

碩 士 學 位 論 文

指導教授 姜 寬 植

이이장(李彝章) 초상화 임모연구

A study of artistic replication of the portrait of the Lee Ejang

2005年 12月

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

傳統眞彩畫專攻

俞 庚 淑

碩 士 學 位 論 文

指導教授 姜 寬 植

이이장(李彝章) 초상화 임모연구

A study of artistic replication of the portrait of the Lee Ejang

위 論文을 美術學 碩士學位 論文으로 提出함

2005年 12月

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

傳統眞彩畫專攻

俞 庚 淑

俞庚淑의 美術學 碩士學位 論文을 認定함

2005年 12月 日

審査委員長 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

국문초록

본 논문은 조선후기의 판료인 수남(水南) 이이장(李彝章) 초상화를 대상으로 하여 진행한 바 있는 실제 임모작업을 다룬 것이며 특별히 그 제작과정을 중심으로 쓰여졌다.

일반적으로 근대 이전 시기 동양 초상화는 크게 다음 두 가지 점에서 다른 회화와 확연히 구별된다.

첫째, 그 시대 역시 초상화는 당연히 실존 인물을 대상으로 하였다. '무릇 인물을 그리는 것이 가장 어렵다'고 일찍이 갈파한 고개지(顧愷之)의 주장에서도 느낄 수 있듯이 특정 인물을 닮게 그려내는 초상화 작업은 결코 간단치 않다. 이 문제와 관련하여 근대 이전의 화가들에게는 전신사조(傳神寫照)라는 개념이 중시되었다. 여기서 전신이란 대상 속에 내재하는 정신세계의 특징을 포착해 내는 것을 말하며, 사조란 화가가 대상을 화폭에 그림으로 표현해내는 것을 말한다.

둘째, 제작의 동기가 봉안(奉安), 향사(享祀)와 같은 다분히 실용적인 면에 맞추어져 있었다. 따라서 화가가 초상화를 그려내는 작업 과정에서 일정한 전형성(典型性)을 견지하는 것도 중요했다. 예를 들어 어진(御眞)의 경우 위엄을 강조하기 위해 정면상이 바람직하다는 기준이 세워져 있었고, 공신상(功臣像)의 경우 귀감이 될 수 있도록 엄숙함과 기개를 강조하는 관행이 존재했다. 물론 이러한 전형성의 요구가 전신사조와 정면으로 배치되는 것은 아니지만 초상화 작업에 임한 화가에게 있어 이 둘은 전혀 다른 차원의 과제였으리라는 점을 우리는 쉽게 짐작해 볼 수 있다.

18세기 진경(眞景)시대는 가장 사실적인 초상화가 발달한 시기였다. 초상화는 현실을 대상으로 하여 이를 생생하게 묘사하고자 한다는 점에서 진경풍속과 일맥상통하는 바가 컸기 때문이다. 이 시기의 초상화는 이전 시기 초상화에 비해 묘사의 사실성이 강화되었을 뿐만 아니라 공간설정법과 투시법에 있어서도 변화가 나타났다. 수남 이이장의 초상화는 좌안(左顔) 칠분모(七分貌)의 공수(拱手)자세를 한 전신교의좌상(全身交椅坐像)으로서 조선후기에 유행한 전형양식을 잘 보여 주고 있다.

임모 제작은 준비과정, 임모제작과정으로 구성되는 기본준비과정 그리고 초본 제작과 설색제작으로 구성되는 본 제작과정을 마친 후, 마지막으로 표장으로 완성된다.

본고는 우선 이이장상의 표현양식의 특징에 대해 약술하고, 다음으로 이 초상화 원본에 대한 임모를 제작하는 과정에 대해 세부적인 기법을 서술하였다. 이러

한 연구가 전통진채화(傳統眞彩畵) 기법의 구체적 작업과정의 심화와 전통채색 기법의 발전 방향을 모색하는데 다소라도 기여할 수 있기를 바란다.

目 次

국문초록

I. 서론	1
II. 수남(水南) 이이장상(李彝章像)의 作品分析	3
1. 초상화의 개념 및 일반성	3
2. 수남(水南) 이이장상(李彝章像)의 表現樣式	4
III. 수남 이이장상 임모 제작	7
1. 준비과정	7
1) 유지(油紙) 만들기	7
2) 사진도판 연필 초 쓰기	8
3) 견 고르기	9
4) 견 자르기	9
5) 견 염색하기	9
6) 견에 천 덧대기	10
7) 쟁틀 만들기과 견 매기	11
8) 교반수(膠礬水) 칠하기	12
2. 제작 과정	13
1) 초(草) 그리기	13
2) 색표 제작	15
3) 설색 (設色)	21
3. 장황(裝潢)	27
1) 풀	29
2) 족자제작	31

IV. 결론	33
참고 문헌	35
도판 목록	37
도판	39
日文抄錄	53
ABSTRACT	54

I. 서론

임모란 왜 필요하게 되었는가? 라는 질문에 대하여 크게 두 가지 측면에서 접근할 수 있다. 첫째, 그리는 사람의 입장에서 임모는 매우 훌륭한 기능향상의 수단이다. 그렇다고 해서 임모가 단순히 기능적인 훈련만을 위한 과정은 아니다. 선조들은 화가가 초상화를 임모하는 과정을 통해 선배화가의 성정을 느끼는 것도 중요하게 생각했다. 현대적인 의미로 확장해서 해석하자면 초상화에서 강조해온 전신 개념이 임모라는 과정에서도 메타적으로 강조되는 것으로 이해할 수 있겠다. 둘째, 보존의 측면에서 비단 바탕에 안료와 염료를 사용하여 그려진 전통진채화는 시간이 지나면 사용된 재료의 특성에 따라 부위마다 수명을 달리한다. 또한 작품의 보관환경, 특히 습도나 온도에 따라 영향을 크게 받는 것은 너무 당연한 이치다. 결과적으로 작품은 제작 초반의 그것과는 다른 흠결(欠缺)있는 작품으로 변형되기 마련이다. 이와 같은 변형에 대처하는 방법은 복구와 임모가 있다. 본고에서는 주로 임모에 대해 다룬다.

임모(臨摹)란 단순한 복사(copy)와는 다르다. 현재 사진 기술과 컴퓨터 기술의 발달에 힘입어 전통회화의 이미지를 외견상 그대로 재현하는 것은 큰 어려움이 없다. 그러나 그러한 표면적 재현이 곧 임모인 것은 아니다. 남제 시대의 사혁(謝赫)이 고화품록(古畫品錄)에서 처음 사용한 전모이사(傳摹移寫)라는 용어에 임모의 의미가 고스란히 함축적으로 담겨있다¹⁾. 전모(傳摹)란 선인의 그림을 모사해 전한다는 의미이고, 이사(移寫)는 선인의 그림을 보면서 배킨다는 의미다. 즉, 전모가 임모의 기능적 의의를 말해준다면 이사는 회화 수련의 의의를 담고 있다고 해석해 볼 수 있다.

임모에 있어서 가장 우선적인 것은 원본(原本)을 정확히 읽어내는 것이다. 이는 일차적으로는 육안에 의지하여 세밀하게 파악하는 것이 필요하고 이차적으로는 광학적 조사 방법과 같은 현대 과학의 수단에도 의지할 필요가 있다. 조건이 허락한다면 동시대의 다른 유사 작품의 원본을 함께 비교 검토하는 것도 유용한 방법이 된다. 그러나 현실적으로 원본을 임모과정 전체에 걸쳐 계속 마주하기는 거의 불가능에 가깝다. 따라서 원본을 접하는 기회가 주어진 동안에는 전체적인 정신과 색조 등을 파악하고 사진이나 엑스레이 자료 등을 활용하여 형상이나 배채 여부 파악, 재료 분석 등 다른 세부적 연구를 진행하는 방법도 바람직하다.

가까운 중국을 보면 현재 활동 중인 많은 작가들이 자신들의 오랜 회화의 역사를 포용력 있게 수용하여 전통 회화의 바탕을 유지하면서 그 위에 현대화된 예술행위를 쌓아가고 있다. 뿐만 아니라 우리보다 근대화 역사가 더 빨랐던 일본의 경우에도 전통 회화 재료의 사용과 제조에서 체계적인 발전을 거듭해 왔다. 안타깝게도 우리나라의 경우 이들 이웃나라에 비해 전통 회화의 맥을 체계적으로 이어나가는 데 상대적

1) 孫光錫, 「朝鮮佛畫 制作技法研究」(용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 1998), p.4.

으로 소홀했다는 사실을 누구도 부정하기 어렵다. 특히 전통 회화라고 하면 문인화가 강조되어 전통 진채화 영역은 더욱 소홀히 다루어질 수밖에 없었다. 바로 이러한 문제의식에서 본고는 출발한다.

II. 수남(水南) 이이장상(李彝章像)의 作品分析

1. 초상화의 개념 및 일반성

초상화란 특정 인물의 형상의 닮음에 주안점을 두어 그린 그림, 즉 '구체적 인물의 형상을 묘사한 그림'으로 정의된다. 이는 그리는 자의 주관적 깨달음의 경지를 표현하는데 중점을 두거나 풍경 또는 풍속에 중점을 두지 않는다는 점에서 산수화나 풍속화와 다르며, 조류나 초목을 대상으로 하지 않는다는 점에서 화조화(花鳥畫)와 구별된다. 뿐만 아니라 초상화는 본질적으로 대상에 대한 충실성이 강하게 요구되는 회화의 한 분야다. 그런데 이러한 충실성은 단지 외형적 닮음의 정밀함의 요구에 그치지 않다는 사실에 주목할 필요가 있다. 이는 화조화의 대상이 식물이나 조류임에 반해 초상화의 대상이 인간인 것과 관련이 깊다. 일상에서도 특정인에 대한 우리의 선호가 단지 외형에 의해서만 결정되는 것이 아니다. 초상화 작업에서 외형적 닮음에 집착한 나머지 그보다 더 중요할 수도 있는 정신을 묘사하는 것을 소홀히 하게 되면 대상의 생명력을 잃게 되는 결과를 가져오게 된다. 따라서 초상화에 있어서는 다른 회화와 달리 특정 인물의 형상, 그리고 더 나아가 그 인물 고유의 정신세계 특징까지 정확하게 포착하여 묘사하는 것이 중시되는 것이다.

중국에서는 초상화를 사조(寫照), 사진(寫眞) 혹은 전신(傳神)이라고 부르기도 한다. 전신이란 문제를 제일 먼저 거론된 것은 한대(漢代)의 회남자(淮南子)에서 이다. 회남자에서 이르기를 "서시라는 미인의 얼굴을 그렸으나 아름답기는 하되 사랑스럽지 못하고 맹분이라는 용맹스러운 장군을 그렸으나 그 눈이 그저 크기만 하고 무섭지 아니하다면 이는 작가가 형상의 중요한 부분들을 제대로 표현해내지 못한 것으로, 보는 이들을 감동시킬 수 없다."라고 하였다.²⁾ 여기서 말하는 형상의 중요한 부분은 바로 정신, 혹은 신에 해당되는 것을 나타내는 의미이다. 또한 동진(東晉)의 고개지(顧愷之)는³⁾ 전신사조(傳神寫照)라는 함축적인 문구를 사용하여 이 목표를 강조했다. 여기서 전신(傳神)이란 그 인물에게서 느껴지는 정신을 포착하여 그려내는 것을 말한다. 또한 사조(寫照)란 외관상 보여 지는 그 인물의 형상을 묘사하는 것을 의미한다. 따라서 초상화 제작의 궁극적 목표는 화사가 대상 인물을 직접 마주하고 묘사하면서 그가 느낀 인물의 정신적 특징까지 그려내는 것, 즉 전신사조에 있다고 본 것이다.

아무리 뛰어난 화가일지라도 특정 인물을 완벽하게 표현하는 것은 불가능에 가깝다. 그래서 작업에 임한 화가들은 현실적으로 그 인물의 특징을 잘 설명할 수 있는

2) 金相澈, 『東洋畫의 理解』, (시각과언어, 1999), p.58.

3) 동진시대의 화가로서 전신론은 遷想妙得과 以形寫神의 방향에서 말했는데 천상묘득이란 작가가 대상 인물에 대한 사상과 감정을 체험에 통한 사유가 기초로 전신을 이루어진 것을 말하며 이행사신이란 형태는 반드시 객관적인 기초로 이루어져야 한다는 것이다. 前揭書, p.59.

대상 특유의 의지소재파악에 각별한 노력을 기울였다.

과거에 고개지(顧愷之)가 배해(裴楷)를 그리면서 뺨 위에 터럭을 덧그리자 그 정체가 더욱 뛰어나게 되었고...(중략) 유진(惟眞)이 증노공(曾魯公)을 그리면서 눈썹 밑에 주름을 덧그려 그 특징을 잡아냈었다.

이와 관련하여 '터럭하나라도 닮지 아니한 것이 있다면, 그 인물이라고 볼 수 없다(一毫不似 便是他人)'는 최고 목표가 제시되어 있었다. 그러나 당대 최고의 역량이 동원되기 마련인 어진제작에서조차 닮음의 정확도는 '칠분모(七分貌)'면 족하다'는 현실적인 평가 기준도 함께 있었음을 상기해야 한다.

그러나 한편 '일호불사 변시타인(一毫不似 便是他人)'이라는 취지 하에 당대 화상에 공교하다는 일급화사 및 화격을 갖춘 감조관이 동원되어 거국적 배려를 했던 어진제작에서도 꺾진(逼眞)의 성취도는 가히 '칠분모(七分貌)'면 족하다는 것이 초상화의 예술성이었음을 의식해야 한다.⁴⁾

따라서 근대 이전 초상화의 완성도를 정밀함이라는 단일한 기준으로 늘어세우는 것은 일정한 한계가 있으며, 그보다는 보다 더 복합적인 요소들이 함께 작용하고 있었음을 유념할 필요가 있다. 언뜻 상호 충돌하고 모순되는 요구 같지만 초상화에 대한 이와 같은 복합적 요구와 조건들이야말로 근대 이전 초상화가 가지는 독특한 특수성과 예술성을 형성케 하는 원동력이었다.

2. 수남(水南) 이이장상(李彝章像)의 구체적 표현양식

수남(水南) 이이장(李彝章)은 조선후기의 문신관료로서 본관은 한산(韓山)이고 자는 군칙(君則)이며 호는 수남(水南)이다. 그의 생애 (숙종 34년, 1708년-영조 40년, 1764년)를 요약하면 다음과 같다. 서울에서 출생하여 경종 4년(1724년) 사마시에 합격한 후, 영조 11년(1735년) 증광문과에 병과로 급제하였다. 영조 15년(1739년) 홍문관에 들어가 경서를 정리하고 사적을 관리하는 부교리가 되었다. 그 후 동지 겸 사은사의 서장관으로 청나라에 다녀왔다. 그 이듬해 부승지가 되어 왕을 보필하였으며, 그 뒤 얼마동안 서울을 떠났다가 돌아와 영조 33년(1757년) 형조 참의로 종성에 파견되었다. 영조 35년(1759년)에는 함경도 관찰사로 부임해 의주 등지에서 밀매가 행하여지는 것을 적발하고 서울에 돌아와서 이의 단속을 주장하기도 하였다. 그 후 도승지가 되어 영조가 사도세자를 죽이려 하자 이에 극력 반대하였다. 그와 관련하여 사후에 이조 판서에 추증되었으며 시호는 충정(忠正)이다. 이러한 그의 이력을 통해 그의 정신세계가 소신을 중시하고 명분을 중시하는 문신의 기개에 기반하고 있음을 짐작해 볼 수 있다. 이 임모본의 원본에서도 날카로운 눈매와 뚜렷한 입술선과 오뚝한 콧날 등에서 그의 이러한 기개와 예리함을 강하게 느낄 수 있다.

4) 조선미, 「한국초상화에 대한 화론적 접근」, 『미학』 7권 (한국미학회, 1981), P.18.

수남 이이장 초상화에 나타난 특징을 시기적으로 종합해볼 때 18세기 조선에서 만개한 진경문화 시대의 초상화에 속하는 것으로 볼 수 있다.

초상화는 현실을 대상으로 하여 이를 생생하게 묘사하고자 한다는 점에 있어서 그 조형의 기본적 성격이 진경풍속(眞景風俗)과 동일한 것이라 할 수 있는데, 18세기의 진경시대에 초상화가 가장 발달한 것은 이 시기 진경문화 발달의 당연한 결과였다고 생각된다.⁵⁾

이 시기 초상화의 전형적 도상은 반우향(半右向)의 전신교의좌상(全身交椅坐像)이다. 이는 숙종 때를 전후하여 정형화된 것으로서 조선의 이전 초상화를 계승하고 중국 초상화의 변화를 우리 현실에 비추어 종합 절충한 결과였다. 특히 중국식의 채전(彩氈)이 사라지고 그 자리에 조선의 화문석(花紋席)이 등장한 것은 우리의 실생활을 반영하고자 하는 의지와 조선성리학의 검박한 기풍을 드러내는 변화로서 매우 흥미롭다. 이이장의 초상화에도 이와 같은 특징들이 잘 나타나 있다.

또한 같은 시기 중국 초상화가 서양화식 명암 표현에 영향 받아 사실적 표현을 중시했음에도 불구하고 우리 초상화는 이러한 사실성의 강조를 적절히 반영하되 성리학적 인간관과 신사(神似)적 초상관에 입각하여 개성 있는 양식을 창조하였다. 투명한 얼굴묘사와 옷주름의 간결한 선묘 기법 등이 그 대표적 예이다. 이러한 특징 역시 이이장 초상화에 잘 반영되어 있다.

표현양식을 보면, 수남 이이장상은 17세기 말에서 18세기 초의 공신도상과 대체로 비슷한 반우향의 칠분면 취세이며 공수(拱手)자세의 전신교의좌상이다.

구체적으로 표현양식을 살펴보면 전체적인 선묘는 탄력있고 굵기가 고르며 침착한 철선묘(鐵線描)로⁶⁾ 표현되어있다. 상부로부터 자세히 살펴보면 관모 부분은 부드러운 원형 오사모(烏紗帽)에 특히 좌우로 뻗은 둥근 오사모 날개에는 추상적인 문양이 그려져 있으며 오사모의 모정부(帽頂部)의 측면에는 두개의 금단추가 장식되어있다.

