



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](#)

2020년 2월  
석사학위 논문

# 매화도를 통한 자아의 상징에 관한 연구

—연구자의 작품 중심으로—

조선대학교 대학원

미술학과

송대성

# 매화도를 통한 자아의 상징에 관한 연구

A Study on the Symbol of Self through Plum Painting

—연구자의 작품 중심으로—

2020년 2월 25일

조선대학교 대학원

미술학과

송 대 성

# 매화도를 통한 자아의 상징에 관한 연구

—연구자의 작품 중심으로—

지도교수 김 중 경

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2019년 10월 17일

조선대학교 대학원

미술학과

송 대 성

## 송대성의 석사학위 논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 박홍수 (인)

위 원 조선대학교 교수 김유섭 (인)

위 원 조선대학교 교수 김종경 (인)

2019년 11월

조선대학교

## 목 차

|      |                   |    |
|------|-------------------|----|
| I. 서 | 론                 | 1  |
| 1.   | 연구목적              | 1  |
| 2.   | 연구방법              | 3  |
| II.  | 작품형성의 배경          | 5  |
| 1.   | 매화의 상징성과 매화도의 역사  | 5  |
| 1).  | 매화가 갖는 상징         | 5  |
| 2).  | 매화도의 생성과 발달       | 11 |
| 3).  | 매화도를 즐겨 그린 작가분석   | 16 |
| 2.   | 색의 상징성과 자아의식의 발달  | 29 |
| 1).  | 색의 의미             | 29 |
| 2).  | 색의 상징성            | 31 |
| 3).  | 자아의식의 발달          | 46 |
| III. | 본인 작품의 특성 분석      | 51 |
| 1.   | 작품의 형식과 내용의 변화    | 51 |
| 2.   | 간결하고 절제된 운필의 현대성  | 54 |
| 3.   | 매화에 비친 다양한 자아의 상징 | 56 |
| IV   | 결                 | 61 |
|      | 론                 | 61 |

## 표 목 차

[ 표1 ] 색 의 의 미.

[ 표2 ] 오방색의 상징성과 의미.

## 참고작품 목차

- [ 도판1 ] 가노 에이토쿠, 〈사계화조화 후스마〉, 16세기
- [ 도판2 ] 어몽룡, 〈월매도〉, 119.4×53.6cm, 비단에 수묵, 17세기, 국립중앙박물관.
- [ 도판3 ] 어몽룡, 〈월매도〉, 44.4×28.3cm, 지본수묵, 17세기, 국립중앙박물관.
- [ 도판4 ] 조지운, 〈목매도〉, 51.2×35.8cm, 지본수묵, 17세기, 개인.
- [ 도판5 ] 조지운, 〈목매도〉, 79×52cm, 지본수묵, 17세기, 개인.
- [ 도판6 ] 오달제, 〈목매도〉, 104.9×56.4cm, 지본수묵, 17세기, 국립중앙박물관.
- [ 도판7 ] 심사정, 〈매월만정〉, 25.7×47.1cm, 지본수묵, 18세기, 간송미술관 소장.
- [ 도판8 ] 강세황, 〈목매도〉, 13.8×24.9cm, 지본수묵, 18세기, 개인 소장.
- [ 도판9 ] 김홍도, 〈목매도〉, 80.2×51.3cm, 지본수묵 담채, 18세기, 간송미술관 소장.
- [ 도판10 ] 조희룡, 〈홍매대련〉, 각 145×42.2cm, 지본수묵 담채, 19세기, 삼성미술관.
- [ 도판11 ] 허련, 〈목매일지도〉, 70×188.7cm, 지본수묵 담채, 1887, 개인
- [ 도판12 ] 전기, 〈매화초옥도〉, 32.4×36.1cm, 지본수묵 담채, 19세기, 조경옥 소장.
- [ 도판13 ] 허백련, 〈석매도〉, 126×42cm, 지본수묵, 1970, 개인.
- [ 도판14 ] 장우성, 〈홍백매십곡병〉, 394×130cm, 종이에 채색, 1981, 개인 소장.
- [ 도판15 ] 김기창, 〈목매도〉, 45×53cm, 지본수묵, 1979, 개인 소장.
- [ 도판16 ] 이호신, 〈정당월매〉, 163×265cm, 지본수묵, 1998, 산청 단속사.
- [ 도판17 ] 양무구, 〈사매도〉, 70×188.7cm, 지본수묵 담채, 1887, 개인
- [ 도판18 ] 조맹건, 〈세한삼우도〉, 32.2×53.4cm, 지본수묵, 남송, 대북고궁박물관 소장.
- [ 도판19 ] 왕면, 〈남지춘조〉, 151.4×52cm, 2, 견본수묵, 1750, 대만고궁박물관.
- [ 도판20 ] 화암, 〈사작애매도〉, 216.5×131cm, 비단설채, 18세기, 예술박물관.
- [ 도판21 ] 오가타 고린, 〈홍백매도병풍〉, 지본금박채색, 에도시대, MOMA 소장.
- [ 도판22 ] 가노 단유, 〈사계화조화 후스마 부분〉, 상락전에 그린 후스마,  
에도시대, 본환어전 소장.
- [ 도판23 ] 김기창, 〈태양을 먹는새〉, 38×47cm, 지본수묵채색, 1968.
- [ 도판24 ] 박생광, 〈탁몽〉, 137×136cm, 종이에 수묵채색, 1983.
- [ 도판25 ] 고구려 고분벽화 부분, 〈청룡〉.
- [ 도판26 ] 고구려 고분벽화 부분, 〈백호〉.



## 연구자 작품 목차

- [ 작품1 ] 송대성 〈터5〉, 180×405.5cm, 한지 3배접 혼합재료, 1997.
- [ 작품2 ] 송대성 〈춤추는 강- 일렁이다〉, 130×162cm, 캔버스 아크릴, 2016.
- [ 작품3 ] 송대성 〈춤추는 강-노래하다〉, 130×162cm, 지본혼합채색, 2018.
- [ 작품4 ] 송대성 〈스며들어 붉다〉, 205.5×439cm, 지본채색, 2018.
- [ 작품5 ] 송대성 〈스며들다-여울〉, 208×438cm, 지본채색, 2019.
- [ 작품6 ] 송대성 〈스며들다-여울, 부분〉, 208×438cm, 지본채색, 2018.
- [ 작품7 ] 송대성 〈춤추는 강-흐르다 3〉, 117×91cm, 지본채색, 2018.
- [ 작품8 ] 송대성 〈스며들다- 탐진강〉, 293.5×624.5cm, 지본채색, 2019.
- [ 작품9 ] 송대성 〈스며들다- 시간으로부터〉, 340×148.5cm, 지본채색, 2019.
- [ 작품10 ] 송대성 〈스며들다-공간〉, 86×116cm, 녹슨철용접, 에폭시마감, 영상, 2019.

## A Study on the Symbol of Self through Plum Painting

- With focus on the researcher's works -

song dae-sung

Graduate School of Chosun University

art department

Professor Kim Jong-kyung

This paper studies the variety of formative art created by human beings based on the different emotions perceived when presented with the same object of a particular shape. In particular, it looks at plum blossom paintings created based on the symbolic meanings of each color, and with a variety of different ingredients and forms.

Plum blossoms are ever-present. They silently endure the harsh winds and cold chills of winter. As a flower, plum blossoms symbolize spring and are found in various paintings, in religious texts, and in handicrafts. They are even consumed as tea. Given the fact that they always persevere through the hardships of winter, and thanks to its clear and tranquil scent, plum blossoms are often called “Gunja” (a virtuous person).

This symbolic significance of plum blossoms made them a favorite motif in traditional paintings. They began appearing in paintings since the Goryeo Dynasty. Renowned painters such as Eo Mong-ryong, Oh Dal-je, Cho Chiwoon, Gang Se-hwang, and Kim Hong-do often featured plum blossoms in their paintings.

When using the painting technique known as “Ilpilhwa” (painting with a single, uninterrupted brush stroke), the brush and the painter's spirit are connected to one, creating an unbroken chain of energy. The painting captures the painter's intent and spirit when complete. Overall, it is an expression of powerful energy.

Although some modern Korean paintings are painted with traditional ink,

most use modern paint rather than traditional ink. This is because artists and the public are often exposed to a variety of colors in the media, through light fixtures, and in videos our ancestors did not have access to. Also, with people moving out of Hanok-style houses and into apartments, vivid colors have naturally become the expected norm in people's daily lives.

Perhaps influenced by these changes, today, there are a large contingent of artists who seek to replicate a sense of form using colors. In contrast, this researcher used colors to convey the meaning and concepts they each symbolize. In other words, red was used to represent danger, speed, and passion, whereas blue was used to convey tranquility, calmness, and solitude. Similarly, yellow was used to reflect brightness, warning, satisfaction, and creativity, white was used to illustrate goodness, purity, and the truth, while black was used to depict dignity, death, and conservative tendencies. In other words, colors were used as symbolic tools for their inherent meanings rather than their beauty in an aesthetic sense.

In Oriental paintings, five colors - blue, red, yellow, white, and black - form the foundation of the "Yin-Yang and the Five Elements Theory."

Here, yellow is the central color, and serves as a symbol of land. Red means fire, warmth, and prosperity of all things in our world. Blue means tree or the season of spring that represents creation, life, immortality, and hope. Meanwhile, white is a symbol for gold or autumn, and it means life, daytime, innocence, truth, and purity. Finally, black is linked to water or the winter season. It also represents the north, darkness, and death.

By depicting the symbolic significance of plum blossoms using a variety of ingredients, including white clay and calcite powder, with a strong and direct brushstroke, this researcher attempted to create a texture that is not typically found in ink paintings of plum blossoms.

Paintings created by this researcher such as "Permeating - Through the Rapids," "Permeating - From Time," and "Permeating - Cold Frost" express the spirit of our virtuous ancestors through the aforementioned ingredients and painting technique. Meanwhile, the "Dancing River-Flow 3," "Dancing River-Shimmer," "Dancing River-Tamjingang River" reflect the viewer's

mindset or perception towards plum blossoms. Through the use of colors, with focus on their symbolic meanings, these paintings remind the viewer that there can be several different interpretations of plum blossoms that diverge from the traditional meaning of plum blossoms.

Traditionally, plum blossoms were believed to represent several different things. As such, this wide variance of meanings plum blossoms and its colors can play a great role internally in the expansion of human perception, something that today's modern viewers can highly sympathize with.

This study attempts to reinterpret the diversity of human emotions through the psychological and spiritual aspects of plum blossom paintings, and create a new style of aesthetics. Moving forward, this researcher hopes to approach aesthetics with several different studies and experiments on modern forms.

# I. 서 론

## 1. 연구목적

우리의 문화는 항상 변화와 마주하고 있는데 외래문화의 확장 속에서 문화의 전통성이 변화의 길에서 단절되고 소외되어가고 있는 부분도 있다. 회화의 분야도 예외일 수는 없다.

예술작품을 생산해 내는 작가는 창작의 한계를 벗어나서 새로움에 대한 열정적인 에너지를 표현한다. 현대미술에서 나타나는 획기적이고 상상할 수 없는 소재나, 재료를 이용하여 창작하는 작가들의 다양성들이 확장되어 가고 있으며 여기에 작가의 감성이나 인성, 사회적 배경, 지리적, 문화적 특징이 바탕에 자리하면서 독특한 예술작품들이 나타나고 있다. 예술작품은 그 시대의 보편적인 의식들 속에 정치적, 사회적으로 표출된 현상들이 새로운 재료나 방법으로 창의성 있는 조형 언어로서 표현되어서 그 시대성이 반영되어 진다.

예술이라는 행위를 시작하다 보면 항상 의구심과 새로움에 대한 갈망, 창작에 대한 의식들이 스며들기 시작한다.

창작이라는 행위와 마주하게 되면 이러면 어떨까?, 왜 이렇게 표현해야 하는가?, 이렇게 표현되면 재미있지 않을까?, 새로운 의미로 보일 수도 있지 않을까? 하는 수많은 의문이 내면에 존재한다. 본 연구자는 현대한국화의 방향에서 미적 가치를 반영할 수 있는 다양한 표현방법과 재료들을 사용하여 현대한국화의 방향에 대하여 접근하여 분석하고자 한다.

군자(君子)란 덕성과 지성을 겸비한 최고의 인격자를 지칭한다. 옛 선인들은 매(梅), 난(蘭), 국(菊), 죽(竹)의 특징과 계절을 대표하고 굳은 의지 등을 높이 평가하여 군자라는 단어를 부여하여 사군자(四君子)라 칭하고 있다. 그중 매화는 만물의 소생을 알리는 봄을 뜻하지만, 눈(雪)과 매서운 추위를 이겨내고 향기로운 꽃을 피워냄으로 사군자 중에서 으뜸으로 친다. 매화는 문학, 음악, 공예, 유교, 도교, 불교 및 민간 신앙에서 다양하게 등장한다.<sup>1)</sup>

수묵으로 매화를 그린다고 하지 않고 ‘친다.’ 라하고 채색화는 채

1) 이영술, 「수묵 정신을 통한 조선 시대 문인화인 묵매화도 연구」, 영남대학교 석사학위 논문, 2011, p1.

색을 쌓아 올린다. 전통적으로 문인화는 정신성과 자아의식을 기반으로 수많은 운필 속에 얻어진 품격 있는 선의 경지에 이르러 표현하고자 하는 내용을 일필로<sup>2)</sup> 그려내는 조형성을 ‘친다.’라 할 수 있다. 색을 쌓아가면서 작업하는 채색화에 매화를 표현할 때 재료적인 다양성으로 운필을 하여 형성된 표현형식을 살펴보고 그 행위로 생성된 질감에서 느껴지는 미적 조형성을 연구하고자 하였다.

연구자의 매화작품을 표현하기 위해서 중요하게 생각하는 부분이 색채이다. 한국의 색채는 오방색을 바탕으로 하여 단아하고 튀지 않은 차분함과 우아함이 있다. 전통적인 색, 오방색의 상징적 의미가 우리의 생활이나 문화, 예술 속에서 어떤 의미로 다가와 작용하는지 논하고자 했다.

색채는 인간 생활에 심리적, 정신적으로 큰 몫을 차지하며 중요하게 작용한다. 인간의 감정이나 의식을 타인에게 시각적으로 전달하는 조형 예술에서 색채는 절대적이라고 할 수 있다. 회화에 있어서 색채가 주는 의미는 형태로서 보여주는 것 이상으로 작용하여 형태가 지닌 고유한 의미를 넘어서 작용하기도 한다.

현대한국화에서 보이는 다양한 색채나 재료 사용으로 구상이나 비구상작품이 두드러지게 발전하고 있다. 또 한 구상작품에서 사물이 갖추고 있는 고유한 형태에 어떠한 색채나 재료를 사용하여 표현함에 따라 의미까지 달라진다고 볼 수 있을 것이다.

이에 본 연구자는 매화라는 소재를 가지고 다양한 재료나 필법으로 표현된 형상 등에 색채가 지닌 상징성 등을 바탕으로 자아의식에서 생성되고 우러나오는 조형과 감성을, 재료와 다양한 표현양식으로 창출된 독특한 예술의 미적 가치를 토대로 연구자 작품을 제작하여 조형 의식을 갖게 하는 데 목적이 있다.

---

2) 작품 전체를 일필로 한 것처럼 필치가 조리 있으면서 붓과 뜻이 일치함을 말함.

## 2. 연구방법

본 연구에서는 고려 말엽(13세기)부터 그려지기 시작되고 중국에서는 우리나라보다 앞선 북송 말엽(11세기)<sup>3)</sup>에 그리기 시작한 매화도를 바탕으로 자아의식에서 형성된 감성을 색채의 상징성 관계 속에서 미적 가치를 끌어내기 위하여 다양한 재료 운용으로 나타나는 미의식을 고찰하고자 한다.

첫 번째로 전통적인 매화도는 서화일치사상(書畫一致思想)을 나타내며, 원대의 문인 화가인 오태소(吳太素)는 송재매보(松齋梅譜)<sup>4)</sup>에서 서화 일치론을 제시하면서 매화를 그리는 행위는 시를 짓는 것과 같은 감정이 개입되어 표현되어지는 특별한 경지이며 매화도는 시각적으로 보여지는 외형을 그리는 것이 아니라 내면의 특징을 나타내는 것이라 하며 사의성(寫意性)을 강조하였다.<sup>5)</sup> 라고 한 것과 같이 정신적인 상징성과 다양한 재료를 활용한 기법 변화에서 오는 자유로운 운필로 형성된 형상, 재료의 확장성에 의하여 현대한국화에 어떤 작용을 할 수 있는지, 한국화의 실험적인 정신이 작업 방향에서의 역할은 어떻게 다가오는지 알아보하고자 한다.

두 번째로 우리의 정서를 표현하고 감성을 전달하는 색은 인간의 감정에 작용하는 자극적인 시각 매체이다. 이러한 색채가 의미하는 상징성을 통하여 인간의 자아의식을 나타내고자 한다. 사물이나, 형상에서 시각적으로 보이는 색들은 각각의 상징성이 있다. 동양 사상의 기반을 이루고 있는 것은 음양오행(陰陽五行)<sup>6)</sup> 사상인데 우주를 형성하는 원리이고 질서의 원리로 인식하며, 우리나라의 여러 분야에 영향을 주었다. 이는 풍수(風水)와 무속신앙(巫俗信仰)에서 논리적으로 근거가 제시하기 때문이다.<sup>7)</sup>

세 번째로 자아의식이 무엇이며 자아의식이 회화에서 어떻게 작용

3) 문화재 관리국, 「문화재 제11호」, 1977, p.154.

4) 1351년 좌·우편으로 완성한 것으로, 시와 그림을 함께 꾸민 것은 매화 희신보를 따랐으나 표현은 보다 자연스러우며 이전 시기에 나온 매화이론을 함께 실고 있음.

5) 이영술, 전개서 p11~12.

6) 음양과 오행은 독립적으로 발전했으나, 전국시대 중엽 하나의 사상으로 통합되었다. BC 3세기 전반부터 음양을 우주 만물을 만드는 상반된 성질의 두 가지 기로 설명했으며, BC 4세기 초부터 수·화·목·금·토를 가리키는 오행의 개념이 나타났다. 그후 오행은 음양과 결합하여 우주에 편재하고 총만한 5가지의 기로 간주되었다.

7) 이재만, 「한국의 색」, 서울 일진사, 2005, p, 108.

하여 표현되어 예술작품에 작용하는지 살펴보고자 한다. 인간은 이제까지 학습된 의식에서 사물을 보고 느끼며 판단한다. 이는 그 사물이 지닌 고유한 형태나 색채들이 있다. 고유색채의 의미에서 이 사물은 이런 색감이라고 말하지만, 사물을 바라볼 때의, 의식과 환경 등 수많은 요소를 끌어 들여와 하나의 형상에 다양한 색채에 의식이나 감정을 표현하여 분석하고자 한다.

