



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](#)

2023년 2 월

박사학위 논문

중국 전통 문양의 기호적 특성을 통한 패턴적 재구성에 관한 연구

- 연구자의 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미 술 학 과

조 위 남

중국 전통 문양의 기호적 특성을 통한 패턴적 재구성에 관한 연구

- 연구자의 작품을 중심으로 -

A Study on the Reorganization of Patterns through
Symbolic Characteristics of Traditional Chinese Design

- Focused on the Researcher 's Work -

2023년 2 월 24일

조선대학교 대학원

미 술 학 과

조 위 남

중국 전통 문양의 기호적 특성을 통한 패턴적 재구성에 관한 연구

- 연구자의 작품을 중심으로 -

지도교수 조윤성

이 논문을 미술학 박사학위 신청논문으로 제출함

2022년 10월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

조 위 남

조위남의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	<u>김유섭 (인)</u>
위원	조선대학교 교수	<u>박홍수 (인)</u>
위원	조선대학교 교수	<u>문형선 (인)</u>
위원	광주대학교 교수	<u>박성현 (인)</u>
위원	조선대학교 교수	<u>조윤성 (인)</u>

2023년 1월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

국문초록

제1장 서론	1
제1절 연구배경 및 목적	1
제2절 연구내용 및 방법	3
제2장 중국 전통 문양의 기호적 특성 및 양식	8
제1절 중국 전통 문양의 개념 및 변천 과정	8
1. 전통 문양의 개념	8
2. 전통 문양의 변천 과정	10
제2절 중국 전통 문양의 기호적 특성	21
1. 전통 문양의 기호적 특징	21
2. 정보의 처리 및 전달 기능	24
제3절 중국 전통 문양의 표현 형식	26
1. 생물 형태형	26
2. 기물 대체형	29
3. 무의식적 기하학 형태	30
4. 이데올로기 진화형	32

제3장 기호화된 중국 전통 문양의 재해석 및 패턴

재구성	36
제1절 중국 전통 문양의 재해석	36
1. 동양문화와 서양 현대미학의 이중적인 시각	36
2. 전통문화의 계승과 혁신	38
3. 기호적 문양의 패턴적 요소	39
4. 회화로의 확장성	40
제2절 문양의 패턴 재구성의 개념 및 응용	41
1. 패턴 재구성의 개념 정의	41
2. 패턴 재구성의 응용	44
제3절 문양의 패턴 재구성의 방법론	48
1. 패턴 요소의 반복성	48
2. 형식의 간략화와 추상의 개념화 및 반가상 공간.....	50
3. 기호 문양의 의미 및 재구성 방법	53
4. 문양의 패턴과 색채 이론의 결합 운용	55
제4장 중국 전통 문양의 패턴 재구성을 통한 연구자의 작품 분석.....	58
제1절 연구자 작품의 형성 및 전개	58
1. 복합 매체 표현과 동양 미학의 세계	58
2. 기호 문양을 통한 감정이입	65
3. 일상 기호 및 반가상 공간	69
제2절 연구자의 작품 분석	74
1. '복잡'과 '간략'의 유기적 구성	74
2. 색채 활용 범위와 조합과정	79

3. '무색(無色)'과 '색채'의 변증법적 통일성 84

제5장 결론 92

【참고문헌】 95

표 목 차

(표 1), 연구작품 구성표 <반가상 공간의 구성>	69
------------------------------------	----

그림 목 차

(그림 1), <생물형태형 식물 문양> (1),(2),(3),(4), 송(宋) · 원(元) · 명(明) · 청(淸)시대, 연꽃 문양 변화 과정	27
(그림 2), 패턴 문양의 형태 변형, (1),(2),(3)	50
(그림 3), 나비 문양 패턴의 변형, (1),(2),(3)	51
(그림 4), 전통 도형의 다양한 패턴 구성, (1),(2),(3),(4),(5),(6)	57

도 판 목 차

(도판 1), 신석기시대 사람의 얼굴과 물고기 문양이 그려진 도자기 항아리, 산시 반포 출토	11
(도판 2), 신석기시대 톱니 마름모꼴 물결무늬 도자기 항아리, 간쑤(甘肅) 광하 지파평 출토	11
(도판 3), 상(商)대 도철(鬻鬻), 수면(兽面), 호식인수문(虎食人首纹) 사모무대 방정, 하남 안양 무관촌 북지릉묘 동구 출토	13
(도판 4), 전(戰)국, 채회도호(彩绘陶壶) 기하형문, 허난성 신양초묘 출토	15
(도판 5), 동한(東漢) 시대, 번동분마(铜奔马) 마담미연(马踏飞燕) 간쑤무위뢰태(武威雷) 출토, 간쑤성 박물관 소장	15
(도판 6), 당(唐)대, 은평탈칠함 비봉전지포도문, 허난성 낙양 북교 영천 진씨 묘 출토	17
(도판 7), 삼국(오)(吳) 시기, 청자양(靑瓷羊), 강소성 남경 출토, 중국 역사 박물관 소장	17
(도판 8), 송(宋)나라, 비단 팔달운문(八达晕纹)	18
(도판 9), 명(明)나라, 경태람 검사법랑병 용이전지화문	18
(도판 10), 명(明)나라, 홍록채자기 전지목단문	19
(도판 11), 청(淸)나라, 자수단화 쌍봉문	19
(도판 12), <생물형대형 인물 문양>, 명나라 자수, 대자법왕상, 티베트 문관회 소장	28
(도판 13), <생물형대형 인물 문양>, 복위 벽화, 비천문, 간쑤 둔황 막고굴	28
(도판 14), <기물 대체형 문양>, 청대(淸代) 장단, 목단 여의(如意) 문, 북경고궁 박물관 소장	30
(도판 15), <기물 대체형 문양>, 청대 쑤저우 자수 스카프, 부귀화, 만사여의문, 쑤저우 자수 박물관 소장	30
(도판 16), <무의식적 기하학 형태 문양>, 전국(战国) 시대 채색 동경, 기하형문, 하남신양 초묘 출토	32
(도판 17), <무의식적 기하학 형태 문양>, 서한(西漢) 시대 장락궁 '순금' 동종, 기하형문, 하북 만성 출토	32

(도판 18), <이데올로기 진화형 패턴 문양>, 당대(唐代) 비단, 보상화문, 일본 쇼소인(正倉院) 소장 34

(도판 19), <이데올로기 진화형 문자 문양>, 청대 강희(康熙) 오색 육각 화고, 화훼 '수(壽)'자문 34

(도판 20), 윌리엄 모리스, <딸기 도둑>, 부분, Furnishing fabric, 1883, 시카고 예술 박물관 소장 45

(도판 21), 윌리엄 모리스, <튤립과 백합>, 부분, Furnishing fabric, 1875, 시카고 예술 박물관 소장 46

(도판 22), 윌리엄 모리스, <Pimpernel Wallpaper>, Wallpaper Pattern, 1975, 시카고 예술박물관 소장 46

(도판 23), 에밀 베르나르, <Breton Women with Umbrellas>, 1050x850cm, Oil on canvas, 1892 52

(도판 24), 조위남, <다 함께-3>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 52

(도판 25), 조위남, <사과>, 194.0x259.0cm, Acrylic on Canvas, 2022 54

(도판 26), 조위남, <Fish Dream>, 91.0x72.7cm, Mixed media on Canvas, 2019 59

(도판 27), 조위남, <몰입-1>, 130.3x97.0cm, Mixed media on Canvas, 2020 61

(도판 28), 조위남, <몰입-2>, 130.3x97.0cm, Mixed media on Canvas, 2020 62

(도판 29), 조위남, <심화노방(心花怒放)>, 145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas, 2020 64

(도판 30), 조위남, <희상매초(喜上梅梢)>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2020 64

(도판 31), 조위남, <사자춤>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 65

(도판 32), 조위남, <다 함께-1>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 66

(도판 33), 조위남, <다 함께-2>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 66

(도판 34), 조위남, <Night Thinking-1>, 145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas, 2021 68

(도판 35), 조위남, <Night hinking-2>, 145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas, 2021 68

(도판 36), 조위남, <Break Time>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 70

(도판 37), 조위남, <Touch cautiously>, 116.7x91.0cm, Acrylic on Canvas, 2021 71

(도판 38), 조위남, <Break Time>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021 ...	72
(도판 39), 조위남, <Let' s treat the teeth>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021	73
(도판 40), 조위남, <Unknown Hero>, 194.0x259.0cm, Acrylic on Canvas, 2022	74
(도판 41), 조위남, <Touch cautiously>, 부분	77
(도판 42), 조위남, <예비>, 21.0x29.7cm, Acrylic on Canvas, 2022	77
(도판 43), 조위남, <장백천지>, 53.0x45.5cm, Acrylic on Canvas, 2019	78
(도판 44), 조위남, <White Tiger>, 72.7x91.0cm, Acrylic on Canvas, 2021	78
(도판 45), 조위남, <희상매초(喜上梅梢)>, 부분	81
(도판 46), 조위남, <사과>, 194.0x259.0m, Acrylic on Canvas, 2022	82
(도판 47), 조위남, <심화노방(心花怒放)>, 부분	84
(도판 48), 조위남, <2020>, 53.0x45.5cm x2, Acrylic on Canvas, 2021	87
(도판 49), 조위남, <다 함께-3>, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021	88
(도판 50), 조위남, <Touch cautiously>, 116.7x91.0cm x2, Acrylic on Canvas, 2021	89
(도판 51), 조위남, <Let' s treat the teeth>, 162.0x130.3cm x2, Acrylic on Canvas, 2021	90

ABSTRACT

A Study on the Reorganization of Patterns through Symbolic Characteristics of Traditional Chinese Design

- Focused on the Researcher's Work -

Zhao Weinan

Advisor : Prof. Cho yoon-sung, Ph. D.

Department of Fine Arts,

Graduate School of Chosun University

The Chinese traditional pattern is an important part of Chinese traditional culture, which has a long history. Before the creation of characters, people in the primitive society started to use these patterns to convey their ideas and carry out daily emotional communication. The pattern originated from the totem culture in the Neolithic Age, was preliminarily formed in multiple dynasties, such as Xia, Shang, Zhou, Spring and Autumn Period and the Warring States Period, and underwent the period of growth and development during Qin, Han, Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties, Sui, Tang and Five Dynasties, as well as the period of its great prosperity in Ming and Qing Dynasties. It runs through the history of China, and gathers various elements such as history, culture, living environment, nationality, folk customs, folk art, etc. of the Chinese nation. On this basis, it combines Chinese pattern elements with the foreign one, and is formed as the traditional pattern art with a strong artistic atmosphere of China after thousands of years.

Nowadays, the inheritance and innovation of traditional culture is advocated, and new contents are also continuously integrated with the change

of times during the process of traditional patterns' transition. However, during this process, it is also necessary to respect the tradition, and show more respects to the historical culture and national emotions contained in it. Based on this, the tradition should be interpreted again, and the value of modernization concealed in the tradition should be further discovered. As a traditional art form, Chinese traditional patterns should not merely appear on cultural relics. It should also be inherited and applied in modern painting. However, this is what Chinese traditional patterns are facing, the way to realize modernization.

To observe the creative process of modern painting, it can be found that Chinese traditional patterns appearing in the form of decorative patterns in works are superficial, without the depth. On this basis, they will lose the meaning that they symbolize. It is necessary to think about how to let Chinese traditional patterns reflect their infinite vigorousness and vitality that they should have, and properly apply them into the creation of modern painting works. To conduct modernized modification and transformation of Chinese traditional patterns and to endow it modernized painting language can not only bring new vitality and energy to Chinese traditional art, but also provide reference direction for the innovation and development in the field of contemporary patterns.

Chinese traditional patterns refer to a large system. In the unceasing process of exploration and study, the author pays more attention to the part of symbolic characteristics of Chinese traditional patterns. The symbolic characteristics of Chinese traditional patterns have the function of carrying information. The symbol is the medium of carrying and transmitting information, and it is also a simplified measure to recognize something. Therefore, during the process of painting works, it is available to make use of the symbolic characteristics of Chinese traditional patterns to reconstruct the pattern, and apply it in the work to convey the information that the creator intends to express. The vitality of the pattern that is given to the work no longer plays a decorative role.

Since the connotation of the symbol is relatively stable, and can't be randomly modified, people can have relatively unified and stable cognition of something, that is to say, they have symbols that are used to represent these things. However, symbols are not invariable. Their existence relies on the development of people's thinking, and is restricted by the objective world at the same time. Since the objective world also keeps changing, people's thinking and their understanding of the objective world can also be regarded as a dynamic process of development. Therefore, symbols' meaning also presents a mode of dynamic development. Therefore, it is advisable to take advantage of the symbolic characteristics of Chinese traditional patterns to research the reconstitution of patterns, thus making them keep the original connotation of Chinese traditional culture and own contemporary creation value.

Before the reconstitution of patterns, their construction principle should be learned at first. In this paper, the author studies and understands the pattern design theory proposed by William Morris and the deconstructivism theory put forward by Jacques Derrida to summarize the constitution principle of patterns. On this basis, the author takes the deconstructivism theory of Jacques Derrida as the method of reconstitution, in combination with the author's concepts and ideas, reconstitutes the patterns of symbolic Chinese traditional patterns. At last, the author applies them into the work created by him to compose paintings with the style that combines both Chinese traditions and modernism feature.

The ultimate purpose of the study is to apply the reconstituted Chinese traditional patterns into the modern paintings, rather than simply reconstitute the symbolic Chinese traditional patterns into other patterns. Therefore, the study explores the working process of the author, analyzes the new methods integrated by the author and the picture's constitution effect with the application of these methods on the basis of the methodology of pattern reconstitution. The work, while using patterns to communicate with audiences, presents different artistic effects and enriches new

presentation methods.

The author's work starts from the oriental aesthetic world shown by multiple-media, integrates the application of PVC plates and mirrors with hand painting and printing technologies to realize the aesthetic collision of "modern style" and "traditional style". The work shifts the personal emotions to the picture through symbols and patterns, and combines the common symbols with semi-virtual spaces to finish the composition of patterns and pictures and indirectly communicate and dialogue with audiences. The study analyzes the work of the author, and finds out that the organic constitution of "complexity" and "simplicity" between patterns and between patterns and pictures can bring the sense of rhythm to the picture while enriching the picture. In terms of color presentation, the colors with high saturation and high brightness and that with low saturation and low brightness are combined and used, and present different picture effects according to their proportions in the picture, thus creating modern artistic works with the tyle of oriental aesthetics. Through the application and combination of colors and "colorless" with different proportions, the sense of respiration and interest of the picture is added.

This study discusses the concept, evolution process and presentation forms of Chinese traditional patterns with symbolic characteristics. It discusses the methodology of reconstitution of patterns through the study of the basic theory of reconstruction, analyzes the artistic characteristics and structure of the work created by the author, and studies the constitution method of modern patterns adopted in the work. It demonstrates the potential value, sustainable prospects and contemporary significance of the future development of the traditional Chinese patterns in the field of modern painting pattern creation through the analysis of the actual cases of the reconstitution of symbolic Chinese traditional patterns appeared in the author's work. This work can make the unique presentation method proposed by the author more diversified and be applied in other areas. The exploration of the reconstitution of symbolic Chinese traditional patterns conforms to

the development law of the times and makes modern patterns reflect the profound connotation of oriental aesthetics, which has special and far-reaching significance.

국문초록

중국 전통 문양은 중화민족 전통문화의 중요한 부분 중 하나로써 오랜 역사를 거쳐 왔다. 문자가 탄생하기 훨씬 전인 원시사회는 문양을 사용해 사상 및 일상, 감정을 전달하였으며 신석기 시대의 토담 문화 이후 하(夏), 상(商), 주(周), 춘추(春秋), 전국(戰國) 시대의 초기 형성을 거쳐 진(秦), 한(漢), 위(魏), 진(晉), 남(南), 북조(北朝)와 수(隋), 당(唐)에서 오대 시기(五代時期)의 성장 발전기를 바탕으로 명(明), 청(淸)의 전성기를 통해 중국의 역사는 변천하였으며 중화 민족 자체의 역사 문화, 생활환경, 민족, 민속, 민간 예술 등의 요소를 융합하였다. 이로써 수천 년 동안 중국의 패턴 요소와 해외의 패턴 요소의 결합을 통해 중국의 강한 예술적 분위기를 지닌 전통 문양 예술을 형성하였다.

오늘날에는 전통문화의 계승과 혁신을 제창하고 있으며, 이러한 시대의 변화에 따라 전통 문양의 변화 과정 또한 끊임없이 새로운 내용을 접목하고 있다. 동시에 우리는 전통을 존중하고 그 안에 담긴 역사 문화와 민족 정서를 바탕으로 전통을 재해석하고 전통 속에 숨겨진 현대적 가치를 재발견해야 한다. 이에 중국 전통 문양을 전통 예술 형식으로써 문화 유물에 국한되지 않고 현대 회화로의 계승과 발전이 이뤄져야 한다. 그러나 지금의 중국의 전통 문양은 어떻게 현대화를 이룰 것인가에 대한 위기에 직면해 있다. 또한, 현대 회화 창작에서 중국 전통 문양은 장식적인 문양으로 표현되어 모두 표면화, 탈심도화 경향이 있어 상징적 의미를 잃기 쉽다. 이에 우리는 중국 전통 문양의 무한한 생명력과 활력을 발휘하여 현대 회화의 창작에 올바르게 활용하기 위한 고민이 필요할 것이며 현대 회화 언어에 현대적으로 수정하고 변형한 중국 전통 문양을 적용함으로써 중국 전통 예술에 새로운 생명력과 활력을 불어넣을 뿐만 아니라 현대 패턴 분야의 혁신과 발전에 참고할 수 있는 방향을 제시해야 할 것이다.

이로써 연구자는 중국 전통 문양을 하나의 거대한 체계로 끊임없이 탐구하고 이해하는 과정이며 중국 전통 문양의 기호적 특성에 더 많은 관심을 기울이고 있다. 기호는 정보를 처리하고 전달하는 매개체이며 사물을 인식하는 간단한 수단으로 활용되고 있기에 중국 전통 문양의 기호적 특성을 통해 정보 전달의 기능을 바탕으로 연구자는 그림을 그릴 때 이를 활용해 패턴을 재구성하고 적용하여 표현하고자 하는 정보를 전달하고 작품 속 문양에 생명력을 부여함으로써 한정된

장식적인 역할에서 벗어나 확장될 수 있을 것이다.

위와 같이 기호가 지닌 의미는 상대적으로 안정적이기 때문에 임의로 변경할 수 없어 사람들은 특정 사물을 가리킬 때 통일된 기호로 이해할 수 있다. 그러나 기호가 한결같은 것은 아니다. 인간의 사고와 사회적 환경의 변화에 따라 기호의 인식도 변화한다. 그러므로 우리는 중국 전통 문양의 기호적 특성을 이용하여 패턴 재구성 연구를 진행할 것이며 이를 통해 중국 전통문화의 함의를 유지하면서도 현대적 창작 가치를 표현할 수 있을 것이다. 또한, 패턴을 재구성하기 전에 패턴의 구성 원리를 이해해야 하므로 연구자는 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론에 대한 연구와 이해, 데리다의 해체주의 이론 분석을 통해 패턴의 구성 원리를 요약하고, 구성 원리를 바탕으로 데리다의 해체주의 이론을 재구성하여 자신의 생각과 결합을 통해 기호적 중국 전통 문양을 재구성할 것이다. 마지막으로 연구자의 작품 창작에 응용하여 중국 전통의 멋을 지닌 모더니즘 회화 작품을 형성할 것이다.

이를 통해 본 연구는 단순히 기호적 중국 전통 문양을 재구성하는 것이 아니라 재구성된 중국 전통 문양을 현대 회화에 접목하기 위해 연구자의 작업 흐름을 탐색하고 패턴 재구성의 방법론을 기반으로 하여 연구자가 통합한 새로운 방법으로 화면 구성 효과를 분석한다. 이는 관람객과 소통하면서 색다른 예술적 효과를 선사하며 새로운 표현을 더할 것이다.

연구자의 작품은 PVC 패널, 거울 등의 재료와 핸드페인팅, 인쇄 기술의 복합 매체를 결합해 '현대'와 '전통' 미학적 결합을 이룬다. 기호적 문양을 통해 개인의 감정을 전달하고, 감정을 화면에 담으며, 일상 기호와 반가상 공간을 결합하여 문양과 화면을 통해 관객과의 간접적인 커뮤니케이션을 완성한다. 연구자의 작품은 문양과 문양 사이, 문양과 화면 사이의 '복잡함'과 '단순함'의 유기적 구성을 통해 화면을 풍부하게 하는 동시에 화면에 리듬감을 불어넣는다. 또한, 색채 표현에 있어서 고채도 고명도 및 저채도 저명도의 색을 조합하여 사용하고, 화면에서의 비율에 따라 다양한 화면 효과를 결합하여 동양적인 미학적 멋을 지닌 현대 예술 작품을 창작한다. 이는 색채와 '무색'의 다양한 비율을 결합하여 화면에 숨결을 불어넣고 흥미를 높인다.

본 연구는 기호적 특성을 가진 중국 전통 문양의 개념, 변화 과정 및 표현 형식을 탐구하였으며 재구성의 방법론에 대한 논의를 바탕으로 연구자의 작품 속 예술적 특성과 구조를 분석하고 작품에 적용된 현대적 패턴의 구성 방식을

도출했다. 또한, 연구자의 작품에서 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성 실제 사례 분석을 통해, 현대 회화 패턴 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적 가치와 미래 발전의 지속 가능한 전망 및 현대화 의의를 증명하였다. 이로써 연구자의 작품에 나타난 재구성된 고유적 중국 전통 문양의 패턴 표현 방식은 동양 미학의 함의가 짙게 반영된 현대 패턴으로 나타났으며 이는 다른 분야로의 적용이 가능할 것으로 사료된다.

제1장 서론(绪论)

제1절 연구배경 및 목적

넓고 심오한 중국 전통 문명은 독특한 사상과 예술적 아름다움을 가지고 있으며 예술적 가치가 큰 중화민족의 보물이다. 중국 전통 문양은 중국 전통 문화와 불가분의 관계로서, 이를 어떻게 잘 활용할 것인가에 대해 논의가 필요할 것이다.

중국 전통 문양은 역사 과정에서 끊임없는 변화와 발전을 통해 구성된 중국 전통 조형 예술의 고유한 패턴과 양식을 말한다. 석기시대 토토크화로 거슬러 올라가는 최초의 벽화는 상(商), 서주(西周), 춘추 시기(春秋時期)를 거쳐 전국(戰國), 진(秦), 한(漢), 위·진·남·북 조(魏晉南北朝), 수(隋), 당(唐), 오대 시기(五代時期)부터, 송(宋), 원(元), 명(明), 청(淸) 조에 이르기까지 역사적 변천과 발전을 거쳤으며 시기별 특성에 따라 다른 예술적 효과를 나타내며, 거대한 예술 문양의 보고(寶庫)로 축적되었다.

또한 각 국가와 민족의 전통문화 배경이 다르기 때문에 전통 문양 역시 예술의 형식과 내용이 다르다. 표현 형식은 백화제방(百花齊放)이라 할 수 있으며, 각 국가 민족의 역사와 예술 문화를 담고 있다. 이러한 중국 전통 문양은 세계 문양 분야에서 역사적 축적이 깊고 높은 대중화의 특성을 가지고 있으며 일상생활, 민속 축제, 건축 장식, 예술 작품 창작 등 생활 곳곳에서 활용되고 있다.

이렇듯 중국의 전통 문양은 중화민족의 발전과 함께 나날이 성장하였고, 내용과 표현 형식은 매우 풍부하고 다채로우며, 아름다운을 상징성을 통해 정신적으로 사람들의 영적 필요를 충족시킨다. 또한 예술적 성취도가 높고 중국 전통 향기를 지닌 예술 작품 창작에 자주 등장하며 간결한 예술적 언어, 상징적 표현 기법, 대담하고 과장된 표현 방식, 독특한 장식 스타일은 모두 중화민족의 지혜, 예술적 재능 및 민족적 특성을 반영한다.

그러나 안타깝게도 방대한 전통 예술 체계에 직면하여 중국 전통 문양에 대한 연구와 계승은 현재 깊이 다뤄지거나 완벽하지 않으며 전통적인 예술 형식으로서 시대의 긴 강물에 의해 지속적으로 세례(洗禮)를 받아, 시간이 지남에 따라 문양이 유실되고 버려지게 되었다. 심지어 중국 전통 문양을 묘사한 근현대 최초의 책

도 중국인이 편찬하여 수집한 것이 아닌 일본인 노자키 세이킨(野崎誠近, 1884~?)¹⁾이 일본에서 <중국길상도안>으로 출간한 것이고, 연구자가 자료를 수집하던 중 발견한 문헌 <중국문양> 역시 영국인 오언 존스(Owen Jones, 1809~1874)²⁾가 제작한 것이다. 현재는 중국내 많은 학자들이 중국 전통 문양에 대해 편찬하고는 있다. 텐즈빙(田自秉), 우수성(吳淑生), 텐칭(田靑)이 편찬한 <중국 문양사>, 우산(吳山)이 편찬한 <중국 문양 전집>, 반쿤(班昆)이 편찬한 <중국 전통 문양 대관>, 루예(陸擘), 루위안(陸原)이 편찬한 <중국 문양도전>, 황칭수(黃淸穗)가 편찬한 <중국 고전 문양도감> 등이 그 예이다. 그러나 모두 단순한 분류 정리 형식으로 중국 전통 문양에 대해 설명되어 있으며 시중에 유통되고 있는 서적 또한 내용이 부족한 것을 알 수 있었다.

이에 연구자는 중국 전통 문양을 계승하고 혁신하여 현대 예술 분위기에 맞게 만드는 방법을 본 논문에서 연구하고자 한다. 중국 전통 문양은 전통 예술에 영향을 미친 사회의 진보, 경제의 발전, 현대미술로 인해 중국 본토 예술 문화에서 발전의 기회를 잃었으나 중국 전통 예술의 연속으로서, 시대의 발전에 적응해 현대화되어야 할 것이다. 중국의 예술 분야는 일종의 해방, 초월, 그리고 끊임없이 이어지는 인종적 감정의 재구성을 필요로 한다. 그러므로 중국 전통 문양에 대한 계승과 혁신, 현대화의 변화에 대처하는 방법과 지침이 강구되어야 할 것이다.

중국 전통 문양은 시대에 맞게 현대적으로 변화해야 한다. 이에 연구자는 중국 전통 문양을 응용하기위해 내면의 감정을 효과적으로 표현하는 데 중점을 두고 기호의 정신을 전달하고자 한다. 중국 전통 예술에 대한 탐구를 유지하면서 현대적 디자인 개념을 통합하는 것은 현대 발전에서 중국 전통 문양이 지닌 독특한 민족적 특징이자 현대적 형식이기 때문이다. 따라서 패턴을 재구성하기 전에 중국 전

- 1) 노자키 세이킨(野崎誠近, 1884~?), 생물연대와 주요 경력이 자세하지 않으나 중국에서 오래 거주하면서 길상도(吉祥圖)를 널리 수집하고 풀이하여 1928년에 『길상도안해제』(吉祥圖案解題)를 출판하였다. 저자는 이 책의 내용이 일상에서 접할 수 있는 도안들의 『통속편』(通俗篇)에 해당된다고 하면서 종정(鐘鼎)과 기기(利器)에 출현하는 도안들을 모아 『박고편』(博古篇)을 편찬하고자 했으나 실현되는 못했다. 중국어판은 1978년에 『중국길상도안』(中國吉祥圖案)이란 제목으로 출판되었다.
- 2) 오언 존스(Owen Jones, 1809~1874), 런던에서 태어났으며 영국 건축가이자 디자이너이다. 현대 디자인 이론의 선구자이다. 1850년대 런던의 사우스 켄싱턴 디자인스쿨에서 학생들을 가르쳤고, 1851년 만국박람회의 공동 건축가로 참여했으며 1852년에는 시드넘에 재건하는 수정궁의 장식 감독을 맡았다. 그는 런던의 세인트 제임스 궁전을 설계하기도 했다. 1856년 쓴 『세계 문양의 역사』(The Grammar of Ornament)는 그가 세상에 남긴 귀중한 유산으로, 다양한 문화와 시대의 풍부한 장식 디자인 양식을 모아 종합적으로 분석한 책으로, 불후의 고전 작품이 되었다. 그는 1874년 사망하였다.

통 문양의 기본 특성에 대한 연구가 필요하다고 판단된다. 또한 중국 전통 문양은 기호성, 길상성, 민족성의 특성을 가지고 있으며, 기호성은 정보의 처리 및 전달 기능을 가지고 있는 것으로 알려져 있다. 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대한 연구를 통해 문양의 의미를 바탕으로 문양의 현대적 재구성을 완성할 수 있을 것이다. 이로써 중국 전통 문양을 현대적 분위기에 맞고 동양적 전통의 의미를 지닌 현대적 패턴으로 전환하여 현대 패턴 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적 응용 가치를 높이고 중국 전통 문양을 일상 창작의 상징으로 삼아 현대 회화 작품 창작에 통합될 것이다.

이 방법을 연구자의 의도에 반영하며 재구성된 중국 전통 문양을 일상 창작에 적용한다. 저자의 의도는 다양한 의미를 포함하여 다양한 관점에서 연구하고 분석하는 것임을 알 수 있다. 이를 통해 중국 전통 문양을 기호적 문양으로 활용할 수 있음을 확인할 수 있을 것이며 기호적 중국 전통 문양을 현대화 패턴으로 재구성하여 현대회화 작품에 출현시킴으로써 현대화 예술 효과를 지닌 일상적 기호 문양이 되기 위한 연구자의 연구 의도를 달성할 수 있을 것이다. 마지막으로 이러한 연구 결과를 연구자의 작품에 직접 반영하고 분석하여 결론을 도출하고자 한다.

제2절 연구내용 및 방법

사회 및 정보화 시대의 발전에 따라 사람들의 생활환경과 창작 방식에는 큰 변화를 가져왔다. 최초의 핸드페인팅의 창작 방식에도 다양한 표현 형식이 추가되었으며, 각 나라는 자국 고유의 특색을 살린 전통문화에 주목해야 하며, 중국 예술가들은 전통문화의 계승과 발전을 책임져야 한다.

중국의 전통 문양은 불변하거나 낡은 존재가 아니다. 시대의 변화에 맞춰 문양 속의 옛 요소를 새로운 요소와 결합 및 재구성하고, 현대 예술과 통합하여 중국 전통의 현대화 예술로 보여주어야 한다. 한 민족이 세계에 설 수 있는 이유는 경제는 물질적 기반이고 문화는 정신적인 지주이며 한 민족의 전통문화는 민족의 정신적 근간이기 때문이다. 따라서 중국 전통 문양을 계승하는 것은 연구자가 하고 싶어 하는 일이자 하고 있는 일이다.

본 논문은 다각도의 논증 및 분석을 바탕으로 현대 회화 속 중국 전통 기호적 문양의 재구성 및 응용에 대해 설명하고자 한다. 첫째, 연구 배경과 목적을 명확

히 하고 내용과 방법을 표면적으로 연구한다. 둘째, 중국 전통 문양의 기호적 특성과 형식을 탐구한다. 중국 전통 문양과 기호적 특성의 기본 속성을 연구하고, 중국 전통 문양의 변천 과정 및 양식에 대해 기초적으로 이해한다. 이를 바탕으로 기호적 중국 전통 문양의 재해석을 통해 현대화의 의의를 분석하고, 패턴 재구성의 개념과 응용 이론에 대한 연구를 통해 패턴 재구성 방법론을 파악한다. 마지막으로 연구자의 작품 분석과 결합하여, 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성이 현대 회화에서 적용되는 사례를 살펴본다. 구체적으로는 다음과 같다.

제1장 서론에서는 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성에 대한 연구 배경 및 목적, 연구 내용 및 방법을 소개를 통해 본 논문의 주제가 직면한 현 상황에 대한 우려와 이를 해결하기 위한 연구 목적을 설명하고, 연구 내용 및 방법을 정리하여 후속 심층 연구를 위한 명확한 맥락을 제공한다.

제2장에서는 중국 전통 문양의 기호적 특성과 양식에 대해 다룬다. 중국 전통 문양과 기호적 특성의 기본 개념을 이해하고 연구하여 문양의 기본 구성과 문화적 배경을 파악한다. 먼저 중국 전통 문양의 변천 과정을 이해하고, 그 시대가 가지고 있는 시대적 특색을 분석한다. 중국 전통 문양은 주로 두 가지 내용으로 구성되는데, 하나는 형식적 내용으로 주로 중국 전통 문양의 모양과 구성을 나타낸다. 다른 하나는 이미지 콘텐츠로, 주로 중국 전통 문양의 의미, 함축, 상징성 등 정신적 측면의 콘텐츠를 가리킨다. 중국 전통 문양은 수천 년 동안 중국의 심오한 정수를 지닌 전통문화의 물질적 운반체이기도 하다.

또한 기호적 특성은 중국 전통 문양의 가장 중요한 특징이다. 정보를 운반하고 전달하는 매개체이며, 기호적 특성을 기반으로 사물의 본질과 의미를 직관적으로 표현할 수 있으며 예술적 심미성을 가지고 있다. 이에 본 논문에서는 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대한 이론적 배경을 연구하고, 중국 전통 문양의 기본 구성을 구체적으로 연구한다. 중국 전통 문양의 기호적 특성에서 정보의 처리 및 전달 기능은 패턴 재구성을 위한 기본적 조건을 제공함으로써 본 연구의 핵심인 중국 전통 문양을 구체적으로 조사하여 생물 형태형, 기물 대체형, 무의식적인 기하학 형태, 이데올로기적 진화형 등 표현 형태를 다방면으로 연구 분석한다.

제3장에서는 기호적 중국 전통 문양의 재해석을 다룬다. 시각적 가치, 문화 분야의 가치, 예술적 가치 및 디자인적 가치 등을 통해 중국 전통 문양의 현대화 가치와 의의를 설명한다. 동양적인 아름다움과 중국 전통문화를 상징하는 중국 전통 문양과 현대 서양 미학의 결합은 현대 미적 기준에 부합할 뿐만 아니라 동양적 특

성을 지니고 전통문화 의식을 지닌 이중적인 미적 기준에서 생겨난 새로운 시대의 산물을 창조하여 관람객들에게 감각적 즐거움을 선사한다. 또한 전통문화는 계승 및 혁신되어야 한다. 우수한 역사적 전통문화를 계승하고, 현대 사상과 미학을 융합하여, 현대의 미적 가치에 부합하는 융합적 회화 효과를 창출해야 한다. 기호적 문양과 문양 간의 대화 및 커뮤니케이션을 통해 무성(无声)의 예술 형식을 형성하고 패턴 분야의 잠재적 응용 가치를 확장시킨다.

