

東洋繪畫의 經營位置에 의한 餘白의 美 研究

이 승 숙*

- I. 序論
- II. 東洋繪畫의 經營位置
 - 1. 經營位置의 概念
 - 2. 視覺法則과 繪畫의 意味
- III. 餘白의 概念 및 表現方法
 - 1. 餘白의 概念
 - 2. 東洋思想으로 본 餘白
 - 3. 餘白의 表現方法
- IV. 結論
- 參考文獻
- Abstract

요약

본 논문은 東洋繪畫에 있어서 經營位置에 의한 餘白의 美를 두 가지 觀點에서 고찰하였다.

첫째, 畫面構成의 일환인 經營位置로 드러나는 餘白의 처리 방법에 대한 기존의 방법론을 史料를 통하여 分析하여 체계적으로 정리하였으며,

둘째, 餘白의 美에 대한 傳統的 觀點과 본인의 觀點을 비교하여 그 차이점을 把握하였다.

대부분의 先行研究와 資料는 餘白의 運營과 表現방법이 거의 水墨, 山水畫에 집중되어 있었기 때문에 본인은 彩色위주의 작업을 하면서 여러 조형요소 가운데 사물간의 구성 및 色彩간의 調和를 통한 화면공간의 運用문제에 대해 연구하였으며, 동양회화의 画面구성을 담당하는 經營位置 요소 가운데 餘白의 美를 새롭게 평가하

* 홍익대학교 미술대학 미술학박사, 세종대, 추계예대 출강, 청강문화산업대학겸임교수.

고 認識하는 계기를 마련하고자 하였다.

水墨畫와 달리 彩色畫 분야에서 제대로 認識되지 못했던 餘白의 운용에 대한 표현성의 확대와 그 의미를 살펴보았으며 이를 통해 표현기법이나 표현 언어 측면에서 공통점을 갖는 다른 藝術分野와 連繫하여 연구 분석함으로써 餘白의 表現과 그 감상의 경계가 결코 繪畫 한 분야에만 국한되지 않음을 연구하였다.

餘白의 概念 및 표현방법에서는 餘白과 空間의 기본개념을 탐구하고 분석 하면서, 東洋思想 속에 나타나는 餘白觀念을 정리하였고 經營位置의 형성과 변천을 정리하고 遠概念을 정리하였다.

본인은 작품창작에 있어서 사물의 本質을 파악하여 표현하기 위한 방법으로 형사적인 측면과 神似的인 측면을 함께 고려하였다. 形似的인 측면에 해당하는 드러난 형상의 표현은 대체로 格物致知的 측면을 고려하였으며, 寫意的 측면에 해당하는 無形의 形은 창작 주체의 정신과 합일되는 ‘物化’의 경지에 이르러 노력하였다. 그 안에 내재된 정신성을 표출하기 위하여 莊子가 제시한 ‘心齊’와 ‘坐忘’의 경계를 추구하면서 정신적 수양의 경지에 이르러 하겠다. 정신적 수양이 작품 속에 투영될 때 화면에 외형적인 형태와 더불어 내재된 본질도 함께 전달될 수 있으며 화면 속에 표현된 形象의 이미지는 현실에서 體得한 심미적 經驗을 바탕으로 하는 것이라 보았다.

본 논문은 歷代 畫家들과 이론가들이 남긴 歷史的 遺産들을 根據로 傳統을 繼承하고 변화시켜 再創造함으로써 본인 작품의 整體性을 확립해야 한다는 사실을 알게 되었다.

본인이 추구하고 指向하는 작품세계의 整體性을 확립하기 위해서 傳統과 現代를 創造的인 방법으로 融和시켜 향후 작품의 方向性을 찾고자 하였다.

주제어 : 여백, 조화, 정신적수양, 전통계승, 현대적 재구성.

I. 序 論

동양회화의 화면을 구성하는 경영위치에서 주요한 역할을 하는 여백의 미에 큰 영향을 미친 철학적 기초는 儒教, 佛敎, 道敎가 추구하던 가치관과 밀접한 관련이

있다. 뿐만 아니라 이러한 전통적 東洋思想들은 실제로 화가들의 창작 정신과 폭넓게 연관되면서 작품의 창작 및 품평 등에 잘 구현되고 있다.

말하고 싶으나 아직 하지 않고 있는 태도의 欲語還休'는 儒家의 '中'이나 道家의 '無'의 개념과 비슷하게 나타난다.

동양회화의 畫面 運用에서는 대부분 넓은 餘白을 남기고 있는데 반해 서양회화의 경우는 대부분 화면 가득 채우는 구성으로 이루어져 있다. 동양회화에 나타나는 이러한 여백은 단순히 비워 둔 공간이 아니라 보다 심오한 철학적 의미를 가진 동양인의 美的情緒를 내포하고 있다.

서양의 풍경화는 자연으로부터 아름다운 한 부분을 뽑아낸 후에 작가의 훌륭한 技巧과 個性있는 取舍 構成에 의해 표현된 景物들이 대부분이다. 그러나 이러한 審美意識에 의해 구현된 形象들은 자연의 부분이지 전체는 아니다.

반면 동양의 회화세계는 다른 사람들에게 생동감 있는 節奏, 고요한 平和, 속세를 초탈한 達觀의 모습, 대자연에 대한 觀照 등의 감동을 준다. 서양화의 화면에 채워진 유한적이고 감각적인 요소를 훌쩍 뛰어넘는 동양 특유의 자연인식 방법인 散點 透視를 통해 창조적으로 변화시키고 조합하기도 한다. 이 과정에서 이루어지는 가장 중요한 표현 방법 가운데 하나가 정신적 경계까지 포괄하는 여백을 통해 무한한 가능성의 세계를 펼쳐내는 것이라고 할 수 있다.

한 장의 백지를 여백이라 일컬을 수는 없으며, 筆墨의 運用을 통한 有機的이고 創造的인 配合으로 이루어진 상태를 餘白이라 한다.

다양한 풍경들이 실제로는 모두 아름다울 수 있다. 그러나 돋보이는 풍경과 주제를 더 강조하고 부각시키기 위해 意圖的으로 생략하여 그 주위를 처리한 것이다. 이러한 종류의 적절한 布置와 構成이 동양회화가 추구하는 방법인데, 이는 사진 촬영 방법으로는 도달할 수 없는 독특한 경계이다.

