



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](#)

2015년 8월
석사학위 논문

불교회화에 내재하는 색의 상징성과 심미성 연구

-본인 작품을 중심으로-

2015년 8월 0일

조선대학교 대학원

미술학과

송영학

불교회화에 내재하는 색의 상징성과 심미성 연구

-본인 작품을 중심으로-

The study of the symbolism and aesthetic impression
Buddhist paintings.

- Focused on one's own art work -

2015년 8월 0일

조선대학교 대학원

미술학과

송영학

불교회화에 내재하는 색의 상징성과 심미성 연구

-본인 작품을 중심으로-

지도교수 김 종 경

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2015년 4월

조선대학교 대학원

미술학과

송 영 학

송영학의 석사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	조 교 수	박홍수 (인)
위 원	조선대학교	명예교수	김대원 (인)
위 원	조선대학교	교 수	김종경 (인)

2015년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서론	1
제1절 연구목적	1
제2절 연구방법 및 절차	2
제2장 불교회화의 시대적 고찰	3
제1절 삼국시대 무덤미술을 통해 본 불교미술	3
1.삼국시대	4
2.통일신라시대	8
제2절 불교문화의 융성과 고려시대 불화	9
제3절 조선시대회화에 나타난 불교회화	15
제3장 불화 색채의 상징성과 제작방법의 현대적 응용	20
제1절 불교회화에 나타난 색채의 상징성	20
1. 음양오행(陰陽五行)사상	20
2. 오정색(午正色)과 오간색(午間色)	22
제2절 불교회화의 제작방법	29
1.불화(佛畵) 제작방법	29
2.단청(丹青)과 벽화(壁畵) 제작방법	32

제 3절 불교회화의 색채를 응용한 작가	34
1. 박생광	34
2. 오승윤	37
제4장 불교회화의 색채를 응용한 본인의 작품표현 ...	40
제1절 불교회화를 응용한 본인의 작품 의도	40
제2절 본인의 작품분석	42
제5장 결 론	52
<참고문헌>	54
<참고논문>	55
<참고도판>	56
<본인도판>	57

ABSTRACT

The study of the symbolism and aesthetic impression in
Buddhist paintings.

- Focused on one's own art work -

Song, young hak

Advisor : Prof. Kim, jong kyoung

Department of Fine Arts,

Graduate School of Chosun University

Buddhist painting is a sculptural art which shows the ideas, feelings and nature of people. Korean Buddhist painting with a long history has reached what it is through buddhist painting in the Three Kingdom and Goryeo Period, and Buddhist art in paintings of the Joseon period. The ideological background of colors in Buddhist painting is based on the theory of Yin and Yang, Buddhist ideas and Confucianism. From this aspect, this study speculated on their origin through development of Buddhist painting and intended to reorganize the symbolism of colors which compose buddhist paintings.

This study gave focus to creation which can be applied to modern Korean traditional painting through approaches in diverse perspectives by examining the symbolism principles of colors used in buddhist painting. If Korean traditional painting is to have its confirming values organized in the trends of modernizing Korean traditional painting, it should help create an appropriate aesthetic consciousness.

In this context, colors in buddhist painting have an ideological background in the idea of Yin and Yang rather than being created according to individual feeling or senses. Such colors are distinctively shown in murals and Danchong of Goguryeo, colors in buddhist painting of the Goryeo and painting in the Joseon period, and they express Korean emotions in detail using excellent painting techniques. Therefore, it was thought that research on colors in buddhist painting is needed.

This study is to demonstrate their connectivity with the characteristics of my own work through interpretation of internal states common in Obangsaek(five traditional colors) in works by Park, Saeng Gwang and Oh Senug-Yoon where colors of buddhist painting are applied in a modern way. Works by Park, Saeng Gwang and Oh Senug-Yoon are characterized by folk materials, and vivid and strong colors. Through the colors inherent in Korean emotion and aesthetic consciousness, free use of the five traditional colors, and strong comparisons of the five traditional colors according to the color views of the Yin and Yang Theory, this study is to find the connectivity between the five colors and my own work. For this purpose, this study applied diverse painting techniques, buddhist materials and colors for my own work based on buddhist painting to express what I experienced and thought in new and strong images. In particular, my own work expressed the internal emotions of modern people through personalized animals in humorous manners. By borrowing the colors and techniques of buddhist painting to express what was felt and thought, my own work became research in effective and straightforward colors.

It is hoped that material experiments, the symbolism of colors and many processes in expressive techniques will bring good results, and the results will be an opportunity to increase the possibilities of contemporary coloration.

제1장 서론

제1절 연구목적

우리나라의 불교회화는 민족의 사상과 감정, 기질을 잘 드러내는 조형 예술이다. 유구한 역사를 간직한 한국의 불교회화는 삼국시대와 고려시대의 불화, 조선시대회화에 나타난 불교 회화를 통해 오늘날에 이르게 되었다. 불교회화의 색채의 사상적 배경은 음양오행(陰陽五行)사상과 불교사상. 유교사상을 기반으로 한다. 이러한 점에서 불 때 전통회화를 바탕으로 응용한 창작의 문제를 우리나라 불교회화의 역사를 통해 발전되어 온 기원을 고찰하고 불교회화를 구성하는 색채의 상징성을 재정립하고자 함이다.

본 논문은 우리나라 불교회화의 색채의 상징원리를 고찰하고 모색함으로써 보다 다양한 시각으로 접근하여 현대한국화에 적용하는 창작 연구에 초점을 두고자하였다. 오늘날 한국화가 서구화된 현대회화의 흐름 속에서 확고한 가치를 정립하고 발전해 나가려면 적합한 현대적 미의식을 창출해야 한다. 이런 맥락에서 불 때 불교회화의 색채는 개인적인 감정이나 감각에 따라 생성되는 것 이라기보다는 음양오행(陰陽五行)사상에 사상적 배경을 두고 있다. 이러한 색채는 고구려 벽화(壁畵)와 단청(丹青), 고려불화(佛畵)의 색채, 조선시대 회화 등에서 더욱 특징적으로 나타나며 우수한 회화 기법과 함께 한국의 정서가 면밀하게 표현되어 있다. 이에 불교회화에 나타난 색채에 대한 연구가 필요하다고 사료되었다.

현재 본인의 작업은 현대한국화의 채색과 이를 통한 상징적 표출의 기반위에 현대적 조형의식을 접목시켜 표현의 다양성을 창출 하고자 한다. 특히 본인의 작품에 나타난 색은 단청에 나타난 오정색(五正色)을 기본으로 하여 원색적이고 단색적인 대비 효과를 주조색으로 오정색을 중첩한 중간색을 사용한다는 점과 불화의 사상적 세계관, 불화제작기법을 응용한 작품제작은 불교회화에서 많은 영향을 받았다고 말할 수 있다.

또한 전통을 배제하지 않는 범위 내에서 기법과 재료의 다양성과 유연성을 곁들여 실험적인 작업을 표현하려 노력하였다. 이를 바탕으로 현대 한국화의 재료 및 색채 연구에 대한 새로운 인식과 자유로운 창작활동을 발견하여 새로운 회화양식에 기초 자료적 연구가 필요했다. 즉, 한국적 색채를 새롭게 재구성하여 전통적인 미의식을 시대적 요구에 맞게 새롭게 재창조할 수 있는 방법으로 모색함에 연구의미를 지닌다고 할 수 있

다. 불교회화에 내재하는 색채 의식과 미의식, 상징성에 대해 알아보고, 그 의의를 재조명해봄으로써 현대한국화 창작에 응용할 수 있는 방법을 모색함과 동시에 연구하는데 목적을 두고 있다.

제2절 연구 방법 및 내용

본 논문에서는 불교회화에 내제된 색채의 상징성에 대해 알고 시대별 불교회화의 특징을 분류하여 색채의 상징성을 분석해보며, 불교회화의 색채를 응용한 본인의 작품과 어떤 연관성을 갖고 있는지 연구해보고자 한다.

먼저 본론의 제2장에서는 불교회화의 시대적 고찰을 통해 인도에서 시작되어 서역과 중국을 거쳐 우리나라에 전래된 불교회화가 삼국, 통일신라, 고려, 조선의 각 시대마다 어떠한 양식으로 전개가 되었는지 알아보도록 하겠다. 또한 불교회화가 갖는 전통적 의미와 발달의 전개과정을 통해 불교회화에 내제된 색채를 집중적으로 살펴보고자 한다.

제3장에서는 불교회화에 내제된 색채와 오방색의 의미와 상징성을 알아보기 위해, 음양오행 사상에 대해 살펴보고, 오정색(五正色)과 오간색(五間色)의 상징성을 설명하고자 한다. 또한 불교회화의 제작방법으로 불화와 단청(丹青), 벽화(壁畵)의 제작과정을 소개하고 불교 회화적 형식과 색채를 차용한 작가인 박생광, 오승윤 등의 작가들의 작품세계를 조사와 분석을 통해 오방색의 독특한 색채를 응용한 공통된 심미적 내면세계를 해석해보았다.

마지막으로 제4장에서는 앞에서 살펴본 불교회화에 내제된 색채와 제작방법을 응용한 본인의 작품의도 및 작품 설명에 대하여 분석해보고 작품 안에서 전달하고자 하는 색채 상징의미와 함께 본연구자의 작품제작 및 활동에 대한 발전 방향을 모색하고자 한다.

제2장 불교회화의 시대적 고찰

제1절 삼국시대 무덤미술을 통해 본 불교미술

불교미술은 불교의 교리를 형상화 할 수 있었고, 불교는 불교회화를 통해 교리를 효과적으로 전할 수 있었다. 그렇게 불교미술은 인도에서 비롯되어 불교의 전파와 함께 동서로 확장되면서 각종 미술 또한 교리와 함께 전달되었다. 그리고 각 지방의 토착문화와 융합되면서 공명할 수 있는 기반 위에 계속 발전해 갔다. 한국도 한 지역임은 분명하다. 그러나 비록 인도에서 이미 과거가 되어버렸을지라도 우리는 불교발생과정과 불교미술의 특색, 기원, 등을 여전히 그곳에서 찾을 수밖에 없다.¹⁾

고구려에 최초로 불교를 전한 순도(順道)²⁾는 불상과 함께 불경을 가지고 왔으며, 375년(소수림왕 5)에는 최초의 불교사원 초문사(肖門寺)가 건립되었다. 한반도의 불교는 고구려를 시작으로 백제에 이어 신라에 잇달아 전달되면서 곧 한반도의 토착신앙과 사상체계를 하나로 일체화시키는데 핵심적인 역할을 하였다.³⁾ 불교미술은 한반도에서 이룩된 시각혁명으로서 한국미술의 근간을 이루는 중요한 위치를 차지한다고 할 수 있다.

삼국의 불교회화는 독자적으로 전개되는 가운데 조형활동 역시 독특하게 발전되어 간다. 삼국은 불교의 손질에 있어서 시기의 전후가 있었지만 삼국이 이룩한 불교미술의 주제는 대체로 공통적인 특징이 많았고, 삼국 모두 문화와 내용을 하나로 물들인 것이 바로 불교였다. 세 나라가 각기 성격을 달리한 삼국의 조형 활동은 매우 다양했으며, 그 양식적인 면에 있어서 다소의 차별성을 보이는 것은 각 지방 지리적 여건의 문제로 파악되어 진다. 이처럼 삼국시대는 다양한 문화재가 존재하는 것으로 보이나 현존하는 것은 무덤미술이나 벽화(壁畵)등에서 그 예를 찾아볼 수 있다.

1) 김혜원, 『한국 불교미술의 조형요소를 활용한 달마상에 관한 연구 : 덕성유를 이용한 작품을 중심으로』, 전주대학교 석사학위논문, 2006, p.6. 재인용

2) 순도(順道)는 4세기 인물로 고구려 소수림왕 2년인 372년에 전진의 왕 부견의 사자를 따라 불교를 전했는데, 이것은 한국으로의 불교 전래에 대한 최초의 공식적인 기록이다. 고구려 소수림왕2년을 전후하여 삼국은 모두 불교를 받아들여지게 된다.

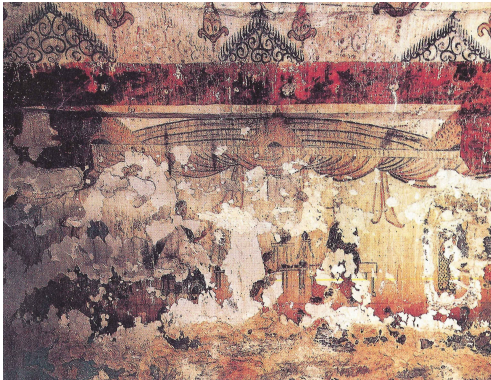
3) 『불교미술사』 <<http://www.daum.net/wjfry/3212550>> 참조

1. 삼국시대

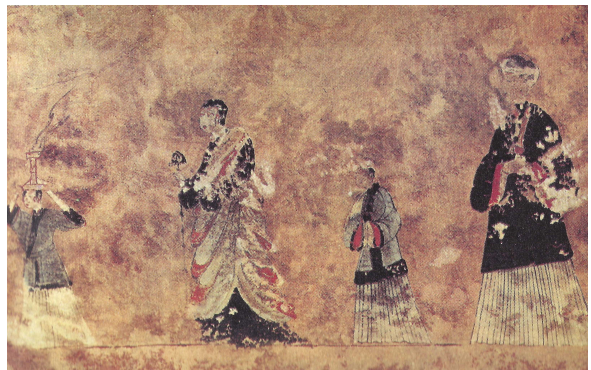
고구려의 고분벽화(古墳壁畵)에서 불교적 요소를 찾을 수 있다. 특히 장천1호분이나 안악3호분 등 벽화가 남아있어서 고구려의 불교회화의 일면을 밝힐 수 있다. 이는 불교의 전래와 더불어 그려지기 시작했다.

이들 벽화는 일반적으로 종교적(宗敎的)요소 · 장식적(裝飾的)요소 · 세속적(世俗的)요소로 나누고 있으나 초기에는 종교적 요소는 나타나지 않고 방위신이나, 풍속화 등과 같이 비불교적요소가 주류를 이룬다.⁴⁾

5세기 초~6세기 초에 이르면 무덤 속에 불교적 요소를 담은 본격적인 불교 그림이 많이 그려졌다. 요동성에 있던 3층탑을 그린 요동성총의 탑 그림을 비롯하여 묘주가 승려를 대접하는 장면을 그린 무용총 <접객도(接客圖)>, 불교 의식을 행하려 가는 장면을 그린 쌍영총의 <행렬도>, 불상 예배하는 모습을 그린 장천1호분 <불상예배도>등이 그것이다.⁵⁾



[도판 1] <접객도>⁶⁾



[도판 2] <행렬도>⁷⁾

무엇보다 고구려의 불상 예배와 불교 사상을 분명히 보여주는 예는 장천 1호분 전실 동벽과 남·북벽 위쪽에 그려진 <불상예배도>와 <보살도>, <비천도>, <연화생도>이다. <불상예배도>는 동벽 천장부2층에 그려졌으며, 중앙의 3단 대좌 위에 화염광배를 뒤로

4) 장충식, 『한국의 불교미술』, 민족사, 1997, p.235.

5) 김정희, 『불화, 찬란한 불교미술의 세계』, 테마한국문화사, 2009, p.48.

6) 무용총 <접객도>(모사도) 고구려, 5세기, 회백에 채색, 중국 지린성 지안현.

7) 쌍영총 <행렬도>(모사도) 고구려, 5세기 후반, 회백에 채색, 평남 용강.

하고 두 손을 앞으로 모아 선정인을 한 부처가 결가부좌하고 있다. 대좌의 좌우로는 일산을 받쳐 든 남녀가 부처를 향하여 걸어오는 장면, 머리를 땅에 대고 오체투지(五體投地)하는 장면이 보인다. 이 장면은 국내성에 건립되었던 9곳의 절 가운데 한 곳의 금당에서 무덤의 주인공 부부가 부처를 예불하는 장면으로 보는 견해도 있다. 주인공 부부를 크게 그리고 시녀를 작게 그리는 주대종소법(主大從小法)과, 중심에서 멀어질 수록 작게 그리는 중심원근법(中心遠近法)이 함께 표현되었다. 불상의 높은 육계와 둥근 얼굴, 좁은 어깨와 단아한 체구 결가부좌한 넓은 다리 등의 양식이 독성 출토 불좌상이나 400년을 전후한 중국의 불상 양식과 유사하여, 이 벽화 역시 5세기 초에 제작된 것으로 추정된다.⁸⁾

또한 색채를 살펴보면 고구려의 무덤미술의 사신도는 단청의 색채의 가장 오랜 유예이다. 고고구려 벽화에서 사용된 채색은 오행사상의 근거로 현실에 청, 적, 백, 자, 녹, 흑색 등을 기본으로 황토색과 갈색, 청록 계열의 다양한 간색을 사용하고 있다. 또한 적색은 다시 적, 주홍색으로 구분되며, 다른 색들도 채도와 명도의 다양한 색 대비를 자아낸다. 고구려 벽화의 단청색채는 보색대비도 나타나는데, <지안현 통거우 5회분>의 사방벽 인동당초문⁹⁾은 주홍색과 연한 청록색으로 도채 되어 탁월한 보색대비의 효과를 자아낸다.¹⁰⁾ 고구려에서 시작한 단청(丹青)과 벽화(壁畵)의 채색배색 기법은 백제와 신라에 전해진다.

고구려 벽화에 표현된 불교 그림은 다음과 같은 양식적 특징이 있다. 첫째, 인물 표현은 고구려 인물화의 특징인 주대종소법(主大從小法)을 따라 모든 인물들은 신분과 주요도에 의해 크기에 차이를 두어 그렸다. 무용총과 쌍용총의 승려들이 주인공보다는 약간 작지만 다른 인물에 비하여 크게 묘사된 것은 당시 고구려에서 승려의 지위를 반영하는 것으로 주목할 만하다. 둘째, 표현기법으로는 윤곽을 먼저 그린 뒤 채색하여 대상을 명확하게 표현하는 구륵법(鈎勒法)¹¹⁾을 사용하였다. 필선 또한 강하고 곧은 철선묘(鐵線猫)¹²⁾로 힘찬 필치를 보여준다. 채색은 먹색·백색·적색·황색·갈색 등

8) 문명대, 『長川1號분佛像禮拜圖 壁畵와 佛像의 始原問題』, 『선사와 고대』 1, 한국고대학회, 1991, pp.131~154.

