

Masterworks of Ming and Qing Painting from the Liaoning Provincial Museum

中國遼寧省博物館所藏

明清 繪畫



J222.48
726

地文 1
征集

Masterworks of Ming and Qing Painting from the Liaoning Provincial Museum



202-6
1

明清皇朝美術大展

예술의전당 ©

137-718/서울서초구 서초동 700

Tel: 02-580-1510/1514

발행인 : 최종률(예술의전당 사장)

사진 : 중국 遼寧省博物館

디자인 : 필디자인(Tel 02-540-7272)

인쇄 : 내외컴(Tel 02-3445-6690)

발행일 : 2000. 10

정가 : 15,000원

이 전시는 방송발전기금이 지원되었습니다.

Masterworks of Ming and Qing Painting from the Liaoning Provincial Museum

中國遼寧省博物館所藏

明清 繪畫

明清皇朝美術大展

전시기간 : 2000. 10. 5. - 11. 19.

전시장소 : 예술의전당 미술관

주 최 : 예술의전당

추진위원 : 정형민(예술의전당 전시감독, 서울대학교수)

楊仁愷(중국 遼寧省博物館 명예관장)

이동천(중국 沈陽工業學校 교수)

큐레이터 : 채흥기(미술평론가, 예술의전당 큐레이터)

작품해설 : 고연희(이화여대 강사)

보조큐레이터 : 박경은(예술의전당)

이 전시는 방송발전기금이 지원되었습니다.

찬연히 빛나는 동양미술의 세계를 열며

최 종 료 (예술의전당 사장)

예술의전당은 동양과 서양의 교류와 협력이 강조되는 아시아 유럽 정상회의(ASEM)기간을 맞이하여 특별기획전시로서 〈明清皇朝美術大展〉을 개최하고자 합니다.

세상은 갈수록 교류가 빈번해지고 지역간의 협력이 요구되고 있습니다. 특히 동양과 서양의 협력을 누구나 손쉽게 이야기하지만 만남과 교류가 의미있는場이 되기 위해서는 만나는 주체가 바로 서야 할 것입니다. 동양과 서양이 만난다면 우선 동양이란 무엇인가에 대한 주제적 자기정립이 선행되어야 합니다. 그런 의미에서 우리는 동양인이지만 얼마나 동양을 알고 있으며 동양에 대한 자부심을 가지고 있는지 되묻지 않을 수 없습니다.

여기에 〈明清皇朝美術大展〉을 개최하고자 하는 의의가 있습니다. 우리는 서구적인 근대화를 지향하고 있지만 과연 동양에 있어서 근대란 무엇인지 자문해 봅니다. 서양의 근대를 중세의 신분적인 제약으로부터 인간이 해방되는 과정으로 이해한다면 동양에 있어서 근대는 어떤 모습이었는지 되묻지 않을 수 없습니다. 파리의 변화한 도시 면모에 감동하면서 우리는 변화한 명청대 蘇州의 모습을 본 적이 있는지 묻고 싶은 것입니다. 이번 전시에 포함된 청대의 화원화가 徐揚이 그린 〈姑蘇繁華圖〉는 이러한 우리의 질문에 박찬 감동의 대답을 보여주고 있습니다. 화폭만 12미터에 달하는 장폭에 인간이 발휘할수 있는 최고의 공력을 발휘한 이 작품은 중국이 자랑하는 1급 국보이면서 그 화필의 정교함, 색채의 은은함과 다양함, 구도의 짜임과 주제의 파노라마식 연출은 세계미술의 한 절정을 이루고 있습니다.

화원화만이 아니라 沈周, 文徵明, 董其昌으로 이어지는 문인화의 臥遊의 경지는 인간 心性의 높은 경지를 그대로 담아내고 있습니다. 또한 인간의 창의적 개성을 자각하기 시작한 石濤의 능수능란한 筆意, 高其佩의 指頭畫, 揚州八怪의 개성적 화풍 등 명나라와 청나라의 회화적 흐름을 일목요연하게 정리하여 누구나 알기 쉽게 꾸몄습니다.

이렇게 풍요로운 전시가 가능할 수 있도록 귀한 그림들을 대여해 준 중국 遼寧省 박물관에 깊은 감사를 드립니다. 특히 중국 서화감정의 거장이신 楊仁愷 선생께서 86세의 노구에도 불구하고 이번 전시에 많은 기여를 해 주신데 대하여 감사를 드립니다. 아울러 국가간의 장벽을 넘어 한중 우호의 다리를 놓아주신 관계자 여러분들의 노고에 대해서도 깊은 감사의 뜻을 표합니다.

2000. 10.

中國遼寧省博物館明清皇朝美術大展

楊 仁 愷 (中國遼寧省博物館 名譽館長)

遼寧省博物館의 원명은 東北博物館이며 1960년대 초에 지금의 이름으로 바뀌었다. 瀋陽市 和平區에 위치하고 있으며 얼마 안 있어 시청 중심 광장으로 자리를 옮길 것인데 신관의 규모는 매우 크고 방대하다.

심양이라는 도시는 2,300년 전에 세워졌으며 역사 도시로 널리 알려져 있다. 요녕성박물관이 소장한 역사·예술·고고 문화재는 5,000여 년에 걸쳐 제작된 것으로, 이 역사적으로 이름난 도시와 어울려 빛을 발하고 있다.

요녕성박물관의 소장품은 매우 많다. 1940년대 말에 偽滿洲國이 북경의 清宮으로부터 長春으로 가져온 역대 서화와 善本 서적의 일부를 소장하게 되었고, 이어 해마다 작품을 구입 보충하여 다양하면서도 굉장히 많다. 이번에 한국의 예술의 전당에서 전시하는 明清의 우수한 작품들은 본 박물관이 소장하고 있는 역대 서화 중에서 선별한 진귀한 보물로서 그 예술적 품격이 높고, 畫派와 題材가 매우 광범위하여 기본적으로 명청대 회화 예술의 전체적인 면모를 충분히 반영하고 있다고 할 수 있다.

명 초기 宣德書院의 대표적 화가인 戴進의 작품은 유명한 유파인 浙江畫派를 형성하였는데 藍瑛은 이 화파의 대표적인 후기 화가이며, 陳洪綾도 일찍이 그의 문하에서 수업을 받았고 그 후로도 인재가 배출되었다.

