

명청대 西學書의 視學지식과 조선후기 회화론의 변동*

홍 선 표**

- I. 머리말
- II. 명청대 西學書의 視學지식
- III. 조선후기의 視學지식과 회화론의 변동
- IV. 맺음말

I. 머리말

임진왜란과 병자호란으로 야기된 왕조중흥 및 국가재조의 시대적 과제와 결부하여 팽배해진 새로운 정보와 지식 습득의 욕구는 조선후기를 통해 외국서적에 대한 독서열을 고조시켰다. 조선후기의 지식인들은 타문화 또는 異문화의 집합체로서의 외국서적에 대한 탐독을 통해 세계관을 비롯한 지식세계와 의식세계를 확대시키면서 이 시기의 문화변동을 주도하였다.

선조 연간(1568-1608)부터 晩明 서화풍조의 영향으로 양적 팽창과 질적 전환을 모색하

* 이 논문은 2003년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음 (KKF-2003-074-AM0017).

** 이화여자대학교 인문대(대학원) 미술사학과 교수.

던 회화사조는 이러한 시대적 변동에 자극을 받아 기존의 경향을 반성 또는 비판하면서 새로운 변화를 추구하게 된다. 특히 조선후기 회화의 신경향을 이끌었던 창작이론의 하나인 形似的 傳神論의 전개에 중요한 구실을 했던 것으로 보이는,¹ 서양미술의 과학적=인공적 원근법과 명암법 등에 관한 視學지식이 명청대의 西學書 등에 수록된 상태로 전래되어 이 시기의 서양화 인식의 형성과 함께 회화론 변동에 영향을 미쳤던 것으로 생각된다.²

視學이란 안드레아 포초(Andrea Pozzo, 1642-1709)의 『화가와 건축가를 위한 원근법』의 한역 서학서인 年希堯의 『視學精蘊』(1729년)과 증보판인 『視學』(1735년)의 용례에 의거한 것으로,³ 시각예술로서의 회화의 근대성을 이루었던 과학적=인공적 원근법과 명암법을 비롯한 눈에 보이는 대로의 실물 그대로를 그리는 사생적 리얼리즘과 결부된 입체화법에 대한 시각이론 전반을 의미한다.⁴ 이러한 視學지식은 고딕미술 말기에서부터 배태된 자연을

1 형사적 전신론은 사물에 내재되어 있는 神을 그 대상물의 형체를 정확하게 재현하여 옮겨내고자 했던 창생적 창작론의 하나로 조선후기를 통해 흥기되었던 것이다. '形神不相離'에 의한 '以形寫神'적 形神論에 토대를 두고 전개된 것으로, 傳神을 위해 대상물의 형체를 한치의 오차도 없이 똑같이 묘사하여 創生의 근원이며 생명적 본체인 神을 구유하고 있는 사물의 '眞態' 또는 '眞色'을 완전하게 나타내고자 했던 '寫眞體' 또는 '摸眞法'을 통해 구현하고자 했다. 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』(문예출판사, 1999), pp.267-273 참조.

2 과학적 원근법이란 3차원의 입체나 공간을 2차원상의 평면상에 표현하기 위해 르네상스기에 창안된 회화기법의 일종으로, 레오나르도 다 빈치가 체계화시켰던 선원근법과 공기원근법, 생략원근법을 말한다. 그러나 일반적으로 '원근법'은 기하학적인 작도에 의거하는 선원근법의 의미로 사용하는 경우가 대부분이다. 선원근법은 르네상스원근법, 일점소실원근법, 일점원근법, 중앙원근법, 기하학적 원근법, 기계적 원근법 등으로 부르기도 하고, 과학 또는 도학 분야에선 (중앙)투시법, 투시도법으로 부른다.

3 視學은 원래 천자가 國學에 나가 學事를 시찰한다는 뜻인데, 테렌즈(鄧玉函)에 의해 1627년 漢譯된 『奇器圖說』(中華書局, 1985년 영인본 참조) 권1에 '目司'란 의미로 처음 쓰였으며, 수학·측량학과 함께 동력을 이용한 기계술인 '力藝學'의 기초 분야로 제시된 바 있다. 아담 샬(湯若望)은 1626년 한문으로 직접 쓴 『遠鏡說』(中華書局 영인본 참조)의 '自序'에서 '目司'를 '理學之師'이며, 사람의 '五司' 즉 다섯 가지 감각기관 중 가장 귀한 것으로 언술했다.

4 관찰자가 일정하게 고정된 단일 시점에서 원근법과 명암법에 의해 3차원의 대상물을 2차원의 평면에 과학적으로 정확하게 재현하는 것은 서양의 근대화화를 특징짓는 가장 중요한 양식적 요소로, 미술가뿐 아니라 모든 서구의 근대인들에게 부과되었던 일종의 제도요 규범이었고, 누구에게나 당연시된 습속이며 습관이었다. 이와 같이 르네상스 이래 '실물과 똑같이' 또는 '실물답게' 그러나 '고대인 보다 더 우월하게' 그리기 위해 과학적 정확성과 관찰에 의해 현실을 눈에 보이는 입체감 그대로 전달하고자 했던 회화 경향을 '사생적 리얼리즘'으로 부르곤 한다. 린다 노클린이 리얼리즘을 묘사와 묘사되는 대상 사이의 일치를 의미하는 리얼리즘과 현실적인 대상을 단순히 거울처럼 비추어 모방하는 것을 초월하여 사물 그 자체와 직면한다는 뜻의 리얼리즘, 재현되는 것은 세계에 존재하는 현실적인 사물의 이데이나 규범 또는 불변의 원형으로, 이데이를 예증하고 있는 현실적인 사물의 특수하고 고유한 것 모두를 무시한다는 의미의 리얼리즘으로 나누었을 때, 첫 번째에 해당하는 리얼리즘을 말한다. Linda Nochlin, *Realism* (Donnelley&Sons, 1971), pp.18-19 참조.

그대로 재현하고자 했던 사생적 리얼리즘 정신과 중세 말의 수도원이나 13세기의 인문주의 자들에 의해 계승된 고대의 기하학적 光學에 대한 이론 등이 결합하여 이루어진 '원근법'의 발명으로 본격화되었다. 특히 고정된 하나의 시점에 의해 사물을 지각하고 재현하는 투시원근법의 출현에 따라 세계를 인식하는 시스템이 시각 중심으로 바뀌게 되었으며, 외부 세계에 관한 인식의 주체로서의 개별적 존재에 대한 자각에 따른 인간 중심의 사유를 가능하게 해주었다. 그리고 근대기를 통해 인식의 근본을 형성하는 특권적인 지위를 점하는 하나의 지각 양식이며 표상 양식으로 서양 근대정신의 근간을 이루었던 시각법으로 작용하게 되었던 것이다.⁵

따라서 시학지식은 사실적 기법에 대한 과학적 이론이면서 근대적 보는 틀 또는 보는 방식과 결부된 시각이론으로서의 의의를 지닌다. 이러한 시학지식은 서학서에 수록되어 서양화와 함께 17세기 이래 동아시아의 명청대와 조선후기 및 江戸시대 화단의 새로운 변화에 導線의 구실을 하였다. 본 연구에서는 그중에서도 조선후기의 視學지식의 전개와 회화론 변동의 실상을 파악하기 위해 명청대 관련 분야 언술과의 영향 관계를 밝혀보고자 한다. 특히 여기서는 視學지식의 핵심 이론과 용어의 비교 분석을 통해 과학적 원근법 및 명암법에 대한 인식 경향과 함께 형사적 전진을 위한 사실적 묘사론의 사조적 단계성, 즉 근대적 시각인식과 그 개념의 형성 유무도 구명해 보기로 하겠다.⁶

II. 명청대 西學書의 視學지식

1. 근세 유럽의 視學지식 형성과 확산

인간이 자신의 눈을 통해 망막에 비치는 시각세계를 정합적으로 이해하고 표현하기 위해 언술된 시학은 1410년대경 초기 르네상스의 대표적 건축가였던 필립 브루넬레스키

⁵ 大林信治·山中浩司 編, 『視覺と近代』(名古屋大學出版會, 1999), pp.3-4와 中村雄二郎, 『遠近法の精神史』(平凡社, 1992), pp.58-65 참조.

⁶ 조선후기의 서양화법에 대한 이론적 논의는 西洋畫에 대한 당시 지식인들의 반응 및 견해를 통해 다루어진 바 있다. 홍선표, 「조선후기의 西洋畫觀」, 『石南 이경성선생고회논총』(일지사, 1988); 이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』(대원사, 2000). 그러나 이들 언술이 視學지식으로 어떻게 전개되고 기능하면서 어떠한 단계의 시각법으로 형성되고 작용되었는지는 아직 검토된 바 없다.

(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)가 '원근법'을 발명하면서 본격적으로 구축되기 시작한다.⁷ 브루넬레스키는 카메라 옵스큐라 장치를 이용해 성 요한 세례당을 원근법적으로 그린 패널식 화판에 구멍을 내고, 건물을 등지고 돌아서서 그 구멍을 통해 화면 앞에 놓은 거울에 비친 그림 세례당과 실물 세례당이 빈틈없이 일치하는 것을 1410년대 무렵에 많은 사람들 앞에서 시연하였다.⁸ 사람의 눈은 중앙투시적으로, 안구의 구조를 살펴보면 수정체를 통과한 빛다발이 안구 내부의 한 지점에서 하나의 점으로 모인 다음에 다시 퍼져서 망막 위에 투사된다. 화가가 자신의 눈으로 본 것을 그림으로 옮긴다고 가정할 때, 화가의 작업과정을 기계적으로 옮긴다면 눈의 안과 밖에서 일어나는 광학적인 과정과 꼭 닮았다. 이것은 물론 單眼視, 즉 한쪽 눈으로 사물을 보는 경우 해당되는 것으로, 사진기의 렌즈를 투과한 빛다발이 망막에 해당하는 필름 위에 뿌려지는 과정도 이와 같은 것이다.⁹

브루넬레스키는 이러한 광학적 원리를 이용해 소실점을 발견하고 그 중앙투시법에 따

⁷ '최초의 원근법적 사건'으로 알려진 브루넬레스키의 제1차 원근법 시연 시기는 대부분 1425년경으로 보고 있으나, 기베르티의 성 요한 세례당 두 번째 제작 시점인 1425년보다 10년에서 15년 가량 앞서 실행된 것으로 추정한다. 크라우타이머의 설을 따라 1410년대로 보고자 한다. Krautheimer, "Brunelleschi and linear Perspective," *Lorenzo Ghiberti* (1956), p.129 참조.

⁸ 브루넬레스키가 1차 시연을 위해 그렸던 최초의 완전한 원근법 그림을 어떠한 방법으로 완성했는지 알려져 있지 않기 때문에 이에 대한 규명은 회화원근법 탄생의 배경과 관련하여 매우 중요한 문제다. 이에 대해서는 『브루넬레스키전』을 쓴 마네티의 설명을 근거로 알베르티가 제안했던 그물망사를 사용해 그 모눈과 동수의 모눈을 새긴 패널을 펴두고 동일시점에서 측정한 수치를 옮기는 방식으로 사용했을 것이라는 추정을 비롯해, 뒤르가 초상화 작업의 정확성을 기하기 위해 제작했던 모눈유리를 이용했을 가능성과 건축의 입면도와 평면도를 결합하여 입체적인 조감도를 그려내는 건축적 투영법으로 그렸을 것이라는 다양한 견해가 나와 있다. 노성두, 「브루넬레스키의 1차 원근법 시연」, 『미학예술학연구』 13(1999), pp.153-154 참조.

그러나 에드거튼은 마네티의 기술을 새롭게 해석하여 성 요한 세례당의 정면에 위치한 피렌체 대성당을 暗室로 삼아 그 중앙 입구로부터 작은 내부로 들어가는 곳에 작은 구멍을 뚫은 遮蔽板을 두고 그곳을 통과해 패널식 화판에 비친 세례당의 도립된 영상을 그대로 그렸을 것으로 파악했다. Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (Harbert&Row, 1975), pp.64-71 참조. 그리고 辻茂는 에드거튼의 견해를 '小穴投影現象'으로 논증하면서, 브루넬레스키의 회화원근법이 13세기 중엽 전후의 중세 말기 무렵 신학에서의 光에 대한 탐구에서 지상계 즉 세속적 光으로 관심이 점차 전환되면서 로저 베이컨 등에 의해 주목되기 시작했던 '소혈투영현상'을 카메라 옵스큐라식 투영장치를 설정해 제작된 것이며, 화판에 구멍을 뚫어 거울에 비친 화상을 볼 수 있도록 한 것은 '視眼鏡'의 효시로서의 의의를 지닌다고 했다. 辻茂, 『遠近法の誕生:ルネサンスの美術家と科學』(朝日新聞社, 1995) 참조. 이와 같이 그림을 그리는 투영장치와 그림을 보는 투시장치로서의 초보적인 광학기구에 의해 회화원근법이 발명되고 감상되기 시작했던 것은 원근법을 뜻하는 'perspective'가 중세를 통해 光學을 의미했던(원뜻은 선명하게 본다) 라틴어인 'perspectiva'에 유래하고 있는 사실로도 유추할 수 있겠다. 광학적 장치에 의해 회화원근법이 탄생되었고 이에 따라 원래 광학이란 용어인 'perspectiva'에 원근법이란 의미가 생기게 된 것으로 보인다.

라 그린 그림이 사물을 정확하게 재현한다는 것을 입증했던 것이다. 브루넬레스키의 완전한 '원근법' 적 그림의 의의에 대해 15세기 후반에 그의 전기를 집필했던 안토니오 마네티(Antonio Manetti, 1423-1497)는 다음과 같이 언술했다.¹⁰

'원근법' 이라 부르는 것을 이처럼 탄생시키고 진진시킨 것은 바로 브루넬레스키에 의해서였다. '원근법' 이란 눈과 관련된 과학이고, 멀고 가까운 모든 사물들의 축소와 확대를 적합하고 올바르게 실행하는 과학이다. '원근법' 에서는 여하한 종류의 건축물, 어떤 위치에 자리 잡은 산과 들, 그리고 등장인물과 온갖 사물들을 막론하고 모두 보는 이의 시점으로부터 제각기 놓인 자리까지의 거리에 맞는 척도에 따라서 재현된다.

브루넬레스키는 2차 시연을 통해 피렌체의 시뇨리아 광장의 '원근법' 적 재현에도 성공했으며, 이를 계기로 일점 투시에 의한 선원근법 그림이 우첼로 등의 화가들을 통해 널리 확산되면서, 유럽 중세미술의 다중심적 화면구조가 점차 자취를 감추게 된다. 그리고 건축가이며 인문학자인 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404-1472)는 브루넬레스키가 실험했던 선원근법을 고대의 기하학적 광학 지식 등을 통해 과학으로 확립시켰다.¹¹ 명암법에 대해서도 강조한 알베르티는 1435년 저술한 『회화론』의 1권에서 '원근법' 을 이론화했으며, 이러한 내용은 당시 발전하고 있던 활판인쇄술의 영향으로 빠르고도 널리 유포되었던 것이다.¹² 알베르티의 이론은 1480년 피에로 델라 프란체스카의 『회화를 위한 투시도 작도법

⁹ 물론 단일 시점이 포착해 낸 單眼視의 像이 실제적인 雙眼視의 視像과 일치하지 않으며, 여기에 심리적인 효과까지 고려하면 그 차이는 더욱 커진다. '원근법' 적 화상이 실제의 시지각과의 차이에 대해서는 실험을 통해 입증되기도 했다. 따라서 '원근법' 이 정확한 視像의 재현이라고 간주된 것은 일종의 문화적·역사적 상징형식이기 때문이며 근대적 서방식과 표상방법으로 제도화되었기 때문이다. 李孝德, 『表象空間の近代』(新曜社, 1996), p.50 참조.

¹⁰ 노성두, 앞의 글, p.156 재인용.

¹¹ 알베르티가 시지각 과정을 육안과 지각 대상인 물체 사이를 연결하는 물리적인 광선에 의한 접촉으로 설명한 것은 고대 그리스의 광학 지식에 토대를 둔 것이다. 그리고 회화 공간을 수학적 논리로 조직화한 과학적=인공적 원근법 체계에서 화가의 시야를 화면의 한 점에 고정시키고, 이 기준점에 의해 화면에서의 물체의 축소 비율과 형태를 결정짓는 그의 일점소실점 체계의 선원근법은 유클리드 기하학에서의 크기는 없이 위치만을 지시하는 점이나 넓이는 없이 길이만을 지시하는 선처럼 추상적인 여건에서만 그 논리가 성립하는 개념으로 그 자연과학적 기반을 엿볼 수 있다. 조은정, 「고대 미술의 공간재현과 선원근법의 기원」, 『서양미술사연구』, pp.178-182 참조.

¹² Samuel Y. Edgerton, 앞의 책, p.164 참조.

이론』으로 더욱 공고하게 되었으며, 알프레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528)에 의해 실험 도해된 〈원근법 시범도〉와 이 원리를 이용해 제작한 판화를 통해서도 확산되었다.