현대 회화의 창작원리에 따른다면 여백의 근간을 이루는 비어 있는 부분이나 배경이나 바탕으로서의 白은 조형요소 가운데 色彩로 간주할 수도 있다. 여백으로 처리한 이러한 白은 화면 전체의 명도 및 채도를 증강시킬 수 있어 화면을 더욱 명쾌하고 풍부하게 부각시킬 수 있다. 이러한 여백의 효과는 경영위치로 드러나는 여백의미를 적극적으로 구현한 水墨 山水畫가 다양한 변화와 풍부한 意境을 표현할 수 있도록 하였으며, 특히 수묵 산수화의 특질을 형성하는 중요한 요소 가운데 하나로 자리 잡았다.

본 논문에서는 다음의 두 가지 觀點에서 문제를提起하여 동양회화의 경영위치에 의한 여백의 미를 연구하고자 한다.

첫째, 여백에 대한 傳統的인 觀點과 필자의 觀點을 비교하여 살펴보고,

둘째, 여백의 처리방법에 대한 기존의 방법론을 史料를 탐구하여 체계적으로 정리하고자 한다.

II. 東洋繪畫의 經營位置

東洋의 산수화가들은 대체적으로 자연 경치의 실제적인 면모를 전체적으로 표현 전달하려는 경향이 농후하다. 이러한 창작의식은 화면의 空間構成에 직접적인 영향을 미쳐 동양회화의 독특한 공간구성 의식인 章法을 형성하였다.

위진남북조 시대 송의 宗炳은 「畫山水序」에서 이렇게 論하고 있다.

무릇 눈으로 보고 마음에 통하는 경지를 理라고 할 때, 사실적으로 잘 그려진 산수화의 경우 눈으로 보면 마음도 동시에 감응하게 된다. 눈으로 보고 마음에서 느껴 산수가 지니고 있는 산과 감응하는 상태가 되면, 그림을 보는 자의 정신은 고도로 비상하여 비로소 理를 터득하게 된다. 바로 이러한 상태에서 비록 다시 眞山眞水를 찾아 나선다 하더라도 이보다 더 나올 리가 있겠는가? 또 神이란 원래 근거가 없는 무형의 것이면서도 형태 있는 것에 깃들고, 또 같은 형상의 사물에도 감응하기 마련인데, 따라서 이것은 이치적으로 산수화폭 속에도 들어올 수 있게 된다. 만일 참으로 제대로 묘사하여 그려 진실의 妙를 얻은 경우라면 최고로 훌륭한 경지에 이른 것이라고 할 수 있다.¹⁾

바로 종병의 말처럼 눈에 보이지 않는 현상의 교묘한 작용을 어떻게 제대로 표현 해내느냐가 관건인데, 이것은 바로 표현방법을 통해 해결해 나갈 수 있다고 보는 것이다. 산수화의 오묘한 표현은 공간구성의 結構에 따라 새롭게 펼쳐낼 수 있다. 이러한 공간구성은 넓은 의미에서의 章法과 經營位置라는 구체적인 표현형식에 의해

1) 宗炳, 「畫山水序」, 夫以應目會心爲理者, 類之成巧, 則目亦同應, 心亦俱會. 應會感神, 神超理得. 雖復虛求幽巖, 何以加焉. 又神本無端, 栖形感類, 理入影迹, 誠能妙寫, 亦誠盡矣.

표출된다. 따라서 공간구성의 원리는 화면의 章法과 經營位置 등 結構의 방법에 있다고 할 수 있다.

이처럼 동양의 空間概念은 고정된 시각과 사고로부터 끄집어낸 사물의 나열이 아니며, 또 과학적으로 일목요연하게 설명하기 어려운 포괄적이면서 전체적인 경험과 체득의 결과로 제시되는 視覺世界라고 말할 수 있다.

1. 經營位置의 概念

자신이 경험하고 체득했던 자연세계의 포괄적인 현상을 제한된 화면에 어떻게 배치하고 구성하느냐 하는 문제는 동서고금을 막론하고 매우 절실한 표현 요구였다. 이는 작가가 전달하고자 하는 작품내용의 思想과 美學的인 價値를 효과적으로 표현하기 위해 선행되어야 할 중요한 조형과제이기 때문이다. 構圖法에 해당하는 이러한 조형수단을 동양회화에서는 “章法”²⁾, “布局”³⁾, “經營位置”⁴⁾라고 부른다.

작가에 따라 표현하는 대상과 풍격이 다른 것처럼 구도에도 다양한 표현형식과 특징이 있는데 이 가운데에는 분명 중요한 법칙이 존재한다.

산수화가 아직 독립적인 장르로 발전하기 훨씬 이전인 東晉시대에 顧愷之는 넓은 의미의 구도에 해당하는 “置陣布勢”⁵⁾(진을 치듯 위치를 정하고 형세를 펼침)의 원리를 제시하고 있다.

이 “置陣布勢”는 고개지의 『魏晉勝流畫贊』의 <孫武> 그림에서 나온 용어로 현대

- 2) 章法 : 본래 句法의 대칭으로서 본디 문장이나 詩歌의 단락을 구성하는 법을 지칭한다. 이것이 서예나 그림에 전용되어 글씨나 제재의 배치와 구성을 뜻하는 의미로 쓰이게 되었다. 왕백민 저, 강관식역, 『동양화구도론』, 미진사, 1995, p 8.
- 3) 布局 : 본디 문학에 있어서의 일거리나 구성, 특히 劇에 있어서 각 대목을 배치하거나 절정을 배치하는 등의 결구법을 의미하는 용어이다. 이것이 시나 서예, 회화 등에도 구성과 배치를 뜻하는 의미로 쓰이게 되었다. 위의 책, p. 8.
- 4) 經營位置 : 회화창작에 있어서 제재를 취하고 버림과 조직, 화면의 구상과 배치를 의미한다. 위의 책, p.8.
- 5) 置陣布勢 : 東晉의 顧愷之(345~406)가 『魏晉勝流畫贊』에서 <孫武> 그림을 평하는 가운데 제시한 용어이다. 직역하면 ‘陣을 배치하고 勢를 분포시킨다.’는 의미로서, 본디 孫武가 초왕이 총애하던 좌우 2隊의 대장인 2將을 참수하는 장면을 그린 <손무>의 그림에서 婦人軍隊의 화면구성을 의미하는 말이라 하는데(長廣敏雄 譯註, 『歷代名畫記(1)』, 1977, 平凡社, 東京, 339~346) 일반적으로는 화면의 구성을 의미하는 용어로 해석한다. 나아가 보다 세분하여 ‘置陣’은 외면적인 위치를 배치하는 것이고, ‘布勢’는 화면에 있어서의 내면적인 역동감과 기세를 배치하는 것으로 해석하기도 한다. (林木, 『論文人畫』, 1987, 上海人民美術出版社, p43).