9) 인동당초문 : 통구사신무덤안간 북벽 천정받침의 문양을 활용한 인동당초문이다. 인동초는 덩굴식물로서 덩굴을 이루어 끊임없이 뻗어 나가기 때문에, 연면(連綿)의 상징으로 잘 알려져 있다. 인동당초문양은 여러 가지 덩굴풀이 꼬여 뻗어나가는 모양의 무늬를 형상하는 경우가 많고, 인동당초·포도당초·모란당초 외에 장식화 되어 주제식물을 판별할 수 없는 것도 있다.

10) 윤문영, 『한국 추상회화에 표현된 오방색 연구, 박생광, 전혁림, 이두식, 오승윤의 작품을 중심으로』, 충북대학교대학원석사학위논문, 2013, p.17. 재인용

11) 구륵법(鈎勒法) : 굵고 가는 데가 없이 처음부터 끝까지 굵기가 같은, 곳곳하면서도 곧은 필선. 마치 철사와 같다는 데서 유래하였다.

을 주로 사용하였으며, 색은 일률적으로 칠하여 명암을 표현하지 않았다.¹³⁾ 이러한 고분 벽화의 그림은 사찰의 벽화나 불화도 같았을 것으로 추정되며, 당시 불교회화의 실상을 전혀 알 수 없는 점이 아쉽다.

백제는 불교회화의 실상을 보여주는 예는 부여 증산리 고분 벽화의 연화비운문(蓮華飛雲文), 미륵사지에서 출토된 대나무 그림 조각, 무령왕릉 왕비 두침에 그려진 비천·연꽃·인동문정도에 불과하다. 이는 모두 단편적인 그림들이어서 백제의 불교회화에 대해 고찰하기에는 충분치 않으나, 힘차고 율동적인 고구려 불화와 비교하면 한결 부드럽고 완만한 동감이 느껴진다. 이밖에 부여 규암면에서 발견된<산수문전>은 사찰을 장엄했던 전돌로서, 그 길은 아니지만 산과 절, 승려가 표현된 점에서 넓은 의미로 불교회화라 볼 수 있다.¹⁴⁾



[도판 4] <무령왕릉왕비 두침>¹⁵⁾



[도판 5] <연꽃무늬>

백제시대의 벽돌무덤인 충남공주 송산리6호분 을 보면 사신도가 그려져 있고, 전돌 위에 흰색과, 청, 적, 검정을 넣어 벽화를 그렸다. 이처럼 고분의 벽화를 통해 백제의 회화적 양식을 살펴볼 수 있다.

한편 삼국 중 가장 늦게 불교를 공인한 신라는 고구려, 백제 못지않게 불교가 발달하였다. 544년 신라 최초의 절인 대흥륜사가 완공되면서 부터 본격적으로 불교회화가 조성되었을 것으로 생각된다. 그러나 아쉽게도 기록이나 실물이 남아 있지 않아 당시 불교회화의 모습은 알 수 없다. 그러나 경상북도 경주시 황남동 천마총(天馬冢)에서

12) 철선묘(鐵線猫) : 윤곽을 선으로 묶고 그 안을 색으로 칠하는 화법.

13) 김정희, 전계서, p.52.

14) 김정희, 상계서, p.56.

15) 무령왕릉 왕비 두침 백제, 6세기, 나무에 주철·금박 길이 40cm, 국립공주 박물관, 국보 제 164호.

출토된 천마도와 기마인물도, 봉황등이 그려진 채화판에서 회화의 면모를 유추할 수 있다. 천마총에서 출토된 천마도는 색채는 중앙에 흰색으로 천마도를 그렸고, 가장 자리는 흰색·붉은색·갈색·검정색 선으로 인동당초문을 장식했다.

5세기 후반에 조성되고 1985년에 발견된 읍내리 고분 북벽에는 붉은색으로 윤곽을 그린 뒤 채색한 연밥과 줄기, 약간 오므라든 연잎, 측면의 연꽃 등이 사실적이고 세련



[도판 6] <천마도>¹⁶⁾



[도판 7] <읍내리 고분 북벽의 연꽃그림>¹⁷⁾

된 솜씨로 그려졌다.¹⁸⁾

연꽃의 양식은 고구려 덕흥리 고분의 연지도 및 무용총, 통구12호분 등에 그려진 연꽃과도 일맥상통하는 것으로 고구려적인 요소를 보여준다. 이 그림은 같은 북벽에 그려진 인동당초문으로 추정되는 화문과 함께 피장자의 극락왕생을 기원하며 그려진 것으로 보인다.¹⁹⁾ 또한 단청기법이 성행하였는데 삼국사기에 따르면, 진골부터 단청의 오채를 금하며, 성골과 왕궁에서만 오채를 사용하여 당시의 단청의 다채로운 색채와 화려함을 알 수 있다.

이처럼 신라의 불교 회화는 고구려의 영향을 받아 백제적인 유려한 필선을 보여주며, 고구려와 백제 두 회화의 영향을 받아들인 것으로 생각된다.

16) <천마도> 자작나무 껍질에 채색, 감지에 은니, 53cm X 75cm, 국보제207호.

17) <연꽃 그림> 순흥 읍내리 고분 북벽의 (모사) 신라(추정)5세기 후반, 경북 영주.

18) 안휘준, 『기미년명 순흥 읍내리 고분 벽화의 내용과 의미』, 『한국회화사 연구』, pp.116~134.

19) 김정희, 전계서, p.58.

2. 통일신라시대

신라가 중국 당나라와 연합하여 백제와 고구려를 차례로 수복하고 삼국통일의 위업을 달성한 시대에 이르러, 삼국의 다양한 문화가 융화되어 새문화가 탄생되었다. 특히 당나라와의 잦은 교섭을 통해 국제적 문화를 적극적으로 받아들였다. 회화에서는 불교회화와 궁정 취미의 인물화, 청록산수화가 활발히 제작되었고, 그림을 관장하는 궁중 기관인 채전을 두어 국가사업에 필요한 화공을 배출하였다.²⁰⁾ 통일신라시대에는 불교가 성행하여 국가와 종파, 개인 등이 많은 사찰을 건립하였던 것을 볼 때, 불화를 제작하던 화승의 일부는 채전에 소속되어 국가에서 필요로 하는 왕실 사찰의 벽화와 탕화, 변상화 등을 제작하였을 것이며, 나머지 화승들 또한 각 사찰과 개인의 요구에 따라 많고 다양한 불교회화를 제작했을 것으로 생각된다.²¹⁾ 이처럼 통일신라의 불교회화는 다양하고 사실주의적 불교회화가 주류를 이뤘음을 알 수 있다.



[도판 8] <대방광불화엄경사경변상도>
(안쪽면)²²⁾



[도판 9] <대방광불화엄경사경변상도>
(바깥면)

통일신라시대 불화가 동시대 조각 양식과 같이 이상적 사실주의 양식으로 그려졌음은, 통일신라시대 화적으로 유일하게 남아 있는 <대방광불화엄경사경변상도>(754~775, 삼성미술관 리움 소장)에서 그 실상을 일부 확인할 수 있다. 이 작품은 실차난타(實次難陀, 652~710)²³⁾가 번역한 『신역 화엄경』(80권)의 내용을 서사하고 그린 화엄경사경변상도로, 754~755년에 걸쳐 황룡사 승려인 연기법사가 발원, 조성하였다. 1977년 화엄경 두루마리와 함께 알려진 변상도는 자색의 닥종이에 금니와 은니를 사용하여 그

20) 안휘준, 전계서, pp.211~214.

21) 김정희, 전계서, p.62. 재인용

22) <대방광불화엄경사경변상도> 통일신라, 754~755, 자색종이에 금·은 니, 25.7cm X10.9cm, 24cmX9.3cm, 삼성미술관 리움, 국보 제 196 호.

23) 실차난타_중국 당나라 때 활동한 서역 출신의 승려. 『신역 화엄경』, 『대승입능가경』 을 한역하였다.

렸다.

현재 2조각의 단편만이 남아 있으나, 800권의 화엄경 중 제44~50권의 내용을 필사한 두루마리 앞에 붙어있던 것으로 추정된다. 이 변상도가 석굴암과 같은 시기에 조성된 사실은 이상화된 사실주의를 추구했던 당시의 조각 양식과 불화양식이 동일했음을 말해준다. 안쪽면 에는 화려하게 장엄된2층 전각을 배경으로 화엄경의 주불인 비로자나불과 비로자나불을 대신해 설법하는 상수보살들의 모습이 금나와 은니의 유려한 필선으로 그려졌다. 호화로우면서도 정교한 묘선, 풍만하면서도 균형 잡힌 모습은 8세기 중엽의 불교회화가 높은 수준이었음을 보여준다.²⁴⁾

이처럼 통일신라 때는 많은 불화가 그려졌다고 하는데 삼국유사에 의하면 석가불화(釋迦佛畫), 미륵불화(彌勒佛畫), 천수관음도(千手觀音圖), 십일면관음도(十一面觀音圖), 제석천도(帝釋天圖), 53분도 등 다양한 불화가 그려졌다고 전하고 있지만 현재는 한 점도 남아있지 않다.²⁵⁾

제2절 불교문화의 융성과 고려시대 불화

고려시대는 불교를 국교로 할 만큼 불교문화의 절정기였는데. 이 시기의 불교회화는 화려함과 정교함을 갖추고 있어 이 시대 미술 경향을 대변해 주고 있다. 특히 불화는 고려의 미술문화를 대표하며, 국교를 불교로 하여 불교회화가 발달하는 계기가 되었다.

불교가 국교였던 고려시대는 불교 미술이 가장 발달했던 시대이다. 기록으로 확인되는 사찰의 수만 3,500여 곳에 달했던 것을 보면 사찰을 중심으로 한 불교 회화의 성행을 가히 짐작할 수 있다. 고려시대에는 귀족이나 권문세족들이 자신 과가족의 번영, 안녕을 위해 원찰(願刹)을 짓는 일이 성행하여 이곳에 봉안되는 불화도 많이 제작 되었다. 또한 다양한 종파가 유행함에 따라 각 종파의 사찰에서는 조사나 고승의 초상화인 진영(眞影)이 제작되었다. 고려 후기 무신정권 시기에는 선종이 본격적으로 유행하면서 달마도(達磨圖)를 비롯한 선종화의 조성이 활발하였다. 이러한 사실들을 보면 고려시대에 조성된 불화의 수가 상당히 많았음을 알 수 있지만, 지금까지 남아 있는 작품이나 기록은 얼마 되지 않는다. 현존하는 고려불화는 채색화가 160점, 사경(寫經)및

24) 김정희, 전계서, p.66. 인용

25) 문명대 『한국불교미술사』, 한연, 1997, p.207.

판경변상화(版經變相畵)가 70~80여 점 등, 230~240여 점에 달한다. 이 수량은 현존하는 일반 회화에 비하면 매우 많은 편이다. 그러나 고려 왕조500년 동안 조성된 불화의 응성을 생각한다면 터무니없이 적은 수이다. 이들 작품마저 상당수가 일본을 비롯하여 유럽, 미국 등지로 뿔뿔이 흩어졌기에 세계적으로 명성 높은 고려불화를 쉽게 볼 수 없는 현실이 안타까울 따름이다.²⁶⁾

고려의 불화는 음양오행설에 입각한 오채의 향연으로서 적, 청, 황, 백, 흑의 오색을 어떻게 조화 하는가에 따라 그 상징성을 나타낸다. 따라서 불화의 색채배색 구조는 오방색으로부터 시작되었다고 볼 수 있다.²⁷⁾ 오늘날 전하는 고려 불화의 대부분이 이 시기에 제작된 것들인데 전체적으로 섬려하고 찬란하고 화사하며 호화로운 불화가 전 시대를 압도하고 있는데, 이것은 고려의 국력이 불교에 얼마나 경도(傾倒)되었는가를 보여주는 좋은 예가 아닐 수 없다.

고려시대는 1170년 무신정변(武臣政變)을 기점으로 고려 전기와 고려 후기로 나뉜다. 고려 전기의 불화는 <대보적경(大寶積經) 사경변상도>, <보협인다라니경(寶篋印陀

羅尼經)판화변상도>, <법화경사경변상도>, <어제비장전(御製秘藏詮)판화변상도>등 몇 점의 변상도가 남아 있다. 이들 그림은 사찰에 봉안하여 예배하는 불화는 아니지만 그것을 통해 당시의 불화양식을 추측해 볼 수 있다.²⁹⁾



[도판 10] <대보적사경변상도>²⁸⁾

<대보적경사경변상도>는 고려 시대 사경화 중 가장 이른 시기의 작품이다. 목종의 어머니인

황보씨, 즉 천추태후가 외척인 김치양과 함께 발원하여 제작한 금자대장경(金子大藏經)의 변상도이다. 겉면에는 유려한 필치의 보상화문을 그렸고, 안쪽에는 세 보살이 산화(散花) 공양하는 모습을 은니로 그렸다. 세 보살 모두 균형 잡힌 늘씬한 체구와 둥글고 풍만한 얼굴에 작은 이목구비가 얼굴 중앙으로 몰렸으며, 양 어깨와 양 팔을

26) 김정희, 전게서, pp.69~72.

27) 김명숙, 『불화속의 무속화를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1992. p.9. 인용

28) <대보적사경변상도 고려>, 1006, 감지에 은니, 29.1cm X 45.2cm, 일본교토국립박물관.

29) 김정희, 상계서, p.73.

감싸며 내려오는 천의자락에서 정제된 아름다움이 드러난다. 이 변상도에 보이는 풍만하고 유려한 필치의 사실적인 양식은, 통일신라 불화의 전통인 사실주의 양식을 계승한 궁중 화가가 이 그림을 그렸을 가능성을 보여준다.³¹⁾ 이보다 1년 뒤에 제작된<보



[도판 11]<보협인다라니경판화변상도>(부분)³⁰⁾

협인다라니경판화변상도>는 1007년 개성 총지사(總持寺)의 주지 홍철(弘哲)이 간행하여 탑 속에 공양하였던 것이다. 그림의 내용은 부처가 무구묘광(無垢妙光)바라문의 공양을 받으러 그의 집에 가는 도중 풍재원(風財園)의

낡은 고탑에 이르러 설법하는 것으로부터 시작하여, 법문을 들은 수많은 이들이 각기 불도(佛道)를 수행하여 인과응보를 깨닫고 이 경전을 서사(書寫)하여 탑 속에 봉안함으로써 얻게 될 무한한 공덕에 관한 것이다. 이 변상도는 중국 오월(吳越)의 전홍숙(錢弘淑)이 간행하여 975년 서호(西湖)의 뇌봉탑안에 봉안하였던 보협인경변상을 기본으로 하였지만 구도나 사물의 묘사가 오월판(吳越版)보다 훨씬 사실적이라는 평을 받고 있다. 또<어제비장전판화변상도>는 북송대 태종이 지은 『어제비장전』의 내용을 그림으로 표현한 것이다. 이 변상도는 산수의 배경이 강조된 전중후경의 자연스러운 구



[도판 12]<어제비장전 권6 판화변상도(제3도)>³²⁾

도와 원근법의 구사, 사실적 인물의 배치와 형태, 힘차고 대담한 필치 등에서 북송판의 지나친 유연함에서 탈피하여 웅장하면서도 자연주의적인 고려전기 산수화의 양식을 잘 반영한 작품으로 평가받고

30) <보협인다라니경판화변상도(부분)> 고려, 1007, 목판화, 6.8cm X 239.1cm, 개성총지사간, 도교국립박물관 오쿠라컬렉션.

31) 김정희, 전계서, pp.73~75.

32) <보협인다라니경판화변상도(부분)> 고려, 1007, 목판화, 6.8cm X 239.1cm, 개성총지사간, 도교국립박물관 오쿠라컬렉션.

있다.³³⁾ 이처럼 고려전기의 불화의 특징은 자연스러운 구도와 원근법의 훌륭한 구사, 사실적 인물형태 등 대담하고 힘찬 필치로 웅장하면서도 자연주의적인 회화양식을 보인다.

한편 고려후기는 1170년에 일어난 무신정변 이후 조선 왕조가 수립되기까지의 기간을 일컫는다. 무신정변은 고려 사회를 새로운 국면으로 전환시켰다. 왕권은 유명무실해지고 신분제도 해이해졌으며, 권력 집중에 따른 경제력의 편중으로 토지의 겸병(兼併) 현상이 일어났다. 1231년 이후에는 6차에 걸친 몽골군의 침입으로 전 국토가 황폐해지고 사찰은 불에 타 많은 문화재가 소실되는 등 큰 피해를 입었다. 1258년 무신정권이 붕괴된 뒤 원(元)의 간섭을 받게 되었고, 이후 원의 문화가 전래되어 고려 후기에는 문화 전반에 걸쳐 많은 변화가 일어났다.³⁴⁾

지금 남아 있는 고려 불화를 주제 면에서 보면 아미타불도, 관음보살도, 지장보살도 등이 중심을 이루며, 나한도, 미륵하생경변상도, 석가십육나한도, 약사불도 등이 몇 점 있다. 수명장수와 극락왕생을 기원하는 아미타신앙 계통의 불화인 아미타불도와 관음보살도, 지장보살도 등이 유난히 많다는 점에서 고려시대 불교 신앙의 일면을 엿볼 수 있다. 고려시대에는 거란과 몽고, 왜구 등 외적의 침입이 끊이지 않았기 때문에, 현세구복적인 관음신앙과 극락정토로 맞이해가는 아미타신앙, 사후 지옥의 무서운 고통에서 구제해주는 지장신앙은 괴롭고 불안한 현세를 이겨내는 진통제 같은 역할을 했을 것이다. 더욱이 전란으로 죽은 부모와 친척 등의 명복을 빌고 영가(靈駕)를 천도하는 데 있어서, 극락왕생을 보장해주는 아미타정토신앙이 성행했음은 두말할 필요가 없다. 이에 따라 정토계 불화가 다수 제작되었으며, 특히 왕생자를 극락으로 인도하기 위하여 내영하는 아미타불을 그린 아미타내영도(阿彌陀來迎圖)가 인기를 끌었다. 그러나 당시 기록을 보면 아미타계 불화뿐 아니라 석가모니불도와 나한도, 달마도, 조사진영 등 다양한 양상을 보인다.³⁵⁾

고려후기 불화의 양식을 간단하게 살펴보면 먼저 구도 면에서 협시를 동반한 예배도의 경우, 구도를 위아래 상하 2단으로 나누어 위쪽 상단에는 주인공을 크게 강조하여 그리고 하단엔 대좌를 중심으로 협시보살들을 배치하는 2단구도를 취하였다.³⁶⁾ 이러한 2단 구도는 고려 불화의 전형적인 구도로 자리 잡았다.