알베르티는 회화의 목적을 어느 정도 표면이 있고 어떤 지정된 거리에 있는 모든 것을 주요 광선에 의해 결정되는 위치에 따라서 눈에 보이는 그대로 떠올려 볼 수 있도록 하는 행위로 보고, ‘화면은 시각 피라미드의 평평한 단절면’이라고 정의를 확립하였다.¹³ ‘원근법’의 기본원리는 관찰자로부터 화면의 깊이로 들어가는 直交線群과 그것들과의 직각에서 교차되면서 화면과 평행의 관계에 있는 平行線群의 두 개의 線群으로부터 구성된 格子縞를 그리는 것이다. 그 안에 직교선군은 무한의 지점에서 한 점으로 收束된다. 알베르티는 지금은 ‘消點’ 또는 ‘소실점’이라고 부르는 이 한 점을 ‘중심점’이라고 했으며, 시선의 엄밀한 단일성에 의해 수립된다고 했다.¹⁴ 이에 따라 선원근법은 우리가 조금도 움직이지 않는 하나의 눈으로 보아야 한다는 것과, 이러한 單眼視에 의한 시각 피라미드의 평평한 절단면이 우리 시선의 합리적 재현, 또는 視像의 정확한 재현으로 간주되게 되었던 것이다. 즉 ‘적법한 재현 방식’으로서의 ‘원근법’의 시점은 공간적으로나 시간적으로 단일한 부동점이라는 전제하에 수립된 것이다.¹⁵

¹³ 시각 피라미드는 눈으로 물체를 볼 때 그 물체의 표면과 눈을 연결하는 곧은 선들, 즉 시각광선이 피라미드형으로, 보는 사람의 눈 속에 있는 한 점까지 추적되어 형성된 것을 말한다. 시야의 중심을 엄밀히 한 점으로 간주하고, 그어야 할 공간 형상의 여러 점들을 이 한 점에 집합시킴으로써 생겨나는 것이다.

¹⁴ ‘원근법’이란 시각 피라미드의(바닥면에 평행한) 일체 단면을 화상으로 정착시키는 것이다. 이 절단면에는 대체로 다음과 같은 법칙이 적용된다. 첫째, 그 절단면에 직행하는 선, 즉 輿行 방향의 선은 모두 눈에서 투영면으로 이어지는 垂線에 의해 결정되는 소위 視 중심으로 수렴되며, 둘째, 평행선은 그것들이 어떤 방향을 향해 있더라도 하나의 공통 소실점을 갖는다. 셋째, 그것들이 수평면에 있을 때 이 소실점은 항상 이른바 지평선상에 있고, 넷째, 동일한 크기의 것도 눈으로부터의 거리에 정비례하여 그 외관이 작아져 간다. 이러한 중앙투시도법에서 말하는 소실점은 화면과 직각으로 만나는 모든 평행한 직선들이 집중하는 주소실점을 말한다. Erwin panofsky, 木田元監 譯, 『象徴形式としての遠近法』(哲學書房, 1993), pp.9-11 참조. 소실점이란 용어는 1715년 영국의 수학자 테일러(Brook Taylor)의 『선원근법』에서 처음 사용되었으나, 이를 수학적 논증으로 처음으로 체계적 설명을 제시한 사람은 1600년경의 델 몬테(Guidobaldo del Monte)이다.

¹⁵ 선원근법 체계의 기본 과정은 물체와 눈을 연결하는 직선의 광선들에 의해 시각 피라미드가 형성되고, 물체의 외형은 우리 눈의 중심점에 의해 결정되며, 화면은 시각 피라미드의 수직 절단면이 된다는 것이다. 이 과정에서 중요한 것은 시각 대상인 외부세계와 재현 결과인 회화 공간을 일치시키는 관찰자의 위치로서, 알베르티는 보는 이의 시점에 대응하는 화면상의 위치를 중앙점으로 설정하고 이 점을 근거로 해서 바닥의 기준선 망을 형성하는 방식을 제안했는데, 이러한 일점소실점 체계의 원근법이 초기 르네상스 선원근법의 특징이 된다. 大澤眞幸, 『眼の近代的編成』, 『批評空間』 8(1993), pp.172-176 참조. 그리고 이러한 알베르티의 선원근법 이론은 유클리드 광학론의 제5번 명제인 “서로 다른 거리에 놓인 동일한 크기의 물체들은 서로 다른 크기로 나타나는데 눈에서 가까운 것이 더 크게 보인다”는 것 등을 비롯해 58개 명제 중 5개의 명제와 관련이 있다.

이와 같이 '원근법'은 모든 것을 하나의 안구의 초점을 향해 집중시키고, 보는 사람의 육안을 중심으로 모든 것을 배치하는 것으로, 하나의 눈을 시각적 세계의 중심에 놓게 되었던 것이다.¹⁶ 화가가 외부세계를 재구성하는 첫 단계는 관찰자의 시점을 물리적으로 확정하는 것으로, 화면에 재현되는 모든 물체들은 이 위치에 따라 그 형태가 결정된다고 보기 때문이다. 이러한 자기의 시점을 주축으로 한 세계구성의 확립을 지향하게 됨에 따라 현실적인 가시세계에 자기라는 일점 좌표를 주축으로 이루어지는 영위를 진척시켜 나가게 되었던 것이다. 이렇게 안구의 다양한 메커니즘의 外化라고 말할 수 있는 현상이 시각세계를 발전시켜 나가게 되었으며, 시각성과 함께 관찰성과 사실성이 특성을 이루는 근대의 발단이 이루어지게 되었다고 하겠다.¹⁷

이와 같이 그림이 공간의 입체를 그대로 재현하는 무기가 되어 물리적 진실을 탐구하고 전달하는 유력한 수단으로 대두되면서 그림은 과학 그 자체로 인식되기도 했다. 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519)는 그림은 예술이 아니라 과학이라고 말했다. 자연 세계를 관찰하는 데 가장 완벽한 기구는 눈이라고 굳게 믿었기 때문에 그에게 있어서 본다는 것은 안다는 것과 같음을 의미했다. 그는 특히 알베르티 일점 선원근법의 취약점, 즉 그림에서 바닥을 나타내는 타일 모양의 분할된 사각형의 형태가 뒤로, 그리고 양쪽 끝으로 갈수록 매우 왜곡되어 표현되는 것을 수정하기 위해 시각 피라미드가 평면과 만나는 대신에 눈을 향하여 오목하게 들어간 球形의 한 단면과 만나는 상태를 화면에 포착하는 종합적 투시법을 제시했다. 그리고 다 빈치는 선원근법 이외에 대기의 상태와 거리감에 따라 변하는 시각상을 보완하기 위해 공기원근법과 생략(소실)원근법을 포함해 “원근법에는 세 종류가 있다”고 보았다.¹⁸

이러한 과학적 원근법과 명암법은 중세 말 이후 실물다운 그림을 그리기 위한 노력과 결부되어 르네상스를 통해 확립되었으며, 이후 이론적 보완을 비롯해 작법에 대한 안내서 등이 계속 출간되었다. 그리고 16세기 이래 ‘팽창의 시대’에 따른 경험의 확장과 과학혁명 등의 풍조와 연계되어 확산되었으며, 바로크시대부터는 궁정양식과 함께 고전주의 사조의 기본 화법으로 아카데미 관학풍으로 규범화되고 제도화되면서 근대 회화의 핵심 전통으로

¹⁶ John Berger, *Way of Seeing* (존 버거, 편집부 역, 『이미지: 視覺과 미디어』, 東文選, 1990, p.36 참조).

¹⁷ 존 버거, 위의 책, pp.246-247와 大林新治 編, 앞의 책, pp.5-6 참조.

¹⁸ 中村雄二郎, 앞의 책, pp.137-140와 佐藤康邦, 『繪畫空間の哲學』(三元社, 1992), pp.36-38 참조.

성행하였다. 특히 이러한 '원근법'에 입각해 특권화된 시각과 인식적 주체가 데카르트에 의해 결합되어 근대의 지배적인 시각체제를 수립하게 된다. 원근법적 소실점은 데카르트적인 의식적 주체의 응시의 축이 되었으며, 중심적 존재인 주체는 '봄으로써' 사물과 세계를 대상화하고 지배하게 된 것이다.¹⁹ 그리고 17세기경부터 네델란드를 중심으로 시각보조용 렌즈를 통과하는 것에 따라 강조된 선원근법과 명암법을 즐기는 오락용으로 사용되기도 했다.²⁰

2. 西學書의 간행과 視學지식의 전개

漢譯本 서양서적인 서학서의 간행은 명 말기에 중국에 온 예수회 선교사들의 '以中化中', 즉 중국을 빌어 중국을 변화시키고자 한 전도적 방법에서 비롯되었다.²¹ 1582년 마카올을 거쳐 1583년 광서성 肇慶에 와서 가톨릭 포교의 총책임자로 활동했던 마테오 리치(Matteo Ricci, 利瑪竇, 1552-1610)가 1601년 북경으로 이주하면서 이러한 서학서 간행이 본격적으로 이루어지기 시작했다. 그는 1595년 『天主實意』를 출간한 데 이어, 서양의 우수한 과학기술을 소개함으로써 중국의 지식인들을 끌어들이는 '학술전도'적 포교의 기본방침을 세우고 그 기초적 이론서로 크리스토퍼 클라비우스(Christopher Clavius, 1537-1611)가 편집한 유클리드(Euclid, 기원전 330년경-275년경) (기하학) 『원론』 15권 중 앞부분 6권을 徐光啓(1562-1633)의 협력을 얻어 1607년 번역 출간하였다.²²

마테오 리치는 전도 확산의 일환으로 과학기술 지식에 뛰어난 선교사를 좀 더 많이 중국으로 보내줄 것을 로마의 예수회 본부에 요청하였다. 이에 따라 우르시스(Sabbathinus di Ursis, 熊三拔, 1575-1620)와 아담 샬(Joannes Adam Shall von Bell, 湯若望, 1591-1666)을 비롯해 당시 유럽 최고 수준의 과학자 선교사들이 북경으로 왔으며, 상당량의 서양서들도

¹⁹ 주은우, 「근대적 시각과 주체」, 『사회비평』 12(1994), pp.139-141 참조.

²⁰ 小野忠重, 『ガラス繪と泥繪』(河出書房新社, 1990), pp.51-55 참조.

²¹ 서학서의 格義의 번역에 대해서는, 김용욱, 「번역에 있어서의 공간과 시간」, 『동양학 어떻게 할 것인가』(통나무, 1986), pp.154-166 참조.

²² 마테오 리치는 로마학원에서 예수회 소속의 신부이며 수학자였던 클라비우스에게 배웠으며, 중국에 올 때 클라비우스가 註釋 편집한 15권(원본은 13권임)의 유클리드 『원론』을 가져와 '평면기하'가 수록된 1권에서 6권까지를 漢譯한 것이다. 이 출판은 국제적으로 보아도 유클리드 원론의 가장 이른 현대어 번역의 의의를 지닌다. 橫地清, 『遠近法で見る浮世繪』(三星堂, 1995), p.30 참조. 클라비우스는 데카르트에게 가장 심대한 수학적 영향을 주기도 했다. 김용국, 「동서양의 공간관과 기하학」, 『수학사학지』 7-1(1992. 12), p.54 참조. 마테오 리치는 이 밖에 도 클라비우스의 저술을 서광계와 이지조의 도움에 힘입어 『測量法義』와 『圓容較義』 등으로 漢譯 출간하였다.

함께 도입되었다. 선교사들은 특히 서광계, 李之藻(1565-1630) 등이 주재한 서양 천문학에 바탕을 둔 改曆사업이 시작되면서 서양 과학서의 번역에 조직적으로 동원되었고, 이 무렵부터 서구의 과학기술 유입이 수용자 측에 의해 주도적으로 이루어지기 시작했다.²³ 이러한 중국 측의 주도에 따라 청초의 순치 이후 강희, 건륭 연간에는 ‘漢魂洋才’의 관점에서 서양의 과학기술 수용에 황제들이 능동적이거나 적극성을 보이기도 했으며, 민간으로도 확산되어 다양한 연구와 저술활동이 전개되었다.²⁴ 강희제 때 선교사들의 典禮문제로 로마 교황청과 이견이 생긴 후 가톨릭 전도를 금지했으나 ‘禁教留技’ 정책에 의해 천문역법과 수학, 측량학, 기계학, 서양화법 등은 洋才로 계속 권장했다. 그리고 궁정의 학예적 욕구의 충족을 위해 봉사하는 ‘當差之人’으로 고용하면서 이들의 지식과 기능을 청조의 어용 ‘工具’로 이용하였다.²⁵

명청시대 서학서의 視學지식은 마테오 리치가 1607년에 쓴 『幾何原本』 서문인 「譯引」에서 처음 보인다. 마테오 리치는 “사물의 分限을 察知하는” 기하학의 견고한 논리와 그 의의를 서술하면서 파생된 여러 분야 중 하나로 원근과 명암법에 의한 투시도 묘사술을 거론하고 다음과 같이 간략하게 언술했다.

육안으로 멀고 가까움과 바르고 기울어짐, 높고 낮음의 차이를 보이는 양상을 관찰한다. 물체의 형상에 빛을 비추어 평판 위에 나타난 등글거나 모난 입체물의 부피를 그릴 수 있으며, 멀리 떨어져 있는 사물의 거리에 따른 크기에 맞추어 실물을 측정할 수 있다. 작은 것도 크게 전체를 보아 그리고, 가까운 것도 떨어져 보아 그리며, 둥근 것은 공을 본 것처럼 그린다. 像은 꺾이는 곳과 튀어나온 곳이 있게 그리고, 건물과 집은 밝은 곳과 어두운 곳이 있게 그린다.²⁶

²³ 橋本敏造, 「西洋天文學の導入と徐光啓の役割」, 『東アジアの科學』(勁草書房, 1982), pp.264-265 참조. 명말 청대를 통해 500종이 넘는 서양서적이 한역되었으며, 과학기술 관련 서적은 120종 가량이 된다고 한다. 徐宗澤, 『明清間耶穌會士譯著提要』(中華書局, 1958), pp.23-25와 于桂芬, 『西風東漸-中日攝取西方文化的比較研究』(臺灣商務印書館, 2003), p.4 참조.

²⁴ 莫小也, 「18世紀清宮廷“海西派”繪畫的時代背景」, 『中西初識』(大象出版社, 1999), pp.80-84와 최소자, 『동서문화 교류사연구: 명·청시대 서학수용』(삼영사, 1987); 한영호, 「서양 기하학의 전래와 홍대용의 『籌解需用』」, 『역사학보』 170(2001. 6), pp.58-60 참조.

²⁵ Jonathan D. Spence, *Emperor of China*, 1974(이준갑 옮김, 『강희제』, 이산, 2001, pp.143-153) 참조.

²⁶ 利瑪竇, 『幾何原本』, 「譯幾何原本引」, “其一 察目視勢 以遠近正邪高下之差 照物狀可畫立圓立方之度數於平版之上 可遠測物度及眞形 畫小使目視大 畫近使目視遠 畫闊使目視球 畫像有坳突 畫室屋有明闇也.”

사물은 공간에서의 상태를 육안으로 살펴서 그려야 하며, 광선에 의해 투영된 영상으로 입체물의 양감을 표현할 수 있고, 떨어진 거리에 비례해 실물의 크기를 나타낸다고 했다. 보고 관찰하는 시각경험에 의거해 르네상스 원근법 확립에 크게 기여한 유클리드의 기하학적 광학법으로 그리는 공간 묘사술에 대한 기초적인 이론을 담고 있으며, 카메라 옵스큐라와 같은 광학장치로 '照見'된 물상의 재현에 대해서도 언급하였다. 마테오 리치가 口譯한 『기하원본』은 『天學初函』 등에 수록되어 널리 유포되었고, 강희제의 서학 교과서로도 사용되었을 뿐 아니라 이를 문장으로 기술한 서광계를 비롯해 명청대 서학 관련 지식인들에게 가장 많이 회자되고 영향을 미쳤던 것이다.²⁷ 뒤에서 언급하듯이 조선후기의 李翼(1681-1763)도 인용했으며, 李圭景(1788-1856)은 「幾何原本辨證說」을 쓰기도 했다.

아담 샬이 1626년 한문으로 쓴 『遠鏡說』은 '視遠鏡', '천리경' 등으로 지칭되던 망원경을 비롯해 '目司'를 보조하는 렌즈 등의 광학기구를 사용해 천지를 보고 관측하는 이치와 기능을 소개한 서학서이다. 「借照作畫」에서 아담 샬은 방안에 렌즈를 이용해 형상을 그리는 방법에 대해 다음과 같이 설명했다.

방안에 렌즈를 설치하고 빛을 비추어 형상을 그린다. 모든 문과 창을 닫아 아주 캄캄하게 한 다음 문이든 창에 크거나 작은 구멍을 하나 뚫고 前鏡(망원경 집안렌즈)을 설치하고, 렌즈를 통해 들어오는 광선의 초점을 맞춘다. 그리고 흰 종이를 방안에 마주 해 놓으면 렌즈를 통해 비친 외부의 형상이 종이 위로 나타나 실오라기 하나도 틀리지 않게 되니 이를 따라서 그리면 된다. 서양에서 이른바 물상으로 물상을 그대로 그린다는 것이 바로 이것이다.²⁸

아담 샬은 「利用於直視」에서, 서양의 화가들은 이러한 '照見' 장치를 이용해 물상을 살아 있는 것 같이 그린다고 했다. '小穴投影' 현상을 이용해 빛이 들어오는 문의 구멍에 렌즈를 부착하고 이를 매개로 암실에 투사된 영상을 관찰 또는 구경하거나 그대로 그려내어 대상물과 오차 없이 동일하게 나타내는 이 광학 장치는 카메라 옵스큐라(camera obscura)로,

²⁷ 橋本敬造, 앞의 글과 馮錦榮, 「中國知識人の西洋測量學研究 - 明末から清末における」, 『西洋近代文明と中華世界』(京大出版會, 2001), pp.354-373; 李愼, 「イエズス會士の科學活動」, 『日中文化交流叢書 - 科學技術』(大修館書店, 1998), p.210 참조.