위의 연구를 바탕으로 패턴 재구성의 개념, 패턴 재구성의 정의 및 형식미의 법칙을 설명한다. 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896)³⁾의 패턴 디자인 이론과 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)⁴⁾의 구조주의 이론을 이론적 기초로 전제로 하여 패턴 재구성의 방법론을 연구 분석한다. 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 작품을 보면 대부분 구상적인 특징을 가진 패턴들이 특정 구상적 이미지를 재현하고 있다. 여기에 연구자는 패턴 요소를 반복적으로 추가함으로써 문양의 현대성을 높이고 문양의 시각적 효과를 부각시켜 강화하고자 한다. 패턴의 의미를 유지하면서 요소를 추출하여 복잡한 외형 구조를 간략화하고 패턴의 평면 시각적 전달 효과를 향상시킨다. 또한 데리다 해체주의 이론에 대한 이해를 통해 기호적 특성의 정보 전달에 따라 중국 전통 문양의 의지 차원에서의 우의성을 유지하는 동시에 형식적으로 분할 및 재구성하고 전통 도형과 현대 색채 이론의 결합을 통해 미의 전통적 의미는 변하지 않으면서 전통 문양의 형식을 현대 미학에 맞게 만들어 현대 회화에 더 유리하게 응용할 수 있을 것이다.

제4장에서는 주로 연구자 본인의 작업과 기호적인 중국 전통 문양을 분석하여 패턴으로 재구성한 후 현대 회화에 적용한다. 먼저 연구자 작품의 형성과 전개를 서술하고, 연구자의 작품의 내용 구조 및 형식을 설명한다. 연구자는 PVC 판, 거울, 한국 현대 프린팅 등 복합 매체와 중국 전통 문양을 응용하여 현대적인 동양 미학의 세계를 표현했다. 또한 기호적 중국 전통 문양의 정보 전달 기능에 따라, 기호 문양을 통한 개인의 감정 전달을 연구하여 <해소> 시리즈 작품이 제작되었

3) 윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896), 영국 출신의 화가이자 공예가(工藝家), 건축가, 시인, 정치가, 사회운동가 등 다양한 활동을 하였다. 진정한 노동의 즐거움을 예찬하였다. 처음으로 '장식예술'이라는 강연을 하고, 또 고대건축보존협회를 설립하는 등 사회 활동도 벌였다. 시(詩) 작품에는 <제이슨의 생애와 죽음>, <지상의 낙원> 등이 있다.

4) 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004), 프랑스의 철학자. E.후설의 현상학(現象學)을 배운 후, 구조주의의 방법을 철학에 도입하였다. 언어의 기호체계(記號體系)가 자의적인 것이라는 인식에서 언어 위에 조립된 논리학을 재검토하였다. 특히 서기언어(書記言語) 에크리튀르가 수행하는 역할을 중시하였다.

다. 그리고 일상 회화를 어떻게 재미있게 표현할 것인가가 연구해야 할 문제가 되었기 때문에, 일상 내용을 기반으로 반가상 공간을 묘사하고 중국 전통 문양을 결합하여 <나> 시리즈를 만들었다.

연구자 작품의 회화 방식은 기본적으로 대립적이고 통일된 두 형식의 조합으로 구성되어 있으므로 이를 연구하는 회화 방식 역시 융합적 관점에서 분석하였다. 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론과 데리다의 해체주의 이론에 대한 이해를 통해 패턴의 구성 원리를 기본적으로 파악하고, 그 구성 원리를 바탕으로 패턴을 해체-재조합-재구성하였으며 이를 통해 연구자의 작품을 제작 하였다. 그리고 '복잡함'과 '간략함'의 조합과 대조를 강조한다. 이러한 유기적 결합은 두 가지 관점에서 볼 수 있는데, 하나는 문양과 문양 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합이고, 다른 하나는 문양과 전체 그림 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합이다. 또한 색채의 관점에서 보면 현대 회화의 고채도 및 고명도를 중국 전통 색채의 저채도 및 저명도 색상과 결합하여 전통 색채의 보수성을 버리고 현대 색채의 확장성을 줄이고자 했다. 작품에서 보여지는 '무색'은 채색 과정에서 특정 이미지 또는 부분에 대해 그림의 필요에 따라 의도적으로 색을 칠하지 않고 캔버스의 원래 색상을 유지하는 것을 의미한다. '무색'과 색채의 변증법적 통일성을 결합하여 그림의 호흡감, 리듬감, 공간감을 높였다.

연구자는 국제 패턴의 응용 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적 응용 가치를 향상시키기를 희망한다. 이에 작품 분석 의미를 탐구하기 위해 중국 문양 연구에 전념했다. 예술가들이 예술 창작활동에 다양한 현대 도형 패턴을 사용할 뿐만 아니라 중국 전통 문양이 세계적 수준의 보급과 보편성을 달성하여 다양한 예술가의 작품에서 일상적인 패턴으로 등장할 수 있기를 바란다.

계승과 혁신 속에서 시대에 맞는 새로운 활력이 솟아난다. 시대의 변화에 따라 문양도 형태와 내용 측면에서 새로운 변화를 갖게 될 것이며, 기호가 전달하고 전파하는 정보 역시 시대의 변화에 따라 새로운 의미를 갖게 될 것이다. 연구자의 작품이 바로 시대에 순응하며 탄생한 산물이다. 따라서 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성 연구를 통해 시대적 특성에 맞는 작품을 창작해야 한다. 연구자의 작품에서 전통 중국 문양의 계승을 분석하고, 경험을 요약하며, 향후 문양의 창작 및 응용을 바탕으로 지도적 역할을 할 것이다. 제5장의 결론에서는 본 연구의 핵심인 연구자의 주요 작품에 대한 이론적 분석과 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성 이론을 설명한다.

이를 통해 도출된 중국 전통 문양의 기호적 특성을 바탕으로, 중국 전통 문양의 패턴 재구성의 중요성과 그 의미, 표현의 확장 가능성을 종합적으로 평가하고 전망한다. 또한 연구자의 회화 작업과 중국 전통 문양이 현대회화에서 이루는 조형 형태를 살펴본다. 이로써 본 논문은 현대 회화에서 기호적 중국 전통 문양의 발전 가능성을 제공하고, 세계 패턴 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적 응용 가치를 확장하며 후속 연구를 위한 방향과 목표를 제시하고자 한다.

제2장 중국 전통 문양의 기호적 특성 및 양식

제1장에서는 서론을 통해 본 논문의 연구 배경, 목적, 연구 범위 및 방법을 논의하였고, 제2장은 본 논문의 중요한 주제인 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대한 내용으로 이어진다. 중국 전통 문양의 기호적 특성의 개념과 양식을 이해하는 것이 본 연구의 전제이다. 중국 전통 문양의 기호적 특성을 충분히 이해하고 인식해야만 올바른 논증 조건과 근거를 제시할 수 있기 때문이다. 그리고 이는 이 연구에 설득력 있고 엄격한 이론적 토대를 갖추었는지와도 관련이 있다.

제1절 중국 전통 문양의 개념 및 변천 과정

1. 전통 문양의 개념

중국 전통 문양의 기호적 특성을 이해하기 전에 먼저 중국 전통 문양이 무엇인지 이해해야 한다. 중국 전통 문양의 본질은 문양이며, 문양은 장식용의 도안이나 무늬의 총칭으로, 고대에는 '문양'이라고 불렸으며 현재에는 일반적으로 '무늬' 혹은 '패턴'이라 불리며, '모양'이라 부르기도 한다. “문양은 일종의 꽃무늬 형태로, 주요 소재는 자연 경관과 각각의 기하학적 도형 두 가지 범주로 구분되며 사실적, 사의적, 변형적 표현 기법이 있다. 문양은 특정 장소 또는 시간에서 사용되는 특별한 의미를 가진 꽃무늬를 사용하는 것만이 아닌 일상생활에서도 사람들의 관심을 받을 수 있다.”⁵⁾ “문양의 본질은 기능적 접근, 기호적 의미 및 심미적 가치 세 가지로 요약된다.”⁶⁾ 상고시대 문자가 탄생하기 훨씬 전부터 인류는 일상생활을 교류하고 기록하기 위해 도형 기호를 사용하기 시작했다. 암벽에 새겨진 토テム의 전각부터 문명시대 유색 도자기의 다양한 문양까지, 시대 및 왕조의 변화와 함께 과학기술, 재료 공예의 끊임없는 진화, 외래문화와의 끊임없는 융합과 확장을 통해 각 시대의 고유한 특징을 형성했고 해당 시대의 정신적 면모와 문화적 내용을 반영하는 중국 전통의 길상 문양을 나타내고 있다.

5) 笈菜柰子, 『纹样物语』, 北京: 中国青年出版社, 2020, p.2.

6) 田自秉, 吴淑生, 田青, 『中国纹样史』, 北京: 高等教育出版社, 2003, p.2.

중국 전통 문양의 기원은 원시 사회의 토템(totem) 문화로 거슬러 올라간다. 하상주(夏商周), 춘추전국시대의 초기 형성을 거쳐 진·한(秦漢), 위·진·남·북조(魏晉南北朝), 수·당(隋唐)부터 원 조(元朝)에 이르는 성장 발전기, 그리고 명·청 시대의 전성기까지, 중국의 역사를 관통하는 중화민족 문화 발전사의 축소판으로 볼 수 있다. 또한 중국 전통문화의 보물이자 세계 예술사의 주요 구성 부분이다.

중국 전통 문양은 크게 두 가지 내용으로 구성되어 있는데, 하나는 형식적인 내용으로, 주로 중국 전통 문양의 조형과 구성 형식을 가리킨다. 다른 하나는 이미지 콘텐츠로, 주로 중국 전통 문양의 의미와 내포, 상징성 등 정신적인 면을 말한다. 중국 전통 문양은 수천 년 동안 중국의 심원한 정수를 지닌 전통문화의 물질적 운반체이기도 하다.

중국 전통 문양의 생성은 기능의 필요성에 기인하는 경우가 많으며, 사람들이 기능에 대한 수요에 따라 문양을 형성한다. 문양의 기본 기능은 보강, 미끄럼 방지, 문 열림 및 지시 등의 기능을 갖는 것으로, 최초의 중국 전통문양 역시 실용성과 고대의 심미(审美)를 모두 아우르는 유기적인 통합으로 형성되었다. 보강의 역할은 도자기 등을 제작하면서 더욱 견고하게 만들어, 문양이 있는 도구로 표면을 두드리거나, 기물의 연결부에 원재료로 만든 선을 덧대어 장식 문양을 내는 것이다. 미끄럼 방지는 손에 잡히는 물건에 많이 나타나며, 칼자루에 교차된 무늬를 새겨 견고하게 잡을 수 있도록 하는 것이다.⁷⁾ 문 열림은 문을 열 수 있도록 문에 고리형 또는 물고기 모양의 손잡이를 달아 장식 효과를 주는 동시에 문을 열기 쉽게 하는 것이다. 지시 기능은 기물의 일부를 장식하여 시각적 효과를 높이는 것이다.

중국 전통 문양의 표현 기법은 품종, 재료, 기술에 따라 다양한 형태를 가지며 내용이 매우 풍부하다. 그중에서도 도자기 예술품에 조각, 깎기, 굽기, 광택, 치대기, 찍기, 붙이기 등의 기법으로 가장 풍부하게 나타난다. 다음으로 염색 직물에는 무늬 방직, 날염, 탁본, 염색, 자수 등이 있다. 또한 금공의 용접, 상감, 도금, 친기의 투명칠, 금박, 조칠, 자개, 목공의 조각, 꽃 장식, 인두 공예 및 편직물의 편직, 채색, 대나무공예 등이 있다.

중국 전통 문양의 본질은 미학적 가치와 장식적 가치에 있다. 문양의 발전은 최

7) 田自秉, 吳淑生, 田青, 상계서, p.2.

초의 시작은 기능적 기반이며 사람들의 생활 요구가 개선됨에 따라 점차 미학적 의미를 강조하게 되었고, 사람들은 장식미를 추구하기 시작했다. 장식은 선택 사항이 아닌 추가 요소이자 예술 및 공예품 창작의 필수 요소이다. 물질적 영역에서 정신적 영역에 이르기까지 문양은 사람을 편안하고 행복하게 하며, 아름다운 사물에 대한 즐거움을 느끼게 한다. 중국 전통 문양은 형식적인 아름다움뿐 아니라 동적인 아름다움과 정적인 아름다움의 결합체로서 주관적, 객관적 존재가 함께 창조해낸 가치의 산물이다.

중국 전통 문양의 특징적인 내용은 중국 전통의 길상(吉祥) 문양이라고 할 수 있다. 중국 전통 문양에서 길상의 개념은 예로부터 사람들의 정신 영역의 감정이 깃들여 있으며, 이를 '도필유의, 의필길상(圖必有意, 意必吉祥: 그림은 반드시 뜻이 있고 뜻은 반드시 길하다)'라 하여, 전통 문양에는 반드시 고유한 의미가 있고, 그 고유한 의미는 길상의 상징이어야 한다는 것이다. 전통 길상 문양이란 상징이나 동음(同音)⁸⁾ 등으로 구성된 길상의 의미를 지닌 장식 문양을 말한다. 중국 전통 문양은 일상생활에서 흔히 볼 수 있으며, 중국 전통문화와 밀접한 관련이 있다. 장식적 의미와 계승적 의미를 겸비한 데다 문화 예술에 대한 연구 가치도 높다. 중국 전통 문양은 형태가 다양하고 내용이 매우 포괄적이어서 사람들의 일상생활을 아름답게 할 뿐만 아니라 사람들의 정신세계를 풍요롭게 한다. 일종의 문화적 잠재력이 풍부한 예술 형식으로, 사람들의 삶에 화려한 색채를 제공한다.

2. 전통문양의 변천 과정

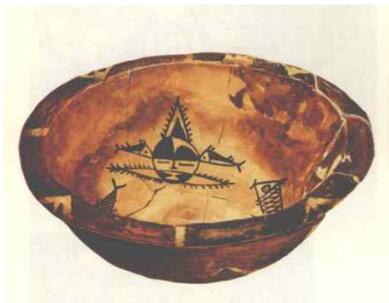
고대에 '문양'이라고 불린 중국 전통 문양은 정신문명과 일상생활에서 없어서는 안 될 중요한 부분이다. 중국은 유구한 역사를 지닌 문명 고국으로, 중국의 전통 문양은 오랜 역사를 가지고 있으며 신석기시대부터 도자기와 옥에 우화적인 장식 문양을 그려 일상생활의 기록으로 사용하였으며, 오늘날까지 7, 8천 년의 긴 역사를 지니고 있다. 중국 전통 문양은 내용부터 형식까지 공리성과 실용성이 뚜렷한 것이 대부분이며, 문화적 관습, 신앙, 의지 등을 직접적으로 혹은 간략하게 표현하였다. 다수의 전통 문양들은 순전히 장식성이기보다는 우화적인 특징을 가지고 있다. 이에 연구자는 신석기 시대와 상(商), 서주(西周), 춘추 시대, 전국, 진·

8) 동음(同音): 동음이의어(同音異義語), 음성형태는 동일하나 의미가 다른 두 개 이상의 단어.

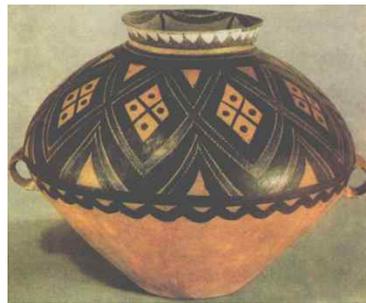
한시대, 위·진·남·북 조, 수, 당, 오대 시기(五代时期)부터 송, 원, 명, 청 시대까지로 구분하여 중국 전통 문양의 발전 과정과 각 시기의 특징을 설명하고자 한다.

가. 신석기시대와 상(商), 서주(西周), 춘추 시대

중국의 신석기 시대는 1만 년 전부터 기원전 2000~3000년 사이에 시작되었다. 많은 고고학 문헌에 따르면, 당시의 생활 환경에는 이미 원시 농업과 축산업이 존재했고, 토기, 옥석기, 악골(顎骨)기와 편직물 등을 창조하였다는 것이 증명되었다. “신석기시대의 채색토기⁹⁾와 옥석기는 매우 높은 수준의 기술과 예술을 보여준다. 신석기 시대의 장식 문양은 초기 단계로, 대부분 토기에 반영되며, 오랜 세월을 걸쳐 가장 많이 출토되었다.(도판 1,2) 지역, 시대, 문화, 유형, 재료, 기법, 굽기에 따라 차별성이 나타난다. 또한 위의 장식 문양은 균일한 변화, 대비의 조화, 균형과 대칭 등의 특징을 가지고 있다. 채색토기의 배색은 대비되는 색상의 사용을 중시하였다. 비록 몇 가지 색상만 존재하지만 밝고 아름다우며 편안하고 부드러운 인상을 준다. 채색, 조각, 테이핑, 스탬핑, 상감 등 다양한 공예기법은 재료의 아름다움을 강조하고, 일부의 장식은 상당히 숙련되어 있음을 알 수 있다.”¹⁰⁾ 이처럼 원시적이면서도 걸출한 원시적 장식예술의 이미지를 통해 그 소중함을 알 수 있으며, 당시 사람들의 소박함과 예술적 기본 법칙이 반영되어 있다.



(도판 1). 신석기시대 사람의 얼굴과 물고기 문양이 그려진 도자기 항아리, 산시 반포 출토.



(도판 2). 신석기시대 톱니 마름모꼴 물결무늬 도자기 항아리, 간쑤(甘肅) 광하 지파평 출토.

9) 채색토기: 주로 신석기 시대의 채색토기를 가리킨다. 채색은 항태(缸胎)에 먼저 그린 다음 가마에 구워져 물에 닿아도 벗겨지지 않는다. 보통 붉은색, 주황색, 회색 바탕에 검은색 또는 진홍색 무늬를 그린다. 가장 흔한 문양은 다양한 기하학적 문양이며, 다음으로는 동물, 식물 문양, 인물 문양 순으로 드물게 나타난다. 이러한 문양의 채색토기는 신석기시대의 양소(仰韶) 문화, 마지야야오(马家窑)문화, 다원커우(大汶口), 타히티섬(大溪地島) 등의 문화에서 발견되었다.

10) 吴山, 『中国纹样全集, 新石器时代和商·西周·春秋卷』, 济南: 山东美术出版社, 2009, p.4.

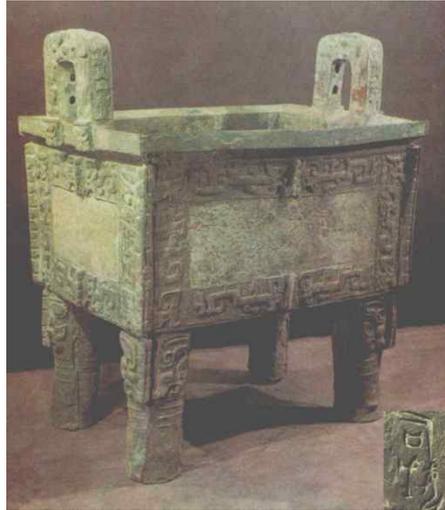
상대(商代)는 중국 노예제 사회의 발전 시기이다. 하남(河南)성 정주(鄭州)에 위치했던 상대 유적과 안양(安陽)의 은허(殷墟)는 현재 알려진 상대 문화가 집약된 곳이다.¹¹⁾ 상대 초기 정주는 상인의 집결지였고, 후기에는 반경(盤庚)이 천도한 후 은허가 상나라 도읍이 되었다. 상나라의 농업과 축산업은 모두 크게 발전했으며, 청동기, 도기, 골기 등의 작업장이 생겨나며 견직업과 옥석 공예 역시 빠르게 발전하였다. 그중 청동기 주요산업은 상대 최고의 공예기술을 반영한 것으로 안양 은허에서 출토된 '사모무대방정(司母戊大方鼎)'은 중국 및 세계에서 발견된 가장 오래되고 큰 청동기이다.¹²⁾ 상대의 장식 문양은 신석기 시대의 기하학적 무늬에서 벗어나 대부분 짐승의 얼굴을 주로 하고, 새와 벌레를 보조로 표현하여 정치, 경제 및 종교적 미신을 융합한 짙은 토템적 의미와 신비한 색채를 띠고 있다.

서주(西周) 초기의 문양은 기본적으로 은대(殷代)를 모방한 것으로, 후기에 이르러서야 비로소 독자적인 양식이 형성되었다. 서주 시대는 철기의 발달이 두드러졌으며, 후기에 철의 응용이 등장하였다. 춘추시대의 사회적 경제는 철기의 보급으로 급속히 발전하였고, 서주 시대의 청동주물은 왕실과 신하에게만 제공되었으며, 제후국들의 사용은 적었다. 그러나 춘추시대 왕실과 신하의 사용이 줄어들면서 제후국에서의 사용이 크게 늘었다. “춘추 중기 청동 문양에 인판을 새기고 같은 인판을 반복해 새기는 방식이 성행하였고, 사방의 연속 문양의 구성을 더욱 정교하게 하였다.”¹³⁾ 춘추시대에 회화의 방식과도 같은 불규칙 문양도 만들어졌으며, 신기술의 발달로 춘추 말기에는 섬세한 청동기 상감 문양도 등장했다.

상대, 서주, 춘추시대 문양은 구성, 운용, 용도가 조화를 이루었으며, 단독 문양과 연속 문양 모두 이미지의 주조, 배치 및 색채의 조화에서 신석기시대보다 훨씬 발전된 모습을 보여준다. 특히 이미지의 주조 측면에서, 하나의 연속된 패턴과 두 개의 연속된 패턴이 결합된 모습은 다양한 변화로 적절하게 구성되어 있다. 상(商), 주(周) 시대의 청동기는 오늘날까지 세계 청동 문화에 자리를 잡고 있으며,

11) 하남(河南)의 안양(安陽)은 상(商)나라 때 은(殷)이라 불렀다. 기원전 14세기 상왕 반경이 이곳으로 천도해 상나라 마지막 황제신(紂)까지 상(商)의 도읍지로 삼았기 때문에 상 후반기를 '은(殷)'이라 불렀다. 상나라가 멸망한 후 폐허가 되었기 때문에 '은허(殷墟)'라고 불렀다.
 12) 청동기 주조의 원료는 공작석(산화동광석), 주석, 납이며 연료는 목탄이다. 주조할 때 먼저 기구의 형태에 따라 도질주범(내형, 외형 두 종류)을 만든 후 청동용액을 도기틀에 붓는다. 용액이 냉각되면 도기틀을 제거한다. 생산 과정은 크게 진흙 선택, 모형 만들기, 무늬 조각하기, 늦쇠 주입하기, 틀 제거, 수정하기 등이다.
 13) 吳山, 전계서, p.4.

그 위의 장식 문양은 도철(饕餮), 용, 물고기, 새, 호랑이, 거북이, 구름 문양 등 정밀한 기술을 통해 내용이 풍부하고 조형이 매우 독특한 특징을 갖고 있다. 이런 특징이 잘 드러난 문양은 (도판 3)에서 보는 바와 같이 도철문 장식이 있는 유명한 사모무대방정(司母戊大方鼎)¹⁴⁾이다. 경제의 발전과 사회의 진보에 따라 문양의 내용은 끊임없이 혁신하고 있으며 시기별로 특색 있는 구성과 응용을 보여준다.



(도판 3). 상(商)대 도철(饕餮), 수면(兽面), 호식인수문(虎食人首纹) 사모무대방정.
하남 안양 무관촌 복지릉묘 동구 출토.

나. 전국(戰國), 진(秦), 한(漢) 시대

춘추시대 후기부터 전국시대 초기에는 중국 역사상 노예제 사회가 봉건제로 전환되는 시기였다. 사회적 관계의 변화와 함께 전국 시대의 문양도 크게 바뀌었고 현실을 주제로 한 장식 문양이 점차 주류를 이루었다. 동적인 구도에서 보다 생생한 화면 구성으로, 개체에 대한 묘사에서 단체에 대한 묘사로, 인물과 동물의 문양 묘사는 기존의 기이한 문양을 대체하여 추상에서 사실적으로 바뀌었다. 해당 시기의 문양은 규칙적이면서도 활기차다. 엄격하고 깔끔한 스타일에서 자유롭고

14) 사모무정(司母戊鼎): 상후모무정(商后母戊鼎)이라고도 하는 사모무대방정(司母戊大方鼎)은 상나라 후기(B.C 14세기~B.C 11세기)에 주조된 청동기로 현재 중국 국가박물관이 소장하고 있다. 상후모무정은 고대 중국에서 가장 무거운 청동기로 알려져 있다. 사모무대방정은 상나라 후기의 청동기로 주조된 것으로 그 크기가 거대할 뿐만 아니라 무늬가 정교하고 문업이 세밀하기 때문에 청동문화를 대표하기에 충분하다. 2002년 1월 18일 중국 국가문화재청에 의해 국가 1급 문화재로 지정되었다.

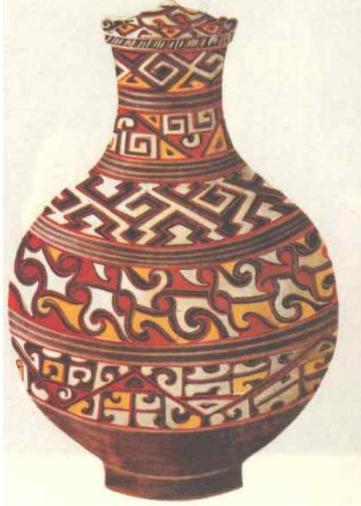
소탈한 스타일로, 복잡하고 세밀한 스타일에서 단순한 스타일로 바뀌었다. 장식성과 지역 특색의 문양의 특징을 가지고 있으며, 그중에서도 공전(攻戰), 수렵 문양이 가장 대표적이다. 반리(蟠虺)와 동물 띠 역시 매우 생동감 있고 규칙적이며, 풍운문(風雲紋) 역시 비교적 오래 전해지고 인지도가 높은 중요한 중국 전통문양 중 하나이다. 색상 활용은 흑색을 바탕으로, 붉은색을 무늬로 사용하였고 색상의 배합은 선묘(線描)법을 창의적으로 활용하였다. 빨강, 검정, 노랑 및 금색은 윤곽선으로 사용하여 색상 간의 강한 대비를 완화시켜 전체 문양을 하나의 색상 라인으로 통일하면서도 예술적 효과를 나타낸다.(도판 4)

진(秦)나라의 통치 기간은 비교적 짧고, 남은 유물은 비교적 적으나, 진시황은 각 지역과 민족의 서로 다른 문화를 융합하여 예술 형식을 통일시켰다. 이는 중국 예술사의 가장 중요한 단계이다. 진나라의 장식 문양은 전국시대로부터 이어져, 이를 자신만의 특색으로 발전시켜 둔후(敦厚)하고, 순박하고 소박한 진대(秦代) 스타일을 형성하였다. 진시황릉의 병마용갱(兵馬俑坑)에서 출토된 병마용의 형상은 마치 살아 있는 것처럼 생생하며, 칠기에는 동물 문양이 많고 균형이 잘 잡혀 있어 대칭적이다. 문양 스타일은 사실적인 것을 위주로 하여 후대에 번영한 한대(漢代) 문화의 발전에 고한 토대를 마련했다.

진, 한 시대는 중국 문화 예술사에 있어서 매우 영광스러운 시대로, 이 시기의 예술 창조는 번영기에 접어들었고, 한대의 문양의 사실적 스타일은 더욱 발전되고 강화되었다. 해당 시기에는 서양 미술의 유입으로, 서양의 동식물 문양이 결합되어 이국적인 색채가 짙으며, 중서방 문화의 초기 결합이 완성되었다. 조형이 간결하여, 선이 매끄럽고, 색채가 짙으며, 동물 문양의 묘사에서 기세의 묘사를 중시하여 생동감 있고, 거친 대담한 예술 양식을 형성한다.(도판 5) 진한 시대에는 기술의 발달로 색의 배분이 더 적절했고 전국 시대에 비해 색의 사용이 크게 향상되었다. 색상은 농후하고 고풍스러운 바탕과 밝은 노란색 테두리에 금색과 은색이 추가되었으며 색상이 비슷한 경우 흰색 테두리를 사용하여 색상의 경계를 구분하였다. 진한 시대의 색채 사용은 주로 복합 색채로 구성되어 상대, 서주, 춘추 시기 원색 위주의 방식을 변화시켰다. 명쾌하고 침착하며, 순수하고 농후한 스타일이 당시 사회 풍토와 부합한다.

“전국, 진, 한 시대 문양의 구성은 이전보다 발달하여 개별 문양과 연속 문양의 조직이 더욱 완벽해졌고, 가장자리 문양, 회화식 불규칙 문양 등 새로운 형태로 만들어졌으며, 구성 역시 한층 성숙해졌다. 내용이 풍부하고 배치가 생동감 넘쳐

실제와 유사하다. 불규칙한 문양, 가장자리 문양, 장식 글꼴의 구성이 독특하다.”¹⁵⁾ 중국 전통 문양의 양식은 한나라 때 기본적인 정형화가 완성되었고, 형상이 역동적이고 우의성이 있다. 해당 시기는 중국 전통 문양 발전사의 과도기일 뿐만 아니라 중국 전통 장식 예술의 형성과 발전을 위한 토대를 마련했다.



(도판 4).전(戰)국, 채회도호(彩绘陶壶)
기하형문, 허난성 신양초묘 출토.



(도판 5). 동한(東漢) 시대, 번동분마(铜奔马) 마담미연
(马踏飞燕) 간쑤무위뢰태(武威雷) 출토,
간쑤성 박물관 소장.

다. 위·진·남·북 조, 수·당, 오대 시기

위·진·남·북 조는 중국 역사상 가장 격동의 시기로 정치적 분열과 군벌의 혼전으로 경제 문화가 심각한 피해를 입었지만 중국 전통문양 발전의 중요한 단계이기도 하다. 이 시기 회화예술과 장식 패턴이 점차 성숙하고, 종교예술이 성행하여 청동 산업은 쇠퇴하고 도자기 산업이 부상하였다. 중국은 도자기를 가장 먼저 구운 나라로, 청자는 내구성이 좋아 장기 보존에 유리하며, 청자의 급속한 발전은 중국 전통 문양의 발전을 촉진하는 역할을 하였다. 난징에서 출토된 청자양(靑瓷羊)¹⁶⁾(도판 7)은 소형적으로나 유색적으로 매우 정교하게 제작되었고, 비단 기법

15) 吳山, 전계서, p.24.

16) 청자양(靑瓷羊): 길이 30.5cm, 높이 25cm이다. 청자 양에 사용되는 청유(靑釉)는 석회석을 함유한 유약으로 주성분은 이산화 칼슘이다. 초기 청자는 모두 석회 유약이었기 때문에 이러한 조건에서 소성(燒成) 과정을 겪은 청유는 균일하고 흠이 없어 청유의 선구자가 되었다. 전체적으로 청색 유약이 덮여있어 수정처럼 맑고 모양이 아름다워 지금까지 볼 수 있는 청자 중 최고라고 할 수 있다. 현재 북경 중국 역사 박물관에 소장되어 있다.

역시 새로운 기화(起花) 기법을 만들어냈다.¹⁷⁾ 위진 시대 문양 장식은 동한의 양식을 이어받았고, 남북조는 한나라 문양을 계승하여 외래 예술을 차용하고 통합하였다. 대담하고 정교한 이색 양식을 창조함으로써 수나라와 당나라의 장식 예술 발전에 좋은 토대를 마련하였다.

수나라는 짧은 통치 기간에도 불구하고 정치적으로 남북을 통일하고, 각 지역의 서로 다른 문화 예술을 통합하여, 각 민족 및 인접국의 예술적 업적을 흡수하였다. 당대는 중국 역사상 봉건왕조의 전성시대로, 중국 전통문화가 가장 번영했던 대표적인 시기이다. 전통기법 계승을 바탕으로 외래문화를 흡수하여, 이를 관통하고 자생적으로 일체화함으로써 온화함과 특색을 지닌 '당풍(唐風)¹⁸⁾' 시대를 열었다. 수·당의 수공업은 분업이 정교하고 기술이 정밀하며, 각종 공예 미술품의 조형과 문양 모두 비교적 참신하고 생동적이다. 초기에는 청자가 주류를 이루었고, 후기에는 금은참화(鑿花)¹⁹⁾도기의 등장, 평탈나전(平脫螺鈿)²⁰⁾의 출현, 백자 및 당삼채의 등장, 위금(纬锦)²¹⁾의 대량 생산 및 직물의 다색 염색의 발전이 이루어졌으며 이는 모두 진일보된 생산력의 발전을 의미한다. 염색은 당대에 유행했고 기술 역시 당대에 발전을 이루었다.²²⁾ 도자기가 해상 실크로드의 주된 교역품으로 문양의 표현 역시 화려하고 웅장하게 표현되는데, 당삼채의 색채가 화려하고 호화로운 것이 대표적이다. 이 시기의 중국 전통 문양은 세계 각지로 퍼져나갔고, 조

17) 기화(起花): 위경기화(纬经起花)의 면의 채색은 경선기화(经线起花)보다 풍부하다.
 18) 당풍(唐風): 『시경』(詩經)의 십오국풍(國風) 중 하나로, 주(周)나라 때 진(晉)나라가 첫 번째 봉지(封地)를 '당요고지(唐尧古地)'에 위치했기 때문에, 초기 국군을 당숙우(唐叔虞)라고 불렀다. 또한 당시 진나라를 당나라라고도 불렀으며, 십오국풍에서 '당풍'은 <시경>의 진나라의 시문(詩文)을 가리키며, 동시에 당요의 유품이나 당나라의 풍격을 가리킨다.
 19) 참화(鑿花): 꽃무늬 조각은 다양한 기본 패턴을 가진 (금석(金石) 조각용의) 작은 끌 또는 정을 사용하여 망치로 두드려 금속 표면에 요철 무늬를 새기는 과정이다. 꽃무늬 조각은 고대 공예이다.
 20) 평탈나전(平脫螺鈿): 나간(螺间), 나전(螺填), 세감(细嵌)이라고도 하는 나전(螺鈿)은 조개 껍데기나 달팽이 껍데기를 작은 조각으로 만들어 칠기나 목기 표면의 장식이 필요한 곳에 상감하는 공예기법으로 중국 특유의 보물이다. 나전 공예는 명나라와 청나라 시대에 매우 성행하였고, 특히 얇은 나전의 발전은 놀라운 수준에 이르렀다. 나전은 마키에(Maki-e) 기법과 결합하여 칠기를 장식하는 경우가 많다. 마키에는 옷칠을 한 표면에 금은 가루 등을 뿌려 장식하는 칠공예 기법이다. 나전과 금은박을 함께 사용하는 기법을 마키에의 전신인 평탈(平脫)이라고 한다. 마키에 기법은 평탈법보다 더 발전되어 있으며 장식이 더 아름답다.
 21) 위금(纬锦): 직조 방식에서 크게 구분되는 범주이다. 두 개 이상의 직물의 씨실을 날실과 하나로 엮어 형성한다. 날실은 교차형식과 끼워넣는 형식이 있다. 직물 정면의 위부점으로 꽃무늬를 드러낸다. 위금은 기본적으로 현대 비단과 동일하고 날실은 단색이며 씨실은 다색이다. 직기는 날실직기보다 복잡하고, 날실직기보다 더 복잡한 무늬와 넓은 작품을 짤 수 있다. 위금은 당대에 매우 인기가 있었고 매우 정교하게 짜여졌다.
 22) 吳山, 전계서, p.23.