초상화에서 가장 중요하다고 할 수 있는 안면은 적갈색의 필선으로 기본적인 윤곽선을 그린 후 분홍색으로 밀도 있게 배채한 후 맑은 느낌이 나는 적갈색으로 여러 번 선염한 듯 보여 진다. 골상학에서의(도판1~2) 오악에⁷⁾ 해당하는 부위와 얼굴의 윤곽선과 오목한부분에는 어두운 갈색으로 가볍게 우려서 얼굴의 요철감과 입체감을 적절히 절제한 명암법으로 처리되어있음을 볼 수 있다. 이는 돌출된 부위에 강한 홍기(紅氣)를 삼입하는 17세기 초반 초상화의 관념적 명암법과는 차이를 보여준다.

전신(傳神)의 오묘함이 깃든 동공은 짙은 먹으로 점정(點睛)되어있으며 윗입술과 아래 입술에는 약간 서로 다른 색으로 채색되어 굳게 다물어져있다. 턱수염은 세밀

5) 강관식, 「조선시대후기 화원화의 시각적 사실성」 『간송문화』 49호, (한국민족미술연구소, 1995), p.87.

6) 명나라 추덕중(鄒德中)의 회사지몽(繪事指蒙)에 실려 있는 18묘의 하나로 여기에 수록되어진 표현기법은 인물화에 표현한 각종 묘사기법을 말한 것이다. 金相澈, 前掲書, p.85.

7) 이마(額)를 남악(南岳), 코(鼻)를 중악(中岳), 양쪽 광대뼈(顴骨)를 동악(東岳)과 서악(西岳)이라하며 턱(頰)은 북악(北岳)이라 한다.

한 선으로 겹쳐서 그리고 담묵으로 앞뒤관계에 따라 선염해 전체적인 덩어리를 표현하였으며 검은 수염과 흰색 수염을 섞어서 입체감이 자연스럽게 처리되어있다.

단령의 옷주름 선은 부드러운 곡선으로 묘사하여 도식적이지 않고 사실적인 느낌을 표현하고 있으며 석록으로 배채한⁸⁾ 짙은 녹색 바탕에 연속적으로 묘사되어진 구름문양은 꺾여진 면에는 문양의 모양에 변화를 주어 입체적으로 묘사하였고 같은 색으로 차이를 두고 옷주름 선의 부분은 어둡게 선염되어있다. 석청으로 칠해져있는 트임 부분에는 단령과 같은 구름문양이 묘사되어져있다.

흉배의 학문양은 합분으로 두텁지 않게 선염되어있으며 구름 문양은 다양한 색으로 채색하여 안쪽으로 갈수록 짙은 색으로 채색한 후 합분으로 테두리에 묘사되어있다. 흉배의 아래쪽에 두른 학정대(鶴頂帶)⁹⁾는 석청으로 대를 칠하고 방형의 서각(犀角)에는 금니로 채색하고 붉은 장식에는 주사로 채색되어있다.

호피(虎皮)를 살펴보면 황토색기운이 도는 바탕위에 검은색 반점 무늬가 있으며 그 위에 짙은 먹선으로 세밀하게 선묘되어있으며 또한, 가장자리에는 검은색 털과 흰색 털이 방향에 따라 사실적으로 묘사되어있다. 교의자(交椅子)의 나무걸 무늬는 먹으로 자연스럽게 둥근 모양을 선염하여 다소 짙은 자색으로 칠해져있다.

의답(椅踏)은 진경시대의 초상화답게 화문석(花紋席)이 깔려있었으며 그 위에 흑피화(黑皮靴)를 신은 두발은 넓게 벌려진 팔자형(八字型)을 취해 합분과 검은색 안료로 채색되어있다. 그리고 화문석은 연한 황토색으로 왕골의 질감이 잘 나타나도록 선염되어있고 그 위에 대자로 가로 선을 긋고 합분으로 세밀하게 점을 찍어 엮어있는 모양을 자연스럽게 묘사하였다. 특히 군데군데 다양한 색이 들어간 색동문양은 사실적으로 표현되어있다.

지금까지 살펴본 이이장의 초상화는 밀도 있는 배채법을 이용하여 앞면에서 채색을 하는 기법으로 채색의 효과를 높였으며 배채에 채색된 물감은 대부분 석채를 사용해 앞면에서는 염료로 채색하여 맑고 투명하였다. 음영을 가볍게 표현한 얼굴묘사는 무게 있으면서도 맑은 느낌으로 처리되어있으며 정교하게 그려진 수염은 입체감을 주며 앉은 자세와 화문석의 사선 무늬에 따라 의답을 사선으로 평행하여 배치하는 투시도법이 활용되어있음을 알 수 있다. 이러한 표현기법들은 입체적인 명암법과 투시도법을 활용하여 사실적으로 표현하는 18세기의 초상화의 특징을 잘 나타나 있음을 알 수 있다.

8) 비단의 결을 이용하여 뒷면에 채색하여 색이 앞면으로 투시되는 효과를 얻는 기법을 말한다.

9) 조선태종16년(1416년)에 정한 중2품 관원의 품대 원형과 방형의 서각에 금으로 테를 장식하고 가운데는 붉은 장식을 하여 대에 붙여 만든 것을 말한다. 김영숙, 『한국복식문화사전』 (미술문화, 1999) p.398.

Ⅲ. 수남(水南) 이이장상(李彝章像)의 임모제작

원화명 : 水南 李彝章 肖像
소장자 : 한산이씨문중
연 대 : 조선후기 18세기 중후반 추정
작 가 : 미상
재질 및 기법 : 비단 채색
크 기 : 146cm X 78cm

초상화를 임모 제작하는 과정을 크게 살펴보면 준비과정, 제작과정, 표장과정으로 나눌 수 있다. 초상화 임모를 제작하기에 앞서 원화를 세밀하게 관찰하고 내용을 철저히 분석하고 사용 되어진 안료와 견은 원화와 같은 성질의 것들을 구입하며 또한, 동시대의 여러 초상화를 감상하고 참고해서 얻어진 다양한 화법들을 연구 실험하여 충분히 연습을 해야 한다. 이러한 단계를 거쳐 완성 되어진 작품은 마지막으로 표장 과정을 거쳐 하나의 완성된 작품으로 제작되어진다.

1. 준비과정

초상화 임모에 들어 가지전 원화를 충실하게 제작하기 위해 비슷한 재료를 구입하는 한편 색표(色表)제작 등을 통하여 색을 유추해 보는 과정으로 반드시 거쳐야 할 준비 단계이다.

1) 유지(油紙) 만들기

준비물

식용유(콩기름), 평필(5호), 넓은 그릇, 순면, 순지, 모포

일반적으로 투명한 트레이싱지를 이용하여 형태를 모사하지만 라이트 박스위에서 오랜 시간동안 그리게 되면 그 열로 인해 종이가 늘어지는 현상 때문에 정확한 형태를 모사하기가 어렵다. 따라서 밀그림을 수정하고 확인하는 시간이 많이 요구되는 이 과정에 예전부터 사용하던 방법으로 유지를 만들어 활용하였다.¹⁰⁾ 유지를 제작하는 방법으로는 콩을 직접 이용하는 방법이 있으나 과정이 번거로워 시중에서 구입이

10) 대두를 물에 충분히 불린 후 곱게 갈아서 천 주머니에 넣고 칠해주는 방법이다.

가능한 콩기름으로 사용하였다. 이 방법은 간편하나 기름조절이 용이하지 않다는 문제점이 있으나 아래와 같은 방법으로 제작하면 손쉽게 유지를 만들어 사용할 수 있다.

(1) 유지를 만들기 위해서는 우선 모포를 깔고 서너 장의 순지를 겹쳐 놓은 후 평필로 조심스럽게 기름을 바른다. 순면천을 이용해 다시 기름을 바르면 손쉽게 만들 수 있으나 고르게 바르지 않으면 건조된 후에 투명도가 달라지므로 유의해야 한다.

(2) 이렇게 만들어진 순지를 따뜻한 바닥에 여러 장을 한데 모아서 펼쳐 놓은 후 깨끗한 화선지를 순지사이마다 여유 있게 끼워놓는다. 종이 크기에 맞는 화판으로 눌러 놓고 끼워진 화선지를 다시 한번 정도 교환해주면 일주일 정도 후에 사용할 수 있다.

2) 사진도판 연필 초 뜨기

준비물

라이트박스, 사진도판 2장(원화크기), 유지, 면장갑, 연필(F,HB,B,3B)
제도형 지우개, 3M스카치테이프, 두터운 투명필름, 확대경

(1) 초를 뜨기 전에 사진도판을 충분히 관찰하여 정확하게 묘사할 수 있도록 준비한다.

(2) 사진도판위에 투명필름을 덮어서 테이프로 고정한 다음 유지가 움직이지 않도록 테이프로 고정시킨다. 이때 네모서리에 크기를 표시해 두면 형태를 관찰하며 묘사하기가 편리하다.

(3) 세밀한 부분은 확대경을 이용하여 틀린 부분이 없도록 정확하게 확인하여 묘사한다.

(4) 연필을 잡는 손가락부위를 잘라낸 후 면장갑을 착용하면 땀으로 인한 연필선이 번지는 것을 방지할 수 있다.

(5) 연필로 형태를 묘사할 때 연필선의 두께에 의해 형태가 달라질 수 있으므로 원화의 필선에 연필선의 기준점을 정하여 모든 선을 그릴 때 같은 방법으로 적용해야 정확한 형태를 묘사할 수 있다.

(6) 연필은 붓으로 선을 긋는 것처럼 부드럽고 자연스럽게 그으며 순서 또한 위에서부터 시작하여 아래로 하여 순차적으로 그리는 것이 좋다.

3) 견 고르기

견(絹)은 누에고치에서 자아낸 견사(絹絲)로 피브로인과 세리신으로 구성되어 있으며 생견(生絹)은 정련(精練) 하지 않은 것이다. 예전의 비단은 모두 수공으로 오랜 공인의 경험과 솜씨로 짜여져 있어서 울이 거칠면서도 단단하게 짜여져 있어서 배채(背彩)하는 것이 가능하였고, 울 사이로 물감이 스며드는 느낌의 그림을 표현할 수 있었다. 현재의 견은 기계로 짠 것이 많기 때문에 울이 촘촘하게 짜여져 있어서 배채의 효과가 다소 떨어지나 깨끗하게 번지게 할 수 있어 표현방법도 예전과는 다르다. 그러므로 소재는 같아도 완성된 그림은 약간 달라 보일 수 있으므로 원화에 가까운 견을 사용하여 것이 좋다. 현재의 비단은 화견(畵絹)의 용도 보다는 의류 제작에 쓰이는 것이 많으며 입수(入手) 가능한 수공 견은 폭이 너무 작아 적합한 견을 찾아내기가 쉽지 않다. 또한 견 조직의 꼬임이 너무 강하면 선을 그을 때 퍼진 느낌이 나고 세밀한 부분을 표현하기가 어려우며 습기에 의해서 오그라드는 현상이 강해 적합하지 못하다. 그러므로 입모의 견을 구입 할 때는 여러 종류의 견을 비교해 원화견의 조직과 같은 조직으로 짜여진 것으로 사용해야 한다.

중국 화견과(도판3) 일본 화견은(도판4) 인사동에서 손쉽게 찾을 수 있으며 국산 견(도판5) 또한 인사동, 동대문 광장시장에서 구입이 가능하나 대부분 의류용으로만 들어져 있다. 일본과 국산 수공 견은 폭의 크기에 맞게 주문 제작이 가능하지만 많은 양을 주문해야 하며 가격 또한 매우 비싸고 구입하기가 쉽지 않다. 이에 비해 중국 화견은 종류도 다양하며 입수하기가 쉽다. 본인 또한 원화 견과 조직이 같은 중국 사천(四川) 지방의 견을 사용하였다.(도판6)

4) 견 자르기

견의 크기는 원화보다(146X78cm) 사방 6cm정도의 여유 있는 크기로 준비하여 자르고자 하는 부분을 표시 한 후 그 곳의 울을 한 두올 정도 뺀다. 빠진 울의 부분을 따라서 자르면 바로고 쉽게 잘라낼 수가 있다.

5) 견 염색하기

준비물

오리나무 열매, 탄산칼륨, 염색주머니(광목), 얇은 거름천(옥양목) 들통(스텐레스종류), 리트머스 종이, 견, 가위, 염색통
--

견은 미리 염색 되어진 것을 사용해도 무방하나 원화와 비슷한 느낌을 얻고자 할 때는 백색 견을 준비하여 염색한다. 견의 색이 자연스럽고 오래 된 느낌이 들도록

할 때 쓰이는 염료로는 보통 오리나무 열매를¹¹⁾ 사용한다. 오래된 열매를 사용하기 보다는 그 해 새로 채취한 열매의 색이 훨씬 선명하므로 미리 준비하여 다음과 같은 방법으로 염색물 추출하여 사용한다.

(1) 선명한 염색물을 만들기 위해서는 우선 염색물을 끓이기 전에 염색주머니에 열매를 넣고 한두 시간정도 담가 둔 후 우러나오는 물을 사용한다.

(2) 염색물이 우러나온 물을 처음에는 센 불에서 끓이다가 불을 줄이고 진한 색이 우러나오면 염색주머니를 건져내고 잠시 놓아둔 채 식힌 후 거름천을 이용해 윗물만 따라 걸러낸다.

(3) 준비된 염색물에 따뜻한 물을 혼합하여 알맞은 염색 농도로 맞추어 놓는다. 이때 염색물이 차가우면 염색이 잘 고착되지 않으므로 따뜻한 물을 사용해 농도를 조절한다. 균일한 색상을 얻기 위해서 염색 시 매염제인 탄산칼륨을 첨가하여 동시매염¹²⁾으로 빠른 시간 내에 염색한다.

(4) 탄산칼륨의 농도조절은 리트머스종이를¹³⁾ 이용해 조금씩 넣어서 적당한 농도로 맞추어 준비한다.

(5) 준비한 염색물에 견을 고르게 담가서 기포가 생기지 않도록 부채를 접듯이 앞뒤를 반복적으로 접고 뒤집어 주면서 약 10여분 정도 염색한다.

(6) 얼룩을 확인 한 후에 알맞은 색감이면 깨끗한 찬물에 2회 정도 행구어서 바람이 잘 통하고 그늘진 곳에 팽팽하게 펼쳐서 널어 말린다.

6) 견에 천 덧대기

준비물

재봉틀, 면실, 광목, 다리미, 가위

견을 쟁틀에 매기 전에 견의 네 변에 광목천으로 바이어스 한다. 바이어스의 천은 쟁틀에 매어지는 힘을 견딜 수 있는 것으로 선택한다. 이때 광목천을 사용하면 다른 천보다 덜 늘어나며 견디는 힘에도 강해 쟁틀 매기가 수월하다.

(1) 광목천의 폭은 8cm정도로 자르고 세로의 크기는 견의 크기보다 8cm정도로 준

11) 열매는 11월 이후에 우리나라 산에 가면 어디에서나 흔히 볼 수 있으며 채취할 수 있다.

12) 매염이란 염료가 섬유에 염착을 원활하게 매개시켜 주는 것으로 매염제와 염료를 섞어 염색하는 경우를 동시매염이라 한다. 金在弼, 李廷鎮, 『韓國의 天然染料』 (서울대학교출판사, 2003) pp. 52~57.

13) pH농도의 숫자가 높을수록 염료의 정착이 많이 되어 색이 탁해 보여 보통 pH 6~8정도로 맞추지만 본인은 경우에는 원화의 바탕색에 따라 pH6에 농도를 맞추었다.

비한다.

(2) 광목천은 보이는 면을 2.5cm 크기로 세 번 접어 이때 다림질을 이용하면 접기가 편리하고 바느질하기가 좋다.

(3) 이렇게 준비된 광목을 견에 덧대어서 재봉틀에서 박음질로 바느질을 한다. 처음과 끝부분은 되돌려 박기로 하여 쟁틀에서 고정하기 위해 잡아당겼을 때 풀어지는 것을 방지할 수 있다.

7) 쟁틀 만들기와 견 매기

준비물¹⁴⁾

나왕목(4개), 목공용 공구(톱, 망치, 나사못, 끌), 줄자, 직각자
스텐레스봉 4개(5mm), 압정, 돛바늘, 송곳, 면실(10수), 연필

쟁틀의 크기는 견에 교반수를 할 때 늘어나는 것을 생각하여 각목의 치수를 정할 때는 반드시 각목의 속지름(內徑)으로 정해야 한다. 각목은 원화 크기(146×78cm), 여유분(6cm)을 제외하고 쟁틀에 매기 위한 여유분을 15cm정도를 감안해서 준비한다.

(1) 준비된 각목은 사포로 문질러서 부드럽게 다듬은 후, 양끝은 5cm정도를 남기고 각목 폭(3.5cm×5.5cm)만큼의 홈을 직각자로 쟁 다음 끌을 이용해 홈의 부분을 정확하게 파낸다.

(2) 홈을 파낸 네 개의 각목을 모두 끼운 뒤 각목의 형태가 뒤틀림이 없는지 확인한 후 나사못으로 고정시킨다.

(3) 이렇게 완성된 나무틀을 쟁틀이라 하며 이 쟁틀을 바닥에 놓고 준비된 견에 스텐레스봉을¹⁵⁾ 바이어스 천에 끼우고 가운데에 펼쳐 놓는다. 바이어스 천위에 연필로 일정한 간격으로(10cm) 표시한 후 송곳으로 구멍을 미리 뚫어 놓는다.

(4) 위를 실의 길이는 쟁틀의 길이보다 3배정도 넉넉하게 잡아 모자라지 않게 준비한다. 이때 쟁틀 모서리에 책이나 벽돌을 받쳐 두면 쟁틀 매기가 훨씬 수월하다.

(5) 실을 이용해 쟁틀에 위를 매 때 네 변을 여유 있게 매어준 후 견이 팽팽해지도록 실을 잡아당긴다. 이때 봉이 휘어지지 않도록 주의하며 네 변의 견과 쟁틀사이의 공간이 일정하도록 매여 준다. (도판8~9)

14) 공구 및 스텐레스봉은 울지로 2가에 공구 상점이 있는 공구상점에서 구할 수 있으며 광목, 면실, 바늘은 동대문 시장에서 손쉽게 구할 수 있다.

15) 봉의 길이는 견의 길이보다 10cm정도 여유 있게 절단해야 한다.