인류가 최초의 회화표현에서 색채를 사용한 흔적이 보이는 신석기시대부터 현시대까지 색채는 매우 중요한 표현수단으로 사용되고 있다. 색채의 상징성과 동양회화의 음양오행설에 기초한 오행(五行)의 각 기운과 직결된 5원소인 황(黃), 청(靑), 백(白), 적(赤), 흑(黑), (木, 火, 土, 金, 水)의 다섯 가지 기본색, 오방색에 상징성에 대하여 논하고자 한다. 빨강이라는 고유색을 지닌 형상에 인간의 다양한 감성을 다양한 색으로 표현하여 매화도 속에서 내적 울림이나 시각적으로 나타나는 외적 울림의 변화를 말하고자 한다. 자연 속에 존재하는 하나하나의 형상들은 각각 고유의 색채를 보여 주고 있는 것들에서 알 수 있다

연구자의 작품에서 문인화(文人畵)적인 운필의 형식 변화를 통하여, 모필(毛筆)에서 보이는 필법의 전통성과 관계의 확장성에 대하여 논하고자 한다. 이는 먹(墨)과 물을 이용하여 한지 위에 부드러운 모필과의 작용으로 그리는 이의 정신성을 강조하여 표현된 전통적인 표현방법에서 지점토나 모래 방해말 등을 물성적인 재료를 부드러운 모필이 아닌 딱딱한 목재나, 날카로운 금속성의 재질을 활용하여 모필에서 느끼는 질감을 표현하여 보고자 한다. 이러한 형식은 현재의 시대적인 현상, 다변화하는 의식들과의 관계에서 형식의 변화를 보이지만 화면에 보이는 형상들의 접목인 것이다.

부드러운 모필, 부드러운 화지에서 이루어지는 운필 속에 드러나는 매화의 굳은 의지와 신념 같은 강인함을 표현한 작품에, 다양한 재료 즉 두꺼운 한지, 천, 종이 죽이나 지점토, 나이프 나무 등을 사용하여 먹과 화선지에서 보이지 못한 질감과 선으로 표현된 매화도는 재료와 형식의 확장으로 한국적 형식미에 접근하고자 한다.



## II. 작품 형성의 배경

### 1. 매화의 상징성과 매화도의 역사

#### 1) 매화가 갖는 상징

매화는 한자어 매(梅)와 화(花)의 합성이다. 매화의 원산지는 중국 후베이, 쓰촨, 광공성 일대이며 매화는 그 한자명, 매(梅)와 화(花)가 함께 한국과 일본으로 건너온 것으로 알려져 있다. 우리나라에는 1500년경이나 그 이전에 들어온 것으로 추정하고 있다. 꽃잎이 하얗고 꽃받침이 자주색을 띠는 백매, 꽃받침과 꽃잎이 분홍부터 짙은 홍색을 띠는 홍매, 꽃잎은 하얗고 꽃받침이 녹색을 띠는 청매로 분류한다.<sup>8)</sup>

홍매 중 진한 홍색을 띠는 것을 흑매 라고도 하며 능수버들 같이 가지가 밑으로 처져 있는 능수매도 있으며, 매화 등치가 구름 모양처럼 보이기도 하고 용 비늘처럼 보이기도 한 운룡매도 있다. 일상에서 매화라 칭하는 종류는 백매를 뜻한다.

흔히들 말하기를 과학이란 설명을 할 수 있는 것을 설명하는 것이고, 예술이란 설명할 수 없는 것들을 설명하는 것이며, 종교는 설명이 안 되는 것을 설명하는 것이라고 했다. 우리가 매화에 대하여 설명하려고 할 때도 마찬가지일 것이다. 설명을 할 수 있는 매화란 식물학적으로 장미과 벚나무속 낙엽수로 설명되는 매화이다.

그러나 설명할 수 없고, 설명해서도 안 되는 매화는 형상보다 상징과 이미징으로서의 매화라 할 수 있다. 연꽃은 불교의 꽃이고 백합과 장미는 기독교를 나타내는 꽃이라면 매화는 유교를 상징하는 꽃이라 말할 수 있다. 매서운 추위에 굴하지 않고 피는 매화는 청빈 속에서 역경을 이겨내고 살아가는 선비의 기개이고 눈 속에서도 청아하게 피우는 매화의 향기는 군자의 덕이다.<sup>9)</sup>

그러한 유교적 이념이 시제가 되어 시조와 한시가 만들어진다. 그리고 시제가 다시 화제로 옮기게 되어 사군자의 세한삼우(歲寒三友)<sup>10)</sup> 같은 문인화가 생겨났다. 매화는 모든 생명이 쉬고 있는 한겨울 매서운 추위 속에서도 소나무, 대나무와 함께 변치 않는 벗으로 우리의 곁에 다가온다.

반갑고 의지가 되는 친구들인 것이다. 그래서 매화꽃은 그냥 벗이 아니라,

8) 이어령, 「매화」, 생각의 나무, p18.

9) 이어령, 상계서, p7~8.

10) 추운 겨울철에도 낙엽이 지거나 푸르름을 잃지 않는 소나무·대나무·매화를 지칭하는 것으로, 특히 문인 화가들이 즐겨 다룬 소재이다.

청우(淸友), 청객(淸客)이라 불렀으며. 추위가 가시지 않은 이른 봄에 피어나는 것은 고우(古友)라고 하고 화창한 봄철에 피는 것은 기우(奇友)라고 했다.

그러나 설중군자(雪中君子)로 불려 지기도 하는 매화는 몇 이상의 의미가 되기도 한다. 희어서 더욱 맑은 꽃, 은은한 향기와 기고(奇古)하면서 귀품이 있는 나무의 형상은 선비들이 이상으로 삼고 있는 성리학의 이념은 군자의 이미지에 가깝다. 동지설달에 피어나는 매화에 조매(早梅), 한매(寒梅), 동매(冬梅), 설중매(雪中梅)등 다양하게 불려진다. 매화는 군자나 선비가 갖추어야될 유교적 상징만이 아니라 매선(梅仙), 매은(梅隱)이라는 말에서 나타나듯 도교적인 상징성도 지니고 있다.

깊은 산 눈 속에 숨어서 향기를 내뿜는 매화는 마고산의 기운과 함께 살아가고 있는 신선에 비유되기도 하고 눈 내린 산속으로 매화를 찾아다니는 심매(尋梅,) 탐매(探梅)에서는 신선이나 은자를 찾아 나서는 구도의 상징성을 엿 볼수 있다

또 한 매화가 상(象, 상징)을 갖는 일은 기운(氣)을 제재(制裁)함과 같다. 꽃은 양(陽)에 속하므로 하늘을 상징하고, 나무는 음(陰)에 속하므로 땅을 상징한다. 꼭지(꽃망울)는 꽃이 나오는 곳이니, 태극(太極)을 상징한다. 방(房)은 꽃이 피어나는 곳이니, 삼재(三才)를 상징한다. 꽃받침은 꽃이 나오는 곳이니, 오행(五行)을 상징한다.

꽃술은 꽃이 완성되는 곳이니, 칠정(七政)을 상징한다. 뿌리는 매화나무가 자라는 곳이니, 이의(二儀)를 상징한다. 줄기는 매화 가지가 뻗어 나가는 곳이니, 사계절을 상징한다. 가지는 매화가 이루어지는 곳이니, 육효(六爻)를 상징한다.

잔가지는 매화가 갖춰지는 곳이니, 팔괘(八卦)를 상징한다. 나무는 매화가 완전해지는 곳이니, 족수(足數, 짝 찬 수)인 10을 상징한다.<sup>11)</sup>이렇듯 매화는 꽃잎부터 시작하여 나무 하나까지 각각 상징하는 것이 있다.

현재 동양 3국(한국, 중국, 일본)에서는 매화가 어떤 방향이나 형식에서 상징하는지를 살펴보면 한국인의 정서와 삶 속에서 매화에 대한 이미지는 동양화나 고전 문학 속에서만 살아 있을 뿐, 막연한 꽃으로 희미해져 가고 있다. 고려말기에 사대부들에게 신선한 충격으로 다가온 도학의 수용과정에서 매화는 주로 유교적 상징으로 빈번히 읊어졌다.

퇴계 이황(李滉,1501~1570)은 매화가 추위를 이겨내고 피어나는 겨울 설달 초순에 운명했다. 그는 운명하던 날 아침에 기르던 분매(盆梅)에 “물을 쥐라” 라고 명했다. 이것이 퇴계의 유언이었다. 퇴계는 이토록 매화를 흠

11) 조송식, 「유예지 2」, 임원경제 연구소, 2017, p513~514.

애(酷愛)했다. 매화를 ‘매형(梅兄)’, ‘매군(梅君)’, ‘매선(梅仙)’ 등으로 부르며 하나의 인격체로 대우했다. 퇴계는 살아 있을 때 매화를 주제로 한 시만을 모아 매화시첩(梅花詩帖)을 편집해 두기도 했다. 여기에는 90여 수가 실려있다.

매화가 최초로 등장하는 문헌을 살펴보면 삼국사기, 고구려 본기, 대무신왕(大武神王, 18~44) 24년에서다. “ 8월, 매화꽃이 피다 (八月 梅花發)” 라고 씌여져 있다. 한겨울이나 봄날에 피어야 할 매화가 8월에 피었으니 자연의 이치에 어긋나는 것이다. 삼국사기(三國史記)에 매화는 국가적인 재액의 징표를 기록하기도 하였다.

문학 속에서 매화는 많이 등장한다. 통일신라 말기의 최광유(崔匡裕), 고려 중기에는 이인로(李仁老, 1152~1220), 이규보(李奎報, 1168~1241), 임춘(林椿, 미상), 진화(陳灌, 미상)가 고려 후기에는 승려 일연(一然, 1206~1289)도 매화를 읊고 있다. 이처럼 유교나 불교 무속신앙에서도 매화의 등장은 빠지지 않는다.

통일신라시대 구산선문(九山禪門)<sup>12)</sup> 가운데 가장 먼저 성립된 가지산문(迦智山門) 보림사에는 《수호가람 매화 보살》이 법당 뒤 매화당(梅花堂)에게 모셔져 있다. 가회박물관에 있는 《부군 맞이》 무신도에는 부군의 부인으로 보이는 한복차림의 여인이 꽃을 피운 매화나무 가지를 들고 있다.

매화는 꽃이기 이전에 우리 인간이 지향하고자 하는 가치 있는 대상물이기 때문이다. 무속신앙에서 매화의 다섯 잎사귀는 다섯의 성스러운 신(오방신)을 상징하게 된 것으로 보아도 무방할 것이다.<sup>13)</sup>

원래 민간에도 매화에 얽힌 풍속이 박약했던 탓에 현재의 중국과 달리 잔존하는 민간 풍속은 별로 보이지 않는다.

매화는 청빈한 선비의 지조와 절개를 상징한다. 시조에서 매화를 최초로 읊은 사람은 고려말의 이색(李穡, 1328~1396)이다.

백설(白雪)이 자자 진 골에 구름이 머흐레라  
반가운 매화는 어느 곳에 피었는고  
석양에 홀로 서이서 갈 곳 몰라하노라<sup>14)</sup>

12) 신라 말기부터 고려 초기까지 중국 달마의 선법을 이어받아 그 문풍을 지켜 온 아홉 산문

13) 이어령, 전개서, p49~51.

14) 이색이 고려말 지은 시조 「백설이 찾아진 골에」 고려가 망해 갈 때 이색(李穡)·길재(吉再)·원천석(元天錫) 등은 섬겨 오던 왕조의 망함을 서러워하며, 그들의 충의(忠義)를 담은 회고가(懷古歌)를 지었다

고려말의 시대상에 비추어 볼 때, 이 시조의 초장은 그 시대의 암울하고 어두운 상황을 노래하고, 중장은 화자의 마음이 희망을 줄 매화를 찾는 모습이며, 종장에는 기울어가는 나라의 운명을 바라보면서 방황하고 안타까워하는 선비들의 심정이 나타나 있다. 이 작품에서 매화는 표면적으로는 봄의 노래를, 내면적으로는 지조나 절개를 지닌 충신과 군자, 선비정신 등을 상징한다.

고려시대에 만들어진 도자기속에 그려진 문양은 당시 귀족사회에서 유행하던 그림 속에서 소재를 얻은 것들이 많았다. 대나무와 매화는 일찍부터 문인 사대부들의 시(詩), 서(書)와 함께 도자기나 그림속에 투영되어 전인격(全人格)을 상징적으로 표현하였다.

조선 초기 대표적인 청화백자인 《청화백자매죽문호》 15세기 청화백자<sup>15)</sup> 《청화백자매조죽문호》 16세기경 부터 철화백자문양에는 조선 초기의 문인 화풍의 경향을 엿볼 수 있는 《철화백자매죽문호》가 있으며 17세기 후반에는 화조도, 묵죽도, 묵매화도를 필통 등의 문방구와 수반, 향아리, 병 등에 나타나며 18세기 말까지 선비들 사이에 유행했다.

매화는 전통시가에서 남성적인 지조와 절개의 상징이었다. 전통적 상징성은 현대 시에도 계승되면서 인고와 재생, 끝은 삶의 자세를 표상하는 이미지로 확장되었다. 고희적인 여성 이미지, 이른 봄이라는 계절적 시간의 상징이자 초월과 영원이라는 우주적인 시공의 매개체 등, 추상적 관념으로부터 구체적 이미지를 넘나드는 상징으로 수용되고 있다.

중국에서는 매화를 꽃이 아니라 매실이나 매화나무 자체로 상징하게 된 것은 〈시경〉 16)에서부터다. 혼기가 다가온 처녀들이 때맞추어 배필을 만나고 싶은 소망을 상징하는 ‘매실을 따세/ 그 열매가 일곱이로다’ 글이 보인다. 그 후 꽃으로 주목받고 총애하는 시기는 대체로 위진남북조(魏晉南北朝)시대이다. 유교적 지성과 시인인 도연명의 작품에 유교적 인격을 상징하는 난초, 국화, 대나무, 소나무와 함께 꽃으로서의 매화가 등장한다.

눈보라 속에 연말을 보내도

철이 이미 화창하다 해도 무방하구나

15) 청화백자는 하얀색의 자기위에 코발트로 그림을 그린 도자기, 14세기말 중국에서 전래된 철화백자는 그림을 산화철로 그린 도자기

16) BC 470년경에 만들어진 책이다. 고대 중국의 풍토와 사회를 배경으로, 그 속에서 살아가는 사람들의 생활을 노래한 가장 오래된 시가집이다. ‘시경’이란 ‘시의 성전(聖典)’이라는 뜻이다. 서주(西周) 초기(BC 11세기)부터 춘추시대 중기(BC 6세기)까지 전승된 많은 시가 실려 있다.

문을 사이에 두고 매화나무 버드나무를 심었더니  
매화나무 한 줄엔 아름다운 꽃이 있구나.17)

여기에서 선달 눈보라 속에서도 피는, 화창한 봄을 가져다주는 꽃 봄의 선도자(先導者)로 상징되어 있다. 도연명 이후 포조(鮑照, 421?~466)시인은 8~9편의 시를, 6세기 중엽에 양(梁)나라 간문제(簡文帝, 320~370)는 시와 부(賦) 14~15편을 남겼다.

그 뒤 수나라, 당나라, 송나라를 거쳐 남송 주희까지 매화 주제의 시가 알려진 것만 800여 수에 이른다. 중국 고전을 살펴보면 한시 속에서 매화를 노래한 시가 가장 많이 남아 있다.

이는 시인이 온갖 꽃 중에 매화를 가장 많이 사랑했다고 할 수 있다. 그중 추위를 이기고 피어있는 한매(寒梅)를 가장 좋아했다.

송대때는 대나무, 소나무와 함께 세한삼우로, 명대에는 난(蘭), 국(菊), 죽(竹)과 함께 사군자로 일컬어지며 유교적 이상 인격을 상징한다. 북송시대에 문인들이 회화이론을 발달시키면서 매화가 유행하게 되었으며 매화도는 문인화로서 문사(文士)의 절개와 지조를 상징하는 그림이 되었다. 명, 청시대의 도자기에도 매화의 문양이 많이 나타나고 있으며 당시의 화풍이 왕공 귀족들이 사용하는 주병이나 화병, 대반(大盤)에 매화 그림이 많이 있다.

근대 국민당 정부에서 매화를 국화로 정했다. 1987년 중국에서 10대 전통 명화(名花)를 뽑았는데 화왕으로 불리던 모란을 누르고 제일에 올랐다. 옛날부터 청춘 남녀가 사랑을 전하는 방법으로 매화를 주고 받거나 매실을 던지는 풍속이 있었다. 이런 풍속은 남방의 민간에는 아직 남아 있다. 매화의 고향 중국에서는 현재에도 절조 있고 기품 있는 ‘회중 제일 품이라는 상징성이 그대로 살아 있다.

일본에서는 고지키(古事記) 나 니혼쇼키(日本書紀)18)에는 매화에 관한 기록은 없지만 만요슈(萬葉集)19)에 많은 시가의 소재로 나타난다.

17) 이어령, 전개서, p38.

18) 신화시대부터 697년까지를 기록하고 있다. 한자로 씌어진 <니혼쇼키>는 일본에 끼친 중국문명의 영향을 반영하고 있다. 중국식의 새롭게 정비된 황실이 주도가 되어 중국의 연대기에 버금가는 역사서를 지향하여 편찬한 것으로 720년에 완성되었다. <니혼쇼키>는 6국사의 첫번째 책인데, 6국사는 황실의 명령을 받고 887년까지 편찬된 6권의 역사서를 말한다

19) 나라 시대 말기에 편찬된, 일본에서 가장 오래된 와카집이다. 조메이(舒明) 천황(재위 629~641)시대부터 나라 시대 말기까지 약 150년 동안 위로는 천황에서 아래로는 일반 백성에 이르기까지 다양한 사람들의 와카와 그 이전부터 전승되어 온 약간의 시 등을 포함해 약 4,500수가 수록되어 있다.

일본의 선종 불교에서는 깨달음의 경지를 자연과 비유하면서 매화가 보이지만 일본불교의 다른 종파에서는 찾을 수 없다. 깨달음의 경지나 깨달음의 세계를 상징한다. 일본의 선승 도겐(道元, 1200~1253)은 매화를 우리의 전 인격체의 바탕에 핀 천상천하 유아독존의 눈동자 속의 꽃이라고 했다.

8세기에 들어서서 빈번하게 중국에 파견된 견당사(遣唐使) 등이 중국의 문학이나 문화를 도입하면서 매화노래를 읊거나 사랑하는 일들이 퍼지기 시작했다.

교토의 매화의 대표적인 장소는 기타노의 텐만구(天滿宮)이고 스가와라 미치자네(菅原道眞, 845~903)를 모신 유시마덴진은 도쿄의 명소이다. 유시마덴진의 경내에 핀 백매는 학문의 세계이고 금욕적인 정신을 상징한다.

일본에 현재까지 내려오는 매화도는 가마쿠라시대 선종사찰에서 그려진 매화도이다. 중국의 북송 말 그려지기 시작하여 선승들이나 문인 사대부들 사이에 매화도가 일본에 전해진 결과이다.

중국과 같은 문인 사대부의 지조를 상징했다. 이른 봄이나 늦겨울을 나타내는 계절적인 모티브로 자리한 매화도는 월차제례도(月次祭禮圖)의 12월이나 정월의 장면에서 확인할 수 있다. 그려지는 매화도를 통해 상징성이 바뀌고 있음을 알 수 있다.

일본의 도자기 중 매화문양이 들어간 대표적인 것은 도공 기요우에몽(清右衛門)이 메이레키(明曆)3년 (1657) 만들어진 색회매화문호가 있다. 도자기에 등장하는 문양은 길상 도안으로 동양 3국이 같으며 매화의 상징에서도 맥을 같이한다.

