

김진관 교수지도  
석사학위 청구논문

한국 채색화의 재료와 기법연구

2004

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 미술교육전공

김 선 미

## 논문 개요

오늘날 다양한 현대문명의 흐름 속에서 한국화가 확고한 자리를 정립하고 발전해 나가려면, 새로운 시각과 사고로 전통과 융합할 수 있는 시대적 미의식을 창출하고 발전시켜 나아가야 한다. 그러기 위해서는 우리 미술의 전통과 외래미술의 영향력이 균형을 유지하면서 조화를 이루어야만 한다. 이러한 점에서 볼 때 전통과 창작의 문제를 우리나라 미술의 역사를 통해 한국 전통 채색화가 발전되어온 흐름을 감지하고, 회화를 구성하는 가장 근본적인 재료에 대한 중요성과 지식 그리고 표현 기법면에서 좀 더 정확한 인식이 필요하다.

우리나라의 미술은 선사시대부터 현대에 이르기까지 한국적 독창성과 미의식 즉, 다른 민족과 다른 특유의 미감을 형성하며 회화적 요소를 간직하면서 발전해 왔다.

한국의 회화에서도 동양화에 있어 수묵화와 채색화의 구분은 표현 방법과 재료적 측면에서의 구분이다. 아울러 정신적인 것뿐만 아니라 물질적인 것으로부터도 양식상의 차이가 발생하는 것 또한 간과할 수 없는 사실이다.

삼국시대의 고구려 고분 벽화에서부터 고려의 불화와 조선시대의 인물화, 각종 장식화, 민화 등 역사적 자료를 통하여 우리의 회화에 있어 채색화가 차지하고 있었던 범주가 무척 넓은 것에도 불구하고 근대의 채색화가 수묵화에 비하여 작은 위치를 차지하게 되었던 것은 재료에 대한 이해와 활용, 연구가 제대로 이루어지지 못했던 점에서 비롯된다고 보아야 할 것이다. 그러므로 재료에 대한 성질

과 특성을 이해하고 주제나 표현 방법에 알맞은 재료와 용구를 선택해 활용할 수 있는 교육이 함께 이루어져야 하며, 우리의 전통 채색화의 이해가 뒷받침되어야 할 것으로 본다. 또한 오늘날의 현대 회화의 일면을 보면 현실적인 당면과제로서 전통과 현대미술의 여러 가지 경향으로 주제성과 현대성, 국제성의 문제가 제기되어 재료의 사용과 창작자세의 어려움의 문제를 안고 있다.

재료는 모든 미술의 바탕이 되는 기본 요소로서, 재료 선택의 문제는 작가에게 주요 관심 대상이 될 수 있으며, 어느 시대나 그 시대의 대표적 미술 유형과 형태를 결정해 주는 직접적이고 표면적인 동기가 되기도 한다. 그런 면에서 채색화 재료와 기법에 관한 연구는 앞으로의 문제 해결의 방법으로 중요성을 갖는다.

본 연구에서는 한국 채색화에 대한 시대적 흐름을 바로 알고 각 시대마다 명맥을 유지해온 고구려 고분벽화와 고려 불화, 조선 민화 등에서 나타난 채색화의 표현을 통하여 한국 채색화의 개념과 재료에 대하여 알아보고, 이를 바탕으로 현대적 미의식의 확립과 재료의 사용에 새로운 인식을 가지고 자유로운 창작 활동 및 채색화의 파악을 위한 교육적 기초 자료로 활용할 수 있는 학습 방안으로서, 그 필요성이 있다 하겠다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구 범위 및 방법	2
II. 본론	3
1. 한국 채색화의 의미	3
1) 한국 채색화의 개념	3
2) 한국 채색화의 흐름	6
2. 한국 채색화의 재료	11
1) 바탕재	11
2) 안료	27
3) 아교	46
4) 먹(墨)	53
5) 붓(筆)	58
3. 채색화의 기법	62
1) 벽화에 표현된 기법	63

2) 불화에 표현된 기법 .....	67
3) 민화에 표현된 기법 .....	72
4) 장지 채색 기법(콩땀 기법) .....	74
5) 그 외의 기법 .....	78

Ⅲ. 결 론 .....	80
--------------	----

참 고 도 판

참 고 문 헌

ABSTRACT

## 표 목 차

<표 1> 원료에 따른 한지의 종류 .....	19
<표 2> 만드는 방법에 따른 한지의 종류 .....	20
<표 3> 크기와 두께의 차이에 따른 한지의 종류 .....	21
<표 4> 쓰임새의 차이에 따른 한지의 종류 .....	22
<표 5> 무기안료와 유기안료의 특성 .....	31
<표 6> 독성이 있는 안료 .....	34
<표 7> 아교물의 농도 .....	53
<표 8> 벽화에 표현된 기법 .....	66

## 그림 목 차

- 【그림 1】 무덤 주인공의 초상(고구려4세기, 황해남도 안악군 유설리 안악3호분)(출처: 박대영. 『우리 그림 백가지』. 현암사. 2002.)
- 【그림 2】 무덤 주인공 부인의 초상(안악3호분)(출처: 위와 같음)
- 【그림 3】 춤(고구려5세기경, 중국 길림성 집안현 무용총)
- 【그림 4】 사냥(무용총)
- 【그림 5】 현무도(고구려6~7세기, 평안남도 강서군 우현리 강서대묘)
- 【그림 6】 주작도(고구려6~7세기, 평안남도 강서군 삼묘리 강서중묘)
- 【그림 7】 달신(집안 통구 6세기 다섯무덤의 제4호무덤)(출처: 고구려 고분벽화. 조선화보사. 1985.)
- 【그림 8】 해신·달신(집안 통구 6세기 다섯무덤의 제5호무덤)(출처: 위와 같음)
- 【그림 9】 산수문전(백제, 7세기, 28.8×29.6cm, 국립중앙박물관 소장)
- 【그림 10】 천마도(신라, 자작나무 껍질에 채색, 5~6세기, 50×72cm, 국립중앙박물관 소장)
- 【그림 11】 화엄경변상도 부분(통일신라, 754~755년, 호암미술관 소장)
- 【그림 12】 아미타삼존도(고려, 비단에 채색, 110×51cm, 호암미술관 소장)
- 【그림 13】 수월관음보살도(고려, 비단에 채색, 119.2×59.8cm, 호암미술관 소장)
- 【그림 14】 자화상(윤두서, 17세기, 종이에 수묵담채, 38.5×20.5cm, 개인 소장)
- 【그림 15】 까치 호랑이(종이에 수묵채색, 90×55cm, 에밀레박물관 소장)
- 【그림 16】 금강전도(정선, 1734년, 종이에 수묵담채, 130.7×94.1cm, 호암미술관소장)

- 【그림 17】 씨름(김홍도, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 소장)
- 【그림 18】 한지의 제조 과정(출처: 심상철, 『미술 재료와 표현』, 미진사)
- 【그림 19】 지장보살도(고려, 비단에 채색, 111×43.5cm, 일본 선도사 소장)
- 【그림 20】 안료와 빛의 관계(출처: 신한화구, 『물감의 과학』.예경. 1999.)
- 【그림 21】 은폐력(출처: 위와 같음)
- 【그림 22】 착색력과 은폐력의 관계(출처: 위와 같음)
- 【그림 23】 천연안료의 종류(출처: 손경숙. 『채색화 기법』. 재원. 2002.)
- 【그림 24】 인조(인공석채, 신암채)안료의 종류(출처: 위와 같음)
- 【그림 25】 수간안료의 종류(출처: 위와 같음)
- 【그림 26】 고착성분으로 분류한 각종 물감(출처: 신한화구, 『물감의 과학』.예경)
- 【그림 27】 각종 아교. 막대교(삼천본교), 판교, 입교, 녹교, 병 아교(출처: 정종미. 『우리 그림의 색과 칠』.학교재. p.178.)
- 【그림 28】 떡(신라양가상목, 건릉어묵)(출처: 위와 같음p.136)
- 【그림 29】 단산오옥(고려, 국립청주박물관)(출처: 위와 같음p.137)
- 【그림 30】 이씨 왕가 떡(조선조 왕가의 떡)(출처: 위와 같음p.138)
- 【그림 31】 떡의 종류(출처: 손경숙. 『채색화 기법』.재원. 2002.p.62)
- 【그림 32】 그림붓의 여러 가지(출처: 강장원. 『동양화 기법』. 미술공론사. 1997)
- 【그림 33】 황룡(6세기, 다섯 무덤의 제4호 무덤)
- 【그림 34】 문자도(19세기. 종이에 채색. 96×40cm, 일본 개인 소장)
- 【그림 35】 수월관음도(고려불화, 144×62cm, 일본아사쿠사 사)
- 【그림 36】 군학십장생도부분(18세기, 비단에채색, 8폭병풍, 157.7×293.4cm, 개인소장)

# I. 서 론

## 1. 연구 목적

우리나라의 전통 회화는 수 천년 동안 이어져 내려오면서 수많은 전란과 일제 치하의 한국문화 말살정책, 해방 후의 서구문물의 범람, 정치적 혼란과정을 거치면서도 끊임없는 발전과 우리 특유의 미의식과 다양한 표현을 내재한 한국적인 화풍을 키워왔다.

그러한 우리의 미의식과 표현을 새로운 문화와 창조 발전의 밑거름으로 삼아 현대 회화가 앞으로 지향해야 할 방향을 모색하여 보는 것은 대단히 중요하고 또 절실하게 요구된다고 볼 수 있다.

이러한 점에서 본 연구는 한국 전통 채색화가 발전되어온 흐름을 바로 알고, 다양한 표현과 재료에 대하여 고찰함으로써 유구한 회화사를 포용력 있게 수용하고, 현대 채색화의 제작에 있어 전통 재료와 기법에 대한 충분한 활용 지식을 탐구하고, 이를 바탕으로 미술교육의 채색화 지도에 대한 올바른 인식과 표현에 있어 기초 자료로 활용 하는데 목적을 두었다.

## 2. 연구 범위 및 방법

본론의 제 1장에서는 한국 채색화의 의미에 있어서 채색화에 대한 개념과 특징 및 채색화의 시대적 흐름을 통해 전개되어진 고대 삼국시대 고분에서 발견된 고구려 고분 벽화에서부터 고려, 조선, 근대에 이르기까지의 기원과 발달 과정에 대한 흐름을 고찰 하였다.

제 2장에서는 채색화의 재료에 있어 사용되어지는 바탕재로 한지의 역사, 제조법, 종류 등과 비단, 벽면, 목재에 관하여 정리하였으며, 채색표현의 재료인 안료의 성질과 색료의 종류와 특징, 착색에 있어 고착제 역할을 하는 아교의 성분과 제조 과정, 먹, 표현 도구인 붓의 종류와 선택 그리고 보관법 등에 대하여 다루었다.

제 3장에서는 채색화의 기법으로 벽화에서 표현된 여러 가지 기법과 불화, 민화에 표현된 기법, 장지채색 기법에 대하여 고찰 하였으며, 그 외의 기법을 살펴 정리 하였다. 이 외에도 더 많은 재료와 기법이 있을 수 있음을 밝힌다.

연구 방법에 있어 이론적으로 한국 채색화와 관련된 다수의 문헌과 선행 연구되어진 여러 논문을 자료로 고찰, 검토하여 채색화의 개념과 발달 전개된 흐름을 찾아 보았으며, 특히 재료와 표현 기법을 전통 채색화를 통하여 살펴 보았다.

## II. 본 론

### 1. 한국 채색화의 의미

#### 1) 한국 채색화의 개념

해방후 수묵화(水墨畵)로 주류를 형성해오던 한국화단(동양화단)은 최근에 들어와 채색화(彩色畵)에 대한 관심이 높아지고 있다. 또한 신진들에 의한 채색화 인수도 점차 늘어가고 있다.

이러한 추세는 그간 수묵화를 밀받침 해온 유교시대의 미술양식 즉, 수묵이 주로 산수나 사군자와 같은 문인화풍의 표현에 근거했다라든가, 서구 추상조형이념의 무비판적수용, 주제의식의 빈곤과 기법상의 취약성에 대한 비판과 함께 현대 산업사회의식에 걸맞는 새로운 미학의 부재로 수묵화가 한계에 부딪혔다. 또한 한국적 미감을 표현하기에 가장 적절한 매재로서의 한지나 먹이라는 고착된 재료해석의 한계로부터 그 돌파구를 찾게 되었다는 점 등을 들 수 있다.<sup>1)</sup>

동양화를 수묵화(水墨畵), 채색화(彩色畵), 문인화(文人畵), 채묵화(彩墨畵), 수묵담채화(水墨淡彩畵), 수묵채색화(水墨彩色畵) 등 여러가지 명칭으로 쓰고 있지만, 원래 채색화란 동양화에 있었던 미술양식의 이름으로 동양화<sup>2)</sup>라고 하는 회화양

---

1) 이숙자. 「韓國近代 東洋畵 연구」. 미술 문화사. 1989, p.227.

2) 동양화: 기록상 신문·잡지에서 우리의 그림을 가리킨 「동양화」란 말이 사회적으로 언급된 최초의 예는 1920년 7월 7일자 동아일보(東亞日報)에 기고된 변영로(卞榮魯)의 동양화론(東洋畵論)이며, 「동양화」란 말이 결정적으로 공칭된 것은 1922년에 일제총

식에는 수묵화(水墨畫)와 채색화(彩色畫)의 두 가지 대립되는 양식이라 할 수 있다.<sup>3)</sup>

현대에 그려지고 있는 한국 채색화의 작품을 놓고 정의할 때, 바탕재 즉, 종이나 천, 벽, 가죽, 나무 등에 아교물과 명반을 혼합하여 칠하고 막을 만들어 그 위 바탕에 안료를 주재료로 해서 그리는 것이며, 색의 표현을 효과적으로 할 수 있도록 독특한 제작 방법이 쓰인다. 부드러운 색을 나타내기 위해 덧칠하기 방법 즉 필력으로서 그린다기보다는 색을 칠해 만든다는 말이 어울릴 정도로 몇 번을 칠한다. 현대의 채색화는 서양화 유화에 대응할 수 있는 한국적 특수성을 지닌 진채화양식이다. 채색화에도 먹은 사용하지만, 이때는 다양한 용묵법, 필법에 의한 표현이 아닌 철선묘(鐵線描) 등의 윤곽선 그리기, 무게감 있는 색채를 표현할 때의 밑색으로 넣기등 먹의 사용은 작가의 기법적 특징이 되므로 다양하게 사용하는 한 방법이다. 요즘은 작가 개개인의 다양한 방법으로 채색화에 대한 개념이 확대 해석되고 있다.

하지만, 채색화(彩色畫)는 나름대로의 독특한 스타일이 있다.

수묵화(水墨畫)와 채색화(彩色畫)는 재료와 도구면에서 서로 공유하는 요소와 대립되는 요소가 있다. 우선 먹과 물감을 물에 풀어서 쓴다는 점과 먹의 탄소알갱이와 물감의 안료알갱이가 모두 작은 입자(粒子)로 되어 있으며 그것을 화면에 고착시키기 위해서 아교(阿膠)를 접착제로 쓰고 있고, 모필을 도구로 사용한다는

---

독부가 식민지 문화정책의 대규모 총합전으로서 조선미술전람회(약칭 「鮮展」)를 연례전으로 시작하면서 부터였다. 그 제1부를 「동양화부」라 하여 한인(韓人)과 일본인들의 전통적인 묵화와 채색화를 제2부 「서양화부」의 유화·수채화와 구별시킨 것이다. 그로부터 「동양화」란 말은 일반적 정착을 보게 되었으며, 「동양화가」라는 말도 생기게 되었다. 이구열, 「근대 한국화의 흐름」, 미진사, 1984, p. 79.

3) 조용진. 「채색화 기법」. 미진사. 1990. p.17.

점과 비단(絹, silk)을 바탕으로 쓸 경우에도 둘 다 아교처리된 아교막(阿膠膜)위에 그린다는 점에서도 차이가 없다.

서로 대립되는 요소란 그림을 그리는 바탕이 서로 다르다는 점을 들 수 있다.

수묵화에서는 화선지를 있는 그대로의 바탕에 그리는 것에 비하여 채색화에서는 물이 스며들지 않도록 도막(塗膜)처리한 바탕에 그리는 것이라 할 수 있다. 이때 도막은 기온, 습도 등에 의한 신축이 일어나지 않도록 배접(裱接)된 종이에 아교물과 명반을 혼합하여 처리하며, 특히 얇고 울이 성글어서 흡수력이 좋고 잘 번지는 화선지의 성질을 변화시켜서 사용한다는 것이다. 또한 다른 바탕재로 나무판이나 석회벽(灰壁), 견 등 모두 바탕재의 본래 성질과는 다르게 도막을 입힌 후 그리는 것이다. 안료라는 재료가 가지고 있는 그 특징을 살려 그리다 보니 이와 같은 독특한 제작 방법이 채색화 적인 양식으로 자리한 것이다.

또한 채색화는 색깔의 조합과 아름다움, 장인적 기교, 정밀성과 정확성, 면의 처리, 묘사적 표현, 인위적 표현 등에 중점을 둔다.

따라서 각각 독특한 예술적 스타일이 형성되었던 것이다. 이러한 채색화의 양식을 알 수 있는 내용이 《논어(論語)》 ‘팔일(八佾)’에 보면 제자가 공자에게 묻기를 “인(仁)이 먼저입니까? 아니면 예(禮)가 먼저입니까(巧笑倩兮, 美目盼兮, 素以爲絢兮, 何謂也)”하니, 공자가 비유로 대답하기를 “그림을 그릴 때는 바탕을 하얗게 칠하고 난 후에 한다(繪事後素)”라고 한 대목이 나온다. 물론 그 뜻은 그림을 그릴 때 바탕을 하얗게 칠하고 난 후에 비로소 그 위에 형형색색의 문채(紋彩)를 가해야 비로소 좋은 그림이 되듯이 예(禮)도 휴머니티(humanity, 仁)를 바탕으로 하지 않으면 안된다는 뜻이겠지만, 이때 공자가 비유한 그림양식이 지금의 채색화이다.<sup>4)</sup> 또, 한자(漢字)를 분해하는 과정에서 채색화의 개념근거를 살필

수 있는 내용이<설문(說文)><sup>5)</sup>은 ‘채(彩)’를 ‘문장(文章)’이나 ‘광채(光彩)’라고 규정하고 그 글자가 ‘采’와 ‘彡’이 합쳐진 글자라고 했다. ‘彩’가 문장이라거나 광채라고 한 것은 그림이 글자를 대신하던 시대의 일을 말하는 것이므로 ‘彩’는 곧 태피스트리<sup>6)</sup>나 장식 미술임을 알게 된다.<sup>7)</sup>

근본적인 특징을 살펴보면, 수묵화는 물의 번지는 효과를 이용하기 위해 곧바로 그리지만, 채색화는 기온, 습도, 등에 신축이 잘 일어나지 않도록 배접된 종이에 아교물, 명반을 혼합하여 아교포수를 한 뒤 그리는 것이고, 중채(重彩)를 통한 색칠을 하여 표현하는 그림양식이고, 색칠을 위해서는 바탕에 아교반수 처리를 해야 된다는 특징을 가진다. 바탕을 반수처리한 이유는 채색화 안료의 입자가 굵기 때문에 흡수력이 높은 화선지나 회벽, 비단 등의 바탕에 그냥 칠하면 안료가 빨려들어가 접착상태가 좋지않게 되고, 그 위에 덧칠하게 되었을 때 박리현상이 일어나 보존성의 문제가 생기기 때문에 채색화에 있어 바탕처리(阿膠礬水)를 해야 한다는 중요한 특징을 갖는다.

## 2) 한국 채색화의 흐름

회화의 발생은 원시사회의 발전과정에서 자연 발생한 것이라 볼 수 있으며, 더 구체적으로 설명한다면 원시민족이 부족사회를 형성한 후 부족을 상징하는 토tem이 발생하였고, 이 토tem은 무형물(無形物)이거나 유형물(有形物)로써 어느 물질이

4) 조용진, 『채색화 기법』. 미진사.1990. p .28.

5) 《說文解字》文章也人人 彡 采 聲. <廣韻> 光彩.

6) 타피스트리Tapisserie[프] 짜서 만드는 실내 장식물. 마(麻)의 날실에 대하여 씨실인 색모사(色毛絲)를 나무 바늘 따위로 적당히 짜서, 임의의 회화적 주제를 표현한다.

7) 박용숙. 『한국 미술의 기원』. 예경산업사. 1990,p28.

든지 대상이 되며 인류는 자기부족을 상징하기 위하여 토템물을 그림으로 그려 숭배하는 종교적인 습관이 생겼다. 이 종교적인 습관은 동양미술의 발생과 회화 예술의 근원이 된다.<sup>8)</sup>

한국회화가 발달하였던 것은 고대 삼국시대 고분에서 벽화가 발견되면서부터이며 남아있는 작품을 통해 고구려에 그 근원을 두고 있고, 벽화에서는 당시의 생활상이 잘 반영된 풍속적인 장면과 신화, 역사적 사실 등이 채색으로 표현되어 있다는 것으로 보아 한국미술의 뿌리가 수묵(水墨)에 있었던 것이 아니고 고구려 고분시대의 채색화에 있었다는 것을 뜻한다.<sup>9)</sup>

물론 백제와 신라에서도 소극적이거나 벽화가 제작되었으나 질적으로 가장 괄목할만한 고분벽화를 남기고 있는 것은 고구려이다. 고구려 사람들은 처음 통구(현재 중국의 집안)라는 험준한 산골짜기에 나라를 세우고 차차 힘을 키웠다. 이러한 고구려의 야망적인 발전에 중국이 항상 상대적으로 대립되었지만 고구려인의 강력한 힘과 패기가 있어 그 국력은 고구려 벽화 속에서 잘 표현되어 있다. 고분벽화는 회화적 양식으로 볼 때 회화의 내용이나 기법 등에서 나름대로의 독창성을 보이고 있다. 그리고 고분벽화에서의 채색이 인물을 비롯한 세간풍속을 주로 그린 양식이라는 점에서 고구려 고분벽화를 벽화의 내용 및 양식에 따라 3기로 나눌 수 있다. 제1기(4세기)에는 평면 전개와 백면(白面)이 많고 인물의 생활상을 잘 보여주며 불교적인 요소와 삼각형 구도, 인물의 지위에 따른 대소관계를 나타내고 있는것이 특색이다.<sup>10)</sup>(그림1),(그림2) 제2기(5세기말-6세기전)에는 전

8) 김종대. 『동양화론』. 일지사.1978, p.28.

9) 박용숙. 『한국화 뿌리를 찾아서』. 가나아트 7월호. 1989.

10) 1기의 대표적인 고분으로 영화(永和)13년 (357)의 안악3호분(安岳三號墳)동수묘로 벽화에는 <묘주인상>, <부인초상> 등이 전함

면적인 장식인 공백공간(空白空間)의 축소로 바뀌고 동물이나 인물표현이 상당히 발전된 양상을 보여주는 반면 산과 인물, 동물, 나무 등의 원근과 크기에서 비례하지 않고, 산수화에 있어 초보단계임을 보여준다.<sup>11)</sup>(그림3),(그림4) 제3기(6세기말-7세기)에는 회화에 있어서 색채는 점점 화려해 지고, 채색을 통한 입체감 표현의 시도 같은 것이 보인다. 네 벽을 사수(四獸)가 차지하며 일상과 월상이 그려져 있다.<sup>12)</sup>(그림5),(그림6),(그림7),(그림8)

이와같이 고구려 고분벽화에서는 산수에 비해 인물이나 동물이 상세히 묘사되어 있으며, 벽화에서 쓰인 색채로 채색화의 양식임을 엿볼 수 있고, 고분벽화에 쓰인 천연의 안료를 사용했음을 알 수 있다.

백제는 약간의 고분벽화가 전하고 있으며 산수문전(山水文塼)(그림9)을 통하여 당시의 기법을 엿볼 수 있다.

신라는 고분의 특성상 벽화는 제작되어지지 않았으나 천마총(天馬塚)에서 발굴된 천마도(天馬圖)(그림10)와 솔거가 그린 황룡사(黃龍寺)의 벽화 노송도(老松圖)를 새들이 실제의 나무로 잘못 알고 날아들다 부딪혀 떨어졌다는 솔거의 일화를 통하여 당시의 회화가 사실적인 화풍의 채색화였을 것으로 추정할 수 있다.

통일 신라시대에는 8세기 중엽에 그린 그림으로 화엄경 표지화는 금은니화 그림으로 그린 것이 특징으로 주로 은을 사용하여 형상의 화려함을 강조하였다.<sup>13)</sup> 이 내용으로 보아 이 시기에는 불화가 특히 활발하게 그려졌음을 알 수 있고, 금니, 은니화 형식도 발전하였음을 보여주고 있다.(그림11)

---

11) 2기의 고분벽화는 통구(通衢)의 무용총(舞踊塚)을 들 수있으며, 무용총 현실 동쪽의 무용도(舞踊圖), 서쪽의 수렵도 등을 들 수있다.

12) 3기 고분벽화를 대표하는 강서대묘

13) 조인규외. 『조선 미술사』.학민사.1993, p.187.

고려의 회화를 대표하는 불화(佛畵)는 한국 채색화의 대표적인 걸작들이라고 할 수 있을 것이다. 고려 불화는 전체적으로 섬세하고 화려하며 찬란하고 호화로운 그림이다. 표현에 있어서도 본존(本尊)의 위엄과 우아함을 최대로 표현하였다.(그림12),(그림13) 채색화로는 불화뿐만 아니라 약간의 채색인물화가 전해지고 이것은 조선시대의 인물화가 발전하는 기초를 제공하였고 고려의 불화는 일본으로 전래되어 오늘날 일본화(日本畵)의 뿌리를 이루고 있다.<sup>14)</sup>

조선시대에는 사회 전반에 영향을 주었던 유교(儒敎)와 중국으로부터 전래된 수묵(水墨) 위주의 화풍(畵風)들로 인하여 채색화의 제작이 줄어들었다. 그리고 채색도 고려시대의 호화로운 채색에서 담백하고 차분한 색조로 변화되었고, 특히 중기 이후로는 중국으로부터 전래되어진 남종문인화풍이 수용되기 시작하면서 동기창(董其昌), 막시룡(莫是龍) 등에 의하여 주창된 남북분종론(南北分宗論)에서의 상남편북론(尙南貶北論)에 의하여 남종문인화(南宗文人畵)가 득세를 하여 채색화는 지배계층에 의해서 보다는 일반에 의해서나 특수한 목적을 가진 경우에 제작되었고 이전까지의 수묵 위주의 회화와의 대등한 공존(共存)이 아닌 대립적이고 수묵화에 비하여 열등한 것으로 간주되어 지기 시작한다.

