

碩 士 學 位 論 文
指 導 教 授 姜 寬 植

慶基殿 太祖 御眞 臨模研究

2 0 0 7 年

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

傳 統 眞 彩 畫 專 攻

安 鎮 禧

碩 士 學 位 論 文
指 導 教 授 姜 寬 植

慶基殿 太祖 御眞 臨模研究

A Study on the King Taejo's Portrait in Kyungki Shrine

위 論文을 美術學 碩士學位論文으로 提出함

2 0 0 6 年 12 月

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

傳 統 眞 彩 畫 專 攻

安 鎭 禧

安 鎭 禧의 美術學 碩士學位 論文을 認定함

2 0 0 6 年 12 月

심사 위원장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

국문 초록

초상화는 인물화의 한 부분으로 인물의 외형적인 특징과 내면의 세계를 모두 표현해 낼 수 있어야 한다. 동양에서는 이러한 외형적인 특징을 ‘형사(形似)’라 하고, 내면세계의 표현을 ‘전신(傳神)’이라 하여 그 중요성을 강조해 왔다. 형사와 전신의 표현은 우리나라의 경우, 성리학이념을 바탕으로 조선시대의 초상화에 가장 잘 나타나 있다. 조선시대에는 조상을 섬기는 사묘(祠廟)와 선현(先賢)을 모시는 서원(書院)등의 발달로 인하여 초상화의 수요가 많아지게 되었고, 이와 더불어 왕의 모습을 담은 어진(御眞)제작이 활발히 제작되어 기법적인 면에서의 발달을 가져왔다. 그 중 경기전 태조 어진(慶基殿 太祖 御眞)은 현존하는 어진 중에서 조선시대 어진의 진면목을 가장 전형적으로 보여주는 예라고 할 수 있다. 경기전의 태조 어진은 그 규모나 재료, 안료, 표현기법, 장황상태 등 여러 면에서 왕명으로 시행된 조직적 회화제작의 공정을 보여주는 예라고 할 수 있다.

태조 이성계(1335~1408)는 일국의 시조인 만큼 특별한 예우를 받아서 국초부터 따로이 태조어진을 봉안하였다. 기록상으로 태조의 초상화가 26축이나 되며 다양한 복식과 자세로 그려졌다고 하나 활발한 어진제작에도 불구하고 온전히 전해오는 태조어진은 전주 경기전의 태조어진 1본뿐이다. 왕의 초상이라는 역사적 미술사적 대표성과 비교적 풍부한 관련기록에도 불구하고 유존하는 어진의 수가 적다는 것은 어진연구의 가장 큰 제약일 수밖에 없다. 현존하는 경기전의 태조어진도 고종 9년(1872)에 이모된 것이기는 하지만 상당히 각이 진 의복의 윤곽선이나 높이 올라온 채전 등 조선전기의 기본적인 자세 및 도상을 의도적으로 계승하려는 의지가 강하였던 것으로 보인다.

이런 점에서 전주 경기전의 태조어진은 어진의 다양한 변모와 기능을

유기적으로 고찰 할 수 있는 매우 중요한 문화재이므로 조선시대 어진 중 태조 어진을 이모해 봄으로써 그 시대 어진의 성격을 파악하고 초상화의 기법 등을 배우고자 하였다. 그리고 태조어진의 곤룡포(袞龍袍)나 어좌(御座), 채전(彩氈) 등에서 보여주는 다양한 문양의 상징적 의미에 대해 연구하였다.

임모과정은 사전준비 및 실험 과정(태조어진의 채색의 색감 및 안료를 맞추기 위한 색표제작과, 선 연습을 통한 선묘에 대한 이해과정)의 결론을 바탕으로 전체 화면의 임모작업에 들어갔다. 임모제작 과정은 준비단계인 초본제작과 화견 염색하기, 쟁틀에 화견 매기, 교반수 칠하기 등이 있으며 임모에 들어가는 단계인 선묘와 채색을 거쳐 완성하였다.

목 차

국문 초록

I. 서론	1
1. 경기전 태조 어진의 고찰(考察)	1
2. 경기전 태조 어진의 조형적 특징	4
II. 태조 어진 임모연구(太祖 御眞 臨模研究)	7
1. 쟁틀매기 및 교반수 칠하기	7
1) 초본 제작	7
2) 비단 염색하기	8
3) 틀에 비단 매기	9
4) 교반수 칠하기	9
5) 비단에 먹선 뜨기	9
6) 물감아교 만들기	10
2. 배채(背彩)	11
1) 백색(白色)	11
2) 천청색(淺靑色)	11
3) 흑색(黑色)	12
4) 주색(朱色)	13
3. 전채(前彩)	16
1) 청색(靑色)	16
2) 주색(朱色)	17

3) 천청색(淺青色)	18
4) 피부색	19
5) 수염	19
4. 배접(褙接)	20
5. 금니(金泥)와 금박(金箔)작업	21
6. 태조어진의 문양(紋樣)	24
1) 보(補)	24
2) 옥대(玉帶)	24
3) 어좌(御座)	25
4) 의답(椅踏)	26
5) 채진(彩氈)	26
 Ⅲ. 결론	 28
 참고 문헌	 30
 <도판 1>	 31
<도판 2>	32
<도판 3>	33
 ABSTRACT	 34

그 립 목 차

<그림 1> 연필 초 뜨기	7
<그림 2> 오리나무 열매	8
<그림 3> 틀에 비단 매고 교반수 칠하기	9
<그림 4> 비단에 먹선 뜨기	10
<그림 5> 아교 중탕하기	10
<그림 6> 합분 배채	11
<그림 7> 천청색 배채	12
<그림 8> 아이보리 블랙	12
<그림 9> 흑색 배채	13
<그림 10> 주사 수비하기	14
<그림 11> 주사 배채	14
<그림 12> 배채 완성	15
<그림 13> 석채와 화청 편채	16
<그림 14> 석청 뜬 물	16
<그림 15> 석청 전채	17
<그림 16> 주색과 천청색의 배채색과 전채색의 차이	18
<그림 17> 주색과 천청색의 전채	18
<그림 18> 피부색 표현	19
<그림 19> 수염 표현	19
<그림 20> 전채 완성 후 배접 한 모습	20
<그림 21> 보의 금니작업	21
<그림 22> 옥대 금박작업	21
<그림 23> 어좌의 금니와 금박작업	22

<그림 24> 채전의 금니작업	23
<그림 25> 의답과 화의 금니작업	23
<그림 26> 보의 문양	24
<그림 27> 옥대의 문양	24
<그림 28> 어좌의 문양	25
<그림 29> 어좌의 문양	25
<그림 30> 의답의 문양	26
<그림 31> 채전의 문양	27

I. 서론

1. 경기전 태조 어진의 고찰(考察)

초상화 제작은 원래 감계적(鑑戒的) 의미나 기념적 의의가 짙게 포함되어 있다. 특히 조선왕조시대에는 유교를 실천적 지도 이념으로 표방하였던 만큼, 충효사상(忠孝思想)을 기반으로 한 보본관념(報本觀念)이나 숭현사상(崇賢思想)에 의거하여 향사용(享祀用)으로 쓰여진 초상화의 수요가 많았다.¹⁾ 이러한 초상화들 중에서 임금의 초상을 어진이라 하는데 조선시대는 국초부터 어진 제작을 활발히 하여 진전에 봉안하였다. 그 중에서도 나라를 세운 국조(國祖)인 태조어진은 단연 으뜸으로 모셔져 왔기 때문에 국초부터 많은 어진이 제작되었고 진전에 따로 봉안하기도 하였다. 태조의 수용만을 받드는 태조 진전(太祖 眞殿)을 경기전(慶基殿) 등 전국 여섯 곳에 세우고, 역대 왕과 왕후의 수용(肅容)은 한양의 선원전(璿源殿)²⁾에 봉안하는 등 어진 봉안의 체제를 갖추었다. 태조 진전이 만들어진 시기상의 차이는 있지만 대략 국초에 창건되었는데 한양에는 문소전(文昭殿)³⁾을, 외방에는 영흥 준원전(濬源殿)⁴⁾과, 경주 집경전(集慶殿)⁵⁾, 평양 영숭전(永崇殿)⁶⁾,

1) 趙善美, □□韓國肖像畫研究□□, (悅話堂, 1994), p32~35.