선(朝鮮), 일본, 페르시아 등의 공예 장식에서도 중국의 전지(纏枝), 봉황새, 연꽃 등의 문양을 볼 수 있다.(도판 6) 수·당 시대의 문양에는 불교적 내용이 대부분을 차지하고 있고, 불교의 풍부한 색채에는 봉건적 내용이 많이 포함되어 있으며, 꽃과 새의 문양이 주요 장식 문양으로 차용된 대칭적이고 균형 잡힌 구조가 생동감 있고 웅장하다. 이 시기의 중국 전통 문양 장식 예술은 중세 동양 문명을 대표하기도 한다.

당나라가 멸망한 후 5대²³⁾ 10국으로 분열되는 상황에서 경제는 쇠락의 길을 걸었다. “문양으로는 남당이릉(南唐二陵)의 석각, 건축채화(彩畫), 촉왕릉에서 출토된 금은평탈기, 옥기, 오·월(吳·越) 조의 월요자기(越窑瓷器) 등이 대표적이다.”²⁴⁾(도판 7) 불교의 성행으로 인해 위·진·남·북 조, 수·당, 오대 시기에는 전지(纏枝), 화조(花鳥), 비천(飛天), 사자(獅子) 등의 문양이 널리 사용되었다. 문양의 응용은 조각, 자수, 도자기, 청동기, 금은기 등에 주로 나타났으며, 많은 문양이 이 시기에 생겨났다. 이 시기는 색채 발달의 중요한 단계로, 많은 색이 사용되었다. 색채의 사용은 대담하고 복잡하며, 색감은 조화롭고 명쾌하여 기법이 성숙한 특징을 가지고 있다. 대조적인 색채로 조화의 효과를 내는 데 능하며, 금릉자수에 퇴륜법(退暈法)을 적용하기 시작한 방식이 특히 참고할 만하다. 문양의 형성은 물질적 기능과 영적 기능의 변증법적 통합의 산물이며, 이 시기의 문양 역시 대표적으로 물질적 삶과 영적 면모를 반영하였다.



(도판 6), 당(唐)대, 은평탈칠함 비룡전지포도문, 허난성 낙양 북교 영천 진씨 묘 출토.



(도판 7), 삼국(오)(吳) 시기, 청자양(靑瓷羊), 강소성 남경 출토, 중국 역사 박물관 소장.

23) 5대: 량, 당, 진, 한, 주이다. 10국은 오, 남당, 전촉, 후촉, 남한, 초, 오월, 민, 형남(남평), 동한이다.

24) 吳山, 전계서, p.23.

라. 송·원·명·청 시기

송나라 시대에는 도자기, 자수, 칠기, 옥, 금, 은제품이 모두 당나라를 기반으로 발전했으며, 그중 도자기와 자수 기술이 가장 두드러졌다.(도판 8) 송나라의 문양은 점차 종교의 영향에서 벗어나 화조(花鳥)의 제재가 주류를 이루면서 사실주의 양식이 성행했다. 내용은 당나라에 비해 확대되었지만 송나라의 쇠퇴는 이전의 눈부셨던 당풍(唐風)의 풍격에서 벗어나게 하였다. '당중정, 송중리(唐重情, 宋重理: 당나라는 감정을 중시하고, 송나라는 이성을 중시한다).' 송나라는 과거 제도에 대한 개혁으로 문인과 관료의 계급적 지위가 상승해 각종 사무, 특히 문화 영역의 일에 참여할 수 있게 되었다. 따라서 이 시기의 공예미술품은 대부분 문학회화와 결합되었다.

13세기 초 몽골인들은 송나라가 멸망한 후 원나라의 봉건 제국을 세웠으며, 인종 차별과 계급 억압 상황이 심각해져, 사회경제가 파괴되고 생산이 침체되어 사회 전체에 쇠락의 기운의 감돌았다. 그러나 원나라 시대 유라시아 2주간의 해상 교신으로 대외무역이 어느 정도 발전하였고, 이는 공예품의 발전과 수출을 촉진하는데 큰 영향을 끼쳤다. 원나라의 장식 문양은 이분화 현상이 나타났다. 거친 것은 매우 거칠고 인간의 조잡한 제작 공방에서 나왔으며, 정교한 것은 매우 정교하여 지배계급이 주로 사용하였다.



(도판 8), 송(宋)나라, 비단 팔달운문(八达晕纹).



(도판 9), 명(明)나라, 경태람 겹사범량병 용이전지화문.

명나라의 도자기, 자수, 칠기, 경태람(도판 9) 등은 농민전쟁으로부터의 해방으로 통치정권이 재건되는데다 정화(鄭和)가 하서양(下西洋)을 하면서 대외문화 교류와 대외무역의 확대로 크게 발전하였다. 도자기 산업이 채색 자기 시기(도판 10)에 접어들면서 청화자(青花瓷)가 부상하여 오늘날까지 성행하고 있는데, 의흥 자사호(宜興紫砂壺) 역시 이 시기에 유행하였다. 또한 견직 산업의 '개기(改機)'²⁵⁾로 견직물 생산이 크게 촉진되었다. 명나라의 문양은 색채가 짙고 길상 문양이 전성기를 맞이했으며, '도필유의, 의필길상(圖必有意, 意必吉祥: 그림은 반드시 뜻이 있고 뜻은 반드시 길하다),라는 창작 분위기를 가지고 있어 순수하고 단순한 풍격을 열었고, 패턴 디자인은 표준화, 정형화의 길로 나아갔다.

청나라 말기, 정치는 부패하고 인민의 생활은 빈곤하여 낙후하였다. 1840년 아편전쟁 이후 중국은 점차 봉건주의 사회에서 반식민지 반봉건 사회로 나아갔다. 그러나 청나라 초기 국유 공업과 소수의 수공업이 발달하여 견직물 산업이 비교적 발전하였고 도자기 역시 많은 고급 제품을 생산하였다. 자수, 가구, 자사(紫砂), 옥기 와 법랑 등 예술 및 공예 분야 역시 많은 발전을 이루었다. 이 시기의 문양도 매우 특색 있었는데, 관료와 평민들의 스타일 차이가 매우 컸으며, 옛것을 모방하는 경향이 있었고, 길상 문양과 국화 장식이 인기가 있었다.



(도판 10), 명(明)나라, 홍록채자기 전지목단문.



(도판 11), 청(淸)나라, 자수단화 쌍봉문.

25) 개기(改機): 명나라 홍치(弘治) 연간 푸저우의 린홍(林洪)에 의해 만들어졌다. 린홍이 개혁한 '단기(緞機)'는 다섯 겹의 경사 직물을 네 겹의 경사로 바꾼것으로, 직물이 얇고 실용적이어서 사람들이 '개기'라 불렀다. 개기로 짠 무늬는 앞면과 뒷면이 동일하며, 앞면의 문양과 배경색만 뒷면과 다르다. 『도서집성·직공부기사』에서는 「복주부지」를 인용해 '민단기(閩緞機)는 과거 5겹을 홍치 연간 린홍이 4겹으로 하여 이를 '개기'라 하였다.'고 한다.

송·원·명·청 시대에는 전지, 화조, 동근 꽃무늬(단화)(도판 11) 및 월계꽃과 같은 문양이 여전히 인기가 있었고 꽃, 길상 문양, 국화 장식과 같은 대중적인 문양도 만들어졌다. 문양의 발전은 경치 및 경제와 밀접한 관련이 있다. 이 시기 문양의 주요 내용은 현실 생활과 관련된 것으로 구성 형식과 수법이 다양하며 배색이 합리적이고 기법이 풍부하며, 문양의 활용이 더욱 실용적이다. 골식(骨式) 구성 역시 이전 세대에 비해 크게 발전하여 새로운 기법을 다양하게 만들었지만 한·당 시대의 전성 상태에는 못 미쳤다. 문양 양식으로 말하자면, 송나라는 소박하고 우아하며, 원나라는 대담하고 거칠며, 명나라는 위엄이 있고 아름다우며, 청나라는 번잡하고 허식적이며 생기가 부족하다. 그러나 색채의 활용은 송·원·명·청나라가 봉건사회의 절정에 이르렀다. 색채가 풍부하고 색을 조화롭게 잘 사용하였고 이러한 기술은 그 어느 왕조를 능가하였다. 색의 조화를 잘 표현할 뿐만 아니라²⁶⁾ 대비되는 색을 잘 활용하였다. '밝지만 천박하지 않고, 질지만 무겁지 않고, 복잡하지만 난잡하지 않고, 적당하다.' 오늘날의 회화 환경에서도 여전히 배우고 참고할 만한 가치가 있다.

오랜 예술적 실천을 거쳐 정교하고 아름다운 장식 문양을 많이 만들어냈고, 기법이 점점 정교해지며 미래 세대를 위한 귀중한 경험을 축적했다. 역사의 침전을 거쳐 전해 내려오는 전통 문양은 내포된 내용이 풍부하고 기교가 뛰어나며 범위가 넓은 특징을 가지고 있으며, 거대한 정신문명의 자산이다. 우리가 배우고 참고할 가치가 있으며, 중국 전통문화가 끊임없이 이어지도록 계승하고 혁신해야 하며, 동시에 새로운 '피'를 더하여 장기적인 발전을 해야 이뤄내야 한다.

26) 조화 색상은 두 가지 색이 서로 가깝고 성질이 비슷하여 서로 조화를 이루는 색을 말한다. 예로, 색상 영역에서 인접한 두 색상이 조화 색상인 것처럼 '동종색'과 '유사색' 모두 조화 색상이다.

제2절 중국 전통 문양의 기호적 특성

1. 전통 문양의 기호적 특징

중국 전통 문양은 오랜 기간 변화와 발전을 거쳐 풍부한 형태와 독특한 특징, 민족성, 기호성, 전승성을 나타내고 있다. 그중에서도 기호적 특성은 중국 전통 문양의 가장 중요한 특징이다. 기호는 인간이 정보를 기록하기 위해 존재하며, 정보를 전달하는 매개체로서 사물의 본질과 의미를 직관적으로 나타낼 수 있으며, 예술적 심미성을 가지고 있다.

모든 국가와 민족은 고유한 문화와 역사를 가지고 있다. 중국 전통 문양의 기호적 특성은 민족적 특수성으로 중화 민족의 문화와 역사를 기록하고 있으며 중국 전통문화의 유기적 구성 부분으로써 중화 민족 발전의 원시 철학과 원시예술 형식을 대표한다. 중국 전통 문양은 특수한 시각 기호의 일종으로 단순한 단어 기호가 아니라 이미지, 도형 등을 통해 표현되는 일종의 예술 형식이다. 중국 전통 문양의 오랜 침전으로 형성된 기호적 특성은 중국 전통문화를 대표하고 사람들의 예술 형태를 반영한다. 기호적 특성은 본질적으로 민족 문화의 축적이며, 수많은 예술가들이 선대를 기반으로 재창작한 것이다. 이러한 문양 기호는 과거와 미래를 연결하는 역할을 하며 긴밀하게 연결되어 있을 뿐만 아니라 독립적으로 존재한다. 이는 중화 민족의 오랜 역사에 대한 깊은 기억과 문화 예술에 대한 이해이자 묘사이다.

중국 전통 문양은 원시 철학과 원시 예술에서 진화한 비교적 독립적이고 다채로운 예술세계로, 유구한 문화를 바탕으로 끊임없이 진화하여 구축한 화려한 시각 기호 체계이다. 고대인들의 광활한 우주에 대한 무한한 사고와 민족 토법에 대한 원시 숭배를 반영한다. 또한 중국의 전통 예술, 문화, 민족 사상 등이 구체화된 형태로 구현되어 동양적 색채가 짙게 드러난다.

“중국 전통 문양의 기호적 특징은 상서로운 의미를 가지고 있으며 일반적인 기호에 비해 더 많은 영적 의미가 있어 종종 어떤 사물에 대한 기도와 축원에 사용되며 상서로운 의미에 대한 사람들의 추구하고 동경을 담고 있다. 중국의 전통 문양은 '그림에는 뜻이 있어야 하고 뜻이 길해야 한다'라는 표현으로 가장 잘 설명된다.”²⁷⁾ 전통 문양의 길상 개념은 중국 문화의 특징 중 하나이다. 중국인은 길하고

27) 鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim), 滕守尧, 朱疆源 译, 『艺术与视知觉』, 成都: 四川人民出

아름다운 생활 방식을 추구하는 데 익숙하며 특정 동물과 식물의 이미지와 추상적인 도형을 아름다운 의미의 상징으로 사용한다. 이에 사용하는 길상의 의미를 담고 있는 기호적 중국 전통 문양도 생겨났다. 조화롭고 안정적이며 풍요로운 삶을 기대하고, 질병, 역병, 죽음을 두려워하며 악령과 재해를 제거하고 평안을 수호한다는 개념을 기호 문양에 주입하여 길상의 의미를 지닌 중국 전통 문양의 기호적 특징을 구축했다.

중국의 전통 문양은 동음이의적 방식을 통해 축복과 길상의 문양을 형성하여 우의(寓意, 함축된 의미를 지닌) 길상문양이라고도 한다. 이러한 길상문양에는 풍속, 문화, 역사, 정치, 경제 및 기타 여러 측면을 포함하는 광범위한 주제가 있다. 우의 길상문양은 긍정적이고 아름다운 소망과 화합과 진보의 의미를 내포하고 있으며 아름답고 행복한 삶을 추구하는 사람들의 내적 요구를 반영한다. 원시 사회에서 도자기 등의 물건에 새겨진 기호와 문양은 장식과 아름다움을 위한 것일 뿐만 아니라 기도의 성격을 지니게 함으로써 자신에게 더 많은 행운을 가져다주기 위한 것이었다. 중국 전통 문양의 기호적 특징은 사신문(四神纹),²⁸⁾자손 번성을 상징하는 양 문양 등 고유한 의미를 가지고 있다. 한(漢)나라 시기 문양은 전체적으로 하(夏), 상(商), 주(周)의 신학사상에서 벗어나 규범화에서 세속화로 변화하였다. 청대(清代) 시기, 장식적인 의도를 지닌 기호적 중국 전통 문양은 모두 길상의 의미를 지니고 있었다.

기호학은 언어학에서 파생되며 회화 분야에서 없어서는 안 될 학제 간 이론이다. 구소련 언어학자 베레진(Berezin, 1818~1896)과 골로빈(Golovin)은 '기호는 어떤 대표성을 가진 표식을 의미하며, 사회 정보의 물질적 운반체'라고 지적했다.²⁹⁾ 어떤 사물의 의미는 외적인 '표현 형식'으로 나타나야 하는데, 이 표현 방식이 바로 '기호'이다. 기호의 생산은 영적인 해석의 과정이다. 이처럼 기호는 정신적 외재화를 나타내는 물질적 운반체, 그리고 그것이 감지할 수 있는 외재적 형태라는 두 부분으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 물질적 운반체는 영적 의미와 상통하여 분리할 수 없다. 예술적 기호의 창작 과정은 객관적 세계에 대한 미적 인식과 미적 경험을 예술적으로 개념화하고 이미지화하는 과정이며, 예술인이 창조적 주제

版社, 1998, p.21.

28) 사신문(四神纹): 중국의 전통 장식 문양으로 청룡, 백호, 주작, 현무의 네 가지 신으로 구성된 문양이다. 한대(汉代) 시기 주로 와당(瓦當), 동경(铜镜), 묘실(墓室) 및 장구(葬具)를 장식하는 데 사용되었다. 양진(两晋) 및 남북조(南北朝) 시기부터 당대(唐代) 초기까지 매우 유행하였다.

29) 王銘玉, 「从符号学看语言学分析」, 解放军外国语学院学报, 2004, p.25.

로서 영적 생산활동에 대해서 예술적 기호의 창조로 끊임없이 변화시키는 과정이다. 따라서 기호학적 관점에서 중국 전통 문양은 중화민족의 문화, 감정 및 민족 신앙의 상징적 기호이며, 민속 풍토를 반영하는 가장 직관적인 예술적 상상력이다.

사회생활 속에 있는 기호의 삶을 연구하는 과학을 생각할 수 있다. 그것은 사회심리학의 일부분을 이룰 것이며, 따라서 일반 심리학의 일부분을 형성할 것이다. 우리는 그것을 기호학이라고 부르기로 한다.³⁰⁾ 기호학 연구는 기호와 자기 자신, 그리고 다양한 인간 행동 사이의 관계에 대한 연구로도 이해될 수 있다. 동시에 하나의 기호가 여러 관계를 형성하여 다중의 의미를 얻을 수도 있다. 예를 들어 같은 사물이지만 나라마다, 시기에 따라 사용하지 않은 사람은 다르게 이해하게 된다. 따라서 기호는 제한적이면서 자유롭다. 특정 제한 속에서 자유로움도 존재한다.

기호는 표현과 뜻의 두 가지 차원의 기능으로 나눌 수 있는데, '기의(所指)'와 '기표(能指)'이라고도 표현한다. 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)³¹⁾는 기표은 기호의 표현 면을 가리키고, 기의는 내용면을 구성한다. 이러한 번역은 기존의 언어학적 한계를 뛰어넘어 기호에 대한 기본 구분을 유지하면서도, 비언어적 기호 체계에서 이 한 쌍의 핵심 개념을 자유롭게 적용할 수 있게 한다.'라고 설명했다.³²⁾ 이 중 표현 차원의 매개체는 감지될 수 있고, 표현의 대상으로 삼는다. 구체적인 사물뿐만 아니라 비 구체적인 형태, 즉 관계, 성질, 관념 등의 상태를 가리킬 수도 있다. 의미적 차원이란 이 매체를 통해 표현의 대상으로 지각되는 또 다른 사물을 의미한다. 중국 전통문양 중 초롱불 문양을 예로 들면, 언뜻 보면 초롱불 문양은 초롱 모양을 전체 틀에 등걸이와 뚜껑, 케이지, 장식물로 구성되어 있다. 초롱불 문양은 사람들에게 축제적이고 활기찬 느낌을 주는데, 이것이 바로 기호의 표현적 기능이다. 둘째, 중국 전통문화의 민속역사에 알려진, '점등(點燈)'의 동음이의어(同音異義語) '첨정(添丁: 자녀를 얻음)'은 옛사람들은 집안에

30) 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure), 최승언 역, 『도상과 사상』, 서울 : 민음사, 1994, p.27.

31) 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915~1980), 프랑스의 사회학자이다. 특히 기호언어학에 관심을 가졌고, 그것을 마르크스주의 시각에서 문학이나 대중문화에 적용하였다. 그는 일상생활에서의 신화와 이데올로기의 사회적 역할에 주목하여 문화의 사회학적 연구에 크게 기여하였다. 저서로는 『신화론』(1957), 『텍스트의 기쁨』(1975) 등이 있다.

32) 김수진, 「기호학 이론을 활용한 심벌마크디자인 교육에 관한 연구」, 국민대학교 교육대학원, 석사학위논문, 2007, p.33.

등을 장식하거나 등불 문양의 장식물을 설치함으로써 집안의 청정을 기원하였다. 이것이 바로 기호의 의미적 차원의 기능을 의미하고, 기호의 표시 및 전달 기능과 부합된다.

20세기 저명한 사상가 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin, 1895~1975)은 '기호는 물질적, 역사적, 사회적, 의식적, 해독 가능성, 담화적, 메타언어적'이라고 주장했다.³³⁾ 기호는 물질적 형태로서 역사와 문화의 기능을 담고 있으며, 사회의 제약을 받아, 사용 과정에서 관련된 요소들을 암호화(코딩) 하고 복호화(디코딩) 할 수 있음을 이해할 수 있다. 이를 중국 전통문양의 기호적 특징을 바탕으로 살펴보면 다음과 같다. 중국 전통 문양은 우선 물질적 예술 형식이며, 중화민족의 5천년의 역사 문화를 담고 있고, 당시의 사회 환경과 인문 정신을 구현하고 있으며, 사회 환경의 제약을 받고 있는 동시에 당시 사회를 반영한다. 문양 기호는 일종의 클라우드 저장 장치로, 각기 다른 특색 있는 코드를 생성한 후 클라우드에 업로드하고, 시대 변화에 따라 새로운 코드를 입력해 업데이트여 필요할 때 다운로드를 한 뒤 창작의 수요에 따라 코딩하고 디코딩 해 변환 및 재구성한 뒤 자신의 콘텐츠로 창작한다.

2. 정보의 처리 및 전달 기능

“기호적 특성을 지닌 중국 전통 문양은 정보 처리 및 전달 전달 기능이 있다. 당대 미국 철학자이자 미학자 수잔랑거(Susanne K. Langer)는 '예술에 사용되는 기호는 궁극적인 의미이며, 직관적인 이미지에 대한 어필, 감정과 생명이 충만하고 개성이 넘치는 이미지, 불타는 듯한 무언가에 대한 어필'이라고 말했다.”³⁴⁾

기호는 도형, 문자 또는 음성 신호일 수 있다. 우리가 살고 있는 세상은 상징적 기호로 가득 차 있고, 일상 소통에 사용되는 모든 정보는 일련의 기호들로 구성되어 있으며, 민속 문화 역시 일련의 기호 정보 언어를 통해서 전달된다. 정보의 처리 및 전달 기능은 마치 한 권의 책처럼 그 안의 글자가 그에 상응하는 지식을 담고 있다. 독자가 책을 읽을 때, 책 속의 지식은 글자를 통해 내용이 전달되며, 이곳의 글자가 바로 기호의 일종으로 지식의 처리와 전달을 담당한다. 중국 전통 문

33) 王銘玉, 「符号的性质及对话理论—巴赫金思想研究」, 外语学刊, 2010, p.151.

34) 苏珊·朗格(Susanne Langer), 滕守尧, 朱疆源 译, 『艺术问题』, 上海: 社会科学出版社, 1983, p.153.

양은 비언어적 기호로서 언어적 기호와 유사한 점이 많고 문양의 개별적 요소나 전체적 요소를 하나의 기호로 볼 수 있으며, 문양 요소의 가공과 통합을 통해 감정을 전달하는 목적을 달성할 수 있다. 기호의 의미는 상대적으로 안정적이고, 임의로 바뀌지 않으며, 어떤 사물에 대해 상대적으로 통일되고 안정된 인식을 갖게 되면 이를 가리키는 기호가 형성된다. 기호는 사람들의 사고의 발달에 따라 존재하지만 동시에 객관적인 세계에 의해 제약을 받기도 한다. 객관적 세계는 끊임없이 변화하고 발전하기 때문에 사람들의 사고와 객관세계에 대한 인식도 끊임없는 변화의 과정이며 기호의 의미도 동적인 발전의 패턴을 보인다. 인간의 개체화에도 차이가 있고, 객관적인 사물에 대한 이해에도 사고의 차이가 있으며, 이러한 차이성의 발전은 다양한 형태의 인류 문명과 민족문화를 형성하고 있다.

중국 전통문양은 정보 처리 기능으로 중국의 역사와 문화를 기록하고 있으며 중화민족 전통문화의 중요한 구성부이자 중화 민족의 예술, 문화, 사상을 표현한다. 중국 전통 문양은 시기별로 다른 특색 형태를 띠고 있으며, 당시 왕조의 공예수준, 민속문화, 정신문명, 미적 의식 등을 반영하고 있어 문화의 발전에 대체 불가능한 기록 역할을 한다. 이러한 문양 기호는 후세에 인류 문명의 발전에 대한 명확한 역사를 제시하며 문명의 발전에 지대한 영향을 끼친다.

기호는 이미지의 외양을 나타낼 뿐만 아니라 문화의 함축적 의미를 전달할 수 있다. 문양에 대한 사람들의 이해는 기호를 매개체로 하여 문양이 만들어내는 요인인 외적인 문맥과 문양을 보는 사람들이 만들어내는 심리적 맥락을 결합하는 것, 즉 문양 기호의 정보 전달 과정을 생성하는 것이다. 이를 통해 중국 전통 문양의 기호적 특성을 활용하고, 중국 전통 문양의 구성 형태와 의미 표현을 분석함으로써 이미지 기호의 전파 및 응용 방법을 문양의 계승과 혁신에 적용할 수 있다. 기호학에서의 '복호화(디코딩)'와 '암호화(코딩)'를 사용하여 중국 전통 문양이 담고 있는 문화와 함축된 의미를 해석하고, 편집 및 재구성하여 현대화 패턴의 재구성 설계를 완성한다. 이로써 중국 전통 문양의 기존의 의미를 유지 및 계승하고 민족정신 구현을 기반으로 현대적 요소를 융합하여 현대화 예술 창작에 더 잘 녹아들고, 분위기에 더욱 부합할 수 있도록 한다.

제3절 중국 전통 문양의 표현 형식

1. 생물 형태형

중국 전통 문양의 발전 역사를 살펴보면, 문양은 생물 형태형, 기물 대체형, 무의식적 기하학 형태, 이데올로기 진화형으로 나눌 수 있다. 생물 형태형은 동물문양, 식물 문양, 인물 문양을 총칭하는 것으로, 생물 형태를 묘사하고 예술적으로 가공한 문양으로 이해될 수 있다. 생물 형태형 문양의 수적 비중은 중국 전통 문양의 절반 이상을 차지할 정도로 장식에서 지배적 위치를 차지하고 있다. 생물 형태형 문양의 동물문양은 물고기 문양, 새 문양, 개구리 문양, 학 문양, 나비 문양, 짐승 문양 등과 같은 실제 동물뿐만 아니라 용 문양, 풍조(鳳鳥) 문양, 주작(朱雀) 문양 등의 상상 속의 동물도 포함한다. “동물문양의 예술적 표현은 현실 속의 실제적 이미지뿐만 아니라 주로 상상 속의 다양한 비현실적인 동물들을 포함하는데, 이는 비합리적일 수 있지만 강력하다고 여겨진다. 동물은 활동적이고 신비롭기 때문에 신비의 의미와 신화적 색채를 인위적으로 부여할 수 있다.”³⁵⁾ 그중에서도 짐승의 얼굴 문양이 주로 묘사되는데, 짐승의 얼굴 문양은 도철문(饕餮纹)이라 불리며, 대부분의 문양은 짐승의 얼굴 이목구비와 신체, 짐승의 발의 특성을 보인다. 드물게는 짐승의 얼굴과 머리의 모습만을 하고 있다. 짐승 얼굴은 현실 속에 실제 하는 동물의 얼굴이 아니다. 신석기시대의 짐승 얼굴 문양은 주로 실제 동물의 형상을 기반으로 주관적인 간략화와 과장된 예술적인 가공을 한 것이다. 일반적으로 모두 두드러진 눈과, 큰 입, 송곳니를 가지고 있다. 서예의 부상으로 송나라에서는 도교 문양이라는 새로운 의미를 부여했다. 이 중에는 비현실적인 용 문양, 봉황 문양, 이름 모를 괴조 및 짐승의 문양도 포함한다.

식물 문양은 꽃, 풀, 과일 문양이라고도 할 수 있는데, 식물 문양은 보통 장식용으로 나타나며, 다른 종류의 식물이 서로 직접적으로 장식할 수도 있고, 다른 문양들을 보조 장식용으로 사용할 수도 있다. 화훼가 주류를 이루며 매화 문양, 국화 문양, 연꽃 문양, 모란 문양이 가장 흔하며, 그 다음으로는 전지 문양, 화과(花果) 문양 등이 있다. 연꽃 문양의 경우(그림 1), 연꽃을 묘사의 대상으로 하여 이미 동주 시대부터 청동기에 장식 문양으로 존재하였으며 연꽃 문양은 불교의 상

35) 田自乘, 吳淑生, 田青, 전거서, p.5.

징적 문양으로 남북조와 수당 시대에 성행하다가 송대에 이르러서야 불교의 의미에서 탈피하여 일상용품에 널리 사용되었다. 연꽃은 예로부터 '흙에서 나오지만 더러움에 물들지 않는(出淤泥而不染)³⁶⁾' 군자의 모습과 아름다운 성품을 상징했으며 연꽃 씨의 존재는 백성의 마음속에서 다자를 기원하는 기복성 문양이 표현되어 아름다운 의미를 담고 있다. 연꽃 문양의 형상은 변함이 없고, 표현 방식으로는 정면과 측면 두 가지가 있다. 꽃잎은 홑꽃, 겹꽃으로 구분된다. 송대 이전 연꽃 문양은 대부분 조각도 형태의 원형으로 형태가 단조롭고 변화가 없었다. 송대에 이르러 연꽃 문양은 연꽃, 연잎, 연방 등으로 구성되어 겹겹이 둘러싼 측면의 모습으로, 변화가 풍부하고 장식적 특징이 나타났다. 원대 시기에는 사실적 화풍이었고, 명청 시대에는 국화 형식이 유행했다. 연꽃 문양은 다른 문양과 함께 구성되어 전지 연화 문양, 연화형 보상화문과 같은 복잡한 문양을 형성하기도 한다.

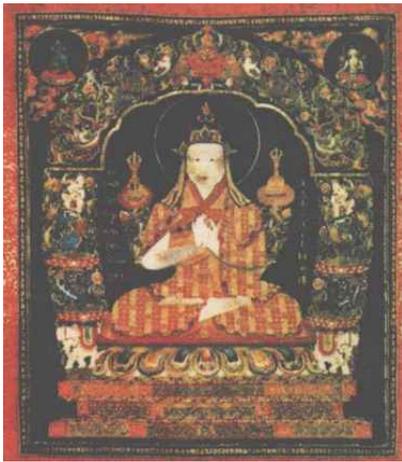


(그림 1), <생물형태형 식물 문양>, 송(宋)·원(元)·명(明)·청(淸)시대, 연꽃 문양 변화 과정.

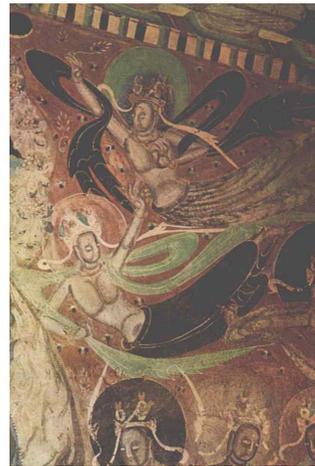
인물 문양은 모두 장식물 위에 주제 패턴으로 존재한다. 남북조, 수당 시기에는

36) 주돈이(周敦頤), <애연설(愛蓮說)>, 송조(宋朝), 연꽃을 묘사하는 데 자주 사용하였다.

불교 장식이 유행했고, 송·원·명·청 시대에는 더 이상 불교 숭배만을 추구하지 않고(도판 12) 주로 어린이, 여성, 신선, 우화 문양 및 희곡 이야기를 다룬 소재가 일반적이었다.(도판 13) 인물들로 구성된 우화 문양에는 팔선(八仙), 어린이, 노인, 어부, 나무꾼, 동방삭(東方朔) 등이 있고, 희곡 이야기로는 '삼국연의(三國演義)', '수호전(水滸傳)', '서상기(西廂記)', '홍루몽(紅樓夢)' 등이 있다. 사녀(仕女)의 문양을 예로 들자면, 사녀는 관료 집안의 여성을 말하며, 이후에는 미녀를 묘사하는 데 사용되었고, 하늘의 선녀를 뜻하기도 한다. 대부분의 고대 작가는 사녀를 활용해 창작하였으며, 자신의 미적 기준으로 사녀의 이미지를 창조해 자신의 마음속 '미(美)'에 대한 기준을 충족하고, 문방 등에 사용하기도 하였다. 사녀 문양은 중국 고전 인물 문양 중 하나로, 당시 사람들의 실생활을 어느 정도 반영하고 있다.³⁷⁾문양 속 사녀는 부채를 들고 정원을 거니는 모습, 꽃을 따거나, 바람을 쐬고, 아이들과 장난치는 모습, 화장을 하고, 걸거나, 앉거나, 누워있거나, 서있는 모습이다. 정원, 꽃, 새와 어우러져 중심을 이루고, 용 문양, 비단 문양 등의 테두리 문양을 더해 차분하고 우아한 미인의 모습을 연출한다.



(도판 12), <생물형태형 인물 문양>, 명나라 자수, 대자법왕상, 티베트 문관회 소장.



(도판 13), <생물형태형 인물 문양>, 복위 벽화, 비천문, 간쑤 둔황 막고굴.

37) 黄清穗, 『中国经典纹样图鉴』, 北京: 人民邮电出版社, 2021, p.208.

2. 기물 대체형

기물 대체형 문양은 문양의 형식으로 어떤 기물을 가리키거나, 그 기물을 원형으로 하여 파생된 문양을 말한다. 예를 들면 초롱 문양, 돈 문양, 자물쇠 문양, 박고(博古) 문양, 여의(如意)문양, 유정(乳釘)문양, 은괴문양, 반장(盤長)문양 등이 있다. 이러한 문양들은 보통 기존의 기물에 대한 현실적 이해를 바탕으로, 해당 기물이 가지고 있는 길한 뜻을 통해 어떤 사물에 대한 사람들의 아름다운 동경과 기원을 표현한다. 초롱 문양은 이미 앞서 서술한 바 있으며 돈 문양, 여의문양, 반장문양의 관점에서 구체적으로 분석하여 기물 대체형 모양에 대해 자세히 알아보려고 한다.

