

전통 산수화 시각법의 교육적 활용에 관한 연구*

김 선 영** · 김 선 이*** · 이 주 원****

〈 목 차 〉

I. 서론	IV. 전통 시각법의 교육적 활용 방안
II. 전통 시각법의 정신적 측면	1. 전통 시각법 교육의 방향
1. 전통적인 자연관	2. 전통 시각법 교육의 실제
2. 산수의 경계(境界)론	V. 결론
3. 산수의 도체(道體)론	※ 참고문헌
III. 전통 시각법의 조형적 분석	※ ABSTRACT
1. 부감시(俯瞰視)	
2. 역원근법	
3. 사차원적 시각법	

주제어(key words): 전통 산수화(traditional landscape), 전통 시각법(traditional landscape perspective), 전통 미술교육(traditional art education), 부감시(bird-eye view), 역원근법(inverse perspective)

I. 서론

오늘날 미술교육의 주요 내용은 미술에 대한 서구적 관점과 현대미술에 편중되어 있다고 할 수 있다. 서양의 미학에 기초한 조형요소와 원리가 교육과정 안에서 중요한 필수 학습 요소로 강조되고 있으며, 확장된 미술 매체와 시각 문화에 대한 관심이 증가하면서 현장에서 전통 미술교육에 대한 비중은 상대적으로 줄어들고 있는 현실이다. 한편 세계화 시대 문화 정체성에 관한 사회적 논의 속에서 전통 미술문화에 대한

* 이 논문은 2012년 한양대학교 교내연구비 지원으로 연구되었음(HY-2012-N)

** 홍익대학교 미술대학원 겸임교수, 본 학회 회원, 주저자

*** 한양대학교 부교수, 본 학회 회원, 교신저자

**** 한양대학교 겸임교수, 한양대학교 박사과정, 본 학회 회원, 공동저자

교육적 접근이 강조되고 있는 점은 고무적이라 할 수 있다. 이를 위해서 전통 미술문화를 새롭게 발굴하고 재조명하는 노력이 이어지고 있으며, 이는 단순한 보존, 전수의 차원이 아니라 문화적 산물로서 전통이 가지는 의미와 가치를 발견할 수 있도록 하는 미술 교육적 실천을 포함한다(박선휘, 2004). 이러한 시점에서 전통 미술교육에서 의미 있는 내용 요소를 발굴하고 심도 있게 분석하여 새로운 교육 방법론을 모색하는 것은 의미 있는 연구가 될 것이다.

동양의 사상적 의미와 미학이 내재한 조형적 방법 가운데 전통 미술교육에서 주로 다루어지는 개념 중 하나가 전통 시각법이다. 미술 교과서에서 삼원법으로 대표되는 전통의 시각법은 전통회화 안에서 공간을 바라보는 방식을 의미한다. 산수화에 나타난 전통 시각법은 산수를 통해 자연을 바라보는 동양의 사상과 전통적 조형관을 담고 있다. 예를 들어 주로 가로나 세로로 길게 그리는 전통회화의 양식이나, 산수를 종합하여 책의 형태로 연속성 있게 재구성하는 화첩의 방식은 모두 전통 시각법에서 출발한다. 이러한 특징적인 조형 방식 이외에도 전통적 시각법은 인간과 자연에 대한 정신적 의미를 내포하고 있다. 또한 전통적 시각법은 조형적 의미를 넘어 문화적으로 공유되어 온 한국인의 견해와 사고에도 영향을 미치고 있다. 따라서 전통적 산수화에 나타난 시각법을 분석하는 것은 한국적 문화 원형으로서 전통미술의 가치를 발견할 수 있는 한 방안이 될 수 있다.

전통적 산수화의 시각법이 가지는 사상적, 미학적 가치에 주목하여 본 연구에서는 전통 시각법을 정신적 측면과 조형적 측면으로 나누어 분석하고, 이를 어떻게 전통 미술교육에 적용할 것인가에 관하여 연구하고자 한다. 먼저 전통적 시각법이 가지는 정신적 측면을 고찰하기 위해 전통적인 자연관, 산수의 경계론, 산수의 도체론을 살펴보고 이와 관련된 교육적 가치들을 도출해 보고자 한다. 그리고 조형적 측면에서 부감시, 역원근법, 사차원적 시각법에 관하여 살펴보고 이를 통해 전통 미술교육에 활용할 수 있는 방안을 구체적으로 제시하고자 한다. 전통 시각법에 관한 본 연구는 미시적인 관점에서 전통 미술 가운데 하나의 조형 방법을 다각도로 탐구하고 그 미술 교육적 의미를 현대적 관점에서 재해석하는 데에 목적이 있다. 이를 통하여 전통 미술 교육에 관한 연구의 폭을 넓히고 담론을 확산하는 데 기여할 수 있을 것이다.

II. 전통 시각법의 정신적 측면

이제까지 미술교육에서 다루어 온 전통 미술에 대한 이해를 심화하고 전통 시각법의 새로운 교육적 가치를 발견하기 위해서 그 사상적 배경을 고찰하는 것이 선행되어야 할 것이다. 이에 다음에서는 전통 시각법에 내재된 정신적 측면을 전통적인 자연관, 산수의 경계(境界)론, 산수의 도체(道體)론의 세 가지 차원에서 논의하고자 한다. 전통 시각법을 보여주는 대표적인 작품인 강세황(姜世晃, 1713-1791)의 <산수도(山水圖) 대련>과 김홍도(金弘道, 1745-1806)의 <주상관매도(舟上觀梅圖)>를 분석하고 이를 통하여 전통 시각법이 가지는 사상적 의미를 살펴보고자 한다.

1. 전통적인 자연(自然)관

전통 산수화의 시각법이 가지는 정신성의 근거는 자연과 인간의 관계 설정에 관한 기본적인 사상들을 바탕으로 한다. 즉 동양 사상의 전통적인 자연(自然)관에 기초하고 있는 것이다. 동양 회화에 나타난 ‘자연’의 의미나 가치는 서양과는 다르게 나타난다. <그림 1>과 같이 동양의 전통 산수화에서는 자연이 위주가 되고 인물이 매우 작게 그려지는 반면, 풍경과 인물이 함께 그려진 서양화의 경우 풍경은 인물의 배경 정도로 다루어지는 경우가 많다. <그림 2> 이는 동양과 서양에서 인간과 자연의 관계가 어떻게 설정되었는가를 보여주는 것으로, 그 차이를 한 눈에 알 수 있다. 다시 말해, 서양의 자연에 대한 접근이 인간 중심이었다면, 동양에서는 자연의 일부분으로 인간을 다루는 자연 중심이었음을 보여주는 예시이다.



<그림 1> 전통회화의 자연과 인물의 예시
정선, <만폭동(萬瀑洞)>, 42.8 x 56.0 cm, 지본담채



<그림 2> 서양미술의 자연과 인물의 예시

엘리지베스 루이즈 비제르 브랭(Elizabeth Louise Vigée-Le Brun), <마리 앙투아네트의 초상>

플라톤이나 아리스토텔레스 이후 형성된 서양 철학에서 ‘예술은 자연의 모방’으로 간주되었으며, 이러한 생각은 서양인들의 중심사고 중 하나였다. 플라톤에게 있어 궁극적 실체는 ‘이상적 형태’에서 발견되며 예술이란 ‘신의 이상에 대한 모방의 모방’이라고 여겨졌다(Efland, 1990/1996). 따라서 자연은 인간중심에서 현상적으로 파악하고 모방해야 될 대상이었다.

