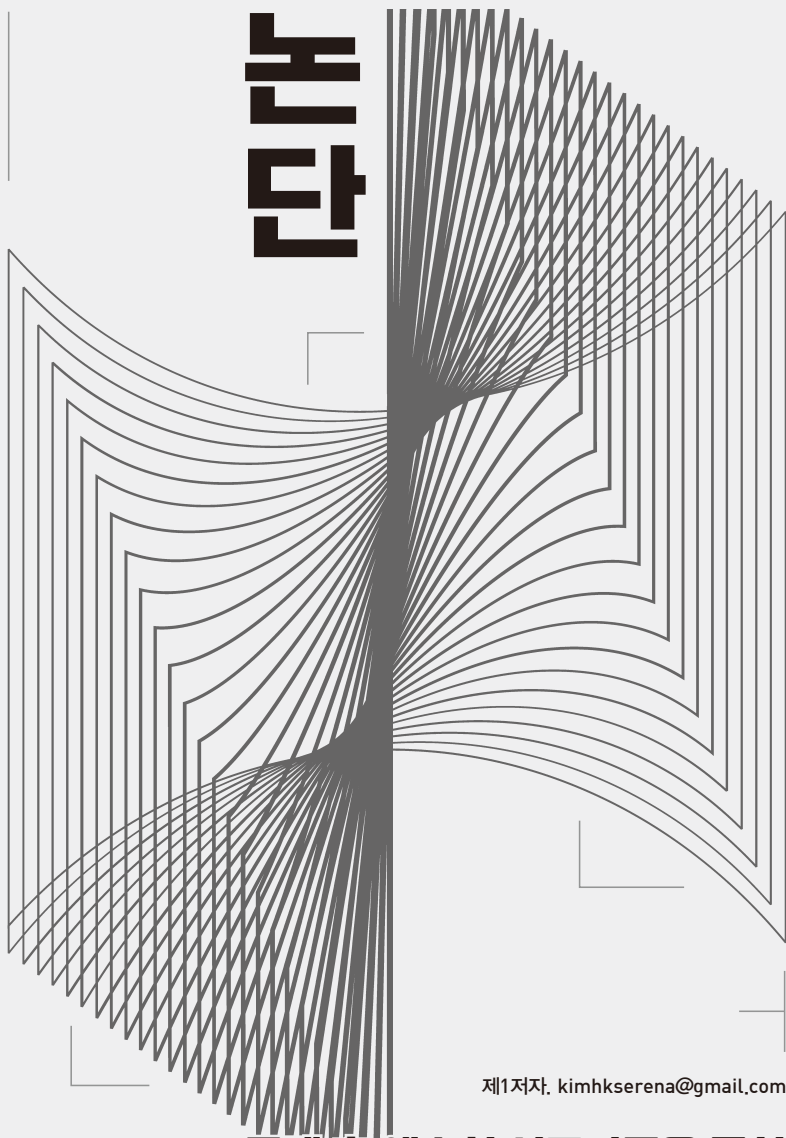


논단



제1저자, kimhkserena@gmail.com

근대 초 예수회 선교사들을 통한 동서양 예술교류

고체 언어(文)와 유동 언어(像)의 만남

김혜경(부산가톨릭대학교 · 인문학연구소 · 연구교수)

<https://doi.org/10.21738/JHS.2026.4.58.213>

I. 서론

－ 동서양의 문(文, 고체언어)과 이미지(像, 유동언어)에 대한 정의¹

아시아 선교는 교회와 선교사 개인이 가진 역량을 총동원해야 하는 힘든 선교지였다. 이런 험지에 투입된 선교사들은 무엇보다도 개인의 신앙심을 심판받는 상황에 놓일 수밖에 없었다. 그들은 “구세주 성화”와 “성모 성화”를 몸에 지니고 아시아 선교의 길에 올랐고, 고향에서 보던 건물, 잘 알고 있던 건축물과 비슷한 형태의 집과 성당을 지었다.² 그들의 이런 행동은 현지인들의 호기심을 자극하기에 충분했고, 대놓고 선교활동을 할 수 없는 처지에서 찾아오는 사람들에게 집을 구경시켜 주고, 학자들과 대화하며, 가지고 있는 것과 비슷

* 본 연구는 한국연구재단 과제번호 NRF-2021S1A5B5A16076837, 2021년 선정 인문사회학술연구교수(A유형) 지원사업에 따라 수행함

1 ‘고체’와 ‘액체’라는 말은 지그문트 바우만의 사유에서 가져왔다. 사회 현상을 보며 ‘고체 사회’는 타협할 줄 모르고, 제도와 관습과 권력 유지를 위해 감시와 통제가 심하고, 변화에 더딘 봉건사회를 일컬으며, 이런 형태의 인간을 ‘고체 인간’이라고 했다. 반면에 ‘액체 사회’는 변화, 유동성, 상대성이 강하고, 이동을 두려워하지 않는다고 했다. 다양하고 복잡한 상황 속에서도 유연하게 대처할 줄 아는 사람을 ‘액체 인간’이라고도 했다. MZ 세대를 ‘액체 세대’라고 불렀다. Cf. 지그문트 바우만의 마지막 대담집, Zygmunt Bauman & Thomas Leoncini, 김혜경 역, 『액체 세대(Nati Liquidi)』, 이유출판, 2020 참고, 본고는 현대사회에 내재하는 두 가지 형태의 ‘언어’, 곧 문자와 이미지를 고체와 액체로 보고 논의를 개진한다. 맥락에 따라서 ‘액체 언어’는 ‘유동 언어’로 사용하기로 한다.

2 이와 관련하여 다음 논문을 참조하라. 김혜경, 『“리치 원전”에서 드러난 예수회의 초기 이미지 선교: 건축과 회화를 중심으로』, 『원불교사상과 종교문화』, 104집, 원광대학교 원불교사상연구원, 2025, pp.259~291.

한 형태의 성화를 만들어 선물하기 시작했다.

서양식 이미지들이 문자(文字)를 모르는 현지 백성들 속으로 파고들기 시작했다. 이것이 그들 사이에서 회자되면서 선교센터(수도원)를 찾는 사람이 늘었고, 급기야 화가 선교사들을 중국선교에 투입하기에 이르렀다. 마태오 리치의 동료 중에도 화가가 있었고, 이후에도 중국으로 파견된 선교사 중에 화가들이 있어 예술을 통한 동서양의 문화교류는 지속적으로 그 맥을 이어갈 수 있었다. 리치 이후 강희, 옹정, 건륭 삼대 황제들을 거치면서 50여 년간 궁정화가로 활동한 주세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 郎世寧, 1688-1766)와 그가 설계한 원명원의 서양풍을 통해 중국에서 서양미술의 흔적은 뚜렷해졌다. 동시에 17세기 내내 선교사들이 전한 중국 정보로 인해 18세기에 이르러 유럽에서도 중류(시누아즈리 Chinoiserie) 현상이 일어나 영국식 정원(English Landscape Garden)의 샤라와기(Sharawadgi)와 ‘하얀 금’으로 알려진 본차이나 도자기를 대표로 서양에서 중국 예술이 파고들기 시작했다. 리치와 동료 선교사들이 중국인 예비신자들에게 교리 교육용으로 전한 각종 성화 활용에서부터 중국 화풍에 영향을 미친 거대한 흐름과 함께 중국의 영향을 받은 서양의 예술적 기류가 뚜렷해진 것에 대해 진단해 보고자 한다.

문(文) 혹은 글자로 대변되는 언어는 약속된 언어이고 형태가 변하면 틀렸다고 평가되는 ‘고체 언어’다. 하지만 이미지(像)는 유동적이어서 ‘액체 언어’라고 할 수 있다. 글자로 ‘엄마’는 반드시 ‘엄마’라고 써야 한다. ‘엄빠’라고 쓰면 틀린 글자가 된다. 그러나 이미지로 만나는 엄마는 실로 다양하다. 영식이네 엄마, 숙자네 엄마, 너의 엄마, 나의 엄마 … 모두 ‘엄마’이고, 모두 맞는 뜻이다. 이미지 언어에는 유동적인 영상 매체까지 포함하기에, 액체 언어의 정점에 있다고 할 수 있다.

본고는 고체와 액체(혹은 유동)라는 두 언어에 비추어, 마테오 리치가 직접 쓴 『리치 원전』³에서 언급하고 있는 정보를 토대로 동서양 예술교류를 통해 양측에서 일어난 미학의 변화에 대해 의견을 개진하고자 한다.

