creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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

dCollection

[UCI]I804:24011-200000232912

2006年 2月

教育學碩士(美術教育)學位論文

朴生光 작품에 나타난 한국 전통 색채 연구

朝鮮大學校 教育大學院

美術教育專攻

宋 根 美

朴生光 작품에 나타난 한국 전통 색채 연구

The study of originality in Park Saeng - Kwang's Painting

２００６年　２月

朝鮮大學校 敎育大學院

美術敎育專攻

宋　根　美

朴生光 작품에 나타난 한국 전통 색채 연구

지도교수 조 송 식

이 論文을 敎育學碩士(美術敎育) 學位 請求論文으로 提出합니다.

２００５年 10 月

朝鮮大學校 敎育大學院
美術敎育專攻

宋 根 美

宋根美의 碩士學位論文을 認准함

審査委員長　朝鮮大學校 敎授 _____ 인

審査委員　朝鮮大學校 敎授 _____ 인

審査委員　朝鮮大學校 敎授 _____ 인

２００５年　12 月

朝鮮大學校 敎育大學院

목　　차

도판 목차 ····· ii
ABSTRACT ····· iii

Ⅰ. 서 론 ····· 1
Ⅱ. 전통 색채 관과 한국적 특징인 오방색 ····· 3
1. 한국인의 전통 색채 관; 동양사상과 색채 ····· 4
1) 음양설
2) 오행설
2. 한국 고대미술에 나타난 오방색 ····· 12
1) 고분벽화
2) 불화
3) 민화
4) 무신도
Ⅲ. 박생광 회화에 나타난 현대 조형적 오방색 ····· 22
1. 작품에서 색의 회화사적 의의 ····· 22
1) 색채 표현의 특징
2) 그의 작품과 전통회화의 연관
2. 무속신앙과의 연관성 ····· 29
3. 민속적인 연관성 ····· 31
Ⅳ. 결론 ····· 34

* 참고문헌 ····· 36
*** 참고도판** ····· 38

도 판 목 차

[도판 1} 무녀, 1984, 136×137, 수묵채색

[도판 2] 불상, 1948, 40×42.5, 수묵담채

[도판 3] 열반, 1983, 136×137, 수묵채색

[도판 4] 출가, 1983, 136×137, 수묵채색

[도판 5] 고려불, 1983, 69×69, 수무채색

[도판 6] 반가사유상, 1981, 68×68, 수묵채색

[도판 7] 청담스님, 1983, 1348×215, 수묵채색

[도판 8] 무당 1, 1983, 136×137, 수묵채색

[도판 9] 무당 2, 1983, 136×137, 수묵채색

[도판 10] 장승도 1, 1985, 71.5×70, 수묵채색

[도판 11] 장승도 2, 1985, 80×90.5, 수묵채색

[도판 12] 탈 1, 1957, 69.9×69, 수묵채색

[도판 13] 탈 2, 1983, 69.9×69, 수묵채색

[도판 14] 탈 3, 1983, 69.9×69, 수묵채색

[도판 15] 탈 4, 1983, 78×67, 수묵채색

[도판 16] 탈 5, 1984, 69.9×69, 수묵채색

[도판 17] 탈, 1984, 69.9×69, 수묵채색

[도판 18] 민속, 1985, 71.5×70, 수묵채색

[참고 도판1-고구려 고분 벽화]

[참고 도판2-불화]

[참고 도판3-민화]

[참고 도판4-무신도>

ABSTRACT

The study of originality in Park Saeng - Kwang's Painting

Song, Keun-mi

Advisor : Prof. Cho Song-sick

Major in Fine art Education

Graduate School of Education, Chosun University

It is well known that the Color of the traditional Korean Paintings has been effected by feelings and emotions. However in this paper, I would like to testify the Color was also influenced by the conception of Yin and Yang Theory, analyzing Park Saeng-Kwang's painting.

The way Korean people express themselves has been influenced by Five-Colors and their peculiar geology, character and their long history have developed the feelings for the Colors.

It is easy to find the color expression in our traditional paintings; the colors of calm and courtesy in the ancienttomb well paintings, the splendid and delicate Buddhist paintings, the candid feeling of Soldier's paintings and the unlimited and brave Chosun folk paintings. As we all can see, our colors created their own beauty.

Considering Korean's feelings for colors, the harmonyof Five-Colors has been well used in our current paintings focusing subtle harmony and change. In Park Saeng-Kwang's paintings, the Five-Colors have been successfully expressed using traditional colors and feelings.

The conception of the traditional colors means Five Colors became the basic colors of Korean people and it influenced life style of Korean as well as its our

culture.

As to colors, our Korean used symbolic meanings of color rather than their own beauty, and religion as well.

Park saeng kwang was an artist who expressed on artistic mood peculuiar to korea in his works. His painting based the subjects and colors which based on the national sentiment after his longartistic roam. Especially I'd like to analyze the colors which appear frequent in his paintings. It's what we call O bang saek which means five basic colors white, blue, red, black, yellow dan that is based on Um yang O hang sul. Each of these colors has special symbolic meaning.

The purpose of this thesis is to analyze the O bang saek in his works and is to let a lot of Korean painters realize the necessary what do we have to do for the Korean painting

Ⅰ. 서　　론

우리나라 전통회화에 나타난 색채의식은 중국의 음양오행설(陰陽五行說)의 영향과 한반도에서 재창조된 유교의식과 민족, 무속적인 면이 결부 되어 성립되었다. 이러한 색채의식은 크게 두 가지로 구분할 수 있는데, 음양오행설을 기반으로 하는 오방색과 유교, 태양숭배의 민족 신앙으로부터 유래한 색채로서 일상생활 속에서의 무채색인 백색 선호 을 들 수 있겠다. 이 두 가지에서 보면 채색과 수묵이라는 큰 흐름 속에서 한국인의 색채의식이 이원구조를 이루어 왔음을 알 수 있다.

그러나 각각의 시대에 부응하는 색채의식이 다양하게 있었음에도 불구하고, 거기엔 일관되게 나타나는 색채가 있었는데 그것이 곧 오방색이다.

우리 민족은 생활의 표현에 직접적으로 오방색의 영향을 받아왔고, 우리의 독특한 풍토와 국민성, 그리고 오랜 문화의 형성으로 색채에 대한 감각과 감상력을 발달시켜 왔다. 문화가 발달함에 따라 색채감각도 발달하여 미묘한 색채의 감각이나 배색을 즐겨 왔다.

오방색은 사회의 관습이나 규범, 교육적 가치관 등의 문화적인 면에서 엄청난 영향을 미친 유교적 사상의 엄격한 금색제도에도 불구하고 민요와 민담 속에 〝오색무지개, 노랑저고리, 분홍치마 〞등 누구에게나 공감을 주는 색채어로 등장하였다. 이렇듯 오방색은 한국인의 생활의식 속에 다감다정한 색감으로 인식되고 있는 것이다. 이러한 현상은 우리의 전통회화에서도 그 모습을 찾을 수 있는데 그 중에서 고구려 고분벽화의 차분하고 중후한 색채감과 고려불화에는 화려하고 정교한 색채를, 무신도 에서는 서민의 감추어진 색채감정을 그대로 드러낸 것이라 할 수 있고, 조선의 민화의 자유분방하고 대범한 색채 등에서 알 수 있듯이 우리의 색채는 아름답고 독자적인 미를 창출한다. 이렇듯 고분벽화, 불화, 민화, 무신도의 그림들에서 반복해 나타내고 있다고 볼 수 있다.

오방색의 색채와 색채 감각은 현대에 와서 그 가치를 인정하고 있으며, 그 전통을 수용하고 계승, 적용하려는 작가들이 늘고 있는데, 이것은 현대 한국화에 대한 자각의 결과로 전통색채의 미감을 승화시켜 보려는 시도로 보여 진다.

그리고 전통의 올바른 계승을 위해서도 전통적 고찰과 예술성의 정확한 이해가 필요하며 새로운 각도에서 연구가 시도되어야 함은 물론, 한국회화 예술로 존속, 발전시키기 위해서는 올바른 미의식에 대한 새로운 시각의 확립이 필요하다.

이러한 시도로서 한국전통회화의 오방색이 갖는 의미와 가치를 부각시키고, 그 색채가 갖는 고유의 특징을 분석하면서 한국의 색채표현을 재조명한 한국화 현대 작가인 박생광 회화작품의 오방색이 대표적이라고 할 수 있다.

그의 작품에서 보면 불교나 무속 등을 수묵화와는 다르게 중국화의 외래양식에 물들지 않는 우리 민족 전통색채의 미감과, 한국적인 소재를 취하고 독특한 구성력과 함께 민중들의 정서가 깃들어 있으며, 원색의 화려하고 강렬한 전통색채가 지니는 예술성을 도입하여 자극적이면서, 현대적인 시각으로 해석했으며 더 나아가 자신의 방법으로 재조명하였다.

박생광의 회화세계는 전통성을 출발점으로 하여, 작가로서의 독창성과 함께 한국화가 당면한 진정한 현대화는 시대성을 수반한 예술 감각으로 전통성, 독창성, 시대성을 통합시키려고 하였다.

또한 현실적인 공간질서를 무시한 것처럼 보이는 독창적인 형식으로 변형시켜 현대 채색화의 가능성을 확장시키고 한국화단에 새로운 가능성을 열어 주었다. 그럼에도 불구하고 오늘날 한국인의 색채에 대한 감성은 일종의 과도기적인 과정을 현대적 감각으로 다가가는 것이라 생각되며, 이에 대한 극복은 어느 면에서 한국화가 그 전통을 계승함에 있어서의 하나의 절실한 과제에 속하는 것이라 하겠다.

우리의 전통적 색채인 오방색에 대한 감정을 새롭게 일구고자 하는 뜻으로 그것이 가장 잘 예술적으로 승화된 박생광 작품의 몇 가지 특성을 살펴보고, 이를 계기로 하여 한국화의 색채 적 전통을 정립하는데 하나의 디딤돌이 되길 바란다.

박생광은 시대의 명암 속에 가려진 시대적 의식과 민족 감정의 그늘에서 전통적 소재로 한국적 미감을 나타냈다는 찬사와 이를 바탕으로 그만의 독창적인 예술세계를 인정받게 된다.

한국전통의 회화양식에서 전통적인 것을 찾고 박생광 회화세계를 재조명해 보려는 것은 현대회화에 우리의 옛것을 조화롭게 구성해 놓은 점과 전통적인 소재의

사용이라는 측면과 함께 샤머니즘적 성향이 강하게 나타나고 있는데 이는 우리민족 내면에 잠재되어 전해오고 있는 정신성의 발견이라 할 수 있다. 그의 작품에서 색채 및 소재 표현의 특징과 의미 분석을 통해 회화소재에 나타나는 샤머니즘적 특성에 대해 알아보며, 그의 작품의 조형성과 전통회화의 연관성을 살펴보려 한다.

Ⅱ. 전통 色彩觀과 한국적 특징인 五方色

우리들은 산 좋고 물 맑은 금수강산에서 사계절에 뚜렷한 혜택을 받으며 살아가고 있으며, 산업화된 이후 인위적이며 계획되어진 색채로 이루어진 물질과 접하며 생활을 하고 있다. 따라서 색채는 우리들의 생활 속에서 필연적인 영향을 주며 절대적인 요소로서 자리를 잡고 있다.

관혼상제나 일상생활에서도 예의범절이나 음식이나 의복, 가정생활의 규례 등의 모든 생활 중에서도 습관적이며, 따로 체계적으로 배운 것이 없었으면서도 한국식의 분위기에 젖어 있음을 느끼고 있다.

우리들의 생활의식은 어떠한 형태를 통해서 얻는 지식이나 체계적으로 습득한 것이라기보다는 가정에서의 부모나 웃어른 또는 선대로부터의 생활 습관 속에서 오랜 생활의 체험을 통해서 자기의 몸에 배인 것들이며, 이런 것 가운데서 하나의 공통적인 것에 의해 한국인의 의식구조가 형성된 것이다.

이 같은 의식구조라는 개념에서 색체에 대한 의식을 고찰하면 우리들은 과거의 생활 습성 가운데에 한국인 나름대로의 특유한 색채의식을 가지고 있다 [1] 즉, 어느 나라든 전통문화 조건에 따라 민족적 색채가 있어 그 사회생활, 문화와도 밀접한 관계를 맺는데 우리 민족은 예로부터 간직해 왔던 전통색채는 감정이나 감각에 의하여 지배되지 않고 음양오행사상이나 자연주의 사상에 기초를 두고 있다.

이러한 자연주의 사상은 한국인의 자연환경이 사계절의 풍요로움으로 인한 자연

1) 하용득. 「한국이 전통색과 색채심리」, (서울 : 명지출판사, 1997). pp.30-31

에 대한 행복감, 만족감, 친밀감이 결국 한국미술의 바탕에 흐르는 자연주의 형성에 가장 결정적인 영향을 주었다.

