creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

건륭제의 어용(御容)화가 낭세녕

: 예수회 궁정인의 좌절된 꿈

2015년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학전공

조 현 경

건륭제의 어용(御容)화가 낭세녕

: 예수회 궁정인의 좌절된 꿈

지도교수 신 준 형

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2014년 10월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학전공
조 현 경

조현경의 석사학위논문을 인준함
2015년 1월

위 원 장 장 진 성 (인)
부 위 원 장 신 준 형 (인)
위 원 구 하 원 (인)

국 문 초 록

예수회 소속의 이탈리아인 화가 쥬세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)는 낭세녕(郎世寧)이라는 이름으로 청 궁정에서 궁정화가로 활약했다. 그는 유럽과 중국의 화풍을 혼합한 특유의 화풍으로 그려낸 동물화와 화조화로 유명하지만, 동시에 30여 년 동안 건륭제(乾隆帝, 재위 1736-95)의 초상을 전담했던 "어용(御容)" 화가였다. 건륭제의 어용화가라는 이러한 역할은 낭세녕이 청 궁정에 오게 된 근본적인 목표인 중국 선교와 직결되었다. 그는 황제의 전속 초상화가가 되면서 황제와 가까워지고, 나아가 예수회의 중국 선교에 공헌할 수 있는 영향력을 지닌 궁정인(courtier)이 되고자 했다.

중국 문화를 깊이 이해하고 있던 명대 말기의 예수회 선교사 마테오 리치(Matteo Ricci, 利馬竇, 1552-1610)가 중국 선교의 초석을 닦은 이래로, 청대 초기에 여러 예수회원들이 자신의 전문성을 무기로 청 궁정에 진입할 수 있었다. 그들은 공통적으로 역법을 편찬하는 청의 천문 기관인 흠천감(欽天監)을 거점으로 활동했으나, 요한 아담 샬 폰 벨(Johann Adam Schall von Bell, 湯若望, 1591-1666)은 역법(曆法) 개정, 페르디난트 페르비스트(Ferdinand Verbiest, 南懷仁, 1623-88)는 무기 제작, 토마스 페레이라(Tomás Pereira, 徐日昇, 1645-1708)는 외교 활동 등 각기 다른 분야에서 두각을 드러냈다. 그리고 그들의 노력은 1692년에 "관용 칙령(Edict of Toleration)"이 반포되는 결실로 이어졌다.

예수회 궁정인들의 노력은 청의 화원에도 영향을 미쳤다. 그들이 소개한 유럽의 과학 중 원근법이 황제의 관심을 끌면서 이에 능통한 서양인이 궁정화가로 초빙된 것이다. 콰드라투라(*quadratura*)의 전문가였던 조반니 게라르디니(Giovanni Gherardini, 1655-1723)는 1700년부터 청 궁정에서 중국인 화가들에게 유화를 가르치고, 원근법

을 활용한 사실적인 초상화를 그리며 강희제(康熙帝, 재위 1661-1722)의 인정을 받았다. 하지만 예수회원이 아니었던 그는 예수회의 엄격한 규율에 적응하지 못하고 약 5년 정도라는 짧은 기간 동안만 청 궁정에 머물렀다. 이에 예수회는 1707년에 입회한 밀라노 출신의 젊은 전문 화가 낭세녕을 게라르디니의 후임으로 내정했다. 일반적인 인식과 달리 낭세녕은 예수회 입회 전에 이미 전문 화가의 역량을 지녔고, 콰드라투라에도 능숙했기에 새로운 서양인 궁정화가로 적격이었다.

그러나 1715년에 낭세녕이 청 궁정에 도착해 직면한 환경은 이전과 달리 서양인 선교사에게 적대적이었다. 강희제의 무관심 속에서 그는 유화를 가르치고 법랑(琺瑯) 그림을 제작하는 한편 중국화를 배우는 데 힘쓰며 화원 내에서 살아남기 위해 노력했다. 1723년 옹정제(雍正帝, 재위 1723-35)가 즉위하면서 낭세녕의 입지는 갈수록 좁아지는 듯했으나, 낭세녕은 그 동안 발전시켜 온 특유의 사실적인 "중서절충화풍(中西折衷畵風)" 덕분에 조판처(造辦處) 공방을 이끄는 대표화가로 자리 잡는 데 성공했다.

1736년 건륭제가 새로운 황제로 등극하면서 낭세녕의 성공은 절정에 달했다. 황제가 되기 전에 이미 낭세녕의 가능성을 점검했던 건륭제는 그에게 자신의 초상을 그릴 독보적인 어용화가라는 중책을 맡겼다. 다양한 주제의 그림에서 건륭제의 초상은 언제나 낭세녕의 전담 영역이었고, 여러 화가의 합작 제작이었던 어용에서도 건륭제 인물 전체는 거의 낭세녕이 단독으로 그렸다. 건륭제가 낭세녕을 어용화가의 적임자로 지목했던 이유는 어느 누가 보더라도 그임을 알아볼 수 있는 사실적인 초상화를 원했기 때문이었다. 어용화가인 낭세녕에 대한 건륭제의 신뢰는 낭세녕이 황제에게 금지되었던 천주교 선교를 허용해줄 것을 개인적으로 탄원할 용기를 낼 정도로 분명해 보였다.

그럼에도 현실은 예수회와 낭세녕의 생각과는 달랐다. 1740년대 말

에 일어난 일련의 선교사 처형 사건들은 건륭제가 예수회 궁정인들에게 지닌 태도를 여실히 드러냈다. 황제는 예수회 궁정인들의 호소를 외면하고 이전보다 그들과 노골적으로 거리를 두었다. 낭세녕도 예외는 아니어서, 그의 역할은 지난 십 년 간과 달리 황제의 얼굴만을 그리는 "얼굴 화가('face' painter)"에 지나지 않게 되었다. 어용 제작에서 건륭제가 선호했던 조합은 강남 출신의 "문인 화화인(文人 畵畵人)"이었던 금정표(金廷標, 1757-67 활동)와 낭세녕의 합작으로, "사의(寫意)"적인 금정표의 화풍이 우세한 가운데 낭세녕의 사실적인 얼굴 초상이 더해지는 식이었다. 사실 한족 문인의 정통파 취향을 지녔던 건륭제에게 낭세녕의 사실적인 화풍은 '예술'이 아니라 '기술'에 불과했다. 낭세녕은 심지어 이교(異敎)인 티베트 불교의 탱화 형식으로 그려진 건륭제의 문수보살(文殊菩薩) 초상에도 얼굴을 그려야 했을 만큼 무력한 신세였다. 그는 황제의 마음을 더는 돌릴 수 없음을 알면서도 1766년에 숨을 거두기 전까지 쉬지 않고 일해야만 했다.

이처럼 낭세녕이 궁정화가로서, 그리고 궁정인으로서 실패할 수밖에 없었던 이유는 유럽에서 궁정화가이자 궁정인으로 성공적인 삶을 살았던 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez, 1599-1660)와 비교해보면 명백해진다. 낭세녕은 벨라스케스가 활약했던 합스부르크(Habsburg) 왕가의 영토였던 밀라노에서 성장했다. 벨라스케스의 명성을 들으며 자란 낭세녕은 자연스럽게 벨라스케스처럼 성공하기를 꿈꾸었을 것이나, 유럽 궁정과 청 궁정이라는 환경의 차이로 인해 그와 같이 성공할 수 없었다. 우선 벨라스케스는 역사화가보다 낮은 평가를 받던 초상화가로 경력을 시작했으나, 두 분야 사이에 화풍의 차이가 있는 것은 아니었기에 모두에서 명실공히 최고의 궁정화가가 되었다. 반면 낭세녕은 중국 회화 내의 우월한 문인화와 열등한 '세속화(vernacular painting)'라는 이분법을 넘어설 수 없었을 뿐 아니라, 세속화인 궁정회화 내에서도 "필의(筆意)"가 부족하다는 이유로 최고

로 인정받지 못했다. 게다가 두 화가는 공통적으로 군주의 얼굴을 전담하는 초상화가였지만 역할의 함의는 전혀 달랐다. 합스부르크 궁정에서 군주의 얼굴은 초상화에서 핵심적인 중요한 부분이었지만, 중국 초상화에서는 진정한 초상이 인물의 얼굴이 아니라 그 인물이 등장하는 세팅이었기 때문이다. 따라서 건륭제의 '얼굴 화가'였던 낭세녕은 "궁정 사진사(court photographer)"에 불과해 화가로서 높은 평가를 받기 어려웠다. 무엇보다 벨라스케스는 외교적으로 중요한 행사인 왕가 간의 결혼식을 준비하고, 펠리페 4세(Felipe IV, 재위 1621-65)의 큐레이터로 활동하면서 궁정인으로 도약할 기회를 얻었다. 청 궁정의 화원 화가에게는 이와 같은 정치적 기능이 전혀 없었고, 문화적으로도 문인화가였던 건륭제가 그들보다 우위에 있었다. 낭세녕도 군주이자 문인화가였던 건륭제를 위해 봉사하는 화원화가 중 하나일 뿐이었고, 그가 황제에게 자신의 능력을 보이고 궁정인으로 나아갈 수 있는 기회는 애초에 주어지지 않았다.

청 궁정에서 고군분투했던 예수회 화가 낭세녕의 삶은 18세기 유럽의 예수회와 청 궁정 화원에 걸쳐 이루어졌던 역사의 한 단면을 보여준다. 본 연구는 유럽과 중국이라는 서로 다른 두 세계에 동시에 소속되었던 그의 생애를 새로운 관점으로 서술하면서, 그가 건륭제의 어용화가가 되었던 배경과 활동의 정황, 나아가 그가 자신의 꿈을 이루는 데 실패했던 원인을 탐구하고자 했다.

주요어 : 낭세녕(郎世寧, Giuseppe Castiglione, 1688-1766), 건륭제(乾隆帝, 재위 1736-95), 어용화가(御容畫家), 예수회 궁정인(Jesuit courtier), 중서절충화풍(中西折衷畫風), 궁정화가(court painter)

학 번 : 2012-20066

목 차

I. 서론 ····· 1

II. 청나라의 예수회 궁정인들 ····· 8

1. 흠천감과 전문가 예수회원들 ····· 9

2. 서양인 궁정화가의 성립과 낭세녕 ····· 17

III. 궁정인 낭세녕의 도약과 추락 ····· 26

1. 강희 및 옹정 연간(1715-35): 고난과 생존 ····· 26

2. 건륭 연간 초기(1736-46): 어용화가의 영광 ····· 38

3. 건륭 연간 중기(1746-66): 영원히 좌절된 꿈 ····· 48

IV. 궁정인/화가(Courtier/Painter)
: 벨라스케스의 성공과 낭세녕의 실패 ····· 65

V. 결론 ····· 86

참고문헌 ····· 90

도판목록 ····· 105

도판 ····· 111

Abstract ····· 134

I. 서 론

예수회 소속의 이탈리아인 화가 쥬세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)는 중국 회화사에서 낭세녕(郎世寧)이라는 이름으로 더 잘 알려져 있다. 낭세녕은 유럽에서 중국으로 건너와 청 궁정에서 강희제(康熙帝, 재위 1661-1722), 옹정제(雍正帝, 재위 1723-35), 건륭제(乾隆帝, 재위 1736-95) 등 세 명의 황제 아래서 궁정화가로 활약했으며, 사실적인 유럽의 화풍과 중국의 화풍을 혼합한 특유의 화풍으로 <숭헌영지도(嵩獻英芝圖, 1724)>(도 16)나 <백준도(百駿圖, 1728)>(도 17)와 같은 동물화 및 화조화를 그렸던 것으로 유명하다. 그러나 동시에 그는 청 궁정에서의 경력 중 절반이 넘는 기간인 30여 년 동안 건륭제의 초상을 전담했던 "어용(御容)"화가로,[1] 그 기간에 제작된 건륭제의 초상에서 황제의 얼굴은 거의 대부분 낭세녕의 담당이었다. 완전히 이방인이었던 서양인 선교사가 누구보다 "만주의식(滿洲意識)"을 강력하게 주장했던 황제의 전속 초상화가였다는 점은 상당히 이례적이고 흥미로운 사실임에도 불구하고,[2] 이에 대한 연구는 지금까지 별로 이루어지지 않았다.

건륭제의 어용화가라는 역할은 낭세녕이 청 궁정에 오게 된 근본적인 목표에 직결된다는 면에서 특히 중요하다. 청 궁정에서 다양한 방식으로 봉사했던 모든 예수회 선교사들은 황제를 개종시킴으로써 중국 전체를 개종한다는 꿈을 안고 기꺼이 궁정인(courtier)이 되었다.[3]

---

1) 양보다(楊伯達)의 설명에 의하면, "어용"이란 황제를 단독으로 그린 공식적 초상화인 조복상(朝服像)뿐만 아니라 연회, 새해맞이, 사냥, 열병식 등 다양한 주제의 회화에 등장하는 황제의 초상을 통칭하는 용어다. 楊伯達, 「郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就」, 『故宮博物院院刊』 2 (1988), p. 24.

2) 건륭제의 "만주의식"에 대해서는 장진성, 「청대 궁정회화와 '만주의식'」, 국립중앙박물관 미술부 편, 『경계를 넘어서: 2008 국립중앙박물관 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』 (국립중앙박물관, 2009), pp. 213-30 참고.

3) 청 궁정에서 예수회 선교사들의 활동을 궁정인이라는 개념으로 접근하는 관점은 중국 궁정의 예수회원에 대해 최초로 근대적인 연구를 했던 아놀드 로보텀

화가였던 낭세녕 또한 이 점에서 마찬가지였고, 황제의 전속 초상화가가 되면서 그와 가까워지고 궁정 내에서 자신의 입지를 강화하여, 마침내 황제와 중국을 개종시키는데 일조하겠다는 포부를 지녔을 것이다. 그러므로 낭세녕에게 건륭제의 어용화가라는 역할은 예수회 선교사라는 본래의 정체성과 청 궁정에서의 궁정인이라는 새로운 정체성을 이어주며, 그의 꿈을 실현할 가능성을 제공하는 중요한 것이었다. 본 논문은 이에 입각하여 건륭제의 어용화가라는 역할을 중심으로 낭세녕의 생애를 재조명하고, 이러한 경력이 예수회 궁정인이라는 정체성과 맞물려 어떠한 의미가 있었는지를 설명하고자 한다.

그동안 낭세녕에 대한 연구는 크게 세 종류로 나뉠 수 있다.[4] 첫 번째에 속하는 연구들은 잘 알려져 있지 않던 화가인 낭세녕을 주목하고 소개하기 시작한 것으로, 낭세녕 연구의 선구자로 그의 이탈리아 시기를 최초로 조사한 조지 뢰어(George Robert Loehr)의 1940년 단행본을 필두로 한다.[5] 이후 일본 학자인 이시다 미키노스케(石田幹之助)는 낭세녕과 관련된 중국 및 유럽의 2차 사료를 집성하고 그의 작품 목록을 보강했다.[6] 가장 유명한 것은 1971년 세실 뵈들리

(Arnold Rowbotham)이 처음으로 제시했으며, 최근 토마스 페레이라(Tomás Pereira)에 대한 연구를 통해 다시 주목받기 시작했다. Arnold H. Rowbotham, *Missionary and Mandarin: the Jesuits at the Court of China* (New York: Russell & Russell, 1966 [c1942]); Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2012) 참고.

4) 이하의 연구사는 수잔 내킨(Susan Naquin)의 평가를 참고하여 정리하였다. Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/Lang Shining: A Review Essay," *T'oung Pao* 95 (2009), pp. 393-412 참고.

5) George Robert Loehr, *Giuseppe Castiglione (1688-1766): pittore di corte di Ch'ien-Lung, imperatore della Cina* (Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1940). 뢰어는 미술사학자는 아니었으나, 이 책 이후에도 낭세녕과 중서(中西) 문화교류에 대한 몇몇 연구를 미국에서 발표했다. 그의 생애에 대해서는 Naquin, "Appendix: George Robert Loehr (1892-1973?), A Belated Obituary," 위의 글, pp. 409-12에 요약되어 있다.

6) Mikinosuke Ishida, "A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang

(Cécile Beurdeley)와 미셸 뵈들리(Michel Beurdeley)가 발표한 단행본이다. 이 책은 풍부한 자료와 도판을 체계적으로 제시하는 동시에, 낭세녕의 활동을 청나라의 역사와 그가 관여했던 다양한 장르를 고려하며 서술했다는 점에서 이후 낭세녕 연구의 기반을 마련했다고 할 수 있다.[7] 이 유형의 연구들은 모두 자료의 발굴과 정리에 집중된 초기 단계에 해당하며, 아직 낭세녕의 경력을 본격적으로 분석하기는 어려운 단계였다.

두 번째는 유럽인 화가로 중국에서 활약했던 낭세녕의 화풍을 중국과 유럽의 회화적 교류라는 측면에서 긍정적으로 평가하려는 연구들이다. 주로 중국 회화를 중심으로 낭세녕을 연구하는 학자들이 이러한 입장을 취하는데, 북경 고궁박물원(故宮博物院)의 양보다(楊伯達)와 녜충정(聶崇正)이 대표적이다. 양보다는 낭세녕의 "새로운 화풍(新體)"은 유럽과 중국 어느 쪽에도 속하지 않는다고 평하며 낭세녕의 특수성을 부각시켰다.[8] 중국 학계에서 낭세녕 연구의 권위자로 알려진 녜충정은 "중서합벽(中西合璧)," "서화동점(西畫東漸)"이라는 용어를 통해 낭세녕이 청대 궁정회화에 미친 영향을 설명했다.[9] 프랑스 학자인 미셸 피라졸리-테스터번(Michèle Pirazzoli-T'Serstevens) 역시 낭세녕을 아직 진가를 인정받지 못한 "문화적 전달자"라고 명명하며 두 중국인 학자와 유사한 관점을 견지했다.[10] 교류 중심으로 낭세

Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty," *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko* 19 (1960), pp. 79-121.

7) Cécile and Michel Beurdeley, Michael Bullock trans., *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors* (Rutland, Vt.: C.E. Tuttle Co., c1971). 참고로 이 책은 본래 프랑스어로 저술되었으며, 본 연구에서 참고한 영어 번역본과 같은 해에 출판되었다.

8) 楊伯達, 앞의 글, pp. 3-26, 90; Yang Boda, "Castiglione at the Qing Court," *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), pp. 44-51.

9) 聶崇正, 『宮廷藝術的光輝: 淸代宮廷繪畫論叢』(臺北: 東大圖書公司, 1996); 聶崇正, 『郎世寧』(石家莊: 河北教育出版社, 2006); 聶崇正, 『清宮繪畫與「西畫東漸」』(北京: 紫禁城出版社, 2008).

10) Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, "4.3.2. Artistic Issues in the Eighteenth Century," Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1,*

녕을 바라보는 연구들은 화가 낭세녕의 생애보다는 그의 화풍에 주목했기 때문에, 어용화가나 예수회 궁정인 등 화가 개인의 경력에 대한 연구는 상대적으로 비중이 적었다.

가장 최근에 등장한 세 번째 유형은 낭세녕 개인에 좀 더 집중하여, 그의 생애와 활동을 더욱 면밀하게 파악하고자 하는 시도들이다. 이탈리아 학자인 마르코 무실로(Marco Musillo)는 낭세녕이 유럽 시기에 받았던 전문 화가로서의 훈련과 청 궁정에서의 활동을 연결시켜, 그의 경력을 일관성 있게 서술하고자 했다.[11] 특히 그는 낭세녕의 궁정인 정체성에 주목하기도 했으나,[12] 어용화가의 역할을 탐구하기보다 그의 품성이 궁정인에 적합했다는 것을 중심으로 논지를 펼쳐 한계를 지닌다. 한편 중국에서는 차오티엔청(曹天成)이, 낭세녕의 말 그림에서 공통적으로 등장하는 "야윈 말(瘦馬)" 모티프가 그가 청 궁정에서 느꼈을 타자성을 반영할 수 있음을 논증했다.[13] 그는 『양심전조판처각작성주활계청당(養心殿造辦處各作成做活計淸檔, 이하 『청당』)』[14] 등 당대 문헌들을 치밀하게 조사하여 낭세녕 활동 시기의 정황을 구체적으로 연구하고 있으나,[15] 무실로와 마찬가지로 어용화가

635-1800 (Leiden; Boston: Brill, 2001), pp. 823-39; Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, avec deux encadrés de Marco Musillo, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766: peintre et architecte à la cour de Chine* (Paris: Thalia, 2007).

11) Marco Musillo, "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)," (Ph. D. diss., University of East Anglia, 2006).

12) Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter," *Eighteenth-Century Studies* 42-1 (2008), pp. 45-59.

13) 曹天成, 「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」 (博士學位論文, 中央美術學院, 2011).

14) 『양심전조판처각작성주활계청당』은 청대 화원이 소속되었던 조판처(造辦處)에 내려진 황제의 명령과 실행 상황을 기록한 일지이다. 이는 조판처의 물품 관리 대장인 『양심전조판처행취청책(養心展造辦處行取淸册)』과 함께 『청궁내무부조판처당안총회(淸宮內務府造辦處檔案總匯)』라는 제목으로 합본 영인되었다. 본 논문에서는 총 55권인 中國第一歷史檔案館, 香港中文大學文物館 合編, 『淸宮內務府造辦處檔案總匯』(北京: 人民出版社, 2005)을 참고하였다.

15) 曹天成, 「郎世寧與他的中國合作者」, 『故宮博物院院刊』 3 (2012), pp. 89-99; 曹

와 예수회 궁정인 두 측면 모두를 고려하는 연구에는 아직 착수하지 않고 있다.

현재까지의 낭세녕 연구들은 이전 단계에서 미흡했던 부분을 채우면서, 그의 일생에 대한 정보를 파악해가는 과정이었다. 본 논문은 여기서 한걸음 더 나아가 지금까지 확보된 정보들을 종합하여 낭세녕의 삶을 입체적으로 재구성할 것이다. 낭세녕은 전문 화가인 동시에 예수회 선교사였으며, 청 궁정의 외부인이었으나 궁정인으로 편입되기를 꿈꿨다. 건륭제의 어용화가라는 역할은 이처럼 낭세녕의 생애를 구성하는 이질적인 요소들을 하나로 관통하며, 그의 삶을 하나의 일관된 내러티브로 서술할 수 있도록 한다. 따라서 본 논문에서는 이와 같은 낭세녕의 역할에 초점을 맞춰 그의 일생을 정리하겠다.

우선 II장에서는 낭세녕이 중국으로 건너와 청의 궁정화가가 되기까지의 배경을 설명하려고 한다. 낭세녕 이전에도 청 궁정에서 특정 분야의 전문가로 활약했던 예수회 선교사들이 존재했다. 요한 아담 샬 폰 벨(Johann Adam Schall von Bell, 湯若望, 1591-1666), 페르디난트 페르비스트(Ferdinand Verbiest, 南懷仁, 1623-88), 토마스 페레이라(Tomás Pereira, 徐日昇, 1645-1708) 등의 예수회원들은 모두 청의 천문 기관이었던 흠천감(欽天監)과 연관되었다. 그들은 각기 분야는 다르나 자신의 전문성을 발휘해 황제의 신뢰를 얻었으며, 마침내 1692년에 천주교(天主教)를 인정하는 “관용 칙령(Edict of Toleration)”이 반포되도록 하는 결실을 거둘 수 있었다.

이들 예수회 궁정인들이 일궈낸 성과는 또한 청 궁정에 서양인 궁정화가의 자리가 만들어지는 것으로도 이어졌다. 강희제는 예수회원들이 소개한 유럽의 과학 중 원근법에도 관심을 갖게 되었고, 이에 능통한 화가를 자신의 궁정에 두기를 원했다. 그래서 프랑스 예수회

天成,「郎世寧與乾隆帝關系新考」,『美術觀察』11 (2013), pp. 97-100.

는 콰드라투라(*quadratura*) 화가인 조반니 게라르디니(Giovanni Gherardini, 1655-1723)를 강희제에게 파견했다. 게라르디니는 황제에게 인정받는 데 성공했음에도 생각보다 일찍 유럽으로 돌아가 버렸다. 이에 그의 후임으로 선발되었던 인물이 바로 예수회에 입회했던 젊은 전문 화가 낭세녕이었다. 낭세녕이 강희제가 원하는 서양인 궁정화가의 기준이었던 초상화와 원근법에 재능을 지녔다는 점은 이후 그의 청 궁정에서의 경력을 이해하는 단초를 제공한다.

III장에서는 낭세녕이 청의 궁정화가로서 어떤 삶을 살았는지 본격적으로 살펴볼 것이다. 낭세녕은 51년이라는 오랜 시간 동안 궁정화가로 봉사했으며, 이 기간은 건륭제의 어용화가라는 활동을 기준으로 하여 건륭제가 즉위하기 전인 강희 및 옹정 연간(1715-35), 건륭제가 즉위하고 그가 어용화가로 인정받았던 건륭 연간 초기(1736-46), 그리고 어용화가의 역할이 제한되었던 건륭 연간 중기(1746-66)의 세 시기로 나뉠 수 있다.

처음 낭세녕이 청 궁정에 도착한 강희 연간에는 이전과 달리 예수회원에 대한 호의가 사그라져있었고, 그는 어려운 상황에서 화원(畵院) 내에서 생존하기 위해 노력해야 했다. 옹정제가 즉위하자 서양인 궁정화가의 입지는 더욱 위협받는 듯했으나, 낭세녕은 특유의 "중서절충화풍(中西折衷畵風)"이 황제의 취향에 부합하면서 신임을 받게 되었다. 덕분에 낭세녕은 장인이라는 한계가 있기는 하지만 탕다이(唐岱, 1673-c.1754)와 더불어 조판처의 화가들을 이끄는 주도적인 위치를 차지할 수 있었다. 그리고 건륭제가 즉위하면서 낭세녕의 성공은 절정에 달했다. 황제가 되기 전부터 낭세녕을 눈여겨보았던 건륭제는 자신의 모습을 어떤 그림에서나 낭세녕이 단독으로 그리도록 지시하며 실질적으로 자신의 전속 초상화가로 삼았다. 하지만 이러한 고무적인 상황은 약 십 년간만 지속되었다. 1740년대 후반에 발생했던 천주교 탄압 사건은 무력했던 중국 내 선교사들의 처지를 그대로 드러

내는 것이었다. 이 시기를 기점으로 건륭제는 예수회 궁정인들과 노골적으로 거리를 두기 시작했고, 낭세녕도 예외는 아니었다. 이제 황제에게 낭세녕은 오로지 황제 자신의 얼굴만을 기계적으로 그려내는 "얼굴 화가(face painter)"에 지나지 않았다. 강남 출신의 "문인 화화인(文人 畵畵人)"이었던 금정표(金廷標, 1757-67 활동)가 건륭제의 각별한 총애를 받았던 것과 대조적으로, 낭세녕은 황제의 부정적인 태도를 수긍해야 했다. 그는 죽기 직전까지 건륭제를 위해 그림을 그렸으나 그에 걸맞은 대접을 결코 받지 못했다. 다시 말해 낭세녕은 일반적인 인식과는 달리 청의 궁정화가로서, 나아가 궁정인으로서 그다지 성공을 거두지 못했다.

마지막으로 IV장은 앞서 서술했던 낭세녕의 경력을 바탕으로 그가 왜 청의 궁정화가로서, 또 궁정인으로서 실패할 수밖에 없었는지 그 이유를 분석하고자 한다. 낭세녕은 스페인 합스부르크(Habsburg) 궁정에서 궁정화가이자 궁정인으로 성공한 삶을 살았던 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez, 1599-1660)의 명성을 들으며 자랐고, 청 궁정에서 자신도 그렇게 성공하기를 꿈꾸었을 것이다. 그러나 유럽 궁정과 청 궁정이라는 환경은 그의 예상보다 큰 차이를 지녔기에 낭세녕은 벨라스케스처럼 성공할 수 없었다. 이 장에서는 최고의 궁정화가, 군주의 초상화가, 궁정인이라는 세 측면에서 낭세녕과 벨라스케스의 상황을 비교함으로써, 낭세녕이 실패했던 원인을 명확하게 파악해 볼 것이다.

이와 같은 논의들을 통해 본 논문은 낭세녕의 생애를 청의 궁정화가이자 건륭제의 어용화가라는 경력을 중심으로 재구성하는 동시에, 예수회 궁정인으로서 그가 지녔던 꿈이 좌절되었던 이유를 여러 각도에서 탐구하고자 한다. 이러한 낭세녕의 이야기는 화가였던 그 자신에만 국한되는 것이 아니며, 청 궁정의 예수회 궁정인 전체에 대한 이해에도 기여할 수 있을 것이다.

II. 청나라의 예수회 궁정인들

예수회는 유럽 각지에 대학을 설립하고 수련수사들의 인문학적 소양 교육에 매진하는 등 높은 교육 수준을 추구하는 집단이었던 만큼,[16] 해외 선교에서도 고급문화를 향유하는 엘리트 집단의 선교에 집중하는 경향을 보였다.[17] 이처럼 엘리트층을 우선적으로 공략하는 "위에서 아래로(from the top down)"의 선교 전략은 중국에서도 그대로 이어졌다.[18] 그러므로 예수회가 무엇보다 먼저 청 궁정에 진입하여 자신들의 입지를 다지고자 노력했던 것은 매우 당연한 귀결이었다. 이미 명대에 중국 선교의 초석을 다졌던 마태오 리치(Matteo Ricci, 利馬竇, 1552-1610)도 문인 계층과 어느 정도 가까워지는데 성공한 후 종국에는 명 궁정에 들어가고자 했다.[19] 그러면서 리치는 과학과 같은 예수회원들의 전문지식이 중국 선교에서 중요한 역할을 해낼 가능성을 인식하고 이를 적극적으로 활용할 것을 주장했다.[20] 이후 그의 영향으로 청 궁정에서는 과학과 기술의 전문가로 활약했던 "북경의 신부들(*Patres Pekinenses*)," 즉 예수회 궁정인들이 출현하게 되었다.[21]

---

16) Dauril Alden, *The Making of an Enterprise: the Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and beyond, 1540-1750* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996), pp. 11-2, 16-9.

17) Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773* (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, c1999), pp. 186, 197.

18) Nicolas Standaert, "Jesuits in China," Thomas Worcester ed., *The Cambridge Companion to the Jesuits* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, c2008), p. 172.

19) 조너선 D. 스펜스, 주원준 역, 『마테오 리치, 기억의 궁전』(이산, 1999), p. 258.

20) Catherine Jami, "4.2.1. General Reception," Standaert ed., 앞의 책, p. 689; Antonella Romano, "Defending European Astronomy in China... Against Europe, Tomás Pereira and the Directorate of Astronomy in 1688," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, pp. 429-30.

21) António Vasconcelos de Saldanha, "The Last Imperial Honours from

요한 아담 샬 폰 벨(Johann Adam Schall von Bell, 湯若望, 1591-1666, 이하 아담 샬), 페르디난트 페르비스트(Ferdinand Verbiest, 南懷仁, 1623-88), 토마스 페레이라(Tomás Pereira, 徐日昇, 1645-1708) 등 청대에 흠천감(欽天監)에서 근무했던 예수회원들은 각자의 전문성으로 청 궁정에서 인정받으며 중국 내 천주교 선교를 용이하게 만들었다.[22] 나아가 이들의 성공은 과학뿐 아니라 예술에 재능 있는 서양인이 청 궁정에서 지속적으로 복무할 기반을 마련하여, 낭세녕이 청 궁정에 파견되는 것으로 이어졌다. 본 장은 낭세녕 이전에 청 궁정에서 일했던 전문가 예수회원들의 활동과, 서양인 궁정화가의 자리가 만들어지고 정립되는 과정, 그리고 이에 낭세녕이 발탁되어 중국으로 오게 된 배경을 살펴보고자 한다.

1. 흠천감과 전문가 예수회원들

흠천감은 달력을 편찬하고 천문과 기상을 관측하는 등의 역할을 담당하는 청 궁정의 상설기관이었다.[23] 중국 황제에게 달력과 역법(曆法)이 권력의 정당성을 상징했던 만큼 이 기관은 정치적인 중요성을 지닌 동시에, 천문학 업무에서 오래 전부터 인도인이나 이슬람교도 등 외국인에 대한 의존도가 높아 예수회원들이 청 궁정에 들어가기 위한 통로로 사용하기에 적절했다.[24] 예수회원들은 청 왕조가 시작되었던 1644년부터 1826년까지 약 182년 동안 흠천감의 요직을 점유하는 데 성공했고,[25] 덕분에 흠천감은 과학의 중심지이자 천주교의 중

Tomás Pereira to the *Eulogium Europeorum Doctorum* in 1711," Wardega and de Saldanha eds., 위의 책, pp. 147-8, 157-8.

22) 위의 글, pp. 158-9.

23) Jonathan Porter, "Bureaucracy and Science in Early Modern China: The Imperial Astronomical Bureau in the Ch'ing Period," *Journal of Oriental Studies* 18 (1980), p. 63.

24) Nicole Halsberghe and Keizô Hashimoto, "4.2.2. Astronomy," Standaert ed., 앞의 책, p. 711.

심지가 되었다.[26] 이처럼 예수회와 천주교가 흠천감을 통해 청 궁정에 안착할 수 있도록 기틀을 마련한 인물은 바로 아담 샬이었다.

독일 출생인 아담 샬은 1611년 19세의 나이로 예수회에 입회했다. 그는 1623년에 북경에 도착하여 처음부터 천문학에 두각을 드러냈다. 그래서 1630년에 청의 흠천감에 상응하는 기관인 명의 역국(曆局)에서 사망한 예수회원의 후임으로 근무하게 되었고, 5년 동안 중국의 천문학 계산을 검토하는 작업을 진행했다.[27] 황제의 신임을 얻은 아담 샬은 역법 업무뿐 아니라 당시 안위를 위협받던 명 왕조를 위해 대포를 제작하고 성벽을 보완하는 임무를 지시받기도 했다.[28] 하지만 결국 북경이 만주족의 지배하에 넘어가자, 그는 재빠르게 청 왕조에 자신의 능력을 입증하여 흠천감의 최고 감독이 되었다.[29]

자신의 천문학 지식을 이용하여 청 궁정 내에서 성공적으로 자리 잡은 아담 샬은 순치제(順治帝, 재위 1643-61)가 섭정을 물리치고 직접 통치를 시작한 1651년(순치 8)부터 약 7년간 황제와 매우 가까운 사이가 될 수 있었다. 어린 황제는 나이 든 선교사를 할아버지처럼 따르고 존중하며 다양한 문제를 상의했다.[30] 그리고 예수회원들이 북

---

25) Porter, 앞의 글, pp. 65-7.

26) Han Qi, "The Role of the Directorate of Astronomy in the Catholic Mission during the Qing Period," Noël Golvers ed., *The Christian Mission in China in the Verbiest Era: Some Aspects of the Missionary Approach* (Leuven: Leuven University Press: Ferdinand Verbiest Foundation, K.U. Leuven, c1999), pp. 85-95.

27) 조너선 스펜스, 김우영 역, 『근대중국의 서양인 고문들』 (이산, 2009), pp. 18-24. 역국은 리치와의 친분에 영향을 받아 천주교로 개종했던 대신(大臣) 서광계(徐光啓, 1562-1633)의 상소로 인해 1629년에 신설된 기관이었다. 당시 역국의 인사권을 가졌던 서광계는 국원으로 친구인 천주교 개종자 한 명과 두 명의 예수회원을 포함시켰다.

28) 위의 책, pp. 27-8.

29) 위의 책, pp. 28-31. 본래 흠천감 최고 감독의 직위명은 “감정(監正)”이나, 당시 아담 샬은 공식 직함을 받지 않고 비공식인 “수정역법(修政曆法)”을 대신 사용했다. 이는 청 궁정에서 관직을 임명받았다는 이유로 다른 선교사들에게 공격받았던 그의 상황 때문인 것으로 여겨진다. Ku Weiying(古衛瀛), "Father Tomás Pereira, SJ, The Kangxi Emperor, and the Court Westerners," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, p. 66 참고.

30) 데이비드 문젤로, 김성규 역, 『동양과 서양의 위대한 만남: 1500～1800: 대항해

경 내에 교회를 지을 수 있도록 부지를 하사하고,[31] 아담 샬에게 정1품 광록대부(光綠大夫)라는 높은 관직을 내리는 등 상당한 호의를 베풀었다.[32]

그러나 순치제는 끝내 개종하지 않은 채로 1661년에 갑자기 사망해버렸다.[33] 그간 아담 샬이 흠천감을 좌지우지하며 세력이 강해지는 것을 못마땅하게 여기던 반천주교 문인 양광선(楊光先, 1597-1669)은 그 틈을 놓치지 않았다. 그는 1664년(강희 3)에 세 번째로 1664년(강희 3)에 아담 샬의 달력 계산법과 선교사들의 선동성을 비난하는 상소를 제출했고, 상소 내용 중 예수회원들의 천문학적인 오류와 황자의 장례식을 불길한 날로 정했다는 혐의가 인정되었다. 이에 아담 샬은 흠천감에서 쫓겨나 사형 판결을 받고, 다른 예수회원들은 유배 조치되는 등 관련자들에게 엄중한 처벌이 내려졌다. 그 후 일어난 지진의 영향으로 궁정의 예수회원들은 풀려났지만, 개종했던 중국인 천문학자 다섯 명은 모두 처형되었고, 북경 외 지역의 선교사들은 선교가 금지되어 마카오로 추방되었다.[34] 노령에 병든 아담 샬은 몇 년 후인 1666년(강희 5)에 자택에 연금된 채로 사망했다.[35] 그가 그동안 쌓아올렸던 청 궁정과 흠천감에서의 예수회원들의 입지는 한 순간에 허망하게 무너진 듯이 보였다.

예수회에게는 다행히도 아담 샬의 후임이었던 페르비스트는 침착하게 상황을 관망하며 기다릴 줄 아는 인물이었다. 벨기에 지역에서 태어난 페르비스트는 1641년에 예수회에 들어가 일찍이 해외 선교에 뜻

시대 중국과 유럽은 어떻게 소통했을까』(휴머니스트, 2009), pp. 77-8; Erik Zürcher, "2.6.2. Emperors," Standaert ed., 앞의 책, p. 495.

31) 스펜스, 앞의 책, p. 32.

32) 위의 책, p. 32; 曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, p. 112.

33) 스펜스, 위의 책, p. 35.

34) 이와 같은 소위 "역법 사건(Calendar Case)"의 자세한 정황에 대해서는 Pingyi Chu, "Scientific Dispute in the Imperial Court: The 1664 Calendar Case," *Chinese Science* 14 (1997), pp. 10-7 참고.

35) 스펜스, 앞의 책, p. 36.

