

미술교육에 있어서 '노닐음(遊)'에 대한 필요성 연구

- 동양화를 중심으로 -

정 경 철*

- I. 서론
- II. '노닐음(遊)'의 개념 및 사유
 1. '노닐음(遊)'의 개념
 2. 철학적 사유
- III. 미술교육의 배경 및 실태
 1. 미술교육의 목적
 2. 미술교육의 특징
 3. 미술교육의 필요성
- IV. '노닐음(遊)'을 통한 동양미술교육 접근
 1. 虛實로서 '노닐음(遊)'
 2. 筆墨로서 '노닐음(遊)'
 3. 寫意로서 '노닐음(遊)'
- V. 작품분석
 1. 石濤의 <與王原祁合作蘭竹坡石圖>분석
 2. 鄭燮의 <墨竹圖>분석
- VI. 결론

■ 국문초록

본 논문은 道家의 대표적 철학자인 『莊子』의 「逍遙遊」에 제시된 '遊'란 개념이 미술교육에서 필요한 것인지를 연구하였다. 우선 장자의 '遊' 개념과 미술교육의 배경 및 필요성을 정의하고, 동양미술에서 활용된 '遊'의 의미를 미학적으로 분석하여 오늘날 '遊' 개념이 현대동양미술교육에 응용되고 표현될 수 있는지 탐색하는데 역점을 두었다.

* 단국대학교 미술학 박사. (財)한남대학교 겸임교수, 추계예술대학교 강사.

논문의 전개 중 제2장은 장자의 철학적 '노닐음(遊)'의 개념 및 사유, 제3장은 미술교육의 배경 및 필요성을 연구하였다.

제4장은 장자의 노닐음(遊)을 통한 동양화실기교육 접근을 연구하였다. 우선 노닐음(遊)을 통한 동양화실기교육 접근을 2장에서 연구된 사유방법으로서 공간개념인 '虛實'과 표현기법으로 '筆墨', 작가의 정신적 화면의 경지는 '寫意'로써 각각 분석 연구하였다.

첫째, '遊'와 동양화의 상호관계성을 虛實의 조형이념으로 고찰 했을 때, 虛는 그 외 대상이 본질로 드러난 實의 부분으로 하여금 감상자들에게 연상과 암시, 상상을 불러일으켜 예술가가 표현하고자 하는 적극적인 잇음(遊)의 경계를 뜻하므로 '虛'는 '遊'와 서로 같은 경계의 맥락이라 할 수 있다. 따라서 虛와 實은 조형 활동을 경험할 통하여 표현 및 감상 능력을 길러, 창조성을 계발하고 정서를 함양시켜 미술교육에서 필요성이 나타남을 알 수 있었다.

둘째, 필묵으로 陰과 陽의 강약으로 神, 氣(心齋), 傳神, 寫意등을 각각의 예술적 경지를 표현하는 것이다. 따라서 필묵은 形似와 寫意的인 예술형상의 창조까지 연계되어 있는 중요한 것이다. 따라서 정신적 '노닐음'의 경계를 통한 자유로움은 사유에 의한 표현 할 수 있는 창조력과 자연 감상능력 및 미적 문화의 가치를 판단할 수 있는 교육을 탄생시킬 수 있는 것이다.

이상의 결과로 볼 때, 미적 안목의 육성, 창의성 계발, 감성능력의 함양, 조형능력의 함양 등의 인성교육으로 복합적인 미적 논리가 다양한 현대미술 속에서 동양미술교육의 정체성을 지킬 수 있는 하나의 방법론이라 본다.

주제어: 노닐음, 미술교육, 동양화, 감성, 창의성

I. 서론

동양 미술의 원천은 자연과 인간에 대한 철학적 사유에 있다. 모든 대상의 외형미를 추구하기 보다는 본질적인 미 즉, 자연과 인간의 理致를 깨닫고자하는 것이다. 따라서 동양미술에서 내재된 철학적 思惟는 儒家, 道家, 禪家로 말할 수 있다. 이러한 철학적 배경과 화가들의 작품형상화 사이는 매우 밀접한 관계가 있음을 전제로

하여 볼 때, 서양미술과 다르게 동양미술은 철학적 교육이 이루어져야 한다고 본다. 따라서 연구자는 동양의 三家 중에 도가의 철학적 미술교육의 필요성을 밝히고자한다.

연구방법은 우선 장자의 '遊' 개념과 미술교육의 배경 및 필요성을 정의하고, 동양미술에서 활용된 '遊'의 의미를 미학적으로 분석할 것이며, 궁극적으로는 '遊'를 통한 현대의 동양미술교육 방법을 제시하고자 한다.

II. '노닐음(遊)'의 개념 및 사유

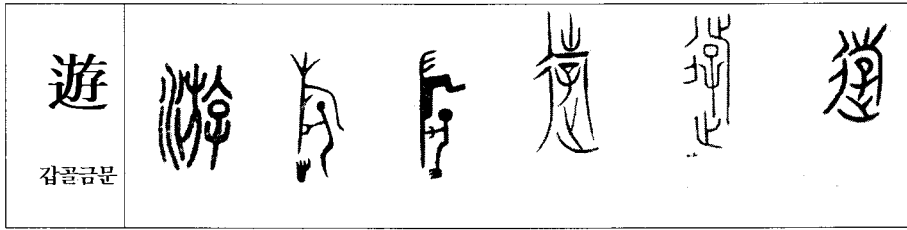
1. 개념

귀갑이나 짐승의 뼈 위에 새겨진 중국 은나라의 상형문자인 甲骨文에서는 '遊'를 金文에서는 遊 · 遊로 표기하면서 같은 뜻으로 사용했다. '遊' 혹은 '游'(이하 遊로 동일)는 지명, 인명, 기물명 등 고유명사로 쓰였거나 놀다(遊樂), 돌아다니다(遊動) 등의 동사, 혹은 여유로운 모습(遊遊)을 나타내는 형용사로 쓰였다. 여기에서 고유명사로 쓰인 예를 제외하면 '遊'의 본래 의미는 '여유롭다', '놀다', '돌아다니다'로 집약된다.¹⁾ 즉 游는 '아이' 子와 '흔들거리는 깃발'²⁾이라는 뜻인 旒와 결합되어 만들어진 글자로, '아이가 흔들흔들 수영하다'의 뜻이 되는데, 여기에 '나아가다'라는 適(適) 변을 붙여서 '여유롭게 빈둥빈둥 돌아다님'을 나타내고 있다.

1) 한어대사전출판사, 권10, 1046-1047쪽에서는 '遊'를 유람하다, 놀다, 제왕의 봄날 순행, 교유하다, 사귄 친구, 배움을 구하다, 돌아다니다, 관직에 없는 사람, 방종하다, 수영하다, 행동하다, 부허부실하다, 표류하다 등이라고 풀이하였다.

그리고 사전적 정의를 분류해 보면 대부분의 의미가 '놀다'와 '돌아다니다'를 기본으로 산성하고 있음을 알 수 있다. 유람하다, 순행하다, 우세하다, 행동하다, 표류하다 등이 모두 이에 해당한다.

2) 제왕의 봄날 순행도 '遊'라고 표현한 것으로 보아 순행의 목적이 民風시찰이라는 것은 구실이고 적어도 당 시인에게는 제왕의 봄날 행락으로 받아들여졌음이 분명하다. 갑골, 금문, 설문해자에서 아이가 깃발을 들고 있는 모습 혹은 깃발이 나부끼는 모양을 '遊'로 형상한 것 중, 제왕의 행락 대열에서 화려한 오색 깃발이 펄럭이는 모습을 연상할 수 있다. 훗날 봄놀이가 가는 것을 遊春이라고 표현한 것도 이러한 제왕의 춘유와 관련이 있을 것이다.



‘遊’에 대한 기록이 몇 가지가 있는데, 후한의 許慎은 설문해자에서 “游, 旌旗之流也… 遊, 古文遊”라 하였다. 즉 ‘遊’를 깃발이 펼쳐지는 모양이라 설명했고, 段玉裁에서는 ‘出遊’, ‘嬉遊’의 뜻이 引伸하였다는 주를 달고 있다.³⁾

그리고 『孟子』에서는

“바다를 본 사람은 어지간한 물을 인정하기 어렵고, 성인의 문안에서 노닐 사람은 보통 사람이 말하는 것은 인정하기 어렵다.(觀於海者難爲水, 遊於聖人之門者難爲言.)”⁴⁾

‘遊’ 개념은 갑골문이나 금문 그리고 사전적 의미에서는 ‘놀다’, ‘돌아다니다’ 혹은 ‘돌아다니며 놀다’ 또는 ‘친구를 사귀고’, ‘배움을 구한다’ 등으로 해석 가능하다. 하지만 이 논문에서 遊戲적 성격 아닌 장자 철학의 핵심인 ‘逍遙’의 개념으로 접근하여 본 주제와 연결시키고자 한다.

「逍遙遊」는 대자연과의 일체를 말하고 있는데, 이러한 ‘遊’에 대한 경지는 『장자』에서 여러 부분 찾을 수 있다.

“나는 만물이 처음 생겨나던 마음의 경지에서 노닐고 있다.(吾遊心於物之初.)”⁵⁾

“나는 당신을 떠나서 어려움이 없는 문안으로 들어가 끝없는 넓은 들판에서 노닐 켜소(余將去女, 入無窮之間, 以遊無極之也)”⁶⁾

3) 段玉裁 撰, 『說文解字注』 七篇上, p.311.