II. 서양에서 동양으로: 카스틸리오네의 화풍과 원명원의 서양루

■ 마테오 리치와 동료 선교사들에 의한 서양의 건축양식과 성화들이 소개된 이후⁴, 중국인들 사이에선 서양에서 온 회화에 대한 호기심이 일기 시작했다. 리치의 동료 중에도 이미 화가가 있었고, 그 재능으로 나름의 선교활동을 활발하게 했다.⁵ 책을 집필하던 리치의 동료 선교사들도 자신들의 저서에 삽화를 넣어 출판했다. 다 로차(Giovanni da Rocha, 1565-1623)의 묵주기도 방법을 적은 『송염주규정(誦念珠規程)』(1620)⁶, 알레니(Giulio Aleni, 중국명 艾儒略, 1582-1649)의 성

3 『리치 원전』은 16세기 이탈리아 예수회 선교사 마테오 리치(Matteo Ricci, 利瑪竇)가 사망 3년 전부터 작성한 방대한 “그리스도교의 중국진출”을 기록한 역사서다. Matteo Ricci, 김혜경 역, 『리치 원전』, 1-5권, 세창출판사, 2024. 본고는 이 책을 기본 사료로 연구를 개진한다.

4 이에 관해 집중적으로 다룬 논문이 있다. 김혜경, 『리치 원전』에서 드러난 예수회의 초기 이미지 선교: 건축과 회화를 중심으로, 『원불교사상과 종교문화』, 104집(원광대학교 원불교사상연구원, 2025), pp.259~291.

5 중국인 에마누엘레 유문휘(游文輝) 페레이라 수사[위의 책 3권, N.506, p.61 주(註)37]와 중국-일본인 야고보 니바 예일성(倪一誠)[위의 책 3권, N.687, pp.473~474 주(註) 1181]이다. 유문휘와 예일성은 리치와 함께 아시아 선교사로 파견된 동료 조반니 니콜라오흔히 Cola로 부름)(Giovanni Nicolao or Giovanni Niccolò, 1560-1626)의 제자들이다. 1583년 극동 아시아 순찰사 알렉산드로 발리나노(Alessandro Valignano, 1539-1606)의 명에 따라 일본 선교사로 파견되어, 1590년 나가사키에 미술 학교(Seminario dei Pittori)를 설립하여 현지인 학생들을 대상으로 후학을 양성했다. 약 30년간 아시아에 세운 첫 서양화 교육기관으로 기능했으나, 히데요시(豊臣秀吉)와 이에야스(徳川家康) 시절에 시작된 그리스도교 박해로 학교는 폐쇄되고, 학생들은 흩어졌다. 하지만 예수회원이 된 유문휘와 예일성은 마카오를 거쳐 중국으로 파견되었다. 앞의 책 2권, N.286, pp.219~221 주(註)389.

6 『리치 원전』, 2권, N.499, pp.497~498 주(註) 567.

경 도해집 『천주강생출상경해(天主降生出像經解)』(1637)⁷에 이어, 아담 샬(Johann Adam Schall von Bell S.J., 1592-1666)의 『진정서상(進呈書像)』(1640)⁸ 등을 들 수 있다. 리치가 제작한 세계지도에도 방대한 지역만큼 그에 해당하는 이미지가 다량 들어갔다.⁹ 고체 언어인 문(文, 경전)의 보조 수단으로 유동적인 이미지를 활용한 것이다.

책과 지도 속에 이미지를 넣는 방식은 당시 중국인들에게는 생경한 일이었다. 특히 그들에게 책은 읽고 해석해야 하는 딱딱한 것이었고, 문자를 모르면 알아 듣기 힘든 것이었다. 하지만 정교한 판화 형식으로 삽입한 시각적 텍스트, ‘그림 언어’의 탄생은 문자로 적힌 텍스트의 권위를 해체하고 문자를 모르는 이들도 이미지를 통해 알아들을 수 있게 했다. 추상적인 유교 개념들이 구체적인 서양식 도상(圖像)과 만나면서, 관념 속에만 머물던 ‘성스러움’이 ‘눈에 보이는 형상’으로 드러났다. 리치의 『천주실의(天主實義)』(1603)나 『서국기법(西國記法)』(1596) 같은 책에서 보여준 성경 내용을 담은 판화는 그 자체로 문자의 장벽을 넘어 누구나 읽을 수 있게 한 또 하나의 전교 방식이었다. 이것은 또한 경전을 암기하던 방식(고체적 방식)에서 감각적인 방식(액체적 방식)으로의 이동이기도 했다. 이것은 ‘언어의 액화’라고 할 수 있을 것이다. 딱딱한 가르침이 부드러운 이미지로 백성의 눈과 마음에 녹아 스며들었기 때문이다. 리치와 동료 선교사들의 이런 활동은 글자를 모르더라도 직관적으로 이해되는 ‘액체적’ 속성을 지녔다.

그 시대 선교사들은 르네상스를 거친 인물들이었기에 그들

7 『리치 원전』 4권, N.751, pp.172-174 주(註) 311.

8 『리치 원전』 3권, N.599, pp.289-290 주(註) 720.

9 이와 관련하여 다음 논문을 보라. 김혜경, 「마태오 리치의 세계지도에 대한 선교신학적 고찰」, 『신학전망』 198(광주가톨릭대학교 신학연구소, 2017), pp.132~169.

이 표현한 이미지에는 사실주의(Realism), 원근법(Perspective), 명암법(Chiaroscuro)이 들어 있었다. 그때까지 동양 회화에서 부각 되던 ‘문자적 관념’을 담는 그릇으로서 회화가 ‘실재하는 공간’을 재현하는 창으로 변모하기 시작한 것이다. 그리고 그 중심에 섰던 인물이 리치 이후, 중국에서 가장 영향력을 발휘한 궁정화가 주세페 카르틸리오네(Giuseppe Castiglione, 郎世寧, 1688-1766)¹⁰였다.

이탈리아 밀라노 출신의 예수회 선교사이자 화가였던 카스틸리오네는 서양의 유화 기법을 동양의 수묵 비단 위에 녹여낸 인물이다. 전통 동양화에서 ‘선(線)’은 문자와 같다. 뼈대를 이루는 강인한 ‘필력’은 변하지 않는 선비의 절개 혹은 도리를 상징하는 고체적 언어였다. 그런 선(Line)에 명암을 추가하여 빛의 흐름에 따라 시시각각 변하게 함으로써 유연하게 보이도록 했다. 이것은 고체적 필선에 유동적인 명암을 더한 것이다. 그는 동양의 선을 없애지 않고, 오히려 그 위에 부드러운 명암을 얹어 ‘입체적 수묵’이라는 제3의 언어를 창조했다. 당시 청나라 화원에는 없던 실물과 똑같이 그리는 사실주의, 서양의 유화 기법에 중국 전통안료의 혼합, 서양식 투시법으로 기존의 관념적·추상적인 인물이나 동물에 역동성과 생명력을 더했다. 동시에 동양의 수묵 기법은 서양 선교사들의 기록화에 영향을 미쳐 선(Line)의 미학이 재발견되는 계기가 되었다.

10 주세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)는 청나라 강희제,雍正제, 건륭제 시대에 50여 년을 궁정화가로 활동한 이탈리아 밀라노 출신의 예수회 선교사다. 특히 건륭제의 총애를 받으며, 많은 작품을 남겼다. 중국명 랑세녕(郎世寧)으로 활동하며, 서양의 명암법과 투시도법, 사실주의를 중국의 전통 화풍과 결합하여 사실적이고 독창적인 화풍을 확립함으로써, 청대 회화사에 중대한 영향을 미쳤다. 대표 작품으로 <백준도(百駿圖)>, <건륭황제대열도(乾隆皇帝大閱圖)>, <화수도(花卉圖)> 등이 있고, 그의 작품은 현재 대만 국립고궁박물원과 베이징 고궁박물원에 소장되어 있다. 이와 관련한 내용은 다음 논문을 참조하라. 이주현, 「乾隆帝의 西畵 인식과 郎世寧 화풍의 형성: 貢馬圖를 중심으로」, 『미술사연구』(vol.23), 2009, pp.81~114; 김지인, 「서양 예수회 선교사가 청나라 궁정화가가 된 과정에 관한 선교학적 고찰: 주세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione)를 중심으로」, 『신앙과 학문』 vol.21, 2016, pp.29~55.

