

명청시기 서양화의 유입과 중국화의 발전

조정래*

<목 차>

1. 머리말
2. 동서문화의 해상교류와 西學東漸
3. 명말청초 선교사와 서양화의 유입
4. 청대 궁중화원화가와 서양화의 교육
5. 청말민초 서양화의 해외수출과 土山灣畫館
6. 맺음말

1. 머리말

정보화와 세계화, 대중매체보급과 신과학기술의 확산으로 예술장르의 경계가 무너지고 대중문화와 고급문화, 과학과 예술 그리고 지역과 세계문화가 빠르게 재구성되는 현대사회에 있어 인류는 이질적 문화환경 속에서 자아의 새로운 인식, 사회변화에 따른 근본적인 성찰과 실천이 요구되고 있다. 이러한 현실적 시점에서 동서문화의 올바른 이해는 매우 중요한 의미를 가진다. 지역문화의 경계를 넘어 인류와 자연에 대한 포괄적인 인식은 새로운 예술창조의 잠재적 가능성을 내포한다. 예컨대, 동서문화 교류의 적극적인 의미로서 서양화의 유입과 전통회화와와의 융합적 과정을 고찰함은 현대미술을 이해하는 중요한 지표이다. 하지만 문헌자료와 현존작품의 부족으로 인한 연구성과 또한 미비하며 한편으로 이 연구주제와 관련된 역사인식조차 불분명하다. 그러므로 서양미술의 유입과 그 발전과정의 이해는 큰 의미를 가진다 하겠다.

* 서강대 중국문화학과 강사

2. 동서문화의 해상교류와 西學東漸

천연자원이 풍부한 동양은 역사가 시작된 이래 내내 서양인의 낙원으로 여겨졌으며, 한대에 이미 해상항로가 개척되었다. 당시 로마제국 상인은 육로의 주요 거점인 파르티아(Parthia, 安息)를 장악한 후 홍해와 아라비아해를 지나는 '향로 길'을 이용하여 인도양에 이르는 원양항해를 통해 동양과의 직접적인 교류를 했다.¹⁾ 하지만, 이후 당의 '비단 길'과 송원의 '초원 길'과 '오아시스 길'을 통한 육로교류의 융성 그리고 이슬람세력의 인도양 항로의 지속적인 장악으로 이전처럼 해상항로를 통한 동서양의 직접적인 교류는 쉽지 않았다. 이는 새로운 항로를 개척하는 계기가 되었으며, 15세기 말 마침내 아프리카를 선회하여 인도 남부까지 이르는 항로가 생겨났다. 이를 시작으로 16세기 초, 포르투갈이 말라카(Malacca, 馬六甲)를 점령하면서 빈번히 중국의 광동해안을 왕래하였으며, 1553년 마카오(Macao, 澳門)를 거점으로 동남해안의 무역활동을 전개하였다. 그 후 스페인, 네덜란드, 영국 등 유럽열강이 연이어 출몰하면서, 중국 정부의 대외정책에 큰 영향을 주었다.

포르투갈이 인도의 고아(Goa, 果阿)를 아시아의 거점으로 하여 인도양과 말라카 해협을 지나 중국에 들어온 반면 스페인은 대서양 너머 멕시코를 점령한 후 태평양을 건넜다. 1571년 필리핀 루손(Luzon, 呂宋)을 점령하고 마닐라를 거쳐 중국 복건해안 도달하였다. 큰 범선을 통한 스페인-멕시코-필리핀-중국을 잇는 새로운 항로는 16세기 말, 17세기 국제무역의 중심으로 도약하였으며 대량의 비단, 자기, 차, 공예품 등이 멕시코를 거쳐 남미나 스페인으로 운송되었다. 동시에 다량의 은전이 중국으로 유입되었으며, 미주의 농산물이 필리핀을 거쳐 중국에 들어왔다. 연이어 네덜란드도 인도네시아 자카르타(Jakarta, 巴達維亞)에 상업거점을 마련하고 중국과 일본으로 진출하였지만 교류의 규모

1) 陳壽：『三國志』，中華書局，1959年，卷三十 裴松之注引『魏略·西戎傳』云：“大秦道既從海北陸道，又循海而南，與交趾七郡外夷比，又有水道通益州永昌，故永昌出異物。”

는 그다지 크지는 않았다. 하지만 1620년대 들어서면서 포르투갈이 몰락하고 네덜란드가 성장하여 대만의 鹿門島에 거점을 마련하면서 일본과의 교류가 신속하게 진행되었다. 영국의 진출은 이 보다 늦었으나, 동인도회사를 통해 중국과의 직접적인 교류를 시도하였으며, 1635년 포르투갈과의 조약을 통해 마카오에 들어갔다. 하지만 중국과의 무력충돌로 해안 접근이 불허되었다. 당시 포르투갈, 스페인, 네덜란드, 영국의 대 중국 주요 무역상품은 자기, 비단, 철기, 차 및 각종 공예품이나 장식품이었으나, 중국으로 유입된 상품은 단지 소량의 모직물이나 기이한 사치품 혹은 동남아의 후추, 단향, 상아, 제비집 등이었다. 무역을 통한 대량의 은전의 유입은 중국 화폐경제의 발전을 가져왔다.

유럽열강의 무역활동의 발전에 힘입어 많은 선교사들이 중국으로 들어왔으며 그 최초의 인물은 예수회의 사비에르(Saint François Xavier, 方濟各·沙勿略)였다. 1576년 이후 마카오에 교황의 명으로 주교구가 설립되면서 루기에르(Michele Pompilio Ruggieri, 羅明堅)는 처음으로 廣州와 肇慶에 들어와 선교활동을 하였다. 하지만 실제로 광범위한 영향을 끼친 이는 마테오 리치(Matteo Ricci, 利瑪竇)이며 그 이후 많은 선교사들이 포르투갈의 인도양 항로와 스페인의 상업적인 태평양 항로를 통해 중국 내륙에 들어와 활동하였다. 하지만 선교사들의 활동은 상인들과는 달리 선교, 서양문화의 전파, 중국 역사문화의 이해 및 서양에 소개 그리고 간접적인 정치참여 등이었다. 선교사들의 활동에 대한 역사적 평가는 다양하지만 동서문화 교류의 서막을 연 것은 분명한 사실이다. 그들은 선교와 동시에 유럽의 천주교문화는 물론 과학기술과 문화예술을 중국에 전래하였다. 예를 들면, 천문학, 역학, 지리학, 수학, 물리학, 기계공학, 생물학, 의학, 건축학, 음악, 미술 등 광범위하며 또한 중국의 전통문화와 미술공예를 유럽에 소개되기도 하였다. 동서교류적인 측면에서 보면 명말에 이미 서학동점(西學東漸)의 기초가 형성되었으며, 일부 문인사대부 즉, 瞿汝夔, 徐光啓, 李之藻 등은 선교사를 통해 적극적으로 새로운 과학기술을 배우고 심지어 과학기술 서적을 번역하기도 하였다. 물론 方以智 등 일부학자는 천주교 교의를 인정하지 않거나 심지어 서양의 철학관념에 대해 비판적 태도를 지녔지만 선교사들이 들어온 과학기술에는 호의적 태도였다.

1644년, 명이 멸망하고, 청이 중국을 통치하며 정치, 경제적으로 발전을 구

가하였지만 동서교류에 있어서는 비교적 복잡한 관계를 유지하였다. 특히 청초에는 동남해 연안일대에 명 잔재세력의 반청투쟁을 억제하기위해 엄격한 海禁政策을 실시하였으며, 대외무역지역은 마카오 일대로 한정되었다. 또한 1662년, 네덜란드의 무역량 증대요구에도 불구하고 오히려 그들의 거점인 대만을 복속하였다. 하지만 1683년 대만을 시작으로 1685년에는 廣州, 漳州(혹은 廈門), 寧波, 雲臺山 네 곳을 개방하여 대외 무역항을 설립하고 해관을 두어 무역업무와 외상감독을 담당하게 하였는데, 포르투갈인을 마카오에 머물게 하면서 관리감독을 무단히 강화하였다. 이에 서양무역상들은 청 정부의 규제강화와 관세의 과중에 불만을 가져 무단히 무역규정을 위반하였다. 이에 청 정부는 해안무역의 병폐를 방지하기 위해 대외무역을 축소하고, 여러 무역마찰을 해결하기 위해 조례를 제정하였다. 심지어 1759년에는 광주 한 지역으로 무역을 엄격히 제한하고 관세를 더욱 증가시켰다. 이는 1842년 『中英南京條約』을 체결되어 廣州, 廈門, 寧波, 福州, 上海 다섯 곳이 개방될 때까지 계속되었다. 전체적으로 청의 대외무역은 명에 비해 발전은 있었지만 다소 소극적이었다. 하지만 해금이 철회된 이후는 포르투갈, 스페인, 네덜란드 뿐만 아니라 프랑스, 스웨덴, 덴마크, 이탈리아 등 세계 여러 나라와 교역을 했다. 유럽에서 들어온 주요상품은 면직물, 모직물과 금속제품이었으며, 차, 생사, 남경포, 자기 등이 수출되었다. 한편 장기간 대외무역이 허가된 광주에서는 대외무역을 전문으로 하는 ‘十三行’이 형성되었다. 1698년에는 프랑스의 ‘L' Amphitrite’호가 처음으로 중국과 직접 무역을 시작하였으며, 18세기 중엽 이후는 영국이 산업혁명에 힘입어 대외무역의 중요한 위치를 점하려하였다. 18세기 후반에는 미국도 중국시장을 넘보게 되었으며, 1784년에 ‘Empress of China’호가 광주에 입항하면서 처음으로 무역을 시작하였다. 청의 대외무역 제한정책은 많은 국가 특히 영국으로부터 불만을 샀으며, 19세기에 들어 공개적인 교섭이 힘들어지자 밀무역이 성행하였다. 그 중 아편의 대량 밀거래는 중국 은전의 대량유출을 가져왔으며, 경제적 위기를 초래하였다. 이로서 두 국가간의 모순은 나날이 심각해졌으며, 아편전쟁의 폭발은 피할 수 없는 현실이었다.