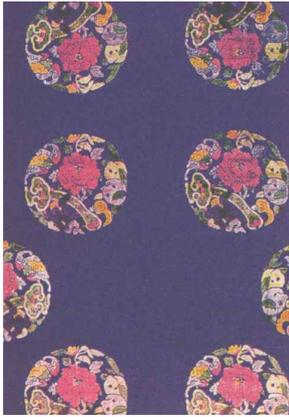
돈 문양은 엽전문양이라고도 하며, 엽전은 중국 고대 무역에서 사용된 화폐의 일종으로, 화폐의 문양이 네모난 구멍이 있는 방공전(方孔錢)과 비슷하다고 해서 붙여진 이름이다. 외부의 원형과 내부의 정사각형으로 구성된 '외원내방(外圓內方)'의 문양이다. “돈 문양은 대칭적 구조로 이루어져 있으며, 종종 선의 형태로 나타난다. 초기의 돈 문양은 글자와 초상화가 동반된 단일 형태로 나타났으나 역사의 발전에 따라 동일한 돈 문양 한 쌍이 교차하는 형태인 쌍전(雙錢)문양, 복수의 동일한 돈 문양이 교차하여 형성한 연전(連錢)문양도 나타났다.”³⁸⁾ 흔히 볼 수 있는 돈 문양 역시 기하학적 문양의 일종으로, 단면 연속, 양면 연속, 4면 연속 구조의 특성이 있다. 돈 문양은 부와 지위를 상징하며, 길상의 의미와 악귀를 몰아내는 의미도 담고 있다.

여의 문양은 중국 고대 옥기인 '여의(如意)' 모양에서 따온 것이다. 여의는 고대의 지팡이로, 굽어모는 데 사용되는 일종의 기물이다. 통속적으로 여의는 고대 고급 버전의 '효자손'이다. “여의 문양은 대칭적인 하트 모양을 하고 있으며, 모양은 영지(灵芝), 구름 또는 꽃과 유사하다.”³⁹⁾ 여의 문양은 일반적으로 양방 연속 혹은 사방 연속의 조합구조 방식이며 주체적으로 존재하거나 다른 문양과 복합되어 형성된 보조문양 형태로 나타난다.(도판 14) 여의 문양이 주체적 문양일 때 아름다운 사물에 대한 동경의 의미와 순조로운 앞날을 영원하는 의미를 담고 있다. 보조 문양으로 쓰일 때는 보통 여의 문양 내부에 다른 문양으로 채워 장식하거나 병 문양, 창 문양, 모란 문양 등과 조합하며 평안과 부귀에 대한 영원의

38) 黃清穗, 상계서, p.188.

39) 黃清穗, 상계서, p.200.

의미를 담고 있다.(도판 15)



(도판 14), <기물 대체형 문양>, 청대(清代) 장단, 목단 여의(如意)문, 북경고궁 박물관 소장.



(도판 15), <기물 대체형 문양>, 청대 쭈저우 자수 스카프, 부귀화, 만사 여의문, 쭈저우 자수 박물관 소장.

반장 문양은 길상결(吉祥結)이라고도 한다. 즉, 선이 굴곡으로 회전하며, 머리와 꼬리가 이어져 무한히 순환하는 기하학 문양이고, 팔보문(八寶紋) 중 여덟 번째 문양으로, 기나긴 역사와 무한한 발전을 의미한다. “반장 문양은 매듭이 변형된 것으로, 송·원시대 이전에 나타난 매듭 문양이 바로 반장 문양 전신(前身)이므로 이러한 특성에 따라 형태와 구조가 다른 문양보다 다양하다.”⁴⁰⁾ 반장문양은 대칭적 도형과 연속된 형태로 나타나며 송원 이후 반장 문이 더욱 규범화되면서 팔보문 중 하나로 등장하였다. 복합적인 형태의 팔보문뿐만 아니라 팔보문에서 벗어난 독자적인 반장 문양도 등장하였다. 중국 전통 민속 문화에서, 사람들은 중국 매듭을 일상의 장신구로 착용할 뿐만 아니라 명절이 되면 집안에 걸어두었는데 이는 가정의 행복을 상징하는 것이다.

3. 무의식적 기하학 형태

무의식적 기하학 형태는 자의식의 변화에 따라 생겨난 기하학적 전통 문양이 아닌, 기복과 길상의 의미가 배제된 단순한 기하학적 도형의 형태로만 나타나거나

40) 黃清穗, 상계서, p.168.

어떤 사물의 형태를 요약하여 장식적인 역할을 하는 문양을 말한다.(도판 16) 기하학적 문양은 보통 장식 문양으로 나타나는데, 주류는 보조 문양이기 때문에 무의식적 기하 형태라고 한다. “기하학적 문양은 신석기 시대부터 사용되어 왔으며 점, 선, 면 등의 다양한 조합으로 표현된다. 주로 선의 길이, 굵기, 가로세로, 굴곡, 교차, 밀도 및 도트 등이 규칙적으로 배열되고 서로 결합되어 격자 문양, 그물 문양, 물결 문양, 삼각형 문양, 원형 문양 등 다양한 문양을 형성한다.”⁴¹⁾ 이러한 기하학적 문양의 창작은 자연의 형태와 각종 생물이 만들어낸 형태, 종교적, 철학적 개념으로 형성된 특수 기호에서 비롯된다. 기하학 문양은 오랜 역사를 가지고 있고, 오랜 세월 동안 계승되고 혁신되어 왔으며, 문양의 형식도 매우 다양한 특성을 가지고 있다. 전통적인 기하학 문양의 형태는 단순하기도 하고 복잡하기도 하며, 많은 현대 기하 도형과 일치하고, 중국 전통 문양사에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 또한 많은 예술 장식에 응용되어 중국 장식성 예술의 중요한 부분이 되었다.(도판 17)

흔히 볼 수 있는 무의식적 기하학 형태로는 회문(回纹), 와문(涡纹), 수문(水纹), 화문(火纹), 석문(席纹), 공자문(工字纹), 팔달운문(八达晕纹), 방기문(方棋纹), 성문(星纹), 태양문(太阳纹), 환문(环纹), 린문(鳞纹) 등의 중국 전통 기하학 문양이 있다. 그 중 와문은 비교적 오랜 역사를 가지고 있으며 석기시대부터 응용되기 시작하여 중국의 초기 전통문양 중 하나로 전형적인 대표성과 심원한 의미를 지니고 있다. “와문은 그 형태가 물 소용돌이와 비슷하다고 하여 소용돌이 문양이라고도 불린다. 흑자는 와문이 끊임없이 생겨나는 물결이라고 하고 또 다른 흑자는 빛과 영원을 상징하는 화문이라고 한다.”⁴²⁾ 와문의 구조 형태는 동그라미(圆圈)와문과 탄서(香噬)와문 두 가지 유형으로 나뉜다. 동그라미와문은 동일한 간격과 규칙적인 배열을 가진 동심원으로 구성된 문양이며, 탄서와문은 하나 또는 두 개의 호선이 내부에서 외부로 균형 잡힌 상태로써 연속적으로 둘러싸고 있는 나선형 문양이다. 와문은 주로 청동기, 옥기, 칠기, 직물 등에 보조 문양으로 많이 나타났으나 송대 이후 점차 구름 문양(云纹) 등 기타 문양으로 대체되었고, 이후 수문(水纹)과 결합되어 수문의 일부로 존재하게 되었다.

41) 吴山, 전계서, p.6.

42) 黄清穗, 전계서, p.275.



(도판 16). <무의식적 기하학 형태 문양>.
전국(战国) 시대 채색 동경, 기하형문,
하남 신양 초묘 출토.



(도판 17). <무의식적 기하학 형태 문양>.
서한(西汉) 시대 장락궁 '순금'
동종, 기하형문, 하북 만성 출토.

성문(星纹) 역시 기하학 문양 중 역사가 오래되고, 대표적으로 널리 사용되는 문양이다. 성문은 팔각성문이라고도 하는데, 8개의 예각이 바깥쪽으로 돌출된 기하학적 문양으로 일부는 팔각연꽃이나 국화에서 유래한 것이다. 성문에도 여러 종류가 있는데 겉모양을 그대로 유지한 채 가운데를 정사각형으로 뚫어놓은 경우도 있고, 8개의 동일한 마름모로 구성되어 있는 경우도 있다. 성문은 바깥쪽으로 뻗은 8개의 예각의 다각형대칭 문양으로 이루어져 있으며, 뚜렷한 조형성 및 안정된 구조 등의 특징을 가지고 있다. 안정성, 균형성, 크기 조절 등의 특징은 상대적으로 유연하고 완벽하게 다른 문양과의 결합으로 정교하고 복잡한 대형 복합형 문양을 형성할 수 있다. 성문은 예로부터 사용되어온 일상적인 문양으로, 당대의 비단 등의 공예품에서도 여전히 사랑받고 있다.

4. 이데올로기 진화형

이데올로기 진화형 문양은 주로 사람들의 주관적 의식에서 파생되어 사물을 변형시킨 문양을 말한다. 이에 개인의 주관적인 의식이 강하고, 사물에 대한 강한 동경의 기원을 담고 있는 문양으로 복자문(福字纹), 수자문(寿字纹), 만자문(万字

纹), 희자문(喜字纹), 천화금문(天华锦纹), 낙화유수문(落花流水纹), 보상화문(宝相花纹)(도판 18), 운뢰문(云雷纹) 등이 있다. 이러한 문양은 대부분 문자의 형태로 많이 나타나는데 중국 한자는 자체가 상형문자이고, 상형문양의 간략화로 이해될 수 있기 때문에 중국 한자 자체가 사람들의 이데올로기에서 파생된 '문양'이며 그 자체로써 상징성을 지니고 있다.(도판 19) 중국 전통 문양은 글자를 기반으로 예술적 변형을 통해 가공하여 현재 우리가 볼 수 있는 문자형 문양이 되었다. 복자문의 경우, 복자문은 복(福)자를 도형화한 후 장식한 것으로 복을 기원하는 사람들의 염원을 표현한다. 복자문은 한자를 기반으로 한 서예형 복자문과 정방형 복자문 두 가지 구조가 있다. 서예형 복자문은 해서, 행서, 초서 등의 글씨체로 쓴 자형 패턴이며 정방형 복자문은 가로 세로의 굵은 선으로 구성되어 외부 윤곽이 정사각형 또는 형형으로 표현된 복자형 패턴이다. 때로는 복자문을 기준으로 획에 화조문양을 보조로 넣어 재구성하기도 하는데 일반적으로는 주체 문양으로 나타나지만 때로는 보조 문양으로써 다른 문양에 표현되기도 한다. 길상 문자 문양은 명청 시대에 성행하기 시작하였고, 복자문은 백성들의 일상 곳곳에 녹아들어 오늘날까지 이어지고 있다. 43)현대 중국인의 생활에서는 여전히 복자문을 사용하고 있으며 일반적으로 설날에 집집마다 '복(福)'자가 있는 스티커를 구입해 대문 앞에 붙인다. 붙일 때는 거꾸로 뒤집어 붙이는데 이는 중국어로 '뒤집혔다'. 라는 말이 '따오(倒)'라는 알의 '도착하다' '와 달았다'라는 의미의 '따오(到)'와 발음이 똑같기 때문에 '복이 뒤집혔다'라는 말이 '복이 왔다' 라는 말의 의미로써 어서 오라는 염원을 담아서 글을 거꾸로 붙이는 것이다. 또한 붉은색의 복자문은 경사스러운 분위기와 복을 기원하는 마음의 뜻을 담고 있다.

43) 吴山, 『中国纹样全集, 宋·元·明·清 卷』, 济南: 山东美术出版社, 2009, p.14.



(도판 18), <이데올로기 진화형 패턴 문양>.
당대(唐代) 비단, 보상화문,
일본 쇼소인(正倉院) 소장.



(도판 19), <이데올로기 진화형 문자 문양>.
청대 강희(康熙) 오색 육각 화고, 화훼
'수(壽)'자문.

중국 한자를 주체로 한 복자문과 달리 외래 불교문화의 영향으로 파생된 만자문을 분석하고자 한다. 만자문은 '卍(만)'자형의 문양 기호로써 '만(卍)'은 '만(万)'자와 동음이며 네 끝이 바깥쪽으로 뻗어 있다. '만(卍)'자 기호는 불교문화에서 처음 등장했으며, 종교의 대표적인 상징이었다. 후에 점차 길상 기호로 인용되어 영생, 장수, 재앙의 제거를 의미하는 상서로운 상징으로 자리 잡았다. 그러나 여기에서 주의해야 할 것은 '만(卍)'자가 나치의 '만(卐)'자와는 전혀 다르다는 것이다. 모양 상의 차이가 있고, 뻗어나가는 방향도, 의미도 전혀 다르다. 전자는 깊은 뜻과 형식을 경비한 중국 전통의 문양 '만(卍)자문'이고, 후자는 반동파 당기의 표식이다. 또한 고대 중국 사람들의 만자문 사용이 나치의 발전보다 상대적으로 먼저 사용되었으며 당시 방향성에 대한 엄격한 기준이 없이 90° 또는 180° 회전으로 모두 동일한 형태로써 현재 우리가 볼 수 있는 중국 전통 문양의 만자문은 좌, 우, 사선 방향으로 존재하며, 모두 장수와 번영을 기원하는 뜻을 내포하고 있다.

다음은 낙화유수문(落花流水紋) 각도로 표현된 패턴 문양으로 낙화유수문은 곡수문(曲水紋)이라고도 하며, 물결 위에 산발적인 꽃들이 사방으로 흩날리고 있는 모습에서 도화유수묘연거 별유천지비인간(桃花流水杳然去, 别有天地非人间: 복사

꽃 흐르는 물 아득히 나아가니, 여기는 딴 세상, 인간세계 아니로다.)⁴⁴⁾라는 이백(李白)의 시가 떠오른다. 낙화는 대칭되는 매화나 복숭아꽃의 형상으로 표현되는 경우가 많으며, 유수는 소용돌이와 파도가 결합된 조형적 방식으로 나타나며, 곡선을 사용하여 흐르는 물을 추상적으로 표현하기도 한다. 그리고 낙화와 유수를 조합한 단위문양을 사방으로 연속시켜 '화문(花紋)'과 '수문(水紋)'에 따라 다양한 조합방식으로 변형시킨다. 낙화유수문도 마찬가지로 주체가 될 수 있고 객체가 될 수 있다. 사방이 연속된 상태로 여러 번 복제하여 장식의 주체로 깔아놓은 것도 있고, 밑무늬로 중앙을 남겨 놓고 서수(瑞獸) 등의 문양을 첨가하여 다양한 문양으로 구성한 것도 있다. 낙화유수문은 비단에 많이 나타나며, 이따금 도자기 등 공예품에 응용되기도 한다.

44) 이백(李白), (701~762), <산중문답(山中問答)>, 당대(唐代).

제3장 기호화된 중국 전통 문양의 재해석 및 패턴 재구성

제1절 중국 전통 문양의 재해석

1. 동양문화와 서양 현대미학의 이중적인 시각

“전통적인 길상 문양은 전반적으로 중화민족 특유의 시각화된 언어로 간주될 수 있으며, 인문 사상의 중요한 운반체로써, 풍부하고 깊은 역사와 문화가 있으며, 문양 예술 형태 자체의 심미적 가치와 사회적 가치를 보여줄 뿐만 아니라, 예술 혁신적 사고의 주체적 의미를 확장한다.”⁴⁵⁾ 중국 전통 문양은 동양철학, 미학, 우주론을 계승해 동양 문화를 전파하는 매개체이나 동양 문화의 세계적 발전의 한계로 중국 전통 문양의 세계적 대중화 또한 한 계를 보이고 있다. 이에 중국 전통 문양의 재해석을 통해 패턴을 재구성하고, 동양문화를 기반으로 서양 현대미학을 접목하여 새 시대 중국 문양을 창조해 이중적인 시각적 즐거움을 선사해야 할 것이다.

인류 운명공동체의 현시대에, 협력과 상생을 지향하고 인본주의적 관심과 배려가 충만한 국제관계의 새로운 패러다임 아래, 상호 교류의 시대적 특성에 부합할 뿐만 아니라 중국 문화의 화이부동(和而不同) 전통 이념을 널리 알리는 데 도움이 될 것이다. 그러나 교류와 융합은 '우물 안 개구리'와 같이 국내에서만 할 수 있는 일이 아니며 더 나은 문화 교류를 위해 외부와의 소통을 바탕으로 외국 문화를 배우는 동시에 자국 문화를 알릴 수 있을 것이다. 또한 연구자는 유학생으로써 자국 문화 전파를 위해 지리적, 문화적, 언어적으로 장정이 될 것이며 이로써 현지인들에게 더욱 쉽게 중국 문화를 전파하고 외국 문화를 흡수할 수 있는 천연 매개체로서의 역할을 하고자 한다. 한국은 자본주의 국가로서 동양 국가의 일원이자 서양 문화의 시행자로, 외래문화와 자국 문화를 잘 결합하고 당대 문화에 부합하며 자국 특색이 있는 현대적 문화를 만들어낼 수 있는 귀감성과 포용성이 강한 나

45) 薄松年, 『美术史教程』, 西安: 陕西人民美术出版社, 2001, p.379.

라이다. 한 나라가 발전하려면 외국의 선진적 측면을 끊임없이 흡수하고, 자국의 후진적 측면을 버려야하여 지속적인 학습과 참고를 통해 나라는 더욱 발전할 수 있을 것이다. 따라서 유학생으로써 한국에서의 배움은 문화교류를 위한 것이며, 이러한 귀감성의 흡수를 통해 융합하기 위함으로 '하문(下問)을 부끄럽게 생각하지 않고, 배우면서 때로 익히는 것이다'. 한국에서의 학습을 매개로 중국 문화를 서양 국가에 전면적으로 보여주고, 서양의 현대 문화와 현대 미학을 통합, 중국에 역수입하여 세계 수준의 문화교류를 완성하고자 한다.

폴 가이어(Paul Guyer, 1948~)⁴⁶⁾는 미학의 핵심 문제는 언어나 언변의 지나치게 좁은 개념의 영역에 초점을 맞추는 것이 아니라 특정 경험에 초점을 맞추는 것이라고 주장했다. 서양 현대 미학사는 세 가지 이념의 얽힘으로 요약할 수 있다. 심미 경험은 중요한 진리에 관한 경험으로, 인간 경험의 가장 중요한 기초적인 감정에 관한 경험이자, 상상 속 자유로운 유희에 관한 경험이다.⁴⁷⁾ 전자가 진리와 감정에 기반을 두고 있다면, 후자는 상상 속 자유로운 유희에 관한 경험을 초현실주의와 표현주의로 분석할 수 있다. 잠재의식행위의 영향하에 있는 초현실주의는 예술가들이 마치 꿈속으로 들어가는 것처럼 그 곳에서 자유롭게 구속되지 않는 어떤 사물의 발전도 합리적이기 때문에 예술가는 이 허황된 공간에서 현실과 맞지 않거나 현실에 도달할 수 없는 사물을 마음껏 창조할 수 있다. 이는 시각적 충격을 주는 동시에 마음을 감동시킨다. “포스트모더니즘 미학은 예술의 대중성을 옹호하고, 예술의 정교성에 반대하며, 거칠고 저속한 예술 작품으로 고상하고 세련된 예술적 취향에 항의하고, 각종 예술 간, 예술과 생활 사이의 경계가 사라졌다고 주장한다.”⁴⁸⁾ 결론적으로 말하면, 서구 모더니즘 미학은 자유롭고, 구속적이지 않고, 반정밀화하며, 대중적이다. 이에 연구자는 동방의 아름다움, 중국 전통문화를 상징하는 중국 전통문양과 현대 서양 미학을 결합시켜 현대 미적 기준에 부합하면서도 동양적인 특색과 전통 문화의식을 지닌 이중적인 미적 기준에서 생겨난 새로운 시대의 산물을 창조하여 이중적인 시각적 즐거움과 독특한 시각적 향연을 선사하고자 한다.

46) 폴 가이어(Paul Guyer, 1948~), 당대의 저명한 철학자, 미학자, 칸트의 철학과 미학 연구의 권위자. 미국 브라운 대학교(Brown University) 철학 및 인문학의 조나단 넬슨(Jonathan Nelson)강좌교수. 이 글은 3권으로 구성된 『현대미학사』(A History of Modern Aesthetics, New York, Cambridge University Press, 2014)의 서론이다.

47) 保罗·盖耶(Paul Guyer), 刘旭光 译, 『西方现代美术史导论』, 上海: 上海大学出版社, 2014, p.220.

48) 王玉立, 许莹, 康文龙, 『探析西方现代主义』, 济南: 山东建筑大学, 2021, p.65.

2. 전통문화의 계승과 혁신

현대사회는 전통이 담고 있는 역사 문화와 민족 정서를 존중하고, 전통에 대한 재해석과 전통에 감춰진 현대적 가치의 재발견을 지향한다. 전통문화는 계승 및 혁신되어야하여 우수한 역사성을 지닌 전통문화를 계승하고 현대 사상과 미학을 융합하여 당대의 미적 가치에 부합하는 융합적 회화 효과를 창출해야 한다. 당대 회화 분야는 시각적인 풍요와 다양성을 추구하며, 이를 달성하기 위한 전통문화에서의 요소 추출을 옹호함으로써 이성적이고 단조로운 모더니즘 양식의 오랜 독점 국면을 타파하고 당대 회화 분야의 새로운 시대의 시작을 주장하였다. 이에 전통 문양에 걸맞은 문화적 함의와 민족적 특징을 바탕으로 재창조하며, 전통적인 문화 콘텐츠를 신시대 회화 언어로써 재해석한다. 또한 전통은 시간이나 지역에 대한 협소한 개념이 아니라 문화적 맥락으로 이어지는 정신을 담고 있다. 그러므로 현대화의 맥락에서 전통 문양은 시대적 상황을 파악하여 자아 정체성의 전환을 실현하고, 새로운 방식으로 국제회화의 무대에 녹아들며, 새로운 패러다임 속에서 전통 문양 언어의 새로운 시대를 열 필요가 있다.

앞서 말한바와 같이 전통은 단순히 시간과 지역의 개념만이 아니라 하나의 연속된 정신을 담고 있으며 중국 전통문화는 세월의 흐름 속에서 끊임없이 발전해 왔다. 이는 지속적인 풍요와 성장의 과정이다. 역사의 수레바퀴는 끊임없이 전진하며 멈추지 않는다. 그러나 중국 전통문화의 발전은 이 과정에서 고유의 사고정신과 심미적 경험을 가지고 있지만 결코 변하지 않는 것은 아니며 시대마다 시대 특성에 맞는 '신선한 피'를 수혈한다. 시대의 발전은 항상 낡고 오래된 것을 도태시키고, 동시에 가치 있는 내용을 침전시킨다. 그러나 낡은 것이 나쁜 것만은 아니다. 단지 현대의 가치와 미적 기준에 부합하지 않을 뿐 전통문화가 시대의 발전 속에서 상실되지 않도록 우리가 더 잘 보존해야 한다. 시대의 물결을 따라가는 동시에 역사의 수레바퀴에 뒤처지지 않도록 일부 문화도 보호해야 할 것이다. 낡고 오래된 것을 현대의 사회적 가치에 더 부합되게 보존하고 발전시킬 수 있도록 계승하고 혁신하여 중국의 문화 보호 의식 체계가 점차 구축되고 있는 가운데, 현대의 많은 학생들도 이에 옹호하는 일원이 되어야 한다.

시대가 발전하고 사회가 진보함에 따라 중국 전통문화도 디자이너, 화가들에게 끊임없이 사랑받아 많은 작품에 사용되어 왔지만 대부분은 단편적으로만 쓰이고

표면적으로만 활용되어 왔다. 중국 전통문화의 정수(精髓)를 끊임없이 추출하고, 새로운 형태와 이미지를 창조하여 중국 전통문화의 내포를 갖추게 할 뿐만 아니라, 어떻게 현대의 미적 모델에 부합하게 할 것인지, 이것이 중국 전통 문양을 현대화하여 올바르게 사용하는 방법이 직면한 현 상황이자 앞으로 직면해야 할 문제이다. 문제를 발견하고 해결하기 위해 소극적으로 문제를 회피하는 것은 통하지 않는다. 끊임없는 시도와 탐구의 과정에서 중국 전통문양의 새로운 시대적 언어를 구축해 나가는 것만이 지속가능한 발전을 위한 장기적 전략 목표이다. 중국 전통 문양의 현대와는 중국 전통문화 가치체계에 대한 부정도, 단순한 역사 문화적 맥락의 연속도 아닌, 중국 전통문양의 민족적 입장을 확고히 객관화 하여 전통 의식의 속박을 타파하고, 새로운 시각에 서서 중국 전통 문양의 새로운 시대적 가치와 문화적 가치를 재정립하고 인식하는 것이다.

3. 기호적 문양의 패턴적 요소

기호는 도형, 문자 또는 음성 신호일 수 있다. 개인의 기호적 행동은 인지와 이해이고, 대인관계의 기호적 행동은 커뮤니케이션이다. 구체적으로, 커뮤니케이션이란 사람들이 다양한 기호를 사용하여 지식과 사상을 전달하고, 정보 공유와 행위의 조화를 이루는 과정이다. 우리가 살고 있는 세상은 상징적 기호로 가득 차 있고, 일상 소통에 사용되는 모든 정보는 일련의 기호들로 구성되어 있으며, 민속 문화 역시 일련의 기호적 정보 언어들을 통해 전달된다. 문양은 비언어적 기호로서 정보를 직관적으로 흡수하고 전달할 수 있으며, 도형 간의 커뮤니케이션만으로 정보 간의 상호 전달이 가능하다. 그림을 읽는 시대인 오늘날, 그래픽은 사람들의 생활과 교류의 주요 매개체가 되며 기호적 문양 역시 이미지 분야의 일원으로 정확한 표현과 의사소통이 가능해 불필요한 대면 커뮤니케이션을 줄이고 패턴화된 대화로 대체할 수 있다.

윌리엄 스티븐슨(William Stephenson, 1924~2013)⁴⁹⁾에 따르면 대중문화를 통한 상호소통에서 '재미를 찾는다' 라는 것은 심리학자 토머스 자즈(Thomas Szasz, 1920~2012)⁵⁰⁾의 용어로 '소통의 즐거움'의 성격을 갖고 있는 것이다.⁵¹⁾

49) 윌리엄 스티븐슨(William Stephenson, 1924~2013), 소설가.

50) 토머스 자즈(Thomas Szasz, 1920~2012), 헝가리에서 태어난 미국 정신과 의사로, 반정신의 학 운동의 대표자이다. 대표작으로는 『정신병의 신화』가 있다.

51) 조윤성, 「일상적 기호에 대한 회화적 접근」, 조선대학교 대학원, 박사학위논문, 2006, p.79.

쉽게 말해 문화를 통해 서로 소통하면서 재미를 찾는 것이다. 문양 분야로의 전환은 기호의 문화 전달 기능을 통해 문양에 대한 대화를 진행해 재미를 얻을 수 있도록 하는 것으로 이해될 수 있다. 문양은 현실 세계 반영의 산물이며, 일상 사물의 문양화 과정은 현실 세계가 기호화되는 과정이다. 정보의 커뮤니케이션은 곧 기호적 문양 간의 대화이다.

우리의 삶은 기호와 떼려야 뗄 수 없는 사이이다. 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932 ~)는⁵²⁾ '세계는 기호로 이루어져 있다'라고 하였다. 일상적으로 창작할 때 기호 문양 자체의 속성과 작가로서 부여한 의미를 통해 독자들에게 우리가 표현하고 싶은 정보를 더 잘 전달할 수 있으며 개개인에게 일일이 말로 설명할 필요 없이 기호적 문양 사이의 대화만으로 관객과의 영혼적 이해와 소통이 이뤄진다.

4. 회화로의 확장성

세계적 패턴의 응용 분야를 살펴보면 대부분 해외 디자이너가 만든 문양 패턴이지만, 중국 전통 문양은 거의 사용되지 않거나 거의 전무한 실정이다. 중국 전통 문양은 강한 민족성을 나타내 일상 회화에는 적합하지 않으며, 중국풍에 관한 작품을 만들 때만 중국 전통 문양을 사용한다. 이는 중국 전통문양의 손실이자 세계 패턴 분야의 손실이다.

패턴에는 식물 패턴, 동물 패턴, 기하학적 패턴, 그림 및 추상 패턴이 포함된다. 중국 전통 문양은 이러한 모든 패턴의 유형을 포괄하지만 응용 분야의 활용 범위는 넓히지 못했다. 여전히 수동적이고 지나치게 개성적인 위치에 있다. 또한 중국 전통문양 형식의 반복성, 배색의 전통성 등으로 선택의 폭이 더욱 좁아졌다. 그러나 표면상 문양의 형식을 단순화하면 중국 전통문양이 갖고 있던 민족성과 의미를 잃어버릴 수 있기에 중국 전통문양의 상징적 특성을 기반으로 패턴을 재구성하여 중국 전통문양의 풍부한 함의를 유지하면서 현대의 미의식에 부합하도록 해야 한다.

패턴의 분야는 고정되어 있지 않으며 시대의 변화와 역사의 발전에 따라 수없이 창조된다. 지금껏 모든 문양 패턴을 포괄할 수 있는 책은 존재하지 않으나 이 분야도 지속적으로 확대되고 있다. 패턴을 재구성한 중국 전통 문양은 단순히 민속

52) 움베르토 에코 (Umberto Eco, 1932 ~) : 이탈리아 기호학자. 철학자. 작가.

적 특색을 가지면서도 깊은 우의성을 띠어 현대의 미적에도 부합하는 새로운 문양으로, 패턴 분야에서 그 응용을 확대하고 있다. 이는 세계 패턴의 발전에 새로운 가능성을 제공한다.

제2절 문양의 패턴 재구성의 개념 및 응용

1. 패턴 재구성의 개념 정의

가. 패턴의 성격

패턴은 장식적인 의미가 있는 무늬나 도형을 말하며 일반적으로 일정한 반복에서 선과 색의 분포를 가리킨다. 좁게 보면 기물의 장식 문양과 색채만을 의미하고, 넓게 보면 어디에나 있으며, 우리의 삶은 패턴으로 가득 차 있다. 패턴은 기계나 기술을 통해 우연히 만들어지는 것이 아니라 단순히 어떤 물건을 장식하기 위해 만들어져 직물, 공예 미술품, 건축물 등에 많이 쓰인다. 구조가 정연하고 균형이 잡혀 조화로운 것이 특징이다. “현대의 작품들에서 볼 수 있는 패턴들은 수직, 수평의 형태부터 다양한 형태와 색의 조합으로 이루어진 옵아트 속 패턴, 선과 색으로 이루어진 추상적 패턴 등 그 종류도 다양하다.”⁵³⁾

패턴의 창작은 제한된 자유성을 가지고 있으며, 제한된 기준에서 어느 정도의 규칙성을 가지고 있다. 패턴의 제작은 사람이 하기 때문에 재료, 장식물의 표면, 주변 환경의 영향을 받아 각기 다른 특색 있는 패턴 유형을 만들어 낸다. 디자이너는 장식물의 특징에 따라 자신의 미적 기준으로 재료의 특성에 공예, 기술 및 경제적 여건과 결합하여 예술적 개념을 통해 기물의 조형, 색상, 장식 문양 및 기타 요구에 따라 디자인한 뒤 계획에 따라 패턴을 만든다.

패턴은 표면을 규칙적으로 덮는 하나의 대상 또는 여러 가지 주제의 체계적인 반복이다. 이것은 유기적일 수도 있고 양식화된 것, 또는 기하학적인 것일 수도 있지만 이들 가운데서 하나의 기본단위를 형성하여 장식할 부분에 가득히 연속하여 반복하는 것을 말한다.⁵⁴⁾

이러한 시각적 리듬이 있는 패턴은 특정 부분을 강조하거나, 하나의 모양을 여

53) 이현주, 「현대 회화에 나타난 패턴의 조형적 특성에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사학위논문, 2016, p.29.

54) 허버트 리드Herbert Read, 정시화 역, 『Art and Industry』, 서울: 미진사, 1979, p.183.

러 부분으로 나누는 선, 또는 가장자리를 장식하는 선일 수도 있으며 리드미컬하게 배열된 무늬일 수도 있다. 이러한 유형은 장식예술로써 삶의 가치를 지닌 생활, 의상, 장식품 등을 매개로 우리의 일상생활에 반영되어 가장 보편적이고 대중적인 미의식을 반영한다.

비평가 골딘 (Amy Goldin, 1926~1978)⁵⁵⁾은 패턴의 편재에 대하여 “여러분들이 패턴을 찾으려고만 한다면 패턴은 어디든지 존재하였을 것이다. 다만, 그것의 존재가 깊이 느껴지지 않는 이유는 예술가들이 그것에 감히 의존하려 들지 않기 때문이다. 아니면 그들이 패턴의 형식적이고 감각적인 가능성을 간과하기 때문이다”라고 하였다.

심층적인 관점에서 보면, 패턴은 우리의 사고를 반영한다. 인간은 본능적으로 자신이 보는 것과 느끼는 것을 비교적 일관된 서술로 정제한다. 이러한 관점에서 인간은 사물 간의 연결의 정리하고, 독특하고 분산된 요소가 모여 전체가 부분보다 큰 효과를 발휘해야 하며, 이러한 인간의 요구는 패턴의 특성에서 충족 될 수 있다. 역사를 통틀어 패턴의 주제와 배색, 비율은 끊임없이 변화하였다. 그러나 패턴은 반복적이고 규칙적이며, 강한 리듬감이 평면적인 패턴을 스포티한 활력과 공간적 깊이로 가득 채운다는 점은 변함이 없다. 패턴의 반복은 단순하거나 복잡할 수 있으며, 가지런히 배열된 도트로 이루어진 격자무늬일 수도 있고, 무작위로 촘촘한 싸리나무처럼 보일 수도 있다. 패턴의 전경과 배경은 서로 어우러지고, 배치와 장식의 변화는 긴장감을 주면서도 우아한 이미지를 준다.