카스틸리오네가 남긴 대표적인 작품들로는 《취서도(聚瑞圖)》(1723, 대만 국립고궁박물관 소장)¹¹, 《송헌영지도(嵩獻英芝圖)》(1724, 북경 고궁박물관 소장)¹²와 《백준도(百駿圖)》(1728, 대만 국립고궁박물관 소장)¹³ 등을 들 수 있다. 특히 《백준도》는 동서양 융합 미학의 정점에 있는 작품으로 손꼽힌다. 이 작품은 7.7m에 달하는 거대한 비단 두루마리에 말 100마리가 초원에서 풀을 뜯고, 쉬고, 강을 건너는 모습을 서정적으로 담아냈다. 여기서 카스틸리오네는 르네상스 시기에 꽃을 피운 서양의 원근법, 사실주의, 명암법을 절묘하게 활용하였다. 특히 전통적인 동양화에서 보던 위에서 아래로 내려다보는 ‘부감법’이 아니라, 소실점이 하나인 서양식 선원근법(Linear Perspective)을 사용했다. 멀리 있는 말은 작고 흐리게, 가까이 있는 말은 크고 선명하게 그려 공간에 깊이를 더했다. 게다가 말의 근육, 뼈의 구조, 가죽의 질감 등을 서양의 해부학적 지식을 바탕으로 묘사하여, 대상을 관념적 실체가 아니라, 실재하는 물리적 실체로 바꾸어 ‘해부학적 사실주의’를 완성했다. 나뭇잎 사이로 비치는 햇빛과 말의 몸에 떨어진 명암을 세밀하게 표현하는 것은 물론, 땅에 비친 말의 그림자는 당시 동양화에서는 찾아보기 힘든 파격적인 명암법의 시도였다.¹⁴

- 11 웅정제의 즉위를 축하하여 그린 일종의 정물화인데, 꽃병에 꽂힌 연꽃의 사실적이고 입체적인 느낌을 강하게 살렸다. 龔崇正, 『郎世寧』(中國名畫家全集), 臺北:藝術家出版社, 2002, pp.14~16 (圖版 1); Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors* (Charles E. Tuttle Co., 1971), p.92; 이승희, 「웅정·건륭기 낭세녕 회화의 연구」(이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008), p.16.
- 12 소나무와 매를 소재로 한 전통적인 동양의 길상화를 서양식 유화법으로 그려 관념적인 소재를 시각적 실체로 변화시켰다는 평을 받았다. 龔崇正, *op.cit.*, pp.18~21; Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *op.cit.*, p.93; 이승희, 위의 논문, pp.17~18.
- 13 龔崇正, *op.cit.*, pp.24~30 (圖版 4); Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *op.cit.*, pp.96~99; 이승희, 위의 논문, pp.21~24.
- 14 도록(圖錄), 대만 국립고궁박물관 발행, 『新視界: 郎世寧與清宮西洋風』(*New Visions at the Ch'ing Court: Giuseppe Castiglione and Western-Style Painting*), in National Palace Museum, (Taipei: 2007), pp.62~67 참조; 龔崇正, *op.cit.*, pp.24~30 (圖版 4).



〈그림 1〉《백준도》, 1728년 작, 비단에 채색(絹本設色), 94.5 x 776.2 cm, 대만 국립고궁박물원 소장

동양 회화에서 전통적으로 보던 말은 빛의 속도감과 필력으로 완성되었으나, 카스틸리오네의 《백준도》에서 드러나는 말은 서구의 해부학적 논리와 빛의 계산 아래 ‘시각적으로 박제된 실체’가 되었다. 이것은 문자로 규정되던 동양의 세계관 속에 서구의 ‘관찰하는 눈(이미지 언어)’이 침투했음을 상징한다. 즉 동양의 ‘사상(寫意, 뜻을 그림)’ 중심 미학을 서양의 ‘사생(寫生, 실체를 그림)’ 중심 미학으로 전치(Displacement) 시켰는데, 이는 단순한 기교의 유입이 아니라 세계를 바라보는 ‘관찰자의 탄생’을 의미하는 것이었다.¹⁵ 따라서 이 작품은 단순히 말을 많이 그린 것이 아니라, 서양의 과학적 시선이 동양의 서정적 공간을 어떻게 점유해 나가는지를 보여준 가장 역동적인 사례가 되었다.

옹정제의 명에 따라, 카스틸리오네는 동료 중국인 궁정화가 반달리사(斑達里沙), 팔십(八十), 손위봉(孫威鳳), 왕교(王琰), 갈서(葛曙)와 영태(永泰) 등에게 서양의 유화 기법을 가르치기도 했다.¹⁶ 이것은 서양화법을 청나라 궁정의 제도 안으로 공식 편입시킨 사건이라고 할 수 있다. 또 자신의 이복형제 이현친왕 윤상(怡賢親王 胤祥, 1686-1730),

15 Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *op.cit.*, p.97.

16 정확한 텍스트는 “傳旨：著郎世寧教小太監斑達里沙，八十，孫威鳳，王琰，葛曙，永泰等六人學習油畫…”라고 적혀 있다. 『內務府造辦處各作成做活計清檔』。雍正六年 二月初十日, 「油畫作」(『清宮內務府造辦處檔案總彙』3, 北京：人民出版社, 2005, 227쪽 재인용); Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *op.cit.*, p.26에서 인용; 聶崇正, 『郎世寧傳：清代宮廷畫家郎世寧的生平與藝術』, 人民美術出版社, 北京, 1998, p.21.

과의친왕 윤례(果毅親王 胤禮, 1697-1738), 신정군왕 윤희(愼靖郡王 胤禧, 1711-1758) 등의 초상화를 그리게 했다.¹⁷ 이것은 단순히 서양화법이 독특해서 그리라고 한 것이 아니라, 전통적인 동양의 초상화가 담아 내지 못하는 서양화 특유의 입체적 사실주의를 통해 황실 가족의 권위와 존재감을 생생하게 ‘박제’하려 한 통치 전략의 일환이었다고 할 수 있다.

카스틸리오네의 재능은 강희제 때에 이르러 크게 인정받으며 궁정 회화의 발전을 선도했다. 건륭제는 매일 그의 화실에 가서 작업하는 모습을 보았다고 한다. 동료이자 예수회 프랑스인 선교사 아미오(Jean-Joseph Marie Amiot, 錢德明, 1718-1793)는 “선교사들이 북경에 정착한 이래, 오늘날 군림하는 황제(건륭제)만큼 그들의 재능을 잘 활용한 황제도 없었고, 그만큼 그들을 혹사시킨 황제도 없었다”라고 평가했다.¹⁸ 그만큼 황제는 선교사들의 재능을 최대한 활용했고, 그 점을 아미오 신부는 40년 넘게 지켜보았다.¹⁹ 아미오의 기록을 통해 동

17 『內務府造辦處各作成做活計清檔』, 雍正六年, 〈油畫作〉, 雍正六年二月初十日, 조(條): Michel Beurdeley & Cécile Beurdeley, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors* (Charles E. Tuttle Co., 1971), pp.26~27.

18 “Depuis que les Missionnaires sont établis à Pékin, aucun Empereur ne s’est plus servi de leurs talents que celui qui regne aujourd’hui; mais aussi aucun ne les a plus fatigués”: Jean-Joseph Marie Amiot, *Mémoires concernant l’histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois: par les missionnaires de Pékin* (북경 선교사들이 보낸 중국의 역사, 과학, 예술, 풍습 등에 관한 회고록), Tome XV, Paris, 1791, p.83.

19 황제는 아미오에게도 서양 악기, 클라비코드를 연주하게 하고 서양의 복잡한 다성음악(Polyphony)에 관심을 보였으나, 그마저 중국의 전통적인 악(樂)의 관점에서 이해하려 함으로써 자기 왕국의 ‘도덕적 질서’를 확인하는 도구로 삼았다. Jean-Joseph Marie Amiot, “Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes” in *Mémoires concernant l’histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois* (Tome VI), pp.1~3, 160~165; 하지만 회화의 활용은 달랐다. 자신의 무공을 기념하기 위한 도구로 서양의 동판화 기법을 활용했기 때문이다. 가령 준가르 원정의 승리를 기념하는 <평정준갈이회부전도(平定準噶爾回部戰圖)>를 파리로 보내 동판화로 제작하게 했을 때, 결과물을 기다리며 보여준 황제의 조바심과 결과물의 정교함에 극도로 집착한 것에 아미오의 시선이 머물렀다. 이것은 붓으로 그린 그림보다, 구리에 새겨 수만 장을 찍어낼 수 있는 동판화가 자신의 업적을 불멸화 하리라는 믿음에 따라 ‘역사적 기록’을 박제하는 도구로 썼다고 보았다. 같은 저자, *Mémoires concernant l’histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois* (Tome XV), pp.95~97.