33) 김정희, 전계서, pp.74~75.

34) 김정희, 상계서, pp.75~76.

35) 문명대, 전계서, pp.140~141

36) 문명대, 『高麗佛畵의 樣式 變遷에 대한 考察』, 한언, 1998, pp.17~34.



[도판 13] <아미타독존내영도>³⁷⁾

예배도는 엄격한 2단 구도를 지킨 반면 수월관음도와 아미타내영도, 나한도 등은 인물들이 비교적 자유로운 자세를 취하였다. 1200년을 전후한 시기에 해허(慧虛)가 그린 <관음보살도>는 투명한 사라를 걸치고 연꽃 대좌에 사뿐히 올라서서 옆으로 살짝 몸을 비틀고 구석의 선재동자를 내려다보는 관음보살의 모습이 마치 유려한 귀부인 같다. 버들잎 모양의 광배로 몸 전체를 감싸고 화려한 필선 등은 이 작품을 고려 불화의 대표작 중 하나로 꼽기에 충분하다.

1286년의 <아미타독존내영도>는 이 불화보다는 다소 늦은 시기에 제작되었다. 오른쪽으로 몸을 약간 비튼 자세의 아미타여래가 오른팔을 길게 내려뻗고 왼팔은 어깨까지 들어 두 손가락을 맞대고 왕생자를 맞이하는 모습을 잘 표현하였다.³⁸⁾

한편 색채를 살펴보면 고려 불화에 사용된 색은 전체적으로 주(朱), 녹청(綠靑), 과군청(群靑)이다. 고려불화에 기본을 이루고 있는 것이 이 삼색이다. 예를 들자면 거의 모든 여래상 가사의 바탕색을 주(朱)로 칠하고 있으며, 대의에는 녹청(綠靑), 치마는 군청(群靑)이 채색되었다. 고려불화는 색을 매우 절제하여 제작했는데 특히 설색된 주조색은 적색과, 갈색이며 특징적으로 금분을 사용한 금니를 많이 사용하여 화려함을 보이고 있다.

또한 주, 녹청, 군청 이외에 백색으로는 백토(白土)와 연백(鉛白)이 주로 사용되었는데, 특히 육신부 등 많은 부분에서 확인된 복채(伏彩)에 사용한 흰색은 거의 대부분이 백토였으며, 시각적으로 흰색 계통이나 약간 검게 보인다고는 연한 황색을 띄고 있는 것은 연백으로 확인되었다. 이 밖에도 실사(實査)를 통하여 분홍색계는 주구(朱具)와 단(丹) 노란색계는 황토(黃土)임을 알 수 있다.³⁹⁾

고려불화는 삼색을 기본으로 색의 종류를 절제하였으며, 안료를 혼합하지 않고 거의 모든 물감을 원색을 그대로 사용하고 있어 다채로운 색채가 아니어도 화려함을 보이고 있다. 또한 본존을 비롯한 인물들은 대부분 화려한 무늬를 섬세하게 시문한 옷을 걸쳤다. 옷깃에 표현된 다양한 문양, 관음보살의 투명한 사라에 꼼꼼하게 시문된 문양

37) <아미타독존내영도> 고려, 1286, 비단에 채색, 203.5cm X 105.1cm, 일본나혼은행.

38) 김정희, 전계서, p.83.

39) 한국미술의 자생성 간행위원회, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1998, pp.161~162. 인용

은 색채와 더불어 고려 불화의 아름다움을 한껏 보여주는 요소중의 하나이다. 대표적인 작품으로는 <아미타구존도(阿彌陀九尊圖)⁴⁰⁾>와 <수월관음도(水月觀音圖)⁴¹⁾>가 있다.

위 작품에서 볼 수 있듯이, 그 특징은 대체적으로 호화스럽고 화사한 색채와 금니의 화려한 문양, 우아한 자태의 귀족적인 인물 표현이라 할 수 있다. 특히 수월관음보살의 세밀한 묘사라든지 다양한 기법 등은 고려불화의 진가를 여실히 드러낸다. 색채의 구성과 함께 그 상하 2단 구도라든지 투명한 사라(紗羅)내분에 표현된 다채로운 문양은 황홀하기까지 하다.

고려불화에 표현된 인물 형태는 일반적으로 단정하고 근엄하거나 또는 풍만하고 우



[도판 14] <수월관음도>⁴²⁾

아하다. 얼굴은 대부분 둥글며 넓은 이마, 가늘고 긴 눈썹, 아담한 코, 작은 입, 두툼한 턱, 큰 귀와 두터운 귓볼, 짧은 목 등이 특징이다. 1200년을 전후하여 제작된 것으로 추정되는 헤허의 <관음보살도>와 14세기 불화의 걸작으로 손꼽히는 일본 텐도지 소장<지장보살도>의 인물은 단아하면서도 유연한 자세가 인상적이다. 일본 야마토분카칸<수월관음도>는 얼굴이 수척하면서도 단엄하고, 신체도 가냘프다. 1323년 서구방(徐九方)이 그린<수월관음도>는 균형 잡힌 몸매와 우아하고 곡선적인 자태, 자비로운 얼굴, 섬세하고 유려한 여성적인 손 등이 정교한 문양의 화려한 의상, 보석같은 배경과 어울려 아름다움의 극치를 이룬다. 이것은 고려시대 화가들이 지향했던 숭고한 예배 대상이자 이상적인 인물상의 전형을 보여준다. 이에 반해 1306년 <아미타여래도>, <아미타구존

도>및 일본 다이토구지 소장 <수월관음도> 등의 본존과 보살은 얼굴이 근엄하고 신체가 둔중해졌다. 일본 네즈 미술관소장<지장보살도>의 본존 역시 단정하고 근엄한 위엄

40) 아미타 : 아미타 신앙의 극치는 서방극락에 태어나는 데에 있다. 이러한 목적을이루기 위하여 신분의 귀천이나 고탈을 막론하고 일심으로 아미타불을 외우며 영불하게 되는데, 영불을 잘 행한 사람은 죽을 때나 그 수행이 성숙해지면 아미타불이 마중 나와 서방극락으로 인도해 간다고 한다.

41) 수월관음 : 불교의 33관음의 하나. 수월관음의 그림의 형식은 당의 저우 황()이후 널리 그려졌다. 수월관음은 남천축의 보타락산(보타락산: 관음보살이 계신곳을 뜻함)에 있다고 하며 회화에서는 수목(수목), 대나무 등을 배경으로 하고 물가 바위에 걸터앉아 있는 형상으로 나타난다.

42) <수월관음도(연당초문 부분)> 구방, 고려, 1323, 비단에 채색, 165.5cm X 101.5cm, 일본 센오쿠하쿠코칸.

을 잃지 않은 모습이다. 인물의 이러한 특징은 상시의 불상 조각에서도 공통적으로 발견되고 있어, 고려시대 미술의 특징 중 하나였음을 알 수 있다.⁴³⁾

필선은 단단하고 힘 있는 선, 구불거리는 선, 유려하고 활기차며 세련된 선, 등이 다양하게 사용되었다. 초기에는 원만하면서 힘 있는 선이 주로 사용되었으나 14세기에 이르러 날렵하게 변하는 경향이 있고, 하늘하늘한 옷자락이 바람에 흩날리는 듯 한 소위 오대당풍(吳帶當風)적인 경향까지도 나타났다. 1307년 노영(魯英)이 그린<아미타구존도>는 칠을 한 나무 바탕의 앞면에는 <아미타구존도>, 뒷면에는 <지장보살·담무갈예배도>가 그려졌는데, 아미타불과 팔대보살을 비롯한 인물들, 뒷면의 산과 구름 등이 모두 구불거리는 묘선으로 묘사되었다. 문치주의를 숭상하고 귀족문화가 성행했던 고려시대의 문화를 대변하듯, 고려 불화는 화려한 색채와 정교한 필선으로 불보살의 세계를 그려냈다. 뿐만아니라, 중국과 실크로드 지역 불화와의 교류를 통해 국제적 회화로 지평을 넓히기도 하였다. 이런 점에서 볼 때, 고려 불화는 그야말로 고려시대의 문화를 가장 잘 대변하는 미술로 평가할 수 있다.

제3절 조선시대회화에 나타난 불교회화

조선시대의 불교미술은 승유억불(崇儒抑佛)정책을 국가의 근본시책으로 정하고 불교를 탄압하고 유교를 근본이념으로 하는 정책을 펼쳤다.

예술과 문화란 말살하려고 해서 곧바로 없어지는 것이 아니며, 그렇다고 하여 독자적으로 전승 발전하려고 하여 될 수 있는 것도 아니다. 오랜 전통과 계승을 바탕으로 면면히 이어지는 생화감정의 표현일 뿐이다⁴⁴⁾.

조선시대의 승유억불정책으로 삼국부터 불교의 전래 이후 민족 신앙으로 토착화된 불교를 완전히 내몰기에는 그 뿌리가 깊고 컸으며, 또한 불교의 입장에서는 토착화된 민간적인 신앙을 폭넓게 수용함으로 인해 민중들 속에 깊이 뿌리를 내릴 수 있었다. 오히려 불교미술은 민속적인 미술 양식을 다양하고 폭넓게 흡수할 수 있는 또 하나의 계기가 되어 불교미술의 다채로운 변화를 가져오게 하였다.⁴⁵⁾ 때문에 불교미술의 퇴보의 양상을 가져온듯하나 세종말기의 불교에 호의적인 태조, 세조의 승불정책, 왕실비빈의 호불(護拂) 등으로 당대의 불교미술은 그 수준이 상당히 높았다.

43) 김정희, 전게서, p.93.

44) 장춘식, 『한국의 불교미술』, 민족사, 1997, p.24. 인용

45) 차용준, 『전통예능문화의 이해』, 제4권, 전통공예문화 편, 전주대학교출판부, 2003, p.265. 인용

고려(高麗)시대 에서 사회 전체의 정신신앙인 불교가 고려말에 타락하고 그 말기에 손질된 주자학(朱子學)⁴⁶⁾이 크게 발전하여 정몽주, 정도전, 같은 명유(名儒), 석학이 많이 나타났다. 유학(儒學)을 건국이념으로 삼은 태조 이성계(太祖李成桂)는 정도전 등과 결탁하여 이조(李朝)를 수립하고 모든 문물과 제도를 유교주의(儒敎主義)에 의해 개혁하고 그 이념을 국교로 삼게 되었다.⁴⁷⁾

이러한 유교사상은 불화 및 단청의 색채관 에도 반영되었다. 특히 왕실단청의 호화스런 색채는 왕의 높은 권위를 나타내며, 사원단청의 은은한 색채는 군자의 성품을 반영한다.

또한 유교사상(儒敎思想)은 생활의 형식적인 면, 또는 생활방식으로서 채택되었으며, 생사관이나 내면적인 면에서는 큰 영향을 주지 못했다. 즉, 시대적으로 종교의 변화에 따라 민중들의 심리적 상태가 그림으로 표현되었는데 그것은 민화(民畵)의 제작이나 민간 신앙에서의 채화 그리고 공예 측면의 채색에서 특히 잘 표현되고 있는 것이다.⁴⁸⁾ 조선시대에는 유교사상의 영향으로 생활방식 면에 크게 영향을 끼쳤으며 이는 불교회화의 색채와도 밀접한 관계가 있음을 알 수 있다.

조선전기에는 고려시대 불화의 전통이 지속되는 한편, 양식과 주제, 재료 등에서 새로운 변화가 나타났다. 먼저 후불벽화의 전통이 계속 이어졌는데, 1476년 대선사 해련(海連)이 제작한 무위사 후불벽화는 이러한 점을 잘 보여준다.⁴⁹⁾

<아미타삼존도>는 중앙의 아미타불을 관음보살과 지장보살, 그리고 6명의 나한이 협시한 전형적인 예배도 형식을 취하였다. 존상들의 단아한 신체표현 부드러운 붉은색과 녹색을 주조로 한 밝은 채색, 착의법, 장식적인 대좌의 표현 아미타불의 협시로 대세지보살 대신 지장보살을 채용한 점 등은 고려 불화의 특징을 그대로 계승한 것으로서 주목된다.⁵⁰⁾

조선 전기 불화는 복잡한 무늬와 찬란한 금색을 화면가득 매웠던 고려시대에 비해 문양이 훨씬 줄어들고 대신 다양한 색채가 사용되었다. 대부분의 작품에서는 적색과 녹색이 주조색을 이루면서 자주색, 청색, 연두색, 황토색, 갈색, 황색, 흰색, 금니 등이 조화로운 색채의 향연을 이루고 있다. 적색과 녹색은 조선조 이후 한국불화의 가장 특

46) 주자학(朱子學) : 주자가 완성한 학문. 만물의 근원을 리, 음양오행을 氣라 하며, 리는 만물에 性을 주며, 氣는 만물에 形을 준다고 하였다.

47) 李康河, 『丹青의 繪畵史的 考察』, 조선대학교 대학원 석사학위논문, 1987. p.45.

48) 한석성, 『우리가 정말 알아야 할 우리 단청』, 현암사, 2004, p.46. 인용

49) 문명대, 『無爲寺極樂殿 阿彌陀 佛壁畵 考察』, 『고고미술』 129, 1976, pp.122~125

50) 김정희, 전계서, pp.102~104.

징이 되는 색으로 거의 모든 불화에서 기본배색이 됨과 동시에 뚜렷하고 강렬한 색의 대비를 통해 불교의 오묘한 세계를 잘 전해 주고 있다.

색채의 다양하고 효과적인 사용은 다채로운 문양으로 각 부분을 분리시키는 것에서 벗어나 색채가 전달하는 중요한 요소로 부각됨을 보여주고 있다. 이들 불화에서는 연두색과 녹색, 연분홍색, 하늘색 등 동일 계통의 색채를 중첩되게 칠함으로써 명도의



[도판 15]

차에 의한 명암 효과를 잘 보여주고 있다. 이런 기법은 동양에서 명암법으로써, 이후 불화에서 명암법을 표현하는 중요한 기법중하나가 되었다. 한편, 점차적으로 색채가 불화의 주요 요소로 되어감에 따라서 필선은 이제 더 이상 회화적이 아닌 단지 윤곽을 나타내기 위한 수단으로 변모되어갔다.⁵²⁾

한편 조선 전기에는 산수화적 요소가 많은 불화가 다수 조성되었다. 불화와 산수화의 결합은 수월관음도와 나한도, 아미타구존도 등 고려 불화에서도 보이지만, 조선 전기로 들어서면서 본격적으로 나타났다. 가장 대표적인 것이 1550년도갑사 <관세음보살삼십이응탱>이

<지장보살·담무갈예배도(부분)>⁵¹⁾ 다. 1545년에 승하한 인종의 명복을 빌고자 인성화후가 도와서 화원 이자실(李自實)에게 그리게 하여 영암 도갑사 금당에 봉안한 이 불화는, 관음보살이 여러 가지 몸으로 응신한 모습을 수목산수를 배경으로 장엄하게 그렸다. 관음보살의 주의로 먼산의 봉우리들을 표현하고 그 전면에 주봉을 배치하여하였으며, 관음의 응신 장면을 그린 아래쪽에는 장면과 장면 사이에 산수를 묘사하였다. 여기서 사용된 산수표현은 조선 초기 안견파(安堅派)⁵³⁾ 화풍의 영향을 받은 것으로 보인다. 특히 중국 이곽파(李郭派)⁵⁴⁾ 화풍에서 즐겨 사용하던 소나무 표현과 바위의

51) <지장보살도> 고려, 비단에 채색, 111cm X 43.5cm, 일본 전도지.

52) 김정희, 전게서, pp.110.

53) 안견파(安堅, 15세기 중엽) : 조선 초기의 화가 안견(安堅, 15세기 중엽) 의 화풍을 따른 화가들을 일컫는 말. 중국이곽파(李郭派)의 화풍을 바탕으로 하면서도 한국화한 화풍을 구사하였다. 경물(景物)들이 한쪽으로 치우치거나 대칭으로 배치된 구도, 넓은 수면과 안개가 들어찬 확 트인 공간표현 해조묘의 수지법 및 단선 점준등을 특징으로 한다.

54) 이곽파 : 북송대 화가인 이성(李成)과 곽희(郭熙)에 의해 이루어진 화풍. 곽희파라고도 한다. 몽게구름처럼 보이는 침식된 황토 산을 즐겨 그리되, 필선이 하나하나 구분되지 않도록 붓을 잇대어 쓰며, 산의 밑동을 밝

준법(峻法)은 당시의 산수화풍을 반영하였다.⁵⁵⁾ 산수를 배경으로 한 오백나한의 다양한 모습을 섬세하고 능숙한 필치로 그려낸 오백나한도와 소나무를 배경으로 안락국태자(安樂國太子)⁵⁶⁾ 이야기를 서사적으로 그려낸 사라수탱도 불화와 산수화의 결합을 보여주는 작품이다.⁵⁷⁾

16세기 말의 임진왜란과 17세기 중반의 병자호란 등 장기간에 걸친 본토의 전쟁은 전국을 초토화시킬 정도로 그 피해가 심각하였다. 특히 전국에 사찰은 승병의 본거지였던 까닭에 급심한 피해를 입었다. 삼국시대와 고려, 조선 전기에 걸쳐 조영된 많은 사찰이 이기간 동안 대부분 불타버렸다. 수많은 불교문화재 또한 약탈되거나 소실되었다. 그러나 왜란을 겪으면서 승병들의 눈부신 활약으로 인해 조선 전기의 강력한 억불정책은 다소 수그러들었고 왜란 중 소실된 사찰들은 숙종 대 이후 대부분 중창 또는 중건 되었다.⁵⁸⁾ 1910년 이후 일본의 본격적인 침략이 시작되면서 일본 불화의 영향이 물밀듯이 들어오고, 서양화법이 전래됨에 따라 전통 불화의 맥은 더 이상 이어지지 못한 경향이 있다.