회화용어의 구도에 대한 언급에 해당되며 회화 창작의 방법론에 중요한 의의를 지니고 있다. 즉 화면의 구도를 잡을 때는 실제로 대상을 마주하고 객관적으로 본 후, 작가의 상상력을 통해 오묘하게 헤아려야 한다는 것과 〈北風詩〉 그림에서처럼 생각을 치밀하게 해야 한다는 것이다.⁶⁾

고개지는 산수화에서 인물의 위치를 설계할 때 회화에서 가장 표현하기 힘든 시간성과 공간성의 문제까지도 생각하였다. 그래서 장도룡이 그의 제자들에게 경전을 설법하고 있는 위치를 붉은 언덕으로 그려 구별하도록 한 것이다. 고개지의 경우 인물들과 함께 그려진 산수화는 화가 자신의 도가적인 眞을 추구하는 정신을 표현한 것이라 할지라도 화가의 자연미에 대한 심미정신도 충분히 표출된 것이라고 할 수 있다.⁷⁾

경영위치의 개념은 일반적으로 화면상의 공간운용인 構圖의 원리로만 解釋되어오면서 단순한 畫論의 한 부분으로 인식되어 왔다. 그러나 氣韻이 生動하는 작품을 완성하기 위해서 사물간의 위치와 관계를 경영하는 방법 가운데 이 원근의 중요성이 내포 되어있음을 간과해서는 안 된다.

이러한 요구가 잘 반영된 경영위치의 원리가 발전되고 성숙되어 가는 과정 가운데 북송은 遠近의 表現法이 한층 더 전문화 되고 세분화된 시기라 할 수 있다. 즉 산수화에서 「郭熙」는 자신의 경험을 이론적으로 체계화한 「三遠法」⁸⁾을 제시하고 있다. 광희의 삼원법을 바탕으로 지역적인 자연의 기후조건까지 감안하여 이를 원근에 반영시킨 韓拙의 삼원법은 지리적인 기후조건에 따라 視野가 달라지기 때문에 작품상의 事物遠近도 다르게 표현되어야 한다는 매우 설득력 있는 원근 이론이다.

이상에서 밝힌 바와 같이 東西洋 繪畫를 막론하고 人間의 認知가 발달할수록 自然에 대한 解釋이 변모되어 왔다는 것은 틀림없는 사실이며 그것을 표현하려는 目的이나 方法에 있어서도 실험적인 시도가 계속되어 왔다. 또한 그 기저를 이루는 동양의 遠 概念과 서양의 원근법의 원리의 만남은 현대회화의 새로운 경향으로 최근의 극사실적인 작품에서도 適用되고 있는 것으로 보아 동양회화의 空間運用的 基底에 자리 잡고 있는 遠의 개념과 서양회화의 구성 원리인 원근의 관계도 새롭게 살

6) 지순임, 「중국화론으로 본 회화미학」, 미술문화, 2005, pp. 155~156.

7) 지순임, 앞의 책, pp. 147~148 참조

8) 산수화에 있어서의 원근표현을 고원, 심원으로 나타냈는데 산 밑에서 정상을 올려보는 방법, 앞산에서 뒷산까지 굽어보는 방법, 산 앞에서 산 뒤쪽을 들여다보는 방법으로 나누고 있다.

퍼볼 필요가 있다.

최근 극사실적 작품에 있어 원근법을 무시하는 기법을 시도하는 경향이 있긴 하지만 이러한 사조에서도 원근법은 여전히 適用되고 있는 것으로 보아 繪畫의 基底를 이루는 遠近이라는 空間秩序는 영원히 계속될 수 있을 것이다.

遠의 개념에 대한 이해가 동양회화를 보는 觀者를 無限空間속으로 끌어 들이는 것이라면, 원의 개념을 경영위치의 공간운용으로 끌어들이는 것은 회화적 화면 無限空間을 담아내기 위한 상징적 방식이라고도 할 수 있는 것이다. 이러한 원의 개념은 자연과 우주의 섭리를 무한 공간으로 표현하는 의지라고 볼 수 있는데, 자연과 우주에 대한 신비를 인간의 思惟나 感情을 통하여 이해하려는 측면이 바로 동양회화에 있어서의 餘白의 美로 드러나는 것이라 할 수 있다. 餘白의 美가 遠의 개념과 만날 때 우리는 곧 회화작품 속에서 無限空間의 境界를 엿볼 수가 있는 것이다.

경영위치의 개념은 일반적으로 화면상의 공간운용인 構圖의 원리로만 解釋되어오면서 단순한 畫論의 한 부분으로 인식되어 왔다. 그러나 氣韻이 生動하는 작품을 완성하기 위해서 사물간의 위치와 관계를 경영하는 방법 가운데 이 원근의 중요성이 내포 되어있음을 간과해서는 안 된다.

이러한 요구가 잘 반영된 경영위치의 원리가 발전되고 성숙되어 가는 과정 가운데 북송은 遠近의 表現法이 한층 더 전문화 되고 세분화된 시기라 할 수 있다. 즉 산수화에서 「郭熙」는 자신의 경험을 이론적으로 체계화한 「三遠法」⁹⁾을 제시하고 있다. 郭희의 삼원법을 바탕으로 지역적인 자연의 기후조건까지 감안하여 이를 원근에 반영시킨 韓拙의 삼원법은 지리적인 기후조건에 따라 視野가 달라지기 때문에 작품상의 事物遠近도 다르게 표현되어야 한다는 매우 설득력 있는 원근 이론이다.

이상에서 밝힌 바와 같이 東西洋 繪畫를 막론하고 人間의 認知가 발달할수록 自然에 대한 解釋이 변모되어 왔다는 것은 틀림없는 사실이며 그것을 표현하려는 目的이나 方法에 있어서도 실험적인 시도가 계속되어 왔다. 또한 그 기저를 이루는 동양의 遠 概念과 서양의 원근법의 원리의 만남은 현대회화의 새로운 경향으로 최근의 극사실적인 작품에서도 適用되고 있는 것으로 보아 동양회화의 空間運用的 基底에 자리 잡고 있는 遠의 개념과 서양회화의 구성 원리인 원근의 관계도 새롭게 살

9) 산수화에 있어서의 원근표현을 고원, 심원으로 나타냈는데 산 밑에서 정상을 올려보는 방법, 앞산에서 뒷산까지 굽어보는 방법, 산 앞에서 산 뒤쪽을 들여다보는 방법으로 나누고 있다.

펴볼 필요가 있다.