조선시대의 채색화는 궁궐이나 사찰의 장엄(莊嚴)을 위한 장식화(裝飾畵)와 각종 행사(行事圖), 인물화(人物畵),(그림14) 민화(民畵),(그림15) 화훼화(花卉畵) 등을 통하여 그 명맥을 유지하였다. 장식화(裝飾畵)들은 대부분 고려시대의 전통을 갖고 있었고 특히 인물화는 유교적 사상으로 인하여 우리 나라 회화사상 가장 큰 발전을 기록하였다. 민화는 지배층뿐만 아니라 일반 대중에까지 뿌리깊게 퍼져 우리 특유의 미의식(美意識)을 잘 표현해 내고 있다. 조선후기에는 실학(實學) 사

---

14) 이진원, “한국 채색화의 재료에 대한 고찰”, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1997, p. 4.

상이 대두 되면서 진경산수(眞景山水)<sup>15)</sup>, (그림16) 풍속화(風俗畵)(그림17)와 더불어 비현실적 관념이나 이상보다 현실생활에서 자연과 인간에게 주어진 조건에 순응하며 낙천적으로 평안히 장수하며 살기를 원했던 백년대계(百年大計)를 생각하기보다 지금이 중요하고 생활현장이 모든것이라는 태도는 생활공간에 평안을 주는 분위기와 장소가 필요했고 이런 요구에 의해 장소와 의식, 계절에 따른 여러종류의 진채 민화가 더욱 활발히 그려졌다.<sup>16)</sup>

일제시대(日帝時代)에는 일본 채색화의 영향으로 우리의 전통적 채색화가 소홀히 되고 일본풍의 채색화가 한 시대를 풍미하게 된다.

해방 이후 일제 잔재의 청산이라는 것으로 인하여 수묵(水墨) 위주의 회화가 주류를 이루게 되고 우리의 전통적인 채색화조차도 일본색이라는 이유로 경시당하게 되어 채색화의 명맥은 끊어질 위기에 처한다. 이러한 상황에서도 일부 우리의 채색화에 애정을 가지고 있던 작가들에 의하여 그 명맥은 유지되어 이어지게 된다.

80년대 부터는 우리 것에 대한 관심의 하나로 우리의 전통적 채색화에 대하여 관심을 가지게 되면서 수묵과 채색이 서로 화합되면서 채색화는 전시대 경향(傾向)에서 벗어나 채색감각이나 표현기법 등에서 우리의 전통적 채색화나 민화와 접목되는 경향을 띠어 주목받는다. 이런 의식(意識)은 90년대에 들어서 수묵과 채색의 혼용(混用), 구상(具象)과 추상(抽象)의 병용현상(並用現象), 이미지의 중층적(中層的) 결합현상(結合現象)과 구성주의(構成主義)로의 이행(移行), 대작(大作)

---

15) 진경산수(眞景山水). 조선후기 겸재 정선에 의해 형성된 화풍을 말한다. 우리나라에 실재하는 경관의 사생에 주력하여 정선 특유의 화풍으로 발전시킨 산수화이다. 이 화풍은 조선후기의 화원들 사이에서 널리 추종되었다.

16) 李淑子, 「韓國近代 東洋畵 연구」, 美術文化院, p. 231.

위주의 작업(作業) 경향, 재료(材料)의 개방성(開放性)을 뚜렷하게 나타낸다. 다원화된 재료(材料)와 기법(技法)이라는 말로 요약될 수 있는 변화이다.<sup>17)</sup>

## 2. 한국 채색화의 재료

### 1) 바탕재(한지, 천, 목재, 벽면)

#### (1) 한지(韓紙)

한지(韓紙)<sup>18)</sup>는 우리 고유의 종이이다. 한지(漢紙)와 화지(和紙)에 대하여 한지(韓紙)는 닥나무(楮)를 원료로 사용한다는 데에 다른 점이 있으며 닥나무는 한지(韓紙)의 대명사처럼 되어왔다. 우리 미술의 발전에 있어서 한지(韓紙)의 역할은 결정적이었다. 한지의 특성이 소량의 습기에도 민감한 반응을 보여 우리의 회화가 독특한 표현의 세계에 도달할 수 있었다.

#### ① 한지(韓紙)의 역사

종이의 기원은 일반적으로 약 4천년 전 이집트의 나일강변에 무성하게 자랐던 파피루스(Cyperus papyrus)라는 풀을 가늘게 쪼개고 물에 불려 가지런하게 펴고 돌로 눌러 말린 것으로 보고 있다. 그러나 파피루스는 종이의 요건을 갖추지 못하였고, 서기 105년 동한(東漢) 화제(和帝) 때 채륄(蔡倫)<sup>19)</sup>이 나무껍질과 삼, 베

17) 강선학, 「現代 韓國書論」, 서울: 채원, 1998.

18) 한지(韓紙) : 우리나라 종이(漢紙 : 중국의 종이, 和紙 : 일본의 종이)로 구별한다.

19) 채륄(蔡倫 ?~121). 중국 후한 중기의 환관. 종이의 발명자로 유명하다. 그 당시 서적이나 문서는 목찰(木札), 죽찰(竹札), 혹은 값비싼 명주를 쓰고 있었는데 그는 삼부스리기, 고포, 어망 등을 재료로 하여 종이를 만들어 105년 화제(和帝)에 헌상하였다. 이것

조각, 고기 그물을 사용해 만들었다는 채륄지(蔡倫紙) 또는 채후지(蔡候紙)가 역사적으로 종이의 첫 발명으로 보지만 이는 채륄이 종이의 생산을 개선한 것으로 추측되어 진다.

우리나라는 3세기 후한(後漢)말 낙랑시대에 중국으로부터 종지와 종이 만드는 법이 들어 왔다는 설이 있다. 그것은 첫째 근거로 평남 대동군 남정리 채협총에서 서기 1931년 조선 고적연구회 사업으로서 발굴된 후한 말엽의 것으로 추정되는 낙랑시대 고분 채협총에서 권자본(卷子本)의 질통(帙筒)으로 보이는 채문칠권통(彩文漆卷筒)과 묵분(墨粉)이 붙어 있는 벼룻집, 오수전, 화천, 채문칠권통, 동경, 채화칠협 등이 발견됨으로서 당시에 종지가 있었을 것으로 추측된다. 또한 고분이 밀폐된 칠관속에서 발견된 종지로 보이는 섬유의 꼴이 닥종이가 물에 젖어 덩어리진 것과 같았다고 하여 한 대의 종지와 이것이 비슷했을 것이라는 증거로 삼고 있으나 이것이 종이인지는 확실하지 않다. 둘째로 백제가 서기 285년 일본에 천자문(千字文)을 전해주었는데, 이것이 채륄이 종지를 만든지 180년 뒤로 이미 종지를 만들었으리라 추측된다. 그리고 신라통일을 전후한 7세기경부터 종지를 사용한 것으로 추측하고, 일본의 나량(奈良) 정창원(正倉院)에서 발견된 신라의 장적(帳籍)은 당시의 모든 문서가 종지로 사용되었음을 나타내고 있다. 신라 말에는 유학자, 고승들의 문집이나 경서 등이 판각(板刻)에 의하여 인쇄된 것으로 보아 종지의 사용량이 상당하였으며 제지기술도 발달을 하였던 것으로 보인다.

우리나라의 종지는 닥나무<sup>20)</sup> 생산에 영향을 받고 있어 고려시대부터는 국가에

---

은 「채후지(蔡候紙)」라 불리우며 세상에 전파되었고 세계사상 종이발명의 효시로 알려져 있다.

20) 닥나무는 일명 참닥나무라고도 하며 뽕나무과에 속하는 낙엽 관목으로 전국에 분포되

서 닥나무의 재배를 장려하였으며 조선시대에는 이것을 제도화하여 지방 관부(官府)에서는 닥나무 밭을 소유하였다. 태종 15년(1415년)에 조지소(造紙所)<sup>21)</sup>라는 관청을 두고 종이를 생산하였고, 품질도 우수하여 중국의 조공품목 중에서 중요한 위치를 차지하고 있었다. 이 종이는 산출되는 곳과 지질도 달라서 그 종류와 명칭도 여러 가지이다. 조선시대에 있어서 종이는 그 문화(文化)를 대표할 만한 주자(鑄字)와 인쇄술(印刷術)을 더욱 발전시킨 중요한 역할도 하였다. 그러나 후기에는 종이를 제조하는 공장(工匠)에 대한 대우가 나빠 그 질과 양이 떨어지게 되었다. 중국에서는 조선 종이를 계림지(鷄林紙), 견지(繭紙), 만지(蠻紙)라고 하였으며 백추지(白礎紙), 백려지(白麗紙)라고도 하며 애용하였다.

그리고 문헌의 기록을 통하여 보면 후한서『後漢書』<sup>22)</sup>의 외전전「外傳傳」에 조황후(趙皇后)가 혁제서(赫蹏書)를 가지고 있었으며 혁제(赫蹏)란 종이라고 기술

---

어 있고 높이는 약 3미터에 달한다. 작은 가지는 갈색 또는 자줏빛이 돌며, 짧은 털이 밀생하지만 곧 떨어진다. 잎의 길이는 5~20미터로 달걀형 또는 길쭉한 달걀형인데 끝이 뾰족하고 둘레에는 날카로운 톱니가 있다. 꽃은 일가화로서 잎과 같이 핀다. 열매는 9월에 익는데 둥글고 붉게 익으므로 딸기와 비슷하다. 우리나라 전지역 특히 경상도와 전라도에 가장 많이 산재되어 있다. 닥나무 인피의 품질이 제일 좋은 곳은 강원도와 충청도로 알려져 있다.

- 21) 조지소(造紙所). 조선시대의 관청. 1415년(태종15년)에 설치한 조지소를 1466년(세조12년)에 조지서(造紙署)로 개칭하였다. 표(表), 전(箋), 자문(咨文) 등에 사용할 종이 또는 모든 일에 쓰는 지지(紙地)를 제조하는 일을 담당하던 관청. 관원에는 사지(司紙 : 정6품) 1명, 별제(別提 : 종6품) 4명, 제조(提調) 2명이 있었다. 1882년(고종19년)에 폐지되었다.
- 22) 후한서(後漢書). 중국 후한의 정사(正史). 120권. 남북조 시대에 송의 범엽이 저술한 책으로 후한의 13대 196년간의 사실을 기록하고 있다. 기 10권, 지 30권, 열전 80권으로 되어있는데 이 중에서 지 30권은 진의 사마표가 저술한 것이다. 특히 이 책의 동이전에는 부여, 읍루, 고구려, 동옥저, 예, 한 및 왜의 전이 있어서 『삼국지(三國志)』의 「위지(魏志)」 다음의 고전(古典)으로 알려져 있다.

되어있다.

맹강(孟康)이라는 이는 이것을 지금의 황지(黃紙)라고 하였는데 황지는 고정지(藁精紙)를 말하는 것으로 우리 나라 함경북도에서 재배하는 귀리짚으로 만든 황색의 한지이며 우리 나라 고대로부터 생산된 명산품으로 일명 북지(北紙) 또는 북황지(北黃紙)라고도 하였다.<sup>23)</sup>

## ② 한지(韓紙)의 원료

한지의 주원료는 닥나무의 인피섬유가 사용되어 왔다. 닥나무는 뽕나무과에 속하며 일반적으로 부르는 명칭은 닥나무와 꾸지나무<sup>24)</sup>이다. 이중 닥나무는 우리나라 고유의 품종이지만 꾸지나무는 일본으로부터 들여온 것이다. 그러나 닥나무와 꾸지나무는 머구쟁이, 부닥, 개닥이라고 부르기도 한다. 한지의 부원료는 닥나무와 꾸지나무 이외에도 산닥나무(雁皮)와 삼지닥나무 등이 이용되며 닥나무처럼 많이 이용되지는 않지만 닥나무와 함께 쓰이는 원료에 산뽕나무, 마(麻) 등과 벧짚, 보릿짚, 밀짚 그리고 대나무 등도 쓰인다. 최근에는 면(綿)이나 기타 화학섬유 등도 사용되고 있다. 부원료로서 닥풀(黃蜀葵)<sup>25)</sup>은 닥섬유가 엉기는 것을 방

23) 정정주, 「한지의 변천과 그 특질에 관한 연구」, 흥익대 석사논문, 1984, p. 13.

24) 꾸지나무(*Broussonetia papyrifera*). 중국, 대만, 일본, 우리나라 전국 각지역의 해발 100~700m 지역 산기슭 양지(陽地)에 자생한다. 높이 12미터, 지름 60미터에 달하는 낙엽교목(落葉喬木)으로 각지역에서 자라며 울릉도에 많다. 비슷한 품종이 중국, 일본, 대만, 인도, 말레이시아 등지에서도 자라며, 5~6월에 꽃이 피고 꽃은 녹색이며 9월에 열매가 성숙되며 핵과는 둥글고 과수는 지름2cm이며 과경이 짧고 외과피는 붉은 색이며 내과피는 굵고 갈색이며 1개의 능선이 있다. 잎이 대생하는 것을 마주잎 꾸지나무라 한다. 공업용, 약용으로 쓰이고 제지원료로 수피를 한지와 같이 쓰며 민간에서 열매, 수피를 약창, 강장, 중풍, 이뇨완하, 진해 등의 약용으로 쓴다.

25) 황촉규(黃蜀葵). 아욱과에 속하는 일년생 초본식물이다. 닥풀이라는 이름은 한지를 제조할 때 점제로 사용하는데서 유래한 것이며, 우리나라에 귀화한 식물로서 높이 1~1.5미터이고, 털이 있으며 원줄기가 곧게 자라도 가지가 없다. 잎은 어긋나서 자라며

지하며, 물의 속도를 조절하며 초지를 용이하게 하여 지질을 고르게 하는 작용을 하기 때문에 중성을 띠고 있음으로 한지가 1000년이 지나도 열화되지 않고 본래의 모습을 간직할 수 있는 것이다.

### ③ 한지(韓紙)의 제조과정(그림18)

한지의 제조과정은 수공으로 이루어지며 매우 많은 과정을 거치며 만들어진다. 그 과정 중 하나만 소홀히 하여도 종이의 질에 많은 영향을 주어 주의를 요한다.

한지의 제조과정은 주원료 만들기- 삶기- 수세와 일광표백- 두드리기- 종이뜨기- 물빼기- 말리기- 다듬기의 8단계로 이루어진다.<sup>26)</sup>

#### ㉠ 주원료 만들기

\* 거두기 : 주원료인 닥나무를 11월에서 2월 사이에 1년생 맹아지(萌芽枝:햇닥)를 베어 거둔다.

\* 찌기(닥무지) : 거두어 들인 닥나무는 껍질이 잘 벗겨지도록 하기 위하여 찌준다. 닥무지는 닥나무의 품종에 따라서 그 찌는 정도에 약간의 차이는 있으나 보통 오전 8시에 불을 지피기 시작하여 오후 1시에 물을 붓고 오후 6시까지 찌는다.

오늘날의 닥무지는 가마솥을 거쳐 첩제통을 이용하고 있으며 그 열원도 쓰고 남은 닥나무 가지를 사용하던 것에서 현대적인 방법으로 경유나 보일러 장치를 이용하고 있는 곳이 대부분

---

꽃은 8~9월에 연한 황색으로 피고 과실은 긴타원형이며 5개의 뭉툭한 능선과 더불어 거친 털이 있다. 닥풀은 뿌리에 점액이 많기 때문에 제지용 점제로 사용하기 위하여 재배한다.

26) 이승철, 「우리나라 繪畫史에 韓紙가 미친 영향」, 서울대 석사 논문

분이다.

\* 껍질 벗기기 : 닥나무를 찢고 나면 닥껍질이 쉽게 벗겨진다. 다 찢진 닥나무를 하나씩 잡고 껍질을 밑에서부터 닥칼로 벗겨낸다. 흑피-청피-백피

\* 담그기 : 잘 마른 백피를 하루나 이틀, 차고 맑은 냇물에 담가 불리는 과정으로 백피속의 먼지 등을 제거하기 위함이고, 삶는 과정에서 시간을 단축시킬 수 있는 과정이다.

#### ㉠ 삶기(蒸解)

물에 충분히 불린 백피를 적당한 크기로 잘라 닥솥에 잣물과 함께 넣고 소죽을 끓이듯이 4~5시간 동안 삶는다. 이 때 사용하는 잣물은 짚, 메밀대, 콩대 등을 태운 재를 더운 물에 내려 얻는다. 전통적으로 삶을 때 넣는 약품은 콩대, 메밀대 등을 태운 잣물을 사용하였으나, 현재는 원료제조의 번거로움 및 소요 노동력의 증가 등으로 인하여 특별한 경우를 제외하고는 화학약품을 사용하고 있다.

#### ㉡ 수세(水洗)와 일광표백(日光漂白)

잘 삶아진 원료를 하루 저녁 닥솥에 그대로 두고 뜸을 들인 후, 흐르는 물에 반나절 정도 담가 두어 2~3회 정도 물을 갈아주면서 잣물을 씻어낸다. 특히 물속에 담그고 햇빛을 쬐이는 경우는 흐르는 물속에 백피를 펼쳐놓고 원료전체에 햇빛이 골고루 내려 쬐도록 자주 고르게 섞어 뒤집어주면 백피가 더욱 하얗게 된다.

세척과 표백이 끝난 후, 물이 흐르는 곳에서 바닥이 낮은 대바구니를 담그고 원료를 넣어 여러개의 원료를 떠올리면서 손가락 끝으로 하나하나 원료에 붙은 티를 제거하는 티고르기 과정을 거친다.

#### ㉢ 두드리기(叩解)

수세와 일광표백이 끝나면 백피를 돌판이나 나무판 위에 올려놓고, 닥방망이로 40~60분 정도 두들겨서 닥섬유를 짚는다. 요즘은 모터를 이용한 기계고해법이 사용되는데 섬유가 짧게 끊겨 지질이 나빠지는 단점을 가지고 있다.

손고해는 두들기는 작업이 상당히 힘들기 때문에 요즘은 기계로 대응시킬 목적으로 고안된 것이 모터를 이용한 기계고해법이다.

고해가 끝나면 다음엔 해리를 하는데 곤죽이 되어 섬유가 완전히 풀린 원료를 지통에 넣고 물과 골고루 잘 섞이도록 둥근 막대기로 충분히 저어준다. 그러나 요즘 작업을 쉽게 하기 위해서 스크류를 쓰는 곳이 많다. 해리 후 완전히 풀린 원료에 닥풀수액을 넣고 섬유가 전체적으로 일정한 농도를 유지할 수 있도록 다시 잘 저어준다.

#### ㉔ 종이뜨기(초지:抄紙)

원료가 풀려있는 물 속에서 발을 이용하여 고른 두께로 종이를 떠낸다. 떠낸 종이는 사이에 왕골을 끼워 나중에 쉽게 떼어낼 수 있도록 한다. 전통적인 한지의 초지법에는 흘림뜨기, 외발뜨기, 장판지뜨기가 있고, 요즘은 가둬뜨기와 흘림뜨기의 중간형태인 쌍발뜨기가 성행한다.

#### ㉕ 물빼개(짐짜기, 압착탈수:壓攢脫水)

한지의 물빼기 방법은 쌓아놓은 습지 위에 무거운 돌을 올려놓아 압착 및 탈수가 일어나게 한다. 옛날에는 커다란 돌을 이용하여 탈수했으나 요즘은 전동식을 사용하여 압착하고, 건조할 때 종이가 한 장 한 장 잘 일어나게 하려면 이 물빼기를 잘해야 한다. 오랜 시간 서서히 그리고 완전히 물을 빼야 종이를 떼어낼 때 잘 일어난다.

#### ㉖ 말리기(건조:乾燥)

한지의 전통적인 건조법은 습지를 온돌방 방바닥에 펴서 비로 쓸어가면서 말리거나, 아니면 벽에다 부쳐서 말리거나 또는 일광건조한다. 이러한 방법으로 건조할 경우 습지가 천천히 건조되어 종이 전체적으로 고르게 말라 울지 않고 질기게 된다. 그러나 완전 건조까지는 상당한 시간이 소요되고 제품의 표면 또한 매끄럽지 못한 점이 있어 현재는 사용되지 않고 있다. 현재는 열판 건조 방법으로 철판으로 된 건조면에 습지를 붙이고 열수 또는 증기로 열을 가해 그 증기로 철판을 데운 후, 그 위에 한 장 한 장 종이를 펴서 건조시키는 방법으로 급속한 건조로 인해 한지가 딱딱해지는 경향이 있고 자연습도의 친수성이 없어진다. 또한 건조시에 베어나오는 철판의 녹 때문에 산화 촉진의 원인이 된다.

#### ◎ 다듬기(도침:搗砧)

한지의 마무리 가공처리 방법의 하나로 도침을 한다. 도침법은 예로부터 여러 가지 방법이 행해졌다. 도침하는 방법은 먼저 흥두께나 디딜방아 모양으로 생긴 도침기로 조금 설 마른 종이에 6개월 이상 삭힌 쌀가루를 끓여 만든 묽은 쌀풀(흰 가루를 섞기도 한다)을 표면에 바르고 수 십장씩 포개 놓고 여러번 두드림으로써 종이를 치밀하고 평활하게 만들어 강도와 광택성을 증가시키는 방법이 있다.

이밖에 종이를 다듬는 방법으로는 쌀가루를 물에 타 거기에 축여 다듬질 하는 방법도 있다. 이러한 도침은 우리의 선조가 세계 최초로 사용하였던 종이 표면 가공기술이다. 여기서 종이의 품위가 향상되며 그 성질도 변화시킬 수 있다. 예전에는 디딜방아로 도침하는 경우에 물레방아의 동력을 이용했으나 요즘은 발동기나 모터에서 동력을 얻어 디딜방아를 짙는다.

④ 한지의 종류

현재 생산되는 한지의 종류는 1호에서 120호까지 생산되어 지고 있으며, 화선지종류도 수십종류에 달한다. 화선지에는 수많은 명칭이 있는데 이는 주로산자가 본인의 제품임을 나타내고자 하는 목적으로 부친의 이름이나 판매상이 사업의 편익을 위하여 이름을 짓기도 하기 때문으로 보여진다.

㉠ 원료의 차이에 따른 종류(<표-1> 참조)

<표-1> 원료에 따른 종류

등지(藤紙)	등나무를 원료로 하여 만든 종이
고정지(藁精紙)	귀리짚을 원료로 하여 만든 종이
상지(桑紙)	뽕나무 껍질을 섞어서 만든 종이
송피지(松皮紙)	소나무 껍질을 섞어서 만든 종이
태지(苔紙)	이끼를 섞어서 만든 종이. 사군자를 칠 때 썼다 한다.
유엽지(柳葉紙)	버드나무 잎을 섞어서 만든 종이
유목지(柳木紙)	버드나무를 잘게 부수어 섞어서 만든 종이
송엽지(松葉紙)	솔잎을 잘게 부수어 섞어서 만든 종이
의이지(薏苡紙)	율무의 잎, 줄기 등을 잘게 섞어서 만든 종이
마골지(麻骨紙)	마의 대(겨릅대)를 잘게 부수어 섞어서 만든 종이
마분지(馬糞紙)	짚을 잘게 부수어 섞어서 만든 종이
황마지(黃麻紙)	황마를 섞어서 만든 종이
태장지(苔壯紙)	털과같이 가는 해초를 섞어서 만든 종이
분백지(粉白紙)	분을 먹인 흰종이

㉠ 만드는 방법의 차이에 따른 종류

<표-2> 만드는 방법에 따른 종류

황염초주지(黃染草注紙)	매자나무 열매로 노란물을 들인 얇은 종이
아청초주지(鴉靑草注紙)	검푸른 물감을 들인 얇은 종이
옥색저주지(玉色楮注紙)	옥색 물감을 들인 종이
홍저주지(紅楮注紙)	붉은색 물감을 들인 종이
취지(翠紙)	하늘색 물감을 들인 종이
은면지(銀面紙)	은빛 빛깔로 반들반들하게 만든 종이
청색지(靑色紙)	푸른색 물감을 들인 종이
황국지(黃菊紙)	치자로 물들인 종이
초록지(草錄紙)	괴화(槐花, 회화나무 꽃)로 물들인 종이
도화지(桃花紙)	잇꽃(紅花)으로 물들인 종이
단목지(丹木紙)	단목의 붉은색으로 물들인 종이
흑지(黑紙)	검은색 물감을 들인 종이
도련초주지(搗練草注紙)	다듬잇돌에다 두드려 반드럽게 한 종이
도련저주지(搗練楮注紙)	다듬잇돌에다 두드려 반드럽게 하여 썼던 종이
도침지(搗砧紙)	다듬잇돌에 다듬어서 면을 고르게 하고 윤이 나게 한 종이
백추지(白碓紙)	두드려서 표면이 매끈한 고급지, 문헌에 보이는 가장 오래된 종이

㉔ 크기와 두께의 차이에 따른 종류(<표-3> 참조)

<표-3> 크기와 두께에 따른 종류

각지(角紙)	가장 두꺼운 종이
장지(壯紙)	두껍고 단단한 종이
대호지(大好紙)	품질이 그리 좋지 않은 넓고 긴 종이
소호지(小好紙)	좁은 소형의 종이
백지(白紙)	색깔이 희고 큰 종어로 책을 만드는데 썼던 종이
삼첩지(三疊紙)	백지보다 두껍고 장광(長廣)이 크고 누런 종이
죽청지(竹靑紙)	얇지만 질기고 단단한 종이
선익지(蟬翼紙)	두께가 잠자리 날개처럼 아주 얇은 종이
강갱지	넓고 두꺼운 종이
심해지	폭이 좁고 얇은 종이
대발지	대발로 뜬 종이라는 뜻으로 2자×3자 7치의 종이
증발자	1자 9치×3자 3치의 종이
일배지~육배지	발로 떠서 포갠 횡수, 즉 두께에 따라 육배지(六倍紙)까지 있다.