또한 조선전기의 주조색이 적색과 녹색에서 조선후기의 색채는 고려불화에서 절제되며 구사되던 청색이 큰 면적에 적극적으로 사용된다. 적, 녹색이 주를 이루었던 것이 대부분이지만, 시대가 흐를수록 채색은 두껍게 올려 둔탁한 느낌이 든다. 보관, 옷깃, 흙, 범의 의 일부 등을 제외하곤, 금니의 사용 역시 제한하여 사용되어있다. 채색이 짙어지면서 조선전기의 탄력 있고 섬세했던 윤곽선의 기능은 최소한의 기능을 하게 되었는데 그 이유는 필선 또한 전례 되어 전해 내려온 초본을 그대로 전사하여 도상을 그대로 베껴 그렸던 것에 있다고 할 수 있다. 또한 고려시대 수월관음에서 시문된 부드러운 필선이 아닌 조선시대에는 철선묘의 직선의 사용으로 두드러지게 나타난다. 특히 시왕도의 일부 작품에서는 성의 벽면벽돌이 대왕 앞에 묘사된 계단의 설계도적 묘사로 인해 화면이 훨씬 경직되어 보인다. 19세기 이후에 곧은 직선이 사용되는 것은 아마도 서양 화법의 수용과 함께 원근법에 대한 이해가 깊어졌던 데서 기인한 듯하다.⁵⁹⁾

게 표현하는 게 특색이다. 나뭇가지의 묘사에는 게발톱처럼 보이는 묘법인 해조묘를 즐겨 사용했다.

55) 김정희, 전계서, pp.110~111.

56) 안락국태자 : 『안락국태자전』 에 나오는 사라수 대왕의 아들. 『안락국태자전』 은 『석보상절』 , 『월인석보』 안에 수록되어 있는 한글 소설로, 인도의 사라수 대왕과 왕비, 아들인 안락국이 여러 가지 고난을 겪은 뒤 서방 극락정도에 왕생한다는 내용을 담고 있다.

57) 김정희, 상계 서, p.111.

58) 차재선, 『한국고분벽화의 일월성신도』 , 『미술학보』 4, 1991. pp.3~32 인용

59) 김정희, 상계서 , pp.298.

적색과 녹색이 아름답고 화려한 조화를 이루면서 전반적인 색채의 분위기를 이끌어 가던 조선중기 불화에 비해, 조선말기에 이르면 전반적으로 채색이 어둡고 탁하며 짙어 가는 경향을 보인다. 또한 검정색이라든가 고동색, 청색의 빈번한 사용도 불화의 고상한 품격을 떨어뜨리고 있다.

18세기말 부분적으로 쓰이던 청색은 주조색이 적색과 청색으로 바뀐 듯한 느낌이 들 정도로 격하게 많이 채색되었는데 청색 또한 호분을 섞어 다소 탁해진 느낌이 든다. 색채의 과도한 남용과 이런 강한 청색의 사용은 화면상의 전체적 리듬을 깨트리는 요소로 작용하여 격조가 높은 색의 조화를 이제 찾아 볼 수 없게 되었으며 분위기와 잘 어울리지 않아 어색한 조화로 인해 체계적인 색채배색의 질서가 무너지고 흐트러진 느낌이다.⁶⁰⁾

또한 조형적면에서도 조선후기에 이르러 서양화법이 전래, 수용되면서 일반회화에서도 음영법에 대한 관심이 높아졌다. 특히 1880년대를 전후하여 경기도지방 일대에서 제작된 탕화에서는 마치 초상화를 그리듯 권속의 얼굴에 음영을 표현하여 주목되며, 얼굴 골격이 유난히 강조되었다. 음영법에 대한 관심이 높아진 것과 관련이 있다고 생각된다.

60) 鄭保蓮 『佛畫에 사용된 顔料의 特性 研究』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2001, p.22. 인용

제3장 불화 색채의 상징성과 제작방법의 현대적 응용

제1절 불교회화에 나타난 색채의 상징성

예로부터 불교회화에 사용된 색을 특징을 살펴보면 주로 청색, 적색, 녹색, 황색, 백색의 오방색을 사용하는데 오방색으로 그려진 불화는 조선시대에 더 많이 나타난다. 또한 금색과 은색이 오방색과 조화를 이룬다.

불교회화는 동양의 음양오행 사상의 색채관을 가지고 다섯 가지의 기본 색을 도출해 일상생활과, 생활에 관련된 모든 것 과 연관 지어 생활했으며, 이러한 음양오행의 색채관은 미적인 것과 관련해 우리의 전통 색채사상과 심미적 미의식을 오랫동안 지배해 왔다.⁶¹⁾

불화에서는 청색, 적색, 백색, 흑색, 황색을 기본으로 하는 오방색을 바탕으로 적색과 청색의 색채를 주제에 사용하였다. 또한, 탕화를 한층 돋보이게 하는 색은 금색이며, 부처의 절대성의 상징적 의미를 갖는 색으로 금색은 부처나 보살의 피부색과 광배로 표현된다. 불화에서 쓰이는 오색은 오대(五大), 오근(五根) 혹은 오지(五智)라고도 부르며, 정신적 작용을 상징화한 것이다. 청색은 뛰어난 힘을 지닌 색, 황색은 자성을 잃지 않는 색, 적색은 연소시키는 힘을 갖는 색으로 항복법을 쓰이는 색채이다. 여기서도 불화가 지니는 의미가 단순히 어떤 대상을 묘사하거나 표출하려는 것이 아니라 우주의 삼라만상의 전체상을 표출하려 하고 있다. 그리하여 불화의 색감은 생동감을 느끼게 하는 특징을 잘 나타내고 있으며 특히 불화를 보는 사람으로 하여금 색감은 우주가 같이 있는 것으로 느끼게 하는 것이다.⁶²⁾ 불교회화에 나타난 오방색과 오방정색에 대해 고찰해보도록 하겠다.

1. 음양오행(陰陽五行)사상

불교회화의 색의 사용에 있어서 어떤 사상에 바탕을 두고 있었는지를 고찰해볼 필요가 있다. 음과 양은 동양에서 가장 기본적인 하나의 원리로써, 한반도를 비롯한 동양

61) 최지수, 『현대 불화의 재료와 조성기법 연구』, (동국대학교 교육대석사학위 논문, 2014), p.14.참조

62) 장명화, 『한국화의 오방색에 대한 조형성연구-본인 작품을 중심으로』, 원광대학교 석사학위논문, 2014, p.14~15.참조

의문화권의 사유와 만물의 형성에 많은 영향을 끼쳐왔다. 음양 사상은 자연철학적인 근원에서 출발하였다 하더라도 순환적 질서와 상징성을 우주적 이원성의 차원을 넘어 윤리적, 종교적, 차원의 범위를 포괄했으며, 심지어는 풍속신앙과 사회적 제도에 이르기까지 다양하게 형성된 원리로서 이용되어왔다.

음양오행사상은 동양의문화권에서 우주에 관련한 철학적 해석과 사상의 근간에 체계가 되었던 원리이다. 음양오행사상에서 우주의 체계는 처음 아무런 형체가 없는 무극(無極)의 공허의 상태였다. 이 무극에서 음(陰)과 양의 두 기운이 생겨나서 지붕인 하늘과 바닥인 땅[天地]을 이루었고, 다시 음 과 양의 두 기운이 활동하는 과정에서 다섯가지 원소를 생산하는데, 이것을 오행이라고 한다.⁶³⁾ 다섯 가지 원소란 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水) 로서 이러한 다섯 가지 기가 서로 상호보완의 관계속에서 상생이 되기도 하고 상극이 되기도 한다.

음양오행설(陰陽五行說)을 체계적으로 성립시킨 대표적인 학자는 추연⁶⁴⁾이었다. 그는 음양(陰陽)의의 기(氣)와 오행(五行)에서 발생하는 사물의 별화를 설명했는데, 대표적인학설로 오덕종시설(五德終始設)⁶⁵⁾이 있다

음양오행사상의 색채는 동·서·남·북 과 중앙의 다섯 가지 오방으로 이루어지며, 오방에는 각각 방위에 해당하는 5가지의 정색이 존재하며, 오정색은 양(陽)에 해당하며 각 정색의 사이에는 5가지 간색이 있다. 즉 동·서·남·북· 중앙의 사이의 간색이 음 으로서 녹(綠), 벽(碧), 홍(紅), 자(紫), 유향색(黃色)을 오간색(五間色)이라고 말한다. 오정색의 동쪽은 청색, 서쪽은 백색, 남쪽은 적색, 북쪽은 흑색, 중앙은 황색이며, 이 중에 청색과 적, 황색은 양의 색이고 흑색과 백색은 음의 색이다. 오간색 으로는 동방의 청색과 중앙의 황색 사이에는 녹색이 있으며, 동방의 청색, 서방의 백색 의 사이에는 벽색, 남방의 적색, 서방의 백색 사이에는 홍색이 있으며, 북방의 흑색, 중앙의 황색 사이에는 유향색이 있다. 북방의 흑색, 남방의 적색 사이에는 자색이다. 이와 같은 오정색과 오간색의 10가지의 기본색을 음과 양에 따라 적절하게 사용하는 것은 우주의 질서를 유지하고 화평을 얻는 중요한 일로 생각했다.⁶⁶⁾

63) 박혜진, 『단청에 바탕을 둔 전통색채 교육을 위한 프로그램 개발 연구-공업계 고등학교 디자인과를 위하여-』, 부경대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003, p.12 참조

64) 추연(騶衍) : 중국 전국시대의 사상가. 맹자보다 약간 늦게 등장하여 음양오행설을 제창하였다. 세상의 모든 사상(事象)은 토(土), 목(木), 화(火), 수(水)의 오행상승(五行相勝) 원리에 의하여 일어난다고 하였다.

65) 오덕종시설(五德終始設) : 중국 전국(戰國)시대의 추연(騶衍)이 주창한 설(設)

66) 김병훈, 『한국 채색화의 색채 연구 : 본인작품을 중심으로』, 건양대학교대학원 석사학위논문, 2008, p.10. 재인용

<표 1>67) 오행사상에 근거한 각각의 상징성

오행	절기	방위	색상	신상
목(木)	봄(春)	동(東)	파랑(靑)	청룡(左靑龍)
화(火)	여름(夏)	남(南)	빨강(赤)	주작(前朱雀)
토(土)	토용(土用)	중앙(中央)	노랑(黃)	인황(中人皇)
금(金)	가을(秋)	서(西)	하양(白)	백호(右白虎)
수(水)	겨울(冬)	북(北)	검정(黑)	현무(後玄武)

위에서 살펴본 바와 같이 선조들에게 오방색은 단순한 빛깔로써의 색만이 아닌, 방위와 계절을 나아가 종교적이며 우주관적인 철학을 형성하였다.

2. 오정색(午正色)과 오간색(午間色)

음양오행사상(陰陽五行思想)에 기인한 섞음이 없는 순수한 색을 오방색(五方色)이라 하였다. 오정색(五正色), 오채(五彩), 오색(五色)라고도 하며 그 규정은 우주 삼라만상의 변화(變化)와 생성(生成)에 - 역(易)의 원리인 음양오행사상(陰陽五行思想)에 따라 색(色)의 개념화(概念化)한 것이다. 음과 양의 관점에서 오정색(五正色)은 양(陽)에 해당되며, 오간색(午間色)은 오정색의 사이에 놓여지는 색으로 음(陰)에 해당된다.⁶⁸⁾

동양사상에서는 색채개념을 시·공간이 분리되지 않은 유기적 관점으로 파악하였다. 오정색(五正色), 오채(五彩), 오색(五色)을 오방색이라 하여 방위로 동(東)·서(西)·남(南)·북(北)·중앙(中央)을 지칭하는 색으로 표상화 하였으며, 색을 신성시하며, 상징적으로 사용하고 함부로 쓰는 것을 금하였다.

오정색은 청, 적, 황, 백, 흑으로 청(靑)은 동방의 정색으로 목(木)에 속하고, 적(赤)은 남방의 정색으로 화(火)에 속하고, 황(黃)은 중앙의 정색으로 토(土)에 속하고, 백(白)은 서방의 정색으로 금(金)에 속하고, 흑(黑)은 북방의 정색으로 수(水)에 속한다.⁶⁹⁾ 따라서 오방색에는 각각 방위와 색채를 오행에 연관지어 상징적 의미를 부

67) 곽동해, 『한국의 단청』, 악연문화사, 2002, p.109 인용

68) 宋奐兒, 『한국 전통회화의 色彩 美意識에 관한 연구-고분벽화의 진채를 중심으로 -』, 유교사상연구, 1997, p.220. 인용

69) 고은정, 『단청의 색채를 응용한 작품연구 : 본인의 작품을 중심으로 채를 중심으로』, 안동대학교 석사학위논문, 2012, p.22. 참조

여하였다. 오색(五色)을 인격의 덕목인 오상(五常)에 대응시켰으며, 제례(祭禮)에는 홍동백서(紅東白西)에 맞게 제수(祭需)를 배치하는 등 오정색(五正色)의 사상과 상징적 색채관은 동양의 생활문화 전반에 적용되어 왔다.⁷⁰⁾ 이러한 오방색의 사상과 상징적 의미는 다양하며 우리의 민속, 무속, 풍습뿐 아니라 불교회화의 색채에 반영되어 왔다.

우리의 선조들은 전통적으로 생활 전반에 음양오행의 이치에 의해 구성된 각각의 상징성에 따라 색을 활용하였다. 이와같은 상징성은 오늘날 우리의 민속과 일상생활 전반의 색채 활용에 영향을 주고 있다.⁷¹⁾ 각각의 상징성과 특징은 다음과 같다.

가. 청색(青色)

오행(五行)중 목(木)의 성질인 청색은 태양이 떠오르는 동방에 해당되며, 태양의 양기를 받아 만물이 다시금 생명력을 얻어 살아나는 봄의 색이므로, 청정하고 왕성한 생명을 상징하며 양(陽)의 색으로 간주되었다. 따라서 적색과 함께 청색은 사악(邪惡)한 것을 물리치고 복을 기원하는 벽사기복(辟邪祈福)의 색으로 사용되었다.⁷²⁾ 청색은 이처럼 출생, 시작을 반영하는 색채이다.

바다의 빛, 물빛, 하늘의 빛으로 대치되어 우리나라 신화나 우주론에 큰 몫을 차지한다. 또한 출생과 소생 기쁨을 나타내고 상징하며, 동작을 의미하니, 태양이 솟고 광명을 주는 까닭에 양기가 왕성함을 상징한다. 이러한 의미에서 생명과 행복을 보증하고 최대의 희망을 주는 존재로 인식되었다.⁷³⁾ 따라서 청색의 상징성은 젊음, 새로움, 희망, 출생,을 상징하고 방위는 동쪽, 계절은 봄에 해당된다.

나. 적색(赤色)

오행중 화(火)의 성질로 적색은 인간의 생존과 관계가 있는 피(血)와 뜨거움, 따뜻함을 상징한다. 고구려의 고분벽화에 사신도 중에서 적색의 주작과 벽사의 의미로 동짓날의 붉은 팔죽물을 문에 뿌려 액운을 물리치며, 입춘이나 단오 때 적색으로 그린

70) 宋奐兒, 전계의 논문, p.219.

71) 박혜진, 『단청에 바탕을 둔 전통색채 교육을 위한 프로그램 개발 연구-공업계 고등학교 디자인과를 위하여-』, 부경대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003, p.15.

72) 박혜진, 상계의 논문, p.16. 재인용

73) 박영원, 『한국의 문화적 특성과 미의식을 배경으로 한 한국적 색채에 관한 연구』, 청예논총, 1997, p.59

부적을 벽이나 문에 붙이는 풍습 등은 붉은색의 강렬한 생명력이 잡귀를 몰아낸다는 벽사의의미를 믿었기 때문이다.⁷⁴⁾ 이러한 풍습은 지금까지 우리 생활 전반에 반영되고 전해지고 있다.

생활 속의 적색 가운데 대표적인 것으로는 새색시가 바르는 연지와 곤지를 꼽을 수 있다. 연지와 곤지는 모두 젊음을 상징한다. 여성은 젊음이 총만할 때 뺨에 홍조를 띠고 기운이 왕성한 남성은 입술이 붉다. 이와 같이 정열이 달아오르면 뜨거워지는 부위를 단전(丹田)이라 한다. 또한 적색은 숫처녀를 상징하기도 하고 새색시가 주로 입는 다홍치마는 젊음과 정열을 상징하는 길색(吉色)으로 간주한다. 이밖에도 적색은 다양한 형태의 벽사로 사용되었다.⁷⁵⁾

이처럼 붉은색의 상징성은 피(血), 불(火), 태양, 젊음을 상징하고 방위로는 남쪽, 계절은 여름에 해당된다.

다. 황색(黃色)

오행중 토(土)의 성질인 황색은 오방색의 중심이 되는 색으로 방위는 중앙이다. 동양에서는 역사적으로 제왕과 불교의 부처의 자비로움과 절대적 권위를 상징하는 색으로 황색이 쓰인 것을 왕의 복식과, 불교 회화를 통해 알 수 있다. 전각, 또는 각종의 제례에 황색이 주조 색으로 사용되었다.⁷⁶⁾

황색은 곧 흙을 의미한다. 신화적으로 노랑은 서울을 상징하며 방위에서는 중앙을 뜻하듯 중앙의 특징은 대지가 평평하며 늘 젖어 있기에 만물이 잘 자라나는 곳이라고 했다. 단군이 도읍을 정했다는 평양이라는 말도 원래 이런 지형을 가리킨 것으로, 후에 지명으로 변한 것이다. 또한 불교 경전은 노란 종이나 비단이 붉은 막대에 붙여 돌돌말려 있는 형태였는데 노랑은 신성을 상징하며, 불상은 만들어진 재료와 상관없이 그 표면은 금니로 장식하거나 도금을 했다.⁷⁷⁾ 따라서 황색의 상징성은 절대적 왕의 권위와 종교적으로 신성을 뜻하며, 방위로는 가운데인 중앙, 계절은 봄(春), 여름(夏), 가을(秋), 겨울(冬)을 모두 포괄한다.