명청대 동서문화 교류의 역사적 배경을 살펴본바, 중요한 사실은 유럽의 선교사를 주요 매개로 하여 서양문화의 전파와 발전을 이루었다. 선교사는 잔재된

명의 황실을 따라 쇠진한 국운회복을 위해 지원을 하기도 했지만 대부분 북경에 머물면서 청 정부를 위해 복무하며 자신의 천문학과 역학 등 새로운 과학기술을 통해 그들의 신임을 얻었다. 그 중 1645년 아담 샬(Johann Adam Schall von Bell, 湯若望)은 欽天監을 지내며, 『西洋新法曆書』를 엮기도 하였고, 순치제의 도움으로 천주교당을 증건하기도 하였다. 1666년 아담 샬이 떠난 후 페어비스트(Ferdinand Verbiest, 南懷仁)는 강희제와의 친밀한 관계를 가지며, 서양의 과학기술을 그에게 소개했다. 그의 포르투갈인 페레라(Sancho Pereira, 徐日升), 프랑스인 보베티(Joachim Bouvet, 白晉), 게빌리옹(François Gerbillion, 張誠) 등이 황실에서 활동을 하였으며, 1692년에는 천주교의 선교를 허용하기에 이른다. 물론 후일 1717년 '전례문제'와 내정간섭이라는 이유로 세력이 많이 약화되기도 하였지만, 선교사의 궁중 내 활동은 부단히 이어졌다. 특히 건륭년간에 궁내에서 활동한 선교사는 문화적 소양이 매우 높아, 서양의 과학기술 전파와 예술창작 활동은 광범위하게 이루어졌다. 대표적인 인물로 천문학과 산학의 가우디(Antoine Gaudi, 宋君榮), 건축학의 베노이스트(Michel Benoist, 蔣友仁), 미술학의 카스탈리오네(Giuseppe Castiglione, 郎世寧), 음악학의 조셉 바(Florian Joseph Bahr, 魏繼晉) 등이 유명하다.

예컨대 청 정부는 선교사의 과학기술 전파와 예술창작 활동을 매우 중시하였다. 1645년을 시작으로 중국의 천문역학은 서양의 과학지식을 대량으로 받아들였으며 동서양 과학지식의 결집인 『律曆淵源』을 펴내었고, 王錫闡, 梅文鼎 등 걸출한 과학자를 배출하는 등 큰 발전을 이루었다. 가경 년간 戴震, 錢大昕 등 학자는 서학의 역법과 산학을 깊이 연구하였으며 자신들의 경학과 사학연구에도 적용하여 새로운 고증학의 영역을 개척하기도 하였다. 지리학 방면에서는 마테오 리치, 알레니(Julio Aleni, 艾儒略) 그리고 페어비스트가 유럽의 지리학을 소개한 후 선교사의 도움을 받아 『皇輿全覽圖』와 『乾隆內府輿圖』를 완성하였다. 물리학과 기계학 방면의 王徵은 선교사과 함께 각종 측량기와 기계를 제작하였으며 자명종, 망원경, 현미경, 화기 등 제작에도 관심을 보였다. 이외 의학과 약학도 함께 들여와 질병치료에 응용하였다. 건축이나 예술방면에서도 커다란 공헌을 하였는데, 이는 종교적인 범위를 벗어나 일반 생활에까지도 보급되었다. 예를 들면, 각 지역의 교당은 물론 광주의 '십삼행', 각국의 무역 商館의 건축형식 혹은 원명원의 서양식

궁전과 '분수지 등에 유럽의 미술양식이 응용되었다. 미술방면에서는 선교사들이 궁내에 머물며 화원화가들과의 교류를 통해 서양화법과 예술의 조형원리를 소개하였는데 대표적인 인물로 카스틸리오네가 있다. 또한 유럽양식의 瓷器가 소개되고 제작되어 건륭년간에 유행하였다. 서양음악과 악기도 전래되어 교당이나 궁중에서 연주되었다. 이러한 일련의 활동은 '전례문제'로 인해 잠시 위축되기도 했지만, 1837년 세라(Verissino monteriro Serra, 高守謙)가 천문감을 사직할 때까지 계속 이어졌다. 1807년 이후에는 영국의 기독교 선교사 모리슨(Robert Morrison, 馬禮遜)도 가세하여 활동하기 시작하였는데, 이는 신교의 적극적인 전교의 계기가 되었다. 그들은 출판물 간행, 병원과 학교의 설립을 통해 여론을 형성하면서 영역을 확대해 갔으며, 광주에는 '모리슨교육회'와 '모리슨학당'이 생겨나기도 하였다. 하지만 이러한 모든 활동은 아편전쟁을 계기로 동서문화 교류의 새로운 국면을 맞이하였다.

전체적으로 보면, 선교사를 통한 서양 과학지식의 전파 특히 천문, 역학 등을 제외하면 사실 서양문화가 중국에 얼마나 영향을 미쳤는가를 단정하기란 쉽지 않다. 아울러 선교사를 통해 중국문화도 유럽에 소개되어 중국에 대한 연구도 심화되었지만 그렇다고 중국문화가 유럽에 영향을 주었다고 말하기는 이르다.

3. 명말청초 선교사와 서양화의 유입

15세기 말, 서양 탐험가의 해상항로 개척과 세계지리의 대발견은 동서문화 교류를 더욱 긴밀하게 하였다. 이에 힘입어 모험정신이 강한 선교사들도 동양으로 그 영역을 넓혔으며, 일련의 선교과정 중에 서양의 과학기술과 문화를 중국에 전파하였다. 서양화의 유입 또한 이와 같은 선교활동의 여정을 통해 이루어졌다.

서양화의 중국전파에 큰 공헌을 한 이는 이탈리아 예수회 선교사 루기에르(Michele Pompilio Ruggieri, 羅明堅), 마테오 리치(Matteo Ricci, 利瑪竇), 지오

바니 마라디(Giovanni Marradi, 喬瓦尼) 등이다. 사비에르(Saint François Xavier, 方濟各·沙勿略)는 성상화를 동양으로 가져왔지만 일본에 전하고 중국에 들어오지는 않았다. 루기에르도 동판화 『성서고사; BIBLIA』를 들여왔으나, 진정한 의미에 있어 서양화를 처음 전파한 이는 마테오 리치이다. 지오바니 마라디는 제한된 마카오지역에서 서양화 창작과 교육활동을 하였으며, 그의 제자들이 내륙에서 활동하면서 초기 서양화의 보급에 공헌을 하였지만 그 성과를 가능하기는 힘들다. 현재 문헌기록에 남아있는 서양화의 유입은 명대 萬曆年間이다. 루기에르는 1579년(만력7년) 광둥에 들어와 교당을 세웠는데, 마카오(澳門)에서 肇慶에 들어올 당시 물품검사서에서 필세가 정밀한 彩繪聖像畫가 발견되었다한다. 이 채회성상화는 중국에 유입된 종교를 소재로 한 최초의 서양화로 여겨진다. 1583년, 그는 조경에 다시 작은 교당을 세우고 참배를 위한 성모상을 모셨으며 중국 관원에게 서양의 서적과 물건을 소개하였다.²⁾ 루기에르 이후, 서양화의 폭넓은 전승에 영향을 미친 인물은 마테오 리치이다. 그는 자신의 천문학, 지리학, 수학 등 여러 학문과 성숙된 유학적 소양으로 문화적인 선교를 하였다. 서양의 과학기술을 전파하는 동시에 서양의 종교화와 동판화 복제품을 중국 황실과 문인사대부들에게 증정하여 서양화에 대한 흥미와 반향을 일으켰다. 예를 들면, 그는 역법제정과 관련하여 북경에 입성하기 전 南京, 南昌 등지에 머물면서 『天主實意』를 인쇄하고 선교 활동을 하였는데, 남경은 '金陵畫派'의 중심지로 분명 그 지역 문인화가들 예를 들면, 李日華, 張瑞圖 혹은 董其昌 등과 교류가 있었을 것이며 그들의 작품에서도 그 흔적이 엿보인다. ³⁾ 또한 1600년, 산둥성 濟寧에서 漕運총독의 부인이 황제에게 전 할 「성모성자와 세례요한」을 보고 너무 좋아하여 그에게 복제본을 전했다.⁴⁾ 그 다음해 북경에 들어와 명 神宗에게 자명종과 함께 천주상 한 폭과 성모상 두 폭을 진상하였다. 당시 황제는 그림을 통해 유럽 황실귀족의 복식에 대해 흥미를 느꼈는데, 그는 화려한 유럽왕실 귀족의 인물화와 천사 그리고 교황이 그려진 종교동판화를 다시금 선사하였다. 사실 마테오 리치는 그림을 통해 황제에게 천주교

2) 利瑪竇·金尼閣 : 『利瑪竇中國札記』, 中華書局, 1997年, 164-165쪽.

3) 주의할 만한 작품은 남경박물관 소장의 작자미상 「徐階像」과 「李日華像」으로 담묵의 필선에 분채로 선염을 하는 사실적인 강남화법이 주로 사용되었다.

4) 利瑪竇·金尼閣 : 『利瑪竇中國札記』, 中華書局, 1997年, 387쪽.

에 대한 흥미를 유발하고자 하였지만, 황제는 종교에 대한 관심보다는 서양화에 더 흥미를 느끼고 궁중 화원화가로 하여금 그림을 채색으로 임모하게 하였다.⁵⁾ 물론 당시 서양화에 대해 긍정적인 것만은 아니었다. 신중은 그림이 너무 생생하게 살아있는 듯한 것이 싫어서 성모상 그림은 황태후에게 보냈다. 황태후 또한 이 생생한 그림이 마음에 차지 않아 결국 창고에 보관해 두게 되었다.⁶⁾ 아마도 그림이 그림답지 않고 마치 살아있는 듯한 인물의 생동감은 선묘위주의 중국식 초상화 표현에 익숙한 그들에게 커다란 충격이었을 것이다. 또한 마테오 리치는 “중국화는 밝은 면만 그리고 어두운 면을 그리지 않기에, 평면의 정면상 뿐 입체감 있는 상은 보이지 않는다. 이에 비해 서양화는 명암을 파악하여 그리기에 면의 위 아래가 있고 손과 팔 모두 둥근 양감이 있다”⁷⁾고 동서양화의 명암법 차이에 대해 언급하였다.

