



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](#)

2010년 2월
석사학위 논문

한·중·일 회화에 나타난 민속화의 비교 분석

-시각디자인을 위한
민화·세화·우키요에를 중심으로-

조선대학교 대학원

시각정보미디어학과

윤 미 영

한·중·일 회화에 나타난 민속화의 비교 분석

-시각디자인을 위한
민화·세화·우키요에를 중심으로-

Comparative Analysis of Folk Paintings Shown
in Paintings of Korea, China and Japan

- Focus on the Folk Painting, New Year Painting and
Ukiyo-e for Visual Design -

2010년 2월 25일

조선대학교 대학원

시각정보미디어학과

윤 미 영

한·중·일 회화에 나타난 민속화의 비교 분석

-시각디자인을 위한
민화·세화·우키요에를 중심으로-

지도교수 고 현

이 논문을 석사학위 신청 논문으로 제출함

2010년 2월 25일

조선대학교 대학원

시각정보미디어학과

윤 미 영

윤미영의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 _____ (印)

위 원 조선대학교 교수 _____ (印)

위 원 조선대학교 교수 _____ (印)

년 월

조선대학교 대학원

목차

ABSTRACT

국문초록

제1장 서론

제1절 연구의 배경 및 목적 1

제2절 연구의 범위 및 방법 3

제2장 민속화의 개념과 사상적 배경

제1절 한·중·일 민속화의 이론적 배경 5

제2절 한·중·일 민속화의 역사와 발전 7

제3절 한·중·일 민속화의 형태와 실용화 11

제3장 한국 민화의 정의와 개념

제1절 민화의 변천과정 15

1. 고대로부터 삼국시대까지 15

2. 고려부터 조선 전기까지 16

3. 조선 중기부터 조선 말기까지 17

제2절 민화의 기법 19

1. 형태의 특징 19

2. 선의 특징 20

3. 색채의 특징 21

제3절 민화의 기능과 역할 및 분류 23

1. 대중적 이미지 23

2. 실용 미술적 개념 24

3. 민화의 종류와 주제 25

제4장 중국 세화의 정의와 개념

| | |
|---------------------------|----|
| 제1절 세화의 변천과정 | 29 |
| 1. 고대로부터 당조까지 | 29 |
| 2. 송조부터 원조까지 | 29 |
| 3. 명조부터 청조까지 | 31 |
| 제2절 세화의 기법 | 34 |
| 1. 형태의 특징 | 34 |
| 2. 선의 특징 | 35 |
| 3. 색채의 특징 | 36 |
| 제3절 세화의 기능과 역할 및 분류 | 38 |
| 1. 대중적 이미지 | 38 |
| 2. 실용 미술적 개념 | 38 |
| 3. 세화의 종류와 주제 | 39 |

제5장 일본 우키요에의 정의와 개념

| | |
|-----------------------------|----|
| 제1절 우키요에의 변천과정 | 41 |
| 1. 고대로부터 에도시대 초기까지 | 41 |
| 2. 에도시대 초기부터 중기까지 | 42 |
| 3. 에도시대 중기부터 후기까지 | 44 |
| 제2절 우키요에의 기법 | 46 |
| 1. 형태의 특징 | 46 |
| 2. 선의 특징 | 46 |
| 3. 색채의 특징 | 47 |
| 제3절 우키요에의 기능과 역할 및 분류 | 49 |
| 1. 대중적 이미지 | 49 |
| 2. 실용 미술적 개념 | 50 |
| 3. 우키요에의 종류와 주제 | 51 |

제6장 한·중·일 민속화의 특징과 비교분석

| | |
|-----------------------------|----|
| 제1절 한국 민화의 특징 | 55 |
| 제2절 중국 세화의 특징 | 57 |
| 제3절 일본 우키요에의 특징 | 59 |
| 제4절 한·중·일 민속화의 전개와 방법 | 61 |
| 1. 한·중·일 민속화의 형태 | 61 |
| 2. 한·중·일 민속화의 선 | 62 |
| 3. 한·중·일 민속화의 색채 | 63 |
| 제5절 3국 민속화의 비교분석 | 66 |
| 제7장 현대에 응용된 사례 분석 | |
| 제1절 한·중·일 시각 및 인쇄 소재 | 71 |
| 제2절 한·중·일 섬유 및 날염의 소재 | 79 |
| 제3절 한·중·일 도자 및 금속 소재 | 82 |
| 제4절 연구의 한계점 및 제안 | 85 |
| 제8장 결론 | 86 |

참고문헌

영문초록

표목차

| | |
|---------------------------------------|----|
| [표 6-1] 3국의 호랑이 무늬 도자기 비교 | 67 |
| [표 6-2] 3국 민속화의 시대 및 배경 과 주제 비교 | 69 |
| [표 6-3] 주대중소법을 사용한 3국의 민속화 비교 | 70 |

그림목차

| | |
|--|----|
| [그림2-1] 안악3호분 전실 동벽 상단의 벽화 | 8 |
| [그림2-2] 쥐가 딸을 시집보내다 · 신도와 옥루 | 9 |
| [그림2-3] 일본 다카마쓰즈카 고분 벽화도·호류지 금당 석가정토도 벽화 | 10 |
| [그림2-4] 무동·화조도·청용도 | 11 |
| [그림2-5] 멘센 그림·홍빠오 | 12 |
| [그림2-6] 실용적 우키요에 | 13 |
| [그림3-1] 칠성님도·미인도·단오풍경 | 18 |
| [그림3-2] 진채의 미를 엿볼 수 있는 민화 | 22 |
| [그림3-3] 모란도·십장생도·책거리도 | 26 |
| [그림3-4] 산수도·기록도·설화도 | 27 |
| [그림4-1] 사미도·조왕야·탄터우 세화 | 30 |
| [그림4-2] 도화오세화·양유청세화·웨이광 양가부세화·천궁사복도 | 31 |
| [그림4-3] 주선진목판세화·불산세화·봉상목판세화 | 33 |
| [그림4-4] 춘우도·수성도·오복입문 | 40 |
| [그림5-1] 에도의 꽃 조 루리 아가씨·우타마로의 ‘포핀을 부는 여성’·도요쿠니의 ‘야쿠샤 부타이노 스가타에’ | 43 |
| [그림5-2] 후가쿠 36경과 도카이도 53차 | 44 |
| [그림5-3] 초대 사와무라 고텐지가 분한 츠유노마에·다마가와 강둑의 벚꽃·오노노도후 | 48 |
| [그림5-4] 기소가도의 69역참 | 49 |
| [그림5-5] 삼마이츠즈리-소슈 에노시마 그림 | 51 |

| | |
|--|----|
| [그림5-6] 앵하유연도·료고쿠바시 유스즈미 오우키에 | 52 |
| [그림6-1] 담배 피는 호랑이·까치 호랑이·수렵도 부분 | 56 |
| [그림6-2] 면죽세화·벤센·무강세화 | 58 |
| [그림6-3] 가메이도의 매화가 있는 찻집·원약정의 밤 풍경·타오르는 후지산 | 60 |
| [그림6-4] 3국의 민속화 | 65 |
| [그림7-1] 2010년 달력에 사용된 한국 민화 엽서 | 72 |
| [그림7-2] 한국 민화를 응용한 현대 시각디자인 | 73 |
| [그림7-3] 중국의 20세기 20년대 초기 세화를 응용한 포스트 | 74 |
| [그림7-4] 현대에 응용된 세화 | 75 |
| [그림7-5] 일본 요트 경기 포스트 | 76 |
| [그림7-6] 우키요에를 응용한 현대 시각디자인 | 77 |
| [그림7-7] 민화를 이용한 섬유 및 날염 소재 | 79 |
| [그림7-8] 세화를 이용한 섬유 및 날염 소재 | 80 |
| [그림7-9] 우키요에를 이용한 섬유 및 날염 소재 | 81 |
| [그림7-10] 모란이 있는 풍경과 책거리 함(도자제품)·운보 김기창 호랑이 도자기 | 82 |
| [그림7-11] 중국 세화 그림 도자기와 황금으로 만든 세화도안 기념품 | 83 |
| [그림7-12] 일본 우키요에를 이용한 도자기와 금속책갈피 | 84 |

국 문 초 록

새로운 세기는 디지털 기술의 발전에 따른 정보화로 세계가 빠르게 통합되어가고 있으며, 현실적으로 종교·인종·언어 등에서 서로 다른 국가들이 공통점을 갖는 몇 개의 문명공동체를 형성하고 있는 불력 문화의 시대로 나아가고 있다.

한·중·일 3국이 중심이 된 동북아시아는 문자 측면에서 한자(漢字)를 공유해 왔으며, 유교사상에 기반한 사회적 계층의 위계질서를 형성하여 왔다는 공통점을 가지고 있다. 또한 이 지역은 세계2차대전 이후 일본을 시작으로 한국, 중국이 계속 경제적 성장을 거듭해가면서 그들의 문화적 잠재력 또한 일찍부터 국제적으로 인정받아 왔다. 비서구사회와의 대칭적 입장에서 경제·문화·스포츠 등 독보적 성장을 이루었다는 점에서 다른 어떤 지역문화공동체보다 가장 강렬한 개성과 발전의 가능성을 보이고 있다.

디자인에 있어서도 국제화시대에 들어선 오늘 날 한·중·일 각 나라가 ‘국제적 수준’으로 발전해 가고 있으면서도 세부적인 부분으로 들어가면 각 나라의 특성에 따라 발전의 방향을 조금씩 달리하고 있다. 이것은 각국의 역사문화의 영향이 잠재되어 있기 때문에 일정한 사상과 개성 및 주제의 흐름이 있다는 것을 알 수 있다.

수천년의 유구한 역사를 가지고 있는 동북아시아 국가들에 있어서 선조들이 물려준 거대한 ‘정신문화’의 유산은 반드시 미래의 후손들에게 계승 발전되어야 한다.

한·중·일 3국의 민속화는 서민적, 실용적 그림이라는 특징에서 그의 예술성을 현대 디자인에 접목시키기에 아주 적합하다고 생각한다. 우수한 디자인은 제품의 지명도를 높일 뿐만 아니라 소비자들의 미적 감각을 자극하고 느끼고자 하는 심리를 동시에 만족 시켜 줄 수 있다. 때문에 현대 디자인에 전통 민속 미술을 계승 발전시켜 응용 및 접목시키는 것은 역사문화의 새로운 매력과 자부심을 자랑할 수 있을 것이다.

본 논문은 『한·중·일 회화에 나타난 민속화의 비교 분석』이라는 주제 속에 각국의 또 다른 특징인 민화·세화·우키요에 등으로 압축하였다.

제1장에서는 서론으로서 연구 배경 및 목적, 연구의 범위 및 방법을 제시하였다.

제2장에서는 민속화의 개념과 사상적 배경을 연구하였다. 한·중·일 3국의 민속화 개념을 이론적 배경, 역사와 발전, 실용화단계 그리고 3국의 민속화를 회화의 3요소인 형태·선·색채로 나누어서 객관적으로 연구 정리하였다.

제3장에서는 한국 민화의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다. 민화의 변천과정을 ①고대로부터 삼국시대까지, ②고려시대부터 조선 전기 시대까지, ③조선 중기부터 조선 말기까지 3단락의 역사단계로 나누어보았다. 또한 민화의 형태·선·색채를 보다 구체적 주관적 입장에서 분석해 보았으며 민화의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 민화의 종류와 주제 등으로 분류하여 연구하였다.

제4장에서는 중국 세화의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다. 세화의 변천과정을 ①고대로부터 당조까지, ②송조에서 원조까지, ③명조에서 청조까지 등 3단락의 역사단계로 나누어 보았다. 또한 세화의 형태·선·색채를 보다 주관적 구체적 입장에서 분석해 보았으며 세화의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 세화의 종류와 주제 등으로 분류하여 연구하였다.

제5장에서는 일본 우키요에의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다. 우키요에의 변천과정을 ①고대로부터 에도시대까지, ②에도시대 초기부터 중기까지, ③에도시대 중기부터 메이지 초기까지 3단락의 역사단계로 나누었다. 또한 우키요에의 형태·선·색채를 보다 구체적 입장에서 분석해 보았으며 우키요에의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 우키요에의 종류와 주제 등으로 분류하여 연구하였다.

제6장에서는 3국의 민속화 특징을 서로 비교 분석된 문헌 등의 자료가 거의 전무한 상태였지만 나름대로 연구하여 가급적 객관적으로 분석하고 비교해 보았다.

제7장에서는 현대에 응용된 3국 민속화의 응용사례를 분석해 보았으며 특히 시각 및 인쇄 소재, 섬유 및 날염의 소재, 도자기 및 금속의 소재로 분류하여 연구하였다.

위의 주제별로 연구한 결과 3국 민속화의 유사성과 비유사성, 현대적인 조형미, 독창적인 표현이 가능하다는 것을 확인 할 수 있었다.

3국의 전통문화 속에서 동북아의 미를 재발견하고 그것을 문화 경쟁 시대에 살고 있는 우리들에게 각각의 독자성을 갖기 위해서는 동북아시아의 문화에서 올바른 이해와 지속적인 연구를 통해 시대상에 맞는 미의식을 정립해야 한다는 것을 감지하게 되었다. 또한 세계 속에서 공감대를 형성할 수 있는 보편성을 지닌 독자적 가치 및 현대의 대중적 정서와 쉽게 만날 수 있는 미래지향적 디자인으로 재창조되어야 할 것이다.

ABSTRACT

Comparative Analysis of Folk Paintings Shown in Paintings of Korea, China and Japan

- Focus on the Folk Painting, New Year Painting and Ukiyo-e for
Visual Design -

Yin Meiyong

Advisor : Prof. Go, Hun

Major in Visual &

Media Communication Design

The Graduate School of Design

Chosun University

The world in the new century is being integrated rapidly by informatization according to the development of digital technology, and is going forward to the time of block culture forming some civilization communities that different countries have common points in religion, human race, language in reality.

Northeast Asia centered on Korea, China and Japan has shared Chinese character in the aspect of letter and formed the hierarchical order of social levels based on Confucian ideas.

In addition, these countries, while Korea, China and Japan grow economically again and again after the Second World War, has been recognized their cultural potential internationally from the early period.

They have shown the possibility of more intensive individuality and development than any other cultural community in that they have achieved the most successful

growth in the areas such as economy, culture, sports in the symmetrical position with non-western society.

In the aspect of design, each country of Korea, China and Japan in today's international era is developing toward the international level, and they are different a little bit in the direction of the development according to their own feature.

We can see there is a flow of a certain thought, individuality and subject under the potential effect of history and culture in each country.

The heritage of a large 'spiritual culture' inherited from their ancestors in northeast Asian countries with lots of millennial history must be succeeded to their future generations and developed.

Folk paintings of Korea, China and Japan are most suitable for applying their artistry to the modern design in the aspect of their democratic and practical ones.

Excellent design can not only raise its brand name, but also satisfy consumers who hope to be stimulated in the eye for the beauty.

Therefore, we will take pride in the new attraction of history and culture by applying traditional folk art to modern design.

This treatise is condensed into folk paintings, new year paintings and Ukiyo-e which have another features of each country in the subject, 『Comparative Analysis of Folk Paintings Shown in Paintings of Korea, China and Japan』.

The first chapter, an introduction, suggests the background, purpose, range and method of study.

The second one shows the concept and ideological background of folk paintings.

I arranged the concept of folk paintings of three countries into the stages of theoretical background, history and development, and practical use, and divided their folk paintings into the form, line and color which are three elements of paintings, and studied them objectively.

The third one suggests the definition and concept of Korean folk painting more specifically.

The process of folk painting is divided into ① from the ancient times to the

Three Kingdoms Period, ② from Korea Dynasty to the former period of Chosun Dynasty and ③ from the middle age of Chosun Dynasty to the last of Chosun Dynasty.

In addition, I analyzed the form, line and color of folk painting more subjectively, divided them into the function, role, popular image, concept of practical art, kinds and subject of folk painting and then studied them.

The fourth chapter presented the definition and concept of Chinese life painting more closely.

I divided its transitional process into ① from the ancient times to Tang Dynasty, ② from Song Dynasty to Won Dynasty and ③ from Myeong Dynasty to Ching Dynasty.

Moreover, I also analyzed the form, line and color of life painting with more specific and subjective point of view, and divided them into the function, role, popular image, concept of practical art, kinds and subject of life painting and then studied them.

The fifth chapter shows the definition and concept of Japanese Ukiyo-e more closely.

The transitional process of Ukiyo-e is divided into ① from the ancient times to the Edo era, ② from the former Edo era to the middle of Edo era and ③ the mid era to the former Maji era.

In addition, I analyzed the form, line and color of Ukiyo-e more subjectively, and divided them into the function, role, popular image, concept of practical art, kinds and subject of it and then studied them.

In the chapter 6 I tried to analyze and compare the feature of the folk paintings of the three countries as objectively as possible, even though there were almost no compared and analyzed documental data about them.

In the chapter 7 I analyzed the applied cases of three countries folk paintings to the modern age, and especially divided them into the vidual material and printing material, fiber and textile printing material, pottery and metal material and then

studied them.

As the result of studying according to the above subjects, I could confirm that we can express the similarity and non-similarity, the modern formative beauty and the originality of folk paintings of the three countries.

I found the beauty of Northeast Asia in the traditional culture of the three countries, and recognized that we have to establish the aesthetic concept in a modern sense through correct understanding and continuous study in Northeast Asian culture for having our own individuality in the cultural competition age. Furthermore, it should be recreated as a future-oriented design which can easily meet the independent value and the popular emotion of modern with the universality which can have the sympathy in the world.

제1장 서론

제1절 연구의 배경 및 목적

정보통신과 교통의 발달로 세계화, 지역화의 양상이 뚜렷해지면서 문화의 동질화 현상이 심화되고 있다. 그러나 민족의 고유성을 바탕으로 하는 문화·관습·언어나 사상 등은 시대 조류 변화에 관계없이 유지 발전되어 문화를 창조·발전시키는 원동력이 되어 왔다.

전통의 현대화를 위한 노력은 국제화 시대에 맞추어 재창조 측면에서 이루어져야 한다. 다시 말해 전통문화의 지속성, 고유성은 과거의 유산으로만이 아니라 현재와 미래를 잇는 연속성의 요소로서 지각되어 사회의 변화에 따라 재창조될 수 있는 역동성이 있어야 한다.¹⁾

그래서 이미 선진국에서는 앞으로 다가오는 새로운 시대를 대비하여 국가적 차원에서 문화 이미지를 높이려는 노력과 투자를 계획적으로 지속하고 있다. 이는 인류에 기여하는 문화 특징을 가진 민족만이 살아남을 수 있으며 문화적 가치가 있는 상품만이 세계무대에서 제 값을 받을 수 있기 때문이다. 상품의 첫인상을 주는 시각디자인 분야는 더욱 그러하다.

전통은 과거와 미래의 디자인을 현재에 접목하는데 큰 역할을 하고 있다. 이것은 전통을 돌이켜 봄으로써 시각디자인의 정체성을 가질 수 있을 것이라는 의미이다. 전통 속에서 현대적 가치를 찾아봄으로써 그 시대의 정신을 엿볼 수 있을 것이며 앞서사람들의 지혜를 배울 수 있을 것이다. 그렇게 함으로써 오늘날의 시대적 흐름에 맞는 국적 있는 디자인이 재창조되게 될 것이다. 오랜 세월을 걸쳐 제작된 과거의 작품 형식은 효율성이 강해서 심미적, 사회적으로 응용가능성이 매우 높으며 창조성 자체를 조직화된 집단의 것으로 개발해 갈수 있음을 뜻한다.

디자이너들은 전통의 현대적인 계승이 국제적인 경쟁력을 지닌 고부가가치 상품으

1) 고병익, 「전통과 창조」, 서울: 중앙일보사, 1974, p.62

로서의 발전가능성을 제시하고 있다. 이것은 전통미에 대한 연구와 이를 응용한 현대적인 표현에 대한 선행 연구 등을 통해서 알 수 있다.

과거의 것을 그대로 옮기는 단순한 모방은 전통의 계승이 아니다. 전통적인 미의식과 조형성을 바탕으로 오늘의 상황과 시대의식이 복합적으로 작용하여 현실에 적합한 회화 양식으로 또는 새로운 디자인으로 재창조 되었을 때 참다운 의미를 가지는 것이다. 현대의 세계화 시대는 다양한 매체를 통한 문화의 교류가 빈번하다. 서구의 미적 감각은 어느새 우리의 시각에 친근하게 되었고 이에 잇따라 우리도 모르는 동안에 동양의 고유성을 부분적으로 상실할 지도 모른다. 이에 3국의 민속화에서 나타나는 전통적 심미의식을 통해 우리만의 정서가 담긴 독특한 디자인의 세계를 계승해야 될 의무를 본 논문은 목적으로 하고 있다. 상기의 목적을 위해 본 논문은

첫째, 지금까지 각 나라마다 민속화에 대한 각각의 연구서나 논문은 많으나 이것을 종합하고 서로 비교 분석해 본 논서는 거의 전무한 상황이다. 따라서 본인은 3국의 비교분석을 보다 과학적이고 합리적 분석에 까지 완벽하게 제시하기는 어렵더라도 최소한 ‘개론적 접근’이라도 시도코자 한다.

둘째, 한국·중국·일본은 동일한 동북아 문화권에 속해 있으며 또한 한자와 유교와 지리적 문화를 공유하고 있으나 구체적으로 파고 들면 각각의 민족 특성에 따라 한족(漢族)과 한족(韓族)이 다르듯이 분명 유사성과 비유사성이 들어난다. 본 논문은 민속화라는 큰 주제 속에서 각각의 유사성과 비유사성을 연구코자 한다.

셋째, 3국의 민속화가 실용화 또는 생활화로 불리워지는 것은 ‘디자인적 기능’을 충족시킬 수 있기 때문이다. 3국의 유사와 비유사성을 세밀히 연구 검토하여 보다 ‘한국적인 디자인’의 방향을 확실하게 정립시켜 국제화 시대를 선도적 입장에서 이끌어 가야 한다는 의미에서 연구코자 한다.

이상의 연구목적을 통하여 한·중·일 3국의 민속화에 나타난 전통적 심미의식을 통해 보다 확실한 우리만의 정서가 담긴 「전통의 현대화」에 총책적 목적을 두고자 한다.

제2절 연구의 범위 및 방법

동북아시아 한·중·일 3국은 지역문화공동체로서의 가능성을 보이고 있으나 최근 더욱 활발해진 정치 경제적 교류와 문화개방에도 불구하고, 한·중·일 3국을 포괄하는 문화정체성에 대한 연구는 여전히 부족한 실정에 있다.

따라서 본 논문의 범위를 가장 서민적인, 문화적 특징을 잘 살린 3국의 회화에서 한국의 민화 장르인 중국의 세화와 일본의 우키요에로 한정 하였다.

본 논문은 문헌조사와 인터넷을 통한 이론적 배경과 그것을 토대로 하여 3국의 민속화를 연구 비교하면서 풀어보는 형식을 취하였다.

제1장에서는 서론으로서 연구 배경 및 목적, 연구의 범위 및 방법을 제시하였다.

제2장에서는 민속화의 개념과 사상적 배경을 연구하였다.

한·중·일 3국의 민속화 개념을 이론적 배경, 역사와 발전, 실용화단계 그리고 3국의 민속화를 회화의 3요소인 형태·선·색채로 나누어서 객관적으로 정리하였다.

제3장에서는 한국 민화의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다.

민화의 변천과정을 고대로부터 삼국시대까지, 고려시대부터 조선 전기 시대까지, 조선 중기부터 조선 말기까지 3단락의 역사단계로 나누어보았다. 또한 민화의 형태·선·색채를 보다 구체적으로 분석 연구하였으며 민화의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 민화의 종류와 주제로 분류하여 연구하였다.

제4장에서는 중국 세화의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다.

세화의 변천과정을 고대로부터 당조까지, 송조에서 원조에 이르기까지, 명·청조시기를 3단락의 역사단계로 나누어 연구하였다. 세화의 형태·선·색채를 보다 구체적으로 분석 연구하였으며 세화의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 세화의 종류와 주제로 분류하여 연구하였다.

제5장에서는 일본 우키요에의 정의와 개념을 보다 상세하게 제시하였다.

우키요에의 변천과정을 고대로부터 에도 시대까지, 에도 시대 초기부터 중기까지, 에도 시대 중기부터 메이지 초기까지 3단락의 역사단계로 나누어 구성하였다. 우키요에의 형태·선·색채를 보다 구체적으로 분석 연구하였으며 우키요에의 기능과 역할, 대중적 이미지, 실용 미술적 개념, 우키요에의 종류와 주제로 분류하여 연구하였다.

제6장에서는 상기의 내용을 중심으로 3국 민속화의 특징을 정리 분석하였고 특징간

의 유사성과 비유사성을 바탕으로 최소한의 개념적 비교연구를 도출해 보았다.

제7장에서는 현대에 응용된 3국 민속화의 사례분석을 하였으며 각 장르별로 시각 및 인쇄 소재, 섬유 및 날염의 소재, 도자기 및 금속 등의 소재로 분류하여 연구하였다.

실용의 전제는 생활 미술의 기능 중에서 가장 중요한 요소가 되며 그러한 실용과 요구되는 기능을 충족시켜야 한다는 것이 바로 디자인의 기본 목표가 될 것이다.

3국의 민속화가 실용화 또는 생활화로 불리워지는 이유는 디자인적 기능을 충족시키기 때문이며 민속화를 활용한 시각디자인은 국제화 시대에 대비한 동양 문화에 대한 정체성의 확립을 갖게 할 수 있다. 뿐만 아니라 다양하게 변화하는 시대에 적응하기 위해 현대 디자인에 민속화를 접목시키는 것은 앞으로도 계속 탐구할 영역일 것이다.

이상의 것을 목적으로 문헌조사와 예문을 드는 방식으로 3국의 민속화에 나타난 여러 가지 특징을 짚어 가면서 분석 연구코자 한다.

제2장 민속화의 개념과 사상적 배경

제1절 한·중·일 민속화의 이론적 배경

민속화(民俗畵)란 ‘각 민족의 고유한 세대 풍속을 그린 그림’이다.