음양오행사상이 관련된 오방색을 중심으로 사계절이 분명한 지리적 환경과 더불어 강렬한 원색과 중후하면서도 맑고 명확한 색들이 벽화, 단청, 사신도, 민간신앙까지 넓게 사용되었다. 또한 이러한 색들은 고려의 불교미술에서 쓰여 진 색채와 주술성을 강하게 표명한 부류의 민화에서도 잘 나타나고 있어, 우리나라 전통회화에 나타난 색채의식이 음양오행사상을 바탕으로 종교적, 계절적, 방위적으로 전개되었으며 우주관적인 철학이 형성되었다는 것을 알 수 있다.

1. 한국인의 전통 색채관 : 동양 사상과 색채

한국인은 자연이 베풀어 준 색에 대해서 순수하게 순응하며 그대로를 상징하고 표현하였다. 이러한 자연관이 곧 그들의 우주관이 되었고 또 그러한 우주관이 바로 샤머니즘과 연결되어진다고 할 수 있다.[2)]

색채의 사용에 있어서는 색채 자체의 미(美)보다 색채 자체에 상징성과 의미를 부여하여 상징적인 수단으로 사용하여 왔고, 주로 오방색이 사용되어졌다. 이러한 원리는 중국에서 철학으로 내려오면서 발전하여 소위 음양 오행사상의 세계관에 기초를 이룬다고 할 수 있다.

인간들의 미(美)에 대한 감각이 다양한 것은 각자가 처한 자연환경의 차이와, 타 문화와의 교류에 의한 영향으로 비롯되었다. 인간은 자연의 소산이고, 그 속에서 생활하는 하나의 구성원이므로 미의 개념 역시 자연을 기준으로 형성될 수 밖 에 없었다.

오방색의 근거가 되는 음양오행설(陰陽五行說)은 우주나 인간사회의 모든 현상을 존재하는 모든 색을 의미하는 것으로 오행과 결부되어 승극의 관계를 갖게 되었다[3)] 이처럼 우리 민족의 색채의 해석 방법은 감각적 측면보다는 색에 대한 의미를 강조한 것으로 오색 설을 기초로 한 색채관은 우리의 민간신앙 깊숙이 파고들었고

---

2) 이창완, 「현대 한국화에 표현된 오방색」, 경북대학교, 1995, p.4

3) 김종태. 『동양화론』. 서울 : 일지사, 1982, pp. 307.

오행에 따라서 오색을 정하고, 그 색채에 따라 방위를 정하고, 방위에 따라서 신을 정하는 내용이 고구려 벽화에 사신도에 잘 나타나고 있다.

개념과 상징적으로 결합시켜 만물의 질서 및 조화를 나타내는 수단으로 보았듯이, 이를 종교적, 계절적, 방위적인 것으로 전개하여 우주관적인 철학이 형성되었던 것이다.

이러한 음양오행설은 음양설과 오행설을 융합한 학설이다. 이 학설을 중심으로 분류할 수 있는데, 다음에서는 각각의 내용을 구체적으로 살펴보고, 이에 따른 오방색의 의미도 알아보고자 한다.

빛은 곧 색으로 태초부터 인간에게 의식적, 무의식적인 많은 영향을 끼쳐왔다. 색에 대해 느끼는 감정은 주변의 여러 환경요인에 따라 다르기 때문에 각 나라마다, 종족마다, 심지어 개인마다 다른 색감을 갖게 되는 것이다.

한국인에게 있어서 색채 의식은 중국 음양오행의 영향과 무속신앙이 결부되어 성립되었다.

한국 문화의 상당 부분이 중국을 떠나서는 사상적 맥락을 찾아보기 어렵듯이 한국인의 색채의식 역시 중국의 화이적(華夷的) 세계관[4]과 음양오행 적 우주관에 많은 영향을 받았다고 할 수 있다. 여기서 한반도에서 재창조된 유교 의식과 민족, 무속적인 면이 합해져 독특한 형태를 보이고 있다.[5]

이러한, 한국인의 색채 의식에 대해서는 크게 두 가지로 나누어 생각할 수 있는데, 첫 번째는 정신적인 색인 오방색의 사용으로 이는 음양오행설을 기반을 하고 있으며, 두 번째는 일상 생활면에 있어서의 백색과 무채색의 선호가 그것으로 이는 유교의 영향과 태양을 숭상하던 민족 신앙에 의한 것이라 할 수 있다.[6]

오행사상에 따르면 천지(天地)의 數가 오행을 생성(生成)하는 것은 천일(天一)과 천 地六이 배합되어 北方에 水를 이루고, 天地와 地二를 배합해서 南方에 火를 이루며, 天三地人을 배합해서 東方에 木을 이루고, 天九地四를 배합해서 西方에 金을 이루며, 天五地十을 배합해서 中央에 土를 이룬다는 이치이다.[7]

---

4) 이 세계의 중심은 중국이며, 그 외의 四方은 오랑캐라는 중국 중심의 세계관을 말한다.

5) 이창완, 「현대 한국화에 표현된 오방색」, 이화여자 대학교 대학원 ,1995,P.3.

6) 황효창, 「한국 전통 미술에 있어서의 색채에 관한 연구」. 홍익대학교 교육대학원 P.11

東方은 木, 靑, 左이고 西方은 金, 靑, 右이고, 南方은 火, 주, 前, 北方은 水, 墨, 後 로 모아지는 것은 색채사상을 이해하는데 중요한 단서가 된다.

따라서 오행에 의한 赤, 靑, 黃, 白, 墨 색이 기본 색으로 우주생성의 五方色에 해당하며, 이를 오정색, 五彩 라고도 부른다.

오방색을 살펴보면, 다섯 가지 색채(오정 색: 적, 청, 황, 백, 흑)은 陽에 해당하며, 이 陽에 대해서 陰에 해당하는 색이 또한 존재하게 된다. 五方(다섯 가지 방위), 곧 동, 서, 남, 북, 중앙 사이에 놓여지는 색이 陰색으로 다서 가지 정색에 대해서 다섯 가지 간색이라 하며, 녹색, 벽색, 유황색, 자색을 말한다. 즉 간색은 정색은 정색과 정색과의 혼합으로 생기는 색이다.[8)]

또한 백색은 모든 것의 시작이요, 끝이란 의미에서 자연에 귀착하는 것, 곧 자연과의 동화를 의미하며 자연과 가장 잘 어울리고 자연과 합일하는 의미의 색이다.

이렇듯 우리 민족의 색채에 관한 특유의 감성 밑바탕에는 자연에 순응하려는 순수한 민족성이 있다는 것을 알 수 있다.

오방색의 근거가 되는 음양오행설은 우주나 인간 사회의 모든 현상을 음양과 오행의 원리로 해석하여 색채 역시 오색으로 구분 지었으며, 이는 우주에 존재하는 모든 색을 의미하는 것으로 오행과 결부하여 승극의 관계를 갖게 되었다.[9)]

이처럼 우리 민족의 색채의 해석 방법은 감각적 측면보다는 색에 대한 의미를 강조한 것으로, 오색설을 기초로 한 색채관은 우리의 민간 신앙 깊숙이 파고들었고 오행에 따라서 오색을 정하고, 그 색채에 따라 방위를 정하고, 방위에 따라서 신을 정하는 내용이 고구려 벽화의 사신도에 잘 나타나 있다.

세계 유례가 없는 이 사신도 벽화가 집약적으로 나타난 곳이 고구려로서 문자 발생 이전에 이미 우리나라에서 생성된 우리 고유의 사상[10)]이라고 보는 시각이 있다.

---

7) 권호형 ,譯解, 弘新新書. p.135. 한국 전통 표준 색명 및 색상. 서울 : 국립현대 미술관, 1991, p69.에서 재인용

8) 하용득, 『한국의 전통색과 색채 심리』. 서울. 명지 출판사, pp.31-15.

9) 김종태, 『동양화론』, 서울, 일지사, 1982, p.307.

10) 박용숙, 『한국미술의 기원』, 서울: 도서출판 예경, 1998. pp.73-93

이렇게 우리 고유의 우주관에 근거한 관념화된 색채관은 삼국과 고려, 조선 그리고 현대에 까지 이어지며 의, 식, 주 등에 모두 적용 되었는데 오늘날 무당들이 화려한 옷을 입고 굿을 하고, 제사상에 놓이는 제물의 색깔과 위치가 규정되어 있으며, 어린이들이 색동저고리를 입고, 왕실에서 색상에 따라 지위나 계급을 구분하였고, 오방색과 오행설에 의해 단청문화를 형성시키거나 보자기, 함 등의 일용품에도 그 유래를 남긴 것이나 관혼상제에서 색깔을 표현한 이모든 것들이 모두 무교의 관념화된 색채 의식의 발로에서 발달한 것이라고 할 수 있다.[11]

그리고 이러한 색채 의식은 무병장수, 부귀공명을 바라는 일상적인지 않은 일종의 '행사'에 대부분 나타나며 평범하고 일상적인 생활에서는 사회 지배계층에 의해 의도적으로 색 사용을 금하여 왔다. 특히 조선시대에 이르러 유교가 사회의 중심가치를 형성하며 귀족과 서민의 계급을 엄격히 분리하였고, 이러한 존비의식이 음양오행 사상과 결합되어 색채는 지위의 높고 낮음을 표현하는 하나의 수단으로 강화 되었다. 또한 인간적인 감각이나 감정을 멀리하고 인격과 형식, 규범 등을 중요하게 생각하는 유교적 사고방식에 의해서 색이 있는 것은 곧 食器, 慾心 이며 천하고 품위 없고 인격적이지 못한 것과 동일시하고 반대로 고고한 인품, 인격, 淸白吏, 한 마리 고고한 학을 지행 하는 '백색주의, 색채 의식은 특히 지식인 계층이 추구하는 금욕적인 인생관을 표현하고 있다.

한편 서민들에게 있어서는, 염료가 귀해서 사용이 일반화되지 못했던 점과 신분차별에 의한 법적인 규제가 있었으며 수많은 왜침 속에서 운명에 체념하여 달관한 듯한 성정이 배어있는 등등의 여러 상황이 결부되어 나타난 현상으로 볼 수 있다. 의, 식, 주 생활에 나타난 백색 계통의 무채색이 실제 생활에서 채색한다는 적극적인 행동 의식이 없는, 있는 그대로의 무색 이미지의 사용이라는 측면도 있고, 자연과 대치하여 생경하게 눈에 띄기보다는 정적이고 중성적 이며 자연에 동화한다는 성격이 짙다. 이것은 자연의 순리에 따르려는 음양오행사상과도 연관성을 지닌다고 볼 수 있다.

지금까지 본 한국인의 색채관은 고대인의 우주관인 샤머니즘, 즉 음양오행사상에

11) 김용훈, 한국전통색의 기호화 연구, 서울: 국립현대미술관, 전게서, p.114.

의한 전통 오방색을 중심으로 그 시대의 사회 환경, 자연환경과 어울리며 한국인의 색채 생활과 정신세계를 형성해 왔다. 따라서 자기 자신의 감정이나 감각, 지각 등의 반응과는 특별한 관련 없이 오행사상에 의해 부여된 상징적인 색채 사용이 전개되었고 자연에 대한 공경 심을 주축으로 자연 환경과의 조화를 추구하려는 의식이 강하였음을 알 수 있다. 이러한 음양오행설은 크게 음양설과 오행설로 구분할 수 있는데, 다음으로는 각각의 내용을 구체적으로 살펴보고, 이에 따른 오방색의 의미도 알아보고자 한다.

*1)*음양설

음양설이란 고대 중국 최초의 철학으로서 끊임없이 변화하는 자연현상을 모델로 하여 이루어진 것이다. 여기서 음양이란 우주간의 두 가지 상반 생성하는 기본 원소 또는 동력으로서 우주간의 변화 법칙 또는 그 근원을 설명하기 위한 것이다.

즉, 양이란 원래 '햇볕,을, 음이란 '그늘'을 뜻하였으나, 점점 발전되어 음양은 우주의 두 원리 또는 원동력으로 풀이되어 양은 남성적인 것, 능동성, 습기, 유연성 등을 뜻하게 되었다. 또한 이 큰 원동력이 상호 작용에 의하여 우주의 삼라만상이 발달하였다는 논리이다.[12)]

한편 음양의 관념은 회남자(淮南子) 천문훈 에도 다음과 같이 나타나 있다.

"천도는 둥글어 원이라 하고 지도는 네모져서 방이라 한다. 네모진 지도는 음인인 어둠을 주재하고, 둥근 천도는 양인 밝음을 주재한다. 양인 밝음이 하늘의 정기를 토해냄으로서 불은 외경이라 부르며, 음인 어둠은 땅의 정기를 감추어 지님으로서 물을 내경이라 부른다. 정기를 토하는 양의 천도는 만물에 베풀고, 정기를 감추는 음의 지도는 수동적으로 변화를 일으킨다. 따라서 양은 적극적으로 작용하고 음은 수동적으로 변화한다."[13)] 즉, 천지는 음양의 물리적인 표현이요, 건곤은 음양의 상징적인 표현이다. 또한 양은 만물을 완성시키는 원리이다. 그러므로 음양에 의하여 만물이 생성된다는 것이다.

