

경기 문화유산 세계화 기초조사 연구

인류무형문화유산 편

2



일러두기

이 책은 2017년 경기문화재단 경기도 문화유산 세계화 사업에 의해, 경기대학교 산학협력단이 제출한 『인류무형문화유산 등재를 위한 경기도 무형유산의 기초조사 학술용역 결과보고서』를 바탕으로 편집되었습니다.

Ⅵ. 면담자료는 경기민요, 단청장, 사기장 등 조사연구와 관련된 사람들의 면담, 인터뷰 글입니다. 인터뷰의 현장성을 위해 인터뷰 당시의 구어체 등으로 자유로이 기술했음을 밝힙니다.

연구책임자 김현선 (경기대학교 국어국문학과 교수)
연구원 변진섭 (국립국악예술고등학교 시간강사)
시지은 (경기대학교 시간강사)
김혜정 (한국학중앙연구원 연구원)
김은희 (서울과학기술대학교 시간강사)
연구보조원 윤정귀 (경기대학교 박사과정 수료)
김현수 (경기대학교 박사과정)
김호성 (경기대학교 석사과정 수료)

목차

I. 개요

개요 10

II. 경기민요

1. 유산의 개요 16

1) 경기도의 토속민요 16

2) 경기도의 통속민요 18

3) 경기도 토속민요와 통속민요의 상관성 21

2. 유산의 핵심가치 23

3. 전승현황 24

1) 경기 토속민요의 전승현황 24

2) 경기 통속민요의 전승현황 25

3) 전승 및 교육 실태 27

4. 국내외 유산과의 비교 30

1) 국내 유산과의 비교 30

2) 국외 유산과의 비교 31

3) 유산의 내적 비교와 외적 비교 43

5. 인류무형문화유산 등재 방향성 검토 45

1) 역사성 45

2) 지역성 45

3) 공동체성 45

4) 예술성 46

5) 지속가능성 46

6) 유산의 보호조치 46

6. 인류무형문화유산 등재를 위한 제언 47

7. 참고문헌 48

III. 단청장

1. 유산의 개요 52

1) 단청 52

2) 단청장 66

3) 관련 연구저서 목록 69

2. 유산의 핵심가치 73

3. 전승 현황 77

1) 조사 현황 77

2) 단청장의 계보 78

3) 무형문화재 지정자 목록 87

4) 전승 관련 단체 88

4. 국내외 유산과의 비교 92

1) 티벳 92

2) 중국 95

3) 일본 98

4) 태국 99

5. 인류무형문화유산 등재를 위한 제언 101

1) 보호조치를 위한 제언 102

2) 인류무형문화유산 등재를 위한 제언 106

6. 참고문헌 111

IV. 사기장 백자

1. 유산의 개요	114
1) 개요	114
2) 경기도 도자의 역사적 전개	114
3) 경기도 도자의 지역적 분포와 특색	116
4) 조선 백자의 시기 구분과 역사적 흐름	119
5) 조선 백자의 특징	124
6) 조선 백자의 종류	126
7) 사기장의 과거와 현재	127
2. 유산의 핵심가치	132
3. 전승현황	134
1) 경기도 도자기 장인	134
2) 국내 사기장 지정 현황	136
4. 국내외 유산과의 비교	144
1) 한국	144
2) 중국	146
3) 일본	147
4) 기타 사례	149
5. 인류무형문화유산 등재 방향성 검토	150
1) 역사성	150
2) 지역성	150
3) 공동체성	151
4) 예술성	151
5) 지속가능성	152
6) 유산의 보호조치	152
6. 인류무형문화유산 등재를 위한 제언	153
1) 인류무형문화유산으로서의 가치	153
2) 인류무형문화유산 등재에 따른 문제와 제언	153
7. 참고문헌	158

V. 마무리

마무리	162
-----	-----

VI. 면담자료

1. 경기민요 면담자료	166
1) 임정란: 긴잡가 보유자, 경기도 무형문화재 제31-2호 (2000년 지정)	166
2) 이춘희: 경기민요(京畿民謠) 보유자, 국가무형문화재 제57호 (1997년 지정)	181
3) 김권수: 휘몰이잡가 보유자, 경기도 무형문화재 제31-1호 (2016년 지정)	198
2. 단청장 면담자료	212
1) 이연욱: 불화장, 경기도무형문화재 제57호	212
2) 김종욱: 단청장, 경기도무형문화재 제28호	220
3) 정성길: 단청장, 인천시무형문화재 제14호	234
3. 사기장 백자 면담자료	247
1) 김정옥: 사기장 (문경)	247
2) 서광수: 사기장 (이천)	255
3) 장기훈: 경기도자박물관 관장	262
4) 한일상: 명인 (광주 도평요)	274

VII. 부록

1. 인류무형문화유산과 한국의 인류무형문화유산 목록	286
2. 2014 인류무형문화유산 등재목록 및 심사결과	315

I.

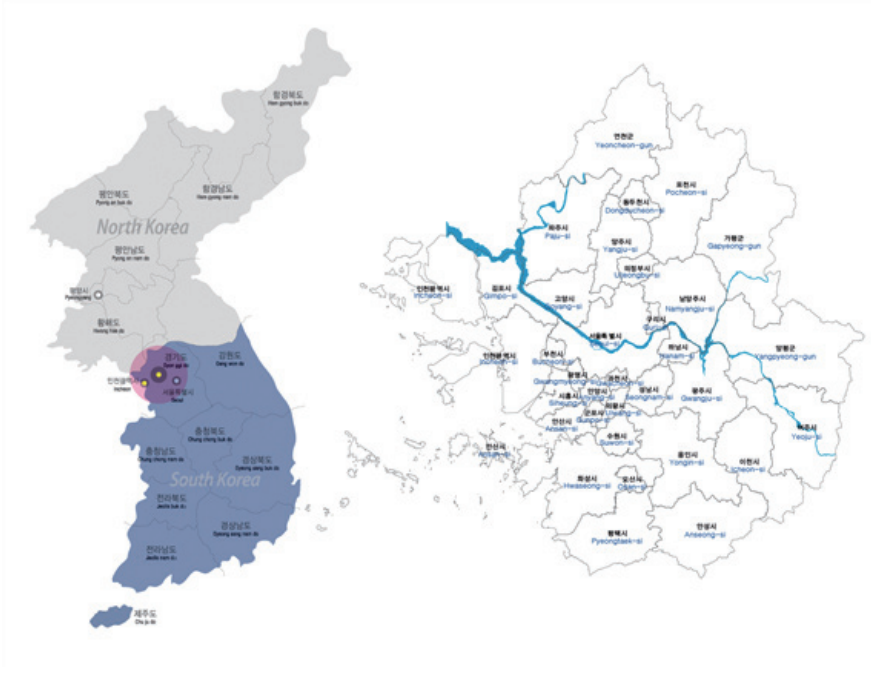
개요

이 연구서는 인류무형문화유산 등재를 위한 경기도무형유산의 기초조사 학술 용역의 결과다. 최신 인류무형문화유산의 협약과 정의에 입각하여 여러 가지 가능성을 정리하고자 기초적인 학술 자료 조사를 행한 것으로 크게 경기민요, 단청장, 사기장 백자 등을 대상으로 했다.

경기도 지역은 세계문화유산과 인류무형문화유산을 가질 수 있는 자연지리와 인문지리적 조건을 다양하게 갖추고 있는 지역이다. 지리적으로 자락이 넓고 판도가 탁월한 고장이다. 모두 31개 시군으로 구성되어 있다. 경기도의 총 31개 시군의 명칭은 다음과 같다. 가평군, 고양시, 과천시, 광명시, 광주시, 구리시, 군포시, 김포시, 남양주시, 동두천시, 부천시, 성남시, 수원시, 시흥시, 안산시, 안성시, 안양시, 양주시, 양평군, 여주시, 연천군, 오산시, 용인시, 의왕시, 의정부시, 이천시, 파주시, 평택시, 포천시, 하남시, 화성시(가나다 순)다.

경기북부는 황해도와 인접하고 있으며, 경기도의 동부는 강원도와 인접하고 있으며, 경기도 남부는 충청남도와 충청북도와 인접하고 있으며, 경기도 서부는 서해와 인천시와 인접하고 있다. 문화적 권역의 다면성이 분명하게 드러나면서도 중앙에 서울특별시를 안고 있다는 점이 경기도 천 년의 역사를 오롯이 드러내는데 중요한 요소라고 할 수 있다.

경기도의 남부와 경기도 북부로 크게 구분해, 다양한 모습을 가지고 문화적 온축과 발전을 거듭한 것을 볼 수가 있다. 경기도의 전체 판도와 지역을 알아보기 위해서 다음의 지도를 주목해야 한다.



경기도의 문화적 온상은 이 주축 위에서 만들어졌고, 그것이 일정한 의미와 연맥을 맺으면서 이들과 관련된 일정한 의미를 형성하고 있다. 해서문화와 기호문화, 호남문화의 다면성을 가지고 있다. 문화의 중심지에서 다양한 변화를 모색하여 서로 관련성을 드러내는 여러 가지 의미가 있는 문화를 창출하였으며, 그러한 창조에 핵심이 바로 민요, 단청, 사기장 백자로 오롯하게 자리하고 있음을 볼 수 있을 것이다. 그것은 경기도의 자랑거리이면서 동시에 세계로 나아갈 수 있는 중요한 인류무형문화유산의 중핵적 가치를 지닌다.

유네스코에서 행하고 있는 일련의 작업 가운데 경기도의 문화적 저력을 확인할 수 있는 대상으로 인류무형문화유산이 적절한 목표가 될 수가 있을 것이다. 현재 인류무형문화유산은 두 가지 방식의 등재가 있다. 하나는 긴급보호무형유산목록이고, 다른 하나는 대표목록이다. 이 두 가지는 각기 다른 방향에서 특정한 등재의 기준과 절차를 가지고 있다. 이 연구에서 장차 시행하고자 하는 것은 경기도 인류무형문화유산의 대표목록 등재로, 기준과 절차는 다음과 같다.

■ 인류무형문화유산 대표목록 등재기준

- 기준 1 무형유산협약 제2조에서 규정하는 무형문화유산에 부합할 것
- 기준 2 대표목록 등재가 해당 유산의 가시성 및 중요성에 대한 인식 제고, 문화간 대화에 기여하며, 아울러, 세계 문화다양성 반영 및 인류의 창조성을 입증할 것
- 기준 3 신청유산에 대한 적절한 보호 조치가 마련되어 있을 것
- 기준 4 관련 공동체, 집단, 개인들이 자유롭게 사전 인지 동의(free, prior, informed consent)하고, 가능한 최대한 폭넓게 신청과정에 참여할 것
- 기준 5 신청유산이 당사국 무형문화유산 목록에 포함되어있을 것

■ 인류무형문화유산 대표목록 등재 절차

1. 준비 및 제출

1차년도 3월 31일

1차년도 6월 30일

1차년도 9월 30일

신청서 사무국 제출 마감. 이후 접수된 신청서는 다음해에 심사

신청서 검토 및 보완필요사항 공지

당사국의 신청서 보완 마감

2. 심사

1차년도 12월 ~ 2차년도 5월

2차년도 4월 ~ 6월

매년 국가간위원회 몇주 전

무형유산위원회 산하 대표목록 심사보조기구에서 심사(*)

최종심사 회의

무형유산위원회 위원국에게 심사보고서 송부 및 온라인 게시

3. 결정

2차년도 11월

무형유산위원회에서 신청서 최종 심사 및 등재 여부 결정

경기도의 인류무형문화유산 대표목록에 등재할 수 있는 대상의 기준을 갖추고 등재하는 과정은 쉬운 일이 아니지만, 이 과업을 시행함으로써 우리는 두 가지 예상되는 값어치를 얻을 수가 있다. 첫째, 경기도의 무형문화유산을 정리하는 것이다. 내적 정비와 외적 타당성을 가질 수 있게 우리 무형문화유산을 정리하고 정비하는 것이 시급하다. 이를 위해 유산의 현황을 진단하고 파악하는 작업이 이루

어질 것이다. 그 정리는 반드시 경기도를 위시하여 한국의 무형문화유산과 비교하고 이들의 공통적 문화적 기반이 무엇인지 아는 작업이 필요하다. 내적 정비와 외적 비교를 통해서 우리는 경기도의 무형문화유산을 정리할 수 있을 것이다.

둘째, 경기도의 인류무형문화 유산 대표 목록에 오를 수 있는 가능성을 전망하고, 전망의 부재를 극복하고 이를 확실하게 올릴 수 있는 작업이 가능한가 하는, 학술적 기반을 다지는 작업이 필요하다. 이 작업의 결과가 담보하고 있는 가치 지향점은 높을수록 바람직하고 이 문화적 산물이 마땅히 세계적 가치를 부여하는데 의미를 담보할 수가 있을 것으로 보인다. 경기도의 지리적 조건이나 문화적 환경 등이 이룩한 근거가 명확하고, 세계적 의미가 있는 것으로 경기민요, 단청장, 사기장 백자를 도모하는 것이 적실한지 타당한 것인지 작업을 진행하는 것이 필요하고, 이를 직접적으로 거론하는 것이 이 학술 영역의 목표가 될 전망이다.

II.

경기민요

1. 유산의 개요

경기민요는 서울·경기지역에서 부르는 토속민요와 통속민요를 두루 아우른다. 들노래, 농요, 상여소리 등의 토속민요는 다른 지역에도 고루 분포하는 소리이므로, 경기지역 민요의 특징을 두드러지게 내세우기 어려운 측면이 있다. 경기지역에서는 12잡가를 중심으로 하는 통속민요가 유난히 발달하였는데, 그 역사적 유래와 음악적 가치, 폭넓은 전승 그리고 토속민요와의 상관성이 긴밀하여 주목할 만하다. 경기도의 토속민요와 통속민요를 개괄적으로 정리하여 기술하면 다음과 같다.

1) 경기도의 토속민요

경기도의 민요는 그 종류가 매우 풍부한데, 특히 노동요와 의식요가 발달해 있어서 가히 기능요(機能謠)의 본고장이라고 해도 과언이 아니다.

(1) 경기도의 노동요

경기도의 민요 가운데 압도적인 비중을 차지하는 것이 바로 노동요인데, 민요의 참다운 면모와 가치는 바로 노동요에 있다고도 할 수 있다. 경기도의 노동요는 농업노동요와 어업노동요로 양분할 수 있다.

농업노동요는 경기도의 전지역에서 고루 채집된다. 그리고 농업의 단계에 따라서 각 과정의 민요가 세부적이면서 미시적으로 발달해 있다. 소모는 소리·모찌는 소리·모심는 소리·논매는 소리·벼베는 소리·벼단나르는 소리·되는 소리·용두레 소리 등이 그것이다. 특히 경기도 논매는 소리는 긴소리·방아타령·월월이·상사디아·몸돌소리·새쫓는 소리 등 그 가짓수도 풍부하고 소리가 고루 발달해 있는 것이 특징이다. 논농사 작업 과정과 민요가 맞물려서 다채롭고 윤택한 논농사 민요가 발달했으므로 이점을 경기도 민요의 특징으로 내세울 수 있다.

경기도는 서해안을 끼고 있으므로 어업이 주요 생업 가운데 하나이다. 따라서 어업노동요는 강화도, 인천, 안산시, 화성군, 연평도, 자월도 등 서해안 갯가와 섬

등에서 고루 분포하고 있다. 경기도에는 전통적인 어업노동요가 발달해 있으며 그 종류가 적지 않다. 특히 일본식 뱃노래가 침투한 동해안이나 부산, 남해안 등지의 어업노동요와는 구분되는 독자적인 어업노동요가 발달한 것은 매우 주요한 사항이다. 가령 갯가에서 부녀자들이 작업을 하면서 부르던 나나니타령·군음·주대소리 등이 있으며, 닻감는 소리·돛 올리는 소리·바디질 소리·시선배 젓는 소리·배치기 소리 등 어업노동요의 핵심이라고 할 수 있는 뱃소리 역시 다양하게 발달해 있다. 특히 한강을 거슬러 올라가 서울 마포까지 쌀, 나무 등을 운반하던 시선배에 관한 노래가 강화도나 인천 등지에 독자적으로 불리워진 점을 고유하게 볼 수 있다.

농업과 어업을 제외한 작업에서 부르는 기타노동요로 크게 지경맞이 소리, 목도소리, 나무하는 소리를 들 수 있다. 지경다지기는 건축물을 지을 때에 무거운 화독이나 호박돌을 가지고 주춧돌을 박는 방식으로, 지경맞는 소리는 이때에 쓰인다. 목도소리는 무거운 통나무나 돌 따위를 운반할 때에 부르는 소리이다. 목도를 몇 사람이 하는가에 따라서 이목도, 사목도, 팔목도 등으로 세분한다. 나무하는 소리는 산에서 나무하러 갈 때나 내려올 때에 하는 소리이다. 이 소리는 경상도의 어사용이나 전라남도의 산떨이 등과 비교될 수 있는 소리이다.

(2) 경기도의 의식요

의식요는 의례를 거행하면서 부르는 소리이다. 지금까지 기억으로나마 활발하게 거행되는 것은 장례의식과 세시풍속 의례라 하겠으나, 전자는 장례의식의 변화로 심각한 단절 위기에 놓여 있으며, 후자는 이제 거의 찾아볼 수 없게 되었다.

장례의식요는 상여소리, 달구소리로 크게 이분할 수 있다. 상여소리는 상여를 메고 가면서 부르는 소리이고, 달구소리는 시신을 관에 넣고 흙을 다지면서 부르는 소리로 지역에 따라서 달고소리·달궁소리·회방아소리 등의 명칭을 지니고 있다. 경기도의 장례의식요는 그 과정에 있어서 풍부한 소리를 보유하고 있는 것이 특징인데, 상여소리나 달구소리 등에 여러 가지 다른 소리를 끼워 넣어 소리를 특출나게 부르는 특징이 있다. 이러한 형식으로 소리가 발달한 것도 다른 지역에서 찾기 힘든 경기도만의 특징으로 삼을 수 있다.

경기도에서 특징적인 소리 가운데 하나가 세시풍속 의례에 따른 고사반이다. 고사반은 고사소리, 고사반소리 등으로 부르기도 하는데, 이러한 소리는 그 지역의 풍물굿패와 밀접한 관련을 갖는다. 마을에 농악대가 있으면 정초의 세시의례로 지신밟기가 행해지고 그 상쇠되는 사람이 그 소리를 하게 된다. 그러나 유랑예인 집단이 마을에 와서 고사반을 하는 경우도 있다. 또는 특별한 걸립패가 있어서 마

을에 들어와서 걸립을 하면서 부르는 고사반도 있었다. 경기도 지역에는 마을마다 토박이 고사반이든 떠돌이 고사반이든 그 소리의 종류나 내용은 대체로 일치한다. 경기도의 고사반은 특히 토박이 소리와 떠돌이패의 소리가 상호작용을 하면서 서로 경쟁적으로 발달한 면에 주목해야 한다.

2) 경기도의 통속민요

통속민요는 여러 여건의 변화로 인해서 전파력을 가지며 전국적으로 영향력을 발휘하게 된 소리이다. 변화의 요인 가운데 가장 주목되어야 할 것은 서울 내지 경기 소리의 전국적 전파와 확산이다. 특히 일제시대의 축음기 문화나 방송문화는 이에 대한 결정적 기여를 했던 것으로 보인다.

조선말 산업물 증대와 도시화로 대중문화가 성하게 되고, 대한제국시대에는 대중의 소리 향수 욕구를 충족시키기 위해 많은 통속민요가 요구되었다. 하지만 전통음악에는 서양음악과 같은 작곡행위가 없었기 때문에, 기왕에 전성되던 음악을 편곡하여 많은 통속민요를 만들었다고 사료된다. 통속민요 형성 과정에는 평민집단의 소리꾼들, 잡가광대, 선소리산타령패와 같은 전문집단이 참여한 것으로 파악된다.

그렇게 만들어진 서울·경기의 통속민요는 크게 전문소리꾼들이 부르는 12잡가와 휘몰이잡가, 그리고 청춘가 등의 대중적 통속민요를 들 수 있다.

(1) 12잡가

12잡가는 특히 ‘긴잡가’라고도 하며 일명 좌창(坐唱)이라고도 하는데, 이는 입창(立唱)에 대해 앉아서 부른다고 해서 붙여진 이름이다. 지금은 통틀어 12잡가라고 하지만 원래는 8잡가와 잡잡가로 구분하였다.

팔잡가란 유산가·소춘향가·형장가·집장가·평양가·제비가·적벽가·선율가 8곡을 말하고, 잡잡가는 달거리·십장가·방물가·출인가 4곡을 말한다. 잡잡가는 팔잡가보다 시기적으로 조금 더 늦게 생긴 것으로 보이며 음악적으로도 민요에 가까운 부분이 많다. 그런데 이러한 12잡가는 언제 누구에 의해서 만들어졌는지 확실하게 알려져 있지 않다. 다만 그 생성에 12가사(十二歌詞)의 영향을 많이 받은 듯 하다.

12가사는 정가(正歌)에 속하며 조선 후기, 특히 19세기에 널리 불린 성악곡이다. 그런데 여러 문집이나 가집 등 옛 문헌에 의하면 현행 12가사에 드는 악곡이

잡가로 분류되고 있어서 적어도 19세기 중엽 이후로는 가사가 잡가로 불렸음을 알 수 있다. 또한 오늘날과 같은 완전한 형태의 12가사는 19세기 중엽 『가곡원류』에 와서야 보이는데 그렇다면 시기적으로 12가사와 12잡가의 전창시기(傳唱時期)가 크게 어긋나지 않는다. 악곡 수에 있어서도 12가사와 12잡가가 모두 12개 악곡으로 되어 있다는 점이 같고, 음악적으로도 상당히 비슷한 부분이 많다. 이를테면 12잡가인 ‘집장가’와 12가사인 ‘수양산가’, ‘매화타령’ 등은 음악적으로도 매우 유사한 악곡이며 가사의 음계 또한 서로 음악적인 특징을 취한 것이 많은데, 12잡가 또한 ‘평양가’, ‘달거리’를 비롯한 몇몇 악곡을 제외하고는 서로 음악의 특징을 갖고 있다.

그러나 창법과 가사의 내용에 있어서는 조금 차이가 있어서 가사는 가곡처럼 가성(假聲)을 많이 쓰고, 요성법(搖聲法)도 가늘게 떠는 요성법을 쓰는 반면에, 잡가는 ‘집장가’를 제외하고는 대개 육성을 쓰고 요성법도 굵고 힘차게 떠는 요성법을 주로 쓴다. 사실 역시 잡가보다는 가사의 내용이 지식층의 기호에 맞는 내용으로 되어 있다. 이렇게 12가사와 12잡가는 음악적으로나 외형적으로 상당부분에서 공통점이 있다. 뿐만 아니라 옛 명인들의 증언에 의하면 예전에 잡가를 불렀던 소리꾼들이 모여 잡가를 부를 때는 대개 가곡과 가사 같은 정가계통의 악곡을 먼저 부르고, 이어 잡가를 불렀다고 하니 12가사가 12잡가의 형성에 큰 영향을 미쳤을 것이라는 것을 쉽게 짐작할 수 있다.

(2) 휘몰이잡가

휘몰이잡가는 12잡가와 마찬가지로 서울의 소리꾼들 사이에서 발생한 노래이다. 긴잡가라고도 하는 12잡가에 비해 속도가 빠르고 해학적인 내용으로 되어있는 것이 특징인데, 휘몰이라고 하는 말은 익살스럽고 해학적인 내용의 소리를 빠른 리듬으로 휘몰아쳐 나간다고 해서 얻어진 이름이다. 예전에 서울 소리꾼들이 모여 소리를 할 때는 먼저 가사나 시조 등을 부르고 이어서 긴잡가를 불렀는데, 마지막에 이 휘몰이잡가를 부름으로써 한바탕 웃음을 터트린 후 자리를 털고 일어났다고 한다.

현재 즐겨 부르는 휘몰이잡가에는 만학천봉·육칠월 흐린날·생 매 잡아·곰보타령·한 잔 부어라·병정타령·기생타령·순검타령·비단타령·맹꽁이 타령·바위타령 등이 전하며 이 중에서 병정타령에서 맹꽁이 타령까지 다섯 곡은 서울 풀무골의 소리꾼이었던 이현익이 지어서 부른 것으로 알려져 있다.

휘몰이잡가의 가사는 시조에서 온 것과 여러 가지 내용의 사실을 길게 주워섬기는 형태의 두 가지 종류가 있는데, 이현익이 지었다고 전해지는 ‘병정타령’ 이하

를 제외한 ‘만학천봉’, ‘육칠월 흐린날’, ‘생 매 잡아’, ‘곰보타령’, ‘한 잔 부어라’는 장형시조에서 온 것이다. 즉 옛 장형시조 가운데 익살스럽고 재미난 내용의 시조를 골라 사설에 상스럽고 우스꽝스러운 군말을 많이 붙인 후 휘몰아치는 빠른 장단으로 부르던 노래가 바로 휘몰이잡가이다.

시조 중에는 일명 사설시조라고 불리는 엮음시조란 것이 있다. 이 엮음시조는 경제(京制)시조에는 없고, 향제(鄕制)시조에만 있다. 따라서 향제시조의 특색이라고도 할 수 있는데, 평시조의 장단을 그대로 유지한 채 장형의 사설을 노래한다. 따라서 창법과 리듬에 변화를 가져오는데 휘몰이잡가의 일부가 이 엮음시조에서 변형된 것이다. 그러나 휘몰이잡가가 비록 엮음시조와 같은 장형시조에서 왔다고 하지만, 서울 소리꾼들에 의해 새로운 장르의 음악으로 재탄생했기 때문에 시조의 자취는 가사의 형식이라든지 장을 나누는 형식, 그리고 끝을 여미는 선율 등과 같이 극히 일부 선율에만 남아 있을 뿐이다.

(3) 대중적 통속민요

12잡가와 휘몰이잡가와 같이 전문소리꾼들이 형성하고 향유한 통속민요 외에 서민층의 소리꾼과 전문소리꾼들이 함께 형성하고 대중적으로 향유한 통속민요가 존재한다. 이를 대중적 통속민요라고 한다면 그 예로 사발가 · 백발가 · 창부타령 · 노랫가락 · 청춘가 등을 들 수 있다.

경기도 통속민요 창부타령 및 노랫가락은 경기 북부 무속집단이 무의식에서 부르던 무가를 통속민요 가창집단이 대중적으로 향수할 수 있게 통속민요화 한 것으로 볼 수 있으며, 이와 같이 무가가 통속민요화 한 예로 산염불 및 자진염불 · 성주풀이 · 배따라기 · 서우제소리 등이 있다.

통속민요 가운데 사설 내용이나 곡조로 봐서 노동요와 관련된 것으로 보이는 것으로 아리랑 · 농부가 · 방아타령 · 육자배기 · 긴아리 · 베틀가 · 물레타령 · 뱃노래와 같은 것들이 있다. 이들 노래의 일부는 잡가전집에 보이는 것으로 봐서 대한제국시대에 이미 소리꾼들이 노동요를 통속민요로 바꾸어 불렀다는 것을 알 수 있고, 잡가전집에는 보이지 않지만 당시의 노동요를 통속민요로 바꾸어 부른 것은 조선말 대중문화에 대한 문화적 수요를 충족시키기 위한 것으로 보인다.

통속민요에는 전문 놀이집단의 소리가 대중집단을 위한 민요로 전이된 사례가 더러 있다. 주로 사당패, 산타령패, 잡가광대패, 풍각쟁이패와 같은 놀이집단이 부르던 소리가 원천이 된 듯하다. 잡가전집에 실려있는 길군악 · 방아타령 · 경기개구리타령 · 배꽃타령 · 매화타령 · 육자배기 등과 일제 초 유성기 음반에 실린 오돌토기 · 남도흥타령 · 남도개구리타령 이 밖에 갈까보다와 같은 소리가 있다.

현재까지 압도적인 힘을 발휘하고 있는 통속민요가 경기도에만 한정되지 않고, 전국 어디를 가도 불려지고 그 지역의 소리까지 변화시키고 있음이 실제로 나타나는데 특히 청춘가와 같이 소리의 곡조나 선율이 강한 침투력을 가졌기 때문이다.

3) 경기도 토속민요와 통속민요의 상관성

위에서 살펴본 바와 경기도의 통속민요는 여러 분야에서 소리꾼들이 악곡을 선택하여 대중적인 편곡을 한 것으로 추정되는 곡들이 상당수 있었다. 이 중 경기도의 토속민요와 통속민요의 상관성에 대한 연구들을 핵심적으로 정리해 보도록 한다.

손인에¹⁾는 「경 · 서도민요 <도화타령>의 음악사적 연구」에서 <도화타령>은 사당패소리, 산타령패의 선소리로도 그리고 경기도 민요로도 전승되고 있음에 주목하였다. 사당패와 경기도 민요로 전해지는 <도화타령>을 면밀히 살펴본 결과 사당패의 <도화타령>과 경 · 서도민요의 <도화타령>의 가장 오래된 음원에서 유사한 점이 있다는 것을 밝혀냈다. 후렴구의 구음과 독창의 특징, 장단의 특징, 악곡의 구조의 특징을 유사하게 지니고 있었지만, 1930년대 이후에 보이는 <도화타령>은 전형적으로 서도창민요 스타일로 전승되어 현행의 <도화타령>과 연계된다. 이렇게 민요가 변화하여 전승된 것은 대중들의 관심을 끌기 위한 방편으로 파악된다고 하였다.

또한 손인애는 「경기민요 <천안삼거리(흥타령)>에 대한 史的 고찰」에서 <

천안삼거리>의 형성과 역사적 변모양상에 대해 논의하였다. 여러 가지 문헌을 들어 <천안삼거리(흥타령)>이 원래는 사당패소리였음을 말하고, <천안삼거리(흥타령)>에 1형과 2형이 존재했음을 밝혔다. 1형은 단순하고 소박하고 메나리토리의 선율 특징이 많이 나타났으며, 2형은 토리 · 선율 · 악곡구조 등 모든 면에서 현행의 소리와 특징이 거의 같았다. 2형은 선율이 1형에 비해 더욱 기교적이고, 1형보다 시기적으로 나중에 형성되었다고 추정할 수 있다고 하였다.

또한 「경기도 토속민요 방아소리 연구—

1) 손인애, 「경기 통속민요 <매화타령>의 지속과 변모」, 『한국민요학』 30, 한국민요학회, 2010.

손인애, 「경 · 서도민요 <도화타령>의 음악사적 연구」, 『한국민요학』 33, 한국민요학회, 2011.

손인애, 「경기민요 <천안삼거리(흥타령)>에 대한 史的 고찰」, 『한국민요학』 26, 한국민요학회, 2009.

손인애, 「20세기 전반기 <회심곡>이 전승 양상」, 『한국민요학』 37, 한국민요학회, 2013.

2) 손인애, 「경기도 토속민요 방아소리 연구— 경기 동, 남부지역을 중심으로」, 『한국민요학』 13, 한국민요학회, 2003.

손인애, 「경기민요 방아타령 연구: 토속민요와 통속민요의 특성 연구를 통한 선후관계 고찰」, 『한국민요학』 9, 한국민요학회, 2001.

경기 동남부지역을 중심으로」²⁾에서 경기도 전역의 방아소리를 고찰, 정리하였다. 경기 서북부와 경기 동부(일부 서북부와 남북도 포함), 경기 남부(안성, 평택 중심)에 따라 방아소리의 선율형태가 서로 다르며 주요 토리도 차이가 있다는 사실을 밝혔다. 서북부소리는 일반적인 토속민요에 비해 경쾌하고 리드미컬하고 선율구성이 탄탄하며 수심가토리를 주요 토리로 하고 있는 반면, 경기 동부지역의 방아소리는 선율이 단순하고 꾸밈이 적고 메나리토리가 많이 나타나며 지역적·음악적으로 강원도 및 경상도 일부지역의 방아소리와 깊은 연관 관계를 지닌다고 말했다.

「경기민요 방아타령 연구: 토속민요와 통속민요의 특성 연구를 통한 선후관계 고찰」에서는 〈토속방아〉와 〈통속방아〉의 차이점을 규명하고, 비교를 통한 선후관계를 고찰하였다. 〈토속방아〉는 황해도, 경기 북부지역에 두루 걸쳐 논매는 소리와 달구소리의 일부 소리로 전창되었던 소리인데 〈통속방아〉는 일반 대중을 위한 공연물로 소리꾼에 의해 만들어진 소리이므로 〈토속방아〉가 시간적으로나 문화적으로 앞선다고 한다. 또한 〈통속방아〉의 선율과 독창, 제창은 〈토속방아〉보다 상대적으로 꾸며져 있고 복잡한데 〈통속방아〉가 〈토속방아〉를 토대로 다듬어졌을 것이라 한다.

김영운³⁾은 「경기 통속민요의 전승양상과 음악적 특징」에서 경기지역 통속민요가 지니는 특성을 살폈다. 경기지역 통속민요의 특징은 예로부터 여러 지역 음악 문화에 영향을 받아 형성된 것이며, 역으로 판소리·산조·궁중음악 등에 영향을 주기도 하였다고 하였다.

위와 같은 연구들을 종합해 볼 때 현재 경기 통속민요로 불리는 도화타령은 토속민요를 전문 소리꾼들이 대중적으로 변화시켜 전승한 노래로, 천안삼거리는 사당패소리였던 것이 현행과 같은 음악적 특징을 지닌 소리로 변화한 것이 전승되는 것으로, 방아타령은 토속민요 방아소리를 토대로 다듬어졌을 것으로 추정할 수 있다. 경기 통속민요는 전문 소리꾼들이 토속민요에 음악적 변화를 주어 형성한 것이 상당수에 이르지만, 그 외에 다양한 음악의 영향을 받아 형성되어 대중성과 오락성 그리고 음악성을 갖추게 된 것으로 파악된다.

3) 김영운, 「경기 통속민요의 전승양상과 음악적 특징」, 『우리춤과 과학기술』 10, 한양대학교 우리춤연구소, 2009.

경기도의 농요와 상여소리 등 경기도의 토속민요는 전통성과 향토성을 인정받아 11개의 무형문화재로 지정되어 있으며, 통속민요는 12잡가·긴잡가·휘몰이잡가 등 전문성과 예술성을 인정받아 7개의 무형문화재로 지정되어 있다. 이렇듯 경기 각 지역에 토속민요의 기반이 튼튼하며, 토속민요에서 발생하였으나 전문적인 성악으로 변화·발전하여 예술성과 대중성을 아우른 통속민요가 독특하게 발달한 것이 경기민요의 특징이라 할 수 있다.

특히 조선 후기부터 생성된 경기 통속민요는 대한제국시절 대중민요로서 활발하게 유행하였다. 경기 통속민요의 계통은 창부타령·노랫가락·성주풀이 등 무가 계통, 농부가·방아타령·뱃노래 등 노동요 계통, 유산가·형장가 등 12잡가 등의 전문 소리꾼 계통 등 다양한데, 경기지역의 향토민요 뿐 아니라 다른 지역의 민요를 흡수하여 변용하거나 새롭게 만들어진 노래도 다수이다.

경기 통속민요는 맑고 깨끗한 창법과 5음 음계를 골고루 사용하는 선율적 특징이 있어, 다른 지역의 음악은 물론 서양음악과도 쉽게 소통할 수 있으며, 이를 장점으로 하여 수많은 곡이 생성되었으며 경기 외 다른 지역에도 파급력이 점차 상승하고 있는 추세이다. 현재 경기 통속민요는 중요무형문화재 ‘경기민요’를 중심으로 한국전통민요협회·한국국악협회·문화원·주민자치센터를 중심으로 활발한 전승 및 교육 중이다.

경기지역 전역에 고루 분포하여 발달한 토속민요는 경기도와 접하고 있는 지역과의 교류영향을 살펴볼 수 있는 소중한 자원이지만, 경기 통속민요는 한반도의 문화중심지인 경기지역에서 발생하여 개화기를 거쳐 일본과 서구 문물에 정면으로 맞서며 꽃피운 성악으로서의 가치는 물론 국제적으로도 음악적 소통력이 우수한 노래로서 특히 주목할 필요가 있다.

경기민요의 전승현황을 무형문화재로 지정된 경기도 31개 시·군의 토속민요와 통속민요를 중심으로 하여 그 특징과 내용을 간단하게 살펴보도록 한다.

1) 경기 토속민요의 전승현황

서울 경기지역에서 토속민요를 내용으로 하여 무형문화재로 지정된 경우는 아래와 같이 11건에 해당한다. 농요와 상여·회다지소리와 같이 특정한 노동과 의례에 관련된 소리를 내용으로 하여 무형문화재로 지정된 경우도 있지만, 파주금산리민요·평택민요·동두천민요 등과 같이 그 지역의 농요·상여소리·어업요 등을 두루 포괄하여 무형문화재로 지정되어 있는 경우도 적지 않다. 이 외에도 고양송포호미걸이, 김포통진두레놀이, 양주농악 등에서 불려지는 상당수의 민요도 그 지역의 토속색을 찾아볼 수 있는 민요라고 할 수 있다.

- ① 서울특별시 무형문화재 제22호 <마들농요>: 마들농요는 서울시 노원구 지역으로 예전에 양주군 관할이었다. 마들농요는 열소리 계통의 모심는 소리와 호미로 애벌맬 때의 두루차소리, 두벌맬적 미나리, 다매갈 무렵인 저녁 나절에 신나게 부르는 꺾음조가 주가 되고 방아타령, 넬넬넬 상사도야, 우야 훨훨도 논매면서 부르는 소리이다.
- ② 경기도 무형문화재 제33호 <파주금산리민요>: 마을 상당수 어르신들이 뛰어난 음악성을 지니고 있으며, 논농사소리·상여소리·달구소리·지경다지기소리 등 많은 민요가 온전하게 전승되고 있다.
- ③ 경기도 무형문화재 제48호 <평택민요>: 들이 넓으면서 아산만을 끼고 있는 평택에는 두레소리·장례요·뱃소리가 고루 발달했다. 특히 다양한 뱃소리는 경기남부에서 유일하게 전승되는 어업요이다.

- ④ 경기도 무형문화재 제55호 <동두천민요>: 동두천 사당골 일대에 전승되는 소리로 농요인 모내기·김매기소리와 장례요를 비롯하여 지경다지소리와 비를 기원하는 물까부리소리 등이 특징적으로 전승된다.
- ⑤ 경기도 무형문화재 제35호 <포천메나리민요>: 포천메나리는 두 벌 논을 맬 때 부르는 논매기소리이다. 한 절을 메기는 소리·지르는 소리·받는 소리·내는 소리·맺는 소리로 각각 나누어 부르는 것이 특징이다.
- ⑥ 경기도 무형문화재 제27-1호 <양주상여·회다지소리>: 뛰어난 선소리꾼이 많았던 양주에는 상여·회다지 소리가 체계적으로 발달하였다. 특히 회다지 소리의 일부는 김매기 할 때 부르는 농요와 같은 특징이 있다.
- ⑦ 경기도 무형문화재 제27-3호 <양평상여·회다지소리>: 양평에는 다양한 소리가 전승되는데, 특히 상여·회다지 소리가 발달했다. 출상 전날 밤에 상여꾼들이 빈 상여대를 메고 소리를 하며 노는 '대돌움'이 특징이다.
- ⑧ 경기도 무형문화재 제27-4호 <고양상여·회다지소리>: 고양 송포면 김녕 김씨 집성촌을 중심으로 전승되던 맥을 이어온 상여소리이다. 회방아소리에 부모에 대한 효를 강조하는 내용이 많은 것이 특징이다.
- ⑨ 인천광역시무형문화재제16호 <인천근해 도서지방 상여소리>: 황해도와 가까운 인천 옹진군 관할 섬 지역에 전승되는 상여소리로, 경기도와 황해도 민요 및 뱃노래의 영향을 많아 다른 지방의 상여소리에 비해 색다르게 들린다.
- ⑩ 경기도 양주시 향토문화재 제18호 <양주들노래>: 들이 넓고 쌀이 많이 나는 곡창지대인 양주시에 전승되는 들노래로 소모는 소리, 긴열소리·자진열소리와 같은 모심는 소리, 논에 들어서는 소리·긴방아소리·사도소리·꽃방아소리·훨훨이소리·상사소리·새날리는 소리 등의 다양한 논매는 소리가 전해지고 있다.
- ⑪ 경기도 고양시 향토무형문화재 제57호 <고양들소리>: 고양시 일대에서 전승되고 있는 들소리로 느린 열소리, 긴소리, 수아소리, 논김 양산도, 방아소리, 뗏다소리, 용두레질 소리, 지경소리, 차저소리 등이 있는데, 각 소리마다 동작과 소리의 높낮이가 달라 이색적인 가치가 있다.

2) 경기 통속민요의 전승현황

경기 통속민요는 서울·경기지역에서 발생하여 폭넓게 향유되고 있는 통속민요로

위에서 살펴본 바와 같이 조선말 상업화와 도시화 그리고 일제시대의 축음기 문화나 라디오 방송문화가 통속민요 생성에 결정적 기여를 했던 것으로 보인다.

통속민요 형성 과정에는 평민집단의 소리꾼들, 잡가광대, 선소리 산타령패와 같은 전문집단이 참여한 것으로 파악되며, 통속민요는 새로운 음악의 창작이 아니라 기존에 전승되던 무가와 농요와 어업요 그리고 놀이집단의 노래를 대중적으로 편곡하여 부른 것이 대부분이다. 이러한 서울·경기 통속민요를 내용으로 하여 무형문화재로 지정된 종목은 모두 7종목이며, 중요무형문화재를 비롯 경기·인천 등에 두루 분포하고 있다.

- ① 국가무형문화재 제57호 <경기민요(京畿民謠)>: 전문적인 소리꾼들에 의해 불려진 통속민요와 그렇지 않은 토속민요가 있는데, 노랫가락·창부타령·방아타령·양산도·오봉산타령·사발가·군밤타령·홍타령(천안삼거리)·강원도아리랑 등의 통속민요가 잘 알려져 있다. 양산도·방아타령과 같은 통속화된 민요를 통해서 옛날 경기지방의 토속적인 민요도 얼마만큼 명쾌하고 흥취 있는 가락과 장단으로 짜여져 있었는가를 유추할 수 있다. 좌창은 경기 긴잡가식의 좌창과, 입창은 경기산타령과 같은 입창과 맥이 통한다. 초대 예능보유자는 이은주·안비취·목계월이었는데 모두 타계하고, 1997년 이춘희가 예능보유자로 지정되었다.
- ② 서울특별시 무형문화재 제21호 <휘몰이잡가>: 휘몰이잡가는 말 그대로 빨리 몰아서 부르는 잡가라는 뜻으로, 서울과 서울 인근의 경기도에서 발생한 경기잡가의 하나이다. 일설에 의하면 풀무골 소리꾼 이현익(李鉉翼)이 휘몰이잡가를 많이 지었다고 하며, 선소리꾼인 김태운(金泰運) 등을 거쳐 이창배(李昌培)에게 전승되었다. 이창배는 자신이 운영했던 청구학원을 통해 경기소리꾼인 박상옥과 황용주 등을 배출하였으며 오늘날 이들에 의해 전승되고 있다.
- ③ 인천광역시 무형문화재 제20호 <휘모리잡가>: 일반적으로 잡가는 정식적인 노래에 속하지 않는 노래라는 말로, 가곡이나 가사와 같은 노래와는 달리 속요라는 뜻에서 잡가라고 부른다. 잡가는 앉아서 부르기 때문에 서서 부르는 '선소리'와도 구별되며, 주로 삼패기생(三牌妓生)과 소리꾼 사이에서 널리 불린 소리라고 한다. 2008년 예능보유자로 김국진이 지정되었다.
- ④ 인천광역시 무형문화재 제21호 <경기12잡가>: 경기12잡가는 12잡가 또는 긴잡가, 좌창(座唱)이라고 한다. 19세기 무렵 발생한 장르로서 지금의 서울 용산구 청파동 사계에 거주하던 사계축(四契軸) 소리꾼들 사이에서

만들어져 불렸다. 2000년 김금숙으로부터 사사한 이순희가 예능보유자로 지정되었다.

- ⑤ 경기도 무형문화재 제31-1호 <휘몰이잡가>: 경기 휘몰이잡가는 조선조 후기인 1800년 대부터 경기도 지역에서 불려온 노랫소리로 본래 긴 장형 시조에서 시작되었으며, 사설을 촌촌하게 엮어가며 빠르게 부르는 노래이다. 조선조 후기에 남녀 창가곡에 뛰어난 재능을 가지고 있던 추교신과 가곡, 가사에 뛰어난 조기준, 그리고 시조가사의 명인 박춘경이 잡가로서 크게 명성을 떨쳤다. 경기도 고양과 파주 등을 중심으로 전승되다가 초대 예능보유자로 이성희가 지정되었고, 2016년 고양시의 김권수가 새로 예능보유자로 지정되었다.
- ⑥ 경기도 무형문화재 제31-2호 <긴잡가>: 선소리 산타령 같은 노래는 마당에서 서서 노래한다고 선소리 또는 입창(立唱)이라고 하는데 반해 긴잡가는 방안에서 앉아서 부른다고 좌창(座唱)이라고도 부른다. 19세기말 사계축 소리꾼들에 의해 형성·발달한 긴잡가는 구한말 무렵 추교신·조기준·박춘경이 전승하면서 12잡가로 발전되었다. 경기 긴잡가의 예능보유자로는 2000년 임정란이 지정되었다.
- ⑦ 국가무형문화재 제19호 <선소리산타령>: 서울 및 경기지역과 서도지방에서 불리는 잡가 중 서서 소리하는 선소리의 대표적 곡목이다. 경기 산타령과 서도(西道) 산타령, 놀랑·앞산타령·뒷산타령·자진산타령으로 되어 있다. 흔히 산타령의 시초는 조선 말기 오강(五江)으로 불린 한강·용산·삼개·지호·서호 등의 소리꾼들로부터 비롯된 것으로 알려져 있다. 예능보유자로 1992년에 지정된 황용주와 2009년에 지정된 최창남이 있다.

3) 전승 및 교육 실태

경기민요를 내용으로 하는 서울·경기지역의 강습현황을 다음과 같이 살펴보았다. 표에서 보는 바와 같이 문화원·주민자치센터 등을 중심으로 한 경기민요 강습현황만 85군데가 되고, 충남·대전·경남 등에서도 경기민요 강습현황이 파악되었다. 31개 시군으로 이루어진 경기도에서 25개 시군에서 경기민요 강습이 이루어지고 있으며, 서울·인천에서도 경기민요 강습소를 적지 않게 찾을 수 있었다. 위와 같은 현황 파악은 인터넷 상에서 검색한 결과이므로, 실제로 경기민요를 내용으로 이루어지는 강습은 훨씬 더 많으리라 예상한다.

지역	단체, 기관/ 강사명	지역	단체, 기관/ 강사명
가평	덕현리 마을회관 가평문화예술회관	고양	화정2동 주민센터 백석2동 주민센터 행신1동 주민센터 고양시 여성회관 풍산동 주민센터 고양문화원
과천	경기소리전수관	광명	광명7동 주민센터 광명6동 주민센터 광명문화원 광명1동 주민센터 광명3동 주민센터 소하1동 주민센터 하안1동 주민센터
군포	광정동 주민자치위원회 군포문화원	김포	김포시 평생학습센터
남양주	화도읍 주민자치위원회 양정동 주민센터	노원	노원문화원
부천	상3동 주민센터 상1동 주민센터 춘의동 주민센터	서울	강서구 강서문화원 국립극장 더듬국악 서초구 양재2동 주민센터
성남	운중동 주민센터 도천동 주민센터 금곡동 주민센터 구미동 주민센터 수진1동 주민자치위원회 분당동 주민센터 이매1동 주민센터 성남문화원 상대원1동 주민센터	송파	송파문화원
수원	수원문화원 매산동 주민자치센터 인계동 주민자치센터 경기국악교육문화원 김정우	시흥	연성국악단 문운자
안산	중앙동 행정복지센터 사동 행정복지센터 안산문화학교 와동 행정복지센터 월피동 행정복지센터 해양동 행정복지센터	안양	경기민요학원
양평	양평군 평생학습센터	여주	여주시 평생학습센터 김정우
오산	신장동 주민자치센터 세마동 주민자치센터 신장동 행정복지센터 중앙동 행정 복지센터	용인	역삼동 주민자치위원회 중앙동 주민자치센터 용인대학교 평생교육원 / 박윤정

의왕	내손1동 주민자치센터	의정부	호원2동 주민자치센터 신곡1동 주민자치센터 송산1동 주민자치센터
이천	백사면 주민자치학습센터	인천	연수구 박옥초(개별) 용현5동 주민자치센터 도화1동 주민자치센터
평택	평택문화원 비전2동 주민센터 포승읍 주민자치센터 비전1동 주민자치센터	포천	일동면 주민자치센터 신북면 주민자치센터 가산면 주민자치센터 군내면 주민자치센터
하남	하남시 국악협회	화성	남양읍 주민자치센터 화산동 주민센터
개별	김용임(방문, 용인 · 성남 · 수원) 우리문화원(방문, 서울 · 수원 등)	충남	한국전통민요협회
대전	대전 평생교육진흥원 경남양산 스페이스 나무	구리	수택1동 주민자치센터 인창동 주민자치센터 교문2동 주민자치센터

4. 국내외 유산과의 비교

1) 국내 유산과의 비교

경기민요와 비교할 수 있는 국내 유산으로 인류무형문화유산으로 등재된 네 가지 종목에 대해 그 특성과 내용에 대해 정리하면 다음과 같다.

(1) 판소리(2003년 등재)

판소리는 한 명의 소리꾼이 고수의 장단에 맞추어 구연하는 1인 음악극으로, 소리꾼과 청중의 적극적인 참여로 완성되는 독특한 특징을 지니고 있다. 전라도를 중심으로 충청도, 경기도에 이르는 넓은 지역에서 전승되어 지역적 특징에 따른 소리제를 형성하고 있으며, 발생 당시 판소리 열두 마당이 조선시대의 가치관을 담은 다섯 마당으로 정착되어 있다. 삶의 희노애락을 해학적으로 표현하며 청중도 참여한다는 점에서 큰 가치를 부여받고 있다.

(2) 강강술래(2009년 등재)

강강술래는 노래, 무용, 음악이 삼위일체의 형태로 이루어진 여성 원무로 한국 특유의 종합예술이다. 선후창으로 불리는 노래에 맞춰 많은 여성들이 손에 손을 잡고 둥글게 원을 그리며 춤을 추는 흥겹고 역동적인 놀이로, 빠르기에 따라 강강술래 노래가 달라지고 이와 달리 다양한 부대놀이들이 존재한다. 가사를 바꾸어 부르는 노랫말에 여성들의 애환이 담겨있는 문학으로서의 가치를 높이 평가받고 있다.

(3) 가곡(2010년 등재)

가곡은 시조시에 곡을 붙여서 관현악 반주에 맞추어 부르는 우리나라 전통음악이다. 지금의 가곡은 조선 후기부터 나타난 빠른 곡인 삭대엽에서 파생한 것으로, 시조시 한 편에 대여음과 중여음을 넣어 5장으로 구분하여 부른다. 오랜 세월 명맥을 유지해 온 예술적 가치가 높은 음악으로 평가 받고 있으며, 현재 전승되고 있는 가곡은 우조, 계면조를 포함하여 남창 26곡, 여창 15곡 등 모두 41곡이다.

(4) 아리랑(2012년 등재)

아리랑은 한반도를 비롯하여 해외에서도 널리 애창되는 한국의 대표적인 노래로 가사와 주제가 개방되어 있어 누구든지 자유롭게 노래할 수 있다는 특징이 크다. 강원도를 위시하여 진도, 밀양 등지에서 전승보존단체가 결성되어 왕성한 활동하고 있다.

19세기 중반 서울의 직업적인 소리꾼들이 불렀던 아리랑 이후 다양한 아리랑 생성되었으며 20세기 초 일제강점기에 국내는 물론 국외까지 두루 확산되어 고향과 고국을 그리는 가슴 속 노래로 자리매김하였다. 지역과 세대를 초월해 광범위하게 전승되고 재창조되고 있다는 점과 누구나 쉽게 만들어 부를 수 있다는 다양성의 가치가 있다.

2) 국외 유산과의 비교

인류무형문화유산으로 등재되어 있는 각국의 고유한 음악은 상당히 많다. 그 내용과 특징을 경기민요와 비교하는 차원에서 다음과 같이 정리한다.⁴⁾

(1) 조지안 합창음악(차크룰로) (Georgian Polyphonic Singing, Georgia): 조지아 공화국 (2001년 등재)

차크룰로(Chakrulo)는 은유와 음악적 장식을 이용한 노래로 두 명의 남성 솔로와 코러스에 많은 전문성이 요구된다. 차크룰로의 기원은 와인의식과 전통문화와 관련되어 있으며 축제에서 시연되는 경우가 많다. (인류무형문화유산 375번, 민요)

(2) 겔리드 구전유산 (The Oral Heritage of Gelede): 나이지리아, 베냉, 토고(2001년 등재)

욘하-우고(Yonha-uogo), 포(For), 마히(Mahi) 부락들이 추수 후에 제사를 지내고 춤을 추는 의식으로 100년 동안 지속되고 있다. 겔리드(Gelede)의 미신적 기원은 모성사회에서 부성사회로의 전환을 반영하며, 마스크를 쓰고 하는 의식은 요루하 우아고(Yoruha-uago) 사람들의 역사와 미신을 나타내고 있다. (인류무형문화유산 366번, 서사시)

4) http://www.cha.go.kr/worldHeritage/selectWorldHeritageList.do?mn=NS_04_04_03&pageIndex=38&strWhere=&searchCnd=&searchWrd=&searchOrder=&searchOrderSort=&needPreserv=&publicRegist=&continent=&hcode=record21

(3) 낭송 또는 가창되는 시, 알 자잘 (Al-Zajal, recited or sung poetry): 레바논(2014년 등재)

레바논의 ‘알 자잘’은 일상생활에서 또는 대규모

모의 행사에서 낭송되거나 가창되는 민속시이다. 스스로를 ‘쿠알르(qúal)’ 또는 ‘자잘르(zajjal)’라 부르는 남성과 여성 연행자들, 지역 공동체와 시인들은, 홀로 또는 여럿이 집단적으로 ‘알 자잘’을 가창하는데, 시의 주제는 인생과 사랑, 이상향, 죽음, 정치사 등 다양하다. 이들은 주제에 대해 읊을 때 일상생활이나 인생사에서 발견한 사례를 들어가며 자신의 생각을 표현한다.

다프(daf, 탬버린)와 다르부카(derbouka 또는 derbakeh, 손으로 치는 북) 리듬에 맞추어 연행하는 시 경연대회인 ‘민바르 자잘리(minbar zajali)’는 가장 잘 알려진 집단적 ‘알 자잘’의 형태이다. 여러 가지 ‘메제’ 요리와 ‘아라크’가 차려진 식탁을 앞에 두고 모인 여러 시인들은 서로에게 도전하듯 시를 낭송한다. 가창자와 청중은 높낮이가 있는 리듬에 맞추어 박수를 치며 시 구절을 반복하여 읊는다. 음악인들은 가창자의 시에 맞추어 반주하거나 간주곡을 연주한다.

연행자들과 민속 시인들은 새로운 형식의 레퍼토리를 암송하는 경우가 많다. 시 경연대회에서는 신디사이저, 부주키(bouzouki, 현악기) 등과 같은 새로운 악기들이 소개되고 있다. 전통적 가창 경연에서 배제되었던 여성들도 근래에는 대중 앞에 나서서 경연에 참가하기 시작하였다. 한 세대로부터 다음 세대로 자연스럽게 전승되는 ‘알 자잘’은 관찰, 참여, 암기, 모방, 문서화 등의 방식을 통해 자발적으로 전승된다.

레바논의 공동체나 집단 또는 개인 등은 ‘알 자잘’이 종교와 공산주의까지 포용하는 특징을 갖고 있기 때문에, ‘알 자잘’을 레바논 사회가 낳은 무형문화유산의 공통 핵심인 주요 요소 중 하나로서 인지하고 있다. ‘알 자잘’은 레바논 민족 정체성에 대한 소속감을 표현하고 있고 지속성을 지니고 있다. ‘알 자잘’은 레바논 사람들에게 대화의 장을 열게 하고 상호 존중을 공고하게 하는 것으로써 인권에 반하지 않는 민속이다. (인류무형문화유산 338번, 서사시)

(4) 이중주 민요 (Glasoechko, male two-part singing in Dolni Polog): 마케도니아(2015년 등재)

이는 전통적 민요로 글라소에치코(Glasoechko) 지역성이 강한 것으로 알려져 있다. 특히 다성으로 불리는 것이 특징으로 멜로디에 따라 목소리를 다양하게 표현하는 것이 특징이다. (인류무형문화유산 327번, 민요)

(5) 우르틴 두 - 장가 (Urtiin Duu – Traditional Folk Long Song): 몽골, 중국(2005년 등재)

우르틴두 또는 장가는 단음악(보지노 두(bogino duu))과 함께 몽골 노래의 한 종류로 중요 축제와 행사에서 공연된다. 우르틴 두는 결혼식, 새 집의 준공, 아이의

탄생, 당나귀의 낙인식 등 몽골 유목사회의 중요한 의식의 한 부분이다. 우르틴 두는 서정적인 노래로 다양한 장식적 표현, 가성과 폭넓은 음폭 및 구조로 구성된다. 올라가는 멜로디의 경우 느리고 점진적인 반면, 떨어지는 멜로디는 활동적인 리듬을 주로 동반한다. (인류무형문화유산 295번, 민요)

(6) 바울의 노래 (Baul Songs): 방글라데시(2005년 등재)

바울(Baul)은 방글라데시의 농촌지역과 인도의 서벵골 지역에 거주하는 음유시인들을 지칭하는 용어로, 19세기와 20세기 초에 활성화되었던 바울운동 때 전성기를 맞았다. 바울의 음악과 생활방식은 인도의 노벨문학상 수상자인 타고르(Rabindranath Tagore)를 포함해서 방글라데시 문화 전반에 걸쳐 많은 영향을 끼쳤다. (인류무형문화유산 291번, 서사시)

(7) 응에-띤의 비와 잠 민요 (Vĩ and Giặm folk songs of Nghệ Tĩnh): 베트남(2014년 등재)

비(Vĩ)와 잠(Giặm) 노래는 베트남 중북부 응에안(Nghệ An) 성과 하띤(Hà Tĩnh) 성의 여러 공동체에서 광범위하게 가창되고 있는 노래(Dân ca)이다. 비와 잠은 마을에서 연행되며, 사람들의 노동과 일상생활에 밀착된 노래이다. 예를 들어, 들에서 추수하거나 배를 저으며, 고갈 형태의 모자인 논을 만들며, 아이를 재우며 노래를 부른다. 오늘날 비와 잠은 공동체의 문화 행사 때에 흔히 부르며, 극장의 무대 위에서 예술가들이 부르기도 한다. 비와 잠은 응에-띤 공동체의 생활방식 및 풍습과 매우 밀착되어 있으며, 현대생활에서도 매우 잘 보존되어 있으며 오랜 세월을 지나는 동안 세습, 전승, 보존, 홍보되어 왔다. (인류무형문화유산 288번, 민요)

(8) 가리푸나족의 언어, 무용, 음악: 벨리즈, 과테말라, 온두라스, 니카라과(2008년 등재)

벨리즈와 온두라스, 과테말라, 니카라과의 해안지대의 부락들에 의해 유지되고 있는 독특한 가리푸나(Garifuna) 문화로 아트리카산 요소를 가진 언어와 섞인 블랙 카피브(Black Cafib) 언어를 사용하고 있다. 동 유산의 주된 측면은 음악과 춤이며, 드럼, 마라카(maraca) 등의 전통 악기가 종교행사를 위해 사용된다.*2001년 처음 등재되었음. (인류무형문화유산 268번, 문화)

(9) 시빌의 성가 (The chant of the Sybil on Majorca): 스페인(2010년 등재)

시빌의 성가는 12월 24일 마조르카 섬 전역에 있는 교회에서 불려진다. 교회에서 소년 또는 소녀는 성가를 부르며 크리스마스 예배의 시작을 알린다. (인류무형문화유산 238번, 서사시)

(10) 라 고메라섬의 휘파람 소리 언어 (Whistled language of the island of La Gomera (Canary Islands), the Silbo Gomero): 스페인(2009년 등재)

카나리(Canary)에 있는 라 고메라(La Gomera)섬의 휘파람 소리 언어인 실보 고메로(Silbo Gomero)는 섬 주민들의 습관적인 언어를 휘파람과 함께 묘사한 것이다. 수백 년 동안 스승에서 제자로 전해져 내려온 이 언어는 공동체가 개발하고 사용해온 전 세계적으로 유일한 휘파람 언어이다. (인류무형문화유산 236번, 언어)

(11) 알바니아의 민속 이소-다성악 (Albanian Folk Iso-polyphony): 알바니아(2005년 등재)

알바니아의 전통 다성부 음악은 크게 북부 게그(Gheg) 지방 사람들이 부르는 형태와 남부 토스크(Tosks) 및 랍스(Labs) 사람들이 부르는 두 가지 형태로 나뉘어진다. ‘이소’(Iso)라는 말은 음악의 단조적 특색은 비잔틴 교회음악에서 유래되었는데, 다성악을 할 때 사용하는 단음을 말한다. (인류무형문화유산 210번, 민요)

(12) 카타 아술라 민요 (Katta Ashula): 우즈베키스탄(2009년 등재)

카타 아술라(Katta Ashula)는 우즈베키스탄 페르가나(Ferghana) 계곡에 사는 다양한 사람들의 정체성을 구성하는 민요의 일종이다. (인류무형문화유산 181번, 민요)

(13) 샤쉬마콴 음악 (Shashmaqom Music): 우즈베키스탄, 타지키스탄(2003년 등재)

성악과 악기 음악, 멜로디와 리듬, 문학과 심미적인 개념이 독특하게 혼합되어 마콴(Maqom) 레퍼토리를 포함하여 솔로나, 현악기, 타악기, 목관악기로 구성된 오케스트라와 합창으로 공연한다. 이슬람 시대 이전까지 그 기원이 거슬러 올라가는 샤쉬마콴(Shashmaqom)은 음악이론, 시, 수학, 이슬람 과학, 중앙 아시아에서 발달된 신비한 이슬람 종교 운동인 수피교의 발달과 함께 적어도 10 세기 동안 발전하였다. (인류무형문화유산 179번, 서사시)

(14) 마캄 (Iraqi Maqam): 이라크(2003년 등재)

이라크 최고의 "고전"음악으로 수 세기에 걸친 중앙아시아와 오트만 세계 사이의 역사적 지리적 접촉과 더불어 아랍권 내의 음악적 영향에 관한 정보를 풍성하게 지닌 여러 가지 중요한 멜로디 모드와 장르를 포함하고 있으며 정교한 즉흥 보컬부분이 포함되어 있어 박자 반주를 가끔 사용하며 유절가곡(有節歌曲, strophic songs)의 메들리로 이어지기도 한다. (인류무형문화유산 176번, 민요)

(15) 알 시라흐 알 힐라야흐 서사시 (The Al-Sirah al-Hilaliyya Epic): 이집트(2003년 등재)
중세부터 19세기까지 아랍 민요의 전통 내에서 발전한 십 여 개의 주요 구전 서사시들 중 구전 형태로 남아 있는 유일한 서사시로 바니 히랄 종족의 정복, 착취, 비극적 종말과 10세기에 아라비아 반도에서 북 아프리카를 가로 질러 온 전설적인 이주에 관한 이야기이다. (인류무형문화유산 167번, 서사시)

(16) 칸투 아 데노르, 사르디니아의 목가노래 (Canto a tenore, Sardinian Pastoral Songs): 이탈리아(2005년 등재)

칸투 아 데노르는 사르디니아의 목가적 문화를 배경으로 발전하였다. 다성부 음악으로 바수(bassu), 콘트라(contra), 보케(boche)와 메수보케(mesu boche)의 남성 사중주로 구성된다. 주요 특징 중 하나로는 바수와 콘트라가 표현하는 깊은 후두음의 음색을 들 수 있다. (인류무형문화유산 163번, 민요)

(17) 산키르타나, 마니푸르의 의식용 가무(歌舞) 및 북 연주 (Sankirtana, ritual singing, drumming and dancing of Manipur): 인도(2013년 등재)

산키르타나는 마니푸르의 사원에서 거행되는 가무(歌舞) 의식으로부터 시작하여, 종교적으로 중요한 경우나 마니푸르의 평원에 거주하는 바이슈나바 공동체 생활에서 통과 의례로서 가정과 거리에서도 이루어지는 여러 가지 연희를 모두 포함한다. 크리슈나의 신화와 구비 설화가 이들 연희의 내용에서 중심을 이루지만, 이러한 내용의 표현에 있어서는 바이슈나바 이전 마니푸르에 있었던 옛 음악과 춤으로부터 형식적 특징을 받아들여 동화하였다. 산키르타나 연희의 핵심은 인도의 사원에서 찾을 수 있는데 왜냐하면 노래와 춤을 통해 신의 삶과 행위를 이야기하기 때문이다.

산키르타나는 보통 사원에 딸려 있는 ‘만다파(Mandapa)’라는 방에서 신자들이 둘러 앉아 있는 앞에서 연희된다. 주된 레퍼토리는 마니푸르 계곡 전역에서 연희되는 ‘나타 팔라(Nata Pala)’이다. 오늘날 흔하게 연희되지 않는 ‘아리바 팔라(Ariba Pala)’와 ‘마노하르 사이 팔라(Manohar Sai Pala)’도 역시 사원을 중심으로 연희되고 있다. 사원 밖에서 산키르타나가 연희될 때는 봄철의 다채로운 축제를 축복하는 ‘홀리 팔라(Holi Pala)’, 또는 겨울철에 연희되는 ‘샤얀(Shayan)’과 같은 형태를 취한다. 비가 올 때는 사원 안에서 신이 전차를 타는 것을 기리는 축제인 ‘쿠바크 에셰이(Khubak Eshei)’가 연행된다.

가정에서는 어릴 때 남녀 어린이의 귀를 뚫는 의식, 사춘기 남자들에게 성스러운 줄을 걸치게 하는 의식, 결혼, 상례 등 생활에 있어 여러 통과 의례에서 기도

의 형태로 연희된다. 따라서 이렇게 생활 깊숙이 스며들어 있는 산키르타나는 마니푸리 바이슈나바 신자들에게는 신이 생활 속에 현현(顯現)하는 것과 같은 것으로 여겨지고 있다. (인류무형문화유산 160번, 서사시)

(18) 라다크의 불교 독송: 히말라야 라다크 지역, 잠무, 카슈미르의 불교 경전 암송

(Buddhist chanting of Ladakh: recitation of sacred Buddhist texts in the trans-Himalayan Ladakh region, Jammu and Kashmir, India): 인도(2012년 등재)

라다크 지역 사원과 마을의 승려들은 부처의 정신과 철학, 가르침을 담은 경전을 암송한다. 라다크 불교는 대승불교와 금강승 두 가지로 나뉘며, 닝마, 까규, 샤까, 겐룩 등 네 개의 종파가 있다. 종파마다 생애 주요 의식과 불교 및 농사에 있어 중요한 날에 다양한 형태의 암송을 행한다. 사원이나 가정에서 집단으로 행해지며 춤과 악기를 이용한 리듬이 곁들여진다. (인류무형문화유산 158번, 경전 암송)

(19) 무디예투 : 케랄라주 무속극 (Mudiyettu: ritual theatre and dancedrama, Kerala, India): 인도(2010년 등재)

무디예투는 여신 칼리와 악마 다리카 사이의 싸움에 관한 전설에 기반을 둔 무속극이다. 무디예투는 일년에 한 번, 여름 추수가 끝나고 난 후 행해지며 행위자들은 사전에 단식과 기도로 몸을 정화한다. (인류무형문화유산 157번, 서사시, 무속극)

(20) 라자스탄주 칼벨리아족 춤과 노래 (Kalbelia folk songs and dances of Rajasthan): 인도(2010년 등재)

한때 뱀을 다루는 것을 직업으로 삼았던 칼벨리아족은 과거 자신들의 직업을 춤과 노래에 구현했다. 여성들은 검은색 스커트를 입고 춤을 추며 뱀 역할을 맡고 남자들은 타악기를 치며 뱀을 잡는 역할을 한다. (인류무형문화유산 156번, 민요)

(21) 라마야나 전통공연 (Ramlila – the Traditional Performance of the Ramayana): 인도(2005년 등재)

람릴라는 “라마의 연극”을 뜻하며, 음악, 이야기, 연주 및 문답으로 구성된 라마야나 서사시를 지칭한다. 람릴라는 라마카릿마나스(Ramacharitmanas)라 불리는 북부지방의 유명 이야기 형식에서 유래되었다. 라마야나의 주인공이자 영웅인 라마 왕자를 중심으로 한 이 이야기 형식은 최초로 16세기 툴시다스(Tulsidas)에 의해 산스크리트어 서사시를 힌두어로 번역, 각색되어 대중들에게 선보였다. 람릴라 공연의 관중은 노래와 이야기에 직접 참여하며, 카르스트, 종교, 나이의 구

분 없이 지역주민들을 화합하는 역할을 담당하기도 한다. (인류무형문화유산 154번, 서사시)

(22) 베딕 찬트의 전통 (The Tradition of Vedic Chanting): 인도(2003년 등재)

전통 산스크리트어의 모어인 우아한 베다어로 표현된 베다스의 시구들은 제사의 식과 의식에서 전통적으로 불려졌고 베다 공동체 내에서는 매일 암송되고 오늘날도 여전히 구전을 통해 주로 전수되고 있다. 3500년 이전에 아리아인들이 인도에 전해준 베다스(산스크리트 시가, 철학적인 대화와 사교, 신화, 종교의식의 주문(呪文)으로 구성되어 있음)은 생존하는 문화전통으로는 세계 최고로 종교적으로 인도의 절대 다수인 힌두인들은 이 베다스를 지식의 원천과, 종교와 문화의 신성한 기초로 여긴다. (인류무형문화유산 152번, 서사시)

(23) 히로시마 미부지역의 모내기 의식 (Mibu no Hana Taue, ritual of transplanting rice in Mibu, Hiroshima): 일본(2011년 등재)

미부지역의 모내기 의식은 쌀의 신에게 풍농을 비는 행위로, 모내기를 끝낸 후 6월 첫째 주 일요일에 행해진다. 마을사람들, 마을 지도자, 색색의 옷을 입은 소녀들이 풍농의 신을 위해 마련된 논에서 모내기 시연을 한다. 모내기 의식을 감독하는 마을 어른들에 의해 전승이 이루어진다. (인류무형문화유산140번, 민요)

(24) 오키나와 전통 음악극 쿠미오도리 (Kumiodori): 일본(2010년 등재)

쿠미오도리는 오키나와에서 진행되는 행위예술이다. 쿠미오도리는 오키나와 전통 음악과 춤에 기반 하지만 노가쿠 또는 카부키의 여러 요소도 포함한다. 남성들만 공연을 할 수 있으며, 공연자들의 머리 모양, 의상, 장식품 등에서 오키나와의 특색을 발견할 수 있다. (인류무형문화유산138번, 종합예술)

(25) 전통 아이누 춤 (Traditional Ainu dance): 일본(2009년 등재)

아이누(Ainu)는 오늘날 일본 북부에 위치한 홋카이도에 주로 사는 원주민을 일컫는 말로, 전통 아이누 춤은 행사와 연회들에서 공연된다. (인류무형문화유산 135번, 춤)

(26) 하야치네 무악 (Hayachine Kagura): 일본(2009년 등재)

14세기 혹은 15세기 일본 북부에 위치한 이와테(Iwate)도의 사람들이 하야치네(Hayachine) 산을 신으로 숭배하던 때부터 사람들은 하야치네 춤을 추기 시작했

다. 지금까지도 8월 첫째 날이 되면 하나마키(Hanamaki)시에서는 하야치네 사원의 축제 속에서 하야치네 공연이 펼쳐진다. (인류무형문화유산 130번, 춤)

(27) 아키우의 모내기 춤 (Akiu no Taue Odori): 일본(2009년 등재)

아키우의 모내기 춤(Akiu no Taue Odori)은 일본 북부 아키우 지방 사람들이 풍성한 수확을 기원하는 뜻에서 모 심는 동작을 본따 만든 춤이다. (인류무형문화유산 125번, 춤)

(28) 조선민요 ‘아리랑’ (Arirang folk song in the Democratic People’s Republic of Korea): 조선민주주의인민공화국(2014년 등재)

아리랑은 수 세기에 걸쳐 입에서 입으로 전승되어 온 서정적인 민요로서 한민족 사이에서는 단 한 번도 그 인기를 잃어본 적이 없다. 아리랑이 한반도의 북서부 지역 사람들에게 불리기 시작한 시기는 14세기 후반까지 거슬러 올라간다. 오늘날 아리랑은 전국 방방곡곡에서 전통적인 형식으로 불리기도 하지만 교향곡이나 춤곡으로 편곡되어 연주되기도 한다. 아리랑은 일반적으로 5음을 포함하는 부드럽고 서정적인 선율을 띠며, ‘아리랑, 아리랑, 아라리요, 아리랑 고개로 가시는 님’이라는 여음(余音)을 반복하여 부른다. 아리랑 노래는 이별과 만남, 슬픔과 기쁨, 환희 등에 대해서 이야기한다. 아리랑은 그 가사나 선율 또는 유래 지역에 따라서 여러 가지 종류가 전한다. 조선민요 아리랑은 현재 총 36가지가 알려져 있다. 가장 전형적인 아리랑으로는 서도아리랑, 평안도아리랑, 전천아리랑, 해주 아리랑, 강원도아리랑, 고성아리랑, 온성아리랑, 단천아리랑, 통천아리랑, 무산아리랑, 구아리랑, 고산아리랑 등이다. 살아 있는 문화유산으로서의 아리랑은 오늘날까지도 계속해서 지속적인 변화의 과정을 겪고 있으며, 언제나 그랬던 것처럼 한민족의 역사를 반영하고 있다. 예를 들어, 일제강점기에 민족 수난으로 인한 고통과 민족의 저항 정신을 표현한 아리랑이 폭넓게 애창되었다. 최근에는 현시대를 반영하면서 ‘통일경축아리랑’, ‘강성부흥아리랑’ 등과 같은 현대적인 버전으로 작곡되기도 했다. (인류무형문화유산 120번, 민요)

(29) 티베트 오페라 (Tibetan opera): 중국(2009년 등재)

중국 소수민족의 전통 가극 가운데 가장 잘 알려져 있는 티베트 오페라는 민요와 춤, 이야기, 곡예와 종교의식 등 다양한 장르가 결합된 종합예술이다. (인류무형문화유산 108번, 종합예술)

(30) 남음 (Nanyin): 중국(2009년 등재)

‘남음(Nanyin)’은 중국 동남부 연안의 복건성 남부 지역 및 해외에 거주하는 민난(Minnan) 사람들의 문화가 담겨 있는 음악 공연 예술이다. (인류무형문화유산 105번, 종합예술)

(31) 호맥(쿠메이), 몽골 가창 예술 (Mongolian art of singing: Khoomei): 중국(2009년 등재)

몽골의 가창 예술인 ‘호맥’은 한 명의 가창자가 동시에 여러 음역의 목소리를 내는 고유의 독특한 창법이다. 현재 중국의 내몽골 자치구, 몽골 서부, 러시아 투바 공화국 등지의 몽골인들이 호맥의 전통을 이어가고 있다. (인류무형문화유산 104번, 민요)

(32) 마나스 (Manas): 중국(2009년 등재)

중국 서부의 신장지역에 주로 거주하고 있는 중국의 소수민족인 키르기즈족은, 영웅 ‘마나스’의 후손으로서의 자부심을 가지고 있다. 이들의 대표적 구술 전통 중 하나인 ‘마나스 서사시’는 그의 일생과 자손을 찬양하는 내용을 담고 있다. (인류무형문화유산 102번, 서사시)

(33) 동족대가 (Grand song of the Dong ethnic group): 중국(2009년 등재)

반주나 지휘자 없이 혼성 합창으로 이루어지는 동족대가(Grand Song of the Dong ethnic group)는 음악을 통해 문화와 지식을 계승하는 그들의 전통을 보여주는 대표적인 예라 할 수 있다. (인류무형문화유산 100번, 민요)

(34) 게사르 전통 서사시 (Gesar epic tradition): 중국(2009년 등재)

중국 북서부의 티베트, 몽골, 투(Tu) 소수민족 사회에는 공통적으로 신화적 존재인 게사르 왕 이야기가 전해져 내려온다. 게사르 서사시 전통을 잇는 음유시인이거나 이야기꾼들은 다양한 구전설화를 운문과 산문으로 풀어내며 각 지방의 특색대로 구현한다. (인류무형문화유산 99번, 서사시)

(35) 구친 음악 (The Art of Guqin Music/古琴): 중국(2003년 등재)

장구한 중국 역사를 통틀어 7현의 지더(zither) 또는 구친(guqin)은 특별한 위치를 차지하고 있다. 구친은 중국의 그림, 시가, 문학에 스며든 세련된 전통을 잘 나타낸다. 명상, 개인 취미, 독학과 밀접한 관계가 있는 구친 연주는 중국에서 가장 발달된 독주악기의 전통을 이어왔다. 3,000년 넘게 연주된 구친 악기는 복잡하고

섬세한 완벽함의 상징이며 대중 연주가 아닌 귀족, 지배계층, 학자들 사이에서 엘리트 예술로 발전된 정교한 멜로디와 연주 기술을 지닌 많은 레퍼토리, 복잡한 상징적 중요성, 기보법과 구전 전수라는 독특한 방법을 지니고 있다. (인류무형문화유산 90번, 현악기)

(36) 쿤취 (Kunqu Opera/崑曲): 중국(2001년 등재)

중국의 가장 영향력 있는 극 전통예술 중 하나로 24개 이상의 장면으로 구성되며 정형화된 춤, 노래, 검무, 판토마임 등을 수행하는 12명의 배우가 극에 참가한다. (인류무형문화유산 98번, 종합예술)

(37) 아카 피그미족의 구전음악 전통 (The Oral Traditions of the AkaPygmies of Central Africa): 중앙아프리카공화국(2003년 등재)

중앙 아프리카의 초기 거주자의 후손인 아카 피그미족들은 수 백년 동안 수렵채집을 하며 살아오면서 이웃 민족과는 전혀 다른 오늘날 아프리카 대륙 어디에서도 찾아 볼 수 없는 독특한 노래 전통을 발전시켜 왔다. 가수들은 자신의 음성을 바꾸어 다양한 개인별 변화를 만들어 내면서 음악이 끊임없이 발전하고 있다는 인상을 주며 노래는 대개 다양한 타악기에 맞추어 부르고 상황에 따라 다른 타악기를 연주한다. (인류무형문화유산 88번, 민요)

(38) 크로아티아 남부 달마티아의 크라파 노래 부르기 (Klapa multipart singing of Dalmatia, southern Croatia): 크로아티아(2012년 등재)

크라파는 동일한 음을 아카펠라 형식으로 부르는 노래로 구전을 통해 전해지며, 창작하기 쉽다는 특징이 있다. 퍼스트 테너를 시작으로 여러 명의 테너, 바리톤, 베이스 소리가 어우러지며, 반원 형태로 서서 노래를 부른다. 표기없이 자유롭게 노래할 수 있다는 특징이 있으며, 대개 사랑, 삶, 생활환경을 주제로 한다. 보유자와 실행자의 연령이 다양하다. (인류무형문화유산 58번, 민요)

(39) 크로아티아 동부의 베카락 노래와 연주 (Becarac singing and playing from Eastern Croatia): 크로아티아(2011년 등재)

베카락 음악은 크로아티아 동부지역에서 활발하게 전승된다. 리드싱어들은 멜로디와 노랫말을 창작하면서 다른 싱어들, 그리고 탐부라 밴드와 함께 공연을 한다. 리드싱어들은 평소에는 말하기 어려운 감정이나 생각들을 노래로 표출하면서 주어진 상황에 적절하게 공연을 만들어낸다. 공연은 리드싱어들의 창의성과 에너지

가 허락하는 한 계속된다. (인류무형문화유산 55번, 민요)

(40) 이스트리안 음계 이중창 및 이중주 (Two-part singing and playing in the Istrian scale): 크로아티아(2009년 등재)

크로아티아 동부 이스트리안 (Istrian) 반도의 다양한 이중창과 이스트리안 음계 연주는 크로아티아인들과 이스트로-로마인, 이탈리아인들에 의해서 전해져 온 전통이다. (인류무형문화유산 53번, 민요)

(41) 키르기스인의 3부작 서사시, 마나스 · 세메테이 · 세이테크 (Kyrgyz epic trilogy Manas, Semetey, Seytek): 키르기스스탄(2013년 등재)

‘키르기스인의 3부작 서사시, 마나스 · 세메테이 · 세이테크(Kyrgyz epic trilogy Manas, Semetey, Seytek)’는 1,000년도 더 전에 완성된 구전 서사시군(Epos)이며, 서로 연결된 세 부분의 작품을 말한다. 마나스는 뿔뿔이 흩어진 부족들을 하나의 나라, 키르기스로 결집시킨 서사시 속의 영웅이다. 마나스의 영웅적 행적은 그의 아들인 세메테이와 손자인 세이테크로 이어졌다. 3부작 서사시는 키르기스인들에게 있어 불멸의 정신과 기본적인 정체성이 되었다.