동양 회화에서 ‘자연’은 서양과는 다른 의미와 가치를 지니고 있다. ‘자연(自然)’이라는 문자는 한(漢)시대에 생겼는데, 이 단어의 어원을 따져 보면 자연 중 自에서 自由라는 개념이 파생되었다. 따라서 자연의 문자적 의미는 ‘自焉’, 즉 ‘저절로’, ‘자연히’라는 의미와 ‘自成’의 의미인 ‘저절로 이루어지고 있다’, ‘성취되고 있다’는 뜻을 가진다. 또한 ‘自若’ 또는 ‘自如是’의 의미로 ‘저절로 그러한 것이다’, ‘처음부터 이와 같다’의 의미를 지닌다(김기주, 1993, p. 62). 이러한 용어적 해석으로 살펴보자면 전통적인 동양의 입장에서 자연이란 자연히, 저절로, 스스로 성취되는 것으로 인간 이전의 처음부터 완전하게 존재하고 있는 것으로 여겨짐을 알 수 있다. 따라서 인간이 자연을 앞서서 정복하기 보다는 자연을 따르고 조화를 이루는 것이 순리에 맞는 것으로 사고하였다. 자연환경이 예술에 미치는 영향에 관해 연구한 조요한은 특히 한국의 자연과 예술의 관계에 관하여 “자연에 관한 사랑”이라는 표현을 통해 자연과의 조화와 통일을 강조하고 있다(조요한, 2003, p. 204). 특히 동양에서의 자연과 인간의 조화로운 인간 중심이라기보다는 자연을 위주로 자연에 순응하는 자연 중심이라는 차이를 가진다.

전통회화의 사상적 배경이 되는 유교에서도 개인과 자연의 심미를 감각적 즐거움 이상의 이성적 도덕으로 여기고 있는 것을 볼 수 있다. 공자의 “지혜로운 사람은 물을 좋아하고 어진 사람은 산을 좋아 한다”는 글은 인간의 도덕성, 즉 인간됨과 자연과의 관계성을 직접적으로 연관 지어 사고하는 동양 사상의 대표적인 구절이라 할 수 있다(이택후, 1992, p. 362). 자연물과 인간의 정신 품격을 비교하는 공자의 이러한 견해는 『시경(詩經)』의 많은 부분에서 나타난다(이택후, 1992). 자연은 인간과 무관한 물체로서의 굳어있는 물질로 존재하는 것이 아니며, 인간의 정감과 깊은 연관선상에서 끊임없이 소통하고 있는 유기적인 관계로 설정된다. 이와 같은 관계 설정 안에서 인간과 자연 사이의 통일과 조화가 강조되며, 자연은 정복의 대상이 아니라 그 이치를 파악하여 순응해야 할 대상으로 파악된다. 따라서 자연을 소재로 하는 산수화를 그리는 목적이나 산수화 시각법에 있어 이러한 인간과 자연과의 조화로운 관계 설정이 핵심에 놓여야 한다.

2. 산수의 경계(境界)론

현상을 재현하는 것 이상의 정신성을 추구하는 산수화 시각법의 배경이 되는 중요한 이론으로 경계(境界)론을 살펴볼 수 있다. ‘경계(境界)’라는 용어는 진한시기에 처음 등장하여 불교의 유입이후 위진시기에 단순한 지형적 설명 이외의 정신적 의미를 가진 것으로 확장된다(이광수, 2011). 여기서 더 나아가 산수화의 경계론으로 산수를 구분하여 설명한 것은 산림 전체를 지형학적 공간 구분 이상의 미학적 기준의 경계를 가지고 파악하여 화가에게 제시한 것이다(김기주, 1993). 산수를 단순한 공간적 풍경의 하나로만 보지 아니하고 화가나 관람자가 그 안에서 거닐고 사유하는 정신적, 미학적 장소로 제시한 것이다. 광희(郭熙)의 임천고치(林泉高致) 중 산수훈을 보면 “경계가 무르익으니, 마음과 손이 서로 상응한다(境界已熟 心手已應)”라고 하여 경계라는 단어가 구체적으로 등장한다(광희, 1990, p. 86). 여기서 경계는 사유하는 장소로서의 의미이며 이러한 개념은 다음의 언급에서도 살펴볼 수 있다. 광희는 실제 산수의 가까이에서는 명암과, 나타났다 숨었다 하는 자취를 분명히 파악하기 어렵다고 하였다(광희, 1990). 여기서 ‘명암과, 나타났다 숨었다’는 뜻의 ‘명회은현(明晦隱見)’은 산수화의 경계를 나타내는 중요한 표현 방법으로 나타나며 여기서의 산수화의 경계는 지형적인 경계가 아닌 거할만하고(居) 노닐만한(遊) 사유적 장소로서 다루어진다. 이와 같이 전통적 미학에서는 경계에 단순한 공간적 구분을 넘어서 심리적, 미학적 가치를 부여하였으며, 경계론을 통해 사유적인 의미로 존재해 왔다(김선아, 이주원, 2012).

광희의 사유적이고 미학적인 의미의 산수 경계에 관한 관점은 동기창의 『화지』에서 구체적으로 언급되고 있다. 동기창은 광희가 제시한 바를 다음과 같이 설명한다(장언원 외, 2002, p. 195).

산에는 멀리 바라볼 만한 산이 있고 노닐어볼 만한 산이 있으며, 살아볼 만한 산이 있다고 했다. 살아 볼만한 산인 즉 더욱 뛰어난 산이다. 사람으로 하여금 고매한 생각으로 은거할 생각이 일어나게 한다.

山有可望者 有可遊者 有可居者 可居則更勝矣 令人起高隱之思也(畫旨 卷上)

여기서 동기창은 가장 뛰어난 산은 사람으로 고매하게 은거할 생각이 나게 만들 수 있는 산이라고 언급하면서, 산을 지형적으로 바라보는 것에서 나아가 정신적 수양의 장소로서 제시하고 있다. 또한 산수의 정신적 고매함을 이루는 정도에 따라 바라볼만 하거나, 노닐만하거나, 살아볼만한 서로 다른 차원의 사유적인 경계를 제시한다. 이러

한 정신성을 내포한 산수에 관한 생각은 산수를 지형적 공간을 넘어서 관념으로 파악하는 경계로 보는 산수의 경계론으로부터 비롯된다(김선영, 2013). 따라서 경계론은 화가가 산수화를 제작함에 있어 그리는 대상인 산수를 지형학적 대상에서 정신적, 미학적 의미로 확장하여 표현한 제작태도를 일컫는다고 할 수 있다.

경계론을 대표적으로 잘 나타내고 있는 것으로 강세황의 작품을 살펴볼 수 있다. 강세황의 서재 네 벽에 그린 산수에 덧붙여 쓴 글을 기록한 <山響記>의 기록에서 그의 산수에 대한 생각을 읽어 볼 수 있다. 이 글에서 강세황은 “구양자가 거문고를 배워서 거문고의 조용하고 담박한 소리로 인해 그의 병을 이긴 것처럼 산수를 그려 몸이 허약해 산수를 직접 다니지 못하는 바를 보상받고자 한” 산수를 제작하였다고 적고 있으며, 이는 산수화를 통해 그가 얻고자 하는 정신이 무엇인지 보여준다(안휘준, 박정혜, 이내옥, 박은숙, 이예성, 2006, p. 197). 강세황은 산수를 직접 다니며 거닐 수 없는 현실을 언급하면서, 그 대신 산수화를 벽에 걸어 두고 바라보면 그와 같은 효과를 얻을 수 있다고 설명한다. 구양자의 말을 인용해 설명한 거문고의 예는 산수화를 통해 조용하고 담박한 경지에 이르는 정신성을 얻고자 하였던 강세황의 의도도 짐작케 한다(김선영, 2013). 즉 음악과 산수를 통해 ‘遊’를 설명하는데 이는 산수를 지형적, 지리적인 상태 뿐 아니라 화가가 거닐고 노닐 수 있는 정신적 차원의 경계로 파악한 것이다.