일본인들의 사랑을 받은 매화는 항상 벚꽃과 함께했다. 일본 학자 아리오카 토시유기는 근대까지만 해도 벚꽃보다 매화를 더 좋아했다고 한다. 향기와 엄한을 이기는 불굴의 의지와 청조하고 단정한 꽃모습, 이런 의미들이 일본인의 마음을 사로잡았다. 매화는 길조를 상징하는 의미에서 지명을 새로 만들 때 ‘매’자를 쓰기도 한다.

## 2). 매화도의 생성과 발달

매화는 한국, 중국, 일본에서 군자의 덕목인 고결한 인품을 가지고 있는 선비의 모습과 절개, 장수, 깨달음 등의 의미로서 시재에 많이 등장하면서 발전하다 더 나아가 그림에서 그 높은 뜻을 담아내기 시작하였다.

매화도는 문인화의 서화일치사상(書畫一致思想)을 나타내는데, 원대의 문인 화가인 오태소(吳太素)는 송재매보(松齋梅譜)에서 소식의 서화 일치 이론을 말하면서 매화를 그리는 것은 시를 짓는 것과 같이 감정이 개입된 특별한 경지이다 이는 매화의 외형에서 보여지는 면을 그리는 것이 아니라 내면의 특징을 나타내는 것이며 사의성(寫意性)을 강조하였다. 또 한 매화도는 먹만으로 대상을 표현한다는 점과 공간과의 조화가 중요시 하며 운필에서도 높은 품격을 강조하는 점에서 서예와 유사하다고 할 수 있다.<sup>20)</sup>

우리나라와 중국은 사군자 중 하나인 매화를 많이 그렸다. 중국은 11세기 북송 말엽부터 우리나라는 고려 말엽(13세기)부터 그리기 시작했다. 다양한 화론이 등장하고 학문적 체계도 갖추어졌다.

목매화를 처음으로 그린 이는 후난성 형양의 화광사(華光寺) 주지 스님인 중인(中仁)으로 알려지고 있지만, 현재 중인의 그림은 남아 있지 않다. 중인의 화법은 남송으로 이어져 양무구(楊無咎, 1634~1724?)의 사매도에서 전형을 읽을 수 있다. 양무구는 물기 없는 붓으로 가는 줄기에 꽃이 적은 늙은 매화를 그렸으며 다른 작품들도 간결한 구도로 고목을 간략히 표현해서 응축된 정신성을 보이며 꽃잎을 윤곽에 따라서 그리는 권법(圈法)을 창시하여 매화도 법을 발전시켰다.

마린(馬麟)과 마원(馬遠, BC14~AD49)같은 궁중 화가들은 섬세하고 고운 여인의 모습으로 표현하여 문인 사대부의 정신성과는 달랐다. 호분으로 정교하게 그린 꽃잎은 간택 받지 못한 궁녀들의 냉담한 아름다움을 표현한 것 같아서 궁매라 불렀다.

매화는 세한삼우인 대나무 소나무와 함께 그리거나 사군자와 같이 그리기도 하였다. 명나라 후기에 사군자와 함께 그려졌으며 세한삼우를 함께 그린 것은 조맹건(趙孟堅, 1199~1267?)의 세한삼우도(歲寒三友圖)가 알려져 있다.

조맹건은 송나라 왕가의 사람으로 몽고족에 나라를 빼앗긴 설움을 여러 폭의 세한삼우도에 표현하였다. 원나라 때부터 의미의 변화는 없지만 표현 방법에 변화가 생겨나며 왕면(王冕, 1287~1359)이 매화도를 잘 그렸다.

20) 이영술, 전계서, p12.

그림의 크기, 화풍, 재료가 다양하게 나타나면서 작품이 상품으로 변화되는 과정을 엿 볼 수 있다.

청나라 때는 매화도가 팔대산인(八大山人, 1624~1703)<sup>21)</sup>이나 석도(石濤, 1641~?)<sup>22)</sup>에 의하여 분방하면서 다양하게 표현되었다. 명황실의 후예인 팔대산인과 석도는 만주족에게 나라를 빼앗긴 울분을 표현하였다. 깡마른 붓으로 그려진 줄기에 몇 송이의 꽃을 그려 넣은 세필매화도(細筆梅花圖)를 통하여 석도의 심경이 나타나 있다.

청나라의 양주는 상업의 발달로 물자가 풍부하고 그림의 수요도 많았다. 특히 절강성 지역은 중인(中仁), 양무구(楊無咎, 1634~1724?), 왕면왕면(王冕, 1287~1359)등 매화도의 전통이 이어져 내려온 곳으로 이를 토대로 개성있는 화가들에 의하여 기법이나 양식, 제재등에서 다양하고 독특한 화풍을 이루었다. 그중에 양주팔괴(楊州八怪)라고 칭하는 화가들 속에 왕사신(汪士慎, 1686~1759), 금농(金農, 1687~1764), 정섭(鄭燮, 1693~1765), 이방응(李方膺, 1698~1754), 나빙(羅聘, 1733~1799) 등이 매화도에 특징을 보였다.

이들의 다양한 화풍을 바탕으로 이후 오창석(吳昌碩, 1844~1927)과 제백석(齊白石, 1860~1957)으로 이어지면서 추상적인 형태의 변화를 맞이하게 되었다. 이와 같이 중국에서 매화도는 많은 화가들에 의하여 그려졌다. 초기에는 매화를 관찰하여 그리다가 매화의 상징적 의미를 강조하여 일정한 양식을 갖추게 되었다. 그 상징은 당, 송 시대의 문인들에 의하여 형성된 것이다.

한국 최초의 매화에 대한 기록은 동국문헌(東國文獻)의 화가 편에 나와 있다. 고려 중기 때는 문신인 정지상(鄭知常, ?~1135)과 고려 후기의 차원부(車原頰, 1320~?)에 대해 쓴 글로서 선화매(善畫梅)라고 언급되고 있다. 그러나 아쉽게도 전하는 작품이 없어 자세한 특징은 알 수 없다.<sup>23)</sup>

우리나라에서 매화가 회화의 주제로 처음 그려지기 시작한 것은 943년에 축조된 고려 태조 왕건릉에서 발견된 벽화, 세한삼우도(歲寒三友圖)이며, 이 벽화는 일본이나 중국에서도 찾아볼 수 없는 현존 되고있는 작품 가운데 가장 오래된 매화도이다.<sup>24)</sup>

21) 1625 중국 장시성 난창에서 출생 명나라 황실의 후예로서 전통적인 교육을 받았으며, 명나라 멸망 후 1648년에 승려가 된 승려화가

22) 1641 중국 광시성 구이린 출생법명은 도제. 팔대산인과 함께 청(淸) 초기의 가장 유명한 개성주의 화가 중 한 사람으로 꼽힌다. 석도는 팔대산인과 마찬가지로 한족 출신으로 승려가 되었으나, 팔대산인과는 달리 자기 신분과 출신의 전형적인 삶을 살았던 것으로 보인다.

23) 오세창, 동양고전학회 옮김, 「근역서화정」, 시공사, 1998, p67.



일본의 묘만사에 있는 세한삼우도는 고려 중엽 화승(畫僧)인 해애(海涯,?)가 그린 것으로 추정하고 있다.

고려 시대 정지상, 김부식(金富軾, 1075~1151)이 묵 매화도를 잘 그렸으며 김부식의 아들 향중과 그의 손자 균완이 그렸다고 기록에는 있지만, 작품은 전해지지 않아 화풍은 알 수 없다. 고려 시대에 문인들은 고결하고 강인함을 상징하는 군자의 꽃으로 상찬되어 매화를 많이 그렸는데 조선 시대로 이어지면서 더욱 발전하였다.

조선 초기에 그려진 매화도는 전해지는 작품이 없어, 형식을 알 수 없지만 신 사임당(申師任堂, 1504~1551)의 작품으로 전해지는 매화 병풍과 청화백자에 그려진 매화문양을 통하여 화풍을 엿볼 수 있다.

조선 중기(약 1550~1700)에는 혼란한 사회와 사상적 측면에서 선비의 절의를 상징하는 매화와 대나무가 선비 화가들에 의하여 많이 그려지게 된 것은 왜란과 호란 사색 당쟁으로 어지럽던 시대상을 대변했다.

그러한 시대상으로 인하여 매화도는 강인한 가지와 몰골법(沒骨法)으로 표현한 꽃은 중국의 화풍과 다른 우리만의 독특한 화풍을 형성하였다. 어몽룡(魚夢龍, 1566~1617), 오달제(吳達濟, 1609~1637), 조지운(趙之耘, 1637~1691) 등이 묵 매화도의 한국적 전통을 수립했다고 할 수 있다. 그중 어몽룡(魚夢龍, 1566~1617)의 매화도는 이정(李霆, 1554~1626)의 대나무와 쌍벽을 이루었다.

어몽룡의 월매도는 수직으로 활기차게 뻗은 가지의 기상은 굴하지 않는 선비정신이 그대로 표출되어 격을 한층 높인 명작이다.

조선 후기(1700~1850)에 서화일치의 정신을 바탕으로 하여 사군자가 유행하며 개자원화전(芥子園畫傳)에 의하여 구도나 기법이 변화를 거듭하면서 남종화법이 발달한다. 남종문인화 풍의 영향을 받은 매화도가 그려진다.

강세황(姜世晃, 1713~1791), 김홍도(金弘道, 1745~1806), 심사정(沈師正, 1707~1769) 등이 매화도를 많이 그렸다. 조선 중기 이후부터 매화도는 중국화 풍에서 볼 수 없는 독특한 한국적 미의식, 기존의 화풍이나 화법에서 벗어난 자유로운 의식으로 여백의 미와 무 기교의 기교로 간결하면서도 기상과 시상이 배어 있는 한국적 매화도가 보여진다.

조선 말기(1850~1910)에 조희룡(趙熙龍, 1789~1866), 이공우(李公愚, 1805~1877), 허련(許鍊, 1809~1892), 전기(田琦, 1825~1854), 오경석(吳慶錫, 1831~1879) 등이 대표적인 화가이다. 이 중에서 우봉 조희룡이 매화도를 많이 남겼다. 조희룡의 매화도는 새로운 경지를 개척하였던 화가

24) 오세창, 상계서, p143.

인 조희룡은 중인 출신으로 그림과 글씨의 내면에 깃든 인문적 교양을 강조한 추사에게 사사했다. 감각적인 화풍으로 근대 회화의 지평을 열어준 선구자였다.<sup>25)</sup>

전기의 매화서옥도에서 매화는 눈송이처럼 보일 만큼 순수한 아름다움을 표현하였다. 눈 덮인 산, 잔뜩 찌푸린 하늘 속에 매화가 만발한 산속 집에 앉아 있는 서정적인 매화를 그렸다.

근현대에 들어서 의재 허백련(毅齋, 許百鍊, 1891~1976)은 남종문인화를 발전시키면서 묵매화도, 세한도와 매화를 소재로 한 화조도 등을 즐겨 그렸다. 월전 장우성(張遇聖, 1912~2005), 운보 김기창(金基昶, 1913~2001) 등 많은 이들이 매화도를 그렸다.

일본에서 매화는 문학에서 처음 등장하다 그림에서 비중 있는 소재로 그려진 것은 헤이안 시대에 1년 12달의 풍물이나 행사를 다룬 쓰키나미에는 정월에 피는 꽃으로 매화를 그렸다는 기록은 남아 있지만, 작품은 남아 있지 않다.

현재까지 내려오는 오래된 매화 그림은 가마쿠라시대 선종사찰에 그려진 것이다. 선승(禪僧) 젯카이 츠신이 쓴 매화도의 제시에는 북송시대의 임포(林逋, 967~1028)가 언급되어 있으며 송매가처도의 제시에서는 하(夏)나라 우왕(禹王)의 사당을 지을 때 매화나무를 사용한 사실을 언급하고 있다.

셋슈의 사계화조화 병풍, 모모야마(桃山)시대 막부의 어용화사였던 가노 에이토쿠(狩野永徳, 1543~1590)가 그린 사계화조화 후스마에 작품은 매화나무가 꿈틀거리는 동물처럼 그려져 있어 무사들이 주도하던 시대상이 그대로 담겨 있다.



[도판 1] 가노 에이토쿠, 〈사계화조화 후스마〉, 16세기

에도시대의 매화도는 에도막부의 어용화사 가노파(狩野派)<sup>26)</sup>에 의해 자주 그려졌으며 그중 에도에서 활동한 가노단유(狩野守信, 1602~1674)는 사계

25) 이영술, 전계서, p43.

화조화후스마 작품은 눈속에 핀 매화와 대나무를 모티브로 그렸으며 교토를 중심으로 활동한 가노산세츠(狩野山雪)는 모모야마 시대의 화풍을 유지하며 장식성이 두드러진 형식미를 추구했다.<sup>27)</sup>

일본적 특징이 잘 나타난 매화도는 에도시대 오가타고린(尾形光琳, 1658~1716)이 그린 홍백매도 병풍을 들 수 있다. 이 작품은 금박 바탕에 채색을 사용하여 왼쪽은 백매 오른쪽은 홍매를 사실적으로 묘사했다.

화면의 가운데는 도안화한 물결 모양과 대조를 이루며 매화의 노소를 대비시켜 지적인 성향을 보였다. 동양의 전통적 상징성이나 역사와 설화 속의 인물과 관련된 매화 그림이 없는 것은 아니며 에도시대 다노무라 지쿠텐(田能村竹田)이 그린 매화서옥도가 있다.

근대 일본화가 시모무라 간잔(下村觀山, 1873~1930)의 요로법사 또한 요쿄쿠(謡曲)의 한 장면을 그린 것으로 매화가 주요배경 모티브로 그려진 예다. 특히 눈 여겨 봐야 할 것은 이 시기에도 매화꽃을 그리는 전통은 다수 일본 화가들 사이에서 계승되고 있다.

---

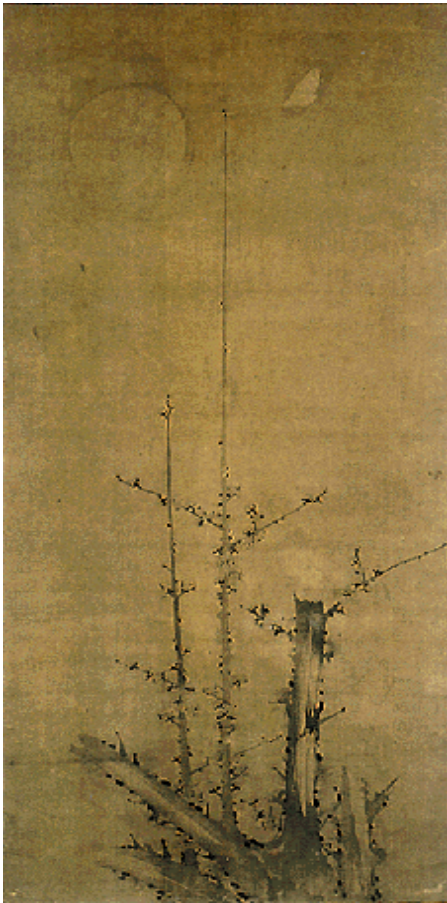
26) 15~19세기에 일본에서 발전한 회화 유파. 7대 200여 년 간 일본미술계를 풍미한 화가들을 배출했으며 그뒤에도 몇세기 동안 일본 화단을 주도했다. 줄곧 쇼군들을 섬겼는데, 이 파의 전통인 고상하고 도덕적인 상징주의는 정치적 이상이기도 했다. 가노파는 일본에 중국 문물이 활개치고 있을 때 등장했는데, 일본 수묵화도 당시 꽤 긴 역사를 가지고 있었다. 가노파의 양식은 주제나 수묵기법면에서는 중국풍이었지만 표현양식에서는 철저히 일본풍이었다. 점차 깊이 있는 그림을 그려갔으며 두 화면을 활용하다가 나중에는 한 화면을 활용하여 회화적인 흥취를 냈다. 대담한 붓놀림과 날카로운 테두리선은 중국 송대의 양식과 확연히 다르다. 병풍과 미단이문에 그린 그림에서는 외양의 중요성과 단조로운 장식처리가 강조되었다.

27) 이영술, 전계서, p118.

### 3. 매화도를 즐겨 그린 작가분석

매화도를 즐겨 그린 작가들을 살펴보면 문헌상 고려 시대 정지상(鄭知常, ?~1135), 김부식(金富軾, 1075~1151)이 있고 김부식의 아들인 향중과 그의 손자 균완이 잘 그렸다고 나와 있지만 전해지는 작품은 없어 아쉬운 부분이다.

이후 조선 중기(약 1550~1700)의 화가인 어몽룡(魚夢龍, 1566~1617), 오달제(吳達濟, 1609~1637), 조지운(趙之耘, 1637~1691) 등이 묵 매화도의 한국적 전통을 수립했다고 한다.



[도판 2] 어몽룡 <월매도>, 119.4×53.6cm  
비단에 수묵, 국립중앙박물관.



[도판 3] 어몽룡 <월매도>, 44.4×28.3cm,  
지본수묵, 국립중앙박물관.

어몽룡의 월매도 [도판 2]는 선비정신이 그대로 배어 있는 격이 높은 매

화도를 그렸다. 비단에 수묵으로 그려진 월매도는 굵은 가지, 잔가지, 도장지 또한 구부러진 가지가 없이 곧게 뻗어 있다.

이는 역사적인 상황이 그대로 작품 속에 스며들어 있다. 사색 당정, 호란, 왜란 등으로 혼란한 시기에 선비 화가들은 곧은 절의가 표현된 매화와 대나무를 많이 그렸다. 매화의 등치를 [도판 3] 보면 힘찬 필선에서 느껴지는 선비들의 굳은 의식이나 군더더기 없는 정갈함이 보인다. 새로운 가지는 달을 향해 곧게 뻗어 달이 상징하는 정적이고 포근함을 혼란한 시대에 희망을 보여 주는 듯하다.



[도판4] 조지운, <목매도>, 51.2X35.8cm  
지본수묵, 개인.



[도판5] 조지운, <목매도>, 79x52cm,  
지본수묵, 개인.

조지운(趙之耘, 1637~1691)은 조선 중기의 선비 화가이다. 조지운의 매화도 [도판 4] 는 어몽룡의 매화도에서 영향을 많이 받은 듯 등치의 묘사는 선비의 굳은 정신성을 보여 주지만 어몽룡이 보여 주지 못한 위에서 아래로 뻗은 가지는 가지 아래의 풍광을 보는 이가 상상할 수 있는 부분을 주는 듯하다. [도판 5] 매화도를 마주하면 어몽룡의 매화도 일부분을 보는 느낌이다. 이러한 현상은 어몽룡의 매화도가 그만큼 뛰어나 많은 이가 본받은 부분이다.

오달제(吳達濟, 1609~1637)는 [도판 6] 조선 중기에 활동한 문신이며 화

가이다. 인조가 삼전도에서 청나라에 굴욕적인 항복을 한 뒤 청에서 척화론자의 처단을 요구하자 스스로 척화론자로 나서 청으로 끌려가서 청의 갖은 협박과 회유에도 굴하지 않고 저항하다 29세 때 처형당했다. 목매도에 그의 기상이 그대로 그려나 있다. 하늘을 향해 그대로 솟구쳐 오르는 가지의 형태는 매화의 상징이 오달제의 심상과 일치함이 보인다. 운필의 흔적에는 매화의 오랜 세월에 대한 흔적으로 보인다.