을 두었다. 그의 뛰어난 지성을 높게 산 예수회의 장상(長上)들은 그의 요청을 몇 번이나 거절했으나, 1655년에 마침내 중국행을 허가했다. 1659년에 중국에 도착한 페르비스트는 이듬해인 1660년(순치 17)에 북경으로 와 아담 샬의 천문학 업무를 돕기 시작했다. 1664년 불미스러운 사건이 일어나고 예수회원들이 연금 조치에 처해졌을 때도 그는 천문학 연구에 매진하며 차분하게 때를 기다렸다.[36] 그리고 1667년(강희 6)에 드디어 강희제(康熙帝, 재위 1661-1722)가 득세하면서 예수회에게 기회가 돌아왔다.[37]

어린 나이에도 불구하고 제국을 직접 통치하고자 했던 강희제는 차츰 정확한 달력 제작과 천문학 문제에 관심을 보였다. 친정(親政)을 시작한 이듬해인 1668년(강희 7) 황제는 아담 샬을 밀어내고 흠천감의 감독이 된 양광선과, 그와 함께 일하던 이슬람교도 천문학자 오명현(吳明炫), 그리고 페르비스트를 대상으로 총 세 번에 걸쳐 천문학적 예측을 시험했다. 그들 중 세 번 모두 통과한 페르비스트에게 황제는 흠천감에서 나머지 두 명이 제작한 달력을 검토하도록 지시했다. 페르비스트가 많은 오류를 찾아내자 1669년(강희 8)에 다시 경합이 이루어졌고, 또 페르비스트만 성공했다. 예수회의 방식이 달력 제작에 적합하다는 보고를 받은 강희제는 1664년의 사건에 대해 의구심을 느껴 재조사를 명했다. 그 결과로 양광선은 흠천감에서 물러나고 페르비스트가 그 자리를 탈환했다.[38] 이에 힘을 얻은 페르비스트는 양광선을 무고죄로 고발하여, 결국 양광선은 사형을 선고받고 아담 샬과 예수회원들은 사후에 명예를 회복할 수 있었다.[39]

---

36) 위의 책, pp. 38-9.

37) 이하 "역법 사건"에서 예수회가 흠천감 내의 지위를 회복해가는 과정에 대해서는 Pingyi Chu, 앞의 글, pp. 19-23 참고.

38) 1669년 당시 페르비스트는 감정의 바로 아래 직책인 "감부(監副)"라는 공식 직함을 받았으나, 아담 샬과 같은 이유로 이를 몇 번이나 거절하고 "치리역법(治理曆法)"이라는 비공식 직함을 받아들였다. Ku Weiying, 앞의 글, pp. 66-7. 사실 이와 같이 예수회원이 흠천감에서 비공식 직위로 활동하는 상황은 옹정 연간인 1725년에 이그나츠 쾨글러(Ignaz Kögler, 戴進賢, 1680-1746)가 정5품인 감정 직함을 공식적으로 받을 때까지 변하지 않았다. Porter, 앞의 글, pp. 68-9.

이처럼 페르비스트는 아담 샬에 이어 천문학적인 전문성으로 강희제의 신뢰를 얻었다. 그는 1669년부터 1688년(강희 27)에 사망할 때까지 흠천감을 지휘하며, 향후 예수회원들이 지속적으로 흠천감에서 중요한 역할을 담당할 수 있는 기반을 마련했다.[40] 게다가 페르비스트는 유럽의 과학에 심취한 강희제에게 개인적으로 천문학과 수학을 가르친 덕분에 만주 순행의 수행원으로 선발될 정도로 황제의 가까이에 머물렀다.[41] 결정적으로 그가 강희제에게 인정받게 된 것은 황제를 위해 대포를 제작하면서였다. 페르비스트는 1674년(강희 13) 강희제가 삼번(三藩)의 난을 진압하기 위해 처음으로 대포 제작을 지시한 이래로 15년 이상 대포 제작에 참여했다. 그는 그 공을 인정받아 1682년(강희 21)에 2품인 공부(工部) 우시랑(右侍郎)이라는 높은 관직을 받기도 했다.[42]

페르비스트 개인이 청 궁정에서 일군 성공은 예수회 전체의 선교 활동에도 도움이 되었다. 일례로 1686년(강희 25)에 불교 기반의 이단적 비밀 결사 조직인 백련교(白蓮教)[43]와 천주교를 연결하는 책이 출판되어, 그 영향으로 강서성(江西省) 감주(贛州)에서 반천주교적인 움직임이 생겨났다. 이를 염려한 페르비스트는 강희제에게 직접 개입하여 천주교를 보호해줄 것을 요청했다. 페르비스트의 청원은 곧바로

39) 스펜스, 앞의 책, p. 42.

40) Halsberghe and Hashimoto, 앞의 글, p. 721. 흠천감에서 예수회의 영향력을 공고히 하기 위한 페르비스트의 노력에 대해서는 Pingyi Chu, 앞의 글, pp. 24-6 참고.

41) 스펜스, 앞의 책, pp. 44-5; Eugenio Menegon, "*Ubi Dux, Ibi Curia*: Kangxi's Imperial Hunts and the Jesuits as Courtiers," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, pp. 276, 283-90.

42) 스펜스, 위의 책, p. 44; Giovanni Stary, "4.2.5. Cannon," Standaert ed., 앞의 책, pp. 772-3.

43) 백련교는 불법적으로 행동하는 데다 농민 반란과 연관되었기 때문에 지배층에게 사회 근간을 위협하는 조직으로 인식되었다. 백련교와 천주교는 공통적으로 주로 하층 계급을 대상으로 전파되었고, 심지어는 양쪽 모두를 신봉한다고 주장하는 사람들도 등장하여 혼란이 더해졌다. 이러한 상황은 황제와 지배층의 신임을 얻기 시작한 천주교 선교사들에게 어려움을 안겨주었다. 문젤로, 앞의 책, pp. 66-7 참고.

황제의 반응을 얻지는 못했으나, 다음 해인 1687년에 다시 올린 상소로 예부(禮部)에서 백련교와 천주교가 무관하다는 칙령을 반포하도록 하는 데 성공했다.[44] 이 때 페르비스트는 대포 제작과 관련된 보고문에 이 상소문을 첨부했는데, 대포 제작이라는 그의 업무가 지닌 중요성이 칙령이 반포되는데 영향을 미쳤을 공산이 크다.

페르비스트의 활약으로 예수회와 천주교는 청 궁정에서 재기하기 시작했고, 그의 뒤를 이어 페레이라는 가장 큰 성과를 이룩했다.[45] 포르투갈인 페레이라는 1669년에 예수회에서 사제 서품을 받았고, 1673년(강희 12)에 청 궁정에 도착하여 페르비스트를 돕게 되었다.[46] 그는 1688년에 페르비스트가 사망할 때까지 그의 주요 조수였으며, 페르비스트가 사망한 후부터 1694년까지 강희제의 사절로 유럽에 파견된 필리포 그리말디(Filippo Grimaldi, 閔明我, 1638-1712) 대신 앙투완 토마(Antoine Thomas, 安多, 1644-1709)와 공동으로 흠천감을 지휘했다.[47] 또한 페르비스트와 마찬가지로 강희제에게 수학을 가르치는 일에 참여했고,[48] 황제의 만주 순행에도 동행했다.[49] 그러나

---

44) Paul Rule, "Tomás Pereira and the Jesuits of the Court of the Kangxi Emperor," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, pp. 44-6.

45) 청 궁정의 예수회 궁정인에 대한 그동안의 연구에서, 페레이라는 아담 샬이나 페르비스트에 비해 주목되거나 인정받지 못했다. 예를 들어 로보텀은 페르비스트에 대한 평가에서 "[리치와 아담 샬을 필두로 하는] 위대한 삼두 정치(triumvirate)의 마지막"이라고 언급했고, 이후 명말 예수회원들의 역사를 연구한 조지 뒨(George H. Dunne) 또한 리치와 아담 샬, 페르비스트를 "중국 내 예수회 선교사에서 두드러지는 세 명의 인물들"이라고 칭하여, 공통적으로 페레이라의 중요성에 대한 언급이 부재했다. 최근에야 페레이라도 아담 샬이나 페르비스트만큼 "선교의 지주(*columna missionis*)"로 여겨졌음이 밝혀지며 그에 대한 재평가가 이루어지기 시작했다. Rowbotham, 앞의 책, p. 103; George H. Dunne, *Generation of Giants: the Story of the Jesuits in China in the Last Decades of the Ming Dynasty* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1962), p. 365; de Saldanha, 앞의 글, p. 159 참고.

46) Ku Weiying, 앞의 글, pp. 64-5.

47) Zhang Xianqing(張先清), Guo Yidun(郭頤頓) trans., "The Image of Tomás Pereira in Qing Dynasty Documents," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, pp. 91-3. 그에 따르면 강희제의 원래 의도는 처음부터 페레이라에게 흠천감의 지휘권을 주는 것이었으나, 페레이라가 이를 거절했기 때문에 어쩔 수 없이 공식적으로 그리말디를 임명했다고 한다.

페레이라는 본래 뛰어난 음악가였고, 청 궁정에서의 주된 활동도 천문학이 아니라 음악과 관련된 것이었다.[50] 비록 이전의 예수회 궁정인들과는 다른 성격의 재능을 선보였으나, 페레이라는 1694년(강희 33)에 이례적으로 강희제의 친필 서예가 담긴 부채를 선물 받을 정도로 황제의 각별한 총애를 받았다.[51]

사실 페레이라가 강희제의 신뢰를 한 몸에 받게 된 결정적인 계기는 외교적인 수완을 발휘했던 것이었다. 1688년(강희 27)과 1689년 두 해에 걸쳐, 페레이라는 프랑스 예수회 소속인 장-프랑수와 제르비용(Jean-François Gerbillon, 張誠, 1654-1707)과 함께 네르친스크 조약(Treaty of Nerchinsk)의 협상가로 파견되었다.[52] 청과 러시아가 국경을 확정하기 위한 협상은 성공적으로 마무리되었고, 결과에 만족한 강희제는 이듬해에 예수회원들에게 본격적인 과학 수업을 의뢰하는 등 그들과 더욱 밀접한 관계를 맺게 되었다.[53] 음악가로서의

---

48) Rule, 앞의 글, pp. 49-52.

49) Zhang Xianqing, 앞의 글, pp. 99-100; Menegon, 앞의 글, pp. 283-4.

50) 음악 애호가였던 강희제가 서양의 음악 이론에 지대한 관심을 지녔고, 따라서 페레이라는 황제의 비호 하에 청 궁정에서 음악가로 활동할 수 있었다. 그가 강희제의 명으로 음악 이론서인 『율려정의(律呂正義, 1713)』의 저술에 참여했던 것이 이 사실을 뒷받침한다. 더욱이 시위민(Shi Yumin)에 따르면, 페레이라가 청 궁정에서 천문학이나 수학 관련 업무에 실제로 참여했다는 증거는 전무하다고 한다. 페레이라의 음악가로서의 활동에 대해서는 Zhang Xianqing, 위의 글, pp. 94-5, 천문학적 업적의 부재에 대해서는 Shi Yumin(史玉民), Guo Yidun(郭頤頓) trans., "Resolution of Some Questions about Tomás Pereira's Arrival in Beijing and Service at the Directorate of Astronomy," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, pp. 464-7 참고.

51) Zhang Xianqing, 위의 글, p. 100.

52) Ku Weiying, 앞의 글, pp. 69-72. 그에 의하면, 그동안 네르친스크 조약에 대한 서술에서 페레이라보다 제르비용의 역할이 더욱 강조되었던 것은 저술가들의 친프랑스적 편견 때문이라고 한다. 당시 청 궁정에서 활동했던 예수회는 인도와 일본, 중국에서의 선교권, 즉 보호권(Padroado)을 지녔던 포르투갈 소속과, 루이 14세의 후원 하에 조직되었던 프랑스 소속으로 나뉘었다. 페레이라가 소속되었던 포르투갈 예수회와 제르비용이 속했던 프랑스 예수회 간에는 정치적인 긴장과 경쟁 구도가 존재했기에, 이러한 관점이 이후 저술가들의 서술에도 그대로 반영되었을 것으로 여겨진다. Claudia von Collani, "2.1. Missionaries," Standaert ed., 앞의 책, pp. 286-7, 313-5 참고.

53) Ku Weiying, 위의 글, pp. 72-4. 공로로 인해 관직을 받았던 이전의 선교사들과는 달리, 두 선교사는 협상가로서 임무를 완수하고 나서 음식을 하사받은 것 외

활동은 황제 개인의 여가 차원을 넘기 어려운 반면 외교 활동은 제국 전체에 의미가 있는 공적이다. 그렇기에 페레이라는 모두가 인정할 수밖에 없는 궁정인으로 입지를 확보할 수 있었을 것이다.

페레이라가 중국 천주교 선교사의 정점으로 여겨지는 "관용 칙령(Edict of Toleration)"의 반포에 가장 중대한 역할을 수행할 수 있었던 것도 이러한 맥락에서였다.[54] 1691년(강희 30) 가을부터 절강성(浙江省)의 감찰사인 장붕핵(張鵬翮)이 천주교 선교를 금지하고 선교사를 쫓아내자, 페레이라와 토마는 다음 해인 1692년(강희 31) 2월 강희제에게 선교사들의 이점을 언급하며 황제의 선처를 호소했고, 그 결과로 그 해 3월 22일에 반포된 것이 바로 관용 칙령이었다.[55] 물론 칙령의 내용이 천주교에 완전한 자유를 가져다주기에는 애매모호한 부분이 많기는 하나, 어쨌든 칙령이 반포됨으로써 천주교가 청 제국 내에서 합법적인 종교로 인정받을 수 있게 된 것은 엄연한 사실이었다.[56] 덕분에 예수회를 비롯한 선교사들은 마음을 놓고 천주교를 전파할 수 있게 되었고, 이와 같은 상황은 전례 논쟁이 황제에게 영향을 미치기 시작했던 1705년 전까지 약 10년간 지속되었다.[57]

아담 샬, 페르비스트, 페레이라, 세 명의 예수회원들의 노력은 마침내 관용 칙령이라는 모습으로 결실을 맺었다. 그들은 중국 내에서 천주교를 포교할 수 있는 우호적인 환경을 조성하겠다는 목표를 지니고 청 궁정에 진입했다. 청 궁정에서의 활동은 직접적인 사도직이라고 할 수는 없으나, 선교를 보호하기 위한 "영향력의 간접적 사도직

에는 공식적인 보상은 받지 않은 듯하다. 그들은 처음 조약에 참여할 때 이미 3품 관직을 제의받았으나, 조약을 체결하고 돌아오는 길에 이를 사양했다. Rule, 앞의 글, p. 39 참고.

54) 예를 들어 로보텀은 관용 칙령이 "교회 번영의 정점을 점유했다"고 평가했다. Rowbotham, 앞의 책, pp. 110-1 참고.

55) Ku Weiying, 앞의 글, pp. 75-8.

56) Rowbotham, 앞의 책, p. 111; Ad Dudink, "2.6.3. Opponents," Standaert ed., 앞의 책, pp. 516-7.

57) Ku Weiying, 앞의 글, p. 78. 전례 논쟁에 대해서는 본 논문의 III-1의 각주 103을 참고.

(indirect apostolate of influence)"이었다.[58] 이 과업을 달성하기 위해 그들은 오로지 황제에게 의지할 수밖에 없었고,[59] 그의 마음을 움직이기 위해 각자가 지닌 전문성을 내세우며 "외국인 전문가(foreign experts)"로 활약했다.[60] 아담 샬은 천문학 지식으로 정확한 달력을 제작하고, 페르비스트는 전쟁에 사용할 대포를 만들었으며, 페레이라는 국가 간 외교 조약의 성공에 기여하는 등 활동한 분야와 그 성격은 매우 달랐으나, 세 명의 예수회 궁정인들은 공통적으로 청 황제와 제국 전체에 가시적인 성과를 안겨주었다. 또 그들은 모두 흠천감에 거점을 두었으며, 천문학과 수학, 음악 등 유럽의 과학과 연관되었다. 이렇게 예수회 궁정인들이 청 궁정에 소개한 유럽의 과학 중에는 원근법도 포함되어 있었는데, 그 여파는 흠천감을 넘어서 화원(畵院)에 서양인 궁정화가의 자리가 만들어지는 결과로 이어졌다.

2. 서양인 궁정화가의 성립과 낭세녕

예수회 궁정인들이 다른 과학 분야와 함께 강희제에게 소개했던 원근법(perspective)은 황제를 매료시키며 서양인 궁정화가의 성립에 결정적인 영향을 미쳤다.[61] 황제가 원근법에 관심을 갖기 시작했던 시점은 그가 예수회원들에게 본격적으로 수학을 배우기 시작했던 1670년대 이후로 짐작할 수 있다. 그러나 이미 1667년에 예수회의 장상이었던 루이스 불리오(Louis Buglio, 利類思, 1606-82)가 강희제에게 원근법 그림 3점을 진상했다는 기록이 남아있어, 황제가 1670년대 이전에도 원근법에 대해 알고 있었을 것으로 보인다.[62] 아마 처음

58) 이는 폴 룰(Paul Rule)의 표현이다. Rule, 앞의 글, p. 41.
59) de Saldanha, 앞의 글, pp. 147-62.
60) Rule, 앞의 글, pp. 40-1.
61) 예수회원들에게 원근법은 수학의 일종이었고, 자연스럽게 황제에게 소개할 과학 분야에 포함되었다. 예를 들어 페르비스트가 천문학을 필두로 하는 "황제의 궁정에 도입된" 과학 분야를 열거할 때 원근법도 거론되었다. Jami, 앞의 글, p. 699.

에 강희제는 자신의 화가들도 그처럼 원근법을 이용해 그림을 그리기를 바라며, 불리오와 페르비스트 등 기존의 예수회 궁정인들이 그들을 가르치도록 지시했을 것이다.[63] 하지만 화가가 아닌 비전문가가 화가들을 이끄는 데는 한계가 있기에 결국 예수회에서 전문 화가를 청 궁정에 파견하게 되었다.

조반니 게라르디니(Giovanni Gherardini, 1655-1723)는 이와 같은 경로로 청 궁정에서 일하게 된 전문 화가였다. 그의 이전에도 청 궁정에서 복무했던 서양인 화가들이 여럿 있었지만, 현전하는 기록상 원근법과 직접적으로 연관되었던 화가는 게라르디니가 최초였다.[64] 그는 원근법, 단축법, 음영법 등을 활용해 2차원의 평면에 3차원적 건축물의 환영을 표현하는 벽화의 일종인 콰드라투라(*quadratura*)[65]

---

62) George Loehr, "European Artists at the Chinese Court," William Watson ed., *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century* (London: University of London, 1972), p. 33. 참고로 이 논문은 한국어로도 번역되었다. 조지 뢰어, 김리나 역,「淸 皇室의 서양 화가들」,『미술사연구』7 (1993), pp. 89-104.

63) 불리오는 중국 화가들의 보조를 받으며 그들에게 황실에 들어온 유럽의 물품들을 그리는 법을 지도했다고 전해지는데, 이 과정에서 원근법도 함께 가르쳤을 가능성은 충분하다. 한편 페르비스트는 원근법이 적용된 그림을 제작한 것으로 잘 알려진 초병정(焦秉貞)에게 원근법을 지도했을 가능성이 제기되었다. 불리오에 대해서는 Loehr, 위의 글, p. 34, 페르비스트와 초병정에 대해서는 Michael Sullivan, "The Chinese Response to Western Art," *Art International* 24:3-4 (Nov.-Dec., 1980), p. 14 참고.

64) 청 궁정에서 최초로 봉직했던 서양인 화가는 오스트리아 출신의 예수회 수사 요한 그뤼버(Johann Grueber, S.J., 1623-80)였고, 강희 연간 최초의 서양인 화가는 예수회 평수사였던 이탈리아인 크리스토포로 피오리(Cristoforo Fiori, 1672-?)였다고 한다. 그러나 청 궁정 내에서 그들의 활동 및 그들이 화원에 미친 영향에 대해서는 거의 알려져 있지 않으며, 따라서 두 화가가 원근법과 관련되었는지의 여부도 알 수 없다. 문젤로, 앞의 책, p. 117.

65) 콰드라투라는 건축물의 내부 벽과 천정에 그려져 마치 실제 건축물의 일부처럼 보이는 착시 효과를 일으키는 벽화로, 유럽에서 르네상스와 바로크시기에 성행하다 18세기 말부터 쇠퇴했다. 가장 잘 알려진 콰드라투라의 대가, 즉 콰드라투리스티(*quadraturisti*)는 로마의 성 이그나티우스 교회(Sant'Ignazio)의 천정화인 <예수회 선교 사업의 알레고리(Allegory of the Missionary Work of the Society of Jesus)>(도 1)를 그린 예수회 수사 안드레아 포초(Andrea Pozzo, 1642-1709)이다. 포초의 천정화는 대부분의 각도에서 일그러져 보이나, 계산된 한 지점에서 바라보면 정확한 원근법으로 강렬한 환영을 만들어낸다. 콰드라투라에 대해서는 Kristina Renée Kleutghen, “The Qianlong Emperor's Perspective:

의 전문가였고, 그로 인해 중국에 보내질 화가로 선발되었다.

게라르디니는 이탈리아의 볼로냐(Bologna)에서 태어나, 볼로냐의 콰드라투라 거장이었던 안젤로 미켈레 콜로냐(Angelo Michele Colonna, 1604-87)와 아고스티노 미텔리(Agostino Mitelli, 1609-60)에게 수학했다.[66] 이후 그는 이탈리아뿐 아니라 프랑스의 느베르(Nevers)와 파리에서도 콰드라투라 전문가로 활동했다.[67] 그의 재능에 주목한 프랑스 예수회의 요청으로, 그는 1698년 프랑스 예수회의 조아킴 부베(Joachim Bouvet, 白晋, 1656-1730) 신부와 함께 중국으로 출발, 1700년(강희 39)에 북경에 도착하여 1704년(강희 43)까지 청 궁정에 머물렀다.[68] 프랑스 예수회가 게라르디니의 전문성을 높게 평가했다는 점은 북경 내 프랑스 예수회의 예배당인 북당(北堂)의 콰드라투라 벽화와 천정화를 그에게 맡겼다는 사실로도 입증된다.[69]

게라르디니가 북경에서 담당했던 가장 중요한 임무는 강희제의 궁

Illusionistic Painting in Eighteenth-Century China," (Ph. D. diss., Harvard University, 2010), pp. 131-3, 포초의 천정화에 대해서는 Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (London: Phaidon Press, 1962), p. 75 참고.

66) Musillo, "Bridging Europe and China," pp. 133-4.

67) 게라르디니는 느베르에 위치한 예수회의 생피에르 성당(the Cathedral of Saint-Pierre)과, 파리의 예수회 도서관에 콰드라투라 벽화를 그렸다고 한다. 劉輝,「康熙朝洋畫家: 傑凡尼 · 熱拉蒂尼 ― 兼論康熙對西洋繪畫之態度」,『故宮博物院院刊』2 (2013), p. 30.

68) Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art* (Berkeley: University of California Press, c1989), p. 54.

69) 劉輝, 앞의 글, pp. 30-2. 북당에 게라르디니가 그렸다는 벽화와 천정화는 현재 소실되어 전해지지 않는다. 다만 뒤 알드(Jean Baptiste Du Halde)가 편집한 프랑스 예수회의 서간문집에 북당 벽화에 대한 동시대의 묘사가 남아있다. Jean Baptiste Du Halde, *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise, enriche des Cartes générales et particulieres de ces pays, de la Carte générale et des Cartes particulieres du Thibet & de la Corée; & ornée d'un grand nombre de Figures & de Vignettes gravées en Taille-douce* (3 vols., Paris, 1736), 3, pp. 140-1. 이 글의 영어 번역본은 Musillo, 앞의 논문, pp. 132-3 참고.

정화가였을 것이나, 그가 청 궁정에서 제작했다는 작품으로 현전하는 것은 없다.[70] 그렇기는 하지만 북경 고궁박물원에 수장된 그림 중 몇몇은 게라르디니가 그린 것으로 추정되며,[71] 그 중 <강희제독서도(康熙帝讀書圖)>(도 2)가 특히 주목할 만하다.[72] 이 그림은 비단과 중국 안료를 이용해 그려졌음에도 불구하고 사실적이고 입체감이 느껴지는 묘사에서 유럽 회화가 연상된다. 더욱이 정면상의 강희제는 배경의 책장들이 형성하는 선(線) 원근법의 소실점에 위치하도록 그려져 있다.[73] 다시 말해 <강희제독서도>를 그린 화가는 유럽 회화에서 유래한 비교적 강렬한 음영법과 정확히 계산된 원근법을 사용하여 전통적인 중국화에서 표현하기 어려운 실제 같은 초상화를 그려냈다. 기록에 의하면 청 궁정에서 게라르디니의 주요 작업 중 하나가 초상화 제작이었다고 하는데,[74] 아마 그 결과물은 <강희제독서도>처럼 콰드라투라의 기법을 활용하면서 진짜 사람을 마주하는듯한 환영을 연출하는 초상화들이었을 것이다.

원근법과 음영법 등 게라르디니가 지녔던 이론적인 지식 외에도, 강희제는 유화라는 유럽 회화 고유의 매체에도 주목했다. 그렇기 때문에 황제는 게라르디니가 서양인 궁정화가로서 직접 그림을 제작하

---

70) 劉輝, 위의 글, p. 33.

71) 위의 글, pp. 33-5.

72) <강희제독서도>의 화가와 제작 시기에 대해서는 아직 합의된 결론이 내려지지 않았다. 16세기부터 18세기의 중국 미술에 나타난 유럽의 영향을 정리한 메이칭 카오(Maching Kao)의 1991년 논문에서는 이 그림을 강희제의 45세 무렵이었던 1700년 전후에 당시 화원에 체류하던 피오리가 그렸을 것이라는 가설을 제기했다. 그러나 크리스티나 클루겐(Kristina Renée Kleutghen)이나 리우휘(劉輝) 등 최근의 연구자들은 게라르디니가 제작한 초상화로 간주하고 있다. 본 논문에서는 그림에 나타난 명확한 원근법을 게라르디니와 연관된다는 증거로 보아 게라르디니의 작품으로 전칭하겠다. Maching Kao, "European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries," Thomas H. C. Lee ed., *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries* (Hong Kong: Chinese University Press, 1991), p. 268; Kleutghen, 앞의 논문, pp. 38-9; 劉輝, 위의 글, p. 33 참고.

73) Kleutghen, 위의 논문, pp. 38-9.

74) 劉輝, 앞의 글, pp. 32-3.

는 외에도 중국인 화가들에게 유화를 가르치도록 했다.[75] 그가 청 화원에서 유화를 가르칠 당시에 대한 기록이 남아있지는 않다. 그럼에도 게라르디니가 중국을 떠나고 7년이 지난 후인 1711년(강희 50)에도 그의 중국인 제자들이 유화를 그리고 있었다는 증언으로 미루어보아,[76] 유화 전수는 강희제에게 상당히 중요했고 그만큼 지속적으로 진행되었을 것으로 보인다.

실감나는 초상화를 그리는 초상화가와 중국 화가들의 유화 교사라는 두 가지 활동을 통해 게라르디니는 강희제의 총애를 얻는 데 성공했던 듯하다.[77] 황제는 게라르디니가 프랑스 예수회의 숙소에서 머무는 것을 불편해하자 자신이 신뢰하는 중국인 관료의 집으로 거처를 옮겨줄 정도로 그를 아꼈다.[78] 또한 그는 게라르디니가 엄격한 예수회의 분위기에 적응하지 못하고 결국에는 유럽으로 돌아가려 하자, 마지막 선물로 은 100냥을 주기까지 했다.[79] 비록 5년 정도라는 짧은 기간 동안이었지만, 게라르디니의 활약은 황제에게 유럽과 예수회에 대해 긍정적인 인상을 더하기에 충분했다.

그러나 게라르디니가 떠나면서 예수회는 강희제의 기대에 부응해야 한다는 난감한 상황에 놓이게 되었다. 강희제는 게라르디니의 후임으로 그처럼 초상화와 원근법에 능한 서양인 화가를 보내줄 것을 계속해서 요청했고,[80] 예수회는 이에 적합하면서도 게라르디니처럼 쉽게 떠나지 않을 예수회의 일원인 화가를 물색해야만 했다.[81] 1707년 이탈리아 제노아(Genoa)에서 19세의 쥬세페 카스틸리오네, 즉 후일의 낭세녕이 예수회에 가입하자마자 중국행이 내정되었던 것에는 이와 같은 맥락이 존재했다.[82]

---

75) 위의 글, pp. 35-6.
76) Sullivan, 앞의 책, p. 54.
77) 劉輝, 앞의 글, p. 35.
78) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, p. 28.
79) 문젤로, 앞의 책, p. 118.
80) Musillo, 앞의 논문, pp. 11-2.
81) 위의 논문, pp. 27-8.

낭세녕은 1688년 7월 19일 밀라노의 귀족 가문에서 태어났다.[83] 유년기에 그의 가문은 저택에서 인문학적 소양을 교육하고, 그를 유명한 화가의 공방에 보낼 수 있을 정도로 충분히 부유했다.[84] 하지만 18세기 초 밀라노가 정치적으로 고립되자 집안의 형편이 나빠졌기에, 낭세녕은 고향을 떠나 예수회에 들어가게 되었다.[85] 그가 예수회를 선택하는데 영향을 미쳤던 것은 아마도 예수회가 지닌 인문학적 분위기와 수도회에 소속되면서도 계속 그림에 전념할 수 있도록 하는 제도였을 것이다. 예수회에 화가와 관련된 교육 과정이 마련되어 있지는 않았지만, 과거에 전문성을 연마했던 입회자들이 임시회원(Temporal Coadjutor) 또는 평수사(Lay Brother)의 서품을 받아 성직에 대한 부담 없이 그 전문성을 계속 발휘하면서 예수회에 소속될 수 있는 방법이 존재했다. 낭세녕은 바로 이 길을 선택하여, 평생 동안 평수사의 신분 하에 예수회 화가로 활동했다.[86] 그가 화가의 공방에서 수학했던 기간이 어느 정도 되는지에 대해서는 정확하게 알 수 없으나, 예수회에 입회하기 전에 이미 전문적인 화가였기에 가능한 일이었다.[87] 정리하자면 낭세녕은 처음부터 전문 화가의 신분으로 예수회에 입회했으며, 예수회도 이를 정확히 인지하고 그를 게라르디니의 후임으로 내정했던 것이다.

예수회에서 2년간의 수련 기간(novitiate)은 본래 성직에 종사하기

---

82) 위의 논문, p. 11.

83) Marco Musillo, "La famille de Giuseppe Castiglione," Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 19-20.

84) Musillo, "Bridging Europe and China," p. 92.

85) Musillo, "La famille," p. 20.

86) Musillo, "Bridging Europe and China," pp. 20-2. 낭세녕은 1707년 예수회에 입회한지 한참 지나고 북경으로 건너간 후인 1722년에야 예수회에서 가장 낮은 품계인 임시회원의 서품을 받았다. 임시회원은 가장 낮은 품계로 보통 가장 비천한 업무를 담당하나, 때때로 성직을 담당하지 않고 특정 분야의 전문가로 기능하는 예수회원에게 이 품계가 주어지기도 했다. 낭세녕이 이와 같은 특수한 경우에 해당했는데, 그는 15년간 서품을 받지 않고 예수회에서 활동했을 뿐 아니라 1722년에 평수사가 된 이후에도 사망할 때까지 44년 동안 품계가 올라가지 않았다.

87) 위의 논문, pp. 16-7.

위한 기본 소양을 기르는 교육 과정으로 이루어진 것인데도,[88] 낭세녕은 예수회에서 그림을 주문받아 제작했던 것은 바로 그 때문이었다. 이 시기에 낭세녕이 그렸다고 전해지는 작품은 제노아의 수련수사 교회를 위한 제단화 두 점(도 3-4)과, 구내식당에 놓일 그림 일곱 점(도 5-11)이다.[89] 이 그림들을 살펴본다면 낭세녕이 관람자와 그림, 공간의 상호작용을 필요로 하는 난이도가 높은 주문에 대응해 적절한 시각 효과를 만들어내는 능력을 이 시기에 이미 지니고 있었음을 알 수 있다.[90] 한편 그림들에 드러난 화풍에는 17세기 전반 밀라노 바로크의 대가인 체라노(Giovan Battista Crespi, 일명 Cerano, 1607-75)의 강렬한 채색과 각진 옷 주름, '사크리 몬티(Sacri Monti)'로 대변되는 밀라노 특유의 연극적 구성, 17세기 후반 밀라노에서 활동했던 필리포 아비아티(Filippo Abbiati, 1640-1715)의 역동적인 붓질과 유려한 윤곽선 등 밀라노 바로크 회화의 특성들이 반영되었다.[91] 이로 미루어 낭세녕이 예수회에 가입하기 전에 고향인 밀라노에서 회화를 학습했을 것임이 확실해 보인다.

예수회에 입회한 순간부터 중국행이 내정되었던 낭세녕은 중국으로 출발하기 위해 1709년에 포르투갈의 코임브라(Coïmbra)로 이동했다.[92] 코임브라에서도 낭세녕은 코임브라 대학교의 성 프란시스 보르

---

88) Alden, 앞의 책, pp. 11-2.

89) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, p. 11; Musillo, 앞의 논문, pp. 48-64. 무실로에 의하면 제단화 두 점의 현재 위치는 알 수 없으나, 구내식당에 걸렸던 그림 여덟 점은 뵈들리가 두 제단화의 소장처라고 언급했던 제노아의 피오 리코베로 마르티네즈(Pio Ricovero Martinez)에서 발견할 수 있었다고 한다. 그는 현재 그곳에 보관된 여덟 점의 그림 중에서 전체 주제와 부합하지 않는 작품 하나를 제외했으므로, 본 논문에서도 무실로의 의견에 따라 일곱 점의 그림만 논의에 포함했다.

90) Musillo, 위의 논문, pp. 64-5; Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 7.

91) Musillo, 위의 논문, pp. 72-89. 무실로는 낭세녕이 필리포 아비아티의 공방에서 그림을 배웠을 것이라고 추정하고 있다. 체라노를 비롯한 밀라노 바로크 회화에 대해서는 Waterhouse, 앞의 책, pp. 134-43 참고.

92) 전술했듯이 중국 선교는 포르투갈이 보호권을 독점하고 있었기 때문에, 낭세녕이 이탈리아에서 예수회에 입회했더라도 포르투갈로 옮겨간 후에야 중국으로 향할 수 있었다. Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, pp. 11-12.

지아 예배당(Chapel of St. Francis Borgia)을 위한 그림들을 주문받았다.[93] 게다가 낭세녕의 명성은 예수회를 넘어 포르투갈 궁정까지 도달해, 왕비인 오스트리아의 마리아 안나(Queen Maria-Anna of Austria, 1683-1754)가 그에게 자신의 아이들인 공주와 왕자의 초상화를 주문하기도 했다. 뵈들리가 "안드레아 포초에 비견될 만하다"고 표현했을 정도로, 당시 20대에 불과했던 낭세녕은 그만큼 실력 있고 앞날이 창창한 전문 화가였다.[94]

낭세녕을 중국에 파견하기로 한 예수회의 결정에 이보다 더 결정적으로 영향을 미쳤던 사실은 낭세녕이 게라르디니와 마찬가지로 콰드라투라의 전문가였다는 것이다. 일반적인 추측과는 달리 낭세녕이 포초의 가르침을 직접 받았던 것은 아니었으나, 분명 낭세녕은 밀라노의 공방에서 그림을 배우던 시기에 콰드라투라를 익혔다.[95] 일례로 낭세녕이 제노아 시절에 제작했던 제단화 두 점에서도 그가 콰드라투라와 직결되는 단축법과 원근법에 이미 숙달되었다는 것이 드러난다.[96] 중국에 건너간 후에도 옹정 연간에 연희요(年希堯, ?-1738)와 함께 포초가 저술한 『회화와 건축의 원근법(*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693)』을 기반으로 원근법과 음영법 등 3차원적 환영을 만들어 내는 유럽 회화 기술을 설명한 『시학(視學, 1729, 1735)』(도 12)을 편찬할 수 있었던 것도 그가 콰드라투라에 능통했기에 가능했다.[97] 낭세녕이 청 궁정에서 제작했던 작품들도 이 사실을 증명하고 있다. 후술하겠지만 낭세녕이 청 궁정에서 제작했던 그림들의 상당수가 콰드라투라의 청대 버전이라고 할 수 있는 "통경선법화(通景線法畫)"에 속했고,[98] 차후에 검토할 낭세녕이 그린 건륭제의 초

93) Musillo, 앞의 논문, p. 12.
94) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, p. 92. 참고로 마리아 안나 왕비가 낭세녕에게 주문했다고 하는 두 초상화는 현전하지 않는다.
95) Musillo, 앞의 논문, pp. 90-4.
96) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, p. 91.
97) Kleutghen, 앞의 논문, pp. 59-70.
98) 통경선법화에 대해서는 본 논문의 III-1 각주 131을 참고.

상화들을 보더라도 게라르디니의 <강희제독서도>와 같이 콰드라투라의 원근법 지식을 이용하는 경우가 상당수 존재했다.[99] 사실 콰드라투라는 인물화와 분리된 전문 분야로, 유럽의 모든 화가가 이를 학습하는 것은 아니었다.[100] 그러므로 인물화와 콰드라투라 두 분야 모두에서 실력을 인정받았던 낭세녕이야말로 강희제의 새로운 서양인 궁정화가에 완벽하게 부합하는 인물이었던 것이다.

낭세녕이 예수회에 입회하자마자 게라르디니의 후임으로 결정되었고 북경에서 그를 간절히 기다렸음에도 불구하고, 낭세녕이 포르투갈에서 주문받은 작업을 완수해야 했기 때문에 그의 중국행은 상당히 지연되었다. 낭세녕은 포르투갈에 도착한지 5년여가 지난 1714년 4월이 되어서야 리스본을 출발해 중국으로 향할 수 있었다. 이듬해인 1715년(강희 54) 8월에는 포르투갈령인 마카오에 도착했고, 같은 해 10월에 강희제의 인가를 얻어 광주(廣州)를 떠나 북경을 향해 이동했다.[101]

---

99) 낭세녕이 금정표와 합작하여 제작했던 1765년의 <평안춘신도>(도 42) 첩락화가 대표적인 예이다. 자세한 내용은 본 논문의 III-3 참고.
100) Musillo, 앞의 논문, pp. 93-4.
101) 위의 논문, pp. 12-3.

III. 궁정인 낭세녕의 도약과 추락

앞서 논했듯이 청 궁정에서 전문가로 근무했던 예수회 선교사들의 꿈은 그가 지닌 재능을 이용해 황제의 신임을 얻은 후 그의 마음을 움직여 개종시키는 것이었다. 다시 말하면 선교사들은 중국 전체의 선교라는 꿈을 위해 황제와 밀접한 궁정인이 되었다. 화가인 낭세녕의 경우 궁정화가라는 지위를 통해 궁정인이 되는 것이 그의 꿈이자 목표였을 것이다. 초상화야말로 정치적으로 중요하면서 군주와 가장 직접적으로 접할 수 있는 회화 장르이기 때문에, 건륭제가 즉위하면서 낭세녕이 그의 실질적인 어용(御容)화가가 된 사건은 궁정인의 경력이라는 측면에서 매우 중요한 의미를 지닌다.