명 중기의 吳門四家는 沈周를 필두로 文徵明, 唐寅, 仇英이 각각 새로운 화풍을 수립하여 새로운 吳門畫派를 형성하였으며, 추종자가 많고 영향도 매우 커서 명대 화단의 주류를 이루었다. 이어서 흥기한 松江畫派는 董其昌을 맹주로 하여 이론과 기법이 모두 독자적인 畫派를 형성하는 단계에 이르렀고, 그후 수백 년 동안 화단을 풍미한 결과 명말청초의 화단에 이 화파의 자취가 역력히 남아 있다.

청초의 3대 畫派는 그 영향력이 매우 컸는데, 먼저 王時敏, 王鑑, 王翬, 王原祁와 吳歷, 惲壽平이 하나의 유파로서 皇室과 관계가 매우 밀접하였다. 소위 “四王·吳·惲”의 예술 업적은 사대부 계층의 총애를 받았으며, 당시에 이름이 높아 오랫동안 쇠퇴하지 않았다. 이와 같은 시기의 金陵畫派는 饒賢을 필두로 한 작품들에서 스스로 創新을 모색하였다. 그 결과 새로운 면모로써 재야 사대부들의 특별한 사랑을 받았다. 그의 예술 기법은 새로운 경지를 개척하여 각계의 주목을 받았다. 동시에 언급할 가치가 있는 것은 청초의 네 高僧 중 石濤와 八大山人의 작품이며, 각각의 특징이 있어 지금까지도 예술계의 찬사가 그치지 않고 있다.

청 중기에 揚州畫派가 출현하였는데, 이는 역사의 객관적인 요소들에 의해 형성된 특수한 예술현상이다. 당시의 揚州는 清代 鹽業의 중심지로 남북을 연결하는 운하의 교통요충지였다. 일부 벼슬을 그만둔 學人인 鄭板橋, 李鱣, 李方膺 및 유명한 사대부인 金農, 汪士慎, 黃慎, 高翔, 羅聘 등이 양주에 거주하며 書畫를 팔아 생계를 유지하였는데, 사실상 “八家”라고 하는 것은 이 몇 사람을 꼭집어서 지적하는 것은 아니다. 이외에 華嶠, 高鳳翰, 邊壽民, 閔貞 등 여러 화가가 있었으며, 이들 모두 자신의 독특한 면모를 보여주는 작품으로 이 시기에 활동하였고, 대부분 寫意畫에 능하여 한 때 이름을 날렸으며, 오늘날까지 전해오는 그들의 작품은 鑑藏家로부터 귀중하게 여겨지고 있다.

이밖에도 청 건륭기에 궁정화원의 화가들이 제작한 작품들이 있는데, “四王·吳·惲”, “金陵八家”, “浙派”, “揚州八家”, “四高僧” 등의 유파와는 현저히 다른 풍격을 보여준다. 궁정화가는 工筆로 주로 그렸으며 徐揚, 張鎬, 黎明은 대표적인 궁정화가이다. 이들은 색채와 세밀한 線描에 중점을 두어 寫意畫와는 엄격히 구별되는 風格을 보여주며, 각자가 추구한 세계가 다르므로 함부로 비교하거나 평평하는 것은 바람직하지 못하다.

이상에서 열거한 明清代 각 유파의 대표 작가와 그들의 일부 작품들이 모두 이번 전시회에 진열된다. 많은 관중들이 작품을 유심히 감상한다면, 반드시 중국 명청대 회화작품에 대하여 강렬한 흥미를 갖게 될 것이다. 특히 역사상 중국과 한국 두 나라는 오랜 교류가 있었으며, 현재의 문화교류를 토대로 앞으로 더욱 빈번하게 이루어진다면 두 나라 국민은 미술품 감상을 통해 보다 넓은 공감대를 형성하고, 깊은 우의를 다지게 될 것이다. 이번의 明清皇朝美術大展은 비록 첫 번째 교류활동에 속하지만, 좋은 시작은 성공의 절반과 마찬가지로 앞으로 더욱더 발전할 것이다. 이번의 전시활동은 반드시 훌륭한 성과를 거둘 수 있으리라 본다.

中國遼寧省博物館明清皇朝美術大展

楊 仁 愷 (遼寧省博物館 名譽館長)

遼寧省博物館原名東北博物館，60年代初始改今名，位於瀋陽市和平區，近年內將遷到市府中心廣場，新館規模宏大。

瀋陽建城已有2300年之久，是知名的歷史名城，而遼寧省博物館收藏的歷史藝術考古文物，上下5000年，正與這座歷史名城相互輝映。

遼寧省博物館藏品豐富，40年代末接收部分偽滿從北京清宮運長春的歷史書畫和善本書，隨後逐年選購補充，蔚為大觀。此次在韓國藝術殿堂展出的明清繪畫精品，是從館藏歷代書畫中挑選出來的名貴珍寶，藝術品位高，畫派和題材頗為廣泛，基本上能夠反映明清兩代繪畫藝術的總體面貌。

明代前期宣德畫院的代表畫家戴進的作品，形成著名的流派——浙江畫派，藍瑛是此派的後期代表畫家，陳洪綬曾受業于藍瑛門下，此後，人才輩出。

明中期的吳門四家，以沈周為龍頭，文徵明、唐寅、仇英各樹新風，形成新的吳門畫派，追蹤者衆，影響甚遠，成為明代畫壇的主流。繼之而興起的松江畫派，以董其昌為盟主，理論與技法，均已達到獨樹一幟的地步，對以後數百年的畫壇所起的作用，不脛而走，風靡後代，甚至明末清初的畫壇，猶留存這個畫派的影子。

清初的三大畫派，所起的作用極為顯著，首先是王時敏、王鑑、王翬、王原祁和吳歷、惲壽平六家，同一流派，與皇家的關係尤為密切，所謂“四王、吳、惲”的藝術成就，受到士大夫階層的青睞，名重當代，經久不衰。與之同時的金陵畫派，以饒賢為首的作品，能自創新路，面貌一新，受到在野士人的鍾愛。藝術技法，頗有新的開拓，贏得各方的重視。同時值得提及的是清初四高僧中的石濤、八大山人的作品，各具特點，至今仍然為藝術界所稱道不已。

到了清代中期，揚州畫派的出現，是歷史的客觀因素所形成的特殊藝術現象。當時的揚州，是清代鹽業中心，又是運河南北通道的重點城市，一些仕途御任的學人如鄭板橋、李璉、李方膺以及有名望的士人金農、汪仕慎、黃慎、高翔、羅聘諸人，居住揚州以出售書畫維持生計，事實上所謂“八家”，並不是專指這幾位。此外尚有華嵒、高鳳翰、邊壽民、閔貞諸畫家，各以自己不同風貌的作品，活動於此間，大都以寫意畫見長，名噪一時，迄於今日，他們的傳世作品，依舊受到鑑藏家的重視。