이외 徐光啓, 李之藻, 楊庭筠 등과 친분을 가지며 서양문화를 전파했다. 특히, 마테오 리치가 가져온 베니스의 동판화, 로마와 필리핀에서 들여온 성모상과 세례자 요한상 및 커로(Gaspere Coehlo, 柯羅)가 보내온 지오바니 마라디와 니콜라오(P. Jean Nicolao, 尼各老)가 제작한 예수상은 문인사대부에게 커다란 흥미를 자극했을 것이다.⁸⁾ 예를 들면, 중국인 姜紹書는 1646년 간행한 『無聲詩史』에서 마테오 리치의 그림 한 폭에 대해 이야기하고 있다. “마테오 리치가 가져온 서양의 천주상은 여인이 아기를 안고 있으며, 용모와 의복의 문양이 밝은 거울에 비춘 듯 드러나, 훤히 마음이 통한다. 그림이 단아하고 엄숙하며 아름답고 수려하여, 중국 화가의 손으로는 어찌 표현할 방법이 없다”⁹⁾라고 적고 있는데, 서양화의 사실적인 특징을 표현하고 있다. 1605년, 程大約은 마테오 리치로부터 천주교 동판화 네 폭을 얻어 丁云鵬과 黃鑣으로 하여금 목판화로 제작하여 『程氏墨苑』 제 6권 중

5) 위의 책, 406-407쪽.

6) 재인용, 이중희 : 『한중일의 초기 서양화 도입 비교론』, 열과알, 2003년, 36쪽.

7) 顧起元 : 『客座贅語』卷六「利瑪竇」條 재인용 王鏞主編 : 『中外美術交流史』, 湖南教育出版社, 1998년, 170쪽.

8) 利瑪竇·金尼閣 : 『利瑪竇中國札記』, 中華書局, 1997년, 194쪽.

9) 姜紹書의 『無聲詩史』중에서 ‘利瑪竇携來西域天主像, 乃女人抱一嬰兒, 眉目衣紋, 如明鏡涵影, 蹣跚欲動, 其端嚴媚秀, 中國畫工, 無由措手.’ 재인용 王鏞主編 : 『中外美術交流史』, 湖南教育出版社, 1998년, 170쪽.

에 삽입하기도 하였다. 네 폭의 그림은 마태복음 14장의 「예수 물위를 걸으시다」, 누가복음 24장의 「엠마오 도상의 예수」, 창세기 19장의 「소돔과 고모라가 무너지다」 그리고 「아기예수를 잉태한 성모상」이다.¹⁰⁾ 이러한 복제는 서양 조형예술의 여러 법칙과 요소 즉 인물형상과 동작의 사실성, 인체구조, 비례 및 명암 그리고 초점투시법 등을 자세히 표현하였으며 구체적으로 서양화를 직접 학습하고 경험한 최초의 모색일 것이다. 마테오 리치가 추구한 선교목적의 의미는 비록 세속적인 서양 예술양식의 선전물로 변모했지만 동서회화의 초보적인 교류의 사례로 큰 의미를 가진다. 또한 그의 『幾何原本』과 지도법은 서양화의 과학성을 증명하는 계기가 되었으며, 명암법과 투시원근법, 사실주의적 묘사법이 중국회화에 수용될 수 있는 이론적 근거를 제공하였다.

예컨대, 마테오 리치의 이러한 문화적인 선교는 천주교의 전파와 동시에 서양화의 전파에 큰 역할을 하였다. 트리골트(Nicolas Trigault, 金尼閣), 삼비아시(Francesco Sambiasi, 畢方濟) 등도 서양화와 동판화를 선교의 매체로 활용하여 큰 효과를 보았다. 선교사들이 말하는 서양화는 일반적으로 유희를 의미하며 이를 동판화로 복제하여 많이 활용하였다. 즉, 명대 서양선교사들이 중국에 전한 초기 서양화는 대부분 유희를 응용한 동판화의 복제품이었다. 顧起元이 『客座贅語』에서 마테오 리치가 가져온 종교화는 “동판으로 제작되어졌으며, 그 위에 오색으로 표현하였는데, 그 형상이 살아 움직이는 것 같다”¹¹⁾라고 하였다. 이와 동시에 중요한 사실은 서양화의 흔적을 담은 지도의 유입이다. 지도가 회화의 장르는 아니지만 지도제작에 서양화법이 적용되었다. 즉, 지도표기에 있어 기호적 표현으로서 시각예술인 회화적 요소와 삽화양식이 동시에 나타나 있다. 또한 선교사들에 의해 들여온 브라운과 호겐버그의 『世界의 都市』는 세계 여러 나라의 도시와 국가를 소개하고 있는데, 책 속에 실린 다량의 삽화는 문인사대부들의 유럽문명에 대한 호기심을 충분히 만족시켰다. 또한 안드레아 팔라디오(Andrea Palladio, 帕拉蒂奧)의 『建築四書』와 비투리우스 폴리오(Marcus Vitruvius Pollio, 維特魯威 波里奧)의 『建築十書』,

10) 程大約 : 『程氏墨苑』, 河北美術出版社, 1996年, 406-409쪽.

11) 顧起元 : 『客座贅語』卷六 「利瑪竇」條 “畫以銅版爲橙, 而塗五采于上, 其貌如生.” 재인용 王鏞主編 : 『中外美術交流史』, 湖南教育出版社, 1998年, 170쪽.

지오바니 루스코니(Giovanni Rusconi, 魯斯利)의 『論建築』, 브라이(Theodore de Bry, 提奧多 德 布蘭)의 『羅馬地理志』 등 동판화로 제작된 삽화에 나타난 도시건축은 중국화가들에게 투시도법에 대한 흥미를 자극하였다. 이외 주목할 만한 사실은 1605년, 나달(Nadal, 納達爾)이 『聖迹圖』를 남경으로 들여왔는데, 이 책에는 원근법과 명암법을 사용하여 사실적으로 예수의 일생을 그린 동판화 153점이 실려 있다.¹²⁾ 이는 다시 목판화로 제작되어 널리 보급되었으며, 당시 문인화가들에게 큰 영향을 미쳤다. 예를 들면, 명대화가 張宏은 선교사와 직접적인 교류의 문헌기록은 없지만 산수화 「夜登華竹山圖」와 「止園全景圖」에는 나달의 『聖迹圖』와 같은 투시도법의 흔적이 나타나있다. 이는 그가 서양화에 대한 흥미가 있었음을 말해 준다. 사실 선교사들이 가져온 서양화가 사람들의 찬탄을 받았지만 거시적으로 보면 책에 실린 삽화나 인쇄 목판화가 더 영향력이 있었으리라 본다. 이러한 서양미술에 대한 흥미는 1629년 중국인을 위한 서양화법을 소개하는 삼비아시의 『畫答』을 출간하기에 이르렀으나, 영향은 그리 크지 않았다. 청대 강희제 이후 비로소 서양화를 중시하기 시작하였는데 이는 카스틸리오네가 궁중화원 '如意館'에서 활동하면서 황제의 중용을 받은 것과 관계가 깊다. 하지만 청대 초기에 이미 서양화의 투시도법과 음영법은 산수화에 그 영향이 보인다. 焦秉貞의 「耕織圖」에는 북유럽의 풍경화 느낌이 전해진다. 吳歷은 선교사와 교류를 통해 직접적으로 서양화를 받아들였으며 심지어 세례를 받고 수사로 활동하면서 교당의 일을 보기도 하였다. 그는 교인이 된 후 이전 자신이 제작한 작품을 사악한 것으로 여겨 모두 불사르고 천주, 성모와 천사를 찬양하는 시가를 지어 친구에게 선물했다고 한다. 그의 작품 「晴云洞壑圖」 등에서 서양화법의 특징이 나타난다. 이외에 趙左의 「山居閑眺圖」, 吳彬의 「月令圖卷」, 樊圻의 「長江圖卷」, 龔賢의 「溪山無盡圖卷」, 項聖謨의 「風號大樹圖」 등에서도 투시나 음영법과 유사한 서양화법의 영향이 나타난다. 특히 龔賢과 樊圻의 작품에서는 동판화와 같은 강한 음영대비의 입체감이 느껴지며 袁江의 「東園圖」에서도 조감도와 같은 구도법이 보인다. 하지만 중국화가들에게 서양화법은 단지 신기한 외래문물일 뿐, 자기의 것으로 완전히 받아들일 필요는 없

12) 蘇立文: 『東西方美術的交流』, 江蘇美術出版社, 1998年, 51쪽.

었다. 특히 채색화법은 문인화가들에게 있어 조잡하고 속된 것으로 여겨졌기 때문에 크게 반영되지 않았다.

마테오 리치 이외 예수회 선교사와 지오바니 마라디의 미술교육 활동은 서양화의 중국전파에 매우 중요한 작용을 하였다. 특히 그가 1583년에 賈方濟의 요청으로 마카오 大三巴 교당을 위해 서양화를 제작하였는데, 이것이 중국에서 제작된 최초의 유화작품이라 여겨진다. 그 후 일본 長崎로 건너가 미술학교를 세우고 서양화 보급에 전념하였다. 하지만 금교령에 의해 지오바니 마라디는 학생들을 데리고 마카오로 다시 돌아와 성바로 신학원에 미술학교를 세우고 서양화를 지도하였다. 이것이 중국 최초의 서양식 미술학교이며, 현존하는 마카오의 명말청초에 세워진 교당의 서양화는 대부분 그와 그의 제자에 의해 제작된 것이다.

서양의 종교화가 전승되어 광범위하게 영향을 미칠 때, 지오바니 마라디의 학생인 倪雅谷은 1601년 마카오의 성바로 신학원에서 「수녀 만천명의 순교」와 「성모승천」을 그렸다. 그 후 1604년 북경의 교당에서 누가복음 2장의 「아기예수를 안은 성모상」을 화려하게 제단화로 그렸으며, 1606년 마카오의 새로 세워진 교당에 동일한 주제의 회화를 제작하였다. 1610년경에는 남창의 교당을 위해 「구세주」를 그렸으며, 그 다음해 마테오 리치를 위한 교당에 벽화를 제작하는 등 광범위하게 서양화를 전파하였다.¹³⁾ 그 외 초기 미술학교 출신인 游文輝, 石宏基, 馮瑪竇 등도 마카오와 북경을 오가며 서양화 보급에 노력하였다. 서양화는 중국의 정치경제적 주요도시에서 성행하였고 사회적인 영향을 미치기 시작하였다. 특히 유문휘는 니콜라오에게서 서양화를 배웠으며, 1607년까지 북경에서 마테오 리치와 함께 머물며 그를 도와 선교활동과 예술창작에 힘썼다. 이시기 마테오 리치의 초상화를 그리기도 하였는데, 이는 중국화가가 최초로 서양화 기법을 사용하여 그린 작품이다. 그림을 통해 화가 자신이 서양화에 대한 창작방법과 표현형식에 정통해 있으며 색채의 운용과 명암기법에 숙련되어 있음을 알 수 있다. 1613년 이후 광동 韻關과 杭州에 머물면서 예술을 통한 선교활동에 전념하였다.

