

한국인의 색채의식 (韓國人의 色彩意識 小考)

이종상 / 서울대학교 미술대학 동양학과 교수

목 차

1. 서론
2. 전통 색채문화의 이해와 오해
3. 음양오행(陰陽五行)과 색채(色彩)
4. 오방위(五方位)와 오정(五正), 오간색(五間色)
5. 색이름(色名)으로 살펴본 색채의식(色彩意識)
6. 질료적(質料的)으로 본 색채문화(色彩文化)
7. 맺음말

1. 서론(序論)

...하느님께서 “빛이 생겨라!” 하시자 빛이 생겨났다. 그 빛이 하느님 보시기에 좋았다. 하느님께서는 빛과 어둠을 나누시고 빛을 낮이라, 어둠을 밤이라 부르셨다... (창세기 1, 3-5)

이 글은 내가 굳이 광학론을 들추지 않더라도 ‘빛과 색’의 관계가 절묘하게 드러난 성경의 한 대목이기에 인용한 것이다. 빛(光)이 생기니 색(色)이 보이고, 색이 보이니 시각적으로 좋고(善) 나쁨(惡)이 구분되며 이렇게 생긴 변별성은 곧 낮(晝)과 밤(夜), 밝음(明)과 어둠(暗), 양지(陽)와 음지(陰), 하양(白)과 까망(黑)을 구분하여 상생과 대립의 변증법적 순환관계로 발전한다. 이렇게 보면 빛이 먼저이고 그 다음이 흑백(밤, 낮)의 무채색이며 그 다음으로 적(赤) 청(靑), 황(黃)-온갖 사물-의 유채색이 만들어진 것이다.

얼핏보면 관념적인 설교처럼 들릴 수 있겠으나 음양오행과 오방, 오정, 오간색을 기저로 한 우리의 전통 색채의식을 살펴보는 나로서는 오(五)라는 개념을 매개로

매우 합리적인 공통점을 발견하게 된다. 여기서 관심 있는 대목은 ‘보시기에...’로 일관되는 창조원리의 시각 우선 개념이다. 우리는 미술을 창작예술이라고 ‘창(創)’자를 붙인 이유가 감히 이런 창조주(創造主)의 그것과 구우일모(九牛一毛)의 한 부분이라도 흉내내보라는 절대자의 기도라고 믿고 싶다. 화가인 나로서는 창작의 깊은 의미와 책임을 다시 한번 되새기게 하는 계기가 됨은 물론 ‘한민족의 빛과 색’을 공부하는데 더욱 정신을 다잡게 하는 기회가 될 것으로 믿는다.

나는 우리 민족이 유구한 역사의 색채문화를 향유해 오면서 나름대로 색채의식을 정립했을 것으로 믿어 의심치 않는다. 그러나 지금의 우리가 요구하는 그런 합리적인 색채론은 아무 데도 기술(記述)해 놓은 기록이 없다. 그래서 못 사람들이 전통적인 우리의 색채의식을 들여다보기 위해 조상들이 남겨 둔 흔적들을 뒤적거리며 희미한 의식의 편린(片鱗)들을 주워 모으고 있는 실정이다. 이러다 보니, 뜬구름 잡는 것처럼 구체성도 없고, 연구의 실체도 퇴색되어 감으로써, 잠시 스쳐간 견문록(見聞錄)의 시각에서 물색 옷(染色衣)을 멀리했던 백의민족이 합리적인 색채의식을 정립할 수 없었을 것이라고 전제하기 일쑤다. 그러나 한민족의 색채의식은 문자 이전부터 말씀 안에 살아 있음을 확신하고, 우리의 혀 안에 감춰진 민족의 색 정서를 언어관습에서 찾아보기로 한다.

언어는 그 민족의 얼이 담긴 문화의 바다다. 어느 시대, 어느 장소이든지 주인이 있는 언어는 살아 숨쉬며 자라면서 생명의 순환을 거듭한다. 이렇게 쉽 없이 명멸하는 어휘의 바다에는 소금처럼 민족의 ‘얼’이 녹아 있다. 다만 고기가 바닷물의 짠맛을 알지 못하듯이 우리의 색채의식은 언어의 바닷물과 한 몸을 이룬다.

B. C. 20세기에서 10세기를 전후하여 성립된 음양사상에 앞서, 우랄 알타이어계의 민족들은 태초에 말씀이

* 본 논문은 2002년 서울 시립미술관 개관기념전인 <한 민족의 빛과 색>전의 도록에 게재될 예정이다.

있기부터 창세기의 말씀처럼 음양대립의 대칭적인 의미 체계(意味體系)가 음운체계(音韻體系)와 조화를 이루면서 말씀의 바다를 이루어 왔다. 알타이어계의 제사(第四) 어족군(語族群)에 속하는 우리의 언어체계는 음양의 상생대립(上生對立)적인 이원론(二元論)에 근거하여 색에 대한 어근변화(語根變化)가 발전되어왔다. 중국의 주역사상(周易思想)에 의존한 음양설로 인해 한국인의 색이름이 한자색명(漢字色名)에 의존하는 경향을 보이는 것에 대해 나는 반대하는 입장이다. 사실 알고 보면 중국 고대의 한 문화(漢文化)가 일찍 문자를 사용한 우수함은 인정하나, 실제 음양사상은 알타이어족의 사상으로부터 연원하고 있음을 간과해서는 안될 것이다. 한자문화 그 자체는 우리의 언어처럼 음·양의 이원체계(二元體系)를 확고하게 갖고 있지 못한 채 알타이어계의 어족사상(語族思想)을 흡수 발전시켜 체계화한 것이기 때문이다. 이런 이유로 우리 입안에 든 색 이름에 대한 언어체계를 살펴봄으로써 우리의 색채의식이 어떠했으며 그 안에 내재된 한국미학의 자생성을 어떻게 발전시켜 나갈 것인가를 화두로 삼고자 한다.

2. 전통 색채문화의 이해와 오해

얼마 전에 어느 토론장에서 색채학 공동발표회가 있었다. 그 중에 한 분이 “우리의 색채어휘(色彩語彙)는 비과학적이고 빈약해서 현대산업화에 걸림돌이 된다”며 서구적 시각과 잣대만으로 한국의 색채문화를 폄하(貶下)하던 기억이 난다. 매카니즘적인 기능과 효율성을 우선하는 산업분야와, 사상과 감성을 토대로 하는 예술은 다르다. 천만가지의 기호화된 색상 샘플도 전통적으로 우리 색채의식 속에 무의식적으로 잠재되어 있는 오방위의 오정색(五正色)을 합리적이고 효율적으로 세분화한 또 다른 표본에 지나지 않는다.

영어 문화권에서의 단일 색명(色名)으로는 빨강(Red), 진홍(Purple), 분홍(Pink), 주황(Orange), 노랑(Yellow), 갈색(Brown), 초록(Green), 파랑(Blue), 까망(Black), 하양(White) 등 11색이지만 순수한 한글로 표기한 오정색의 다섯 가지 빛깔을 빼고 나면 모두가 혼합간색임을 쉽게 알 수 있다. 그밖에 다른 나라의 예를 들

자면, 필리핀의 경우는 빨강, 노랑, 까망, 하양이 있고 나이지리아는 빨강, 까망, 하양이 있으며 파푸아뉴기니는 아예 까망과 하양만 있다고 한다. 그런데 우리는 단일 원색의 순수 한글 색이름으로 빨강, 노랑, 파랑의 유채 3원색명이 있고, 까망, 하양의 무채색명이 있어 오방위 오정색을 이루고 있다.

그 외에 감산혼합된 색명은 수도 없이 분화될 수 있으므로 ‘하늘색’, ‘배추색’, ‘수박색’, ‘쥐색’, 혹은 ‘쪽빛’, ‘남빛’, ‘우유빛’ 처럼 사물의 이름 끝에 한자로 ‘색(色)’자나 한글로 ‘빛’자를 붙여쓰고 있다. 이런 방법은 결국 유채색의 색이름 뿐만이 아니라 ‘안색(顔色)’, ‘기색(氣色)’, ‘혈색(血色)’ 혹은 ‘불빛(光線)’, ‘햇빛(日光)’, ‘낮빛(顏色)’, ‘눈빛(眼光)’처럼 가산혼합된 광선은 물론 건강이나 심기(心氣) 등의 비가시적인 내면까지도 섬세하게 드러내 보이고 있다. 이와 같이 우리 조상들이 이름 붙여 써 내려온 다섯 빛깔의 원색명은 다른 어느 나라의 그것과도 비교할 수 없이 과학적이며 합리적이고 철학적인 의미가 깃들여 있다고 본다. 우리의 색채문화는 분석적이기보다 오히려 종합적 성향을 보이고 있다. 합리적이고 과학적인 프리즘적 분석주의 색채논리로 보려는 즉물적 대상으로서의 색상이 아니라 자연과의 동화를 이상으로 삼으면서 선형적 직관에 의해 파악되는 물(物) 이상의 색채관을 유지하고 있음을 알 수 있다.

우리는 공간과 시간 속에 나의 삶이 동시에 내포된 종합적인 색채인식을 지녀왔기 때문에 기능적이며 효율적인 측면에서 불합리한 점이 많았음을 인정한다. 그렇다 하더라도 예술적 측면에서 값매김을 한다면 한민족의 색채문화는 매우 자랑스러운 것이었음을 부인할 수가 없다. 그래서 우리의 색채의식은 표피적인 색상(色相)에 연연하기보다 내용적인 색질(色質)을 파악하려고 노력했던 흔적이 역력하다. 한국의 빛깔은 허장성세(虛張聲勢)를 벗어나고 욕심을 버려 내안에 느낌으로 존재하는 절제의 빛깔문화가 이루어질 수 있었던 것이다.