본 장에서는 낭세녕의 청 궁정에서의 생애를 어용화가로서의 활동을 기준으로 크게 세 부분으로 나누어, 그의 궁정화가, 나아가 궁정인으로서의 입지가 어떻게 변화했는가를 살펴보고자 한다. 즉 건륭제 이전인 강희 및 옹정 연간(1715-35), 건륭제가 즉위한 직후 어용화가로 활발하게 활약한 시기(1736-46), 이후 건륭제의 태도가 변화하며 낭세녕의 활동이 제한되었던 마지막 20여년(1746-66) 등으로 시기를 구분하여, 궁정인 낭세녕의 도약과 추락의 과정을 서술하겠다.

1. 강희 및 옹정 연간 (1715-35): 고난과 생존

1715년(강희 54) 12월에 27세의 낭세녕이 청 궁정에 도착했을 때, 궁정의 분위기는 십여 년 전 게라르디니가 활동했던 1700년대와는 완전히 달라져 있었다.[102] 가톨릭 내부에서 일어난 전례 논쟁(Rites Controversy)의 결과로, 교황 클레멘스 11세(Clement XI, 1649-1721)는 1705년 드 투르농 주교(Charles-Thomas Maillard

102) Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 10.

de Tournon, 1668-1710)를 강희제에게 칙사로 보내 중국에서의 제사와 신위를 금하겠다는 자신의 태도를 전달했다.[103] 드 투르농 주교와 만난 후 강희제는 천주교에 대해 불신을 품기 시작해서, 그의 천주교에 대한 태도는 "긍정적인 중립"에서 "노골적인 거부감"으로 변하기에 이르렀다.[104] 더욱이 강희제가 수학과 천문학 등 과학 분야에서 중국인 인력을 육성하고 그 성과가 차츰 나타나기 시작하며, 예수회 선교사들은 황제에게 이전과 같은 호의를 기대하기 어려워졌다.[105]

개인적으로도 황제는 궁정에 새로 들어온 서양인 화가에게 관심을 보일 여력이 없었다. 낭세녕이 처음 강희제를 알현하게 된 시기는, 후계자를 정하는 문제로 오랫동안 골머리를 앓던 황제가 1713년(강희 52)에 다시는 황태자를 공개적으로 세우지 않겠다고 마음을 다잡은 지 불과 2년 정도가 지난 때였다.[106] 전술했던 페레이라의 사례에서

---

103) 전례 논쟁은 하느님을 중국어로 어떻게 명명할 것인지의 문제와 조상과 공자에 대한 중국인들의 제사 관습을 어떻게 받아들일지의 문제에 대해 적응주의적 입장이었던 예수회와 강경한 태도를 취했던 다른 수도회들 사이에 발생했다. 이에 교황청이 반예수회파의 손을 들어주며 드 투르농 주교를 강희제에게 파견한 것으로, 이후에도 교황청은 1715년과 1742년 두 차례 칙서를 통해 제사를 금지한다는 의견을 명확히 표명했다. D. E. Mungello, "An Introduction to the Chinese Rites Controversy," D. E. Mungello ed., *The Chinese Rites Controversy: Its History and Meaning* (Nettetal: Steyler Verlag, 1994), pp. 3-4. 특히 드 투르농 주교는 강희제를 만난 후 1707년에 중국인들의 제사를 강력하게 비난하는 "남경 칙령(Nanjing Decree)"을 선포하며 재중 선교사들의 상황을 한층 어렵게 만들었다. Edward J. Malatesta, S.J., "A Fatal Clash of Wills: The Condemnation of the Chinese Rites by the Papal Legate Carlo Tommasso Maillard de Tournon," 같은 책, pp. 211-45 참고.

104) Zürcher, 앞의 글, pp. 497-8; 조너선 스펜스, 이준갑 역, 『강희제』 (이산, 2001), pp. 140-54.

105) Dudink, 앞의 글, pp. 520-1. 강희제는 예수회 선교사들에게 서학(西學)을 배우면서도 그것이 외래적인 것이 아니라 중국에서 유래했다는 생각을 갖고 있었다. 그러므로 중국 자체의 전통을 복원한 후에는 예수회 선교사들의 이용 가치가 하락했기 때문에 이전과 같은 호의를 보일 필요가 없었을 것이다. Catherine Jami, "Imperial Control and Western Learning: The Kangxi Emperor's Performance," *Late Imperial China* 23-1 (June, 2002), pp. 35-7. 강희제의 과학 인재 육성 사업에 대해서는 장자오청, 왕리건, 이은자 역, 『강희제 평전: 민생을 살펴 태평성대를 이룩한 대통합의 지도자』 (민음사, 2010), pp. 655-9를 참고.

알 수 있듯이 강희제는 음악에 대해서는 상당한 열의를 지녔으나, 미술에 대해서는 시간이 있을 때 몰두하는 여가 활동 정도로만 여겼다.[107] 그렇기에 황제가 당시 낭세녕에게 특별히 주의를 기울일 이유가 없었을 것이다. 비예수회 선교사들이 예수회에 대해 곱지 않은 시선을 보내고 있는 한편 중국인들은 외국인에게 적대적인 태도를 계속 견지하는데다,[108] 그나마 예수회에게 한 줄기 희망이었던 황제의 호의마저 사그라진 각박한 상황에서 낭세녕은 청 궁정에서의 활동을 시작해야 했다.

강희 연간의 말년인 1715년부터 황제가 사망한 1722년까지 약 7년간, 낭세녕의 활동에 대해서는 청 궁정의 관련 기록이나 현전작이 거의 남아있지 않다.[109] 다만 낭세녕과 연관된 선교사들이 남긴 기록

---

106) 스펜스, 앞의 책, pp. 195-223; 장자오청, 왕리건, 위의 책, pp. 691-707. 잘 알려져 있듯이, 강희제는 능력에 따라 후계자를 결정하는 만주족의 전통을 버리고 한족 황제의 방식대로 적실 장자인 윤잉(胤礽)을 한 살 때 황태자로 결정했다. 태어나자마자 황태자로 자라난 윤잉은 방종한 행동으로 강희제의 권위를 위태롭게 했기 때문에, 강희제는 1708년 9월 윤잉을 황태자에서 폐위하고 구금시켰다가, 1709년 3월 그를 복위시켰다. 그러나 윤잉은 또 강희제를 실망시켰고, 강희제는 3년 뒤인 1712년 10월 윤잉을 다시 폐출하고 죽을 때까지 구금시켰다. 이듬해인 1713년 2월 황태자를 세우라는 대신들의 요청에 강희제는 다시는 황태자를 세우지 않겠다고 분명하게 밝혔다. 약 5년에 걸친 이러한 파행적인 사건들은 분명 강희제의 심신을 매우 지치게 했을 것이며, 각종 사안에 대한 강희제의 태도를 부정적으로 만들었을 것이다.

107) Daphne Lange Rosenzweig, "Court Painting and the K'ang-hsi Emperor," *Late Imperial China* 3-3 (1975), pp. 60-1, 72-3.

108) 청 궁정의 다른 중국인 화가들이나 태감들이 선교사들에 보인 적대적인 반응에 대해서는 曹天成, 앞의 논문, pp. 115-20 참고.

109) 楊伯達, 앞의 글, p. 3. 한편 무실로는 클리브랜드 미술관(Cleveland Museum of Art)에 소장된 <새상야취도(塞上野趣圖)>(도 13)를 강희 연간에 낭세녕이 초병정과 합작하여 제작한 그림이라고 소개했다. 초병정에 대해 일부 학자들은 그가 옹정 연간인 1726년까지 궁정에서 활동했을 것으로 추정하나, 휘츠 로(Hui-Chi Lo)에 의하면 이런 주장에는 근거가 없다고 한다. 게다가 로의 말대로 초병정의 제자였던 냉매가 화풍 때문에 옹정 연간에 궁정에서 활동하지 못했다면, 초병정이 옹정 연간에 궁정에서 합작하는 것은 더더욱 불가능했다. 따라서 <새상야취도>가 옹정 연간에 제작되었을 가능성은 매우 낮으며, 무실로의 의견대로 강희 연간의 작품으로 보아도 무방할 듯하다. Marco Musillo, 앞의 논문, p. 44 note 85; Hui-Chi Lo, “Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture," (Ph. D. diss., Stanford University, 2009), pp. 128-37, 144 note 109. <새상야취도>

등 간접적인 자료들에 근거해 당시 낭세녕이 어떠한 활동을 했는지 개략적으로 추정해볼 수 있다.

우선 낭세녕은 전임자인 게라르디니와 마찬가지로 중국인들에게 유화를 가르치는 일을 담당했다. 낭세녕이 면접을 통과하자마자 강희제가 가장 먼저 이 임무를 지시했던 만큼 황제가 서양인 화가에게 최우선으로 기대했던 것이 유화 교사로서의 역할이었던 듯하다.[110] 강희제는 낭세녕에게 10명의 제자를 배치했으며, 이들은 옹정제가 즉위하기 전까지 7년간 계속 낭세녕에게 유화를 배웠던 것으로 보인다.[111] 중국인에게 유화를 가르치는 교사로서의 역할은 이후 옹정 및 건륭 연간에도 계속 낭세녕의 주요한 업무 중 하나였다.

또한 낭세녕은 법랑(琺瑯) 그림의 제작에도 참여했다. 강희제는 플랑드르에서 개발된 법랑에 매료되어 이를 중국 내에서 자체적으로 제작하고자 했다.[112] 하지만 법랑 제작에 정통한 마땅한 서양인을 구하지 못하자, 강희제는 낭세녕과 마테오 리파(Matteo Ripa, 馬國賢, 1682-1746)에게 관련 경험이 전혀 없는데도 불구하고 그들이 법랑에 그림을 그리도록 지시했다.[113] 황제가 그들이 만들어낸 결과에 만족

에 대해서는 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, c1980), pp. 353-4 참고.

110) Musillo, 위의 논문, pp. 25-8.

111) 양보다의 글에서 강희 연간 낭세녕의 제자로 불정(佛政), 전보(全保), 부랍타(富拉他), 삼달리(三達裏), 반달리사(班達裏沙), 팔십(八十), 손위풍(孫威風), 왕개(王玠), 갈서(葛曙), 영태(永泰) 등의 이름이 언급되었다. 그 후 옹정제가 즉위하면서 낭세녕의 제자 13명을 재배치하도록 한 『청당』 1723년(옹정 원년) 9월 28일의 기록에서도 이 10명의 이름이 모두 등장한다. 이 10명은 새로이 양심전(養心殿)에 배속되거나 낭세녕의 제자로 남은 반면, 이전에 이름이 보이지 않은 나머지 3인은 궁정에서 제명되었다. 楊伯達, 앞의 논문, p. 3; 『檔案總匯』 1, p. 74.

112) Evelyn S. Rawski, *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions* (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 176.

113) 마테오 리파는 이탈리아인으로 로마 교황청의 해외 선교 직속 기구인 "포교성성(布教聖省, *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*)"에서 중국으로 파견한 화가였다. 그는 1710년부터 1723년까지 청 궁정에서 근무했으며, 본래 초상화가였으나 강희제의 명으로 동판화를 제작해야 했다. 1712-4년에 중국에서 최초로

하지 못하고 명을 거둘 때까지, 두 서양인 화가는 법랑 그림을 그려야 했다.[114] 당시 리파가 쓴 편지에 의하면 이 상황은 적어도 1716년 3월 말 전까지는 계속되었을 가능성이 높다.[115] 이 의무에서 해방된 후에도 낭세녕은 법랑 그림의 도안을 제공하는 등 간접적으로나마 지속적으로 법랑 그림의 제작에 관련되었던 듯하다.[116]

그러나 이 시기에 낭세녕에게 가장 중요했던 과업은 바로 중국화를 학습하는 것이었다.[117] 낭세녕의 현전작 중 연대가 가장 이른 작품은 <취서도(聚瑞圖)>(도 14)로, 옹정 원년인 1723년에 그려졌다. 이 작품에서 낭세녕은 유럽에서 그가 사용했던 유화 물감과 캔버스와는 전혀 다른 매체인 먹과 수채 안료, 비단 등 중국 전통 매체를 자연스럽게 사용하고 있다. 이는 낭세녕이 강희 연간에 이미 중국화의 학습과 적응을 끝냈어야만 나올 수 있는 결과이다. 이탈리아 바로크 회화를 훈련받았던 낭세녕이 전통적인 중국화를 배우는 것은 마치 성인이 완전히 생소한 외국어를 배우는 것처럼 낯설고 어려운 일이었을 것이나,

---

만들어진 동판화인 《피서산장36경도(避暑山莊三十六景圖)》가 리파의 잘 알려진 작품이다. 포교성성에 대해서는 김혜경. 『예수회의 적응주의 선교: 역사와 의미』(서강대학교 출판부, 2012), p. 208, 리파에 대해서는 문젤로, 앞의 책, pp. 119-20. 리파에 대한 더 자세한 서술과 《피서산장36경도》에 대해서는 李曉丹, 王其亨, 「清康熙年間意大利傳教士馬國賢及避暑山莊銅版畫」, 『故宮博物院院刊』 3 (2006), pp. 44-51 참고.

114) Sullivan, 앞의 책, p. 67.

115) 曹天成, 앞의 논문, pp. 64-5. 리파가 보낸 1716년 3월의 편지에 법랑화 제작에 투입된 낭세녕과 그의 어려움을 호소하는 내용이 포함되었다. 리파의 편지는 Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIIIe siècle* (Arcueil: Anthèse, c1997), p. 201에 프랑스어 번역문이 인용되어 있다.

116) 뵈들리는 1722년 페로니(Perroni) 신부의 편지에서 법랑처(琺瑯處)에서 일하게 된 토마첼리(Tomacelli)를 위해 낭세녕이 도안을 제공했다는 언급이 있었고, 낭세녕과 함께 『시학』을 편찬한 연희요가 경덕진(景德鎮)의 책임자였던 점 등을 들어 낭세녕이 경덕진에서 제작된 법랑화 장식 그림에 직간접적으로 연관된다고 주장했다. Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, pp. 45-7.

117) 많은 학자들이 이 시기에 낭세녕이 중국화를 학습했을 것임을 인정했다. Howard Rogers, "Court Painting Under the Qianlong Emperor," Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix, Ariz.: Phoenix Art Museum, 1985), p. 306; 楊伯達, 앞의 글, pp. 3-4; Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 12-3.

<취서도>를 보면 약 7년의 시간 동안 낭세녕이 그 임무를 잘 해냈음을 알 수 있다.

이처럼 강희 연간 동안 청 궁정의 화원 내에서 낭세녕의 역할은 중국인들에게 유화를 가르치거나 법랑 그림 제작에 참여하는 정도로 제한되었으며, 강희제의 눈에 띌 정도로 두드러지게 활동하지는 못했던 듯하다. 낭세녕은 북경에 위치한 예수회 교회들인 동당(東堂)과 남당(南堂)에 벽화를 그리는 등 예수회 내부의 미술 작업에도 관여할 수 있을 정도로 화원 내에서 업무 비중이 크지 않았다.[118] 오히려 그렇기에 그는 중국화를 제대로 학습할 수 있었을 것이다. 마음껏 활약할 수 없는 어려운 상황은 대신 그에게 때를 기다리며 자신의 재능을 갈고닦을 수 있는 시간적인 여유를 주었다.

강희제가 사망하고 1723년 옹정제가 즉위하면서 이전의 적대적인 환경은 한층 악화되었다. 옹정제는 즉위한 이듬해인 1724년(옹정 2) 1월에 강희제의 뜻을 이어받아 중국 영토 내에서 천주교의 선교를 금지했고,[119] 선교사들은 북경 궁정에서 일하던 인원을 제외하고 모두 마카오로 철수해야 했다.[120] 유럽의 과학과 기술에 큰 관심을 보였던 부친과 달리, 옹정제는 한족 전통 문화에 경도된 인물이었다.[121] 그래서 그나마 궁정 내에 체류를 허락했던 선교사의 수도 4명 정도로 줄였고, 그 중 화가로는 낭세녕이 유일하게 남을 수 있었다.[122] 후술하

118) 당시 북경의 교회 중 1721년에 완공된 성 요셉 교회(St. Joseph Church), 일명 동당과, 아담 샬이 1650년에 건립하여 북경에서 가장 오래된 교회였던 남당의 건물 내부에 낭세녕이 장식 벽화를 그렸다고 전해진다. 동당의 경우 강희 연간인 1721년부터 옹정 연간인 1729년까지 작업이 진행되었고, 남당은 시기가 확실하지 않으나 적어도 건륭 연간 이전에 제작되었다. 자세한 내용은 Ishida, 앞의 글, pp. 84, 86, 101-6; Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, pp. 32-3, 36 참고.

119) Zürcher, 앞의 글, pp. 498-9; Dudink, 앞의 글, pp. 519-22. 옹정제의 천주교 탄압은 단순히 천주교 자체에 대한 반응만이 아니라, 송고투(索額圖, 1703 사망)나 수누(蘇努) 일족 등 황권에 위협이 되었던 세력의 제거와도 연관된 정치적인 문제였다. 특히 수누 일족의 박해에 대해서는 John W. Witek, "2.5.4. Manchu Christians and the Sunu Family," Standaert ed., 앞의 책, pp. 445-7; 미야자키 이치사다, 차혜원 역, 『옹정제』(이산, 2001), pp. 75-101 참고.

120) 미야자키, 위의 책, p. 85.

121) 위의 책, pp. 196-7.

겠지만 이는 당시 낭세녕이 화원에서 적지 않은 비중을 차지했음을 잘 보여준다.

옹정제가 부친인 강희제와 다른 점은 이뿐만이 아니었다. 옹정제는 "만주족 통치자 가운데 최초의 진정한 미술 애호가"로,[123] 이 시기에 경덕진(景德鎭)에서 제작된 자기에서 엿보이듯 완벽주의적 성향과 까다로운 기준을 가진 군주였다.[124] 회화에 대해서도 그는 뚜렷한 취향을 지녔던 것으로 보인다. 옹정제는 그림을 주문할 때 종종 자신의 취향대로 작업을 분배해 화가들에게 합작을 시키고,[125] 작품을 제작하기 전에 밑그림인 고본(稿本)을 확인할 뿐 아니라,[126] 완성된 작품을 검사한 후 자신의 마음에 들지 않는 부분을 구체적으로 지적해 수정하도록 하는 등 작품 제작에 세세하게 간여했다.[127] 강희 연간에 총애 받았던 화가인 냉매(冷枚, 1672-c.1742)조차 옹정제의 취향에 부합하지 못하자 화원을 떠나야 했을 정도로,[128] 옹정제는 화원화가

---

122) Regina Krahl, "The Yongzheng Emperor: Art Collector and Patron," Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson eds., *China: The Three Emperors, 1662-1795* (London: Royal Academy of Arts, 2005), pp. 244, 473 note 20. 옹정 연간에 궁정에서 이름이 기록되었던 160명의 장인 중에서 화가인 낭세녕과 안경공 2명, 시계공 1명 등 4명만이 외국인이었다. 이 시기에 청 궁정을 떠난 선교사 화가로는 강희 연간에 낭세녕과 함께 일했던 리파, 리파와 마찬가지로 포교성성의 지원을 받던 베네치아 화가인 미켈레 아라일자(Michele Arailza, 1685-?)가 알려져 있다. 리파에 대해서는 문젤로, 앞의 책, pp. 191-2, 아라일자에 대해서는 Musillo, 앞의 논문, pp. 29-30 참고.

123) Krahl, 앞의 글, p. 243.

124) 방병선, 「皇帝·文人·景德鎭: 淸朝 康·雍·乾期 靑花白瓷 硏究」, 『美術史學』 22 (2008), p. 305.

125) 낭세녕의 합작 사례로는 1729년(옹정 7) 8월 14일, 구주청안(九州淸晏) 동난각(東暖閣)에 낭세녕은 화훼를, 탕다이(唐岱)는 암석을 그리라는 지시를 들 수 있다. 『檔案總匯』 3, p. 124.

126) 옹정제가 낭세녕이 그린 고본을 먼저 확인한 후 그림을 제작하도록 한 사례로는 1728년(옹정 6) 7월 12일 낭세녕에게 서양화를 제작하도록 지시하면서 "작은 화고(畵稿)를 만들어 고쳐 그리도록" 한 일화가 있다. 『檔案總匯』 3, p. 304. 이외에 청대 궁정회화의 고본과 그 제작 양상에 대해서는 녜충정, 안영길 역, 「淸代 宮廷의 繪畵稿本에 대한 고찰」, 『미술사논단』 19 (2004), pp. 159-85 참고.

127) 낭세녕의 최종 작품에 옹정제가 수정을 요구한 사례로는 1727년(옹정 5) 1월 9일, 낭세녕이 그린 강아지 그림을 보고 "털이 너무 짧고 몸이 약간 작다"며 다시 그리도록 지시한 일화를 들 수 있다. 『檔案總匯』 2, p. 422.

128) 녜충정은 냉매가 폐황태자 윤잉과 가까운 관계라는 정치적인 이유로 옹정제 즉

들에 대해 자신의 엄격한 잣대를 들이대며 강한 통제력을 행사했다. 옹정제가 원하는 대로 그릴 수 없다면 어떤 화가도 화원에서 살아남을 수 없었다. 의지할 다른 선교사 화가도 없이 홀로 남은 낭세녕이 화원에서 살아남는 방법은 오로지 황제를 만족시킬 수 있는 결과물로 인정받는 것뿐이었다.

결과적으로 옹정 연간에 낭세녕은 화원 내에서 생존에 성공했을 뿐 아니라, 황제에게 자신의 독보적인 효용성을 입증하며 중용되었다. 옹정제가 정비한 화원 제도에서 낭세녕은 만주족 화가였던 탕다이(唐岱, 1673-c.1754)와 더불어 조판처(造辦處) 소속의 화가들을 이끄는 주도적인 위치를 차지했다.[129] 13명에서 6명으로 학생 수가 조금 줄었기는 하나 낭세녕은 여전히 자신의 화실에서 중국인 제자들을 양성했으며,[130] 옹정제의 요청에 따라 많은 그림들을 제작했다.

옹정제가 낭세녕을 중용했던 가장 결정적인 이유는, 낭세녕의 화풍이 기존의 중국화에서 표현할 수 없었던 사실적이고 진짜 같은 이미지, 즉 환영(幻影, illusion)적인 효과를 만들어냈기 때문이다. 옹정제가 낭세녕에게 주로 주문했던 그림들은 건물 내부를 장식하고 절기를 기념하는 등 장식적인 용도로, 주제는 다양하지만 공통적으로 사실적인 묘사가 적합한 분야들이었다. 현전하는 낭세녕 작품 중 가장 큰 비중을 차지하는 장르인 화훼화나 동물화 외에도, <고완도(古玩圖)>(도 15)와 같이 옹정제의 소장품들을 사실적으로 기록하는 정물화나,

---

위 후 화원에서 물러났다고 주장했다. 반면 휘츠 로는 냉매가 화원에서 나온 후 훗날 건륭제가 되는 홍력의 처소에 머물렀을 개연성이 높고, 건륭제가 즉위한 후에 냉매가 화원에 복귀했던 점을 들어, 정치적인 원인이 아니라 옹정제의 취향 때문일 것이라고 추정했다. 녜충정도 옹정 연간에 냉매가 홍력의 처소에 머물렀을 가능성을 인정했기 때문에 휘츠 로의 설이 논리적으로 타당한 것으로 보인다. 聶崇正, 「試解畫家冷枚失寵之謎」, 『宮廷藝術的光輝』, pp. 65-70; Lo, 앞의 논문, pp. 128-137.

129) Lo, 위의 논문, pp. 137-44.

130) 참고로 이 시기 낭세녕의 제자 6인의 이름은, 앞서 각주 111에서 언급한 옹정 원년(1723년) 9월 28일의 『청당』 기록 중 낭세녕의 제자로 잔류했던 반달리사, 팔십, 손위풍, 왕개, 갈서, 영태이다.

낭세녕의 특기인 콰드라투라 기술을 응용해 그림이지만 실제 건물 구조를 보는듯한 착각을 일으키는 원근법 그림,[131] 유화 매체로 사실적으로 그려낸 산수화 등이 이에 속했다.[132]

옹정 연간으로 비정되는 낭세녕의 현전작들은 주로 화훼화나 동물화로, 앞서 언급했던 1723년의 <취서도>(도 14)와 1724년(옹정 2)에 제작된 <숭헌영지도(嵩獻英芝圖)>(도 16)가 이 시기의 대표작이라고 할 수 있다.[133] 일반적으로 옹정 연간에는 궁정회화에서 개인 화가의 작품보다는 합작화가 주로 제작되었다고 간주된다.[134] 그러나 이와는 별개로 이 시기 낭세녕의 현전작들은 대부분 그가 단독으로 완성하여

---

131) 이는 첩락화(貼落畫)의 일종인 통경선법화(通景線法畫)를 의미한다. 첩락화는 그림을 표구하지 않고 벽지처럼 벽에 직접 부착하는 형식의 그림으로 청 궁정에서 매우 활발하게 제작되었다. 그 중에 과학적으로 정교하게 계산된 원근법, 즉 선법(線法)과 붓질이 드러나지 않는 채색을 통해 그림이 부착된 주변 건축구조와 함께 공간의 환상을 만들어내는 대형의 첩락화를 통경선법화라고 한다. 원근법의 사용이나 필법의 부재 등의 특징에서 알 수 있듯이 통경선법화는 트롱프외일(trompe-l'oeil)이나 콰드라투라와 같은 유럽 회화와 깊은 연관성을 지닌다. 크리스티나 클루겐(Kristina R. Kleutghen)에 의하면 통경선법화의 주문 기록은 옹정 연간에 처음 등장하므로, 청 궁정의 통경선법화 제작에서 가장 중요한 역할을 담당했던 서양인 화가는 분명 낭세녕이었을 것이다. 첩락화에 대해서는 聶卉, 「貼落畫及其在清代宮廷建築中的使用」, 『文物』 11 (2006) pp. 86-94, 통경선법화에 대해서는 聶卉, 「清宮通景線法畫探析」, 『故宮博物院院刊』 1 (2005), pp. 41-52; Kleutghen, 앞의 논문, pp. 59, 125-38 참고.

132) Lo, 앞의 논문, pp. 140-4. 녜충정 또한 옹정 연간에 낭세녕 작품들의 주제는 주로 동식물, 산수, 정물 등이었다고 분석했다. 聶崇正, 「雍正十三年間的郎世寧」, 馮明珠 主編, 『雍正: 清世宗文物大展圖錄』 (臺灣: 國立故宮博物院, 2009), p. 371.

133) 일반적으로 옹정 연간에 낭세녕의 대표작이라고 하면 1728년(옹정 6)에 완성된 <백준도(百駿圖)>(대만 고궁박물원 소장, 도 17)를 떠올리지만, 이 작품의 제작 정황을 살펴보면 옹정제의 취향을 잘 반영하는 대표작이라고 하기 어렵다. 옹정제는 1724년 <백준도>의 제작을 지시하고 나서 1728년에 그림이 완성된 후에도 확인하지 않았다. 작품이 최초로 어람된 것은 1748년(건륭 13)에 건륭제에 의해서였다. 그런데 이 그림을 본 건륭제는 수석은 주곤(周昆)이, 인물은 정관붕(丁觀鵬)이 담당하여 낭세녕과 함께 다시 그리도록 지시했다. 차오티엔청은 건륭제가 낭세녕이 혼자 그린 <백준도>의 화풍을 싫어했기 때문이라고 추정했는데, 추후 서술한 건륭제의 취향을 고려한다면 그의 해석은 합당해 보인다. 曹天成, 앞의 논문, pp. 143-7 참고.

134) James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley: University of California Press, c2010), pp. 32, p. 221 note 22.

그의 화풍이 온전하게 드러난다.[135] 따라서 이 그림들을 통해 옹정제를 매료시켰던 낭세녕 특유의 사실적인 화풍이 어떤 것이었는지 명확하게 파악할 수 있다.

먼저 <취서도>는 절기 그림인 "절령화(節令畵)"의 일종인 동시에 옹정제 치하의 "화평(和平)"이라는 정치적인 함의도 지닌다. 상징적인 절기 그림이라는 중국의 전통적인 주제를 비단과 수채 안료라는 중국적인 매체를 통해 표현했다.[136] 텅 빈 배경에 정물을 그리는 방식 역시 "박고도(博古圖)"의 전통에 속하는 것으로 중국적이다.[137] 하지만 식물과 화병의 표면에서 나타나는 명확한 명암 대비나 질감 표현 등에서 유럽 회화적인 표현 특성이 발견된다.[138] <취서도>에서는 이처럼 중국 회화와 유럽 회화의 요소가 미묘하게 결합하여 "중국인과 서양인 모두에게 이국적인 흥취와 낯섦을 느끼도록" 하고 있다.[139]

옹정제의 생일을 축하하기 위해 제작된 <숭헌영지도>도 마찬가지로 중국적 요소와 유럽적 요소의 오묘한 혼합을 보여준다.[140] 이 그림은 상서로운 존재인 흰 매와 영지버섯을 묘사하는데, 이러한 상징들을 이용해 옹정제의 장수를 기원하면서 정치적으로는 옹정제 통치의 정당성에 경의를 표한다는 점에서 지극히 중국적이다. 반면 오른쪽의 두 나무를 배치한 방식이나, 비틀린 나무줄기와 톱니모양의 바위에 양감을 주는 빛의 효과, 나무뿌리와 껍질, 전경의 수목에서 드러나는 세밀한 세부 묘사 등은 유럽 회화를 보는듯한 인상을 준다.[141]

이 두 작품들은 모두 중국의 전통적인 매체를 통해 유럽 회화에서

---

135) 聶崇正, 앞의 글, p. 371.
136) Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 28-30.
137) 聶崇正, 「從存世文物看清代宮廷中的中西美術交流」, 『清宮繪畫與「西畫東漸」』, pp. 190-1.
138) Musillo, 앞의 논문, pp. 154-8; Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 31-2.
139) Pirazzoli-T'Serstevens, 위의 책, p. 31.
140) 섭숭정, 「청대의 회화」, 리처드 반하트 외, 정형민 역, 『중국 회화사 삼천년』(학고재, 1999), p. 285.
141) Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, "Catalogue Entries," Rawski and Rawson eds., 앞의 책, p. 409.

유래한 사실적인 화풍을 구현하는 “중서절충화풍(中西折衷畵風)”을 잘 보여준다. 이와 같은 낭세녕의 독특한 화풍은 화원 내에서 그의 가치를 입증해주었으며, 그가 예수회 궁정인과 화원화가 양측 모두에게 고난의 시기였던 옹정 연간에 화원 내에서 생존하고 나아가 황제의 인정을 받도록 해주었다.[142] 또한 낭세녕은 황제 외에도 보친왕(寶親王) 홍력(弘曆)이나 과친왕(果親王) 윤례(允禮, 1697-1738) 등 만주족 귀족들에게도 그림을 그려주며 청 궁정 내외에서 화가로서의 입지를 다져갈 수 있었다.[143] 그러나 이러한 활약에도 불구하고 그의 궁정인으로서의 입지는 그다지 나아진 것이 아니었다.

사실 당시 화가로서 낭세녕의 지위는 매우 제한되어 있었으며, 황제를 비롯한 궁정 내외의 중국인들에게 화가보다는 장인으로 인식되고 있었다. 낭세녕이 장식적인 용도의 회화를 주로 제작했던 것은 그가 몸담았던 조판처 자체가 화가인 “화화인(畵畵人)”이 아니라 장인인 “백당아(栢唐阿)”들이 소속된 기관이었기 때문이었다.[144] 진정한 의미에서의 회화를 제작하는 “화화인”들은 조판처가 아니라 자녕궁(慈寧宮)에 소속되어, 전통적인 중국화풍으로 <옹정제선농단도(雍正祭先農壇圖)>(도 18)와 같은 역사 기록화나 황제의 초상화 등을 제작했다.[145] 옹정제는 낭세녕의 화풍을 좋아하면서도 자신의 이러한 비전통적인 취향을 공적이고 정치적인 회화 제작에는 절대 개입하지 않았다. 서양인 장인 낭세녕의 신기한 재주는 “여가시간에나 즐길 법하

142) 일반적인 인식과는 달리 옹정제는 낭세녕을 매우 후하게 대접했으며, 이는 오히려 건륭제보다도 나은 것이었다. 예를 들어 옹정제는 13년의 재위 기간 동안 총 9차례 상을 내렸고, 건륭제는 30년간 7차례 상을 내렸다. 상의 내용면에서도 옹정제가 건륭제보다 훨씬 후했다. 曹天成,「郎世寧與乾隆帝關系新考」, p. 97. 옹정제가 낭세녕에게 내린 상에 대한 세부사항은 曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, p. 105를 참고.

143) 聶崇正,『郎世寧』, pp. 10-11.

144) 이 시기의 조판처는 이미 건륭 연간과 같은 형태로 회화 외에도 법랑과 같은 다른 공예 분야의 공방을 포함했으며, 각 공방은 서로 밀접한 연관성을 지니고 운영되었다. Lo, 앞의 논문, pp. 138, 140.

145) 위의 논문, pp. 126-7.

며” 신성한 ‘예술’인 중국 전통 회화의 영역을 침범하면 안 되는 것이었고,[146] 당연히 낭세녕이 황제의 초상화를 그릴 기회는 결코 주어지지 않았다.[147]

장인이라는 분명한 한계가 존재했지만 그럼에도 옹정 연간에 낭세녕이 화원 내에서 생존하며 이뤄낸 것들은 분명 큰 의미가 있는 것이었다. 낭세녕 이전의 선교사 화가들이 오래지 않아 유럽으로 돌아갔던 것과 달리, 낭세녕 이후 건륭 연간에 청 궁정에 들어온 예수회 화가들이 수십 년에 걸친 긴 시간을 버텨낼 수 있었던 데에는 분명 낭세녕이 옹정 연간에 일궈냈던 노력과 성과가 상당한 작용을 했을 것이다.[148] 더욱이 이 시기에 낭세녕은 현재를 보장받지는 못했지만 미래에 투자할 수 있었다. 일찌감치 차기 황제로 주목받던 보친왕 홍력이 낭세녕의 그림에 관심을 보였기 때문이다.[149] 황제가 바뀐다면 궁정과 화원의 상황은 얼마든지 변할 수 있는 것이었기에 낭세녕에게

---

146) 위의 논문, p. 149. 한편 낭세녕과 함께 조판처의 대표 화가였던 탕다이의 경우, 청초 정통파 화가인 왕원기(王原祁, 1642-1715)의 산수화풍을 이어받았음에도 낭세녕과 마찬가지로 공적인 회화를 제작하는데 그다지 투입되지 않은 것으로 보인다. 이로 미루어 보아 옹정제는 중국 전통 회화의 개념에 대해, 화풍뿐 아니라 화가의 출신성분까지 고려하는 지극히 한족 중심적인 관념을 가졌던 듯하다. 반면에 건륭 연간이 된 후 탕다이는 건륭제의 지지를 받으며 화원에서 주도적인 산수화가가 되었다. 탕다이에 대해서는 She Ch'eng, Wai-fong Anita Siu trans., "The Painting Academy of the Qianlong Period: A Study in Relation to the Taipei National Palace Museum Collection," Chou and Brown, 앞의 책, p. 337 참고.

147) 聶崇正,「雍正十三年間的郎世寧」, pp. 371-2.

148) Pirazzoli-T'Serstevens, “4.3.2. Artistic Issues in the Eighteenth Century," pp. 824-5.

149) 옹정제는 황위 계승에서 자신이 경험했던 것처럼 더 이상 분란이 일어나지 않도록 하기 위해서, 밀건법(密建法)을 고안하여 후계자를 마음속에 정하면서도 자신이 죽기 전까지 외부에 누설되지 않도록 했다. 그러나 옹정제는 1727년 황위 계승을 암시하는 이름을 지닌 건물인 잠룡저(潛龍邸, 건륭제 즉위 후 중화궁(重華宮)으로 승격됨)에 홍력을 이주하도록 하며, 그를 후계자로 삼으려는 자신의 뜻을 넌지시 드러내기도 했다. 옹정제의 밀건법에 대해서는 미야자키, 앞의 책, pp. 68-70, 홍력의 황위 계승과 잠룡저에 대해서는 Liu Lu, Juilian Ward trans., "The Forbidden City during the Qianlong Reign," Zhang Hongxing, *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City* (Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002), pp. 151-6 참고.

희망은 있었다. 그리고 그 희망은 정말로 실현되었다.

2. 건륭 연간 초기 (1736-46): 어용화가의 영광

1735년 10월 옹정제가 사망하고 24세의 홍력이 황위에 오르며 건륭 연간이 시작되었다. 젊은 건륭제는 여러 측면에서 아버지인 옹정제와는 달랐다. 건륭제는 부친이 이룬 정치적이고 제도적인 혁신을 이어가는 동시에 이전의 경직되었던 분위기를 한결 유연하게 변화시키려 노력했다.[150] 전통을 계승하면서도 이를 쇄신하는 경향은 그가 평생 애착을 보였던 회화 분야를 담당하는 화원 제도의 개편에도 그대로 이어졌다.

옹정 연간의 특징이던 두 개 화원이 공존하는 체제는 건륭 연간에도 계속되었다. 우선 공식 회화를 담당하던 자녕궁은 화원처(畵院處)로 개명되며 상부기관인 조판처에 필적하는 비중을 차지하게 되었다.[151] 동시에 낭세녕과 탕다이가 이끌던 조판처의 화실은 여의관(如意館)이라는 이름으로 옹정 연간보다 공식적인 기관이 될 수 있었다.[152] 두 기관의 기본적인 조직 체계는 유지되었으나 그 기능은 옹정 연간과는 전혀 달랐다. 가장 중요한 차이는 공식적, 기록적 회화와 비공식적, 기능적 회화라는 역할 분담의 이분법이 무너졌다는 것이다.

---

150) 마크 C. 엘리엇, 양휘웅 역, 『건륭제: 하늘의 아들, 현세의 인간』 (천지인, 2011), pp. 58-67, 76-87.

151) Lo, 앞의 논문, pp. 145-6; Yang Boda, "The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy," Alfreda Murck, Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press, c1991), pp. 334-6. 양보다의 글의 중국어 원문은 楊伯達, 「淸乾隆朝畵院沿革」, 『淸代院畵』 (北京: 紫禁城出版社, 1993), pp. 36-57 참고.

152) Lo, 위의 논문, pp. 146-8; Yang Boda, 위의 글, pp. 336-7. 양보다는 휘츠로처럼 여의관의 전신이 낭세녕과 탕다이의 조판처 화실이라고 명확히 언급하지는 않았으나, 여의관에 회화 외에도 옥, 상아 조각 등 다양한 종류의 공예품을 만드는 장인들이 소속되었다고 설명하여 조판처 공방 조직의 연장선상에 있음을 인정한 것으로 보인다.