예컨대, 명말청초 선교사들에 의해 전해진 서양의 문화와 예술은 비록 그들

13) 蘇立文 : 『東西方美術的交流』, 江蘇美術出版社, 1998年, 47쪽.

이 희망했던 중국에서의 선교목적은 이루지 못했지만 동서 문화예술의 교류에 있어 적극적인 작용을 하였다. 특히, 서양화의 유입은 중국화가들의 시각관념에 커다란 충격을 주었다. 명암법과 투시원근법을 바탕으로 한 사실주의적 입체감은 중국 감상자의 감탄을 자아냈다. 이러한 서양화는 예수의 일생을 주제로 한 종교적인 내용과 서양 각국의 풍경을 그린 유화형식의 동판화가 일반적이었으며, 선각적인 방법으로 복제한 목판화는 비록 명암대비는 다소 약하지만 서양화의 투시효과는 그대로 반영되었다. 예를 들면, 구룡이나 암석, 비탈길을 그릴 때 명확한 필선으로 윤곽을 그리고 농담의 점층적 변화를 통해 원근감을 표현하였다. 또한 전통의 자유분방하고 힘 있는 서예의 용필은 동판화처럼 가늘고 밀집된 점선으로 대체되기도 하여 전통 수묵담채의 맑고 투명한 느낌은 다소 상실하였다. 당시 중국화는 서양화의 영향을 받은 것으로 인식되지만 직접적인 모방은 아니었으며 사실성을 증가시키고 주제의 영역을 확대하여 그렸을 뿐이다. 즉, 유럽의 새로운 양식과 관념, 신선한 시각문화, 새로운 인물과 풍경의 표현방법 등 서양미술의 새로운 조형원리가 중국회화에 조금씩 반영되기 시작하였다. 이는 서양화 유입초기에 나타난 표현형식상 시도된 동서미술 융합의 한 모색으로 여겨진다.

4. 청대 궁중화원화가와 서양화의 교유

명청시대 서양화의 유입은 예수회 선교사들의 선교활동을 통해 시작되었다. 마테오 리치가 명 신종에게 천주상 등 서양의 문물을 진상한 이후, 중국 내륙에서는 이미 유문휘와 예야곡 등 중국화가들에 의해 서양화가 제작되었다. 강희 연간 이래 궁중화원에서는 서양화의 유입이 직접적이며 체계적으로 이뤄졌다. 그 중 선교사 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 郎世寧)와 아티레트(Jean-Denis Attiret, 王致誠)를 대표로 하는 新體畫派는 차츰 婁東派, 虞山派를 계승한 唐岱, 冷枚를 대표하는 서양화법을 받아들인 유파와 대등한 세력을 유지하였다. 또한 옹정, 건륭시

대 원화의 발전에 힘입어 카스틸리오네의 서양화법과 전통화법의 절충주의적인 새로운 양식은 점점 영향력이 커져 갔으며, 청대 화원의 중요한 화풍으로 자리 잡았다. 이는 청대 황실의 서양화에 대한 미적 정취가 중국 내륙에서 전파와 영역확장에 예술의 후원자적 성격으로서 중요한 역할을 하였다.

만약, 누군가 소량의 서양화가 선교사에 의해 중국 내에 들어왔으며, 단지 궁중의 황제나 사대부 등 소수에 의해 향유되었다고 주장한다면 이는 근거가 미약하다. 예를 들면, 高士奇的『蓬山密記』에는 페어비스트가 서양투시법을 사용하여 작품을 완성하였으며, 부분을 暢春苑 공연장에 걸었다. 이외 『七奇圖說』을 판각하여 보급하였다고 한다. 제라르디니(Giovanni Gherardini, 格拉蒂尼)는 강희제가 예수회로부터 초청한 투시학 전문가로 새 교당의 벽화를 제작하였으며, 화원에서 문하생들에게 투시화법과 유화를 지도하였다. 이외 전문화가인 마테오 리파(Matteo Ripa, 馬國賢)는 광동에 머물며 황제에게 진상하기 위한 두 폭의 유화를 제작하였는데, 광동총독의 요청으로 임모본과 초상화를 다시 제작하였다. 그는 유화와 동판화에 능숙하였으며, 『御製避暑山莊圖』를 모방하여 제작한 동판화집이 유명하다.¹⁴⁾ 비록 궁중화원에 머물면서 본인이 원하는 바대로 자유로운 창작활동을 할 수 없었지만, 중국식의 서양풍경화를 그려 강희제의 사랑을 받았다. 이러한 주요 원인은 산수와 가옥의 사실적인 묘사에 나타난 투시의 시각적인 변화였을 것이다. 중국 고대회화에서는 대개 부감법으로 상하좌우로 움직이는 시점을 전제로 하여 건물의 면을 나타내는 선이 서로 만나지 않는 평행 사선으로 표현되는데 서양화는 건물의 약간 위에서 내려다보며 내부공간을 잘 볼 수 있도록 한 평행 투시법이 아니라 고정된 시점을 적용한 초점 투시법을 사용하였다.

사실 화원화풍은 선교사에 의해 들어온 예술품에 의한 간접적 영향도 있지만, 차츰 전문적인 선교사들에게 직접 서양화를 배우는 단계에 접어들었으며, 서양화의 투시법, 명암법, 채색기법 등 예술창작과정 전반에 큰 영향을 미쳤다. 동시에 서양 투시학을 소개하는 『視學』이 중국인 年希堯에 의해 완성되었고, 투시학이 중국회화, 건축설계, 지도제작 등 여러 영역에 전수되었다. 그 대표적 작품으로

14) 王鏞主編：『中外美術交流史』，湖南教育出版社，1998年，176-177쪽.

회화의 투시도법과 지도의 조감도법을 잘 살린 泂枚의 「避暑山莊圖」가 있다. 특히 이 작품은 전통회화의 심원법과 고원법을 병용하면서 서양화의 투시원근법을 채용하였는데 중첩된 주변 산들의 느낌과 더불어 계곡의 깊이와 광활한 평지의 공간감을 더욱 확대시키고 있다. 또한 서양화의 조형미와 동판화의 미세효과를 살린 소주의 목판 年畫 「紅樓夢十二金釵」, 「蘇州閶門圖」, 「姑蘇萬年橋圖」 등이 제작되었는데, 이는 서양화법이 민간회화에까지 영향을 미쳤음을 보여준다. 이외 북경 고궁박물관 소장 작자미상의 「康熙皇帝讀書圖」와 카스틸리오네의 「弘曆雪景行旅圖」는 전통회화의 채색법에 사실적인 묘사법과 초점투시 및 미세한 음영법의 조형요소를 차용한 궁중화원 내의 서양화풍에 대한 성격을 잘 대변하는 작품이다. 또한 「桐蔭仕女圖」 병풍은 궁중장식용 작품으로 마테오 리파의 제자가 그린 것이다. 초점 투시도법으로 화면을 전개시키고 건축물과 풍경에 원근법과 강렬한 음영법을 표현하였는데, 보는 이로 하여금 사실적인 시각적 입체감을 느끼게 한다. 어용적인 성격의 이 유화병풍은 뒷면에는 동기창의 「洛陽賦」 서체를 임모한 강희제의 서예가 있는데, 여기서 투시법을 변화시켜 그린 중국식 풍경화에 대한 황제의 애착심이 어느 정도인지 엿 볼 수 있다. 건륭시기 서양화는 궁중장식을 위한 예술로서 광범위하게 선교사화가들에게 요구되었다.

카스틸리오네는 康熙, 雍正, 乾隆 세 황제를 위해 오랫동안 화원 '如意館'에서 봉사를 했으며 영향력이 가장 큰 화가였다. 그는 서양의 투시법과 음영법을 궁중의 院體畫에 접목하여 사실적인 경향을 증가시킨 독특한 절충화풍을 이루었다. 유화를 위주로 하여 중국식의 필묵법을 보충한 동서화법이 융합한 새로운 화풍이었다. 카스틸리오네는 궁실화원에서 서양화 전수에 힘을 다하였는데, 斑達理沙, 八十, 孫威鳳, 王玠, 葛曙, 永泰 등이 그로부터 유화의 기본기법과 투시법을 배웠다. 戴越은 카스틸리오네의 조수를 담당하면서 서양화법을 전수받았다. 카스틸리오네는 황실 귀족의 초상, 역사화의 제작과 더불어 황제의 애완동물이나 진기한 화훼와 말 등을 주로 그렸으며, 간간히 풍경화도 그렸다. 그는 궁정화가 정관봉, 당대등과 대형 그림을 합작하기도 했는데 일반적으로 인물과 주요부분을 담당하고 중국화가가 배경을 그리는 형식이었다. 배경을 묘사할 때는 필묵의 정취가 필요하여 오히려 중국화가에게 더 적합하였음을 의미한다. 현재 대만고궁박물관에 소장되