키르기스인들은 문자로 된 기록을 보존하지 않았다. 그러므로 그들의 역사적 기억을 담고 있는, 구전 전승된 3부작 서사시는 대단히 중요하다. 전 세계적으로 널리 알려진 작가, 칭기스 아이트마토프(Chinghiz Aitmatov, 1928~2008)는 이 ‘3부작 서사시’란 키르기스인과 동의어이며, 그들의 삶을 담은 백과사전과 같다고 강조했다.

‘부르주아 민족주의’로 폄하되기는 했지만 3부작 서사시는 소비에트 시대도 살아남았다. 키르기스인의 3부작 서사시는 오늘날 80종이 넘는 버전이 전해지고 있다. 세계에서 가장 방대한 장편 서사시 중 하나로, 사야크바이 카랄라예프(Sayakbai Karalaev, 1894~1971)가 연행한 총 500,553행으로 구성된 버전도 있다. 3부작 서사시는 ‘마나스학’이라는 새로운 학문을 낳았고, 키르기스스탄이 독립한 후로 각 급 학교와 대학교의 학과 과정에서 의무적으로 이수해야 하는 교과목으로 편입되었다.

키르기스인들은 “음송자가 없다면 3부작 서사시도 없다”라고 말한다. 3부작 서사시는 마나스츠(manaschi), 세메테이츠(semeteychi), 세이테크츠(seytekchi)로 알려진 서사시 음송자들 공동체 덕분에 존속할 수 있었다. 서사시를 연속해서 낭송할 때 걸리는 시간은 총 13시간에 이른다. 서사시 음송자들은 3부작 서사시를 구술하는 것은 하늘이 정해준 소명이라고 믿고 있고, 이러한 믿음은 그들의 정체

성 및 지속성의 근거가 되었다.

1995년은 유엔 결의 49/129에 의거하여 ‘마나스의 해’로 선포되었다. 본 결의에서는 ‘3부작 서사시는 키르기스 언어 및 문학의 원천일 뿐만 아니라 키르기스인들의 문화·도덕·역사·사회·종교 분야의 전통적 토대이다’라고 명시하고 있다. (인류무형문화유산 4번, 서사시)

(42) 키르기스 서사시 (The Art of the Akyns, Kirghiz Epic Tellers): 키르기스스탄(2003년 등재)

장렬한 극적인 줄거리와 철학적 기반을 가진 또한 키르기스 사회의 가치, 문화적 지식, 집단기억을 전달하는 구전 예술 키르기스 서사시는 1000년 역사의 마나스(Manas)로 그 길이(호머의 일리아드와 오디세이보다 16배) 뿐만 아니라 9세기 이후의 키르기스 역사 상 중요한 사건들과 일상생활, 유목의식, 의상, 풍습이 풍성하게 담겨있으며 코뮤즈(the komuz)라는 키르기스류트의 반주에 맞추어 공연한다. (인류무형문화유산 45번, 서사시)

(43) 음유시인 전통 (Âşîklîk (minstrelsy) tradition): 터키(2009년 등재)

터키의 음유시인(Âşîklîk) 전통은 아식(âşîks)이라 불리는 방랑음유시인들에 의해 이어져왔다. 전통의상을 입고 현악기 사즈(saz)를 연주하는 이들을 결혼식, 카페, 다양한 축제에서 쉽게 찾아볼 수 있다. (인류무형문화유산 31번, 민요)

(44) 서사시 이야기꾼 메다 (The Arts of the Meddah, Public Storytellers): 터키(2003년 등재)

노래와 희극적인 이야기가 포함된 1인극으로 6세기 중앙 아시아에 거주하던 투르크 민족들이 발전시켜왔다. 오늘날 터키 전역과 터키어권에서 행해지는 메다는 구전문학전통으로 로맨스, 전설, 위인들에 관한 방대한 레퍼토리를 담고 있으며 이야기꾼과 관객 사이의 관계에 상당히 의존할 뿐만 아니라 흥내내기, 재담, 즉흥공연을 성공적으로 통합하였다. (인류무형문화유산 30번, 서사시)

(45) 말로야 (Maloya): 프랑스(2009년 등재)

말로야는 리유니언 섬(Reunion Island) 원주민들의 음악, 노래, 춤이 결합된 전통으로서, 마다가스카르인들과 사탕수수 농장의 아프리카 노예들에 의해 시작되어 결과적으로 섬 전체 주민들이 완성하였다. (인류무형문화유산 7번, 종합예술)

(46) 마라나오 부족의 대서사시 다란젠 (The Darangen Epic of the Maranao People of Lake Lanao): 필리핀(2005년 등재)

다란젠(Darangen)은 민다나오(Mindanao) 지역 라나오(Lanao) 호수 근방에 거주하는 마라나오(Maranao) 부족의 고전 대서사시로 이들의 방대한 지식을 담고 있다. 총 72,000 구절로 이루어진 다란젠은 마라나오 부족의 역사와 영웅을 추앙하는 내용을 담고 있다. (인류무형문화유산 5번, 서사시)

(47) 이푸가오의 '후드후드'송 (Hudhud Chants of the Ifugao): 필리핀(2001년 등재)

이푸가오(Ifugao) 주민들에 의해 벼의 파종과 추수, 장례, 기타 다른 의식들에서 불려지는 전통 음악이다. (인류무형문화유산 4번, 민요)

(48) 헝가리 코다이 방식의 민속음악유산 보호 (Safeguarding of the folk music heritage by the Kodaly concept): 헝가리(2016년 등재)

수 세기 동안 헝가리에서는 전통 민속음악 보호를 위한 코다이 개념을 통해 헝가리의 지역 무형유산의 홍보, 전승 및 기록하는데 도움을 받아왔다. 연구원, 작곡가이자 교육자인 졸탄 코다이가 고안하고 헝가리 과학 아카데미가 지원한 이 방식은 전통음악이 주류 교육을 통해 모두에게 보급되고, 해당 지역사회에서 매일 사용되는 것을 장려하고, 지역 및 국제적 전락을 통해 연구, 기록되는 것을 지향한다. 이 방식은 1945년부터 초등, 중등, 고등학교 수업방식에 포함되었다. 또한 전통 음악 연행자, 시민 단체 및 음악 연구소 등 문화기관 등에서 기록화 작업을 하는데 이 방식이 사용되었다. 코다이 연구소 및 국제 코다이 협회는 전 세계적으로 60개 이상의 국가가 참여한 교육 프로그램을 제공한다. 이 방식에 포함된 전통 음악 보호의 컨셉은 현대 음악가들이 작곡에 민속음악을 포함하도록 영감을 주고 있다. (인류무형문화유산 3번, 민요)

3) 유산의 내적 비교와 외적 비교

인류무형유산으로 등재되어 경기민요와 비교할 수 있는 국내 종목은 판소리, 강강술래, 가곡, 아리랑 네 종목이다. 판소리는 1인 음악극이라는 커다란 특징과 더불어, 전라도를 중심으로 폭넓은 지역에서 전승된다는 특징 그리고 연희자와 청중이 함께 만들어 간다는 점에서 가치를 인정받았다. 강강술래의 경우 여성 원무라는 특이한 형태와 여성들의 삶을 진솔하게 담은 노랫말이 문학성으로 평가받았다. 가

곡의 경우 관현악 반주에 맞춘 예술적 가치가 높은 성악으로서 그 역사성이 선명한 것이 특징이라 할 수 있다. 아리랑은 북한에서도 인류무형문화유산으로 등재시킬 만큼 한민족의 대표적인 노래로 가사와 지역성에서 개방적이라는 점에서 평가 받는다고 할 수 있다.

위 네 가지 종목과 경기민요를 비교해 보면, 경기민요는 그 생성과 변천 그리고 발전양상을 비교적 선명하게 확인할 수 있는 역사적·문학적·실증적 자료들이 있으며, 서울·경기지역에서 발생했지만 그 외 충청·강원·경상도 지역에도 광범위한 영향을 끼쳤다는 지역성도 내재하고 있다. 기존 토속민요를 바탕으로 한 편곡으로 상당히 새로운 음악을 생성시켰다는 음악적 특징도 지니고 있어, 이미 지정된 국내 네 종목과 비교해도 부족한 점이 발견되지 않는다.

인류무형문화유산으로 등재된 다른 나라의 경우를 살펴보면 음악을 중심으로 지정받은 종목이 각양각색의 모습을 하고 있다. 살펴본 48개 종목 중에 민요 분야가 20개, 서사시 분야가 16개, 종합예술이 5개, 춤이 3개, 그 외 현악기 연주, 정전 암송, 언어 등이 있었다.

민요로 분류된 종목이 많긴 하지만, 일단 순도가 높은 고유의 민요는 거의 채택되지 않고 있다고 하는 것이 기본적인 특성이라고 할 수가 있다. 그보다는 일종의 의례나 농사나 같이 노동하는 행위와 연관된 민요가 채택된 경우가 많았다. 또한 구전서사시와 같은 장형의 고유한 서사시를 중점적으로 지정하고 있는데 이 점 또한 주목할 만한 특징이라고 할 수가 있다.

다음으로 주목할 만한 것은 이 인류무형문화유산에서 주요 분야와 부대적인 분야가 서로 어울리는 것을 선정한다는 특징이다. 가령 민요라 하더라도 농업과 같은 현장의 맥락이나 내용을 중시하고, 다른 놀이와 어울리는 민요를 선정하고 있다는 것이 이 분야의 유산 선정에 특별한 내용으로 드러나고 있음이 확인된다. 예술성이나 오락성보다는 노래의 기능과 의미에 더 많은 의미를 부여하고 있다고 볼 수 있는 대목이기 때문이다. 경기민요를 이러한 차원에서 논의해야 할 필요성이 생긴다. 경기민요는 예술성과 오락성은 매우 뛰어나지만, 의례나 어떤 행위와 연관시키긴 어렵기 때문이다.

종합예술로 특별하게 구현한 것 역시 주목할 만하다. 민요와 대등하게 보일 수 있는 것을 중심으로 하면서 이들의 특정한 면모를 보여주고, 종합예술로 파악한 것이 가장 주목할 만하다. 그러한 것들이 민요를 비롯하여 서사시와 같은 것을 중심으로 지정된 것을 볼 수 있다. 인류무형문화유산의 정체성 진작을 위하여 이러한 작업의 형태를 분명하게 하는 것이 인류문화유산으로 등재되는 데 중요한 요소라고 판단된다.

5. ————— 인류무형문화유산 등재 방향성 검토

우리나라 고유의 음악으로 인류무형문화유산에 등재된 판소리·강강술래·가곡·아리랑과 국외에 음악과 관련되어 지정된 인류무형문화유산 48개 종목을 통해 경기 통속민요의 등재 가능성과 향후 방향성을 제시해 본다.

1) 역사성

경기 통속민요는 조선 후기에 상업화와 도시화로 대중문화가 성하게 되고, 대한제국시대에 축음기의 사용과 라디오 방송으로 인해 대중의 소리 향수 욕구가 상승하자 이를 충족시키기 위해 생성되었다. 통속민요 형성 과정에는 평민 소리꾼들, 잡가광대, 선소리산타령패와 같은 전문집단이 참여한 것으로 파악되기도 한다. 그리고 『가곡원류』나 『잡가전집』과 같은 문헌을 통해 토속민요와의 관련성은 물론 통속민요의 생성과 변화를 확인할 수도 있다. 이처럼 경기 통속민요는 100년 이상의 내력을 확인할 수 있는 역사성에서 장점을 지니고 있다.

2) 지역성

경기 통속민요는 서울·경기지역에서 생성·발전했으나 다른 지역의 음악을 포용하는 흡수력과 전국적인 전파와 변용을 일으키는 음악적 소통력이 우수하다고 할 수 있다. 12잡가에 평양가·춘향가, 대중적 통속민요에 성주풀이·육자배기·농부가·오돌또기·남도흥타령 등 서울경기지역을 벗어나는 곡명이 다수 존재할 뿐 아니라, 경기민요가 가진 음악적 개방성과 특징으로 그 영향력을 이미 강원·충청·경상도 등에 상당히 깊게 끼치고 있는 형편이다. 통속민요 발달로 형성된 이러한 영향력은 경기민요의 입장에서는 긍정적이고 자긍심을 가질 만한 일이지만, 다른 지역의 입장에서 보면 음악적 정체성에 위기 내지는 위축감을 조장할 만한 일이기도 함을 명심해야 한다.

3) 공동체성

경기 통속민요의 공동체성은 창부타령·청춘가 등의 전국적인 파급력을 통해서 한눈에 감지할 수 있다. 또한 지역성에서도 언급한 부분이지만 한강수타령·천안

삼거리·밀양아리랑 등 다른 지역의 지명을 사용한 경기 통속민요가 다수인 점 또한 경기 통속민요가 한반도의 넓은 지역에서 음악적 공동체성과 공유감을 느낄 수 있게 하는 음악임을 실감하게 한다. 이는 토속민요를 지칭하는 ‘소리’, ‘노래’, ‘창’ 등과 달리 현재적이고 대중적인 전통 성악으로서 ‘민요’가 한반도 광범위한 지역에서 자리매김하면서, 전통음악으로의 친근함을 진작시키는 데 큰 역할을 하게 될 것으로 보인다.

4) 예술성

경기 통속민요는 한반도 중심부의 음악문화로서의 위상과 중앙과 지방문화가 교류하는 지점에서의 문화적 특수성이 존재한다. 개화기 이후 평민 소리꾼은 물론 전문소리꾼들이 기존의 무가와 농요 및 어업요 그리고 세시풍속 등에서 불렀던 놀이요 등을 근대적 대중의 취향에 맞게 편곡한 것에서 비롯된 경기통속민요는 개방적인 선율과 음악적 포용력으로 현재에도 대중을 매료시킬 수 있는 장점으로 작용할 수 있다고 보인다.

5) 지속가능성

예로부터 시대와 장소를 불문하고 노래를 애창하는 한국인들이 쉽게 접할 수 있는 전통성악으로 경기 통속민요는 인식될 수 있는 장점이 있을 뿐 아니라, 전승실태에서 파악한 바와 같이 교육과 강자 차원에서 활발히 전승되고 있다. 또한 온전한 성악으로 장소와 규모 그리고 준비물에 구애받지 않는 점 또한 전승에서 지속가능성을 높일 수 있는 면모로 전망할 수 있다.

6) 유산의 보호조치

이번 조사에서 만난 경기 통속민요 전승자들은 한결같이 경제적·환경적 지원과 제도적 보안을 절실하게 필요로 하였다. 그러한 요구는 두 가지로 크게 요약할 수 있는데, 전승자 양성과 활동내용 보장, 그리고 다양한 형태의 공연들에 대한 지원이라고 할 수 있다.

전승자 양성과 활동내용에 대한 보장으로는 제도교육 내에서의 체계적인 교육과 전문가 양성을 위한 전문학교와 기관 설립, 그리고 전승자들의 활동영역 및 안정적인 생계 방안 지원을 토로하였다. 다양한 형태의 공연들에 대한 지원으로는 다양한 공연형태 활성화 방안 지원과 구축, 그리고 상시적인 연습과 공연을 위한 공간 마련이 시급하다는 이야기들이 일관되게 나왔다.

6.

인류무형문화유산 등재를 위한 제언

경기 통속민요가 인류문화유산 등재로 선정이 되면 그로 인한 효과와 더불어 야기되는 문제점도 존재한다.

경기 통속민요가 인류문화유산에 등재되면 우선 한국음악 및 문화의 위상을 높이는 일이자, 기 선정된 종목과 함께 한국음악문화를 세계에 알리고 다시 한 번 빛을 발하게 되는 계기가 될 것이다. 한반도에서 개화기와 근대를 맞으면서 독특하게 발달한 음악문화라고 할 수 있는 경기 통속민요가 긴잡가, 휘몰이잡가 그리고 대중적인 통속민요 등 여러 차원의 노래로 발달했으며, 그 생성지인 서울·경기지역을 벗어나 광범위한 지역에서 불려지고 있는 상황은 경기민요의 특징을 부각시킬 수 있는 충분한 상황이라고 보여진다. 그러나 앞서 음악 중심으로 선정된 다른 나라의 인류무형문화유산의 형태와 내용을 살펴본 바, 예술성과 오락성보다는 의례 또는 노동 그리고 그에 어울리는 행위와 결합한 노래가 선정의 주를 이루고 있다는 점에서 경기민요의 인류문화유산 선정에 취약점으로 작용할 수 있다는 점을 염두에 두어야 한다.

경기 통속민요가 인류무형문화유산으로 등재가 되면 경기민요는 한반도 내에서 더욱 확고한 위치를 점하게 될 것이다. 경기 민요의 지역성과 공동체성 그리고 그 전승현황을 살펴보았을 때, 경기 통속민요 생성 이후 경기소리의 파급력과 영향력이 점점 범위를 넓혀가고 있는 상황이다. 이러한 상황에서 경기민요가 인류무형문화유산으로 등재된다면, 그 영향력과 파급력은 더욱 강세를 띠 가능성이 높다. 그러면 지금도 경기민요에 비해 판세가 약한 서도민요나 동부민요·제주민요 등 다른 지역의 민요들이 더욱 약화되고 그 특성을 상실할 가능성 역시 높아진다.

전통적이고 대중적인 성악으로서의 경기민요의 예술성과 역사성 그리고 공동체성은 충분히 장점이지만, 인류무형문화유산으로 등재되어 갖게 될 명예와 파급력보다는 현재 당면하고 요구되는 여러 가지 문제와 요구들을 진솔하게 해소해 나가려는 자세가 필요하다. 그리고 지역을 넘어서는 파급력과 영향력을 억지로 막을 수는 없지만, 나름대로의 고유성을 지닌 각 지역의 민요가 그 특성을 잃지 않고 지역적 기반에서 활동하고 전승되고 성장할 수 있도록 배려와 지원책 마련이 현 시점에서는 더욱 절실하다 하겠다.

자료집

김영운 · 김혜정 · 이윤정, 『경기도의 향토민요 상 · 하』, 경기문화재단, 2006.

김순제, 『한국의 뱃노래』, 호악사, 1982.

서울대학교 동양음악연구소 편, 『경기도의 토속민요』, 민속원, 2013.

이소라, 『경기도 논맴소리 자료총서』, 전국문화원연합회, 2004.

이소라, 『한국의 농요』, 민속원, 1993.

임석재, 『한국구연민요-자료편-』, 집문당, 1997.

임정란, 『경기소리대전집』, 사단법인 한국경기소리보존회, 2001.

정동화, 『경기도민요: 경기 · 인천지역』, 집문당, 2002.

정동화, 『경기민요』, 일조각, 2009.

한국정신문화연구원편, 『한국구비문학대계』 1-1~1-9, 한국정신문화연구원, 1980~1982.

연구 목록

『경기민요의 이해』, 농협중앙회 경기지역본부, 2000.

강동학, 「경기지역 〈논맴소리〉의 기초적 분석과 지역적 판도」, 『한국민요학의 논리와 시각』, 민속원, 2006.

권도희, 「1910년대 창가와 잡가」, 『한국어문학연구』 제51집, 한국어문학연구학회, 2008.

김영순, 「경기민요 선소리 〈산타령〉에 관한 연구: 〈놀랑〉을 중심으로」, 동방문화대학교 대 학원 석사학위논문, 2016.

김영운 · 김혜리, 『경기민요: 중요무형문화재 제57호』 국립문화재연구소(편), 민속원, 2008.

김영운, 「경기 토속민요의 전승양상과 음악적 특징」, 『우리춤과 과학기술』 10, 한양대학교 우리춤연구소, 2009.

김인숙, 「〈느리게타령〉의 유전(流轉)과 토속민요의 범주화-경기잡가 〈구방물가〉의 전승에 주목하여」, 『한국고음반연구회』, 2012.

김장순, 「한국민요 발생법의 음성학적 연구 : 경기민요 “창부타령”을 중심으로」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2002.

김종진, 「잡가 · 민요 · 가사의 경계에 대한 탐색 : 〈국문뒤풀이〉의 전승연구」, 『한국어문학 연구』 50, 한국어문학연구회, 2008.

김현선, 「경기도 민요의 실상과 의의」, 『한국 구전민요의 세계』, 지식산업사, 1996.

김혜정, 「『경기민요』의 장르적 구분과 음악적 특성」, 경인교육대학교 기전문화연구소, 2016.

김혜정, 「경기소리의 전승 맥락과 보존 · 계승 방안」, 『한국민요학』 26, 한국민요학회, 2009.

박인숙, 「명창 이은주의 경기민요 연구」, 남부대학교 대학원 석사학위 논문, 2011.

백대웅, 「경기 지방 민요의 일반적 특징」, 『한국민요대전』 경기도편, 삼보문화사, 1996.

백순철, 「서울 · 경기 지역 민요의 분포현황과 전승상의 특징」, 『우리어문학회』 29, 우리어문학회, 2007.

손인애, 「경기 토속민요 〈매화타령〉의 지속과 변모」, 『한국민요학』 30, 한국민요학회, 2010.

손인애, 「경기도 토속민요 방아소리 연구- 경기 동, 남부지역을 중심으로」, 『한국민요학』 13, 한국민요학회, 2003.

손인애, 「경기민요 방아타령 연구: 토속민요와 통속민요의 특성 연구를 통한 선후관계 고찰」, 『한국민요학』 9, 한국민요학회, 2001.

송은주, 「12잡가 형장가 연구: 20세기 초와 현행 형장가의 시대적 변화를 중심으로」, 『국악교육』 32, 한국국악교육학회, 2011.

송은주, 「12잡가의 시대적변화 연구:20세기 초의 12잡가와 현행 12잡가를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2011.

송혜진, 「『서울의 대중가요-경기잡가』 잡가란 무엇일까: 서울의 축제노래」, 『문화공간』 288, 세종문화회관, 2008.

신소희, 「경기민요 창부타령에 관한 연구」, 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

신은주, 「경기 지역 민요 토리에 관한 고찰: 어업요를 중심으로」, 『한국민요학』 11, 한국민요학회, 2002.

유대용, 「경기민요 노래가락 연구」: 사설불임을 중심으로, 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문, 2007.

이보형, 「대한제국시대 토속민요 생성에 대한 연구」, 『한국음악사학보』 제45집, 한국음악학회, 2010년 12월.

이소연, 「경기 12잡가 · 경기민요 가창 발음 연구: 이춘희의 변형발음을 중심으로」, 한국예술종합학교 대학원 석사학위논문, 2016

이윤정, 「경기도 서북부지역과 황해도의 논농사소리 비교연구」 『한국민요학』 18, 한국민요학회, 2006

임미선, 「경기민요와 서도민요의 선율구조 비교연구」, 『한국음악연구』 29, 한국음악학회, 2001.

임미선, 「전북민요에서 나타나는 경기, 동부민요적 음악현상」, 『정신문화연구』 34, 한국학중앙연구원, 2011.

정경숙, 「1980년대 민속공연과 경기명창 목계월의 활동」, 『소통의 인문학』 20, 한성대학교 인문과학 연구원, 2015.

정경숙, 「경기민요 명창 목계월의 생애사 연구」, 한성대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

정경숙 · 서종원, 「목계월 명창의 활동을 통해 본 경기민요사 - 공연활동을 중심으로」, 『강원민속학』 26, 강원민속학회, 2012.

정영희, 「경기 민요 창부타령 연구」, 중앙대학교 국악교육원 석사논문, 2005.

조유미, 「경기민요 ‘군밤타령’의 발생 시기에 대한 재검토」, 『음악과 문화』 23, 세계음악학회, 2010.

조진영, 「신화 속의 청초(靑鳥), 비취(翡翠) 새 안비취」, 『(월간)문화재』 333, 한국문화재단, 2012.

조혜련, 「경기민요의 선율과 장단에 관한 구조적 분석: 창부타령, 한강수타령, 노들강변을 중심으로」, 우석대학교 교육대학원 석사학위논문, 2000.

최성룡, 「남 · 북한과 연변지역의 경서도 민요 비교 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2011.

최수정, 「박춘재의 경기민요 노랫가락 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

최자운, 「경기민요의 지속과 변화 : 수원지역 민요의 발전방안을 중심으로」, 『수원학연구』 3, 수원학연구소, 2006.

홍석분, 「회심곡의 음악적 분석 : 불교의 회심곡과 경기민요 회심곡의 비교」, 용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 2004.

III.

단청장

1. 유산의 개요

1) 단청

(1) 단청이란?

단청은 청색·적색·황색·백색·흑색 등 다섯 가지 색을 기본으로 사용하여 건축물에 여러 가지 무늬와 그림을 그려 아름답고 장엄하게 장식하는 것과 조각품, 석조, 고분, 동굴 등에 채화하는 등 서, 회, 화의 개념을 포함한다.⁵⁾ 따라서 단청은 건축물과 연계되어서 존재해 왔으며, 특히 우리나라는 불교건축물과 궁궐건축물에서 전통적인 단청의 형태를 확인할 수 있다.

대개 단청을 하는 목적은 다음과 같이 크게 다섯 가지로 나누어서 말한다.

첫째, 목재의 내구성 강화를 위한 것이다. 단청은 건축물이나 기물 등을 장기간 보존하고자 할 때 주로 사용한다. 단청의 안료와 접착제를 기물에 도유하여 목재의 표면에 막을 형성하여 방습, 방부토록 하고 내구성을 높이며 건습을 방지하는 등 목재표면이 갈라지거나 비, 바람 등 자연현상으로 인한 목재의 부식을 방지하고자 한다.

둘째, 목재 조각면의 처리에 있다. 단청의 부차적인 목적으로, 건축자재로 흔히 쓰이는 소나무는 트집이 센 나무로 건조될 때 균열이 많이 간다. 이러한 표면의 흠집 등을 감추기 위해 단청이 필요하다.

셋째, 가구의 교정을 위한 것이다. 유능치 못한 건축가가 자칫 실수하면 트집이 강한 소나무는 뒤틀려, 올라가게 만든 부분이 내려오는 수도 있다. 이러한 결함을 반듯하게 보이기 위하여 단청으로 교정을 한다.

넷째, 화엄과 설명을 위한 것이다. 단청을 하는 가장 큰 이유에 속하는 것으로 단청의 근본이라 할 수 있다. 거대한 규모의 궁전이나 법당 등의 건축물에 장엄한 장식을 베풀어 위축감이 들게 하는데, 법전이나 법당에 권위를 상징하거나 교리를 이해시키기 위해 문맹자들에

5) 단청이라는 용어가 만들어진 시초에는 회화 전반의 내용을 포괄한 의미로 사용되어서, 중국 고대 회화에서 주황색과 파란색을 자주 사용했으므로 그림이라는 뜻으로 단청이라는 용어가 사용되었다. 『한서』〈소무전〉에는 “죽간과 비단에는 글을 쓰고, 단청은 그림을 그리는 것이다”라고 기록되어 있다. 단청이라는 용어 이외에는 단화, 단벽, 단록, 진채, 오채, 당채, 화채, 단칠 등으로 불린다. 오채라는 단어는 오색으로서 안료를 나타내는 것이므로 현대의 회화와 같은 의미를 갖는다.

게 종교의 권위와 교리를 설득하기 위해 벽화가 그려지기도 한다.

다섯째, 특수한 상징을 통해 종교적 주술적인 관념과 의식을 색채 이미지로 느끼게 할 수 있다. 이는 특히 사찰건축과 같은 종교건축물의 경우 더욱 두드러지게 나타나지만, 궁궐건축의 경우에도 동일한 관념이 확인된다.

이러한 목적들 가운데 실제 단청의 발생요건 가운데 건축물의 표면과 세부구조에 칠, 도장을 하는 것은 목재의 부식을 방지하는 목적이 가장 크게 작용한 것이라 할 수 있다.

우리나라의 단청의 양식적 기초는 19세기 전반부터 형성된 것이다. 단청의 양식은 궁궐과 사찰양식으로 구분되며, 궁궐의 단청양식은 지나친 장식성을 배제하고 정적이며, 웅건한 맛을 느끼게 하는 특성이 있다. 반면 사찰단청양식은 불교의 화장세계구현의 의미를 전제로 지극히 화려한 문채구성을 나타내는 특징이 있어서, 경이로운 채화예술의 경지를 이룬다고 할 수 있다.

단청은 공예품과 조각물 등 모든 의장(意匠)에다 오색의 안료를 칠하여 화려하게 꾸미는 일과, 건물 벽체에 그리는 장식화라든지 별도의 탕화(幀畵)까지 포괄하는 것이다.

(2) 단청의 역사

우리나라 단청의 시작은 고대로부터 찾을 수 있다. 특히 삼국시대의 무덤양식에서 벽에 그리는 건축 그림, 또는 당시의 건축형태를 모방한 가옥형 토기 등에서 그 유래를 찾을 수 있다. 단청과 관련된 역사적 자료로 살펴볼 수 있는 것으로 『삼국사기』, 『삼국유사』, 『고려사』, 『고려사절요』, 『조선왕조실록』, 『증보문헌비고』 등으로 다양하다. 이와 함께 확인할 수 있는 자료로 일본의 『일본서기』, 중국의 『여씨춘추』, 『예기』, 『회남자』, 『문선』, 『선화봉사 고려도경』 등을 들 수 있다. 이들 자료에서 단청(丹青)은 단칠(丹漆), 단벽(丹碧), 금벽(金碧), 오채(五彩), 진채(眞彩), 채백(綵帛), 단화(丹膜), 화채(畵彩), 당채(唐彩) 등으로 다양하게 기록된 것을 확인할 수 있다. 또한 단청 일에 종사하는 사람을 일컬어서 화원, 화공, 편수, 도채장 등이라고 부르는 것과 승려로 단청 일을 하거나 단청에 능한 사람을 금어·화사·화승이라고 부른 것을 확인할 수 있다.

우리나라의 단청의 역사적인 측면을 확인할 수 있는 가장 오래된 기록은 『삼국사기』 권48, 〈솔거조(率居條)〉이다. 솔거의 기록을 통해서 당시 단청(丹青)이라는 용어가 이미 사용되고 있었으며, 벽화 등의 범주를 포함하고 있었음 보여준다.

이와 함께 『삼국사기』 권33, 〈옥사조(屋舍條)〉에는 신라 귀족의 등급에 따라 단청에 차등을 두었던 규범을 마련하여 제한하는 내용이 도록되어 당시 단청의 화

려함을 엿볼 수 있는 자료라 할 수 있다. 또한 『삼국유사』 권2, 기이편 〈문호왕법민(文虎王法敏)에서는 오색의 채백(綵帛)으로 절을 짓고 초(草)로 오방의 신상을 만든 것에 대해서 기록하고 있으며, 『삼국유사』 권3, 탑상편 〈황룡사 구층탑조〉의 찬시에 ‘금벽(金碧)’ 등을 통해 초를 만들거나 단청을 수식하는 용어에 대해서 확인할 수 있다.

더불어 『일본서기』 권22, 〈스이코천황편〉에 610년에 고구려 영양왕이 일본에 보낸 승려 담징이 오경(五經)을 해석하고 채색이나 종이·먹·맷돌을 만들었다는 내용이 있는데, 담징이 일본 법릉사(法隆寺) 금당의 14벽면에 사불정토도(四佛淨土圖)를 그린 것을 연관해서 볼 때 단청의 벽화임을 알 수 있다.

또한 고려시대에 단청과 관련해서 『선화봉사고려도경』, 『고려사』, 『고려사절요』 등에서 기록을 확인할 수 있다. 특히 『선화봉사고려도경』 〈궁전조〉에 고려 궁궐의 건축물에 관한 소감이 기록되어 있는데, “궁궐 건물에 난간은 붉은 옷칠을 하고 동화(銅花)를 장식하였으며 단청이 장엄하고 화려하다”라는 기록이 있다. 또한 『고려사』 권18, 세가18 〈의종편〉 병자 10년(1156)에 “왕이 대궐 동북쪽에 정각을 세우고 ‘충허각’이라는 현판을 붙였는데 금벽(金碧)단청이 선명하였다”는 기록이나, 『고려사』 권102, 열전 제15의 〈유승단편〉에 서울의 거리에 단청으로 채색한 큰집들이 줄을 이었다는 기록이 있다. 그 외 『고려사』 권36, 세가 36, 〈충혜왕편〉에 새궁전을 건축하는 곳에 왕이 몸소 담장에 올라가서 공사를 감독하고, 궁궐이 준공되지 각 도에서 칠(漆)을 거두어들였고, 단청의 안료를 수송하는데 기한을 늦추면 몇 곱배로 벌을 받았다는 기록을 남기고 있어서, 고려 궁궐건축의 사례를 통해 단청에 관한 기록을 확인할 수 있다.

조선시대에 이르면 좀 더 다양한 단청에 관한 기록들을 확인할 수 있다. 『조선왕조실록』, 『증보문헌비고』 등에서 상당한 비중을 차지하면서 등장한다. 특히, 『조선왕조실록』의 경우 태종 12년(1411)부터 철종 9년(1857)까지 단청과 관련된 기록이 159건에 달한다. 그중 많은 기사에서 ‘단청(丹青)’이라는 용어를 사용하고 있으며, 그 외에 진채(珍菜), 금벽(金碧), 단확(丹膜), 채화(彩畵)라는 용어도 드물게 확인된다.

실제 조선시대에 배불정책으로 사찰단청을 크게 줄였으나 궁궐과 왕실차원의 불사 단청이 지속되면서 관련된 기록이 많이 남겨진 것으로 볼 수 있다. 조선 초기 궁궐단청의 양식은 고려의 양식을 계승하여 금벽·진채로 화려하게 장식한 것이어서, 사찰단청의 화려함을 언급한 기록이나 궁궐에 사용된 단청이 화려함에 이름을 지적하는 등의 기록도 확인된다. 당시 사찰의 진채단청을 금지하라는 유생들의 상소가 빗발치기도 하였으나 왕실에서 여전히 불사를 멈추지 않아서 사찰단청은

그대로 유지되게 되었다.

그럼에도 불구하고 사찰단청은 조선 중기에 이르면 점차 퇴보의 길을 접어들게 되었는데, 그 원인을 중국에서 수입하는 값비싼 진채(珍菜)에 있음을 지적하는 기록이 『광해군실록』에서도 확인된다. 그리하여 유림의 지속적인 반대와 양란 이후 곤궁해진 궁궐살림이나 사찰의 피폐해진 상황으로 인하여 점차 단청양식이 간소화된다.

(3) 단청의 종류

우리나라의 단청은 고대 삼국시대의 고구려 고분벽화 등을 통해서 확인할 수 있다. 이 자료들은 고대건축 단청의 면모를 확인할 수 있는 중요한 자료이다. 고대의 고구려 고분벽화를 통해서 당시의 건축형태를 추정해 볼 수 있는 궁궐도, 가옥도, 목조가구도, 주형도, 건축세부도 등이 있다. 이 자료들을 통해서 고구려의 건축양식이 목조건축으로 이후 고려, 조선과 크게 다르지 않으며, 웅장하고 화려한 단청으로 치장된 모습을 찾을 수 있다.

고구려 고분벽화 속의 다양한 문양들을 포함하여 고구려 고분벽화에는 당초문단청, 연화문단청, 비단무늬단청 등은 오늘날에 크게 유행하고 있는 금문과의 연관성을 찾아볼 수 있다. 이에 따라 고구려 고분벽화의 단청문양에서 오늘날 한국 단청의 시원을 볼 수 있다고 한다.

현재 한국단청의 조형양식은 건물의 각 부재에 장엄되는 문양의 밀도에 따라서 구분된다. 즉 부처님을 모신 사찰의 대불전과 같은 주요 건물에는 그 성격에 맞게 화려하게 치장하는데, 이러한 조형양식을 곧 ‘금단청양식’이라 부른다. 또한 임금님이 정사를 돌보는 대궐 정전에도 국왕의 위엄과 권위를 상징하는 각종의 문양으로 장식한다.

우리나라의 단청을 건축물의 상태와 성격에 따라서 각각 불교단청, 궁궐단청, 유교단청으로 구분하여 정리하면 다음과 같다.⁶⁾

6) 광동해, 『단청장』, (화산문화, 1997), 52쪽.

우리나라 건축물 또는 대상에 따른 단청의 종류

대 상	종 류	
신축 건축물(백골집)	일반단청(신색단청) 고색단청	
보수된 신부재면 (기존 단청이 있을 때)	땜단청(신색땜단청) 고색땜단청	
건축물의 성격에 따른 구분	불교단청	사찰의 각종 전각
	궁궐단청	정전, 침전, 배례전 등
	유교단청	서원, 향교 등
단청의 조형양식에 따른 장엄등급 분류	1등급	금단청, 갓은금단청
	2등급	얼금단청, 금모로단청
	3등급	모로단청
	4등급	굿기단청, 모로굿기단청
	5등급	가칠단청

우리나라 단청의 건물의 성격에 따라서 일정한 양식들이 달라지는 간단히 정리하면 다음과 같다.⁷⁾

- **궁궐단청:** 궁궐의 정전, 대문, 편전, 침전, 배례전, 각루 등의 건물에 각기 등급에 따라 다양한 양식의 종류가 단청된다. 궁궐에서 국왕이 정사를 돌보는 정전인 경복궁 근정전, 창덕궁 인정전, 창경궁 명전전, 경희궁 숭전전, 덕수궁 중화전 등에 국왕의 권위와 위엄을 상징하는 문양들을 장엄한다. 정전의 단청양식은 정적이고 웅건한 맛을 느끼게 하는 의장적 특성이 있으며, 독특하고 권위적인 상징무늬와 색채가 호화로우면서도 은근히 기품을 보여준다.
- **불교사찰단청:** 사찰단청양식은 오늘날 한국 단청의 중요한 명맥을 잇고 있는 것이라 할 수 있다. 현재 남아있는 대부분의 불교사찰 목조건물은 인진왜란 이후 재건된 것으로 단청의 유구가 풍부하게 전한다. 사찰의 건물은 대불전으로 대웅전, 대웅보전, 대적광전, 비로전, 극락전, 무량수전 등이 있다. 보살전으로는 원통전, 명부전, 용화전, 미륵전 등이 있다. 그 외에 영산전, 팔상전, 조사전, 판전, 삼성각, 종루, 요사채 등으로 매우 다양하다. 오늘날 우리나라 사찰의 단청양식은 조선 초기까지 이어지던 고격한 맛이 감소되었고, 문양의 구성과 장식이 상징적으로 복잡하게 조합되기에 이르렀다. 사찰단청의 문양적 특징은 불교의 의미와 관련된 소재를 중심으로 거의 모든 종류를 다양하게 이용하고 있다. 특히 궁궐이나 유교단청에서 볼 수 없는 비단무

7) 곽동해, 『단청장』, (화산문화, 1997), 61~65쪽.

늬를 각양각색으로 도안하여 장엄하고 있다.

- **향교 · 서원건축 단청:** 조선시대에는 유교와 관련된 정책으로 향교와 서원의 건축이 활발히 진행되었다. 향교는 성균관의 하급 관학으로서 공자와 성현의 위패를 모시는 문묘, 대성전, 양무와 강학공간인 명륜단, 양재 등이 있다. 서원은 조선 중기 이후 선현과 향현(鄉賢)에 제사하고 인재를 키우기 위한 목적으로 전국 곳곳에 세운 사설기관으로서 사우(祠宇), 강당, 서재(書齋) 등의 건물이 있다. 유교건축의 단청양식은 검소하고 겸양하면서도 웅미, 건실한 의장적 특징을 보여준다. 주로 굿기 단청으로 고상하게 장식하고 성전의 기품을 나타내기 위해 부분적으로 모로단청을 첨가하여 의례적인 정신을 강조한다.

(4) 단청의 문양

우리나라 단청문양의 기본요소는 고대로부터 전해지는 주술적, 종교적, 토속적인 각종의 상서로운 문양을 총망라하고 있는 것이라 할 수 있다. 그 중 건축단청에 많이 이용하는 것과 그렇지 않은 것들이 담겨 있기도 하다. 우리나라에서 과거에서 현대에 이르기까지 채택된 문양의 요소들을 종류별로 정리하면 다음과 같다.

- **기하문:** 원, 삼각형, 사각형, 육각형, 팔각형, 뇌문, 태극, 나선형격자, 만(卍), 아(亞), 3원(삼보), 곱쟁이, 직성 등
- **당초문:** 구름당초, 인동당초, 포도당초, 싸리당초, 국화당초, 보상당초 등
- **자연문:** 해, 달, 별, 구름, 화염, 파도, 기암, 산수, 십장생 등
- **식물문:** 소나무, 대나무, 난, 석류, 감꼭지, 영지, 불로초, 각종 수목 등
- **화 문:** 연꽃, 국화, 모란, 매화, 만다라(보상화) 등
- **동물문:** 용, 봉황, 거북, 기린, 주작, 사자, 코끼리, 범, 박쥐, 나비, 잉어, 곤충, 물고기, 각종 금수 등
- **종교문:** 불상, 보살, 선인, 비천, 12지, 성상(聖像), 불패, 귀면, 가릉빈가 등
- **길상문:** 수복(壽福), 강녕(康寧), 희(禧), 부귀(富貴), 칠보 등
- **생활상:** 수렵, 어로, 농경, 전토, 무용, 연회, 주악, 문구, 악기, 필묵 등

이와같은 단청문양의 대상들은 모든 사물들을 총 망라해서 매우 다양하게 보여주고 있으며, 이를 각 부재별 장식구성에 따라 나타낸다. 단청문양은 각 부재별로 장식구성의 위치에 따라 머리초, 계풍초, 별화, 부리초, 주두, 소로초, 주의초, 반자초, 다라니초, 포벽초, 궁창초, 개판초, 착고, 편액 등으로 구분할 수 있다.

각 부재별 위치에 따라 구분된 단청초 가운데 머리초의 종류를 다음과 같이 정리할 수 있다.

단청초 중 머리초 문양

문양구성

온머리초 · 반머리초



온머리초는 머리초의 주문양 전체를 완전하게 그린 것이고, 반머리초는 주문양을 반분하여 좌우에 마주보도록 배치한 것이다. (단, 주화문양이 반만 있는 경우에는 반주화머리초 또는 반주화온머리초라고 한다.)

온바탕 온머리초, 반바탕 반머리초, 온바탕 반머리초

병머리초



머리초의 문양은 평행선으로 반등분하여 상하로 배치하고, 실을 형성하였을 경우 실의 형태는 호로병 모양을 나타낸다. 뒷목에는 직획과 계풍에는 휘를 넣는다.

장구머리초



머리초는 좌우대칭으로 하고 실의 모양은 장구모양을 나타내며, 뒷목과 계풍은 병머리초와 같이 휘를 넣는다.

문양종류

녹하머리초



녹하를 머리초의 주문양으로 사용한 것이다. 녹하머리초는 주위에 바탕색(하엽 또는 석간주)을 남겨두고 녹실또는 녹실과 활실을 돌려서 완성한다.

온녹하 · 반녹하 · 겹녹하 머리초

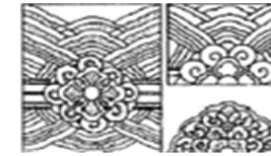
주화머리초



머리초의 주문양이 방석초로 형성되고 직획과 휘를 넣은 초

온주화 · 반주화 · 주화관자 머리초

연화머리초



머리초 중심부를 연화문으로 사용한 머리초 문양이다.

단청의 무늬는 한 채의 건물에도 부재에 따라 서로 다르므로 무늬의 종류는 여러 가지이다. 무늬의 체계는 건물의 부위와 장식구성에 따라 머리초 · 별지화로 나눌 수 있는데, 종류로는 가칠단청 · 굿기단청 · 모로단청 · 열금단청 · 금단청 · 갓은금단청으로 나뉘고, 다시 세분하여 모로굿기단청 · 금모로단청 등으로 구분되기도 한다.

이 중 머리초는 모로단청 · 금단청에서 평방(平枋) · 창방(昌枋) · 도리 · 대들보 · 서까래 · 부연 등 부재의 양끝에 그리는 무늬이며, 굿기단청에서는 쓰이지 않는다. 머리초의 무늬는 시대와 건물에 따라 조금씩 다르기는 하지만, 대체로 연화머리초와 장구머리초로 구분되는데, 연화머리초는 연화 · 석류 등을 주된 무늬로 쓰며 건물의 종별, 격식의 고하에 관계없이 어디에나 쓰인다. 장구머리초는 긴 부재에 동일한 머리초 두 개를 길이 방향으로 대칭되게 연결시켜 그려서 전체 모양이 장구와 같이 된 것이다. 또, 머리초의 전체 모양이 호리병모양으로 목이 길게 된 것을 병머리초라 한다.

머리초의 무늬는 연화 · 웅련화(雄蓮花) · 파련화(波蓮花) · 주화(朱花) · 녹화(綠花) 등이 주로 쓰이나, 간혹 국화 · 모란 등 기타 변화된 꽃무늬가 도안화되기도 한다. 그러한 도안은 대개 통일신라시대 이래로 다양하게 발전한 보상화무늬[寶相華文]의 일종으로 볼 수 있다. 머리초의 무늬는 주로 병머리초와 장구머리초를 넣으며, 별지화에는 용을 비롯하여 각종의 상서로운 동물과 비단무늬를 넣는 것이 특징이다.

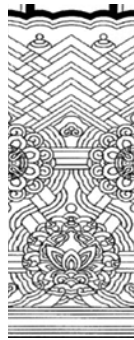
모로단청, 금모로단청, 금당청, 갓은금단청의 예시



모로단청



금모로단청

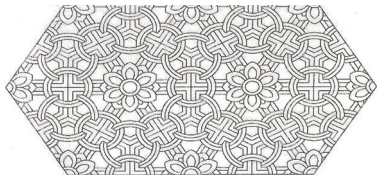


금단청

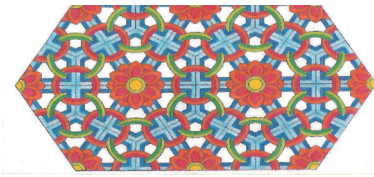


갓은금단청

단청 문양의 실제 채색 사례



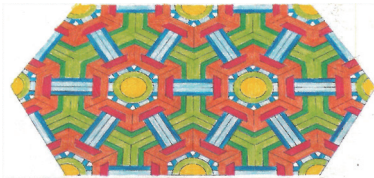
십자고리금(초)



십자고리금



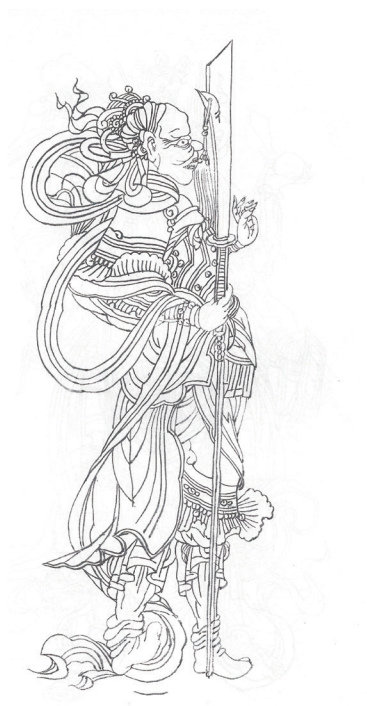
모닷금



거북금



『단청도감』 360쪽, 보살초



『단청도감』 335쪽, 신장초

(5) 단청 제작법

단청은 매우 복잡하고 체계적인 구조 속에서 진행되는 작업이다. 가장 중요한 부재에 따라 각각의 단청 초를 내는 작업에서부터 색채를 배치하는 과정 등이 매우 정교하게 진행되어야만 하나의 완성된 결과물을 이루어낼 수 있다. 이러한 과정들을 정리하면 다음의 순서로 확인할 수 있다.

① 초본작성

단청문양을 초도, 초안, 초상, 초화라 하고 그것의 묘사작업을 출초, 초도그리기, 초내기라 부른다. 또한 초지 바탕에 문양을 그린 다음 윤곽을 따라 대침으로 촘촘히 연혈을 뚫어 문양초본을 작성한다. 한 건물을 구성하는 각 부재의 모양, 크기, 길이를 실측하여 크기에 맞게 정확히 들어맞는 초안



『단청장』(화산문화) 만봉 스님 출초(초내기)

을 작성해야 한다.

② 가칠

특정부재의 바탕이나 표면에 특정한 색으로 전체를 칠하는 것을 ‘가칠’ 또는 ‘바탕 칠’이라고 한다. 전통적으로 가칠은 부재별로 청, 뇌록, 석간주, 정분, 황토, 육색, 삼청 등이 사용 된다. 특히 뇌록은 문양이 도채되는 창방 이상의 부재에 가칠되었으며, 석간주는 기증, 합각, 풍판 등에 폭넓게 가칠되었고, 벽화를 그리는 면에는 정분을 가칠하였다.

③ 타분

가칠 바탕색이 완전히 건조하면 준비된 초지분을 바탕에 맞추어 대고 타분 작업을 시행한다. 타분은 가칠면에 초지분을 맞게 대고 백분 뭉치로 천천히 두들기면 천초된 구멍을 통과한 백분이 점선으로 묻어나 문양의 윤곽이 나타난다. 일정한 너비 또는 간격으로 도시하는 황실, 녹실, 먹당기 등은 너비와 위치만을 표시하고 천초와 타분을 생략할 수 있다.



『단청장』(화산문화) 만봉 스님 타분

④ 시채

타분이 완성되면 곧 바로 채색에 들어간다. 채색은 각 문양의 가장 밝은 초빛색을 먼저 칠하고, 2빛 3빛의 순으로 마무리한다. 먼저 육생, 장단, 양록, 삼청, 깃간주 등의 초빛을 연화, 주화, 녹화, 둘레주화, 직휘, 번엽, 휘 등에 도채한다. 다음은 하엽, 주홍, 양청, 다자 등의 2빛을 칠한다. 하엽은 양록의 2빛에 적용되고 주홍은 육색과 장단의 2빛이다. 양청은 삼청의 2빛이며, 다자는 석간주의 2빛으로 칠한다. 2빛 도채가 끝나면 양청, 다자, 먹 등의 3빛을 채색하고 시채를 완료한다.

⑤ 먹 굿기

■ 먹선긋기(묵계화) : 모든 채색이 완료되면 문양의 윤곽을 따라 먹선을 긋는다. 이것은 문양 윤곽의 경계에 먹선을 긋는다하여 ‘묵계화’ 또는 묵계화라고 부른다. 묵계화는 단청에서 가장 중요한 작업이다. 먹선 굿기에는 모가 길고 탄력이 강한 세필을 사용하는데, 필선의 두께가 고르고 발라야 하며, 필력의 원숙한 경지가 나타나야 한다. 묵계화는 단청작업 중 가장 숙련된 경지를 요구한다.



『단청장』(화산문화) 만봉 스님 초빛채색

■ 분선긋기(시분) : 먹계화가 끝나면 마지막으로 분선을 긋는다. 이 역시 문양의 테두리에 적용되기 때문에 먹선과 마찬가지로 세심한 필선의 운용이 요구된다. 분선 긋기는 연화, 주화, 휘 등의 바깥 경계와 직휘 초빛의 중간짜기에 적용되어 문양 도채를 완료한다.

⑥ 금박붙이기

채색이 완료되면 중요 부분에 금박을 붙인다. 금박을 붙이는 부분은 황색실, 황방울, 황색휘 등 황색이 들어가는 곳이다. 금박 접착제로는 전통적으로 부레풀, 아교, 옷칠 등을 사용하였다. 그러나 최근에는 옷나무과의 일종인 카슈나무의 수액을 정제하여 가공한 카슈칠이 많다. 칠을 바른 다음 어느 정도 건조가 진행된 후에 금박을 붙인다. 금박은 두께가 미세하고 잘 달라붙기 때문에 손에 직접 닿지 않도록 주의한다.

단청장



『단청장』(화산문화) 만봉 스님 민주점 찍기

⑦ 민주점 매화점 찍기

먹계화, 시분이 완료되면 마지막으로 매화점과 민주점을 장식한다. 매화점은 문양의 일종으로 금문의 중심사이에 적용된다. 그러나 민주점은 오직 연화머리초의 주문양 상부에 위치하는 항아리, 즉 사리함의 정수리에만 장식된다. 따라서 민주점은 신앙의 결정체로써 불교사찰의 단청문양에만 장식할 수 있는 중요한 상징적 의미를 가지고 있는 것이다.

⑧ 도채완성

앞의 모든 과정을 통해 단청 도채가 완료된다.

(6) 단청의 색채관

전통시대의 건축은 정치적, 종교적, 신분적 위계질서에 따라 건물의 규모와 장엄의 정도가 엄격히 구별되었으므로 건물에 따라 무늬와 색상 및 그 화려함의 정도를 다르게 했다. 왕의 거처인 궁궐과 부처의 상징적인 거주지인 불전의 안팎은 가장 화려하고 아름답게 단청을 하여 왕과 부처의 권위와 존귀함을 상징하려 했다.

단청에서 색상은 개인의 선호도나 감각적인 경험에 의한 것이 아니라, 동양사

상의 기초를 형성하는 음양오행사상에 의한 지극히 관념적인 색채관으로 이루어졌다. 음양오행사상이란 만유의 모든 현상을 음양과 오행의 원리로 파악하는 우주형성의 원리이자 질서의 원리로 우리나라 사회, 문화, 학문, 예술 전반에 사상적 근간을 형성한다.

우리나라의 단청에서는 음양오행적 우주관에 바탕을 둔 오정색(청, 적, 황, 백, 흑)과 오간색(홍, 벽, 녹, 유황, 자)의 열가지 색을 기본색으로 인식한다. 이는 색을 사용함에 있어서 실제적인 체험보다는 관념적인 의미 즉 음양오행적 우주관의 이치에 따라 의미를 부여함으로써 색채를 생활화한 것이다. 음양오행설에 의거한 다섯 가지 섞음이 없는 순수한 기본색을 정해서 이것을 정색이라 불렀다.

정색과 정색 간의 혼합으로 생기는 색을 간색이라 부른다. 그 외의 색들은 잡색이라고 하는데 대략 75가지 정도로 생상의 차이가 미묘하다. 오방정색은 동방의 청색, 남방의 적색, 중앙의 황색, 북방의 흑색으로 모두 양의 색이다. 오방간색은 동방의 청색과 중앙의 황색 사이에 녹색이 있고, 동방의 청색과 서방의 백색 사이에 벽색, 남방의 적색과 서방의 백색사이에 홍색, 북방의 흑색과 중앙의 황색사이에 유황, 북방의 흑색과 남방의 적색사이에 자색으로 모두 음의 색이다. 이와 같이 정색과 간색의 기본색을 적절히 사용하는 것은 우주의 질서에 부합하고, 화평을 이루는 중요한 것으로 생각했다.

실제 단청의 기본적인 색채에 대해서 정리하면 다음의 몇 가지 법칙으로 정리할 수 있다.

① 상록하단

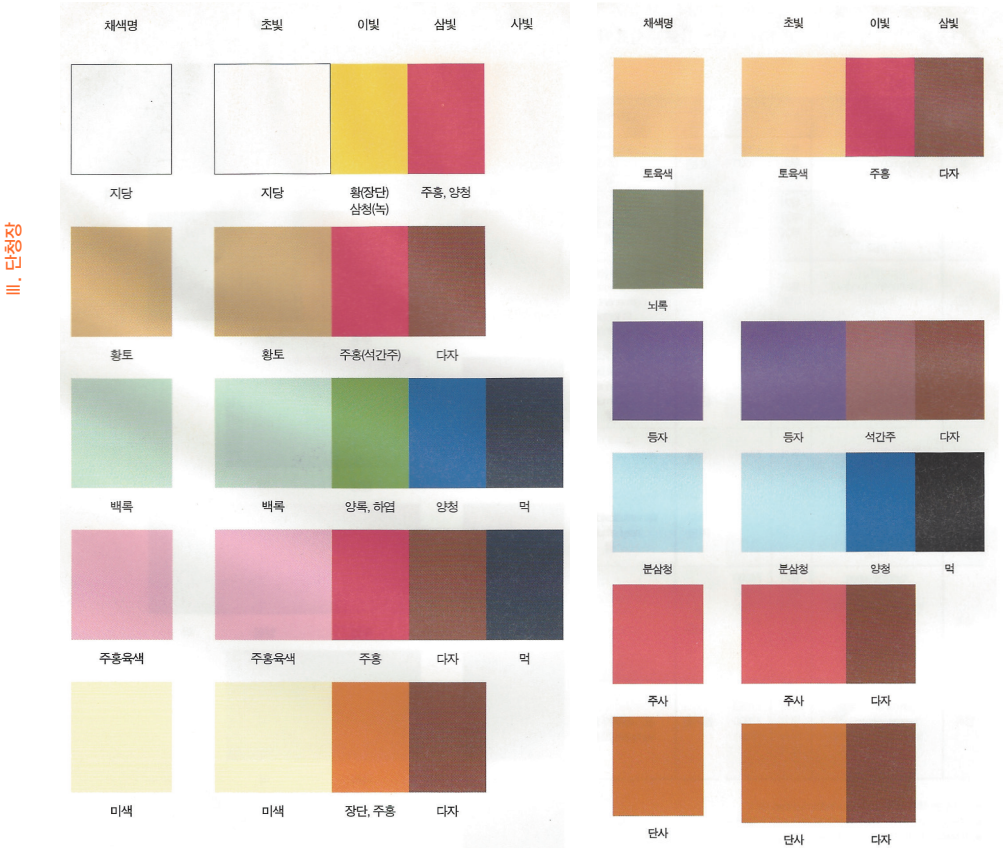
단청의 기본적인 색상대비는 보색대비로써 주조색의 사용에 있어 상록하단을 원칙으로 한다. 상록하단이란 위는 푸르고 밑은 붉다는 말로써 ‘숲 속의 노송은 수간이 적색이고, 침엽은 녹색인 것과 같이 건물단청에서 기둥은 석간주로 노송의 수간색과 같으며, 도리·창방 등 상부는 청록색으로 침엽의 녹색을 적용시킨다’는 말과 같이 색상체계를 형성한 것이다.

상록하단의 원리는 외광에 의한 색상의 명도를 고려한 실용적인 채색 안배이다. 그늘진 내부는 어두운 곳에서 고명도를 보이는 녹색을 사용해 상대적으로 어두운 곳의 명도를 높이고 외광을 강하게 받는 기둥부분에는 밝은 곳에서 고명도를 보이는 붉은색을 사용했다.

② 휘 채색법

단청 휘의 배색은 건물의 격식, 규모에 따라 다르지만 일반적으로 난색과 한색의 순으로 보색으로 배열되며, 휘의 수는 단회에서 육회까지로 하고 있다. 휘 채색의 순서는 장단, 삼청, 황, 청록, 육색, 석간주로 하며 첫 번째 휘에 장단을 넣고, 마지막 휘는 석간주를 사용하는 것이 일반적이다.

휘채색법은 경쾌하며 화려한 느낌을 주는 배색으로써 단청의 모든 문양에 적용된다. 각 빛의 일정한 구획과 배색은 한국단청 고유의 양식으로 일반인으로 하여금 단청을 단청답게 인식하게 하는 중요한 요인이 된다.



『단청장(인천)』 단청 조색법 1

『단청장(인천)』 단청 조색법 2

단청은 사용하는 장소에 따라 그 장소의 분위기와 장엄함을 다르게 하여 그 장소가 원하는 공간을 만들어낼 수 있게 한다. 이때 단청의 색상은 보색을 이용하고 자연의 색상을 이용하며 빛의 유무에 따라서도 색을 달리하였기 때문에 보는 이의 눈의 피로감을 덜고 편안한 마음가짐을 가질 수 있게 한다.

2) 단청장

우리나라에서 단청에 종사하는 사람을 화사, 화원, 화공, 가칠공, 도채장 등으로 지칭하였다. 이를 특히 단청장이라고 부르는데, 이들은 일정한 무리를 형성하여 함께 공동작업을 진행하면서 특정한 화풍을 남겼다.

단청장들은 목조건축의 외장을 단장하는 것은 물론이고, 벽화, 경화, 불화 등을 두루 섭렵한 인물에서부터 특정 분야에 특장점을 나타내는 이들까지 다양하다. 특히 이들에 의해서 만들어진 단청은 지역에 따라서 또는 시대에 따라서 특정한 화풍의 변화를 일으키면서 지금까지 유지되어 왔다.

곽동해가 정리한 조선시대 불화를 이끌었던 화공들을 통해서 단청의 전승환경을 정리할 수 있다.⁸⁾

왜란과 병란의 암흑에서 벗어난 17세기 전반은 불교계가 조선 전시 억불정책에서 벗어나는 중흥의 시기였다. 양란 때 전국에서 일어난 승장의병의 전승(戰勝)공과는 호국불교의 실천적 옹맹정진을 유감없이 보여준 성과이다. 17세기 중반 이후부터는 점차 전국 각지에 중창불사가 늘어남에 따라 불화가 본격적으로 조성되어 고려말기 이후 거의 단절되었던 불화장의 전승 활동이 제기된다.

18세기에는 상황이 호전되어 사찰에서도 불사 조성이 더욱 활기를 띠고, 불교 미술에 종사하는 사람들도 늘어나게 된다. 전국에서 기예가 탁월한 화사의 출현이 잇따랐다. 특히 18세기 이후에는 불화의 수요가 급격히 팽창하면서 많은 승려 화사들이 불화 제작에 종사하기 시작하였다. 전라도, 충청도, 경기도를 각각의 권역으로 많은 승려 화사들이 활동하였는데 지역별로 그 현황을 정리하면 다음과 같다.

(1) 전라지역 주요 화사

전라도를 거점으로 17세기에 활동한 화사는 화엄사 <괘불>(1653)을 조성한 지영(智英) · 탄계(坦戒) · 도우(道祐) · 사순(思順) · 행철(行

8) 곽동해, 『전통불화의 맥』, (학연문화사, 2006), 23~31쪽의 내용을 옮긴 것이다.

哲) · 나흠(懶洽) 등과 천은사 <괘불>(1673)의 화사 경심(敬心) · 지감(志謹) · 능성(能聖), 도림사 <괘불>(1683)을 그린 계오(戒悟) · 삼안(三眼) · 신균(信均), 여수 흥국사 <영산회상도>(1693)를 그린 천신(天信) · 의천(義天) 등을 들 수 있다.

18세기 전라지역에서 두드러진 활동을 보인 화사는 송광사 <영산회상도>(1725)의 제작책임자 의겸(義謙)과 신감(信鑑) · 궁척(巨陟) · 비현(丕玄) · 쾌윤(快允) · 평삼(許三) 등을 들 수 있다. 이들 가운데 의겸은 18세기 전반 약 40여 년에 걸쳐 전라도와 경상도 일대에서 크게 활약하였으며, 당대 최고의 명성을 얻었던 화사이다. 그의 대표작인 여천 흥국사의 <영산회상도>를 비롯하여 오늘날 전남 지역 사찰에 30여 점의 다양한 불화 유작을 남겼다. 의겸의 문하에 신감(信鑑) · 궁척(巨陟) · 회안(回眼) · 채인(彩仁) 등 외에도 많은 제자들이 있었던 것으로 확인된다.

19세기에 들어서는 천여(天如) · 익찬(益讚) · 묘영(妙英) · 종인(宗人) 등이 두드러진 활약을 보였으며, 금암(錦巖) · 원담(圓潭) · 해운(海雲) · 운파(雲坡) · 향호(杏湖) · 관하(觀河) 등도 활발한 활동으로 전라도 지역에 필적을 남기고 있다.

이 밖에도 강희 연간(1602-1722)에 선암사와 흥국사를 중심으로 활동하였던 사신(思信), 18세기 중 · 후반 선암사를 거점으로 활동하였던 도일, 19세기 중반 해남 대흥사 <오방여래도>를 그린 내원(乃圓), 19세기 후반에 전라남도를 중심으로 활동하였던 취선(就善), 20세기 초 전라도와 충청도에 많은 작품을 남기고 있는 종인(宗仁) 등이 전라도를 대표하는 화사들이다.

(2) 경상지역 주요 화사

17세기 경상도를 중심으로 두드러지게 활동하였던 화사로 올곡사 <괘불>(1684)을 그린 법림(法琳) · 숙련(淑連) · 자명(自明), 북장사 <괘불>(1688)을 제작한 학능(學能) · 탁휘(卓暉) · 혜명(惠明) · 법란(法蘭) · 운식(雲湜) · 천진(天津) · 선행(善行) 등을 들 수 있다. 이 가운데 북장사 괘불 화사의 주인공 학능은 충청도 갑사와 마곡사 등에서도 필적이 확인되어 충청도와 경상도를 넘나들며 두루 활동하였음을 알 수 있다.

18세기에는 직지사 <삼세불도>(1744)를 그린 세관을 비롯하여 임한(任閑) · 상겸(尙謙) · 신감(信鑑) 등이 활약을 보였다. 상겸은 경기지역이 주 활동무대였으며, 신감은 원래 전라도 출신으로 알려져 있다.

19세기에 들어서는 김룡사를 중심으로 크게 활약하였던 퇴운(退雲)과 신겸(信謙)을 비롯하여 하운(霞隱) · 응상(應相) · 수룡(繡龍) · 기전(琪銓) · 동호(東湖) · 진철(震徹) · 창흔(昌昕) 등이 두드러진 활동을 펼쳤다.

이밖에도 19세기 후반 해인사를 중심으로 활동하였던 상수(爽洙), 20세기 전반 경상도 일대에 많은 필적을 남긴 상휴(尙休)와 창흔(昌昕) 등이 경상도의 대표적인 화사로 알려지고 있다.

(3) 경기·강원지역 주요 화사

17세기 경기도에서 활동하였던 화사로는 칠장사 <괘불>(1628)을 그린 법동(法洞)과 선현(善玄), 청룡사 <괘불>(1658)을 그린 명옥(明玉)·응열(應悅)·정심(淨心)·법능(法能) 등을 들 수 있다.

18세기 경기지역에서 화적을 남긴 화사로는 연홍(演弘)·상훈(尙訓)·민관(旻寬)·상겸(尙謙) 등이 대표적이다. 이 중 연홍은 용주사 <칠성도>(1790)·만의사 <지장보살도>(1791)·남양주 홍국사 <약사여래도>(1792)를 그렸으며, 상훈은 고양 홍국사 <약사여래도>(1792)를, 민관과 상겸은 용주사의 <삼장보살도>(1790)와 <감로왕도>를 각각 그린 화사이다.

19세기 전반에는 고양 수곡사 <감로도>(1832)를 그린 희원(熙圓), 봉영사 <지장보살도>(1828)와 흥천사 <괘불>을 그린 진선(慎善), 청계사 <신중도>(1844)를 제작한 혜호(慧皓) 등의 필적이 확인된다. 19세기 후반에는 경기도 지역 상류계층의 불사에 대한 관심이 급격히 확산되면서 다량의 불화가 제작되었다. 이에 따라 금곡(金谷)·영환(永煥)·한봉(漢峰)·창엽(瑋曄)·금호(錦湖)·약효(若效)·고산(古山)·축연(竺衍)·태허(太虛)·체훈(體訓)·화암(華庵)·두흠(斗欽)·예예(禮藝)·상규(尙奎) 등의 화사들이 두드러진 활약을 펼쳤다.

이밖에도 서울 보문사 <지장시왕도>(1867)와 파주 보광사 <삼장보살도>(1898)의 책임자인 경선(慶船)·응석(應碩), 강화 정수사 <지장시왕도>(1878)와 강화 청련사 <삼장보살도>(1881)를 그린 태허·체(訓), 원주 구룡사 <신중도>(1870)와 서울 보문사 <후불탱화>(1907)를 조성한 화암·두흠, 강원도 석왕사를 거점으로 큰 활약을 보인 석용·철유, 금강산 유점사에서 화업에 입문한 고산·축연, 백담사 <오백나한도>를 그린 예예·상규 등이 19세기 후반부터 20세기 초반까지 경기도와 강원도 지역에서 두드러진 활동을 보인 화사들이다.

(4) 충청지역 주요 화사와 계보

충청도는 지리적 요충지로서 화사의 활동 반경이 경기도와 경상도, 전라도까지 중복되는 것이 일반적이다. 17세기에는 갑사 <괘불>(1650)을 그린 학능(學能), 신원사 <괘불>(1644)과 수덕사 <괘불>(1673)을 그린 학전(學全) 등이 확인된다. 또한 충북 진천군 영수암 <괘불>(1653)을 그린 명옥(明玉)과 갑사 <괘불>(1650)과 수덕

사 <괘불>(1673)의 조성에 참여한 응열(應悅)은 경기도 안성 일대에서 활동하였던 화적이 나타난다. 18세기에는 연홍(演弘)·상훈(尙訓) 등이 큰 화적을 남겼다. 연홍은 18세기 말 경기도 홍국사에 주석하면서 경상도와 충청도까지 널리 화적을 남긴 화사이다. 19세기에도 많은 화사가 등장하는데 특히 춘담(春潭)·봉은(奉恩)과 그의 제자 금호(錦湖)·약효(若效)의 유파가 마곡사를 거점으로 불화계에 큰 업적을 남겼다.

호은(湖隱)과 정연(定淵)은 19세기 말부터 20세기 전반까지 마곡사를 거점으로 충청지역에서 활동하였던 화사이다.

3) 관련 연구저서 목록

단청이 우리나라 전통미술과 전통건축을 비롯하여 전통문양 등 다양한 방면에서 인지되기 시작하면서 관련해서 많은 자료들이 정리되고 있다. 단청에 대한 직접적인 자료에 대한 정리에서부터 단청의 응용과 관련된 분야까지 다양한 연구업적까지 정리되고 있다. 이 과정에서 단청에 대한 역사적 서술의 과정은 매우 미흡한 형편이어서 불화를 화기를 통한 화맥의 계보를 정리하는 것 외에는 문양에 대한 적극적인 통사적 정리 등의 작업은 이루어지지 못하고 있다. 관련 연구성과를 자료집 및 단행본 저서와 관련된 목록을 일차로 정리한다. 이어서 해당분야 연구성과를 논문을 중심으로 정리한다. 그 외 단청과 관련된 발행물의 목록을 정리하며, 더불어 웹으로 확인할 수 있는 DB 자료를 소개한다.

(1) 저서⁹⁾

『무형문화재조사보고서 81-단청(丹青)』, 문화재관리국, 1970.

임영주, 『단청』, 대원사, 1991.

고해숙, 『19세기 경기지방 불화의 연구』, 동국대학교대학원 석사학위논문, 1995.

장기인, 한석성, 『한국건축대계3-단청』, 보성각, 1997.

장기인, 『丹青』, 普成閣, 2012.

임영주, 『한국의 무늬』, 한국문화재보호협회, 1998.

곽동해, 『단청장』, 화산문화, 1997.

곽동해, 『한국의 단청』, 학연문화사, 2003.

장희정, 『조선후기 불화 화사 연구』, 일지사, 2003.

한석성, 『(우리가 정말 알아야 할)우리 단청』, 현암사, 2004.

9) 저서·논문의 출간년도를 기준으로 정리한다.

문화재청, 『전통으로 현대를 여는 예인들』, 문화재청, 2006.

곽동해, 『전통불화의 맥』, 학연문화사, 2006.

김한옥, 『단청도감』, 현암사, 2007.

임영주, 전한호, 『(문양으로 읽어보는)우리나라 단청』 1~2, 태학원, 2007.

주경업, 최경현, 『부산의 곧 · 쟁이를 찾아서 : 주경업의 인물기행』, 부산민학회, 2007.

국립국어원, 『(금산 사람들의 생활어) 대장장이 · 무속인 · 단청장 : 충청남도 금산, 대전의 민족생활』, 글누림, 2008.

안귀숙, 최선일, 『조선후기 승장인명사전』, 양사재, 2008.

홍점석, 석운 홍점석 선생 고회기념 연화장 세계와 단청 간행위원회, 『연화장 세계와 단청 : 중요 무형 문화재 제 48호 단청장석운 홍점석 선생』, 나경, 2008.

한국문화재보호재단, 『아름다운 삶, 우리공예 : 2009 중요무형문화재보유자작품전』, 한국문화재보호재단, 2009.

손현숙, 『오색빛깔 단청』, 연두와 파랑, 2010.

곽동해, 『한국단청의 원류 : 발생에서 고려시대까지』, 학연문화사, 2011.

박미례, 『문화재 이해』, 석학당, 2011.

임영주, 『인천광역시 무형문화재 14호: 단청장』, 민속원, 2011.

김희정, 『한국 단청의 이해』, 한티미디어, 2012.

부안군, 『부안 개암사 대웅보전 : 단청 수리보고서』, 부안군, 2012.

장기인, 『丹青(재판)』, 풀성閣, 2012.

종로구청 문화공보과, 『동관왕묘 : 감실모사 및 단청 보고서』, 종로구청, 2012.

한국무형유산진흥센터, 『(2013) 중요무형문화재보유자작품전』, 한국무형유산진흥센터, 2013.

서울특별시 중구청, 『경희궁 숭정전 단청 수리보고서』, 서울 중구, 2014.

정현주, 『연꽃 문양 단청 : 북한 사찰의 반자』, 펍&혜람, 2014.

한국문화재단, 『문화유산이야기 : 단청장 홍점석』, 한국문화재단, 2014.

김광희, 나지혜 외 1명, 『무형문화재를 만나다』, 북코리아, 2017.

(2) 논문

장기인, 「조선시대의 단청」, 『건축사』, 6호, 대한건축사협회, 1981.

임영주, “한국단청양식의 원류에 대하여”, 1984.

정유나, “단청문양을 통한 한국전통배색 특성에 관한 연구”, 『한국색채학회지』 6, 한국색채학회, 1996.

곽동해, 「중국단청의 조형 양식에 대한 고찰」, 동악미술사학 창간호, 2000, 121~141쪽.

강영철, “19세기말~19세기 초 경기지역 수화승 고찰”, 『동악미술사학』 3호, 동악미술사학회, 2002.

강영철, “19세기 초 경기지역 화악,화담 문종의 화승”, 『동악미술사학』 5호, 동악미술사학회, 2004.

박병선, 「조선후기 원당연구」, 영남대학교 박사학위논문, 2002.

김혜경, 이지영, 이혜성, “단청문양을 응용한 니트웨어 디자인”, 『한국의류산업학회지』 제 6권 제4호, 한국의류산업학회, 2004.

안현미, 「한국 사찰 단청에 관한 연구 : 봉정사 극락전 중심으로」, 안동대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004.

이장희, 「한국 전통 목조건축의 부재형태와 단청의 의장적 관계에 관한 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

조희순, 「단청 안료의 독성 분석」, 한서대학교 예술대학원 석사학위논문, 2004.