최근 극사실적 작품에 있어 원근법을 무시하는 기법을 시도하는 경향이 있긴 하지만 이러한 사조에서도 원근법은 여전히 適用되고 있는 것으로 보아 繪畫의 基底를 이루는 遠近이라는 空間秩序는 영원히 계속될 수 있을 것이다.

遠의 개념에 대한 이해가 동양회화를 보는 觀者를 無限空間속으로 끌어 들이는 것이라면, 원의 개념을 경영위치의 공간운용으로 끌어들이는 것은 회화적 화면 無限空間을 담아내기 위한 상징적 방식이라고도 할 수 있는 것이다. 이러한 원의 개념은 자연과 우주의 섭리를 무한 공간으로 표현하는 의지라고 볼 수 있는데, 자연과 우주에 대한 신비를 인간의 思惟나 感情을 통하여 이해하려는 측면이 바로 동양회화에 있어서의 餘白의 美로 드러나는 것이라 할 수 있다. 餘白의 美가 遠의 개념과 만날 때 우리는 곧 회화작품 속에서 無限空間의 境界를 엿볼 수가 있는 것이다.

2. 東洋繪畫의 視覺法則과 繪畫的 意味

1) 遠의 概念

遠은 근본적으로 道의 속성에 대한 술어이자 道를 인식하는 형식이다. 先秦(346~380) 시기에 주로 순수사변적인 道의 象에 대한 술어였던 遠은 ‘玄’과 동일한 의미로서 감각적으로 인식하거나 표현할 수 없는 形而上에 대한 신비적 直觀에 해당하는 것이었다. 그러나 魏晉 시기의 玄學에서는 감각적이고 물질적인 自然을 통해 道의 속성을 표상하는 개념으로 사용되는데, 주로 人物品藻나 山水詩의 형식을 통해서 예술의 영역으로 확대된다. 이 과정에서의 遠 개념은 道에 대한 表象인 ‘道象’에 대한 개인의 직관적 인식형식으로 파악할 수 있다. 이러한 直觀的 인식형식으로서의 遠 개념이 唐의 文學에서는 象에 대한 主觀的 심미의식(意象)으로 전개되며, 더 나아가 보편적 심미인식으로서의 意境을 산출하는 형식이 된다. 이러한 遠의 인식적 특징은 곧 道에 대한 표상의 하나인 象外의 ‘거리두기’이다. 唐代로부터 진행되어 온 시와 繪畫의 동화과정은 이러한 인식형식을 회화로 끌어들이었는데, 이것이 바로 송 대 이후 회화에서 추구해야 할 이상적 視覺形式으로서의 遠이 성립하는 과정이다.¹⁰⁾

10) 오영삼, 「遠의 미적 인식에 관한 연구」(홍익대 석사논문, 1999), p. 1.

繪畫는 審美形式과 形象形式의 결합으로 이루어진다. 중국 회화의 이상적 심미형식은 본질적으로 象外之象 즉 道에 대한 인식을 목표로 삼고 있으며, 形象形式은 形에 대한 사실적 표현을 추구한다. 따라서 심미인식과 형상표현의 관계는 서로 ‘象外之象’과 ‘形象’이라는 모순관계로 설정되는데, 이러한 모순을 해결한 것이 바로 ‘거리두기’로서의 遠이다.¹¹⁾

이 遠은 회화에서 物象, 즉 자연을 바라보는 시각형식이다. 그러나 이것은 투시가 아니라 생명감 자체이다. 高遠과 深遠, 그리고 平遠을 통해서 자연을 하나의 역동적 흐름으로 파악하며 그러한 리듬을 筆墨으로 표현하는 것이 송대 산수화의 이념이었다. 그러므로 예술형상은 필묵의 리듬 자체이고, 意境 또한 自然의 생동하는 리듬이자 그 원리로서 道에 대한 심미인식인 것이다. 따라서 形象과 意境은 遠을 통해 하나의 동일한 차원으로 환원되어 결합한다. 이것은 송 대 이후의 산수화에서 나타난 획기적인 변화로 회화와 문학, 특히 詩와의 동화과정의 산물이며 寫意를 추구하는 文人畫가 성행할 수 있는 배경이 되었던 것이다.

2) 散點透視

散點透視는 사물을 관찰할 때 초점을 한 곳에 고정시키지 않고 초점을 이동시키면서 사물의 前後左右와 上下 및 遠近 등을 여러 각도에서 보거나 體驗과 習慣에 의해 이루어지는 觀察法을 포괄하는 개념이다.

동양회화의 중요한 표현형식은 사물의 본질적 특징을 추구하기 때문에 특정한 時空에서만 구성되거나 혹은 한정된 공간에서 일정하게 변하는 표상에 구속되지 않는다. 다시 말하면 반드시 사물이 다각적으로 다양하게 진행되는 것에 대해 전면적으로 그것을 관찰하는 것을 필수조건으로 삼는다. 그러므로 관찰자와 대상 사이에서 그 환경의 공간 거리와 위치 관계가 고정되어 변하지 않는 순간적인 차이를 定格이라 한다. 이 정격은 동양회화의 산점투시에서는 성립되지 않는다. 왜냐하면 동양회화에서 응용하고 있는 散點透視는 움직이는 가운데 경물을 관찰하는 인식방법으로 즉 근본적으로 특정한 時空의 고정된 점에서 이루어지는 透視的 限界를 타파하는 것을 체험하고자 하기 때문이다.

동양회화에서 추구하는 산점투시의 방법은 실재하는 대상물의 空間運用을 통한

11) 오영삼, 위의 논문, p. 61.

경영위치를 그것이 처한 시공적 환경과 물상의 관계를 고려하여 작가의 창작의도에 부합하도록 하고자 하는 것이다. ‘以動觀景’의 관찰방법의 근본은 현실생활의 체험에서 나온 것이다. 사람들이 눈을 움직이지 않고 본다는 것은 거의 불가능하다. 사람들은 일반적으로 행동하면서 물건을 관찰한다. 만약 작은 사물을 보려면 그 물건을 가까이 당겨 크게 확대해서 드러나게 하는 以小觀大法을 사용하는데, 마치 X광선으로 투시할 때 시점이 작은 움직임으로 물체를 관찰하는 것과 유사하다고 할 수 있다. 이동을 하면서 움직이는 물체를 관찰하면 좌우나 앞뒤로 보면서 사물의 한 부분을 인식할 수 있지만, 사물 사이의 관계를 조정하는 일은 불가능하다. 생활 속에서 사물을 볼 때 이러한 산점투시의 원리를 응용하면 전후좌우 뿐 아니라 여러 각도에서 보는 체험과 습관 등을 활용하여 원근 등을 보다 잘 관찰할 수 있게 된다.