4) 《孟子, 진삼상》

5) 《莊子, 田子方》

6) 《莊子, 在有》

“저 아득히 높이 나는 새를 타고 이 세계 밖으로 나아가 아무 것도 없는 곳(無何有之鄉)에서 노닌다. (乘夫莽渺之鳥 而出六極之外 而遊無何有之鄉)”⁷⁾

“구름을 타고 해와 달을 몰아서 사해의 밖에서 놀다.(乘雲氣 騎日月 而遊乎四海之外)”⁸⁾

위에서 보듯이 ‘해와 달에 걸터앉아 노닐고’, ‘조물주와 더불어 노닐며’, ‘아무 것도 없는 곳에서 노닌다’는 표현을 볼 때, 욕망이나 집착이 없는 자유인의 경지를 연상케 한다.

이처럼 ‘遊’ 경계를 장자는 ‘塵垢之外’, ‘無何有之鄉’, ‘無極之也’ 등 이외의 여러 곳에서 구사하고 있다. 그러므로 ‘遊’는 장자의 핵심 철학이고 현실로 모든 외적 가치관의 속박과 구속, 초탈한 자유정신, 경계의 소요하는 生으로 개념 정리할 수 있다.

2. 철학적 사유

장자는 이분법적 사유⁹⁾에서 해방될 때, 세상의 참 모습을 볼 수 있다고 ‘遊’의 세계를 주장했는데, ‘遊’의 세계는 현실을 벗어나려는 초월 지향의 욕구를 갖기 때문이다. 이렇게 세속으로부터 벗어나야 함을 장자는

“세속적인 일을 버리면 몸은 지치지 않게 되고, 목숨을 잃어버리면 정신은 손상되지 않기 때문이다. 대저 몸이 온전하게 보존되고 정신이 자연으로 돌아가면 자연의 조화와 하나가 된다.(棄世則無累, 無累則正平, 正平則與彼更生, 更生則幾矣)”¹⁰⁾

즉, 세속적인 것을 잊음으로 자연과 조화된 세계의 ‘遊’를 실현하는 기본적인 것이다.

7) 《莊子, 內篇, 應帝王》

8) 《莊子, 內篇, 祭物論》

9) 이분법적 사유: 자연과 인간, 有와 無

10) 《莊子, 達生》

1) 忘

장자는 세속적인 사유체계의 구속으로부터 벗어나 '道'와 하나 될 수 있는 방법인 '忘'을 제시하였다. 『大宗師』에서보면 南伯子葵가 女偶에게 道를 묻자 여우는 '道'를 깨달음의 과정으로 '忘'을 자세히 설명하고 있다.

“聖人の 道를 聖人の 資를 갖춘 사람에게 알리기는 쉽다. 나는 지켜서 그것을 알려주니 3일 후에 천하를 잊을 수 있었으며(外天下), 이미 천하를 잊을 수 있으니 까 나는 또 그것을 지켰는데 7일 후에 만물을 잊을 수 있었으며(外物), 이미 만물을 잊었으니 나는 또 그것을 지켰는데, 9일 후에 생을 잊을 수 있었으며, 이미 생을 잊었으니 그 후에 朝徹 할 수 있었으며 朝徹한 이후에 見獨 할 수 있었고, 견독한 이후에 불사불생에 들 수 있었다. (以聖人之道告聖人之才, 亦易矣, 吾猶告而守之, 三日而後能外天下, 已外天下矣, 吾又守之, 七日而後能外物, 已外物矣, 吾又守之, 九日而後能外生, 已外生矣, 而後能朝徹, 朝徹而後能見獨, 見獨而後能无古今, 无古今, 而後 能入於不死不生)”¹¹⁾

'忘'은 크게 두 과정으로 나눌 수 있다.

첫째, 세속의 속박으로부터 벗어나기 위한 '忘'의 과정으로는,

- 1) '천하를 잊고(外天下)',
- 2) '만물을 잊으며(外物)'
- 3) '생을 잊는다(外生).'¹²⁾는 것 등 이다.

두 번째 과정은 '깨달음'의 과정으로는,

- 1) 깨달음은 '朝徹'¹³⁾이다.
- 2) 깨달음은 '見獨'¹⁴⁾이다.
- 3) '無古今'이다.

11) 劉笑敢 저, 앞의 책, 《莊子, 大宗師》, p.164.

12) '外'는 '잊어버린다.' '거리를 둔다.' '깨끗어 본다' 혹은 '버린다'의 의미.

13) '朝徹': 마치 조그만 틈으로 들어오는 새벽 햇살처럼 암흑으로부터 갑자기 광명을 보게 되는 것.

14) '見獨': 마음이 맑아져 흰히 꿰뚫어 볼 수 있는 상태에 이르면 독립해 있는 도의 실체를 깨달을 수 있는 것.

4) '不生不死' 등 이다.

여기서 천하를 잇는다는 것은 바로 현실 세계를 망각하는 것이고, 만물을 잇는다는 것은 모든 대상적 존재를 망각하는 것이며, 생을 잇는다는 것은 자신을 망각하는 것이다. '忘'을 통해 현실 세계 속의 모든 제한적 사고를 잊고 새로운 경지에 도달 하므로 초월적인 '遊'의 경지에서 천지 만물이 융합하여 일체가 될 수 있는 것이다.

2) 心齋

장자는 '心齋'에 대하여 다음과 같이 공자의 입을 빌어 말한다.

“마음을 집중 통일해서 사물을 귀로 듣지 말고 마음으로 들을 것이며, 마음으로 듣지 말고 氣를 통해 들어라. 귀는 소리를 들을 뿐이며 마음은 인상을 받아들일 뿐이지만, 氣라는 것은 空虛한 것으로서 모든 대상에 대응할 수 있다. 道는 이 空虛 속에서 달성된다. 정신의 공허한 상태를 유지하는 것이 '심재'이다. (若一志, 無聽之以耳, 而聽之以心, 無聽之以心, 而聽之以氣, 聽止於耳, 心止於符. 氣也者, 虛而待物者也. 唯道集虛, 虛者心齋也.)¹⁵⁾

어찌하면 道와 하나 될 수 있는지 묻는 顏回에게 공자는 한마디로 '心齋'라고 하는 것이다. 심재는 세속적 사유체계 속에서의 감성작용이나 이성작용에 의한 지식을 끊기는 것이다. 심재에 관한 공자의 진술에서 보면,

첫째, 귀로 듣는 것(聽之以耳)이고,

둘째, 마음으로 듣는 것(聽之以心)이고,

마지막은 氣(발현하다)으로써 듣는 것이다. 귀로 듣는다는 것은 감각적인 작용이요, 마음으로 듣는다는 것은 이성적인 작용이다. 이 두 가지는 늘 세속적인 사유체계 속에서 세상을 파악하는 것이기 때문에 '忘'이 선행되지 않는다. 그러나 장자가 심재를 '氣로써 들음'이라고 말한 것은 마음을 우주 공간을 비워둔 것 같은 것이다. 이는 제한적 세계관의 지식을 버림을 말하는 것으로써 세속적 사유 체계를 잊고 우주의 모든 만물을 자연 그대로 수용한다는 것으로 볼 수 있다. 따라서 자기를 비워 세상 속의 발현하는 흐름이 곧, 내 안에서도 자연스럽게 일어나도록 하는 것이다. 이럴 때 '物化'가 일어나는 것이다.

15) 《莊子, 人間世》

3) 坐忘

장자는 외적인 것을 잊는 것을 忘外, 忘物이라면 한걸음 더 나아가 내적인 것이
고 나 자신을 잊는 것을 忘內, 忘己라 할 수 있는데, 이러한 단계까지를 '坐忘'이라
간략하게 정의하고 있다.

그러면 장자가 언급한 '좌망'을 보면,

“顏回가 말했다. ‘저는 얻은 바가 있습니다.’ 仲尼가 물었다. ‘무엇 말이나?’ ‘저
는 인의를 잊었습니다.’ 됐다. 하지만 아직 미흡해’ 얼마 후의 다른 날, 다시 안희
가 만나서 말했다. ‘저는 얻는 바가 있습니다.’ ‘무엇 말이나?’ ‘저는 예악을 잊
었습니다.’ 됐다. 하지만 아직 미흡해.’ 다시 며칠이 지난 후인 다른 날, 또 안희
가 만나서 말했다. ‘저는 얻는 바가 있습니다.’ ‘무엇 말이나?’ ‘저는 좌망하게
되었습니다.’ 중니는 놀라서 물었다. ‘무엇을 좌망이라고 하느냐?’ 안희가 대답했다.
‘손발이나 몸을 잊고, 귀와 눈의 작용을 물리쳐서, 形를 떠나 지식을 버리고 저 위
대한 道와 하나 되는 것, 이것을 좌망이라 합니다.’ 중니가 말했다. ‘道와 하나가
되면 좋다 싫다가 하는 차별 따위가 없어지고, 道와 하나가 되어 변하면 한군데
집착하지 않게 된다. 너는 정말 훌륭하구나. 나도 네 뒤를 따르겠다.(顏回曰, 回益
矣, 仲尼曰, 何謂也, 曰, 回忘禮樂矣, 曰, 可矣猶未也, 他日復見曰, 回益矣曰, 何謂
也, 曰, 回忘仁義矣, 曰, 可矣猶未也, 他日復見曰, 回益矣, 曰, 何謂也, 曰, 回坐忘
矣, 仲尼蹴然曰, 何謂坐忘, 顏回曰, 墮肢體, 黜聰明, 離形去知, 同於大通, 此謂坐
忘, 仲尼曰, 同則無好也, 化則無常也, 而果其賢乎, 丘也, 請從而後也.)”¹⁶⁾

손발이나 몸을 잊고, 귀와 눈의 작용을 물리쳤다는 것은 감각작용의 잊음을 말하
고, 지식을 잊는다는 것은 이지작용을 버리게 됨을 말한다. 이처럼 좌망은 이 둘 모
두 자아의 모든 의식작용을 잃고 잊을 때, 개체적 나로부터 우주의 흐름과 하나 되
는 나로 변화되는 도의 경지인 것이다. 이와 같이 도와 하나 되고 만물과 하나가 이
를 때 비로소 세계의 진상을 알게 된다. 그래서 장자는 “만물과 한 몸이 되면 편애
가 없어지고, 만물의 변화에 참여하면 편견이 없어진다.(同則無好也, 化則無常也.)”¹⁷⁾
고 한 것이다.