8) 교반수(膠礬水) 칠하기

준비물¹⁶⁾

알아고, 백반, 저울, 비커(1000ml, 500ml 각 1개), 사기유발, 거즈(순면천)
유리막대, 평필(양모5호), 사기그릇, 중탕냄비, 휴대용가스렌지, 편셋

교반수의 역할은 생전을 그대로 사용하면 울이 성겨서 채색하고자 할 때 색이 번지고 입자가 굵은 안료를 그대로 쓰게 되면 고착상태가 어려워 박리현상을 방지하는 역할을 한다. 또한, 견을 틀에 고정시킨 후 교반수막을 형성하여 채색하기에 적합한 바탕으로 만들어준다. 그러므로 교반수의 농도는 중요한 바탕재의 역할을 하므로 경험을 통한 정확한 수치가 필요하다.

교반수의 농도는 아교의 종류와 바탕재에 따라 그리는 방식이 일정하지 않으므로 물, 아교, 백반의 양을 계량하여 비율을 알고 쓰는 것이 비교적 실수를 줄일 수 있는 방법이다. 견에 사용하는 교반수의 농도는 일반적으로 아교¹⁷⁾ 3%에 백반은¹⁸⁾ 아교의 양의 1/10 비율로 하지만 개인의 방법에 따라 다를 수 있다. 예를 들어 교반수 2ℓ를 만들고자 할 때 1000ml 비커에 500ml 물을 넣고 아교 60g를 녹이고 백반은 6g을 준비하여 500ml 비커에 물 200ml을 넣어서 녹인 다음 나머지 양의 물을(1300ml) 넣고 혼합하면 된다. 즉, 교반수의 아교양은 만들고자 하는 전체물의 양에 농도를 맞추고 이 농도에 백반의 비율을 측정하여 적당한 물에 녹인 다음 남은 물을 넣어주면 된다. 그러나 섬유밀도가 낮고 흡수성이 강한 종이에는 아교와 백반의 농도를 줄인다.

(1) 아교는 투명하고 맑은 색을 띄며 오래되지 않은 것을 준비하여 비커에 아교를 넣고 물에 충분히 불게한 후¹⁹⁾ 중탕을 하거나 질그릇이나 사기그릇에 넣고 저온에서 가열해야한다. 만약에 고온에서 장시간 가열하게 되면 단백질이 분해되고 아미노산이 분리되어 산성화되기 때문에 접착력이 떨어져 주의해야한다.

16) 아교 및 백반은 인사동이나 동양화 재료 상점에서 구입이 가능하며 비커 및 저울은 청계로변 과학기기재료상에서 구입할 수 있다.

17) 아교(阿膠)는 중성이며 주성분은 콜라겐이고 동물의 가죽과 뼈에서 추출해 얻어진 것으로는 우교(牛膠)와 녹교(鹿膠)가 있으며 어류의 부레에서 얻어진 어교(魚膠)가 있다. 담황색으로 종류에 따라 색이 조금씩 다르다.

18) 맛은 쓰며 수정처럼 반투명하며 반은 명반(明礬)과 백반(白礬)으로 불리는데 명반석을 태워 만든 것이 명반이며 이 명반을 가열하여 수분을 제거한 것이 백반이다. 반드시 찬물에서 녹인다. 李尙勳, 『膠礬水法에 關한 研究』 (용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 1999), p.11.

19) 아교는 4℃정도에서 하루 밤 정도를 불린 아교가 가장 많은 함유량을 갖고 있으며 녹인 아교물은 여름철에는 부패가 쉽기 때문에 하루 이틀을 넘기지 않아야 하고 그 이상을 쓸 때는 반드시 냉장조에 보관해야한다.

(2) 백반은 유발에 곱게 갈아서 물에 녹인다. 백반은 주위물질을 산성화시키며 농도가 진하면 선을 그릴 때 번지는 느낌이 나므로 양을 잘 조절하여 사용해야 한다.

(3) 식힌 아교물과 백반물을 서로 혼합하여 거즈에 걸러서 불순물을 제거한 후 사용한다.

(4) 교반수를 칠할 때 견이 처지는 것을 고려해 쟁틀 네 모서리에 책이나 벽돌을 받쳐놓고 포수(泡水)한다. 포수용 평필은 미리 물에 담가 놓아서 사용하면 친수성(親水性)이 생겨 균일하게 칠할 수 있다.

(5) 평필에 교반수가 많거나 적지 않게 적당히 묻혀서 처음에는 앞면에서 방향을 정하여 칠하고 다음에는 붓질이 겹치지 않게 반대 방향에서 균일하게 칠한다.

(6) 마르기 전에 핀셋을 이용해 견에 붙어 있는 먼지와 불순물을 제거하고 완전히 마른 다음에는 뒤집어서 뒷면에 칠할 때는 앞면의 붓질과 붓질의 경계선이 가운데 오도록 하여 빈틈없이 칠한다.

(7) 이렇게 앞, 뒷면을 칠해야 고르게 칠할 수 있으며 앞, 뒷면에 각각 두 번씩 칠한 후 농도를 2%로 줄여 다시 한 번 더 칠해준다.

(8) 포수의 상태를 확인한 후 공기가 잘 통하고 직사광선이 없는 곳에서 완전히 건조시킨다.

아교포수(阿膠泡水)²⁰⁾ 날이 건조할수록 교반수가 견에 잘 스며들어 효과적으로 칠할 수 있으므로 비 오는 날은 피한다. 또한 교반수의 농도는 재료와 계절에 따라 조금씩 차이가 있어 개인의 경험을 통한 측정방법을 터득한 수치를 나름대로 정해 놓으면 편리하다.

2. 제작 과정

1) 초(草) 그리기

준비물

벼루(중국산단계연), 먹(일본산고매원,중국산호개문), 붓(면상필), 사기접시(小)
연필초 복사본, 화판(150cmX82cm), 대자물감(棒彩,片彩), 3M스키치 테이프
확대경, 화장지, 면장갑, 쟁틀위에 사용할 나무판(150cmX60cm), 쟁반, 물통

초를 뜯다는 것은 유지에 형태를 묘사한 연필초를 이용하여 견위에 붓으로 선묘하는 과정으로 연필초를 복사하여 사용하면 좋다. 이는 유지에서 물을 수 있는 기름기

20) 바탕에 표면층을 만들기 위해 교반수를 칠해 한 층의 막을 형성시켜 주는 것을 말한다.

와 연필에서 묻을 수 있는 불순물 등을 방지할 수 있다.

초 뜨기에 앞서 붓으로 유지에 충분히 연습하여 전체적인 형태를 파악하고 잘못된 곳은 없는지 확인하며 수정한다.²¹⁾ (도판11~15)

(1) 복사지를 화판위에 고정 한 다음 쟁틀 밑에 놓고 움직이지 않도록 고정 시킨 후 쟁틀위에 나무판을 올려놓는다.

(2) 먹을 가는 과정은 중요한 작업이므로 좋은 먹과 벼루²²⁾를 선별할 수 있어야 한다. 벼루와 먹은 직접적인 관계로 먹을 갈 때 벼루의 봉망에 미세한 줄 모양의 요철이 있어서 갈기가 쉬우나 마찰로 인한 불순물이 생기지 않게 갈아야 한다.

(3) 먹을 갈 때 사용하는 물은 좀 뚝고 쓴맛이 나며 짠맛을 띤 우물물이 제일 좋고 하나²³⁾ 보통 식수용으로 사용하는 물이면 무난하게 사용할 수 있다.

(4) 먹을 가는 방법으로는 힘을 주지 않고 가볍게 시계 반대 방향으로 처음에는 천천히 갈다가 먹 가는 속도를 빨리 하면 찌꺼기를 생기지 않게 곱게 갈 수 있다.

(5) 사용한 벼루는 미지근한 물로 깨끗이 씻어 말려서 보관하고 먹은 습기에 약하므로 예전에는 재속이나 밀랍에 찐 다음 보관하였으나 또 다른 방법으로는 파라핀을 녹여서 입힌 후 사용할 때마다 조금씩 베어내어 사용하면 갈라짐을 방지할 수 있다.

(6) 초 뜨는 순서로는 안부(顔部)부터 시작하여 전신(全身), 의답(椅踏), 호피(虎皮) 순으로 그려간다. 이때 견에 불순물이 묻지 않도록 면장갑을 착용한다.

(7) 선의 굵기 변화에 따라 용도에 알맞은 면상필을 여러 개 준비하여 적당한 붓으로 그리되 안정된 자세를 취해 호흡을 고르고 손에 힘을 주지 않고 붓을 자연스럽게 잡아 흔들임이 없이 그려야 한다.

(8) 안면 부분의 선은 대자에 먹을 섞은 색선으로 긋고 그 외의 부분은 먹으로 알맞은 농도로 선묘하되 채색의 농도를 생각하여 먹의 농도를 잘 조절하여 그려야 한다.

(9) 직선을 그릴 때는 흙이 파인 자를 이용하여 붓과 유리봉을 함께 쥐고 흙 파인 곳에 유리봉을 대고 붓을 미끄러지듯 선을 긋는 골 긋기 기법을 사용하면 손쉽게 그릴 수 있다.

(10) 원화본의 선묘 특징에 따라 중봉으로 그리되, 중봉에 너무 집착하여 경직된 선이 되지 않도록 주의하면서 능숙하게 그린다.

21) 순지에 기름막이 형성된 유지는 교반수층이 되어 있는 견과 같은 효과를 갖고 있어 선긋기와 선염 하기에 적합하다.

22) 우리나라는 충남보령의 남포석과 충북진천의 상산자석이 유명하고 질 좋은 벼루는 봉망(鋒網)이 미세하고 균일하며 물이 쉽게 마르지 않으며 색상과 모양이 아름다워야 한다.

23) 于非闇, 『中國顔色の研究』, (華正書局有限公司, 1995), p.32.

研墨の水最好是用帶苦澀味, 含鹹性的井水.

2) 색표 제작

임포채색하기에 앞서 오랜 세월 속에서 변색 되어진 원화의 색을 눈으로 확인하기가 어려운 점을 감안하여 정확한 색을 표현하기 위해 각 부분에 알맞은 색을 색표와 부분화로 제작하여 원화에 사용되어진 안료를 비교하며 유추해본다. 초상화에 사용되어진 안료를 세밀하게 관찰하고 이해하여 현재 시중에서 구입할 수 있는 안료의 종류를 알아보고 가장 적합한 것을 사용해야 한다. 이때 사용하는 재료는 원화와 같은 것을 사용해야 한다. 예전에 사용한 물감은 대부분 자연에서 채취해 색소를 추출하거나 가공하여 얻어진 천연 물감으로 기본색은 많지 않으나 입자의 정도에 따라 농담이 달라진다. 천연물감은 원료에 따라 광물성, 식물성, 동물성 등으로 분류하며 크게 안료와 염료로 구분 되어진다. 안료는 흙이나 광물을 빻아서 만들며 염료는 동식물의 색소로 나무의 수지(樹脂)나 벌레에서 얻으며 식물의 열매, 뿌리, 줄기, 잎 등을 즙으로 짜거나 끓여서 우려내는 것도 있다. 이러한 색의 종류와 성분에 대한 지식을 갖고 초상화의 특징을 파악하고 기법을 이해하면 작품 제작 시 문제점을 최소화 시킬 수 있다.

(1) 물감의 종류(種類)

물감의 종류는 소재(素材)의 상태에 따라 가루로 된 것, 막대모양으로 만든 것 등으로 구분지을 수 있다.

① 석채(石彩)

천연 광석이나 광물을 가루로 만든 천연석채와 천연의 백색안료인 수정가루나 방해석에 착색하여 만든 것과 인공적으로 착색한 규산질의 분말과 금속화합물을 합성시켜 구워 만든 인공석채가 있다. 천연석채는 종류에 따라 유독성(有毒性)이 있으며 산출량이 적거나 나오지 않는 것이 있어 구입하기가 어려운 색이 있지만 인공적으로 만든 것은 약품의 배합에 따라 다양한 색을 얻을 수 있어서 색채표현이 훨씬 자유롭고 천연석채에 비해 입자 크기가 비교적 일정하고 불순물도 적어서 다루기가 용이하다.

천연석채는 입자 모양과 크기의 차이, 또는 불순물의 혼입(混入) 여부에 따라 아름다운 색을 표현할 수 있으며 입자의 크기에 따라 10단계로 나누어 호수가 올라 갈수록 입자가 곱고 색이 연하여 가장 미세한 것을 백(白)이라고 한다.²⁴⁾ 또 연소(燃燒)시킬 수 있는 것도 있어서 구우면 짙은 색을 얻을 수 있으나 주사종류를 태우면 매독가스가 배출되어 위험하므로 주의해야 한다.

24) 東京藝術大學大學院文化財保存學日本研究室, 『日本畫の傳統と繼承』, (東京美術, 2003), p.24.

천연석채와 인공석채는 모두 같은 방법으로 이용하여 다음과 같은 방법으로 사용한다. 안료를 접시에 담고 불순물을 제거하기 위해 물을 넣어 섞은 후 그 물을 따라 버리고 건조시켜서 적당한 아교물을 넣고 잘 개어서 사용한다.

② 봉채(棒彩)

안료나 염료를 아교물에 혼합하여 막대모양으로 만들어서 건조시킨 것으로 다른 물감에 비해 간편하게 사용할 수 있다. 사용할 때는 미지근한 물을 사용하면 찌꺼기가 생겨나지 않으며 물에 빨리 용해되어 선명한 색을 얻을 수 있으므로 접시에 미지근한 물을 넣고 사용할 양만큼을 먹처럼 갈아서 거름천을 이용해 걸러내면 깨끗한 물감을 얻을 수 있다.

갈고 난 후에는 반드시 수분을 제거하여 건조시키면 균열이 생기는 현상을 방지할 수 있으며 둥근 모양으로 갈아서 사용하면 다음 사용 시 찌꺼기가 떨어지는 것을 막을 수 있다. 습기에 약하여 보관할 때는 건조한 곳에 보관하되, 겉에는 랩으로 싸서 보관하면 사용할 때 손에 묻지 않아서 좋다.

③ 수간안료(水干顔料)

황토나 주토의 원료를 잘게 부수어서 불순물을 제거하고 물에 수비하여 정제한 것을 열을 가하거나 다른 색을 혼합하여 다시 물로 여러 번 수비하여 침전된 것을 건조시켜 만들어진 것을 분채라고도 한다.²⁵⁾ 입자가 가늘고 불투명하며 칠하기가 쉽고 혼색이 가능하다. 석채와 같이 아교를 사용하지만 석채와 다르게 입자가 보이지 않으며 얇는다. 비교적 쉽게 얻을 수 있는 물감으로 색상에 따라 그 종류가 매우 다양하다.

(2) 색의 종류(種類)와 성분(性分)

자연에서 얻을 수 있는 것과 인공적으로 얻을 수 있는 것으로 구분할 수 있으며 이것은 재료의 특성에 맞게 안료와 염료로 나눈다. 안료에는 천연 안료와 합성 안료로 고화에 사용된 합성 안료는 은주(인공주사)와 연분, 동록 등 몇 가지를 제외하고는 거의 대부분이 천연안료이다.²⁶⁾ 천연 안료는 입자가 굵고 크기가 불규칙하고 불순물을 완전히 제거하지 못하나 이 때문에 독특한 아름다운 색감이 나타난다. 염료로는 대부분 식물성으로 식물에서 채취하며 동물성은 양홍(羊紅)으로 우리나라에서는 생산되지 않는다. 염료는 광선에 탈색 될 우려가 있고 습기에 약하지만 서로 다른 색을 섞어서 쓸 수 있어 다양한 색을 나타낼 수 있다.

25) 朴完用, 『韓國 彩色畵 技法』 (재원, 2002), p.40.

26) 鄭鍾美, 『우리 그림의 색과 칠』 (학고재, 2001), p.38.

① 합분(蛤粉)

흰색 안료로 고대 회화에서 대표되는 안료로 합분(蛤粉,) 진주분(珍珠粉)이라고도 한다. 탄산석회와 인산석회가 주성분으로 성분이 염기성 탄산염인 연분(鉛粉)과는 다르다. 합분은 “풍화시킨 대합 중 껍질이 두껍고 단단하며 입 부위가 자홍색을 띤 대합을 골라 약한 불에 구우면 석회질로 되는데 이것을 세밀하게 갈아서 물을 넣으면 생석회에서 소석회로 변하는데 이것에 아교를 섞으면 색이 영원히 변하지 않는다²⁷⁾”고 한다. 이런 방식으로 만들어진 합분의 선별은 합분의 등급을 결정하는 중요한 공정으로 최고급의 합분은 손바닥 크기의 굴의 윗덮개만으로 만들어진 것이다.²⁸⁾ 합분은 중국이나 우리나라에서도 중요한 채색재료로 사용되나 일본의 경우에는 합분을 호분(胡粉)이라고 부르며 훨씬 폭 넓게 사용하여 합분으로 시작하여 합분으로 끝난다고 할 정도로 일본에서의 합분의 쓰임은 일본화의 재료에서 없어서는 안 되는 채색재료로 가장 중요한 색이다. 연분은 고대 중국에서 화학적으로 만든 안료로 입자가 곱고 피복력이 좋아서 과거에는 여자들의 화장품인 파우더로 사용하기도 했다. 그러나 습기에 약해 일정한 시간이 흐르면 흑색으로 변하는데 이러한 현상을 흑변현상이라 한다.

② 주사(朱砂)

진사(辰砂)라고도 하며 적색 광물질 안료로 주요성분은 유화수은으로 석회암 속에서 생기며 선명한 주황 또는 주홍색을 띤다. 입자가 가늘수록 색이 연하고 은폐력²⁹⁾이 강하며 산지는 중국의 호남(湖南), 귀주(貴州), 사천(四川)지방에서 산출되며 그중 표면이 거울과 같이 빛나고 매끄러운 모양을 한 경면주사(鏡面朱砂)가 가장 좋다. 기원전부터 인공적으로 만든 화학안료인 은주(銀朱)는 수은과 유황을 결합시켜 제조되었다고 전한다. 고대화가들이 언급한 질 좋은 주사의 선택에 관한 내용을 보면 명나라의 송응성(宋應星)은 천공개물(天工開物)에서 “광명(光明), 전두(箭頭), 경면(鏡面)등의 사(砂)의 가치는 수은의 3배에 달하며 따라서 주사의 질을 구분할 수 있다”고 말했으며 청나라의 추일계(鄒一桂)의 소산화보(小山畫譜)에는 “경면사(鏡面砂)가 제일 좋은 주사(朱砂)라고” 하였고 청나라 책랑(沚朗)의 “회사쇄언(繪事瑣言)에서는 주사는 깨끗하고 맑은 것을 선택해야 하는데 맑지 않은 것은 철이 섞여 있고 맑지 않은 것은 방사소련(放土燒練)를 제대로 하지 않아 수은이 섞인 것은 색이 살아있지 못하여 자색을 띠고 선명하지 않으므로 선홍색의 광택이 있는 것만 취하여야 한다”고 하였다. 또한 개자원화전(芥子園畫傳)에서는 “화살머리모양(箭頭形)을 쓰는 것이 제일 좋고 다음은 부용괴(芙蓉塊)필사(疋砂)이다”라고 하였다.³⁰⁾ 이렇듯이 주사는 색

27) 于非闇, 前掲書, p.7.