나. 패턴 재구성의 정의 및 형식미의 법칙

패턴 재구성이란 선택한 패턴에서 모양이나 색상을 변경하고 다른 표현을 사용하는 것이다. “디자인의 형식적 원리는 일반적으로 대비, 비례, 균형, 리듬, 점이 (漸移), 반복, 통일, 착시, 조화, 합성, 해체, 확대, 축소, 중첩, 반전 등으로 이루어지며, 이 원리는 패턴 디자인에서 문양을 개발하고 배열할 때에도 적용한다.”⁵⁶⁾

흔히 볼 수 있는 재구성 방식으로는 복잡성 간략화, 요소의 추출 및 변환, 분할 및 재구성, 색상 변경 등이 있다. 패턴은 창조적인 조소 원리와 기법을 통해 정제, 변형, 조직하여 신규 공생의 새로운 시각적 기호를 창조해, 디자이너가 필요

55) 비평가 골딘 (Amy Goldin, 1926~1978), 미국의 예술 평론가.

56) 이명숙, 「조선시대 식물문양의 현대화를 위한 패턴디자인 개발 연구」, 성균관대학교 대학원, 박사학위논문, 2018, p.152.

로 하는 예술적 효과와 미적 감각에 부합하도록 함으로써 후기 창작과 전파에 긍정적인 역할을 할 것이다.

변화와 통일은 패턴의 형식미를 구성하는 가장 기본적인 요소이다. 패턴을 재구성할 때 패턴의 형식미 법칙에 따라 완성된 패턴은 조화와 균형을 맞춰야 한다. 변화를 추구하는 것과 혁신을 추구하는 것은 모두 패턴 재구성의 중요한 방법이며, 변화가 없으면 생명력이 없다. 통일은 거시적 관점에서 전체 국면을 파악하고 변화의 요소를 파악한 뒤 적절한 방법을 사용하여 변화의 각 요소가 내적 연관성을 갖도록 한다. 과도하게 변화를 추구하면 그림이 어수선해지고, 과도하게 통일을 추구하면 단조로워지기 때문에 모두 바람직하지 않다. 사람들의 마음에 부합하는 미학적 균형만이 완벽한 통일을 이룰 수 있다.

“패턴의 형식미 법칙에는 대칭과 균형, 대비와 조화, 리듬과 운율, 비율과 균형 등이 포함된다. 대칭과 균형은 패턴 디자인의 두 가지 형태로, 모두 패턴의 각 요소의 변화를 구도, 조형, 색채의 관점에서 통일시킬 수 있다.”⁵⁷⁾ 대칭은 모양, 색채, 질감, 무게, 면적, 위치 등에서 각 요소의 절대적인 균형 등을 말한다. 구도면에서는 대칭적인 요소끼리 쉽게 통일되어 그림이 비교적 평온하고 안정된 느낌을 주지만 잘못 다루면 단조롭고 딱딱하게 보일 수 있다. 이때 회전대칭, 역대칭과 같은 리드미컬한 대칭방식을 적용하면 보다 유연하고 변화무쌍해 보인다. 균형이란 패턴을 재구성할 때 서로 다른 두 요소가 상응하는 지지점을 선택함으로써 비교적 안정적인 균형을 이루며, 그림에서는 균형을 잘 맞춰야만 그림 간의 조화를 이룰 수 있는 것을 말한다. 균형은 대칭 구도의 엄밀성을 깨고 그림에 생동감을 준다. 대비와 조화에서, 대비는 둘 이상의 서로 다른 조형 요소로서 변화를 달성하는 가장 좋고 편리한 방법과 수단이다. 대비는 조형과 구도, 색상을 통해 양측의 특징을 강조한다. 조화란 대비가 너무 약하거나 강할 때 강화시키거나 약화시키는 방법이다. 리듬과 운율에서, 패턴이 재구성될 때 각 요소가 시각적으로 만들어내는 규칙적인 질서감과 움직임이 바로 요소의 리듬이다. 운율(韻律)은 각 요소 간의 스타일과 양식이 통일된다는 전제하에 일정한 변화가 있는 것을 의미한다. 리듬과 운율은 상호 보완적이며 떼려야 뗄 수 없는 관계이다. 비율과 균형에서, 비율은 패턴 모양의 길이, 면적의 크기 등 일정한 규율이 있는 것을 말하며, 패턴을 재구성할 때의 비율을 사용하는 것은 시각적, 심리적 균형을 얻기 위한 것

57) 崔云飞, 「浅析绘画中的图案规律与形式法则」, 论坛集萃, 2012.

이므로 비율의 응용은 심리적인 감정에 특히 중점을 둔다. 균형이란 패턴의 전체와 부분, 부분과 부분 사이의 비례관계를 일컫는 말로, 각 요소 간의 구성 관계를 모두 조화롭게 만드는 것이다.

이론적 분석을 통한 패턴 재구성은 단순한 슬로건, 개념 또는 방법만이 아닌 끊임없는 탐구, 시행착오, 지속적인 개발이 필요한 예술적 프로젝트이다. 모순과 복잡성으로 가득 차 있으며, 이해와 배움을 통해 미래 세대를 위한 패턴 탐색의 길에서 과거와 미래를 연결하는 역할을 할 수 있기를 바란다.

2. 패턴 재구성의 응용

기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성에 앞서, 패턴 설계 이론과 재구성 이론을 이해하고 실천해야 한다. 패턴은 구조가 정연하고 균형이 잡혀 조화로운 것이 특징인 무늬 혹은 도형으로 일종의 질서를 나타내는데, 모리스(Morris)의 패턴 디자인 이론과 질서감에 대한 연구를 진행하면 후속 패턴 재구성에 도움이 될 것이다. 이에 연구자는 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론과 데리다(Derrida)의 구조주의 이론을 이론적 토대로 삼아 패턴 재구성에 대한 연구와 분석을 진행하고자 한다.

가. 윌리엄 모리스(William Morris)의 패턴 디자인 이론

윌리엄 모리스(William Morris, 1834~1896)는 19세기 영국의 뛰어난 예술가이자 공예미술 운동의 옹호자이자 실천가였으며, 유럽 디자인 역사에서 중추적인 역할을 한다. 윌리엄 모리스의 예술 사상은 수공예 사회에서 산업화 사회로의 배경으로 형성되었으며 존 러스킨(John Ruskin, 1819~1900)⁵⁸⁾의 디자인 사상을 계승하고 실천하는 과정에서 자신만의 디자인 사상을 형성하여 선인을 능가하는 성과를 거뒀다. 윌리엄 모리스의 예술 사상은 디자인의 민주주의를 주장했고, 그의 디자인 사상과 실천이 긴밀하게 결합되어 있으며, 디자인 실천에서 단순함과 소박함을 추구해 많은 후대의 예술가들에게 영감을 주었고 예술의 대중화 실현을 위한 토대를 마련했다.

'예술을 즐길 수 있지 않았더라면, 예술이 우리와 무슨 상관이 있을까?'⁵⁹⁾ 모리스는 예술은 소수가 아닌 대중을 위한 것이라고 여겼다. 대중이 예술의 주체가 되

58) 존 러스킨(John Ruskin, 1819~1900), 영국의 미술, 건축 평론가.

59) 니콜라스·페夫스纳(Nikolaus Pevsner), 王申祐 译, 『现代设计的先驱者—从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯』, 中国建筑工业出版社, 2004, p.4.

어야 하며 예술은 대중을 대상으로 해야 하고, 사람들의 생활 속 모든 면을 포함해야 한다. 대중의 의지에 의해 실현되어야만 장기적인 발전을 이룰 수 있고, 발전 과정에서의 편협성과 한계를 피할 수 있다. '예술을 위한 예술'이라는 사상은 예술가들을 일상생활과 대중으로부터 멀어지게 할 뿐이다. 모리스는 또한 예술은 기술과 결합되어야 한다며 '예술가 중의 장인, 장인 중의 예술가'라는 슬로건을 내걸었다. 실용예술을 순수예술 못지않은 중요한 지위로 끌어올려 예술과 기술의 결합 응용이 실현되기를 기대한다.(도판 20) 또한 모리스는 '실용과 아름다움의 결합'을 제안했다. '나는 당신이 이 저속한 방법에 반대한다는 것을 기억하기를 바란다. 쓸모없는 것은 예술품이 될 수 없다. 의식이 잘 통제되는 신체에 봉사하지 못하고, 사람을 즐겁게 하지 못하고, 평온하게 하지 못하고, 지적 능력을 향상시키지 못하면 예술품이 될 수 없다는 것이다.' 라고하여 실용예술의 발전 흐름을 이끌었다. 그는 현대 디자인에 큰 영감을 주는 '노동의 즐거움' 등의 이론도 제시했다.



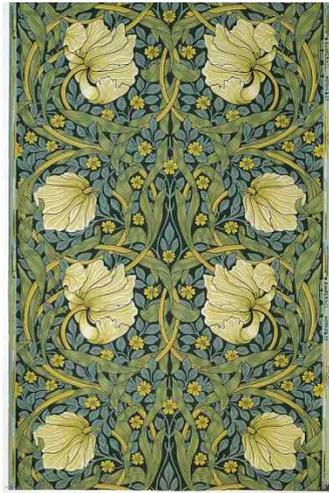
(도판 20), <딸기 도둑>, 부분, 윌리엄 모리스, Furnishing fabric, 1883, 시카고 예술 박물관 소장.

윌리엄 모리스는 디자이너 생활 동안 50여 장의 고전 패턴 작품을 만들어냈는데, 이전의 빅토리아 시대의 번거롭고 과장된 장식 스타일을 바꾸고, 이상화된 자연스러운 형태로 형식미를 강조하여 성실하고 소박한 예술적 스타일을 보여준다. 그러나 윌리엄 모리스의 창작 스타일은 시기별로 다른 표현 형식과 미적 의식을

갖고 있다. 모리스가 만든 패턴은 구성의 아름다움을 통해 생명과 질서의 내적 아름다움, 낭만적인 자연주의 색채가 짙다. 그는 자연 식물에 대한 관찰을 통해 식물의 자연 성장 법칙을 정제하고 이를 질서 있게 재배열하여, 패턴디자인에 평면 구도법을 적용해 생동감 있고 풍부한 시각적 효과를 연출하였다.(도판 21) 그러나 패턴의 구조가 표현할 수 없는 선과 물체의 사용으로 패턴의 반복에서 피로감을 느낄 수 있기 때문에 모리스는 패턴 디자인에서 느껴지는 구조적인, 선을 통한 질서감을 완벽히 파악한 후 표현하였다. 연속적이고 서로 얽힌 가지들은 모리스가 그림을 표현하는 데 자주 사용하는 구조적 선으로, 복잡하지만 혼잡스럽지 않게 촘촘히 표현되었다. 이러한 구조적 선을 통해 그림은 강한 질서감과 리듬감을 갖게 된다.(도판 22) 이를 바탕으로 모리스는 대칭 구도, 곡선 구도, 사선 구도 등의 구도 방식을 사용해 그림의 재미와 풍성함을 더했다.



(도판 21). <튤립과 백합>, 부분, 윌리엄 모리스,
 Furnishing fabric, 1875, 시카고 예술
 박물관 소장.



(도판 22). <Pimpernel Wallpaper>, 윌리엄
 모리스, Wallpaper Pattern,
 1975, 시카고 예술박물관 소장.

이러한 윌리엄 모리스의 패턴 디자인은 현대 미술의 발전에 지대한 영향을 끼쳤고, 그의 예술적 업적의 가장 중요한 부분으로 여겨진다. 이는 예술적 감정을 2차원 모드로 전환하고, 현대 회화에 대칭적이고 조화로운 구도를 적용하여 여전히 독특한 예술적 표현력을 보여준다. 또한 기호적 중국 전통문양의 재구성에 대한 연구자의 후속 연구를 위해 패턴 디자인의 이론적 토대를 제공한다.

나. 데리다(Derrida)의 해체주의 이론

데리다(Derrida, 1930~2004)는 프랑스 해체주의의 대표 인물이자 최초의 대변인으로, 그의 해체주의 이론은 오늘날까지 전 세계에 영향을 미치고 있다. 1980년대에는 포스트모던 디자인에 해체주의적 디자인이 등장하면서, 디자인 예술 분야가 해체주의 이론과 연결되기 시작했다. 해체주의는 구조주의에서 유래한 것으로 구조주의 기초이론의 일종이다. 해체주의의 목표는 해체의 본질이다. 해체는 두 가지 측면에서 설명할 수 있는데 하나는 '해', 즉 분해, 해체이다. 다른 하나는 '구', 즉 재구성, 형성 및 구성이다. 이 둘을 한 번에 결합한 해체는 '해산 후 재구성 또는 분해 후 재조합'을 의미한다. 해체주의는 단순히 사물을 분해하는 것이 아니라 '구조-해체-재구성'의 과정을 거쳐 새로운 예술 형식을 형성하는 것이다. 한때 구조주의의 지지자였던 데리다는 실존주의 철학에 지쳐 인간의 생존 문제를 연구하는 대신 구조주의로 눈을 돌렸다. 그러나 그는 기존의 체제와 문화구조를 뒤집을 능력도, 권위의 지배와 언설의 제약에서 자유로울 수 없는 상황에서, '구조'에 대한 비판에 나섰다. '핵심'과 '근원'을 해체하고 형이상학적 이원적 대립을 뒤집었다. 또한 해체 통일성과 확실성을 가지고 해체주의의 흐름을 이끌고 있다. 하이데거는 <존재와 시간>에서 '전통의 벽을 허물고, 전통을 해석해야만 문제 자체를 발견할 수 있다'라고 말했다. 그의 존재론적 철학이 처음으로 해체의 개념을 다룬 것이다. 당대의 예술가들이 예술 창작에 있어 끊임없이 돌파구를 찾고, 자신의 작품에 감정과 생각을 부여하려는 생각은 해체주의의 작용에서 비롯되었다. 해체주의는 전통에 대한 부정을 표현하는 것 외에도 발전 과정에서 전통에 대한 존중을 유지한다.

데리다는 프랑스어에서 différence라는 단어를 발견하고 그중 두 번째 e를 a로 바꿔 différance가 되었으며, 프랑스어 동사 '구별, 차이'에 가까운 행동적 의미의 지령으로 변환해 '차연(差延)'이라는 어의를 갖게 되었다.⁶⁰⁾ '차연'이라는 단어는 해체주의의 핵심 키워드가 되었고, 해체주의의 핵심 개념이 되었으며, '차연'은 모든 것을 해체할 수 있다. 문자 그대로 이해하면, '차연' 즉 시간에서의 '연기'와 공간에서의 '다름'이 '차이'라는 점에서 만나는 것이 이중적인 의미를 지닌 지연과 간격을 의미한다. 이는 행동을 늦추고 시간을 고려한다는 의미로 우회, 지

60) 德里达, 『延异·二十世纪西方美学经典文本 (第三卷)』, 上海: 复旦大学出版社, 2000, p.494.

연, 보완 및 대체를 나타내는 반면, 한편으로는 차별성, 타자성, 식별성에 가까우며, 두 타인 사이의 간극이다. ‘차연’은 의미론적 관점에서 1. 구별의 의미, 2. 전체 분산의 의미, 3. 무한 확장의 의미라는 세 가지 의미를 갖는다.

데리다의 목표는 '이원적 대립의 형이상학'이라는 표현을 부정하는 것이다. 현실과 이념에는 모두 다른 사물과 다른 개념 사이의 대립과 모순이 존재하며, 형이상학은 대립을 영원하고 불변하는 것으로 간주하며 서로 바뀔 수 없다. 데리다의 해체주의는 이러한 대립관계를 해체하려는 것이다. 해체는 말 그대로 기존의 사물의 구성을 해체하는 것을 의미한다. 미술 분야에서는 해체주의를 활용해 대립관계 요소를 분해하고 재구성하여 전통적인 것과 다른 혁신적인 그래픽 효과를 낼 수 있다. 해체는 단순한 분해 및 조립이 아닌 매우 복잡한 과정이며 본래의 재료를 기반으로 물체의 고유한 구조 또는 알려진 존재 형태에서 각 구성 요소를 분해하고 재구성하여 원래 재료와 완전히 다른 외부 또는 내부 표면을 나타내도록 하는 것을 말한다. 해체는 기본 요소를 분석하고 내부의 연결을 찾는 중요한 부분이다. 이러한 해체 철학은 사람들이 이전부터 머릿속에 깊이 뿌리내린 사상, 관습적 패턴, 그리고 다양한 연결로 구성된 관계를 분해하고 희석하고 해체하는 세계관이며 분해는 세계에 대한 깊은 인식과 이해이며, 조합과 재구성은 새로운 세계로 창조하는 것이다.

제3절 문양의 패턴 재구성의 방법론

1. 패턴 요소의 반복성

윌리엄 모리스의 패턴 디자인 작품을 보면 대부분 구상적 특성을 지닌 패턴을 통해 이미지를 재현한다. 이러한 재현 역시 반복이지만, 이 반복은 패턴 내부에서 기호적 요소가 반복되는 것과는 다른 현실적 반복이다. “예술에서 반복의 개념이 중요한 이유는 시각적으로 보여 지는 대칭적 이미지의 반복이 아니라, 그 반복 안에 담겨있는 정신적 요소가 존재하기 때문이다. 하지만 이미지의 대칭과 논리적 대칭의 관계는 패턴 속 형태의 반복만큼 서로 얽혀 있으며, 전체를 함께 보았을 때 확립된다. 이미지의 대칭이 물리적 대칭, 시각적 대칭을 말한다면, 논리적 대

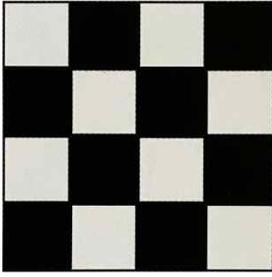
칭이란 시각화된 이미지로 인하여 후에 발생하는 심리적 차이의 반복이라 할 수 있다.” 61)

중국 전통문양에는 채색 도자기, 청동기, 및 직물에 있는 양면 연속 또는 4면 연속 문양, 덩굴 문양, 거북이 등 문양, 비늘 문양, 바나나 잎 문양 등과 같은 반복성 문양이 많으며, 해당 문양은 가상 및 실제의 이중 반복을 구현한다. 그러나 현대미학은 이러한 문양은 모두 가상이며 실체가 아니라고 주장한다. 기호학의 관점에서 볼 때 청각, 시각 기호를 포함한 모든 기호는 고유한 반복 구조를 가지며 재사용할 수 있다. 재사용할 수 없는 기호는 기호라고 할 수 없으며, 중국 전통문양은 이러한 특성에 자연스럽게 부합된다. 기호학 분야의 연구원 이케가미 요시히코(池上嘉彦, 1934~)⁶²⁾는 '언어, 문자, 기호는 모두 재사용할 수 있고 의미가 있다. 언어 공동체에서 사용되는 한 언젠 어디서나 관념적이거나 실질적인 의미가 있다'고 말한 바 있다.

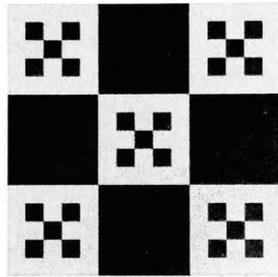
패턴의 반복성에 대한 연구를 통해 패턴 요소를 반복적으로 추가하여 문양의 현대성을 향상시키고 문양의 시각적 효과를 강조 및 강화할 수 있다. 사각 바둑 문양(그림 2(1))의 경우 체스 패턴이라고도 하며, 격자무늬의 일종으로 장기, 바둑과 같은 격자 모양의 패턴과 유사하여 시각적인 질서감의 기초가 되는 연속 문양이다. 사각 바둑 문양은 사각형을 문양 단위로 하는 사방 연속 문양으로 사각 바둑 문양의 격자형 요소를 추출한 뒤 반복해서 추가한다. 이러한 반복적인 추가는 무질서하고 무작위로 추가되는 것이 아니라 정해진 위치에 질서 있고 의식적으로 요소를 반복적으로 추가하여 완성하고 싶은 예술적 효과를 얻는다는 점에 유의해야 한다. 요소를 추가할 때 (그림 2(2))과 같이 내부에 추가할 수 있고 (그림 2(3))과 같이 외부에 추가할 수 있다. 패턴 요소를 추출한 후 반복적으로 추가하면 다양한 효과의 반복적인 패턴을 만들 수 있다.

61) 이현주, 전계서, p.41.

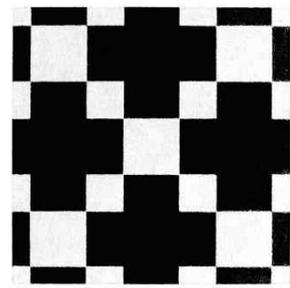
62) 이케가미 요시히코(池上嘉彦, 1934~), 교토시에서 태어나 도쿄대학에서 영문학, 미국 예일대학에서 언어학을 전공했으며, 1969년 예일대학에서 언어학 박사학위를 받았다. 독일 뮌헨 대학과 영국 런던대학 객원교수를 거쳐 현재 도쿄대학 명예교수, 쇼와여자대학 교수로 재직 중이다. 주로 의미학, 기호학, 시학 및 인지 언어학을 연구한다. 현재 일본인지언어학회 회장을 맡고 있다. 저서로는 <의미론> (다이슈칸(大修館)서점, 1975) 등이 있다. 역서가 여러 편 있다.



(1)



(2)



(3)

(그림 2). 패턴 문양의 형태 변형.

중국 전통 문양에는 다채롭고 풍부한 양면, 4면 연속의 문양, 반복 대칭 등의 반복 문양이 있다. 이러한 문양은 기호로서의 패턴 예술의 내부 구조의 반복적인 성격과 함께 더욱 장식적인 미학을 갖고 있다. 양면 연속, 4면 연속 등은 공간적인 시각 조형 이미지의 중복으로 더욱 두드러지고 강력한 시각 효과를 준다. 중국 전통문양의 반복은 사람들의 일상적인 시각적 부분에서 더 깊고 실제적인 인상을 남긴다. 이 경우 청각적, 시간적 음성 언어보다는 공간적, 가시적 문자를 더 중시한다는 데리다의 이론과 일맥상통한다. 반복 문양의 반복 현상은 예술의 비반복성과 모순되거나 충돌하지 않는다. 기호적 분해 관점에서 기호의 내부 구조와 의미는 모두 반복됨을 알 수 있다. 반복이 없다면 아무런 의미가 없다.

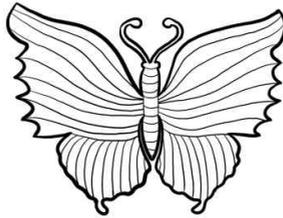
2. 형식의 간략화와 추상의 개념화 및 반가상 공간

패턴의 의미를 유지하면서 요소를 추출하여 복잡한 외형 구조를 간략화하여 패턴의 평면 시각적 전달 효과를 향상시킨다. 중국 전통 문양은 오랜 역사를 통해 단련되어 왔으며 고전적 스타일과 깊은 함의를 가지고 있으며, 고대인들의 재치 있고 기발한 생각을 담고 있다. 따라서 중국 전통 문양을 간략화하는 전제 조건은 중국 전통 문양의 기존 특성, 상징적 의미, 보편성, 식별성을 보장하는 것이다. 그런 다음 현대 미학을 기준으로, 그래픽 요소로써 단순화하고 본질적인 부분을 유지하며 불필요하고 번거로운 사소한 부분을 제거하여 이를 요약한다. 간략화 과정에서 과도한 추상화로 인해 기호에 포함된 정보가 손실되어 문양 자체의 존재 의미를 상실하지 않도록 주의해야 할 것이다.

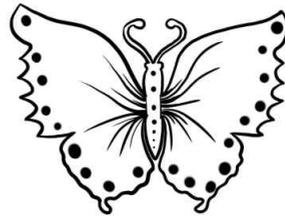
실천 과정에서 우리는 다음 사항에 주의를 기울여야 한다. 첫째, 창의적 잠재력을 발휘하여 개념적 상상력을 시각적 이미지로 변환하는 방법이다. 둘째, 형식적 아름다움에 중점을 두고, 간결함과 리듬 특성을 중시한다. 셋째, 중국 전통 문양은 대부분 길상, 상서로운 기원, 감정적 요소로 가득 차 있으며, 이는 현대인의 평화, 안정, 행복 추구에 부합한다. 이러한 현실적 의의로 문양을 간략화하면서도 본래의 의미를 잃지 않아야 한다. 문양 기호는 물질적 차원뿐만 아니라 정신적 차원에서도 정보를 전달하는 언어이자, 생각을 표현하는 수단으로 간주되며 다양한 특성을 지닌다. 중국 전통 문양은 일반적으로 복잡한 이미지로 나타난다. 나비 문양을 예로 들면(그림 3(1)), 나비 문양은 중국 전지 예술을 문양 처리에 융합하여 나비 이미지와 결합한 것이다. 따라서 현대화 처리에서 연구자들은 복잡한 패턴을 간략화하고, 귀납 처리를 시도한다(그림 3(2), 그림 3(3)). 나비 문양의 외부 윤곽은 그대로 유지하면서 내부는 간결한 점과 선으로 정리하여, 나비 문양의 특성을 보존하면서 이미지를 간략화하여 당대의 미의식에 더욱 부합하도록 하였다.



(1)



(2)



(3)

(그림 3). 나비 문양 패턴의 변형.

“조형물을 간소화하고 사물의 본질을 표현할 수 없는 것은 제거하고 사물의 본질을 강조하며 취지를 강조해 이미지를 선명하게 만든다.”⁶³⁾에밀 베르나르의 <우산을 쓴 브르타뉴 여인들> (Breton Women with Umbrellas) (도판 23)의 경우 그림 중앙에 두세 명의 여성이 다리를 꼬고 앉아 있고 다른 두 명의 여성은 모서리에서 있다. 베르나르는 전통적인 회화 방식에서 벗어나 그림의 형식을 단순화해 옷의 주름, 우산의 질감, 나뭇잎의 디테일, 산봉우리의 변화, 물체의 입체적인 조형

63) 왕하, 「유기적 원형 이미지의 동적 변형을 통한 공공미술로서 확장된 표현에 관한 연구」, 조선대학교 대학원, 박사학위논문, 2021, p.55.

을 강조하지 않고, 모두 비교적 평면적인 방식을 통해 곡선과 큰 색채 덩어리를 사용해 이러한 요소들의 묘사를 간소화했다. 멀리 있는 사람들은 단순한 몇 개의 색 덩어리로 대체하는 대담하고 급진적인 스타일을 선보였다. 전통적인 내부 구조의 과도한 묘사를 지양하고 외부 윤곽선을 일반화하고 단색으로 채우는 방식을 선호한다. 이때 화가는 자연주의적 사실적 입장에서 벗어나 장식과 감정적 효과를 형식과 색채로 표현해, 보다 간결하고 조화로운 방식으로 전달하고자 하는 사상을 구현하였다. 연구자의 작품 <다 함께-3> (도판 24)역시 간략화되었다. 인체에 대한 묘사는 더 이상 내부 부피의 묘사에 중점을 두지 않고 인물의 외부 윤곽선만 유지하며 단순화된 문양으로 보완하여 넓은 면적은 컬러 블록으로 채운다. 중국 전통 문양의 번잡한 장식에서 벗어나 문양의 외부 윤곽만을 더해 작가가 표현하고자 하는 내면의 감정을 전달하였다. 전체적인 그림은 심플하면서도 지루하지 않고, 보다 선명하고 생생한 이미지 효과로 작품의 핵심을 표현하고자 했다.



(도판 23), <Breton Women with Umbrellas>, 에밀 베르나르, 1050x850cm, Oil on canvas, 1892.



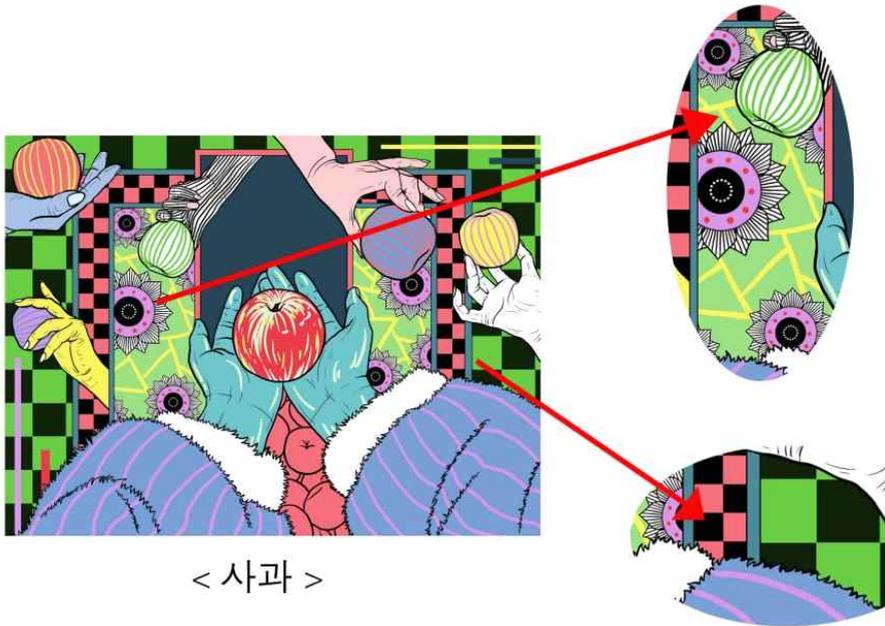
(도판 24), <다 함께-3>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

반가상 공간이란 현실에서 출발해 이를 초월한 부분 공간으로 가상화 처리된 실제 공간과 가상 공간이 결합된 공간으로 정의하겠다. 가상 공간에는 두 가지 의미가 있는데, 상상에 의해 꾸며져 실제 상태와 일치하지 않는 공간과 네트워크를 기반으로 한 전자 공간으로 나뉜다. 여기서 연구자가 말하는 가상공간의 정의는 주로 전자를 대상으로 하며, 이는 실생활에서의 가상성과 현실에 부합하지 않고 상상에 의해 생성된 공간 상태를 말한다. 예술 창작에서는 가상 공간을 만들어 작품의 내용과 형식을 제공하기 위해 다양한 수단이 사용된다.

3. 기호 문양의 의미 및 재구성 방법

데리다 해체주의 이론에 대한 이해를 통해 현대 회화에서 중국 전통 문양의 분할 및 재구성은 중국 전통 문양의 기호적 특성을 기반으로 이루어져야 한다. 중국 전통 문양의 의지(意指) 차원의 우의성을 위해 형태를 분할하고 재구성하여 전통적 의미와 아름다움을 그대로 유지하면서 전통 문양의 형식을 현대 미학에 부합하게 하는 것은 현대 회화의 응용에 더 도움이 된다. '재구성'이란 역사, 전통, 과거에 비해 다양한 차이와 의미를 지닌다. 재구성은 구체적으로는 전달하고자 하는 정보의 주제 내용, 표현 형식을 창의적으로 재구성하는 것으로, 동양의 전통미와 서양의 현대미학을 고도로 응결시켜, 현대 작품에서 중국 전통문화를 홍보하는 목적을 달성하는 것이다. 이러한 의미에서 현대 회화 속 중국 전통 문양의 변형과 재구성은 가치와 미적 인식의 지속적인 발전 외에도, 서로 다른 지역 문화의 풍부한 참여, 서로 다른 시대적 특징의 융합은 중국 전통문양의 장식 예술 형식 자체를 크게 발전시키고 내용을 풍부하게 하며 형식미를 끊임없이 개선한다. 중국 전통문양의 분할 및 재조합은 단순하게 중국 전통문양 도형의 분할 및 재조합, 구도상의 분할 및 재조합, 개념적 의미의 분할 및 재조합, 응용 습관의 분할 및 재조합, 패턴 조형의 분할 및 재조합, 응용 기능의 분할 및 재조합, 색채 시각적 요소의 분할 및 재조합, 심리학적 암시의 함축적 의미 재부여 등으로 이해할 수 있다.

<사과> (도판 25)는 한국어를 막 배우기 시작할 때 특히 흥미로웠던 단어에서 영감을 받아 제작되었다. 한국에서 사과는 과일의 의미와 사과(미안함)의 의미를 지니고 있으며 이 단어를 배웠을 당시 특히 감명을 받았다. 나이가 들수록 사과와 사과(미안함)의 말을 빼기 어려워지지만 '사과'는 가벼운 방식으로 미안함을 표현할 수 있다. 미안함은 시기를 놓치면 표현하기가 더 어려워지고 세월이 흐르면서 미안함은 마음 속에 돌처럼 쌓인다. 지난날 나에게 상처를 받은 사람들과 지난날의 잘못된 행동에 대해 사과하기 위해 이 작품을 만들게 되었다.



< 사과 >

(도판 25), <사과>, 조위남, 194.0x259.0m, Acrylic on Canvas, 2022.

중심부의 문양은 연꽃 문양과 크레바스 문양으로 이루어져 있는데, 크레바스 문양은 매화 문양의 크레바스 요소를 취하여 연꽃 문양과 재조합한 것으로, 연꽃 문양 자체에 아름다운 의미가 담겨 있어 사람들 마음속 군자의 완벽한 이미지를 표현했다. 또한 재조합된 문양은 연꽃의 고귀한 성품을 계승할 뿐만 아니라 고귀한 성품 이면의 황폐함을 역설하기도 한다. 사람들 앞에서 군자 행세를 하는 것은 사실 그 이면에는 형편없는 면이 존재한다. '사람은 잘못하기 마련이다', 이는 자아 풍자의 은유적 표현이다. 연꽃 문양 내부에는 붉은색 무늬를 넣어 연꽃 문양의 존재감과 평면 도형의 부피감을 부각시켰고, 크레바스 문양과 사각 바둑 무늬 사이 연꽃 문양의 들쭉날쭉한 형태를 통해 공간감을 갖도록 하였다. 작품 주변에는 바둑무늬를 덧대어 다양한 크기의 문양을 사용해 그림의 공간감과 깊이감을 높이고, 그림에 풍부함과 재미를 더했다.

4. 문양의 패턴과 색채 이론의 결합 운용

중국 전통 색채는 중국 전통문화의 일부로서 오랜 역사를 가지고 있다. 중국 전통 문양의 색채 배합은 고대인의 지혜를 구현하고 배색에는 자연, 우주, 철학 등이 융합되어 고대인의 색채 문화와 미의식을 담고 있으며 중국 특색이 뚜렷하다. 그러나 중국 전통 문양과 중국 전통 색채 이론의 결합 운용은 매우 전통적이고 보수적이며, 현대 회화와 교묘하게 융합할 수 없어 현대 회화에 적용할 수 없다. 서양 현대 색채의 미적 관점에 비해 중국 전통 색채는 시각적 감각을 바탕으로 문화의 상징적 의미를 강조하는 색채 개념을 더 강조한다. 현대 색채 개념과의 차이는 주로 차고 따뜻한 색채 대비와 유사 명도 색채의 병용에 대한 것으로, 융합과 조화로운 색채의 광범위한 사용에 중점을 두며 색채의 장식성과 상징성 등 동양적 특성을 강조한다. 중화민족의 지역적 특색이 강하지만, 동시에 장중하고 수구적인 느낌을 줄 수 있다.