[도판 6] 오달제, <목매도>, 104.9×56.4cm, 지본수묵, 국립중앙박물관.



[도판 7] 심사정, 〈매월만정〉, 25.7×47.1cm, 지본수묵, 간송미술관 소장.

매월만정(梅月滿庭) [도판 7]은 심사정의 작품으로 조선 후기에 활동한 정선(鄭敼, 1676~1759)의 제자이다. 남종화와 북종화를 자습하여 새로운 화풍을 이루었으며 김홍도와 함께 조선 후기의 대표적인 화가이다.

매월만정의 작품은 매화의 등치를 보면 일필로 힘차게 좌에서 우로 하늘의 달을 향하고 있다. 가지의 묘사는 운필하면서 서법적인 형식을 많이 따르고 있는 면은 그려진 형상보다 그리는 이의 내면이나 매화와 달과의 관계를 표현하기 위한 것으로 보인다. 이는 남종화의 정신적인 의미를 강조하고 있다. 달 또한 안개구름 같은 느낌으로 표현한 특징이 있다.



[도판 8] 강세황, 〈묵매도〉, 13.8×24.9cm, 지본수묵, 개인 소장.



[도판 9] 김홍도, <복매도>, 80.2×51.3cm, 지본수묵 담채, 간송미술관 소장.

김홍도의 매화도를 [도판 9] 보면 완벽하다는 느낌이 다가온다. 힘찬 운필의 등치와 아래로 향한 가지 옆으로 향한 가지 하늘로 솟아오르는 가지도 있다. 사면으로 펼쳐진 가지이지만 주, 부, 소가 있다. 백매화로 그려진 꽃도 주, 부, 소가 있다.



[도판 10] 조희룡, <홍매대련>, 각 145×42.2cm 지본 수묵 담채, 삼성미술관 소장.



우봉 조희룡은 조선 후기 문인화가이다. 시, 서, 화에 뛰어난 재주를 보였으며 난초와 매화를 특히 많이 그렸다. 매화도로는 따라올 자가 없는 천재였다. 이전 화가들의 매화도는 정리된 필선으로 간략한 구도의 매화도였다면, 조희룡은 자유로운 해석으로 매화를 바라보았다고 해야 할 것 같다. 단아한 꽃과 가지들의 기존표현이 그의 심상과 붓의 울림으로 복잡하고 활발한 기상이 돋보인다. 먹의 강렬한 필선을 보이기 위하여 은은한 옅은 먹으로 형을 잡고 섬세한 기교가 보이는 선으로 마무리하여 더욱 생동감을 주고 있다.

수많은 꽃은 조희룡만의 독특한 세계인데 이는 매화가 상징하는 기쁨과 희망이 세상에 가득하기를 바라는 마음으로 느껴진다. [도판 10]



[도판 11] 허련, <목매일지도>, 70×188.7cm 지본 수묵담채, 1887, 개인 소장.

소치 허련은 조선 말기의 선비 화가이다. 조희룡, 전기, 등과 함께 추사 김정희 일파에 속하고 남종문인화를 토착화시켰다. [도판 11]은 오래된 매화의 느낌이 전체적으로 잘 표현되었다. 다양한 매화 가지의 품미가 잘 나타나 있는 10폭 일지 병풍 작품이다.

큰 등치에서 보이는 시간의 흐름인 용이를 넣었다. 여기에 새로운 생명의 가지인 도장지를 그려 넣어 생동감이 한층 더해지며 무르익은 운필에 매화의 힘찬 기상이 솟고 고귀한 품격이 느껴진다.



[도판12] 전기 <매화초옥도>, 32.4×36.1cm 지본수묵 담채, 19세기중엽, 조경옥 소장.

임포의 고사에 자신의 심경을 대입한 매화초옥도는 눈 덮인 흰 산, 눈송이 같은 매화, 잔뜩 찌푸린 하늘, 산속 서옥에서 문을 활짝 열어놓은 것은 찾아올 친구를 기다리며 피리를 불고 있는 임포의 마음을 표현 하였으며 다리를 건너오는 친구는 거문고를 매고 벗을 찾아가는 장면이다. 안건의 몽유도원도를 보는 듯 몽환적인 분위기가 화면에 넘쳐흐른다 [도판 12]



[도판 13] 허백련, 〈석매도〉, 126×42cm, 지본 수묵, 1970년경, 개인 소장.

근현대 화가인 의재 허백련도 매화도를 많이 그렸다. 의재는 남종문인화가로 일본 메이지대학에서 법정학을 전공하다 그림으로 바꾸었다.

19세기 화가인 허련의 아들 허영에게서 묵화의 기초를 배웠으며 산수화, 문인화, 화조도 등 다양하게 남종화의 경지에 이르렀으며 또한 매화를 소재로 하여 화조도, 세한도, 묵매화도를 많이 그렸다. [도판 13]

의재의 매화도를 보면 남종화의 특징인 외형보다 정신적인 면이 강조되고 서법에 충실한 운필과 시와 서에 치중한 면이 보이고 있다. 떡의 농담보다는 서예적인 운필이 강조되어 강마른 듯한 떡의 운용으로 줄기와 꽃송이도 떡의 농담을 뛰어넘는 정신성이 크게 보인다.



[도판 14] 장우성, 〈홍백매십곡병〉, 394×130cm, 종이에 채색, 1981, 개인 소장.

월전 장우성은(1912~2005) 서울대학교와 홍익대학교에서 교수로 역임하였다. 인물, 화조도, 영모도, 산수화, 등 다양한 분야에서 뛰어난 작품을 남겼다. 시, 서, 화 삼절의 경지를 이루었다 할수 있으며 문인화풍의 백매, 홍매, 창포 등의 작품도 즐겨 그렸다. 장우성의 매화도의 특징은 급격하게 꺾인 가지들이 많이 등장하는 부분이다. 오래된 매화의 세월을 표현하며 꺾이지 않는 선비정신이 스며 나오는 것 같다. [도판 14]



[도판 15] 김기창, 〈목매도〉, 45×53cm, 지본수묵, 1979, 개인 소장.

운보 김기창은 (1913~2001) 30년대의 초기작에서부터 80년대 후반의 근작에 이르기까지 60년간의 화력을 통해 매우 급진적이고도 역량 있는 변화의 단계를 거치면서 독자적인 발전과정을 보여준다. 특히 바보산수로 산수화의 방향성을 제시했다고 할수 있다. 전반적으로 수목을 위주로 작업하였으며 매화도는 간결한 구도에서 곳곳하게 지켜나가는 서법적인 운필로 수

목의 정적인 면도 보여지고 있다. [ 도판 15 ]



[ 도판 16 ] 이호신, <정당월매>, 163×265cm, 지본수묵, 1998, 산청 단속사 소장.

현실주의 먹그림을 그리는 이호신이 오랜 세월 동안 사연을 간직하고 자리를 지켜왔던 산청 단속사 정당월매를 그린 것이다.

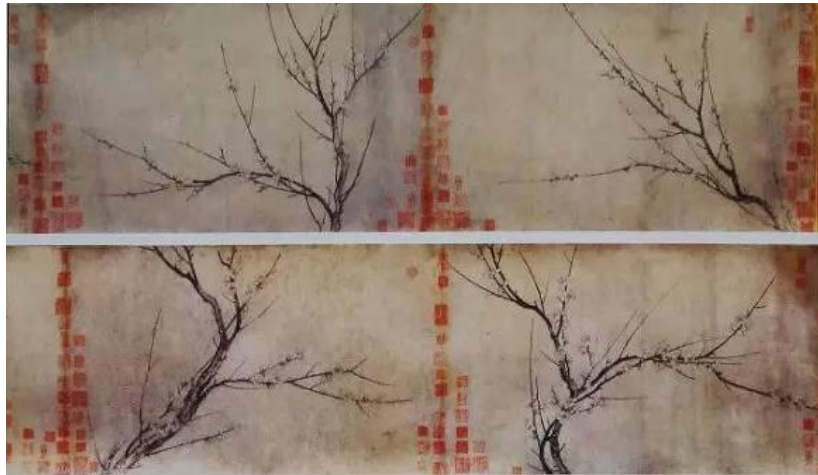
몇백 년의 세월속에서 굳건하게 살아온 매화나무가 어느 날 아침 홀연히 베어져 버렸다고 한다. 이 작품은 사라져버린 매화나무의 존재를 아쉬워하는 마음의 표현이다.

한국에서 매화도를 즐겨 그린 작가들은 시대상을 매화를 통하여 말을 하는 시적이고 선적이며 정신성이 뚜렷하게 표현되어 있다. 그려진 형상보다 정신을 귀하게 여기고 형식이 부족하다고 해서 정신적 아름다움과 품격이 떨어진다고 할 수 없는 문인화의 정신이 많이 표출되었다. [ 도판 16 ]

조선중기때의 매화도는 선비들이 갖추어야 될 덕목이나 매화의 상징성에 의한 곳곳하면서 운필은 서법에 기초한 흐트러짐 없는 도도함이 있으며 조선후기에 들어서 전통적인 매화도의 구도를 벗어나는 면이 보인다. 그렇지만 매화도를 그리는 마음은 같음을 보여주고 있다. 조선말기의 화가인 조희룡의 매화도는 이전의 매화도와 확연한 차이를 보이는데 첫 번째로 많은 꽃이 가지에 달려있어 풍요롭고 화려한 이미지를 보이며, 두 번째로는 나무의 표현을 사실적인 표현형식이 간간히 보여진다. 서법적인 운필의 형식을 보이기도 하고 면을 색을 이용하여 처리하여 회화적인 형식도 보인다.

근,현대화가인 허백련의 매화도는 남종화가 강조한 정신적 의미를 강조하여 먹색이나 형식에서 사실적인 매화의 이미지에서 많이 벗어난 작품이 보여지는데 김기창의 작품에서도 나타나고 있으며 현대에 들어서 한국의 매화도는 사실적인 형식이 포함되고 재료의 다양한 형식으로 그려지고 있다.

중국에서는 남송시대 양무구의 사매도에서 중인의 화법을 읽을 수 있다. 양무구의 매화도는 고목의 어느 한 부분을 간결하게 표현하여 여백을 많이 주어서 여유로움을 보여 주고 있다. 물기 없는 붓의 운용으로 응축된 정신성이 돋보인다. [도판 17]



[도판 17] 양무구, 〈사매도〉, 70×188.7cm, 지본수묵 담채, 1887,

조맹건은 지금의 절강성 해염 사람으로 송나라 종실이기도 하였다. 여러 관직생활을 하다가 과직하고 고향에 돌아와서 그림과 시를 쓰면서 한가로운 문인생활을 하였다. 양무구의 화법을 배워서 그림을 그렸으며 이후 그보다 격이 훨씬 뛰어났다. 조맹건의 세한삼우도는 소나무, 대나무와 함께 백매화의 청아한 담향이 어우러져 있다. 그의 여유롭고 잔잔한 생활을 보는듯하다. [도판 18]



[도판 18] 조맹건, 〈세한삼우도〉, 32.2×53.4cm, 지본수묵, 남송, 대북 고궁박물관 소장.



[도판 19] 왕면, <남지춘조>, 151.4×52.2cm, 견본수묵, 1750, 대만고궁박물관 소장.



[도판 20] 화암, <사작매도>, 216.5×131cm, 비단에 설채, 18세기, 천진시 예술박물관 소장.

왕면(王冕)은 중국 원대의 화가이다. 원초 지원연간(1264~1294)에 출생하여 지정 19년(1359)에 사망했다고 전해진다. 자는 원장(元章)이며 호는 자석산농죽제생(煮石山農竹齋生). 저장성 사람이다. 진사 시험에 떨어진 뒤 관도에 나가는 것을 포기하고 처사로서 여러 곳을 여행하면서 살았다. 화(畵)는 묵매화를 특히 잘 그렸으며 ‘천화만약(千花万藥)’라 하여 화려한 그림의 양식을 만들어 명대 묵화의 선구자가 되었다. [도판 19] 화조화로 유명한 화가답게 자연 속에 핀 매화를 새들과 함께 그렸다. 구불 구불한 매화가지 사이로 참새 두 마리가 마주 보며 속삭이는 모습을 표현한 작품이다. [도판 20]

명 시대의 진헌장(陳憲章, 1428~1500)과 왕겸(王謙)은 왕면의 화풍을 이어 꽃이 가득하고 꽃술이 많은 매화도로 유명했다. 진헌장의 만옥도(萬玉圖)는 부드럽고 힘차면서 탄력 있게 휘어져 내려온 가지 위에 꽃송이를 가득 그렸다. 청대에 팔대산인과 석도도 매화도에 나라를 잃은 설움을 담아 표현하였다.

또 한 양주팔괴의 금농은 굵은 노매의 줄기를 넓은 평면적인 운필로 처리하고 힘없는 가지에 백매를 그리는 특징으로 표현하였다. 그 후 오창석이나 채백석등으로 이어지면서 보다 추상적인 형태로 변해갔다.

중국의 매화도의 특징은 매화나무의 사실적인 형태를 바탕으로 제작되었다. 매화나무가지의 특징이 세세히 관찰하여 주변의 환경에서 오는 나무의 특징이 잘 나타나 보이고 있왕면의 매화는 토질이 비옥하고 수분이 많이 있는 정원같은곳에서 자란듯하고 화암의 매화는 나이많은 가지들이 어려운 환경속에서도 성장하여 줄기의 뻗음이 짧은형식을 보여주는데 중국의 매화도는 자연의 한면을 보여주고 있다.



[ 도판 21 ] 오가타 고린, <홍백매도병풍>, 지본금박채색, 에도시대, MOMA 소장.

오가타 고린이 에도시대에 그린 홍백매도병풍은 일본적인 특징인 장식성이 가장 강조된 작품이라 하겠다. 금박 바탕에 채색으로 백매와 홍매를 표현하였으며 가운데 냇물을 흐르게 하고 물결은 극도로 의장화되어 있으며 현재 일본의 국보로 지정되어 있다.



[ 도판 22 ] 가노 단유, <사계화조화 후스마 부분>, 상락전에 그린 후스마, 에도시대,본환어진 소장.

오가타 고린이에도 막부시대의 어용화가 었던 가노파<sup>28)</sup>를 이끈 가노 단유의 매화도 사계화조화 후스마<sup>29)</sup>는 눈이 많이 내려 쌓인 매화나무와 대나무를 표현한 작품이다 이또한 장식성을 강조하여 금박이 배경에 보이고 있다.

일본의 매화도의 특징은 장식성이 매우 강조된 작품들이 많다. 이는 문인들이 지조와 품성을 상징하는 면에서 매화를 접근하기 보다는 계절적인 꽃으로 인식한 경우라 할 수 있다. 그렇다고 매화의 상징성을 바탕으로 그린 매화도가 없는 것은 아니다 다노무라 지쿠텐이 소키시코란 친구를 위하여 그린 매화서옥도도 있다. 마에다 세이손, 가와이교쿠등도 매화를 즐겨 그렸다.

---

28) 가노파, 15~19세기에 일본에서 발전한 회화 유파이다 쇼군들을 섬기며 고상하고 도덕적인 상징주의로 정치적 이상이 전통으로 생각했다.

29) 후스마, 일본의 건축에서, 나무들을 짜서 양면에 두꺼운 형겅이나 종이를 바른 문을 지칭한다. 습기와 통풍을 조절하며, 바람과 추위를 막기도 하며 햇빛이 잘 들어 온다.



## 2. 색의 상징성과 자아의식의 발달

### 1). 색의 의미

색채는 인간이 가지고 있는 감정 ‘희, 노, 애, 락’에서 출발한 다양한 심리 상태를 표출하는 의식의 표현이다. 화가의 작품들은 주변 환경의 영향을 받아 색이 결정되고 작품에 나타나는 색채들은 현 상황의 여러 요소와 작가의 의식세계가 일치하여 표현되어 진다고 할 수 있다.

이런 성향을 지닌 색채를 통하여 내면에 존재하는 여러 형태의 무의식들의 감정이 표현된다. 즉 화가의 심리가 바탕이 되어 작품 속에 색을 통하여 표출된다고 할 수 있다.

색은 모두 빛이며 사물과의 관계에 있어 내재된 성격이나 특성 그리고 다양성을 표현하는 수단이라 말 할 수 있다. 한마디로 ‘빛은 색이다.’ 라고 정의할 수 있으며 색은 시지각(視知覺) 대상으로서의 물리적 관점인 빛과 그 빛의 지각 현상을 일컫는다.

물리학적으로는 색을 가시광선이라 부르는데, 사실상 우리가 눈을 통하여 볼 수 있는 모든 색은 빛에 의해서 지각된 것이다.<sup>30)</sup>

색은 형으로 다 전달할 수 없는 강한 평면성을 가진다. 색의 느낌은 주관적이고 정서적이며 한 가지 색상이라도 명도, 채도, 면적 등에 따라 그 느낌이 변한다. 과학적 색채이론은 실제 생활에서 지각적, 경험적 의미를 갖지는 못한다. 오히려 예술가의 색채가 더 많은 의미가 있다.<sup>31)</sup>

인간이 색을 단순하게 시각적으로 보고 느끼게 되지만 또한 마음으로 색을 받아들이고 판단하기 때문에 색채에 대한 심리적 상태는 육체적 반응에 지대한 영향을 끼친다.

색이라는 개념에서 선행되어야 할 부분이 색과 색채의 구분이 필요하다. 색은 크게 유채색과 무채색으로 나누며 무채색은 빛이 사물에 투사되면서 반사하는 정도에 따라서 흰색, 회색, 검정으로 분류된다. 위의 무채색을 제외하고 나머지 색들을 유채색이라 한다. 유채색은 750만 종에 달하지만, 눈으로 식별할 수 있는 색은 겨우 300여 종에 불과하고 여기에서 보편적으로 사용되는 색은 50여 종으로 요약할

30) 양미량, 「동양 사상으로 본 색 체계 생성 가능성에 대한 연구:주역의 논리체계를 중심으로」, 국민대학교 테크노디자인 전문대학원 석사학위 논문, 2004, p.14.

31) 루돌프 아른하임, 김춘일 옮김, 「색채와 시지각」, 미진사, 2000, p328.

수 있다.

유채색은 명도 속성만 있는 무채색과 비교해 자체의 색상뿐만 아니라 밝고 어두운 정도, 맑고 탁한 정도를 지니고 있다. 이것을 색의 3요소인 색상, 명도, 채도라고 하며 각색의 공식적인 표기 방법에 사용된다.<sup>32)</sup>

물리적 의미만으로 설명되는 색과 달리, 시각적으로의 ‘색채’ 흰색과 검은색 사이의 여러 단계인 무색광각을 제외하며 색채를 느낄 수 있는 경우의 유색 광각의 색이 바로 유채색이다.

이것은 색의 개념에서는 흰색이나, 회색, 검정색의 무채색을 포함하지만, 색채의 개념에서는 색상이 없는 무채색이 제외됨을 의미한다. 그리고 색을 색광의 의미로 한정해서 설명한 데 비하여 색채는 사물 자체가 스스로 빛을 내지 않고 빛을 반사하든가 투과시킴에 따라 색상을 띄게 되는 사물의 색을 느낄 수 있는 부분에 한정시키기도 한다. 이러한 색과 색채에 대한 개념상의 구분으로 색채를 다시금 두가지 개념으로 구분 짓게 된다.