16) 《莊子, 大宗師》

17) 《莊子, 大宗師》

劉笑敢은 '도와 하나가 되는 좌망이 소요유의 세계와 일치한다고 말한다.'¹⁸⁾ 이와 같은 주장은 장자에서 찾아볼 수 있다.

“聖人は 그 무엇도 빠져 나갈 수 없는 (만물을 포함한) 경지에서 노닐며 만물을 있는 그대로 긍정하려한다.(聖人將遊於物之所不得遁而皆存)”¹⁹⁾

“그들은 이제부터 조물자와 벗이 되어 천지의 근원인 一氣에서 노닐려 한다.(彼方且與造物者爲人, 而遊乎天地一氣)”²⁰⁾

이렇게 자기를 잊는 좌망의 경지는 노닐음의 세계에 이르는 구체적인 방법을 제시하고 있는 「齊物論」의 吾喪我和 맥락을 같이 하고 있다. 장자는 이 오상아를 「제물론」 편에서 南郭子綦의 이야기를 빌어 이야기한다.

“남곽자기가 책상에 기대 앉아 하늘을 쳐다보며 후 하고 길게 한숨을 내쉰다. 멍하니 자기의 몸을 잊은 것 같다. 제자인 안성자유가 그 앞에 모시고 서 있다가 물었다. 어찌 된 일입니까? 육체란 본래 고목처럼 될 수 있고, 마음도 애초 불 꺼진 재가 될 수 있다는 겁니까? 지금 책상에 기대신 모습은 예전에 기대고 계시던 모습과는 다릅니다. 자기는 대답했다. 偃야, 너 참 훌륭한 질문을 하는구나. 지금 나는 나 스스로를 잊어버렸다. (郭南子綦 隱机而坐,, 仰天而嘘, 荅焉似喪其耦, 顏成子游, 立侍乎前, 曰何居乎, 形 固可使如槁木, 而心, 固可使如死灰乎, 今之隱机者, 非昔之隱机者 也, 子綦曰, 偃, 不亦善乎, 而問之也, 今者, 吾喪我,²¹⁾ 汝 知之乎, 女聞人籟, 而未聞地籟, 女聞地籟, 而未聞天籟 夫)”²²⁾

남곽자기가 책상에 기대 서 있는 것이 그 형체는 마른 나무와 같고 그의 마음이 꺼진 灰와 같아 보여서 제자인 顏成子游가 스승께 물었더니 남곽자기는 '나는 지금 나의 존재를 잊었노라(今者吾喪我)'라고 대답한다. 여기서 안동림은 喪을 '忘'으로

18) 劉笑敢 저, 앞의 책, pp.165~169.

19) 《莊子 · 大宗師》

20) 《莊子 · 大宗師》

21) '吾'는 어떤 '나'이고, '我(我)'는 어떤 '나'인지에 대해 글자의 어원을 따지는 등, 주석가들 사이에 설이 분분하지만, 쉽게 말하면, 우리의 비본래적인 자아, 작은 자아(小我, self)에서 풀려나 본래의 자아, 큰 자아(大我, self)가 된 것이다. 오강남 역, 앞의 책, pp.62~64

22) 《莊子 · 齊物論》

번역하였다. 즉 '나를 잃음'은 '나를 비움, 잊음'의 상태에 들어갔다는 뜻으로 본 것이다. 이는 심재, 좌망 등의 구체적인 방법을 들어 '忘(잊음)'을 말하는 장자의 전체적인 논리에서 볼 때 타당한 번역이라 할 수 있다.

따라서 心齋와 坐忘 모두 '忘(잊음)'을 말하고 있는데 '심재'는 망외, 망물의 外側面이 강하고, '좌망'은 망내, 망기의 내측면이 강하다고 볼 수 있다.

III. 미술교육의 배경 및 실태

1. 미술교육의 목적

미술 교육은 학생들이 적합한 장르의 작품을 창조해 낼 수 있고, 다른 여러 문화권에서 만들어진 작품의 특성을 이해하며, 작품을 자신의 삶에 연결시켜 자신의 개인적인 느낌이나 표현을 자신이 원하고 만들고 싶은 작품에 반영할 수 있어야만 이해했다고 볼 수 있는 것이다. 이는 미술교육이 학생들에게 단순한 손재주나 표현기능, 표현능력을 길러주는 것이 중요한 것이 아니라 미적 안목, 미술을 보는 눈, 미술을 삶속에서 읽고 적용하고 개선하면서 살 수 있는 힘을 길러 주어야 함을 말한다.²³⁾

시대적 측면에서 보면 현대시대의 첨단과학은 물질적인 세계를 유익하고 편리하게 변혁시킬 수는 있으나, 인간의 내적이고 심정적인 평정 부분에는 기여하지 못한다. 그리고 시간이 흐를수록 세계화, 다문화로 인하여 사람들은 더 다양한 문화적 욕구와 양식을 추구할 것으로 예상된다. 이것은 다른 교과에서도 충분히 논의될 수 있는 사항이나, 특히 미술교과에서는 더욱 중요하게 다루어질 사항으로 판단된다. 따라서 미술교육에서는 시대의 특징에 부합하도록 목적을 재해석 할 필요가 있다. 이를 위하여 먼저 이 시대에 따른 미술의 본질과 학습자의 심리, 사회의 요구에 부합하는 미술교육의 목적에 관하여 연구한 여러 학자들의 논의를 살펴보자.

첫째, 아이스너²⁴⁾는 인류의 풍성한 문화를 알게 하거나 감수성, 상상력, 판단력

23) 한국미술교과교육학회, 「미술교육 이론의 탐색」, 예경, 2000, p.141~142

24) Eisner, E. W.(1988), *The Role of Discipline-Based Art Education in America's Schools*, LA, CA: The Getty Center for Education in the Arts.

을 개발하도록 해야 한다고 제시하였다. 그에 의하면 미술은 미술에서는 어떤 대답이 옳다는 것을 증명하는 법칙이란 없으며, 또 마무리되는 시점을 결정하는 어떠한 공식도 없다. 그러므로 미술은 인간의 가장 초월적 능력(판단)을 필요로 한다고 하였다.

둘째, 이규선²⁵⁾은 최근의 한 연구한 「미술교육학」에서 미적 안목의 육성, 창의성 계발, 감성능력의 함양, 조형능력의 함양 등 네 가지를 제시하고 있다.

셋째, 김정희²⁶⁾는 다양한 경험에 의해 형성된 생각이나 감정 등의 내면세계를 조형세계로 표현하고 감상함으로써 긍정적인 자아실현을 이루도록 하는 것이라고 주장하였다.

넷째, 김삼량은 조형 활동의 경험을 통하여 표현 및 감상 능력을 길러, 창조성을 계발하고 정서를 함양시키는 데 두어야 한다.²⁷⁾고 하였다. 그리고 자기의 자유로운 정감을 통한 생각에 의한 표현 할 수 있는 창조력과 자연을 통한 조형에 대한 감상 능력 및 미적 문화의 가치를 판단할 수 있는 탄생을 기르는 데 그 목적을 두어야 한다고 하였다.

이상과 같이 미술교육은 목적은 감성의 함양, 미적 안목의 육성, 상상력의 증진, 창의성의 계발, 그리고 조형능력의 함양이라 할 수 있다.

2. 미술교육의 특징

첫째, 감성의 함양이다. 현재의 세대들은 가상공간에서의 채팅과 인터넷 게임 속에서 동심이 멎고 있는 것과, 이 시대에 자연환경의 파괴와 재앙, 가정 기능 상실과 사회 해체, 사이버 중독과 사회 부적응의 문제, 사이버테러와 통제 불능의 위기, 인간 존엄성의 상실과 가치관의 위기, 그리고 거대한 통제자의 출현이라고 본다면, 이를 대비하여 미술교육을 통한 감성교육으로서 자신의 감정을 순화하고, 정서를 함양할 수 있도록 해야 하는 것이다.