한국 민속화는 서민적 미의식이 물씬 배어진 회화세계이며 민중생활을 소재로 하였고 익살, 해학을 표출한 ‘백미’를 맛 볼 수 있는 그림이기도 하다. 특히 조선후기에 유행한 민속화는 서민정서이기도 하다. 하지만 민속화보다도 민화(民畵)라는 개념으로 더 많이 알려져 있다. 본래 조선시대의 서민계급들을 중심으로 하여 민족, 일상생활의 신앙, 소원을 위한 것과 교화(教化), 미의 추구 등의 비교적 실용적 개념에서 출발된 독특한 민족미술의 양식이다. 이를 두고 ‘민족화(民族畵)’ ‘겨레그림’ ‘민속화’ ‘민중화(民衆畵)’라고도 말한다.

중국에서 민속화는 민간화(民間畵)로 더 많이 알려져 있다. 중국 민속화는 중국화중에서 전문화가, 문인화가(文人畵家) 이외의 회화를 생계유지의 수단으로 하는 길거리 예인들이 그려낸 여러 가지 그림 가운데의 한가지라고 볼 수 있다. 그것들은 색채가 아름답고 화려한데 시적 의미나 화경(畵境) 등 문화를 내포한 전문화가, 문인화가들의 그림과는 달랐고 일반 문화층 서민들의 사랑을 받았으며 민간화 또는 장인화(匠人畵)라고도 불렸다. 엄격한 기술 훈련을 받지 못하였음을 알 수 있고 문인화에 비길 때 문학과 이론 수양이 부족하기는 하지만 성실하고 열렬한 장점은 문인화도 비길 수 없을 만큼이다. 중국 민속화의 주요한 부분으로는 민간세화(民間年畵)인 멘셴(門神)이 있는데 이것을 속칭으로 ‘희화(喜畵)’라고도 한다.

일본의 민속화는 우키요에(浮世繪)를 손꼽을 수 있다. 17세기에서 20세기 초, 에도 시대에 성립된 우키요에는 당대(當代)의 세대와 풍속을 긍정적으로 평가하며 현재 양식 또는 당세풍(當世風)이라는 의미도 겸하게 되는데 당대 사람들의 일상생활이나 풍경, 풍물 등을 주제로 그려낸 민속화의 형태이기 때문에 모든 우키요에 화가들은 항상 시대를 약간 앞서가는 첨단 의 풍속과 유행하는 화제에 관해 왕성한 호기심을 보이며

그에 대해 민감하게 반응했던 것이다.

우키요에 이외에도 오쓰지방에서 그려진 ‘오쓰에(大津繪)’, 한국의 ‘이발소 그림’쯤으로 이해되는 ‘도로에(泥繪)’, 사찰이나 신사 참배 시 공양물로 그려진 ‘에마(繪馬)’ 등도 있으나 잠시 그려지다 사라졌거나 필법이 지나치게 떨어진 관계로 전통의 풍습을 대표하는 작품은 역시 우키요에라 할 수 있다. 따라서 분명히 우키요에는 미술 작품이면서 동시에 그 시대 서민의 가장 신선한 단면을 보여 주는 현대의 매스미디어와 같은 정보 제공의 역할을 수행하고 있다고 볼 수 있다.

3국은 이와 같이 서로 다른 사회적 배경을 안고 발전해 왔으나 한국·중국은 대부분 미술 수업을 제대로 받지 않은 서민 대중들 속에서 작품 활동이 이어져온 것에 비하여 일본은 입장이 조금 달랐다. 일본은 10대, 20대씩 미술가 집안으로 대를 이어 오면서 타인의 주문에 의하여 우키요에 뿐만 아니라 문인화, 인물화 그리고 사찰의 불상이나 불화, 요식업의 간판, 유랑극단의 광고 그림까지 모두를 그리는 전천후 작가들로 구성되어진 형태로 발전해 왔다.

제2절 한·중·일 민속화의 역사와 발전

한국 민속화는 그 역사가 고대로까지 거슬러 올라간다. 엄밀히 말해서 민속화는 선사시대의 모든 원시 미술과 맥락을 같이 하고 있다.

청동기시대 울주의 암벽화에 호랑이, 물고기, 사람과 같은 그림과 고구려 고분벽화와 천정그림은 그 내용과 양식이 전성기의 민속화와 대동소이한 점은 민화의 발전양상을 보여주고 있다. 즉, 일상생활 풍속과 산수: 동서남북 중앙을 나타내는 용, 호랑이, 닭, 거북이, 황제 등 방위를 나타내는 짐승과 신, 무속에 나오는 천왕, 지신, 무덤주인공 부부 초상 등은 민화의 내용과 같다. 그 양식을 보아도 십장생계통의 해, 달, 구름, 사슴, 거북이, 등이 서툰고 투박하여 이치에 잘 맞지 않는 소박한 일반적인 민속화의 특성이 잘 나타나 있다.

백제 전에 부형된 산, 물, 구름, 바위, 나무 등과 신라 토기, 고구려 자기에 그려져 있는 그림들 대부분이 현존하고 있는 민속화와 그 내용과 양식이 비슷한 점으로 보아 이 시기와 고려를 통하여 민화가 특정 지어지며 발전하였음을 쉽게 알 수 있다. 고려의 민속화는 근엄한 일부 유학자들이 풍속도와 같은 속기 넘치는 화법을 무시한 그림을 못마땅하게 여겼던 까닭에 속화로서 저급하게 취급을 받았다.²⁾

특히 민속화가 갖는 주제들은 석기 시대의 암각화에 이어지며 보다 많은 공통점들이 삼국 시대의 고분벽화나 그 유물에 발견되기도 했다. 고구려 고분 벽화에는 안악3호분³⁾에서 그 모습을 볼 수 있고 통일신라시대에는 집 앞에 걸어 두던 처용도에서 고려시대의 무신도, 조선시대로 넘어오면서 분청사기와 불화를 통해 민속화의 흐름을 추정할 수 있다. 이때의 불화는 민간의 불화답게 비단이 아닌 마(麻)의 바탕에 해학적인 인물로 묘사하고 있으며 철화 백자의 문양은 변형이 심하고 해학적이었다.

18세기, 19세기가 되어서야 민간의 회화 즉 민속화가 역사의 전면에 등장하였고 기층문화가 역사의 새로운 주체가 되었다.

조선 후기인 19세기에 민속화가 유행하였는데 소비계층의 변화로 양반들과의 성장과 학문배경이 다르던 서민들의 예술 취향은 자신들에게 맞는 그림들을 요구하는데 바로,

2) 김철순, 「한국민화논고」, 서울:예경, 1995. p184

3) 황해남도 안악군에 위치한 고구려 고분이다. 벽화와 비문으로 알려져 있고 고구려 고분군의 일부이다. 1949년에 발견되었고 가치가 높은 보물들이 도굴되었다. 그러나 벽화는 좋은 상태를 유지하고 있다. 벽화 속의 남자와 여자는 중국 풍의 옷을 입은 채로 그려져 있다.

그 요구에 부응하여 민속화가 등장하였다. 19세기 민속화는 단순히 회화에 국한된 것이 아니고 여러 분야에서 광범위하게 영향을 미친 유행이었고 주도적인 회화로 급부상한 것이다.



[그림2-1] 안악3호분 전실 동벽 상단의 벽화

중국 민속화에서 세화의 기원은 고대의 멘센화라고 볼 수 있는데 이미 요순(堯舜) 시기에 나타났다. 멘센화는 한나라때 민간에서 신도(神荼)와 옥루(郁壘)라고 하는 두 형제의 그림을 문에 붙여 귀신을 막았던 데로부터 시작된다. 송나라때의 속칭으로 '사미도'라고 하는 그림은 현존하는 가장 오랜 세화이다. 그 외에 당대부터 시작되어 송대에 와서 흥행하였다는 일설도 있다. 그것 역시 멘센이 위주인데 세화는 멘센을 포함한다는 것을 알 수 있다. 멘센은 중국의 도교(道敎)와 민간에서 공동으로 신앙하고 가택을 지켜줄 수 있는 신령으로 믿어왔다. 예로부터 설이 되면 문에 멘센을 붙여서 귀신을 쫓고 액을 막으며 가택을 보호하고 길하기를 기원하는 등 역할을 하였기에 많은 사람들의 보호신으로 사랑을 받아 왔다.

명·청 시기에는 더욱 많은 인재들이 송출되었으며 세화의 주제가 보다 광범해 지게 되었다. 인물·화훼·산수 등을 주제로 한 작품 외에도 '쥐가 딸을 시집보내다(老鼠嫁女)', '왕과가 닭을 욕하다(王婆罵鷄)' 등의 풍자민속화도 있다.

14세기부터 19세기까지 사이는 세화예술의 최고봉이었는데 당시 다양한 세화들이 많이 나타났다. 멘센화는 뜨락문에 붙이는 것, 대문에 붙이는 것, 뒷문에 붙이는 것 등으로 세부적으로 나뉘어 졌다. 또한 세화의 주제도 다양해 졌는데 역사 이야기와 신화전설, 성어와 산수화조 등이 모두 그림으로 나타났다.



[그림2-2] 쥐가 딸을 시집보내다 · 신도와 옥루

일본 우키요에는 일본의 역사에서 민속화로 등장했다. 우키요에 화가 가운데에는 가노 파(狩野派), 도사 파(土佐派) 출신의 화가가 많이 눈에 띄는데, 이는 당시 가노파로부터 파문을 당한 화가들이 우키요에로 전향을 했기 때문이며, 이로 인해, 우키요에는 무로마치 시대로부터 모모야마 시대까지의 풍속화에서 영향을 받았다.

에도시대(江戸時代1600~1868년) 도쿠가와 막부(德川幕府)는 1600년에 집권하여 일본의 경제적, 정치적인 안정과 평화를 확립하면서 계승되었다. 에도(江戸-동경)와 교토의 상인들은 막부정권 아래에서 부를 축적하여 점차 문화활동의 중심세력이 되었다. 간에이(寛永 1624~1644년)라고 불리는 이 시기의 회화들은 교토의 가모가와(鴨川) 강변의 유흥가에 모인 여러 계층의 사람들을 묘사하였다. '오사카'와 '에도'에는 이와 비슷한 지역이 있었는데, 이곳의 세속 즉 '우키요'라고 불리는 세속적인 생활방식은 덧없는 세상, 그저 그런 세상이란 뜻의 부세화(浮世畫) 즉 '우키요에'라는 예술 장르로 승화되었다.

18세기 초반까지 회화형식으로 제작된 '우키요에'는 대부분이 목판화였다. 후반기에 이르자 '우키요에'의 중심 활동은 교토-오사카 지역에서 에도 지역으로 옮겨갔으며, 이곳에서는 가부키 배우들의 초상화가 일반적인 주제가 되었다. 일반 서민들은 미인을 그린 '우키요에'에 큰 관심을 보였다. 18세기 후반까지 '우키요에'는 황금기를 누렸다. 도리이 기요나가의 작품에 나타난 키가 크고 우아한 여성의 아름다움은 1780년대 주요 테마였다. 1790년 이후에는 오늘날 유명해진 여러 화가들-기타가와 우타마로, 토스사이 사라쿠, 가츠시카 호쿠사이, 안도 히로시게, 우타가와 구니요시-에 의해서 새로운 형식이 도입되어 급속히 전파되었다.



[그림2-3] 일본 다카마쓰즈카 고분 벽화도·호류지 금당 석가정토도 벽화

유럽의 훌륭한 화가들을 포함한 19세기 후반의 여러 서구화가들에게 ‘우키요에’는 외국의 미술형태이상의 의미를 지닌다. 그들은 우키요에의 양식과 원근화법, 그리고 색채의 사용법 등을 이용했다. 또한 이들은 서구 미술에서는 거의 볼 수 없었던 자연을 주제로 사용하여 화가들의 주제에 대한 선택의 폭이 넓어졌다. 메이지시대 (明治時代 1868~1912년)의 도래와 정부의 서구화 정책에 따라 주제와 생명력으로 대중과 가까웠던 ‘우키요에’는 급속히 쇠퇴했다. 한편, 에도시대 말엽에는 유럽미술의 영향을 받은 화가 수가 증가하였다. 마루야마 오쿄, 마츠무라 고슌, 이토 자쿠츠와 같은 주요 화가들은 일본과 중국, 서구 형식의 특징들을 모두 받아들였다.

제3절 한·중·일 민속화의 형태와 실용화

민속화로서의 민화는 민간생활 속에서 세시풍속에 따라 달라지는 실용적인 장식화나 기록화들로 가장 많이 그려졌고, 설날이나 명절에 사용되었다. 설날의 민화를 세화(歲畵)라고 불렀고 수성도·선녀도·신장도·호랑이그림·닭그림 같은 그림들을 사용했던 사실을 알 수 있다. 입춘 날은 내용이 민화그림과 꼭 들어맞는 글을 써서 붙였다. 닭이 새해의 덕을 밝히고, 개가 지난해의 재를 쫓는다는 등의 글귀가 바로 그것이다. 또 등화그림으로서 호랑이·개·매·늑대·사슴·토끼 등이 나타나 있다. 단오절은 민화의 입장에서 볼 때 부채의 명절로서 단오선이라 해서 부채에 선면화(扇面畵)를 그리는 풍습이 있다. 혼례식에 쓰이는 큰 규모의 민화로는 모란병·백자도병·화조병 같은 것을 들 수 있다. 돌잔치에는 주로 화조병 같은 것이 쓰였는데 애기병풍이라 하여 작은 병풍채가 특색이다. 일생일대 최고의 잔치는 환갑잔치로 옛날에는 여러 가지 축수도(祝壽圖)를 선물로 받았다. 장례식에도 그 행사에 알맞은 그림을 사용했는데, 놀랍게도 혼인식에 쓰이는 모란·연꽃 그림이나 용과 봉황의 그림이 장례식에도 사용되었다. 불교 장례식에서는 팔금강·십이지신상·수성도 같은 것을 하늘 높이 띄웠다.



[그림2-4] 무동·화조도·청룡도

그 외에 문자도가 있는데 문자도는 글자에 그 내용의 그림을 결합한 글씨그림이라

고 할 수 있는데 사회의 윤리덕목을 주로 여덟 글자로 표현한 효제문자도(孝悌文字圖)의 형태로 많이 남아 있다. 조선시대의 중심 학문이었던 유교와 학문학의 영향에 따라 민중들에게 점차 문자도는 다양한 교육적인 의미와 상징적인 문화 아이콘으로의 역할을 했다고 볼 수 있다.⁴⁾

오늘날 세계적으로 유명해진 책거리도(冊架圖)는 호화로운 잔치에 쓰이는 병풍에 그려진 민화이다. 제사 때에는 감모여재도(感慕如在圖)라고 불리는 사당도가 흔히 쓰였는데, 사당그림 가운데 위패를 붙이는 공간이 마련되어 있다.

중국에서 가장 실용적으로 쓰이는 민속화는 해마다 음력 정월 초하루 설이 되면 많은 지역에서 문에 붙이는 세화, 멘셴 및 주련(對聯)이다. 예로부터 사람들은 세화를 실내에 붙이고 대문에 멘셴을 붙이는 것이 오래 동안 흥행 되었는데 새해의 길함과 행복을 기원하고 액을 막기 위해서이다. 세화는 낭만적인 민간화 형식으로 중국인의 아름다운 염원을 구현하여 민간에서 큰 사랑을 받고 있으며 세계적으로 이용하는 사람이 가장 많은 예술품의 하나이다. 세화는 색채가 뚜렷하고 경사스러운 느낌을 주고 주제는 대부분 길함과 즐거움, 기쁨과 아름다움이다.



[그림2-5] 멘셴 그림·홍빠오

세화에는 간단한 스토리가 담겨 있으며 장식성과 취미성이 크고 사람들의 주관적인

4) 김병언, 「조선후기 제주도 문자도 연구」, 성신여자대학교 대학원, 석사논문, 2008, p.17

염원을 직접 보여준다. 세화는 1년에 한번 붙이면 1년 동안 감상하게 되기 때문에 중국어로 연화(年畵) 즉 세화라는 이름을 가지게 된 것이다. 오늘날에도 세화는 중국에서 출판양이 가장 많은 그림이다. 세화의 실용성도 계속 확대되어 달력과 서포로 제작되고 있다.

중국에서 설돈을 넣는 작은 봉투-홍빠오(紅包)에도 세화가 그려져 있는데 주로 아이그림이 많이 그려져 있다. 사실 홍빠오는 설에 어른들이 아이들에게 주는 설돈인데 의미는 아이들이 악을 피하게 할 수 있을 것이라는 염원이 담겨져 있으며 부적과 비슷한 역할을 하고 있다.

일본의 우키요에는 미술 작품이면서 동시에 그 시대의 가장 신선한 단면을 보여 주는 현대의 매스미디어와 같은 정보 제공의 역할을 수행하였다는데서 알 수 있는 바와 같이 우키요에는 실용화 그림이라는 것을 더 한층 깊이 이해할 수 있다.

우키요에는 대개 화려하며 감각적이고 선과 색채가 강렬하다. 이것은 당시 서양과의 무역을 통해 서양화의 사실주의와 원근법등의 영향을 받은 탓도 크다.



[그림2-6] 실용적 우키요에

그러한 의미는 세련된 욕망의 발산처인 유흥거리는 유곽과 가부키 등을 공연하던 극장거리가 그 대표적 존재였다. 17세기의 에도는 상업적으로 번성한 곳이었다. 그에

따라 유흥가가 번창했고, 그것을 그림으로 그리는 일이 흔했다. 당시 유행한 가부키, 유곽 스모 등의 풍속은 우키요에의 주제로 즐겨 사용된 것은 당연한 일이라고 할 수 있다. 일본 특유의 장식성이 우키요에에 이르러 그 이용목적과 어우러져 더욱 두드러진다고 생각된다. 즉, 가부키 극의 발전과 함께 극장이나 유흥가의 모습이나 가부키의 배우 등을 그리며 가부키 극장의 간판에 까지 사용되는 등 보다 상업적으로 밀접한 관련을 맺었기 때문에 더욱 장식적인 경향으로 흐르지 않았는가 생각된다. 이와 같은 특징은 당시의 일반서민들을 즐겁게 했음은 물론, 서양 회화에도 많은 영향을 끼쳤다.

에도 시대의 이러한 유흥가 풍속을 바탕으로 미술과 문학 그리고 예능 분야에서 풍요로운 결실이 맺어졌다는 사실은 널리 알려져 있지만, 그 중에서도 특히 우키요에는 가장 큰 결실이 아닐 수 없다.

목판화를 중요한 표현 수단으로 채용했다는 바로 이 점이 다른 화파와는 명백히 구별되는 점이며 우키요에 화파의 큰 특징 가운데 하나이다. 원래 우키요에는 대중적인 회화 수요층을 전제로 한 회화였으며, 따라서 한 장의 원화에서 똑같은 복제화를 대량 생산하여 염가에 제공할 수 있는 목판화야말로 대중적 수요에 가장 잘 맞는 실용적 그림이다.

제3장 한국 민화의 정의와 개념

제1절 민화의 변천과정

1. 고대로부터 삼국시대까지

우리가 흔히 알고 있는 민화들은 거의 모두 조선시대 후기에 그려진 것이다.

그러나 민화의 연원은 그보다 훨씬 거슬러 올라간다. 민화에 있어서 그 뿌리가 상당히 깊다는 것이다. 따라서 민화의 몇몇 주류를 조선후기 민화에서만 찾는 것은 출발부터 잘못된 시각이 아닐 수 없다.

한국 민속화가 제대로 그림을 배우지 않은 사람들의 가식 없이 자유롭게 그린 그림이라는 데서 발생 시기를 한국 회화사(繪畫史)와 때를 같이 하지 않나 추측해 볼 수 있다.

한국 회화사적 배경을 볼 때 민화는 발생 시기를 정확히 알 수 있는 객관적인 근거나 문헌 기록은 없지만 민화의 기원은 선사시대 암각화(岩角畵)에서 물고기, 거북, 사슴, 호랑이 등에서 민화의 원초적인 화맥(畵脈)을 찾을 수 있다.

신석기 시대의 기하학적으로 단순화되어 그려진 선화나 암각화 등은 분명하게 민중 회화의 성격을 띠고 있다. 또한 민화는 삼국시대의 고분 벽화로 그려졌던 사신도에 그 뿌리를 두고 있다.

사신도에는 동서남북의 방위를 나타내고 우주의 질서를 지키는 네 가지 상징동물, 즉 청룡(靑龍), 백호(白虎),朱雀(朱雀), 현무(玄武)가 각각 그려져 있는데 특히 호랑이와 용은 조선시대 민화에도 자주 등장하는데, 고분 문화시대에 널리 통용되던 어떤 체계적이고 상징적인 의미 내용이 이어지고 있다고 볼 수 있다.

고구려 벽화의 사신도(四神圖), 신선도(神仙圖), 백제 산수문전의 산수도 등은 민화적 소재이며 특히 처용설화에서 처용의 화상을 물선주에 붙이면 역신이 들어오지 못

한다는 벽사를 위한 그림을 대문에 붙였던 풍습은 조선 말기까지도 별성마마 그림 등을 붙이던 풍습으로 이어졌다.

또한, 백제전(百濟傳)에 부조(浮彫)된 산, 물, 구름, 바위, 나무의 뜻과 모양은 조선왕조의 민화에 유사하며, 신라 토기(土器)와 고구려 자기(瓷器)에 그려져 있는 그림들과 고려시대의 그림, 도자기, 가구에는 현재 남아있는 민화의 비슷한 그림이나 무늬가 수없이 나오고 있다.⁵⁾

2. 고려부터 조선 전기 시대까지

민화가 순수한 회화적 양식으로 화폭에 그려지기 시작한 것은 고려시대 이후 조선시대로 보여지며, 본격적으로 발전한 시기는 조선후기인 18~19세기로 양반사회의 회화수요가 증가되고 그들이 후원자로 등장하고, 또 그림가게의 등장과 유랑공장(流浪工匠)의 활동으로 민화의 유통이 활발해졌기 때문이라고 볼 수 있다.⁶⁾

조선시대의 문화는 18세기, 영조, 정조 두 임금의 치세(治世)에 꽃을 피우게 되었다. 실제로 민속문화의 원형의지가 싹틔던 17세기는 정치적으로 사대주의에 대한 비판의 기류가 있었고, 사상적으로는 실학사상에 나타나는 자연과학에 대한 열의가 고조되었던 시기이다. 또한 18세기에는 전반적인 경제력 성장에 따라 하층 평민 가운데 경제적 부를 축적하는 새로운 계층이 증가하면서 사회가 안정되고 삶의 질이 향상되었던 시기이기도 하다.

조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)에 세화에 대한 기록이 상당 수 있는데 세화는 벽사, 액막이 그림으로 사용 목적상 일회용이었다. ‘김매순(金邁淳)(1776-1840)의 열양세시기(陽歲時記)를 보면, 세화에 대해 다음과 같이 설명하고 있다. 세화(歲畫)는 세배(歲拜), 세찬(歲饌), 설빔 등과 함께 설날의 대표적 풍속 중 하나였다. 정월 초하루 날 이른 새벽에 대문에다 각종 그림을 붙여서 잡귀가 들지 못하도록 하는 벽사도, 액막이 그림이다.’ ‘또한, 세화의 내용에 대해 약간의 차이를 보이고 있는 홍석모(洪錫謨)의 동국세

5) 김철순, 「한국미술의 깨달음과 생명」, 1977, p.188

6) 김은지, 「민화의 색채표현기법과 채색재료 연구」, 이화여자대학교 대학원, 석사논문, 1993, p.5

시기(東國歲時記)(1849-)의 내용을 보면, 도화서에서는 수성(壽星), 선녀(仙女), 직일장군(直日將軍)의 그림을 그려 임금에게 드리고, 또 서로 선물하는 것을 이룸 하여 세화라 하였다고 한다.' 세화의 풍속이 민간에게도 퍼져 오늘날 민화라고 불리는 것도 한 연원이 됐다.

3. 조선 중기부터 조선 말기까지

조선 중기(1550-1700)는 명종 연간부터 후기의 새로운 경향이 나타나기 전인 숙종 연간까지로 잡는다. 이때는 1592년에 일어났던 임진왜란과 정유재란, 병자호란, 정묘호란 등 계속되는 전쟁으로 인해 정치적으로 매우 불안한 시기였다. 그럼에도 불구하고 회화에 있어서는 특색 있는 한국적 화풍을 형성하였던 중요한 시기이다.

또한 중기와 후기를 잇는 윤두서의 그림에서는 산수화에 있어서의 전통성과 함께 후기 풍속화의 발전을 예고하는 여러 풍속화들이 있어서 주목된다.

이러한 산수화뿐 아니라 화조(花鳥)나 영모화, 사군자 등에 있어서도 한국적인 정취가 물씬 풍기는 독특한 화풍을 형성하였다. 동물화에 있어서는 이암이나 김식, 조속 등이 수묵(水墨)의 물결법으로 따듯하고 정감 어린 개나 소, 까치 등을 그려내어 회화의 세계를 더욱 풍성하게 하였다.

조선 중기의 회화는 조선 전기의 전통을 이어 계승하는 가운데 새로운 화풍을 수용하는 다양한 면을 보이면서 특유의 양식을 발전시켰다.

조선시대 후기(약 1700-1850)는 한국 회화사에 있어서 가장 활발한 활동을 보였던 시기라고 할 수 있다. 가장 두드러진 것이 정선에 의해 이룩된 진경산수화의 완성과 김홍도에 의한 풍속화의 발전 등 민족의식의 발현에 의한 새로운 화풍의 형성을 들 수 있다. 우리가 흔히 알고 있는 민화들은 거의 모두 조선시대 후기에 그려진 것이다.

이를테면 민화의 호랑이와 용의 상생 상극은 고분벽화의 사신도 청룡과 백호의 미묘한 상관관계에 집약되어 있다고 볼 수 있다. 사신도의 네 마리 동물 형상은 이처럼 오랜 세월 동안 내려오면서 사람들에게 의해 되풀이 그려지고 정형화되어 조선시대 민화를 낳게 된 것으로 보인다. 따라서 민화는 조선후기 자생한 것이 아니라 고급회화를

오랜 세월 동안 퇴폐가 모방하는 데에서 서서히 형성된 것으로도 볼 수 있는 것이다.

서양 화법이 수용되어 사용되면서 민화의 발전에 큰 변화를 가져왔다. 민화는 상업의 발달로 인해 부유한 상인 계층이 늘어나면서 발전한다. 말하자면 전반적으로 생활이 향상됨에 따라 일부 계층에서만 향유되던 그림에 대한 수요가 급증하게 됨에 따라 이러한 수요를 충족시켜주는 수단으로 민화 양식이 발전하게 된다.