강세황이 추구한 산수의 경지는 ‘경계론(境界論)’으로 비추어 볼 때 그 의미를 보다 명확히 알 수 있다. 강세황이 산수나 산수화를 통해 단지 풍경화에 대한 감상이 아닌 마음의 안식을 얻고 정신적 평화를 추구했던 산수 경계의 정신은, <그림 3>의 작품에서 조형적으로 표현된다. 이 예시 작품 속에서 강세황은 산수의 현상적 재현이나 지형적 특성 등을 그리려한 것이 아니라, 산수를 통해 안식을 얻고자 하는 정신적 차원을 그리려 하였다. 오른쪽 하단에 위치한 나룻배나 정자의 모습은 화가가 자연을 통해 마음의 안식을 얻으려는 정신을 구체적으로 표현한 예시가 될 것이다.



<그림 3> 강세황, <산수도 대련>, 34 x 58cm, 지본담채, 호암미술관 소장

3. 산수의 도체(道體)론

산수를 단순한 물체로 보지 않고 정신적인 대상으로 생각한 것은 산수의 기원이 종교화였던 것을 통해서도 알 수 있다. 중국 상고(上古)이후 산수화 양식의 시원적 문양이 한 대(漢代)에 나타난 것이 산수화의 기원이 된다. 일본인 학자인 丁店靜市는 산수화의 전 단계인 이러한 산수도가 고대 중국 농경제의 의식에 기원을 두고 있다고 밝힌 바 있다(김병중, 1989 재인용). 또한 산수화의 조형의식 연구에서 산수를 자의(字意)적으로 해석한 박용숙(1983)은 산수는 산(山)자나 수(水)자 모두 세 개의 획으로 되어 있으며, 이것은 삼황오제(三皇五帝)에서처럼 완전을 지칭하는 삼(三)임을 강조한다. 즉 산수화는 음양오행의 완전한 조화의 세계관을 나타낸 그림이라 할 수 있는 것이다.

산수를 단순한 지형적 물체로 보지 않고 정신적인 조화의 세계관으로 인식한 산수경계론의 조형의식은 더 나아가, 산수를 완전한 도체(道體)로 여기고 이를 통해 인격을 수양하려는 도체론에서 더욱 강하게 적용되었다. 전통 산수화가 많이 그려졌던 조선시대에는 유교가 국교가 됨에 따라 그림을 통해 道를 추구하고 理를 체득, 실현하는 것을 회화 창작의 궁극목표로 여겼다. 또한 산수를 그림에 있어서도 이와 같은 창작태도가 적용되었는데, 산수를 대신하여 산수화를 통해 道를 추구나 理를 체득하는 일을 대신할 수 있었다고 믿었던 것이다.

사대부들에게 자신의 심신을 수양하는 수기(修己)란 도의 추구를 실천하기 위한 방법론이었다. 수기의 중심과제는 천리(天理)를 품부 받고 타고난 심성을 보존·육성하고, 욕심을 제거하여 도의 궁극적인 경지에 도달하는 것이었다(조성을, 1987). 즉 타고난 천성을 잘 지키기 위해 天理와의 합일을 이미 이루고 있는 완전한 자연과의 동화를 통해 이상적 인간상을 완성하고자 한 것이다(홍선표, 1999). 특히 화가는 수기적

(修己的) 가치관에 의거하여 그림을 감상자의 내적인 심성을 확충, 육성, 보존하며 식견을 넓히고 투철히 하는 대상으로 여겼다(김선영, 김선아, 이주원, 2012). 이러한 창작태도에 관한 화론으로 종병은 산수화의 효능을 논하면서 “어질고 슬기로운 사람의 좋아함(仁者之樂)”을 이야기하면서, “성인(聖人)은 그의 사상으로 도(道)를 재현하는데 산수는 그 형상으로 성인의 도가 더욱 완전하게 표현되도록 한다.”고 언급한 바 있다(강관식, 1989, p. 106). 이와 같이 산수를 내면을 수양할 수 있는 도체(道體)로 여기는 태도는 산수화를 제작하거나 감상하는 것에 있어 모두 중요하게 다루어졌다.

산수를 도체로 여기고 수양하고자 했던 창작 태도는 김홍도(金弘道, 1745-1806)의 <주상관매도(舟上觀梅圖)>에서도 찾아볼 수 있다. <그림 4> 아래의 작품에서는 김홍도의 독특한 화풍과 함께 산수를 통해 도를 구현하고 수양하려는 자세를 찾아볼 수 있다. 이것은 실제의 객관적 풍경이 아니라, 주인공의 늙은 눈으로 바라 본 주관적 풍경이다. 배를 타고 있는 노인이 바라본 산수로 거의 대부분이 여백으로 처리되고 산수의 지극히 일부만이 주관적으로 그려져 있다. 이처럼 김홍도는 산수를 통해 객관적 사실의 산수를 분석적으로 그리려하기 보다 산수를 통해 도를 체득하고 은일함으로 자신을 수양하려는 창작 가치를 부여하고 있음을 알 수 있다. 이는 창작태도 뿐 아니라 이 그림을 감상하는 사람에게도 같은 가치를 가지는 것으로, 이 그림을 바라보면 은일의 자연에서 도를 취득하는 것과 같은 효과를 가진다고 믿었다. 즉 감상자는 노인과 함께 노인이 본 언덕과 나무 그대로를 그림으로 보고 있는 것처럼 느끼게 되는 것이다(오주석, 2003).



<그림 4> 김홍도, <주상관매도(舟上觀梅圖)>, 지본담채, 164 x76cm, 개인소장

III. 전통 시각법의 조형적 분석

구도의 측면에서 산수화 시각법을 고찰하는 것은 산수화 시각법을 조형적으로 분석하는 첫 단계가 될 수 있다. 전통 회화에서 구도는 매우 중요하게 생각되었는데, 이미 한나라 때부터 류안(劉安)은 구도에 있어 전체와 부분의 관계에 관한 문제를 제기한 바 있다. 또한 東晉시대의 고개지의 치진포세(置陳布勢)와 사혁의 경영위치(經營位置)는 구도를 잡는 방법에 대한 구체적 설명이라 할 수 있다(원금탑, 2004). 곽희의 “뜻을 세워 경물을 결정한다(立意定景)”는 것도 화가가 자연과 인생에 관한 감정과 이해를 먼저 마음속에 준비한 후 구체적 형상을 운용하여 파악함으로써 그 의미를 표출할 수 있다는 의미이다(원금탑, 2004, p. 35). 이와 같이 사물을 객관적 과학적으로 분석하기보다는, 자연과의 조화로운 관계 안에서 정신적 합일의 도체로 보고 수양의 대상으로 삼았던 태도가 서양과는 전혀 다른 구도와 시각법을 발생시킨 것이다. 따라서 부감시(俯瞰視), 역원근법, 사차원적 시각법으로 특징지을 수 있는 전통 시각법을 조형적으로 분석함으로써, 동양의 자연관이 어떻게 미학적으로 구현되었는지를 심층적으로 이해할 수 있다.