서양 미학이 만날 때, 권력이 이미지를 어떻게 소비하는지를 잘 엿볼 수 있게 되었다.

카스틸리오네의 건축 역시 고체적 질서와 액체적 장식의 만남이라고 할 수 있다. 건축 자체는 단단한 고체 언어다. 유교적 건축이 격식과 질서를 중시했다면, 예수회가 가져온 바로크 양식은 빛과 곡선을 활용한 액체적 역동성을 강조했다고 할 수 있다. 그 사례를 청나라 황실 정원 원명원(圓明園)²⁰의 서양루(西洋樓)에서 찾아볼 수 있다.²¹

‘서양루’는 원명원 북동쪽에 있는 유럽식 복합 건축물이다. 이것은 건륭제의 요청에 따라 설계한 것으로, 황제는 서양 선교사들이 가져온 서양의 판화 속 분수와 궁전을 보고 거기에 매료되어, 카스틸리오네에게 ‘북경에 유럽의 낙원을 건설’해 달라고 요청했다. 이에 카스틸리오네는 단순한 화가를 넘어 수석 건축가 겸 디자이너로 활약했다. 대리석으로 이오니아·코린트식 기둥을 세우고 화려한 조각 작품에 중국 전통의 황색·녹색의 유리 기와를 엮어 동양식 지붕을 완성했다. 동양의 ‘지붕 곡선’과 ‘장식’이 결합한 화려하고 입체감 있는 건물이 된 것이다. 이것은 단순한 스타일의 혼합이 아니라, 서양의 ‘수학적 비례’와 동양의 ‘자연 친화적 공간 구성’이 만난 것으로

20 원명원(圓明園)은 북경시 하이뎬구에 있다. 1707년 강희제가 아들 윤진에게 하사했던 정원으로 청나라 황실의 이궁(離宮), 여름 별장이었다. 윤진이 옹정제로 즉위하면서 본격적으로 조성되었고, 건륭제 시절에 원명원의 동쪽에 <장춘원(長春園)>, 남동쪽에 <기춘원(綺春園)>(후에 <만춘원(萬春園)>으로 개칭)이 추가 건설되었다. 이 세 정원(원명원, 장춘원, 만춘원)을 원명삼원이라 불렀는데, 그 면적이 약 3.5km²에 달했다. 전체 40여 개의 경관을 갖추어 “만원지원(萬園之園, 만 개의 정원 중의 정원)”이라 불릴 만큼 압도적인 규모와 아름다움을 자랑했다고 한다. 특히 창춘원 북쪽에 예수회 선교사 브누아, 카스틸리오네 등이 설계한 서양풍의 건물과 분수가 있었다. 1860년 제2차 아편전쟁 때 영국과 프랑스 연합군에 의해 대부분의 건물이 약탈, 파괴되면서 폐허가 되었다. 1984년부터 부분적으로 복원과 정비를 거듭하다가 2008년부터 중국 당국에서 대규모 지원을 하면서 본격 복원공사를 시작했다. 2015년에 정식으로 개장하여 수많은 관광객이 찾고 있다. 구글 검색에서 AI 도움받아 정리.

21 Young-tsu Wong, *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, pp.74~82.

해석된다. 공간을 ‘구획’하는 것에서 ‘체험’하는 것으로, 미학적 무게 중심이 이동한 것이다. 마태오 리치 이후 예수회 선교사들이 남긴 서양식 건축 미학의 결정체라고 할 수 있다. 더욱이 서양루에서 핵심은 ‘분수(噴水)’인데, 정적인 동양의 정원에서 뿜어져 나오는 물(분수)의 도입은 통제와 유희가 어우러진 가히 혁명적인 것이었다. 서양의 수리학(과학적 논리)을 이용하여 시각적 유희(이미지)로 승화시킨 것이다. 딱딱한 돌 사이로 물이 솟구치는 풍경은 당시 동양인들에게 공간이 살아 움직인다는 미학적 충격을 주기에 충분했다. 당시 중국인들의 눈에는 ‘물이 거꾸로 솟는 기적’으로 보였을 것이다. 여기서 카스틸리오네는 도상학적 실력을 발휘했는데, 바로 해안당(海晏堂)의 건설이다. ‘해안당(海晏堂)’이라는 이름은 ‘바다가 평온하다’라는 뜻으로, 건물 앞 대형 분수대를 가리키는데, 이것은 물의 다스림을 통해 제국의 안녕을 기원하는 정치적 고체 언어를 담고 있다. 하지만 그 공간을 채우는 것은 바로크 양식의 곡선과 끊임없이 솟구치는 분수의 역동성이었다. 이것은 시간의 액화(液化)이기도 하다. 거기에 조각된 12지신의 동상은 동양에서 시간을 규정하는 단단한 고착된 시간을 2시간(1시진)마다 해당 동물의 입에서 뿜어져 나오는 물줄기로 표현하였다. 보이지 않는 관념(시간)을 흐르는 실체(이미지)로 구현한 것이다.²² 여기서 시간은 더 이상 읽어야 하는 ‘문(文)’이 아니라 뿜어져 나오는 물줄기를 통해 체험되는 ‘이미지(像)’로 전치된다. 서양의 조각과 동양의 시간관(문자/관념)이 분수라는 매개체를 통해 하나로 통합된 것이다.²³

22 Young-tsu Wong, *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001), p.78.

23 Cf. Young-tsu Wong, 위의 책, pp.74-82; Marco Musillo, *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles: Getty Publications, 2016, pp.124~128.

분수의 설계자 미셸 브누아(Michel Benoist, 1715~1774)²⁴는 수리학이라는 서양의 과학적 논리를 동원했지만, 건륭제가 “그림자가 지지 않게 하라”²⁵거나 “중국식 상징을 넣어라”²⁶고 지시하면서 기술 자체가 동양의 미학적 요구에 맞춰 유연하게(Fluidly) 변용되었다. 건륭제는 서양의 명암법이 만드는 짙은 그림자를 ‘더러움’ 혹은 ‘불완전함’으로 인식하여, 분수 주변의 장식이나 벽화에서 명암을 최소화하고 평면적이면서도 밝은 색채를 유지할 것을 지시하는 한편, 브누아가 처음 제안한 유럽식 분수 도상인 ‘넵툰(바다의 신)’이나 ‘인어’ 등을 거부하고 중국의 시간 체계를 상징하는 12지신을 조각하여 입에서 물이 나오게 하라고 명했다.²⁷

따라서 원명원의 서양루는 건륭제가 서양의 ‘액체적 기법(분수와 원근법)’을 수집하여 자신의 정원이라는 ‘고체적 공간’ 안에 가둔 거대한 전시장이라고 할 수 있다. 카스틸리오네는 이 전시장의 큐레이터이자 설계자로서, 서양 바로크를 동양의 기와 속에 녹여냄으로써 문명 간 미학적 삼투 현상을 건축으로 증명하였다.

24 청나라 건륭제 시대에 활동한 프랑스 출신의 예수회 선교사이자 과학자, 건축가다. 그는 원명원(圓明園) 내의 서양식 건물 서양루(西洋樓) 설계와 조성에 핵심 역할을 했다. 구글 검색 AI 개요 참조.

25 “L'Empereur ne vouloit point d'ombres dans les tableaux... il trouvoit que ces ombres n'étoient que des taches qui gâtoient l'ouvrage.” 이 문장에서 ‘그림자’를 ‘taches, 얼룩’으로 표현한 것이 흥미롭다. 이것은 황제가 명암을 얼룩에 불과한 걸로 치부했다는 뜻이라. Michel Benoist, “Lettre du Père Benoist à M. Papillon de la Ferté (4 novembre 1767)” in *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Tome XXIII, Paris: Chez J.G. Merigot, 1781, p.158

26 “Au lieu des figures de fables que j'avois proposées, Sa Majesté ordonna qu'on mît les douze signes du Zodiaque...”, 정확한 번역은 “내가 제안했던 신화 속 인물들 대신에 황제께서는 12지신을 설치하라고 명하셨다.” Michel Benoist, *op.cit.*, p.160.