자료에 의하면 18세기 초인 숙종 말년부터 19세기 중엽인 철종 무렵까지 하층민의 신분적 향상이 나타나는데 양반이 급속도로 많아지게 된다.

하층민이 상층민의 문화적 영역을 탈취하여 신분상승욕구를 드러내는 단계를 넘어 하층민 일반에 유포되는 단계로 들어서면 그 도상은 본래의 의미를 잃고 다양한 형식의 난무 상태를 이루게 된다.

조선시대 말기(약 1850-1910)는 역사적으로 다사다난(多事多難)한 여러 사건을 겪게 됨으로써 회화에 있어서도 많은 변화를 가져오는 시기이다. 이러한 시대적 상황은 회화에도 영향을 미쳐 조선 후기와는 많은 차이를 드러낸다. 그 첫 번째가 조선 후기에 피어났던 민족의식이 약화되어 진경산수(眞景山水)나 풍속화가 급격히 줄어든다는 점이다. 몇몇 화가들에 의해 진경산수나 풍속화의 맥이 이어지기는 했으나, 후기에 보였던 약동하는 인물의 힘이나 해학성은 사라지고 형식만을 취한 그림이 그려지게 되었다. 그러나 이러한 전통은 민화로 흡수되어 새로운 형식으로 태어나게 된다.



[그림3-1]칠성님도·미인도·단오풍경

제2절 민화의 기법

1. 형태의 특징

민화가 민속화로써 지닌 적극적인 미감(美感)은 그간의 일반회화에서 볼 수 없는 미감이 민화의 표현에는 해학적 성격과 특징, 즉 독특한 한국 맛이 들어 있다는 것이다. 따라서 민화와 일반회화의 조형적 가치처럼 동일한 조형원리로 파악해서는 안 된다. 물론 민화도 회화의 한 분야이다. 그러나 일반적으로 전통적 회화는 먹의 농담처리와 설채(設彩)라는 재료 및 기법상의 특징으로 화면의 깊이나 대상의 리얼리티가 보다 효율적으로 드러나는 것을 목적으로 한다. 그러나 민화는 이처럼 전통회화의 사군자나 수묵화처럼 감상화의 격식을 차린 그림이 아닌 자연스러운 표현이기에 친근함이 더하는 그림이다.

민화의 공간 연출 상에서 쉽게 드러나는 점은 형태의 이상성(理想性)이다. 사물을 충실하게 묘사하고 있는 사실적인 민화는 귀하다. 이런 의미에서 볼 때 분명히 민화는 전통 회화의 기법과 화법에 얽매지 않는 구도, 원근 등이 모두 자연스럽게 표현되었다고 할 수 있다. 민화를 그린 당시의 장인 들은 삼원법을 알고 있었고 중앙투시법(中央透視法)을 모를리 없었으나 그들은 화폭 안에서의 여러 물체, 형상의 짜임새와 새로운 질서를 더 중요시했다. 진출색과 퇴거색을 통한 원근법, 중요한 것을 크게 그렇지 않은 것을 작게 그리는 법 등을 자유롭게 구사했다.⁷⁾

대상의 대소비례의 무시는 작가의 주제에 대한 관심도를 강조하고 있다. 대표적인 그림은 송씨부인도를 들 수 있다. 그림에서 나타나는 것과 같이 인물배치에서 주인공을 강조하기 위해 화면의 아랫부분에 그려진 네 사람은 마치 인형과 같이 작게 표현하여 주대종소법(主大從小法)을 사용하였다. 여기에는 민화만이 가질 수 있는 유머와 해학의 의미가 깃들어져⁸⁾ 있다고 본다.

공간의 상하원근(上下遠近)의 무시는 여백의 활용으로 공간의 분할과 연속을 임의대로 할 수 있는데 화폭에서 상단과 하단에 여백을 사이에 두고 별개의 공간을 분할하

7) 김철수, 「한국의 민화」, 서울: 중앙일보사, 1978, p.198

8) 김택민, 「민화의 특성을 통한 현대적 조형 연구」, 한남대학교 대학원, 석사논문, 2007, p.29

면서 연속되게 하는 것이다. 공간의 상하에 관계없이 대담하게 여백을 활용하였으며 여백의 위치에 따라 좌우·상하로 나누어지는 공간은 별개일 수 있으나 연속적인 것이며 또한 그 연속성은 화면 밖으로 나가고 있다고 볼 수 있다. 그러면 각 부분의 공간은 독립된 것 같으나 전체적으로 하나로 뭉쳐져 있는 것이다.

시점의 일원화 탈피는 시점을 삼차원 공간의 세 개의 축 안에서 자유롭게 이동하는데 보는 사람의 눈을 한 자리에 고정시켜 투시하지 않고 자유롭게 이동하여 대상물 전개(9)의 다면화(9)를 보여 준다.

시간의 연속과 동시성은 한 화폭의 개념공간에 한 권의 책을 읽듯 많은 이야기를 하고 있다. 하나의 화폭 안에 사계절의 시간을 나타낸다고 해도 모순이 되지 않는 까닭은 화면 밖에서 보는 시각관이 아니라 화면 안에서 만들어내는 시간의 작용 때문이다. 이와 같이 민화의 구도는 원경이나 근경의 개념이 통하지 않을 만큼 배경을 무시하고 도형을 단순한 하나의 조직된 틀로 만들어 내었다. 시점에 있어서도 서로 다른 자유로운 시점을 이용하도록 하고 형태는 실제의 상식적인 원형을 유지하려 했다는 특징을 갖고 있다.

2. 선의 특징

민화의 형태표현은 많은 경우 자유롭게 과장하거나 단순화시키는 경향이 있다. 이런 점에서 민화는 대상의 존재성을 육박하거나 필력 자체에 의미를 부여하지 않고 작가의 감각이나 호흡의 리듬에 따르는 필세(筆勢)에다 주로 선을 써서 대상의 여러 관계 개념인 윤곽을 분뜨며 걸어가는 듯한 방식을 취하고 있다.¹⁰⁾

많은 민화의 선은 두툼하고 힘차다. 그러면서도 모난 데가 없고 부드러워서 물 흐르듯 미끄러진다. 그러기 때문에 조선조 민화의 형상은 원만하면서도 민화의 선은 빠르게 그려서 속도와 움직임을 느끼게 한다. 같은 내용의 그림을 몇십년 수없이 반복하여 그렸기 때문에 복잡한 듯하면서도 단순화되어 버리는 표현을 나타낼 수 있었고 또 단

9) 임두빈, 「민화란 무엇인가」, 서울: 서문당, 1997, pp.43-70

10) 이우환, 「이조의 민화」, 서울: 열화당, 1977, pp.38-39

몇 분 동안에 한 폭의 그림을 그려 낼 수 있는 빠른 속도감은 다른 그림에서 찾아보기 힘든 면이다. 민화는 전통적인 선의 기법을 탈피한 다양성을 보여주어 단순화나 과장에서 또한 반복적인 수법에서 추상형에 가까워지고 그것을 때로는 비현실의 형태로 나타나게 되어 사실적 형태의 대립적인 표현으로 묘사된다.¹¹⁾

3. 색채의 특징

민화의 조형미 중 가장 주목 받는 것이 바로 색채미(色彩美)인데 민화의 색채는 세상을 오행의 원리로 설명한 무속과 오행사상에서 유래하였다고 한다. 민화의 색은 감각적인 색보다 주관적인 색을 많이 사용하였는데 대체로 높은 채도의 원색을 대담하게 사용하여 뚜렷하고 밝은 색감을 나타내고 있다. 색채에서는 대부분 농담(濃淡)이 없는 두터운 설채(設彩)로서 시각적 효과와 관련된 운곽 묘사에 치중하였다. 민화 색채 표현에서 색가의 미(色價의 美), 진채의 미(眞彩의 美), 보색의 미(補色의 美) 등이 있다. 민화에 나타나 기본적인 색은 오방색(五方色)인데 이는 조화와 변화로 본 무속(巫俗)과 오행사상(五行思想)등에서 유래되었으며, 그 변화와 배합, 안분에는 회화적인 원칙 이외에도 철학적인 뜻이 담겨져 있다. 또한, 화공들은 대상의 색깔보다 그림 안에서의 색의 질서를 세우기 위해 주관적인 색가(色價)를 더 중요시 했다. 따라서, 그들이 가장 중요하게 여긴 것을 색의 빛깔이었다.¹²⁾ 색가란 2개 이상의 색채가 나란히 모아져 있을 때 색채가 갖는 명도, 채도, 또는 색상의 상호관계를 말한다.

민화에서는 대상의 색상보다 그림 안에서의 색의 질서를 세우기 위해 주관적인 색가를 중시 하였는데 이러한 예는 흔히 책거리 그림에서 볼 수 있다. 전체적으로 알록달록하지만, 원근법, 색채, 구도 등의 불합리성이 시공과 현실을 초월한 아름다움과 미이다. 민화는 남(藍), 주(朱), 황, 녹을 기본 색으로 한 홍, 자, 흑, 백이 곁들여진 색상을 엮었으며 같은 색상계열을 사용하면서도 색채표현 면에서 많은 변화를 주었다.

민화는 진채를 사용하는 표현 양식으로 그려졌으며 민화에서 느낄 수 있는 색채의

11) 김택민, 「민화의 특성을 통한 현대적 조형 연구」, 한남대학교 대학원, 석사논문, 2007, p.29

12) 조자용, 「조선시대 민화」, 서울 예경산업사, 한민화 서론, 1989, p.274

아름다움은 고분의 벽화, 건물에 그려지는 단청(丹青), 어린이나 여인 옷의 색동, 노리개 등의 장신구 등 한민족의 전통적인 색감과 직결되는 것으로 사실적인 색채표현보다는 고유색의 구조적 질서에 치중하고 주관적인 색의 가치를 추구하였다.¹³⁾



[그림3-2] 진채의미를 엿볼 수 있는 민화

이렇게 민화의 색채적 특징인 진채는 여러 빛깔을 배합하여 조화의미를 연출했다. 주로 사용하는 것은 수채(水彩)였지만 고급품에는 유채(油彩)를 사용하기도 했다. 민화의 채색은 색상의 대비와 조화, 명도(明度), 채도(彩度)의 조화를 중시하면서 독창적인 진출색(進出色)을 많이 썼으며 두툼한 선의 경내에 차가운 색보다는 따뜻한 색을, 명도나 채도가 낮은 색보다는 밝은 색을 사용하여 색의 아름다움을 추구하였다.

진채의미(眞彩의美)는 초충도(草蟲圖), 연화도(蓮花圖), 문자도(文字圖), 현무도(玄武圖)등에서 볼 수 있다.

그 다음으로 보색의미인데, 민화의 색채구성은 강렬한 원색들 사이의 대비 효과를 강조하고 색면의 평면성을 강조함으로써 장식효과를 높인다. 민화의 원색이 사용됐던 방법을 보면 흔히 색조의 회화에서 볼 수 있는 것처럼 중심적인 색채를 기준으로 화면전체의 색조가 증감의 원리에 따라 조절되고 있는 것이 아니라, 화면에 등장하는 각 사물의 개별적 색상에 따라 가장 강렬하고 밝은 색채가 칠해진다.¹⁴⁾

13) 김호연, 「겨레의 미의식과 전담의 가시적 표현」, 한국민화, 1980, p.273

제3절 민화의 기능과 역할 및 분류

1. 대중적 이미지

민화를 필요로 했던 시대의 생활과 연관시켜 생각해볼 수 없다. 민화는 회화 이면서 전통회화에 비해 생활미술의 성격을 강하게 띠고 있다. 민화의 소재들은 순수 감상을 위한 것들도 있긴 하지만, 기복(祈福), 축사(逐邪), 벽사진경(辟邪進慶), 권선징악(勸善懲惡)과 같은 기원이나 소망, 그리고 민간신앙이나 종교적인 측면을 강하게 띠고 있는 것들이 대부분이다. 또한 효(孝), 제, 충(忠), 신(信), 예(禮), 의(義), 염(廉), 치(恥)의 여덟 글자로 이루어진 문자도를 보면 일상생활의 도덕이나 윤리규범이 담겨있고, 책거리 그림에는 학문존숭의 뜻도 내포되어 있다. 특히 문자도는 당시 서민대중을 유교적 도덕관으로 교화시키는데 상당한 역할을 하였다고 생각된다. 값싼 가격으로 대량보급이 가능했던 문자도는 서민사회를 유교적 도덕이나 윤리속에 질서 있게 유지될 수 있도록 하는데 큰 기여를 했다고 믿어진다. 한편, 연꽃의 ‘연(蓮)’은 곧 ‘연(連)’과 발음이 같기 때문에 ‘연이어 계속’이라는 의미로 해석된다. 이것이 연밥을 쪄는 새의 의미와 결합하여 ‘연생귀자(連生貴子)’, 즉 귀한 아들을 끊임없이 낳는다는 뜻이 되는 것이다. 또한 물고기는 한 번에 수천 수만 개의 알을 낳기 때문에 예로부터 다산의 상징물로 널리 알려져 왔다. 연꽃과 물고기 등이 많이 그려진 것은 부귀영화나 부귀다남, 자손번성 같은 민간의 소박한 염원을 적극적으로 표출된 결과이다.

이렇게 볼 때 민화는 선조들의 꿈과 사랑, 도덕과 윤리, 신앙과 종교, 학문, 존숭 등의 내용을 표현하는 다양한 기능과 역할을 지니고 있었음을 엿볼 수 있다. 이 외에도 민화가 지니고 있는 무엇보다도 중요한 기능은 장식의 역할이라고 생각된다. 민화는 대개 화려한 채색과 뛰어난 장식성을 지니고 있음이 확인된다.

특히 산수·인물·영모·화조 등 다양한 주제의 그림들 중에서도 현재 남아있는 민화의 절대 다수의 화조화로 이루어진 것을 보더라도 민화의 장식적 기능이 대단히 컸던 것을 알 수 있다. 물론 화조화에서도 서민 대중이 바라는 소박한 소망과 기원을 담고 있는 것이 사실이지만 그와 함께 장식적인 면에서도 매우 큰 역할을 했음이 분명하다.

14) 임두빈, 「한국민화의 미학적 고찰」, 미술세계, 1989, p.266

2. 실용 미술적 개념

민화는 일상생활을 표현한 민속적인 그림이다. 미의식과 감정을 솔직하게 표현하기 위해 민중에 의해 생겨나, 사회의 관습에 따라 자연스럽게 제작된 대중적인 실용회화를 지칭한다. 민화 연구자인 조자용은 한국의 모든 회화를 한국화라고 하고 순수회화와 실용회화로 분류 하면서 민화란 넓게 보면 한화이지만, 좁게 보면 실용회화를 일컫는다고 말했다. 이런 실용적인 예로 민화의 사용은 다락문이나 벽장식에 민화를 사용하기도 하였으며, 종이에 그린 것뿐만 아니라 신부가 타는 꽃가마에 원앙이나 학을 조각했으며, 덮개로 호피와 같은 형질에 그린 민화를 사용하기도 하였다.¹⁵⁾ 때문에 민화는 민족이 공유할 수 있는 감정을 가지고 있으며 실용적 목적에 의해 그려졌다.

민화의 전통적 이미지 차용보다 민화의 자유분방한 표현양식과 팝 아트적 성격을 이해하고 현 시대의 우리 삶에 새로운 의미부여에 의한 상징적 이미지를 논리적으로 개척해 조형적으로 표현 하는 것이 민화의 시대적 정체성의 계승이라고 생각한다.

민화가 우리에게 알려진 것처럼 일반적으로 강렬한 색상대비를 이루는 것만이 아닌 중간색조의 부드러운 표현의 민화가 30%이상이나 존재한다는 실험결과가 있는데, 이는 현재 인사동이나 디자인 회사 등에서 민화를 이용하여 직물이나 벽지, 상품화된 그림 등을 제작할 때 이러한 중간 색조를 이용한 제품이 많이 출시되어 우리가 근자에 와서는 쉽게 발견할 수 있으며, 실내 장식의 경우도 강남에 위치한 ‘마르코폴로’(中食), ‘가온’(韓食) 등은 민화를 이용한 벽지, 커튼 등에 사용한 직물과 벽장식을 위한 그림 등, 다양하게 공간을 구성하는데 이용하고 있으며, 색상도 원색의 오방색 계열에서 벗어나 중간색조의 사용이 두드러져 편안하면서도 현대적 감각을 느낄 수 있도록 활용되어 있는 것을 감지 할 수 있었다. 이러한 사례는 우리 문화의 색을 대표하는 색의 선호도가 어느 정도 원색의 범위를 탈피하고 있음을 나타내 주는 좋은 예라고 할 수 있다.¹⁶⁾

이외에도 널판자, 대나무, 도자기, 가구, 문방구, 돛자리에 이르기까지 민화는 한국인의 일상생활 곳곳에 놓였다.

민화는 토속신앙과 세계관이 반영된 그림이다.

민화에는 주술적 신앙이 반영되어 있다. 이를 테면 세화(歲畵)가 있는데 주로 호랑이 그림이 많이 그려졌다. 이것은 복사구복 사상과 같은 백락이라고 볼 수 있다.

15) 윤열수, 「민화이야기」, 디자인하우스, 1995, p.14

16) 박혜성, 「조선시대 민화에 나타난 색채에 관한 연구」 -모란도를 중심으로-, 한국색채디자인학회, 2005, p.84

또한, 민화는 집단적 감수성의 표현이다. 동시에 민화는 ‘뽀’그림이다.

3. 민화의 종류와 주제

민화를 종류별로 하나하나 나누어 보면 여러 가지 분류방법이 있다. 용도와 기법, 재질, 주제 등에 의해 분류할 수 있는데 연구자에 따라 각각 그 방법과 내용이 다르며 이는 민화를 보는 관점에 따라 그 방법이 달라지기 때문이다.

일반적으로 민화의 화제(畫題)나 제재에 의한 분류가 가장 많지만 여러 가지 소재나 주제가 혼합되어 나타난 것도 많기 때문에 자세히 분류하려면 일반회화를 분류하는 것과 같은 수많은 항목이 필요하다.

그리고 민화가 대체로 도식적이지만 여러 주제, 범주로 되어 있어 다양한 구분이 요구되는바, 민화에는 불교적인 것, 도교적인 것, 유교적인 것을 비롯하여 여러 가지가 있으나 그 발생이 ‘민간신앙’과 결부되어 있어 이에 대한 구분도 요구되며, 시간의 흐름(사철), 행동의 움직임(행렬)으로 구분하여 나눌 수도 있다.

민화의 다양한 주제 중에서 물고기·거북·용·십장생·토끼·까치·불로초 등은 모두가 낙원의 상징으로 이해되었다.

민화를 주제별로 아래와 같이 나누어 볼 수 있다.

(1) 화조도(花鳥圖)

화조도는 민화 가운데 가장 많은 양을 차지하는 그림인데, 화조도에는 자연 속에 숨쉬는 온갖 꽃과 새들이 등장한다. 화조도에서 꽃과 나무에는 모란, 매화, 연화, 동백, 송죽, 오동, 석류 같은 것이 많으며 조류에는 꿩, 학, 오리, 원앙, 백로, 봉황 등이 즐겨 그렸다.

(2) 초충도(草蟲圖)

초충도는 화초에 벌과 나비 같은 곤충을 주로 그린 그림이다. 작은 풀과 꽃, 작은 곤충류를 그린 초충도는 특별히 과장한다거나 화려하게 그리지 않고 섬세하게 그려져 조용하고 그윽한 정감을 주어 주로 부인방, 신혼부부방에 장식되었다.

(3) 소과도(蔬果圖)

채소와 과일을 주제로 한 그림을 소과도라 한다. 과일은 텅굴이나 가지에 매달린 형

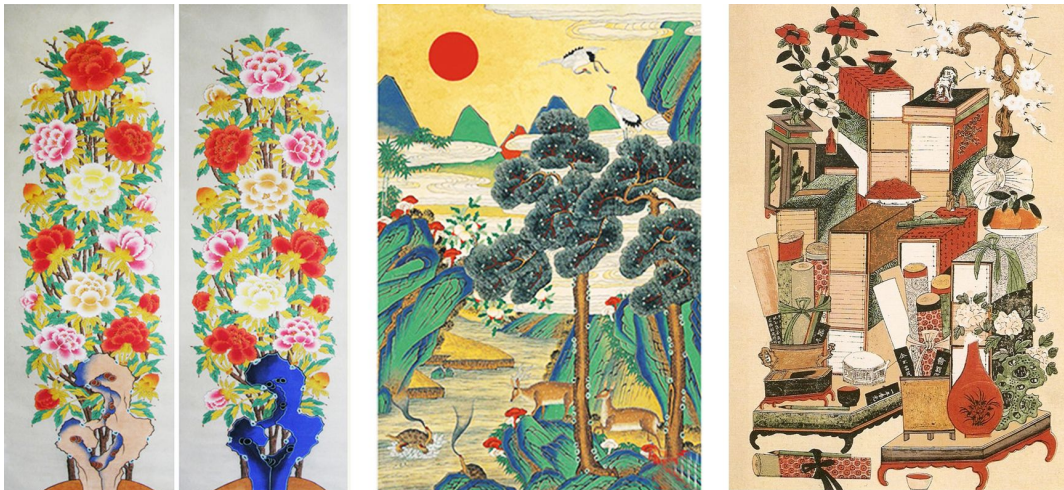
태로 많이 그리며 촘촘한 씨앗을 화면에 드러나게 그린다.

(4) 모란도(牡丹圖)

민화에는 모란이 단일 꽃으로 많이 등장한다. 모란의 색상은 홍자색, 백색, 홍색, 담홍색, 주홍색, 자색, 황색 등 다양한데 민화속의 모란꽃도 역시 다채롭게 표현된다.¹⁷⁾

(5) 십장생도(十長生圖)

십장생도는 해(日), 구름(雲), 바위(石), 물(水), 소나무(松), 대나무(竹), 학(鶴), 사슴(鹿), 거북(龜), 불로초(不老草) 등 불로장생한다고 여겨진 열 가지 동식물을 모두 한 화면에 그려 놓은 그림이다.



[그림3-3] 모란도·십장생도·책거리도

(6) 책거리도(冊架圖)

책거리란 책을 중심으로 문방사우나 이와 관련된 물건들을 구경한다는 뜻이다. 주로 선비들의 사랑방이나 서재에 장식되었던 그림으로 고매한 학덕을 쌓기 위해 애쓰는 문인들의 소망을 담고 있다.

(7) 문자도(文字圖)

문자도는 삼강오륜(三綱五倫)의 교훈적이고 길상적인 뜻을 지닌 문자를 통해 소망하는 것을 이루고자 하는 의도에서 제작된 그림이다. 효제도(孝悌圖)와 백수백복도(白壽

17) 박혜성, 「조선시대 민화에 나타난 색채에 관한 연구」 -모란도를 중심으로, 한국색채디자인학회, 2005, p.84

百福圖)가 주종을 이루었는데 대부분 병풍으로 제작되었기 때문에 그 쓰임새도 병풍의 역할에서 크게 벗어나지 않았다고 본다. 문자도를 크게 세 가지로 나누어 보면 ①용(龍), 호(虎), 구(龜) 등 수호적 상징 문자 ②부귀(富貴)·수복강녕(壽福康寧)·다남(多男) 등 부귀·길상(吉祥)을 뜻하는 문자와 그림 ③ 효제도(孝悌圖)라 불리는 효·제·충·신·예·의·염·치의 문자도

(8) 어해도(漁蟹圖)

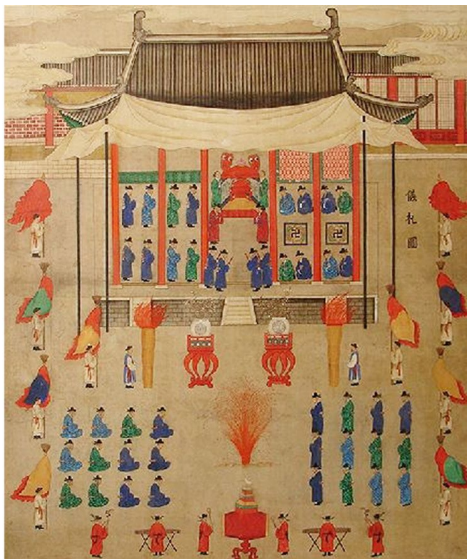
어해도는 물고기와 조개류 및 게 등을 그린 그림을 말한다. 어해도 그림을 즐겨하는 데는 다복다산(多福多産)의 염원이 담겨있기 때문인데 부부의 금슬로 상징하기도 하며, 벽사의 역할로도 쓰였다.

(9) 호도(虎圖)

민화의 호도에는 대부분 까치와 소나무가 등장하는데, 설화의 내용에 따라 까치가 약하면서도 가장 힘세고 무서운 호랑이를 끌러 주는 해학적인 내용을 담고 있다.

(10) 용도(龍圖)

용은 왕으로 상징되는 절대적 통치자의 모습으로 묘사되어 지배층의 신앙을 대변한다. 특히 민화 속의 용은 크게 귀신을 쫓고 재앙을 막아 준다는 벽사 신앙의 청룡과 비를 내리게 해주는 운룡(雲龍)이 대부분을 차지한다.



[그림3-4] 산수도·기록도·설화도

(11) 용호쟁패도(龍虎爭霸圖)

용호쟁패도는 호랑이와 용이 싸우는 모습이 그려졌다. 대부분 큰 호랑이와 그를 공격하는 용이 오른쪽에 보이며 불을 토하는 용의 모습은 뿔어내는 연기나 험상한 발톱으로 보아 위협적이며 이에 대응하는 호랑이도 만만치 않은 모습이다.

(12) 영수도(靈獸圖)

영수도란 수호신(守護神)의 성격을 갖는 상상의 동물을 그린 것이다. 사신도(四神圖)의 청룡, 백호, 주작, 현무는 영수의 대표적인 것이다.

(13) 백동자도(百童子圖)

백동자도는 사내아이들이 어울려 나무타기, 씨름, 닭싸움 등을 즐기는 모습을 담고 있는데, 아이들의 모습이 중국풍인 것은 중국에서 들어와 그 후 별로 변하지 않고 정착된 듯하다.