3) 三遠法

三遠法이란 회화의 공간을 運用하는데 필요한 세 가지 視覺觀點에 따라 서로 같지 않은 形體와 화면의 효과를 거둘 수 있음을 밝힌 繪畫理論이다.

北宋時代의 郭熙는 荊浩의 『筆法記』를 분석하고 자신의 경험을 통해 체계적으로 정리하여 『林泉高致』를 통해 발표하였다.

곽희의 삼원법은 동양회화에서 자연을 바라보는 시점의 각도 문제를 해결해주고 散點透視를 발견하였다. 곽희의 삼원을 바탕으로 韓拙의 새로운 삼원법이 등장하여 산수화의 풍부한 감각적 경치를 작품에 표현할 수 있도록 구체화 시켰다. 이와 같이 북송시대부터 진행된 遠의 변화는 元에 이르러 黃公望에 의해 단순화 되었다.

동양의 전통 산수화는 흔히 구름과 안개를 빌어서 가림과 드러냄의 운치를 표현하곤 한다. 교묘히 감추었을 때는 이 또한 은밀하게 드러나는 것을 암시하고 있음을 알 수 있다. ‘감춤’에는 더욱 많은 물건이나 경치가 있음을 연상시켜 줄 수 있으며 이러한 역학적 효과에 능히 이를 수만 있다면 이러한 감춤의 경계를 통해 또 하나의 드러냄의 여유를 제시할 수 있기 때문이다.

三遠을 실제로 화면에 적용시켜 보면, 어느 한 遠으로는 동양회화의 경영위치가 제대로 성립되지 않는다고 이미 언급하였다. 실제로 한 화면은 둘 내지 셋 이상의 시점에 의한 복합적인 구도로 구성되어 있는 것이다.

三遠에 의한 작품들을 살펴보면 세 종류의 다양한 층차적 공간이 인간의 감성적

인식에 의해 변화를 이루어 서로 구별되고 연계되면서 우뚝 솟은 것, 중첩된 것, 온화하여 친근감이 도는 것으로 서로 어울리는 것이라고 할 수 있다.

三遠은 繪畫空間 概念과 技法面에서 본 결과 멀리 보이는 것은 화면의 上部에 가깝게 보이는 것은 화면의 下部에 그린다고 하는 고도의 약속, 이른바 古代의 遠上近下法은 六朝로부터 隨, 唐을 거쳐 진행되어, 北宋, 郭熙에 의하여 三遠으로 완성되면서 형식상 규범처럼 확정하게 되었다.

III. 餘白의 概念 및 表現方法

1. 餘白의 概念

동양회화에서 餘白은 창작뿐만 아니라 감상에 있어서도 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 동양화의 기본원리는 主客, 陰陽, 虛實, 取捨, 遠近, 大小, 黑白, 疏密, 聚散, 輕重, 隱現 등 대립과 호응 같은 관계성에 뿌리를 두고 있다. 특히 유교·도교·불교와 같은 동양철학의 영향과 더불어 동양인의 예술적 심성과 밀접하게 관련되어 있다. 이 가운데 여백은 동양회화의 창작과 감상에 있어 이러한 관계성을 아우르는 핵심적인 연결고리로서 중요한 위치를 차지하고 있다. 이 여백이 예술창작 속에서 본격적인 철학적 의미를 갖게 되는 것은 唐代 중기 이후 水墨畫가 발달하기 시작한 뒤 宋代에 이르러 본 체도에 진입하면서 부터라고 할 수 있다. 이때에 이르면 寫實的 表現에서 感性的 表現으로 작가 자신의 思想을 표현하는 효과적인 수단으로 인식되면서 단지 視覺的인 經驗보다는 構圖와 描寫를 簡略化하여 對象의 本質을 표현하고자 하는 寫意性까지 담아내었다.

서양의 공간의식이 공간에 대한 차원적 탐색과 공간을 확장시키려는 시도를 통해 합리적인 방식으로 전개되는데, 이는 인간 중심적인 입장에서 이루어진 것이라고 할 수 있다. 반면에 동양의 사고방식은 인간은 자연의 일부일 뿐 세계의 중심이 아니기 때문에 동양의 회화에서는 자연이 그 중심을 이루며 자연을 매개로 한 창조적인 작업을 중시한다. 바로 이러한 세계관의 차이 때문에 서양과 동양의 공간의식은 큰 차이를 드러낸다.

특히 회화창작에서 대상표현을 제외한 나머지 공간표현에 대한 생각은 매우 다르

다고 할 수 있다. 서양회화에서는 이러한 공간을 미완성의 공간이라고 보는 반면에 동양회화에서는 이 공간을 未完의 조형성을 갖고 充實을 지향함과 동시에 공간을 화면 밖으로 확산시키는 것으로 보기 때문이다. 동양회화에서는 이러한 공간을 ‘餘白’이라고 칭하며, 이 여백을 감상자의 상상력이 화면을 확대 해석할 수 있도록 해 줄 뿐만 아니라, 화면의 완결성에 의해 상상력이 속박되지 않도록 해준다고 본다. 따라서 동양화 속의 여백은 공백이나 스페이스[Space], 면적[Area] 등의 개념과 다르며, 묘사된 대상과 공백으로 남는 부분이 우열을 가릴 수 없이 공존하는 것이다.¹²⁾

동양회화에서의 여백은 그 아름다움으로써 강조될 뿐만 아니라 그 기능의 측면에서도 중요하게 작용한다. 즉 여백은 감상자의 시선을 화면의 주체로 집중시키는 역할을 할 뿐만 아니라, 화면에 여유로움과 편안함을 부여하여 감상할 때 시원함을 느끼게 한다. 또 여백은 묘사된 사물의 형태를 돋보이게 할 뿐만 아니라 그것이 지닌 눈에 보이지 않는 의미를 보충하고 증폭시키는 역할을 하는 것이다.¹³⁾

2. 東洋思想으로 본 餘白

餘白의 관념을 儒家 사상과 관련시킬 수 있는 中庸이다. 中庸에서 말하는 ‘中庸’이란 喜怒哀樂이 아직 발동하지 않은 상태를 말하는데, 이것이 발동하여 모두 節度에 맞으면 그 상태를 和라 한다. 中은 天下의 大本이고 和는 天下의 道理가 원만하게 이루어진 狀態이다.¹⁴⁾ 이러한 中庸의 의미를 살펴보면, “中”이란 아직 形을 취하지 않은 상태일 뿐 無形은 아니며 형을 취할 가능성을 지닌 상태를 말한다. 이 때문에 도가에서 말하는 “無”의 개념과 비슷하게 나타난다. 그러나 유가에서 말하는 “中”의 의미가 도가의 “無”와 다른 점은 道家의 “無觀”이 모든 것을 경향 속에서 보려고 하는 경향성의 의미가 강하게 나타나는 반면, 中에 있어서는 아직은 나타나고 있지는 않지만 나타날 수 있는 혹은 장차 나타나려 하는 경향을 인정하면서 庸에 있어서는 항상 실현되고 있는 中을 본다는 것이다.¹⁵⁾ 이와 같이 儒家의 思想은 表現된 形態와 餘白과의 관계를 설명할 수 있는 근거를 제시하고 있다. 餘白은 儒

12) 정수경, 「선의 자율성에 의한 내적 공간표현 연구」, 홍익대학교 석사논문, 1994, p. 2.