김주현, 「조선전기 사찰건축에 나타난 단청 문양에 관한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

백승경, 「朝鮮後期 龍珠寺 및 인근 王室願刹의 佛畵 研究」, 부산대학교 석사학위논문, 2005.

김석곤, 「화승 원덕문의 불화 연구」, 『해사 문명대 교수 정년퇴임 기념 논문집-강좌 미술사』 26권 2호, 한국불교미술사회(한국미술사연구소), 2006, 753~785쪽.

송혜련, “전통건축문양을 응용한 현대의상디자인 사례에 대한 고찰”, 『디자인포럼 21(9)』, 2006.

김인숙, 「조선시대 건축용도별 단청문양 특성에 관한 연구」, 경일대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

이한국, 「단청의 장식미에 관한 연구-단청에 대한 재해석의 필요성」, 조형디자인연구 10, 357~375쪽.

정인선, 「조선시대 중층 문루의 단청에 관한 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2007.

김월계, 「단청을 응용한 문화상품디자인 개발 연구」, 『한복문화』 11(2), 2008.

박미례, 「북한체제 전통미술의 변용과 보존 : 단청과 불화를 중심으로」, 경기대학교 정치전문대학원 학위논문, 2008.

박신영, 「옷칠 단청에 대한 연구」, 동방대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

심효섭, “근대 강화지역의 불화제작과 화승”, 『인천학연구』 6권, (인천학연구원, 2007), 155-183쪽.

유금화, “조선시대 궁궐 단청(丹青) 이미지를 활용한 의상디자인 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007.

박미례, 「북한체제 전통미술의 변용과 보존 : 단청과 불화를 중심으로」, 경기대학교 정치전문대학원 학위논문, 2008.

유금화, 김태연, 「조선시대 궁궐 단청(丹青)이미지를 활용한 의상디자인 연구」, 한국문화 제11권 3호, 2008, 11~30쪽.

황현정, 「조선 후기 안성 칠장사의 가람중수와 불화제작」, 한국 교원대학교 석사논문, 2008.

김희중, 「단청문을 응용한 장식 표현연구」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

모지현, 「한국 전통문양을 활용한 문화상품에 관한 연구: 단청문양 패턴을 중심으로」, 조선대학교디자인대학원 석사학위논문, 2009.

윤엄필, 「단청금문(錦紋)을 이용한 한국화 채색표현 연구: 本人 作品을 中心으로」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

이수예, “전라도지역 사찰단청의 비교 연구-해남 미황사 대웅전 단청을 중심으로”, 문화재, 2009.

이은희, 「화성에 사용된 오토단청과 삼토단청 비교연구」, 명지대학교 산업대학원 석사학위논문, 2009.

이지은, 「한국 사찰의 단청 문양을 응용한 니트웨어 디자인 연구-인타사 기법을 중심으로」, 『디자인학연구』 22, (2009), 11~16쪽.

정지윤, 「단청의 조형적 특징에 관한 연구: 머리초를 중심으로」, 안동대학교 석사학위논문, 2009.

박미례, 「단청과 불화제작은 비판적인 계승과 전이행정이 목적 : 북한체제 전통미술의 변용과 보존」, 『北韓』, Vol458, 북한연구소, 2010.

송인정, 「단청문양을 통해 본 한국사찰의 연화장세계 연구」, 동방대학교 대학원 박사학위논문, 2010.

이수진, 「고대단청의 조형양식에 관한 연구」, 서경대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

심민경, 「조선시대 궁궐의 단청색채 분석」, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2011.

권재형, 「단청문양을 응용한 아트메이크업 일러스트레이션」, 『대한미용문화예술학회지』 1권 2호, 대한미용문화예

술학회, 2012, 59~64쪽.

박미례, 「한국단청의 전통과 가치」, 『남북문화예술연구』, 제11호, 남북문화예술학회, 2012.

심상현, 「수원화령전 단청복원고찰」, 경기대학교 대학원 석사학위논문, 2012.

이정운, 「고등학교 미술교육에서 단청의 조형원리를 활용한 문양디자인 수업 지도 방안」, 경북대학교 교육대학원 석사학위논문, 2012.

최 엽, 「한국 근대기 불화연구」, 동국대학교 대학원 박사학위 논문, 2012.

최 학, 「조선후반기 불화 특징 : 조선 후기 화승 관허당 설훈 연구」, 『강좌미술사』 39, (한국불교미술사학회, 2012), 189~211쪽.

오경후, 「朝鮮後期 王室과 華溪寺의 佛敎史的 價値」, 『신라문화』, 동국대 신라문화연구소, 2013.

김석곤, 「조선후기 17세기 궁궐단청 연구」, 『강좌 미술사』 43권, 한국불교미술사학회(한국미술사연구소), 2014, 63~98쪽.

이수예, 「강진 무위사 극락전 단청의 조선연대에 대하여」, 한국불교미술사학회(한국미술사연구소), 2014, 37~62쪽.

송하영, 「한국 단청 문양을 활용한 컴퓨터자수 패턴디자인 연구」, 한국디자인학회, Archives of Design Research Vol.28, 2015, 199~211쪽.

고상아, 「목조문화재단청시공기법에 관한 연구」, 명지대학교 대학원 석사학위논문, 2015.

이은희, 「고려시대 단청에 관한 연구」, 명지대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

이은희, 「고려시대 목조건축물의 상록하단단청기법 수용」, 『건축역사연구』, 25.5, 한국 건축역사학회, 2016.

(3) 발행물

『불교신문』

『월간 미술세계』

『월간 민화』

『금강신문』

『아츠앤컬처』

『주간 해피데이』

『WIKITREE』

(4) 웹DB

(주)NRK, 『한국문화의 원형 시리즈-한국의 단청예술』, 누리미디어, 2005.

2.

유산의 핵심가치

단청을 그리는 데 있어서 지역유형이 존재한다.¹⁰⁾ 단청을 그리는 것에 있어서 지역적 의사소통이 원활하지 않던 시대에 일정한 면모가 밝혀지는 것을 시대별, 지역별로 구분해서 볼 때 경기도의 특징을 정리할 수 있을 것이다.

경기도지역의 단청장(불화장)은 그 계보에 따라서 특징을 정리할 수 있다. 이는 조선 후기를 기점으로 정리될 수 있으며, 조선 후기 수락산, 홍국사 중심으로 활동한 이들이 주요 대상이 될 수 있다. 경기도 지역에서는 수락산 홍국사 계열, 금강산 계열, 부산 통도사 계열, 문경 사불사 계열이 활동했다. 이들은 한양 및 경기도에서 활동하는 것은 물론이다.

그러나 이러한 가운데 이들의 결정적인 특징 중의 하나는 수도권의 화사들이 지방 화사들과 잦은 교류를 통해서 함께 불사에 참여하면서 물론 화사의 맥을 이어 가게 된 것이다. 그러한 교류는 특히 일제강점기가 되면서 더욱 확대되어서, 특정한 활동지역의 경계를 구분하지 않고 전국으로 교류를 할 수 있는 기회의 장이 열렸다. 그럼에도 불구하고 경기도 지역만의 특징을 드러내는 것들을 찾을 수 있다.

경기도의 특징을 가장 잘 드러내는 것 중의 하나가 바로 궁궐단청과 관련된 양상이다. 특히 경기도 지역의 경우 수원화성, 남한산성, 행주산성 등의 주요 성들이 배치되면서 단청의 형식을 갖추었던 것으로 보인다. 여기에 조선시대에도 왕족

들의 불사가 끊이지 않으면서, 왕족들의 불사로 인해 건사는 물론 절을 수리하는 등의 작업들이 활발하게 진행되었다. 이로 인하여 경기도 지역에 활동하던 화사들이 적극적으로 불사에 참여하게 된 것은 물론 타지역의 화사들까지 참여하면서 단청을 둘러싼 교류의 장이 자연스럽게 만들어지게 된 것이다.

이와같은 왕실불사 또는 성(城)의 조성과정을 통해 화사들이 교류의 장을 만남으로 인하여 화사들 간의 새로운 문화들에 대한 접근의 경로가 열리게 되었다. 특히 경기의 경우 중

10) 지역유형(oicotype)이라고 하는 말은 매우 중요한 의미를 가지고 있는 용어이다. 이 용어는 카를 빌헬름 폰 시도프에 의해서 제안된 개념이다. 이야기의 전파나 이동에 의한 지역적인 또는 지방적인 형태를 지시하는 개념이다. (a term proposed by Carl Wilhelm von Sydow to designate a local or regional form of a migratory folktale) 현재 이에 대한 평가는 여러 각도에서 제기된 바 있다. Carl Wilhelm von Sydow, *Geography and Folk-Tale Oicotypes, Selected Papers on Folklore*, Copenhagen, 1948, pp.44~59 Alan Dundes, *Geography and Folk-Tale Oicotypes, International Folkloristics: Classic Contributions by the Founders of Folklore*, Rowman & Littlefield Publishers, 1999, pp.137~151.

국과의 잦은 교류로 다양한 불화의 기법들이 유입되면서 조선 후기 경기지역에서는 다양한 화법들이 만들어지게 된다. 이런 과정에 특히 중국의 『영조법식』과 같은 자료는 화사들에게 직접적인 영향을 미쳤다.

또한 단청의 색채는 불화와 같은 범주에서 적색을 중심으로 녹색과 청색이 가미되는 형태로 군청색의 사용이 증가되었다.

이러한 과정을 통해서 전승되어온 단청에 대해 그들이 인식하고 있는 특징적인 면모를 실제 활동하고 있는 화사의 견해를 통해서 정리하면 다음과 같다.

우리나라 각 지역의 단청 비교 정리

지역	단청	불화
서울·경기 지역	지역유형의 차별성은 지역에서 만드는 자연 안료와 깊은 관련을 지닌다고 전해한다. 만봉스님 단청은 경기도와 서울 인근에서 널리 퍼지며 영향을 끼쳤다. 이 지역의 특징은 색상이 화려한 것이다. 오색단청을 중심으로 하면서도 궁궐의 지역적 특색을 갖추고 있으므로 이를 중심으로 하는 일련의 시료가 이루어지면서 독자적인 지역 특색을 일으킨 것으로 보인다.	불화와 단청은 나란히 가고 있으므로 이를 중심으로 같은 양상을 보이는 것으로 보인다. 불화 역시 화려하고 섬세한 것이 주된 면모이다.
경상도 지역	경상도의 부산과 대구를 중심으로 석정 스님의 설채와 구성은 주로 녹색과 청색의 석채를 중심으로 삼청을 구사하는 것이 특징이다. 따라서 경기도의 그것에 견주어서 화려하지 않지만 비교적인 안정적인 모습의 것을 보이는 특색이 있는 점을 보이고 있다.	불화 역시 삼색의 삼청을 쓰고 있으며, 화려하지 않지만 섬세한 특성과 함께 깨끗한 면모를 보인다.
전라도 지역	일설 금어를 중심으로 말한다면 붉지도 않고, 푸르지도 않으며, 적절하게 조화를 이루는 것이 기본적 특징이라고 할 수 있다. 초채와 바탕칠을 하고 바림질을 하면서 음양을 조화시키는 방법이 각별하다고 말한다.	자연 이치의 안료를 구사한다. 황토, 백토, 해토 등을 배열하면서 자연의 이치를 지닌 안료를 중심으로 하면서 소재원을 다양하게 하고 이를 구현하는 안료들이 온전하게 남아 있는 것이 특징이다.

*이연옥 불화장의 증언에 입각하여 정리

위의 표에서 확인할 수 있듯이 특히 우리나라의 단청장은 대승불교와 매우 밀접한 연관성을 가지면서, 특히 종교 내에서 실제 화사로 활동하던 금어들을 중심으로 그 기술을 전승해 왔다. 이들은 목조건축물의 외관을 장식하는 기술뿐만 아니라 화사로서의 능력을 갖추어서 자신의 활동영역을 확장해 갔다.



궁궐단청 중 경복궁 경회로 내부와 단청



화성 행궁의 방화수류정



화성 행궁의 방화수류정

특히 단청장의 활동은 개인의 예술적 감각이나 특별한 디자인 감각보다 종교적 의미와 상징이 우선시 되어야 한다. 이를 종교적 심성을 바탕으로 두고 불심을 통해서 유지해나가는 형태의 특징이 있다.

3.

전승 현황

1) 조사 현황

단청장의 전승 현황을 정리하기 위하여 우선 현재 단청장으로 활동 중인 인물들과의 면담을 진행하였다.

① 2017. 6. 26 불화장 경기도문화재 보유자 이연욱

- : 불화를 탕화, 벽화, 경화로 나누어서 봄.
- : 단청으로 시작하였으나 점차 단청은 기술적인 부분이며, 불화는 다른 점이 있어 습화를 통해서 불화장으로 나아감. 조선시대 불화를 중심으로 재현하는 작업을 진행. 황금채식기법을 스스로 학습.

② 2017. 7. 26 단청장 경기도문화재 보유자 김종욱

- : 금강산 계열의 이화웅 스님-혜각 스님에게 단청을 배움.
- : 혜각 스님은 단청을 전문으로 하는 분으로, 특별한 단청초가 있음.
- : 단청은 금강산 계열/ 도화설 계열/ 전라도 계열이 있음. 각각의 특징이 구분됨.
- : 스스로 단청→벽화→불화로 옮겨가면서 학습을 범위를 넓힘. 최근 고려불화를 중심으로 불화에도 주력함. 매년 전시회를 옴.

③ 2017.07.31 단청장 인천시문화재 보유자 정성길

- : 고려시대 후기 조선초기의 단청 양식과 조선 임진왜라 이후 단청 양식의 차이점을 구분하여 설명.
- : 양산 통동사 시절 혜각스님의 행적에 대해서 명확한 정보와 자료를 보유함.
- : 단청의 초를 내는 과정, 단청의 종류에 대해서 정리하여 설명함.
- : 문화재청 및 경기도·인천시와 연계하여 교육사업 등에 적극 참여. <해명단 청박물관>을 운영하면서 박물관 체험 및 활성화 프로그램 등 다양한 활동을 전개함.

2) 단청장의 계보

단청장은 단청이라는 결과물로 존재한다. 단청의 실물을 통해서 경기도 지역의 특징적인 활동가들에 대해서 정리할 수 있다. 우리나라에 현재 남아있는 단청의 대다수가 임진왜란 이후에 만들어진 것이거나, 19세기에 붓을 일으킨 불사의 영향으로 당시에 조성된 사찰에 다수의 단청들이 남아 있다. 그리고 이 불사에 참여한 화사들의 경우 단청장이라는 명칭으로 등장하여, 단청과 불화를 비롯한 작업에 참여하였다. 특히 불화의 경우 화기를 통해서 당시 불사 작업에 참여한 화사들의 기명이 확인된다. 이를 통해서 실제 확인되는 우리나라 단청장들에 대한 계보를 정리하면 다음과 같다.

단청장은 크게 수락산 홍국사 계열, 금강산 계열, 부산 통도사 계열, 문경 사불사 계열으로 정리할 수 있다. 이 중 수락산 홍국사 계열이 경기도 일대에서 매우 중요한 역할을 담당했던 것으로 보인다. 또한 홍국사 계열의 화사들과 통도사 계열과 금강산 계열의 화사들이 교류하면서 19세기 이후 경기도에서는 통도사 계열과 금강산 계열 화사들의 활동이 눈에 띄게 많았다고 할 수 있다.

19~20세기에 활동한 단청장 계보¹¹⁾



이들 가운데 20세기에 주로 활동했던 단청장에 대해서 정리한 것을 김한옥의 『단청도감』에서 확인할 수 있다. 20세기에 활동한 33명의 화사들에 대해서 옮기면 다음과 같다.¹²⁾

11) 김한옥, 『단청도감』, (현암사, 2007), 390쪽.

12) 김한옥, 『단청도감』, (현암사, 2007), 384~386쪽. 정리된 자료에 김한옥에 대한 정리를 포함하였다.

지송파(池松坡) 스님(? ~ ?)

조선 말기 화원으로, 그 명성이 남아있을 뿐 사료가 남아 있지 않다. 1939년 수원 대본사 용주사에서 성한 스님이 보관하던 지송파 스님의 습화인 시왕초가 있다. 1932년에 해인사 동서 양벽면에 사천왕탱화를 조성하여 이듬해 점안하였다. 그 외에 여러 곳에 작품이 남아 있다.

보응(普應) 스님(1867~1954)

속명은 경주 김씨, 아명은 계창(桂昌), 서울 출생. 10세 때 계룡산 갑사에 출가하여 득도하였다. 마곡사에서 금호 스님께 불화를 배웠고, 꽃·새·벌레 등을 사실적으로 그리는 데 뛰어났다. 유작으로 고창 선운사 팔상탱화, 합천 해인사 칠성탱화, 진주 호국사 괘불, 예산 정혜사 담채후불 등이 있다.

일섭(日燮) 스님(1900~1975)

속명은 김갑병, 전라남도 보성출생. 24세에 화사 김보응 선생에게 불화 수학을 시작하였다. 항상 불사를 하는 것에 대해 자세한 일지를 남겼다. 이 일지에 사찰 이름과 주지스님, 화주보살 및 참여한 화원들의 이름 등을 자세히 기록해서 당시의 화원생활을 엿볼 수 있는 귀한 자료가 되었다.

혜각(慧覺) 스님(1905~1998)

본명은 김성수(金聖洙), 법명은 혜각(慧覺), 법호는 일옹(一翁), 은사는 이회명(李晦明) 스님. 황해도 신촌군 남부면 출생. 어릴 때부터 단청 기술에 많은 관심과 기량을 보였으며 해명 대화상을 만난 후 발심하여 출가하였다. 불모의 대가 이화응



『단청장(인천)』 혜각 스님 수집 『이명중영조법식』(8책)
통도사 성보박물관 소장

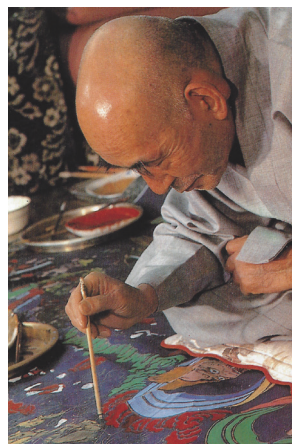


『단청장(인전)』 혜각 스님 수집 『이명중영조법식』 응용 초

스님의 문화생으로 단청화업을 수학하고 이만봉 스님 등과 1959년 문교부에서 주최한 제1회 단청문양강습회에 참석하여 교육을 이수하였다. 임천 선생 등과 협력하여 단청 기수의 전승 및 개발 활동을 하였으며, 독창적인 작품을 많이 남겼다. 초를 많이 만들었다. 전통 기법을 사용하면서 새로운 문양을 만드는데 계풍이 입자형 굵기도 즐겨 썼다. 계풍에 단색 금초를 하고 개판에 십바라밀을 그리는 것은 혜각 스님의 특징이다. 금초 12종은 기법이 독특하여 많은 칭송을 받았다.

만봉(萬奉) 스님(1910~2006)

승명은 이만봉(李萬奉), 속명은 이치호. 서울 서대문구 봉원동 출생. 1916년 불교강원에 입학하였고, 1924년 전문 강원을 수료하고 10월에 화사 김예운 화상에게 사사받았다. 1959년 문교부 주최 단청기술자 양성 단기 강습을 받았다. 서울 보문동 탑공승방을 비롯하여 경향 각지에 단청과 탕화 작품을 많이 남겼다. 단청초에서 직각으로 된 휘 모양을 항상 같게 내어서 단청초만 보아도 스님의 것임을 알 수 있을 정도로 개성이 강하며 전통 방식 또한 굳게 지켰다. 칼로 자르듯, 자대고 굵듯, 직선 휘를 그렸으며 탕화를 많이 했다.



만봉 스님

법해(法海) 스님(1912~1985)

승명은 법해(法海), 속명은 이범길(李範吉), 경기도 광명시 출생. 대한불교 태고종 승려의 신분으로 관악산 불성사 주지를 지냈다. 보응 스님의 제자로 불교미술을 연하여 경향 각지 사찰에 단청과 탕화 불사를 하며 후진 양성에도 노력을 하였다. 안양 삼성산 염불암 탕화, 안양사 단청·탕화·시황 조성, 망해암 탕화 등이 유작으로 남아 있다.

원덕문(元德文) 스님(1913~1992)

1928년 범어사 불사소에 입소하여 완호(玩虎) 선사에게 지도받으며 불화소를 수료하였다. 단청문양보존연구회를 창립하여 왕성한 활동을 하였다.

신상균(申尙均, 1915~1986)

승명은 회응당(會應堂), 서울 출생. 불상, 태화, 단청 등 전 분야의 불사를 하였으나 특히 불상에 큰관심을 보였다. 광복 후 1949년 서울시 혜화동 옛 김원용(金元龍) 박사의 자당 이보리심 보살의 원력으로 대성불교미술원을 설립하였고, 한응·권상노·안진호·이재은 등 스님을 고문으로 모시고 불사를 하였다. 한국전쟁 당시 피난 시절에는 부산시 좌천동 대성사에서 임시 미술원을 개설하여 혜각 스님, 한석성, 신언수 화원 등과 협력하여 많은 불사를 하였다.

한석성(韓奭成, 1938~2003)

서울에서 출생. 1938년 서울 삼성암 한동운(韓東雲) 화상 문하에서 3년 동안 불화 수업을 하였고, 1940년 단청 불사를 시작하였다. 1959년 단청보수기술자 강습을 수료하였고, 1968년 문화재관리국 단청기술자 제37호로 등록되었다. 전국 국보급 주요 건축물의 단청과 벽화의 문양모사 5개년계획 자문위원을 지냈고, 『한국 건축대계 3권-단청』(공저)을 간행하였다. 초는 짜임새가 훌륭하고 보기에 좋다. 하엽골팽이와 먹기화하는 필력이 대단하다.

신언수(申彦守, 1926~2007)

호는 호월(壺月), 전북 김제 출생. 1945년 8월 일섭 스님의 제자로 입문하였다. 작품으로는 경주 불국사 대웅전, 수원 팔달문, 서울 영빈관(현 신라호텔 본관), 해미읍성, 금산사 미륵전, 일본 교토 고려사 등의 단청이 있다. 전라북도 무형문화재 제24호이며 한국 문화재기술자협회 부회장을 지냈다.

김정석(金禎石, 1926~1999)

전북 순창 출생. 전라북도 금산사에서 화원으로 있던 박상순 스님의 제자이다. 문화재 관리국 단청기술자 제41호가 되었고, (사)한국문화재수리기술자협회 이사를 지냈다. 서울 비원, 진주 축석루 등의 공사를 하였다. 동양화에 남다른 재주가 있어 경향 각지에 벽화와 절지화가 남아 있다. 단청기술자모임(단청협회)을 주도하여 초대회장을 지냈다.

박준주(朴俊柱, 1930~ ?)

아호는 춘호(春湖), 전남 영암 출생. 일섭 스님의 제자로 불구사 대웅전, 합천 해인사 단청 공사를 비롯하여 경향 각지에 단청뿐 아니라 개금도 많이 하였다. 개금 불사 기술이 탁월하다. (사)한국문화재수리기술자협회 회장직을 연임하면서 협회 발전에 크게 공헌하였다. 대한민국 문화유산상인 옥관문화훈장을 받았고 문화재청 전문위원으로 많은 활동을 하였다.

김현규(金顯奎, 1934~ ?)

호는 구암(龜巖), 경기도 개성시 선죽동 출생. 한석성 선생의 제자로 문화재 관리국 단청기술자 제69호가 되었다. 남대문 광화문, 창경원 등 국내뿐만 아니라 하와이 박물관, 터키 팔모정 등 해외에서도 많은 단청 공사를 하였다.

이형철(李亨鐵, 1935~2001)

호는 월창(月窓), 서울시 영등포 출생. 혜각 스님과 한석성 선생의 문하생으로 입문하여 전국 각지에서 많은 단청 공사를 하였으며, 동국대·명지대·국민대 등 여러 대학에서 단청 강의를 하였다. 단청수리기술자 제32호로 지정되었다. 경희로, 숭례문, 홍화문, 수원성, LA 우정의종각, 롯데월드 민속박물관, 수덕사 문양 모사 등 수많은 작품 활동을 하였다.

김종욱(金鍾旭, 1936~)

호는 신오(信吾), 서울시 서대문구 만리동 출생. 혜각 스님의 제자로 어려서부터 화원이 되었고 여러 사찰에 벽화와 탕화를 그렸다. 단청기술자 제195호가 되었고, 문화재청 상시자문위원이자 경기도 무형문화재 제28호 단청장으로 선정되었다. 단청 현장에서는 하엽골팽이나 먹기화할 때 빠르기로 소문이 났었다. 현재 경기도 수원시에 마련된 경기도문화재 전수관에서 왕성하게 불화 작업을 하고 있다.

박정원(朴貞元, 1939~)

아호는 하정(河亭), 경기도 강화 출생. 15세의 어린 나이에 혜각 스님에게 단청을 배우고 용문사, 봉선사, 신촌 봉원사의 단청을 비롯하여 각지에 많은 탕화를 하였다. 달필로 알려져 있으며, 탕화에 많은 기법을 구사하면서 색다른 화법 개발에 많은 노력을 하였다. 단청기술자 제112호로 (사)한국문화재수리기술자협회 단청분과 위원장을 지냈다.

정규진(鄭奎鎭, 1939~ ?)

호는 서강(西崗), 경남 거창 출생. 신상균 선생의 제자로 어려서부터 그림에 재주가 있었다. 우리나라에서 뿐만 아니라 미국, 독일, 프랑스 등지에도 작품을 선보였다. 사회활동도 활발히 하면서 불화에 힘쓴다. 50여년간의 활동을 정리하여 『불교와 탕화— 탕화를 알면 불교를 안다』라는 책을 출간하였다.

김한옥(1940~ ?)

충남 계룡시 출생. 18세에 단청을 시작하여 불교 미술의 대가 혜각 스님, 한석성 선생님, 김정석 선생님, 만봉 스님에게 사사하였다. 1961년에 혜각 스님을 만나 성북구 팔정사 단청 공사를 하면서 화공 생활을 시작하였다. 문화재 관리국 주최의 단청기능공 제166호이며, 단청기술자 제150호, 성보조성보수 및 학술자 제163호로 단청 분야의 전문가이다. 단청문양보전연구회 이사, 한국단청기술자협회 회장, 문화재청 단청분야 전문위원으로 활동하였다.

조정우(曹廷宇, 1941~2012)

호는 송곡(松谷), 경북 고령 출생. 일섭 스님의 제자로 20세에 화원에 입문하여 뛰어난 실력으로 경향 각지에서 벽화와 탕화를 많이 하였다. 대구 무형문화재 제14호 단청장으로 선정되었다.

김준웅(金俊雄, 1941~2010)

호은 혜원(慧元), 황해도 황주 출생. 1965년 스승이자 백부인 혜각 스님의 문하생으로 입문하여 통도사에서 수련하였다. 1973년 문화재청 단청기술자 제149호를 취득하였고, 2001년 충청남도 무형문화재 제33호 단청장으로 지정받았다. 2005년 문화재청 단청관련 상시자문위원에 위촉되었다.

박원달(朴源達, 1942~ ?)

호는 다송(多松), 전북 임암면 출생. 김종대 선생의 제자로 혜각 스님, 한석성 선생, 신언수 선생의 단청 공사에 종사하였다. 단청기능자 제176호 이다.

양준태(楊竣台, 1942~ ?)

전북 순창 출생. 1971년 4월 17일 단청기능공을 취득하였고, 1972년 단청기술자 제110호가 되었다. 김정석 선생의 제자로 고창 선운사 대웅전, 여주 영릉, 파고다 공원, 광화문, 수원 팔달사 대웅전 등 전국 각지에 많은 단청 공사를 하였다.

김용우(金容宇, 1944~)

아호는 소운(素雲), 경남 김해 출생. 어려서부터 그림에 뛰어났으며, 원덕문 스님의 제자로 철저하게 스님의 화풍을 따라 탕화를 그려서 스승과 제자의 작품을 구분하기 어려울 정도로 완벽하다. 1988년 8월 중요무형문화재 단청장 조교로 선정되었다.

임석환(林石煥, 1946~)

충남 홍성 출생. 불교집안에서 자라 어려서부터 그림 그리기를 좋아했다. 1967년 서울 진관사에서 혜각 스님에게 단청을 사사했으며, 1969년 하동 쌍계사에서 혜암 스님으로부터 불화를 사사했다. 2005년 문화재청 제48호 단청장, 2006년 중요무형문화재 제118호 불화장으로 지정되었다.

이한식(李漢植, 1948~)

아호는 아성(亞省), 서울시 은평구 출생. 법해 스님의 제자로 탕화나 벽화, 단청을 모두 잘했다. 탕화나 벽화는 전통 기법으로 잘하며, 특히 그림이 뛰어나다. 단청기술자 제484호로 지정되었다. 조계사 빛반자, 내부중벽 벽화 등 전국 각지에 작품이 있다. 조계사 대웅전 외부벽화를 그렸다.

이정오(李正悟, 1948~)

대구시 중구 동산동 출생. 장수사란 절에 일섭 스님이 머물 때 함께 기거하며 단청과 불화에 관심을 가졌다. 1974년 단청기술자 시험에 당시 최연소 나이로 합격하였다. 2000년 대전시 무형문화재 제11호 단청장으로 선정되었다. 경향 각지에서 수백여 건의 문화재 수리에 참여하였다.

양용호(梁用浩, 1949~)

전남 영광군 출생. 박준주 선생의 제자로 청덕궁 인정전·선정전, 경복궁·법주사·광화문 기념비각 등 전국 각지에서 수 많은 단청을 하였다. 인정이 많아 주위에서 덕인교분(德人交分)이 두텁다. 서울시 무형문화재 제31호 단청장이다. 문화재청 단청 관련 상시자문위원이다. 단청기술자 제220호 및 문화재 도금기능장 제536호로 인정받았다.

권현규(權賢圭, 1951~ ?)

호는 단주(丹洲), 충북 단양군 출생. 영봉(남인식) 스님의 제자로 화원에 입문하였다. 용화사 관음전, 법주사 사천왕 복원개제, 자카르타 능인선원 탕화 조성, 마곡사 금강역사 복원 등 100여 곳의 사찰에 불사를 하였다. 충청북도 무형문화재 제9호로 지정되었다.

장정일(張正一, 1954~ ?)

호는 도성(到省), 불명은 야송(野松), 서울시 동작구 출생. 1968년 법해 스님의 문하생으로 화원이 되었다. 어려서부터 수재(手才)가 뛰어나서 법해 스님으로부터 많은 칭송을 받았다. 단청기술자가 된 후 남한산성 망월사, 남한산성 수거장대, 창덕궁 돈화문, 홍국사 약사전, 중국 치치하얼시 육각정 단청, 행주산성 등 수 많은 단청 공사를 하였다. 단청기능자 제581호이자 단청기술자 제254호이다.

홍창원(洪昌源, 1955~)

호는 벽산(碧山), 서울시 서대문구 신촌동 출생. 만봉 스님의 제자로 경복궁, 창덕궁, 봉정사 대웅전 고색단청 등 많은 단청 공사를 하였다. 중요무형문화재 제48호 보유자로 지정되었으나 승례문 복원과 관련 단청에 문제점이 지적되면서, 2017년 8월 30일 단청장 보유자 자격을 인정 해제하였다.

이연욱(李連旭, 1956~)

호는 혜천(慧泉), 경남 산청 출생. 1972년 겨울 이연욱이 태어난 동네에서 김한옥이 맡아 하던 문익점 비각 조성이 인연이 되어 단청을 시작하게 되었다. 끊임없이 노력하는 화원으로 특히 벽화나 탕화를 깔끔하게 처리한다. 탕화 고분 살불임의 구조로 황금탱화특허를 받았으며, 황금단청의 단면구조특허를 받기도 하였다. 2015년에 경기도무형문화재 제57호 불화장으로 지정되었다.

정성길(鄭聖吉, 1957~)

아호는 혜명(慧明), 인천 중구 운남동 출생. 충청남도 무형문화재 단청장 제33호인 김준웅 선생의 제자이다. 서울 우의동 도선사, 인천 수도사, 청주 신용화사 등 전국 각지에 많은 단청을 하였다. 개금기능보유자 제1035호, 옷칠기능보유자 제1293호이며, 인천시무형문화재 제14호 단청장으로 지정되었다. 현재 문화재청 상시자문위원으로 활동하고 있다.

곽동해(郭東海, 1959~)

전라북도 군산 출생. 동국대학교에서 불교 미술을 전공하고 석·박사 학위를 받았다. 그림과 글재주가 뛰어나며 만봉 스님, 석정 스님은 물론 여러 화원과 교류하며 여러 차례의 불화 전시회를 가졌다. 저서 『한국의 단청』, 『전통불화의 맥』 등이 있다. 현재 한서대학교 문화재보존학과 교수로 재직하고 있다.

배재섭(裵在燮, 1959~)

호는 능곡(陵谷), 대전시 진잠면 남선리에서 태어났다. 김한옥의 제자로 어려서부터 그림에 소질이 많았다. 옥천 보륜사, 서울 약사사, 서울 정릉 대성사, 대전 관음사 등의 단청과 불화 작업을 하였다. 단청기능자 제719호이다.

최문정(崔文貞, 1968~)

서울시 서대문구 봉원동 출생. 예전에는 보기 드물었던 여성 화원으로 그림에 뛰어나다. 경주 불국사무설전 지장탱화 조성, 서울 초심사 104위 신중탱화 조성, 보라매 공군법당 단청 및 탱화 조성, 경주 골굴사 대웅전 단청, 국립중앙박물관 보신각 종각 단청, 서울 하계동 정혜선원 단청 등 경향 각지에서 수 많은 탱화와 단청 작품을 하였다. 만봉 스님의 이수자이며 단청기술자 제417호이다.

3) 무형문화재 지정자 목록

현재 우리나라에서 단청장으로 무형문화재를 지정받은 보유자의 명단을 정리하면 다음과 같다. 국가무형문화재와 시도지정무형문화재를 함께 정리하여 열거하였다.

국가무형문화재 및 시도지정무형문화재 <단청장> 지정자 명단

번호	지정번호	종목지정일	관할 지역	보유자 구분	이름 출생년도 성별	인정일
1	국가 무형문화재 제 48호	1972.08.01	서울시	명예 보유자	홍점석 (洪黻錫) 1939, 남	(명예) 2011.08.04 (보유) 1997.03.24
2	“		서울시	보유자	홍창원 (洪昌源) 1955, 남	2009.02.24
3	“		경남	보유자	유병순 (庾炳淳) 1951, 여	2009.02.25
4	경기도 무형문화재 제28호	1999.10.18	수원시	보유자	김종욱 1937, 남	1999.10.18
5	서울특별시 무 형문화재 제31 호	2003.09.25	서울시 광진구	보유자	양용호 1949, 남	2003.09.25
6	인천광역시 무형문화재 제 14호	2004.04.06	인천시 남구	보유자	정성길 1957, 남	2004.04.06
7	대전광역시 무형문화재 제 11호	2000.10.18	대전시 중구	보유자	이정오 1946, 남	2000.10.18
					김성규 1955, 남	2007.12.26
8	대구광역시 무형문화재 제 14호	1999.01.09	대구시 남구	보유자	현재 미지정. 故 조정우 1943~2012, 남	× 1999.01.09
9	충청북도 무형문화재 제 9호	2001.09.14	청주시	보유자	권현규 1951, 남	2001.09.14
10	충청남도 무형문화재 제 33호	2001.06.30	천안시	보유자	故 김준웅 1943~2010, 남	2001.06.30 2013.12.03 (해제)
11	전라북도 무형문화재 제 24호	2003.03.10	전주시	보유자	신우순 1940, 남	2003.03.10

이와함께 불화장으로 지방의 무형문화재로 지정된 사례들이 있다. 기존에 단청장으로 정리되던 것이 지난 2006년 이후 단청장과 불화장이 분리되면서 이후 여러 지역에서 다수의 불화장이 보유자로 지정되었다. 그러나 현장에서 불화장과 단청장의 역할이 크게 구분되지 않고, 단청 속에 불화가 있었다는 여러 증언들을 토대로 이들을 구분하는 것은 재고의 여지가 있는 것으로 파악된다. 그 외 경기도 지역에서 활발하게 현재 활동 중인 불화장 또는 단청장 등이 다수 있는 것으로 확인되었다.

4) 전승 관련 단체

단청장은 현재 독립적인 활동보다는 문화재보존수리 기술자협회 또는 단청기능인 협회의 회원들간의 단체활동이 중심을 이룬다. 특히 단청이 궁궐, 성, 사찰, 유교 건축 등의 수리 또는 신규 건축 등의 작업에 동참하면서 관련 종사자들과의 교류를 통해서 실질적인 전승을 이어나갈 수 있다.

단청장 관련 단체 목록

- (사)한국중요무형문화재 기능보존협회
- (사)단청문양보존연구회
- 한국문화재보존수리(단청) 기술자협회
- 단청기능인협회
- (사)한국문화재보존과학회
- (사)문화재방재학회
- (사)한국문화재돌봄협회
- (사)근대황실공예문화협회
- 그 외, 기능인 관련단체 또는 불교미술 관련 단체(동국불교미술인회, 불교미술 일섭 문도회) 등에 소속되어 있음.

단청장은 대개 문화재수리협회 관련하여 문화재기술자협회, 문화재수리협회 등 종사하는 상황을 확인할 수 있다. 특히 문화재청의 경우 문화재수리와 관련해서 <문화재청 홈페이지>, 행정정보/문화재 수리정보 종합현황¹³⁾에

13) '수리 실명제', '수리기술자격자 정보', '수리업체 정보', '수리법령·기준·지침' 등에 대해서 확인할 수 있음.
http://www.cha.go.kr/html/HtmlPage.do?pg=/seek/svmnctrd_intro.jsp&mn=NS_03_39

서 문화재수리와 관련된 정보들을 제시하고 있어서, 종사자들의 활동을 관리하고 있다.

그 외 실제 단청장으로서 전시 및 별도의 작업을 펼치고 있는 사례를 간략하게 정리하면 다음과 같다.

합동전시회 개인전시회 관련 사례

홍점석

1997~2010 중요무형문화재보유자작품전 출품

2009. 12. 02~08 중요무형문화재 제48호 단청장 석운 홍점석 단청작품전

홍창원

2005. 09. 21~27 제1회 작품전시회

2008. 02. 27 ~ 03.04 벽산 홍창원 당청전

2011~2015 중요무형문화재보유자작품전 출품

김종욱

2003. 7. 29~30 남·북 단청 자료 전시 및 학술토론회

2010. 10. 2 ~ 11. 1 수원무형문화재전수회관 전시회.

2014. 10. 02 ~ 12 오색빛깔의 미

2016. 10. 13~15 경기도무형문화재 제28호 김종욱 작품 전시회

양용호

2006. 11. 07 ~ 12. 10 전통과 현대의 만남-어울림 전

2010. 02. 24 ~ 03. 02 서울시무형문화재 기능보존회원 작품전시회

2012. 09. 12 ~ 18 동국불교미술인회 회원전

2012. 09. 25 ~ 10. 14 서울시무형문화재 기능보존회원 작품전시회

2015. 03. 09~16 불교미술 입법무도회 회원전 '2015불교들의 향연'

정성길

2011. 11. 4~10 목조각장 종안 이방호·단청장 해명 정성길 합동 전시회 '단각의 어울림전'

2012. 07 ~ 12 해명 정성길 단청장 단청작품 전

2014. 02. 14 ~ 04. 10 단청문양 솟대전

2016. 10. 03 2016년 인천 박물관 어울림 한마당
: 정성길의 경우 다양한 전시회를 기획하여 진행하고 있으며, <해명단청박물관>을 통해 다양한 교
육활동과 일반인을 위한 학습강좌를 진행하고 있음을 확인.

이정호
2014. 07. 25~ 09. 21 명사시화전Ⅱ-시로 피어나다

조정우
2011. 10. 18~23 대구시 무형문화재 제전
2012. 13~19 불교미술 입섭 문도전
2015. 09. 09~16 불교미술 일섭 문도전(2회)
2016. 5. 31 대구광역시 무형문화재 제전

권현규
2014. 12. 23~31. 단주 권현규 불화전
2015. 09. 09~16. 불교미술 일섭 문도전(2회)

신우순
2007. 10. 31. '2007 전통의 脈 큰잔치-무형문화재공개발표회'
2013. 12. 18. 2013 서울디자인페스티벌 (천년전주명품사업단 브랜드 '온'으로 디자인 출품)
2015. 11. 16~20 전주시 무형문화재 '명장의 손(手)'
2016. 12. 27 ~ 2017. 01. 03 희망 나눔 전시회
: 전주지역에서 활동 중인 신우순 단청장의 경우 전주지역의 특징을 살리는 브랜드화 사업에 참여
하여, 단청문양의 디자인화에 적극적으로 활동 중인 것을 확인.

이들 단청장들은 대개 문화재수리업 관련 종사자들로서 활동하고 있으므로,
문화재청에서 제공하고 있는 문화재수리업 관련 종사자 관련 정보를 함께 참고자
한다. 문화재청에서 확인할 수 있는 문화재수리업 관련 업체수가 총 555개 업체에
달하며, 이중 종합문화재수리업 보수 단청업관련 업체가 267개 이며, 전문문화재
수리업 중 단청공사업 관련 업체가 총 7개이다. 이 가운데 경기 지역에 근거를 두
고 있는 문화재수리업체가 총 62개에 달한다.

이러한 문화재수리기술자와 기능자가 되기 위해서는 매년 국가에서 시행하는
국가자격시험에 응시해서 그 자격을 얻어야 한다. 이를 통해 문화재수리업체에 기

술자와 기능자로 등록될 수 있다. 실제 수리업에 종사하는 이들의 인원 에 관한 자
료를 파악하면 문화재수리기술자·수리기능자 총 1,847명 중 단청관련 종사자가
546명에 달한다는 것을 확인할 수 있다. 특히 현행 단청관련 작업들은 이들에 의
해서 대체로 진행되고 있다고 해도 과언이 아니다.(자료 참조)

자료

문화재수리기술자·수리기능자 현황

가. 문화재수리기술자 현황 (6개 직종) (단위 : 명)

종별	보수	단청	실측설계	조경	보존과학	식물보호	계
인원수	729	546	90	253	144	85	1,847

나. 문화재수리기능자 현황 (24개 직종) (단위 : 명)

종 별	한식목공		한식석공		화 공	드 잡 이 공	번 와 와 공	재 작 와 공	한 식 미 장 공	철 물 공	조각공	
	대목수	소목수	가공석공	쌓기석공							목조각공	석조각공
인원수	1,346	176	443	745	795	426	620	19	498	48	150	180
철 공	도 금 공	표 구 공	조 경 공	세 척 공	보존과학공		식 물 보 호 공	실 측 설 계 사 보	박 표 제 본 제 및 작 공	모 사 공	온 들 공	계
					훈증공	보존처리공						
563	168	132	510	179	66	740	195	452	46	74	65	8,636

* 1997년부터 한식목공(대목수, 소목수), 한식석공(가공석공, 쌓기석공), 조각공(목조각공, 석조각공), 보존과학공
(훈증공, 보존처리공)으로 세분화되었음.

한국, 중국, 일본, 베트남, 태국, 티베트, 미얀마, 몽골 등등이 불교를 받아들이고 발전시키고 국교(國敎)화하는 과정을 거쳤던 국가들이다. 불교가 인도에서 발생하여 동쪽과 서쪽으로 퍼져 나갔고, 불교는 티베트, 중국, 한국, 일본으로 거쳐 왔다. 그리고 불교미술은 중국 대륙을 건넌 후 한국에서 꽃을 피웠다. 불교는 문화와 정신, 삶을 통해 지난 1,600년 동안 가르침을 계속해왔다. 특히 이 지역은 목조건축을 중심으로 목조건축과 불교문화를 연결시켜서 단청문화를 꽃피웠다.

각 나라마다 불교미술은 매우 다른 양상으로 발전되어왔다. 한국은 불상과 석탑, 불화를 고르게 발전시켜왔다면, 일본은 신사와 결합된 건축 분야로 발전을 이루었고, 중국은 불상을 중심으로 한 발전이 눈부시며, 태국은 불상과 건축물의 발전이 두드러진다. 또한 몽골은 불탑 분야가 비약적인 발전을 이룬 것을 확인할 수 있다. 이처럼 각 나라는 불교를 수용하면서도 각 나라의 문화, 역사, 민족, 환경에 맞게 불교가 발전하고 불교미술 또한 각기 특징점을 달리하면 발전을 거듭해 왔다.

목조건축을 기반으로 건물을 예술적으로 치장하는 형태의 단청이 발달한 한국에서는 단청장이 단청, 벽화, 탱화, 경화를 모두 담당한다. 특히 밀교가 영향을 미친 중국과 티베트 등지에서는 석굴화를 중심으로 형식적 측면이 전승되었으며, 일본의 경우 단색(丹色) 중심의 단순 형태, 금색 치장이 주된 형태를 이룬다. 또한 동남아의 종교 건축물의 상징으로 단청이 사용되며, 벽화의 경우 부조 중심이다.

1) 티베트

나라별 특징을 살펴보면, 티베트 등 밀교전승지역의 건축양식 속 단청문화가 유지되며, 이의 영향을 받은 부탄의 경우 역시 목조건축, 가옥의 외부 중 벽면 일부와 나무 보와 기둥, 서가래 등을 단청으로 칠한다. 실제 사례를 확인하면 티베트의 경우 '옴 마니 반메 흠'은 '연꽃의 소중한 의미를 널리 알리다'라는 뜻이다.

실례로, 티베트의 라다크의 경우 가장 큰 사원인 헤미스 고포는 16세기 남갈왕

조에 불교가 성행하면서 구루 린포체를 초청해서 나라의 스승으로 삼고자 이 사원을 지었다. 500여명의 수도승을 수용하고 있는 사원으로 지금도 라다크에서 가장 큰 수행 장소로 알려져 있다. 이 사원은 산악 고원지대에 있어서 겨울의 추위를 막기 위해서 창문은 매우 작으며 사방은 벽으로 둘러 싸여 있다. 그 내부는 2층과 3층이 연결되어 있어서 거대한 공간을 형성하고 있으며, 탑과 불상을 함께 모신다. 닝마파의 창시자인 파드마 삼바바를 부처상과 같이 사당에 모시고 있다. 헤미스 고포에는 부처상과 공예품을 비롯한 다양한 불교 유물을 전하고 있다. 특히 두창 대법당은 여러 부처들에 대한 벽화로 가득차 있다. 벽화 등에서 보이는 은은한 빛과 다양한 문양은 라다크의 불교 예술의 진수라 할 수 있다.

티베트 불교는 불교와 지방 민속 종교가 혼합된 형태를 취하고 있다. 이는 탱카[탱화]에 잘 드러난다. 탱카에는 티베트인들의 유목 생활에 대한 흔적이 많이 남아 있다. 유목생활을 하던 티베트인들이 어디든 가지고 다닐 수 있도록 편리하게 만들어져 있다. 천에 배색을 하여 말아서 다닐 수 있도록 만든 것이 그 특징이다.

또한 힌두교에서 유래한 마칼라와 달리 불교에는 달마팔라가 있다. 달마팔라는 관음보살이 타락한 인간에게 가르침을 줄 때 나타나는 격분한 신의 형상을 보여준다. 소남가초는 티베트에서만 볼 수 있는 커다란 손과 발이 그려진 탱카이다. 이는 달라이라마에 대해서 그린 것으로 라다크의 헤미스 고포 사원에는 3대 달라이 라마의 초상 탱카가 그려져 있다.

또 다른 라다크의 사원인 덕세 고포는 수많은 상인들이 찾아왔던 도시 웨에서 평화를 기도하는 장소였다. 덕세 고포의 마이트레야 사원에 모셔진 마이트레야 부처상은 1~2층에 가로지르는 20m에 달하는 커다란 크기는 물론 그 화려한 색채로 인해 경외심을 가지게 된다. 덕세 고포 역시 수많은 벽화들이 사원의 내부에 그려져 있다. 이 사원의 천정과의 경계에서 시작한 그림은 문의 상부까지 이어지면서 길게 열을 지어서 그려져 있

단청
단청



라다크 헤미스 고포 사원의 석가모니, 무량불, 여래불이 있는 탱카(천)



라다크 헤미스 고포 사원의 달마팔라 탱카(천)

다. 또한 마이트레야 부처상의 뒷벽에 후불탱이 대규모로 그려져 있다. 그 외에도 수 많은 조각상과 도서관을 갖추고 있다.

또한 일반 승려들이 수도하는 사원의 내부에도 다양한 벽화들로 가득 차 있다. 이 벽화에는 지혜를 상징하는 여자, 불법을 뜻하는 남자, 또한 도덕적인 삶을 살기를 일깨워 주는 지옥 등의 그림이 그려져 있다.

또한 티벳의 특별한 불교적 유물로 들 수 있는 것 중의 하나가 마니석이다. 마니석은 바위 산에 여기 저기 흩어져 있다. 돌에 '옴 마니 반메 훔'을 새겨서 채색하여 사원이나 길 가에 놓아둔 것이다.

또한 티벳의 타르초는 오색의 깃발로 야외에서 항상 바람에 흩날리도록 걸어준다. 이 오색 깃발은 우주에 존재하는 모든 것을 의미하는데 경전을 적어서 바깥에 걸어두도록 한다. 이는 공덕을 쌓는 기도 방법 중의 하나로 티벳인들에게 종교적 삶은 매우 실질적인 것이어서 순례 여행을 떠나는 것을 삶의 최대 목표로 삼는다. 자신의 존재에 대한 질문이며 답을 찾는 고행의 길이다.

밀교(密敎)의 영향으로 밀교는 9세기 경 인도에서 변창하여 티벳과 몽골 지역으로 전해지게 되었다. 밀교의 영향으로 인하여 티벳불교는 그들만의 고상한 불교 예술을 탄생하게 되었다. 중국과 한국, 일본 등의 대승불교의 불화 전통과 다른 차이를 보인다.



부처상의 몸에 새긴 만다라
(『김수남의 아시아 문화 탐험-변하지 않는 것은 보석이된다』에서 발췌)



라다 크 헤미스 고평파 사원의 두칸 대법당 벽화



라다 크 헤미스 고평파 사원 내부 천장과 기둥 단청



라다크 헤미스 고평파 사원(정면)



라다크 헤미스 고평파 사원의 벽화



라다크의 마니석



티벳 야외 석굴인 타르초

2) 중국

중국 불교의 면모는 서쪽으로 한강 고비사감의 란조우에서 둔화에 이르는 길에서 확인된다. 둔황은 중국 불교의 시작으로 동서를 오가는 사막길이다. 둔황석굴은 세계 유네스코 문화유산으로 지정된 곳이다. 명사산의 동쪽 끝 절벽에 1.6km에 달하는 석굴들이 바로 둔황석굴이다. 이 석굴들은 10대가 천년에 걸쳐서 완성시킨 불심의 완성품이다. 석굴 안에는 중국 불교의 진수를 보여주는 3천 점의 부처 조각상과 벽화가 보존되어 있다. 이 그림들은 특히 부처의 가르침을 보여주는 것들로 경전 속의 이야기를 그림으로 그린 것, 도교의 4방위신을 포함한 다양한 주제들을 나타내고 있다.

벽화의 기법적인 측면에서 서양회화의 기법에서 영향을 받았다. 중국의 불교는 경전의 해석을 중요시하는 마하야나 불교로 구성되었다. 보리달마의 선 사상과 도교의 영향으로 점차 중국적인 모습을 갖추었다.

중국의 궁궐단청의 경우 특히 정전단청에 최고등급의 양식을 치장한다. 그러나 우리나라에서는 정전단청에 금단청보다 낮은 등급인 모로단청을 장식한다.

중국의 경우 불교 회화와 관련된 인련의 것을 “레공(熱貢) 예술(Regong arts)”으로 인류무형문화유산으로 2009년에 등재하였다. 유네스코에 등록된 레공 예술에 관한 상세정보 중 요약에 해당하는 내용을 옮겨적으면 다음과 같다.¹⁴⁾

요약

중국 서부 칭하이 성(青海省) 롱우(隆務) 강 유역의 사원과 마을에서는 티베트와 투(土)족의 승려 및 민속 예술가들이 회화인 탕카(唐卡) 및 벽화와 켄팅 수공예인 두이슈(堆繡)와 조각 등의 조형 예술을 펼치고 있는데, 이 모두를 통틀어 ‘레공 예술(熱貢藝術)’이라 한다. 레공 예술은 인근 지역 뿐만 아니라 동남아시아 여러 국가에까지 영향을 미쳤다.

부처께 예물을 드릴 때 사용하는 두루마리 형식의 종교화인 탕카를 제작할 때에는 목탄으로 밑그림을 그려 넣어 준비한 천에 특수한 붓을 사용하여 천연 염료를 바른다. 두이슈는 비단을 동식물 형태로 오려 붙여서 동물새김을 표현하는 예술로서, 발이나 기둥 장식에 이용된다. 나무·점토·돌·벽돌 등을 다루는 레공 조각은 불교 사원이나 일반 가정에서 서까래나 벽 패널, 찻상, 궤(櫃) 등에 장식할 때 이용한다.

레공 예술의 기교는 선과 형태 그리기, 색상 조화와 문양 디자인 등에 관한 지침을 담고 있는 고대 불화(佛畵) 서적의 기준을 엄격하게 따르며 주로 아버지로부터 자녀에게로, 혹은 기능보유자로부터 견습생에게로 전승되고 있다. 티베트 불교의 종교 양식과 고유한 지방색이 두드러진 특징인 레공 예술은 지역의 종교 역사와 전통문화를 구현하면서, 오늘날까지 이 지역 사람들의 예술 생활에서 빠뜨릴 수 없는 일부분으로 남아 있다.

즉 중국의 레공은 ‘탕카’, 천에 수를 놓은 형태의 ‘두이슈’, 목각, 석각, 벽돌 조각, 진흙상 조성 등을 비롯해, 사원의 서까래, 둥근 지붕, 침판, 기둥 장식, 마니차, 농가나 목축 집의 문미, 찬장, 찻상, 불경을 새긴 궤 등의 정교한 목각 작품이 포함된다. 레공예술은 티베트 불교와의 연관성 속에서 전승되어온 티베트불교의 결과물이라 할 수 있으며, 티베트불교가 영향을 미친 민간인들의 삶의 모습까지 투영된 것이라 할 수 있다.

레공 예술의 주된 내용은 우리나라의 단청과 매우 밀접한 연관성을 갖고 있는 것이라고 볼 수 있다. 그림으로서 탕화와 벽화, 조각 등을 모두 포함하는 것이다. 그러나 우리나라의 경우 목조건축과 관련된 단청이 매우 중요한 요소인 것과 달리, 레공은 벽화나 두루마리 천에 그리는 탕카가 그 중심을 이룬다고 할 수 있다.

이와 달리 한국은 잦은 외침으로 인하여 방어적 불교가 발달하면서 판만대장경과 같은 특별한 경전을 남기게 되었다. 이러한 기원을 담은 불교적 행위는 오늘날의 한국

¹⁴⁾ <http://heritage.unesco.or.kr/ichs/regong-arts/>



중국의 레공 사례

불교에서도 중요한 면모 중의 하나여서 기복신앙적 측면이 강하게 드러난다. 큰법당에는 주불에 해당하는 부처상과 협시보살들 외에 후불탱 등의 불화들이 배치되어 있다. 한국에서 큰법당의 불화는 부처상과 깊은 관련성을 맺는데, 경전에 나오는 신들의 모습을 후불탱으로 먼저 만든 후에 부처상을 만든다. 법당의 중앙에는 부처의 일생이나 가르침을 보여주는 그림, 또는 경전에 나오는 장면 등이 그려져 있다. 속죄의 형태로 나타난다고 믿는 과거, 현재, 미래의 삼불은 자주 등장하는 불화 소재 중의 하나이다.

이러한 측면에서 중국의 레공과 한국의 단청장은 그 기술적인 측면과 단청장이라는 측면에서 직접 실연하는 사람에 집중되어 있다는 점에서 차별성이 있다고 할 수 있다. 특히 우리나라의 단청이 목조건축을 기반으로 다양한 건축의 부속물들과 함께 미세하고 세부적인 문양들을 통해서 발달해온 것은 특징적인 면모라 할 수 있다.

3) 일본

백제가 일본의 야마토 정권에 부처상과 경전을 선물로 주면서 일본에서는 6세기에 불교를 공식적으로 접하게 된다. 일본의 불교는 신토이즘이라 불리는데, 일본에서는 대개 가정에서 신토제단과 불교제단이 나란히 모셔져 있다. 신토는 조상숭배의 형태로 불교와 특이하게 만나서 삶 속으로 스며들어서 일본만의 독자적인 종교문화를 만들었다. 일본의 사찰은 정확히 불교사찰이라고만 부르기 어려운 부분이 있어서 종교를 넘어 삶에 좀 더 가까운 곳에 특별한 자리를 차지하고 있다고 할 수 있다.

1897년에 건립된 교토 국립박물관에는 일본에서 유명한 불교 예술품들이 다수 보관되어 있다. 일본의 사찰은 불화보다 부처상을 더 많이 두고 있다. 대개의 불화는 일반 가정집에서 벽에 걸어두기 때문에 크기가 작은 것이 특징이다. 또한 이러한 불화 가운데 신토이즘을 반영한 그림들도 다수 발견된다. 정토사상의 영향을 크게 받은 일본에서는 미래의 구세주 아미타와 정토에 관한 그림을 많이 그렸다.

또한 중국과 인도, 한국의 영향으로 인하여 여신의 모습을 한 부처와 보살들의 그림들도 확인된다. 여신들의 모습을 당나라의 공녀들과 유사하게 보여진다가, 인도 불화와 비슷한 모습을 나타내기도 한다.

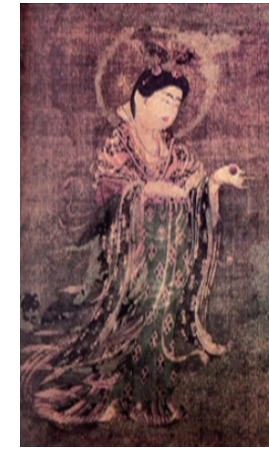
일본은 중국과 한국과 문화적 배경을 공유하면서 정치와 자연환경의 차이를 보이면서 각국의 불화는 각기 다른 양상을 띠게 되었다고 할 수 있다. 일본 가정용 벽걸이 불화의 크기가 작기 때문에 부처나 보살상을 중심 구도에 넣고 은은한 분위기의 색채를 사용하는 것과 달리, 한국의 불화들은 매우 독창적이고 뛰어난 구도를 보이며, 색상 또한 아주 강렬하게 드러나는 특징이 있다. 그 중 고려불화의 금가루를 사용한 미술 기법은 매우 뛰어나서 한국의 불화 중 최고의 극치라 할 수 있다.



일본의 신사



일본의 신사



일본 교토 국립박물관에 전시된일본 가정용 벽걸이 불화

4) 태국

태국의 단청은 사찰건축이나 가옥건축을 통해서 확인할 수 있다. 태국의 전통가옥은 태국 건축양식의 여러 가지 특징을 보여준다. 가옥은 크게 두 가지 형태로 나뉘는데 하나는 대나무나 종려나무 종류의 잎을 엮어서 만든 모옥, 즉 오두막집이고 또 다른 하나는 티크 등의 경목으로 지은 목조가옥이다. 이와같은 목조가옥의 경우 불교로부터 영향을 받은 형태의 건축양식의 영향을 받는다. 특히 티벳과 마찬가지로 종교가 학교의 기능을 대신하기도 한다. 스님들이 아이들에게 읽기와 쓰기 등은 물론 다양한 교육의 과정을 담당하고 있다. 이와함께 불교 건축과 관련된 부분 역시 불교사원에서 이루어지게 된다.



방콕 왓 프라깨우 사원, 일명 에메랄드 사원의 불탑. 『태국-불교와 국왕의 나라』에서 발췌



락므엥을 모신 판타부리. 『태국-불교와 국왕의 나라』에서 발췌



자따까, 전생담 중, 『태국-불교와 국왕의 나라』에서 발췌)



프라이푸미까타의 필사본 삽화, 『태국-불교와 국왕의 나라』에서 발췌)

5.

인류무형문화유산 등재를 위한 제언

한국의 많은 무형문화유산이 세계 속에서 독자적인 가치를 갖고 있다. 이 가운데 단청장의 경우 한국의 불교문화의 유입과 함께 독자적인 목조건축의 형태를 만드는 데 있어서 매우 중요한 역할을 했다. 이러한 측면에서 대한민국은 2010년에 <대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축(Daemokjang, traditional wooden architecture)>을 인류무형문화유산으로 등재하는 데 성공하였다. 한국의 전통목조건축에서 매우 중요한 외적 형상을 드러내는 것이 바로 단청이라 할 수 있다. 단청은 사찰, 궁궐, 성, 서원 등의 공간에서 공간 마다의 특유의 색깔을 내는 데 있어서 결정적인 역할을 하는 것이라 할 수 있다.

이러한 가운데 단청의 기술을 직접 실연하는 단청장들은 특히 불교라는 종교적인 틀 안에서 독자적인 전승방식을 통해서 지금까지 유지되어 왔다. 실제 단청장은 우리나라의 독자적인 건축기술과의 결합을 통해서 독자적인 문양들을 만들어왔다. 또한 단청장들은 그들의 기량을 건물의 외적 단장을 하는 일로만 그치지 않고, 불화와 경화 등의 다방면으로 자신들의 역량을 넓힘으로써 종교적 가치를 높이는데 크게 일조하였다. 여기에 궁궐건물축과 성, 서원 등의 건축과 연계되면서 유교와 불교의 독자적인 면모를 가르는 중요한 역할을 수행한다.

이러한 단청장들의 활동은 특히 티벳과 태국 등의 사례에서 볼 수 있듯이 이들 국가에서는 불교가 교육기관의 역할을 담당한다. 그에 따라서 사원 내에 별도의 교육시설을 통해서 불교의 회화나 불교의 종교적 건물에 대한 치장 등의 방식이 전승되는 것과 다르다. 즉 한국의 단청장들은 도제식의 교육방식으로 건축업을 담당할 대목수 일행과 함께 움직이는 한편의 작업의 공동집약적인 활동을 통해 단계별 성과를 내는 과정을 담당한다. 또한 불화의 경우 이러한 과정과 별개로 개별적인 불사 등의 과정을 통해서 이루어지는 등 활동 상의 차별성을 갖고 있다.

단청장의 활동은 불교 종단에 제약받지 않으며, 일정기간의 학습과정을 통해 실력을 인정받으면 독자적인 활동과 공동체적인 활동을 동시에 수행할 수 있다. 이러한 가운데 단청장이 현재의 문화재로서의 모습을 좀 더 공고히 갖추고, 인류문화유산으로서의 가치를 인정받기 위해서 일정한 보호조치 및 관련 분야에 대한 연구 및 자료 정리의 작업이 필요하다고 판단된다.

이에 몇 가지 제언을 통해서 단청장의 전승과 계승의 길을 모색해보고자 한다.

1) 보호조치를 위한 제언

(1) 단청장 관련 계보 및 단청 유물 자료 정리

단청장은 단청이라는 사실적인 결과물을 통해서 자신의 역량을 증명할 수 있다. 그리하여 단청장에 관한 역사는 다른 한편에 단청에 관한 역사라 할 수 있다. 그러나 현재 단청장과 관련된 역사적인 계통이나 전승의 방향에 관한 자료를 정리해야 한다. 특히 단청장과 관련된 사료 및 계보에 대한 정리가 어려운 점은 ‘단청’이 실제 유물로서 존재해야만 그것을 실연한 인물들에 대해서 연구할 수 있다는 데 있다. 특히 불화의 경우 불화의 한 편에 화기를 기록함으로써 불사에 참여한 화사에 대한 자료를 정리할 수 있으나 단청장에 대한 정보를 직접적으로 확인하기 어려운 상황이다.

단청은 건물이 낙후되거나 특정한 상황에 처했을 때 개칠됨으로써 그 이전의 흔적을 지울 수 밖에 없는 상황이 발생한다. 이로 인하여 단청의 역사를 실물을 통해서 찾는 것은 한계가 있다.

현재 서울, 경기도를 비롯하여 전국에서 활동하고 있는 단청장들의 계보에 대한 내용과 특히 이들의 활동이 문화재 보유자라는 측면보다 문화재 수리와 재건축에 관한 활동을 중심으로 현실적으로 유지되고 있는 부분이 확인되었다. 또한 단청장이 독립적으로 활동하는 일보다는 이들 문화재 수리 단체 등을 통해서 전통건축에 관여하는 여러 종사자들과 함께 집단적으로 활동하는 것이 주요한 형태라는 사실이 확인되었다. 이는 단청이나 단청장이 독립적인 하나의 완성된 유산이라기보다 전통 목조건축의 일부분으로 궁궐 또는 사찰, 사원 등의 건축과 연결되면서 건축의 일부로서 인식되어 장식분야의 중요한 한부분을 차지하는 것으로서 인식되고 있기 때문이라고 하겠다.

단청장이 단청만을 그리는 것이 아니라 불화 장르에도 활동했었던 상황을 고려한다면 불화장에 대한 계보정리를 통해서 단청장에 대한 연구를 함께 진행할 수 있을 것이다. 이미 미술계에서는 불화를 중심으로 화사에 대한 연구가 조선 전기까지 진행된 바 있어서 이를 참고하여 단청장에 대한 자료 정리에 좀 더 각별한 노력이 필요할 것으로 보인다.

(2) 단청장의 전승 현장과 문화재 지정 제도 간의 문제 해결

문화재로 지정됨으로써 생긴 문제에 해당하는 것이다.

첫째, 단청장의 활동은 단순히 단청을 그리는 것에 머무르지 않는다. 과거 불화를 그리거나 불교와 관련된 그림, 조각 등에 종사하는 이들을 단청장이라고 불렀던 기록으로 볼 때 실제 단청장에 대한 문제는 전승과 계통 문제는 현재 심각한 상황이다. 특히 이러한 상황이 불거지게 된 결정적인 계기가 2006년 불화장의 독립종목에 따른 것이다.

즉 과거에는 단청장이 단청, 불화, 벽화, 경화 등의 다양한 장르의 활동을 하면서 장르별 제약을 두지 않고, 자신의 역량에 따라서 활동을 펼쳤던 상황과 이를 배반적인 상황이 벌어지게 된 것이다. 그리하여 단청장으로 활동하던 많은 이들이 불화장(탱화장)으로 독립하였고, 이로인하여 실제 관련 업계 종사자들 사이에 숨은 갈등이 있다.

단청을 학습한 많은 사람들이 일정한 수준에 오르게 되면, 벽화장 또는 불화장과 같은 영역을 추가적으로 학습하면서 활동의 영역을 확장하고 있는 전승현장과 관련된 문제이다. 이러한 상황으로 인해 불화 계통에서 단청장에 대한 인식이 좋지 않다는 평판을 듣기도 하면서 단청장을 전업으로 하는 경우는 경우 찾아보기 어려웠다. 조사된 단청장을 포함하여 수 많은 단청장과 불화장들이 기초 과정으로서 단청을 학습한 연후에 불화장으로 확장하는 현실이 확인되었다. 그리하여 많은 단청장들이 불화의 기본은 단청이므로, 단청 안에 불화가 있는 것이라는 인식을 갖고 있었다. 이러한 상황으로 인하여 ‘불화장’을 독립된 문화재 항목으로 설정하여 지정되고 있는 상황에 대한 불만의 목소리가 있었다.

2006년의 불화장 분리가 현재의 단청장 무형문화유산을 올곧게 전승하여 그 전승에 긍정적인 영향을 미치는 것이 아니라 오히려 부정적인 영향을 미치고 있는 것으로 판단되었다. 이는 현장에서 만나 본 경기도무형문화재 단청장 김종욱, 인천시 무형문화재 단청장 정성길의 경우에도 마찬가지였다. 이러한 문제로 인하여 단청장들은 자신들의 활동반경에 제약을 받는 것은 아닌지, 또는 자신들도 화사로써 불화에 충분한 자격이 있다는 것을 노출시키기 위해 열성을 보이기도 한다.

둘째, 단청장으로 지정된 이들의 전승활동의 어려운 상황에 대한 것이다. 즉 단청장은 자신의 기량을 독립적으로 펼칠 수 있는 기술이 아니다. 즉 건축의 현장에서 건물의 신축이나 수리 등의 과정에 단청이 일정한 단계에서 역할을 하게 된다. 이러한 상황에서 단청장의 전승활동은 이러한 신축과 수리의 현장에서만 구체적으로 진행될 수 있다. 그러나 이러한 현장이 자주 있거나, 손쉽게 만나지는 것이 아니므로 결국 문화재전승의 실질적인 현장이 아닌 곳에서 문화재 전승을 진행해

야 한다. 그로 인하여 문화재로 지정된 보유자들의 경우 활동을 통해서 얻는 수익이 일정하지 않으며, 실제 전승을 위해 적극적인 노력을 펼치기 어려운 점이 있다. 이러한 점을 보완하여 단청 기술을 적극적으로 전승할 수 있는 교육기관 또는 현장이 필요하다고 판단된다.

이로 인하여 현재 우리나라의 전통건축과 관련된 전통건축 또는 문화재 수리업에 관한 부분과 단청이 뗄 수 없는 것임을 인지하게 되었다. 따라서 단청의 전승과 단청장의 유지는 이러한 분야들을 통해서 명맥이 이어져왔음을 인지한다고 할 때 현재 문화재로 지정되어 전승되는 방식에 있어서 한계점을 더욱 절실하게 이해할 수 있었다.

그러나 이러한 현장 역시 현재 문화재 수리업 등의 업체들과 연계되어서 운영되어야 하므로, 일정한 제약을 받는 것은 피할 수 없는 것이라 하겠다. 단청이나 단청장의 전승이 문화재 수리업과 연계되어서 전승된다는 점에서 독립적으로 볼 수 있느냐의 문제이다. 이는 앞에서 단청과 단청장이 전승되는 환경과 연계되는 것으로, 문화재 수리업을 중심으로 전승되고 있는 현장의 실태를 감안했을 때 실현되는 문화유산으로서의 보존과 전승에 관한 문제가 논의되어야 한다. 많은 전승자들에게 단청은 사찰건축이나 궁궐건축의 일정한 과정 속에서 수행되는 절차로서 인식되고 있다. 즉 전통적인 목조건축을 완성하는 과정 속에서 건물의 외양을 장식하면서 목재의 안정성을 유지하기 위해서 단청의 과정이 진행된다고 본다. 실제 문화재수리와 관련된 분야에서 단청장을 별개로 구분되지 않고, 한식목공/한식석공/드잡이공을 비롯한 24개 직종 중 ‘화공’ 직종에 포함된다.

그리고 이러한 문제는 이를 인류무형문화유산으로 등재할 경우 문화재의 전승이 독립적으로 유지되는 것이 아니라 목조건축물을 둘러싼 일정한 절차 속에 속한 것으로 볼 때 독립된 것으로만 볼 수 있느냐의 문제까지 이른다고 할 수 있다. 문화재 수리업에 참여하기 위해서는 문화재수리기술자 시험(『문화재 수리 등에 관한 법률 시행령』제8조 제2항 <별표3>에 기반하여 시행 중에 있음(2018.2. 제36회 예정))을 통과해서 자격증을 얻어야만 가능하다.

이로 인하여 문화재 보유자라는 측면보다 실질적인 살아있는 현장을 통해서 단청기술이 전승되고 있는 것은 문화재 지정을 통한 전승과는 또 다른 전승현장을 보여주는 것이다. 즉 이중적인 전승 과정이 한 편에서는 문화재 제도 안에서 진행되고, 다른 한편에서는 문화재 제도 밖에서 이루어지고 있어서 이러한 난점을 해결해야 할 것으로 판단된다. 이러한 이유로 인해서 현재 지방문화재의 경우 기왕에 단청장이 지정된 바 있으나, 그 후계를 이을 적임자를 찾지 못하고 공식으로 남겨두고 있는 경우들이 발행하고 있다. 현재 경기도의 경우에도 이러한 위기적 상

황에 있다.

셋째, 전통적인 기술을 펼칠 수 있는 환경이 점점 사라지고 있는 문제이다. 단청을 배우거나 실연할 수 있는 사찰의 신축이나 개축 등이 줄어들고 있다. 이로 인하여 실질적인 작업 현장의 부재로 인한 전승의 단절 등이 나타난다. 현장을 통해서 전승되어야 할 단청 기술이 점차 사라지는 현장으로 인해서 계승의 위기에 처해 있는 것이다.

단청을 포함한 불화 전승을 위해 전통적인 색채 안료가 유지되기 어려운 현실에 대한 문제이다. 많은 단청장/불화장들이 전통적인 석채 등의 안료를 만드는 과정의 어려움, 또는 전통방식으로 색채안료를 만들었다고 하더라도 화공안료에 비해 안정적인 색감을 얻지 못하는 것에 따르는 딜레마에 놓여있다. 그리고 여기에 비용의 문제가 뒤따라오고 있어서, 전통적인 방식의 그림을 그릴 수 있는 환경이 유지되기 어렵다는 문제점이 있다. 그리하여 많은 단청장/불화장들이 값싸고 안정적인 색감을 드러내는 화공안료로 현재 그림활동을 펼치고 있는 점은 앞으로 해당 분야가 전통과 현실사이에서 문제되는 부분 중의 하나인 것으로 여겨진다. 이를 현장에서 실제 활동 중인 단청장 불화장의 이야기를 통해서 확인하면 다음과 같다.

이연옥 : 고려시대에는 거의 백 프로 석채라고 봐야한다. 그래서 물감이 몇 백년이 가도 은은한 발색을 하고 있다고 봐야 되고, 화공 안료가 들어온 지 근 백 년이 되었다. 옛날에 석채를 가지고 단청을 했을 지 모르지만, 석채 단청을 목재에다 해놓으면 수명이 짧다, 왜냐하면 아교가 수명이 짧다. 실내 같은 경우에는 아교가 오래 가는데 실외에 사계절을 겪으면서 습기가 자주 달라지고 안개가 끼고 그러다보면 아교가 수명이 짧다고 느낀다. 실제 물감을 나무에 칠해 놔는데, 지금 프리졸이라는 제품이 나온다. 아크릴 에멀전, 그걸 칠해 비 맞췄보고 해도 찢어 보면서 나름대로 연구도 하는데 아교가 프리졸보다는 현재로서는 수명이 짧다고 판단된다. 특히 외부에 노출되는 경우에, 그런데 고려시대 불화는 아크릴 프리졸을 쓸리는 없고 그 때는 다 아교라고 봐야 한다. 지금도 실내일 경우에는 아교가 무방하다고 본다.

정성길 : 왜 외국 걸 갖다 쓰냐는 말이야. 국산이 하나도 없는데. 옛날 경면주사를 이제 탕화 같은 경우에 조금 쓰지만, 우리가 문화재 보호를 제대로 한다면 문화재청이 있고 전통문화대학교가 있는데, 제대로 살릴 수 있는 방법을 찾아야 한다. 지금 양록조차 만들어내질 못하고 일본에서 수입하는 데, 이런 안료 같은 것을 우리나라에서 만들기 위해서 많이 연구를 해야 한다. 문화재청 같은 곳에서.

현재 불화를 전공하고자 하는 미술전공자들의 경우 육체적으로 힘들고 현장에 서 반드시 몸으로 익혀야 하는 단청에 비해 불화를 중심으로만 학습하려는 경향이 있어서 단청의 전승을 위한 전승교육에 심각한 어려움이 있음을 토로하고 있다.

이를 위해서 문화재로 지정된 보유자들이 자신의 기량을 후세대에게 전승하기 위해서 일정한 홍보가 필요한데 이러한 활동이 개인적으로 이루어지기 어려운 현실을 토로하였다. 단청의 특징상 건축물과의 연장성을 배제할 수 없는 여건으로 인하여 단청의 독창성을 알릴 수 있는 계기를 만드는 것이 매우 어려운 현실이라는 것이다. 이를 위해 일정 수준의 지원금을 통해서 일반인들과 만날 수 있는 기회가 제공되기를 원하고 있다.

또한 단청을 반드시 목조건축인 궁궐 또는 사찰의 형식과 연계시켜서 전승활동을 펼치는 전통성의 전승방향에만 초점을 맞출 것이 아니라, 디자인을 통해서 일정한 다변화를 꾀하는 시도 등의 기회가 많이 제공되기를 원했다. 실제 인천시 단청장 정성길의 경우 필통, 화갑, 에코백을 비롯한 응용사례를 다수 활용하고 있으며, 동시에 <해명단청박물관>을 통해 교육학습의 장을 마련하고 있다. 특히 초·중고생들을 대상으로 교육활동을 펼치고 있으며, 전주시 단청장 신우순의 경우에도 일정한 디자인으로서의 변용을 꾀함으로서 브랜드 상품으로서의 가치를 찾고 있는 과정들이 확인되었다.

2) 인류무형문화유산 등재를 위한 제언

단청장과 단청이 우리나라의 무형문화유산으로서의 중요한 가치를 갖고 있는 것은 분명하다. 그럼에도 우리나라에서도 그 전승과 계승을 위한 다각적인 지원이 미지한 상태이다. 무형문화유산으로서 단청과 단청장에 대한 문화적 가치와 의의를 확장하기 위해서는 지금까지 소극적이거나 부재했었던 단청과 단청장에 대한 집중적인 연구와 지원이 필요하다고 할 수 있다. 이에 관하여 몇 가지 방향을 통해서 정리하면 다음과 같다.