此外，還有清乾隆年間的宮廷畫院的畫家作品，與“四王·吳·惲”、“金陵八家”、“浙派”、“揚州八家”、“四高僧”諸流派顯然風格各不相同。宮廷畫家以工筆描繪為主，徐揚、張鎬、黎明是宮廷畫家的代表畫家，注重色彩和細微的線描為主，與寫意畫風貌存在截然的區別，各有千秋，不好隨意作出月旦之評。

所有列舉以上的明清各流派的代表作家和部分作品，都在此次畫展中展示出來。請廣大觀眾按圖索驥，肯定會對中國明清繪畫藝術作品產生濃郁的興趣。特別是歷史上中韓兩國有着悠久交往的過去，時至今日，文化交流將日趨頻繁，兩國人民必將從欣賞中增加共識而推進深厚的友誼。此次的明清精品畫展，雖屬於首次交流活動，但良好的開端，就是成功的一半，今後會逐漸向前發展。此次展出活動，一定會取得輝煌成果！



차례

인사말	3
최종률 / 예술의전당 사장	
楊仁愷 / 中國遼寧省博物館 명예관장	
論考	8
명청(明清)시대 회화 개요	8
정형민 / 예술의전당 전시감독, 서울대교수	
明代 中後期の 書畫偽造	15
이동천 / 中國瀋陽工業學校 교수	
작품 및 해설	34
고연희 / 이화여대 강사	
지도	112
명청시대 연표	113

명청 시대 회화 개요

정 형 민(鄭馨民)/ 예술의전당 전시예술감독, 서울대학교수(미술사)

회화예술에 관한 이론인 화론(畵論)을 중국의 미학이라 할 수 있는 것처럼 회화는 중국미술에 있어 중심적인 위치를 차지한다. 화론은 대부분 문학뿐만 아니라 서예와 그림에도 능했던 문인(文人)에 의해 정립된 것이므로 그들의 문학관이 핵심을 이룬다고 할 수 있다. 홍미로는 사실은 중국회화사에 있어서 송대(宋代)는 궁중회화, 즉 원체(院體)화풍의 절정기이며 동시에 문인화론이 등장한 시기이다. 과거제의 시행, 서원(書院)의 부활 등 다방면에서 교육개혁이 단행되고 태학(太學)도 자율성을 확립해 가던 북송 후반기에는 어느 때보다도 문인들의 학문적 관심 영역이 넓혀졌으며 또한 오대(五代) 이후 산수화가 유행하면서 문인들은 회화 예술에 새로운 의미를 두기 시작했다. 이러한 시대적 변화를 배경으로 당대의 대표적인 문인이자 서예가였던 소식(蘇軾)을 비롯하여 미불(米芾), 황산곡(黃山谷) 등은 문학과 예술을 연계하여 새로운 각도에서 화론을 정립하게 되었다. 문인 서예가들은 문인들이 그려야 할 그림의 풍격에 대해 이론적으로, 또 실제 작업으로 제시하였으며 이들 북송 학자들의 이론을 바탕으로 원대(元代)에는 문인화가 활짝 꽃피우게 되었다. 단순한 회화 풍격 (혹은 양식) 뿐만 아니라 화가들의 학식수준과 사회적 위상의 논의도 포괄하는 미학인 화론은 화단의 위계질서를 정립하는 요인으로 작용하였으며, 원대를 기점으로 문인화(文人畵)와 원체화(院體畵)(혹은 직업화가 들의 그림)의 이분 개념으로 미술사가 정리되기 시작했다.

현대에 와서 문인화가 동양화의 또 다른 이름처럼 사용되고 있는 것은 명말(明末), 청초(淸初) 이후부터 궁중 화원들도 문인화풍으로 그리기 시작해 중국화단이 전반적으로 사유화(土流化) 되었기 때문이다. 명말 청초에는 역대의 문인들이 그린 회화는 남종화(南宗畵)라는 종교 유파적 이름으로 구분되어 그 미술사적 계보가 설정되었으며, 이후 청대에는 남종화가 정통화풍으로 인식되어 화가의 사회적 위상과 무관하게 주도적 화풍으로 계승되었다. 따라서 남종화는 문인화라는 용어와는 달리 화풍양식의 개념과 더 밀접하게 연계되어 정착되어 왔다고 할 수 있다.

이러한 청대 화단의 상황 하에서 문인화의 본래의 정의인 문인에 의한 회화라는 개념이 어느 때보다도 강렬하게 주장된 곳은 청대 중엽인 18세기 양자강 하류 양주(揚州) 지방이었다. 대부분 과거에 실패한 문인들은 문인화의 본의를 벗어나 회화로 생계를 이으면서도 자신들이 문인화가라는 신분을 강조하면서 각자 독자적인 화풍 그 자체를 목표로 설정하였으며 북경중심의 화단과는 대조적인 양상으로 활동을 전개시켰다.

중국 3대 국립박물관(北京故宮博物院, 南京博物院을 포함한) 중의 하나인 심양의 요녕성박물관의 소장품을 중심으로 기획된 본 전시는 원체화풍의 절정기인 송대회화를 부흥시킨 명대 초엽에서 시작하여 청대 중엽까지의 작품으로 구성되어 있다. 전시작품과 관련하여 명대와 청대 회화사를 간략히 정리하면 아래와 같다.

1. 명대의 회화

명대 회화는 초기의 궁정화풍의 형성과 절파(浙派)화풍의 대두, 중기의 오문(吳門)화파의 대두 및 절파의 쇠잔, 후기의 남북종(南北宗) 화론의 선언과 송강(松江)화파의 형성 및 서양화풍의 유입 그리고 고기(古奇)한 인물화의 등장으로 그 시기적 특색을 요약해 볼 수 있다.