28) 東京藝術大學大學院文化財保存學日本研究室, 前掲書, p.28.

29) 물감을 칠했을 경우에 밑색이 보이지 않는 것을 말한다.

30) 于非闇, 前掲書, p.47.

이 선명하며 표면에 광택이 있는 것이 질 좋은 주사임을 알 수 있다. 또한 주사를 연표(研漂)하면 다양한 색을 얻을 수 있는데 책랑(沓朗)은 “선홍색으로 광택 있는 것을 골라 씻어서 말린 다음 유발에 넣어 세밀하여 날아 갈듯이 갈아서 아교물(膠水)을 약간 넣고 따뜻한 물로 수비(水飛)하여³¹⁾ 주면 거친 것이 남는다. 다시 갈아 여러 번 수비하면 자색의 찌꺼기가 남는데 이것은 버린다. 처음 수비한 것이 표(標)이고 표 위에 떠 있는 것이 기(炁)이다. 기는 버린다. 선후로 수비한 것을 3층으로 만드는데 대략 청록의 방법과 같다. 그 양이 많으면 사발을 사용하고 적으면 접시를 사용한다”라고 하였다.³²⁾ 주사를 은박이나 은분과 함께 사용하면 유화수은이 유화은으로 변해 검게 되므로 주의해야 한다. (도판16)

③ 석청(石靑)

석청의 남동광과 청금석에서 얻을 수 있으며 남동광의 성분은 염기성 탄산동으로 공작석과 섞여있다. 청금석은 군청색, 또는 울트라마린 블루로 라피스 라줄리(lapis lazuli)로부터 얻는다. 우리나라는 석청을 삼국시대에 중국으로부터 전해졌으며 천연 안료로 변하지 않는다. 개자원화전(芥子園畫傳)에서는 “석청은 마땅히 매화편의 일종을 써야 하는데 그 모양이 비슷하여 얻어진 이름”라고 하였다.³³⁾ 석청은 종류에 관계없이 모래나 흙의 함량이 적고 색이 아름다우며 선명한 것이 좋으며 연표하여 다양한 종류의 색을 얻을 수 있다. 방법은 주사와 같으며 수비하여 얻어진 것은 반드시 출교(出膠)³⁴⁾해야 하는데 아교가 완전히 제거되지 않으면 안료에 광택이 없어 선명하지 못하다. 석청을 열에 가하면 구워진 정도에 따라서 질은 색을 얻을 수 있으며 이런 방법은 천연 안료만 사용 할 수 있다.

宋應星, 『天工開物』. 光明, 箭頭, 鏡面等砂, 其價重于水銀三倍, 故擇出爲朱砂貨齋.

鄭一桂, 『小山畫譜』. 朱砂以鏡面砂爲上.

沓朗, 『繪事瑣言』. 選砂惟要明淨, 不淨則夾鐵, 不明恐是方士燒煉之餘. 亦有一種妙過者, 色紫而不鮮, 久則變黑, 又有取, 過天硫 水銀者, 色亦無神, 俱不宜用. 惟擇其鮮紅而有光彩者.

『芥子園畫傳』. 朱砂用箭頭者良, 次則芙蓉正砂

31) 안료에 아교물로 갠 다음 따뜻한 물을 붓고 안료의 비중에 따라 뜨고 침전하는 원리를 응용하여 색을 분리하는 방법이다.

32) 于非闇, 前揭書, p.50.

沓朗, 『繪事瑣言』. 擇其鮮紅而有光彩者, 洗過晒乾, 碾入搗鉢, 乾乳至細, 欲栩栩然飛出. 則用膠水少許, 兼以溫河水飛之, 飛下者粗也. 再乳再飛, 至紫色者, 脚也. 脚去之. 先飛下者爲標. 浮於標上者, 炁也. 炁, 棄之. 先後飛下者作三層, 大率與青綠同. 多者用碗. 少者用碟.

33) 『芥子園畫傳』. 第一冊, p.83.

石靑只用宜所謂梅花片一種, 以其形以故名.

34) 따뜻한 물을 넣어서 아교를 제거하는 방법으로 여러 번의 과정을 통해 반드시 깨끗하게 제거해야 한다.

④ 남(藍)

질은 남색으로 유기물성식물염료로 염료 중 가장 먼저 사용한 염료이다. 인디고(indigo), 화청(花靑)이라 하며 마디풀과에 속하는 한해살이풀로 여름철에 얻을 수 있는 염료이다. 순수한 우리말로 쪽이라고 부르며, 쪽은 남색을 의미하는 푸른색이다. 쪽은 변이성 건염염료(變異性建染染料)로 그 자체로서는 물감으로 사용할 수 없으며 쪽물을 우려내어 석회(石灰)와 잿물에 혼합시켜서 색소를 추출하여 물감으로 사용한다. 쪽물을 얻기 위해서는 생잎의 즙액을 내어 이용하거나 쪽물에 알칼리성 수용액을 넣어서 발효시켜 이용하는 방법이 있다.³⁵⁾ 쪽물에 석회를 넣고 저어서 생긴 거품을 청대(靑黛)라하고 석회에 달라붙어 가라앉은 색소를 남전(藍澱)이라고 부른다. 이렇게 얻어진 남전을 곱게 갈아 놓은 다음 아교를 섞어 놓아두었다가 위에 떠오르는 맑은 것을 따라내면 이것이 좋은 쪽색이다³⁶⁾. 쪽색은 색이 선명하며 아름답고 다른 색과 함께 섞어서 간색(間色)을 만들거나 주색(主色)으로 많이 사용한다.

⑤ 석록(石綠)

공작석에서 얻을 수 있으며 주성분은 염기성 탄산동으로 독성이 있다. 광석에 질고 열은 무늬가 동심원모양(同心圓形)으로 배열되어 마치 공작 깃털과 같아서 공작석이라 부른다. 현재의 산지로는 아프리카에서 가장 많이 생산되며 질 또한 우수하다.³⁷⁾ 개주학화편(芥舟學畫編)에서는 “석록은 모래양이 적고 색이 깊고 푸른색이 좋다” 하였으며 화사쇄언(繪事瑣言)에는 “석록은 대체로 색이 밝은 것이 좋으며 그 형태가 두꺼비 등처럼 생긴 것이 좋은 것이다”라고 하였다.³⁸⁾ 그러나 현재의 질 좋은 석록과 석청은 구하기 어렵다. 그러므로 질 좋은 석록을 얻기 위해서는 공작석을 구하여 석청과 같은 방법으로 연표(研漂)하되 석청처럼 반드시 아교를 깨끗이 제거하지 않아도 된다. 연표하여 얻어진 석록을 수비하여 두록(頭綠,) 이록(二綠), 삼록(三綠), 백록(白綠)으로 나눌 수 있다. 입자가 거칠며 맨 아래에 가라앉은 것을 두록이라 하고 입자가 가장 가늘고 색이 연한 것이 백록이라 한다. 열을 가해 구우면 질은 녹색을 얻을 수 있으며 불변의 색이다. (도판17)

⑥ 등황(藤黃)

식물성 황색 안료로 독성이 있다. 열대 식물인 해동나무에 껍질에 구멍을 내면 교질(膠質)의 노란 액체가 흘러나오는데 이것을 대나무 통에 받아서 가운데에 공간을

35) 金在弼, 李廷鎮, 『韓國의 天然染料』 (서울대학교출판사, 2003), p.78.

36) 于非闇, 前揭書, p.9.

37) 蔣采蘋, 『中國畫材料應用技法』 (上海人民美術出版社, 1999), p.17.

38) 于非闇, 前揭書, p.49.

沈宗騫, 『芥舟學畫編』. 石綠以少沙而色深翠者爲佳.

汪朗, 『繪事瑣言』. 石綠總以色翠者爲佳, 其形以蝦蟆背爲貴.

두어 말리면 원형 모양으로 되는데 이것을 필관등황(筆管藤黃)이라 한다. 등황은 베트남(越南) 산이 가장 좋고 월남의 월(越)자를 약자로 하여 월황(月黃)이라고도 부른다.³⁹⁾ 뜨거운 물을 사용하면 선명도가 떨어지며 소량을 사용할 때는 붓으로 문질러서 사용한다. 황색 염료로 한약재인 치자는 한약방에서 구입할 수 있으며 껍질을 제거한 다음 달여서 얻은 물에 아교를 섞어 사용하는데 등황 대신 사용할 수 있다.

⑦ 연지(藤脂)

연지는 심홍색(深紅色) 유기물 염료로 홍화(紅花), 천초(茜草), 자초(紫草)로 합하여 만든 것으로 고대에는 화장품으로 사용하였다.⁴⁰⁾ 산지로는 중국의 광둥(廣東), 복건(福建), 항주(杭州) 등에서 산출된다. 연지로 채색한 붓이나 손에 묻게 되면 그 색이 물들어 빠지지 않으나 연지로 그린 그림은 오랜 시간이 흐르면 퇴색되어진다. 연지를 대체할 수 있는 양홍(洋紅)은 동물성 염료로 중남미 선인장에서 사는 coccus cacti라는 연지벌레를 말려서 유출한 붉은 색소를 솜에 침투시켜 단반(丹盤)모양으로 만든 것인데 이런 형태로 만든 것은 그림물감으로 수송하기 위해서이다.⁴¹⁾ 색이 고우며 연지를 함께 사용하면 색이 더욱 선명하고 아름답다.

⑧ 대자(代赭)

그림에 쓰는 대자는 자석(赭石)에서 나오며 자석은 적철광(赤鐵礦)에서 산출 된다. 산지는 중국 산서성에서 생산되며 좋은 자석을 고르는 방법을 소산화보(小山畵譜)에서는 “자석은 황갈색으로 선명한 것이 좋으며 철색이 나는 것은 하등품으로 질이 연하여 갈아 낼 수 있는 것을 선택하여야 한다.”고 언급했다.⁴²⁾ 또한 대자제조방법은 자석덩어리를 곱게 갈아서 대나무 통에 아교물을 넣고 끓인 다음 말리면 질고 열은 색으로 분리되는데 철 성분을 제거하고 걸러내면 위층은 황색을 띄며 가운데층이 대자이며 맨 아래층의 것은 암홍색으로 이것을 고대 화가들은 철주(鐵朱)라고 부른 것이다. 명·청 이후에는 대자에 먹을 섞은 것으로 대신 하였다.⁴³⁾ 대자는 투명한 안료로 피복력이 좋고 채색 시 중요한 중간색안료로 널리 쓰이며 변하지 않는 안료이다.

⑨ 먹

먹은 그을음을 원료에 아교와 향료를 첨가한 것으로 흑색의 안료이다. 중국의 먹은 당묵(唐墨), 일본의 먹은 화묵(和墨)이라 한다. 그을음의 채취하는 재료에 따라 호칭을 달리 하는데 노송을 선택하여 송진을 제거한 소나무를 태워서 굳혀서 만든 송연

39) 于非闇, 前掲書, p.8.

40) 蔣采蘋, 前掲書, p.22.

41) 東京藝術大學大學院文化財保存學日本研究室, 前掲書, p.25.

42) 于非闇, 前掲書, P.48.

43) 于非闇, 前掲書, P.64.

묵(松烟墨)과 식물유를 태워서 굳혀 만든 유연묵(油煙墨)이 있다. 오래된 먹이 좋다고 하지만 오래된 먹은 아교의 성분이 변질되므로 너무 오래 된 먹은 좋지 않다. 좋은 먹은 맑고 깨끗한 느낌의 색으로 손으로 만져 섬세하고 부드러우며 냄새가 역하지 않고 갈 때 마찰 소리가 나지 않은 것이 좋다. 고대로부터 사용하였으며 오랜 세월이 흐른 뒤에도 퇴색하거나 변화되지 않으며 일광 혹은 열의 자극 속에서도 흑색을 유지한다. 종이나 견에 그려도 섬세하여 강한 응집력과 부착력을 가지고 있어 들뜨거나 떨어지지 않는다.

⑩ 금(金)

금속성 안료로 소량의 금을 얇게 전연(展延)하여 만든 금박(金箔)과 이러한 박을 가루 형태로 만든 금분(金粉)이 있다. 금박에는 금박, 청금박(靑金箔), 수금박(水金箔)이 있으며⁴⁴⁾ 사용하는 방법으로는 이금(泥金), 타금(打金), 쇄금(灑金)으로 이금법은 접시에 금박을 넣고 아교를 섞은 다음 손가락으로 금박을 문질러서 고운 진흙 상태로 만들어 사용하며 타금법은 종이나 견위에 구도를 그린 후 그리지 않는 공백 부분에 금지를 얹어서 채색하는 방법이다. 쇄금법은 제지할 때 사용하는데 번거로워서 그림에는 사용하지 않는다.⁴⁵⁾ 우리나라에서는 주로 이금법을 사용하였다.

(3) 색표 만들기

채색하기에 앞서 색표 및 부분도를 제작하여 원화에 채색되어진 색이나 기법 등을 유추해 볼 수 있다. 색표를 만들 때는 임모에 사용되는 견과 같은 바탕을 준비하고 종이테이프로 칸을 나누어 칸마다 서로 다른 색을 칠하여 원화의 색과 비교해본다. 원화 견의 상태와 물감의 색이 얼마나 산화되고 변색 되었는지를 추측하여 현재의 상태의 모습이 아니라 그 당시의 완성된 모습을 상정(想定)한 색으로 선택하여 색표와 부분도를 여러 개를 제작해 비교할 수 있도록 준비해 둔다. 이렇게 제작된 색표와 부분도는 원화를 임모할 때 중요한 자료가 되므로 어떠한 색과 기법을 이용하여 표현하였는지를 상세히 기록해 놓고 이를 기본으로 하여 채색한다.(도판18~27)

3) 설색 (設色)

준비물

44) 금박(金箔)은 순금(24k)이고 청금박(靑金箔)은 금75%와 은25%를 합금(18k)한 것이며 수금박(水金箔)은 금58.59%에 은41.4%를 합금한 것을 말한다. 蔣采蘋, 前掲書, p.29.

45) 鄭鍾美, 前掲書, p.129.

채색접시, 채색안료, 채색붓, 아교, 백반, 먹, 벼루, 물통, 면봉
 핫플레이트, 국자, 자, 유리봉, 면장갑, 핀셋, 대나무스푼

채색하기 전에 채색에 사용되는 재료와 용구를 알고 용도에 알맞은 것을 준비하면 채색의 효과를 높일 수 있다. 즉, 붓은 쓰임에 따라 성질과 용도가 다르므로 안료를 채색하는 붓은 보통 길은 부드러운 양모와 허리힘이 좋은 족제비 털을 섞어서 만든 것을 사용하면 입자가 거친 안료를 채색할 때 좋다. 족제비나 오소리 털로 제작된 면상필은 붓끝이 가늘고 길어서 선 굵기가 적합하며 양모(羊毛)를 여러 개를 묶어서 만든 연필(連筆)은 면적이 넓은 곳에 사용하면 물감을 많이 흡수하여 채색하기가 편리하다.

아교는 안료의 입자에 접착력을 도와주는 역할을 하지만 농도가 너무 진하면 균열이 생기고 너무 적으면 떨어지기 쉽다.⁴⁶⁾

채색을 할 때는 먼저 그림의 뒷면(背彩)에서부터 채색하여 앞면(前面)에 색이 투영되는 배채의 효과를 이용하여 채색한다. 채색하는 방법을 당육여화보(唐六如畫譜)에서는 “삼반팔염(三盤八染)을 거쳐야 한다.”고 하였다. 이는 먼저 종이나 견위에 교반수를 칠하고 물감으로 세 번 정도 칠해준 다음 반수를 얇게 한 번 칠해준다. 다시 색을 여덟 번 정도 칠하고 반수를 칠해 완성해 주면 색채에 깊은 맛이 나며 풍부하여 오랜 세월이 흐른 뒤에도 색이 변하지 않고 박리현상이 일어나지 않는다는 의미로 색을 한번에 완성하고자 두텁게 칠하는 것보다 여러 번을 통해 천천히 칠해주면 고르게 칠할 수 있으며 심도 있는 색을 얻을 수 있다. 채색 순서는 안면부분에서부터 차례로 칠하며 밝은 색에서부터 어두운색 순으로 칠해준다.

(1) 배채(背彩)

① 백색

백색 안료인 합분(蛤粉)을 필요한 양 만큼 유발에 넣고 곱게 갈아서 아교물을 수저로 아주 조금씩 넣어 가면서 골고루 잘 배도록 손으로 문질러서 개어 놓는다. 반죽이 된 합분은 다른 접시에 놓고 물을 조금씩 넣으면서 문질러 녹여준다. 이때 물의 양과 아교농도를 확인해 부족한 듯 하면 다시 알맞게 첨가하여 조절한다. 녹인 합분은 잠시 놓아 둔 다음 굵은 입자가 들어가지 않도록 다른 접시에 윗물을 천천히 따라서 고운입자만을 사용한다. 합분을 사용한 원화의 부분을 살펴보면 관복의 안깃, 흉배의 바위를 제외한 모든 부분과, 신발, 호피의 가장부분에 채색되어져 있었으며 안면부분과 화문석의 바탕색은 분홍색과 옅은 갈색 기운이 도는 색으로 채색한다. 합분의 특징은 채색한 후 건조되면 건조전보다 밝아지므로 채색 전에 알맞은 농도를

46) 보통 안료에 쓰이는 농도는 10%로 준비하지만 기법과 재료에 따라 농도를 조절하여 사용한다.