하나는 ‘지각된 색’의 색채이며, 또 하나는 모든 지각을 배제한 ‘순수 색 감각으로서의 색채’이다. 지각된 색으로서의 색채에는 우리가 일상적으로 보거나 다루는 색이 어떤 물체와 더불어 있음에서 기인하는 여러 가지 심리적인 느낌이나 판단, 연상 등이 함께 따라붙어 다니게 된다.<sup>33)</sup>

색이란 위와 같이 일반적인 개념의 색을 말하기도 하지만 각각의 색에 의미를 부여하기도 하며 그 색이 떠올릴때의 연상작용으로 상징을 갖고 있다. 색에 대한 상징성은 동양과 서양이 확연히 다르며 환경이나 문화적, 지리적인 요소로 의미와 상징이 달라져 사용된다.

32) 주영정, 「이용자 특성에 따른 도시가로 경관 색채 선호도 분석 :인사동 거리와 압구정 거리를 중심으로」, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 2005, p11.

33) 양미량, 전계서, p.15.

## 2). 색의 상징성

상징은 임의의 언어로 만들어진 기호이다. 상징의 사전적 뜻은 추상적인 개념이나 사물을 구체적인 사물로 나타내거나 그렇게 나타낸 표지, 기호, 물건 따위를 말한다. 기호와 대상 사이에서 어떤 연관성이나 유사성이 없이 약속에 의해서 만들어진다. 다시 말해서 약속 또는 사회적 계약이 상징의 원천으로 세계 각국의 언어들 역시 상징이라 볼 수 있다.

상징은 우리가 만든 것이라기보다는 주어진 환경인 것이다. 인간은 상징세계에 태어나서 상징의 삼투작용을 체험하며 성장한다. 인간의 두뇌는 우리가 배우고 익히고 체험하여 체계화한 상징들의 보고이다. 그래서 많은 상징은 우리에게 어떤 의식과 정서를 불러일으킨다. 상징의 자의성이나 규약 의존성이 있지만 상징은 매우 의미심장한 정념과 인식을 우리에게 불러일으킨다.<sup>34)</sup>

즉, 상징은 언어화된 기호의 보편적인 성격을 보이므로 눈에 보이지 않는 추상적인 개념이나 사상을 형태나 색을 가진 다른 것으로 알기 쉽게 표현하는 것을 말한다. 상징에서 빠질 수 없는 것은 연상인데, 이것은 한 관념으로 말미암아 관련되는 다른 관념을 생각하는 현상을 말하는 것으로 지극히 관습적이고 사회적이며, 심리적인 동시에 환경적인 요소가 강하게 이루어진 것이다.<sup>35)</sup>

색은 우리의 시각적 현상에 의하여 의미화되어 있으며 인류의 역사와 같이 해왔다. 인간의 정서나 의미, 느낌을 내포하고 있으며 우리의 주위를 감싸고 있는 환경이며 문화이자 역사이다.

동양의 색채관은 고대 동양의 음양오행설(陰陽五行說)을 바탕으로 형성되었으며, 각각의 나라들은 자연 지리적 환경, 풍습, 문화로 인해 독자적으로 발전했다. 동양문화 속에 중국, 일본 등 같은 뿌리에서 시작 되었지만, 각자의 특색을 가지고 있다. 한국의 전통색채는 음양오행을 주축으로 자연주의, 불교, 유교, 실학의 영향을 받았다.<sup>36)</sup>

전통적인 색채를 알아보기 위하여 동양에서 색의 상징과 서양의 색의

34) 박재연, 「한국인이 선호하는 청색에 관한 연구-생활 문화적 측면을 중심으로-」, 석사학위 논문, 홍익대학교 산업대학원, 2006, p. 10.

35) 박재연, 상계서, p12.

36) 음정선, 「한국과 일본의 전통 색채관과 복색에 관한 비교 연구」, 석사학위논문, 숙명여자대학교대학원, 2005, p.1

상징에 대해 분류해 보고 음양오행사상과 오방색의 개념에 대하여 알아보겠다.

동양사상의 뿌리를 두고 있는 음양오행사상(陰陽五行思想)은 인간과 자연이 하나라는 일원론적 사상을 심어주었으며 BC. 300~200년경 고대 중국의 전국시대에 혼란을 피해 조선으로 넘어온 피난민과 망명객을 통해 한반도의 서북부 지역으로 전파되었다. 음양오행사상은 우주의 자연현상을 동양적 합리 체제로 설명하는 원리(原理)이다. 오행사상은 실학이라는 이름으로 자연과학적인 우주관에 바탕을 둔 사상체계였다. 이러한 사상은 음양설과 오행설을 묶어 이르는 말인데, 음양의 2기와 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)의 5행(五行)으로 자연현상이다.<sup>37)</sup>

음양설이란 고대 중국 최고의 철학으로서 끊임없이 변화하는 자연현상을 모델로 하여 이루어진 것이다. 음양이란 우주간의 두 가지 상반상생하는 기본원소 또는 동력으로서 우주간의 변화 법칙 또는 그 근원을 설명하기 위한 것이다.<sup>38)</sup>

음양설(陰陽說)과 오행설(五行說)은 서로 발전했으나 하나의 사상체계로 통합되어 음양오행설(陰陽五行說)이 성립되었다. 원래의 음양은 북쪽과 남쪽을 가리키는 말이었을 뿐 만물을 형성하는 에너지적 원소로서의 의미를 가진 개념이 아니었으며, 실재하는 어떤 대상을 지칭하는 개념도 아니었다. 춘추시대에 음양이 풍(風), 우(雨), 회(晦), 명(明), 천(天)의 6기 가운데 하나로 취급되면서 하나의 개념으로 발전되었다.<sup>39)</sup>

다섯 개의 우주 구성 원소와 생성 원리, 방위를 해설하고 있는 퇴계 이황이 저서한 퇴계집 진성학십도차를(進聖學十圖筭) 보면 태극도설(太極圖說)에서 “오행이란 바로 하나의 태극이며, 태극은 본래 무극(無極)이다. 무극(無極)이면서 태극이다. 태극이 동하여 양을 낳고, 동(動)이 극하면 정(晶)하니 정하여 음을 낳고, 정이 극하면 다시 동하니, 한 번 동하고 한번 정하는 것이 서로 그 근본이 된다. 음과 양으로 나누어져서 양의 하늘과 음의 땅이 성립된다. 양이 변하고 음이 합하여 화, 수, 목, 금, 토를 낳아서 오기(五氣)가 순차적으로 베풀어지고, 네 계절이 운행된다.”<sup>40)</sup>고 말하고 있다.

37) 서광선, 「종교와 인간」 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1976), p.99.

38) 풍우란, 「중국철학사」 (세움사, 1975), p.193.

39) 김아영, 「한국인의 빨강에 대한 감성연구」, 석사학위 논문, 홍익대학교대학원, 2003, p.47.

우리 민족의 색채관에도 음양오행사상은 큰 영향을 주어 색채의식을 자리 잡게 하였다. 오행설의 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)에서 다섯가지색 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑)을 연결시켜 각각의 의미를 부여하였다.

청(靑)색은 우리 민족이 가장 선호한 색으로 볼 수 있으며 유교의 금욕주의에 의한 정신적이고 고결한 색의 상징이다. 밝음과 밝음이 연관되어 천지 개벽을 상징하며 소생, 기쁨, 생명이며, 한민족이 태어날 때 푸른색의 몽고반점을 갖고 있어 탄생을 상징하기도 한다.

일찍이 우리나라는 파랑을 즐겨 사용했으며 고구려, 백제, 신라의 복식이나 조선시대의 복식에서도 파랑을 찾아볼 수 있다. 우리나라가 지리적으로 동쪽에 위치하고 있어 ‘동이족(東夷族)’이라 불린 것과 ‘청구(靑丘)’라 하는걸로 보아 민족적으로 오랜 기간 선호하였다는 것을 알 수 있다. 혼례 때 청, 홍색실을 늘어놓는 것이나 신부복을 청홍색으로 만들었던 것, 사주보를 청홍색으로 만든 것에서 그 예를 찾아 볼 수 있다.<sup>41)</sup>

오행사상에 의한 청색은 봄을 상징하고 희망, 생명, 신생, 불멸, 창조를 상징하며 양기가 활발한 색으로 쓰였다.

적(赤)은 색상의 명칭 중 가장 오래된 명칭이다. 한국, 일본, 중국 등 동양에서는 음양오행사상을 바탕으로 하여 양(陽)의 의미로 밝음, 이나 불을 상징한다. 생명과 힘의 색으로 여기며 태양, 피의색등의 의미를 가지며 시각적으로 가장 띄는 색이라서 인류가 가장 먼저 발견된 색일수 있다. 붉은색을 가장 선호한 나라는 중국이며 고대에는 악귀와 병마를 쫓고 부를 상징하는 색으로 쓰였다.

우리나라도 토테미즘<sup>42)</sup>적인 풍습이 있다. 양기가 왕성하고 만물이 무성하여 생명을 낳고 지키는 힘으로 상징되어 민속에 많이 쓰여진 색이다. 또 한 토속 신앙의 주술적 의미로, 귀신을 쫓는데 주로 이용하였다. 예를 들면, 동짓날 팔죽을 먹으면 팔의 붉은색이 액막이가 된다고 여기기도 하였다.<sup>43)</sup>

40) 문은배, 「색채의 이해와 활용」 (안그래픽스, 2005), p. 351.

41) 이재만, 「한국의 색」 (일진사, 2005), p.74.

42) 토테미즘(영어: Totemism)은 토템 신앙의 대상, 기초로 숭배하는 신앙 형태를 말한다. 원시 사회에서 동식물이나 자연물(自然物)을 신성시함으로써 형성되는 종교 및 사회 체제이다.

43) 「동국세시기」에 “붉은 팔죽을 쑤어 문짝에 뿌려서 액운을 제거한다” 고 하였는데 이는 중국의 <형초세시기>에 “共강씨의의 아들이 동짓날에 죽어 역질 귀신이 되었는데 팔을 매우 두려워하였기 때문에 동짓날에 팔죽을 쑤어서 물리쳤다” 라는 데서 유래한 것으로 보아 오행설에 의하면 붉은색은 여름을 상징하기 때문에 겨울을 극복하기 위해 사용된 것이라고도 해석할 수도 있다.

황(黃)색은 지식과 지성, 행복을 상징하고 색 중에서 근원의 색으로 숭상하며 중앙을 상징한다. 동양이나 서양에서 황색은 꿈과 신앙, 부를 뜻하며 귀하고 높은 위치를 상징하는 색으로 상징되어 우리나라에서 임금의 의복인 곤룡포를 황색이나 붉은 비단으로 지어 입은 것이다. 중앙을 상징하므로 중국에서는 세상의 중심이 자신들이라 여기어 황색을 이상적인 최고의 색으로 생각하였다. 곡물의 여신이나 태양신, 풍작을 상징하고 황금, 불사, 창조, 신의 힘, 최고의 가치, 영광, 지속 등 남성의 원리를 나타낸다.

백(白)은 순결과 청정 광명과 도의의 표상으로 태양의 색으로 상징된다. 음양오행사상으로 흙색과 같이 음에 해당하며 길보다는 흉례에 사용되었다. 신화 상에 나타난 산에 대한 색채관도 흰색이 지배적이다. 백산(白山)은 우리나라 각지에 있고, 성산(聖山)으로 숭배된다. 그 큰 것을 태백산, 작은 것을 소백산 또는 백산이라고 하였다. 단군 신화에 보면, 단군이 도읍을 백악산(白岳山) 아사달에 옮겼다고 했는데, '岳'과 '山'은 같은 뜻의 말이 중복된 것이다. 즉, 백악산은 백악 또는 백산이다. 흰색은 신성시 되는 곳과 상징적인 순결과 정화, 제물로서의 상징성을 가지고 있음을 알 수 있다.<sup>44)</sup> 또한 사랑과 생명, 죽음과 장례와 연관되어 결혼식에서 흰색은 새로운 탄생을, 장례에서는 새로운 삶을 상징하기도 한다. 행복이나 휴전할 때 흰색 깃발이 상징적으로 사용된다.

흑(黑)은 음의 색으로 쓰이며 겨울을 나타낸다. 흑색은 봄을 기다리는 색으로 소생을 상징하고 만물의 흐름과 변화를 뜻한다. 검은색은 세상이 창조되기 이전의 무(無), 죽음의 어둠, 원초적 암흑, 절망, 슬픔, 비애등을 나타내며 냉엄함, 무정함, 어긋난 시간을 의미하기도 한다.

검정 또한 음양오행사상과 연관이 되며 민간 신앙에서 쓰이는 종이 부적은 한지에 붉은 광물성 안료인 단사(丹砂)를 주로 사용하나, 화재 예방 부적만은 불의 색인 빨강 대신 물의 상징인 검정색을 주로 쓰며, 떡으로 물수(水)자를 써서 불을 취급하는 곳에 거꾸로 부친다. 그것은 그릇에 담은 물을 거꾸로 하면 쏟아지는 이치를 주술적으로 나타낸 것이다.<sup>45)</sup>

동양에서의 색의 상징은 음양오행사상에 바탕으로 생성된 것이라

44) 정소연, 「동양의 색채개념에 의한 상징적 표현 연구」, 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, 1996, p.12.

45) 한국문화사전 편찬위원회, 「한국문화 상징사전」, 동아출판, 1992.

말할 수 있다.

서양에서의 색채에 대한 의미나 상징성에 대하여 논하고자 한다. 칸딘스키(Kandinsky)에 의하면 “색채는 인간의 육체와 정신 전체에 영향을 끼치는 초인간적인 힘이다. 색채는 생명이 있는 본질이다. 작품 속에 나타나는 색채의 아름다움을 통해 작품을 향하는 눈을 매혹시킬 수 있다. 색채는 인간의 영혼에 직접적인 영향을 미치는 수단이다.

색채는 촉각이며 작업하는 연장의 눈이며 피아노의 영혼이다.” 라고 말하고 있듯이 인간에게서 조형의 역사가 시작되면서부터 색채는 물질세계의 표면 현상 즉 사물의 형태를 결정지어 주는 요소로 미술에서 중요한 위치를 차지하고 있다고 칸딘스키는 말했다.<sup>46)</sup>

색채는 여러 가지 떠올려지는 형상을 일으키며 상징적인 의미나 내용을 담고 있다는 부분은 오래전부터 지적되어온 사실이다.

인간은 관습적으로나 사회적으로 색상에 대한 주관적인 편견을 가지고 있는데 주관적인 편견이 상징으로 굳어버려서 각 나라마다 색상이 다르게 인식되기도 하고 사용되기도 하지만 주관적 편견이 지닌 감성적 특징은 비교적 보편성을 갖는다.<sup>47)</sup>

아니엘라 야페(Aniela Jaffe)는 ‘미술의 상징’이란 책에서 작품의 특성을 구별해 감각적 화풍과 상상적 화풍 두 가지가 있다고 한다. 감각적 화풍은 대자연의 모든 소재를 있는 그대로 모방해서 표현하고자 했고, 상상적 화풍은 비사실적이고 환상적인 또는 추상적인 방식으로 작가의 경험이나 환상을 표현하고자 했다<sup>48)</sup>

일상에서 보여지는 특정한 색과 마주하면 경험과 이전에 습득된 정보 등에 의하여 이미지나 형상을 떠올리게 된다.

빨간색은 일반적으로 강렬한 느낌으로 다가온다. 마주하는 이는 뜨거운 열정, 불, 위험 등의 빨간색이 현실에서 사용되는 이미지가 떠오르게 된다.

의학적 실험을 통해 빨간색이 인간의 자율신경 중 교감신경과 관계가 있어 빨간색을 보면 흥분하거나 에너지를 발산한다는 결과 보고도 나와 있다. 따라서 빨간색은 내면을 움직이는 원초적인 에너지의 흐

46) 이길렬, 「형태 반복의 방법을 통한 연구」, 중앙대학교대학원, 석사 논문, 1999, p.11.

47) 이황근, 「효율적 정보전달을 위한 인터넷신문디자인에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 2000. p45.

48) 아니엘라 야페(Aniela Jaffe), 이희숙 역, 「미술의 상징」, 열화당, 1995, p.51.

름이 나타나는 색이라고 할 수 있다.<sup>49)</sup>

괴테(Goethe)에 따르면 같은 계열의 빨강색 이라도 어둡게 보이는 자주색은 진지함이나 품격, 애정, 매력 등의 느낌을 주고 있다. 또한, 빨강의 색깔 톤이 점점 어두워 지면 심각하거나 거만해 보이는 이미지가 된다. 반대로 빨강의 색 톤이 점점 밝아지면 기쁨이나, 유쾌함, 환상의 심상 등을 나타낸다.<sup>50)</sup>

이처럼 같은 계열의 색이라도 명도의 차이에 따라 다양한 감성들이 느껴지게 된다.

파란색은 옛날부터 여러 나라에서 정신이나 하늘, 신을 대신해서 표현하는 색상이다. 성모마리아와 함께 예수 그리스도 역시 진실, 영원의 상징으로서 하늘의 색상인 파란색 옷을 입었다.

파란색은 사랑의 일치를 염원하는 동경이자, 어머니 품속에서와 같은 원초적인 평온함과 안전함에 대한 영원한 동경을 상징화한다. 파란색은 인간의 존재를 포함해서 전체성 개념에 일치하는 색으로 인간에게는 내면적인 평안함을 주는 색상이다.<sup>51)</sup>

노란색은 여러 가지 색상 가운데 밝고 가장 빛나는 색이다. 괴테는 『색채론』에서 아주 따뜻하고 쾌적한 느낌을 주는 것은 노란색과의 경험에 의하여 나타나는 현상이라 했다. 또 노란색을 바라보는 눈은 기쁨이 많아져 가득 차서 가슴이 넓어지고 마음 또한 쾌활해진다고 했다. 금은 오랜 시간 인간에게 행복의 상징이었고 금에서 빛나는 노란색 역시 눈으로 마주하는 이에게 행복의 의미로 받아 들여진다. 심리적으로 노란색은 ‘변화’를 떠오르게 하는 의미를 암시하는 한편, 명쾌하고 눈부시게 빛나는 색이고, 동시에 젊음과 밝음이 선명하게 드러나며 외향적인 이미지를 보여준다.<sup>52)</sup>

녹색은 인간에게 식물이나 나무, 초록의 자연을 떠올리게 한다. 우리의 건강한 삶은 실제로 녹색식물에 달려 있다. 녹색은 인간에게 생명과 생존의 상징이다.

색은 채소 경작, 자연, 대지의 풍요, 동정심, 순응, 번창, 희망, 생명, 불사의, 젊음, 신선, 영혼의 회복, 지혜, 경사스러운 것처럼 긍정적인 연상을 하게 되고 때론 부정적으로 죽음, 검은색 물질과 붉은 동

49) 백낙선, 「마음으로 읽는 색채 심리」, 미진사, 2010, p39.

50) Harald Brost, 이재만역, 「컬러의 의미와 상징 색의 힘」, 일진사, 2010, p43.

51) 하랄드 브렘, 「색깔의 힘」, 김복희 역, 유로서적, 2002, p.51.

52) 하랄드 브렘, 상계서, p.74.