한 민족의 색채의식은 그 자체만으로 독립해서 생각할 수 없다. 거기에는 그 민족이 걸어온 역사와 의식주 전반에 걸친 주거 환경은 물론 자연환경과 우주관, 생사관 등의 종교와 윤리가 종합적으로 검토되어야 한다. 예술도 마찬가지로 우리의 그림이 서양의 그것과 다른 까닭이 이런 데서도 쉽게 느껴진다.

정치사관이나 경제논리가 문화의식을 앞지르고 있는 세상이고 보면 기초학문이나 순수예술이 설 자리를 잃고 사회전반에 걸쳐 실용주의 생산논리가 물질만능을 부추기며 예술적인 색채의식은 기능주의 색채이론에 밀려날 수밖에 없는 노릇이다. 이런 현상마저도 당연하고 그럴 듯한 얘기처럼 들릴 수도 있겠지만 과학을 뛰어넘는 창조적인 문화의식이 절실히 요구되는 때이다.

한국의 그림을 비롯한 의식주 문화를 살펴보면 오히려 세련된 색채문화가 그 뿌리를 이루고 있었음을 곧 알 수 있다. 선사시대 암각화가 그렇고 고구려시대의 벽화가 그러하며 고려시대의 그 찬란했던 불화가 그렇다. 또 고구려 벽화에 나타난 갖가지 의상의 염색기술과 건축의 단청미술이 그렇다. 이런 색채문화가 지금까지도 우리의 생활 속에 면면히 이어져오고 있음을 증명하기란 그리 어렵지 않은 일이다. 이렇게 우리의 생활 속에 녹아있는 가시적인 색채문화만 보더라도 결코 우리의 색채문화가 서구의 그것과 비교하여 하등의 모자람이 없다고 볼 수 있다.

우리의 색 이름이 오랫동안 자연현상을 관찰하고 그에 대한 여타의 상황까지도 종합적으로 인식하는 빛과 색채감각의 표현이었음을 상기할 때 단순한 색명 이외의 것들에 대한 의미부여가 결코 견강부회의 이론주입이 아니라는 점을 알 수 있다. 혹자는 빛과 색채를 자유롭게 인식하려는 현대인들에게 그런 이론적 근거가 사족에 다름 아닌 방해요소일 뿐이라고 비판하기도 한다. 물론 간접체험에 의한 인식의 허구를 인정한다 하더라도 분리된 색상 하나가 자연의 산물인 바에야 한 개의 개념을 놓고 공간과 시간은 물론 인간과의 관계는 물론, 윤리성까지 종합적으로 연계하여 이해한다면 오히려 예술적으로 사색하는데는 큰 도움이 될 것이다.

‘색(色)’이란 글자의 본 뜻을 살펴보면 『설문해자(說文解字)』에서 ‘안기(顏氣)’라고 풀이했음을 볼 수 있다. 여기서 말하는 얼굴의 기색이 단순히 사람의 얼굴에 나타난 안색(顏色)을 말하는 것이 아니라 속내까지 드러내는 얼굴의 기색을 말하는 것임을 짐작할 수 있다. 우리가 흔히 말하는 빛과 색의 의미는 다르다. 빛은 광선에서 오는 가산혼합의 대상을 말하고 색은 물체의 흡수와 반사에 의한 가산혼합의 대상으로 유·무채의 오색을 말한다. 그 외에도 비가시적인 내면의 상황을 표현

하는 신채(神采)와 안채(眼采)처럼, 사람의 인품이나 건강, 감정 등을 말하는 ‘얼굴 빛(顏采/顏色)’이 있고 생선이나 물건의 신선도를 말하는 ‘때깔’ 등이 있다. 우리가 흔히 색을 ‘색깔’이라고도 말하는데 외부의 드러난 색을 통해 내부의 질료까지 파악해 보려는 ‘때깔’의 의미가 잠재된 것이 아닌가 싶다. ‘깔’을 비가시적인 추상적 감정인 숨결, 손결, 눈결, 물결과 같은 ‘결(韻質)’의 의미로 받아들일 수 있다면 한국인의 색채의식은 굳이 오행사상에 연유하지 않더라도 표면색과 이면색을 동시에 파악해 보려는 종합적 색채의식을 가지고 있다고 볼 수밖에 없다. 표리부동(表裏不同)을 최악의 부도덕으로 삼는 윤리관 속에서 겉과 속을 동시에 이해하고 진솔하게 표현하려는 욕구는 자연스럽게 모든 예술 속에 잘 드러나 보이고 있으며 일상의 언어 속에도 녹아 있음으로 해서 색 이름 하나에도 공간과 시간개념이 동시에 파악되며 선험적 기성관념이 종합되는 것이다. 서구에 비해 표리의 동질화를 회구했던 단적인 예로서는 우리의 매듭이 그렇고 자수가 그러하며 목공예와 회화 등에서 잘 나타나고 있음을 본다. 이런 점을 깊이 통찰하고 이해하는 사람이라면 ‘실용주의’라는 잘못된 교육적 모토 아래 우리의 종합적인 색채의식을 폄하한다는 것이 얼마나 어리석은 일인가를 알게 될 것이다.

3. 음양오행(陰陽五行)과 색채(色彩)

오채(五彩)로서 색채에 관한 가장 오래된 기록은 『후한서(後漢書)』, 「염직편」의 오색(五色)으로서 “내가 고인의 형상을 보니 일(日), 월(月), 성(星), 신(辰), 산(山), 용(龍), 화(花), 충(蟲) 등은 오채(五彩)로 장식하였고, 또 제기, 해초, 불, 쌀, 토기 모양의 채색수(彩色繡)는 오채(五彩)로 나타냈고 오색(五色)의 설채(設彩)로 복장을 만들었다” 라고 했다.

원래 음과 양은 만물의 원소적 의미를 가진 개념은 아니었으나 춘추시대(春秋時代)에 육기(六氣)의 하나로 인식되면서 실제의 이원적 개념으로 성립되었다. 음양오행설(陰陽五行說)의 사상적 배경은 토착신앙(土着信仰)의 근간인 민간신앙(Shamanism)에서 연원한다고 볼 수 있다. 샤먼은 영매자를 통하여 초자연적 힘(靈)을 빌

려 악귀를 벽사(邪)하는 한편 악령을 위무하는 선악의 양면신앙이다. 그러므로 자연계의 비가시적 절대법칙인 음·양의 상생(相生), 상극(相剋)을 우주의 운행법칙으로 믿어 왔다. 음 양의 2원구조 속에 오원기(五元氣), 즉 목(木) 화(火) 토(土) 금(金) 수(水)로 생성과 소멸의 원리를 설명하는 오행설(五行說)을 근간으로 한다. 여기서 말하는 음양과 오행의 원리로 세상을 파악하려는 논리체계를 음양오행사상(陰陽五行思想)이라고 한다.

만물의 생멸(生滅)과 변화를 기(氣)의 취산(聚散), 이합(離合)의 현으로 보면서부터 음기와 양기의 상반된 성질을 설정하고, 음양이기(二氣)에 의한 천지의 운행을 설명하기 시작했다. 최초의 문헌적 근거로는 『상서(尙書)』의 「홍범(洪範)」인데, 홍범구주(洪範九疇)에 보면 화(火), 수(水), 목(木), 금(金), 토(土)로 오행이 등장한다. 고대인들의 생활에 필요한 제반 요소들이 나열되어 있음을 알 수 있다.

오행의 순서는 다시 상생과 상극의 개념으로 풀이되는데, 상생(相生)의 순서는 『예기(禮記)』의 「월령(月令)」에 보이는 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)의 순이다. 또 상극(相剋)의 순서는, 제(齊)의 추연(鄒衍)이 정한 토(土), 목(木), 금(金), 화(火), 수(水)의 순서로 상승(相勝)의 사상이다. 추연(鄒衍)의 대표적인 학설로는 '오덕종시설(五德終始說)'이 있는데 그는 오행의 순서를 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)로 생성해 간다는 상생설로 발전시켜왔다. 음양설과 오행설을 통합하여 음양의 기(氣)와 오행(五行)에서 발생하는 덕(德)의 소식(消息)이론으로 사물의 변화를 설명했다. 오행(五行)의 관계에는 상생과 상극의 관계에서 근원이 되는 태극(太極)이 일원적(一元的) 개체가 되려면 생성 과정이 필요한데, 그 과정을 상극의 다섯 단계로 나누어 설명하였다.

첫째, 태역생수(太易生水)는 유현(幽玄)에서 수기가 생기며 이는 곧 생명의 근원으로 북방위의 어둠으로 회귀하는 변역의 과정이다.

둘째, 태수생목(太水生木)은 수기로 생명(木)이 생겨 안의 기운이 밖으로 발산하여 동방위의 초목이 파랗게

성장하는 소생의 과정이다.

셋째, 태시생화(太始生火)는 나무가 불(火)이 되어 만물이 형상을 이루고 남방위의 밝고 붉은 빛으로 성장 발전하는 과정이다.

네째, 태소생금(太素生金)은 불로써 금(金)을 얻어 기의 외적 발산을 억제하고 서방위의 맑고 흰 정결로 내적인 성숙을 하는 단계이다.

다섯째, 태극생토(太極生土)는 쇠와 돌로 흙(土)이 되고 모든 것을 완성하여 중앙위에 땅을 얻어 주인으로 중심이 되는 과정이다.