2) 서울 창덕궁(昌德宮)에 있었는데, 전내(殿內)는 11실(室)로 나누어져 있다. 제1실에 태조(太祖), 제2실에 세조(世祖), 제3실에 원종(元宗), 제4실에 숙종(肅宗), 제5실에 영조(英祖), 제6실에 정조(正祖), 제7실에 순조(純祖), 제8실에 익종(翼宗), 제9실에 헌종(憲宗), 제10실에 철종(哲宗), 제11실에 고종(高宗)을 각각 봉안하였고, 각 임금의 생신에는 차례를 거행하였다. 어진은 6·25전쟁 때 부산으로 옮겨다가 불에 타 모두 없어졌다.

3) 조선시대(朝鮮時代) 태조(太祖) 및 신의(神懿) 왕후(王后)의 혼전(魂殿). 태조(太祖) 5년(1396)에 지어 신의(神懿) 왕후(王后)의 위패를 모시고 인소전(仁昭殿)이라 했던 것을 태종(太宗) 8년(1408) 태조(太祖)가 죽자 같이 봉안하여 문소전으로 고침. 세종(世宗) 15년(1433)에는 태조(太祖)와 태종(太宗)의 위패(位牌)를 봉안하였음.

개성 목청전(穆淸殿)⁷⁾, 전주 경기전(慶基殿)⁸⁾을 두었다. 문소전은 태조의 원묘로서 한양의 성안에 있었는데, 세종 15년(1433) 새로운 문소전을 경복궁 연춘문 내에 세우고 태조 및 태종의 위판을 함께 모시게 되어 사실상 문소전은 폐지되었다. 조선 진전(眞殿)에 관련된 가장 큰 소실은 고종광무(高宗光武) 4년(1900) 10월14일의 선원전실화사건(璿源殿失火事件)이다. 당시 창덕궁 선원전(璿源殿)에는 여러 어진을 받들고 있었는데 이 화재로 인해 7실의 어진을 모두 잃고 준원전(濬源殿), 영희전(永禧殿)⁹⁾, 육상궁(毓祥宮)¹⁰⁾, 선희궁(宣禧宮)¹¹⁾의 어진을 본으로 삼아 이모케 하였다. 선원전 실화로 말미암은 진전 중건과 이모 작업이 8개월에 걸쳐 모두 완수되었고 이 사건으로 대규모 이모가 벌어지자 임진왜란으로 폐지되었던 목청전은 경기전, 준원전과 함께 태조 진전으로서의 기능을 갖게 된다. 그리하여 새로운 진전의 면모를 갖춘 선원전, 역대 왕과 왕후의 수용을 받들던 영희전, 또 준원전, 경기전, 목청전의 태조진전과 그 밖의 소규모 어용 봉안 처소가 있었음을 알 수 있다.¹²⁾

-
- 4) 함경남도 영흥군 순녕면에 있던 전각(殿閣). 조선 왕조가 일어남을 기념하기 위하여 세운 것으로, 조선 태조 5년(1396)에 건립되었다.
 - 5) 조선 태조(太祖) 이성계(李成桂)의 어진(御眞)을 봉안(奉安)하던 영진(影殿)으로 경주(慶州)에 있는 것을 말함. 뒤에는 강릉(江陵)으로 옮겼다.
 - 6) 고려 시대 평양성 안에 있던 궁전. 고려의 숙종(肅宗).예종(睿宗)이 자주 서경에 행차하여 이 곳에서 잔치하였다고 함. 조선 시대에는 영숭전(永崇殿)으로 바뀌었으며, 조선 태조의 어진(御眞)을 모시고 있음.
 - 7) 1418년(태종 18) 궁전으로 만들었으며, 뒤에 태조의 영정(影幀)을 모시고 제사를 지내는 사당이 되었다. 개성부의 경력(經歷:종4품을 집사(執事)로 임명했으나, 정조 이후에는 제사를 폐지하였다. 6·25전쟁 때 소실되었으나 1954년에 복구하였다.
 - 8) 전북 전주시 완산구 풍남동(豊南洞)에 있는 조선 태조의 영정을 봉안한 전각.
 - 9) 조선시대(朝鮮時代) 태조(太祖)·세조(世祖)·원종(元宗)·숙종(肅宗)·영조(英祖)·순조(純祖)의 영정(影幀)을 봉안하여 제를 거행(舉行)하던 곳. 남별전(南別殿)을 고친 이름이다.
 - 10) 조선 시대에, 역대 임금 가운데 정궁(正宮) 출신이 아닌 임금의 생모 신위를 안치한 사당.
 - 11) 조선 제21대 임금인 영조(英祖)의 후궁이자 사도세자(思悼世子:장헌세자)의 생모인 영빈 이씨(映嬪李氏)의 위패를 봉안한 사당.
 - 12) 趙善美 □□韓國肖像畫研究□□, (悅話堂, 1994), p.124~126

기록에 의하면 태조의 초상화가 26축이나 되며 다양한 복식과 자세로 그려졌다고 한다. 하지만 온전히 전해오는 태조어진은 전주 경기전 본 분이다. 봉안대상과 봉안처가 함께 보존되고 있는 경기전은 그 역사적, 미술사적 중요성이 매우 높다. 특히 경기전의 태조 어진은 바탕 비단, 안료 등이 최고급일 뿐만 아니라 전체 장황(粧潢)¹³⁾의 규모나 꾸밈도 다른 초상화에서 볼 수 없는 격식을 갖추고 있다. 금실로 용문을 직조한 화려한 풍대(風帶)¹⁴⁾, 길게 늘어뜨린 유소(流蘇)¹⁵⁾는 일반 초상화에서는 찾아볼 수 없는 특징이다. 경기전의 태조 어진은 조선시대 어진에 대해 전해오는 많은 기록에도 불구하고 빈약하게 남아있는 어진의 품격을 조명해 볼 수 있는 유일한 작품이라고 할 수 있다.¹⁶⁾

영흥 준원전과 경주 집경전의 태조어진이 태조 재위 때 태조의 명령으로 봉안된 것이라면 전주 경기전의 태조어진은 태종 8년(1408) 태조가 승하한 이후 태종 9년(1409) 전주부의 요청으로 경주 집경전 본을 모사하여 태종 10년(1410)에 전주부에 봉안한 것이다. 영흥의 준원전 본과 경기전 본 태조 어진이 임진왜란과 병자호란을 무사히 넘기고 경기전 본이 한양의 남별전(이후 영희전으로 개칭)에 봉안할 태조 어진 제작의 범본이 되는 등 상대적으로 양란 이후 그 중요도가 높아진다.¹⁷⁾ 이후 고종 9년(1872)에 한양 남별전 본을 다시 모사하면서 전주 경기전에 봉안할 태조어진을 1본 더 제작하고 경기전에 이안하여 현재까지 전해지는 것이다.¹⁸⁾ 태종 10년

13) 비단이나 두꺼운 종이를 발라서 책이나 화첩(畫帖), 족자 따위를 꾸미어 만듦. 또는 그 린 것. ≡표장(表裝).