²⁸ 湯若望, 『遠鏡說』, 「借照作畫」, 「室中照鏡畫像 全閉門窗務極幽暗 或門或窗開一孔大小 與前鏡 稱取出前鏡置諸孔 眼以白淨紙如法對置內室 則鏡照諸外 像入紙上 絲毫不爽撫而畫之 西土所謂物像物者此也。」

15세기 초 브루넬레스키가 '원근법'의 탄생에 활용했으며, 사진기가 발명되기 이전인 17·18세기를 통해 유럽에서 널리 사용된 것이다.²⁹ 처음에는 어두운 방에 작은 구멍만을 뚫어 이용했으나, 이탈리아의 델라 포르타(Giovanni Battista della Porta)가 1558년 저술한 『자연 마술』에서 렌즈를 부착한 카메라 옵스큐라를 처음으로 소개했다.³⁰ 특히 포르타는 렌즈 부착 카메라 옵스큐라와 육안 구조의 유사성을 비교하면서 이 장치를 실물 그대로 그릴 수 있는 최고의 도구로 강조했으며, 자신도 이것을 사용해 그림을 그렸다.

이탈리아의 다니엘 바르바로(Daniello Barbaro)는 1568년 『원근법의 실제』란 저술을 통해 렌즈를 부착한 카메라 옵스큐라와 실물을 본 대로 재현하는 것에 대한 이론과 방법 및 실천을 설명했다.³¹ 아담 샬의 「借照作畫」는 포르타와 함께 바르바로의 이러한 설명을 참고해 기술한 것으로 보인다. 완벽하게 재현의 형상을 제공하는 카메라 옵스큐라는 '원근법' 이론의 고안과 사생적 리얼리즘의 진보에 기여했을 뿐 아니라,³² 서양에서 17·18세기를 통해 빛과 렌즈와 더불어 인간의 시각을 설명하고 외부세계에 대한 인지자의 관계와 지식주체의 위치를 재현하는 데 있어 가장 널리 사용된 인식론적 모델로서의 의의를 지닌다.³³ 「借照作畫」는 벨기에 출신의 예수회 선교사 페르디난드 베르비스트가 『遠鏡記』에 주석을 달아 재록했으며, 徐有榘(1764-1845)는 이 내용을 『畫筌』의 「論摹臨」에 수록하였다. 그리고 崔漢綺(1803-1879)는 1842년에 펴낸 『心器圖說』에 아담 샬의 藝海珠塵本 『원경설』을 그대로 필사해 실기도 했다.

1729년에는 당시 경덕진窯 총감독으로 있던 年希堯(?-1738)가 바로크시대의 예수회 건축가이며 화가였던 안드레아 포초에 의해 1693년에 나온 『화가와 건축가를 위한 원근법』

²⁹ 주 8과 Jonathan Crary, *Techniques of Observer* (조나단 크래리, 임동근·오성훈 외 옮김, 『관찰자의 기술』, 문화과학사, 2001, pp.50-52) 참조.

³⁰ 山中浩司, 「感覺の序列 - 17・18世紀における「視覚」・「觸覚」概念の變容とその地位」, 大林信治編, 앞의 책, p.192 참조. 포르타의 저술은 여러 나라 언어로 번역되어 널리 유통되었으며, 16세기에 출간된 유명한 과학서의 하나가 되었다.

³¹ 바르바로는 렌즈를 통한 광선 외에는 어떠한 빛도 방안에 들어가지 않도록 문을 닫고 차광막을 치고, 맞은편에 한 장의 종이를 붙인 다음 비쳐진 영상을 있는 그대로 그리고 착색한다고 했다. 최인진, 『한국사진사』(눈빛, 2000), p.34 참조.

³² 엘퍼스 교수는 17세기 네델란드 회화가 현실세계나 일상의 사물을 정확하게 재현하는 사실주의적인 '묘사적 예술'로 발전하는 데 눈과 카메라 옵스큐라 등의 렌즈 또는 광학기구에 의해 강화된 시각과 과학적·경험적 세계인식이 작용한 것으로 보았다. Svetlana Alpers, *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century* (幸福輝 譯, 『描寫의藝術 - 17世紀のオランダ繪畫』, ありな書房, 1993) 참조.

³³ 조나단 크래리, 앞의 책, pp.47-105 참조.

상권을 『視學精蘊』이란 제목으로 한역 출간하였다. 그리고 1735년에 다양한 모티프를 원근법으로 그린 작도례 50여 개를 증보하여 개정판인 『視學』을 발간했다. 투영법에 의한 평면도, 입면도, 측면도와 입체물의 작도법 및 그 해설로 구성된 이 책은 화법기하학에 관한 첨단 저술로, ‘원근법’의 이론과 방법을 가장 구체적으로 소개한 중국 최초의 서학서로 주목된다.³⁴

年希堯는 『시학정온』의 서문인 「弁言」에서 “나는 전부터 視學에 관심을 가지고 여러 가지 연구를 했으나, 제대로 터득하지 못하다가 서양인 郎世寧을 만나 비로소 西法으로 중국의 繪事를 시작하게 되었다”고 하면서 다음과 같이 언술했다.³⁵

낭세녕은 定点引線法을 가르쳤는데, 그것은 물체의 변화를 묘사하는 데 뛰어났다. 하나의 定位를 갖게 되면 연속적으로 작아지는 것을 틀림없게 나타낼 수 있다. 그런 뒤 물체의 기울기와 곧음과 둥글고 모난 형태를 그대로 옮겨낼 수 있고, 그 사방둘레 전체와 공간의 중앙 및 여러 면을 볼 수 있다. 그리고 광선이 비치어 햇빛이 미치어 등축의 빛남과 원근대소, 형에 따른 그림자, 휘고 꺾이고, 나타남과 숨음을 모두 뜻대로 할 수 있다. 눈에 의해 보던 확실히 마음으로 알 수 있는 것이다. 나는 이제야 視의 學이란 것이 이런 것임을 깨달았다. … 筆墨之事로 과연 이렇게 할 수 있는가. 그림을 논한 옛사람들이 처마는 올려다 보고 그리고, 계곡은 깊숙이 보아 나타낸다고 했는데, 이는 시점을 정하지 않은 것이다. 어떻게 視學이란 것에 대해 흡족하게 설명할 수 있을까. 가장 가까운 말이 공간을 투시해 하나로 보고 물체의 놓인 상태를 모두 본다는 것이다. 이 책의 중요함을 밝히는 데는 미진하지만 作圖로 동호인에게 공개한다. 그 이치를 터득하면 커다란 산천의 높고 넓음과 동식물의 세밀한 다양각태까지 그 전모를 다 파악할 수 있어 꼭 닳은 진형을 얻을 수 있을 것이다.

³⁴ 劉汝醴, 「《視學》-中國最早的透視學著作」, 『美術家』 9(1979), pp.42-44와 池上英洋, 「ボツォの『畫家と建築家のための遠近法』について」, 『中國の洋風畫展-明末から清代の繪畫・版畫・挿繪本』(町田市立國際版畫美術館, 1995), pp.447-448 참조.

³⁵ 年希堯, 『視學精蘊』, 「視學弁言」, “余囊歲即留心視學 率嘗任殫思 究未得其端 迨後獲與泰西郎學士數相晤時 卽能以西法作中土繪事 始以定點引線之法胎余 能盡物類之變態 一得定位 則蟬聯而生 雖毫忽分秒 不能互置 然後物之尖斜平直 規圓矩方 行筆不離乎紙 而其四周全體 一若空懸中央 面面可見 至於天光遼臨 日色傍射 以及燈燭之輝映 遠近大小 隨形呈影 曲折隱顯 莫不如意 蓋一本乎物之自然 而以目力受之 犁然有當於人心 余然後知視之爲學如是也 … 筆墨之事 可以捨哉 然古人之論繪事者有矣 曰 仰畫飛檐 又曰 深見溪谷中事 則其目力已上下無定所矣 烏足以於學耶 而其言之近似者 則曰透空一望 百斜都見 終未若此冊之切要著明也 余故悉次爲圖 公諸同好 勤敏之士 得其理而通之 大而山川之高廣 細而蟲魚花鳥之動植飛潛.”

유클리드의 기하학적 광학론에 기초한 자연원근법에서 진보된, 과학적 원근법의 핵심인 고정된 시점에 의한 ‘거리점법’으로서의 선원근법과 삼각 투영법에 의해 사진 찍듯이 입체물을 평면상에 그리는 공간기하학이 사물을 눈에 보이는 그대로 옮겨내는 데 탁월한 시학임을 강조한 것이다. 年希堯는 6년 뒤에 증보판으로 출간한 『視學』의 서문에서, 눈으로 물체를 보면 가까운 것은 크게 보이고 먼 것은 작게 보여 별처럼 점이 되어 멈춘다고 하면서, 눈의 極處는 일점의 원리에 있는데, 만물은 일점처럼 작아질 수 있기 때문에 일점은 만물을 생기게 하고 일점에서 시작하기 때문에 ‘頭點’이라 부르며 원근은 ‘一定不易’, 즉 바뀌지 않는 하나의 고정된 시점에 이치를 두고 있다고 했다.³⁶

年希堯는 이와 같이 3차원적인 공간에 위치하는 입체적 상태의 사물을 2차적 평면 위에 꼭 닮은 ‘眞者’로 그리는 것을 르네상스 이래 사생적 리얼리즘이 광학적 경험과 기하학적 합리성에 기초했듯이 빛에 의존하는 시각의 고정된 시점에 의해 물체를 지각하고 재현하는 것으로 파악했다. 그러나 기존의 전통적인 散點 투시법에 대한 비판과 함께 시점의 부동성만을 강조했다. 單眼視의 엄밀한 단일성에 의해 수렴되는 일점투시법에 대한 인식은 미진하다. 눈과 대상을 연장하는 시각 피라미드에 중심광선이 그림 평면과 직교하는 지점인 ‘중심점’ 또는 ‘소실점’으로 지칭되는 일점을 만물을 생성하는 ‘頭點’으로 이해했던 것이다. 기하학적 질서의 창출점을 만물의 창생점으로 인식한 것이 아닌가 싶다. 이러한 관점은 재현되는 형상을 고정된 하나의 눈으로 바라 본 착각적 視像, 즉 幻影으로 인식하기보다 실물과 같은 眞形으로 보았기 때문이라고 생각된다. 다시 말해 세계를 單眼的 視像으로 배치하고 인식함으로써 하나의 눈이 응시의 위치인 일점(소실점)과의 동일시를 통하여 기하학적 질서에 의해 인위적으로 합리화된 시각적 세상의 주체로서 구성된다는 17세기 이래 서양에서의 근대적 시각체제와 주체의식에 대한 개념은 형성되지 않았던 것으로 보인다. 단안적인 주체의 시점에 의해 본다는 것은 인식의 동력인 동시에 감각적 주체로서의 인간을 탄생시킨 근대화의 매체이며, 인간의 시각을 세계의 척도로 설정함을 뜻하는 것으로 세계가 보는 주체에게 종속되는 체제인 것이다.³⁷

³⁶ 年希堯, 『視學』, 「序」, “凡目之視物 近者大遠者小. 理有固然即如五嶽 最大自遠視之愈遠愈小點 必小至一星之點而止 … 而目力極處 則一點之理仍存也 由此推之萬物能小如一點 一點亦能生萬物 因其從一點而生 故名曰頭點.”

³⁷ 주 19와 같음. 명청대에 한쪽 눈으로 본다는 것은, 遠棟의 『書隱叢說』에서 서양화의 교묘함을 설명하면서, “令人閉一目視之 層層透徹 悠然深遠 … 可喜”라고 했듯이 관자가 그려진 화면의 사실적 효과를 충족시키기 위한 것이다. 이 글에서도 관자가 한쪽 눈을 감고 보는 것이 화면의 소실점에 자신의 눈을 종속시킴으로써 주체가 된다

명말 청대를 통해 視學지식이나 서양화에 대한 담론은 인간의 시각 중심으로 세계를 대상화하고 과학적 이성에 입각한 합리성과 주체성, 즉 근대성 원리와 결부되어 전개된 사상적·사조적 경향보다 사물을 실물처럼 닮게 그리는 ‘逼真’의 기술, 즉 ‘西器’ 또는 ‘洋才’ 차원에서의 화법적 관심이 주류를 이루었다고 본다. ‘핍진’의 효과를 주는 ‘西洋之巧’로는 명 말의 서광계 이래로 ‘明暗遠近之類’가 담론을 지배했으며 처음에는 명암법에 대한 관심이 더 높았던 것 같다.

서양미술의 視學지식은 1607년 『기하원본』 서문을 통해 소개되기 시작했으나, 서양화법에 대한 인식은 1579년부터 유입된 聖像畵를 통해 이루어지기 시작했다.³⁸ 성상화는 인물상이었기 때문에 그 사실적 묘사에 대해 살아 있는 사람을 보는 듯한 인상을 받은 것 같다. 1595년에서 1601년 사이 南京에 거주했을 때 마테오 리치로부터 〈천주상〉과 〈성모자상〉을 본 顧起元(1565-1628)은 서양화에 대한 인식을 중국 최초로 글로 남긴 『客座贅語』에서 “그 모습이 살아있는 것 같다(其貌如生)”고 했다.³⁹ 고기원은 마테오 리치에게 어떻게 이처럼 ‘生人’ 같이 그려낼 수 있는지 묻자 다음과 같이 답했다.

중국 그림은 陽만 그리고 陰을 그리지 않아 얼굴이나 몸이 평면적으로 보이고凹凸이 없는 데 비해, 우리나라 그림(서양화)은 陰과 陽을 함께 그리기 때문에 신체의 高下와 둥근 입체감을 나타내며, 얼굴의 정면으로 빛을 받으면 모두 밝게 되어 희게 하고, 측면으로 빛을 받을 경우 밝은 부분은 희게, 그렇지 않은 이목구비의 凹處는 어둡게 한다. 서양에서 인물상을 그리는 자는 이러한 화법을 깨닫고 이용한 것으로 능히 살아 있는 사람처럼 그릴 수 있는 것이다.⁴⁰

‘生人’ 처럼 보이게 그릴 수 있는 것은 음양을 함께 나타냈기 때문이며, 빛을 받은 면은 밝게, 받지 않은 면은 어둡게 묘사하는 서양의 화법을 이용했기 때문이라고 하였다. 『기하원본』에서는 집을 그리는 경우 ‘명암’이 있어야 한다고 했는데, 인물화에서도 명암이란 의미

는, 즉 ‘원근법’에서 응시의 논리에 의해 시각적 주체의 幻影的인 에고가 구성된다는 개념은 찾아보기 어렵다.

³⁸ 李超, 『中國早期油畵史』(上海書畫出版社, 2004), p.79 참조.

³⁹ 鶴田武良, 「萬曆-乾隆間の西洋繪畵の流入と洋風畵」, 『中國の洋風畵』, p.440 참조.

⁴⁰ 顧起元, 『客座贅語』 권6, 「利瑪竇」, “答曰 中國畫但畫陽不畫陰 故看之人面軀正平 無凹凸相 吾國畫兼陰與陽寫之 故面有高下 而手臂皆輪圓耳 凡人之面正迎陽 即皆明而白 若側立 即向明一邊者白 其不向明一邊者 眼耳鼻口凹處 皆有暗相 吾國之寫像者解此法用之 故能使畫像與生人亡異也.”

를 사용했으며, 이후 빛의 방향에 따라 밝고 어두운 면을 대비적으로 나타나게 묘사하는 화법을 '명암'과 '陰陽向背'란 용어로 쓰게 되었다.

聖像畫와 같은 인물상에서 명암법의 구사에 따라 입체적으로 보이는 형상에 대해, 명말의 劉桐과 于奕正은 “如塑” 즉 흙으로 빚어 만든 조각물 같다고 했고, 청대의 吳長元도 “若塑者”라 했듯이 양감의 두드러진 표현 때문에 돌출된 물체처럼 느낀 듯하다.⁴¹ 이와 같이 명암법으로 그려진 인물상은 마테오 리치가 가져온 성상화를 비롯해 당시 그려진 ‘時畫’도 포함되어 전래된 것으로 보아 입체감을 두드러지게 나타낸 조토 이래 근세 유럽의 ‘조소 같은 회화’였을 것으로 생각된다.⁴² 이렇게 표현된 인물화를 보고 17세기 중엽의 姜紹書는 “밝은 거울에 상이 비친 것처럼(如明鏡涵影)” 닮았다고 했는가 하면, 명말 청대를 통해 한결같이 “儼然生人”, 즉 확실히 살아 있는 사람 같다는 놀라움을 토로하였다.⁴³

명암법이 구사된 화풍에 대해 “서양의 홍염법을 따랐다(遵西洋烘染法)” 또는 “선염과 준찰만으로 이루어졌다(純以渲染皴擦而成)”라고 평한 것으로 보아,⁴⁴ 鄒一桂(1686-1772)가 『小山畫譜』에서 “筆法全無”라 했듯이 윤곽선 없는 몰골풍으로 인식했음을 알 수 있다. 『紅樓夢』의 저자이기도 한 曹霑(1715/1720-1763)은 서양화의 명암법 이론에 토대를 두고, 사실적 묘사를 위해 채색화에서 중요한 것은 광선이라고 하면서, 빛을 받은 부분은 드러나게 하고, 빛을 받지 않은 곳은 캄캄하게 해야 되며, 형이 있으면 반드시 그림자가 있어야 하는데 화가들이 이를 생략해 나타내지 않는다고 비판했다.⁴⁵ 그는 또 “빛이 없으면 어떻게 형을 드러낼 수 있는가(無光何以現形者)”라고 하면서 “명암은 빛에 의해 이룩되고 색채는 빛에 의해 구별되며 원근농담까지 빛으로 야기되지 않는 것이 없다(明暗成于光 彩色別于光 遠近濃淡 莫不因光)”고 하여 가시광선의 자극에 의해 일어난 시각에 의거해 인지된 사물의 현상을 충실하게 묘사할 것을 강조하였던 것이다.