---

12) 풍우란, 중국철학사(上). 세음사, 1975, p.193

13) 김영숙, 「한국 복시사에 나타난 전통색 연구」 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, p.69. 재인용

음양과 오행은 각각 독립적으로 발전되었으나, 후대에 두 노선이 융합되었는데 기원전 110년경에 그러한 사례가 나타난다.[14]

*2)*오 행 설

오행이라는 말은 처음 「상서(尙書)」 의 감서(甘署)에 사용되고 다음으로 에 등용된다. 음양가(陰陽家)의 시조인 추행 (鄒行)은 「역전(易傳)」에 나타난 수의 개념에 의하여 오행을 음양과 결합시키려 하였고, 후에 오행은 음양가에 의해, 보통 음양오행의 이름으로 불리어질 만큼 음양사상과 밀착되어 추상적인 힘으로 간주되기에 이르렀다. 나중에 도가(道家)나 유가(儒家)에 공동재산으로 계승된 오행설은 본질적으로 과학적인 근거를 가지고 있다.

오행이란, 상고 시대로부터 내려오는 우주관의 일종으로 정신적 물리적 우주의 모든 존재를 다섯 부분으로 보려는 것이다. 서경(署經), 홍범편(洪範篇)에서는 '오행'이 성립하는 이유를 다음과 같이 설명한고 있다.

"오행의 첫째는 물(水), 둘째는 불(火), 셋째는 나무(木), 넷째는 쇠붙이(金), 다섯째는 흙(土)이다. 물은 축축하고 아래로 흐르는 성질이 있다 불은 타올라가고, 나무는 그 꼴이 구부러지거나 곧다. 쇠붙이는 틀에 따라서 모양이 달라지고 흙은 씨를 뿌리고 수확을 한다. 습하고 아래로 떨어지는 것은 함미(鹹味) 열이 있고 타오르는 것은, 구부러지거나 곧은 모양이 되는 것은 산미(酸味), 틀에 부어 넣은 다음에 굳어지는 것은 신미(辛味), 씨를 뿌리거나 거둬들이는 것은 감미(甘味)를 각각 넣는다. 즉 물이 다른 곳은 바다이고 바닷물이 염기가 있다. 불로 태워 검게 탄 것은 쓰고, 나무가 부패하면 신맛이 난다. 쇠붙이가 녹슬면 맵고, 땅에서 생산된 음식은 감미롭다는 것이다.[15]

이 자연철학은 〝유추(類推) 〞의 정신에 의하여 사회현상에까지 적용된 결과로 유추(類推)(B.C.350~B.C.270)등이 내세운 이른바 오행종시설(五行終始設)이라는 정치철학으로 발전하게 된다. 또한 오행의 오색은 춘(春) · 하(夏) ·추(秋) ·동(冬) ·계

---

14) 김영숙, 앞의 책, p,69.

15) 김용국 공저, 『동양의 과학과 사상』. 서울 : 일지사, 1984, pp.40

하(季夏)의 연중(年中)오계(五季)를 나타나는 계절색채, 동 · 서 · 남 · 북 · 중앙을 나타내는 방향색채, 오덕역운사상(五德歷運思想)과 정 · 간색(間色)으로 나누어 왔다.[16]

위와 같이 음양오행사상을 음양과 오행설로 분류하여 간략하게 알아보았는데, 한국인의 색채의식을 좀 더 구체적으로 이해하기 위해서는 오방색 가각에 따른 색채 사용의 의미를 고찰하여야 하겠다. 다섯 가지 방위에 따른 색채의 의미는 다음과 같다.

오방(五方)에 있어서 동방(東方)은 태양(太陽)이 솟는 방향이므로 탄생(誕生), 부활(復活), 소생(蘇生)을 뜻하고, 남방은 태양이 머리 위에서 작렬하니 생명력이 왕성한 곳으로 양방(陽方)에 해당된다. 사방(四方)은 태양이 지는 방향이므로 조락(凋落) · 쇠퇴를 뜻한다. 북(北)은 춥고 어두운 밤과 같아 암흑을 상징하므로 서와 북은 음방(陰方)에 해당된다. 그리고 음과 양이 조화를 이루어 변화 · 생성이 있는 것으로 해석하였다. 양색인 청색과 적색은 자체의 아름다움도 있지만 현술 적인 기능이 함께 작용하여 우리 민족의 색채의식으로 표현되어 있다.[17] 오방색이 의미하는 내용을 적 · 청 · 황 · 흑의 색채별로 정리하면 다음과 같다.

적색은 붉다는 개념에 포함되는 적(赤) · 홍(紅) · 주(朱)를 총칭하고 있다.

적색은 방위로는 남, 계절로는 하, 오행(五行)으로는 화(火), 풍수(風水)로는 주작(朱雀), 신명(神明)은 축원(祝願)을 뜻한다. 적색은 따뜻한 남쪽을 뜻하므로 만물이 무성하고 양기(陽氣)가 왕성한 태양과 생명을 의미한다. 태양, 불, 피 등과 같이 생명력이 충만한 색이므로 생성과 창조, 정열과 애정, 적극성을 나타낸다. 적색은 가장 강력한 양의 색으로 인식되어 재앙과 악귀를 물리치는 강력한 벽사 색(辟邪色)으로 사용하였다. 우리 민족의 무속이나 민간생활과 매우 밀접한 색이다.

청색은 오행 중 목(木)으로서 떠오르는 동방의 해당되고, 태양이 솟고 광명을 주는 까닭에 파란하늘과 무성한 식물 등을 상징하는 색이다. 적색 다음으로 중요한 의미를 지니는데 청(靑) · 녹(綠) · 남(藍) 등의 넓은 개념으로 쓰여 지는 색을 말

16) 김영숙. 전게서. PP.72.

17) 김재원, 「전통오방색에 관한 연구」, 한국교육대학교 대학원, 1992, PP.29.

한다. 청색은 창조, 신생, 생식을 상징하기 때문에 양기(陽氣)가 강하다. 따라서 기운이 쇠퇴해 가거나 죽어가는 목숨들을 살리기 위한 방법의 하나로 청색과 관련된 물건이나 청색 계열의 물감을 사용하였다. 청색의 사용심리는 적색과 마찬가지로 주술력을 발휘하기 때문이다. 청색은 주로 귀신을 쫓거나 괴질을 물리치는데 사용되었다. 청색은 정신적인 영역에다 육신의 성장과 번식에 직접적으로 영향을 미치는 원시종교의 한 형태로 사용되었다. 청색은 물, 식물 등의 생명을 상징하며 창조, 불멸, 정직, 희망을 뜻하고, 사용되어지는 의미는 현재의 모습을 그대로 유지시키기 위한 소극적인 기원이 아니라 더 넓고 높은 영원한 차원에 도달하기 위한 발원이며 의지의 표현이다. 한국인의 청색과 백색에 강한 선호를 보이고 있으며, 청색은 학과 같은 청렴결백한 선비의 색으로 간주되었다.

황색은 오행중 토(土)에 해당되는 오방색의 중심 색으로써 모든 것을 포용하고 조화롭게 만드는 땅을 상징한다. 황색은 광명과 생기의 정화를 보았으며 금(金), 지황(地黃), 토황(土黃) 등이 포함된다. 황색은 방위로는 중앙, 오행(五行)으로는 표현이며 중국문화의 영향을 받으면서 우리의 색채관이 형성 되었다. 천지현황(天地玄黃)이 의미하듯이 하늘은 검게 땅(地)은 누렇게 이식했음을 알 수 있다. 우주중심에 해당되므로 가장 고귀한 색으로 인식되어 임금만이 황색 옷을 입을 수가 있었다.[18]

백색은 오행중 금(金)을 나타내며 서방에 속하는 것으로 가을에 해당된다. 15세기의 표기인 "ᄒᆞ-다白"의 어근 "ᄒᆞ"는 태양을 의미하는 것이다, 햇빛을 흰색으로 인식한데서 비롯되었다, 즉 붉 사상에 연원이 있다. 힌 빛깔은 빛을 상징하므로 결백과 진실한 삶과 낮, 순결 등을 뜻하며, 이는 우리민족이 흰옷을 즐겨 입는 원인이기도 하다. 선조들은 백색을 말할 때 아주 희다는 뜻으로 순백, 그리고 선명하게 희다고 해서 선백(蘚白)이라고 표현했다. 어떤 초월적 존재의 고결한 정신을 표상하고 탄생 또는 시작 이전의 상태를 의미하며 색깔에 대한 완전한 근본이고 시작이로 영원한 회귀성의 변화를 실행하는 색이다.

흑색은 오행중 수(水)로서 북방을 나타내고 겨울에 속한다. 우리나라의 고대어에서 "검다"의 어근은 "검"이라는 명사어로 곰, 거북, 거미 등이 파생된다. 이들은 동

18) 구미래. 『한국인의 상징세계』, PP.76-77 참조.
한국문화상징사전 편찬위원회<한국문화상징사전>,PP.49.165.385.607.647 참조

물인 동시에 신격을 갖춘 인격신의 존재로 간주되며, 단군신화의 곰의 검은 색깔에서 검은색이 유래된 듯하다. 위에서 아래로 흘러가고 스며들기를 좋아하는 물과 같이 음우(陰雨)한 성질을 가지고 있어 인간의 지혜를 관장하며 은밀하고 현묘(玄妙)함을 좋아한다. 민간신앙에서는 화재예방의 부적으로 먹색의 수(水)자를 써서 불을 취급하는 곳에 거꾸로 붙인다. 또 만물의 씨앗을 간직하고 저장하는 의미를 가지고 있다. 흑색은 적색을 내포하고 있으며, 적색은 황색을 내포하고, 황색은 청색을 내포한고 있어서 흑색은 모든 색의 혼합 색으로 간주되었다.

이와 같이 동양의 색채 개념은 나타나는 현상을 분석하기보다는 사고에 의해 인식하는 관념적인 사고 관에서 출발했다고 할 수 있다. 따라서 동양의 색채의식은 서양과는 근본적으로 다른 사상의 기초 위에서 형성되고 전개되어 왔다고 할 수 있다. 동양권에 있어서 색채는 음양사상을 바탕으로 착색(着色) 또는 배색(配色)되었는데 중국의 우주생성원리인 음양오행설은 상고 시대로부터 내려오는 원시 우주관의 일종으로 춘추전국시대에 이르러서는 당대 여러 분야에 걸쳐 영향을 미쳤다.

이러한 배경 속에서 한국적인 색채는 자연주의 사상을 기반으로 하여 발전되어 왔고, 벽화, 불화, 단청 등에 이르기까지 자연과의 조화를 이루지 않는 것이 없으며 여기에 음양오행설에 의한 색채관이 가미되었다고 할 수 있다.

2. 한국적 특징인 오방색

한민족은 선사 이래 근대에 이르기까지 샤머니즘 · 불교· 도교 · 유교적 사상과 밀접하게 관련을 맺으면서 음양오행사상에 의한 오방색을 일관되게 사용하였다. 또한 오방색은 우리의 민족적 정서 환경과 긴밀하게 연관되어 쓰여 졌으며, 한국의 전통적 미의식을 형성하기에 이르렀다

오방색(五房色)은 음양오행설에 따른 오행(五行)의 각 기운과 직결된 적(赤), 청(靑), 황(黃), 백(白), 흑(黑)의 다섯

가지 기본 색이다. 동서남북 및 중앙의 오방(五房)이 주된 골격을 이루고 있는 양(陽)의 색이다.

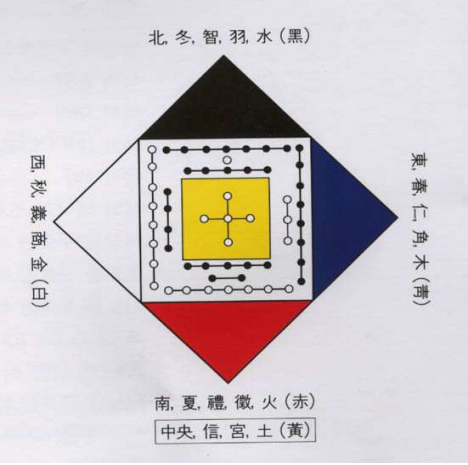
다섯 가지 방위사이에 놓여지는 간색(間色)으로서의 홍(紅), 자(紫), 벽(碧), 녹(綠),

유황색(硫黃色)은 음(陰)의 색이다. 즉 동방에 청색, 남방에 적색, 서방에 백색, 북방에 흑색, 중앙에 황색을 두었다. 그리고 동방과 중앙의 간색은 녹색, 동방과 서방의 간색은 벽색, 남방과 서방의 간색은 홍색, 북방과 중앙의 간색은 유황색이며 북방과 남방과의 간색은 자색이다. 또한 오색은 오행의 원리에 따라, 계절 오미 五味, 오상五常, 오장五臟, 오관 五官, 오음 五音 등과 연결되어 있다. 이를 요약하면 다음 표와 같다

[표-1] 오행소속일람표[19)]

오행	방위	색	계절	오상	오장	오관	맛	음
목	동	청	봄	인	간장	눈	신맛	각
화	남	적	여름	예	심장	혀	쓴맛	치
토	중앙	황	4계절	신	비장	몸	단맛	궁
금	서	백	가을	의	폐장	코	매운맛	상
수	북	흑	겨울	지	신장	귀	짠맛	우

다음의 도표는 오색을 방위와 오행의 개념도로 나타낸 것이다.