우리의 음양사상은 단군신화에서 그 기원을 찾을 수 있을 것이다. 천부인(天符印) 3개를 가지고 360여 가지의 인간사를 다스렸다는 기록이 바로 음양의 수리적(數理的) 사상을 내포한 것이라고 보아야 할 것이다. 이런 사상적 바탕 위에 삼국시대에 이미 색채에 대한 개념을 공간과 시간의 종합적인 세계관으로 받아들여, 방위 개념과 계절 개념을 드러내는 특별한 의미를 부여해 왔고 여기에 순응하며 자연과 일치를 이루려는 민속신앙이 싹터왔다.

고구려 유리왕(29년)때 서천이란 냇가에 검은 개구리와 붉은 개구리가 떼지어 싸우다가 검은 개구리가 죽은 사건이 있었다. 이것을 본 사람들은 검은 색이 북방위를 상징하는 색이므로 북부여가 패망할 징조라고 하였다는 『삼국사기』의 기록을 보면 오방위 오정색의 사상이 그때 이미 성행되고 있었음을 짐작할 수 있다.

이처럼 방위의 길흉은 한 해 동안 북동방의 귀문(鬼門)과 같이 고정위가 있고 수시로 바뀌는 세덕(歲德), 오방신(五方神), 오방색위(五方色位)의 유덕문(有德門)이 있었다. 민속에서 동, 서, 남, 북방위의 사신(靑龍, 白虎, 朱雀, 玄武)과 중앙위의 황제(黃帝)가 있었고 이를 상징하는 파랑, 하양, 빨강, 까망, 노랑의 오방색(五方色)이 있었다. 무심하게 들으면 미신 같은 얘기지만 자세히 들여다보면 아주 과학적이고 합리적인 현대의 색채이론이 그 안에 내재되어 있음을 간과해서는 안된다. 지금 우리가 배우고 있는 빨강(赤), 노랑(黃), 파랑(靑)의 유채 삼원색(有彩三原色)과 까망(黑), 하양(白)의 무채 이원색(無彩二原色)의 원리와 오방위 오정색의 원리가 같다는

데 주목할 필요가 있다. 더구나 우리가 전통적으로 이런 과학적 원리와 부합되게 오정색의 이름만 완벽한 고유 색명으로 사용해오고 있음은 놀라운 일이다.

4. 오방위(五方位)와 오정(五正), 오간색(五間色)

오행사상(五行思想)과 직간접으로 연계되었다고 생각되는 오자(五字) 돌림말로는 오행(五行), 오방(五方), 오색(五色), 오미(五味), 오상(五相), 오경(五經), 오례(五禮), 오륜(五倫), 오성(五性), 오감(五感), 오정(五情), 오심(五心), 오관(五觀), 오욕(五慾), 오기(五氣), 오성(五聲), 오음(五音), 오관(五官), 오장(五臟), 오룡(五龍), 오성(五星), 오시(五時), 오풍(五風), 오계(五季), 등 수 없이 많다. 그만큼 우리가 인식하지 못하는 사이에 오행(五行)의 사상이 생활 속에 함께하여 왔다는 얘기다. 이렇듯 오색(五色)은 우리의 우주론적 체계인 오행설과 맞닿아 있으며 각기 상징적으로 오분(五分)하여 공간과 시간, 감성과 윤리, 절기와 일기 등을 연관시키고 있다.

우리가 흔히 그리고 있는 사군자도 동매(東梅), 서국(西菊), 남난(南蘭), 북죽(北竹)을 그리고 중앙에 소나무를 더하면 오군자라고 한다. 우리가 나라꽃(國花)은 알면서도 국목(國木)은 모른다. 국목이 정해져 있는지조차도 알 수가 없다. 그러나 '남산 위에 저 소나무...'하며 애국가를 불러댄다. 남산에는 우리의 순종적송(純種赤松)이 두 그루 밖에 남지 않았고 국적불명의 니기다송과 아카시아로 뒤덮인 지 오래다. 그렇다고 '남산 위에 저 아카시아...'라고 바꿔 부를 생각들을 하지 않는 것은 왜일까? 소나무를 국목으로 지정했건 하지 않았건 상관없이 우리의 적송은 오군자의 그것처럼 이미 우리 민족의 의식 한 가운데 국목으로 자리잡고 있기 때문일 것이다.

우리의 색채의식도 이와 같아서 민요가 구전되듯이 자연스레 우리의 조형의식 속에 배어있는 것이다. 오행사상은 발전하여 중앙의 주인을 중심으로 네 방향(方向)의 수호신상은 물론, 동쪽의 '갯바람', 서쪽의 '하늬바람', 남쪽의 '마파람', 북쪽의 '뒷바람'처럼 시정 어린 연계성을 가져왔다. 이처럼 자연과 인간의 감성마저도

합일시킴으로써 한국인의 색채의식은 '보이는 색'으로부터 벗어나 '생각하는 색'으로 관념화되어 발전해온 것이다.

음양의 이치가 다섯가지의 요소로 각기 운행되는데 특히 색의 개념은 공간으로서의 방위와 시간으로서의 계절과 관계하며 오행에 근거한 오색 개념을 만들어낸다. 방위 색으로서 색(色)을 설명한 것으로는 일연(一然)의 『삼국유사(三國遺事)』에서 분명하게 드러나는데, 대강을 살펴보면 다음과 같다.

이 산은 백두산의 큰 줄기로 각 대마다 부처들의 산품이 항상 머무는 곳이다. 동방(東方)은 푸른빛이 있는 곳이라 동대의 북쪽 귀퉁이 밑과 북대의 남쪽 기슭 끝에 마땅히 관음방(觀音房)을 설치하여 등근 형상의 관음(觀音)과 푸른 바탕에 1만 관음상(觀音像)을 그려 모시고..... 남방(南方)은 붉은빛을 맡았으니 남대의 남쪽 면에 지장방(地藏房)을 두고, 등근 형상의 지장(地藏)과 붉은 바탕에 8대 보살(菩薩)을 위수로 1만 지장(地藏)의 화상을 그려 모시고..... 흰빛은 서방(西方)의 색이니 서대의 남(南)쪽 면에 미타방(彌陀房)을 두고, 등근 형상의 무량(無量)수상과 흰 바탕에 무량수여래불(無量如來佛)을 위수로 한 1만 대세지 보살을 그려 모시고..... 검정색은 북(北)쪽 땅이므로 북대 남쪽 면에는 나한당(羅漢堂)을 두고 등근 형상의 석가 화상과 검정 바탕에 석가 여래(釋迦如來)를 위수로 5백 나한신(羅漢身)을 모시고..... 누른빛은 중앙(中央)에 처한지라 중대에 있는 진여원 가운데는 문수와 부동의 소상을 모시고 뒷벽에는 누른 바탕에 비로자나불을 위수로 한 서른 여섯 가지로 변화하는 형상을 그려 모시고.....

백두산의 줄기가 뻗어 내려와 각 산마다 보살이 머무르고 계시니 마땅히 불상과 탕화를 그려 모시라고 했다. 동(東)에는 관음방(觀音房)을 두어 파란 바탕에 관음상(觀音像)을 모시고, 남(南)에는 지장경(地藏經)을 두어 빨간 바탕에 지장보살(地藏菩薩)을 모셔야 한다고 했다. 또, 서(西)에는 나한신(羅漢身)을 두어 하얀 바탕에 무량여래불(無量如來佛)을 모시고, 북(北)에는 나한당(羅漢堂)을 두어 까만 바탕에 석가여래(釋迦如來)를 모셔야 한다고 했다. 마지막으로 한 중앙(中央)에는 진여원을 두어 노란 바탕에 비로자나불을 수반으로 모셔야 한다는 내용이다. 이처럼 일찍이 불교사상과 간접하며 방위개념과 색채개념은 자연스럽게 우리의 일상에 자리잡게 된다.

방위와의 관계 외에 천문학적인 관계에서 살펴보면, 동춘(冬春), 남하(南夏), 서추(西秋), 북동(北冬)이며 오행오색으로는 목청(木靑), 화적(火赤), 금백(金白), 수흑(水黑), 토황(土黃)에 관련됨을 알 수 있다. 그리고 18세기를 전후한 실학사상은 우리를 실용주의(實用主義)의 철학에 눈뜨게 했고 서구학문이나 자연과학적 세계관에 영향을 받게 된다. 그러나 여전히 뿌리깊게 박혀 있는 한국인의 색채의식은 자연에 바탕한 오방, 오간색을 기본으로 한 오행사상의 색채의식이다.

오방색은 오정색(五正色)또는 오채(五彩)라고도 하였는데 방위와 색의 관계를 동청(東靑), 남적(南赤), 서백(西白), 북흑(北黑), 중황(中黃)으로 분명히 자리매김하면서 오정색의 방위개념이 발전해 왔다. 또한 동 + 서방 사이에 벽색(碧色), 동 + 중앙 사이에 녹색(綠色), 남 + 서방 사이에 홍색(紅色), 남 + 북방 사이에 자색(紫色), 북 + 중앙 사이에 유황색(疏黃色)의 사이색을 만든다. 이런 혼색, 합색은 음(陰)에 해당하는 색으로 간색(間色)이라고 부르며 채도가 낮아 드러나지 않고 인근색 조화로 모노톤의 아조(雅調)를 띠고 있어 은일사상과 상통하기도 한다.