(1) 인류무형문화유산 등재 관련 현황 및 동향 분석

인류무형문화유산은 “전통 문화인 동시에 살아있는 문화이다. 무형문화유산은 공동체와 집단이 자신들의 환경, 자연, 역사의 상호작용에 따라 끊임없이 재창해온 각종 지식과 기술, 공연예술, 문화적 표현을 아우른다. 무형문화유산은 공동체 내에서 공유하는 집단적인 성격을 가지고 있으며, 사람을 통해 생활 속에서 주로 구

전에 의해 전승되어”온 것들을 가리킨다고 할 수 있다. 특히 단청장은 특정한 기술로서의 가치는 매우 독자적인 것은 물론, 오늘날까지 우리가 한반도에서 만들어진 역사와 지역적인 특색을 반영한 매우 소중한 문화유산이라 할 수 있다. 이에 단청장의 인류무형문화유산으로서의 가치를 확인하고 이를 확장하기 위한 몇 가지 안을 들어보고자 한다.

이를 위해서 먼저 현재 인류무형문화유산으로 등재된 단청장과 유사한 사례에 대해서 확인해보면 아래와 같이 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 하나는 무형적 건축기술과 그 실체(실물)을 동시에 등재하는 사례이다.

■ 무형적 기술과 그 실체(실물) 등재 사례

사례) 한국 : 대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축

(Daemokjang, traditional wooden architecture)

중국 : 난징 윈진(南京云锦) 문직(紋織) 비단 직조 기술

(Craftsmanship of Nanjing Yunjin brocade)

중국 전통 목가구조(木架構造) 건축 기술

(Chinese traditional architectural craftsmanship for timber-framed structures)

바누아투 : 바누아투의 모래 그림

(Vanuatu sand drawings)

보츠와나 : 보츠와나 크가틀렝 구의 토기 제작 기술

(Earthenware pottery-making skills in Botswana's Kgatleng District)

포르투갈 : 비잘랑이스의 흑색 도자기 제작 공정

(Bisalhães black pottery manufacturing process)

그 외의 다양한 직조기술, 공예기술에 대해 무형문화유산으로 등재

위의 사례를 통해서 한국의 <대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축>이 가장 심각한 경쟁상대라는 것을 확인할 수 있다. 더욱이 대목장이 한국의 전통 목조건축의 축조과정에서 실질적인 목조건축의 일련의 과정을 통괄하는 것이라고 볼 때, 단청장은 목조건축의 또다른 분면을 차지하고 있는 대상이라 할 수 있다. 즉 대목장이 건물의 기틀과 구조를 담당하고, 단청장은 건물이 다 세워진 이후의 과정을 맡은 사람들이다. 이렇게 볼 때 둘은 순차적 관계 속에서 해명할 수 있다.

또 다른 문제는 중국의 <중국 전통 목가구조(木架構造) 건축 기술>이다. 즉

우리나라의 한국 전통 목조건축에 관련된 부분과 같이 관련 건축을 만드는 기술에 집중하여 신청된 것이라 할 수 있다. 한국과는 또 다른 목조건축의 전형성을 갖고 있는 것으로서 중국의 독자성을 인정 받음으로서 인류무형문화유산으로 등재되었다.

이러한 무형적 건축기술과 실체를 함께 등재한 것과 달리 아시아 지역에서 특히 건축물을 둘러싼 문화공간 또는 불교 관련 건축물에 대해 등재한 사례에 대해서 확인해 볼 수 있을 것이다. 이는 다시 크게 두 부류로 나눌 수 있는데, 하나는 특정 지역을 중심으로 역사 기념물 전체를 등재한 사례와 다른 하나는 특정 종교 건축물을 중심으로 등재한 사례이다.

■ 아시아 지역 건축 또는 불교 관련 건축물 등재 사례

• 특정 지역을 중심으로 역사 기념물 전체를 등재

ex) 일본: 고대 교토의 역사 기념물 (교토, 우지, 오쓰 시)

고대 나라의 역사기념물 (Historic Monuments of Ancient Nara)

• 특정 종교건축물 등재

ex) 일본 : 닛코의 신사와 사찰 (Shrines and Temples of Nikko)

스리랑카 : 담불라 황금 사원 (Golden Temple of Dambulla)

인도 : 대 출라 사원 (Great Living Chola Temples)

중국 : 둔황 모가오 굴 (Mogao Caves)

룽먼 석굴 (Longmen Grottoes)

레공(熱貢) 예술 (Regong arts)

위의 사례를 통해서 확인할 수 있는 것은 특히 한국의 단청장들의 기술과 관련된 일련의 것들과 건축물이 종교적인 측면에서 볼 때 중국의 <레공 예술>과 가장 근접하다고 할 수 있다. 레공 예술은 특히 티벳 불교를 중심으로 티벳 불교 내에서 종교가 삶의 중요한 부분을 차지하면서 사원이 종교와 교육의 기관으로서 그 중심에 있는 것과 매우 밀접한 연관성이 있는 것으로 보인다.

그러나 우리의 단청과 단청장들은 종교적 행위를 통해서 그 기량을 펼치는 데 있어서는 공통적이나 단청장들의 학습과정과 단청 기술을 펼치는 데 있어서 개별성과 공동체성의 이중성을 담보하고 있다는 점에서 레공 예술과의 차별성이 있다고 하겠다.

이와 같은 자료와의 비교를 통해서 인류무형문화유산으로서 단청과 단청장은 특정한 종교건축물을 짓는 기술의 일환이며, 특히 목조건축에서 목조건축의 구조적 기틀과 관련된 부분과 순차적인 관계망 속에서 존재한다는 것을 확인할 수 있다. 더욱이 단청장들의 교육이 종교화사를 중심으로 특히 금어들에 의해서 집중되며, 별도의 교육시설이 아닌 개별적인 활동과 집단적인 활동의 이중적 측면에서 수행되고 있다는 측면에서 중국과 티벳과의 차별성이 있다고 하겠다.

(2) 학술 연구 전개(장기적)

실질적인 단청과 단청장의 무형문화재적 전승과 계승을 위해서 매우 시급한 과제를 중심으로 정리하고자 한다. 그러나 시급하다고 해서 단기적으로 해결할 수 있는 문제가 아니므로 장기적인 계획하에 수행되어야 할 것이다.

첫째, 국내외 단청 및 단청장 관련 기초자료 조사를 진행하는 것이다. 즉 우리나라에서 불화 또는 불화장에 관한 연구가 일찍이 실재적 유물을 통해서 오랫동안 진행된 것과 달리 단청장에 관한 연구는 매우 드물거나 담보상대에 머물러 있다. 특히 실제의 단청장에 대한 자료를 모아서 단청장에 대해서 문파별로 계보를 정리하는 작업, 전통적인 단청의 유물 사례를 단청장과 연계해서 D/B화 하는 작업이 매우 중요하다.

둘째, 이렇게 정리된 국내 자료를 기반으로 하여 해외의 사례와 비교 연구하는 것이다. 단청이 불교와 연관된 것임을 감안할 때 중국과 인도, 동남아, 티벳 등지의 단청 문화와 단청장에 대한 부분을 비교 연구할 수 있을 것이다. 이를 통해서 각 국가별 단청장의 교육과 전승의 실태에 대한 것을 정리할 수 있을 것이다. 또한 이 과정에서 한국의 단청과 단청장에 대한 독자성을 발견하여 인류무형문화유산 등재의 밑거름으로 삼을 수 있다.

셋째, 단청장과 단청의 전승현장, 불화장을 둘러싼 문제에 대한 국내에서의 합의가 필요하다. 현재 단청장에서 불화자(탱화장)이 2006년도에 구분됨으로 인하여 발생한 그들간의 보이지 않는 갈등은 문화재 제도가 만든 현실이다. 과연 이러한 문제가 현실적으로 단청장의 전승과 단청문화의 올곧은 계승을 위해 필요한 것인지에 대해서 시행 10여 년이 지난 시점에서 평가해보는 것이 필요하다.

넷째, 단청장의 기술전승 현장이 실재하는 곳이 목조건축의 현장 또는 문화재수리의 현장이라는 점이 문화재 제도와 이중적인 노선을 걷고 있는 문제를 해결해야 한다. 앞서 제정한 것과 같이 문화재 제도에서 실질적인 단청장들을 선별하여 보유자로 지정하였으나, 실제 문화재수리나 건축의 현장에서 문화재기술자

자격증이 더 중요한 가치로 인정받는 점에서 건축현장과 문화재 제도 간의 괴리를 해결해야 할 것이다.

이를 위해서 단청과 단청에 대해서 전통목조건축기술이라는 측면에서 논의하는 방향을 언급할 수 있다.

- ① 현재 인류무형문화유산으로 등재되어 있는 한국의 <대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축>에 추가적으로 단청장과 관련된 기술을 포함하는 방향에 대한 논의. 현재 대목장만 강조되어 있으므로, 단청장 관련하여 한국 목조건축의 전체를 완성하는 방법이 가능하다.
- ② 또 다른 방법으로 불화장과 연계하여 불교미술 및 불교건축적 측면에 국한하여 문화유산적 측면을 논의 할 수 있다.
- ③ 현재, 일제강점기 이후 경기도적 특징이 매우 약화되어 있는 현실을 감안할 때, 경기도의 단청장을 독립해서 신청하는 것 보다 한국의 단청장을 전체적으로 묶어서 정리한 후 신청하는 방향에 대한 논의가 우선 되어야 할 것이다.

6. ————— 참고 문헌

- 글 임영주, 사진 김대벽, 『단청, 빛깔있는 책들 시리즈, 대원사, 1991.
- 장기인, 한석성 공저, 『한국건축대계Ⅲ-단청』, 보성문화사, 1991.
- 김수남, 『김수남의 아시아 문화 탐험-변하지 않는 것은 보석이 된다』 석필, 1997.
- 글 곽동해, 사진 한경희, 『(중요무형문화재 제48호) 단청장』, 화산문화, 2001.
- 구술 한성석, 정리 박해진, 감수 신영훈, 사진 김대벽, 『우리가 정말 알아야 할 우리단청』, 현암사, 2004.
- 곽동해, 『전통 불화의 脈, 그 실기와 이론』, 학연문화사, 2006.
- 김한옥, 『단청도감』, 현암사, 2007.
- 조흥국, 『태국-불교와 국왕의 나라』, 소나무, 2007.
- 『(2011 다문화 특별전) 인도로 떠나는 신화 여행』, 국립민속박물관, 2011.
- 임영주, 『인천광역시 무형문화재 14호: 단청장』, 민속원, 2011.
- 한국태국학회, 『태국의 이해』, HUEBOOKS, 2012 재개정증보판.
- 글 · 사진 김성태, 『티베트에美치다』, PHOTPD, 2015.
- 글 단정석, 사진 김성철, 『(ODYSSEY WORLD 2) 부탄』, 두르가, 2016.
- DVD 《불화원정-티벳불교》, 제작: 월드디지털, 공급원:아리랑, 2008.5.

IV.

사기장 백자

1. 유산의 개요

1) 개요

사기장(沙器匠)이란 사토(沙土)를 이용해서 전통적인 방식으로 그릇을 만드는 기술을 가진 장인을 말한다. 전통적인 의미에서는 조선시대 국가기관인 사옹원(司饔院)과 그分院(分院)에 소속되어 사기를 만들던 장인(匠人)을 가리키는 말이었다. 달리 장인(匠人), 장졸(匠卒), 장공(匠工), 도공(陶工)이라고도 불렸다. 『대전회통』(1865년)에 따르면 사옹원 사기장은 380명으로 규정되어 있다. 그러나 1883년에 기록된分院 공장안(工匠案)에 등록된 자는 500명에 이르는 것을 보면, 사기장의 수효는 시기와 상황에 따라 증감이 있었던 것으로 보인다.

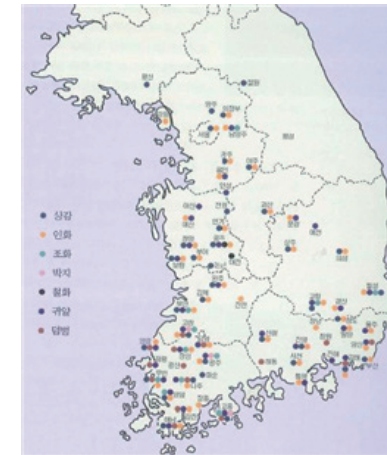
조선시대 전반에 걸쳐 운영되던 사옹원과分院 체제로 운영되던 관요(官窯)는 조선 말기 외세의 점령과 외국문물, 산업기술이 침투하면서, 1897년에 폐쇄되기에 이른다. 이에 따라 사옹원과分院에서 소속되었던 도공들은 경기도 광주와 인천, 충청도 괴산과 단양, 경상북도 문경 등지로 흩어지게 된다. 이들이 민간에서 도자기를 만드는 일에 종사하면서 민요(民窯)가 발달하게 된다.

오늘날의 사기장은 민요에서 도업에 종사하던 도공의 후예로서, 현재는 제작하는 제품에 따라 제와장, 옹기장, 도기장, 사기장으로 나뉜다.

2) 경기도 도자의 역사적 전개

경기도 지역은 신석기시대부터 현재에 이르기까지 도자기 제작의 중심지로서 자리매김해오고 있다. 경기도 지역은 도자기 제작을 위한 토양과 물, 팻감 등에서 우세한 조건이 갖춰져 있고, 도자기 제작 기술의 전통이 오래도록 전승되어 왔으며, 그 결과 역사적으로 도자기 생산과 유통이 매우 활발한 도자기문화의 중심지로서 역할을 수행해 왔다.

선사시대에 경기도 지역에서는 북한강과 남한강, 서해안 등지에 신석기 시대를 대표하는 빗살무늬토기, 청동기 시대의 무문토기, 철기시대의 경질무문토기·



조선 초기 분청사기 가마터 분포도

타날문토기 등의 파편과 유적이 산재해 있다.

삼국시대와 통일신라시대에는 중국과의 교류와 무역이 활발해짐에 따라 중국의 선진 도자문화를 받아들이는 중추지로서의 역할을 수행했다. 고려시대에는 중국 절강성 지역에서부터 전래된 전축요 가마와 청자 제조 기술의 정착과 보급이 경기도 일대를 중심으로 전개되었다.

조선시대에 접어들면서 경기도 광주 시 지역에 사옹원分院이 설치되면서 궁에 납품하는 분청사기와 백자(철화백자, 청화백자 등), 민간에서 사용하는 생활자

기를 생산하는 주요 생산지로 자리 잡게 된다.

일제강점기에 접어들면서 서구의 산업문명과 일제의 도예산업의 영향으로 도자기 생산이 많이 위축되기는 했으나 경기도 일대에 42개의 가마소가 운영될 정도로 그 명맥을 유지되었다.

이러한 전통은 오늘날까지 이어져, 현재 경기도 지역은 인천, 여주, 광주를 중심으로 수많은 요장들이 운영되고 있다. 특히 경기도자박물관과 도자기 연구소, 도예학교, 도예기업과 개인작업실 등이 대거 분포하여 이를 중심으로 수많은 도공, 도자기 종사자, 도예작가 등이 생활자기·명인자기·자기공예를 생산하고 전시, 유통하는 도자기 문화와 예술, 산업의 메카로 자리매김하고 있다.

경기도 지역 도자의 역사 및 특징

	대표적인 자기 형태	경기도 유적	경기 도자문화의 특징
신석기시대	빗살무늬토기	연천 삼거리, 하남 미사리, 남양주 동막동, 오이도 가운데살막패총	몸체가 V자 모양을 한 포탄형 빗살무늬토기
청동기시대	무문토기	여주 혼암리, 하남 미사리	겹가리식토기, 구멍무늬토기, 팽이형토기, 돌대문토기
초기철기 원삼국시대	점토대토기 두형토기	용인 죽전리, 양주 수석리, 하남 미사리	경질무문토기, 회색무문토기, 타날문토기
삼국 통일신라 시대	회청색 경질토기 저화도 연유토기	직접적인 유적 확인 불가	중국과의 해상교역 관문, 중국 선진 도자문화 수용의 창주

고려시대 초기 (918~11세기경)	청자 백자	고양시 원흥리, 양주군부곡리, 시흥시 방산동, 용인시 서리, 여주군 중암리,	벽돌을 쌓아 만든 전축요 형태의 가마, 중국의 월주요 청자를 모방한 청자와 백자 생산
고려시대 중·후기 (12~14세기경)	상감청자	용인 보정리, 안양 무내리, 서울 석수동, 파주 혜음원지, 여주 원항사지, 안성 봉업사지, 양주 회암사지	수도 개성과 가까워 일반 백성의 수요를 충당하기 위한 청자와 백자를 생산하는 중심지
조선시대 전기 (1392년~16세기)	분청사기 백자	안성, 양주, 강화도, 의정부, 남양주, 광주, 용인, 여주	분청사기가 주로 생산되었고, 1467년경, 광주에 사옹원 분원이 설치되면서 청화백자가 본격적으로 생산
조선시대 후기 (17~19세기)	백자 (설백색백자 청화백자 철화백자)	광주 상림리·선동리·송정리·유사리·금사리·신대리·분원리, 군포 산본동	양란 이후 국내산 철화안료를 사용한 철화백자의 생산 본격화, 금사리에서는 양질의 설백색백자, 분원리에서는 청화백자의 생산 활발.
근·현대 (1897~20세기)	고려청자 조선백자 생활자기 자기공예품	이천, 여주, 광주, 안성, 고양, 남양주, 용인, 하남	1883년 분원의 민영화, 일제강점기 동안 42개소의 가마 유지, 195,60년대 이후 관광객의 수요에 부응하며 경기도 이천시·여주시·광주시 등지에 전통 요업 부흥, 활성화되었고 도자기 문화와 산업의 중심지로 발전.

3) 경기도 도자의 지역적 분포와 특색

(1) 경기도 광주시 일대 : 도자 전통과 역사의 메카

경기도 광주시 일대는 조선시대 도자기 생산의 중심지였다. 조선 전기 세조 때(1467년), 경기도 광주시 분원리 지역에 사옹원 분원(分院)이 설치되면서 관요 공급의 핵심적인 역할을 담당하게 된다. 현재 광주시 퇴촌면 일대는 사적 제314호 ‘광주 조선백자 요지’로 지정되어 있다. 또한 현지 발굴 조사에 의하면, 광주시 일대에는 조선시대 설치된 요지가 320여 개소 확인된다. 분원이 설치되면서 관요에서는 최상질의 백자를 생산하는 한편, 그 주변 지역에서는 분청사기 및 조질의 백자가 함께 생산되었음을 알 수 있다.

이는 광주 지역이 관에 공급하는 백자는 물론 민간에서 필요로 하는 생활자기를 함께 생산하고 있었던 것을 말하며, 광주 지역이 도요문화의 요충지였음을 보여주는 것이다. 경기도 광주는 조선 백자 재료로 적합한 백토, 풍부한 펄감, 한강을 통한 제품과 재료의 편리한 수운 조건 등을 갖추었으므로 조선 전기 관요 분원으로서의 최상을 조건을 갖추고 있었다. 현재까지 확인되는 대표적인 경



광주 조선시대 가마터 분포도

기도 광주 지역 요지로는 변천리, 우산리, 도마리, 관음리, 정지리, 탄벌리, 상림리, 선동리, 송정리, 금사리, 분원리 등이 있다.

광주 지역에서 출토된 도기 유물과 파편은 양질의 백자가 주를 이루며, 관요의 성격에 맞게 굽 안바닥에 '左(좌)', '右(우)'와 함께 간지명이 새겨진 것이 다수이다. 백자에 비해 청화백자나 철화백자는 생산량이 많지는 않았던 것으로 보인다. 송죽매, 간결한 절지문양,

하늘의 달과 별 등이 그려진 한국적 정취의 문양을 지닌 청화 백자, 중국적인 도안과 문양의 청화백자, 세밀한 용문양이 그려진 의기(儀器), 당초(唐草) 문양의 중국풍 청화 백자, 칠보문, 죽문 등이 그려진 청화 백자 등도 출토되었다. 또 용, 대나무, 난초, 포도, 매화 등의 문양이 새겨진 철화 백자 파편도 출토되었다.

광주 일대에서 출토된 백자의 종류는 접시, 병, 편병, 항아리, 제기 등으로 매우 다양하다. 이들 백자에는 음각 명문이 넣어진 것도 다수 확인되는데, 수준 높고 노련한 필체의 명문도 보인다. 백자의 색 또한 회백색이나 담청백색을 띤다. 광주 관요 중에서 대표적인 요지인 금사리 지역에서 출토된 백자는 눈같이 흰 것이 특징적이며, 목이 길고 여러 면으로 이루어진 각병(角瓶), 항아리, 굽 높은 제기류 등이 발견된다.

광주 일대 요지 중에서 조선 후기를 대표하는 분원리 요지에서는 제기의 내면 중앙에 제(祭), 수(壽), 복(福) 등의 명문을 넣은 다소 조잡하고 굽이 높은 자기들이 생산되었던 것으로 보이며, 문자, 산수문, 물고기문, 봉황문, 십장생문, 모란문 등의 문양이 그려진 자기 등도 보인다. 이러한 분원리 시기의 다소 조잡한 백자는 조선 말기에서부터 일제강점기까지 지속적으로 제작되었던 것으로 보인다. 이후 일본으로부터 유입된 사기, 중국의 청사기, 러시아를 통해 들어온 서양의 자기 등으로 인해 광주 일대의 백자 산업과 문화는 점차 쇠퇴의 길로 접어들다.

(2) 경기도 이천시 일대 : 현대 도자문화와 산업의 중심

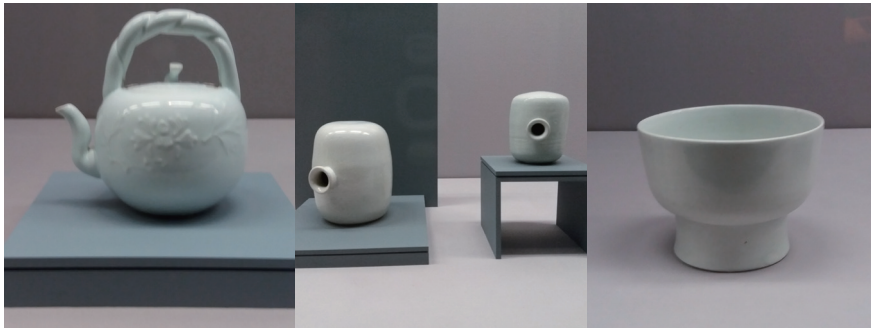
경기도 이천시 지역이 현재와 같이 도자기업이 활성화되기 시작한 것은 1960년대부터이다. 6.25 한국전쟁 이후, 서울에서는 고려청자와 조선백자의 재현과 계승을 위해 1955년에 ‘한국미술품연구소’, 1956년에 ‘한국조형문화연구소’가 건립되



백자 항아리

백자 사발

백자 항아리



백자 모란무늬 주전자

백자 장군

백자 제기



국보 제219호
청화백자 매죽문호

었다. 그러나 재정적인 어려움으로 두 연구소가 문을 닫자 그곳에 몸담고 있었던 지순택, 유근형과 같은 뛰어난 실력을 갖춘 도공들이 칠기가마가 있던 이천으로 옮겨오게 된다. 이러한 사건을 기점으로 도자기 산업의 인적 토대가 마련되고 제작 기반시설들이 점차적으로 확충되었다. 이후 1965년 한·일국교정상화가 이루어지자 일본인 관광객들의 고려청자 재현품에 대한 관심이 급증한다. 이에 이천지역의 도예산업은 그 수요를 충족시키면서 도예산업이 점차 성장해 오늘날과 같이 가장 주목되는 도자기 산

업의 중심지로 성장할 수 있게 된다.

(3) 경기도 여주시 일대 : 생활도자기 생산의 허브

여주시의 경우, 일제강점기 이후 사용원이 민영화되면서 사용원 장인들이 대거 여주시로 이주해오면서 도자기 산업이 발전하는 계기를 맞이하게 된다.

1932년 '조선총독부 도자기시험소'가 여주시 북내면 오학리에 설립되면서 기계화된 생활자기를 생산하는 기반을 갖추게 되었다. 이후 여주시는 생활자기를 제작하는 공장이 많이 들어서면서 현재까지 생활자기 생산의 메카로서 역할을 수행하고 있다.

(4) 그 밖의 지역

경기도에는 광주시, 이천시, 여주시 이외에도 안성시, 고양시, 남양주시, 용인시, 하남시 등지에서 지역적 전통을 바탕으로 한 도예업과 도자기공방 등이 활발하게 전승되고 있다.

4) 조선 백자의 시기 구분과 역사적 흐름

(1) 전기(1392~1600년경)

① 전기 제1기(1392~1469년)

이 기간은 조선이 기반을 닦은 시기여서 그 변화의 양상이 도자기 제작에 복잡하게 얹혀 전개되었다. 14세기는 고려시대 상감청자의 뒤를 잇는 분청사기와 조선의 특징을 보이는 백자가 양립한다. 분청사기는 태종~세종 연간에 내용(內用)과 국용(國用)의 공납물으로써 왕실, 경중(京中)의 여러 관사, 지방 관아 등에서 사용된 고용자기 또는 관용자기였다. 반면에 백자는 진상(進上)의 대상이 되는 어기(御器)였다. 조선초기부터 백자는 어기에 해당하는 진상물이었으나 공안부가 존속했던 기간에는 백자의 생산량이 매우 적었으리라고 본다.

백자는 어기로 사용되었을 뿐만 아니라, 명나라에 조공으로 바치기도 하였다. 여러 기록과 현지조사를 통해 분청사기가마에서 백자를 함께 번조한 사실이 확인된 바 있다. 당시까지만 해도 관영수공업 체제를 갖춘 관요가 운영되지 않았기 때문에 행정직의 목사(牧使)가 이를 담당하였다.

1440년대에는 각 지방에서 매년 세공(歲貢)으로 진헌할 백자 제작에 심혈을 기울였다. 김종직(金宗直)의 아버지 김숙자(金叔滋)가 고령 현감으로 있을 때, 종

은 백토를 만들기 위해 아홉 번 체를 치는 구사지법(九篩之法)을 가르친 결과 광주와 남원의 백자보다 우수하여 고령의 공인(工人)이 상을 탔다는 기록이 있다. 이를 통해 사대부들의 백자에 대한 인식과 안목이 이미 높은 수준에 이르렀으며, 또 좋은 백자를 제작하기 위해 현감이 직접 진두지휘했다는 것을 알 수 있다. 또한 국가가 주관하는 포상 제도가 있었던 것으로 보아, 국가적 차원에서 우수한 백자를 제작하려는 노력을 기울였음을 알 수 있다.

점차 지방관아에서도 일상기명으로 쓰일 정도로 백자가 확산되는 조짐이 나타난다. 또 세종이 혼전(魂殿)인 문소전(文昭殿)과 휘덕전(輝德殿)에서 사용하는 은기(銀器)를 백자로 바꾸도록 명을 내렸다는 기록을 통해 은기에 버금가는 우수한 백자를 생산하고 있었음을 간접적으로 확인할 수 있다.

② 전기 제2기 (1469~1600년경)

1469년, 광주 분원이 설치되고 운영되면서 전국의 요업 상황은 커다란 변화를 겪게 된다. 이전까지는 국가가 전국에서 관용으로 사용할 도자기를 공납 받았다면, 이제 광주 사기소에서 제작된 것을 직접 조달 받았기 때문이다. 이 시기는 조선이 점차 국가로서의 기틀을 다지고 정치와 사회가 안정화되어가고, 대외적으로는 조공무역이 줄고 사무역이 발달하게 된다. 사무역을 통해 수입된 청화백자나 백자는 사대부들의 감상의 대상이 되었고 사치품으로 자리 잡게 된다. 이에 따라 이 시기 광주 사기소에서는 백자와 청화백자가 활발히 제작되었다.

광주 분원의 사기소를 운영했던 관인과 장인은 《경국대전》〈이전(吏典)〉에 의하면 도제조(都提調) 1인, 제조 4인, 부제조 5인 그리고 기타 관원이 수십 명이고, 〈공전(工典)〉 사용원 조에는 사기장의 수효가 380명으로 명시되어 있다. 제조가 실제로 모든 책임과 임무를 맡았으며, 사기 장인은 호(戶) 혹은 호수(戶首)라고 하였다. 또 외거(外居) 장인은 봉족(奉足) 또는 보인(保人)이라 하는데, 호 1인에 봉족 2인이 딸렸다. 따라서 사기장 380명과 봉족 760명을 합하면 모두 1140명이 제작에 참여하고 있었던 것을 알 수 있다.

광주 분원이 설치된 이후, 본격적으로 청화백자가 제작되었으며, 처음에는 명 청화백자의 영향이 짙은 보상당초문(寶相唐草文) 계통의 청화백자가 제작되었다. 그러나 곧 송죽·매죽·매조(梅鳥)·어조(魚藻) 같은 조선 전기 회화풍의 무늬를 그린 청화백자가 제작되었다.

조선전기 회화풍의 청화백자는 당시의 화풍과 같은 특징을 보이면서 발전하였다. 청화백자의 무늬가 화풍과 밀접했던 이유는 앞에서 언급하였듯이 전속 화원이 문양을 담당했기 때문이다.

청화백자에 대한 욕구는 왕실뿐만 아니라 임금의 친인척, 사대부, 부호층으로 확대되어 갔다. 법으로 금지를 시켰음에도 중국산 수입 청화백자가 만연하여 문제가 되었다. 이는 그 당시 수입 청화백자가 권위와 부의 상징이기도 하였지만, 이미 생활필수품이 되었다는 것을 의미한다고 할 수 있다.

성종 연간에는 백자 제작이 본궤도에 올랐다. 이 시기에는 많은 작품들이 최고의 수준을 보여주고 있다. 백자에는 ‘쓰임’이라는 것 이상의 성리학적 정신세계가 함축되어 있다. 성종은 백자 잔을 승정원에 하사하고 전하는 내용에 백자의 맑고 티 없음을 인격에 비유하고 있다. 백자가 사대부들이 지녀야 할 덕목의 표상이 되었음을 말하는 것이다.

(2) 중기(1600년경~1751)

중기는 임진왜란과 정유재란 이후 폐허가 된 관요를 재정비하여 또 다른 발전을 보이면서 진행된 시기이다. 중기 전반기, 즉 1680년경까지도 청화백자 제작은 저조했기 때문에, 청화백자에서 특징을 보인다. 따라서 이 시기에는 풍부한 국내산 철화 안료로 익살스러우면서도 격조 높은 청화백자가 제작되어 독특한 장르를 이루었다.

중기 후반부에는 분원체제가 재정비되어 유태가 맑아지고 회백자에서 벗어나며 청화백자 제작이 다시 활발해졌다. 주 문양으로는 국화, 난초, 소상팔경이나 한강 주변의 산수화 등이 새겨졌으며, 조선 전기의 청화백자와는 다른 한국적인 정취가 표현되었다.

중기의 백자 특징은 굽 안에 간지(干支), 간지+좌/우, 간지+좌/우+숫자 등 세 종류의 글씨를 새겨 넣었다는 것이다. 전기에 사용했던 ‘천·지·현·황’은 더 이상 새겨지지 않았으며, 이와 같은 명문을 통해 17세기 가마터의 제작 선후관계가 파악된다. 그러나 이는 17세기 후반 숙종대 이후에는 보이지 않는다. 간지명이 수습되는 가마터를 통해 사기소가 대체로 10년을 주기로 이동했음을 알 수 있다. 이동경로는 탄벌리(1606~1611)→상림리(1631~1636)→선동리(1640~1649)→(송정동(1649~1658)→신대리(1674~1676)였다.

중기 후반 숙종 대에는 경제가 차츰 안정되어갔다. 중국과의 교류도 다시 시작되었으며, 청화백자 생산이 재개되기 시작했다. 분원 소속 장인도 재정비되었는데, 셋으로 나뉘어 교대로 입역하던 ‘분삼번입역(分三番入役)’ 제도에서 전속 장인을 두는 ‘통삼번입역(通三番入役)’ 즉 일종의 고용제로 변화했다. 영조는 분원의 세원 확보를 위하여 시장(柴場) 내에서 화전세(火田稅)를 받아 급료로 사용하였다. 또한 태토 수급도 현지의 지방관인 현감으로 하여금 굴취하여 상납케 함으

로써 사옹원 낭청(郎淸)을 보낼 때 야기되었던 과거의 문제점을 해결하고 있었다. 이로 인해 백자 생산이 늘어났으며 백색도가 높은 태토를 구하기 위해 노력했다. 따라서 중기 후반에는 때깔이 좋아진 청화백자에서 특징이 뚜렷하게 나타난다.

중기 후반의 청화백자는 매·난·국·죽·석죽·연·포도 등 식물무늬, 산수무늬, 화조·운룡·어조무늬 등에서 한국의 독창성을 발휘한다. 식물무늬는 18세기에 들어와 절정을 이루며 여백을 많이 두어 세필로 간결하게 그린 매·난·국·죽과 같은 무늬에서 특징이 두드러진다. 또 술과 관계되는 시구나 백자를 칭송하는 명문이 수반되기도 하고, 18세기 중엽 이후에는 종속무늬로 당초·칠보·연관·여의두문이 그려졌다. 이 시기 청화백자의 태토는 매우 맑고 깨끗한 설백색 유조를 띠는 것이 특징이다.

18세기 후반에는 기형에서 면각을 이루는 향아리, 병 등이 새로이 등장하기 시작하는데, 이러한 기형의 변화라든지 독특한 사군자 등 한국 특유의 식물문 유행은 시대 특징을 나타내는 것이라고 할 수 있다. 조선 후기 실사구시(實事求是) 사조가 관요의 도자기 생산에까지 영향을 끼친 것으로 생각되며, 서권기(書卷氣)가 흐르는 철화백자와 청화백자의 특징은 수요층의 자아의식 확대 내지는 변화 때문이라고 여겨진다.

이러한 변화는 관영 수공업 자체의 변화에서도 기인한다. 조선의 가장 대표적인 관장제 수공업은 분원의 도자기 생산이었다. 그러나 대동법의 실시 이후 수취체제의 변화는 상업 자본의 축적을 초래했고 상인이 출현하게 되었다. 원칙적으로 개인적인 매매 행위가 허용되지 않았던 분원의 도자기 생산에도 이러한 변화가 영향을 미쳐 사번(私燐)이 크게 행해졌다. 당시까지도 장인들의 생계를 위해 국가에서 일정 부분 사적인 제작 및 판매를 허용하고 있기는 하였으나, 그 규모는 크지 않았다. 그러나 수요층이 늘어나면서 관요와 사번의 도자기 생산이 크게 증대되면서 청화백자 생산에 큰 자극이 되었다. 이에 따라 18세기 새로운 공간감을 보이는 청화백자나 면각기법의 청화백자 등 한국적인 개성이 뚜렷한 백자를 생산되기에 이른다. 그 결과 더 좋은 백자를 만들기 위해 좋은 백토를 구하는 노력이 지속되었고, 선천토와 서산토, 원주토가 가장 좋은 것으로 여겨졌다.

(3) 후기(1752~1883)

후기는 1752년부터 지금의 분원리 분원초등학교 자리로 분원이 옮겨 민영화되는 고종 20년까지의 약 130년간을 말한다. 후기 전반부의 분원리 백자는 지금의 광주시 남종면 지역에서 생산되던 금사리 그릇과 유사하나 점차 청화백자가 양적으로 많아지고 민화풍 무늬로 서민화 되어가는 특징을 보인다. 그러면서도 한편으로

는 기형, 무늬, 백자질, 청화발색 등 전체적으로 정형을 잃어가기 시작하는 경향이 나타난다.

중기에 이어서 기묘한 형태의 그릇이 청화백자로 만들어지는 현상이 지속되자 정조는 기묘한 형태의 그릇 제조를 금하게 하는 금령까지 내렸다. 기명의 다양성과 청화백자에 대한 선호는 생활의 변화를 말해준다. 특히 문방구류가 많이 제작된 점도 변화 중 하나이다. 그러나 정조의 금령은 정조 연간에 끝이 나고, 순조대에 다시 갑번 자기의 제작이 시작되었다.

18세기 영조, 정조 시대에는 숭검지덕(崇儉之德)을 지향하였기에 화려하고 장신적인 것을 추구하지 않았다. 그러나 그릇 표면 전체에 동채(銅彩)를 한 동화백자가 등장하기 시작한다. 이는 백자 제작에 있어 필요한 부분에만 조금씩 안료를 사용했던 과거의 경향과 큰 차이를 보이는 것이다. 비록 대량으로 이루어진 것은 아니더라도 18세기에 들어와 동화백자의 제작이 늘었다는 것은 이전과는 다른 새로운 변화라고 할 수 있다.

후기 전반부인 18세기 후기의 백자는 금사리 계통의 여운이 남아 있어 유색은 영청(影靑)을 띠며 푸른 기가 도는 것이 특징이다. 무늬는 칠보·산수·초화 등이 그려지며, 필치는 크고 굵어지는 경향을 보이면서 민화풍의 분위기가 나타난다. 향아리에는 난 계통의 초화문에 매조·화분·파초문을 조합하여 복잡하고 새로운 도안이 등장할 뿐 아니라, 향아리 아래에서부터 3분의 2 되는 곳에도 여의두문(如意頭文)이 한 줄 돌려져 문양 포치(布置)에 어색함이 드러나기도 한다.

19세기가 되면 더욱 활발해진 중국, 일본과의 교류로 백자 제작에도 새로운 면모가 나타나게 된다. 청화백자의 무늬는 전성기를 맞으나 격조가 떨어지고 구성에 묘가 없이 복잡해지는 경향이 확인된다. 또한 청화 안료를 흘뿌리는 등의 새로운 시문방법이 시도되기도 하였다.

19세기 분원 백자의 특징 중 하나는 청화로 쓴 문자와 점각 문자를 굵 안과 굵 언저리에 새기는 현상이다. 이러한 문자의 출현은 정치의 문란, 서민 지주의 출현 등으로 신분 질서가 무너지면서 도자기 수요층의 저변이 크게 확대됨에 따라 차별화를 위해 나타난 현상으로 볼 수 있다.

백자는 점점 질적 하락의 길을 걸어갔고, 19세기 이후 더 심해져 문양은 번다해지고 각양각색의 그릇이 제작되었다. 이에 박제가(朴齊家), 이규경(李圭景)과 같은 당대 실학자들 사이에서 중국과 일본 도자기에 대한 새로운 인식이 고조되는 현상도 발견된다. 전반적으로 당시 조선은 일본 문화와 일본 기명에 대해 긍정적인 생각을 하게 되었다. 이로 인해 18세기 이후 일본 자기가 조선에 적극적으로 유입되는 결과를 낳았으며, 19세기 말부터 조선의 가마 일부에서는 왜사기가 생

산되기도 하였다.

이 시기 관영 수공업체인 분원에 상인 물주의 자본이 흘러들어가게 되면서, 분원은 점차 변질되기에 이른다. 궁중에 그릇을 진상하는 공적인 제작소라는 분원 본래의 목적을 잃어버리고, 상인 물주에 지배된 사적 제작소로서의 변모하게 된 것이다. 급기야 분원은 1883년 민영화를 선언하지만, 이미 민영화 선언이 있기 10여 년 전부터 민영화가 이미 진행되었다고 보아야 할 것이다.

(4) 말기(1883~1950)

말기는 1883년 5월 분원이 민간에게 이양되어 분원공소(分院貢所)로 운영된 이후부터 6.25전쟁으로 요업이 중단된 1950년까지이다. 이 시기는 근대도자의 형성 시기인 동시에 현대도자로의 이행시기로 볼 수 있다.

분원은 민간 이양 후 분원공소로 거듭나지만, 밀려드는 외국 문물의 유입과 변화 속에서 자체 기술 개발과 경영 혁신을 이루지 못해 결국 갑오개혁 과정에서 1895년가을 분원이 폐지되기에 이른다. 분원의 장인의 일부는 각 지방으로 흩어져 개인 가마를 운영했다. 그중 하나가 경북 문경에 있는 망댕이가마이다. 망댕이가마는 연실요 구조로 진흙덩어리를 둥글게 뭉쳐 축조한 가마를 말한다. 이에 20세기 초 일본식 벽돌가마 구조가 일부 가미되어 ‘연실 계단식 요’로 발전했으며, 오늘날 전통가마의 전형이 되었다. 이와 같은 구조로 되어 있는 가마로는 충주시 미륵리와 전남 무안 피서리의 백자가마 등을 들 수 있다.

일제강점기에는 조선총독부 중앙시험소 요업부를 통해 식민지 통치를 위한 도자 정책을 펴나갔다. 도자 원료에 대한 연구가 중심이 되었으며, 원료 분석, 실험, 감정 등을 거쳐 전승자기, 산업자기, 범랑칠기, 초자 등을 제작하였다. 또한 일본인들은 도굴한 고려청자에 매료되어 청자 재현에 힘을 기울였다. 총독부박물관이 중심이 되어 전국적으로 조선시대 가마터의 조사를 실시하고 책을 출판하기도 하였다. 그러나 이는 도굴로 이어지는 부정적인 영향만 끼쳤다. 1945년 해방되었지만, 곧이어 1950년 전쟁을 겪으면서 한국전통도자사의 흐름이 중단되는 결과를 맞이하게 된다.

5) 조선 백자의 특징

조선백자는 색상, 무늬 형태, 제작기법 등에서 특징을 보인다. 경기도 관요에서 생산한 백자의 표면 색상은 어느 지역의 흙을 썼는가에 따라 좌우된다. 백자의 백색

은 한마디로 정의내리기는 쉽지 않다. 그러나 질이 가장 좋은 백자를 육안으로 보았을 때 15세기 백자는 우유빛과 같은 유백색, 16세기 백자는 겨울눈과 같은 설백색, 17세기 백자는 회백색, 18~19세기 백자는 푸른 기가 살짝 감도는 청백색이라고 말할 수 있다. 색상의 관건은 좋은 백자 태토의 확보이다.

광주 관요에서는 좋은 백자를 생산하기 위해 질 좋은 백토를 구하는 노력을 지속적으로 기울였음을 여러 기록을 통해 확인할 수 있다. 양질의 백토를 구하기 위해 매우 고심하고 다방면으로 수소문했으며, 채취한 백토는 모두 시험 번조한 후 그 색조, 광택, 질 등에서 합격한 것만 사용했다. 이러한 시험에 합격한 백토로는 광주 수토(廣州 水土), 양구 백토(楊口 白土), 진주 백점토(晉州 白粘土), 곤양 수을토(昆陽 水乙土), 봉산 서면 백토(鳳山 西面 白土), 원주 백토(原州 白土), 서오 남산 백점토(瑞興 南山 白粘土), 양근 백토(陽根 白土), 사현(沙峴), 선천(宣川), 충주, 경주 등이 손꼽힌다.

좋은 백자를 위해서는 질 좋은 백토뿐만 아니라 계절과 날씨, 온도와 습도 등과 같은 환경적 요소도 매우 중요하다. 가령 2월 하순 바람이 불기 전에 번조가 끝나야 제작에 큰 실수가 없다고 한다. 이는 가마에 불을 지피는 일에도 바람의 영향에까지 세심한 주의를 기울이고 있는 것을 알 수 있는 부분이다.

조선 백자의 특징은 과장되지 않은 단아한 기품이 있는 형태에 있다. 조선왕조의 성리학적 이상이 실현 된 듯한 ‘백자 병’은 맑은 유약에 고운 모래를 받쳐 구워 왔으며 15세기 백자를 대표한다. 순백의 백자는 자칫 지루할 수 있으나, 둥근 달과 같은 ‘백자 달항아리’는 넉넉한 모습에 충만한 내용이 담겨 있다. 실용이 강조되면서도 절제된 둥근 선의 흐름이 우아하면서도 명쾌하다.



보물 1437호 백자 달항아리 (국립중앙박물관) 서광수 사기장 달항아리 (이천시) 한일상 명인 달항아리 (광주시) 조병호 명인 달항아리 (여주시)

15세기 유행한 회회청(回回靑) 안료로 도화서 화가가 그린 송죽매의 세한삼우(歲寒三友)는 지조와 절개를 상징하며, ‘백자 청화 매죽문 항아리’는 그중 하나이다. 매년 사옹원 관리는 화원을 인솔하여 어용 그릇을 감조(監造)하였다고 전해진다. 도화서 화원이 직접 문양을 담당했었음을 알 수 있다.

남종문인화풍이 유행하던 18세기에는 소상팔경(瀟湘八景)의 하나인 동정추월(洞庭秋月) 장면이 중심 문양으로 자주 그려졌다. ‘백자 청화 호랑이학문 항아리’는 한강변에 위치한 분원의 주변 경치를 묘사한 소위 분원산수화로서 호랑이와 학이라는 민화적인 소재를 해학적이면서도 담백하고 간결하게 묘사했다. 조선시대 후기에는 명·청대의 화려한 다색 도자기는 수용하지 않았고, 되도록 여백을 살리면서 청초한 청화백자만을 선호했다.


왜란과 호란을 겪으면서 재정이 어려울 때는 회회청 안료를 구하기 힘들어 국내산 철사 안료를 이용하여 용, 호랑이, 학, 대나무 등을 익살스럽게 그려낸 청화백자가 한 시기를 풍미하기도 했다. 또 지방에서는 추상화된 풀무늬를 그린 청화백자가 유행하기도 하였다.

관요 백자 변법에는 갑번(甲燔), 상번(常燔), 예번(醴燔)이 있다.






6) 조선 백자의 종류

조선백자의 종류에는 무문백자, 상감백자, 청화백자, 동화백자, 청자(백태청유자·청태청유자), 기타 등이 있다. 백자 태토 위에 어떤 방법으로, 또 어떤 안료로 무늬를 그렸는가에 따라 구분한 것이다. 기타 흑유자, 석간주, 오자, 옹기, 도기 등이 있다.

조선 시대 백자의 종류

	명칭	특징	대표 유물
①	무문백자 (無文白磁)	순도 높은 순백색의 태토에 잡물이 섞이지 않은 석회유를 씌워 높은 온도에서 구운 경질백자로 장식 무늬가 없는 백자를 말한다. 조선시대 초기부터 말까지 백자의 중심을 이룬다. 특히 15세기 세종 연간의 무문백자는 빙렬(氷裂)이 없이 맑고 투명한 유백색 유약이 고르게 입혀져 조선왕조 전기간을 통틀어 가장 격조가 높은 백자라고 할 수 있다. 백자 주자는 이러한 기형으로 알려진 유일한 예이며, 맑은 백색의 주자는 조선백자의 특징이라 할 수 있다.	 국보281호 무문백자주자

IV. 시기장 백자

②	상감백자 (象嵌白磁)	15세기 전반에 유행한 상감백자는 고려 상감청자와 마찬가지로 음각선 안에 자토를 넣어 검은색 무늬를 나타낸 종류이다. 회회청으로 무늬를 그리는 청화백자가 본격화되기 전까지 백자에 상감이라는 전통기법으로 무늬를 새겨 제작하는 상감백자가 독특한 한 장르를 이루었다. 이 시기의 분청사기에도 상당히 많은 양이 상감기법으로 무늬를 새기고 있었다. 때로는 음각무늬의 위에 철화 안료를 칠한 상감백자도 제작되어 조선 상감백자만의 특징이 발휘되었다고 볼 수 있다.	 보물807호 백자상감모란문병
③	청화백자 (靑畫白磁)	백자에 코발트 안료인 회청(回靑, 回靑靑)으로 무늬를 그린 백자이다. 명(明) 청화백자의 영향으로 발전하였으나 곧 조선만의 특징을 갖게 되었다. 중국의 청화백자는 하사, 전래, 진상 등의 방법으로 국내에 유입되었다. 세조 2년(1456)에 제작된 <백자 청화 인천이씨 '경태칠년'명 묘지석>이 최초의 청화백자 유물이다. 회청은 전량 중국에서 수입했기에 국가 재정이나 국고 관계에 따라 수입량에 제한되었다. 청화 무늬는 화원이 담당하다가 조선후기에는 점차 대중화, 서민화, 민화화 되어 가는 변화를 보인다. 청화백자 사용층이 보다 확대되어 갔음을 알 수 있다.	 국보222호 청화매죽문 유개항아리
④	철화백자	철화백자는 철사(鐵砂)로 그림을 그린 갈색무늬 백자이다. 이는 15세기 청화백자와 함께 시작되었으며, 각 시대마다 여러 맛을 가진 철화백자가 만들어졌다. 철사 안료는 이미 고려 철화청자에서부터 사용되어 그 독창성을 발휘한 바 있다. 또한 전쟁으로 회회청 안료를 구하기 어려울 때는 철사를 대신하여 사용함으로써 철화백자는 경기도 광주 지역 이외의 지방에서까지 크게 유행하였다.	 국보93호 철화백자 포도원숭이문 항아리
⑤	동화백자 (銅畫白磁)	동화백자는 일명 진사(辰砂)백자라고도 하며 산화동을 안료로 무늬를 그린 백자로, 도자기의 무늬는 검붉은 색을 띤다. 산화동으로 그려진 무늬는 발색이 매우 까다로워 고온에서 구워질 때, 무늬가 정확하지 않게 나타나는 경우가 많다. 산화동은 고려시대 12세기경부터 사용되었으나 크게 유행하지 않다가 18세기 이후 백자에 대한 수요가 대중화되고 저변이 확대되면서 동화백자의 제작이 점차 늘어났다. 동화백자는 나름대로 회화풍의 개성미를 보인다. 그러나 붉은색에 대한 일반인들의 선호도는 높지 않았다.	 국보168호 백자진사매국문병
⑥	조선청자 (朝鮮靑瓷)	조선청자는 세조 이래 세자가 거처한 동궁(東宮)의 전용기명이다. 왕은 백자를, 세자는 청자를 각각 구별하여 사용하였다. 이는 조선왕조의 유교질서를 기명에서도 찾아볼 수 있는 예이다. 관요에서는 백자와 같은 최고급 태토에 유약만을 청유로 씌워 백태청유 청자를 제작했다. 경기도 광주 관요 289개소 중 청자가 제작된 곳은 43개소에 달하며, 발, 접시, 잔 등 일상용기는 백색 태토에 청유를 사용하고 의자, 화분, 향로, 화로 등에는 옅은 회색 태토에 청유를 입혔다.	 보물1386호 청자상감어룡문 매병(조선)

7) 시기장의 과거와 현재

(1) 시기장의 기원과 변천

시기장이라는 명칭은 사옹원 예하 각 분원과 시기소에 소속되어 왕실과 관공서에서 소용되는 그릇을 만드는 기술자를 지칭한다. 시기장은 장인(匠人), 장공(匠工),

도공(陶工), 공장(工匠) 등으로도 불렸으며, 장졸(匠卒)이라고 할 경우는 기술직 장인과 단순 노동에 종사하는 일꾼을 합친 개념이다.

사기장은 수요는 사용원이 운영되었던 조선 초부터 고종 때까지 대략 380명 규모로 유지되었다. 이들은 사용원 예하 분원과 사기소에 소속되어 분야별로 나누어 분업화 방식으로 다양한 그릇을 생산했다. 사기장은 그 역할에 따라 태토를 마련하는 수비장(水飛匠), 태토를 이기는 연장(鍊匠), 물레를 돌려 그릇의 모양을 만드는 조기장(造器匠), 모양을 다듬고 굽을 깎는 마조장(磨造匠), 그릇을 말리는 건화장(乾火匠), 가마에 불을 때는 부화장(釜火匠), 가마의 온도를 관리하는 남화장(覽火匠), 초벌구이 도자기에 그림을 그리는 화청장(畵靑匠), 유약을 입히는 의토착수장(衣土着水匠) 등으로 나뉜다. 사기장의 정성과 기술의 정도에 따라 자기의 품질이 결정되기 때문에 사기장은 세습이 강요되었다. 사기장은 세습을 통해 자손 대대로 기술을 전수하였고, 노역을 대가로 일정한 노임을 받았으나 대체적으로 넉넉한 형편은 아니었다.

조선 후기 세제의 변화, 국가 재정의 어려움을 겪으면서 사용원에 속했던 사기장들은 온전한 노임을 받기 어려운 처지에 이른다. 정부는 이들은 노임을 보전하는 방법으로 분원 일대의 팥감 시장이나 장사에서 세미(稅米)를 거둘 수 있는 권한을 부여하기도 한다. 급기야 1874년(고종 14년), 분원 사기장에게 가마를 하나 배당해주고, 번조(燔造)하여 진상하고 난 뒤에 여가를 이용해서 번조하여 이를 사사로이 팔아 밑천을 얻도록 하는 방식이 제안되기에 이른다. 제한적이거나 분원에서 자기의 사적 제조와 판매를 허용해 준 것이다. 그러나 이러한 정책은 미봉책일 뿐이어서 청과 일본을 통해 외세 문물이 대거 유입되면서 전통 방식으로 자기를 제조하고, 공납하고, 유통하는 방식은 한계에 이르게 된다.

(2) 근대의 사기장

1895년 갑오개혁을 단행하면서 사용원 분원이 폐지되면서 이들은 정부의 예속에서 벗어나 자유로운 임노동자의 신분이 된다. 이들은 분원과 그 인근 지역, 충청도, 강원도, 경상북도 문경 등지로 흩어졌다. 숙련된 기술자들은 이전보다 높은 임금을 받을 수 있게 되었지만 기술이 부족한 노동자들은 낮은 임금을 받으며 기술자를 보조하는 일에 종사하거나 다른 종류의 일을 찾아 이직하는 결과로 이어진다.

그 와중에 1897년 설립된 번자회사(燔磁會社)가 설립되었는데, 이곳에서는 왕실에서 소용되는 그릇과 제기 등을 제작하고 납품하는 일을 독점하게 된다. 이미 뿔뿔히 흩어진 사기장을 재흡수하기 위해 궁내부의 공권력을 동원하여 유능한 사기장을 모집하게 된다. 1898년 2월, 궁내부는 사기장들이 번자회사에 소속되어

본업에 충실하도록 독려하기 위해 <완문(完文)>을 제작하여 발송한다. <완문>에는 과거 분원에 소속되었던 유능한 사기장의 명단에 제시되어 있다. 수비장 이종국 등 9명, 조기장 장성화 등 7명, 마조장 이덕유 등 6명, 건화장 김윤근 등 6명, 부화장 홍택선 등 4명, 화청장 정영필 등 2명, 연정 금시현 등 5명이 대표적인 사기장들이다. 이들은 이 시기를 전후해서 번자회사나 1902년 서울에 설립된 왕실 가마 등에 고용되어 자기를 제작하는 일에 종사하게 된다.

당시 가장 유능했던 사기장으로는 장성화를 꼽을 수 있는데 정3품 첨지 벼슬의 교지를 받을 정도로 재주가 남달랐다. 그는 분원 사기장을 통속하는 우두머리 역할을 수행하기도 했으면, 분원이 폐기된 이후에도 종종 개인 업주인 변주현, 지규식 등에게 고용되어 왕실 도자기를 제작하는 일에 불려가기도 했다. 장성화가 하루에 백자 사발 천 개를 빚는다는 일화는 당시에 분원에서 일을 했던 김비안(金備安) 사기장을 통해 아들인 김교수(金敎壽), 손자인 김정옥(金正玉) 사기장에까지 전해진다.

그밖에 일부 유능한 사기장들, 서울의 공업전습소에서 도기 제조 기술을 익힌 젊은 기술자들은 1910년 8월에 출범한 분원자기주식회사에 직간접적으로 참여하여 전통자기 제작 기술의 전승과 새로운 시장과 소비자 요구에 대한 부응을 위해 노력하였다. 그러나 자본난을 극복하지 못하고 1916년 분원자기주식회사가 폐쇄되면서 분원 사기장들은 이곳을 떠나 강원도, 경기도, 경상도 등지로 뿔뿔이 흩어지게 된다. 이들은 전국 각지에 흩어져 막사발, 항아리 등과 같은 생활자기를 빚어 호구지책을 삼게 된다. 한편, 김비안과 그의 아들 김교수 등을 문경으로 귀향해 생활자기를 빚는 한편, 조선 백자를 빚는 전통을 잇는 노력도 게을리 하지 않았다.

김비안, 김교수로 이어진 조선 백자 사기장의 세습은 김정옥에게로 이어진다. 김정옥은 1996년 중요무형문화재 제105호 사기장으로 지정되어 조선 백자의 맥을 잇고 있다.

한편, 도예가 유근형(柳根瀼, 1894~1993), 이순길(1922년생) 등의 회고에 의하면 상당수의 분원 사기장들은 분원자기주식회사가 폐쇄되는 1916년까지 분원에서 계속 자기 제작에 참여했던 것을 알 수 있다. 회사가 문을 닫은 이후에는 각자 연고가 있던 지역으로 귀향하거나 여주, 양구, 문경 등의 사기점으로 옮겨 자기 제작을 생업으로 삼아 일생을 보낸 것을 확인할 수 있다. 또한 분원의 젊은이들은 공업전문학교 도자기과, 공업전습소, 분원자기공소 등에 들어가 자기 생산 기술을 익히고 도예업에 종사하는 방식으로 전통 자기 기술과 새로운 도자 기법의 접목과 전승이 이루어졌음을 알 수 있다.

(3) 현대의 사기장

현대의 사기장은 직간접적으로 근대의 사기장의 전통과 잇닿아 있다. 1895년 사용원이 폐지된 이후, 1897년 설립된 번자회사, 1910년 설립된 분원자기주식회사 등이 출범하면서 전통 자기 제작 기술과 새로운 기술 도입을 통한 도자업의 재기 노력이 지속된다. 그러나 1916년 분원의 마지막 모습이라고 할 수 있는 분원자기주식회사가 문을 닫으면서 수백 년을 이어온 전통 자기 제작 기법은 전승에 있어서 중대한 위기를 맞는다. 분원의 후신이었던 분원자기주식회사가 사라지면서 전통자기 제작기술을 전승할 중심점이 사라지게 되었기 때문이다. 수많은 사기장들이 전국 각지로 흩어지면서 더 이상의 전통 분원 자기의 맥이 이어지지 못했다.

그러나 김비안, 김교수, 김정옥 사기장으로 이어지는 분원 자기 제작 기술의 전승, 도예가 유근형, 지순택의 사례, 광주시 남종면 분원리 이순길의 증언, 신정희 사기장 등의 사례 등을 보면 분원 자기 백자 제작 기술은 전통 기법과 현대 도자기 제작 기술과 결합하는 형태로 현재까지 이어져 오고 있다. 특히 여주, 광주, 이천, 문경 등지에는 분원 출신 사기장으로부터 가계 계승, 요장을 통한 도제의 방식으로 조선 백자를 제조하는 전통 기술을 익힌 장인들이 다수 존재하며, 이들에 의해 전통적인 조선 백자 제조 기법의 전승이 이어지고 있다.

현대의 대표적인 사기장(백자)은 문경의 7대째 백자 요업을 잇고 있는 김정옥이 1996년 중요무형문화재(사기장)으로 지정되어 있고, 부산의 김윤택, 단양의 서동규, 고령의 백영규, 이천의 서광수 등이 시도지정 무형문화재(사기장)으로 지정되어 있다. 그밖에 경북 문경의 김정옥, 천한봉, 단양의 서동규, 경기 이천의 서광수, 임항택, 권태현, 경남 사천의 한완수 등이 대한민국 명장(백자)로 지정되어 조선 백자의 전통과 기술을 계승하고 있다.

현대 사기장은 전통의 사기장과 다른 중요한 몇 가지 특징이 있다. 첫째, 가계 세습의 방식에서 탈피하였다. 이는 직업의 선택에 자유가 강화된 사회적 변화와 맞물린 결과이다. 전통의 사기장에 비해 기술의 심화와 전문화 과정이 더딜 수는 있으나 일단 모든 작업 과정에 숙련되게 되면 총체적 작업이 가능하고 개인주의적 작가의식이 크게 부각될 수 있는 장점이 있다. 둘째, 현대의 사기장의 가족 구성원 중의 하나는 도예학교, 전문대학, 4년제 대학 등에서 현대적인 도예 기술과 기법을 배워 사기장의 작업을 보조하고 그 기술의 계승에 동참하는 특징을 보인다. 그 구성원은 반드시 아들로 한정되지 않으며, 며느리, 딸, 손자 중의 어느 하나, 혹은 가족 구성원 전체가 이러한 계승작업에 동참하는 경향이 강하다. 이는 사기장에 대한 존경과 도예업에 대한 자부심과 경제적 확신이 결합된 결과이다. 셋째, 조선 백자의 전통과 기술을 그대로 계승하면서도 가마, 유약, 문양, 채색 등에서 현대적

인 기법과 기술을 도입하여 변화와 발전을 도모하는 경향이 있다. 이에 따라 중국, 일본은 물론 유럽 도자기의 장점을 새롭게 해석해서 적용하려는 노력이 이어진다. 넷째, 전통적인 사기장은 작업 내용에 따라 수비장(水飛匠), 연장(鍊匠), 조기장(造器匠), 마조장(磨造匠), 건화장(乾火匠), 부화장(釜火匠), 남화장(覽火匠), 화청장(畵靑匠), 의토착수장(衣土着水匠) 등으로 전문화, 세분화되어 있는 반면, 현대의 사기장은 자기 제작에 따른 모든 과정을 혼자서 전담할 수 있는 전인적 장인의 면모를 지닌다.

사기장(백자)은 조선백자를 만드는 장인이다. 백자는 중국의 영향을 받아 고려시대에서부터 제작되기 시작하였으나 우리나라만의 고유한 특성을 지닌 백자는 조선시대에 들어서 완성되었다. 조선 시대 도자는 기술력의 표현이 아닌 품격과 격식을표현하는 도구로 인식되는 변화를 겪는다. 조선 백자는 소박함과 검소함을 숭상하고 예의와 격식을 중시하는 사대부들의 미감이 드러나는 순백자를 중심으로 높은 미적 성취를 이뤘다. 조선의 통치규범이 오례(五禮)를 기초로 확립되면서 오례에 필요한 기물로 백자가 중요한 역할을 하게 된 것이다.

조선백자는 경기도 광주 관요와 그 외의 지방에서 주로 제작되었다. 관요 운영은 사옹원(司饔院)에서 주관했으며, 전국에서 선발된 장인들이 그 제작을 담당하였다. 1467년에서 1469년 사이 백자제작은 법제화 되었으며, 관영 수공업 체제인 관요가 광주에서 정식 가동되었다. 사옹원에서 파견한 관청이라는 의미로 관요를 ‘분원(分院)’이라 했으며, 15세기에는 ‘사기소(沙器所)’라 하였다. 관요, 분원, 사기소는 모두 동일한 개념이다. 관요 운영 이후 광주 외의 지방에서는, 중앙 관아에 대한 공납 의무 없이 관요와 일정한 관계를 유지하면서 조선 전기 백자 가마가 운영되었다. 조선후기에는 대동법 실시로 수취 체제에 변화가 일어나면서 지방 백자 가마들의 저변이 확대되어 전국에서 성행하였다. 이러한 일련의 과정을 거치면서 수준 높은 미적 성취를 이룬 조선 백자는 왕에서부터 서민에 이르기까지, 중앙에서 지방에 이르기까지 보편화되면서 조선을 대표하고, 오늘날 한국의 전통문화를 대표하는 중요한 문화유산으로 자리매김하였다.

사기장(백자)은 조선 백자를 전통 기술로 제작할 수 있는 장인이다. 조선 백자가 지닌 순박하면서도 절제된 아름다움은 조선 백자의 만들어낼 수 있는 높은 수준의 기술에서 기인한다고 해도 틀린 말이 아니다. 순도 높은 고령토를 채취하는 기술, 숙련된 수비(水飛)와 연토(練土) 기술, 올바른 성형(成形)과 정형(整形) 기법, 유약 조성 기법, 올바른 초벌과 재벌구이 기술 등이 완벽히 숙지되고 숙련된 사기장이라야 조선 백자의 아름다움을 완벽히 재현해 낼 수 있기 때문이다. 이처럼 숙련된 기술을 습득하게 되는 경지는 세대를 이어서 기술을 전승하고 연마하는 과정에서 점진적으로 향상되어 왔으며, 측량할 수 없을 정도로 흘린 땀의 결과

이다. 따라서 그 높은 경지에 이른 사기장(백자)을 무형문화재로 지정하고, 보호하고, 기술의 전승을 도모하고 장려하는 것은 매우 중요한 의미와 가치를 지닌다고 하겠다.

1) 경기도 도자기 장인

전통적인 의미에서 사기장이란 예전에는 국가기관인 사옹원에 소속되어 사기를 만드는 장인(匠人)을 이르는 말이었다. 조선시대에는 경기도 광주에 관영사기제조장 분원을 두어 왕실에서 사용하는 도자기를 만들게 했다. 그런데 외세의 점령과 외국문물과 산업기술이 침투하면서 1897년 관요가 폐쇄된다. 이에 따라 당시 사옹원과 그 분원에서 종사하던 도공들은 문경·괴산·단양 등지로 흩어져 민간에서 도자기를 만드는 일에 종사하면서 민요(民窯)가 발달하게 된다. 오늘날에는 다루는 공예제품에 따라 기와를 제조하는 제와장, 용기를 제조하는 용기장, 도기를 제조하는 도기장, 사기를 제조하는 사기장으로 분야가 나뉜다.

경기도에는 현재 3명의 사기장이 경기도 무형문화재로 지정되어 있다. 경기도 무형문화재 제41호 백자 사기장 서광수, 경기도 무형문화재 제41-1호 청화백자 사기장 한상구, 경기도 무형문화재 제41-2호 분청사기 사기장 박상진이 이에 해당한다.

① 서광수

보유자 : 서광수
종 목 : 경기도 무형문화재 제41호
명 칭 : 사기장(백자)
지정일 : 2005년 2월 7일
소재지 : 경기도 이천시 신둔면 남정리



서광수는 1961년 14세의 나이에 도예계에 입문하여 1965년 도예가 지순택 선생을 만나면서 도예의 세계에 눈을 뜨게 되었다고 한다. 약 11년간 태토, 성형, 조각, 화공, 유약, 소성 등의 도자기 전 과정을 연마하여 습득하였다. 1971년에는 기술을 인정받아 지순택요의 일을 도왔다. 그 후 지순택요를 거쳐 도평요에서 10

여 년간 일하였으며 그동안 익힌 기술을 바탕으로 1986년 한도요를 설립하였다. 서광수는 우리나라의 전통적인 장작 가마를 사용해 백자를 제조, 조선 백자의 한 종류인 달 항아리 제조 분야에서 두각을 나타낸다. 특히 그는 백자에서 최고로 친다는 어머니의 젖빛인 유백색을 완벽히 재현했다는 평가를 받는다.

② 한상구

보유자 : 한상구
종 목 : 경기도 무형문화재 제41-1호
명 칭 : 사기장(청화백자)
지정일 : 2005년 2월 7일
소재지 : 경기 광주시 탄벌동 630-57

한상구는 조부 한호석, 부친 한용수로 이어지는 도자집안으로 경기도 여주에서 태어났다. 그는 가업을 잇지 않고 농부로 지내다가 30대 후반 늦깎이로 도공의 길에 들어섰다. 그런 까닭에 부친의 지도를 받지 못하고 거의 독학으로 흙 고르기·유약 만들기·그림 그리기·성형하기 등의 제작과정을 터득했고, 지금도 도자제작의 모든 과정을 혼자서 해내고 있다. 그는 전통방식을 고수하는데, 전통장작가마로 구워내고 목물레로 성형한다. 그는 7세 때 눈병을 앓아 한쪽 시력을 잃게 되어 거의 한평생 장애를 안고 살았다고 한다. 지금은 수술을 통해 완치되었다고 한다. 전문가들은 그를 전통방식 청화백자의 형태와 색감을 가장 잘 재현한 장인으로 꼽는다.

③ 박상진

보유자 : 박상진
종 목 : 경기도 무형문화재 제41-2호
명 칭 : 사기장(분청사기)
지정일 : 2011년 6월 17일
소재지 : 경기 광주시

박상진은 경기도 이천에서 출생하였다. 14세 때인 1971년 당대 이름을 떨쳤던 고려도요(현 지순택요) 지순택 선생으로부터 3년간 사사받으면서 기본적인 도자기 기술을 배웠다. 그리고 1974년에 광주왕실도자기 초대 명장인 박부원 선생의 도원요에 입문하여 약 13년 동안 분청사기에 대해서 공부하였다. 1987년에 독립한 선생은 개천요를 설립한 후 자신만의 분청사기를 만들고 있으며, 2011년 경기도

문화재로 지정되었다. 그는 분청사기에 대해 틀에 얽매이지 않는 자유분방함 속에 질서를 갖추는 독특한 맛이 있어 자신과 맞다고 말한다. 분청사기는 청자나 백자에서 볼 수 없는 자유분방하고 활력 넘치는 실용적인 형태와 상감기법, 인화기법, 박지기법, 음각기법, 철화기법, 귀얄기법, 담금기법 등 다양한 꾸밈기법을 통해 제작된다고 한다. 박상진 선생은 태토의 본질인 부드러움과 거침을 적나라하게 드러내는 대범함과 때로는 생략하거나 과장하여 변형시키는 등 변화무쌍한 표현을 자연스럽게 구사한다.

경기도에는 이들 3명의 사기장 이외에도 수백 명의 뛰어난 도예가와 도예업 종사자가 존재하며, 그들의 작품 세계도 매우 다양하고 편폭이 넓다. 그런데 현재는 특정한 개인을 문화재로 지정함으로써, 전통 도예의 원형 유지에는 긍정적인 효과는 있으나 광주, 이천, 여주, 고양, 남양주, 하남 등 경기도 전체의 도자기 제조 전통과 문화를 모두 포용하여 그 전승과 발전, 변화 양상을 아우르는 데는 한계가 있다. 따라서 2003년 체결된 유네스코 무형문화유산 보호협약에 근거해 경기도의 도자문화 전통과 공동체, 산업을 아울러 경기 사기장 백자(분청사기, 청화백자)를 무형문화유산의 대상으로 인식하고 이를 유네스코 무형문화유산으로 등재하는 노력이 필요하다.

2) 국내 사기장 지정 현황¹⁵⁾

현재 국내에서 사기장 분야로 국가무형문화재로 지정된 경우는 김정옥이 유일하다. 김정옥은 7대조 김취정(金就廷)에서부터 200여 년간 경북 문경에서 사기장 가계를 이어오고 있으며, 국가무형문화재 제105호 사기장으로 지정되어 있다. 현재 경기도를 제외한 전국 사기장 지정 현황은 다음과 같다.

① 김정옥

보유자 : 김정옥

종목 : 국가무형문화재 105호

명칭 : 사기장

지정일 : 1996년 7월 1일

소재지 : 경상북도 문경시 문경을 관음리

15) http://www.cha.go.kr/korea/heritage/search/Culresult_Db
<http://gjicp.ggcf.kr/archives/19979>
http://www.grandculture.net/ko/Contents/Contents?contents_id=GC02901043
<http://www.domin.co.kr/news/articleView.html?idxno=1102041>



김정옥의 고향은 경상북도 문경군 문경을 관음리이다. 8대조인 김영만이 충북 청원군 낭성면 성흥리에서 관음리로 옮겨와 서당 훈장으로 있으면서 터전을 마련하였다고 한다. 7대조 김취정(金就廷)에서부터 200여 년간 사기장 가계가 이어져 내려왔다.

김정옥의 조부 김운희(金雲熙)는 기술이 뛰어난 사기장이었다. 그는 고종 때 경기도 광주에 있는 관영 사기분원에 우수한 사기장으로 발탁되어 종사하였다고 한다. 또한 그의 조부는 가마를 제작하는데 재주가 있어 광주 분원가마에서는 김문경(金聞慶)으로 이름이

높았다고 한다. 김문경이란 별명이 붙게 된 것은 사기가마를 잘 만들었다는 데서 붙여진 이름이라고 한다. 본래 분원에 설치되었던 가마는 내화벽돌로 쌓아 가마를 만드는데 튼튼하지 못해 자주 수리를 해야만 했으며, 견고한 가마가 요구되었다고 한다. 그런데 김운희가 대대로 이어 내려온 문경지방의 망댕이 가마 쌓는 전통기법을 발휘하여, 가마를 쌓아 견고한 가마를 만들자 모두들 신기해하였다고 한다. 조선시대 마지막 관영 분원이 1883년 민간 물주의 손으로 운영되자 과도기를 거쳐 이십여 년간 광주에서 활동하다 고향으로 돌아와 생을 마감하였다고 한다.

김정옥의 아버지는 1897년 태어났으며, 부모님을 따라 광주 분원에서 19세까지 사기장 일을 하다가 고향인 관음리로 돌아와 살게 되었다고 한다. 1976년 79세로 돌아가시기 전까지 문경 관음리의 대표 사기장으로 활약하였으며, 서민들이 사용하는 막사발 같은 사기그릇을 구웠다고 한다.

김정옥은 1942년생으로 아버지 김교수(金敎壽)와 어머니 박송아(朴松牙) 사이에 막내아들로 태어났다. 어릴 적부터 부모님 곁에서 사기 제작을 배웠으며, 18세 부터는 홀로 물레를 찰 수 있을 정도로 성장하였다고 한다. 형편이 어려워 중학교 3학년 중퇴를 하였으며, 부모님을 도와 사기장 일에 종사하게 되었다. 군복무 시절을 제외하고는 모든 시간을 사기장 생활에 쏟았다. 문경 관음리 중점은 김정옥이 태어나고 성장한 곳으로 이곳에 사기점이 들어선 시기는 명확치 않으나, 이 일대에서 17세기경의 백자가마터가 발견되고 있어 조선중기 17세기경에 존재하였던 것으로 추정한다.

김정옥은 백씨와 함께 가업인 사기점을 계승하였다. 그러나 사기점을 찾는 손님도 없고 사기그릇을 소비할 길도 없어 관음리에서 문경읍으로 작업장을 옮기었

다. 1982년 문경을 변두리 국도 변에 조그만 작업장을 마련하였으며, 상호를 영남요(嶺南窯)라고 하여 가업을 계승하였다.

1983년 8월 1988년 서울올림픽대회 상품개발을 위한 제13회 경북 공예품 경진대회에 다완(茶碗)을 출품하여 입선하였으며, 1983년 9월에 중소기업진흥공단 주최 제13호 88올림픽 상품개발 전국공예품 경진대회에 분청자를 출품하여 입선한 것이 큰 힘이 되었다. 이후에도 여러 대회에서 입선하였으며, 1993년도에는 노동부 한국산업인력 관리공단이 주관한 제1회 명장 등 우수기능인 선정대회에서 정호다완(正戶茶碗) 등 조선 백자의 명인으로 뽑혀 제1대 명장이 되었다. 그리고 1996년 중요무형문화재 제105호 사기장 기능보유자로 지정되었다. 현재 전수교육조교는 아들인 김경식(金瓊植)이며, 손자인 김지훈도 역시 도예가의 길을 걷고 있다.

문경 영남요 3대



김정옥(본인)



김경식(아들)



김지훈(손자)

② 서동규

보유자 : 서동규

종 목 : 충청북도 무형문화재 제10호

명 칭 : 사기장

지정일 : 2002년 10월 25일

소재지 : 단양군 대강면 방곡리 350

서동규는 3대째 가업을 이어 전통 도자기를 생산하고 있다. 서동규는 선친 서병욱(徐炳旭)의 가업인 방곡도예를 이어받아 일생동안 단양 방곡에서만 전통도예방식으로 활발하게 활동하고 있다. 초기에는 다완(茶碗)을 중심으로 제작하였으며, 현재는 녹자를 재현하여 제작하고 있다. 방곡리는 17세기 경부터 백자와 분청사기를 생산하여 조선시대 민수용 도자기를 만들어온 마을로 지금도 농경지에서 백자편들을 많이 발견할 수 있는 곳이다.

③ 이종성

보유자 : 이종성

종 목 : 충청북도 무형문화재 제10호

명 칭 : 사기장(백자)

지정일 : 2013년 4월 5일

소재지 : 충주시 엄정면 도자기길 10

이종성은 1974년 열여섯 나이에 처음 전통도예에 입문했으며, 경기도 무형문화재였던 고 호산 안동오 선생에게 백자 기술을 전승받아 맥을 이어오고 있다. 그는 백자뿐 아니라 청자에 이르기까지 다양한 전통도예를 두루 섭렵하였다. 특히 도예기법 중 투각기법에 뛰어난 솜씨를 지니고 있다고 한다.

④ 이용희

보유자 : 이용희

종 목 : 전라남도 무형문화재 제36호

명 칭 : 청자장

지정일 : 2004년 2월 13일

소재지 : 전남 강진군 대구면 사당리 117

이용희는 고려청자 생산의 중심지인 강진군 대구면 사당리에서 나고 자란 강진의 토박이로 역사와 전통의 도자 제작 분위기에서 기능을 연마하여 고려청자 기술을 재현한 장인이다. 1964년부터 요지 보호관리에 참여했으며, 1977년 청자재현사업에 조기정의 지도로 참여한 이래 1985년부터 강진청자 재현사업소 연구개발실 장 자리를 맡아 강진 청자의 위상을 높이는데 공헌했다. 뿐만 아니라 수많은 공예 경진에서 입상실적을 올려 그 기능을 인정 받아왔고 많은 인력을 양성했으며, 청자소지 개발, 청자 유약의 특성 조사연구 등에도 연구실적을 갖고 있다. 강진은 관요(官窯)인 청자재현사업소를 운영해 이 지역의 문화 관광 산업을 육성해야 할 큰 책무를 담당하고 있고, 이용희는 개인의 기량뿐만 아니라 전문화·분업화로 생산되는 청자 제작의 지휘자로서도 역량을 지니고 있다.

⑤ 장동국

보유자 : 장동국
종 목 : 전라북도 무형문화재 제29-2호
명 칭 : 사기장(분청사기)
지정일 : 2015년 12월 28일
소재지 : 전북 김제시 부랑면 용성리 226-23

장동국의 호는 토광이다. 그는 경기도 이천 출신으로, 1972년 고려도요에 입문하여 광주요, 해강청자 연구소 거쳐 전통도예를 익혔다. 1989년 토광요를 설립하였으며 2003년 전라북도 김제로 이전해왔다. 장동국은 상감기법과 역상감기법 등 전통도예의 현대화와 자신의 색을 찾아 창작활동을 해온 것으로 알려져 있다. 그가 무늬를 새길 때 주로 쓰는 기법은 ‘상감’과 ‘박지’라고 한다. 상감은 음각한 후 거기에 백토나 자토를 발라 나타내고, 박지는 분장한 뒤 무늬의 백토를 긁어내 태토의 어두운 색과 분장된 백색을 대비시켜 드러내는 기법이라 한다.