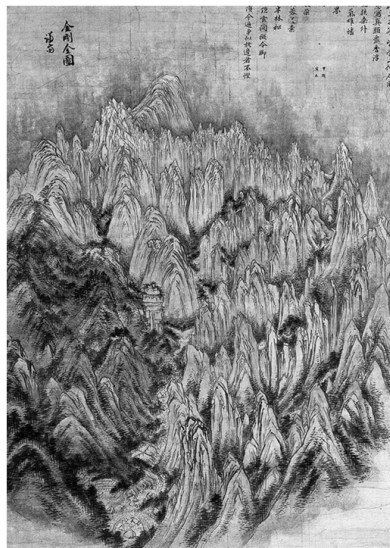
1. 부감시(俯瞰視)

앞에서 언급한 전통적 산수화에서 나타난 시각법의 특징은 전통적인 부감시(俯瞰視)에서 가장 대표적으로 찾아 볼 수 있다. 대부분의 산수화에서 찾아 볼 수 있는 부감시는 하늘에서 내려다 본 듯한, 사실상 화가가 바라보는 실제 공간이 아닌 재해석하여 설정한 공간과 시간을 개념적으로 그려낸 전통적인 시각적 발상이다. 실상 부감시를 그려 온 화가들은 여러 번의 스케치를 이용하여 이를 관념적으로 재해석하였으며, 이는 화가에게 추상적인 시각적 자유를 부여할 수 있는 바탕이 되었을 것이다. 이는 도교적인 또는 유교적인 사상, 즉 화가의 심성과 자연의 본질을 담아내려는 발상을 시각법을 통해 적용한 것이라 할 수 있다(이택후, 1992).

서양의 원근법과 다르게 발전한 부감시에 대한 동양인의 시각적 의지는 전국시대 동기수렵 문양이나 한(漢)의 화상석(畫象石) 등에서 일반적으로 나타난다. 이러한 문양에 그려진 바퀴는 말에 비해 높고 비스듬하게 그려져 있어 수평적으로 바라본 것이 아닌 부감시의 시각을 보여준다. 이 부감시의 기원은 인도와 중앙아시아에서 비롯된 것으로 보이며, 중국에서는 동진시대 이후 가장 유력한 시각법으로 자리매김하게 된

다(김병중, 1989). 특히 산수화에서의 부감시는 주산(主山)의 정산에서 군봉(群峰)을 내려다보는 형식을 취하는데 효과적으로 사용된다. 주산을 중심으로 군산의 많은 봉우리를 한 화면에 넣을 때 부감시를 통해서 이러한 표현이 가능해진다. 김병중(1989)은 이러한 양식의 성립이 중국 고대 농경 사회적 제천의식과 관련하여 나타난 것으로 보고 있다.

부감시의 원리를 구체적으로 설명하고 있는 화론으로는 곽희의 임천고치를 살펴볼 수 있다. 곽희(1990)의 임천고치에서 부감시는 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)의 삼원법(三遠法)의 하나로 설명되어지고 있다. 고원은 양시(仰視)로 산을 올려다보는 것이고 심원은 부감시로 산을 내려다보는 것이며, 평원은 평시로 산을 건너다보는 것이다(강관식, 1989). 이러한 삼원법은 중국시각법의 총괄이라 할 수 있으며, 이 때 부감시가 가장 발달하여 나타나는 것을 알 수 있다. 즉 삼원법은 산을 올려다보거나 내려다보거나 넘겨다보는 것이며, 이 가운데 산을 내려다보는 방식이 부감시이다. 또한 곽희의 삼원법은 위에서 설명된 사유의 경계로서의 산수를 그려내기 위한 정신적이고 추상적인 방법론적 접근이기도 하다(이광수, 2011). 특히 산수화에서는 부감시를 통해 산을 평면적이지 않고 공간적으로 깊이감을 가진 상태로 표현할 수 있다. 화면 안에 여러 봉우리를 동시에 담아내 광활한 산수를 구성할 수 있는 것도 이러한 부감시의 발달로 인해 가능하다. 아래 <그림 5>는 겸재 정선(兼齋 鄭善 1676-1759)의 <금강산 전도(金剛山 全圖)>로 부감시를 통해 나타난 산수의 깊이감을 잘 관찰할 수 있다.



<그림 5> 정선, <금강산 전도(金剛山 全圖)>, 52 x 130.7cm, 지본수묵담채

2. 역원근법

서양에서는 원근법을 통해 공간에 대한 표현방법이 실현되었다면 전통회화에서 원근법은 완전히 무시되며, 때로는 오히려 원근법과 상반되는 역원근법을 보이게 된다. 역원근법은 멀리 있는 것을 끌어 당겨 가까이 그리거나 관념적 중요성에 따라 크게 그리는 시각법이다. 이러한 역원근법은 우리나라의 전통회화에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 특히 <책가도(冊架圖)>와 같은 민화에서 쉽게 찾아 볼 수 있는 역원근법은 가까운 것이 오히려 작게 그려지고 멀리 위치하는 것이 크게 그려지는 표현법으로 나타난다. 이는 서양의 시각법과 차이를 가지는 동양 시각법의 대표적인 예시라 할 수 있는데, 이러한 시각법이 가능할 수 있었던 사상적 배경을 불교의 화엄경에서 찾아 볼 수 있다.

불교의 경전인 화엄경에서는 인드라마의 비유가 등장하는데 이를 통해 역원근법과 관련한 동양적 사고의 근원적 배경을 살펴볼 수 있다(김명진, 2008). 인드라마이란 투명한 구슬로 이루어진 그물이다. 이 그물은 온 우주를 덮고 있으며 사물을 바라 볼 때는 이 구슬을 통해서 사물을 바라보게 된다. 따라서 사물을 본다는 것은 바라보는 사람이 직접적으로 사물을 바라보는 것이 아니고 구슬에 비추어진 사물들을 보는 것이기 때문에 서양에서 당연시 되는 원근법이 반대로 역원근법으로 나타난다는 것이다. 즉 서양의 투시법이 일인칭이라면 동양의 투시법은 이인칭이 되는 것이다. 따라서 내가 대상을 바라보는 것이 아닌 대상이 오히려 나를 바라보는 시점에 기초하게 됨으로 인해 대상의 앞뒤가 바뀌게 되는 것이다.

사물을 바라보는 시각법에 있어서 투명한 구슬을 이용하여 바라보듯 화가는 자신의 사상, 정서, 주관을 통하여 대상을 바라볼 수 있게 되며, 이러한 경우에 거꾸로 대상이 주체인 나를 바라보는 시점으로까지 시각의 자유화가 일어난다. 따라서 조형적으로 서양의 원근법에 의한 입체감과는 역행적인 결과를 가져온다. 더 나아가 역원근법을 통해 공간의 계속성을 얻을 수 있다. 한 화면에 여러 공간을 부여하는 것이 시점을 하나로 고정한 원근법에서는 어려운 일이지만, 역원근법에서는 여러 공간을 계속적으로 연결하여 그리는 일이 가능하다. 다음의 <책가도> 중 책이 쌓여 있는 부분에서 이러한 역원근법을 찾아볼 수 있다.<그림 6>