5. 색이름(色名)으로 살펴본 색채의식(色彩意識)

우리 조상들이 만들어 놓은 색 이름을 살펴보면 어리숙한 듯이 보이나 자세히 살펴보면 매우 합리적임을 알 수 있다. 본래 색은 보는 사람의 주관적인 느낌이기 때문에 세상에 존재하는 색 이름을 다 지어 부른다는 것은 불가능한 일이다. 일상의 언어생활이나 문학, 예술 분야와는 달리 산업생산이나 시각매체를 통한 양산체제에서는 생산의 효율성을 높이기 위해 감성적인 색 이름이 아닌 기능적인 색 부호가 필요할 것이다. 여기서 우리가 혼동하지 말아야 할 것은 민족의 색채의식에서 발아되는 색 이름(色名)과 효용성을 위한 경영의식에서 필요로 하는 색 부호(色符號)다. 후자를 필요로 하는 시각에서 우리의 색채의식을 보면 답답하고 모호하며 비과학적인 것으로 보였을 것이지만, 전자의 입장에서 보면 후자가 무감정하고 물질적일 수밖에 없는 노릇이다. 그래서 이 두 가지의 색채운용은 음양의 원리와 같이

상부상조(相扶相助)의 관계이지 결코 적대관계가 될 수 없음에도 불구하고 한쪽의 시각에서만 보려는 무모함을 자주 보게 된다. 마치 전통미술과 현대미술, 보수와 개혁, 남과 여의 대립과 같은 양상으로 말이다.

그렇다면 순수한 우리말로 된 고유한 색 이름을 살펴보자. 나는 국어학자가 아니므로 견강부회(牽強附會)하는 바가 있을 지 모르겠으나 오랜 창작생활 속에서 생각을 거듭하다 보니 내 나름의 확신이 생긴 것이다. 순수한 한글 색 이름의 자격을 갖추려면 '하늘+빛', '배추+색' 등의 '빛'이나 '색'과 같은 접미어가 필요 없이 명사(파라+o), 형용사(파라+ㄴ), 부사(파라+ㅎ+계)가 되면서 스스로 주어가 되고 명사와 동사를 수식할 수 있어야 한다. 그 많고 많은 색 이름 중에 위의 조건에 맞는 색 이름을 우리말 속에서 찾아보자. 아무리 애를 써 봐도 결국 파랑, 빨강, 노랑(유채색계)이 있고 하양, 까망(무채색계)이 있을 뿐이다. 현상계의 나머지 잡다한 색깔들은 이들 오방색의 조화로운 변환에 달려 있을 뿐이다. 예컨대 삼원색의 색이름 끝자 받침에 'o'를 쓰면 명사가 되고 'ㄴ'을 쓰면 형용사가 되며 어미에 'ㅎ+계'를 쓰면 부사가 되는 어문적 원리를 가지고 있다. 이처럼 어미변화 하나만으로 색상상의 기본적인 표현기능이 완벽할 수 있음은 놀라운 사실이 아닐 수 없다. 그밖에도 색상 이외의 색질을 표현할 수 있는 채도(彩度), 순도(純度), 명도(明度)는 물론, 건습(乾濕), 중량(重量), 질감(質感), 선도(鮮度)까지도 자유자재로 색채의 감정 표현이 가능한 가변적인 색 이름을 일상화했음을 알 수 있다. 그 뿐 아니라 방위, 식물, 동물, 계절, 기후, 바람, 오미, 오레, 오상, 오음 등 자연현상과 사물과의 연계성을 맺게 되고 심지어는 각 색 이름마다 인격적인 윤리성을 부여함으로써 기능으로보다는 감성으로 살아 숨쉬는 풍류적 색채문화를 이어왔던 것이다.

우리 조상들은 왜 일찍이 유채색과 무채색을 합해 오방색이라는 다섯 가지의 원색 이름만 만들어 시·공간적 종합적 개념으로 사용하였을까. 프리즘도 없어 백색광을 분석할 능력이 없었을 것이고 그렇다고 먼셀이 태어나지도 않아 그의 색채이론도 들어본 적이 없었을 터인데도 말이다. 이처럼 서구의 과학적 분석 이상으로 자연의 색채 원리를 이미 선형적 직관에 의해 터득하고 유채 삼원색과 무채 이원색의 오정색 이외는 색 이름을

만들지 않은 조상의 높은 안목과 합리성 앞에 경건해질 뿐이다.

(1) 빨강 (赤) - ('ㅂ' + 'ㄱ')

'빨강'은 순수하고 고유한 우리의 색이름이며 삼원색 중의 하나이고 전통적으로 전해 내려오는 오정색(五正色) 중의 하나로서 명사이다. 형용사로서는 '빨간'이 있고, 부사(副詞)로서는 '빨강게'가 있어서 간단한 어미변화 하나만으로도 명사와 동사를 자유자재로 수식할 수 있다.

'빨강'은 『설문해자(說文解字)』에서 남방의 색이라고 하였고 적(赤) 땅과 불꽃을 가리키는 말로 땅 위의 불꽃이 후대에 이르러 땅 밑의 불꽃으로 도치된 것이다. 『옥편(玉篇)』에서는 밝은 색(朱色)이라고 기술되어 있듯이 주(朱)는 『설문해자』에서도 "주(朱)는 소나무와 잣나무의 심이며 남방의 양(陽)을 품고 있는 것이다(朱心木馬松相之屬)"라고 하였다. 주색은 땅 위에 나무가 탈 때 생기는 '붉은' 기운과 남쪽 하늘에 햇별이 비치는 양기의 밝은 빛(光明)을 상징하는 것으로 풀이된다. 우리 색 이름에서 '빨강'의 '빨'은 '불(火:彌)'의 색, 즉 '붉(赤朱)'과 '밝(明)'에서 연유된 색 이름임을 알 수 있다. 우리가 지금도 남향집을 좋아하는 양택사상(陽宅思想)을 선호하고 있는 것은 '빨강'과 무관하지 않다. 일조권(日照權)을 법으로 보장받을 만큼 중요시하는 이유는 온대환경 속에서 따듯하고 밝은 것을 좋아하던 오랜 생활습성 때문이다. 그러므로 생활환경과 색 이름은 결코 무관할 수가 없다. 이런 현상은 자의적일 뿐만 아니라 매우 합리성을 가진 환경친화의 색채의식을 지녀왔음을 보여주는 대목이기도 하다.

'빨강'은 명사로서 자신이 주어라 되며 형용사로서 뒤에 명사를 수식할 때는 '빨간'으로 어미변화를 한다. 뒤에 동사를 꾸밀 때는 '빨강게'로 어미변화를 일으켜 '사과가 빨강게 익었다'와 같이 부사로 사용된다. 이처럼 우리말의 고유 색 이름은 삼원색상의 기본적인 표현언어로서, 완벽하게 어미변화를 할 수 있도록 갖추어져 있다. 그밖에 '빨강다', '벌겋다', '시뻘겋다', '붉다', '발그레', '불그레', '불그럭덕', '불그죽죽', '불그스름', 등 색질을 무궁무진, 자유자재로 표현할 수 있는 가변형의

색 이름을 써왔다. 그 뿐만 아니라 빨강은 남쪽, 난초, 여름, 예절, 예술, 마파람, 현악기 등 수많은 연계성을 갖게 되고 심지어는 빗갈마다 인격적 윤리성을 부여함으로써 기능으로보다는 심성으로 살아 숨쉬는 풍류적 색채문화를 이어왔던 것이다.

앞에서도 말했듯이 빨강은 '붉다', '붉', '밝'에서 온 개념이며 적(赤), 홍(紅), 주(朱)가 이에 속한다. 남방위를 가리키며 여름,朱雀(朱雀), 화(火), 난초, 예(禮), 예술, 마파람, 현악(絃樂), 선묘(線描), 육(六) 등이 연계된다.

서울의 명물이며 국보 제1호인 남대문이라는 현판은 없다. 다만 사람들이 관념적으로 그렇게 부를 뿐이다. 이 역시 오행사상에 의한 결과로 남방위는 곧 예(禮)이기 때문에 남대문이라고 쓰지 않고 동방예의지국답게 숭례문(崇禮門)이라고 써 붙였다. 빨강은 양기가 왕성하여 생명의 성장을 촉진하고 경외(敬畏)로운 대상으로 신앙의 매개가 되었다. 또한 천재지변과 액운, 악귀를 몰아낼 수 있다고 믿는 벽사의 주술성이 숨어있다.

빨강은 특히 복식에서 많이 쓰이는데 조선시대의 정색(正色)인 다홍색과 천홍색(꼭두서니), 비색(翡色), 연지색, 도홍색(挑紅色), 주황색, 분홍색, 자색 등이 있었다. 이중 빨강인 적색은 연화의 덕(德)을 상징하고 있으며 홍색(紅色)은 제왕의 복색이었으므로 서민들에게는 금지되어 있었다. 그러나 나중에는 서민대중에게 널리 애용되어 갖가지의 붉은색 계통의 색상을 애용하게 되었다. 이러한 오방색 중에 양기(陽氣)에 속하는 빨강과 파랑은 동맥과 정맥을 상징하며 혈류의 순환처럼 기의 흐름을 의미하고 있어 주술적인 작용을 믿기 때문에 의생활에 많이 쓰였다. 이런 상적하청(上赤下靑)의 순환적 색채의식은 민속의상에 많이 나타나는데 적색과 청색을 위 아래로 배색하는 청사초롱이 그렇고 혼사 때의 청홍사(靑紅絲)와 사주보가 그것이다. 그러나 무엇보다 명료하게 드러나는 것은 태극의 배색이다.

초기 대한제국의 태극기는 오정색으로 하얀 바탕에 빨강, 파랑, 노랑의 삼태극을 그리고 그 주변으로 사방위에 건곤리감(乾坤坎)의 괘(卦)를 까망으로 그렸다. 그밖에 빨강은 주서(朱書)로 벽사부적(邪符籍)에 쓰였고 봉선화(鳳仙花)로 손톱에 물을 들이면 병이 낫고 동지날 붉은 팔죽을 먹거나 주사(朱砂)를 지니면 악귀

를 물리친다고도 했다. 요즘에 빨간 매니큐어를 바르는 일과 봉선화로 물을 들이는 것과를 연관시키는 것은 무리이겠지만 우연치고는 흥미로운 일이다.