⑥ 이학천

보유자 : 이학천(李鶴天)
종 목 : 경상북도 무형문화재 제32호
명 칭 : 사기장(분청사기, 백자)
지정일 : 2006년 7월 10일
소재지 : 문경시 마성면 외어리 561-1

이학천(李鶴天)의 집안은 7대째 전통 도예의 맥을 이어오고 있다. 2002년 도예명장으로도 인정받았으며, 주로 청화백자와 분청사기, 화장백자진사, 웅천사발 등의 작품을 발물레와 장작가마 등 전통기법으로 제작하고 있다. 백자의 경우 형태나 문양면에서 뛰어나고, 분청사기는 인화, 상감기법을 모두 구사하여 두 개 분야에서 경북 무형문화재로 지정받았다고 한다. 묵심도요를 운영하고 있으며, 묵심도요의 계보는 1대 도공 이명태, 2대 이형범 3대 이종현, 4대 이괴연, 5대 이만결, 6대 이정우, 7대 이학천으로 이어진다.

⑦ 천한봉

보유자 : 천한봉
종 목 : 경상북도 무형문화재 제32-1호
명 칭 : 사기장(흑유자기)
지정일 : 2006년 10월 26일
소재지 : 경북 전역

천한봉은 1933년 일본 동경에서 태어났으며 1948년 귀국했다. 부친이 숨진 뒤 도자기 공장 잔심부름꾼으로 들어가 기술을 배웠다. 1960년대 말 일본 주지 사쿠라가와로부터 주문을 받은 것을 계기로 고려다완을 만들기 시작했다. 1972년 문경요(聞慶窯)를 설립해 본격적으로 찻사발을 만들었다. 1995년 대한민국 도예 명장(95-19호)으로 선정됐고, 2002년에는 일본 황실에서 사용할 도자기를 주문받는 등 국제적 명성을 얻었다. 2006년 경북 무형문화재 사기장에 지정되었으나, 2016년 9월 1일에 무형문화재 지정이 해제되었다. 현재는 문경요의 명예대표이며, 한국폴리텍 6대학 대구캠퍼스 명예교수로 재직 중이다. 천한봉은 흑유자기(黑釉磁器)를 전문으로 한다. 흑유자기는 백자와 바탕은 같으나 겉에 바르는 유약이 철분을 많이 함유하고 있어 가마에 구우면 표면의 색이 흑갈색 또는 암갈색으로 되는 것이 특징이다. 그는 유약과 태토의 대부분을 문경지역에서 채취하고, 망명이 가마에 적송만을 사용하는 등 전통적인 방식을 고집하면서 작품 활동에 매진하고 있다. 주로 문경시 문경을 진안리에서 다(茶)도구를 주로 제작하고 있다.

⑧ 백영규

보유자 : 백영규
종 목 : 경상북도 무형문화재 제32-3호
명 칭 : 사기장(백자)
지정일 : 2009년 11월 5일

소재지 : 경북 고령군 운수면 운용로 501

백영규는 조부 백용준과 부친 백암이에 이어 3대째 가업을 이어서 도예에 전념하고 있다. 1938년 일본 북해도에서 출생하였으며, 해방이 되던 해에 아버지를 따라 귀국하였다. 일본에서 귀국 후 1953년부터 부친에게 전통 도예를 배우기 시작하였으며, 광주 분원요가 폐쇄되면서 김천으로 내려와 있던 도예인들에게서도 도예를 배울 수 있었다. 1967년 문경으로 가서 1974년 까지 막사발을 배웠고, 이천으로 가서는 청자를 배웠다고 한다. 그렇게 전통도예를 배우기 시작하여 막사발, 분청사기, 백자의 재현에 이르기까지 도예에 전념하였다. 백영규는 가야 토기의 재현, 분청사기, 백자 등 토기, 사기 등 자기의 모든 분야를 섭렵하였다. 특히 백자의 옛 모습 재현과 전통 방식의 도예를 고집하였으며 이로 인해 경상북도 문화재로 지정받았다. 현재 고령군에서 고령요(高靈窯)를 운영하고 있다. 2013년 3월 28일 운수면 신간리에서 개진면 직리로 이전하여 고령요 도예전수관을 개관하였다.

고령은 도예 산업 발전의 기반이 잘 갖춰진 곳이다. 고려 중엽부터 조선시대까지 전국 최대 규모의 분청사기 도요지였으며, 고려 말에서 조선 전기까지 청자와 분청사기를 제작한 기산동 도요지와 사부동 도요지가 그 터로 남아 있다. 또한 조선 시대 초기부터 광주분원과 함께 백자 및 분청사기의 보존과 재현, 발전의 중심적인 고장으로도 여건이 잘 갖추어져 있다. 2006년에는 고령군 덕곡면 백리에서 고령 백자터가 발견되었다. 덕곡면 백리의 가마터는 조선 후기 백자사발을 대대적으로 생산했던 도요지로서 이 도요지는 백영규 대표의 조부가 가족과 함께 1900년 초기까지 고령 백자 사기그릇을 생산하던 곳으로 판명되었다. 이에 백영규 선생은 발굴과 자료 수집을 통해 고려백자 재현에 몰두하였고, 마침내 고려백자 재현에 성공하여 2009년 10월 무형문화재로 지정되었다.

백영규는 고령 지역의 소박한 백자 사발을 잘 표현할 뿐만 아니라 재료 조달부터 성형, 정형, 시유와 전통 가마를 통한 번조 과정이 전통 방식을 잘 계승하고 있는 것으로 평가받고 있다.

⑨ 김영식

보유자 : 김영식

종 목 : 경상북도 무형문화재 제32-4호

명 칭 : 사기장(백자)

지정일 : 2017년 8월 14일

소재지 : 경상북도 문경시 관음길 212(문경읍)

김영식은 조선 백자 8대 종가의 대표자이다. 문경에 입향한 김영만에서 시작해 1대 김취정은 조선백자 종가를 시작하여 2대 김광표, 3대 김영수, 4대 김낙집, 5대 김운희, 6대 김교수, 7대 김천만으로 이어졌고 현재는 김영식이 8대를 잇고 있다. 1989년 부친인 김천만이 작고하자 본격적으로 가업을 잇기 위해 도예에 뛰어들었다. 숙부이자 국가중요무형문화재 제105호 사기장 김정옥 명장의 지도를 받아 무형 문화재의 전수과정과 이수과정을 모두 거쳤다. 가업인 청화백자를 재현하는 한편, 이도 다완을 주로 제작한다. 또한 김영식은 조상 때부터 사용했던 170년 된 망명이가마(경북도 민속자료 135호)를 소유하고 있고, 조선요의 대표이기도 하다.

⑩ 이은규

보유자 : 이은규

종 목 : 전라북도 무형문화재 제29호

명 칭 : 사기장(청자)

지정일 : 2004년 9월 10일

소재지 : 부안읍 유천리 166-41 부안읍 유천리 166-41

이은규는 1955년에 태어났다. 유근영, 이은구 등에게 사사받았다. 부안 유천리 가마터는 강진 사당리와 함께 고려시대 상감청자의 제작지로 유명한 곳으로서, 이은규는 옛 고려청자의 명성 재현과 새로운 작품의 제작을 위해 노력하고 있다.

4. ————— 국내외 유산과의 비교

도자기의 원류는 12,000년 전에 제작된 토기들이 중국과 러시아 경계인 아무르강 유역과 일본에서 출토되면서 확인된다. 여전히 다툼의 여지는 있으나 동북아시아 지역이 이른 시기부터 토기를 사용하고 있는 것이다.

토기는 세계적으로 4대 농경문명권이 형성되던 기원전 3,000년경부터 본격적인 활용이 시작된다. 토기가 자기의 형태로 발전한 초기의 모습은 중국에서 발견된다. 청자와 백자는 중국의 월주요, 용천, 경덕진 등이 중요 생산지로 언급되고 있다. 이로부터 한반도와 베트남, 일본에 전해지면서 각자 개성을 가진 문화를 꽃피웠다. 이후 유럽은 18세기를 전후해서 자기 제작에 성공을 이룬다.

사기장은 도자기 산업 및 도자기 문화와 밀접한 연관을 갖는다. 또한 한국의 도자기 문화는 역사적으로 중국, 일본과 긴밀한 영향관계를 맺고 있어 함께 살펴보는 것이 필요하다. 더불어 유네스코에서 도자기와 관련해서 지정한 인류무형문화유산의 사례도 확인해 볼 필요가 있다.

1) 한국

한국은 선사 시대 빗살무늬토기, 무문토기를 거쳐 삼국 시대에 이르러서는 중국 도자의 영향을 받아 수준 높고 개성 있는 토기를 생산하였다. 이러한 토기 제작 기술은 일본에까지 전파되어 중국에서 한국으로, 다시 일본으로 이어지는 동아시아 도자기 교류의 역사가 시작되었다. 통일신라시대 들어서면, 현재 남아있는 다양한 모양의 토우와 문양 장식 등을 통해 높은 도자기 생산 기술을 이룩하고 있었음을 확인할 수 있다. 고려시대에 접어들면, 전남 강진을 중심으로 고려청자의 기술과 예술성이 최대치의 발전을 이룩하게 되고, 중국의 청자기술을 수용했으나 중국을 넘어서는 예술적 경지의 청자가 생산되기에 이

르며 중국과 일본에까지 전해지게 된다.¹⁶⁾

조선시대에 들어서면 그릇은 일상의 도구를 넘어 예기(禮器)의 상징성까지 갖추며 삶 속

16) 방병선, 「한·중·일 삼국 도자 기술과 예술을 넘어」, 『이달의 월간문화재』, 한국문화재단, 2016. 06.

에 자리 잡게 된다. 조선 초기에 들어서면서 화려한 고려청자 대신 소박한 분청사기가 전국의 관요와 민요에 생산된다. 당시의 분청사기는 일본에 전해지는데, 분청사기의 소박함과 자연미는 다도(茶道)와 함께 전폭적으로 수용되어 오늘날 일본의 다기의 원류를 이룬다. 조선시대 유교의 명분론은 그릇에까지 영향을 미쳐 신분과 위계, 관계(官階)에 따라 그릇의 사용을 엄격하게 규제하기에 이른다. 세조대에 이르면 1467년에 경기도 광주에 사용원 분원이 설치되고, 조선왕실에서 사용하는 백자를 전담해서 제작하게 된다. 이러한 조선백자는 소박함과 검소함을 숭상하고 예의와 격식을 중시하는 사대부의 신념과 미의식에 절대적으로 충족되는 것이었다.

임진왜란을 거치면서 조선의 수많은 도공들이 일본에 피랍되게 되는데, 이들을 통해 도자 기술이 일본에 전수되며 일본 자기의 비약적 발전에 토대를 제공하게 된다. 영조와 정조 시기를 거치면서 조선의 청화백자는 문인화풍의 산수화, 길상문과 같은 문양이 입혀지면서 조선 청화백자 특유의 개성을 획득하게 된다. 이러한 품격 높은 청화백자와 함께 순박하고 단아한 백자는 조선시대의 사대부의 정신적 가치와 미의식을 대변하는 상징적 의미를 지닌다. 한편, 같은 시기 중국과 일본은 수준 높은 도자기 제작 기술과 화려하고 섬세한 문양을 바탕으로 대량 생산을 통해 세계 각국으로의 수출이 비약적으로 증대되는 과정을 거치게 된다.

이처럼 조선의 도자기는 중국으로부터 가마와 도자기 제작, 중요 원료의 활용 기술 등을 전수받아 발전하면서 또 한편으로는 중국의 도자기와는 전혀 다른 개성과 예술적 성취를 이루게 된다. 특히 고려청자의 경우 이미 남송의 수집가들로부터 천하제일 10대 명품이라는 상찬을 받으며 독보적인 발전을 이룬다. 조선시대 백자 역시 소박하면서도 깊은 멋으로 작품성을 높이 평가받고 있다. 무엇보다도 백자의 한 종류인 달항아리의 경우는 단순하면서도 우아한 기품이 있어 세계 도자기 시장에서 가장 현대적인 예술미를 갖춘 도자기라는 평판을 얻고 있다.

현재, 한국의 전통 도자기의 제작과 전승은 주로 경기도 이천·여주·광주, 경상북도 문경, 전라남도 강진 등 백자와 청자의 주요 생산지였던 지역을 중심으로 이루어지고 있다. 또한 이들 지역은 매년 도자기 관련 축제를 개최함으로써 도자기 문화의 활성화를 도모하고 있다. 경기도 사기장 서광수, 한상구, 박상진, 국가무형문화재 김정옥 등도 이 지역에 공방과 전수관을 마련하여 전통자기 재현과 전승 작업을 이어오고 있다.

2) 중국

중국은 신석기 후기를 대표하는 앙소문화와 용산문화에서부터 토기와 흑도와 같은 그릇을 생산한 흔적을 찾을 수 있다. 기원 후 1~2세기에 이미 청자를 생산하여, 절강성 북부 월주 지역을 중심으로 일상용기와 부장품으로 소용되는 청자의 생산이 매우 활발했다. 수나라(581~630) 이후, 북방의 형요를 중심으로 백자를 생산하기 시작하여 남북조 시대를 거쳐 당나라 시대에 전성기를 맞이하게 된다. 8세기에 이르면 당삼채라는 연유도가 탄생하고, 실크로드를 따라 아시아와 이슬람 지역, 유럽과 아프리카에 전파되기에 이른다. 뿐만 아니라 차문화의 흥성함과 함께 월주요의 청자는 신비롭고 놀라운 기술력을 확보하며 세계적 명성을 획득하게 된다. 남방의 경우는 호남성 장사 지역을 중심으로 산화동과 산화철을 안료로 사용한 청화백자, 철화백자가 발달하여 남방실크로드를 따라 무역의 주요한 품목으로 인기를 구가하게 된다.¹⁷⁾

송대에 이르러 10대 명요라고 불리는 요장이 등장하면서 다양하고 개성있는 청자와 백자가 생산되게 된다. 은색의 정요 백자, 백토 분장의 자주요, 북방의 청자인 요주요, 천하제일 여요, 산화동으로 추상적 문양을 낸 균요, 월주요, 항주의 남송 관요, 절강성의 용천요, 청화백자의 주요산지인 경덕진요, 복건성의 건요 등이 10대 명요라고 일컬어질 수 있다. 중국의 이러한 각지 요장에서 생산된 다양하고 품격 높으며 화려한 도자기는 오랜 시간 동안 한국과 일본, 베트남과 같은 아시아는 물론 이슬람 제국과 유럽, 아프리카에까지 수출되면서 가장 인기 있는 자기로 사랑받게 된다.

원나라시대에 접어들면서 중국은 점차 청화백자를 중점적으로 생산하게 된다. 특히 경덕진의 도공들은 청화백자를 이슬람 양식을 반영한 문양으로 장식하면서, 당시 융성한 문명을 이룩하고 있던 이슬람 제국으로부터 폭발적인 인기와 수요를 얻게 된다. 명나라시대 들어 백자와 청화백자의 안료와 문양, 소성 기술이 더욱 발달하였고, 수준 높은 중국의 청화백자는 이슬람을 통해 유럽에까지 전파되면서 관요는 물론 민요까지도 청화백자 생산에 박차를 가하게 된다. 중국 청화백자에 대한 이슬람 제국과 유럽 제국의 수요와 인기는 청나라 말기까지 꾸준히 이어지게 되어 동인도회사를 통해 유럽 각지로 수출하게 된다.

현재, 중국의 전통 도자기의 제작과 전승은 주로 강서성(江西省) 경덕진(景德鎮), 호남성(湖南省) 장사시(長沙市) 동관진(銅官鎮), 하남시(河南省) 우주(禹州) 신후진(神垕鎮) 등 전통적으로 도자기의 주요 생산지였던

17) 방병선, 같은 글.

지역을 중심으로 이루어지고 있다. 중국은 2011년 문화부의 비물질문화유산사(非物質文化遺產司)를 중심으로 ‘비물질문화유산법’을 제정하여 전통도자기 제작 기술을 ‘국가급비물질문화유산’으로 지정하여 보호, 전승하는 정책을 펴고 있다.¹⁸⁾ 또한 각 무형유산의 전통기술을 보유하고 있는 장인을 대표 전승인을 지정하여 해당 문화유산의 보호와 교육, 전승을 담당하게 하는 방식을 취하고 있다. 장사 동관요 기술 전승인 유자진(劉子振), 낙양시 무형문화유산으로 지정된 당나라 백자 굽기 기술의 대표 전승인 이학무(李學武) 등이 대표적인 사례이며, 해당 지역을 기반으로 전통자기 재현과 전승 작업을 이어오고 있다.

3) 일본

일본의 도자기 문화는 중국과 한국의 도자기 문화의 영향을 수용하는 한편, 조몬 토기와 야요기 토기를 거치며 하지키와 하니와 같은 독특한 토기문화를 형성하였다. 나라 시대에 들어서면서 중국에서 수입된 당삼채를 모방한 나라삼채를 제작하여 연유도가 생산하는 수준까지 이르게 된다. 일본은 중국, 한국에 비해 자기 생산 시기가 늦고, 기술의 발달에 뒤쳐졌지만 도코나메, 아쓰미, 비젠, 시가라키, 단바 등 일본 각지의 고유한 도자기 문화를 이룩하면서 발전을 거듭하였다. 그 과정에서 중국과 한국에서 청자와 백자를 수입하고 모방하는 한편, 차문화의 유행에 맞춰 세토와 미노 지역에서 시유도기를 생산하며 일본 고유의 도자기 문화를 이룩하게 된다. 특히 라쿠다완과 세토, 오리베, 비젠 등지에서 지역적 특색이 강한 일본 도기가 발전을 거듭하면서 도기 기술과 문화가 비약적으로 발전하게 된다.¹⁹⁾

17세기 에도 시대에 들어서면 일본에서도 한국과 중국의 기술 전수로 백자 생산이 시작된다. 대표적인 것으로 규슈의 아리타를 중심으로 청화백자와 금채백자, 적색을 주요 장식으로 하는 가키에몽이라는 독특한 양식의 백자가 생산된다. 또한 나베시마와 구다니 등지에서 생산된 백자와 청자는 각 지역의 쇼군과 귀족들에게 애용되면서 붐을 이루고 그 결과 섬세한 문양과 다채로운 색채의 결합으로 독특한 일본 도자기 양식을 이룩하게 된다.

일본의 이러한 도자기 발전사에서 빼놓을 수 없는 중요한 역사적 사건은 명말청초 중국이 도자기 수출이 금지되면서 일본이 그 자리를 대신해 유럽에 도자기 수출의 물꼬를 튼 사건이다. 일본의 도자기는 규슈의 이마리 항구

18) 차수정, 「한국·중국·일본의 중요무형문화재 제도와 교육적 전승」, 『2016 제8회 한국무용연구학회 국제학술심포지엄-춤의 역사와 문화적 가치』, 한국무용연구학회, 2016년 10월 6일.

19) 방병선, 같은 글.

와 나가사키에 접안한 동인도회사의 배에 실려 유럽 각지의 귀족과 왕족들에게 팔려나갔다. 그 결과 18세기 프랑스와 영국 등에서는 일본풍 양식이 대유행을 하게 되고, 중국이 독점하던 유럽의 도자기 시장을 일본이 잠식하는 결과를 낳게 된다. 그와 동시에 일본은 한국이나 중국과 다른 독특한 다도문화의 유행하면서 독특한 미감의 다기(茶器)가 발달하기도 한다.

한편, 일본은 한국, 중국과 달리 앞서서 유럽의 근대 문물과 기술을 수용하여 19세기 후반에 이미 유럽으로부터 대량생산을 위한 기계, 가마 설비, 기술 등을 도입하여 근현대 세계 도자기 시장을 선점하는 비약적 발전을 이룩하게 된다.

이상에서 살핀 바와 같이 일본은 중국, 조선과의 교역을 통해 자기에 대한 관심이 극대화되고, 적극적이고 창의적인 수용을 통해 도자기 문화의 비약적인 발전을 이룩하게 된다. 그 과정에서 임진왜란 이후 조선에서 피랍해간 1000여 명의 도공은 일본의 도자기 문화 발전을 초석을 제공하게 된다. 또한 17세기 중반 중국이 도자기 수출 금지령을 내리자 유럽인들은 일본의 아리타 도자기를 수입하게 되고 이를 계기로 일본 도자기는 유럽 수출의 물꼬를 트면서 세련되고 예술적이고 실용적인 일본 도자기의 개성과 정체성을 획득하게 된다. 이후, 일본은 메이지유신 이후 도자기 산업에 있어 끊임없는 변화와 발전을 도모하여 세계에서 일본 도자기에 대한 높은 평판을 얻게 된다.

현재까지 알려진 바에 의하면, 일본의 전통 도자기의 제작과 전승은 주로 사가현(佐賀県) 이마리시(伊万里市) 오카와치야마(大川内山), 사가현(佐賀県) 아리타시(有田市), 오키나와(沖縄) 쓰보야(壺屋), 도치기현(栃木県) 마시코정(益子町), 아이치현(愛知県) 세토시(瀬戸市) 등과 같이 전통적으로 도자기의 주요 생산지였던 지역을 중심으로 이루어지고 있다.

일본은 도자기 제작방법과 종류가 다양해서 데츠유후타오키(鉄釉蓋置), 시노야끼(志野焼), 비젠야끼(備前焼), 하쿠지(白磁), 세지(青磁), 유리킨사이(釉裏金彩), 무묘이야키(無名異焼), 세토구로야끼(瀬戸黒焼) 등으로 세분화되어 있다. 세분화된 분야에 따라 도자기 장인을 중요무형문화재로 지정하고 있는데, 하라 키요시(原清), 스즈끼 오사무(鈴木蔵), 이세자끼 준(伊勢崎淳), 이노우에 만지(井上万二), 마에다 아키히로(前田昭博), 나카지마 히로시(中島宏), 요시다 미노리(吉田美統) 등이 대표적인 도자기 장인이다.

4) 기타 사례

한국, 중국, 일본의 도자기 역사와 문화에 관련해서 또 하나 주목되는 지역은 베트남이다. 베트남은 북부 하노이를 중심으로 14세기 전후 중국의 영향을 바탕으로 베트남 청화가 탄생한다. 완전한 자기질이 아니라 반자태이며 청화로 문향을 넣은 뒤 투명유약을 씌워 굽는 방식이다. 베트남 자기는 명나라 청화백자의 영향을 받아 청화의 발색이 선명하고 문양이 뾰뾰한 것이 특징적이다.

한편, 도자기와 관련해서 유네스코 인류무형문화유산목록에 올라있는 것은 4가지 종목으로, 중국 룡취안(龍泉) 청자의 전통 소성 기술(2012), 터키 치니전통 공예(2016), 루마니아 호레주의 도예 기술(2012), 보츠와나 크가틀렝 구의 토기 제작 기술(2012), 포르투갈 비잘랑이스 흑색도자기 제작 공정(2016)이다. 이 중에서 포르투갈 비잘랑이스 흑색도자기 제작 공정의 경우는 ‘긴급보호인류무형문화유산’으로 등재되어 있다.

5. 인류무형문화유산 등재 방향성 검토

1) 역사성

통일신라시대부터 이미 경기도 용인시 이동면 지역에서 백자가 소성되었던 것으로 확인되며, 이후 고려시대에는 전라도 부안, 강진 등지에서도 백자 생산이 이루어졌다. 14세기 전후로 중국의 백자가 유입되면서 백자 제작 기술의 변화가 일어나기 시작하지만, 1300°C 이상의 고열로 소성하는 현재의 백자는 조선 건국 이후 경기도 광주 지역에 사용원 분원이 설치되면서 본격화 된다. 이후 1895년 사용원 분원이 폐지되기까지 백자는 지속적으로 제작되어 조선왕실의 대표적 도자기로 자리매김하였다. 그러나 개화기, 일제강점기를 거치면서 전통도업이 쇠퇴하면서 백자의 제작이 거의 중단되는 위기에 처하게 된다. 해방과 6.25 한국전쟁을 거치면서 그 명맥이 끊어지는 듯하다가 1960~70년대를 거치면서 도예교육이 활성화되면서, 도예업 종사자들과 도예가들에 의해 고려청자와 조선백자의 제작 기술이 복원되었고, 이후 재현작품, 예술작품, 생활자기 등 다양한 방편으로 활발히 제작되고 있다.

2) 지역성

백자의 경우 사용원 분원이 있었던 경기도 광주, 여주, 이천을 중심으로, 더 넓게는 안성, 고양, 남양주, 용인, 하남 등지에서 전통 요업을 통해 제작, 전승되고 있다. 경기도 지역은 잣은 구릉과 하천, 평야가 잘 발달함으로써 풍부한 퇴적점토를 이용한 도자기공예가 신석기시대부터 활발히 전개되었다. 고대국가시대부터는 정치, 사회적 중심지가 되면서 도자기 제작과 유통이 더욱 활발해졌고, 특히 조선이 건국된 후 1467년 사용원 분원이 경기도 광주에 설치되면서 본격적인 백자 생산의 중심지로서 부상하게 된다. 광주지역은 약 400년 동안 조선왕실에서 사용하는 백자를 생산했던 주요 생산지로서, 220여개에 이르는 가마터가 발굴되었다. 현재 광주시 곤지암읍에는 경기도자박물관이 위치해 있다. 여주시의 경우 600여 개의

도요에서 국내에서 소비되는 전통자기, 생활자기의 60%를 생산하고 있다. 이천시의 경우 산둔면 일대에 300여 개의 도자기 가마가 도예촌을 형성하고 있으며, 전통도자기, 예술도자기, 생활도자기를 생산하고 있으며, 2010년 유네스코로부터 도자 산업, 예술, 교육, 전문성 등의 인프라 구축의 우수성을 인정받아 유네스코 창의도시(민속공예)로 지정되었다.

3) 공동체성

경기도 이천을 중심으로 광주, 여주 등지에서 도예업에 종사했던 장인들은 1981년 4월 한국도예협회를 설립하고, 1995년 4월에는 이천도자기조합을 발족하면서 도자기 문화와 산업, 전통도자기 제작과 전승의 중심지로 자리매김하게 된다. 아울러 1987년에는 이천도자기축제, 1990년에는 여주도자기축제, 1998년에는 광주왕실도자기축제가 연이어 창시되면서 전통도자기에 대한 대중적 관심과 참여를 획기적으로 이끌어냈다. 그 결과 전통 도자기를 생활과 여가, 문화의 영역으로 들어오게 하는 결정적인 변화가 이루어진다.

4) 예술성

고려시대부터 백자를 만들어오다가 14~15세기를 거치면서 원나라, 명나라로부터 유입된 백자의 영향을 받고, 세종대에 들어 국가가 백자의 생산과 관리에 힘을 기울이면서 조선 백자의 기틀이 다져진다. 조선의 백자는 중국과의 교류를 통해 발전을 거듭하면서도 중국의 화려한 문양과 채색이 가미된 백자를 모방하는 길을 걷지 않는다. 백자에 문양과 채색을 입히는 유하시문(釉下施文), 유상시문(釉上施文)의 두 가지 방식 중에서 보다 순수하고 소박한 유하시문의 방식을 택해 백자를 제작하거나 혹은 전혀 문양과 채색을 하지 않는 순수한 백자를 주로 제작하였다. 이러한 조선백자의 아름다움은 근래에 ‘달항아리’로 불리는 백자로 이어지고 있다. 이러한 조선백자의 순수한 아름다움은 일본 자기의 섬세한 문양과 다채로운 채색이 특징인 일본자기와도 구별되는 점이다.

5) 지속가능성

전통도자기 백자를 제작하는 기술은 사기장과 도자기명인, 도예가 등을 중심으로 활용, 전승되고 있다. 또한 도예고등학교, 전문대, 4년제 대학 등을 통해 전문적인 백자 제작 기술을 교육하고 있어서 지속가능성이 담보된다. 주목할 점은 백자를 비롯한 도자기 제작 기술은 노동의 강도가 세고 전문성과 분업, 협동의 중요성이 큰 까닭에 한 가족 집단 성원을 통해 혹은 친인척 관계를 형성하고 있는 사람들 사이에서 대를 이어 전승하고 있는 경우가 많다. 이 경우 후대 계승자는 집안의 선대, 혹은 어른으로부터 도자기 제작에 관한 전통적인 방법을 익히는 한편, 도예고등학교나 대학의 도예과와 같은 전문교육기관을 통해 도자기 제작에 관한 현대적인 방법도 함께 익히는 방식으로 전통기술을 습득, 전승하고 있다.

6) 유산의 보호조치

현재 전통 도자기의 전승과 보호는 유형유물은 국보와 보물로 지정해서 보호하는 방법을 취하고 있고, 무형의 기술은 제작 기술을 지닌 장인을 중요무형문화재, 지방 무형문화재로 지정하여 전승을 유지하는 방식을 취하고 있다.

6.

인류무형문화유산 등재를 위한 제언

1) 인류무형문화유산으로서의 가치

우리나라의 백자는 순백의 아름다움과 동양적 절제미의 극치를 보여주는 문화유산이다. 그런 까닭에 도자기의 종주국인 중국 도자기의 화려함과는 매우 먼 거리에서 미적 성취를 이뤘다. 또 도자기를 현대 산업과 예술의 분야로까지 발전시킨 일본 도자기의 섬세함과는 변별되는 심미성을 담보하고 있다. 이러한 점은 ‘달항아리’로 대변되는 조선백자에 대한 세계인의 관심과 사랑을 통해 확인할 수 있다. 따라서 백자를 생산하는 주체인 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하는 것은 그만큼의 가능성과 독보적 가치가 있다.

2) 인류무형문화유산 등재에 따른 문제와 제언

사기장(백자)을 인류무형문화유산으로 등재하고자 할 때 첫째, 한국·중국·일본 세 국가 간의 분쟁, 둘째, 등재 대상과 범위에 따른 문제 등에서 난항이 예상된다.

(1) 인류무형문화유산 등재에 따른 분쟁과 대안

사기장(백자)을 인류무형문화유산으로 등재하고자 할 때, 한국, 중국, 일본 간의 분쟁이 예상된다. 자기를 만드는 기술과 그 기술을 통해 생산되는 백자는 한국뿐만 아니라 중국, 일본에서도 오랜 역사와 전통을 가지고 있다. 현재 우리나라에서는 백자를 만드는 기술을 가진 장인을 중요무형문화재(중앙) 또는 무형문화재(지방)로 지정하고 전통 기술의 보호, 교육, 전승 작업을 이어오고 있다. 마찬가지로 일본과 중국에서는 도자기 장인을 중요무형문화재(일본), 국가급비물질문화유산(중국) 등으로 지정하여 보호, 교육, 육성, 전승 작업을 진행시키고 있다. 따라서 한국에서 단독으로 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하고자 하는 경우, 필연적으로 한중일 삼국간의 분쟁이 필연적으로 발생할 것으로 예상된다.

또한 현재 유네스코의 정치적 상황도 한국이 단독으로 사기장(백자)을 인류무

형문화유산으로 등재하고자 하는 전망을 어둡게 한다. 근래 들어 유네스코 문화유산 등재 문제로 점차 여러 나라 간의 분쟁이 격화되고 있는 양상이며, 이에 따른 부작용이 만만치 않다. 한국의 농악(2014)과 중국 조선족의 농악무(2009), 한국의 아리랑(2012)과 북한의 아리랑(2014), 일본의 메이지 산업혁명 유산 : 철강, 조선 및 탄광(2015) 등이 그러한 사례이다.

가장 심각한 분쟁의 경우는 요르단 강 서쪽 지역에 위치한 'हे브론'을 팔레스타인의 소유로 인정하고 세계문화유산으로 지정하면서 발생한 일련의 사태이다. 유네스코는 2017년 7월 7일 폴란드 크라쿠프에서 열린 제41차 유네스코 세계유산위원회 회의에서 헤브론 구시가지(旧市街地)를 세계문화유산, 훼손 위기에 처한 세계문화유산으로 동시에 올린다는 결의안을 채택했다. 이에 반발하여 현재 헤브론을 실질적으로 점유하고 있는 이스라엘이 강력하게 반발하다가 2017년 10월 12일 유네스코를 탈퇴하였고, 이에 동조한 미국도 동반 탈퇴하는 사태를 맞이했다.

이러한 사태에 직면하면서 2017년 10월 13일 새로 선출된 오드레 아줄레 유네스코 사무총장은 각국 간의 분쟁과 갈등을 피하는 것이 좋다는 의견을 강력히 피력하였다. 따라서 한국이 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하고자 할 경우, 이러한 상황을 타개할 수 있도록 한·중·일 삼국은 물론 유네스코 당국과 긴밀하게 협의하고 협상하는 정치적 노력이 필요해 보인다.

(2) 등재 대상과 범위에 따른 문제와 해결책

사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하고자 할 때, 등재 종목의 범주가 문제가 될 수 있다. 현재 경기문화재단에서는 '인류무형문화유산 등재를 위한 경기도 무형유산의 기초조사 학술용역' 사업을 '사기장(백자)'으로 한정해서 진행하고 있다. 그런데 근래 유네스코 인류무형문화유산 목록에 등재되고 있는 유산을 살펴보면, 개인이나 집단과 같은 인적 대상보다는 개인이나 집단이 향유하거나 전승하고 있는 기술과 문화 중심으로 등재가 이루어지는 경향을 보인다. 다음은 도자기, 토기와 관련하여 유네스코 인류무형문화유산 목록으로 등재된 그 대표적인 사례들이다.

중국 룡취안(龍泉) 청자의 전통 소성 기술(2012)

루마니아 호레주의 도예 기술(2012)

보츠와나 크가틀렝 구의 토기 제작 기술(2012)

터키 치니 전통공예(2016)

포르투갈 비잘랑이스 흑색도자기 제작 공정(2016)

위에 제시된 5개 목록을 통해 유네스코 인류무형문화유산 목록 등재가 어떠한 방향에서 이루어지고 있는지를 확인할 수 있는데, 그 특징을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 유네스코 인류무형문화유산에 등재된 토기, 도기 관련 유산은 제작 기술과 그 기술을 보유한 집단을 중심으로 등재가 이루어지고 있다.

둘째, 유네스코 인류무형문화유산에 등재된 토기, 도기 관련 유산은 기술을 보유한 집단이 기술에 대한 전승행위를 집중적으로 실행하고 있는 지역을 중심으로 등재가 이루어지고 있다. 즉 특정한 지역의 장인들에 의해 전승되는, 지역적 특색이 강한 토기 및 도기 제작 기술을 주목하고 있음을 확인할 수 있다.

셋째, 현재 토기, 도자기 제작과 관련하여 유네스코 인류무형문화유산 목록에 등재된 것은 중국에 1건, 유럽에 3건, 아프리카에 1건 총 5건이다. 세계 전역에서 선사시대부터 전통적으로 토기, 도자기를 만들어왔던 역사에 비하면 등재된 목록이 많지 않다는 것을 알 수 있다. 특히 4대 문명 중심지에 해당하는 이집트 문명, 인도 인더스 문명, 중국 황하문명, 메소포타미아 문명 중에서 유일하게 중국의 청자 기술만이 등재되어 있는 것도 주목된다.

이러한 특징들을 종합하면 현재 경기문화재단에서 진행하는 [인류무형문화유산 등재를 위한 경기도 무형유산의 기초조사 학술용역] 사업의 방향성이 재고되어야 할 것이다. 현재 이 사업에서는 '사기장(백자)'으로 항목을 한정해서 조사와 연구가 진행되고 있는데, 항목의 범주를 확장하면서도 특징적 요소를 부각할 필요가 있다. 가령 '사기장(백자)'보다는 '경기도 관요 백자 소성 기술' 또는 '경기도 사옹원 분원 백자 소성 기술'과 같이 항목 명칭이 대안이 될 수 있을 것이다. '사기장(백자)'가 인적 요소와 기술적 요소만을 한정한 명칭이라면, '경기도 관요 백자 소성 기술' 등은 특색 있는 지역적 요소와 기술적 요소를 부각한 항목 명칭이라는 점에서 현재의 유네스코 인류무형문화유산 목록의 등재 경향에 부합되는 측면이 있다.

(3) 조선 백자 제작 기술의 단절에 대한 인식 전환

사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재할 수 있는 가능성을 탐색하기 위해 경기도 광주, 여주, 이천 지역의 사기장들을 방문하고, 도자기 축제를 참관하고, 경기도자박물관을 답사하고 전문가를 만나 면담 조사를 진행하면서 공통적으로 문제점으로 지적되거나 확인되었던 사항은 조선 백자 제작 기술의 단절 문제이다.

경상북도 문경의 김정옥 사기장, 경기도 이천시의 서광수 사기장, 장기훈 경

기도자박물관장 등과의 인터뷰는 물론 또 『사기장 이야기』²⁰⁾, 『시장으로 나간 조선백자』²¹⁾와 같은 참고문헌에서는 한결같이 조선 백자 제작 기술의 단절을 언급한다. 즉 1895년 사용원과 분원이 폐지되고, 개화기, 일제 강점기, 6.25 한국전쟁을 겪으면서, 또 그 이후 플라스틱 용기, 유리 그릇, 알루미늄 그릇 등이 생산되면서 더 이상 조선 백자를 만들지 않고, 때문에 조선 백자를 만드는 기술이 실종되었다는 것이다. 특히 그 과정에서 전통 가마의 소실이 조선 백자의 단절을 반증하는 결정적인 증거로 논해지고는 한다.

이러한 조선 백자 단절론은 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하는 데에 있어서 중대한 결함으로 작용할 수 있다. 그러나 이러한 조선 백자의 단절 혹은 암흑기에도 신정희, 천한봉, 서선길, 김교수, 김정옥, 지순택, 고영재, 홍기표 등과 같은 사기장들은 엄연히 조선의 분청사기와 백자의 전통과 맥을 잇는 작업을 묵묵히 수행하고 있었음을 확인할 수 있다. 또한 경북 문경에 소재하고 있는 망명이가마는 1843년 개설하여 1999년까지 사용했던 것이어서, 조선시대 가마의 소실을 조선 백자 기술 단절의 증거로 보는 일부 주장은 오류가 있음을 알 수 있다.

(4) 가계계승을 통한 전통 기술 전승의 문제에 대한 해법

현재 우리나라에 사기장, 옹기장, 제와장 등이 국가무형문화재로 지정되어 있다. 이들의 특징은 전통 도자기와 옹기, 기와 등을 만드는 기술을 가계 계승을 통해 전승하고 있다는 점이다. 이들에서 확인되듯이 전통 기술은 가계 계승 내지는 세습이 이루어질 때 높은 기술적 성취를 이루며 전통을 온전하게 보존, 교육, 전승할 수 있는 토대가 마련된다.

그러나 가계를 통한 전통 기술의 교육과 전승은 근대 이전의 사회에서는 필수 불가결한 요소이나 현대 사회에서는 반드시 그러한 것은 아니다. 전통 사회에서 갓, 그릇, 신발, 칠기 등을 제작하는 장인은 대체로 사회의 최하층에 속하는 경우가 일반적이고, 전통 기술 이외에 호구지책을 마련할 수 없는 사회적 상황에 처해 있었다. 열악한 사회적, 경제적 위치로 인해 가족 내 분업과 협동이 필연적이기 때문에 자연스럽게 가계 계승과 세습의 전통이 생겨난 것이다. 하지만 현대 사회에서는 더 이상 전통 기술의 교육과 전승은 가계 계승을 필수적인 요소로 고려하지 않아도 무방하다. 실제 도예 기술의 경우만 보더라도 각 지자체의 문화센터, 전문 고등학교, 2년제 또는 4년제 대학교, 개인의 공방, 장인의 무형문화재전수회관 등 다양한 루트를 통해

20) 박흥관, 『사기장 이야기』, 이레디자인, 2004.

21) 박은숙, 『시장으로 나간 조선백자』, 역사비평사, 2016.

전통 기술의 교육과 전승이 이루어지고 있다.

그런데 이러한 현실과 동떨어지게 현재의 국가중요무형문화재 또는 지방의 무형문화재 지정에 있어 여전히 가계 계승 여부가 문화재 지정의 중요한 요소로 작용하고 있다. 그 결과 우리나라는 도자기 제작의 오랜 역사와 전통, 눈부신 성취를 이룩하고 있음에도 전국적으로 국가중요무형문화재로 지정된 장인이 한 손에 꼽을 정도로 적다. 국가중요무형문화재로 지정하는 기준이 너무 엄격하고 범위가 너무 협소함으로써 결과적으로 국가중요무형문화재의 수가 극소수에 이른 것이다.

이러한 현실은 장차 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하고자 하는 노력을 경주할 때, 우리 스스로의 발목을 옥죄고 보폭을 좁히는 결과를 초래할 수 있다. 국가급 수준에서 사기장으로 지정된 장인의 수효가 극소수로 집계되는 수치는 자칫, 우리나라에 전통 도자기를 국가급 수준에서 제작할 수 있는 장인의 수가 매우 적다는 의미로 해석될 수 있기 때문이다.

또한 우리나라에서 사기장과 관련해서 국가중요무형문화재 지정을 가계 계승의 측면에서 접근하는 것과는 달리 유네스코 인류무형문화유산으로 등재된 항목들은 전승 주체에 매우 개방적인 인식을 보여주고 있다. 가령 포르투갈 비잘랑이스 흑색도자기 제작공정(2016)의 경우는 가족 내 세대, 성별에 따른 분화가 도자기 제작의 필수적인 요소로 작용하기 때문에 가계 계승의 측면이 중요하게 인식된다. 그러나 그 밖의 중국 룡취안 청자의 전통 소성 기술(2012), 루마니아 호레주의 도예 기술(2012) 등은 가계 계승이 고려될 수 있는 사항이나 그밖에 작업장, 공장, 공방, 공공 교육기관 등도 중요한 전승의 기관으로 인식되고 있다. 더 놀라운 것은 터키의 치니전통공예(2016)의 경우는 연령, 성별, 인종에 치니 지식을 나누고 전승하는데 전혀 장애요소가 될 수 없다고 명시해 놓고 있다.

따라서 사기장(백자)을 유네스코 인류무형문화유산으로 등재하기 위한 선결과제 중에 하나로, 국가중요무형문화재, 지방 무형문화재 지정에 있어서 현재보다 더 유연한 선정 기준을 마련하고, 보다 더 많은 수의 전통 도자기 공예 장인들이 무형문화재로 지정되도록 노력해야 할 것이다. 폭넓고 다양한 인재 풀(expert pool)이 갖추어질 때 전통 문화와 기술은 더 활기찬 생명력으로 전승과 발전을 이뤄나갈 수 있기 때문이다.

7. ————— 참고 문헌

저서

경기도자박물관, 『경기근대도자 100년의 기록』, 경기도자박물관, 2011.

경기도자박물관, 『한반도 근·현대 도자의 향방』, 경기도자박물관, 2008.

경기도자박물관, 『한중 도자예술 교류전』, 한국도자재단 · 경기도자박물관, 2013.

국립문화재연구소, 『사기장(沙器匠)』, 1999.

김정옥, 『陶禪不二』, 영남요, 2002.

박은숙, 『(시장으로 나간) 조선백자 : 분원과 사기장의 마지막 이야기』, 역사와 비평, 2016.

신한균, 『(사기장 신한균의) 우리 사발이야기』, 가야넷, 2005.

윤용이, 『아름다운 우리 찻그릇』, 한국차인협회, 2011.

윤용이, 『우리 옛 도자기』, 대원사, 1999.

이미숙, 『(400년 전의)도자기 전쟁 : 임진왜란과 조선사기장』, 명경사, 2013.

이웅환, 『흙과 불 그리고 혼』 사기장 신정희』, 복인, 2007.

이화여자대학교박물관, 『조선 백자 향아리』, 이화여자대학교 출판부, 1985.

조용준, 『유럽도자기 여행』(서유럽, 동유럽, 북유럽), 도서출판 도도, 2014~2016.

최건 · 장기훈 · 이정용, 『한눈에 보는 백자』, 문화체육관광부 · 한국공예디자인문화진흥원, 2014.

황정덕 외, 『임진왜란과 히라도 미카와치 사기장 : 세계적 보물을 빛은 피랍 조선 사기장을 찾아서』, 동북아역사재단, 2010.

논문 및 기사

김석영, 『흙, 불 그리고 혼이 빚어내는 삶 : 조선 사발을 만드는 사기장 신한균 (인터뷰)』, 『시와 반시』 제24권 4호 통권 94호, 2015.

박은숙, 『분원 사기장의 자유해방과 계약 노동자의 길, 1895~1910』, 『역사와 현실』 93, 한국역사연구회, 2014.

박은숙, 『분원 사기장의 존재 양상과 개항 후 변화』, 『한국근현대사연구』 67, 한국근현대사학회, 2013.

박홍관, 『한국 사기장의 전통 전승에 관한 고찰』, 『차문화사업학』 2, 국제차문화학회, 2005.

방병선, 『조선 후기 사기장인 연구』, 『미술사학연구』 241, 한국미술사학회, 2004.

방병선, 『한 · 중 · 일 삼국 도자 기술과 예술을 넘어』, 『이달의 월간문화재』, 한국문화재단, 2016.06.

윤한성, 『청송백자 사기장 이야기』, 『도예』 통권 243호, 2016.

이미숙, 『조선 사기장 李參平의 피랍과정과 활동에 관한 연구』, 『인문과학연구』 26, 강원대학교 인문과학연구소, 2010.

이종원, 『한평생 흙에 혼을 불어넣은 사기장 신정희』, 『차와 문화』 5, 차와문화, 2007.

이지혜, 『흙과 불에 혼을 담고 : 중요 무형문화재 제105호 사기장 김정옥』, 『문화재사랑』 통권43호, 문화재청, 2008.

전승창, 『15~16세기 조선시대 경기도 광주 관요 연구』, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2008.

정두섭, 『분원시기 양구지역 백자연구』, 『박물관지』 18, 강원대학교중앙박물관, 2012.

정두섭, 『양구지역의 백자와 백토』, 『인문과학연구』 33, 강원대학교 인문과학연구소, 2012.

정명호, 『사기장 명칭과 제조기술에 관한 연구』, 『고미술』 40, 한국고미술협회, 1995.

황인상 외, 『사기장은 흙을 찾아 흙 고유의 때깔을 도자기로 만들어 주는 자 : 신정희 요 신한균 사기장』, 『뉴스메이커』 통권 제93호, 2016.

멀티미디어 자료

EBS, 『(작업의 세계) 일인자 -조선도예의 맥을 이어오는 사기장 김정옥 23, 24부』, 2011.

경기문화재단, 『오천년의 미, 조선 백자의 정점 : 사기장 한상구』, 2007.

경기문화재단, 『흙과 불의 혼 : 사기장 서광수』, 2007.

국립문화재연구소, 『사기장(沙器匠)』, 1999.

문화재연구회, 『사기장 김정옥』, 누리미디어, 2011.

V.

마무리

이 학술 영역의 결과를 간략하게 정리하면서 앞에서 의도한 바가 어떻게 성취되고, 얻은 결과가 무엇인지 압축하기로 한다. 본디 이 영역은 경기민요, 단청, 사기장 백자 등에 대한 현지 조사와 현존 문화재의 실상을 파악하고 이들의 문화재적 가치와 의의를 집약하는 것을 핵심으로 하였다. 그 결과 많은 현지조사를 하고 이른 바 문화재로 지정된 이들과 지속적인 심층적 면담을 통해서 그들의 문화재적 가치와 공동체의 기반을 찾으려고 힘을 썼다. 경기도의 공동체적 가치를 함축하고 문화재 중요성과 가치를 적절한 선에서 가시성과 중요성에 입각할 수가 있는 것들로 충족되어 있는 점을 경기도의 무형문화유산으로 집약하게 되었다. 그 결과는 만족스러운 수준은 아니지만 적어도 유의미한 것들로 요약될 수 있는 것임을 분명하게 인지할 수가 있다.

경기민요는 한국의 대표적인 민요이고 문화재적 가치를 온당하게 확보하고 있으며, 공동체의 이상에 부합하는 대표성을 가지고 있는 점이 확인되었다. 특히 문화재청이나 경기도청의 적극적인 관리와 감독 아래 문화공동체의 향유를 합당하게 하고 있는 점은 주목할 만하다. 경기도 단청은 유래가 깊고 역사적 가치가 풍부한 것이면서 동시에 경기도의 목조 건물의 문화적 환경 속에서 성립된 것으로 이웃하고 있는 티벳, 중국, 일본 등과 기법적으로 같은 것들을 공유하고 있음이 드러났다. 경기도의 사기장 백자는 다양한 문화적 환경 속에서 생성된 것으로 경기도의 지역적 특색을 구현하면서도 세계적 가치를 가지고 있는 대상임이 분명하게 드러났다.

결국 가장 중요한 것은 이러한 무형문화유산으로서의 가치가 있는 대상을 무형유산 협약 제2조에 부합하는 것으로 전환하고 정리하는 것이 가장 중요한 향후 절차와 작업이 될 전망이다. 그렇게 하는데 있어서 중요하게 여기는 기본적인 것이 무엇인지 본질을 확인할 수 있도록 적절한 수단과 방법, 그리고 절차를 강구하는 작업이 필요하다. 그것은 총괄 개요에서 말한 바를 충실하게 준수하면서 작업을 하는 것이라고 하겠다.

최근 무형문화유산 보호에 있어서 가장 큰 영향을 주고 있는 것은 유네스코 「무형문화유산 보호협약」이다. 이 협약은 2003년 10월 17일 프랑스 파리 제 32차 유네스코 총회에서 채택되었다. 대체로 이 준거와 정의를 통해서 인류무형문화유산에 대한 작업을 하고 등재하고 절차를 밟고 있기 때문에 이에 입각한 일을 하는 것이 바람직한 것이다. 그렇기 때문에 이를 간파하고 정리하면서 이에 대한 향후 작업을 더욱 세밀하고도 조직적으로 하는 것이 필요하다.

인류무형문화유산은 “공동체 · 집단과 때로는 개인이 자신의 문화유산의 일부로 보는 관습 · 표상 · 표현 · 지식 · 기능 및 이와 관련한 도구 · 물품 · 공예품 및

문화공간”으로 정의되었다.

정의된 인류무형문화유산은 다음의 5가지 영역에서 특히 명시된다고 하였다.

- (1) 무형문화유산의 전달수단으로서의 언어를 포함한 구전 전통 및 표현
- (2) 공연 예술
- (3) 사회적 관습, 의례, 축제 행사
- (4) 자연과 우주에 대한 지식 및 관습
- (5) 전통 공예 기술

유네스코 협약은 40조의 조문(條文)으로 구성된 국제협약으로, 그 중 협약의 각 당사국들이 자국의 상황에 맞는 방식으로 자국의 영토 내에 존재하는 무형문화유산에 대해 1개 이상의 목록을 작성하도록 하고, 정기적으로 갱신하도록 하였다. 그리고 이에 입각한 등재 작업과 심사를 하고 있으므로 이에 맞는 작업의 경과를 가져야 한다.

협약의 당사국에 해당하는 각 나라들은 무형문화유산의 보호를 위한 지정을 보장하기 위해 자국의 무형문화유산 목록을 작성하고자 하고 있으며, 우리나라 역시 우리나라에 맞는 무형문화유산의 목록을 작성할 필요성이 제기되었다. 특히 주목할 만한 사실은 현재 공동의 유산 등재를 권고하고 있으므로 내적인 비교 결과도 중요하지만 외적 비교를 해야만 한다. 그렇게 했을 때에 인류무형문화유산에 준하는 작업을 할 수가 있을 것으로 보인다.

Ⅵ.

면담자료

1. 경기민요 면담자료

1) 임정란: 긴잡가 보유자, 경기도 무형문화재 제31-2호 (2000년 지정)

일 시 : 2017년 7월 6일

장 소 : 경기소리전수관(경기도 과천시 문원로 40-2)

조사자 : 김현선, 김은희, 시지은, 김현수



면담에 응해 주고 있는 임정란 선생님

경기도에서 경기소리가 워낙 좋으니까 세계무형문화유산에 등재 준비를 한다고 해서, 경기소리가 왜 중요한지, 문화적인 제도 지원 등을 어떻게 해야 활성화될 수 있는지, 이런 방안에 대해 여쭙어 보려고 왔습니다.

그럼 우리 경기소리를 유네스코에 올리려고 하는 건가요?

유네스코에 등재하기 위한 전 단계 작업이구요. 등재 문제는 문화재청과 긴밀하게 협의를 해야 해서 그건 또 다음 단계 작업인 것 같구요.

사실 우리 경기 소리는 쉽게 말하자면 중요무형문화재로 지정된 것은 12잡가거든요. 경기도의 일원에서 다 부르는 소리니까. 판소리는 구성지고 듣기도 좋고 그렇지만, 12잡가는 많이 하는 사람이라야 매력을 느끼지 처음에 듣는 사람은 잠자기 좋은 소리라고들 그래요. 그래서 그 소리가 없어질까 봐 목계월 선생님, 안비취 선생님, 이은주 선생님이 네 곡씩 나눠서, 혼자 하시기 힘들니까, 네 곡씩 나눠서 중요무형문화재 57호로 지정이 된 거지요, 75년도에. 제가 목계월 선생님 장학 전수생으로 첫 번째 지정이 돼 가지고 이수를 받고 그랬거든요. 그때 당시에는 이렇게 전수생을 많이 안 시켰

어요. 장학 전수생 둘 외에는.

좀 전에 목계월 선생님하고 안비취, 이은주 선생 세 분이서 12잡가를 나누셨다고 하셨잖아요? 그걸 좀 말씀해 주세요.

목계월 선생님은 적벽가, 선유가, 출인가, 방물가 그렇게 받으시고, 안비취 선생님은 유산가, 제비가, 소춘향가, 십장가 그렇게 받으시고, 이은주 선생님은 평양가, 집장가, 형장가 또 달거리 그렇게 네 곡을 받으셨어요. 저는 경기도에 내려오면서 열두 바탕을 다 혼자 받은 거예요. 그래서 제 학생들은 열두 바탕을 다 제가 가르치고 있었어요. 지금 저한테 이수한 학생들은 열두 바탕을 다 할 수 있죠.

선생님. 옛날에 공부하실 때 말씀 들으셨겠지만, 남도 쪽의 판소리하고 열두 바탕의 경기잡가, 12잡가는 완전히 경기도의 판소리적인 구도가 들어있나요?

이제 소춘향가 같은 거나 형장가나 십장가 이런 거는 옛날에 춘향전에서 나온 가사가 많아요. 그리고 유산가는 산천을 경계를 놀러 다니면서 그 좋은 거를 느끼면서 부르는 노래고, 적벽가는 삼국지를 그대로 그려낸 거고, 선유가 같은 거는 옛날에 한량들이 배타고 즐겨서 부르는 소리고, 또 달거리 같은 소리는 끝맺음이 '종구나, 매화타령'이 되어 있어요. 그래서 경기 사람들이 많이 좋아하는 그런 소리고, 그리고 나머지 소리들은 다 춘향가, 평양가는 평양 기생의 얘기고, 집장가도 춘향전에서 나온 가사예요. 십장가도 그렇고, 형장가도 그렇고 다 춘향이 내용이에요.

그 대목을 세 가지로 나눠 부르는 거네요.

세 가지가 아니라 네 가지 될 거예요. 잡가에서 소춘향가, 십장가, 집장가, 형장가 이렇게 해서, 출인가는 평양기생 월선이가, 그쪽에서 나온 소리 같아요. 평양가하고 같이.

이게 굉장히 중요한데 잊혀졌군요. 그런데 실제 어르신들께는 다 서울소리로, 경기소리로 배우신 거죠? 12잡가가 남도에 못지않은 판소리적인 바탕이 있다고...

그럼요. 그걸 완창하려면 이것도 세 시간 삼십분 이상 걸리거든요. 열두 바탕을 다 완창하려면. 보통 한 마디가 십이 분 정도, 그리고 적벽가만 느리게 하면 20분 걸리고, 좀 짧게 빠르게 하면 18분 정도 걸리고, 유산가도 13분 정도 걸리거든요. 소춘향가는 한 11분, 12분. 그리고 짧은 게 제비가하고 출인가인데 그거는 8분 정도 그렇게 걸리거든요.

그럼 가령 유산가 같은 경우에는 마루로 말하면 몇 마루입니까?

마루로 말하자면 아마 10마루쯤 될까? 유산가가.

마루라는 개념은 어떤 개념입니까?

마루라고 그런 건 그렇게 배우지 않았어요. 저희는. 소절, 그냥 한 소절 한 소절 이렇게 했는데, 아마 유산가 같은 소리는 한 12마루 정도 될 거예요. 저희 목계월 선생님은 소리에 대해서는 엄격하시거든요. 그래서 유산가 하나만 가지고 3년을 가르치셨어요. 선생님 말씀에 '유산가 한 마디에 모든 소리의 목 쓰는 방법이 거기에 있다. 이거 하나만 완창을 잘 하면 딴 소리는 가사만 외우면 들어간다'라고 말씀을 하셔가지고 유산가만 3년을 가르치셨어요.

그래서 제가 생각할 때는 세 분 선생님들이 훌륭하시고 나름대로의 매력이 있으시지만, 제가 생각할 때는, 소리꾼으로 생각할 때는, 대한민국에서 목계월 선생님은 천년에 한 번 나오실, 그런 소리를 가지고 계셨어요. 우리 선생님은 특이한 목을, 경기민요는 대부분 다 목에서 만들어서 내는 소리인데, 저희 선생님은 배속에서 끌어 올려서 내뱉어서 받쳐놓고, 그 받친 음에서 소리를 만들고, 다음 마루를 속에서 끌어 올려서 내뱉어서 만들고 그래서 그거를 정말, 제가 배우기를 너무나도 힘들었어요.

말하자면 판소리는 배에서 끌어 올리잖아요. 옛날에는 판소리하시는 분들은 왜 폭포에 가서 소리를 하느냐면, 이 배에서 나오는 소리가 갑자기 안 나오잖아요. 그래서 소나무에다가 광목을 매놓고는 자기가 여기서부터 말아가는 거예요. 올라가는 거예요. 그러면 여기가 꼭 조이잖아요. 거기서 이제 소리를 지르면, 물소리보다도 내 소리가 더 큰 거를 듣기 위해서 그런 소리를 했지마는, 경기민요를 배울 때는 전부들 알기를 목에서… 근데 대부분 다 그렇게 하셔요, 다른 선생님들은. 그런데 저희 선생님들은 그 특이한 배에서 끌어올려서 내뱉어서 받쳐놔 가지고 그 중간 그 목을 가지고 소릴 하시는데 저희 정말 힘들었어요. 저는 일반 전수생이 안 생기고 장학 전수생 두 명씩 키울 때, 75년부터 96년도까지 키울 때에 이수한 사람들이 진짜 고생을 많이 했어요.

그 다음에 97년부터인가, 일반 전수생을 만드는 권한이 문화재청에서 보유자로 넘어갔거든요. 그래서 사실 경기민요가 망가지고 있어요. 선생님들이 자기한테 잘하고 그러면 아무나 그냥 이수증을 남발을 해가지고 엉망진창이 되어 있어요. 무슨 얘기인지 아시죠?

예. 그래서 문화재청에서 다시 가져갔습니다.

그래서 저는 바라는 게 문화재청법을 다시 70년, 80년도에 했던 법을 다시 그대로만 했으면 좋겠어요. 이걸 일반 전수생이 소리 조금이라도 배우면 아무나 이수증 줘 가지고 개나 소나 다 선생님이 됐어요. 그러니까 정말 소리를 해서 이수를 맡은 사람은 설 곳이 없는 거야. 제가 경기도에 내려와 있지만 제가 어려서 배웠을 때 이수평가는 정말 세 번, 네 번 떨어져도 못 하면 안 시켜요. 저는 그렇게 해서 2000년도에 문화재 됐거든요. 서울에서도 준보유자까지 해놨잖아요. 다 해놓고 선생님들이 살아계시니까 문화재가 안 된 것뿐이죠.

그런데 경기도에 제가 도립국악단 악장으로 와 있으면서, 임창렬 지사님이 경기도에 경기소리 문화재가 없으니까 나를 찍어서 문화재하라고 그래서 나라 문화재를 내놓고 경기도로 내려온 거잖아요. 그때 준보유자가 이춘희, 나, 김금숙씨 이렇게 셋이 있었거든요? 근데 내가 나 하나만 고향이 경기도 과천이고 이춘희, 김금숙씨는 서울이 고향이니까.

그래서 제가 지사님한테 제가 중요를 버리고 여기로 오면 무슨 혜택을 주시겠냐고 그러니까, 전수관을 지어주겠다, 사실은 그렇게 얘기가 되서 이 전수관이 마련이 됐는데, 지을 때 제가 문화재청에서 10억을 지원받고 도에서 10억밖에 안 해줬어요. 나머지는 과천시에서, 우리 동문들이 후원회가 설립되어서 시에다 자꾸 건의해서 시에서 문화재가 났으니까 해줘야 한다 해줘서 후원회 동문들이 애를 많이 썼어요. 그래서 나머지 땅도 제공하고, 20억 가지고 안 되니까 시에서 하고.

지금 현재도 여기 운영비를 시에서만 주고 도에서는 10원도 안 주세요, 지정만 해놓고. 시에서도 도에 가서 얘기를 해서 운영비를 타오라고 그러는데 도에 가서 여러 번 얘기를 해도 반영이 안 되니까 저는 시한테 너무 미안한 거예요.

아까 유산가를 3년 동안 배우셨다고 하셨잖아요. 거기에 목 쓰는 방법이 다 들어있다고 하셨잖아요? 그게 가장 핵심일 것 같은데, 왜 경기소리가 중요하냐면 목구성에 있다고 생각이 드는데 그걸 좀 자세하게 말씀해주세요. 어떤 목이 들어있습니까?

그게 속에서 끌어올리면서도 그 속에서 끌어올리는 속칭이 또 있어요. 속칭이라 그래요. 가는 소리, 그게 겉으로 속칭을 내며는 또 그 맛이 안나요. 속에서 나오는 그 소리에 속칭이, 예를 들어 유선가에 백운 같은 거는 완전히 끌어올리면서 속칭이 나와야 해요.

이게 가장 핵심이고 어떤 보고서에도 나와 있지 않아요. 그게 목을 단전에서 끌어올린다고 하는데, 겉으로 청을 탁 터뜨리지 않고, 목에서 감고 있어야 된다는 거죠? 어떤 맛인지 잠깐 해 주세요. 제가 지금 목이, 속칭이 잘 안 나오는데, 제가 제비는서부터 그 대목에서 해 볼게요. 제비는 물을 차고, 기러기 무리 저서 거지 중천에 높이 떠 두 나래 훨씬 펄펄 백운 간에 여기에 속칭이 나야 하는데 지금 내가 목이 맑지가 않아 가지고.

네. 충분히 이해가 됐습니다. 백운 할 때,

네. 백운 할 때 거기서 그 끌어올리는 속칭같은 건 정말 그게 힘들어요. 그런 대목이 간간히 12잡가에 섞여있어요. 그러니까 12잡가가 없지 않으면 안 돼요. 정말 중요한 소리예요.

제자 분 가운데서 속칭을 선생님하시는 만큼 내는 분이 있습니까?

많죠, 많아요. 지금 대학교 전공하는 애들이 나한테 올 때 초등학교 2~3학년 때 온 애들이 지금 이수를 받은 애들이 한 25명 이상 있는데… 그런데 갈 곳이 없어서 걱정이죠.

선생님 목 쓰는 방식에 속칭 말고 또 어떤 목이 있습니까?

고는 목, 누르는 목, 떠는 목. 그런 게 다 목 쓰는 방법이 다 다르잖아요.

지금 치신 게 도드리장단인 거죠?

네. 육박이예요. 다 육박으로 되어 있는데, 제비가의 첫 머리만 4박으로 되어 있고요, 또 출인가의 놀고가세가 놀고가세 놀 변

경이 된 박이 있고, 달거리에 박이 변하는 변조가 있어요.

그런 건 왜 생겼습니까?

글쎄. 그게 소리 가사에 따라 흥겹게 하려고 그런 건지. 그건 제가 지은 게 아니니까.

가장 핵심이 속칭이군요, 그러니까.

금강산 타령에는 속칭이 많이 들어가잖아요. 근데 금강산 타령의 속칭과 백운 속칭하곤 또 다르거든요? 금강산 타령의 속칭도 끌어올리면서 내는 속칭이지만, 똑같은 속칭이라도 약간의 차이점이



면담에 응해 주고 있는 임정란 선생님

있어요.

금강산 타령은 금년에 지어진 소리 아닙니까?

그거는 옛날 소리보다도 최정식 선생님이 가사나 음도 다 작곡을 하신 거죠, 말하자면. 금강산 타령하고 풍등가라고 잡잡가 속에 있어요.

김옥심 선생님이 참 잘했는데. 금강산 타령.

예. 금강산 타령 잘 하셨죠. 제가 경기도로 내려오면서 보유자증을 경기소리로 했잖아요. 왜냐하면 소리로 하면 경기도의 일원에서 이뤄지는 소리가 포괄적으로 많잖아요. 12잡가가 열두 바탕이 있는 거 하면 휘몰이잡가도 열 한 바탕이 있거든요. 그래서 휘몰이잡가도 망라해서 제가 CD를 만들어놨어요. 그리고 경기 산타령도 중요무형문화재로 따로 되어 있잖아요. 휘몰이잡가도 서울문화재로 따로 지정됐고, 경기도 문화재로도 저랑 같은 31호로 있어요. 휘몰이잡가가. 그런 걸 전부다 망라해서 하려고 경기소리로 해달라 그랬어요.

그럼 우리 과제가 경기민요로 지정되어 있는데, 의견을 제시하고 경기소리로 해야 될 것 같아요, 선생님 말씀 들어보니깐. 그러면 토박이 민요도 넣을 수 있겠.

민요서부터 경기도에서 부르는 소리는 경기소리 안에 들어가니까 경기소리로 해달라고 그랬어요.

12잡가, 휘몰이잡가 다 포괄해서 경기소리라 하는 선생님 식견이 정말 대단하시네요. 전문가 입장에서 12바탕이 모두 소중하나, 일반인들한테 납득을 시키려면 경기소리에 뭐가 아름다단 그걸 어떻게 설명하시겠어요?

지금 제가 소리를 하고 보면 나름대로 다 아름다워요. 선소리 산타령도 가사 내용도 그렇고 출렁출렁 소고 들고 하는 소리도 너무 아름다고. 12잡가도 유선가는 정말 거기에 도취가 되요, 어떤 때는. 제가 부르면서도 갈수록 더 깊은 맛이 나는 거예요. 요즘 대학에서 12잡가를 시험 보잖아요. 한양대도 한예종도 적벽가, 소춘향가 같은 걸 전공시험으로 본대요.

저도 처음에는 이은주 선생님 긴아리 들고 너무 반했어요. 나중에 소리 속을 파보니까 유선가가 가장 핵심이라고 생각이 드는데요. 선생님께서는 경기소리, 긴아리를 포함해서 사발가, 백발가 이런 신식소리까지 다 합쳐서 어떤 게 가장 아름다운 소리라고 생각하세요?

저는 긴아리도 참 좋아해요. 참 매력있는 소리예요. 긴아리랑, 이별가, 정선아리랑 다 저희가 하잖아요. 경기민요 하는 사람들이 다 하잖아요. 저 호남 남도민요만 안 하지.

남도권은 하면 안 되시나요?

아니, 하면 되는데 남도의 그 맛을 못 내요. 경기 목으로는 그 맛을 못 내요. 옛날에는 경기사람들도 남도의 판소리를 배운 것을 중고제라고 하잖아요. 그게 없어지는 거야, 없어졌어요. CD 남긴 사람이 없는 거야. 한 사람은 많았는데, 중고제가. 그래서 한번 그제 경기도립 국악당에서 몇 년 전에 제가 도립에 있을 때 그 중고제에 대해 세미나, 대학교수님들이 하셨거든요.

이별이야라고 하는 이별가, 긴아리랑, 정선아리랑 이게 혹시 강원도에서 내려온 소리 아닙니까?

아니, 정선아리랑은 강원도에서 내려오는 소리인데 경기 사람이 다 부르죠. 그리고 강원도 정선아

리랑도 원조 있어요. 우리 그 정선아리랑은 통속민요로 다 이렇게 개발이 되서 현대 사람들이 맛깔스럽게 소리를 만들어서 내는 거지, 원 그 토속적인 아라리 그 노래가 있잖아요, 정선아리랑도. 그리고 거긴 거기 나름대로 문화재가 있잖아요.

제가 2001년도에 4년에 걸쳐서 제 소리를 녹음을 넣어서 악보를 만들었어요. 내가 내 소리를 녹음을 넣어서 만들어야겠다고 생각을 해서 제가 도립국악원에 있을 때 그걸 만들었어요. 그래서 12잡가 CD하고 책을 만들었어요.

상하권으로 해 가지고, 악보를 해서 저희 학생들 제가 가야금도 가르쳐서 병창을 해요, 12잡가를. 그러니까 아무도 못하는 거를 난 지금 해내고 있다고요. 또 무용도 15년을 가르쳐서, 다 군무로. 소리 하면서 군무하잖아요.

소리 하면서 춤을 춰요? 그게 되요?

그러니까 그 어려운 거를 우리 아이들은 다 시키고 있어요. 이번에 중요무형문화재 전수관에서 지난 13일날 발표했거든요. 그래서 그 이수자들은 다 끌어안고 전수회관에서 공연을 3년째 하는 거예요. 작년에는 국립극장 대극장 얻어서 하고.

그 12잡가 소리마다 다 다른 맛을 내야 하잖아요. 각각의 소리에 이 소리는 어떤 게 특징이고 이런 걸 선생님께서 요약해 주실 수 있으실까요? 다른 소리와는 뭐가 다르고, 이 대목이, 각각의 특징적인 게 뭔지.

유산가에서는 지금 아까 했던 ‘제비는 물을 차고’에서부터 그 한 줄이 거기에 진짜 매력이 있는 소리가 거기에 다 나오고, 거기가 굉장히 고음으로 처리를 해야 하거든요? 거기가 처리를 잘 하면 멋스러운 데가 있어요. 또 적벽가에서는 ‘이 놈 조조야’ 할 때 그 대목이 좀 경쾌하다고 하고, 그리고 소춘향가는 ‘옥빛 무안’이라는 데가 있어요. 거기서 소춘향가의 맛을 다 내는 거예요. 집장가는 1절, 2절, 소절이 있는데 그거는 똑같은 소리인데, 거기 소리는 속청이 많이 들어가요. 그 소리 자체가 전체적으로 그런 데에 매력이 있는 거예요.

장단은 같은데 절마다 다른 맛을 내는….

똑같은 여섯 박이래도, 이것은 자진모리 장단으로, 잦은 장단으로. 장단이 빨라요, 집장가는.

처음부터 끝까지 다요?

똑같은 장단인데, 유산가는 느린 6박이고, 이걸 빠른 6박. 그렇게 좀 달라요. 빠른데도 속청이 전체적으로 많이 들어가요. 그래서 그런 데에 매력이 있고.

형장가는요?

형장가는 그렇게 뛰어나게 매력이 있는 소리는 아니고, 그렇게 재미는 없어요.

형장가 사설은 어떻게니까?

사설은 그거예요. 춘향이가 옥에 갇혀서 어머니하고 대화하는 그런 사설이에요. 그리고 평양가는 거기도 ‘떨어진다 떨어진다’에서 좀 고음이 되는 데서. 평양가는 똑같은 음으로 나가요. 매력있는 소리는 아니에요. 선유가도 그렇고. 아니, ‘호양도 봉봉’에서 높이 올라가면서도 거기도 속청으

로 처리하는 데가 있어요. 출인가는 '놀이 가세'에서 잦은장단으로 변조로 가서, 거기가 좀 신나고, 십장가는 그것도 똑같아요. 형장가나 십장가나, 방물가도 그렇고. 방물가는 그런데 '명경 석경주'라 그래서 변성, 변성이 있어요. 소리를 쪽 하다가도 변성 음악으로 가는 게 있어요.

변성이라는 건 뭐니까?

변성을 어떻게 해야 하나, 변하는 음을 뭐라고 설명을 해 드려야 하나. 거기가 어떤 대목이냐면….

목을 그럼 다르게 내시는 거예요? 쪽 내던 소리와 다르게?

제가 이걸 좀 보고 부를게요. (악보를 보며 부를 대목을 찾은 후)

네 무엇을 달라고 하느냐 네 소원을 다일러라. 연지분 주랴. 명경석경 주랴. 옥지황.

명경 석경 그런데 있잖아요. 그런데 변성이 들어가요.

그러니까 농성을 쓰다가 갑자기 소리가 붕 뜨네요.

방물가에서는 그런 게 특징이고, 달거리는 월령가라고도 그래요. 여기에는 똑같이 3월하고, 여기가 똑같은 음이에요, 3절까지는. 적수단삼에서 조금 변하는데,

이 신구 저 신구 잠자리 내 신구 일조낭군이 네가 내 건곤이지.

아무리 하여도 네가 내 건곤이지.

적수단신 이내 몸이 내리 돌친 학이 되면 훨훨 수루루룩 가련마는 나야하에 지루에 예도 산이로구나 이 정도로, 거기에.

장단 속도 좋고, 높낮이도 아주 특이하네요.

그래서 이거는 정말 어려운 소리예요. 12잡가가.

먼저 장단 말을 다르게 놓기 시작하면서….

달거린 나중에 민요가 있어요.

선생님, 무슨 띠시죠?

양띠. 43년생. 재미생.

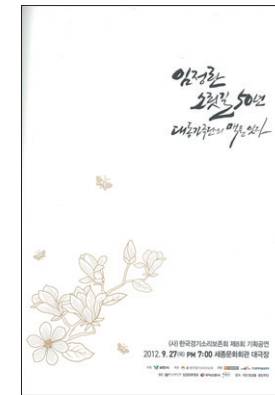
대단하시다. 이런 소리를 듣고 마음이 숙연해지고, 어떻게 이 소리를 뒤로 이어야 하나 걱정도 많고, 어르신은 오래 사셔야죠.

그래서 제가 신경이 곤두섰어요. 제가 귀가… 어제도 종일 머리가 아파가지고, 어지러워가지고, 어제는 3, 4시간을 애먹었어.

그 세반고리관이라 그러잖아요.

그러더라고요. 코하고 연결된 부분이 기가 떨어져서 작동이 안되나 봐. 쉽게 말하자면 문이 열었다 닫았다 해야 하는데 그게 움직이지 않는데요. 고음을 많이 내서. 소리도 좀 꺾을 부리면 되는데. 가르치는 것도 약게 가르치면 되는데, 미련스럽게 그냥 파고 들어서 애들을 쪼으면, 내가 골이 빠져가지고 그래요. 안 그랬는데 올해 1월부터 그래요.

저희가 쓸 때, 보존회나 이런 데서 운영을 하시는데 있어서 어떻게 운영을 하시는지, 어떻게 좀 더 경기소리가 더 잘 전승되게 하려면 어떤 도움이 필요한지, 경제적인 것도 필요하지만 제도적인 것



소리극 '대동강극단 맥을 잇다' 팜플렛

VI. 면담자료

도 필요하잖아요? 그런 거에 해당하는 것도 말씀해주시면 잘 보고를 해 보겠습니다.

중요한 건, 전수관이 있으니까 토요일상설 같은 것을 하면 아이들이, 유치원생들이 잘 오더라고요. 유치원 섭외해가지고, 작년에 저희가 정기연주회를 아동극을 만들어서 했어요, 경기소리로. 그랬더니 그것도 되더라고요. 재밌어 하고. 그런데 돈이 드는 거야, 그걸 하려면.

음악도 만들어야 하고, 경기소리를 가지고도 곡을 또, 편곡을 해야 하잖아요. 그러니까 악보 값이 한 천만 원에서 천 이백만 원 가까이 들더라고요. 악보값으로 다 나가니까 뭐 어떻게 할 수가 없으니까, 자원은 우리 애들이 무용도 하고 가야금도 하니까, 다 할 수가 있는데, 연기도 가르쳤어요, 내가. 그 소리극을 내가 매년 할 수가 없어서 2003년도부터 6번을 했어요.

〈우리 대동강극단 맥을 잇다〉 공연은 세종문화회관 대극장에서 3천5백석을 꽉 채워서, 내가 1억 8천만 원을 들어서 했어요. 2012년도에. 그 얼마든지 해낼 수가 있는데, 뭐가 있어야 하죠. 우리 조교가 예고 나와 가지고는 중앙대, 내가 소리를 2학년 때부터 했으니까, 소리는 매일 나한테 와서 하고 예고 때 가야금을 가르쳤잖아요, 대학원까지. 중대 가야금으로 다 했잖아요. 애들 레슨 개가 지금 다 하잖아요. 소리 가르치고, 가야금도 가르치고 그러잖아요. 내가 뭘 던져주면, 이런 걸 해야겠다 이러면 다 하고, 우리 또 사무국장이 경영 쪽으로, 숙대 대학원에서 예술경영을, 사실 우리 큰 며느리예요. 제가 소리를 가르쳐서 이수시키고, 시험 봐 가지고, 사무실 일을 곧 잘 해요. 개하고 우리 조교하고 연령이 좀 비슷해요. 41살에 시집을 가가지구 연년생으로 둘을 남매를 낳았어요.