<그림 6> 역원근법 예시, <책가도(冊架圖)>, 민화

주관에 따른 크기의 변화와 역원근법은 전통회화의 대표적인 특징이라 할 수 있다. 즉 산수화를 비롯하여, 화조화, 궁중 기록화, 민화 등 회화 전반에 걸쳐 발견 할 수 있는 것이다. 길을 따라 걷는 듯이 그리는 전통적인 산수화에서의 이동시점은 화가의 주관에 따라 혹은 대상의 중요성에 따라 멀리 있는 대상을 더 크게 화면에 나타낼 수 있도록 한다. 예를 들어 왕과 신하의 사회적 계급을 그대로 화면에 적용시킨 경우 화가는 왕에 해당하는 산과 이를 뒷받침하는 신하의 산 등을 설정한다. 이에 따라서 왕에 해당하는 주산(主山)은 크고 중요하게 표현되고, 신하에 해당하는 산들은 작고 뒷받침하는 역할을 감당하도록 표현된다. 기록화에서도 건물의 중요성에 따라 건물의 크기가 결정되어 나타나는 것을 찾아 볼 수 있다. 중요한 건물은 크고 보기 쉽게 표현되며, 크기 뿐 아니라 그려지는 세밀함의 정도도 중요도에 따라 달라진다. 이는 인물화에서도 마찬가지로 적용되는데, 관직이 높은 인물은 크게 그려지며, 화면의 중앙에 위치하게 된다. 이처럼 도교적, 유교적 사상에 근거하여 화면 안에서 사물의 중요성에 따라 사물의 크기를 결정할 수 있도록 자유를 부여받음에 따라, 공간을 일시점으로 한정 짓지 않고 다원적으로 구성할 수 있는 조형적 표현 방식이 가능해진 것이다.

3. 사차원적 시각법

전통 산수화의 시각법이 가지는 또 하나의 특징은 화가가 대상을 바로 앞에 두고 한 장면을 한 번에 완성하려 하지 않고, 풍경을 보고 집에 와서 마음으로 다시 한 번 걸려서 그리려는 자세에 있다. 이는 대상과 화가 사이의 시간적 간격을 넓히는 일로써 한 순간의 현상이 아닌 대상의 영구한 공간을 그리려는 화가의 태도에 의해 생겨난 것이다. 대상의 사실적 재현이라는 서구적 관점에서는 이러한 결과물들이 잘못 관찰한 어설픈 그림으로 비취 질 수 있으나, 동양의 전통적 관점에서 본다면 이는 오히려

려 화가의 심상에서 추상화된 것이다. 이러한 방법은 화가의 주관에 대상에 담기에 오히려 합리적인 방법일 수 있다. 또한 이러한 과정을 통해 변하지 않는 대상의 본연의 성질을 그려내려는 의도를 찾아 볼 수 있다. 즉 유행과 같이 한순간에 지나지 않는 현상들은 각 각 다르기 때문에 바로 그 순간에 그려내야 하지만, 유구한 영구성을 지닌 성질을 표현해 내기 위해서는 여러 시간을 동시에 화면에 담아내야 한다는 발상이다.

사차원적 시각법에 따른 작품에서는 한 화면에서 여러 시간에 이루어진 관찰이 동시에 일어나는 것을 볼 수 있다. 산수화에서 화가는 산길을 걸어가면서 관찰한 산을 마치 그림을 통해 그 산길을 걷는 것처럼 표현하기 위해 자신이 걷는 동안의 시간을 고스란히 그림에 담아내게 되는 것이다. 즉 공간과 동시에 시간을 함께 담으려는 시도라 할 수 있다. 이는 위에서 설명한 산수를 도체로 보고 수양하려는 태도에서 비롯된 것으로 산수를 통한 인격의 수양을 산수화를 통해 대신하려는 태도에서 비롯되어진 것이라 하겠다. 산수를 직접적으로 찾아가 정신적 수양을 할 수 없는 경우 산수를 그린 그림을 걸어 놓고 이를 대신하려는 발상에서 비롯된 것이다. 산에 머물고 산에 살아가며 수양을 하려는 마음을 산수화를 통해 대신해 내려고 생각했던 것이다. 따라서 산수 등을 그린 그림은 산수를 거닐 때와 같은 시각의 연속성이 담겨지게 된다. 따라서 이러한 표현적 특성은 고정시점이 아닌 이동시점으로 가능할 수 있었다. 병풍이나 족자와 같은 동양회화에서의 양식 역시 이러한 표현, 즉 걸어가며 계속적으로 나타나는 풍경의 표현을 극대화하기 위한 표현양식이라 하겠다. 또한 이러한 시간에 관한 표현을 위해 산수화에서서는 정자와 다리, 산길 등이 나타나며, 이를 걷고 있는 화가가 등장하게 된다. <그림 7>의 겸재 정선의 작품을 보면 화가가 산길을 따라 걷는 시간을 고스란히 느낄 수 있도록 한 다리와 길, 정자 등을 찾아 볼 수 있다.



<그림 7> 정선, <장안사비홍교(長安寺飛虹橋)>, 24.8 x 32.0cm, 견본담채

IV. 전통 시각법의 교육적 활용방안

전통 시각법에 관한 사상적 배경과 조형적 분석을 토대로 전통미술 가운데 가치 있는 미학적 방법을 재조명하여 교육적 활용을 도모할 수 있을 것이다. 이는 전통미술의 현대적인 응용과 재해석을 가능하게 하며, 전통 미술교육 연구 활성화에도 기여할 수 있다. 따라서 다음에서는 전통미술의 산수화 시각법에 관한 분석을 미술교육과 연계하여 구체적인 교수학습 방안으로 제안하고자 한다.

1. 전통 시각법 교육의 방향

1) 전통 시각법 교육의 한계성

미술 교과에서 전통 시각법은 산수화의 삼원법과 관련하여 주로 다루어지고 있다. 특히 서양의 투시법과는 대조적인 자연에 대한 동양의 사상과 태도를 보여주는 조형적 표현으로 설명되어진다. 하지만 장지성(2012)은 미술 교과서 분석을 통해 전통 미술 교육에서 삼원법을 다루는 방식이 가지는 한계를 다음의 세 가지로 지적한 바 있다. 첫째, 동양 화론에서 언급하는 삼원법은 평면에서의 거리감 표현과는 무관함에도 불구하고, 이를 ‘동양의 원근법’으로 설명하고 있는 점이다. 이는 서구적인 관점에 영향을 받아 산수화의 조형적 특징을 형식적으로 기술함에 따른 것이라 할 수 있다. 둘째, 평원, 고원, 심원을 각각의 독립적인 시점으로 설명하는 방식에서 문제를 찾아 볼 수 있다. 이를 너무 독립적으로 생각할 경우 평원, 고원, 심원의 의미를 희석시킬 수 있다(유곤, 1956). 마지막으로 미술교과서에서 삼원법을 다시점 혹은 이동시점의 용어로 설명하는 것이다. 산수화에서 다양한 시점이 공유하는 것은 단지 위치의 이동을 뜻하는 것을 넘어서 두루 거닐며 유람하여 얻게 되는 경험의 총체를 표현하고자 하는 것임에도 불구하고, 이러한 사상적 의미를 단순화 시키는 한계를 보이고 있다. 이처럼 미술 교과서에서 다루는 시각법과 삼원법에 대한 재검토가 필요하며, 현재 전통 미술 교육의 교수학습 방법이 과연 동양의 사상적 관점에서 그 의미와 가치를 바르게 지도할 수 있도록 구성되어 있는지에 대한 성찰이 요구된다.

앞서 논의한 전통 시각법의 정신적 측면이나 조형적 분석에서 2009 개정 교육과정에 따른 미술과 교과서를 분석할 때 다음과 같은 한계점을 찾아 볼 수 있다. 첫째, 전통 미술 단위 안에서 전통 산수화를 소개함에 있어 전통 시각법이 가지는 정신적이고

사상적인 측면에 관한 충분한 설명 없이 현상 재현의 측면만을 소개하고 있다는 점이다. 이는 전통 산수화에서 화가가 체험적으로 와유하고 정신적으로 수양하여 얻어낸 결과물로서의 산수화에 관한 인식을 지도하기 어렵게 한다.