공식적인 초상화나 기록화는 자녕궁에, 장식적이거나 개인적인 취미를 위한 그림은 조판처 화실에 각각 의뢰하던 옹정제와 달리, 건륭제는 화가의 소속과 상관없이 장기에 따라 작업을 분배했다. 덕분에 그동안 공식 회화의 제작에서 배제되었던 낭세녕과 탕다이가 초상화나 기록화 작업에 참여할 수 있는 길이 열렸다.[153]

다양한 회화 장르 중 건륭제가 특히 중요하게 여겼던 것은 바로 자신의 초상화, 즉 어용이었다. 건륭제는 초상화 속에서 다양한 정체성으로 자신을 묘사했던 아버지 옹정제 못지않게 자신의 초상화 제작에 몰두했다.[154] 주로 화첩으로 제작되었던 옹정제의 초상화들이 사적인 뉘앙스를 지녔던 반면,[155] 건륭제는 마치 황제인 자신 외에 다른 관람자가 있는 양 자신이 어떻게 보일지를 의식하고 초상화를 주문했다.[156] 그는 자신의 정체성을 의도적으로 다양하게 표현하면서도 동시에 그 모든 정체성이 황제로서의 자신으로 수렴되기를 원했다. 자신이 어떤 모습으로 그려지건 간에 어느 누가 보더라도 자신임을 알 수 있도록, 그는 자신의 초상화를 한 화가에게 맡겨 화풍에 따른 차이와 혼동을 방지하기로 결심했다.[157] 이에 건륭제는 이전의 황제들

153) Lo, 위의 논문, pp. 148-9.

154) 해롤드 칸(Harold Kahn)이 “황제[건륭제]가 지닌 수집욕의 가장 자기중심적인 양상은 자기 자신의 수집이었다.”라고 평했을 정도로, 건륭제의 초상화 제작은 양적으로나 질적으로나 엄청난 것이었다. Harold Kahn, "A Matter of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong Reign," Chou and Brown, 앞의 책, p. 296.

155) 옹정제의 초상화로는 《옹정행락도책(擁正行樂圖冊)》(도 19)과 같은, 이른바 “분장초상화(costume portraits)"로 분류되어 온 초상화첩들이 잘 알려져 있다. 여기서 옹정제는 도교 도사, 한족 문인, 라마불교 승려, 서양인 등 다양한 모습으로 표현되는데, 이에 대해 우훙(Wu Hung)은 서양의 가면무도회에서 영향을 받은 ”분장초상화“라고 정의했다. 그러나 휘츠 로는 서양 문화의 영향보다는 기존에 중국 내에 존재했던 전통을 이은 것이라고 주장했다. 그에 의하면 이 초상화첩들에 나타난 다양한 정체성은 옹정제가 황제가 된 후 강희제에게 자신을 부각시켜야 한다는 압박에서 벗어나 자신의 정체성을 자유롭게 탐구한 결과이자, 그의 종교성을 반영하는 것이라고 한다. Wu Hung, "Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong," *Orientations* 26-7 (July/Aug., 1995), pp. 30-4; Lo, 앞의 논문, pp. 150-192 참고.

156) Kleutghen, 앞의 논문, pp. 9-10.

157) 정석범, 「康雍乾시대 '大一統' 정책과 시각 이미지」, 『美術史學』 23 (2009),

과 달리 독보적인 어용화가라는 지위를 설정하고, 이를 중국 화가가 아니라 서양인인 낭세녕에게 맡겼다.[158]

건륭제가 낭세녕에게 황제의 초상화를 그리는 특권이자 중책을 부여하겠다는 생각은 어쩌면 그가 즉위하기 전부터 염두에 두었던 것일지도 모른다. 건륭제는 보친왕 시절부터 낭세녕을 높게 평가해 그의 그림 몇 점을 소장했을 뿐 아니라,[159] 일찍이 그에게 자신의 초상화를 의뢰했다. 1734년에 제작된 <채지도(採芝圖)>(도 20)가 바로 그것으로,[160] 그림에 나타난 두 인물의 얼굴과 사슴의 세밀한 묘사는 의심할 여지없이 낭세녕의 솜씨이다.[161] 이에 더해 인물의 신체가 해부학적으로 설득력이 있고, 손 또한 사실적으로 묘사되었으며, 배경의 가파른 언덕이 다른 낭세녕 회화와 유사하다는 점에서 이 그림은 낭세녕이 단독으로 완성한 것으로 생각된다.[162] 옹정제가 초상화를 그

---

pp. 20-21.

158) 많은 학자들이 낭세녕이 사망하기 전까지 실질적으로 건륭제의 독보적인 어용화가였다는 점에 동의하고 있다. 예를 들어 패트리샤 버거(Patricia Berger)는 낭세녕이 "선택된 초상화가(portraitist-of-choice)"였다고 했으며, 고바야시 히로미츠(Hiromitsu Kobayashi)는 "공식 초상화가(official portrait painter)"라는 표현을 사용했다. Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003), p. 54; Hiromitsu Kobayashi, "Suzhou Prints and Western Perspective: The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints," John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006), p. 268.

159) 황제가 되기 전에 건륭제는 당시 화원에서 활동하던 화가들의 작품을 여럿 소장했는데, 그 중에 낭세녕의 것이 두 점 있었다. Rogers, 앞의 글, p. 309.

160) <채지도>에 건륭제가 쓴 제시의 원문 및 영어 번역은 Kleutghen, 앞의 논문, pp. 71-2 참고.

161) 聶崇正 主編,『淸代宮廷繪畫』(香港: 商務印書館, 1996), p. 146.

162) 예를 들어 인물의 신체는 <평안춘신도>(도 28)와, 배경의 언덕 묘사는 <건륭대열도>(도 32)와 비교해보면 묘사 수법이 상당히 유사한 것으로 보인다. 두 작품에 대해서는 후술하겠다. 한편 장홍싱(Zhang Hongxing)은 이 그림에서 옷주름의 처리가 얼굴 묘사에 비해 조악하기 때문에 의복은 중국인 제자가 그렸을 가능성을 제시했다. 그러나 이후에 실제로 중국인 화가가 의복을 그렸을 때 오히려 <채지도>에 나타난 것보다 더욱 유려한 서예적인 필선을 보여주기 때문에 낭세녕이 그

리도록 한 적 없는 '장인'에게 초상화를 주문한 것도 파격적인 일이지만, 서양인에게 색채를 사용하지 않고 먹으로만 그려내는 중국 전통 화법인 백묘(白描)를 구사하도록 한 점은 상당히 의미심장하다. 이 작품을 통해 건륭제는 낭세녕이 완전히 중국적인 매체를 이용해서도 초상화를 만족스럽게 그릴 수 있음을 확인했을 것이다.[163] 이 즈음에 낭세녕은 이뿐 아니라 <과친왕기마상(果親王騎馬像, 1735)>(도 21)과 같이 다른 만주족 귀족을 위해서도 초상화를 그렸다.[164] 비록 황제의 초상화를 그리지는 못했으나 옹정 연간에 낭세녕은 이미 조금씩 초상화가로서의 가능성을 인정받았으며, 이를 바탕으로 건륭제의 어용화가가 될 수 있었던 것으로 보인다.

건륭제가 재위한 후에 낭세녕이 가장 먼저 제작한 어용은 새 황제의 취임을 기념하는 공식 초상들이었다. 전형적인 의례용 초상화의 양식을 보여주는 <건륭조복상(乾隆朝服像)>(도 22)과 두루마리에 황제와 후비들의 얼굴을 기록한 <심사치평도(心寫治平圖)>(도 23)가 그 예로, 모두 건륭제가 재위한 바로 직후인 1736년경에 제작된 것으로 추정된다.[165] 이 작품들에는 공식 예복인 조복(朝服)을 입은 황제와 후비들이 중국 공식 초상의 전통인 정면관으로 그려졌다.[166] <건륭조복상>에서 화려한 채전(彩氈)을 깐 바닥 위에 놓인 용상에 인물이 앉아 있는 모습이나, <심사치평도>에서 텅 빈 배경에 정면상의 인물을 그

림 전체를 그렸을 것으로 여겨진다. Zhang Hongxing, "Images of the Qianlong Emperor," Zhang Hongxing, 앞의 책, p. 33.

163) 이후에도 건륭제는 몇 번 더 낭세녕에게 백묘 초상화를 그리도록 주문한 듯하다. Berger, 앞의 책, p. 53.

164) 聶崇正, 「談郎世寧的非「臣字款」畫」, 『清宮繪畫與「西畫東漸」』, p. 265.

165) 聶崇正 主編, 『淸代宮廷繪畫』, p. 150; Chou and Brown, 앞의 책, p. 23.

166) 중국 초상화의 정면관 전통에 대해서는 Jan Stuart and Evelyn S. Rawski, *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2001), pp. 83-90; 잰 스튜어트, 임수아 역, 「관자를 응시하다: 중국 초상화에 있어서 정면관의 의미」, 국립중앙박물관 미술부 편, 『경계를 넘어서: 2008 국립중앙박물관 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』 (국립중앙박물관, 2009), pp. 253-264 참고.

리는 화면 구성도 중국적이다. 그러나 두 그림의 건륭제와 <심사치평도> 속 앞쪽 두 여인의 묘사에서 미묘한 색채 변화와 음영법을 이용해 인물의 피부 및 의복의 양감과 질감이 사실적으로 표현되어 이 그림을 낭세녕이 그렸음을 알 수 있다.[167] 특히 <강희조복상(康熙朝服像)>(도 24)과 같이 비교적 사실적으로 그려진 이전의 조복상과 비교해보면, 중국인 화가가 그린 것으로 여겨지는 <강희조복상>의 옷 주름은 선이 뚜렷하게 나타나는 반면에, <건륭조복상>의 옷 주름 묘사에서는 선이 거의 두드러지지 않는다(도 25). 얼굴뿐 아니라 의복 묘사에서 선이 부재한 경향은 <심사치평도>의 앞쪽 세 인물의 묘사에서도 마찬가지이다. 그러므로 이 초상화들에서 건륭제와 그 외 중요인물들은 모두 낭세녕 혼자서 그린 것으로 볼 수 있다.[168]

이 시기에 낭세녕은 건륭제 외에 <효현순황후조복상(孝賢純皇后朝服像)>(도 26)과 같은 황태후, 황후, 황귀비 등 황족들의 조복상도 제작했다. 청 궁정의 황제와 후비들은 유럽처럼 충분한 시간 동안 모델로 서주지 않았기 때문에 낭세녕이 초상화를 제작하기 쉬운 상황이 아니었을 것이지만, 완성된 그림 속 얼굴들은 매우 사실적이다.[169] 그 비결은 유럽 회화에서 최종 작품을 그리기 전에 먼저 스케치를 해보듯, 작은 유화 반신상을 먼저 그린 후에 이를 참고해서 중국적인 매체로 최종 작품을 제작한 데 있었다(도 27).[170] 이와 달리 중국의 초

167) 참고로 <심사치평도>에서 건륭제와 두 명의 후비를 제외한 나머지 열 명의 비빈들은 일반적으로 낭세녕이 아니라 다른 중국인 화가가 그린 것으로 받아들여지고 있다. Musillo, 앞의 논문, pp. 74-5, 95-6.

168) 낭세녕이 담당한 범위에 대해 비교적 여러 번 논의된 <심사치평도>와 달리, <건륭조복상>에서 낭세녕이 어느 부분을 그렸는지에 대한 논의는 아직 없다. 건륭제가 앉은 용상의 묘사에서 선묘가 우세한데다 서양인인 낭세녕이 채전을 그리기는 어려웠을 것이므로, 필자는 건륭제 인물 전체는 낭세녕이, 용상과 채전은 중국인 화가가 그렸을 것으로 판단했다.

169) 聶崇正, 「关于中西人物肖像画的联想」, 『紫禁城』 7 (2007), pp. 50-1.

170) 현전하는 청 궁정의 황족 유화 반신상은 총 9점으로, 모두 낙관이 남아 있지 않으나 화풍으로 미루어 보아 그 중 8점이 낭세녕의 작품으로 추정된다. 이 유화 초상들은 크기가 거의 동일하며, 재질도 유사하여 건륭 초기에 동시에 제작된 것으로 보인다. 聶崇正, 「談清宮皇帝后妃油畫半身像」, 『清宮繪畫與「西畫東漸」』, pp. 199-202.

상화가들은 보통 그리려는 대상의 이목구비를 기억에 의존해 “외워 그렸기” 때문에,[171] 아무래도 정확성과 사실성이 유럽 화가들에 비해 떨어질 수밖에 없었다. 유화 반신상으로 용모를 사실적으로 기록한 후에 중국화로 최종 작품을 완성하는 낭세녕의 방식은 건륭제가 원하는 초상화풍을 구현하는 데 충분했다. 그렇기 때문에 건륭제는 어용화가의 적임자로 중국인 화가가 아니라 낭세녕을 선택했을 것이다.

건륭 연간 초기에 낭세녕이 제작한 어용은 조복을 입은 모습의 공식 초상에만 한정되지 않았다. <평안춘신도(平安春信圖, c. 1736)>(도 28)와 같이 건륭제를 한족 문인의 복식으로 묘사하거나,[172] 아들들과 함께 새해를 맞이하는 가족적인 모습을 그려낸 비교적 사적인 초상화들도 이 시기에 제작되었다.[173] 그러나 건륭제의 초상이 가장 많이 그려진 것은 군사적인 주제에서였다. 건륭제는 사라져가는 만주족의 전사(戰士) 의식을 되살리기 위해 총력을 기울였으며, 이러한 “만주의식”은 회화 제작에도 반영되어 수렵과 군사 관련 주제의 회화가 건륭

171) 聶崇正,「关于中西人物肖像画的联想」, p. 50.

172) <평안춘신도>의 제작 시기에 대해서는 여전히 학자들의 의견이 일치하지 않는다. 주지아진(Zhu Jiajin)과 녜충정을 비롯한 많은 학자들이 이 그림을 옹정 연간에 제작되었을 것으로 보는 반면에, 우훙과 피라졸리는 건륭 연간 초기로 여긴다. 전술했듯이 옹정제는 건륭제를 후계자로 점찍었음을 넌지시 드러냈으나, 또한 그는 언제나 황권에 대한 위협을 광적으로 예의주시하는 인물이었다. 옹정제의 셋째 아들인 홍시(弘時, 1704-27)의 죽음처럼, 아들도 이러한 감시와 처벌의 대상에서 예외가 아니었다. 따라서 홍력이 옹정제의 총애를 잃을 위험을 무릅쓰고 황권 계승을 상징하는 그림을 당시 화원화가였던 낭세녕에게 그리도록 할 리가 없었을 것으로 생각되며, 이에 필자는 건륭 연간 초기로 보는 의견을 따랐다. <평안춘신도>를 옹정 연간으로 보는 의견은 Zhu Jiajin, "Castiglione's *Tieluo* Paintings," *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), p. 80; 聶崇正,「再談郎世寧的《平安春信圖》軸」, 聶崇正 主編,『平安春信圖研究』(北京: 紫禁城出版社, 2008), p. 8. 건륭 연간 초기로 보는 의견은 Wu Hung, 앞의 글, pp. 29-30; Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 86. 옹정제의 신경증적 태도와 홍시의 죽음에 대해서는 Lo, 앞의 논문, p. 131 참고.

173) 1730년대 후반에 그려진 일련의 “행락도(行樂圖)”들에는 건륭제가 수많은 남자아이들과 함께 다정한 모습으로 그려져 있는데, 남자아이들 중 일부는 실제 건륭제 아들들의 초상으로 보인다. 북경 고궁박물원에 소장된 <세조도(歲朝圖)>(c. 1736-7)(도 29)나 <건륭설경행락도(乾隆雪景行樂圖)>(1738) 등이 그 예이다. 이 그림들은 여러 명의 화가들이 합작하여 제작했는데, 그 중 건륭제와 아들들은 낭세녕이 그린 것으로 보인다. Kleutghen, 앞의 논문, pp. 284-91 참고.

연간 내내 꾸준히 제작되었다.[174] <대열도(大閱圖)>나 <목란도(木蘭圖)>(도 30)와 같이 두루마리로 제작된 공식적인 기록화에서뿐만 아니라,[175] <초록도(哨鹿圖, 1741)>(도 31)처럼 대형 첩락화(貼落畵)로 제작되어 벽에 부착되었던 그림 속에서, 건륭제와 그가 탄 말은 낭세녕의 손으로 그려졌다.[176] 이러한 군사적인 주제에서도 낭세녕은 합작화뿐 아니라 단독으로 건륭제의 초상화도 제작했으며, 그 중에 잘 알려진 것이 <건륭대열도(乾隆大閱圖, 1739 이후)>(도 32)[177]이다.

<건륭대열도>는 원래 북경 밖 남원(南苑)의 신아문행궁(新衙門行宮)

---

174) 장진성, 앞의 글, pp. 215-30.

175) <대열도>는 1739년(건륭 4) 11월 건륭제가 황제 즉위 후 처음으로 남원(南苑)에서 열병식(閱兵式)을 거행했을 때를 그린 기록화이다. 녜충정에 의하면 1746년(건륭 11)에 금곤(金昆)의 주도 하에 화가들이 합작하여 이 그림을 제작하도록 지시되었고, 이듬해인 1747년(건륭 12)에 같은 화가들에게 <목란도>를 그리라는 지시가 내려졌다고 한다. 이 <대열도> 관련 기록에서 낭세녕이 화가로 언급되지는 않았으나, 녜충정은 화풍상 여기에 그려진 건륭제 초상을 낭세녕이 그린 것으로 보고 있다. 한편 <대열도>와 관련되어 언급된 <목란도>가 『석거보급(石渠寶笈)』에 기록된 현전 <목란도>를 가리키는 것인지는 명확하지는 않으나, <목란도> 그림에 금곤이 주요 화가로 포함되어 있어 기록에 명시된 작품이 맞을 가능성이 높다. 이 <목란도>의 4권 모두에 낭세녕이 주요 화가로 언급되는 점도 중요한 근거이다. 聶崇正, 「失群的 <大閱圖>卷」, 『清宮繪畫與「西畫東漸」』, pp. 102-7. <목란도>에 대해서는 Hou Ching-Lang and Michèle Pirazzoli, "Les chasses d'automne de l'empereur Qianlong à Mulan," *T'oung Pao, Second Series* 65-1/3 (1979), pp. 13-50; Chou and Brown, 앞의 책, pp. 30-7 참고.

176) <초록도>는 인물들과 말은 낭세녕이, 수목과 산수는 탕다이가 그린 합작화이다. 聶崇正, 『郎世寧』, pp. 94-5.

177) <평안춘신도>처럼 <건륭대열도>의 제작 시기에 대해서도 학자들이 서로 다른 견해를 제시하고 있다. 편년에 어려움을 겪는 이유는 건륭제의 열병식이 <대열도>가 기록한 1739년과 1758년(건륭 23)에 총 두 번이 있었고, 건륭제가 이 그림과 관련해 한참 후인 1783년에 지은 시에서 "무인(戊寅)년(즉 1758년)"의 대열 행사를 언급했기 때문이다. 주지아진을 비롯한 대부분의 학자들이 건륭제의 시에 따라 1758년 열병식 설을 지지하고 있으나, 녜충정과 피라졸리 등은 1739년 열병식 후에 제작된 것이라고 여긴다. 필자는 <건륭대열도>에 그려진 건륭제의 얼굴이 40대로 보기에는 상당히 젊으며, 건륭제가 시를 지은 1783년에 그는 노년기에 접어들었고 그림이 제작된 후 많은 시간이 지난 후라 기억력에 충분히 혼동이 있을 수 있다는 점에서 1739년 열병식 쪽이 타당하다고 본다. 무엇보다 1758년 열병식 후에 낭세녕이 제작한 <건륭황제융장상(乾隆皇帝戎裝像)>(도 33)을 <건륭대열도>와 비교해보면 건륭제의 얼굴은 <건륭황제융장상> 쪽이 확연히 나이 든 모습이다. 1758년 설에 대해서는 Zhu Jiajin, 앞의 글, p. 82, 1739년 설에 대해서는 Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 96, 1758년 열병식과 <건륭황제융장상>에 대해서는 聶崇正, 「失群的 <大閱圖>卷」, p. 107 참고.

에 부착되었던 첩락화이다.[178] 남원은 사냥과 열병식 등 군사적인 행사들이 이루어지던 장소로, 이 그림은 행궁의 연회실 한가운데 걸려 만주족 대한(大汗)이라는 건륭제의 군사적인 이미지를 선전하는 역할을 했다.[179] <건륭대열도>는 군장을 하고 말을 탄 건륭제의 당당한 모습이 단독으로 그려졌다는 점에서 흔히 유럽 회화의 기마초상화 전통과 관련된 점을 중심으로 언급되었으나,[180] 그보다도 배경 풍경을 포함한 그림의 모든 부분을 낭세녕이 혼자서 그렸다는 점이 중요하다. <건륭조복상>과 <고종제후상>에서처럼, 미묘한 색조 변화를 이용하는 낭세녕 특유의 입체감과 질감 표현이 <건륭대열도> 속 건륭제와 그가 탄 말에서도 드러난다. 게다가 근경에 그려진 초목들의 세밀하고 사실적인 묘사, 원경의 산에 바림(gradation) 효과를 사용한 점, 유럽식으로 하늘을 파랗게 채색하고 뭉게구름을 그려 넣은 점 등에서 배경 역시 중국인 화가의 개입 없이 낭세녕 단독으로 완성한 것으로 추정된다.[181] 상당히 큰 규모인데다 정치적 선전이라는 중요한 역할을 수행할 그림에 낭세녕의 단독 제작을 허용한 것은 당시 건륭제가 낭세녕을 그만큼 신뢰했음을 증명한다.

이처럼 건륭제는 재위 초기인 약 십 년 간 낭세녕에게 자신의 초상화를 맡겼다. 다른 화가와의 합작화인 경우에는 낭세녕이 인물 전체를 그렸고, 단독 완성작인 경우 배경까지 포함해 그림 전체를 완성했다. 주제 면에서도 개인적인 것부터 공적이고 선전적인 것까지 어떠

178) Zhu Jiajin, 위의 글, p. 82.

179) Pamela Kyle Crossley, *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology* (Berkeley; London: University of California Press, 1999), p. 273.

180) 위의 책, pp. 273-9; Musillo, 앞의 논문, pp. 168-70.

181) Musillo, 위의 논문, pp. 170-1; Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 96. 참고로 필자는 위에서 언급했던 작품인 <건륭황제융장상>은 1750년대 후반과 1760년대 초반 사이에 제작되었을 것으로 추정하는데, 이 그림은 <건륭대열도>와 마찬가지로 대형 첩락화지만 하늘과 구름이 채색되지 않아 화풍에서 차이를 보인다. 즉 <건륭대열도>는 낭세녕이 산수화를 그렸던 옹정 연간의 화풍과 더 가까우며, 필자는 이 점으로 미루어 <건륭대열도>의 제작 시기가 1739년 열병식 직후부터 1740년대 초라고 생각한다.

한 경우라도 건륭제의 초상은 낭세녕이 그린 것이었다. 낭세녕에게 “어용화가”라는 직위나 호칭이 주어졌다는 기록은 남아있지 않으나, 실질적으로 낭세녕은 건륭제의 어용화가였다.

건륭제가 즉위한 후 낭세녕이 옹정 연간에 비해 공식적이고 중요한 임무를 수행하면서 황제의 신뢰를 받게 된 것은 분명했다. 낭세녕 자신과 예수회도 황제의 태도를 확실히 느꼈기에, 낭세녕이 그동안의 침묵을 깨고 건륭제에게 탄원할 용기를 낼 수 있었을 것이다. 옹정제가 내렸던 천주교 선교 금지령은 황제가 교체된 후에도 여전히 유효한 상황이었고, 상황을 변화시키기 위해서는 황제의 선처가 필요했다. 후술하겠지만 유럽 궁정에서 루벤스나 벨라스케스와 같은 궁정화가들은 궁정인으로서 군주에게 영향력을 발휘했다. 게다가 앞서 살펴보았듯이 청 궁정에서도 외교 협상가이기 이전에 음악가였던 페레이라가 강희제의 총애를 받았고, 덕분에 황제에 대한 청원이 성공하여 관용 칙령이 반포되었던 선례가 존재했다. 이러한 맥락에서 황제와 개인적인 접촉이 빈번했던 낭세녕이 황제에게 호소하기에 적합한 인물이라고 예수회에서 판단할만한 근거는 충분했다.

건륭제가 취임한 지 얼마 지나지 않은 1736년(건륭 원년) 봄에, 낭세녕은 처음으로 건륭제에게 탄원을 시도했다. 자신이 그림 그리는 것을 보러 온 건륭제에게 무릎을 꿇고 1692년의 관용 칙령을 품에서 꺼내 바치며 애원한 것이다.[182] 또 이듬해인 1737년(건륭 2) 겨울, 한 중국인 개종자가 투옥되어 처형될 위기에 놓이자 낭세녕은 공식적인 탄원서 제출에 참여했을 뿐 아니라 개인적으로도 건륭제에게 자비를 베풀어 달라고 호소했다.[183] 이 두 번의 움직임에는 물론 낭세녕 자신의 결단과 용기가 가장 중요했겠지만, 전반적인 상황에서 가능성이 엿보이지 않았다면 불가능했을 것이다. 당시 건륭제는 낭세녕의 화실을 일상적으로 자주 방문했기 때문에 그가 낭세녕에게 관심을 갖고

182) Pirazzoli-T'Serstevens, 위의 책, p. 132.
183) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, pp. 39-40.

있다는 것은 누가 보아도 확연할 정도였다. 그러므로 예수회는 낭세녕이 건륭제의 마음을 움직일 수 있다는 희망을 갖고 낭세녕에게 탄원을 지시했고, 낭세녕 자신도 확신을 지녔을 것이다.

그럼에도 낭세녕과 예수회의 이러한 시도들은 예상보다 효과가 없었고, 건륭제가 천주교를 대하는 태도는 전혀 변하지 않았다.[184] 당장 황제를 움직이는 데 실패하기는 했지만 누구보다 예술을 사랑하는 건륭제에게 낭세녕이 계속 중용되며 신임이 더해진다면, 순치제와 강희제 시절에 예수회 궁정인들이 누렸던 영광을 낭세녕이 재현할 가능성이 아주 없지는 않아 보였다. 실제로 낭세녕은 병이 날 정도로 엄청난 업무량을 소화하며 궁정 화원에서 활발하게 활동했고,[185] 그 보답으로 총 4차례 상을 받았다.[186] 더군다나 1738년(건륭 3)에는 3품의 봉신원경(奉宸苑卿) 관직에 임명되었다.[187] 당시 화원화가는 관료 체계에 속하지 않았기 때문에 명예직을 받는 것은 중국인 화가에게도 흔치 않은 영예였다.[188] 또한 3품인 봉신원경은 명예직이기는 하지만 상당히 높은 관직이었다. 화원이 소속된 조판처를 총괄하는 낭중(郎中)이 4품에 해당하고 그 바로 아래 직책으로 화원처를 담당하는 원외랑(員外郎)이 5품에 해당했음을 고려하면 봉신원경의 품계가 어느 정도인지 짐작할 수 있다.[189] 아무리 옹정 연간에 낭세녕이 많은 상을 받았더라도 관직을 받지는 못했던 것을 고려한다면, 이 명예직은

184) 위와 동일.

185) 낭세녕이 1738년에 병으로 몇 달 동안 몸이 마비된 후에야 간신히 휴가를 얻어 일을 쉴 수 있었다는 일화로 미루어 이를 알 수 있다. Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 81; 鞠德源, 田建一, 丁瓊, 「清宮廷畫家郎世寧年譜 - 兼在華耶穌會士史事稽年」, 『故宮博物院院刊』 2 (1988), pp. 48-9.

186) 曹天成, 「郎世寧與乾隆帝關系新考」, p. 97. 건륭제가 낭세녕에게 내린 상에 대한 세부사항은 曹天成, 「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, p. 106를 참고.

187) 曹天成, 「郎世寧與乾隆帝關系新考」, p. 97.

188) Yang Boda, 앞의 글, pp. 344-5.

189) 위의 글, p. 334. 참고로 봉신원경은 내무부에 속하는 관직으로, 북경의 황실 사냥장과 정원 관리를 감독하는 업무였다. Charles O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1985), p. 212 참고.

건륭제가 낭세녕을 얼마나 총애하는지를 여실히 드러내는 공식적인 지표였다.

두 번의 탄원이 성과를 거두지 못했던 것은 아직 건륭제의 신뢰가 충분히 무르익지 못해서라고, 낭세녕과 예수회는 생각했을 것이다. 이대로 계속 건륭제를 위해 최선을 다해 일하며 그를 감동시키는 것만이 최선이자 유일한 방법이었다. 이미 두 번 실패했기에 더는 섣부른 행동으로 황제의 심기를 불편하게 해서는 안됐다. 그래서 낭세녕은 거의 십 년에 가까운 시간 동안 다시 침묵을 지키며 자신의 의무에만 매진했다. 그런데 그 침묵은 원치 않는 이유로 인해 불가피하게 깨어져야만 했다.

3. 건륭 연간 중기 (1746-66): 영원히 좌절된 꿈

건륭 11년인 1746년, 복건성(福建省)에서 활동하던 스페인 도미니코회(Dominicans) 선교사들과 중국인 개종자들이 체포되었다. 그리고 그 해 11월에 선교사 다섯 명은 사형당할 운명에 처했다.[190] 당시 청은 서북 변경을 맞댄 준가르족(Jungar)의 내부 정세 변화로 인해 10여 년 동안 간신히 유지되었던 평화로운 시기가 끝나고, 다시 전쟁에 돌입해야 할지 모른다는 분위기가 팽배한 상황이었다.[191] 이처럼

190) Ishida, 앞의 글, p. 94.

191) 이미 강희제 시기부터 준가르족을 포함한 중앙유라시아 지역의 유목민족들은 국경의 안정을 위협하는 골칫거리였다. 1729년 옹정제는 준가르족의 수장이었던 갈단 체렝(噶爾丹策凌, ?-1745)을 과감하게 공격했으나 대패하고 1734년부터 교역을 필두로 한 평화 정책을 내세웠다. 1740년대 당시 건륭제 또한 부친의 뜻을 이어 준가르족에 대해 조심스러운 평화 정책을 지속하고 있었다. 그러나 1745년에 준가르족을 응집시키던 갈단 체렝이 사망하자 내부 분열이 시작되었고, 필연적으로 청의 군사적 개입이 예상되는 상황이었다. 이후 실제로 건륭제는 1754년 말부터 약 5년간의 전쟁으로 준가르족을 궤멸하고 투르키스탄을 정복했다. 피터 C. 퍼듀, 공원국 역, 『중국의 서진(西進): 청(淸)의 중앙유라시아 정복사』(길, 2012), pp. 316-69 참고.

불안정한 시국 때문이었는지 몰라도, 예수회는 그동안 다른 수도회와 사이가 좋지 않은 편이었는데도 천주교 전체를 위해 박해받는 선교사들을 도우려 노력했다. 북경의 예수회원들은 북경으로 도망쳐 온 도미니코회 선교사를 자신들의 학교에 숨겨주는 한편,[192] 낭세녕에게 건륭제가 처형을 그만두도록 설득하는 임무를 맡겼다. 건륭제를 대면한 낭세녕은 무릎을 꿇고 선처를 호소했지만 도미니코회 선교사들은 예정대로 이듬해 모두 처형되었다.[193] 이는 1584년에 중국 선교가 본격적으로 시작된 이래로 최초로 발생했던 처형이었던 만큼 예수회를 포함한 중국 내 선교사들 모두에게 큰 충격으로 다가왔을 것이다.[194]

그러나 천주교의 비극은 이 정도로 끝나지 않았다. 같은 해인 1747년(건륭 12) 12월, 이번에는 소주(蘇州)에서 예수회 선교사인 데 아테미스(Tristan de Attemis)와 엔리케스(Antonio Joseph Henriques)가 체포되었다.[195] 낭세녕과 흠천감에서 활동하던 다른 예수회원인 아우구스틴 폰 할레스타인(Augustin von Hallerstein, 劉松齡, 1703-74)은 건의문을 써서 제출하는 등 그들을 구명하기 위해 적극적으로 노력했다.[196] 두 예수회 궁정인들의 노력이 무색하게도 이듬해인 1748년 9월에 두 예수회원은 예수회 최초로 중국에서 사형되었다.[197] 이러한 일련의 사건들을 통해 궁정의 예수회원들은 꿈에서 깨어나 현실을 직시할 수밖에 없었다. 그들은 청 궁정 내에서, 황제에

---

192) Barbara Widenor Maggs, ""The Jesuits in China": Views of an Eighteenth-Century Russian Observer," *Eighteenth-Century Studies* 8-2 (1974-5), p. 148.

193) Beurdeley and Beurdeley, 앞의 책, pp. 40, 42.

194) Ronnie Po-chia Hsia, "Twilight in the Imperial City: The Jesuit Mission in China, 1748-60," O'Malley, Bailey, Harris, Kennedy eds., 앞의 책, p. 726.

195) 위와 같음.

196) 曹天成, 앞의 글, p. 98. 할레스타인은 흠천감에서 감정(監正)으로 근무했던 예수회 선교사로, 1753년(건륭 18)에 낭세녕과 같은 3품 관직을 받았다. 이로 미루어 보아 그 또한 낭세녕처럼 예수회 궁정인 가운데 중요한 인물이었을 것이다. 鞠德源, 田建一, 丁瓊, 앞의 글, p. 61 참고.

197) Hsia, 앞의 글, p. 726.

대해서 자신들이 얼마나 무력한 존재인지 뼈저리게 느껴야만 했다. 사건 직후 낭세녕에게 내려진 처우 또한 건륭제가 예수회원들에게 어떤 태도를 지녔는지를 여실히 드러냈다.

두 예수회원의 처형이 이루어진지 얼마 지나지 않은 1748년(건륭 13) 10월에, 건륭제는 낭세녕에게 봉신원경 직함에 따른 3급 봉급을 지급하도록 지시했다. 차오티엔청에 의하면 명예직이 내려진지 십년 만에 새삼스럽게 이에 따른 상금을 내린 것은 철저하게 정치적인 의도에서였다. 즉 예수회원들에게, 황제가 서양인에게 관직을 내리는 은혜를 베푼 것에 만족하고 앞으로는 일절 함구하라는 뜻을 전달한 것이다. 낭세녕을 비롯한 예수회 궁정인들에게 다른 선택지는 없었고, 이후 낭세녕은 죽을 때까지 천주교 선교 문제로 건륭제에게 어떠한 언급도 하지 않았다.[198]

건륭제는 일단 천주교 선교사들에 대한 자신의 뜻을 직접적으로 보이고 나자, 예수회 궁정인들을 노골적으로 이용하기 시작했다. 천주교 박해가 본격적으로 시작되었던 1746년부터 낭세녕이 사망한 1766년에 걸친 20여 년간, 낭세녕과 장-드니 아티레(Jean-Denis Attiret, 王致誠, 1702-68)[199], 이그나츠 지켈바르트(Ignaz Sichelbart, 艾啓蒙, 1708-80)[200] 등 여러 예수회 화가들은 엄청난 업무량을 소화하면

198) 曹天成, 앞의 글, pp. 97-8.

199) 아티레는 프랑스 예수회에 소속되었던 선교사 화가로, 1739년에 북경에 도착하여 낭세녕과 함께 화원에서 근무했다. 그는 로마의 프랑스 왕립 아카데미에서 수학할 정도로 실력 있는 화가였던 것으로 보이나, 격정적인 기질 탓인지 청 궁정 생활에 잘 적응하지 못해 낭세녕만큼 중용되지는 못했다. 반면 유럽에서는 그가 1743년에 작성한 편지가 출판되며, 유럽에서 중국식 정원이 유행하는 데 영향을 미쳤다. 아티레에 대한 간단한 소개는 Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 78-82, 120-22, 그의 유럽 시기와 로코코 미술과의 관계는 정석범, 「장 드니 아티레(Jean-Denis Attiret 王致誠)와 로코코 미술의 동아시아 전파」, 『미술사연구』 22 (2008), pp. 273-306, 특히 pp. 277-80 참고. 유럽에서 출판되었던 아티레의 1743년 11월 1일자 편지의 원문은 中國營造學社 編, 『中國營造學社彙刊』 2 (北京: 國際文化出版公社, 1997)에 수록된 Père Attiret, "Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères," 中國營造學社彙刊 3-3 (1931), pp. 1-21 참고.

200) 지켈바르트는 보헤미아 출신의 예수회원으로, 1745년에 북경에 도착했다. 낭세

서도 이전보다 더욱 푸대접을 받아야 했다. 그들이 참여했던 대형 사업만 해도 1747년(건륭 12)에 시작되어 1759년(건륭 59)에야 종료된 원명원 서양루(西洋樓) 건축 작업이나,[201] 1754-5년(건륭 19-20)에 <만수원사연도(萬樹園賜宴圖)>와 <마술도(馬術圖)(도 34)> 등 승덕(承德)의 사연(賜宴) 행사와 관련된 각종 초상화 및 기록화들의 제작,[202] 1762년(건륭 27)부터 1765년(건륭 30)까지 이어진 《건륭평정준부회부전도(乾隆平定准部回部戰圖)》(도 35) 동판화의 초고 작업 등[203]이 있었고, 이러한 특별 업무를 진행하면서도 각종 장식화 제작 등의 일상적인 업무가 병행되었다. 그러나 이 시기에 이들에게 돌아온 보상이라고는 1754년 승덕에서 아티레에게 명예 관직이 내려졌던 것과, 1755년 초 승덕 회화 작업에 참여한 이들에게 상으로 식사가 두 번 하사된 정도였다.[204] 과중한 업무와 부당한 처우에도 불구하고 북경

녕에게 동료이자 후배의 느낌이 강했던 아티레와는 달리 지켈바르트는 낭세녕의 실질적인 제자이자 후계자였고, 낭세녕의 사후에 그의 업무를 그대로 계승했던 것으로 추정된다. 청 궁정에서는 상당한 활약을 보인 듯하나, 현재 그에 대한 개별적인 연구는 거의 진행되지 않았다. 지켈바르트에 대한 간단한 소개는 Pirazzoli-T'Serstevens, 위의 책, p. 81 참고.

201) 원명원 서양루 건축에 대해서는 Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, "The Emperor Qianlong's European Palaces," *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), pp. 61-71 참고.

202) 승덕에서의 회화 제작에 대해서는 Deborah Sommer, "The Art and Politics of Painting Qianlong at Chengde," James A. Millward et al eds., *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde* (London: Routledge Curzon, 2004), pp. 136-45 참고. 덧붙여, <만수원사연도>의 건륭제 초상의 작자에 대해서는 학자들의 의견이 엇갈린다. 양보다는 아티레가 그린 것이라고 주장했으며, 피라졸리는 낭세녕의 솜씨로 보고 있다. <만수원사연도>의 주제인 1754년 사연 행사를 직접 목격하고 초고를 작성한 인물이 아티레이기 때문에, 이 작업에서는 예외적으로 그가 가장 중요한 건륭제의 초상을 담당했을 수도 있다. 또한 아티레는 중국 전통화가 아니라 유화이기는 하나 <건륭사전도(乾隆射箭圖)>를 제작하면서 건륭제의 초상을 그린 적이 있어 양보다의 주장에 전혀 근거가 없는 것은 아니다. 楊伯達, 「十八世紀中西文化交流對清代美術的影響」, 『故宮博物院院刊』 編輯部郵箱 4 (1998), p. 71; Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione,* p. 171. <건륭사전도> 유화병풍에 대해서는 楊伯達, 「《乾隆射箭油畫掛屏》述考」, 『淸代院畫』(北京: 紫禁城出版社, 1993), pp. 226-248 참고.