13) 이민한, 「여백이 갖는 정신과 조형성」, 홍익대학교 석사논문, 1984, p. 20.

14) 胡適, 『中國古代哲學史』, 喜怒哀樂之未發 謂之中 發而皆中節 謂之和 中也者天下之本也和也者 天下之達道也, p.310.(中庸1章)

15) 이민한, 앞의 논문, p. 15 참조

家の ‘後素’, ‘中’으로서 표현된 형태인 ‘絢’, ‘庸’의 바탕이 된다. 그리고 여백이 精神的 가치로써 아직 드러나지 않는 形象이라고 한다면, 표현된 형태인 ‘絢’과 ‘庸’은 간소하고 소박한 모습으로 드러난 餘白이나 ‘後素’, ‘中’의 存在를 느낄 수 있도록 하는 역할을 하고 있다.

道家에서 ‘無’를 보는 관점이 어떻게 나타나는가? 또 여백을 과연 ‘無’로 볼 수 있는가?

노자는 有와 無를 동일한 것으로 보고 있는데, 有를 無의 전개로 보는 한 無의 기초 위에서 有를 보는 관점이 노자의 정신이고 道家哲學의 핵심이다.

“천하 만물은 有에서 생겨나고, 有는 無에서 생긴다.¹⁶⁾” 라고 한 것은 바로 無가 有의 根源이고 有를 産出하는 母體임을 말한 것이다. 그런데 이 無란 감상적인 양상으로 파악할 수 있는 존재가 아니다. 그 예는 흙으로 만든 그릇에는 반드시 내면에 빈 부분의 空間이 있다. 이 빈 부분의 空間인 無가 없으면, 그릇으로서의 구실을 할 수 없는 것이다. 그러므로 그릇이라는 有가 편리하며 目的을 달성하려는 有가 되려면 반드시 이러한 無의 작용이 있어야 하는 것이다. 즉 “無而有爲”의 작용이 있어야 하는 것이다.

그러므로 餘白의 虛는 존재의 형으로는 虛이지만 기능의 형으로는 實이라고 간주할 수 있다. 동양화에서의 여백은 無의 樣相을 취하므로 감각만으로는 파악할 수 없다. 즉 무위의 위대한 작용을 염두에 두고 여백의 역할을 맡긴 것이라고 할 수 있다. 虛實論에서 虛를 實 이상으로 보는 견해도 이러한 관점 때문에 성립되는 것이다.

장자의 사상은 인간 현실세계의 속박으로부터 자유로워지기 위해 지식과 욕망에서 벗어나 허정한 심재, 좌망의 자유로운 정신적 경지에 이르고자 하는 것이라 할 수 있다.

모든 사물에는 生死, 始終이 있어 어떤 정해진 범위 안에서 제한된다. 그러나 ‘道’는 時空을 초월하며 시작도 없고 끝도 없다. 사랑도, 증오도 없다. 만물은 ‘無’로부터 시작되어 ‘有’를 만들어 내는 것으로 自然과 더불어 하나가 되는 것이며 道家思想의 핵심인 無以有爲와 일치하는 것이다.

이러한 사상을 바탕으로 예술 창작이 이루어질 때 형상으로 드러난 설명적 아름다움 보다 ‘無’로 표현되는 여백의 미가 더욱 심오하고 상상의 폭을 넓혀준다. 『般若心經』의 대명제인 ‘色不異空, 空不異色, 色即是空, 空即是色’의 원리는 동양사상의

16) 『道德經』 40章. “天下萬物生於有, 有生於無”

본질을 꿰뚫는 정수라고 할 수 있다. 이는

“일체의 형질이 있는 森羅萬象(色)이 空과 다르지 않으니 그것은 幻色의 색으로서 있는 것이요, 空이 森羅萬象(色)과 다르지 않으니 그것은 空이 실체로서 있는 것이 아니라 진실한 참 空으로 존재한다. 색이 곧 空이요, 참 공으로 있는 것이 곧 색이다.’란 의미로서, 이들 양자의 분별이 같이 사라져버림으로 인해서 둘의 구분이 없어지고 열려진 서로의 관계 속에 二元性이 궁극적인 높이에서 극복됨을 가리킨다.”¹⁷⁾

선종에서 추구하고자 하는 궁극적인 목표는 감관기관으로 확인할 수 없고 구체적으로 전달할 수 없는 진리의 본체를 사변과 인식 또는 언어 따위에 속박되지 않고 직관적인 방식을 이용하여 찾아내는데 있다. 그렇다면 회화에서의 표현방법이 이러한 사상을 따른다면 역시 약정된 형태나 부호가 아닌 특수하고 주관적인 방식으로 표현되어야 할 것이다. 즉 ‘정해진 형태가 없는 형(無形之形)’과 ‘말하지 않는 말(無言之言)’로 표현전달의 묘미를 이룩해야 하는 것이다.

선종사상과 회화의 관계는 일체의 形質을 갖춘 삼라만상이 空과 다르지 않음과 色은 곧 空으로써 양자의 구분 없이 열려진 서로의 관계 속에서 궁극적인 경지에 도달할 수 있는 無我에 대한 해석으로 이해할 수 있다.

3. 餘白의 表現方法

전통적 동양화 표현에 있어서 ‘여백’은 ‘그림에 있어서 그리지 않고 비워 둔 공간’을 말한다. 이때 여백은 그림에 있어서 완성되지 못한 상태가 아니다. 그림으로 채우지 않고 비워 둔 공간이지만 그 속에는 묘사하여 나타내는 것보다 더 많은 내용을 함축하고 있다.