물의 연결고리, 격노한, 질투, 천박한 도덕적 타락, 반목, 광기, 재앙을 연상하기도 한다. 53)

검은색은 생(生)과 반대되는 의미로 다가서며 모든 면에서 긍정적인 발전을 부정하는 것을 암시하는 색상이다. 붉은색은 생명의 원천을 의미하지만, 붉은색의 불빛 속에서 태워진 모든 것들은 검은색으로 변화여 진다. 다시 말해서 부정적으로 다가오는 모든 것 매연, 재, 연기는 모두 시커멓다. 마찬가지로 숲은 생명력을 가지고 있던 나무가 탄 잔해물이다. 이 또한 검다. 검은색은 생명이 다한 것을 나타내는 최후의 상황을 뜻하고 있다.

검은색은 죽음을 상징하는 색으로 장례를 장식하는 진지하고 겸손한 색상으로서 성직자의 예를 표하는 의복으로써 엄숙한 성향을 나타내기도 한다. 또한, 성적으로 접근하면 여성들이 자극성을 띠기 위하여 속옷의 색으로 나타나기도 한다.

로코코 시대에는 같은 의미로 뺨에 검은색으로 미점 형식의 점을 찍는 것이 유행으로 만연하기도 했다. 이처럼 검은색은 서로 반대되는 성향을 보이면서 인간과 함께해오고 있다.

흰색의 경향은 죄가 없는, 순수함, 자유를 연상시킨다.

흰색의 맑고 청결함은 고도로 발달 된 기술 산업 국가에서 국민의 의식 속에 현시대 발달 되어 성공의 흐름을 축하하는 의미로 이용되기도 한다. 흰색은 순수한 색 자체이며 순결한 모습으로 다가서며 진실을 위하여 순수한 진실 외에 아무것도 논할 수 없을 것이다.

흰색은 또 우리의 마음과 영혼에서 절대적인 침묵으로 그러나 무한한 가능성과 확장성을 지닌 침묵의 의미를 풍긴다. 예를 들어 하얀색 종이 또는 아마포는 예술가에게 있어서 창작이라는 커다란 열정을 의미한다. 이는 창작의 시작인 하얀색의 무(無)인 자유로움에서 모든 행위의 것이 가능하고 텅 비어있는 것에는 의식, 상징 무엇이든 채워 넣을 공간으로 존재하고 있기 때문이다.54)

색은 긍정적인 연상 진실이나 지혜, 순결과 청결, 완벽과 정확히 떠오르지만, 유령의, 영적인, 춥다, 비어있다 등 부정적 연상도 함께하게 된다.

흰색은 어떤 사건에 대한 도피, 해명, 항복의 개념을 연상케 한다.55)

53) 문은배, 「색채의 이해」, 국제, 2002, p.158.

54) 하랄드 브렘, 전개서, p.126.

이와 같이 색은 인간의 경험이나 속해 있는 민족의 문화적 의식 속에서 다양하게 색깔에 대한 상징성을 형성하고 있고 이들의 공통적인 색의 상징성은 아래의 표와 같다.

「 표1 」 색 의 의 미

| 색 채   | 상징 및 연상  |
|-------|--|
| 빨 간 색 | 다툼, 폭력, 힘, 기쁨, 열정, 위험, 분노, 금지, 흥분, 속도.   |
| 파 란 색 | 고요함, 긍정적, 침착, 차가움, 절망, 이별, 희망, 고독, 정화, 상실감, 재생 치유.                                 |
| 노 란 색 | 밝음, 유쾌 경고 자발적, 지성, 낙천적, 지혜, 창의력.   |
| 초 록 색 | 성장, 젊음, 믿음, 자연, 봄, 산뜻함, 생명, 안정, 신선함.   |
| 보 라 색 | 고귀, 죽음, 고급스러움, 위엄, 열정, 영적, 관능미, 신비로움, 엄숙함, 낭만적, 슬픔, 감미로움, 음양조화, 상반된 심리 균형을 잡으려 욕구. |
| 하 안 색 | 순수, 선함, 단순성, 무균성, 진실, 정화, 안정성.   |
| 검 정 색 | 위엄, 보수적 성향, 진지함, 침울, 죽음, 번뇌, 존경.   |
| 회 색   | 거리감, 상실, 무관심, 지혜, 성숙함.   |
| 갈 색   | 속세, 가난, 세월의 흐름, 평범.  |

55) 하랄드 브렘, 전개서, p.121.

회화에 있어서 색이 주는 내적 울림이나 일차적으로 다가온 시각적인 면에서도 색은 중요하게 작용한다. 동양회화에서는 음양오행 사상을 기반으로 한 오방색을 기본색으로 사용하였다.

음양오행설이란, 고대 동양에서 민간 신앙의 고조이며, 고대 동양의 자연을 숭배하는 사상이라 할 수 있다. 오행이란 상고시대로부터 내려오는 우주관의 일종이며 정신적, 물리적으로 우주의 모든 존재를 다섯 부분으로 분류하여 보려는 것이다. 음양 설은 고대 중국에서 최초의 철학으로 시간의 흐름 속에 끊임없이 변화하는 자연현상을 기본으로 하여 이루어진 설이다. 음과 양이라는 것은 만물의 생성 원리의 근본이며 존재하는 질서의 상징 관념이다.

음양은 두 가지 원초적 세력이 우주를 지배하는데, 이들은 보완적 대립 관계가 있어 더불어 작용한다. 즉, 음은 어둡고 수동적이며, 양은 밝고 능동적인 속성을 보유하여 생물과 무생물의 모든 구조를 형성하는 근본이다.

또한, 음속에 양이 있고 양 속에 음이 있어 보완적 이원성으로 구분하여 하늘과 땅, 그리고 인간을 연결해 준다.<sup>56)</sup>

오방에는 각 방위에 해당하는 5개의 정색이 있고, 다섯 개의 정색 사이에는 다섯 가지의 간색이 있다.<sup>57)</sup> 간색은 오방정색과 오방정색의 혼합으로 생긴 색을 말한다.

음양오행설에서 풀어낸 다섯 가지가 순수하고 색의 섞임이 없는 기본색을 오정 색이라고 불렀으며 오색, 오채라고도 하였다. 청은 동방, 적은 남방, 황은 중앙, 백은 서방, 흑은 북방으로 오방이 주를 이루고 있다. 오방정색은 양을 상징한다.<sup>58)</sup>

오방색은 우주의 질서이자 원리로 흑과 백의 색으로 나타난다. 오정색은 음과 양에서 추출한 오행을 담고 있는 기운과 직접 관련된 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑) 다섯 가지 기본색을 오방색이라고 한다.

56) 이재만, 전개서, p.108.

57) 문은배, 「한국의 전통색」, ㈜안그래픽스, 2012, p.125.

58) 문은배, 상계서, p.128.

「표2」 오방색의 상징성과 의미 59)

| 색     | 상징적 의미         |    |     |      |                 |                             |
|-------|----------------|----|-----|------|-----------------|-----------------------------|
| 적 색   | 화<br>(火)       | 여름 | 즐거움 | 예(禮) | 주작<br>(남쪽의 수호자) | 정열, 애정, 강인한 생명력, 벽사의 색      |
| 홍 색   | 여성스러움          |    |     |      |                 |                             |
| 황 색   | 토<br>(土)       | 토용 | 욕심  | 신(信) | 황룡<br>(중앙의 수호자) | 신성함, 고귀함, 권력, 임금의 색         |
| 유 황 색 | 아름다운 자연의 색     |    |     |      |                 |                             |
| 녹 색   | 대나무의 푸름, 어여쁜여성 |    |     |      |                 |                             |
| 벽 색   | 실제 푸른 구슬의 색    |    |     |      |                 |                             |
| 청 색   | 목<br>(木)       | 봄  | 기쁨  | 인(仁) | 청룡<br>(동쪽의 수호자) | 탄생, 시작, 젊음, 희망, 생명, 창조      |
| 자 색   | 남성다움, 고귀함, 존귀함 |    |     |      |                 |                             |
| 백 색   | 금<br>(金)       | 가을 | 분노  | 의(義) | 백호<br>(서쪽의 수호자) | 결백, 진실, 순결, 삶, 지조, 절개, 선비정신 |
| 흑 색   | 수<br>(水)       | 겨울 | 슬픔  | 지(智) | 현무<br>(북쪽의 수호자) | 저장, 인간의 지혜, 죽음              |

오행의 첫째는 물(水)을 뜻하고, 둘째는 불(火)을 뜻하며, 셋째는 나무(木)를 뜻한다. 넷째는 쇠붙이(金), 다섯째는 흙(土)을 뜻한다.

물은 축축하고 중력에 의해 밑으로 흘러가는 성질이 있다. 불은 타올라 하늘을 향해가고, 나무는 모양이 구부러지거나 곧다. 쇠붙이는 형상의 틀에 의하여 모양이 달라지고 흙은 씨를 뿌리고 성장하면 수확을 한다.<sup>60)</sup>

오행의 첫째 물(水)은 오방색 중 흑(墨)을 뜻하고 흑색(黑色)은 “방위로는 낮의 밝음 또는 붉음과 대조되는 것으로 검정을 북(北)쪽과 밤을 연관시키고, 계절로는 겨울을 나타내며, 은밀하고 현묘함을 좋아하며, 위에서 아래로 흘러가고 스며드는 물과 같이 음유한 기질을 가

59) 이재만, 「한국의 전통색」, 도서출판 일진사, 2011, P.62,128,160.

60) 장명화, 「한국화의 오방색에 대한 조형성 연구」, 원광대학교 대학원 석사학위 논문, 2013, p10.

졌다고 하고 풍수로는 현무(玄武)를 뜻한다.<sup>61)</sup>

북방의 흑(墨)색은 만물의 삶과 죽음을 관장하는 신으로 여기며 거북을 상징하고 죽음, 슬픔, 고행을 뜻하는 색이며 빛을 반사하지 않아 슬픔이나 신비로움, 어두운 밤이 연상되며 흑과 백, 정의와 불의, 선과 악과 같이 상반된 개념을 뜻한다.

둘째는 불(火)은 오방색 중 적(赤)색을 뜻한다.

붉은색은 밝음을 의미하는 ‘밝다’와 같은 의미이며 전통적 의미는 밝음이다. 풍수로는朱雀(朱雀)을 뜻한다. 그리고 오장(五臟) 중에서 심장이고 오정(五情)중에서 락(樂)이며, 오미(五味) 중에서는 쓴맛이고, 오상(五常)중에서는 예(禮)이며, 오성(五星)중에서는 화성(火星)을 뜻한다.



[도판 23] 김기창, 「태양을 먹는 새」, 38×47cm, 지본 수묵채색, 1968.

[도판 23] 태양을 뜻하는 붉은색으로 표현된 김기창의 태양을 먹는 새란 작품이다. 새의 가슴에 열정적인 색감으로 둥근 형태는 태양을 나타내는데 붉은색이 뜻하는 모든 것을 함축시켜 놓은 듯하다.

붉은색은 따뜻한 남쪽을 뜻하므로 만물이 무성하고 양기(陽氣)가 왕성하여 태양과 생명을 의미하는데, 태양과 불과 피는 붉고, 따뜻하여 생명의 근원으로 믿어져 왔다.<sup>62)</sup> 태양, 여름, 강한 생명력, 애정, 정열 등을 뜻한다.

한국화에서 적색계통의 안료를 살펴보면, 연지(臘脂)는 자주색과 빨

61) 김민기, 「한국의 부작」, 보림사, 1987, p.128.

62) 왕대유 저, 임동석 역, 「용봉문화원류」, 동문선, 1994, p.56.

간빛의 중간색으로 맑으며 진한 빨간색이다. 고대 중국에서는 천 초 뿌리에서 채취하기도 하고, 연지벌레에서 얻으며 주성분은 카민산이다. 염료이기 때문에 종이와 함께할 때 발색이 좋으며 가루로 된 연지는 입자가 매우 작고 선명한 색이다.

주색(朱色)은 인주(印朱)의 색으로 쓰이며 우리 주변에서 흔히 마주하고 있는 색이며, 주성분은 유화수(油化水)으로 주황(朱黃), 주홍색(朱紅色) 또는 주황(朱黃)과 유사하다. 연한 것은 ‘황주(黃朱)’, 붉은 것은 ‘적주(赤朱)’, 밤색이 보이는 것은 ‘고대주(古代朱)’로 구분한다.

주토는 황토와 같은 방법으로 흙에서 정제하며 산화철을 많이 포함되어 있어 갈색을 띤다.

단사(丹砂), 단주(丹朱), 주사(朱砂), 은주(銀朱)라고도 한다. 다음으로 대(代)자는 적토 중에서 얻은 적갈색의 안료로서 망간을 포함한 철광석이 풍화된 분해물을 분쇄한 색이다.

또 “적색개념으로 많이 쓰이는 색으로 홍(紅)자가 있는데 홍자의 조성성분은 대자와 같으나 산화철의 함량이 많아 붉게 보이는 색을 말한다. 이 밖에 단(丹), 적토(赤土), 석간주(石間硃) 등이 적색을 표현하는 안료로 사용된다.<sup>63)</sup>

셋째는 나무(木)는 오방색중 청색을 뜻한다.



[도판 24] 박생광, 「탁몽」, 137×136cm, 지본 수묵채색, 1983.

청색이 오정(五情)에서는 기쁨이고, 오미(五味)에서는 신맛이며, 오상(五常)에서는 인(仁), 소생, 기쁨을 의미하고, 오성(五星)에서는 목성(木星)을 뜻하고 풍수로는 청룡(靑龍)을 상징한다.<sup>64)</sup>

63) 조용진, 「채색화 기법」, 미진사, 1994, p.64~71.

청색이 바탕으로 깔려 표현된 박생광의 ‘탁몽’ 작품이다. [도판 24] 만물이 생동하는 봄을 상징하는 청색은 생명, 시작, 젊음, 창조를 상징하고 희망과 새로운 소식도 상징한다.

자연 속에서 청색을 대표할 수 있는 소나무와 대나무가 있으며 인간이 생존할 수 있는 곳은 청색의 식물들이 자라는 곳으로 생명의 색으로 인식된다. 청색은 현대의 일상에 지친 이들에게 활력과 생명의 희망을 주는 색으로 인식된다.

한국화에서 청색 계통 안료를 살펴보면, 대략 몇 가지로 구분할 수 있는데 다음과 같다. 첫 번째가 녹청(綠靑)이다. “녹청은 동청(銅靑), 석녹(石綠) 또는 농초(農草)라고도 부르기도 하고 진한 녹색을 말한다.

원래는 천연석채(天然石彩)로서 원석인 공작석(孔雀石)을 분쇄하여 뿜아 만들며 주성분은 염기성 탄산동으로 독성이 있다. 이 공작석을 뿜아 비중을 이용하여 물에 풀어 정제하면 3층으로 나누어지는데 가벼우며 흰색을 띤 것을 두녹(頭綠), 백녹(白綠), 이녹(二綠), 삼녹(三綠)이라고 구분하기도 하는데 이녹(二綠)이 녹청에 해당한다.

동청이라는 이름은 동광석의 산화된 동광석이나 구리의 푸른 녹에서 얻기도 한다.<sup>65)</sup> 한국화에서 산수화를 그릴 때 많이 사용한다.

먹색과 잘 어울려지며 깊은 산들과 나무의 생명력을 표현할 때 신선함과 활기찬 생명력을 느낄 수 있다.

넷째는 쇠붙이(金)는 오방색 중 백색을 뜻하고 방위는 서쪽이며 우백호로 해태를 상징한다.

모든 색은 흰색으로부터 시작하며 흑색에서는 흰색을 찾을 수 없는 또 다른 보안 측면인 에너지를 갖는다. 순수, 성스러움, 청정의 색이며 구원을 상징한다.

백의민족(白衣民族)이란 용어가 있을 정도로 우리 민족은 백색 옷을 즐겨 입었으며 이는 “태양을 숭배하던 원시 신앙에 따라 광명의 상징인 흰빛을 신성시한 것에서 생긴 듯하다.

그래서 고구려 고분 등에서는 백호가 그려졌으며 궁중에서는 백호 깃발이 휘날렸다.<sup>66)</sup>

64) 김민기, 전계서, p.128.

65) 한국 문화 상징 사전 편찬 위원회, 「한국 문화 상징 사전」, 동아 출판사, 1992, p.606.

66) 구미래, 「한국인의 상징세계」, 교보문고, 1992, p.41~47.



[도판 25] 청룡, 고구려 고분벽화 부분



[도판 26] 백호, 고구려 고분벽화 부분

흰색은 모든 색채가 시작되는 색으로 하나의 색이라기보다는 모든 색의 합이다. 흰색 계통의 한국화 재료를 생각해 보면 백색으로 사용하는 호분이 있는데 호분은 굴, 대합등 조개류 껍질을 빻아 만들어진 다. 소라의 인산 석회와 탄산석회가 주성분이다. 방해석과 수정을 빻아서 만든 방해말, 수정 말이 흰색을 표현하는 데 많이 사용된다.

다섯째는 흙(土)은 황색을 뜻하며 우주의 중심, 오행의 가운데로 땅의 색, 정령을 의미한다.

고귀하고 밝은 성스러움을 표현하며 번영을 상징하는 색이다.

불상(佛像)은 황금으로 만들기도 하고 다른 재료로 사용하여 만들게 될 경우에는 그 표면에 황금빛을 칠하였으며, 불상이 황금이나, 황금빛으로 만들어졌기 때문에 부처의 입이나 부처의 말뚝을 금구(金口)라 하였고, 불상의 몸이 누런 황금빛인 데서 부처의 몸을 금색신(金色身), 금신(金身)이라 하며 부처의 유골을 금골(金骨)이라 칭한다.

임금의 옷인 곤룡포에 황룡을 금실로 수놓아 입었기 때문에 황색은 임금의 옷 또는 임금의 위엄을 상징하는 것으로 사용되기도 하였다. 고대 중국에서는 황색을 권위와 부귀로 상징하였는데, 그것은 오행(五行)으로는 토(土)에 해당한다. 67)

황색은 방위개념으로 중앙(中央)을 의미하며 제왕(帝王)을 상징하는 색으로 제왕의 복색(服色)과 황궁(皇宮)의 지붕, 기와도 황금색으로 사용하였다.

따라서 “제왕 시대의 일반인은 황색 옷을 입는 것이 금지되었으며, 다만 승려는 예외였는데 이는 오랜 세월에 걸쳐 불교를 숭상해 왔기

67) 이숙희, 「현대한국화에 나타난 오방색 연구」, 제주 대학교 대학원 석사학위 논문, 2013, p 10.



때문이다.

종교적인 회화에서 살펴보면 성지의 배광 색으로 쓰이기도 하였으며, 흙을 상징하는 황색은 결국 생명의 원천이며 생산과 재생산을 상징한다.<sup>68)</sup>

황색을 우리는 ‘노랑’이라고 말하며 땅을 포함하는 색으로 한국화 재료로 다양하게 보고 있다. 흙을 일상적으로 황토색이라 부른다. 황토는 예로부터 널리 사용된 안료이다. 장식에서 얻은 수간 안료이며 변색을 하지 않는다.

다음으로 승황이라는 색이 많이 사용되는데 승황(勝黃)은 초자황(草雌黃)에서 채취된 식물성염료로 초자황 또는 등황이라 칭한다. 호안석(虎眼石)을 뿜아 만든 금차(金茶)색은, 갈색이지만 금색을 띠고 있다.

오방색은 현대에 접어들어서도 미술영역을 넘어서 일상의 모든곳에서 쓰이고 있으며 우리민족의 색에 대한 감각을 파악할 수 있다.