조절하여 처음부터 두텁게 칠하지 않도록 반드시 주의해야 한다. 또한 합분과 물이 잘 섞일 수 있도록 칠할 때마다 매번 붓으로 잘 저어주면서 사용한다. 안면에 사용한 분홍색은 합분에 연지, 등황 대자를 적절히 섞어서 너무 붉은색이 되지 않도록 묽게 만든 다음 서너 번 정도를 반복하여 칠하면 고르게 채색할 수 있다. 화문석의 색은 합분에 옹황(雌黃)⁴⁷⁾을 조금 섞어서 아주 묽게 한 후 여덟 번 정도를 균일하게 채색한다. (도판28~29)

② 녹색

배채한 단령(團領)부분의 녹색은 석록(石綠)으로 인공석채를 사용하였다. 이는 천연석채에서는 적당한 색을 찾을 수 없어서 가장 비슷한 인공석채로 채색하였다. 석록은 사용하는 면적이 넓으므로 넉넉하게 준비해 부족하여 다시 구입 할 경우 사용 하던 색과 다를 수 있으므로 모자라지 않도록 준비한다. 접시에 인공석채(13번)를 덜어서 아교물(10%)을 조금 넣어 되직한 상태가 되도록 문질러 섞는데 아교가 석채에 고르게 섞워질 수 있도록 잘 개어 놓는다. 그런 다음 여기에 물을 첨가하여 다시 개어서 사용한다. 이때 아교의 농도가 너무 진하면 발색이 선명하지 않으며 농도가 너무 낮으면 박락(剝落)이 될 수 있으므로 주의해야 한다. 입자의 굵기가 거칠은 석록을 넓은 부분에 칠할 때 안료가 한 곳으로 고이기 쉬워서 천천히 채색하면 건조된 부분이 생겨 고르게 도포하기가 어려우므로 이런 점들을 주의하여 두텁게 네 번 정도 칠하면 고르게 채색된다. 사용하여 남은 석채는 앞에서 언급 했듯이(주32번) 뜨거운 물을 여러 차례 부어서 아교를 제거해 건조시켜 놓아야 다시 사용할 수가 있다. (도판30~31)

③ 청색

석청(石靑)으로⁴⁸⁾ 채색한 부분은 단령의 트임 부분, 화문석의 테두리, 흉배부분의 암석과 학정대(鶴頂帶) 등이다. 천연석채 석청(3번)으로 사용법은 석록과 같은 방법으로 칠하되 각 부분에 적당한 농도로 고르게 채색한다. 쓰고 남은 것을 보관할 때는 아교를 남김없이 제거해야 다시 사용할 때도 선명한 색을 얻을 수 있다.

④ 갈색 및 흑색

갈색은 봉채와 편채(片彩)로 된 대자(岱赭)를 사용한다. 봉채와 편채는 소량의 아교가 섞여 있지만 농도가 부족하면 아교물을 다시 첨가하여 사용한다. 학정대 서각부분의 황토색은 분채인 황토에 진한 아교물로 개어서 채색한다. 의갑의 질은 나무색 부분은 철홍(鐵紅)과 대자를 섞어서 네 번을 칠하고 다시 대자와 먹을 섞어 한번

47) 석황(石黃)에서 산출되며 황금석이라고도 부르며 귤홍색(橘紅色)을 띠며 독성이 있다. 연분이나 금에 혼합하면 색이 변질되거나 타버린다. 蔣采蘋, 前掲書, p.18

48) 현재 판매하는 중국산 천연석채는 숫자가 높은 것이 밝은 색으로 다섯 단계로 구분되어져 있다.

칠하고 가운데의 옅은 나무색 부분은 대자와 옹황을 섞어 다섯 번 정도를 채색해준다. 옹황과 대자를 묽게 섞어서 호피(虎皮)에 네 번 정도 선염해주고 오사모와 목화(木靴)의 검은 부분은 검은색 안료인 먹, 분채, 카본블랙을⁴⁹⁾ 적당한 비율로 진하지 않은 아교물에 섞어서 두 번 정도 채색한다. 검은색 안료는 입자가 미세하여 날리기 쉬우므로 화면과 거리가 있는 곳에서 조심스럽게 섞어서 사용해야한다. (도판32~33)

⑤ 붉은색

주사로 채색된 학정대의 가운데 장식부분은 밝은 주홍색을 띤 주사이다. 가루로 된 주사를 아교에 개어서 따뜻한 물을 붓고 저어서 천천히 따라 놓으면 고운 입자를 얻을 수 있다. 이렇게 얻어진 주사를 다시 수비하면 주홍색을 띤 주사를 얻을 수 있으며 석록과 같은 방법으로 갠 후 채색한다. 교의자는 짙은 자색으로 봉채로 된 연지를 갈아서 걸러낸 다음 먹을 섞어서 혼합한 후 두 번 정도 진하게 채색한다. 연지는 번지기 쉬운 염료로 건조시킨 후에는 반드시 교반수를 칠해야 번지는 현상을 막을 수 있다.

⑥ 금색

금색으로 칠해져 있는 학정대의 서각(犀角)은 금분을 사용하였다. 금분은 이금법으로 사용하였는데 우선 금분을 평평하고 넓은 접시에 따른 후 따뜻한 아교물(3%)을 조금 넣고 손가락으로 잘 개어준다. 작은 스푼을 이용해 아교물을 조금씩 넣어서 접시의 바닥에 전체적으로 바르는 것처럼 문질러서 퍼준다. 약한 불 위에 접시를 올려 놓고 수분을 완전히 증발시킨 후 여기에 뜨거운 물을 부어서 잘 녹인 다음 잠시 놓고 금분이 가라앉으면 불순물이 떠있는 윗물을 따라 버린다. 이런 과정을 여러 번 반복하면 광택이 살아있을 뿐만 아니라 아름다운 금색을 얻을 수 있다. 금니는 따뜻하고 아교농도가 적은 아교물에 녹여서 서각의 금색부분에 두 번 정도 빈틈없이 채색한다. 아교의 농도가 진한 것을 금니에 사용하면 고르게 칠하기가 어려우며 발색 또한 좋지 않다.

(2) 앞에서 채색하기

① 안부(顔部)

안면은 대자를 주조로 한 적갈색으로 대자, 쪽, 연지를 옅게 섞은 색으로 눈을 제외한 부분에 여러 번을 선염한다. 대자에 연한 먹을 섞어서 미륵(眉輪), 와잠(臥簪), 법령(法令), 누당(淚堂), 귀바퀴 등의 오목한 부분에 서너 번을 우려서 오목하게 들어가지 보이도록 묘사해 주고 이마, 양쪽광대뼈(顴骨), 양쪽 뺨(頰)부분에도 홍염(烘染)으

49) 천연 가스나 기름, 나무 등과 다른 유기물질이 부분적으로 산화하거나 탄화하여 형성된 여러 안료를 말한다. 鄭鍾美, 前掲書, p.128.

로50) 표현해주되 이때 맑은 물이 묻혀진 붓을 함께 사용하여 우려주면 자연스럽게 선염을 할 수 있다.

전신(傳神)의 요점은 눈동자를 그리는데 있으며 눈동자를 점정(點睛)이라 하여 점정을 그리는 일은 쉬운 것이 아니다.⁵¹⁾ 홍채(虹彩)는 우선 담묵으로 칠하고 외곽선은 굵고 짙은 선으로 그려주며 동공(瞳孔)은 농묵으로 점정(點睛)하여준다. 윗눈꺼풀(上眼瞼)의 선은 옅은 먹으로 여러 번 가필하여 깊고 선명한 눈매로 표현해준다. 흰자부분(鞏膜)은 합분으로 여러 번 선염해주고 붉은부분(결막반월주름)은 대자에 연지(臘脂)를 약간 섞어 옅게 선염하며 옅은 적갈색으로 상안검과 하안검의 안쪽에 살짝 우려서 음영을 표현한다.

입술은 대자로 윗부분을 채색하고 아래 입술은 대자에 연지를 섞어서 붉은 기운이 돌게 칠하고 옅은 대자로 두어 번 가필해 준다. 앞뒤의 관계에 따라 수염과 머리털에는 대자에 먹을 섞은 옅은 갈색으로 여러 번을 선염하여 우려준 후 합분선으로 가필하여 입체감 있게 표현해준다.

먹으로만 채색하면 광택이 나므로 사모의 질감을 표현하기 위해 배채에 사용한 검은색 안료로 세 번 정도 고르게 칠해주면 깊고 미묘(微妙)한 색을 나타낼 수 있다. 채색이 끝난 후에는 먹선을 그어서 오사모의 형태를 가필해주고 모정부에 있는 두개의 금장신구에는 금니로 묘사해준다.

채색을 마친 안면부분은 먹선과 색선으로 가필하여 부족한 부분들을 자연스럽게 입체감 있게 그려준다. (도판34~36)

② 녹포단령(綠袍團領)

단령은 짙은 녹색으로 봉채로 된 쪽(藍), 등황(藤黃)에 먹을 약간 섞어서 앞면에 비쳐지는 배채의 색을 고려하여 맑고 깊은 느낌이 나도록 채색한다. 그러나 짙은 색을 내기 위해 대자를 섞게 되면 뿌옇고 탁한 느낌이 나므로 주의한다. 봉채는 색의 종류에 따라서 각기 다른 접시에 갈아 걸러서 입자가 고운 것만을 사용하는데 미지근한 물을 사용하면 빨리 갈수 있으며 불순물도 적게 나온다. 이렇게 만든 것을 알맞게 혼합하여 전체적으로 네 번 정도를 고르게 칠한 다음 옅은 반수를 칠해 주면 다음 색을 칠할 때 고르게 채색할 수 있다.

다시 구름 문양을 피하여 두 번 정도를 채색하여 차이를 두고 채색이 완성되면 옷의 주름선에 먹으로 옅게 여러 번 선염하여 음영을 나타내어준다.

50) 사물의 외곽부분을 처리하여 돌출되게 표현하는 기법.

51) 송나라의 조희곡이 『동천청록집』에는 점점을 “사람이나 귀신의 생동함은 점정에 달려 있으며 생기 있게 그려 살아있음을 표현하되 화공들이 가공하지 않은 옷나무의 칠을 하는 것은 옳은 방법이 아니다. 반드시 먼저 눈동자를 그리고 등황으로 이를 메우고 약간의 먹을 더한다. 그 후 짙은 먹으로 진하게 점을 찍어 눈동자를 그리는데 이때 눈동자의 모양이 단순히 동그랗기만 하고 변화가 없어서는 안 된다. 이렇게 완성하여 눈동자가 덩어리처럼 보여서는 안 되며 이것이 바로 묘법이다.”라고 적고 있다.

트임 부분은 석청(4번)으로 한 번 칠해주고 구름문양을 피해 세 번 정도를 고르게 채색 한다 (도판37~39)

③ 흉배(胸背)

녹색바탕은 단령과 같은 방법으로 단령에 칠한 색보다 옅게 채색해준다. 학과 파도는 이미 합분으로 배채가 되어 있으므로 합분을 물개 갠 옅은 합분으로 네 번 정도 학(鶴)에 선염해주고 석록(4번)으로 학의 입 부분을 칠해주고 주사로 머리의 붉은 부분을 칠한다. 또한 학의 다리와 짙은 남색의 깃털은 지흑란(芷黑蘭)으로 채색하고 금니로 외곽선을 그려준다

파도는 옅은 합분으로 여섯 번 정도 칠해 학보다 약간 두텁게 채색하고 연지로 살짝 분염(粉染)해준다.

구름문양은 대부분 석채를 사용하여 바깥쪽을 밝은 색으로 칠하고 안쪽으로 갈수록 어둡게 칠하여 입체감 있게 묘사해준다. 붉은 구름은 주사(3번)을 두텁게 올린 후 연지에 주사를 섞은 짙은 색으로 가운데부분을 선으로 매우듯이 그려주며, 석청(3번)으로 푸른 구름문양의 밝은 부분을 칠해주고 쪽과 먹을 섞어서 어두운 부분은 묘사해준다. 녹색 구름은 석록(3번)을 살짝 구워서 칠하고 석록(1번)으로 가운데를 채색한 후 붓채로 짙은 녹색을 만들어서 덧칠하여 어두운 효과를 나타내준다. 연지에 쪽과 합분을 섞어 자색 구름을 칠한 다음 연지에 쪽을 많이 섞어서 가운데의 진한 부분을 채색하여 완성되면 합분으로 외곽선의 테두리에 선을 그려준다.

암석은 석청(4번)으로 우선 칠하고 지흑란으로 외곽에서부터 입체감 있게 선염하고 외곽선에 금선으로 마무리한다. 암석에 붙어 있는 영지는 연지에 쪽을 섞어서 칠하고 합분으로 선을 그은 다음 연지로 우려 주고 잎사귀는 석록(4번)으로 두 번 칠한다. 또한 암석 주변에 장식 되어있는 붉은색, 푸른색, 녹색부분에는 색의 명도에 차이를 주어 단계를 나타내어준다. 즉, 붉은색 부분은 주홍색 주사와 연지를 단계별로 조금씩 다르게 섞어서 채색하고 금니로 마무리 해주며 합분에 연지와 쪽을 섞어서 전체적으로 칠한 다음 석청(3번)으로 선을 그어서 단계를 나누어준다. 녹색부분은 주사와 분홍색으로 채색한 후 짙은 녹색으로 칠하고 석록(4번)으로 마무리한다.

(도판40~42)

④ 의담(椅踏)

우선 먹과 대자를 섞어서 나무결 무늬와 조각부분에 여러 번을 선염하고 다시 옅은 먹으로 무늬의 농담을 자연스럽게 묘사해준다. 조각이 새겨진 나무판은 대자와 옹황(雌黃)을 섞어서 밝은 느낌이 나도록 칠해주며 대자, 연지, 먹을 섞어서 어두운 나무색에 칠하되 너무 붉은 느낌이 나지 않도록 색의 비율을 조절하여 무거운 나무의 질감을 나타내어준다.

화문석에는 합분에 대자와 등황을 약간 섞어서 채색하고 자를 이용하여 대자로 가

로선을 그어준 후 합분으로 방향에 따라 규칙적으로 점을 찍어주고 주사, 등황, 석청, 먹으로 색점을 찍어서 위어진 모양을 묘사하고 가장자리는 석청(4번)으로 두 번 정도 균일하게 칠한다. (도판43~45)

⑤ 호피(虎皮)

대자와 등황으로 여러 번 우리듯이 선염해주고 먹으로 자연스럽게 검은 반점을 그려준다. 농묵으로 검은 반점위에 털의 방향에 따라 선을 교차하여 변화를 주어 생동감 있게 묘사해준다. 호피의 가장자리는 합분선으로 그려서 마무리한다. (도판46~49)

⑥ 교의자 및 목화(交椅子 및 木靴)

먹으로 나무결 무늬를 선염해주고 먹과 연지로 섞어 두 번 정도 칠해 짙은 자색으로 표현해준다. 목화는 합분으로 채색하고 대자로 바닥을 가볍게 선염해주며 오사모에 사용한 검은색 안료로 채색한 후 먹으로 가필하여 완성한다. (도판50)

완성된 작품에는 반드시 얇은 반수를 전체적으로 칠해서 배접할 때 안료가 떨어지거나 색이 번지는 현상을 일어나지 않도록 방지해야 한다.

3. 장황(粧潢)

채색이 완성되면 배접과 표장이라는 과정을 거쳐야만 비로소 하나의 작품으로 완성된다는 생각으로 표구의 과정을 이해하고 재료 등을 간략하게 살펴본다.

현재에는 표구(表具)라는 용어로 통용되고 있지만, 표구는 일본에서 사용하던 용어이며 우리나라는 한일합방 전후로 일본인들이 수집한 그림들을 표구하면서 쓰여지기 시작하여 지금은 널리 일반화 되었다. 표구라는 용어가 통용되기 이전에는 장황(粧潢)⁵²⁾, 장배(粧褙), 표배(表褙), 표장(表裝) 등의 용어가 사용되었으며 그 중에서도 장황이 가장 오래전부터 쓰여진 것으로 보인다.⁵³⁾

장황의 한자어의의를 살펴보면, 단장할 ‘裝’, 책 꾸밀 또는 염색할 ‘潢’으로 그뜻은 ‘황벽나무에서 추출한 염료로 종이를 염색하고 사용하여 책을 제작 한다’라고 풀이할 수 있다. 즉 장황이라는 의미는 책의 겉장 테두리 부분에 선을 돌리고 꾸미는 것을 뜻하며 이러한 꾸밈이 ‘권(卷),축(軸) 형태의 서화장식(書畫裝飾)을 의미하는 것으로 서화류를 꾸미는 뜻으로 사용되고 있는 것을 알 수 있다.⁵⁴⁾ 즉 장황은 완성된 서

52) 장황(裝潢)이란 말은 또 장황(粧潢)이라는 말을 쓰기도 하는데 조선후기에 사용한 용어로 우리나라에서만 사용하는 용어이다. 李珍嬪, 『朝鮮後期 書畫 粧潢 研究』 (弘益大學校 大學院 碩士學位論文, 2004), p.35.

53) 李圭景, 『五洲衍長箋散稿』 (明文堂刊, 1982), 卷三十一, p.887.

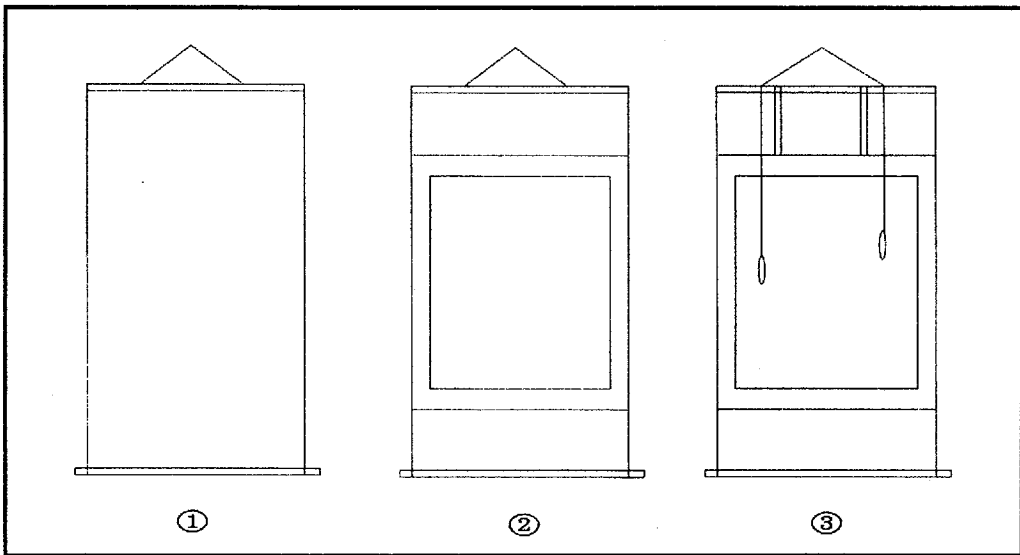
54) 李珍嬪. 前掲書, P6~8.