동양화에서는 ‘여백’을 통하여 작품의 의미를 더욱 깊게 하고 내용을 풍부하게 하며, 생명력 있는 화면을 표현할 수 있다. 그리고 이러한 화면 구성요소로서의 여백은 이미지의 연속성을 갖게 되는데, 이때 여백은 작품 속의 형태를 받쳐주는 근원적 바탕이며, 무한한 생명력의 가능성을 암시적으로 부여하고 시정과 여운을 만드는 수

17) 임두빈, 『한국미술사 101장면』, 도서출판 가람기획, 1998, p. 189.

단이기도 하다.

작가가 의도적으로 창조하는 여백의 운용은 ‘수용자 참여의 상상 공간’이면서 작품의 연속, 차단, 상상 등 이미지와 이미지를 이어주면서 다양한 변화를 주는 역할을 담당하는 ‘전략적 공간’으로 볼 수 있다. 아울러 이와 같은 특성 외에도 작품에 따라서 ‘예측불허의 공간’, ‘쉬어가는 공간’, ‘상생의 공간’, ‘혼돈의 공간’ 등으로 나타나기도 한다. 그런데 화면구성에서 이루어지는 ‘여백’의 운용은 흰색으로 처리한 공간으로만 나타나는 것은 아니다.

동양화에 있어서 공간배정은 중요한 원리로서 전체구성의 공간배정과 그림의 부분들 간의 공간배정을 함께 실행하였다. 간격의 리듬과 전체와 부분의 조화를 통한 공간표현을 시도한 것이라고 볼 수 있다.¹⁸⁾ 이러한 동양회화의 여백은 무한한 창조의 잠재력이 존재하는 가장 자유로운 세계라고 할 수 있다.

동양회화의 여백운용은 시정과 재현성에 대한 표현의 융합이므로 화면을 단순한 평면으로 보지 않고 인간을 둘러싼 무한하고 심오한 공간으로 정감을 표현할 수 있다. 이러한 동양회화의 여백운용은 이 餘白의 미를 통해 동양화의 특성을 살리면서 흥미로운 효과를 내기 때문에 매우 중요한 조형요소 가운데 하나라고 할 수 있다.

V. 結論

본 研究는 東洋畫 表現에 있어서 傳統的인 餘白의 表現과 오늘날 創作에서 이루어지고 있는 다양한 餘白의 表現을 綜合하여 經營位置에 필요한 要素로서 餘白을 고찰한 것으로 經營位置에 의해 드러나는 餘白의 美를 두 가지 觀點에서 문제를提起하고 研究하였다.

첫째, 經營位置에 대한 特徵과 性格을 分析하여 동양의 傳統的 思惟와 결부된 東洋思想的 側面을 儒, 道, 禪思想的 觀點에서 考察하였다.

둘째, 東洋繪畫의 畫面構成을 담당하는 經營位置의 要素 가운데 가장 東洋的 特色을 드러내는 餘白을 運用하는 方法에 있어서 技法的인 部分과 形式的인 部分들을 分析하여 東洋繪畫의 經營位置에 의한 餘白의 美를 새롭게 評價하고 認識하는 계기

18) 조지 로울러, 김기주 역, 『동양화의 원리』, 중앙일보사, 1980, p. 176.

를 마련하였다.

‘餘白의 概念 및 表現方法’에서는 두 가지 측면에서 고찰하였다. 우선 餘白과 空間의 기본개념을 탐구하고 분석하면서, 東洋思想 속에 나타나는 餘白觀念을 儒家, 道家, 禪宗의 餘白概念으로 나누어 정리하였다.

儒家의 餘白概念에서 ‘繪事後素’의 意味는 작가가 作業에 임하기 전에 먼저 해야 하는 바탕에 대한 준비라고 이해할 수 있다. 그 바탕을 어떻게 처리하는가에 따라 表現하고자 하는 主題가 돋보일 수도 묻혀버릴 수도 있다. 아무런 處理도 하지 않은 채 畫面 그 자체로 남겨두는 방법도 있으며, 主題를 부각시키기 위해 主題와 잘 어울리는 色으로 空間을 처리할 수도 있다. 어떤 色으로 어떻게 처리하는가에 따라 주제를 부각시키거나 후퇴시킬 수도 있고, 팽창시키거나 수축시킬 수도 있는 것이다. 이러한 바탕 처리에 따라 따뜻한 느낌, 서늘한 느낌, 어두운 느낌, 밝은 느낌 등을 표현할 수 있는데, 이는 經營位置에 의해 心理的 效果가 달라지기 때문이다.

道家의 餘白概念에서 ‘無’는 빈 空間이지만 그 가운데 ‘生’이 있기 때문에 더욱 奧妙한 境地에 해당한다고 할 수 있다. 道家의 이러한 認識을 통해 풍부한 審美的 聯想을 이끌어낼 수 있으며, 동시에 이 餘白概念을 통해 보다 자유로운 藝術的 再創造를 진행할 수 있다. 바로 道家의 ‘無以有爲’의 精神처럼 ‘無’로 표현되는 餘白의 美는 生命力을 얻어 폭 넓게 다루어질 수 있는 것이다.

禪宗의 餘白概念은 ‘空’의 觀念과 관련되어 있는데, 眞理의 本體를 思辨이나 言語 따위에 얽매이지 않고 直觀的인 方式을 통해 認識하고자 하는 것이 그 특징이라고 할 수 있다. 繪畫에서 이러한 禪宗의 餘白概念에 따른 表現方法을 借用한다면 約定된 形態나 符號가 아닌 特殊하고 主觀的인 方式으로 처리할 필요가 있다. 즉 禪宗이 추구하는 정신을 잘 드러내고 있는 ‘정해진 형태가 없는 형 無形之形’과 ‘말하지 않는 말 無言之言’과 같은 표현방식이 여기에 해당되는 것이라고 할 수 있다.

餘白을 運用하는 方法에 있어서 技法的인 部分과 形式的인 部分으로,

첫째, ‘經營位置의 形成과 變遷’에서는 위진남북조 시대에 최초로 경영위치의 개념을 제기한 謝赫의 六法을 중심으로 東晉의 顧愷之가 제시한 置陣布勢의 이론 및 北宋의 郭熙와 韓拙 및 元의 黃公望, 淸과 現代의 經營位置에 이르기까지의 전반적인 흐름을 살펴보았다. 여기서 經營位置를 결정짓는 要素들을 하나하나 살펴 본 결과 다음과 같은 사실을 확인할 수 있었다. 사혁이 『古畫品錄』에서 제시한 「六法」 가운데 ‘經營位置’는 바로 畫面에 造形要素들을 배치하는 일종의 構圖에 관한 法則

임을 알 수 있었다. 즉 作品속에 表現된 形象의 氣勢와 韻致를 극대화시키기 위해서는 事物 사이의 位置關係를 構思하는 構圖의 重要性을 강조하고 있다는 사실이다. 그동안 經營位置는 일반적으로 화면상의 構圖로만 解釋되어 단순히 畫論의 한 부분으로 인식되어 왔으나, 氣韻生動한 작품을 완성하기 위해서는 畫面에서 位置를 經營하는 方法이 매우 중요하다는 사실을 확인할 수 있었다.