둘째, 미적 안목의 육성이다. 이 시대는 문화 정보화의 시대라고 볼 때 우리가 수용할 수 있는 감각의 투입량에 한계가 있는 것처럼 인간의 정보처리 능력에도 내재

25) 이규선, 「미술교육학」, 교육과학사, 2000, p.31-50.

26) 김정희, 「미술교육입문」, 형설출판사, 1998, p.196.

27) 김삼량, 「미술교육개론」, 미진사, 2000, p.14-22.

적인 제약이 있다. 록펠러 대학(RockefellerUniversity)의 심리학자 밀러(George A. Miller)의 말대로 “우리가 접수 처리 기억할 수 있는 정보의 양에는 엄격한 한계”가 있다. 우리는 정보를 분류하고 추상화하여 이를 여러 가지 방법으로 ‘부호화’함으로써 이 한계를 넓혀 볼 수 있지만 여러 가지 증거는 우리의 이 같은 능력이 유한하다는 것을 입증해 주고 있다(Toffire, 이규행 역, 1979).

셋째, 미적체험 활동을 통한 상상력의 증진이라 할 수 있다. 아인슈타인의 회고록에서도 그는 산책이나 공상을 많이 했으며, 천재적인 예술가들도 논리적인 요소와 공상적인 요소를 적절하게 조화시켜 표현하였다.²⁸⁾ 그러므로 다양한 체험을 통한 여러 기초학문을 갖추었을 때, 폭넓게 자유로운 미를 추구할 수 있다.

넷째, 창의성의 개발이다. 현대에는 ‘남보다 먼저’가 자동적으로 성공에 이르는 지름길을 안내해 주지 않는다. 오히려 ‘남과 함께’정보를 공유하는 태도가 중요하며, 이러한 가운데 ‘남과는 다른’차별화된 생각과 행동을 얼마나 자유롭게 하느냐가 보다 중요하게 된다. 이렇게 남과는 다르게 되기 위해서는 창의력이 필요하게 되므로, 현대에서는 창의력이 무엇보다 요청된다 하겠다.

다섯째, 조형 능력의 신장이다. 조형능력을 키워 미술에 자신감을 가지고 적극적으로 참여하며 가시적인 형태를 마음먹은 대로, 표현하고 싶은 대로 마음껏 표현할 수 있도록 해야 할 것이다.

이상과 같이 급속히 발달하는 과학 기술의 디지털 문명에 의한 세계화·정보화·다원화·네트워크화로 대표되는 이 시대의 교육은 인간을 인간다운 존재로 형성하는 활동을 존중하여야 한다. 그러므로 인간의 정서와 소외되어 가는 인간성을 회복시키기 위해서는 특별히 미술교육을 강화하여야 할 것이다.

3. 미술교육의 필요성

‘미술교육은 미술과만이 육성시킬 수 있는 독자적인 영역을 확보하여 교육의 한 과정으로 이루어지는 것이다. 인간의 가능성이 최대로 신장되도록 돕기 위해 인간의 내면을 시각적, 공간적, 조형적으로 표현하고 그것을 이해하며 감상하게 하는 교육²⁹⁾이다.’라 했다. 이규선은 미술교육의 필요성을 자아 표현의 방법을 제공하고 세

28) 백중열, 「미술교육이 어린이의 발달단계와 감각기능에 미치는 영향에 관한 연구」, (사향미술교육논총,8), 2001, p.43-58.

상을 보는 눈(시지각)을 길러주며 좌우 뇌의 균형을 제공하고 개성과 창의성, 아름다움과 즐거움 등을 자극하고 부여하는 것으로 제시하였다³⁰⁾. 교육과정 교과서 연구회³¹⁾는 현대 미술교육은 미적 인간성 육성을 기반으로 하고 있으며, 이를 통해서 과학 기술 시대에 상실되어 가는 인간성을 회복시키는 데 이바지하는 교육으로 성립될 수 있다고 미술교육의 필요성을 제시하였다. 그리고 김삼량³²⁾은 오늘날처럼 경쟁적인 학교생활에서 낙오되거나 소외된 학생들이 빠지기 쉬운 非行과 逸脫을 예방하고, 어린이들의 무한 한 가능성과 개성적 창의성을 신장시켜 주변 환경을 주체적으로 개선하며, 미적 생활을 영위하는 것으로 미술교육의 필요성을 역설하였다.

이상의 여러 학자들의 의견 중 일치하는 학설을 이 시대 상황에서 미술교육의 필요성으로 요약하여 각각의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 활발한 자아표현이다. 자신의 생각이나 느낌, 감정 등을 미술적인 매체로 자유롭게 자아 표현으로 활용한다. 미술교육의 가장 큰 특징 중의 하나가 표현에 있어서 자유롭다는 것이다. 현실공간에서도 가상공간에서와 마찬가지로 자유롭게, 그리고 자신 있게 자아를 표현할 수 있도록 할 수 있다는 것이다.

둘째, 시지각의 회복이다. 게젤(Gesell)이나 게트만(Getman) 같은 학자들은 인간 학습의 약 80%는 시각을 통해서 이루어진다고 하였으며, 텔포드와 소우리(Telford & Sawrey)는 일반 학습에서의 교육적 경험은 85%가 시각에 의해 일어난다고 지적하였다. 이것은 시각이 다른 감각 정보의 자극이나 통합의 원천으로서 가장 중요한 역할을 한다는 것을 알 수 있다.³³⁾ 컴퓨터 게임, 영화, TV, DVD 등 첨단 매체를 통하여 자극적이고 폭력적인 시각을 경험함으로써, 태어날 때부터 가지고 있던 생동감 있는 감각의 힘, 즉 눈의 힘을 점점 상실해 가고 있는 시각의 회복을 할 수 있다는 것이다.

셋째, 좌우 뇌의 균형 있는 발달을 위한 것이다. 대부분의 교과나 사회에서 언어적, 분석적, 합리적, 논리적인 것을 주로 교육하고 있다. 또 그것을 좋은 것으로 여기고 있다. 국어나 외국어 계통의 교과가 언어적인 것이고, 수학 계통의 교과가 수리적이며, 과학 계통의 교과가 논리적, 분석적인 것으로 대부분의 교과가 주로 좌

29) 이규선, 앞의 책, p.7.

30) 이규선, 앞의 책, p.16~31.

31) 교육과정 교과서 연구회, 「한국교과 교육과정이 변천」, 대한 교과서주식회사, 1993, p.243~244.

32) 김삼량, 앞의 책, 1992, p.14~15.

33) 김동연, 「유아의 특수교육」, 진아출판사, 1987, p.23.

뇌와 관련되어있음을 알 수 있다.³⁴⁾ 반면에 종합적이고 공간적이며 비언어적, 구체적, 유사적, 비시간적, 비합리적, 직관적, 총체적인 역할을 하는 우뇌의 개발에는 상대적으로 많은 허점을 드러내고 있다. 현대 시대에는 복합적이고 다면적인 인간상을 요구하며, 아울러 복잡 다변하는 생활에 적응할 수 있도록 다양한 능력을 개발해야 한다.

넷째, 창의성 개발을 위한 것이다. 현대 시대에 있어서 확립화된 개인은 체계화된 체제로 서로 교류를 하며 이 과정에서 남과는 다른 모습을 보임으로써 자신의 존재를 나타내려고 애쓰게 된다. 미술은 본질적으로 '남과 다르게'와 '지금까지와는 다르게', 즉 '새롭게'를 추구한다. 그러므로 개성과 창의성을 육성하기 위한 것이다.

다섯째, 세계 문화교육을 위한 것이다. 이 시대는 다문화 시대라 할 수 있다. 자기 문화의 토대 위에서 남의 문화도 이해하고 수용할 수 있어야 할 것이다. 우리 사회에서 글로벌화는 이미 예견되고 나타나고 있지만 미래에는 더욱 심화될 것이다. 따라서 미술 감상활동 및 비평, 조형 활동 등을 통하여 세계의 문화를 이해하고 더불어 살아갈 수 있도록 하여야 할 것이다.

여섯째, 교사와 학생간의 상호작용 및 면대면(face to face)교육인 것이다. ICT를 활용한 교육, WEB을 활용한 교육 등 첨단매체를 활용한 교육이 활성화되고 있다. 이에 따라 사이버 공간을 활용한 원격교육 및 원격연수도 시행되고 있다. 그러므로 교사와 학생간의 상호작용을 통해서 이루어지는 미술교육은 현대시대에 있어서 더욱 필요하다고 하겠다.

이상과 같이 정보화시대에 적응하고, 보다 자유분방한 사유를 갖춘 삶을 누릴 수 있도록 하기 위하여 미술교육은 정보화시대에 걸맞게 강화할 필요가 있다고 볼 수 있다.

IV. '노닐음(遊)'을 통한 동양미술교육 접근

1. 虛實로서 '노닐음(遊)'

동양화실기에서 조형은 능력의 신장이라 할 수 있다. 조형능력을 키워 미술에 자

34) 이규선, 앞의 책, p.26-27.