(14) 풍속도(風俗圖)

민화 속에 나타나는 풍속화는 주로 정겨운 서민 생활을 소재로 하여 풍속, 세대, 연중행사 등 여러 가지 생활상과 자연의 정경을 사실적으로 묘사한 그림이다.

(15) 신선도(神禪圖)

불로장생의 신선을 동경한 그림인데, 대개 배경을 생략하거나 간단히 그렸다. 신선으로 보이는 한 인물이나 동물이나 동자를 동행한 그림이 일반적이다.

(16) 산수도(山水圖)

민화에서 산수도는 큰 비중을 차지하는데 정통 회화의 관념 산수에서 크게 벗어나지 않는다고 본다.

(17) 기록도(記錄圖)

기록도는 전쟁, 임금의 행차 및 궁궐의 의식 등 사실에 기초한 그림이다. 마치 사진과 같이 풍속, 의제, 간제, 건축양식, 복식 등의 내용을 생생하게 담고 있어 민속적인 자료로도 가치가 높다.

(18) 수렵도(狩獵圖)

민화 가운데 가장 활달하고 힘찬 기상을 느낄 수 있으며 주로 무관(武官)이 거처하는 방이나 군사시설 등에 사용되었다.

(19) 설화도(說話圖)

설화도는 소설이나 설화의 특정인물과 관련된 고사를 소재로 한 그림이다.

제4장 중국 세화의 정의와 개념

제1절 세화의 변천과정

1. 고대로부터 당조까지

동한(東漢)시기의 ‘독단(獨斷)’의 기록에 의하면 먼 옛날 신도(神荼)와 옥루(郁壘)라고 하는 두 형제가 있었는데 그들은 전문적으로 귀신을 감독하는 사람이었다. 두 형제는 귀신이 사람을 해치는 것을 발견하면 그 귀신을 사슬로 잡아 호랑이에게 먹였기에 귀신들은 신도와 옥루를 아주 두려워하였다. 때문에 사람들은 문과 창문에 신도와 옥루의 그림을 붙여 귀신을 막았다.

기원 7세기에도 세화에 관한 또 다른 기록이 있었다. 당시 당조(618~907) 황제 이세민은 늘 악몽을 꾸고 잠을 이루지 못하였다. 그래서 그의 두 장군인 진숙보(秦叔寶)와 위지공(尉遲恭)이 날이 새도록 문밖에서 지켜주었는데 그때로부터 이세민은 편히 잘 수 있었다고 한다. 그 후 이세민은 화가를 시켜 이 두 장군의 위풍당당한 모습을 그림으로 그려 문에 붙이고 멘셴이라 불렀다. 이런 형식은 점차 민간에 전해져 다양한 내용의 멘셴화로 형성 되었다.

2. 송조부터 원조까지

현존하는 가장 오랜 세화는 송조의 ‘수조요조승청국지방용(隨朝窈窕呈傾國之芳容)’이 있는데 그림에는 왕소군(王昭君)·조비연(趙飛燕)·반희(班姬)·녹주(綠珠)가 그려져 있다.

이것을 속칭하여 ‘사미도(四美圖)’라고 한다.

당조 말기에 목판인쇄술이 발명된 이후 송조(960-1279)때부터 목판인쇄술이 세화제작에 도입 되었다.

그때부터 세화가 대량 생산되고 판매되기 시작했으며 크게 발전했다. 송·원 두 조대(朝代)를 거쳐 세화는 발전을 하였으며 명대에 와서는 이미 하나의 독립적인 예술 형식으로 자리 잡았던 것이다.

탄터우(灘頭)세화는 원조 때부터 흥행하기 시작하였다. 탄터우는 중국에서 규모가 가장 큰 세화공방이 있는 세화 산지였다. 탄터우세화의 색채는 염려(艷麗)하고 윤택했으며 조형은 소박하고 과장되며 포만하고 개성이 있었다. 순수한 향토재료와 독특한 공예는 탄터우 세화를 제작함에 있어서 종이를 만드는 원료에서 종이 제조 밑그림의 인쇄와 찍어내는 목판의 새김까지 모두 7차례의 인쇄와 7차례의 손으로 그리는 과정을 거쳐야 했는데 한 장의 세화를 제작하는데 20여 가지 제조 공정을 거쳐야 했었다. 수공 제지로부터 세화의 완성품을 한 곳에서 완성한다는 것은 중국의 세화제작 중에서도 극히 드문 일이다. “중국민간미술의 일품”이라는 명예를 가지고 있을 뿐만 아니라 탄터우 세화는 2006년에 이미 세계비물질문화유산에 속하였다.



[그림4-1] 사미도·조왕야·탄터우 세화

3. 명조부터 청조까지

명조 초기에 일본인들이 감숙 지역에서 두 점의 송대 세화를 발굴 하였는데 하나는 ‘사미도’이고 다른 하나는 조왕야(灶王爺)와 관성제군(關聖帝君)이었다. 두 그림에는 모두 ‘평양희가조랑(平陽姬家雕郎)’이라는 점포의 문양이 찍혀져 있었는데 송대에 인물 세화는 이미 일정한 격식을 가지고 있었다는 것을 알 수 있다. 주원장(朱元璋)이 설날에 반드시 춘련(春聯)을 붙여야 한다는 명이 있었기에 세화 또한 함께 발전할 수 있었던 것이다. 오늘 날까지도 남겨져 온 명만력년간(明萬曆年間)에 유행했던 목판화색채세화 복녹수삼성도(福祿壽三星圖), 천궁사복도(天官賜福圖)등이 있는데 조각기술이 정교하고 지금까지도 민간에서 본받고 있다.



[그림4-2] 도화오세화·양유청세화·웨이광 양가부세화·천궁사복도

명조 말기에 채색 인쇄를 한 세화가 나타난다. 청조 옹정(1723~1735), 건륭(1736~1795) 년간에 이미 지역특색과 풍격이 서로 다른 세화가 나타났으며 소주 도화오(蘇州桃花塢), 천진 양유청(天津楊柳靑)을 중심으로 하는 두 유파가 형성되었으며 바야흐로 번성기에 들어서게 된다.

도화오 세화는 송조의 조판(雕版)인쇄공예로부터 발전 된 것이며 수상도¹⁸⁾(綉像圖)로

부터 변화된 것이다. 명조에 이르러 민간예술의 유파로 형성되었다. 해마다 도화오에서 생산된 세화는 백 만장 이상에 달하였다. 태평천국¹⁹⁾ 말기, 청군이 소주를 공략함으로써 도화오 세화의 생산은 큰 파괴를 받게 되며 차츰씩 빛을 잃게 된다. 20세기 50년대 초, 소주시 문연조직 예인복구생산으로 하여 “소주도화오목판세화사”가 성립된다. 정돈을 하고 새로 창조하는 방면에서 큰 성과를 가져오게 된다.

600년 역사를 가지고 있는 양유청의 민간목판세화는 원조 말기 명조초기에 생긴 것이다.

당시 민간 조각가 같아 보이는 한 예인이 피난을 하여 양유진에 오게 되었다. 해마다 설이 되면 문신(門神), 조왕(灶王)을 깎아서 시장에 가지고 가서 팔았다. 그 후부터 사람들은 서로 뒤질세라 모방을 하였던 것이다.

명조 영락(1403~1424) 년간에 대운하가 소통되면서 남방의 정교한 종지와 수채가 양유청까지 운반되어 왔으며 양유청의 회화예술이 발전하게 되었다.

양유청세화의 화양(畫樣)은 몇 천 가지에 달하였으며 청조 중기에 전성기에 들어서게 된다. 당시 연간생산량은 성품만 해도 2000여점에 달하며 매점을 500장씩 인쇄하여 총 백 만 폭에까지 달했다. 양유청의 전체 읍 십지어는 주변의 30여개 마을에서도 “가 가호호 그럴 줄을 알고 단청에 능했다(家家會点染, 戶戶善丹青)”라는 말도 전해지고 있다.

산둥 웨이팡 양가부(濰坊楊家埠)의 목판세화는 명조 때 흥하기 시작하였고 전부 수공으로 조각하였으며 전통방식제작을 병용하였다.

발전초기 양유청세화의 영향을 받았으나 청조 때는 전성기에 들어서게 된다. 양가부는 한시기 “세화 가게가 백집, 세화 종류가 천을 넘고, 화판이 만을 넘(畫店百家, 畫種過千, 畫版上萬)”는 상황을 맞이하게 된다. 그중 가장 큰 동대순 세화 가게는 화판이 300여 가지가 있었고 해마다 백만 여장의 세화를 제작하였다고 한다. 양가부 세화의 체재는 광범하고 상상이 풍부하며 원색을 사용하는데 치중하였으며 선이 호방하며 풍격이 소박하다.

18) 섬세하게 그린 인물화나 삽화. [명청(明清)대부터 장회 소설(章回小說)의 권두(卷頭)에 그린 인물화나 매 장(章) 첫 머리의 삽화를 가리킴. 그림이 자수와 같이 아주 섬세하다 하여 붙여진 명칭]

19) 홍수전(洪秀全), 양수청(楊秀清) 등이 1851년 광시(廣西)성 진토편(金田)에서 농민을 이끌고 봉기하여 세운 국호.



[그림4-3] 주선진목판세화·불산세화·봉상목판세화

사천면죽(綿竹)세화는 죽지(竹紙)의 고향인 사천성 면죽현의 이름으로 얻어진 것이다. 북송시대부터 기원하였으며 명조 말기 청조 초기에 번성하게 된다. 청조 건륭, 가경(1796~1820) 연간에는 금죽 전체 현의 크고 작은 공방이 300여 호가 되었으며 세화를 그리는 화공만도 1000명이 넘어섰다. 연생산량은 1200만 여분이 되었으며 상품은 호북, 호남, 산서, 감숙, 청해 및 사천의 각 지역에 운송되었고 멀리는 인도, 일본, 베트남, 미얀마와 홍콩, 마카오 등 국가와 지역에까지 판매되었다.

이 외에도 주선진목판세화(朱仙鎮木版年畫), 무강세화(武強年畫), 불산세화(佛山年畫), 봉상목판세화(鳳翔木板年畫), 동풍대목판세화(東丰台木版年畫) 등이 있는데 대부분이 송조 말기 명조 초기에 시작하여 명·청 시기에 흥성하게 되었다.

제2절 세화의 기법

1. 형태의 특징

세화는 맨센화를 막론하고 대부분의 구조가 간결하고 세련되어야 한다는 원칙을 요하고 있다. 제한된 화면에서 합리적으로 주요한 것과 차요한 것, 허와 실, 호응, 개합(開合)등 대립적이지만 통일 되는 법칙을 지키면서 완성에 이르기까지 간결하고 포만된 장식효과를 내고 있다. 그중 가장 중요한 특징은 ‘만(滿)’이다. 바로 화면에 꽉 찬 느낌을 주는 것인데 이것은 중국 세화에 있어서 일종의 규격이라고 볼 수 있다. 하지만 이러한 꽉 차는 느낌은 화면이 붐비거나 막힌다는 것은 아니다. 화공들은 늘 꽉 차는 느낌을 표현 할 때 대면적의 백색 배경을 이용하여 ‘만’과 여백의 대립이 통일되게 하였다. 화면에서 백색의 형상으로 ‘만’에 변화를 주면서 가볍고 자연적인 꽉 차지만 붐비지는 않은 비어 있지만 허(虛)하지는 않게 하였다. 이것이 곧 세화 구조의 빼어난 곳이라고 하겠다.

또한 조형이 과장적이지만 간결한 특징이 있는데 세화의 조형은 그림에 있어서 구체적인 사물형태에 대한 처리 방식을 가리킨다. 민간 화공들은 물상의 자연특징에서 대담하게 과장되는 가하거나 빼는 방법을 모색하고 있었다. 그렇게 하여 선명한 조형을 만들어 유머러스한 즉 해학적인 효과를 가져왔다. 세화의 조형에는 이러한 구결(口訣)이 전해지고 있다. “세화를 잘 그리자면 머리는 크게 몸은 작게(年畫畫得好, 頭大身子小)” 의미는 바로 세화는 사람들이 좋아하게 그려야 하고 조형에 있어서 과장수법의 운용을 중요시 했다는 것을 알 수 있다. 조형의 주제가 사람의 형상일 경우 사람의 주체적인 부위인 머리를 적당하게 과장하여 그리는 것이다. “한 쪽 눈만 있는 건 싫어, 십분팔분이면 맞춤해.(不要一個眼, 十分八分才湊巧)”²⁰⁾ 이러한 구결도 있는데 이것의 의미는 세화는 늘 완정하여야 한다는 것을 말하는데 눈이 하나인 세화는 누구나 요구하지 않는다.

세화에는 연꽃과 연잎·물고기·소나무·복숭아·거북 등이 사실적으로 혹은 부호 형식으로 나타나는데 이것은 은유적인 비유 방식을 사용함에 있어서 나름의 이야기가 있다.

20) 왕쑤춘, 「중국민간세화사론집」, 천진: 천진양유청화사출판사, 1991, p.57

예하면 “랜넨유위(連年有餘)”라는 말과 더불어 연꽃을 배경으로 커다란 잉어를 들고 연잎 위에 서있는 아이 모습을 그린 세화가 나오게 된다. 중국어에서 “(연)蓮”은“(연)連”과 동음어이고 “(어)魚”는 “(여)餘”와 동음어이다. “(연년유여)連年有餘”는 부유해 지기를 축원하는 축하의 메시지를 담은 말이다.

2. 선의 특징

세화의 선의 특징 하면은 산서신강(山西新絳) 목판세화를 들 수 있는데 산서신강목판세화는 산서신강현의 목판세화를 가리킨다. 예전에 신강현을 강주(絳州)라고 불렀기 때문에 전문학자들은 이를 강주목판세화라고도 부른다. 산서신강 목판세화의 선의 특징은 아래와 같이 세 가지로 나뉘어진다.

첫째, 선묘성(線描性)인데 신강목판세화는 중국화의 선의 특징과 매우 비슷하다. 한 덩어리라고 말할 수 있는 이것은 주요하게 세화를 제작할 때 처음 제작순서에 관계된다. 목판세화를 제작하는 장인들은 우선 선으로 밑그림을 그리고 다음 그것을 목판에 인쇄한다.

중국화와 같이 신강목판세화에도 ‘십팔묘(十八描)²¹⁾가 존재한다. 선을 운용할 때 대담하고 시원시원하고 소박하며 선이 유창하고 굵기가 적당하고 표면이 매끄럽고 수려하다. 양유청과 도화오의 가볍고 부드러운 선의 특징과는 다소 차이가 난다.

다음은 도미(刀味)라고 하는 소위 칼맛이라는 것이다. 신강목판세화의 선을 사용함에 있어서 그리는 것으로만 끝나는게 아니라 칼로 나무에 새기는 과정도 진행되어야 완성되는 것이다. 칼로 새길 때 역도(力度), 필세의 멈추고 바뀌는 장단(頓挫), 절주와 세력에 있다. 이것은 양유청과 도화오 지역의 선의 특징에 비하면 힘 있고 강하면서도 유순하고 순박함을 들어낸다.

마지막으로 신강목판세화의 선의 특징은 지역성을 띄는 것이다. 산서지형은 산맥이 위주인 지세인데 신강목판세화는 산서의 자연을 그대로 묘사한 작품이 다수다. 5천년

21) 중국화 기법의 일종이며 고대 인물의 옷 주름을 그릴 때의 여러 가지 기법이다.

의 유구한 역사는 중국의 대표적인 민속 문화를 축적한 곳이 산서이기도 하다. 이에 세화 또한 민속 문화의 전형적인 대표라고 볼 수 있다. 산서신강목판세화의 선은 본토 작가들의 인격, 작품의 자아체현이다. 작가들이 고향에 대한 사랑과 산서민속정신의 체현이고 산서민간예술의 영혼을 전하고 있는 황하문화 예술의 하나의 중요한 부호이기도 하다.

3. 색채의 특징

세화의 색채는 동색색채의식을 반영하였다. 세화의 역사화첩을 열어서 그 색채를 보노라면 그것은 사람들에게 늘 현란하고 울긋불긋한 느낌을 준다. 색채대비가 강렬하고 장면이 변화하고 떠들썩하다. 또한 빛깔이 밝고 아름다우며 화려하다.

세화에서는 흑, 백, 홍, 녹, 황, 자 등 선명한 대비를 이루는 색채 조합을 사용함으로써 순수(純粹)하고 눈에 띄는 색을 선호하였다. 이것은 사람들의 주의를 끌려고 하는 목적을 달성하기 위한 것이다. 민간 화공들은 자기 마음속의 표현하고자 하는 색채감각 즉 직접적으로 염홍초녹(艷紅翠綠), 명황암자(明黃暗紫)의 색채배합을 고집했다.

중국은 오래전부터 상징성수법의 색채사용전통을 가지고 있다. 수 천년 전부터 오색으로 부동한 방위를 상징하여 표시 하였다. 시대의 흐름에 따라 백성들은 부동한 방식으로 색채의 미를 추구하고 있다.

중국 세화의 배색에는 하나의 특징이 있는데 우선은 색채가 표달하려고 하는 형태의 내용과 상징적 수법이다. 색에 있어서도 세화 화공의 구결이 전해 지고 있는데 이것은 배색경험으로부터 내용과 형식을 종합 적으로 고려하여 얻어진 것이다.

예하면 ‘분청녹, 인품세(粉靑綠, 人品細)’인데 이것은 성격이 온화한 부녀자의 의상의 배색을 할 때를 가리킨다. 기쁨·경사나 경사스러운 일에 대해서는 중국 전통적으로 빨간색을 많이 사용한다. 예전에는 홍화로 종이를 염색하여 길한 곳에 썼다. 길상(吉祥)을 표현하는 세화 역시 화면이 빨간색이 주색이었으며 노란색을 보조색으로 사용하였고 그 다음은 녹색, 자색의 순서로 되어 있다. 화면이 안정적이고 통일되어 있으며 열렬한 분위기를 연출하고 있다. 설채에서도 이에 대한 구결이 있다. 바로 “홍배황(紅配

黃), 희살낭(喜煞娘)”인데 빨간색과 노란색의 배합되면 매우 경사스러운 색이라는 의미이다. 이것은 빨간색은 사람들에게 열렬하고 불과 빛을 연상시키게 하고 노란색은 금색과 비슷한 밝은 색이기 때문에 강열한 방사성을 가지고 있기 때문이다. 정열과 밝음이 하나로 구성된 이것은 사람들에게 경사스러운 분위기를 가져다준다. 산둥 웨이팡 목판세화의 멘셴 그림은 화면이 대부분이 빨간색으로 되어 있는데 역시 새해가 되면 빨간색을 많이 사용하는 중국인의 풍속에 맞게 그리고 있는 것이다. 광둥 불산의 멘셴 그림 ‘대도문신(大刀門神)’은 홍, 황, 녹 삼색으로만 제작되는데 종이 자체가 주홍등색이어서 눈에 띄고 정열적이며 길상을 표시한다.

그 외에도 빨간색은 성격을 표시하기도 한다. 예하면 산서임분의 목판세화 ‘오자등과(五子登科)’에서는 문관(文官)은 얼굴이 빨간색으로 되어 있는데 정직하고 위엄이 있음을 상징한다. 이뿐만 아니라 희화(戲畵)에서 빨간색은 충성과 절의를 표시하고 검은색은 강직하고 용감함을 표시하며 노란색은 포악함을 표시하며 녹색은 완강함을 검은색은 신선이나 요괴를 표시한다.

중국은 고대 수당(隋唐)부터 송대에 이르기까지 황색은 황실전용 색상이었다. 이런 색채의 상징수법은 중화민족의 색채에 대한 애호와 장식특징 및 색채사용 규칙을 엿볼 수 있다.

제3절 세화의 기능과 역할 및 분류

1. 대중적 이미지

중국인들은 보편적으로 모두 세화를 좋아한다. 때문에 자연히 설을 쇠거나 큰 명절 때면 세화로 집안을 장식하는 것은 빠질 수 없는 습관이 되었다. 이렇게 세화로 집안을 장식하는 것은 중국인들의 주관적 원인이 배재되기 때문이다. 이 주관적 원인은 세화를 탄생시킨 세화의 근원이고 세화를 탄생시킨 특수한 내용과 특수한 형식의 근원이다. 이것을 중국인의 대중적 특유의 감상법이라고들 말한다.

대중적 감상법은 근본적으로 건강하고 정확하며 사회생활에서 출발한 것이다.

대중적 감상법에 있어서 미술 관념은 세화의 표현에서 출발하여 인물을 중요시하고 인물의 활동과 인물이 사회생활, 사회관계에서의 일하고 창조하는 모습을 담아내었다. 형식에 있어서 윤곽, 선을 중시하는 이런 표현기법은 간단하고 소박하다.

2. 실용 미술적 개념

시대가 바뀌어 짐에 따라 세화는 형성 초기의 미신적 의미가 크게 퇴색했다. 지난 세기중엽부터 중국세화 예술가들은 새로운 세화 형식을 창조하여 현실생활을 보여주고 지식을 전파하였다.

제 10차 전국미술전시회에 전시된 세화‘춘난인가(春暖人家)’는 중국 개혁개방의 총설계사인 등소평이 농민가정을 찾은 장면을 묘사하였다. 현재 중국세화의 인쇄와 제작은 이미 현대적인 기술을 도입하여 인쇄의 수와 발행량이 크게 늘어났다.

오늘날까지도 세화는 중국에서 출판양이 가장 많은 그림이다. 세화의 실용성도 계속 확대되어 달력과 서포로 제작되고 있다. 세화가 짙은 중국 민간의 낭만적인 색채를 가지고 있기에 갈수록 많은 사람들의 사랑을 받고 있다.

세화의 유구한 역사의 발전 속에서 민간예술가들의 끊임없는 창조와 완벽을 거듭하여 바야흐로 주제가 광범한 오늘 날의 민간 예술 형식으로 남게 되었다. 세화는 중화민족의 문화의 결정이며 세속적인 사회생활에서 주제를 얻었으며 평범한 서민대중들을 위한 것 이었다. “현대에 이르러 고품격의 전통목판화는 국내외의 동호(同好)들에 의해 수집되고 있으며 민예전문가, 학자들에 의해 연구되고 있으며 현대의 디자이너들에 의해 차용되고 있다.”²²⁾

3. 세화의 종류와 주제

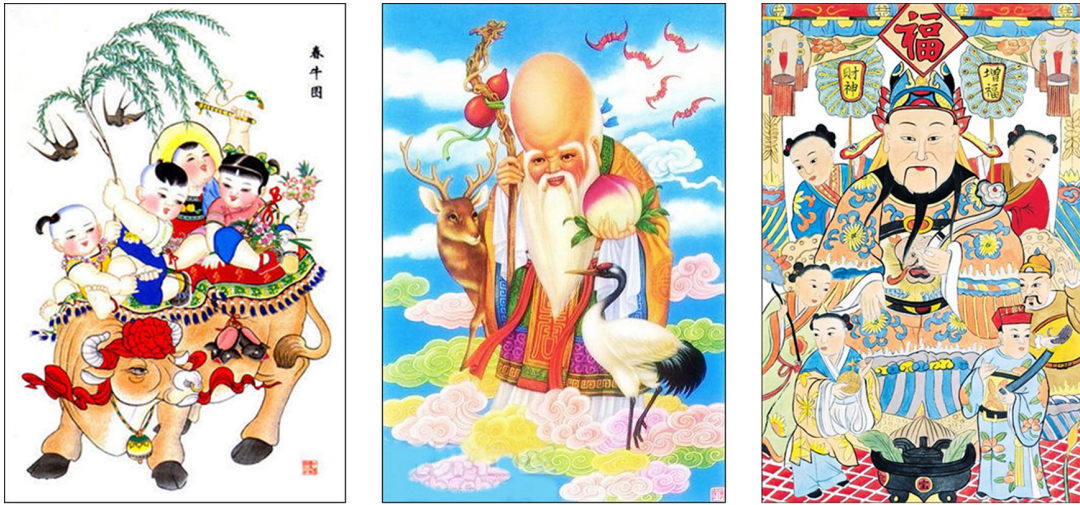
주제로 볼 때 목판 세화는 크게 7가지 유형으로 나누어지는데 그중에는 멘셴유, 길경유(吉慶類), 아이·미인유, 풍정유(風情類), 희극유(戲劇類), 부적유, 잡화유가 있다.

많은 세화중에서 제일 먼저 형성되었고 가장 중요한 것은 멘셴그림이다. 멘셴은 기복벽사(祈福辟邪)의 작용을 하고 집에 귀신이 들어오지 못하게 대문을 지키고 있는 신이다. 쉽게 볼 수 있는 세화에는 장수를 기원하는 <수성도(壽星圖)>, <송학연년(松鶴延年)>, 풍작을 기원하는 <춘우도(春牛圖)>, <오곡풍등(五谷豐登)>, 행복을 상징하는 <오복임문(五福臨門)> 등이 있다. 또한 세화는 자연 숭배와 신령 숭배로부터 납부(納富)와 영상(迎祥), 즐거운 경사로 발전했으며 대중의 생각과 이상을 구현하였다.

가장 먼저 나타난 탄터우세화의 종류는 제일 흥성했을 당시 60여종에 달했다고 한다. 역사적인 원인으로 현존하는 세화 종류는 20여종밖에 남지 않았다. 탄터우세화는 대부분이 축복하고 새해를 맞이하고 풍년 수확을 즐기고 재해를 면하기를 기원하는 민간의 풍습을 주제로 하였다. 사람들이 생활에 대한 아름다운 축원과 정신이 기탁되어 있음을 반영한다. 소재로 분류하여 볼 때 신상(神像), 길상여의, 이야기 등으로 크게 세 가지로 나눈다. 신상에는 멘셴, 차이셴과 짜오셴(門神、財神、灶神)이 있다. 이야기에는 희문, 시녀와 아이로 나눈다. 탄터우세화에서 “쥐가 딸을 시집보내다”가 가장 주목을 끌었다.

22) 좌한중, 「민간목판세화도형」, 호남미술출판사, 2003, p.24

양유청 세화 역시 시녀, 아이, 신화전설을 주제로 하였다. 양유청 세화에는 “만상갱신(萬象更新)”, “랜넨유위(連年有餘)”, “부수평안(富壽平安)”등 작품이 많이 전해지고 있으며 해외에도 유명하다.