그래서 연극을 해서 그 날 소극장에 여기 400석이 남는데, 유치원 학생들만 2회 공연을 했는데 딱 찜 찜 차서, 예약이 다 차가지고, 그냥 오는 학생은 못 받더라고. 그러니까 그런 작업을 해야 하는데, 아이들을 위해서. 그렇잖아요. 우리가 파고 들라면, 그런데 우리가 그런 걸 못하잖아요. 그것도 정기공연, 2천만 원 나온 걸 가지고 하니까. 2천 가지고 어떻게 하냐고, 그니까 애들 차비도 못 주죠. 의상비, 그 캐릭터대로 의상이 달라야 하잖아. 이러니까는 내가 너무 너무 속상한 거예요. 그래서 여러가지 일이 많고, 제가 광대집 자식이잖아요. 그런데 그런 집안에 그걸 맥을 이으려고, 대동강극단을, 경기 창극단 만들려다가 못 했잖아요. 이것을 시에서 안타까워 하셔서, 시에서 이번에 공모전을 1년에 한번 한다면요? 요번에 경기도에 냈는데, 1차에는 합격이 됐는데, 2차에 안 됐어. 내가 이렇게 세미나한 거 다 갖다 주고, 자료, 도에다가 창극단 만들려고 냈던 책 다 줬잖아요.

문화재단에 응모하신 거 말씀하시는 거죠?

문화재단이 아니고 문화도청에 해 가지고, 1차에 합격해가지구. 31개 군 경기도에서 다 들어왔는데, 20개 시군 단지가 됐는데, 거기엔 올라갔는데 10개 뽑는데 안 됐어요.

과천시선생님이 대표로 제출을 했는데, 안 된 거예요?

여기에 또 대동가극단이, 김영철선생님 줄타기가 과천시가 여기 원 고장이예요. 그러니까 안성 사는 거를 모셔왔잖아요. 10년 넘었어요. 모셔온 지가. 또 재인청 춤이 여기 있잖아요. 그러니까 다 갇혀 있으니까, 청사도 나가고. 과천이 상권이 다 죽어있어요. 그러니까 시에서도 답답하니까 이걸 좀 살려볼까 해서 했던 건데 안됐어.

(소리극 책자를 내보이며) 제가 이렇게 소리극을 만들었어요. 교수님. 한 해 걸려. 돈이 많이 들어가서 제가 개인으로 해서 빚을 얼마나 졌는지 몰라요. 빚을 몇 억을 갚았어요. 요번에. 집 저거 받아가지고. 미쳤어요. 나두.

여기 나에 대해서 이보형 선생님이 너무 자세히 인사말을 써주셔서 가지고, 권오성 교수님하고.

제일 정확하게 쓰시잖아요.

제일 정확하게 잘 쓰시고, 저희 집안을 잘 아세요. 옛날부터. 그래서 참 저한테 사랑을 많이 주셨는데.

그래서 공연 활동을 할 수 있게, 그게 가장 절실하신 거죠.

절실한 거죠.

밑의 제자들 키우시는데 있어서 문제는 없으신 거고요?

문제 있죠. 문화예술교육사제도 아시잖아요? 거기보니까 2급 자격증은 중요무형문화재 같은 경우에는 이수자 같은 경우에는 그냥 2급 자격증이 나오는데, 도 무형문화재는 안 나와요. 그게 저희 입장 일 수 있겠지만, 같이 문화재 밑의 선생님 밑에서 공부하는데, '도', '중요'라고 해서 차이가 있으니까. 그게 왜 중요하냐면, 이 친구들이 대학을 졸업해서 당장 갈 데가 없잖아요. 그나마 국악강사풀제가 그나마 항상 지원하는 데인데, 거기에 문화재 교육사가 가산점이 있대요. 똑같이 이수를 하고 어떻게 보면 소리도 더 잘하고 그러니까 안타까운 거예요.

그러면 중요무형문화재는 전수자만 되도 자격증이 나와요?

아니 이수자가 되면, 2급이 나와요. 그래서 저 지금 중요무형문화재로 올라 가려고, 열 받아서요. 젊은 친구들은 계속 문제가 있어요. 졸업하고 할 일이 없으니까요. 정말 시정이 돼야 하는데, 뭐 법령으로 되어 있으니까 뭐 쉽진 않겠죠.

이걸 전국단위로, 만약에 해결을 할 수 있으면….

해결은 돼야 해요. 이게 경기도는 연합회가 있지만, 다른 도나 뭐 대전문화재 이런 데는 연합회가 없어요. 옛날에는 소리만 하고 예술만 하셨다면, 이제는 다 되어 있잖아요. 실기도 되고, 이론도 되고. 그래서 어떻게 보면 정말로 잘하는 애들 양성할 수 있거든요. 근데 이 정도는 뒷받침이 되어야죠. 그렇잖아요. 이것도 안 되면 절대 안 되죠.

사실은 강사풀제가 양쪽의 아이들을 가르쳐서 애들을 국악에 대해 알려주자는 목적과 활동하시는 분들에게 지원해주는 양쪽이 다 되어야 하는데….

똑같은 얘기지만, 애들이 우리 소리랑 지금 대중가요랑 다르게 생각하잖아요. 어려움이 있는 거예요. 이거 굉장히 문제가 있어요. 학생을 죽어라고 가르쳐놓으면, 고등학교, 중3 이렇게 된 애들이 오래 배웠잖아요. 초등학교때부터. 대학교가서 언니들이 나와 가지고 다 노니까는, 바꾸는 거야. 딴

데로. 그러니까 맥 빠지잖아요. 내가 가르치다가도 맥 빠지는 거야. 그렇게 나가니까. 작년, 재작년 2년동안 많이 나갔어요.

문화예술 교육사도 포함된 문제긴 하지만, 어쨌든 전통문화나 전통예술을 해서 먹고 살기가 어려운 거는 아마 전국적으로 같은 양상이겠지요.

중요한 거는 전공을 초등학교서부터 대학교, 대학원까지 직장이 없으니까는, 애들이 어디가서 알바를 하냐면, 백화점 화장품 파는데, 옷 파는데, 커피숍, 이런 데 가서 있어요. 내가 요즘 공연을 하려면, 대학생 애들 10명 모으기도 어렵다니깐요. 다 가서 돈 번다는데 어떡해. 여기 오면 돈도 안 주는데. 또 연습은 매일 해야지. 두 달은 해야 되요. 공연 잡아놓으면, 암만 잘해도 두 달은 연습을 시켜야 되잖아. 그러면 또 거기에 얽매이니까, 애들이 그러면 알바도 못하니까는, 못 오는 거야. 그래서 경기창극단을 만들려고 했던 거예요. 애들 일자리 창출도 되잖아요.

내가 이걸 문화관광부에다 넣었었어요. 근데 이걸 경기소리니까 경기도에 가서 하라고 그래가지고, 도에다 그렇게 하다가, 3년을 제가 쫓아다니다가 포기했다니깐요. 근데 이번에 시에서 그걸 다시 재조명해가지고 책을 더 보완해서 냈는데 안 됐잖아요. 거기에 기대를 좀 했었는데.

거기는 지원을 몇 년동안 해주는 거예요?

자세한 건 모르는데, 도에서 1백억 원이 나가는 거예요. 군포시는 보니까 상하수도 매립지였나요? 그 부분을 그림책 박물관으로 한다는 내용이었던다고요. 그래서 거기서 1백억 원을 탔더라고요. 1백억 원이 정말 큰 돈이죠. 요즘 어려운데. 그리고 창조 오디션에서 일등을 했다는 것 자체가 크죠. 그런데 우리 창극단은 일년에 23억만 주면 35명 일자리 창출로 되요. 매년. 우리 자리가 있으니까, 장소가 있으니까. 지사님 의향만 있으면, 1년에 20~30억원 아무것도 아니지. 이거 일자리 창출도 되잖아요? 애들을 대학까지 소리를 해서 가르쳐 놓은 거, 가서 화장품 팔고 있으니 내가 얼마나 열 받냐고요. 옷 팔고 있고, 병원 같은데 가서 알바하고. 그러니까 속상해요. 전부 그 재주꾼들을 갖다, 만들어냈는데 딴 일하고 있으니까.

충분히 마음으로 공감합니다. 도와드릴 수 있는 선이 여러가지가 있지만, 기회가 되면 말씀을 드릴게요.

그리고 저는 국악과 교수님들만 보면 무식하게 그러지. 아니, 교수님들이 애들 배출만 해놓고 직장을 잡게 해줘야지, 그까짓 강사풀제해서 뭐하냐. 초중고등학교 그냥 선생으로, 음악 선생으로 내보내라. 기악은 기악대로, 무용은 무용대로, 다 그렇게 해야 애들이 나가지. 우리 성악뿐만이 아니예요. 다 놓고 있어요. 애들이. 타악하는 애들, 기악하는 애들, 무용하는 애들, 직장이 없잖아요. 다 그 강사풀제.

남자애들은 가정도 가져야 되고 그러는데. 그거 가지고 안돼요. 학교로 내보내야 되는데, 근데 그게 어려워. 학교로 내보내야지 직장을 잡는거지. 애들을 잔뜩 가르쳐놓곤 놀리고 있으면 어떻게 되는 건지 도저히 모르겠네. 정치들을 어떻게 하는 건지 모르겠어.

선생님, 아까 한 가지가 크게 궁금했는데. 아까 12집가 얘기하실 때, 남도 판소리랑 비교하셨잖아

요. 그리고 이제 강원도 소리도 경기 사람은 다 부를 수 있다 남도소리 빼고는 경기 목으로 부를 수 있다 말씀 하셨는데, 저희가 잘 모르는 입장으로, 경기소리하고 서도소리하고.

그니까 따로 다 돼 있잖아요. 동부민요, 경기민요, 서도민요, 남도민요. 이렇게 되어 있잖아요. 근데 경기 사람들이 동부민요도 부르고, 서도소리도 저희는 배웠어요. 그 분야가 있으니까 안 하는 거 뿐이지. 그렇잖아요. 우리가 서부까지 손을 댈 수는 없잖아요. 문화재가 다 있고 그런데. 근데 저희 다 배웠거든요? 공명가니, 초한가니, 배따라기 다 배웠어요. 이창섭 선생님께.

그렇게 배우시고 보면, 어쨌든 목은 좀 다른가요?

네. 다르죠. 근데 옛날에는 경·서도를 같이 갔어요. 근데 그 전에는 서도소리가 문화재가 없었잖아요. 옛날엔 같이 갔는데, 지금 문화재가 생기고 나서부터, 이제 분리가 되니깐 배웠어도 안 하게 되는 거죠. 그런데 경기 사람들이 강원도 민요, 함경도 민요, 어랑타령 같은 거 다 함경도 민요 다 하잖아, 경기 사람들이. 오히려 서도 사람들은 그 소리 잘 안 해요. 수심가 이런 건 해도. 경기민요 부르는 사람이고, 충청도 민요, 밀양 아리랑, 경상도 민요잖아요. 경상도 민요 경기 사람이 다 불러요.

선생님, 서도소리도 배워보시고 경상도 소리, 강원도 소리 다 불러 보시면, 경기소리 목이랑 기본적으로 통하는가요? 남도 소리만 빼고?

경기목이 다 소화를 시키죠. 남도하고 서도소리. 서도민요하고 하긴 해도, 그 맛을 못 내니깐. 나름대로 우리가 서도 민요를 하잖아요? 그건 그래도 들어줄 수 있어요. 근데 남도 민요는 안 되지.

경기 목을 가진 사람이 이제 서도소리, 동부소리, 경상도소리까지는 다 불러도 소리가 목이 통한단 말씀이시죠?

네. 할 수 있어요.

경기소리가 서도소리랑 차이가 나면서도, 어쨌든 통하는 게 있고, 동부소리 강원도 소리랑도 통하는 게 있다는 말씀이신데, 경기 목의 특징이 뭐예요?

맑고 청아하고. 진짜 맑고 청아해. 옛날에 선생님들은 뭐, 옥쟁반에 구슬 굴러가는 목이라고. 맑고 청아하고 경쾌도 하고.

서도소리는 맑고 청아한데 경쾌하진 않아요?

그렇죠. 그 끄는 목이 많죠. 서도소리는 비음이 좀 많이 들어가긴 해요. 비음 소리를 하면서도, 떨리는 시김새가 있어야 해요.

떠는 목을 많이 쓰죠?

근데 그 지역에서 태어난 사람들, 지역대로 그 목을 타고 나더라고요. 이북 사람들은 그 떠는 목 자체를 타고 나고, 판소리도 판소리의 목을 거기 사람들 타고 나요. 경기사람은 경기사람 목을 타고



창작경기소리극 '애민의 방정식' 팸플렛

나고, 그렇더라고요. 지역별로 음색이 약간씩은 다르다는 것을 알 수 있어요.

그럼 강원도 소리는 어떠세요?

강원도는 좀 애원성도 있죠. 정선아리랑 같은 거는.

경상도소리는요?

경상도 소리도 경쾌하다고 해야 하나? 밀양아리랑 같은 거 좀 빠르고, 뱃노래 같은 거 경쾌하지 않아요? 근데 그거를 판소리하시는 분들이 하신긴 하시잖아요? 그런 맛이 안 나거든. 밀양 아리랑 같은. 경기 사람들이 불러야 그 맛이 나지.

선생님 아까 경기 민요라 안 하고, 경기소리라 한 이유가 있다고 말씀 하셨는데, 경기소리, 경기 민요 이렇게 얘기할 때는 잡가나 산타령은?

회심곡, 휘몰이 잡가 다죠.

한강수타령 이런 거를 이렇게 얘기를 하는데, 그거 말고 선생님 정말 이렇게 백성들이 불렀던 노래 논에서 불렀던 노래, 이런 소리랑은 어떻게 다른 건지?

다른 건 어쨌든, 여기 경기도에 내가 살았잖아요. 옛날에 나무 하러 가는 분들도 내가 봤잖아요. 그러면 창부타령을 지겟다리를 작대기로 치치면서 백구야 훨훨 날지 마라. 나 그런 소릴 어려서 들었거든요. 창부타령이에요. 지금 보니까. 근데 그런 거를 토속민요로 자기 나름대로 흥겹게 불렀죠.

선생님 김 맬 때 부르는 소리나 상여 나갈 때 부르는 소리나, 아니면 상여 나갈 때 부르는 소리나 그런 소리는 경기소리나 청이나 목이나 이런 건 같아요?

같아요. 그런데 상여 나갈 때 소리는 곡이 좀 다르지. 상여 나갈 때 소리도 많이 들었죠. 우리는. 여기서 다 돌아가면 상여 쓰잖아요? 옛날에 병원 안 가잖아요? 다 집에서 돌아가셔서 산으로 가지. 다 경기 목. 그런데 상여 소리도 다 달라요.

어어~ 어리념차 인제 가면 언제 오나 이러지. 이러지. 그리고 종 들고 앞에 서요. 메기는 사람이 행여 위에 같이 타요. 그리고 앞에 가며 종 들고 가면서 그러면 뒷소리 받잖아. 멘 사람들이 뒷소리 받지. 근데 그게 강원도 소리 다르고, 충청도 상여소리 다르고, 상여소리도 다 다르더라고. 근데 경기도 소리는 다 비슷해요.

경기 지역 소리도 목은 같은데 음과 곡조가 조금씩 다르죠?

그렇죠. 그런데 경기도는 곡조도 비슷해요. 그 상여소리는. 그렇잖아요? 그 고양, 양주, 양주 상여소리. 내가 그 연합회 이사장 하니까 공개행사 가서 다 들어보잖아요. 하루 종일 있으니까 들어보면 비슷해요. 양평 회담이소리.

양주, 양평 이쪽 분들이 상여 소리를 잘 하시잖아요. 그렇게 잘하시는 분들하고, 경기소리를 선생님처럼 잘 하시는 분들하고는 뭐가 달라요?

글쎄 뭐가 다른 거는, 그분들은 그걸 동네에서 익혀서 배우는 거고, 우리는 전공으로 또 선생님을, 모시고 정식으로 배운 거고. 좀 차이가 있겠죠. 우리는 통속적인 거죠.

아까 문화재 처음 지정될 때는 세 분이 네 곡씩 나눠서 지정되었는데 선생님은 어떻게 12잡가를 다

받으셨어요?

내가 다 할 수 있으니까.

그 세 분도 다 하실 수 있는데, 각자 다 하실 수 있는데, 세 분이 지정하기 위해서 네 곡씩 나는 거잖아요. 세 분을 지정하기 위한 편법인 거죠?

그때는 소리꾼들이 그분들 세 분에다가 김옥심 선생님이 계셨잖아요. 네 분이 서류를 냈는데 김옥심 선생님이 안 되셨잖아요. 그 분이 소리를 진짜 잘 하셨거든요? 그 분하고 목계월 선생님이 말하자면, 내가 지금 평을 한다면 김옥심 선생님은 경기소리의 아주 아련하고 맑고 청아한 목을 가지고 계시다면, 우리 선생님은 묵직하고, 그 음폭이 넓으세요. 그리고 창법이 다르고 그런 차이. 그리고 김옥심 선생님은 여기 배에서 나오는 소리는 안 하셨죠. 그냥 가늘게 목에서 나오는 소리.

그 분 소리는 여기 목에 달린 아주 애처롭고 애절한 음이 이 목에 달려있어요. 원래. 그리고 우리 선생님은 너무 오랜 세월을, 아홉 살부터 소리를 하셨대요. 우리 선생님은 이건 가정사 얘기인데, 딸이 여덟에 셋째딸이에요. 먹고 살수가 없으니까 딸을 남에게 준거야. 원래 우리 선생님이 이경옥 씨예요. 근데 옛날에는 권번이라 그랬잖아. 권번 출신들이 이어오다가 문화재가 된 거잖아요. 그 권번을 다니신 목 씨한테 형 딸로 준 거지. 그래서 그 목 씨가 성이에요. 그래서 아홉 살에 갔대요. 그래서 남자선생님을 모셔다가 집에다가, 그냥 골방에다가 소리만 정일 가르치고, 선생님 가시면서 장구통 하나 놓고는 정일 거기서 연습을 하라고 그런대.

아홉 살짜리한테 그러니까 선생님 그런 말씀. 공부 가르치면서 아무도 없고 나만 있을 때, 옛날엔 학생도 안 많았잖아요. 전수 장학생 둘 뿐이 없었잖아요. 그러니깐 단 두 사람. 셋이 앉아서 공부할 때 말씀하시는 거지. 그런 말씀을 하셨어. 거기로 팔려간 거지, 목 씨네로 수양딸로 들어가서 그 소리만 한 얘기를 하시는데. 애들이 얼마나 놀고 싶겠니. 아홉 살에 뛰어 놀 애를 그런 걸 방안에 놓고 장구통 하나 넣어놓고는 종일 소리만 했다고 그러시더라고. 그래서 열다섯 살에 방송을 나가셨대요. 목선생님. 소리를 너무너무 잘하시니깐. 그래서 우리 선생님 소리는 누구도 따라갈 수 없어요. 제가 지금 선생님 제자지만 선생님 흉내 다 못 내잖아요. 이제 선생님이 하시는 걸 그거를 가져가는 거지. 또 말 붙임새 이런 거 같은 거 가져가는 거지.

선생님. 경기 소리를 배울 때 열심히 연습하는 게 가장 중요하겠지만, 뒤에 이렇게 중점을 뒀서 소리를 배우거나 연습하면 좋아요? 선생님 배우실 때 이걸 이렇게 해야 해, 철칙처럼 내려오는 그런 거 없어요?

그거는 아니고, 자기 나름대로 각자, 소리도 학교 공부 하는 거나 똑같다고 생각을 해요. 왜냐하면 잡념이 없어야지 머리에 쏙쏙 들어오지. 여러가지 생각을 많이 하고 소리를 하면 겉으로 배우는 거지, 깊이 속을 파고들지 못해요. 잡념이 많으면. 그래서 사실 조기교육이 필요하다는 걸 느껴요. 나이가 많이 먹어서 배우면 소리가 제대로 안 돼요. 그래서 아이들 때 아무 잡념 없을 때, 소리도 조기교육을 해야. 그리고 우리 선생님이, 아홉 살 때부터 그렇게 소리를 하셨기 때문에 그런 소리를 가지고 계시지 않나 그런 생각을 해요.

혹시 이런 게 있을지 모르겠는데, 서편제 영화 이런 거 보면, 판소리를 잘 하려면 속에 한이 있어야 한다고 눈을 멀게 하잖아요. 그런 것처럼 경기 소리를, 아니면 소리를 잘 하려면 어떤 방법이 있나요? 기술적인 거 말고.

그렇죠. 기술적인 거 말고, 그 사람마다 생애, 삶이 다 다르잖아요. 자기 삶이 고생스럽고, 한이 많은 사람은 소리에 다 묻어나잖아요.

경기소리도 그래요?

그럼요. 물어나요, 자기 삶에 대해서.

삶이 어땠든 노래에 녹아들어가고 그래야 소리 색이 달라지겠네요, 사람마다. 경기소리가 대중가요가 많아지고 이르기 전에는 누가 하면, 공연을 하면, 사람들이 이렇게 좋아했다. 이렇게 들은 전설 같은 이야기는 없으세요?

아니, 내가 보성 소리축제에 5년을 가서 공연을 했어요. 근데 거기 판소리 고장이잖아요. 조상현 씨 뭐 보성사람이잖아요. 근데 거기 가서 맨날 해마다 소릴 하면 앵콜을 받는다고. 나름대로 경기 소리를 하지만, 뭔가 자기네들 가슴에 와서 닿는 게 있나 봐요. 그래서 5년을 다녔어요. 옛날에는 나라 무슨 정부의 큰 행사 때는 꼭 국악공연을 했어요.

지금 세종문화회관이 시민회관이었어요. 그때도 거기서 공연을 하면 판소리, 서도소리, 경기민요 다 같이 어우러져서 했기 때문에 우리는 옛날 선생님들과고 얼마나 친했는데요. 김소희 선생님, 박초월 선생님, 박귀일 선생님 다 같이 공연을 해서 서도소리 오복녀 선생님, 김정녀 선생님, 우리 애들 때 다 그렇게 공연을 다녔기 때문에, 큰 공연, 나라에 예를 들어 3.1절이다 8월 15일이다. 무슨 날이다 무슨 날이다 하면, 안비취 선생님한테, 우리 안비취 선생님이 정계하고 좀 말씀을 잘 하셔 가지고 그런 게 섭외가 많이 들어오면, 다 선생님이 모여 와 가지고, 모아가지고 공연 했잖아요. 그 때는 젊은 사람들도 소리꾼이 별로 없었어요. 저희 선배 언니들 한 대여섯 명? 소리 잘하는 사람. 그나마도 일본 가서 돈 번다고, 거기 가서 돌아가고, 거기 가서 두 사람이 정착하고. 그래서 저희가 그 선배 언니들이 없어서, 이춘희나 나나 김금숙이나 빨리 조교고 된 거지. 사실 그 언니들이 다 여기 있었으면, 우리가 밀려났죠.

그 분들이 목계월 선생님이나 안비취 선생님들 1세대 제자들이라고 볼 수 있는 거네요?

그 목선생님 1세대 제자는 아니야. 다 이창배 선생, 옛날에는 청구고전학, 청구고전학원에서 다 60년도에서부터 공부했지. 문화재 19호 선소리 산타령 선생님한테. 그 분한테 공부해서 다 공연하고, 방송하다 그러다 75년도에 12집가가 문화재 됐는데, 75년도 6월 달에 지정받고, 우리가 10월 달에 첫 번째 전수 장학생 서류 냈어요. 80년도에 이수하고, 83년도에 조교가 되고, 90년도에 내가 준보유자가 됐죠.

선생님, 여기 채보하신 김성운이라는 분이 있으시죠?

저기 돌아가신 분 있잖아. 피리. 응. 참 좋은 분 돌아가셨어요. 그 분 아까워요, 재주가 아까워. 이 책을 만들 때 제가 음악비를 드렸더니, '임선생. 나는 악보를 그려주고 임선생한테 처음 돈을 받아

봤네.' 맨날 공짜로 다 그려 주신 거예요. 그리고 내가 회심곡을 넣는다니까, 아쟁, 가야금, 피리 죄 가져가서, 덧입혀 주신 거예요. 제 회심곡 들으면 그 음악소리가 있어요. 그래서 악보를 그 분이 잘 만드셨어요. 훌륭하세요. 그래서 그 소리를 제가 녹음 넣어서 드린 거예요. 음반이 아니고, 테이프에서 녹음 넣어서 드린 거를, 다 채보하신 거예요.

김성운 선생은 대단하신 분이예요. 지금 장구채를 이렇게 깎아주시고, 이것을 자랑을 하려는 거예요. 이게 다 김성운 선생님이 만들어 주고 가신 거예요. 장구채.

이 깎매기 채도 얼마나 여러 개를 해다 줬는지, 그저 쓴다니까요. 돌아가셔도, 장구채를 많이 해다 주셔서. 그러니까 돈을 처음 받아보셨대. 악보를 그걸 해주고. 그랬다고 그렇게 좋아하시더라고.

2) 이춘희: 경기민요(京畿民謠) 보유자, 국가무형문화재 제57호 (1997년 지정)

일 시 : 2017년 7월 7일

장 소 : 서울 서초구 방배로 22길, 삼원빌딩 406호

(사)한국전통민요협회 경기민요전수관

조사자 : 김현선, 김은희, 시지은, 김현수



면담에 응해 주고 있는 이춘희 선생님

경기도 화성이 세계문화유산이 됐잖아요? 경기문화재단하고 남경필 도지사가 그에 걸맞는 걸로 3개 정도 생각하시데요, 첫째는 경기소리, 경기민요, 둘째는 단청하고 불화, 또 셋째는 사기장 백자. 이렇게 해서 당신 재임기간 뿐만이 아니라 다음 도지사가 오셔도 좀 특화하려고 해요. 그래서 저희들이 경기민요를 인류무형문화유산으로 등재하기 위한 기초 작업을 하고 있어요. 이춘희 선생님 워낙 저명하시고, 문화재로 지정되시고, 저희가 생각하기에는 1순위로 생각이 되는데요. 경기소리가 세계에 내놔도 손색이 없다. 경기소리가 이런 면에서 참 아름답고 훌륭하다 이런 생각을 가지고 계시다면 저희에게 알려 주십시오. 그러면 그걸 저희가 받들어서 쓰고 보고하면 될 것 같습니다. 선생님께서는 어떤 어른의 제자분이셨어요?

처음에 제가 이제 아무것도 몰랐을 때 처음 들어간 선생님은 이창배 선생님이에요. 우리 이창배 선생님께서는 진짜 학자시죠. 소리 선생님 이전에 학자 선생으로서 지금 현재 다 퇴직들 하셨지만, 그 분네들이 다 이창배 선생님은 완전히 정말 학자로 인정을 해 주셨죠. 지금 현재 교수직으로 있으신 분들도 이창배 선생님을 아시는 분들은 그분의 업적이라던가 그 분의 고명한 학문을 굉장히 아주 높게 평가하시는 그런 분이거든요. 처음에 그 어른한테 배웠고 거기서 이창배 선생님께서 안비취 선생님한테 '당신이 말으우,' 이러고선 당신이 저를 넘겨주셨거든요. 안비취 선생님한테. 그랬을 때, 안비취 선생님은 그때 보유자가 아니셨어요. 75년도에 보유자가 되셨거든요? 그때 안비취 선생님 혼자 이제 보유자가 되실 건데, '나는 그 분네들하고 같이 묶어서 해 달라.' 그러서 가지고 이은주, 목계월 이 분네들하고 안비취 이렇게 세 분이 보유자가 되기를 희망하길 원하셨어. 그래서 12

개 12잡가를 4곡씩을 분배해서 그렇게 했으면 좋겠다고 제안을 하셔서 그래가지고 그렇게 되셨어요. 그게 75년도.

그럼 선생님께선 안비취 선생님 밑으로 가셔서 전수조교를 하신 거죠?

네. 그래서 이제 제가 제일 처음의 첫 전수생으로 뽑혔죠. 안비취 선생님한테. 그러면서 제가 첫 전수생이 되면서 계속 선생님 밑에서 공부하고, 80년도에 이수를 받고. 그리고 85년도인가에 제가 보유, 후보가 됐습니다. 준보유자, 89년도에. 그리고 이제 보유자로 지정받은 게 97년도 11월 11일.

선생님 고향은 어디세요?

저는 서울 한남동입니다. 저는 저만 서울이 아니라 우리 아버지가 4형제인데, 우리 그 집안 대대로 서울 한남동이에요. 그래서 황병기 선생님께서 절 보고 고향이 어디냐고 그래요. 그래서 저는 서울입니다. 했더니 ‘혼자 서울이라면 그건 고향이라고 볼 수 없어.’ 그래서 ‘그럼 저희 아버지 대가 다 서울이신데요? 본토배기예요.’ 그랬더니 아, 제가 소리하는 발음, 저희 그 발음 때문에 그렇게 알았대요. ‘아, 이거는 혼자 서울이 아니다. 이건 아주 부모대가 다, 조상이 다 서울이다.’ 제가 소리하는 발음을 보고 그렇게 인정을 하셨다고 그러더라고요. ‘역시 그렇군.’ 그러면서.

서울 말씨는 독특한 것이 있습니까?

서울 말씨는 아주 똑똑해요. 아주 똑똑 부러지고. 발음 받침이 아주 정확하게 붙고요. 서울에도 서울 사투리가 있어요. 지방에도 지방 사투리, 뭐 저기 전라도에 그랬는디, 저랬는디 이렇듯이 서울에도 이렇게 사투리가, 예를 들어서 아니 참 국을 이렇게 끓였을 때, ‘아유, 국이 배들하고 맛있네. 배들하고 잘 끓었네?’ 아주 달게 잘 끓었다는 표현을 배들하다고 얘기하고. 제가 또 경기민요의 특성을 얘기할 때는 우리 경기민요는 아주 굉장히 투명하고 맑고, 그러면서 소리 색깔이 아주 야질자질하다는 말을 자주 하거든요. 그게 순 서울 사투리예요. 야질자질하다는 좀 뭐라고 그럴까 아주 그 맛있다고 얘기를 강조하는. 그런. 그걸 어떻게 표현할까. 야질자질하다. 아시겠죠?

인제 서울 말씨를 가지고 경기민요를 야질자질하다 하시는데, 가령 다른 분들한테 말씀하거나 세게 어디 나가셔서 말씀하실 때, 이게 경기소리가 아름답고 경기소리가 특징이 있다. 이럴 때 어떤 것을 꼽을 수 있으세요?

네. 사실은 제가 외국도 많이 갔었구요. 안숙선씨하고 제가 KBS 관현악하고 공연을 한 번 갔었어요. 제가 우리 그 경기민요 장점을 들 때 일반인들에게 아주 가차워요, 그 유행가마냥. 그렇게 가차운데 우리나라에서만 인정을 덜 해줘요. 우리나라에선 인정을 안 해주는데, 외국 나가니깐 경기민요를 굉장히 아주 노래만 끝나면 얼마나 정말 환호를 받았는지. 그러면서 뭐라고 얘기하냐면, 천상의 소리다라고, 저를. 말하자면 목소리가 좋아서 그랬나 보죠.

그래서 이제 했는데, 이 관현악단의 지휘 단장이 마지막 피날레 앵콜곡을 했는데, 안숙선을 시키는 거예요. 거기 제가 안 나갔어요. 그럴 정도로 우리나라에서는 판소리를 위주로 인정을 하는 거예요. 그래서 거기에도 이유가 있다 라고 생각을 하는 게 판소리는 벌써 몇십 년 전서부터 논문이 나오고 학술적으로 많이 다루어졌거든요. 그런데 우리 경기민요는 학술적으로 논문이 나온 지가 10년 안

팍이예요. 그러니까 얼마나 뒤졌어요. 그러니까 경기민요라는 건 천민들이 하는 거고, 굉장히 뭐라고 할까. 유치하다? 잔치집에만 하는 소리다라고 할 정도로 인정을 받았고, 그렇게 인정을 했고. 또 우리 선생님 대에서, 이창배 선생님 또래 그 선생님 대에 선생님들은 지도하는 제도가 있었죠. 그분네들은 지도를 해주셨어요. 그래서 이창배 선생님은 정말 정확하게 그 선생님 지도법이 교과서 적이었어요. 그런데 이 안비취 선생님한테 넘겨받았을 때, 이 여자선생님들은 그 지도법이 없었거든요. 지도를 하는 법이 없어요. 당신들이 부르시기만 했지. 그래서 무대 소리라던가 대중 앞에 대중에게 이렇게 그 소리만 당신들이 하셨지. 지도법은 없으셨어요. 그래서 이제 저희가 전수생이 되면서, 선생님이 지도를 해야 하는 거잖아요. 그런데 지도도 그렇게 아무나 되는 게 아니잖아요? 그럴 정도로 우리 판소리하고의 비교를 한다면 판소리보다는 훨 뒤졌어요. 제가 어렸을 때는 경기민요가 굉장히 대중적이었고, 굉장히 인정을 받았어요. 그랬었는데 서서히 경기민요는 숨어버리기 시작을 하면서 판소리가 굉장히 대중적이 되면서, 또 우리 경기민요는 양념 들어가듯이 그런 식으로다가 한 꼭지 들어가거나 말거나 이런 식이 되기 시작한 거예요. 그렇게 됐기 때문에, 아주 참 안타깝기 그지없고. 지금 오히려 많이 나아졌다고 볼까? 이런 정도입니다.

경기민요는 얼마 전까지는 약간 구색 맞추기, 국악공연하면 구색 맞추기식으로 한두 곡씩.

네. 아주 그냥 양념 들어가듯이 구색 맞추느라고 하나 정도 잠깐, 그것도 길면 안 돼. 그런 식. 그래서 판소리는 그 예술성이 있다라는 걸 인정합니다. 예술성이 있죠. 사실 면에서도 그렇고, 소리 쪽에 모든 걸 다 봐도.

그런데 우리 경기민요는 뭐라고 할까. 예술성이라고 따지기 보다는 그냥 진짜 대중성? 그렇게 하는데 대중성이라고 인정을 안 하려고 하는 거? 그게 있고. 또 하나는 예를 들어서 우리 흔히 불러지는 태평가, 청춘가 이런 노래가 옛날에 제가 어렸을 때 당시에 그 어른들한테 들은 민요는 너무나 민요가 좋으면 누구나 다 흥얼거리고 귀 동냥으로 많이 배우잖아요. 그랬을 때 청춘가는 예를 들어서 술집에서 많이 불러졌고, 또 태평가는 어느 술집에서라든지 니나노 소리 안 나오는 술집이 없었고 이럴 정도였거든요. 그랬다면 그게 뭐니까? 그만큼 알려졌다는 얘기잖아요. 그럼 누구나 많이 귀에 들었다. 해서 그게 대중적으로다가 그게 불려진 건데 그거를 술집에서 어떤 특징인이 부른 것도 아닌데, 그걸 천박하다 예를 들어서 그런 식으로 매도되니까 어떻게 할 방법이 없더라고요.

그럼 선생님 보시기에 예술적으로, 경기민요 중에 예술적으로 가장 좀 멋있고, 대표적이라고 할 만한 거는 선생님 보시기에 어떤 거라고 보세요?

우리 소리가 무형문화재로 지정이 된 곡은 아가 말씀드렸던 12잡가. 유산,적벽,제비,소춘향가 뭐 이렇게 해서 12개 그것이 보유자로 지정됐잖아요. 그런데 우리가 무대 공연을 한다 뭐 하면 그 12잡가는 따분하다 해서 거의 그건 무대에서 안 하고 거의 민요로 하잖아요? 그래서 대표적인 경기민요로 손을 꼽는다고 그런다면 노랫가락, 청춘가, 창부타령. 이 창부타령은 그야말로 다른 분들이 얘기를 하기를 참 명곡이다. 참 창부타령은 정말 잘 부르면 그렇게 우아하고 그렇게 아름다울 수가 없다. 선율이나 소리의 색깔, 어떤 사람이 부르느냐에 따라서.

제가 어떤 심사석에 앉아있는데, 그 옛날에 우리 경기민요 하는 학생 아이가 일등을 하고, 종합대상을 받으라고 또 해요. 근데 일등한 아이가 종합대상하느라고 다시 겨루는데 경기민요하는 거예요. 근데 완전히 몸을 얼마나 까불면서 흔들면서 하는지. 옆에 심사 같이 하는 무용선생이, ‘아, 선생님. 경기민요는 누가 부르느냐에 따라서, 어떻게 부르느냐에 따라서 천박하고 귀하게 들리네요.’ 이렇게 얘기를 하는데, ‘아. 어떻게 그렇게 표현을 잘했나.’ 그러고 내가 테이블 밑으로 들어가고 싶더라니까. 제가 봐도 정말 너무 너무나 정말 보기 싫었던 거예요.

그런데 사실은 민요는 민요일수록 더 정말 그야말로 품위있게 소리 해야하고 몸가짐이라던가 자세가 굉장히 아름답게 표현을 해야 하거든요. 근데 그냥 장단에 맞춰 꺾정거리고 팔을 휘두르고 하면 그건 정말 못 봐주죠. 제가 어딜 가더라도 어떤 장소에 민요가 흘러나온다 그러면, 일부러 가서 어떻게 들여다보면, 어떤 사람은 정말 아름답게 품위있이, 그 눈동자 하나도, 시선처리도 아름답게 보면서 하는데, 어떤 사람은 장돌배기 마냥 완전히... 선생님들도 많이 보셨고 느끼셨을 테니까 더 이상 설명 안 해도 되겠습니다.

그래서 우리 민요에는 아리랑 모음, 아리랑 모음은 아름답죠. 선율도 그렇고. 또 아리랑 모음은 목이 나쁜 사람은 표현하기가 어려워요. 목도 지닌 색깔이 다르잖아요? 목 색깔이 아름답고 고운 사람은 그 아리랑의 표현은 아주 정말 잘 구사할 수 있는데, 목이 탁한 목은 구사하기가 어렵죠. 그래서 우리 경기민요는 소리의 구성, 소리의 색깔, 구성과 한과 애원. 세 가지 중에 한 가지만 가지고 있어도 명창 소리를 듣는다는 말이 있거든요? 그 소리를 정말 그야말로 소리를 자기가 많이 해서 저절로 묻어나오는 구성이라던가 애원이라던가 이 한이라던가, 이것이 정말 우리나라에서 묻어 나와야 하는데, 일부러 만들어서 나온다는 거는 잘한다고 볼 수가 없죠. 오히려. 그리고 경기민요는 목 쓰임을 한 가지 목만 써 가지고는 소리를 표현할 수가 없습니다. 그리고 좋게 들릴 리도 없고요. 그래서 이 목, 배에서 우리나라오는 소리를, 이 공명, 넘나들어야 하는 그게 장점이죠. 그게 특징이죠. 그래서 남이 듣기에는 굉장히 쉽고, 배워서 하기에는 전공자들에게는 어려운 그런 애로가 있습니다.

선생님 목 쓰임을 굉장히 여러 가지를 해야 한다고 하시는데, 어떤 걸 말씀하시는 거세요?

예를 들어서 아리랑을 표현한다면, “아~” 이건 바로 나오는 통성이죠. “아~리” 이렇게 건드는 거. 근데 “아~리아~” 이렇게 많이 건들이면 아주 천박한 소리가 돼 버리고요. “아~리랑앙 아앙” 이렇게 여미는 “아앙” 이렇게 여며야 하고, 넘나들면서 여미 처리를 잘해야 하고, 이런 거. 거의 목을 열고 아리랑을 하면, “아리라안” ㅇ 받침이 안 붙어요. 먹어버리죠. “아리란~아리라안” 그런 거를 저는 굉장히 강조를 하거든요. 제가 교습 때에, 그게 그렇게 쉬운 게 아닌가 봐요.

선생님, 12잡가 가운데에 백미라 하면 유산가라고 생각이 들어요. 선생님께서 생각하시는 유산가의 아름다움은 어디에 있다고 생각하시는지요?

네. 제가 12잡가를 다 해보지만 유산가는 가사 내용도 굉장히 아름답죠. 근데 그 유산가 속의 목 쓰임이라고 하는 것은 정말 너무 다양해요. 그 유산가 잘하기가 참 어렵습니다. 그러고 제비가 같은 거는 같은 12잡가라 해도 빠드령청이 많이 들어가고요. 그런데 이 유산가는 굉장히 섬세하게, 넘나

드는 목이라던가 구사력이 굉장히 아주 간결하면서도 아름답죠. 그리고 적벽가는 굉장히 남성적인, 네임 자체도 그렇고 소리 자체도 곳곳하게 그냥 구사력이 많이 안 들어가는, 그러면서도 누르는 목을 많이 써야 하고요.

그럼 소리의 속칭 같은 거는 많이 쓰이나요?

속칭이 그렇게 많이 들어가는 거는 중간 중간에 소리 구사하느라고 이렇게 하지만, 특별하게 한 서너 군데?

송구스럽지만 속칭 들어가는 건 잠깐 소리를 그려주실 수 있나요?

“일출낙조가 눈앞에 어려라 경개무궁 좋을씨고”

선생님 올해 연세가 어떻게 되세요?

만 70이예요.

그런데도 목이 이렇게 짙짙하시고 곱고 아름다우시고.

감사합니다.

선생님, 그 구성이라고 하는 것은 어떤 것입니까?

구성지다라는 것은 소리가 익숙해서... 만약에 구성지다. “삼강은 수전이요 적벽은 오병이라 난데없는 화광이 중천하니, 조조가 대패로 행할 즈음에 화용도로 행할 즈음에” 제가 사실은 지도를 한 지가 벌써

한 45년 정도 됐네요. 근데 만약 십년을 했다고 하면, 매일 한 십년이나, 걸어놓은 십년이나를 따지거든요? 저 같은 경우는 매일 하루에 몇 시간씩을 그렇게 매일 하거든요? 근데 거의 걸어놓은 10년으로 햇수만 보낸 사람들이 많죠. 그렇게 해놓고 자기가 잘 하는지 못 하는지 모르면서 자기가 그냥 연조만 갖고 잘하는 사람이다 하는 사람이 많아요.

그런데 제 앞에서 소리를 하면, 지가 안 되는 대목이 있죠? 이렇게 해 봐. 이렇게 해서 제가 목을 이렇게 해서 입을 이렇게 벌려 봐. 저는 이런 식으로 지도를 하거든요. 그게 안 돼요. 그러면서 20년 됐는데, 그때 못 받아간 사람이 이제 들려요.

그러면서 이 소리가, 제가 항상 얘기가 소리를 할 때, 입 모양은 그릇 역할을 한다. 그렇게 얘기 하거든요. ‘아’ 발음 하면 ‘아’ 동그렇게 발음을 해야 하는데, 목을 눌러서 벌린다라든가, 찌그러트려서 벌리면, ‘아’ 그러면, 아구에 가려서 ‘어-’이렇게 되죠? ‘허’ 이렇게 되고, 아랫목을 내리면, 그러니까 ‘아-’ 이렇게 편안하게 벌려야 된다는 얘기하고, ‘앙앙앙앙, 웅웅웅웅, 앵앵앵앵’ 이게 안 되더라고요. 안의 혀를 쓸 줄 몰라서 ‘앙강강강’ 이게 턱이 움직이는 거예요. 이런 거. 예를 들어서 “아리랑~아~” 여미는 게 안 되죠. 그 혀를 못 쓰면 그 속에서 소리가 나온다 해서 모든 걸 목을 가지고 써요. 참 안타깝죠. 제가 하면 이렇게 해라. 이렇게 까지 얘기를 하는데도 빨리 못 받아가더라고요.

선생님 해 주셔도 본인이 못하는 거죠? 못 알아듣고.

그래서 옛날에 선생님들이 소리를 잘 하려면 귀부터 떠야 한다고 얘기하셨거든요? 그 말씀이 맞으세요.



면담 중 웃고 있는 이춘희 선생님

VI. 면담자료

귀부터?

네. 귀부터 해야 된다.

이건 누가 말씀하신 겁니까?

옛날에 이창배 선생님하고 다닐 적에 정득만 선생님이라고 계셨어요. 정득만 선생님이 주로 말씀 하셨죠.

선생님 소릿길로 들어서게 된 계기가 있으셨어요?

아, 저는 서울이 집이다 보니까 옛날에 어렸을 때는 길거리에 나가면 유성기집에서 민요가, 또 동네에서 유성기 갖고 있는 집에서는 유성기 틀어놓고 막 크게 자기네 집에서만 듣는 게 아니라 자랑 하느라고 크게, 그리고 라디오에서 조그만 선반위에다 올려놓고 공동으로 듣는 라디오, 그거 있을 때예요. TV가 없을 때. 그런데 그 민요가 나오면 심장이 맞는 거 같은 거예요. 그래서 우리 집엔 그런 게 없으니까 그 유성기집에서 나오면, 길 가다가도 그 소리가 나오면 그거 다 듣고 가면서 그 여운에 그냥 죽겠는 거예요, 너무나 좋아서.

그렇게 소리를 좋아하다가 그때는 특정인들만이 하는 건줄 알았지. 우리 엄마도 그랬거든요. '니가 무슨 기생이 된다고 그러느냐고, 얼굴도 못난 게.' 아주 무지무지하게 반대를 하셨거든요. 근데 제가 막 이유도 모르게 죽네 사네하고, 아팠어요. 그러고 부턴 애가 하고 싶은 게 뭐냐고 하니깐, 소문에 이렇게 해 가지고 이창배 선생님을 가르쳐줘서 달려간 것이, 제가 이제 열, 열일곱 살 때였죠. 정식으로 입문한 것은 열아홉이고, 그땐 참 멋모르고 간 게 열일곱이었어요.

이거를, 노래를 못 하셔가지고 몸이 아픈 거예요?

몰라요. 그랬나 봐요. 그리고 하고나서 부터 괜찮더라고요.

아픈 때가 열일곱 살 그때쯤,

네. 그 전부터 막 굴렀어요. 그때 병원에 가서 주사만 맞으면 감쪽같이 안 아파요, 거짓말처럼. 그게 나중에 일주일 계속 다니니까, 일주일 되고 나니까 의사가 그 이상 못 놔준다고 그랬어요. 그럼 왜 그러느냐. 애가 죽을 병인가 보다. 그러니까 그게 중독성이 있어서 안 된다고, 더 이상. 그게 아편이 었대요. 진통제를 놔준 거야. 병을 낫게 해준 게 아니라. 잠깐 잠깐. 뭐 어떻게 저기가 안 되니까 그런 거 같아.

아버님 존함이 어떻게 되세요?

이용한, 용 용(龍)자에 한나라 한(韓).

어디 이씨세요?

전주 이예요.

어머님 존함은?

안명옥, 밝을 명(明), 구슬 옥(玉).

슬하에 자제 분은 몇을 두셨습니까?

우리 아버지가 삼남매 두고 그리고 또 이복동생이 둘 있어요. 남동생, 여동생. 그 이복동생은 우리

편지영님
N. 편지영님

아버지가 바람기가 있어서가 아니라, 우리 엄마하고 만나면 웬수야. 그래서 우리 아버지가 우리 엄마보고 그때는 이혼이라는 거 없이 그냥 안 살은 거예요. 그런데 동네에서 중매를 해 가지고 작은 엄마가 생겼어요.

선생님이 첫째세요?

아뇨. 전 막내예요.

그럼 선생님은 봄 춘자에 계집 희자를 쓰시는 거예요?

아뇨. 봄 춘(春)자에 이름 희(禧)자예요. 드문 자예요. 이름 희, 복희 희(羲).

이름이 너무 세다. 이름이 좀 센 이름이죠? 누가 지어줬어요?

우리 집안에서 지어줬겠죠? 근데 어떻게 그 희자를 쓰게 됐는지는...

어렸을 때도 목이 좋으셨죠?

네, 제가 노래를 잘 했어요, 어려서도, 그래서 가요를 잘 불렀었죠.

그때는 제가 민요하던 걸 모르니까, 제가 흔하게 가요, 제가 어렸을 때는 황금심 씨가 굉장히 노렐 잘 하실 때고, 그때 연속극에 라디오 연속극에 장희빈 할 때예요. 장희빈 주제가를 하는데, 그 노래가 좋아가지고, 연속극 듣는 거보다는 앞뒤로 주제곡 나오는 바람에, 그거만 나오면 따라하고 했죠. 황금심 씨 노래 너무너무 좋았어요.

그 장희빈 주제곡도 황금심 씨가... 그러면 이제 이창배 선생님께 소리 배우시고, 결혼은 언제 하셨어요?

제가 결혼을 32살에 했어요.

좀 늦으셨네요?

네, 네.

그때 이창배 선생님께 소리 배우고 계속 소릿길로 나가셨어요?

그럼요. 저는 소리 안 하면 죽는 줄 알고.

무대에 가서 하셨어요?

처음부터 무대를 세우나요? 뭐 할 수 있나요? 그런데 그때는 라디오가 있었죠. TV는 어느 정도 배운 뒤에 흑백 TV가 생겼죠. 우리 이창배 선생님이 가락 따라 삼천리라는 라디오, 옛날 흘러간 옛날 이야기를 노래에 섞어가면서 그렇게 연습곡처럼 하는 게 있었어요. 그런 거에 주제곡을 선생님이 가사를 만들어서 제가 부르고 이랬었죠. 라디오에. 그래서 가락따라 삼천리 이런 거를. '그때는 그랬던 것이었다.' 하면 거기에 맞춰서, 거기에 합당한 선생님이 가사를 만들어주셨고, 그래서 그렇게 라디오를 했고, 하다가 TV가 생겼다고 해서 국악 프로가 있다고 해서 녹화를 하러 가면, 아침에 9시까지 오라고 하면, 밤 12시나 되야 와요. 그렇게 기술이 없어서 그럴 거예요. 처음이니까. 그러면 하루 종일 그 잠깐 하는 거를 그렇게 기다린 일이 그랬고요. 그렇게 하면서 연출 선생님한테 못 냈다고 구박도 많이 듣고, 설움도 많이 듣고. 그런데 컬러 TV가 나오니까 더 더군다나 아이고...

소리가 가장 값지신 분인데.

그러다가 몇 년 지나니까 오디오니, 비디오가 나오더라고요. 처음에는 비디오다 뭐, 비디오가 중하다 그러고, 그러니 얼마나 어린 나이에 비판도 많이 했죠. 비판한 이유 하나가 저는 정말 매일을 열심히 했고, 같은 10년을 지는 피나는 노력으로 했는데, 공부를 했는데, 방송을 하다보니까, 그럼 출연료를 비교를 하면, 가수들하고 비교를 하면, 하늘과 땅인 거예요. 그때는 저희는 천오백 원도 많은 거죠, 그때. 천원도 안 됐을 때니까. 그러다가 천오백 원이 됐어. 그때 이제 방송을 TV 방송을 했는데 천오백 원이 됐어. 그때 가수들은 하야간 몇십 배 차이가 나는 거예요. 그때 '과연 이걸 해서 뭐 하나. 이렇게 힘든 소리를 하고, 이렇게 십년이란 세월이 넘어서 이렇게 정말 그것도 그냥 배운 게 아니라 내 나름대로 배운 걸 또 연습을 하고, 이런 훈련을 하고 이렇게 했는데도 이런 대접밖에 안되는데, 과연 이런 대접밖에 안되는데, 과연 이걸로 생활을 할 수 있을까?' 이런 갈등도 많이 했고, 참 많이 갈등했어요. 좋아서 했는데. 그러다가 배우는 시간만 되면, 부르면, 소름이 짹짹 돋으면서 '역시 난 잘했어.' 이러다가 그래서 여지껏 한 거예요. 만약에 비판만 하고 갈등만 하다가 좋은 걸 몰랐으면 관뒀죠.

선생님, 열일곱 살 때부터 월사금 같은 건 어떻게 하셨어요? 이창배 선생님한테.

월사금이 얼마나 썼는지 몰라요. 하야간 월사금이 천 오백원이었나. 그렇게 하는데, 그건 우리 오빠가, 제가 죽네사네 하다가 결국은 허락을 받아서 학원을 다니게 됐잖아요? 그때 제가 한남동에서 종로3가, 이창배 선생님하고 종로 3가. 그럼 버스를 두 번 타야해요. 대한극장 앞에서 내리고, 대한극장 앞에서 종로 3가 가는 버스를 또 타야 하는데, 버스 한 번 타고 걸어 다녔죠. 버스비 때문에. 가면 그 전엔 매일 갔어요. 요즘은 일주일에 한 번이니 두 번이니 그렇지만. 옛날에는 선생님이 매일 지도를 해주셨는데, 우리 학생들을. 그러면 말하자면 같이 배우는 친구도 있고 선배도 있잖아요. 그럼 배웠다고 바로 집으로 오는 게 아니라, 나머지, 선생님 손님들이 오시면 다방에도 가서야 하고, 그러면 우리끼리 연습을 해요. 장구 잘 치는 선배랄까, 친구랄까가 장구를 잡으면 따라서 선생님한테 배운 걸 복습을 하는데, 배가 이제 고프죠. 아침 9시에 가서 열두시 되면 배가 고파. 점심을 또 지금처럼 입맛대로 먹을 그럴 형편이 못 되니까, 그땐 짜장면이 참 썼었어요. 그래서 짜장면을. 그래서 이제 안 먹어요. 이제 하도 오래되니까 짜장면 조금씩 먹지만, 한 동안은 짜장면 꼴도 보기 싫었어요. 고생 참 많이 했죠. 그때는 선배들이 참 많았었어요. 굉장히 많았는데, 그때는 다 너나없이 살기가 어려우니까, 이거 해서 밥 먹고 살기가 어려우니까, 다들 이민 간 선배도 있고, 병에 죽은 선배도 있고 그래가지고, 우리 선배들이 10여명 이상 됐었는데, 지금은 하나도 없어요. 그래서 그런 게 참 세월을 잘못 만나가지고, 그런데 저는 제가 하도 좋아서 하다보면 갈등하고 실망하다가 하다보면, '역시 난 잘했어.' 이라고 항상 이렇게 했다 저렇게 갈등을 하면서. 그 옛날 생각을 하면 눈물이 나서.

그때 십여 명 계시던 선배님들은 다 이창배 선생님 제자 분으로, 선생님보다 배우시기 전에 먼저 배우고 계시던 분이신 거예요?

선생님한테 가니깐, 선생님한테 벌써 제자로 공부를 하고 있고, 활동도 하고 있고 그런 선배들이었

거든요.

벌써 밖에서 공연 활동을 하고 그러셨어요?

네, 네. 그리고 그때는 무대가 그렇게 많지 않았어요. 수입이라는 게, 수입 창출이라는 게 옛날 일을 속일 수 없는 거니까 얘기를 하는 거지만. 예를 들어서 회갑잔치 여기를 많이 주로 다녔죠. 그래서 수입원이 거기 밖에 없었어요. 그런데 그 선배들이 다니면서 또 선생님 밑에서 배우면서 그렇게 선배들이 있었는데, 그게 이제 말하자면 싫어도 가야되고, 좋아도 가고. 거기가 수입원이니까 그랬어요. 그랬는데 그걸 자꾸 숨기려고 하는데 숨겨 봤자지요. 사실 있었던 얘기를, 시대 상황이 그런 걸.

저희가 지금 현재 경기민요에 대한 문화재, 보완해야 할 점이나 활동에 대해 조금 더 활성화할 수 있는 부분이라던가 다양한 요구들이 있을 수 있잖아요. 그런 부분을 말씀해주시면 시정되는 건 나중 문제고 일단 파악이 중요하니까.

뭐 사실은 한 달에 130만원 통장으로 들어와요, 우리 보유자한테. 그리고는 없어요. 일 년에 한 번 공개행사, 의무적으로 일 년에 한 번씩 문화재청에서 '보유자들은 공연을 하시오. 제자들하고 공연을 하라.' 하는 게 작년까지는 6백만 원 나오다가 올해부터는 7백만 원 주더라고요. 그런 거 7백만 원 안에서 프로그램도 만들고, 프로그램 인쇄. 우리 반주, 우리 제자들 교통비라도 하는 거. 그게 7백만 원 안에서 하는 거예요.

한 번 하는데요?

네, 한 번. 그리고 제가 해외를 간다 그럴 경우에는 한 5~6백만 원 지원이 되고요.

문화재청에서?

네. 문화재청에서. 뭐 비행기표며 그런 지원을 해주는 거죠. 그게 일 년에 한 번.

그럼 총 1천3백만 원 정도가 지원이 되는 거네요, 합쳐서. 그럼 선생님 일본도 가서 공연을 해본 경험 있으세요?

네. 일본서는 참 좋아하죠. 우리 민요를 많이 알아주고 있어서.

교포가 아니고 일본 사람들?

일본 사람들은 이제 예를 들어서 판소리인지 경기소리인지도 구별을 잘 못해요. 그냥 국악 중에 소리다, 이래.

우리나라사람도 그런 사람 많은데.

맞아요. 그런데 제가 이제 화장실을 가서 문 닫고 들어갔는데, 일본 사람들이 들어왔어요. 지네끼리 하는 말이야. 그런데 한국교포가 한 사람 꺾어. 제가 거기서 뭘 했냐면 정선아리랑, 한 오백년 했거든요? 그런데 좋아가지고, 너무 좋았다고 해서. 보면 알잖아요? 그런 분위기를 알아요. 그런데 제가 듣자니까 이래. '하, 판소리 참 좋다'나?

판소리 아닌데?

판소리는 이미 알려진 거예요, 판소리. 그런데 우리 경기민요다. 경기소리다라는 건 모르는 거예요. 판소리, 판소리 하도 많이 들어놓으니까 판소리 역시 좋구나~ 이렇게 얘기를 하는데 그걸 보고 참

쓰쓸하더라고요.

또 하나는 우리 한국에서 경기민요를 많이 안 알아주는 거. 이게 좀 안타깝고 서러워요. 그래서 우선 뭘 꼽았다 그러면 판소리가 우선, 그리고 경기민요는 나중에 다 넣다가 하나, 안 넣을 수 없어. 이렇게 하고 하나 틀어가는 정도가 됐고, 저는 지금도 제가 공개행사 할 때는 12잡가로 해야 하거든요. 제가 지정받은 거 네 곡, 근데 이제는 네 곡이 아니고 12곡이 통합이 되어버렸어요. 왜냐하면 선생님 두 분이, 저는 안비취 선생님 대신이고, 목계월 선생님이 돌아가셨고, 이은주 선생님 명예 보유자로 계시고, 그러니까 공개행사는 제가 도맡아서 해야 되요. 그러면 12잡가를 제가 57호가 열두 개를 다 통합이 돼 가지고 제가 불러야 해요. 그런데 지정곡을, 시간을 다 해야 해. 그 전에는 작년까지만 해도, 제가 알아서 관객을 위해서 민요도 하고, 제가 이제 한 두곡 정도, 잡가는 한 두곡 정도

하고 이랬었는데, 이제는 주로 시간을 비중을 채워야 해요. 그래서 제가 공개행사 할 때, 제가 문화재청에다 전화를 걸었어요. ‘열두 개를 다 해야 되냐.’ 이러니까. ‘아휴. 아무리 우리가 지원을 해주는 거라고 해도 일단 관객이 일단, 보러 오는 사람한테 대접이 아니지 않느냐. 그러니까 알아서 나눠서 하시라고.’ 그래서 제가 이번에는 세 곡을 하고 제자가 한 곡을 하고, 우리도 꼬마 제자들 이런 꼬마들도 한다. 그래가지고, 그 아이들한테도 한 곡. 이런 식으로 하죠.

제가 여지껏 제가 오십년이 넘도록 소리를 했어도, 그 소리를 매일 지도를 하면서도 그런 공개행사 무대를 서려면 강훈련을 하면서 해요. 그렇지 않으면 소리를 못해요. 왜냐하면 그냥 했던 거니까 아무 때나 한다. 이런 게 아니예요. 그게 아니라 소리를 진짜 그야말로 소리를 연습 안 하면, 소리가 곱돌아서 굉장히 날라요, 그 소리가. 그래서 훈련을 통해서 배에 힘이 짝 붙어서 정말 그야말로 누가 밀어도 안 넘어질 정도의 그 저기, 단전이 돼 가지고 소리에 알이 차서 나올 수 있게 그렇게 운동을 하면서 하거나. 가끔은 제가 어떤 때는 백팔배하면서 하거나. 이런 강훈련, 그냥 편안하게 앉아서 소리를 하지 않아요.

제가 한창 공부하고 연습할 적에는 이렇게 앉았다 일어났다 운동을 하면서 했어요. 그런데 지금 우리 제자들 젊은 애들, 후배들이나 제자들 ‘연습을 얼마나 하니?’ 하면 두 시간 하면 굉장히 많이 하는 줄 알아요. 그런데 그렇게 하면 안돼요. 왜냐면 두 시간, 옛날이 아니라서 개네들은 그렇게 쉽게 가려고 하고, 내가 이렇게 이렇게 했었다. 하면 옛날이니까 그렇지. 하면서 넘기고 이러더라고요.

요즘 젊은 친구가 선생님 보시기에는 그 소리할 때 구성이나 뭐 요즘 애들은 애원 같은 거 없잖아요.

모르죠. 그러니까요. 지가 하는 애들이 거의 없고, 부모에 의해서 하게 되고, 대학을 갈려고

입시를 위해서 배우는 거고.

어렸을 때부터 차근차근하는 친구들은?

있어요. 그런 애들은 저한테 6살부터 한 애가 있고, 초등학교 2학년부터 한 애가 있고. 이런 아이들



경기민요 초대 예능보유자 목계월, 이은주, 안비취 기념공연 팸플릿

은 역시 잘 하더라고요. 그러면서 소리를 왜, 아는 소리를 계속 하겠어요? 거기에는 구성도 베껴야 하고, 한도. 뭘가 가사에 따라서 자기가 감정에 실려서 한이 나와야 하고. 애원이라는 게 자기의 색깔에, 목소리의 색깔에 애원도 나오고 이러는 거죠. 그런데 가사 딸딸 외워서 몇 번 해가지곤 그런 게 안 섞여 나오죠.

지금 전승이나 학생을 이수시키는 게 쉽지 않으시잖아요? 특별히 바라시는 게 있으세요?

글쎄요. 제가 항상 얘기 하는데, 저한테 어려서 오는 아이들이 사실 적어요, 드물어요. 그런데 국악 초등학교가 있으면, 초등학교를 거쳐서 이미 어느 정도 선율을 익힌 후에 중학교부터는 본격적으로 진짜 지도를 받는다면가 이러면 좀 편한데, 초등학교 때는 입도 병곳 안 하고, 들어도 못 봤다가, 빨리 하면 중학교예요. 그렇지 않으면 고등학교, 중 3때 오니까. 국악초등학교가 생긴다면 참 저는 바람직하죠. 우리 경기소리만이 아니라 모든 국악에.

경제적인 지원 같은 거는 필요치 않으시구요?

아, 그것은 필요하죠. 저는 이렇게 대중에게 알리기 쉬운 건 소리극이 굉장히 필요하다고 보거든요? 소리극이. 근데 소리극을 하려면 굉장히 어려워요. 거의 다 개인 돈 갖고 해야 하는데, 이제 소리극을 하려면 인원구성을 어느 정도, 2~30명 가지고 해야 하잖아요? 이 아이들이 나름대로 바빠. 안 바쁜 사람이 없어요, 할머니들 외에는. 이 아이들이 제가 월급을 주기 전에는 저한테 묶여 있지 않죠. 그럼 일 보고, 이리 빠지고 저리 빠지고 이려고 나니까, 그걸 연습하려면 보통 2~3개월을 해야 하는데, 2~3개월을 제가 어떻게 제가 붙들어놓고 연습을 시킬 수도 없고. 이런 게 참 어렵고 애로사항이에요.

그래서 참, 소리극 같은 걸 하면, 소리도 하면서, 거기에 이야기를 실어서 이런 식으로 하면 굉장히 좋거든요? 그리고 제가 레슨을 몇십 년을 해보지만, 한 달에 2~30만원씩, 사실은 잘 사는 집 아닌 다음에는 그 레슨비 주기 참 어렵거든요? 학교에도 내고, 이걸 과외에 기술 향상을 위한 레슨비인데, 이런 아이들이 다니다가 저 레슨비가 없어서 못 다녀요. 이러면 제가 ‘아유, 그러니. 그런 아이

를 그냥 와라. 이렇게.’ 제가 가르쳐준 게 아까워서 그렇고, 그 아이가 진짜 하고 싶어 하는데, 레슨비 때문에 못 한다고 그러면 제가 그냥 해주고 이래서 제가 지금 현재도 5명이 있고요. 그런 식으로 하는 게 있어서, 정말 장학제도 같은 거 이런 것도 필요하고.

사무실 유지하는 데는 한 달에 어느 정도 들어가세요?

한 달에 비용이 한 1백만 원 이상 들죠. 그래서 제가 이제 1백만 원 이상 드는 걸 갖다가, 한 달에 1백만 원을 주느니, 한 달에 용자를 받아서 이걸 사 가지고 이자를 갚자. 이래가지고 제가 그 머리 돌아간 게 3년 됐어요. 그래서 제가 3년 전에 이 칸을, 이 레슨실 여기 있어요. 그거까지 제가 사 가지고 제가 용자 갚는 게.

그래서 우리 선릉에 있는 전수회관 있잖아요. 전수회관을 제가 진짜 발



소리극 ‘호녀 심청’ 팸플릿

빠르게 신청을 한 사람한테는 혜택이 됐는데, 저는 그걸 못 한 거예요, 몰라서. 그래서 제가 어떤 단체를, 늘 거기서 쓰는 게 아니라 그 단체를 보고 쓰는 말이 안 쓰는 날 같이 쓰자. 그럴 수 있잖아요? 교대로. 안 된다는 거예요, 그래서 그러면 우리가 연습할 때만이라도 쓰게. 거기서 공연 있을 때, 거기서 앉아서만 하는 게 아니라 서서 움직이기도 하고 그러니까, 그때만이라도 빌리자. 그게 안 된다는 거예요. 아휴. 이걸 너무나... 그래서 어떻게 해야 그것이 되는가 했더니, 이번에 설명회가 있었어요. 그 전수회관에 대해서. 그거를 리모델링이 된대요. 그 장소가 9층까지 올렸지만, 그게 위층엔 거의 사무실 용도로 쪼개서 해놨더라고요, 그 오피스텔처럼. 그러니깐 이애주 선생 같은 경우에 그거 뭐 때문에 이렇게 칸을 쳐서 여기 사무실을 쓰느냐, 자기네는 장삼도 날려야 한다고 그러니까 이 띠도 높아야 하고, 아래 위층을 터서 이렇게 하나는 무형 연습실로 쓰게 해주고, 그래서 저 같은 경우에는 그렇게까지는 아니더라도, 일단 연습을 할 수 있는 정도 이런 공연을 할 적에는 여기 와서 연습을 할 수 있게끔 그렇게 좀 해주면, 얼마나 좋으냐. 우리가 다른 데서 연습실을 빌려서 쓰잖아요? 시간당 얼마씩이예요. 그럼 그걸 빌려서 써야 하거든요. 자기 돈 들어서 자비로 공연도 해야 돼. 또 저기 뭐야. 출연하는 사람들한테는 제자들이니까, 우리 이렇게 이렇게 해서 공연을 하자. 이렇게 해서 애들은 돈을 안 줘도 된다고 치지만, 반주비는 줘야 되잖아요, 반주비 줘야 돼. 그 다음에 대관료 줘야 해. 보통 공연 한 번 하려면 몇 천이 깨지는데, 그걸 아주 그런 게 좀 어렵더라고요. 그래서 연습실만이라도, 그렇게 쓸 수 있는 그런 제도가 됐으면 좋겠다는 거.

그 선소리 산타령, 그 쪽하고도 말씀하는 것도 좋을 거 같은데요?

그쪽하고 얘기했죠. 여기 때문에 말을 못하고 있었는데.

이춘희 선생님 이렇게 한이 많은 지 처음 알았네요. 뵈기에는 그냥 멀리서 고우시고 그런 줄 알았어요.

아유, 아유. 제가 바깥에서 소문은 제가 돈을 갈취로 굶는데요. 왜냐면 보유자가 저 혼자라서 모든 학생들이 저한테 몰린다고 생각을 해요. 근데 저는 그렇게 간행이도 크지 않지만, 예를 들어서 제가 웬만한 심사 전혀 안 가는 이유도, 저의 후배들도 있고, 그런 사람들 심사를 너희들이라고 가라고, 내가 안 가면 이런 의미도 담겨져 있고, 또 하나는 그 사람들이 얼굴이 조금 알려져야 학생들도 선생 따라 가게 하는 이유도 하나 있고, 그런 게 하나 있고, 또 하나는 보유자라고 해서 혜택이 주어진 게 뭐냐 하면, 제가 전수증을 줄 수 있고, 이수증을 줄 수가 있는 그런 제도가 저한테 혜택이 주어진 게 그거예요. 그런데 저는 전수는 줬봤자 이거는 문화재청에 올리지만 하면 돼. 문화재청에 다가 알리면 하면 돼. 아무게 아무개가 전수자로 올라왔다. 이것만 알려주면 돼. 그러나 이수는 제 마음대로 못 시켜요. 이수는 문화재청에서 심사를 하잖아요. 그러면 저는 저한테 전수받은 사람은 여기 올려서 이 사람이 이렇게 공부하고 있다라는 걸, 저는 일지를 써 줘야 해. 그렇게 심부름을 해 줘야 해. 그렇게 3년이 되면 이 사람들이 이수를 받을 자격이 돼요. 그럼 저는 자격이 주어진 사람을 보내는 거예요. 그런데 그 시험이 어저께 있었어요. 그런데 전공하는 애들은 12개 곡을 이렇게 던져서 두 곡을 뽑아서 2~3분을 봤다는 거예요. 그런데 전공하는 아이들은 어려서부터 학교에서

도 공부를 했으니까 애네들은 잘 했대요, 다들. 그런데 늦각이, 이 살림하다가 나온 사람들이 해봤자 얼마나 했겠어요. 3년이면 3년에 그게 어떻게 머리에 감겨요. 가사.. 박자 다 틀리고 난리지. 그래서 결과가 8월에 나오지만, 아마 이 사람들은 다 떨어졌을 거야. 아유, 나 그럴 적마다 속상한 게 자기가 취미로 했으면 취미로 끝나야 하는데 왜 욕심을 내냐 이거예요. 그래가지고 전공자들에게 미뤄줘야지. 저는 그게 너무 안타까운 거예요.

그래가지고 저한테 시샘을 하는 몇몇 사람들은 독식한다고, 내가 그 다 해서 이수만 남발하고 이라고 그거는 얘기에요. 그래서 한뎌 제가 이수, 문화재청에서 55세까지만 봐라, 55세 넘으면 못 보게 하더라. 이렇게 제가 말한 거야. 그랬더니 문화재청에다 그걸 또 전화를 걸었더니 '나이제한 없습니다.' 그런 거예요. 그랬더니 나이제한 없다는데요? 없는데 나이제한 내가 한 거다, 그건. 나중에 얘기했죠. '봐라. 55세에 나한테 들어왔다. 3년을 공부해야 돼. 그럼 3년에 볼 수 있냐? 그럼 거기서 떨어져. 또 떨어져. 60세에 따서 뭐 하나?' 내가 하는 말이. 아유, 그냥 미치겠어요. 그런데도 내 말 안 들어. 70세가 넘어서 오는 사람들도 있어요.

그건 취미로 하는 게 아닌 건가요?

글쎄. 취미로 하지. 왜 그건 따야 하나냐는 거야. 처음에는 그러죠. 저는 좋아서 하는 거예요. 그러다가 여지껏 배웠는데 제가 해야죠, 따야죠, 이렇다니깐요. 어떤 분은 여든이 넘었는데, 저는 아들며느리한테 자랑해야 한다고, 그런 사람들이 너무 많아요.

영화 '이재수의 난' 거기에 우리 음악이 참 잘 들어갔다고.

저도 이제 그 소리가 그 영화에 삽입이 됐다 해서 저도 한번 가봤어요. 그 분위기하고 그 이별가고의 매치가 너무나 잘 됐더라고요. 그래서 소리란 정말 이렇게 분위기가 맞으면 더 돋보이고 더 듣기가 좋구나. 영화도 더 돋보이고요. 그런 걸 제가 느꼈는데 그래서 소리극을 하려고 애를 썼는데 참 애로가 많더라고요. 돈이 너무나 많이 들어서.

그런 걸 할 때는 선생님, 어디다 예산을?

예산이 만약에 저기 뭐야 여지껏 3천만 원을 받아본 적이 없어요. 천만 원? 많이 받아야 이천만 원이 정도예요.

문화재청에서?

아뇨. 이걸 문화재단 그런 데서. 문화재청에서는 그렇게 많이 못 줘요.

그 평생교육 제도는 어떠세요, 운영할 만 하세요?

아, 그거는 이번에 시험에서, 시험이 아니라 저희가 4년을 해 봤거든요? 4년을 해 봤는데 강사로 주고 나니까 한 푼도 안 남아요. 집세는 제 돈으로 내고.점점 어렵더라고요. 그래서 올해부터는 안 돼요.

강제사항은 아니신 거죠? 하시고 싶으면 하시는 거죠?

네, 네. 그런데 우리가 더 하고 싶으면 하려고 했었어요. 그런데 시험에서 장소도 그렇고, 장소도 일단 협소하고 이런 자료실도 있어야 하고, 학교처럼 똑같이. 이런 게 부족해서 시험에 떨어졌어요.

그럼 자격이 안 되는 거예요? 장소도 안 갖춰져 있고?

처음에 제가 낼 적에는, 신청을 해서 했을 적에는 부천 전수관이 있었거든요? 부천 전수관이 있었는데, 부천 전수관이 아주 좋더라고요. 굉장히 크고 넓으니까 충분히 교실도 크고, 개인 연습실도 있고, 아주 그 장소는 아주 100%인데. 이사를 왔잖아요. 왜 이사를 왔냐면, 시장이 바뀌니까 나가라고 그러더라고요. 시장이 바뀌니까. 그래서 남의 집이니까 할 수 없이.

경기민요 초등학생 과정 말씀하셨는데, 경기민요를 많이 알리고 활성화하려면 어린이나 교육사업으로 조금 필요하다고 생각하시는 게 뭐가 있으세요?

저는 우리들 참 잘하는 제자들 많아요. 그 후배들이 또 나왔고. 다들 그렇게 한창 활동할 나이잖아요? 삼십 하나 둘 셋? 그럼 대학 졸업하고, 대학 다니는 애들도 있고 이런 식으로 해서 얼마든지 있으니까 개네들이 교육을 할 수 있는 지식을 갖추고 있고. 그런데 각 학교에 특활 학부라던가, 초등학교로 개네들을 강사로 좀 보내줬으면 좋겠어요.

이건 사람인데 크라운 해태가 국악 사업을 많이 하고 있잖아요? 국악방송을 지원도 해주고. 그 분이 매주 일요일마다 여기 남산 국악당에서 애들 공연을, 영재 국악당 공연을 계속 하는 거예요. 제가 하도 일요일마다 한다고? 해서 가봤더니 회장님도 와 계시고. 그 자격 요건이 5학년까지야. 6학년은 왜 안 되냐. 하니까, 6학년은 중학을 준비해야 하니까. 학교에 빠지는 날도 많고 하니까 애들이 전념을 할 수가 없다 이거죠. 그러니까 5학년까지가 필요하다. 그래서 5학년까지를 뽑아서 교육을 시키길 원하는데, 만약에 아이들이 있다고 해도, 애들이 자라서 중학생이 됐고, 고등학생이 됐고 이런 애들인데, 지금 초등학생 애들이 3명 밖에 없단 말이에요? 그러니까 이런 애들을 공부를 가르칠려니까 여기저기다 부탁을 해서 애들을 모집하려니까 그것도 어렵잖아요.

그러니 이 파견을, 강사 파견을 해서, 초등학교에 강사를 보내주면, 그럼 아이들은 자동으로, 개네들은 아주 할 수가 있지 않을까 하는데요? 그리고 크라운 회장님이 어떤 마음을 가지고 그걸 하신다면, 이 아이들이 지금은 어려서 재미로 하지만, 이 아이들이 중학교 고등학교 가서 계속 할 아이들도 있지만 하지 않을 아이들도 있다. 그러나 이 아이들이 어려서 이런 걸 했기 때문에, 머리에는 국악이 항상 있어서 이 아이들이 동호인들도 되고, 팬들도 될 수 있다. 이런 생각을 가지고 있는 거예요.

그래서 이 분은 우리들보다 낫다. 전공자보다 낫다 하면서 그 분을 참 존경하는데, 그래서 셋째주 일요일날 영재 국악단을 모집을 해요. 마침 청주에서 3학년짜리 아이가 오는데, 이 아빠가 그 학교의 자문위원이래. 그래서 그 청주의 초등학교 아이들을 데리고 온다고 하더라고요. 그래서 하게 되는 거예요. 그래서 이 아이들을 가르쳐서 남산 국악당에 올리고, 그래서 올린 아이를, 1월 달이면, 송추에 아트밸리가 있거든요? 거기서 경연대회를 시킨다는 거예요. 그 영재예술단 아이들을. 거기서 1,2,3등을 하면, 상금도 많이 줘요. 그렇게 해서 개네들이 할 수 있는 튼튼한 자리를 마련해줘요. 그래서 거기서 1등을 하면, 자기네 공연 세종회관의 창신제도 시키고, 국악한마당에도 불려가고. 공연을 많이 하더라고요. 그래서 5학년까지만 뽑는 거예요.

단계별로 프로그램을 잘 짜놔네요. 선생님, 공연장 같은 거는 국악공연 하시기에 좀 불편하다거나, 이렇게 했으면 좋겠다던가 그런 게 있어요?

공연장마다 다 다르죠. 어느 공연장이냐에 따라서. 비싸서 그렇죠. 제가 프랑스 가서 공연 해 봤는데, 한 200석? 200석이 좀 안 되냐? 이런 극장인데 마이크 없이 소리를 하는데요, 얼마나 좋은지 몰라요. 제가 마이크 없이 어떻게 하지, 큰일 났네. 연습할 적에 일부러 마이크 없다고 해서 일부러 힘주고 하지 마세요. 이러더라고요. 그냥 연습이니까 그냥 보통 대로 해야지 했는데 그게 전달이 다 갔다는 거예요. 제가 이제 공연 때 대기실, 거기서 ‘큘’ 이러는 것도 안 되요. 공연으로 나가요. 어떻게 지었길래 저렇게 올림판이 좋은지, 그 때를 잊을 수가 없는데. 우리 그 국악원, 우면당, 풍류극장? 여기 흉내 냈다고 했는데 너무 힘들어서 못해요.