(2) 파랑(靑) - ('교' + '르')

'파랑' 또한 순수하고 고유한 우리의 색 이름이고 삼원색 중의 하나이면서 전통적인 오정색(五正色)의 하나이며 명사이다. 형용사로는 '파란'이 있고, 부사(副詞)로는 '파랗게'가 있으니 이같이 간단한 어미변화 하나만으로 명사와 동사를 자유자재로 수식할 수 있는 완벽한 색 이름이 되는 것이다. 우리말 '파랑(靑色)'이란 색 이름은 물(水)이나 풀(草), 동방의 하늘빛, 별빛과 같은 자연물에서 연원된 어원이라고 생각된다. 파랑을 나타내는 한자용어로서 남(藍), 감(紺), 감청(紺靑), 감추(紺), 아청(鴉靑) 등이 있는데, 이는 곧 생기의 색이며 만물이 태어날 때의 색(靑生也, 象物之生時色也: 『釋名』)이고, 동방의 색(靑東方之色也: 『說文解字』)이기도하다.

별자리로 보면 파랑은 춘분날 동쪽 하늘에 떠올라 푸르게 빛나는 동방 28수의 첫 번째 별인 각성(角星)에 해당된다. 이처럼 새벽의 동쪽 하늘에 떠있는 별들이 푸르기 때문에 동방의 색이 청색으로 인식되었던 것 같다. 중국에서 파란별이 뜨는 나라라고 하여 우리나라를 청구국, 청구 조선이라고도 별칭한 것을 보면 해 돋는 동방의 푸른 나라로 인식하였음을 짐작할 수 있다.

여기서 우리말의 어원을 좀더 자세히 살펴보기 위하여 일본어의 그것과 비교해 보는 것도 좋을 것이다. 푸른빛을 대표하는 벽(碧)과 녹(綠)의 두 가지 빛과 아우르는 일본어로는 ao, awo(靑)가 있다. 또, 초목의 새싹과 여름의 상징색으로 mid ri(綠)라고 하는 것은 우리말 풀색과 연계된 것으로 보인다. 어쨌든 '푸르다'와 '풀'은 근세어에서 원순화(圓唇化)된 것으로 보인다.

'파랑', '푸르다', '풀', '꽃-' 등에서 공용된 '교'은 구순(口脣)의 파열음이다. 『석명(釋名)』에서 말했듯이 봄이 되면 얼었던 땅 속에서 식물의 새싹이 지표를 가르고 그 틈새에서 세상 밖으로 태어나는 소리이며 그래서 생기는 물체가 '풀'의 파란색이다. 입술이 열리듯 동쪽에서 천지가 열리고 그 '틈새' 곧 '터진' + '사이' 에서 빛이 밝아오며 하루가 '새롭게(新)' '시작(始)' 되고 '생겨남(生)'

으로 해서 '사이(間)'에 어원을 둔 '새벽', '새참', '새로움', '새파란', '새빨간', '살바'란 말이 모두 '스'으로 시작된다. 동풍을 '셋바람', 혹은 '높새바람'이라 하고 동남풍을 셋바람과 마파람의 중간이라 하여 '새마바람'이라고 하는 것은 절묘하게 오방위를 드러낸 언어구조임을 알 수 있다. '풀'-'파랑'의 '교' 과 '사이' - '새로움'의 '스'에서 동방의 새벽에 파랑과 트임, 새로움과 시작이 연상되어 '꽃'과 '숫'을 명사의 접두어로 미숙하고 순수하며 새롭다는 뜻으로 쓰이기도 한다. 우리말에 꽃내기(未熟者), 꽃솜(新綿), 꽃잠, 꽃내, 꽃사랑, 꽃김치, 꽃나물, 숫되다, 숫치녀 등, 대부분 파란색과 동쪽, 새로움과 새싹을 연상하게 마련인데 알고 보면 일본의 고어에서도 이런 현상이 감지된다. 예컨대 mid ri - ko(兒 綠兒), mid ri - me(緣女)가 그것인데 호적에 3살 미만의 아기를 일컫는 말이라고 한다.

파랑은 만물이 '생성', '발원'하는 '근원'적으로 '어진(仁)' 기운이므로 이 기운이 쇠퇴해 가게 되면 '소생'시키는 방법으로 청색의 물건이나 의상을 입었다. 이처럼 파랑은 영육간(靈肉間)에 '성장'과 '번식'을 관장하는 토속신앙의 벽사(邪)와 주술(呪術)로 많이 쓰여왔다. 동방위는 '파랑'으로 '봄'을 상징하며 만물의 '시작'을 의미함으로 '청년', '청춘' 등과 같이 청색과 짝짓기를 한 어휘가 많다. 또한 서울의 동문인 동대문을 가보면 동(東)자 대신 흥인문(興仁門)으로 쓰여 있어 동즉인(東即仁)의 오행사상을 읽을 수 있다.

우리의 생활과 밀접한 의생활을 살펴보면 선비의 옷옷으로 입었던 도포의 길복(吉服)이 남청색이었고 일반 서민들에게도 흰 옷 대신 파란색 물을 들여 입도록 권장하였다. 성종 이전까지만 해도 백궁(白宮)이 아청(雅靑)이며 중전과 대비의 치마가 남대란이었으며 왕세자가 녹색 옷을 입었다.

(3) 노랑(黃) - ('ㄴ' + '르')

'노랑'이라고 부르는 요즘 우리말도 순수하고 고유한 우리의 색 이름이며 삼원색의 하나이고 전통적인 오정색(五正色)의 하나로서 명사이다. 형용사로는 '노란'이 있고, 부사로는 '노랗게'가 있어 간단한 어미변화만으로 명사와 동사를 수식할 수 있는 완벽한 색 이름이라고 할

것이다.

오방색의 정색인 노랑은 '땅'과 '영토'를 상징하므로 곧 '주인'이며 '황제'의 '권위'를 상징한다. '황금'은 변치 않는 '신용'을 의미하고 '광명'과 '부활'이다. 노랑은 '중심'을 가리키고 '신덕(信德)'을 드러내며 '안정'과 '번영'의 표징으로서 천자만이 곤룡포를 입을 수 있었다. 그래서 서민들은 단일색의 황색옷을 입지 못했으며 이전까지만 해도 자황색까지 입을 수 있었던 우리의 조선조 왕들의 복장에 있어서 비로소 고종 황제에 이르러서야 황색 단독의 곤룡포를 입을 수 있게 된다.

'노랑'은 '노란색'의 함의(含意)로 쓰이는 말로서, 본래는 흙에서 얻는 금(노다지)이나 낫쇠를 이르는 어원에서 비롯되었다. 땅, 토지, 들(野)의 이미지로 넓다는 뜻과 농경문화에서 노동의 연속인 놀이(휴식, 유희)개념으로 발전한 것을 알 수 있다. 이처럼 공간개념으로는 땅(地)과 관련되면서 시간개념으로는 항상, 일상의 항속성과 장시간의 경과로 오는 현상, 즉 노쇠(老衰)하거나 중고품(中古品)으로 떨어지는 의미를 내포한다. 『두시언해(杜詩諺解16-65)』에 보면 '느리다'를 '놀외다'로 썼고 이것이 '날외다'로 변형되면서 '날(日)'이라는 시간개념으로 발전된 듯 싶다. 지금까지 '노랑'에 대한 어문학적 연구가 미진한 데다가 여기서는 전문적인 언어연구가 목적이 아니므로 다만 추론할 뿐이다. 이렇게 보았을 때, 노랑(黃)은 'ㄴ' + 'ㄹ'의 어근을 유지함을 알 수 있으며 『천자문(千字文)』에도 천지현황(天地玄黃)이라 하여 '하늘은 아득하고 검은 땅은 누르다'라고 풀이하였다.

노랑과 어원이 연계된 동계어를 살펴보면 '낫쇠(노란쇠)', '넓은, 너르다(廣)', '널쪽(木板)', '널리다(散在)', '놀이(遊戲)', '노라리(怠)', '놀음(賭博)', '노리개(粧飾)', '늘리다(擴大)', '늘(常)', '늙다(老)', '날(日)', '낡다(衰)', '놀(黃昏)', '나루터', '너럭바위(巖盤)', '늘어지다(垂)', '누룽지', '누른 밥', '누른내', '노린내', '노른자', '누리다(享有)', '느리다(遲)', '나른하다(倦)', '너름새(伎)' 등등 헤아릴 수 없이 많다. 이처럼 우리의 색채의식 속에는 은연중에 시간과 공간개념이 어우러져 있으며 그 결과로 생기는 상황이 아우러져 있음을 알 수 있다. 이렇게 한국인의 색채의식 속에는 농경민족의 안정성과 자연에 대한 순응성이 잠재되어 있으며 그래서 특히 토지에 대한 소유욕이 강하게 나타난다. 이런 안정성의 추구 이면에

는 노란색이 의미하는 부와 권력과 신용 등이 모두 내재되어 복합적인 소유욕으로 나타나는 형상을 경험한다. 난리가 나도 도깨비가 못 파간다는 속담처럼 가장 믿을 수 있는 땅에 투자하기를 좋아하는 경향이 그렇다. 토착 황(土即黃)이니 노란 금 브로치와 금 패물을 좋아하고 누런 땅에 욕심을 부리니 고질같은 땅투기의 근성이 오방색과 무관하지는 않을 성 싶다. 노란색을 버리지 못하고 중심에 소유하려 뚝으로서 무의식적으로 안정감을 유지하려는 색채심리는 생활 여러 곳에서 발견된다. 그 중에서도 희한한 현상은 노란 장판지 문화다. 아무리 초호화판 현대식 아파트에 가보아도 주인이 거처하는 한가운데 깊숙한 안방에는 영락없이 장판이 깔려있고 그 색상은 오방색이 의미하는 노란색을 벗어나지 못하고 있음을 본다. 이것이 우리 안에 이미 체질화되어 버린 한국인의 색채의식에 다른 아님을 깨닫게 하는 대목이기도 하다.