㉔ 쓰임새의 차이에 따른 종류<sup>27)</sup>(<표-4> 참조)

<표-4> 쓰임에 따른 종류

자문지(咨文紙)	고급종이로 회교문서에 쓰였던 종이
표전지(表箋紙)	임금께 보고문서를 올릴 때 썼던 종이
계목지(筭目紙)	임금께 올리는 서류의 목록을 적었던 종이
세화지(歲畫紙)	설을 축하하는 뜻으로 임금께 그림을 그려 바치거나 설에 대문에 붙이는 그림을 그렸던 종이
상소지(上疏紙)	임금께 상소를 올릴 때 썼던 종이
궁전지(宮箋紙)	임금께 길흉을 적어 올릴 때 썼던 종이
관교지(官敎紙)	임금의 교지나 중앙관서의 공문서용 종이
공사지(公事紙)	관아에서 공사(公事)의 기록에 썼던 종이
시지(試紙)	과거 시험을 칠 때 썼던 종이
시전지(詩箋紙)	한시를 썼던 종이
시축지(時軸紙)	시를 적던 두루마리 종이
부분단지(副本單紙)	서류의 부분을 만들 때 썼던 종이
서본지(書本紙)	글체의 본을 썼던 종이
화선지(畫宣紙)	그림이나 글씨를 썼던 종이
반절지(半折紙)	전지를 반절하여 서화에 썼던 종이
초지(草紙)	글을 처음 초잡아 쓸 때 썼던 종이
책지(冊紙)	책을 만들 때 썼던 종이
표지(表紙)	책 표지로 썼던 종이
족보지(族譜紙)	족보를 만들 때 썼던 종이

27) 정정주, 「한지의 변천과 그 특질에 관한 연구」, 홍익대 대학원 석사 논문, 1984

간지(簡紙)	편지를 쓸 때 썼던 종이
인지(印紙)	인지 만들 때 썼던 종이
봉투지(封套紙)	봉투를 만들 때 썼던 종이
혼서지(婚書紙)	혼서용 종이
저주지(楮注紙)	저화를 만들 때 썼던 종이
창호지(窓戶紙)	문을 바르는데 썼던 종이
장판지(壯版紙)	방바닥을 바를 때 썼던 종이
도배지(塗襖紙)	도배용으로 쓰는 종이
봉물지(封物紙)	봉물을 싸는 종이
배접지(襟接紙)	화선지 등, 종이 뒷면에 붙여 썼던 종이
피지(皮紙)	질이 낮은 종이로 도배할 때 초배지로 썼던 종이
초도지(初塗紙)	도배할 때 맨 먼저 바르던 종이
선자지(扇子紙)	부채 만드는데 썼던 종이
갑의지(甲衣紙)	병졸들의 겨울옷 속에 솜대신 넣었던 종이
염습지(殮囊紙)	염습할 때 썼던 종이
도광지(塗塲紙)	무덤속의 벽에 발랐던 종이
월력지(月曆紙)	달력 만드는 종이
지등지(紙燈紙)	등을 발랐던 종이. 등롱지(燈籠紙)라고도 한다.
우산지(雨傘紙)	우산 만드는데 썼던 종이
주유지(注油紙)	우산 만드는데 썼으며, 유둔지(油菴紙)라고도 한다.
입모지(笠帽紙)	갓 위에 씌웠던 우장용 유지 종이
소지(燒紙)	신에게 기원할 때 태워 올리는 종이. 천지라고도 한다.

이상으로 한지의 역사와 원료, 제조과정, 종류에 대하여 알아 보았다. 한지는 다른 바탕재에 비해 쓰임새면에서 다양하게 사용 되었음을 알 수 있다. 오늘날의 한지역시 다른 바탕재에 비해 구하기 쉽고, 값이 싸며 사용방법도 간편하고 수명이 길며, 보관이 용이하다는 점 때문에 널리 사용되고 있다. 그러므로 한지에 대한 성질을 명확히 알아으로써 각자 개성에 맞는 작품을 할 수 있으리라 생각한다.

다음으로 많이 사용되었던 바탕재로 천을 들수가 있으며, 천 종류에도 비단 이외에 광목, 삼베가 쓰이기도 하였다.

## (2) 비단(緋緞·絹)

오랜 그림 형식인 채색화는 종이 발명되기 이전부터 비단에 그려져 왔다. 근대에 들어와 전람회장에 알맞는 회장용 그림의 제작을 위한 비단폭의 보급이 따르지 못하고 가격이 저렴한 종이에 밀려서 거의 그 빛을 잃고 있지만, 어떤 표현이든 가능한 포용력있는 재질(材質)과 선명한 발색(發色)효과를 얻을 수 있고, 반투명한 성질 때문에 뒷면에서 색칠하는 복채(覆彩)효과를 얻을 수 있는 장점이 있다.

비단 이외에도 광목이나 삼베가 사용되기도 하였으나 비단만큼은 아니었다.

그림에 쓰는 비단은 평직으로 짜여졌기 때문에 반드시 나무틀(木爭)에 고정시켜서 울지 않도록 한 후, 섬유 사이로 채색이 빠져나가는 것을 막기위해 아교포수(阿膠泡水)를 해서 그려야 한다. 먼저 나무틀·쟁틀에 비단을 고정시킨 후, 이때 씨줄과 날줄이 직각을 이룰 수 있게 주의하여 틀을 비스듬히 세워놓고 넓은 귀얄붓으로 일정하게 칠해야 한다. 이때 교반수(膠礬水)의 농도가 진하면 흐른 자국이 생기거나 아교방울이 맺혀 굳게 되면 번쩍임도 있을 염려가 있으므로 상태를 보아가며 온도, 농도 등을 조절해서 칠해야 한다.

또한 보관에 있어 비단의 성분이 단백질이므로 습기, 알칼리와 열에 약하며 좀 벌레가 타기 쉬우므로 방충제와 함께 비닐 봉투에 넣어 잘 밀봉한 뒤 보관하여야 한다.<sup>28)</sup>

#### ▷ 비단의 배접

완성된 작품은 비단틀에 붙여놓은 상태로 보관하게 되면 비단이 약해지고 갈라지기 쉬워지므로 배접해서 보관하는 것이 좋다. 비단배접은 종이배접보다 기술적인 면에서 잔손이 가는 작업이다. 비단 배접에 사용하는 풀은 비단과 재질이 다른 종이에 붙여 사용하기 때문에 종이끼리의 경우보다 농도가 센 풀을 사용해야 한다. 적당한 농도는 풀을 들어 올렸을 때 천천히 실을 당기는 정도가 좋으나, 풀을 너무 많이 발라 놓으면 비단 울 사이로 풀이 배어 나오기 때문에 주의해야 한다.<sup>29)</sup>

#### (3) 목재

바탕재로 나무재료(木材)에도 그림이 그려졌는데 그 대표적인 것이 사찰 건축물의 단청을 들 수 있다.

목재의 바탕면은 채색이 들어가기전 나무결에 따라 밀도가 달라 흡수성이 차이가 나기 때문에 주로 백토로 밀칠을 한 후 마른뒤에 사포를 써서 두껍게 발라진 부분을 깎아 터진 나무틈을 메꾸어 준다. 그 위에 밝은 나뭇잎 색깔의 안료를 아교물에 끓여 가칠(假漆)한다. 이러한 가칠은 물건이나 건물의 목재를 오랫동안 보호하고 채색의 탈락을 방지하므로 여러번 칠하고 문질러서 면을 고르게 하는 힘든 작업이다. 그래서 본래 가칠장(假漆匠)이 따로 있어서 전문적으로 이일을

28) 조용진. 「채색화 기법」. 미진사. 1990. pp.129-131.

29) 박완용. 「한국 채색화의 기법」. 재원. 2002. p.61.

도맡아 하였다.<sup>30)</sup>

이와같이 목재를 바탕재로 쓸 경우 안료와 아교를 섞어서 바탕면을 반수 처리 즉, 표면 처리를 하고난 후 그림을 그린다. 온도에 의한 수축과 팽창이 적고, 공기 오염으로 산화되지 않으며, 습기로 부터의 훼손이 적을수록 좋다.<sup>31)</sup>

현대 작품에는 흙이나 다른 혼합재료를 사용하여 바탕면에 질감을 나타내는 등의 다양한 표현도 보이고 있다.

#### (4) 벽면

인류는 벽화의 초보적인 회화 형식으로 자연 동굴의 평평한 암벽이나 경질의 동굴 벽, 축조된 연와, 토벽 면 위에 그림을 그리기 시작하였다.

동양에서의 벽화는 석회벽이나 흙벽에 그림을 그렸다.

벽에 그릴 때에는 화면의 접착력을 높이기 위하여 흙이나 회에 식물성 섬유질을 혼합하여 미장을 한 후 물계 분 백토를 고르게 하고 하얗게 밀칠을 하여 표면을 정리시킨 뒤에 건조에 의하여 생긴 작은 구멍들을 메꾸어 그림을 그리기 쉽도록 바탕을 한 후에 그림을 그렸다.

그러나 회화의 재료와 기법이 다양해지고 수요층이 확대되면서 벽화는 액자형식의 회화에 밀려 점차 자취를 감추게 되고, 건축물에서의 벽면의 크기 축소와 문의 발달에 의해 벽화의 존재는 더욱 위축되어졌다.

하지만 근대에 이르러서는 멕시코 벽화가 도전적 기법의 옥외 벽화의 출발을 가져온 계기가 되었다. 그에 따라 현대의 벽화는 자연 환경의 변화에 적응하는 재료를 이용하여 도시 전역의 실내외를 막론하고 다양하게 그려지게 되었다.<sup>32)</sup>

30) 임영주, 「전통문양 자료집」. 미진사. 1986. p. 56.

31) 심상철. 「미술 재료와 표현」. 미진사. 2000. p.241.

32) 심상철. 앞의책. p.273.

또한 도시 환경이나 미술의 대중화에 관심이 높아지면서 벽화에 대한 연구가 다양해지고, 그 안에서 벽화의 현대적 의미를 찾는 등 새로운 표현이 진행되어지고 있다. 본 고에서는 우리 나라에서 고대부터 사용해 온 방법의 바탕재로서 벽화를 간단히 언급하였다. 다음의 채색화 기법에서 벽화에 표현된 기법을 더욱 자세히 정리 하였다.

## 2) 안료

안료(顔料)란 물감의 발색성분으로 이용되는 물질로, 유기용제, 기름, 수지, 물 등에 녹지않는 색을 갖는 미세한 분말이다.(여기에서 색이라 함은 착색력이 있는 흰색, 검정색을 포함)이 미세한 분말 자체만으로는 물체의 표면에 고착되지 못하므로 전색제(展色劑)<sup>33)</sup>와 함께 사용되어 채색이 된다. 전색제 속에 용해되지 않고 미립자로 존재한다는 점에서 염료와는 대조된다. 유기안료와 무기안료가 있으며, 천연과 인공 상태로 다양하게 얻어지고 색감과 화학적 구성, 혹은 산지 등에 따라 세분된다.<sup>34)</sup>

### ① 우리나라 안료의 역사

우리나라 안료의 역사를 보면 고구려 벽화에서 주사와 그을음 그리고 황토(黃土)등의 흙 안료가 사용되었음이 국립중앙박물관에 의해 확인되었다.<sup>35)</sup> 자연에서 얻는 천연의 안료를 사용했음을 알 수 있다.

---

33) 안료와 반죽하여 물감을 만드는 물질을 전색제라 한다. 색상을 화면에 전개하는 역할을 한다는 의미이다. 색을 연결한다는 의미에서 미디엄(medium)이라고도 하고, 운반한다는 의미로 비이클(vehicle)이라고도 한다.

34) 정종미. 『우리 그림의 색과 칠』.학고재. 2001. p.18.

35) 앞의 책.p.19.

고려 불화에 사용된 안료는 주로 주사, 석록, 그리고 석청이다. 이 삼색이 고려 불화의 기본을 이루고 있다. 고려 불화에서 사용한 안료를 간단하게 정리해보면 흰색 안료로 쓰인 것은 고령토, 백악, 연분이고 황색 계열로는 황토, 석황, 황단이 있으며 적색으로는 주사, 대자, 연단 등이 쓰였으며, 녹색으로는 석록, 청색으로는 석청이 주로 사용되었다.(그림19) 이러한 광물성 안료를 주로 하면서 보조색으로 남과 연지 등의 식물성 안료가 사용되었다.

조선시대에는 광물성보다는 식물성 안료가 좀더 애용되었던 것으로 보이는데 화원 화가들의 영정화를 제외하고는 문인풍 수묵화에 대한 선호도가 높았기 때문에 간편한 식물성 안료가 많이 쓰였는데 광물성보다 저렴하고 쉽게 구할 수 있었던 것도 하나의 이유가 되었을 것이다.<sup>36)</sup> 이상으로 우리나라 안료의 역사를 간략하게 짚어 보았는데 앞으로 현장 방문과 시료 채취 등 보다 구체적이고 적극적인 방법으로 안료를 조사하고 연구하는데 관심을 가져야 할 뿐만 아니라 채색화 안료에 대한 효과적인 사용과 방법을 알아야 하겠다.

## ② 안료의 분류

안료를 분류하는 데에도 몇가지 방법이 있다. 화학적으로는 크게 무기안료와 유기안료로 구별할 수 있으며 그 외에 제조방법, 용제에 의한 분류 등으로 나눌 수 있다. 본 고에서는 무기안료와 유기안료에 대한 분류에 한해서 내용을 정리했다. 무기안료는 황토, 녹토와 같이 천연광물을 사용한 토계(土系)안료와 티탄 백과 같이 금속류를 화학적으로 처리한 합성안료 등이며, 유기안료는 탄소와 수소와의 결합을 기본으로 한 유기물로서 동물성과 식물성의 천연안료와 합성안료인 레이크 안료<sup>37)</sup>와 콜타르 안료<sup>38)</sup>가 있다.

---

36) 앞의 책.p.25.

## ○ 무기안료

무기안료는 광물과 광석으로 만든 천연 안료나 금속을 화학적으로 합성한 안료를 가리키며, 색을 지니지만 용해되지 않는 무기질 입자들로 이루어져 있다. 천연 무기안료와 합성무기안료로 천연 무기안료는 입자가 굵고 크기가 불규칙하며, 불순물의 함유 여부에 따라 색감의 특징이 나타난다. 굵고 불순한 광물입자는 인공 조제된 안료로는 표현할 수 없는 독특한 질감과 색감을 만들어낸다. 회화사의 아주 이른 시기부터 사용된 천연 무기안료는 견고하며 안정성이 뛰어나다. 그 중에서도 주사, 석청, 석록 등은 아주 우수한 천연 안료이다. 천연 무기안료 가운데서도 흙 안료는 흙속의 광물이나 광석, 퇴적물에서 추출하며 황색, 적색, 갈색, 녹색을 띤다. 풍화작용을 겪으면서 만들어진 황토와 대자, 고령토, 녹토 등의 안료가 여기에 속하며, 부수거나 갈고 수비(水飛)<sup>39)</sup>하여 안료로 만들어 쓰고 가열하여 다른 색을 만들기도 한다. 흙 안료는 가장 오랜 역사를 지니고 있다. 여러 가지 면에서 장점이 많지만 무엇보다 가격이 저렴하고 어디서든지 채취가 용이하며, 대부분 매우 견고하고 안정성이 있지만 보통 채도가 낮고 조색력도 평균보다 낮다. 합성무기안료는 화학적인 합성과정을 거쳐서 만든 금속 화합물을 말하며, 인공 주사, 연분, 동록과 같은 안료는 아주 오랜 옛날에 만들어져 사용되

---

37) 합성된 단계에서는 염료 형태이며, 여기에 침전제나 체질안료를 넣어 금속염(金屬鹽)의 형태로 불용화한 것이다.

38) 석탄으로 처리해서 코크스를 만들고, 석탄 가스의 부산물인 검은색의 끈적끈적한 액체(콜타르)의 증유물로 만들어 진다.

39) 수비란 고체 안료를 정제하는 방법 중 하나로서 물질의 비중에 따라 뜨고 가라앉는 정도의 차이를 이용하여 안료를 분리하는 방법이다. 원료를 채취한 뒤 잘 분쇄하여 돌이나 잡티를 골라내고 깨끗이 씻은 다음 물에 담가 일군다. 비중이 큰 것은 밑에 먼저 가라앉고 작은 것은 천천히 가라앉은 것을 건조하여 사용한다.

어져왔다. 현대의 합성 안료에는 코발트(Cobalt)계, 카드뮴(Cadmium)계, 퍼탈로(Pathalo)계, 마스(Mars)계 등이 있다. 수간(水干) 안료를 비롯하여 요즘의 동양화 채색물감은 대부분 합성 안료에 속한다.<sup>40)</sup>

#### ○ 유기안료

유기안료는 성분이 유기물에 속하며 염을 형성하지 않는 부류이다. 산소, 수소, 질소 그리고 황과 다른 요소들이 탄소와 결합된 상태의 탄소복합물인데 주로 탄소분자나 탄소를 기초로 하는 분자들의 배열로 이루어져 있다. 대부분의 유기안료는 입자가 아니며 고착되는 성질이 있고 투명하게 용해되는 염료에서 만들어지나, 염료<sup>41)</sup>는 유기안료와는 큰 차이가 있으며, 유기물에서 추출한 색소는 안료로 기능을 갖추기 위해선 입자화 되어야 한다. 유기안료에는 동물성, 식물성, 합성 유기안료가 있다. 동물성 유기안료는 동물의 분비물 등에서 추출한 것으로 곤충에서 추출한 양홍(코치닐)과 망고 잎을 억인 소의 오줌으로 만든 인디언 옐로(Indian Yellow), 오징어 먹물로 만든 세피아(Sepia),<sup>42)</sup> 동물의 뼈를 태워서 만든 본 블랙(Bone Black) 등이 있다. 식물성 유기안료는 식물의 추출물로 만들며, 동양화 물감으로는 남과 연지가 있다. 식물성 안료는 빛에 의해서 탈색되는 경향이 강하지만 고아하고 깊이있는 색감을 낼 수 있다. 현대적인 방법으로는 자외선 차

---

40) 앞의 책, p.27.

41) 염료(染料, dye)는 색소로서 용액상태로 사용되는 발색물질이다. 염료는 전색체에 섞어 사용하는 안료와는 다르며 대부분의 염료는 복잡한 유기성 화학물질이다. 이전에는 천연 염료를 사용하였으나 현재는 거의 전량을 인공 염료에 의존하고 있다. 염료를 안료로 쓰기 위해서는 대부분 비활성체에 결합시키거나 침전시켜서 레이크 안료로 만들어야 한다. 합성 염료로 만든 안료에는 적색으로 알리자린, 크림슨 레이크, 매더 레이크, 카민레이크 등이 있고, 청색으로는 남색 즉 인디고가 있다.

42) 세피아: 오징어 먹물집에 들어 있는 짙은 갈색 물질이다. 착색력이 매우 좋다.

단제가 들어 있는 바니시(vernish)제품을 사용하기도 한다. 다음으로 합성 유기 안료가 있는데 동물성이나 식물성에서 추출한 유기색소와 똑같은 색상을 인공적으로 합성하여 보통 색상과 명도, 채도 등이 매우 다양하며 견고성도 아주 낮은 것부터 우수한 것까지 천차만별이다.

이상에서 안료의 역사와 안료의 분류에 대하여 살펴 보았다. 안료의 분류도 구체적으로 파악하려면 굉장히 광범위하여 간략하게 어떻게 분류되어지는지에 대한 내용만 살폈다. 무기안료와 유기안료의 특성을 표로 정리하여 참고하도록 하였다.(표-5참조)<sup>43)</sup>

<표-5> 무기안료와 유기안료의 특성

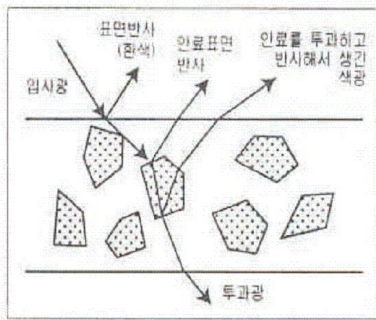
특성 \ 종류	무기안료	유기안료
색상	색감과 착색력이 약하다.	선명하고 착색력이 강하다.
비중	부피는 작고 비중은 크다.	부피는 크나 비중은 작다.
은폐력	크다.	작다.
흡유량	아주적다.	아주많다.
광택	조금적다.	조금많다.
내광성	강하다.	약하다.
내열성	우수한 편이다.	비교적 약하다.
내용제성	양호하다.	불량하다.
내약품성	불량하다.	양호하다.
독성	유독한 것도 있다.	아주 약한 편이다.
가격	저렴하다.	비싸다.
용도	광범위하다.	제한적이다.
혼합성	불량하다.	양호하다.

43) 심상철. 「미술 재료와 표현」. 미진사. 2000. p.205.

### ③ 안료의 성질

안료라고 하여 무엇이든지 물감용 재료가 되는 것이 아니다. 안료에서 가장 중요한 색을 비롯하여 안료입자의 크기, 형태, 은폐력, 착색력, 흡유율(흡수율) 등의 물리질 성질, 내광성, 내산성, 내알칼리성, 혼합성, 독성 등의 화학적 성질의 양면에 있어 물감용 안료로서 안정성을 충분히 가지고 있는 것이 선택된다.<sup>44)</sup> 이 장에서는 직접적인 작품 제작시에 꼭 알고 있어야 할 내용만을 간단하게 요약 정리하였다.

#### ○ 색

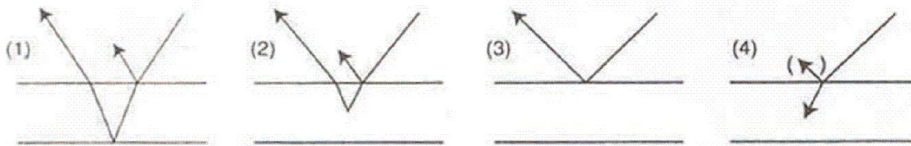


<그림 20> 안료와 빛의 관계

색은 사람의 눈으로 빛이 존재하지 않는 곳에서는 안료의 색(물감의 색)을 볼 없다. 「색은 광선을 통해 눈에 전달되는 정보다.」 빛은 안료에 부딪쳐 반사할 때 특정 스펙트럼이 흡수되어 그 양만큼 반사광의 광분포가 변하는데(그림20)그것이 눈에 들어오면 그 변화를 색으로 느끼게 된다.

#### ○ 은폐력(隱蔽力)

안료 또는 물감을 칠했을 때 밑의 색이 보이지 않게 하는 능력을 은폐력(隱蔽力)이라 한다. 칠한 물감에 도달하는 입사광선이 물감층을 통과해서 바로 밑에 칠해진 색에 닿아 반사되는 것을 차단해내는 정도를 말한다.(그림21)

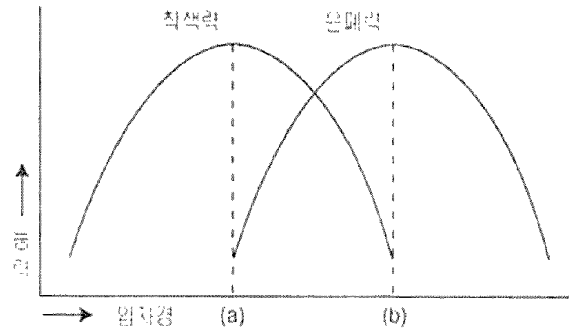


<그림 21> 은폐력의 정도

44) 한복린 · 황인숙 · 박유복 옮김. 홀베인공업(주) · 신한화구(주)지음. 『물감의 과학』, 예경.1999.p.20.

○ 착색력(着色力)

두 가지 이상의 물감을 혼합했을 경우 어떤 한 종류의 물감이 혼합한 다른 물감에 어느 정도 영향을 주는가를 보는 능력을 말한다. 예를 들면 백색과 청색을 혼합했다고 하면 백색과 코발트 블루를 반씩 혼합하면 옅은 청색



<그림 22> 착색력과 은폐력의 관계

이 된다. 그러나 프러시안 블루는 조금만 섞어도 하늘색이 되며 1:1로 혼합하면 거의 백색을 느낄 수 없게 된다. 이때, 프러시안 블루는 코발트 블루보다 착색력이 크다고 말한다.( 그림22)

○ 흡유량(吸油量)(흡수량)

안료로 물감을 만들 때 소요되는 최소한의 기름 분량을 말한다. 안료100g을 반죽하는 데 필요한 기름의 양은 g 또는 ml로 나타낸다. 이 수치는 실제 물감제조시 안료와 전색제의 혼합비율을 정하기 위해 일종의 기준으로 이용되고 있지만 흡유량은 안료입자의 크기, 형태외에도 안료가 전색제에 「적셔지기 쉬운 정도」 등에도 영향을 받는다.<sup>45)</sup>

○ 내광성(耐光性)

무기안료 또는 유기안료에 관계없이 안료라고 하는 것은 햇빛을 받으면 정도의 차이는 있으나 변색하거나 퇴색한다. 특히 자외선에 대한 안료의 안정성을 내광성이라 한다. 일반적으로 유기안료는 무기안료에 비해 내광성이 약하나, 무기안료에도 납, 수은, 동 등의 계통에 속하는 안료의 일부는 내광성이 약한 것이

45) 앞의책. pp.26-27.

있다. 물감의 내광성은 일반적으로 안료의 농도(함유량)가 낮을수록 약해진다.

○ 독성

안료는 극히 미세한 분말이므로 그 자체가 분진으로 작용했을 경우에 인체에 해가 없다고는 할 수 없다. 특히 일부 안료는 독물 또는 극물로 작용하는 것도 있다. 예를 들면 납, 코발트, 망간 등의 중금속을 원료로 한 안료는 대개가 독성이 있으므로 법률로 지정이 되어있으며 사용할 경우에는 특별한 허가가 필요하다. 연백(鉛白), 카드뮴 안료, 코발트 바이올렛, 주(朱) 망간 블루, 망간 바이올렛 등이 이에 속한다. 독성은 안료의 원 상태에 가까울수록 높다.<sup>46)</sup> 안료의 독성에 관하여 대표적인 예를 <표-6>에 제시했다.

<표-6> 독성이 있는 안료

안료	성분	범지성
코발트바이올렛(cobalt violet)	비소화합물(砒素化合物)	의약용 외 극물특정화학 물질
에머랄드 그린(emeraldgreen)	비소화합물(砒素化合物)	"
카드뮴 레드(cadmium red)	카드뮴 · 셀렌화합물	"
카드뮴오렌지(- orange)	카드뮴화합물	"
크롬엘로 · 오렌지(chrome)	크롬 · 연(납)화합물	"
망간 블루(manganese blue)	망간화합물	특정화학 물질
미네랄 바이올렛(mineral)	망간화합물	"
연백(鉛白)	연화합물	지정 외 취급주의 물질
주(朱)	수은화합물	"

46) 앞의책. p.29.

#### ④ 안료의 종류 및 제조과정

##### 가. 천연석채(천연안료)(그림23)

천연의 광물안료를 말하며, 원석으로 만든 안료라도 입자의 크기에 따라 색의 농담이 달라지고 굵은 입자일수록 색이 진하고 거칠며, 가는 입자일수록 색이 흐리고 곱다. 이 입자는 여러 단계로 세분화되어 있어 석채는 천연안료 외에 인조안료에서도 1번에서부터 대개 15번까지로 세분화되었으며 안료 제조자에 따라 17번까지분류되기도 한다. 이 번호보다 더 큰 것은 백(白)이라고 부르고 곱고 거친 것이 1번이고 가장 곱고 흐린 것이 15번이다. 석채의 종류는 천연석채, 인공석채, 합성석채 등으로 구분되어 쓰이고 있다.

##### ▷천연석채의 제조과정

천연석채의 안료가 되는 광물의 불순물을 제거하고 가는 입자를 만들기 위해 여러번 곱게 빻아 만든다. 이 작업은 기계로 처리하는 방법과 손으로 하는 방법이 있다. 먼저 원석을 잘게 조각을 내어 쇠암기로 잘게 쪼갬 뒤 가루를 체로 친다. 여러 번 빻고 체로 치고 해서 체로 친 가루를 물과 함께 통에 넣어 저은 다음 잠시 두면, 입자가 큰 것은 가라앉고 작은 것은 뜬다. 떠 있는 입자를 다른 통에 옮기는 똑같은 작업을 통해 십수 단계의 물감으로 분류해 불순물을 다시 제거 한다음 접시에 옮겨 건조기에 넣고 적당한 온도로 건조시킨다. 이것을 물거름 작업이라 하는데 이 물거름 작업의 반복으로 천연석채의 깊음이나 아름다움이 나오게 되는 것이다.

