



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](#)

碩士學位論文

東洋畫의 餘白과 空間構成에
관한 研究



濟州大學校 大學院

美術學科

張 汝 辰

2009년 8월

東洋畫의 餘白과 空間構成에 관한 研究

指導教授 康東彦

張汝辰

이 論文을 美術學 碩士學位 論文으로 提出함

2009년 8월

張汝辰의 美術學 碩士學位論文을 認准함

審査委員長 _____ (印)

審査委員 _____ (印)

審査委員 _____ (印)

濟州大學校 大學院 美術學科

2009년

Research on the blank and space structure of Oriental Paintings

Yeo Jin Jang

(Supervised by professor Dong-Un Kang)

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirement for the degree of master of Fine Art

2009. 8.

This thesis has been examined and approved.

Thesis director,
director,
director,

2009. 8.

Department of Fine Art
GRADUATE SCHOOL
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

<국문초록>

동양화의 여백과 공간 구성에
관한 연구

장여진

제주대학교 대학원
미술학과 한국화전공

지도교수 강 동 언

산업사회의 출현은 어느 민족이나 국가도 피할 수 없는 역사적 과정이 되었다. 이런 산업사회에 맞는 삶의 양식이 요구되면서 정신, 문화, 예술이 우리 사회에 중요한 부분으로 부각되었다. 이에 현대인들은 전통문명, 문화, 예술의 소중한 가치와 정신에 눈을 뜨기 시작하였고, 동양의 정신과 예술에 관심 또한 고조되고 있다.

동양의 회화는 대상의 내면세계와 정신성을 표현해내는 것을 가장 중요시했다. 함축적이고 단순한 선과 여백을 통해 보다 더 많은 것을 표현하고자 했다. 동양의 미술가들은 자연을 표현하기보다는 기운생동을 통해 살아있는 자연을 창조해 낸다고 생각한다. 그래서 실제로 작업을 하는 시간보다 자연을 관조하고 명상하는 데 더 많은 시간을 할애하는 것이다. 즉 창작활동은 인간이 자연의 일부분으로서 자연과 더불어 어떻게 살아 나가야 하는지를 깨달아가는 과정이기에 대상을 표현해내는 단순한 미의 추구가 아니라 화가 자신이 자연에 대한 이해와 깨달음을 표현하는 수단인 것이다.

즉 동양화는 자연의 대상을 재현하는 데 그 목표를 두지 않고 자연에 대한 깨달음과 내면의 세계를 담아내는 것이다. 또한 동양화는 공간의 구성에 있어서 여백을 활용하여 자연의 전부를 표현해 내고자 한다.

따라서 이 논문은 동양회화의 기본정신과 동양화의 구성요소 가운데 가장 동양인의 정신세계를 잘 대변해 보여주고 있는 여백 표현의 조형적 특징과 여백이 의미하는 정신세계의 표현에 초점을 맞추어 동양회화의 정신세계를 이해하고 동양화 창작의 기본적인 요소로 삼고자 하는 데 목적이 있다.

산수화에 나타난 여백은 화면에 있어 유와 무의 상호작용을 하고 활력과 생기를 불어 준다. 또한 시간과 공간을 초월한 자연의 법칙과 변화를 나타내고자 함이며 동양화의 기본사상이 되는 유교와 도교에서 추구하는 이상향을 의미하는 공간이다. 이러한 공간은 화가의 내적 세계를 함축적으로 표현하게 하는 역할을 한다.

여백은 인간에게 자연으로부터 얻을 수 있는 휴식과 편안한 공간을 부여해 주고 인간의 소망을 실현시켜 주는 역할을 하고 있다. 동양 산수화에 나타난 여백은 자연 경물과 그 철학적, 미학적 의미를 함축적으로 나타낼 수 있는 이상적인 수단이며 현대회화의 구성에 있어서도 중요한 부분을 차지한다.

나아가 동양화는 그 여백을 통해 여유로움과 무욕, 소박함과 진솔함, 탈속의 초연함을 자연스럽게 나타내어 왔기에 오늘날 각박한 경쟁사회 속에서 우리에게 더욱 새롭게 그 의미를 시사해 준다.

목 차

< 초 록 >	i
I. 서 론	1
II. 동양화의 의미와 변천	3
1. 동양화의 의미	3
2. 동양화의 발생과 변천	6
3. 산수화의 발생과 변천	10
III. 동양화의 여백과 공간 개념	14
1. 여백의 개념	14
2. 여백의 사상적 배경	18
3. 동양화의 공간 개념과 여백	21
IV. 산수화 작품을 통한 여백 분석	24
1. 중국 산수화와 여백	24
2. 한국 산수화의 여백	38
V. 결 론	52
참고문헌	54
영문초록	57

그림 목 차

그림1.	송마원<산경춘행도>견본채색	15
그림2	송하규<계산청원도>지본수목	15
그림3	청팔대산인<산수도>지본수목	16
그림4	송마원<산경춘행도>견본채색	26
그림5	송하규<계산청원도>지본수목	27
그림6	송하규<관폭도>견본채색	28
그림7	원예찬<자지산방도>지본수목	31
그림8	원예찬<용슬재도>지본수목	31
그림9	원예찬<육군자도>상해박물관	32
그림10	명심주. 황공망<부춘산거도건>모사 지본수목	33
그림11	명심주. 황공망<부춘산거도건>모사 지본수목	34
그림12	청 팔대산인 <산수도>지본수목	36
그림13	청 팔대산인 <산수도>지본수목	36
그림14	조선16전반 안견<어촌석도>비단에 수묵	41
그림15	조선초기 안견<사시팔경도>‘만춘’15세기견본담채	42
그림16	조선15세기중반 강희안<고사관수도>종이에 수묵	43
그림17	조선15세기전 이상좌<송하보월도>비단에 담채	44
그림18	조선16세기후반 김시<동자건려도>비단에 담채	45
그림19	조선초기 양팽손<산수도>본지수묵	46
그림20	조선18세기 김홍도<선상관매도>종이에 담채	47
그림21	조선 김홍도<송화취생도>종이에 수묵담채	48
그림22	조선 김홍도<마상청행도>종이에 수묵담채	49
그림23	조선 김홍도 「병암진장첩」 중 <행주도>종이에 담채	50
그림24	조선 최북<공산무인>18세기 종이에 담채	51

I. 서 론

21세기에 들어서면서 문화와 예술의 중요성이 매우 강조되고 있다. 이는 지금이 과거 어느 때보다도 인간 감성의 회복이 중요한 시기이기 때문이다. 산업혁명을 거쳐 근대화를 일찍 이룩하였던 서구의 거대한 현대문명은 후진 여러 나라들의 유일한 발전 모델로 채택되었다. 그러나 서구사회 자체에서 변증적으로 그 이면의 부정적인 모습과 역기능들을 검증, 반성하게 되었고 후진국과 기타 다른 나라들에서도 선진화를 이루고 민족주의가 발흥하면서 자아에 대한 정체성에 눈을 뜨기 시작하였고 스스로의 역사와 전통 문화에 대한 자각과 자부심을 갖게 되었다. 이에 잊혀져 가고 있던 동양 고유의 정신과 사상, 문화에 대한 관심이 고조되고 있다.

고대로부터 동양인들은 자연과 더불어 조화를 이루며 사는 삶을 가장 의미 있는 삶으로 여겼다. 그러한 사고방식은 동양인들의 미술사상에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 고대 중국인들은 미술을 자연과 삶에 대한 자신의 이해와 깨달음을 표현하는 수단으로 삼았다. 인격의 수양이 평생 동안 이루어지는 만큼 창작의 수련 역시 평생을 통해 닦아야만 하는 덕목이었다.

이 연구의 목적은 서구 중심의 미술창작과 감상에서 벗어나, 동양화의 작품 세계에 나타난 여백의 의미를 다시 한번 되새겨 봄으로써 동양적 공간구성의 아름다움과 절제된 미의 중요성을 인식함과 아울러 동양화 창작의 새로운 밑거름이 되고자 하는 데 있다. 따라서 이 연구에서는 동양화의 근원과 배경을 시작으로 동양화의 영역 가운데 가장 우위에 있는 산수화의 발생과 변천을 알아보고, 산수화 구도의 특성 가운데 매우 강조되는 요소인 여백표현의 중요성을 중국과 한국의 산수화 작품을 예로 들어 분석 고찰하고자 하였다.

연구 방법으로는, 첫째 문헌자료를 통해 먼저 동양화의 근원과 산수화의 발생 및 변천을 살펴본 후, 산수화에 나타난 여백의 조형성과 그 정신적·미학적 특징을 파악하였다. 아울러 중국 산수화와 한국 산수화의 작품에 나타난

여백의 활용에 관하여 고찰한 후 여백의 예술적 정신적 의미에 대하여 고찰하고자 한다.



II. 동양화의 의미와 변천

1. 동양화의 의미

동양화는 그 “철학적 사상의 바탕이 동양 고유의 생활 방식 속에서 발생한 철학에 근거를 두고 있다. 유교(儒敎), 도교(道敎)와 불교(佛敎)는 장구한 세월 동안 동양인들의 절대적인 사상과 종교에 의해 많은 영향”¹⁾을 받으며 발전해 왔다. 중국에서는 “회화의 기원과 발달 및 경향이 당대의 종교, 철학과 일반적인 사상과 밀접한 연관성을 가지고 있기 때문에 회화가 거의 문화와 동일한 용어로까지 이해될 상황이다.”²⁾ 그것은 동양에 있어서 회화를 시, 서, 화의 일체로 보기 때문이다. 화가는 곧 시인이자, 서예가이자 사상가인 것이다.

동서양의 미술사를 통틀어보건대 중국만큼 미술창작과 미술이론이 방대한 나라는 없을 것이다. 그것은 중국인들이 미술을 통해 깨달음의 세계를 시각화할 수 있다고 생각하기 때문이다. 또한 그들이 미술창작과 감상을 인격을 도야하는 수단으로 생각하기에 그 중요성은 매우 크다. 인간이 삶을 살아가는데 인격을 도야하는 것은 일생동안 계속되어야 하기에 인생에서 미술창작과 감상의 기회를 가져야 하는 것을 매우 중요하게 생각하는 것이다.

동양은 “생성론적 순환으로서 반복을 통한 생명의 변화를 그리고 있다. 생성의 본체가 무엇인지 의문을 갖지 않고 도·자연·무라는 명칭을 갖는 완결된 전체자로서 인간은 그 안에서 만물의 생성원리와 동일한 운동을 밟고 있다. 서양은 동양의 사상과는 달리 존재론적 전환으로서 존재와 존재의 교환에서 이 존재에서 저 존재로 대치하면서 새로운 존재자가 미적 이념으로 부상하며 그것은 신·인간·물질·정신의 명칭”³⁾을 가지며 발전되어 왔다.

1) 김종태(1984), 「동양회화 사상」, 일지사, p7.

2) 김원중(1998), 「중국문화의 이해」, 을유문화사, p.205.

3) 원갑희(1976), 「동양화론선」, 지식산업사, p.6.

이러한 동양예술 분야에 있어서 회화의 중요성은 그 어떤 예술의 분야보다도 우월한 위치를 차지하고 있다. 회화를 통해 자신의 내면세계를 드러내 보일 수 있다고 믿기 때문이다. 공자는 예술의 근본적인 문제를 인간이 살아가는데 필요한 예(禮)의 교화에 중점을 두었다. 그는 ‘그림 그리는 일은 흰 바탕을 칠한 뒤에 한다.’(繪事後素) ‘맑은 거울은 모습을 살게 해 준다.’면서 모두 미술이 인간성 교화에 이바지해야 됨을 강조하고 있다.

중국인들은 자연의 법칙을 이해하는 것을 도라고 생각한다. 도는 천지자연의 조화의 이법(理法)이다. 즉 도는 세계를 일관하는 우주적(宇宙的) 질서이다. 유교나 도교를 막론하고 자연을 벗어나고서는 인간이 도를 깨달을 수 없다고 생각한다. 유교에서의 도는 인륜도덕 실천의 근본이며 도교는 자연의 질서를 인간정신의 근원으로 파악했다. 중국인들은 자연과 더불어 인생을 살아가며 그 속에 담긴 진리를 사색하면서 이에 순응하고 합일하고자 했다. 그러기 위해서 인간과 자연의 교감을 위한 매개체 내지 통로로 존재하게 되는 것이 예술창작과 감상이다.

“중국인들은 예술을 창조하는 데 있어서 이성보다는 직관과 상상력에 더 의존했고 개인의 개성적 표현보다는 자연과의 조화, 또는 사회적 질서에 근거를 두고자 했다. 즉 중국인들은 자연을 바라보고 자연과 더불어 생활하면서 얻어진 자유와 인격수양으로서의 작품 활동을 강조했다.”⁴⁾ 그렇기 때문에 중국인들은 미술창작을 주제와 기법에 의한 인간 내면세계의 표출을 넘어선 인격수양의 중요한 수단으로 생각했던 것이다. 그래서 예술 창작으로 지극한 아름다움과 즐거움을 얻게 되고 도의 경지에 들어가면 영원한 즐거움을 획득한다고 믿었다. “도교인 장자의 심미관은 윤리와 도덕을 증시하고 예술의 교육 효과를 증시한 유교의 심미관과 사뭇 다르다. ‘자연을 따른다.’는 장자의 주장이 창작에 반영된 것이 곧 세속적이고 사고와 회화법칙의 구속을 받지 않는다는 것이다. 즉 예술의 창작은 마음에 긴장이 없어야만 하고 정신이 해탈”⁵⁾되어야 비로소 이루어지는 것이기 때문이다.

4) 김원용, 안휘준(1993), 「신관 한국미술사」, 서울대학교 출판부.
5) 갈로(1985), 「중국회화 이론사」, 미진사, 강관식 역, p11.

동양화는 그저 한 폭의 그림이 아니라 화가가 자연의 가장 이상적인 부분만을 구성하여 창조한 또 하나의 자연이다. 동양인들이 예술분야 가운데 동양화를 가장 우위에 두는 것은 동양화 창작을 통해 인격의 수양과 자신의 내면세계를 가장 잘 드러내 보일 수 있다고 믿기 때문이다.



2. 동양화의 발생과 변천

선사시대 사람들의 일반적인 우주관 내지 세계관은 범신론적이었으며 인간은 자연과 우주의 일부라는 믿음을 지니고 있었다. 또한 “우주는 동물, 식물, 강, 산, 그리고 천체로 이루어졌으며 그 모든 것들이 살아있는 의식을”⁶⁾ 갖고 있다고 믿었다. 그들은 가시적 세계를 도상으로 바꿔놓음으로써 생명의 자연적 진행과정에 영향을 행사할 수 있다고 믿을 것이다. “특히 동양화는 중국 고대국가의 농본문화의 패턴 속에서 발생한 하나의 공간형식으로 화(畵)의 어원이 밭과 밭 사이의 경계 두둑을 의미”⁷⁾하는 데서 비롯되었다. 즉 인간의 노력과 자연의 조화를 어떻게 조화 결합시킬 수 있느냐의 문제가 중국인의 인생과 세계관의 관건이었기 때문이다. “중국회화가 중국문명이라는 정원에서 절묘한 꽃으로 피어나게 된 원동력은 붓의 예술인 시, 서, 화, 전각과 같은 관련 예술이 때에 따라 직, 간접적으로 상호영향을 끼쳐 독특한 조형방식”⁸⁾을 이룬 데 있다.

또한 어느 시대나 국가를 막론하고 그 사회 제도와 구조의 내면에는 늘 반대 개념들이 상존해 왔으며 상호간의 갈등과 조화, 충돌과 협조 속에 변증적인 변화와 발전들을 이루어 왔다. 예를 들면 도시와 농촌, 귀족과 서민 그리고 동양철학에서는 특히 음과 양의 개념이 도입된 것이 그것이다. 그래서 상호간의 비판과 견제 속에 항상 진보와 전진을 이루어 왔으니 동양화에서도 마찬가지로 하나의 양상으로 긍정화가와 유무명의 재야작가, 떡과 채색같이 양대 기법의 다양한 표현양식 속에 서로 긍정적으로 좋은 영향을 주며 공존해왔다.

또한 이러한 동양화는 “중국 고대로부터 사회전반에 깊이 뿌리내려있던 유교적 도교적 사상에 의해 형성되었다. 도가의 선인들은 속세를 벗어나 적막한 곳에서 자연과의 교감을 나누는 삶에 가장 가치를 두었다.”⁹⁾ 그러한 장소는 곧 선경을 의미하는 장소로서 산수의 주제가 되었다. 동양화의 분류 가운데

6) 양신, 리처드반하트, 섭승경, 제임스 캐힐, 낭소군, 무홍(1999), 「중국회화사 삼천년」, 학고재, p.1.

7) 원갑희(1976), 「동양화론선」, 지식산업사, p.6.

8) 양신, 리처드반하트, 섭승경, 제임스 캐힐, 낭소군, 무홍, 전개서, p.1.

9) 캐힐(1983), 「중국 회화사」, 조선미 역, 열화당, p.45.

가장 우위를 차지한다고 하는 “산수화의 주제는 산과 물이지만 여기에서의 산과 물은 그저 단순히 자연의 한 부분으로서의 산과 물이 아니라 우주의 법칙을 담고 있는 즉 삼라만상의 생성과 소멸의 절대적인 법칙에 대한 깨달음과 이해를 표현하기 위한 수단으로서의 산과 물인 것이다. 그리고 중국인들은 산수화를 가장 강렬한 정신적, 시적, 감정과 심오(深奧)한 철학적 형이상학적 관념을 구체화시킬 수 있는 풍부하고, 폭 넓은 언어로 간주해 왔다.”¹⁰⁾ 즉 자연을 가장 잘 표현할 수 있는 수단으로 산수화 창작을 꼽았다.

중국의 산수화가들은 산수화를 그리기 전에 먼저 자연을 두루 유람하고 한적한 장소에 작은 오두막을 짓고 기거하면서 계절의 변화에 따라 시시각각 변하는 자연의 모습을 관찰하고 자신을 자연의 일부분으로 동일시했다.

“산수는 계절, 시간, 거리, 방향에 따라 다양하고 미묘(微妙)하게 변화하기 때문에 자연을 충분히 관찰하고 경험하는 수양을 거쳐야 하며 작가는 가슴속의 감상이나 느낌을 묵의 오묘(奧妙)한 변화를 통해 붓의 움직임으로 형상화하여야 한다. 곧 작가의 수양적인 면이 사의적(寫意的) 경지에 융합되어 예술 표현으로서의 이상적인 산수화를 창출해 낼 수 있는 것이다. 이는 작가의 가슴속에 산천이 있어야 하며 화선지를 눈으로 보지 말고 마음으로 보고 손으로 필묵을 의식하지 말고 자연을 의식해야만 얻을 수 있는 결과이다.”¹¹⁾ 즉, 가장 이상적인 산수화 제작의 경지는 자연에 대한 화가의 직관과 깨달음의 표현을 말한다.