203) 《건륭평정준부회부전도》 동판화에 대해서는 聶崇正, 「「歐風東漸」與淸代宮廷銅版畫」, 『淸宮繪畫與「西畫東漸」』, pp. 208-223 참고.

의 예수회 궁정인들은 박해당하는 지방의 선교사들을 생각하며 쫓겨나지 않은 것만으로 다행으로 여겨야 했다.[205] 잠시나마 유럽 문화에 진심으로 관심을 갖고 예수회 궁정인들을 배려했던 조부 강희제와 달리, 건륭제에게 선교사들은 그저 자신의 국제성을 입증하기 위한 수단에 지나지 않았다.[206] 그가 아무 저항도 할 수 없는 예수회원들을 별다른 보상 없이 마음대로 혹사시켰던 것은 어쩌면 당연한 귀결이었다.

건륭제의 어용화가라는 낭세녕의 역할 또한 이 시기에 접어들며 점점 제한되기 시작했다. 이전에는 합작을 하더라도 건륭제를 그리는 것은 낭세녕의 독립된 임무였다면, 이제는 낭세녕이 얼굴만을 그리고 배경 외에 건륭제의 의복과 신체까지 다른 중국인 화가가 완성하는 식으로 그림이 주로 제작되었다.[207] 예를 들어 1750년 전후에 제작된 <건륭관화도(乾隆觀畫圖)>(도 36)와 <건륭세상도(乾隆洗象圖)>(도 37)에 그려진 건륭제의 초상은, 낭세녕이 얼굴을, 정관붕(丁觀鵬, 1740-68 활동)이 의복을 담당했다.[208] 다시 말해 낭세녕은 건륭제의 초상화가(portraitist)가 아니라, 우훙(Wu Hung)의 용어대로 "'얼굴'

---

204) 참고로 아티레는 하사된 관직을 곧바로 거절했다. 아티레에게 관직이 하사된 정황에 대해서는 Debora Sommer trans., "A Letter from a Jesuit Painter in Qianlong's Court at Chengde," Millward et al. eds., 앞의 책, pp. 171-84, 특히 p. 182 참고. 또한 1755년 1월과 2월 두 번에 걸쳐 낭세녕 등 승덕 회화 작업에 참여한 선교사들에게 황제의 음식이 내려졌다고 한다. 曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, p. 106 참고.

205) 曹天成,「郎世寧與乾隆帝關系新考」, p. 98.

206) Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 161-2.

207) 물론 전술한 <건륭황제융장상>(도 33)이나, <마술도>(도 34) 등에서와 같이 이 시기에 낭세녕이 건륭제 전체를 그린 경우가 아예 없는 것은 아니었으나, 이러한 경우는 대개 기마상에 해당했다. 낭세녕이 전담하는 얼굴과 말 부분만을 다른 신체 부분과 나누어 그리기 애매했기 때문에 굳이 업무를 분리하지 않았던 것으로 추정된다. 필자의 견해로는, 이 시기에 그려진 건륭제의 초상에서 기마상이 아닌 경우 대체로 얼굴과 신체의 필법이 명확하게 구분되어 서로 다른 화가가 그렸던 것으로 보인다.

208) 유재빈,「건륭 초상화, 제국 이미지의 형성: 〈건륭세상도(乾隆洗象圖)〉와 〈건륭관화도(乾隆觀畫圖)〉를 중심으로」,『中國史研究』 42 (2006), pp. 119-20, 128-130. 정관붕은 불교 등 종교 주제에서 주로 활동했던 화가로, 인물화에 능했다. 정관붕에 대해서는 Berger, 앞의 책, pp. 138-41, 166 참고.

화가('face' painter)"에 지나지 않게 되었다.[209] 물론 중국에서 초상화를 제작할 때 얼굴과 신체 영역을 나누어 서로 다른 화가가 담당하는 전통이 오래 전부터 존재했던 것을 고려한다면,[210] 낭세녕이 건륭제의 얼굴만을 전담하게 된 것이 이상한 일은 아니다. 하지만 건륭제가 처음부터 낭세녕에게 얼굴만 그리도록 하지는 않았다는 점을 기억해야 한다. 앞서 살펴본 바에 의하면, 이 시기 이전에 제작된 초상화 대부분에서 적어도 건륭제의 모습만큼은 낭세녕이 단독으로 그렸다. 어떤 이유에서인지 건륭제는 낭세녕이 그리는 신체와 의복을 더 이상 마음에 들어 하지 않았고, 이 부분을 중국인 화가가 그리도록 지시한 것이다.

그 이유를 짐작할 수 있는 실마리는 건륭제가 낭세녕과 금정표(金廷標, 1757-67 활동)의 합작을 계속해서 지시했던 사실에 있다. 차오티엔청에 의하면 『청당』 기록에서 중국인 화가 중 낭세녕과 가장 많이 합작했던 인물은 탕다이지만,[211] 1757년(건륭 22) 금정표가 화원에 들어온 후부터 낭세녕은 주로 금정표와 합작하게 되었다.[212] 산수화가였던 탕다이와 달리 금정표는 산수와 인물에 모두 능한 화가였기에,[213] 건륭제가 원하는 대로 낭세녕이 얼굴을 그리고 금정표가 나머지 신체와 의복을 그리도록 할 수 있었다. 사실 앞서 언급했던 정관붕처럼 이러한 방식으로 낭세녕과 합작할 수 있는 중국인 화가는 이전에도 존재했다. 그럼에도 건륭제가 낭세녕과 금정표의 조합을 유난히 선호했던 이유는 금정표가 건륭제에게 특별한 화가였기 때문이다.

---

209) Wu Hung, 앞의 글, p. 40.

210) Stuart and Rawski, 앞의 책, pp. 95-6; Cahill, 앞의 책, p. 13. 또한 명대 궁정 화원제도에서 상당한 영향을 받았던 조선에서도 왕의 공식 초상화인 어진(御眞)을 제작할 때 얼굴과 신체 영역을 나누어 서로 다른 화원에게 작업을 맡겼다. 이로 미루어 보아 중국에서도 민간뿐 아니라 황제의 궁정에서도 이러한 방식으로 어용을 제작했을 것이다. 조선미, 『왕의 얼굴: 한·중·일 군주 초상화를 말하다』(사회평론, 2012), pp. 47-8 참고.

211) 曹天成, 「郎世寧與他的中國合作者」, p. 94.

212) Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 122.

213) She Ch'eng, 앞의 글, p. 338.

금정표는 강남 지역인 절강성(浙江省) 오정(烏程) 출신으로, 그의 아버지 역시 문인화인 미법(米法) 산수에 뛰어난 화가였다.[214] 그는 1757년에 건륭제가 두 번째로 남순(南巡)했을 때, 백묘로 그린 《나한(羅漢)》도첩을 제출하고 화원으로 발탁되었다. 이렇게 황제에게 직접 자신을 추천하고 화원에 들어오는 것은 흔치 않은 일로, 어느 정도 지위가 있는 집안에서나 가능했다.[215] 즉 금정표는 관직에 있으면서 그림을 그렸던 문인인 "한림화가(翰林畫家)"는 아니었으나, 일반적인 화화인과는 다른 "문인 화화인(文人 畫畫人)"의 부류에 속했다.[216] 화원에 들어온 후에 7품인 내각중서(內閣中書)에 임명되고, 거인(擧人) 칭호를 받았던 것에서도 이 점이 증명된다.[217] 한족 문인의 정통파 취향을 지니고 강남 문화를 선망하던 건륭제에게 강남의 문인 집안 출신인 금정표는 처음부터 각별하게 다가왔을 것이다.[218]

건륭제에게 발탁된 그 해에 입궁한 금정표는 황제의 기대를 반영하듯 적응기간 없이 바로 그림 제작에 투입되었다.[219] 그는 1767년(건륭 32) 병사하며 고작 10년이라는 짧은 시간 동안 화원에서 활동했으나, 그에 대한 건륭제의 총애는 생전에나 사후에나 어떤 화원화가와 비교해도 남다른 것이었다. 금정표는 화원에 들어오고 1년 반 만에 "일등 화화인"이 되었고, 1763년(건륭 28) 그가 아버지의 병환으로 잠시 고향으로 내려가게 되자 예외적으로 유급 휴가를 받았을 정도로

---

214) 聶崇正, 「宮廷畫家金廷標卒年及其作品」, 『紫禁城』 6 (2011), p. 75.

215) Yang Boda, 앞의 글, pp. 345-6; Nie Chongzheng, Julian Ward trans., "The Status of Artists of the Qianlong Court," Zhang Hongxing, 앞의 책, p. 164.

216) 한림화가에 대해서는 Yang Boda, 위의 글, pp. 351-5 참고.

217) 위의 글, p. 346에서 금정표를 포함하는 "세 화가가 거인 칭호를 받고 내각중서에 임명되었다"고 서술되었으나, 원문인 楊伯達, 「淸乾隆朝畫院沿革」, p. 48에서는 이 내용이 서양(徐揚)에 대한 설명에 해당하여 영어본의 번역에 오류가 있다. 그러나 금정표가 사망한 1767년(건륭 32) 『청당』 기록에서 "칠품관(七品官)금정표"라고 칭한 것을 보면, 서양과 같은 처우를 받은 것이 맞으며 양보다 글의 영어번역본에서 서술한 내용이 틀리지 않은 듯하다. 『檔案總匯』 30, p. 786 참고.

218) 건륭제의 강남 문화에 대한 선망이 드러나는 남순 정책과 그의 문인 취향에 대해서는 엘리엇, 앞의 책, pp. 181-96, 238-76 참고.

219) 1757년 6월 『청당』에 관련 내용이 기록되었다. 『檔案總匯』 22, p. 541.

특별 대우를 받았다.[220] 건륭제가 금정표를 얼마나 아꼈는지는 황제가 지은 시에서도 잘 드러난다. 건륭제의 시 중 금정표의 그림에 대한 제시는 70수 이상이며, 특히 금정표의 사후에 지은 시에서는 그에 대한 그리움과 안타까움이 담기기도 했다.[221]

이처럼 금정표가 건륭제의 애정을 얻게 된 데는 그의 개성적인 화풍이 결정적인 영향을 미쳤다. 『석거보급(石渠寶笈)』을 편찬했던 호경(胡敬)은 자신의 저술인 《국조원화록(國朝院畫錄, 1816)》에서 "정표의 필치는 비록 정교하지는 않으나, 기취를 움직임으로써 생생하게 그려내며, 뺨 위에 터럭을 더하니 황홀하게 살아나기 시작한다."고 평했다.[222] 금정표는 산수화와 인물화를 막론하고 특유의 힘 있고 각진 필선에 기반하여 남송 화원화풍을 연상시키는 "사의(寫意)"적인 화풍을 선보였다(도 38).[223] 《국조원화록》에서 『석거보급』에 기록된 금정표의 그림이 81점에 이른다고 한 것을 보더라도,[224] 그는 황제의 인정을 받으며 10년 남짓의 짧은 시간 동안 많은 작품을 제작했던 것으로 짐작된다. 특히 금정표가 인물화에 재능을 보였던 만큼 초상화 제작에도 자주 투입되었고, 건륭제는 그의 초상화 작업에 대해 칭찬을 아끼지 않았다.[225] 그러므로 금정표가 건륭제의 어용 제작에 참여하

---

220) 曹天成, 앞의 글, pp. 95-6.

221) Chou and Brown, 앞의 책, p. 49; 曹天成, 위의 글, pp. 96-7.

222) "...廷標筆不尙工致, 以流動機趣寫生, 頰上添毫, 栩栩欲活..." 胡敬, 《國朝院畫錄》, 於玉安 編輯, 『中國歷代畫史匯編』 9 (天津: 天津古籍出版社, 1997), p. 429.

223) She Ch'eng, 앞의 글, pp. 338, 340. 이 외에 금정표의 사의적인 화풍을 잘 보여주는 작품들은 Chou and Brown, 앞의 책, pp. 50-2; 聶崇正, 앞의 글, pp. 73-77 참고.

224) 반면에 궁정에서 51년간 활동했던 낭세녕의 작품은 『석거보급』에 총 57점이 기록되었을 뿐이다. 게다가 낭세녕의 그림은 대다수가 합작품이었으나, 『석거보급』에 기록된 81점 중 합작품은 단 하나이다. 따라서 낭세녕의 작업 대부분이 『석거보급』에 수록되지 않은 듯하다. 『석거보급』에 수록된 금정표의 작품 목록은 胡敬, 앞의 글, pp. 429-37, 낭세녕의 작품 목록은 曹天成, 「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, pp. 295-9 참고.

225) Chou and Brown, 앞의 책, p. 49. 또한 《국조원화록》에 인용된 건륭제의 제시 중에는 금정표가 초상화를 그리는 솜씨에 대한 찬사가 포함되어 있다. 胡敬, 위의 글, pp. 427-9 참고.

면서 낭세녕과 합작하게 된 것은 지극히 당연한 결과였다.

실제로 금정표가 입궁한 1757년 이후에 제작된 건륭제의 어용에는 금정표가 종종 참여했다. <카자흐공마도(哈薩克貢馬圖, 1757)>(도 39)[226]와 같은 공마도, <새연사사도(塞宴四事圖)>[227]와 같은 기록화, <건륭관공작개병도(乾隆觀孔雀開屏圖, 1761)>(도 40)[228]나 <건륭행락도(乾隆行樂圖)>[229]와 같은 행락도 등 이 시기에 제작된 거의 모든 주제의 어용에서 금정표와 낭세녕이 합작했던 것으로 보인다. 현전하는 어용들 중에 금정표와 대비되는 낭세녕의 지위를 가장 잘 보여주는 작품으로는 <건륭급비고장상(乾隆及妃古裝像)>(도 41)과 <평안춘신도> 첩락화를 들 수 있다.

우선 <건륭급비고장상>은 한족 문인 복장을 한 건륭제와 한족 여인이 마주보고 있는 특이한 형식으로, 본래 벽 위에 부착되었던 첩락화로 추정된다. 제임스 캐힐(James Cahill)은 이 한족 여인이 비빈의 초상이 아니라 "재자가인(才子佳人)"이라는 주제를 표현하기 위한 '미인(美人)'의 전형이며, 이 낭만적인 주제는 강남 문인 문화에 속하는 것이라고 지적했다.[230] 그림에는 화가의 낙관이 남아있지 않으나 화풍으로 미루어 건륭제의 얼굴은 낭세녕이, 나머지 의복과 배경은 금정표가 그린 것으로 인정되고 있다.[231] 강남 문인 문화와 관련된 주제이니만큼 금정표가 이를 담당했을 개연성은 충분하다. 『청당』 기록 중에도 이 그림과 합치될 가능성이 높은 대목이 존재한다. 1762년(건륭 27) 11월 21일의 기록에서, 같은 해 10월 25일에 "금정표가 초고를 그리고, 낭세녕에게 흰 비단을 써서 어용 한 폭을 그리게 하라."고 지시했다는 대목이 그것이다.[232] 만일 이 『청당』 기록이 <건륭급비고

226) <카자흐공마도>에 대해서는 Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 176-84 참고.
227) <새연사사도>의 도판과 설명은 聶崇正 主編, 『淸代宮廷繪畫』, pp. 174-9 참고.
228) <건륭관공작개병도>에 대해서는 Kleutghen, 앞의 논문, pp. 223-69 참고.
229) <건륭행락도>에 대해서는 Cahill, 앞의 책, pp. 50-5 참고.
230) 위의 책, pp. 55-7.
231) 聶崇正 主編, 앞의 책, p. 200.

장상>을 주문한 내용이 맞다면, 이 그림에서 낭세녕은 말 그대로 얼굴만 그렸고 그림 전체를 주도한 것은 금정표가 된다.

그림에서 나타나는 화풍의 차이도 두 화가의 역할 분담에 대한 추정을 뒷받침한다. 건륭제 주변의 배경을 보면, 윤곽선이 두드러지는 전형적인 중국식으로 그려져 낭세녕이 그린 것이 아님을 알 수 있다. 건륭제의 의복은 이보다도 더욱 서예적인 필선으로 그려졌고 건륭제의 얼굴에서만 낭세녕의 화풍이 나타난다. 더욱이 건륭제의 얼굴 가까이에 그려진 손은 중국식으로 그려졌을 뿐 아니라 얼굴과 색이 확연히 다르다. 전체적으로 그림은 전통적인 중국화법이 적용된 화면 위에 사실적인 얼굴이 '덧붙여진'듯하다. 덕분에 <건륭급비고장상>은 정석범이 중국화법과 서양화법의 "'콜라주' 같은" "어색한 결합"이라고 정의한 절충적인 화법을 가장 잘 보여준다.[233] 윤곽선이 드러나지 않는 낭세녕의 화풍으로 그려진 건륭제의 얼굴은 금정표의 서예적 필선이 우세한 전체 화면 위에서 이질적으로 부유하고 있어, 두 화풍이 서로 조화되지 못하는 느낌이 든다. 그럼에도 건륭제가 <평안춘신도> 첩락화에서 다시 한 번 비슷한 시도를 지시했던 것을 보면 금정표의 그림에 낭세녕이 그린 얼굴을 얹은 이런 그림을 마음에 들어 했던 것 같다.

<평안춘신도> 첩락화(도 42)는 앞서 언급했던 1736년경의 <평안춘신도>를 1765년(건륭 30)에 다시 그리도록 한 것으로, 이전 그림을 대체하며 양심전 서난각(西暖閣) 내의 삼희당(三希堂) 서벽에 부착되었다.[234] 낭세녕이 단독으로 제작한 것으로 여겨지는 이전 그림과 달

232) "...金廷標起稿, 着郎世寧用白絹畫御容一幅, 欽此."『檔案總匯』27, p. 218.
233) 정석범,「康雍乾시대」, p. 20.
234) Zhu Jiajin, 앞의 글, p. 80; Kleutghen, 앞의 논문, pp. 140-1. 참고로 이 두 버전 외에 녜충정 등이 낭세녕이 참여한 진작이라고 주장하는 <평안춘신도> 지본(紙本)이 존재하나, 그 주장의 타당성은 아직 다른 학자들에 의해 논의된 바가 없다. <평안춘신도> 지본에 대해서는 聶崇正,「再談郎世寧的《平安春信圖》軸」, pp. 5-7, 11-6; 梁璉,「達·芬奇的影子: 三件郎世寧《平安春信圖》的對比」, 聶崇正 主編,『平安春信圖研究』, pp. 26-9 참고.

리, 이번에는 <건륭급비고장상>과 마찬가지로 금정표가 초고를 그리고 낭세녕이 얼굴을 그렸다.[235] <평안춘신도>는 주제나 그림이 부착된 장소 등의 측면에서 황제라는 건륭제의 공적인 정체성과 한족 문화의 애호가라는 사적인 정체성을 미묘하게 결합시키는 중요한 그림이었다.[236] 그러므로 건륭제의 얼굴을 전담하는 낭세녕과 인물화에서 건륭제의 신임을 가장 많이 얻었던 금정표가 이 그림을 담당하게 되었을 것이다.[237]

그런데 이 그림은 일반적인 첩락화가 아니라 "통경선법화(通景線法畵)"이다(도 42a).[238] 일견에는 원형창 내부만 그림으로 보이지만 사실 원형창 주변의 창문과 벽, 바닥의 타일까지 모두 그려진 것이다. 도 42에서는 그림에 나타난 광경이 일그러져 보이지만, 도 42a처럼 정확한 위치에 서서 바라보면 완벽한 환영(幻影, illusion) 효과가 나타난다. 이를 만들어내는 계산된 원근법과 붓질이 드러나지 않는 채색법은 낭세녕의 특기로,[239] 금정표가 할 수 있는 작업이 아니었다.

---

235) 聶崇正, 「「線法畵」小考」, 『宮廷藝術的光輝』, p. 271.

236) <평안춘신도>는 한족 복장의 옹정제가 역시 한족 복장의 건륭제에게 황위 계승을 상징하는 매화 가지를 건네주는 장면을 묘사한다. 이 그림은 만주족인 두 황제를 한족의 모습으로 표현함으로써, 건륭제가 제국의 통치 권력뿐 아니라 한족 문화에 대해서도 적법한 계승자임을 상징한다. 한편 양심전은 옹정제 시기부터 정무를 위해 사용된 건물로, <평안춘신도>가 걸렸던 삼희당은 양심전 내부에 건륭제가 만든 작은 방이다. 이는 건륭제가 미술품 감상 등 문인 문화를 즐기는 매우 작은 규모의 개인 서재였다. 건륭제 외에 다른 인물이 드나드는 공간이 아니므로 <평안춘신도>의 실질적인 관람자는 건륭제가 유일했을 것이나, 오히려 그렇기 때문에 건륭제의 내밀한 저의를 그대로 반영했을 것으로 여겨진다. <평안춘신도>의 주제에 대해서는 Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 87-9, 양심전과 삼희당에 대해서는 Liu Lu, 앞의 글, pp. 156-8; Kleutghen, 앞의 논문, p. 143 참고.

237) 건륭제는 1765년에 <평안춘신도>와 함께 삼희당의 다른 벽에 부착될 그림들도 주문했는데, 각 공간마다 그려진 주제와 이를 그릴 화가를 일일이 지정했다. 이처럼 세밀한 지시는 건륭제가 이를 얼마나 중요하게 여겼는지를 방증하는 것이다. 여기서 <평안춘신도>가 그려지는 면을 제외한 다섯 면 중에 두 곳인 남면과 옥좌를 마주보는 서벽에 금정표가 인물화를 그리도록 하여, 건륭제가 금정표의 인물화를 얼마나 선호했는지가 여실히 드러난다. 반면에 낭세녕은 <평안춘신도> 외에는 삼희당의 작업에서 배정된 바가 없다. 『檔案總匯』 29, p. 539.

238) 聶崇正, 「再談郎世寧的《平安春信圖》軸」, pp. 16, 18. 통경선법화에 대한 설명은 위의 각주 131을 참고.

239) Kleutghen, 앞의 논문, p. 143.

그러므로『청당』기록에서는 금정표가 초고를 제작한 것으로 기록되었으나, 금정표가 초고를 담당한 실제 범위는 원형창 내부로 제한된다.

실제로 <평안춘신도> 첩락화에서 원형창 내부의 산수와 인물(도 42b)은 금정표의 다른 작품과 유사한 화풍으로 그려졌다(도 38 참고). 두 인물의 얼굴은 윤곽선이 거의 없이 부드럽게 그려진 반면에, 의복은 서예적 필선이 강한데다 얼굴과 손의 색조가 확연히 차이를 보인다. 따라서 <건륭급비고장상>처럼 낭세녕이 얼굴을 그리고 금정표가 나머지를 담당하는 방식으로 제작되었음을 알 수 있다. 하지만 이 그림에서 낭세녕이 그린 얼굴을 3년 전의 <건륭급비고장상>과, 약 30년 전의 <평안춘신도>와 비교해보면, 이전에 비해 낭세녕 특유의 사실성이 한층 약화되었다는 점이 드러난다(도 43). 즉 낭세녕의 화풍이 금정표의 화풍에 '맞추어' 조정되었고, 그 덕분에 인물의 얼굴과 화면 전체는 이전 합작화들보다 한결 조화를 이루었다.

낭세녕이 30여 년 전 단독으로 그렸던 <평안춘신도>(도 28)와 금정표와 합작한 이 첩락화의 화풍을 구체적으로 비교해보면 낭세녕의 화풍이 실제로 얼마나 조정되었는지 쉽게 알 수 있다. 우선 인물의 의복과 배경의 바위 및 나무 등을 그린 화가가 바뀐 것이 명백하다. 1736년 작 <평안춘신도>에서 낭세녕이 그린 의복과 배경은 색채의 변화를 통해 양감과 질감이 사실적으로 표현된 반면,[240] 첩락화에서 금정표가 그린 의복과 배경은 중국화적인 선을 위주로 표현해 명암대비가 그리 강렬하지 않아 큰 차이를 보인다.[241] 한편 두 인물의 얼굴은 분명 동일한 화가가 그렸는데도 화풍이 상당히 다르게 느껴진다.[242] 첩락화 속의 얼굴이 1736년 작보다 그림자가 강하지 않도록

240) Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 89-93.
241) 梁璉, 앞의 글, pp. 26-9.
242) 그래서 클루겐은 <평안춘신도> 첩락화에서 두 인물의 얼굴 부분을 그린 화가가 낭세녕이 맞는지 의심스러워했다. Kleutghen, 앞의 논문, p. 143 note 34 참고.

더욱 부드럽게 채색된 것이 차이점 중 하나지만, 더 결정적인 차이는 두상의 조형에 있다. 두 인물의 머리 크기가 서로 비슷해 현실적인 비례를 보여주는 1736년 작과는 달리, 첩락화에서는 옹정제의 머리가 건륭제보다 거의 두 배 가까이 크게 그려졌다. 이러한 비현실적인 비례는 중요한 인물을 더 크게 그려 강조하는 중국 회화의 전통으로,[243] 아마도 선황에 대한 효성을 표현하고 싶었던 건륭제의 뜻을 반영한 것이다.[244] 의복과 배경에 어울리도록 명암대비가 약화되고 해부학적으로 사실적인 비례보다는 '의미를 담은' 비례를 적용하면서, <평안춘신도> 첩락화의 얼굴 묘사는 결과적으로 금정표로 대변되는 전통적인 중국화풍에 더욱 가까워졌다.

이렇듯 건륭제의 어용에서 낭세녕과 금정표의 합작은 건륭제가 선호하는 금정표의 "사의"성에 낭세녕의 사실적인 얼굴 초상을 융합하는 방향으로 이루어져, 시간이 지날수록 그림 전반에서 금정표의 화풍이 우세해지는 결과를 낳았다. 낭세녕이 인정받았던 "형사(形似)"보다 금정표와 같은 "사의"를 더 예술적이라고 인정하는 전통 중국화의 가치 체계를 건륭제도 지녔던 점에서 이는 당연한 귀결이었다.[245] 분명 건륭제는 낭세녕보다 금정표를 훨씬 높게 평가하며 더 중용했다.[246] 그는 특히 금정표의 "사의"적인 인물화풍을 좋아했기에 자신의 초상화에도 이를 적용하기를 원했을 것이다. 다만 얼굴만큼은 사

---

243) Yu Hui, Julian Ward trans., "Collaborative Painting at the Qianlong Court," Zhang Hongxing, 앞의 책, pp. 171-3.

244) Wu Hung, 앞의 글, p. 30.

245) 이주현, 「乾隆帝의 西畵 인식과 郎世寧 화풍의 형성: 貢馬圖를 중심으로」, 『미술사연구』 23 (2009), pp. 98-9, 108.

246) 일례로 <청양곽계도(靑羊霍鷄圖)>에 대한 1760년(건륭 25) 11월 20일 『청당』 기록에서 두 화가에 대한 건륭제의 진심이 엿보인다. 건륭제는 당시 벽에 부착되었던 낭세녕의 <청양곽계도>를 금정표의 <청양곽계도>가 완성되자마자 벽에서 떼어내 두루마리로 표구하고, 그 자리를 금정표의 그림으로 대체하라고 지시했다. 건륭제가 이러한 지시를 내렸던 이유가 낭세녕의 그림을 아껴서 두루마리로 보관하기 위해서였다는 주장도 있으나, 차오티엔청은 건륭제가 금정표의 그림을 더 선호해서 벽에 붙이고 낭세녕의 그림은 치운 것이었다고 분석했다. 전술한 여러 정황으로 미루어 차오티엔청의 주장이 타당해 보인다. 『檔案總匯』 25, pp. 531-2; 曹天成, 「郎世寧與他的中國合作者」, pp. 97-8 참고.

실적으로 그려져야 누구나 알아볼 수 있기 때문에 금정표가 그린 초상에 낭세녕의 화풍을 더해 보완한 것뿐이었다.[247] 다시 말해 건륭제의 입장에서 낭세녕과 금정표의 합작은 동등한 지위의 두 화가가 협력한 것이 아니라, 이미 완전한 금정표의 '예술' 세계에 낭세녕의 '기술'이 덧붙여지는 것에 불과했다.

낭세녕의 초상 '기술'이 덧붙여졌던 세계는 금정표로 대변되는 한족 문인 문화만이 아니었다. 건륭제는 초상화에서 자신을 만주족 대한과 한족 문인뿐만 아니라 티베트 불교의 문수보살(文殊菩薩)로도 묘사했으며,[248] 이 경우에도 얼굴의 통일성을 유지하기 위해 낭세녕에게 얼굴 부분을 맡겼다.[249] <건륭보녕사불장상(乾隆普寧寺佛裝像, c. 1758)>(도 45)을 보면 알 수 있듯이, 건륭제의 문수보살 어용은 주제에 걸맞게 탱화(幀畵) 형식으로 제작되었다. 당시 불상이나 법기 등 불교와 관련된 물품을 제작하는 것은 낭세녕이 속한 조판처가 아니라 중정전(中正殿) 염경처(念經處)의 소관이었으나, 실제로 제작이 이루어진 기관은 조판처였기 때문에 낭세녕이 문수보살 어용을 제작하는 작업에 투입될 수 있었다.[250] 다른 건륭제 어용에서와 마찬가지로, 문

---

247) 건륭제는 자신의 어용뿐 아니라 초상화 전반에서도 금정표의 인물화풍을 선호했고, 그의 화풍에서 부족한 '초상성'을 보완하기 위해 어용과 마찬가지로 서양인 화가가 얼굴을 그리도록 했다. 그 사례로 1760년과 1763-4년의 두 번에 걸쳐 제작된 《자광각공신상(紫光閣功臣像)》(도 44)의 모본(模本)을 들 수 있다. 이 그림에서 건륭제는 금정표가 인물 전반을, 선교사 화가인 지켈바르트가 얼굴 부분을 그리도록 지시했다. 《자광각공신상》의 모본 제작에 대해서는 Ka Bo Tsang, "Portraits of Meritorious Officials: Eight Examples from the First Set Commissioned by the Qianlong Emperor," *Arts Asiatiques* 47 (1992), pp. 71-2, 83-5 참고.

248) 정석범, 앞의 글, pp. 30-1.

249) 건륭제를 문수보살로 묘사한 어용은 총 9점이 전해지는데, 시기상 현전하는 모든 문수보살 어용에 낭세녕이 참여한 것은 아닐 것으로 여겨진다. 필자가 확인한 바로는 그 중 프리어 갤러리(Freer Gallery)에 소장된 <건륭문수보살상(乾隆文殊菩薩像)>과 북경 고궁박물원에 소장된 <건륭보녕사불장상> 및 <건륭보락사불장상(乾隆普樂寺佛裝像, c. 1766)>의 얼굴은 확실히 낭세녕의 수법으로 보인다. 프리어 갤러리 소장 <건륭문수보살상>에 대해서는 Stuart and Rawski, 앞의 책, pp. 118, 120 참고.

250) 王家鵬, 「中正殿與清宮藏傳佛教」, 『故宮博物院院刊』 3 (1991), p. 59.

수보살 어용에서 낭세녕이 그린 건륭제의 사실적인 얼굴은 전형적인 탱화 기법으로 그려진 나머지 부분들과 어울리지 못한 채 이질적으로 느껴진다.[251] 그러나 뒤집어 말하면 탱화의 기존 질서가 그대로 유지되면서 건륭제의 얼굴이 삽입된 것이므로, 건륭제의 의도에는 충분히 부합했을 것이다.

패트리샤 버거(Patricia Berger)에 의하면 낭세녕은 어떤 그림인지 모르고 빈 바탕에 건륭제의 얼굴을 그렸던 것이 아니라, 이미 어용 탱화가 어느 정도 완성된 후에 건륭제의 얼굴을 그려 넣었다고 한다.[252] 아마 낭세녕은 자신이 하고 있는 작업이 어떤 의미인지 알면서도 자신의 상황을 잘 알고 있었기에 저항하지 못했을 것이다. 천주교를 전파하기 위해 궁정에 들어왔던 선교사가 이교(異敎)인 티베트 불교를 위해 그림을 그리는 불경스러운 행동을 감내했을 만큼, 당시 천주교는, 그리고 예수회는 중국 내에서 무력한 신세였다.

더는 황제의 마음을 움직일 수 없음을 알면서도 낭세녕은 1766년(건륭 31) 7월 16일 숨을 거두기 전까지 건륭제를 위해 쉬지 않고 일했다.[253] 물론 건륭제가 1757년에 낭세녕의 70세 생일을 맞아 축하 행사를 성대하게 치러줬고,[254] 그가 사망하자 장례비용으로 300냥을 주고 2품인 시랑(侍郎)직을 내렸던 사실[255]을 고려하면, 그래도 황제가 낭세녕을 외면하지 않고 합당한 '은혜'를 베풀었던 것처럼 보인다.[256] 하지만 이러한 건륭제의 '은혜'는 낭세녕의 노고를 진정으로

---

251) Berger, 앞의 책, pp. 61-2.
252) 위의 책, p. 55.
253) 1765년(건륭 30)에 제작된 <백응도(白鷹圖)>(도 46)가 연대가 명확한 낭세녕의 현전작 중 가장 마지막 작품으로 추정된다. Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, p. 192.
254) 위의 책, p. 194.
255) 북경의 가톨릭 묘지였던 자란 묘지(柵栏墓地) 안에 세워진 낭세녕의 묘비에 그 내용이 기록되었다. 낭세녕 묘비의 탁본과 중국어 및 라틴어 묘비문은 Edward J. Malatesta and Gao Zhiyu eds., *Departed, Yet Present: Zhalan, the Oldest Christian Cemetery in Beijing* (Macau: Instituto Cultural de Macau; San Francisco: Ricci Institute, University of San Francisco, 1995), pp. 216-7 참고.

치하하기 위해서가 아니라, 황제가 이방인인 서양인들에게도 얼마나 관대한지 대외적으로 홍보하는 동시에 선교사들의 입을 막기 위한 일종의 '보여주기'용 제스처에 불과했다. 낭세녕이 받았던 관직이나 생일 축하 행사, 사후의 장례비용 등은 선례로 작용하며 낭세녕 이후의 궁정 내 선교사 화가들에게 그대로 적용되었다.[257] 이후의 선교사 화가들이 낭세녕만큼 활약하지 못했음에도 비슷한 대우를 받은 것은, 건륭제가 제공한 이러한 처우가 능력에 따른 것이 아니라 선교사들에 대한 일반적인 대응이었음을 의미한다.

오히려 낭세녕을 대하는 건륭제의 솔직한 태도는 차오티엔청이 "최후의 만찬"이라고 명명한 사건에서 노골적으로 드러났다.[258] 1766년(건륭 31) 5월 15일에 낭세녕과 선교사 세 명에게 황제의 요리가 상

---

256) 건륭제와 낭세녕의 관계에 대한 일반적인 견해는 황제가 낭세녕을 높이 평가하고 그를 아꼈다는 것이다. 예를 들어 건륭제를 심층적으로 연구한 마크 엘리엇(Mark C. Elliott)도, 건륭제와 낭세녕은 개인적인 친분이 있을 정도로 긍정적인 관계였을 것이라고 추정했다. 엘리엇, 앞의 책, pp. 289-90 참고.

257) 전술했듯이 아티레는 낭세녕처럼 3품 관직을 제의받았으나 고사했고, 낭세녕의 실질적인 후임자였던 지켈바르트는 낭세녕과 동일하게 3품 관직과 70세 생일 축하 행사, 사후의 시랑 관직을 받았다. 낭세녕이 사망한 후에 입궁했던 조셉 판지(Joseph Panzi, 潘廷章, ?-1812?)와 루이 드 포아로(Louis de Poirot, 賀清泰, 1735-1814)도 선임들에 비해 활발하게 활동하지 못했음에도 비슷한 관직을 받았다. 이로 미루어 궁정에서 복무하는 선교사 화가에 대한 처우가 규격화되어 있었음을 짐작할 수 있다. 황제가 사망한 선교사를 위해 지불하는 장례비용 또한 직위나 역할에 관계없이 200냥이라는 동일한 금액이 설정되어 있어, 아티레와 지켈바르트도 이에 따라 200냥을 받았다. 물론 낭세녕이 받은 300냥은 예외적인 금액이지만, 차오티엔청은 이 차이가 큰 의미를 지닐 정도는 아니라고 한다. 청 궁정에서 복무했던 선교사들의 장례식에 대해 연구한 클라우디아 폰 콜라니(Claudia von Collani)도 장례비용의 금액보다는 황제의 찬사가 대우의 차이를 보여줬다고 밝혔다. 그러므로 관직이나 생일 축하 행사, 장례비용에서 나타나는 황제의 처우는 선교사 집단 전체에 대한 규격화된 대응에 지나지 않았으며, 이를 통해 건륭제가 낭세녕을 얼마나 총애했는지를 판단하기는 어렵다. 曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, pp. 111-3; Claudia von Collani, "From the Earthly Court to the Heavenly Court: The Death and Funeral of Tomás Pereira," Wardega and de Saldanha eds., 앞의 책, p. 141. 판지와 포아로에 대해서는 Michel Beurdeley, 앞의 책, pp. 183-90, 아티레의 장례비용이 기록된 묘비에 대해서는 明曉豔,「清宮洋畫家王致誠考略」,『文物』2 (2006), pp. 93-5, 지켈바르트의 묘비에 대해서는 Malatesta and Gao Zhiyu eds., 앞의 책, pp. 232-3 참고.

258) 曹天成,「郎世寧與乾隆帝關系新考」, p. 99.

으로 하사되었다.[259] 이 시점은 낭세녕이 사망하기 35일 전이므로, 이 상은 정말로 “최후의 만찬”으로 기획되었을 것이다. 그러나 제공된 요리의 내용을 보면 이것이 정말 상으로 내려진 것인지 의심스러울 정도다. 낭세녕에게 제공된 한상차림을 기준으로 보자면 “채소 요리 두 그릇, 계란 부침 한 그릇, 작은 새우와 배추 요리 한 그릇, 딤섬 한 쟁반, 채소 국수 탕 1인분”이 전부로 승려의 식사인양 고기가 전혀 포함되지 않았다.[260] 차오티엔청은 이전에 청의 황제들이 선교사들을 비롯한 외국인들에게 대접했던 식사나, 심지어 궁정보다 열악한 환경에 있었던 지방의 예수회원들의 식사와 비교하더라도, 이 “최후의 만찬”은 너무나도 초라하고 존중이 부족했다고 지적했다.[261]

차오티엔청의 말대로 건륭제가 낭세녕에게 내렸던 “최후의 만찬”은 늙고 병들어 이제는 이용가치가 사라진 낭세녕과, 중국뿐 아니라 전 세계에서 몰락해가는 예수회의 처지를 그대로 보여주었다.[262] 낭세녕과 다른 예수회원들이 절박하게 꿈꾸었던 옛날의 영광은 결코 되살릴 수 없는 것이었다. 낭세녕이 죽고 얼마 지나지 않아 예수회도 1773년(건륭 38)에 교황 클레멘스 14세(Clement XIV, 1705-74)가 내린 교서에 의해 해산되었다. 황제를 개종시켜 중국 전체에 복음을 전하겠다는 예수회원들의 꿈은 역사의 뒤안길로 영영 사라져야만 했다.[263]

---

259) 쥐더위안(鞠德源) 등이 작성한 낭세녕 연표에서는, 이것이 청 궁정 내에서 낭세녕이 죽기 전의 마지막 관련 기록이라고 한다. 鞠德源, 田建一, 丁瓊, 앞의 글, p. 70.