74) 박혜진, 전계의 논문, p.16.

75) 문은배, 『한국의 전통색』, 안그라픽스, 2012, p.156.

76) 박혜진, 상계의 논문, p.17.

77) 문은배, 상계서, pp.205~206.

라. 백색(白色)

오행 중 금(金)의 성질인 백색은 신화적으로 출산과 서기(瑞氣)를 상징해 상서로운 징조를 표상한다. 특히 우리민족과 연관 지어 중요한 의미를 지닌다.

백색은 천신을 상징하는 종교색이었다. 백의민족(白衣民族)이란 우리민족을 가리키는 말이다 이것은 예부터 우리 민족이 흰옷을 즐겨 입는데서 연유한다. 과거 우리 민족의 흰옷 숭배 사상은 여러 문헌을 통해 알 수 있다. 특히 한반도의 산 중에 소백산, 태백산줄기가 뻗어 많은데 백산=밝달(한자로는 박달(朴達), 달(達)과 산(山)은 같은 뜻)로 산신이 머무는 성스러운 성산(聖山)으로 숭배되었다. ‘밝다’ 라는 말은 태양빛을 상징하는 것이고 그 빛을 또한 신성한 것으로 여겼기 때문에 백산은 하늘의 뜻을 받은 성산(聖山)을 의미하였다. 부여에서는 백포의 대매(大袂, 상의)와 포(袍, 외의), 고(袴, 바지)를 입었는데 이는 태양숭배사상에 따라 그 광명의 상징인 흰 빛을 신성시한 데서 비롯된 것이다.⁷⁸⁾ 따라서 백색의 상징성은 고결, 순결함이나 청렴을 상징하고 방위로는 서쪽, 계절로는 가을(秋)에 해당된다.

마. 흑색(黑色)

오행중 수(水)의 성질로 흑색은 높은 곳에서 낮은 곳으로 흘러가고 스며들기를 좋아하는 물의 성질을 상징하는 색으로 화재의 예방을 위한 부적에 검은색을 사용했으며, 절대변하지 않는 색으로 존엄한 느낌을 주었고 백색과 함께 제의용에 자주 사용되었다.⁷⁹⁾ 이러한 검은색의 상징은 현대에도 다양한 맥락을 함께 한다.

또한 음양학(陰陽學)에서도 음은 검정, 양은 백색으로 비유된다. 태양숭배신앙에서, 해가 지배하는 낮에는 선이 득세하고, 별이 지배하는 밤에는 악이 득세해 병마와 악귀가 날뛰고, 반역의 음모와 도둑과 간통이 이루어진다고 말한다. 또 검정 물을 들인 승려의 옷을 치복(淄服)이라 하는데, 조선의 선비들은 이를 흉복(凶服)으로 여겼고, 이는 조선이 송유역불정책을 편 데에 기인한다.⁸⁰⁾ 따라서 검정의 상징은 죽음과 어두움, 물을 상징하고 방위는 북쪽, 계절은 겨울(冬)에 해당된다.

앞에서 오방색(五方色)을 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑) 이라고 하였다

78) 문은배, 전계서, pp.313~315.

79) 박혜진, 전계의 논문, p.15.

80) 문은배, 상계서, p.288.

면, 오간색은 녹(綠)·홍(紅)·벽(碧)·자(紫)·유(驪)를 말한다. 이러한 오간색은 오방색의 각각의 사이에 위치한 개념적 색채를 뜻한다.

오방간색(五方間色)은 녹(綠)·홍(紅)·벽(碧)·자(紫)·유(驪)로서 녹(綠)색은 청황색으로 동방의 간색이고, 홍(紅)색은 적벽색으로 남방의 간색이고, 벽(碧)색은 청벽 또는 담청색으로 서방의 간색이고, 자(紫)색은 적흑색으로 북방의 간색이고, 유황(驪黃)색은 황흑색으로 중앙의 간색이다.⁸¹⁾ 오간색은 오정색들로 배열된 정색과 정색을 섞어 만들어지는 개념적 색채로서 각 방위에 포함시켜 상징화하였다.

음양오행론에서 다섯가지 순수한 오정색은 양에 해당하며, 이양에 대해서 음에 해당하는 색이 오간색이다. 곧 다섯 가지 방위 동·서·남·북·중앙 사이에 놓여지는 색이 음색으로 다섯가지 정색과 다섯가지 간색의 열가지가 음 양의 기본색이 되는 것이다.⁸²⁾ 오행사상에 따라 각 방위를 설정하고 거기에 따른 색채들로 구성된 오방색에는 오간색이 생성된다. 이러한 오방색과 오간색들은 음양사상에 입각하여 각각 양의색과 음의색으로 보았다.

이러한 색채(色彩)는 근원이 중국에서 발생한 음양오행 체계 하에서 이루어졌으나 우리나라에 유입되어 한민족 고유의 의식과 생활 속에서 우리화 되어 전통채색의 색채로 사용되어졌다. 또한 주로 사용한 오방정색의 사이의 다양한 오방간색들을 살펴보면 아래 <표>와 같다.

<표2 >83) 청색(靑色)의 간색

1	감색(紺色)	검은빛을 띤 남색이며, 곤색으로 불리기도 한다.
2	군청색(群靑色)	선명하고 짙은 청색으로 바다를 표현할 때 사용된다.
3	남색(藍色)	쪽' 색 이라고도하며 화려하고 청아한 색이다.
4	녹색(綠色)	청색과 황색의 중간색으로 대나무의 푸름을 상징한다.
5	뇌록색(磊綠色)	중간 명도의 탁한 녹색이며, 단청에서 주로 사용된다.
6	단청색(蛋靑色)	노란빛의 녹색이며, 현대어로 인디고에 해당한다.
7	대홍관록색(大紅官祿色)	괴화와 쪽을 혼합한 색이며, 색의 범위가 상당히 넓다.
8	번루색(繁縷色)	여름철 더위를 이기게 하는 밝고 흰 파랑색이다.
9	벽색(碧色)	상극간색인 오방간색의 하나로 서방간색이다.
10	복청색(福靑色)	어두운 청색에 약간 녹색 빛이 도는 색이다.
11	비색(翡色)	고려청자의 빛을 상징하며, 선비들이 즐겨 사용했다.
12	삼록색(三綠色)	녹색을 직접 표현하는 색으로 자주 사용되었다.
13	삼청색(三靑色)	삼청색은 하늘빛과 같은 푸른빛을 가리키는 색이다.
14	아청색(雅靑色)	진한 보랏빛 남색을 말하며, 청색의 가장 어두운 색이다.

81) 宋奐兒, 전계의 논문, p.218.

82) 백준기, 『한국의 관용 색명과 색채 의식』, 『공주전문대학 논문집』, 제 21집, 1994, pp33~34.

15	애색(艾色)	썩색을 말하며, 밝은 녹색이다.
16	앵가록색(櫻哥綠色)	앵무새의 머리나 몸의 초록색을 말한다.
17	양록색(洋綠色)	단청색의 하나로 석록색과 같이 밝은 녹색을 띤다.
18	옥색(玉色)	파르스름한 옥의 색으로, 예부터 귀한 색으로 여겨져왔다.
19	유록색(黝綠色)	아주 어두운 녹색이며, 상극간색으로 중앙간색이다.
20	유록색(柳綠色)	버드나무의 색이다.
21	정색(靚色)	그늘진 곳에서 느껴지는 검푸른 빛의 색이다.
22	창색(蒼色)	푸른 기운을 나타내며, 동쪽하늘과 봄하늘을 표현한다.
23	창록색(蒼綠色)	시들은 나뭇잎색으로 어둡고 탁한 연두색에 해당된다.
24	천청색(天靑色)	하늘을 표현하는 구체적인 관용색이다.
25	청록색(靑綠色)	청색과 녹색의 중간색이이며, 산수화에 주로 사용된다.
26	청자색(靑紫色)	토종 멧미나리의 형태와 색채를 표현할 때 사용되었다.
27	청현색(靑玄色)	어두운 청색으로, 무관의 공복색으로 사용되었다.
28	초록색(草綠色)	여름의 풀색으로 사용되었다.
29	총색(蔥色)	야채인 파와 창문을 일컫는 말이며, 녹색을 띤 백색이다.
30	취람색(翠藍色)	여성을 상징하며 녹색에 가까운 색이다.
31	포도청색(葡萄靑色)	포도의 색을 가리키며, 어두운 보라색이다.
32	포두청색(包頭靑色)	매우 어둡고 탁한 최청색이다.
33	표색(漂色)	옥색을 가리키며, 청백색이나 녹백색을 말한다.
34	하엽색(荷葉色)	단청색 가운데 하나로 고려시대부터 단청의 중심색이다.

<표3>84) 적색(赤色)의 간색

1	갈색(褐色)	적색과 자색의 중간에 있는 색, 진분홍으로 부르기도한다.
2	강색(絳色)	가을의 감나무나 밤나무의 잎 색이다.
3	노홍색(老紅色)	단청의 색 가운데 하나이며, 어두운 밤색이다.
4	다자색(茶紫色)	정심, 참마음 등을 상징하며, 단청의 원리를 나타낸다.
5	단색(丹色)	복숭아꽃과 같은 색이며, 은주에 연지를 넣어 만든다.
6	도홍색(桃紅色)	주로 중국 궁궐의 기둥에 사용되는 색이다.
7	동색(彤色)	등자나무 열매의 색이며 오렌지색과 같다.
8	등색(橙色)	목홍색과 유사한 색으로 진홍색과 토홍색이 있다.
9	목홍색(木紅色)	붉은 말이나 소를 표현할 때에 사용되는 색이다.
10	번색(蕃色)	여성의 아름다움을 상징하고 남성의 지조를 상징한다..
11	보라색(甫羅色)	조선 중기 이후 관복에 사용되었던 색이다.
12	비홍색(緋紅色)	단청에서 중요한 색으로 무성한 자연의 모습을 상징한다.
13	석간주색(石間硃色)	채도가 아주 높은 적색이다.
14	석홍색(猩紅色)	조선시대 여성들의 화장 색채이다.
15	연지색(蓮池色)	밝게 빛나는 붉은색으로 부, 아름다움을 상징하는 색이다.
16	위색(煒色)	사람의 살색을 말하며, 단청과 연꽃그림등에 사용된다.
17	육색(肉色)	검붉은 빛을 말하며, 장엄하고 압도적인 색으로 표현된다.
18	은색(殷色)	오방색의 가장 어두운 자색은 흑색을 혼합해 만든 색이다.
19	자색(紫色)	

83) 문은배, 전게서, pp.246~284. 재인용

20	자주색(紫朱色)	적색과 청색의 중간색이다.
21	장단색(長丹色)	주사보다 약간 노란기운이 있는 밝은 주홍색이다.
22	적자색(赤紫色)	모란꽃색을 표현할 때 사용되는 색이다.
23	적토색(赤土色)	붉은 흙을 상징하는 색으로 액막이용으로 사용되었다.
24	적황색(赤黃色)	적색과 황색의 중간인 색으로 노란 주황색을 띤다.
25	전색(縛色)	분홍빛을 띠는 색으로 예단으로 사용되는 비단색이다.
26	정색(丁色)	열심히 일한 뒤에 지쳐 붉어진 얼굴색과 같은 색이다.
27	주색(朱色)	적송 겹질 안쪽과 줄기의 색이다.
28	주홍색(朱紅色)	조선시대 의장용 칼집과 칼자루에 사용된 색이다.
29	진색(緝色)	불교 종파 가운데 태고종의 스님들이 입는 가사의 색이다.
30	천색(精色)	의복 안감에 채운과 양기를 보호 목적으로 사용되었다.
31	추향색(秋香色)	가을의 향기를 표현하며, 풍성함을 상징한다.
32	홍색(紅色)	백색과 적색이 혼합된 색으로 오방색가운데 하나이다.
33	훈색(纁色)	분홍빛의 색이며, 저녁 노을이 질 때 보이는 색이다.

<표3>85) 황색(黃色)의 간색

1	둔색(敦色)	누른빛이 도는 색으로 담비류 동물의 가죽 색을 말한다.
2	두록색(豆綠色)	대두의 색을 말하며, 이어서 수확된 생콩의 색을 말한다.
3	등황색(橙黃色)	등나무의 일종인 해등나무의 색이다.
4	백황색(柏黃色)	측백나무 꽃의 색으로 연한 갈색이다.
5	상색(緗色)	담황색, 천황색으로 표현되는 옅은 황색이다.
6	송화색(松花色)	식욕을 왕성하게 하고 입맛을 돋우는 색이다.
7	아황색(蛾黃色)	거위 새끼의 빛깔에서 유래했으며, 연황색을 말한다.
8	운색(煥色)	노랗게 빛나는 모양의 색을 말한다.
9	웅황색(雄黃色)	노란색 맨드라미의 색을 말한다.
10	자황색(雌黃色)	맑고 고은 누른빛을 띠며 비소와 유황을 합쳐 만든다.
11	치자색(卮子色)	선조들의 옷이나 소품에 사용한 대표적인 전통색이다.
12	토색(土色)	흙색의 일종으로 우리말로 땅색 이나 흙색으로 불린다.
13	행황색(杏黃色)	살구와 은행의 색을 가리키며, 연한 살색을 띤다.
14	호박색(琥珀色)	보석의 일종으로 누른빛의 상징이다.
15	화색(華色)	활짝 핀 국화에서 나타나는 황색이다.
16	황상색(黃廂色)	고려 이후 집의 행랑채에서 보이는 황색이다.

<표3>86) 백색(白色)의 간색

1	교색(絞色)	가을걷이 후 사용하는 녹색기가 도는 짚의 색이다.
2	구색(鳩色)	비둘기의 깃털 색을 말하며, 회색과 같은 의미이다.
3	설백색(雪白色)	백자의 빛을 말하는 색이다.

84) 문은배, 전계서, pp.160~202. 재인용

85) 문은배, 상계서, pp.210~239. 재인용

86) 문은배, 상계서, pp.318~335. 재인용

4	소색(素色)	무명이나 삼베 고유의 색이며, 미색이나 베이지색에 가깝다.
5	애색(靛色)	청록색과 짙은 노란색의 흰색이 어우러진 색이다.
6	운백색(雲白色)	흰 구름의 색을 가리키며, 운해의 느낌을 표현한 색이다
7	유백색(乳白色)	조선시대의 상징인 백자의 색을 말한다.
8	지백색(紙白色)	닥성유의 종이의 색을 말한다.
9	호색(縞色)	흰 비단의 색이며, 명주 천의 색을 가리키기도 한다.
10	회색(灰色)	불의 찌꺼기인 재의 빛깔로 쥐색, 재색, 잿빛이라고도 한다.

<표3>87) 흑색(黑色)의 간색

1	담색(黧色)	검은 색의 하나로 때가 끼어 더러워진 색을 말한다.
2	맘색(靛色)	달빛 아래 푸르게 드러난 검은색을 말한다.
3	묵색(墨色)	먹을 갈아 만든 색으로 먹물에서 느껴지는 색이다.
4	미색(黴色)	검은 곰팡이나 부패된 물체의 색을 말한다.
5	오색(烏色)	까마귀의 색이며, 좋지 않은 물건등에 사용된다.
6	조색(阜色)	검은색 비단을 표현할 때 사용된다.
7	참색(黪色)	검푸른색으로 서정적인 의미를 지닌다.

제2절 불교회화의 제작방법

1 .불화(佛畵) 제작방법

불화(佛畵)는 불교의 내용이나 부처의 가르침을 그림으로서 표현한 것을 말한다. 탕화는 매우 독창적이고 섬려한 표현기법으로 예술세계의 새로운 장르를 구축했다 할 수 있다. 다시 말해 불화는 불교의 교리를 쉽게 전달하는 시각적인 경전이라고도 표현할 수 있다.

절에 가면 대부분 일주문에는 사천왕이 서있고 대웅전 앞에는 석탑이 있으며 법당 위에는 선방이 자리하고 있다. 법당 안에는 불상과 불화가 모셔져 있다. 불교를 상징하는 모든 미술이 불교미술인 것처럼 이러한 불화는 내용에 따라서 불보살을 그리기도

87) 문은배, 전게서, pp.292~310. 재인용

하고 경전의 내용을 근거로 그리기도 한다. 보수적인 불화는 거의 형식에서 벗어나지 않고 구상도 하고 채색을 한다.⁸⁸⁾

불화는 그 쓰임에 따라서 예배용, 장엄용, 교화용으로 쓰이며, 장엄용 불화는 말 그대로 장엄하기 위해서 그려진 불화이며, 주로 단청이나 벽화를 말하는데 교화용 불화나 예배용 불화도 여기에 속한다고 할 수 있다.

예배용 불화는 흔히 과불을 말하는 것으로 법당 밖에서 영산회상법회를 열 때나 큰 불교적 행사를 주관 할 때 법당 밖에서 설치용으로 쓰인다. 불화는 그 내용과 주제에 따라서 영산회상도, 수월관음도, 미륵하생변상도, 아미타불존상도, 지장보살도 등으로 표현되며, 그 특징을 알 수 있다. 이처럼 불화의 종류는 다양하며, 그 제작 방법 또한 많지만 이번 장에서는 보편적인 불화의 제작과정과, 기법에 대해 알아보려고 한다.

가. 탕화의 바탕 재료

불화를 그릴 때 제일먼저 할 일은 그림 그릴 바탕을 준비하는 일이다. 탕화의 바탕으로는 비단과 삼베, 면, 종이 등을 주로 사용하였다.⁸⁹⁾

비단은 불화의 바탕으로 고급 재료에 속하며 일찍부터 애용되었다. 질이 부드럽고 조밀하여 정밀한 그림을 그릴 때 주로 사용하며, 수분을 빨리 흡수하지 않아 2~3회 아교를 칠하여 완전히 건조시킨 뒤 채색하면 은은하면서도 아름다운 색채를 얻을 수 있다.