청초 강희 연간(1661-1722)부터는 황제가 數理에 대해 높은 관심을 가졌고, 선교사인

41 劉桐·于奕正, 『帝京景物略』 권4, 「天主堂」, “望之如塑 貌三十許人.”; 吳長元, 『宸垣識略』 권7, “天主堂中供耶穌畫像 繪畫而若塑者.” 이 밖에 청대의 談遷과 楊家麟도 『北遊錄』과 『勝國文征』에서 각각 천주당의 성상화를 보고 흙으로 빚은 조각물 같다고 했다.

42 ‘조소 같은 회화’에 대해서는, 井面信行, 「繪畫と繪畫的なもの」, 『藝術論究』 12(1985. 3), p.43 참조.

43 姜紹書, 『無聲詩史』 권7, 「西域畫」, “利瑪竇携來 西域天主像 … 如明鏡涵影.”; 李超, 앞의 책, pp.156-157 참조.

44 向達, 「明清之際中國美術所受西洋之影響」, 『東方雜誌』 27-1(1930. 10) (『中國書畫論集』, 華正書局, 1987, p.95) 참조.

45 曹霑, 『廢藝齋集稿』, “數彩之要 光居其首 明則顯 暗則晦 有形必有影 作畫者豈可略而棄之耶.”

뷔글리오(Louis Buglio, 利類思, 1606-1682)와 베르비스트가 그린 '透視法畫作' 과 '西洋透視畫法作畫' 를 보고 투시화에도 매우 흥미를 느끼고 있었기 때문에 궁정화가들의 院畫에 이들 '초점투시화법' 의 영향과 더불어,⁴⁶ 원근법에 대한 언설이 대두하기 시작했다. 王士禛(1638-1711)은 『池北偶談』의 「西洋畫」에서 “누대와 궁실그림을 그려 벽에 펼쳐 놓은 것을 열 걸음 정도 떨어져서 보면, 여러 개의 문들이 열려 안으로 통하고 층과 계단의 수를 셀 수 있으며, 왕궁 저택처럼 깊고 넓게 보이는데 이를 가까이서 보면 중횡으로 된 수십 백 개의 그림들로 마치 바둑판 같다”고 하여 서양의 원근법으로 묘사된 銅版界畫를 본 소감을 말했다.⁴⁷ 江戶 후기의 浮繪 연구자 村賴栲亭은 『秣苑日涉』(1807년)에 이 언설의 일부를 인용한 다음, “重門洞開된 것을 세간에서는 浮畫라 부른다”고 했던 것으로 보아, 무한원점의 투시도법으로 그려진 ‘大浮繪 屋內圖’ 로 이해했음을 알 수 있다.⁴⁸

張潮(1676년 전후 활동)는 揚州에 와서 泰西의 幾何 및 비례학과 輪板機軸學을 듣고 서양의 기구 즉 카메라 옵스큐라 등을 처음 만들어 마치 실물인 것처럼 착각하도록 그리는 데 능했던 黃履莊(1655-?)에 대해 『虞初新志』(1683년)에 쓰면서 “무릇 서양화법은 평면인데도 깊고 먼 것처럼 보이도록 하고, 일면인데도 다면처럼 보이게 한다”고 했다.⁴⁹ 그는 또 ‘泰西’의 여러 그림으로 “遠視畫와 傍視畫, 鏡中畫와 管窺畫가 있는데, 거울그림은 그림으로 전혀 느낄 수 없을 정도로 管을 통해 보면 진짜 실물처럼 생동한다”고 하였다.⁵⁰ 이 ‘鏡畫’는 17세기 네델란드에서 유행했던 ‘뷰·토프틱(vues d’optique)’ 그림으로, 江戶시대의 ‘眼鏡繪’ 즉 투시도 그림을 더욱 실감나게 보기 위해 반사경과 볼록렌즈를 조합해 만든 ‘視機關’을 통해 보는 그림과 같은 것이 아니었나 싶다.⁵¹ 그리고 ‘深遠畫’ 또는 ‘深遠片’으로도 지칭되던 遠視畫에 대해, 江戶 후기의 村賴栲亭은 원경을 깊이감 있게 초점투시법으로 그리는 “遠視畫

⁴⁶ George Loehr, “European Artist at the Chinese Court”(김리나 옮김, 『淸 皇室의 서양화가들』, 『미술사연구』 7, 1993, pp.90-92); 李超, 앞의 책, pp.116-119 참조.

⁴⁷ 王士禛, 『池北偶談』 권26, 「西洋畫」, “畫樓臺宮室 張圖壁畫 從十步外視之 重門洞開 層級可數 潭潭如王宮第宅 迫視之 但縱橫數十百畫 如棋局而已.” 王士禛에 앞서 彭師望(1610-1683)도 『彭躬菴魏評集』에서 “태서인들은 척도에 능해 여러 문이 열려 안으로 통하고, 굽고 꺾어진 것도 환하게 비친 듯하다(泰西人 能於度幅 洞開重門 空明曲折)”고 하여 기하학적 원근법의 효과에 대해 언급한 바 있다.

⁴⁸ 岸文和, 『江戶의 遠近法 - 浮繪의 視覺』(勤草書房, 1994), p.7 참조.

⁴⁹ 張潮, 『虞初新志』 권6, 「黃履莊小傳」, “大抵西洋畫法 或平面而見爲深遠 或一面而見爲多面.” 黃履莊은 20대에 한 난계와 수압계, 망원경, 현미경을 만들었고, 카메라 옵스큐라로 그림을 그리고 뷰·토프틱으로 감상했다고 한다. 小野忠重, 앞의 책, pp.60-61 참조.

⁵⁰ 張潮, 위의 책, “泰西諸畫 有遠視畫傍視畫 鏡中畫管窺畫 而鏡畫全不似畫 以管窺之 則生動如眞.”

를 浮繪(遠視畫即浮畫也)”로 보았으며, 喜多村信節은 “浮畫라 칭하는 것도 서양의 화법이며 중국에서는 이를 遠視畫라 부른다”고 하였다.⁵²

서양의 원근법은 이탈리아 출신의 선교사 화가 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 郎世寧, 1688-1766)가 ‘內廷供奉’으로 활동했던 옹정·건륭 연간(1722-1795)에 ‘海西法’ 혹은 ‘通景線法畫’로 지칭되면서 院畫로 확대되었는가 하면, 소주판화와 소설의 삽화 등의 민간화로도 확산되었다.⁵³ 그리고 카스틸리오네의 도움으로 번역된 年希堯의 『視學』이 여러 차례 再刷되면서 널리 유포되기도 했다.⁵⁴ 姚元之(1776-1852)의 『竹葉亭雜記』에 의하면, “남당에 낭세녕의 선법화 2점이 현관 앞 실내의 동서양편에 벽의 높이와 넓이만한 크기로 걸려있다”고 언술한 것으로 보아, 카스틸리오네의 ‘海西法’ 또는 ‘郎體’ 그림은 북경의 남천주당에도 걸려 있었던 모양이다.⁵⁵ 姚元之는 “서벽에서 한쪽 눈을 감고 동벽을 보면, … 多寶閣이 그려져 있는데, … (시각상인) 扇影과 瓶影, 几影이 (실물과) 터럭만큼도 차이 나지 않으며 … 선법은 예전에 없던 것으로 그 정밀함이 이와 같다”고 하여 “曲房洞敞”, 즉 원점투시원근법에 의해 그려진 선법화의 사실성에 대한 증언을 남겼다.⁵⁶

『窻閑漫語』에서는 이러한 선법화에 대해 淺深法이라 했으며, 긴 복도와 실내의 양상을 가까이에서 시작해 사선으로 배치하여 “外寬內窄”, 즉 화면 주위는 넓게 안으로 좁게 나타낸 것으로, 한쪽 눈으로 보면 깊고 멀고, 겹치고 이어지는 순서가 정연해 큰 저택에 있는 것 같다고 했다.⁵⁷ 민간에서는 ‘西洋鏡’ 또는 ‘洋片’으로 지칭되던 선원근법 계화류 또는 年畫의 일점투시 효과를 설명한 것이며, 폭넓은 근경에서 원경의 깊은 곳을 향해 한 점의 좁은 범위로 收束되는 선법화의 특징을 엿볼 수 있다. 張庚은 『國朝畫徵錄』(1739년)에서 이와 같

51 眼鏡繪와 視機關에 대해서는, Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* (田中優子·高山宏 譯, 『大江戶視覺革命 - 18世紀日本の西洋科學と民衆文化』, 作品社, 1998, pp.198-218, 253-276) 참조.

52 岸文和, 앞의 책, p.7와 p.214 참조.

53 聶崇正, 「線法畫小考」, 『宮廷藝術的光輝 - 清代宮廷繪畫論叢』(東大圖書公司, 1996), pp.267-272; 聶卉, 「清宮通景線法畫探析」, 『古宮博物院院刊』117(2005. 1), pp.41-52 참조.

54 莫小也, 「乾隆年間姑蘇版所見西畫之影響」, 『東西交流論譚』(上海文藝出版社, 1998), p.227 참조.

55 聶崇正, 앞의 책, pp.268-269 참조.

56 姚元之, 『竹葉亭雜記』, “南堂內有郎士(世)寧線法畫二張 張於廳事東西兩壁 高一大如其壁 立西壁下 閉一目以觀東壁 則曲房洞敞 … 有多寶閣焉 … 日光所及 扇影瓶影几影 不爽毫髮 … 線法古無之 而其精乃如此.”

57 『窻閑漫語』, “西人多巧思 其畫法 … 有淺深法 長廊列肆 堂宇內殖 而斜紋旁行 披拂參錯 率外寬而內窄 以一目聯之 幽邃深遠 層次井井 居然一甲第也.”

은 “西洋法”은 “自近而遠 由大及小”하여 터럭만큼의 차이 없이 그려낸다고 했으며, 李斗의 『揚州畫舫錄』에도 같은 내용이 수록되어 있다.⁵⁸

鄒一桂(1686-1772)는 『小山畫譜』(1756년 이전)의 「西洋畫」에서 서양인들의 그림이 음양과 원근에서 조금도 틀림없이 정확한 것을 旬股法 즉 기하학을 잘하기 때문으로 보았다. 그는 “서양화의 인물과 건물·나무 등에는 모두 그림자가 있으며, 그들이 사용하는 안료와 붓은 중국 것과 매우 다를 뿐 아니라, 影은 넓은 것에서 좁아지게 배치하는데 삼각형을 이룬 것처럼 계산되어 있고 궁실을 담벽에 그렸는데 실물처럼 보여 사람들로 하여금 달려 들어가고 싶게 하며, 이를 배우고자 하는 사람들은 한두 가지 참작하면 그 화법을 깨우칠 수 있다”고 하였다.⁵⁹

이 글에서 언급된 서양화는 궁정 벽화로 그려진 ‘通景線法畫’로 보인다. 그렇다면 ‘布景’으로 쓰지 않고 ‘布影’으로 언술한 것은 ‘影’을 시각상인 幻影으로 인식했기 때문이 아닌가 싶다. 건륭제도 暢遠臺 벽에 그려진 “屋中線法西洋畫”를 보고 “睨視之幻”이라고 했었다.⁶⁰ 이와 같이 畫像을 眞形이 아닌 환영, 즉 일루전으로 인식한 것은 근대적 시각체제의 개념에 좀더 접근한 의의를 지닌 것으로 생각된다. 이러한 관점에서 1816년에 胡敬은 서양화법에 대해 다음과 같이 언술했다.

海西法이란 影을 잘 그리는 것으로, 작은 부분까지 세밀히 나누어 음양과 앞뒤, 기울고 바로고, 길고 짧음을 측정하여 그 影대로 따라서 짙고 옅고 밝고 어둡게 나누어 設色함으로써 멀리 보이는 인물·짐승·초목·건물 등이 모두 입체감을 가지고 바로 세워지도록 그리며, 天光이 비치는 것은 증기로 이루어진 雲氣로 표현한다. 그래서 깊고 먼 것까지 작은 비단이나 종이 위에 고르고 선명하게 펼칠 수 있다.⁶¹

胡敬이 언명한 ‘影’은 일루전, 즉 눈으로 본 환영으로서의 시각상을 뜻하며, 서양화법

58 李斗, 『揚州畫舫錄』 권2, 「草河錄」下, “工泰西畫法 自近而遠 由大及小 毫釐皆准法則.”

59 鄒一桂, 『小山畫譜』, 「西洋畫」, “西洋人善勾股法 故其繪畫於陰陽遠近 不差鑿黍 所畫人物屋樹皆有日影 其所用顏色與筆 與中華絕異 布影由闊而狹 以三角量之 畫宮室於牆壁 令人幾欲走進 學者能參用一二 亦其醒法.”

60 『御製詩集』5集 卷17, 「暢遠臺」참조.

61 胡敬, 『國朝院畫錄』卷上, “海西法 善於繪影 部析分判 以量度陰陽向背 斜正長短 就其影之所著 而設色分濃淡明暗焉 故遠視則人畜花木屋宇 皆植立而形圓 以至照有天光 蒸爲雲氣 窮深極遠 均縻布於村練尺楮之中.”

은 이러한 대상물을 투시 측량하여 시각 이미지 그대로 명암법과 선원근법, 공기원근법에 의해 일관된 방식으로 재현함으로써 화면상에 공간의 심원함을 '均棼' 되게 이루게 한다고 했다. 여기서 '균찬'을 '균질', 즉 등질성과 무한정성을 조건으로 하는 데카르트적 원근법 공간의 의미로 사용했다면, 17세기 서양의 과학주의적 인식론의 개념을 일부 반영한 의의를 지닌다고 하겠다. 그리고 건륭 연간에 중국에 온 영국사절단이 화면상의 '錯覺畫'는 풍경의 아름다움과 조화를 만드는 데 필요한 것인데, 중국인은 물체의 거리감을 시선의 원근에 의해 나타내고 시력의 착각으로 크고 작게 묘사하는 것을 인식하지 못한다고 언술했던 것과 달리,⁶² 서양화법이 2차원의 평면에 투시된 3차원의 환영을 균찬화된 기하학적 질서로 재현하는 체계임을 파악했던 사례로도 주목된다.

胡敬의 이러한 시학지식은, 중국의 서양화 수용이 화법 '參用'의 시기를 지나 19세기에 이르러 '泰西繪具'인 油彩를 사용해 그리는 풍조를 확산시키던 보다 심화된 단계를 반영한 것으로 보인다. 청 후기에 편찬된 것으로 짐작되는 『西學略述』에도 '光算二學'에 기초하여 모든 사물의 직사광선에 의한 가시세계와 시각 피라미드의 원리 및 시각현상, 그리고 카메라 옵스큐라와 안구 작용의 유사성 등에 관한 지식을 언술하면서 서양화법에 대한 논의를 전개시키고 있다.⁶³ 그러나 이와 같은 언설은 화상을 시각적 소산으로 보는 데까지 이르는 했으나, "서양화법은 工筆界畫와 寫意의 一法과 함께 神을 밝히는 것으로 배우는 사람도 여기에 뜻을 두고 있다"고 했듯이,⁶⁴ 形似的 傳神의 관점에서 개진되었음을 알 수 있다. 서양화법과 결부되어 전개된 명말 청대의 시학지식은 인간의 시점에서 인간 중심으로 세계를 대상화하여 과학적·인공적으로 재구성하고자 했던 근대적 시각법에 대한 인식, 즉 절대자 또는 주재자인 신을 대신한다는 창조적 창작의 주체자로서의 인식은 찾아보기 힘들고, 逼真과 형사적 전신을 보완하기 위한 도구, 즉 '西器'와 '洋才'로서 이용하고자 했던 것이다.

⁶² 李超, 앞의 책, p.176 所收의 斯當東, 『英使謁見乾隆紀實』 참조.

⁶³ 『西學略述』, "當中國前明正統年間 有意大利國數人 創著作畫之書 內言作畫 其要須先悉光算二學 庶免差誤 凡畫作向平面於若紙若壁之上 欲使其遠近高下 秩然不紊人物位置 各得其宜者 務先求明光學家所言 諸物面點 豈有光射作直線入人目中 與算學家諸物直射光線 豈未合尖角來入人目同理 如人目見一樹 乃此樹自本至末 開權縱橫 其面點豈如其形 射作光錐來入人目 若有二人並立而視 所見物同 而物之光錐來入人目者 更無一同也 如人居暗室 試於壁上透穿一孔 窺諸壁外之物 復於己目與壁孔之間 隔一玻璃片 而以所見壁上諸物 一一描畫於此玻璃片上 餘能映取無差 可明諸物面點 皆如其形作尖錐來入人目之理 是亦皆本於算 詳列如左 一凡人視物 其上下兩端中間之角大小 率由該物離人近遠之度 近則視大 遠則視小 一凡視物愈斜 則其間之角愈大 一凡作畫人如欲其間諸物之近遠斜正 豈得其當 宜合上二則方位 推研精詳 方無錯誤."