260) "每卓素菜兩碗, 攤鷄蛋一碗, 蝦米白菜一碗, 又点心一盤及素粉湯.“ 그나마도 낭세녕 외의 선교사 3인은 2인당 한상차림을 받았다.

261) 曹天成, 앞의 글, pp. 98-9.

262) 위의 글, p. 99.

263) 예수회의 해산에 대해서는 Jonathan Wright, “The Suppression and Restoration,” Worcester ed., 앞의 책, pp. 263-77 참고.

IV. 궁정인/화가(Courtier/Painter): 벨라스케스의 성공과 낭세녕의 실패

낭세녕은 청 궁정에서 궁정화가로, 나아가 궁정인으로 성공하여 군주의 가까이에서 영향력을 지니게 되기를 꿈꾸며 51년이라는 긴 시간을 바쳤다. 그러나 결론적으로 그는 성공적인 궁정인은 고사하고 성공적인 궁정화가조차 될 수 없었다. 그 이유는 그의 노력이 부족해서가 아니라 애초에 그와 예수회가 품고 있던 계획의 전제 자체가 적절하지 않았기 때문이었다.

분명 낭세녕과 예수회는 유럽 궁정과 청 궁정을 동일선상에 놓고 자신들의 행동전략을 설정했을 것이다. 궁정화가의 경우 플랑드르 출신의 페테르 파울 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)나 스페인의 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez, 1599-1660) 등 유럽 궁정에서 궁정인으로 성공한 선례들이 이미 존재했으므로, 청 궁정에서도 마찬가지로 궁정화가가 궁정인으로 성공할 수 있을 것이라고 생각했을지 모른다. 그 중 낭세녕이 모델로 삼았을 궁정화가는 바로 벨라스케스다.

정황상 미루어보아 낭세녕은 벨라스케스에 대해 잘 알고 있었을 것이다. 낭세녕이 출생해 성장했던 밀라노 지역은 16세기 이래로 스페인 합스부르크(Habsburg) 왕가의 지배하에 있었고, 낭세녕이 예수회에 입회하기 전해인 1706년까지 이러한 상황이 지속되었다.[264] 이 시기에 스페인에서는 벨라스케스를 능가하는 궁정화가가 나오지 않으며 그의 영향력이 이어졌던 듯하다.[265] 그러므로 당시 직업화가가 되기

264) 한국 브리태니커 편, 『브리태니커 세계 대백과사전』 8 (브리태니커, 2002), p. 409.

265) 벨라스케스는 궁정의 화가들을 자신의 수하에 있는 인물들로 채우고 강력한 통제를 행사했다. 그가 사망한 후에도 사위인 후안 마르티네스 델 마소(Juan Martínez del Mazo, c. 1613-67)가 그의 자리를 계승하며 궁정에서 벨라스케스

위해 훈련받고 있던 낭세녕은 벨라스케스에 대해 익히 듣고 잘 알았을 것이다. 무엇보다 벨라스케스는 낭세녕이 청 궁정에서 꿈꿨을 방식으로 궁정화가이자 궁정인으로 성공한 사례였다. 그는 평범한 집안 출신이었지만 궁정화가이자 궁정인으로서 능력을 인정받아, 마침내 기사단의 일원이 되어 귀족으로 생을 마감할 수 있었다.[266] 온갖 역경을 헤치고 자신의 능력과 노력으로 자신의 목적을 달성했던 벨라스케스의 삶은, 비록 그와 최종적인 목표는 다르나 마찬가지로 궁정화가이자 궁정인으로 성공하고자 했던 낭세녕에게 좋은 귀감이 되었을 것이다.

실제로 청 궁정에서 펼쳐졌던 낭세녕의 삶은 벨라스케스와 상당히 유사한 면이 많았다. 낭세녕이 몸담았던 청 궁정은 벨라스케스가 활동했던 합스부르크 궁정처럼 중앙집권적인 절대군주가 다스렸다.[267] 또 펠리페 4세(Felipe IV, 재위 1621-65) 아래서 약 37년간 궁정화가로 일했던 벨라스케스처럼 낭세녕도 청 궁정에서 약 51년, 건륭제 아래서만 약 30년이라는 오랜 기간을 봉사했다.[268] 더군다나 왕의 초상

의 영향력은 계속 이어졌다. 비록 델 마소가 벨라스케스가 사망한지 불과 7년 후에 사망하기는 했으나, 이후로 벨라스케스를 압도할 정도의 궁정화가가 나오지 않았기 때문에 그의 명성은 사그라지지 않았을 것으로 추정된다. Jonathan Brown, "Velázquez, Rubens and Van Dyck (1999)," Jonathan Brown, with an introductory essay by Bonaventura Bassegoda, *Collected Writings on Velázquez* (New Haven; London: Distributed by Yale University Press; [Madrid]: CEEH, c2008), pp. 226-7; Dawson W. Carr, "Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez," Dawson W. Carr with Xavier Bray et al., *Velázquez* (London: National Gallery, 2006), p. 52 참고.

266) 반면에 비슷한 시기에 전 유럽에서 명성을 떨친 궁정화가였던 루벤스는 벨라스케스처럼 궁정화가이자 궁정인으로 출세할 필요가 없었다는 점에서 대조적이다. 루벤스는 궁정화가이기 이전에 이미 인정받는 궁정인이었고, 이후 궁정화가라는 지위에 한계를 느끼고 스스로 물러나 자유를 구할 정도로 여유가 있었다. Brown, 위의 글, pp. 220-3 참고.

267) Antonio Feros, ""Sacred and Terrifying Gazes": Languages and Images of Power in Early Modern Spain," Suzanne L. Stratton-Pruitt ed., *The Cambridge Companion to Velázquez* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 71-5.

268) 조너선 브라운(Jonathan Brown)에 의하면, 벨라스케스가 펠리페 4세 치하에서 37년간 근무했던 것은 유럽에서 단일 군주에 봉사한 중 최장 기록이라고 한다.

화가로 궁정 경력을 시작해 차츰 왕의 총애를 받으며 궁정인으로 자리를 잡았던 벨라스케스와 마찬가지로,[269] 낭세녕도 건륭제의 어용화가가 되면서 본격적으로 궁정인으로 나아갈 수 있는 가능성이 열렸다.

이와 같이 낭세녕과 벨라스케스, 두 화가가 처했던 조건은 일견 비슷해 보일지 모르나 그 최후는 서로 달랐다. 벨라스케스는 자신의 소망대로 왕에게 기사 작위를 받아 귀족 신분으로 눈을 감았으나,[270] 낭세녕은 황제를 개종시키지 못했을 뿐더러 자신이 평생 바쳤던 봉사의 가치도 제대로 인정받지 못했다. 즉 궁정인으로서의 성공과 이를 통한 목표 달성이라는 기준으로 본다면 벨라스케스는 성공했고 낭세녕은 실패했다. 이렇게 두 화가의 운명이 엇갈린 데는 개인적인 차이 이상으로 유럽 궁정과 청 궁정이라는 환경의 차이가 결정적인 요소로 작용했다. 그리고 이 차이가 바로 낭세녕과 예수회가 미처 예상하지 못했던 점이었다.[271]

본 장에서는 낭세녕이 이상으로 삼았을 벨라스케스의 생애와 실제 낭세녕이 처했던 현실을 비교하면서, 그가 벨라스케스의 선례를 통해 청 궁정에서 어떤 기대와 포부를 품었을지, 또한 그럼에도 그가 실패할 수밖에 없었던 원인은 무엇이었을지 분석하고자 한다. 이를 위해

Brown, 앞의 글, p. 224.

269) 벨라스케스는 1623년 궁정화가로 임명된 때부터 이미 왕의 초상을 그릴 독점권을 지녔던 왕의 독보적인 초상화가였다. Jonathan Brown, "Diego de Velázquez, Painter and Gentleman (1999)," Brown, 앞의 책, pp. 188-90.

270) Carr, 앞의 글, pp. 51-2.

271) 이전에도 예수회는 중국 선교를 위한 전략을 수립할 때 상황을 정확하게 파악하지 않고 안일한 태도를 취하곤 했다. 예를 들어 마태오 리치를 필두로 예수회원들이 중국 문인들을 사로잡기 위해 소개했던 유럽의 기억법, 일명 '서국기법(西國記法)'은 유럽 내에서 인문학이 발달했던 정황에 비추어보면 너무나도 고식이어서 시대착오적이었다. Michael Lackner, "Jesuit *Memoria*, Chinese *Xinfa*: Some Preliminary Remarks on the Organisation of Memory," Federico Masini ed., *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (XVII-XVIII Centuries): Proceedings of the Conference Held in Rome, October 25-27, 1993* (Rome: Institutum Historicum S.I., 1996), pp. 202-4 참고.

궁정화가, 군주의 초상화가, 궁정인이라는 세 가지 측면에서 낭세녕과 벨라스케스 두 화가가 직면했던 상황과 가능성, 그리고 그 결과가 어떻게 달랐는지를 구체적으로 살펴보겠다.

일반적으로 낭세녕과 벨라스케스는 둘 다 당대 최고의 궁정화가였던 것으로 인식된다. 벨라스케스는 1623년 처음 궁정화가(pintor real)로 임명되었을 당시에는 7순위로 시작했으나, 그의 선배들이 사망한 후에 그 공석 자체를 소멸시키는 방식으로 1638년에는 1순위가 될 수 있었다.[272] 전술했듯이 낭세녕은 옹정 연간에 이미 조판처 공방 내에서 탕다이와 더불어 주도적인 역할을 수행했으며, 건륭제가 즉위한지 몇 년 후에는 "수석화가(chief painter)"로 승진했다.[273] 하지만 화원 내에서 최고참이라는 것이 궁정 내에서 최고의 화가라는 것과 동의어는 아니다. 진정으로 최고의 화가로 인정받기 위해서는 가장 '예술'적인 주류 장르에서 인정받아야 했는데, 벨라스케스와 낭세녕은 모두 최고 장르가 아닌 초상화가 주전공이었기에 이 과정에서 험난한 여정을 통과해야 했다.

벨라스케스가 활동했던 스페인 궁정에서는 16세기인 펠리페 2세(Felipe II, 재위 1580-98) 시기부터 궁정화가를 초상화가와 역사화가로 구분하는 전통이 전해 내려왔다. 더 고결하다고 여겨졌던 신화적이거나 종교적인 주제는 주로 이탈리아 화가들에게 맡겨졌고, 스페인 화가들은 초상화가는 될 수 있었지만 역사화가가 되기는 어려웠다.[274] 벨라스케스 역시 처음부터 초상화가의 자격으로 궁정에 들어왔다.[275] 따라서 그가 초상화가로 성공해도 "얼굴만 그릴 줄 안다"는 동료화가의 비아냥거림을 불식할 수는 없었다.[276] 벨라스케스가 이러

272) Brown, "Velázquez, Rubens and Van Dyck," pp. 225-7.
273) 이는 양보다의 표현이다. Yang Boda, "Castiglione at the Qing Court," p. 44.
274) Brown, 앞의 글, pp. 224-5.
275) Carr, 앞의 글, pp. 29-30.

한 평가를 뒤집을 기회를 얻었던 것은 그가 궁정에 들어온 지 4년이 지나서였다. 1627년 펠리페 4세가 궁정화가들 사이에 '무어인들의 추방(Expulsion of the Moriscos)'이라는 역사적인 주제로 경연 대회를 열었고, 우승자는 다름아닌 벨라스케스였다.[277] 이를 계기로 그는 자신의 영역을 초상화를 넘어 역사화까지 확장하며, 두 분야 모두에서 명실공히 최고의 궁정화가가 될 수 있었다.[278]

낭세녕이 처했던 상황은 벨라스케스보다 한층 복잡했다. 낭세녕이 청 궁정에서 활동하던 시기인 18세기에 중국 회화에는 문인화와 '세속화(vernacular painting)'라는 양분 구도가 존재했으며, 세속화는 '예술'이었던 문인화와 애초에 비교조차 될 수 없는 하등한 장르였다.[279] 청 궁정 내에서도 이러한 이분법은 회화 제작에 그대로 반영되었다. 정통파(正統派) 산수화와 같은 문인화는 주로 관료이면서 아마추어 화가였던 한림화가들에게 맡겨졌고,[280] 대부분 직업화가의 배경을 지녔던 화원화가들은 '남송 원체 화풍(南宋院體畵風)'을 기반으로 한 세속화의 영역을 담당했다.[281] 두 장르를 나누는 기준은 무엇보다 문인 관료와 직업화가라는 화가의 신분이었다. '예술'인 문인화에 접근할 수 없다는 점은 일반적인 화원 화가들이나 서양인 화가였던 낭세녕이나 마찬가지였다. 낭세녕의 문제는 그가 화원 화가의 영역인 세속화에서도 높게 평가받기 어려웠다는 점이다. 그 원인은 서양인이라는 출신 성분이 아니라, 건륭제가 그를 자신의 초상화가로 선택하도록 했던 특유의 화풍에 있었다.[282]

---

276) Svetlana Alpers, *The Vexations of Art* (New Haven; London: Yale University Press, c2005), p. 161.
277) Carr, 앞의 글, p. 31. 참고로 당시 벨라스케스가 경연에서 우승했을 때 그렸다는 작품은 소실되어 현재 전해지지 않는다.
278) Brown, 앞의 글, p. 226.
279) Cahill, 앞의 책, pp. 6-16.
280) 한림화가에 대해서는 Yang Boda, "The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy," pp. 351-4 참고.
281) Cahill, 앞의 책, pp. 13, 88.
282) 전술했듯이 건륭제는 옹정 연간에 만주족이라는 이유로 주류로 나설 수 없었던

건륭제는 전통적인 중국화에서는 만들어내기 어려웠던 “시각적 환영(visual illusion)”을 구현하려는 열망으로 낭세녕의 유럽적인 화풍을 환영했다.[283] 그러나 바로크 유화의 특징인 강한 키아로스쿠로(chiaroscuro)와 짙게 드리운 그림자는 중국의 전통적인 관념에서 기피해야 하는 것이었고,[284] 특히 황제의 초상화에서는 더욱 그러했다.[285] 따라서 낭세녕은 대상에 그림자를 드리우지 않고도 사실적이고 입체감 있게 묘사할 수 있는 방법을 강구해야 했다. 그는 강렬한 단일 광점 대신 은은하고 희미한 “분산된 빛(diffused light)”을 화면에 적용하여 그림자의 범위와 강도를 최소화했다.[286] 동시에 묘사하는 대상의 입체감을 표현하기 위해 유화의 필법을 응용하여 미묘하게 색조가 변화하는 매우 작은 점들을 겹쳐 쌓는 방식을 개발했다(도 47).[287] 흔히 낭세녕의 사실적인 화풍은 유럽 회화를 참고해 입체적인 얼굴을 그려냈던 명대 증경(曾鯨, 1564-1647)의 파신파(波臣派) 화풍과 비교되지만(도 49),[288] 파신파 화가들은 입체감을 표현하기 위

정통파 산수화가 탕다이를 아껴서 공식적인 회화 제작에 참여시켰다. 더군다나 당시 청 궁정 조판처에는 유럽인 선교사 외에도 티베트인이나 위구르(Uighur)인 등 다양한 외국인들이 활동하고 있었기 때문에, 다민족적 대제국의 통치자인 건륭제의 입장에서 낭세녕이 단지 서양인이기 때문에 낮은 평가를 내렸다고 생각하기는 어려울 듯하다. 조판처의 국제적인 양상에 대해서는 Rawski, 앞의 책, pp. 177-8 참고.

283) Kleutghen, 앞의 논문, p. 2.

284) Musillo, "Bridging Europe and China," pp. 173-6.

285) Yang Boda, 앞의 글, p. 349.

286) Yu Hui, 앞의 글, pp. 169-70; Musillo, 앞의 논문, pp. 156-7.

287) 1720년대 말에서 1730년대 전반 사이에 제작된 <교원목마도(郊原牧馬圖)>(도 48), 1736년경의 <평안춘신도>, 1757년의 <카자흐공마도> 등 낭세녕의 생애 전반에서 작은 색점을 겹쳐 입체감을 구현하는 화법을 확인할 수 있다. Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 89-93, 183-4; 曹天成, 「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, pp. 161-2.

288) 증경과 그의 화풍에 대해서는 James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York: Weatherhill, 1982), pp. 213-4; Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 40-8, 명말청초의 파신파 화가들에 대해서는 양신, 「명대의 회화」, 리처드 반하트 외, 앞의 책, pp. 242-6, 섭숭정, 「청대의 회화」, pp. 269-71 참고.

해 선 위주의 조형에 선염(渲染)을 주로 사용하여 낭세녕과는 상당히 다르다.[289] 파신파의 선염은 상대적으로 큰 면을 물들이는 반면에 낭세녕은 작은 점들을 쌓는 방식이므로, 낭세녕 쪽이 한층 세밀하고 부드러운 효과를 만들어낸다. 바로 이 때문에 파신파의 전통을 계승한 중국화가가 아니라 낭세녕이 건륭제에게 초상화가로 선택되었을지 모른다.

강한 그림자를 사용하지 않고도 입체감을 표현하는 낭세녕의 독창적인 화풍은 건륭제의 의도에 잘 부합했다. 황제는 낭세녕의 화풍을 외래적인 것이 아니라 중국의 전통인 '요철법(凹凸法)'의 연장선상으로 간주하며 자연스럽게 받아들였다.[290] 그런데 정작 건륭제는 자신의 의도대로 중국화의 범주 내에서 사실적인 묘사에 성공한 낭세녕의 화풍을 온전히 마음에 들어 하지는 않았다. 그는 종종 낭세녕과 금정표의 합작을 지시하면서 그 이유를 낭세녕에게 "고격(古格)"이라던가 "필의(筆意)"가 부족하기 때문이라고 설명했다.[291] 다시 말해 건륭제는 낭세녕의 화풍에 '필법'이 부재하는 점에서 '예술'성이 부족하다고 느꼈던 것이다. 본래 낭세녕의 화풍에는 비록 바로크 유화의 방식이기는 하지만 필법(brushstroke)이 존재했다. 그리고 그가 유럽적인 필법을 억제하도록 유도했던 사람은 다름 아닌 건륭제 자신이었다.[292] 황제는 역설적이게도 자신의 뜻을 충실히 따른 낭세녕에게 필법이 결여되어 있다고 부정적으로 판단했던 것이다.

결국 낭세녕의 차별화된 화풍은 아이러니하게도 그에게 무기이자 족쇄로 작용했다. 그는 화풍 덕분에 황제에게 주목받고 초상화가로 등용될 수 있었으나, 또한 화풍 때문에 황제에게 비판받았고 '예술'적

---

289) 李曉庵, 「波臣畫風與郎世寧肖像繪畫」, 『文藝研究』 2 (2008), p. 147.

290) 이주현, 앞의 글, p. 98. 참고로 중국 회화 전통에서 요철법은 인도에서 유래하여, 6세기경부터 중국에 나타났다고 한다. Eugene Y. Wang, *Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China* (Seattle, Wash.; London: University of Washington Press, c2005), pp. 243-7 참고.

291) 이주현, 위의 글, pp. 94-5; 曹天成, 「郎世寧與他的中國合作者」, p. 95.

292) Berger, 앞의 책, p. 54.

인 최고의 궁정화가는 될 수 없었다.[293] 반면에 유럽 회화에서 역사화와 초상화의 화풍 사이에는 근본적으로 별다른 차이가 없었다. 벨라스케스가 그린 초상화와 역사화를 비교하더라도 화풍이 동일하다.[294] 그는 초상화가인 채로 충분히 역사화가도 될 수 있었고, 따라서 두 분야를 아우르는 최고의 궁정화가가 될 수 있었다. 역사화라는 장벽은 벨라스케스가 자신의 역량으로 얼마든지 넘을 수 있던 것이었다. 낭세녕의 경우에는 궁정회화인 세속화 내부에서 장벽에 부닥쳐야 했을 뿐 아니라 애초에 넘을 수 없는 문인화라는 장벽까지 이중으로 가로막혀 있었다. 무엇보다 황제가 처음에는 그의 화법을 주목하다가, 나중에는 오히려 완전히 수용하기를 거부하며 외래적인 것으로 인식했던 것이 낭세녕이 인정받는 데 가장 큰 난관으로 작용했다.

궁정화가로서 낭세녕과 벨라스케스의 위상은 군주의 초상화가라는 측면에서도 달랐다. 군주의 얼굴을 직접 대면하고 그릴 자격을 받은 독보적인 화가였다는 점은 공통적이었지만, 이 '얼굴 화가'라는 역할은 유럽 궁정과 청 궁정의 맥락 하에서 전혀 다른 의미를 지녔다. 여기에는 두 문화권의 초상화에 대한 개념의 차이가 중요하게 작용했으며, 초상화의 제작 과정에서 이 점이 명확하게 드러난다.

유럽의 많은 궁정에서 군주의 초상화는 일찍부터 매우 중요하게 간

293) 이는 인물화에서 건륭제의 특별한 총애를 받았던 금정표의 경우와 대조해보면 명백해진다. 금정표는 낭세녕처럼 초상화나 통경선법화와 같은 '비예술'적 회화 제작에 투입되었을 뿐 아니라, 고사화(故事畵)와 같이 낭세녕에게는 허용되지 않았던 '예술'적인 회화도 종종 제작했다. 금정표가 그렸던 '예술'적인 회화와 그렇지 않은 회화의 매체와 화풍은 서로 명확히 구분되어 두 영역이 완전히 분리된 것이었음을 알 수 있다. 금정표가 '예술'과 '비예술'을 자유로이 넘나들며 활동할 수 있었던 반면, 낭세녕은 화풍 때문에 '예술'적인 회화 작업을 배정받지 못했고 그만큼 궁정화가로서 인정받는 데 한계가 존재했다. 금정표의 '예술'적인 인물화와 '비예술'적인 미인도(美人圖) 통경선법화에서 나타나는 양식적 차이에 대해서는 Cahill, *Pictures for Use and Pleasure*, pp. 57-8 참고.

294) 예를 들어 벨라스케스가 그렸던 초상화인 <말에 탄 펠리페 4세(Philip IV on Horseback, 1634-5)>(도 50)와 비슷한 시기에 제작된 역사화인 <브레다의 항복(The Surrender of Breda, 1634-5)>(도 51)을 비교해보면, 화풍 면에서 눈에 띄는 차이는 보이지 않는다.

주되었기 때문에, 16세기 초부터 이미 전문적이고 독점적인 초상화가라는 직책이 확립되어 있었다.[295] 특히 합스부르크 왕조는 그 중요성을 인식하고 펠리페 2세 시기부터 다른 유럽 궁정들과 차별화된 사실적인 초상화 양식을 고수했다.[296] 왕가의 독점적인 초상화가가 임명되었고 그 외의 제작은 강력하게 통제되었다.[297] 그러나 그 때문에 왕의 초상화가였던 벨라스케스가 혼자 모든 초상화를 완성해야 했던 것은 아니었다. 사실 초상화를 제작하는 과정에서 많은 부분은 벨라스케스의 도제들로 구성된 공방에서 이루어졌다.[298]

벨라스케스가 왕의 초상화 제작에서 독점권을 보유했던 단계는 왕족을 직접 대면하고 얼굴 부분을 스케치하는 가장 어려운 대목이었다. 그가 그려낸 왕족의 얼굴은 그 후 다양한 초상화를 제작하는 데 활용되었다.[299] 그런데 초상화를 완성하는 과정에서 얼굴을 제외한 의복과 배경 등의 구성을 만들어냈던 것은 벨라스케스 자신만이 아니었다. 도제들은 벨라스케스가 완성한 초상화 전체를 복제하기도 했지만, 벨라스케스의 지시사항을 전달받아 그들 스스로 새로운 구성을 창조하기도 했다.[300] 이처럼 왕의 초상화에서 얼굴을 제외한 부분에 도제들의 비중이 적지 않았던 이유는 무엇보다 1640년대 이후 벨라스케스가 담당했던 화가 외의 업무가 과중해졌기 때문이지만,[301] 동시에 얼굴 외의 부분이 무조건 벨라스케스가 그려야할 만큼 중요한 요소는 아니라고 여겨졌기 때문인 듯하다. 합스부르크 왕조에서는 왕의

---

295) Martin Warnke, David McLintock trans., *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993), pp. 215-7.

296) Feros, 앞의 글, pp. 82-6; Brown, 앞의 글, pp. 212-20.

297) 일례로 벨라스케스는 1635년에 궁정 외부의 공방에서 발견된 모든 왕족 초상화를 조사해 그 적절성을 검사하는 업무를 담당했다. Warnke, 앞의 책, p. 195.

298) Brown, 앞의 글, pp. 237-43.

299) 실제로 벨라스케스가 1630년대에 그린 하나의 얼굴 스케치로 서로 다른 초상화들이 제작된 사례가 남아있다(도 52, 53). Dawson W. Carr, "Catalogue: Portraying the Court," Carr with Bray et al., 앞의 책, p. 163.

300) Brown, 앞의 글, pp. 241-3.

301) Carr, "Painting and Reality," p. 43.

“직무(office)”가 아니라 왕이라는 “인물(person)” 자체에서 권위와 정당성이 발생한다고 주장했고,[302] 이를 표현하기 위해 동시대 다른 유럽 궁정과 달리 알레고리와 미화를 배제하고 왕족을 있는 그대로 묘사하는 초상화를 선호했다.[303] 다시 말해 “직무”를 드러내는 의복이나 배경보다는 “인물” 자체인 얼굴이 군주의 초상화에서 핵심적이고, 따라서 반드시 벨라스케스가 그려야 하는 부분은 얼굴로 충분했던 것이다.

낭세녕도 시간이 지날수록 건륭제 초상화에서 얼굴만을 담당하게 되었으나, 벨라스케스의 경우와 달리 이는 (낭세녕이 아닌 다른 화가가 그린) 완성된 하나의 세계 위에 (낭세녕이 그린) ‘기술’적으로 잘 그려진 건륭제의 얼굴을 덧붙인다는 함의를 지녔다. 즉 의미의 방점은 건륭제의 얼굴이 아니라 건륭제가 삽입된 배경 세계에 있었다고 말할 수 있다. 이러한 발상은 유럽의 초상화 사례들과 견주어보면 상당히 이상하게 느껴질지 모른다. 하지만 이미 오래전부터 중국에서 초상화의 핵심은 그려지는 인물의 얼굴이 아니었고, 건륭제는 그 전통을 따른 것뿐이었다.

중국 역사에서 초상화는 크게 의례용으로 제작된 공식 초상화와 개인의 자아를 표현하는 비공식 초상화로 구분할 수 있다.[304] 의례용 초상화가 전문 화공들에 의해 상업적으로 제작된 반면, 비공식 초상화는 좀 더 ‘예술’적인 것으로 여겨져 명말청초의 진홍수(陳洪綬, 1598-1652)처럼 당대의 저명한 인물화가에게 의뢰되었고, 항성모(項聖謨, 1597-1658)와 같이 ‘예술가’가 직접 자화상을 그린 경우도 있었다. 건륭제가 화원에 제작을 지시했던 수많은 자신의 초상화들도 <건륭조복상>이나 <고종제후상>을 제외하면 이러한 비공식 초상화의

302) Feros, 앞의 글, pp. 83-4.
303) Jonathan Brown, "Enemies of Flattery: Velázquez's Portraits of Philip IV," *Journal of Interdisciplinary History* 17 (1986), pp. 137-54.
304) Vinograd, 앞의 책, pp. 10-13.

범주에 속했다.[305]

비공식 초상화의 일례로 진홍수가 참여한 <하천장행락도(何天章行樂圖)>(도 54)와 항성모의 자화상인 <송도산선도(松濤散仙圖)>(도 55)를 보면, 두 그림 모두 대상 인물은 그림 전체에서 차지하는 비중이 크지 않고 연극 무대처럼 설정된 배경이 더욱 압도적인 인상을 준다.[306] 또한 대상 인물의 얼굴만 그림의 나머지 부분과 달리 사실적으로 그려져 이 부분만 전문 초상화가가 그렸음을 알 수 있다.[307] 그러므로 이 초상화들은 낭세녕이 다른 화가들과 합작하여 제작했던 건륭제의 어용과 동일한 방식으로 제작되었다고 할 수 있다.

이러한 초상화에서 대상 인물은 상대적으로 작게 그리고 배경을 강조했던 이유는, 인물의 외양이 아니라 내면세계를 상징적으로 표현하는 것이 그 목적이었기 때문이다.[308] 다시 말해 대상의 진정한 초상은 인물의 얼굴보다는 그 인물이 등장하는 세팅이었다. 그렇기에 얼굴을 제외한 부분을 먼저 완성한 후, 얼굴은 나중에 전문 초상화가에게 맡기는 제작 방식이 통용될 수 있었을 것이다.[309] 같은 이유로 얼굴을 그린 초상화가들보다 얼굴을 제외한 나머지를 그렸던 진홍수가 당시에 더 훌륭한 초상화가로 평가되었던 것으로 보인다.[310] 얼굴을 담당하는 초상화가들은 진정한 의미에서 화가로 인정받지 못했으며, 캐힐의 표현대로 "화공(limner)"에 지나지 않았다.[311]

---

305) 위의 책, p. 12.

306) 진홍수의 <하천장행락도>에 대해서는 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-century Chinese Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), pp. 120-1, 항성모의 <송도산선도>에 대해서는 Cahill, *The Distant Mountains*, p. 215, Vinograd, 위의 책, pp. 38-40 참고.

307) <하천장행락도>에서 대상 인물의 얼굴은 파신파의 기술을 배운 초상화가 이원생(李畹生)이, <송도산선도>에서는 마찬가지로 파신파 초상화가였던 사빈(謝彬, 1601-81)이 그렸다고 한다.

308) Cahill, *The Distant Mountains*, pp. 216-7.

309) 위의 책, p. 214.

310) 진홍수의 친구이자 후원자였던 주량공(周亮工, 1612-72)은 자신의 저서인 《서영(書影)》에서 파신파 초상화가 두 명을 칭찬한 후에, 초상화가로 알려져 있지 않던 진홍수가 이들보다 더 낫다고 평가했다. 위의 책, pp. 216-7 참고.

따라서 건륭제가 얼굴을 그렸던 낭세녕보다 그 외의 부분을 그렸던 금정표를 더 높게 평가하고 그에게 초상화 제작의 주도권을 주었던 것은 이와 같은 관점의 연장으로, 중국 전통의 맥락에서 새로운 것도 이상한 것도 아니었다. 건륭제의 '얼굴 화가'로 다른 중국 '화공'이 아니라 낭세녕이 선택되었던 이유는 그저 그의 "초상화(寫眞)"가 눈에 보이는 그대로 기록하는 '사진(寫眞, photograph)'에 더 가까웠기 때문이다.[312] 실제로 황제는 낭세녕의 화풍을 온갖 진귀한 동식물과 기념할 만한 인물들을 실감나게 기록하는데 이용했고, 황제의 어용화가라는 지위도 이러한 "궁정 사진사(court photographer)"라는 역할의 한 측면일 뿐이었다.[313] 옹정제와 건륭제가 모두 낭세녕에게 유럽에서 사진이 발명되기 전에 가장 사실적인 매체였던 세밀화(miniature)의 화풍을 참고하도록 요구했던 것도 이를 방증한다.[314] 낭세녕이 중

---

311) Cahill, *Pictures for Use and Pleasure*, p. 13.

312) 건륭제가 말년인 1782년(건륭 47)에 낭세녕의 1736년경 단독작인 <평안춘신도>의 제시에서 "초상화에서 낭세녕은 뛰어나다(寫眞世寧擅)"고 칭찬했을 때, "사진(寫眞)"이라는 단어를 선택했던 것은 우연이 아닐 것이다. 이는 현대 중국어에서 사진(photograph)을 뜻하는 용어로 통용되지는 않지만, 과거 중국에서 초상화를 지칭했던 용어들 중 거울 그림자와 같다는 뜻의 "사조(寫照)"나, 인물의 정신을 표현한다는 의미의 "전신(傳神)" 등 다른 용어들과 달리 구체적인 실제 인물을 묘사한다는 뉘앙스가 강하다. '진짜 같은' 이미지라는 맥락에서 건륭제의 단어 선택과 사진(photograph)의 개념은 일맥상통한다. <평안춘신도>의 제시에 대해서는 聶崇正, 『郎世寧』, pp. 19-24, 제시의 영어 번역은 Howard Rogers, "Catalogue Entries," Howard Rogers and Sherman E. Lee, *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City* (Lansdale, PA: International Arts Council, c1988), p. 182, 과거 중국에서 초상화를 뜻하는 용어의 문제는 楊新, 「導言: 傳神寫照·惟妙惟肖 - 明淸肖像畫槪論」, 楊新 主編, 『明淸肖像畫』(香港: 商務印書館, 2008), p. 17 참고.

313) "궁정 사진사"는 캐힐의 표현으로, 많은 학자들이 이 표현에 동의했다. 또한 왕야오팅(王耀庭)은 낭세녕의 사실적인 화풍을 거의 "사진과 같다(photographic)"고 평하며 20세기 미국의 신사실주의(Neo-Realism) 운동에 견주기까지 했다. Cahill, *The Compelling Image*, p. 72; Bailey, 앞의 책, pp. 106, 194; Wang Yao-ting(王耀庭), "New Visions at the Ch'ing Court: Giuseppe Castiglione and Western-Style Trends," 王耀庭 主編, 『新視界: 郎世寧與淸宮西洋風』(台北: 國立故宮博物院, 2007), p. 144.

314) 세밀화는 이미 17세기 말 청 궁정에 소개되었으며, 1727년 옹정제가 낭세녕에게 인물 통경선법화를 주문하면서 세밀화를 참고하라고 지시한 사례가 있다. 건륭제 역시 낭세녕에게 세밀화와 같은 화풍을 요구했던 듯하며, 특히 피라졸리는

국 '화공'들에 비해 기술적으로 낫기는 했지만 그의 역할은 근본적으로 '화공'들과 동일했으며, 황제의 그에 대한 인식도 그러했다.

벨라스케스와 낭세녕은 모두 군주의 얼굴을 그렸으나, 벨라스케스가 그린 것은 초상화의 핵심이었고 낭세녕이 그린 것은 부차적인 요소였다. 그들이 담당했던 업무의 중요성은 그대로 그들 자신의 중요성이 되었고, 이는 궁정인으로서의 경력에 그대로 반영되었다.

벨라스케스와 낭세녕이 궁정화가로 활동하며 이루고자 했던 최종적인 목표는 각각 신분 상승과 천주교 선교로 매우 달랐으나, 궁정화가로 시작해 궁정인으로 경력을 발전시키고자 했다는 점에서는 동일했다. 그들이 받았던 관직을 기준으로 판단한다면 두 화가 모두 이에 성공했던 것처럼 보인다. 벨라스케스는 궁정화가로 입궁한 이래 1627년 궁정 안내관(Usher in the royal chamber), 1636년 의상 담당 시종(Assistant in the Wardrobe), 1643년 사실(私室) 시종(Assistant in the Privy Chamber)으로 계속 승진하여, 1652년에는 마침내 궁정 최고 시종장(Palace Chamberlain)에 임명되며 궁정인으로서 최고의 명예를 누렸다.[315] 낭세녕도 명예직이기는 하나 1738년에 3품 봉신원경, 사망 후 2품 시랑 관직을 받아 궁정 내외에서 명성을 드높였다. 여기에서 화가들이 받았던 관직은 오로지 군주의 결정

1736년경 제작된 <평안춘신도>의 푸른 배경이 세밀화를 연상시킨다고 지적했다. 옹정제의 1727년 통경선법화 주문은 Zhu Jiajin, 앞의 글, p. 82, 낭세녕 화풍과 세밀화의 연관성은 Pirazzoli-T'Serstevens, 앞의 책, pp. 103-4, 199, 초상세밀화(portrait miniature)의 역사와 사진과의 관련성은 Stephen Lloyd, ""Perfect Likeness": An Introduction to the Portrait Miniature," Julie Aronson and Marjorie E. Wieseman, *Perfect Likeness: European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum* (New Haven: Yale University Press; Cincinnati, Ohio: Cincinnati Art Museum, c2006), pp. 17-31 참고.

315) John H. Elliott, "Appearance and Reality in the Spain of Velázquez," Carr with Bray et al., 앞의 책, pp. 16, 22; Carr, 앞의 글, p. 46; 노르베르트 볼프, 전예완 역, 『디에고 벨라스케스: 1599-1660: 스페인의 얼굴』(마로니에북스, 2007), pp. 94-5.

에 의해 좌우되었다는 점이 중요하다. 벨라스케스가 활동할 당시 스페인에서 화가는 장인으로 여겨졌고, 이러한 처지를 벗어나기 위한 방법이라고는 궁정에서 군주의 총애를 받아 지위를 상승시키는 것뿐이었다.[316] 정규 관직 체계에 포함되지 않는 외국인의 신분으로 청 궁정에서 활동했던 낭세녕 또한 오로지 군주의 태도에 따라 처우가 결정되었다. 한마디로 이들의 궁정인으로서의 경력에서 가장 핵심적인 것은 군주와의 관계였고, 성공하기 위해서는 군주를 만족시키고 그의 마음을 움직여야만 했다.

벨라스케스가 궁정인으로서 펠리페 4세에게 영향을 미칠 수 있었던 경로는 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 우선 궁정화가로서 벨라스케스는 중요한 정치적 역할들을 수행했다. 당시 유럽 궁정에서는 궁정화가들이 그린 작품을 선물하거나 화가 자체를 다른 궁정에 파견하면서, 궁정화가들을 궁정 간 외교 정책에 적극적으로 이용했다.[317] 벨라스케스가 다른 궁정에 직접 파견된 경우가 있었는지는 확실하지 않으나, 그는 종종 다른 궁정에 혼인 성사 목적이나 선물 등으로 보내질 초상화를 제작하며 궁정의 외교 활동에 참여했다.[318] 다른 궁정에 화가나 선물을 보내는 외에 궁정에 찾아온 손님을 접대하는 것도 유럽 궁정에서 빈번했던 외교 활동으로, 이 때문에 궁정 내부를 충분히 세련되게 유지할 필요가 있었다. 따라서 궁정 내부의 미술 감독이었던 최고 궁정화가의 임무와 영향력은 막중한 것이었다.[319] 더욱이 이러한 평상시의 업무뿐 아니라 결혼식과 같은 중요한 행사를 준비하는 것도 최고 궁정화가의 책임이었고, 벨라스케스는 이에 따라 1660년 펠리페 4세의 딸인 마리아 테레사 공주(the Infanta María Teresa)와 프랑스의 루이 14세의 결혼식 준비를 담당했다.[320] 그가

316) Elliott, 위의 글, p. 14; Warnke, 앞의 책, pp. 113-22.
317) Warnke, 위의 책, pp. 203-9.
318) Brown, "Velázquez, Rubens and Van Dyck," pp. 235-7.
319) Warnke, 앞의 책, pp. 197-203.
320) Elliott, 앞의 글, pp. 21-2.