둘째 전통적인 시각법의 부감시나, 역원근법, 사차원적 시각법 등 공간에 대한 다양한 사상적, 조형적 특징을 다각도로 설명하고 있지 못하다. 주로 진경산수화에만 초점을 맞추어 사진과 산수를 대조하는 형식으로 단편적으로 소개함으로써, 카메라에 비추어진 모습을 재현하고자 한 것으로 오개념을 심어줄 수 있다. 예를 들어 한 교과서의 경우 김홍도의 <옥순봉도>와 실제 옥순봉 사진을 비교하여 제시하고 있다(연혜경, 박남정, 이경현, 2012). 이러한 사진과의 비교는 자칫 전통산수화가 사물의 현상적 재현에 머물고 있는 정도로 이해될 수 있으며 장소 소개 정도의 의미부여에 그칠 수 있다.

셋째, 서구적인 풍경화 가운데 산수화를 함께 소개함으로써, 산수화의 의미를 풍경화로 일반화한 경우이다(이주연, 류재만, 박규선, 이정희, 고헌경, 2013). 풍경화의 범주 안에서 산수화가 제시될 때에는 산수화와 풍경화에 담겨진 자연관이나 공간 표현에 대한 다양한 사상적 접근들을 충분히 설명할 필요가 있다. 그렇지 않을 때에는 단순히 사실적이지 못한, 혹은 과거의 풍경 표현 정도로 산수화가 이해될 우려가 있기 때문이다.

2) 전통 시각법 교육의 대안

전통 시각법 교육에 있어 핵심적인 부분은 자연과 인간의 관계에 기초한 정신성과 사상이라 할 수 있다. 객관적, 과학적인 관찰에 국한되지 않은 종합적인 시각적 사유 과정을 통해 사물이나 풍경에 화가가 지니는 의도와 정신을 반영하고자 한 것이다. 이러한 시각에의 정신성 부여나 부감시에 의한 시각의 전환은 미술 교육에서 독창적인 조형적 실험을 용이하게 할 수 있다. 전통적 시각법을 통해 학습할 경우 학습자는 일상성에서 벗어난 시각의 자유화, 즉 사물을 아주 가까이서 본다든지, 또는 반대로 아주 멀리서 본다든지 하는 다양한 시각법을 통해 상황의 일탈을 경험하게 된다. 이러한 과정을 통해 인간이 보편적으로 가지는 사물의 통일화 과정, 즉 단순한 외관의 재현에서 벗어나 사물에 대한 응축된 의미를 강렬하게 인지하게 되는 결과를 가져온다. 또한 보는 각도나 공간의 다각화로 일상에서는 느낄 수 없었던 생경함을 통해 사물에 대한 독창적인 접근방식을 부여할 수 있다. 사물을 고정적인 관념으로 바라보는 것이 아니라 시각을 자유롭게 하고 그림에 정신성을 부여하는 작업을 통해 독창적인

미술 교육의 효과를 기대할 수 있다. 이는 Eisner(1972/1998)가 미술창작에서 독창적 표현을 위해 융통성이나 즉흥성을 통해 고정적 접근에서 벗어나는 것을 강조했던 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

전통회화에서는 화면 안에서의 시간과 공간을 한 순간, 또는 한 장면으로 한정 짓지 않는 방식을 통해 사물을 일상적이고 보편적인 현실의 차원에서 격리시킨다. 산길을 걷는 듯 한 사차원적 시각법은 체험을 통해 자연과 나의 관계성을 직접적으로 인식할 수 있는 계기를 만들 수 있다. 미술 교육에서의 관계성 교육은 예술 전체를 구성하는 부분들 간의 혹은 예술 대상과 예술가, 혹은 예술과 관람자간의 관계를 창조하는 것으로 예술창작의 매우 핵심적인 부분이다. 또한 이러한 예술의 관계들을 파악하는 학습이 이루어지기 위해서는 시각의 새로운 형식이 필요하다고 Eisner(2002/2007)는 지적한 바 있다. 따라서 전통적인 시각법은 새로운 형식의 시각을 제공할 수 있으며, 이로 인한 관계성에 관한 교육과 이것을 이용한 추상성의 교육에 활용될 수 있다. 전통적인 산수화의 시각법은 부감시와, 역원근법, 사차원적 시각법의 교육을 통해 시각의 다각적인 접근에 의한 독창성과 새로운 체험적 관계성에 관한 인식을 통한 추상성을 교육현장에서 시도할 수 있다. 이러한 시각법을 미술 창작 교육에 활용할 경우, 특히 화면의 구도를 조성함에 있어 고정 관념에서 벗어난 폭 넓은 조형적 사고를 도출할 수 있다.

2. 전통 시각법 교육의 실제

1) 화첩을 통한 여행 장소 그리기

전통 산수화를 그리기 위해서 조선시대 화가들은 종종 화첩에 의한 작업을 선행하였다. 화첩을 활용한 작업의 구체적인 예시로는 겸재 정선의 금강산전도를 들 수 있다. 그는 금강산에서 자신이 보고 경험한 것을 그리기 위하여 여러 곳을 수차례에 걸쳐 사색하고 이를 통합하여 마치 지도와 같이 하늘에서 내려다 본 듯한 부감시로 산수화를 그려내었다. 이러한 화첩에 의한 작업은 종합적 시각법으로 화면을 구성하기 위한 기초 작업이며, 이 자체로도 훌륭한 작품이 될 수 있다.

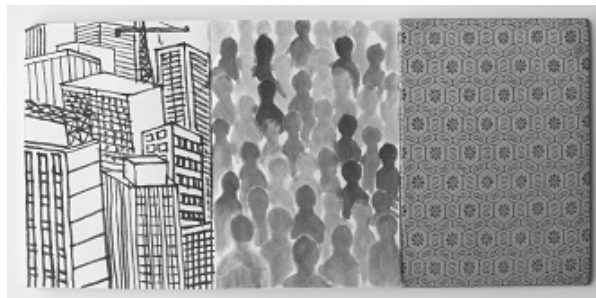
전통적 시각법을 학습하기 위해 학습자는 먼저 여행의 풍경을 화첩에 그리는 작업을 한다. 이 때 화첩은 여행 풍경 중 한 순간의 한 장면이 아닌 시간을 두고 산책하면서 얻어진 여러 장소에 대한 스케치로 이루어진다. 따라서 화첩 안의 작업은 학습자가 경험하고 스케치 한 여러 주변 풍경이 종합적으로 다루어지게 된다. 여행 장소

에서 얻은 정보나 인상을 여러 차례에 걸쳐 기록하고 이를 통합하는 방식으로 이루어지기 때문에 화면 안에서 충분한 조화가 이루어지도록 하며 전체적인 효과를 고려한다. 화첩은 한 페이지마다 다른 장면으로 구성되거나, 혹은 여러 페이지가 연결되어 이어지도록 구성할 수 있다. 여러 장면에 관한 시간을 내포함으로써 사차원적 시각법이 활용될 수 있으며, 이로 인해 학습자가 풍경을 그림에 있어 추상성과 독창성을 실험할 수 있다. 이러한 수업의 교수·학습활동은 다음과 같이 진행될 수 있다.<표 1>