화(書畫)를 배접(裱接)하고 종이나 비단으로 외형에 장식하여 병풍(屏風), 족자(簇子), 첩(帖), 책(冊), 권(卷) 등의 다양한 형태로 제작되는 서화의 형식을 지칭하는 용어이다. 이러한 장황은 작품을 보호하고 보존하는 역할을 포함하며 아름답게 장식하여 작품의 예술성과 화격(畫格)을 높여주는 것을 목적으로 하고 있다.⁵⁵⁾

장황은 티벳에서부터 시작되었으며 불교의 전래를 통해 전파된 것이 통설로 인정되고 있다.⁵⁶⁾ 우리나라에는 언제, 어떠한 경로로 유입되었는지에 대한 기록을 발견할 수 없으나 고구려 때 중국에서 장황되어진 경문과, 병풍의 시효인 통병풍의 불화가 전래되면서 그 기술까지 받아들였을 것으로 생각 된다.

우리나라 기록상 장황이라는 용어는 안평대군(安平大君) 이용(李瑢)이 세종(世宗)24년(1442년)에 “소상팔경시권(瀟湘八景詩卷)”에서 처음 나타나 있으며 이후 어진(御眞)이모도감청의축(御眞移模都監廳儀軸, 1872년)과 어진도사등록(御眞圖寫騰錄) 등에서는 우리나라의 장황(粧潢)이라는 한자 표기는 중국과 일본의 장황(裝潢) 한자 표기와 다르게 표현하고 있음을 알 수 있다.⁵⁷⁾

임모한 이이장(李彝章)의 초상화는 조선후기 작품으로 조선후기의 족자 특징을 살펴보면 장황비단의 비율과 색상, 축, 유소 경연 등의 기타 장식 등에 따라 세 가지 유형으로 볼 수 있다. (도판51)



(도판51) 조선후기 족자의 장황 유형

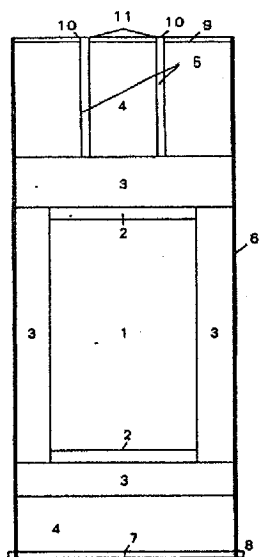
55) 李珍嬪, 前掲書, P85.

56) 李珍嬪, 前掲書, P85 재인용.

57) 高秀翹 「表具의 理解」 (江南出版社, 1995), p.15~16.

첫 번째 형식은 작품에 축과 끈만을 연결한 단순한 형식으로 민화류의 장황에서 볼 수 있으며, 두 번째 형식은 작품에 변(邊)을 둘러주고 상·하에는 윗단과 아래단을 연결해준 형태이며, 세 번째 형식은 두 번째 형식에 유소(流蘇)와 경연(驚燕)를 장식해준 형태이다. 두 번째와 세 번째의 형식은 조선전기부터 이어져온 유형으로 안정감 있는 비율과 조화를 보여주고 있는 형태라고 할 수 있다.⁵⁸⁾

이이장(李彝章) 초상화는 위 형식의 세 번째 유형으로 표구하여 각 부분의 명칭은 다음 도판과 같다.⁵⁹⁾ (도판52)



	한국	중국	일본
1	작품지		畫心
2		詩塘(錦眉)	一文字
3		上·下隔水	中緣
4	윗단·아래단	天·地頭	天地
5		驚燕	風帶
6	가윗단	通天小邊	明朝
7	족자본	軸杆	軸木
8	족자축	軸頭	軸
9	반달	天杆	標木
10	족자못	環	環
11	족자끈	條	軸紐

(기본형)

(족자의 세부 명칭)

족자 앞면의 표장상태를 살펴보면 배접지는 순지로 사용하고 비단은 민무늬비단을 사용하였다. 윗단과 아래단은 쪽물로 염색한 비단을 썼으며 결단에는 정향(丁香)과 오리나무 열매로 염색하였고 윗단의 경연에는 결단(상·하격수)과 같은 비단으로 사용하였다. 팽팽하게 당겨주는 족자축은 원형을 사용하고 윗단의 반달은 앞면이 평평한 반달형태로 표구하였다.

1) 풀

풀은 보통 전분이 많이 함유되어있는 쌀, 밀가루를 물에 넣고 끓여 만든 식물성 접착제로 풀의 중요성을 알고 좋은 풀을 작품에 사용해야 하는 것이 표구의 첫째 조

58) 李珍燾. 前揭書, P.89, 참고도판인용.

59) 한정희, 『옛 그림 감상법』 (대원사, 1997), p.27.

건이 되어야 한다.

좋은 풀이란 정분(淨粉)과정을 거친 식힌 풀로, 이를 사용하면 인장력을 떨어져서 작품이 말아 올라가는 현상 등을 방지할 수 있으며, 곰팡이가 잘 생기지 않을 뿐 아니라 화면의 변색을 막을 수 있고 작품을 수리하고자 할 때 작품에 무리를 주지 않고 안전하게 분리할 수 있다. 그러나 정분과정을 하지 않은 풀은 불순물이 많고 오랜 시일이 지나면 부패하여 작품에 곰팡이와 붉은 반점이 생기고 종이가 산화되는 현상이 생기게 된다. 또한 화학 풀에는 방부제가 들어있어 이런 풀을 사용한 표장물은 작품의 수명을 단축시킨다. 그러므로 좋은 풀을 사용하는 올바른 표장문화가 정착되어야 한다.

풀을 제조하고 보관하는 내용을 살펴보면 다음과 같다.

(1) 항아리나 플라스틱 통에 물을 3분의 2정도 채우고 밀가루(小麥粉)를 서서히 넣어준다.

(2) 밀가루가 저절로 가라앉도록 뚜껑을 덮어둔 뒤 2~3일 후에 저어주면 덩어리가 생기지 않고 쉽게 풀린다.

(3) 3~4일이 지난 후부터 냄새가 나며 끓어오르기 시작하는데 그대로 7~10일정도 완전히 삭을 때까지 둔다.

(4) 그 후 누렇게 뜬 지방과 단백질 등의 불순물(타한물)을 버리고 가라앉은 전분을 저어서 풀어준 뒤 다시 찬물을 부어가면서 저어주고 뚜껑을 덮어둔다.

(5) 2~3일 후 항아리의 물을 10분의 2정도를 떠서 버리고 가라앉은 전분을 주물러 풀어준 다음 저어가며 물을 다시 채워주고 2~3일 간격으로 물을 갈아준다.

위의 과정을 10~15회 이상 반복하면 밀가루의 색이 백색으로 변하여 전분이 밀으로 가라앉아 물이 맑으면 정분(淨粉)된 상태이다. 이렇게 만들어진 전분을 건조시켜 분쇄하면 가루로 보관할 수 있는데 정분을 할 때는 습하여 건조하기 힘든 여름철에는 피하는 것이 좋다.

(6) 정분된 전분을 건져내어 온수를 조금 부어 걸쭉하게 주물러서 풀어놓는다.

(7) 바닥이 두터운 냄비에 우선 물을 끓이고 불을 약하게 한 다음 전분을 조금씩 넣으면서 나무 주걱으로 한쪽방향으로만 계속 젓는다.

(8) 처음에는 끓어 주걱이 잘 미끄러지나 점점 되직해지고 시간이 지나면 다시 조금 끓어지면서 작은 기포가 생기고 풀에 윤기가 나며 백색을 띤다.

(9) 주걱을 들어올려 엷처럼 길게 실선으로 따라 올라오면 완전히 익은 풀로 이때 약간의 백반이나 방충 작용을 하는 한약재 등을 넣어서 끓이기도 한다.

풀을 오래 동안 보관하는 방법으로는 냉장고에서 보관하여 물을 자주 갈아주고 사용할 때마다 고운체에 걸러서 농도를 맞추어 사용하면 된다. 또 다른 방법은 가장 추운 소한이나 대한 사이에 잘 삭은 풀을 항아리에 담아 물을 조금 부어 한지로 밀봉하고 뚜껑을 덮은 다음 땅속에 묻고 1년에 한번씩 물을 갈아주면 여러 해 동안 쓸 수가 있다. 사용 시에는 곰팡이가 상층부에만 피어서 윗부분만 걷어내어 용도에 맞

게 사용하면 된다. (도판53~55)

2) 족자제작

족자 제작에는 삭힌 풀과 얇고 부드럽고 질 좋은 순지를 사용해야만 유연하게 제작할 수 있으며 작품에 손상을 줄일 수 있다.

두 번 배접을 하는 것이 기본원칙이며 1차 배접은 얇은 순지로 배접하고, 2차의 배접은 1차의 배접지 보다 조금 더 얇은 순지로 배접한다.

족자에 사용하는 풀은 되도록 묽은 풀을 사용하는데, 이는 작품이 접히거나 말아 올라가는 현상을 줄일 수 있으나 너무 묽게 되면 접성이 약해져서 접착이 잘 되지 않으므로 농도를 잘 조절해서 사용해야한다.

(1) 배접하기

작품에 사용할 배접지를 선택할 때는 잡티가 없고 표백이 덜된 순지를 골라서 준비한다. 건의 조직에 따라 종지와 풀의 농도를 다르게 해야 하며 배접지에 의해 작품이 생경한 느낌이 나지 않도록 염색하여 사용하기도 한다.

작품이 건일 경우에는 배접된 작품의 뒷면에 물을 뿌리면 수축이 증가되어 터질 수가 있으므로 반드시 주의해야 한다.

㉠ 1차 배접 (작품을 쟁틀에서 떼어서 배접할 때)

㉡ 먼저 아주 얇은 순지를 작품의 크기보다 크게 자른다.

㉢ 삭힌 풀을 고운체에 넣고 짊어서 물에 혼합하여 알맞은 농도로 만들어 준비한다. (도판56)

㉣ 작품을 앞면이 보이게 작업대 위에 자연스럽게 펼쳐 놓고 폭3cm정도의 종이를 작품의 가장자리부분에 붙여서 말려두고 지분이 일어나지 않는 양지계열의 흰색종이를 작품의 크기에 맞게 잘라서 물을 약간 뿌린 다음 먼저 붙여둔 종이 위에 풀칠한 후 붙인다. (도판57)

㉤ 배접지에 풀칠을 한쪽 방향으로 하여 들대로 배접지를 들어 올려서 작품에 오른쪽에서 왼쪽으로 배접해 간다. 이때 다짐술을 이용해 작품에 구멍이 나지 않도록 가볍게 두드려 다진 후 분무기로 물을 약간 뿌려준다.

㉥ 다시 문지름술로 가볍게 문질러 종이 부푸리기를 제거하면서 완전히 밀착시킨다.

㉦ 작품을 뒤집어 살포본 후 건조 판에 붙일 때 5cm×2cm정도 종이심지를 대어주고 건조판에 건조시킨다. 이때 종이심지를 살포시 들어서 그곳에 공기를 붙어 넣어서 건조판에 작품이 달라붙지 않도록 하며 수축 시 터지지 않도록 공간을 미리 확보해

준다.

② 2차 배접

㉞ 앞은 순지를 1차 배접지와 반대결로 작품보다 크게 자른다.

㉟ 폴의 농도도 1차 배접보다 약간 진하게 하여 배접한 후 뒤집어 종이심지를 대고 건조판에 붙여 통풍이 잘되는 그늘에서 서서히 건조시킨다. (도판58)

3) 회장(回裝)배접

작품변에 색지를 가늘게 오려서 작품과 비단을 이음매로 사용하여 포장하는 것을 지칭하여 회장이라 한다. 회장용 비단의 배접은 앞의 방법과 같으며 보통 세로 작품의 경우 결단의 넓이는 같게 하고 윗단과 아래단의 크기는 보통 6:4의 비율로 하지만 공간의 특성과 기호에 따라 변화를 줄 수도 있다.

4) 족자축(軸) 달기

족자의 뒷면에 반달과 축을 감싸서 접은 후 접히는 면에 송곳으로 표시하여 풀칠하여 붙인다. 이때 수평을 정확히 맞추어서 우는 현상을 방지한다.

완성된 족자의 뒷면은 깨끗한 양초를 옆으로 누어 족자의 뒷면에 문질러 칠해 습기의 흡수를 예방하고 반달에 족자못과 끈을 달아 마무리한다.

5) 족자보관과 마는 방법

족자를 마는 법에 대해 고반여사(考槃餘事)의 화전(畫箋)편에서는 “화폭의 테두리를 가지런히 맞추는데 주의를 기울려야 한다. 엉성하게 말아서는 안 되지만 힘을 주어 너무 단단히 마는 것도 좋지 않다. 회견(繪絹)에 금이 갈까 염려되기 때문이다.”라고 적고 있다. 즉, 적당히 말아서 족자끈으로 묶어준 후 보관 상자에 보관한다. 보관 상자는 오동나무가 좋는데 오동나무는 목재가 수분을 흡수, 방출하여 주위의 습도변화를 억제하고 내부의 습도를 일정하게 유지해주기 때문이다.

장황의 생명은 좋은 재료사용, 배접의 기술과 충분한 건조 등이 좌우된다고 할 수 있다. 그 중 건조기간은 한 계절정도 건조해야 하는데 요즘의 실정을 보면 작가들의 표구에 대한 인식이 부족하고, 표구사에서는 시간적, 경제적인 이유로 공정을 단순화시키고 저가의 재료를 사용하여 수요에 맞추어 속성으로 표구하고 있다. 이러한 현상은 작품에 미치는 장황의 중요성을 제대로 파악하고 있지 못하기 때문에 생기는 문제점으로 반드시 개선되어야 할 점으로 생각되어진다.

IV. 결론

이제까지 본고에서는 수남(水南) 이이장(李彝章) 초상화 임모과정을 소상히 다루었다. 이번 임모작업을 통해 견을 바탕재료로 사용함에 있어 견이 가진 특성을 잘 이해하는 것이 무엇보다 중요함을 새삼 확인할 수 있었다. 또한 석채를 재료로 사용하기 위해서는 재료마다 특성을 잘 이해하여 앞에서 언급한 것처럼 여러 단계의 세심한 사전 작업들이 필요하다는 것과 장황의 중요성을 체득하게 되었다. 또한 선배 화가들이 역점을 두어 묘사하고자 한 바가 무엇이었나를 되새겨보는 소중한 경험을 할 수 있었다.

무릇 대부분의 세상일은 시간의 강물 위에 놓고 보면, 과거와의 대화에서 출발하여 현재의 좌표가 설정되고 이에 기반 하여 미지의 미래를 모색하지 않는 것이 없다. 혹자는 과거가 더 중요한 것으로 주장하고, 혹자는 현재나 더 나아가 미래가 더 중요한 것으로 주장한다. 그러나 어느 한쪽의 의미를 과대평가하게 되면 편향적 결론에 이르게 될 것이다. 이러한 위험은 전통 진채화에 있어서나 근대 이전 초상화에 있어서도 역시 상존한다. 어떤 이는 현재에 만연하고 양적 우위를 점하고 있는 서양화에 비해 전통 진채화를 낡은 것에 집착하는 작은 물결로 폄하(貶下)할 수 있을 것이다. 또한 어떤 이는 사진에 비해 시간적 비용적 효율이나 답음의 정확도에서 경쟁력을 가질 수 없는 것으로 초상화를 치부할 것이다. 현재나 미래에 더 무게를 부여하는 이러한 입장에서는 전통진채 재료로 그려진 근대 이전 초상화를 대상으로 임모하는 작가들의 예술행위에 제대로 의미를 부여하기가 어려울 것이다. 그러나 기묘하게도 바로 이러한 세대가 전통에 대한 연구의 필요성을 더 강하게 조성하게 됨은 놀라운 일이다. 우리 문화 각 영역에서 전통의 중요성을 자각하고 재발견하려는 노력이 최근 들어 더욱 활발해지는 것은 우연적인 현상이 아닐 것이라고 본인은 확신한다.

진채(眞彩)는 채색화를 의미한다. 따라서 전통 진채화는 수묵화에 대한 이해뿐만 아니라 안료나 접착제 등 여러 재료에 대한 전문적인 이해를 필요로 한다. 진채화의 재료와 기법은 수묵화와 다르다. 수묵화 작업은 먹을 갈아서 재료로 사용하지만 진채화 작업은 본문에서 다룬 것처럼 주로 광물성 재료를 아교에 개어 종이나 비단위에 쌓듯이 그려나가는 것이다. 따라서 광물성 재료인 안료나 식물이나 동물성 재료인 염료로 이루어진 천연 재료에 대한 깊은 이해가 필수적이다. 그런데 이러한 이해는 이론과 과학적인 방법을 기반으로 하되 무엇보다 작가가 직접 재료를 다루어보고 시행착오를 하는 과정에서 하나의 실용적 체계가 잡혀가고 심화된다는 점을 잊어서는 안 된다. 현재 손쉽게 구할 수 있고 보편화된 서양 재료들로 창작행위를 하는 것도 중요하다. 뿐만 아니라 미래를 향해 새로운 기법을 개발하고 창작의 영역을 실험

해 나가는 것도 역시 소중한 일일 것이다. 그러나 이러한 모든 것들이 우리 선조들이 오랜 세월동안 축적해온 기량과 예술 경지를 튼튼하게 계승하면서 이루어 질 수 있다면 우리 문화는 뿌리 깊은 나무처럼 바람에 쉽게 흔들리지 않게 될 것이다.

참고 문헌

1. 著書

- 고수익, 『장황의 미학』, 동방연서회, 1999~2000.
——, 『표구의 이해 I』, 강남출판사, 1995.
권도홍, 『벼루』, 대원사, 1989.
김상철, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1999.
김영숙, 『한국복식문화사전』, 미술문화, 1999.
김재필 · 이정진, 『한국의 천연염료』, 서울대학교출판사, 2003.
박완용, 『한국 채색화의 기법』, 재원, 2002.
배재영 · 조용진, 『동양화란 어떤 그림인가』, 열화당, 2004.
신명호, 『조선의 공신들』, 가람기획, 2003.
안상성, 『초상화란 무엇인가』, 학문사, 1998.
이순애 · 정동수, 『한국의 전통 표구』, 청아출판사.
이승철, 『자연염색』, 학교재, 2001.
이창복, 『대한 식물도감』, 향문사, 2003.
정인승 · 한영선, 『개자원화전』, 유성출판사, 1976.
정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 학교재, 2001.
조선미, 『한국 초상화의 연구』, 열화당, 1994.
조용진, 『채색화 기법』, 미진사, 1992.
조효순, 『복식』, 대원사, 1989.
최완수, 『우리문화 황금기 진경시대2』, 돌베개, 2003.
한정희, 『옛 그림 감상법』, 대원사, 1997.