이처럼 중요한 행사를 준비하고, 나아가 이 행사에 기사단의 복장을 하고 당당히 참석할 수 있었던 것만 보아도 그의 정치적 역할이 상당히 비중 있는 것이었음을 짐작할 수 있다.[321]

벨라스케스는 문화적인 측면에서도 펠리페 4세에게 중요한 인물이었다. 1640년대에 접어들며 합스부르크 왕조가 위기에 직면하자, 펠리페 4세는 새로운 그림을 주문하기보다 이미 지니고 있던 미술작품들을 정리하고 재배치하는 데 관심을 쏟았다. 그리고 기존 수장품을 관리하고 새로운 작품을 구입하는 '큐레이터'의 업무를 벨라스케스에게 맡겼다. 1648년부터 1651년까지 약 3년간 이어진 벨라스케스의 이탈리아 여행이 바로 대표적인 큐레이터로서의 활동이다.[322] 벨라스케스는 1640년대 이후 사망할 때까지 20년 이상을 큐레이터로 일하며, 이를 통해 단순한 궁정화가를 넘어서 왕과 밀접한 궁정인으로 변모할 수 있었다.[323] 여기서 궁정화가였던 그가 왕의 문화적 조언자가 될 수 있었던 배경에는 당시 화가가 예술적 감식의 영역에서 전문성을 인정받고 궁정 내에서 발언권을 지녔던 맥락이 존재한다.[324] 아마 펠리페 4세는 초상화 제작에서 화가의 자유로운 구상을 존중했듯이 벨라스케스의 감식안을 믿고 이탈리아에서 자율적으로 작품을 구입하도록 책임을 일임했을 것이다.

벨라스케스가 궁정에서 제작한 작품 대부분이 엄격한 기준이 정립되어있던 왕가의 초상화이기는 하지만, 그 중에서도 <왕실 승마 연습

---

321) Carr, 앞의 글, pp. 51-2.
322) 위의 글, pp. 43-4.
323) Brown, "Painter and Gentleman," p. 191.
324) 예를 들어 16세기 이탈리아에서 전형적인 궁정화가였던 조르조 바자리(Giorgio Vasari, 1511-74)가 『미술가 열전(*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*)』(1550, 1568)을 쓸 수 있었던 것도 미술가가 지닌 비이론적(non-theoretical) 지식이 궁정인들의 대화에 포함되는 지적인 영역으로 편입되었기에 가능했다. 즉 미술가가 적어도 미술에 관한 주제로는 귀족들과 동등하게 대화할 수 있게 된 것이다. David Cast, "Vasari on the Practical," Philip Jacks ed., *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998), pp. 70-80 참고.

장의 발타사르 카를로스 왕자(Infante Baltasar Carlos in the Riding School, 1636-9)>(도 56)나 <시녀들(The Family of Philip IV ('Las Meninas'), 1656)>(도 57)처럼 화가의 자칫 불경해보일 수 있는 과감한 시도가 그대로 용인되었던 사례들이 있었다.[325] 이는 유럽 궁정에서 군주들이 화가들의 고집을 천재성으로 여기고 그만큼 그들을 인정했기에 가능한 일이었다.[326] 다시 말해 군주와 화가의 의견이 불일치할 때 적어도 예술의 영역에서는 화가가 군주를 주도할 수 있었다. 벨라스케스는 이미 작품 제작에서 자신의 재능과 식견을 인정받았으므로, 큐레이터 업무를 시작한 후에도 그만큼의 자율성을 확보할 수 있었을 것이다.

이처럼 정치적인 측면과 문화적인 측면에서 펠리페 4세는 벨라스케스에게 상당히 의존했던 것으로 보인다. 왕이 1658년에 벨라스케스를 산티아고 기사단(the knightly Order of Santiago)으로 임명하기로 결정할 때도 화가의 업무 비중을 감안했을 듯하다.[327] 그 결과로 <시녀들>에서 벨라스케스는 자신을 기사단의 십자가가 그려진 옷을 입은 모습으로 그릴 수 있었다. 그런데 이 그림이 완성된 시점은 1656년이고 그가 기사단 입회가 승인된 시점은 1659년으로 더 이후이므로, 이미 완성된 왕가의 초상화에 화가가 십자가를 덧그린 것이다.[328] 만일 펠리페 4세가 왕과 왕비를 화가보다도 작고 희미하게 그린 이 초상화를 허용하고, 거기에다 온전히 화가 자신의 이해관계를 위해 완성된 그림을 수정하는 것까지 받아들이지 않았다면, 이 작품은 지금과 같은 모습으로 전해질 수 없었다. 즉 <시녀들>은 펠리페 4세가 벨라스케스에게 주었던 신뢰와 자율권을 잘 보여주고 있으며, 궁정인으로서 벨라스케스가 성공할 수 있었던 원인과 그 결과를 동시에 상징하는

325) Carr, 앞의 글. p. 52.
326) Warnke, 앞의 책, pp. 249-52.
327) Elliott, 앞의 글, p. 22.
328) Carr, 앞의 글, pp. 51-2.

작품이라고 할 만하다.

반면 정치적 측면과 문화적 측면이라는 같은 기준으로 평가할 때, 건륭제에 대한 낭세녕의 영향력은 거의 없는 것이나 마찬가지였다. 외교적으로 상당한 역할을 수행했던 유럽의 궁정화가들과 달리, 청 궁정의 화원화가들은 주문에 따라 그림을 만드는 장인의 역할 이상으로 나아갈 수 없었다. 봉급을 받지는 않지만 사실상 여의관에 소속된 화원화가였던 낭세녕도 다른 화원화가들과 동일한 한계에 봉착해야 했다. 전술했듯이 낭세녕 이전에 청 궁정의 예수회 궁정인이었던 아담 샬은 역법의 개혁으로, 페르비스트는 대포 제작으로, 페레이라는 외교 협상 작업으로 황제에게 누가 보기에도 명백한 정치적 성과를 안겨주며 그들의 가치를 인정받았다. 특히 궁정 음악가에 지나지 않았던 페레이라는 강희제의 총애 덕분에 정치적인 중책을 담당할 수 있었다. 그러나 건륭제는 그의 조부만큼 예수회원들을 신뢰하고 중용하지 않았기에, 낭세녕은 화가이자 장인으로만 행동 범위가 제한되었다. 따라서 그에게는 그만큼 정치적으로 중요한 임무를 담당할 기회가 애초에 없었고, 그에 대한 건륭제의 인식도 화원화가 이상으로 발전할 수 없었다.

정치적 영향력을 배제하고 나니 낭세녕에게 남은 가능성은 황제에게 문화적이고 예술적인 가치를 인정받는 것뿐이었다. 하지만 청 황제와 화가와의 관계는, 군주가 화가의 천재성을 존중하고 그 자율성을 용인했던 유럽 궁정의 경우와는 완전히 다른 양상을 띠었다. 청이라는 대제국을 다스렸던 건륭제는 위기에 봉착한 스페인을 다스렸던 펠리페 4세보다 정치적으로 더욱 강력하고 권위적인 군주였다. 게다가 그는 벨라스케스에게 의존했던 펠리페 4세와 달리 문화적으로도 절대적인 권위를 지니고 있었다. 이 절대적인 권위는 건륭제가 스스로를 정의했던 문인으로서의 정체성에서 유래했다.

건륭제는 어린 시절부터 한족들의 방식과 같은 교육을 받으며 문인

의 자질을 연마했다.[329] 그는 자신이 만주족임을 결코 잊지 않았지만, 문화적으로는 분명 한족 문인의 취향을 선망했다. 황제는 금정표의 '사의'적인 화풍을 특별히 아꼈고, 많은 그림들과 고대의 청동기들을 열정적으로 수집했으며,[330] 스스로 시를 짓고, 서예를 연마하고, 그림을 그리며 '시서화 삼절(詩書畵 三絶)'이라는 문인의 이상에 도달하고자 평생을 노력했다.[331] 그 중에서 낭세녕과의 관계에서 가장 중요하게 작용한 건륭제의 정체성은 다름 아닌 문인화가였다.

건륭제는 19세부터 그림을 그리기 시작해 평생 아마추어 문인화가로 작품들을 제작했다.[332] 처음에 그는 송대 화원들의 화조화를 따르려고 노력했으나 역량 부족으로 포기하고, 조맹부(趙孟頫, 1254-1322)와 원말 사대가(元末四大家) 등으로 대변되는 서예적인 화법으로 돌아섰다.[333] 길었던 재위 기간 내내 꾸준히 그림을 그렸음에도 황제의 실력은 그리 뛰어나지 않았던 것으로 보이며(도 58),[334] 사실 그의 많은 작품들이 화원들의 도움으로 완성되었다. 그런데 기술적으로 훌륭한 화가가 아니었음에도 불구하고, 건륭제는 문인화가라는 사실만으로 직업화가인 화원들에 대해 우월할 수 있었다. 문인화 담론의 아마추어리즘은 건륭제의 부족한 솜씨를 정당화하고, 예술성은 기술과 별개로 가치가 부여되는 문인화의 영역이라며 화원화가들 위에 군림할 구실을 제공했다. 그러므로 건륭제는 화원화가의 도움을 받으면서도 그들보다 우월한 '예술가'로 자청할 수 있었고, 낭세녕이 벨라스케스처럼 군주에 대해 예술적인 주도권을 얻을 수 있는 가능성

329) 엘리엇, 앞의 책, pp. 29-31.
330) 위의 책, pp. 252-5; Jessica Rawson, "The Qianlong Emperor: Virtue and the Possession of Antiquity," Rawski and Rawson eds., 앞의 책, pp. 272-5.
331) 엘리엇, 위의 책, pp. 238-52.
332) Yang Danxia, Frances Weightman trans., "Paintings and Calligraphy by the Qianlong Emperor," Zhang Hongxing, 앞의 책, p. 175.
333) 위의 글, pp. 178-9.
334) 더 자세한 건륭제의 회화 작품들에 대해서는 위의 글, pp. 176-9; Chou and Brown, 앞의 책, pp. 17-20 참고.

은 원천 봉쇄되었다.

문인화가 건륭제와 궁정화가 낭세녕의 관계는 둘의 합작인 <철야설도(徹夜雪圖, 1764)>(도 59)에서 잘 드러난다. <철야설도>는 건륭제가 앞서 언급되었던 명말청초의 문인화가인 항성모의 설경산수화를 모작하면서, 원작의 중심인물을 자신의 초상으로 대체한 작품이다. 낭세녕이 그린 부분은 좌측 건물 내부에 앉은 건륭제와 우측 하단의 동자 등 인물만이며, 나머지 산수는 건륭제가 직접 그렸다. 이러한 제작 방식은 전술했던 문인화가들, 즉 '예술가'들의 초상화 및 자화상 제작 방식과 동일한 것이다. 더욱이 건륭제는 그림의 제시에서 <철야설도>를 자신의 문인 정체성과 연관된 양심전 삼희당에서 완성했다고 밝히고 있고,[335] 그림 속의 건륭제 또한 그림을 그리고 시를 짓는 한족 학자의 모습으로 그려져 이 그림을 통해 건륭제가 표현하고자 했던 문인화가의 정체성이 분명하게 느껴진다.[336] <철야설도>는 낭세녕이 일정 부분 참여하기는 했으나, 제럴드 홀츠워스(Gerald Holzwarth)가 지적한대로 문인화가인 건륭제의 자화상이었다.[337]

전반적인 그림 제작에 있어 황제가 직접 그림을 그리며 주도권을 차지하는 상황에서, 낭세녕이 <시녀들>에서 벨라스케스가 했듯이 자신의 모습을 그려 넣는 일은 불가능했을 것이다. 그런데 <철야설도>에 등장하는 두 인물의 구도에 황제와 낭세녕의 관계가 반영된 것처럼 보인다(도 59a). 그림 속 장면을 살펴보면, 어느 겨울밤 문인인 건륭제는 단칸집 안에 고고히 앉아있고, 그를 시중드는 동자는 주인에게 대령할 차 또는 술이 담긴 그릇을 들고 추운 오솔길을 종종걸음으로 걸어간다. 동자의 얼굴은 초상이라고 할 만한 전형성이 없으며, 체구도 건륭제보다 훨씬 작게 그려졌다. 이러한 동자의 모습은 마치 건

335) Gerald Holzwarth, "Catalogue," Rawski and Rawson eds., 앞의 책, p. 438.
336) Wu Hung, 앞의 글, p. 40.
337) Holzwarth, 앞의 글, p. 438.

륭제에게 복무하는 낭세녕의 지위를 상징적으로 보여주는 듯하다. 개성이 없는 전형적인 인물인 동자가 오로지 주인공인 건륭제를 위해 존재하는 역할에 지나지 않듯이, 낭세녕 또한 군주이자 문인화가였던 건륭제를 위해 봉사하는 화원화가 중 하나일 뿐이었기 때문이다. 차오티엔청이 낭세녕이 그렸던 '야윈 말(瘦馬)'들에서 낭세녕의 자화상을 엿봤던 것처럼,[338] 낭세녕이 이 익명의 동자를 그릴 때도 자신의 처지와 동일시했을 가능성은 충분해 보인다. 이처럼 건륭제에게 낭세녕의 정체성이란 자신의 자화상을 완성하는데 필요한 기능적인 도구였고, 낭세녕은 자신이 모시는 황제에게 벨라스케스가 받았던 것과 같은 '예술가'로서의 존중이나 신뢰, 문화적인 전문성에 대한 인정을 전혀 기대할 수 없었다.

따라서 관직이라는 피상적인 조건이 아니라 실질적인 군주와의 관계를 고려한다면, 벨라스케스는 궁정화가를 넘어서 궁정인이 되는 데 성공한 반면 낭세녕은 그렇지 못했다. 벨라스케스는 예술가로서 군주가 자신에게 의존할 만한 정치적이고 문화적인 이점들을 제공할 수 있었지만, 낭세녕은 문인화가였던 군주 앞에서 한낱 화원화가에 지나지 않았다. 청 궁정에서 화원화가는 정치적인 역할과 무관했고, 예술성이란 애초에 오로지 문인화가만이 지닐 수 있는 것이었다. 서양인 선교사로서 문인화가가 아니라 화원화가가 될 수밖에 없었던 낭세녕에게 건륭제의 인정을 받아 궁정인이 되는 것은 여러모로 불가능했다.

분명 벨라스케스는 절대 군주가 다스리는 궁정에서 화가라는 불리한 조건에 놓여있음에도 궁정인으로 성공하는 삶을 살았다. 예수회도 문화와 예술을 애호하는 청의 황제들을 보며 선교사 화가들이 청 궁정에서 벨라스케스와 같이 성공할 수 있다고 여겨, 낭세녕을 파견하

338) 曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬研究」, pp. 247-8.

고 궁정화가로 일하도록 했을 것이다. 그러나 회화의 가치 체계나 초상화의 개념, 궁정화가의 위상 등 여러 면에서 유럽의 합스부르크 궁정과 청 궁정은 참으로 달랐다. 화원화가가 된 서양인에게 문인화 우월주의는 넘을 수 없는 벽을 몇 겹이나 제공했으며, 이러한 장애물들은 문인이라는 생득적인 신분을 지니지 않으면 절대로 통과할 수 없는 것이었다. 낭세녕이 이를 극복하고 황제에게 인정받는 궁정인이 될 가능성은 어불성설이었다. 벨라스케스와 낭세녕, 두 궁정화가가 처했던 상황은 이처럼 서로 완전히 달랐으며, 벨라스케스에게 주어졌던 가능성이 낭세녕에게는 존재하지 않았다.

사실 서양인들인 예수회가 유럽과는 전혀 다른 중국의 문인 문화를 명확하게 파악하는 것은, 문인 사회와 유교를 어느 정도 이해했던 마태오 리치의 후예들일지라도 어려운 일이었다. 중국에서 문인 우월주의가 지배하는 예술이라는 영역은 그들이 일정 정도의 성공을 거두었던 과학과는 달리 한층 복잡미묘했으며, 애초에 이방인이 파고들 수 없는 곳이었다. 그럼에도 낭세녕과 예수회에게는 다른 선택의 여지가 없었고, 황제를 움직인다는 그들의 꿈이 이루어질 수 없음을 알면서도 실패한 전략을 계속해아만 했다.

V. 결 론

이탈리아 바로크 화가로 예수회에 입회해 반세기 동안 청 궁정에서 궁정화가로 봉사했던 낭세녕은 중국에서의 선교에 공헌하겠다는 꿈을 품고 궁정인이 되고자 했다. 건륭제의 어용화가라는 기회가 주어지면서 그 꿈은 실현될 듯이 보였으나, 그는 영향력 있는 궁정인이 될 수 없었고 궁정화가로서 인정받지도 못했다. 본 논문은 낭세녕이 건륭제의 어용화가가 되었던 배경과 활동의 정황, 나아가 그가 자신의 꿈을 이루는 데 실패했던 원인을 탐구하면서, 그의 생애를 새로운 관점으로 이해하고자 했다.

중국 문화를 깊이 이해하고 있던 명대 말기의 예수회 선교사 마테오 리치가 중국 선교의 초석을 닦은 이래로, 청대 초기에 여러 예수회원들이 자신의 전문성을 무기로 청 궁정에 진입할 수 있었다. 그들은 역법을 편찬하는 천문 기관인 흠천감을 거점으로 청 궁정의 궁정인이 되어 각기 다른 방식으로 활약했다. 아담 샬은 역법을 개혁했고, 페르비스트는 대포를 제작했으며, 페레이라는 외교 협상을 성사시키는 데 일조했다. 예수회 궁정인들이 황제의 인정을 받으면서 그들이 소개했던 유럽의 과학 중 원근법이 강희제를 매료시켰고, 원근법을 구사할 수 있는 서양인 궁정화가가 화원에 들어오는 것으로 이어졌다. 프랑스 예수회의 요청으로 청 궁정에 파견된 콰드라투라의 전문가인 조반니 게라르디니는 원근법을 이용한 사실적인 초상화를 그리고 중국인 화가들에게 유화를 가르치며 강희제의 총애를 받았으나, 약 5년이라는 짧은 기간 동안만 청 궁정에 머물렀다. 이에 예수회는 게라르디니의 후임이 될 예수회 소속의 전문 화가를 물색하게 되었고, 콰드라투라에 능숙한 밀라노 출신의 젊은 전문 화가 낭세녕이 1707년에 예수회에 입회하자마자 그의 중국행을 내정했다.

그러나 1715년에 낭세녕이 청 궁정에 도착해 직면했던 환경은 이

전과 달리 서양인 선교사에게 적대적이었다. 천주교에 대해 호의적이었던 강희제가 부정적인 태도로 돌아선 데다 후계자 문제 때문에 미술에 관심을 기울일 여력이 없는 상황이었다. 황제의 무관심 속에서 낭세녕은 화원 내에서 중국화를 배우는 데 힘쓰며 살아남기 위해 노력해야 했다. 1723년 강희제보다 선교사들에게 더욱 회의적인 태도를 지녔던 옹정제가 즉위하면서 서양인 궁정화가의 입지는 갈수록 좁아지는 듯이 보였다. 하지만 낭세녕은 그 동안 발전시켜 온 특유의 "중서절충화풍"으로 옹정제를 사로잡으며, 탕다이와 함께 조판처 공방의 대표화가로 자리잡을 수 있었다. 비록 화가보다는 장인에 가까운 지위였지만, 낭세녕은 이전보다 화원 내에서 자신의 위치를 확보해냈다.

이전부터 낭세녕에게 호의적이었던 건륭제가 1736년에 새로운 황제로 등극하면서 낭세녕의 성공은 절정에 달했다. 그는 건륭제의 어용화가로서 거의 모든 건륭제의 초상을 단독으로 제작했으며, 다른 화원화가와 합작을 할 때도 어용은 낭세녕만의 전담 영역이었다. 누가 보더라도 그임을 알아볼 수 있는 초상화를 원했던 건륭제는, 기존의 중국인 화가들과는 다른 방식으로 사실적인 초상을 그릴 수 있는 낭세녕이 어용화가의 적임자라고 판단했기 때문이다. 예수회에서 낭세녕이 건륭제에게 천주교 선교에 선처를 베풀어 줄 것을 탄원하도록 여러 번 지시할 만큼, 낭세녕에 대한 건륭제의 관심과 신뢰는 돈독해 보였다.

그럼에도 현실은 예수회와 낭세녕의 생각과는 달랐다. 1748년에 최초로 이루어졌던 예수회 선교사들의 처형은 그들의 희망에 무참히 경종을 울렸다. 건륭제는 낭세녕을 비롯한 예수회 궁정인들의 호소를 외면했고, 이전보다 노골적으로 그들과 거리를 두었다. 어용화가라는 낭세녕의 역할은 지난 십 년간과 달리 황제의 얼굴만을 그리는 것으로 제한되어, 그는 황제의 얼굴을 기계적으로 재현하는 "얼굴 화가," "궁정 사진사"에 지나지 않게 되었다. 건륭제가 자신의 초상을 낭세

녕과 강남 출신의 “문인 화화인” 금정표가 함께 제작하도록 했던 것은 자신에게 최고의 인물화가였던 금정표의 ‘예술’에 낭세녕의 ‘기술’을 덧붙이기 위한 것이었다. 그에게 낭세녕은 그저 기술자일 뿐이었고, 낭세녕은 궁정인이기 이전에 궁정화가로서도 건륭제의 인정을 받지 못한 채 눈을 감았다.

이처럼 낭세녕이 궁정화가로서, 그리고 궁정인으로서 실패할 수밖에 없었던 이유는 유럽에서 궁정화가이자 궁정인으로 성공적인 삶을 살았던 디에고 벨라스케스와 비교해보면 명백해진다. 벨라스케스는 역사화가보다 낮은 평가를 받았던 초상화가로 궁정화가의 경력을 시작했지만, 곧 역사화에서도 재능을 입증하며 최고의 궁정화가가 되었다. 반면 낭세녕은 중국 회화에 존재하던 우월한 문인화와 열등한 ‘세속화’라는 이분법을 넘어설 수 없었을 뿐더러, 세속화인 궁정회화 내에서도 건륭제에게 거부당하며 최고의 궁정화가가 될 수 없었다. 게다가 벨라스케스와 낭세녕은 둘 다 군주의 얼굴을 전담하는 화가였지만, 그 역할에 담긴 함의는 서로 달랐다. 벨라스케스가 복무했던 합스부르크 궁정에서 군주의 얼굴은 초상화의 가장 중요한 부분이었지만, 중국 회화에서 초상의 얼굴 부분은 부차적인 부분에 불과해 어용화가였던 낭세녕은 화가로서 높은 평가를 받지 못했다. 무엇보다 유럽에서 궁정화가는 정치적으로 또한 문화적으로 군주에게 중요한 역할을 수행할 수 있었다. 벨라스케스는 외교적으로 중요한 왕가 간의 결혼식을 준비하고, 펠리페 4세의 큐레이터로 활동하면서 궁정인으로 도약할 기회를 얻었다. 청 궁정의 화원화가에게는 이와 같은 정치적 기능이 전혀 없었고, 문화적으로도 문인화가였던 건륭제가 그들보다 우위에 있었다. 낭세녕도 군주이자 문인화가였던 건륭제를 위해 봉사하는 화원화가 중 하나일 뿐이었고, 그가 황제에게 자신의 능력을 보이고 궁정인으로 나아갈 수 있는 기회는 애초에 주어지지 않았다.

청 궁정에서 고군분투했던 예수회 화가 낭세녕의 삶은 18세기 유럽

의 예수회와 청 궁정 화원에 걸쳐 이루어졌던 역사의 한 단면을 보여준다. 본 논문에서는 유럽과 중국이라는 서로 다른 두 세계에 동시에 소속되었던 그의 생애를 최대한 균형 잡힌 관점으로 서술하려고 노력했다. 낭세녕을 비롯한 예수회 화가, 그리고 예수회 궁정인들에 대해서는 최근에서야 세부적인 연구가 시작된 상황이다. 본 논문이 향후 이루어질 예수회 궁정인의 역사와, 나아가 18세기 동서양의 상호작용의 역사에 대한 연구에 조금이나마 기여할 수 있기를 바란다.

참 고 문 헌

한국어

김혜경, 『예수회의 적응주의 선교: 역사와 의미』, 서강대학교 출판부, 2012.

녜충정, 안영길 역, 「淸代 宮廷의 繪畫稿本에 대한 고찰」, 『미술사논단』 19 (2004), pp. 159-85.

섭숭정, 「청대의 회화」, 리처드 반하트 외, 정형민 역, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999, pp. 251-97.

노르베르트 볼프, 전예완 역, 『디에고 벨라스케스: 1599-1660: 스페인의 얼굴』, 마로니에북스, 2007.

데이비드 문젤로, 김성규 역, 『동양과 서양의 위대한 만남: 1500~1800: 대항해 시대 중국과 유럽은 어떻게 소통했을까』, 휴머니스트, 2009.

마크 C. 엘리엇, 양휘웅 역, 『건륭제: 하늘의 아들, 현세의 인간』, 천지인, 2011.

미야자키 이치사다, 차혜원 역, 『옹정제』, 이산, 2001.

방병선, 「皇帝·文人·景德鎭: 淸朝 康·雍·乾期 靑花白瓷 硏究」, 『美術史學』 22 (2008), pp. 295-326.

양신, 「명대의 회화」, 리처드 반하트 외, 정형민 역, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999, pp. 197-249.

유재빈, 「건륭 초상화, 제국 이미지의 형성: 〈건륭세상도(乾隆洗象圖)〉와 〈건륭관화도(乾隆觀畫圖)〉를 중심으로」, 『中國史硏究』 42 (2006), pp. 113-41.

이주현, 「乾隆帝의 西畵 인식과 郎世寧 화풍의 형성: 貢馬圖를 중심으로」, 『미술사연구』 23 (2009), pp. 81-114, 201-204.

장자오청, 왕리건, 이은자 역, 『강희제 평전: 민생을 살펴 태평성대를 이룩한 대통합의 지도자』, 민음사, 2010.

장진성, 「청대 궁정회화와 '만주의식'」, 국립중앙박물관 미술부 편, 『경계를 넘어서: 2008 국립중앙박물관 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』, 국립중앙박물관, 2009, pp. 207-232.

잰 스튜어트, 임수아 역, 「관자를 응시하다: 중국 초상화에 있어서 정면관의 의미」, 국립중앙박물관 미술부 편, 『경계를 넘어서: 2008 국립중앙박물관 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』, 국립중앙박물관, 2009, pp. 253-264.

정석범, 「장 드니 아티레(Jean-Denis Attiret 王致誠)와 로코코 미술의 동아시아 전파」, 『미술사연구』 22 (2008), pp. 273-306.

_____, 「康雍乾시대 '大一統' 정책과 시각 이미지」, 『美術史學』 23 (2009), pp. 7-44.

조너선 D. 스펜스, 주원준 역, 『마테오 리치, 기억의 궁전』, 이산, 1999.

_____, 이준갑 역, 『강희제』, 이산, 2001.

_____, 김우영 역, 『근대중국의 서양인 고문들』, 이산, 2009.

조선미, 『왕의 얼굴: 한·중·일 군주 초상화를 말하다』, 사회평론, 2012.

피터 C. 퍼듀, 공원국 역, 『중국의 서진(西進): 청(淸)의 중앙유라시아 정복사』, 길, 2012.

한국 브리태니커 편, 『브리태니커 세계 대백과사전』, 브리태니커, 2002.

중국어

鞠德源, 田建一, 丁瓊,「清宮廷畫家郎世寧年譜 - 兼在華耶穌會士史事稽年」,『故宮博物院院刊』2 (1988), pp. 29-71.

梁璉,「達 · 芬奇的影子: 三件郎世寧《平安春信圖》的對比」, 聶崇正 主編,『平安春信圖研究』, 北京: 紫禁城出版社, 2008, pp. 21-31.

劉輝,「康熙朝洋畫家: 傑凡尼 · 熱拉蒂尼 - 兼論康熙對西洋繪畫之態度」,『故宮博物院院刊』2 (2013), pp. 28-42.

明曉豔,「清宮洋畫家王致誠考略」,『文物』2 (2006), pp. 92-5.

李曉丹, 王其亨,「清康熙年間意大利傳教士馬國賢及避暑山莊銅版畫」,『故宮博物院院刊』3 (2006), pp. 44-51.

李曉庵,「波臣畫風與郎世寧肖像繪畫」,『文藝研究』2 (2008), pp. 146-7.

聶崇正,『宮廷藝術的光輝: 淸代宮廷繪畫論叢』, 臺北: 東大圖書公司, 1996.

_____ 主編,『淸代宮廷繪畫』, 香港: 商務印書館, 1996.

_____,『郎世寧』, 石家莊: 河北教育出版社, 2006.

_____,「关于中西人物肖像画的联想」,『紫禁城』7 (2007), pp. 50-3.

_____,「再談郎世寧的《平安春信圖》軸」, 聶崇正 主編,『平安春信圖研究』, 北京: 紫禁城出版社, 2008, pp. 5-19.

_____,『清宮繪畫與「西畫東漸」』, 北京: 紫禁城出版社, 2008.

_____,「雍正十三年間的郎世寧」, 馮明珠 主編,『雍正: 清世宗文物大展圖錄』, 臺灣: 國立故宮博物院, 2009, pp. 368-72.

_____,「宮廷畫家金廷標卒年及其作品」,『紫禁城』6 (2011), pp. 72-77.

聶卉,「清宮通景線法畫探析」,『故宮博物院院刊』1 (2005), pp. 41-52.

_____,「貼落畫及其在清代宮廷建築中的使用」,『文物』11 (2006), pp. 86-94.

楊伯達,「郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就」,『故宮博物院院刊』2 (1988), pp. 3-26, 90-98.
_____,『淸代院畫』, 北京: 紫禁城出版社, 1993.
_____,「十八世紀中西文化交流對清代美術的影響」,『故宮博物院院刊』編輯部郵箱 4 (1998), pp. 70-7, 93-4.
楊新,「導言: 傳神寫照·惟妙惟肖 - 明淸肖像畫槪論」, 楊新 主編,『明淸肖像畫』, 香港: 商務印書館, 2008, pp. 14-24.
王家鵬,「中正殿與淸宮藏傳佛教」,『故宮博物院院刊』3 (1991), pp. 35, 58-71.
曹天成,「郎世寧在華境遇及其所畫瘦馬硏究」, 博士學位論文, 中央美術學院, 2011.
_____,「郎世寧與他的中國合作者」,『故宮博物院院刊』3 (2012), pp. 89-99.
_____,「郎世寧與乾隆帝關系新考」,『美術觀察』11 (2013), pp. 97-100.
中國第一歷史檔案館, 香港中文大學文物館 合編,『淸宮內務府造辦處檔案總匯』, 55 vols., 北京: 人民出版社, 2005.
胡敬,《國朝院畫錄》, 於玉安 編輯,『中國歷代畫史匯編』9, 天津: 天津古籍出版社, 1997, pp. 371-486.

영어 및 유럽어

Alden, Dauril. *The Making of an Enterprise: the Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and beyond, 1540-1750.* Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996.
Alpers, Svetlana. *The Vexations of Art.* New Haven; London: Yale University Press, c2005.
Père Attiret. "Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères." 中國營造學社彙刊 3-3 (1931), pp. 1-21; 中國營造學社 編,『中國營造學社彙刊』2, 北京: 國際文化出版公社, 1997.

Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773.* Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, c1999.

Berger, Patricia. *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China.* Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

Beurdeley, Cécile and Michel Beurdeley. Michael Bullock trans.. *Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors.* Rutland, Vt.: C.E. Tuttle Co., c1971.

Beurdeley, Michel. *Peintres jésuites en Chine au XVIIIe siècle.* Arcueil: Anthèse, c1997.

Brown, Jonathan. "Enemies of Flattery: Velázquez's Portraits of Philip IV." *Journal of Interdisciplinary History* 17 (1986), pp. 137-54.

_____. with an introductory essay by Bonaventura Bassegoda. *Collected Writings on Velázquez.* New Haven; London: Distributed by Yale University Press; Madrid: CEEH, c2008.

Cahill, James. *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644.* New York: Weatherhill, 1982.

_____. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-century Chinese Painting.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

_____. *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China.* Berkeley: University of California Press, c2010.

Carr, Dawson W.. "Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez." Dawson W. Carr with Xavier Bray et al., *Velázquez.* London: National Gallery, 2006, pp. 26-53.

_____. "Catalogue: Portraying the Court." Dawson W. Carr with Xavier Bray et al., *Velázquez.* London: National Gallery, 2006, p. 163.

Cast, David. "Vasari on the Practical." Philip Jacks ed., *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998,

pp. 70-80.
Chou, Ju-hsi and Claudia Brown. *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795.* Phoenix, Ariz.: Phoenix Art Museum, 1985.
Chu, Pingyi. "Scientific Dispute in the Imperial Court: The 1664 Calendar Case." *Chinese Science 14* (1997), pp. 7-34.
Collani, Claudia von. "2.1. Missionaries." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 286-354.
_____. "From the Earthly Court to the Heavenly Court: The Death and Funeral of Tomás Pereira." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 112-43.
Crossley, Pamela Kyle. *A Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology.* Berkeley; London: University of California Press, 1999.
Dudink, Ad. "2.6.3. Opponents." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 503-33.
Dunne, George H.. *Generation of Giants: the Story of the Jesuits in China in the Last Decades of the Ming Dynasty.* Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1962.
Elliott, John H.. "Appearance and Reality in the Spain of Velázquez." Dawson W. Carr with Xavier Bray et al., *Velázquez.* London: National Gallery, 2006, pp. 10-23.
Feros, Antonio. ""Sacred and Terrifying Gazes": Languages and Images of Power in Early Modern Spain." Suzanne L. Stratton-Pruitt ed., *The Cambridge Companion to Velázquez.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 68-86.

Halsberghe, Nicole and Keizô Hashimoto. "4.2.2. Astronomy." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 711-37.

Halde, Jean Baptiste Du. *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise, enriche des Cartes générales et particulieres de ces pays, de la Carte générale et des Cartes particulieres du Thibet & de la Corée; & ornée d'un grand nombre de Figures & de Vignettes gravées en Taille-douce.* 3 vols., Paris, 1736.

Han, Qi. "The Role of the Directorate of Astronomy in the Catholic Mission during the Qing Period." Noël Golvers ed., *The Christian Mission in China in the Verbiest Era: Some Aspects of the Missionary Approach.* Leuven: Leuven University Press: Ferdinand Verbiest Foundation, K.U. Leuven, c1999, pp. 85-95.

Ho, Wai-kam et al.. *Eight Dynasties of Chinese Painting: the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art.* Cleveland: Cleveland Museum of Art, c1980.

Hou, Ching-Lang and Michèle Pirazzoli. “Les chasses d'automne de l'empereur Qianlong à Mulan." *T'oung Pao*, Second Series 65-1/3 (1979), pp. 13-50.

Hsia, Ronnie Po-chia. "Twilight in the Imperial City: The Jesuit Mission in China, 1748-60." John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006, pp. 725-37.

Hucker, Charles O.. *A Dictionary of Official Titles in Imperial China.* Stanford: Stanford University Press, 1985.

Ishida, Mikinosuke. "A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty." *Memoirs of the Research*

Department of the Toyo Bunko 19 (1960), pp. 79-121.

Jami, Catherine. "4.2.1. General Reception." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 689-710.

_____. "Imperial Control and Western Learning: The Kangxi Emperor's Performance." *Late Imperial China* 23-1 (June, 2002), pp. 28-49.

Kahn, Harold. "A Matter of Taste: The Monumental and Exotic in the Qianlong Reign." Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795.* Phoenix, Ariz.: Phoenix Art Museum, 1985, pp. 288-302.

Kao, Mayching. "European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries." Thomas H. C. Lee ed., *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries.* Hong Kong: Chinese University Press, 1991, pp. 251-303.

Kleutghen, Kristina Renée. “The Qianlong Emperor's Perspective: Illusionistic Painting in Eighteenth-Century China.” Ph. D. diss., Harvard University, 2010.

Kobayashi, Hiromitsu. "Suzhou Prints and Western Perspective: The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints." John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy eds., *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006, pp. 262-286.

Krahl, Regina. "The Yongzheng Emperor: Art Collector and Patron." Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson eds., *China: The Three Emperors, 1662-1795.* London: Royal Academy of Arts, 2005, pp. 242-5.

Ku, Weiying(古衛瀛). "Father Tomás Pereira, SJ, The Kangxi Emperor, and the Court Westerners." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 64-84.

Lackner, Michael. "Jesuit Memoria, Chinese Xinfa: Some Preliminary Remarks on the Organisation of Memory." Federico Masini ed., *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (XVII-XVIII Centuries): Proceedings of the Conference Held in Rome, October 25-27, 1993.* Rome: Institutum Historicum S.I., 1996, pp. 201-19.

Liu, Lu. Juilian Ward trans.. "The Forbidden City during the Qianlong Reign." Zhang Hongxing, *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City.* Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002, pp. 151-61.

Lloyd, Stephen. ""Perfect Likeness": An Introduction to the Portrait Miniature." Julie Aronson and Marjorie E. Wieseman, *Perfect Likeness: European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum.* New Haven: Yale University Press; Cincinnati, Ohio: Cincinnati Art Museum, c2006, pp. 17-31.

Lo, Hui-Chi. “Political Advancement and Religious Transcendence: The Yongzheng Emperor's (1678-1735) Deployment of Portraiture." Ph. D. diss., Stanford University, 2009.

Loehr, George Robert. *Giuseppe Castiglione (1688-1766): pittore di corte di Ch'ien-Lung, imperatore della Cina.* Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1940.

_____. "European Artists at the Chinese Court." William Watson ed., *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century.* London: University of London, 1972, pp. 33-42; 조지 뢰어, 김리나 역,「淸 皇室의 서양 화가들」,『미술사연구』7 (1993), pp. 89-104.

Maggs, Barbara Widenor. ""The Jesuits in China": Views of an Eighteenth-Century Russian Observer." *Eighteenth-Century Studies* 8-2 (1974-5), pp. 137-52.

Malatesta, Edward J., S.J.. "A Fatal Clash of Wills: The Condemnation of the Chinese Rites by the Papal Legate Carlo Tommasso Maillard de Tournon." D. E. Mungello ed., *The Chinese Rites Controversy: Its History and Meaning.* Nettetal: Steyler Verlag, 1994, pp. 211-45.

_____ and Gao Zhiyu eds.. *Departed, Yet Present: Zhalan, the Oldest Christian Cemetery in Beijing.* Macau: Instituto Cultural de Macau; San Francisco: Ricci Institute, University of San Francisco, 1995.

Menegon, Eugenio. "Ubi Dux, Ibi Curia: Kangxi's Imperial Hunts and the Jesuits as Courtiers." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 275-94.

Mungello, D. E.. "An Introduction to the Chinese Rites Controversy." D. E. Mungello ed., *The Chinese Rites Controversy: Its History and Meaning.* Nettetal: Steyler Verlag, 1994, pp. 3-14.

Musillo, Marco. "Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)." Ph. D. diss., University of East Anglia, 2006.

