

제주도 효제문자도 연구

전은자*

<차례>

1. 서언
2. 민화(民畵)란 무엇인가
 - 1) 속화(俗畵)
 - 2) 민화(民畵)
 - 3) 제주의 민화
 - (1) 제주의 무신도
 - (2) 민화의 대용물 기매
3. 문자도(文字圖)란 무엇인가
 - 1) 문자도
 - 2) 효제문자도(孝悌文字圖)
4. 제주도(濟州島) 효제문자도(孝悌文字圖)
 - 1) 제주도 효제문자도의 발흥 배경
 - 2) 제주도 효제문자도의 도상
 - 3) 제주도 효제문자도의 방법적 특성
 - (1) 형태
 - (2) 색채
 - 4) 제주도 효제문자도의 구성
 - 5) 제주도 효제문자도의 크기
 - 6) 제주도 효제문자도의 외부 영향
5. 결론

국문요약

지역의 풍토색은 지역의 생산력과 결합하여 다양한 기층문화로 나타난다. 그 문화는 다시 인간에 의해서 생산되고 향유되며 문화이데올로기화 된다. 제주도(濟州島) 효제문자도(孝悌文字圖)는 이런 풍토적인 문화를 잘 반영한 기층문

* 이증섭미술관 큐레이터

화의 성과라 할 수 있다.

조선시대 주류 문화 중 하나였던 효제문자도는 유교의 덕목을 도상화(圖像化)하여 일상 속에서 조선 왕조의 국가이데올로기를 구현하고자 했던 교훈적인 그림 병풍이었다. 양반과 서민을 막론하고 병풍은 바람막이용과 장식용, 관혼상제에 필수적으로 사용되는 중요한 의례용 기물이었다. 원래 조선의 통치 이데올로기의 교화적인 수단으로 발흥하여 민중들의 멋과 풍류를 담아냈던 효제문자도는 오늘날 '민화'라는 전통회화의 한 형식으로만 남겨졌다.

제주도 효제문자도는 육지의 어느 지역보다도 독창적인 형식을 남겼다. 제주도 효제문자도는 조선의 영향권 아래 있었음에도 불구하고 양식적인 면과 구성 방식, 색채 면에서 육지의 효제도문자도와 전혀 다른 제주인의 미의식을 창출해내고 있다. 놀라운 것은 중국 본토나 베트남의 문자도 형식을 제주도 효제문자도에서 찾아볼 수 있다는 것이다. 이는 서로의 지역이 물길이 닿을 수 있는 표착지였다는 사실과 무관하지 않을 것이다.

한라산의 풍부한 식생과 제주의 독특한 자연환경은 도상에도 영향을 끼쳤다. 갖가지 수목과 화초, 철새, 토착 조류 등 다양한 자연 대상물들에 대한 기억과 상상력을 동원해 현실과는 다른 독창적인 이미지들을 만들어 냈다. 여기에서 제주도 효제문자도의 현대성을 엿볼 수 있다. 추상적인 형태와 기하학적인 문양, 생략된 도상, 세련될 만큼 깔끔한 색 처리 등 현대의 디자인적인 요소를 창출해내고 있다. 이것이 바로 육지의 효제문자도의 내용과 형식을 빗겨간 제주도 효제문자도의 특징이라고 할 수 있다.

단아한 색과 절제된 표현, 수채화처럼 맑은 분위기는 바로 '재료가 너무 귀한 나머지 아끼고 아낀 흔적의 결과'라고 결론지을 수 있다. 비·바람에 대처하기 위해 낮게 지어진 집의 크기에 알맞게 병풍의 크기 또한 여백 없이 바로 그림이 끝나는 지점에서 표구를 마감해야 했기 때문에 그 높이가 낮아졌다고 볼 수 있다.

주제어 : 효제문자도, 제주, 제주도, 지역, 조선, 민화, 병풍

1. 서언

지역마다 방언이 있고 억양이 다르듯이 그림에도 같은 주제이지만 지역적 형태와 킬러가 있다. 지역에 따라 삶의 조건을 결정짓는 생산 활동과 거기에서 파생되는 정신문화가 다르기 때문이다. 이를 ‘지방색’ 혹은 ‘지역의 풍토색’이라고 할 수 있다.

모든 사물이 생성(生成)과 흥성(興盛), 소멸(消滅)의 과정을 거치듯이 생산물 또한 수요가 있을 때 생산이 시작되고, 수요가 많을 때 흥성하며 수요가 없어지면 점차 소멸하게 된다. 문화 또한 이러한 이치를 벗어나지 않는다.

효제문자도(孝悌文字圖)는 조선시대 주류 문화 중 하나였다. 유교의 덕목을 도상화하여 일상 속에서 국가이데올로기를 구현하고자 했던 그림으로서 양반과 서민을 막론하고 병풍으로 즐겨 사용하였다. 효제문자도 병풍은 장식용과 의례용으로 사용하였지만 일종의 유교의 이념을 전파하기 위한 교육 수단으로 기능하였다. 특히 제주도(濟州島) 효제문자도인 경우 병풍의 기능 가운데 바람막이나 장식용 보다는 제사나 잔치 등의 의례용으로 많이 사용되었다.

육지의 효제문자도는 먹 글씨에 화려한 그림을 곁들이면서 중국의 고사(故事)를 그림으로 표현하는데 충실했던 반면, 제주도 효제문자도는 고사에 충실하기 보다는 제주도 자연을 폭넓게 반영하고 있다는 것을 알 수 있다. 효제문자도 형식 또한 추상적 기법, 진채(眞彩)의 색채를 화려하게 사용하기 보다는 맑고 투명한 단색 주조(主調)의 담채(淡彩) 기법을 이용하고 있다. 묘사 방법에 있어서도 선묘나 점묘를 이용하고 있고, 부분적으로 색채를 강조하여 장식적인 면을 부각시키고 있다. 그리고 병풍의 구조는 주로 3단 구성 방식을 채택하고 있다.

그렇다면 제주도 효제문자도는 왜 이런 내용과 형식적 특성을 가질 수 있었을까. 제주도 효제문자도는 유교의 전파가 전국적으로 이루어지는 가운데 육지에서 이입된 체제 미술이었지만 제주도만의 독특한 형태와 표현방식으로 정착되었다. 특히 중국이나 안남 문자도의 양식적인 특성이 제주도 효제문자도에 나타나는 것도 특이한 현상이라고 할 만하다.

본 연구에서는 제주도 효제문자도가 육지의 효제문자도의 영향 속에서 어떻게 변형되면서 제주적인 양식으로 정착되었는지에 대하여 고찰해보고자 한다. 아울러 중국과 안남의 양식이 어떻게 제주도 효제문자도에 투영될 수 있었는지 그 문화적인 연원을 찾아보고자 한다.

2. 민화(民畵)란 무엇인가

현재 사용하고 있는 '민화'라는 말이 정착되기 전에는 민중이라는 계급적 정체성은 어떤 개념으로 규정되기 힘들었다. 물론 '민(民)은 크게 보아 임금에 부르는 모든 백성'이라는 범주에서 보면 오늘날 '민화'라고 부르는 개념은 존재할 수 없다. 양반 사대부도 모두가 백성(民)이라는 점 때문이다. 예를 들어 사림(士林)을 놓고 볼 때 그 자신이 왕의 신하이면서 동시에 민이기도 하였지만, 피지배층으로서의 민에 대해서는 이중적 성격을 가지고 있었다.¹⁾ 하지만 민화의 내용으로 볼 때의 민(民)은 곧 피지배층인 민중을 말하며, 민화는 그들이 향수하고 사용하는 그림이라고 할 수 있다.

민화라는 말은 20세기 초 일본에서 탄생한 용어이다. 이 용어는 현재

1) 이석규 편, 2006, 《민에서 民族으로》, 서울:선인, p53.

보편적으로 사용하는 학술 용어가 되었다. 그렇다면 민중이 사용했던 민화라는 용어가 있기 전에 이의 성격을 드러낼 수 있는 용어는 어떤 것이 있었을까. 시대적으로 속화(俗畵)라고 불렀던 그림이 현재 주류 용어가 된 민화의 개념과 가장 가깝기 때문에 속화와 민화에 대한 유래와 개념부터 살펴보겠다.

1) 속화(俗畵)

속화라는 말은 이미 당나라 때부터 등장한다. 장언원(張彦遠)이 지은 《역대명화기(歷代名畵記)》에 ‘속화(俗畵)로는... 은일(隱逸)한 고사(高士)를 그린...그림의 깊은 뜻을 가히 전할 바 못 된다’ 는 말이 있고²⁾, 고려시대 백운(白雲) 이규보(李奎報)의 고율시(古律詩)에 <승제 김인경이 귀일선사가 그린 늙은 전나무 병풍을 선사한 규선사에게 사례하는 시에 차운함(次韻金承制仁鏡謝規禪師贈歸一上人所畵老檜屏風)에 ‘규선사가 간직한 전나무 그림 더욱 기이하여 분분한 속화는 모두 없애버렸네(禪師所蓄尤奇絕 紛紛俗畵渾掃空)’라고 해 속화에 대한 시대적 위치를 보여주고 있다.³⁾

또 강희맹(姜希孟)의 칠언고시(七言古詩) <작소장자가구인재묘필(作小障子歌求仁齋妙筆)>에도, ‘세상에 속화는 무수하여도 신에 통한 묘수는 진실로 만나기 어렵네(世上俗畵無數 通神妙誠難遇)’라고 하여 일반적인 세속의 그림으로 묘사되고 있다.⁴⁾ 《일성록(日省錄)》에 정조 10년 병오(1786) 9월 18일 평안감사가 장계한 내용 가운데 속화에 대한

2) 이동주, 1995, 《우리나라의 옛 그림》, 서울:학고재. p265.