어 있는 그의 산수화 대부분이 명대 王翬의 풍격을 모방하여 그렸다. 동서화법의 융합이 가장 성공적으로 표현된 작품은 1728년 응정제를 위해 제작한 「百駿圖」이다. 긴 두루마리의 특성에 맞게 표현한 파노라마식의 너른 들판의 원근은 중국 전통화법을 채용하였고, 면면히 이어지는 지면의 기복은 광선과 음영기법을 사용하여 표현하였다. 카스틸리오네는 서양의 조형기법을 매우 신중하고 제한적으로 운영하여 중국 전통회화의 특성을 충분히 살렸는데, 중국적인 소재의 산석과 수목 및 인물표현은 서양의 입체적이며 사실적인 경향을 띤다. 하지만 이 그림은 일반 서양화의 명암에 의한 사물의 전체적이고 면적인 파악이 아니라 명암대비가 최대한 억제시켜 대상을 세부적으로 정교하게 표현하였다. 또한 배경을 희미하고 연하게 처리하여 마치 중국화의 여백과 같은 효과를 자아내고 있다. 그는 정밀한 구도법을 통해 서양화의 사실성뿐만 아니라 전체 공간구성이 확대되는 중국 전통회화의 풍격을 갖추어 동서회화의 장점을 조화롭게 잘 융합하고 있다. 예를 들면, 「慧賢皇貴妃像」은 서양 고전주의 초상화에서 흔히 보이는 측면 시각의 명암대비를 강조한 하이라이트 광선처리의 신비로운 느낌과는 달리 18세기 경쾌하며 우아한 여성적 아름다움을 추구하는 장식적인 로코코 화풍과 유사한 정면각의 중간톤을 살린 부드러운 분위기로 인물의 성정을 드러내고 있다. 또한 重華宮, 擘暉閣, 圓明園 등 궁중 여러 곳에는 장식성 병풍이나 담장벽화 형식으로 유화작품이 많이 남아있다. 이외 북경 고궁박물관의 「太師少師圖」, 「嵩獻英芝圖」, 「八駿圖」, 「午瑞圖」, 「圍獵聚餐圖」 등은 카스틸리오네의 署款이 남아있는데 화풍이 사실적이며 명암을 살린 입체감, 생동감 있는 형상 등의 특징은 황제의 명에 의해 제작된 단일 유화작품이다. 그 후 야티레트와 시크탈트(Ignatius Sicklart, 艾啓蒙), 포이로트(Louis de Poirot, 賀清泰), 사루스티(Joannes Damascenus Salusti, 安德義), 조셉 판지(Joseph Panzi, 潘廷章) 등도 궁중화원에 머물며 동일한 예술적 삶을 살았다. 즉, 선교사들의 궁중에서의 주요활동은 황제의 명을 받들어 다량의 그림을 그렸으며, 동시에 서양화 기법을 중국 화원화가에게 전수하였다. 이외 궁중공예품의 제작과 궁중건축의 설계 및 장식회화 제작에 참여하였다.

예컨대 대다수 선교사들은 문인화가들과의 접촉 가능성이 많이 배제되어 있었으며, 궁정화가로 활동하면서 그들의 삶과 예술과 종교의 근본적인 고민은 이전

보다 오히려 밀도있게 진행되었을 것이다. 선교의 목적을 실현하기 위해 천주의 사랑을 찬양하고 어떠한 일이라도 기꺼이 감당하기를 원했지만 그다지 좋지 않은 환경 속에서 밤낮없이 주어지는 일을 감당하기란 결코 쉽지 않았을 것이다. 시간과 정력을 쏟아 그들이 원하는 종교화는 그리지 못하였으며, 중국의 재료와 공구로 그림을 그리는 것에 대한 불만을 토로하기도 하였다. 1754년 아티레트는 承德의 避暑山莊에서 황제를 위한 초상화와 공덕을 기리는 그림을 제작하던 중에 북경의 애미어트(Jean Joseph Marie Amiot, 錢德明) 신부에게 보낸 편지 속에서 다음과 같이 마음을 토로하고 있다. “우리는 왜 이렇게 힘든 작업을 영원히 지속하여야 하는가? 천주로부터 이처럼 멀리 떨어져 영혼의 양식을 잃어버려, 나는 이 모든 것이 천주의 영광을 위한 작업임을 스스로 설복하기 어렵다.”¹⁵⁾ 이렇듯 카스틸리오네와 아티레트는 황제로부터 후한 대우를 받았지만 쉽 없는 노동에서 벗어날 수 없었다. 비록, 황제에게 여러 차례 작업과 시간의 독립을 요구하여, 어느 정도의 자유를 회복할 수 있었지만 근본적인 변화는 없었다.

하여간, 장식을 위한 서양화의 활발한 창작은 황제의 선교사에 대한 어용과 장식용 유화에 대한 사랑이 없었다면 외국에서 유입된 화중으로서로는 상상하기 어려운 발전이었다. 즉 청대 황실은 서양화에 대한 예술적 후원자였다. 선교사는 투시도법이나 사실적인 장식성으로서 황제의 사랑을 받았으며, 황제의 권위를 빌어 중국 내에서 서양화의 발전과 성숙을 이룩하였다. 이러한 표지는 선교사의 영향 아래 교육되어진 중국인 서양화가의 성장이다. 앞에서 언급한 「柯蔭仕女圖」는 마테오 리파의 제자가 그린 것으로 아쉽게 작가 서명이 없다. 건륭시기에 이르러 선교사와 함께 서양화를 공부한 인력이 점차 증대하였는데, 雙鶴齋에 그린 카스틸리오네의 제자 王幼學의 유화창작이 유명하다. 이 외 일부 중국화가들도 서양화 창작에 직접 참여하였다. 丁觀鵬은 同樂園 연극무대 벽을 유화로 제작하였으며, 張爲邦은 韶景軒의 동북벽을 유화로 그렸다. 하지만, 이들은 선교사들과 직접적인 예술 교류를 가졌으나, 카스틸리오네와 같은 선교사들이 전통 중국화를 제작할 수 있는 것처럼 중국화와 서양화를 모두 그릴 수 있는 이는 많지 않았다.

15) 제인용 蘇立文 : 『東西方美術的交流』, 江蘇美術出版社, 1998年, 68쪽.

사실, 건륭제의 관심은 서양화의 장식성에만 머무르지는 않았다. 그는 서양화의 사실적인 표현 기능을 인식하였으며 서양화에 대한 정치적인 목적의 후원을 하였는데, 이는 서양화를 통해 숭문정치의 이념적 업적을 이룩하려 함이었다. 그 예로 건륭은 아티레트로 하여금 황제와 궁중대신 및 만주족, 몽고족 및 한족의 문무대신의 초상을 유화로 제작하게 하였다. 해부학적인 구조 분석과 하이라이트를 강조하여 입체감을 살렸다. 그림에서 대상의 그림자는 그리지 않았지만 형신이 검비되고 기운이 생동하는 동서회화의 융합적인 면을 찾을 수 있다. 또한 북경고궁 박물관의 「乾隆射箭圖」는 만주족 통치자가 말을 타고 활을 쏘는 부국강병을 중시하는 통치이념을 비유적으로 표현하였다. 그 외 외국 사신을 접견하는 紫光閣 내에 걸려있는 50인의 장군 초상화가 있다. 아티레트는 사실적인 묘사기법으로 황제의 요구에 적극적으로 부응했으며, 문치주의적 정치적 이념에 부합하였다. 그의 뒤를 이어 조셉 판지가 화원에서 동서미술의 융합을 위해 노력하였다.

이렇듯, 선교사들은 서양화의 전통재료와 형식을 버리고 중국 전통회화의 필묵법과 결합하여 서양의 투시법과 명암법 그리고 유화의 채색법을 잘 응용하였다. 구도는 遠坡近石의 서로 조화된 六法 중의 경영위치와 일치하는 새로운 화법을 구사하였다. 이 때문에 선교사들의 회화창작은 개성있는 중국식 서양화의 진면목을 드러내었다. 하지만 이러한 서양화의 창작은 상대적으로 제한이 따랐는데, 화원의 입장에서는 선교사들의 서양화법이 주가 아니라 부속적인 표현방법으로 작용하였으며, 중요한 것은 궁중의 요구에 필요한 장식적 기능이였다. 그러므로 서양화법은 중국화된 장식기법에 의존하게 되었고, 초점투시를 중심으로 필법의 기운이 강조된 선묘 화법이 회화창작의 주 기능으로 작용하였다. 그리하여 강희와 건륭 연간 궁중 내의 선교사는 유화기법과 선묘법을 결합한, 초점투시법을 주로 사용하는 중국화가들을 배양하였다. 이는 화원내의 새로운 화풍으로서 특히 건축이나 실내 장식 가운데 많이 응용되었다. 하지만 서양화는 전통 문인화와의 성숙한 발전적 교류를 이루지 못하였다. 이는 금교정책으로 인해, 문인사대부들에게는 선교사와 비밀리에 교류해야하는 번거로움이 작용했으며, 서양사상에 대해 큰 관심을 일으키지 못했다. 또한 서양의 과학기술과 예술창작은 황제 개인의 취향을 만족시키거나 궁정의 필요에 의한 것이였다. 서양화는 정신을 중시하는 중국회화의 사의적인

조형미에 근본적으로 부합하지 않는 면이 있어 시서화 일체를 이상으로 하는 문인 화가들에게는 큰 영향을 주지는 못하였는데, 鄒一桂의 『小山畫譜』에서 그 일면을 엿볼 수 있다. “서양인들은 旬股法에 능하여 그 그림이 음양과 원근에 조금의 틀림도 없으며, 인물, 가옥, 나무 등에 모두 그림자가 있다. 그들이 사용하는 색료와 빛은 중국의 것과 사뭇 다르다. 삼각으로 재어 그림자를 포치한다. 벽에 궁실 그림을 그렸는데, 사람들로 하여금 뛰어 들게끔 한다. 배우는 이가 한 두가지 참고하면 깨우치는 바가 있을 것이다. 하지만 필법이 전혀 없으니 비록 정교하지만 장인의 수준이라 화품에는 들지는 못한다.”¹⁶⁾ 이는 서양의 사실기법이 중국화에 나타난 필법의 기운생동의 의미를 대신하기 어려움을 의미한다. 이런 여건 속에서도 선교사들이 중국화와 절충하여 새로운 화풍을 창조해 화단의 주류로 등장한 것은 매우 고무적인 일이다. 또한 선교사의 독립적 예술창작에서 나아가 화원화가에 의한 서양화의 제작, 서양화의 광범위한 북방지역의 전파 등은 황제의 예술적 후원에 힘입어 가능하였다. 이시기의 유화로 그린 초상화의 유행은 새로운 심미정취의 성숙이며 발전이다.

사실, 서양화의 유입과 발전은 중국인의 전통 심미관념과 깊은 관계를 가지며, 전통회화와의 결합을 통해 새로운 원체화풍을 창조하였다. 이는 서양의 회화 기법 즉, 조형의 사실성 연구, 해부학적 구조의 중시, 명암법을 살린 입체적 효과 등 여러 특징을 바탕으로 주동적으로 중국의 사의적 표현기법을 수용하여 절충적인 화법을 창조함으로써 중국 근현대미술을 향한 새로운 길을 모색하였다. 하지만 청대 화원의 신체화풍은 일부 황가의 초상화나 역사화 이외에 장식용 병풍이나 담장벽화가 대다수였으며, 건축물 복원 할 때 덧그림으로 많이 사용되었다. 이러한 장식용 서양화는 청대화단 특히 문인화가들로부터 큰 주목을 받지 못하였으며 비록 화원에서 많은 화가들에 의해 서양화가 그려졌지만 남아있는 작품은 그리 많지 않다. 이는 한편으로 신원체화풍이 화원에서 당면한 문화적 현실 즉, 서양화풍이 중국화와의 교류 속에서 주도적인 위치를 점하지 못하였으며, 완전하게 융합

16) 鄒一桂 :『小山畫譜』卷下,『西洋畫』,『美術叢書』,第一冊,江蘇古籍出版社,1997年,532쪽.