27 Cf. Michel Benoist, *op.cit.*, pp.158~160.

III. 동양에서 서양으로: ‘사라와기’의 습격

■ 마태오 리치와 동료 선교사들이 라틴어로 번역하여 서양에 전한 텍스트들은 고체 언어(문자)와 그 속에 담긴 철학적 미학을 서양에 흘려보낸 ‘액체적 매개체’기도 했다. 이 장에서는 동양이 서양의 미학을 어떻게 액화시키고 변화시켰는지를 논해 보기로 한다.

예수회 선교사들이 번역한 ‘공자 철학’은 ‘공자 미학’의 서구 상륙을 의미하기도 했다. 동양의 문자 속에 담긴 도덕적 미학인 ‘예악(禮樂) 사상’은 서양 계몽주의 사상가들에게 적지 않은 충격을 주었다. 볼테르나 라이프니츠 같은 이들은 동양의 종교 없는 도덕(혹은 동양종교의 신(神)없는 도덕)에서 ‘합리적 고체성’을 발견했고, 거기에 매료되었다. 이것은 서양의 미학이 신학이라는 무거운 외피(고체)를 벗고, ‘인간 중심의 세속적 미학(액체)’으로 흘러가는 사상적 기반을 제공하였다.

서양의 건축과 정원 양식은 로마 시대 이후 지속적인 고전의 영향으로 수학적 비례와 대칭을 중시하는 기하학적 질서를 엄격히 유지해 왔다. 하지만 예수회 선교사들이 중국에서 보낸 편지와 도면을 통해 동양의 정원 개념이 전해지면서 대변화가 일어나기 시작했다. 동양의 정원은 인위적인 선을 거부하고 물의 흐름과 구불구불한 길을 있는 그대로 두는 ‘액체적 유동성’을 지녔기 때문이다. 이런 양식이 서양으로 전해져 소위, 중류(中流)라고 하는 ‘시누아즈리(Chinoiserie)’가 유행했는데, 정원 미학은 그 핵심을 이루었다. 특히 영국에서 유행한 풍경이 있는 중국식 정원은 “영국식 정원(English Landscape Garden)”의 탄생에 결정적 영향을 미쳤다. 딱딱한 대칭(고체)이 무너지고, 자연스러운 곡선과 비대칭(액체)이 서양 미학의 새로운 기준으로 떠올랐기 때문이다. 당시 유럽인들은 이것을 ‘사라와기

(Sharawadgi, 동양적 비대칭의 미)²⁸라고 부르며 열광했다. 그동안 서양 미술의 중심에 있던 신 중심의 견고한 서사가 감각적인 즐거움과 장식적으로 변화하기 시작했다. 특히 중국의 산수화에서 볼 수 있는 ‘여백의 미’와 ‘흘어지는 시선’은 서양의 딱 짜인 구도를 느슨하게 만드는 역할을 했다.

이런 ‘여백’과 ‘비대칭’의 미학에 대한 근거가 되어 준 것은 중국에서 활동하던 서양 선교사들의 서신들이었다. 프랑스인 예수회원 이자 화가 장 드니 아티레(Jean-Denis Attiret, 王致誠, 1702-1768) 신부는 1743년 11월 1일, 다소(M. d'Assaut)에게 보낸 편지에서 원명원에 관한 일종의 보고서 같은 내용을 담았는데, 이것은 훗날 영국식 풍경 정원의 이론적 기초가 되었고, ‘시누아즈리’ 열풍의 정점을 찍는 계기가 되었다. 서구의 ‘고체적 정원(대칭과 기하학)’을 무너뜨리고 ‘액체적 정원(자연과 곡선)’의 시대를 연 역사적 도화선이 된 것이다. 그 점에서 아티레는 유럽과 중국미술을 동등하게 인식한 최초의 유럽인이었다고 할 수 있다. 아티레가 베르사유의 대칭(고체)을 원명원의 곡선(액체)보다 우월하다고 보지 않았던 것은, 로저 드 필레스(Roger de Piles)의 ‘국가별 상대적 취향’이라는 이론적 개념을 알고 있었기 때문이다.²⁹ 그는 필레스의 ‘상대주의’라는 렌즈를 통해, 동양의 비대칭을 ‘결여’가 아닌 ‘또 다른 완성’으로 인식할 수 있었다. 바로 이것이 서구의 견고한 고전주의 미학을 해체하고 영국식 풍경 정원이라는 액

28 이 말은 1685년 영국의 정치가이자 에세이 작가인 윌리엄 템플 경(Sir William Temple)이 저서 『에피쿠로스 정원론(Upon the Gardens of Epicurus)』에서 처음 언급했다. 템플은 ‘중국 정원’ 방식이라 설명했으나, 연구자들은 이 용어가 당시 네덜란드 동인도 회사를 통해 일본 교토 등지에서 본 일본 정원의 ‘sorowaji(sorowadji)揃わじ-불일치/비대칭’ 또는 ‘sorowazu(揃わず-맞지 않음)’라는 일본어 표현이 네덜란드 상인들을 통해 와전된 걸로 본다. 17세기 유럽에 동양의 조경 철학이 소개되면서 정형화된 서양식 정원에 반대되는 개념으로 자리 잡았다. 구글 검색에서 AI 도움으로 정리.

29 John R. Finlay, *The Jesuit Painter Jean-Denis Attiret and the Yuanming Yuan: A Particular Account of the Gardens of the Emperor of China*, Routledge, 2020, p.115.

체적 흐름을 만들어낸 사상적 토대였다. 중국인 궁정화가들과의 긴밀한 협력, 건륭제의 예술적 취향과 방대한 소장품에 대한 접근, 예수회의 적응주의 정신, 거기에 필레스가 제공한 이론적 틀이 결합하여 아티레의 신념이 되었던 것이다.³⁰

아티레는 그 시기에 출판된 원고, 편지, 에세이 등을 바탕으로, 후원자 건륭제의 엄격한 요구와 중국 회화에 대한 깊은 이해, 그리고 황실 공방 내의 교류 문화가 자신의 예술적 실천뿐 아니라 중국 회화, 건축, 정원 디자인에 대한 이론적 근거가 되었다고 판단했다. 그는 서양식 정원의 핵심인 ‘대칭(Symmetry)’을 죽은 질서로 보았다. 그는 원명원을 관찰하며 “이곳에는 우리(유럽)의 질서나 대칭 같은 것은 찾아볼 수 없습니다. 모든 게 자연스럽고, 불규칙하며, 끊임없이 변합니다. 한 걸음을 옮길 때마다 새로운 풍경이 눈앞에 펼쳐집니다.”³¹라고 썼다.³² 이것은 시선이 한곳에 고정되지 않고 물이 흐르는 것처럼, 흘러가는 ‘액체적 시선’을 강조한 대목이라고 할 수 있다. 그는 인위적으로 다듬어진 나무와 정형화된 화단 대신, 자연 그대로의 모습을 추구한 중국의 정원을 ‘아름다운 무질서(Belle Désordre)’라고 불렀다. 서구의 엄격한 기하학적 사고(고체)가 자연의 생명력(액체)에 의해 해체되는 과정을 표현했다고 하겠다.

아티레의 편지는 영국에서 더욱 큰 영향력을 발휘했다. 스펜스(Joseph Spence, 1699-1768)는 아티레의 편지를 영어로 번역하면서 ‘Sharawadgi(샤라와기)’라는 용어를 처음으로 썼고, 그것을 대중화

30 Cf. Jean-Denis Attiret, “Lettre du Frère Attiret, Peintre au service de l’Empereur de la Chine, à M. d’Assaut” (01.11.1743) in *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères* (Tome XII), Paris: Chez J.G. Merigot., 1781, pp.1~61, pp.48~55; Joseph Spence, *A particular account of the Emperor of China’s gardens near Peking*, London: Printed for R. Dodsley, 1752, pp.36~39; John R. Finlay, *op.cit.*, pp.112~118.

31 Jean-Denis Attiret, *op.cit.*, pp.20~25.

32 *Ibid.*, pp.1~61.