##### 나. 인공석채, 신암채(인공안료)(그림24)

천연안료는 확실히 아름다운 색을 내는 재료이지만 구하기 어렵고 색의 종류도 적을 뿐만 아니라 값도 매우 비싸 그것을 보완하기 위하여 화학적으로 합성

된 인조 안료를 만들게 된 것이다. 인조안료는 도자기의 유약과 비슷한데 규산질(硅酸質)이 포함된 광물과 발색성의 금속산화물을 고온에서 녹여 온도차에 의해 여러 가지로 발색시켜 만든 인공돌을 잘게 깨뜨려서 만든 것을 말한다. 인조안료에는 중간색 등 천연안료에는 없는 색상들을 가지고 있고 천연안료와 같이 입자가 거친 것에서부터 고운 것까지 고루 갖추고 있으며, 거친 것은 색이 진하고 고운 것은 색이 옅고 흐리다. 인조안료는 취급하기 쉽고 가격도 천연보다는 싸서 현재에는 대부분 많이 사용되어지고 있다.

#### ▷인공석채의 제조과정

인공석채는 제조과정이 천연 석채의 경우보다는 매우 기계화되었고 컴퓨터제조로 진행되고 있다. 천연안료 제조와는 그다지 제조방법에서 다르지 않다. 다른 것이 있다면 천연은 원석(原石)이 원료로 쓰이는 것이지만 인공안료는 인공석이 쓰인다는데 있다. 먼저 유리의 원료(原料)가 되는 규산질(硅酸質)이 내포된 장석(長石), 붕사(硼砂) 등의 분말과 발색성의 금속화합물을 만들고자 하는 색에 섞어 배합한다. 예를 들어 금속산화물에 코발트색을 사용하면 블루가 되고 크롬을 사용하면 은백색으로 발색한다. 배합이 끝나면 750~950도의 고온에서 녹여 외기(外氣)에서 냉각시켜 고형(固形)으로 만든다. 이 인공석이 된 돌을 천연의 제조과정과 같은 방법으로 입자를 분류시켜 만들면 인공석채가 되는 것이다. 인공석채는 불순물이 첨가되어 있지 않기 때문에 불순물을 제거할 필요가 없다.

#### 다. 합성석채

화학적으로 합성된 안료를 뜻하며, 이 안료는 천연의 수정(水晶), 방해석(方解石)을 분쇄하여 입자로 만든 수정(水晶)말(末), 방해말(方解末)을 내광성(耐光性)이 있는 염료(染料)에 화학적으로 염색하여 만든 것이다. 수정말은 차돌(石英)을 곱

게 분쇄하여 만든 것으로 투명도가 높은 백색계의 안료이다. 곱고 가는 입자는 불투명에 가깝지만 입자의 크기가 거칠고 반대로 굵은 것은 투명하고 반짝거린다. 수정말은 다른 물감과 혼합시켜 사용하면 화면효과를 높여주는 역할을 할 수 있다. 방해말은 무색투명(無色透明)한 방해석(성분은 탄산칼슘)을 잘게 부수어 가루로 만든 백색의 안료로 각 단계별로 입자의 크기를 가지고 있기 때문에 다른 안료와 혼합시켜 사용할 수가 있다. 수정말과 방해말은 백색계의 안료로 어떤 색에도 염색하기 쉬워 합성안료를 만들 때 사용하기 적절한 재료다. 이 합성안료는 무두가 수정말과 방해말을 재료로 하여 만든 것이므로 비중(比重)이 같아 혼색하기에도 쉽다. 또한 산성, 알칼리성에도 강하기 때문에 아교 이 외의 용제(溶劑)에도 섞어서 사용할 수 있으나, 역사가 오래지 않은 새로운 재료이므로 어떤 변색과 퇴색에 대한 통계가 나와 있지 않기 때문에 사용자의 적당한 경험이 있어야 하겠다.

#### 라. 수간안료(분채)(그림25)

옛부터 천연의 원료만 가지고 만들었던 수간안료도 현재에 이르러서는 내광성(耐光性)이 있는 안료화(顔料化)된 염료(染料)와 안료(顔料)에 호분이나 백토(白土)등을 섞어서 여러 가지 색을 만들게 되었다. 색명(色名)이나 색상(色相)은 제조자에 의해 다소 차이는 있지만, 색들이 선명하고 입자가 고우며 색상에 따라 그 종류도 매우 많다.

#### ▷수간안료의 제조과정<sup>47)</sup>

원료인 황토(黃土)와 주토(朱土)를 잘 분쇄하여 물에 넣어 잘 휘저은 후 불순물을 제거한다. 몇 번의 반복과정을 거쳐 무거운 것은 먼저 가라앉고, 가늘고 가

47) 손경숙. 「채색화 기법」. 재원. 2002. pp. 52-53.

벼운 것은 나중에 가라 앉는데 비중에 따라 분리가 가능 하다. 이것을 수비(水飛)라 하며, 색을 만드는 기본은 열을 가하거나 색과색 색에 호분이나 황토를 섞어 만든다.

#### 마. 호분(胡粉)

호분은 하얀 물감으로서 만이 아니라 물감의 발색을 잘되게 하기 위하여 밑색으로도 사용하는 색이다. 채색화에서는 없어서는 안될 중요한 물감이며 상질(上質)의 것은 입자가 고운데 비하여 막호분(주로 밑칠용으로 쓰임)은 질이 나쁘고 입자가 거친 것을 사용한다. 가격도 상질에 비해 저렴하다. 같은 호분이라도 녹이는 방법이나 칠하는 방법에 따라 부드러운 느낌이나 딱딱한 느낌이 나고, 다른 색과 섞으면 여러 가지 중간색을 낼 수가 있다.

화학적으로 안정되 변색되지는 않지만 굵은 입자의 것은 아교를 세게 서야 하기 때문에 이 아교로 인한 변질의 위험이 있다.

또한 호분은 예로부터 지금까지 가장 많이 쓰이는 재료지만 까다롭기 때문에 호분쓰기는 채색화의 기본이라 할 만큼 중요하므로 호분 다루는 법을 잘 알아야 한다.

#### ▷ 호분의 제조과정

호분<sup>48)</sup>의 원료는 조개껍데기를 5~10년 이상 태양 또는 비바람에 풍화(風化)시킨 후에 돌 등의 불순물을 골라낸 후 사용한다. 조개껍질에서 추출한 호분은 몸(身)나 껍데기(蓋)의 사용 정도에 따라 등급이 나누어지는데 껍데기의 대소(大

---

48) 호분은 이제 합분을 가리키는 말로 굳어져가고 있으나, 원래 차이나 파우더 곧 연분을 호분이라 하였다. 연분을 호분이라 한 까닭은 이것이 서양에서 유입된 안료였기 때문에 오랑캐 호(胡)자를 써서 호분이라 한 것이다. 또 백약을 이르는 말이기도 했다.

小)에 따라 큰 것이 작은 것보다 상품의 안료가 된다.

바. 박(箔)과 니(泥)

\* 박(箔)

박은 금이나 은을 얇게 두드려 펴서 사각(四角)으로 잘라 만든 것이며 박을 가루로 만든 것을 분(粉)또는 니(泥)라 한다. 박에는 순금박(純金箔)외에도 금에 은을 섞어 만든 청금박(靑金箔)금75%은25%로 청색기운을 띠고, 수금박(水金箔)금약59% 은41%로 청금보다 더 많은 은을 포함하고 있기 때문에 흰색 기운을 띤다. 은박으로는 본은박(本銀箔), 옥충박(玉虫箔), 그리고 색을 변색시켜 만든 흑박(黑箔)이 있다. 그 외에도 백금박(백금99%), 알루미늄박 등이 있고, 순금과 백금으로 만든 박(箔)은 변색이 되지 않으나 은(銀)이 들어간 박이나 니(泥)는 공기에 의한 산화(酸化)나 주(朱) 등에 포함된 유황분(硫黃分)에 의해서 변색이 된다. 이 금박은 종이에서는 표면에서 사용되지만 비단인 경우는 뒷면에 붙여서 박의 금속성을 누그러뜨려 사용할 수도 있다.<sup>49)</sup>

\* 니분(泥粉)

금니, 은니, 백금니, 알루미늄니 등이 있으며, 박을 잘게하여 만든 것으로 금니는 순금박으로 만든 것이며 은과의 혼합정도에 따라 청금니, 수금니 등으로 분류할 수 있고, 은은 그대로 은박과 은니로 만들어 사용할 수 있다. 은은 대기중의 아황산가스에 직접 노출될 경우 검게 변색되므로 그림을 그린 후에는 백반과 혼합한 반수물을 칠해주면 변색되지 않는다.<sup>50)</sup>

49) 송수진. 「고려불화의 양식과 색채적 특성에 관한 연구」, 2001, 단국대학원 석사논문.

50) 앞의 논문, p.41.

사. 그 외의 물감

봉채 - 옛부터 있었던 물감으로 안료를 벌꿀 등으로 굳혀, 손가락 정도 굵기의 막대기 형태로 만들어진 것이다. 접시에 물을 넣어 먹처럼 갈아서 사용한다. 소품(小品)제작이나, 담채(淡彩)등 소량의 사용시에 편리하다.

접시 물감 - 안료(顔料)에 아교물을 풀어서 사기접시에 부어 굳힌 것으로 사용하기에 편리하나 입자가 작기 때문에 피복력(被覆力)이 약하여 채색화 보다는 수묵화에 담채용으로 많이 사용한다.

튜브물감 - 안료와 아교, 방부제 등을 혼합하여 사용하기 편리한 튜브에 담은 것으로 입자가 가늘고 아교와 안료의 배율이 일정하기 때문에 필요에 따라 아교물을 더 첨가해서 사용하기도 한다.

이상으로 채색안료의 종류와 제조과정을 살펴보았다. 다음으로는 색의 종류(명칭)와 특징에 대하여 알아보겠다. 안료의 명칭은 같은 안료라도 나라마다 명칭이 다르고 또 제조회사마다 다른 명칭을 쓰기 때문에 가능한 한 가장 많이 사용되는 보편적이고 대표적인 석채, 수간안료에 대하여 알아보고자 한다.

#### ⑤ 색료의 종류와 특징

가. 대표적인 석채(천연, 인조, 합성)

##### (ㄱ) 적색계(赤色系)<sup>51)</sup>

\* 주(朱) - 적색을 표현할 때 사용한다. 주성분은 유화수은(硫化水銀)이며 주황 또는 주홍색을 띤다. 옛날부터 변하지 않는 색으로 시간이 흐를수록 더욱 깊은 맛을 나타낸다. 하지만 박(箔)이나 니(泥)하고 사용하면 은(銀)은 검게 변색한다. 주를 효과적으로 사용하기 위해 호분이나

51) 손경숙. 「채색화 기법」. 재원. 2002. p.44.

다른물감과 섞어 사용하기도 한다.

\* 진사(辰砂) - 유화제2수은을 성분으로 하는 적색의 돌이다.

육각정형(六角晶形)으로 석영(石英)속에 포함되어 있다. 이 색은 중국산이 양질로 흑색과 적색이 있다.

\* 양홍(洋紅) - 중남미 멕시코의 사막지대 선인장에 기생하는 발레에서 얻은 홍색(紅色)의 안료이다. 현재에는 화학적으로 만들어진 합성물감이 있어 잘 사용하지 않는 색이다

\* 단(丹) - 유황(硫黃)과 수은(水銀)이 합성된 적토로 만들어진 적색(赤色)과 등색(橙色)계의 안료이다. 납에 유황과 질산칼륨을 첨가시켜 태워서 만든다.

(L) 청색, 녹색계

\* 군청(群靑) - 암군청(岩群靑)이라 하며 남동광(藍銅鑛)이라는 청색을 띤 원석(原石)을 물거름 하여 정제한 것으로 감청(紺靑), 군청(群靑), 박군청(薄群靑), 백군청(白群靑) 등 입자가 거칠고 굵으면 색이 진하고 선명하며 아름다운 청색을 띤다. 현재에는 원석(原石)이 적어 오스트리아산이 대부분이다. 천연 군청은 기름끼가 없는 후라이팬에 넣고 약한 불 위에 볶으면 열의 온도에 따라 색의 변화를 낼 수 있다.

\* 녹청(綠靑) - 주성분은 염기성 탄산동(鹽基性 炭酸銅)으로 군청과 같으며 독성을 가지고 있다. 원석(原石)은 공작석(孔雀石)이고 녹색을 띠고 있다. 입자의 굵기에 따라 색이 진하고 옅은 색을 낸다. 가장 고운 입자를 백록(白綠)이라 한다. 군청과 같이 변색되지 않

으며 현재 시판 되는 것은 대부분 중앙아프리카 콩고산이라 한다. 녹청 또한 볶으면 흑록청(黑綠靑)이 된다.

\*군록청(群綠靑) - 보통 군록(群綠)이라 한다. 천연의 군청과 녹청을 같은 번호의 입자를 섞어 하나로 만들어 사용하기도 한다. 군록청에는 이 색을 띠는 천연석도 있지만 두 개의 물감을 섞어 만든 것이 대부분 시판되고 있는 실정이다.

\*감청(紺靑) - 군청과 같은 성분으로 보라색을 가미하고 있다. 천연의 것을 석감청(石紺靑), 인조의 것을 화감청(花紺靑)으로 구별한다.

\*백록(白綠) - 녹청(綠靑)에서 분리한 두록(頭綠)의 가볍고 가는 입자를 말한다. 화려하고 우아한 여성적 색깔로 예로부터 고목, 바위, 노송에 깎이끼를 나타낼 때 항상 사용되던 색이다. 피복력이 높기 때문에 먹으로 검게 찍은 위에 단 한번의 점으로도 충분히 표현된다.

#### (ㄷ) 황색계

\* 황토(黃土) - 천연의 사토(砂土)로 만들어진다. 철광석(鐵鑛石), 장석(長石) 등이 풍화(風化)된 사토로부터 채취 하여 물거름(水簸)을 거쳐 정제된 것이다. 일반적으로 황토는 퇴색하기 쉽지만 상질(上質)의 것은 변하지 않고 좋은 색을 띠고 있어 옛날부터 많이 사용되어 왔다. 그리고 황토는 호분처럼 유발(乳鉢)과 유봉(乳棒)을 사용하여 부드러운 분말로 만들어 호분과 섞어 사용할 때는 아교의 농도를 조금 진하게 사용한다. 밀색으로 사용하면 그림에 안정감이 있고 위의 색이 들뜨는 현상이 일어나지 않는다. 단점으로는 너무 두껍게 칠하면 박리되는 현상이 있어 주의해서 써야

한다.<sup>52)</sup>

\* 자황(雌黃) - 유황과 비소의 화합물로 투명한 황색을 띤다. 회백색의 유화비소(硫化砒素)라는 독성이 있으므로 주의해야 한다. 단색으로 사용시 변색이나 퇴색되므로 호분과 함께 혼합하여 사용하는 것이 좋다.

\* 등황(橙黃) - 해등수(海藤樹)의 나무껍질을 상처내어 얻어낸 선명한 황색의 수지(樹脂)를 모아 딱딱하게 만든 것이다. 투명색이므로 사용할 때 요령이 필요하다.

(ㄹ) 갈색계

\* 주토(朱土) - 황토와 같은 흙에서 채취한 것으로 채취할 때 장소에 따라 색채에 변화가 있다. 변색이나 퇴색이 일어나지 않는다.

\* 대자(岱赭) - 가루로 된 적철광(赤鐵鑛)의 안료(갈색을 띠는 주황색)이다. 중국 산시성 옌먼일대에서 생산되는데 이 지역이 옛날에는 대군(代郡)에 속하였기 때문에 이 안료를 대군에서 나는 자석이라 하여 대자(岱赭)라고 불렀다. 투명한 황갈색, 적갈색의 분말로 된 안료로 주토(朱土), 황토(黃土)보다는 입자가 곱다. 값이 싸고 피복력이 강하며 퇴색되지 않는다.

\* 금다석(金茶石) - 금색을 띠는 왕토 안료로 천연석에서 채취한다. 볶으면 예쁜 홍엽색(紅葉色)으로 변하고, 변색이나 퇴색되지 않는다.

(ㄷ) 회색계

\* 감람석(橄欖石) - 사방정계(斜方晶系)의 결정(結晶)을 가진 황록색의 돌로 상

---

52) 앞의책. p.42.

분은 철과 마그네슘 등의 규산염광물(硅酸鹽鑛物)로 되어 있다. 물거름에 의해서 회색의 안료가 된다. 원석(原石)을 곱게 빻아서 볶으면 그을린 다색(茶色)의 안료가 된다.<sup>53)</sup>

\* 흑요석(黑曜石) - 원석(原石)은 흑색의 투명한 결정체이다. 일종의 화산암(火山巖)으로 회색의 안료가 된다.

\* 사문석(蛇紋石) - 함유규산염광물(含水硅酸鹽鑛物)로 광택이 있는 원석이다. 회색을 띠는 녹색이며 장식 석재로 많이 이용하고 있다.

\* 벽옥(碧玉) - 불순물을 포함한 석영(石英)으로 청색을 띠는 원석이다. 물거름하여 회청색의 안료를 만든다.

#### (H) 흑색계

\* 먹(墨) - 화묵(和墨)과 당묵(唐墨)이 있다. 화묵은 일본제품으로 유연(油煙)을 아교로 딱딱하게 하여 만든 것으로 색은 갈색 톤을 띠고 있는 흑색이다. 당묵(唐墨)은 중국제품으로 송연(松烟)으로 만들었으며 청색을 띠는 흑색이다. 이것을 청묵(靑墨)이라 부르며 화묵에도 양질의 청묵(靑墨)이 있다. 연대가 오래된 먹을 고묵(古墨)이라 하며 먹이 오래되면 아교가 증발된 것이 있으므로 사용할 때는 아교를 넣어 사용하는 것이 바람직하다.

\* 흑주(黑朱) - 적색을 띠는 흑색으로 은(銀)과 같이 사용하면 색이 변색될 우려가 있으니 주의해서 사용해야한다.

\* 상아색(象牙色) - 상아(象牙)를 볶아서 만든 안료로 진흑(眞黑)이라 한다.

---

53) 앞의 책. p.43.

(사) 백색계

\* 호분(胡粉) - 고대에서 지금에 이르기까지 호분은 하얀색의 표현이나 다른색에 섞어서 사용되고 있다.

\*백토(白土) - 도자기 만들 때 사용하는 고령토를 주성분으로 하는 흙에서 만들어진 것이다. 현재도 모사(模寫)나 수복(修復) 등에 필요한 안료이다.

\*연백(鉛白) - 고대 중국이 서역(西域)에서 가져온 백색의 안료로 그림의 위에 칠한다든가 인물의 얼굴에 사용하면 좋다. 단, 고온다습한 기후나 주(朱)와 혼합해서 사용할 경우 변색될 우려가 있다.

\*운모(雲母) - 고운 비단이라고도 한다. 투명 또는 반투명의 백운모(白雲母)를 깨뜨려서 만든 백색의 안료이다. 반투명이라 하얀 물감으로서의 효과는 적지만, 다른 물감에 섞어 사용하게 되면 부드러우면서 광택을 가진 안료가 된다.

나. 분채(수간안료)<sup>54)</sup>

\*황토(黃土) - 철광석(鐵鑛石), 장석(長石) 등이 풍화된 천연의 사토(砂土)로부터 만들어진 것으로 주성분은 함수산화철(含水酸化鐵)이다. 밑색용으로 사용하기 적합하며 사용시에 너무 두껍게 칠하면 색이 갈라진다든지 떨어져나갈 우려가 있으니 주의가 필요하다.

\*주토(朱土) - 산화철이 내포된 흙으로 만들어진 것으로 적갈색의 안료이다.

\*대자(岱赭) - 주성분은 산화철로 색은 투명한 황갈색이나 적갈색의 안료이다.

\*남(藍) - 식물에서 추출된 청색을 호분에 염색하여 만든 것이다.

---

54) 앞의 책. p.51.

\*양홍(洋紅) - 멕시코, 페루 등 중남미 사막지대의 선인장에 기생하는 벌레에서 유출한 선명한 홍색의 염료를 가지고 있다.

이상 안료에 대하여 살펴 보았다. 현대의 작품에는 전통 적인 채색화의 재료인 석채와 분채, 염료등에 국한하지않고 작가의 개성에 맞는 물감을 다양하게 사용하고 있지만 재료에 대한 경험과 연구가 이루어져야 현대 작품의 문제점인 보존에 대한 인식을 가질것으로 사료된다. 앞으로 많은 경험과 연구가 필요하다.

### 3) 아교

아교(膠)는 중국의 동주시대(東周時代)부터 좋은 아교의 산지로 알려진 동아현(東阿縣)에서 나오기 때문에 동아교(東阿膠)라 일컬었으나<sup>55)</sup> 후에 동아현(東阿縣)의 아(阿)를 따서 아교(阿膠)라고 붙여진 이름이며 현재 까지 일반명사로 쓰여 불리워 지고 있다.

아교는 일반적으로 동물의 가죽, 뼈, 창자 등으로 만든 수교(獸膠)를 뜻하지만 광의로는 어류의 가죽, 뼈에서 만들어진 어교도 포함한다. 아교는 단백질 성분으로 동물의 가죽이나 뼈, 연골, 힘줄을 끓임으로서 얻어진 콜라겐을 가공하여 만든 것이다. 채색화에서는 안료를 화면에 정착시키는 접착체로서의 역할을 하며 형태는 딱딱한 고체상태의 막대 모양의 막대아교 봉상(棒狀), 판아교평판상(平板狀), 각상(角狀), 입자아교 입교(粒膠) 등이 있으며 주로 황갈색으로 되어있다.

#### (1) 아교의 원료

아교의 원료로는 소나 말등의 동물의 가죽이나 뼈, 힘줄, 제혁공장에서의 부산물인 고기 수구레<sup>56)</sup>를 이용하여 만든 수교(獸膠)와 흑상어의 부레, 가자미의 비

---

55) 박완용, 『한국 채색화 기법』, 재원, 2002, p.45

늘, 가죽이나 뼈 등을 원료로 하는 어교(魚膠)로 나눌 수 있다. 한자의 '교(膠)'로서 고기 육(肉)변을 사용한 것을 보면 최초의 아교는 동물성이었을 것으로 추정된다.<sup>57)</sup>요즈음은 소의 가죽에서 얻는 것이 일반적이며 품질에서는 사슴의 뿔을 재료로 한 녹교(鹿膠:투명한 청백색)를 최고의 품질로 친다. 그 다음으로 마교(馬膠:붉은색), 우교(牛膠:누런색), 서교(犀膠:물소가 원료로 비싸다. 투명한 담황색), 지교(脂膠:녹교,마교,우교의 찌꺼기를 모아 만든 것으로 거무 칙칙한 색)의 순서로 구분할 수 있으며 수교에 비해 어교는 접착력이 떨어진다.

## (2) 아교의 성분

아교의 주성분은 콜라겐(Collagen)으로 동물의 뼈, 연골, 힘줄, 피부 등을 이루고 있는 경단백질로 되어 있으며 섬유상의 고체이고 물, 묽은 산, 묽은 알칼리에 녹지않는 부분이 많고, 65℃정도로 가열하면 갑자기 줄어들어 냉각하여도 대부분 늘어나지 않는다. 콜라겐은 끓는 물에서 서서히 젤라틴(gelatin)으로 변한다. 젤라틴은 콜라겐을 물과 끓여서 비가역적으로 수용성으로 바꾼 일종의 유도(誘導) 단백질 즉, 콜라겐을 함유하는 동물질로부터 온수로 추출하여 얻은 수용성 단백질의 혼합물이며, 분자량 15,000~250,000이 되는 담색·투명·무취로 정제된 것이다. 젤라틴을 간단한 공정으로 불순물을 함유한 것을 아교라 한다. 젤라틴의 특색은 물을 잘 흡수하고, 아교와 같이 따뜻한 물에 녹으면 졸(sol)<sup>58)</sup>상태가 되며 냉각시키면 겔(gel)<sup>59)</sup>상태로 된다. 콜라겐은 가죽에 탄력을 주는 역할을 하므로 상처가 생기면 고무풀과 같은 액체 상태의 콜라겐이 흘러나와 상처가 생긴 자리

56) 쇠가죽 안쪽의 질긴고기

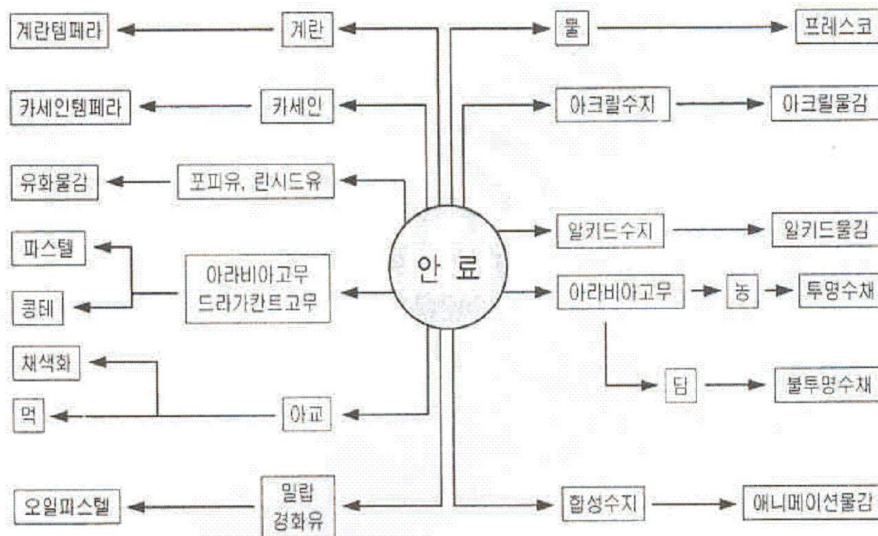
57) 정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 학교재, 2001. p.173.

58) 액체를 분산매(分散媒)로 하는 콜로이드를 말한다.

59) 젤리상으로 고체화 한 것을 말한다.

를 막는 활동을 한다.