[그림4-4] 춘우도·수성도·오복입문

소주 도화오 세화의 주제는 역사 이야기나 전설 이야기 혹은 자연 풍경이 많이 등장한다. “무송이 범을 잡다(武松打虎)”, “백사전(白蛇伝)”, “삼미도(三美圖)”, “백자도(百子圖)”, “소구의 만년다리(姑蘇万年橋)”, “화훼도(花卉圖)”, “경직도(耕織圖)”, “수자도(壽字圖)” 등이 유명하다. 도화오의 풍격은 나중에 일본 우키요에에 영향을 주게 된다.

웨이팡 양가부 세화는 서민들의 생활을 반영하는 예하면 복(福), 녹(祿), 수(壽), 희(禧), 농사경작 등을 주제로 하였다. 세화 자체가 민간에서 뿌리 내리고 민간에서 활약하기 때문에 화면은 농후한 지방색채를 띠고 있다.

면죽세화는 홍화(紅貨)와 흑화(黑貨)로 나눈다. 홍화는 채색을 한 세화인데 문화(門畫), 투방(斗方)²³⁾, 화조(畫條)가 있다. 문화는 제작 기법에 따라 여러 가지가 있는데 대모(大毛), 이모(二毛), 삼모(三毛) 등 크기에 따라서 나누며 대문·홀문·방문·부뚜막문에 붙이는 문화로 나눈다. 화조는 중당(中堂)·조병(條屏)·횡추(橫推)·단조(單條)가 있는데 홀·거실·복도 및 가축의 우리에 붙이는 용도에 따라 나눈다.

23) 새해에 써 붙이는 마름모꼴 서화.

제5장 일본 우키요에의 정의와 개념

제1절 우키요에의 변천과정

1. 고대로부터 에도시대 초기까지

일본에서 일반인들이 미술품을 감상할 수 있는 기회를 가질 수 있었던 시기는 그리 오래 되지는 않았다. 모모야마(桃山)시대부터 에도 시대 초기에 걸쳐 풍속화의 활발한 시작이 이루어지기는 했지만, 이 회화는 손으로 직접그린 육필(肉筆)화이기 때문에 수요가 그리 많지 않아서 이때까지만 하더라도 소수의 회화양식에 지나지 않았다. 이를 대체해 발달되기 시작한 것이 바로 지금의 우키요에라고 알려진 목판화였던 것이다.

도쿠가와 막부(德川幕府)는 1600년에 집권하여 일본의 경제적, 정치적인 안정과 평화를 확립하면서 계승되었다. 에도는 막부체제를 위한 정치도시였기 때문에 문화적 전통과 기반이 취약했다. 이 때 부를 축적한 조닌이 출현하면서 문화주체로 자리한다. 전통적인 정치 문화 중심지인 교토를 벗어난 이들은 에도의 문화·연극·미술의 주체로 자리하며, 그들만의 구역을 만들고 문화를 만들어 가게 된다. 또한 그들은 정치나 추상적인 일에는 관심이 없었고 개인적이고 즉각적인 향락을 추구하는 문화를 즐겼다. 이러한 문화를 방랑 세계를 그리는 단어인 우키요라 하였고 우키요는 유행과 서민적인 오락의 문화의 대명사로 조닌의 주된 풍속을 그린 것이 주였으며 결국 여색(女色) 연예인, 통속소설, 연극, 유녀를 주된 관심사로 삼았다.

메이레키 대화재 (1657년)에서 호레키 시대(1751년 - 1763년)까지를 초기로 보며, 이 시대의 우키요에는 육필화와 단색 목판화-스미즈리에 (墨摺繪)가 주종을 이룬다. 17세기 중반 이후로, 목판화의 원화를 그리는 자를 한시타에시(版下繪師)라 불렀으며, 그 중에서 그림책이나 우키요조시(浮世草子)등의 삽화를 그렸던 우키요에의 창시자 격인 히시가와 모로노부(菱川師宣)가 등장한다.

이하라 사이카쿠(井原西鶴, 1642-1693)의 작품인 '호색남(好色一代男)'에는 12개의 틀이 있는 부채에 우키요에가 그려져 있다는 기록이 남아 있어, '우키요에'라는 말을 확인할 수 있는 가장 오래된 문헌으로 꼽히고 있다.

도리이 파의 창시자인 도리이 기요노부(鳥居清信, 1664-1729)의 시대에 접어들면, 단색 목판화에 붓으로 색을 입힌 작품이 나타난다. 주로 빨간 안료를 사용하여 색칠이 되었으며, '단에'(丹繪), '베니에'(紅繪) 등이 있었다. 베니에는 두 세 가지 색상이 더해져 베니즈리에(紅摺繪)라고도 불리었다.

이 시절부터 도리이 파는 가부키 등과 매우 연관 관계를 가지게 되며, 현재에 이르러서도 가부키 공연의 간판 등을 그리는 데 관여하고 있다고 한다.

2. 에도시대 초기부터 중기까지

니시키에(錦繪)가 탄생을 한 1765년 (메이와 2년)부터 1806년 (분카 3년) 경까지의 시기를 중기로 분류한다.

1765년에 에도의 하이쿠 시인들을 중심으로, 그림 달력(繪曆)이 유행하여, 그림 달력을 교환하는 모임이 자주 열리게 되었다. 이에 따른 수요에 맞춰 스즈키 하루노부 등이 다채색으로 찍혀진 아즈마니시키에(東錦繪)를 고안하여 우키요에 문화는 본격적으로 그 전성기를 맞이하게 된다. 다채색 인쇄가 가능해진 배경에는 겹쳐서 색을 입힐 때 쓰이는 기준 표시가 연구되고 여러 번 인쇄에 견딜 수 있을 정도로 튼튼하고 품질이 높은 종이가 보급된 사실을 들 수 있다. 종이로는 닥나무를 원료로 만들어진 에치젠 봉서지(越前奉書紙), 이요마사 지(伊予枳紙), 니시노우치 지(西野内紙) 등이 쓰였으며 경제가 발전함에 따라 밑그림, 조각, 인쇄 등 복잡한 공정을 분업체제의 정비가 가능해진 점도 중요하다.

안에이(安永) 시대(1772~1780년)에는 기타오 시게마사(北尾重政)의 사실적인 묘사의 미인화(美人畫 비진가)가 인기를 끌었다. 인기 배우를 담은 그림에도 사실적인 표현이 더해져, 가쓰카와 순쇼(勝川春章)는 브로마이드 형태의 초상화를 그리게 되었다.

이 시기에 기타가와 우타마로(喜多川歌麿)가 등장하며 섬세하고 수준 높은 터치의

오쿠비에(大首繪) 미인화가 많이 그려졌다.



[그림5-1] 에도의 꽃 조 루리 아가씨·우타마로의 ‘포핀을 부는 여성’·도요쿠니의 ‘야쿠샤 부타이노 스가타에’

간세이(寛政) 시대 (1789~1800년)를 시작으로 우키요에 시장에 여러가지 제재가 생기게 된다. 1790년에는 인쇄 제도가 만들어져 출판물에 여러 가지 규제를 적용하기 시작했다. 1795년에는 금령으로 인해 재산을 몰수당한 에도의 출판인 쓰타야 슈사부로(葛屋 重三郎, 1750-1797)가 기사회생을 노리고 도슈사이 샤라쿠(東洲齋寫樂)의 그림을 출판하였다. 독특한 과장법으로 그려진 배우의 그림은 화제를 끌기는 하였으나, 특징이 너무나 과장되어 이후 인기는 사그러들고, 우타가와 도요쿠니(歌川豊國)의 배우 그림인 ‘야쿠샤 부타이노 스가타에’(役者舞台姿繪)의 인기에 밀리게 되었다. 그 후 우타가와 도요쿠니의 제자들에 의해 우키요에 화단의 최대 파벌인 우타가와 파가 형성되게 된다.

3. 에도시대 중기부터 메이지초기까지

1807년 (분카(文化) 4년)부터 1858년 (안세이(安政) 5년)까지의 시기를 후기로 본다.

기타가와 우타마로가 죽은 후 미인화의 주류는 관능기가 넘치는 미인을 그린 게이사이 에이센(溪齋 英泉) 등의 그림으로 바뀌게 되었다.

가쓰카와 순쇼 문하에 있던 가쓰시카 호쿠사이는, 그 시절의 여행 붐에 따라, '후가쿠 36경(富嶽三十六景)'에 손을 대기 시작했으며, 이를 시작으로 우타가와 히로시게(歌川廣重)에 의해 '도카이도 53차(東海道五十三次)'가 간행되었다. 이 두 사람에 의해 명승지의 풍경화 우키요에가 발달하게 된다.



[그림5-2] 후가쿠 36경과 도카이도 53차

배우 그림으로는 우타가와 구니마사(歌川國貞)가 스승인 도요쿠니의 맥을 이어 박력 있는 그림을 내놓았다.

이 시절에, 구사조시(草双紙)로 전기(傳奇) 소설이 많이 나와, 우타가와 구니요시(歌川國芳)가 무사도를 그리게 되었다. 구니요시의 '수호전' 시리즈는 당시 인기를 모았으며 수호전의 붐을 일으켰다. 이와 관해, '도요쿠니는 인물화, 구니요시는 무사, 히로시게는 명승지(豊國にがほ (似顔繪)、國芳むしや (武者繪)、廣重めいしよ (名所繪))'라는 기록이 1853년에 발간된 '에도 스나고 사이젠키(江戸壽那古細見記)'에 남아 있다.

에도 말기인 1859년 (안세이(安政) 6년)에서 1912년 (메이지 45년)까지를 말기로 구분한다. 페리 제독의 검은 배가 일본 앞바다에 나타난 것으로부터 일본이 구미 세계와 교류를 하게 되어, 외지의 문화에 흥미를 가지게 된 사람들에 의해 요코하마에(横浜繪)가 유행하였다.

메이지 유신으로 혼란스러워진 이 시절에, 가부키 등의 관람 작품에도 그로테스크한 것들이 등장하였다. 우타가와 구니요시의 문하인 쓰키오카 요시토시(月岡芳年)와 오치아이 요시키(落合芳幾)가 공동으로 ‘에이메이 28주쿠(英名二十八衆句)’를 그렸다. 이 작품에는 피투성이의 잔인한 장면들이 나타난다.

가와나베 교사이(河鍋曉齋) 등 가노파 출신의 우키요에 작가도 이 시기에 등장한다. 윤곽선을 쓰지 않는 새로운 형태의 풍경화도 고바야시 기요치카(小林清親)에 의해 나왔으며 우타가와 요시후지의 어린이 대상의 장난감 그림도 이 시기에 나왔다. 그러나 이후 우키요에는 사진 등의 기술로 인해 점점 쇠퇴하게 된다. 사진에 대항하여 우키요에 화가들의 여러 가지 노력이 고안되었으나, 대부분이 실패로 끝나고 말았다.

고바야시 다다시가 지은 ‘우키요에의 미’에서 정리한 우키요에의 12거장을 나열해 보고자 한다.

- ① 우키요에의 창시자-하시카와 모로노부
- ② 육필화의 양산에 힘쓴 화가-가이게츠도 안도
- ③ 육필화의 대가-미야가와 초순
- ④ 니시키에의 창시자-스즈키 하루노부
- ⑤ 에도 토박이 화가-도리이 기요나가
- ⑥ 관상 미인화의 화가-기타가와 우타마로
- ⑦ 불가사의한 우키요에의 화가-도슈사이 샤라쿠
- ⑧ 하타모토 출신의 우키요에 화가-초분사이 에이시
- ⑨ 위대한 절충주의자-우타가와 도요쿠니
- ⑩ 그림에 미친 화가-가츠시카 호쿠사이
- ⑪ 그리운 일본의 풍경화가-우타가와 히로시게
- ⑫ 반골의 기인-우타가와 구니요시

그러한 가운데, 쓰키오카 요시토시는 섬세한 서양풍의 화풍으로 다수의 역사화, 풍속화 등을 남겨, ‘마지막 우키요에 화가’라 불리게 된다. 또한 그의 제자들에게는 적극적으로 우키요에 이외의 그림을 배우게 하여, 가부라키 기요카타(鏑木清方) 등 여러 제자가 일본화가로 대성하게 된다. 이후 우키요에의 전통은 다른 장르를 통해 이어지게 된다. 이 시기에 우키요에의 목판다색인쇄 기법을 살린 작품을 다수 남긴 화가로 가와세 하스이(川瀬巴水, 1883-1957) 등이 있다.

제2절 우키요에의 기법

1. 형태의 특징

가이게츠도 공방에서 나온 제품들은 대부분 화면 가득히 호화로운 의상으로 단장한 유곽 기녀들의 자태가 그려져 있다. 공통적으로 그들은 모두 풍만한 체구를 갈고리처럼 ‘<’자 형태로 한껏 뒤로 젖히고 있다. 배경은 모두 배제된 채 커다란 문양이 그려진 의상만이 원색으로 화려하게 채색된 ‘가이게츠도 미인’은 도쿠연간(1704~1716)의 호쾌한 기풍을 대변한다.

가이게츠도의 미인도가 보여 주고 있는 이 같은 묘사 기법상의 특징은 어느 면에서는 신사나 사원에 봉납되는 에마 그림²⁴⁾을 질게 연상시킨다. 아무것도 그려져 있지 않은 바탕을 배경으로 화면 가득히 미인만을 그려 넣은 화면 구성을 보면, 오래 전부터 제기되어 왔던 게이츠도 안도가 에마 전문 화가 출신이라는 주장도 재검토해 볼 여지가 많다고 생각된다.²⁵⁾

2. 선의 특징

주로 가부키 그림을 그리는 도리이과의 제1대에 해당하는 기요노부는 초대 이치카와 단주로(市川團十郎)²⁶⁾에 의해 완성된 아라고토(荒事)²⁷⁾극의 황당무괴한 줄거리에 따른 호방한 연기를 조롱박 다리(효탄사이)와 지렁이 묘법(미미즈가키)이라고 불리는 독특한 기법을 구사하여 표현해 냈다.

24) 신사나 사원에 소원을 빌거나 감사에 보답하기 위해 신마(神馬)를 대신해서 그 형태를 그림으로 그려 봉납하는 그림. 봉납 연월일, 봉납자, 화가명이 기입되어 있어 회화사적으로 중요시되고 있다.

25) 고바야시 다다시, 이세경 옮김, 「우키요에의 미」, 이다미디어, 1996, pp. 34~40

26) 이치카와 가의 가부키 배우(1660~1704). 아라고토를 완성했다.

27) 가부키 연극 가운데 하나로, 괴력의 용맹한 무사나 초인적인 귀신 등에 의해 거칠게 과장된 연극 양식.

도리이 기요마스의 ‘초대 이치카와 단주로의 대나무 잡아 뽑는 고로’에서 보면 조롱박 다리는 울퉁불퉁한 근육을 과장하여 묘사하는 특수한 형태의 표현이며, 지렁이 묘법은 연극 속의 격정적인 동작과 리듬을 표현하기 위해 고안될 것으로 필세의 굽기 변화가 많은 선을 가리킨다.

한편 가이게츠도의 우키요에에서 보면 힘찬 필치의 선은 한 치의 망설임도 없이 의상의 윤곽선을 대담하게 결정하고 주름 한 줄, 한줄을 명쾌하게 겹치고 있다. 굽기의 변화가 분명한 선과 필세 역시 급류처럼 분방하여 조각칼로 새긴 경직된 목판화의 선에서는 볼 수 없는, 옷에 감싸여 감추어진 여체의 부드러운 탄력을 전하는 데 매우 적합한 성질을 띠고 있다.

하지만 가이게츠도의 미인도는 나중에 크게 변화되는데 단번에 굵은 웅장하고 거침 없는 필치는 부드러운 곡선으로 신중하게 그려낸 유려한 선으로 바뀌게 된다.

3. 색채의 특징

역시 가이게츠도의 미인도를 예로 우키요에의 색채의 특징을 보고자 한다. 선의 안쪽에는 풀과 꽃 등의 커다란 문양이 주름을 고려하지 않고 평면적으로 되게 되어 있는데, 값싼 물감이지만 적색, 청색, 녹색, 황색, 밤색, 보라색 등 원색의 색채가 화려하게 칠해져 있는게 보통이다. 명쾌한 색의 솔직 대담한 처리는 육필화의 양산이라는 필요에 따른 당연한 결과겠지만, 흔히 담백하고 산뜻한 표현을 지향하는 우키요에는 다분히 이색적이라고 할 수 있는 상쾌한 효과를 발휘하고 있다.

한정된 원색 안료를 커다랗게 배색하여 강렬한 색상 효과를 발휘한 가이게츠도의 색채는 대상에 따라 풍부하게 색채를 구사하는 세심한 채색 기법으로 변해 졌다.

오쿠무라 마사노부의 ‘료고쿠바시 유스즈미²⁸⁾ 오우키에’는 그의 우키에 작품 가운데에서도 최고의 완성도를 보이는 명품이었다.

‘료고쿠바시 유스즈미 오우키에’는 전체적으로 갈색과 황색 이외의 연한 먹물로 채

28) 유스즈미는 더위를 식힌다는 의미이다.

색되어 화면 전체에 차분한 안정감을 주며 부분적으로 연지와 보라 등으로 연하게 채색되어 부드럽게 정돈되어 있기 때문이다.

우키요에 화면은 색채가 아름답기로 유명한 베니즈리에를 빼놓을 수 없다. 도리이 기요히로의 ‘오노노 도후’는 1758년 가을 나카무라자의 공연에 출현한 제4대 이치카와 단주도의 무대 모습이 이 작품에 영향을 주었다고 한다. 초창기의 베니즈리에답게 특유의 연지와 녹색의 두 가지 채색만으로 이루어진 맑고 신선한 색조가 매우 양호하게 보존되어 있어 청초하고 수려한 모습에 잘 어울리는 화사함을 전해주고 있다.²⁹⁾



[그림5-3] 초대 사와무라 고덴지가 분한 츠유노마에·다마가와 강쪽의 벚꽃·오노노 도후

29) 고바야시 다다시, 이세경 옮김, 「우키요에의 미」, 이다미디어, 1996, p.159

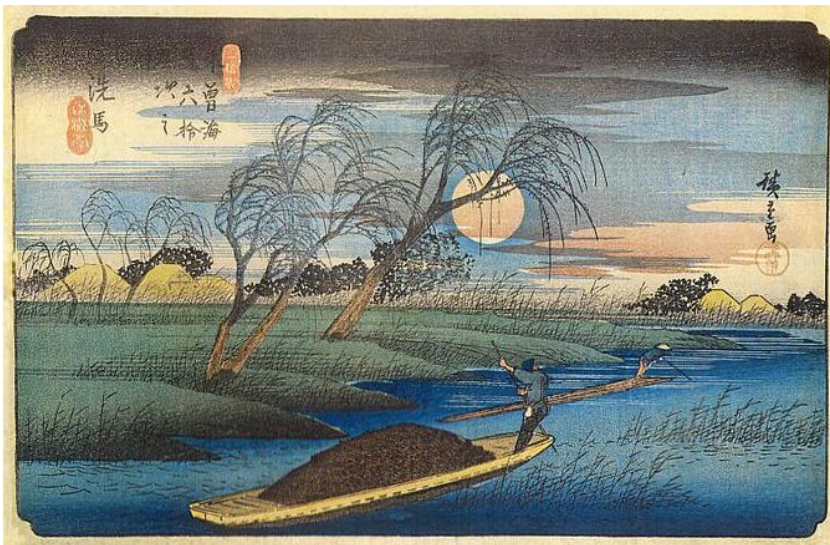
제3절 우키요에의 기능과 역할 및 분류

1. 대중적 이미지

원래 우키요에라는 말은 그리 오래 전부터 존재했던 것은 아니다. 중세 이전의 염세적인 인생관에 따르면, 서방 정토에서 성불할 수 있는 내세와는 달리 현세는 꺼리고 멀리해야 할 근심스럽고 걱정스러운 세상으로 여겨졌다.

이것이 근세에 들어와 ‘잠시 동안만 머물 현세라면 조금 들뜬 기분으로 마음 편히 살자’는 사고방식으로 바뀌면서 ‘우키요(憂世)’는 긍정적인 뉘앙스의 ‘우키요(浮世)’라는 말로 바뀌어 되었던 것이다. 그리하여 현재의 세태와 풍속을 긍정적으로 평가하며 현재 양식 또는 당세풍(當世風)이라는 의미도 겸하게 되었다. 이처럼 피안(彼岸)의 이상보다는 차안(此岸)의 현실에 맞추고 또 과거나 미래보다는 지금 당장의 당세풍을 추구하는 우키요(浮世)를 그리는 것이 우키요에의 가장 본질적 자세라고 볼 수 있다.

1832년 가을, 히로시게는 매년 막부로부터 왕실에 말을 진상하는 행사 요원이 되어 에도에서 교토까지 도카이도를 여행할 기회가 주어진다.



[그림5-4] 기소가도의 69역참

그때 왕복한 여행길에서 느낀 신선한 감동과 그 무렵에 묘사했던 스케치가 나중에 작품 제작의 원천이 되었다. 그 중에는 ‘호에이도판 도카이도 53역참’연작이다. 그 외에도 ‘기소 가도 69역참 (木曾街道六十九次)’·‘에도 근교 8경 (江戸近郊八景)’·‘오미 8경 (近江八景)’·‘도토 명소 (東都名所)’ 등이 있다. ‘호에이도판 도카이도 53역참’은 우키요에에 관한 역사를 돌이켜 볼 때 특이 할 정도로 오래 유행했다고 한다. 그 배경에는 그 무렵 서민들 사이에 유행하고 있었던 여행 붐이 작용한 것도 사실이라는 주장이 있다. 유곽이나 가부키 극장 안에 웅크리고 있던 에도 사람들 역시 마침내 자신들의 세계를 밖으로 넓게 확대하는 즐거움을 알게 된 것이다.

미처 가보지 못한 낯선 곳을 체험시켜 주는 풍경화가 우키요에의 주요 주제로 떠오르게 된 것은 우키요에를 대중적으로 즐겼던 에도 시대 사람들의 그러한 욕구가 우키요에의 발전을 지탱해준 것이다. 풍광이 뛰어난 경치 뿐 아니라 나그넷길에서 느끼는 여정까지 그려 넣은 그의 작품은 에도에만 머물 수밖에 없었던 당시 사람들에게 상상 속에서 먼 곳을 여행해 보는 즐거움을 제공하는 이른바 서민들을 위한 값싼 와유(臥遊) 산수화였던 것이다. 이렇듯 우키요에는 대중들의 심리를 잘 파악하고 그려내는 화가들에 의해 탄생되었다.

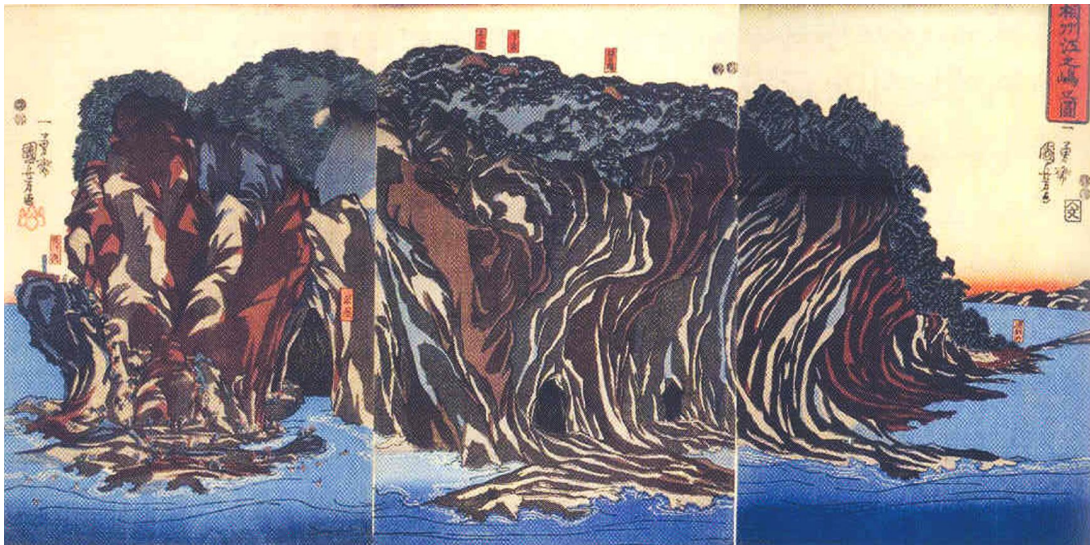
2. 실용 미술적 개념

우키요에는 장식성을 중시하는 일본 회화의 전통을 잘 보여 주고 있다. 야시로 유키오라는 사람은 일본예술의 특징 중 하나를 ‘장식물의 장식적 변형’이라고 들고 있다.

또한 우키요에는 에도시대에 에도 그림이라고 불렸다. 우키요에는 에도 특산의 미술품이었고, 더불어 가격이 적당하여 에도 여행의 선물용품으로도 매우 인기가 높았다.

간세이 무렵까지 낭만적인 허구의 세계 속에 조용하게 갇혀 있던 우키요에 미인들은 기요나가에 의해 활짝 열린 현실의 풍경 속으로 나와 여유 있게 그 자태를 드러내게 되었다. 화창한 봄날 벚꽃이 활짝 핀 산야에서 따사로운 햇볕을 쬐거나 초여름의 강바람에 소맷자락을 흔들리며 한가로이 걷는 늘씬한 여성들은 오반이라 불리는 대형 사이즈 또는 2~3장을 한데 접친 니마이츠즈리(二枚續), 삼마이츠즈리(三枚續)속에 경쾌

하계 무리를 이루면서 화폭을 장식하게 되었다.



[그림5-5] 삼마이츠즈리-소슈 에노시마 그림

3. 우키요에의 종류와 주제

우키요에의 주제에 따라 다음과 같은 종류의 그림들이 있는데 주로 풍경, 가부키 배우 또는 스모의 역사, 혹은 유곽의 여인들이 그려졌다. 희극적인 요소를 띠고 있어 현대의 만화와 연결되는 것들도 많으며 중국화 혹은 일본화의 전통적인 주제들이 우키요에에 그대로 사용되는 경우도 있다.

또한, 남녀 간의 성적인 일을 주제로 한 춘화도 대부분의 작가들이 그렸다. 춘화는 묶음으로 판매되는 경우가 많았으며, 판매 가격이 비쌌기 때문에 제작비를 많이 들일 수 있어 기술적으로도 수준이 높은 작품들이 많이 만들어졌다. 현실의 성풍속을 풍자한 묘사도 있고 반드시 선정적인 것은 아니며, 단순히 포르노³⁰⁾ 작품으로만 치부할 수

30) 포르노그래피[pornography]의 약칭이며 인간의 성적 행위의 사실적 묘사를 주로 한 문학·영화·사진·회화를 가리킨다.