신감을 가지고 적극적으로 참여하며 가시적인 형태를 마음먹은 대로 마음껏 표현할 수 있도록 동양적 조형방법인 虛와 實의 이용하여 畫面經營하는 것이다. 화면에서 虛空間(비어있음)이 있음으로 인하여 實空間(경물의 채워짐)이 존재하며, 實공간이 있음으로써 虛공간이 존재한다. 즉 화면속의 實의 공간은 墨이 운용되고, 虛는 實이 표현되지 않은 남겨진 공간을 말한다. 이 남겨진 虛는 象이 보이지 않는 깨달음(忘)의 경지의 공간이라 볼 수 있다. 하늘일 수도, 구름일 수도, 물일 수 있다. 그러므로 '虛實'의 작용은 이미 물질적 수단으로 표현할 수 없는 부분에 대해 잊음(忘)을 도출하여, '遊'를 통한 경지의 세계에 다다르게 한다.

『노자』十一章은 '有'보다는 '無'를 근본으로 하고 있는데,

“서른 개의 바퀴살이 하나의 바퀴통으로 모여 있으니, 그 無가 있으므로 수레로서의 쓰임이 있다.(三十輻共一轂, 當其無, 有車之用.)”³⁵⁾

라 표현 하였는데, 無의 쓰임이 곧, 화면에서의 虛와 일맥상통한다 할 수 있겠다. 無는 천지의 시초이며, 有는 만물을 만들어낸다. 따라서 無에서 道의 본체를 관조해야 하고 '有'에서 '道'의 운용을 살펴야 한다. 노자는 '無'와 '有'를 변증법적 관계로 고찰하고 있지만 '有'는 '無'에서 생긴다. 그로 인해 '無'가 '有'에 비해 더 주도적인 지위에 놓여 있다. 또한 가장 작은 것은 가장 큰 것이며, 도가에서 말하는 즐렬함은 사실 크게 교묘한 것이다. 이러한 相反·相通, '無'와 '有'의 포괄적 역설의 상관론은 현재·과거·미래, 有·無, 표면·이면, 교묘함과 즐렬함이 함께 의미를 갖고 존재한다.

도가에서 말하는 '無爲' 역시 인식론적으로 아무것도 의식하지 못하는 단순한 무위가 아니라, 모든 것을 인식하는 가운데의 인식하지 않음이요 행위하지 않음이라는, 내면 의미 중시의 포괄론적 역설이다.³⁶⁾ 따라서 동양화에 있어서 공백으로서의 虛는 虛가 아니라 實을 포함한 총체이며, 언제든 생성될 수 있는 잠재력과 운동 가능성을 지니고 있다. 虛는 그 외 다른 대상이 본질로 드러난 실의 부분으로 하여금 감상자들에게 연상과 암시, 상상을 불러일으켜 예술가가 표현하고자 하는 적극적인 잊음

35) 『老子』道德經.

36) 오태석, 『中國文學의 認識과 地坪』, 역락, 2001, pp.51-52.

(遊)의 경계를 드러내는 것이다. 그러므로 동양화에서 虛實은 상호적 관계가 드러난 '遊' 개념이다.

筮重光³⁷⁾에 의하면 '회화에 있어서 빈 곳은 實에 의해 나타나고, 眞에 의한 實은 虛로서의 神境을 만들어 내는 것이다. 즉 虛境과 實境에 의해 意境을 이득하게 나타나는 것이고 虛의 경지는 적극적 實을 만들기 위한 공간이라는 뜻'으로 다음과 같이 말했다.

“빈 것은 본래 그리기 어렵지만 實景이 맑으면 空景이 나타난다. 神은 그릴 수 없지만 眞景을 거의 완벽하게 그려내면 神境이 생겨난다. 위치가 서로 어그러지면 그린 곳이 대부분 쓸모없이 된다. 虛와 實이 서로를 복돋우면 그려지지 않은 곳도 모두 妙境이 된다.(空本難圖, 實景清而空景現, 神無可繪, 眞境逼而神境生, 位置相戾, 有畫處多屬贅, 虛實相生, 無畫處皆成妙境.)”³⁸⁾

이러한 '白을 경영하여 黑을 감당해 내는(計白當黑)' 妙用이다. 그림에서 물을 표현하는데 먹을 사용하지 않고, 구름과 아지랑이를 표현하는데 붓을 사용하지 않은 채 화면에 밝게 공간을 남겨 화면위의 교묘한 대비를 통하여 '虛한 곳은 곧 實하게 하고, 實한 곳은 곧 虛하게 함으로써 빈 것임을 느끼지 못하고 오히려 그것이 實함을 느끼게 할 수 있다. 虛와 實은 처리함에 있어서 서로 道와 서로를 이루는 것, 다시 말해서 '虛와 實은 서로를 낳는 虛實相生'이다.³⁹⁾라는 이러한 예술적 이론과 표현방식은 實의 부분은 묵이 표현 되지 않는 虛와 상보적인 관계로써 역시 보이는 부분과 보이지 않는 부분, 있음과 없음이 하나로 묶이는 상생적 구도로서 도가사상의 영향을 받은 산물이라 볼 수 있다.

이와 같이 동양화실기에서 虛와 實은 하나의 화면을 경영하는데 있어 계획적이고, 大小의 공간과 사물의 유기적인 관계, 氣의 흐름 등의 요소들이 발생하는 예술적 경

37) 筮重光은 이를 두고 “虛實은 서로를 키워주니, 묘경은 오히려 공백에 서려 있다.[虛實相生, 無畫處皆成妙境. 『畫筌』]”고 했고, 司空圖는 “實象 밖의 참 모양이요, 實景 밖의 참 모습[象外之象, 景外之景. 『與極浦書』]이라 파악했다. 모두의 언표는 곧 예술 감각과 상상력이 반드시 눈앞의 實境實象을 초월해야 함을 지적한 것이다. 이로써 획득되는 예술의 참 맛이란 바로 詩에서라면 '韻外之致'요, 書畫에서라면 '氣韻生動'이자, 樂에서라면 '得之弦外'이리라. cafe.naver.com/romankillers. 재인용.

38) 筮重光, 『畫筌』, 『畫論叢刊』(上), 171 頁.

39) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 1997, p.143~144.

제가 어떻게 나타나는지에 대한 것이다. 이처럼 화면을 경영해 봄으로서 현대 있어서 획일화된 개인은 체계화된 체제로 서로 교류를 하며 이 과정에서 남과는 다른 모습을 보임으로써 자신의 존재를 나타내려고 애쓰게 된다. 따라서 조형 활동의 경험을 통하여 표현 및 감상 능력을 길러, 창조성을 계발하고 정서를 함양시키는 것이다. 그리고 미술은 본질적으로 ‘남과 다르게’와 ‘지금까지와는 다르게’, 즉 ‘새롭게’를 추구하듯 虛實은 개성과 창의성을 육성하기 위한 미술교육의 조형방법이라고 할 수 있을 것이다.

2. 筆墨로서 ‘노닐음(遊)’

우리 사회에서 글로벌화는 이미 예견되고 나타나고 있지만 미래에는 더욱 심화될 것이다. 따라서 동양 철학적 조형 활동을 통하여 세계 문화를 이해하고 더불어 살아갈 수 있도록 하여야 할 것이다. 따라서 활발한 자아표현에서 자신의 생각이나 느낌, 감정 등을 표현하는데 있어서 묵필은 자유로운 재료이기도 한 것이다.

청의 화가 惲壽平은 “필과 묵이 있는 것이 그림이다.”(有筆有墨謂之畫)라고 하였다. 이 말은 간략하게나마 필묵의 중요성을 지적한 것이다. 필묵은 오랜 역사발전 과정을 통하여 점차 형성된 것으로 한편으로는 동양 민족의 심미적인 습관과 서로 연계되어 있으며, 또 한편으로는 동양화 도구의 특수성과도 밀접한 관계가 있다. 이러한 필묵은 역대화가들의 오랜 예술적 체험을 바탕으로 나름대로의 체계와 고유한 특성이 있는 예술적 성과를 이루게 된 것이다. 이는 서양화로는 대체될 수 없는 특징일 뿐 아니라 세계회화사의 발전에도 일정한 기여를 하였다는 점은 부정할 수 없는 사실이다. 서양의 경우는 원칙적으로 빛으로써 밝은 면과 어두운 면을 구분하는 방법을 사용한다. 특정한 빛과 색, 그리고 환경의 영향에 따라 객관화된 사물을 묘사하고 표현한다. 그렇기 때문에 빛은 조형에서 대단히 중요한 작용을 한다. 그러나 동양화의 조형은 형태와 구조, 그리고 고유색 등의 요소에 주의하며 또 필묵의 운용에 의해 이를 표현한다. 이러한 필묵에 의한 조형방법은 선이 필묵의 중요한 내용이기 때문에 간단히 ‘선에 의한 조형(以線造型)’⁴⁰⁾이라 하기도 한다. 그러나 필묵의 의미는 단순히 조형에만 그치는 것이 아니라, 화가의 현실에 대한 사상과 감정의 표현까지도 포함하는 것이다. 또 筆墨은 사물의 형태와 구조, 체적감, 질량감 등을 표현

40) 以線造型: 선에 의해서 조형이 이루어진다.

한 방법으로서 意趣를 나타낸다. 墨은 實의 표현에 있어 線을 포함하여 點, 面, 擦, 皴 등을 나타낸다. 筆은 方, 圓, 正, 側, 轉, 折, 挫, 頓⁴¹⁾ 등이 있고, 墨은 濃, 淡, 乾, 濕, 黑, 白 등이 각각 있다.⁴²⁾ 이러한 필과 묵을 통하여 대상의 음과 양, 강약으로 神, 氣(心齋), 傳神, 寫意등을 각각 '遊'의 예술적 경계를 표현으로써 미적 안목, 미술을 삶속에서 읽고 적용하고 개선하면서 살 수 있는 힘을 길러주는 것이라 할 수 있다.