소리를 다 먹죠? 선생님, 마이크를 놓고 하실 때 소리랑 마이크 없이 하실 때랑 어떻게 달라요?

마이크 놓고 하면 전달이 충분히 된다 해서 힘이 안 들죠. 그런데 마이크 없이 소리를 하면 내 소리가 들리나, 이것 때문에 굉장히 부담스럽고 힘을 주게 되요. 자연히 목이 아파요. 힘들어요.

그런데 옛날에는 마이크 없이 소리를 하셨잖아요.

장소가 어디냐에 따라선데요. 그런데 극장에서는 역시 마이크 없이는 어려워요. 그렇게 제가 얘기했던 거기처럼 올림판이 있는 극장으로 짓기 전에는 어렵고요. 이 풍류극장에서 한 시간 십분 짜리 공연을 했는데 나오다 쓰러질 뻔 했어요. 얼마나 힘들었는지. 너무너무 힘들어서 머리 끝까지 부담도 느끼면서, 제가 힘을 안 주고 한다고 하면서도 자연히 힘이 가는 거예요. 마이크 없이. 거기서 마이크 없이 하는 걸로 지어졌어요. 그리고 우면당은 마이크 없이 한다고 리모델링을 했어요. 그런데 그 공연장은 제가 아직 안 들어갔어요.

무형유산원에서 이수평가 하기 전에, 작년서부터 그게 생겼잖아요? 그러니까 재작년, 재작년까지는 보유자 권한에서 이수를 줬어요. 그런데도 저는 제가 권한에 한 게 아니라, 권한은 저한테 줬지만. 항상 문화재청에다 제가 뭐라고 얘기를 했냐면, 제발 문화재청에서 이수관리를 해 달라. 계속 신청을 했었거든요? 그래서 문화재청에서 이수관리를 한다 해서 어느 해에는, 내년에는 할 거야. 해서 한 해 제가 이수를 안 봤어요. 문화재청에서 하기를 원해가지고, 그런데 그때 또 안 했어요. 재작년. 제가 이수시험을 안 봤어요. 왜냐면 문화재청에서 작년으로 시작을 하게 됐다. 해서 근데만 보유자들은 자기 선에서 다 줘버렸어요. 그런데 난 그걸 안 했던 말야. 저는 정말 이수자는 ‘이수 잘 해.’ 이런 말을 들어야 하잖아요. 이수 했으면, 그런데 ‘저게 이수자야?’ 이런 소리를 저는 듣는 거를 원치 않거든요. 그래서 제가 원했던 대로 작년서부터 이루어진 거야.

심사는 선생님이 가셔도 될 텐데.

전공자들은 말이 없어요. 근데 이 아줌마들은 자기가 제일이래. 내가 갖은 소리를 다 들었어. 제가 작년에 심사를 해 봤잖아요. 그런데 나 안 해도 되면 나 정말 안 한다 이런 거야. 왜 안 하느냐? 이 엄마들이 말을 만드는데 말이야. 내가 이빠서 줬고. 미워서 안 줬고. 이걸 하는데 미치겠는 거예요. 몇 년 됐다고 해서 합격할 일이 없거든. 전혀 안 되요. 12개에서 아는 거 있고 모르는 거 있잖아요.

아는 거 했는데도 횡설수설했다, 가사를. 그러니까 다 떨어질 거야.

선생님, 송소희 그 친구 나와서 경기민요 좀 나아진 편 아니에요?

경기민요라는 제목은 알려졌지만, 소리가 처음에 나올 땐 잘 했는데 많이 망가졌어요. 그리고 그 친구는 이미 경기민요인이 아니야. 경기민요를 한 스타야. 그 나이에 벌써 외국 가는데 비즈니스 아니면 안 된다는 등 갖은 소리가 다 나와. 그 친구는 국악인이라곤 못 봐, 연예인이예요. 처음에 너무나 이뻐요, 진짜 이쁘게 잘 하고.

경기민요 전승 활성화 방안에 대해서는 어떻게 생각하세요?

문화재청에서 우린 인기종목이라고 해서 전수생이 없어요, 전수 장학생이. 서도소리는 전수 장학생이 있어요. 사실은 서도소리가 비인기종목이 아니예요, 옛날엔 비인기종목이었지. 지금은 안 그렇거든요? 난 그걸 얘기하는 게 아니라 우리도 정말 전수 장학생으로 키우고 싶다는 게 있어요. 예를 들어서 제도적으로 1년에 전수 장학생을 2명을 뒀라. 1명을 뒀라 이렇게 제도를 만들지 말고, 진짜 전수 장학생감이 있느냐 확인을 하고, 있다 할 때는 전수장학생 T.O를 주고 없다 할 적에는 안 줘도 되고. 왜 우리 정부에서는 여지껏, 일년에 연말, 이때 돈을 다 안 쓰고, 모든 걸 괜히 뜯어서 갖고 고치고...

그런 식으로 하지 말고. 우릴 통해서는 진짜 예술하는 아이들이 애는 진짜 키우고 싶다 이러는 아이가 있으면 개를 조사해서 애를 정말 키우고 싶다. 애를 장학생을 줘서 환경도 좀 보고, 이렇게 해서 좀 해주셨으면 좋겠어요.

철저하게 검증을 해서 이 아이의 소리하는 모습을 찍어서 보내 봐라. 그걸 보고 검증을 해서, 이 정도면 모든지 다 해주고 싶다, 이렇게. 그런데 무조건 제도가 2명 하기로 했다 이러면, 무조건 2명 해라 이러지 말고.

아까 판소리도 말씀하셨는데, 우리나라 안에서도 그렇고 외국에서도 그렇고 판소리가 더 유명하잖아요. 판소리는 이상하게 집안 대대로 내려오는 소리꾼들이 있잖아요. 선생님 보시기에 경기민요나 서도소리나 이렇게 집안 내력으로 소리꾼이 배출되기도 하고 그러나요?

아까 그 이야기를 조금 했었는데요, 경기민요 이은주 선생님 같은 경우, 저는 그 분들 한창 어리니까 이은주 선생님, 묵계월 선생님 다 따님들이 있었거든? 또 안비취 선생님도 딸이 나랑 동갑이에요. 그 자녀들한테 안 시켰어. 그때 당시에 정말 암울한, 먹고 살기 어렵고 가르쳐봤자 이건 비전이 없어. 자기 딸들 가르칠 리가 없어요.

그런데 판소리 같은 경우는 그 지역에서 소리꾼의 아버지, 할아버지 대를 이어서 그렇게 해서 이어받아서 2대네, 3대네 이어받아서 온 집안이 많잖아요? 그건 환경적으로 있다고 보는데, 우리 경기민요는 환경적으로 대를 이을 수가 없었어요. 그걸 내가 왜 느꼈냐면, 이은주 선생님 칠순이었나, 팔순이었나? 국립극장에서 잔치를 해드렸어요. 딸이 나보다 3살 위예요, 큰 딸이. 딸이 하는 말이 이래요. ‘자기가 이럴 줄 알았으면 배웠을 걸.’ 이제 후회를 해요. 그러니까 세월이 좋아진 거야. 세월이 좋아지고, 지금 이렇게 어머니를 하늘같이 모시고 다들 이렇게 난리를 치니까 이제 아쉬운 거

예요. 그리고 당신의 손녀딸. 손녀딸이 배우다가 지금 안 해요. 그런 정도로 그때의 세월이 그랬으면 많이 대를 이었죠. 그런데 시대적으로 서울에서 더 살기 어렵거든. 농사짓는 집이 없잖아요, 서울에는. 그러니까 기껏 소리하면 기생소리나 듣고 이런 식이니깐, 내가 했던 전철을 애들한테 또 받게 할 수는 없다, 이런 제도였었죠.

무시하고 뭐 이런 것 때문에 남의 시선 때문에 자식들한테 시키고 싶지 않았다는?

네, 네. 그런 거예요.

혹시 간혹 그런 분들은 없어요? 부모님이 하지 말라고 말리는데도...

나. 타고난 끼 때문에 내가 그랬잖아.

내가 정말 우리 엄마가 그렇게 말리고, 너는 못나서 기생도 될 수 없다 그러고, 나는 내가 죽네 사네하면서 시작을 하게 된 거란 말이에요? 그렇게 했는데, 우리 딸이 제 소리를 같이 해요. 내가 32살에 결혼했다고 했잖아요. 내가 3살에 낳았어, 개를. 그래가지고 개가 마흔이예요. 개가 마흔인데, 개가 경기민요를 하고 있는데, 발표 공연을. 우리가 프로그램도 나왔어. 그런데 우리 딸은 저도 시킨다, 말린다 이런 게 아니었어. 왜냐하면 나도 좋아서 했기 때문에, 원하면 해라 그랬어요.

개는 중학교 다닐 때, 초등학교 다닐 때, 지금 국립국악원에 강효주라는 애가 있어요. 개가 같은 학년이야. 개는 방학 때 우리 집에 와서 살다시피 했고. 토요일, 일요일날 우리집에서 자고 일요일날 밤에 가요, 공부하고, 개는 정말 무릎제자지, 앞에 앉혀놓고, 내가 집에서 나가려고 화장하면서, ‘이렇게 너는 유산가 30번을 해라.’ 이라고 숙제 내주고 나가고 그래서 개는 지가 울기도 많이 울었대요. 하라는 대로 명령은 떨어졌고, 하기는 하는데 지루하고, 그래가지고 개가 하는데, 이 애는 책상머리에 앉아서 그걸 다 듣고, 어느 날 ‘엄마, 나 유산가도 할 줄 알아. 제비가도 할 줄 알아.’ ‘너 안 배웠는데 어떻게 알아?’ ‘다 들었지.’ ‘그러면 해 봐,’ 그러니까, 가사는 몰라. 가사는 모르지. 듣기만 했으니까. 책 갖다 놓으니까 다 하는 거예요. 이렇게 되더라고. 그러니까 환경이 만들어주는 거예요. 우리 딸은 그 제자 때문에 하게 된 거예요.

귀동남으로 다 들어가지고 집에서. 그럼 따님은 고등학교 가면서부터 본격적으로 배운 거예요?

아, 그래가지고, 고등학교 1학년년부터 하게 됐죠. 그런데 자식은 못 가르치더라고요. 신경질 먼저 나고, 못 받아 가면 화가 나고, 그래서 개는 정가를 먼저 했어요. 그래서 이대를 갔다가 중대를 경기민요로 갔지, 대학원을.

3) 김권수: 휘몰이잡가 보유자, 경기도 무형문화재 제31-1호 (2016년 지정)

일 시 : 2017년 7월 31일

장 소 : 경기도 고양시 성사동 408-18 3층, 김권수국악원

조사자 : 김은희, 시지은, 윤정귀, 김현수



면담에 응하고 있는 김권수 선생님

경기도에서 지금까지는 수원화성이라던가 이런 유형문화유산 중심으로 활성화에 집중을 하다가 이제 경기도에 있는 무형문화유산을 활성화하고, 경기도에 집중되어 있지만 전국적인 성향을 가지고 있는 무형문화유산을 경기도가 주도적으로 유네스코 등재를 준비해 보려고 하고 있습니다.

시작이 중요한 거니까, 저희는 일단 시작을 한다는 게 반길 일이죠.

유네스코 등재를 바로 하고 그것을 목표로 삼는다고보다는 우선 경기도 무형문화유산에 대한 기초 조사 차원에서 말씀을 들어보는 게 중요한 것 같아서 왔습니다. 경기민요가 어떤 특징을 갖고 있는지, 음악적인 특징, 형식적인 면 또는 예술적인 면 등에서 다른 민요와 다른 특징이 뭔지 말씀을 들으면서 차별적인 것을 부각시킬 수 있을 것 같아요.

제가 말주변이 없지만 아는 범위 내에서 최대한 말씀드리겠습니다.

선생님 경기도 문화재는 언제 되셨어요?

작년(2016년) 11월 8일부로 됐습니다.

그럼 10개월 정도 되신 거네요.

그렇죠, 그 정도 됐네요.

선생님, 그 전에는 어디서 활동을 하셨어요?

제가 선소리 산타령 이수자예요. 중요무형문화재 선소리 산타령 이수자이고, 그 전에도 서울시 무형문화재 휘몰이 잡가 이수자로 있었고요. 그 다음에는 고양시 국악협회 지부장을 십여년 동안 했어요. 고양시에서 터를 잡고 많이 활동을 했죠.

선생님 몇 년에 태어나셨어요?

제가 66년도에 태어났습니다.

고향이 혹시 고양이세요?

경기도 안성입니다.

경기도 안성. 그런데 왜 고양에서 활동을 하시고, 고양에서 터를 잡으셨어요?

우연한 계기입니다. 제가 꼭 연고가 있어서 온 것도 아니고, 그 전에 선소리 산타령 이수하고 다닐 때는 인천시 계양구에서 좀 있었어요. 거기 있다가 저희 선생님이 어디 전수관 하나 차려라 해서 근처 가까운 데 보니까 고양시가 딱 들어왔는데 너무너무 좋은 거예요. 처음에 들어온 게 94년도였어요. 그렇게 아무 연고 없이 자리 잡기 시작한 게 여기서 24~5년 지났네요.

선생님께서 왜 고양에 가서 활동을 하라고 그러셨던 거 같으세요?

꼭 고양시로 가라고 했던 건 아닌데, 이제 수준이 어느 정도 됐으니 나가서 빨리 후배들도 양성해라 해서 온 게 그렇게 됐지요.

선생님은 어떤 선생님을 말씀하시는 거예요?

지금 서울시 무형문화재 21호 휘몰이 잡가 예능보유자로 계시는 박상옥 선생님이요. 중요무형문화재 19호 선소리산타령 전수 조교로 계시다가 서울시 무형문화재 되셨거든요.

그러면 박상옥 선생님께 소리를 제일 많이 배우셨나요?

그렇죠.

박상옥 선생님을 어떻게 만나서 소리를 배우게 되셨는지요?

박상옥 선생님하고 저하고 내외종간입니다. 사촌형님이세요.

그러면 박상옥 선생님이 소리를 먼저 시작하셨나요?

그럼요. 훨씬 먼저 시작하셨죠. 제가 알기로 60년대 말이나 70년대 초에 시작하셨고, 저는 85년도에 그 선생님 밑에서 시작했어요.

선생님 그럼, 처음에 소리 시작하신 게 1985년도세요?

사실은 그 이야긴 안 하고 싶은데... 그 전에 중학교 2학년일 거예요. 노래가 너무 배우고 싶어서 제가 가출을 했습니다. 경기도 안성에 가르치는 데가 없어서 가출을 감행해서 간 데가 이은관 선생님의 학원이었어요. 그때가 그러니까 뭐 70년대겠죠? 세운상가에 이은관선생님, 그 분은 절 몰라 보겠지만. 이건 비하인드 스토리입니다. 그때 소리를 처음 접한 거였어요, 중학교 2학년 때.

소리가 왜 배우고 싶으셨어요? 어렸을 때. 보통은 팝송이나 가요나 이런 거 좋아하잖아요?

저희가 고양에 안성이지 않습니까? 안성이 남사당의 발상지이기도 하잖아요? 지역의 민속놀이가 성행되고 발전된 데가 안성이예요. 시골서 매일 팽과리 소리, 북소리, 그런 선소리, 농사짓는 소리, 상여소리 들으면서 자랐어요. 그래서 저는 운명이자 팔자라 얘기를 하는데, 그냥 이 가락만 나오면 너무 좋았어요. 초등학교 들어가기 전인 거 같은데 동네 초상만 나면 '어~~어~~어~어~어' 이 걸 듣고 산소까지 그 추운데 코 닦으면서 쫓아갔던 기억이 나요.

그게 좋아서요?

네, 그 조그만 애가. 좋아서 산에 다니면서 소릴 했고, 그리고 사촌형님이 소리를 하고 다니셨으니까.

어렸을 때도 그러면 박상옥 선생님 소리하는 걸 많이 보셨어요?

그럼요. 이은관 선생님, 최창남 선생님 그 분들이 백안장, 일죽장, 죽산장 이런 오일장이 서면, 백사장에다가 크게 천막 치고 그분들이 나와서 소리하는 모습을 봤거든요. 오일장만 되면 뭐 여지없이 쫓아가서 천막 안에서 듣고 있었으니까요.

선생님 고향이 안성 구체적으로 어떤 마을이세요?

안성시 지금 일죽면 방초리 오방이라는 동네가 있어요. 오방마을.

집안에 이쪽으로 재능이 있는 분들이 계셨어요?

있죠. 박상옥 선생님이라는 그 분이 사촌 형님이지만, 저희 백부님, 큰아버님이 김중은 어르신이라고 그 분이 경기도 농악, 안성 농악으로 전국민속예술제도 나가시고, 그 다음에 이제 가까운 집안은 아니지만 집안 형님뻘 되시는 김익수. 그 분이 남사당놀이 문화재 남운옹 선생 님하고 같이 활동하시던 분이예요. 그 분은 56세에 작고를 하셨지만 대단한 기량을 가지신 분이라고, 제가 이광수 선생님 만나서 말씀드렸더니 그 분에 대해 엄청 칭찬을 하시더라고요.

이 백부어르신이 백암농악하시던 분이세요?

아니요. 백암농악은 아니고, 김익수라는 분이 백암농악하시는 분한테 가서 많이 가르쳐드렸다는 말씀은 들었어요. 정확한 건 아니지만.

집안이 남사당이알 상관이 있으셨나요?

저희 집안하곤 상관없는데, 저희 백부님이 남사당놀이 할 때 가서 복도 치시고, 김익수라는 분은 원래 남사당에서, 안성 남사당에서 활동을 하셨던 분이라고 저는 알고 있어요. 비나리의 명인이셨고, 상쇠잡이시고, 벽구도 잘 돌리시고 대단한 분이셨죠. 그때 당시 남운옹 선생님이 서울에 이런 문화재 제도가 있으니 서울 가서 그랬는데, 난 아이들 교육 때문에 못 올라간다 그래 가지구 못 올라가셨단 얘기가 있어요. 거의 정설일 거예요. 남운옹 선생님이 일죽 사람이지 않습니까. 제 고향. 일죽면 송천리 분이예요.

선생님 집안이 이렇게 좀 끼가 있으시거나 놀기 좋아하시는 분들이 있으신 거네요?

그렇죠. 저희 큰 아버지, 동네 집안 어르신, 사촌형님 박상옥 선생님도. 박상옥 선생님은 전문적으로 활동하신 분이고, 그 분은 명성이 자자할 정도로 전문적으로 활동하셨던 분이고. 근래 들어선 제가 결혼 20주년이지만, 저희 집사람도 지금 국악을 하는 사람이니까. 중요무형문화재 57호, 이은주 선생님의 이수자예요.

선생님 중학교 2학년 때 가출하셨다고 그러셨잖아요?

친구들 몇이 가출을 했는데, 저는 목적이 있어서 간 거였거든요. 그 친구들은 자기네 누나네 간 거고, 방학 동안에 간 거니까 뭐 가출도 아닐 수도 있는데. 저는 뜻이 있어서 이은관 선생님, 그때 어린 나이에도 이은관 선생님의 함자를 많이 들었어요. 그래서 좀 배워봐야겠다, 어쨌든 소리를 배워야겠다 하면서 물어 물어 찾아간 게 세운상가, 3층인가 2층인가 거기에 허름한 전수소였어요. 제

가 시골에서 들은 건 경기민요 소리였어요. ‘충신은 만조정~ 띠리리~띠디디’ 이런 노래를 들으려고 갔더니 ‘만보야~’ 이걸 하시는 거예요, 서도소리. 아니 나 배우러 온 게 이게 아닌데 하고는 그 다음날 다른 노래 하실려나 하고서 찾아갔더니 또 그 노랫 하시는 거예요. 삼일 쯤 또 갔어요. 혹시 다른 노래 하려나 하고, 그랬더니 맨날 그런 노래만 하시더라고요. 아~ 내가 배울게 아닌가보다 그리고 낙향을 했죠.

소리가 안 맞아서 가지고?

네. 제가 배우고자하는 귀에 익었던 소리가 아니었어요. 그래서 그냥 다시 내려왔어요.

딱 3일 천하셨네요. 그리고 나서 소리를 배우고 싶으셔서 어떻게 하셨어요?

그리고 고등학교 때 박상옥 선생님을 찾아갔었죠. 고등학교 때 찾아갔더니 대뜸 반대를 하시더라고요. ‘형님 저 소리 좀 배우러 왔습니다. 소리 좀 가르쳐 주십시오.’ 그랬더니 낚시 갔다 오셔서 밥상에다가 반찬 몇 개 놓고 식사하시면서, ‘야. 소리하면 이렇게 밖에 못 먹어. 배고파. 하지마라. 하지마라.’ 그래서 조르고 졸랐는데 하지마라. 그러더라고요. 그게 뭐 말린다고 되겠습니까. 그래서 인천 쪽에 소리를 가서 조금 했었어요. 그랬더니 이 분들이 ‘빨리 서울로 가라. 니 목소리는 여기서 하지 말고 빨리 서울로 가라.’ 그 분들은 박상옥씨하고 저하고 사촌인지 모르고, 서울에 박상옥이라는 분이 있으니까 거기에 찾아가라. 그러는데 ‘속으로 형인데 퇴짜 맞고 왔수.’ 그리고 결국은 거길 찾아갔죠. 그랬더니 그럼 해라, 그때 허락을 해주더라고요.

그렇게 허락 받으신 게 고등학교 때세요?

아니죠. 85년도예요.

박상옥 선생님이 하시던 소리는 선생님이 배우고 싶었고, 들었던 소리랑 가장 잘 맞는 소리라고 보신 거세요?

제가 지금까지 국악을 하면서 남자 소리꾼 중에서는 목구성이 사실 최고라고 생각이 되요. 집안네나 사제지간을 떠나서. 지금은 연세가 70이 넘고 하시다보니까 조금 그럴지 모르지만. 그때 당시는 최고였던 거 같아요. 제가 볼 때는. 어떻게 남자가 소리를 저렇게 할까, 멍하니 지켜볼 때도 많았으니까. 그 정도로 탁월한 분이죠.

어떤 면이 그런 것 같으세요?

첫째로 경기민요의 특징이라고 하는 맑고 경쾌하고 이런 목은 다 갖고 계세요. 저도 지금 보유자가 됐고 했지만 감히 제가 흉내 못 낼 정도의 목구성이나 이런 걸 갖고 계셨던 분이예요.

맑고 경쾌하고 이게 경기소리 특징인 건 저희도 대충은 알고 있는데, 소리꾼마다 특징이 있잖아요? 박상옥 선생님은 어떤 특징이 있으셨나요?

상청을 자유자재로 구사를 해요. 상청을 자유자재로 구사하는데, 저희가 어디 공연을 간다면 여자들은 똑같은 청으로 공연을 해요. 당신 얘기 들어보니까 그렇게 되기까지 엄청난 고통이 있었다고 얘기하더라고요.

여자 소리랑 어울려서요?

그럼요. 남자는 옥타브 내려서 하는 거 아니고 그 소리를 똑같이 했었으니까. 그러니까 그 과정이 되게 힘들었다고 말씀을 하시더라고요. 근데 그걸 득음을, 음을 얻었으니까. 저도 한동안 그걸 따라하느라고 엄청난 고통이 있었죠. 그 뒤에 저도 여자들하고 같이 공연할 정도의 음역을 갖고 활동을 했죠.

선생님 들으시기에 위의 어른들한테 거울소리라고 해서 똑같이 해야 하는 소리가 있잖아요. 그리고 내 대에 새롭게 본인만의 특별한 소리를 개발하시는 경우가 있잖아요. 선생님은 그런 측면에 대해 어떻게 생각하시는지요?

30여 년 정도 소리를 해오다 보니깐요. 소리는 꼭 상청을 잘 쓰고, 하청을 잘 쓰고, 중청을 잘 쓰고 이런 것 보다는 제가 소리를 하면서 노래를 부를 때, 객석의 반응을 볼 때가 되게 많아요. 역시 구성적인 면이, 내가 어떤 소릴 했을 때에 그 감정이라든지 감정에 이입을 해서 구성지게 소리가 나 온다든지, 이런 게 우리 소리가 아닐까하고 요즘 들어서 제가 느끼고요. 굳이 소리를 상청만 쓰다 보다면 구성미가 없어지는 일장일단이 있습니다. 높아서 경쾌하고 남이 듣는데 너무 좋을 수도 있지만, 그보다 조금 내려서 할 때 그 목구성이 다르거든요.

선생님 소리를 그대로 받아들이면 모창이나 똑같거든요. 세월이 지나면 자기만의 목구성을 다들 가질 수밖에 없어요. 선생님한테 똑같이 배웠다 하더라도 10년, 20년 지나서 보면 자기들의 고유 색깔을 다 갖고 있거든요. 전 그게 예술이라 봅니다.

남들이 잘 구사하지 못하는 상청이나 그걸 잘 하면 기술적이나 기예적으로 뛰어난데, 선생님 말씀하시는 구성미라는 또 다르잖아요? 그 구성미를 알게 쉽게 표현하면 뭐라고 할 수 있을까요?

그렇죠. 감정이라고 봐야 됩니다. 처음에 소리를 배우는 사람들은 상청을 쓰는 요령을 꼭 배워야 합니다. 상청을 쓰지 못하면 큰 대가가 될 수 없다고 봐요. 상청부터 배우고 나서 언젠가 모르게 그 구성을, 또 세월이 가면서 감정 이입이 되고, 노래말에 그대로 감정 이입을 시키고 그렇게 하면서 사람의 마음을 움직이는 거더라고요.

자기 멋이나 자기 맛이나 자기 감정이 노래에 자유자재로 이입이 되는 건가요?

그런 겁니다. 딱 하나로 표현하려면 지금 어려운데, 감정 이입이 잘 되고, 가사대로 노래를 하지 않습니다. 사랑노래 사랑처럼 해야하고 이별 노래 이별처럼 해야 하고, 슬픈 노래를 갖다가 창부타령처럼 경쾌하게 할 수는 없지 않습니다. 그렇게 감정 이입이 잘 되는 소리가 사람들의 마음을 움직이는 게 아닌가...

경기민요를 배우고 싶은 사람한테 제일 먼저 가르쳐주시는 게, 단계별로 가르쳐 주시는 게 있으실 텐데요?

저는 발성이라든지 발음이라든지 이런 거에 대해서 굉장히 치밀하게 가르쳐줘요. 처음에 소리 배우러 온 사람들도 라디오나 TV에서 듣고 나름대로 다 좋아서 온 사람들이거든요. 이 분들이 처음에는 흥내만 내다보니까 소리가 다 깨져서 와요. 그래서 발음을 정확히 한다든지 발성을 정확히 한다든지 이런 기본 교육부터 다시 배워야 소리꾼이 된다고 저는 보거든요. 일단은 담백하게, 모든

기름기 다 빼고 발성, 발음. 정확하게 소리를 내는 방법을 강조합니다.

박상옥 선생님께 소리를 배우셔서 경기도에서 휘몰이 잡가로 문화재가 되신 거잖아요? 형님은 서울시에서 휘몰이잡가로 활동을 하시고, 선생님은 고양에서 하시는데, 서울의 휘몰이 잡가랑 고양이나 다른 지역의 휘몰이 잡가랑 차이가 있나요?

뿌리가 같은데 소린 거의 다 똑같지 않겠습니까? 서울 소리다, 경기소리다 원래 원조를 찾는다면, 서울은 향유지역이고 여기는 태어난 지역이에요. 휘몰이잡가 발생된 데가 어디냐면, 옛날에 사계축이라고 해서 사대문 밖, 경기도이지 않습니까? 경기도 고양군 용강면 공덕리 그 쪽에서 생겨났다는 말이 있어요. 사실 서울은 모든 예술을 향유하고, 이쪽은 발생지역이라 볼 수 있죠. 발생지역이다 향유지역이다 이걸 구분짓기 보다는 어쨌든 뿌리가 같고, 소리 부르는 목구성은 다를 수 있다 그렇게 봐야 할 겁니다.

경기소리 뿐만이 아니라 경서도 소리라는 명칭으로 많이 알려지게 됐는데, 창부타령 같은 경기 대표적인 소리랑 서도소리는 크게 차이가 있잖아요. 그런데 경서도 소리라고 뭉쳐서 말하게 된 과정이나 이유를 들어보신 적 있으세요?

저는 그렇게 생각합니다. 옛날 음원을 들어보면, 이창배 선생님같은 윗대 선생님들은 경기소리라 해서 경기만 하지 않았고 서도소리까지 너무너무 잘하세요. 그 분들이 경기소리다 서도소리다 다 너무너무 잘하니까 경서도 소리로 묶어서 말이 났지 않았나 그런 생각이 들거든요. 옛날 선생님들 소리 들어보세요. 거의 다 두루두루 다 잘 하셨거든요. 그러니까 경서도 소리로 묶었는데, 나중에 서도소리도 문화재가 지정되고 한니까, 서도소리는 서도소리로 지정되서 떨어져 나가고, 경기소리는 경기소리대로, 그렇다고 서도 사람들이 경기 소리 안 하는 거 아니거든요. 서도 소리 하시는 분들도 경기소리 창부타령 하시고, 엇모리에다 창부타령도 넣고, 노랫가락도 넣어요. 그러니까 지금은 다 같이 향유하고, 공유하는 거거든요. 엄밀하게 따르면 서도소리 하는 분하고 경기하고 구분이 되지만, 소리를 같이 향유하는 건 똑같다고 봐야죠.

경기소리하고 서도소리는 어떤 측면에서 비슷하다고 보세요?

예를 들어 서도목은 이 끝 목을 많이 “이 생일자~하아~” 이런 목을 많이 쓰죠. 근데 경기에는 이걸 별로 쓰질 않아요. 원래 수심가 토리로다가 서도 소리로 하잖아요. “아니~아~” 살짝 이렇게 하잖아요. 그런데 이 목을 경기소리에 살짝 넣으니까 너무 멋있어요. 서도 사람들이 노래가락 창부타령하면 완전 다를 거 같죠? 또 나름 되게 멋있고 맛있습니다. 저는 다 인정을 해줄 정도로 멋있어요.

경기소리로 다양한 맛을 낸다고 해도 남도소리랑은 다른 면이 많지요?

좁은 땅덩어리에서 지역이 다르고 하지만, 사실은 남도소리는 우리가 흥내내지 못합니다. 왜냐면 거기는 목구성 자체가 소리 내는 방법이 틀려요. 거기는 통성을 쓰지 않습니까. 우린 그렇게 목을 한 시간만 쓰면 목 다 버릴 거예요. 목 쓰는 방법 자체가 틀리는데, 어쨌든 남도 판소리나 이런 거는 흥내를 못 낼 거 같아요. 그런데 경서도 소리다 충청도 소리다 동부 소리다 이런 건 저희가 다 합니다. 목구성이 거의 비슷해요.

강원도 쪽 소리도 하시기에 무리가 없으신 거죠?

한 오백년도 하고, 정선아리랑도 경기목 쓰는 거랑 비슷해요.

목 쓰는 게 조금 차이가 니지만 황해도, 평안도, 서울 경기, 강원도, 충청도, 경상도 이렇게 까지는 같은 목을 쓴다고 하시는 분들이 있더라고요.

경기민요 하는 사람들이 다 부르죠. 거의 다 그 노래를 하는데, 경기민요 하는 사람들이 유일하게 쓰지 않는 노래는 남도민요, 그 쪽은 저희가 잘 안 들어가는데, 경기하는 사람이 지금 동부민요다 서부민요다 다 조금씩은 하죠. 그 지역에 있는 사람들이 저희 보다 더 잘 할 수 있지만, 여태까지는 다 같이 해 왔어요.

그럼 선생님 목은 같은 목을 쓰는데, 지방마다 시김새나 꾸밈음이나 장식음 같은 걸 조금씩 다르게 쓰는 거죠?

네 그렇죠. 산세나 땅 같은 걸 보고 좀 달라지지 않았나 하는 생각도 좀 들어요. 정선아리랑 가면, 거긴 메 나리조에 정선아리랑이라고 하지 않습니까? 처음부터 한 시간 반을 들어도 똑같은 톤으로 노래를 해요. “눈 이 올라나~ 비가 올라나~ 역수 장마 질라나~” 거의 다 끝까지. 거기도 억음이 있지만, 산이 높고 그래서 그런지 몰라도 이렇게 느린 톤이죠.



면담 중 시연을 하고 있는 김권수 선생님

선생님, 휘몰이 잡가는 어떻게 정의를 내릴 수 있을까요?

지금의 랩처럼, 휘몰아가는 소리입니다. 딱 한마디로 말씀드리면 휘몰아가는 소리입니다.

12잡가는 열두 곡인데 휘몰이잡가는 몇 곡인가요?

휘몰이잡가는 10개로 보는 사람이 있고 11개로 보는 사람이 있습니다. 장기타령을 넣느냐 빼느냐에 따라 다른 거죠. 저는 장기타령을 넣고 얘기해서 휘몰이잡가를 11곡이라고 이야기합니다.

장끼가 아니라 장기타령인 거죠?

바둑, 장기 할 때 장기타령인데, 사실 장기에 관한 별로 없는 게 장기 타령입니다.

11곡의 곡명이 어떻게 되나요?

만학천봉, 곰보타령, 생매잡아.

생매잡아는 무슨 뜻이에요?

매를 새로 잡아서 길들인다는... 그 다음, 육칠월. 원래 육칠월은 지금은 육칠월 그러지만 옛날엔 육칠월 흐린날까지 했었는데 지금은 육칠월로 통용되고 있습니다. 그 다음에 기생타령, 한 잔 부어라, 그 다음에 바위타령, 비단타령, 맹공이 타령, 병정타령. 11개 됐나요?

네, 이 열곡에다가 장기타령까지 하면 11곡이 되네요. 장기타령을 포함시키지 않는 분들은 왜 그러시는 거예요?

서울시나 인천광역시도 휘몰이잡가 문화재가 계십니다. 그분들은 다 장기타령을 넣었어요. 그런데 저 같은 경우 제 전에 보유자가 하시던 이성희선생님은 장기타령을 안 넣으셨더라고요. 그런데 문현에도 장기타령을 빼도 무방하고, 11곡으로 볼 땐 넣는다 이렇게 명시가 되어 있기 때문에 저는 장기타령을 포함해서 11곡이라고 봅니다.

다른 10곡이랑 장기타령이랑 혹시 노래 부르는 방법이나 장단에서 차이가 있나요?

장기 타령은 일정한 장단이 있어요. 다른 휘몰이잡가는 굿거리나 자진모리, 세마치 이렇게 똑똑 끊어서 나오는 장단이 없어요. 노래를 알아야만 치는 장단인데, 장기타령 같은 경우는 거의 경기민요, 서도민요 하는 사람들이 모르는 사람이 없어요. 딱 자진모리다라고 할 수는 없지만 일정한 장단이 있어요. 그런데 나머지 노래는 노래를 좀 알아야 칠 수 있는 장단이거든요.

다른 노래들은 노래에 따라서 장단이 짧아지기도 하고 길어지기도 하고 그런가요?

꼭 길어진다 짧아진다기보다는 노래를 알면 바로 칠 수 있는 그런 게 있어요. 뭐라고 설명을 잘 못 하겠네.

시나위하는 사람들은 수성가락이라는 용어를 쓰는데, 경기도에서는 그런 말을 안 쓰잖아요. 그런데 수성가락이랑 차이가 있나요?

그걸 뭐라고 딱 잘라서 말을 못 하겠는데, 대학교 입시하는 친구들은 박자를 정확히 쪼개서 연습하더라고요. 여기서부터 어떤 장단, 어떻게 치고, 어떻게 치고 이런 거를 명확하게 잘라서 가더라고 요. 저희는 그냥 배울 때 몇 박 몇 박 구분하지 않고 노래 하구선 치니까 바로 쳐지더라고요.

그건 어떻게 해야 알아지는 거예요?

흔히 장단을 칠 줄 알면, 노래만 알면 바로 칠 수 있다라고 말을 하거든요. 사실은 저도 정확히 구분해서 몇 박 몇 박 할 필요가 있다고 생각하거든요. 근데 노래를 알고서 장단을 치는 걸 수성가락이라고 해야 되는지는 잘 모르겠습니다.

선생님은 휘몰이잡가도 하시고, 선소리 산타령도 하시고, 12잡가도 다 하시잖아요. 다 경기소리인데 음악적으로 어떻게 다른가요?

그건 너무 어려운데요. 정가를 제외하고 모든 민중들이 했던 소리를 우린 인제 잡가라고 하지 않습니까? 민초들에 의해서 불려진 노래지 않습니까? 박자구성이나 목구성이 약간 다르긴 해도 저는 똑같은 맥락으로 보거든요. 우리 소린데 특별하게 구별할 건 없다고 전 보거든요.

휘몰이잡가는 좀 빨리 몰아가는 식으로 그렇게 몰아지는 거고, 12잡가는 판소리처럼 약간 12박처럼 맞춰서 부르나요?

거기다 도드리장단, 박자의 변형은 있지만 12잡가는 거의 도드리 육박에 맞춰서 가는 거예요.

경기12잡가에 해당하는 소리를 낼 때랑, 휘몰이잡가를 낼 때랑, 장단적인 측면이나 형식적인 측면의 차이 외에 소리를 하시는 분으로서 목을 쓰실 때 차이점은 없어요?

12잡가 같은 경우는 처음 시작하는 사람들은 흥내를 못 내지 않습니까? 이 12잡가 같은 경우는 목 쓰임새가 노래마다 조금 다른 경우도 있고, 거의 상청 위주로 많이 하고, 선소리산타령도 마찬가지로

입니다. 선소리산타령도 상청을, 남자들이 상청으로 많이 했었고. 휘몰이잡가 같은 경우 음역대가 막 높아야 하고 이러진 않습니다. 말 그대로 휘몰아서 그게 이게 빨리 빨리 가는 소리기 때문에, 발음이 정확치 않으면, 관객한테 소리 전달이 또 안되요.

잘 주워섬겨야 되겠네요.

네, 휘몰이잡가는 잘 주워섬겨야, 지금의 랩처럼 잘 주워섬겨야 되는 노랩니다.

그럼 선생님, 이렇게 얘기하기는 그렇지만, 제일 민중적이고 접근하기 쉬운 게 그래도 휘몰이잡가라고 봐도 되는 건가요?

그럴 수 있죠. 제일 파장에 붙었던 노래가 휘몰이잡가라고 하니까. 제일 파장에 같이 모여서 막 흥겹게 갈 수 있는 노래라고 하니까.

그래서 흔히 소리를 하면 선소리 산타령 먼저 하고, 12잡가 하고 마지막에 휘몰아서 휘몰이 잡가도 하면서 노는 거죠?

그렇죠. 그렇죠.

선생님. 좀 전에 정가를 빼면 산타령이나 휘몰이 잡가나 12잡가나 이제 민초들의 소리, 민중들의 소리라고 하셨는데, 선생님도 아시겠지만, 통속민요하고 토속민요하고 다르잖아요. 파주 금산리 민요나 송포호미걸이 이쪽은 토속민요라고 본다면 12잡가, 휘몰이잡가는 통속민요잖아요? 그러니까 전문적인 가수들이 불러야 되는 노래잖아요?

엄밀히 따지면 그렇다고 봐야 할 겁니다. 토속민요는 아니고 통속민요로 들어가는 거고, 전문가들에 의해 불러져야 하는 소리죠. 시골서 농요나 부르고 이런 분들에 의해 불리는 게 아닌 전문가들에 의해서 불러진 소립니다. 배워야 하는, 많이 배워야 하는 사람들이, 전문 소리꾼에 의해 불러져야 하는 소리 맞습니다.

말씀하신 전문가가 소리하구 일반 서민들의 소리하구 어떤 차이점이 있을까요? 상여소리, 들소리 그런 소리들이 바탕이 돼서 전문적인 소리가 만들어졌지 않을까 생각도 드는데요. 토속민요와 통속민요 이 둘을 어떻게 아우려야 될까에 대한 고민이 있을 수 있거든요.

토속민요도 크게 알려지지 않았을 뿐이지, 엄청난 소리꾼들이 바깥으로 드러나지 않았을 뿐이지, 그 지역에서는 흥내 못 내는 그런 재주를 갖고 소리를 하는 분들이 있거든요. 그 분들 소리도 배워지는 소리예요. 그게 이런 정말 농사지으면서 배워지는 소리예요. 물론 저희는 가서 직접 무릎제자로 배웠지만, 이 분들도 무릎제자로 배웠는지 아닌지는 모르겠습니다만 어느 선생님이 있으니까 그걸 배워서 이걸 남한테 전수를 하는 거지 않습니까. 과정은 똑같다고 봅니다.

선생님께서 토속민요도 많이 들으셨을 텐데, 토속민요하고 통속민요하고 같은 경기지역이니까 비슷할 수 있어도 음악적으로 어떻게 다른 면이 있지요? 느낌으로 여기는 소박하고 투박한 맛이 있고, 여긴 약간 정교하고 세련된 맛이 있다 이렇게 얘기하는 거 말고.

토속민요 하시는 분들이 저한테 와서 소리를 전문적으로 배우는 분들이 있어요. 그런데 소리를 하 두 넓은 들판에서 많이 해서 그런지 몰라도, 사실은 이 목구멍이 너무너무 좋아요. 그 분들이 박자

를 잘 못 맞추고 뭐 음을 높이 못 내기도 하지만, 목을 좀 벌려서 우렁차게 하는 소리로 합니다. 말 그대로 세련되지 않아요. 경기민요 하는 사람은 “아~” 이렇게 한다면 그 분들은 “아~아하~아하 아~하, 넘차~ 어후” 이렇게 목을 열고 써요. 경기민요는 세련됐지만, 소릴 오래한 사람들은 담백하고 토속적인 걸 찾아가는 때가 많습니다. 때론 이런 소리가 듣기 좋을 때도 있습니다. 저는 토속적이고 담백한 소리가 귀에 들어올 때가 되게 많아요. 그렇다고 토속민요를 할 건 아니지만, 그런 소리가 귀에 더 많이 들어올 때도 있어요. 어려서 들던 소리라서 그런지 몰라도 그 소리가 귀에 잘 들어오더라고요.

음악적으로 접근하거나 분석하면 큰 차이는 없는데, 쓰는 목은 차이가 있다는 말씀이신 거죠?

좀 다르죠. 그러니까 경기민요는 세련되고, 토속민요는 담백하고 그 이상의 어떤 차이를 저도 잘 모르겠고, 소리하는 사람 입장에서 보면 그 분들은 목을 열고 많이 써요. 통속민요는 목소리를 가늘게 써야 상청을 쓰지 목소리가 두꺼우면 상청이 안 올라가잖아요. 두성같이 띄워서 쓰는 소리가 통속민요에 많이 있다고 봐야 되죠. 제가 느낀 겁니다, 정답은 아니고.

선생님 경기민요가 특히 작은 마을이나 작은 축제 가면 어머님들 동호회나 이런 데서 경기민요 공연을 참 많이 하시잖아요? 그거 때문에 경기민요를 보는 시각이 많이 낮아진다고 이렇게 보는 분들도 있는데요?

일장일단이 있어요. 제가 볼 때는. 지금 각 동이든 문화센터든 엄청 많습니다. 좋은 점은 우리 국악이 저변확대 차원에서 굉장히 좋다고 봅니다. 그런데 질적으로 볼 때는 많이 떨어집니다. 경기민요 수준이 저 정도인줄 알고 수도 있어요. 정말 잘하는 일류 명창들이 많은데. 그런데 그 분들도 국악을 좋아하니까 할 수밖에 없지 않습니까. 좋아하는 사람들인데. 막을 수가 없지 않겠습니까. 그런데 어떻게 보면 그 분들 때문에 전문가들이 설 자리가 점점 더 좁아지지 않았나 하는 걱정을 좀 합니다. 이런 전수관 같은 데는 수강료가 좀 비싸지 않습니까. 그런데 요즘은 한 달에 돈 10만원만 내면 문화센터에서 하루 종일 논답니다. 과목당 만원, 이만원 밖에 안 하니까요.

요즘 제가 가만히 보면, 큰 축제장에는 전문가들이 가서 하지만, 그렇지 않은 데는 거의 다 그런 일반 동호인들이 가서 하는 편이에요. 그래서 저변확대 차원에서 긍정적으로 보지만, 이런 걱정이 사실 있습니다. 전문가들이 설 자리가 많이 줄어들었고요. 또 그 다음에 질적인 면이 많이 떨어져 있다.

국악하시는 분들의 입장에서 중점적으로 지원받을 부분이 있잖아요. 그런 생각을 해 본적 있으신지?

사실은 이제 많이 활성화되려고 하면은 도나 아니면 시나 나라에서 장려책을 내놔서 적극적인 지원이 된다던지, 아니면 기업들이 적극적으로 지원을 해 주고 문화사업을 많이 해주면 너무너무 잘 될 텐데 그렇지 않아요. 십 몇 년 전만 해도, 후원을 좀 받기도 하고 했었어요. 근데 지금은 후원이 전무한 상태거든요. 그래서 어쨌든 경기도나 시에서 전문가적으로 어떤, 구분을 지어줘야 해요. 전문적으로 하는 사람들에 대한 지원책이라던지, 아니면 저변확대하는 동사업을 해서 지원해준다면, 어떤 차별화해서 지원이 좀 되야 하거든요. 근데 저도 접근을 많이 해봤는데, 이거를 꼭 경제적인 부가가치로 보는 시선이 없지 않아 있어요. 투자해서 이득을 얻어야 한다는 식으로.

지금 일례로 해태제과인가요? 이런 데서는 민속 지원이 많이 되지 않습니까? 그것도 바람직한 거지만 정부차원에서 시차원에서 도차원에서 적극적인 어떤 지원이 되지 않으면, 자기들만의 리그가 될 수밖에 없어요.

좀 구체적으로 생각하신 부분이 있으세요? 뭉뚱그려서 정책지원이 아니라...

저는 오래전부터 생각해왔던 게 있기 때문에 자신 있게 말씀을 드립니다. 제가 고양시에 있지 않습니까. 근데 제가 평택으로 벤치마킹을 가려고 해요. 평택민요에 어떤 게 있냐며는, 개인종목에 시에서 5억 원을 지원해주요. 그 다음에 단체종목은 8억 원을 지원해줍니다. 그래서 그걸 지원받은 걸 갖다가 상설공연을 하는 거예요. 고양시같은 경우는 킨텍스도 있고 여러 가지가 있지 않습니까. 관광하고 연계해서 지원을 하고 상설공연을 해주면, 얼마나 많이 활성화가 되겠습니까. 지금 고양시 인구가 백만이 넘어요. 그러면 이런 거를 갖다가 상설공연화 시켜서 관광하고 연계시켜서 하고 싶은데, 재원이 없지 않습니까. 인적자원은 풍부한데. 공연장도 많지 않습니까, 고양시는.

그동안 해온 노후가 있기 때문에 그렇게 접근을 해서 일단은 시작해야 한다고 저는 보거든요. 정말 사무국 직원들을 뽑아서 하면 일자리 창출도 되지 않습니까. 공연 횟수 당 얼마 또 연습 횟수 당 얼마 해가지고 월 만약에 기본급이라도, 뭐 200이든 150이든 이렇게 지원해주면 이 분들이 기본 생활도 되고, 우리나라 음악도 널리 알릴 수 있고, 또 이 분들이 그 상태로 가서 외국하고 연계해서 또 공연도 갈 수 있고.

첫째는 뭐가 있어야 되겠습니까. 돈입니다. 이 재정지원이 안 되면, 모든 것은 할 수가 없어요. 그런 지원책을 내놔서 어디 가면 어떤 공연을 볼 수 있고 관광하고 연계돼서 그러면 부가가치가 창출되지 않습니까? 그런 식으로 접근해야 한다고 봅니다.

내부적인 홍보활동도 사실은 좀 더 해야 되지 않을까하는 생각을 해요. 그러니까 경기민요 하면, 산타령 노랫가락 이런 건 알지만, 이런 휘몰이잡가의 무슨 타령 무슨 타령 이런 건 잘 모르는 경우가 훨씬 많잖아요.

맞습니다. 전 고양시에서 국악학회를 오랜 세월동안 이끌어왔어요. 그래서 제가 한 가지 자랑하고 싶은 건 고양시에서만은 국악이 메인 공연이 됐어요. 활성화 방법도 제가 휘몰이잡가 하면서 왜 생각을 안 해왔겠습니까. 전국에 차츰차츰 해 나가야 할 일입니다. 먼저 전국에 시 군 지부를 두는 거예요. 그래서 전국의 시군에서 활성화 시킬 수 있는 방법이 있습니다. 제가 제일 염두해두고 있는 거는 전국에 지부를 두고 있다던지, 아니면 휘몰이잡가로 전국 국악 경연 대회를 만들어보겠다는 꿈을 제가 갖고 있어요. 그래서 그러면 일단 홍보가 이게 전단이 국악신문을 통해서 나가던 각 교육신문을 통해서 나가던, 전국으로다가 저희가 휘몰이잡가로 가서 민요경청대회를 한다던가 이런 홍보가 나갈 겁니다. 그럼 아, 휘몰이잡가보다가 국악경연대회가 있네? 이거 홍보가 되게 큼니다. 그래서 지금 인천에 휘몰이잡가 보유자도 계시잖아요. 그 분하고도 활성화방안에 대해서 교류하고, 얘기하고, 많이 대화를 나누고 있어요.

일종의 대회네요?

그렇죠. 그니까 전국의 다 공문을 보낼 거 아닙니까. 고양시의 휘몰이잡가보다가 대회가 있다더라. 휘몰이잡가가 뭐지? 관심을 기울인다는 거죠. 그런 고민을 늘상 하고 있어요. 어쨌든 도 문화재를 시킨 건 자꾸 저변 확대시키고 하라는 뜻 아닙니까.

고양은 워낙 인구도 많고, 신도시 된 내력도 깊고, 선생님이 의지를 갖고 계시면 될 거라고 생각합니다. 이렇게 저변 확대도 중요하긴 하지만, 이 소리를 제대로 이어갈 수 있는 전승자 교육이나 전승자 확대도 중요하잖아요?

지금 일주일에 두 번씩 전승 활동을 하고 있어요. 그 분들 중에 지부를 염두에 두고 와서 교육을 받는 분들이 있어요. 3년 정도 지나면 휘몰이잡가 기본틀은 다 받을 수 있거든요. 그러면 이수를 정확하게 해서 지부를 내게 하는 거예요. 그럼 그 사람들이 가르친 제자들이 또 배워서... 그런 나름대로 복안을 갖고서 일주일에 두 번씩 전승활동을 하고 있습니다.

문화센터나 어머니들 동호회에서 교육을 하시는 분들은 어떤 분들이세요?

각 동마다 주민자치 위원회가 있어요. 이 분들이 이렇게 자체적으로 구인을 하죠. 동사무소 같은 데서 자격증을 요구한대요. 그런데 어느 사설 기관 같은 데서 그 자격증을 부여하는 데가 있다네요. 꼭 자격증을 요구 안 하고 주민자치위원장이라든지 그 쪽에 관계되어 있는 사람이 뽑는 경우가 있고. 근데 몇몇 사람들은 사실은 자격이 안 되는 사람들이 가르치는 경우가 있죠.

선생님, 아까 저변확대에서 긍정적이라고 하신 거에 저도 공감을 하는데, 어쨌든 서울 경기 사람들이 잘하건 못하건 경기 소리를 엄청 좋아한다는 거잖아요? 저는 그게 제일 중요하다고 생각하는데요.

그렇죠. 고양시는 지금 문화 예술을 표방하는 고장이라, 동아리 활성화 방안을 모색하고 있어요. 그 분들한테 자리 제공이라든지 그런 걸 많이 하려고 하고 있어요. 저변확대는 나쁜 게 아닌데, 질이 너무 떨어지지 않나 하는 고민은 있어요.

선생님은 경기민요를 이용해서 대중적인 공연을 많이 해보고 싶으신 거죠?

제가 2010년부터 경기소리, 경서도소리를 넣어가지고 남도 창극처럼, 경기소리들을 많이 해왔습니다. 2010년도에 봉이 김선달을 시작으로 해서 지금까지 한 2~30편이상은 했을 겁니다.

남도 창극만 보던 사람들이 경기소리로, 경서도소리를 넣어서 극을 이어 나간다는 게 참신하다란 반응을 해요. 올해도 서울시 문화재, 경기도 문화재, 인천시 문화재 세 사람이 의형제가 있어요. 셋이서 남산 국악단에서 '삼형제 놀고 가세'란 미니극을 하나 했어요. 관객반응이 뭐 대단합니다. 지금까지 제가 또 고양시의 설화, 고구려 안장왕 때 이야기, 한씨 미녀 이야기를 10회 이상 해왔어요. 매년 시 지원 사업으로, 소리극에 대해서 매력을 가지고 있는 쪽 빠져 있습니다.

고양시 설화를 가지고 소리극을 만드신 거죠? 스토리는 선생님이 다 구성하셨어요?

아닙니다. 고양시에도 민속학자가 있어요. 그 분한테 고증을 받아서 전문작가한테 의뢰를 해서 전문 연출가가 연출을 해서, 이렇게 벌써 10회째를 해온 게 있고요, 또 고양시하면 여기 행주대첩 유명하지 않습니까. 행주, 권율, 그 도원수 이야기를 사비를 내서 제작도 한번 해봤고, 그래서 이제 시

에서 너무 좋다. 시는 그런 거 좋아하지 않습니까. 니네들이 한번 해봐라. 잘되면 우리가 한 번 지원해주마. 그래서 지원받은 경우가...

벌써 20~30편이면 해마다 최소한 두 편 이상은 썼단 말씀이시잖아요?

두 편, 어떨 땐 네 편 한 적도 있어요. 네 편이 뭐냐면, 시에서 지원받는 사업이 있어요. 예를 들어서 그게 고구려 안장왕 때 백제 한주처녀하고 애뜻한 사랑이야기거든요. 그게 고봉산에서 내려오는 설화입니다.

벽차지 않아요?

벽차죠. 그런데 제가 재밌고 관객이 좋아하니까. 일년내내 공연준비한 적도 많아요. 창극의 역사는 백년 되지 않습니까. 그런데 우리의 역사는 불과 십년밖에 안 되지 않습니까. 이것 때문에 완성도로 따지면 50도 안 됐다고 보거든요? 어쨌든 새로운 거 접목하고, 때로는 클래식한 오페라 하는 분들하고 조인도 좀 하고 이렇게 하고 있어요.

소리극을 할 때 완성도를 높이려면 어떤 점을 좀 더 집중해야 한다 그런 점이 있으세요?

원래 있는 노래를 스토리에 맞게 가사를 고쳐 쓰자니 스토리하고 연결이 조금 덜 맞는 분위기가 있어서, 여러 가지 작품, 또 작곡가 동원해서 녹음을 해서 오페라처럼 넣더니 생동감이 떨어지고... 음원을 틀고 하니 음향효과가 떨어지고. 아직 고민을 많이 해야 하는 부분들이 많아요.

소리극을 준비하시면서 가장 중점적으로 준비하시는 게 어떤 건가요?

제가 다른 지역에 살면 모르겠는데, 고양시에 사니까. 고양시에 내려오는 설화들이 상당히 많아요. 예를 들어서 아까 말씀드렸던 고구려 안장왕 때 이야기, 한씨 미녀 이야기가 내려오지 않습니까? 그러면서 시민들은 자연스럽게 고양시의 설화라든지 이런 거를 역사적인 면을 얘기할 수 있고, 소리도 알려줄 수 있고요, 그리고 그 다음에 권율 도원수의 행주산성이야기도 한 번 했었다고 말씀드렸고, 그 다음에 송강 정철도 있어요. 송강 정철의 이야기. 더 재밌는 이야기 나올 수 있는 게 뭐냐면, 송강 정철의 애첩 강아이아가 있어요. 강아 묘도 가서 우리가 사과 놓고 절도 한 번 했어요. 우리가 이거를 무대 위로 모시겠습니다. 해마다 한씨 미녀 할 때는 고봉산에 가서 고사도 지내요. 고봉산에 왔다갔다하는 등산객들에게 떡도 나눠주면서, 홍보도 하면서, 공연도 한번 했었고, 또 여기 가면, 밥할머니 이야기도 있어요. 신들이아기도 있죠. 무지하게 많아요. 예산만 주면, 내가 한 일년에 두 개씩 만들 수 있어요.

이런 이야기를 무대에 올리면 관광하고 연계해서 고양시 홍보도 되는 거고 여러 가지 효과가 있지 않습니까. 소리극이 종합예술 아닙니까? 무용수도 들어가죠, 기악하는 사람도 들어가죠. 풍물하는 풍물잡이도 들어가죠. 또 소리꾼도 들어가, 전체적으로 소리극을 해보니까, 그 매력에 안 빠질 수가 없어요. 그 안에 우리 국악하는 모든 장르가 들어가지 않습니까. 그래서 종합예술이에요. 그래서 완성도를 갖고 가기 위해선 끊임없이 노력을 해야 하고.

소리극을 하게 되면 선생님께서 감독을 하시는 거예요?

제가 총 예술감독이고, 전문적인 연출이 있고, 조연출이 있고 다 전문가들이 해요. 전문 작가 쓰고

다 전문가에게 맡겨서 작업을 했죠. 그래야 퀄리티가 올라가죠. 그래서 시에서 좋게 보는 거예요. 국악이 고양시에서 메인 공연이다라는 소리를 듣기까지는 상당히 오랜 시간이 흘렀어요, 저희도.

앞으로도 국악 그리고 소리 저변확대와 흥미로운 공연을 위해 애 많이 써 주세요.

그럼요. 이렇게 이야기 들어주셔서 고맙습니다.

1) 이연옥: 불화장, 경기도무형문화재 제57호

일 시 : 2017년 6월 26일

장 소 : 경기도 화성시 팔달면 가재리 142-8, 불미원

조사자 : 김헌선(조사자 8), 김혜정(조사자 2), 김은희(조사자 1)

생애

조사자 8 : 어디서 태어나셨어요.

이연옥. 연할 연(連), 빛날 옥(煜), 만으로는 61세입니다. 태어난 곳은 경남 산청 단성면 사월리입니다. 그곳이 옛날 문익점 선생님이 목화씨를 가져와가지고 심은 목화 재배지이지요. 성철 스님 고향이기도 하고요. 바로 앞 동네가 성철 스님 생가, 겹외사가 지어진 곳입니다.

조사자 8 : 여기서 몇 살까지 거주하셨어요.

열일곱살까지. 열일곱살 때부터 단청, 불화를 시작했습니다. 옛날에는 단청, 불화가 많지 않았기 때문에 열일곱 살부터 5~6년 동안은 몇 개월 하고 집에 가서 농사일 거들고, 왔다 갔다 일을 했습니다. 경기도 광명시에 1983년 경에 독립을 해 자취를 하면서 경기도에 거주를 하게 되었습니다.

입문과정

조사자 8 : 은사 선생님이 누구셨나요.

단청 은사님이 따로 계시고, 불화 선생님이 따로 계십니다. 단청은 1972년도 문익점 선생님 비각 단청을 하러 오신 김한옥 선생님에게 배웠습니다. 그분이 문익점 선생님 비각을 단청하러 오셔서 거기에서 인연이 되어서 단청 먼저 시작하게 되었죠. 처음엔 단청이 그림인줄 알았는데, 접해 보니 그림이 아니더군요. 단청은 물감을 칠하는, 그런 거에 가까워서 조금 불만을 가지고 있었습니다. 그 다음 해에 서울 조계사에서 단청 공사를 갔다가 벽화를 하러 오신, 지금은 돌아가신 대구시 무형문



VI. 면담자료

화재 조정우 선생님을 만났습니다. 그 분의 벽화를 보고 '아 저게 바로 내가 해야 할 길인 것 같다'라고 생각하고, 그 후로는 불화 공부를 꾸준히 열심히 했지요. 그런데 또 몇 년 있다가 불화에 한계를 느껴서 1987년도에 중요무형문화재 원덕문(중요무형문화재 제48호 단청장 덕문 스님) 스님 밑에 들어가서 한 차원 높은 불화 교육을 받았습니다. 그길로 또 꾸준히 많은 불화 연습을 하고, 그렇게 하다 보니깐 지금 여기까지 오게 되었네요.

조사자 2 : 선생님 공부를 하시는 과정에서 전국적으로 이런저런 사찰이란 이런 걸 공부하러 아님 일부로 찾아가시기도 하나요. 그런 과정에서 감명 깊었거나 영향 받은 사찰이나 단청이나 있으신가요.

저는 단청보다는 불화를 하니깐, 한창 공부할 적에는 많은 사찰을 다니면서 좋은 작품을 보고자 해서 많이 찾아다니기도 했죠. 경기도에서는 칠장사가 굉장히 불화가 오래되었고, 칠장사는 보물, 국보 다 가지고 있으니깐 괴불탱화 두 점도 포함해서 공부 자료가 칠장사에 많이 있었습니다. 그 다음에 남양주 흥국사. 남양주 흥국사도 1800년 대 후반기의 많은 작품이 있고요. 1700년 대 후반부터 1800년 대까지 남양주 흥국사도 불화의 보고라고 봐야 하지요. 거기에는 옛날에 경산화소라 해 가지고 불화방이 있었다는 학자들의 연구발표도 있고, 거기도 가서 많은 불화를 보면서 기법이라든가 이런 걸 연구하고 참고하고, 그동안 배워온 것이라든가 접목해보기도 하고 그랬습니다.

조사자 8 : 따로 수계를 받고 그려셨어요.

정통 수계는 중요무형문화재 하셨던 원덕문 스님에게 5년 동안 이수를 받았습니다. 불화 그리는 분들이 자기 분야 계승이 있거든요. 그 분 밑에만 평생을 배우다 보면 그분 그림만 딱 흉내 내는 거예요. 이 양반 밑에서 이 양반 그림만 흉내 내게 되는데 그것을 뛰어넘기 위해서 여러 선생님 밑에서 전수를 받고 또 나름대로 연구도 많이 하고요. 그러다 보니 옛날 기법을 바탕으로 보물1256호 칠장사 괘불탱화에 나오는 탱화 두 부분만 내가 모사를 해놨어요. 저게 1710년에 그려진 것인데 바탕의 금 위에 문양을 그려놨어요. 저 바탕이 금이거든요, 노랗게 보이는 것이. 거기다 문양을 그려 놔는데, 저 특이한 점을 보여드리기 위해서 탱화를 다 모사하고 싶었는데 시간이 많이 걸리더라고요. 최고의 채색 기법, 금과 채색 가미한 채색기법을 사용했다는 저 탱화를 연구해 가지고 황금탱화라고 제가 또 만들어 낸거죠. 특허등록이 되어 있고 그렇습니다. 옛날에 이용했던 전통 채색기법을 요새는 잘 사용하지 않다가 거의 한 7~8년 전부터 다른 화공들도 사용을 합니다. 제가 전시를 해 가지고 특선을 받고 했는데, 화공들이 보고 많이 응용을 하고 그러더군요.

활동

전반적으로 사찰의 경기가 안좋아요. 불교 경기가 사회적인 경기에 영향도 있겠지만 사찰 경기가 그 전보다는 위축이 되고, 사찰 불사의 한계도 어느 정도 온 것 같습니다. 1990년도, 2000년도 초반까지만 해도 불사도 많이 하고 건물도 많이 짓고 했는데 한 3년 전부터는 사찰의 경기가 안 좋다 보니깐 모든 것이 줄어드는 그런 상황인 것 같아요. 그래도 작품은 꾸준히 하고 있습니다. 또 주문

받은 작품이 없으면 과거에 제가 생각하고 있던 그런 작품들을 하고 있습니다. 경책에 근거해 가지고 그런 내용을 작품으로 하고 문화재 작품들 모사도 하고, 단청도 하고 있습니다.

내가 옛날에 배운 그대로 작품을 재연해보고 싶어서 만드는 작품들도 많습니다. 항상 일이 있는 게 아니라서 일이 없을 때에 연구도 하고 그 동안 못했던 작품도 만들어 봅니다. 그렇게 만든 작품이 국보 296호, 국보 칠장사 괘불탱화를 재연한 것입니다. 원본보다는 크기를 줄여가지고 했지요. 바탕을 모시로 사용해서, 옛날방식 그대로 제가 재연을 해본 것입니다.

조사자 2 : 화학적인 흰 안료를 쓸 수도 있는데 아직까지도 황토, 백토 사용하시는 이유는?

화학적인 안료를 사용할 수 있지만 전통방식 그대로 사용해서 작품을 하는 데 의의가 있다고 생각합니다. 지금 하는 작품은 다 자연 안료예요, 석채. 색깔이 화려하지 않지 않습니까. 아주 은은하고 그런 느낌을 줄 수 있습니다. 뒤에도 석채고, 여기 있는 것 거의 다 석채인데. 불화 중에서 탕화는 예배의 대상이 되고 그러기 때문에 붉은 색은 가급적 경면주사를 많이 사용하고 있어요. 경면주사는 신비의 물감이라고 해서 부적 쓰는 데도 많이 쓰고 또 자연 안료이기 때문에 탕화에는 주로 제가 경면주사를 사용해서 작업을 하고 있습니다.

조사자 2 : 그렇게 자연 안료를 쓰면 화학 안료를 쓰는 것보다 비용이 두세 배 정도 더 드나요.

많이 들지요. 두세 배보다 훨씬 많이 듭니다. 거의 열 배 정도 드는데, 작품은 물감이 얼마 안 들어갑니다. 단청의 경우, 굉장히 큰 건물이라 물감이 많이 들어가지만 이런 작품의 경우에는 자그마한 한 공기, 간장 종지 두 개에서 세 개 정도면 이런 작품 하나를 할 수 있습니다.



조사자 2 : 선생님이 생각하시기에 '이런 면은 개성 있게 하는 편이 다' 아니면 '이런 면이 특기다'라는 면이 혹시 있으신가요.

아까 말씀드린 금바탕 위에 전통 기법을 응용한 것을 생채색 기법이라고 합니다. 생채색 기법은 단청에서도 사용을 했고요. 옛날에 단청을 제작할 때 용 비늘을 할 때면, 금을 붙이고 그 위에 용 비늘을 표현했어요. 그랬는데 요 근래에 와가지고는 저런 기법을 하면 품이 많이 들어요, 금도 붙여야 하지, 그 위에 능숙하게 그림을 그릴 줄 아는 사람이 있어야 하지, 그러니깐 단청 현장에서는 잘 사용하지 않고 불화장에서 사용을 해요. 근래 작품에서는 잘 볼 수가 없는데, 제가 하고 있는거죠.

조사자 2 : 금바탕에 생채색 기법을 표현하는 것을 혼자 자득하신 건가요.

그건 아니예요. 원덕문 스님께서, 제가 원덕문 스님 밑에 갈 적에 그분의 연세가 75세였어요. 노년이었었는데 노년이니깐 많은 불화작품을 안 하고 금 바탕에 그림을 그렸어요.

조사자 1 : 다른 많은 건 안 하시고?

예, 불화만 1년에 서너 첩 하시고, 금 바탕에 산수를 그리셨어요. 산수도 그리고 관음도 그리시더라고요. 그래서 제가 그걸 보고 '금 바탕에 탕화를 그리면 더 좋겠는데' 이런 생각이 들어가지고 '선생님 왜 탕화는 금 바탕에 안 그리십니까.' 그러니깐 지나가는 말씀으로 '금 바탕에 탕화를 어떻게 그리

겠느냐, 하고 싶으면 니가 해봐라.' 하시더군요. 이렇게 제가 시작을 한 거죠.

조사자 2 : 감이 어렵다는 걸까요, 기술이 어렵다는 걸까요.

그 분도 기술 쪽으로 하려면 충분히 가능하다고 생각해요. 금 바탕에 많은 그림을 그리시고 하는데 마음이 가지 않았기 때문에 안하시지 않았나 생각이 들어요. 그래서 그 이후로 '금 바탕에 산수도 그리고 간단하게 관세음보살님 불화도 그리시는데 왜 금 바탕에 탕화를 그리는 게 안 된다는 것인가' 그런 의문이 들었지요. 금 바탕에 그림을 그리는 연구를 했는데. 그림 속에, 탕화 속에 금을 이렇게 부분적으로 쓰는 것이지요. 주요 부위, 즉 장신구, 영락. 이런 주요 부위에 금을 붙인 것은 옛날부터 있었습니다. 금 위에 채색을 넣은 것은 칠장사가 오랜 된 것이고요. 우리는 금 붙이는 기술이 있기 때문에 금 바탕에 전체적으로 붙이는 탕화도 가능하지 않겠느냐 하는 생각을 한 거죠. 그 때부터 연구를 했어요. 전체 면에 순금 바탕을 붙이고 탕화 연구를 하니깐 실패도 많이 했습니다. 그러다가 금 바탕에 그림을 그리는, 요런 그림을 했어요. 이건 홍탱화, 이건 색탱화 이런 것은 옛날부터 있었던 기법이고, 순금을 붙이고 이렇게 그린 것은 제가 한 것이죠. 그래서 이런 걸 그려서 사찰에 가져 갔는데 스님이 이걸 특허를 해야 된대요. '무슨 스님 탕화를 특허를 해, 불화를.' 그랬더니, 안 하면 '자네는 10년 동안 연구해서 했지만 결국 다른 사람이 다 해버린다'고 하셔서, 제가 특허등록을 했던 거죠.

조사자 1 : 저기 수월관음도 같은 경우에도 직접 그리신 건가요.

저거는 낙산사에 있는데. 황금탱화 방식으로 그렸어요. 원효불화, 고려불화 초본인데 저건 크기가 좀 큼니다. 140호에 옆으로 한 70호인가 되는가 그래요. 고려불화 초본을 응용해 가지고, 지장보살하고 위에 아미타팔대보살을 그렸어요. 황금탱화, 저것도 고려불화 초본인데 황금탱화로 제가 그렸습니다. 삼십삼관음보살을 2014년부터 낙산사에 상설전시하고 있습니다. 33관음보살님으로, 의상기념관에서 33관음을 다 전시 못하고 한 10점 정도 바뀌가면서 상시 전시를 계속하고 있습니다.

조사자 1 : 수월관음도 그리실 때는 다른 관음도 그리실 때랑 차이점이 있으실 것 같은데요.

저 탕화는 모사도가 아니지 않습니까. 모사도가 아니라 제 나름대로 옛날 초를 바탕으로 현재 제가 가지고 있는 느낌을 살려보고자 순금을 사용해 가지고 그린 겁니다. 그러다 보니깐 채색과 금빛이 묘하게 조화를 이루는 것을 느낄 수가 있습니다. 이것도 낙산사에 있는 것인데 수월관음도를 그릴 때에는 최고 어려운 것이 망사옷, 사라옷이거든요. 표현이 최고 어렵습니다. 한 올, 한 올 실을 뜨다 시피 이렇게 그려야 합니다. 시간이 많이 걸리지요. 저 위에 아미타 양쪽의 여덟 분도 망사옷을 다 입었어요. 각각 문양이 틀려요. 고려시대에 저런 기법을 썼다는 것이 참으로 굉장하죠.

조사자 1 : 아까도 똑같이 고려시대 초본인 거죠?

초본인데 모사도가 아니고 나름대로 그린 겁니다. 망사옷 문양이 다 틀립니다. 색상도 틀리고 올도 틀리고. 저건 작품이 굉장히 큼니다. 2미터 정도 되는데.

조사자 1 : 여기에 이런 불화는 전통적인 건 아니죠?

네, 아니예요. 저 작품은 그냥 제가 그려보고 싶어서 그렸습니다. 불교의 품 안에 오면 다 마음이

편안해 진다 해가지고.

조사자 1 : 창작식으로 한 건 가요.

예. 저 탕화는 경기도 유형문화재 봉녕사 현왕탱화입니다. 그 작품은 1878년에 그려진 건데. 저것도 현왕탱화. 이것도 현왕탱화입니다. 저 탕화는 신장 같은 느낌이 들고, 이 탕화는 대왕같은 느낌이 듭니다. 완전히 다른 느낌입니다. 그리고 이건 바탕이 비단이고 저것은 바탕이 비단이 아니더라고요. 화풍도 틀리고 기법도 틀리고. 이건 아주 섬세하면서 궁궐 느낌이 나고, 저거는 완전히 다른 느낌이 납니다.

단청의 전승과 계통

조사자 8 : 단청, 불화하는 어르신들 금어(金魚)라고 했는데, 맞습니까. 꼭 스님이셔야 되는 건 아니죠.

예, 요새 와서는 속인이라도 불화를 그리면 금어라고 기록을 하고 있습니다.

조사자 8 : 송구스럽지만 백선화(白線畵)라는 것은 초본하고 같은 말인가요, 다른 말인가요.

백선화는 초본하고 거의 동일한 말인데, 흰 바탕에 먹만 가지고 그리는 것을 백선화라고 합니다.

조사자 8 : 이런 그림을 그릴 때 불심이 많이 좌지우지 하는 가요.

이연옥 : 예, 그렇습니다. 종교화다 보니깐 똑같은 대상을 놓고 그림을 그리더라도, 불심이 있는 사람이 좀 더 한 차원 높은 작품을 그려낼 수 있다고 생각합니다. 조선시대에는 불화·탱화를 스님분들이 다 그렸거든요 그림을 그리는 대상과 기도하는 대상이 똑같죠. 스님들이 했기 때문에 옛날 불화들이 지금보다는 정신적으로 수준이 높은 작품이 많이 있다고 봅니다.

조사자 8 : 불화에도 종류가 있지 않습니까. 가령, 탕화는 여래하고 보살을 그린 게 탕화인가요.

예, 불화하면 탕화(幀畵), 벽화(壁畵), 경화(經畵), 이렇게 크게 구분 할 수 있는데, 탕화는 법당 내에 종교적인 기도의 대상이 되는 불화입니다. 이것을 탕화라고 하는 데 그중에서는 후불탱화가 있고 신중탱화, 그 위에 보살탱화가 있습니다. 그것도 전각에 따라서 다릅니다. 대웅전일 때에는 후불탱화가 모셔지고, 또 지장전일 때에는 지장탱화가 모셔지고, 관음전일 때에는 관음탱화가 모셔지고, 또 약사전일 경우에는 약사여래탱화가 모셔집니다. 전각에 따라서 모셔지는 작품이 다르게 나옵니다. 그리고 벽화는 벽에 그려지는 그림으로, 사찰에서 제일 많이 그려지는 벽화가 팔상성도입니다. 팔상성도는 꼭 팔상 여덟 분만 그리는 게 아니고 부처님의 일대기를 나열해서 그릴 수도 있고, 줄여가지고 여덟 폭만 그리기도 하고요. 그 외 심우도(尋牛圖)라든가 지옥도(地獄圖), 조사도(祖師圖), 나한도(羅漢圖), 이런 벽화들이 많이 있습니다. 그 외에도 경화는 경책 내용을 그림으로 그리는 겁니다. 경책의 설명을 돕기 위해서 경책 속에 간략하게 조그맣게 그려지는 경화가 있다. 이 경화는 아주 작기 때문에 그리기가 어렵고 수준이 있는 사람이 그리게 됩니다.

조사자 8 : 벽화 그려진 거, 팔상도하고 심우도 이런 거 말씀해주셨는데, 절에 특성에 따라서 어떤 때 가보면 전혀 다른 그림도 있는데 혹시 그런 체험이 있으세요.

우리나라 사찰은 거의 불교와 관계되는 그림이기 때문에 거의 다 동일한 그림입니다만은 종단의 특색에 따라서 대한불교 조계종의 경우에는 금강경을 위주로 해서 그림을 그리는 경우가 많습니다. 금강경을 소의경전으로 수행을 삼는 종단이다 보니깐 금강경(金剛經)에 관한, 또는 반야심경에 관한 그림을 주로 많이 그리는 거죠. 또 천태종의 경우에는, 천태종은 법화경(法華經)에 관한 그림을 많이 그리게 되고요. 여러 종단들이 있는데 그 종단의 경전과 관계되는 그림을 그리라고 하는 경우가 많이 있습니다. 그것이 조금의 차이라고 할 수 있지만, 사실 거의 비슷하다고 봐야 하지요.

조사자 8 : 탕화(幀畵), 이렇게 얘기하면 사람들이 족자 정(幀)자인데 탕화라고 해서 논쟁이 있는 것 아니겠습니까. 이연옥 선생님 입장은 어느 쪽이십니까.

거기에 대해서는 제가 어떤 말씀을 드리기 전에 옛날에 어르신들이 '정'자를 '탱'자로... 바꾸었다고 들었습니다. 옛날에는 탕화도 족자가 많았습니다. 걸개식 그림, 걸개식이 다 족자인데 그 족자를 표현하다 보니깐 족자 정자를 붙여 가지고 말이지요. 그럼 정화라고 해야 하는데 왜 탕화가 되었을까요. 사실 그것이 저도 궁금하고 의문스러운 내용입니다. 걸개식 탕화를 정자를 가져와 가지고 탕화라 하지 않았나, 그러니깐 탕화가 되지 않았나 그런 생각을 합니다.

조사자 8 : 아까 단청을 먼저 하셨다고 하셨는데, 단청의 안료하고, 수료하고 탕화의 수료하고 같다고 보십니까, 다르다고 보십니까.

옛날 고려시대에는 아주 귀한 물감 석채를 사용했는데, 조선시대 들어오면서 불화의 양이 많아지고 그러다보니깐 옛날에 선생님들 따라다니면서 느낀 것은, 그냥 단청 물감 가지고 탕화도 그렸더군요. 혹은 탕화가 귀한 탕화, 또 스님들 하고 의견이 맞아가지고 가격을 높여주고 이러면 좋은 석채, 경면주사 이런 것을 구해가지고 별도로 사용하고, 그러지 않았을 적에는 그냥 일반 단청 안료를 가지고 사용하는 것을 많이 봤습니다. 고가의 작품에는 좋은 안료를 사용하고 그러지 않은 작품에는 그냥 일반 단청 안료를 사용했다고 생각해요. 단청 안료를 가지고 불화를 그려놔도 나중에 수명이 차이가 날지 몰라도 현재 봐가지고는 느낌 차이가 없으니까요. 단지 색상에 의해서 알 수 있어요. 화공 안료는 아주 화려하고, 근대 석채는 은은하면서 발색이 아주 중후한 느낌이지요.