힘줄, 근육 등에 콜라겐이 많이 함유되어 있어 신축이 자유롭게끔 탄력을 갖고 있다. 이와 같이 콜라겐은 탄력이 풍부하기 때문에 아교에도 탄력이 있는 것이 당연하다. 또한 콜라겐은 지방, 무기물, 단백질을 함유하고 있기 때문에 순수한 상태로 보존하는 것은 어려우며 따라서 이에서 얻어진 아교도 변할 수 있는 것이다. 뿐만 아니라 동물의 종류에 따라 성질도 다르고 가죽, 뼈, 힘줄, 근육에도 차이가 있을 것이며, 동물의 발육 상태와 생식하는 환경에 따라서도 같은 재료의 아교를 만든다 해도 아교의 품질에서 차이가 있게 된다.<sup>60)</sup> 이에 고착성분으로 분류한 각종 물감과 비교해 보면 쉽게 이해가 된다.(그림26 참조)



<그림26> 고착성분으로 분류한 각종 물감

60) 문미영, 『한국화에 있어서 아교기법에 관한 연구』, 계명대 석사논문, 1988, p.6~8

### (3) 아교의 제조과정

원료를 여러번 세척해서 불순물을 완전히 제거한후 석회수에 담가서 표피와 내피 그 외에 포함되어 있는 단백질, 뮤우신(mucin),<sup>61)</sup> 지방 등을 제거한다. 석회수에 담그는 기간은 원료의 종류와 기후에 따라 다르지만 20~30일 정도이며 이 기간이 너무 짧으면 아교에 불순물이 생겨 질을 나쁘게 할 수도 있고, 너무 길면 콜라겐이 변해 좋은 아교를 얻을 수 없기 때문이다. 석회수에 담갔던 원료를 건져 깨끗한 물로 충분히 씻는다. 물로 씻는 이유는 알칼리가 조금이라도 남아있으면 아교의 색과 질을 떨어뜨리는 요소가 됨으로 알칼리를 완전히 제거해 주는 것이 좋다. 이 공정이 끝난후 오랫동안 보관하기 위해서는 건조시켜 보관하기도 한다.

다음으로 아교를 만들기 위해서는 원료를 끓이는 과정으로서 원료를 물에 담그어 부드럽게 한 뒤 잘게 잘라서 물과 함께 가열해서 콜라겐을 젤라틴으로 변화시키는 것인데 이 과정에서 고온으로 열을 가하는 것은 피하여 반드시 저온으로 끓여야 한다. 시간은 70℃~80℃ 정도의 온도로 5~6시간 끓인다(가열 시간은 원료에 따라 달라진다. 소의 가죽은 6~8시간, 양의 가죽은 3~4시간) 이 과정에서 얻어지는 아교에는 세밀한 불순물이 있기 때문에 이것을 제거하는 과정을 거치는데 이를 청징(淸澄)이라 하고, 청징하는 방법으로는 아교를 50℃내외로 덥게해서 정치(靜置) (50℃ 정도의 저온으로 놓아두면 불순물은 아래로 침전하거나 위로 부상하게 되어 가운데 부분에서는 맑은 아교를 얻을 수 있다.)하여 투명한 액을 분리하는 방법과 원심분리기(遠心分離機)를 이용해서 불순물을 제거하는

---

61) 뮤우신(mucin):일명 점소(粘素)라고도 한다. 수액(睡液), 위액(胃液), 장액(腸液)의 뮤우신 등과 같이 외분비선에서 분비되는 점성물질의 총칭을 말한다.

방법, 여과를 해서 불순물을 흡착시키는 방법, 백반(白礬), 인산아루부민 등의 약품을 넣어 불순물을 침전시키는 방법 등이 있다.

청징된 아교액은 나무상자와 아연이 담긴 철제상자에 넣어 응고시키는데 상질의 아교는 응고되기 쉽고 하질의 아교는 응고되기 어렵다. 아교는 저온에서 응고하나 20℃ 이상이 되면 액화가 시작되기 때문에 물을 많이 함유하고 있는 것일수록 저온에서도 빨리 녹으며 건조하는데 장시간을 필요로 하며 그사이에 아교가 변질부패 될 수 있으므로 아교액은 될 수 있는 한 농도를 짙게 해서 수분이 적고 딱딱한 응고 아교가 되게 해야 한다. 그리고, 아교액을 고온에서 장시간 방치할 경우 젤라틴이 분해되어 질이 낮아지기 때문에 끓여서 수분이 증발되는 것은 피해야 하고, 아교액을 농축할 때에는 저온에서 진공건조를 하는 것이 좋다. 15℃이하의 온도에서는 12~18시간 이내에 응고하는데, 이것을 적당한 크기로 절단해서 건조시킨다. 응고 아교는 적어도 60~70%의 수분을 함유하고 있어 건조할 때에는 가능한 저온에서 단 시간 내에 끝내는 것이 중요하다. 건조할 때의 처음 온도는 20℃이하로 유지하며 응고아교가 용해되지 않게 주의하여 건조됨에 따라 5~10℃ 높게 해도 좋지만 건조는 24시간 이내에 완료되게끔 해야 한다. 건조아교에는 15~16%의 수분을 함유하고 있는 것이 표준이나 지나치게 건조시키면 작은 주름이 생겨 질이 낮아진다.<sup>62)</sup> 이상 아교의 제조과정을 살펴보았다. 아교의 제조과정은 아주 정밀한 작업이 아니기 때문에 다소의 지방성분이나 불순물이 남아있게 된다. 이 불순물을 다시 완전히 제거한 것이 식용으로 쓰이는 젤라틴이며 요리에 사용되는 젤라틴의 경우 순수한 성분의 아교로 안료를 접착시켜보면 건조도가 너무 강해서 온도나 습도의 변화에 잘 견디질 못하고 박락하는

---

62) 문미영, 『한국화에 있어서 아교기법에 관한 연구』, 계명대 석사논문, 1988, p.9~11.

것을 알 수 있다. 아교와 젤라틴의 다름은 정제도의 차이지만 채색화에 있어 접착의 문제는 반드시 순수한 것이 좋다고는 할 수 없다. 또한 아교는 접착제로서의 역할 뿐만아니라 안료에 섞어 사용할 때 그리기 쉬운 상태가 되어야 한다는 점과 보존에 대한 경우를 고려하지 않으면 안된다는 것이다. 그리고 아교는 계절적으로 겨울에 만드는데 이는 부패를 최소화 시키기 위한 지혜라고 여겨진다.

#### (4) 아교의 종류와 품질

아교는 그 원료에 따라 어교(魚膠), 수교(獸膠)로 구분하며 끓임 횟수에 따라 서교(犀膠: 2번 끓임, 투명한 담황색), 삼천본(三千本: 3번 끓임, 반투명한 담황색이나 담갈색), 경상(京上: 삼천본과 같은 액에서 추출, 불투명한 갈색), 색호(色好: 4번 끓임, 불투명한 흑갈색)로 또한 건조상태의 형태에 따라 막대아교(三千本), 알아교(粒), 판아교(板), 사슴아교(麋), 병아교로 구분한다.(그림27)

- ① 막대아교(三千本) - 막대상태로 방부제가 들어있지 않으며 일반적으로 10~15g 정도의 무게이고 가장 많이 사용되어지고 있다.
- ② 판아교(板) - 얇고 네모지며 넓적한 상태로 순도, 투명도가 높고 접착력도 비교적 강하며 방부제가 들어있지 않다.
- ③ 사슴아교(麋) - 다른 아교보다 접착력이 강하고 색도 짙으며 방부제가 들어있다.
- ④ 알아교(粒) - 알맹이 상태로 순도, 투명도가 높고 접착력도 비교적 강하며 방부제가 많이 포함되어있다.
- ⑤ 병아교 - 액체상태이며 방부제가 많이 들어있다. 시중에 판매되는 것 중 포르말린을 넣은 것도 있어 주의해서 사용해야 한다.

아교의 품질은 투명하고 광택이 있고 색이 연한 것일수록 좋고 불투명하고 탁

한 것은 품질이 떨어지는 편이지만, 색으로만 품질을 판단하는 것은 정확하다고 볼 수 없다. 아교는 제조 원료의 종류와 품질의 우열에 따라서 좌우되기 때문에 충분히 살펴보고 선택해야 한다. 일반적으로 소와 양의 가죽을 원료로 하여 제조된 것이 좋으나 같은 원료라도 제조법에 따라 품질이 달라지기 때문이다.

#### (5) 아교의 사용 방법

아교를 사용하기 위하여서는 아교를 물에 용해시켜야 한다. 막대아교의 경우 길고 가늘지만 딱딱해서 맨손으로 자르게 되면 다칠 염려와 조각들이 튀어나가 번거로우므로 두꺼운 천에 싸서 자르면 한결 수월하게 자를 수 있다. 아교를 용해시키기 위해서는 아교량과 동일한 양의 상온의 물에 아교를 하루정도 담구어 불린뒤에 중탕법을 이용하여 녹이는데 계절의 변화에 따라 가변적일 수 있다. 이때 주의할 점으로 중탕하는 온도가 너무 높으면 젤라틴 성분이 변성하여 아교의 접착 능력이 약해지므로 70~80℃정도로 은근히 중탕하는 것이 좋으며 아교액의 적당한 농도는 아교의 종류에 따라 다르지만 청주빛이 날 정도가 적당하다. 그리고 사용할 용도에 알맞게 농도를 조절하여 사용하여야 한다. 끓인 아교는 깨끗한 천에 걸러서 금속성이 아닌 토기나 유리병에 담아 보관하고, 특히 여름철에는 하루사이에도 부패되는 경우가 있으므로 냉장보관시 3일 이상 지나면 접착력을 저하시키므로 피하는 것이 좋다. 냉장고에 보관했던 아교를 사용할 때는 중탕하여 사용해야 한다. 아교는 부패하기 쉬우므로 작업당일 끓여 사용하는 것이 가장 적당하다. 아교물의 농도는 아래표로 나타내었다.

<표-7>. 아교물의 농도

용 도		고체아교	녹교	병아교	명반
밑색칠용	종이 바탕	물 200cc 당 4g	4g	15배 정도 물에 혼합	1~2g
	비단 바탕		3g		
안료용	종이바탕	12~20g	6~10g	2~3배 물에 혼합	없음
	비단바탕				
석채용	종이바탕	20g	10g	1.5배 물에 혼합	없음
	비단바탕	15g	8g		

#### 4) 먹(墨)

##### (1) 먹의 역사

먹은 전통 회화 안료에 있어서 가장 중요한 안료이다. 또한 서법(書法)과도 관계가 깊다. 먹은 수묵화(水墨畵)에서 주로 사용되어지지만 채색화에서도 부분적으로 사용되어졌다. 고대 중국에서는 천연적으로 나오는 광물질(鑛物質)인 석묵(石墨)을 물에 녹이거나 옷칠과 혼합하여 사용한 것이 먹의 시초라고 알려져 있다. 먹의 기원은 대단히 오래되어 중국 주나라까지 거슬러 올라간다. 고대에 만든 먹의 재료에는 석묵과 송묵의 두 종류가 있는데 위·진 이후부터 석묵은 사용되지 않았다.<sup>63)</sup> 그을음과 교를 섞어 먹을 만드는 기술이 한나라 말에 꽤 발달된 것으로 보이지만 널리 보급되지는 않았던 듯하다. 그 뒤, 위·진을 거쳐 당·송

63) 중국회화 재료사 .p.41

대에는 떡의 제작기술이 진보하여 그림용 송연묵(松煙墨)이 만들어졌고 송나라 이후에는 동유연(桐油煙)으로 유연묵을 만들었으며 원나라 때에는 칠연묵(漆煙墨)을 만들기 시작했다. 송·원·명대에는 떡에 관한 우수한 문서가 상술되어 떡의 기원과 고대의 제묵(製墨)기법을 알려준다. 청대를 대표하는 명묵은 유연묵인데 초기에 금동심(金冬心)이 오백근유묵(五百斤油墨)을 만들었고 이것은 동항창(董恒昌)에게 전수되었다. 강희제(康熙帝)와 건륭제(乾隆帝) 때 휘주(徽州)에서 현리주묵(玄螭柱墨)을 만든 조소공(曹素功)은 현재까지도 그 이름이 알려져 있고 말기에는 호개문(胡開文)이 유명하다.<sup>64)</sup>

가장 오래된 우리나라 떡은 일본의 쇼소인에 보관되어 있다. 신라에서 건너간 박재품(舶載品)인 이 떡은 신라양가상묵(新羅楊家上墨)과 신라무가상묵(新羅武家上墨)으로 중국의 당나라에 해당하는 시기에 신라에서 만든 것이 1976년가을에 쇼소인에서 그 모습을 드러내었다.(그림28, 29) 거의 한 자에 가까운 통나무 배 모양의 떡 한가운데 나무틀로 찍은 글씨가 양각되어 있고, 모양이 마치 배와 같다 하여 주형묵(舟形墨)이라고도 한다. 고려시대의 떡으로 청주 근처에서 발굴한 단산오옥(丹山烏玉)이 있고, 조선 떡으로는 이왕가(李王家)의 미술공작소에서 만든 100년 정도 된 떡이 남아 있다.(그림30) 그 밖에 일제시대 일본사람들이 황해도 해주의 떡집에서 만든 한림풍월(翰林風月)이 있다. 조선 중기의 떡은 일본의 도쿠가와(徳川)미술관에 보존되어 있다.<sup>65)</sup>

## (2) 떡의 제조과정

떡을 만드는 주재료는 그을음, 아교, 향료이다. 주요성분은 극히 작은 탄소 입

64) 우리 그림의 색과칠p.137

65) 《문방보품 백선전(文房寶品 百選展)》, 공화랑, p. 34.

자로 원형의 탄소입자는 크기가 고를수록 좋은 먹이고 입자가 불규칙하면 좋은 먹이 되지 않는다. 먹을 만들 때에는 반드시 아교로 응고시키는데, 송연(松煙)은 소나무를 태워서 얻고, 유연(油煙)은 오동의 기름이나 유채씨의 기름 등을 태워서 얻는 것으로 대부분 수공업으로 만들어지고 있다. 송연은 송진을 빼낸 소나무를 태워서 얻으며 송진이 남아 있으면 그것이 찌꺼기가 되어 먹이 잘 갈리지 않는다. 일정하게 자른 소나무를 밀폐된 돔 모양의 집에 넣고 며칠 동안 태워 그을음을 만드는데 가까이에서 채취된 것은 안료로 쓰며, 중간 부분이 일상적인 먹의 재료이며, 멀리 있는 것이 좋은 먹의 원료가 된다. 유연은 밀폐된 실내에서 조용히 기름을 태워 천장에 붙은 것을 채취하는데, 먼 것일수록 입자가 가늘고 좋은 것이 얻어지는데, 심지의 굵기나 그을음이 생기는 거리에 따라 질이 달라진다. 또한 그을음은 기름의 품질과 종류에 따라 먹의 질이 달라지며 채자유, 호마유, 춘유, 대두유에서 채취한 그을음이 좋고, 소나무 기름에서 채취한 송연묵은 먹중에서 가장 선명한 광채를 가지고 있는 고급품이다. 그렇지만 오늘날에는 소나무 원료가 부족하고 게다가 그을음을 채집하는데 손이 너무 많이 가므로 제조하지 않고 그 대신 중유, 경유 등 공업유를 이용하여 먹을 만든다. 이와 같이 먹의 질은 그을음의 종류 및 채취방법 뿐만 아니라 아교의 질이나 조합방법, 제품화 후의 시간경과 등에도 영향을 받는데, 그을음이 아교와 균일하게 분산되어 있지 않으면 퍼지지 않고 뭉치기 쉽기 때문에 먹을 만드는 사람은 조합에 신경을 쓴다. 옛날 중국에서는 그을음만으로 3만회, 아교를 혼합하여 3만회이상 절굿공이로 찼었다고 한다. 먹을 만들 때 쓰는 아교는 접착력이 강하고 비교적 끈기가 없는 것이 좋다. 『墨經』에 의하면 “아교는 먹의 질을 결정시켜 주는데, 만약 좋은 아교가 없다면 아무리 좋은 그을음이라 할지라도 우수한 먹을 만들 수 없다.”고 하

였다.<sup>66)</sup> 먹을 갈 때에 매끄럽거나 혹은 매끄럽지 않은 감각은 아교가 그을음을 억압하는 관계와 서로 조화된 관계에 달려 있다. 예로부터 아교의 냄새를 제거하기 위해 향료를 섞어 쓰는데, 목향은 고귀한 향취로 사람을 그윽하고 심원한 세계로 이끌어낸다. 고대에는 천연향료를 사용하여 아교냄새를 제거했는데, 사향, 석류피, 파두, 자초, 망초, 소철나무 수액 등 향료 중에는 노루의 사향을 최고로 여겼다. 그을음과 아교를 섞는 것을 연묵이라 하는데, 연묵은 밀실에서 하는 것이 좋다. 왜냐하면 작은 탄소입자로 되어 있기 때문에 쉽게 바람에 날아가 버린다. 그리고 그을음과 섞여 있는 혼합물을 제거하기 위해서는 체로 쳐서 걸러낸 후, 약한 화로 위에 송판을 놓아 반죽한다. 요즘은 정연기가 있어 대량반죽이 가능해졌지만 옛날에는 사람이 일일이 손으로 반죽했다. 목판 위에 보통 그을음 600~700g, 아교 120~140g의 비율로 반죽한다. 반죽하는 시기는 한랭한 늦가을이나 겨울철이 좋으며 목장(먹을 만드는 사람)이 오랜 경험으로 비비고 문지르고 여러번 반죽하여 먹을 만든 다음 마지막으로 틀에 넣어 건조시키면 완성된다. 먹의 모양은 틀에 의해서 결정되는 것으로 먹의 문양, 글씨 등은 틀 속에서 만들어진다. 모형(틀)에 먹을 넣을 때는 사람의 체온과 비슷한 온도가 적당하다. 만약 온도가 지나치게 높으면 먹이 물러져 버리고, 낮으면 딱딱해지기 쉽다. 모형에서 모양을 뜬 먹은 재 속에 넣어두어 완전히 물기를 제거한 후, 먹을 짚으로 엮어서 통풍이 잘 되는 곳에 매달아 건조시킨다. 다 마른 먹이 완전해지기까지 30~50년 세월이 지나야 좋은 먹색이 나는 먹을 만들 수 있다. 완전히 마른 먹은 광을 내고 금분이나 청분, 붉은 색으로 문자나 모양을 새겨 꾸민다. <sup>67)</sup>

66) 백기주. 「한국 채색화의 전통재료에 관한 고찰」. 2001. p.29.

67) 백기주. 「한국 채색화의 전통재료에 관한 고찰」. 2001. 덕성여대 대학원 석사논문. p.30.

### (3) 먹의 종류(그림31)

먹은 원료에 따라 종류가 다르다.

\* 송연묵(松煙墨) : 소나무의 송진이 타면서 만들어 내는 그을음으로 만든 먹으로, 먹색이 맑고 깊으며 아교가 적다. 한나라 이후로 많이 만들어 졌으며, 중국 안휘성 황산에서 나는 소나무로 만든 것이 최상품이다. 오래 될 수록 탈색(靑墨色)되고 거칠어지는 단점이 있으나 이시기를 지나면 영원히 변색되지 않는다.

\*유연묵(油煙墨) : 이 먹을 만드는데 동유(棟油)가 많이 쓰였다는 기록이 있다. 식물의 씨에서 얻은 기름을 태워 그을음을 받아 만드는데 옛날에 조정에 바치던 고급먹이다. 요즘에는 양연(洋煙)이라는 카본블랙이 많이 쓰이며, 경유와 중유를 쓰기도 하는데 그 특성은 순 흑색이며, 광택이 나고 아교성분이 많은 편이다.

\* 양연묵(洋煙墨) : 광물류에서 얻는 그을음으로 원료는 카본블랙이며, 우리나라에서는 대부분이 이것을 사용하여 만든다.

\* 주묵(朱墨) : 중국에서 고귀한 사람과 지체 높은 권문을 상징하는 뜻에서 주로 사용된 붉은 빛깔의 먹이다. 주묵은 수은과 유황, 납을 혼합하여 만들었는데 주묵은 무거우면 무거울수록 좋다.

\* 채묵(彩墨) : 주묵을 포함해서 5종이 있는데, 이를 오채먹이라 한다. 대부분이 그림과 장식용으로 쓰인다.

\* 석묵(石墨) : 자연산 먹으로 중국 공양산의 묵산이라는 곳에서 많이 생산된다.

이상에서 먹에 대해 살펴보았다. 먹은 그을음의 입자가 가늘고 고와야 하고 가볍고 탁하지 않으며 맑아야 좋은 먹이라 할 수 있겠다. 되도록 아교 성분이 적고

단단하고 향기가 좋아야 하고 두드리면 맑은 소리가 나고, 갈 때 소리가 나지 않고 윤기가 있는 것이 좋다. 먹을 오랫동안 쓰지 않을 때는 쭉 속에 넣어두고 장마철에는 종이에 싸 다음 재 속에 넣어두면 질이 변하지 않고 곰팡이가 안 생긴다. 또 직사광선을 받지 않게 하고 갈던 먹은 깨끗이 닦아두는 것이 좋다.

## 5) 붓(筆)

### (1) 붓의 기원

중국(中國) 주(周)시대의 금문에 필(筆)이라는 문자(文字)가 있었다 한다. 필(筆)이라는 형태로써 목축(木軸) 또는 죽축(竹軸)의 끝에 동물의 모질(毛質)을 묶어서 손에 쥐고 있는 상형문자(象形文字)이다. 즉 붓은 중국 주시대의 회화(繪畫)의 시작과 함께 생긴 것으로 볼 수 있다. 고대의 회화를 상세히 고찰해보면 최초의 화필(畫筆)은 죽(竹)으로 만든 것을 사용했다. 이 죽필은 곧 모필(毛筆)로 대체되었다. 회화는 이 모필에 의해 비약적으로 발전하였다.<sup>68)</sup> 또한 기록에 나타난 바로는 진(秦)의 몽념(蒙恬) 장군(將軍)이 붓을 이리털로 심을 하고 토끼털로 싸서 만들었다. 한(漢)의 장용(張茸)의 『박물(博物誌)』에 나타나는데 오늘날 학자들은 그가 붓을 개량했다는 것이 보다 정확한 것으로 보고 있다. 이는 진(晉)의 최표(崔豹)나 당의 서견(徐堅)도 주장하는 설이며, 역사적으로 보아 붓으로 쓰여진 것으로 생각되는 장사필(長沙筆)<sup>69)</sup>의 출토가 이를 뒷받침 하고 있다.<sup>70)</sup>

68) 김종태, 『중국 회화사』, p. 29

69) 1954년 호남(湖南省) 장사시(長沙市) 남부의 재가(在家) 공산(公山)에서 다수의 주말(周末) 전국시대의 것으로 생각되는 유물이 발견되었는데 그 중 붓은 출토명을 따서 장서필이라 불리워 지며, 제조 방법은 붓대의 선단을 몇 개로 쪼개어 붓의 모를 그 중간에 넣어 가는 실로 밖에서 튼튼히 감아 옷칠을 하여 굳게한 것으로 알려진다.

70) 박득순, 「書畫用 붓에 관한 考察」, 홍익대 교육대학원, 석사 논문, 1987

우리나라에서는 1932년에 평양 근처의 한 대(漢代) 낙랑군(樂浪郡) 유적에서 비록 붓(鋒)뿐이긴 하지만 붓으로 쓰였던 것이 확실한 유물이 출토되었다. 이것은 小場恒吉 榎木龜次郎(元奈良國立文化財研究所長)에 의해 발굴된 것으로 길이 2.9cm 직경 0.4cm로 모(毛)는 알 수 없지만 호(毫)를 마사(麻糸)로 묶고 칠(漆)로 끝부분을 굳힌 강모(剛毛)에 유모(柔毛)를 섞은 붓이며 우리나라에서는 귀중한 자료이다.

## (2) 붓의 종류(그림32)

붓의 종류는 필봉(筆鋒)을 구성하는 털의 종류와 길이, 굵기와 길이의 비, 이종(異種) 털의 혼합비, 심재(深材)의 유무에 따라 구분된다. 채색화용 붓은 기본적으로는 수묵화용 붓에 비하여 아주 짧고 작으며 심재를 넣는 일이 많다. 그것은 비중과 입자가 큰 안료를 사용하기 위해서는 탄력이 있어야 하기 때문이다. 그렇기에 흰색 털로만 만들 수 없으므로 다른 색깔의 털도 섞어 만들지만 붓에 묻은 색깔을 여러 개의 붓 중에서도 쉽게 식별할 수 있도록 맨 곁은 흰 털로 둘러매기도 한다.

털은 주로 수묵화용에서처럼 양털 양호(羊毫)이 쓰이지만 족제비, 양, 말, 사슴, 날다람쥐, 너구리, 토끼 외에 고양이의 털까지도 쓰인다.

채색화용 붓은 털의 종류와 용도에 따라 다음과 같이 나눌 수 있다.

### ① 털(毛)의 종류에 따른 명칭

- \* 강모필(剛毛筆 : 털이 강한 붓)-황모(皇謨:족제비 꼬리털), 리모(狸毛:너구리의 털), 마모(馬毛:말털), 돈모(豚毛:돼지털)
- \* 유호필(柔毫筆 : 털이 부드럽고 가는 붓)-양, 노루, 닭, 원숭이
- \* 겸호필(兼毫筆 : 털이 가늘고 한데 겸하는 붓)-양,

② 용도에 따른 명칭

- \* 선묘필(線描筆) : 길이 2~3cm 가량의 짧고 끝이 뾰족하고 전체적으로 가늘고  
진 모양이며 매끄러운 재질이 특징이다.
- \* 측묘필(側描筆) : 굵기의 변화가 있는 부드럽고 윤기있으며 선묘에 적당하다.
- \* 삭용필(削用筆) : 굵기의 변화가 적은 딱딱한 느낌의 선이 나온다.
- \* 면상필(面相筆) : 탄력성이 좋고 붓끝이 잘 모인다. 섬세한 선묘와 윤곽선 묘  
사에 사용된다.
- \* 호랑면상필(虎狼面相筆), 산마면상필(山馬面相筆) : 탄력성을 그대화시킨 붓으  
로 극세화, 탕화, 견화 등  
의 표현에 사용한다.
- \* 장액(獐液) : 부드러우면서 감칠맛 나는 터치감이 특징으로 가볍고 부드러운  
글씨 및 선의 표현에 알맞다.
- \* 북화(北畵)세필(細筆) : 극세화는 물론 한글, 한문의 작은 글씨에도 사용하며  
채색선에도 좋다.
- \* 채색필(彩色筆, 設彩筆) : 물을 담고 있는 능력이 좋아서 물감을 풍부하게 머  
금어 쉽게 흘러내리지 않고 고르게 흘러 균일하게  
칠해질 부분에 사용하는 것이 좋으며, 길이는 길지  
않고 탄력있는 여러종류의 털로 맨 것이 좋다. 색  
의 단계적 변화(gradation), 부드러운 느낌, 원근감  
표현에 용이하다.
- \* 평필(平筆), 연필(蓮筆) : 초벌 채색시 마티에르를 내지 않고 고르게 넓은 부  
분을 칠할 때 사용하기 좋으며, 채색용 붓을 두 자

루 이상 나란히 묶어 사용하는 이른 붓(蓮筆)을 사용하면 편리하다.

\*귀얄붓 : 원래 귀얄하면 우리 말로 풀칠용 넓적한 붓을 뜻한다. 아교포수용(반수)전용으로 대개 사용되며, 비교적 두툼하고 털이 약간 길어서 물을 많이 함유할 수 있다.