<도판 1> 顧愷之, <女史箴圖卷> 東晉, 傳 (두루마리 부분), 비단채색, 24.8×348.2cm, 영국 대영박물관 소장

필은 위진시대 顧愷之의 女史箴圖(도판 21)에서 거울을 보며 머리를 빗고 있는 장면은 形과 神이 갖추어지고 부드럽게 표현된 필선이 마치 '봄에 누에가 명주실을 뿜어내는 듯하다(春蠶吐絲)'라 하여 그 필선에 대한 예로 여러 문헌에 전하고 있다. 그러므로 여사잠도는 理致를 깨달음(遊)의 경지에서 표현된 필선이라 볼 수 있고, 창조력을 통한 조형에 대한 감상 능력 및 미적 문화의 가치를 판단을 탄생시키는 미술교육이라 볼 수 있다.

묵은 단순한 색채는 意를 의미하고, 본질과 근원의 의미를 지닌다. 양송시대 묵은 당대의 발전을 기초로 하여 부드러운 遊絲描의 전통기법을 기초로 하여 휘어지고 구부러짐이 강한 鐵線描⁴³⁾를 융합하여 독자적인 大筆의 潑墨法을 발전하였고, 梁楷⁴⁴⁾의 潑墨仙人圖(도판 23) 작품은 減筆水墨人物畫의 발전에 새로운 길을 개척한

41) 方: 모방, 圓: 둥글다, 正: 갖추어 지다, 側: 옆으로, 轉: 구르다, 折: 자르다, 挫: 꺾을 좌, 頓: 깨지다.

42) 濃: 짙은 묵색, 淡: 흐린 묵색, 乾: 건조한 묵색, 濕: 촉촉한 습묵, 黑: 검은색, 白: 흰색.

43) 鐵線描, 철사 줄처럼 강인한 느낌의 선.: 唐代의 화가 周昉의 철선묘가 유명하다.

44) 梁楷, 1140경 山東省, 東評~1210경. 중국 남송 때의 화가, 주로 선종화를 그린 선승화가로 유명.

것은 자유분방한 정신에서 나타난 '깨달음'의 경지를 구축하였다. 발묵의 표현방법은 단순히 묵만을 이용한 경우와 보편적으로 이용되고 있는 발묵과 勾勒⁴⁵⁾이 결합된 것이 있다. 이는 발묵과 구름이 이루어낸 면과 선의 상호관계는 화면에 풍부한 하나의 울동감을 형성하기 때문에 보다 담백한 표현방법으로 이루어진 '物化'의 경지를 형상화한 것이라 할 수 있다. 따라서 이러한 주체와 객체가 합일한 것은 자유로움 속에서 좌우뇌의 균형 있는 동양화실기교육에서 필요한 것이라 할 수 있다.



〈도판 2〉 梁楷, 溟墨仙人圖

3. 寫意로서 '노닐음(遊)'

대상의 외형적인 것보다 내면적인 본질과 정신을 담아 그 정감을 표현하는 것을 寫意라 한다. 즉 작가의 문학적 소양과 정신을 통한 물상의 이치와 섭리를 '遊'의 경지에서 창의성 개발을 위한 것으로 동양화실기의 한 방법이라 할 수 있다. 북송대의 蘇軾⁴⁶⁾은 “형사로만 그림을 논하면 식견이 아이들과 다름없다(論畫以形似 見與兒童隣)”⁴⁷⁾는 말로서 사의를 중요시한 표현으로 그림을 그릴 때 화가의 정신을 통해 '遊'의 경계에서 자유롭게 그 뜻을 표현 할 수 있다는 것이다. 청초의 화가 惲壽平(1633-1690)은 다음과 같이 언급했다.

“그림을 그릴 때의 자세는 모름지기 모든 것을 잃고 옷을 벗고 다리를 뻗은 채 주위에 아무도 없는 것처럼 마음을 비워야만 한다. 그러한 뒤에야 비로소 변화의 기틀이 손에 잃고 원기(元氣)가 흘러넘치게 되며, 앞 시대의 장인에 의해 구속되지 않고 범도 밖에서 노닐 수 있다.” 『畫論叢刊』의 「南田畫跋」⁴⁸⁾

45) 勾勒: 윤곽을 가느다란 선을 그려서 묶는 화법.

46) 蘇東坡(1036~1101). 자: 子瞻, 호: 東坡居士, 愛稱 坡公·坡仙, 이름: 軾. 蘇洵의 아들이며 蘇轍의 형으로 大蘇라고도 불리었다. 대표작인 《赤壁賦》는 불후의 명작으로 널리 애창되고 있다.

47) 蘇軾, 『蘇東坡全集』, 前集, 卷16, 「書鄴隆王主簿所畫折枝二首」.

48) 惲格(1633-1690). 『南田畫跋』, 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1993, p.49 제

위 내용은 깨달음의 경지에서 그림을 그려야 만이 그 원기가 흘러넘치게 자유분방한 사유를 찾은 삶을 누릴 수 있도록 하기 위한 것이고, “앞 시대의 장인에 의해 구속되지 않고 법도 밖에서 자유롭게 노닐 수 있다.(而游於度之外矣)”는 것으로 정신적 사의에 대한 ‘遊’ 개념의 특수성을 의미하고 있다. 이와 같이 정신적 자유의 자세로써 작품에 임했을 때만이 노련한 필묵을 통하여 사의적인 동양화가 표현된다는 것으로 볼 수 있다.

사의를 중요시한 위진시대 謝赫⁴⁹⁾은 ‘骨法用筆’⁵⁰⁾을 화육법 가운데 하나로 제시했다. 張彥遠(815~879)⁵¹⁾은 ‘立意에 근거로 하면서 용필에 귀착되는 것(本於立意而歸乎用筆)’이라 하였으며, 형호는 필과 묵을 회화의 六要⁵²⁾ 가운데 두어, 眞을 옮기는 것이라고 했다. 그리고 송대의 蘇東坡와 米芾(1051~1107)⁵³⁾은 문학화와 더불어 문인들의 심미의식이 회화의 창작과 감상에 강하게 반영될 수밖에 없었으며, 뜻을 의미하며 기질과 기교적인 면에서 개성적인 화가들의 발전과 함께 詩跋, 書法, 畫法, 印章이 형식미와 품격미를 갖추는 것을 중시하는 경향이 되었다. 따라서 송대 사·서·화의 만남을 통해 형성된 사생과 사의는 ‘遊’의 경지에서 출현하였다.

북송대의 蘇東坡는 ‘常形(일정한 형상)’과 ‘常理(當然한 理致)’의 제기하면서 形神論을 그림이란, 표현대상의 외형과 닮거나 닮지 않음에 달려 있는 것이 아니라, 화가가 마음으로 인식한 대상의 본질적인 특징에 해당하는 내면의 성찰이 함께 드러날 수 있는 작품이라고 하였다.

『淨因院畫記』에서 파도, 구름, 연기 등에는 일정한 형태가 없으나 일정한 이치가 있다고 하였는데, 여기서 상리의 근본적인 원리를 설명하고 있다. 또 象外는 象의 외형을 충실히 묘사하는 과정을 통해 대상의 특성을 간파하고 화가의 미적관조를 통해 인식한 대상의 象을 표현하는 것으로 이해 할 수 있다. 따라서 象外와 常理

인용.

49) 謝赫: 화가 이론가로서도 유명. 저서 《古畫品錄》.

50) 骨法用筆이란 오랫동안 수련하여 자유스럽고 부담되지 않는 자신감이 넘치는 필을 말함.

51) 張彥遠(815~879). 당나라의 서화론가. 서화의 전통을 기록한 《역대명화기》(10권)을 저술.

52) 六要: 荊浩의 『筆法記』, 夫畫有六要, 一日氣, 二日韻, 三日思, 四日景, 五日筆, 六日墨.

53) 米芾(1051~1107). 자 元章 호 南宮·海岳. 湖北省 襄陽 출신. 관직은 禮部員外郎에 이르렀고 궁정의 書畫博士에 임명되기도 하였다. 북송 말의 회화사상을 이는 데 중요한 자료가 되는 《畫史》 외에도 《寶章待訪錄》, 《書史》, 《寶晉英光集》, 《海岳名言》 등의 저서가 있고, 《草書九帖》, 《行書三帖》 등의 작품이 있다.

는 상호관계를 갖는 것이며, 대상의 근원적 원리를 인식한 화가가 그 원리를 파악한 뒤 표현하는 정신적인 의미에서 ‘遊’의 경계라고 할 수 있다.