“중국 역사상 유난히 오랫동안의 부단한 내전혼란과 그 때마다의 번잡(煩雜)한 왕조 교체 및 사회적 불안의 시기를 지나면서 육조 시대로 들어가게 되면 많은 사람들의 눈이 초속적인 세계 곧 자연으로 향하여 그 안에서 보다 높은 정신적 가치를 표현”¹²⁾해내고자 하였다. 이들의 한결같은 자연에의 귀의, 갈망에는 바로 도교 자연예찬이 기저에 깔려있으며, 그 결실로서 나타난 창작 표현이 바로 동양화이다. 따라서 동양화는 고대로부터 있어 온 중국인의 전통적인 세계관과 인생관을 가장 잘 집약하여 보여주는 예술이다.

10) 마이클 설리반(1994), 「중국의 산수화」, 김기주 역, 문예출판사, pp.20-21.

11) 조춘호(1987), 「산수화 발생에 있어서 노장적 자연관의 경향」, 홍익대 교육대학원, p.1.

12) 김학주, (1998), 「노자와 도가사상」, 명문당, pp.51-52.

산수화는 수묵 혹은 색채를 사용하여 붓으로 그리는 것으로 산과 물이 소재가 되고 있다. 그리고 중국인들의 의식과 사상을 잘 이해할 수 있는 분야이기도 하다. 나아가 산수화 창작이 화가의 인생관에 의해 깊은 영향을 받는 만큼 중국인들에게 산수화 창작은 깨달음을 향한 끊임없는 노력의 산물인 셈이다.

“산수화는 자연에의 자각에서 출발하여 자연의 조화를 배우고 따르며 자연의 형상을 빌어 마음속의 정취를 자연법칙에 융화시켜 그림으로 그린 동양회화 양식이다. 산수화가가 묘사하려고 하는 것은 단순히 눈에 보이는 대상이 아니라 그것은 자연의 아름다움 앞에서 순간적으로 순화된 미적 경험의 축적”¹³⁾이다. 중국산수화가 수묵을 정통으로 삼는 이유는, 색채가 아름답지 않기 때문이 아니라 채색보다는 수묵의 농담으로 자연에 관찰과 깨달음의 세계를 더 잘 표현해 낼 수 있다고 믿기 때문이다.

“장자의 예술정신에 근거해 위진 시대 시작된 산수화는 서구보다 약 1300-1400년이나 앞선 것이다.”¹⁴⁾ 산수화는 “위진 시대와 사상적 체제를 갖고 등장하여 남북조와 수·당을 지나면서 인물화를 압도하기 시작하여 당 중엽에 와서 회화의 주류가 산수화로 전환”¹⁵⁾되었다. 더불어 수많은 산수화론이 등장하여 산수화가들의 창작에 이론적 근거를 제시함은 물론이고 감상가들에게도 감상의 기준을 제공해 준 셈이다. 중국만큼 미술창작과 이론이 병행한 나라는 없다고 여겨 질 정도이다.

산수화를 최고의 예술로 생각하는 이유가 바로 여기에 있다. 산수화는 실질적인 은둔생활의 실천과 회화로서의 기능이 겸비되었을 때에 비로소 이상적인 경지에 접근한다. 은둔생활은 주로 깊고 인적이 드문 산중에서 생활하며 계절에 따른 변화 속에서 자연의 이치를 깨닫기 위한 생활이다. 그것은 또한 산수화 창작의 기본 요소이기도 하다. 이러한 순수회화로서의 산수화는 육조시대 이후부터 자연의 인식으로 출현하여 당대이후부터는 중국회화의 우위를 차지하게 되었다.

오대·송·원대는 중국 봉건사회의 후기에 속한다. 이 시기의 정치·경제는 미

13) 서부관, 권덕주(2000), 「중국예술정신」, 동문선, p.291.

14) 서양의 풍경화는 17세기 네덜란드의 루이스달(1628-1682)과 흠베마(1638-1709)에 의하여 시작되었다.

15) 김종태(1987), 「동양화론」, 일지사, p.115.

술에 다양한 영향을 끼쳤다. 도시와 서민계층의 성장으로 미술은 더욱 광범위하게 보급되면서 그 표현 범위, 소재, 양식이 다양해졌다. 그리고 오대와 송대의 회화는 중국 회화상 전성기를 이루었다.

또한 명대(明代)에는 수공업과 상업이 번성한 강남지역에서 초기 자본주의 생산방식이 출현하여 시민문화와 시민의 심미의식이 성장하였다. 미술 역시 시민문화와 연관되는 목판화와 문인서화 등 명후기에서 청말(淸末)까지 개성과 독창성이 풍부한 문인화가와 다양한 화파가 나타났다.

특히 중국에서는 역사상 수많은 전란과 왕권의 교체를 거치면서 세속적인 삶에 대한 환멸과 허무를 느끼는 풍조가 생겨났다. 그런 사람들에게 도교에서 말하는 이상향인 자연과 더불어 사는 삶은 너무나 간절한 소망이기도 했다. 또한 이러한 자연에 대한 동경과 더불어 동양화 창작의 중요성은 고대로부터 계속 강조되고 있다.

3. 산수화의 발생과 변천

산수화는 송나라 이전에는 이론상으로만 그 기법을 논하였고 실제 산수의 그림은 부분적으로 그려졌다. 그러다가 송대에 와서 크게 발전하였으며 여백이 산수화의 중요한 공간으로 나타나게 되었다. 그 전 시대의 산수화에서는 자연경물의 묘사나 기법적인 면에 치중하다보니 여백의 활용은 그리 눈에 띄지 않았다. 즉 사물의 사실적 표현이나 기교에 충실 하고자 했기 때문에 여백을 활용할 필요성을 거의 느끼지 못했다.

“산수화를 그리기 시작한 위진남북조시대(221-589)에는 노장사상과 불교라는 사상적인 배경을 근간으로 하여 예술에 새로운 기운이 싹트고 많은 화가들이 활동”¹⁶⁾하게 되었다. 이렇게 나타난 산수화는 당대(618-906) 이후 송대에 와서는 중국회화의 중심으로 나타나게 된다.

고개지(顧愷之)는 “산수화를 사실적인 기초 위에 올려놓고 독자적인 위치로 발전시킨 대표적인 화가였다. 고개지는 초상화라는 오래된 예술을 산수화와 새로운 예술과 결합시킨 최초의 화가이다.”¹⁷⁾

“5-6세기경에는 중국고대의 도학과 예술이론이 발달한 시기로서 영향력 있는 저술들이 쓰여 졌다. 6세기경 사혁(謝赫)의 고화품록(古畫品錄)에 나타난 육법은 회화 창작과 비평에 있어서 기본적인 원칙을 여섯 가지로 설명했다.”¹⁸⁾ 사혁의 육법은 후대의 화가들과 비평가들에게 창작과 비평의 원칙을 제시해준 셈이다.

당대 초기 산수화는 비교적 청록산수화가 지배적이었고 당대 중기 이후로는 수묵화풍이 크게 유행하였다. “왕유(王履)(701-761)의 「산수론」과 「산수결」은 산수화 구도법과 산수를 자세히 관찰된 정물로 표현하는 방법을 설명한 것으로, 송대 산수화론에 많은 영향을 끼쳤다.”¹⁹⁾ 중국의 산수화 창작은 늘 산수화론과 더불어 발달해 왔다.

16) 김종태 (1999), 「동양 회화 사상」, 일지사, p.42.

17) 지순임 (2005), 「중국화론으로 본 회화미학」, 미술문화, p.127.

18) 갈로(1985), 「중국 회화 이론사」, 강관식 역, 미진사, pp.90-93.

19) 마이클설리반(1983), 「중국예술의 세계」, 백승길 역, 열화당, pp.56-57.

중국 수묵산수화의 역사는 청아하고 담백한 화풍을 특징으로 하는 당(唐)나라 중기 이후부터라 할 수 있다. 그러나 본격적인 수묵 “산수화의 시작은 오대(五代)(906-960)이후부터라 할 수 있는데, 이때부터 산수화의 주요형식인 준법(皴法), 등 산수화법과 산수화론이 급속하게 발달하게 되고 완전히 독립된 예술세계를 형성하게 되었다. 또한 도가 사상의 발달과 산림 문학의 발달은 산수화의 발달을 촉진하는 계기를 마련해 주었다. 당대의 산수화는 완전히 독립하여 회화에 있어서 우위적 위치를 차지하게 되었으며 관념에서 벗어나 자연주의적 사실성을 띠게 된다.”²⁰⁾ 이 시기에 이르러 이사훈, 이소도 부자는 과거의 세밀한 장식적(裝飾的) 화법을 타파하고 웅장하고 기백(氣魄)이 넘치는 그림을 그렸다. 이들이 만들어낸 청록산수화는 훗날 원나라에 이르러 다시 새로운 화풍으로 태어나 후대에 영향을 미치게 된다.

송대에는 화원을 중심으로 회화가 발전하였는데 특히 북송 때에는 중국회화사상 전성기를 맞이했다. 이 시기에는 자연의 형상을 화선지 위에 표현하는 것보다는 자신의 예술관에 입각한 자연의 이상화를 추구하였다. 자연세계를 이상화하려는 움직임은 오대와 송나라 초를 거쳐 북송 후반기에 전성기를 맞게 된다. 이로써 송대 회화는 중국회화사상 가장 중요한 위치를 차지하게 된다. 따라서 원·명대의 작품도 그 양식과 필법은 송대에서 그 기원을 찾게 된다. 그 가운데서도 중국산수화의 형식적 법칙을 이루었다고 할 수 있는 북송(960-1127)의 이성(919-967)과 곽희(1023-1085)는 중국회화사에 크게 기여하였다. 산수화에 있어서 새로운 현상으로 자연이 표현되기 시작하였으며 동원과 거연 이후 북송의 곽희에 이르러 그 효과가 더욱 두드러지게 나타난다. 1072년 작 <조춘도(早春圖)>에서 그 구체적인 모습을 볼 수 있다. 곽희는 산수화에 관한 중요한 이론인 「임천고치(林泉高致)」를 썼다. 이 글에서 산수화의 목적은 “자연세계의 형상과 기세를 진실 되게 재현”하는 데 있다고 했다. 그는 웅장한 산수화를 창작하기 위해 다양한 필법과 여러 종류의 묵법, 채색 등 가능한 모든 기법을 다 사용했으며 이성을 스승으로 삼았다. “이성과 곽희가 창조한 전통을 이곽화파(李廓畫派)라 하여 송대 궁정 산수화의 모범”²¹⁾으

20) 김광욱(1993), 「조선시대 산수화에 나타난 자연관」, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, p.12.

21) 서부관(2000), 「중국예술 정신」, 권덕주의 옮김, 동문선, 문예신서10, p.373.

로 삼았으며 그의 출현으로 산수화가 급속한 발전을 하게 되었다.

곽희는 임천고치에서 산수화 창작과 감상의 세부적인 사항과 감상의 자세에 대해서도 잘 말해주고 있다. 또한 곽희는 산수화 제작을 통해 인간 정신의 정화, 즉 수양을 얻어 바람직한 인간으로서 더 나아가 사회의 일원으로 살아가는데 필요한 조화와 균형을 터득하게 된다고 했다. 자연과의 교감과 자신의 인격적 수양을 산수화 창작과 감상을 통해 얻을 수 있다고 믿었기 때문이다.

“남송(1127-1279)을 전후로 하여 그 이전까지는 대부분의 그림이 구도와 기법적인 면에서 여백을 남기지 않는 ‘전면표현법’(全面表現法)을 사용하였으며 여백이 진정한 의미에 도달한 것은 남송시대의 평온한 시정과 감성을 표현하는 평온산수에서부터이다. 풍경을 한쪽에 배치하여 꼭 찬 부분이 사라지기 시작했다. 이것은 자연의 광대함과 깊이를 이미 묘사된 부분의 다양성으로 전달할 수 없어, 오직 여백의 표현에 의해서만이 가능할 수 있었다는 것을 보여준다. 남송의 ‘평온산수’와 사대부들을 중심으로 한 문인화의 발달과 함께 여백이 본격적으로 등장하기 시작했다.”²²⁾

남송 산수화가들이 인식하고 있는 산수는 시각적인 자연 현상 속에 내재된 시간에 그 핵심을 두고 있다고 볼 수 있다. 다시 말하자면 “어떤 순간과 공간의 정확한 묘사는 실제 세계에 대한 존중에서 출발한다는 기본적인 산수사상이 남송산수화에 자리 잡고 있었다. 원대에는 사대가인 황공망(黃公忘), 오진(誤診), 예찬(禮讚), 왕몽(王蒙) 등을 중심으로 하여 복고적, 즉 고인들의 화법과 기교를 익혀서 원대 특유의 독창적인 예술정신을 표현하여 동양회화사상 청빈(淸貧)하고 깨끗한 원대화풍을 수립”²³⁾하게 되었다. 원대의 산수화는 그 전 시대인 송대를 따르기보다는 당대의 청록산수화풍을 통해 ‘고의(古意)’를 표현해내고자 했다. 원초의 대가인 조맹부에 의해 ‘고의론(古意論)’이라는 화론이 쓰여진 것도 이 때문일 것이다. 그러나 조맹부는 ‘고의론’에서 무조건 당대의 화풍을 따르기보다는 자신의 인격적 수양과 냉철한 이성의 힘을 따라야 한다고 주장한다.

명대의 산수화는 화원파, 오파(南宗畵), 원체파(北宗化)등 세 개 화파가 성

22) 김종태(1987), 「동양화론」, 일지사, p.92.

23) 김광옥(1983), 「조선시대 산수화에 나타난 자연관」, 한국교원대 석사학위논문, p.11.

립되어 특별한 예술성을 형성하면서 등장하게 된다. 명말 청초에는 명조의 유민화가(遊民畫家)들이 강렬한 민족의식을 가지고 회화 활동을 하였다. 석도, 팔대산인, 석계, 홍인 등이 유명하며 이들은 작품 속에 감정을 주입시켜 풍자 또는 저항정신(抵抗精神)을 내포하여 선과 점 하나하나에 새로운 문인화의 성격을 나타내고 있다. 이들의 화풍은 청말에 서양화가가 들어오면서 많은 변화를 거치게 된다.

특히 개성적인 기법을 통해 자신만의 독특한 작품세계를 펼친 심주나 팔대산인 같은 작가들의 작품에 나타는 여백의 조형성과 그 미학적 가치는 동양화가 지니고 있는 깊은 철학적 세계를 잘 드러내 보여준다.

자연과 더불어 삶을 영위하고 그 속에 담긴 진리를 표현하고자 한 산수화이지만, 시대적인 흐름의 영향 역시 매우 컸다. 고원 장대한 자연을 표현한 북송 화풍에 비해 남송의 화가인 마윈과 하규를 중심으로 강남지방을 서정적인 분위기로 담아내면서 물이 화면의 많은 부분을 차지하였음을 볼 수 있다. 때문에 남송의 마하파에 이르러서야 산수화 창작에 있어서 본격적으로 여백이 활용되었음을 알 수 있다.

이후 여백은 그림에 있어서 없어서는 안 될 필수불가결의 요소로 자리 잡게 된다. 그림의 가장 중요한 요소인 여백(무)을 통해서 더욱 더 철학적이고 서정적으로 표현해 보여 줄 수 있게 된 것이다.

Ⅲ. 동양화의 여백과 공간개념

1. 여백의 개념

동양화는 서양회화와는 달리 여백의 아름다움을 추구한다. 서양은 삶 전반에 걸쳐 대체로 채움을 추구해 온 반면에 동양에서는 비움 속에서 오히려 충만을 느끼며 청아함과 질박함을 자연스럽게 향유하여 왔다.

여백의 활용은 화가의 선택과 시적 감수성에 의해 영향을 받을 수밖에 없다. 화가가 자신만의 눈으로 자연을 바라보고 화면의 어떤 부분을 여백으로 남기거나 혹은 담묵으로 처리함으로써 자신이 표현하고자 하는 주제를 강조하거나 생략할 수 있는 것이 바로 여백의 묘미인 것이다.

“일반적으로 동양화에서 표현되어진 형상 외에 남겨진 공백(空白)부분을 여백(餘白)이라 부른다. 풀이하면 그 뜻은 ‘공간’(空間)이나 ‘공백’(空白)이라 하긴 하나 대체로 작가가 조형적 효과를 고려하여 의식적으로 남긴 공간은 여백이라 칭하고, 이와 달리 조형적 의도가 충실하지 못한 상태로 남은 허(虛)한 공간은 ‘공백’이라 하며 양자를 구분하고 있다.”²⁴⁾

즉 “여백을 남기는 것은 동양회화만의 독특한 화면 구성법이다. 동양화에서 최초로 공백이론(空白理論)을 내세운 이는 고개지이다. 그가 ‘화운 대산기’(畫雲臺山記)에서 ‘월천급수색화용공청실소’(月天及水色畫用空靑實素)라고 한 것이 그 시초이다. 즉 회화에서 공백이란 하늘과 물인데 고개지는 모든 물과 하늘의 색은 청색으로 표현되어야 한다고 주장했다. 이로써 동양화의 공백처리 문제가 해결되어 산수화를 그리는데 커다란 실마리를 찾게 되었다. 그 후 수많은 시대를 거쳐 오면서 공백은 차츰 비워진 공간으로 표현되어졌다.”²⁵⁾ 동양화에 있어서 여백의 최초활용은 중국의 송나라 화가들 가운데 남송의 화가

24) 왕백민(1991), 「동양화 구도론」, 미진사, p.63.

25) 김종태(1987), 「동양 화론」, 일지사, p.41.

인 마원의 <산경춘행도(山徑春行圖)>(그림1)와 하규의 <계산청원도(溪山淸遠圖)>(그림2) 작품에서 그 예를 찾을 수 있고, 여백이 좀더 적극적으로 사용되어 작가 자신의 내면세계를 표현한 것은 송, 원, 명시대를 거쳐 청나라에 이르러 팔대산인의 <산수도(山水圖)>(그림3)에서 가장 활발한 예를 찾을 수 있다.