는 없다고 지적받고 있다.

① 미인화(美人畵 비진가)

젊은 여성을 그린 그림. 당시에 인기가 있었던 가게의 간판아가씨나 유곽의 여자 등이 그려졌다.

② 배우 그림(役者繪 야쿠샤에)

가부키의 배우 등 인기 배우를 그린 그림. 브로마이드 형태의 것이나, 광고 전단지 등에 쓰인 것도 있었다.

③ 희화(戲畵 키가)

재미있게 또는 우스꽝스럽게 그린 그림이며 익살스러운 모습 및 의인화된 주인공이 등장한다. 풍자적인 요소도 포함하고 있으나, 어디까지나 오락성이 강하다.

④ 도바에(鳥羽繪)

수묵으로 그려진 희화. 주로 손발이 긴 인물이 등장하며, 현대의 만화와 비슷한데에도 시대의 승려인 ‘도바 소쥬’(鳥羽僧正)에서 이름이 유래되었다.



[그림5-6] 앵하유연도·료고쿠바시 유스즈미 오우키에

⑤ 만화(漫畵 만가)

그림책이라고 말 할 수 있는데 여러 가지 만물을 그려 넣은 그림이다. 현대의 만화와는 다른 개념이다.

⑥ 춘화(春畵 순가)

성행위의 장면이나 성적인 물건을 묘사한 그림이다.

⑦ 명소 그림(名所繪 메이쇼에)

명승지 등을 담은 그림이며 당시에 자유롭게 여행을 다닐 수 없었던 민중이, 간접적인 체험으로 이용했다. 여행 전단지 역할도 갖는다.

⑧ 무사 그림(武者繪 무샤에)

전설이나 기전, 역사에 등장하는 무사를 그린 그림인데 기전이 붐을 일으켰던 시대 이후 유행을 했다.

⑨ 역사화 (歷史畵 레키시가)

역사적 명장면 등을 담은 그림.

⑩ 장난감 그림(玩具繪 간구에)

아이들이 가지고 노는 보드 게임 스고로쿠(双六) 등 이나 딱지 등에 그려지거나, 인기 우키요에의 미니추어 판, 종이 인형 등에 그려진 그림이다.

⑪ 미타테에(見立繪)

일본 고전 작품의 패러디를 그린 그림

⑫ 스모 그림(相撲繪 스모에)

스모를 묘사한 그림이다. 스모 역사들의 브로마이드 등이 있었다.

⑬ 하리마제에(張交繪)

한 장의 종이에 여러 가지 그림을 전부 넣은 형태의 그림이다.

⑭ 시에(死繪)

유명 인사가 사망한 모습을 담은 그림인데 유명한 화가의 작품도 있다.

⑮ 고도모에(子供繪)

어린이들의 노는 모습을 담은 그림이다.

⑯ 나가사키에(長崎繪)

나가사키 등지에서 볼 수 있는 이국적인 문화를 담은 그림이다.

⑰ 요코하마에(横浜繪)

요코하마 지역의 이국 문물을 묘사한 그림이다.

⑱ 나마즈에(鯰繪)

메기를 그린 그림인데 안세이(安政) 시대의 대지진 후에 등장했다. 일본에서는 메기

가 지진을 일으킨다는 속설에서 나왔다.

⑲ 호소에(抱瘡繪)

천연두를 방지하기 위한 부적이다.

⑳ 부채 그림(團扇繪 단스에)

부채에 붙이는 종이에 그려진 그림이다.

초기의 풍속화가 말기에 이르게 되면 다루는 소재가 대부분 이러한 유흥가의 풍속에 치우치게 된다. 또한 우키요에와 일맥 상통하는 간분(寬文)미인도에서는 기녀(遊女)와 카부키 배우 등이 단독으로 다루어지기까지 한다.

이러한 내력을 이어받아 우키요에를 본격적으로 개화시킨 히시카와 모로노부(菱川師宣)에게서 유곽의 극장 주변의 풍속을 그린 육필 에마키(繪卷³¹)와 유곽 풍속을 다룬 판화 작품이 눈에 띄는 것도 당연한 결과일 것이다. 이후 우키요에의 주요한 레퍼토리로서 야쿠샤에와 미인도라는 두 분야가 성립해 정착되어 갔는데, 대부분의 경우 유흥가의 주역답게 호색적인 표정이나 분위기가 짙게 반영되어 있다.

지금도 일부에서는 우키요에라고 하면 춘화를 연상하기도 하는데, 실제로 모로노부 이후의 우키요에 화가 대부분이 이 방면의 작품을 제작했으므로 관계가 깊은 것은 역시 사실이다.³²⁾

31) 옆으로 길게 이어진 두루마리 형태의 그림. 두루마리를 펼쳐가며 감상하게 되어 있는데, 대부분 화면 내용을 설명하는 고토바가키(詞章)라는 글이 앞에 실려 있다.

32) 고바야시 다다시, 이세경 옮김, 「우키요에의 미」, 이다미디어, 1996. pp.16~17

제6장 한·중·일 민속화의 특징과 비교분석

제1절 한국 민화의 특징

민속화로서의 민화는 표현에 있어 형상과 이미지를 나타내는데 자유로우며 그 속에 심각한 철학이 깃들어 있지도 않았고 남들이 모르는 어려운 이야기도 없었다. 또한 깊이 생각하고 거를 필요 없이 마음 내키는 대로 직설적으로 나타냈고 집안 식구들과 어울려 밥 먹고 이야기 하는 가벼운 분위기의 음악과도 같다. 복잡한 세상에 어려운 교훈, 딱딱한 설교를 강요한다면 마음까지도 무거워진다. 벽이나 병풍에 어렵고 전혀 알 수 없는 복잡한 그림과 글귀만을 그려 넣는다면 집안 분위기는 더욱 묵직해 질 수 밖에 없을 것이다. 하지만 한국 민화에서는 전체적인 구도상의 불균형을 나타내지만 기분 내키는 대로 자유분방함을 들어내고 있다.

이와 같이 있는 그대로 생각나는 바를 직설적으로 적나라하게 표현하는 것이 하나의 특징이라고 할 수도 있다. 잘 그리려고 노력한 흔적이나 원근법에 의한 구도적으로 타당성을 찾기는 어렵다. 애써 기교를 부리지도 않고 굳이 남의 눈에 잘 보이도록 꾸미지도 않았다. 완벽, 절묘, 우미(優美)하면 자연스럽지 않고 너무 기교를 부리면 자연과 멀어지게 된다. 미숙, 미완, 질박(質朴)한 것이 천연에 더 가깝다는 사실을 장인들은 몸으로 알고 있었다. 솔직한 민화는 이러한 의지의 소산이라 할 수 있다. 쉽고 가벼운 이야기, 세상만사를 모두 잊어버리고 옛날 할머니, 어린애들처럼 웃으면서 보고 살 수 있는 그림 이야기가 바로 민화의 큰 매력이다.

한자용어인 ‘해학’은 농담과 익살을 뜻하는 기롱(譏弄)할 해(諧)자와 학(謔)자를 합친 것이다. 사전적의미로는 ‘익살스럽고 멋이 있는 말이나 짓’으로 풀이하고 있다. 영어의 ‘유머(humor)’ 또는 ‘유머러스(humorous)’의 말과 흔히 혼용해 쓰는 이러한 의미는 한국 민속화 속에 더욱 뚜렷하고 다양하게 나타난다. 호랑이는 무서운 짐승으로 여겼음에도 불구하고 옛날이야기는 ‘호랑이 담배 피우던 옛날 옛적에’로 시작될 정도로 친근

한 소재다. ‘담배 피는 호랑이’는 한국 민화 가운데 가장 무섭고 사나운 호랑이가 목에 힘을 잔뜩 주고 거만한 자세로 장죽을 물고 연약한 토끼의 시중을 받고 있는 모습이 무척 해학스럽다. 절에서 조차 산신령으로 모실 만큼 아주 친근한 관계로 생각했던 점을 단적으로 말해 주는 민간 생활 속의 재미있는 상상의 그림이다.³³⁾



[그림6-1] 담배 피는 호랑이·까치 호랑이·수렵도 부분

‘까치 호랑이’는 표현에 있어서 우습고 재미있게 표현되어 있다. 호랑이의 웃는 듯한 표정에서 무섭고 사나움이 아닌, 옛 선인들의 친화적인 측면에서 삶의 여유를 느낄 수 있다.³⁴⁾ 민화의 매력적인 특징 중의 하나가 선과 색 면이 섬세하게 결합됨으로써 장식적인 효과뿐만 아니라 해학적 감성을 유발하는데 있다.

이런 수렵도는 무관의 집이나 군영에 걸려 있었고 가정집에서도 악귀를 쫓는 부적 대신 사용되기도 하였다. 사냥하는 이들이나 동물의 모습이 어설프고 추상적이다.

회화에 있어서 추상은 화면에 일체 사물의 이미지를 배제한 상태에서 오로지 선과 색과 면 등의 순수 조형 요소들에 의한 자율적 가치를 최대한 존중하면서 이루어진 회화양식³⁵⁾을 의미한다. 민화는 어둡고 차갑고 추하고 악한 것은 모두 어울리지 않았고 오로지 곱고 착하고 순결하고 너그럽고 무던한 그런 미덕만을 찾고 그렸다.

민화의 입체 표현은 서구의 입체 표현과는 약간의 차이는 있으나 일찍이 민화에서부터 창조적으로 표현되었다는 것은 매우 중요한 의미가 있다.³⁶⁾

33) 한국문화교류연구회편, 「한국해학의 현대적 변용」, 시공사, 1998, p.40

34) 윤열수, 「민화의 이야기」, 디자인 하우스, 1995, p.132

35) 임두빈, 「민화란 무엇인가」, 열화당, 1992, p.39

36) 김택민, 「민화의 특성을 통한 현대적 조형 연구」, 한남대학교 대학원, 석사논문, 2007, p.39

제2절 중국 세화의 특징

중국의 4대 목판세화 산지로는 북부의 천진 양유청(天津楊柳靑), 동부의 산둥 웨이팡 양가부(山東濰坊楊家埠), 남부의 소주도화오(蘇州桃花塢), 서부의 사천금주(四川錦州)이다. 이 네 개 지방에서 생산된 목판세화는 모두 뚜렷한 지역 특색이 있다. 중국의 4대 목판세화산지의 세화는 이미 세계 각지로 판매되고 있다.

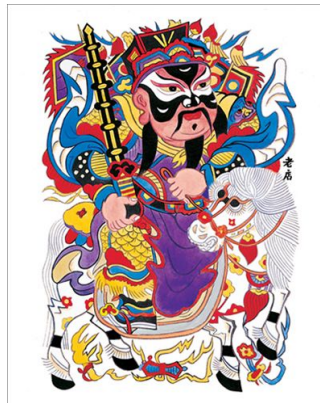
산둥 웨이팡 세화의 산지는 한정(寒亭)의 양가부(楊家埠)와 창상(倉上)의 몇 개 마을에 밀집되어 있다. 그중 한정(현재 웨이팡시의 현급 구역)의 양가부의 상품이 제일로 유명하다. 한정의 옛이름은 “한정점(寒亭店)”이었는데 고대 한국(寒國)의 수도였다. 한나라 때에 웨이팡은 별로 이름이 없었으며 평수(平壽), 하미(下密) 두 현이 관하하는 땅이었다. 수나라 때에 유현이라고 부르기 시작하였으며 평수라는 이름은 없어졌다. 한정 세화의 주제는 풍부하고 매개 공방에는 스스로의 문양이 따로 있었는데 하나도 중복되는 것이 없었다고 한다. 서로 다른 공방에서 하나의 주제로 세화를 만들었다고 해도 구도와 색채방면에서 다른 면을 보여 주었다. 이때부터 웨이팡의 한정세화는 판로가 넓어지기 시작하였다. 산둥성의 각 현 외에도 남쪽으로는 장강유역, 북쪽으로는 발해로부터 요동반도 남안의 동북지역, 서쪽으로는 하남정주(河南鄭州)일대까지도 한정의 목판세화가 판매 되었다. 그 영향력은 대단하였다.

‘색이 산뜻하고 종이는 하얀 세화는 무강(武强)에서 왔네.....’ 하북성 무강현은 “세화의 고향”이라고도 불리우는데 이미 500년의 역사를 가지고 있다.

무강의 세화는 15세기 초부터 18세기까지 전성기였으며 가장 흥성했던 시기에는 세화가게만 몇 백 호가 있었다. 현성의 주위에는 십여개의 마을에는 세화공방이 수도룩했다. 해마다 추석 이후면 시장거리는 항상 흥성했고 길 양쪽에 걸려져 있는 세화에는 역사인물, 신화전설, 우화, 동화, 회수축사(喜壽祝辭), 인정풍속, 어린이와 부녀, 화훼와 산수 등이 있었다. 제일 많은 것은 역시나 역사인물세화와 멘센 그림이었으며 등화(燈畫), 창화(窗畫), 대련(對聯), 병풍, 족자 등 세화였으며 대부분이 상서롭기를 바라는 의미가 담겨진 세화였다. 흔히 볼 수 있는 것으로는 “매화나무에 앉은 까치(喜鵲登梅)”, “춘우도(春牛圖)”, “사자가 수놓이 공을 돌리다(獅子滾綉球)”, “경직도(耕織圖)” 및 “남십망(男十忙)”, “여십망(女十忙)” 등이 있다.

무강에는 또 일종의 목판세화가 있었는데 그것은 북지콩배나무(杜木) 혹은 배나무에 새겨서 흑, 홍, 자, 녹, 황, 분홍 등 색으로 끼워서 인쇄하는 것이었다. 밑그림을 그리고 새기고 인쇄하는 3차 제조 공정을 거쳐서 완성한다. 구조는 치밀하고 포만하며 차분하고 힘이 넘치며 뚜렷하다. 흑백효과를 운용하였음에도 클래식하고 소박한 풍격을 잃지 않았다. 무강목판세화의 주요 제조 공정은 주로 손으로 직접 조작하는 것이었기 때문에 전통적 서민공예의 특색이 물씬 풍긴다.

무강세화의 색은 단순한 색채로 풍부한 효과를 내고 있다. 색이 강렬하고 질지만 굳어 있지 않다. 색의 종류는 적지만 변화무쌍하다. 대비가 선명하지만 통일되는 효과를 가져온다. 이것은 그중의 한 개 특징이다. 두 번째 특징은 조형상에서 비교적 높은 예술 표현력이 있다는 것이다. 예하면 인물을 그릴 때 머리 부분과 눈을 그리는데 중점을 두었으나 간결한 필치로 개성이 뚜렷한 인물 형상을 그려 냈다. 표현하고자 하는 인물은 대부분이 배경과 가깝거나 중간거리의 위치에 있었으며 정면을 하고 있었다. 이렇게 함으로써 인물의 감정과 스토리의 정경을 돌출시킬 수 있었던 것이다.



[그림6-2] 면죽세화·멘센·무강세화

제3절 일본 우키요에의 특징

우키요에는, 기본적으로 판화이기 때문에, 여러번 인쇄가 가능하며, 구사조시³⁷⁾이나 그림 두루마기, 또는 가와라반(瓦版, 현재의 신문) 삽화의 역할을 했다. 현대의 캘린더에 해당하는 그림 달력(繪曆) 제작에도 우키요에가 많이 이용되었으며, 여기서 그림 속에 숫자를 감추는 등 여러 가지 궁리가 이루어졌다.

흐릿하지 않은 확실한 그림체와 대담한 구도, 그림자의 표현이 없는 것이 표현상의 특징이다. 원근법도 받아들여졌다. 가쓰시카 호쿠사이의 '낙시의 명인(釣の名人)'처럼, 멀리 있는 풍경을 거꾸로 크게 그려 일부러 원근법을 깬 형태의 그림도 있다.

우키요에는 일본의 대중문화의 일부이며, 현대의 미술전시처럼 액자에 넣어서 멀리서 감상하는 형태가 아닌, 손에 들고 살펴보며 즐기는 형태였다. 그중에는 그림을 올려서 가지고 노는 형태의 그림도 있다.

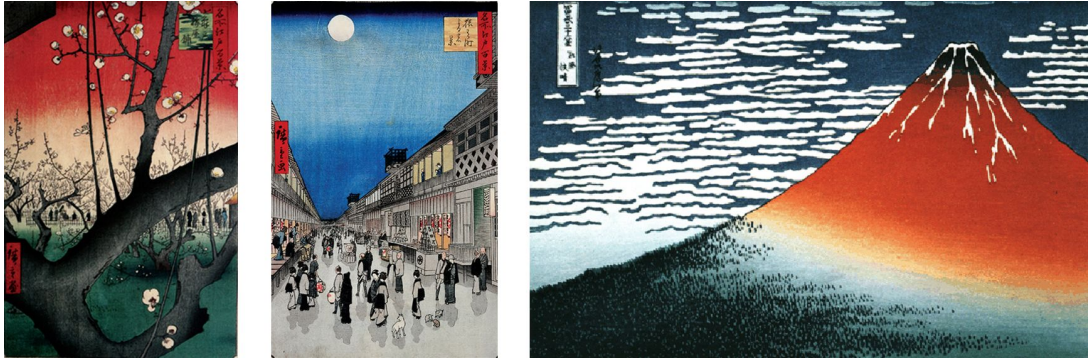
우키요에의 가장 큰 특징은 표현 형식이 목판화였다는 점이다. 화가의 육필화는 상업자본이 지배하는 제작 과정의 한 요소였을 뿐이었다. 그림을 그리고, 이를 목판에 새기고, 색을 칠해 떠내는 3단계의 작업이 상인자본 아래서 분업을 통해 이뤄졌으며, 대개 200-300장을 찍었던 것으로 알려져 있다. 밑그림은 먹으로 테두리만을 그리는 예가 많았고 원화의 색감을 살리는 경우에도 소비자의 기호에 따라 색깔의 변화가 있었다.

우키요에는 독립하기 전 오랫동안 목판본의 삽화에 머물렀다. 그림에 대한 관심이 커지면서 대중소설이나 경전 등에 작게 실렸던 삽화가 점점 커졌고 나중에는 아예 그림이 주가 되고 글을 양념으로 곁들이게 되었다. 또한 용도도 대단히 실용적이었다. 유곽의 유녀들은 요염한 모습을 담은 초상화를 브로마이드처럼 선전·기념용으로 뿌렸고, 가부키(歌舞伎)극단은 유명 배우의 모습을 담은 그림을 오늘날의 영화 포스터처럼 이용했다. 순수한 감상용으로 벽에 장식하는 예도 있었지만 오늘날의 '이발소 그림'처럼 대중적이고 초보적인 감상 수요를 겨냥한 것이었다.

우키요에는 판화로써 서민들에게 다가갔으며, 시대상에 비추어 볼 때 가장 적절한 미디어로서의 역할을 했다는 것이다. 서민과 교류하며 서민에게 가까웠던 우키요에는

37) 에도 시대의 그림이 들어 있는 대중 소설의 총칭.

결국 그 당시의 정치적, 역사적 시대상을 비추기에 손색이 없었으며, 이러한 번성은 우키요에가 단순한 향락적 전단지과 포스터의 수준에서 예술적인 경지로 올라간 큰 계기가 되었다 하겠다. 또한 이러한 우키요에의 예술적 발전은 단순히 수요와 공급이라는 상업적 차원에서 벗어나 현재까지도 훌륭한 예술작품으로 재평가되며, 세계 속 일본을 대표하는 문화로 자리 잡게 되었다.³⁸⁾



[그림6-3] 가메이도의 매화가 있는 찻집·원약정의 밤 풍경·타오르는 후지산

38) 윤세희, 「우키요에 작품 연구」, 경기대학교 조형대학원, 석사논문, 2005, pp.6-7

제4절 한·중·일 민속화의 전개와 방법

1. 3국 민속화의 형태

동양에서는 서양과는 달리 사람의 육체의 표현을 기피하는 전통이 있어 사람은 옷을 입은 형태로서 표현하려고 한다. 인체의 경우 육체 자체 보다 옷이 더 중요한 역할을 맡고 있으며 불상에서도 옷이 육체의 굴곡을 덮어버리고 옷 주름이 나타내는 회화적 효과에 보다 관심을 쏟는다. 이는 의복에 대한 관심 때문이며 선화적 전통이 기본이 되고 있는 것이다.³⁹⁾ 3국의 민속화에서도 역시 이러한 동양화적인 흔적을 찾아볼 수 있었다.

한국의 민화 형태는 활력과 생동감이 넘치는 뛰어난 조형으로 결코 완벽한 것을 추구하지는 않았다. 대담하고 탈속하여 자기를 버린 대담한 조형이며 객관성, 합리성, 사실적인 회화성보다는 주관적이며 합리성을 배제한 독특한 미적 세계를 보여 주고 있다. 이를테면 한껏 자유롭게 만들어졌기 때문에 대담활달하고 자유분방한 것이다.

그런 가운데 규칙적인 아름다움이 있으며 신선한 아름다움이 있는 바, 그림에는 더 많은 의미가 숨어있으며 해학이 깃든 대범한 아름다움이 된 것이다. 따라서 민화의 아름다움을 한마디로 이야기 할 수는 없지만, 분명한 것은 민중의 욕심 없이 살다간 친진성과 건강함을 느끼기에 충분하며 민중 미술의 진미를 느끼게 하는 것이다.

중국 민속화의 대부분 형태는 상징주의(寓意)적인 수법을 사용하는 것이 보편적이다. 특히 민간세화에서 더욱 그러하다. 상징주의는 비유, 비슷한 음, 상징 등 수법을 말하는데 서민들이 가장 즐기고 사랑하는 내용 혹은 형상을 채용하였으며 사람들의 마음과 생각, 감정과 소원을 표현하였다. 상징은 구체적으로 추상적 함의와 개념, 혹은 추상적인 부호를 창조하여 표시하기도 하였다.

세화는 멘센화를 막론하고 대부분의 구조가 간결하고 세련되어야 한다는 원칙을 요하고 있다. 형태의 특징에서 가장 중요한 특징은 화면을 꽉 채운다는 것이다. 전체적으로 대칭이 되는 안정성을 요구하기도 하였다. 목판화의 세심한 칼놀림과 동시에 호방함이 어우러져 있다. 다른 하나는 대부분 그림이 과장적이라는 것이다.

39) J. 모리스, 「현대 미술의 감상」, 유조준 역, 서울: 열화당, 1980, p.48

일본의 경우 우키요에는 미인도가 대부분이라는 점에서 볼 때 형태는 수려하고 부드러우며 유연하다. 미인들의 자태는 곧 우키요에의 전면적 형태로 연출된다. 하지만 가부키 배우들을 그린 우키요에는 남성의 매력을 담아서 그려냈다. 여성 역할을 한 남성 배우의 남자다운 얼굴은 노골적이고 때로는 추악하다고 느껴질 정도로 사실적으로 묘사하기도 하였다.

나중의 우키요에는 서양의 원근법이 도입 되면서 일본의 양풍화(洋風畵) 시대의 서막을 열게 된다. 가까이에 있는 것은 크게, 먼 곳에 있는 것은 작게 그리고 실내에서는 좌우의 기둥, 위아래에 있는 대들보, 문지방, 다다미, 옥외에서는 좌우에 늘어선 집들의 선을 이용하여 거리감이 느껴지는 입체적인 공간을 만들어내 그 무렵 사람들을 크게 놀라게 했다.

2. 3국 민속화의 선

민화의 조형에 있어서 선에 의한 표현은 압도적이며, 작가의 개성이나 의미보다는 그림과 사물, 생활 장소와의 공통관계로서 구조적 성격을 중시하고 있음을 알 수 있다. 민화에서 돋보이는 선은 사물의 외형선 보다는 묘사를 위한 내부선이다. 사물이나 새털, 물고기의 문양, 나무의 표피, 물결과동 등을 묘사할 때 짧은 선을 불규칙적으로 그어서 아이들의 장난처럼 매우 친진스럽게 표현하여 보는 이로 하여금 경직되지 않고 편안하고 친근한 느낌을 준다. 대부분 민화는 선으로 형체와 외곽을 그리고 그 안에 색을 칠하기도 하며 또는 추상화 되고 양식화된 기하학적인 대담한 왜곡, 박력 넘치는 선의 흐름으로 표현되기도 한다.

전통적으로 서양의 회화는 바르거나, 칠한다는 개념이 강한 반면, 동양의 회화는 선을 긋는다는 의미가 강하다.⁴⁰⁾ 긋는다는 개념은 가늘고 늘어나 보이도록 흔적을 남기는 표현행위를 뜻한다.

한국의 많은 민속화는 선으로 경계를 삼아 형상과 형상, 색과 색의 마주침으로 줄을 긋지 않고 두툼하고 힘찬 선을 사용한다. 이것은 선묘 중심의 동양화법에서 완전한 탈

40) 고유섭, 「한국미의 책」, 서울:동서문화사, 1997, p.249

피인 셈이다.

조선의 민화는 자연을 긍정하고 공감적인 생활의 사실 속에서 자연 모방의 원리를 벗어나 순수형태를 지향하여 표현되고 있으며, 그것은 유기적 곡선이나 기하학적인 선으로 생기를 북돋우고 있다고 할 수 있다. 많은 수의 민화의 선은 힘차면서도 모난 곳이 없고 부드럽다. 그렇기 때문에 조선조 민화의 형상은 원만하다.⁴¹⁾

중국 민속화의 선은 세련되고 유창하며 굳세고 부드러운 것이 조화적으로 결합되어 있으며, 밀도가 일정하며 강렬한 절주감이 있다. 하지만 남방지역의 민속화는 남방사람들의 성격을 그대로 보여주듯이 선을 굵는데 있어서 세심하고 가늘며 유연하다.

일본 민속화인 우키요에의 섬세한 선은 그림의 생명력이라고 할 수 있어, 판화가의 예리한 칼놀림까지도 느낄 수 있을 정도이다. 이러한 우키요에의 유창한 선은 화면의 입체감 및 허와 실을 그려냈다. 우키요에의 선은 많은 미학적 의미를 가지고 있다. 선에 있어서 중요성과 완급여부 및 유통성과 발전변화로 질감과 입체감이 느껴진다.