3) 《동국이상국전집(東國李相國集)》 권 제16.

4) 《속동문선(續東文選)》 제4권.

주목할 만한 기록이 있다.

별대통관(別大通官) 왜극정액(倭克精額)이 임역(任譯)에게 말하기를, “내가 나올 때 상서(尙書) 김간(金簡)이, 조선(朝鮮)의 인물(人物) 속화(俗畵) 2장에, 사모를 쓰기도 하고 탕건을 쓰기도 하며 관을 쓰기도 하고 삿갓을 쓰기도 한 모습의 두 세 사람을 그리고, 반드시 채색을 올려서 가져오면, 제사를 행할 때 벽 위에 걸어 놓고서 조선을 연모(戀慕)하는 뜻으로 삼을 것이다”라고 청구하였는데, “서울에 있을 때에는 완전히 잊어버리고 있다가 이제야 부탁하게 되었다”라고 하였습니다. 그리하여 병영(兵營)의 화사(畵師)인 군관(軍官)에게 분부하여 기한을 정해 놓고 그러서 칙사의 행차가 도착한 곳으로 뒤늦게 뒤쫓아 보내라고 하였습니다.

또 장계하기를, “칙사의 행차가 정주목(定州牧)에서 출발하여 앞으로 나아갔는데, 왜극정액(倭克精額) 등이 청구한 속화(俗畵) 2장을 안북현에서 그려 가지고 왔으므로 즉시 드렸습니다(入給).”⁵⁾

이 《일성록(日省錄)》의 장계에서는 속화 갖기를 원하는 사람과 속화에 대한 내용, 그것을 그린 사람이 누구인가가 명확하게 제시하고 있다. 일본의 칙사 왜극정액(倭克精額)이 조선의 인물이 등장하는 속화(俗畵)를 청구(請求)한 까닭은 제사용으로 사용하면서 조선을 연모하고자 하는 뜻이 있었다. 그림은 사모와 탕건, 관모(冠帽), 삿갓을 쓰고 있는 채색화로 그려졌으며, 지방 병영에 배치된 군관화사(軍官畵師)가 이를 그렸다. 따라서 이 내용으로 볼 때 적어도 속화는 채색화이면서 고사 인물과 사군자, 괴석도와 같은 수묵화가 아닌 세속의 모습을 그린 그림이라 말할 수 있으며, 도화서 화원이나 군관화사도 주문에 따라 속화를 그리고 있었다는 사실을 알 수 있다.

5) 《일성록(日省錄)》 정조 10년 병오(1786) 9월 18일 기록.

또 이규경(李圭景, 1788~?)의 《오주연문장전산고(五洲衍文章箋散稿)》 가운데 <제병족속화변증설(題屏族俗畫辨證說)>에 나오는 아래와 같은 내용은 속화의 원래 모습이 변형되고 있다는 사실을 전해준다.

우리나라 여염집의 병풍, 족자 그리고 벽에는 속화를 붙여놓는다. 그런 그림에는 본래의 뜻이 있었는데 그림을 그리는 자들이 고사(故事)를 알지 못하는 것 같다. 이제 몇 가지 아는 것을 적어 아이들에게 가르치고자 한다.(我之間巷屏族 壁上所黏俗畫 雖是例套 亦有其義 而畫者不解故事 今略記素嘗知者 以示兒少⁶⁾)

이규경은 당시 유행하고 있던 속화(俗畫)들이 본래 이야기(故事)를 왜곡시켜 그리고 있는 것을 안타까워하면서 왜곡된 그림의 진짜 내용을 후학들에게 바르게 가르치고자 하였다. 그는 19세기 속화에 등장하는 ‘<수성상(壽星像)>은 원래 <남극노인도(南極老人圖)>이며, <팔경도(八景圖)>는 화공이 그린 그림(工畫)인 <평원산수(平遠山水)>로서 소상(瀟湘)의 풍토(風土)를 그리지 않은 것인데 지금 사람들이 모방하여 그리는 <소상팔경도(瀟湘八景圖)>가 그것이다’ 라고 하였다. 또 ‘내 집(이규경)에 세화(歲畫) <십장생도(十長生圖)>가 있는데 목은(牧隱) 이색(李穡) 공(公)이 찬(贊)한 글에, 병중이라도 소원하면 탈 없이 오래 산다. 해와 구름, 물, 돌, 소나무, 대나무, 영지, 거북, 학, 사슴 등의 옛 내력을 차례대로 적고 또 각 항목마다 시로 적었다.’⁷⁾

속화(俗畫)는 산수화와 사군자, 영정 등과 같이 조선시대 공식적인 장르에 속하지 않는 그림이라고 할 수 있다. 18세기 이후 활발하게 그려

6) 《오주연문장전산고(五洲衍文章箋散稿)》 <제병족속화변증설(題屏族俗畫辨證說)>.

7) 위의 글.

진 풍속화 또한 이 속화(俗畵)의 범주에서 거론되기도 하였다.⁸⁾ 그리고 세속적인 그림들, 민중의 정서를 표현한 그림들도 속화라 불렀다. 화론(畵論)으로 볼 때 속화(俗畵)는 은연중 사대부 그림과는 달리 '낮은', '저속한' '민속적인' 의미까지를 포괄하는 민화이며, 제작자 또한 도화서 화원이나 군관화사, 무명 장인(匠人) 등이었다는 것을 알 수 있다.

2) 민화(民畵)

우리는 미술사에서 화가의 이름은 전해오나 작품이 없는 경우와 작품은 전해오지만 화가의 이름이 없는 경우를 종종 보게 된다. 후자를 일러 '이름이 없다' 또는 '이름을 모른다'고 하여 '민화(民畵)'라고 부른다. 그러나 이론가마다 이런 민화에 대하여 이름을 달리하고 있다. 조자용(趙子庸)은 우리나라 그림을 한화(韓畵)라고 하여 순수회화와 실용회화로 나누면서 민화를 삶을 위한 그림의 한 범주라 하여 민속회화라고 부르고 있다. 김호연(金鎬然)은 민화를 '우리 겨레의 미의식과 정서를 가치적으로 표현한 옛 그림'이라며 겨레그림이라고 하였고, 김철순(金哲淳)은 한국회화사의 주류에서 벗어난 비전문적인 화공 장인들이 일반 서민층의 그림에 대한 욕구를 채워주기 위해 멋대로 그린 어수룩하고 소박하고 꾸밈없는 허드레 그림, 그리 대단치 않은 그림으로서 전문화가들의 작품을 제외한 종교와 민속에 관계된 그림들을 포함한다고 말한다.⁹⁾

우리 선조들은 우리가 현재 부르고 있는 '민화'를 속화(俗畵)라고 불렀다. 저잣거리에 펼쳐놓고 파는 병풍 그림과 족자를 일러 그렇게 불렀

8) 유흥준외, 1997, <민화 문자도 연구>, 《한국미술사의 새로운 지평을 찾아서》, 서울:학고재, p123.

9) 윤열수, 2003, 《민화 이야기》, 서울:디자인하우스, pp14~17.

던 것이다. 속화(俗畵)라는 말은 신분 사회의 계급적 편차가 섞인 말이다. 속화는 이름 없는 민간화공에 의해서 그려지고 시장에서 유통되는 서민을 위한 실용적이고 장식적인 그림이다. 속화는 조선시대 주류 회화에서 배제된 비주류 회화라고 할 수 있는데, 조선 회화사의 양대 산맥이라고 할 수 있는 사대부의 문인화와 도화서 화원의 화원화(畵員畵)와 구분된다. 민화는 생산을 담당했던 다수의 민중들의 미감을 표현한 것으로 양적으로 보나 주제로 볼 때 우리 민족의 생활감정을 들여다 볼 수 있는 다양한 작품들로 전해온다. 하지만 지금도 미술사학계에서는 민화를 '미술사료로서 요건을 충분히 갖추지 못하고 있기 때문'이라는 말로 일축하며 소위 귀족화와 화원화 중심의 시각에서 미술사를 기술하고 있다.

그렇다면 민화에는 왜 작가의 이름이 없을까. 물론 작가의 낙관이나 이름이 없다고 모두 민화는 아닐 것이다. 유명 화가의 그림들이 낙관이나 이름이 없다고 하여 민화로 취급되었던 지난날의 연구들은 새롭게 검토되어야 한다. 또 민화의 발생에 대한 역사적이고 시대적인 인식이 도상을 나열하는 것에 그쳤던 민화 예찬의 시각도 경계해야 한다.

조선시대 엄격한 신분사회는 사대부 문인화와는 달리 사의(寫意)와 품격(品格)이 떨어지는 실용적인 채색화에 대한 시대적 편견을 낳았다. 이런 인식은 수묵화는 정통적이며 귀족적으로, 채색화는 주변적이며 통속적인 것으로 간주하게 만들었다.

사실 민화의 작가들은 낙관이 중요한 것이 아니었다. 그들은 생계를 위하여 그림을 그렸다. 민화는 귀족적 취미라고 할 수 있는 완상(玩賞)과는 정반대의 편에서, 실용적이므로 더욱 민중들에게 사랑받음으로써 오늘날 민중 미술의 한 축을 이어갈 수 있었다. 18세기 활동했던 강이천(姜彝天, 1768~1801)의 한경사(漢京詞)는 한양의 광통교(廣通橋)에

화상(畵商)이 있었다는 것을 말해준다.

한낱 광통교 기둥에 울긋불긋 걸렸으니 여러 폭 비단은 병풍을 칠만하네. 근래 가장 많은 것은 도화서의 숨씨로다. 많이들 좋아하는 속화는 산뜻이 묘하다¹⁰⁾

강이천은 화가로 이름 높은 강세황의 손자로 어릴 때부터 천재 소리를 들었던 인물이다. 일찍이 진사시에 합격하여 성균관에 입학, 이기설(理氣說)을 토대로 고증학을 연구하던 중 천주교 신부 주문모와 만나면서 천주교리를 접하고, 민심을 어지럽혔다는 이유로 1797년 11월 제주도에 유배되었고, 순조 1년 신유박해 때 주문모와 함께 33세에 생을 마감한 인물이다.