⁶⁴ 『西學略述』, "此論 如中國之工筆界畫一法最近 而寫意一法 即括於中 神而明之 是在學者."

III. 조선후기의 視學지식과 회화론의 변동

조선왕조는 인접한 중국과 일본, 琉球를 제외한 타 외국과의 교섭이 가장 부진했던 시기로, 15세기 말의 이른바 '대항해시대' 또는 '지리상의 발견' 이후에도 서양과의 직접적인 접촉이 거의 없었다. 외부와의 접촉이나 문물 유입은 '사대교린'의 대외정책에 따른 제한된 사신 교환을 통해 대부분 이루어졌던 것이다. 16세기 중엽 이후 '서학동점'의 시대에도 서양 여러 나라와의 직접적인 교섭이나, 서양 언어로 쓰여진 서적의 도입과 번역은 없었으며, 중국을 매개로 한 간접적 교류에 의존한 특징을 지닌다. 조선후기의 시학지식도 漢譯 서학서를 비롯해 이러한 간접 창구를 통해 유입되었다.

1. 조선후기의 視學지식

조선시대에 서양인을 만난 최초의 인물로 여항화가 李楨의 시문선생인 崔岾(1539-1612)이 거론된 바 있다. 『松泉筆譚』에 의하면, 최립이 赴燕使行 시 명말의 대표적인 문인 王世貞(1526-1590)의 집에서 전일 부탁했던 畫竹屏의 서문을 찾기 위해 방문한 서양인을 만난 적이 있다고 한다.⁶⁵ 최립은 북경에 1577년과 1594년 두 차례 다녀왔는데, 두 번째 사행시는 왕세정이 타계했었기 때문에 서양화를 보았다면 1577년 사행 때였을 것으로 생각된다. 그러나 1577년에는 아직 마테오 리치도 북경에 오지 않았을 뿐 아니라, 李德懋(1741-1793)도 왕세정과 최립의 문집을 조사해 본 후, 두 사람의 만남과 관련하여 세상에 전하는 말을 믿기 어렵다고 하였다.⁶⁶

지금의 유럽을 서양국으로 인식하기 시작하고, 시학지식을 포함한 西學 또는 서양화법의 조선 전래는 李光庭(1522-1627)이 북경에서 마테오 리치의 〈坤輿萬國全圖〉를 구해 1603년 지입한 이후부터이다.⁶⁷ 그리고 당시 부제학이던 李暉光(1563-1629)이 이 지도를 보고

65 沈宰錚, 『松泉筆譚』 권1, “簡易入中國 往見王弇州 西洋人適訪弇州 請畫竹屏序.”

66 李德懋, 『靑莊館全書』 권32, 『淸脾錄』 권1, '崔簡易堂' 참조.

67 〈곤여만국전도〉는 마테오 리치가 1584년 광둥성 肇慶에 있을 때 제작한 것인데, 북경에 온 후 1602년 6폭 1쌍의 병풍으로 李之藻가 개관한 세계지도이다. 李元淳, 『朝鮮西學史研究』(一志社, 1986), p.54와 姜在彥, 『朝鮮의 西學史』(민음사, 1990), p.31 참조. 〈곤여만국전도〉는 『中國의 洋風畫展』 도판 145 참조.

“매우 정교하다”고 말했던 것이 기록으로 전하는 최초의 반응이 아니었나 싶다.⁶⁸ 이수광은 또 서양인 馮寶寶가 그린 〈天形圖〉를 보고 그 설명이 유사하고 근거가 있는 것 같다고 언술한 바 있다.⁶⁹

조선후기의 시학지식 전개와 관련하여 보다 주목되는 것은 1631년 陳奏使로 赴京했던 鄭斗源이 가져온 서학서 중 『遠鏡書』이다. 이 책은 아담 샬이 1626년 한문으로 편술한 망원경 등의 관측기 사용법과 광학이론을 밝힌 『원경설』로,⁷⁰ 앞서 언급했듯이 ‘원근법’의 탄생과 보급에 중요한 구실을 한 카메라 옵스큐라를 이용해 ‘물상으로 물상을 그대로 그리는’ 원리를 소개한 「借照作畫」가 수록되어 있는 것이다. 『遠鏡說』은 8년간 심양과 3개월간 연경에서 체류하다 1645년 귀국한 소현세자(1612-1645)가 아담 샬로부터 증정받아 온 다수의 ‘天文算學聖教書籍’에 포함되었을 가능성도 크다.⁷¹ 그러나 이들 과학기술서의 활용과 유포에 적극적 의지를 보인 소현세자가 서양문물과 청 왕조에 대한 그의 개방노선을 반대하는 세력들에 의해 귀국 3개월만에 급사함에 따라 무산되었을 뿐 아니라, 효종·현종 연간을 통해 對淸 관계의 불편함이 지속되면서 서학의 유입 자체도 부진하였다.⁷²

이러한 국면은 숙종조(1675-1720)에 이르러 변화를 보이기 시작했다. 연행록에 천주당 방문 기사가 나타나기 시작했으며, 마테오 리치의 『幾何原本』이 수록된 『天學初函』을 비롯해 서학서들이 다시 유입되기 시작하였다. 1682년 사은사로 연행한 金錫胄(1634-1684)는 ‘西洋畫法參用’을 한 최초의 화가 중 한 사람인 焦秉貞으로부터 초상화를 그려 받아 왔다.⁷³ 그리고 『천학초합』의 존재를 처음으로 언급했던 崔錫鼎(1646-1715)은 1697년 주청사로 연

68 李晔光, 『芝峰類說』 권2, 「諸國部」 '外國', “萬曆癸卯 余副提學時 赴京回還使臣李光庭權愷 以歐羅巴國輿地圖一件六幅 送于本館 蓋得於京師者也 見其圖甚精巧.”

69 이수광, 위의 책, 권1, 「天文部」 '天', “余嘗見歐羅巴國人馮寶寶所畫天形圖 … 其說似亦有據.” 서양인 馮寶寶는 利瑪竇(마테오 리치)를 잘못 쓴 것으로, 1603년 劉汭 등에 의해 찬술된 『續耳譚』의 「西洋異人」 기사를 근거로 했기 때문이다. 구만옥, 「16-17세기 조선 지식인의 서양이해와 세계관의 변화」, 『동방학지』 122(2003) 참조.

70 이원순, 앞의 책, p.71 참조.

71 소현세자의 서양문물 지입에 대해서는, 山口正之, 「昭顯世子と湯若望」, 『靑丘學叢』 5(1931), pp.101-117 참조.

72 김문식, 「소현세자의 외교활동」, 『선비문화』 4(2004), pp.6-12와 김용덕, 「소현세자연구」, 『조선후기의 사상연구』(을유문화사, 1981), pp.412-424 참조.

73 金錫胄는 『息庵遺稿』 권8, 「與燕京畫史焦秉貞書(在玉河館)」에서 초병정이 그려준 초상화가 문을 닫은 방 안에서 밝은 빛이 적은 상태로 그려져 和氣가 없어 보이고, 또 수법도 부족하여 神氣가 없음에 불만을 품고 다시 가감해 고쳐줄 것을 요구한 바 있다. 초병정의 생년월이 알려져 있지 않아 1682년 당시 그의 나이가 몇 살인지 불명이나, 1689년부터 宮廷供職으로의 활약상이 기록으로 전하고 1726년 무렵까지 작품활동을 한 것으로 보아 아직 약관의 화가 초년생이었을 것으로 생각된다. 초병정의 생애에 대해서는 攝崇正, 앞의 책, pp.51-52 참조. 따라

행하여 강희제의 명으로 焦秉貞이 ‘海西法’을 구사해 1696년 제작한 《佩文齋耕織圖》를 구득했으며, 9월에 복명하면서 바치자 숙종은 병풍으로 2벌 모사하게 하고 세자에게 경직의 어려움을 깨우치는 시를 직접 지어 題詩로 삼기도 했다.⁷⁴ 1708년에는 역시 왕명으로 영의정이면서 관상감 책임자였던 최석정 주관하에, 명암법이 질게 반영된 이국의 동물도와 범선이 그려진 마테오 리치 관련의 북경 제5판인 ‘繪入’ 〈곤여만국전도〉가 화원 金振汝에 의해 모사되었다.⁷⁵

이러한 변화에 대해 1724년 무렵 愼後聃(1702-1761)은 “歐羅巴學이 중국에서 성행하고 조선에까지 전해져 즐겨 사모하고 그것을 일컫는 사람이 많아졌다”고 했으며, 安鼎福(1712-1791)은 “이미 선조 말 이래 서양서가 전래되어 이름난 벼슬아치와 선비로서 이를 읽지 않는 사람이 없다”고 까지 언급한 바 있다.⁷⁶ 특히 숙종조 후기부터 청과의 긴장 관계가 해소되면서 왕조 재흥을 위한 문물유입이 더욱 활기를 띠게 되었고, 서양에 대한 관심도 확대되기에 이른다. 그 대표적인 예로 사행원들의 천주당 방문을 꼽을 수 있을 것이다.⁷⁷ 洪大容(1731-1783)의 『燕記』에 의하면, “강희 연간 이후 우리나라 사신이 연경에 가서 (천주당) 관람하기를 청하면, 서양인들은 매우 기꺼이 맞이하여 그 안에 설치된 특이하게 그려진 神像 및 기이한 기구들을 보여주고, 또 서양에서 생산되는 진기한 물품들을 선물해 줌으로, 선물

서 초병정이 명암법을 구사하기 위해 빛의 방향을 일정하게 하고 명암의 상태를 효과적으로 파악하려는 의도로 문을 닫은 방안에서 초상화 제작을 시도했지만, 아직 미숙했던 것으로 보인다.

⁷⁴ 『列聖御製』 권10, 肅宗, “奏請使右議政崔錫鼎等 回自燕京 進畫帖一本 乃耕織圖 而清皇自製序文絕句而寫之 書與畫皆刊印者也 … 遂摸作二屏障 欲以誨諭世子也 各題律詩一首.” 이 《패문제경직도》는 화원 秦再奚가 모사했으며, 현재 국립중앙박물관에 소장 중이다. 정병호, 『한국의 풍속화』(한길아트, 1998), p.133 참조. 초병정의 서양 화법에 대해서는, 攝崇正, 앞의 책, pp.53-63와 李超, 앞의 책, pp.137-142 참조.

⁷⁵ 이 작품은 현재 서울대박물관에 소장되어 있으며, 본 연구의 후속 논문인 ‘명청대 서학서의 삽화 및 海西法과 조선후기의 서양화법’에서 상론할 예정이다.

⁷⁶ 愼後聃, 『職方外紀』, “歐羅巴之學 頗已 盛行於中國 至於我東人 亦多有悅慕而稱道之者.” 노대환, 「조선후기의 서학유입과 서기수용론」, 『진단학보』 83(1997), p.129 재인용. 安鼎福, 『順庵集』 권17, 「天學考」, “西洋書目 宣廟末年已來于東 名卿儒無人豫見.” 그리고 18세기 후반 黃德壹의 『拱白堂集』 권4, 「德谷記聞」에는 “西洋之書 … 近年以來 其書自燕肆 而出頗盛行.”이라 하여 당시 연경에서 서학서를 매입해 오는 것이 매우 성행했음을 말해 준다.

⁷⁷ 연경에 천주당은 1605년 마테오 리치가 神宗에게 서양문물을 현상한 공으로 하사받은 宣武門 안의 제택에 처음 건립되었으며, 이 南堂을 1653년경 아담 샴이 순치제로부터 기부금을 받아 고쳤다. 이 무렵 아담 샴에 의해 東安門 밖에 東堂이 건립되었고, 50여 년 후 북당(1703년)과 서당(1725년)이 세워졌다. 남당은 조선사절단 숙소인 玉河館 부근에 있어 우리 사행원들이 주로 방문한 곳이다. 노대환, 「17-19세기 연행사절의 천주당 방문과 서양인식」, 『제116회 한국 교회사 연구발표회』(1998) 참조.

도 탐내고 그 이상한 구경을 좋아하여 해마다 찾아가는 것을 상례로 삼았다”고 한다.⁷⁸ 그러나 연행시 볼만한 관람처 19개소 중의 하나로 손꼽힐 만큼 인기가 높아지고 방문하는 사행원들이 증가하면서, 가래침을 뱉거나 기물을 함부로 만지는 등 무례하고 무질서한 행동이 늘어나자 1766년 무렵부터 천주당측에서 우리 사절단원들이 찾아오는 것을 꺼리기도 했던 것으로 보인다.⁷⁹

사행원이 천주당에서 목격한 성화 등의 서양화에 대해 처음 언급한 것은 1712년 큰형인 金昌集(1648-1722)의 동지사겸사은사행 자제군관으로 참가한 金昌業(1658-1722)이 아닌 가 싶다. 그는 천주당의 북쪽 벽에 걸려 있는 像을 보고, 머리를 풀어헤치고 있는데 얼굴은 살아 있는 것 같으며 부정도 긍정도 하지않는 반응을 보였다.⁸⁰ 이에 비해 1719년 연행한 문인화가 趙榮福의 형 趙榮福은 『燕行日錄』에서 ‘天主殿’, 즉 천주당의 네 벽에 그려진 날개 달린 사람과 머리를 길게 풀어트린 사람이 포함된 인물상과 각종 기물들을 보고 “호화롭고 교묘하여 눈을 현란하게 하니 말로 형용하기 어렵다”고 했다.⁸¹ 서양화의 정밀채색풍이 눈을 어지럽히는 형용하기 힘들 정도로 황당하게 보인 듯하다.

이러한 인식은 1720년 아버지인 告訃使 李頤命(1658-1722)을 따라 연행한 李器之(1690-1722)가 천주당의 벽화를 보고 쓴 『西洋畫記』에서 “如生人” 또는 “物物酷肖生者”라 하여 살아 있는 것으로 착각할 만큼 실물처럼 묘사된 사실력에 “不謂人工之能”, 즉 “사람의 공교로운 능력이라고 말할 수 없다”고 했을 정도로 경탄하는 모습으로 변화된다.⁸² 특히 그는 이와 같은 핏진함에 대해 “기히 神巧를 탈취했다(可奪神巧)”고 평가했으며, “濃淡淺深”으로 “밝고 어두움과 가리거나 보이는 형색을 나타내어 사람들에게 높고 낮음과 멀고 가까운 모양을 보여준다(作明暗隱見之色 能令人看高低遠近之狀)”고 했다. 그리고 “열 걸음쯤 떨어져 보면 문짝 안이 매우 깊고 멀어서 마치 속이 비쳐진 벽을 보는 것 같다(却立十步外觀

⁷⁸ 洪大容, 『湛軒書』外集 권7, 「燕記」 ‘劉鮑問答’, “康熙以來 東使赴燕或至堂 求見則西人 輒歡然引接 使遍觀堂內 異畫神像及奇器 仍以洋產珍異饋之爲使者 利其賄 喜其異觀 歲以爲常.”

⁷⁹ 朴趾源, 『熱河日記』, 「駟訊隨筆」 秋 7月 15日條: 洪大容, 위의 책, 같은 곳, “惟東俗驕傲 尙夸詐待之 多不以禮 或受其饋而無以爲報 又從行無識者 往往吸煙唾涕於堂中 摩弄器物以拂其潔性 近年以來洋人益厭之求見 必拒之見亦不以情接也.”

⁸⁰ 金昌業, 『老稼齋燕行日記』 권6, 계사 2월 9일조 참조.

⁸¹ 趙榮福, 『燕行日錄』 2월 12일, “四壁皆畫人 而或有翼者 或有披髮者 以紗帳垂蔽 所列床卓件物 皆窮極侈巧 眩人眼目 難以形容.”

⁸² 李器之, 『一菴集』 권2, 「西洋畫記」(진홍섭 편저, 『한국미술사자료집성』 4, 일지사, 1996, pp.884-885) 참조. 번역문이 이성미, 앞의 책, pp.92-95, p.97에 실려 있다.

之…而門扇之內甚爲深邃若映見一壁)”고도 하였다.

이가지의 이와 같은 언술은 청초의 王士貞이 『池北偶談』의 「서양화」에서 투시원근법으로 그려진 누대와 궁실그림에 대해 쓴 소감을 연상시킨다. ‘淺深’과 ‘高低遠近’도 線法畫의 특징으로 지칭되던 것이다. 이가지는 이러한 서양화법에 대해 이론적인 설명은 하지 못했지만, 벽면의 그림이 실제 공간처럼 ‘深邃’한 거리감을 주고, “몸을 숨길 수 있을 것 같은(如可隱身)” 공간감을 자아내며, “圓體分明” 즉 입체감이 확연해서 “어루만지고 안을 수 있을 것 같다(如可捫抱)”고 하여 그 특징과 효과에 대해서는 인식했음을 알 수 있다. 1723년 연행한 黃晷(1698-1752)은 “인물을 모사했는데, 실물인지 아닌지 판별할 수 없을 만큼 기묘하다”고 했는가 하면, 1737년의 부연사행원 李喆輔(1691-?)는 “인물상 이외의 각양 기물들이 실물처럼 천연스러워 가까이 가서 세밀하게 살펴보니 그린 것임을 알았다”며 모두 대상물과 구별할 수 없을 정도로 닮게 묘사된 필진함에 감탄하는 반응을 보였다.⁸³ 1731년의 사은부사 趙尙綱(1681-1746)은 이처럼 실물 같은 그림을 ‘活畫’로 인식하기도 했다.⁸⁴ 그리고 1732년의 사은겸진하사 서장관 韓德厚는 “네 벽의 인물 그림이 전부 살아 있는 듯 생동하고 있어 실물인지 아닌지 분간할 수 없다”고 하면서, “건물과 사람의 형상을 한 눈으로 보니 모두 浮動하고 있다”고 하였다.⁸⁵ 그의 이러한 언술은 일점투시법이 單眼視에 의해 더욱 실감나고 浮畫처럼 보인다는 시학지식을 인지한 것으로 생각되어 주목된다.