2. 論文

- 강관식, 「조선시대 후기 화원화의 시각적 사실성」, 『간송문화』 49호, 한국민족미술연구소, 1995
박소민, 「조선후기 초상화의 제작기법 연구」, 용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 1999.
손광석, 「조선불화제작기법 연구」, 용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 1998.
이상열, 「교반수법에 관한 연구」, 용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 1999.
이진희, 「조선후기 서화 장황 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

정혜진, 「십장생도 십곡병 임모 연구」, 한성대학교 예술대학원 석사학위논문, 2005.

조선미, 「한국초상화에 대한 화론적 접근」, 『미학』 7권, 한국미학회, 1981.

_____, 「조선왕조시대의 공신도상에 관하여」, 『미술사학연구』 151권, 한국미술사학회, 1981.

3. 中國著書

于非闇, 『中國顔色の研究』, 華正書局有限公司, 臺灣, 1995.

『明・清 肖像畫』, 天津人民美術出版社, 2003.

蔣采蘋, 『中國畫材料應用技法』, 上海人民出版社, 1999.

4. 日本著書

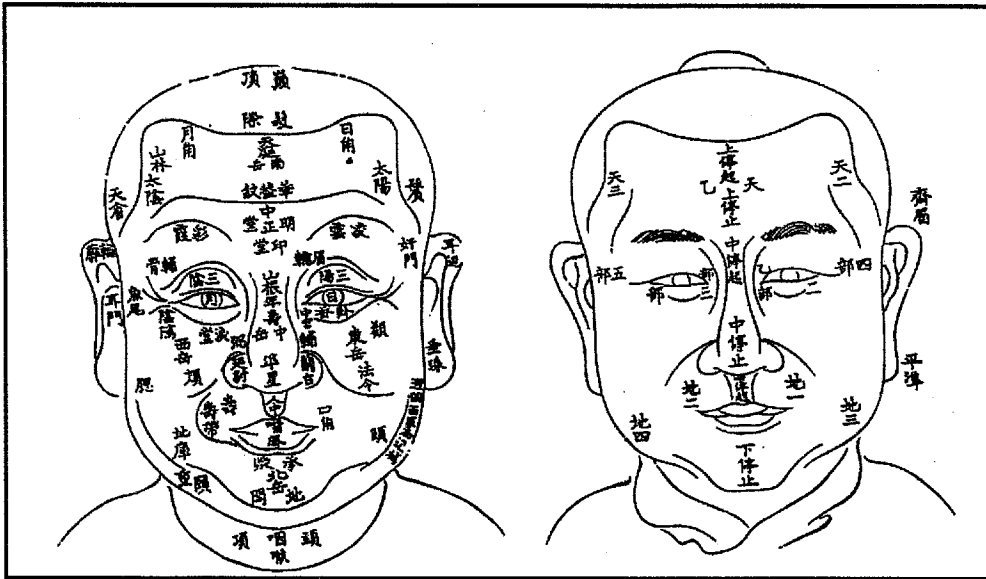
東京藝術大學 大學院 文化財保存學 日本研究室, 『日本畫の 傳統と 繼承』, 東京美術, 2003.

도판목록

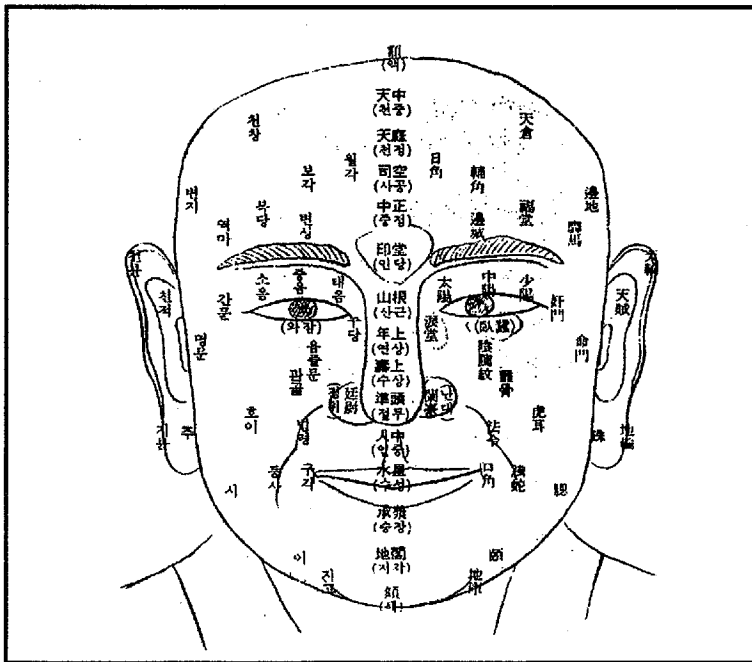
- 도판1. 골상관계도판
- 도판2. 주요부위명칭도
- 도판3. 교반수한 중국광둥(廣東) 견(×100)
- 도판4. 일본노방(×100)
- 도판5. 동대문시장 견(×50)
- 도판6. 교반수한 중국사천(四川) 견 (×100)
- 도판7. 150년 전의 명주(×100)
- 도판8. 쟁틀 모서리 부분
- 도판9. 완성된 쟁틀의 상태
- 도판10. 교반수 칠하는 과정
- 도판11. 유지초
- 도판12. 흉배 부분
- 도판13. 의답 부분
- 도판14. 안면 부분
- 도판15. 교반수한 견에 먹선을 그린 상태(×100)
- 도판16. 주사(朱砂) 원석
- 도판17. 공작석(孔雀石) 원석
- 도판18. 색표 앞면
- 도판19. 색표 뒷면
- 도판20. 안면 색과 검은색 안료의 색표
- 도판21. 배채한 안면 부분
- 도판22. 교의자 색표
- 도판23. 석록으로 세 번 배채한 앞면 상태
- 도판24. 의답의 먹선염 과정
- 도판25. 의답과 교의자의 부분 색표
- 도판26. 석록으로 배채한 단령 부분
- 도판27. 석록으로 배채한 단령의 앞면 색표
- 도판28. 합분으로 배채한 흉배
- 도판29. 화문석과 목화의 배채 상태
- 도판30. 석록을 한번 칠한 상태
- 도판31. 석록으로 단령을 배채한 상태

- 도판32. 배채한 호피색
- 도판33. 배채한 의담 및 교의자
- 도판34. 완성한 안부 부분
- 도판35. 완성한 수염 부분
- 도판36. 오사모의 채색 과정
- 도판37. 단령의 채색 과정
- 도판38. 석청으로 채색한 단령의 트임 부분
- 도판39. 음영을 표현한 옷주름 부분
- 도판40. 흉배의 채색 과정
- 도판41. 흉배의 구름문양 채색 과정
- 도판42. 완성한 흉배 부분
- 도판43. 먹선염 과정과 채색한 의담의 정면 부분
- 도판44. 먹선염 과정과 채색한 의담의 측면 부분
- 도판45. 완성한 화문석
- 도판46. 호피의 채색 과정
- 도판47. 완성된 호피 부분
- 도판48. 아래 호피의 채색 과정
- 도판49. 아래 호피의 완성 상태
- 도판50. 완성한 목화 부분
- 도판51. 조선 후기 족자의 장황 유형
- 도판52. 족자의 기본형과 세부 명칭
- 도판53. 일주일 된 풀
- 도판54. 곰팡이 핀 삭힌 풀
- 도판55. 삭힌 풀과 일반 풀의 상태
- 도판56. 체에 풀 찌기
- 도판57. 가장자리에 종이 붙이기
- 도판58. 완성된 2차 배접 상태
- 도판59. 수남 이이장상 〈水南 李彝章像〉
- 도판60. 아미타여래도 〈阿彌陀如來圖〉
- 도판61. 추일한묘 〈秋日閑猫〉

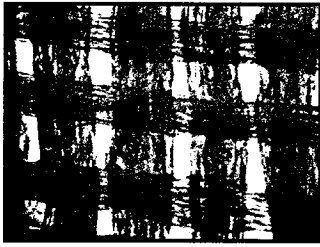
圖版



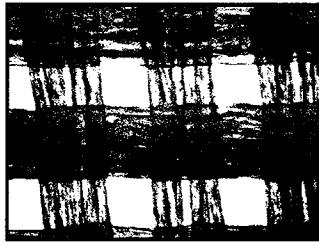
〈도판1〉 骨相關係圖版



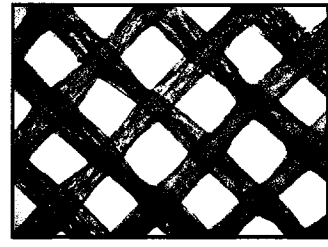
〈도판2〉 主要部位名稱圖



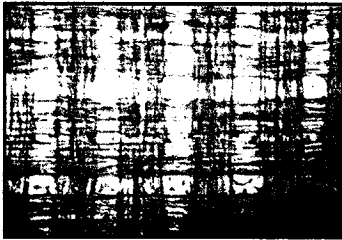
〈도판3〉 교반수한 중국광둥(廣東)
견(×100)



〈도판4〉 일본노방(×100)



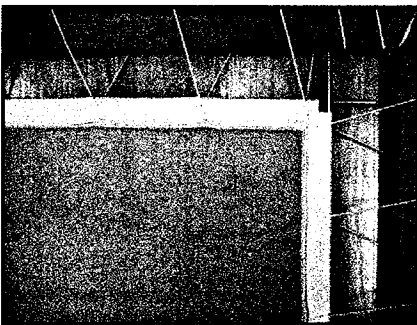
〈도판5〉 동대문시장 견(×50)



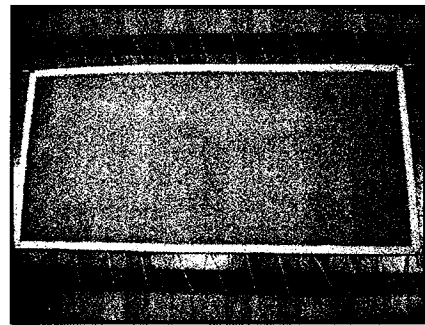
〈도판6〉 교반수한 중국사천(四川)견 (×100)



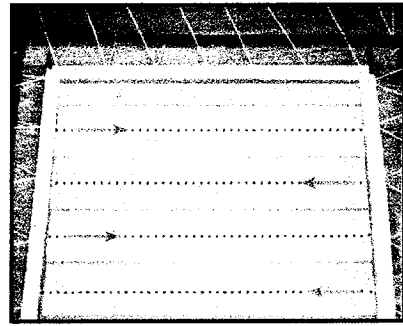
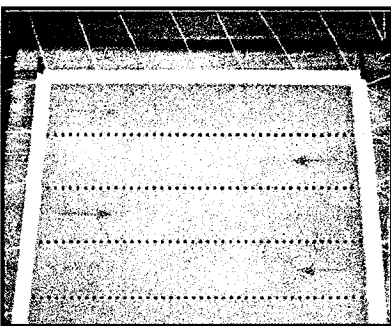
〈도판7〉 150년 전의 국산 명주(×100)



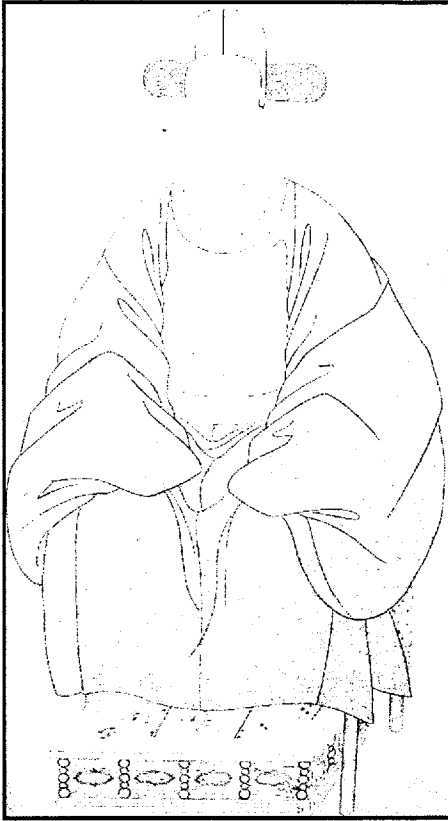
〈도판8〉 쟁틀 모서리 부분



〈도판9〉 완성된 쟁틀의 상태



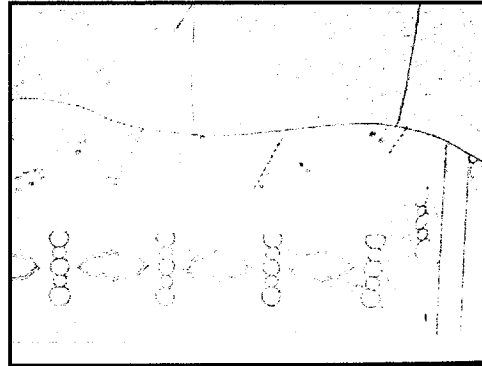
〈도판10〉 교반수를 칠하는 과정



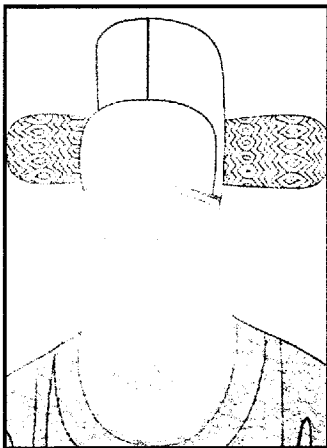
〈도판11〉유지 초



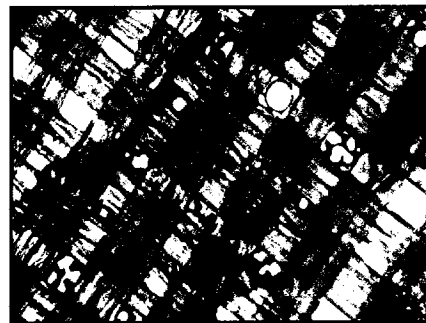
(도판12) 흥배 부분



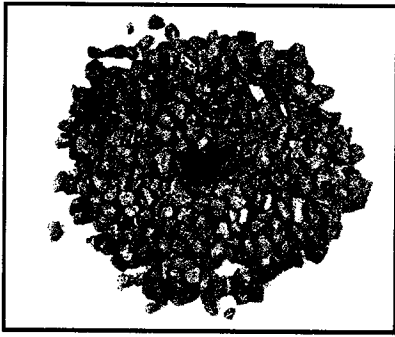
〈도판13〉의답 부분



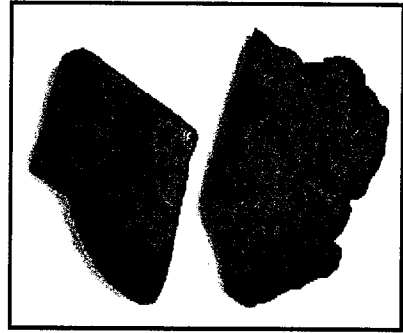
〈도판14〉안면 부분



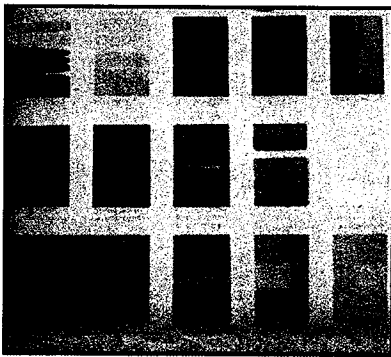
〈도판15〉교반수한 견에 먹선을 그린
상태(×100)