“西洋善股法,故其繪畫於陰陽遠近,不差錙黍,所畫人物屋樹,皆有日影,其所用顏色與筆,與中華絕異,布影由寬而狹,以三角量之,畫宮室於牆壁,令人幾欲走進,學者能參用一二,赤具醒法,但筆法全無,雖工赤匠,故不入畫品.”

되지 못했음을 간접적으로 반영하고 있다.

5. 청말민초 서양화의 해외수출과 土山灣畫館

19세기 초, 예수회의 해산과 건륭시대의 폐막으로 선교사의 중국 내 활동은 점차 미약해져, 그 종교적 영향력의 범위 또한 점점 세속화되었다. 당시 선교사가 북경 화원에서 서양화로 궁중을 장식하느라 바쁠 때, 무역항인 광주에서도 직업화가들에 의해 열심히 서양화가 제작되었다. 차이가 있다면 그들은 동서 경제문화의 교류를 통해 이루어졌다는 것이다. 18세기 후기에서 19세기 중엽에 이르기까지 특정한 대외무역의 환경과 형세는 광주에 ‘十三行’을 대표하는 수출용 그림인 ‘外銷畫’를 제작하게 하는 기현상을 낳았다. 중국의 대부분 수출품은 서양문화의 영향 아래 있었으며 심지어 예수가 그려진 도자기와 유화가 수출용으로 제작되었다. 장식성은 대체로 유럽의 동판화에서 소재를 취하였다. 바로우(John Barrow, 約翰巴羅)의 『中國游記』에는 광주에 유입된 유럽의 채색판화가 정교하게 복제된다는 내용을 담고 있다. 임모나 방작은 유화가 발전하는 초기 방식이지만 여기에서 새로운 창작이 시작되었다.

이시기에 광주에 들어 온 무리 중 비선교사인 외국인사가 나날이 증가하였다. 그들은 비종교적이거나 관방의 경로를 통해 중국에 들어왔다. 1825년 중국에 들어온 영국화가 치너리(George Chinnery, 錢納利)는 중국 남방에서 비선교사의 신분으로 30여 년간 머물렀으며 화원화가와 같은 제한적 이민생활은 없었다. 치너리는 마테오 리치나 카스틸리오네에 비해 상대적으로 충족한 시간과 공간을 획득하였다. 그는 통상무역의 특징적 사회현실 아래서 자신이 체험한 중국의 풍경과 중국인의 인간미를 표현하다. 비록 그림수준이 일류는 아니었지만 경쾌하며 다양한 색채의 아름다움에 매료되어, 장기간 머무르면서 지역 특색의 작품을 창작해 내었다. 그의 화풍은 광둥지역에서 큰 영향력을 행사하였으며, 林呱라 불리우는

화가는 그의 화풍과 영향관계에 있었던 대표적 중국화가이다. 치너리와 림고는 '外銷畫'가 해외로 수출되던 시기에 동서양을 대표하는 작가였으며 그들 간의 직간접적 교류는 점차 후학들의 연구 관심거리가 되었다. 외소화를 제작하는 화가는 동서화법의 절충에 만족하지 않고, 나아가 시각매체의 재료적 표준설정과 개발은 수채화, 과슈, 유리화와 유화 등 다양한 재료를 사용케 하였는데, 이때부터 중국 예술문화는 이질적인 다양한 회화형식을 받아들이기 시작하였다.

대외무역의 번창은 서양화가의 왕래를 자극하였으며, 그들이 가져온 서양화는 해관을 통해 광주에 들어 왔다. 『粵海關志』의 기록에 의하면, 강희·도광 년간에 광주로 유입된 물품 중 油畫, 洋屏油畫, 洋畫, 琉璃鏡鑲琉璃油畫 등이 있었다.¹⁷⁾ 이러한 회화 중 琉璃油畫는 유리를 사용하는 유화기법의 한 반영이며 또한 유리의 투명성이나 투과성을 이용하여 신비로운 화면효과를 내기도 하였다. 유리나 거울은 당시 특정한 무역환경이나 상업적 필요에 의해 들여온 미술재료로 유화의 다른 재료에 비해 우위를 점하였다. 하지만 서양화의 다량 유입은 캔바스를 재료로 하는 유화의 발전을 가져왔다.

치너리가 마카오에 들어오기 전, 회화의 주재료는 수용성 안료, 종이, 목판, 비단 혹은 상아를 매체로 하였다. 캔바스의 유입이 쉽지 않았기 때문에 사용한 유화재료의 질 또한 떨어지고, 색채의 내구성도 좋지 않아 쉽게 공기 중에 산화되었으며, 작품창작에 직접영향을 주었다. 하지만 이처럼 반입된 미술용품은 중국화가에게 사용할 기회가 거의 없었다. 1820년대 치너리가 마카오에 들어온 이후 중국 남방의 무역항 일대의 서양화는 새로운 발전적 계기를 맞이하였다. 먼저 치너리 및 그의 제자들은 광주, 홍콩, 해남에서 예술창작 활동을 자극시켜 광둥 지역의 서양화를 발전시켰으며 또한 초상유화의 화풍 변화는 풍경화와 인물화의 양식 변화도 가져왔다. 나아가 치너리 화풍의 직간접적 영향 아래 새로이 급성장한 화가들이 무역항에서 활동하면서 중국남방 해안지역의 서양화 전파와 발전을 촉진시켰다.

광주지역 초기의 외소화를 제작한 가장 걸출한 화가 중 하나는 건륭·가

17)재인용 王鏞主編：『中外美術交流史』，湖南教育出版社，1998年，213쪽.

경 년간에 활동한 스포이럼(Spoilum 혹은 Spillem, 史貝霖 혹은 關作霖)이다. 그의 대표작으로는 「와트선장상」, 「中國行商」, 「行商潘啓官」, 「華人縉紳」, 「廣州法庭內景」 그리고 「廣州商館區一角」 등이 있다. 처음 서양화를 배울 당시의 원시적인 특색이 나타나며, 대부분 서양식 구도에 투시법과 명암법 등을 사용하여 입체감을 표현하였다. 하지만 명암이 다소 미미하여 원근의 공간을 표현할 때는 여전히 평면적인 느낌을 감출 수는 없었다. 또한 자주 과슈나 수채화를 사용하여 비단에 그리기도 하였다. 비록 산석이나 수목, 정자나 선박을 묘사할 때 중국 회화의 필선의 윤곽이나 준찰의 흔적이 사라졌지만 색채가 비교적 단조롭고 평면적인 선염을 사용한 수묵법이 나타나기도 하였다. 하지만 스포이럼 회화의 가장 주요한 의미는 유리화에 나타난 사실적인 서양화법의 성숙된 표현뿐만 아니라 캔버스를 이용하여 유화를 제작하였는데, 이는 남방의 서양화가 유리화에서 유화로 전환되었음을 의미한다.

서양화가의 왕래와 유화의 유입은 광주의 화가들에게 새로운 시야를 열어주었다. 그들은 서양화가로부터 직간접적으로 서양화법을 배웠으며, 18세기 중엽에는 이미 상당한 수의 직업화가들이 서양화를 제작하였다. 그들은 서양의 재료를 사용하여 서투른 서양화법으로 중국의 고전미와 인간미를 표현하였으며, 광주와 마카오의 동서문화가 공존하는 기이한 무역항의 풍경을 묘사하였다. 이는 서양 여행객의 기념품은 물론 대외 수출용 상품이 되었다.

18세기 중엽에서 19세기 중엽에 이르는 백여 년 동안, 광주에서 외소화를 제작한 화가는 매우 많았다. 하지만 대다수 화가나 화공의 중문 이름은 거의 남아 있지 않다. 후일 알려진 것은 단지 외소화를 제작한 화가의 영문 음역명이다. 대부분 '呱'를 사용하였는데, 예를 들면 新呱, 林呱, 庭呱, 煜呱 등이다. '呱'는 당시 외국 상인, 특히 십상행의 서양인이 외소화를 제작하던 중국인을 부르던 습관이었다.¹⁸⁾ 이 중 林呱(Lamqua, 傳 關喬昌)의 작품이 많이 남아있는데, 대다수가 유화이며 간혹 수채화도 있다. 그 중 초상화와 풍경화가 가장 많다. 초기 대표작으로는 「船長肖像」이 있으며, 전성기 때는 무역항과 남방의 향토풍경을 주로 그렸는데,

18) 王鏞主編：『中外美術交流史』，湖南教育出版社，1998年，217-218쪽.

「廣州醫院의 患者」, 「廣州商行」, 「中國廟宇外街欄」, 「江邊古刹」 등이 유명하다. 후기에는 초상화를 주로 그렸으며, 인물의 구도와 자세 그리고 명암의 대비는 傳神의 효과를 최대화하였다. 임고의 '行商畫'는 동서무역 중에 나타난 방랑자적 생활과 그들의 복잡한 내심세계를 표현하였다. 당시 광주의 직업화가는 서양의 재료와 기법을 사용하여 동양의 고전적 풍격을 묘사하였다. 이러한 동서양의 융합적 그림은 특별한 매력을 가지고 있었다. 대외 수출무역의 문화적 현상은 양자 간 예술작품의 교류를 가능케 하였으며, 이는 화원화가가 그린 청대 궁중의 고전적 풍격과는 달랐다. 특히, 1830년대에서 1860년대에 이르는 시기에는 광주의 외소화가 가장 번성하였다. 외소화를 제작하던 화가는 직간접적으로 서양화가로부터 기법을 배웠으며, 이즈음 17세기의 네덜란드 화풍, 18세기의 이탈리아와 영국 화풍의 영향을 받기도 하였다. 그들은 재빠르게 유럽의 화단과 시장의 동태를 파악했으며, 신속하게 자기화하여 세계화단의 조류에 부합하려 하였다. 그리하여 동서양의 화법을 결합하여 영남지역의 풍물을 정겹게 그려내 유럽의 미술시장을 공략하였다. 19세기 말에 이르면 서양의 사진술이 서양화에 영향을 미쳐 사의적인 표현보다는 형사에 치중하게 되고 작품의 예술성은 나날이 악화되어 외소화의 제작도 점점 쇠퇴하였다. 하지만 동서 경제문화의 교류는 유럽 예술후원자들의 중국유화의 소비를 촉진하였으며 중국 광동지역 서양화의 발전을 가져왔다.