그러나 18세기 전반기에는 서학서의 시학관련 내용에 의거하여 이에 대한 이론적 견해를 개진한 인물로 李灑(1681-1763)이 가장 주목된다. 이익은 선영과 田莊이 있던 안산에서 평생을 재야학자로 지내면서, 부친 李夏鑣이 1678년 연행사로 가서 구득해 온 서학서가 포함된 수많은 서적을 벗삼아 학문에 전념하여 성호학과를 이루게 한 근기 남인계의 대표적 인물이었다.⁸⁶ 그가 언제부터 서학에 관심을 갖기 시작했는지 구체적인 시기는 밝혀져 있지 않지만, 1705년의 증광시 좌절 이후부터가 아닐까 싶다. 1724년 愼後聃이 안산으로 이익을 여러 차례 찾아 뵈고 서학에 관해 질문했을 때, 이익이 “실용적인 것은 『天文略』과 『幾何原

⁸³ 黃晷, 『癸卯燕行錄』 9월 29일, “歷見天主堂… 模人物真假莫辨 千奇萬巧.”; 李喆輔, 『丁巳燕行日記』 윤9월 8일, “觀天主堂寺… 四壁皆畫… 人形之外 各樣儀物 奇奇巧巧 天然似真 迫而細審 乃知其爲畫.”

⁸⁴ 趙尙綱, 『燕槎錄』, 「天主堂」 참조. 그는 또 『西洋國四種記實』에서 서양화의 필진함에 대해 다음과 같이 읊었다. “畫法能偷造化 成森森萬象筆端生 入眼依係皆活動 形形形色太分明.”

⁸⁵ 韓德厚, 『燕行日記』 壬子 7월 12일, “三使同往天主堂… 四壁上皆畫人物而活動如生 不分真假 一眼而視之 屋宇人形皆浮動.”

⁸⁶ 이익의 생애와 학풍에 대해서는, 한우근, 『星湖李灑研究』(서울대출판부, 1980), pp.10-72 참조.

本』 등의 여러 서적에서 논하고 있는 것을 가리키며, 이전에 없던 것으로 세상에 유익함이 크다”고 답변한 것으로 보아 이미 서양 과학기술의 효용성에 대해 긍정적인 측면에서 깊이 인식하고 있음을 알 수 있다.⁸⁷

이익은 연행한 적이 없으나, 사행원들이 구득해 온 서양화를 보고 「畫像拗突」이란 글을 썼다. 그는 “근래 연경에 사신 간 사람들이 서양화를 사다가 마루에 걸어 놓는다”고 하면서 “먼저 한쪽 눈을 감고 다른 한 눈으로 오래 주시하면 궁궐 지붕의 모퉁이와 담이 모두 실물 처럼 튀어나온다”고 하였다.⁸⁸ 서양화는 1720년 동지사행 정사 李宜顯(1669-1745)이 역관과 친분이 있는 提督府 소속 서리이며 서적과 서화 및 문구류 매매로 호구책을 삼던 序班을 통해 구입한 것이 최초의 사례인데, 이처럼 매입하거나 천주당에서 선물로 받거나, 서양인이 직접 그려준 것을 가져오는 등의 방법으로 전래되었다.⁸⁹ 이들 서양화는 대부분 선법화이거나 ‘烟煤印本’ 또는 ‘印畫’로 지칭되던 동판화였을 것으로 추측되며, 이익이 또 다른 글에서 “요즈음 연행에서 돌아오는 사람들이 서국화를 많이 가져온다(此年使燕還者 多攜西國畫)”라고 했던 것으로 보아 생각보다 많은 양이 유입되었던 것 같다.⁹⁰

이익은 서양화를 관람할 때는 한쪽 눈을 감고 봐야 완전히 실물처럼 보인다고 하여, 브루넬레스키의 원근법 시연 이후 보편화된 하나의 눈만으로 이미지를 보게 함으로써 리얼리즘을 고양시키는 방법, 즉 관람자의 눈을 단안적인 일점원근법의 투사중심에 맞추어 환영의 효과를 증진시키는 방식에 대해 인지하고 있음을 알 수 있다. 그는 이러한 것은 중국에 원래 없었다고 하면서, 그 이론에 대한 논증성을 높이기 위하여, 앞에서도 언급했듯이 1607년 마테오 리치가 쓴 『기하원본』 「譯引」의 원근법 관련 기하 및 광학지식 내용을 그대로 인용해 서술했다.⁹¹ 「跋虛舟畫」에서도 “西洋利氏(마테오 리치)之論畫”로 위 내용의 뒷부분을 인용

⁸⁷ 愼後聃, 『懸窩西學辨』, 「紀聞編」 ‘甲辰春見李星湖紀聞’, “而若吾之所謂實用者 取其天問略幾何原本等諸書中所論 … 發前人之所未發 大有益於世也.”

⁸⁸ 李瀛, 『星湖僊說』 권4, 「畫像拗突」, “近世使燕者 市西洋畫掛在堂上 始閉一眼以隻睛久 而殿角宮垣皆突起如眞形.”

⁸⁹ 홍선표, 「조선후기의 서양畫觀」, pp.156-157과 『朝鮮時代 繪畫史論』(문예출판사, 1999), pp.292-293 참조. 서반에 대해서는 洪大容, 『湛軒書』 外集7, 燕記, 「衙門諸官」 참조.

⁹⁰ 李瀛, 『星湖先生文集』 권56, 「跋虛舟畫」.

⁹¹ 주 26 참조. 「畫像拗突」에서 마테오 리치의 원근법 서술 부분에 대한 이익의 인용 중 “察日視勢”를 “有目視”로 쓴 것 이외에는 같다. 이익이 인용한 마테오 리치의 『幾何原本』은 1781년 편찬된 『홍정사고전서』(여기 수록된 본에는 서문이 없음)나 1865년 출간본인 규장각 소장 『幾何原本』 15권 이전의 판본에 의거했을 것으로 생각된다. 이규경은 『幾何原本辯證說』에서 이 책은 2본이 있다고 하면서, 하나는 서광계가 마테오 리치의 口譯을 편찬한 것이고, 또 하나는 강희제 때 개본하여 『數理精蘊』에 수록되었다고 했다. 이익이 본 『기하원본』은 전자로, 속종

하면서, 사행원이 가져온 서양화를 보고 “웅장한 전각과 인물 및 기물, 모퉁이와 구석의 모
나고 등근감이 완연히 실물 같아 그의(마테오 리치) 말이 거짓이 아니다”고 하였다.⁹²

이익은 이와 같이 멀고 가까움과 휘고 바르고, 작고 크며, 보이지 않거나 보이는 형세를
“分數”, 즉 계산으로 비례를 판별하여 명확하게 하는 방법이 우리나라 사람의 명화에는 없으
며, 화가가 “七分境界”의 솜씨로 닮게 묘사해도 “視大視球”가 어떠한 기법인지 모른다고 하
여,⁹³ 기술적 측면에서의 서양화법의 우수성을 높게 평가했음을 알 수 있다. 그는 이러한 관
점에서 서양의 渾天全圖가 중국의 蓋天圖보다 “遠近疏密”에서 더 “極細”하다고 했으며, “점
점 멀어질수록 긴 것은 점점 짧아지고, 넓은 것은 점점 좁아지는(漸遠而長者漸短 廣者漸
狹)” 시각현상에 대해서도 “각각 계산으로 판별한 비례에 따른 것(各有分數在也)”이라고 했
다.⁹⁴ 원근법에서 크기의 축소문제는 시점이 고정되어야 일관성 있게 파악되기 때문에 보는
사람의 위치 문제도 중요한데, 이익은 거리에 따라 달라지는 크기의 측정에 대한 지식만을
언표한 것으로 보인다. 또한 그는 천체를 측량하는 문제를 논하는 글에서 “눈으로 중심을 삼
아(以人目爲中心)” 單眼視로 사물을 측정하는 방법에 대해 말하면서 경험을 하지는 못했어
도 이치는 분명하다며,⁹⁵ 서학서를 통해 시학지식을 습득했음을 시사했다.

이익의 이러한 서양화법 또는 시학지식에 대한 인식의 확대는, 그가 천문학과 역산, 기
기, 의학 등, 西器的 측면에서 서양의 과학기술이 중국보다 우수하고 뛰어나다고 높이 평가
했던 관점과 결부되어 이해된다.⁹⁶ 그러나 이익의 시학지식에는 시각중심과 단안시에 대한
언술이 포함되어 있지만, 세계를 종속시키는 보는 주체로서의 인식은 형성되지 않았던 것으
로 보인다. 그는 인식과정에서 사물에 나아가 직접 경험을 통한 격물을 강조했고, 정확하고
정교한 실물 재현을 높이 평가했지만, ‘心’을 인식주체로 파악했으며, 기존의 선형성 주재에
서 귀와 눈의 감각 기능이 작용하는 경험성을 ‘심’의 구성 요소로 중시하는 변화를 보였으

조 초에 유입된 것으로 보이는 『천학초합』이나 부친 이하진이 1678년 연경에서 구득해 온 서학서에 포함되었던
것으로 짐작된다.

⁹² 李翼, 『星湖先生文集』 권56, 「跋虛舟畫」, “西洋利氏之論畫云 畫小使目視大 畫近使目視遠 畫圓使目視球 畫像有
拗突 室屋有明闇也 此年使燕還者 多攜西國畫 其殿閣廊陸人物器用 稜隅方圓宛若眞形 其言槩不誣矣.”

⁹³ 위의 책, 같은 곳, “遠近曲直細大隱見之勢 分數明故也 東人之善畫 奚獨不爾 … 又畫家七分境界 獨不曉視大視球
之爲何術.”

⁹⁴ 이익, 『星湖僊說』 권2, 「方星圖」와 「天圓地方」 참조.

⁹⁵ 위의 책, 권3, 「測天」 참조.

⁹⁶ 이익의 서양 과학기술 찬사에 대해서는, 이원순, 앞의 책, p.131와 서종태, 앞의 글, pp.205-206 참조.

나.⁹⁷ 보는 사람의 시각을 주체로 하여 세계를 인식하는 단계에는 이르지 못한 것으로 생각된다.

이익의 서양화와 시학지식에 대한 인식은 그의 문하에 왕래했던 문인화가 姜世晁(1713-1791)을 통해 18세기 후반으로 이어지기도 했다. 洪秀輔에게서 서양화를 빌려 본적이 있는 강세황은 “泰西妙意”를 “十分逼真”한 것으로 보았으며, 서양인 戴進賢이 그린 〈月影圖〉를 서자 姜信이 이모한 것에 대해 언급하면서 광학기구에 의해 밝혀진 事實畫라는 측면에서 개진한 바 있다.⁹⁸ 서양인 戴進賢은 흙천감 正으로도 봉직했던 이그나티우스 쾨글러(Ignatius Kögler, 1680-1746)로 이이명과 金舜協(1693-1732)이 1720년과 1729년에 각각 여행했을 때 만난 선교사이기도 하다.⁹⁹

李奎象(1727-1796)은 「畫廚錄」에서 “지금 화원화는 서양국의 四面尺量畫法을 모방하기 시작했는데, 이 법을 따라 그림이 완성된 후 한쪽 눈으로 보면 모든 물체가 가지런하고 우뚝하게 보이며 세간에서는 이를 冊架畫라 한다”고 했다.¹⁰⁰ 카스틸리오네 이후 청대 궁정 양식으로 성행된 선법화 서양화법의 본격적인 수용 사실과 더불어 단안시 관람에 의한 리얼리즘 고양의 효과에 대한 시학지식이 확산되어 있음을 말해준다. 1780년 연경에 간 朴趾源(1737-1805)은 천주당을 방문하여 서양화를 보고, “세밀히 구별해 나타내어 숨을 쉬고 꿈을 거리는 듯하고 음양의 향배가 서로 어울려 스스로 밝고 어두움을 만들었다”고 하면서 “멀리 바라보이는 데는 까마득하고도 깊숙하여 끝간 곳이 없다”고 하여 명암법과 무한 원점투시법 지식을 원용해 소감을 토로하였다.¹⁰¹

그러나 18세기 후반의 시학지식 전개에서 보다 중요한 구실을 했던 인물은 洪大容(1731-1783)이 아닌가 싶다. 북학파의 대표적 문사로 1759년경부터 서양 과학기기와 기술에 관심을 보인 홍대용은 서학 수용에도 가장 적극적이었다.¹⁰² 그는 1765년 동지사 서장관

⁹⁷ 이익의 인식론에 대해서는, 김용걸, 「李瀼의 인식이론」, 『퇴계학보』 110(2001), pp.463-507 참조.

⁹⁸ 姜世晁, 『豹菴遺稿』 권2, 「戲次贈洪台君擇秀輔」, 권5 「書西洋人所畫月影圖模本後」 참조.

⁹⁹ 李頤命, 『疎齋集』 권11, 「與西洋人蘇霖戴進賢書」; 최강현 역주, 『五友堂燕行錄』(국학자료원, 1993), p.141 참조. 쾨글러는 독일 대학에서 강의도 했던 과학자 신부로 케플러의 타원궤도설에 근거한 카사니의 신법을 도입하여 청력과 조선력 사이에 다시 차이가 생기자 조선측에서 이를 배워오기 위해 노력하였다. 노대환, 앞의 글, p.132 참조.

¹⁰⁰ 李奎象, 『一夢稿』, 「畫廚錄」 '金弘道', “當時院畫創倣西洋國之四面尺量畫法 及畫之成 瞬一目看之 則凡物無不整立 俗目之曰冊架畫.”

¹⁰¹ 朴趾源, 『熱河日記』 黃圖紀略 「洋畫」, “較其毫分有若呼吸轉動 蓋陰陽向背而自生顯晦耳 … 遠而望之 則綿逸深邃杳杳無窮際.”

인 숙부 洪櫛의 자제군관으로 연행했을 때 천주당을 네 차례나 방문하기도 했다. 성상화를 보고 홍대용도, 양감의 두드러진 표현 때문에 명말 이래 흙으로 빚은 조각품처럼 인식했듯이, “佛家の 것보다 더 정교한 塑像”으로 느꼈으며, 벽에 그려진 기물들이 실물처럼 보였는지 “그림으로 믿기 어렵다”며 경이감을 나타냈다.¹⁰³ 그리고 선교사 劉松齡(A. von Hallerstein), 鮑友官(A. Gogeisl)과 만나기 위해 응접실에서 기다리면서 본 서양화에 대해 다음과 같이 말했다.

양 벽에 그려진 누각과 인물을 보니 모두 짙은 채색을 베풀었으며, 누각의 가운데는 비었는데 요철이 서로 어울렸고 인물은 살아 있는 것처럼 떠서 움직였다. 멀어져가는 형세에 특히 뛰어나 넷물과 골짜기가 나타나고 사라지며 연운이 명멸하는 듯했고, 먼 하늘의 빈 곳까지도 모두 바른 색을 베풀었다. 둘러보면서 (너무 실물 같음에) 놀라워 실물이 아닌 것을 (그림인지) 깨닫지 못하였다. 대개 들으니 서양화의 오묘함은 공교한 생각이 초인적 경지에서 도모된 것이 아니라 재할비레법이 있어서 오직 산술에서 나왔다고 한다.¹⁰⁴

홍대용은 서양화의 실물인지 아닌지 구별할 수 없을 정도로 닳게 그려내는 입체적이고, 투시원근적이며, 하늘의 여백까지 해당하는 색을 칠하는 기법에 경탄했으며, 그 원리가 수학에 있음을 인지하게 되었음을 알 수 있다. 그는 또 “지금의 泰西法은 산수로 근본을 삼고 (측량)의기로 관찰하여 만형과 만상을 재고 헤아리니, 무릇 천하의 원근과 높고 깊음, 크고 작음, 가볍고 무거움을 눈앞에 모아 손바닥을 보는 듯이 한다”고 했다.¹⁰⁵ 태서법이 수학의 원리와 정교한 광학기구에 의해 갖가지 형상을 정확하게 파악할 수 있게 하는 기능을 강조함으로써 실용적 측면에서 주목하고 있음을 알 수 있다. 그가 서학서인 『數理精蘊』의 내용을 발췌하여 재판집한 『籌解需用』도 이용후생을 위한 ‘서기’의 차원에서 펴낸 것으로, 「比例句股」에서 일점투시법의 시학지식 원리를 응용하여 거리를 계산하는 방법에 대해 서술하기도

102 이원순, 앞의 책, pp.226-228 참조. 홍대용의 생애와 사상에 대해서는, 박태준, 『홍대용과 그의 시대』(일지사, 1982) 참조.

103 洪大容, 『湛軒書』外集 권7, 「劉鮑問答」 1월 7일조 참조.

104 위의 책, 같은 곳, “見兩壁畫樓閣人物 豈設真彩 樓閣中虛凹凸相參 人物浮動如生 尤工於遠勢若川谷 顧晦烟雲明滅 至於遠天空界 豈施正色 環顧懼然不覺其非真也 盖聞洋畫之妙不惟巧思過人 有裁割比例之法 專出於算術也.”

105 위의 책, 같은 곳, “今泰西之法本之以算數 參之以儀器度萬形窺萬象 凡天下之遠近高深巨細輕重 舉集目前如指諸掌.”