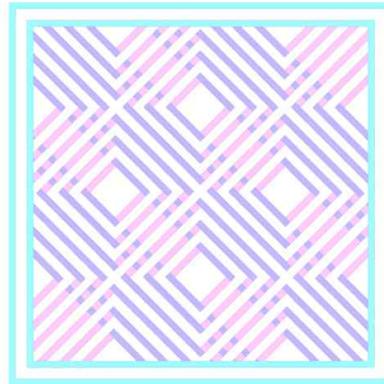
조화로운 색채를 과도하게 사용하는 중국 전통 색채에 비해 서양 모더니즘 회화의 색채는 순수하고 단순하다. 순수한 색채와 형태를 사용하여 사람들에게 직접적인 충격을 준다. 색채는 가장 표현적이고 영향력 있는 예술적 언어이며, 색채 구성은 예술 작품의 개성적인 표현과 발전을 위한 전제 조건 중 하나이다. 서양 현대 회화 색채는 실제 세계와의 색채 관계에 국한되지 않고, 색채 묘사에 대한 의존에서 벗어나 순수하게 작품이 만들어내는 정신세계와 심리 환경의 원칙에 따라 회화 색채를 주관적으로 구성한다. 이것은 전통 회화에서 색채가 스케치에 의존하는 상황을 완전히 바꾸어 놓았고, 한편으로는 색채가 특정 광원의 영향을 받아 색채의 개성화를 추구하도록 변화시켰다. 현대적 색채 관계는 개인의 감정 표출과 개인의 내면적 정신세계에 종속된 새로운 표현 방식을 만들어냈다.

중국 전통 배색은 원시의 음양설과 오행설을 결합해 오색 체계에 더욱 선명한 고대 철학 사상을 부여한 것으로, 중국 전통 오색관의 가장 주요한 특징 중 하나다. 그리고 음양오행의 영향으로 오색 체계는 원래 체계에서 더 많은 간색(間色)을 생산하였고, 오색관은 고대 사상의 영향으로 더욱 성숙하고 완벽하나 지나치게 보수적이며 장중하고 심오하다. 중국 전통 문양의 회문(回紋)을 예로 들면(그림 4(1)), 모양 측면에서 회문은 직선의 가로, 세로 연결로 이루어진 회자형(回字形)으로 한자의 '회(回)'자와 같다고 하여 붙여진 이름이다. 일반적으로 단량체(單量

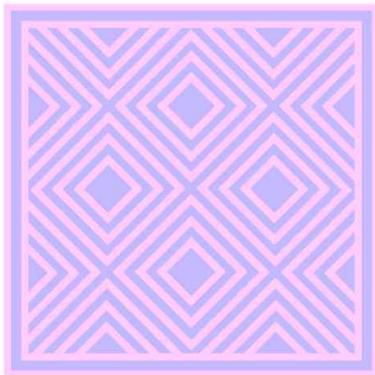
體), 혹은 일정일반(一正一反), 혹은 양면이나 4면의 연속된 사각형의 가지런한 배열로 그림에 나타나며, 길상의 영원함의 의미를 상징한다. 여기 회문의 색을 '숙금(熟金)'이라고 하는데, 전통적인 배색의 장중함이 있는 것 같으면서도 지나치게 수구적인 효과를 낸다. 따라서 연구자들은 현대적인 배색을 선택함에 있어 보다 밝고 젊은 느낌의 배색을 사용하고자 하였다. (그림 4(2), 그림 4(3)) 전통 문양의 배색은 반복성과 단일성의 특징을 가지고 있기 때문에 연구자는 부분적 색 채우기 방식(그림 4(4), 그림 4(5)), 비반복성 배색과 다색 배합(그림 4(6))의 처리 방식을 응용하여 문양의 현대화 혁신을 시도하여 그림의 숨결, 리듬감, 공간감을 높였다.



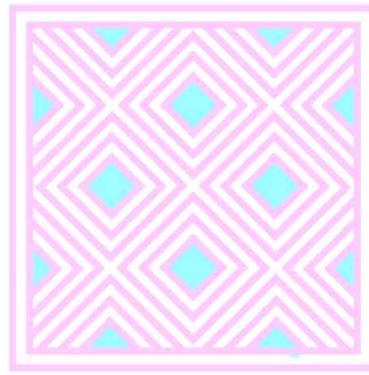
(1)



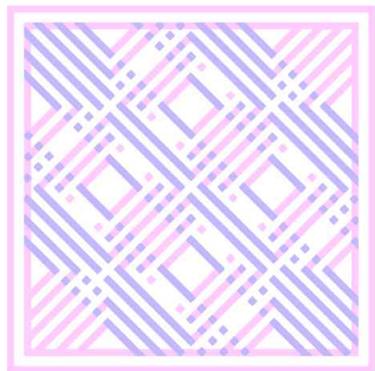
(2)



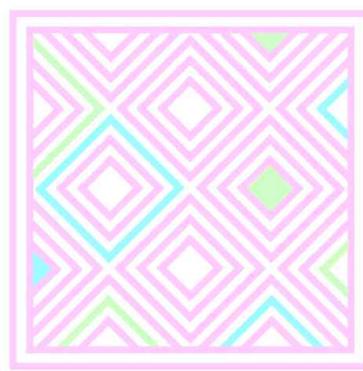
(3)



(4)



(5)



(6)

(그림 4). 전통 도형의 다양한 패턴 구성.

제4장 중국 전통 문양의 패턴 재구성을 통한 연구자의 작품 분석

제1절 연구자 작품의 형성 및 전개

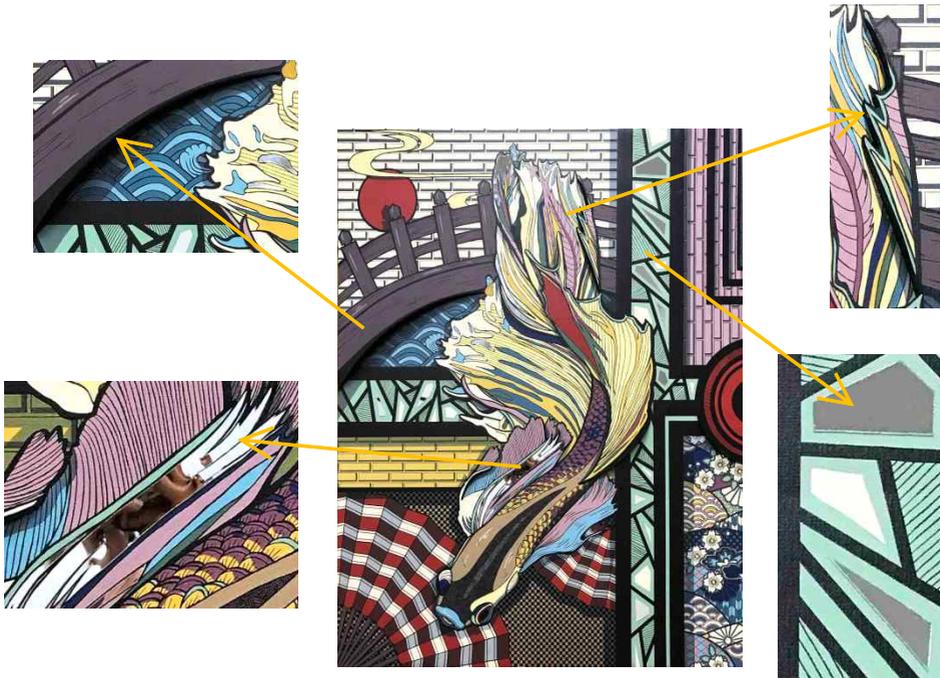
1. 복합 매체 표현과 동양 미학의 세계

처음 한국에 와서 중국과는 다른 문화를 느꼈다. 한국은 동양 국가이지만 서양 화에 대한 탐구는 현재 중국보다 훨씬 선진적이며, 회화에 대한 젊은이들의 미적 추구에 더 부합했다. 중국의 전통문화는 유구한 역사와 풍부한 유산을 가지고 있지만 현대 서양화에 대한 탐구에 대해서는 여전히 보수적이며, 젊은 세대의 전통 문화 계승은 평탄한 경향이 있어 이에 대한 심도 있는 연구가 이루어지지 않고 있다. 특히 중국 전통 문양의 경우 중국 전통문화의 일부로서, 중국의 창작물에 더 많이 등장해야 하지만 현 상황에서는 제대로 활용되지 못하고 있다. 따라서 유학 기간 동안 중국의 전통 문화와 현대 서양 회화의 접목으로 자신만의 표현 방법에 대한 연구를 진행하였으며 이를 통해 제작된 작품이 <계승> 시리즈이다.

석사 기간 동안 연구자는 콜라주 예술을 그림에 적용하는 것을 연구 방향으로 삼았으며 조선대학교 진학 후에도 이를 확장시켜 전통 회화와 콜라주의 접목을 통해 첫 번째 작품인 <Fish Dream> (도판 26)을 창작했다. 작품 속 주체 이미지는 중국의 '투어(鬪魚)' 이미지로, 배경 속 작은 다리에 흐르는 물, 무성한 꽃, 부채로 구성된 각 구역을 통해 환상적인 느낌을 주고자하였으며 문양은 수문(水紋), 운문(云紋), 방기문(方棋紋), 린문(麟紋) 등을 사용했다.

왼쪽 상단 '붉은 해'와 작은 다리, 흐르는 물로 구성된 부분은 한적한 시골의 정취를 느끼게 하여 아래의 부채와 여러 문양으로 구성된 부분은 대도시의 변화하고 분주한 분위기를 보여준다. '평범함'과 '복잡함', '고요함'과 '소란스러움'의 충돌이 한 화면에 나타나 시공간이 어긋나는 새롭고 신기한 경험을 제공하고자 했다. 또한 주체의 물고기 이미지가 복잡한 화면을 가로질러 마치 난세(亂世)와遁世(遁世)를 넘나들며 헤엄치는 듯한 스포티한 느낌을 선사한다.

회화의 기법의 경우 플랫(flat) 회화 방식을 채택하고, 물체와 물체가 겹쳐지면서 생기는 음영을 강조하여 그림 전체가 겹겹이 쌓여 공간감을 느낄 수 있도록 했으며, 복합 소재를 이용해 입체감과 공간감을 더욱 부각시켰다. 다리 밑부분과 물고기 몸체의 일부 가장자리 선에 'PVC 패널'을 활용해 입체적으로 표현하여 그림에 '볼록함'을 더했고, 가운데 십(十)자형 배경과 물고기 몸체의 일부 선에는 도형의 형태에 따라 절단된 거울 소재를 사용해 그림 속 '오목함'을 나타낸 완성된 작품으로 '볼록하고 오목하게' 표현 방법을 통해 공간감과 입체감의 효과를 냈다. 전체적인 그림은 동양적 미학이 짙게 배어있으며, 복합재료를 사용하여 흥미로운 시각적 착란의 향연을 선사한다. 또한 화면에 나타난 중국 고전의 표현인 '붉은 해', 점힌 부채, 작은 다리와 흐르는 물, 전통 문양 등을 복합매체와 함께 활용함으로써 동양적 색채가 담긴 현대 회화 작품으로 구성하였다.



(도판 26), <Fish Dream>, 조위남, 91.0x72.7cm, Mixed media on Canvas, 2019.

위의 <Fish Dream> (도판 26)창작 이후, 연구자는 한국에서의 학습을 통해 한국의 캔버스 프린팅 공법을 접하게 되었으며 프린팅 기술을 작품과 접목시키기 위

한 연구를 진행하였다. 그림 속 캔버스 프린팅의 비율과 관련하여, 다양한 효과를 만들 때 선택해야 할 적절한 솔루션을 찾기 위해 지속적인 시도를 했다. 그림의 가장자리 선을 프린팅(10%) 하여, 그 후 그림 속 주요 물체 뒷배경 부분을 프린팅(35%) 하고, 전체 배경 부분을 프린팅(70%) 하고, 마지막으로 그림의 전체 배경 부분을 프린팅 한 뒤 그림 가장 앞부분에 있는 물체만 컬러 효과를 주는 것(90%)이다.

<몰입-1> (도판 27)의 화면 중심부에는 중국 전통의 캐릭터인 '단각⁶⁴⁾ (牡角, 여성 역할)'의 모습이 담겨 있다. 이 부분의 단각 이미지는 명확하게 분류되지 않고 화면의 주체인 단각 이미지는 점힌 부채의 반차단 형식을 통해 '상운(祥雲, 구름)' 문양과 결합하여 고전적인 단각 이미지로만 화면에 적용되었다. 바둑무늬와 돈무늬를 활용해 화면 영역을 구분하고 모란, 고대 건물, 산 등의 요소를 더해 진짜와 가짜, 비현실적인 느낌을 표현했다.

화면의 전경에서 한 송이의 모란이 화면의 왼쪽 하단까지 배치되어 있는데, 이는 중국 전통 꽃으로 청나라 시기 중국의 국화로 알려졌기 때문이다. 또한 모란은 중국의 전통 여성상을 상징하는 은유이기도 하다. 크고 향기롭기 때문에 '국색천향(國色天香)'의 칭호를 가지고 있으며 여성의 아름다움을 묘사하는 데 사용되기도 한다. 따라서 모란의 요소를 화면 전경과 오른쪽 하단에 배치하여 주체인 '단각'의 이미지를 돋보이게 하였다. 창작할 때 종종 다양한 운문(雲紋, 구름 문양) 요소를 사용하는데, 여기에는 두 가지 이유가 있다. 하나는 구름의 존재가 사람들에게 허황된 느낌을 주기 때문으로, <계승> 주제에서 운문 요소를 자주 사용한다. 둘째, 운문은 중국 전통문양 중 가장 대표적인 문양으로, 중국 전통 문양의 활용에 대한 더 많은 가능성을 탐색하기 위해 여러 작품에서 다양한 시도를 통해 구름을 표현했고, 이는 그림의 특성과 스토리에 더욱 부합된다. 또한 멀리 보이는 산의 이미지는 전통적인 산의 형상처럼 사실적으로 묘사되지 않았다. 대신 물결 모양의 선을 사용하여 산을 형상화했는데, 앞쪽 선의 간격이 넓고 뒤쪽은 좁아 공간감을 더하는 동시에 '물결치는' 파도와 같은 느낌을 준다. 산처럼 보이지만 불확실한 착각의 느낌이 화면의 허황감을 더해준다.

<몰입-1>의 핸드페인팅과 프린팅의 비율은 9:1이다. <몰입-1>은 많은 양의 중국 전통 문양을 사용하여 구역을 구분하고 공간감을 넓혔는데 해당 작품은 60호 작품

64) 단각(牡角, 여성 역할): 경극 속 여성상을 말하며 청의, 화단, 도마단, 무단, 노단, 화삼 등으로 나눌 수 있다. 그 중 경극 단각의 유명 4대 유파는 매파, 정파, 순파, 상파이다.

으로 공간이 협소하지만 문양이 밀집되어 있고 복잡하다. 오늘날의 인쇄 기술은 아직 섬세한 부분을 표현하기에는 발전되지 않아. 경계가 흐려지기 쉽기 때문에 가장자리 선의 일부만 인쇄를 하였으며 이 또한 전통적인 핸드페인팅과 현대 인쇄 기술에 대한 예비 시도로 볼 수 있다.



(도판 27), <몰입-1>, 조위남, 130.3x97.0cm, Mixed media on Canvas, 2020.

<몰입-2> (도판 28)는 주체 이미지의 수염 부분까지 프린팅 기술을 적용시킴으로써 <몰입-1>에 비해 프린팅 부분의 비중이 약간 증가했고, 핸드페인팅 부분과 프린팅의 비율은 8:2이다.

<몰입-2>의 주체 이미지는 전통극의 '생각⁶⁵⁾(生角, 중국 전통극의 남자 배역)' 이미지이다. 연구자가 '단각'과 '생각'을 창작의 주체 이미지로 삼은 이유는 이 두 이미지가 전통 문화의 대표인 경극의 전통성을 잘 표현하고 있기 때문이다. 단각은

65) 생각(生角): 연극 배우 오각(五角) 중 하나(단각, 생각, 어릿광대, 정각, 말각)이다. 남극(南戏, 남송(南宋) 초 저장(浙江)·원저우(温州) 일대에서 생긴 중국 전통극의 일종)에서 명나라와 청나라의 전설 인물은 대부분 청년과 중년 남성으로 분장한다. 오늘날 보통 경극에서 재상·충신·학자 따위의 중년 이상 남자로 분장하는 배우를 가리킨다. 중국 경극 공연의 주요 배역 중 하나이다.

여성스럽고 아름다운 여성상을 나타내고 생각은 올곧고 위풍당당한 남성상을 나타낸다. 따라서 <몰입-2>는 화면의 전경에는 전통적인 궁궐 형태에 상운 문양을 더해 나라를 수호하려는 남성의 야망을 표현하였으며 배경에는 돈무늬와 바둑무늬를 사용해 화면을 구분하고 공간감을 표현하여 단순하고 반복적인 패턴으로 전면 피사체를 부각시켰다.

주체 이미지의 디테일은 주로 인물의 머리 장식과 몸체 패턴 묘사에 중점을 둔다. 화면 중심인물의 수영 부분을 순흑색 블록으로 심플하게 표현한 것은 뒷면 몸체의 패턴의 디테일을 부각시키기 위함이다. 이는 수영 부분이 너무 사실적으로 묘사되면 시선이 빼앗겨 오히려 표현의 초점을 잃을 수 있기 때문이다. 이러한 방식으로 관찰자의 시선을 먼저 검은 부분으로 끌어당긴 후 주변 패턴의 묘사로 주위를 기울이게 하여 시선을 방사형으로 분산시키도록 의도했다.

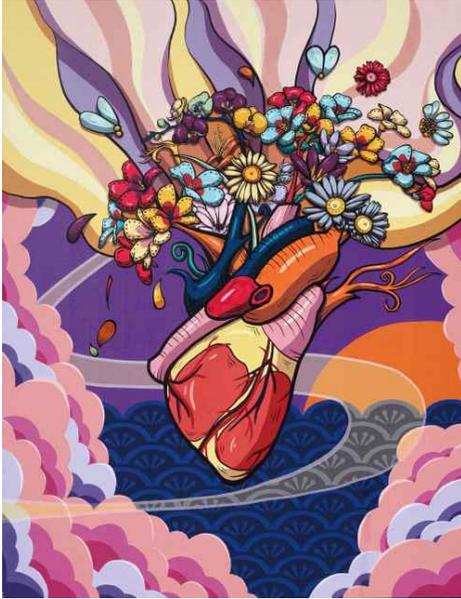


(도판 28), <몰입-2>, 조위남, 130.3x97.0cm, Mixed media on Canvas, 2020.

<사자성어> 시리즈는 중국 고대 성어를 연구자의 주관적 해석의 회화적 표현으로 중국 전통 문양과 융합했다. 현대 회화 형식으로 중국 전통 관공어 문화를 표현함으로써 중서 결합의 효과를 나타냈다. 이 중 <심화노방(心花怒放)> (도판 29)

의 제목은 사전적 의미로는 '매우 기쁘다'이며, 문자 그대로 해석하면 활짝 핀 꽃 처럼 행복하다는 뜻이다. 따라서 그림을 그릴 때 성어의 의미를 표현하기 위해 꽃으로 가득 찬 심장을 그림 중앙의 바다 위 구름 속 막 떠오른 해로 표현해 찬란하고 모호한 효과를 주었으며 화면에 수문과 유정(乳釘) 문양을 적용해 화면을 장식하고, 얇은 구름의 이미지가 화면을 관통하여 공간감과 스포티함을 더했다. 화면 중앙의 심장 이미지를 강조하기 위해 배경의 '떠오르는 명월'을 캔버스 프린팅 효과로 대체했고, 전면 물감의 '두께'와 배경 프린팅의 '얇음'이 주는 선명한 대조를 통해 공간적 시간차를 만들었다.

<희상매초(喜上梅梢)> (도판 30)는 '희상미초(喜上眉梢)'라는 관용어의 동음이의어로서, 기쁜 마음이 눈썹에서 표현된다는 의미이다. 여기에서 '매(梅)'라는 단어는 '미(眉)'을 대체한 것으로, 마음이 매화속에서 표현된다는 뜻을 나타낸다. 해당 작품은 글자를 쪼개어 화면의 요소로 삼아 창작한 <심화노방(心花怒放)>과 달리 성어의 본래 의미를 적용하여 화면을 구성해 창작하였다. 화면 속 까치는 '희(喜)'자를, 매화 가지는 '매(梅)'자를 각각 나타내며, 배경에는 전통적인 창틀 구조를 사용하여 화면을 나누고, 두 창문으로 앞뒤에 공간감을 나타내고 이를 구름이 관통함으로써 앞뒤 사물을 연결한다. 해당 작품은 전면부의 스포티하고 위치가 분산된 주체를 돋보이게 하기 위해 배경은 간략화하여 인쇄 기술을 사용해 배경 전체를 뒤로 밀어내는 방식으로 프린팅 부분은 화면의 70%를 차지한다.



(도판 29), <심화노방(心花怒放)>, 조위남,
145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas, 2020.



(도판 30), <희상매초(喜上梅梢)>, 조위남,
162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas,
2020.

작품 <사자춤> (도판 31)은 새해 무렵 중국으로 돌아가 만든 작품으로, 당시 설날의 분위기가 유난히 짙어 전통 춘절을 기록하는 작품을 만들고자 하였다. 춘절 특색의 사자춤 이미지를 그림의 주체로 사용하고, 붉은 비단, 붉은 등불, 중국 동북 특색의 두 사람이 춤추며 노래를 주고받는 2인극에서 사용하는 손수건을 통해 활기찬 춘절 분위기를 연출하였고, 배경에는 선산을 이용해 그림의 확장감과 공간감을 살렸으며, 붉은 비단은 그림의 스포티함을 더한다. 이번 작품에 연구자는 과감하게 전면적 프린팅을 진행했는데, 예상을 뛰어넘는 프린팅 효과를 최대한 활용하고자 그림 앞쪽에 위치한 운문에만 물감 묘사를 하여 공간감을 더함으로 프린팅 부분이 화면의 90%를 차지한다.

화면 속 이미지 요소는 실크와 패브릭 소재에 프린팅하여 패브릭 자체의 질감과 인쇄할 때 발생하는 불균일한 색상이 오히려 화면의 질감을 높였다. 뒷면의 산 형상에 대한 색상 처리는 스프레이 건의 효과를 적용하였기 때문에 인쇄 시 색상이 고르지 않더라도 원래 의도했던 제작 효과에 영향을 미치지 않을 뿐만 아니라 오히려 예술적 분위기를 더한다. 따라서 작품을 만들 때 작가가 최종 화면에서 표현

하고자 하는 다양한 예술적 효과에 따라 화면 내 인쇄 기술의 비율을 선택할 수 있으며 구체적인 비율은 실제 상황에 따라 결정되어야 한다.



(도판 31). <사자춤>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

2. 기호 문양을 통한 감정이입

복합 매체 표현과 동양 미학에 대한 연구를 바탕으로 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대한 연구를 진행하였다. 연구자는 이 기간 동안 감정의 폭발을 겪으면서 기호적 중국 전통 문양의 정보 전달 기능을 기반으로 기호 문양을 통한 개인감정의 전달의 연구를 통해 <해소> 시리즈를 탄생시켰다. <해소>의 주제는 크게 두 부분으로 나뉘며 첫 번째 부분은 전염병에 관한 것이다. 2020년 코로나19가 전 세계를 휩쓸 만큼 유학생으로서 전 세계적인 재난을 더욱 실감하였으며 재난 앞에 인간의 본성은 더 잘 반영될 것이다. 코로나19 기간 동안 다양한 분야에서 자신의 역할을 다하고 함께 방역에 기여한 것에 대한 감동과 감사를 그림을 통해 표현할

수 있길 바란다.

소재목으로는 <다 함께-1> (도판 32), <다 함께-2> (도판 33)를 예로 들면, 주체는 의사, 간호사, 자원봉사자, 경찰, 군인, 청소부, 건설 현장 노동자, 마스크 공장 노동자, 배달원, 소방관, 과학자, 농민 등이다. 이 사람들의 공헌은 누구에게나 명확하게 보이며 그들의 정체성에 맞는 옷을 통해 표현했다. 구체적인 얼굴을 그려 넣지 않은 것은 특정인을 대표하는 것이 아니라, 이 옷을 입은 한 집단을 표현하기 위함이다. 실루엣을 이용해 표현한 사람들도 있는데, 이는 큰 환경에서 눈에 띄지 않고 묵묵히 헌신하여 존재하는 사람들을 나타낸다. 각 이미지들을 일렬로 배열하고 크기, 위치, 방향을 조정하여 간결함과 리듬감을 주어 코로나19 기간 동안 함께 노력했던 마음을 표현하였으며 배열 구도로 인한 그림의 무게감을 피하기 위해 일부 캐릭터는 '실루엣화'하고 빈 이미지에 반복적인 전통 문양을 채움으로써 공간감과 숨결을 불어넣었다.



(도판 32), <다 함께-1>, 조위남, 162.0x130.3cm, (도판 33), <다 함께-2>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

기호적 중복 문양은 작가의 깊은 뜻을 간단하고 직설적으로 표현할 수 있다. <다 함께-1> (도판 32)를 예로 들면, 화면 왼쪽의 파란색 문양은 중국 지전(제사

때 태우는 종이돈)의 형상으로, 죽은 사람들에 대한 일종의 제사를 대표한다. 여
 기에서는 코로나19 기간 동안 사망한 사람에 대한 추모를 의미한다. 상단의 붉은
 색 문양은 중국 전통 문양 중 상서로운 구름 문양으로 길조(吉兆)를 상징하며, 사
 람들이 코로나 19에서 완전히 벗어나기를 기원한다는 의미를 담고 있다. 또한 연
 구자는 중국 전통 기호와 문양뿐만 아니라 현대 중국 기호와 문양을 창작물에 사
 용했다. 가운데 녹색 패턴은 소셜 소프트웨어 틱톡(TikTok)의 상징으로, 엔터테인
 먼트 비디오 소프트웨어로서 코로나19 기간 동안 관련된 새로운 지식을 대중화하
 는 데 좋은 역할을 했으며 방역 홍보에 큰 역할을 했다. 이를 통해 다양한 곳의
 상황과 백신 연구 개발의 진행 상황 및 격리시설 건설에 대한 전 과정을 알 수 있
 었다. 노란 별 문양은 코로나19 상황을 묵묵히 이겨내고 함께 노력하며 공통된 소
 망을 함께 기원하는 사람들을 상징한다.

<Night Thinking> 시리즈(도판 34), (도판 35)는 모든 생각과 감정을 그림에
 녹여냄으로써 털어놓을 수 없는 자신의 감정을 풀어낸 작품으로 실연 당시의 과정에서
 영감을 얻었다. 이미 성숙해진 나이에는 더 이상 타인에게 표현하는 데 치우치지
 않기 때문에 회화의 방식으로 억눌린 감정을 풀어내려고 한다. 중국 전통 문양은
 기호적 특성으로 인해 문양에 감정을 잘 담을 수 있고, 문양을 화면에 장식하고
 적용함으로써 화면 속 강한 감정을 숨길 수 있다. 문양을 매개체로 작가가 표현하고자
 하는 감정을 관객에게 전달한다.



(도판 34), <Night Thinking-1>, 조위남,
 145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas,
 2021.



(도판 35), <Night hinking-2>, 조위남,
 145.5x112.0cm, Acrylic on Canvas,
 2021.

창작 과정에서 주체 이미지는 잠옷 바지를 입고 앉은 다리를 선택했다. 밤에 침대에 누워 휴대폰을 할 때 지탱해 주는 모습이다. 휴대전화를 내려놓고 다리 사이를 들여다보면 그동안의 추억이 고스란히 드러난다. 낮에는 생각할 게 많아 감정적인 것에 신경 쓸 겨를이 없고, 밤이 되고 침대에 혼자 누워 휴대전화를 만지작거리다 보면 온갖 추억이 떠오르고 감정이 북받친다. 배경의 장면은 이러한 기억을 바탕으로 만들어진 가상의 파편화된 공간이다.

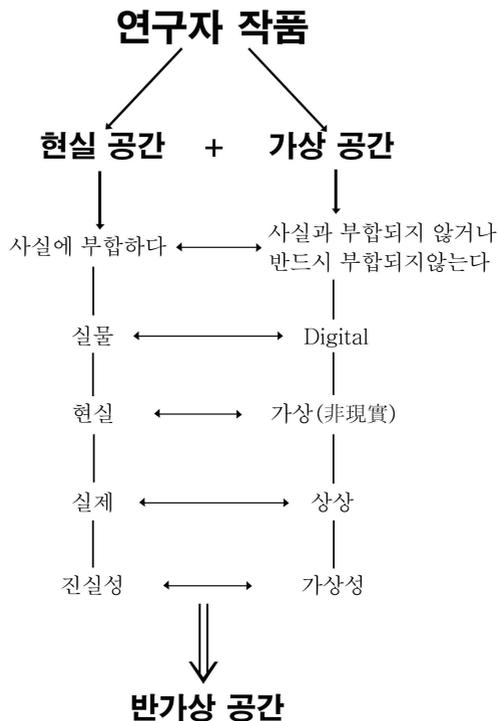
두 다리 뒤에는 청혼 장면과 연애할 때의 에피소드를 그려 넣었고, 인물과 고양이의 실루엣이 그려져 그림을 보는 사람도 '그림 속 인물'이라는 느낌을 갖게 했다. 왼쪽 고양이 실루엣에 수문이 적용된 것은 화면 속 진한 감정을 누그러뜨리기 위함이다. 흐르는 물의 이미지는 이전의 감정이 과거가 되어 흐르는 물과 함께 사라졌음을 나타낸다. 우측의 고양이 실루엣은 뒷면의 장미 이미지와 함께 구성하여, 부분적으로 마른 장미 사진을 붙여, 화면에 '밀어 넣는' 효과를 내어 공간감을 더했다. 그림에는 중국 전통 문양을 기호적으로 적용했는데, 떨어지는 꽃과 흐르는 물의 문양으로 다시는 돌아오지 않는 감정을 표현했고, 크레바스 매화 문양

으로 과거의 아름다움에 금이 갔음을 표현했으며 마름모 문양은 과거 애절했던 사랑도 이미 사라졌음을 나타낸다. 위의 작품에서와 같이 연구자의 개인적 감정 또한 기호적 문양에 이입시켜 전달한다.

3. 일상 기호 및 반가상 공간

코로나19, 실연 등 큰 좌절을 겪었으나 점점 나의 삶도 안정되었고, 이때 나의 창작물이 일상에 더 가까워졌으면 했다. 이에 연구자는 <나> 시리즈를 통해 일상적 내용을 바탕으로 반가상 공간을 표현함으로써 연구과제인 재미를 구현해냈다.

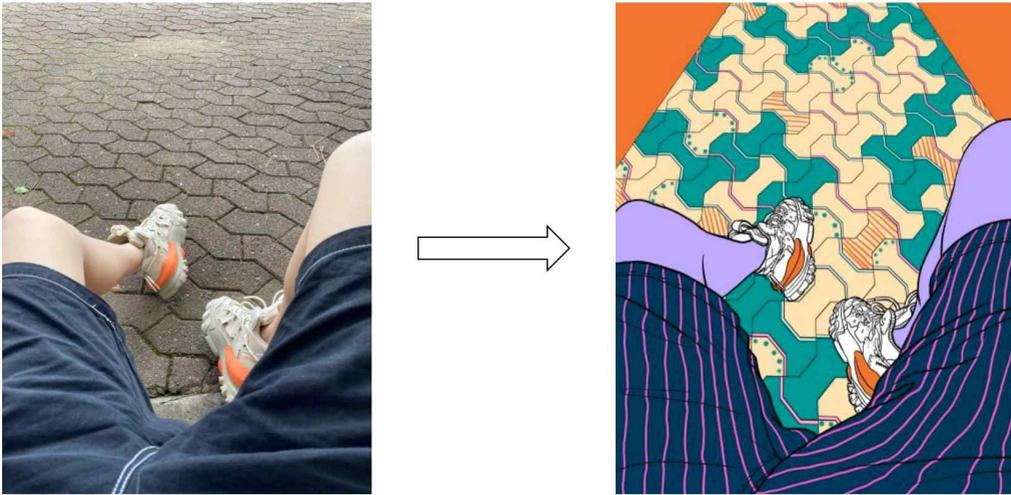
연구자의 작품에 묘사된 반가상 공간은 전체 화면을 대상으로 하며, 현실 공간에 대한 화면 묘사와 빈 공간의 화면을 결합해 만들어낸 반가상 공간의 표현이다. 다음의 (표 1) 연구 작품 구성표와 같다.



(표 1). 연구작품 구성표 <반가상 공간의 구성>.

<Break Time> (도판 36)에서 보는 바와 같이, 주체의 다리는 현실 공간 장면을 기반으로 하여 사실적으로 묘사되었으나 배경의 가상 공간은 현실에 바탕을 두고 작가의 상상을 통한 가상의 창작물이다. 따라서 전경의 현실 공간과 배경의 가상 공간이 조합된 반가상 공간 작품이다.

배경의 자물쇠 무늬는 단순화된 이미지와 넓은 면적의 컬러 블록 처리로 반가상 공간 속 가상 공간의 부분 창작을 함께 구축했다. 배경의 자물쇠 무늬를 얇은 선을 사용한 라인 처리를 윤곽을 그려 원거리에서 볼 때 컬러 블록에 더 많은 눈길이 가도록 하였고, 가까이에서 자세히 보면 문양이 주는 매력을 느낄 수 있다. 전체적으로 화면구성을 대범하게 표현하고 디테일을 풍부하게 그려내어 마치 게임을 하는 것 같은 즐거움을 주고자 했다.