14) 족자가 바람에 불려 흔들리지 않도록 하기 위하여 족자축의 양 끝에 다는 수정(水晶) 구슬 같은 것을 꿰어 놓은 추. 추 끝에는 짧은 매듭술을 달아준다.

15) 족자의 미감을 높이고 권위를 부여하기 위하여 반달의 좌우 양쪽에 매달아 늘어뜨리게 되어 있는 매듭의 일종이다.

16) 이수미 □□경기전 태조 어진의 조형적 특징과 봉안의 의미□□, (美術史學報 제 26집), P.615.

17) 경기전본을 범본으로 모사한 예로는 『영정모사도감의궤』(1688년 숙종 14)가 있으나, 이후 준원전본이 태조 어진의 범본으로 더 많이 사용되었다. 『영정모사도감의궤』(1837년), 『어진모사도감의궤』(1900년), 『영정모사도감의궤』(1901년)참조

(1410) 제작된 태조어진은 이후 영조 9년(1763)에 한차례 수리를 거친 후 고종 9년(1872)당시 경기전에서 받들던 어진이 오래되어 낡고 헤어짐에 따라 영희전에서 받들던 태조어진을 범본(範本)으로 하여 화사(畫師) 박기준(朴基駿), 조중묵(趙重默), 백은배(白殷培)등 8인으로 하여금 이모케 한 것이다.¹⁹⁾

이처럼 경기전의 태조어진은 고종 9년(1872)의 이모작일지라도 태종 10년(1410)에 제작된 이래 외부적인 요인으로 그 전통이 단절되지 않은 귀중한 예이다. 현존하는 다른 어진들이 반신상이거나 훼손이 심하고 근대기에 사적인 목적으로 제작되어 변모된 어진제작과 유형을 보여준다면 경기전의 태조 어진은 왕명에 의해 정식으로 제작된 어진의 예를 전형적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.

어진제작 과정을 보면 이를 담당할 기구나 인물을 선정하게 된다. 일정한 시험이나 추천으로 담당할 화원을 뽑은 후 그들로 하여금 밑그림을 그리고 채색을 하도록 한다. 완성 후 장황(粧纒)을 하여 표제(標題)를 쓴 후 진전에 봉안한다. 매 단계마다 왕과 대신들의 심사과정을 거치고 길일길시(吉日吉時)를 택하여 진행하는 등 국가의 지대한 배려 가운데 어진이 제작되었던 것을 알 수 있다.

2. 경기전 태조어진의 조형적 특징

태조어진의 도상은 조선 초의 도상형식을 어느 정도 반영하는 것으로 보이니 이를 테면 상당히 각이 진 의복의 윤곽선, 청포의 양쪽 트임 사이로 빠져 보이는 내공(內工)과 철릭(帖裏)²⁰⁾의 형태는 조선왕조시대 초기의

18) □□왕의 초상□□, (국립전주박물관, 2005), p.60

19) 趙善美, □□韓國肖像畫研究□□, (悅話堂, 1983), p.168

공신도상(功臣圖像)에서부터 살펴 볼 수 있는 특색이며 또한 밑에 깔린 채전(彩氎)이 상당히 높이 올라와 있어서 형식면에서 고격(古格)을 보인다. 어좌 역시 하장사장 공민왕상(華藏寺藏 恭愍王像)에서 보듯이 화려한 용무늬에 중국취가 풍겨서 여말선초 어진의 한 양식을 보여준다. 그러나 익선관은 앞으로 튀어나온 부분과의 경계에 발색(發色)효과가 있으며 안면처리 역시 정면상임에도 살쾅이 음영이 나타나 있는 점 등은 당시 이모(移模)의 특색을 말해 준다. 또한 의습처리(衣褶處理)의 기조는 곧은 선으로 처리되어 고식을 보이지만 그 둘레에 선염효과(渲染效果)를 나타내었다. 전체적으로 원본에의 사실성이 잘 살아난 작품이라 보겠으며 정면관이 제일 엄중하며 난이하다는 어진제작시의 기록으로 볼 때 이 상은 이 점을 훌륭히 조화해 냈다고 볼 수 있다. 보(補) 및 편용(扁龍)의 니금효과(泥金效果)에 의해 그 단장·엄정(端莊·嚴正)함이 더욱 앙양되어 있다.²¹⁾ 태조어진은 조선 고종 9년(1872)에 세로 220cm 가로 151cm로 제작되어 전주 경기전에 봉안되어있다. 용무늬가 그려진 어좌(御座)에 정면으로 앉아 있는 전신상이다. 평상시 집무복인 익선관(翼善冠)²²⁾과 아청색 곤룡포(鴉青色 袞龍袍)²³⁾를 착용하였다. 단령(團領)²⁴⁾의 깃이 꼭 맞게 올라붙어 있고 소매는 어깨에서 손 쪽으로 내려올수록 점차 좁아졌다. 소매 끝에 주름이 많이 잡혀 있어서 소매길이가 매우 길었던 것으로 생각된다. 가슴과 어깨에는 원형의 다섯발 툽용무늬보(五爪圓龍補)²⁵⁾가 수놓아져 있고 다양한 색채의 채전(彩氎)이

20) 김영숙, 『한국복식문화사전』, (미술문화, 1999), p.358~359 : 상의와 하의를 따로 구성하여 허리에 연결시킨 형태의 포(袍). 조선시대 왕을 비롯한 문무관이 착용하던 곧은 깃의 포로 상의인 유(襦)와 하의인 상(裳)이 연결된 형태인데 상에 잔주름이 잡혀 있는 것이 특징이다.

21) 趙善美, □□韓國肖像畫研究□□, (悅話堂, 1983), p.177

22) 임금이 상복(常服:평상복)으로 갖추어 정무(政務)를 볼 때 쓰던 관.

23) 임금이 입던 정복(正시무복으로 服). 곤복(袞服) 또는 용포(龍袍)라고도 한다.

24) 조선 말기까지 모든 관원이 평소 집무복으로 착용한 상복(常服).

25) 보는 왕의 옷에 붙인 흉배(胸背)를 이르며, 신하의 옷에 붙인 것은 그대로 흉배라고 한다. 보(補)도 황제는 발톱이 다섯 달린 오조룡, 왕은 사조룡, 왕세자는 삼조룡을 각기 수놓아 엄격한 구분이 뒤따랐음을 알 수 있다.