1) 명대초기

절파(浙派)화풍의 시조: 대진(戴進)

선덕(宣德)과 홍치(弘治) 연간(1426-1505년)은 원대에 중단되었던 남송대의 화원 체제가 회복되면서 원체화풍의 부흥기를 맞게 된다. 특히 화조화 부문에서 괄목할 발전을 보였으며 공필화조화와 사의화조화가 변문진(漫文

進:15세기 전반 활동), 손옹(孫隆:15세기 전반 활동), 여기(呂紀:1477-?), 임량(林良:1416경-1480년) 등에 의해 제작되었다. 산수화는 양송대의 원채화풍이 부활되었는데 특히 화원응모에 실패하고 고향 절강성에 낙향하여 직업화가의 길을 택한 대진(1388-1462년)에 의해 새로운 화풍, 절파화풍이 탄생하게 되었다. 그의 화풍은 <계당시의도(溪堂詩意圖)>(도 1)에서 볼 수 있는 것처럼 북송 광희의 동적인 운두준의 산세와 남송의 하규(夏珪:12세기 말-13세기 초 활동) 그림에서 볼 수 있는 침예한 윤곽선으로 실루엣을 드러내는 원산 등으로 이루어져 양송대의 화풍이 절충되어 있음을 알 수 있다. 하지만 먹의 농담의 대비가 강하면서 반복적인 파상선과 넓은 측필의 준으로 메꾸어진 산의 표면, 빠른 속도감이 나는 필치로 그려진 대진의 그림은 송대 산수화에서 느낄 수 있는 정적이며 요원한 분위기와는 사뭇 다르다. 흡사 인근의 풍경처럼 작품 속의 세계를 감상자의 세계로 가까이 끌고 와 시점을 근경에 머물게 한다. 이전의 회화 형식에 기초하면서도 동시대의 공간으로 구체화시킨 것이 바로 절파화풍의 특색이라 할 수 있다. 대진 이후 명대 중엽에 이르러 오위(吳偉:1459-1509년), 장로(張路:1464-1538년)와 같은 화가들에 의해 절파화풍의 필묵의 운용은 더 자유분방해지고 내용은 일층 더 구체성을 띠게 되었으나 문인화가들의 절제된 미학적 시각과는 대조적인 것이었으며 이에 따라 서서히 쇠퇴하기 시작했다.

2) 명대중기

오문화파(吳門畫派)

명대 초기에 강남일대에서 활동하던 화가들에 의해 계승되었던 원대의 문인화풍은 중엽, 특히 성화(成化)에서 가정(嘉靖)연간(1465-1566년)에 걸쳐 화단의 주도적인 화풍으로 자리잡게 되었다. 강남지역의 오현(吳縣, 지금의 蘇州)에서 출생한 심주(沈周:1427-1509년)를 시조로 하여 그의 제자인 문징명(文徵明:1470-1559년)과 당인, 구영으로 이루어 지는 오문사파(吳門四家)는 절파의 동적인 분위기보다는 안정적이며 섬세한 필치로 표현된 화풍을 선호하였으며 절파에 대비되는 화격과 이론을 제시하였다. 소주는 어업과 농업의 중심지로 북송 이래로 남방 제일의 풍요한 도시로 성장하였으며 동시에 예술활동에 필요한 물질적인 기반을 제공할 수 있었다. 역대의 중요한 서화가 이 지방으로 물리게 되었고 이와 더불어 수려한 자연 풍경은 지적 예술적 탐구에 필요한 조건을 완벽하게 제공해주었다. 뿐만 아니라 명대 중엽 백년 간의 소주는 화가들과 문인들 그리고 지방명사 간에 긴밀히 이루어진 인척, 사승, 그리고 교우관계를 배경으로 중국역사상 전무후무한 풍부하고 수준 높은 문화적 분위기를 창출하였다.

<위원아집도(魏園雅集圖)>(도 2)는 심주가 43세이었던 1469년에 오문의 위창씨(魏昌氏)의 정원으로 보이는 위원에서 모임을 가진 것을 기념하여 그린 것으로 이러한 문인들의 집회는 이후 오문화가들의 그림에 자주 다루어진 소재이다. 심주는 원대의 대표적 문인화가 예찬(倪瓚:1301-1374년)의 산수화를 모델로 하면서 특유의 강건한 중봉(中鋒)의 필치와 태점(苔點)으로 그려내고 있다. 하지만 예찬의 그림에 담겨진 소외감, 혹은 적막감이 아닌 소주 문인들이 공유한 문화적 공간을 소재로 하고 있다.

전반적으로 안정된 구도와 절제된 필치는 오문화가들의 특징적인 양식이 되는데 심주의 제자인 문징명의 <난정서화합권(蘭亭書畫合卷)>(도 3)과 전곡(錢穀, 1508-1578년)의 <초정회기도(蕉亭會棋圖)>(도 5)에서 볼 수 있다. 문징명은 스승 심주의 필치와는 대조적으로 극히 섬세한 필치와 색조의 화풍을 개발하여 많은 화가들에게 영향을 미쳤다. 문인들의 아집(雅集)의 상징이라 할 수 있는 4세기 동진(東晉)시대의 난정수계(蘭亭修禊)의 고사(古事)를 재현함으로써 당시 소주의 문인들의 생활상을 역사적 맥락에서 이상화하고 있다.

역시 소주 출생인 전곡은 문징명을 사사해서 일층 더 세필의 화풍으로 그렸는데 이 그림을 그릴 당시 전곡은 59세(1566년)로 필치의 섬세함이 완숙한 경지에 다다랐음을 대나무 숲을 묘사한 필치와 인물의 묘사에서 여실히 보여준다. 장기를 두며 정자에서 한가히 모임을 갖고 있는 문인들의 모습 역시 전형적인 오문화가들의 소재이며 그들의 자화상이기도 하다. 사시신(謝時臣:1487-1567년) 역시 소주인으로 심주의 산수화의 영향을 받아 강건한 중봉의 필치로 산수화 작업을 하였다. <호부춘청도(虎阜春晴圖)>(도 4)는 소주의 이름난 호부(虎阜), 호랑이 형상의 산을 소재로 하여 봄날의 풍속도를 산수화의 형식으로 그려내고 있다. 원대의 문인화가들에게 산수화는 작가의 심정, 즉 추상적인 관념의 세계를 표현하는 도구였지만 명대에 와서는 특정한 장소, 시간 혹은 사건이 주제로 설정되어 산수화는 당시 문인들의 삶을 담아내는 구체적인 기록화의 성격을 띠게 되었다.