[표-2] 오방색의 개념도

19) 구미래, 한국인의 상징세계. pp.74.

오색의 사용의 오행의 원리에 의해 따른 것으로, 상극색(상극색相剋色)은 조화될 수 없고, 상생색(相生色)은 서로 조화되어 나타났다. 또한 반드시 주색(主色)이 있어 어느 한 색을 중심으로 하고, 나머지는 그 색에 부합되는 주색(主色)이 있어 어느 한 색을 중심으로 하고, 나머지는 그 색에 부합되는 색을 사용하였다. 오행의 상생구조에 따라 적색, 청색, 황색, 백색, 흑색이 이웃하면 상생하고, 상극구조에 따라 하나씩 건너면 극한다. 이에 따라 서로 조화를 이루는 색은 적생황, 적생청, 청생적, 청생흑, 황생백, 백생황, 흑생청, 흑생백이다. 또 서로 부합되니 않는 색은 적극백, 적극흑, 청극황, 청극백, 황극흑,백극청, 백극적, 흑극적, 흑극황이다.

한편 한민족은 예로부터 오방색의 적 · 청 · 황 · 백· 흑색에 해당되는 고유어를 가지고 있었는데 색의 차원을 나타내는 '검다, 희다, 푸르다, 붉다, 누르다' 가 바로 그것이다. 산뜻함이나 강조를 나타내기 위해 '새, 색, 시' 자 등의 접두사를 넣어 새하얗다, 새파랗다, 새까맣다, 샛노랗다, 시뻘겋다, 시퍼렇다 등으로 표현하였다. 또 검붉다, 검푸르다, 검디검다, 검누렇다 등으로 분화되어 색채의 명암, 탁, 청을 나타내는 데에 사용하였다.[20]

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

그들은 나쁜 기운을 물리치고 복을 바라는 마음으로 오행에 따른 오방색을 용도와 신분에 맞게 구분하여 사용하였다. 이것은 현대인들이 시각적인 이미지로 색을 사용하며 보는 것과는 다른 선조들의 색채관을 엿볼 수 있는 계기가 되었다.

1)고분벽화

고구려의 고분벽화는 우리회화에 있어서 채색화의 여명기라 할 만 큼 고대 회화의 기원과 발전 과정을 보여주는 중요한 위치를 차지하고 있으며, 불교, 도교, 샤머니즘의 사상에 바탕을 두고 형성된 것으로 死者의 명복을 빌기 위한 우리 민족의 영혼불멸의 내세관이 잘 반영되어 있다.

특히, 고분벽화에서는 묘실 안에 소우주를 만들어 日, 月, 星, 기 을 비롯한 우주현

20) KBS 색채연구소 편 - 우리말 색이름 사전. KBS문화사업단, 1991, pp.104-109

상을 표현했으며, 생활사적인 기록화나 주인공의 초상을 곁들였는데, 이는 그 당시의 생활상과 사상적 배경을 보다 직접적으로 접할 수 있는 좋은 예이다.

고구려의 고분벽화의 색채를 보면 초기에는 검은색을 위주로 붉은색, 자주색, 청색, 녹색 등을 사용하여 어두운 색조를 보이고 명도가 낮다.

후기로 갈수록, 생 , 黃 , 錄 , 靑紫, 錄靑 ,淡紫 연주홍 등 색채가 다양하고 화려해지며 배색이나 농담의 변화도 풍부하여 형상의 효과를 높이고 있다.[21]

대체적으로 종합해 보면 적색, 청색, 황색, 백색, 흑색, 청록색, 황갈색 등 오방색이 주요 색채이다.

고구려 고분 벽화들은 적색을 매우 다양하게 변화시켜 사용하였는데, 다섯 가지 이상의 색으로 표현할 줄 알았으며 점차 발전하여 금박으로 색채 효과를 나타내기까지 하였다.[22]

실제 1993년 8월 중국 集安에 있는 고구려 고분들을 견학한 학술인 들은 〝색동감 넘치는 화려한 색채와 신화가 가득했다.〞고 증언하고 있다.

고구려의 고분벽화는 대체로 초기(4-5세기). 중기(5-6세기), 후기(6-7세기)등으로 나누어 볼 수 있는데 시기에 따라 벽화의 내용, 화풍과 채색 등에 변화가 이루어졌다.

초기에는 고분 주인공의 초상화와 그의 생활도가, 중기에는 주인공과 관련된 인물풍속도와 사신도가, 후기에는 사신도만이 그려지고 후기에 이르러 고구려 회화의 특색이 더 무르익고 있음을 볼 수 있다.

즉 힘차고 속도감이 있고 팽팽한 긴장감이 사신도에서 극치를 이루며 채색이 후기에 더욱 화려하고 강렬해졌다.[23]

6세기에서 7세기 전반에 걸친 후기 고분벽화 중 '통구사신총'의 사신도에서 사신은 방위 신을 나타내는 것으로 청룡, 백호, 주작, 현무, 황룡의 五神獸가 있다.

고구려 고분벽화의 주요 주제인 사신도와 사냥, 행차도, 인물도, 무용도, 씨름, 다도의식 등은 후에 무당의 무신도나 고려와 조선시대의 사찰 벽화로 이어졌다.

---

21) 김재원, 「전통 五方色에 관한 연구」. 한국교원대학교 대학원 석사학위 논문, 1992. p.12

22) 김종태, 『동양화론』, 앞의책.p238.

23) 고구려 고분벽화, 서울: 조선일보사, 1994, p.28

또한 조선시대 후기의 민화인 까치그림, 부적그림 또는 풍속화도 모두 이 고분 벽화의 영향이며, 오늘의 현대 한국화에서 역사적으로 두드러지게 나타나는 오방색을 중심으로 한 강렬한 채색화의 경향도 역사적인 맥락에서 볼 때 바로 이 자산 위에서 성립된 것이라 볼 수 있겠다.

고구려 고분벽화를 중심으로 한 삼국의 채색문화는 고려시대 불화로 이어지는데 불화에서 인물의 세계가 압도적이고 배경으로서의 산수는 거의 생략되어 나타나는 점과 적, 청, 황, 백, 흑 등 단청 색깔의 사용들은 고분벽화의 일면을 계승했다고 볼 수 있다.

참고 도판 1-고구려 고분 벽화에서 볼 수 있다 시피 <강서중무덤, 널방 동벽, 청룡>,<강서큰무덤, 널방 동벽, 청룡도>,<다섯 무덤 4호, 널방 천장 고임 앞쪽, 하늘나라 사람들>,<사신총, 널방 고임의 인동무늬>,<안악 3호 무덤, 서쪽 곁칸 서벽, 남자 주인공>등에서 오방색의 전통적인 색상은 뚜렷이 나타나고 있다.

*2)*불화

불화는 감상 대상이 아닌 신앙과 밀접한 관련을 지닌 실용화로서 그 첫 번째 특징은 신앙과 대상으로 교화의 의미를 갖는 내용을 그림으로 표현하였다는 것이다. 그리하여 신앙의 대상을 인격화하여 표현한 尊像畵가 대부분을 이룬다.

둘째는 불화는 원근법을 쓰지 않고 있는데, 그것은 불화의 세계가 시공을 초월한 세계이기 때문이다.

마지막으로 불화는 오색의 향연으로서 적, 청, 황, 백, 흑의 오방색을 어떻게 조화하는가에 따라 상징성을 나타낸다.

따라서 불화의 색채 구조는 오채로부터 시작되었다고 볼 수 있다.[24]

불화에 나타나는 고려 관음상의 일반적인 복식에서 하의는 붉은색 바탕 위에 금색으로 된 연화 무늬를 화려하게 그렸으며, 그 위에 흰 사라는 발끝의 흰색 연꽃과 조화를 이루며 천의 의미만이 아니라 한없이 깨끗하고 순결, 고결한 존재임을 나타낸다.

---

24) 김명숙. 한국무속화연구: 「불화속의 무속화를 중심으로」 , 숙명여자대학교 .1992.p.9.

결국 부처의 옷은 왕족 내지는 귀족의 옷으로, 상의의 황색이 황족과 같음을 의미하며 하의의 적색 역시 아주 귀한 신분임을 상징하는 것이다.
지장보살의 옷에는 반대로 흑색이 많은 비중을 차지하는데 이는 명부의 의미를 담고 있으며 요대의 적색은 그의 지체가 높음을 상징하는 것으로 볼 수 있다.
이렇게 불화는 오채를 중심으로 밝고 은은한 색조에 찬란한 금색의 조화로 화려하고 고상한 귀족적 모습을 색채의 표현으로 더욱 가미시키고 있다.
그래서 불교를 국교로 한 고려시대는 탱화, 법당벽화 등의 불화와 단청, 인물, 영모, 화조, 기로회도, 초상화 등의 채색화가 발달하게 된다.
하나의 종교화로서의 성격을 갖는 불교회화는 그 시대 상류 계층인 귀족의 아취가 넘치는 호화롭고 정교한 陽柳觀音像 , 水月觀音 같은 수작들이 많이 제작된다.
이들은 광물질에서 추출한 록, 청, 황, 백, 흑과 金泥, 銀泥를 사용하여 채색화의 특징인 화려하고 세밀한 묘사가 돋보이는 훌륭한 작품들인데 대부분의 불화가 일본 등 외국에 있음은 안타까운 일이다.
참고 도판 2-불화에서 보시다시피 <용화전 미륵후불탱 (龍華殿 彌勒後佛幀)>,<약사여래후불탱 (藥師殿 藥師如來後佛幀)>,<사자탱 (使者幀)> 등에서 역시 오방색은 뚜렷하게 나타나고 있다.

*3)*민화

고려 말부터는 이러한 농채가 퇴색하면서 유교의 고매한 인격형성에 부합되는 수묵화가 조선 중기 이후에 그 전성기를 맞게 된다.
아울러 尙南貶北論에 의해 수묵위주의 남화를 채색위주의 북화보다 예술성을 높여 줌으로 해서 상대적으로 채색화는 더운 열악한 위상을 지니게 된다.
민화는 서민들의 순박한 마음을 표현해 내는 그림을 말하는데, 서명과 낙관이 없는 작자미상의 그림으로 신분을 추정할 할 수 있다. 민화는 순수성, 단순성, 무명성, 대중성, 실용성 등을 특징으로 하고 있다. 중국의 영향을 단호히 거부하고 순수한 우리 민족성 특히 민족 특유의 풍자와 해학이 두드러지게 표현되고 있다.
민화는 느낄 수 있는 색채의 아름다움을 고분의 벽화, 건물에 베풀어지는 단청, 어

린이나 여인 옷의 색동, 노리개 등의 장신구, 행사 때 쓰는 기물과 음식의 빛깔 등의 전통적으로 내려오는 겨레의 색감과 직결되는 것으로 대상의 사실적인 색깔의 표현보다 고유색의 구조적 질서를 치중하고 주관적인 색의 가치를 더욱 추구하여 한국인의 색조로서 그 색깔과 조하미를 나타내고 있다. 색조는 남(藍), 주(主), 황(黃), 녹(綠)을 기본색으로 하여 때로 홍(紅), 자(紫), 흑(黑), 백(白)이 곁들여지는 색상을 엮었다. 남, 주, 황은 쪽, 꼭두서니, 치자에서 얻고 꾸지뽕나무 뿌리를 말려서 울 켜낸 자황이 더 고운 황색 색료가 된다. 진채의 미는 여러 빛깔의 배합에서 조화를 빚는다. 배합은 물감의 배합이 아니라 색조의 엮음이다. 민화는 색상, 명도, 채도의 상호 조화를 중시하면서 고유 색채의 아름다움 속에서 그림의 주제를 강조하고자 보색에 의한 대비의 효과를 사용하기도 했으며 한색보다 난색을, 암색보다 명색을 구사하여 밝고 환한 색의 아름다움을 추구 하였다. 민화의 색채는 당대의 효용관념과 민간의 생활에 호응하는 종교적 관념 속에서 음양의 사상과 결부되어 이루어 졌고 색채의 신앙성이 관념 속에서 독자적인 색채의 질서를 형성한다.

따라서 지배 계층인 소수의 사대부들 보다는 낮은 신분의 대다수 민간인들에 의해 사랑을 받았으며 주로 화원이나 무명 직업화가, 여류 화가가 그린 영모, 화조, 초상화 그리고 민화에 집중적으로 나타난다.

특히 감상화로서보다는 실용화로서 넓은 참여 계층을 지녔던 민화의 경우 아직까지 그 명칭의 개념 파악조차 안 되고 있는 실정으로 현대 채색화의 기반이 부족하다 하겠다.

민화란 서민들의 순박한 마음을 표현해 내는 그림이며, 서명과 낙관이 없는 작자 미상의 그림으로 그들의 신분을 추정할 수 있다.