화면의 중간까지 높이 그려져 있어 청색의 곤룡포, 적색의 어좌와 어울려 강렬하고 화려하다. 하얀 수염의 노년 모습으로 용안(龍顔)은 배채법(背彩法)²⁶⁾을 써서 맑게 표현하였고 주름과 음영표현이외에도 강한 필획을 삼가였다. 어진위에 내려뜨린 풍대(風帶)와 유소(流蘇)의 격식이 어울려 조선 왕조의 개창자 태조가 장엄하게 봉안된 모습이다.²⁷⁾ 표제는 범본의 우측 상단에 “태조대왕어용(太祖大王御用)”, 하단에 작은 글씨 두 줄로 “소자사복지구년임신이모(小子嗣服之九年壬申移模)”라고 직서(直書)가 아닌 다른 견에 써서 부착되어 있으며, 바로 옆에 “태조고황제어진(太祖高皇帝御眞)”이란 홍첨(紅籤)이 나란히 부착되어 있다. 홍첨은 고종광무3년(1899) 태조 고황제로 추존된 이후에 부착한 것으로 이모 후 경기전에 봉안되어있는 상태에서 홍첨어진표제를 부착한 것이다.²⁸⁾

26) 종이나 비단 뒷면에 설채하여 그 색이 앞으로 우러나온 상태에서 음영과 채색을 더하는 법

27) □□왕의 초상□□, (국립전주박물관,2005), p.61

28) □□왕의 초상□□, (국립전주박물관,2005), p.288

II. 태조 어진 임모연구

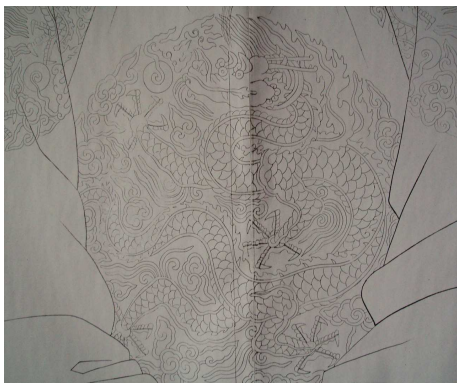
1. 쟁틀매기 및 교반수 칠하기

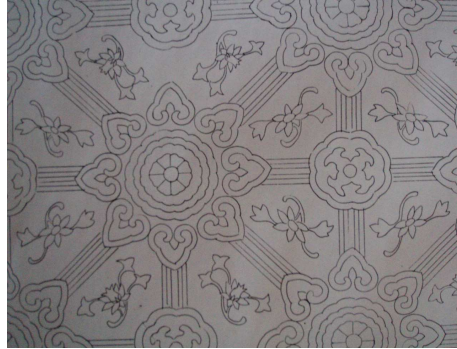
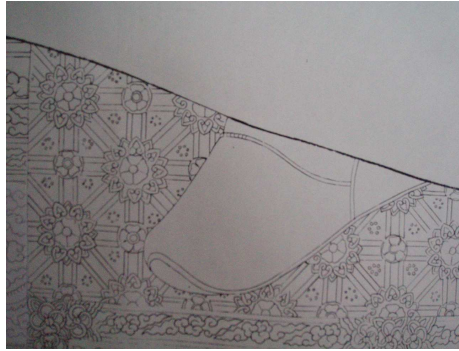
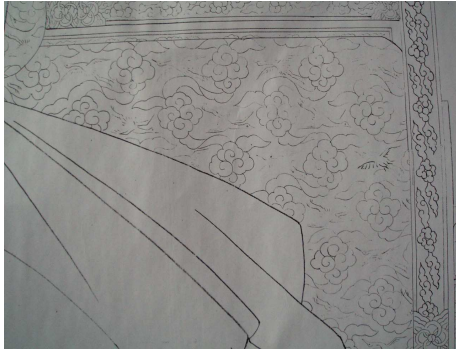
1) 초본제작



원본을 정확하게 실측하고 베껴내는 작업이다. 범본을 직접 보고 모사해야 하지만 그럴 수 없는 관계로 박물관 전시를 이용하여 충분히 관찰한 뒤 대상을 실사한 사진으로 초를 뜬다. 트레이싱지를 사진위에 고정시킨 후 선 굵기에 맞는 연필 초를 뜬다. 연필 초를 다 뜨고 나면 복사하여 비단 초의 본으로 사용한다

<그림 1> 연필 초 뜨기





2) 비단 염색하기

그림의 크기보다 사방 10cm 더 큰 화견을 준비해 오리나무 열매를 이용하여 알맞은 농도의 색으로 염색한다.



<그림 2> 오리나무 열매

3) 틀에 비단 매기

화견의 크기보다 사방 10cm 더 큰 크기로 쟁틀을 만들어 견에 스테인레스 봉을 끼워 틀에 맨다.

4) 교반수 칠하기

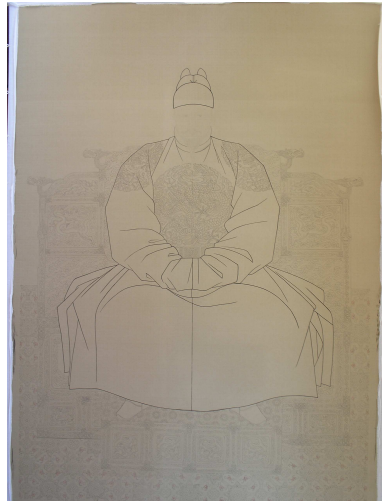
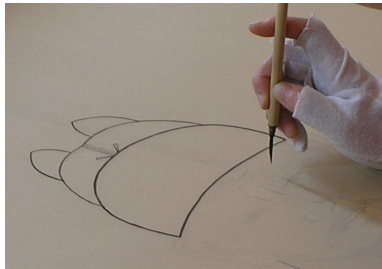
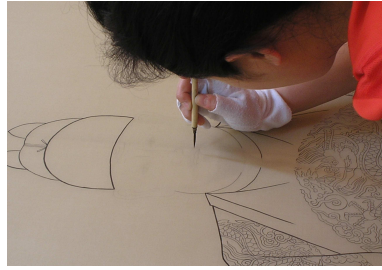
물과 아교의 양을 100ml : 3g의 비율로 아교물을 만들고 백반은 아교양의 3/10만큼 넣어 교반수 물을 만든다. 이 때 아교는 따듯한 물에, 백반은 찬물에 녹여 식힌 아교물에 반물을 넣어야만 백반의 효과를 볼 수 있다.



<그림 3> 틀에 비단 매고 교반수 칠하기

5) 비단에 먹선 뜨기

비단위에 올라타게 되면 비단 표면이 상하게 되므로 쟁틀 좌우에 장전판(長剪板)을 놓고 이어서 그 판을 가로질러 내왕판(來往板)을 깔았다. 이 내왕판 위에 올라가 옮겨 다니며 초를 뜬다.



<그림 4> 비단에 먹선 쓰기

6) 물감아교 만들기



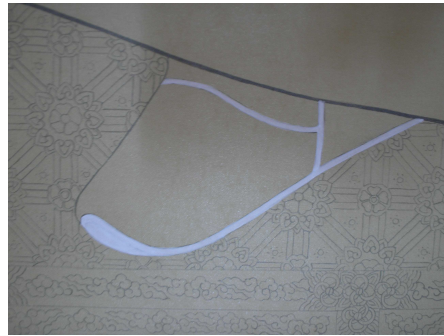
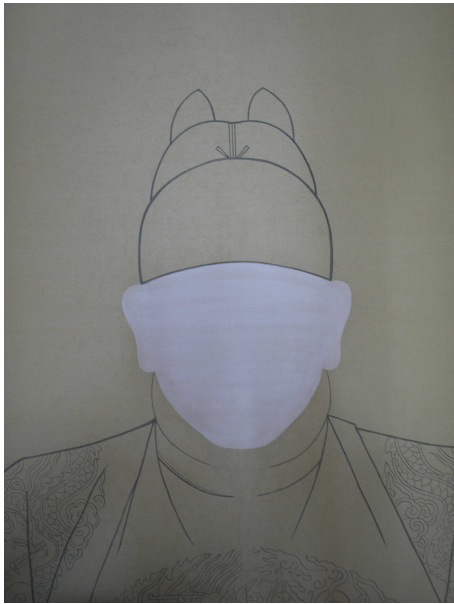
석채를 썰 때의 아교 물은 약 5~10%로 만들어 사용한다. 따듯한 물에 아교를 불려놓고 중탕하여 완전히 녹인 후 채에 걸러 불순물을 제거한 뒤 사용한다.