광주지역의 외소화의 창작은 동서무역의 역사적 배경에서 생겨난 민간의 예술활동으로 중국의 서양화 발전사에서 소홀히 할 수 없는 부분이다. 서양화의 유입은 외국선교사와 중국화가의 서양화 학습으로 이루어졌지만, 그 외 동서 무역활동을 통한 서양화의 교류는 중국인에게 서양화를 한층 더 성숙하게 받아들여 발전하는 계기가 되었다.

예컨대, 1840년 아편전쟁을 계기로 서양화의 발전에 커다란 문화적 변화가 나타났다. 1842년 남경조약에 의해 광주, 복주, 하문, 영파, 상해 다섯 도시가 개방되었다. 상해는 지리적, 정치적, 경제적, 문화적 여건상 우월한 위치를 확보하였으며 그 비중은 광주를 능가하였다. 이리하여 중국의 대외무역의 중심은 광주에서 상해로 옮겨졌으며, 동서문화 교류의 중심이 되었다. 광주의 많은 화공들이 상해로 이동해 왔으며, 이들이 제작한 외소화는 여전히 무역항의 풍경을 소재로 서

양화의 표현형식을 채용하여 그렸지만 단지 묘사의 대상이 상해의 황포강 주변의 풍경으로 바뀌었을 뿐이었다. 1846년 천주교에 대한 금령이 해제됨에 따라 선교 활동이 다시금 가능하게 되었다. 이러한 상황은 서양문화의 유입이 더 할 나위없는 좋은 환경임을 의미한다. 당시 선교사는 상해 徐家匯 土山灣에 미술공예학교를 건립하였는데 이는 바로 새로운 서양 예술문화 유입의 적극적 표현이었다. 이 土山灣畫館의 예술창작과 더불어 서양화 전파와 발전의 방향은 비교적 완전한 서양화의 교육과 학습에 있었다. 聖像藝術에서 그 화법과 재료 등 다양한 기술적 요소를 담아내었으며, '聖像'의 생산은 화법의 참조나 재료의 응용으로 인한 습득이 아니라 서양화를 전문적으로 배움으로서 가져오는 일종의 양식적 이식의 결과였다.

1850년대 초, 토산만화관 건립 전후의 회화양식은 순수한 서양색채의 성상 예술에 기초한다. 이는 페레르(Joannes Ferrer, 范廷佐)와 마싸(Nicolas Massa, 馬義谷)의 작업실에서 그 전형적인 풍격을 발견할 수 있다. 1847년 중국에 들어온 페레르의 예술적 재능은 랑귀레트(Adrien Languillat S.J, 郎癡仁)에게 발견되어 董家渡 천주당의 설계를 맡게 되었다. 페레르는 교당설계를 할 때 성상제작을 마싸에게 맡겼으며, 1851년에 페레르는 이나시오관의 설계시공을 맡아 교당 내에 작업실을 두었다. 머지않아 작업실을 확장하여 공예학교를 겸하였으며, 예술교육과정을 두어 소묘, 조소 그리고 회화(판화도 포함) 기술을 도제식으로 전수하였다. 토산만의 초기 유화는 마싸가 담당하였으며, 상해에 처음으로 유화를 전파하였다. 당시 유럽에서 들어온 소량의 회화용품 이외 안료, 캔버스, 붓 등 모든 재료는 그 지역에서 자체 제작되었으며, 학생들은 안료제조를 위해 연구하고 노력하였다. 교당이 새로 건립되면서 성상의 필요성은 나날이 증대하였으며, 작업실에서 성상작품 복제는 수요를 따르지 못하였다. 학생들은 성상을 복제하는 과정을 통해 마싸로부터 서양화법을 배웠다. 1857년을 시작으로 마싸는 서가회의 조각, 회화공작실의 주임을 담당하였으며 더욱 적극적으로 유화를 보급하였다.

1870-80년대는 성상화 창조의 중요시기였다. 마싸의 학생 劉德齋는 1869년 이후 회화와 조소공장의 일상 업무를 보았다. 토산만화관의 주임서리를 맡았으며 余山 천주당을 위해 과리의 「승리의 성모상」을 모방한 「성모상」을 유화로 제작하였다. 그 외 동가도 천주당을 위해 유화 「수호천신상」, 「이나시오상」 등을 제작하

였는데 대부분 방작이다. 이러한 방작은 마씨의 서양화 교육과도 관련이 있다. 이후 토산만화관의 교육과정 중 종교화는 서양화 교육의 우수한 범례가 되었고 그 방작품은 예수의 행적을 묘사한 일종의 양식적인 전승관계를 보여주었다. 이 전승관계의 가치는 서양화 초기 교육과정 중에 응당 나타나는 모방의 특징을 표현하였다. 하지만 이러한 전승형식의 다른점은 서양문화의 관련 모식 중 농후한 중국화의 전통적 색채를 가미하였다는 것이다. 예를 들면, 유덕재의 「中華聖母子像」은 큰 의의를 지닌 대표적 작품이다. 성모자상의 소재는 서화동점의 과정 중 이미 관습적으로 보아온 회화적 내용이지만 이 성모자상을 소재로 한 새로운 작품양식이 중국에 출현함으로써 많은 중국인으로부터 반향을 일으켰다. 이러한 예수 생애를 소개하는 소재는 보는 이의 시각과 연관되어 서양화의 명암법과 입체감에 중점을 두었으며 이에 따른 개작으로 양식의 변화를 가져왔다. 하지만 그 양식상 기본적인 구조적 변형은 없었다. 이시기 예수행적의 개작은 양식의 이식에 그 중요성이 있다. 유덕재의 성모상은 그 대표적 전형으로 서양의 성모자상을 청대 황실의복을 한 중국인이 중국전통 의자에 앉아 있는 모습으로 바뀌었다. 전체화면의 조형감은 선을 살린 평면화된 장식적 경향을 보인다. 이러한 선묘적 조형요소는 「訓道圖」에서도 나타나며 선의 성격은 전통회화 필묵법에 근거하지만 전체적으로 새로운 회화양식이다. 이러한 백묘양식은 토산만에서 출판한 종교서적의 삽화에도 반영되었다. 이런 연유로 유덕재를 대표로 하는 성상예술의 중국화 양식과 조형적 변화는 토산만화관이 19세기 말까지의 서양화 창작활동 즉 유명인물을 소재로 서양화의 채색법과 중국의 공필법을 결합하여 묘사하는 특징을 반영하였다.

당시, 이러한 양식의 이식현상 중 화법의 변환은 이미 동서미술 교류의 핵심이 아니었다. 명암과 투시법의 체현은 이미 중국화된 명료한 화면처리로 바뀌었고 단지 인물의 투영과 공간의 깊이를 표현함에 서양화 고유의 기법을 사용하였다. 재료면에 있어서도 서양화의 전통 유화나 수채화의 전통방식에 근거하지만 서양화 교육과 전과과정 중 중국식 필묵법과 재료를 사용하는 특색있는 양식으로 바뀌었다. 이는 중국인의 서양화에 대한 새로운 미적정취의 인식이며 정체성을 자각한 중국인의 예술창조라는 양식이식의 새로운 면을 반영하였다. 토산만화관은 19세기 후반 선교사들의 예술활동의 축영이며, 서양미술교육의 모식으로서, 청말민초

에 반영된 서양화의 새로운 토착화의 흔적이다.

6. 맺음말

명청시기 동서문화의 교류는 중국 근현대미술 발전에 있어 중요한 위치를 차지한다. 이시기는 중국과 유럽의 문화예술이 처음 직접적으로 접촉한 시기이며, 서양화와 그 고전적 예술체계가 중국에 전해지기도 하였다. 이는 중국 예술문화에 있어 미적정취의 새로운 변화의 시작을 의미한다.

명말청초, 선교사들은 황제와 상층사회 지식인들과의 문화적 교류를 통해 그들의 신뢰를 얻었으며, 중국사회 전반에 큰 영향을 미쳤다. 서양의 과학기술과 천주교는 정신을 강조하는 동양의 철학사상으로부터 새로운 세계를 인식하게 하였다. 이러한 배경아래 유입된 서양의 회화기법은 사의를 중시했던 회화적 전통에 의해 경시되어왔던 음영법과 투시원근법이 수용되면서 새로운 예술적 창신을 모색하였다. 강희·건륭 년간의 많은 선교사들은 궁중화원으로서 서양 회화기법을 통해 중국화 발전에 큰 공헌을 하였다. 특히 사실주의적 묘사가 요구되는 초상화나 영모화 등에 많은 영향을 주었다. 물론 그들은 유럽 최고의 화가는 아니었지만 의경에 근간을 두면서 서양화의 사실주의적 표현기법을 절충한 그들의 예술창작은 동서미술 교류의 교량적 역할을 하였다. 그 후 광주지역의 경제무역 발달로 인해 외소화가 대량 제작되면서 중국 상층사회에서 서양화의 영향은 더 이상 흥미의 대상이 아니었으며, 민간에 이르기까지 광범위하게 형성되었다. 상해를 중심으로 서양화풍이 다시 흥기하면서 토산만화관의 발전은 비교적 완전한 서양미술교육의 중요한 위치로 자리매김 하였다.