문인화가 상층부의 삶을 반영했다면 민화는 하층부의 삶과 기쁨과 애환, 통과 의례와 관련된 신앙, 풍속적이고 토착적인 미감을 반영하였기에 구수한 한국의 맛을 풍긴다. 고고하게 절제된 문인화와 달리 민화는 익명의 환쟁이가 풀어내는 ‘막그림’이라는 점에서 주저하지 않는 해방감과 고졸하지만 자유를 느낄 수 있다.

현재 우리가 쓰고 있는 ‘민화’라는 말은 일본인 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)가 명명한 말로서 ‘민속적 회화’라는 의미가 있는데, 1929년 3월 일본 교토에서 열린 민예품전람회¹¹⁾에서부터 사용하였다. 그는 일본 민속화를 가리켜 ‘민중 속에서 태어나고, 민중에 의해 그려지고, 민중에 의해 유통되는 그림’이라고 정의하고 이를 ‘민화(民畵)’라고 주장하였다. 1959년 8월 <민예(民藝)>라는 잡지에서 그는 자신의 ‘민화’에 대한 주장을 조선의 민속화에 대입시켜 거론하였다. 그는 ‘불가사의

10) 이명구, 2005, 《文字圖》, 서울:리디아. p28. 재인용.

한 조선민화'라는 글에서 조선후기 그림 가운데 속화(俗畵), 별화(別畵), 잡화(雜畵)라고 불리는 그림들을 '민화'라고 불렀다.¹¹⁾

민화는 민중들의 삶의 정서와 해방감을 담아냈다는 점에서 오늘날 또 하나의 한국의 미라는 반열에 올랐다. 기교가 뛰어난 궁중화가, 양반화가들의 세화(歲畵)와는 또 다르게 지방 화가나 떠돌이 전업화가들의 손으로 제작되면서 어떤 형식에 치우침이 없이 자유분방한 내용과 형식을 구축함으로써 소위 민중적인 형식미를 창출하게 되었다.

3) 제주의 민화

제주의 민화로는 무신도와 산도(山圖), 부적, 소상팔경도, 신선도, 그리고 탐라지도류가 있다.

제주에서 민화를 그린 화공으로는 숙종 때 <탐라순력도>를 그린 김남길 화공과 제주의 유생으로 생각되는 고경욱 등으로 추측된다. 탐라를 그린 지도에는 민화풍의 필선과 소재들이 가득하다. 뛰어난 기량은 아니더라도 반복하여 오래 그린 까닭에 제주 풍토색이 듬뿍 배어나는 것도 독특한 현상이라고 할 수 있다. 19세기 지방의 행정자료라고 할 수 있는 <탐라영사례(耽羅營事例)>에는 지방 화공이 여러 명 있었다는 기록이 있다.

그렇다면 제주도의 민화는 어떻게 이용되었을까. 구전에 의하면 입춘과 관련해서 대문에 그림을 그려 붙였다. 입춘은 동풍이 불어 언 땅이 녹고 땅 속에서 잠자던 벌레들이 움직이기 시작한다. 기러기가 북으로 날아가며 초목의 싹이 튼다. 이런 입춘(立春)날을 제주도에서는 '새썰

11) 위의 책, pp13~14.

드는 날이라고 하여 금속(禁俗)의 풍습이 있다. 여자들은 입춘날 아침에 남의 집에 가서는 안된다. 여자가 찾아간 집은 그해에 잡초가 많이 자라 농사가 안되는데 여자의 음모(陰毛)가 잡초를 무성하게 한다는 것이다. 또 입춘날에는 입춘점(立春占)이라는 것이 있어서 그날의 기상(氣象)상태와 곡식의 모양을 보아 그해의 농사의 풍흉을 점친다. 입춘날에 바람이 불면 그 해 내내 바람이 불어 그해 농사 또한 결실이 좋지 않을 것이라고 생각하였다. 입춘날의 곡점(穀占)은 그 해의 농사에 매우 중요하다. 먼저 마루바닥을 깨끗하게 쓴 후 푸는 채(키)를 엮어두었다가 몇 시간 후에 열어보면 어떤 곡식이 꼭 한 알 나온다고 한다. 거기서 나온 알곡이야말로 그 해에 잘 되는 곡식으로 생각했다.¹²⁾

입춘날에는 제주도에서도 육지와 마찬가지로 춘방(春榜)을 써 붙인다. 잡귀를 예방하고 좋은 일이 생기라는 뜻에서 대문에 입춘대길(立春大吉), 자손만세영(子孫萬世榮) 등 여러 가지 내용의 춘축(春祝)이나 그림을 그려 붙인다.

예전에는 그림으로서 <돌할오방> 모양을 그대로 그려서 붙이기도 했다고 한다. 입춘대길 글귀 대신에 <돌할오방>의 모습을 그림으로 그려서 집안의 문마다 사방에 붙여두면 잡귀가 예방된다는 것이다. 그런데 이때의 <돌할오방>의 모습에는 오방신장의 푸른 옷, 붉은 옷의 색채를 입혀야 한다고 했다. 곧 오방신장은 토신(土地神, 터신)으로서 다섯 귀신은 그 집을 지켜주고 있다는 것이다.¹³⁾

위의 글은 제주도의 옛 입춘 풍속의 일면을 보여주고 있다. 즉 <돌할오방>은 방위신인 오방신장과 같이 신앙되고 있으며, <돌할오방>에 오

12) 진성기, 1969, 《濟州島民俗》, 제주:제주민속연구소 pp82~84.

13) 진성기, 위의 책, pp80~81.

방색을 칠하여 대문에 붙여 잡귀를 물리치는 수호신으로 삼고 있는 것이다. 조선시대에 관상감(觀象監)에서는 주사(朱砂)로 요사스런 귀신을 물리치기 위한 벽사문(辟邪文)을 써서 임금께 올리면 대궐에서는 이것을 문설주에 붙인다. 원래 이런 풍속은 중국 황제(黃帝) 때부터 시작되었다. 도부(桃符, 복숭아 나무로 만든 부적)에 신다(神荼)와 울루(鬱壘)¹⁴⁾ 등의 형상을 그려 문에다 걸어서 흉악한 역귀를 막고 쫓았다. 이것이 그림 대신 글자로 변하면서 입춘축(立春祝)을 쓰는 풍속이 되었다.¹⁵⁾

이런 유사한 풍속은 궁궐에서 성행하였다. 정월 초하루에 도화서(圖畫署)에서 수성(壽星), 선녀와 직일신장(直日神將)의 그림을 그려 임금에게 올리고 또 서로 선물하는데 이를 세화(歲畫)라고 한다. 또 도끼(斧)와 지휘용 깃발(節)을 든 장군을 그려 대궐문 양쪽에 붙이는데 이를 문배(門排圖)라고 한다. 때로는 종규(鐘馗)¹⁶⁾를 그려 붙이기도 한다. 또 민간에서는 매그림으로 삼재(三災)를 물리치기도 한다. 매 그림은 비록 '정월 초하루가 아니더라도 세 마리의 매를 그려 방문에 붙여놓고 삼재(三災)를 물리친다.'¹⁷⁾

이렇듯 민화는 궁궐에서 세화(歲畫)나 문배도(門排圖)를 길상(吉祥)과 벽사(辟邪)용으로 붙이기 시작하였는데, 민간에 전래되면서 민간화공에 의해 변형되었고 소위 민중풍의 그림으로 정착되었다. 먼 제주도까지 그 문화적 맥락이 이어지게 된 것은 민화가 실용적인 그림이었다는 사실 때문이다.

14) 신다와 울루, 이 두 신은 귀신들이 다니는 문의 양쪽에 서서 모든 귀신을 검열했는데 남을 해치는 귀신이 있으면 갈대끈으로 묶어 범에게 먹었다고 한다.

15) 최대림 역해, 1997, 《東國歲時記》, 서울:홍신문화사, p32.

16) 중국에서 역귀를 쫓는 신.

17) 《오주연문장전산고(五洲衍文章箋散稿)》<점화옹변증설(黏畫鷹辨證說)>.

(1) 제주의 무신도

누가 그렸는지 알 수 없는 종교화의 일종인 제주의 무신도는 민간화공에 의해 그려지고, 민중의 염원을 담은 신앙 그림이라는 점에서 민화로 취급해도 큰 무리는 없을 것이다.

현재 전해오는 민화는 종교화로서 15세기 세조실록에 나오는 내왓당 무신도 10점과 제주시 구좌읍 행원리 큰당에 복원된 8폭이 있다. 내왓당 무신도는 내왓당(川外祠)이 고종 19년(1882)에 훼손되면서 그곳에 모셨던 10폭의 무신도를 제주시 출신 소나이 심방(男巫) 고임생(高任生) 씨가 모시고 있다가 그 심방이 사망하자 다시 그의 처가 남수각 신당에 보관하던 것을 현재 제주대학교 박물관에 기증한 것이다. <내왓당 본풀이>에 의하면 내왓당 무신도는 모두 12신위였으나 2신위는 소실되었다. 10신위 신명은 제석위, 원망위, 수령위, 천자위, 감찰위, 상사위, 중전위, 상군위, 홍아위, 본궁위인데 이들 무신도는 육지의 무신도와 형태와 색채, 선, 문양 등에서 유사성을 찾아보기 힘들다. 화려한 킬러에 부분적으로 금박을 입히고, 뱀을 상징하는 선이 머리 혹은 은몸에 흐르며 복식에서는 조선의 지배층 양식을 취하였다. 선은 자유분방하게 사용하면서 신성성을 강조하고 있으며, 색채는 진채를 사용하여 오방색의 강한 대비를 보이고 있다. 그림의 크기는 가로 32cm에 세로 62cm, 한지에 아교를 바르고 그 위에 진채로 그림을 그렸다. 이 무신도는 고구려 고분벽화와도 같은 민족채색화를 계승하면서 한국전통회화의 한 지류(支流)가 되고 있다.¹⁸⁾

행원 큰당의 무신도는 모두 8폭으로 원래는 19세기에 제작된 것으로 추정되지만 원본이 오래전에 소실되자 사진으로 전해오는 무신도를 다

18) 김유정, 2000, 《濟州의 巫神圖》, 파피루스, pp41~88.