<그림 5> 아교 중탕하기

2. 배채(背彩)

1) 백색(白色)

합분(蛤粉)²⁹⁾을 유발에 갈아 고운 채에 걸러서 준비한다. 접시에 적당량의 합분을 놓고 아교 물로 갠다. 접시에 가라앉은 거친 입자는 두고 맑게 뜬 합분 물을 따라내어 얇게 여러 번 배채한다.



<그림 6> 합분 배채

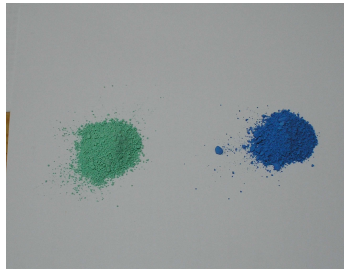
2) 천청색(淺青色)³⁰⁾

천청색은 단령(團領)과 중의(中衣), 채전(彩氎)에서 보여 지는데 석청 4번과 석록 4번을 적당히 섞어 알맞은 색을 찾아야한다. 위와 같이 아교물

29) 조개가루. 보통 호분이라 하나 정확한 명칭은 합분이 맞다.

30) 짙은 옥색

에 개어 얇게 여러 번 칠한다.



<그림 7> 천청색 배채

3) 흑색(黑色)

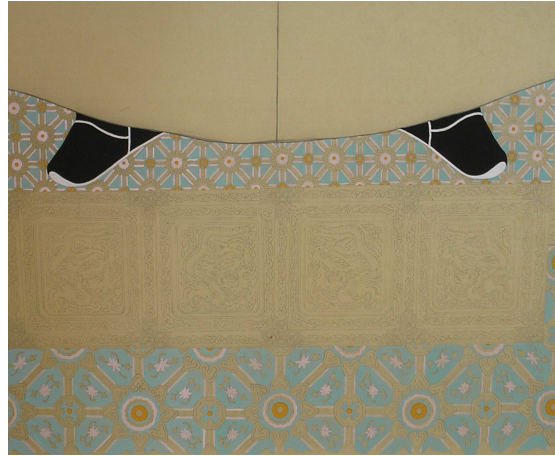


익선관(翼善冠)과 화(靴)³¹⁾에서 보여지는 흑색은 아이보리 블랙³²⁾을 사용했다. 아이보리 블랙은 입자가 매우 크다. 사발에 갈아 고운 입자로 만든 뒤 아교물에 개어 사용하면 색이 얼룩지지 않고 부드럽게 칠할 수 있다.

<그림 8> 아이보리 블랙

31) 신발

32) 아이보리 블랙은 상아를 태운 그을음으로 두터운 질감의 검은 표현이 가능하다.

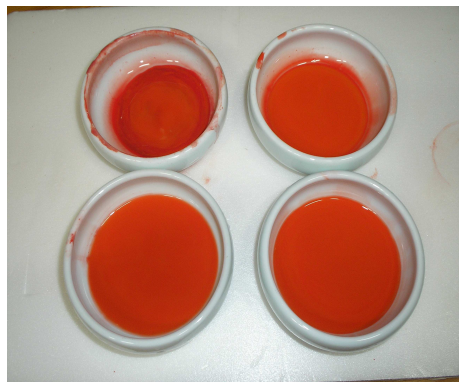


<그림 9> 흑색 배채

4) 주색(朱色)

태조어진에서 주색은 어좌와 옥대, 채전의 문양에서 쓰였다. 주사는 수비과정에 따라 다양한 색으로 나누어 사용할 수 있는데, 필자는 주사 1, 2, 3번 주사 중 2번 주사를 여러 번 수비한 후 알맞은 색을 찾아 주색의 배채 부분을 완전히 매웠다.





<그림 10> 주사 수비하기

주색의 알맞은 색을 찾아 얇게 여러 번 칠해준다.



<그림 11> 주사 배채



<그림 12> 배채 완성

3. 전채(前彩)

그림 앞면에서 배채한 색의 상태를 확인하고 그와 더불어 앞에서 칠해 줄 적당한 색을 찾아 칠하도록 한다.

1) 청색(靑色)

곤룡포의 아청색을 찾기 위해 여러 석청과 염료를 구해 비교해본다.



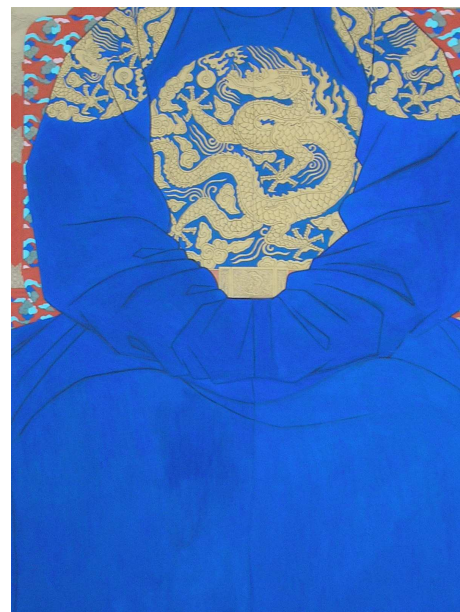
<그림 13> 석채와 화청 편채



석청을 수비하고 난 후 시간이 지나면 무거운 석채는 가라앉는데 이 때 뜬 물을 전체적으로 칠해 주면 다음 칠해줄 석청이 잘 발린다.

<그림 14> 석청 뜬 물

석채의 입자 때문에 붓 자국이 나지 않도록 얇게 여러 번 올려 칠한다. 석채의 입자가 굵으면 붓질을 할 때마다 석채가 쓸려 다니기 때문에 매번 칠할 때마다의 적절한 아교양으로 얇게 올려야 한다. 석청을 칠한 뒤 염료로 진본의 색과 맞추도록 한다. 색을 맞춘 뒤 의습선(衣褶線)을 가필하고 옷 주름의 음영표현을 해준다.



<그림 15> 석청 전체

2) 주색(朱色)

배채 부분에서 했듯이 주사를 수비하여 적당한 색으로 얼룩이 생기지 않도록 칠해준다.

3) 천청색(淺靑色)

배채 부분에서 보였듯이 적절한 석청 4번과 석록 4번을 섞어 천청색을 만들어 조심스럽게 채색해준다.