그림 1. 마원(송), <산경춘행도>, 견본채색, 27.4×43.1cm



그림 2. 하규(송), <계산청원도>, 지본수묵, 46.5×889.1cm, 타이베이 고궁박물관

즉 동양회화에 있어서 전통적 의미의 여백이라 함은 “화면상 표현된 형체 외에 비워둔 공간 또는 표현된 형체 이외의 요소로 간주되는 부분으로서의 공간”²⁶⁾을 말한다. 그러나 이 공간은 단지 빈자리로서가 아니라 표현된 형체와 동등한 이상의 가치를 두어야 하는 것으로 여겨진다. 때로는 여백의 가치는 표현된 대상보다도 더 시상이 넘치는 공간으로 간주되기도 한다. 여백은 말 그대로 비어있는 공간 즉 아무것도 그려지지 않는 공간을 통해서 감상자가 마음의 언어로 즉 심상으로 감상하는 것이다.

26) 김인환(2003), 「동양 예술 이론」, 안그래픽스, p.194.

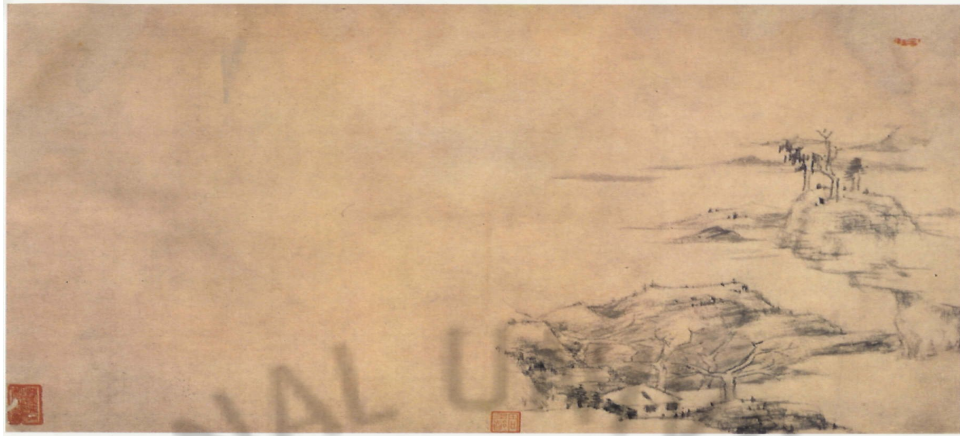


그림 3. 팔대산인(칭), <산수도>, 지본수묵, 26×41cm, 고궁박물관소장

표현으로 다하지 못하는 것을 여백으로 남겨둠으로써 감상자로 하여금 시각적 여운을 살리도록 하는 미적 요소로서 작용한다. 이러한 여백은 동양화에서 오래전부터 화면에 두루 퍼져있는 기(氣)의 표상으로 여기기도 한다. 그리고 여백은 함축된 절제로 작용하여 암시적인 효과를 가져 온다. 그러므로 여백은 작품에 있어서 표현된 부분을 드러나게 하고 강조하는 효과를 통해 대상을 하나로 통일시키는 역할을 하기도 한다. 또 “작가의 내면세계를 반영하는 것으로서 허(虛)와 단절성(單純性), 암시 등에 의한 대상물의 자연성을 표현하는 셈이다. 자연의 만물은 너무나 오묘(奧妙)하고, 깊고, 넓어서 그림으로는 다 표현할 수 없기 때문에 여백을 사용하는 것이다.”²⁷⁾

동양의 화가들이 “빈 공간이 불러일으키는 ‘기(氣)’에 힘쓰는 이유는 자연의 절대적 가치를 이미 묘사(描寫)된 부분만으로는 표현 할 수 없다는 점을 깨닫게 되면서 여백을 통해 보다 더 많은 것을 암시”²⁸⁾ 하고자 하기 때문이다. 여백으로 인해 화면이 단순화되고 화가가 표현하고자 하는 자연의 대상이 더욱 생동감 있게 기운 생동한다고 믿기 때문에 동양화에 있어 여백의 표현은 소중한 것이다. 동양화에서는 여백이 없으면 회화로서의 성립이 불가능하다고 해도 과언이 아니다.

여백의 진정한 의미는 주관적인 자기의 심정을 특정한 대상을 통해 표현하는 것이다. 동양화에서는 여백을 단순한 행위의 부산물로 보는 것이 아니라

27) 왕백민(1991), 「동양화 구도론」, 미진사, P.52.

28) 김인환, 전게서 p.196.

나타내어진 부분과 동등한 비중으로 생각한다. 마이클 설리만은 “중국의 화가들이 화면에 남겨놓은 넓은 여백은 보는 사람으로 하여금 상상 속에서 그 부분을 완성하도록 하는 것”이라고 했다. 즉 동양화는 화가의 단순하고 함축성 있는 표현을 감상자가 자신의 상상력과 식견으로 완성시키는 것을 의미한다. 즉 여백은 화가와 감상자 사이에 소통의 다리 역할을 하는 셈이다.

따라서 “여백의 처리는 보다 많은 상상력의 세계를 낳게 하고 암시하거나 함축하는 시각적 조형적 표현의 기술이기도 하다. 결국 보는 사람으로 하여금 여백은 완성이 아닌 시발점”²⁹⁾이 된다. 즉 감상자는 자신의 자연에 대한 체험이나 인식에 맞게 그 여백을 완성시켜나갈 수 있으며 그 의미를 확장 시킬 수 있다.

여백은 함축된 의미를 가지고 그 자체만을 살려서 나타내는 것이므로 작가의 심상을 강조하려는 태도에서 비롯하여 집약적(集約的)인 구도를 가진다. 그리고 시각적인 효과를 나타내기 위한 것이 목적이 아니라 자연이란 대상을 작가의 주관에 의해 표현하고자 하는 데 그 중요성이 있다고 본다. 때문에 형사(形似)보다는 정신을 표현하기 위한 꾸밈없는 개성과 기운을 중요시했다.

따라서 대상의 외형보다는 정신세계를 중시하는 동양회화 사상을 이해하기 위해서 여백은 중요한 가치를 지니고 있다. 즉, 산수화에 있어서 더욱 더 충실한 공간으로서의 여백의 적절한 표현은 곧 화가의 수양의 내용과 공통되는 것으로 여겨지는 것이기도 하다.

29) 심상훈(1992), 「한국화에 나타난 여백에 관한 연구」, 경북대 석사학위논문, p.53.

2. 여백의 사상적 배경

동양과 서양의 자연관은 많이 다르다. 서양에서는 자연을 대체로 투쟁과 정복의 대상으로 바라보며 문명의 발전을 자연의 파괴와 희생 속에 이루어 온 반면, 동양에서는 인간이란 자연의 일부로서 인간과 자연이 공존 공유하면서 서로 조화를 이루며 살아간다는 관념이 지배적이었다. 동양에서의 이러한 개념의 근본은 조화에서 시작된다. 동양화에 있어서 이러한 기본 사상은 모두 자연과 인간의 관계에 있어서 공존의 이론과 연관 된다. 인간의 정신과 육체는 자연의 이치와 법칙을 깨달음으로써 비로소 완전해 질 수 있다는 것이다.

동양인은 회화예술을 창작하는 데 있어 인위적인 것보다는 도법(道法)자연이라 하여 무위(無爲)자연적인 것을 그 근본으로 삼아왔다. 고대로부터 동양인들은 영원한 존재 가치로서의 자연을 숭배하고 조화를 이루면서 자연 속의 일부분이 되고자 하였고, 자연과 더불어 삶을 영위하고 그 속에 담긴 섭리를 깨달으면서 이에 순응하고자 하였기 때문에 천인(天人)합일(合一)사상이 강조되었다. 바로 “천(天)의 상징이 여백이며 인(人)의 상징이 필묵으로 그려진 부분”³⁰⁾이라 할 수 있었던 것이다. 이러한 천(天)과 인(人)의 조화는 여백의 묘미를 통해 완벽하게 표현할 수 있도록 한다.

동양회화에서 모든 면에 영향을 끼친 주된 중국사상사의 흐름을 대변하는 커다란 두 사조가 유가(儒家), 도가(道家) 사상이다. 이 두 가지 사상은 각각 인간, 자연, 도덕, 윤리의 문제를 어떻게 조화롭게 통일할 것인가 하는 문제로 중국사상사를 일관해 왔다. “유교의 음양의 법칙이나 도가의 무위자연설은 여백의 사상적 배경에 지대한 영향을 끼쳤다. 동양회화 예술에 있어 전통적 의미의 여백은 화면에 표현된 형체 외에 비워둔 공간 또는 표현된 형체 이외의 요소로 간주되는 부분으로서의 공간을 말한다.”³¹⁾ 그러나 이 공간은 단지 빈 자리로서가 아니라 표현된 형체와 동등한 이상의 가치를 두어야 하는 것으로 여겨졌다.

30) 김유선(1997), 「동양화 여백의 현대적 연구」, 단국대 석사학위 논문, p.3.

31) 김인환(2003), 「예술성의 기의 관점에서 본 동양예술이론」, 안그래픽스,

유교 사상과 여백과의 관계는 산수화 제작에 있어서 무엇보다 중요하다. 동양회화의 근원을 보면 동양화에 여백이 없으면 회화로서의 성립이 불가능하고, “음양(陰陽)의 철학이 없으면 동양화로서 의미가 없다. 이것을 공자는 회화성립에 있어 후소(後素)라고 하였다.”³²⁾ “후소는 공자가 말한 것처럼 먹이나 색을 칠하지 않고 바탕 그대로 두어 사의적(寫意的) 표현 방법으로 존재하게 한다. 또한 여백이 묘사 형체(形體)와 통일을 이루어 독특한 화면 효과를 거두는 것은 여백으로서의 공백이 결코 단순한 소극적 공백이 아니라는 것을 말해 준다. 그러므로 동양화란 이 후소(後素)의 원리를 알아야 하고 이 원리를 알기 위해서는 곧 자연의 법칙을 깨달아야 한다는 것이다.”³³⁾ 여기서 공자가 말한 “소(素)란 눈에 보이지 않는 회화의 질로서 이것은 곧 색채의 정신이다. 소는 모든 색채를 잘 어울리게 하며 서로 색을 조화시키는 여백과 같은 의미를 갖는다.”³⁴⁾

여기서 눈에 보이지 않는 색의 의미는 산수화에 있어서 안개나 운무로 처리된, 때로는 마치 여백처럼 느껴지는 색을 의미하는 것이다. 즉 소(素)는 자체의 색은 가지고 있지 않지만 주변의 오색과 절묘한 조화를 이루어 주위의 색을 더욱 조화롭게 보이도록 하는 작용을 한다. 자신의 색을 드러내지 않으면서 상대 색채를 돋보이게 하는 것이다. 이것은 어쩌면 동양인이 가지고 있는 조용한 심성과도 일맥상통하는 회화이론이다.

위에서 언급한 유교와 여백의 관계도 중요하지만 무엇보다도 동양화에 있어서 여백의 중요성은 노자와 장자의 사상인 도교와 더욱 밀접한 연관을 갖는다. 노자의 “무위자연설은 사실상 동양화를 이해하는 데 있어서 가장 적합한 이론이다. 즉 회화란 어떤 간섭이나 주재자의 개입 없이, 오직 작가의 독창적 정신을 중요시한, 무위이어야 하기 때문이다. 작가는 자연적인 자유방임 상태에 예술을 창작해야 한다. 작가란 오직 일기(逸氣)를 중요”³⁵⁾시해야 하는 것이다. 즉 마음속의 상태를 표현해내는 것을 의미한다.

노·장자의 예술철학에 있어서 최고의 정신적인 개념인 도는 인간의 자유

32) 김종태(1984), 「동양 회화 사상」, 일지사, p.16.

33) 김학주(1998), 「노자와 도가사상」, 명문당, p.100-110.

34) 왕형열(1990), 「전통기법과 현대적 조형의 만남」, 홍익대 석사학위논문, p.3.

35) 김종태(1984), 「동양회화 사상」, 일지사, p.46.

추구와 연관된 가장 근본적인 개념이다. 이유는 도를 체득하여 전개되는 세계가 바로 정신의 자유로운 해방 상태이기 때문이다. 이러한 해방 상태를 표현하기 위해 가장 중시되는 여백이란, 아무것도 존재하지 않는 공백이 아니라 반드시 무엇을 암시하거나 혹은 움직이고 있는 유(有)를 전제로 한 무(無)를 말하는 것으로 여백의 허(虛)란, 형(形)으로는 허이지만 기능의 형(形)으로는 실(實)인 것을 말하는 것이다.

그림의 대상이 되는 화면 안의 형상들 속은, 작가 자신이 무사(無邪), 무욕(無慾)의 경지 속에 몰입이 되어 자아의식이 사라진 허(虛)의 세계가 된다. 반면에 형상들과 극적으로 대비가 되는 여백 속에는 작가 자신이 본래 의도한 뜻에 관계없이 바라보는 사람의 조용한 관조 속에 개개인의 소박하고 순수한 상상력과 생각, 다양한 느낌들이 제각각 자유롭게 넘나들면서 자연과 하나 되어 점입가경의 세계를 이루어 나아가게 된다. 이처럼 동양화에서의 여백 활용은 절대적 가치를 지녀왔다고 할 것이다.

3. 동양화의 공간개념과 여백

동양화의 공간개념은 서양인의 원근법적인 사고와는 사뭇 다르다. 서양에서는 자연을 분석과 해체의 대상으로 보아 온 반면에 동양에서는 있는 그대로의 자연을 찬미하며 그 속에 순응하고 어울리면서 오히려 그 신비로움조차 소중히 생각하고 보호해 왔다. 즉, 서양인들은 자연을 기계적인 구조를 지닌 세계로 생각하고 합리적인 사고와 과학적인 태도로써 분석하고자 해 왔으나, 동양인들은 자연을 보다 높은 차원의 개념인 도의 개념으로 이해하고 그 깨달음을 예술 행위의 주요 수단인 회화 속에서도 표현해내고자 했다.

동양인들은 그림을 인격도야의 수단으로 생각했다. 그런 만큼 그들에게 있어 동양화의 공간 개념이란 서양인들처럼 과학적이고 합리적으로 분석, 규명해야만 하는 공간 개념이 아니다. 서양회화에서 공간개념이 본격적으로 도입된 시기는 르네상스 시대의 원근법의 발달과 함께 이루어졌다고 볼 수 있다.

“동양화의 공간개념으로는 일찍이 남북조 시대에 공간에 대한 투시의 원리가 있었으나 대부분 뜻을 중요시하였기 때문에 서양에서처럼 과학적으로 발달하지는 못했다. 동양화의 공간개념은 서양화의 공간개념인 원근법의 사용과는 달리 새가 자유자재로 날으면서 볼 수 있는 조감법(鳥監法)을 사용하고 있다. 서양의 회화가 마치 연극 무대에 보여지는 장면만을 표현할 수 있다면 동양화는 정면, 측면, 뒷면 올려다 보거나 내려다 본 것까지도 모두 다 포괄적으로 표현해 낼 수 있다. 따라서 동양화의 시점은 한 곳에 정착되어 있지 않으며 기하학적인 서양의 공간개념과는 매우 다르다. 따라서 동양에서는 공간개념이 화가의 정신적 깊이를 화면에 실현하는 역할을”³⁶⁾ 한다고 할 수 있다.

일반적으로 동양에서 공간의 깊이 상태를 묘사하는 방법은 두 가지로 볼 수 있다. 하나는 형태의 변화를 묘사 하는 법이며 다른 하나는 농담의 변화를 그리는 법이다.

왕유의 산수론에서 나타난 공간의 깊이는 ‘무릇 산수를 그릴 때는 의(意)가 필(筆)보다 앞선다. 산이 한 길이면 나무 한 자요. 말이 일촌이면 사람은 한

36) 송수남(1975), 「동양화에 있어서 추상성의 문제」, 홍익미술 제4호, p.59.

치이다. 멀리 있는 사람은 눈이 없고, 멀리 있는 나무는 가지가 없으며, 멀리 있는 산은 은은하기가 미인의 눈썹과 같다. 멀리 있는 물은 물결이 없고 높이는 구름과 같다.’고 하였고 곽희의 ‘임천고치’에 의하면 “형체가 떨어짐에 따라 그 형은 간략하여지며 구분이 잘 되지 않게 된다는 뜻이다. 또한 ‘농담의 변화를 그리는 법은 곽희(郭熙, 11세기 중~12세기 초, 화가, 화론가)의 「임천고치」에 표현된 삼원법(三遠法)인 고원, 심원, 평원으로 중국 산수화 창작의 가장 기본적인 기법 가운데 하나의 원칙”³⁷⁾이 되었다.

“고원(高遠)의 색은 맑고 밝으며, 심원(深遠)의 색은 어둡고 흐리며, 평원(平遠)의 색은 밝은 것도 있고 어두운 것도 있다. 이것은 먼 산과 멀리 있는 나무가 전경에 비하여 채도(彩度)가 떨어짐에 따라 색조나 흑색이 비교적 담색으로 표현되는 현상”³⁸⁾을 설명한 것이라 하겠다. 그런데 이 두 방법은 동양화에서뿐만 아니라 서양화에서도 사용되고 있다. ‘농담의 변화를 그리는 법’은 색상의 분석으로 서양의 ‘색채투시 원리’나 ‘공기 투시원리’와 같은 것이다.

그러나 “서양에서는 감상자의 시점과 대상물의 형태를 고정시킨 상태에서 그 둘 사이의 공간 및 거리 관계에 근거하여 원근법을 창안하여 제시하였다. 반면에 동양에서는 화가의 의식에 바탕을 둔 가변적(可變的) 형상을 표현대상으로 삼는다.”³⁹⁾ 또한 감상자가 자연을 거닐면서 느낀 자연의 기운을 다른 감상자도 똑같이 느낄 수 있도록 표현하기 때문에 시점이 고정되지 않고 이동하게 되어 가변적 시점을 형성하는 것이다.

이러한 동양적인 시점의 배경에는 무엇보다도 동양인의 자연관이 크게 영향을 끼쳤다. 즉 화가는 자연에 순응하고 자연 속에 들어가 기거하며 자연과 하나가 된 후에 창작 활동에 임해야 하는 것이다. 즉 화가는 그리고자 하는 자연의 대상을 한 시점에서 보고 표현하는 것이 아니라 산천을 두루 다니며 산을 넘어 그리고 숲에 가려 보이지 않는 집까지도 시선을 옮기며 그려야 하는 것이다. 동양의 이 같은 시점 이동의 방법은 회화에 있어 특징적인 것이며 서양화에서는 19세기 이전까지는 찾아보기 힘든 것이었다.

37) 왕열(2006), 「중국 송대 회화」, 다빈치기프트, p.196.

38) 장인원의(2002), 「중국 화론 선집」, 김기주 역, 미술 문화, p.157.

39) 강행원(2004), 「문인 화론의 미학」, 선문당, pp.142-143.