또한 생활과 직접 관련 되었을 뿐 아니라 단색조의 서민생활에 색채를 표현하는 요소로서 우리 민족의 색채 관에 대단히 중요한 역할을 담당하고 있다.

그렇기 때문에 한국 민화의 발생은 한국 회화사의 변천사와 때를 같이 한다고 할 수 있다. 왜냐하면 신석기 시대 바위에 그린 벽화와 고구려 벽화 그리고 삼국시대 고분 그림에서 민화적인 형상과 의미를 찾을 수 있기 때문이다.[25)]

---

25) 김철순,“민화란 무엇인가” 한국의 미(8)민화. 계간미술. 중앙 일보사. 1978

시대적으로 민화의 흔적을 찾아보면 고분의 벽화 - 특히 고구려의 것은 민화적인 요소가 많다. 신라 시대의 처용부적, 솔거의 단군 초상, 고려 시대의 판화나 불화 등에서도 민화의 흔적을 다소 엿 볼 수 있다.

민화는 대부분 채색을 적극적으로 사용하였는데, 대담하면서 단순한 표현, 소박하고 천진난만한 미적 효과 등이 돋보인다.

그리고 차가운 색보다 따뜻한 색을 어두운 색보다 밝은 색을 구사하는 민화의 맑고 환한 색의 아름다움은 벽화, 단청, 어린이나 여인 옷의 색동, 장신구, 행사 때 사용하는 음식의 빛깔 등 한국 민족의 전통적인 색감과도 직결된다.

이 같은 전통적 색감의 활용은 각 색이 가지는 의미에 따라 사용된 것으로, 대상의 사실적인 색감보다는 고유색이 나타내는 의미에 치중하고, 주관적인 색의 가치를 추구함으로써, 한국적 색조의 조화미를 잘 나타내고 있다.

민화는 그 소재나 내용 양식, 또 색채 사용 등이 샤머니즘적인 것, 불교적인 것, 유교적인 것, 도교적인 것, 일상작인 것으로 나타난다.

監,朱,홍,綠을 기본색으로 하여 때로는 紅,紫,墨, 白,을 것들을 구성하며 십장생, 사신도, 신선 문자화, 화조화, 어류화, 산수화, 풍속화 등의 소재에 공통적으로 내재된 壽福康寧과 같은 현세에서의 莘福추구는 巫俗신앙의 발원과 맥을 같이 한다고 볼 수 있다.

이것은 당대의 효용 관념과 민간의 생활에 호응하는 종교적 관념 속에서 음양오행의 사상과 결부되어 이루어졌음을 관찰 할 수 있다. 그리고 무당의 神像인 무신도에서 보이는 적, 청, 황, 백, 흑의 오방색과 회화적인 표현은 고분벽화에서 이어지는 채색화의 일면을 무신도에서 계승하고 있음을 알 수 있다.

참고 도판 3-민화에서 보시다시피 <문방구도> 및 <십장생도>에서 역시 오방색은 뚜렷하게 나타나고 있다.

*4)*무신도

무신도는 현란하고 화려한 색조로서 보는 사람으로 하여금 강렬한 신의 인상을 남기는데 그 몫을 다 하고 있다. 무신도는 은폐된 공간속에서 보아야만 그 채광효

과를 감상할 수 있고 채색은 음양오행사상의 오색(적, 청, 황, 흑, 백)을 바탕으로 사용 되어졌다. 따라서 무신도에 나타나는 색채는 하나의 상징적인 의미를 지니게 되며, 무신도를 제작하는 자의 입장에서 단순한 감각의 문제를 넘어서 어떤 의미를 지니게 된다. 그러므로 상징성을 중시하게 되는데, 동, 서를 불문하고 색이란 복식에 있어서 중요한 요소가 된다. 무신도의 옷 색은 조선시대의 궁중복색에서 나타났다. 조선시대에는 복색에 대해 엄한 규제가 있었는데 자색(紫色), 황색(黃色)은 임금의 색이라 하여 일반서민이라든가 신랑, 신부들도 이 색의 옷을 입는 것을 금했다. 그래서 서민들이 이 색(자색, 황색)에 대한 동경을 현실적으로 해결할 수 없는 것이었다. 여기에서 이상심리가 발현되고 무속 신에게서 구하려는 것이 무신도의 색으로 표현된 것이다. 무신도의 화려한 색은 강한 힘의 상징이다.

무신도의 명칭에서 알 수 있듯이 무교 시대의 자연신 이외에 다른 종교의 유입으로 혼합되어진 불교 계통의 신과 도교 계통의 신, 그리고 역사적인 인물이 신격화되어 신앙대상으로 표현된 무신도는 누가 제작했느냐에 따라 그 화풍이 달라졌다. 그림 솜씨가 있는 민간의 무명화가에 의해 그려진 무신도는 선이 굵고 투박하며 단조로운 편이고 구도의 공간 배치가 엉성한 느낌을 준다. 그러나 형식의 구애를 받지 않고 자유롭게 표현하려는 의지가 엿보인다,

또한 불화를 전문으로 제작한 승려인 金魚[26]에 의해 제작 되었을 것이라고 추측되는 무신도는 선이 가늘고 정교하며 구도와 공간 배치가 짜임새 있으면 색상이 조화를 이루어 차분히 가라앉은 분위기를 느끼게 한다.

이렇게 민화적이고 불화적인 특징을 지닌 무신도는 그림을 그린 그 정신 속에서 생활 습속이 비롯한 한국인의 마음을 나타내고 있는데 특히 민화형의 무신도에는 꾸밈없는 자연스러움, 기교를 부리지 않는 단순함, 서투른 듯 한 솜씨가 '자연주의'라는 한국미술의 특징에 잘 부합되고 있다.

비교적 세련되고, 섬세하고, 사실적인 작품 속에 나타난 조형감각과 투박하고, 거칠고, 법도에 어긋나고, 자유스럽고, 추상적인 양식에 나타난 조형감각은 고대 지석묘, 고분벽화, 조각, 회화, 건축, 공예 등 모든 부분에 공존하고 있으며[27] 고대 채색

26) 金魚: 금어란 일반적으로 화증을 일컫는 호칭이나 본래는 보살초, 천왕초, 여래초, 등9천여 장을 그리는 것을 수료한 사람에게 주어지는 호칭이며 10여 단계 단청 작업의 노공mm들을 지휘하는 일을 한다.

화의 극치로 거슬러 올라가는 고분벽화의 표현주의적이고 장식적인 양식은[28]무신도로 연결되고 있음을 알 수 있다.

무속의 사고체제에 나타나 있듯이 현세에서의 행복과 내세에서의 영생을 기원한 가장 현실적이고 인간 중심적인 종교화로서 무신도는 단순히 인간과 신의 외형을 그린 초상화가 아니라 주술적인 목적과 신앙의 대상으로서 사용되었다.

따라서 사실적인 묘사에 치중하면서도 초현실적인 환상과 상징성이 많다고 볼 수 있으며 일부는 초능력적인 힘의 존재임을 드러내기 위해 신체의 부분을 왜곡하여 표현하기도 하였다.

무신도의 특징을 회화적인 표현의 측면에서 간략하게 살펴보면 다음과 같이 나타난다.

첫째, 主神과 待終神을 표현할 때 主大從小法을 사용하였다. 이것은 시종을 정상적인 사람의 크기라고 볼 때 주신의 실제 사람보다 10배 이상의 위력이 있다는 상징성을 나타내는 것이라고 할 수 있다. 또한 사물을 시각적인 면에 의존하지 않고 그런 사람의 주관에 의해 직관적으로 표현하고 있음을 알게 한다.

둘째, 원근법이 무시되고 역 원근법이 사용되었다.[29]

셋째, 화면에 주제를 배치할 때 이중, 삼중적인 소재 나열로 복합적인 의미를 부여한다. 즉'四海龍神夫人'을 보면 용신부인을 주제로 설정하고 그 옆에 시녀가 있으며 이들의 머리 위로 해와 달을 상징하는 일광과 월광을 배치해서 해와 달도 용신부인과 똑같이 중요하게 다루었다.

이 점은 무신도에 자연물이 인간과 신에 대한 종합적인 정신이 스며있음을 나타낸다.

---

27) 김철순, 전게서, p178.

28) 임재해, 『한국의 민속예술』, 서울: 문학과 지성사, 1988.p341.

29) 김정순, 「무신도에 나타난 회화성의 고찰」, 조선대학교 대학원 석사학위논문, 1989. p.24.

넷째, 좌우 대칭적인 배치를 즐겨 사용하고 있다.

다섯째, 무신도에 쓰여 진 색채는 단순한 감각 이상의 의미를 지니며 상징성을 중심으로 하여 무속의 철학적 체계인 음양오행설에 의한 5가지 기본색(적, 청, 황, 백, 흑)이 주로 사용되었다.

이상에서 간략하게 본 것처럼 무신은 무속의 종교적 기능 이외에 회화적인 특징을 지닌 그림으로 현대 회화에 적용할 수 있는 폭이 매우 넓음을 알 수 있으며, 실제 현대 회회에 조금씩 계승되어 나타나고 있다.

참고 도판 4-무신도에서 보다시피 <일월성신>,<용왕신>에서도 오방색은 뚜렷하게 나타나 있다.

이는 고구려 고분 벽화로부터 불화, 민화, 무신도까지 이어지는 우리 전통의 색인 오방색을 초시대성으로 보이고 있는 것이다.

Ⅲ. 박생광 회화에 나타난 현대 조형적 오방색

박생광 회화에 나타난 색채의 특징은 불교와 무속신앙, 민족적 관계성 등으로 분류되어 진다. 또한 박생광의 채색화는 한국인의 정서와 미감을 대표할 수 있는 회화로 평가되었고 그것의 원인은 한국 전통 회화에 나타난 색채와 한국인의 색채관과 관련이 있음이라고 보며, 이 세 가지 관계성에 나타난 색채를 박생광의 작품들을 중심으로 분석해 본다.

1. 작품에서 색의 회화사적 의의

*1)*색채 표현의 특징

박생광의 작품에 주로 사용된 오색과 간색을 중심으로 각 색들이 지니고 있는 특징을 살펴보면, 적색은 박생광의 작품에서 해맑은 적색, 진한 적색, 노랑을 띤 적

색, 어두운 적색, 등으로 나타나며,[30] 색 자체의 주목성도 높고 시인도도 우월한데 청색과 녹색 황색이 어울려 그 감정에 구체성을 띤다.

적색은 오방색에서 남쪽을 가리키며 온난한 곳이라 만물이 무성해서 양생기(養生期)가 왕성한 곳, 이 양이 음보다 우세할 때 복이 온다고 하였다.

청색은 박생광의 작품에서 맑은 청색, 남색, 녹청색, 보라기미의 청색, 검정 기미의 청색으로 나타나며, 대체적으로 시인성이나 주목성이 낮고, 소극적이며 찬 성질을 갖고 있다.

[무녀] - [도판 1] 등에서도 청색의 사용이 돋보인다. 오방색에서 청색은 동쪽을 가리키며 해돋이, 신생, 약동하는 힘, 기쁨을 상징하여 적색과 함께 우리의 생활을 많이 사용되어 왔다.

황색은 해맑은 황색, 짙은 황색, 황토색, 빨강을 띤 황색, 밝은 회 노랑, 검정기미의 황색을 포괄하여 나타낸 색명으로 이러한 황색을 주위의 색상과 어울리게 명도 채도를 달리하여 표현되었다.

전통 오방색으로 중앙에 나타내는 빛깔로 오행으로는 토(土)를 나타내며 땅이 평평하게 늘 젖어 있어서 만물이 가장 잘 자라는 곳이라고 하였다.[31]

존귀함, 권위, 색상의 중앙을 나타내는 상징 색으로 박생광의 작품에서는 ***[불상] - [도판 2], [열반] - [도판 3]***등 불상들을 소재로 한 작품들에서 황색이 넓은 화면을 차지하고 있음을 살펴 볼 수 있다.

백색은 눈에 보이지 않는 색으로, 공자가 말한 소(素)라는 색이다. 소는 오색을 중화하는 역할을 하는 것으로 회화를 하는데도 소로서 오색을 중화하고 이로서 오덕(五德)이 중화된다고 하였다. 또, 오색 중에서 백색은 중화 역할[32]을 하는 색으로 여겨진다. 왜냐하면 백색을 모든 색을 부드럽게 조화시킬 수 있기 때문이다. 이러한 백색은 서쪽을 상징하는 색으로 해가 지는 곳, 음기(陰氣)를 나타내나, 작품에서는 전통적인 의미의 표현보다는 강렬한 색채 구성의 한 요소로 유채색과 조화를

---

30) 윤여임. 「박생광의 무속을 주제로 한 작품에 나타난 색채와 문양 연구」. 한국 교원대 대학원 석사 논문, 1994,pp.11.

31) 강신표. 『동양화론』. 서울 : 일지사, 1982, pp.370.

32) 김종태. 『동양화론』. 서울: 일지사,1982,PP.370.

이루고 있다.