_____. "La famille de Giuseppe Castiglione." Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, avec deux encadrés de Marco Musillo. *Giuseppe Castiglione, 1688-1766: peintre et architecte à la cour de Chine.* Paris: Thalia, 2007, pp. 19-21.

_____. "Reconciling Two Careers: The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter." *Eighteenth-Century Studies* 42-1 (2008), pp. 45-59.

Naquin, Susan. "Giuseppe Castiglione/Lang Shining: A Review Essay." *T'oung Pao* 95 (2009) pp. 393-412.

Nie, Chongzheng. Julian Ward trans.. "The Status of Artists of the Qianlong Court." Zhang Hongxing, *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City.* Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002, pp. 163-7.

Pirazzoli-T'Serstevens, Michèle. "The Emperor Qianlong's European Palaces." *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), pp. 61-71.

_____. "4.3.2. Artistic Issues in the Eighteenth Century." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 823-39.

_____. avec deux encadrés de Marco Musillo. *Giuseppe Castiglione, 1688-1766: peintre et architecte à la cour de Chine.* Paris: Thalia, 2007.

Porter, Jonathan. "Bureaucracy and Science in Early Modern China: The Imperial Astronomical Bureau in the Ch'ing Period." *Journal of Oriental Studies* 18 (1980), pp. 61-76.

Rawski, Evelyn S.. *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions.* Berkeley: University of California Press, 1998.

_____ and Jessica Rawson eds.. *China: The Three Emperors, 1662-1795.* London: Royal Academy of Arts, 2005.

Rawson, Jessica. "The Qianlong Emperor: Virtue and the Possession of Antiquity." Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson eds., *China: The Three Emperors, 1662-1795.* London: Royal Academy of Arts, 2005, pp. 272-5.

Rogers, Howard. "Court Painting Under the Qianlong Emperor." Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795.* Phoenix, Ariz.: Phoenix Art Museum, 1985, pp. 303-17.

_____ and Sherman E. Lee. *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City.* Lansdale, PA: International Arts Council, c1988.

Romano, Antonella. "Defending European Astronomy in China... Against Europe, Tomás Pereira and the Directorate of Astronomy in 1688." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 424-53.

Rosenzweig, Daphne Lange. "Court Painting and the K'ang-hsi Emperor." *Late Imperial China* 3-3 (1975), pp. 60-81.

Rowbotham, Arnold H.. *Missionary and Mandarin: the Jesuits at the Court of China.* New York: Russell & Russell, 1966[c1942].

Rule, Paul. "Tomás Pereira and the Jesuits of the Court of the Kangxi Emperor." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 38-63.

Saldanha, António Vasconcelos de. "The Last Imperial Honours from Tomás Pereira to the Eulogium Europeorum Doctorum in 1711." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 144-226.

She, Ch'eng. Wai-fong Anita Siu trans.. "The Painting Academy of the Qianlong Period: A Study in Relation to the Taipei National Palace Museum Collection." Ju-hsi Chou and Claudia Brown, *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795.* Phoenix, Ariz.: Phoenix Art Museum, 1985, pp. 318-42.

Shi, Yumin(史玉民). Guo Yidun(郭頤頓) trans.. "Resolution of Some Questions about Tomás Pereira's Arrival in Beijing and Service at the Directorate of Astronomy." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the*

Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 454-67.

Sommer, Deborah. "The Art and Politics of Painting Qianlong at Chengde." James A. Millward et al eds., *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde.* London: Routledge Curzon, 2004, pp. 136-45.

_____ trans.. "A Letter from a Jesuit Painter in Qianlong's Court at Chengde." James A. Millward et al. eds., *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde.* London: Routledge Curzon, 2004, pp. 171-84.

Standaert, Nicolas. "Jesuits in China." Thomas Worcester ed., *The Cambridge Companion to the Jesuits.* Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, c2008, pp. 169-85.

Stary, Giovanni. "4.2.5. Cannon." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 771-7.

Stuart, Jan and Evelyn S. Rawski. *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits.* Washington, D.C.: Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Stanford, Calif.: Stanford University Press, c2001.

Sullivan, Michael. "The Chinese Response to Western Art." *Art International* 24:3-4 (Nov.-Dec., 1980), pp. 8-31.

_____. *The Meeting of Eastern and Western Art.* Berkeley: University of California Press, c1989.

Tsang, Ka Bo. "Portraits of Meritorious Officials: Eight Examples from the First Set Commissioned by the Qianlong Emperor." *Arts Asiatiques* 47 (1992), pp. 69-88.

Vinograd, Richard. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992.

Wang, Eugene Y.. *Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China.* Seattle, Wash.; London: University of

Washington Press, c2005.
Wang, Yao-ting(王耀庭). "New Visions at the Ch'ing Court: Giuseppe Castiglione and Western-Style Trends." 王耀庭 主編,『新視界: 郎世寧與清宮西洋風』, 台北: 國立故宮博物院, 2007, pp. 142-7.
Warnke, Martin. David McLintock trans.. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
Waterhouse, Ellis. *Italian Baroque Painting.* London: Phaidon Press, 1962.
Witek, John W.. "2.5.4. Manchu Christians and the Sunu Family." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 444-8.
Wright, Jonathan. "The Suppression and Restoration." Thomas Worcester ed., *The Cambridge Companion to the Jesuits.* Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, c2008, pp. 263-77.
Wu, Hung. "Emperor's Masquerade: 'Costume Portraits' of Yongzheng and Qianlong." *Orientations* 26-7 (July/Aug., 1995), pp. 25-41.
Yang, Boda. "Castiglione at the Qing Court." *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), pp. 44-51.
_____. "The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy." Alfreda Murck, Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting.* New York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: Princeton University Press, c1991, pp. 333-56; 楊伯達,「清乾隆朝畫院沿革」,『清代院畫』, 北京: 紫禁城出版社, 1993, pp. 36-57.
Yang, Danxia. Frances Weightman trans.. "Paintings and Calligraphy by the Qianlong Emperor." Zhang Hongxing, *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City.* Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002, pp. 175-80.
Yu, Hui. Julian Ward trans.. "Collaborative Painting at the Qianlong Court." Zhang Hongxing, *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City.* Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002,

pp. 169-73.
Zhang, Hongxing. *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City.* Edinburgh: NMS Pub. Ltd., c2002.
Zhang, Xianqing(張先清). Guo Yidun(郭頤頓) trans.. "The Image of Tomás Pereira in Qing Dynasty Documents." Arthur K. Wardega and António Vasconcelos de Saldanha eds., *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2012, pp. 85-111.
Zhu, Jiajin. "Castiglione's Tieluo Paintings." *Orientations* 19-11 (Nov., 1988), pp. 80-3.
Zürcher, Erik. "2.6.2. Emperors." Nicolas Standaert ed., *Handbook of Christianity in China. 1, 635-1800.* Leiden; Boston: Brill, 2001, pp. 492-502.

도 판 목 록

도 1. 안드레아 포초(Andrea Pozzo), <예수회 선교 사업의 알레고리 (Allegory of the Missionary Work of the Society of Jesus)>, 1691-4, 프레스코화, Sant'Ignazio, Rome.

도 2. 傳 조반니 게라르디니(Giovanni Gherardini), <강희제독서도 (康熙帝讀書圖)>, 1700-4?, 축(軸), 비단에 채색, 138x106.5cm, 故宮博物院, 北京.

도 3. 낭세녕(郎世寧, Giuseppe Castiglione), <성 이그나티우스에게 현현한 그리스도(Christ Appearing to St. Ignatius)>, 제노아 수련수사 교회 제단화, 1707-9, 캔버스에 유화, 크기 및 소장처 미상.

도 4. 낭세녕, <만레사 동굴의 성 이그나티우스(St. Ignatius in the Cave of Manresa)>, 제노아 수련수사 교회 제단화, 1707-9, 캔버스에 유화, 크기 및 소장처 미상.

도 5. 낭세녕, <그리스도와 사마리아 여인(Christ and the Samaritan Woman)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 185x265cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 6. 낭세녕, <그리스도의 유혹(The Temptation of Christ)>, 제노아 수련 수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 182x261cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 7. 낭세녕, <엠마오의 저녁 식사 (Supper at Emmaus)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 175x260cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 8. 낭세녕, <제물로 바쳐지는 이삭 (The Sacrifice of Isaac)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스

에 유화, 192x270cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 9. 낭세녕, <아브라함과 사라 (Abraham and Sarah)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 192x270cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 10. 낭세녕, <마싸와 므리바 (Massah and Meribah)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 190x266cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 11. 낭세녕, <도비아와 천사 (Tobias and the Angel)>, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9, 캔버스에 유화, 175x265cm, Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 12. 연희요(年希堯), 낭세녕, 『시학(視學)』, 1729, 1735.

도 13. 낭세녕, 초병정(焦秉貞), <새상야취도(塞上野趣圖)>, 부채, 종이에 채색, 18.9x52x10cm, Cleveland Museum of Art.

도 14. 낭세녕, <취서도(聚瑞圖)>, 1723, 축, 비단에 채색, 173x86.1cm, 國立故宮博物院, 臺北.

도 15. <고완도(古玩圖)>(부분), 1728, 권(卷), 종이에 채색, 63x1502cm, Percival David Foundation of Chinese Art, British Museum, London.

도 16. 낭세녕, <숭헌영지도(嵩獻英芝圖)>, 1724, 축, 비단에 채색, 243.2x157.1cm, 故宮博物院, 北京.

도 17. 낭세녕, <백준도(百駿圖)>, 1728, 권, 비단에 채색, 94.5x776.2cm, 國立故宮博物院, 臺北.

도 18. <옹정제선농단도(雍正祭先農壇圖)>(제1권), c. 1730?, 권, 비단에 채색, 61.8x467.8cm, 故宮博物院, 北京.

도 19. 《옹정행락도책(雍正行樂圖冊, 13頁》, 책엽(冊頁), 비단에 채색, 31x34.9cm, 故宮博物院, 北京.

도 20. 낭세녕, <채지도(採芝圖)>, 1734, 축, 종이에 수묵, 204x131cm, 故宮博物院, 北京.

도 21. 낭세녕, <과친왕기마상(果親王騎馬像)>, 1735, 책엽, 비단에 채색, 31.4x36.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 22. 낭세녕 외, <건륭조복상(乾隆朝服像)>, 1736, 축, 비단에 채색, 271x142cm, 故宮博物院, 北京.

도 23. 낭세녕 외, <심사치평도(心寫治平圖)>, 1736, 권, 비단에 채색, 53x688.3cm, Cleveland Museum of Art.

도 24. <강희조복상(康熙朝服像)>, 축, 비단에 채색, 274.4x125.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 25. <건륭조복상>(도 22)과 <강희조복상>(도 24)의 세부 비교.

도 26. 낭세녕 외, <효현순황후조복상(孝賢純皇后朝服像)>, 축, 비단에 채색, 194.8x116.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 27. 낭세녕?, <건륭황제반신조복상(乾隆皇帝半身朝服像)>, 병풍(屛), 종이에 유화, 54.5x42cm, Musée Guimet, Paris.

도 28. 낭세녕, <평안춘신도(平安春信圖)>, c. 1736, 축, 비단에 채색, 68.8x40.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 29. 낭세녕 외, <세조도(歲朝圖)>, c. 1736, 축, 비단에 채색, 277.7x160.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 30. 낭세녕 외, <목란도(木蘭圖)>(총 4권 중 제4권 부분), 1740년대?, 권, 비단에 채색, 49.5x1547cm, Musée Guimet, Paris.

도 31. 낭세녕, 탕다이(唐岱), <초록도(哨鹿圖)>, 1741, 축, 비단에 채색, 267.5x319cm, 故宮博物院, 北京.

도 32. 낭세녕, <건륭대열도(乾隆大閱圖)>, 1739 이후, 축, 비단에 채색, 322.5x232cm, 故宮博物院, 北京.

도 33. 낭세녕, <건륭황제융장상(乾隆皇帝戎裝像)>, 1758 이후, 축, 비단에 채색, 430x288cm, 故宮博物院, 北京.

도 34. 낭세녕 외, <마술도(馬術圖)>, 1755, 축, 비단에 채색, 223.4x426.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 35. 낭세녕 초고, 《건륭평정준부회부전도(乾隆平定准部回部戰圖)》 중 8번째 <흑수해위(黑水解圍)>, 1762-5 초고제작, 동판화, 각 55.4x90.8cm, 故宮博物院, 北京.

도 36. 낭세녕, 정관붕(丁觀鵬), <건륭관화도(乾隆觀畵圖)>, c. 1750, 축, 비단에 채색, 135.4x62cm, 故宮博物院, 北京.

도 37. 낭세녕, 정관붕, <건륭세상도(乾隆洗象圖)>, c. 1750, 축, 비단에 채색, 132.3x62.5cm, 故宮博物院, 北京.

도 38. 금정표(金廷標), <풍첩여당태도(馮婕妤當態圖)>, 축, 종이에 채색, 149.4x75.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 39. 낭세녕 금정표, <카자흐공마도(哈薩克貢馬圖)>, 1757, 권, 종이에 채색, 45.4x262.3cm, Musée Guimet, Paris.

도 40. 낭세녕, 금정표 외, <건륭관공작개병도(乾隆觀孔雀開屛圖)>, 1761, 횡폭(橫幅), 비단에 채색, 349x537cm, 故宮博物院, 北京.

도 41. 낭세녕, 금정표, <건륭급비고장상(乾隆及妃古裝像)>, 1762, 축, 비단에 채색, 각 63x100.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 42. 낭세녕, 금정표, <평안춘신도>, 1765, 첩락화(貼落畵), 비단에 채색, 201x207cm, 故宮博物院 養心殿 西暖閣 西墻, 北京.

도 42a. 낭세녕, 금정표 <평안춘신도> 첩락화(도 42)를 통경선법화 효과가 발효되는 정확한 위치에서 본 모습.

도 42b. 낭세녕, 금정표 <평안춘신도> 첩락화(도 42)의 원형창 부분.

도 43. 건륭제 초상 비교: (좌상) 1736년경 <평안춘신도>(도 28), (좌하) 1765년 <평안춘신도>(도 42), (우) 1762년 <건륭급비고장상>(도 41).

도 44. 금정표, 이그나츠 지켈바르트(Ignaz Sichelbart, 艾啓蒙)?, 《자광각공신상(紫光閣功臣像)》 중 <아옥석초상(阿玉錫肖像)>, 1760, 권의 부분, 종이에 채색, Collection S. J. Noumoff, Montréal.

도 45. 낭세녕 외, <건륭보녕사불장상(乾隆普寧寺佛裝像)>, c. 1758, 축, 비단에 채색, 108x63cm, 故宮博物院, 北京.

도 46. 낭세녕, 요문한(姚文瀚), <백응도(白鷹圖)>, 1765, 축, 비단에 채색, 179.9.x99.2cm, 國立故宮博物院, 臺北.

도 47. 작은 색점들을 겹쳐 쌓아 입체감을 표현하는 낭세녕의 화풍:
(좌) 1720년대 말-30년대 전반 <교원목마도>(도 50) 부분,
(중) 1736년경 <평안춘신도>(도 28) 부분,
(우) 1757년 <카자흐공마도>(도 39) 부분.

도 48. 낭세녕, <교원목마도(郊原牧馬圖)>, 1720년대 말-1730년대 전반, 권, 비단에 채색, 166x51.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 49. 증경(曾鯨), <장경자소상(張卿子小像)>, 1622, 축, 비단에 채색, 36.2x111.4cm, 浙江省博物館.

도 50. 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez), <말에 탄 펠리페 4세(Philip IV on Horseback)>, 1634-5, 캔버스에 유화, 301x318cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

도 51. 벨라스케스, <브레다의 항복(The Surrender of Breda)>, 1634-5, 캔버스에 유화, 307x367cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

도 52. 벨라스케스, <은빛 자수의 갈색 옷을 입은 펠리페 4세(Philip IV of Spain in Brown and Silver)>, 1632?, 캔버스에 유화, 195x110cm, The National Gallery, London.

도 53. 벨라스케스, <사냥 복장의 펠리페 4세 (Philip IV as a Hunter)>, c. 1636, 캔버스에 유화, 189x124cm, Museo

Nacional del Prado, Madrid.

도 54. 진홍수(陳洪綬), 엄담(嚴湛), 이원생(李畹生), <하천장행락도(何天章行樂圖)>, 1649, 수권(手卷), 비단에 채색, 25.3x163.2cm, 蘇州博物館.

도 55. 항성모(項聖謨), 사빈(謝彬), <송도산선도(松濤散仙圖)>, 권, 비단에 수묵, 39x40cm, 吉林省博物館.

도 56. 벨라스케스, <왕실 승마 연습장의 발타사르 카를로스 왕자 (Infante Baltasar Carlos in the Riding School)>, 1636-9, 캔버스에 유화, 144.2x97cm, 개인 소장.

도 57. 벨라스케스, <시녀들(The Family of Philip IV ('Las Meninas'))>, 1656, 캔버스에 유화, 318x276cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

도 58. 건륭제(乾隆帝), <화초도(Flowers and Plants)>, 1776, 수권, 총 6권, 종이에 수묵, 18.5x30.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 59. 건륭제, 낭세녕 <철야설도(徹夜雪圖)>, 1764, 축, 종이에 수묵과 채색, 87.5x50.7cm, 故宮博物院, 北京.

도 59a. <철야설도> 부분.

도 판

도 1. 안드레아 포초, <예수회 선교 사업의 알레고리>,
1691-4, 프레스코화, Sant'Ignazio, Rome.

도 2. 傳 조반니 게라르디니,
<강희제독서도>,
1700-4?, 축(軸),
비단에 채색, 138x106.5cm,
故宮博物院, 北京.

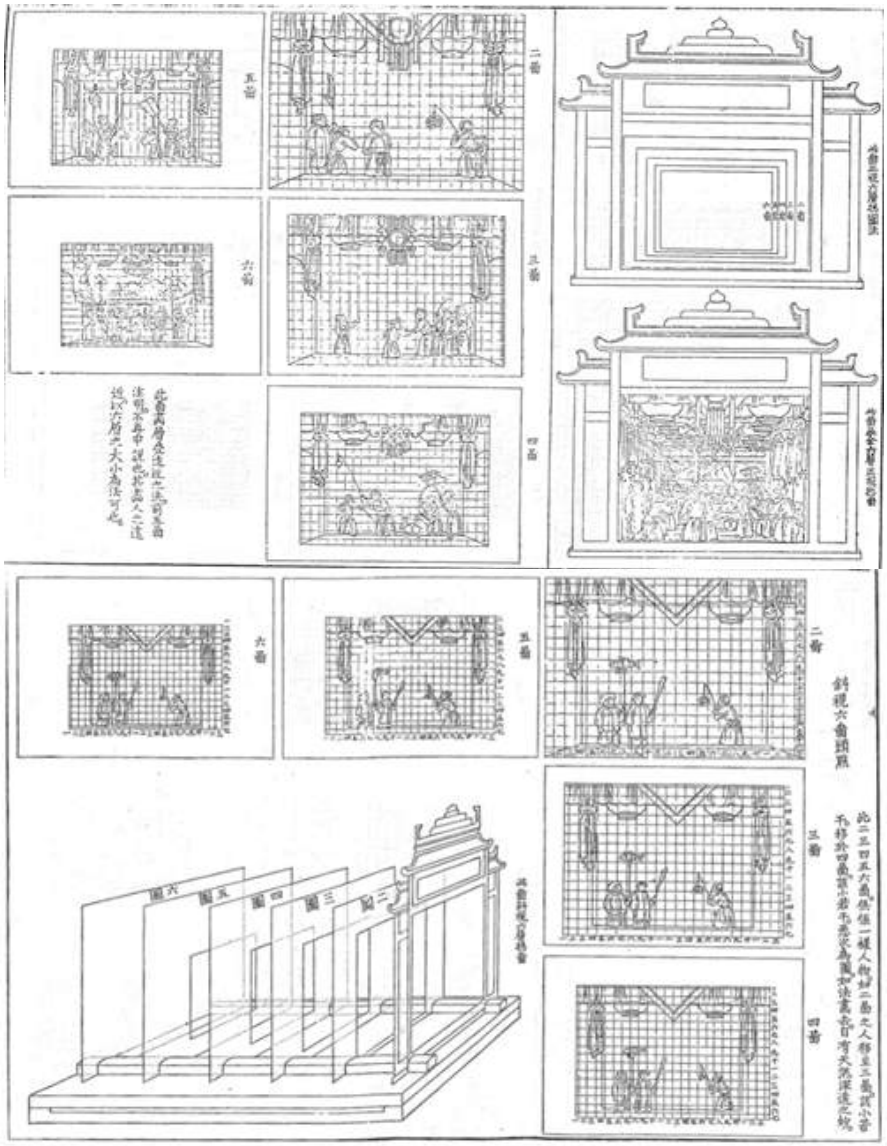
낭세녕, 제노아 수련수사 교회 제단화, 1707-9.

도 3. <성 이그나티우스에게 현현한 그리스도>, 캔버스에 유화, 크기 및 소장처 미상

도 4. <만레사 동굴의 성 이그나티우스>, 캔버스에 유화, 크기 및 소장처 미상.

낭세녕, 제노아 수련수사 교회 구내식당 유화 연작, 1707-9,
Pio Ricovero Martinez, Genoa.

도 5. <그리스도와 사마리아 여인>, 캔버스에 유화, 185x265cm.
도 6. <그리스도의 유혹>, 캔버스에 유화, 182x261cm.
도 7. <엠마오의 저녁 식사>, 캔버스에 유화, 175x260cm.
도 8. <제물로 바쳐지는 이삭>, 캔버스에 유화, 192x270cm.
도 9. <아브라함과 사라>, 캔버스에 유화, 192x270cm
도 10. <마싸와 므리바>, 캔버스에 유화, 190x266cm.
도 11. <도비아와 천사>, 캔버스에 유화, 175x265cm.



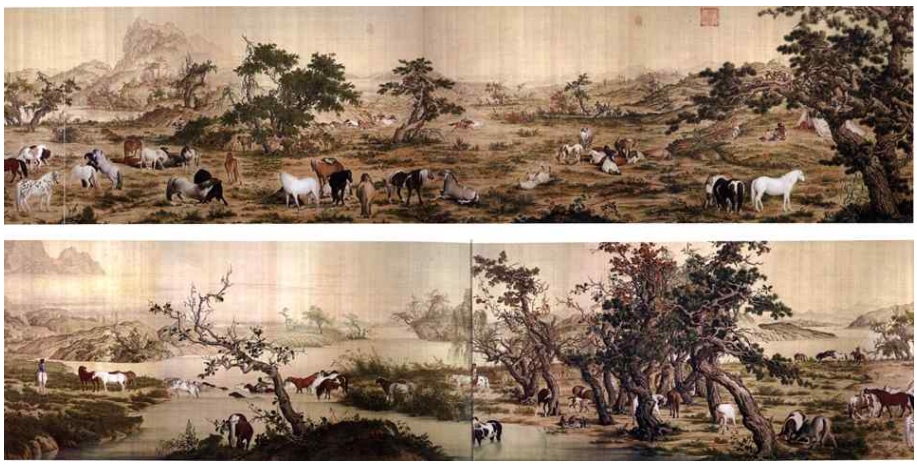
도 12. 연희요, 낭세녕, 『시학』, 1729, 1735.

도 13. 낭세녕, 초병정, <새상야취도>, 부채, 종이에 채색, 18.9x52x10cm, Cleveland Museum of Art.

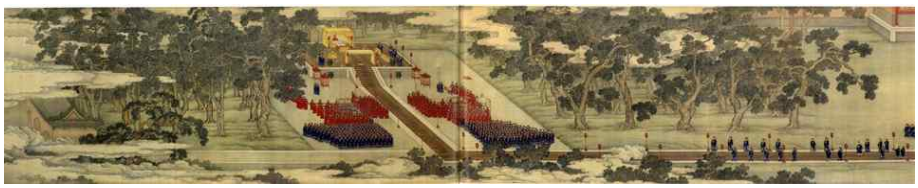
도 14. 낭세녕, <취서도>, 1723, 축, 비단에 채색, 173x86.1cm, 國立故宮博物院, 臺北.

도 15. <고완도>(부분), 1728, 권(卷), 종이에 채색, 63x1502cm, Percival David Foundation of Chinese Art, British Museum, London.

도 16. 낭세녕, <숭헌영지도>,
1724, 축, 비단에 채색,
243.2x157.1cm,
故宮博物院, 北京.



도 17. 낭세녕, <백준도>, 1728, 권, 비단에 채색, 94.5x776.2cm,
國立故宮博物院, 臺北.



도 18. <옹정제선농단도>(제1권), c. 1730?, 권, 비단에 채색, 61.8x467.8cm, 故宮博物院, 北京.

도 19. 옹정행락도책(13頁》, 책엽(冊頁), 비단에 채색, 31x34.9cm, 故宮博物院, 北京.

도 21. 낭세녕, <과친왕기마상>, 1735, 책엽, 비단에 채색, 31.4x36.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 20. 낭세녕, <채지도>, 1734, 축, 종이에 수묵, 204x131cm, 故宮博物院, 北京.

도 22. 낭세녕 외, <건륭조복상>, 1736, 축, 비단에 채색, 271x142cm, 故宮博物院, 北京.

도 24. <강희조복상>, 축, 비단에 채색, 274.4x125.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 25. <건륭조복상>(도 22)과 <강희조복상>(도 24)의 세부 비교.

도 23. 낭세녕 외,
<심사치평도>,
1736, 권,
비단에 채색,
53x688.3cm,
Cleveland
Museum
of Art.

도 26. 낭세녕 외,
<효현순황후조복상>,
축, 비단에 채색,
194.8x116.2cm,
故宮博物院, 北京.

도 27. 낭세녕?,
<건륭황제반신조복상>, 병풍(屛),
종이에 유화, 54.5x42cm,
Musée Guimet, Paris.

도 28. 낭세녕, <평안춘신도>,
c. 1736, 축, 비단에 채색,
68.8x40.6cm, 故宮博物院, 北京.

도 29. 낭세녕 외, <세조도>,
c. 1736, 축, 비단에 채색,
277.7x160.2cm, 故宮博物院, 北京.

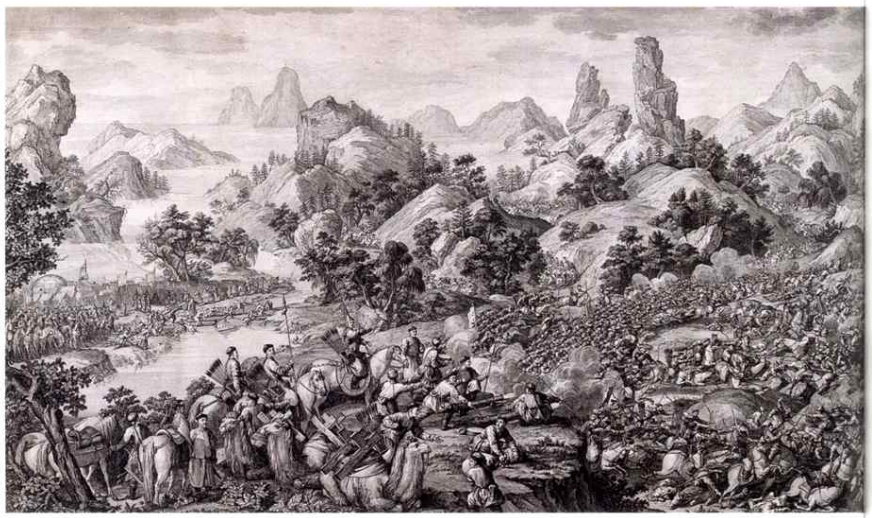
도 30. 낭세녕 외, <목란도>(총 4권 중 제4권 부분), 1740년대?, 권,
비단에 채색, 49.5x1547cm, Musée Guimet, Paris.

도 31.
낭세녕, 탕다이,
<초록도>, 1741,
축, 비단에 채색,
267.5x319cm,
故宮博物院, 北京.

도 32. 낭세녕, <건륭대열도>,
1739 이후, 축, 비단에 채색,
322.5x232cm, 故宮博物院, 北京.

도 33. 낭세녕, <건륭황제융장상>,
1758 이후, 축, 비단에 채색,
430x288cm, 故宮博物院, 北京.

도 34. 낭세녕 외, <마술도>, 1755, 축, 비단에 채색,
223.4x426.2cm, 故宮博物院, 北京.

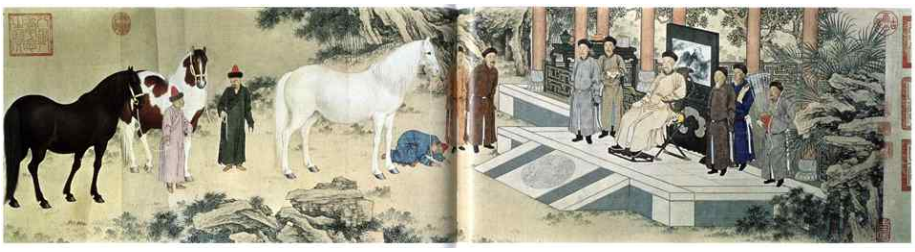


도 35. 낭세녕 초고,《건륭평정준부회부전도》중 8번째 <흑수해위>,
1762-5 초고제작, 동판화, 각 55.4x90.8cm, 故宮博物院, 北京.

도 36. 낭세녕, 정관붕,
<건륭관화도>, c. 1750,
축, 비단에 채색,
135.4x62cm,
故宮博物院, 北京.

도 37. 낭세녕, 정관붕,
<건륭세상도>, c. 1750,
축, 비단에 채색,
132.3x62.5cm,
故宮博物院, 北京.

도 38. 금정표, <풍첩여당태도>,
축, 종이에 채색, 149.4x75.2cm,
故宮博物院, 北京.



도 39. 낭세녕 금정표, <카자흐공마도>, 1757, 권, 종이에 채색, 45.4x262.3cm, Musée Guimet, Paris.

도 40. 낭세녕, 금정표 외, <건륭관공작개병도>, 1761, 횡폭(橫幅), 비단에 채색, 349x537cm, 故宮博物院, 北京.

도 41. 낭세녕, 금정표, <건륭급비고장상>, 1762, 축, 비단에 채색,
각 63x100.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 43. 건륭제 초상 비교: (좌상) 1736년경 <평안춘신도>(도 28),
(좌하) 1765년 <평안춘신도>(도 42),
(우) 1762년 <건륭급비고장상>(도 41).

도 42. 낭세녕, 금정표, <평안춘신도>, 1765, 첩락화, 비단에 채색, 201x207cm, 故宮博物院 養心殿 西暖閣 西墻, 北京.

← 낭세녕, 금정표 <평안춘신도> 첩락화 (도 42)를 통경선법화 효과가 발효되는 정확한 위치에서 본 모습.

↑ 낭세녕, 금정표 <평안춘신도> 첩락화 (도 42)의 원형창 부분.

도 44. 금정표, 이그나츠 지켈바르트?,
《자광각공신상》 중 <아옥석초상>,
1760, 권의 부분, 종이에 채색,
Collection S. J. Noumoff, Montréal.

도 45. 낭세녕 외, <건륭보녕사불장상>,
c. 1758, 축, 비단에 채색, 108x63cm,
故宮博物院, 北京.

도 46. 낭세녕, 요문한,
<백응도>, 1765, 축,
비단에 채색, 179.9.x99.2cm,
國立故宮博物院, 臺北.

도 47. 작은 색점들을 겹쳐 쌓아 입체감을 표현하는 낭세녕의 화풍:
(좌) 1720년대 말-30년대 전반 <교원목마도>(도 50) 부분,
(중) 1736년경 <평안춘신도>(도 28) 부분,
(우) 1757년 <카자흐공마도>(도 39) 부분.

도 48. 낭세녕, <교원목마도>, 1720년대 말-1730년대 전반,
권, 비단에 채색, 166x51.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 49. 증경, <장경자소상>,
1622, 축, 비단에 채색,
36.2x111.4cm,
浙江省博物館.

도 50. 디에고 벨라스케스, <말에 탄 펠리페 4세>, 1634-5, 캔버스에 유화, 301x318cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

도 51. 벨라스케스, <브레다의 항복>, 1634-5, 캔버스에 유화, 307x367cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

(좌) 도 52. 벨라스케스, <은빛 자수의 갈색 옷을 입은 펠리페 4세>, 1632?, 캔버스에 유화, 195x110cm, The National Gallery, London.
(우) 도 53. 벨라스케스, <사냥 복장의 펠리페 4세>, c. 1636, 캔버스에 유화, 189x124cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

도 54. 진홍수, 엄담, 이원생, <하천장행락도>, 1649, 수권(手卷), 비단에 채색, 25.3x163.2cm, 蘇州博物館.

도 55. 항성모, 사빈, <송도산선도>, 권, 비단에 수묵, 39x40cm, 吉林省博物館.

도 56. 벨라스케스, <왕실 승마 연습장의 발타사르 카를로스 왕자>, 1636-9, 캔버스에 유화, 144.2x97cm, 개인 소장.

도 57.
벨라스케스,
<시녀들>,
1656, 캔버스에 유화,
318x276cm,
Museo Nacional
del Prado, Madrid.

도 58. 건륭제, <화초도>, 1776, 수권, 총 6권, 종이에 수묵,
18.5x30.2cm, 故宮博物院, 北京.

도 59.
건륭제, 낭세녕
<철야설도>,
1764, 축,
종이에 수묵과 채색,
87.5x50.7cm,
故宮博物院, 北京.

도 59a. <철야설도> 부분.

Abstract

Giuseppe Castiglione, the Qianlong Emperor's *yurong* Painter
: Frustrated Dream of a Jesuit Courtier

Cho, Hyeonkyeong
Department of Archaeology and Art History
Graduate School, Seoul National University

An Italian painter of the Society of Jesus, named Giuseppe Castiglione (1688-1766), worked in the Qing court under the Chinese name of *Lang shining* (郎世寧). He has been famous for animal, bird and flower paintings, which he painted with his own style blending European and Chinese ones. At the same time, however, he was an "*yurong* (御容, imperial portrait)" painter who painted almost every portraits of the Qianlong emperor (乾隆帝, r. 1736-95) for about thirty years. Such role of Castiglione as *yurong* painter of the Qianlong emperor was directly linked to his reason why he came to the Qing court: to convert whole China to Christianity. He wanted to be close to the emperor using his post as the most favored portraitist of emperor, and ultimately to become a courtier who had enough influence to contribute to the mission of the Society in China.

Since Matteo Ricci (1552-1610) had paved the way for the

Jesuit mission in China, a few Jesuits could enter the Qing court as foreign experts. Johann Adam Schall von Bell (1591-1666), Ferdinand Verbiest (1623-88), and Tomás Pereira (1645-1708) performed their specialties for the emperor in different fields such as calendar, artillery, diplomacy. As a result of their labor, the Edict of Toleration was issued in China in 1692. Their efforts also influenced on the Qing painting academy, which made some European painters come to the Qing court. Giovanni Gherardini (1655-1723), an Italian professional painter skilled at *quadratura*, painted for the Kangxi emperor (康熙帝, r. 1661-1722) for only five years. It was young Castiglione who was nominated to succeed Gherardini in his post in the Qing painting academy as soon as he joined the Society in 1707.

Nevertheless, after arriving at the Qing court in 1715, Castiglione had to face hostile circumstances to European missionary unlike in the past. Under the indifference of the Kangxi emperor he struggled to survive in the painting academy, striving for learning Chinese painting as well as teaching oil painting to Chinese painters. He further painted on enamelware. When the Yongzheng emperor (雍正帝, r. 1723-35) ascended to the throne in 1723, the position of Castiglione in the academy seemed to get narrower. But he finally succeeded in being appointed as a leading painter of the *Zaobanchu* (造辦處) workshop thanks to his realistic "Sino-Western eclectic style (中西折衷畫風)" in the Yongzheng era.

In 1736 the Qianlong emperor became the new emperor. The emperor had paid attention to Castiglione even before the enthronement, and entrusted the task of *yurong* painter to him. Castiglione painted the emperor single-handedly in lots of portraits, although in Qing court portraits of emperor were actually collaboration of many court painters. The Qianlong emperor chose him because the emperor needed realistic portraits that could be recognized as himself by anyone. The confidence of the emperor toward the *yurong* painter looked so obvious that the Society ordered Castiglione to plead in person with the emperor several times for the approval of prohibited propagation of Christianity in China.

What happened in late 1740s, unfortunately for the Society and Castiglione, revealed the real intention of the Qianlong emperor. The emperor didn't listen to the petitions of Jesuit courtiers when some Dominican and Jesuit missionaries were sentenced to death, and became aloof than before. Castiglione was no exception. He became no more than a "'face' painter," literally painting only the face part of the emperor. During this time, the Qianlong emperor preferred to order Castiglione to make *yurong* with Jin Tingbiao (金廷標, active 1757-67), a "literati *huahuaren* (文人畵畵人)" painter from Jiangnan area. The emperor made Jin paint almost whole part of the painting, while Castiglione painted only his face part. The Qianlong emperor had a strong taste for Han Chinese literati painting, and it was no surprise that for him

the realistic style of Castiglione was kind of 'technique,' compared to the 'artistic' *Xieyi* (寫意) style of Jin. The emperor went as far as to command Castiglione to paint the face part on the portraits of himself as the Bodhisattva Mañjuśrī (文殊菩薩) of Tibetan Buddhism. Castiglione had no choice but to serve the emperor. He had to work hard until he died in 1766, without any hope to change the emperor's mind.

The failure of Castiglione as a court painter and a courtier stands in contrast to the success of Diego Velázquez (1599-1660). Velázquez started his career in Spanish Habsburg court as a portraitist similar to Castiglione. Castiglione, raised in Milan, which was then a part of Habsburg territory, must have dreamt to succeed in the Qing court, emulating the case of Velázquez, but he couldn't because of circumstantial differences between European and Qing court. First of all, Velázquez was recognized as the best court painter good at both portraiture and historical painting, whereas Castiglione was not good at "artistic" literati painting but only at vernacular court painting. Furthermore, a face was the most important part of royal portraits in the Habsburg court, which was not the case in the Qing court. In Chinese tradition, the whole setting for the portraiture, not the verisimilitude of face, was the primary element of a portrait. Thus, Castiglione, a 'face' painter, was regarded as a mere "court photographer," and hard to be valued as a painter. Lastly, Velázquez could change his career into a

courtier performing political and cultural function. Castiglione had no chance to display his ability in those fields, which meant he couldn't go over his position as a court painter to become a courtier.

The life of Castiglione who strived at the Qing court as a Jesuit painter shows a moment in history, when Europe and Asia contacted and realized their cultural differences. My thesis attempted to describe his life, which belonged to the different worlds of Jesuit missionary and the Qing court at the same time, in a new point of view, grasp the background and details of his career as a *yurong* painter of the Qianlong emperor, and suggest one way of explanations for the reason why he failed to fulfill his dream.

Keywords: Giuseppe Castiglione (郎世寧, 1688-1766), Qianlong emperor (乾隆帝, r. 1736-95), *yurong* painter (御容畫家), Jesuit courtier, Sino-Western eclectic style (中西折衷畫風), court painter

Student Number: 2012-20066