시켰다. 이 번역서를 토대로 윌리엄 켄트(William Kent, 1685~1748)나 랜슬롯 브라운(Lancelot Brown, 1715~1783) 같은 정원사들은 ‘English Landscape Garden’이라는 새로운 액체적 미학을 창조했다.³³ 바로 ‘영국식 정원(English Landscape Garden)의 탄생’ 근거가 된 것이다. 편지에서 아티레는 “자연에는 직선이 없으며, 중국의 정원이야말로 진정한 자연의 모방”이라고 주장했다. 이 책이 출판된 직후 영국의 정원들은 베르사유풍의 대칭(고체)을 버리고 자연스러운 풍경(액체)으로 급격히 선회했다.³⁴

아티레 신부는 원명원의 정원 미학을 목격한 후, 서구 미학의 근간이었던 규범적인 ‘기하학(Symmetry)’의 종말을 선언했다. 그가 1743년 보고서에서 극찬한 ‘구불구불한 길’과 ‘불규칙한 수면’은 닫혀 있던 서구의 공간을 액화시켜 부드럽게 치유하는 레시피가 되었다.³⁵ 아티레의 편지에는 또 원명원 내외부의 장식, Trompe-l’œil(착시기법)의 벽화에 관해서도 언급하고 있는데, 해안당(海晏堂) 내부와 방외관(方外觀) 주변에 선원근법 이미지로 벽 너머에 또 다른 정원이 나 도시가 있는 것처럼 보이게 했다³⁶고 전했다. 건륭제는 이 착시 효과에 매료되어, “벽화 속의 문으로 직접 걸어가려다 벽에 부딪힐 뻔했다”라며³⁷, 마치 그림 속으로 걸어 들어갈 수 있을 것 같은 ‘공간의 유동성’에 감탄했다고 한다. 이것은 서양의 수학적 논리(고체)가 시각

33 Joseph Spence, *A particular account of the Emperor of China's gardens near Pekin* in a letter from F. Attiret, a French missionary, now employ'd by that emperor to paint the apartments in those gardens, to his friend at Paris; translated from the French, by Sir Harry Beaumont, London: 1752, pp.8~15.

34 Joseph Spence, *op.cit.*, 이 글의 전문은 아래 사이트에서 볼 수 있다. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044103112777&seq=21>

35 Jean-Denis Attiret, *op.cit.*, pp.8~11.

36 *Ibid.*, pp.42~45.

37 Young-tsu Wong, *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, pp.80~81.

적 환상(액체)으로 승화된 결과물이다. 황제의 물리적 공간을 심리적 무한성(Psychological Infinity)으로 바꾸어 놓은 것이다.³⁸

서양의 로코코(Rococo) 양식의 건축에서도 비슷한 경향이 부각 되었다.³⁹ 딱딱한 권위가 해체되고, 곡선이 강조되기 시작했다. 바티칸이나 베르사유 궁전의 장엄하고 무거운 ‘권위(고체)’는 18세기에 들어와 동양의 미학을 만나면서 가볍고 화려한 ‘양식(액체)’으로 변모했다.⁴⁰ 선교사들이 동양에서 보내오는 동양의 도자기와 칠기(Lacquerware)에 그려진 비대칭적 문양, 꽃과 새, 그리고 유려한 곡선들은 점차 서양의 가구와 벽면 장식에 스며들기 시작했다.⁴¹ 유럽의 ‘도자기 혁명’은 이런 분위기 속에서 탄생했다.

당시 유럽인들에게 중국의 청화백자는 단순한 그릇이 아니라, ‘하얀 금(White Gold)’이라 불릴 정도로 완벽한 고체 예술이었다. 하지만 도자기에 그려진 산수와 인물(이미지)은 유럽인의 상상력을 자극하는 액체적 영감의 원천이 되었다. 독일의 마이센(Meissen) 공방에서 이를 모방하여 서양의 독특한 도자기에 ‘동양적 필치’를 더한 새로운 도자가 탄생한 것은 이런 배경이라고 할 수 있다.⁴² 바로 동양의 ‘합리적 고체성(Rational Solidity)’ 혹은 ‘합리적 질서(Rational Order)’가 서구의 ‘감각적 액체성’을 응고시킨 것이다. ‘질서의 미학’을 의미한다고 할 수 있다. 같은 맥락에서 동양의 문자가 서양의 이미지를 만났을 때, 서양 예술은 비로소 ‘신학적 상징’에서 ‘인간적 가

38 Young-tsu Wong, *op.cit.*, p.81.

39 Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London: John Murray, 1961, pp.52~56.

40 Hugh Honour, *op.cit.*, p.54.

41 Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, Phaidon Press, 1993, pp.27~31.

42 Sarah Richards, *Eighteenth-Century Ceramics: Products for a Civilised Society*, Manchester University Press, 1999, pp.45~48; Maureen Cassidy-Geiger, *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts*, Yale University Press, 2007, pp.120~125.

치’를 담은 그릇으로 진화하였다. 보베 테피스트리(Beauvais Tapestry)의 ‘중국 황제 시리즈’⁴³나 빌헬름슈헤(Wilhelmshöhe)의 중국 마을⁴⁴은 서양이 단순히 이국적인 취향(Exoticism)을 즐긴 것이 아니라, 동양의 ‘질서’를 어떻게 자기화했는지를 대변하는 사례라고 할 수 있다.

IV. 동서양의 근대 미학 형성에 끼친 영향: 읽는 예술에서 보는 예술로

■ ‘서예적 필체’와 ‘기하학적 공간’의 혼종으로 인한 매체의 교차도 눈여겨봐야 할 대목이다. 문자와 이미지의 만남은 새로운 하이브리드 언어를 탄생시켰는데, 카스틸리오네의 작업에서 보던 것처럼, 동양의 ‘선(Line, 고체적 필력)’이 서양의 ‘빛(Light, 액체적 명암)’을 머금게 된 것이다. 그는 서양의 원근법을 쓰면서도, 동양의 비단이 주는 부드러움을 살리기 위해 유화 물감을 아주 얇게 펴 발랐다.⁴⁵ 선법화(綫法畵)의 ‘중국식 변용’이다. 서양의 이미지가 동양의 비단 위에서

43 17세기 후반 프랑스 보베(Beauvais) 공장에서 제작된 테피스트리 시리즈로, 상상하여 제작한 것이 아니라 예수회 선교사 조아생 부베가 루이 14세에게 보고한 “예수회 선교사들의 기록”을 바탕으로 제작한 것으로, 강희제를 모델로 유럽의 군주들에게 동양의 군주가 미개한 인물이 아니라 과학과 이성으로 무장한 ‘이성적 통치자’의 전형이라는 걸 보여주었다. Cf. Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art* (Vol. II), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985, pp.461~468.

44 독일 카셀(Kassel)에 조성된 빌헬름 9세가 건설한 ‘몰락(Moulack)’ 마을은 단순한 정원 장식이나 보기 좋은 풍경을 넘어, 중국의 농본주의(Physiocracy)와 사회적 질서를 서구의 영토 안에 재현하려는 정치적 의도가 담긴 공간이었다. 중국의 농업 중심 철학이 유럽의 중농주의 사상과 결합하여 서구의 정원을 생산적이고 합리적인 유토피아로 변모시켰는지를 보여주는 사례다. Cf. Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London: John Murray, 1961, pp.187~191.

45 Marco Musillo, *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles: Getty Publications, 2016, pp.78~85.

부드러워졌고, 동양의 선은 서양의 투시도법안에서 견고해졌다.⁴⁶ 서양 유화의 끈적임을 동양 수묵의 번짐처럼 보이게 조절함으로써 기법을 매체에 맞추어 서로 ‘삼투’시켜 새로운 결과물을 만든 것이다. 이것은 어느 한쪽을 희생시킨 것이 아니라, 서양의 ‘빛(Light)’과 동양의 ‘선(Line)’이 서로의 경계를 투과(Osmosis)하여 ‘제3의 미학적 언어’를 창조한 것이다.⁴⁷

건륭제 시절, 카스틸리오네와 아티레가 중국의 전통적인 구도와 서양의 원근법을 절충하여 초안을 그리고, 파리로 보내 동판화로 제작하여 중국으로 돌아온 《평정준갈이회부전도(平定準噶爾回部戰圖)》는 이 분야의 좋은 사례로 손꼽힌다.⁴⁸ 작품의 내용은 건륭제의 위대한 군사적 업적을 묘사한 것인데, 당시로서는 서양의 첨단 인쇄 기술인 동판화로 제작하였다. 18세기 동서양 예술교류의 최대 프로젝트였다. 제작 과정에서 동양의 미학과 서양의 기술이 충돌하는 지점이 있었는데, 그것은 여백과 해칭(Hatching)의 관계였다.⁴⁹ 중국의 전통 회화에서 하늘이나 배경은 비워두어 자연의 기운을 살리는 것을 의미했으나, 서양의 동판화는 명암을 표현하기 위해 비어 있는 공간을 수많은 가는 선(Hatching)으로 채워야 했다. 프랑스 조각가들이 하늘을 선으로 가득 채워오자, 건륭제와 예수회 선교사들은 그림이 너무 답답하다며 당황해했다.⁵⁰ 결국 서양의 조각술이 동양의 여백 미학에

46 聂崇正, 『郎世宁传: 清代宫廷画家郎世宁的生平与艺术』, 北京: 人民美术出版社, 1998, p.26, pp.40~42.