묵색은 작품에서 유채색의 보조 색으로 부분적으로 사용되어 있으며, 황색, 적색, 청색 등의 색상들 사이를 묵색으로 구별 지었을 때, 그 색상들의 독자적 성격이 한층 더 예리하게 나타난다. 각 색상간의 상호 작용이나 상호의 영향은 어느 정도 억제되며, 각 색상은 제각기 현실적, 구체적 효과를 가지게 된다.[33] 묵색은 박생광의 작품들에 부분적으로 사용되어 색채들의 독자적인 성격을 더욱 뚜렷하게 표현되어 나타나고 있음을 알 수 있다.

오방에서 묵색은 북방을 가리키고 어두운 밤, 죽음, 죄악, 슬픔, 신비로움을 연상하기도 하나 현색(顯色)이라고도 하여 모든 빛깔을 간직한 잠재되어 있는 가능성의 색으로 인식하여 표현 하였다.

녹색은 황색과 청색의 중간으로 오방위에서 동방의 간색이다. 녹색은 시각적으로 실제적 만족을 발견하게 되는데, 황색과 청색이 정확한 균형을 이루면 어떤 색도 혼자 뚜렷이 부각되지 않고 전체의 화면에서 분위기를 차분하게 하는 역할을 한다. 그러나 박생광의 작품에 나타난 밝은 계통의 녹색은 적색, 황색, 백색과 배색이 되면 자극적인 인상을 주고, 어두운 계통의 청록색은 적색, 황색, 청색의 배색으로 인한 자극을 상쇄시키는 역할을 화면에 변화를 준다.

주황은 적색과 황색의 중간색으로 오방위에서 중앙의 간색이다. 주황색은 적색보다는 호소력이 약간 부족하나 시인성, 주목성이 우수하여,[34] 눈에 잘 띄며, 진출되어 보이고 활동적인 색채감정을 갖는다.

박생광의 작품에서는 각 소재들의 윤곽선을 결정짓고 있어 장식성과 평면성이 두드러져 보이고, 색채의 활동적인 색채감정을 갖는다.

보라색은 청색과 적색의 중간색으로 오방위에서는 북방의 간색으로, 보라의 의식을 나타내는 노랑색과는 반대로 무의식의 세계를 나타내는 색이며, 대비효과에 따라 신비적, 인상적, 강압적, 위협적, 고무적 이기도한 색이다.[35] 보라색은 고채도 , 고명도의 주황색과 같이 배색하여 깊이 감, 무게감을 주며 적색, 청색, 황색과 함께

33) 김종태. 상게서. PP.370

34) 최영훈. 『색채학 개론』. 서울 : 미진사, 1993,PP.46.

35) 요하네스 이텐. 『색채의 예술.』 서울: 지구 문화사, 1997, PP.45

역동적인 화면을 배색하고 있다.

앞에서 살펴본 것처럼 박생광의 작품에서 보여 지는 색채는 주색인 적색, 청색, 황색, 백색, 묵색을 중심으로 간색인 주황, 녹색, 보라색을 사용하고 있다.
주요 8색을 이용한 대비효과는 원시적인 힘을 발하며 열정적이고 화려한 작품의 세계를 표현하고 있다.

*2)*그의 작품과 전통회화의 연관성

그의 작품에 나타난 특징은 기법적인 면에서 채색화가 두드러지는데, 그의 채색화는 스스로 "나의 작품은 유파 적으로 분류하면, 북종화에 속한다.(사실적인 채색화)"[36]라고 하여 북종화의 농묵 법으로 이해되기도 한다. 북종화는 진한 채색(彩色)과 꼼꼼한 묘사로 마치 사진처럼 외형 묘상에 주력하여 그린 장식적인 그림을 말한다.

그의 작품에 나타난 채색화는 호분에 안료를 개어 채색한 것으로, 굵은 윤곽선이 사물의 형태를 구분하며, 강렬한 원색으로 면을 메우는 방법이다. 이 채색 법은 전통적인 벽화와 불화 제작 기법을 사용한 것으로, 민화 , 단청의 색감을 살려 우리 전통 채색화의 가치를 높이 평가되고 있다.

또한, 개성 있는 조형성과 표현상의 현대 감각으로 독창적 회화 양식을 즐겨 다루었으며, 전통적인 한국 미술에 구도자적(求道者的) 이미지가 가미된 새롭고 개성 있는 감각의 진채 화를 정착시킨 작가라고 할 수 있다. 그러므로 84년 "박생광 회고전"(호암갤러리)는 채색화에 대한 자각현상을 더욱 분명하게 일깨워준 가장 적절한 계기로 여겨지는데. 80년대 들어오면서 제작된 작품들은 한국화의 채색화의 방향과 그 방법론을 명쾌하게 예시해준 것이라 할 것이다.

여기서 색채는 생명이다. 색은 원시시대부터의 관념이며, 원발생(原發生)인 무색광의 소산으로 색채를 통하여 우리의 생활에 감동을 느끼게 한다.[37] 이러한 색은 우리의 생활에 있어서나 회화의 표현에 있어 중요한 요소로서 역할을 한다.

---

36) 박 정. 『박생광 화집』. 서울: 예원, 1997, pp.275.

37) 요하네스 이텐. 전게서, pp.11.

박생광의 작품에 사용된 오색의 근원을 찾아보면, 동양의 음양사상을 바탕으로 한 오색의 착색과 배색으로 되어 있다는 사실을 알 수 있다.

음양오행설은 중국의 우주생성원리에서 그 맥을 찾을 수 있는데, 우리나라에도 많은 영향을 미쳤으며, 음양오행사상(陰陽五行思想)에 관련된 오색을 오방색(五方色)이라고도 하며 적색(赤色), 청색(青色), 황색(黃色), 백색(白色), 흑색(黑色)을 의미한다.

오색은 상징적 의미와 대비 관계가 두드러지는데, 서양적 의미의 채도, 명암을 찾기가 힘들뿐만 아니라 선의 보완적 관계로서, 색채 기능은 벽화(壁畵)나 민화, 장식미술(裝飾美術)에 주로 사용되고 있다. 즉 우리의 생활에서만이 아니라, 우리 회화에서도 영향을 살펴볼 수가 있는데 삶의 현실 욕과 종교 감정의 양면을 나타내고 있음[38]을 알 수 있다.

오색의 사용은 오행설을 기초로 한 중국의 오채의 영향으로 오색은 오행설과도 결합되어, 상고시대부터 내려오는 우주관의 일종으로 춘추전국시대에 이르러 음양설과 합치되어 한(漢)시대에 이르러서는 당대 민간신앙의 근저를 이루었다.

이러한 음양오행설은 민간신앙에도 깊숙이 파고들었으며, 특히 우리 조상들의 의복이나 생활 용품들에서 오색이 기본이 되는 색의 사용으로도 볼 수 있다. 또 한 우리의 모든 민속놀이의 형태에 사용되는 도구, 의상, 깃발[39]이 오방색에 기초하여 이루어져 있고, 이러한 오색은 각각 그 색이 의미하는 내용을 가지고 있음을 알 수 있다.

역사적인 관점에서 한국 문화가 원류가 채색에서 비롯되었음을 알 수 있는데, 혁거세의 탄생 설화나 고주 몽의 설화, 수로 왕에서 그 시원을 찾아 볼 수 가있다. 또한 고분벽화에서 보여 지는 사수(四獸)[40]에서도 음양오행의 원리가 적용되어 표현되어 있다는 것을 발견할 수 있다.

이렇듯 한국의 색채관이 고대부터 현대에 이르기까지 그 시대의 자연환경과 사회 환경이 어울리며 생활, 종교, 예술 전반에 한국인의 색채 관을 형성하여 왔던

38) 원동석,. 『민족 미술의 특질론-한국의 민속예술』. 서울 : 문학과 지성사, 1990.pp.298.

39) 최열. 민족 미술의 민중적 전통과 창조를 위하여-한국의 민족예술

40) 한정희. 『그림 감상법』. 서울 ;대원사,1997, pp.54.

것이다.

이러한 채색화의 전통이 고구려 고분벽화에 어어 졌으며, 초기에는 색채가 황(黃), 묵(墨), 백(白), 주(朱), 갈(褐)과 그 백색이 주조를 이루다가 차츰 녹색(綠色)이나 남청(藍靑) 등이 나타나고 있으며, 세련된 기법을 보여주기도 한다. 색칠은 일률적으로 처리하여 이른 바 명도는 잘 나타나지 않으나 색채의 대비인 채도는 잘 표현되고 있음을 알 수 있고, 선은 주로 철선을 사용하고 있는 사신도에 서는 굵고 가는 선을 자유롭게 구사하고 있어서 힘차고 분방한 용필(用筆)을 사용하고 있음을 알 수 있다.

구도에 있어서도 원근의 표현이나 깊이는 무시되고 여러 장면을 동시에 표현하고 있는데, 가령 앞 뒤 표현을 계단식으로 하다던 가 인물의 크기는 신분 계층에 따라 크고 작게 잡았던 것이다.

이러한 고분벽화의 양식은 사찰의 본격적인 불화와도 연관성을 가지고 있는데 불화의 채색이나 선 또는 구도 등의 양식이나 기법 같은 것은 고분벽화와 근본적인 차이는 없다[41]고 보아진다. 위의 고분벽화나 불화에 사용된 오색의 배색이나 선들의 자유분방함, 원근법이 무시된 화면의 평면성을 박생광의 작품에서도 나타나고 있음을 알 수 있다.

1983년에 제작된***[출가]*** - ***[도판 4]***등에서 고분벽화나 불화의 평면 화된 화면 구성법을 엿 볼 수 있으며, 안악 제 3호분의 전실 서측실 서벽에 그려진 주인공상의 의습을 표현한 주황색 선은 박생광 작품의 [불상]-[도판 2]에서 나타나는 색채와 선묘에서 유사한 소박함을 느끼게 한다.

고려시대는 불교가 그 결정에 이른 만큼 불화의 작품으로 [수월관음보살도] - [도판 5]에서 보여 지듯이 고려 불화에 사용되는 색채는 장식적인 기능과 귀한 존재를 암시하는 상징으로 사용됨을 알 수 있다.

박생광의 작품인 ***[고려 불]*** - ***[도판 5]***에서는 고려 불을 소재로 회화적인 생명력을 현대적인 작품으로 표현하고 있다. 이 작품에서는 고려불화에서 나타나는 귀족적인 취향이락 보다는 서민적이고, 색채에 있어 밝은 청색과 밝은 황색의 배색으로

41) 문명대. 『한국의 불화』. 서울: 열화당, pp.132~133.

시각적으로 강한 이미지를 창출하고 있다. 그 외에도 [불상] - [도판 2],[반가사유상] - [도판 6] 등에서 불상들의 강렬하면서도 친근함 있게 표현 되어 있음을 알 수 있다.

조선시대에는 사대부가 집권층으로 등장하면서 묵필 위주의 수묵 산수나 문인화의 기류로 인해 필연적으로 색채는 배제되었고, 붓질을 생략하는 기법으로 홀러 자연히 진채화(眞彩畵)는 위축되었다. 그러나 실학의 대두로 상층 계급과 아무런 상관이 없는 서민층에서 생활 미술의 성격을 강하게 띄고 있는 민화를 제작하여 채색화의 맥을 잇게 되며, 이러한 민화는 구도나 형태에 있어서 대담하고 단순하며, 설채법(設彩法)으로, 남(藍), 주(朱), 황(黃), 녹(綠)을 기본색으로 하고, 때로는 홍(紅), 자(紫), 묵(墨), 백(白)의 원색을 대담하게 사용하여 강하고 밝은 장식적인 효과를 발휘하고 있다. 민화는 서민들을 중심으로 크게 유행하면서 지극히 한국적, 토속적인 미의 세계를 형성하였던 것이며, 우리 전통 문화의 한 유산을 우리 자신을 단순하고 솔직하고 소박하게 표현해 준 하나의 뚜렷한 장르 이다. 또한 근대 채색화가 일제시대를 거치면서 일본을 통한 서양미술의 유입과 신일본 화풍의 수용으로 인해 우리의 소탈하고 대범하고 신명나는 익살스런 멋과 겸허한 자연주의 전통 채색화가 왜곡되었다.

해방 후 배일 감정으로 인해 채색화를 더욱 배척하는 화단의 분위기 속에서도 김은호, 김기창, 박내현, 천경자, 박생광 등의 작가들이 한국적인 미의식을 가미한 색채와 서구미술과 일본화풍을 자기화 시켜 독자적인 양식을 형성하였다.