둘째, ‘東洋繪畫의 視覺法則과 繪畫의 意味’에서는 遠의 개념 및 여러 가지 운용 방법에 대한 논의와 더불어 散點透視에 대한 概念 및 作品에서의 運用 등에 대해 살펴보았다. 여기서 遠의 概念에 대한 연구는 郭熙와 韓拙 및 黃公望의 繪畫理論을 예로 들어 각각의 三遠法에 대한 考察을 함으로써 遠에 대한 概念을 정리하였다.

空氣遠近法에 해당하는 餘白의 運用으로 구름과 안개를 대신하거나 비어있는 空間을 나타내는 경우도 있지만, 餘白의 表現은 대체로 ‘氣’와 ‘遠’ 그리고 ‘省略’의 表現으로 나타난다. 오늘날의 餘白의 處理方法은 彩色을 통해서도 想像의 空間으로 유도할 수 있으며, 畫面과 畫面 사이의 境界面에서도 省略과 想像의 餘白을 意圖의 으로 만들어낼 수 있음을 밝혔다.

■ 參考文獻

- 顧 俊『美學辭典』, 臺北, 木鐸出版社, 1988.
- 葛路著, 姜寬植譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1997.
- 權德周, 『中國藝術思想에 대한 研究』, 숙명여자대학교, 1982.
- 김상철, 『東洋畫의 理解』, 시각과 언어, 1999.
- 金鍾太, 『東洋繪畫思想』, p 111, 志社, 1989.
- 金鍾太, 『東洋畫論』, 일지사, 1984.
- 루돌프 아른하임, 김춘일역, 『미술과 시지각』, 홍성사, 1981.
- 박은화, 『중국회화 감상』, 예경, 2001.
- 董其昌著, 변영섭, 안영길, 박은화, 조송시역, 『董其昌의 화된 畫眼』, 시공사, 2004.
- 徐復觀, 『中國藝術精神』, 權德周외 역, 동문선, 1990.
- 安炳周, 田好根 共譯, 『莊子』, 傳統文化研究會, 2003.

- 안혜정, 『내가만난 일본미술이야기』, 아트북스, 2004.
- 王菊生, 『中國繪畫學概論』, 中國 湖南美術出版社, 1998.
- 溫肇桐, 姜寬植譯, 『中國藝術批評史』, 미진사, 1989.
- 윤천근, 『장자』 「이해를 통해 보는 자유와 해방의 논리」, 1996.
- 이만재著, 유미경 譯, 『海上畫派』. 미술문화. 2005.
- 李澤厚, 劉綱紀編, 權德周, 金勝心共譯, 『中國美術史』, 대한고과서주식회사, 1992.
- 임두빈, 『한국미술사H01장면』, 도서출판 가람기획, 1998.
- 林木, 《論文人畫》, 上海人民美術出版社, 1987.
- 林語堂, 최승규역, 『중국미술이론』, 한명출판사, 2002.
- 智順任, 『山水畫의 理解』, 일지사, 1993.
- 河龍得, 『韓國의 傳統色과 色彩心理』. 명지출판사. 2001.
- 『韓國美術史』, 大韓民國藝術院, 1984.
- 胡適, 『中國古代哲學史』
- 김인환, 「東洋藝術論에 있어서의 ‘氣’에 대한 研究」, 홍익대학교 박사학위논문, 1995.
- 金柱喜, 「壯者의 自然의 人間觀에 관한 研究」, 성균관대학교 석사학위논문,
- 오세권, 「한국화의 ‘몽타주’ 표현에서 나타나는 ‘여백’ 연구」, 『韓國造形藝術學會 論文集』, 2004.
- 王亨烈, 「東洋繪畫에 있어서 ‘神似’의 表現研究」, 홍익대학교 박사학위논문, 2003.
- 柳明然, 「意志의 表象과 遠近法의 價值評價 研究」, 중앙대학교 박사학위논문, 1987.
- 李相殷, 「儒家의 禮樂思想에 관한 研究」, 성균관대학교 박사학위 논문.
- 이민한, 「여백이 갖는 정신과 조형성」, 홍익대학교 석사학위 논문.
- 오영삼, 「원의 미적인식에 관한연구」, 홍익대학교 석사학위 논문.

■ ABSTRACT

A study on the beauty of space by overall arrangement and composition of a picture in Oriental painting

Lee, Seung-Sook

From two viewpoints the writer investigated the beauty of space by overall arrangement and composition of a picture in Oriental painting.

In particular, she examined the expanded representation and significance of space use which had not properly been recognized in the field of a colored picture contrary to a painting in India ink. She studied that the boundary for the representation and appreciation of space was unlimited to one field of painting by studying and analyzing it in connection with other fields of art which had something in common with it in techniques or languages of representation.

The writer considered the aspects of similar forms and spirits as the methods of understanding and representing the essence of an object in creating a work. She generally considered the aspect of perfecting knowledge by studying the principle of an actual thing for the representation of revealed forms corresponding to the aspect of similar forms, and tried to reach the stage of 'materialization' united with the spirit of the subject of creation for the formless forms corresponding to the aspect of representing an artist's inner world as well as the external shapes of things. She tried to reach the stage of spiritual cultivation in pursuit of the boundary between 'mental vanity' and 'sitting quietly and attaining the state of perfect selflessness', which were presented by Chuang-tzu, to express the spirituality internal to it. She recognized that the projection of the cultivation on a work could convey internal essence as well as external forms to a picture. It was because the image of the form represented in a picture was based on the aesthetic experience got from reality.

In the concept of space and a method of representing it, she explored and analyzed the basic concept of space, arranged the concept of space shown in Oriental ideas

dividing it into the concepts of space in Confucianism, Taoism and the Zen sect.

What she felt acutely through this study was that she should establish the identity of her work by succeeding to, changing and re-creating tradition based on the historical heritage left by successive excellent painters and theorists. Putting together all these things showed that establishing the identity in the world of work pursued and oriented by her required searching the direction in future works by mixing tradition with modern times in a creative way, which is just the purpose of study in this thesis.

Key words : space, composition, selflessness, contemporary representation,
traditional aesthetic.