오문(吳門)의 직업화가들

오문의 직업화가들이면서 문인들과 가깝게 교류하였던 작가로 당인(唐寅:1470~1523년), 구영(仇英:1506?~1556년)을 들 수 있다. 오현 태생인 당인은 상인가정의 출신으로 과거를 통해 하위관리직을 얻게 되나 이를 거절하고 강남일대를 유람하며 평생을 시서화로 생계를 이어간 자칭 “강남제일의 풍류 재자(才子)”이다. 원래 스승 주신(周臣)을 통해 남송의 원채화풍을 주로 사사하였으나 북송의 원채화풍, 원대 문인화풍 그리고 절파, 오문화파 등 모든 화풍을 답습하여 소재에 있어서는 인물화, 산수화, 화조화에 이르기까지 다양하게 섭렵한 작가이었다. 회화작업상에 있어서도 기량이 탁월하게 뛰어났을 뿐만 아니라 시문학에 관해서도 높은 식견을 갖고 있어 심주, 문징명과 함께 문인 화가의 부류에 속한 직업화가이다. 그의 <모옥포단도(茅屋蒲團圖)>(도 6)는 계곡 깊숙이 자리잡은 정자에서 향포 짚 방석을 깔고 정좌하여 물소리를 들으며 독서에 몰두하고 있는 선비의 삶을 소재로 하고 있다. 바위는 남송 화원 이당(李唐:1050~1130년경)의 부벽준을 연상시키지만 화폭 왼편의 세필의 필치로 그린 대나무 그리고 전반적으로 절제된 필묵의 운용은 절파와 오문화파의 구분이 불필요한 당인 그림 특유의 시정이 넘치는 분위기를 자아낸다.

구영은 강소성 태창(太倉) 출생으로 소주에 살면서 그림으로 생계를 이은 작가이다. 장인집안 출신으로 당 송 궁중회화의 공필법(工筆法)을 연마하여 인물, 화조, 산수 모든 소재에 탁월한 소질을 보였으며 특히 고화 임모에 이름을 날렸는데 그의 작품으로 전해지는 <청명상하도(清明上河圖)>(도 7)는 거의 10미터에 달하는 장권(長卷)으로 북송 시대의 회화를 모델로 한 것으로 보인다. 북송의 수도이었던 변경(汴京, 지금의 河南省 開封)의 번창한 도시 풍물을 소재로 한 것으로 간주되는 <청명상하도>는 북송 휘종황제 연간(1100~1125년)에 화원이었던 장택단(張擇端)이 처음 그린 것으로 전해진다. 현재 북경 고궁박물관에 소장되어 있는 북송대의 <청명상하도>보다 두배도 넘는 긴 화폭에, 구영의 그림은 변화한 도시 주변의 모습을 정밀한 세부묘사로 생생하게 전달하고 있다. 아마도 이와 같은 장인 기질의 작업 방식이 당인과 구영을 구분 짓게 하는 기준 중의 하나라고 볼 수 있다.

3) 명대 후기

만력(萬曆) 연간에서 명말까지(1573~1644년)를 명대 후기로 구분하는데 이 시기는 오문의 문징명의 타계와(1559년) 동기창(董其昌:1555~1636년)의 출생이 교차하던 시기이다. 정부의 부패로 국력이 쇠약해지고 재정이 고갈되면서 농민의 봉기, 국경지역의 불안정 등 사회전반에 걸쳐 혼란한 정세에 치달았다. 이러한 시대적 배경 하에 입관하지 않은 문인화가들은 예술에 전력하면서 서서히 직업화가화 되었으며 따라서 사기(士氣)와 장기(匠氣)의 구분이 모호해지기 시작했다.

남북종(南北宗) 화론의 정립과 송강화파(松江畫派)의 형성

과거에 급제하여 관리직에 임하는 대신 시서화에 몰두하는 삶을 자의로 선택했던 강남의 문인화가들 - 사대부가 아닌 -의 그림은 직업화가 못지않게 숙달되어가면서 어느 정도의 “서투름”이 미덕이었던 문인화 미학의 그 미묘한 경계를 넘어서 숙달됨의 극치, 행가(行家:직업화가)의 수준에 다다르게 되자 행(行)과 리(利)의 구분이 모호하게 되었다. 이러한 문인화가들의 작업방식은 동기창과 같은 대 사대부 문인화가에게는 나약하게 보이기까지 하였다. 이에 남종 북종이라는 산수화의 계보를 설정하여 사기와 장기의 구분을 명확히 하고 화단의 질서를 정립하고자 하는 남북종 화론이 동기창, 막시룡(莫是龍)과 같은 송강화정(松江華亭:지금의 상해) 출생 문인 서화가들에 의해 표명되었다. 강남화풍의 시조인 동원(董源)과 북송의 미불, 원대의 예찬, 황공망(黃公望:1269~1354년)을 특히 선호했던 동기창은 전통의 답습을 대성(大成), 즉 자성일가의 전제조건으로 제시하였다. <서화합벽권(書畫合璧卷)>(도 9)은 그의 만년(72세, 1627년) 작품으로 미불의 <소상백운도(瀟湘白雲圖)>를 모델로 하면서 그가 이론으로 강조한 필묵의 “세(勢), 즉 힘을 재현하려고 했던 것으로 보인다. 문징명의 타계와 더불어 오문은 서서히 문화중심지로서의 위력을 잃어 갔으며 중기 이후 신흥 상업 수공업도시로 성장한 동기창의 출생지 송강화정의 위상은 부상되기 시작하면서 송강파라는 지역적 개념의 형성을 가능케 했다.

진계유(陳繼儒:1558~1639년)는 동기창의 동향인으로 동기창과 함께 송강파의 우두머리였다. 시서화에 능했던 그는 문인화의 주된 소재인 송죽매로 구성되는 세한삼우(歲寒三友) 중 죽(竹)을 생략한 송(松), 매(梅)를 수목의 간결한 필치로 그려내고 있다(도 10).

오문(吳門)의 기인(奇人) : 서위(徐渭)

절과화풍이 점점 쇠잔해지고 오문화파의 영향력이 상승하던 명대 중엽에 어느 유파에도 속하지 않으면서 삶 자체가 한편의 드라마였던 서위(1521-1593년)는 먹과 운필의 새로운 표현력을 발견한 기인 화가이었다. 특정한 화법에 얽매이지않고 자유자재로 그린 수묵 사의(寫意)화조화의 새로운 경지를 개척하였고 이후 명말청초의 승려화가에 의해 그 의취가 계승되었다. 이후 청대 중엽의 양주화가들은 독자성을 구가하면서 자유분방한 작업태도를 과장된 경지로까지 발전시켰다.