(4) 하양(白色系) ('ㅎ' + 'ㅇ'), ('ㅎ'), ('ㅅ')

'하양'은 우리가 흔히 쓰는 '하얀 색'의 함의(含意)로서, 순수하고 고유한 우리의 색이름이며 삼원색 중의 하나이고 또한 오정색(五正色) 중의 하나로서 명사이다. 형용사로서는 '하얀'이 있고, 부사(副詞)로서는 '하얗게'가 있어 이처럼 간단한 어미변화 하나만으로도 명사와 동사를 자유자재로 수식할 수 있는 완벽한 색이름이 된다.

『두시언해(杜詩諺解)』에서 중세어의 '히다'는 뒤에 '희다' '허여늙다' '하야늙다' 등으로 혼용되기 시작했다. 이 말이 본래 'ㅅ'-어두음에서 'ㅎ'-으로 변한 것이라는 것을 다음에서 알 수가 있다. 우리는 노인의 '白髮'을 보고 머리가 '셋다'고 한다. '白猫(흰고양이)'는 '센괴'로 문헌에 나와있고, '센 머리' '흰 머리'라는 표현은 지금도 널리 쓰이고 있다. 일어(日語)로 '희다'의 대응형은 siro(白)이니 고대 문헌에서부터 지금까지 변함이 없는 어형이다. 역시 우리처럼 'ㅅ'과 'ㅎ'의 관계설정이다.

양주동은 그의 『고가연구(古歌研究)』에서 해(日)의 고음(古音)을 '기'라고 하였으며 백(白)의 훈(訓)인 '히다'도 '기'와 동일어라고 하였다. 그렇다면 태양을 말하는 '히'가 '희다'의 '희'와 동근어 임이 분명한 것이 아닌가. 이 두 가지 발음은 모두 만주어의 'Sanyan(白色)', sji,

saj-에서 유래했고 동방위에서 천지가 갈라지면서 해가 떠오를 때 틈새(間隙)가 생기는데 그 '사이', '새'라는 어원에서 파생된 말들이다. 예를 들면 설을 '세다', 샘을 '세다', 눈썹이 '세다', 밤을 '새다'(曙), '새별', '새참', '시퍼런', '새빨간', '새벽'(晨), 빗물이 '새다', 날 '새다', '설날', '백설기', '설기떡', '서라벌', '몇살' 등의 말이 그것이다. '사이'(間)에서 비롯된 바로 이 '새'와 '세'와 '시'가 모두 '해'(태양 歲年月日)와 연관되어 시작과 세월, 광명과 흰빛을 암시하며 '사이'(間) '새'(間,新) '세'(曙,歲) '시'(日,歲) '해'(日,年) '하'(天,白) '희'(白)로 변했다. 서풍을 '하늬바람'이라고 한 것은 '하늬' '하늘' '하느님'과 연계하여 생각해 볼 수도 있을 것이다.

옛날 사람들은 기본적인 색채 표현에 있어서 자연현상이나 자연물에 대한 관찰을 통하여 구체적인 것을 어근으로 채택하여 사용하였다. 어쨌거나 '하양'의 표상은 '해'(日)이고 '하늘'(天)이고 '하느님'(天神)이다. 이와 같이 우리말에 '하양(白)과 '해'(日)가 'ㅎ'의 동근어이며 또한, 명사와 용언이 같은 경우는 우리말에서 쉽게 찾아볼 수가 있다. '설'을 '센다', '신'을 '신는다', '잠'을 '잔다', '되'로 '된다', '칼'로 '갈른다', '칼'을 '간다', '꿈'을 '꾼다', '삶'을 '산다', '발'로 '밟는다', '불'을 '밝힌다', '그림'을 '그린다', '떡'을 '떡인다', '숨'을 '쉴다', 등이 이와 같은 이치다.

하양은 바탕색(素色)으로 내용의 질료까지도 포함하여 이해하려는 경향이 있다. 가장 자연색에 가깝기 때문에 순결과 진실, 의(義)로움, 조락(凋落)을 의미하고 가을(秋), 금(金)과 서방위(西方位)의 백호(白虎)를 뜻한다. 백의종군(白衣從軍)이란 말은 기득권을 버리고 아래로 내려가 함께 봉사한다는 말이다. 서민이 평상시 흰 옷을 입는 것은 강제된 것이든, 아니든 간에 자연 속에서 순수하고 정결하며 의롭게 살고 싶어하는 소망의 뜻이 내포되어 있다. 상중소복(喪中素服)은 탈속의 의미이며 경천사상과 맞물려 하늘로 돌아가 내세를 소망하는 기원의 뜻이 담겨 있다.

서울의 서방위를 지키는 서대문은 간데 없고 문이 아닌 지명만 남아있다. 그러나 오행사상으로 미루어 짐작해 볼 수 있는 일이다. 우선 경복궁의 서문을 보면 역시 같은 맥락으로 서즉추(西即秋)이므로 영추문(迎秋門)이라고 명명되어 있다. 이런 이치로 지금의 서대문 네거리

어디쯤 서있어야 할 수문의 이름도 서즉의(西即義)이므로 돈의문(敦義門)이었음을 알 수 있다.

우리는 오랜 농경문화의 영향을 받아왔기 때문에 하늘을 우러르며 기원했고 광명의 원천인 태양을 신성시하며 인내천(人乃天)의 합일사상을 바탕으로 한 백색 선호 사상을 지녀왔다. 백색을 하늘의 '해'로 보고 우리가 얼마나 하늘의 광명신과 그 빛을 상징하는 하얀색을 좋아했는지 알 수 있다. 그래서 하늘에 가깝고자 하고 높고자 하는 염원에서 백두대간(白頭大幹), 태백산(太白山) 등의 이름을 붙였다.

의복에 나타난 색채의식을 살펴보면 흰옷을 소의(素衣)라 하여 물(染色)들이지 않고 무색(無色)의 바탕색 옷을 가리켰다. 흔히 노인들이 '무색옷'이란 말을 쓰고 있는데 여기서 말하는 무색이란 물색, 즉 '물감들이', '염색한'이란 말이 되므로 무색옷은 물들이 옷이라는 뜻이 된다. 양원제편요(梁元帝篇要)에 서방위가 하양이기 때문에 이 두 가지를 결부시켜 소추(素秋:迎日素秋)라고 했다. 또 동방위가 파랑이며 봄을 상징하고 시작을 의미하기 때문에 청춘(靑春)이라고 짝짓기한 것을 보면 이런 색채의식이 밑바탕에 깔려있는 것으로 풀이된다.

아름다움에 대해 공자가 말하기를 회사후소(繪事後素)라고 했다. 소(素)자를 놓고 색을 말한 것이냐, 아니면 인격적인 사람의 바탕을 말하는 것이냐를 놓고 해석이 분분하다. 하지만 분명한 것은 동양인의 종합적인 언어인식의 연계성을 생각했을 때 소(素)의 함의(含意)는 두 가지를 다 아우르는 종합적 개념으로 해석할 수밖에 없다.

(5) 까망(黑色系) - ('ㄱ', 'ㄴ', 'ㄷ' + 'ㅇ')

'까망'은 북방위로서 겨울에 해당하며 풍수(風水)로는 현무(玄武)이고 오행으로는 수(水)를 상징하면서 지혜를 나타낸다. 모든 만물의 낳고 죽음을 관장하여 북두칠성에 치성들여 낳고, 죽어서는 북망산천에 묻히게 되므로 무시무종의 분기점이다. 까망은 빨강을 내포하고 다시 빨강은 노랑을 내포하면서 상생 순환하는 색 고리를 형성한다. 까망은 이 세 가지 색이 감산 혼합된 합색이므로 쉬지 않고 삼정색이 그 안에서 순환해야 색가를 유지한다.

까망은 지혜를 상징하여 지금도 서울의 북문으로 홍지문(弘智門)이 존재해 있어 북즉지(北卽智)를 나타내며 전공별로는 생사를 다스리는 의술(醫術)이 이에 속한다.

조선시대의 복색으로는 흑색(黑色) 감색(紺色), 오색(烏色) 현청색(玄靑色)·구색(鳩色) 등이 있고 흉례(兪禮) 때는 주로 흑백색(黑白色)만 허용되었으며 황색(黃色)은 아주 부분적으로만 사용되었다. 이런 관습이 지금까지도 아무런 불편없이 이어져오고 있는 것을 보면 서민의 생활과 일치하는 색채의 합리성을 얻었기 때문일 것이다. 그런데 평시에도 오방색 중에 흑백의 무채색만 서민에게 허용되고, 적, 청, 황의 유채색(有彩色)을 포함한 오방색 전부는 상층계급에만 사용하도록 하였다. 이때문에 한국의 민중들은 자유롭고 원만한 색채생활을 하지 못하고 백(白), 회(灰), 흑(黑)의 무채색만을 사용하게 된 불운을 경험하게 된다.