<그림 16> 주색과 천청색의 배채색과 전채색의 차이



<그림 17> 주색과 천청색의 전채

4) 피부색



<그림 18> 피부색 표현

태조어진의 용안은 의복이나 어좌에서 보여지는 석채의 두께감에 비해 맑고 투명하게 표현되어있다. 합분으로 배채되어 있는 상태의 앞면에서 대자와 연지 붓채를 갈아 수비하여 맑은 물로 피부색을 표현해준다. 가는 붓으로 얼굴의 윤곽을 보일 듯 말 듯한 잔잔한 선으로 표현하여 부드러운 음영이 나타나도록 한다. 가는 잔선으로 얼굴의 윤곽표현 할 것을 감안하여 피부색을 맞춰놓아야 완성된 얼굴이 진해지지 않는다.

5) 수염



자연스러운 수염의 기운을 살리기 위해서 수없이 반복 연습한 뒤 본 그림에 옮겨야 한다. 수염 선은 먹선으로 그려준 뒤 합분선으로 표현한다.

단령 뒤로 얹은 음영표현은 먹색을 발임한 것으로 공간감을 내준다.

<그림 19> 수염 표현

4. 배접(褙接)

금박과 금니 작업을 한 뒤 배접을 하면 금이 떨어질 위험이 있으니 1차 배접 후 금 작업을 하였다.



<그림 20> 전채 완성 후 배접 한 모습

5. 금니(金泥)와 금박(金箔)작업

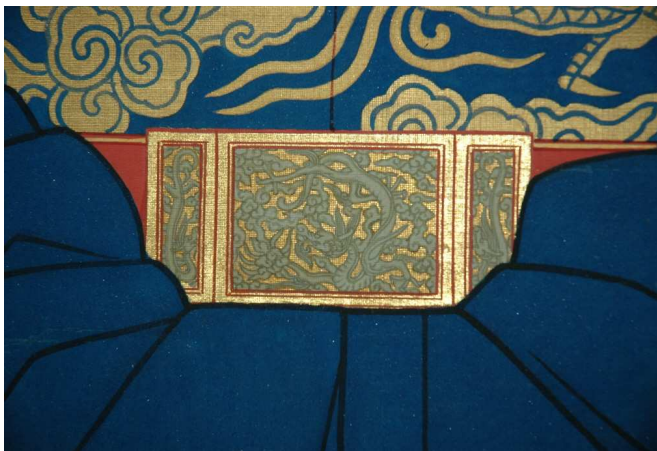
1) 보의 금니작업



<그림 21> 보의 금니작업

금니를 칠 한 후 곤룡포의 청색으로 용의 윤곽선을 표현하였다. 가슴 보 가운데 주선과 어깨 보의 주름선이 있는 것으로 보아 곤룡포에 보를 덧댄 것이 아니라 수놓아져 있음을 알 수 있다.

2) 옥대 테두리 금박작업



<그림 22> 옥대 금박작업

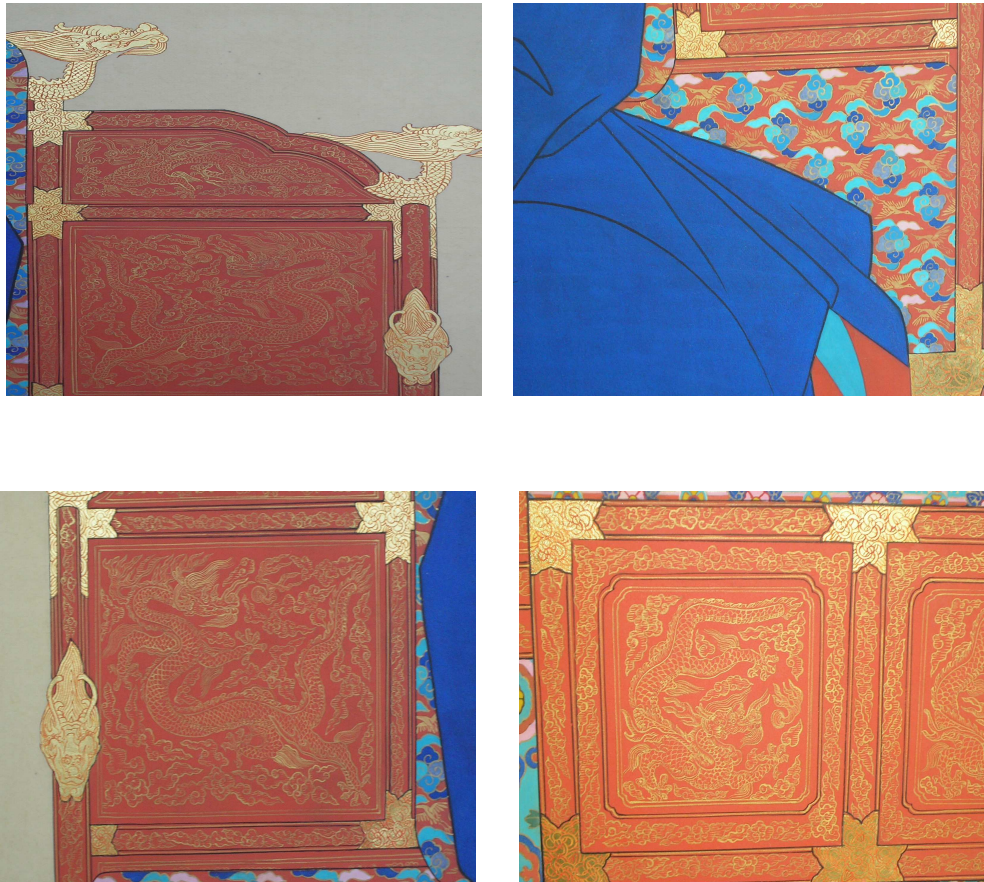
금박을 붙일 부분에 아교를 바른 뒤 거의 마를 때 째 금박을 붙여준다.

용이 새겨진 옥대 부분을 뒤에서 금박으로 붙인 후, 앞에서 옥빛 용을 표현하였다. 옥대의 사각 테두리는 금박을 얇게 붙인 후 주선을 마무리 했다.

3) 어좌의 금니와 금박작업

주철이 된 어좌를 회화적으로 표현하기 위해 주사를 전면에 바르고 방형으로 구획하였다. 여의주를 바라보는 용상(龍象)과 운문(雲紋)은 금니로 그렸고, 경첩부분은 금박을 붙여 표현하였다. 금박 위에 주선을 구획하여 용문과 운문을 화려하게 장식하였다.

등받침과 방석부분에서 보이는 운문의 외곽을 금니로 마무리 한 뒤 그 사이사이에 마주보는 학을 금니를 사용하여 물골법으로 표현하였다..



<그림 23> 어좌의 금니와 금박작업

4) 채전의 금니작업

채전의 문양에서는 보상화문, 파련문의 꽃 부분과 중심화문의 황색 8엽 꽃을 제외한 나머지 부분을 금니로 외곽선을 그려준다.



<그림 24> 채전의 금니작업

5) 의답과 화의 금니작업

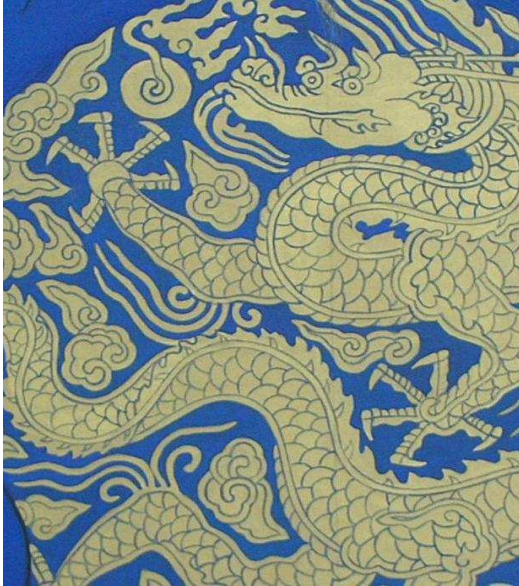
의답의 문양을 금선으로 마무리 하고 신발의 띠를 금니로 칠한 뒤 가는 주선으로 빗살을 그려준다.