또한“ 19세기 이후에 나타난 서양의 입체과 등에서 볼 수 있는 다 시점 방식은 동양에서의 시점이동 방식과는 차이가 있다.”⁴⁰⁾

동양화의 공간 문제에서 또 한 가지 중요한 것은 여백의 활용이다. 동양화에서는 주제가 되는 곳에 초점을 맞춰 표현하고 나머지는 공백으로 비워 놓는 것이 보통이다. 이 비워진 부분이 전체 화면에서 얼마만큼의 비례를 차지하든 지 그것은 분명 무엇인가 의미를 담고 있는 것이다. 바로 이 부분을 우리는 여백이라고 부른다. 이러한 여백의 함축적 의미는 “동양의 예술적 사유를 가능케 했던 유·불·선의 사상적 기반과 내적인 상관관계가 있다. 곧 도가의 무위(無爲)나 무(無), 불가의 공(空), 유가의 회사후소(繪事後素) 등의 의미와 일맥상통하는데, 이들은 모두 무한한 가능성으로서의 무(無)의 작용성을 포괄하는 함축적 의미”⁴¹⁾로서 여백의 화면상에서의 작용과 일치한다.

오랜 동양화의 역사에서는 그림을 그리거나 화가가 되기에 앞서 재주와 기능보다는 먼저 인간으로서 인격과 인품의 수련을 통해 자아의 내면세계를 갈고 닦았다. 아울러 정서와 감성의 품격을 높이고 고양시켜 나아가면서 즐박함과 무욕, 무심의 심성 속에서 마치 미완성 같으면서도 완벽함을 보여주며 작품 속에서 은은히 배어 나오는 그 고졸한 화격을 진정으로 높이 평가하여 온 아름다운 전통이 있었다. 그 핵심 가운데 하나가 바로 여백의 심원, 심대한 미였다. 이러한 지고의 미풍을 오늘날 우리가 소중히 수용, 계승, 발전시켜 나아가면서 시대를 초월하여 변함없이 미술창작에 응용하여 자신의 자연에 대한 깨달음을 재정립하고 수양의 수단으로 삼아야 할 것이다.

40) 지순임(1999), 「산수화의 이해」, 일지사, pp.43-35.

41) 김인환(2003), 「동양예술이론」, 안그라 픽스, p.195.

IV. 산수화 작품을 통한 여백분석

1. 중국 산수화와 여백

산수화 구성에서 여백을 남기는 것은 산수화의 예술적 표현에 있어서 특이하고 뛰어난 방법이다. 여백은 그림의 내용을 더욱 더 생동감 있고 변화 있게 돋보이게 하기 위한 수단으로서 산수화 창작에 있어서 보다 효과적이고 정감이 넘치는 분위기를 자아낸다.

산수화 창작에 있어서 본격적으로 여백을 활용하기 시작한 것은 송나라에 이르러서이다. 따라서 송, 원, 명, 청대의 작가 가운데 여백을 효과적으로 활용한 대표적인 작가들, 즉 남송의 마윈과 하규, 원의 예찬, 명의 심주, 청의 팔대산인을 중심으로 산수화 표현에 있어서 여백의 중요성을 분석 고찰해 보고자 한다.

송대 산수화는 황제, 귀족, 사대부 문인과 부호 상인들의 산수화에 대한 관심이 증가하면서 높은 문화적 가치를 지니게 되었다. 특히 이 시기에는 많은 명화가 제작되었으며 다양한 화풍과 화가들, 자연 경물 관찰의 중요성을 깨닫고 화가의 인격수양을 중시하는 등의 새로운 기법들이 나타났다. 그리고 비로소 송대 산수화에서부터 화면구성에 있어서 여백이 본격적으로 등장하기 시작했다. 송초기 북송의 작가인 이성, 범관, 곽희의 작품에서는 여백의 미보다는 고원 장대한 자연경관을 조망해서 표현했다. 그러다가 남송대의 화가인 이당, 마윈, 하규에 의해서 여백의 미가 본격적으로 산수화에 나타나기 시작한다. 마윈과 하규는 중국 강남지방 특유의 자연환경을 소재로 화면을 대각선으로 나누고 그림의 한쪽 구석에 중요한 경물을 집중적으로 묘사하며 그 나머지 부분을 여백으로 남겨두어 강조하는 방식으로 산수화를 창작했다. 그림의 한쪽 구석에 근경의 경물을 부각시켜 그리고, 그 나머지의 경물들은 안개 낀 공간을 시사하는 여백으로 처리했다. 이는 여백이 큰 공간을 차지하는 대신 중경

이나 원경의 경물들이 사라지고 주제가 이상적으로 부각되는 효과를 가져왔다.

마원(馬遠)(1189이후-1225이전 활동)은 인물화 화조화 잡화에도 능하였고 마원 산수의 특색은 깔끔하고 세련된 선, 이상화된 자연형태, 자연에 대한 인간의 정신적 감흥의 표현을 강조하고 고조시켜 선택된 자연공간에 대한 화가 자신의 지적 감수성을 표현하고자 하는 데 있다. 그는 주로 “소폭산수를 그렸고 산봉우리가 올라가나 정상에 보이지 않고, 떨어지는 절벽은 밑에 보이지 않으며 가까운 산은 하늘을 찌르듯 하지만 먼 산은 낮고 혹은 달밤에 배 한 척이 떠 있고 한 사람이 앉아 있는 그림이다. 이와 같은 화면은 보는 이로 하여금 무한한 정취를 느끼게 한다. 따라서 그의 산수는 원경은 간단하고 깔끔하며 중경은 거의 생략되는 것처럼 보이지만 근경을 매우 참신하게 표현함으로써 더욱 뚜렷하게 표현하는 삼각형법이 중심적 표현이기에 ‘마일각(馬一角)’⁴²⁾이라고 부르기도 한다.

즉 마일각은 “경물을 취사선택하여 산의 일각과 물의 한 면만을 묘사하고 화면에 넓은 공백을 남겨서 경관을 돌출시키고 공허하고 몽롱한 공간과 농후한 시의를 표현”⁴³⁾하는 구도를 칭한다. 마원과 하규(夏珪)는 화면전체를 경물로 채우는 당말(唐末)의 산수화와는 대조적으로 여백, 즉 무한공간으로 이 모든 것을 대신하고자 했다. 그들의 산수는 고도의 정련된 회화의 경지이며 정감이 풍부하고 시의가 풍부한 산수화이다. 마원과 하규의 산수화에는 광회와 그 이전의 산수화가들의 작품에서 발견되는 풍부한 세부묘사는 사라졌다. 이 건 본질적이 아닌 것을 준엄하게 배제해 버린 결과이며, 가능한 한 화가는 근경의 묘사를 부드럽고 참신하게 하되 중요하지 않은 것은 과감히 생략해 버린다. 즉 이때 화가는 보다 적극적으로 여백을 활용하는 것이다. 그렇게 함으로써 보다 시정이 넘치는 공간 묘사를 할 수 있게 된다.

특히 <산경춘행도(山徑春行圖)>작품은 ‘마일각’의 대표적 작품이다. (그림4) 마원의 <산경춘행도>는 봄날에 아직 수양버들이 잎을 틔우기도 전에 한 선비가 길을 나서는 장면을 묘사하고 있다. 선비의 뒤쪽으로는 어린 동자가 선비

42) J.Cahill(1990), 「중국 회화사」, 조선미 역, 열화당, pp.112-113.

43) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사연구실(1998), 「간추린 중국미술의 역사」, 시공사, p.197.

의 거문고를 들고 뒤 따르고 있다.

이 그림의 구도는 모든 주제의 표현이 왼쪽으로 치우쳐 있으며 선비가 걸음을 내딛고 있는 오른쪽은 여백으로 처리 되어 있다. 마윈에게 있어서 이런 여백의 의미는 단순히 비어있는 공간이 아니라 감상자가 원하는 방향으로 그 여백을 채워 나갈 수 있게 만든다. 즉 더 충실한 공간의 의미를 제공하는 것이다. 이는 곧 “마윈과 감상자 사이의 의사소통을 말한다. 이 작품은 많은 여백을 지니고 있는데 여기서 여백은 봄소식에 대한 생략의 공간이다. 선비가 길을 나서는 방향으로 길게 뻗은 수양버들에 돌아난 새싹과 하늘을 나는 새들에서 약동하는 기운을 느낄 수 있지만 수많은 봄소식은 여백에서 그 절정을 이루고 있다. 시정이 무르익는 봄나들이의 표현이 사의적”⁴⁴⁾으로 잘 표현되었다.



그림4. 마윈(송) <산경춘행도>, 견본채색, 27.4×43.1cm고궁박물관

마윈은 “주제를 한 구석에 몰아넣고 대부분의 공간을 여백으로 처리하여 그 여백을 통해 화면에 표현된 것 이상의 봄의 정취를 말하려는 의도를 보이는데 이러한 여백은 적당한 장식성과 더불어 감상자에게 상상력을 최대한 발휘할 수 있는 기회를 제공해 준다.”⁴⁵⁾ 마윈의 작품에 나타난 치우친 구도와 여백의 시정 넘치는 낭만적인 표현은 중국 산수화의 낭만주의 시대라 불러도 될 만큼 뛰어난 감성의 표현이다.

또한 마윈의 산수에는 시적 감수성이 물씬 풍겨나서 그림 속에 시가 있음을 감지할 수 있다. “시는 무형의 그림이고 그림은 유형의 시”라고 하며, 또 어떤 이는 “시는 소리 있는 그림이고, 그림은 소리 없는 시”라고도 하였다.⁴⁶⁾ 이러

44) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사연구실(1998), 「간추린 중국미술의 역사」, 시공사, p.199.

45) 이마미치 도모노부(1999), 「동양의 미학」, 조선미 역, 다할미디어, 1999, p72.

46) 주례상. 남석현(2003), 「중국고전미학」, 미진사, p.224.

한 산수화와 문학의 연관성은 여백을 통해 더욱 잘 표현된다.

중국인들이 산수화를 좋아하는 것은 어찌 보면 도교 철학과의 관계 때문이기도 하지만 또 다른 이유로는 산수화와 문학과의 관련 때문이다. 산수화는 한 폭의 그림이자 곧 한편의 시(詩)이기도 하다.

중국 회화사에서 마원을 언급하면 늘 따라 나오는 이름이 바로 하규(1190-1230)이다. 그것은 하규가 마원과 같은 시대에 활동했으며 같은 구도와 기법으로 작업했기 때문이다. 마원과 하규의 산수화는 대담한 생략으로 대관산수의 구도를 벗어나 변각 산수를 그렸고 따라서 마일각 하반변이라 칭해



그림 5. 하규(송) <계산청원도>, 지본수묵, 46.5×889.1cm, 타이페이 고궁박물관

졌다. 이러한 산수는 남쪽에 치우쳐 있던 남송대의 잔산잉수(패망한 나라의 신전)를 반영한 것으로 여겨지기도 한다. 하규의 그림 역시 마원처럼 간결하고 세련된 것이 특징이다. 하규는 큰 “두루마리 그림을 잘 그렸으며 수려하고 아름다운 강소성 절강성 일대의 경색로 그린 길이가 889cm 산천이 종횡으로 이어지고 산과 공간의 막힘과 트임이 이루는 대비, 경물의 변화가 풍부하고 간결”⁴⁷⁾하게 표현하였다.

“하규도 마원과 마찬가지로 정제된 화면, 치우친 구도, 최대한의 여백을 남겨 문학적 여운을 제공해 준다. 중국 후대의 비평가들과 서양의 많은 감식가들은 하규의 <계산청원도(溪山淸遠圖)>(그림5)를 송나라 산수의 가장 낭만적인 작품”⁴⁸⁾이라고 평가하고 있다. 하규의 계산 청원도는 감미롭고 부드러운 산수의 정수를 보여주는 듯하다. 하규는 표현하고 싶지 않은 부분은 과감하게 여백으로 처리함으로써 감상자의 상상력을 최대한 발휘하도록 유도한다. 즉 최소한의 표현으로 최대한의 효과를 연출해내고 있다.

47) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사연구실(1998), 「간추린 중국미술의 역사」, 시공사. p.199.

48) 마이클 설리반 「중국예술사(회화편)」, 김기주 역, 열화당, 미술선서 46, pp.100-101.

“하규는 표면의 질감을 거의 나타내지 않고 나아가 화면의 보다 큰 면적조차 안개 속에 모호하게 배치함으로써 더욱 전체 구성을 단순화시키고 딱딱한 형태를 배제”⁴⁹⁾했다. 선은 최소한도로 절제되어 있으나 너무나 웅변적이어서 전체 구도가 여기에 집중된다. 또한 남송의 화가들의 특징인 단계적으로 변화하는 선염의 완벽하고 교묘한 묘사와 더불어 여백도 하나의 완벽한 구도로서 느껴진다. 나아가 감상자의 상상력에 충실한 방법으로 텅 빈 면적이 어떻게 채워져야만 하는가에 대한 실마리를 제공해 주기에 전혀 부족함이 없다.

하규의 또 다른 그림 <관폭도(觀瀑圖)>(그림6)는 전경에 생생하게 묘사된



물체에서 물체가 존재하지 않는 영역인 저 너머 여백으로 시선이 이끌린다. “그림의 오른쪽은 감상자가 소나무 정자 아래서 폭포를 가리키며 더위를 식히는 선비들을 통해 여름을 만끽하도록 표현되어 있다. 그러나 그림의 왼쪽 공간은 여백으로 남겨두어 극적인 대조를 통해 보다 시적인 서정을 물씬 풍기고 있다.”⁵⁰⁾

그림 6. 하규(송), <관폭도>, 건본채색, 대북고궁박물관

하규는 근경의 물상들에 큰 관심을 두지 않고 주제적인 대상들을 비교적 선명하게 그리는 기법을 즐겨 사용하였다. 기본적인 구도는 마원과 큰 차이가 없으나 마원보다 더 적극적으로 큰 여백을 활용한 것이 돋보인다.

하규의 산수화는 경치를 화면의 한구석에 작게 묘사하고 나머지 부분은 여백으로 남겨 서서히 빛이 사라지고 두루마리 형식의 그림이 끝나감에 따라 먼 곳의 흐릿한 풍경이 어두운 밤의 형체들로 변해 간다. 원작의 열두 가지 풍경은 아침부터 밤까지 시간의 흐름이 무심히 흘러가는데 이처럼 시간과 공간이

49) 왕 열 (2006), 「중국 송대 회화」, 다빈치 기프트, pp.84-85.

50) 페트리샤 버클리 에브리, 「사진과 그림으로 보는 케임브리지 중국사」, 이동진, 윤미경, p.179

잘 짜여진 작품은 찾아보기 어렵다.

하규는 “간단한 형태를 웅장하면서도 기이하고 세련되게 표현한 화가로서 뛰어난 변각 구도법을 구사하여 공간미를 창출해냈다.”⁵¹⁾ 그는 비교적 큰 화면을 안개로 처리하여 주제를 더욱 뚜렷하게 부각시키고 근경을 단순화시켜 매우 풍부한 감성으로 표현하였다. 따라서 하규의 회화 공간, 즉 여백의 아름다움은 다양하며 분방하고 세밀하게 표현하여 보는 사람으로 하여금 시원함을 느끼게 한다. 이와 같이 마윈, 하규의 작품 속에서 자연은 가장 기분 좋은 부분들만 남아서 부드럽게 이상화되어 있다. 이와 같이 “변각구도에 나타난 여백은 표현에서 근경에 역점을 두어 화면의 한쪽에 치우치게 하는 일각구도(一角構圖)로써 대개 원경을 무한 공간”⁵²⁾으로서 안개 속에 잠긴 듯 정적이고 시적 분위기를 자아내는 시각적 여운을 살리는 것이 그 특징이라고 하겠다.

“마윈과 하규의 작품은 명확한 시각과 감성에의 호소력 넘치는 서정적 표현 방식 때문에 많은 서구인들을 매료시켰으며 일본 산수화의 발전에도 지대한 영향을 끼쳤다. 이들의 작품에서 나타난 주제는 늘 화면 한쪽에 치우치게 배치되고 끝없는 전망을 전개시켜주는 공간감각은 바로 여백의 절대적 배치를 통해 얻어진다.”⁵³⁾

원대의 산수화가들은 남송의 마윈과 하규의 전통을 버리고 동원과 거연을 본받았다. 원나라 화가들은 필적이 창연하고 먹빛이 윤택하며 운이 뛰어나고 필묵이 세련되었다.

또한 예찬, 황공망, 오진, 왕몽 등 원의 4대가는 크고 넉넉한 것을 맑고 깨끗한 것으로 변화시키고 굳세고 씩씩한 것을 온화하고 부드러운 것으로 변화시켰다.

원의 4대가 가운데 여백의 미를 표현한 작가로는 원의 시, 서, 화에 뛰어났으며 화론가이기도 했던 예찬(1301-1374)을 꼽을 수 있다. 예찬은 중국 미술 비평가들에 의해 원의 가장 뛰어난 화가인 황공망과 동격으로 평가될 만큼 뛰어난 화가이다.

51) 박은화(2003), 「미술사계 중국미술사」, 시공사, pp.197-199.

52) 마초바라 사브로(1980), 「동양미술사」, 최성은, 김원동외 역, 도서출판 예경, p.290.

53) 마이클셀리반(1993), 「중국미술사」, 김경자, 김기주 공역, 지식산업사, pp.163-164.

“예찬 ‘일필’과 ‘일기’론은 원대 문인화사조의 한 반영이다. 일필은 원대 회화의 공통적인 특성일 뿐만 아니라 예찬의 개성이기도 하다. 일필이란 대략 그려서 형사를 구하지 않고 오직 스스로 즐기는 것을 말하며 예찬의 필묵 형식의 표현이고 그의 사상과 감정의 표현이다.”⁵⁴⁾

예찬의 그림은 세속과의 인연을 끊은 수도승의 느낌이 들 정도로 냉정하고 초연하다. 그의 산수화에 사람의 흔적이 나타나지 않은 것도 바로 그의 엄세주의적인 사고방식 때문일 것이다. 예찬의 산수화에는 늘 중경이 여백으로 묘사된다. 그의 산수화의 구도는 근경의 나지막한 언덕위의 몇 그루 나무, 혹은 자그마한 정자, 그리고 중경은 거의 여백으로 두고, 원경에는 나지막한 산봉우리들이 단순하게 표현된 그의 구도는 한없이 고요하기만 하다.