또한 물칠용은 배접된 화용지를 화판에 붙이거나 색을 얇게 칠하기 위해 물을 칠해 놓을 때 사용되며, 털이 가늘고 짧아 보수력이 적어 화면을 알맞게 젖게 하는데 편리하다.

색칠용 귀얄은 화면의 배경을 넣을 때 칠하고자하는 부분에 붓의 크기를 달리 하여 사용하며, 색칠만 하는 귀얄 붓을 따로 정해두는 것이 좋다.

마른 귀얄은 마른 붓 그대로 사용하는 붓이다. 넓은 면의 색면에 얼룩이 지지 않도록 고르게 펼 때 사용한다.

그 외의 특수한 표현을 위해 사용되는 죽필(竹筆), 계필(鷄筆), 고필(藁筆:짚으로 된 붓) 등이 있다.

### (3) 붓의 선택 및 처리와 보존

붓을 구입할 경우 붓털을 비벼 보았을 때 균일하지 않고 요철이 느껴지면 좋지 않은 붓이다. 대개 이런 붓은 사용도중 붓이 갈라지는 경우가 많아 사용하기 불편하다. 붓을 처음 사용할 때는 미지근한 물에 풀기를 완전히 제거하는 것이 붓의 수명을 오래가게 하는 방법 중 하나인데 그 이유는 청각채(布海苔)란 접착제로 붓을 굳혀놓았기 때문이다.

붓을 사용한 후나, 3~4시간 이상 사용하지 않을 때는 30℃ 정도의 물에 깨끗이 빨아서 마른 헝겊이나 부드러운 화선지, 휴지 등으로 물기를 제거한 뒤 붓걸

이에 매달아 두며, 운반시에는 붓말이에 말아 이동하는 것이 좋다.

보관시 장기간 보관할 때는 비닐 봉지에 넣어 해충(좀)이 타지 않도록 보관 하는 것이 안전하다.

물감이나 먹, 아교가 묻은 상태로 보관하게 되면 붓털의 성질이 변하고 흡수력이 떨어져 본래의 기능을 잃고, 모필의 성분이 단백질이기 때문에 열과 알카리에 약하므로 비눗물로 세척한다든지 직사광선에 노출 시키는 것은 피하여야 한다.

붓의 바른 선택과 아울러 사용 후 처리 습관에 있어서도 작가마다 방법이 있겠지만 올바른 방법을 알아두는 것이 중요할 것으로 본다.

### 3. 채색화의 기법

한국 채색화는 채색화가 생겨난 때부터 오늘날에 이르기까지 무수히 많은 기법과 시대마다 각기 다른 수많은 양식으로 표현되어져 왔다. 그렇기 때문에 전통적인 기법을 찾아 현대 채색화가 나아갈 수 있는 올바른 방향을 찾는 데 밑거름이 될 수 있을 것으로 생각된다. 채색화에서 한국의 전통적인 회화 양식으로 고려 벽화에서 보여지는 여러 가지 기법과, 고려 불화, 민화에 까지 이어 오면서 다양하고 독특한 표현 기법이 많이 나타나고 있다.

각각의 전통 기법과 현대 채색화에서 쓰여지고 있는 몇 가지 기법을 살펴 보면 다음과 같다.

## 1) 벽화에 표현된 기법

고분벽화는 동굴이나 지하라는 어두운 환경과 표현하는 화면이 돌이라는 특수한 환경으로 인하여 여러 가지 독특한 양상을 띄고 있다. 벽화는 석회암으로 된 판석에 그려졌는데 먼저 먹 선으로 형태를 그 위에 채색하는 것을 기본으로 하였으며 간혹 채색을 먼저 사용하는 수법도 쓰고 있다.<sup>71)</sup> 또한 제한된 공간에 주문된 내용을 충실히 표현해야 된다는 제약성이 따르기 때문에 자유로운 표현이 감소된 아쉬움이 있다. 종이에 채색을 하는 데에는 여러 가지 기법을 마음대로 구사할 수 있으나, 벽면은 고정된 화면으로서 그림을 그릴 수 있는 아무런 바탕도 마련되어 있지 않기 때문에 착색을 하기 위해서는 석면을 연마하고 회를 칠하는 방법과 벽면 자체를 평탄하게 하여 직접 그 위에 채색을 하는 기법이 나타난 것으로 보여진다.

벽화는 벽면, 측면, 천장, 바닥에 까지 그려진 그림을 모두 말하는 것인데 제작 각 조금씩의 그 보존 상태가 다를 수 있다.

특히 천장화의 보존은 측면의 벽화보다 상태가 좋은데 그 이유로는 거칠한 돌의 표면을 연마하여 평평하게 만드는 화장지(化粧紙)기법을 사용하였음을 알 수 있다. 그리고 채색료의 미끄러짐이 일어 날 수도 있기 때문에 보존에 있어서 조지벽화가 우세하다 하지만 미세한 표현에 있어서는 화장지 벽화가 유리하다 할 수 있겠다.

고구려 벽화 형성은 중국의 한대 벽화와 돈황 벽화에 의해 직접적인 영향을 받았으며 그 대부분은 소재와 구도 화법 등에서 찾아 볼 수 있다.

돈황 벽화에는 여러 가지 화법이 있는데 그것은 선조화법(線條畫法), 물골화법

---

71) 차윤숙. 「채색화의 재료와 표현 연구」. 1998. 중앙대학교 대학원 석사논문.

(沒骨畫法), 요철화법(凹凸畫法), 프레스코(Fresco)화법 등으로 복합적인 것으로 이러한 다양한 화법이 나타나고 있다. 그것이 고구려에 들어와 고구려의 기후, 풍토 그리고 고구려 민족성 등과 합류하여 아름답고 신비한 고분 벽화가 형성되었다.<sup>72)</sup>

고구려 벽화에는 몰골법(沒骨法)이 많이 표현되어 있는데 이 기법은 음영화법(陰影畫法) 또는 요철화법(凹凸畫法)이라고도 하는데 묵서명이 있는 안악3호분에서 묘주의 의습처리(그림1)에 초보적인 요철법(凹凸法) 또는 태서법(泰西法)이라고도 하는 음영이 나타나 있다.

몰골법(沒骨法)이란 윤곽선을 그어 형태를 정의하지 않고 바로 붓의 증봉을 사용하여 먹이나 채색만으로 명암을 표시하는 기법을 말하는데 이 기법은 배경처리와 산수의 표현, 그리고 운기문이라든가 비천상의 인물화, 추상적인 연화문·유운문(流雲紋) 등에 대부분 쓰였으며, 세화를 표현하거나 상세한 사물을 표현할 때는 선조화(線條畫)가 등용되고 있다. 그래서 고구려 벽화는 육조시대부터 당나라 중엽까지 중국 회화에서 보이는 선의 표현과 음영(陰影)의 표현 등이 보이고 있다.<sup>73)</sup>

또 다른 고구려 벽화의 기법에 있어서 초기벽화에 나타나는 것은 프레스코 기법으로 이 기법은 고대 벽화에도 많이 사용되었는데 13세기 이탈리아 르네상스기에 많이 그려졌으며 이탈리아어로 신선한(fresh)이란 뜻을 갖고 있다. 이 기법은 표면에 소석회를 표면에 장력이 높은 포태호와 혼합하여 하얗게 바르고, 습도가 증발하기전에 굳게 하기 위해서 참숯불을 실내에 피워 산화탄소를 벽에 공급

72) 김종태, 「한국화론」, 서울 일지사, 1989.

73) 김종태. 앞의책, p.51.

한 후에 삼투압에 의한 침투현상을 이용하는 본(Boun)기법을 사용하여 회가 덜 굳었을 때 색채를 입히는 것으로 벽이 말라 버리면 매우 곤란하므로 신속히 처리해야 하며 단시간내에 그려야 하는 단점이 있다. 그래서 젖은 회벽에 그려 마른 다음에야 그림이 완성되기 때문에 그날 그릴 분량만의 회벽을 칠하고 그려야 하는 제작방법에 있어서의 많은 숙련과 주의가 요구된다.<sup>74)</sup> 반면 건조한 벽에 그리는 세코(Secco)기법과는 다르다고 할 수 있다. 세코 기법은 안료가 탈색하거나 벗겨져 나오는 단점을 드러 내기도 한다.

후기로 가면 석면에 직접 그림을 그리는 조지기법(組地技法)이 많이 쓰이는 양상을 보인다. 그것은 큰 판석들을 짜 맞추어 축조하고 돌 위에 직접 벽화를 그리는 것이 보편화 되었는데 큰 벽돌 모양으로 돌을 다듬어서 쌓은 후에 백회를 바르고 그리던 초기, 중기의 전통과 차이를 보이고 있다.

벽화는 원래 원시 동굴 속의 조지벽화로부터 출발하여 알타미라(Altamira)동굴의 비손(Bison)벽화, 프랑스의 로제 동굴, 폰티공 동굴 벽화에도 대부분 석회 동굴의 조지벽에 숯, 그을음, 혹은 단단한 고챙이, 목필(木筆)<sup>75)</sup>, 죽필(竹筆)을 사용하여 강한 압력을 가하여 중복되는 도장기법으로 천연의 퇴적토를 접착제 없이 그냥 요철면에 발라 끼워 넣거나, 동물성 유지나 포태호(布苔糊)<sup>76)</sup>등을 써서 일단 접착시키는 조지 벽화 기법을 보여준다.<sup>77)</sup>

74) 진영선, “프레스코 벽화의 내용과 화법”, 조형논총, 국민대학교 환경디자인 연구소, 1985, 제5집, pp. 202~203.

75) 목필(木筆). 단단한 재질의 나무로 만든 여러 가지 형태의 도구로서 거칠한 표면에 채색을 하기 위하여 사용됐다.

76) 포태호(布苔糊). 이끼풀의 일종으로 접착성을 가지고 있기 때문에 조지벽화에 사용되었다.

77) 이종상, “현대 회화에 주는 의미”, 「아! 고구려」(서울:조선일보사 출판국, 1994),

우리나라는 고구려 벽화중 조지 기법으로 그려진 대표적인 벽화는 동수묘(冬壽墓)벽화, 요동성총(遼東城塚)의 사신도(그림5,6), 오희분 4호묘의 천장 벽화(그림 33), 강서대묘 등이 석회암을 약간 수마한 판석 천장에 직접 채색을 한 조지 벽화의 시초를 보여주고 있다.

이상으로 벽화에 쓰여졌던 기법들을 정리하여 나타내면 다음과 같다.(표-8)

<표-8> 벽화에 표현된 기법

프레스코(Fresco)기법	벽에 하얗게 회를 칠한뒤에 벽이 완전히 마르기 전에 즉, 습기가 있을 때 그림을 그리고 색채를 칠하면 색채 자체가 벽면으로 스며들어 오래 가도록 색채가 바래어 사라지지 않는 방법을 쓰는 기법
조지(組地)기법	석면에 직접 천연의 퇴적토를 접착제 없이 그냥 요철면에 발라 끼워 넣거나, 숯, 그을음, 혹은 단단한 고챙이, 목필, 죽필을 사용하여 강한 압력을 가하여 중복되는 도장기법으로 동물성 유지나 포테호 등을 써서 일단 접착시키는 기법.
세코(Secco)기법	건조한 벽에 그리는 방법으로 안료가 탈색하거나 벗겨져 나오는 단점을 드러내기도 한다.
본(Boun)기법	회가 덜 굳었을 때 색채를 입히는 것으로 참숯을 실내에 피워 산화탄소를 벽에 공급한 후에 삼투압에 의한 침투현상을 이용하는 기법
화장지(化粧紙)기법	거칠한 돌의 표면을 연마하여 평평하게 만드는 기법.
선조화(線條畫)기법	굵고 진한 선과 가늘고 연한선을 여러 가지 형태로 사물의 성격 및 생동감을 진지하고 운동감 있게 표현하는 기법.
몰골(沒骨)기법	윤곽선을 그어 형태를 정의하지 않고 바로 붓의 중봉을 사용하여 먹이나 채색만으로 명암을 표시하는 기법. 요철화법(凹凸畫法), 태서법(泰西法)이라고도 한다.

이와 같이 벽화를 그리는데 있어서 그 지방의 토양과 질료에 관련이 있음을 알고, 그 질료에 합당한 많은 기법들이 개발되어졌고 사용되었음을 발견하게 된다. 하여 전통기법을 터득하여 연구함으로써 앞으로 작품을 할 때 보다 좋은 작품을 제작 하는데 있어 참고가 될 것으로 본다.

## 2) 불화에 표현된 기법

우리나라의 불교가 공식적으로 들어온 것은 고구려 372년 (소수림왕小獸林王 2년)으로, 소문사가 세워진 때가 375년임을 보면 본격적인 불교미술의 시작은 375년이었음을 짐작 할 수 있다. 고구려는 불교를 가장 먼저 받아들였으며 그 발전 또한 삼국중 가장 찬란 하였다.(그림12, 13)

고려는 국가정책의 일환으로 불교를 장려하고 숭상하여 불교미술 또한 발달을 하였는데, 불보살의 각종 화상도와 본존도를 비롯하여 선종의 달마도와 각 종파의 조사도(祖師圖)에 이르기까지 각양각색의 불화가 그려졌음을 알 수 있다. 모두 140여 점이 남아있는 고려 후기 불화는 고려 불화의 뛰어난 솜씨를 오늘날에 까지 잘 보여주고 있다.

불화는 일반적인 회화가 아닌 종교적인 회화이기 때문에 불교의 교리나 불교 역사를 생생하게 재연 할 수 있게 하는 역할을 하는 것이 불화의 목적이었다.

불화는 오랫동안 끊임없는 발달을 해온 하나의 미술양식으로 그리는 과정뿐 아니라 그림을 그리는 바탕에도 엄격한 법칙을 적용시킨다. 예를 들면 “아미타불상을 만들 때에는 향수를 뿌린 진흙으로 단을 설치하고 몇 사람의 그림 잘 그리는 화사(善畫師)를 불러서 매일 목욕재계하고, 또한 화사와 더불어 인계제(人戒祭)<sup>78)</sup>를 받게 하며, 주사(呪師)<sup>79)</sup>도 역시 매일 목욕하고 인(印)을 지어 몸을 보호

한다. 화사도 또한 인을 지어 몸을 보호하고, 주사와 화사 두 사람 모두 함께 성을 범하여 제(祭)를 깨뜨리면 다섯 가지 신것과 고기를 먹지 않고 단(壇)을 모아 한가운데 휘장을 치고 사방에 음식과 과자들을 놓고 여러 가지 음악을 아미타불에게 공양한다. 화사는 희고 깨끗한 의복을 입고 여러 가지 채색을 쓰고, 훈육이나 안실 같은 향료를 써서 이를 조화시키며 피교(皮膠)는 쓰지 않는다. 단 밖으로 서향에서 앉고, 화사는 단 밖으로 동향 해 앉으며, 주사는 앞에서 향료를 가지고 여러 가지 향을 피우고, ...”<sup>80)</sup>등 철저한 종교적인 의식에 의하여 제작되고 있음을 알 수 있다.

불화가 제작되는 과정을 살펴보면 3 단계로 나누어 볼 수 있다.

#### <첫 번째 단계>

그림을 그리는 바탕을 마련하는 단계로 종이나 베에 그릴 경우보다 나무나 돌의 바탕이 더욱 공정이 까다롭다. 이는 나무나 돌은 표면 처리가 전혀 되어 있지 않기 때문에 표면처리를 하는 과정이 포함되기 때문이다.

종이나 베에 그릴 때에는 종이나 베를 판판하게 마름질하고 여기에 베같으면 정분이나 아교 부레풀을 덧칠한다. 이를 가칠(假漆)이라 한다.

바탕이 나무나 벽일 때는 먼지 등을 깨끗이 닦아내고 아교나 부레풀을 정분 및 밀타승과 번갈아 가며 덧바른다. 보통 5회 반복으로 하며, 흙벽일 때는 여기에 뇌록색<sup>81)</sup>을 가칠한다. 이렇게 한 그림 바탕을 초지(草紙)라 하며, 이 단계만을

78) 인계제(人戒祭). 불교에서 불화를 그림에 있어서 제를 올리기 위하여 사람을 경계 시키는 것을 말한다.

79) 주사(呪師). 다라니경의 주문을 독경하는 스님의 가리킨다.

80) 문명대, 「韓國의 佛畫」, 열화당, 1997

81) 뇌록색. 천연 광물성 안료로 녹색을 띠는 물감이다.

전문적으로 전담하는 화승을 가칠장 또는 개칠장 이라고 한다.

#### <두 번째 단계>

그림을 그리는 단계로 위의 예와 같은 방법으로 정해진 규칙을 따르면서 채색을 하는데 대체적으로 얇은 채색을 여러 차례 하는 복채법을 사용하여 고상하고 깊은 색감을 내도록 한다.

가칠이 끝난 바탕에 먼저 초칠 즉 초상 한다. 초상은 밑바탕 그림으로 곧 먹선으로 된 모본 그림이다. 이것을 주로 우두머리 화승이 직접 그리는데(단청을 그리는 작업에서는 출초 또는 초를 낸다라고 한다) 옛 그림본(화본)을 자기 나름대로 변화를 시킨다. 그리고 벽화나 나무(단청)에는 먼저 그림종이(화본지)에 먹선으로 그려 여기에 바늘이나 송곳으로 충충히 구멍을 뚫어(천초·초뚫기) 이것을 가칠한 바탕에 대고 분을 뿌리면 윤곽선이 나타나게(타초) 된다. 이것을 초칠 이라고 하며, 윤곽선을 따라 선을 긋는다. 이 초상이 끝나면 바로 채색(채화)을 입힌다.

#### <세 번째 단계>

마무리 단계로 그림이 완성되면 이것을 종이나 베일 경우 족자나 병풍 또는 나무일 때는 이 위에 오동기름을 인두로 지저가면서 덧바른다. 꼭 오동기름이 아니더라도 들기름 등도 바르는데 이것은 방수나 방 또는 방충에도 효과가 있기 때문이다. 이런 단계는 우두머리의 지위에 따라 분업적으로 진행되며, 여기에는 엄격한 법도가 따른다.<sup>82)</sup>

불화의 제작 과정에도 나타나듯이 불화를 그리는 기법은 바탕에 따라 다른데 종이, 천, 나무, 흙벽, 돌 등 매우 다양하다. 이러한 재료의 성질에 따라서 구분하

---

82) 문명대, 앞의책, p.124.

면 흙바탕, 나무바탕, 천, 종이 바탕으로 크게 구분하여 볼 수 있다.

보통 벽면이나 천장에 그린 그림은 벽화(壁畵)와 천장화(天井畵) 등으로 분류하고 종이나 베같은 것이면 탕화나 경화(經畵) 등이 된다.

탕화는 보통 베나 종이에 그려졌으며 종이바탕도 여러 가지가 있지만 가장 흔한 것은 비단이고 그 다음이 삼베, 모시 등이었다.

비단 바탕은 보통 명주(生綿)를 사용하는데 때로는 아청색(紺)으로 염색된 무늬비단(綾)도 사용하고 있다. 이런 바탕에는 채색보다는 금, 은 같은 것으로 선묘(線描)로 그린 경우가 흔하다. 또한 삼베 바탕도 많이 이용되었는데 삼베는 매우 질기기 때문에 비단보다도 더 잘 보존되는 경우가 많아 오래된 그림 중에서 큰 것일 경우 깨끗하게 남아 있는 것이 많다.

종이 바탕은 보통 아청색이나, 붉은색, 누런색으로 물들인 경우가 많은데 보통 감지은니(紺紙銀泥), 금니(金泥), 홍지은니(紅紙銀泥) 등으로 부르고 있다.

이 외에 경화(經畵)라 하여 불경에 그린 그림도 있으며, 비단이나 삼베에 쪽물을 들여 남색(藍色)<sup>83)</sup>을 만들어 그 위에 금니, 은니 등으로 경을 쓰고 불화를 그리는 사경화도 있다.

이상의 불화에서 채색을 하는데 있어서의 기법으로는 복채법, 바림채색 기법, 휘채색 기법, 고분채색 기법, 밀타회 채색 기법 등이 있다. 다시 자세히 정리 하면 다음과 같다.

\* 복채법 - 엷은 채색을 여러 차례 하는 기법.

---

83) 남색: 남은 순수한 우리말로 쪽이라 하며 식물질의 푸른색이라는 의미로 화청, 쪽물에 석회를 담근 후에 떠오르는 거품을 청대(전화)라 하고 석회와 가라앉은 것을 남전 혹은 이람이라 하며 남색이라는 뜻으로 전청, 청전, 남전 등의 명칭이 있다.

\* 바림채색 기법 - 명도와 채도가 다른 색 두 가지 이상을 한 바탕에 칠할 때 특정 색에서 다른 색으로 부드럽게 변하도록 채색하는 (선염법 : 渲染法, Gradation) 기법.

각종 불상 도채나 벽화등의 회화적 표현, 탕화 채색에서 빼놓을 수 없는 기법으로 특히 옷 주름이나 얼굴 등의 양감을 나타낼 때는 반드시 바림채색을 사용해야 한다.

\* 휘채색 기법 - 일정하게 구획된 면에 한 가지 색만 칠하는 (面彩·面彩色) 기법. 단청에서는 거의 모든 도채가 이러한 기법을 사용하며 탕화에서도 모든 면에 바탕색을 칠할 때 쓰인다.

\* 고분(高粉)채색 기법 - 단청 문양의 일부에 아교로 갠 백분을 여러 번 덧칠해 복록하게 돋움질 하는 기법. 중요한 문양에 고분채색으로 돋움질하여 금박을 붙이고 채색하면 더욱 화려한 빛을 발할 수 있다. 과거 단청의 중요한 문양 장식 개채(改彩)에 사용되었다고 전해지는데, 오늘에 전하는 유물은 없다. 고분채색의 최상급은 용 문양위 비늘이나 바자휘 등에 사용되는 고분진채로 표현하고자 하는 문양에 고분질을 하고 금박을 붙인 다음 화려하게 빛나는 윤곽의 고분선만 남겨놓은 채 각종 진채 안료로 금 바탕에 채색하는 방식이다. 불화에서 광배, 지물, 팔찌, 구슬 장식 등의 중요한 부분에는 아직도 고분채색 기법을 써서 강조한다.

\* 밀타회채색 기법 - 옷칠로 금박을 붙인 다음 그 위에 밀타유(密陀油)에 안료

를 섞어 갠 물감으로 도채하는 방식을 말하며, 밀타유는 들기름이나 오동기름을 질그릇에 저온으로 끓인 다음 납에 열을 가해 얻는 밀타승(密陀僧:산화납/Lead Oxide)을 혼합하여 끓인 것을 여과해 만든 매개체이다. 그 성질이 서양의 대표적인 채료인 유화(油畫)와 비슷하다. 밀타회채색은 내구성·내수성·내후성이 강하여 빗물에 노출되는 곳에 사용하면 효과를 볼 수 있다. 하지만 공정이 까다롭기 때문에 최근에는 거의 사용하지 않는 채색법이다. 덧붙여 밀타화<sup>84)</sup>에 대한 설명을 들자면 다음(각주)과 같다.

### 3) 민화에 표현된 기법

민화는 17세기 이후 조선사회 생활미술의 양식 즉, 민예적(民藝的) 양식으로 등장했다고 볼 수 있다. 주로 서민계층에서 그려졌고 실용화로써 생활속에 이루어졌던 회화양식을 말한다.<sup>85)</sup>

민화는 고대로부터 내려오면서 형성된 민속적인 집단 감정의 표현물로 우리민족이 공유하는 무의식적 욕구표현의 자연발생이라는 점에서 우리의 민화의 시원과 원형, 역사성을 읽게 된다. 그리고 민화에는 삶의 원초적 욕구를 자연의 대상

---

84) 밀타화란 들기름에 밀타승을 더하여 끓여서 건성(乾性)을 증가시킨 밀타승유(密陀僧油)를 만들고 이것에 안료를 섞어서 그리는 일종의 유화(油繪)이다. 이 기법은 고대의 것으로 중국으로부터 한반도를 거쳐 일본으로 건너갔으며 호류 사의 옥충주자(玉蟲廚子)에 그려진 그림이 밀타화이다. 일본의 쇼소인에도 이 밀타화가 남아 있다. 근세에 이르러서는 칠기의 장식용으로 널리 사용되고 있으며, 밀타승도(密陀僧塗), 당유시회(唐油蒔繪)라고 불리기도 한다.

85) 안희영, 「한국 민화를 통해서 본 채색화 연구」, 경희대 석사 논문, 1992, p.17.

을 빌어서 성취하려고 하는 감성의 흥취, 익살, 즉흥성이 내포되어 있다고 볼 수 있다.

민화의 기법은 되풀이 그림으로서 상투적 양식을 보인다. 왜냐하면 민화제작자에게 있어서는 정통회화와 같은 고도의 기법적인 세련미가 중요했던 것이 아니라 민중의 집단적 가치감정의 통속적 소망을 담아 그리는 것이 중요한 목적이었기 때문이다.(그림35, 36)

민화에는 여러 가지 특수한 기법들을 자유롭게 사용하고 있는 것을 볼 수 있는데, 콜라주, 긁기(Scratch. Picture) 등이 있으며, 이 가운데 콜라주는 에른스트<sup>86)</sup>가 최초로 사용한 기법으로 원래는 아름답게 하는 데 그 목적이 있었으나 뒷날 상징 등 이미지의 연쇄 반응을 일으키는 복합된 시각효과를 위해 이용되었다. 그의 데칼코마니, 풀그림(Paste Picture), 실그림 등이 있고 심지어 노끈을 이용한 수법 등 지극히 광범위하고 다양하다. 그러나 이 특수 기법은 서구보다도 우리의 민화 표현에서 더 먼저 응용되었다. 실그림은 일종의 부적이었으며 아주 괴기한 모양을 하고 있다. 이것은 면사 등을 이용하여 실에 먹물을 흠뻑 입혀 창호지를 위에 의도된 곡선으로 먹물실을 늘어놓고 그 위에 또 한 장의 창호지를 덮어 두 가닥의 실을 슬며시 잡아 당겨 먹물실이 끌리면서 생긴 궤적선(軌蹟線)이다. 그런데 이 궤적선은 실을 늘어놓을 때의 상황과는 아주 다른 모양으로 기묘한 현상을 만들어 낸다. 이것은 상상을 초월하는 형태감과 더불어 기묘한 환상의 세계를 연출하고 있다.

---

86) 에른스트(Ernst Max, 1891~1976). 20세기 독일 초현실주의 화가. 쾰른 근처의 브뤼를 출생. 철학을 공부하여 철학적인 깊이있는 그림을 많이 그림. 1920년 파리에서 최초의 콜라주전을 열고, 1924년 이후로는 초현실주의 회화의 중심적 존재로서 활동함.