시 그려 현재 모시고 있는 것이다. 이 그림은 붓으로 단숨에 그린 그림인데 전형적인 민화풍의 솜씨라 할만하다. 폭마다 남성신은 관을 쓰고 크게 그려지고 여성신은 작게 그려진 것이 특징이다. 중간에 신명이 쓰여 있다. 한지에 수묵으로 그려졌으며 이중춘 심방이 그림의 보호를 위해 니스를 칠했다.

(2) 민화의 대용물 기매

민화가 민간신앙과 가정의례의 필요에 따라 발생한 것이라면 기매 또한 민화의 범주에서 생각할 수 있다. 물론 기매는 그림이 아니지만 심방들이 굿에 쓰기 위해 만든 한지 조형물로서 소위 민화의 대용물이라고 할 수 있다. 제주도 여성문화의 중심이었던 곳에서는 기매가 사용된다. 기매는 신을 상징하는 몸으로서 굿 제차마다 수시로 사용되는 중요한 신물(神物)이다. 약 1m 남짓한 생죽(生竹)에 백지로 신의 형상을 매달아 굿 제차 시 필요에 따라 사용하거나 굿청과 문입구, 대문입구에 세워 놓는다. 기매는 용도에 따라 인간계와 신계(神界)를 가르는 가리개 역할도 한다. 이를 살장이라고 한다. 기매의 종류에는 촛사기, 영젓기, 감상기, 시왕맹감기, 군문기, 고리동반, 나비기, 신청ㄱ르매, 할마님 송낙, 적베지, 오방기, 오방각기, 살전지(군웅일월기), 당반지, 돌래지, 당조전 고물살장, 줄전지, 발전지 등 수십 가지에 이른다. 기매의 뜻으로는 ‘귀매(鬼魅)’, ‘기모(旗旄)’의 음변이라는 설, 단지 기(旗)를 매달은 것으로 인식하기도 하지만 종합적으로 볼 때 깃발과 관련이 깊다고 하겠다.¹⁹⁾

이런 기매는 매우 신성시 되어 굿 제차가 끝나면 불태워진다. 여성문화에서 이 기매는 신으로 관념되기 때문에 매우 소중하게 생각한다. 다

19) 김유정, 2005, <제주신화미술제>, 제주신화미술제운영위원회, p52.

른 지역보다 제주도에 민간 신앙과 관련된 민화가 적은 이유도 여성들이 주도하는 곳에서 찾아볼 수 있다. 즉 민화의 대용인 기매는 곳이라는 의례에서 쓰이고 불태워짐으로써 따로 대문에 붙이는 경우가 드물었다. 풍토적으로도 바람과 비가 많은 지방이고, 집집마다 마소를 키움으로써 정낭을 설치하여 대문이 적었다는 이유, 종이와 채색 물감이 귀한 변방이자 섬의 사회·경제적인 조건 또한 효제문자도 외의 민화의 확산을 막았다고 볼 수 있다.

3. 문자도(文字圖)란 무엇인가

1) 문자도

문자도(文字圖)는 말 그대로 교훈적이거나 길상적인 문자에 내용에 맞는 신앙적인 그림을 그려 소망을 기원하는 그림이라고 할 수 있다.

문자도의 종류는 크게 3가지로 나눌 수 있다. 용(龍)·호(虎)를 그린 벽사문자도(辟邪文字圖)와 수(壽)·복(福)·강(康)·녕(寧)과 정(貞)·부(富)·귀(貴)를 그린 길상문자도(吉祥文字圖), 효(孝)·제(悌)·충(忠)·신(信)·예(禮)·의(義)·염(廉)·치(恥)의 효제문자도(孝悌文字圖)가 그것이다. 여기에서 벽사문자도(辟邪文字圖)와 길상문자도(吉祥文字圖)는 우리 민족의 오랜 전통 속에서 형성되어온 신앙적 풍조를 반영한 것이다. 조선 후기 변동하는 사회적 상황, 즉 신분 해체의 기운과 기근과 전염병의 창궐, 당쟁의 가열 등은 벽사문자도와 길상문자도의 유행을 만들어 내었다.

개인과 가문의 안녕을 기원하는 그림과는 달리 문자도(文字圖)는 조선의 국가 이념을 표현한 그림이다. 문자도는 조선 왕조의 체제 이데올

로기였던 유교의 도덕적 덕목을 그린 병풍이라는 점에서 민중들을 교화시키는 역할을 담당했다고 볼 수 있다. 예사상(禮思想)에 근거한 조선 사회의 통합은 개인과 가정, 가문 모두를 군신(君臣)의 관계로 설정했고, 최고의 가치를 충효(忠孝)로써 완성했던 것이다. 문자도는 민중들의 지배계급으로의 상승을 꿈꾸는 소망의 반영이기도 했다. 한문(漢文)은 언문(諺文)을 사용하는 민중과는 달리 지배 권력의 상징성을 띤다. 글을 알지 못하는 민중들은 한문의 문자도를 집안에 걸어놓음으로써 그 내용이 어떻든 적어도 식자층이라는 의미를 암묵적으로 띠기 때문에 문자도를 더욱 선호했다고 볼 수 있다.

또한 효제문자도 중에는 목판화로 된 그림들이 있는데 이는 조선의 지배체제 윤리를 빠른 시간에 전국적으로 보급하기 위해 만들어진 것이다.²⁰⁾ 이런 맥락은 조선후기 가례용 서책 판본의 전국적 보급과 무관하지 않다. 실제로 제주도 효제문자도 중에도 판각으로 문양을 찍는 등 대량 보급의 흔적이 남아 있다.

2) 효제문자도(孝悌文字圖)

조선후기 전형적인 효제문자도는 효(孝)·제(悌)·충(忠)·신(信)·예(禮)·의(義)·염(廉)·치(恥)라는 글자 수 만큼 8쪽으로 그려졌고 다음과 같은 내용으로 구성된다.²¹⁾

‘효(孝)’ 자(字)에는 진나라 때 효자인 왕상(王祥)이 부모에게 효도하기 위해 엄동설한에 강 얼음을 뚫고 잉어를 잡아다 드렸다는 내용과 오나라 선비인 맹종(孟宗)이 노모의 병을 고치기 위해 겨울에 대나무 죽

20) 이명구, 전제서, p53.

21) 이명구, 전제서, p57.

순을 구해 드렸다는 내용과 함께 부채와 거문고, 꿀을 그려 어버이 섬김을 강조하였다.

형제간에 우애를 나타내는 ‘제(悌)’ 자에는 할미새 한 쌍과 산앵두 나무를 그리거나, 삼국지의 도원결의(桃園結義)를 우애의 상징으로 그리기도 한다.

‘충(忠)’ 자에는 어변성룡(魚變成龍)이라 하여 용과 잉어, 대나무, 새우와 대합, 거북이를 그려 국가와 임금에게 충성한다는 의미를 나타내었다.

‘신(信)’ 자에는 철새인 흰기러기와 서왕모 전설의 청조(靑鳥)가 편지를 몰고 있는 그림을 그리거나, 춘일도원 군신상서(春日桃源 君臣相誓)라 하여 복숭아와 매화를 그려 군신간의 믿음을 강조하였다. 또 진(秦)나라의 학정(虐政)을 피해 상산에 숨었다가 한(漢)나라 고조(高祖)를 도왔던 동원공(東園公), 녹리선생(綠里先生), 기리계(綺里季), 하황공(夏黃公)의 상산사호(商山四皓) 고사를 그려 믿음의 상징으로 삼았다.

‘예(禮)’ 자에는 복희(伏羲) 씨의 하도낙서(河圖洛書)에 대한 고사와 관련하여, 책을 등에 진 신령스런 거북이가 그려진다. 그 책의 내용이 천지의 이치와 부모·자식 간에 지켜야 할 예의와 도덕의 덕목을 적었기 때문이다.

‘의(義)’ 자에는 ‘悌’자와 마찬가지로 삼국지 도원결의(桃園結義) 고사를 그리거나, 한번 맺으면 변치하는 한 쌍의 정절(貞節)의 새를 그려 의로운 도리를 나타내었다.

‘염(廉)’ 자에는 청렴과 절제를 상징하는 봉황을 많이 그린다. 봉황은 함부로 날거나 서 있을 때도 자세가 흐트러지지 않고, 아무리 배가 고파도 조(栗) 같은 잡곡은 먹지 않고 오로지 죽실(竹實)만 먹고 산다는 것 때문이다. 이치가 밝다는 게를 그리거나 소나무와 국화를 같이 그려 넣

기도 한다. 또 요(堯) 임금 때 속세를 떠나 산 속에 은둔하고 지내던 고사(高士) 소부(巢父)와 허유(許由)의 모습을 그려 넣기도 한다.

‘치(恥)’ 자에는 부끄러움을 안다는 뜻으로 수양산에서 고사리만 캐어 먹다 죽은 백이(伯夷)·숙제(叔齊) 고사(故事)를 그리거나 토끼가 방아 짙는 월상도(月象圖)와 매화를 담기도 한다.