예찬 산수화의 특징은 담담한 구도라는 것이다. 이며 이성의 ‘송묵 여금법’을 말한 것처럼 먹의 금같이 아낀 흔적을 찾을 수 있으며, 속세의 모든 일들을 부질없는 것으로 여겼던 일련의 엄세와 허무가 잘 드러나 있다. 이러한 예찬의 특징은 그의 산수화에서는 사람의 흔적을 찾을 수 없다는 것과 연결된다. 그러나 후대의 중국 비평가들이나 서양의 중국 미술사가 들은 예찬을 단순히 허무주의를 표현한 작가로 일관하기보다는 “눈에 보이는 물질의 세계를 뛰어넘고자 했던 선가 사상의 정수를 표현하고자 했던 화가로 평가하고 있다. 때문에 예찬이 산수화를 통해 표현한 담담한 구도와 여백은 불교의 선적인 체험 즉 충만함의 결과일 것이다. 선가에서는 허무나 허공을 그냥 허탈하거나 아무것도 없이 텅텅 비어 있는 것이 아니라 그 비어 있는 속에 모양 즉 형태가 없는 영원한 생명에너지가 충만 되어 있음을 의미한다.”⁵⁵⁾ 예찬의 이러한 선가 사상은 그의 작품 속에서 잘 드러난다. 그는 단순한 구도로 깊고 맑으며 주관적인 취미가 강한 선미가 넘치는 그림을 그렸다. 그의 산수화에 나타난 여백은 이러한 선적인 배경에서 이해되어야만 한다.

예찬에게 그림은 “마음의 상태를 표현해내는 수단일 뿐 자연 사물의 외형을 표현해내기 위한 목적이 아닌, 즉 그림을 ‘흥중일기’라고 생각했다.”⁵⁶⁾

54) 북경중앙미술학원 미술사계중국미술사연구실(1998), 「간추린 중국미술의 역사」 시공사, pp.218-219.

55) 강행원(2004), 「문인화론의 미학」, 서문당, pp.215-218.

56) 최병식(2007), 「동양회화 미학」, 동문선, p.216.

<자지산방도(紫芝山房圖)>(그림7)는 선미가 물씬 풍기는 구도와 근경과 원경 사이의 넓은 여백을 통해 감상자에게 무한한 상상력을 발휘할 수 있는 기회를 제공해주고 있다. 근경에 묘사된 나지막한 언덕과 몇 그루의 나무와 바위, 대나무 아래의 정자에서 최소한의 표현으로 자연물을 표현해내고자 한 예찬의 마음을 쉽게 이해할 수 있다. 특히 사람이 들어가 앉을 수도 없을 만큼 낮은 정자는 현실세계에 대한 무욕의 자세를 보여주고 있다. 그림의 중경에 자리 잡고 있는 무한한 여백은 막막함보다는 세속에 대한 무심한 예찬의 불교적 세계관을 드러내고 있다. 즉 불교적 깨달음의 자세를 여백을 통해서 보여주고 있는 것이다.

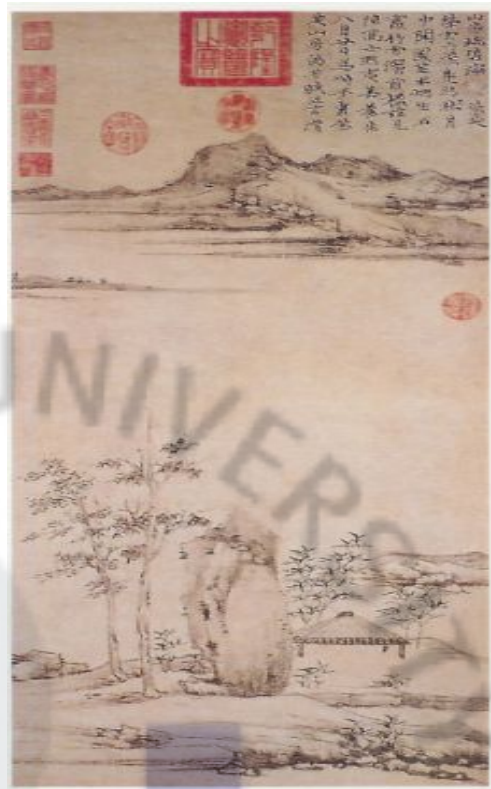


그림7. 예찬, <자지산방도> 종이에 수묵, 80×34.8 cm, 고궁박물관

예찬의 <용슬재도(容膝齋圖)>(그림8) 또한 “구도의 단순함과 절제된 표현의 미학과 넓은 부분의 여백처리가 뛰어난 선취가 풍부한 작품”⁵⁷⁾이다. 예찬의 산수화에는 차갑고, 이 세상 것이라고 생각되지 않는 초연함이 있다. 그가 표현하고자 했던 그런 준엄한 고요함은 우리를 신비스러운 방법으로 그림 속으로 끌어당겨 그의 텅 빈 오두막 속에 있는 그의 자리로 데리고 간다. 이러한 그의 사상을 가장 잘 표현한 작품이 바로 <용

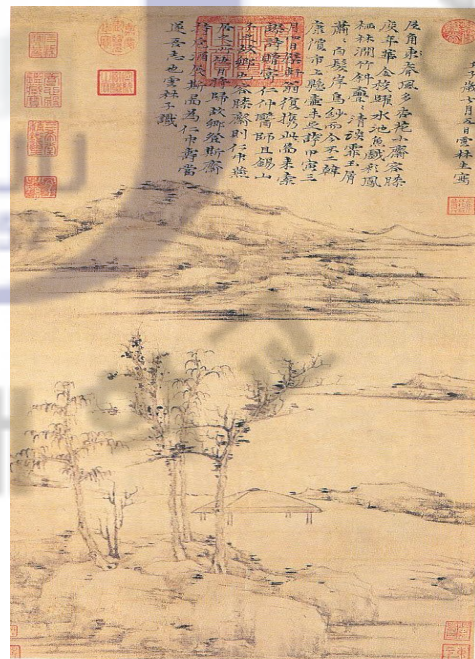


그림 8. 원나라 예찬 <용슬재도> 지본수묵

57) 마이클 설리반(1994), 「중국의 산수화」, 김기주 역, 문예출판사, p.149.

슬재도>이다. 그림에는 고귀하면서도 차가운 적막감이 흐르고 극도로 정제된 절제의 미가 흐르고 있다. 근경 나지막한 언덕 위 몇 그루 나무, 그 아래 겨우 지붕과 기둥 네 개로 표현된 작은 정자, 중경은 여백으로 처리되고, 원경의 산 봉우리만이 묘사되었다. 여기에서 중경의 여백은 근경과 원경을 좀더 시적으로 이어주는 역할을 하고 있다.

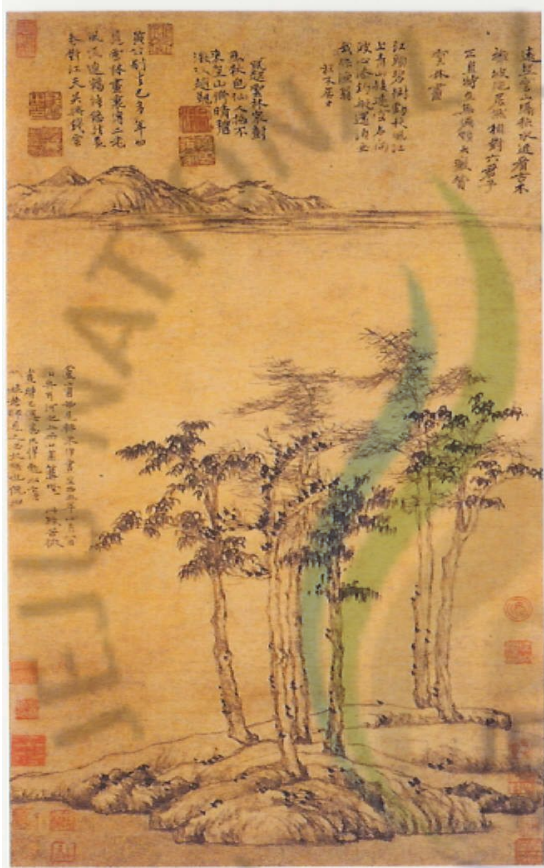


그림 9 .예찬(원), <육군자도>, 61.9×33.3cm ,
타이페이 고궁박물관

예찬의 또 다른 작품인 <육군자도(六君子圖)>(그림9)에서도 중경은 여백으로 표현되고 있다. 그림의 제목은 여섯 명의 군자라고 되어 있지만 그림의 어디에도 군자는 보이지 않는다. 여기서의 군자는 바로 언덕위에 고요히 서있는 여섯 그루의 나무들인 것이다. 말없이 묵묵히 서 있는 나무의 속성을 군자로 표현해 낸 것이다. 세속적인 것을 거부하고 초현한 자세로 삶을 살아가고자 했던 예찬의 심성은 이 작품에서도 잘 나타난다. 그래서 중경에 자리 잡고 있는 여백이야말로 예찬 화풍에 있어서 가장 중요한 요소라고 생각된다. 여섯 그루의 나무로 표현된 군자의 성품을 함축적으로

그리기 위해서 여백은 가장 이상적인 수단이기 때문이다. 한 점의 군더더기 없이 비워진 공간이야말로 예찬이 가장 동경하는 이상의 세계일 것이다.

원은 남송보다 북송, 당을 본받고 명은 원의 전통보다는 남송의 마원, 하규의 품격을 배웠다. 산수화에서 가까운 시대를 버리고 먼 시대를 배우는 현상도 그 원인이 한두 가지가 아니지만 가장 중요한 원인은 예술심미 취미의 변화 때문이다. 그러나 원대 화가들이 남송을 거부한 것은 그들이 원체화를 경시했기 때문이다. 명초에는 궁정 화원이 부활되면서 남송의 회화를 받아들였

다.

명나라는 심주에 의해 시작되고 문징명에 의해 완성된 오파가 절파를 대신하였다. 명나라의 문인화 발전에 크게 기여한 심주(1427-1509)는 그림에 있어서 문학적 가치를 중시했다. 그러한 작가의 생각은 그의 그림에 나타난 여백을 통해 잘 드러나고 있다.

심주의 화풍은 동원 거연에 이르는 화풍을 전통으로 하였기에 풍부한 필치에 강건한 먹으로 필묵의 기세가 당당하여 온화하고 담담한 분위기에서 깊은 포부와 도량 풍부한 상상과 왕성한 생명력을 표현하는 것을 강조했다. 나아가 그의 작품은 시, 서, 화의 일체를 주장하는 문인화로 한국의 문인화 발달에도 크게 기여했다.

심주의 작품인 ‘황공망의 <부춘산거도권(富春山居圖券)>모사’(그림10,11)에서 보면 여백이 화면의 거의 대부분을 차지하고 있다. 그리고자 하는 대상을 가능한 한 근경으로 끌어당겨 부드럽게 표현하고 그림의 중경과 원경은 여백으로 남겨두고 있다.



그림 10. 심주(명), 황공망의 <부춘산거도권>모사, 지본수묵, 33×636.9cm

심주에게 있어서 황공망과 예찬의 기법은 그림을 그리는 데 마치 하나의 교과서와도 같은 역할을 했다. 그러나 말년의 심주는 황공망의 작품에서도 그렇게 두드러져 보이지 않던 여백을 더욱 더 적극적으로 활용함으로써 자신의 심상을 표현하는 수단으로서 이용하고 있음을 알 수 있다. 산수화에 있어서 여백은 화가가 그림을 구성하는 단계에서 미리 계획되어야만 하는 중요한 부분이다. 여백으로 남겨 둘 부분을 위, 아래, 좌, 우 어디에 두느냐에 따라 그림의 분위기가 좌우되기 때문이다.



그림 11. 심주(명), 항공망의 <부춘산거도권>모사, 지본수묵, 33×636.9cm

청나라의 문인화는 민간 미술의 영향을 더욱 받아들이고 서양미술의 영향을 받기 시작했다. 청나라 화가 가운데 가장 개성적인 화풍을 강조했던 네 명의 승려화가는 팔대산인, 석도, 곤잔, 홍인을 말한다. 이들은 강렬한 반청의식을 지니고 명이 망한 후에 출가하여 승려가 되어 청에 굴복하지 않음을 보여준다. 팔도와 석도는 “명대 종실의 후손으로 나라와 집안이 쓰러진 통한을 그림으로 반영하고 그러한 감정을 표현하였다. 이들은 생활의 체험, 자연관찰과 성령의 독특한 표현을 중시하며 이전의 사람들이 이룩한 표현을 재현하는 것에 만족하지 않고 고법(古法)의 운용에 구애되지 않으며 개성이 선명한 예술로 다양한 정서의 내용을 표현하였다.”⁵⁸⁾

사승의 표현은 자연미의 표현과 의경의 창조를 풍부하게 하고 주관과 객관을 결합하는 ‘상의’(尙意: 뜻을 귀하게 여김)의 새로운 기법으로 이전의 격식을 타파하여 시가와 서법을 그림에 이용하여 “닭은 것과 닭지 않은 것의 사이”의 독특한 형상을 창조하고 필묵기법을 발전시켰다.

청나라의 개성적인 승려화가인 팔대산인(1625-1705)⁵⁹⁾은 중국회화 사상 가장 절묘(絶妙)하고 대담한 방식으로 여백을 활용한 작가이다. 그는 전시대의 선배화가들의 화법을 전혀 고려하지 않으면서 스스로 체득한 필묵을 구사하여 마음속의 일기를 더욱 풍부하고 효과적인 방법으로 표현하였다. 팔대 산인의 산수는 처음에는 동기창을 따랐지만 명이 멸망 후에는 산수화에 자신의 슬프

58) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사연구실(1998), 「간추린 중국미술의 역사」, 시공사, p.265.

59) 팔대산인은 본래 성이 주(朱)이고 이름은 탐(呑), 본명을 통난이라 했다. 다양한 호를 지닌 그는 말년에 팔대산인이라는 이름으로 통용되었다. 난세를 맞이해서 현명하게 위기를 넘겼으며 시, 서, 화의 삼절을 이루었다. 최병식(2008), 「수묵의 사상과 역사」, 동문선, pp.385-389.

고 괴로운 정취를 표현하였고 깊이 있고 함축적인 필목을 사용하여 먹의 농담이 마치 눈물을 머금은 것같이 표현하고 있다. 그의 붓놀림은 무한한 여백과 어우러져 감상자에게 즐거움과 상상의 나래를 펼치게 한다.

팔대산인의 화면구성 중 가장 큰 특징은 여백의 운용인데 문인화에 있어서 여백의 인식은 유무(有無)동근(同根)이며, 유(有)를 무(無)가 전개한 것으로 보고 무(無)를 기초로 해서 유(有)를 본다. 즉 ‘아무것도 없다’라는 공(空)은 어떤 범위 안에 무(無)가 아니라 ‘비어있음’으로 가득 차 있는 유(有)의 의미가 되는 것이다. “다시 말해서 화면에서의 흑장은 실(實)이며 백(白)은 허(虛)이다. 그러나 어떤 상황에서는 백(白)이 실(實)이 될 수도 있으니, 「이는 필목이 없는 곳에서도 필목을 보는 것」 이요, 도는 「백(白)을 경영(經營)하여 흑(黑)을 담당해 내는 것」의 묘용(妙用)이다. 이른바 백을 알아야 흑을 지킨다는 것이 곧 이러한 원리이다.⁶⁰⁾” 이는 보는 이로 하여금 화면 안에 묶여있지 않고 상상력을 통해 여백이 단순한 공간이 아닌 유를 창조하는 무임을 알 수 있게 한다.

여백은 표현자체에서는 소극적인 것 내지는 미완의 것으로 보이나 실제로는 적극적인 감성과 지성의 활동으로 눈에 보이는 것 이상의 의미를 확충하고 있는 것이다. 여백처리에 있어서 팔대산인은 거대한 여백을 강조함과 동시에 그 여백과 기타 여백과의 대비를 유지하기 위해 서로 닮은 형상들의 일련의 병렬적인 공간을 구성하기도 하였다.

팔대산인의 그림에 나타난 즉흥적이면서도 과격적인 여백의 자연스러움은 “과거의 전통과 격식에 얽매이지 않은 그의 독창성”을 엿보이게 하는 부분이다. 그의 작품의 또 다른 특징으로는 삼절의 조화를 들 수 있다. 자연 속에 묻혀 지속적으로 관찰하고 관조해왔던 그의 작품 세계에서 볼 수 있는 생묵(生墨)의 감각은 시서(詩書)가 일체를 이루고 있다. 그의 작품세계는 그 독특한 초탈의 경지와 시문을 겸하였다.⁶¹⁾ 팔대산인은 화면구도에 있어서 여백구성의 탁월함을 보여 주어 감상자로 하여금 여백이 공허(空虛)대신 충만(充滿)함으로 가득참을 느끼게 한다. 화면 안에 있는 여백이 단순한 공간이 아닌 유(有)를 창조하는 무(無)임을 알 수 있다. 그의 그림에 있어서 여백은 그림의 체제를

60) 왕백민, (1991), 「동양화 구도론」, 강관식 역, 미진사, P.6.

61) 최병식, (2008), 「수묵의 사상과 역사」, 동문선, pp.392-395.

더욱 강하게 느끼도록 하는 데에 절대적인 역할을 한다. 즉 채워짐보다도 더욱 충만한 공간으로 느껴지도록 묘사된 것이다. 팔대산인은 먹을 금같이 아끼면서도 그 효과는 극대화시킨 여백활용의 대가임에 틀림없다.