그밖에 특수 기법으로 비백서(飛白書)가 있는데, 이것은 버드나무 가지를 이저러뜨려 쓴 글씨이다. 또 근래에는 가죽 모서리에 물감을 묻혀서 쓴 혁필화도 있으며 이것은 현재까지도 이어지고 있다. 또한 낙화(烙畵)라고 해서 쇠붙이를 불에 달구어서 그린 그림도 있다. 그리고 척(拓)이라고 하는 것은 물질의 표면을 극명하게 나타내는 기법으로 최상의 기법이라 할 수 있다.

그 밖에 손가락으로 그린 지두화도 민화에서 찾아 볼 수 있으며, 이렇듯 민화의 표현에서는 일정하게 고정된 기법이 따로 없다.<sup>87)</sup>

즉 민화에서는 그림을 그리는 층이 다양하듯 그림의 형태 또한 다양함을 보여주고 있기 때문에 민화 기법을 살펴보면 여러 가지 다양한 특수 기법을 찾아 볼 수 있는 것이다. 현대에 있어서 민화가 이렇게 대두되고 있는 것도 바로 이러한 특수성이 존재하고 있기 때문이다.

#### 4) 장지 채색 기법(공땀 기법)

전통회화에서는 회화의 바탕으로 견을 제외하고는 거의 전부가 닥으로 만든 순지나 장지를 도침(搗砧)<sup>88)</sup>하여 사용했다. 제대로 만들어진 장지는 가죽보다 질기고 닥섬유의 강인한 성질로 인해 어떠한 가공이나 처리방법도 다 받아주는 포용력 있는 재료이다.

장지는 닥으로 만든 순지 중에서도 크고 두터운 종이를 이르는 말로써 채색화

87) 김영학, 「민화」, 대원사, p.97~101.

88) 도침(搗砧). 여러장의 닥지를 흥두께(지름8~9cm, 길이 1m정도 되는 나무방망이)로 말아서 다듬어질하는 것을 도침이라 한다. 도침을 하면 종이의 두께가 얇아지면서 밀도가 훨씬 높아지고 광택이 생긴다. 종이 이전에 회화의 바탕재로 애용되었던 견에도 도침을 하는 경우가 많았다. 종이의 양이 많을 때는 쌀풀질을 한 털 마른 종이를 포개놓고 디딜방아 모양의 도침기로 수없이 두들긴다.

용 장지는 얇은 것보다 2장을 합지한 것이 적당하다. 배채기법을 적용하려면 얇은 순지를 쓰고, 채색뿐 아니라 찢기, 굵기와 콜라주 등 특수효과를 내고자 한다면 두꺼운 것을 쓴다. 작업의 성격에 맞게 종이의 두께를 결정 하면 된다. 또한 배접용 종이도 가능한 한 닥으로 만든 순지를 사용하는 것이 좋다.

장지채색 기법의 순서를 알아보면 다음과 같다.

▷ 아교를 사용하는데 있어 아교는 접착력이 아주 뛰어나므로 얇게 희석하여 써도 큰 문제가 생기진 않는다. 교수를 묽게 하고 칠하는 횟수를 늘린다면 화면을 아주 견고하게 하게 할 수 있다. 석채를 사용시 채색층이 두텁게 올라갈 경우에는 농도를 강하게 하고, 채색층이 윗 층으로 올라갈수록 교수의 농도를 얇게 한다.<sup>89)</sup>

하지만 교수의 농도에 정확한 수치가 있는 것은 아니다. 채색의 기법이나 또 작가의 의도에 따라서 약간씩 달리할 수도 있다. 아교와 물의 비율은 안료의 양이나 혹은 칠하는 횟수에 따라서 다르게 써야 한다. 작가의 의도대로 투명하고 깊이 있는 색감을 주고자 한다면 교수의 농도는 묽게 하되 칠하는 횟수를 늘려야 하고, 불투명한 화면효과를 원한다면 칠하는 횟수를 적게 하고 교수의 농도는 진하게 안료의 양을 많이 써야 한다. 따라서 교수의 농도는 무엇보다 많은 경험을 통하여 자신의 작품 분위기에 맞는 수치를 터득하여야 할 것이다. 대체적으로 채색층에 올리는 교수의 농도는 처음에 강하게 시작하여 점점 약하게 한다. 그리고 천연 염색이나 채색 기법 후에 한천이나 콩즙으로 처리함으로써 빛을 반사, 차단하여 탈색 현상을 없애거나 늦출 수도 있다.

▷ 다음 단계로 회화의 바탕은 대부분 사용 전에 표면처리를 해야한다. 왜냐하

---

89) 정종미. 「우리 그림의 색과 칠」. 학고재, 2001.

면 너무 흡수력이 강하면 안료를 제대로 적용하기가 힘들기 때문이다. 그래서 폴을 바르거나(sizing) 바탕(ground)이라고 하는 중간층을 만드는 작업이 필요한데 이러한 중간층을 형성하는 작업을 아교 포수라 한다. 아교 포수는 바탕 재료와 안료의 결합을 도와주는 바인더(binder)의 역할을 하는 것이다. 아교 포수에 사용하는 교반수는 여름에는 따뜻한 정도에서 약간 식혀서 쓰고 겨울에는 따뜻하게 해서 쓴다. 교반수에 있어서는 채색에 사용하는 교수보다 훨씬 묽게 하는데 물이 아교의 40~50배 남짓 되도록 하고, 완전한 교수가 만들어지면 백반을 따로 미지근한 물에 철저히 녹인 후에 교수와 섞어서 교반수를 만든다. 이때 백반의 양은 아교량에 대하여 5분의 1 전후로 사용한다. 백반을 많이 쓰면 종이가 산성화한다는 점을 염두에 두어야 한다. 여기에서 교수에 백반을 넣는 이유는 교반수를 종이에 바르면 종이 표면에 일종의 비침수성 막이 형성되어 안료가 종이에 번져서 스며드는 것을 막아 채색을 쉽게 해주고 채색층을 견고하게 하여 발색이 좋아지기 때문이다. 또 아교가 녹아 나오거나 떨어지는 것을 막아주어 아교가 바탕재에 잘 고착되게 한다. 아교가 채색과 바탕재인 종이를 단단하게 결합해주는 기초 역할을 잘할 수 있게 해주는 것이다.

▷ 채색의 순서로써 장지 기법에서는 안료를 섞어서 쓰는 혼색은 가급적 피하는 것이 좋다. 한두 가지나 그 이상의 원색을 한 층 한 층 쌓아가면 여러 층이 모여 그 층 사이에 보색이나 다른 색채의 단층을 삼입함으로써 같은 색이라도 명도와 채도가 다른 천차만별의 색감을 표현할 수 있기 때문이다. 마치 투명한 색판이 여러 층 쌓여서 하나의 색을 형성하는 것과 같은 효과이다. 이렇듯 장지 채색의 특징이 깊이 있는 색감을 드러내는 데 있다. 고려 불화가 몇 안되는 기본 색만 가지고도 그렇게 다양하고 깊이 있는 색감을 그토록 장엄하고 화려하게 표

출할 수 있었던 까닭도 여기에 있는 것이다.(그림37) 또 하나의 채색에서의 특징은 마지막 단계에서 아교 없이 물만 써도 안료가 올려진다. 교수와 섞여 채색된 안료는 아교의 도막층을 통해 우리 눈에 색 파장을 보내와 도막층에 의해 굴절된 색 파장은 우리 눈에 질게 보이고, 아교를 바르지 않은 안료의 반사광은 원래 안료가 지닌 반사광 그대로 눈에 들어오므로 가루 상태의 안료의 색을 그대로 보인다. 따라서 같은 파란색이라 하여도 아교 없이 형성된 파란색은 돌출된 느낌을 주는 것이다. 이런 기법을 교수로 고정한 채색층과 병용하면 화면에 나오고 들어가는 이중적인 공간감을 형성하게 되므로 전체적인 화면의 공간감이 굉장히 크고 깊다. 공간감을 형성하는 또 다른 방법으로는 장지를 먼저 염색하고 난 뒤, 아교 포수를 하고 그 위에 채색을 올리는 것으로 종이에 흡수된 색층과 포수 뒤에 쌓인 채색층은 역시 이중의 공간을 형성하게 된다. 일본 채색이 나오는 공간만 있다면 우리 장지 기법은 나오는 공간과 들어가는 공간을 함께 연출할 수 있다. 맑고 투명하면서 스며드는 깊이 있는 색감과 함께 이러한 공간감은 역시 우리 그림을 다른 그림과 차별화하는 중요한 요소 중의 하나라 할 것이며 이러한 장지 기법의 수준 높은 방법은 대단히 과학적이면서도 우수하다 할 수 있다.

▷ 장지 기법에서 특수효과라 할 수 있는 콩땀<sup>90)</sup> 기법은 화면을 튼튼하게 하고 은근한 광택을 지닌 피막을 형성해준다. 콩즙을 바르면 맑고 투명한 화면이 연출될 뿐만 아니라 피막이 형성되어 화면을 보호하고 독특한 표현 효과도 노릴 수 있다. 또한 장지에는 계란과 같은 전색제도 사용할 수 있다. 노른자는 조금

---

90) 콩땀은 재래식으로 장판지를 만들 때 쓰는 방법이다. 대두를 물에 불려서 맷돌로 간 다음 천 주머니에 넣고 장판지를 문지른다. 그러면 콩 속의 기름과 단백질이 장판지에 배어들어 종이가 질겨지고 쉽게 흠이 나지 않으며 방수기능이 생긴다.

번들거리는 맛이 있으나 채색화에서 부분적으로 사용하여 화면의 다른 부분과 대비시켜 나타내는 표현이 가능하다.

이상으로 우리의 장지 기법이 고유성을 바탕으로 하면서 보편성을 지닌 새로운 모습으로 발전할 수 있는 가능성이 있다는 기대를 한다.

## 5) 그 외의 기법

### ▷ 크랙(crack)표현 기법

바탕재(순지나 장지)에 먹을 진하게 갈아 전체에 펴바른다. 말린 후 호분과 방해말 교수를 적당히(정확한 수치는 없다. 작가의 느낌(경험)에 의해 조절한다) 혼합하여 작품의 조건에 맞는 화면구성을 생각하며 전체적으로 고르게 펴바른다. 다시 건조시킨 후 분무기를 사용하여 살짝 분무(이때 지나치게 분무하게 되면 균열이 어려움) 후 구겨서 펴면 균열(Crack)이 생긴다. 이때 작가의 의도에 따라서 큰 균열과 작은 균열의 효과를 조절 할 수 있다. 이 과정을 통해 균열된 바탕면에 원하는 그림을 그리면 된다.

### ▷ 마띠에르(질감)표현 기법

원하는 크기의 화판을 제작하여 바탕재(순지)를 완성된 하도(下圖)와 표구 방법 등을 고려한 화판(처음부터 표구를 맞추어 그 화판을 직접 이용하는 것이 편리하다)에 원하는 크기의 바탕용지는 얇고 질긴 순지가 좋다. 화판 준비가 되었으면 그 화판위에 배접된 용지를 붙여 화판을 완성한다.

준비 과정을 마친 후 제작과정으로 밑그림을 완성된 화판에 옮겨 밑그림을 선묘한다. 그 후 과정이 마띠에르를 살리는 기법으로 밑 바탕이나 표현고자 하는 소재에 맞는 질감을 주는 것이다.

마띠에르 효과를 나타낼 때 어떤 공식이 있는 것은 아니다. 자신이 자신의 그림에 맞게 화면에 효과를 나타내면 되는 것이다. 따라서 손쉽게 구할 수 있는 재료가 모두 마띠에르의 소도구가 될 수 있다. 마띠에르는 대상이 되는 모티프와 어울릴 수 있어야 하며 이로 인해 더욱 모티프를 돋보이게 해야 한다. 사포나 천, 나이프, 박(箔:금박, 은박) 등 여러 종류가 있다. 이러한 도구를 자신의 그림에 맞게 사용한다면 더 좋은 작품을 만들 수 있을 것이다. 또한 바탕재에 있어서도 표현하고자 하는 성질에 알맞는 재료를 쓰는 것은 작가의 의도에 따른 것일 것이다.

마띠에르 표현 방법의 예를 들면 문지르기, 깎아내기, 두드리기(찍기), 뒷면에 색칠하기, 박(箔) 붙이기, 돋움질 하기 등 많은 방법이 있다.

참고로 비단이라는 소재는 두꺼운 색칠을 할 때는 적절하지 못하다. 그렇기 때문에 부드러운 표현이나 약한 색칠에 거의 사용되지만, 이러한 비단의 뒷면에 색칠하여 화면의 두께감을 표현할 수가 있다. 이러한 기법을 '뒷면채색'이라 부르며, 전통기법에서도 사용해 오던 것으로, 불화(佛畵)나 초상화(肖像畵) 등에서 볼 수 있는 기법이다. 또한 뒷면에 박(箔)을 붙여 비단의 부드러운 빛(光)을 주어 품격있는 제작에 사용할 수 있다.

이 외에도 다양한 재료와 표현 기법이 있으며, 그것은 작가의 경험과 재료에 대한 연구에서 새로운 표현 방법을 찾을 수 있다.

### Ⅲ. 결 론

한국 채색화는 다른 회화와 구분되는 양식을 이루면서 발전하였는데, 재료적 측면에서 보자면 그 특징으로서 자연에서 얻을 수 있는 재료라는 것을 알게된다. 즉, 한지와 비단은 식물에서, 아교라는 접착제는 동물질로부터 추출 하였으며, 채색 안료에서도 천연의 안료가 사용되었음을 알 수 있다. 이처럼 독특한 재료의 성질을 이용하여 다양한 표현 기법으로 한국적 미의식과 미감을 형성하며 고유한 양식을 이루었다.

그러한 양식적 특징이 채색으로 표현되어져 고구려의 고분 벽화에서 쓰인 색채로 천연의 안료를 사용했음을 알 수 있고, 기법면에서도 벽화를 그리는데 있어서 토양과 질료에 합당한 많은 기법들이 개발되어져 사용되었음을 발견하게 된다. 또한 고려의 회화를 대표하는 불화는 한국채색화의 대표적인 걸작이라 할 수 있을 만큼 전체적으로 섬세하고 화려하며 우아함을 최대로 표현하고 있을 뿐만 아니라 조선시대의 인물화가 발전하는 기초를 제공하는데 크게 기여함을 알 수 있다.

불화의 제작 과정에서도 나타나듯이 불화를 그리는 기법 또한 바탕재에 있어 종이, 천, 나무, 흙벽, 돌 등 매우 다양하며 채색을 하는 기법으로도 엷은 채색을 여러 차례 하는 복채법을 비롯한 여러 가지 방법을 찾아볼 수 있다.

조선시대의 채색화는 각종 장식화와 인물화, 화훼화, 민화까지 종류도 다양하게 나타나 있고, 특히 민화에서는 좋은 바램들이 이루어지도록 기원의 의미로 십

장생, 길상문과 포도즙을 물대신 벼루에 넣고 먹을 갈아서 표현한 작품, 콜라주, 굵기, 데칼코마니, 풀그림, 실그림 등

다양한 작품도 보이고 있다.

현대에 있어 민화가 다시금 대두되고 있는 것도 전혀 현대적 기법 즉, 실험적이며, 다양한 표현 방법이 쓰였다는 점에서 그 이유를 찾을 수 있겠다.

근대 이후에는 채색화 안료에 있어서 대부분의 수입 안료의 사용과 새로운 경향의 회화양식으로 발전하면서 다원화된 재료와 기법이 표현되고 있다.

따라서 전통회화 기법의 재료에 관한 연구는 실제로 작품 제작과정 및 예술 작품의 결과에도 중요한 영향을 끼친다는 사실을 알고, 보존의 문제에 대해서도 연구가 필요함을 느끼며 아울러 재료에 있어 직접 작품을 하는 작가의 관심과 자국적인 안료의 개발이 있어야 한다.

마지막으로 이러한 전통 재료와 기법에 대한 고찰과 이해는 한국 미술의 미감과 독창적 미의식으로 발전시킬 수 있는 근거가 되며 나아가 새로운 시각의 풍요로운 한국 채색화가 형성될 수 있는 계기를 만드는 것이다.

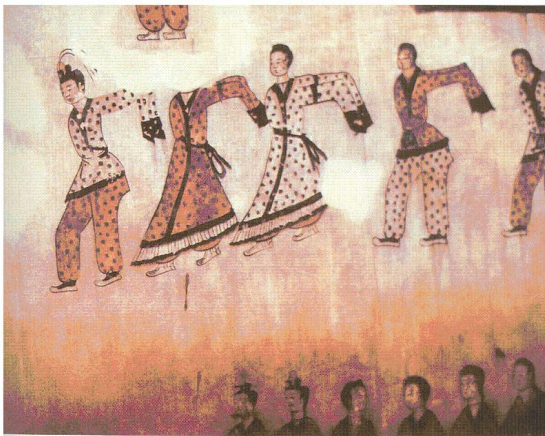
## 참 고 도 판



【그림 1】 무덤 주인공의 초상(고구려4세기, 황해남도 안악군 유설리 안악3호분)



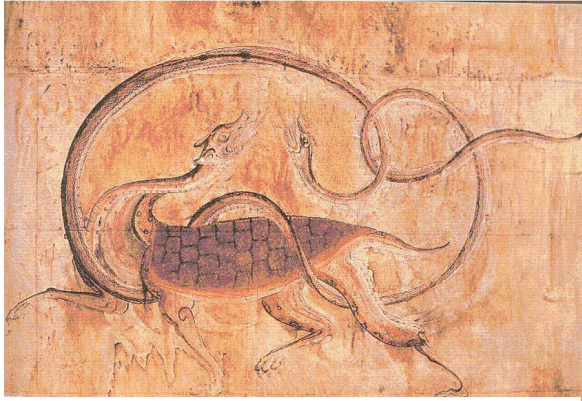
【그림 2】 무덤 주인공 부인의 초상(안악3호분)



【그림 3】 춤(고구려5세기경, 중국 길림성 집안현 무용총)



【그림 4】 사냥(무용총)



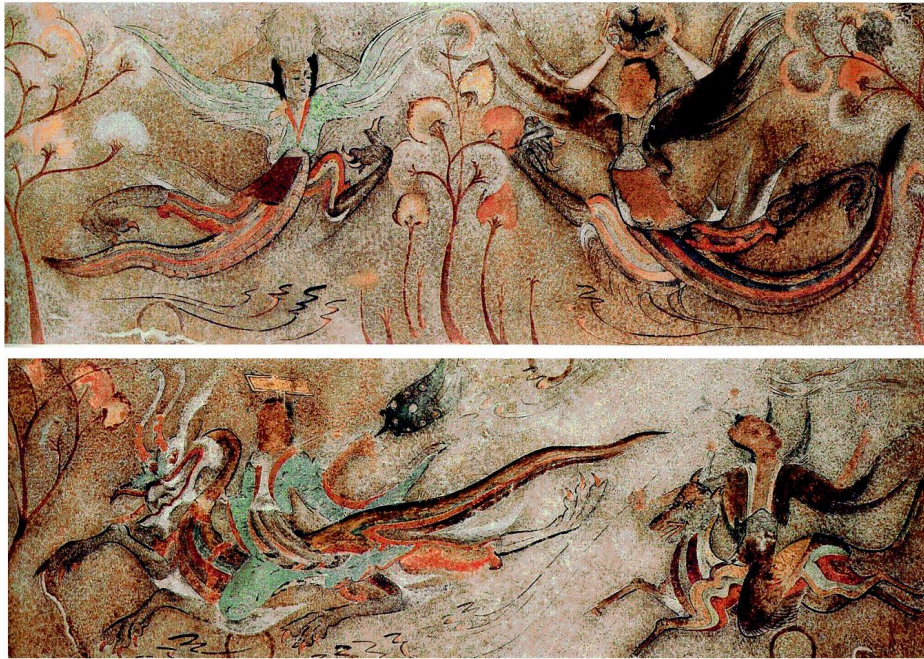
【그림 5】 현무도(고구려6~7세기, 평안남도 강서군 우현리 강서대묘)



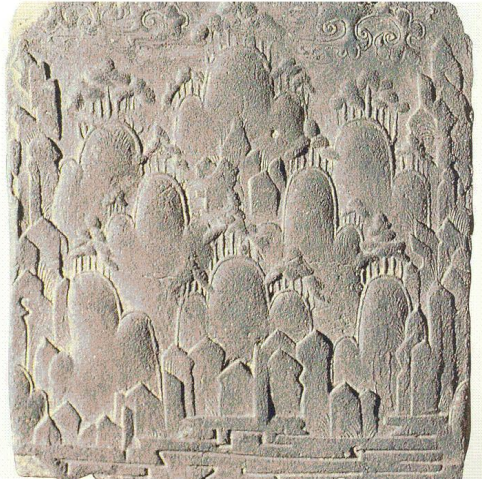
【그림 6】 주작도(고구려6~7세기, 평안남도 강서군 삼묘리 강서중묘)



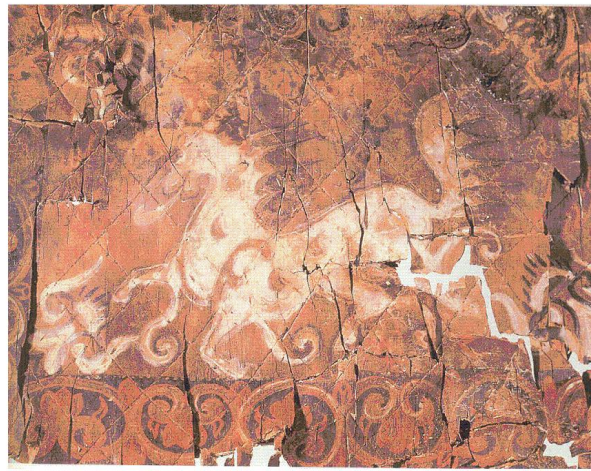
【그림 7】 달신(집안 통구 6세기 다섯 무덤의 제4호무덤)



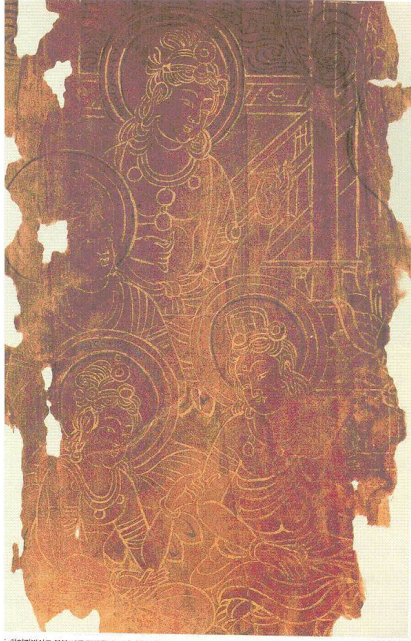
【그림 8】 해신·달신(집안 통구 6세기 다섯무덤의 제5호무덤)



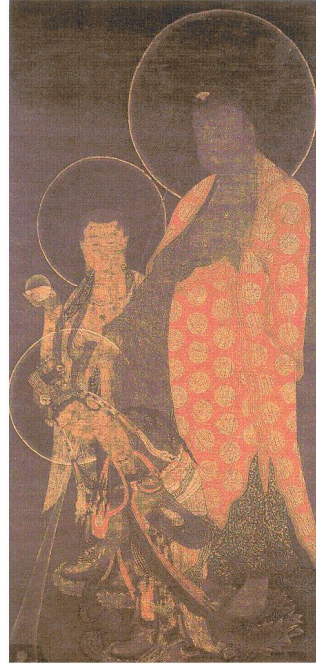
【그림 9】 산수문전(백제, 7세기, 28.8×29.6cm, 국립중앙박물관 소장)



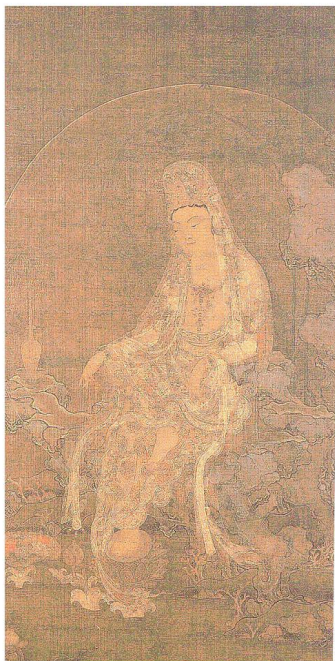
【그림 10】 천마도(신라, 자작나무 껍질에 채색, 5~6세기, 50×72cm, 국립중앙박물관 관 소장)



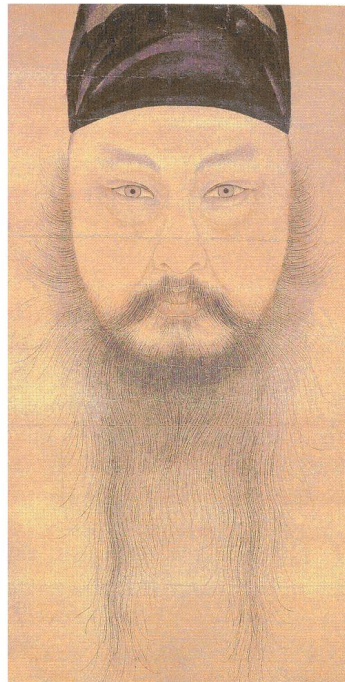
【그림 11】 화엄경변상도 부분(통일신라, 754~755년, 호암미술관 소장)



【그림 12】 아미타삼존도(고려, 비단에 채색, 110×51cm, 호암미술관 소장)



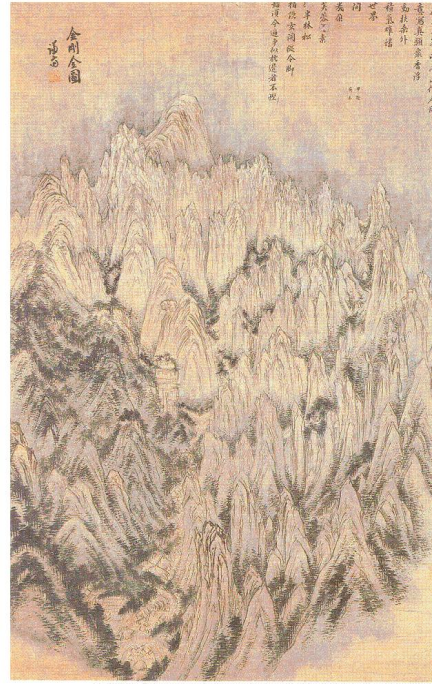
【그림 13】 수월관음보살도(고려, 비단에 채색, 119.2×59.8cm, 호암미술관 소장)



【그림 14】 자화상(윤두서, 17세기, 종이에 수묵담채, 38.5×20.5cm, 개인 소장)



【그림 15】 까치 호랑이(종이에 수묵채색, 90×55cm, 에밀레박물관 소장)



【그림 16】 금강전도(정선, 1734년, 종이에 수묵담채, 130.7×94.1cm, 호암미술관소장)



【그림 17】 씨름(김홍도, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관소장)



삼지닥나무



1. 닥나무의 잎이 떨어진 1년생 가지를 베어낸다.