일본의 우키요에에 중국화의 영향이 컸다면 우키요에 선의 예술은 인상파화가들에게 많은 영감을 주었다. “에드가 드가⁴²⁾는 가끔씩 그림에 일본미술의 풍격을 표현했다.”⁴³⁾ 에드가 드가의 스승인 앵그르는 그에게 이렇게 권고하였다고 한다. “선을 굵게, 짧은 친구여, 선을 많이 그어야 하네. 기억에 근거하여 그리거나 사생을 하든지 그렇게만 한다면 당신은 훌륭한 미술가가 될 것이네.”

3. 3국 민속화의 색채

동양회화에 음양오행(陰陽五行)사상에서 유래된 오방색(五方色)색의 등장은 불가피면하다. 민속화에서는 특히나 주술적인 것과 기복에 대한 것이 다수이기 때문에 더욱 그러하다.

한·중·일 3국의 색채 성향들을 보아도 각 나라마다의 풍토적인 특성과 색 선호성향

41) 고미경, 「민화의 문자도를 응용한 니트 디자인 연구」, 국민대학교 대학원, 석사논문, 2005, p.21

42) 프랑스의 화가. 본명 일레르 제르맹 에드가르 드가(Hilaire Germain Edgar De Gas).

43) 쉰리원, 「동서방미술의 교류」, 강소: 강소미술출판사, 1998, p.35

은 깊은 관련이 있음을 알 수 있다. 우아한 이미지의 풍토에서는 쾌청한 이미지의 색이, 거친 풍토에서는 거친 이미지의 색이 기본색으로 정착되고 있으며, 이러한 독특한 색문화 속에서 각 민족들도 각자의 풍토에 어울리게 그 나름대로의 생활환경에서 그들의 삶을 영위하고 있는 것이다.

한국 민속화는 대체로 높은 채도의 원색을 대담하게 사용하여 뚜렷하고 밝은 색감을 내는데 그것은 중국의 당채보다 약간 옅은 색상으로 이러한 색조를 진채(眞彩)라고 하여 당채와 구별하였다. 진채의 색조가 당채와 다른 점은 같은 적색의 경우라도 당채는 점잖은 느낌을 주면서 검붉고 무거운데 비해 진채는 밝고 환한 인상을 띠고 있다. 또한 일본의 채색화가 경박하고 흥미한 느낌의 저채도로 분장된 것에 비하면 야하지도 않고 환하면서 품위 있는 깊이를 더해 주고 있다. 민화의 색채에 나타난 공통된 특징으로 주목되는 것은 민화의 색채가 경우에 따라 그 색상의 강약과 농담이 조절되었지만 채색자체에서 진채는 여러 빛깔의 배합에서 비롯된 조화미를 가능케 한다는 점이다. 배합은 물감의 혼합이 아니라 색상의 엮음이다. 그림의 한 부분을 특히 돋보이기 위해 반대색을 대담하게 사용한 수법 또한 그 예이다.

중국의 세화는 사람의 본능에서 반영된 색채를 응용한 경향이 대부분이다. 예하면 세화의 색채 중에는 빨간색이 보편적으로 사용되었는데 이것은 빨간색은 파장이 가장 길고 빈도수가 가장 느린 색채이기 때문에 인류의 시각에 가장 먼저 반응을 보이게 하고 가장 쉽게 느낄 수 있는 색채이기 때문이다. 본능적인 색채 충동으로 인하여 세화 제작은 사회성과 지역성의 집합색채의 영향을 돌파하고 때때로는 새로운 색채면모를 보여주기도 한다. 예하면 세화제작에 있어서 이러한 구결(口訣)이 있다.“그림을 그림에 있어서 엄숙함이 없고 신선하기만 하면 된다.(畫畫無正經, 新鮮就中)” 이런 현상이 반영하듯이 “그림을 그림에 있어서 엄숙함이 없”다는 것은 임의성과 유희성(遊戱性)을 가지고 있다는 것이고, “신선하기만 하면 된다”는 것은 인류의 본능적인 색채 기호와 순수한 색채의 시각적인 자극을 즐긴다는 것을 말해준다.

때문에 장기적으로 중국의 민간세화는 흔히 흑, 홍, 녹, 황, 자 등 대비가 강렬하고 선명한 색채로 화면을 구성하였으며 한치의 우려도 없이 대담하게 염홍취녹(艷紅翠綠), 명황암자(明黃闇紫)로 색채를 배합하였다.



- | | |
|---|------|
| 1 | 민화 |
| 2 | 세화 |
| 3 | 우키요에 |

[그림6-4] 3국의 민속화

우키요에 화가들은 늘 선으로 색과 색의 조합을 분리해주는 기법을 사용하고 있었다. 이것은 촬영에서 물체의 있는 그대로를 묘사하는 풍격과 매우 유사하다. 목판화 영역에서 작가의 색채관념은 쉽게 전달 될 수 있다. 풍경을 묘사한 우키요에를 보면 우키요에 화가들은 해빛과 색채의 연구에 대하여 각별한 중시를 돌렸다. “특정된 한순간의 풍경이 나타내는 유색광에 대한 심중한 관찰은 그들로 하여금 전통적인 그늘에서 벗어나 선명하고 현란한 색을 취하게 하였다. 이것 역시 고유색은 고려하지 않고 전체 분위기의 효과로 고유색의 추상관념을 대체하였다.”⁴⁴⁾

제5절 3국 민속화의 비교분석

민화·세화·우키요에라는 단어의 유래는 다음과 같다.

‘민화’라는 용어를 처음으로 사용한 사람은 일본인 야나기 무네요시(1889~1961)이다. 그는 1929년 도쿄에서 열린 민예품 전람회에 출품된 일본의 토속적 회화인 오쓰에에 민화라는 명칭을 붙이고, 그 뒤 1937년 월간지 공예에 「공예적 회화」라는 글을 기고하여 ‘민중 속에서 태어나고 민중에 의해 그려지고 민중에 의해 유통되는 그림을 민화라고 하자’ 주장하였다.⁴⁵⁾

‘세화’는 청조 도광시기 이광정(李光庭)은 저작 ‘향언해의’ 중에서 정식으로 ‘연화(年畫)’란 단어를 제출했으며 이때로부터 ‘연화’는 고정된 함의를 얻게 되었다. 즉 ‘연화’는 목판 채색인쇄로서, 1년에 한 번씩 바꾸는 민속장식품이다. 민간에서 연화는 해(년)의 상징으로서 연화를 벽에 붙이지 않으면 설을 쇠다고 할 수 없었다. 중국어로 연화(年畫니엔화)라고 부르지만 본 논문에서는 일절 세화라고 명칭 하였다.

‘우키요(浮世)에’라는 말 자체를 풀이하면 ‘떠다니는 세상의 그림’, 즉 현세의 이모저모를 그려낸 그림이라는 뜻이다. 이 말의 유래는 똑같은 발음의 다른 말인 ‘우키요(憂き世) - 즉 ‘근심어린 세상’이라는 말이며 불교의 극락정토와 대비되는 생노병사가 전개되는, 꺼리고 멀리해야 할 근심스럽고 걱정스러운 세상이라는 개념이다.⁴⁶⁾

야나기 무네요시는 동양3국의 비교에서 중국은 의지의 예술이며, 일본은 정취의 예술이고, 조선의 예술은 고요의 예술이라고 평하면서 중국의 예술은 안정된 형의 예술이고, 일본의 예술은 젊고 아름다운 색채의 예술이며, 조선의 예술은 장중하지도 화려하지도 않은 안정된 선의 예술이라고 말한다.⁴⁷⁾

유명 화가가 희소하고 일반인들은 좋은 그림을 구경하기 힘들었던 시대에, 어느 나라에서나 이런 소박한 그림들이 있었음은 당연한 일이다.⁴⁸⁾ 3국의 민속화는 사용 계층이나 제작자를 보면 모두 서민계층이라는 공통점도 있겠지만 사용 목적은 다소 성격

44) 존·리하드(미국), 핑예·천유런(중국)역, 「인상파화사」, 북경; 인민미술출판사, 1983, p.66

45) 이지애, 「민화의 현대미술의 유사성 연구」: 팝아트 중심으로, 공주대학교 교육대학원, 석사논문, 2007, p.4

46) 위키백과 -<http://ko.wikipedia.org/wiki>

47) 야나기 무네요시 지음, 민병산 옮김, 「공예문화」, 신구, 1995, p.238

48) 조용진·배재영, 「동양화란 어떤 그림인가」, 열화당, 2004, p.65

을 달리하고 있다.

다음은 도자기 속의 호랑이 그림으로 3국의 민속화를 비교한 것이다.

| | | |
|---|---|--|
|  |  |  |
| 까치 호랑이 무늬, 청화백자 -조선시대, 18세기 | 백자청화 소나무 호랑이 무 늬 지통-조선시대, 19세기 | 분청사기 송호도 문양 곡물 단지-조선시대 |
|  |  |  |
| 호랑이 무늬 접시, 청화백자 -중국 명대, 17세기 | 호랑이 무늬 접시, 오채 -중국 명대, 17세기 | 호랑이 무늬 도자기 목침 -중국 송대 |
|  |  |  |
| 호랑이 무늬 접시-일본 에 도시대, 17세기 말 | 호랑이 매화 소나무 무늬 접시-일본 에도시대, 17세기 | 호랑이 대나무 무늬 팔각형 발-일본 에도시대, 17세기 |

[표 6-1] 3국의 호랑이 무늬 도자기 비교

오늘날 ‘우키요에’라고 하면 우리는 곧 아름다운 색채로 인쇄된 목판화를 떠올린다.

‘에도 그림’이라는 이름으로 일본 전국의 구석구석까지 그 명성을 떨친 이 화려한 다색 판화는 색상도 선명하여 마치 중국에서 건너온 고급 비단을 연상시킨다고 하여 니시키에란 이름을 얻게 되었는데 이는 1765년이 되어서야 가능하게 된다.

또한 대부분이 숙달된 화공들이 똑같은 그림을 대량으로 복제하거나 판화로 찍어서 팔았던 토산품적인 우키요에나 연말정초에 판화로 찍어서 양산하였던 세화와는 달리 민화는 그 어느 하나 동일한 것이 없는 것 또한 특징이다.

일본에서 호랑이 그림은 무사의 용맹성을 표현하는 좋은 주제로 수묵화풍의 호랑이 그림뿐만 아니라, 난젠사(南禪寺)에 있는 가노 단유의 “호랑이 그림(群虎圖)”과 같이 화려하게 채색된 호랑이 그림도 제작되었다. 이러한 호랑이 채색그림은 회화뿐만 아니라 도자기에서도 좋은 소재가 되었다.

일본은 17세기에 한국의 영향을 받아 도자 기술이 급격히 발전하여 자기를 생산할 수 있게 되었다. 중국이 명에서 청대로 교체되는 1656년에 유럽으로 수출을 할 수 없게 되자, 일본은 틈새시장을 이용하여 17세기 후반부터 18세기 초까지 규슈의 아리타(有田)를 중심으로 유럽에 도자기를 수출하면서 전성기를 맞이하였다.

구타니(九谷) 양식과 가키에몬(柿右衛門) 양식의 도자기는 일본의 색채 감각을 잘 살린 채색 도자를 대표한다. 구타니 양식의 도자는 청색, 노란색, 녹색을 기조로 한다. 가키에몬 양식의 도자는 17세기 전반에 사카이다키자에몬이 빨간색 자기 제작에 성공한 후 가키에몬이라고 이름을 붙였다. 유백색의 바탕에 적색 계통을 이용하여 제작한 자기를 가키에몬 양식이라고 부른다. 유럽에 수출된 후, 마이센 등에서 모방품이 만들어지기도 하였다.

한국 도자기에서 호랑이의 모습은 결코 광포하거나 잔인하지 않고 해학적이며 귀엽기까지 하다는 것은 한국 서민들의 특징을 고스란히 보여주고 있는 것이 아닌가 싶다. 까치를 향해 빙긋 웃으며 혀를 내밀고 있는 호랑이의 모습은, 귀신을 쫓는 일에 조차 부드럽고 인정 있게 대했던 한국인들의 품성을 보여준다.

그 중에서 호랑이를 소재로 한 구타니 양식과 가키에몬 양식의 예는 17세기에 도자의 문양으로 활용될 만큼 호랑이의 도상이 매우 보편화되었다는 것을 보여준다. 다른 예에서도 쉽게 찾아 볼 수 있듯이 도자기 속의 호랑이 그림은 한국의 민화에서도 인기가 있었던 대나무 숲을 배경으로 하거나 매화나무를 쳐다보는 회화가 유행되었다는 것을 알 수 있다. 이러한 도자기의 기형은 마름모형과 12각형, 8각형으로 유럽에 수출

하기 위한 것으로, 17세기에 호랑이 도상은 일본 도자기를 통해서 유럽에까지 확산되었다. 이렇게 호랑이의 회화적 도상을 도자기에 응용하는 예는 중국, 한국에서도 볼 수 있듯이, 17-18세기 동아시아의 공통된 유행이라고 할 수 있다.⁴⁹⁾

사상적 배경으로 볼 때 민화와 세화는 모두 벽사기복의 신앙성을 띠고 있지만 우키요에는 당세풍에 중점을 두었다.

| | 한국의 민화 | 중국의 세화 | 일본의 우키요에 |
|---------|---|--|--|
| 흥성 한 시대 | 조선시대후기 (18-19세기) | 명·청시기 (14-19세기) | 무로마치 시대-에도시대 말기 (14-19세기) |
| 등장 배경 | 조선 후기 농업 및 상업의 발달로 인해 서민들이 경제적으로 넉넉해져서 차츰 예술과 문화에 관심을 갖게 됨. | 고대로부터 멘센 그림을 문에 붙여 벽사기복의 신앙적인 풍습에서 전해져 내려오게 되었음. | 정치, 사회, 문화적으로 매우 안정되어 있던 시기로 상업과 서민문화의 발달로 일본의 독자적인 문화가 형성됨. |
| 주제 | 서민의 생활상, 자연 풍경, 기복벽사 | 신령, 역사인물, 기복벽사, 아이, 여인상 | 사회풍속, 여인상, 자연 풍경 |

[표 6-2] 3국 민속화의 시대 및 배경 과 주제 비교

3국 민속화를 비교 분석하여 볼 때 아래와 같은 몇 가지 유사성을 발견하게 되었다.

형태·선·색채로 나누어 볼 때 화면에서 대상의 형태를 강조하거나 색채를 대비시켜 의미를 부각시키는 것, 인물이 등장한 그림에서 주대중소의 표현방법, 나아가서 동양적인 ‘칠한 선’이 아닌 ‘그어진 선’은 3국의 민속화에서 모두 나타난 공통된 특징이다.

실용성에서 볼 때 3국의 민속화에는 다음과 같은 몇 가지 특징적인 비유사성이 존재한다.

한국의 민화는 병풍의 형식으로 많이 쓰였는데 주로 사랑방, 안방, 혼례의 신방, 수련이나 회혼례에 놓여졌다. 그 외에도 문살과 창호지, 다락문이나 벽, 신부가 타는 꽃가마 등에 장식되었다. 뿐만 아니라 널판자·대나무·도자기·가구·문방구·돛자리에 이르

49) 선승혜, 「일본 미술의 복고풍」, 국립중앙박물관, 2008, pp.105~106

기까지 서민들의 크고 작은 일상에 실용적으로 쓰였다.



[표 6-3] 주대중소법을 사용한 3국의 민속화 비교

중국의 세화는 문화(門畫), 창화(窗畫), 등화, 투방(斗方), 공진(貢箋)⁵⁰, 중당화(中堂畫), 향위화(炕圍畫), 천장화(頂棚畫), 둔화(團畫), 주련(對聯), 조병(條屏) 등, 심지어 외양간과 마구간에 붙이는 세화로 세분화 되어있었다.

일본의 우키요에는 구사조시, 그림 두루마기, 또는 가와라반(瓦版, 현재의 신문)의 삽화의 역할을 했다. 현대의 캘린더에 해당하는 그림 달력(繪曆) 제작에도 우키요에가 많이 이용되었으며 일본에서 유럽으로 도자기 같은걸 수출 할 때, 요즘 신문지로 물건을 포장하듯이 우키요에 종이를 도자기를 포장했다는데서 포장지의 용도로도 쓰였다.

제작과정에서 민화는 전부 손으로 종이에 그린 회화형식이었지만 세화는 대부분이 판화이고 가끔씩 판화로 찍어내고 그 위에 필치를 가하는 방식을 적용하였으며 우키요에는 판화와 육필화로 분류해 볼 수 있으며 판화로 찍어낸 다음 부분을 손으로 직접 그려내는 방법을 사용하였다. 일본의 우키요에는 토산품의 일종으로 기념품적인 성격이 있지만 민화나 세화처럼 기복성(祈福性)이 담긴 것은 아니었다. 하지만 소재가 주로 인물인 우키요에나 세화에 비교해 볼 때 민화는 사물과 환경이 위주라는 것을 알 수 있다.

이와 같이 3국의 민속화는 각각의 유사성과 비유사성을 가지고 있다.

50) 일반적으로 전지를 맞집어 놓은 세화를 가리키는데 필치면 한 폭의 세화가 찍혀져 있다.

제7장 현대에 응용된 사례 분석

제1절 3국의 시각 및 인쇄 소재

오늘날 민화의 차용으로 이루어진 회화는 민화에서 어느 한 도상, 이미지를 추출해 쓰거나 다른 이미지와 병치해서 다루는 경우에 해당하며, 전체적으로 민화 형식이 그림의 한 영역으로 들어와 약간의 변주가 이루어진 경우다.⁵¹⁾

오방색은 고채도로 눈에 잘 띄는 주목성이 강해서 포스터디자인, 광고디자인, 야외 시설 등에서 활용될 수 있다. 또한, 민화의 단순한 면 처리는 컴퓨터그래픽 프로그램의 도구의 활용을 쉽게 만들며, 간결하고 고상한 디자인을 가능케 한다.⁵²⁾

시각디자인은 단순히 미적 가치가 있는 것만을 추구하는 것이 아니라 소구하는 형식을 통해서 보다 높은 심리작용을 이용하는 감화형식이고 그 대부분이 시각을 통해서 전달되어지는 것이다. 따라서 그래픽디자인은 그 어원에 관계없이 개념을 확대하여 시각디자인(visual communication design)이라고 할 수 있으며 과학의 진보에 힘입어 영상분야까지도 이 영역에 포함된다.

커뮤니케이션의 기능은 정보전달적인 것, 지시적인 것, 설득적인 것, 상징적인 것으로 나누어 볼 경우 이것들의 기능은 제 각각의 매체가 하나만 뜻하는 것이 아니라 여러 가지의 일을 하는 경우가 많다.

고채도 끼리의 배색은 매우 화려하고 자극적인 느낌을 준다. 산만한 느낌을 줄 수도 있지만 화사한 느낌을 주기도 한다. 유채색에서 가장 채도가 높은 색은 노란색이다.

신윤복의 '단오풍정'은 다른 풍속화에 비해 색채 효과가 보다 산뜻하고 원색을 과감하게 사용했다. 그 당시 어떤 전통화가보다도 색채표현을 중요시했던 사람이 신윤복이었다. 그가 색채효과를 중요시했던 이유는 에로틱한 분위기를 그림 속에 살리는데 원

51) 손소영, 「민화가 현대미술에 끼친 영향」, 성신여자대학교 조형대학원, 석사논문, 2006, p.11

52) 박미정, 「시각디자인 측면에서 접근한 조선후기 회화의 차용과 반복 연구」, 부경대학교 대학원, 석사논문, 2008, p.60

색을 적절히 사용하는 것이 효과적이라고 느꼈기 때문이었을 것이다. 2006년 서울리빙 디자인페어의 포스터 역시 주목성이 높은 디자인 제작을 위해서 고채도의 색채를 사용하고 있다.

책거리병풍도를 문방도병풍(文房圖屏風)라고도 하는데 민화그림의 중요 소재로 발달해온 그림이며, 구성과 색채감각이 풍부하게 돋보이는 정물화로서 독특한 미를 보인다. 순수한 우리말로는 책거리라 부르며, 책을 쌓아 올린다거나 펼쳐놓고, 그 주변에는 문방사우를 비롯하여 학자의 일상용품인 안경, 차(茶)그릇, 부채, 과일, 꽃, 화병, 서안(書案), 두루마리 그밖에 시계 등의 진귀한 외래품을 재미있게 구성하여 호화롭고도 기품 있는 분위기를 나타낸다. 이것을 이용하여 만든 캘린더는 현대적 느낌을 표현하는 동시에 역시나 풍부한 색채를 담아내는 역할을 한다고 본다.



[그림7-1] 2010년 달력에 사용된 한국 민화 엽서

김홍도·신사임당·신윤복 등 조선시대 풍속화가의 민화 작품이 추석 선물세트로 화려하게 부활해 화제가 된 적이 있다. 한방 재료로 만든 전통주와 생활용품, 화장품 등의 선물세트 패키지에 전통미가 물씬 풍기는 민화 디자인이 속속 등장하고 있는 것이다.

민화 마케팅이 사랑 받는 이유는 한방 원료의 이미지를 소비자에 각인시키고 제품의 고급스런 이미지를 연출하는 데 효과적이기 때문이다. 민화의 경우 작가가 사망한 지 오래돼 저작권 문제로부터 자유롭다는 점도 민화 마케팅이 인기 상한가를 치는 이유 중 하나다.

일본의 디자이너 이세이미야케는 '98~'99 가을겨울 폴리즈-폴리츠라인에 '호랑이'와 '모란'을 프린트하여 한국의 민화시리즈를 선보였다.



[그림7-2] 한국 민화를 응용한 현대 시각디자인

생활용품과 화장품 선물세트시장에도 민화 마케팅 열기가 뜨겁다. 전에는 설이나 추석 명절에 팔리는 선물세트엔 색동 무늬가 아니면 전통 문양의 디자인이 주류였으나

최근 들어선 상품의 이미지 차별화 및 고급화 전략 아래 전통미를 풍기는 민화 그림을 채택하고 있다. 실제 모 회사의 추석 선물세트에는 신사임당의 초충도가 디자인이 되었다.

신사임당의 초충도들에 나타난 색채들은 그렇게 화려함도 아니며 강하게 드러나는 색채도 아니고 울긋불긋 강렬한 색이거나 어두컴컴한 무채색의 색채감이 절대 아니다.

원색이 아닌 알맞고 부드러운 중간색으로 통일되어 있다. 즉, 한국인의 미의식속에 잠재해 있는 전통적인 색채감각은 그다지 화려하지도 않으면서 우아하고, 온화한, 색채감각이라는 점이며 이는 신사임당의 색채감과 일치한다. 따라서 신사임당은 이러한 색채감각을 여성특유의 청초함과 섬세함으로 잘 이룩해 내고 있는 것이다.

유통업계 한 관계자는 이와 관련해 “민화를 선물세트 패키지 디자인에 도입한 소비자업체 입장에선 특별한 판촉활동 없이 추석 선물세트를 홍보하는 부수적 효과도 기대할 수 있을 것”이라고 설명했다.

민화 마케팅을 선택한 생활용품업체들은 영화계에 불고 있는 전통 바람에도 기대를 걸고 있다. 신윤복을 소재로 한 영화 ‘미인도’와 드라마 ‘바람의 화원’의 경우 민화 붐을 한층 거세지게 만들었다고 볼 수 있다.



[그림7-3] 중국의 20세기 20년대 초기 세화를 응용한 포스트



[그림7-4] 현대에 응용된 세화

20세기 20년대 초 중국에는 서방의 선진 인쇄기술을 이용한 “월분패포스터”가 유행

한다. 처음으로 담배광고에 미인도가 등장하게 되는데 이것은 중국 전통 세화 시녀도에서 유래된 것이다. 그 공통점이라면 미인을 그림에 있어서 “코는 쓸개 같이, 얼굴은 해바라기씨 같이, 앵두입술에 매뚜기눈, 천천히 걷고 웃을 때는 절대 입을 벌려서는 안된다.”는 원칙을 지켜서 그렸다. 귀부인을 묘사하여 그럴 때에는 “눈은 똑바로 기분은 유쾌하게 기는 가라 얹히고 양미간은 펴준다. 천천히 그리고 똑바로 걷고 산이 서 있듯이 앉아야 한다.”⁵³⁾는 규율을 지켰다.

20세기 70년대부터 마이크로 전자공학이 중국인의 생활 속 여러 영역에 들어오면서 사람들의 사상의식은 많은 변화를 가져왔다.

20세기 80년대부터는 서방의 현대시각디자인 이념과 운행방식이 중국에 많은 영향을 주었다. 시각디자인은 보다 높은 기능과 이성적인 국제주의 풍격이 중국대지에서의 소통과 교류과정 중에서 하나의 주요 추세를 이루었다.

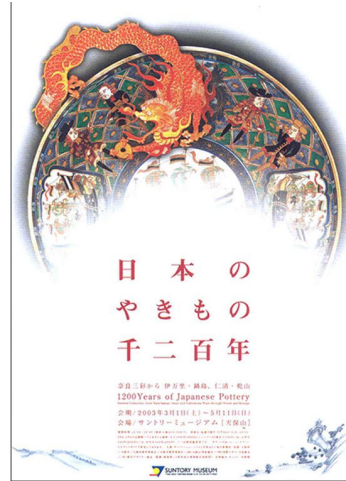
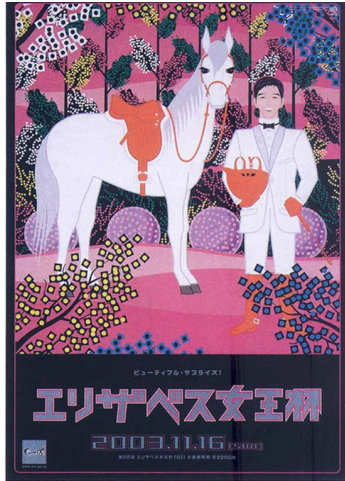
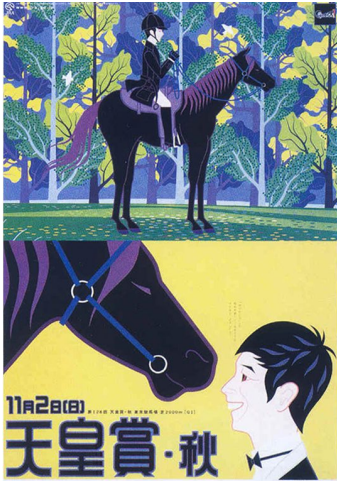
하지만 디자이너들은 시각디자인에 있어서 어떻게 하면 전통을 계승할 것인지 서로 다른 견해를 내놓고 있다. 민간 세화예술 형식을 재생하는 디자인 수법을 사용함에 있어서 아래와 같은 두 가지 방면에 대하여 논의 하고 있다.