18세기를 전후하여 나타난 효제문자도는 중국 명말 청초에 유행했던 수복문자도(壽福文字圖)의 형식과 유사하다고 할 수 있다. 하지만 수복문자도는 도교(道敎) 사상에 바탕을 두고 있기 때문에 효제문자도와는 다르다는 것을 알 수가 있다. 수복문자도는 구름과 소나무, 학, 돌 등의 십장생(十長生)이나 대나무와 선도 복숭아, 매화를 그리고 서왕모와 팔신선(八神仙), 삼성(三星) 등의 도교의 고사 인물들을 돋보이도록 배치한다. 수복문자도(壽福文字圖)는 세화(歲畵) 또는 연화(年畵)로 제작되어 수명과 화복, 무사 안녕, 장수를 기원하기 때문에 정치적이고 계몽·교훈적인 효자문자도와는 차이가 많이 난다. 수복문자도(壽福文字圖) 같은 길상도 형식은 일본과 베트남, 대만과도 통용된다.

4. 제주도(濟州島) 효제문자도(孝悌文字圖)

제주도 효제문자도는 조선후기 지방 행정력의 중앙집중을 피하기 위해 전국적으로 유교를 전파하고, 수령권을 강화하는 과정에서 널리 유포되었다. 이 과정에서 제주도에도 육지의 효제문자도가 유입되었고, 효제문자도가 정착하는 과정에서 점차 원래의 내용과 형식에서 벗어나 제주형 효제문자도가 탄생하게 되었다. 즉 효, 제, 충, 신, 예, 의, 엄, 치라는 기본 글자는 유지하되 고사의 내용은 사라지고 물고기나 새 머리

모양으로 글자를 장식하게 되었다.<그림1> 글자 또한 먹 글씨가 아닌 윤곽만을 남기고 그 여백을 장식하는 구륵전채법(鈎勒填彩法)²²⁾을 이용하여 제주의 자연과 추상적 선묘, 비백(飛白)²³⁾처리, 단청의 문양을 부분적으로 활용하며 장식하고 있다.



<그림1> 물고기와 새머리 모양으로 글자를 장식, 개인 소장.

기본적으로 속화(俗畵)에서 출발한 문자도 가운데 유교식 가치관과 정치적 교화를 목적으로 효제문자도가 제작되어 보급되었고, 이를 육지에서 받아들인 제주도 효제문자도는 제주도 특유의 도상(圖像)을 만들

22) 구륵전채법(鈎勒填彩法)이란 그리고자 하는 대상의 윤곽을 필선으로 먼저 정하고(鈎勒)그 윤곽선 안을 색채로 메우는 회화 기법.

23) 李成美 외, 2004, 《한국회화사용어집》, 서울:다홀미디어, pp103~104. 비백(飛白)이란 원래 서예의 필법 중 하나이다. 붓에 먹을 묻히고 빠르게 운필(運筆)하게 되면 먹이 묻지 않은 부분은 줄무늬 같은 여백이 생겨난다. 회화에서는 오대(五代)와 북송(北宋) 이후 많이 사용하게 되었으며, 묵매(墨梅)의 등치나 거친 바위를 표현할 때 사용하는 기법이다. 그러나 민화에서는 혁필(革筆, 가죽으로 그리는 그림)에서 효과를 낼 때와 혹은 가늘면서 같은 두께의 줄무늬가 여러 개 필요할 때 버드나무나 대나무 끝에 흙을 여러 개 파서 그리는 기법을 지칭한다. 제주도 효제문자도는 이 비백 기법을 많이 활용한다.

어 내었다.

1) 제주도 효제문자도의 발흥 배경

제주도 전통사회를 크게 남성문화와 여성문화로 분류할 수 있는데 유교를 남성중심의 문화, 무속을 여성중심의 문화라고 할 수 있다. 유교의 포제와 제사는 남성들에 의해 주도된다. 제사 또한 여성은 제례 음식을 장만하는 보조자로서만 기능한다. 그러나 역으로 무속 의례에 있어서는 여성들이 주도하며 남성들은 이를 묵인하게 된다.²⁴⁾ 이런 문화의 분별은 제주도의 산업적인 측면과 무관하지 않다. 남성이 농업과 목축의 중심에 있었다면 여성은 바다의 중심에 있었다. 경제적인 분배에서도 농업과 목축에서의 수익은 남성이 주도하지만 바다에서 잠수업으로 생긴 수익은 여성이 독점한다. 상장례 시 부조(扶助) 문화에서 이와 유사한 면모를 엿볼 수 있다. 소위 안팎부조(남녀 따로 하는 이중 조의금)라는 것이 있어, 남성과 여성에게 조의금을 전달하는데 이때의 남성의 조의금은 집안 형제간과 친인척 앞에서 공개적으로 집행되지만 여성이 받은 조의금은 당사자만이 알 뿐이고 그것의 관리 또한 여성의 몫이 된다. 경제적으로 남성과 여성이 독립적인 것은 수익이 발생하는 산업의 영향이라는 것, 그 수익을 가져다주는 산업과 관련된 의례에 충실하다는 것이 두 문화가 공존하는 본질이라고 할 수 있을 것이다.

그렇다면 제주도 효제문자도는 왜 많이 그려졌을까. 조선후기 전국적으로 중앙집권체제가 강화되면서 제주도 또한 수령권의 강력한 통치체제로 전환된다. 가례나 유교적 경서(經書)의 판본(板本) 보급과 과거의 시행, 향교 교육 기능의 강화 등으로 효와 충이 강조되었다. 특히 이형

24) 김유정, 2000, 《濟州의 巫神圖》, 파피루스, p4.

상 목사의 무불(巫佛) 탄압은 조선의 성리학이 새로운 차원으로 실행된다는 신호였다. 모든 유교식 의례에 주자가례의 형식이 도입되고 중용되었다. 조상 숭배사상은 상장례 의례의 결과로 나타났다. 즉, 조선 정부의 시책이라고 할 수 있는 의례의 장려는 변방 제주에까지 효제문자도의 유행을 불러온 것이다.

물산(物産)이 부족한 관계로 육지 보다 확고한 제사의 형식은 지켜지지 않았으나 최선을 다해 성리학의 예의로 사자(死者)에 대해 정성을 다하고자 했다. 제사의 중요성은 곧 제사 형식의 중요성으로 나타났다. 가장 필요한 것은 제기(祭器)와 병풍이었다. 그 가운데 병풍은 제사만이 아니라 가정의례의 필수품이었다. 병풍의 장만은 어떤 생활 품목보다도 가정의 1순위 필수품이 되었고, 병풍이 없는 집이라도 가례를 위해서라면 이웃집에서 빌려와 의례를 치렀다. 병풍이 없는 것을 부끄럽게 여겨 어떻게든 병풍을 마련해야 한다는 것이 한 집안의 목표가 되기도 했다. 원래 병풍은 용도가 다양하여 장식용과 바람막이, 제사용으로 사용하는데 제주도 효제문자도 병풍은 평상시 잘 보관하였다가 제사와 잔치 때에 꺼내어 사용한다. <그림2>



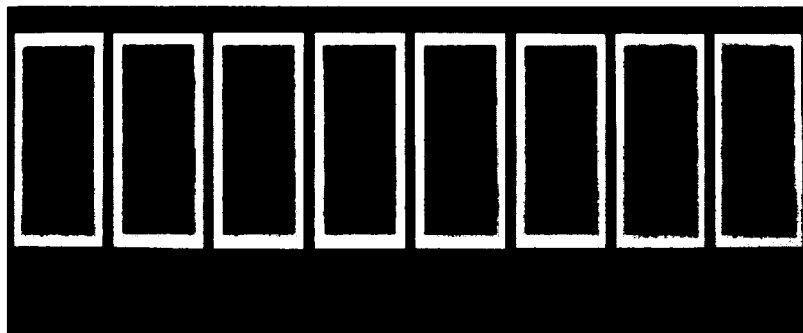
<그림2> 잔치 때 쓰고 있는 제주도 효제문자도 병풍, 남제주군 화보집.

제주도의 문화적인 특성 중 ‘늬의 대동(大同)’이라는 말이 있다. 이 ‘늬의 대동(大同)’은 한 사회공동체의 평준성을 지향하는 지표로서 사회적 성원들 간에 큰일(관혼상제)이 있을 때마다 불문의 약속처럼 암묵적으로 실행되는 문화이다. 이런 문화의 발생 배경에는 역사적인 상처의 기억이 있다. 유독 민란이 많음으로 해서 정부의 진압 또한 가혹했기에 모두가 주동자가 되거나 모두가 민중이 되어 정부 처분에 대해 공동으로 대처하는 조건반사적인 공동체 문화가 형성된 것이다.

병풍의 소유 또한 이 ‘늬의 대동’ 문화와 무관하지 않았다. 제주도 효제문자도의 내용이 몇 가지로 압축되거나 획일화 된 것은 병풍을 그리는 민간 화공도 소수였고, 또 이웃집과 큰 차이가 없이 될 수 있으면 비슷해야 한다는 제주도 사람들의 의식의 반영이라고 할 수 있다.

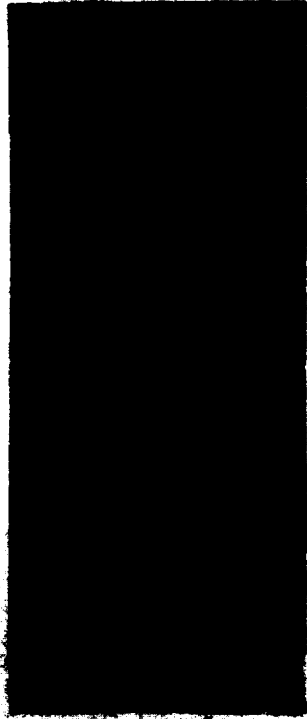
2) 제주도 효제문자도의 도상(圖像)

제주도 효제문자도의 내용은 효(孝)·제(悌)·충(忠)·신(信)·예(禮)·의(義)·염(廉)·치(恥) 등 모두 여덟 글자로 구성되어 있다. 제주도 효제문자도는 글자의 내용으로 보면 육지의 효제문자도와 다를 바



〈그림3〉 제주도 효제문자도 8폭, 제주대박물관 소장.