<그림 25> 의답과 화의 금니작업

6. 태조어진의 문양(紋樣)

1) 보(補)



보의 문양은 용³³⁾문과 운문이 어울어진 원형의 모습을 보인다. 여의주(如意珠)를 희롱하는 듯 바라보는 오조룡(五爪龍)³⁴⁾과 그를 둘러싼 운문이 하나의 문양을 이룬다.

<그림 26> 보의 문양

2) 옥대(玉帶)



옥대 안에 표현된 용은 삼조룡(三爪龍)³⁵⁾으로 화려한 운문과 연결되어 있다.

<그림 27> 옥대의 문양

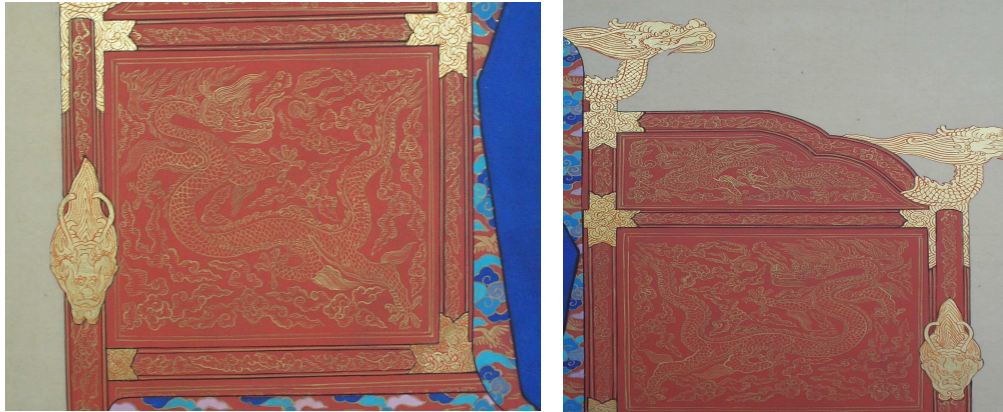
33) 용문의 용은 상사의 동물로 동양에서 네가지 신령스러운 동물, 즉 사령(四靈) 가운데 우두머리로 꼽힌다.

34) 발톱이 다섯인 용

35) 발톱이 셋인 용

3) 어좌(御座)

주철이 된 어좌의 문양은 여의주를 바라보는 용과 운문으로 표현되어있다. 운문은 오금골팽이³⁶⁾ 모양으로 운두(雲頭)와 운미(雲尾)를 갖춘 형태로 되어있고 어좌의 외곽은 벽긋기와 오금귀긋기³⁷⁾를 사용했다.



<그림 28> 어좌의 문양

등 받침 부분과 방석부분은 네 개의 오금골팽이 운문을 반복적으로 그린 후 금선으로 마무리 하였고, 그 운문 사이에 금니로 표현한 학이 마주 보도록 그려졌다.



<그림 29> 어좌의 문양

36) 골팽이는 다른말로 곱팽이라 부르기도 하며 곡선에 오금을 넣은 것을 오금 골팽이라 한다.

37) 벽긋기는 넓은 벽면의 사발 둘레에 먹분긋기 또는 색긋기로 마무리 하는것을 총칭해 벽긋기라 한다. 또한 모서리 긋기를 귀긋기라 하는데 오금감기, 정사각형 감기 등 여러 모양이 있다.

4) 의답(椅踏)³⁸⁾



의답의 중심화문은 분홍색 심엽형(心葉型) 5엽 화문 둘레에 여의문양이 중첩된 것이다. 중앙에 파란 오금이 있는 황색오엽의 화문과 중심화문이 질림³⁹⁾으로 연결되어있다. 질림은 초빛과 이빛의 층단식우림법⁴⁰⁾으로 입체감을 나타내고 있으며 질림으로 연결된 직각 삼각형 안에는 황색 매화점이 그려져 있다.

<그림 30> 의답의 문양

5) 채전(彩氈)

채전의 중심화문은 황색 8엽 꽃에 초빛, 이빛의 이중 원형화문을 감싼 것으로 쇠코모양⁴¹⁾의 8엽 여의문이 그 둘레를 장식한 것이다. 질림으로 연

38) 교의자에 앉은 다음 두 발을 올려놓는 사각형의 낮은 발 받침대

39) 질림이란 주문양에서 뺀어나와 바탕색과 둘레실 위를 가로질러 장식이 되는 색대를 말한다.

40) 층단식우림법은 휘채색법이라고도 하는데 한 문양의 구획 내에서 계열색으로 초빛, 이빛, 삼빛으로 나누어지며, 초빛의 명도가 가장 높고 이빛은 초빛보다 명도가 낮으며 삼빛이 가장 어둡다.

41) 쇠코란 길상을 상징하는 여의두무늬의 속칭이다. 여의두는 마치 반월 세개를 연결한 고 양쪽 끝부분을 감아 돌린 듯한 형상으로 소의 코와 비슷하다 하여 쇠코라 불리게 되었다. 이러한 여의두를 좌우사방으로 배치하거나 6엽, 8엽 등으로 구성해 평면형 여의

결된 화문의 직각삼각형 안에는 각각 보상화문⁴²⁾과 모란문⁴³⁾이 그려져 있다. 그것은 분홍색 꽃에 연지 외곽선으로 표현되었고, 줄기와 잎은 녹색으로 채색하고 금선으로 윤곽선을 강조하였다.



<그림 31> 채전의 문양

두화를 완성한다.

42) 보상화문의 보상화(寶相花)는 불교에서 숭앙되는 이상화(理想花)로서 다른 말로 ‘만다라화’라고도 한다. 보상화는 실존하는 어떠한 특정꽃의 형상을 도안한 것이 아니다.

보상화문은 연꽃무늬와 결합된 팔메트잎의 변형으로서 동양의 고대 미술에서 연꽃무늬 다음으로 많이 이용된 상서로운 화문이다.

43) 모란문의 모란은 다른 말로 목단(牡丹)이라고도 하며, 부귀를 상징한다. 모란이 주제로 등장하는 그림들 가운데 부귀장춘(富貴長春)은 오래도록 부귀영화를 누리기를 축원하는 도안이며, 장명부귀(長命富貴) 역시 생일을 축하하면서 장수와 부귀를 누리기를 기원하는 도안이다.