개괄적으로 보면, 서양화는 동서양의 지리적 장애의 극복과 경제문화의 교류를 통해 유입되었다. 명말청초는 중국에 서양화가 유입된 초기이며, 종교적 색채가 농후하였다. 반면, 청말민초는 서양화가 다양하게 발전하여 정치경제적 특성을

함께 지나는 시기로 중국인 스스로의 자각에 의해 동서미술이 조금씩 융합되어가는 과정이었다. 사실, 서양화의 영향은 새로운 표현기법으로서 전통회화에 커다란 자극을 주었지만, 중국 전통회화 발전의 조력자로 존재하였을 뿐 주도적인 위치를 점하지는 못하였다. 이는 황제 개인의 취향을 만족시키거나 궁정의 필요에 의한 것이었다. 서양화는 정신을 중시하는 중국 전통회화의 사의적인 조형미에 근본적으로 부합하지 못하였으며 이는 서양화의 투시원근법과 음영법의 사실적 표현기법이 중국회화에 나타나는 필묵법의 기운생동의 의미를 대신하기 어려웠기 때문이다. 그리하여 서사화 일체를 미적 이상으로 하는 문인화가들에게는 큰 영향을 주지 못하였으며 새로운 화풍에 민감했던 궁중화원을 중심으로 서양화법이 수용되었다. 하지만 이러한 서양화법의 수용 또한 완전한 서구화나 재료상의 변화를 의미하는 것은 아니다. 이는 전통화법을 바탕으로 이루어진 것이며, 민족적 정체 의식의 토대 위에 심미관념의 변화에 따른 회화기법상의 적극적인 필요에 의해 형성된 것이다.

예컨대, 문화의 교류는 시간적, 공간적 고립에서는 불가능하다. 고립은 어떤 의미에서 고유성을 확보할 수 있으나 문화의 보편성 측면에서 자유로울 수는 없다. 그러므로 서양화의 유입과 성숙은 고유성 혹은 특수성의 한계를 넘어 중국화 발전의 새로운 활력소가 되었으며, 중국화가 전통에서 현대적 형태로 전환하는 추진력이 되었다. 물론 서양화와 중국화 사이에 양식적 모순과 충돌이 발생하였지만 이러한 모순과 충돌은 중국 예술문화에 있어 하나의 격렬한 아방가르드적 표현이다.

<參考文獻>

- 王鏞主編, 『中外美術交流史』, 湖南教育出版社, 1998年.
 關 章, 『西方美術東漸史』, 上海書店出版社, 2002年.
 蘇立文, 『東西方美術的交流』, 江蘇美術出版社, 1998年.
 沈定平, 『明清之際中西文化交流史』, 商務印書館, 2001年.
 李超, 『中國初期油畫史』, 上海書畫出版社, 2004年.

- 何芳川, 万明, 『古代中西文化交流史話』, 商務印書館, 1998年.
中國美術編輯委, 『中國美術五千年』, 人民美術出版社, 1991年.
顧森, 李樹聲, 『百年中國美術經典』, 海天出版社, 1998年.
聶崇正, 『宮廷藝術的光輝』, 臺北東大圖書公司, 1996年.
利瑪竇, 金尼閣, 『利瑪竇中國札記』, 中華書局, 1997年.
黃時鑿, 『中西關係史年表』, 浙江人民出版社, 1994年.
費賴之, 『入華耶穌會士列傳』, 中華書局, 1997年.
方 豪, 『中國天主教史人物傳』, 中華書局, 1988年.
方 豪, 『東西交通史』, 臺北中華文化出版事業委員會, 1974年.
이중희, 『한중일의 초기 서양화 도입 비교론』, 일과알, 2003년.
강덕희, 『일본의 서양화법 수용의 발자취』, 일지사, 2004년.
이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』, 대원사, 2000년.

<中文摘要>

回首漫長的數百年西學東漸歷程，西畫是隨東西方地理隔障的打破、中西經濟文化交流而傳入中國的。大致而言，明末清初是西畫傳入中國初期，油畫創作帶有濃厚的宗教色彩；清末民初，傳入中國的油畫趨向多元發展，帶有鮮明的政治經濟特色。我們可以歸納出兩種不同文化情境中中國本土的西畫活動，第一、中國早期西畫的核心為“歐西繪畫流入中土”；第二、中國西畫的核心為“融入民族的血液”。

明清之際的西畫東漸，起於耶穌會士來華活動。在利瑪竇進呈明神宗天主像等西來貢物前後，在中國本土已經出現來自於遊文輝、倪雅毅等的西畫作品。然在康熙年以降的清宮院畫中，西畫東漸則形成更具規模的高峰。其中以西方傳教士畫家郎世寧為代表的新體畫派，逐漸構成與婁東派、虞山派傳入一派和唐岱、冷枚為首的參照西畫技法一派相並立的藝術勢力，而且隨著雍、乾隆時期的院畫發展，郎世寧在更多的場合是放棄了歐洲油畫的傳統材料和樣式，而以熟語透視、明暗和西畫色彩諸法的面目，進行其新體繪畫的實施，適應清宮“古格”和“雅賞”的需要，以此顯現清宮西畫折衷主義色彩的畫法之變。

在18世紀下半期到19世紀中期，隨著耶穌的解散和乾隆朝代的過去，傳教士在中國的活動及其影響日見式微，反而逐漸增添了諸多非傳教士身分的外籍人士，由於特定的外貿通商的環

境和形勢，形成了以廣州十三行爲代表的外銷畫現象。外銷畫家在畫法參照的實踐基礎上，進一步深入到視覺媒介材料的規範和拓展，形成了紙本水彩、水粉、玻璃和油畫等多種材料引用的格局，由此開拓了中國文化對於異質繪畫的接受層面。

鴉片戰爭以後，西畫東漸的文化情境發生了很大的改變。其文化交流的重點已經集中於上海。土山灣畫館的實踐是西畫傳播的重點，放在了較爲完整的西畫傳習方面，聖像藝術中貫穿了其畫法和材料等多種技術因素，而“新聖像”的產生，並不是局部的畫法參照和材料引用所得，而是由西畫傳習所帶來的一種樣式移植結果。

總之，中國早期西畫是明清之際西學東漸的一種典型現象。而且“畫法參照”、“材料引用”和“樣式移植”是近代中西繪畫融合的重要傾向。並以此梳理和揭示“歐西繪畫流入中土”的歷史本相及其規律。西畫傳入中土之後，中國畫逐漸發展並已從傳統走向現代。

關鍵詞 東西文化交流，西畫東漸，利瑪竇，郎世寧，土山灣畫館

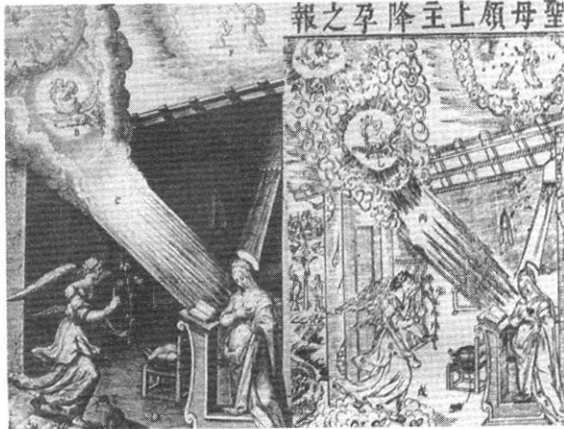
〈참고도판〉



1. 游文輝 「마테오 리치상」 유화, 1610년.

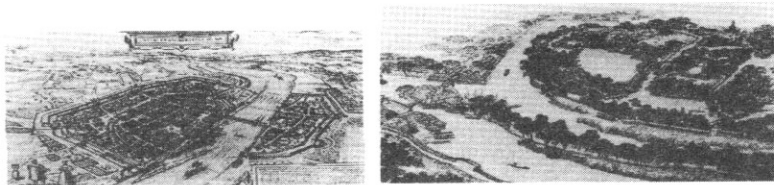


2. 程大約「程氏墨苑」중 「성모상」 목판화, 1606년

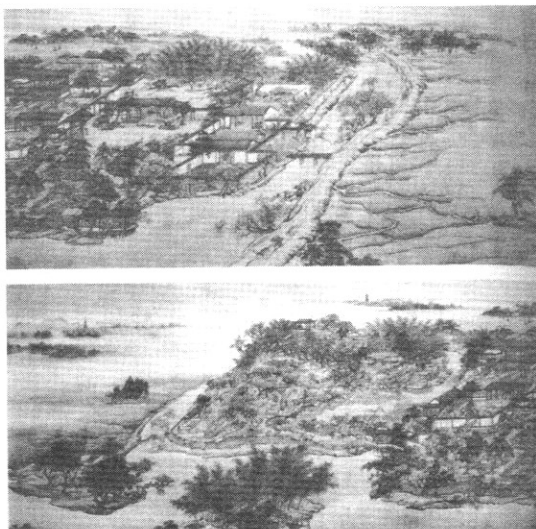


← 3. 작가미상, 「중국성모자상」, 지본채색, 명말경 추정

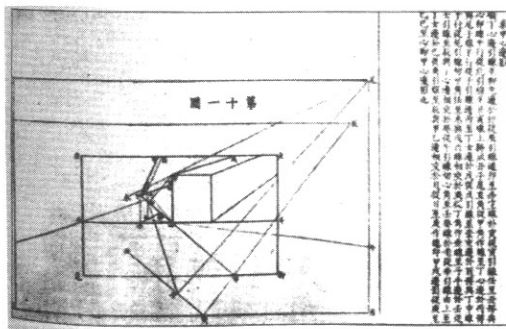
↑ 4. 나달(Nadal)의 「聖迹圖」 동판화, 알레니(Julio Aleni)의 「수태고지」 목판화, 1635-1637년



5. 작가미상 「프랑크푸르트성」 동판화, 張宏의 「止園全景圖」 수목담채, 청초.



6. 袁江 「東園圖」 건본채색, 18C



7. 年希堯의 『視學』 초점투시도법, 1729년.



8. 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione) 「弘曆雪景行旅圖」 건본채색, 1738년.



9. 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione) 「慧賢皇貴妃像」 지본유화, 18C.



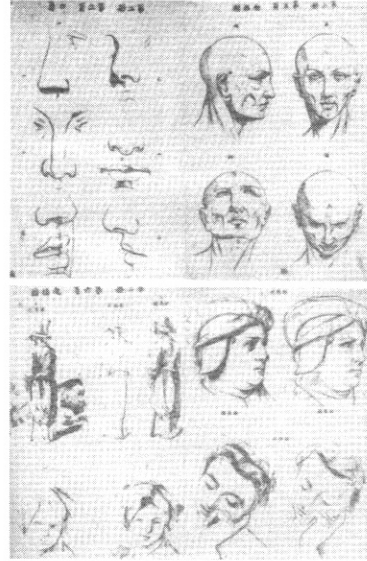
10. 냉枚 「避暑山莊圖」 건본채색, 18C초.



11. 蘇州民間年畫 「紅樓夢十二金釵」 목판화, 청말.



12. 작자미상 「중국부녀상」 유화. 19C초.



12. 토산 灣書館 소묘교재, 19C말.