<표 1> 화첩을 통한 여행 장소 그리기

학습주제	화첩을 통한 여행 장소 그리기
학습목표	전통 산수화 제작에서 사용되는 화첩의 방식을 이해하고 여행이나 산책의 풍경을 모아 화첩을 제작하면서 전통 산수화 시각방식의 특성을 이해한다.
교수·학습 활동	1단계: 여행이나 산책을 하는 중에 가는 장소에 따라 여러 장소를 선택한다. 시간을 두고 서로 다른 장소를 둘러보고 인상 깊은 장소를 선정한다. 2단계: 이러한 장소들을 연필이나 먹과 여러 장의 화선지를 이용해 간단히 드로잉한다. 드로잉이 익숙하지 않은 경우 연필을 이용한다. 3단계: 모아온 드로잉을 부감시와 사차원적 시각법을 고려해 화첩에 먹으로 옮기거나 풀라주한다. 화첩의 전반을 고려하여 한 페이지, 혹은 여러 페이지에 걸쳐 다른 장소를 그리면, 전시효과를 높일 수 있다.
수업준비물	화첩, 작은 붓, 먹, 연필

아래 <그림 8>과 <그림 9>는 화첩에 그려진 예시작품이다. 도시 풍경인 건물과 인파의 모습을 부감시로 표현하고 있으며, 부감시를 통해 단순한 대상의 현상적 표현에서 추상적 표현을 획득한 좋은 예시가 될 수 있다. 이러한 예시작품에서 도시의 풍경과 인파를 바라본 시간들은 각각 다르지만, 여러 시간들이 종합화 되는 풍경 속에서 화가가 여러 공간 속에서 경험하고 느꼈던 생각과 느낌들이 통합적으로 표현되고 있다. 이는 화가의 사유를 수묵으로 담아내고자 했던 전통 산수화의 정신성과 맥을 같이한다고 할 수 있다.



<그림 8> 화첩 학생 예시작품



<그림 9> 화첩 학생 예시작품

2) 전통 시각법을 통한 단체 작업하기

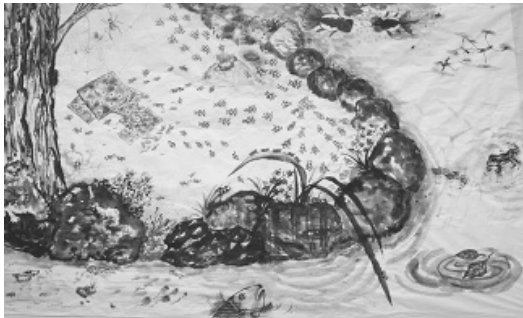
다양한 시각법을 통합하는 전통적인 시각법은 산수화 작업이나 주변 풍경을 단체 작업으로 그리기에 활용할 경우 학습효과가 좋다. 한지 백호 정도의 크기에 각 학습자가 스케치한 장소를 여러 학습자가 동시에 함께 그려 넣는 협력 학습의 방식이다. 산수화에 등장하는 길을 먼저 그려 놓고 각자 위치를 선정해 본인의 스케치를 그려 넣어 다양한 시각법을 종합적으로 완성한다. 각각 그린 풍경들이 한 화면에서 조화를 이루도록 조형적으로 통일감을 주거나, 표현 기법상의 제한을 두어 화면 전체 안에서 서로 조화를 이루도록 한다. 고정된 시점이 아닌 다양한 시점을 통해 여러 학생의 풍경을 종합적으로 완성함으로써, 한 화면을 전체적으로 구성하는데 추상성을 획득할 수 있다. 이 과정에서 종합적인 시각법에 관한 학습은 표현적인 차원에서 뿐 아니라 실제적 친구들의 다양한 관점을 모으고 배치하고 그 가운데 조화를 이루어내는 과정을 경험할 수 있다. 이를 통하여 타인의 경험을 이해하고 소통할 수 있는 상호주관적인 정신성을 획득할 수 있다. 전통 시각법을 활용한 단체 작업 수업의 교수·학습활동은 다음과 같이 진행될 수 있다.<표 2>

<표 2> 전통 시각법을 통한 단체작업하기 수업 예시

학습주제	전통 시각법을 통한 단체작업하기
학습목표	전통 산수화의 시각법에 관하여 이해하고 여러 학생들의 풍경 드로잉을 모아 단체작업 하는 방식으로 재구성하면서 전통회화의 시각법을 연습하고 응용해 본다.
교수·학습 활동	1단계: 학생들은 야외로 나가 각자 선정한 장소를 작은 화선지에 드로잉한다. 이 때 자유로운 선질과 개성적인 표현을 강조하되 다양한 시각법에 입각한 드로잉임을 주지시킨다. 2단계: 백호 정도의 큰 장지에 각각의 드로잉에 통일감을 주고 구성하기 위한 기초 드로잉으로 길을 그려 넣는다. 이 길을 화면의 전체적인 구성을 생각해서 백묘법, 수묵으로 번지기, 테이핑 작업 등 다양한 방법을 사용해 팀마다 다른 개성을 부여할 수 있다.

	3단계: 그려진 길을 중심으로 각자 그려온 풍경을 순차적으로 그려 넣는다. 지도에서 그려진 형태를 떠올리며 전통적인 시각법 방식으로 그려 넣도록 한다. 단체 작업을 통해 학습자의 흥미를 높이고, 전체적인 화면에 나타난 각자의 개성을 비교하고 인정하면서, 한 화면 안에서 가지는 통일감과 조화를 구성하도록 노력해 본다.
수업준비물	백호 크기의 장지, 십호 크기의 화선지, 먹, 붓

아래 <그림 10>, <그림 11>은 5명의 학생들이 한 모듬이 되어 스케치를 모아 전통적인 시각법을 통해 전체 화면을 구성한 단체작품의 예시 작품이다. <그림 10>에서는 오른 편의 물길을 통해서, <그림 11>에서는 중앙을 지나가는 길의 표현을 통해 여러 학생의 드로잉을 종합적으로 자연스럽게 구성한 작품이다. 이러한 수업의 경우 학생들이 고정된 시점에서 벗어나 자유로운 시각법을 종합적으로 활용하기에 용이하며, 부분과 전체의 관계를 독창적인 방법으로 탐색할 수 있기 때문에 흥미로운 표현이 가능하다. 또한 수묵화 기법만을 제공하여 수업하는 경우에 비해 시각법의 자유로움으로 자연스럽게 사의적인 표현에 쉽게 접근할 수 있다. 길을 따라 펼쳐지는 다양한 풍경을 여러 사람의 관점에서 비추어 보고 이를 한 화면 안에서 재구성하는 방식은 전통 산수화에서 전체를 둘러보고 부감시를 통하여 하나로 엮어내는 방식과 유사하다고 할 수 있다. 이러한 작품을 통해 감상자는 그 공간을 함께 건듯이 화면을 와유하며 화가의 경험과 이야기를 공유할 수 있게 된다.