팔대산인의 작품 가운데 <산수도(山水圖)>(그림12.13)와 사생 첩에 그려진 대부분의 작품들은 그의 절묘하면서도 극단적인 여백활용이 잘 드러나 있다. 팔대산인의 산수화에서 극대화된 여백은 그림의 제재가 되는 산수보다도 훨씬

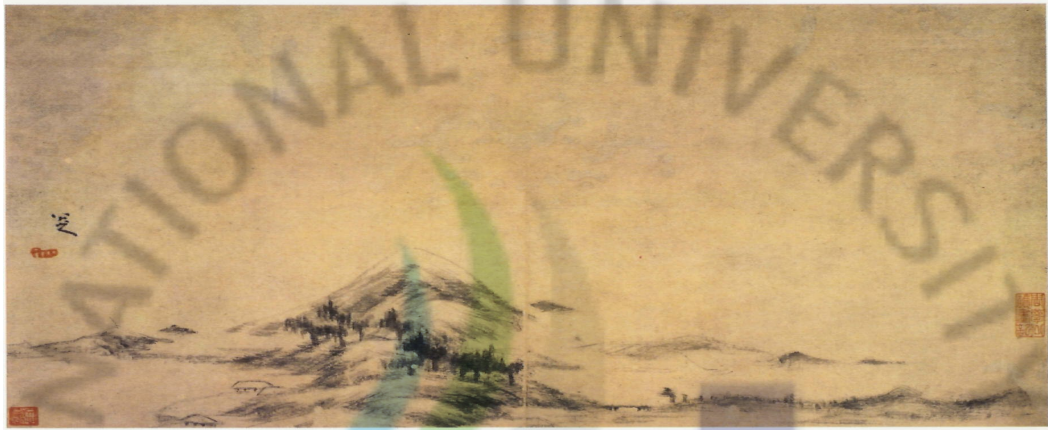


그림 12. 팔대산인(청), <산수도>, 지본수묵, 26×41cm, 고궁박물관 소장

더 많은 공간을 차지하고 있다. 그의 작품에서의 여백은 그가 현실에서 동조하고 싶지 않았던 현실을 암시하는 것인지도 모른다. 명나라 황실의 후예였던 그가 청나라 조정에 항거하고자 했던 그의 암담한 정치 현실 앞에서 그는 늘 망망대해를 마주하고 있는 것 같은 적막감을 느꼈을 것이고 그것을 자신의 작



그림 13. 팔대산인(청), <산수도>, 지본수묵, 26×41cm, 고궁박물관 소장

품 안에 여백으로 표현함으로써 자신의 심상을 그대로 드러내 보인 것인지도 모를 일이다. 또한 그의 꽃목걸이나 물고기 국화 등을 그린 사생 첩을 보면 그의 시적인 감수성의 풍부함에 감탄하게 된다. 그의 작품 전반에 나타난 극적인 여백의 활용은 전 시대 어떤 화가들의 작품에서보다도 더 정신세계에 풍요로우심을 드러내고 있다.

위에서 살펴본 것처럼 중국의 산수화 구도에 있어서 여백의 사용은 산수화와 동양사상과의 관계를 잘 드러내 보여준다. 그림은 단순히 자연의 경물을 재현, 묘사해서 보여주는 것이 아니라 화가의 내면세계를 보다 정감이 넘치는 방법으로 시각화한다. 이러한 서정적 표현을 위해 여백은 필수적이지 않음으로써 함축적 의미를 지닌 공간으로서 적극적으로 산수화에 활용되었다.

2. 한국 산수화와 여백

한국미술은 고구려 고분벽화에서부터 채색의 흔적을 볼 수 있지만 한국미술의 회화도와 표현방법이 절대적으로 먹이었고 표현행위 또한 먹색을 이용하였다. 한국미술에서도 먹과 대비되는 여백은 필연적인 결과일수 밖에 없었다.

농경문화 민족이었던 우리 옛 조상들은 일찍이 우주의 신비로움을 감지하고 이를 표현하였다. 오랜 역사를 통해 형성되어온 우리의 산수화는 각 시대의 특징과 옛 선인들이 바라보는 자연관, 역사관, 인생관을 보여준다. 자연을 대상으로 하는 산수화는 우리 선인들이 가장 즐겨 그려온 주제였기 때문이다.

한국 회화의 초창기인 삼국시대 이래로 중국 회화에서 받은 자재(刺戟)와 지리적인 오랜 유대 때문에 그림의 주제나 양식, 기법 등이 늘 중국적인 속성에서 크게 벗어날 수 없었다. 그러나 “우리 민족의 담백하고 함축력 있는 조형감각은 외래의 양식을 수용 소화 흡수해서 한국 회화의 특이한 민족양식을 세워왔다. 우리의 선조들은 중국 회화의 영향을 있는 그대로 받아들이지 않고 항상 자신들의 취향에 맞는 것을 선별하여 수용하되 그것을 다시 한국인의 미의식으로 걸러내어 한국적 화풍의 성립에 힘써 왔다는 것을 알 수 있다. 이는 우리나라 역대 회화의 구도, 공간처리, 필묵법(筆墨法)”⁶²⁾ 등 여러 가지 점에서 여실히 드러나고 있다.

한국 미술사상 회화가 가장 수준 높게 발전한 시기는 바로 조선시대이다. 조선왕조 초기의 회화는 실용적인 목적뿐만 아니라 순수한 감상을 위한 그림이 그려진 시기이다. 또한 고려에서 계승된 우리나라 그림과 중국그림을 기초로 초기의 연경을 중심으로 한 명과의 교류를 통해 유입된 중국화풍을 수용하였고 후에는 독자적 화풍을 형성하였으며 전통화풍이 뿌리를 내린 시기는 조선중기이다. 조선시대의 회화는 고려시대보다도 더욱 다양한 측면에서 전개되었으며 한국화 현상을 뚜렷하게 이룩한 시기이기도 하다. 조선시대의 미술은 사대부의 감상과 수양 긍정의 공적인 목적이나 기록, 부녀자나 유한계층의 여기 등 다양한 목적으로 제작되었다. 미술창작의 주체도 임금, 사대부, 화공,

62) 김원룡, 안휘준(1993), 「한국미술사」, 서울대학교 출판부, p.9.

부녀자, 승려, 기생 등 모든 사회 각층으로 확대되었다.

특히 “사대부의 미술참여는 조선의 미술을 크게 발전시키는 역할을 하였다. 또한 도화서 화원들은 사대부들과 교류를 통해 학문적으로 정신적으로 긍정적인 영향을 받았다. 뿐만 아니라 조선시대의 성리학(주자)은 정신적인 측면과 생활적인 측면만 적용되었던 것이 아니라 미술을 포함한 사회의 모든 부분을 지도하는 지도 이념이었다. 실사구시의 철학학문인 실학은 회화에도 영향을 미쳐 자아의식에 눈뜨게 되며, 삶과 직결된 현실적인 사상은 진경산수를 낳게 한다.”⁶³⁾

또한 우리나라는 중국을 통해 새로운 사조(서양화기법)를 받아들여 사실감이 뛰어난 새로운 기법을 수용하기도 하였지만 다른 한편으로는 온고지신의 정신을 발휘한다. 자신들의 고유화법, 진실한 자기 표현방법, 즉 사의를 찾으려는 방향으로 되돌아간다는 것이다. 조선시대의 회화는 고려시대보다도 더욱 다양한 측면에서 전개되었으며 조선시대 회화의 특징을 뚜렷하게 이룩한 시기이기도 하다. 이러한 현상은 이미 조선 초기부터 구도, 공간처리, 필묵법등으로 현저하게 나타나기 시작했다. 초기 산수화는 북송의 이(李)·곽(郭)과 화풍을 토대로 독자적인 화풍을 형성한 안견과 안견화풍, 명초절파의 화풍을 수용한 강희안, 남송의 마하파의 화풍을 따른 것으로 보이는 이상좌등으로 나누어 볼 수 있다. 이들 구도의 공통적 특징은 공간의 확대에 있다. 자연 경물을 화면의 좌우 어느 한쪽으로 붙이거나 양쪽으로 분산시켜 커다란 공간을 형성하는 편파(偏頗)구도와 대칭구도를 이루고 있으며 삼단구성과 삼원법을 적당히 활용하여 공간의 깊이를 더하고 있다. 이러한 구도의 특징과 더불어 여백은 화면구성에 있어서 미리 계획되어 화가가 표현하고 싶지 않는 부분을 차지하게 된다. 즉 “주제가 되는 것만을 단적으로 표현하고 나머지는 여백으로 남겨두어 산수화의 묘미를 한층 더 부각시키고자 할 때 화가는 여백을 활용한다. 나아가 여백은 시각적 표현상 무(無)인 상태로서, 주제에로의 시각을 집중시켜 주고 작가나 감상자의 의도에 따라 주체화되는 이미지를 갖게 되고 고정된 형태가 없으므로 화면의 단절성을 약화시켜 외부와 연속된 공간을 표출”⁶⁴⁾하게

63) 박우찬(2008), 「한국미술사 속에는 한국미술이 있다」, 도서출판 재원, p.93.

64) 이문한(1984), 「여백이 갖는 정신과 조형성」, 홍익대 석사학위논문, p.11.

된다. 또한 여백은 구름과 공기, 안개 등으로 표현됨으로써 원근감이나 신비감을 붙여 넣어 주기도 한다.

조선후기(약1700-1850)에 이르러서는 중기에 유행했던 절과화풍이 쇠퇴하면서 새로운 한국화 경향이 더욱 나타나게 된다. “정선(鄭敼) 등에 의해 재래의 화풍에 남종산수기법을 절충시킴과 동시에 골산(骨山)이 많은 한국산천을 독특한 기법으로 표현한 이른바 ‘진경산수(眞景山水)’가 대두되면서 화가들의 눈을 자기 주변의 생활환경으로 되돌리게 하는 계기가 되었고 이는 한국산수화의 특징 성립에 새로운 거름이 되었다. 또한 청으로부터 서양화법이 전래되어 수용되기도 했다. 조선 후기 회화는 가장 폭넓고 다양하게 그리고 제일 한국적이고 높은 수준으로 발달 하였으며 남아있는 문헌자료로 전 시대와 달리 풍부한 편이다.”⁶⁵⁾

이러한 산수화의 발달에는 중국의 영향이 지배적이었을 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때 한국 산수화에 나타난 자연관도 중국인의 자연관과 크게 다르지 않을 것이다. 생활환경이 유사하고 수 세기 동안 같은 문화권에서 환경과 사상이나 정서가 크게 다르지 않기 때문이다. 즉 자연에 대한 무한한 경외감과 애정을 지니고 순응하며 자연과 더불어 살아가려는 자세는 한국인과 중국인 모두의 공통적인 자연관이기 때문이다. 그러나 일찍부터 그림 그리는 행위나 감상을 학문과 동일시하며 인격 수양의 수단으로 삼아온 중국과는 다른 사회적인 현실과 그림 그리는 행위를 단순히 손재주로 여겼던 사회적인 현실도 재주가 많은 이들의 적극적인 작품 활동을 방해했을 것이다.

한국의 산수화가 중국 산수화의 지속적 영향 아래서 발달한 것만 봐도 한국 산수화 구도에 있어서 당연히 여백이 활용되었음을 알 수 있다. 특히 고려시대 선종사상과 더불어 불화제작에도 여백이 적극적으로 사용된 것으로 보아 조선시대 이전에 이미 여백이 회화에 자주 나타난 것을 알 수 있다. 한국의 산수화에 나타난 여백의 활용은 한국인의 자연관을 시각적으로 나타낼 수 있는 가장 효과적인 구성요소라고 본다. 여백이야말로 화가가 표현하고자하는 소재의 서정성을 시각의 언어로 표현하는 데 있어서 무엇보다도 중요한 요소이다. 자연의 세부적인 부분을 있는 그대로 표현해내기보다는 여백의 신비스

65) 안휘준(2001), 「한국회화사연구」, 시공사, p.13.

리움으로 표현해내는 자세야말로 미술이 지니는 철학적 요소인 것이다.

그러나 한국 산수화에 나타난 여백의 활용은 산수화 작품이 남아있는 조선 시대에서부터 보아야 한다. 조선 전기 산수화 작가인 안견, 강희안, 양팽손, 이상좌, 김시와 조선후기 대표작가인 김홍도와, 최북의 산수화를 중심으로 산수화 구성에 있어서 여백이 지니는 예술적, 정신적 중요성을 분석해볼 필요가 있다. 문헌 자료에 의하면 고려시대에도 많은 산수화가 제작되었음을 알 수 있으나 남아있는 작품을 찾기가 어렵다.

“안견의 작품이라고 전해지는 <어촌석조(漁村夕照)>(그림14)는 해지는 강가 마을의 풍경을 묘사한 작품으로 부드러운 안개의 표현으로 시적인 감수성이 돋보이는 작품이다. 짙은 안개 탓에 먼 산은 거의 모습을 드러내지 않고 가까운 산도 마치 물위에 떠있는 것처럼 보인다.”⁶⁶⁾

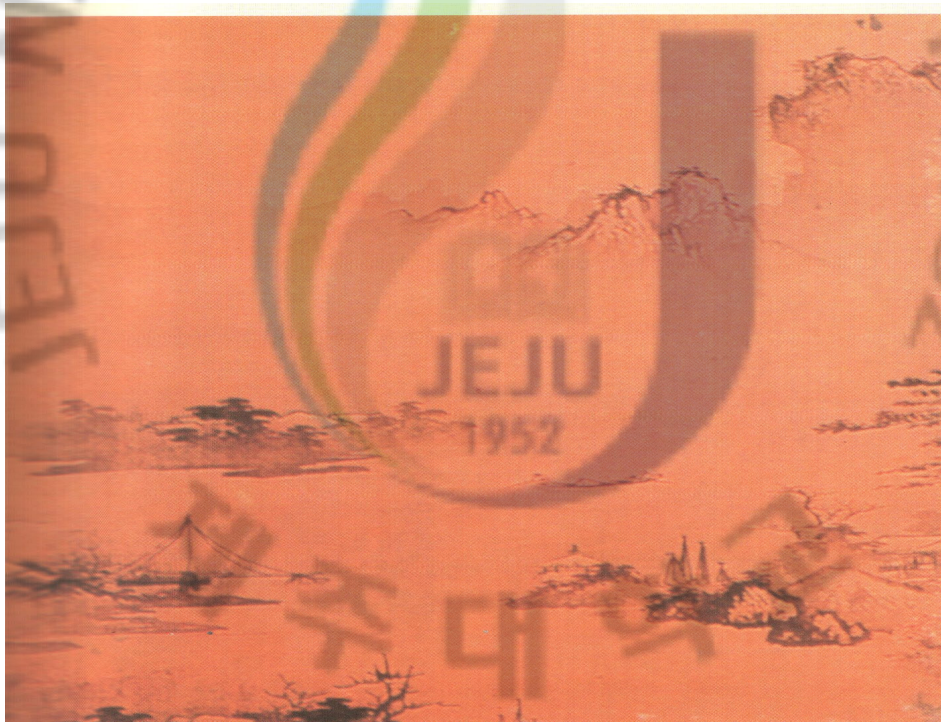


그림 14. 안견, <어촌석조>, 16세기전반, 비단에 수묵, 31.1× 35.4cm, 국립박물관 소장

작가는 최소한의 표현으로 더욱 더 풍부한 시상과 서정성을 표현하고자 하였다. 근경의 나지막한 언덕과 집, 나룻배, 가물거리는 모습으로 표현된 고기

66) 박차지현(2005), 「한국미술사」, 도서출판 두리 미디어, p.210.

잡이 어부의 모습은 잘 들여다보지 않으면 그 모습을 찾기가 어렵다. 필요한 요소요소에 그리고자 하는 대상을 아주 단순하고 생략된 필치로 그려 놓고 나머지 대부분의 공간은 여백으로 놓아둠으로써 표현된 부분은 감상자에게 더욱 더 호소력 있는 모습으로 느껴진다. 산수화에 있어서 여백의 표현이 얼마나 큰 의미를 지니고 있는지 잘 알 수 있는 작품이다.

“안견의 작품이라고 전해지는 작품인 <사시팔경도(四時八景圖)>(그림15)의 필법은 <몽유도원도(夢遊桃源圖)>의 그것에 가까운 고식이며, 이 한쪽에 치우친 편과구도나 흩어진 경물의 배치, 넓은 공간과 여백에 대한 관심, 대각선이나 사선구성의 운용, 개성 있는 필묵법등 안견 화풍이라고 불릴 만큼 당대 여러 화가들에 의해 추종되고 조선중기까지 이어진다. 최소한의 것으로 최대한의 효과를 나타낼 수 있게 되는 셈이다.”⁶⁷⁾



그림 15. 안견, <사시팔경도>, 만춘, 조선왕조초기, 15세기, 건본담채, 35.2×28.5cm, 국립중앙박물관소장

15세기에 안견, 최경과 더불어 3대화가로 꼽혔던 강희안의 <고사관수도(高士觀水圖)> (그림16)는 가까끼른 듯한 절벽을 배경으로 바위 위에 두 팔을 모아 턱을 권 채 앉아 수면(水面)을 바라보고 있는 한 선비의 모습을 묘사하고 있으며, “손바닥 크기를 조금 넘는 자그마한 그림이다. 그런데 실제 작품을 못 본 사람들은 커다란 작품이라고 착각하는 경우가 있을 정도로 어느 한 군데 어색한 흠이 없이 대작처럼 보인다. 그것은 <고사관수도>가 한없이 고요하면서도 동시에 거칠게 살아 움직이고 있으며 그 공간이 실제로는 좁으나 선비의 명상을 통하여 넓게 확장되기 때문이다.”⁶⁸⁾ 그림의 선비

67) 진홍섭, 강경숙, 변영섭, 이완우(2006), 「한국미술사 연구」, 서울문예 출판사, p.599.

를 보면 바위와 같이 묵직한 느낌을 주면서 동시에 공기처럼 자유로움을 느낄 수 있다.

“활달하면서도 세련된 짙은 운기를 풍겨주는 이 작품에는 그림에 뛰어난 재주와 학문을 겸비하였던 강희안의 묵법의 대가인 모습은 잘 보여 주고 있다”⁶⁹⁾ 선비는 바위에 몸을 기대고 유유히 흘러가는 물을 응시하고 있으며 흐르는 물과 움직이지 않는 바위, 명상에 잠긴 선비와 시원한 바람에 흔들리는 듯한 덩굴, 힘차고도 강렬한 선과 부드러운 선의 대비, 검은색과 흰색과 더불어 나타난 여백이 상반되는 이 모든 분위기를 교묘하게도 서로 조화를 이루도록 만들어주고 있다.

이처럼 강희안은 작은 화폭 속에 자연의 현상뿐만 아니라 자연의 본질을 잘 담아 표현하고 있다. 특히 자신이 표현하고자 하는 내면세계를 잘 표현하기 위해 적당한 여백의 설정을 통해 그림의 부드러운 분위기를 한층 더 고양시켜 주고 있다.

조선 후기, 16세기에 활동했던 화단에서 관심을 끄는 또 다른 화가는 노비 출신으로서 화원의 화가가 되었던 이상좌(李上佐)가 있다. 그의 <송하보월도(松下步月圖)>(그림17)는 지금 남아있는 조선초기의 작품들 중에서 여백을 적극적으로 활용했던 남송의 마윈 화풍인 마일각 구도를 가장 잘 활용한 작품이



그림 16. 강희안, <고사관수도>, 15세기중반, 종이에 수묵, 23.4× 15.7cm, 국립중앙박물관

68) 오주석(2005), 「옛 그림 읽기의 즐거움」, 솔 출판사, p.33.

69) 이동주(1996), 「우리 옛 그림의 아름다움」, 시공사, pp.115-116.