68) 하용득, 「한국의 전통 색과 색채 심리」, 명지 출판사, 1989, p.205~208.

### 3). 자아의식의 발달

아기가 태어나서 처음에는 자신의 욕구를 충족시킬 수 있는 능력이나 수단도 갖고 있지 않다. 아기의 욕구처리는 아기와 직접적인 관계가 형성된 모친 같은 사람의 손에 달려 있다.

그러나 직접적 관계에 있는 사람과, 일정한 포유(哺乳) 행동·음식을 섭취하는 행동 가운데서 아기는 자기의 일정한 신체적 표현이나 정신적 표현들이 자기에게 향하는 어머니의 행동과 관계가 있다는 것을 학습하게 된다.

몸짓이나 행동이나 표정에서 자신의 욕구에 대하여 만족할 수 있는 수단이 된다는 것도 알 수 있게 되는 것이다. 3살 정도가 되면 욕구 충족을 위하여 신체의 움직임은 자유로워지고, 또 욕구 표현을 위한 언어의 활동들이 선택의 과정을 거치게 된다.

욕구를 해결하기 위한 행동을 방해하거나 그것을 완전히 저지해버리는 타인이라는 존재도 의식하게 된다.

이렇게 유아는 자기를 시발점으로 하는 작용과 타인을 시발점으로 하는 작용을 경험함으로써 자기와 타인 사이의 특정한 관계를 알게 된다.

이것이 자기의식, 즉 자아의 발생이다. 자아의식의 발생으로 유아가 그때까지 몸에 붙이고 있던 욕구처리의 행동 패턴으로서의 여러 가지 습관을 자기 나름대로 몇 개의 습성으로서 정리해 나가는데 이러한 습성들이 하나의 전체로서 통합된 것을 인격이라고 본다면 인격의 핵심을 이루는 것을 자아라고 정의한다. 69)

다시 말해 현재의 생활 속에서 생각하고 느끼며 판단을 인식하는 주체가 자아인 것이다. 자신을 둘러싼 자연이나, 사회의 전반적인 환경, 다양한 문화, 종교적 배경 그리고 복잡하게 얽힌 경제적으로나 정치적 상황의 환경 속에서 자신이 갈 길을 판단하여 결정하는 일도 자아의 몫이다.

외부환경과 사회 속에서 관계를 맺고 있는 대상들 또한 자아의 발전에 중요한 역할로 작용을 한다. 또 한 자아는 무의식 안에 존재하며 내부대상이나 내면의 인격과 설명할 수 없는 관계를 맺는 주체이기도 하다.

자아와 의식은 동일한 관계의 상태로 인하여 할 수 있다고 한다.

69) 정승연, 「자아의식에 기인한 기억의 재구성」, 홍익 대학교 대학원 석사학위 논문, 2015, p. 232.

그러나 그 중심에 있는 것은 자아다. 전체적인 면에서 보면, 분명히 자아는 매우 복합적인 요소다. 그것은 내적, 외적인 자극을 전달하는 감각의 작용으로부터 축적되어 쌓아진 이미지나 정신적인 사고로 구성되어 있다.

더 나아가 자아는 과거의 과정에서 파생된 이미지나 정신적인 사고에 의하여 거대한 집합체로 구성된다. 이런 여러 복합적 요소들은 그것들을 하나로 묶는 매우 강한 응집력이 필요로 한다.

그리고 우리는 이것을 의식의 자산으로 인정해 왔다. 그래서 의식은 자아를 위해 필요한 전제조건이다. 그러나 자아 없이 의식 또한 생각할 수 없다.

이런 확실한 대조는 아마 자아를 하나가 아닌 여러 과정의 반영으로 간주함으로써 해결될 수 있다고 한다. 그리고 사실 여러 과정의 상호작용과 그 내용이 자아의식을 이루고 있다.

그 다양성은 실제로 통일성을 이룬다. 왜냐하면, 의식에 대한 그것들의 관계가 일종의 중력으로 작용하여 여러 부분을 한 방향으로 끌어들이기 때문이라고 한다.<sup>70)</sup>

앞의 논지를 들여다보면 자아는 과거에서 파생되어 형성된 이미지들의 집합체이며, 자아가 중심이 되어 의식은 자아와 연합된 상태로 이해할 수 있다고 한다. 다시 말해서 의식은 자아를 위한 전제조건이라는 얘기다.

주체가 현실 속에서 생각하며 느끼고 판단하여 인식하기 위해서는 먼저 자기 자신을 제대로 인식하는 부분이 선행 되어져야 하는 것이다.<sup>71)</sup>

일상적인 생활의 반복이나 해가 뜨고 지고 하는 자연의 순리 속에서 한 번쯤 “나는 누구인가?”, “나의 의식은 어디에서 생겨나서 존재하고 있는가?”, “나는 존재는 육체의 끝에서 어디로 가는 것일까? 하는 삶에 대한 궁극적인 물음과 답을 찾기 위해 고민하기도 한다. 도대체 나는 누구인가? ‘나’라는 존재는 육체에 내재해있는 그 무엇인가? ‘나’라는 존재는 죽은 이후에도 항상 그대로 있는가?

생각과 감정이 수없이 교차하면 ‘나’라는 존재가 영원하다고 착각을 하게 된다. 그러나 ‘나’라는 존재가 영원하다면 생각과 감정들이 언제나 똑같아야 한다. 한편으로 ‘나’라는 존재를 바람에 비유에 생각해

70) 이길렬, 「형태 반복의 방법을 통한 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 1999, p.11.

71) 정승연, 전제서, 2015.

본다. 바람은 눈에 보이지 않으나 촉감으로 느낄 수 있으며 보이지 않는다고 해서 없다고 하지는 않기 때문이다.<sup>72)</sup>

마음이라는 의식이 보이지 않는 형상일 수도 있고 형상이 아닐 수도 있어. 무엇이라고 단정 지을 수는 없다. 그 마음이라는 것이 기본적인 욕망부터 차원 높은 욕망까지 행하고자 하는 의지나 생각, 행동으로 실천하는 것은 분명히 ‘나’라는 것에 의하여 출발한다고 말할 수 있다.

인간 내면세계의 인식은 자신을 외부환경과 정신적, 물리적으로 관계가 맺어지는 복합적인 관계이다. 즉 외적 환경과 접하여 인지하는 순간 생겨나는 것이다.

시각을 통하여 본다는 것은 주관적이지 않고 객관적인 상황으로 ‘본다’라고 하지만 주관적인 개입이 없는 것은 아니다. 의식이 생겨나면서 습득된 가치관이나 세계관, 미의식에 의하여 보이는 현상을 해석하는 것이다. 형상으로 보이지 않는 인간의 다양한 내면의 가능성을 볼 수 있는 것이다.

외부로부터 모두의 자신을 볼 수 있게 하는 능력은 즉 자아의식은 인간의 특별한 특징이다. 인간의 자아의식은 인간을 좀 더 고양된 실체로 나아가게 하는 근원이다<sup>73)</sup>

예술은 우리 눈앞에 보이는 물리적 대상이 아니라 예술가의 머릿속에 있다. 즉 예술은 관조 활동, 일종의 인식이라고 말하기도 한다. 이처럼 현상을 마음이나 시각으로 바라볼 때, 보이지 않는 형체가 없는 의식을 바라보아야 한다.

우리는 형체가 존재하지 않는 의식을 바라보는 자신의 내면을 못 본 채 스쳐 가기 쉽다. 한편, 현대미술에서는 감정의 일렁임, 실제로 행하지 않는 내면의 현상이나 형상 등, 보이지 않는 것들을 다양하게 표현해 왔다<sup>74)</sup>.

한국 추상미술의 시조인 박 서보는 “작가라면 그가 대하고 있는 물질에 대해서 성실하고 정직해야 한다” 고 말한 것처럼 물질과 행위의 유기적 성격의 중요성을 알 수 있다. “물질은 행위의 거처이며 휴거지이다. 그것은 행위에 의해서 좀 더 발전된 상태인 물성의 경지로 전이될 잠정적 위치에 있다.<sup>75)</sup>

72) 하효준, 「자아의식에 미친 정보와 소비를 주제로 한 작품연구」, 동국대학교 석사학위 논문, 2009, p5.

73) 황윤진, 「황윤숙 시의 자아의식 연구」, 한국교원 대학교 대학원, 2019, p17.

74) 하효준, 「자아의식에 미친 정보와 소비를 주제로 한 작품연구」, 2010, 동국대학교 대학원석사학위 논문.

회화작품을 구상하거나 다양한 표현기법과 내용의 의도로 예술 행위를 행하기 위한 선행은 행위를 하고자 하는 주체의 의식, 무의식에서 결정된 여러요소들이 자아의식에서 파생되는 통일된 생각과 주변을 감싸고 있는 환경이나 색채등 다양한 미의식이 결정되어야 한다.

예를 들어 자신의 시지각 앞에 보이는 파랑이라는 색채가, 타인의 시각에서 보이는 파랑과 똑같다고 결정 할 수도 결정을 확인할 수도 없는 것이다. 파랑이라는 색채는 나의 의식 속에서 파랑으로 남아 있고 파랑이라고 할 수 있는 것이다.

나의 의식 속에서 단어에 대한 의미가 타인이 느끼는 의식의 의미와 일치한다고 할 수 없다. 자신이 타인의 마음을 알 수 있는 것은 원론적으로 불가능한 일인 것이다.

본 연구자는 시각적으로 보이는 외부적, 내부적환경을 통하여 형성되고 인식된 다양한 의식의 세계를 발견하면서 시각적으로 보이지 않는 또 다른 주변을 바라보고자 했다.

자신에게 보이는 것을 통하여 보이지 않는 공간의 존재 즉 타인의 의식과 자신의 의식이 하나의 형상이나 물질, 감각 등이 동일 할수 없으며 모든 인간은 각자의 미의식을 표출하는 형식이나 내용또한 다양하게 표현됨을 알수 있다.

인간의 창작 충동에는 대상의 재현에 중점을 두는 모방 의욕과 정신의 내면성을 추구하려는 예술의욕으로 구분 지을 수 있다. 이것을 볼링거(Wilhelm Worringer)는 감정이입 충동과 추상 충동이라 이름하고, 이 양자의 차이를 “감정이입 충동은 인간과 외부세계와 현상 사이의 행복한 범신론적 친화 관계를 조건으로 하는 데 반하여, 추상 충동은 바깥 현상에 의해야기되는 인간의 내적 불안에서 생기는 결과” 라고 말한다..76)

칸딘스키에 의하면 “심성은 육체와 연관되어 있으므로 ‘감각-느껴진 것’ 이라는 매개체를 통해서 감동한다. 감정은 감각된 것에 의해서 유발되며 감동된다. 그리하여 감각된 것은 비물질적인 것, 즉 예술가의 감정과 물질적인 것을 이어주는 다리인 것이다.” 77)

예술가는 자신의 내면에 존재하는 다양한 의식이나 경험등에 의하여 형성된 자아의식이 관여하고 사고하여 무의식적인 것을 표현 할 수 있을 것이다. 형태를 갖는 존재나 형태가 존재하지 않는 의식이나 철학, 감정등을 정

75) 한춘구 「자아의식과 물성적 회화표현연구」, 숙명여자대학교 대학원석사학위논문, 2004.

76) 조요한, 「예술과 철학」, 미술문화, 2003, p 253.

77) 한춘구, 「자아의식과 물성적 회화표현연구」, 숙명여자대학교대학원 석사학위 논문, 203, p12.

해지지 않은 형상으로 표현함에 있어 하나의 색채에 감정이 관여하여 새로운 형식과 형을 창출하는 것이다. 즉 시각적으로 인지되지 않는 자아의식이나 타인의 감성을 형이나 색으로 객관화하여 표현할 수 있는 능력속에서 창작이 만들어진다고 할 수 있다.

### Ⅲ. 본인 작품의 특성 분석

본 연구자의 작품을 분석하기 위해서 우선하여 현대한국화의 특징이 무엇이며 어떠한 방향으로 전개되고 있는지를 간략하게 살펴보고자 한다.

현시대의 흐름은 변화에 변화를 거듭하면서 상상할 수 없을 정도의 다양한 변화 속에 놓여 있다고 볼 수 있다. 이런 사회발달의 현상 속에서 현대 한국화 또한 다변적인 경향에서 흘러가고 있다고 봐야 할 것이다. 한국화는 수묵화와 채색화로 크게 분류할 수 있지만, 다양한 재료들의 활용으로 비구상의 작업이 많이 나타나고 있는 현실이다. 이러한 현상은 새로운 미의식 탐구에 대한 에너지발산에서 출발하여 서양화, 한국화, 평면, 입체 등 장르의 경계가 시간 속으로 사라져 가고 있음을 알 수 있다. 이런 변화는 통신의 발달로 인하여 세계가 거리나 시간 차이에 의하여 정보들이 지체하는 순간들이 없이 빛의 속도로 열려 있으므로 가능한 것이다.

#### 1. 작품의 형식과 내용의 변화

본 연구자의 작업도 자연적 요소들과 다양한 재료를 바탕으로 자아의식에 의한 색채에 대한 감성작용으로 작품의 내용이나 형식적 확장성이 더 증폭되어 가고 있다. 그렇다고 전통을 배제하지는 않고 전통성과 현대성의 조화 속에서 미의식을 탐구하고 있다.



[ 작품 1 ] 송대성 <터5> , 180×405.5cm, 3배접 혼합재료, 1997.

1990년대의 작품에서의 특징은 수려한 풍경이 아닌 우리 현실에서 평범하게 펼쳐져 있는 풍경 속에서 소소하게 살아가는 인간의 삶의 이야기를 실험적인 재료를 활용하여 표현하였다. 자연 속에서 여러 색감의 흙을 물을 이용하여 정제해 얻어진 안료를 사용하였다. 또 한 지점토와 닥 섬유를 활용하여 형상이 갖는 질감을 만들어 내고 그 위에 흙 성분의 안료로 채색하는 방법으로 한국성을 표현하였다.

한국적 정서는 우리가 삶을 살아가고 있는 현실에서 풍토나 관습, 지리적, 문화적, 역사적인 사실에서 자유로운 사고로 사유하면서 한국적 정서는 생성된다고 봐야 할 것이다. 본 연구자의 1990년대의 초기작품의 경향은 자연에서 얻어진 재료로 다양한 기법으로 조형미의 확장성을 모색하였다. [작품 1]



[작품 2] 송대성 <춤추는 강- 일렁이다> , 130×162cm, 캔버스 아크릴, 2016.

이전에는 활용하지 않은 캔버스에 아크릴 물감을 이용하여 매화도를 표현하여 한국화, 서양화로 구분하는 경계의 틀에서 벗어난 작업으로 실험을 하였다.

매화 표현에 있어서 빛에 의한 명암 표현이 아닌 한국화적 표현방법 앞의 형상과 뒤의 형상, 운필로 형성된 선이나 점으로 표현하는 부분은 자아의 본질에 관한 탐구로 무의식 속에 존재하는 감성으로 바라본 자연의 조화로운 질서 속에서 상생하는 극히 자연스럽다는 표현에 대한 접근으로 생각할



수 있다. 현대 한국화적인 측면에서 전통적인 운필의 방식과 소재에 서양적인 재료의 사용으로 다양한 미의식에 접근을 시도했다. [ 작품 2 ]



[ 작품 3 ] 송대성 <춤추는 강-노래하다> , 130×162cm, 지본 혼합채색, 2018.

매화는 홍매, 백매, 청매를 주로 말한다. 본 연구자의 매화도 표현방법은 항상 감성에서 시작되어 진다. 현대인의 감성에는 시각적이나 환경적으로 많은 변화와 개성 있는 사고와 형식들이 있다. 사물의 형상을 눈을 통하여 보이는 그대로의 형태로만 해석하지 않은 부분이 많다. 이러한 현상은 현대인들의 자아의식에서 출발한 다양한 사고와 독특한 개성의 확장으로 해석할 수 있다.

하얀 매화를 바라볼 때 하얀색으로 바라보는 이도 있지만, 내면적으로 일렁이는 감성이 작용한 시각으로 바라보면, 백매화의 고유한 색감인 하얀색으로 보여진다고 단정 지을 수 없으며 다양한 감성속에 여러 느낌의 색채로 매화가 다가 온다고 보아야 된다.

사랑이라는 감성이 마음 속에 충만할 때는 세상의 색감은 핑크 빛으로, 분노한 감성이 많다면 붉은 색으로 보일 수 있다는 것이다. 하나의 형상을 바라볼 때 보는 이의 감정에 따라 달리 보이는 순간을 다양한 색들로 표현한 것이다. 하나의 화면에 다양한 색감이나 표현방법을 적용하여 평면 회화

에서 조형적 언어로서 역할을 갖게 하고자 한다. [ 작품 3 ]

## 2. 간결하고 절제된 운필의 현대성



[ 작품 4 ] 송대성 〈스며들어 붉다〉, 205.5×439cm, 지본채색, 2018.

회화에서 최초로 사용한 표현적 수단은 선이고, 회화에서 가장 기본이 되는 기법은 선으로 형상의 윤곽을 표현하는 것이다.<sup>78)</sup>

선은 화가가 자연 속에 존재하고 있는 생명을 가지고 있는 형태나 인공적으로 생성된 형태를 형성시켜주는 요소로 회화에서 중요하게 작용한다. 선을 통한 자신의 감정과 대상이 융합함으로써 예술미를 창조하는 기본수단이다. 동양회화의 선은 한편으로는 매개이며 다른 한편으로는 예술형상의 구성요소로서, 사상과 감정을 선의 속성과 운용에 결합해 화가의 예술 양식을 만들어 낸다.<sup>79)</sup> [ 작품 4 ]

일반적으로 그림에서 기운은 자유로운 마음에 근본하고, 정신의 표현(神彩)은 용필(用筆)<sup>80)</sup>에서 나타나기 때문에, 용필의 어려움을 단연 알 수 있다. 그러므로 장언원(張彦遠)<sup>81)</sup>은 왕헌지(王獻之)<sup>82)</sup>만이 일필서를 쓸 수 있

78) 박홍수, 「현대한국화의 의경과 음악성에 관한 연구」, 조선대학교대학원 박사학위 논문, 2010, p62.

79) 박홍수, 상계서 p64~65.

80) 용필(用筆): 붓을 사용하거나 움직인다는 뜻이나, 붓을 사용하는 태도, 기법, 정신, 등을 포괄하는 다의적인 의미를 갖는다.

81) 장언원 :?~815?. 당말의 미술이론가로, 애빈(愛賓)은 그의 자이다. 《역대명화기(歷代名畫記)》 저자이다.

82) 왕헌지:344~386. 동진의 서예가로, 자경(子敬)은 그의 자이며, 왕희지의 일곱째 아들이다. 글씨를 잘

고, 육탐미(陸探微)<sup>83)</sup> 만이 일필화를 그릴 수 있다고 하였다. 이것은 한편의 문장과 하나의 사물의 형상에 한정되는 것이 아니라, 작품 전체를 일필로 한 것처럼 해야 성취될 수 있다.



[ 작품 5 ] 송대성 〈스며들다-여울〉, 208×438cm, 지본채색, 2019.