가 없다. 그러나 글자 폭마다 그려진 상징이나 기법을 살펴보면 제주도 효제문자도만의 특성이 있다는 것을 알 수가 있다. <그림3>



<그림4> 제주도 효제문자도(2단 구성).
제주대박물관 소장.

육지의 효제문자도는 검은 색의 글자와 어우러지도록 글자에 얹힌 고사(故事)나 해당되는 꽃과 나무, 사물들을 화려한 색채를 이용하여 사실적으로 표현하고 있다. 반면 제주도 효제문자도는 육지 효제문자도와는 달리 화면 상단과 하단에 다양한 식생과 제기, 문양, 감실, 사당 등을 그려 넣어 장식성을 강조하고 있다. 그 도상들은 제주도 지역에서 양생(養生)하는 다양한 초목·화초와 조류, 짐승, 어류, 그밖에 제기(祭器)와 문양(紋樣)들이다. <그림4>

초목 화초류에는 죽(竹)과 죽순(竹筍), 연꽃, 벚꽃, 모란, 나팔꽃, 쑥부쟁이, 백일홍, 후피향 나무, 전나무, 뽕나무²⁵⁾, 소나무 등을 그리고 있다. 넝쿨 식물류는 문자도 상단부에 반복하며 장식적으로 그려진다.

로 그려진다.

짐승에는 노루와 소가 드물게 보이고 조류에는 제비와 까마귀, 두루미, 왜가리, 꿩, 청둥오리, 오리 등이 그려진다.

어류에는 옥돔, 갯이(게) 등이 있다. 옥돔은 육지 효제문자도의 잉어

25) 정병모, 2005, '제주도 민화 연구-문자도를 중심으로', 《강좌 미술사》, 서울:한국불교사학회. p202.

대용이이라고 생각된다.

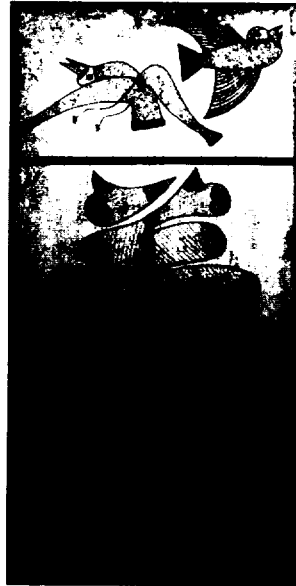
문양류로는 번개문(雷紋)과 파도문(波紋), 삼태극문(三太極紋), 단청문(丹青紋), 만자문(卍字紋), 구름문(雲頭紋), 산호문(珊瑚紋), 돌문양(石紋), 기하학 문양, 해문양(日紋) 등이 있다.

제기(祭器)로는 향로, 촛대·제주상(祭酒床) 등이 있다.

건물류로는 사당과 이를 축소한 감실이 있다.

이상과 같은 자연물이나 제기, 건물은 글자와는 독립적으로 상단과 하단에 그려 넣었다. 대개의 도상들은 정확한 사실성에 기초하여 그려진 것이 아니라 제주의 주변 자연을 민간화공의 상상이나 기억에 의존해 그렸거나, 기본적인 묘사력이 부족하기 때문에 꽃은 같아도 잎과 줄기는 다른 식물처럼 보이거나 새의 종류가 오리인지, 꿩인지, 혹은 까마귀인지 명확하지가 않은 경우가 많다.

육지의 효제문자도가 글자에 얽힌 스토리(故事)로 충실하게 구성되었다면, 제주도 효제문자도는 스토리(故事)와는 큰 상관없이 화공의 기억에 의존해 그린 동·식물들을 상징적으로 배치하고 있다. 따라서 디자인적인 배치와 반복적인 넝쿨문 등 생략적이고 추상적인 형태를 많이 띠고 있다. 이러한 기하학적 추상 형식은 제주도 효제문자도 도상의 두드러진 특징으로, 육지의 효제문자도와는 달리 매우 현대적인 느낌을 주고 있다. <그림5>



<그림5> 현대적 느낌의 제주도 효제문자도, 개인소장.

3) 제주도 효제문자도의 방법적 특성

(1) 형태

다음으로 제주도 효제문자도의 형태적 특징을 살펴보자.

제주도 효제문자도에는 꽃무늬 도상 등 디자인적인 요소가 많이 들어 있다. 특히 반복되는 점묘법(點描法)의 사용은 글자 안의 단조로움을 덜어준다. 또 비백 선묘의 처리 방식은 빠르고 단숨에 그려진 철선묘(鐵線描) 효과를 살리고 있다.<그림6> 또한 글자 획이 꺾이는 마디마다 색채



<그림6> 비백처리와 단청문양.

를 가미한 단청무늬를 그려 화면의 동세(動勢)와 변화를 주고 있다. 다시 글자 획이 시작되는 곳은 삼각 끝과 뭉툭한 원형에 단청으로 마감하였다. 그러나 획이 끝나는 부분에는 뾰족한 새의 머리(鳥頭)를 그려 글자 뼈침에

힘을 실었다. 글자 마지막 획에 뱀을 연상하게 하거나 물고기를 그려 마감한 경우도 종종 있다. 특히 '신(信)과 예(禮)' 자에는 뱀을 연상케 하는 역동적이고 빠른 필력으로 처리하거나, '충(忠)'자의 마음 심(心)이나 '의(義)' 자 부분에 새나 물고기를 그려 포인트를 강조한 것, 간혹 염(廉)자 끝에 소의 머리로 마감한 것은 육지 효제문자도와 큰 차이점이 라고 할 수 있다. <그림7>

비백(飛白)의 효과는 가로줄과 세로줄의 형식이 있는데 가로줄은 힘을 주는 파동(波動)이 짧아 정교한 느낌을 주며, 세로줄은 비교적 파동



〈그림7〉 염자에 소머리와 그 하단에 노루가 그려져 있다. 제주특별자치도 민속자연사박물관 소장.

수가 길어 정갈한 필선을 남겼다. 원래 비백은 버드나무 가지 끝에 가늘게 선을 내어 먹을 짙어 빠르게 그리는 기법인데 육지와는 달리 제주도 효제문자도의 비백은 초가지붕을 이는 새(茅)인 ‘띠풀’을 사용하였다.²⁶⁾ 이 띠풀을 여러 개 묶어 밑 부분을 아래쪽으로 향하게 하여 다수의 가는 선을 그리는 데 사용하였다. 육지의 효제문자도가 검은 먹색을 중심으로 화려한 오방색의 보색 대비를 강조한 것과 다르게 제주도 효제문자도는 검은 색 글자를 절제하여 글자 속을 비게 한 후 비백의 철선묘(鐵線描)로 여백을 채우거나 반복적인 점묘, 옅은 색으로 화면을 채웠다.

(2) 색채

제주도 효제문자도에 사용된 주조(主調) 색으로는 적색과 청색, 청록색, 짙은 청색과 어두운 적색, 먹색 등이 있다. 적색이 주조인 경우 획이

26) 이명구, 전계서, p210.

시작되거나 멈추는 곳, 그리고 끝나는 부분에 청색선을 사용하며 끝 부분에 적색을 조금 진하게 칠하였다. 청색이 주조인 경우 먹이나 붉은 색으로 포인트를 칠하고 여백 활용을 극대화하면서 적색을 매우 절제 있게, 특히 중요한 부분을 강조할 때 사용하였다. 청록색이 주조인 경우 색이 짙다는 인상을 받는데 획의 시작과 끝에 채도를 질게 한 청록선을 다시 그려 강조하고 보색인 적색으로 마감하였다. 짙은 청색과 어두운 청색을 주조로 한 경우 한 글자는 청색계통으로 다른 한 글자는 적색계통으로 번갈아 가며 그렸다. 이런 색채의 병풍에는 장식된 물고기 초목 등도 반은 청색, 반은 적색으로 그려진다.

먹색이 주조인 경우 글자의 외곽선만 가늘게 먹으로 그렸고, 획이 시작되고 꺾이는 부분에 먹으로 단청 무늬를 그렸고, 글자의 끝이나 강조하고자 하는 곳은 짙은 먹으로 그렸다. 전체적인 색상을 볼 때 제주도 효제문자도는 먹과 진채 위주로 그린 육지의 효제문자도에 비해 채색 물감에 물을 많이 섞어 그려 마치 오늘날의 수채화처럼 맑고 투명하다.²⁷⁾ 물론 이런 연유에는 먼저 경제적인 이유를 들 수 있을 것이다. 물품 공급이 부족한 사회적 상황 또한 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 먹이 귀해 함부로 쓸 수 없는 상황에서, 전적으로 중국 수입에 의존하고 있었던 진채(眞彩)는 구하기도 어렵거니와 만일 어렵게 구했다고 하더라도 아끼면서 써야할 고가의 물감이었다. 그러므로 비싼 진채를 한번 사면 여러 벌의 병풍을 그려야 했으므로 제주도 효제문자도는 여백이 많을 수밖에 없었다. 제주도 효제문자도에서 먹과 물감을 아끼고자 노력한 흔적을 쉽게 찾을 수 있다. 글씨를 빈 여백으로 남겨 비백의 선 무늬로 채우는 기법이라든지, 진채에 물을 많이 섞어 얇게 채색하여 수

27) 김유정, <문자도의 도상학> 제민일보 2007. 1. 5 금. 보도자료.