명대 말엽의 고기(古奇)한 인물화

명대 말엽에는 이전에 볼 수 없었던 이색적인 인물화가 등장했는데 주로 다루어졌던 소재는 도석화(道釋畵)나 고사인물이었다. 주제 자체가 현재가 아닌 과거의 사건을 다루어 일종의 고(古)의 개념을 다루고 있는데 흡사 고를 기(奇)의 개념으로 인식한 듯 과장된 피부의 주름과 표정, 동작으로 인물들이 표현되었다. 이러한 현상은 정치사회적으로 혼란기에 접어든 왕조말기의 세태를 비판한 풍자 혹은 의도된 왜곡으로 해석되기도 한다. 혹은 서서히 신흥상인들의 중산층이 형성되기 시작하자 이들의 문화적 욕구가 고, 옛스러움을 지향했고 이를 충족시키기 위해 과장된 표현 방법이 직업화가들에 의해 사용되지 않았나 한다.

문화에 있어서 상위 개념이 시간의 축적을 의미하는 고의 개념으로 받아들여지면서 하층문화의 상승현상이 일어나기 시작했고, 동시에 강남일대의 문인화가들의 직업화 현상으로 상층문화는 서서히 하강하면서 상, 하 두 계층의 문화는 서로 합류하는 방향으로 전개되었다고 볼 수 있다. 또한 만력(萬曆:1573-1619년) 연간에 중원에 소개되기 시작한 천주교 교리와 성화(聖畵) 등은 새로운 미학과 기법 그리고 양식이 기존의 미학과 교차되는 현상을 불러일으키면서 동시에 변형된 인물화가 등장하게 되는 심리적, 혹은 양식적 배경요인으로 작용했던 것으로 분석될 수도 있다.

만력연간은 특히 불교 부흥기로 일컬어지는데 이 시기에 불교 소재를 주로 다룬 화가로 정운봉(鄭雲鵬:1547-1628년 이후)을 들 수 있다. 안휘성 출신인 정운봉은 30세 즈음해서 송강 부근의 불교사원에 거거하면서 불교소재를 자주 다루었는데 <설색관음도(設色觀音圖)>(도 14)는 만력 10년인 1582년 작으로 30대 중반에 최고의 경지에 다다른 작가의 걸작품이다. 이 작품은 그의 만년 작품에서 볼 수 있는 과장되고 왜곡된 고사인물도와는 달리 과연 백묘(白描)의 대가인 북송 이공린(李公麟:1049-1106년)의 작품과 비견될 정도로 섬세하고 탄력있는 필치로 그려져 순수한 종교화로서보다는 관상(觀賞)용의 차원에서 감상할 수 있게 해준다. 바위 위에 앉아 정병을 향하여 다소곳이 몸을 기울인 채 앉아있는 백의관음의 자태는 인간과 성인의 경계를 절묘하게 표현하고 있으며 문인화와 종교화의 구분을 불필요하게 한다.

이 시기의 불교회화는 부처보다는 관음보살(觀音菩薩)이나 혹은 나한(羅漢)을 주로 다루면서 이들의 신기한 행적을 통해서 세태를 풍자하거나 혹은 구원을 바라는 민간신앙적 성격을 배경으로 하면서 풍속화적 색채를 띠기도 하였는데 우구(尤求:16세기 후반 활동)의 <백묘도해나한도(白描渡海羅漢圖卷)>(도 15)도 이러한 맥락에서 해석된다. 청대로 들어가면서 이러한 성향은 그대로 지속되어 종교화와 민간 풍속화의 경계가 해체되게 되었다고 볼 수 있다. 정운봉보다 반세기 정도 후에 출생한 진홍수(陳洪綬:1598-1652년)는 과거에 급제하지 못하고 그림으로 평생을 보낸 작가이다. 고사나 불교를 소재로 한 그의 인물화의 대부분은 냉소적이기도 하면서 불만에 찬 듯한 표정을 띠고 있으며 때로는 과장된 표현으로 인해 현실의 장면보다는 극중의 한 장면으로 읽혀지기도 한다. 선명한 필선과 채색으로 그려진 진홍수의 그림은 장식적인 효과도 강해 공예적인 성격을 띠기도 한다. 평생을 직업화가로 보낸 진홍수는 고대 민간회화와 연극에도 관심이 깊었고 이러한 그의 관심이 그림에도 그대로 반영되었다고 할 수 있다. 그의 만년작인 1650년의 <투초도(鬪草圖)>(도 13)는 풀을 가지고 놀고 있는 다섯 명의 궁중여인이 등장해서 흡사 태고의 한 장면을 연출하는 무대의 분위기를 자아낸다. 화폭 오른쪽에 위치한 태호석(太湖石)에서 떨어져 나온 소나무의 가지는 그 연륜을 말해주듯 용(龍)의 몸체처럼 비늘로 덮혀 꿈틀거리고 있으며 나무 등우리보다 크게 묘사된 솔잎은 마치 송충이같은 동물적 느낌을 준다. 원근법과 비례, 그리고 입체감이 무시된 채 숙달된 선묘와 채색으로 완성된 진홍수의 그림은 조국, 명왕조가 패망한 후의 작가의 심적 상실감이 왜곡된 형체를 통하여 표출되었다고 해석되기도 한다.

2. 청대(清代)의 회화

청대 초엽에는 북경을 중심으로 활동한 문인 뿐만 아니라 궁중화가들에 의해서도 동기창이 주장했던 남종화가 정통화풍으로 선포되어 화단 전반에 일종의 사류화(士流化) 현상이 일어났다. 중엽에 이르러서는 천주교신부 화가들이 내조함에 따라 만주황제의 후원을 받으며 중국화풍과 서양화풍이 절충되어 전개되었고, 이와 대조적으로 강남의 양주일대를 중심으로 문인-직업화가에 의해 의식(意識)상의 자율성이 추구되었다. 먼저 명청의 과도기에는 승려화가들과 금릉(南京)을 중심으로 활동한 소위 “금릉팔가(金陵八家)”에 의해 망국의 정한이 표출되기도 하였다.

명말청초의 화단

공현(龔賢:1618-1689년)은 금릉팔가의 우두머리 격의 화가로 주로 산수화나 화조화를 그리며 생계를 유지하였으며 강남산수화의 시조인 동원과 미불, 미우인 부자의 미가(米家) 산수, 그리고 원대의 오진(吳鎮)의 산수화의 영향을 받았다. 그의 산수화는 굵은 태점과 짙고 굵은 중봉의 피마준으로 뾰뾰하게 채워진 입체감이 두드러지는 산봉우리와 농묵의 반복적인 필선으로 묘사된 나무들로 구성되어 있어 흡사 음영을 표현한 서양동판화에 비교되기도 하고 혹은 중국 전통 준(皴)의 자연스런 전개과정으로 분석되기도 하지만 전반적으로 먹색이 중후하고 여러 층으로 선염하여 작가 특유의 화풍을 이루어 내었다. <일도춘천도(一道春泉圖)>(도 27)는 그의 만년작인 1684년 작품으로 봄 계절의 특성보다는 비교적 자유분방한 그의 산수화의 특징이 드러나는 작품이다.