“회폭에 만물조화의 이치를 담아 그려낼 수 있는 사람은 물성 자체에서 그 신묘함을 껴 수 있고, 마음은 산과 서로 어우러져 물의 동정을 간파하여 어떤 사물이든 그 특징과 그 특성을 파악할 수 있다. 이로써 삼라만상의 이치와 시묘함을 깨우쳐 통달하지 아니한 바가 없기 때문이다. 그런즉 형체와 정신이 서로 융화되고 유무가 서로 엉키게 되며, 만물의 이치를 터득하므로 신령함이 전체에 가득하게 된다. (造其理者, 能因性之自然. 究物之微妙, 心會神融. 默契動靜, 察於一毫. 投乎萬象, 則形質動蕩, 氣韻飄然矣)”⁵⁴⁾

위의 내용을 통해 살펴볼 때, 깨달음의 경계로서 소식의 상리는 顧愷之의 傳神論, 宗炳의 ‘質有而趣靈’ 중 ‘靈’의 개념, 사혁의 ‘氣韻生動’이나 ‘窮理盡性’의 ‘性情’과 같은 의미라고 할 수 있다. 또한 곽희의 ‘取其質’에서 ‘質’의 개념과도 상통한다. 이러한 개념들은 결국 모두 사의성에 대한 ‘遊’개념의 정립에 밑거름이 되었다고 할 수 있다. 대상을 통해 작가가 정신을 표현하고자 하는 것은, 사물과 그 사물을 이루고 있는 세계의 근본적인 이치를 깨달아야만 동양화 실기에서 창의성이 가능한 것이다. 따라서 ‘遊’를 통한 사의적인 회화이론은 문인들의 철학과 학문을 바탕으로 객관 대상의 형사와 사의를 초월하여 창작과 감상주체의 주관적인 예술체험을 통한 정신적인 ‘遊’의 경지에서 재현 하였다고 볼 수 있다. 이것은 장자의 ‘庖丁解牛’ 우화중에서 언급된 본래의 모습 하늘의 결, 즉 세상의 참모습, 道를 보기에 주체와 대상이 소외되지 않고 物化가 될 수 있는 ‘遊’의 경계 속에서 자기의 자유로운 정감을 통한 생각에 의한 표현 할 수 있는 동양미술에 대한 조형방법이라 볼 수 있는 것이다.

V. 작품분석

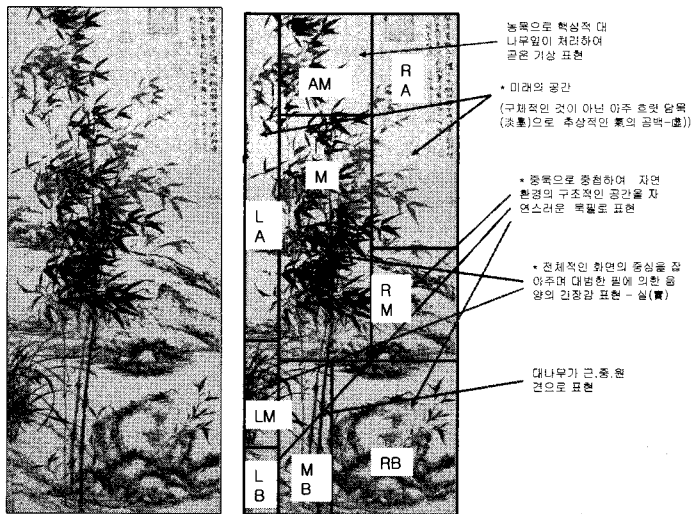
작품분석과 검증을 위하여 먼저 작품의 분절을 통하여 각 부분으로 분절된 의미 소들이 나타나는 의미를 바탕으로 의미 생산의 절차를 포함한 전체의 정감의 형상

54) 鄭昶, 『中國繪畫全史』, 송대의 張放禮, 양렬, 앞의 책, p.90. 재인용.

화절차를 분석하여야 한다. 그리고 작품분석 방법은 다양하게 시도 될 수 있으나 연구자가 검증도구로서 기호화하여 분석방법에 의한 분절을 하였다. 또 작품의 조형적 특성을 파악하기 위하여, 앞에서 논의 된 '遊'를 통한 회화화가 하나의 화면에서 어떻게 나타나고 있는지 검증 한다. 이에 따라서 '遊'의 기본인 깨달음의 경계로서 虛·實의 표현적 재료와 방법으로 필묵, 화면의 경계로서 사의 등의 각 방법의 특성이 나타남을 분절하여 검증하였다.

화면의 분절한 각 부분의 기호는 다음과 같이 정하지만 필요에 따라서 다르게 표기 할 수 도 있다. 그 가로방향의 기호는 좌(Left), 중앙(Middle), 우(Right)등으로 가로방향을 나누어 분절을 시각적으로 나타난 중심의 느낌과 시선을 끌여기는 느낌들 하고 그리고 각 소재에 의한 분절을 임의로 분절한다. 또 세로방향의 기호는 상, 중앙, 하로 시각을 유도하는 중심의 느낌들을 순차적으로 분절을 한다. 분절과정의 용어는 다음과 같은 용어를 이용한다. L(좌측), M(중앙), R(우측), A(상), B(하)로 등으로 기호화하여 '遊'를 통한 회화화에 대한 형상화를 분석검증 하였다.

1. 石濤의 〈與王原祁合作蘭竹坡石圖〉 분석



<도판 3> 石濤, 與王原祁合作蘭竹坡石圖. 분절도

석도 『畫譜』와 題跋 등에서 나타난 예술사상을 보면, 먼저, 物我交融이다. 둘째, 닮지 않은 닮음(不似之似)등이 있다.

회화란 마음을 따라 자연의 노닐에 의하여 아무런 세속적인 것을 버려야 '道'와 가까워 질 수 있고, '遊'를 실현 한 감성 표현이라 할 수 있다. 즉 실로 석도는 외형에서 떠난 작가 자신의 자유스러운 마음을 평정의 상태에서 풍요한 가운데 회화에 임했다. 따라서 작가로 외적 형태를 버리고 내적 형태를 취하여 자기철학 속에서 창조적이고 개성적인 '遊'의 작가로 보여 진다고 할 수 있다.

석도의 작품을 통해 '遊'의 예술적 경계를 살펴보면,

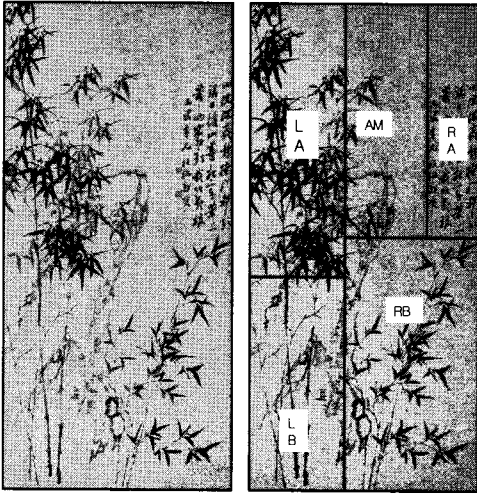
첫째, 虛와 實의 경영에 있어서는 實은 화면의 중앙에 세로로 위치하고 虛의 공간을 實의 좌우측에 표현함으로 '遊'의 경계가 나타난다. LA·RA·LM·RM·LB·RB는 物我交融의 경지에서 성숙된 예술로서 표현으로 주객관적 볼 수 있고, AM·M·MB는 實부분으로서 대나무의 곧은 기상을 표현해내고 있다. 따라서 그의 예술정신은 속세를 초월한 虛靜心에서 삶을 읽고 적용하여 개선하면서 살 수 있는 힘을 길러 주는 미술의 표현이라고 할 수 있다.

둘째, 필묵법을 위주로서 화면의 대비적 분할과 자유스런 움직임음을 보여주고 있다. 자연을 사실적으로 표현하기보다는 '답지 않은 답음(不似之似)'으로 구속받지 않는 '遊' 자세로서 표현하였고, 먹은 농담의 변화와 평상시 대나무를 자주 접하여 관찰해야만 가능한 대나무의 기운생동은 필묵표현에서 볼 수 있는 창의성과 개성이 나타난다.

셋째, 사의로는 AM·M·MB는 힘찬 기상으로 곧게 뻗어있는 대나무로 조형화되어 있다. LA·RA·LM·RM·LB·RB부분은 AM·M·MB의 대나무의 배경이 되는 부분으로서 대나무의 모습만을 사의적으로 표현한 것이 아니라 자연환경의 구조적인 공간과 함께 구성하고 있어 사의를 담고 있는 것이다. 또한, RA부분에 발문이 기록된 것으로 보아 시서화의 삼절이 갖춰진 것으로 보아 감성적이고 창의적인 사의화라 볼 수 있다. 이 작품에서는 장자의 '遊'가 갖는 이상적 정신세계가 대나무의 세차고 힘찬 표현을 통하여 상징적 감성능력이 나타난 작품이다.