채화 분위기를 낸 점, 그리고 화면이 밋밋하다고 생각되면 다시 진한 색채로 글자의 주요 부분만을 강조하는 방법 등 재료를 절약한 것은 이후 제주도 효제문자도가 갖는 독특한 화법으로 남게 되었다.

4) 제주도 효제문자도의 구성

제주도 효제문자도는 화면 구성 방식에서 육지의 효제문자도와 큰 차이를 보인다. 모든 효제문자도의 화면은 글자가 중심으로 배치되며 그 글자를 중심으로 그림이 그려진다. 육지의 효제문자도는 1단 구성형과 2단 구성형이 주를 이룬다. 그러나 제주도 효제문자도는 1단 구성형과 2단 구성형, 3단 구성형, 2단과 3단 구성 혼합형, 3단과 4단 구성 혼합형으로 분류할 수 있다.

먼저 1단 구성형은 효(孝), 제(悌),,,,,등 한 글자씩 한 줄로 배치한 경우가 있고, 효자(孝子), 충신(忠臣).....등 두 글자를 세로로 한 화면에 배치한 경우가 있다. 1단 구성형인 경우 문자 속에서 수목의 문양과 비백 효과를 강조하거나 순수하게 비백으로만 처리하기도 하였다. 2단 구성형인 경우 화면 상단은 새와 넝쿨, 감실을 그리고, 중앙의 글자 속에는 비백처리와 단청무늬를 그려 넣거나 특이하게 한 글자를 중심으로 하여 화면 사방 모퉁이에 단청으로 장식한 경우가 있고, 중앙의 글자를 비백으로 처리하고 화면 상단에는 주로 화조화(花鳥畵)를 그리거나 기명절지도(器皿折枝圖)를 부분적으로 그린 경우도 찾아볼 수가 있다. 간혹 3단과 4단 구성 혼합형도 있기는 하지만 특수한 경우에 해당하는 것이라고 할 수 있다.

제주도 효제문자도의 백미는 3단 구성형에 있다.<그림 8> 물론 이 형식은 육지의 형식을 수용한 것임에도 불구하고 제주의 독창적인 양식



〈그림8〉 3단 구성형, 제주특별자치도 민속자연사박물관 소장.

으로 발전할 수 있었던 것은 제주사람들의 문화에 대한 수용 태도와 관계가 있다. 육지의 문자도를 수용하는 과정에서 중앙의 글자만을 수용하고 상단과 하단은 이의 액자와도 같은 형식을 띠고 장식적으로 제주의 풍토적인 자연으로 두른 것과 유사한 사례는 대정향교에 있는 추사의 '의문당(疑問堂)'이라는 편액에서 찾아볼 수 있다. 이 편액은 추사의 글씨를 중심에 놓고 그 둘레를 제주도 화공이 화조화로 장식하고 있는데 이 3단 형식의 구조는 3단이 주류인 제주도 효제문자도와 맥락을 같이 한다고 할 수 있다.²⁸⁾

3단 구성형이란 문자를 중심에 배치하고, 상단과 하단은 중앙 화면보다 1/3정도의 크기로 분할하여 구성하는 방식이다. 상단에는 수목과 사당을 상징하는 감실과 새 등이 주로 그려지며, 하단에는 물고기와 연꽃, 오리 등이 그려진다. 이 3단 구성 형식은 16세기에 유행했던 《계회도(契會圖)》형식과 유사하다. 또한 1702년에 그려진 《탐라순력도》의 제목/그림/좌목 형식과 같은 3단 구성이라는 점에서 3단 구성이야말로 제주도 화공들이 그렸던 고풍(古形)이며 이런 형식이 곧 제주도 효제문자도의 연원이라는 것을 살필 수가 있을 것이다.

따라서 3단 구성형은 제주도 효제문자도의 기본형이며, 2단과 1단 구

28) 정병모, 전계서, p199.

성형은 그 기본형을 벗어나 간소하게 변형하여 그려진 것이고, 3단과 4단 혼합형은 매우 희소한 경우인데 아주 특수한 경우에 해당한다고 할 수 있다. 6폭짜리 2단과 3단 구성 혼합형 병풍에는 ‘충(忠)’과 ‘신(信)’위에 감실을 그렸고, 8폭짜리 병풍인 경우 ‘신(信)’과 ‘의(義)’ 위에 감실을 그려 중심축을 잡고 화면의 밸런스를 유지하였다.

또 3단과 4단 구성 혼합형에는 6폭 병풍이 있는데 이 병풍은 먹으로만 그려진 효제문자도이다. 병풍의 3단 구성 화면에는 첫 면에 ‘효제(孝悌)’, 끝 면에 ‘염치(廉恥)’라는 글자를 세로로 쓰고, 상단과 하단에 만(卍)자 무늬를 그렸다. 4단 구성 화면에는 상·하단에 만(卍)자, 중앙에 충(忠), 신(信), 예(禮), 의(義)를 각 한자씩 썼고, 글자 위에 감실을 그렸다. 각 병풍의 화면 주위에 간단한 문양으로 테를 둘러 마감하였다.

5) 제주도 효제문자도의 크기

제주도 효제문자도는 육지의 효제문자도에 비해 병풍 크기가 작다. 크기는 세로가 1m이하이고 가로가 45cm 미만이다. 이와 같이 크기가 작은 이유는 병풍틀을 곧바로 그림에 매는 방식을 채택했기 때문이다. 병풍의 표구 방법이 육지의 효제문자도처럼 상·하단에 여백을 주어 그림을 돋보이게 하는 것이 아니라, 화면 자체에 캔버스를 매는 것처럼 곧바로 화면 끝부분에서 마감하다보니 병풍의 크기가 작아진 것이다. 이는 제주사람의 공간 인식과 상관이 깊다. 바람 많은 섬의 환경 때문에 제주의 초가들은 센 바람을 피하기 위하여 지붕을 낮게 만든다. 그러므로 상대적으로 집안의 구조도 낮게 되고 특히 출입문이 작아진다. 키 큰 사람은 고개를 숙여 집안으로 들어 가야할 정도이다. 그러다 보니

자연스레 집의 가구들은 출입이 용이하도록 낮고 좁게 만들어졌다. 이와 같이 제주의 집들이 좁고 낮다보니 마당에서 ‘큰일(喪祭禮)’을 치르게 된다. 상례나 잔치도 장막(帳幕)을 치고 마당에서 주로 행하기 때문에 관혼상제에 자주 쓰는 제주도 효제문자도는 이동과 설치가 편리해야 하고, 이동을 자주하는 관계로 단단하게 만들어 오래 쓰는 것이 가장 중요했다. 또한 상·하단의 여백이 없이 바로 그림에 매는 표구 방식을 채택한 것은 여백을 처리할 표구 재료의 조달 문제와 관계가 있다. 즉 삼배마져 귀한 처지에 비단으로 여백을 장식할 능력이 없었기 때문에 궁여지책으로 여백 없이 화면 중심의 표구 방법을 선택했던 것이다.

6) 제주도 효제문자도의 외부 영향

제주도 효제문자도에는 감실과 쟁상을 많이 그렸다. 사당은 조상을 모시는 곳으로 신성시 되는 공간이다. 제주에는 가묘(家廟)가 없고 성현을 모시는 사당(祠堂)이 있었다. 병풍에 그려진 사당(祠堂)을 상징하는 감실과 쟁상(祭床)의 도상은 제사를 모시는 자신의 조상이 훌륭한 조상이라는 것을 상징적으로 드러내고자 하는 것과 관계가 깊다.

제주 사람들은 삶의 영역에서는 매우 현실적이지만 죽음의 영역에서는 의례를 우선시한다. 따라서 생일(生日)보다는 기일(忌日)을 더욱 소중하게 생각하는 관념이 생겨났다. 제주도는 유형의 땅이다. 이곳에 온 유배인들은 조선 최고의 지식인이자 정치인들로서 조선의 중심에 있었던 인물들이다. 알게 모르게 조상 숭배와 제사를 중시 여기는 유배인들의 풍조가 제주의 효제문자도에 투영되었을 것이다.²⁹⁾ 그런 관념이 가묘(家廟) 대신 병풍에 감실을 그린 것으로 풀이할 수 있다.

29) 이명구, 전계서, p225.

제주도 효제도문자도 중 외국의 영향으로 보이는 것이 몇 가지 있다. 하나는 비백이고 다른 하나는 3단 구성방식이다. 비백 기법은 육지의 효제문자도에서 부분적으로 사용한 흔적은 있어도 제주도 효제문자도와 같이 8폭 전부를 비백처리한 문자도는 중국의 효제문자도 외에는 보기가 드물다.³⁰⁾ <그림 9> 글자 속에 여백을 전체 비백으로 처리한 사례는 중국 후난성 양자강 유역에서 발전한 양식에서 찾아 볼 수 있다. 이 중국 강남지역의 비백이 제주도 효제문자도의 비백과 유사성이 깊은 것은 역사적



<그림9> 중국 후난성 강남지역의 문자도에 나타난 비백처리, 이명구의 동양문자도

으로 중국인들이 제주에 유배를 왔거나 중국 강남이 제주사람들의 표착 경유지라는 사실과 무관하지가 않을 것이다. 이와 관련된 기록들은 제주도 문화와 중국문화의 유사성이 단순하게 우연이 아니라는 것을 보여 준다. 제주도는 원나라 때 몽고의 지배를 받았고, 고려조에 명나라에 귀순한 달달의 친왕, 박박태자, 원나라 양왕의 자손 애안첩목아 등을 탐라에 안치시켜 박박태자와 살게 한 기록,³¹⁾ 1470년에 중국에 표류한 김배회(金杯會)가 중국에서 털병거지 등의 물품을 받아온 것, 1488년 당시 제주 추쇄 경차관이었던 최부(崔溥, 1454~1504)의 표해 송환 기록을 적은 일기체 형식의 《표해록(漂海錄)》은 눈길을 끈다. 양자강 동쪽에 위치한 양주위(楊州衛)에 제주목 정의현감이었던 이섬(李暹)이 최부가 표류하기 6년 전에 표류했다가 돌아간 사실³²⁾, 강북 사람들이 제주도의

30) 위의 책, p221.