했다.¹⁰⁶

18세기 초부터 명암법과 투시원근법에 대해 단편적인 시학지식을 통해 언술하던 풍조는 1791년의 珍山사건과 1801년의 黃嗣永帛書사건을 계기로 야기된 서학 금지조치와 서교 탄압책에도 불구하고, 19세기를 통해 오히려 점차 심화되는 경향을 보였다. 徐有槩(1764-1845)는 백과전서식의 방대한 類書인 『林園十六志』를 편술했는데, 이 책에 수록되어 있는 『畫筌』에 서학서와 청대 문헌에 보이는 시학지식 관련 기록을 논증의 자료로 인용해 놓았다. '師法'의 「論摹臨」에는 앞서 언급했듯이, 아담 샬의 『遠鏡說』 중 「借照作畫」에 주석을 달아 재록한 베르비스트의 『遠鏡記』 내용을 전재했으며, '界畫'의 「論泰西畫」에는 彭士望(1610-1683)의 『彭躬菴魏集評』과 魏禧(1624-1680)의 『魏叔子集跋』, 張潮(1676년 전후 활동)의 『虞初新志』 중 「遠視畫」 또는 '선법화'로 지칭되던 투시원근법에 관한 내용을 실었다. 그리고 '인물'의 「西洋畫」에는 朴趾源의 『熱河日記』 「洋畫」 부분을 인용해 수록하였다.¹⁰⁷

이들 내용은 '照見' 장치, 즉 카메라 옵스큐라를 이용해 형상을 모사해 그리는 '물상상물' 법을 비롯해, 초점 투시원근법에 의한 '重門洞開'설, '음양항배'의 명암법 등 명말 청대 시학지식의 핵심 개념을 내포한 의의를 지닌다. 서유구가 이러한 서양화법에 대한 시학지식을 '임묘'와 '계화', '인물화'조에 편술한 것으로 보아, 정확한 이모와 이미지의 기록성을 중시하는 실용적 차원에서 보다 실증적으로 논증하기 위해 인용한 것으로 보인다.¹⁰⁸ 그리고 서유구에게 학문적 영향을 준 조부 徐命膺(1716-1787)이 서학의 중국원류설에 토대를 두고 서기수용론을 적극 강조한 대표적 문사였으며, 부친 徐浩修(1736-1799)와 형 徐有本(1762-1822)도 서학에 해박했던 사실로 미루어 보아,¹⁰⁹ 그가 이들 분야에 서양화 관련 시학지식을 수록한 것도 이러한 가풍을 계승한 것이 아닌가 싶다.

19세기에는 李基讓(1744-1802)이 아마도 1800년 진하부사로 연행했을 때 구득해 와서, 丁若銓(1758-1816)의 초상을 그리는데 사용하기도 했던 카메라 옵스큐라에 대한 언술이 시

¹⁰⁶ 한영호, 「서양 기하학의 조선 전래와 홍대용의 《주해수용》」, 『역사학보』 170(2001. 6), pp.87-88 참조. 홍대용, 위의 책, 外集 권4, 籌解需用內篇 下, 「比例句股」 참조.

¹⁰⁷ 徐有槩, 『林園十六志』, 遊藝志 권4, 『畫筌』, 「論摹臨」, 「論泰西畫」, 「西洋畫」 참조.

¹⁰⁸ 홍선표, 「조선후기의 서양화관」, p.165 참조.

¹⁰⁹ 18세기 후반의 서기수용론 확산에는 서양 과학의 기본원리가 원래 고대 중국에 있었다는 중국원류설이 크게 작용했다. 이와 같이 서기수용의 논리로 중국원류설을 처음으로 제기한 것이 서명응으로, 청초 학사들에 의해 제기된 서양 과학을 고대 성인들의 유법이 전파되어 발전된 것으로 보는 관점을 수용한 것이다. 노대환, 앞의 글, p.136, pp.143-148 참조.

학지식 전개에 중요한 구실을 한 것으로 보인다. 丁若鏞(1762-1836)은 이기양이 형인 정약전의 초상을 ‘漆室玻璃眼’ 즉 카메라 옵스큐라를 설치하고 모사한 사실을 전하면서, 이 광학장치의 사용방법과 효능에 대해 다음과 같이 설명했다.

맑은 날을 골라 방의 창과 문을 모두 닫아 외부에서 들어오는 빛을 모두 막아 실내를 칠흑처럼 어둡게 하고, 오직 하나의 구멍을 두어 거기에 볼록렌즈 한쪽을 끼운 다음, 렌즈에서 떨어진 하얀 종이판 위에 비친다. 밖의 여러 산수 자연물 영상이 모두 종이판 위에 떨어져 다양한 색과 형이 그대로 나타나고 위치가 그대로 가지런하여 자연처럼 절로 이루어진 한 폭이 된다. 실오라기나 머리털처럼 자세하여 고개지와 육탐미의 솜씨로도 이를 수 없는 천하의奇观이다.¹¹⁰

사진기의 전신으로 선원근법의 입증과 사생적 리얼리즘의 진보에 기여한 카메라 옵스큐라가 대상물을 실물처럼 완벽하게 재현한 영상을 보고 명화가도 해낼 수 없는 기이한 구경거리로 감탄한 것이다. 정약용은 이처럼 재현의 장관을 보여주는 것에 대한 찬탄에 이어 “터럭 한 올이라도 착오 없이 초상을 모사하려면 이 장치를 제쳐놓고는 더 좋은 방법이 다시는 없다”고 한 것으로 보아,¹¹¹ 실물상의 정확한 임무를 위한 우수한 도구로서 인식하고 평가했음을 알 수 있다.

李圭景(1788-1856)은 1830년대의 헌종 연간에 주로 집필된 『五洲衍文長箋散稿』를 통해 카메라 옵스큐라의 이치와 함께 빛에 의해 만들어진 영상에 대한 보다 심도 있는 논의를 개진했다. 「影法辨證說」에서 이규경은 빛에 의해 만들어진 영상을 ‘影’으로 보고 “氣 속에 비친 영은 몽롱하고, 물위에 투영된 영은 사물과 방불하며, 거울에 비친 영은 사물처럼 뚜렷하고 분명하다”고 하여 매개체에 따라 영상의 선명도가 다르게 나타난다고 하였다.¹¹² 그는 이들 매개체의 본체성에 의해 흐릿하게도 보이고 명료하게도 보인다고 했는데, 이러한 논변에는 대상물과 보는 사람의 거리에 따라 축적되는 대기의 두께와 광선의 역할을 반영하여

110 丁若鏞, 『丁茶山全書』 詩文集. 說(1집 10권) 「漆室觀畫說」, “於是選晴好之日 閉之室 凡牕牖戶之有可以納外明者 皆塞之 令室中如漆 唯留一竅取玻璃一隻 安於竅 於是取紙版雪皚者 離玻璃數尺隨玻璃之平突其距離不同 而受之映 於是洲嶺巖巒麗與 夫竹樹花石之叢疊樓閣藩籬遲迤之者 皆來落版上 深青淺綠如其色 疎柯密葉如其形 間架昭森位置齊整天成一幅 細如絲髮 遂非顧陸之所能 爲蓋天下之奇觀也.”

111 정약용, 위의 책, 같은 곳, “今有人欲謨寫真 而求一髮之不差 捨此再無良法.”

112 李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』 권16, 「影法辨證說」, “凡氣映之影朦朧 水攝之影髣髴 鏡照之影分明.”

물체의 명도를 다르게 표현함으로써 상대적 거리감을 나타내는 대기원근법에 대한 지식이 개입된 것으로 생각된다. 또한 그는 무한 원점 투시법의 특징으로 언표된 '外寬內窄'을 "원근 시각법의 올바른 이치"로 소개하기도 했다.¹¹³

이규경은 카메라 옵스큐라를 영상을 잡아내는 렌즈 장치라는 뜻에서 '攝影鏡'으로 지칭했으며, 이를 통해 만물을 擘畫하면 추호도 틀림이 없고 색상도 실물과 똑같으니, 아담 살이 『원경설』에서 말한 '물상상물'술로 鏡 위에 종이를 놓으면 그 위에 실물 그대로 모사가 가능함으로 가히 조화술을 빼앗은 것 같다고 했다.¹¹⁴ 그가 설명한 카메라 옵스큐라는 명칭에서도 알 수 있듯이 정약용이 거론했던 시설물에 장치한 것과 달리 유럽에서 17세기 중엽 이후 등장한 휴대용으로 작게 만들어진 발전된 형태의 기구였다.¹¹⁵ 그러나 이에 대한 관심은 서유구나 정약용과 마찬가지로 대상물을 2차적인 평면에 실물과 똑같은 형상으로 모사할 수 있는 탁월한 '臨畫' 도구로서의 효용성에 있었던 것이다.

이규경은 「罨畫藥水辨證說」에서 "연경으로부터 전래된 이른바 양화는 치수를 갖추어 거울로 모사한 듯하며, 그래서 완전히 실물상처럼 살아 움직이는 것 같다"고 하면서 "그림 위에 약수를 칠해 유리를 덮어놓은 것 같이 영롱하게 비쳐 색채와 형상이 화면 밖으로 돌출한 듯하여 관람자가 실물인지 그림인지 어려워 판별하지 못한다"고 했다.¹¹⁶ 유화의 표면을 보호하고 광택을 내기 위해 바르는 린시드油의 바니스에 대해 이규경은 식물의 즙을 달여서 만든 것이 아닐까 추측하면서 이 '약수'가 무엇인지 잘 모르겠다고 했지만, 사실적으로 그려내는 서양화의 실물감을 더욱 강하게 느끼게 하는 油彩 재료에까지 관심을 확대시킨 의의를 지닌다.

이 밖에도 이규경은 「幾何原本辨證說」을 비롯해 「諸光辨證說」과 「氣映差辨證說」, 「測量高低遠近辨證說」, 「活畫觀辨證說」 등을 통하여, 실물을 정확하게 모사하는 '擘眞'의 범주 내에서 시학지식에 대해 전대보다 좀더 심화된 인식의 일단을 개진하였다. 그의 이러한 한층 심화된 관심은 서기수용의 논리로 작용했던 중국원류설을 한 단계 더 전진시켜 중국에서

113 위의 책, 권17, 「線法疏密辨證說」, "凡近人目者 其度加寬 遠人目者 其度加窄也 此視法之正理也."

114 주 112와 같은 곳, "有攝影鏡擘法 擘畫万象不失毫釐 色象如眞 卽所謂物象象物之術也 詳見湯若望遠鏡說 以前鏡摸手紙上如眞 可謂奪造化者也." 이규경은 이러한 '物象象物之法'을 '鏡描眞像之法'이라고도 했다. 같은 책, 권47, 「死後方士追寫眞影辨證說」 참조.

115 최인진, 앞의 책, p.49와 조나단 크래리, 앞의 책, p.54 참조.

116 이규경, 앞의 책, 권38, 「罨畫藥水辨證說」, "自燕流來所謂洋畫 俱以度數及鏡摸 故宛如眞象 活動如生 而畫上以藥水塗刷 如寫琉璃玲瓏映澈 俾其色相相突出畫外 覽者自失難辨眞贋 其藥水未知."

전수받은 것을 서양인들이 어떻게 발전시킬 수 있었던가를 구명하려는 노력의 일환이었던 것 같다.¹¹⁷ 그는 중국의 경우 形而上의 ‘道’를 중심으로 했던 데 반해 서양은 形而下의 ‘器’에 주력하였기 때문에 물질문명을 발달시킬 수 있었다고 보고, ‘器’에 대해서만 터득한다면 조선도 역시 서양과 마찬가지로 기묘한 물건을 만들어낼 수 있다고 생각하였던 것이다.

19세기 전반의 시학지식은 서양의 자연과학과 기술을 적극적으로 탐구하고 이들 이론을 저술을 통해 정리하면서 활용을 위한 철학체계를 추구했던 崔漢綺(1803-1877)에 의해 좀더 원리적 논의를 통해 개진되기에 이른다. 최한기도 중국원류설에 기반한 서기수용론에서 크게 벗어나지는 못했지만,¹¹⁸ 논의의 생리적 기능 및 구조에 대한 언술을 통해 ‘目通’ 즉 시각을 대상화하여 다루었다는 점에서 주목된다. 그는 1836년 저술한 『神氣通』의 「눈동자는 내외를 출입하는 관문이다(眸爲內外咽喉)」란 글에서 시각의 지각적 역할의 중요성을 카메라 옵스큐라의 원리를 예로 들어 다음과 같이 언술했다.

한 방에 틈을 남기지 않고 장막을 둘러치고 오직 창에 작은 구멍 하나를 뚫고 유리 눈을 붙이면 밖으로부터 나타나 있는 초목과 조수가 모두 방안에 비치는데, 그 지나가는 광선과 영상에 실내의 기가 온통 움직인다. 이것으로 미루어 보면 눈 가운데 나타나는 빛은 능히 한 몸의 신기로 하여금 따라 응하게 하여 모두 움직이게 한다는 것을 알 수 있다. … 이것이 바로 눈동자가 영상과 빛깔을 출입하게 하는 관문과 같은 인후가 되는 까닭이다. 외부에 널리 퍼져 있는 형체와 빛을 눈동자로 거두어 안으로 모아들여 일신의 신기에 두루 퍼지게 하고 또 능히 여러 감각이 얻은 경험을 거두어 모으는 것도 눈동자를 외부와 통하게 함으로써 만사·만물과 부합됨을 증명할 수 있다.¹¹⁹

사람의 눈은 카메라 옵스큐라의 조그만 구멍에 부착한 렌즈처럼 외부세계의 광선과 영상을 출입하게 만든 관문의 역할을 하는 것이라고 했다. 구멍에 부착한 렌즈를 통해 실외의 세계가 종이 위에 투영되었듯이 물체가 눈에 비쳐 망막에 초점을 맺을 때 몸이 그것을 감지하

¹¹⁷ 이규경의 서기수용론과 중국원류설에 대해서는, 노대환, 「조선후기 ‘서학중국원류설’의 전개와 그 성격」, 『역사학보』 178(2003, 6), pp.123-125 참조.

¹¹⁸ 문중양, 「최한기의 이론적 서양과학 읽기와 기류설」, 『대동문화연구』 43(2003), pp.307-309 참조.

¹¹⁹ 崔漢綺, 『神氣通』 권2, 目通 「眸爲內外咽喉」, “一室中 周遮屏帳 勿留間隙 惟通窗之一小孔 而貼琉璃眼 則自外所現草木鳥獸之類 皆射照於室中 而其經過之暈影 室內之氣 舉應而纒動 以此推之 眼中所現之色 能令一身之神氣 隨應而盡動 … 是乃點瞳 爲影色出納之咽喉 在外廣布之形色 收斂于瞳 而納之于內.”

게 된다는 원리를 설명한 것으로, 눈동자가 조그만 구멍에 부착된 렌즈와 마찬가지로 바깥과 통하는 통로이며, 사물을 사물로 인식하고 증명하는 이후의 기능을 한다는 것이다. 이와 같이 카메라 옵스큐라를 실물을 정확하게 임모하는 재현의 도구로서 보다, 외부세계에 대한 관찰 주체로서의 시각의 구조와 기능을 증명하는 모델로 사용했다는 점에서 각별하게 생각된다. 이러한 변화는 17세기 이래 유럽에서 카메라 옵스큐라를, 인간의 시각을 설명하고 외부세계에 대한 인지자의 관계와 지식 주체의 위치를 재현하는데 있어 가장 널리 사용했던 경향을 반영한 것이 아닌가 싶으며, 시각을 관찰의 주체이며 감각적 경험의 중심으로 인식하기 시작했다는 점에서 중요한 의미를 지닌다고 하겠다.

그러나 이러한 시각 중심의 세계 파악과 표현이 근대성 구축의 패러다임으로 제도화되고 내면화되기 시작하는 것은, 개화기에 이르러 근대 일본의 신교육 제도를 차용하여 1895년 개설된 '도화' 시간의 교육목표로 공시되는 등, 새로운 '미술' 제도와 개념을 수용하면서 부터인 것이다.¹²⁰

2. 조선후기 회화론의 변동-形似的 傳神論의 확산

형사적 전신론은 외양적 형체를 통해 대상물이 간직하고 있는 神을 함께 옮긴다고 하는 '以形寫神論'에 토대를 두고 있는 것으로, 顧愷之의 인물 傳神寫照에서 董其昌의 산수 전신론으로 이어지면서 확장된 것으로 생각된다. 초상인물화의 '이형사신'에 의한 전신사론이 산수화로 확대되면서 새롭게 부각된 것으로 보이는 형사적 전신론은 서학 등의 자극으로 대두된 명말의 실학적이고 개혁적인 사조와 결부되어 흥기된 天機論과 自得的 창작태도 및 '觀形摸寫' 또는 '卽物寫眞', '相對描繪'와 같은 현전하는 사물의 '眞色'을 닮게 본떠내는 '摸眞' 경향과 밀착되어 조선후기의 새로운 창작방법론으로 대두된 것이다.¹²¹

이러한 형사적 전신론은 서화고동 애호취미를 비롯해 공안파와 소품가, 실학자, 서학자들에 의해 야기된 명말기의 晚明사조가 선조 연간에 유입되어 본격화되는 숙종 연간에 대두되기 시작했다. 창작의 요체이며 궁극적 과제로서, 사물의 생명적 근원이면서 자연적 본체인 '신'을 옮겨내는 전신을 온전하게 달성하기 위해 이를 담고 있는 '형'을 한 치의 오차 없

¹²⁰ 홍선표, 「개화기 미술」 2·3·4·5, 『월간미술』(2002), 7·8·9·12호 참조.