까망(黑)은 『훈몽자회(訓蒙字會)』에서 '감다'가 '검다'로 교체되는 것을 보여준다. 우리 말에서 까망을 표현할 때 ㄱ+ㅁ(k+m)의 어근 뿐인 것 같으나 흰말(白馬)을 '설아말' 검정말(黑馬)을 '가라말'이라고 했는데 제주도에서는 지금도 '가라말'이라고 쓴다. '가마귀', '가마오지', '가오리', '구름', '가리다', '그늘', '그림자', '그림', '그리다', '감추다', '그믐께', '곰', '거북', '거미', '굴(窟)', '감감하다', 'کمکم한', '케묵은', 눈 '감다', '까막눈(文盲)', '구불구불(曲)', '굽다(燒)', '군것질', '군불', '군소리', '갈무리', '꺼름', '끄슬르다', '껌병', '감부기', '깜짝(驚)', '깜빡(明滅)', '꾸물꾸물', '굼벥이', '가물다', '그믐(晦) 등 전부가 ㄱ+ㅁ(k+m)의 어근에서 나온 말이다. 일본의 대응어로 까망은 kuro-si(黑)다. 중세어에 '그림자'를 '그리메'라고 했는데 이것이 발전하여 '그림'이 된 듯하다. 석중인(釋仲仁)의 화론서 『화매추상설(畫梅取象說)』에 보면 창호위에 달빛에 비친 대나무 그림자를 보고 그림공부를 하였다고 쓰고있다. '그리메' '그림자' '그림'으로 발전한 것이 그림의 발전과정과 무관하지 않은 것을 보면 흥미로운 일이다. 이처럼 색이름은 빛과 관련되어 천문기상과 연관성을 보이는 경우가 많다.

6. 질료적(質料的)으로 본 색채문화(色彩文化)

수간채색(水干彩色)과 화장품 원료가 풍부하게 생산되는 곳으로부터 인류의 문명은 발생되었을 것이라고 생각한다. 나일강 유역과 유프라테스강, 티그리스강 유역이 그렇고 갠지스강 유역과 황하 유역이 어김없이 이런 공통점을 지닌다. 이것은 역사를 문화사적 측면에서, 더 좁게는 회화재료의 기법사적 측면으로 파악해 본 필자의 자의적 시각이다.

수간채와 화장품, 이 둘은 모두가 인간적 욕구의 '이드(id)'단계인 구미본능(求美本能)의 충족이란 점에서 일치한다. 인간이면 누구이거나, 또 예나 지금이나, 어디에서나 아름다워지고 싶은 본능적인 욕구가 있게 마련이다. 그리스의 조각을 알기 위해서는 지중해성 기후와 대리석의 질료를 파악해야 되듯이 한국의 조각을 이해하려면 사계절의 변화와 화강석의 특성을 연구해야만 비로소 그 단서가 잡힐 것이다. 고구려의 벽화를 연구하려면 그곳의 자연환경과 풍토와 역사를 파악해야 한다.

같은 이치로 서양의 그림을 공부하려면 서양의 풍토와 재료기법을 연구해야 될 것이며 한국의 그림을 정확히 파악하려면 전통회화의 재료와 기법을 면밀히 분석해 볼 수 있는 과학적 접근방법이 필수적일 것이다. 그림으로써 아래로부터 상향적으로 연구한 결과물, 즉 표현질료가 기법을 통하여 정신적 세계와 하나로 일치하고 있음을 발견하게 될 것이다. 창작을 하는 화가 자신도 자기가 다루는 질료에 대한 충분한 이해 없이는 기법이 나올 수 없으며 재료기법이 어설픈 상태에서는 깊은 사상을 표출할 수 없는 일이다. 한국회화의 맹목적 서구화 경향이 바로 기초적인 미술교육에서부터 재료와 기법이 한국적 조형사상과 직결되어 있음을 명쾌하게 가르쳐 주지 못한 데 기인하고 있음을 부인할 수 없다.

우리 조상들은 일상의 생활 속에서 체험하는 단청, 석채나 지(紙), 필(筆), 묵(墨)을 질료와 표현기법으로부터 이해하면서 회화의 정신세계와 자연스럽게 연계할 수 있었다. 그러나 지금은 이러한 전통의 재료가 남의 재료와 기법을 수입해 쓰고 있는 서양화의 그것보다 더 더욱 생소하고 낯설지만 한 것이 되어버린 지 오래다. 심지어는 재료와 기법이 사상과 무관함을 강변하며 현대회화는 곧 서구화란 등식 속에 우리 그림의 그것을 단 한번도 거들떠보려 하지도 않은 채 가장 '한국적'이며 '한국성'을 대표한다고 착각하는 경우도 없지 않다. 한국인의 정통적

인 색채의식도 이런 이유로 해서 이미 서구 조형논리에 함몰된 지 오래다. 요즘 들어 우리 그림을 세계화시킨다는 명분 아래 명시도가 높은 유독성 화학안료가 함부로 쓰이고 있는 것에 대해 우려의 목소리가 높다. '재료'와 '기법'과 '인격'과 '사상'은 먹이사슬처럼 하나의 조형사슬(造形鎖)로 서로 연계되어 있기 때문이다.

채료(彩料)는 칠한다(塗布)는 의미의 안료와 물들인다(染色)는 의미의 염료로 크게 구분할 수 있다. 우리는 전통적으로 채도가 낮은 천연의 유, 무기질 안료와 염료를 사용함으로써 드러나지 않고 자연에 동화되려는 은인자중의 선비적 모노톤을 선호하였다. 염색이나 요리 등에서는 유기질 염료를 주로 사용하였으며 벽화나 단청, 공예 등에서는 무기질 채료를 주로 사용하였음을 알 수 있다. 전통적인 의식주문화(衣食住文化) 속에서 의복문화(衣服文化)와 식사문화(食事文化)는 유기질의 염료(染料)를, 주거문화(住居文化)는 무기질의 안료(顔料)를 주로 사용하였던 것이다.

회화예술에서는 두 가지를 혼용하여 왔으나 대부분 연대가 올라갈수록 무기질 안료에 대한 의존도가 높게 나타난다. 이처럼 그 쓰임에 따라 질료가 다르게 마련인데 광물염료는 돌가루나, 흙을 수간(水干) 정제하여 만든 가루채색(粉彩), 접시채색(盆彩), 막대채색(棒彩), 돌가루채색(石彩) 등의 모양으로 만들어진다. 이런 채료들은 대자석(代石)이나 토홍(土紅), 석영(石英), 운모(雲母), 주, 황, 백, 니, 토(朱, 黃, 白, 泥, 土) 등 헤아릴 수 없이 많은 천연의 재료들을 사용하여 만들어진다.

식물염료는 꽃과 열매, 그리고 잎이나 껍질, 뿌리 등에서 천연의 색소를 추출하여 만들어졌다. 동물염료는 선인장과, 목화나무과, 붉나무과에 기생하는 고치닐(cochineal), 연치충(kermes), 오배자(五倍子) 등의 혈액이나 즙에서 색소를 채취하여 만들었다. 그밖에도 버섯과 습한 바위 등에 기생하는 균류(菌類)를 이용하기도 하며 또한 해조류(海藻類) 등을 이용하여 염료를 만드는 방법을 사용하였다.

(1) 빨강(赤色系)

주(朱:French Vermillion)는 특히 고대로부터 현대까지 가장 많이 쓰이는 채료로써 인류가 발명한 최초의 화합

채료이기도 하다. 유화 수은이 주성분으로 주나라 때 이미 사용되었으며 부적과 낙관의 인주에도 쓰이고 있다. 빨간색 계통을 얻으려면 꼭두서니, 오리봉목, 적송피(赤松皮), 홍화, 오미자, 아랑오피, 소방목심(蘇方木心), 연지(脂), 뽕나무열매, 천초근(Rubiniacorum), 연지충(脂蟲:Cochineal), 자초근(紫草根), 대자석 등이 채료로 쓰였다.

(2) 파랑(靑色系)

파랑은 염기성 탄산동과 수산화동의 혼합물인 군청(群靑:Arr Ultramarin) 석채와 남(藍:Persian Blue), 쪽풀, 닭장풀, 소방목과, 진피 그 밖에 닥나무(楮)와 대나무의 잎과 수장나무의 열매 등에서 추출하여 쓴다.

녹색(綠色) 계열은 석록(石綠), 동청(銅靑), 공작석(孔雀石:Malachite) 등의 채료와 쪽물과 홍화, 쪽물과 치자의 복합에서 얻으며, 또 황벽, 쑥(艾)에서 얻는 염료가 있다. 담황색(淡黃色)이나 두록색은 쪽풀과 괴화 열매의 복합으로, 압두록색(鴨頭綠色)은 갈매피와 감당목피 등에서 얻어진다.

(3) 노랑(黃色系)

철강석이나 장석에서 얻는 황토(黃土:Yellow Ocher) 수간채와 초자황(草雌黃:Gamboge)에서 채취하는 식물성 염료인 등황(藤黃)은 독성이 없어 조선시대 먹과 혼용하여 쓰기도 했다. 또 유화비소 화합물인 유독성의 웅황(雄黃), 자황(雌黃), 석황(石黃) 등이 있으며 순금분박(純金粉箔)을 노란색으로 쓰기도 한다.

노란색의 염료를 얻으려면 치자, 회화나무 꽃과 열매, 황백나무 껍질, 물푸레나무 껍질 등으로 염료를 구했다. 또 다색(茶色)은 울금, 노목(盧木), 참나무, 금잔화, 오배자, 밤나무, 정향나무, 호도, 감나무, 상수리나무, 오리나무, 광대싸리와 잎, 수수깡과 잎을 이용하였다.