2. 채취 후 껍질이 호물호물해질 때까지 삶고 껍질을 벗겨 낸다.



3. 7시간 정도 삶은 다음 벗겨 낸 껍질을 저축피라 한다.



4. 맑은 물에 불려 껍질을 벗겨 낸다. 이것을 저백피라 한다.



백피를 맑은 물에 씻고 두들겨 긴 섬유질을 얻는다.



표백제가 발달하지 못했던 옛날에는 볏짚이나 메밀짚을 태워서 잿물을 만들었다.



면화 줄기나 껍질 등을 잘게 부수고 태워 잿물을 만들기도 한다.



5. 백피를 솥에 넣고 잿물을 첨가한 후 삶는다.



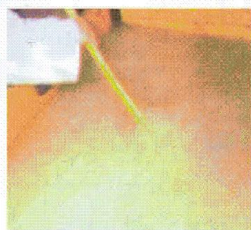
6. 연한 질이 되도록 서너 시간 두드린다.



부드러운 긴 섬유질로 만든다.



7. 닥풀 뿌리를 이겨 점액을 만든 후 삭이는 과정을 7, 8회 반복한다.



8. 지통에 닥 죽과 닥 풀 점액을 넣고 물을 부은 후 고무 풀리게 짓는다.



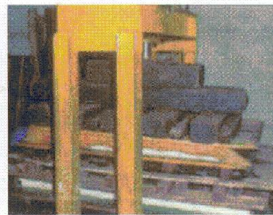
닥과 물을 2:8로 하고 200번 정도 저은 다음 밭 틀을 준비한다.



떠낸 닥 죽을 수평으로 해서 물기를 뺀다.



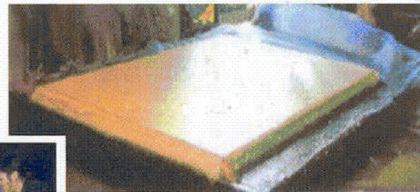
9. 걸러 뜬 물 먹은 종이를 밭에 얹어서 압착하여 물기를 제거한다. 한 장씩 옮긴다.



10. 탈수된 종이를 한 장씩 떼어 낸다.



건조판에 대고 비로 쓸어 바르게 펼쳐서 건조시킨다.



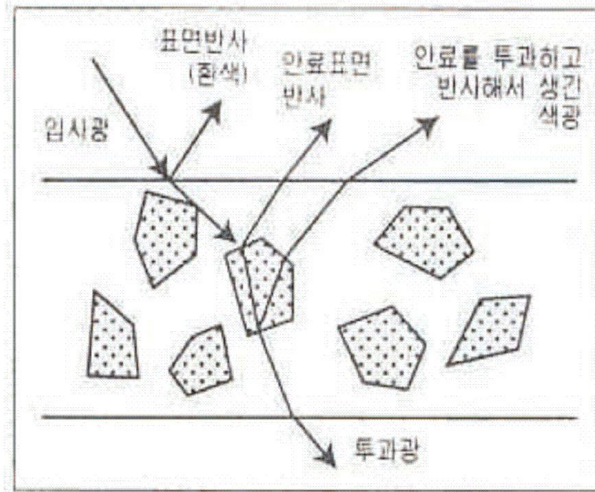
압착되어 탈수된 종이



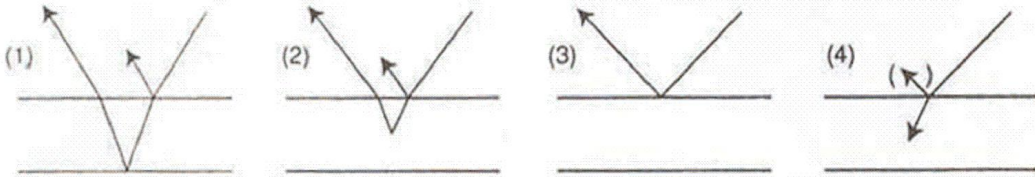
### 【그림 18】 한지의 제조 과정



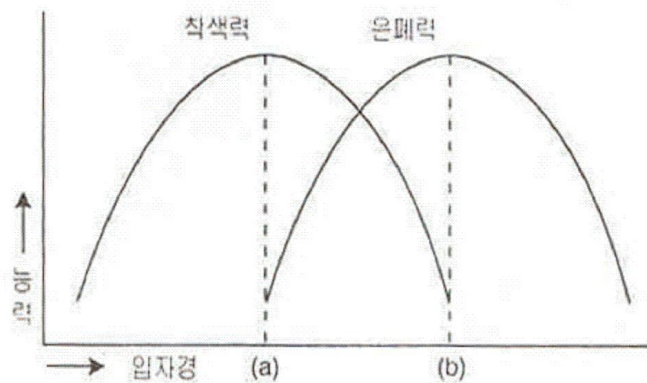
【그림 19】 지장보살도(고려, 비단에 채색, 111×43.5cm, 일본 선도사 소장)



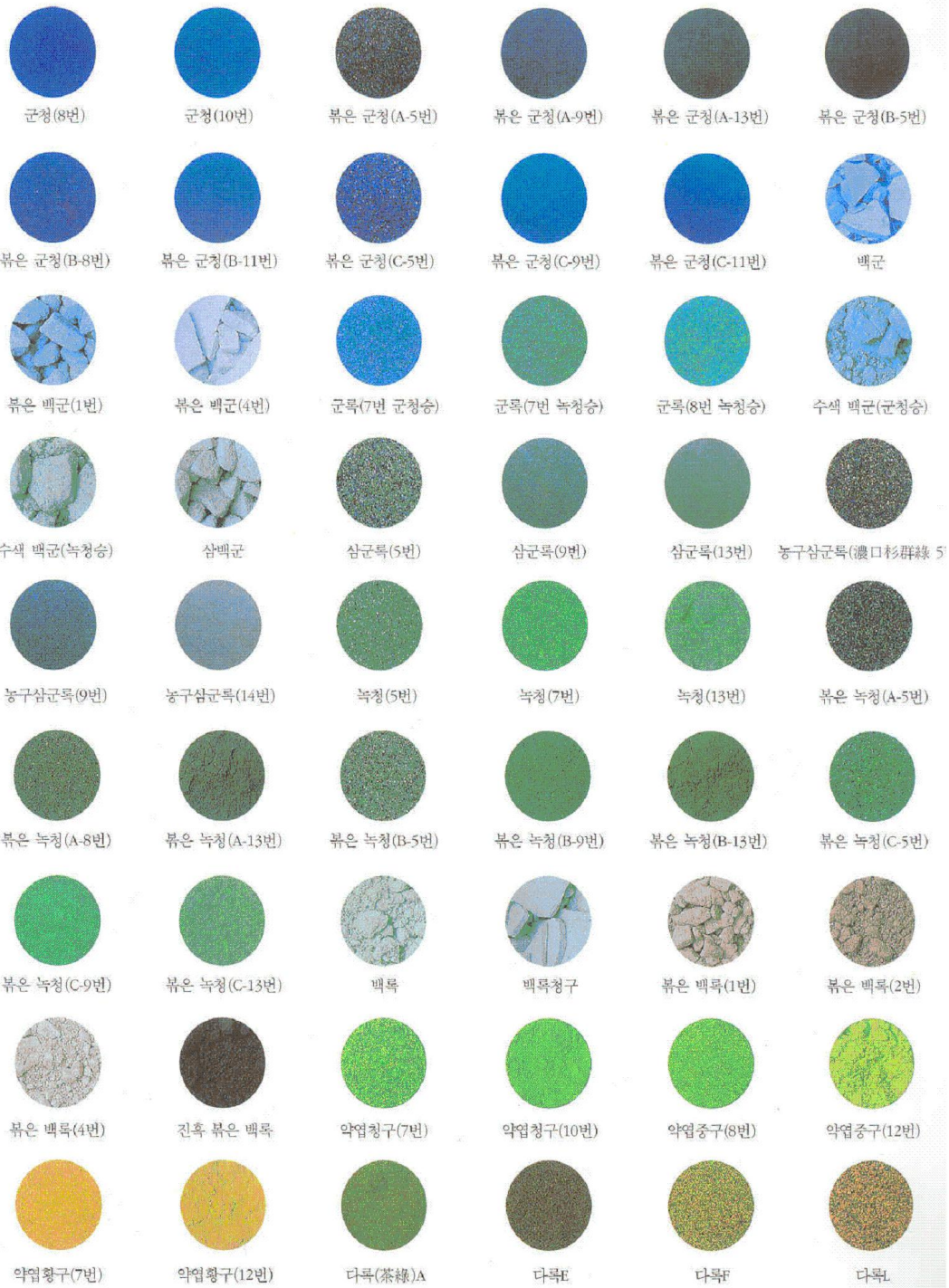
【그림 20】 안료와 빛의 관계



【그림 21】 은폐력

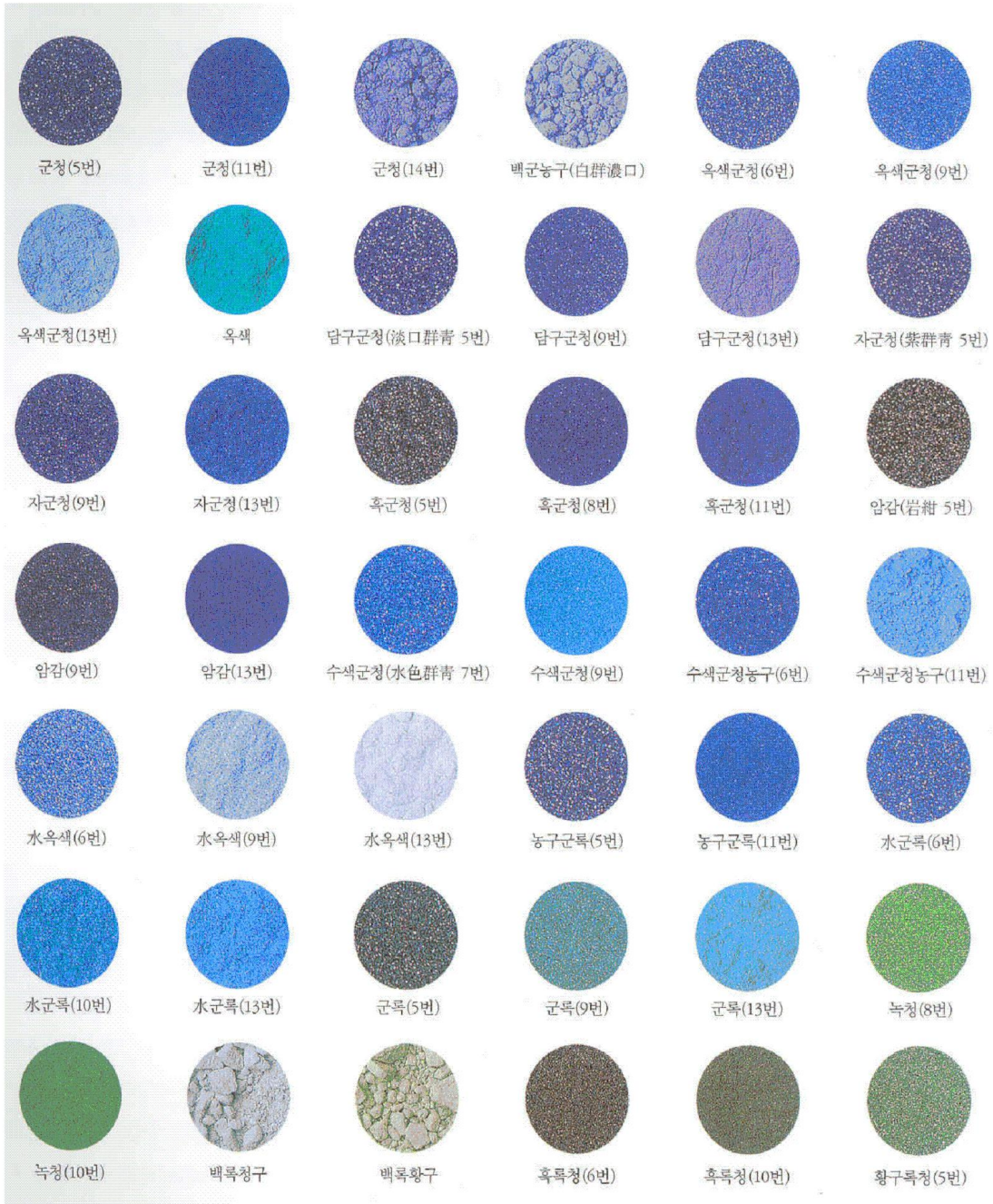


【그림 22】 착색력과 은폐력의 관계





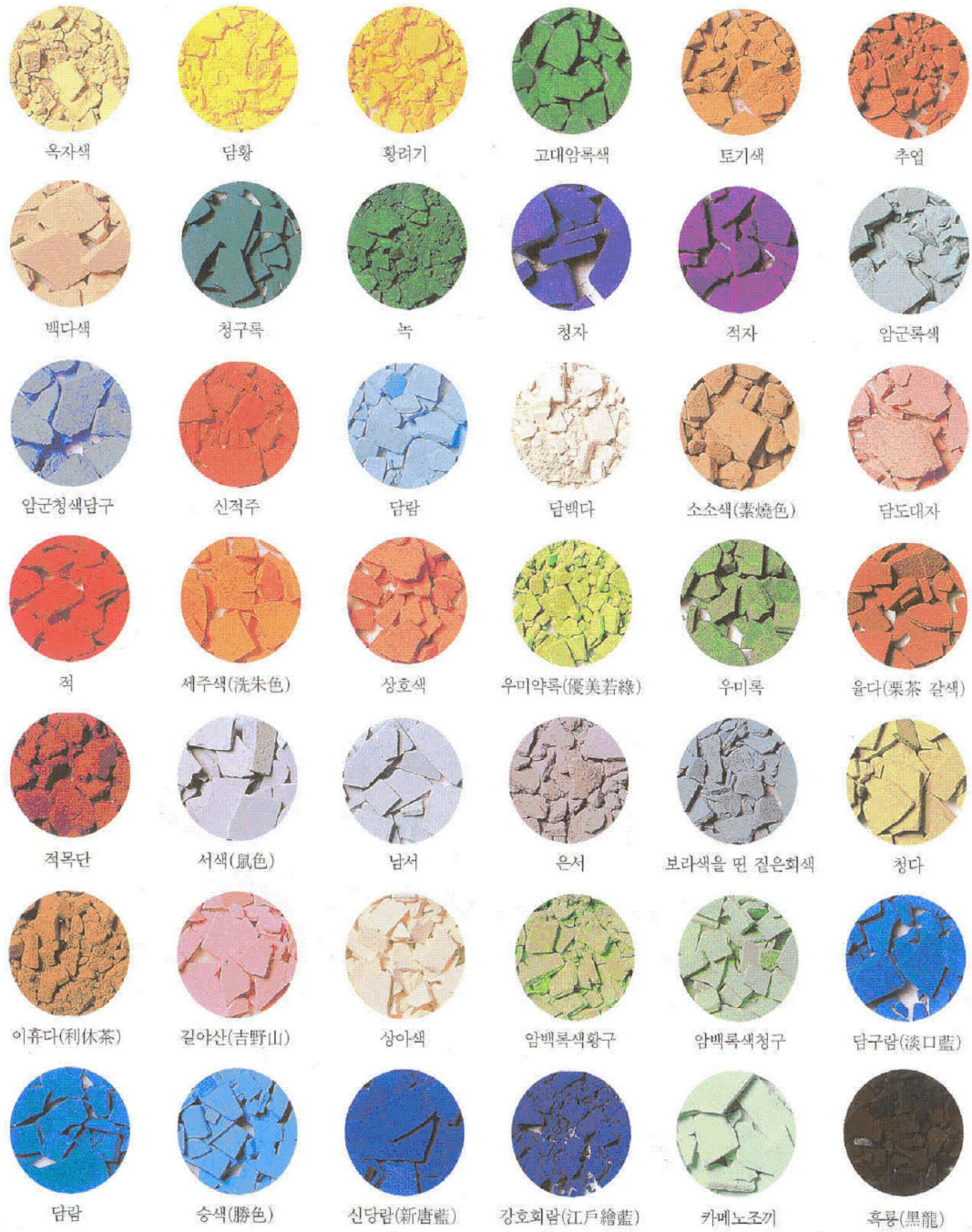
【그림 23】 천연안료의 종류



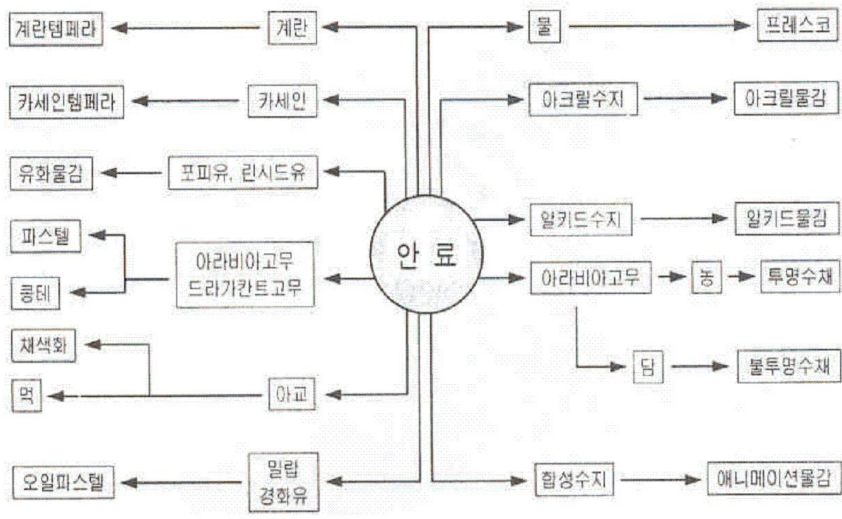




【그림 24】 인조(인공석채, 신암채)안료의 종류



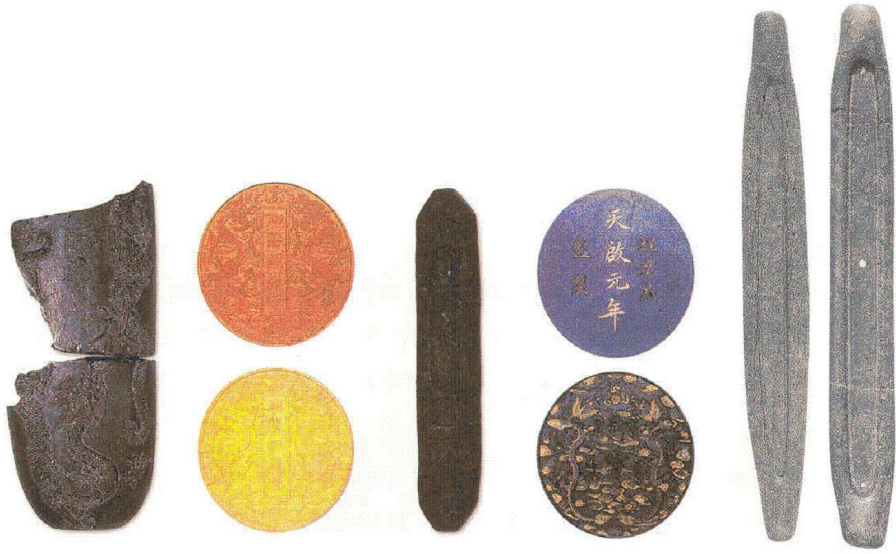
[그림 25] 수간안료의 종류



【그림 26】 고착성분으로 분류한 각종 물감



【그림 27】 각종 아교. 막대교(삼천본교), 판교, 입교, 녹교, 병 아교



【그림 28】 먹(신라양가상목, 건륭어묵)



【그림 29】 단산오옥(고려, 국립청주박물관)



【그림 30】 이씨 왕가 먹(조선조 왕가의 먹)



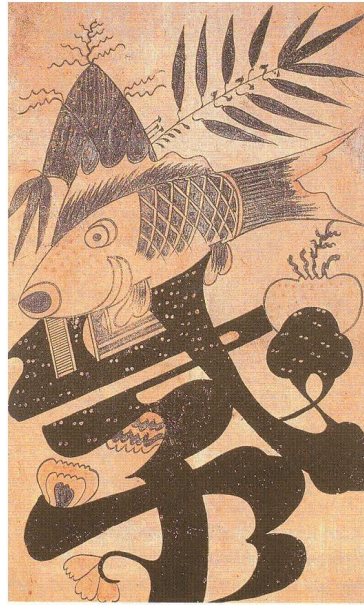
【그림 31】 먹의 종류



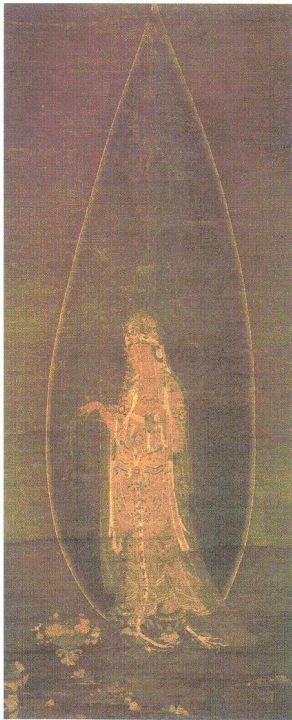
【그림 32】 그림붓의 여러 가지



【그림 33】 황룡(6세기, 다섯 무덤의 제4호 무덤)



【그림 34】 문자도(19세기, 종이에 채색. 96×40cm, 일본 개인 소장)



【그림 35】 수월관음도(고려불화, 144×62cm, 일본아사쿠사 사)



【그림 36】 군학십장생도부분(18세기, 비단에 채색, 8폭병풍, 157.7×293.4cm, 개인 소장)

## 참 고 문 헌

<단행본>

- 공화랑. (2000). 『문방보품 백선전』 .
- 곽동해. (2001). 『단청장』 . 화산문화.
- 김영학. (1993). 『민화』 . 대원사.
- 김용만. (2002). 『고구려의 발견』 . 바다.
- 김종태. (1976). 『중국회화사』 . 일지사.
- \_\_\_\_\_. (1978). 『東洋畫論』 . 일지사.
- \_\_\_\_\_. (1989). 『韓國畫論』 . 일지사.
- 문명대. (1997). 『韓國의 佛畫』 . 열화당.
- 박완용. (2002). 『한국 채색화 기법』 . 재원
- 박용숙. (1990). 『韓國美術의 起源』 . 예경.
- 손경숙. (2002). 『채색화 기법』 . 재원.
- 신한화구(주)·홀베인공업(주), 한복린·황인숙·박유복·옴김. (1999). 『물감의 과학』 . 예경.
- 안휘준. (1992). 『韓國의 現代美術 무엇이 문제인가』 . 서울대학교 출판부.
- 유홍준. (1996). 『다시 현실과 전통의 지평에서』 . 창작과 비평사.
- 이구열. (1984). 『근대 한국화의 흐름』 . 미진사.
- 이숙자. (1989). 『韓國近代東洋畫 연구』 . 미술 문화사.
- 이승철. (2002). 『우리 韓紙』 . 현암사.

- 이종상. (1994). 『현대회화에 주는 의미-아! 고구려』. 조선 일보사.
- 임영주. (1986). 『전통문양 자료집』. 미진사.
- 정종미. (2001). 『우리그림의 색과 질』. 학교재.
- 조용진. (1990). 『채색화 기법』. 미진사.
- 조용진·배재영. (2002). 『동양화란 어떤 그림인가』. 열화당.
- 조인규 외. (1993). 『조선미술사』. 학민사.
- 진영선. (1985). 『프레스코 벽화의 내용과 화법』. 조형논총.

<정기 간행물 : 월간지>

- 박용숙. (1989). 『한국화 뿌리를 찾아서』. 가나아트 7월호.

<학위논문>

- 강의숙. (1996). 『한국 채색화의 재료 및 기법 연구』. 이화여대 대학원 석사논문.
- 문미영. (1988). 『韓國畫에 있어서 阿膠技法에 관한 研究』. 계명대 대학원 석사논문
- 박득순. (1987). 『書畫用 붓에 관한 考察』. 홍익대 대학원 석사논문.
- 백기주. (2001). 『韓國 彩色畫의 傳統材料에 관한 考察』. 덕성여대 대학원 석사논문
- 안희영. (1992). 『韓國 民畫를 통해서 본 彩色畫 研究』. 경희대 대학원 석사논문
- 이승철. (1994). 『우리나라 繪畫史에 韓紙가 미친 영향』. 서울대 대학원 석사논문.
- 이진원. (1997). 『韓國 彩色畫의 材料에 對한 考察』. 홍익대학교 석사논문.
- 정정주. (1984). 『韓紙의 變遷과 그 特質에 관한 研究』. 홍익대 대학원 석사논문.
- 차운숙. (1998). 『彩色畫의 材料와 表現 研究』. 중앙대 대학원 석사논문.

# ABSTRACT

## A Study on Materials and Techniques of Korean Colored Picture

**Kim, Sun-mi**  
**Major in Fine Art Education**  
**Dept. School of Education**  
**Sungshin Woman's University**

Aesthetic consciousness of the times harmonized with tradition in new views and thoughts should be created and developed to put Korean painting in a firm position and to develop in a stream of today's various modern civilizations. For this purpose, the influence of tradition of our painting and foreign painting should be harmonized keeping a balance. At this point, it's to more precisely recognize the problem of tradition and creation by figuring out how Korean colored painting has been developed in our art history and in view of importance and knowledge of the most basic materials composing paintings and expressive techniques.

Korean painting has been developed from the prehistoric age to

modern days with Korean originality and aesthetic consciousness keeping pictorial elements forming unique aesthetic feelings.

Even in Korean painting, the ink painting and colored painting are distinguished by their expressive way and materials. At the same time, it's not also disregarded a difference in mode not only in mental but also in physical materials.

Despite of broadness of colored picture in our painting acknowledged by historic materials including the old tomb fresco of Koguryeo, Buddhist painting of Koryeo and figure painting, various ornament painting and folk painting of Chosun, the reason that the modern colored painting is less popular than the ink painting is thought to be the use of Japanese colors in view of materials. Therefore, the solution is to be found in developing national colors and traditional colored picture.

Examined a face of today's modern arts, there are difficulties in using materials and intention of creation due to problems of self-reliance, modernity and internationality by tradition and various trends of modern arts as realistic matters. Hence, the material is the most basic element in painting and so a choice of material can be a major concern of a painter. It can be directive and superficial motives

to decide the style and form of representative painting of the times. The study on materials and techniques of colored painting has an importance as a way to solve future problems. Therefore, in this study, it's to correctly find out tradition and trend of colored picture and to precisely analyze superior tradition of colored picture shown in old tomb fresco of Koguryeo, Buddhist painting of Koryeo and folk painting of Chosun as a periodic trend through historic materials. This is to find a right way of Korean colored picture as examining materials and techniques of traditional colored picture. By doing this, future direction of modern colored picture is to be sought with firm modern aesthetic consciousness and consciousness of using materials for free creative desires and activities.