47 Hui Zou, *A Jesuit Garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*, West Lafayette: Purdue University Press, 2011, p.115.

48 Cf. Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *Gravures des conquêtes de l'empereur de Chine, 1765-1774*, Paris: Musée Guimet, 1969, pp.24~26.

49 Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *op.cit.*, p.26.

50 위의 책, p.29; 판화가 단순히 예술이 아니라, 청나라의 권위를 과시하기 위한 시각적 선전 도구였다는 관점에서 다른 흥미로운 책도 있다. Cf. Joanna Waley-Cohen, *The Culture of War in China: Empire and the Military under the Qing*, I.B. Tauris, 2006, pp.84~89.

맞춰 선의 밀도를 조절하는 ‘기술적 융합’이 일어났다. 이것은 기술이 미학적 요구에 유연하게 굴복한 흥미로운 사례이자, 현대 미술의 특징인 ‘매체의 융합’과 ‘다원적 시각’⁵¹이 역사상 처음으로 구현된 순간이라고 할 수 있다.

마태오 리치와 후대 선교사들의 진정한 공헌은 단순히 서양을 동양에 심은 것이 아니라, 동양과 서양을 하나의 ‘미학적 대화의 장(場)’으로 불러낸 데 있다. 동양은 서양을 통해 ‘객관적 관찰’을 배웠고, 서양은 동양을 통해 ‘자연적 조화(사라와기)’를 배웠다. 이러한 양방향적 흐름은 훗날 서구 인상주의가 일본의 우키요에(浮世絵)에 열광하고, 동양의 근대 화가들이 서양의 유화를 받아들이는 거대한 ‘미학적 순환’의 뿌리가 되었다.

이러한 미학적 순환과 문명적 삼투는 과거의 역사에서 끝나지 않았다. 페이스북, 유튜브 등 SNS의 홍수와 생성형 AI 시대를 살아가는 현대인의 관점에서, 이 거대한 융합은 인류가 정보를 소비하는 방식의 ‘거대한 회귀’의 측면으로 이어지며, 현대 디지털 문명 속에서 새롭게 재현되고 있다. 그것을 세 가지 관점에서 정리하면 다음과 같다.

첫째, 마태오 리치의 ‘기억의 궁전(記法)’에서 현대의 ‘클라우드(Cloud)’로 이어지는 ‘공간화된 지식’의 귀환이다. 텍스트의 고체성을 극복하기 위해 이미지를 공간화했던 리치처럼, 현대의 디지털 인터페이스는 방대한 데이터를 시각적 공간(Cloud/Metaverse)으로 치환하여 인간의 뇌가 텍스트를 ‘읽지 않고도 파악하게’ 만든다. 복잡한 코

51 이것은 폴 세잔(Paul Cézanne)의 ‘다시점(Multiple Perspective)’과는 다르다. 본문에서 말하는 ‘다원적 시각’은 서로 다른 두 문명의 시각 논리가 한 평면 위에서 공존한다는 뜻이지만, 세잔의 ‘다시점’은 사물을 한 방향에서만 보는 게 아니라, 여러 각도에서 본 모습을 한 화면에 담아 사물의 본질적인 구조를 찾는다는 뜻이다. 다시 말해서, 건축계 시절의 프로젝트는 ‘보는 논리(Visual Logic)’의 다원적 융합이고, 세잔의 것은 보는 방식의 물리적 다원화를 말한다. 구글 검색에서 AI 도움받아 정리.

당(고체)을 직관적 아이콘(액체)으로 대체한 이 현상은 리치가 꿈꿨던 시각적 지식 체계의 완성형이다.

둘째, 이모지(Emoji)와 밈(Meme)이라는 보편 언어를 통한 ‘액체 언어’의 승리다. 리치는 한학에 정통하지 못한 민중이나 언어가 다른 이들에게 성화를 통해 메시지를 전달하여 언어의 장벽을 극복했다. 현대의 숏폼 영상과 짤(Meme) 같은 액체 언어들은 텍스트(고체)가 가진 국가와 민족의 견고한 경계를 가볍게 뛰어넘으며, 세계를 하나의 감각 네트워크로 묶는 ‘제2의 상형문자’가 되었다.

셋째, 생성형 AI의 프롬프트(Prompt) 아트에서 발견되는 ‘고체와 액체의 역전 현상’이다. 이제 문자는 고정된 진리가 아니라, 이미지를 인출하는 ‘액체적 방아쇠(Trigger)’로 작동한다. 400년 전 리치가 서양의 원근법(이미지)을 통해 동양인들에게 『천주실의』(문자)를 상상하게 했다면, 현대인은 프롬프트(문자)를 통해 가상의 우주(이미지)를 창조한다. 문자가 이미지를 낳고, 이미지가 다시 문자를 낳는 완벽한 순환이 이루어진 셈이다.

V. 나가는 말

■ 마태오 리치가 16세기 말에서 17세기 초에 시도했던 ‘이미지 언어’ 전략은 그가 엘리트 계층만을 상대로 활동하지 않았음을 보여주는 명백한 증거다. 그는 문(文)을 모르는 백성들에게 그리스도교 신앙이 막연한 대상을 숭배하는 것이 아님을 알리기 위해, 가시적이고 구체적인 형상(이미지)을 도구로 삼았다. 적응주의(Accommodatio) 관점에서 시도된 그의 이미지 전략은 단순한 정보 전달을 넘어, 타자의 눈높이에 맞추려는 숭고한 인문학적 배려였다. 그런 점에서 리

치는 단순한 지식인을 넘어, 인류 최초로 ‘사용자 중심 사고(Design Thinking)’와 ‘사용자 경험(使用者經驗, User Experience, UX)’을 실천한 선구자라 할 수 있다.

400년 전 마태오 리치가 한 손에는 라틴어 경전(고체)을, 다른 한 손에는 성화(액체)를 들고 대륙의 문을 두드렸을 때, 그는 이미 인류의 미학이 ‘해석하는 텍스트’에서 ‘경험하는 이미지’로 나아갈 것임을 예견했는지도 모르겠다. 동서양의 만남은 단순히 두 세계의 충돌이 아니라, 고체와 액체가 섞여 새로운 문명을 빚어내는 창조적 삼투의 과정이었다. 고체와 액체를 섞어 문명의 물줄기를 바꾸는 핵심은 결국 기술이 아니라, 타인을 이해하고자 하는 인간의 창의적 의지였다.

오늘날 디지털 바다를 유영하는 현대인은 마태오 리치가 했던 ‘기억의 궁전’을 스마트폰 속에서 구현하며 살아가고 있다. 결국 근대 미학의 탄생은 문자와 이미지의 충돌이 아니라, 두 언어가 서로의 본질을 투과하며 만들어낸 인류 공동의 감각적 진화였음을 깨닫게 된다. 그가 열어젖힌 문명적 삼투는 로마에서 북경으로 흘러갔고, 이제는 물리적 현실을 가상(Digital)의 세계로 흐르게 하고 있다.

그리고 고체와 액체가 만나는 바로 그 경계에서, 편견과 장벽을 허무는 ‘세계 시민적 미학’은 마침내 완성될 것이다. 그 거대한 문명적 흐름의 한가운데서, 마태오 리치의 유산은 시대를 초월하여 여전히 우리에게 묵직한 물음을 던지고 있다.

“당신은 지금 무엇을 읽고, 무엇을 보고 있는가?”

◆ 1차 사료(Primary Sources)

Amiot, Jean-Joseph Marie, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois: par les missionnaires de Pékin, Tome XV-XVI*, Paris: Chez Nyon, 1780, 1791.

Attiret, Jean-Denis, "Lettre du Frère Attiret, Peintre au service de l'Empereur de la Chine, à M. d'Assaut" (01.11.1743) in *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, Tome XII*, Paris: Chez J.G. Merigot, 1781.

Benoist, Michel, "Lettre du Père Benoist à M. Papillon de la Ferté (4 novembre 1767)" in *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, Tome XXIII*, Paris: Chez J.G. Merigot, 1781.

Ricci, Matteo, 『리치 원전』 (전5권), 김혜경 역, 세창출판사, 2024.

Spence, Joseph, *A particular account of the Emperor of China's gardens near Pekin*, London: Printed for R. Dodsley, 1752.