31) 김혜우의 편역, 1994, 《고려사탐라록》, 제주:도서출판 제주문화. pp88~90.

분가(分家)처럼 부모 자식 간에 따로 사는 것, 강남·강북과 동일한 것은 ‘다듬이는 모두 돌을 쓰고, 연자마를 돌리는 데는 나귀와 소를 쓰고.....길에 다니는 사람들은 모두 등에 짐을 지고 머리에 짐을 이지 않는 것은 문화의 전파 가능성이 높다는 것을 말해준다.³³⁾ 1534년 김기손의 중국 표류, 1797년 이방익의 중국 표류 등의 기록, 역으로 중국인들의 제주 표류 또한 상대적으로 빈번했던 사실과 19세기에 수많은 제주 인사람들이 중국에 표착했던 기록에 주목할 필요가 있다.³⁴⁾



〈그림10〉 제주도 효제문자도의 3단 구성과 유사한 안남 문자도, 이명구의 동양문자도

32) 김봉옥외, 2001, <최후의 중국 표해록>, 《옛 제주인의 표해록》, 제주:제주문화원, p103.

33) 위의 책, pp181~182.

34) 고창석, 1997, '19세기 제주인의 표류실태', 《19세기 제주사회연구》, 서울:일지사, pp208~211.

또 제주도 효제문자도의 3단 구성 방식은 안남(安南)의 문자도 형식과 매우 비슷한데, 안남 또한 제주사람들의 표착지였다는 사실에 주목할 필요가 있다. 1689년 김대항이 대표적인 안남 표류자이다. 따라서 중국에서 온 제주유배인들이나 제주의 중국 표류자들, 그리고 중국과 안남의 제주 표류자들에 의해서 육지에 없는 중국이나 안남의 양식들이 제주에 수용되었다고 볼 수 있다. <그림 10>

5. 결론

제주도 효제문자도는 제주도의 다른 문화와 마찬가지로 섬이라는 특수성의 산물이었다. 풍선(風船)으로 오가야 하는 뱃길의 교통은 문화의 고립과 소외, 배제라는 속성을 낳기에 충분하였다. 그 결과 육지에서 한번 유입된 문화는 토착화된 시간보다 변화하는 데 걸린 시간이 더 길었다. 제주어에 중세적인 표현이 많이 남아있는 것도 이런 맥락에서 생각할 수 있을 것이다. 제주의 문화는 자생적이기도 하지만 외부적인 힘에 의해서도 많은 변화를 겪었다. 정치적 유배인과 외세 점령에 의한 통치자와 국·내외 표류자들이 가져온 문화가 자생적인 문화와 결합되면서 새롭게 섬의 문화로 변형되었다

제주도 효제문자도는 육지의 영향권 아래 있었음에도 불구하고 양식적인 면과 구성 방식, 색채 면에서 육지의 효제도문자도와 전혀 다른 미의식을 창출해내고 있다. 또한 중국 본토나 안남의 문자도 형식들을 제주도 효제문자도에서 찾아볼 수 있다는 것은 서로의 지역이 물길이 닿는 표착지였다는 사실과 무관하지 않을 것이다. 육지의 효제문자도가 육지 내 지역 간 양식에서 큰 차이가 없는 것에 비해, 제주도 효제문자

도는 가히 독창적인 현대적 면모를 띠고 있다.

풍토적으로 지역의 식생과 생태계, 기후 조건은 갖가지 제주만의 도상들을 만들어 내기에 충분하였다. 조선의 효제문자도의 내용과 형식을 빗겨간 제주도 효제문자도는 추상적인 형태와 기하학적인 문양, 제주의 석상이나 목공예에서 보이는 단순하고 생략된 도상, 수채화와 같이 세련될 만큼 깔끔한 모노크롬적인 색 처리 등 현대의 디자인적인 요소를 창출해낸 이름 모를 제주도 화공들의 뛰어난 감각의 소산이라 할 만하다. 병풍의 크기 또한 재료의 한계에 부딪혀 여백 없이 바로 그림이 끝나는 지점에서 표구를 해야 할 정도로 생산력이 낮고, 물산(物産)이 부족한 어려움과 전문적인 기교의 한계가 있었지만 이러한 여건을 넘어선 제주도 효제문자도의 독창적인 성과는 제주미술사에 새롭게 가치 평가되어야 할 것이다.

참고문헌

- 고창석, 1997, '19세기 제주인의 표류실태', 《19세기 제주사회연구》, 서울:일지사. pp208~211.
- 김봉옥외, 2001, <최부의 중국 표해록>, 《옛 제주인의 표해록》, 제주:제주문화원. p103.
- 김유정, 2005, <제주신화미술제>, 제주:제주신화미술제운영위원회. p52.
- 김유정, 2000, 《제주의 무신도》, 제주: 파피루스. pp41~88.
- 김유정, <문자도의 도상학> 제민일보 2007. 1. 5 금. 보도자료.
- 김혜우외 편역, 1994, 《고려사탐라록》, 제주:도서출판 제주문화. pp88~90.
- 《동국이상국전집(東國李相國集)》 권 제16.
- 《속동문선(續東文選)》 제4권.
- 《오주연문장전산고(五洲衍文章箋散稿)》
- 유홍준외, 1997, 《한국미술사의 새로운 지평을 찾아서》, 서울: 학고재. p123.
- 윤열수, 2003, 《민화 이야기》, 서울: 디자인하우스. pp14~17.
- 이동주, 1995, 《우리나라의 옛 그림》, 서울: 학고재. p265.
- 이명구, 2005, 《文字圖》, 서울:리디아. p28. 재인용.
- 이석규 편, 2006, 《民에서 民族으로》, 서울:선인. p53.
- 李成美 외, 2004, 《한국회화사용어집》, 서울:다홀미디어, pp103~104.
- 《일성록(日省錄)》정조 10년 병오(1786) 9월 18일 기록.
- 정병모, 2005, '제주도 민화 연구-문자도를 중심으로', 《강좌 미술사》, 서울:한국 불교사학회. p202.
- 전은자, 2009, 제민일보 기획특집 '제주바다를 건넌 예술가들' 16, 17회.
- 진성기, 1969, 《濟州島民俗》, 제주:제주민속연구소 pp82~84.
- 최대림 역해, 1997, 《東國歲時記》, 서울: 흥신문화사. p32.

Abstract

A Study of Hyojemunjado of Jeju Island

Jeon, Eun-Ja*

The climate of a region influences its grass-roots culture as reflected, ultimately, in the capacity for production of the region. The culture is recreated, enjoyed, and exercised by the people in the region before it finally becomes a cultural ideology. Hyojemunjado (孝悌文字圖) - Ethics Character Picture - is a product of the grass-roots culture while reflecting the underlying foundation of the indigenous culture.

As a part of the mainstream culture from the Joseon Dynasty, Hyojemunjado, was the educational means to establish a governing ideology to keep the reign of the monarchy. The Confucian virtues found in everyday life were expressed in graphic imagery and painted on a folding screen, Hyojemunjado. Regardless of the lifestyle, whether it is of the aristocrat or the commoner, a folding screen was an important household possession providing multiple functions as a windbreak, decorative furniture or a necessity item for the ritual and ceremonial events from wedding to funeral. Despite its educational origin, Hyojemunjado culture flourished and became a popular medium to portray the charms and romanticism of the populace. But today, Hyojemunjado survives only as a genre of Korean traditional arts called Minhwa, meaning folk painting.

* Curator, Lee Jung Seop Gallery

Hyojemunjado of Jeju Island has left a legacy of a very distinctive style in contrast to those native to other areas of Korea. Although the Jeju style was also under the influence of the same force as on the mainland, its style, composition, and colors are completely different from the ones that can be seen in other areas, manifesting the distinguished aestheticism of the Jeju people. A further surprise is that the styles of mainland China or Vietnam can also be found in the Hyojemunjado character pictures of Jeju. This should not be irrelevant to the fact that these areas are located within regions easily accessed by water travel.

The rich vegetation of Mt. Hallasan, and the unique natural environment of Jeju, also influenced the process of graphic imagery. The images, unique but different from the realistic ones, were created by mobilizing the imaginary power and the stored memories of various natural objects from trees and shrubs, flowering plants, and migratory or endemic birds. This renders an opportunity to look at the modernity embedded in Jeju's Hyojemunjado character paintings. They contain the elements of modern designs such as the abstract feature, geometric pattern, omitted graphic imagery, and stylish and neat coloring. Such characteristics are the uniqueness of Jeju's Hyojemunjado paintings, as they vary from the contents and the format accommodated in the classic Hyojemunjado styles of Korea's mainland.

Elegant colors expressed in a temperate touch, and the lucid mood of a water painting, can be concluded to be evidence of the painter's efforts to conserve the valuable painting materials as they were very difficult to procure. In Jeju Hyojemunjado, the mounting of the screens starts right from the edge of the character pictures making the height of the screens relatively lower than those from other areas. It is

because the screens had to be made to be fitted in the low ceiling of Jeju's traditional houses as they were designed to cope with the wind and rain.

Key Words

Hyojemunjado, Jeju, Jeju Island, Korean traditional arts, Joseon, Minhwa, folk painting, folding screen

교신 : 전은자 690-841 제주특별자치도 제주시 노형동 2585-2
e편한세상 아파트 107동 201호
(E-mail : jeunchi@hanmail.net 전화 : 106-690-3298)

논문투고일 2010. 02. 03.
심사완료일 2010. 02. 10.
게재확정일 2010. 02. 12.