특히 박생광의 말년 작품에서는 일본화의 영향에서 벗어나 한국적인 다양한 소재와 독특한 채색 기법을 사용하여 한국의 전통성을 새롭게 지속할 수 있는 가능성을 보여준 것이다. 오늘날의 채색화는 색이 갖는 광범위한 변환에 대하여 그 가능성을 제시하면서 춘추회[42]를 시작으로 많은 채색화 그룹이 등장하게 되었고, 90년대를 지나면서 채색화 열기는 더욱 강해지지만 탈 장르화 현상으로 전통 회화의

42) 1975년월 창립된 그룹으로 조복순, 유지원, 이숙자, 이승은 등의 4인에 의해 소규모로 출발된 이 그룹의 의미는 침제되었던 한국화 화단의 채색화 부활을 위하고 삼국시대 벽화와 고려불호 그리고 조선민화와 화조화 등의 우수한 채색화의 명맥이 오류로 인하여 단절, 경시되었던 채색화의 전통을 바로 세우고 시대적 정서를 수용한 현대적 미의식으로 재해석하기 위한 취지로 출발한 것이다.
최병식. 현대 한국 채묵화. 서울: 미술공론사, 1983, pp.173~174.

본질이 상실될 위기에 처해 있었던 것이다. 한국적인 소재를 작품에 도입하였으나, 서구식 조형의식과 결합으로 무국적인 작품이 미술계를 풍미하였다. 한국화가 소재를 다루었다고 해서 그 내면의 세계까지 조형화 한 것이 라고 볼 수 없을 것이라 여겨진다.

그러나 이 시점에서 척색주의(斥色主義)에 대한 편향된 의식을 초월하여 <색> 그 자체에 대한 본질적 의미를 부여하면서 한국인이 간직하여 왔던, 한국인이 아니면 예술로서 승화하기 어려운 요소들 즉, 민화, 고대의 벽화, 절간의 단청 등에서 인용되어진 각종 문양과 감성들을 자기화하여, 이 시대의 미의식으로 표출해 낸 박생광의 회화 세계를 다시 한 번 검토해 봄으로서 진정한 한국화가 무엇이며, 앞으로 한국 채색화가 나아가야 할 방향을 고찰한다.

2. 무속신앙과의 연관성

박생광의 그림에서는 특히 샤머니즘적 형태와 색채가 많이 등장한다. 박생광은 70년대에 민화, 무속화 및 탱화를 연구하기 시작하였는데 이는 오랜 일본 생활에서 일본 화풍을 극복하기 위해 얼마나 많은 전통에의 깊이를 모색했는지를 알 수 있다. 한국적 이미지를 찾아 작품화하던 그는 무속화와 탱화가 지니는 독특한 예술성과 색감에 깊은 관심과 탐구를 거듭해 그의 작품에 샤머니즘적 특성이 무속 신앙의 측면으로 대량 표현되게 되었다.

탱화나 무신도가 기능주의적인 기법으로 흘렀다면 그의 작품에서는 그 본래적인 주술성이 되살아났다고 하며, 그의 무속이 만다라적인 구도와 결합되어 나타난 것도 결코 우연이 아님을 알 수 있다.

무속 신앙은 무당이라는 사제 자가 신도들의 마음을 위로하고 안심시키는 우리의 토속 종교로 한국인의 정신에 크나큰 영향을 끼쳤던 신앙이다. 박생광은 이러한 무속 신앙을 토대로 종교적 특성과 색감을 현대적으로 재해석 구성한 작품들을 뜨겁고 강렬하게 표현해 냈다 그 대표적인 작품들 가운데 [무속] - [도판 1] 시리즈이다. 이 무속의 작품들에서 공통으로 보여주는 것은 무속 행위의 장면과 무신도 소도구들이 강렬한 원색인 오색, 단순화된 형태 및 굵은 실선으로 원근법을 무시한

평면적 회화로써 나타나는 것이다. 실선으로 세분되어진 형태 사이사이에 적, 청, 황, 백, 흑의 오색이 채워진 그의 그림은 색채의 강한 대비 효과를 가득 차 눈부시고도 친숙하며 다분히 주술적으로 보인다.

[무녀} - ***[도판 1]***에서는 무당이 열광적으로 춤을 추는 굿판의 장면이 화면 가득히 그려지고 있다. 그리고 ***[무당①]*** - ***[도판 8]***은 소재를 중앙에 크로즈 업(close-up)시켜 정자(井子)구도를 취하였다. 문과 괴면, 단청, "국사당" 이라는 현판 등이 4면을 구획지어 무대가 사당 내부로 국한함으로써 그 안에서 벌어지는 장면이 축약되어 표현되도록 짜여진 구성인 것이다.

문, 현판 등 사당 건물의 부위와 괴면, 무당 부채, 뱀 등의 물상들이 굿판이 절정에 달했을 때의 신비스러운 경지를 상징적으로 나타내고 있다. 단청 색과 무녀의 색동옷에서 비롯된 색감이 화면 전체를 지배하면서 부분 부분에 먹이 덧칠 하여져 마티에르 효과가 두드러지고 있으며, 무엇보다도 주목할 만 한 점은 평면성에 있다. 그것은 무신도에서 나타나는 초시간성, 초공간성에 의한 평면 화법과 일치함을 보여준다. 무속에 대한 관심은 계속 부적이나 장승 등으로 이어지면서 그들이 지닌 독특한 조형미가 현대적으로 재구성되는 일련의 작품들에서 나타났다.

1985년의 ***[장승도 1]*** -***[도판 10]***는 두개의 장승 얼굴을 화면 전체에 대담하게 크로즈 업 시키고 "天下大將軍", "地下女將軍" 이라는 문자를 공간 사이에 써넣음으로써 글씨 자체가 가지고 있는 자유로운 선의 움직임으로 화면의 단조로움이 해소되도록 배려하였다. 적, 노랑, 흑색의 강렬한 색채 대비 또한 장승이 주술적인 요소를 현대적 미감의 세계로 접근시키는 요인이다. "장승을 비롯해서 부적, 허깨비 인형, 치마, 저고리 등 주술적인 힘을 부르기 위해 사용되었던 것들이 한 화면에 모여진 또 다른***[장승도 2]*** - ***[도판 11]***에서도 작가의 능숙한 조형 능력을 다시 한 번 확인하게 된다."[43]

이상의 작품들에서 보여 지듯이 박생광의 회화는 무속 신앙적 주술성에 근거한 한국인의 신앙과 연결되어 샤머니즘적 특성을 강하에 담고 있다. 즉, 박생광의 회화는 종교의 고차원적 정신성을 한국적 이미지의 형태와 색감으로 재해석한 강한

43) 최금영. 「박생광 회화연구」. 홍익대학교 대학원 논문집, pp.34~35.

샤머니즘적 특성을 지니고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.
또한 그의 무속적 특징을 지닌 작품들 속의 초시간성과 초공간적 표현은 평면적 화면을 구성하게 되고, 오방색을 주조로 한 강렬한 색의대비와 형태의 윤곽을 나타내는 주선등 서로 대조적인 요소들의 결합은 더욱 주술적인 분위기를 강조하고 있다. 그는 무속화나 민화에서 영감을 얻기도 하지만 이들 유형의 그림들이 갖는 놀라운 회화적 성과를 자신의 방법으로 수용할 뿐만 아니라 그것을 현대적인 감정으로 해석하는데 더욱 흥미를 나타내 보이고 있다. 그리고 무속 화는 전통적인 범주의 회화라기보다는 민간 사회에 깊게 연루되어 있는 생활이 자연스런 결정물들로 기교적으로 대단히 치졸한 것이다. 바로 이러한 이유로 해서 가장 순수한 토속적 감정을 지니고 있는 양식이기도 한다. 박생광은 샤머니즘의 근본정신을 자기의 내면세계로 끌어들여서 주술적인 분위기를 강하게 표현하면서도, 무속화가 갖는 특유한 예술성이라든가 정신성을 작품으로 구현하였다.

그의 그림들이 갖는 놀라운 회화적 성과를 자신의 방법으로 원용할 뿐 아니라 그것을 현대적인 감성으로 해석하는데 더욱 흥미를 나타내 보이고 있다.

3. 민속적 연관성

민속이란 민간 습속의 준말로 풍속, 즉 「민풍(民風)」을 가리킨다. 민속은 자연적, 관습적인 사회적 유산으로서 민중의 사회생활과 개인생활을 규제하여 인격 형성에 참여하고 사상이나 생활태도를 유형화시키며, 집단 표상으로서 사유나 행동의 양식으로 이루기 때문에 그 사회의 생활형도 나타낸다.

박생광 회화의 민속적 요소는 70년대 중반이후에 나타나기 시작한다. 민속의 색채는 오방색의 강한 색상들이 서로 대비를 이루고, 각각의 색은 형태를 보안하기보다는 색채 그 자체의 상징적 측면이 강하다. 즉, 색이 기능을 가지고 있다고 믿었던 것이다. 박생광의 작품 “무당” 등에서 화면을 가득히 메우는 여러 요소들은 민속적인 대상이나 사상에 사용되었던 소품들을 복합적으로 조형화시킨 것이다. 그러므로 민중 속에 뿌리박고 민간에 존속하여 나가기 위해서는 적어도 집단이 갖는 생활 조건과 모순이 되어서는 안 되며 그 조건이 갖는 법칙에 지내 되지 않으면

안 되는 것이다. 즉 민속을 성립시키는 것은 지속성과 전통성의 내용으로 하여 지지와 사용의 관계를 매개로 하는 평민적 문화 산물과 생활양식의 합치를 포함한 것이다.

현대의 과학사상으로 볼 때 미신이나, 귀신, 점복, 풍수 등이 사상이 가치 없는 것이라고 할지라도 아직도 생활의 제약을 받으며 우리가 그런 분위기 속에서 생활하고 있는 것은 중요한 사실이다. 여러 가지 학문이 존재하면서도 주술, 무속, 설화, 점복, 귀신 등의 사상은 우리 문화를 형성하는데 중요한 요소가 되었으며, 우리 생활에 중대한 영향을 주었고 우리가 정신적으로 일정한 관계를 맺고 있다고 할 수 있다.

박생광의 회화에서도 이 같은 민속적 요소들이 많이 나타나는 것을 볼 수 있다 ***[탈①~⑤]*** 등에서 화면을 가득히 메우는 여러 가지 요소들은 민족적인 대상이나 사상에서 사용되어졌던 소품들을 선택하여 복합적으로 조형화 시킨 것이다. 민속적 주제인 탈은 벽사, 의술, 영혼, 추억, 기우, 수렵 등에 쓰여 지기 위행 창출된 역사적 조형물로 민속적 주제를 대표한다고 볼 수 있는데, 이러한 탈의 형상들은 박생광 회화에 구체적으로 나타나고 있으며, 그 사례는 다음과 같다.

[탈①] - ***[도판 12]***은 여러 가지 탈의 모양을 화면에 조합시켰는데, 고성오광대의 홍 백가[44]탈과 화회각시 탈[45]보여 지는 탈들을 단순화 시켜 표현하였다.

[탈②] - ***[도판 13]***에는 나무탈의 형상과 흡사한데, 탈의 모습을 단순화 시키면서 민속품중의 하나인 원앙 한 쌍과 어우러지면서 조형화 시켰다.

[탈③] - ***[도판 14]*** 에서는 탈의 형상이 극도로 단순화 되어 원형으로 된 모양과 탈의 표면처리가 종이 탈을 연상하게 하고, 탈의 중심을 반으로 나누어 표현함으로써 해학적인 미감을 느끼게 해준다. 붉은 바탕에 황색의 강렬한 색선이 돋보이며, 원앙과 함께 어우러져 민속적 정취를 한층 더해준다.

[탈④] - ***[도판 15]***에는 정자관을 쓴 양반탈이 왼쪽화면에 배치되었고, 오른편엔 단청에서 볼 수 있는 형상이 오방색의 화려한 대비로 나타난다.

---

44) 김성배. 『한국의 민속』, 집문당, 1980,pp.135.

45) 화회탈은 현존하는 9종(각시, 양반, 부네, 중, 초랭이, 선비, 이매, 백정, 할미)등이 있다. 심우정. 탈. 서울 : 대원사, 1994, pp.40.

[탈⑤] - *[도판 16]* 는 표현기법에 있어서 종이로 만든 탈의 형상을 강렬한 붉은색이 바탕에 녹색의 띠로 강조하였고, 다른 작품들에 비해서 색상의 사용이 줄어들었기 때문에 간결해 보이기도 한다.

이상에서 볼 수 있듯이, 옛 우리 조상들이 즐겨 쓰던 탈은 얼굴을 은폐하고 가장하는 민속 기구이며 무한한 신비가 깃들여 있다. 아주 옛 원시인들은 그들의 믿음이었던 동물숭배, 즉 토템사상에서 신여, 악귀, 요물 등에 대해서 위협을 방지하기 위해서 가면을 즐겨 쓰고 주문을 외우며 그들의 안녕 · 강복을 빌었다. 또한 영이 있다 하여 사자종배에서 죽은 이와 비슷하게 탈을 만들어 관안에 넣기도 했다.

박생광의 민속적인 관계의 대표적인 작품에서 전통 탈이 지닌 인간미를 홍색, 백색, 흑색, 갈색, 녹색, 청색 등의 오방색을 주로 사용하여 순박하고 해학적인 모습으로 표현하고 있다. 탈에는 인간의 (喜怒哀樂) 을 안으로 머금고 있는 탈들의 그 모습들에서 박생광은 한국적 이미지를 느꼈으리라고 본다. 박생광의 작품 *[탈]* - *[도판 17]*에서도 이러한 옛 조상들의 정신이 함축되어 있으며, 호랑이랑, 토끼, 학 등의 동물 등을 등장시켜 탈의 상징성을 더욱 해학적으로 표현해주었음을 볼 수 있는 민속적 주제의 대표적인 작품이라 할 수 있다.