2. 鄴變의 〈墨竹圖〉 분석

정섭이 회화의 실천과 사색을 통해 터득한 '가슴 속의 대' 「胸中之竹」가 아닌 '손안을 통해 그려진 대나무 「手中之竹」, '반드시 기술이 지극한 후에야 능히 생각을 그려 낼 수 있다' 「必極工而後能寫意」, '옛 법에 얽매이지 않으며 자신의 견



<도판 4> 鄭變, 墨竹圖. 188.9 x 104 cm. 분절도

해에도 집착하지 않는다」 「不泥古法
不執己見」, '손안에 맡겨 그려나간
다」 「手隨寫去」, '자연을 스승으로
삼는다」 「造物爲師」, '조화의 기틀'
「化機」, '정신을 배우되 형상을 모
방하지 않는다」 「師基意不在象間」,
'반은 배우고 반은 버린다」 「學一半
廢一半」 등의 주옥같은 명구들이 내
포하는 의미는 창작에 대한 정섭의
독창적인 회화정신이라 할 수 있다.
이에 따른 정섭의 <墨竹圖>를 통하
여 '遊'의 경지를 분석해보면,

첫째, 화면에서 實은 화면의 좌측
에 위치하고 虛는 우측에 표현되어 '遊'의 경계가 나타나 있다. LA·LB는 實부분
로서 농묵으로 활기차게 짙은 대나무잎과 가는 필선으로 그린 대나무 줄기가 선명
한 대비를 보이면서 조화를 이루었다. 이것은 자신이 속한 사유체계의 구속을 잊고,
막힘이나 거침이 없는(無礙)의 상태라 할 수 있다. 따라서 虛 實을 활용하여 자유
스러움을 유감없이 발휘한 '遊'의 예술적 경지에서 시간이 흐를수록 세계화, 다원화
로 인하여 사람들은 더 다양한 문화적 욕구와 양식을 추구의 정감을 보여 준 것이
라 할 수 있다.

둘째, 필묵법은 LA·LB는 담묵으로 담백하게 표현된 대나무가 있고 중묵과 농묵
을 사용하여 입체적으로 표현한 대나무 잎이 있다. 대나무 잎은 활기차게 펼쳐 있으
며, 진하고 얽은 먹빛이 서로 엇갈려 있어서 수많은 빛 그림자가 겹쳐 있는 것만 같
다. 이 작품은 중묵과 농묵, 담묵을 적절한 조형 활동의 경험을 통하여 감성능력으
로 '깨달음'의 경지를 표현한 미술이라고 할 수 있다.

셋째, 사의로는 정섭은 대나무를 그릴 때는 반드시 먼저 뜻을 세워야, 다시 말해
가슴 속에 대나무를 이루어놓아야 한다고 했다. 이는 곧, 뜻이 붓보다 먼저 있다는
감성적 표현으로 미적 안목, 미술을 삶속에서 읽고 적용하고 개선하면서 살 수 있는
힘을 길러 주어야 함을 나타낸 것이라 볼 수 있다. 따라서 깨달음(遊)을 통해 초월
적 예술세계를 지향하여 사의성의 표현한 방법이다.

이상과 같이 미적 안목의 육성, 창의성 계발, 감성능력의 함양, 조형능력의 함양 등으로 미술교육의 필요성이 나타나고 있다고 볼 수 있다.

VI. 결 론

연구자는 장자의 '遊'란 의미를 미학적 입장에서 정의하였고, 그 개념을 통한 미술교육을 연구하였다. 그 목적은 동양미술에 장자의 '遊' 개념이 내재되어 있음을 밝히고, '遊' 개념이 미술교육에 있어서 필요성을 밝히고자 한 것이다. 우선 '遊' 개념을 통한 이론적 형상화를 통하여 그 사실을 연구 해 보았다. 그 연구결과는

첫째, '遊'와 동양화의 상호관계성을 虛實論의 조형이념으로 고찰 했을 때, 虛는 그 외 대상이 본질로 드러난 實의 부분으로 하여금 감상자들에게 연상과 암시, 상상을 불러일으켜 예술가가 표현하고자 하는 적극적인 잇음(遊)의 경계를 뜻하므로 '虛'는 '遊'와 서로 같은 경계의 맥락이라 할 수 있다. 따라서 虛와 實은 '遊'의 표현으로 대체가 가능하며, 조형 활동의 경험을 통하여 표현 및 감상 능력을 길러, 창조성을 계발하고 정서를 함양시킴을 알 수 있었다.

둘째, 필묵으로 陰과 陽의 강약으로 神, 氣(心齋), 傳神, 寫意등을 각각의 예술적 경지를 표현하는 것이다. 따라서 필묵은 形似와 寫意的인 예술형상의 창조까지 연계되어 있는 중요한 것이다. 따라서 정신적 '노닐음'의 경계가 표현 가능함을 알 수 있었다. 그리고 자유로운 생각에 의한 표현 할 수 있는 창조력과 자연을 통한 조형에 대한 감상능력 및 미적 문화의 가치를 판단할 수 있는 탄생시킬 수 있었다.

이상의 결과로 볼 때, 이 시대의 동양화교육은 동양적 개념의 조형방법인 虛實, 筆墨, 寫意 등으로 작화가 가능하기 때문에, 이에 따른 동양화실기교육은 '노닐음'경계에서 이루어 져야 함을 확인 할 수 있다. 이를 통하여 미적 안목의 육성, 창의성 계발, 감성능력의 함양, 조형능력의 함양 등을 복합적인 미적 논리가 다양한 현대미술 속에서 동양미술교육의 정체성을 지킬 수 있는 하나의 방법론으로 필요하다고 본다.

■ 참고문헌

* 中文

- 笄重光, 『畫筌』, 『畫論叢刊』(上), 171 頁.
鄭奇, 『中國畫哲學芻議』, 上海書畫出版社, 1991, 68 頁.
顧凝遠, 『畫引』, 『中國畫論類編』(上), 118頁.
中華學術院 編輯, 「美術論集」, 華岡出版公司, 民國 68, 1978.
劉笑芬, 『中國花鳥畫紙研究』, 제296종, 민국 62, 1973.

* 國文

- 교육과정 교과서 연구회, 「한국교과 교육과정이 변천」, 대한 교과서주식회사, 1993.
김삼량, 「미술교육개론」, 미진사, 2000.
김정희, 「미술교육입문」, 형설출판사, 1998,
안병주 譯, 전호근 공역, 『莊子1』, 전통문화연구회, 2002.
오강남, 『莊子』, 현암사, 2000.
劉笑敢 著, 최진석역, 『장자철학』, 소나무, 1998.
조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 1998.
陳鼓應 著, 최진석 역, 『老莊新論』, 소나무, 2001.
한국미술교과교육학회, 「미술교육 이론의 탐색」, 예경, 2000.
갈로 著, 강관식 역, 『中國古代繪畫理論史』, 미진사, 1993(중판).
박은화 역, 『중국회화감상』, 도서출판 예경, 2001.
徐復觀 著, 권덕주 역 『중국예술정신』, 동문선, 1990.
왕백민 著, 강관식 역, 『동양화구도론』, 미진사, 1991.
온조동 著, 강관식 역, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1989.
이규선, 「미술교육학」, 교육과학사, 2000.
지순임, 『중국화론으로 본 繪畫美學』, 미술문화, 2005.
진조복 著, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1995.
J.캐힐 著, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 1978.
Eisner, E. W.(1988), TheRoleofDiscipline-Based ArtEducation in America's Schools,

LA, CA: The Getty Center for Education in the Arts.

* 논문 및 정기간행물

金研珠, 「東洋繪畫의 寫意性에 관한 研究」, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 2004.

백중열, 「미술교육이 어린이의 발달단계와 감각기능에 미치는 영향에 관한 연구」, (사향미술교육논총, 8), 2001,

엄태동, 「莊子の 逍遙 및 齊物 思想과 教育」, 교육원리연구 제4권1호, 교육원리연구회, 1999.

조민환, 『노장의 미학사상에 관한 연구』, 성균관대학원 박사학위논문, 1990.

■ Abstract

A Study on Needs of 'Strolling (Yu)' at the Fine Arts Education

- Focused on Oriental Painting -

The paper examined whether the fine arts education needed concept of 'Yu' that was suggested by 'Soyoyu' of Jangja, a representative philosopher of Doka. At first, the paper defined concept of 'Yu' of Jangja as well as background and needs of the fine arts education, and investigated values of 'Yu' of the Oriental painting in aesthetic way to examine whether today's Yu concept can be applied to modern Oriental fine arts education to express.

Chapter 2 examined concept and thought of 'strolling (Yu)', and Chapter 3 did background and needs of the fine arts education.

Chapter 4 examined an access to practical technique education of the Oriental painting through 'strolling (Yu)': At first, the chapter investigated 'Heosil' of space concept that was researched at Chapter 2, 'Pilmuk' of expression technique, and 'Sacui' of state of spiritual canvas of painters.

The findings were as follow:

Firstly, when relation between Yu and Oriental paintings was investigated based on formative idea, 'Heo' reminded appreciators of association of ideas, hint and imagination, etc by 'Sil' that other objects disclosed intrinsic attributes so that it indicated border of positive forgetfulness expressed by artists to have same border between 'Heo' and 'Yu'. Therefore, both 'Heo' and 'Sil' could build up expression as well as appreciation ability by experiencing formative idea to develop creativity and to build emotion and to cognize needs of the fine arts education.

Secondly, the artistic state of 'Shin', 'Ki (Simjae)', 'Jeonshin' and 'Saeui', etc could be expressed with strength and weakness of both Yin and Yang of Pilmuk. Therefore, the Pilmuk were linked even with creation of both Hyeongsa and artistic form of Saeui. Therefore, freedom at border of spiritual 'strolling' could produce creative power being expressed by thinking, natural appreciation ability, and education that could judge values of aesthetic culture.

Therefore, cultivation of aesthetic eye, development of creativity, build up of formative ability and education of human nature, etc could keep identity of the Oriental fine arts education at various modern fine arts.

Key words: strolling, fine arts education, Oriental painting, sensitivity, creativity