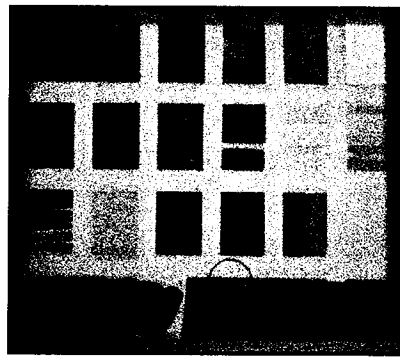
〈도판16〉 주사(朱砂) 원석



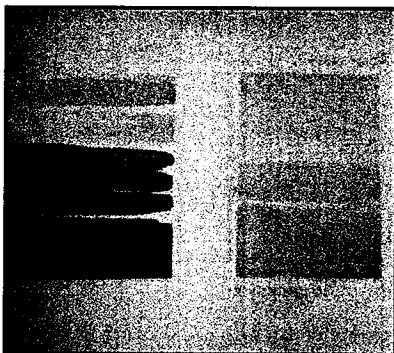
〈도판17〉 공작석(孔雀石) 원석



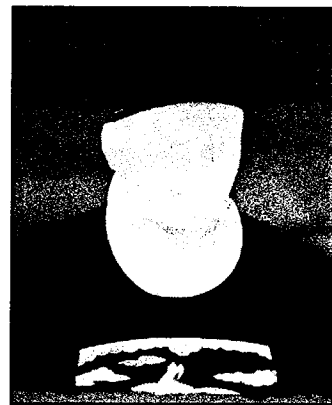
〈도판18〉 색표 앞면



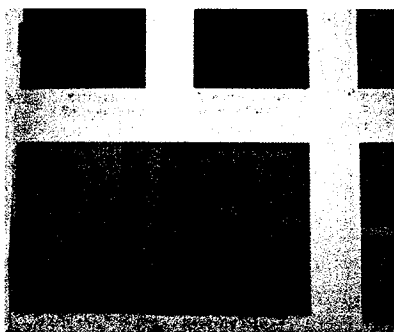
〈도판19〉 색표 뒷면



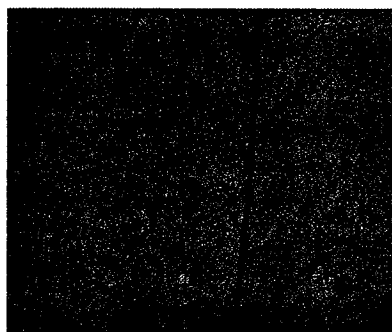
〈도판20〉 안면색과 검은색 안료의 색표



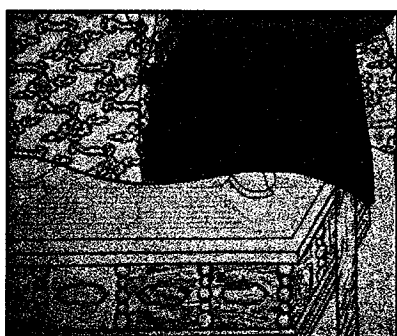
〈도판21〉 배채한 안면 부분



〈도판22〉 단령과 교의자의 색표



〈도판23〉 석록으로 세 번 배채한 앞면 상태



〈도판24〉 의담의 먹선염 과정



〈도판25〉 의담과 교의자 색표



〈도판26〉 석록으로 배채한 단령 부분



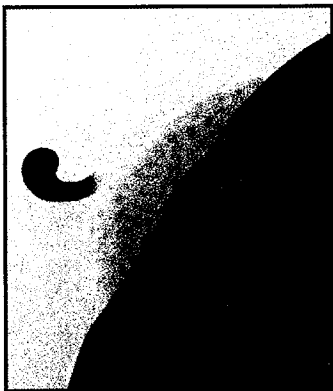
〈도판27〉 석록으로 배채한 단령의 앞면 색표



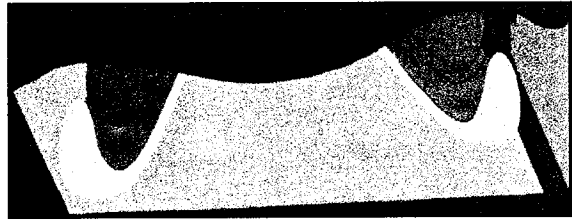
〈도판28〉 합분으로 배채한 흥배



〈도판30〉 석록을 한번 칠한 상태



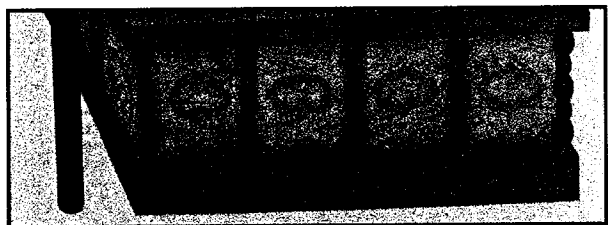
〈도판32〉 배채한 호피색



〈도판29〉 화문석과 목화의 배채 상태



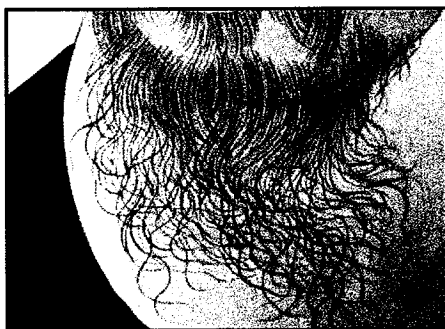
〈도판31〉 석록으로 단령을 배채한 상태



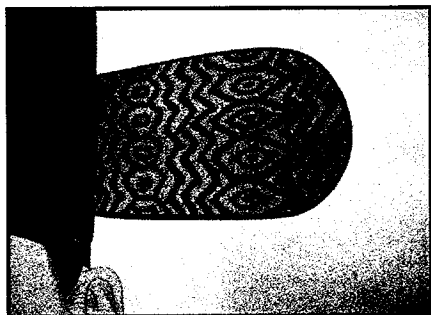
〈도판33〉 배채한 의담과 교의자



〈도판34〉 완성한 안부부분



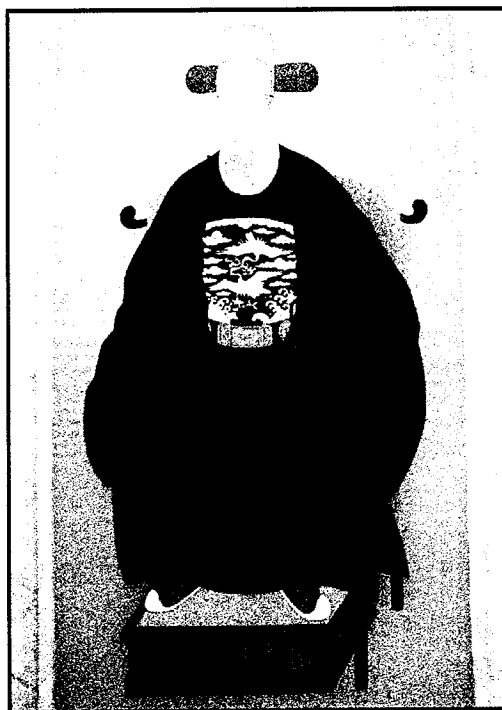
〈도판35〉 완성된 수염부분



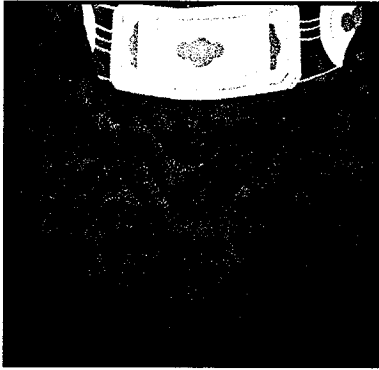
〈도판36〉 오사모의 채색 과정



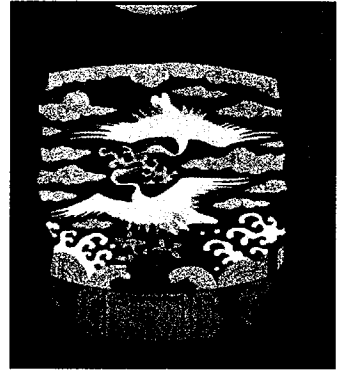
〈도판38〉 석청으로 채색한 단령의 트임부분



〈도판37〉 단령의 채색 과정



〈도판39〉 음영을 표현한 옷주름 부분



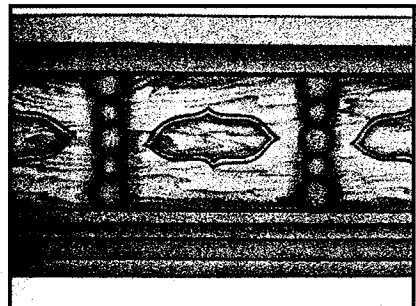
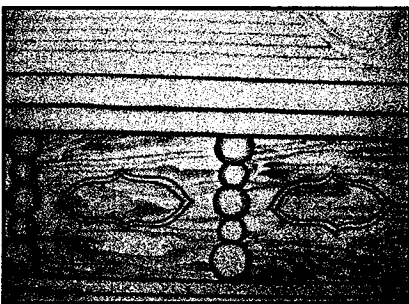
〈도판40〉 흥배의 채색과정



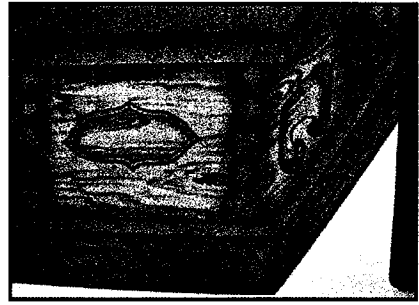
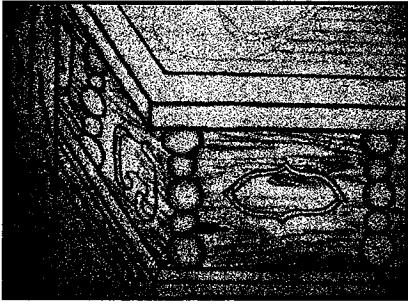
〈도판41〉 흥배의 구름문양 채색과정



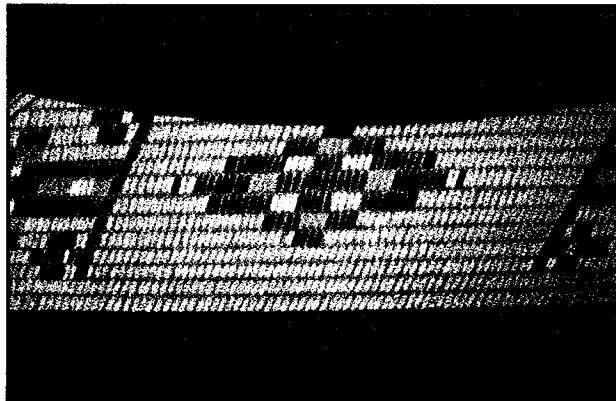
〈도판42〉 완성한 흥배 부분



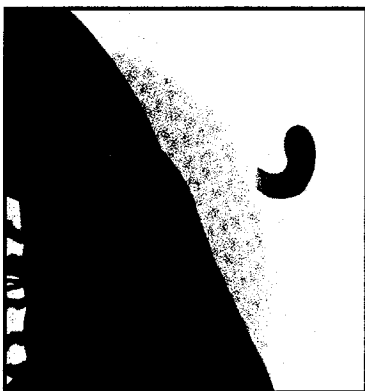
(도판43) 먹선염 과정과 채색한 의담의 정면 부분



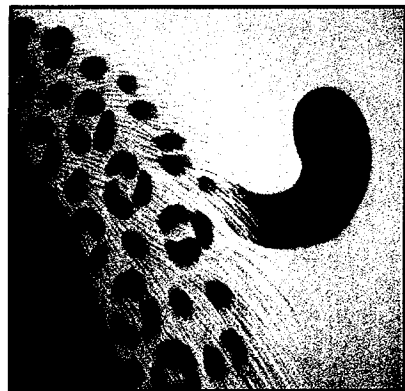
〈도판44〉 먹선염 과정과 채색한 의답의 측면 부분



〈도판45〉 완성한 화문석



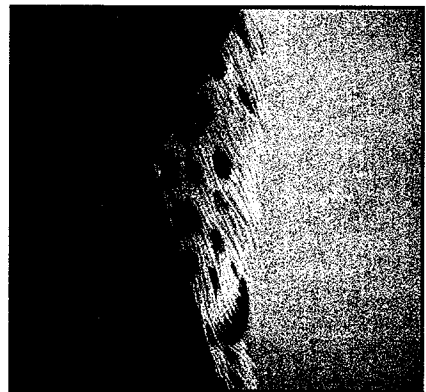
〈도판46〉 호피의 채색 과정



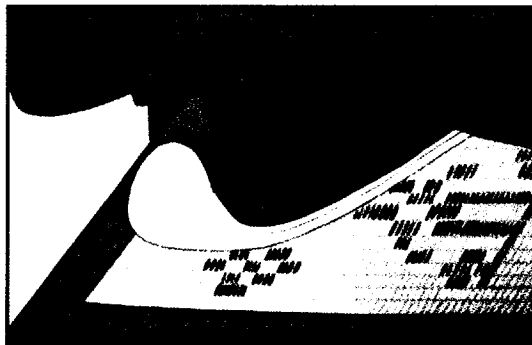
〈도판47〉 완성한 호피 부분



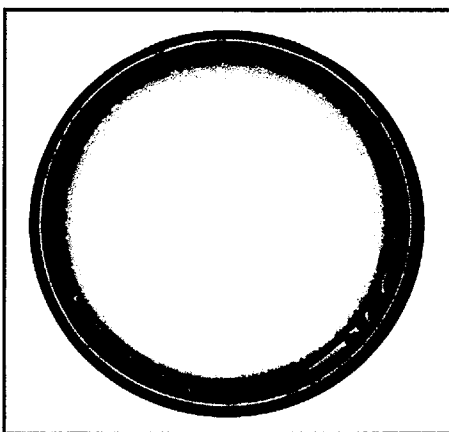
〈도판48〉 아래 호피의 채색 과정



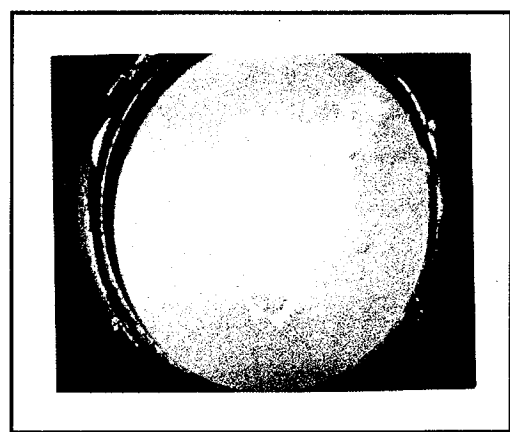
〈도판49〉 아래 호피의 완성 상태



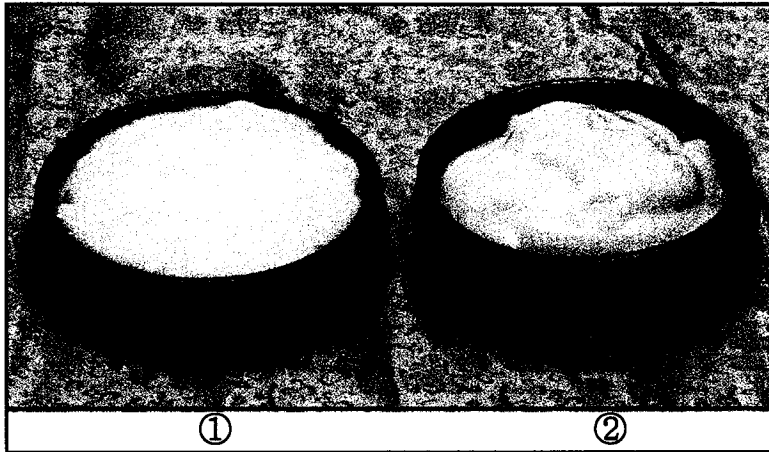
〈도판50〉 완성한 목화 부분



〈도판53〉 일주일 된 풀



〈도판54〉 곰팡이 핀 식힌 풀



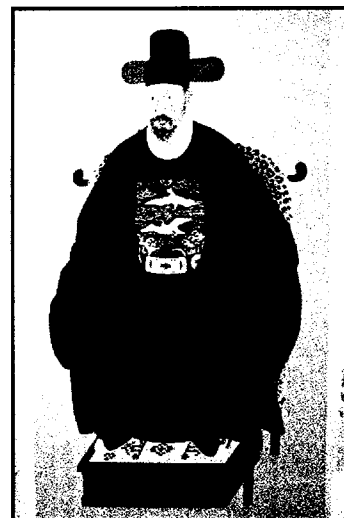
〈도판55〉 삭힌 풀(①)과 일반 풀(②)의 상태



〈도판56〉 체에 풀 찌기



〈도판57〉 가장자리에 종이붙이기



〈도판58〉 완성된 2차 배접 상태



〈도판59〉 유경숙, 〈水南 李穡章像〉, (임모), 비단채색, 2004, 146cm X 78cm



〈도판60〉 유경숙, 〈阿彌陀如來圖〉, (임모), 비단채색, 2004, 113cm×199cm



〈도판61〉 유경숙, 〈秋日閑猫〉, (임모), 비단채색, 2004, 19cm×31cm

日文抄録

本論文は、朝鮮後期の官僚である水南・李彝章の肖像畫を対象にしてなされた實際の臨模作業を扱うものであり、特にその製作過程を中心にして書かれている。

一般的に、近代以前の時期、東洋の肖像畫は大きく分けて次の二つの点において、他の繪畫と明確に區別される。

一つめに、その時代においても肖像畫は当然に實在の人物を対象にしていた。「概して人物を描くことが最も難しい」と、早くも看破していた顧愷之の主張にもみられるように、特定人物に似せて描いていく肖像畫という作業は、決して簡単なものではない。この問題と関連し、近代以前の畫家たちにとっては、傳神寫照という概念が重視されていた。ここで傳神とは、対象の中に内在する精神世界の特徴を捉えていくことを言い、寫照とは畫家が対象を畫布に繪として表現していくことを意味する。

二つめに、製作の動機が奉安と享祀といった多分に實用的な面に合わせられていた。したがって、畫家が肖像畫を描いていく作業過程で、一定の典型性を堅持することもまた重要だった。たとえば後眞の場合には、威嚴を強調するために正面像が望ましいという基準が掲げられていたし、功臣像の場合には、模範になることができるように嚴肅さと氣概を強調する慣行が存在した。もちろん、こういった典型性の要求が傳神寫照と眞っ向から背馳するのではないが、肖像畫作業に臨む畫家にとって、この二つは全く異なる次元の課題だったであろうという点を、私たちは簡単に推し測ることができる。

18世紀、眞景時代は、もっとも寫實的な肖像畫が発達した時期だった。肖像畫は現實を対象とし、これを生き生きと描寫しようとする点で眞景風俗とある面で相通ずる部分が多かったためである。この時期の肖像畫は、以前の時期における肖像畫に比べて描寫の寫實性が強調されていたのみならず、空間設定法と透視法という点でも変化が現われた。水南・李彝章の肖像畫は、左顔・七分貌・拱手の姿勢をした全身交椅坐像として朝鮮後期に流行した典型様式をよく見せてくれている。

臨模の製作は準備過程、臨模製作過程によって構成される基本準備過程の草本制作と、彩色製作によって構成される本製作過程を終えたのち、最後に表装によって完成する。本稿は、まず、水南・李彝章の表現様式の特徴について略述し、次にこの肖像畫の原本の臨模を製作する過程について細部にわたる技法を叙述した。こういった研究が、傳統眞彩畫の技法の具体的な作業過程の深化と伝統彩色技法の發展方向を模索するにあたり、多少なりとも寄与することができればと思う。

ABSTRACT

A study of artistic replication of the portrait of the Sunam E-jang Lee

Kyeong - Sook Yoo

Major in Korean Traditional Color Painting

Dept. of Painting

Graduate School of Art

Hansung University

This essay deals primarily with the artistic tradition of realistic replication through the portraits of the government official Sunam E-jang Lee from the Later Joseon Dynasty, and also in particular about the process of creation itself. In general, pre-modern oriental portraits can be differentiated from other paintings differ in two definite ways.

First, portraits from that era naturally used real people as the subject. As Kaizhi Gu once remarked, "Generally speaking, drawing people is the hardest task," and one can feel this to be true as creating a portrait of a specific person in their likeness is never simple. In regards to this, the artists of old paid importance to a concept known as "Jeonshinsajo". "Jeonshin"(傳神), written with the characters for 'transfer' and 'spirit', implies capturing the spirit within the subject, and "sajo"(寫照), written with the characters for 'inscribe' and 'illuminate', refers to the artist expressing the subject within the picture.

Second, the motives for producing a portrait were often connected with the very real acts of enshrining or laying in state. Therefore, it was also important for the artist to adhere to a regular form when creating a portrait. For example, when drawing a royal portrait the standard was to keep the front side correct in order to give an air of majesty, and for a portrait of a minister, a gravity and a spirit were emphasized in order for it to be a model to others. Naturally the demands for these models were not set up right at the front when dealing with this concept of 'Jeonshinsajo', but when looking at the process of making a portrait one can easily surmise that these two models were on an entirely different level to the artist.