[민속] - *[도판 18]*에서도 민속적인 주제가 엿보이는데, 그림의 상단부에 기와지붕이 그려지고 그 밑으로 단청과 문창살, 그리고 마당에는 꽃과 도자기들이 그려져 있다. 흔히 평생도(平生圖)에서 보는 것처럼 화도(火道)의 장면이 확대되어 있을 뿐만 아니라 그것들이 굵은 붉은색의 윤곽선과 단순한 면으로 오방색과 함께 처리되고 있다. 화면의 오른쪽에 부적의 글씨가 디자인처럼 다루어지고 귀신 불침(鬼神不侵)이라는 검은 글씨까지 써놓고 있다.

이처럼 박생광의 회화에서는 우리 고유의 전통을 연구하고 전통을 현대적으로 감각 변화시켜 한국 고유의 이미지를 형상화하려는 경향과 우리 민족의 채취를 감지케 하는 소재에서 오랜 관념의 동양화적인 시각을 벗어난 현대회화가 갖는 놀라운 성과에 깊이 밀착되어 있다는 것이 바로 박생광 작품의 특징이라고 말한다. 새롭고 개성 있는 채색화의 방향을 한국의 민속적 주제를 사용하여 제시하고 수립했다는 점에서 크게 의의가 있는 것이다.

Ⅳ. 결론

한국인은 자연과 더불어 색채를 상징적인 수단으로 사용하여 왔고 신앙에 있어서도 색채에 상징적 의미를 부여하였으며 현대에 와서도 색채에 상징성을 부여하여 사용하는 것을 볼 수 있다.

우리 민족의 색채 표현방법은 서구의 체계화된 입장에서는 색 체계와 보편성이 결여된 것처럼 보이지만 이것은 서구의 시각과는 다른 직관에 의한 우리만의 삶의 방식이며 색의 표현방법이다.

한국의 전통색채의 표현은 중국의 음양오행설과 연계하여 한민족의 민속신앙을 기본으로 시대의 흐름과 감성에 맞게 변형되어 왔으며 세월의 흐름에 따라 독자적이고 한국적인 화풍을 형성하게 되었다. 이는 삼국시대부터 조선왕조에 이르면서 일본 회화의 발전에도 큰 영향을 미치기도 하였다. 또한, 색에 대한 인식은 인간의 감정과 사고를 표현해주는 하나의 매개체로써 회화에 있어서도 색채의 사용은 오랜 염원을 가지고 있다. 색채는 회화에서 많은 비중을 차지한다고 할 수 있으므로 회화가 전개됨에 따라 그 역할도 다양해졌다.

고대회화 에서는 우주운행의 상징인 작품의 감각, 효과, 움직임과 어울려 화면 안에서 조화, 균형, 대비 등을 색채의 질서를 나타내고 있다.

본문에서 살펴 본 바와 같이 한국의 색채란 음양오행설에 의한 관념적 색채였는데, 한국인의 독특한 의식과 어우러져 오방색을 중심으로 형성되면서 발전해 왔음을 알 수 있다. 오방색은 고분벽화, 단청, 불화 등에 이르기까지 전통회화 속에 사용되어져 왔으며 현대에 이르기까지 여러 가지 양상으로 나타났다.

오방색은 우리 민족의 정신적인 면에 영향을 끼친 음양오행설의 입장에서 말하는 자연계의 기본색인 적, 청, 황, 흑, 백색으로 박생광 작품의 주조 적으로 사용되었으며 색의 혼합의 의한 변화를 보이고 있음을 알아 볼 수 있었다.

박생광 작품에 나타난 색채는 대륙 문화적인 오행설의 영향과 한반도에서 재창조

되어진 무속 신앙의 경향이 이중 구조로 상호 보완하는 형태를 지녔음을 알 수 있다.

동적이면서도 정적이며 화려하면서도 담백하고, 색채를 중시하면서도 선을 중시하는 것 등이 그 예이다. 즉, 개방적이고 적극적인 색채 관과 폐쇄적인 색채관의 이중구조를 잘 이용한 것이 박생광 작품에 토착적 무속 신앙의 색채와 깊은 관련을 맺고 그 결과로 많은 무속, 무당을 소재로 한 그림들을 완성하였는데, 각 작품들은 뚜렷한 윤곽선과 장식성, 평면성이 특징을 이루고 있으며, 무거운 색감과 강한 운동감을 나타내고 있다.

또한 주색으로는 오방색과 간색인 주황, 보라, 녹색을 사용하고 있다. 이 주요 8색을 이용한 대비효과는 원시적인 힘을 발하여 열정적이고 화려한 작품세계를 표현하고 있다. 뿐만 아니라, 선의 사용에도 굵고 가는 선을 자유롭게 구사하고 있어 힘차고 분방한 용필을 사용하고 있으며, 구도에 있어서도 신분계층에 따라 인물의 크기를 결정하기도 하고 여러 장르 동시에 표현하는 방법이나 원근감, 깊이 감을 무시하는 구도 법을 사용하였다. 따라서, 그의 작품은 화면구성과 동시에 이루어지는 화려한 색채의 조합으로 강한 주체성과, 작가의 뚜렷한 의지를 드러내고 있다. 또한 그는 전통과 현대의 거리를 좁히면서 한국적인 채색화를 표현하고자 다양한 실험 정신으로 일관했고, 그의 강렬한 채색화는 상당 부분 그러한 시도의 성과를 이루었다고 본다. 박생광의 작품을 분석해본 결과 박생광은 사실적 비례를 무시하고, 대상을 자유롭게 표현하였음을 알 수 있다.

박생광은 전통색채인 오방색의 흐름과 민족적 색채를 분석해서 토착적 무속신앙과 전통을 소재로 한 작품에 대입하였다. 따라서, 오방색이 갖는 상징적인 특징과 전통채색 기법의 색감을 살려 우리 전통 채색화의 가치를 높이고, 널리 알리는 핵심적인 역할을 하고 있다. 또한, 박생광의 작품은 현대 채색을 공부하는 작가들에게 편협한 의식 속에서 벗어나 채색의 본질적인 의미와 작가 본연의 감성을 작품에 부여하여 예술로 승화시켜야 함을 제시하였다.

<참 고 문 헌>

< 저 서 >

김부식, 『이병도역주, 삼국사기』, 을유문화사, 1991.

구미래, 『한국인의 상징 세계』, 동사출판사, 1992.

김종태, 『동양화론』일지사, 1982.

김용국 공저, 『동양의 과학과 사상』,서울, 일지사, 1984

강신표 『동양화론』, 서울, 일지사, 1982

김용훈 한국 전통색의 기호화 연구, 서울: 국립현대 미술관, 전게서, p,114

권 근 : 입학도설 복생설

김철순, 『민화란 무엇인가』, 한국의 미 (8)민화, 계간미술, 중앙일보사, 1978.

김원용, 『박생광의 예술경지』, 박생광 화집, 애원, 1984.

권오호, 『우리문화와 음양오행』,교보문고, 1996.

국립현대미술관편저, 『한국 전통색명 및 색상』, 1991.

김태신, 『한국 무신도』, 설화당, 1989.문명대,

박용숙, 『한국 미술의 기원』, 도서출판 예경, 1998.

하용득, 『한국의 전통색과 색채심리』, 명지출판사, 1989. 장문호, 『동양미술사』,

윤범모, 『미술과 함께 사회와 함께, 미진사, 1989.

이우환, 『이조의 민화』, 설화당, 1977.

임영주, 『단청』, 풀빛사, 1990.한정희

황호근, 『한국의 미』, 일지사, 1970.

최영훈, 『색채학 개론』, 1993

< 논 문 >

김정순, 「무신도에 나타난 회화성의 고찰」, 조선 대학교 대학원 석사학위 논문.

김재원, 「전통 五房色에 관한 연구」, 한국교원대학교 대학원, 1992.

김지형, 「박생광의 예술세계」, 김지형, 전북대 교육대학원, 김재원 「전통 오방색에 관한 연구」 , 한국교원대학교 대학원. 1992

김영숙 「한국 복식사에 나타난 전통성 연구」, 숙명여대 대학원육대학원, 2003.

소범주, 「오방색의 관한 연구」, 우석대 교육대학원, 2004.

이창완, 「현대 한국화에 표현된 五房色」, 경북대교육대학원, 1995.

김명숙, 「한국 무속화 연구」, 불화속의 무속화를 중심으로 숙명여대 대학원, 1992

황효창, 「한국 전통 미술에 있어서의 색채연구」, 홍익대학교 교육대학원

참 고 도 판

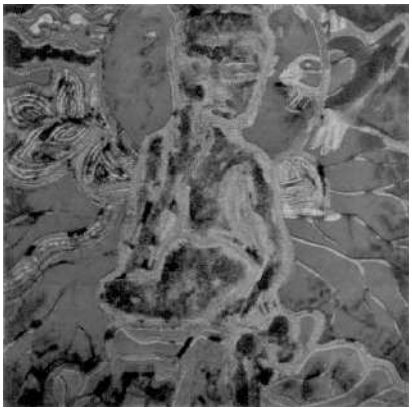
[도 1] 무녀, 1984, 136×137, 수묵채색

[도 2] 불상, 1984, 40×42.5, 수묵담채

[도 3] 열반, 1983, 136×137, 수묵담채

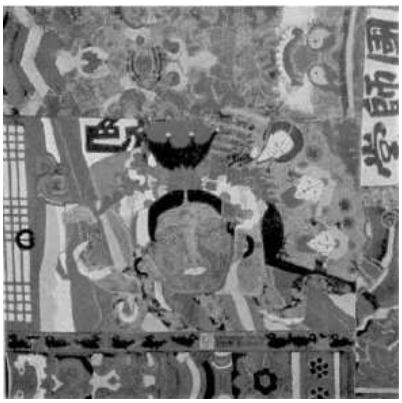
[도 4] 출가, 1983, 136×137, 수묵담채

[도 5] 고려불, 1983, 69×69, 수묵담채

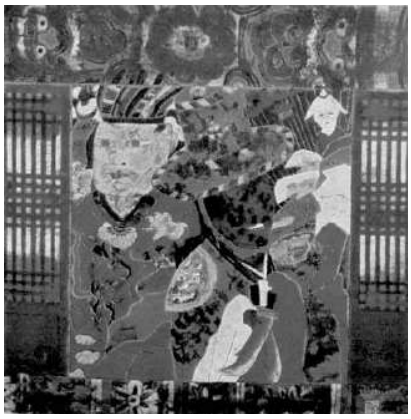


[도 6] 반가사유상, 1981, 68×68, 수묵담채

[도 7] 청담스님, 1983, 348×215, 수묵담채



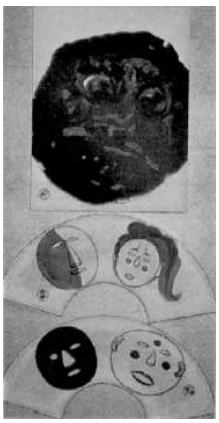
[도 8] 무당 Ⅰ, 1983, 136×137, 수묵담채



[도 9] 무당 Ⅱ, 1983, 136×137, 수묵담채

[도 10] 장승도 Ⅰ, 1985, 71.5×70, 수묵담채

[도 11] 장승도 Ⅱ, 1985, 80×90.5, 수묵담채



[도 12] 탈 Ⅰ, 1957, 69.9×69, 수묵담채

[도 13]탈 Ⅱ, 1983, 69.9×69, 수묵담채

[도 14] 탈 Ⅲ, 1983, 69.9×69, 수묵담채

[도 15] 탈 Ⅳ, 1983, 76×67, 수묵담채

[도 16]탈 Ⅴ, 1984, 69.9×69, 수묵담채

[도 17] 탈, 1984, 69.9×69, 수묵담채

[도 18] 민속, 1985, 71.5×70, 수묵담채

(참고 도판 1-고구려 고분 벽화)

<강서중무덤, 널방 동벽, 청룡>

<강서큰무덤, 널방 동벽, 청룡도>

<안악3호무덤, 서쪽 곁칸 서벽, 남자 주인공>

<다섯무덤 4호, 하늘나라 사람들>

<사신총, 널방 고임의 인동무늬>

(참고 도판 2-불화)

<용화전 미륵후불탱(龍華殿 彌勒後佛幀)>

<약사여래후불탱(藥師殿 藥師如來後佛幀)>

<사자탱 (使者幀)>

(참고 도판 3-민화)

<십장생도1>

<문방구도1>

<십장생도2>

<문방구도1>

(참고 도판 4-민화)

<삼불제석도 1880년대>

<서산대사 1700년대>

<선덕대왕어경 1900년대>

<십대왕 1900년대>

<일월 신장도 1900년대>

<호구 아씨도 1800년대>