IV. 결론

모작(模作)은 원화(原畵)의 보존이나 수집 등의 목적으로 수 세기에 걸쳐 중요시 되어온 서화 전통의 방법이다. 현대에 들어와 단순한 ‘베껴 그리기’로 생각되면서 임모작업을 기피하게 되고, 그로 인해 전통기법이 단절되어 그 맥을 이어나가기가 더 힘들어지게 되었다. 원화와 똑같이 임모하는 이유야 여럿 있겠지만 좋은 그림을 곁에 두고 싶은 마음에, 또 후손들에게 남기고 싶은 마음에 그리게 되는 것이라 생각된다. 특히 초상화의 경우 하나의 회화작품이기 이전에 숭배의 대상이 되는 이를 추모하기 위해 그려지는 것으로 그를 모사한다 하더라도 진본과 다를 뿐 그려진 사람을 대하는 마음은 변함이 없을 것이다. 어진의 경우 또한 한 나라의 국왕으로써 백성들의 숭배 대상인 임금의 여러 곳에 봉안하고자 많은 어진을 그렸다. 하지만 현재 남아있는 어진 중 전신상으로 온전히 전해오는 어진은 경기전 태조어진 1본 뿐이니 왕의 초상이라는 역사적, 미술사적 대표성과 풍부한 관련기록에도 불구하고 유존하는 어진의 수가 적다는 것이 안타까울 뿐이다.

전주 경기전의 태조어진은 고종 9년(1872)에 임모한 작품임에도 불구하고 태조의 맑고 깊은 얼굴 표현과 그윽한 인물표정이 잘 살아있다. 청색 곤룡포의 질감표현 및, 어좌의 주색 위에 펼쳐진 용문과 운문의 니금 선묘를 통해 이 시기의 초상화 제작 수준과 작가 정신의 높은 경지를 알 수 있다. 또 태조어진의 의답과 채전에 들어가는 문양은 장수와 부귀를 상징하는 것으로 아름다운 색 조화를 살필 수 있으니, 경기전 태조어진은 어진의 다양한 변모와 기능을 유기적으로 고찰할 수 있는 매우 중요한 문화재인 것이다.

이러한 이유로 필자는 조선시대 초상화 중 태조어진을 모사하여 그 시대 초상화 기법 등을 배우고자 하였다. 물론 이번 태조어진의 임모가 완전

히 만족스럽다고 할 수 없지만 실제 제작과정을 통하여 전통회화의 방법과 임모 방법에 대한 확신, 사용된 기법에 대해서만큼은 충분한 연구의 계기가 되었다고 생각한다. 그리고 테조어진을 임모하는 과정은 초상화를 공부하고자 하는 본인에게 있어서 커다란 전환점이 되었다. 현대 물질문명의 편리함에 길들여져 반짝이는 아이디어만으로 작업을 하는 요즘 시대에 작은 돌가루 하나하나를 쌓고 매만지는 인고의 시간을 가지라함은 기법상의 의문점을 체득하고 그 효과를 내기 위한 자신과의 싸움이였다. 앞으로 배움이 큰 작품들을 모사하여 그 기법을 취하고 현대 회화에 적용시켜 그려냄으로써 우리 진채가 가지고 있는 예술적 특수성을 무한히 표현해 낼 수 있다고 생각한다. 쉽게 빨리 만들어지는 플라스틱 용기가 구슬땀을 흘려가며 만들어 내는 장인의 용기가 될 수는 없다. 임모를 통해 밝혀진 기법들을 계승하고 창작 작업에 반영하여 우리의 진채를 더 많은 이들과 함께 이해하고 느끼며 공유하고자 한다.

참 고 문 헌

1. 참고 저서

- 곽동해, 『한국의 단청』, 학연문화사, 2002
- 국립전주박물관, 『왕의 초상』, 2005
- 김영숙, 『한국복식문화사전』, 미술문화, 1999
- 유송옥, 『朝鮮王朝 宮中儀軌服飾』, 修學社, 1991
- 이수미, 『경기전 태조어진의 조형적 특징과 봉안의 의미』 (美術史學報 제26집), 2006
- 정종미, 『우리그림의 색과 칠』, 학고재, 2001
- 중앙일보사, 『한국의 미-인물화』, 1995
- 趙善美, 『韓國肖像畫 研究』, 悅話堂, 1994

2. 참고 논문

- 姜寬植, 「朝鮮後期の 肖像畫」, 『박물관대학』 한국의 전통 회화, 京畿道博物館, 1998
- 朴素敏, 「朝鮮後期 肖像畫의 製作技法 研究」, 용인대학교 대학원 석사 학위논문, 1999
- 朴昌烈, 「朝鮮時代 肖像畫의 樣式 考察」, 慶熙大學校 敎育大學院, 1993
- 崔賢益, 「朝鮮時代 肖像畫의 樣式과 繪畫의 意義」, 弘益大學校 大學院, 1986



<도판 1> 안진희, <태조 어진(太祖 御眞)>, 비단 채색, 186×131cm, 2006



<도판 2> 안진희, <이이장상(李彝章像)>, 비단 채색, 142×82cm, 2002



<도판 3> 안진희, <외조모 전주 이부인상(外祖母 全州 李夫人像)>, 비단 채색,
56×65cm, 2004

ABSTRACT

A Study on the King Taejo's Portrait in Kyungki Shrine

Ahn, Jin-Hee

Major in Traditional true

Colored Painting

Department of Painting

Graduate School of Art

Hansung University

A portrait is a part of a figure painting, and it has to express the external features and inner world of a figure. In the East we call this external characteristic 'Hyungsa(describing the reality as it is)' and internal world 'Junshin(describing the internal mental world),' and we have emphasized its importance. Hyungsa and Junshin, in Korea, is well expressed in the portraits in Chosun Dynasty, based on metaphysics. In Chosun Dynasty Samyo(a personal shrine where a spirit tablet is preserved) and Seweon(a memorial hall for the great scholars and loyal retainers of the past) were promoted, which resulted in the many demands for the portrait. In addition to it, the kings' portraits on which their features were painted were actively made, which led to the development of painting skills. Among those, King Taejo's portrait in

Kyungki Shirne may be the model that most typically shows the true self of the king portraits in Chosun Dynasty which remain. The King Taejo's portrait in Kyungki Shirne is an example that shows us the process of completing painting systematically, carried out by King's order, in many aspects such as its scale, materials, paints, expressive skills, the state of lengthiness, etc.

Since Taejo Lee Sung-gye(1335~1408) was the founder of a country, he was treated with respect, so his portrait had separately been in custody from the beginning of a dynasty. According to the records, there were 26 works in Taejo's portrait, and they were painted in various costumes and positions. However, in spite of the actively painted kings' portraits, among Taejo's portraits remaining now, only one portrait is preserved in Kyungki Shrine, keeping its original quality. Although kings' portraits are important in an aspect of historical representation, and have related records enough, the fact that only a few of kings' portraits remain now is the greatest limit to the studies on the portraits. The Taejo's portrait in existence was imitated in the 9th year of Gojong(1873), however, we can find out the strong will that tried to intentionally take over the basic attitude and icon of the early Chosun Dynasty like the highly angled outlines and the patterns on the costumes.

From this view, the Taejo's portrait in Kyungki Shrine in Junjoo is an important cultural asset through which we can organically review its various transfigurations and functions, so I tried to figure out the characteristics of portraits in the era and learn the skills applied to them by imitating the Taejo's portrait among ones in Chosun Dynasty. Besides, I did research on the symbolic meanings of the diverse patterns shown in the imperial clothes, king's chair, clothes decorations,

etc.

For the imitating process, based on the conclusion on the preparation and experiment course(a process for making a color chart to match color qualities and paints, and for understanding line drawing thorough line exercises), I began to the imitating operation for the whole picture. I carried out the imitating process including making the abstract, dying the picturing silk, binding the picturing silk to a tenter, painting with mixing liquid, etc. and completed the picture after the line drawing and coloring, a step to set to the imitating operation.