삼베는 직물 가운데 가장 일찍부터 사용되었으며, 대마와 저마등이 있다. 대마는 내수성이 강하고 거칠고 두꺼우며 매우 질겨서 탕화 중에서도 과불화나 큰 그림을 그릴 때 주로 사용된다. 저마는 모시라고도 하는데 광택이 좋고 울이 가늘고 섬세해서 불화의 재료로 많이 사용된다. 원색을 칠해도 색이 가라앉으며 물감이 마르기 전과 마른 후의 색감에 큰 차이가 없어 여러 번 덧칠하면 선명하고 맑은 색을 낼 수 있다. 면은 19세기 이후 불화의 바탕으로 많이 사용된 재료이다. 표백제에 잘 견디고 염료와 친화성이 좋아 염색이 잘되는데, 탕화에는 면발이 곱고 얇은 60~80수 정도의 아사면을 주로 사용한다. 옥양목은 물감의 흡수력이 뛰어나 색채가 가라앉은 듯한 느낌을 주며 색채가 잘 번지지 않는다. 반면 광목은 두껍고 울이 성글어 과불화에도 사용한다. 또 무

88) 최현주, 『불화를 활용한 전통미술교육 지도방안연구』, 동국대학원 교육대학원 석사학위논문, 2014, p.4.참조

89) 조성호, 『現代佛畫製作技法에 관한 研究』, 불교대학원논총4, 동국대학교, 1997, pp.37~55.참조

명은 면발이 곱고 수분을 잘 흡수하며 두꺼워 진채화를 그릴 때 좋다. 종이는 조선 말기에 산신도나 독성도 등 소규모 불화의 바탕으로 사용되었고, 일찍이 변상화의 바탕으로도 썼다.⁹⁰⁾

나. 제작 과정

초내기 - 초내기는 그리고자 하는 탕화의 주제에 맞춰 연필과 목탄 등으로 밑그림을 그리는 것이다. 밑그림은 불화를 그릴 때 본이 되는 그림으로 탕화의 성격과 주제를 결정하므로, 경전에 의거하여 정확한 내용을 표현하는 것이 중요하다. 밑그림을 그리는 것을 출초(出草) 또는 초내기라고 하며, 대개 우두머리 화승이 옛 그림의 본을 나름대로 변형시켜 직접 제작한다. 밑그림이 완성되면 그 위에 얇은 화선지를 대고 가는 붓으로 초떠내기를 하여 화본(畵本)을 만든다. 이것을 초본(草本) 또는 초상(草像)이라고 한다. 초본은 대개 같은 유파의 화가들에게 전승 되기 때문에, 같은 유파에서는 오랜 세월 동안 같은 도상의 그림이 그려지는 요인이 된다.⁹¹⁾

배접 - 초본이 완성되면 배접을 한다. 배접 방법은 종이 바탕과 천 바탕에 따라 약간 다르다. 천 바탕의 경우, ①바탕이 되는 천의 표면에 물을 발라 배접판에 붙이고 ②그 위에 풀을 발라 초본을 뒤집어 붙인 뒤 ③초본위에 풀을 발라 배접지를 붙이고 ④다 마르면 떼어내서 뒤집은 뒤 테두리에만 풀을 붙여 배접판에 붙이고 물을 뿌려 팽팽하게 되면 완성된다. 종이 바탕을 배접하는 것은 좀 더 간단하다. ①초본에 물을 AA 묻혀 배접판에 뒤집어 붙이고 ②2~3번 정도 배접지를 펼칠하여 바르면 배접이 완성된다. 그러나 최근에는 ①배접판에 물을 묻혀 배접지를 붙이 되 ②풀을 칠해 그 위에 초본을 똑바로 하여 붙이고, ③바탕이 되는 천을 붙여 말리는 것으로 배접이 완성된다.⁹²⁾

아교포수 - 바탕천 또는 종이를 배접한 뒤에는 안료가 잘 고착되도록 하기 위해 아교를 바르는데, 이것을 이교포수라고 한다. 배접한 종이나 천은 아교와 명반을 녹인 물로 포수해야만 물감이 번지지 않고 잘 착색된다. 종이 바탕일 경우 아교를 얇게 하여

90) 김정희, 전게서, pp.327~328.

91) 김정희, 상게서, pp.330~332.

92) 김정희, 상게서, p.332.

2번정도 바르고, 천 바탕일 때는 2~3번 바른 뒤 충분히 건조시킨다.

바탕칠 아교포수를 끝내면 초본의 선을 다시 열린 먹이나 황색 선으로 그려낸 뒤 바탕 전체에 고르게 바탕칠을 한다. 바탕칠은 대개 황토에 백분을 개어 아주 묽게 해서 여러 번 칠한다. 바탕칠을 하면 안료의 착색이 잘되고 발색이 좋아지는 장점이 있다.⁹³⁾

채색 - 바탕칠이 완성되면 각 부분에 맞게 칠한다. 색은 채색별로 칠하는데, 붉은색을 가장 먼저 칠하고 다음에 녹색, 청색, 갈색 흑색, 백색, 금색 순으로 칠하는 것이 일반적이다. 채색이 끝나면 깊이 들어간 곳과 어두운 부분등에 바탕색보다 어두운 색조로 한쪽은 짙게, 한쪽은 얇게 바림질을 하여 입체감을 표현하고, 바림질이 끝나면 먹선으로 윤곽을 다시 그어 마무리 한다.

이상의 단계에 따라 불화가 완성되면 족자 또는 액자로 표구하여 봉안한다.⁹⁴⁾

2. 단청(丹青)과 벽화(壁畵) 제작방법

글자 그대로의 단청(丹青)은 적색과 청색의 대비와 조화에 국한되는 말이다. 그러나 명사적인 의미의 단청이라 함은 각종 다양한 안료를 사용하해 건축물의 벽채와 부재에 도채(圖彩)하는 모든 행위를 일컫는다.⁹⁵⁾ 그러나 원래 단청의 대상은 고분이나 동굴의 벽화, 칠기, 공예품, 조각상, 장신구전통적인 목조건축물에 이르기까지 매우 광범위하게 적용되었다.⁹⁶⁾ ‘단청(丹青)’은 일반적으로 건축물의 천장, 기둥, 벽 등 과 같은 건축 가구부재(架構部材)에 다양한 빛깔로 무늬나 그림을 그려 놓은 것 또는 그 행위를 가르키고 있으나, 좀 더 포괄적인 의미로서는 조각 공예품이나 작품형상 등에 채화(彩畵)하는 것 과 색채로 사용한 서(書), 회(繪), 화(畵)의 개념을 통틀어 일컫는 말이었다.⁹⁷⁾ 이처럼 동양에 채색화라는 명칭이 나타나기 전 까지 채화(彩畵)된 모든 회화작품에 통칭인 것으로 사료되며, 오늘날에 와서는 종교의식을 위한 사찰이나 궁

93) 김정희, 전계서, p.332.

94) 김정희, 상계서, pp.332~333.

95) 곽동해, 전계서, p.109 재인용

96) 곽동해, 『중요무형문화재 제 48호 단청장』, 서울화산문화, 2001, p.9.참조

97) 임영주, 『빛깔이는 책들-단청』,대원사, 1991, p.14. 참조

겉, 기념비적인 건축물에 장식적인 목적과 목조건축물의 보호·보존의 목적으로 도채하는 행위를 단청(丹靑)이라 통칭하고 있다.

가. 제작 과정

(1). 단청(丹靑)

단청의 시공 방법은 먼저 단청을 올릴 바탕을 닦아 아교를 바르고 가칠(假漆)을 하여 초지를 마련한다. 가칠이란 단청에서 처음 바탕칠을 하는 작업을 말하는데, 칠하려는 바탕 면을 고르게 한 뒤 접착제를 바르고, 밀타승(密陀僧) 또는 정분(丁紛)으로 초칠(草漆)한 뒤 이것이 마르면 가칠을 한다. 가칠은 단청 색이 목조물에 고르게 잘 먹히게 하는 역할을 하며, 가칠색으로는 뇌록(녹색)과 선간주(붉은색)를 많이 사용한다. 가칠을 전문으로 하는 장인을 가칠장이라 부르며, 우두머리는 가칠편수라고 한다. 가칠을 한 뒤에는 먹선으로 된 모본그림을 가칠한 바탕에 대고 바늘로 구멍을 뚫어 분을 넣은 도구로 두들기면 윤곽선이 잘 드러난다. 이 윤곽선을 따라 선을 그린 다음 채색하고, 그림이 완성되면 목부(木部)에 오동나무기름을 인두로 지지면서 바른다. 단청 시공은 분업에 의해 이루어지며, 단청 일에 종사하는 사람은 분야에 따라 화사(畫師), 화공(畫工), 가칠공(假漆工), 도채장(塗彩匠)이라 부른다. 색 맞추기, 면딱기, 가칠은 가칠장이 주로 맡고, 화공들은 주(朱)녹(綠)청(靑)묵(墨)분(粉)황(黃)을 각자 한 색씩 맡아 초상(草像)에 채색하는 일을 맡는다.⁹⁸⁾

(2). 벽화(壁畵)

벽화의 제작 과정은 다음과 같다. 먼저 나무를 한데 엮어 만든 벽심(壁心)에 잘게 썬 짚여물과 진흙 등을 섞은 반죽을 2~3겹 발라 벽을 평평하게 만든 뒤 회 또는 백토를 입혀 초지를 마련하고, 황토로 바탕칠을 하여 벽면을 마련한다. 벽면이 마련되면 디자인에 따라 구멍을 뚫은 화본을 벽에 대고 분주머니를 두드려 그림의 윤곽을 벽면에 표시 한뒤, 이를 따라 다시 선을 긋고 채색하여 완성한다. 이때 물감은 광물질과 식물성 색소, 동물의 배설물 등 모든 안료가 사용되었지만 동양에서는 대체로 백·흑·

98) 김정희, 전계 서, pp.337.

적·황·청·녹색의 광물질 안료가 많이 사용되었다.⁹⁹⁾

제3절 불교회화의 색채를 응용한 작가

오늘날 불교회화에 내재한 오방색은 미의식으로 출발하여 다양한 미술 분야 뿐 아니라 일상의 곳곳에 응용되어 활용되고 있다. 특히, 미술의 한 획인 현대회화에서 민족 전통색채인 오방색의 미의식을 계승함과 동시에 작가의 독특한 내면화 된 감정과 감성적 화풍에 의한 오방색을 현대적인 재해석을 통하여 새롭고 다양한 예술적 가치를 창조하기 위해 노력하는 현대작가들이 늘고 있다. 이번 장에서는 토속적이고 한국적인 이미지의 오방색을 사용한 현대 화가인 박생광, 오승윤 등 작가들의 회화작품세계를 분석해보고 불교회화색채를 응용해 표현한 작품세계관을 알아보고자 한다.

1. 박생광

한국의 전통적 색채를 차용한 현대한국화 작가인 박생광¹⁰⁰⁾은 민족적인 소재와 강렬하고 원색적인 색채가 특징인 채색화로 독특하고 개성넘치는 조형적 표현 요소를 현대적 감각을 통해 독창적인 회화 양식을 구현했다. 그는 민족의 전통적 색채의식을 계승하고 단청이나 불화, 무신도등의 형식을 차용하여 한국의 정서와 미의식을 화폭에 담아냈다. 서구 미술을 무작정 배끼기에 열을 올리던 미술계의 동양을 거부하고 전통 회화의 정체성을 회복하면서 한국적 자아의 정체성에 중점을 두었다.

1970년대 후반에는 노년의 나이임에도 불구하고 그는 기존의 작업방식과는 차별된 작품으로 기법과 재료, 주제나 소재에 있어 다양하고 새롭게 시도하기 시작했다. 민화, 무신도, 단청, 탕화 등의 한국적인 오방색을 활용한 한국인의 한(恨)과 심성이라는 정서가 담긴 형상들이 박생광의 손끝에서 되 살아 나기 시작했다.¹⁰¹⁾ 박생광의 예술세계에서 두드러진 특징 가운데 하나는 채색화라는 점이다. 수묵화의 득세와 채색화의 퇴조 현상과 단색주의 경향이 짙은 시점에서 박생광작가의 출현은 남다른 의미를

99) 박도화, 『朝鮮朝의 寺院壁畫』, 『조선불화』, 중앙일보사, 1984, pp.198~204.

100) 박생광(朴生光 1904~1985) : 한국의 화가로 '진채화의 거장'으로 불린다. 단색조의 모노크롬이 주류를 형성하고 있던 1980년대 초반 민화를 비롯하여 불화, 무속화등에서 발견한 토속적인 이미지들을 단청의 강렬한 빛깔로 화폭에 담아 당시 화단에 새로운 바람과 충격을 불러일으켰다. 채색화로서 민족회화의 새로운 세계를 개척했다는 평가를 받는다.

101) 최열, 『근대화전. 근대 200년 우리 화가 이야기』, 청년사, 2004, pp.383.

맞는다.

먼저 첫째로, 그의 색채는 사찰의 단청을 보듯 오방색인 강렬한 원색의 구사에서 얻어낸 음양오행사상에 입각한 한국적 색채감각과 영감에 가득 찬 화면구성은 강렬한 민족적 색채의식을 표현하고 있다. 또한 소재에 있어서 붉은색, 황토색, 남색, 흰색의 강렬한 대비효과는 고구려의 벽화, 고려의 불화, 조선시대의 민화와 무속화에서 볼 수 있는 원시적이고 토속적인 건강성을 느끼게 한다. 작품의 소재를 살펴보면 한국의 미감과 민족적인 요소에 기반위에 있지만 결코 현대적인 감각과 미감이 뒤지지 않고 있다. 102)

두 번째로 표현 방법에 있어서, 박생광이 화면을 구성하는 방식은 원근법을 완전히 무시하고 주대중소법에 따라 부차원적인 이미지들을 나열하면서 한 곳으로 향하게 하는 민화, 벽화, 불화 의 기법처럼 평면적인 추상의 경향을 보이고 있다. 이러한 평면성이 강조된 그림들 그리고 콜라주화된 그림 즉, 다양한 장면들이 서로 한데 얽혀 있는 장면과 굵은 주황색 선으로 윤곽을 처리하고 동적인 움직임과, 생명력을 불어 넣어 주는 강렬하고 명시성이 강한 원색으로 채색되었다. 또 그는 힘의 역동적인 공간을 살려내기 위하여 형상을 세밀하게 묘사하는 대신에 강약과 왜곡의 방법을 구사하여 조형성을 만들고, 그것을 요약하는 필선도 시원하고 목적하게 표현했다. 이러한 모든 기법들은 서구 모더니즘 미학의 표현성을 이루고 있어 한국의 회화적인 시대성을 잘 반영하고 있다. 103)

마지막 셋째로 색채의 자율성과 심리적면에서, 소재에 대한 관심도와 전통적인 이미지의 세계에서의 무속적인 것, 민화적인 것, 불교적인 것으로 확대되고 그것을 민족의 소망을 담는 형식으로 해석하였다. 불교회화가 갖는 엄숙한 종교적 심성을 표현하기 위해 청과 녹색을 주조색으로 하여 작품에 차분하고 가라앉는 듯한 차가운 이미지를 심어주었다. 또한, 전통불화에서 응용한 음양오행적 색채에 따른 오방색채의 강렬한 대비효과와 원시적인 색감사용은 상징적 수단 외에 색채가 갖는 색의 의미자체로서의 자율성을 가지며 색채를 수묵과 색채의 종속적인관계에서 벗어나, 그 자체로서 원초적 색감의 복귀를 자아내며 작가의 주관적 감정의 색채임을 중시하였다. 즉, 박생광이 차용한 불교회화는 단순히 소재의 응용이 아닌 불교가 지향하는 내면세계까지 조형화하려 했다. 104)

102) 윤문영, 『한국 추상회화에 표현된 오방색 연구, 박생광, 전혁림, 이두식, 오승윤의 작품을 중심으로』, 충북대학교대학원석사학위논문, 2013, p.26.

103) 전희정, 『박생광회화에 나타난 색채에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1995, p.23. 재인용

박생광은 불교소재를 종교적 소재로서 의식을 위해 차용한 것이 아니다. 무속, 불교, 민족을 같은 틀레에 놓고 청담스님, 불상, 달마절로도강도 등의 소재를 정서적이고 풍속적인 것으로 인식하였다. 박생광은 이들 소재를 화면 속에서 해체하고 결합하였으며 그 속에서 전통색인 오방색을 채워 종교 소재로만 작용하는 자신만의 독특한 회화를 만든 것이다.¹⁰⁵⁾ 결국 불교가 가진 형식을 중요시 한 것이 아니다. 형식은 표면적인 껍데기에 불과 할 뿐 그 내면에 내포된 마음을 중요시 했던 그의 삶의 철학은 모든 소재를 대하는 태도에서도 드러난다.

특히 그의 대표작품을 살펴보면 [도판 16]의 <토암산의 해돋이>는 화면의 중심을 흐르고 있는 토암산 죽기의 도시적인 표현과 주작과 사신의 형태가 어우러져 있다. 그 뒤로 미륵과 부처와 도상이 황색으로 칠해져 깊고 복잡한 산세의 형태와 대비를 이룬다. 화면의 하늘에 떠있는 해와 미륵, 주제인 부처의 후광에는 적과 청색, 황색 등 이 각각 채색되어 있다. 하늘에는 안개와 구름이 복잡하게 나열되어 그림의 중심을 흐르는 듯이 유연하고 부드러운 산세(山勢)와 마치 잘 어울린다. 이 작품은 적색과 청색, 황색, 백색, 흑색의 오방색과 녹, 주황의 간색들이 비슷한 비율로 배치가 되어 부처의 위엄과 근엄함을 강조하였다. 또한 도상들을 무차별하게 늘어뜨려 놓았지만 선명하고 굵게 그려진 주황색의 윤곽선은 조형적으로 통일감과 안정감을 잘 부여한다.¹⁰⁸⁾



[도판 16] 박생광, <토암산 해돋이>¹⁰⁶⁾



[도판 17] 박생광, <십장생>¹⁰⁷⁾

104) 윤문영, 전계의 논문, p.26. 참조

105) 김지은, 『박생광 채색화의 색채표현 연구』, 추계예술대학교 대학원석사학위논문, 2014, p.26. 참조

106) 박생광, <토암산 해돋이>, 종이에 채색, 136cm X 139cm, 1984.

107) 박생광, <십장생>, 종이에 채색, 100cm X 106cm, 1983.