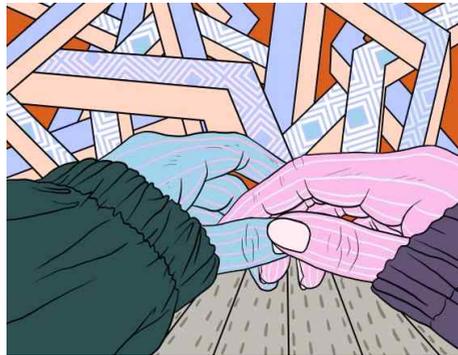


(도판 36), <Break Time>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

연구자가 그림에 반가상 공간을 구현하는 목적은 그림에 진실의 가상성과 가상의 진실성을 나타내는 것이다. 작품에 상응하는 의미와 희망을 부여함과 동시에 관람객에게 왠지 모를 익숙함과 낯섬을 느끼게 하는 것이다. 즉, 자신의 감정을 그림에 담을 수 있고, 그림에서 벗어날 수도 있는 것이다. 자신의 관점에서 신체의 일부를 주체로 하여, 중국 전통 기호 및 문양을 변형, 재구성하여 그림에 적용하고 중국 전통적 특색과 현대화가 모두 반영된 일상생활을 표현한 작품을 만든다. 가

장 간단한 기법, 정제된 선, 선명한 색채로 가장 일반적이지만 흥미로운 삶의 조각을 표현한다.

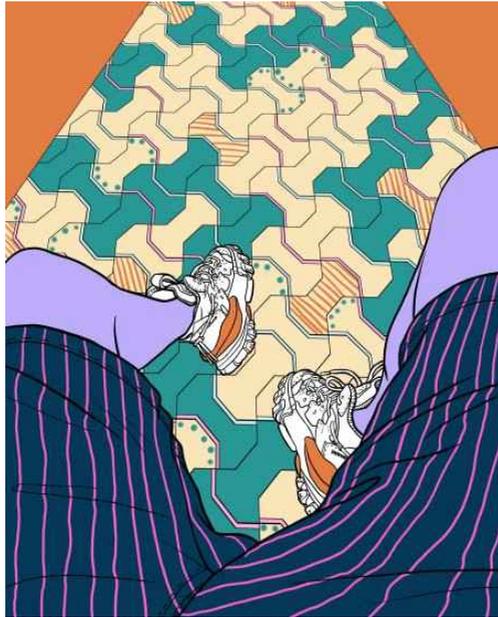
<Touch cautiously> (도판 37)는 남녀가 처음 만났을 때 서로를 탐색하면서도 가까이 다가가지 못하는 조심스러운 마음을 표현한 것이다. 화면 속 보이는 공간감이 바로 반가상 공간이며, 화면 주체인 양손의 외부 윤곽은 현실적인 손 모양을 바탕으로 직접 묘사한 것이다. 실제 실루엣에 부자연스러운 피부색으로 채색하고, 채색된 선으로 구조를 표현하여 현실 기반의 가상 조형을 구현했다. 또한 가상의 배경에 미로 조형물을 결합하여 현실과 가상이 결합된 반가상 공간감을 보여주었다. 두 손의 색상은 서로 다른 색을 사용해 남녀를 대표한다. 두 손의 컬러 라인은 서로의 색으로, 서로를 탐색하는 과정에서 서서히 서로에게 녹아들어 서로를 받아들인다는 의미다. 뒤쪽에 있는 미로 모양의 기둥은 회형(回形) 문양의 변형과 재조합으로, 솔직하지 못한 남녀의 마음을 표현했다. 연구자는 실체가 없는 복잡한 심정을 실체화하여 화면 속 가상 공간을 구축했다.



(도판 37), <Touch cautiously>, 조위남, 116.7x91.0cm, Acrylic on Canvas, 2021.

<Break Time> (도판 38)은 평상시 쉬는 시간에 만든 것으로, 화실 밖에 휴식공간이 있는데, 평소 날씨가 좋을 때 그림을 그리다가 지치면 그곳에서 휴식을 취한다. 어느 날 쉬고 있을 때 햇살이 내 몸을 비추고 있었고, 바닥 타일에 발을 딛고 있는 모습을 보고 갑자기 그 순간의 아름다움을 기록하고 싶어 <Break Time>을 만들었다. 그림 속 바닥 타일의 무늬처럼 뒤로 뻗은 공간은 현실을 바탕으로 만들어진 반가상 공간이며, 주변 생활 속 장면을 그림으로 표현한 후 자신의 아이디어를 결합해 가상을 재구성한 것이다. 전통 문양의 자물쇠 문양이 바닥 타일의 형태와 매우

흡사하여 자물쇠 무늬를 땅따먹기, 게임과 결합하여 편안하고 즐거운 느낌의 작품을 만들었다.



(도판 38), <Break Time>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

<Let's Treat the tooth> (도판 39)는 주로 유학생들이 한국에 유학을 올 때 겪는 생활의 불편함을 표현한 것이다. 연구자는 한국에 처음 와 값비싼 치과 비용에 충격을 받았고, 이 문제를 회화 방식을 통해 풍자하고자 한다. 화면의 주체는 틀니 모형을 들고 있는 한 손과 위에서 모형을 잡으려는 또 다른 손으로, 실제 이미지를 바탕으로 만들어진 현실 공간 부분이다. 주체이미지의 색상은 연구자의 일관된 기조에 순응하며 여전히 가상의 색을 사용한다. 화면 배경에 사용된 장식적인 기호문양인 자물쇠 무늬는 고대에 갑옷 위에 자주 나타난 문양으로 자기 보호에 대한 연구자의 감정을 표현하기 위해 사용하였다. 배경은 확대된 자물쇠 무늬로 화면을 분할한 뒤, 크기가 다른 반복적인 자물쇠 무늬를 사용하여 화면의 각 부분을 장식했다. 자물쇠 무늬로 만든 가상공간은 이전의 현실 공간과 함께 반 가상공간을 구성한다.



(도판 39), <Let's treat the teeth>, 조위남, 162.0x130.3cm.
Acrylic on Canvas, 2021.

<Unknown Hero> (도판 40)는 나의 2년 반 유학 생활의 요약이다. 그림 속 장면은 우리가 평소 화실에 있는 때의 모습으로, 밤새 그림을 그리고 고개를 들었을 때 창밖 햇빛이 화실에 쏟아지는 모습을 보며 피곤하기도 했지만 행복과 만족감을 느끼기도 했다. 이 작품의 이름을 <Unknown Hero>라고 지은 것은 바로 우리가 수많은 밤낮을 묵묵히 견뎌내고 아름다운 작품을 만들어냈기 때문이다. 그림의 중심 배경에는 별무늬와 구름무늬를 사용해 '새벽부터 밤늦게까지'의 창작 과정을 표현했다. 화면 공간을 다루는 데 있어서 전경은 연구자가 이젤을 밟고 있는 모습, 중간 샷(medium shot)은 위로 뻗어나가는 허구적 인생길의 형상, 배경은 늦은 밤 조선대학교 미술대학 강의실 건물로, 두 구석에 나눠 표현했다. 현실과 가상이 결합된 반가상 공간을 구축하여 현실감과 밝은 미래에 대한 환상의 느낌을 담았다.



(도판 40), <Unknown Hero>, 조위남, 194.0x259.0cm, Acrylic on Canvas, 2022.

제2절 연구자의 작품 분석

1. '복잡'과 '간략'의 유기적 구성

연구자는 패턴 응용 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적인 응용 가치를 향상시키기 위해 중국 전통 문양 연구에 매진해 왔다. 이를 통해 예술가들이 예술 창작에 다양한 현대 도형 문양을 사용할 뿐만 아니라 중국 전통 문양을 응용하도록 하고, 중국 전통 문양이 세계적으로 전파되고 보급될 수 있도록 하여 일상적인 패턴으로서 여러 예술가의 작품에 등장할 수 있도록 하는 것이다. 따라서 연구자의 작품을 분석하는 것은 단순히 기호적 중국 전통 문양을 현대적 문양으로 재구성하는 것이 아니라 재구성된 중국 전통문양을 자신의 작품에 활용하여 다른 예술가들이 일상적으로 중국 전통문양을 사용할 수 있도록 인도하고, 참고할 수 있도록 하는 것이다. 또한 문양 분야에서 중국 전통 문양의 응용을 위한 포석 역할로서 중국 전통 문양의 계승과 보호를 통해 중국 전통 문양은 잠재적 시장 가치를 더욱 높일 것이

다. 사람들이 중국 전통 문화에 점점 더 많은 관심을 기울이면서 중국 전통 문양의 적용 범위는 점점 더 광범위해질 것이다. 이러한 요인들은 중국 전통 문양의 계승과 혁신에 대한 심층적인 연구를 수행하도록 촉구한다. 이는 중국 전통문양의 이미지를 더 잘 이해하는 데 도움이 될 수 있고, 중국 전통문양의 잠재적 시장 가치를 높이고 정신적 자산을 창출하기 때문이다. 경제 세계화와 함께 중국 전통문양이 전 세계적으로 발전하기 위해서는 중국과 서양의 결합과 지속적인 혁신이 이루어져야 하며, 중국 전통문양의 독특한 의미와 미적 의식을 보존하여 중국 전통 패턴이 패턴 분야에서 자리 잡을 수 있도록 해야 한다.

윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론과 데리다의 해체주의 이론에 대한 이해를 통해 패턴의 구성 원리를 대체적으로 파악할 수 있으며, 구성 원리를 바탕으로 패턴을 해체-재조합-재구성할 수 있다. 중국 전통 문양에 대한 연구는 단순히 전통 문양을 현대화하기 위한 것이 아니라 문양 자체의 재구성에 국한되지 않고 궁극적으로 현대화된 문양 패턴을 현대주의 그림에 더 잘 통합하기 위한 것이다. 이는 예술가들이 일상적으로 창작할 때 자주 사용할 수 있는 기초적인 장식 문양이 될 것이다. 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론을 통해 그림 처리에는 디자인과 레이어링이 있어야 한다는 것을 알 수 있다. 따라서 연구자들은 창작할 때 이상화된 자연의 형태를 따라 형식적인 아름다움을 강조하여 소박하면서도 화려하고 흥미로운 예술적 양식을 보여주어야 한다.

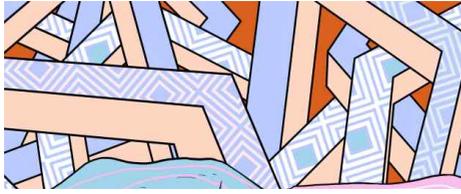
중국 전통 문양은 5,000년의 역사적 세례를 거쳐 오랜 민속 풍습과 각 시기의 역사와 문화로 구성되고 발전하여 강한 민족적 특색과 예술적 면모를 지니고 있다. 현대 패턴과 비교해 기호성, 민족성, 길상성의 특징이 더욱 뚜렷하다. 지나치게 번잡하고 전통적, 민족적 특성이 강해 중국 전통 문양이 세계 문양의 영역에 발을 붙이지 못하고 있다. 따라서 연구자는 중국 전통 문양의 장점과 단점을 수용하여 현대적 패턴을 재구성하고 중국 전통 문양이 세계 패턴 분야에 진출할 수 있도록 잠재적 응용 가치를 높이고자 한다. 단일 패턴이나 색상의 표현은 비교적 단조로우며, 중국 전통 문양을 장식 패턴으로 현대 회화 이념과 결합하면 보완적인 예술 효과를 형성할 수 있어, 장식 및 상호 연결 과정에서 작품의 상업적, 경제적 가치를 높일 수 있을 뿐만 아니라 작품의 미적 가치도 높일 수 있다. 전통문화와 현대예술 사상을 결합한 후 상호보완적인 상황을 만들어 중국 전통문화에 대한 사람들의 관심, 계승 및 발전을 제고한다.

'복잡'과 '간략'은 말 그대로 반대되는 두 단어이다. 복잡과 간략은 대립적일

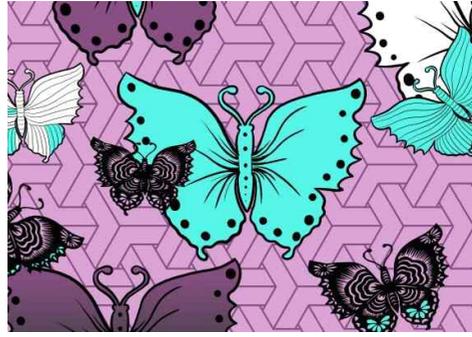
뿐만 아니라 유기적으로 결합될 수 있다. 중국 전통 기호 문양은 그 자체로 이 두 가지 모순의 복잡한 관계를 가지고 있으며, 연구자는 패턴을 재구성한 중국 전통 기호 문양의 작품을 만들 때 이러한 결합과 대조를 강조한다. 이러한 유기적 결합은 두 가지 관점에서 볼 수 있는데, 하나는 문양과 문양 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합이고, 다른 하나는 문양과 전체 그림 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합이다.

먼저 문양과 문양 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합은 <Touch cautiously> (도판 41)의 회문 배경을 예로 들 수 있는데, 배경에서 서로 껴뚫고 있는 기둥 모양의 패턴이 바로 '회문' 문양의 동적 변형이다. 회문 문양 이미지를 입체화하여 처리하였으며, 처리된 패턴이 깨지고 겹쳐지고 산재를 통해 공간감이 있는 입체 효과를 형성한다. 교차 및 중첩 효과의 공간감을 높이기 위해 연구자는 일부 문양의 전면(파란색과 흰색 부분)에 회문 문양의 축소판을 추가하고, 동일한 문양을 다른 크기와 다른 자세로 같은 패턴을 형성한다. 여기서 축소된 회문 문양은 부피가 줄어들면 문양이 더 조밀해지고 복잡해지므로 해당 패턴의 '복잡함'을 형성하고, 확대 및 입체화된 회문 문양은 부피의 확대로 인해 질감이 확장되고 간략해져 패턴의 '간략함'을 형성한다. 이 유기적 결합의 효과는 사람들에게 통일성, 균일성 및 파쇄적인 느낌을 준다. 이는 크기 비교를 통해 문양과 문양 사이의 복잡성과 간략함을 유기적으로 결합한 것이다.

또한, 문양 자체의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합을 이용할 수 있다. <예비> (도판 42)과 같이 중국의 전통 나비 문양(나비와 전지 예술의 결합)을 간략하게 처리한 후, 복잡한 전통 나비 문양과 간략화된 현대화 나비 문양을 그림에 재구성하여 디자인하는 것이다. 점, 선, 면의 그림 구성 원리에 따라, 가장 복잡한 전통 나비 문양을 하나의 점으로 간주하고, 간략화된 현대 나비 문양을 면으로 만든 후 유기적으로 결합하여 혼잡함 속에서 질서 있는 나비 패턴을 형성한다.



(도판 41), <Touch cautiously>, 조위남, 부분.

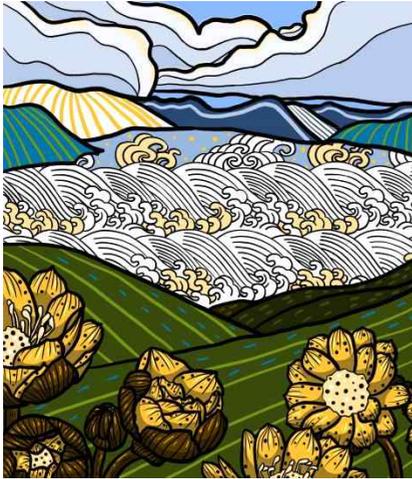


(도판 42), <예비>, 조위남, 21.0x29.7cm, Acrylic on Canvas, 2022.

둘째, 문양과 전체 그림 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합을 살펴본다. <장백천지> (도판 43)를 예로 들면, 이 작품은 연구자의 고향인 창바이산(長白山) 천지의 경치를 보고 창작한 것이다. 그림의 전경은 창바이산 고유 꽃인 '빙령화(冰凌花, 얼음새꽃)'로 중앙 부분은 중국 전통 문양 중 수문(水紋)을 활용했다. 그림의 앞뒤 공간감을 살리기 위해 연구자는 다음과 같은 처리를 했다. 첫째, 그림 묘사의 복잡 정도를 앞에서 뒤까지 '복잡-중간-간략' 순으로 처리했다. 전경의 꽃은 색상의 변화, 질감의 축적, 부피의 형성으로 묘사가 가장 복잡하다. 중간의 수문은 기존의 단일색 묘사를 버리고 부분적으로만 노란색을 채우고 나머지 부분은 완전히 비워져 문양의 복잡함을 줄였다. 문양은 여전히 복잡한 선형 패턴이지만 '탈색' 처리로 인해 문양의 복잡성이 감소하고 문양의 간략화가 실현된다. 멀리 보이는 구름과 산의 묘사는 같은 색 계열로 넓은 면적을 채웠으며, 멀리 보이는 부분이 뒤로 밀려 화면의 앞뒤 관계를 벌린다. 그림 속 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 결합은 그림의 공간감과 깊이감을 구현한다.

<White Tiger> (도판 44)를 살펴보면, 해당 작품은 연초 호랑이의 해를 맞이하여 만든 작품으로, 그림의 주체는 길상을 상징하는 백호의 이미지를 선택했다. 배경 역시 중국 전통문양의 은괴 문양을 선택하였는데, 문양 일부에 상서로운 구름 모양을 채워 새해에는 부자가 되고, 뜻하는 바를 이루길 기원하는 축원을 담고 있다. 여기에 있는 문양은 그림의 공간감을 여는 역할을 하는 것이 아니라 화면의 밀도를 조정하는 역할을 한다. 주체인 백호는 몸체의 복잡한 무늬가 있어 주체가 그림에 '삼켜지는' 것을 방지하기 위해 연구자는 작품 속 백호의 이미지를 '탈색' 처리하고, 눈과 코 부분에만 색을 채우고 나머지 부분은 캔버스의 원색(흰색)을

유지했다. 흰색의 백호는 풍부한 색감의 바탕으로 부더주체를 강조하는 시각적 효과가 있다. 바탕 속 상서로운 구름모양도 빼놓을 수 없는데, 만약 은괴 문양만 바탕에 따로 존재한다면 그림이 너무 단조로워 보이기 때문에 그림의 밀도를 조절하기 위해 일부 은괴 문양을 바탕으로 복잡한 그림 문양을 더해 그림 속 '복잡함'과 '간략함'의 유기적인 결합을 완성한다.



(도판 43), <장백천지>, 조위남, 53.0x45.5cm, Acrylic on Canvas, 2019.



(도판 44), <White Tiger>, 조위남, 72.7x91.0cm, Acrylic on Canvas, 2021.

문양과 문양 사이, 문양과 전체 화면 사이의 '복잡함'과 '간략함'의 유기적인 구성을 통해 화면을 풍부하게 할 뿐만 아니라 화면에 리듬감을 불어넣는다. 연구자가 기호적 중국 전통 문양의 패턴을 재구성하는 것은 문양 자체의 패턴 재구성에 그치는 것이 아니다. 재구성하여 화면에 어떻게 정확하게 적용하느냐에 따라 적절한 문양으로 장식된 화면 전체를 완성하는 것이 연구자가 궁극적으로 연구하고자하는 방향이다. 재구성된 중국 전통 문양을 연구자만의 개성 있는 창작방식과 결합해 동양적 색채가 묻어나는 현대 회화로써 창조한다. 화면의 관점에서, 전체 화면의 효과 따라 최적의 조합 방안을 모색한다. 유기적으로 구성된 작품은 중국 전통의 매력을 지니고 있을 뿐만 아니라 현대 회화의 미의식에도 부합한다.

중국 전통 문양이 기호적 장식 문양으로 작품에 등장할 때, 연구자는 문양 자체에서 출발해 패턴을 재구성할 뿐만 아니라 전체적인 상황을 고려하여 화면 구성에 따라 문양을 재조정한다. 현대 중국 전통 문양의 목적 역시 화면에 적용하는 것이

기 때문에 문양을 어떻게 재구성하든 결국 화면으로 돌아가 화면에 보조를 맞추어야 한다. 따라서 그림 속 문양의 조화 여부는 연구자가 가장 먼저 고려해야 할 사항이며, 연구자의 작품을 분석함으로써 현대 회화에서 중국 전통 문양의 실천적 효과를 잘 파악할 수 있다.

2. 색채 활용 범위와 조합과정

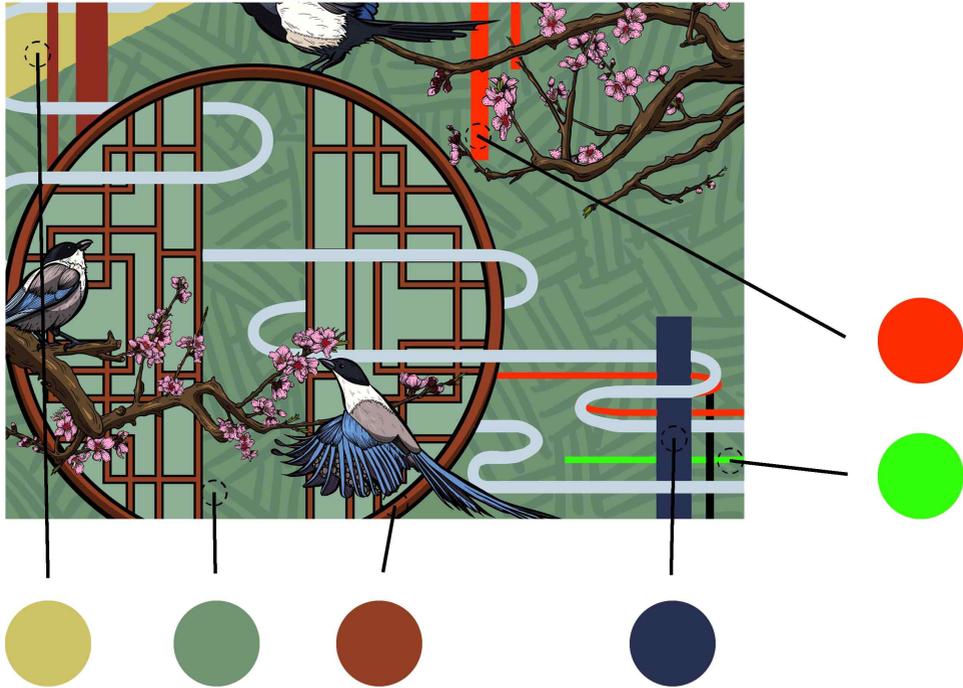
사회의 발전과 인류의 진보에 따라 강도 높은 사회적 압력이 따라오고, 일상생활 속 우리는 매일 쏟아지는 다양한 압력과 부정적인 에너지에 대처해야 한다. 어떻게 하면 우리의 사상과 생활을 풍요롭게 하고 누적된 나쁜 감정을 해소할 수 있을까는 우리가 고민해야 할 문제이다. 이에 연구자의 작품에 대한 연구를 통해 중국 전통 문양을 사용하여 정신적 만족과 심리적 치유를 얻을 수 있다.

색상의 두 가지 속성은 채도와 명도이다. 채도는 색상의 선명도를 나타내고 '순도'라고도 하며, 명도는 색상의 명암도를 나타낸다. 당·송 이전에는 중국 전통 회화의 색채사용이 풍부했지만, 당송 이후 송·원 시대에는 수묵산수화가 주류인 사회적 경향으로 바뀌어 색채는 더 이상 질지 않았고, 주로 수묵으로 표현되었다. 채도의 정도는 그레이스케일(gray scale)로도 설명할 수 있으며, 그레이스케일이 높을수록 채도가 낮고 그레이스케일이 낮을수록 채도가 높아진다. 중국은 예로부터 조화가 높은 색상을 사용해 그림을 그리길 좋아했지만, 조화된 색상이 많을수록 그레이스케일도 높아지는데, 현대에는 이러한 그림의 색 표현 방식을 'Advanced Grey'라고 부른다. 고대부터 현재에 이르기까지 중국의 색채 스타일은 대부분 저채도, 저명도로 예술적 창작물을 표현하였으며, 전체적인 그림 효과는 높은 그레이스케일을 보여준다. 중국 회화 분야에서는 이러한 색조가 차분하고 대범하며 조화롭고 고급스러운 느낌을 준다고 생각하지만 이러한 배색은 너무 전통적이며 대담하지 않아 젊은 세대의 회화 창작에 한계를 보인다.

서양 현대 회화는 19세기 사진 기술의 발명의 영향을 받아 객관적인 사물의 자연적 형태와 색채를 재현하는 것에서 화가 내면의 감정과 정신세계를 색채로 표현하는 방향으로 바뀌었다. 서양 현대 회화의 색을 한 단어로 표현하면 '흥미'이며, 대부분의 예술가는 장식성을 띤 흥미로운 그림을 연구하기 시작했다. 장식 그림은 주로 평면 조형을 기반으로 하며, 이에 따라 색 표현에 있어서도 색상의 평면성이

강조된다. 색상의 사용은 더 이상 색 묘사에 의존하지 않고 색상의 사용은 보다 대담하고 개성적이며, 그림의 색상은 주관적으로 구성된다. 고채도, 고명도의 색채가 주를 이루는 서양 현대 회화 색채가 형성되었다. 색의 응용 역시 주로 고유 색상과 감정적인 색상에 중점을 두고 있으며, 표현 방법은 주로 플랫(flat)과 그라데이션이다. 장식 색상은 감정의 표현이기도 하며, 서로 다른 색을 사용하여 자신의 감정을 표현함과 동시에 상징성을 부여한다. 따라서 연구자는 창작할 때 중국 전통 회화 색채와 현대 회화 색채를 결합하여 사용될 수 있기를 희망한다. 중국 전통 배색의 매력을 유지하면서 손발을 묶는 'Advanced Grey' 배색에서 벗어나, 더욱 선명하고 대담한 배색 효과를 내어 현대 회화의 창작 분위기와 부합하게 하는 것이다. 색상 선택은 고채도 및 고명도 색상을 기반으로 하며 저채도 및 저명도의 색상을 보완해 전통적인 중국 매력이 있는 현대 예술 작품을 만든다.

고채도, 고명도 색상과 저채도, 저명도 색상의 화면 배치, 배분, 비율에서, 비율의 크기가 어떤 효과를 낼 수 있을지가 이번 연구의 중점이다. 고채도, 고명도가 현대 배색이 화면에서 차지하는 비중에 대해, 연구자들은 낮은 것에서 높은 것까지 다양한 시도를 해왔다. 먼저 <계승>시리즈의 작품은 중국 전통 배색을 위주로 하여 저채도, 저명도의 넓은 영역을 창조해낸다. 부분적으로는 고채도, 고명도의 색채를 더하여 색 대비를 구현하고, 강력한 색감 충돌을 통해 당대 예술의 생기를 지닌 중국 전통 분위기를 표현한 작품이다. <희상매초(喜上梅梢)> (도판 45)의 경우, 작품 속 까치, 나뭇가지, 꽃, 창문, 배경 모두 저채도, 저명도의 중국 전통 배색으로 구성되어 있다. 전통적인 답답한 분위기를 바꾸기 위해 연구자는 고채도, 고명도의 채색 라인(형광색의 붉은 선과 녹색 선)을 사용해 주변 가장자리의 그림을 잘라내어 지나치게 전통적인 분위기를 깨뜨렸다. 저채도, 저명도 색채와 고채도, 고명도 색채의 비율은 9:1로 추정되며, 이렇게 분배된 후 변경된 그림의 주요 톤은 여전히 사람들에게 중국 전통 회화의 분위기를 주지만 현대 회화의 특색도 가지고 있고 의도적인 느낌을 주어 그림을 더욱 흥미롭다 만든다.



(도판 45), <희상매초(喜上梅梢)>, 조위남, 부분.

<나> 시리즈의 작품과, <사과> (도판 46), <Unknown Hero> (도판 40)를 창작할 때, 한국 현대미술의 분위기에 영향을 받은 연구자는 보다 단순하고 순수한 대면적의 고채도, 고명도의 색채로 그림의 주요 색을 표현하였다. 또한 저채도, 저명도의 색채를 소량 배합해 차분한 분위기를 조성한다. 저채도, 저명도, 고채도, 고명도 색상의 적용 비율은 약 3:7이다. 이는 전체적인 작품에서 대비와 결합의 효과가 동시에 발휘되고 중국 전통 기호적 문양 역시 색상으로 재구성되었다.

<사과> (도판 46) 중간에 있는 연꽃의 크레바스는 연보라색과 연녹색을 사용해 상반된 대비를 보여주지만, 명도는 같은 선상의 명도 색상을 선택했기 때문에 바탕 문양이 전경 주체를 방해하지 않는다. 사방의 바둑문양 역시 이러한 원리로 밝은 녹색과 밝은 분홍색의 대비가 전경에 영향을 주지 않고 전체적으로 밝은 듯한 느낌을 준다. 그림에서 각 모서리에 있는 사과의 컬러 라인은 다른 사과의 배경색이므로, 화면의 전반적인 처리에 있어 색상을 조화롭게 만드는 역할을 한다.

색채의 감정적 표현에서 연구자가 밝은 색을 선택한 이유는 관객이 작품을 볼 때

다소 부정적인 에너지를 지닌 슬픈 색채의 작품이라 할지라도 슬픈 감정이 아닌 미래와 내일에 대한 긍정적이고 희망적인 느낌을 주어 힐링 효과를 줄 수 있기를 바라는 마음에서이다. 심리분야의 연구들을 살펴보았을 때 색을 지각하는 것이 감정에 영향을 줄 수 있고 색에 의한 보편적인 감정의 교류가 가능하다는 사실을 유추해볼 수 있다. “인간의 의식적, 무의식적 지각과 감정에 영향을 미치는 색채의 감성이 해하는 것은 중요하다. 색채로 보여주는 감성은 직접적인 설명의 수단인 언어보다 빠르고 정확하게 인지되기 때문이다.” 66)



(도판 46), <사과>, 조위남, 194.0x259.0m, Acrylic on Canvas, 2022.

한 민족이 세계에 설 수 있는 이유는 경제가 물질적 기초이고 문화는 정신적인 지주이며, 한 민족의 전통문화는 민족의 정신적 기반이기 때문이다. 따라서 중국 전통 문양을 계승하는 것이 연구자가 하고 싶은 일이자, 하고 있는 일이다. 사람마다 잘하는 분야가 다르다. 연구자는 예술가로서 본인이 잘하는 분야를 이용하여 회화 속 중국 전통 문양의 사용 및 보급을 통해 중국 전통문화의 계승과 사람들의

66) 신옥, 「상반된 감정의 색채이미지와 회화적 표현에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사학위논문, 2017, p.7.

정신세계에 대한 풍요로움을 더하고자 한다.

연구자의 작품을 분석하고, 중국 전통 문양을 응용하여 개인의 감정을 표현하고, 정신세계를 풍요롭게 함과 동시에 작품에 자신의 감정을 드러낸다. 정신적 영역과 심리적 영역에서 응용되고 확장된다. 반복적인 중국 전통 문양은 그리는 과정에서 스트레스를 해소하고 감정을 가라앉히는 역할을 하여 일상의 심리 상담 및 치료 과정에 적용할 수 있다. 연구자의 작품에 응용된 색채 원리 역시 치료의 영역에 속하며, 선명한 색상을 사용하여 부정적인 감정을 해소하고, 정서적 에너지를 중국 전통 문양으로 전환하여 작품에서 재창조한다.

'모래가 모여서 탑을 이루고, 티끌 모아 태산이다', 전통문화의 아주 작은 부분에 불과하지만, 연구자의 사상과 작품의 보급을 통해 더 많은 사람들이 전통문화를 계승한다면 큰 힘이 될 것이다. 현대 문화든 전통문화든 사회의 발전과 변화에 따라 모든 예술가는 시대에 맞춰 새로운 기호적 문양을 계승하고 혁신해야 한다. 중국 전통 문양의 재구성은 다양한 시대의 예술가에게 끊임없는 영감을 제공할 수 있을 것이다. 따라서 우리는 전통문화 계승 및 보호를 의제로 삼아 점점 더 많은 사람들이 이에 참여할 수 있도록 해야 하며, 전통문화 계승을 강화하고 다양성을 보호해 전통문화가 훼손되지 않도록 해야 한다. 계승과 혁신 속에서 시대에 부합하는 생명력이 솟아난다. 연구자는 본인의 작품을 만드는 과정에서 중국 전통 기호적 문양 뿐만 아니라 중국 현대 기호적 문양도 사용했다. 문양은 시대의 변화에 따라 형식과 내용 측면에서 새로운 변화를 겪게 되고, 상징이 담기고 전파되는 정보 역시 시대의 변화에 따라 새로운 의미를 갖게 된다. 연구자의 작품이 바로 시대에 순응하여 만들어진 산물이다. 따라서 기호적 중국 전통 문양의 패턴 재구성 연구를 통해 시대적 특성을 고려하여 시대적 특징에 부합하는 작품을 만들어야 한다.

다양한 변화를 맞이하는 삶 속에서 정신 건강에 대한 사람들의 관심이 높아지고 있으며, 실생활에서 예술 창작의 치유적 성격 역시 중요성을 반영하고 있다. 연구자의 작품에 기호적 중국 전통 문양을 적용함으로써 정신적, 심리적 치유를 얻고 나쁜 감정을 해소하고 삶을 긍정적으로 마주할 수 있다. 예술과 심리학을 결합하여 정서적 에너지를 전환, 융합 및 재창조하여 심리적 치유의 표현 방식을 보여준다.

3. '무색(無色)'과 '색채'의 변증법적 통일성

색채는 한 작품을 구성하는 데 필수적인 요소이며, 한 작품의 완성도는 색상의 구성과 밀접한 관계가 있어 결정적 역할을 한다. 연구자가 표현하고자 하는 색채는 우리가 일상 창작에서 다양한 색소를 통해 작품을 채색하는 것이다. '무색'은 채색 과정에서 특정 이미지 또는 부분에 대해 필요에 따라 의도적으로 색상을 칠하지 않고 캔버스의 본래 색상을 유지하는 것이다. 색채와 무색은 본래 상호 대립의 관계이지만, 회화 분야에서는 절대적인 대립이 없고, 대립되는 어떠한 사물도 회화에서 유기적으로 결합할 수 있는 변증법적 통일성이 있다. 연구자의 작품 창작 과정에서 주요 인물은 일반적으로 실루엣으로 표현되는데, 이는 주로 관객이 그림을 볼 때 자신의 기분과 느낌을 대신할 수 있기를 바라는 마음으로, 일부 이미지는 실루엣화와 탈색 처리 방식을 결합하고 작품의 호흡감과 리듬감을 높인다.



(도판 47), <심화노방(心花怒放)>, 조위남, 부분.