매청(梅清:1623-1697년)은 안휘성 출신으로 고장의 황산(黃山)을 주로 그려 석도(石濤), 홍인(弘仁:1610-1663년)과 더불어 황산파(黃山派)로 일컬어지기도 한다. 황산의 영(影)을 그렸다고 평해지는 매청은 산의 드높음을 강조하기 위해 산허리를 구름으로 감싸고 마치 태호석처럼 골곡이 심한 고산의 윤곽을 율동적인 필치로 그려내고 있다(도 30).

팔대산인으로 더 잘 알려져 있는 주담(朱耷:1626-1705년)은 명황조 종실의 자손이다. 명이 망한 후에 삭발하고 전도승이 되어 망국에 대한 불만을 정신이상증세로 가장하며 서화로 여생을 보냈다. 화조화를 주로 그렸는데 명대의 서위의 영향을 받았고 산수화는 동기창을 본으로 삼았다. 분출하지 못하는 불만의 정서를 대변하듯 팔대산인이 주로 그리던 물고기와 새의 표정은 항상 모호한 방향의 빛을 발하고 있다.

원명이 주약극(朱若極)인 석도(1642-1607년)는 그의 범명인 도제(道濟)로도 잘 알려져 있다. 팔대산인과는 사촌간으로 명이망한 이후 삭발하고 40대 전후부터는 전국을 돌아다니며 망국의 한을 시서화로 승화시킨 작가이다. 그의 예술세계에서는 유민의 정서보다는 오히려 그의 『고과화상화어록(苦畬和尚畫語錄)』에 정리된 것처럼 예술에서의 혁신정신이 주장되었다. 그의 50세 작인 1691년의 <고목수음도(古木垂陰圖)>(도 29)는 이전의 산수화풍 중의 어느 유파에 속하기 보다는 선과 점의 자유로운 구성으로 현대적 의미의 추상형식에 접근했던 석도의 개성적인 화풍을 보여준다.

청초의 정통화풍

동기창의 남종화 이론은 사대부 화가들에 의해 청대화가들에게 큰 영향력을 미치게 되었다. 특히 왕시민(王時敏:1592-1686년)은 조부가 재상을 지낸 집안 출신으로 유년기에 동기창과 친밀한 관계를 유지하여 “화중구우(畫中九友)”의 한명이기도 하였으며 왕감(王鑒:1598-1677년)과 마찬가지로 집안 소장의 역대회화를 임모할 수 있는 기회까지 갖추어져 창작에 있어서 전통 답습의 중요성을 실행으로 옮긴 인물이다(도 21, 22). 왕원기(王原祁:1642-1715년)는 왕시민의 손자로 조부와는 달리 청궁(淸宮)에 임관하여 『패문제서화보(佩文齋書畫譜)』 및 기록화 제작에 참여하는 등 화원들의 역할에 버금가는 직책을 맡기도 하였다. 왕시민, 왕감과 마찬가지로 왕원기도 원대 문인화가들의 화가 중 특히 황공망의 화풍을 충실히 답습했으나 조부세대보다는 역동적인 화풍을 창조하였다(도 24). 왕휘(王翬:1632-1717년) 역시 문인집안 출신이나 그림에만 몰두하여 직업화가의 길을 걷은 사람이다. 55세에 강희대제(康熙大帝)의 양자강 하류의 순방인 남순(南巡)을 기록한 <남순성전도(南巡城全圖)>를 그리는 직책을 맡으면서 명성을 떨치게 되었다. 왕휘는 당, 송, 원을 포함한 역대의 많은 작가들의 화풍을 자유자재로 구사하였으며(도 23) 실경을 소재로 하면서도 역대의 화가들의 화풍으로 다양하게 표현하는 그의 “방고(倣古)”의 작업방법은 단지 모방이 아닌 전통 계승의 차원으로서의 의미를 지니며 적극적인 창작 형식으로 정착되게 되었다.

위의 네 명의 왕씨와 더불어 오력(吳歷:1632-1718년)과 운수평(惲壽平:1633-1705년)은 청초의 6대 정통화가로 불리며 오력은 산수화로(도 25) 운수평은(도 26) 주로 화훼화로 후대에 영향력있는 작업을 하였다. 직업화가의 길을 택한 오력은 왕시민을 사사하였으나 원대화풍 외에 송대의 화풍까지 답습하며 자유롭게 창작활동을 한 작가이었으며 강희 연간(1622-1722년)에 강소성 상숙(常熟) 출생작가들로 구성된 “여산파(廬山派)”의 주요 작가이었다. 운수평도 사대부 집안 출신이었으나 직업화가의 길을 택하면서 주로 화원들의 영역이었던 공필 위주의 화훼화를 물결법의 기법을 병행하여 화조화의 새로운 장을 연 작가이다.

청대 중엽의 궁중화풍

청대 중엽으로 설정되는 옹정-도광 연간(1723-1840년)은 정치 사회 전반에 걸쳐 안정기였으며 특히 당대(唐岱:1673경-1752년) 같은 화가에 의해 정통산수화가 그려졌는가 하면 낭세녕(郎世寧:1688-1766년) 등의 천주교 신부들이 내조(來朝)하면서 사실성이 풍부한 서양화 화풍의 역사화가 대거 제작되었다. 건륭 연간(1736-1795년)의 대표적인 화가로는 문인출신의 화가인 서양(徐揚:건륭연간 활동)이다. 서양은 건륭 29년(1764년)의 남순을 12권의 장권으로 기록하는 등 여러 주요 작업을 제작하는 직책을 부여 받았다. <고소번화도(姑蘇繁華圖)>(도 17)는 원명이 <성세자생도(盛世慈生圖)>인데 서양이 1759년에 제작한 그림으로 총 길이가 12미터가 넘는 장권이다. 건륭황제의 정책을 칭송하면서 동시에 소주(蘇州)의 번창한 도시 모습을 총 12000여명의 인물묘사와 더불어 기록하였다. 이 외에 260여 개의 상점, 400여 척의 배, 50여 개의 교량의 묘사를 통해 당시 고도로 성장한 소주의 상품경제, 사회풍습, 문화 전반에 걸쳐 생생한 기록을 하였을 뿐만 아니라 전통산수화, 계화(界畵), 공필 인물화, 서양식 원근법 등 모든 기법을 총동원하여 조화의 극치를 이루었다는 데 이 작품의 가치가 높다.