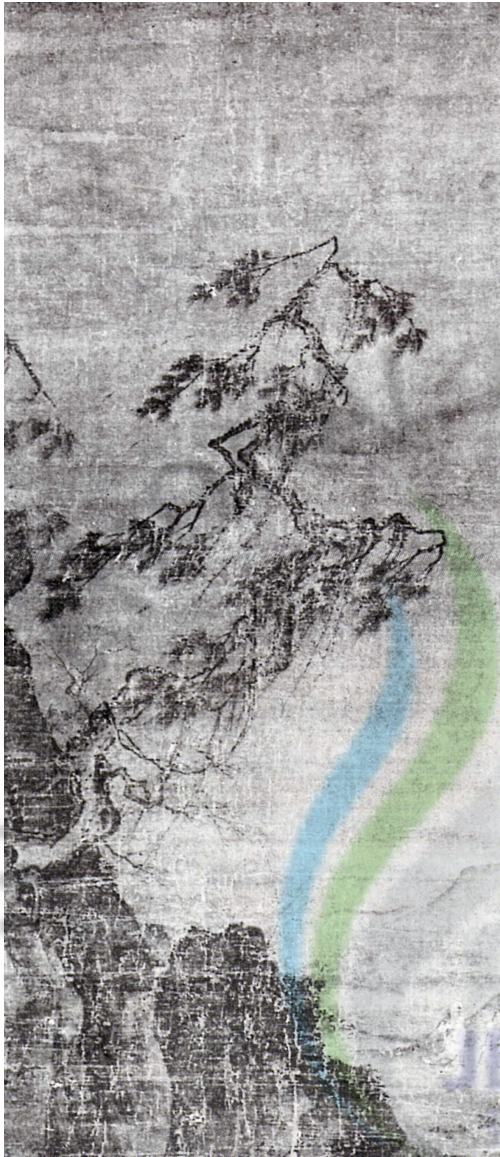


그림 17. 이상좌. <송하보월도>, 15세기후반, 비단에 담채. 39.6×60.1cm, 국립중앙박물관소장

다. 자연의 일부만을 화면의 한쪽 구석에 담은 일각구도, 근경에 역점을 두고 원경을 안개 속에 사라지는 모습으로 나타난 구성, 비교적 큰 점, 꾸불꾸불하게 각진 나무의 모습 등은 이 송하보월도가 남송대 마하파 화풍을 따랐음을 입증하고 있다.

“근경을 압도하는 언덕과 장송은, 그 밑에 바람을 등에 지고 달을 감상하는 선비와 시동(侍童), 그리고 눈썹 같은 원산(遠山)들과 강한 대조를 보인다.”⁷⁰⁾

또 다른 조선의 사대부 출신 화가로 중국 남송화의 기법을 따랐던 김시의 <동자 견려도(童子牽驢圖)>(그림18)는 감성적인 것보다는 이야기(畫意)에 역점을 두는 그림이며 동자와 나귀 사이의 탄력 있는 긴장감이 경물의 구성이나 필묵 또한 생동감을 더한다.”⁷¹⁾

그러나 김시의 <동자 견려도>에는 이야기만 있는 것이 아니다. 구체적으로 묘사된 소나무, 말, 인물은 산야(山野)와 여백으로 배경을 이루고 있다.

여기서 여백은 자연의 더 넓은 부분을 묘사함으로써 우리에게 김시가 표현하고자 하는 내용을 더욱 즐겁게 받아들이도록 하는데 도움을 주고 있다. 여백은 우리의 숨을 쉬게 하는 공간인 것이다. 비워둠으로써 더욱 더 충실하게 느껴지는 필수적인 공간인 셈이다.

70) 허영환(1978), 「동양화1000년」, 열화당, pp.48-49.

71) 진홍섭, 강경욱, 변영섭, 이완우(2006), 「한국 미술사」, 서울문예 출판사, p.613.

여기서 “배경은 하늘이며 한쪽으로 우뚝 솟은 절벽의 산은 전경보다 뒤쪽에 있으면서 중경을 형성한다. 이른바 작은 것으로 큰 것을 헤아린다(咫尺千里)는 이 독특한 남송화법 대비법은 하늘은 어떤 물질로 가득 차 있는 듯 보이며 절벽의 산은 도끼날(斧壁皴 부벽준)처럼 적당히 묘사하고 있다.”⁷²⁾ 동자 견려도의 구도의 특징은 화면이 한쪽으로 치우친 변각 구도이면서 주위의 산수가 웅장한 듯 보이지만 실제로 그림의 핵심은 동자에게 있다.

강희안이나 강희맹과 달리 안견 화풍을 받아들여 그림을 그린 양팽손(梁彭孫) (1480-1545) 같은 문인 화가도 있다. 그는 고향 시냇가에 학포당(學圃堂)이라는 정자를 짓고 죽을 때까지 그곳에서 은거하며 자신의 은거 생활을 담은 <산수도(山水圖)>(그림19)를 그렸다. 이 작품의 중경에는 양팽손이 자신의 은거지에 찾아온 손님들과 함께 즐거운 시간을 보냈던 광경이 그려져 있고 그것을 시로 지어 그림의 상단에 써 놓았다.

양팽손은 손님들과의 모임 장면을 그리기 위해 중간에는 비스듬한 언덕을, 강 위에는 손님들이 타고 오는 나룻배를 그렸다. 즉 양팽손의 <산수도>는 안견 화풍을 따르면서도 작가의 개인적인 경험과 개성이 담겨진 그림이라는 것을 알 수 있다. 이 산수도에서 여백은 화가 양팽손의 시상이 넘치는 풍부한

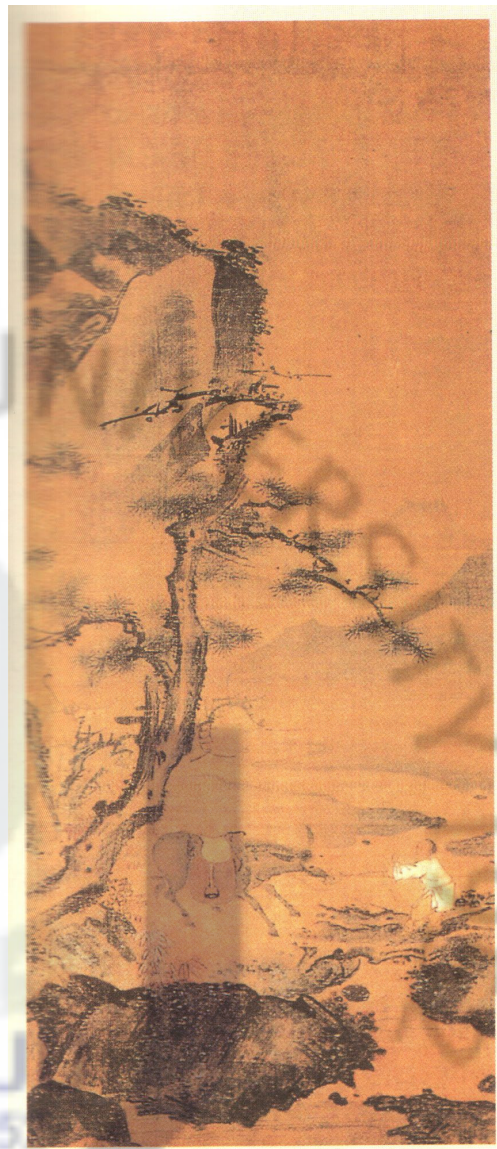


그림 18. 김시, <동자견려도>, 16세기 후반, 비단에 담채, 111.0×46.0cm, 호암미술관소장.

72) 박용숙(1999), 「한국미술사 이야기」, 도서출판 예경, pp.342-343.

감성을 설명하기 위한 필수적인 요소이다. 여백은 그려진 부분을 더욱 더 강조할 뿐만 아니라 그림이 마치 한 폭의 시처럼 느껴지도록 해 주고 있다. 여백의 가치는 바로 이런 작품에서 더욱 더 빛이 난다.

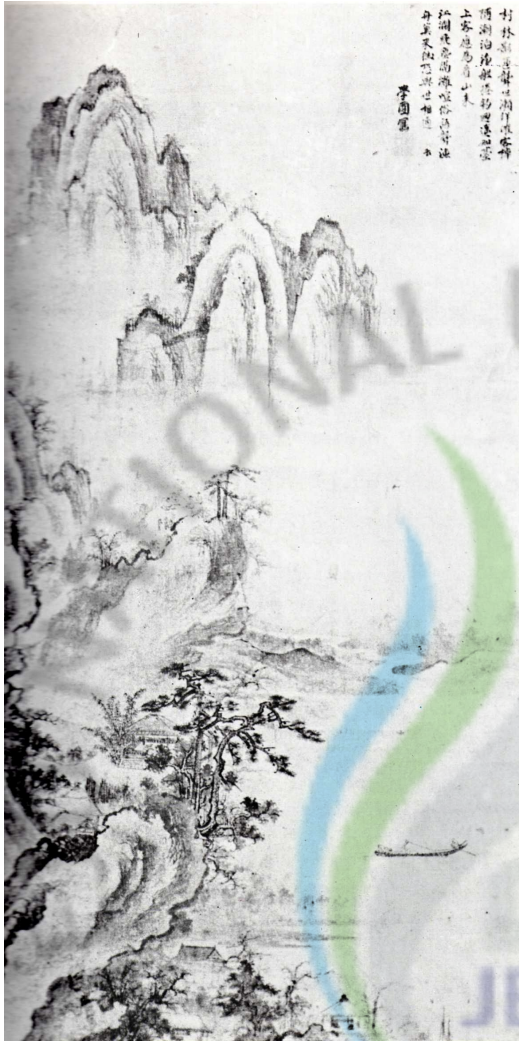


그림 19. 양팽손(1488-1545), <산수도>, 조선왕조초기, 16세기 본지수묵, 88.2×46.5cm, 국립중앙박물관 소장

조선 후기의 작가인 김홍도는 중년까지 중인출신의 화원으로서 얻기 힘든 많은 명예와 부를 누리며 살았다. 어린시절부터 강세황의 영향 아래 화가로서 대성한 김홍도 역시 여러 가지 면에서 서양화법의 요소가 반영된 그림을 그렸고 1788년 정조의 명을 받고 금강산 일대를 사경한 것에서 알 수 있듯이 진경산 수화에서 대기원근법을 효과적으로 적용하였다.

김홍도는 정선에 이어 가장 큰 비중을 차지하는 화가이며 중인 출신 화원이다. 그는 20대 초반에 도화서에 들어가서 이름을 떨쳤고 29세의 나이로 영조와 세손(후에 정조)의 어진(御眞)을 그려 정조의 신임을 얻게 되었다.

이후 정조는 김홍도에게 국가의 중대한 그림 업무를 모두 맡게 되었다. 이와 같은 정조의 전폭적인 지원 아래 김홍도는 마음껏 자신의 재능을 발휘할 수 있었다. 그는 만년의 고독과 가난 그리고 계속되는 병환에도 불구하고 붓을 놓지 않았다. 오히려 인생의 영욕을 모두 겪은 그의 그림은 더욱 심화되어 내면적이고 서정적이 되었으며 그는 만년에 은일(隱逸)을 상징하는 어부나 배를 소재로 한 그림을 그렸는데, <선상관매도(船上觀梅圖)>(그림20) 역시 배를 타고 언덕위에 매화를 관조하는 선비

를 그린 것이다. “언덕의 중앙 부분만 초점이 잡히게 그려서 분명하고 주변은 갈수록 어슴프레하게 보이고 뿌예지면서 화면의 절반이나 차지하는 여백 속으로 형상을 사라지게끔 표현한 것이다. 여기서 사람의 마음속에 깃들여 있는 영상을 끄집어내어 보는 그 사람과 바라본다는 것은 거의 명상의 단계”⁷³⁾로 보인다.

<선상관매도>는 산수화 구성에 있어서 여백의미를 가장 적절하게 활용하였고 그림의 서정적 표현의 효과를 극적으로 올려 주고 있다. 그림의 근경 왼쪽에 묘사된 언덕 옆에 나룻배를 대고 정담을 나누는 두 사람의 선비와 원경에 간략하게 묘사된 농목과 담목으로 표현된 매화의 표현은 최소한의 표현을 통해 최대한의 효과를 창조 해내고자 했던 작가의 의도를 여백을 통해 나타내고 있다. “그림 속의 매화는 우리의 시점에서 보이는 모습이 아니라 그의 시점에서 보인 대로 그려져 있다. 그래야 제대로 된 매화의 모습이 보이기 때문이다. 우리는 냉정한 관찰자의 입장에서 매화를 보는 게 아니라 그림속의 인물이 되어, 다시 말해 그림에 참여하여 그림과 하나가 되는 것이다. 그러면 우리는 그 그림을 그렸던 화가의 감정을 똑같이 느낄 수 있을 뿐 아니라 인물이 느끼고 있는 환희도 동시에 느낄 수 있다.”⁷⁴⁾ 즉 그려진 부분보다 그려지지 않은 부분을 더욱 강조함으로써 그림의 서정성을 강조하였다. 이 경우 여백이야말로 더욱 더 효과적인 공간의 의미를 지니



그림20, 김홍도, <선상관매도>, 18세기, 종이에 담채, 16.4×76.0cm, 개인소장

73) 오주석(2003), 「오주석의 한국의 미 특강」, 솔출판사, p.100.

74) 최춘식(2000), 「한국의 미, 자유 분방함의 미학」, 효성출판, p.197.

는 것이다. 한국인들이 표현하고자 했던 자연스러움의 미학이 드러나 있는 부분이기도 하다. 김홍도는 조선 시대의 화가들 가운데 아마도 가장 적극적으로 화면의 여백을 활용한 작가이었다.

단원의 50대 명작 중에서 <송하취생도(松下吹笙圖)>(그림21)는 그가 30대에 즐겨 그렸던 <생황을 부는 신선>을 더욱 원숙하게 발전시킨 그림이다. 키가 크고 늙은 소나무가 화면 중앙을 대담하게 가로지르고 그 소나무 아래 생황을 불고 있는 동자의 모습이 묘사되어 있다. 단원은 생황을 잘 불었고 음악을 좋아하였는데, 그래서 단원은 생황 부는 인물, 거문도를 타고 있는 인물을 많이 그렸다.

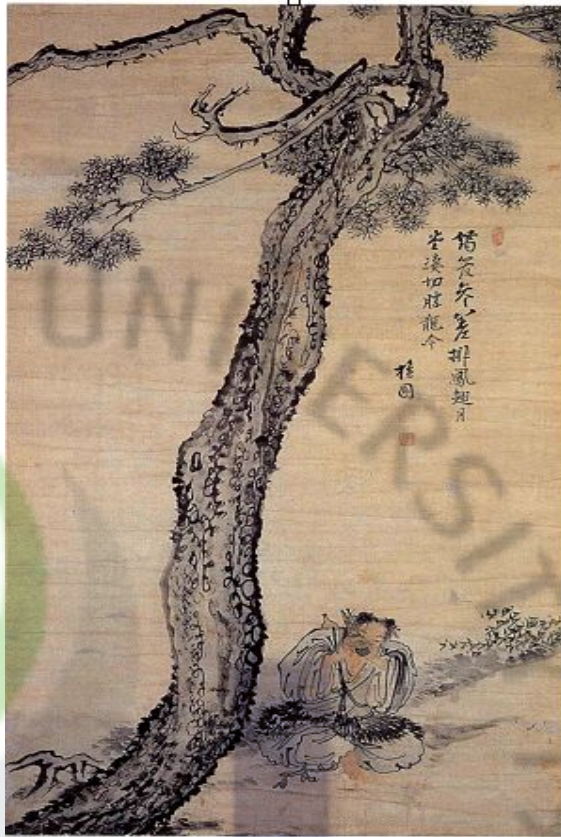


그림 21. 김홍도, <송하취생도>, 고려대학교박물관, 종이에 수묵담채, 109.0×55.0cm

이 그림은 완숙미가 돋보이는 50대라 그런지 단원의 대담하고 능숙한 필치가 구사되었다. 여기서 생황을 불고 있는 동자의 모습 또한 시적이다. 여백의 배경과 잘 어우러져 자연과 교감을 느끼게 하며 인간의 슬직 담백함과 자연과의 합일을 이루어가는 서정성이 풍긴다. 단원의 그림에는 항상 시적이면서 운치 있고 고고한 멋과 맛이 배어 난다.

이처럼 그림에서의 여백의 적절한 사용은 그림을 한 편의 시로 느끼게 할 만큼 절대적 가치를 지닌다. 여백은 화가가 자신의 내면세계를 표현하는 데 가장 필수적인 구성요소라고 해도 될 만큼 큰 역할을 하고 있다.

그의 또 다른 작품인 <마상청앵도(馬上聽鶯圖)>(그림22)는 당나귀를 타고 가던 선비가 봉오리를 틔우기 시작하는 매화가지 위의 앵무새 소리를 듣기 위해 몸을 돌려 이른 봄의 정취를 만끽하는 시적인 분위기를 보여주고 있다. 그

림의 화면은 사선으로 되어 있어 길을 강조하고 있으며 당나귀를 탄 선비와 당나귀를 돌보는 어린 소년, 그리고 화면의 왼쪽에는 매화나무가 있을 뿐이다.



그림 22. 김홍도, <마상청앵도>, 종이에 수묵담채, 117.2×52.2cm, 간송미술관소장

이러한 최소한의 표현과 화면의 대부분을 차지하는 여백은 시적인 표현하는 데 절묘한 분위기를 보여주고 있다. 그 소재의 선택에서 우리는 단원의 리얼리즘이 지닌 일상성과 평범성을 느낄 수 있다. 이런 경우 여백의 쓰임이야말로 가장 효과적인 표현수단이 되는 셈이다.

<행주도>(그림23)에서는 “아침 안개가 아직 걷히지 않은 강변에서 배를 띄우고 있어 철학적 분위기조차 느껴진다.

‘지난밤비에 도롱이 쓰고 조각배 저었는데/ 강을 뒤덮은 풍랑 밤사이 어떠하였던가/ 이 아침 가만히 봉창 들고 바라보니/ 청산은 그대로인데 녹수는 더욱 많아 졌구나’

이런 관점에서 보면 단원이 그린 남종 문인화, 관념 산수화의 많은 작품들이 이런 시의(詩意)와 철학적 의미를⁷⁵⁾ 담고 있음을 알 수 있다. 단원의 관념 산수에 깊은 묘미가 감도는 이유는 바로 여기에 있을 것이다.