하나는 시각형상의 새로운 창조이고 다른 하나는 신운(神韻)은 계속하여 발양해야 한다는 것이다.



[그림7-5] 일본 요트 경기 포스트

53) 왕쭈춘, 「중국민간화결」, 북경공예미술출판사, 2003, p.24



[그림7-6] 우키요에를 응용한 현대 시각디자인

일본 현대의 디자인들에서 우키요에의 아름다움을 반영한 디자인을 쉽게 찾을 수 있는데 주요 특징으로는 형태를 간략화하고 색채를 단순하게 처리한 명쾌함이다. 주로 원색적인 컬러를 이용하거나, 일본 전통문화를 재해석한 작품을 선보이면서 다양한 디자인을 시도함이 보인다. 평면성과 자유로운 색, 대담한 디자인, 추상성 등의 탈 자연주의적 성향을 찾아 볼 수 있다. 일본의 가메쿠라 유사쿠는 일본 디자인의 특징을 말하면서 그 배경을 이와 같이 서술하였다.

“한 나라의 디자인 경향과 전통은 그 나라의 자연과 관련이 있다고 생각합니다. 아시다시피 일본은 면적은 작지만 열대와 냉대가 공존합니다. 그래서 이 자연 환경에 어울리는 다양한 미술이 나왔고, 이것이 다양한 디자인을 만드는 밑거름이 되었지요. 둘 째는 혼성 교배입니다.”

우키요에를 바탕으로 현대적 디자인을 창조한 디자이너 아와즈 기요시는 일본에서 가장 유명한 시각 디자이너이자 아트디렉터이며, 도쿄인쇄박물관장이기도 하다. 그는 강렬한 우키요에의 선과 색채를 응용해 각종 연극 및 공연, 전시회의 포스터를 제작했다. 이처럼 일본 고유의 전통적 색채와 도형을 밑바탕으로 한 그의 디자인 작품에는 단순성과 복잡성, 조용함과 동적인 면, 그리고 감성적이면서도 지적인 상반된 이미지가 동시에 담겨 있어 관객들에게 강렬한 호소력을 준다.

일본인들에게는 모방으로 시작해 일본적인 것으로 만드는 힘이 있습니다. 옛날에는 중국과 한국의 미술이 수입되었고 16세기부터는 선교사들을 통해 유럽의 스타일이 전수되었습니다. 19세기 말과 20세기에는 서양의 디자인 운동이 들어와 일본의 전통성과 섞여 일본 현대 디자인의 색깔을 만들어 냈지요. 마지막으로 축소관(microcosm)입니다. 큰 것을 축약해 작은 것을 만들지만 그 작은 것을 통해서 다시 큰 것을 보기 위해 엄격한 의식과 질서를 만듭니다.”⁵⁴⁾ 이와 같이 일본은 예부터 장인정신과 간결한 생활 미학을 가지고 있었으며 집단 의식 또한 강했다.

일본의 디자인은 그들만의 고유한 분위기가 있는데 그것을 우키요에로 잘 보여준다고 생각 된다.

54) 박효신, 「일본 디자인의 신화 가메쿠라 유사쿠」, 디자인하우스, 2003, p.20

제2절 3국의 섬유 및 날염의 소재

지난 2006년, 한국 디자이너 이영주는 패션쇼 ‘기원’에서 민소매 파티복에 호랑이, 꽃, 학, 등 민화풍의 그림을 디자인 하여 화제가 되었다. 이 그림들은 민화작가 서공임 씨가 직접 그린 원단을 사용한 것인데 이 작품은 한국적인 분위기를 물씬 풍겼다.



[그림7-7] 민화를 이용한 섬유 및 날염 소재

이 외에도 여러 가지 민화 그림으로 디자인 한 넥타이가 있다.

넥타이디자인1은 수렵도를 이용한 것인데 고구려 고분벽화에서 시작이 되는 북방기마 민족의 기상을 잘 표현한 무용총의 수렵도를 모티브로 디자인하여 수렵도의 활기차고 자유로운 느낌을 표현한 넥타이디자인이다. 넥타이디자인2는 행차도를 이용한 것이다. 행궁(行宮)은 왕이 지방에 거동 할 때 임시로 머물거나 전란(戰亂), 휴양, 능원(陵園)참배 등으로 지방에 별도의 궁궐을 마련하여 임시로 거처하는 곳을 말하는데 행

궁으로 향하는 행차 행렬의 모습을 표현하였다. 넥타이디자인3은 초충도를 이용한 것이다. 초충도에서의 화초와 나비를 배열하여 화려한 느낌을 표현하였다. 넥타이디자인 4는 화조도를 이용한 것이다. 화조도에서의 꽃과 새의 조화로움과 행복한 모습을 표현한 디자인이다. 실크소재이며 색상은 디자인마다 4개의 주색으로 나누어 민화의 내용과 맞는 색상을 사용하였다. 개량 한복 역시 화조도를 수놓아 전통과 현대의 미가 잘 어우러져 있다. 가격 대비 고급스럽고 전통문화 상품이라 외국인뿐만 아니라 내국인에게도 실용적이고 부담 없는 선물로 적당하다.



[그림7-8] 세화를 이용한 섬유 및 날염 소재

중국 산서지방의 십이지신을 도안화 하여 만든 순수건인데 실용적으로 사용하게끔 출발 한 것이기 보다는 기념품으로 제작 된 것이라는 생각이 든다. 색채는 전통 오방색과 오간색을 사용하여 서로 튀는 색을 선택하였으나 검은 바탕을 함으로 전체적으로 안정시킨다. 화려한 꽃이 수놓아진 이 중국 원단을 얼핏 보면 우키요에 풍격에 더

가깝다는 느낌이 들지만 위의 것은 중국 남부 지역의 커짜라고 하는 소수민족의 전통 수놓이 공예인데 중국 세화에서 유래 되었다고 한다. 흰색 치파오(騎袍)에 세화의 전통 무늬인 연꽃과 연잎이 그려져 있다.



[그림7-9] 우키요에를 이용한 섬유 및 날염 소재

위의 꽃은 금속의 차가운 장식들과 원단의 따뜻함과 부드러움이 함께 어우러진 일본 공예꽃이다. 수줍은 듯 화려한 일본 공예꽃은 동양의 미를 한껏 뽐내는 것 같다. 전통과 현대의 젠스타일의 간소한 멋이 보는 이로 하여금 감탄을 자아내게 한다. 일본의 전통 복장 기모노는 우키요에의 미를 그대로 한몸에 담은 이동하는 우키요에이다. 우키요에를 현대적 감각으로 디자인 한 우키요에풍의 유카타이다.

일본 전통상품의 명가 장우(匠佑)에서 나온 우키요에 순수건인데 면 100%에 사이즈는 가로세로 약 41cm이다. 사쿠라-벚꽃이 멋지게 피어있는 기모노를 휘날리는 게이쵸의 뒷모습이 예술이다. 벽장식 등 인테리어 소품으로 사용해도 좋을 것 같다.

제3절 3국의 도자 및 금속 소재

최근 패션과 인테리어 등 생활 전 분야에서 자신만의 개성을 따르는 트렌드로 핸드페인팅에 대한 관심이 높아지고 있다. 따라서 도자장식표현에 있어서도 핸드페인팅에 대한 관심 역시 계속 증가하고 있다.

도자분야의 특성인 예술적 가치를 충족시키기 위해 많은 작가들이 핸드페인팅기법을 도자장식의 한 분야로 선택해서 사용하고 있으며, 핸드페인팅기법은 선명하고 다양한 색상과 섬세한 표현이 가능하여 특히 도자제품에 있어 식기류와 장식품 등에 많이 사용되고 있다.⁵⁵⁾

표면장식은 형태를 최대한 부각시키고, 민화의 자연적인 선과 색을 살리기 위해 핸드페인팅(hand painting)기법인 자기의 표면위에 그림을 그리는 상회기법(overglaze)과 1차 소성 후 그림을 그리는 하회기법(underglaze)을 사용하였다. 하회기법은 유약 아래 그리는 기법으로 상회기법보다는 은은하며 자연스러운 표현이 가능하다.



[그림7-10] 모란이 있는 풍경과 책거리 함(도자제품)·운보 김기창 호랑이 도자기

55)강진희, 「핸드페인팅 기법을 이용한 도자 거울 디자인 연구」, 국민대학교 디자인대학원, 석사논문, 2008, p.1

모란이 있는 풍경은 모란도를 소재로 하였으며 하회기법, 금장식으로 되어있다. 모란은 '부귀'를 상징하고, 또한 꽃 가운데 으뜸이라 하여 '꽃의 왕'으로 불린다. 이러한 모란꽃의 이미지를 거울에 담았다. 모란이 아름답고 풍성하게 피면 복이 온다고 믿은 옛 선조들의 정신을 담아 모란꽃을 풍성하며 화사하게 표현하였다. 한민족의 고유한 미의식, 전통, 조형적 질서를 담아낸 민화를 소재로 한 것들이다.



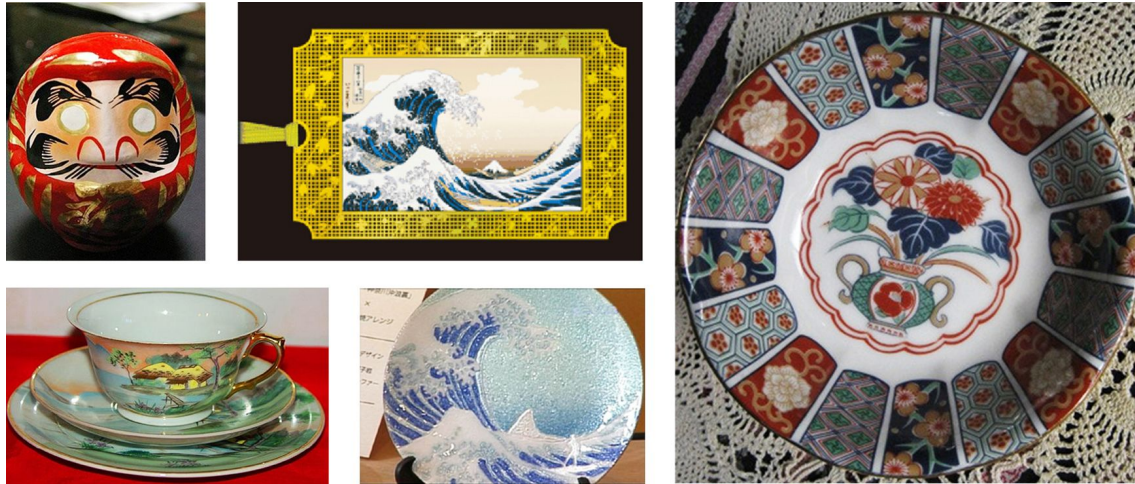
[그림7-11] 중국 세화 그림 도자기와 황금으로 만든 세화도안 기념품

꽃병은 아주 일상적인 실내 진열품이다. 그것에는 유리·도자기·나무·참대를 재질로 하는 것이 있다. 그 중 도자기 유형의 꽃병은 실내를 장식함에 있어서 가장 고급스럽고 길상한 문화 분위기를 만들어 준다.

꽃병으로 실내를 장식할 때에는 가구의 형태, 크기에 따라서 꽃병을 선택 하여야 한다.

소주 도화오 세화를 백자에 그려 넣은 이 꽃병은 평면인 세화를 입체적으로 부각시켜 인물이나 나무가 더욱 살아 있는 듯한 느낌을 준다. 여인 옷의 색채는 주변 환경과 어우러져 화면상 너무 튀지 않는 안정감을 준다. 꽃과 나무와 여인 그리고 도자의 이상적 화면을 연출 하였다. 황금으로 된 이런 유형의 기념품은 항상 중국인들의 나아가서 외국 관광객들의 인기를 끌었다. 양유청 세화를 이용한 이 황금으로 된 기념품은 연말 연초 기념품 시장에 항상 등장하는 상품이다.

심상치 않은 하늘에서 사나운 기세의 거대한 파도는 무섭고 예리한 발톱을 드러낸 채 어찌할 바를 모르고 뱃전에 몸을 숙이고 있는 어부들의 몸 위로 포말을 흩뜨리며 거침없이 집어삼키려 한다. 자연의 맹위에 농락당하는 배와 어부, 이를 키겨보며 태연하게 자리 잡고 있는 후지산……. 이 같은 대립과 항쟁의 극적인 처리는 실로 감동적이라 하지 않을 수 없다.⁵⁶⁾



[그림7-12] 일본 우키요에를 이용한 도자기와 금속책갈피

대담한 서양화적 기법을 자기 식으로 소화한 호쿠사이 서양판화의 연작 후카쿠⁵⁷⁾ 36경중에서 ‘가나가와 앞바다의 파도’는 선례를 시도했다.

현재 일본에는 이 우키요에를 이용하여 만들어진 여러 가지 아이디어 상품으로 판매되고 있는데 그중에는 우키요에가 그려진 고무신도 있다.

56) 고바야시 다다시, 이세경 옮김, 「우키요에의 미」, 이다미디어, 1996. p.212

57) 후지산을 일컫는다.

제4절 연구의 한계점 및 제안

본 연구는 동아시아 3국의 회화에서 나타난 민속화에 관한 연구로 3국의 민속화를 대표하는 민화·세화·우키요에를 중심으로 하였다. 이와 같은 연구 과정에서 나타난 몇 가지 한계점으로 인한 향후 이러한 문제를 해결하기 위한 후속 연구를 위한 제안은 다음과 같다.

첫째, 연구대상인 민속화의 년대가 지금으로부터 아주 오래 전에 제작된 것이기에 자료수집이 쉽지 않았으며 앞으로는 고서에서도 민속화의 자취를 더 찾아보고자 한다.

둘째, 3국이라는 보다 넓은 지리적 위치 때문에 연구당시 짧은 시간에 발로 뛰면서 하는 자료 수집은 힘들었기에 앞으로 더욱 많은 시간을 들여서 깊이 연구 하려고 한다.

셋째, 일본의 우키요에를 연구함에 있어서 일본어에 능통하지 못하기에 자료 수집이 어려웠으며 대부분은 한국·중국에서 의역한 문헌을 통하여 연구 정리 하게 되었다.

결론적으로 민속화의 범위가 넓고 그중 민화·세화·우키요에의 분류 또한 다양하기에 특정적인 한 개 또는 두 개의 종류를 예로 시각디자인이라는 구체적인 디자인 분야에 끼치는 영향을 분석하여야 한다.

이와 같이 민속화의 현대 시각디자인 요소를 더욱 솔직하게 찾아내고 3국의 민속화가 3국의 이미지에 끼치는 영향 나아가서 세계무대에서의 이미지 형성에 대한 분석과 연구를 제안하고자 한다.

제8장 결론

현대의 세계화 시대는 다양한 매체를 통한 문화의 교류가 빈번하다. 물밑 듯 밀려오는 서구의 디자인적 감각과 이미지는 어느새 우리의 시각에 더욱 친근하게 되어가고 있다. 이 시점에서 민족 특유의 디자인을 창조하기 위해 과거의 미술에서 그 원류를 찾는 경향이 증가하고 있다. 예술적인 척도에서 민속화가 지니는 독창성은 현대 디자인의 새로운 아이디어와 영감을 제공해주는 귀중한 자료가 될 수 있다는 것을 알 수 있다.

서론에서 진술한 바와 같이 연구의 배경과 목적에서 다음 세 가지 논제를 본 논문의 골격으로 삼고 연구하였다.

첫째, 지금까지 각 나라마다 민속화에 대한 각각의 연구서나 논문은 많으나 이것을 종합하고 서로 비교 분석한 논서는 거의 전무한 상황이다. 따라서 본인은 3국의 비교 분석을 보다 과학적이고 합리적 분석에 까지 완벽하게 제시하기는 어렵더라도 최소한 ‘개론적 접근’이라도 시도코자 함을 첫 번째 목표로 삼았다.

3국 민속화의 전개에서 조형적인 분석을 통하여 민속화의 현대적인 조형미를 확인할 수 있었고 독창적인 표현이 가능하다는 것을 알 수 있었다.

3국 민속화의 조형적 특성과 내용을 볼 때 민화·세화·우키요에는 대중적이고 실용적인 성향이 돋보이는 독자성을 지닌 그림으로 재해석 된다. 이것은 오랜 세월을 거치며 다져온 동아시아 3국의 삶과 얼 그리고 생활이 담겨진 형식이 각자의 방식으로 정착되어 다른 문화의 수용과 흡수를 통해서 이뤄진 것이라 할 수 있다.

민화는 그것을 필요로 했던 시대 사람들의 꿈과 사랑, 도덕과 윤리, 신앙과 종교, 학문, 존숭 등의 내용을 잘 표현하고 있는 다양한 기능과 역할을 지니고 있었음을 엿볼 수 있다. 이외에 가장 중요한 역할은 장식의 역할이라고 생각된다. 이것을 현대의 실용미술의 시각으로 볼 때 응용하기에 가장 안성맞춤의 조건이라고 할 수 있다.

세화는 형성초기의 미신적 의미가 크게 퇴색되었고 중국세화 예술가들은 새로운 세화 형식을 창조하여 현실생활을 보여주고 지식을 전파하고 있다. 오늘 날까지도 세화가 중국에서 출판양이 가장 많은 그림으로 될 수 있었던 것은 세화가 짙은 중국 민간의 낭만적인 색채를 가지고 있기 때문이며 뿐만 아니라 세화의 실용성 또한 계속 확

대되어 달력과 서포도 제작되고 있기 때문이다.

우키요에는 판화로써 서민들에게 다가갔으며 시대상에 비추어 볼 때 가장 적절한 미디어로서의 역할을 했다는 것이다. 우키요에의 예술적 발전은 단순히 수요와 공급이라는 상업적 차원에서 벗어나 현재까지도 훌륭한 예술작품으로 재평가되며, 세계 속 일본을 대표하는 문화로 자리잡게 되었다.

둘째, 한·중·일 3국은 동일한 동북아 문화권에 속해 있으며 또한 한자와 유교의 문화를 공유하고 있으니 한 나무에서 여러 가지 색의 꽃이 피듯이 구체적으로 파고 들면 각각의 민족 특성에 따라 분명 유사성과 비유사성이 들어난다. 본 논문은 민속화라는 큰 주제 속에서 한·중·일 3국의 민속화에 들어난 각각의 유사성과 비유사성을 연구코자 했음을 두 번째 연구목표로 삼았다.

3국의 전통문화 속에서 동양의 미를 발견하고 그것을 문화 경쟁 시대를 맞이하는 우리에게 독자성을 갖기 위해서는 동아시아의 문화에서 올바른 이해와 지속적인 연구를 통해 시대상에 맞는 미의식을 정립하고 꾸준한 노력을 병행하여야 한다는 것을 감지하게 되었다. 또한 세계 속에서 공감대를 형성할 수 있는 보편성을 지닌 독자적인 가치와 현대의 대중적 정서와 쉽게 만날 수 있는 현대적 디자인으로 재창조되어야 할 것이다.

3국의 민속화의 유사적 특징은 당시의 시대상을 비교적 자세히 파악할 수 있는 자료라는 점이며 민속화의 전통색은 각 민족의 고유한 세계관에 입각하여 자연스러운 질서에 의해 표현되어 있으며 장식성을 가진 대중적인 이미지 역할을 하고 있었으며 이것은 곧 풍습적인 것으로 전해지고 있었다.

반대로 3국 민속화의 비유사성에 있어서 몇 가지가 발견 되었다. 특히 미술의 3대 요소인 형태·선·색채에서 비유사성은 두드러지게 들어난다.

한국은 단조로운 색채에 크지 않는 형태와 부드러운 곡선을 기본으로 하고 특히 자연에 가까운 중간톤의 색채가 특징이었다.

중국은 대부분 그림의 크기가 대형화 되어 있고 흑, 백, 홍, 녹, 황, 자 등 선명한 대비를 이루는 색채 조합을 사용함으로써 순수하고 눈에 띄는 색을 선호하였다.

일본은 한정된 원색 안료를 커다랗게 배색하여 강렬한 색상 효과를 발휘하고 있으며 색채는 대상에 따라 풍부하게 구사하는 세심한 채색 기법을 사용하고 있었다.

셋째, 3국의 민속화가 실용화 또는 생활화로 불리워지는 것은 ‘디자인적 기능’을 충족시

킬 수 있기 때문이다. 3국의 유사와 비유사성을 세밀히 연구 검토하여 보다 ‘한국적인 디자인’의 방향을 정립시켜 디자인적 기능을 국제화 시대에 대비해야 함을 세 번째 연구 목표로 삼았다.

민화·세화·우키요에는 모두 옛 선조들로부터 이어온 소중한 유산이다. 그것은 모두 그 시대적 사상과 감정을 고스란히 담고 있으며 그들의 바람과 기원이 서려 있다. 매개 민족의 것이기도 하지만 결국에는 전 인류의 것이다.

민속화의 예술적 가치와 아름다움을 재발견하고 그것의 이미지 차용과 더불어 민속화의 표현양식을 현대 디자인에서 재현하는 새로운 이미지 개발도 생각해 볼 수 있다.

상기의 내용 이외에도 몇 가지 더 추출된바 3국의 민속화를 실용화 또는 생활화로 부르고 있는 이유는 디자인적 기능을 충족시키기 때문이다. 민속화를 활용한 시각디자인은 국제화 시대에 대비한 동양 문화에 대한 정체성의 확립을 갖게 할 수 있다. 다양하게 변화하는 시대에 적응하기 위해 전통적 맥락을 찾아 볼 수 있는 민속화의 연구 즉 현대적 디자인에 민속화를 접목시키는 것은 앞으로도 계속 탐구할 영역일 것이다.

따라서 이상의 연구를 통하여 3국의 민속화에서 나타나는 전통적 심미의식을 통해 우리만의 정서가 담긴 독특한 디자인의 세계를 계승해야 한다고 생각한다.

참 고 문 헌

국내논문

- 강진희, 「핸드페인팅 기법을 이용한 도자 거울 디자인 연구」, 국민대학교 디자인대학원, 석사논문, 2008
- 고미경, 「민화의 문자도를 응용한 니트 디자인 연구」, 국민대학교 대학원, 석사논문, 2005
- 김은지, 「민화의 색채표현기법과 채색재료 연구」, 이화여대 대학원, 석사논문, 1993
- 김병언, 「조선후기 제주도 문자도 연구」, 성신여자대학교 대학원, 석사논문, 2008
- 김택민, 「민화의 특성을 통한 현대적 조형 연구」, 한남대학교 대학원, 석사논문, 2007
- 박미정, 「시각디자인 측면에서 접근한 조선후기 회화의 차용과 반복 연구」, 부경대학교 대학원, 석사논문, 2008
- 배찬노, 「고려시대의 목판화와 그 실용」, 경성대학교 교육대학원, 석사논문, 2005
- 손소영, 「민화가 현대미술에 끼친 영향」, 성신여자대학교 조형대학원, 석사논문, 2006
- 윤세희, 「우키요에 작품 연구」, 경기대학교 조형대학원, 석사논문, 2005
- 이지애, 「민화의 현대미술의 유사성 연구」: 팝아트 중심으로, 공주대학교 교육대학원, 석사논문, 2007

국내외 단행본

한국:

- 고유섭, 「한국미의 책」, 서울:동서문화사, 1997
- 김철순, 「한국미술의 깨달음과 생명」, 서울:예경, 1995
- 김철순, 「한국민화논고」, 서울:예경, 1995
- 김호연, 「겨레의 미의식과 전감의 가시적 표현」, 한국민화, 1980

- 박효신, 「일본 디자인의 신화 가메쿠라 유사쿠」, 디자인하우스, 2003
- 박혜성, 「조선시대 민화에 나타난 색채에 관한 연구」 -모란도를 중심으로, 한국색채 디자인학회, 2005
- 선승혜, 「일본 미술의 복고풍」, 국립중앙박물관, 2008
- 유흥준·이태호, 학교재신서 11「한국미술사의 새로운 지평을 찾아서」, 학교재 2003
- 윤열수, 「민화이야기」, 디자인하우스, 1995
- 이우환, 「이조의 민화」, 서울: 열화당, 1977
- 임두빈, 「민화란 무엇인가」, 서울: 서문당, 1997
- 임두빈, 「한국민화의 미학적 고찰」, 미술세계, 1989
- 조자용, 「조선시대 민화」, 서울 예경산업사, 한민화 서론, 1989
- 조용진·배재영, 「동양화란 어떤 그림인가」, 열화당, 2004,
- 한국문화교류연구회편, 「한국해학의 현대적 변용」, 시공사, 1998
- 고현, 「불교회화집」, gam, 2004

중국:

- 쑤리원, 「동서방미술의 교류」, 강소: 강소미술출판사, 1998
- 왕쑤춘, 「중국민간세화사론집」, 천진: 천진양유청화사출판사, 1991
- 왕쑤춘, 「중국민간화결」, 북경공예미술출판사, 2003
- 좌한중, 「민간목판세화도형」, 호남미술출판사, 2003

일본:

- 고바야시 다다시, 이세경 옮김, 「우키요에의 미」, 이다미디어, 1996
- 야나기 무네요시 지음, 민병산 옮김, 「공예문화」, 친구, 1995
- 노부오 저 이원혜 역, 「일본미술 이해의 길잡이」, 시공사, 2000

외국저서:

- 존·리워드(미국), 핑예 천유런(중국)역, 「인상파화사」, 인민미술출판사, 1983
- J. 모리스, 「현대 미술의 감상」, 유조준 역, 서울: 열화당, 1980

정기간행물:

- 고병익, 「전통과 창조」, 서울: 중앙일보사, 1974
- 김철수, 「한국의 민화」, 서울: 중앙일보사, 1978

웹사이트

- 한국사이트: <http://news.naver.com/main/read.nhn>
- 한국사이트: <http://www.design.co.kr/section>
- 중국사이트: <http://www.oopic.com>
- 일본사이트: <http://www.suntory.co.jp/softdrink/oolongtea/index.html>