Temple, William, *Upon the Gardens of Epicurus*, 1685.

『內務府造辦處各作成做活計清檔』, 雍正六年 二月初十日, 「油畫作」.

『清宮內務府造辦處檔案總集』 3, 北京: 人民出版社, 2005.

◆ 국내 문헌(단행본 및 논문)

김지인, 「서양 예수회 선교사가 청나라 궁정화가가 된 과정에 관한 선교학적 고찰: 주세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione)를 중심으로」, 『신앙과 학문』 vol.21, 2016, pp.29~55.

김혜경, 『『리치 원전』에서 드러난 예수회의 초기 이미지 선교: 건축과 회화를 중심으로』, 『원불교사상과 종교문화』, 104집, 원광대학교 원불교사상연구원, 2025, pp.259~291.

_____, 「마테오 리치의 세계지도에 대한 선교신학적 고찰」, 『신학전망』, 198, 광주 가톨릭대학교 신학연구소, 2017, pp.132~169.

바우만, 지그문트 & 레온치니, 토마스, 『액체 세대(Nati Liquidi)』, 김혜경 역, 이유 출판, 2020.

이승희, 「옹정·건륭기 낭세녕 회화의 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

이주현, 「乾隆帝의 西畵 인식과 郎世寧 화풍의 형성: 貢馬圖를 중심으로」, 『미술사 연구』 vol.23, 2009, pp.81~114.

◆ 국외 문헌 (단행본 및 논문)

Beurdeley, Michel & Beurdeley, Cécile, *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, Charles E. Tuttle Co., 1971.

Cassidy-Geiger, Maureen, *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts*, Yale University Press, 2007.

Finlay, John R., *The Jesuit Painter Jean-Denis Attiret and the Yuanming Yuan: A Particular Account of the Gardens of the Emperor of China*, Routledge, 2020.

Honour, Hugh, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London: John Murray, 1961.

Jacobson, Dawn, *Chinoiserie*, Phaidon Press, 1993.

Musillo, Marco, *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles: Getty Publications, 2016.

Pirazzoli-t'Serstevens, Michèle, *Gravures des conquêtes de l'empereur de Chine, 1765-1774*, Paris: Musée Guimet, 1969.

Porter, David, *Ideographia: The Chinese Cipher in Early Modern Europe*, Stanford University Press, 2001 [참조: 200, 201].

Richards, Sarah, *Eighteenth-Century Ceramics: Products for a Civilised Society*,

Manchester University Press, 1999.

Standen, Edith Appleton, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art (Vol. II)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.

Waley-Cohen, Joanna, *The Culture of War in China: Empire and the Military under the Qing*, I.B. Tauris, 2006.

Wong, Young-tsu, *A Paradise Lost: The Imperial Garden Yuanming Yuan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

Zou, Hui, *A Jesuit Garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*, West Lafayette: Purdue University Press, 2011.

聶崇正, 『郎世寧』(中國名畫家全集), 臺北: 藝術家出版社, 2002.

_____, 『郎世寧傳: 清代宮廷畫家郎世寧의 生平與藝術』, 人民美術出版社, 北京, 1998.

◆ 기타 및 전시 도록

대만 국립고궁박물원, 『新視界: 郎世寧與清宮西洋風』(*New Visions at the Ch'ing Court: Giuseppe Castiglione and Western-Style Painting*), 2007.



■ 본 연구는 “고체 언어”(문자/텍스트)와 “유동 언어”(이미지/시각)의 변증법을 통해 동서양 문명 간의 융합을 탐구한다. 16세기 말~17세기 초, 마태오 리치를 비롯한 동료 선교사들이 시도했던 ‘이미지 선교’ 전략은 그가 엘리트 계층만을 상대로 활동을 하지 않았다는 중요한 단서다. 글자를 모르는 백성을 상대로 그리스도교 신앙이 막연한 대상을 신봉하는 게 아니라, 가시적이고 구체적인 대상을 향한다는 메시지로 활용하였다. 그런 점에서 상(像)은 문(文)을 포괄하는 언어로 동서양 교류에서 또 하나의 중요한 축이 되었다.

리치 이후, 50여 년간 북경에서 궁정화가로 활동한 주세페 카스틸리오네의 화풍과 원명원의 서양루는 서양의 이미지를 동양에 전한 대표 사례가 되었고, 반대로 17세기 내내 선교사들이 전한 중국 정보를 토대로, 영국식 정원(English Landscape Garden)의 사라와기(Sharawadgi)와 ‘하얀 금’으로 알려진 중국식 도자기는 종류(Chinoiserie) 현상을 불러일으켰다. 교류를 통해 동서양이 지닌 각자의 고체성은 상대의 액체성으로 인해 변형, 해체, 융합되면서 근대화의 길을 걸었다. 서양의 이미지(액체 언어)가 동양의 문자(고체 언어)를 포괄하였듯이, 동양의 합리적 고체성은 서구의 감각적 액체성을 응고시켰다. 그런 점에서 리치는 단순한 지식인이 아니라, 처음으로 ‘사용자 중심 사고(Design Thinking)’를 실천한 인물이었고, 그의 ‘이미지 전략’은 단순히 정보를 전달하는 걸 넘어, 타자의 눈높이에 맞춘 사

용자 경험(User Experience, UX)의 선구자였다고 할 수 있다.

소셜 미디어의 과잉 시대를 사는 우리 시대의 관점에서 리치의 유산은 역사 연구를 초월하여 인류가 정보를 소비하는 방식의 “거대한 회귀”를 나타내기에 현대 디지털 문명과 연관하여 생각해 볼 필요가 있다. 그 흐름 속에서, 고체와 액체가 만나는 바로 그 경계에서 ‘세계 시민적 미학’은 최종 실현될 것이다.

주제어: 마태오 리치, 미학, 문(文)자 언어, 이미지(像) 언어, 카스틸리오네, 서양 루, 시누아즈리, 사용자 경험



The Fusion of Civilization through the Dialectic of “Solid Language (Text)” and “Fluid Language (Image)”

Kim Hae Kyung Serena

(The Catholic University of Pusan · Humanities Institute · Research Professor)

■ This study investigates the convergence of Eastern and Western civilizations through the dialectic between “solid language” (text/letters) and “fluid language” (images/visuals). The “image-based evangelization” strategy employed by Matteo Ricci and his fellow missionaries during the late sixteenth and early seventeenth centuries serves as key evidence that his missionary work was not confined exclusively to the intellectual elite. For the unlettered populace, this strategy functioned to convey the message that the Christian faith does not involve the veneration of an abstract entity but instead directs attention toward a visible and concrete reality. In this respect, the image emerged as a form of language that encompasses text, becoming another pivotal axis in East-West exchange.

Following Ricci, the artistic style of Giuseppe Castiglione

— who served as a court painter in Beijing for over fifty years — along with the Western Mansions (Xiyang Lou) of the Old Summer Palace (Yuanmingyuan), became representative examples of the transmission of Western visual culture to the East. Conversely, based on the knowledge of China disseminated by missionaries throughout the seventeenth century, the concept of *Sharawadgi* in the English landscape garden and Chinese porcelain, known as “white gold,” catalyzed the Chinoiserie phenomenon. Through such exchanges, the inherent “solidity” of both East and West was transformed, deconstructed, and reconfigured through the “liquidity” of the other, thereby paving the way for modernization. Just as Western images (fluid language) came to encompass Eastern text (solid language), the rational solidity of the East in turn shaped and crystallized the sensory liquidity of the West.

In this light, Ricci should be understood not merely as an erudite intellectual but also as a pioneering practitioner of “design thinking.” His “image strategy” extended beyond the simple transmission of information, positioning him as an early exemplar of “user experience” (UX) oriented toward the perspective of the “Other.” From the vantage point of the contemporary era — characterized by the proliferation of social media — Ricci’s legacy transcends historical inquiry. It signals a “great return” in the paradigm of human information consumption and calls for re-evaluation within the context of digital civilization. Within this continuum, it is precisely at the intersection of the solid and the fluid that a “cosmopolitan aesthetics” may ultimately be realized.

Keywords: Matteo Ricci, Aesthetics, literary language, Fluid Language (Visual), Giuseppe Castiglione, Xiyang Lou, Chinoiserie, User Experience (UX)

- ⊙ 투고 접수 2026. 03. 19.
- ⊙ 심사 완료 2026. 04. 20.
- ⊙ 게재 결정 2026. 04. 22.