이는 바로 그림의 처음부터 끝까지 필치가 조리 있으면서 서로 연결되어 이어지고 기맥이 끊어지지 않는다는 것이다. 이것이 뜻이 붓보다 앞서 있고 붓이 뜻과 일치하여 형성된 운필로 그림이 끝나도 뜻이 거기에 머물러 있으며 형상이 정신에 따라 완전해지는 이유이다. 정신이 한가하고 뜻이 안정되면, 생각이 마르지 않고 끝없이 이어지며 이에 따라 필치가 막히지 않고 자연스럽게 이어진다.<sup>84)</sup>

손에서 시작한 붓질로 표현된 형상부터 그리는 이의 마음까지 물 흐르듯 자연스럽게 하나의 정신으로 이어지도록 하는 일필화의 정신성이 잘 나타나게 표현한 작품이 “스며들다-여울”이다. [ 작품 5 ] 붓과 뜻이 일치하여 하나의 마음으로 표현되도록 대형화면을 의도적으로 선택하여 연구하였다.

#### 매화 꽃송이의 표현방법 또한 선이나 점으로 각각 다른 색감을 이용하여

썼고 어려서는 부친 왕희지를, 후에는 장지(張芝)의 필법을 익혀서 일가를 이루었다. 부친과 함께 이왕(二王)이라 칭하며, 왕희지를 대왕이라 한 것에 대하여 그를 소왕이라 한다.

83) 육탐미: ?~?. 육조시대 송(宋)의 화가. 명제(明帝, 재위, 465~473) 때 시종(侍從)이 되었다. 인물화를 잘 그렸다. 당(唐)의 장희관(張懷瓘) 이 인물 분야에서 “장승요(張僧繇)는 육(肉)을 얻었고, 육탐미는 골(骨)을 얻었으며, 고개지(顧愷之)는 신(神)을 얻었는데, 모두 고금의 뛰어난 화가이다.” 라고 평가했을 만큼 그는 육조 인물화가의 삼대 거장 중 한 사람이다. 사혁의 《고화품록》에서는 그를 제 일품에 올려 놓았다.

84) 조송식, 전계서, p174~175

탐진강 여울의 세찬 흐름을 표현하였다. [ 도판 6 ]



[ 작품 6 ] 송대성 〈스며들다-여울, 부분〉, 208×438cm, 지본채색, 2018.

### 3. 매화에 비친 다양한 자아의 상징

춤추는 강-흐르다 3 [ 작품 7 ] 오행(五行)의 각 기운과 직결된 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑)의 오방색을 모두 담아 표현된 작품이다. 탐진강에 대한 연구자의 상징은 생명이다.

물은 자연의 동, 식물들의 생명을 유지 시켜주고 있는 필수적인 요소이지만, 작품 속에서 강물이 상징하는 것은 나의 주변에서 일으켜진 생명이다. 유년에 탐진강 박림소 물속에서 많은 시간의 흐름 속에서 겪은 경계에 대한 의식, 삶과 죽음의 경계에서의 느꼈던 감성을 표현하였다.

하나의 시대가 시작되어 삶이라는 선에 걸음걸이를 막 시작한 아들과의 강변에서 느꼈던 기쁨, 희망(黃), 강변에 위치한 나지막한 산 위, 삐비정에서 바라본 탐진강물의 흐름을 느끼며 싹트기 시작한 새로운 시선에 대한 열정(赤), 나의 텃자리, 강물의 순수함, 변함없이 옛 적부터 미래까지의 영원한 흐름 속에서 오방색의 기운들이 표현된 작품이다.



[ 작품 7 ] 송대성 <춤추는 강-흐르다 3> , 117×91cm , 지본채색, 2018.



[ 작품 8 ] 송대성 <스며들다- 탐진강> , 293.5×624.5cm, 지본채색, 2019.

스며들다 - 탐진강 [ 작품 8 ] 사군자로서의 매화도는 사물의 형상을 시각적으로 보이는 그대로의 표현이 아니라 그리는 이의 마음과 정신성을 사물에 투영시켜 표현한 작품이다.

매화의 특징을 오랜 시간의 흐름 속에서 관찰하여 내면적으로 이러한 형상이 매화라고 느껴지는 그 순간에 탐진강의 푸른빛을 말하고자 하였다. 푸른빛은 만물이 생동하는 봄과 생명, 시작, 젊음, 창조를 상징하며 희망과 새로운 소식도 상징한다. 청색의 상징을 확장하기 위한 방법으로 293.5×624.5cm 크기의 대형화면을 선택하여 제작한 작품이다.

이는 청색이 상징하는 기쁨과 희망이 넓어져 인간의 마음들이 풍요로워 기쁨으로 가득하여 강물처럼 곳곳에 흘렀으면 하는 연구자의 자아를 상징적으로 나타낸 작품이다.

[ 작품 9 ] 오방색 중 황색은 오행에서 중심, 중앙을 상징하고 땅의 정령을 의미하며 밝음, 성스러움, 고귀하고 생기와 광명스러움을 표현한다. 황색의 쓰임은 일상이나 종교 등 주로 성스럽고 고귀한 부분과 색채가 연결되어 있다.

불교의 경전도 노란색이고 부처의 색도 황색이다. 임금의 옷 또한 곤룡포라 하며 황색이다. 종교적 회화에서는 성지의 배경색으로 사용되기도 한다. 색채의 심리 측면에서 생각하면 밝고 이상적이며 낙천적이다. 황색은 황토색이라고도 한다. 이는 땅의 개념이 포함되어 있기에 쓰인 말이다.



[ 작품 9 ] 송대성 <스며들다- 시간으로부터> , 340×148.5cm , 지본채색, 2019.

“스며들다-시간으로부터” 는 이러한 황색의 상징성과 여러 분야에서 쓰이는 뜻에서 황색으로 바탕을 표현하였다. 이 작품에서의 바탕색은 중심이라

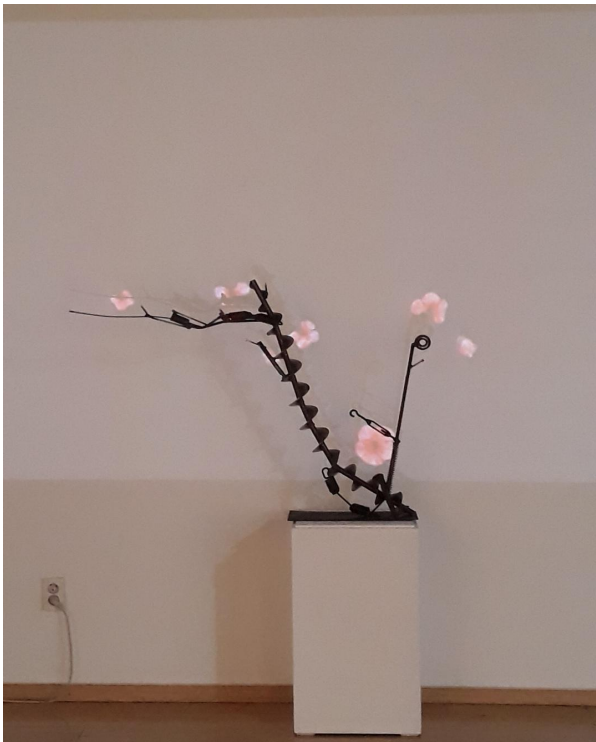
는 의미를 두고 회화에서의 중심, 연구자의 의식으로 전통적 회화표현 정신을 중심에 두고자 하였다.

표현된 매화는 조선 중기 선비 화가인 어몽룡의 월매도의 정신적인 기상을 바탕으로 재구성하였다.

어몽룡이 선비 화가인데 월매도를 보면 서법에 따른 매화 표현이 되어 있다. 힘찬 가지의 기상은 너무나 도도하며 청빈함을 느끼게 하며 절제된 운필은 굳터터기가 하나도 보이지 않으며 추운 계절의 시간을 보내고 꽃을 피우는 매화의 청아함 또한 느껴진다.

“스며들다-시간으로부터” 작품은 서법적인 운필을 표현하려고 간략한 선의 사용으로 어린 가지가 힘차게 솟아나게 한 표현은 미래의 나아짐 희망을 나타내며 붉은색의 꽃잎은 그리는 이의 열정일 수 있으며 작품을 마주하는 관객의 감성이기도 하다. 황색의 상징 중심, 중앙은 작품을 창작하는 작가와 감상하는 주체일 수 있으며 딱히 결정 짓지 못 하는 그 생각 속의 중심을 말한다.

현대미술에서 재료의 쓰임의 한계는 사라 진지 오래다. 본 연구자도 다양한 재료를 실험적으로 사용해 보았다. 지점토, 닥섬유, 흙, 가마니, 키, 등 그 재료들의 물성적인 부분을 탐색하며 작업해 왔다. “스며들다-공간” [작품 10]의 작품은 어몽룡의 월매도와 같은 힘찬 기운을 나타내고자 하는 일렁임 속에 재료 선택의 폭을 확장해 보고자하는 의욕에서 출발하였다.



[작품 10] 송대성 <스며들다-공간>  
86×116cm, 녹슨 철 용접 에폭시 마감 영상,  
2019.

월매도를 모태로 생각하다 보니, 전통이라는 시간이 존재하고 있어 그 시간의 표현에 적합한 재료의 고민 속에 녹슨 철재가 다가왔다. 녹이 스다는 것은 시간의 흐름으로 생겨나는 현상이다.

옛 시간과 현재의 시간을 이어주는 형식은, 떨어져 있는 사물을 함께 존재하게 하여 하나로 만들어 주는 용접을 활용하여 녹슨 철재로 매화나무를 표현하였다. 녹슨 철이다 보니 생성된 창작물의 현재 의식을 영원히 머물게 하려고 에폭시로 마감을 하여 표현하였다.

정보통신의 발달로 세상은 빠르게 돌아가고 있다. 이런 현상 속에서 미디어의 발달은 모든 분야에 의식과 감성에 크게 작용하고 있다.

현대미술에서도 미디어 영역은 크게 확대되어 가고 있다. “스며들다- 공간” 작품은 철재를 이용하여 나무의 질감을 표현하고 매화꽃의 형상은 미디어로 제작하여 보았다.

눈과 바람 추운 겨울의 역경을 헤치고 피어나는 꽃송이를 표현하기 위하여 눈송이가 내려 철재의 가지에 닿으면 눈이 봄 소리에 녹아 그 자리에서 흥매화가 피어 향기를 전해주고 바람에 꽃잎이 휘날리며 떨어지는 것까지 연출하였다. 이는 과거와 현재 그리고 미래를 하나의 공간에서 공존하게 하여 현대한국화에서 또 다른 미를 표현하고자 하였다.



## IV. 결 론

현대한국화에서는 매체의 다양성과 표현방법의 확장으로 실험적인 추상화나 장르의 개념에서 벗어나 새로운 미의식이 발달하고 있다. 사회의 발달과 함께 문화예술의 개방이 급격히 밀려오면서 전통회화의 내용과 형식에 새로운 변화를 맞이하게 되었다.

전통적 의식이 강한 1950년, 60년대 화단에 실험적 의식이 강해지면서 의식의 다변화를 겪었다. 1970년대에 이르러 실경산수화가 등장하면서 전통회화 즉 관념 산수화와 함께 발전하였다. 1980년대에 수묵을 바탕으로 한 실경산수화가 대성황을 이루면서 수묵과 채색이 어우러지는 채묵화가 활발히 전개되었다.

21세기에 이르러 영상이나 오브제의 활용 경향이 두드러지게 된 것은 현대한국화 다양성에 대한 실험적 의식이 더욱더 극대화되어 가고 있다고 보아야 할 것이다. 따라서 전통회화의 계승과 현대미술의 흐름 속에 의식의 변화에 있어서 반성 또한 동반되어야 한다고 본다.

현대미술에서 재료적 측면이나 표현형식에서 장르를 구분하는 것은, 자유로운 의식에서 새로운 개념의 미의식을 찾고자 하는 변화와 현대한국화의 확장에 있어서 긍정적이라 할 수 없을 것이다.

현대한국화가 다양한 매체실험과 형식적인 확장으로 많은 발전을 한 것이 현실이지만 밑바탕에 전통이라는 예술정신이 있었기 때문에 가능한 것이라 할 수 있다. 전통과 현대미술은 조화를 이루어야 하며, 전통의 이해와 의식의 변화가 동반되어야 한다.

전통회화는 민족적 특성이 잘 반영되어 있다. 우리 민족의 미의식은 음양오행 사상과 자연주의 사상을 토대로 발전하여왔다. 전통미술의 표현이나 미적 가치를 재조명하고 계승하여 새로운 조형성, 새로운 미의식을 통하여 문화 창조를 할 수 있는 것이다. 정보통신이 발달함에 따라서 동시대적인 시간과 공간의 차이를 느낄 수 없을 만큼 국제화되어 있다. 전통의 가치를 재인식하고 여기에 철학적 요소나, 사상을 통하여 한국적인 정서를 바탕으로 탐구함이 현대 회화에서 주체적인 역할을 할 수 있을 것이다.

전통적인 재료에 현대적인 재료의 다양성과 형식의 변화를 통하여 현대한국화가 지향할 방향성을 모색하고자 하였다.

본 연구자는 모필로 행하여진 운필에서 얻어진 형상들이나 일필화의 형식적, 정신적 예술성을 추구하며 수묵의 한계를 경험하기 위하여 매화도에 다양한 재료를 사용하여 질감적 측면에서 보이는 형식으로 접근하여 채색화의 표현 영역을 확대해 가는 운필과 재료의 조화로움 속에 새로운 조형성을 알 수 있었다.

수묵의 운필에서 보여지는 필선을 안료와 방해말, 지점토를 이용하여 일필화의 느낌을 보여지게 하여 매화가 갖는 상징적인 의미가 조형적인 언어로 작용하고 전통서법의 정신적인 운필이 다양한 재료와 함께 현대한국화의 다양성을 찾고자 하였다.

본 연구자는 처음 수묵을 이용하여 문인화를 습득하고 수묵 풍경화를 작업하다 채색으로 단계를 옮겨왔다. 일필휘지의 운필, 즉 전통적인 붓의 운용이 정신과 붓끝에 자리하고 있으며 여기에 항상 새로움에 대한 의식이 존재하고 있어 대형화면으로 운필의 형식이 강조된 작품이 보여지게 된 것이라 말할 수 있다.

또 한 색채의 다변화, 즉 형상의 고유한 색채에 개성이 뚜렷한 현대인의 사상이나 철학적인 감성과 시각적으로 보이는 하나의 형상에 각기 다른 방향에 따라 다양한 색채가 공존하게 하여 감성과 감성의 사이들을 하나의 형상이 관계하여 새로운 조형 언어를 찾고자 하였다.

하나의 사물이나 형태가 없는 의식과 마주 할때 찰라의 짧은 순간을 표현하였으며 동양적인 색감성에 의하여 하나의 형상을 바라보는 나와 타인의 감성들을 하나의 화면속에 표현하여 사물들이 품고 있는 고유한 색감에 다양한 의식들을 색채로 공존하게 하여 새로운 미의식을 다가서고자 하였으며 자아의식이 표출될 때의 그 시간에도 변화되고 있는 감성들을 다양한 색채의 상징으로 접근하여 하나의 매화속에 여러 색채들의 조화로움속에 다양한 감성들이 나타나게 하여 새로운미를 표현 하였다.

본 연구에서 전통에 기반을 두고 다양한 재료의 사용으로 표현형식의 변화에 다가가려 하였지만, 내용분석에서 좀 더 심도 있게 다가서지 못한 점이나, 재료가 가지고 있는 특징을 더욱더 세심하게 연구해야 할 부분임을 느꼈다. 독창적인 작업을 위하여 재료나 내용, 형태에 관한 연구를 정립하여 현대한국화의 독특한 미의식이 보이는 창의적인 작품 전개에 관해 연구할 것이다.

## 참고 문헌

- 이영술, 「수묵 정신을 통한 조선 시대 문인화인 묵매화도 연구」, 석사학위 논문, 2012.  
 문화재 관리국, 「문화재 제11호」, 1977.  
 콜로메이 양견 역, 「인간 자아탐색」, 대왕사, 1984.  
 강경준, 「21 세기 세계대백과사전」, 범한, 1999.  
 이길렬, 「형태 반복의 방법을 통한 연구」, 석사학위 논문, 1999.  
 하효준, 「자아의식에 미친 정보와 소비를 주제로 한 작품연구」, 석사학위 논문, 2009.  
 양미량, 「동양 사상으로 본 색채계 생성 가능성에 대한 연구 : 주역의 논리체계를 중심으로」, 석사학위 논문, 2004.  
 루돌프 아름하임, 김춘일 옮김, 「색채와 시지각」, 미진사, 2000.  
 주영정, 「이용자 특성에 따른 도시가로 경관 색채 선호도 분석 : 인사동 거리와 압구정 거리를 중심으로」, 박사학위 논문, 2005.  
 이황근, 「효율적 정보전달을 위한 인터넷신문디자인에 관한 연구」, 석사학위 논문, 2000.  
 아니엘라 야페(Aniela Jaffe), 이희숙 역, 「미술의 상징」, 열화당, 1995.  
 백낙선, 「마음으로 읽는 색채 심리」, 미진사, 2010.  
 Harald Brost, 「컬러의 의미와 상징 색의 힘」, 일진사, 2010.  
 하랄드 브렘, 이재만역, 「색깔의 힘」, 김복희 역, 유로서적, 2000.  
 문은배, 「색채의 이해」, 국제, 2002.  
 문은배, 「한국의 전통색」, ㈜안그라픽스, 2012.  
 이재만, 「한국의 색」, 일진사, 2005.  
 장명화, 「한국화의 오방색에 대한 조형성 연구」, 석사학위 논문, 2013.  
 김민기, 「한국의 부작」, 보림사, 1987.  
 王大유 저, 임동석 역, 「용봉문화원류」, 동문선, 1994.  
 조용진, 「채색화 기법」, 미진사, 1994.  
 한국 문화 상징 사전 편찬 위원회, 「한국 문화 상징 사전」, 동아 출판사, 1992.  
 구미래, 「한국인의 상징세계, 교보 문구, 1992.  
 하용득, 「한국의 전통 색과 색채 심리」, 명지 출판사, 1998.  
 이어령, 「매화」, 생각의 나무, 2005.  
 조송식, 「유예지 2」, 임원 경제 연구소, 2017.  
 오세창, 동양고전학회 옮김, 「근역서화징」, 시공사, 1998.  
 박홍수, 「현대한국화의 의경과 음악성에 관한 연구」, 박사학위 논문, 2010.  
 이재만, 「한국의 색」, 서울 일진사, 2005.  
 조요한, 「예술과 철학」, 미술문화, 2003.  
 황윤진, 「황인숙 시의 자아의식」, 석사 학위 논문, 2019.  
 이숙희, 「현대한국화에 나타난 오방색 연구」, 석사학위 논문, 2013.  
 박재연, 「한국인이 선호하는 청색에 관한 연구-생활 문화적 측면을 중심으로-」, 석사학위 논문, 홍익대학교 산업대학원, 2006.  
 음정선, 「한국과 일본의 전통색채관과 복색에 관한 비교 연구」, 석사학위논문, 숙명여자대

- 학교대학원, 2005.
- 서광선, 「종교와 인간」, 이화여자대학교 출판부, 1976.
- 풍우란, 「중국철학사」, 세음사, 1975.
- 김아영, 「한국인의 빨강에 대한 감성연구」, 석사학위논문, 홍익대학교대학원, 2003.
- 정소연, 「동양의 색채개념에 의한 상징적 표현 연구」, 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, 1996.
- 문은배, 「색채의 이해와 활용」, 안그래픽스, 2005.