이러한 회화방식의 영감은 한 번의 창작과정에서 비롯된다. 연구자가 <심화노방(心花怒放)> (도판 47)을 창작할 때, 이미 테두리선은 그려져 있었고, 내부에 색을 채우고 있는데 갑자기 벌이 날아와 아직 완성되지 않은 그림 속 꽃 위로 앉았고, 그 마법 같은 순간을 기록하기 위해 휴대폰으로 찍은 사진이다. 나중에 다시

이 사진을 보았을 때, 갑자기 중간에 여백이 있는 미완성 버전이 더 생동감 있고 흥미롭게 보인다는 사실을 발견하고, 연구자는 자신의 작품에 '무색'과 색채를 결합한 회화 방식을 넣기 시작했다.

이러한 회화 효과는 중국 전통 회화에서 흔히 사용되는 '여백(留白)' 효과를 떠올리게 한다. 여백은 중국 전통 회화의 중요한 표현 방법 중 하나이다. 서예 창작에서 작품 전체의 그림과 구성을 보다 조화롭고 정교하게 만들기 위해 의도적으로 공백을 남김으로써, '소리가 있는 것보다 침묵이 낫다는 느낌을 갖도록 하는 것을 말한다'. 그림 속 내용은 거의 없지만 시적인 의미와 공간감과 호흡감을 정확하게 전달한다. 그러나 중국의 전통적 여백 기법은 '고의적'에 가깝고, 작가가 달성하고자 하는 효과는 전적으로 자신의 생각에 따른 의도적인 여백이다. 연구자는 중국의 여백 예술에 대한 이해를 통해 여백 미술의 창작기법을 활용하고, 필요에 따라 이를 현대 회화 창작에 융합하였다. 간단히 말해서 그림을 모두 채우지 않고, 일부는 색을 칠하지 않거나, 단색 선으로 윤곽만 그리거나, 일부 영역은 캔버스의 본래 색상을 유지하도록 하는 것이다. 오늘날 예술의 통합으로 인해 일부 '무색' 회화 처리는 전통적인 회화 창작 분야에 적용될 뿐만 아니라 현대 서양화 분야에서도 이러한 예술 형식을 사용하여 관객에게 보다 편안한 시각적 느낌을 제공하기 시작했다. 연구자가 이 방법을 사용한 최초의 예술가는 아니지만, 창작 과정에서 이 예술 방식에 대한 자신의 생각과 견해를 녹여 자신만의 회화 스타일의 작품을 만들었다.

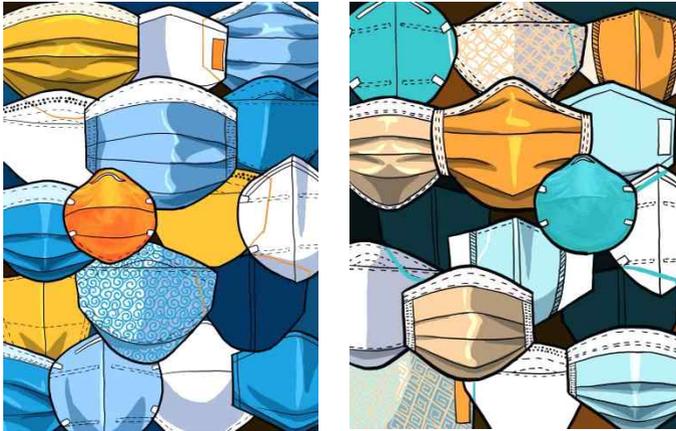
연구자의 주요 연구 목표가 중국 전통 기호적 문양의 패턴을 재구성해 현대 회화에 적용하는 것으로 이런 '반색(半色)'의 회화 방식은 중국 전통 문양을 응용한 현대 회화에 적용해 전체 그림 효과에서 중국 전통 문양의 복잡성을 줄일 수 있다고 생각한다. 하지만 그림을 창작할 때 가장 먼저 해야 할 일은 전체 그림의 시각적 효과를 조절하는 것이다. 이를 위해 연구자는 '무색'과 기타 요소가 차지하는 비율과 대비 정도를 잘 알고 있어야 하며, 동시에 가상과 현실의 대비, '무색'의 위치, 크기 및 모양과 같은 요소를 합리적으로 사용하여 그림 속 세부 사항이 강한 형식감을 갖도록 해야 한다. 이로써 작품이 최종적으로 간결하고 명확한 배치 효과를 얻도록 해야 할 것이다. 중국의 여백 예술과 20세기 초 미스 반 데어 로에(Mies van der Rohe, 1886~1969)⁶⁷⁾가 제시한 '더 적은 것이 더 많은 것이다'라는

67) 미스 반 데어 로에(Mies van der Rohe, 1886~1969), 독일계 미국인 건축가이다. 종중성(姓)인 Mies라고 불린다. 알바 알토(Alvar Aalto), 르 코르뷔지에(Le Corbusier), 발터

디자인 철학 모두 본질적으로 레이아웃을 단순화해 기능적 이성을 추구하려는 목적이다. 실제 적용에 대한 수많은 검증을 거쳐 이러한 예술의 적용이 현대 회화 작품의 개선에 대한 의심의 여지가 없음을 알 수 있다. 그림이 부분적으로 '무색'을 유지하는 방식은 시각적 표현을 개선하는 도구이다. 회화 작품에 대한 이해를 점차 심화시키고 지식이 풍부해짐에 따라 우리는 이러한 예술을 더 많은 작품에 유연하게 적용하고 더 많은 영감을 제공할 수 있으며 적절한 '무색'으로 독특한 예술 형식을 형성하여 현대 회화 작품의 예술적 경지를 향상시킬 수 있다.

'무색'과 색채에 대한 시도는 작품 <2020> (도판 48)에서 볼 수 있다. 이 작품은 코로나19 초기인 2021년 초에 만들어진 작품으로, 코로나19로 인해 2020년 내내 마스크를 써야 하는 상황에 대한 일종의 풍자와 불만을 표현한 작품이다. 실험적인 창작인 만큼 연구자는 마스크를 주체 단독 이미지로만 선택했지만, 모양과 유형에 따라 마스크를 쌓고, 배열하여 그림을 구성했다. 이로써 '무색'과 색채를 결합한 색채 회화 방식과 중국 전통문양의 현대화 구성이라는 발상이 실현 가능한지 더욱 명확하게 알 수 있다. 결과는 연구자가 처음 이 아이디어를 제안했을 때 기대했던 것보다 효과가 더 큰 것으로 나타났다. 그림 속 다양한 마스크가 질서정연 하지만 불규칙하게 배열되어 있고, 색채와 무색의 비율은 7:3으로 전통 회화 속 그림의 황금비율을 기준으로 계산했다. 그림의 내용이 비교적 단순하기 때문에 황금비율에 따라 비율이 할당된다. 다양한 콘텐츠를 가진 작품과 다른 비율을 선택하여 또 다른 기대 효과를 얻을 수 있다. <2020>의 중국 전통 문양의 사용 방식은 두 가지이다. 하나는 '무색'의 배경에 단색선을 사용하여 문양을 그리는 것이다. 복잡한 문양이지만 전체적인 그림 표현에 있어서 딱딱하고 의도적이지 않고 화면과 잘 어울리며 적절하게 그림 디테일을 더할 수 있다. 또한, 문양의 기호적 특성으로 인해 그림에 한층 더 깊은 의미를 부여한다. 다른 하나는 색채 배경에 단색선 문양을 그리는 것으로, 기존 색상의 색채 효과를 변경할 수 있는 것이다. 예로, 오른쪽 작품 왼쪽 하단 모서리의 회형(回形) 문양은 파란색 바탕에 노란색 회형 문양을 더해 시각적으로 색상을 조화롭게 하고, 기존의 파란 배경이 시각적으로 회색빛을 띠는 녹색으로 바뀌어, 기존의 패턴이 시각적 공간에서 뒤로 밀리며 공간감을 형성해 그림 효과를 더욱 풍부하게 한다.

그로피우스(Walter Gropius)와 함께 모더니즘 건축의 선구자 중 한 명으로 꼽힌다.



(도판 48), <2020>, 조위남, 53.0x45.5cm x2, Acrylic on Canvas, 2021.

<2020>의 작업을 마친 후 '무색'과 색채의 조합에 대한 연구자의 기존 추측이 성립될 수 있음을 확인했다. 그때부터 좀 더 풍성한 콘텐츠의 화면 효과에 대한 실험을 시작했고, <다 함께>시리즈를 만들었다. <다 함께-3> (도판 49)의 경우, 그림에는 코로나19 기간 동안 방역을 위해 노력한 '역행자'에 대한 경외심이 담겨 있다. <2020>의 화면 효과와 비교해, 마스크 이미지가 인물 이미지로 대체되고, 마스크의 배열 방식과 동일하게 일렬로 정렬시켰으며 팔다리의 변화와 위치 및 크기 변화를 통해 화면을 재구성하였다. 이로써 질서 정연한 그림에 착란감을 조성한다. 여기에 색채와 '무색'의 캐릭터 윤곽 이미지가 교차되어 그림 속 숨결과 리듬감을 만들어낸다. 세 가지 색상의 캐릭터 안에 각기 다른 단색을 채우고, 이 세 가지 단색은 다른 세 캐릭터의 실루엣에 선의 형태로 등장한다. 주황색 인물에 녹색 선을 매치하고, 녹색 인물에 보라색 선을 매치하며, 보라색 인물에 녹색 선을 매치함으로써 그림을 조화롭게 할 수 있으며, 색과 색이 서로 연결되도록 할 수 있다. 선의 형식은 인물의 윤곽에 따라 배열되고, 인물의 윤곽의 부피감을 형성하는 데 사용되어 색상의 입체적인 착시감을 조성한다. 무색의 새 인물 윤곽에 연구자는 단색의 반복적인 중국 전통문양인 화문(火纹), 여의문(如意纹), 회문(回纹)을 채웠다. 연구자는 화면 구성을 맞추기 위해 자체적으로 우의성을 가진 이 세 가지 문양을 사용하였다. 화문은 모리스의 구도 방식에서 사선 구도를, 여의문은 대칭 구도를 사용했다. 회문은 전체 화면 구도의 수평감을 깨기 위해 세로로 배열

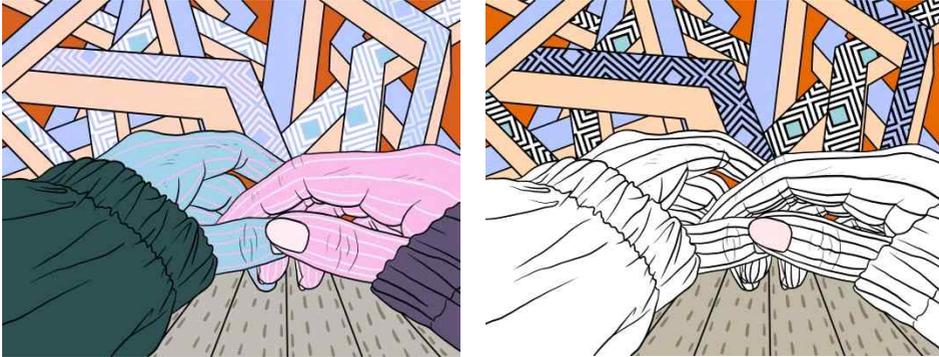
하였다. 이는 그림을 풍부하게 하면서 흡인력을 높이고자 한 것이다.



(도판 49), <다 함께-3>, 조위남, 162.0x130.3cm, Acrylic on Canvas, 2021.

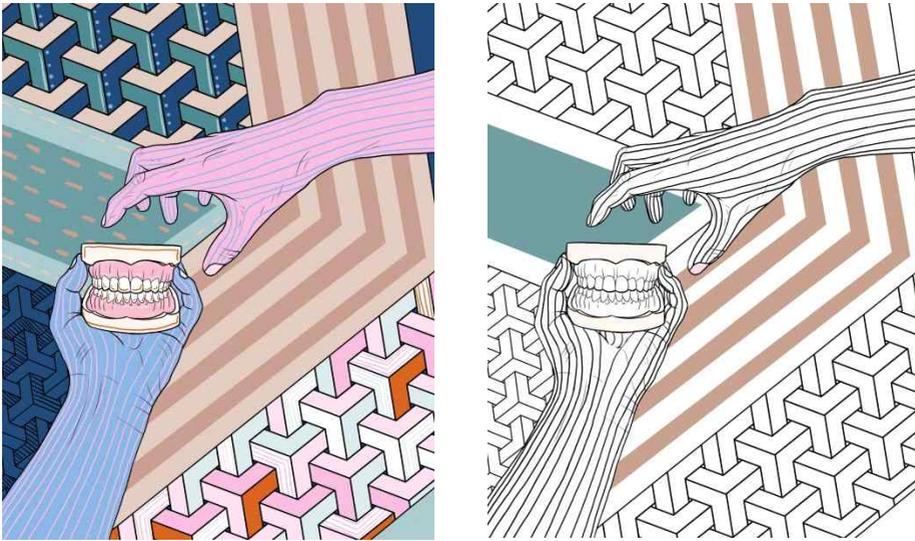
부분적 '무색'과 대규모 색채 화면을 결합한 작품을 완성한 후 연구자는 '전정색(全整色)'의 작품에 대한 '탈색' 처리를 연구하기 시작했다. 화면 속 '무색'의 구성 비율을 확대한 <Touch cautiously> (도판 50)의 두 작품이 그렇다. 주체인 두 손은 탈색 처리되었으며, 색채와 무색의 비율은 6:4로 같은 작품이 두 가지 다른 예술적 효과를 나타낸다. 작품을 만드는 과정에서 단순히 주체의 색을 제거하고 나머지 색은 그대로 두면 그림이 완성되지 않은 느낌을 줄 수 있다는 사실을 발견하고, 이를 바탕으로 주체인 '손'의 볼륨감을 표현한 단색선을 검은 선으로 바꾸고 손톱의 색상은 그대로 두어 공백 부분에 컬러 포인트를 주었다. 윤곽선을 검정색으로 한 이유는 외부 윤곽선과 내부 구조 장식을 표현하는 단색선을 검정색으로 했을 때 화면이 완성된 느낌을 주기 때문으로 작가의 '의도'를 느낄 수 있다. 배경 속 회형 문양에는 기존의 '큰' 문양을 꾸밀 때 사용하던 '작은' 문양을 단색 선으로 그려 넣었다. 그러나 탈색 처리된 작품에 그대로 옮기면 '얕아' 보이기 때문에 존재감을 강조하기 위해 작은 회형 문양도 검은색 선으로 대체했다. 이로써 문양의 존재감과 입체감을 살려 전체 화면을 더 조화롭게 만들 수 있다. 탈

색된 작품은 '무색'과 색채의 변증법과 통일성이 더 선명하면서도 원작보다 더 흥미롭고 장식적이다.



(도판 50), <Touch cautiously>, 조위남, 116.7x91.0cm x2, Acrylic on Canvas, 2021.

<Touch cautiously> (도판 50)를 기반으로 연구자는 대규모 탈색 처리 작업도 시도했다. <Let's treat the teeth> (도판 51)은 전체 그림의 20%의 색상만 남아 있다. 넓은 면적이 탈색 처리되었기 때문에 배경의 자물쇠 문양에 장식용으로 사용된 컬러의 점과 선을 모두 제거하여 복잡한 배경이 주체를 방해하지 않도록 했다. 주체 이미지인 양손은 <Touch cautiously>에서와 같이 탈색 처리된 배경에 기존 컬러의 색을 검정색으로 바꿔 화면 속 주체의 존재감과 입체감, 공간감을 부각시켰고, 배경 문양인 자물쇠 문양은 화면의 위치를 잡아준다. 넓은 면적의 '무색'과 작은 면적의 색채의 조합으로 단순하지만 세련된 화면을 더욱 돋보이게 한다.



(도판 51), <Let's treat the teeth>, 조위남, 162.0x130.3cm x2, Acrylic on Canvas, 2021.

현대 그래픽 디자인의 관점에서 중국 전통 문양을 연구하는 것이 연구자의 연구 방향이며, 이는 후대의 패턴 연구를 위해 새로운 아이디어를 제공하기도 한다. 현대적 구성과 표현 기법을 통해 신구 예술의 결합 응용하여 전통문화를 고취시키는 효과를 얻는다. 또한 연구자는 문양 자체를 재구성할 뿐만 아니라 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 구성, 고채도 고명도 및 저채도 저명도 색상의 조합, '무색'과 색채의 변증법적 통일 및 복합 매체의 사용 등 새로운 회화 방식을 채택하여 중국 전통 문양의 기호적 패턴 재구성에 대해 새로운 형태를 제시하였다. 예술 창작 과정을 일종의 놀이 수단으로 삼고, 끊임없이 새로운 방식과 방법을 요구하며 진정한 의미에서 예술을 '즐긴다'는 것은 예술 창작 과정에서 재미와 다양성을 보여준다. 창의적인 아이디어는 문양 자체의 패턴 재구성에 국한되지 않고, 패턴 재구성을 기반으로 전체 그림에도 혁신적인 창작 방식을 갖게 한다. 그런 다음 전체적인 혁신적 화면 구성과 결합하여 문양을 추가로 조정한다. 그림에서 시작해 문양을 재구성하고 그림으로 회귀하는 것이 연구자의 연구 목적이자 아이디어이다. 연구자의 작품을 분석하는 것은 이론적 기초를 바탕으로 실제 응용에 이르는 과정이다. 모든 이론적 연구는 결국 실천으로 귀결되어야 하며, 실천적 경험을 요약하고 향후 창작에 대한 아이디어와 목표를 제공해야 한다. 따라서 연구자의 작품을 분석하는 것은 연구자의 작품에서 중국전통 문양의 계승을 분석하고 경험을 요약하며

미래 문양의 창작과 응용을 위한 아이디어와 방법을 제공하는 과정이다.

제5장 결론

본 연구에서는 기호적 중국 전통 문양을 고찰 및 재해석하고 그 의미를 분석한다. 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론과 데리다의 해체주의 이론을 바탕으로 패턴 재구성 방법에 대해 논의한다. 또한 연구자의 작품에 나타난 중국 전통 문양의 기호적 특성을 기반으로 패턴 재구성을 구현하였다.

연구의 목적은 중국 전통 문양의 현대적 재해석을 통해 전통문화를 계승하고, 현대 회화의 특성을 결합하여 전통 예술을 현대 예술 창작 분위기에 더 부합하고 시대적이고 혁신적으로 만드는 것이다. 이를 통해 현대회화 창작에서 연구 성과를 통해 구체적인 미술 작품으로 완성할 수 있도록 하는 것이다. 궁극적으로 현대 패턴 분야와 현대 회화의 일상 창작에서 재구성된 기호적 전통 중국 문양의 잠재적인 예술적 가치를 높이는 것이다.

본 연구의 목적인 중국 전통 문양의 현대화 전환이 어려운 이유를 정보 처리 및 전달 기능을 바탕으로 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대해 이전의 중국 전통 문양의 활용을 기반으로 한 현대 상황은 표면화 및 탈심층화 경향이 있으며 상징적 의미를 잃기 쉽다. 기호적 특성을 이용하여 해당 문제를 잘 해결할 수 있으며, 전통 문양의 중국 미학적 의미를 잃지 않으면서 중국 전통 문양의 시대적 의미와 길상성을 담아, 기호적 형태로써 그림이 전달하고자 하는 감정과 자유 의지를 표현한다. 자유 의지에 따른 기호의 동적 변형을 통해 기존의 의미를 유지하면서도 시대와 감정의 필요에 따라 형태가 변화되고 패턴 또한 재구성 된다.

중국 전통 문양의 기호적 재해석을 통해 현대화 의미를 탐구한다. 이는 중국 전통 문양은 동양 문화의 대표적인 산물로서, 서양 현대 미학이 결합되어 시각적으로 이중적 즐거움을 선사함으로 중국 전통 문양의 재해석을 통해 패턴을 재구성하고 동양 문화에 서양 현대미학을 접목하여 새로운 시대의 중국 문양을 창조해야 할 것이다. 당대 사회는 전통에 담긴 역사 문화와 민족 정서를 존중하고, 전통을 재해석하며 전통에 숨겨진 현대적 가치의 재발견을 통해 중국 전통문화를 계승하고 혁신한다. 또한 기호의 정보 전달 기능을 이용해 기호와 문양 간의 대화를 수행하여 관람객과 영혼에 대한 이해 및 소통을 완성한다. 중국 전통 문양의 기호적 특성을 바탕으로 패턴을 재구성하여 패턴 영역의 한계를 극복하고 현대적 문양의 적용을 통해 의미를 확장시킨다.

이상화된 자연의 형태는 형식미를 강조하고 단순화된 소박한 예술 스타일을 보여준다. 패턴 디자인에서 윌리엄 모리스는 예술적 감정을 2차원 모드의 전환을 통해 대칭적이고 조화로운 구도로 현대 회화에 적용하여 여전히 독특한 예술적 표현력을 보여준다. 이론을 기반으로 네 가지 재구성 방법을 탐구했다. 첫째, 형식적으로 복잡함을 간략함으로 전환하는 것이다. 추상적으로 요약하고, 패턴 요소를 추출한 후 반복적으로 추가하면 서로 다른 효과를 갖는 반복적 문양을 생성할 수 있다. 둘째, 패턴 요소의 반복적 추가이다. 패턴 요소의 의미를 유지하면서 원소를 추출하고, 복잡한 외부 구조를 간략화하여 패턴의 평면 시각적 전달 효과를 높인다. 셋째, 기호적 문양의 의미적 측면을 기반으로 분할 및 재구성하는 것이다. 데리다의 해체 이론을 통한 당대 회화에서의 중국 전통 문양의 분할 및 재구성은 중국 전통 문양의 기호적 특성을 기반으로 완성되어야 한다. 이는 중국 전통 문양의 의지 차원에서의 우의성을 담으면서 형식적으로 분할하고 재구성하여 전통적인 의미와 아름다움을 유지하는 동시에 전통 문양 형식을 현대 미학에 부합하게 하여 현대 회화의 응용에 더욱 유리하게 할 것이다. 넷째, 전통 도형과 현대 색채 이론의 결합 응용이다. 색상 조화가 과도한 중국 전통 색채에 비해 서구 모더니즘 회화의 색채는 순수하고 단순하다. 즉, 순수한 색과 형태를 이용하여 사람들에게 직접적인 충격을 준다. 이에 전통 도형과 현대 색채 이론을 결합하여 전통적인 함의와 현대 회화의 색채 효과를 표현한다.

패턴 구성 이론과 재구성 방법론을 바탕으로 연구자의 작품에 나타난 내용과 형식적 특성을 비교 하고 실제적 관점에서 작품의 형성과 전개를 분석한다. 한국에서의 연구를 통해 자국의 전통문화를 현대 회화에 어떻게 접목할 수 있을 것인라에 대한 목적으로 자신만의 스타일을 창조해 보자는 생각을 갖게 되었다. 석사 시절의 콜라주 예술을 바탕으로 한국의 현대 기술을 접목해, 복합매체로 표현한 일련의 작품을 만들어내 색다른 동양미학 세계를 만들어냈다. 이 후 연구자는 중국 전통 문양의 기호적 특성에 대한 연구에 초점을 맞추어, 정보 전달 기능에 따라 기호 문양이 개인감정의 전달에 미치는 영향을 통해 감정 전달에 대한 작품을 만든 뒤 일상적 내용을 바탕으로 중국 전통 기호 문양의 결합을 통해 반가상 공간을 그려냈다.

연구자의 작품의 형성과 전개를 분석한 후, 윌리엄 모리스의 패턴 디자인 이론과 데리다의 해체 이론을 바탕으로 패턴을 해체-재조합-재구성하여 형식적인 관점에서 연구자의 작품 속 '복잡함'과 '간략함'의 유기적 구성을 연구한다. 중국 전

통 기호 문양 자체는 이 두 가지의 모순된 복잡한 관계를 가지고 있으며, 연구자는 패턴을 재구성한 중국 전통 기호 문양의 작품을 만들 때 이러한 결합과 대비를 강조하였다. 이러한 유기적 결합은 문양과 문양 사이의 유기적 구성과 문양과 전체 그림의 유기적 구성이라는 두 가지 관점으로 나타난다. 또한 색채의 관점에서 연구자의 작품을 분석을 바탕으로 작품 속 고채도 고명도 및 저채도 저명도 색상의 조합을 분석하였으며 고채도, 고명도 색상과 저채도, 저명도 색상의 화면 레이아웃 배분 비율의 크기가 어떤 효과를 가져오는지에 중점을 두었다. 고채도, 고명도의 현대 배색이 화면에서 차지하는 비중에 대해 연구자는 낮은 것부터 높은 것까지, 각각 1:9, 7:3의 비율로 다양하게 시도하였다. 낮은 비율의 배색 주체는 여전히 중국 전통 회화의 분위기가 있지만 현대 회화의 특성도 가지고 있다. 높은 비율의 배색은 더 단순하고 순수하여 화면 색상의 부풀림을 줄이고 화면에 차분한 느낌을 주어 조합이 적절하였다.

'무색'과 색채의 변증법적 통일을 살펴보면, 무색과 색채는 상대적인 존재이지만, 회화의 분야에서는 절대적인 대립은 없으며 어떤 대립적인 사물도 회화 속에서는 유기적으로 결합할 수 있는 변증법적 통일성이 존재했다. 연구자의 작품에서 일부 이미지는 실루엣으로 처리되고 일부 이미지는 탈색되어 작품 속 호흡감과 리듬감을 높였다. 이러한 '반색' 페인팅 방법은 중국 전통 문양을 적용한 현대 회화에 매우 적합하며, 전체 그림 효과에서 중국 전통 문양의 복잡성을 줄일 수 있다. 그러나 그림을 창작할 때 먼저 전체 화면의 시각적 효과를 거시적으로 파악해야 '무색' 및 기타 요소의 비율과 대비 정도를 제어해 최종적으로 작품이 간결하고 명확한 레이아웃 효과를 달성할 수 있다.

위의 논의를 통해 기호적 중국 전통 문양의 재구성 명제의 정당성과 의의를 이해할 수 있으며, 결론은 중국 전통 문양이 이 두 가지와 부합하는 지이다. 패턴 분야에서 중국 전통 문양의 잠재적 응용 가치를 향상시키고 중국 전통 문양의 계승 및 미래 패턴에 대한 안내를 제공하고자 한다. 또한 본 논문이 장식적 회화 분야에서 기호적 중국 전통 문양을 보다 실천적으로 보여주는 패턴의 재구성에 대한 이론적 토대가 되어 중국 전통 기호적 특성을 지닌 혁신적인 현대 예술 작품이 더 많이 창출될 수 있을 것으로 기대하고 있다.

【참고문헌】

<국내서>

1. 일반 단행본

- 김복영, 『이미지와 시각언어』, 파주: 한길아트, 2006.
 김성도, 『현대기호학 강의』, 서울: 민음사, 1998.
 김춘일, 박남일, 『조형의 기초와 분석』, 서울: 미진사, 1996.
 국립중앙박물관, 『미국, 한국 미술을 만나다』, 서울: 국립중앙박물관, 2012.
 권상구, 『평면구상』, 서울: 학문사, 2002.
 박홍규, 『윌리엄모리스 생애와 사상』, 원주: 개마고원, 2003.
 임석재, 『장식과 구조미학 불어권 아르누보 건축 I』, 서울: 발언, 1997.
 정복상, 『전통 문양의 응용과 전개』, 서울: 창지사, 1995.
 홍창호, 『현대미술의 이해』, 파주: 양서원, 1987.

2. 번역서

- 길리안(Guylian), 네일러(Naylor), 박연실 역, 『미술공예운동』, 부산: 창미, 1995.
 니슨 굿맨(Nelson Goodman), 김혜숙, 김혜련 역, 『예술의 언어들 : 기호이론을 향하여』, 서울: 이화여자대학교출판부, 2003.
 에드워드 파머 톰슨(Edwith farmer Thomson), 윤효녕 역, 『윌리엄 모리스1』, 파주: 한길사, 2012.
 오웬 존스(Owen Jones), 김선숙 역, 『세계 문양의 역사』, 서울: 다빈치, 2012.
 요하네스 이텐(Johannes Itten), 김수석 역, 『색채의 예술』, 파주: 지구문화사, 2008.
 조 휴즈(Joe Hughes), 황예령 역, 『들뢰즈의 차이와 반복 입문』, 파주: 서광사, 2009.
 질 들뢰즈(Gilles Deleuze), 김상환 역, 『차이와 반복』, 서울: 민음사, 2004.
 커트 로우랜드(Kurt Rowland), 신석균, 김정 역, 『패턴과 형상』, 서울: 두영, 1990.
 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure), 최승언 역, 『도상과 사상』, 서울 :

민음사, 1994.

허버트 리드(Herbert Read), 정시화 역, 『Art and Industry』, 서울: 미진사, 1979.

3. 학술 논문

강화영, 「사물의 변형에 의한 패턴구조 분석」, 『한국디자인포럼』, vol.25, 2009.

권정임, 「현대미술의 알레고리적 충동」, 월간미술 12월, 2003.

송상민·김후성, 「유기체론적 디자인 조형 특징 요소 연구 - ‘Heterogeneous’ 적 맥락을 중심으로」, 『한국디자인 문화학회지』, vol.21, no.3, 2015.

추재욱, 「의미 형성의 서사학으로서의 차이와 반복: 들뢰즈적 의미의 사건 에서의 에디파의 인식론적 경험을 중심으로」, 『영미문화』, 제4권 1호, 2004.

4. 학위 논문

김수진, 「기호학 이론을 활용한 심벌마크디자인 교육에 관한 연구」, 국민대학교 교육대학원, 석사학위논문, 2007.

박세린, 「구체적 추상 으로서의 회화와 그 시각언어 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사학위논문, 2021.

신옥, 「상반된 감정의 색채이미지와 회화적 표현에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사학위논문, 2017.

왕하, 「유기적 원형 이미지의 동적 변형을 통한 공공미술로서 확장된 표현에 관한 연구」, 조선대학교 대학원, 박사학위논문, 2021.

이명숙, 「조선시대 식물문양의 현대화를 위한 패턴디자인 개발 연구」, 성균관대학교 대학원, 박사학위논문, 2018.

이성실, 「기하학적 형태의 형성과 그 전개」, 홍익대학교 대학원, 석사학위논문, 1985.

이현주, 「현대 회화에 나타난 패턴의 조형적 특성에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사학위논문, 2016.

장미희, 「패턴화된 화면에서의 형상성 추구」, 성신여대학교 대학원, 석사학위논문, 1990.

조윤성, 「일상적 기호에 대한 회화적 접근」, 조선대학교 대학원, 박사학위논문, 2006.

황선영, 「현대미술에서의 패턴과 데코레이티브아트에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 석사학위논문, 1992.

趙陽, 「中·韓 宮殿 裝飾紋樣의 特性과 象徵性」, 又石大學校 一般大學院, 박사학위논문, 2021.

<국외서>

1. 일반 단행본

- Appignanesi, Richard, Garratt, 『Chris. Introducing postmodernism』 ,
Cambridge: IconBooks, 1999.
- Arnheim, Rudolf, 『Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative
Eye』 , Berkeley: University of California Press, 1974.
- Clark, T.J., 『“Jackson Pollock’ s Abstraction,” Reconstructing Modernism: Art
In New York』 , Mass: MIT Press, 1990.
- Cook, Lynne, 『AgnesMartin:in theclassictradition』 , New Haven: Yale
Universitypress, 2011.
- Hoptman, Laura, 『YayoiKusama』 , London: Phaidon, 2001.
- Hunter, Sam · Jacobus, John M. · Wheeler, Daniel, 『Modern Art: painting,
sculpture, architecture』 , New York: Harry N. Abrams,
2000.
- Lakoff, George, Johnson Mark, 『Metaphors We Live by』 , Chicago and London:
The University of Chicago Press, 1980.
- Lazzari, Margaret, Lee, Clayton, 『Arts and Design Fundamentals』 , New
York: Van Nostrand Reinhold, 1990.
- Masako K, Hiraga, 『Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to
Analysing Texts』 , New York: Palgrave MacMillan, 2005.
Phaidonpress, 『New perspectivesinpainting』 , London: Phaidon, 2002.
- 薄松年, 『美术史教程』 , 西安: 陕西人民美术出版社, 2001.
- 德里达, 『延异』 , 二十世纪西方美学经典文本 (第三卷), 上海: 复旦大学出版社,
2000.
- 黄清穗, 『中国经典纹样图鉴』 , 北京: 人民邮电出版社, 2021.
- 笈菜柰子, 『纹样物语』 , 北京: 中国青年出版社, 2020.
- 田自秉, 吴淑生, 田青, 『中国纹样史』 , 北京: 高等教育出版社, 2003.
- 王玉立, 许莹, 康文龙, 『探析西方现代主义』 , 济南: 山东建筑大学, 2021.
- 吴山, 『中国纹样全集』 , 济南: 山东美术出版社, 2009.

中国科学院考古研究所, 『新中国的考古收获』, 北京: 文物出版社, 1961.

2. 번역서

保罗·盖耶(Paul Guyer), 刘旭光译, 『西方现代美术史导论』, 上海: 上海大学出版社, 2014.

鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim), 滕守尧, 朱疆源译, 『艺术与视知觉』, 成都: 四川人民出版社, 1998.

罗兰·巴特(Roland Barthes), 李幼蒸译, 『符号学基本原理』, 北京: 中国人民大学出版社, 2008.

尼古拉斯·佩夫斯纳(Nikolaus Pevsner), 王申祜译, 『现代设计的先驱者-从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯』, 北京: 中国建筑工业出版社, 2004.

苏珊·朗格(Susanne Langer), 滕守尧, 朱疆源译, 『艺术问题』, 上海: 社会科学出版社, 1983.

3. 학술 논문

Perreault, John, 「Issues in Pattern Painting」, *Art Forum*, 16, no.3, 1977(11).

Perrone, Jeff, 「Approching the Decorative」, *Art Forum*, vol. 15, 1976(12).

崔云飞, 「浅析绘画中的图案规律与形式法则」, 论坛集萃, 2012.

王铭玉, 「从符号学看语言学分析」, 解放军外国语学院学报, 2004.

王铭玉, 「符号的性质及对话理论-巴赫金思想研究」, 外语学刊, 2010.

4. 학위 논문

陈慎, 「中国传统吉祥纹样初探」, 福建师范大学, 博士学位论文, 2009.

廖潇鸣, 「基于解构主义的非常规结构服装设计研究」, 湖南工业大学, 硕士学位论文, 2013.

刘和海, 「符号学视角下的“图像语言”研究」, 南京师范大学, 博士学位论文, 2017.

吕明洁, 「德里达解构主义理论探析」, 吉林大学, 硕士学位论文, 2017.