화면 중앙에는 본존과 관음보살의 황색바탕과 주황색으로 윤곽선으로 표현하고, 붉은색 태양과 청색 구름 등 자연의 대비로 동해바다와 산하를 구성하여 강렬한 표현의 인상을 남긴다. 또한 혼합하지 않은 원색들을 중첩시켜 박생광의 독특한 색채를 더욱 부각시켰다. 이와 같이 살펴본 결과 박생광의 회화에서 나타난 색채의 중요한 특징은 음양오행 사상과 한국의 토속신앙과 불교회화가 결합되어 동적이면서 정적이고 화려하면서 담백하다. 색채뿐 아니라 선의 중요성을 강조하였으며, 작품의 소재를 무속화, 민화, 불화에서 모티브를 얻었다. 오방색과 그 사이색인 보라, 녹색, 주황 등을 사용해 외각처리를 정리하였으며, 원색적이고 단색적인 대비효과는 열정적이며 화려한 작품세계를 구사하고 있다.

3. 오승윤

오승윤은 전통색인 오방색을 주조색으로 사용하여 자연을 묘사한 <풍수>라는 시리즈로 우리에게 잘 알려진 작가이다. 풍수 시리즈에서 사찰의 단청과 같은 원색적인 오방색이 조화롭게 어우러져 한쪽의 산수화나 십장생, 화조화 처럼 오묘하고 신비함을 느낄 수 있다. 그의 작품은 오방색으로 그려진 해와 달, 그리고 구름과 학으로 채워진 하늘과 그아래 사슴, 꽃, 산, 초가집등 물과 대지의 한국의 향토적 현상들이 한데 어울려 다채로운 조화를 이루고 있다.

오승윤은 색채는 음양오행 사상에 그 사상적 바탕을 두면서 풍수의 경지로 승화시키고 있다. 또한 그는 가장 한국적인 것이 가장 국제적인 것이라고 생각하고 서구의 화풍을 그대로 추종하는 전반적인 분위기와는 틀리게 독창적인 세계관을 개척했다는 점을 인정을 받았다. 서양화의 재료로 유채라는 재료는 동양보다는 서양의 정서를 담기 마련이다. 이런 점에도 자아의식이 강한 작가들은 서양의 정서를 벗어나 한국적인 정서를 반영하고자 갈구했다. 오승윤의 <풍수> 시리즈 또한 이러한 자아의식에서 나온 작품이다. 장르상 풍경화의 양식을 따르지만, 실제적 공간감이 제거되어 현실과는 동떨어진 정서를 나타낸다. 이는 음양오행사상이라는 논리적 세계를 지향하고 있기에 실제성이 떨어진 결과이다. 사물의 형태를 생략하고 단순화의 과정을 거치면서 약화 또는 도상의 형태로 변화하여 단순화하는 것은 상징적인 언어 기술방법의 하나로 음양오행이 요구하는 조형 개념을 만족시킨다.¹⁰⁹⁾

108) 한경정, 『박생광 채색화의 색채표현 연구』, 홍익대학교 석사학위논문, 2008, p.3.

109) 윤문영, 전계의 논문, p.26.



[도판 20] 오승윤, <무제>110)

그의 작품에서 인간의 형상으로 전통 복식의 신부나 누드가 등장하는데 이는 자연과 인간이 일체되는 모습을 상징하고 있다.

즉, 오방색이 대자연과 우주의 섭리를 대변하며, 화면의 중앙에 위치한 인간은 자연의 상징적인 존재이다. 여성의 누드는 생명의 근간을 이루는 풍요와 평화, 사랑, 행복을 상징하며 여체의 에로틱한 이미지의 모습은 제거 되고 도덕적인 시각으로서 억제되고 있다.

오승윤의 그림에서 쓰인 색채인 오방색은 인간의 본성을 자극하는 강력한 호소력을 가진 색채이다. 강렬하고 다채로우면서 화사하지만 전체적으로 잘 정돈되어 차분하게 다가오는 것은 아마도 음양오행사상의 이론적 체계에 의한 의지적인 색채 배열방식을 따르고 있기 때문이다.

오승윤의 대표작을 살펴보면 청, 적, 황, 백, 흑을 기본으로 중간색인 간색으로 자연을 표현하고 있다. 남방의 정색으로 화(火)에 속하는 붉은색은 하늘을 의미하고 그의 간색인 유향색은 산세로 표현되어져 있다. 특히 오방색 뿐 아니라 그에 따른 간색을 적절히 사용함으로써 색채가 풍부하여 산뜻하고 화사하한 느낌을 자아낸다. 작품속에서 형태는 간단명료하게 단순화되고 평면적인 표현으로 색채가 지닌 각각의 상징성을 토대로 작가의 내면의 세계를 표출하고 있다.

<도판21>에서는 초여름의 선명한 색채를 직·간접적으로 느낄 수 있다. 초여름의 산



[도판 21] 오승윤, <초여름>111)

110) 오승윤, <무제>, 캔버스에 유채, 53cm X 45.5cm, 2003.

111) 오승윤, <초여름>, 캔버스에 유채, 60.6cm X 50.5cm, 2003.

뜻하고 푸름을 채도가 높은 연두색과 노란색으로 맑게 표현하고 있다. 이런 화사하고 밝은 색의 사용은 급변한 사회에 찌들어 지친 현대인들의 꿈과 희망을 주기 위함이다. 오방색과 함께 이러한 밝고 긍정적이고 화사한 색채와, 단편적으로 단순화되고 생략된 형태적 미는 이상적인 인간의 정신세계를 잘 보여주고 있다. 동시에 한국적이고 전통적인 색의 표현은 우리의 전통성과 민족성, 향토성을 잘 반영해주고 있다.

이처럼 오승윤의 작품세계는 삶의 환희가 넘쳐난다. 이는 지극히 긍정적인 정신세계가 표출되었으며, 토속적이고 한국적인 색채를 통해 우리 민족과 한국의 아름다운 산수를 잘 표현하고 있다. 또한 그가 지향하는 긍정적인 세계관은 자연과 인간이 조화를 이루는 음양오행사상의 세계관과 일맥상통한 색채이며, 단순한 형태와 오방색으로 표현하여 작가만의 독창적이고 독자적인 세계를 구축했다. 그는 가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것이라고 말하고 전통적 색채인 오방색의 색채배열 방식을 구사하여 한국인의 정서에 대한 애착과 향수를 표현해 현대적인 감각으로 재해석하여 표현하였다.

제4장 불교회화의 색채를 응용한 작품표현

제1절 불교회화 색채를 응용한 본인의 작품 의도

본 연구자의 작품의도는 앞에서 살펴본 불교미술 중에서 중요한 위치를 차지하는 불화의 제작방법과 불교회화에 내재된 색채의 상징적 특징을 기반으로 창작 연구를 하였다. 즉 현대한국화의 다양성을 추구하고 색채의 사용범위를 단순한 채색 작업만이 아니라 고유색채의 상징적 의미를 담아 보려고 하였고, 오정색(午正色)과 오간색(午間色)을 활용해 화면 안에서 색채의 조화로움을 응용하는데 중점을 두었다.

불교회화, 특히 불화의 색채는 의미 있는 것으로 금분과 적색, 녹색이 많이 사용되었다. 또한 청색, 백색, 먹색의 기본 색과 거기에 호분을 혼합해 다양한 간색들을 만들어 썼다. 따라서 본인의 작업에 나타나는 색채의 성향은 이러한 불화의 색채를 종교적 사상적 의미보다 현대적 감성에 맞춰 재조명해 작품에 활용하고자 하였다. 불교회화의 색채의 활용은 원색적인 다양한 색채를 그대로 사용하면서도 화려하고 각각의 색채가 동떨어지지 않으며, 전체적인 화면의 통일성과 함께 조화로움을 자아낸다. 이러한 불교회화의 색채의 배색적 특징과 기법을 차용해 원색적이고 보색대비적인 본인의 작품에 응용함이다.

현대에 있어서 과거의 전통색채만을 그대로 차용한다는 것은 의미가 없다. 새로운 것이란 언제나 과거를 딛고 일어난 것일 때 참다운 의미가 있다. 우리의 전통색을 이해하고 그 위에 오늘날에 맞게 다양한 색채를 발전시켜야 한다. 이러한 면에서 앞으로의 현대 한국 채색화의 기본 토대는 전통이라는 기초 위에서 행해져야 한다. 한국이라는 특수성은 자연스럽게 한국적 정서와 미의식 그리고 색감 등이 담겨져 있다. 그러므로 우리는 이러한 채색화를 더욱 발전시키기 위해 다양한 외래기법을 수용하되 민족적 전통을 되살려 한국회화의 뚜렷한 색깔을 창조해야 할 것이다.¹¹²⁾

이러한 의미에서 앞서 살펴본 불교회화의 색채를 현대적으로 응용한 박생광, 오승윤의 불교회화에 내재하는 오방색의 공통된 심미적 내면세계의 해석을 통해 본인작업의 특징과 연관성을 연결시키고자 하였다. 박생광, 오승윤작가의 작품에서 나타나는 민족적인 소재와 강렬하고 원색적인 색채가 그 특징적이라고 말할 수 있다. 이런 한국의

112) 김병훈 『한국 채색화의 색채 연구』, 건양대학교 학위논문, 2008. p.33.

정서와 미의식이 내재된 색채와 단청을 보듯 강렬한 오방색인 원색의 구사, 전통불화에서 응용된 음양오행적 색채 관에 따른 오방색의 강렬한 대비등이 본인의 작업과 같은 맥락이라고 생각되었기 때문이다.

또한 현재 불화에서 가장 보편적으로 애용되었던 것이 탕화인데, 탕화는 불상의 뒤 벽면에 걸도록 하는 그림을 말하며, 그 바탕면의 재료로 종이나 면, 비단 등이 있는데 그중 가장 보편적으로 사용되는 바탕은 면이었다. 탕화의 바탕면인 옥양목이나 비단을 바탕면으로 사용하면 충격과 스크러치에 내구성이 뛰어나다. 이러한 이유로 바탕에 곧 바로 밑그림이 가능해지는 이점이 있다. 특히 색채의 사용에 있어서 진채화를 사용하는 본인에게는 용이한 바탕면이라고 할 수 있다. 또한 색채가 잘 번지지 않으며, 색이 잘 가라앉고, 물감이 마르기 전과 마른 후의 색감에 큰 차이가 없다. 본인은 이런 탕화의 바탕면에 사용되는 옥양목이나, 비단의 제작기법을 차용해 현대한국 채색화의 다양한 표현방법과 재료 연구의 목적을 두고 있다.

본인의 작품은 현대인의 내면정서를 의인화된 동물을 통해 해학적으로 화면에 담아내고 있다. 다소 무겁고 진지 할 수 있는 현대인들의 내면정서를 단순히 사람의 형상으로 표현하지 않고 해학적으로 표현하기를 원했다. 해학적 인물의 형상을 연구한 결과 12방위신의 형상을 차용한 의인화된 인물화가 적격이라는 생각을 하게 되었고, 연구의 결과물로 의인화된 동물의 형상을 주 소재로 인물작업하고 있다.

“대상에 대한 관심, 즉 일상의 삶 속에서 여러 감정들을 느끼며 살아가는 현대인들의 내면정서에 대한 관심에서 출발했다. 의인화된 동물들을 모티브로 표현한 작업에는 나 자신의 삶, 그리고 내적인 심리상태까지 고스란히 담아보려하였다.

특히 동양적 세계관에서 비롯된 12지 방위신(方位神)의 형상을 차용해 인물로 의인화함으로써 해학적인 효과와 정서적 교감에 따른 작품의 이해도를 높이려고 노력하였다.

‘나’는 곧 ‘현대인’의 분신이며 그때 나의 모습은 어느 현대인의 초상과 별반 다를 바 없다. 겉으로 드러난 ‘나’와 드러나지 않는 ‘자아(自我)’라는 이중구조에서 다중의 인격이 한 몸에서 동거한다. 타인에 대한 불신, 자기애(自己愛)에 대한 연민, 그리고 소외(疏外)와 그에 따른 인정욕구 등 혼재된 욕망과 갈등의 틈바구니에서 번민(煩悶)하는 그런 존재다. 결국 작품으로 말하고자 하는 바는 억압된 의식의 해방이자 지루한 일상에 던지는 자극이다.¹¹³⁾ “ 이런 본인의 작업의 조형적 특성과 불교회화에 내재한 색채 및 다양한 기법들을 응용한 본연구자의 작업연구를 살펴보도록 하겠다.

113) 송영학, 『4번째 개인전 : 일상을채워가다 虛展』, 2014, p.6.

제2절 본인의 작품분석

1. 작품분석

[작품도판1] <씻! 즐없는 꼭두각시>¹¹⁴⁾



작품도판1의 작품은 코끼리형상을 의인화한 작품이다. 현대인의 정신질환중 하나인 코끼리 사슬 증후군에 대해 생각해보고 재구성해 본 작업이다. 코끼리 쇠사슬증후군이란 생각 구속의 덫이라고도 한다. 어려서부터 서커스의 코끼리는 발에 묶여 말뚝에 매어 놓인다. 벗어나고 싶어 발버둥을 쳐 보지만 사슬을 끊거나 말뚝을 뽑을 수 있는 힘이 없다. 결국 포기하는 생각이 마음 속 깊숙이 자리 잡히게 된다. 훗날 코끼리가 충분히 성장하여 강력한 힘을 가져 쇠사슬을 뽑아낼 만큼 강한 힘을 가지고 있는데도 불구하고 묶인 채 일생을 보내고 만다. 바로 이런 코끼리 사슬증후군에 빠져 생각이 몸

114) <씻! 즐없는 꼭두각시>(180cmx240cm. 오양목에채색. 2013.

의 능력을 재대로 발휘하지 못하게 구속하는 것이다. 그 구속의 생각은 과거의 경험과 학습에 의해 형성되고, 현재 삶의 부담을 회피하고 합리화 하는데 사용되면서 점점 강하게 자리 잡는다.

본인은 이런 현대인의 마음속에 자리 잡고 있는 증후군에 대해 본인의 조형적 언어로 화면을 구성해 보았다. 꼭두각시를 조정하는 꼬끼리(유전, 운명, 환경) 조정에 맞춰 동작을 취하는 꼭두각시(현대인) 그러나 웃기게도 꼭두각시와 조정바는 실이 연결되어있지 않다. 이를 통해 우리는 익숙함의 모순에 갇혀 생각에 구속되어 현재의 자신이 왜 이렇게 되었는지를 과거를 정확히 인용해 설명을 잘한다. 그러면서 공감과 위로를 받을려고 하는 심리를 화면에 구성해보았다.

화면의 바탕엔 적색과 간색인 황색을 흩뿌려 조화롭게 화면을 구성했다. 적색은 오방색의 한 색상으로 강렬한 양의 색으로 인식되었다. 특히 붉은색은 인간의 본능적인 욕구의 색이다. 그런 의미를 담아 바탕색으로 붉은색으로 칠하고 황색을 흩뿌려 더욱 붉고 선명하게 만드는 시각적인 효과를 주었으며, 보색을 비교적 절제해가며 채색했다.

<작품도판1>은 현대인의 내면정서의 어두운 모습을 시사하지만 형태에 있어서 해학적으로 담아보고자 하였다. 오방색중 하나인 적색계열의 간색을 점층적으로 표현해 색채의 조화로우움을 응용하는데 중점을 두었다.

[작품도판2] <숫아라! 농부 같은 근성이여>¹¹⁵⁾



<작품도판2>는 12방위신의 설화내용을 현대적으로 재구성한 작품으로서 단청에서 보이는 원색적이고 강렬한 보색대비 효과를 이용해 화면의 몰입도를 높이려고 노력하였다. 특히 바탕은 청색의계열의 간색으로 옥색과 하엽색을 이용해 바탕을 구성하였다. 청의계열중 녹색은 봄의 색이며, 청정한 생명을 상징한다. 특히 왕성한 양(陽)의 색으로 간주되었다. 또한 출생 시작을 상징하므로 12방위신중 가장 순서가 빠른 소와 쥐의 주내용과 연관성을 갖는다. 화면 중앙의 제는 적색계열의 간색인 연분홍을 함으로서 강렬한 보색효과와 더불어 주제가 부되는 효과를 주었다.

115) <숫아라! 농부 같은 근성이여>(130cmx162cm. 한지에채색. 2013.

[작품도판3] <흘러내린 시간>116)



누구나 어릴적 우상이 있었을 것이다. 비디오를 통해 접했던 후라이맨은 어린시절 본인의 영웅이었다. 시간이 흘러 가치관의 변화가 생기면서 어릴적 영웅은 흔적도 없이 사라진 빛바랜 기억의 파편으로 전락해버렸다. 욕망과 가치관이 변하면서 잊혀져간 영웅들은 본인의 기억 속에서 무엇을 하고 있을까 상상의 나래를 펼쳐 본적 있다. 기억 속에 분명 존재하기는 하지만 더 이상 관심의 대상이 아니게 된 빛바랜 영웅들의 기억을 화면에 담아보고자 하였다. 누군가에 기억이 하나의 생명처럼 존재한다면 본인의 기억이라는 세상 안에서 어떤 모습으로 존재 하는지 표현해본 작품이다. 작품 속 잊혀진 영웅들은 삶을 유지하는 원동력인 관심을 받기 위해 이제는 화려한 무대가 아

116) <흘러내린 시간>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2013.

닌 잡초가 무수히 자란 초라한 무대 위에서 관심을 구걸하며 열심히 혼신의 힘을 다해 연기를 펼친다. 도판7의 작품은 도태되지 않기 위해 끊임없이 경쟁하는 무한 경쟁의 시대가 되어버린 현대인의 일상을 대변한다.

색채는 오방색을 활용해 각자의 뚜렷한 개성을 표현하고자 노력하였다. 또한 청색과 적색을 바탕에 채색해 한난 대비적 효과와 단청의 배색적 특징을 활용해 대비적 이면서 조화로운 화면 구성을 하였다. 색으로 느껴지는 시각적 이미지를 색채와 인물을 통해 쉽고 솔직한 표현을 유도했으며, 관객으로 하여금 본인이 말하고자 하는 의도를 보다 쉽게 알 수 있도록 하였다.