<그림 10> 학생 예시 작품



<그림 11> 학생 예시 작품

V. 결론

전통 산수화에 나타난 시각법은 동양의 사상적 의미와 전통적인 미학이 내재된 대표적 공간 구성 방식이다. 이러한 전통의 시각법이 현재의 미술교육에서는 서양의

원근법과 대비되는 삼원법 정도로 다루어지고 있으나, 이는 단순한 조형적 표현 방식을 넘어서 동양의 사상과 자연관을 담고 있는 사유의 방식이라고 할 수 있다. 이에 본 연구에서는 전통 시각법에 내재되어 있는 사상적, 미학적 의미를 분석하여, 그 교육적 활용 방안을 모색하고자 하였다. 먼저 전통적 시각법이 가지는 정신적 측면을 전통적인 자연관, 산수의 경계론, 산수의 도체론을 통하여 고찰하였다. 인간과 자연과의 조화와 통일을 강조한 동양의 자연관에 기원을 둔 산수화의 의미를 논의하고, 산수를 지형적 공간으로만 파악하지 아니하고 정신적 수양의 미학적 장소로 파악한 경계론을 살펴보았다. 또한 산수를 도체로 여기고 이를 산수화를 통해 인격을 수양하고자 한 전통 회화의 접근 방법을 논의함으로써, 정신성의 추구라는 측면에서 창작과 감상의 의미를 새롭게 조명하고자 하였다. 조형적 측면에서는 부감시, 역원근법, 사차원적 시각법을 중심으로 전통 시각법이 가지는 다중적인 의미와 특징을 고찰하였다. 하늘에서 내려다보듯 전체를 종합하는 부감시, 주관적인 중요성에 따라 대상의 크기와 거리를 결정하는 역원근법, 자연 속에서의 체험을 시공간적으로 압축해내는 사차원적 시각법을 통하여 전통 시각 방식이 어떻게 고정된 시점에 한정된 현상의 묘사를 넘어서 자유롭고 추상적인 표현을 가능하도록 하였는가를 살펴보았다.

전통 시각법에 대한 심층적인 분석을 바탕으로 전통 미술교육에 활용할 수 있는 구체적인 교수·학습 방안을 제안하였다. ‘화첩을 통한 여행 장소 그리기’ 수업에서는 고정된 시점에서 벗어나 시각을 자유롭게 함으로써 공간을 그리는 것을 넘어서 공간 안에서 경험하고 기억하고 종합하는 과정을 수묵으로 담아낼 수 있는 방안을 제시하였다. 전통 산수화 학습을 위한 효과적인 매체로서 시간의 흐름과 연속성을 표현할 수 있는 화첩의 교육적 가치에 다시 한 번 주목할 수 있도록 하였다는 점에서 의의가 있을 것이다. 또한 ‘전통적인 시각법을 통한 단체 작업하기’ 수업은 공간의 다양한 시각적 경험과 생각들을 종합적으로 함께 표현하는 활동으로 중심으로 구성되었다. 시간의 흐름, 입체적 공간, 시점의 다중성 등을 함께 소통하고 통합해 내는 과정에서 상호주관적인 산수의 표현이 가능하도록 하였다.

이와 같이 본 연구는 전통 시각법에 대한 사상적, 미학적 고찰을 토대로 실제적인 수업 방안을 제안하는 연구로서, 현장에서 교육적으로 활용할 수 있는 실제적인 전통 미술교육의 내용과 방법을 다루고 있다는 점에서 의의를 찾아 볼 수 있다. 전통 회화에서 교육적 의미를 부여할 수 있는 개념들을 발굴하고, 현대적으로 재해석하여 수업의 형태로 변환할 수 있는 방법을 제시함으로써, 전통 미술교육의 영역을 확장하고자 한 것이다. 앞으로 전통 미술교육에 대한 담론이 확산되고, 교육 현장에서 전통 회화의 가치가 이어지고 새롭게 창조될 수 있는 기반이 마련될 수 있기를 기대한다.

【참고문헌】

- 강관식(1989). **중국회화이론사**. 서울: 미진사.
- 곽희(郭熙)(1990). **임천고치(林泉高致)**(허영환역). 서울: 열화당.
- 김기주(1993). 중국산수화의 기원에 관한 연구. 박사학위논문. 동국대학교.
- 김명진(2008). **동과 서**. 서울: 예담.
- 김병중(1989). **중국 회화 연구**. 서울: 서울대학교 출판부.
- 김선아, 이주원(2012). 전통미술교육에서 그림자 놀이의 미학적 의미와 활용방안. **조형교육**, 44, 45-64.
- 김선영(2013). 평담사상과 수묵담채화에 관한 연구. 박사학위논문. 서울대학교.
- 김선영, 김선아, 이주원(2012). 조선시대 화조화의 담채법에 관한 연구. **미술논총**, 42, 143-163.
- 박선혜(2004). 전통미술문화교육 방안 연구. **조형교육**, 23, 35-60.
- 박용숙(1983). **한국미술론**. 서울: 일지사.
- 안휘준, 박정혜, 이내옥, 박은순, 이예성, 변영섭, 진준현(2006). **한국의 미술가**. 서울: (주)사회평론.
- 연혜경, 박남정, 이경현(2012). **중학교 미술**. 서울:(주)천재교과서.
- 오주석(2003). **한국의 미 특강**. 서울: 솔출판사.
- 유곤(1956). **중국화론유편**. 북경: 인민미술출판사.
- 원금탑(2004). **중·서 회화구도비교 연구**(이근우 역). 서울: 예서원. (원저 1976 출판)
- 이광수(2011). 의경의 의미와 표현에 대한 연구. 박사학위 논문. 서울대학교.
- 이주연, 류재만, 박규선, 이정희, 고헌경, 장윤희(2012). **중학교 미술**. 서울:금성출판사.
- 이택후(1992). **중국미술사**. 서울:대한민국교과서주식회사.
- 장언원, 형호, 곽희·곽사, 당인, 동기창, 심종건(2002). **중국화론선집**(김기주 역). 서울:미술문화.
- 장지성(2012). 삼원법에 대한 재고찰. **한국초등미술교육학회**. 33, 221-239.
- 조성을(1987). **중국사상개론**. 서울: 이론과 실천.
- 조요한(2003). **예술철학**. 서울: 미술문화.
- 홍선표(1999). **조선시대 회화사론**. 서울: 문예출판사.
- Eisner, E. W.(1998). **새로운 눈으로 보는 미술교육**(서울교육대학교 미술교육연구회 역). 서울 :예경. (원저 1972 출판)
- Eisner, E. W.(2007). **예술교육론**(강현석 외 역). 서울: 아카데미프레스. (원저 2002 출판)
- Efland, A. D.(1996). **미술교육의 역사**(박정애 역). 서울: 예경. (원저 1990 출판)

논문접수 2013년 10월 15일

논문심사 2013년 10월 30일

게재승인 2013년 11월 10일

ABSTRACT

A Study on the Traditional Landscape Perspective and Its Implications for Traditional Art Education

Sunyoung, KIM, Sunah KIM, Joowon, LEE

Traditional perspective shown in traditional landscape expresses well Korean's ideological background and the concept of art. This study aims to uncover the implications for current ways of teaching traditional art education and to search the possibility of teaching Korean art based on an in-depth understanding of the philosophy and aesthetics of Korean tradition.

This study focused on the traditional idea of traditional perspective based on the traditional landscape. The two elements of traditional landscape and perspective, the spiritual element and the aesthetic element, will be analyzed on how they can be applied to traditional art education. The spiritual element of traditional perspective contains traditional naturalism, the theory of the boundaries of landscape, and the theory of Do in landscape will be examined and the educational value will be extracted. The Orient strived for harmony with nature and thought landscape not only as simple topography but as a spiritual place. Furthermore, people used nature to cleanse their minds. From the aesthetic element, I will be exploring the bird-eye view, reverse perspective, and the viewing method of the 4th dimension and look upon how these aspects can be used in traditional art education. The bird-eye view is a viewing method of looking down from the sky, while inverse perspective is a method of showing closer things to be smaller, where the size of objects can be subjective to the artist. The viewing method of the 4th dimension is a method that includes time within space when looking at the object. With this understanding as a backdrop I propose ways of using this in education. Through a thorough understanding of traditional perspective I suggest creative education that allows one to look at

www.kci.go.kr

objects at multiple perspectives and an education on the abstract that allows one to stay aware of relationships. Through this study I expect to expand an understanding of traditional art and bring diverse changes to traditional art education.