¹²¹ 홍선표, 앞의 책, pp.267-269 참조.

이 닳게 묘사해야 한다는 조선후기의 형사적 전신론은 許穆(1595-1682)을 통해 대두되었다. 그는 동생이 그려준 자신의 초상화에 대한 찬사에서 “형모는 유형이고 신은 무형, 유형은 묘사할 수 있어도 무형은 못 그려, 유형이 바르게 잡혀야 유형이 온전해지네”라고 하여,¹²² 내재된 무형의 신은 정확한 형체 묘사를 통해 완전하게 옮겨낼 수 있음을 피력했다. 같은 관점에서 李夏坤(1677-1724)은 대상을 닳게 형용해야 됨을 강조하기 위해 초상화적 묘사를 예로 들었는데, “눈썹 하나 머리털 하나라도 꼭 닳아야 비로소 그 사람을 제대로 그렸다고 할 수 있다”고 하면서, “만약 눈썹 하나 머리털 하나라도 닳지 않으면 아무리 그림을 정교하게 잘 그렸다고 하더라도 신을 나타낼 수 없게 되니 어찌 그 사람을 제대로 옮겨 그렸다고 할 수 있겠는가”라고 했던 것이다.¹²³

이러한 형사적 전신론은 李灝이 『論畫形似』란 글을 통해 본격적으로 개진하게 된다.

蘇東坡의 시에, “形似를 기준으로 그림을 논하면 소견이 어린아이와 같고 시를 짓는데 대상물대로 읊는 것도 참으로 시를 알지 모르는 사람이네”란 구절이 있다. 후세의 화가들은 이를 宗旨로 받아들여 담묵으로 거칠게 그려 실물과 다르게 되고 말았다. 지금 만일 “형태를 닳지 않게 그리는 것을 논하고 대상물과 다르게 시를 짓는다”고 말한다면 이치에 맞겠는가. 우리 집에 소동파가 그린 <묵죽> 한 폭이 있는데, 가지와 잎 하나 하나가 100% 똑같은 이른바 寫眞이란 것이다. 신이란 형체 안에 있는 것인데, 형체가 같지 않으면 어떻게 신을 옮길 수 있겠는가. 소동파가 말했던 것은 形似가 되어도 신이 결핍되면 비록 그 물체라고 해도 생명의 본질이 없다는 뜻인 것이다. 그러나 나는 “신이 정묘하게 되더라도 형체가 닳지 않았다면 어찌 같다고 할 수 있으며, 생명적 본질을 나타냈더라도 다른 물체처럼 되었다면 어찌 그 사물이라 할 수 있겠는가”라고 말하겠다.¹²⁴

이익은 “신이란 형체 안에 있는 것인데 형체가 같지 않으면 어떻게 신을 옮길 수 있겠는가”라고 하여 형상과 본체를 서로 같지는 않지만(‘不相雜’), 서로 떨어질 수 없는(‘不相離’)

¹²² 許穆, 『記言原集』上, 권8, 「寫影自贊」, “貌有形 神無形 其有形者可摸 無形者不可摸 有形者定 無形者完.”

¹²³ 李夏坤, 『頭陀草』책17, 「南行集序」, “一毛一髮無不肖似 然後方可謂之寫其人矣 苟或一毛一髮不能肖似 則離極丹青之工 而神精不相關 豈可謂之寫其人乎.”

¹²⁴ 李灝, 『星湖僊說』권5, 萬物門 「論畫形似」, “東坡詩云 論畫以形似 見與兒童隣 賦詩必此物 定非知詩人 後世畫家得爲以宗旨 淡墨麤畫 與眞背馳 今若曰 論畫形不似 賦詩非此物 其成說乎 余有家藏東坡墨竹一幅一枝一葉 百分肖似 乃所謂爲寫眞也 神在形中 形已不似 神可得以傳那 此云者 蓋謂形似以乏神 雖此物而無光彩也 余則曰精神而形不似 寧似 光彩而他物 寧此物.”

관계로 보았던 주자학적 세계인식에 토대를 두고, 대상물의 형태와 완전히 같도록 닮게 묘사하는 형사를 사물의 실질적 참모습을 옮기는 가장 중요한 요건으로 강조한 것이다. 그는 이와 같이 사물의 형태를 내재된 신의 실질적인 참모습으로 보고 이를 정확하게 그려낸 '寫眞體'를 높게 평가한 데 반해, 神姿를 표현한다는 명분을 내세워 대상물의 형체에서 벗어나 실물과 다르게 거친 붓질과 먹칠만 하는 '寫意體'의 오도된 경향에 대해서는 비판하였다.¹²⁵

이익은 이처럼 '신'을 온전하게 옮겨내기 위해 형체를 닮게 묘사하는 것을 중시하는 관점에서 형사론을 개진한 것이다. 그는 "형상을 그려내어 실상과 방불케 하여 그것을 보면 일에 유익함이 있다"고 말하는 등¹²⁶ 실용적 측면에서 형사를 중시하기도 했다. 그리고 이러한 '형사'의 보완과 향상을 위해 실물형상인 '眞形'의 '사진'적 묘사에 서양화법이 탁월하다고 보고, 이에 대한 논증을 통해 형사적 전신의 심화와 확산을 꾀한 것으로 생각된다. 당시 趙榮祐이 "사물에 즉하여 실물처럼 그려야 살아 있는 그림이다(卽物寫眞 乃爲活畫)"라고 말한 것이나, 趙裕壽가 鄭澈의 <三一浦圖>를 보고 '전신'이 묘하게 이루어져 있어 실물경과 분간하기 힘들 정도로 닮았음을 감탄한 것, 그리고 이하곤이 정선의 《海嶽傳神帖》에 대해 70-80%의 형사로 전신을 이룰 수만 있어도 '高手'라고 한 평가 등은 이러한 형사적 전신론에 공감한 좋은 예들이라 하겠다.¹²⁷

이익의 이러한 형사적 전신론은 후학인 문인화가 姜世晷에게 많은 영향을 미쳤다. 그는 왕명으로 금강산도를 그리기 위해 탐승하던 金弘道와 金應煥에게 보낸 글을 통해 다음과 같이 언술했다.

혹자는 일컫기를 "산천의 정령이 있다면 반드시 그들이 세밀한 데까지 다 그려내어 거의 숨김없이 드러나는 것을 싫어할 것이다"라고 하나, 이것은 절대 그렇지 않다. 무릇 사람들이 자신의 모습을 전신사조하기 위해 예를 갖추어 좋은 화가를 초빙할 때, 그가 그대로 묘사하는 데 능하여 머릿털 하나라도 닮지 않는 것이 없어야 만족하고 즐거워할 것이다. 산천의 정령도 있다면 반드시

¹²⁵ 홍선표, 「조선후기의 회화관-실학파의 회화관을 중심으로」, 안희준 감수, 『산수화』 下(중앙일보사, 1982, 4), pp.223-225 참조.

¹²⁶ 이익, 『星湖僂說』 권30, 詩文門 「諫用兵書」, "畫出狀貌 庶幾其彷彿 見之有益于事也."

¹²⁷ 洪啓能, 「通政大夫 敦寧府都正 觀我齋 趙榮祐 行狀」; 조유수, 『后溪集』 권2, 「題四帖小屏五絕一帖各三首 三日浦」 "試見傳神妙 那分眞幻湖."; 이하곤, 위의 책, 책14, 「題一源所藏海岳傳神帖 禾積淵」, "凡畫傳神則難 能得七八分形似 斯亦高手也."

그들이 그 모습대로 그려낸 것을 싫어하지 않고 꼭 닮게 되어 전신이 이루어져야 만족할 것이라고 나는 생각한다.¹²⁸

산수자연에서의 전신도 초상화에서처럼 한치의 오차 없이 대상물의 형태를 그대로 닮게 나타낼 것을 강조한 것이다. 그는 이와 같이 실물을 닮게 그리는 것은 실제와 다른 것을 숨기기가 어렵고, 또 눈으로 쉽게 볼 수 있는 것을 아무렇게나 떼어 맞추어 속이지 못하기 때문에 천부적인 소질이 훨씬 뛰어나지 않고서는 될 수 없다고 하면서, 누각과 산수, 인물을 비롯해 화훼와 초충, 물고기, 새, 그리고 각종 풍속에 이르기까지 “물태를 남김 없이 상세하게 묘사하여 실물과 다름없게 형용(曲盡物態 形容不爽)”하거나, “형상과 꼭 같게(酷肖其形像)” 그린 김홍도를 조선조 400년 이래 새 세상을 열었다고 해도 좋을 최고의 화가로 평가하기도 했다.¹²⁹

형사적 전신론은 18세기 후반을 통해 더욱 심화되어, 李德懋(1741-1793)는 “나르는 기러기의 형태를 닮게 그리기 위해 구라과 망원경으로 살펴봐야 하겠다”고 했는가 하면, 박지원도 형상은 정신을 위한 기초가 되고 정신은 형상에 깃든다는 관점에서 ‘以形寫神’적인 문예론을 전개시켰다.¹³⁰ 李書九(1754-1825)는 “그림이란 대상을 닮게 그려야 하며 그렇지 않으면 잘못된 것이다”라고 단정지어 말했다.¹³¹ 그리고 丁若鏞은 尹潑이 그린 화첩에 대해 다음과 같이 언술했다.

화첩의 내용은 꽃과 나무, 동물, 풀벌레, 곤충을 소재로 한 것이다. 이 그림들은 대부분 실물을 흡사하게 닮았는데 그 묘리는 정밀하고 섬세하며 생동감이 넘친다. 이러한 그의 그림은 서툰 화가들의 거친 필치인 禿筆과 수묵을 사용하여 기괴를 부리며 ‘뜻을 그리고 형을 그리지 않는다’고 자처하는 것과 비교할 바 못된다. 윤공은 나비와 잠자리를 잡아서 그 수염과 털, 맵시 등을 세밀히 관찰하고는 그 모습을 똑같이 묘사한 후에야 붓을 놓았다고 하니 그의 精深한 태도를 짐작할

¹²⁸ 姜世晃, 『標菴遺稿』 권4, 「送金察訪弘道金察訪應煥序」, “或者謂山川有靈 必嫌其摸寫之曲盡搜剔殆無隱遁 此有大不然者 凡人之欲 傳神寫照者 禮邀良工 若能極其傳摸 無一髮不似 則方得決意喜樂 吾於是獨以爲山川之靈 必不嫌其摸寫之盡態 而樂其傳神之酷肖也 同留未幾.”

¹²⁹ 위의 책, 권4, 「檀園記」와 「又檀園記」 참조.

¹³⁰ 李德懋, 『靑莊館全書』 권12, 雅亭遺稿「題蘆洲雪雁圖」, “如令百態天真具 盍把歐羅巴遠境窺.”; 박지원의 문예론에 대해서는, 박수밀, 「18세기 회화론과 문학론의 접점」, 『한문학연구』 26(2000, 10), pp.372-380 참조.

¹³¹ 李書九, 『楊齋集』 권2, “畫者必肖物 不然畫則僞畫.”

수 있다.¹³²

정약용의 이러한 오도된 사의에 대한 비판은 그가 명나라 신종의 〈묵죽도〉를 평하면서 “형체가 그 실물 같아야 그 신을 얻을 수 있다”고 했듯이 형사적 전신론에 토대를 두고 개선된 것이다.¹³³ 朴珪壽(1807-1876)도 같은 관점에서 몰골법으로 성글게 그리는 사의법에 정밀하게 그리는 형사 공부에 특히 화원 그림에서 소홀하게 되는 것을 지적하기도 했다.¹³⁴

이와 같이 조선후기의 회화론 변동에 중요한 구실을 한 형사적 전신론은 ‘形神不相離’에 의한 ‘以形寫神’에 토대를 두고 전개되었으며, 형사 그 자체보다 전신을 위한 ‘寫眞’ 또는 ‘摸眞’의 화법을 보완하고 개선하려는 의도로, 서양화법과 시학지식에 대한 관심도 이러한 측면에서 담론화되었다고 본다. 그리고 형사에 대한 이론적 논의와 관심의 심화 또한 이익이 실물처럼 닮게 묘사하는 것에 대해 ‘有益于事’라고 했듯이 서기수용론과 마찬가지로 실용적 차원에서 확산되었음을 알 수 있다.

IV. 맺음말

지금까지 르네상스 이래 유럽 근대의 사생적 리얼리즘과 결부되어 전개된 ‘원근법’ 등에 대한 시학지식이 명말 청대의 서양 선교사들과 서학서를 통해 유입 확산되면서, 17세기 이후의 조선후기에 파급된 양상과 함께 이들 지식이 이 시기 회화론 변동에 중요한 구실을 한 형사적 전신론에 어떠한 작용을 했는지에 대한 문제를 살펴보았다. 특히 ‘원근법’ 등의 사실적 기법에 대한 과학적 이론이면서 인간 중심으로 세계를 관찰하고, 사유하고, 재현하는 근대적 보는 틀 또는 보는 방식과 결부된 시각법으로서의 서양 시학지식이 명말 청대와 조선후기에 어떠한 관점에서 수용되고 전개되었는지에 초점을 두고 고찰하였다. 다시 말해

¹³² 丁若鏞, 『增補與猶堂全書』詩文集 跋「跋翠羽鴉」, “所作花木翎毛蟲豸之屬 皆逼臻其妙 森細活動 非粗夫笨生 把秃筆瀆水墨 謬爲奇怪 以畫意不畫形自命者 所能營此者也 尹公嘗取 蚊蝶蜻蛉之屬 細視其鬣毛粉澤之微 而描其形 期於肖而後已.”

¹³³ 위의 책, 詩文集 跋「神宗皇帝墨竹圖障子」, “形與體不失其眞 而後其神可得也.”

¹³⁴ 朴珪壽, 『朴珪壽全集』, 「錄顧亭林先生日知錄論畫跋」 참조.

당시 동아시아 시학지식에 대한 언설에 시각 중심으로 전개되던 서양의 근대정신이나 근대성의 개념이 형성되었는지 유무를 파악하는 데 중점을 두었다. 이러한 고찰은 조선후기 서양화법과 이 시기 '사실'적 경향에 대한 종합적 이해와 함께 그 사조적 단계성과 시대성을 구명하는데 가장 요긴한 기초연구로서의 의의를 지닌다고 하겠다.

앞에서 논의해 온 바와 같이, 명말 청대의 시학지식에서는, 인간의 시점에서 인간 중심으로 세계를 대상화하여 과학적·인공적으로 재구성하고자 했던 근대적 시각법으로서의 인식은 찾아보기 힘들고, 실물처럼 닮게 묘사하는 '逼真'을 보완하기 위한 '西器'와 '洋才' 수용의 차원에서 인식되었다. 조선후기에도 晚明사조와 결부되어 숙종 연간부터 창생적 창작의 직접적 실천을 위한 '自得'적 창작태도의 부상과 더불어 새로운 창작론으로 대두된 형사적 전신론에 의해 형사술 향상의 차원에서 시학지식이 전개되고 확산되었던 것이다. 따라서 형사적 전신론의 심화에 따른 이 시기 회화론의 변동은 근대의 이행을 준비하는 중세성의 보강 또는 개선의 측면에서 이루어진 것으로 파악된다.

* 주제어(key words) — 선원근법(One Point Linear Perspective), 명암법(Chiaroscuro), 서양화법(Western Painting Method), 西學書(Western Learning Book), 畫論(Painting Theory)

■ 투고일 2005년 9월 30일 | 심사일 2005년 10월 5일 | 심사완료일 2005년 10월 14일 ■

국문초록

視學지식은 르네상스 이래 서양 회화의 사실주의와 결부되어 형성된 과학적 원근법과 명암법 등에 대한 이론이면서, 외부를 보는 방법으로서의 시각이론 전반을 의미한다. 이러한 시학지식이 명말 청대의 서양 선교사들과 서학서를 통해 유입되고 확산되면서 17세기 이후의 조선후기에 파급된 양상과 함께 이 시기 회화론 변동에 중요한 구실을 한 形似的 傳神論에 어떠한 작용을 했는지에 대한 문제를 다루었다. 특히 시각 중심으로 구축된 서양의 근대성을 반영하고 있는 시학지식이 명말 청대와 조선후기에 어떠한 관점에서 수용되고 전개되었는지에 중점을 두고 분석하였다. 이러한 고찰은 조선후기의 서양화법과 이 시기의 '사실'적 경향에 대한 정합적 이해와 그 사조적 단계성 및 시대성을 규명하는 기초연구로서의 의의를 지닌다.

ABSTRACT

The Optical Knowledge in Books from the West
in the Ming-Qing Periods and the Changes in Painting Theory of
the Late Joseon Period

Hong Sunpyo

Visual science is a theory on scientific perspective and chiaroscuro formulated in lieu of the realism of Western style painting since the Renaissance. It also means the theory on visual science in general as a means of looking at outward reality. This science was introduced and expanded through the Western missionaries and Western learning books during the Ming-Qing period. Studies were conducted on how it reached Joseon-era Korea in its late phase in the 17th century, playing an important role in changing the painting theory of the period, as well as affecting the theory that the exact depiction of the outer appearance of an object enables its soul or spirit to be also transplanted. Special emphasis was put on how visual science that reflected Western modernity was accepted and developed in the late Ming and Qing periods, as well as in late Joseon. Such inquiry is significant in that it is the basic study on comprehensive understanding of painting methods and 'realistic' trends in this period.