“단원은 무엇을 그려도 우리 그림답게 그렸던 작가인 까닭에 온 겨레의 큰 사랑을 받아왔다. 조선의 산천, 풍속뿐 아니라 중국의 고사 인물, 정형산수를 그린 작품에도 우리의 멋과 맛이 우러나고 있다.”⁷⁶⁾

최북(1712-1786)은 괴팍한 성격, 지행과 취벽으로 많은 일화를 남겼고 최산수라고 불릴 만큼 많은 산수화를 그렸다. 그의 산수화는 심사정, 강세황 등으로부터 이어지는 남종화풍을 바탕으로 그에 성품처럼 거칠고 호방하면서도 정감 있는 필치를 구사하였다.

75) 유흥준(2001), 「화인열전2」 (고독의 나날 속에도 붓을 놓지 않고), 역사비평사, p.288.

76) 오주석(2005), 「옛그림 읽기의 즐거움」, 술출판사, p.95.

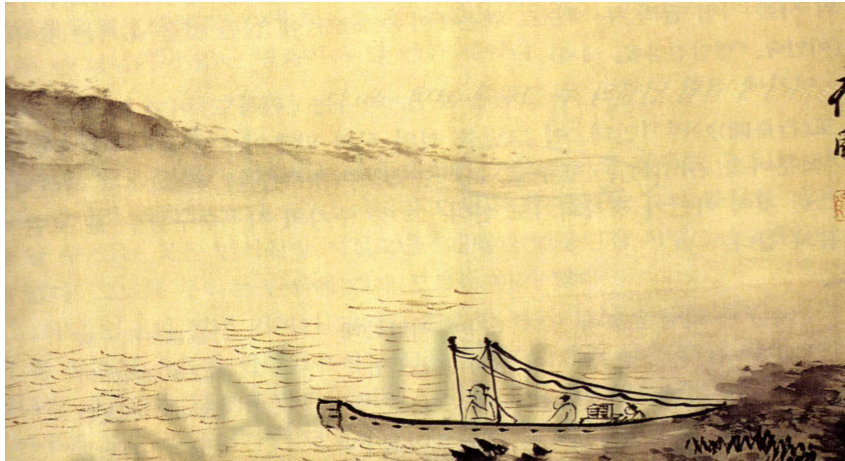


그림 23. 김홍도 『병암진장첩』 중 <행주도>와 유한지의 「전서제시(篆書)」 종이에 담
채, 20.0×30.0cm, 개인소장

“특히 ‘조선인은 조선 산천을 그려야 한다.’는 자아의식으로 진경에 관심을 가졌다. 금강산을 매우 좋아하였고 그의 진경 작품으로는 <도담도>, <표훈사도>를 비롯한 금강산도가 알려져 있다. 이 그림들은 최북의 특색보다는 정선을 따랐고 심사정의 화풍을 함께 혼용하기도 하였다.”⁷⁷⁾

“그의 대표작인 <공산무인>은 낙관의 모양에서 후년에 그린 그림으로 보인다. 젊은 시절에도 차분한 그림을 그렸으나 후년에는 광기 어리고 호탕한 그림을 그렸다.”⁷⁸⁾ 최북의 작품인 <공산무인>(空山無人)(그림24)은 조용한 산속을 그린 한 폭의 수묵 작품이다. 이 그림은 중국의 유명한 시인인 소식의 ‘텅 빈 산엔 사람 없지만’, ‘물 흐르고 꽃 피네’ (空山無人, 水流花開)라는 시 구절을 그림으로 옮긴 시의도(詩意圖)이다. 시의도는 한편의 시를 그림으로 옮겨 시의 내용을 담고 있는 그림을 말한다. 시의도는 시의 내용을 잘 표현해내야만 한다. 최북의 시의도는 시의 내용처럼 사람은 없고 화면 왼쪽에 시냇물만이 조용히 흐르고 있다. 최북은 사람 없는 텅 빈 산을 표현하기 위해 화면 중앙을 여백으로 남겨두었다. 산을 표현하기 위해 나무 하나하나를 그린 것이 아니라 오히려 아무것도 그리지 않은 것이다. 이것은 보는 이로 하여금 더 무한한 상상을 할 수 있도록 하기 위한 작가 특유의 구성일 것이다. 이처럼 여백은 비어있음으로 인해 우리에게 더욱 충만함을 느끼게 한다.

무더운 여름날 한바탕 비가 시원하게 내린 후 습윤한 분위기가 만연한 산 속

77) 이태호(2002), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재, p.69.

78) 이동주(1996), 「우리 옛 그림의 아름다움」, 시공사. p.219.

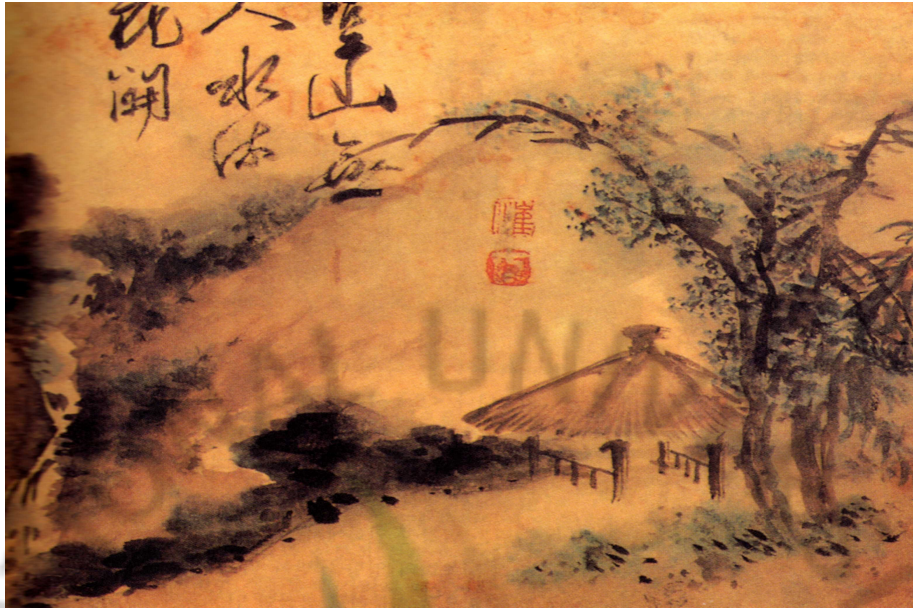


그림 24. 최북, <공산무인>, 18세기 종이에 담채, 31.0×36.1cm, 개인소장

어느 한가로운 길모퉁이에 주인 없어 더욱 고요로운 자그마한 초막 정자와, 그 맞은편에 정자와 어울리게 나지막한 폭포의 풍부한 물이 떨어져 내리는 소리가 들려오는 듯하다. 인적 없는 정적과 물소리의 절묘한 대비와 더불어 형상과 여백의 조화가 단순한 구도 속에 완벽하게 잘 드러난 작품이다. 그림에는 ‘빈산에 사람이 없으나’ ‘물이 흐르고 꽃이 피네’(空山無人水流花開)라는 왕유(王維)의 시에서 따온 화제가 반행의 흘림체로 써어있어 그 내용과 함께 일종의 선미까지 느끼게 해준다. 구도와 필치의 간결함에서는 은은한 선적인 아름다움이 느껴지고 특히 여백의 묘미가 일품이다. 이런 함축적 의미 공간은 여백에 의해 더욱 강조되고 있다.

위에서 살펴 본 것처럼 한국의 산수화 역시 구성에 있어서 여백의 쓰임은 화가가 그리고자 하는 자연 경물을 더욱 풍부하고 시상이 넘치는 대상으로 묘사해 주는 데 그 의미가 크다. 나아가 작가의 내면적 정신세계를 표현하기 위해 여백은 그려진 부분보다 더 의미 있는 사의적 공간이면서 충분한 여유의 미학을 지니고 있다. 그려지지 않는 부분과(즉 여백) 그려진 부분은 허와 실의 동양 미학 정신을 잘 나타내주는 것이다. 자연을 눈에 보이는 대로가 아니라 깨달음의 대상으로서 인식하고자 하는 동양 철학을 보다 더 감수성 넘치는 방

범으로 묘사하기 위해 여백은 절대적 가치와 효과를 발휘한다. 산수화에서 여백이 지닌 아름다움이야말로 동양미학의 정수이며, 작가의 정신세계를 표현하기 위해, 여백은 그려진 부분보다도 더 의미 있는 공간으로 우리에게 다가와 작가와 공감할 수 있는 절대적인 공간으로 존재한다.



V. 結 論

동양인들이 산수화의 창작과 감상을 인격수양과 동일시하는 이유는 그것이 세속을 초월해서 자연의 이치를 향유하게 하고 인간의 마음을 세상사에서 자연으로 돌아가게 해 주기 때문이다. 즉 자연의 법칙을 이해하고 나아가 자연과 더불어 하나가 되지 않고는 산수화 창작은 물론이고 감상도 제대로 할 수 없다고 여기 때문일 것이다. 산수화 속에는 무엇보다도 편안하고 조용한 정신 세계가 내재되어 있을 뿐 아니라 고아한 품격이 스며들어 있으며 표현되어 있다. 그것이 추구하는 바는 자연의 순리에 대한 깨달음과 기운의 표현이다. 이러한 목적의 달성을 위해서 여백의 활용은 무엇보다도 중요시되고 있다. 여백은 화가가 바라본 자연의 모습을 좀더 암시적이며 서정적으로 표현해 낼 수 있는 최상의 수단이기 때문이다.

이러한 근원적 이유에서 그려진 형체는 여백으로 인하여 시각적인 집중효과를 가진다. 아울러 여백은 그 자체는 무(無)이지만 형체와의 연관성 속에서 작자의 의도나 감상자의 보는 의도에 따라 표현대상으로서의 이미지를 갖는다. 여백은 화면의 단절성을 자연스럽게 외부와 연관된 공간으로 확장시켜 주며, 하나의 계속된 힘이 공간으로 연결됨으로써 단절된 세계가 아닌 연속적인 무한공간으로 확대, 암시하여 준다.

산수화에 나타난 여백의 예술적 의미는 다음과 같이 정리하여 볼 수 있다.

첫째 여백의 미는 유·무의 작용에 의해 성립한다고 볼 수 있다. 즉 유와 무의 상호작용에 의해 여백은 화면에 활력과 생기를 불어 넣어줄 수 있다.

둘째로 여백은 완성된 작품으로서 어떤 특정한 대상과 장소를 보여주고자 하는 것이 아니다. 여백은 시간과 공간을 초월한 자연의 법칙 생성과 변화를 나타내고자하는 것이므로 동양화의 기본 사상이 되는 유교와 도교에서 추구하는 이상향을 의미하는 절대적 공간인 것이다.

셋째로, 여백은 구도 단계에서부터 미리 계획되어야 한다. 여백은 동원된 소재들을 더 생동감 있게 보이게 하며 화가가 자신의 내적 세계를 더욱 함축적

으로 표현할 수 있게 한다.

동양화에 있어서 여백은 필묵의 예술정신과 표현의 묘미가 드러나는 화가의 정신적 깊이와 생명력을 지니고 있으므로 미적 가치를 발휘하는 최고의 의미를 함축하고 있다. 즉 산수화의 여백이란 생략이며, 함축이자 무한한 표현의 가능성이다. 동양화에 나타난 여백은 화가가 암시하고자 하는 이상적인 자연 즉 삼차원의 공간을 의미하는 것이다. 화가가 선택한 소재의 제한적인 표현을 넘어서서 자연의 법칙에 대한 깨달음과 무한한 자연의 공간을 암시적으로 나타내기 위해 여백은 큰 의미를 지니고 있다. 나아가 여백은 인간이 자연으로부터 얻고자 하는 일종의 휴식과도 같은 편안한 공간이기에 세속에서의 이탈을 원하는 인간의 소망을 실현시켜주는 공간이 되어주기도 한다.

이 논문에서 살펴본 바와 같이 중국 산수화와 한국 산수화 구성에 나타난 여백의 의미는 산수화가 표현하고자 하는 자연경물과 그 철학적·미학적 의미를 함축적으로 나타낼 수 있는 가장 이상적인 방법 가운데 하나였음을 알 수 있다. 그것은 대상의 단순한 외형 재현이 아닌 정신세계의 표현이다. 오늘날 현대인들은 채움에서는 부족함을 느낄 수 있는 반면, 동양의 우수한 산수화 전통기법의 비어있는 여백에서 오히려 충만함을 발견할 수 있다. 오랜 산수화 역사 속에 수많은 작가들이 자연스럽게 도달하게 된 여백의 미는 시대를 초월하여 현대는 물론 미래에도 가장 중요한 회화의 주요 기법으로 계승, 발전되어 갈 것이 분명한 일이다.

참고문헌

<단행본>

- 강행원(2001), 「문인 화론의 미학」, 서문당.
- 김원룡(1996), 「한국미의 연구」, 설화당.
- 김원룡·안휘준(1993), 「신판 한국 미술사」, 서울대학교 출판부.
- 김원중(1998), 「중국문화의 이해」, 을유문화사.
- 김인환(2003), 「예술성의 기의 관전에서 본 동양 예술 이론」, 안그라픽스.
- 김인환(2003), 「동양예술 이론」, 안그라 픽스.
- 김종태(1999), 「동양 회화 사상」, 일지사.
- 김종태(1987), 「동양화론」, 일지사.
- 김학주(1998), 「노자와 도가사상」.명문당,
- 박용숙(1983), 「한국 미술론」, 일지사.
- 박용숙(1999), 「한국미술사 이야기」, 도서출판 예경.
- 박용숙(1999), 「한국미술사 이야기」, 도서출판, 예경.
- 박우찬(2008), 「한국미술사 속에는 한국미술이 있다」, 도서출판 재원.
- 박은화(2003), 「미술사계 중국 미술사」, 시공사,
- 박차지현(2005), 「한국미술사」, 도서출판 두리미디어.
- 서부관,(2000), 「중국예술 정신」, 권덕주 외 옮김, 동문선.
- 송수남(1975), 「동양화에 있어서 추상성의 문제」, 홍익 미술 제4호.
- 안휘준(1964), 「한국 회화사」, 일지사.
- 안휘준(1988), 「한국회화의 전통」, 서울문예 출판사.
- 오주석(2005), 「오주석의 옛그림 읽기의 즐거움」, 솔 출판사.
- 오주석(2003), 「오주석의 한국의 미 특강」, 솔출판사.
- 원갑희(1976), 「동양 화론선」, 지식산업사.

- 유홍준(2001), 「화인열전 2」(고독의 나날 속에도 붓을 놓지 않고), 역사비평사.
- 이동주(1996), 「우리 옛그림의 아름다움」, 주.시공사, 시공아트.
- 이성미(2008), 「조선시대 그림속에 서양화법」, 소아당.
- 이태호(2002), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재.
- 장인원 외(2002), 「중국화론 선집」, 김기주 역, 미술문화.
- 지순임(2008), 「중국화론으로 본 회화미학」, 미술문화.
- 진홍섭, 강경숙, 변영섭, 이완우(2006), 「한국미술사」, 연구서울문예 출판사,
- 최병식(2007), 「동양회화 미학」, 동문선
- 최병식(2008), 「수묵의 사상과 역사」, 동문선.
- 최영진(2000), 「동양과 서양」, 지식산업사.
- 최준식(2000), 「한국의 미, 자유분방함의 미학」, 효형출판.
- 최필승(1989), 「조선미술사」, 조선미술가 동맹편, 한마당.
- 한휘준(2001), 「한국회화사 연구」, 주시공사.
- 허영환(1978), 「동양화 1,000년」, 열화당18.
- 마이클 설리반(1993), 「중국 미술사」, 김경자 김기주 역, 지식산업사.
- 마이클설리반(1983), 「중국예술의 세계」, 열화당.
- 마이클설리반(1994), 「중국의 산수화」, 문예출판사.
- 마츠바라 사브로(1993), 「동양미술사」, 최성은외 역, 도서출판 예경.
- 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저(2005), 「간추린 중국 미술의 역사」, 시공사.
- 아마나치 도노노부(2005), 「동양의 미학」, 조선미 역, 다할미디어,
- 양산, 리처드반하트, 섭승정, 제임스 케힐, 낭소군, 무홍(1999), 「중국회화 삼천년」, 도서출판, 학고재.
- 왕백민(1991), 「동양화 구도론」, 강관식 역, 미진사회사.

<참고논문>

- 김광옥(1993), 「조선시대 산수화에 나타난 자연관」, 한국교원대 석사학위 논문.
- 김유선(1997), 「동양화 여백의 현대적 연구」, 동국대 석사학위 논문.
- 심상훈(1992), 「한국화에 나타난 여백의 관한 연구」, 경북대 석사학위 논문.
- 왕형열(2003), 「동양화에 있어서 신사의 표현연구」, 홍익대 박사학위 논문.
- 이대용(2003), 「여백의 사상적 배경과 조형성 연구」, 홍익대 석사학위 논문.
- 이문한(1984), 「여백이 갖는 정신성과 조형성」, 홍익대 석사학위 논문.
- 조춘호(1987), 「산수화 발생에 있어서 노장적 자연관의 경향」, 홍익대 교육대학원 논문.

<Abstract>

**Research on
the blank and space structure of Oriental Paintings**

Jang, Yeo-Jin

Korean Paintings

Graduate School of Fine Art, Jeju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Kang, Dong-Un

For being modernized the appearance of an industrial society was one of unavoidably historical processes. Following these changes, there were many requirements of new life form on the cultural, artistic and spiritual modern life. Therefore, there was concerned about value of tradition, culture and art, furthermore, these highly interests of the Oriental spirit help to understand about the Oriental art.

Oriental pictures are placed a high value on expression of the inner world and spirit and there was also much efforts to express through implicative and simple line with blank. Oriental artists regarded painting as more of creating live nature with animated elegance rather than expressing the nature . That is why they spent more time observing the nature and meditating than actually working on the art works. Creative work, which is the course of understanding about how to be part of nature and to live together, is the way of expression of comprehension and realization of nature rather than the pursuit of beauty. Consequently, an Oriental painting is not only focused on revival object of nature but there is also much effort to express all nature used by blank.

This thesis aims to comprehend the spirits of the Oriental paintings and

nurture creative developments highlighting the formative traits of blank space, the most characteristic element of Oriental mentality and painting, and its spiritual expression.

The meaning of blank or background on a landscape painting displays energy and spirit of reciprocal action between existence and nonexistence. In addition, there is also effort to express the law of nature and changes above the limits of thought. These blank could be the Oriental religious Utopia which is possible to show the connotative inner world of artists.

Research method consists of comparative analysis of Chinese and Korean paintings, landscape paintings in particular, focusing on the most significant factor in terms of the spiritual and aesthetic value in the structure of the Oriental paintings—the importance of blank spaces and expression methods. Examining the thoughts and views on nature of the great philosophers that lie in the basis of the Oriental paintings will precede.

- A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Jeju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in 2009. 08.