(4) 하양(白色系)

전국시대부터 풍화된 조개와 굴껍질로 만들어 썼던 호분(胡粉:蛤粉)과 아연을 산화시켜 만든 아연화(亞鉛

華)와 탄산칼슘 성분의 방해말(方解末)과 도자기에 쓰이는 백토(白土) 등이 있다. 의복에서는 주로 옷감의 바탕채를 소색(素色)이라 하여 순도에 관계없이 흰 옷으로 간주했다. 옛날에는 자연광에 표백했기 때문에 순도가 높지 못하고 약간의 바탕색을 유지했으므로 소지색, 미색, 상아색, 유백색, 설백색(雲白色) 등으로 불려졌음을 알 수 있다.

(5) 까망(黑色系)

탄수화물로서 카본의 분말을 채취할 때 잘 정제된 것을 향연이라 하고, 조약한 것을 신연이라 하며 연료의 종류에 따라 유연묵(油煙墨)과 송연묵(松煙墨)으로 나눈다. 그 밖에도 채도는 약간 떨어지지만 감람석(橄欖石), 흑요석(黑曜石), 사문석(蛇紋石) 등을 가루내어 수비한다.

흑색과 회색 계열의 염재로 쪽물에서 흑색과 회색을, 갈매나무 껍질이나 가래나무의 열매에서 회색을, 오배자(五倍子)에서 현색(玄色)을, 밤껍질과 연자각에서 회색을 얻는다. 노목과 양매, 소나무, 대황, 석류피에서 회색을, 흑색 백약(百藥)에서 청조색을, 진피(秦皮)에서 청조색을 낸다. 진달래 가지와 뿌리, 물푸레나무를 태운 숯에서 검정색을 얻고 솔나무 숯검정 등에서 흑색을 얻는다.

7. 맺음말

한국의 전통 색채의식을 살펴보려면 음양오행(陰陽五行說)의 사상적 배경에서 형성된 오방위, 오방색의 원리를 알고 변모의 과정과 순환의 의미 등을 파악해야 할 것이다. 우리의 색채의식은 서구의 과학적 분석을 통해 나타나는 물리적 대상으로서의 색채가 아니라 자연 생성의 원리에 바탕을 둔 오방위 오정색의 복합적 대상에서 출발한다. 이 같은 색채의식 속에 남아있는 백색선호사상을 확대 해석하거나 아니면 잠시 스쳐가는 외국인의 견문록에서처럼 경제적 이유를 들어 백의민족이라고 단정짓는 것은 성급한 일이다.

일반 서민들은 비싼 염색옷을 입을 수 없었고 유가의 소복 상용과 상복 착용이 일상화되었으며 상민(常民)에

대한 금염금색(禁染禁色) 제도가 더욱 백성들에게 흰옷(白衣)을 강요하게 되었을 것이다. 개화 이전에 서민들은 겨우 주(朱), 황(黃), 남(藍), 자(紫)색의 옷고름과 끝동, 호장이거나 머리당기가 아니면 혼사용품과 상여의 장식용 매듭 정도에서 물색(染色)의 색채를 대하는 정도였다.

그 흔한 쪽색 마저도 상류층의 양반집에서나 겨우 물 들여 입었을 정도로 엄격히 색 제한을 했던 이유는 색이 곧 신분계급을 나타낼 뿐 아니라 많은 의미를 상징하고 있기 때문이었을 것이다.

하양(白色)을 한민족의 대표색이라고 할 수 없는 근거가 불가사찰의 채색문화와 궁중, 사대부의 색채문화에서는 그 세련됨이 극치에 이르렀으며 오방위, 오정색에 근거한 조형미가 몹시 화려했다는 데 있다.

한 민족의 특성을 색채의식과 결부시켜 말할 때 그것은 그 종족이 지향하는 이상과 철학에 관계되는 것이다. 우리 민족이 자의든 타의든 천부적으로 태양과 하늘을 우러르고 순결함을 숭상하는 백의민족임에는 틀림이 없다. 같은 인접국으로 태양에 대한 숭배사상을 공유해 왔으나 일본의 경우는 숭배의 대상 자체를 모상으로 하여 그들의 국기 안에 통째로 담았고 우리는 반대로 운행법칙과 우주의 원리를 이상으로 삼아 순환의 색상을 담았다. 양국이 똑같이 흰빛을 선호하고 순결과 청결을 앞세우면서도 국기에 드러난 엄청난 차이를 무엇으로 설명할 것인가. 다만 기회가 주어진다면 양국의 색채의식에 나타난 어원론에서 그 해답을 찾아볼 수 있을 것으로 생각한다.

한 민족이 향유하고 있는 색채의식은 각 나라의 지리적 여건에서 오는 기후와 풍토는 물론 정치, 사회, 문화 전반에 걸친 역사의식과도 연계되어 있어, 쉽게 색채 하나만을 단정지어 말하기가 조심스럽다. 그래서 색채이론을 글로벌시대에 걸맞게 국제규격에 맞추어 표준화한다는 것은 효율성과 기능성을 절대가치로 삼는 산업사회의 양산체제 속에서 수요와 공급의 경제논리로 보았을 때 타당성이 있다고 인정된다. 하지만 한 민족이 누리는 일상의 생활문화 속에서 아무리 합리적이고 과학적이라 하더라도 타의에 의해 미분화된 기능적 색채문화는 그 민족의 정서적 색채의식이 될 수가 없다.

색감은 특별한 목적성이 없는 대부분의 사람들에게

각자가 자유롭게 느끼는 인식의 범주이며 정서의 대상이지, 수리적이며 물량적인 분석의 대상이 아니기 때문이다. 그래서 일상의 정서적인 색이름과 특수 기능의 광학적 계량적 색이름은 구분되어야 마땅하며 이 둘은 서로 적대적 위치에 있는 것이 아니라 보완적 관계를 유지해야 된다는 말이다. 이것을 혼동하였을 때 우리의 전통문화는 무너지고 색채문화마저 물량주의가 주도함으로써 한국인의 생활 터전인 자연환경 안에 고즈넉이 아우르던 전통정서를 잃게 될 것이다.

이 글은 오랫동안 그림을 직접 그리면서 작업을 통해 깨우친 바를 조심스럽게 기술해 본 것이다. 한국인의 색채의식에 대한 연구는 이제 시작단계다. 여러 분야의 각도에서 서로 다른 의견을 제시하는 것은 한국의 자생미학을 정립하는 데 많은 도움이 되리라고 믿기 때문에 화가로서 창작경험에 바탕을 둔 미완의 글을 내보인다. 위에서 살펴본 우리의 색채의식을 요약하면 다음과 같다.

- ① 의미성(意味性): 우주 자연의 생멸 순환에 따른 음양 오행사상에 근거한 오방위, 오정색에 대한 의미성 부여. (사신벽화, 단청, 탕화, 관복, 휘장, 관혼, 상제, 의례, 의궤, 회화, 조경, 건축)
- ② 순결성(純潔性): 근본 바탕인 소지(素地)를 중시하는 자연주의 사상에 기초한 백색선호(白色選好)의 결백성과 모토론의 단순성 추구. (서민 평복, 소복, 유복, 승복, 서예, 사군자, 수묵화, 단색화 등)
- ③ 대비성(對比性): 상부상생(相扶相生)의 음양사상을 기초로 한 보색대비와 명도대비를 통한 순환적 대비성 제고. (선비복, 한복, 관복, 궁중복, 대례복, 태극기, 군기, 휘장, 자수, 공예, 화각장, 불화, 무화(巫畵), 관혼, 상제, 민화, 목칠공예, 칠보공예 등)
- ④ 은일성(隱逸性): 물아일치(物我一致)의 사상을 기저로 자연에 순응하고자 저채도의 천연채료와 간색의 인근색 대비를 실현함으로써 은일성 표출.(황칠 공예, 목가구, 회화, 평상복, 모시의상, 차경, 건축, 각, 실내장식, 제책(製冊), 상복, 유복(儒服), 선비복 등)

⑤ 해학성(諧謔性): 화랑의 풍류(風流) 정신을 바탕으로 하여 '유어예(游於藝)'의 생활 속에서 낙천적 해학성 이입. (해학예술, 국악기문양, 민화, 풍속화, 놀이기구, 가면, 농악, 무용복, 마당놀이 등)

우리의 전통 색채의식은 단순한 색상의 표피적인 느낌만으로 만족하지 않고 색상이 갖는 의미는 물론 내면의 색질까지도 파악하려 하며 나아가서 색채의 인격성을 부여함으로써 색채를 신앙의 대상으로 신격화하기까지 한다. 그만큼 우리의 색채의식 속에는 자연의 생성, 소멸하는 순환의 원리와 오방색을 통한 풍부한 색감정을 지니고 있는 종합적인 색채 감각을 갖고 있다.

특히 고문헌에 나타난 색명(色名)이 104가지나 된다고 하지만 순수한 한글로 완벽한 색 이름은 오로지 오방색에 의한 빨강, 파랑, 노랑의 유채 삼원색과 하양, 까망의 무채 이원색을 합쳐 오정색 뿐이다. 그 나머지 색 이름들은 모두가 조어이거나 어미에 '빛'이나 '색'자를 붙여 만들었고 그렇지 않으면 순전히 외래 한자표기의 색명인 것이다. 이렇게 많은 색명이 분화됐다고 해서 곧 우리의 색채의식이 발전된 것은 아니다. 정말로 색채미감이 뛰어난 민족이라면 분석적이고 과학적인 빨강, 파랑, 노랑의 유채 삼원색과 하양, 까망의 무채 이원색을 합쳐 오정색의 고유 색 이름만 만들면 그만이다. 이런 의미에서 우리의 색 이름이 오원색 그 이상의 고유 색 이름을 눈 씻고 찾아보아도 없는 것을 보면 참으로 그 뛰어난 색채미감에 감탄을 하지 않을 수가 없다.