또한 인물의 형태는 매우 과장되고 경직된 모습으로 절실함이 묻어나도록 표현했는데, 이는 인정받고자 하는 경쟁의 갈등, 고통, 절심함 등을 내포하고 있다. 특히 다소 경직된 인물표현에 비해 배경에는 긴장감을 줄 수 있는 형태와 색을 배제하고 구체적이지 않은 구름이 떠있는 형태의 하늘색 배경을 처리하였다. 원색적인 색을 사용하여 인물을 표현하는데 있어서, 청, 적, 황, 의 간색들을 다양하게 연출하여 원색이 주는 이질감을 조화롭게 처리하려 했으며, 인물을 부각시키려고 노력하였다.

[작품도판4] <고귀한 소녀들의 쇼핑>117)



물질사회로 접어들면서 과도한 소비문화와 외모지상주의에 빠져 겉모습만을 치장하기 바쁜 현대여성들의 쇼핑중독에 빠진 현대인의 자화상을 작품으로 구상해보았다. 인물표현에 있어서 머리카락과 인물의 외각에 금니로 외각을 처리함으로써 불화제작방법을 응용해 제작하였다. 색채에 있어서 바탕에 석간주 바탕을 얇게 칠하고 그 위에 청색을 흘뿌려 화면에 긴장감을 담아보았으며, 전체적으로 역동적인 형상을 표현해보았다. 주제 표현에 있어서 바탕과는 반대되는 적색을 사용하여 주제를 강조하였다. 화면의 색채구성에 있어서 단청의 색채배열을 응용한 보색대비가 주를 이루지만 여러 간색을 사용하여 강렬하지만 거부감 없는 색의 조화를 꾀하려 하였다.

117) <고귀한 소녀들의 쇼핑>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2013.

[작품도판5] <虛를 안고>118)



우리에게 정말 소중한 것은 무엇일까 생각해 본적이 있다. 목숨과도 맞바꿀 정도로 소중한다고 생각하는 물질들이 과연 진정한 가치가 있을까? 그토록 손에 꼭 쥐고 뺏기지 않으려는 물질적 가치관과 서로의 소중한 물질적 가치를 노려보며 어리석다고 생각하며 물질적 부의 우위를 정하기 바쁘다. 본인은 그런 현대인의 물질적 가치는 그저 빈 것, 즉 허하다고 생각했다. 이작품은 상하 2단 구도로 제작 했으며, 불화에서 보여주는 구도를 응용해 보았다. 특히 색상에 있어서 청색을 화면전체의 주조로 채색하였는데, 청색은 인간의 성찰과 정화의 마음과 맞닿아 있다. 이는 물질주의에 빠져있는 현대인의 자아성찰이라는 주제와 결부되는 색이라 생각해 사용했으며, 공허하고 텅빈 공간을 표현해보고자 하였다. 또한 머리카락의 색채에는 옥색과 자색을 넣어 서로 상반대고 반대되는 대립적인 이미지를 만들어보았다.

118) <虛를 안고>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2014.

[작품도판6] <위로 될 수 없는 것>119)



단청의 색채를 응용해 보색이 주는 강렬함과 원색적인 색사용을 통해 강렬하고 이질감이 들도록 화면 구성을 했다. 물질이 넘쳐나고 스마트폰의 보급 등 편리한 세상 속에 단절 되가는 현대인들의 외롭고 고독한 속내를 표현해본 작품이다. 위로받고 싶지만 스스로 위로받지 못하고 가까이에 있지만 가깝지 못하는 현대인의 고독에 기인한 웃지못할 인간관계에 대해 이야기를 담아보고자 하였다. 특히 화면에 적색과 청색 황색인 금분을 번지듯 뿌려 사용해 작품을 제작하였다. 황색은 절대적 권위의 황제를 상징하는 색이다. 특히 불교미술에서는 부처를 상징하는 색이었는데, 본인의 작품에서는 개인주의의 성향을 색채의 의미로 담아 보았다. 화면 중앙에 청색계통의 색을 넣음으로서 완전한 단절과 철저한 개인의 공간이 있음을 암시해보았고, 금니와 은니기법을 통해 비늘의 외각을 표현해 불화의 제작방법을 응용한 작품이다.

119) <위로 될 수 없는 것>(132cmx180cm. 옥양목에채색. 2014.

[작품도판7] <세벽4시>120)



현재 작가가 되기 위해 거쳐야 할 일련의 과정에서 밀려오는 고독과 허무함을 작품에 담아보고자 하였다. 이작품은 본인의 자화상이며 다양한 이야기를 담아보려 하였다. 특히 작업실의 주거 공간을 노골적으로 표현해 보고자 하였고, 힘든 상황을 견디며 쓰디쓴 술을 통해 현재의 고통을 위로 받고자 하는 본인의 모습을 화면에 구성해 본 작품이다. 고사성어 중 진도약퇴(進道若退)라는 말이 있는데, 풀이하면 “나아가는 도는 곧 물러나는 도 같이 보인다” 이다. 본인이 작품을 통해 이야기 하고자하는 바는 비록 현재의 과정은 힘들고 보잘 것 없어 물러나는 것처럼 보일 뿐임을 작품을 통해 표현해 보았다.

120) <세벽4시>(132cmx180cm. 옥양목에채색. 2014.

작품의 전체적인 색채는 자색을 이용해 다소 어두운 새벽의 느낌을 주려 노력하였고, 특히 바탕에 가득 흑색을 채워 넣었는데 흑색의 상징성은 죽음과 어둠, 저녁을 상징하고 방위로는 북쪽, 계절은 겨울(冬)에 해당되는 색으로서 본인이 표현하고자 하는 겨울, 새벽과 수면, 고독, 아픔을 표현하기에 적절하다고 생각했다. 또한 달빛에 황색계열인 금분을 사용해 희망을 메시지가 더욱 부각되는 효과를 주었다.

또한 화면 하단에 위치한 애벌레가 고치를 통해 나비로 탈바꿈하는 찰나의 모습을 흰색으로 채색했다. 흰색은 오정색에서 태양을 상징한다. 즉, 변화하기 위해서는 현재의 나는 죽고 다시 새롭게 태어나야 한다. 백색을 화면하단에 넣어 죽음으로 인해 죽음의 시간이 지나 고귀하고 고결하며, 순결한 존재로 재탄생한다는 의미를 담고자 하였다.

제5장 결론

우리나라 불교회화의 역사는 고대 삼국시대부터 현재 오늘날에 이르기까지 문화, 사회 그리고 사상의 영향을 받으며 한국문화와 정서와 미감에 잘 어우러지는 양식으로 거듭 발전된 양상을 띤다. 본 논문은 불교회화의 가장 특징적인 조형성을 이루는 색채의 상징성과 심미성에 대하여 연구하였다. 연구방법은 문헌 조사를 통한 학술적 연구와 이를 응용한 본인의 창작 연구를 병행하였다.

특히 불교회화의 색채 사용은 동양의 전통 색채사상인 오방색에 근거해 주·녹청·군청의 삼색으로 시작해 백색과 흑색을 포함한 오채를 기준으로 사용되었다. 이러한 원색적이고 다색적인 색채 사용에도 불구하고 불화에서 고상미와 아름다움이 느껴질 수 있었던 이유는 색채간의 조색을 통한 간색이 은은하게 사용되었기 때문이다. 이와 더불어 불화 작업 시 마무리 단계에서 사용되는 금선 및 금문양의 작업으로 불화 특유의 고상함과 더불어 호화로움을 느낄 수 있게 된다.¹²¹⁾

앞서 살펴본 불교회화사는 우리에게 소중한 이유는 현대미술을 새롭게 창출하는데 훌륭한 밑거름과 토대가 된다는 점이다. 새롭고 올바른 한국미의 창출은 미술의 전통과 특징을 철저하게 이해하고 소화하는 것으로부터 출발해야 하는 것이 바람직하기 때문이다. 이런 의미에서 고려에서 보여 지는 불교회화는 종교적 역사적 의미에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있으며, 특히 미술사적인 의미에서도 고려의 불교회화 이후부터 현대회화에 이르기까지 근간을 이루고 있다는 점과 그 중요성이 부각되어지며 연구의 대상이 되어 왔다.

특히 고려불화는 전체적으로 섬세하고 찬란하며 화려함 이 배어 있는 귀족적 취향의 그림을 보여주고 있다. 이러한 불화의 특징을 미술사적 시각에서 바라보면 한국의 회화사에 있어 고려불화가 갖는 위치가 그 시대의 일반회화를 이해하는데 중요한 자료가 될 것이며, 현대회화로의 가교적 역할을 한다는 의미에서 역할은 크다 할 수 있다.

이러한 불교회화에 나타난 색채의 특징은 크게 두 가지로 정리될 수 있다. 불교라는 종교적 측면의 색채의 상징성과, 시대적 상황이 반영된 색채가 그것이다.

불교회화를 포괄하고 민족적 상징인 색채로서의 오방색은 현대에 이르러서도 전통적인 예술성과 정신이 공존하여 다양한 회화의 양상으로 표출되고 있다. 특히 현대회화에서 사용되는 오방색은 한국인의 심미성을 반영하는 색채의식으로 향수와 민족의 정

121) 최지수, 『현대 불화의 재료와 조성기법 연구』, 동국대학교, 2014

서를 잘 대변하는 색채라 할 수 있다. 이와 같은 맥락에서 본 논문에서는 박생광, 오승윤의 작품들의 특징을 분석해본 결과 작품의 양식이나 기법적인 측면에서 다소 차이를 보였지만, 이들 모두는 불교회화의 상징적인 색채인 오방을 주제로 하여 한국의 이념과 향토성을 미적자아로 표출하고자 하였다. 또한 현대 회화 흐름에서 결여된 민족성을 인식하고 현대적인 감각으로 승화하여 접근하려 했다.

이를 통해 본 연구자는 불교회화에 근거하여 다양한 제작기법과, 불교적 소재와 색채를 사용하여 경험으로 느끼고 생각한 것을 보다 새롭고 강한 이미지로 표현하려 하였다. 따라서 실제로 느끼고 생각한 현대인의 내면정서를 불교회화의 색채와 기법 등을 차용해 보다 효과적이고 직설적으로 표현할 수 있는 색채의 조형적 연구가 될 수 있었다. 본인이 체험한 재료적 실험과 색채의 상징성, 표현기법상의 여러 과정들은 앞으로 더욱 다양한 조형적 실험과 재료연구의 결과가 본인에게 좋은 연구 결과가 될 것을 바라보며, 동시대 채색표현의 가능성을 확장시킬 수 있는 계기가 될 수 있는 연구 자료가 되었으면 하는 바램 이다.

<참고문헌>

- 1 김정희, 『불화, 찬란한 불교미술의 세계』, 테마한국문화사2009.
- 2 김정희, 『조선시대 지장시왕도 연구』, 일지사, 1996.
- 3 강희정, 『고려수월관음도의연원에 대한 재검토』 『미술사연구』 8, 미술사연구회, 1994.
- 4 곽동해, 『중요무형문화재 제 48호 단청장』, 서울화산문화, 2001.
- 5 곽동해, 『한국의 단청』, 악연문화사, 2002.
- 6 문명대, 『한국불교 미술사』, 한언, 1997.
- 7 문명대, 『高麗佛畫의 樣式 變遷에 대한 考察』, 한언.1998.
- 8 문명대, 『無爲寺極樂殿 阿彌陀 佛壁畫 考察』, 『고고미술』 129, 1976.
- 9 문은배, 『한국의 전통색』, 안그라픽스, 2012, p.156.
- 10 박도화, 『朝鮮朝의 寺院壁畫』, 『조선불화』, 중앙일보사, 1984.
- 11 박용숙, 『한국미술의 기원』, 예경, 1998.
- 12 임영주, 『빛깔이는 책들-단청』, 대원사, 1991.
- 13 안휘준, 『기미년명 순흥 읍내리 고분 벽화의 내용과 의미』, 『한국회화사 연구』
- 14 장춘식, 『한국의 불교미술』, 민족사, 1997.
- 15 차용준, 『전통예능문화의 이해』, 제4권, 전통공예문화 편, 전주대학교출판부, 2003.
- 16 한국문화상징사전편찬위원회, 『한국문화상징사전』, 동아출판사, 1992.
- 17 한국미술의 자생성 간행위원회, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1998.
- 18 한석성, 『우리가 정말 알아야 할 우리 단청』, 현암사, 2004.
- 19 홍윤식, 『한국의 불교미술』 대원정사 1999.

<참고논문>

- 1 김명숙, 『불화속의 무속화를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1992.
- 2 김병훈, 『한국 채색화의 색채 연구』, 건양대학교 학위논문, 2008.
- 3 백준기, 『한국의 관용 색명과 색채 의식』, 『공주전문대학 논문집』, 제 21집, 1994.
- 4 박영원, 『한국의 문화적 특성과 미의식을 배경으로 한 한국적 색채에 관한 연구』, 청예논총, 1997.
- 5 박혜진, 『단청에 바탕을 둔 전통색채 교육을 위한 프로그램 개발 연구-공업계 고등학교 디자인과를 위하여-』, 부경대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003.
- 6 윤문영, 『한국 추상회화에 표현된 오방색 연구, 박생광, 전혁림, 이두식, 오승윤의 작품을 중심으로』, 충북대학교대학원석사학위논문, 2013
- 7 장명화, 『한국화의 오방색에 대한 조형성연구-본인 작품을 중심으로』, 원광대학교 석사학위논문, 2014.
- 8 정유나, 『한국 전통 건축공간의 사용색채 특성에 관한 연구-단청색을 중심으로 한 전통색채의 위상과 전통 공간에의 대응에 관한 연구-』, 디자인 研究, 1994.
- 9 전희정, 『박생광회화에 나타난 색채에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1995.
- 10 최현주, 『불화를 활용한 전통미술교육 지도방안연구』, 동국대학원 교육대학원 석사학위논문, 2014.
- 11 한경정, 『박생광 채색화의 색채표현 연구』, 흥익대학교 석사학위논문, 2008.
- 12 趙榮實, 『陰陽五行說을 통한 韓國的 色彩美感 研究-五方色 中心으로-』, 흥익대학교 대학원 석사학위논문, 2006.
- 13 宋奐兒, 『한국 전통회화의 色彩 美意識에 관한 연구-고분벽화의 진채를 중심으로 -』, 유교사상연구, 1997.
- 14 安眩貞, 『한국 미술에 나타난 전통색채 연구 : 고분벽화와 단청을 중심으로』, 흥익대학교 대학원석사학위논문, 2004.
- 15 李康河, 『丹青의 繪畫史的 考察』, 조선대학교 대학원 석사학위논문, 1987.

<참고도판>

- 1 [도판 1] 무용총 <접객도>(모사도) 고구려, 5세기, 회벽에 채색, 중국 지린성 지안현.
- 2 [도판 2]. 쌍영총 <행렬도>(모사도) 고구려, 5세기 후반, 회벽에 채색, 평남 용강.
- 3 [도판 3]. 장천1호분 <불상에배도> 고구려, 5세기, 회벽에 채색, 중국 지린성 지안현.
- 4 [도판 4] 무령왕릉 와비 두침 백제, 6세기, 나무에 주칠·금박 길이 40cm, 국립공주박물관, 국보 제 164호.
- 5 [도판 5] <연꽃무늬> 백제, 6세기, 나무에 주칠·금박 길이 40cm, 국립공주박물관, 국보 제 164호.
- 6 [도판 6] <천마도> 자작나무 껍질에 채색, 감지에 은니, 53cm X 75cm, 국보제207호
- 7 [도판 7] 순흥 읍내리 고분 북벽의 <연꽃 그림> (모사) 신라(추정)5세기 후반, 경북 영주.
- 8 [도판 8] <대방광불화엄경사경변상도> (앞) 통일신라, 754~755, 자색종이에 금·은니, 25.7cm X10.9cm, 24cmX9.3cm, 삼성미술관 리움, 국보 제 196 호.
- 9 [도판 9] <대방광불화엄경사경변상도> (뒤) 통일신라, 754~755, 자색종이에 금·은니, 25.7cm X10.9cm, 24cmX9.3cm, 삼성미술관 리움, 국보 제 196 호.
- 10 [도판 10] <대보적사경변상도 고려>, 1006, 감지에 은니, 29.1cm X 45.2cm, 일본 교토국립박물관.
- 11 [도판 11] <보협인다라니경판화변상도(부분)> 고려, 1007, 목판화, 6.8cm X 239.1cm, 개성총지사간, 도쿄국립박물관 오쿠라컬렉션.
- 12 [도판 12] <어제비장전 권6 판화변상도(제3도)> 고려, 목판화, 22.7cm X 52.6cm, 성암고서.
- 13 [도판 13] <아미타독존내영도> 고려, 1286, 비단에 채색, 203.5cm X 105.1cm, 일본 나훈은행.
- 14 [도판 14] <수월관음도(연당초문 부분)> 구방, 고려, 1323, 비단에 채색, 165.5cm X 101.5cm, 일본 센오쿠하쿠코칸.
- 15 [도판 15] <지장보살도> 고려, 비단에 채색, 111cm X 43.5cm, 일본 젠도지.
- 16 [도판 16] 박생광, <도함산 해돋이>, 종이에 채색, 136cm X 139cm, 1984.
- 17 [도판 17] 박생광, <십장생>, 종이에 채색, 100cm X 106cm, 1983.
- 18 [도판 18] 오승윤, <무제>, 캔버스에 유채, 53cm X 45.5cm, 2003.
- 19 [도판 19] 오승윤, <초여름>, 캔버스에 유채, 60.6cm X 50.5cm, 2003.

<본인의 작품 도판>

- 1 [도판 1] <씻! 줄없는 꼭두각시>(180cmx240cm. 옥양목에채색. 2013.
- 2 [도판 2] <숫아라! 농부 같은 근성이여>(130cmx162cm. 한지에채색. 2013.
- 3 [도판 3] <흘러내린 시간>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2013.
- 4 [도판 4] <흘러내린 시간>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2013.
- 5 [도판 5] <虛를 안고>(130cmx162cm. 옥양목에채색. 2014.
- 6 [도판 6] <위로 될 수 없는 것>(132cmx180cm. 옥양목에채색. 2014.
- 7 [도판 7] <세벽4시>(132cmx180cm. 옥양목에채색. 2014.