낙관(落款)이 없는 <대가노부도(大駕南巡圖)>(도 19)는 건륭황제의 출행을 기록한 작품으로 당시 청궁(淸宮)의 의식 형식이 상세하게 기록되어 있으며 조선의 의례도와 관련해서 주목할 만하다. 이 외에 장호(張鎬)의 <영대사연도(瀛臺賜宴圖)>(도 18), 무 낙관의 <황하운도도(黃河運道圖)>(도 20) 등은 모두 황제의 치적(治績)을 기리는 역사화 들로 감상화 제작 외에 당시의 궁중화원들이 임하였던 작업의 영역을 보여준다.

만주(滿洲)의 임관(任官) 화가들

요녕성 출생의 만주족 출신으로 궁중의 고관이었으며 화가로서도 괄목할 족적을 남긴 작가로 고기패(高其佩:1672-1734년)와 그의 외조카인 이세탁(李世倬:?-1770년)을 들 수 있다. 고기패는 시문과 회화이론에도 뛰어났었는데 그가 자주 그린 지두화(指頭畵)는 그의 영향으로 모필회화에 비금가는 중요한 장르로 인식되기에 이른다. 그는 고사 인물화를 자주 그렸으며 <종규도(鐘虬圖)>(도 31)는 1728년 작으로 그의 만년작이다. 종규는 성당(盛唐) 현종 연간의 문인이었다고 전해지며 9세기 경부터 세화(歲畵) 형식으로 그려져 연초에 황제에게 상납되었다고 하는데 청대 중엽에 양주지방에서 많이 유행하였다. 종규는 특히 목관화로 많이 제작되어 민간에 유통되었으며 고사인물화, 대중 문학과 연극, 민간회화 등이 서로 연계되어 전개되었던 당시 화단의 흐름을 볼 수 있다. 이세탁도 종규도를 그렸는데 각 장면마다 종규의 신기한 행적을 극적인 구성과 표정 묘사를 통해 실재감 있게 그려내었다. 현재 전해지는 이세탁의 작품은 그리 많지 않으며 그 중에서도 산수화 내지는 기록화가 대부분으로 <종규도책(鐘虬圖冊)>(도 32)은 이세탁의 다양한 작업양상을 보여주는 작품이다.

양주(揚州)지방의 직업 문인화가

과거에 실패한 재주있는 문인들이 급증하면서 작품을 매매하지 않는 것을 본령으로 하는 문인화가의 작업 방식이 변모하게 되었다. 소금상업이 성했으며 경제적으로 번창하고 남북 수로교통의 입구였던 양주지방으로 경제적 후원을 찾는 작가들이 많이 모여들게 되었고 “괴(怪)”한 경지로 평가될 정도로 저마다 독창성을 창작의 제일 목표로 설정하였다. 8인의 대표적 화가를 지칭하여 양주팔괴라 하였지만 8인의 명단이 항상 고정적인 것은 아니다. 화암(華嵒:1682-1762년)은 복건성의 종이 제조업 집안 출신으로 과거에 합격하였으나 낮은 직급에 불만을 품고 사직한 뒤 직업화가의 길을 택했다. 1730년과 1752년 사이에 양주를 드나들며 주로 화조를 소재로 그림을 그렸는데 본 전시에는 산수화가 선보인다(도 33). 역시 복건성 출생인 황신(黃慎:1687-1768년경)은 가정 형편상 회화로 생계를 이었는데 서서히 독학으로 시와 서예를 답습한 작가이다. <유당쌍로도(柳塘雙鷺圖)>(도 34)는 거칠고 활달한 필치이지만 서정적 분위기가 느껴지는 황신의 개성적 필치가 드러나는 작업이다. 양주팔괴 중에서 회화와 서예

양 방면에 뛰어난 작가 중에 한 사람으로 금농(金農:1687-1764년)을 들 수 있다. 학식은 높았으나 역시 과거에 실패하고 전국을 유람하며 금석문을 연구한 금농은 자신의 독특한 서체를 개발하였고 또한 59세 나이에 시작한 회화는 그의 서체를 바탕으로하여서 고졸적이며 해학적인 분위기가 특징적이다(도 35). 그의 이러한 화가적 기질은 제자인 나병(羅聘:1733-1799년)에 의해 계승되었다.

양주팔괴 중 최연소자인 나병은 안휘성 문인집안 출신으로 어렸을 적부터 고전 학문의 교육을 받고 성장한 작가이다. 독실한 불교신자였던 나병은 30대였던 1760년대에 처음으로 불교의 지옥세계와 관련된 귀신들을 소재로한 <귀취도(鬼趣圖)>를 그려 유명해졌으며 본 전시에 도 현재 몇 점 전해지지 않는 <귀취도>(도 36)가 출품되었다. 나병은 실제로 자신의 오른쪽 눈으로 귀신을 볼 수 있었다고 했듯이 남다른 특수한 능력 내지는 상상력을 갖고 있던 작가였던 것 같다. 예술가 자신만이 볼 수 있는 세계의 인물들을 실재감 있게 그려내려고 한 나병은 현실에 대한 정의는 작가마다 다를 수 있다는, 즉 예술가 자신의 고유한 영역이라는 답을 남겨놓기도 하였다.

중국 회화의 현대적 성향은 명대 후기의 서위에서 시작하여 명말청초의 혁신적인 유민 승려화가에 이르러 이론적으로 또 작품상으로도 그 의미가 견고해졌으며 양주 팔괴에 의해 더 많은 가능성이 제시되어 현재에까지 이르고 있다. 하지만 동시에 수도 북경을 중심으로 해서 정통의 계보가 견고하게 유지되었기 때문에 서양화의 유입에도 불구하고 전통과 혁신의 양대 축이 조화를 이루며 전개될 수 있었는지도 모른다.

■ 참고문헌

『遼寧省博物館藏寶錄』, 上海文藝出版社, 1994

『姑蘇繁華圖』, 文物出版社, 1999.

『中國美術五千年』第一卷 繪畫編(上), 人民美術出版社 外, 1991

蔣崇正, 『宮庭藝術的光輝』, 東大圖書公司, 1996.

『中國美術辭典』, 上海, 1987

Deities, Emperors, Ladies, and Literati. Figure Painting of the Ming and Qing Dynasties, Birmingham Museum, 1987.

The Eccentric Painters of Yangzhou, China House Gallery, China Institute in America, 1990.