조사자 8 : 석채가 아주 중요한 것이군요.

그렇다. 고려시대에는 거의 1백 프로 석채라고 봐야한다. 그래서 물감이 몇 백년이 가도 은은한 발색을 하고 있다고 봐야 되는거죠. 화공 안료가 들어온 지 근 1백 년이 되었는데, 석채를 가지고 단청을 목재에다 해놓으면 수명이 짧습니다. 왜냐하면 아교가 수명이 짧거든요. 실내 같은 경우에는 아교가 오래 가는데 실외에서 사계절을 겪으면 습기가 자주 달라지게 됩니다. 안개가 끼고 그러다 보면 아교가 수명이 짧아지는 겁니다. 지금은 프리졸이라는 제품이 나옵니다. 아크릴 에멀전. 그걸 칠해 비도 맞아보고 햇빛도 쬐어 보면서 나름대로 연구도 하는데 아교가 프리졸보다는 현재로서는 수명이 짧다고 판단됩니다. 특히 외부에 노출되는 경우에는 그렇습니다. 그런데 고려시대 불화는 아크릴 프리졸을 쓸리는 없고 그때는 다 아교라고 봐야 합니다. 지금도 실내일 경우에는 아교가 무방하다고 봅니다.

조사자 2 : 초본은 비슷비슷하고 거의 다 정해져 있습니다. 초본에 따라 그리게 되면 개인의 개성이랄까 새롭게 창조되는 면도 있기도 하나요. 아니면 전통을 고수해야 좋은 거라고 하나요.

똑같은 초(草)를 가지고 그려도 불화 그리는 사람에 따라서 모두 나오는 결과물이 다릅니다. 아, 이 건 누구 그렸다 이 건 누가 그렸다 알게 됩니다. 색상과 선이 똑같더라도 얼굴방식, 얼굴 표현하는 방법이 다 다른거죠. 이 옛날 탕화를 모사를 하는 경우에는 자기 개성을 가미할 수 없기 때문에 알 수가 없지만은 똑같은 초를 주면서 불화를 그냥 그리라고 하면 얼굴의 표현, 채색 표현 방법, 아까 말씀드린 바림질 같은 것들이 다 다릅니다. 표현에 따라서 아는 분들은 이 건 누구 그림이다 이 건 누구 그림이다 알 수 있습니다.

조사자 8 : 선생님께서 체험하셨을 때 사찰의 경기, 사찰을 중심으로 하는 불화의 지역적인 특색. 경기도, 대구 등 저희가 범패 같은 걸 조사해 보면 지역적인 차이가 있지 않습니까. 선생님께서 체험하셨을 때 여러 선생님들께 배우면서 지역적인 차이점에 대해 들으신 바가 있는지요.

몇 십년 전부터는 교통이 원활해지다 보니깐 그런 게 없는데. 옛날에는 지방마다 단청 불화의 특색, 특히 단청이 특색이 강했지요. 어떻게 특색이 있냐면, 단청 같은 경우에는 그 지역에서 생산되는 자연 안료를 가지고 하다보니깐 조금 씩 차이가 있었요. 서울에 거거하시면서 단청을 하신 만봉스님의 단청은 서울, 경기도 위주로 해가지고, 만봉스님은 불화도 많이 그리시고 단청, 불화를 겸해서 하시는 훌륭한 분인데 그 분의 색상은 굉장히 화려합니다. 궁궐단청을 많이 하시다보니깐 오색을 위주로 하는 단청 불화와 불화도 굉장히 화려합니다. 만봉스님 작품들 같은 경우엔 단청도 화려하고, 불화도 화려하고, 이런 게 만봉스님 작품의 특징이라 할 수 있습니다. 부산으로 가면 녹색, 삼청이라는 녹색과 청색을 많이 사용하는 석정스님이 계십니다. 이 계통은 녹색과 청색이 많이 들어간 단청이 있었다고 합니다. 실질적으로 제가 보기도 했습니다. 전라도의 단청은 일섭스님이 우리나라의 최고 큰 금어스님이십니다. 불사를 참 많이 하신 분으로, 적절하게 색을 조화롭게 사용합니다. 붉지도 않고 푸르지도 않은 그런 불화 단청을 하셨습니다. 불화에서 바림질을 잘 하신 특색이 있다고 봐야 합니다.

그 외에 옛날에는 지역에 가면 안료를 원활하게 조달하지 못하기 때문에 실질적으로 황토라든가 회토를 썼습니다. 이런 것을 수비해 가지고 쓴거죠. 회토는 바다 빨로 수비해서 쓴다. 황토를 수비해 가지고 안료를 만드는 것은, 자연 이채 안료라고 해서 옛날부터 사용했다고 합니다. 지역에서 나는 자연 흙이라던가 이런 것을 만들어서 직접 사용했다는 이야기를 많이 들었습니다. 우리 스님도 황토, 백토, 회토 이런 것을 사용하는 것을 보았고요. 저도 많이 배우기도 했습니다.

해외 단청과의 비교

조사자 2 : 일본이나 중국 같은 데 여행을 해보면 거기도 사찰 같은 게 있고 불화가 상당히 화려하잖다. 선생님이 배워오신 우리 불화와 일본 불화, 중국 불화랑 이런 게 차이가 난다 하시는 부분이 있으신가요.

항상 우리나라 불화만 제가 그리다보니 일본이나 중국불화의 경우 이질감을 많이 느낍니다. 우리나라처럼 절을 짓고, 법당을 짓고, 전각에 불화를 많이 모시는 곳은 일본에도 없고 중국에도 없지 않습니까. 간단하게 있을 뿐이지요. 우리나라처럼 전각 내부에 여러 내용의 그림을 그려 가지고, 후불탱화, 신중탱화, 보살도 등을 그려 놓은 곳은 중국에 몇 번 가도 안 보이더라고요. 일본에 가도 그런 건 안 보이고, 그런 점에서 우리나라 불교 도상화가 굉장히 발전되고 특이하다고 느끼고 있습니다. 다른 곳에서 볼 수 없는 우리나라 불교의 특징이라고 봐야합니다.

2) 김종욱: 단청장, 경기도무형문화재 제28호

일 시 : 2017년 7월 26일

장 소 : 경기도무형문화재전수회관(수원시)

조사자 : 김은희(조사자 1), 시지은(조사자 3), 김혜정(조사자 2), 김호성, 윤정귀



생애

조사자 1 : 성함이 김 자, 종 자, 옥 자가 맞으신지요?

쇠북 종(鐘) 자, 쇠금(金) 변에 무거울 중(重)자, 그 다음에 빛날 옥(旭)자. 우리나라 나이로 여든 둘입니다. 옛날에는 호적신고를 늦게 해가지고 1937년생으로, 만 80세입니다. 우리나라 나이로 한두 살 줄은 겁니다.

조사자 1 : 선생님, 원래 고향은 어디세요.

출생지는 일본시대 경성구 본대정 사정목이라고, 쉽게 말하면 서대문구 만리동입니다. 거기가 내 출생지고, 우리 아버지, 할아버지 때부터 고향은 수원 봉담면 당하리고요. 일제 시대에 내가 안양으로 이사를 왔습니다.

조사자 3 : 경기도문화재가 언제 되셨어요.

김종욱 : 2000년 못 돼서 된 것 같네요. 한 20년 가까이 되었어요.

입문과정

조사자 1 : 선생님은 누구에게 어떻게 배우셨어요.

나는 우리 스님한테 따귀 맞아가면서, 머리 뽕뽕 깎고 바랑 싸 짊어지고 다니면서 배웠어요. 내 스승님은 혜각 스님입니다. 혜각 스님은 통도사에서 돌아가셨는데, 지금 살아계시면 100살도 넘었네요. 13살 때부터 배웠어요. 사명감을 갖고 했지요. 이게 아주 먼 길이에요. 특히 불화 같은 거, 회화 같은 건 아주 먼 길이에요. 오랜 시간이 걸리지요.

제가 배운 우리나라 단청은 이렇습니다. 목수화도 오행사상을 근간에 두고, 건조물, 전적, 공예품,

조성품 등에 그림을 그리는 것을 단청이라고 말합니다. 붉은 단(丹)자, 푸른 청(靑)자로 단청(丹青)이라고 불렀습니다.

그러면 우리나라 옛날 단청이 뭐가 남아 있느냐 하면, 평양에 고구려 쌍용총 벽화가 있다고 하겠습니니다. 쌍용총은 무덤이므로, 무덤 안에 들어가면 동에는 청룡, 서로는 백호, 북에는 현무, 남에는 흑주작이 동서남북으로 그림이 그려져 있습니다. 바로 좌청룡, 우백호, 북현무, 남주작도지요. 그러니깐 이게 최초의 단청이라고 볼 수 있습니다. 또 이곳에서는 회화도 볼 수 있고 고구려 민족의 기상도 볼 수 있습니다. 이 용을 그냥 보는 게 아니라 뻗어 나가는 거라던가, 여러 가지 말이지요.

조사자 2 : 선생님이 처음에 이런 단청이나 불화에 입문하게 된 계기가 어떻게 되나요. 13살에 어떤 계기로 스승님 찾아 뵈거나 인사를 드렸나요.

내가 13살 때 6·25전쟁이 났는데, 중학교 1학년 때였어요. 안양중학교를 들어갔던 때지요. 6·25전쟁이 나서 우리 집이 불타버렸어요. 동네에 미륵당이라는 곳이 있었는데, 지금은 용화사의 미륵당입니다. 어머니 따라 금강산 표훈사에서 내려오신 이화응(李華應) 스님을 만나게 되었어요. 그 스님을 어머니하고 내가 시봉을 하면서 밥을 얻어먹고 있다가, 혜각 스님이 또 내려오셨어요. 혜각 스님은 머리를 깎아준 스님이라고도 하는 이화응 스님의 제자로 수계승이었지요. 이화응 스님이 혜각 스님을 소개해줘 가지고 그 스님을 따라다니게 되었지요. 그것이 평생 이 길을 가게 했네요.

우리 계보를 작성할 때, 이화응 스님을 거쳐 혜각 스님까지 이어서 나까지 내려온 것이라고 할 수 있습니다. 이화응 스님도 원래 화공이었습니다. 이화응 스님이 일제 시대부터 화공 스님인데, 그 양반이 얼마나 유명하냐면, 일제 시대 이토 히로부미 총독부 시절에 보면, 옛날 탕화에 광무(光武)라고 쓴 게 있어요. 빛 광(光)자 광무. 철종 때부터 고종 때까지가 광무라고 봐야 되요. 탕화 앞에 봤을 때 광무 몇 년이라고 쓰여 있어요. 화응 스님이 옛날 양반이라 수록재라고 해서, 돌을 만들어 가지고, 종이로, 가짜로 돌들을 만들어 가지고 불사르는 예식이 있어요, 절에서, 강에서 하고, 화응 스님이 빛 갠다고 해서 어산(범패)이라고 해서 인도 소리를 잘하고, 탕화를 잘 그려서 유명해요. 우리 화응스님이 증명법사로 활동했어요. 전국에서 탕화를 그리면, 증명법사는 불화를 그리고 마무리로 인원 배치라든가 사람의 이름이라든가 제대로 했다는 걸 인정을 해줘요. 그래야 점안식을 하는 것이지요. 우리 이화응 스님이 증명법사를 했습니다.

조사자 2 : 혹시 화응 스님의 남아있는 불화가 있을까요.

없어요. 나도 못 찾았습니다. 북한 지역에 있을지도 모르지만 알 수는 없지요. 북한의 제일 큰 절이 장안사, 유점사, 신계사, 표훈사 등이 대표적으로 큰 절인데, 우리 화응 스님이 표훈사 주지였어요. 총독부 때 우리 스님(혜각스님)이 큰 스님 밑으로 들어간 것이지요. 그 스님의 수계 스님이지. 불가에는 내가 종이 되려면 머리 깎아주는 은사가 따로 있고 계를 읊는 은사가 따로 있습니다. 남자, 비구는 250가지 계를 받아야 하고, 여자는 열 가지 계를 받아야 된다고 하는데, 그 계를 준 수계상재가 화응스님입니다.

조사자 2 : 혜각 스님은 이화응 스님이 화공 실력이 높다는 걸 알고 배우러 온 건가요.

아, 그럼요 알고 한 거지요. 해각. 지혜 혜(慧)자, 깨달을 각(覺)자. 그리고 해각 스님은 불화 같은 건 잘 못하고, 또 벽화로 잘 못했어요. 단청을 많이 하셨습니다. 단청은 초를 아주 특이하게 잘 내고, 단청 스님으로 알려졌지요. 화공들도 탕화만 하는 스님이 있고, 단청만 하는 스님이 있는데, 나는 단청만 하는 스님을 따라 가서 단청을 배운 것이라 할 수 있지요. 그래서 해각 스님 밑에서 20년 배우고, 스스로 벽화를 20년 하다가, 이제 불화로 돌려서 학습했습니다. 불화 학습을 위해 내가 유명한 전라도의 일섭 스님을 비롯해서 이름있는 분들을 찾아다니며 배웠지요. 원래 '선지식을 찾으라'는 말이 있습니다. 해각 스님 계보지만 나는 그렇게 했습니다.

조사자 1 : 단청을 배우면 맨 먼저 뭐부터 배우게 되나요.

제일 먼저 심부름부터 합니다. 따귀 맞고 야단 맞아가면서. 붓 빨아대고, 잡자는 데 불 때고 별 짓 다 하지요. 그렇게 한 몇 년 따라 다니다가, 붓 들고 그러는 것입니다.

내가 맨 처음 간 곳이 삼각산 문수암이라는 곳이에요. 삼각산 위의 문수암. 거기에 가서 산신각을 단청 했어요. 장단을 하는데 그게 납으로 만들어진 거라 제일 잘 떨어져요. 그래서 장단부터 일을 줍니다. 바르다 보면 물감이 줄줄 새니, 맨 옷에 장단투성이었습니다. 그러면 '이놈의 자식 왜 이렇게 많이 떨어뜨리느냐'는 소리도 듣고 했지요. 문수암에서 가장 처음 작업했는데, 하루 품값을 200 환 받았습시다. 검정 고무신을 신었는데, 내가 신발이 떨어져서 타이어로 만든 신발을 사는데 200 환이더라구요. 신발 한 켤레 값이 하루 일당이었다고 하겠네요.

조사자 1 : 그리고 나서 그림을 잘 그리면 상수가 있고 하수가 있는데, 어떻게 구분하나요.

내가 신중탱화를 하는데 우리 스님이 바랑을 싸들고 '어디 갈 테니깐 너 정리 좀 해' 하고 가버렸어요. 몇 년, 한 2년 일을 안 시키지만, 요렇게 보니깐 '저건 내가 그릴만 한데' 그런 생각을 해서 먹으로 초 내는 걸 후다닥 해봤어요. 그랬더니 오시자 마자 이거 누가 했나 야단을 막 치시더니, 다시 한 번 돌아보시더니 '잘했네' 그러시더라고요. 나보고 잘했다고 했지요. 그 다음부터는 나한테 일을 시키더군요.

조사자 1 : 처음에는 단순 색만 칠하다가 그 다음에 초 그리는 걸 하는 것이군요.

그렇지요, 그렇게 단계별로 배워야 합니다. 그렇게 순서에 따라 배워야 합니다. 이러한 것이 하나의 정신상태이지요.

조사자 1 : 해각 스님 이외에 다른 곳에서도 배우셨는지요.

해각 스님한테도 배웠고 다른 데서도 배울 게 있으면 배워야 한다고 생각했어요. 해각 스님 거는 보따리를 내가 받았고, 다른 데서도 배울 게 있으면 배워야 하는 거죠.

조사자 2 : 불화는 언제 배우셨는지요.

한 20년 다니다가, 내가 그림을 좋아해서 벽화를 배웠습시다. 그것도 단청이니깐, 대웅전 뭐 팔상도가 있어야 된다가나, 단청하게 되면 절 단청하고 벽화도 있어야 해서 스님이 시켜서 내가 했지요. 2~30년 그렇게 스님께 배우다가 불화를 하기 시작했습니다. 내가 상당히 노심초사하고 초지일관하는 마음이 있었던지 쉽게 배워지고 그렇습시다. 내가 초 내는 거부터 배우고, 전라도의 불화

의 대가, 그 당시 우리나라에 제일 잘 그린다는 불화의 대가 일섭 스님께 내려가서 사사하고 그랬지요. 잘하시는 분들께 배워서 나는 나름대로 일가견을 이루어서 조선 불화를 했습니다. 조선불화를 하다가 이 근래에 전수관에 오면서, 한 십 몇 년 전부터 뜻이 있어서 고려 불화를 하고 있습니다. 고려불화는 뭐냐면 공민왕 때부터 고려 우왕 때 많이 했던 불화로, 임금님 생일이라든가 왕비의 경사스러운 날에 하던 거예요. 내가 고려불화를 연구하면서 가능한 원형을 되살리는 방법, 옛날 색깔을 그대로 방법으로 해서 지금까지 제자들도 가르치고 있습니다.

조사자 3 : 선생님은 다른 사람이 어떻게 불러줬으면 하는지, 아니면 내가 특징이 뭐다라고 할 게 있는지요.

그런 거 생각할 거 없어요. 남이 어떻게 생각하거나 말거나. 내가 단청하던 사람이니깐 단청하고, 경기도 전시회 나가도 내가 여태까지 십여 년 동안 고려 불화 가져다가 전시해도 나한테 뭐라 할 사람도 없어요. 내가 시연할 때 그림도 그리고, 단청도 합니다. 그게 다 단청입니다.

단청에 관한 설명

조사자 1 : 우리나라 건축물의 공포형식이라는 형식은 무엇을 말하나요?

공포작. 기둥을 중심으로 해서 포가 형식이 되는데. 예를 들어, 소로, 첨차, 소로, 첨차, 소로, 첨차, 장여 하나. 소로, 첨차, 장여 하나. 차곡차곡 올라가지 않습니다. 올라가면 바깥으로는... 대개 바깥으로는 짝수고, 안쪽으로 들어가면 홀수입니다.

그러니까 바깥에 가서 예를 들어 외칠포, 내구포, 오량포집이 잘된 집은 말입니다. 외칠포 내구포거든요. 뭐냐면 외팔포, 바깥에는 포가 여덟 개인데 안으로 들어가면 홀수란 말입니다. 그렇고, 오량포집은 뭐냐면, 목수들이 할 얘기를 내가 하는 데..., 제일 안에 들어가 저 꼭대기에 올라가면 상량이 있잖아요, 상량. 그 다음 내려가서 종량, 마루 중(宗)자. 그 다음 내려가선 큰 대(大)자, 대량, 큰보. 그 다음 내려가서는 이제 종량, 가운데 중(中)자, 종량. 그래 가지고 그 다음 내려가선 마루 퇴자, 퇴량. 이제 이렇게 해서 오량포집으로 보가 다섯 개 형성을 이루어서 포집을 이루었다고 하는데, 대체적인 공포작을 이룰 때 바깥에는 짝수고 안에는 홀수가 됩니다. 그걸 아시면 되요. 그래서 이제 한 포가 뭘 가지고 있냐면 하나의 초까지 요렇게 올라가는 걸, 요렇게 올라가는 걸 앙서(仰舌)라 그러고요. 이렇게 뻗어나가 나무 대는 걸 수서(垂舌)라고 합니다. 수서. 수서가 뭐냐면 헛바닥 서자, 수서. 그래 앙서 하나에, 수서 하나에, 소로, 첨차, 장여, 그거 하나에 한 칸이에요. 그게 이제 한 포작을 이루는 거예요. 우리는 단청을 오래해서 아는 데, 맨 끝에서 착착착 해서 내려갑니다. 목수들은 저 위에 있는 걸, 막새기와 밑에 있는 거를 이막이라고 하지만 우린 초맥이(초막이)라고 그러거든요. 초맥이. 그 다음 초맥이 밑에 부연닷. 그 다음에 부연, 부연별치 그 다음에 한양빠때기, 개판, 착고. 이렇게 착착착 내려가는 거예요. 건물이.

조사자 3 : 단청장을 어떤 일을 몇 사람이 딱 묶어서, 몇 시에 딱 만나서 정해진 일을 하는 걸 단청장이라고 하셨는데 설명 부탁드립니다.

그게 뭐냐면. 옛날에는 단청을 하면, 강원도 금강산 장안사를 단청한다고 하면, 나무를 베서 먼저 말립니다. 그리고 전국에 단청을 하는 사람을 불러 모읍니다. 그 때에 금강산 계열이 있고, 서울 도화서 계열이... 있지요. 도화서라는 게 정조 때부터 내려오니깐. 도화서 계열이 있고, 전라도 계열이 있지만 가면 계열이 다르더라도 절대 가라는 말을 안 하고 할 일이 많으니 일을 시킵니다.

짓는 과정에 큰절에는 문짝이 많습니다. 부엌문도 있고. 문짝이 굉장히 두껍습니다. 문짝으로다 발판을 놓고. 참나무에다 새끼로다 아시바를 매는 거예요. 새끼도 왼 새끼로 매서 딱 쥐면 절대 안 끊어집니다.

옛날에는 다 새끼로 댔습니다. 그래서 반생이라고 해서 철사가 나와서 이렇게 하다가, 신으로 엮다가, 가다니도 그때 나오고, 지금은 파이프로 연결시키지요. 그 이전에는 새끼로 엮었는데, 왼 새끼로 찢러 넣으면 비가 와서 장마가 되고 말랐다 하면서 절대 안 끊어집니다.

질문한 것이 무슨 말이라면, 장안사로 모여라 해서 모인 것이 바로 약속된 장소입니다. 약속된 인원도 15명이나 20명이라면, 약속된 인원이 약속된 장소에. 약속된 일을 한다는 건 뭐냐면, 장단, 삼청, 황록, 옥색분, 석간주 실을 일곱 가지 휘라고 한다. 대체적으로 부연 서까래에 일곱 가지 휘는 안 쓰고 다섯 가지나 네 가지를 씁니다. 그럼 장단이라는 것은 오렌지색으로, 거기 편수 맡은 사람이 마름질을 해가지고 종이에 구멍을 뚫어서 호분으로 툭툭 털어서 초를 치면 나올 거 아니예요? 오렌지(장단) 가진 놈은, 장단 가진 놈은 그것만 써나갑니다. 김 씨 성 가진 놈은 그것만 써나간다는 겁니다. 그 다음에 레드, 빨간 색깔 가진 놈은 박 씨 성 가진 사람이 따라가면서 이어갑니다. 우리나라 단청이 묘한 것이, 붉은 색, 더 붉은 색, 그 다음에 더 진하고 붉은 색으로 차이가 납니다. 그렇게 주홍 다음에 다자 쓰고, 다자 다음에 먹 쓰고 그렇게 따라가면서 진행합니다. 이어서 삼청(三靑), 푸른색 가진 사람은 그것만 가지고 뒤따라서 가고, 양청이라고 또 진한 색을 가진 사람이 뒤따릅니다. 일을 하다 보면 삼청 가진 놈이 따라가다가 장단 가진 사람은 벌써 멀리 갔는데, 주홍 가진 사람이 뒤따라가고 있다면 장단 빠진 부분이 있는 것이니, 장단이 빠졌다고 해서 '아무개 김 장단'하고 불러서, 부르면 저 앞에 가던 장단색을 가진 사람이 오게 되고, 그러면 빠졌다고 이야기 한 부분을 때우게 되는 거죠. 그러니 참 과학적이라 할 만 합니다. 장단, 삼청, 황록 등 몇 가지를 이렇게 해서 순차적으로, 한 20명이 같이 작업을 하는 것입니다.

그러면 이제 최고 기술자는 기화(起.)인데, 까만 걸로 선을 그어서 수정을 해서 해 나갑니다. 그걸 기화라고 해서 맨 마지막에 합니다. 먹 가진 사람이 기술자로 녹화가, 초록색이 굵은데 너무 굵으면 안 되는 것을 판단하거나, 화염인데 초록색이 있다면 잡아와서 고치게 하고, 또 모자란 데가 있으면 그걸 정리를 하는 역할을 맡습니다. 그 다음으로 따라가는 것을 세분(細粉)이라 하여 가는 분으로 마무리를 해 나가면 단청이 마무리가 되는 것입니다.

조사자 3 : 단청에 쓰는 색깔을 말씀하셨는데, 어떻게 부르는지 설명 부탁드립니다.

감색 나는 걸 장단이라고 하고, 붉은 색을 주홍, 삼청, 양청, 그리고 누를 황(黃)자 황, 그 밑에 도지는 건 장단이 들어갑니다. 장단 다음엔 주홍. 삼청 다음엔 양청. 황 다음엔 장단. 그 다음엔 녹. 한

장소에서는 같은 것만 합니다. 장소가 바뀌면 다른 일을 할 수도 있습니다. 그것이 바로 약속된 장소에서 약속된 인원이 약속된 일을 한다는 말입니다.

건조물에 칠하는 단청을 우마, 아시바는 일본 말이지만, '우마를 메고 올라가서 장단삼청황록에 의해서, 약속된 장소에서, 약속된 인원이, 약속에 의해서 일 하는 것'을 단청이라고 합니다. 그리고 단청장을 고기 어(魚)자 어장(魚丈)이라고 합니다. 그리고 벽화 계통을 거쳐서 불화까지 하는 사람들, 비유하자면 대학원 출신인거죠. 쇠 금(金)자 고기 어(魚)자, 금어(金魚)라고 합니다.

단청만 하는 사람을 어장이라고 하고, 지금은 불화장, 단청장 따로 분류하지만 원래가 단청장이었습니다. 나도 단청장으로 문화재가 됐는데, 다한 집안 숙인거죠. 지금 단청만 전공으로 하는 애들을 어장이라고 하고, 벽화도 거치고, 불화도 거쳐 가는 사람을 금어라고 한다는 말입니다.

조사자 1 : 색채는 어떻게 만들어 냅니까.

그건 내 기술이지요, 나만이 가지고 있는 것입니다. 박미래 교수 이런 사람들은 나보고 석채로 한다고 하는데, 석채는 돌가루입니다. 석채가 이런 색이 잘 나오는데, 단색(丹色), 붉은색이 경면주사입니다. 중국에서 색깔을 할만 한 돌맹이가 나오는 동네가 있지만, 그거만 가지고 불화를 그리지는 못합니다. 시간이 많이 걸리고 하기가 어렵기 때문입니다. 그래서 나는 단색은 그냥 쓰고, 나머지는 내가 안료 가지고 만들어서 씁니다.

조사자 1 : 불화 색재료랑 단청 색재료가 다른가요.

불화에 쓰는 건 좋은 것만 씁니다. 을지로에서 화공 안료인데, 신문에 묻혀서 불살라도 신문지만 타지 색깔은 타지도 않는 좋은 게 있습니다.

조사자 1 : 벽화도 탕화라고 하네요.

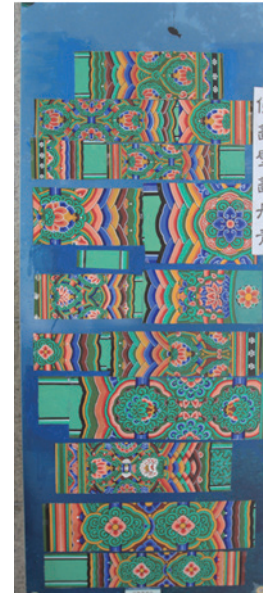
아니 벽화는 벽화입니다. 그러니깐 탕화도 부처님 뒤에 있는 걸 영산회상도, 혹은 부처님 뒤에 있다고 해서 후불탱화라고 합니다. 또 신중탱화 54위 신중탱화 있는가 하면, 더 크게 하면 104위 신중탱화도 있습니다. 경전에 맞춰서 하는 것입니다. 산신각에 산신을 그리거나, 호랑이 같은 것이 그려진 것도 탕화라고 합니다. 그런데 탕화를 원칙적으로 우리나라 소나무, 우리나라 호랑이로, 민화 비슷하게 우리나라 호랑이나 까치로 그린 데가 있습니다. 우리나라 호랑이에 우리나라 소나무를 그린 게 산신탕화입니다.

조사자 2 : 대웅전 뒤로 가보면 심우도 같이 그려져 있는 것은 불화라고 하네요.

그건 벽화입니다. 산신각의 탕화는 탕화고, 벽에다 그리면 벽화입니다.

조사자 2 : 산신각 안에 들어가 있는 산신이랑 호랑이는 민화 느낌이 드는데요.

옛날부터 산신탕화는 그렇게 그리라고 했습니다. 민화 느낌 비슷하게 그려야 합니다. 왜냐하면 산신이라던가 칠성은 엄격히 하면 샤머니즘이라고 볼 수 있는데, 할머니가 장독간에 물 떠놓고 칠성님에게 빌고, 칠성날 밀떡 부쳐 먹고, 해님 달님 절하고, 산에 가서 절하고, 개울에 가 절하던 우



리나라 종교이기 때문입니다. 불교에 삽입하다 보니 산신행화다 뭐다 하지만, 원래가 우리나라의 토속종교입니다. 우리나라 종교로, 그 이전에 해님 달님, 칠성이라는 우리나라 토속종교인거죠. 그 거를 불교가 이끌어 내서 삽입하다 보니 산신각처럼 산신행화, 칠성각 탕화라고 하는거죠. 원래 불교라고 볼 수는 없습니다.

조사자 3 : 탕화하고 벽화하고 다르다고 하셨는데 다시 설명 부탁드립니다.

다 단청인데, 탕화는 탕화고, 벽에다 그리면 벽화입니다. 문자 그대로 벽에다 그리는 것이 벽화로, 벽화는 회화의 성격이 다분히 있어 산수화를 많이 넣어서 그린 것이고, 탕화는 탕화하는 법식이 따로 있어서 부처님 경전에 따라서 그려야 합니다. 스님들이 지키는 계, 계율(戒律)이 들어 있는 것입니다. (그림을 보면서) 바다의 보따리를 안에 계율이 잔뜩 들어있고, 그걸 타고 망망대해를 가는데 하늘에서 제석천왕이 금강신으로 변해서 와서 '저 보따리를 날 달라'고 하니, '안 됩니다'라고 하는 장면입니다. 보따리를 주면 물에 빠져 다 죽으니 줄 수 없다는 것으로, '계율을 지키기가 어렵다'는 뜻이라 풀이할 수 있습니다.

조사자 3 : 탕화는 경전에 따라서 그리는 게 탕화인 거고, 벽화는 그림처럼 그리는 것이지요.

탕화를 경전에 맞춰서 그리는 것처럼, 벽화도 역시 경전에 맞춰 그리는 데 회화 성격이 많다는 것입니다. 산수적 필채도 들어가는 것으로 회화성격이 있다는 것입니다.

조사자 1 : 좀 더 자율적으로 그릴 수 있는 부분이 있는 것인가요.

그렇습니다. 정해진 초에 의해서만 하는 게 아니라는 거죠. 탕화에 정해진 게 있는 것과는 다릅니다.

조사자 1 : 단청장은 할려면 불교적인 신앙심 얼마나 깊어야 하나요.

그런 거까지 따져서 묻는 사람도 없고요. 그런 거까지 따져서 알려고 하는 사람도 없습니다. 사실 이렇게 되기까지 힘듭니다. 나는 승려생활을 했고, 공부도 많이 했고, 연주도 깊고, 평생을 했지만, 우리 정도 수준까지 올라온 사람 없습니다.

활동

조사자 1 : 수원이나 서울에 있는 옛날 궁궐 같은 데도 단청한 경험이 있는지요.

여기 수원 행궁은 이 근래에 지은 거고, 행궁 들어가는 신평루라는 누각, 그걸 내가 예순 네 살에 단청 맡아서 했습니다. 내가 맡아서 초 내고, 수성건설에서 했는데, 행궁을 지었습니다.

조사자 1 : 해각 스님한테 배운 걸로 하신건가요.

그렇습니다. 남아 있는 것으로 한 것입니다. 그리고 내가 용 그린 게 있는데, 창룡문이라는 게 동문, 창룡문 천장의 홍예(虹)반자라고 하는 데에, 용을 내가 그렸습니다. 남대문 단청도 옛날 1988년에, 불타기 전에 있던 것을 내가 한 것입니다. 그러니깐 내가 속이 상합니다. 88서울올림픽 하기 전에 남대문을 단청한 것입니다. 올림픽 때문에 광화문도 하고, 장충체육관 올라가는 데 거기도 하고, 다 우리가 했습니다. 내가 동양건설에 기술자로 있어서 동양건설 하청을 받아서 한 것입니다. 그때 송례문 현판을 양녕대군이 쓴 글씨로, 불타서 땅에 뚫 떨어지는 데 가슴이 철렁합니다.

내가 그렇게 하고, 1978년에는 직지사 천불전, 조사전, 명월당. 그 너머에 대구 동화사, 근방에 청암사니, 여러 군데 벽화를 그렸습니다. 1978년도에는 전국 유명한 벽화 큰 걸 다 휩쓸었습니다. 전국에 유명하다는 큰 절 벽화를 거의 다 내가 다 했지요.

조사자 2 : 선생님이 하신 작품 중 자랑할만한 단청작 있으신가요.

단청은 없고, 용인 가면 백암리인가, 어딘가에 와우정사(臥牛精舍)가 있는데, 그 와우정사의 <고구려 보덕성사 영정> 보덕성사를 그렸습니다. 그 와우정사가 열반정이거든요. 그 사무실에 가면 보덕성사 영상화하고, 그 위로 넓이가 2미터, 높이가 1미터 되는 팔상도 벽화를 그린 게 있습니다. 내가 60대 초반에 그린 것이지요.

조사자 1 : 옛날 선생님께서 그리신 작품을 사진이나 그림 도록으로 해놓으신 게 있으신지요.

없어요. 난 그런 데 신경을 안 씁니다. 그런데 내 전수자가 김현재라고, 아주 실력도 좋고, 수십 년 동안 이 일을 한 사람이 있습니다. 57세인데 실력도 좋고, 그런 사람이 있어 전수조교를 삼았습니다. 이번에 전수조교를 경기도에 신청할 텐데, 김현재 제자에게 내 벽화 사진을 한 70장 줬습니다. 전부 다는 아니지만 옛날 거를 모아 둔 것으로, 문화재청에 보조금을 받아서 도록을 만들어 보자고 신청해서 진행하게 되었고, 곧 책으로 나올 예정입니다.

조사자 3 : 전시회 같은 거 안 하세요?

전시회도 많이 안 했어요. 그나마 몇 번 경기도에서 하거나 수원시에서 하는 전시회나 했고요. 다른 데에서 하지 않았습니다. 나는 전시회 같은 데 내보내지 않고 그냥 들어앉아서 그림만 그렸습니다. 나도 스님처럼 생활합니다

조사자 3 : 탕화나 불화를 일반대중이 아무나 그릴 수는 없는데, 어떤 방법으로 오래 전수 될 수 있을까요.

원래 불화도, 탕화도 스님들이 하는 것입니다. 신앙심이 있어야 한다. 원래가 꽃 만드는 거, 지화. 연꽃도 다 스님들이 하던 것입니다. 내가 생각하기에는, 색깔, 보기도 좋지만 아주 오래가도록 하고 있습니다. 최소한 몇 백 년은 가야 할 것이라고 해서 아주 오래가도록 하고 있는데, 그건 봐야 하겠죠. 첫 번째는 내가 신앙생활로 하고, 내 밑에 사람이 받아주길 바라고 있습니다.

조사자 3 : 이렇게 그리신 게 어떻게 쓰였으면 좋겠다고 생각하는지요.

모르겠네요. 내가 걸어놓다가 어떤 사람에게 굴러갈지 모르겠으나, 일단은 내가 우리 손주한테 줄려고 합니다. 나 죽은 후에는 단청 액자 같은 거 다 기증하려고 합니다. 큰 탕화는 가정에 둘 수도 없으니, 단양 구인사예다 일억 원도 넘는 후불탱화를 총무원장에게 기증했는데, 그렇게 기증도 하고 있습니다.

사실상 이 고려불화도 여러 사람이 볼 수 있게 기능하는 게 원칙이라고 생각합니다. 그렇게 해 줄 수 있는 사람이 있으면 다 드리려고 합니다.

조사자 1 : 선생님은 외부에 드러내지 않고, 제 자리에서 혼자서 꾸준하게 작품 활동하시는 것이 특징이라고 할 수 있겠다는 생각이 듭니다.

그렇습니다, 자기를 홍보하기 시작하면 작품 활동하지 못한다고 생각합니다. 나가라는 소리 하지 않고 그림 그릴 수 있을 때까지, 집도 근처에 있으니 계속 그림을 그리려고 합니다.

단청 계열 및 지역 특성

조사자 2 : 조선불화와 고려불화의 차이점이 무엇인지요.

다르지만 같다고 생각합니다. 맥이 같습니다. 색깔만 언뜻 봐도 다른 것 같지만, 고려 불화가 더 정확한데, 무늬도 정확하고 세밀한데 간단합니다. 그것을 불교 사상으로 얘기하면 조선 불화 할 때는 종교 사상이 화엄사상입니다. 대방광불화엄경, 화엄사상. 이는 다양함을 말합니다. 일중일체다중일(一中一切多中一)입니다. 조선시대를 내려오면서 붉은 색을 많이 택하면서 색깔이 다양하게 나옵니다. 고려 불화는 아미타불, 관음대세입니다. 고려시대는 정토사상, 아미타 정토사상으로, 아미타 불 위주입니다. 고려시대에서 조선시대로 오면서 붉은색이 많고, 탕화가 다양해집니다. 오십팔 위가 나오고 일백사 위가 나오고, 그런데 고려불화는 그런 색이 없지만, 세부적으로 볼 때 무늬 같은 것도 아주 정교하고 상당히 정성스럽죠. 피눈물 나는 노력과 정신력으로 해야 되는 것이 고려불화입니다.

이화응 스님의 그림의 유적을 보려면, 저 강화가면 있는 보문사 굴법당 깎아지는 바위에 새겨진 음각으로 석가모니 부처님을 그린 그림이 있다. 그게 을사보호조약 맺을 당시에 했다고 알려져 있고, 어른들은 다 압니다.

내가 고려 불화를 똑같이 그리는데, 옛날 색은 죽은 색이 아니에요. 참 이상합니다. 푸르지도 않은 것이 검지도 않은 것이. 푸르데명하고 거무튀튀하면서도 아주 은은하고 좋습니다. 이런 것을 내가 만들어 나가야 돼요. 고려 불화하고, 조선 불화하고 색깔이 은은하게 있어야 합니다. 복원을 하려면 옛날 탕화의 손가락 돌아가는 걸 알아야 합니다. 팔이 있으면 어떻게 돌아가고를 파악해서 기술로 그려야 합니다. (복원시킨 도록의 그림을 보여주면서) 이거를 내가 복원시켜 놓은 겁니다. 아미타 지장관음이지요. 이게 뭐냐면 사람이 7일 이내에 저승에도 안 가고 하는 걸 중음신이라고 하는데, 염라국에 가기 전에 아미타불이 지장보살하고 관장합니다. 고려불화에 아미타와 지장과 관음 나오는 거는 이거 하나 밖에 없는데, 내가 그대로 복원한 것입니다. 거의 비스듬하게 색깔을 복원한 것이지요. (뒤에 있는 불화를 가르치며) 색도 색이지만 손 돌아가는 걸 파악할 줄 알아야 합니다.

조사자 1 : 고려불화를 복원하실 때 제일 중요하게 생각하시는 게 색깔과 형태 중 무엇인가요.

색감, 색감을 복원 시켜야 합니다. 형태도 중요하지만, 아주 정성이 있어야 합니다.

조사자 2 : 해각 스님이 하신 단청작업이 남아 있는 게 혹시 있나요.

많습니다. 양산 통도사에 가면 관음전도 있고, 그것도 스님이 단청 노만 내고 우리가 단청한 것이지요. 관음전도 있고, 용화전도 있고, 금강계단은 말고, 또 천왕문도 있을 것이고, 많죠, 통도사에 제일 많습니다.

조사자 2 : 경기도 지역에 남아 있는 게 있는지요.

경기도엔 없습니다. 김천 직지사 가면 지금 비로전이라고 부르는 천불전, 명월당 등이 있습니다.

조사자 1 : 해각 스님이 초가 특별하다고 하셨는데, 다른 분들과 차이점이 무엇인지요.

다른 사람은 감히 못 따라갔지요. 그게 중국사람이 만든 『영조법식(營造法式)』이란 책이 있는데, 그 책의 초를 많이 응용해서 우리 식으로 초를 냈다고 합니다. 예전에 우리 스님이 중국에 가서 두 권을 구입했다가 하나는 문화재관리국에다 주고, 하나는 본인이 가지고 계셨다고 합니다.

조사자 1 : 다른 분들과 다른 특별한 초라면, 어떤 것이 다른지요?

법단 문의 여러 가지 한자를 이용해서 만드는 것이 특별합니다. 법당 문 외꾸라고 하는 문살을 쓴 부재로, 그 틀을 우리 스님은 임금 왕자, 하늘 천자, 이런 걸 영조법식 책을 이용해서 잘 하셨습니다.

조사자 1 : 해각 스님이란 이화응 스님 모두 금강산 계열이시다는 거죠?

금강산 계열입니다.

조사자 1 : 도화서 계열이나, 전라도 계열은 누구신가요.

서울에 계신 봉은사 만봉 스님이 도화서 계열이다. 정조 때 도화서 계열이 나왔는데, 단원 김홍도, 장승업, 해원. 지난번에 드라마 보니 신사임당도 도화서에서 그림을 배웠다고 하대요. 그래서 도화서 육성을 시켰는데, 고려시대에는 도화원이라고 합니다. 그 계열이 만봉당이라, 궁중에서 육성을 시켰단 말이지요. 정조대왕이 궁중에서 단청 기술자를 육성했다는거죠. 김홍도 같은 화원은 단청도 할 줄 알고요, 그 사람들이 정조대왕 어진을 그린 것입니다.

조사자 2 : 금강산 계열, 도화서 계열, 전라도 계열이 많이 다른가요.

많이 다릅니다. 단청은 단청인데 하는 수법이 약간 변화를 줍니다. 먹기화하는 걸 많이 변형하고, 많이 다릅니다. 특징을 자세히 말하려면 한도 끝도 없습니다. 아까 전라도 일섭 스님 계열이 있다고 했는데, 옛날 단청하는 사람들 중에서 찍엄질(찍음질)이라고 하는 기법이 있어요. 붓 가지고 이렇게 도리창방 계통에 꽃도 그리고, 그런 사람을 찍엄질이라 하는데, 그걸 결기화라고도 합니다. 사실 찍엄질하는 사람이 따로 있고, 큰 벽에 팔상도 그런 거 그리는 사람이 있고, 그런 사람을 데리고 다닙니다. 그 찍엄질이 전라도 계열의 특징이라 할 수 있습니다.

단청장 전승 현황 및 건의사항

내가 아주 가슴 깊이 느낀 바가 있어요. 느낀 바가 뭐냐면. 쉽게 얘기해서 내가 장인 아닙니까. 내가 단청장, 불화장 그렇단 말입니다. 이제 우리가, 내 후계자, 내 대를 이어갈 사람들, 그 후배들을 찾아야 합니다. 쉽게 말하면 정부에서 말하는 소위 문화재라는 거예요. 지방에서 저거 한 사람은 지방 문화재고, 서울에서는 중앙, 중요 그거를, 문화재청 자체에서부터 상식을 알아가지고 실질적인 실력있는 사람을 찾아내야 돼요. 무슨 말인지 아시겠어요? 중요무형문화재도 '과연 이 사람이 단청장에 자격이 되느냐', 이걸 찾아야 하는데 그렇게 안 하고 여태까지 적당히, 적당히 했습니다. 그게 참 유감이에요.

참 잘하는 사람도 많이 있는데 말이지요. 이러면 후계자들이 다 묻혀버리고 말거든요. 나한테 배워

도, 실제 기술도 있고 정말 배울라고 하는 사람을 가르쳐서 전수를 시켜줘야 하거든요. 그게 내가 좀 안타깝습니다. 나도 문화재청에서, 문화재관리국에서, 서울에 있을 때도, 중요로 올라오라는 걸, 내가 여기 수원사람이고, 전수관은 공부만 하면 되는 거지, 그까짓 게 무슨 관계 있어요 하고 내가 거절했어요.

이 한 가지가 유감이고, 또 한 가지는 너무 시대 흐름이 물질만능, 자본주의적으로 흐르다 보니깐 문화재도 그 영향을 받아서 대충대충 땀질을 하는 식으로 하는 게 있어요. 우리는 제일 중요한 게, 이게 전통 문화재 아니에요? 옛날 것을 그대로, 조상님들 것을 그대로 배워서, 기능 보유자니깐 물려주고 그래야 해야 하는데, 도건 정부에서건 문화재들을 공부할 수 있는 바탕을 만들지 않고, 험조해주시 못하고 있어요. '돈이 없다, 어렵다' 그러는데, 마음만 먹으면 되는 거거든요, 그게. 그게 좀 아쉬운데, 우리가 백날 얘기해봐야 소용없어요. 돈 같은 거 말하면 잘 이루어지지 않더라고요. 그냥 체념하고 있는 겁니다.

우리 보유자나 단체들에게만 활성화를 하라고 하면서 실제 예산을 투입해서 활성화를 시키는 것은 아니거든요. 그나마 나는 요행이 전수관을 지어서 내가 작품 활동을 하고 있습니다만, 실태가 그렇습니다.

시중에 돈이 있어야 절에서도 절을 짓고 할 텐데, 지금 불경기가 찾아오면서, 화공들이 다 놓고 있습니다. 중앙정부에서 지방정부로 예산을 좀 협조해 주고 장려를 시켜야 하는데, 자꾸 정치싸움만 하다 보니, 좌우지간 문화재가 명색만 이어나가고, 이래서는 안 되는 것이라고 봅니다. 우리가 몇 푼 경기도에서 타는 게 전수비인데, 전수비로 학생을 가르치고, 밥 사 먹이고 다 할 수가 없어요. 전수비로 그림 그리는 종이 사기에도 빠듯합니다.

또 학생들이 배우려고 오는 생각 자체가 일종의 명예의식이 있어야 하는데, 전통의식을 갖고 잘 배워서 뭔가 하나를 이루겠다는 생각이 없는 것이 문제입니다. 겉으로만 쓱 판단해가지고 '뭐 별 볼 일 없을까' 해서 왔다가 그냥 가기를 반복합니다. 그렇게 내가 10년 동안 유지를 했습니다. 지금 전승실태가 그렇습니다. 그런데 거기서 우리가 제대로 배우려는 사람을 잘 골라야 하고 우리가 그 사람 잘 만나야 하는데, 그거 만나기가 어렵습니다. 여기 와서 머리를 굴려가지고 '아 이걸 언제 배우느냐' 이렇게 얘기합니다. '언제 배워가지고, 언제 돈을 버느냐 말아야, 언제' 등등. 젊은 애들이 머리가 회전이 얼마나 빠른지, 그래가지고 순전히 영리적으로만 생각하니 안타까울 따름입니다.

조사자 1 : 문화재를 좀 더 전수를 잘 하려면 뭘 도와줘야 할지요. 앞으로 할 수 있게 할 수 있는 게 뭐가 있을지? 해줬으면 좋겠다 그렇게 생각하시는 게 있으면 말씀해 주세요.

얘기 안 해도 뻔하죠. 얘기해도 하나도 이루어진 게 없어요. 그게 다 예산 관계 때문이에요. 경기도에서 얼마를 지원받는지는 정확히 말할 수 없지만, 겨우 종이 값만 대고 있는 상황입니다. 여기 재료 쓰는 거 전부 내 자비로 쓰는 것입니다. 재료 비용이 많이 들어갑니다. 내가 쓰는 재료 몇 가지는 지금 살 수도 없는 것으로, 내가 어렸을 때 쓰던 것이예요. 양녹은 진짜 양녹인데, 그건 안료상에 가서도 살 수 없어요. 옛날 거 가지고 지금까지 탕화에 쓰는 것입니다. 이제 그것들이 다 떨어지

면 없어지는 것이지요. 저 위에 있는 조개 가루 호분도 지금 나오지 않습니다. 요즘에 나오는 것은 검어요.

조사자 2 : 선생님은 전수관이라도 있는데 없는 분은 더 힘드신가요.

그렇죠. 난 행운이죠. 나이 들어서 집에 있는 것 보다 전수관에 나와서 정신수양도 되고, 제자들도 만나 얘기도 하고, 시간가는 줄 모르면서 지내고 있습니다. 눈도 좋고 해서 지금도 작품에 몰두할 수 있어서 좋고, 생활도 경박하게 막행막식을 하지 않을 수 있어서 스님과 같이 살 수 있습니다. 그러니 건강에도 좋고요.

조사자 3 : 선생님 그리신 거를 누가 갖고 싶다고 하시는 분들도 있나요.

갖고 싶다고 하는 사람이 많이 있는데 내가 잘 안 줍니다. 가끔 판매도 몇 만 원 받고, 오만 원, 십만 원 판매를 한 경우도 있습니다. 달마도 같은 거 정도지요. 사찰에서 스님들도 탕화에 대해 잘 모르고, 신도들이 시주를 잘 안 내놓으니 절도 운영이 굉장히 어렵다고 합니다. 스님들도 탕화를 돈을 들어서 하질 않고, 그림에 대한 인식이 없고요.

조사자 1 : 지금 문화자가 단청장, 불화장이 따로 되어 있는데, 원래 한 사람이 단청 배웠다가 벽화 배웠다가 불화 배우는 과정이라고 하는데, 지금 구분되어 있는 실태에 대해서 어떻게 생각하시는 지 의견 부탁드립니다.

단청으로 들어와 가지고, 어장으로 들어와가지고 벽화를 하고, 불화를 하고 그게 정석입니다. (지금 구분된 것은) 잘못되었어요. 어떤 말 들으면 불화장 없애겠다는 말도 있어요. 그게 회화지 단청이냐는 말이지요. 차라리 단청에 넣고 불화도 그렇고, 옛날식으로 다시 돌아가자는 것입니다.

사실 옛날에는 단청 안에 다 있는 것이었습니다. 그게 언제 생겼냐면 유홍준 문화재청장이 있을 때에, 그 사람이 동래구 금정동 사는 우리 선배님인 석정 스님하고, 두 분이 불화장하고 단청장하고 분리하자는 의견을 상의해서 불화장과 단청장을 따로 만든 것이예요.

조사자 1 : 같이 묶어서 하는 게 좋다고 보는지요.

네. 넓은 의미로 단청으로 봐가지고 불화도 그리고 단청도 그리고 해야 합니다. 아 지금 경기도 불화장 된 사람도 단청하던 사람입니다. 자기가 솜씨가 있으면 불화도 하고, 지금도 일 없으면 남의 단청 품팔이도 하고, 말아서도 하고, 또 탕화도 하고 그러는 상황입니다. 다들 그렇게 하고 있는데, 괜히 불화장 따로 만들고 단청장 따로 만들고 말이지요.

조사자 1 : 단청장으로 지정 받으신 분들이 불화장으로 받으려는 이유는 무엇인가요.

불화가 한 등급 높은 걸로 생각하고 있어요. 옛날에 내가 단청장 될 때 석정 스님하고 내 후배인 임석환이란 사람이 단청하던 사람으로 단청장이 됐는데도, 한 일 년 있다가 유홍준 문화재청이 있던 때에 불화장을 하겠다고 해서 하게되었어요.

조사자 2 : 선생님은 왜 불화장이 아닌 단청장으로 신청하셨는지요.

여기 한 5년 전에 와서 경기도에서 직원이 '불화장으로 드릴까요' 했는데 내가 싫다고 했어요. 번잡스럽게 불화장으로 바꾸는 것보다, 내 목적이 내 후배들 만들고 공부만 하면 된다고 생각합니다.

내가 열심히 공부할 수 있고, 지금 내가 더 공부하고 싶다는 생각으로, 한 수 더 하고 싶으니까요. 후배들도 기르고 싶습니다. 앞으로 수원시에서 10월에 전시회를 합니다. 고려불화, 단청문양, 벽화 산수, 벽화 그리면 산수가 있다. 여기에서 하는 전시로 고려불화, 단청문양, 벽화산수를 하는 것입니다.

괜히 단청장이니 불화장이니 혼란스럽게 할 거 없습니다. 다 단청 속에 있는 것이예요, 그게. 옛날부터 오행사상에 입각해서 건조물이나 전적이나 공예품이나 조상품에 문양이나 그림을 그리는 걸 포괄적으로 다 단청이라 할 수 있으니까요.

조사자 2 : 그럼 단청장으로 통일을 하고 그 안에 여러 명이 장인으로 등록이 되도 괜찮다는 말씀인가요.

그냥 단청장으로 해서, 단청장이 탕화도 하고 다 하면 되요. 옛날식으로 하자는 의견입니다.

조사자 1 : 다 할 수 있는 사람만 문화재로 지정하느냐 아니면 어떤 사람은 불화만 할 수 있는 사람도 지정하느냐라는 문제가 있을 수 있습니다.

그러니, 실력이 있으면 단청장으로 문화재를 뽑아야 하지요.

조사자 1 : 유네스코의 세계문화로 등재를 하려면, 단청장, 불화장하고 구분이 되어 있는데 다 합쳐가지고 우리나라에 불교와 관련이 된 미술, 회화적인 활동, 그걸 이제 단청도 있고, 벽화도 있고, 불화도 있고, 합쳐서 해보는 게 어떤가하는 의견을 제안하려고 하는데, 의견을 여쭙는 것입니다. 구분된 게 옳지 않다고 생각해서요.

그럼요. 괜히 어설픈거죠. 불화장이라 해봤자 불화장도 단청이고 다 잘해야 하는 것인데, 불화만 조금 배워서 심의를 해가지고 불화장으로 뽑아놓으면 소용이 없어요. 불교미술에 회화도 할 줄 알고, 불화도 할 줄 알고, 단청도 할 줄 알아야 합니다. 또한 실력도 실력이지만 경력도 보고 연조를 다 보고서 뽑을 사람을 문화재로 뽑아야 합니다. 옛날이 방식이 좋습니다.

조사자 1 : 그럼 어르신, 문화재 기술자 협회라고 하는 데는 어떤 단체인지 설명 부탁드립니다.

이게 다 문화재 기술자 협회가 조경 공사, 실측 설계를 해야 되는 거니깐. 조경 공사하는 사람도, 탑 같은 거 수리하는 사람, 또 헌집 뜯어내고, 보수, 보수 기술자, 그게 문화재 수리업 회사가 있습니다. 거기서 보수를 저기 하고 그러다 보면 단청도 해야 되니깐 단청기술자, 그러니깐 문화재 기술자 협회는 단청, 보수, 또 실측 설계, 또 조경, 뭐 그것까지 다 하는 거지요. 나는 단청분과 위원회에 소속되어 있습니다.

조사자 3 : 선생님, 문화재 기술자 협회가 어느 정부기관 산하에 있는 건가요.

사단법인입니다. 고건축을 수리할 때는 뜯어 고쳐야 하니, 보수하는 사람이 있어야 되고, 또 조경도 하는 사람이 있어야 할 것이고, 또 담도 뜯어 고쳐야 할 것이고, 보수면 보수, 땀단청이든 단청도 해야 될 것이고, 그렇게 해가지고, 개오하는 사람들, 아시하는 사람들, 또 드잡이공(드잡이공)이라고 그러지, 그거 단청 하는 사람들 둘, 목수들 둘, 이런 사람들 구미를 딱 맞춰가지고 이 회사에서 이제 문화재청에 신청해가지고 등록을 해서 그 회사가 일을 맡아서 하는 것입니다. 조달청에서

보면 한 10년 전 까지만 해도 예산이 많았지만 지금은 거의 1/10 수준으로 줄어서 전국으로다 거의 일이 없습니다. 단청하는 사람이고 보수하는 사람이고 회사 명맥을 유지하기 위해서 하나 두면 두고 말면 말고, 또 이렇게 쇠퇴해 가는 길입니다.

예전에는 왜 흥했느냐 하면, 6·25전쟁으로, 큰 전쟁을 우리나라가 겪게 되니 불 탄 것도 있고, 없어진 것도 많았어요. 그 때 박정희 대통령이 새마을 운동 겸 해가지고 경공업을 발전시켜서 우리나라가 잘 살게 되니, 절에 단청하는 거나 문화재 단청사업이나 같이 올라가게 된 것입니다. 그러나 최근에는 문화재 사업 예산을 ‘복지 사업으로 돌리자’고 했다고도 하는데, 어쨌든 예산이 줄어들게 되었습니다.

또 한 가지는 공무원 자체들도 이제 상당히 상식이 있는 사람으로, 여기저기 부서로도 갈리지도 말고, 있으면서 우리와 협조하면서 해가야 되는데, 그냥 이름만 딱 해놓고 그래요. 그러니깐 지금 우리 문화재들은 말로만, 경기도 구색을 갖추기만 하는 것입니다. 그러니까 경기도 뭐 문화재 한 50가지 되는데 경기도에서 구색을 갖추는 측면으로만 진행되고 있습니다.

3) 정성길: 단청장, 인천시무형문화재 제14호

일 시 : 2017년 7월 31일

장 소 : 인천시무형문화재전수회관

조사자 : 김은희(조사자 1), 시지은(조사자 3), 윤정귀(조사자 7), 김호성, 김현수(조사자 6)



생애

조사자 1 : 선생님은 40여 년 되셨다고 했는데, 언제부터 시작하신 거예요. 지금 연세가 어떻게 되시나요.

올해 환갑입니다. 1957년생.

조사자 1 : 고향은 어디세요.

인천입니다. 섬에서 태어났습니다. 그 때는 하루에 배 한 번밖에 안 다녔어요. 거긴 음북동이 있고, 운남도 있고요. 우리가 살던 데는 음북동이죠, 음북동. 거기 영종도 천년고사찰이 있습니다, 용궁사라고. 거기를 많이 부모님이랑 접하다 보니까 학교 다니면서 단청이 눈에 박힌 것이지요.

조사자 1 : 댁은 지금 영종도 쪽은 아니신 거죠?

네. 영종도에도 지으려고 맘먹었는데, 한참 재개발되고, 그럴 수가 없어서 지금 가까운데 있어요. 그래도 지금 규모는 작지만은 가까운 월미도 쪽이니깐.

입문과정

조사자 1 : 20대 초반부터 단청을 시작하셨는데, 단청을 해야겠다 마음을 먹으신 건 어떤 계기가 있었는지요.

어려서 용궁사 고사찰에 가서 본다고 했지만, 단청이란 게 있어도 알았던 것은 아니예요. 그냥 배워보고 싶어서 했는데, 아는 동네 형님이 마침 단청 일을 하는 분이었어요. 동네에 오셨기에 바로 단청을 하러 간다가에 무조건 따라 갔습니다. 그렇게 따라 간 곳이 양산 통도사였어요. 양산 통도사에서 해각 스님한테 입문을 해서 배우게 된 것입니다. 경기도 무형문화재 김종욱 선생님도 해각 스님 제자입니다. 그때 나는 김종욱 선생이랑 같이 일을 했어요. 그래서 지금 젊은 친구들은 나를

잘 모르고, 나보다 윗분들이 저를 잘 압니다. 그 선생님한테도 꾸준도 많이 먹고 매도 많이 맞고 그랬어요. 군불도 때고, 밥도 하고 그랬습니다.

조사자 1 : 오랫동안 일하는 동안은 어쩔 수 없이 같이 지내고 했어야 했으니까, 밥도 대접해 드리고 했어야 했으니 그럴겠네요. 그런데 형님 따라서 간 곳에서 해각 스님을 만나서 처음 붓 칠을 해 보신 것인가요.

그렇습니다. 처음 하는 일은, 가서 맨 처음엔 위에 선배님들이 시키면 시키는 대로 해야 합니다. 이른바 군대식이지요. 요즘엔 교통이 좋지만 산에 있는 사찰들 걸어가면 반나절 올라갈 수도 있고, 한나절 올라가는 데도 있습니다. 그런 깊은 산 속에서 윗분들이 저녁 때 할 일이 없으니, 저녁 때 동네 가서 술 사오라고 하면 심부름하고 했습니다. 단청 같은 경우에는 뒤탄돌이만 하는 것이지요. 10년을 배워도 배울까 말까 했어요. 지금은 단청에서 초 내는 과정을 출초라고 그러는데, 지금은 인쇄 같은 게 잘 되고, 사진 같은 걸로 찍어서 하지만, 그 때는 도안을 그려가지고 다른 데서 이용할까봐 태워버렸어요. 우리나라 사람들이 기술 하나 있으면 밑에 사람 잘 안 가르쳐줍니다. 위의 선생님들이 종이를 태워 버리고 초를 없애버렸어요. 그 당시엔 그랬습니다. 그러면 매번 다른 문양이 계속 나옵니다. 이 출초를 잘 내야 되는 이유가 초를 못 내는 사람은 각 부재에 맞게끔 초안을 내야 하기 때문입니다. 그런데 그냥 맞추고 짜깁기 하는 식으로 한 경우도 있어요.

조사자 1 : 선생님은 한 10년 정도 배우셨을 때 초를 선생님 나름대로 내실 수 있었나요.

말도 안되죠. 초는 10년 가지고는 되지도 않고, 10년 동안 시대(보조원)생활 하는 거라고 봐야 합니다.

조사자 3 : 위에 선배님들이 초를 낸 다음에 자기 작품이 완성되면 초를 태우는데, 밑에서 배우시는 분들은 어떻게 초를 배울 수 있나요.

혼자 초 내고, 자기가 그려보면서 자기가 거기서 터득을 해야 합니다. 그림은 없어졌지만 다른 곳에서 또 다른 부재에 초가 또 나오는 것으로, 출초, 전초, 타초라는 것이 있는데, 이를 연습하면서 터득합니다.

조사자 1 : 선생님 그림을 그리는 건 언제부터 하셨나요. 누구한테 배우셨나요.

그건 자기 노력이 필요했습니다. 일이 끝나고 나서 잠깐씩 습화하고, 그려보고 그랬습니다. 점심때도 연습하고. 지금은 시간이 넘어가면 수당이 붙고 그러는데, 그때는 하고 싶어서 점심 바로 먹고 올라와서 몰래 구석 가서도 해보고. 밤에는 나름대로 습화도 하고 그랬어요.

조사자 1 : 선생님이 맨 처음 초 내가지고 한 데가 어디세요.

처음 한 데가 수도사입니다. 처음으로 개인으로 독립해서 한 것입니다.

조사자 1 : 교본이 있거나 이런 건 아닌데, 어떻게 했나요.

하다보면 교본보다 서까래 모양에서 보이는 거지요. 보통 우리가 단청 그러면 많이 사용하는 게 연화문, 보상화문, 당초문 이런 게 대표적인 것입니다. 그 율타리에서 단청이란 건 우리가 금초문이라 하는 게 있어요. 그건 뭐냐면 마주보며 연결성 있게 하는 겁니다. 항상 그 기본틀에서 벗어나면 안 되지요. 그래서 뭐 단청문양에서 보면 장구머리초, 연화머리초, 병머리초 등이 있습니다. 병머리초는

병머리처럼 생겼다 해서 병머리초라고 하고, 장구머리초는 장구머리처럼 생겼다 해서 장구머리초, 방석초는 방석처럼 생겼다 방석초라고 합니다.

단청에 관한 설명

단청의 초내는 과정에는 출초, 전초, 타초가 있습니다. 초안 내는 작업을 출초라고 하고, 전초는 초장지에다 낸 것을 바늘로 찌는 과정으로, 찌으면 뽕뽕 구멍이 뚫어집니다. 그것을 검토하는 것입니다. 타초는 전초한 것을 뇌록 밑에다가 호분(조개가루)으로 쳐서 하얗게 문양을 내는 과정입니다. 그걸로 문양을 그립니다. 그리고 거기에 간색이 들어가지요. 우리나라 단청의 기본 색 다섯 가지인데, 이 색을 섞어 쓰는 걸 간색이라고 합니다. 이때 각 간색을 맞춰서 써 놓게 됩니다. 어떤 부분은 장단, 삼청, 여기는 석간주. 그렇게 해두면 몇 년 배워서 잘 모르는 사람들은 갈 길을 모르지만, ‘아, 간색 쓴다니 장단이구나.’ 하고, 장단 자리만 짝 쓰고, ‘아 삼청이구나.’ 삼청 자리만 짝 쓰면 됩니다.

조사자 1 : 절에 가서 보면 단청이 공포, 서까래에 각각 종류가 다르다. 건물의 사면의 그림을 거의 같은 초로 하는 경우도 있고, 어떤 건물은 사면이 다 다른 모양으로 돼 있는 곳도 있는데 어떤 차이가 있는 것이지요.

그것은 개별적인 특징보다 우리나라가 전체적으로 힘들어서였어요. 88서울올림픽 지나고 조금 좋아졌습니다. 한옥 건물은 예전에 모두 나무로 지었지만, 보신각 같은 경우에도 다 시멘트로 만들 만큼 경제적인 여건이 따라주지 못 했어요. 더구나 한옥 건물의 단청 종류가 가칠단청, 굿기단청, 모로단청, 열금단청, 금단청, 갓인금단청, 그렇게 다섯 가지 구별합니다. 이 중 금단청이라는 건 비단에 굉장히 복잡하게 수놓듯이, 복잡한 게 금단청인데, 금단청으로 사찰을 하고 싶지만 돈이 많이 들어가니 전면만 금단청, 양옆에는 열금단청, 뒤에는 모로단청으로 하는 경우가 있는 것이지요. 즉 경비 문제로 인하여 그렇게 하는 경우들이 많았습니다. 그러나 지금은 그렇게 하지 않고, 일정하게 모로단청이면 모로단청으로 모두 통일합니다. 예를 들어서 금단청 같은 경우는 보통 임금님이나 부처님 계신 궁이나 대웅전 같은 곳에 많이 하는 것이고, 열금단청은 차이를 주기 위해서 석가모니 부처님 계신 전각과 산신각 등을 구분하기 위해서 합니다. 그러나 산신각 같은 곳을 금단청으로 하면 보기예야 좋지만 그것은 욕심입니다. 대개 각 전각별로 차이를 두기 위해서 다르게 단청을 썼던 것이지요. 궁궐 같은 경우에도 마찬가지로, 협시문 들어가면 굿기단청 등을 계열적으로 있는데, 지금은 그런 것을 다 갖추지 않고 하는 경우가 많습니다. 원래 그런 걸 갖춰서 해야 하지요.

조사자 1 : 그 말씀은 건물의 층위에 따라 건물을 달리하면서 단청의 종류를 구분해서 할 수 있는 것과 할 수 없는 것이 있다는 말씀이라고 할 수 있겠는데요, 말씀하신 단청의 종류가 가칠단청, 굿기단청, 모로단청, 열금단청, 금단청, 갓인금단청이라는 것이네요. 갓인금단청은 어떤 것이지요.

갓인금단청은 다 갓쳤다는 것입니다. 최고급 단청이라 보면 됩니다. 금단청은 그 밑의 것입니다.

조사자 1 : 갓인금단청이 가장 고급지고, 만약 궁궐이면 왕이 있는 경복궁의 근정전 같은 데는 갓인 단청으로 한다는 말씀인가요.

오히려 궁궐 같은 데는 금단청을 한 데가 드뭅니다. 이런 것들은 경험에 의해서 아는 것이지요.

조사자 1 : 금단청과 갓인금단청은 구분하기 힘든가요.

전문가들도 그걸 구분하기가 힘듭니다.

조사자 6 : 같은 단청이라도 하시는 분들마다 각각의 특색이 있다고 하셨는데, 선생님만의 특색은 어떤 것이지요.

간색이 제일 중요하다고 봅니다. 똑같은 문양이라도 간색에 따라 달라지니까요.

조사자 3 : 선생님은 색을 잘 내세요?

그거야 선생님 따라서 다른데, 문양에 따라 색이 붉을 수도 있고, 약간 푸른색을 쓸 수도 있습니다. 간색이 제일 중요합니다. 또 초도 중요하고요. 출초 내는 건 기본 틀에 벗어나지 않도록만 초를 내면 됩니다.

조사자 6 : 선생님께서는 간색을 좀 더 풍부하게 쓰시는 편이신지요?

간색이라는 거는 예를 들면 꽃을 칠할 경우 하나는 하얀색, 뭐 이런 색을 배치를 잘 해야 하는 것입니다. 예를 들어서 지금 단청에서 골팡이라고 하는 경우에, 빨간색이 들어간 것을 다른 색을 쓸 수도 있습니다.

조사자 1 : 그렇게 간색하는 게 단청장 별로 어느 정도 수준에 이른 거란 걸 아는지요?

알지요. ‘이 사람은 무슨 색을 많이 사용한다.’ ‘저 사람은 무슨 색을 많이 사용한다.’ 대개 알고 있습니다. 그래서 초는 똑같다고 하더라도 조금씩 다르게 하는 스타일이 나옵니다. 자유롭게 틀만 벗어나지 않게 문양에 색을 넣을 수 있어요. 기본 틀의 경우에도 일을 하다 보면 세월이 흐르면서 그 길을 알게 되는 것이지요. 즉 습화 같은 것을 천 번하다 보면 눈 감고도 그리게 된다는 것입니다.

조사자 6 : 안료는 어떤 걸 쓰시는 것이지요.

지금은 화학재료입니다. 예전에는 석채로 많이 사용했는데, 석채는 그 맥락이 끊어졌어요. 우리 전통문화를 살려야 되는데, 예전에는 아교가 1970년대까지 있었습니다. 나무나 모든 것을 아교를 접착제로 썼지만, 지금은 아교 공장이 없어서 생산량이 없습니다. 아교 공장을 해도 냄새 때문에 민원이 많이 들어와서 신고 받고 쫓겨나기가 일쑤고요. 이것이 전통의 현실입니다. 이런 것도 국가에서 지원을 해줘야 하는 문제가 있습니다. 이제 찾는 사람도 별로 없지만요.

안료의 경우도 안료 나는 곳이 우리나라에서 세 군데 밖에 없습니다. 세 군데 나오는데, 옛 문헌에 울릉도에서 석간주가 조금 나옵니다. 지금도 나오긴 나오는 데 생산자가 없어서 생산을 못 합니다. 포항에서 뇌록이라고, 제일 많이 쓰는 거가 있어요. 그리고 호분, 아교 등이 국내에서 자연적으로 나오는 것이 있습니다.

몇 가지 나오는 것만 가지고 해봐야 소용이 없어요. 색이 다 나오지도 않지만 그거로 칠해서 사람들이 먹고 살기가 어렵습니다. 이제 소비량도 없어서 생산작업 자체가 이루어지지 않고 있습니다. 예를 들어 대기업 슈퍼들이 골목으로 들어와서 구멍가게 자주 죽는 것과 같은 이치지요. 석채를 쓰는 몇 사람 때문에 생산업체가 움직이기 어렵다는 것입니다. 그래서 남대문 석채 같은 거를 일본이

나 중국에서 사서 쓰는 실정이에요. 그러니 우리나라에서 개발을 해서 진짜 우리나라 걸로 하자고 해야 하지만, 석채 쓰는 맥이 끊어져서 제대로 석채 쓰는 방법도 모릅니다. 왜 외국 걸 갖다 쓰냐는 말이 나오지요. 국산이 하나도 없어요. 옛날 경면주사를 이제 탕화 같은 경우에 조금 쓰지만, 우리가 문화재 보호를 제대로 하려고 문화재청이 있고 전통문화대학교가 있는데, 제대로 살릴 수 있는 방법을 찾아야 합니다. 지금 양록조차 만들어내질 못하고 일본에서 수입하는 데, 이런 안료 같은 것을 우리나라에서 만들기 위해서 많이 연구를 해야 합니다. 문화재청 같은 곳에서 말이지요. 자기 문화재에 대해서 생각하고 상황을 두루 관찰하는 넓은 마음이 필요합니다.

활동

내가 옛날 단청을 똑같이 복원한 것이 있습니다. 그걸 고색단청이라고 하는데, 우리가 문양모사를 새롭게 보존하려고 절에 가서 일을 하게 되면, 나 같은 경우에는 과거의 흔적을 남겨놓기 위해서 현재 있는 부재에 서까래면 서까래를 하나를 정해서 다른 것들은 모두 새롭게 단청을 색갈이나 문양모사를 진행하지만, 딱 하나만 원래 형태로 남겨둔다. 밑에서부터 한 칸만. 그래야지만 나중에 원래의 문양모사를 알 수 있어요. 그러기 위해 만들어 두는 것입니다. 그렇게 보수를 안 해놓고 남겨놔야 됩니다. 계속 남아있게 하기 위한 나만의 방법이지요.

조사자 1 : 옛날 거랑 보수한 게 같이 어울려서. 옛날엔 그랬는데 이렇게 보수를 했다 증거를 남기 시는 거군요.

그렇죠. 그렇게 남겨두면 보는 사람들이 '왜 저거 저렇까'라고 의문을 품게 되고, 그러면서 공부하는 사람들이 생길 것입니다. 예를 들어 전등사 처마 밑에 나무상 같은 경우에도 전설이 많은데, '저걸 왜 안 하고 단청만 빼서 했을까.' 그렇게 생각하면 공부가 되는 것이지요. 또 해설사 같은 분들이 '이거는 여러분들이 와서 계속 단청을 공부하도록 이 부분은 옛날 걸 남겨놓고 새로 보수하더라도 이렇게 했다(남겨 놓았다)'고 말한다면 이 역시 교육이 되는 것이고요.

조사자 7 : 옛날 단청을 남겨놓고 새로 보수하는 거군요. 대체로 어디를 남겨 두시는지요.

ㄷ자 형인 경우 뒤쪽에다 남깁니다. 그러나 경우에 따라서 다른데, 돈에 좌우되는 상황으로 인해서 절에서 '필요 없어'라고 한다면 방법이 없습니다. 그러나 이러한 상황에서 문화재 전문위원 직함을 가진 분들이 이러한 의견을 제기한다면 나중이라도 문화재 자료가 될 수 있다고 봅니다. 나도 박물관을 운영한지 10년 됐는데, 내가 좋아서 하는 것이예요. 해명단청박물관, 문화체육관광부에서 학예사 하나 지원받고, 교육사 하나 지원받고 있습니다. 사업 같은 걸 많이 하는데, 목부재, 불화 같은 것만 해도 한 2천 점 있습니다.

조사자 1 : 다니시면서 일에 많이 참여하셨을 텐데, 경기도에서 일대에 저희가 찾아가서 사진 찍을 데가 있을까요?

양주 흥국사가 대표적입니다. 김종욱 선생님과 같이 작업한 곳으로 그곳에 김종욱 선생 벽화도 있습니다. 흥국사 요사채, 약사전 육각형, 대웅전도 다 한 걸로 알고 있습니다.

조사자 1 : 또 다른 데는요?

여기 인천의 석바위 수도사도 있습니다. 거기 있는 건물은 내가 종각서부터 대웅전, 삼천불전 등을 다 했습니다. 삼천불전은 2년 전에 물이 새서 바깥에 보수를 다시 했고, 안에는 30년 전에 작업한 것입니다. 내가 수도사의 모든 전각을 출초한 것이고요. 양주 흥국사는 내가 배우러 갔을 때 선배님들이랑 같이 한 절입니다.

조사자 3 : 선생님 요즘은 어디 다른 데 가서서 단청작업도 하시고, 불화작업도 하시고 이런 게 있으신지요?

무형문화재 지정자들의 경우 무형문화재로 지정되어서 인건비가 비싸다고 하면서 일도 하나도 없어요. 차라리 지정되지 않은 것이 더 나을지도 모르겠습니다. 현실적으로 일이 없습니다.

복잡한 문제가 국가지정이 있고, 지방지정문화재가 있는데, 지방은 지방에 맞게끔 특색 있는 보유자를 만들어야 하는 것입니다. 지금은 그렇게 한다고는 하지만, 그 이전에 중앙에 있으면 지방에도 똑같이 접목되는 종목들이 있었던 것으로 압니다. 한심하다고 생각해요. 그런데도 문화재 전문위원들이 뽑았으니깐 방법이 없어요. 우리가 예산을 따도, 시 예산을 따고 구에서 40%를 주는 식으로, 지자체나 중앙이나 지정해 놔면 지정한 만큼 지원이 있어야 합니다. 너무 힘이 듭니다. 첫째로는 국가에서 지정만 할 게 아니라 지금이라도 늦지 않았으니 대책을 세워야 하고요.

조사자 1 : 박물관에는 관람객이 많은지요.

사람들이 많이 옵니다. 박물관을 운영하는 학예사가 이수자 씨입니다. 학예사는 배운지 6년 됐는데, 동국대학교 불화 불교미술을 전공했습니다. 교육사는 기능자 전공으로, 빨리 키우려고 합니다. 본인들이 얼마나 건디는 것인가가 문제예요. 보유자까지 올라오는 길이 힘드니까요.

조사자 1 : 박물관에 가서 관련된 프로그램에 대한 안내하던가 정보를 받을 수 있을지요.

학예사들이 해줄지 모르겠네요. 가보는 것은 좋은데, 나는 거기 관여하지 않습니다. 학예사들이 사업 따기 위해서 힘쓰는 것도 있고, 업무가 힘들어서 관여하지 않으려고 합니다. 학예 지원 사업하면 경쟁이 붙어서, 다 지원해주는 것이 아니기 때문에 쉽지 않습니다.

조사자 1 : 박물관에서 초등학교나 중고등학교 학생들이 오면 체험식으로 만들어 놓고 하게 하시는 건가요.



네, 우리 박물관에 학생들이 교육을 위해서 1년에 8천 명이 옵니다. 여기 무형문화재 전수교육관에는 여름방학 활성화로 부모님들이랑 같이 500명이 오고, 자율학기제, 동아리, 외국인들 교육 등 해서 약 1천명 정도 옵니다. 박물관 쪽에는 전문학예사가 있어서 전문학예사와 교육사가 운영하고요. 단청을 하면서 우리나라에서 여태까지 뭐했나 싶어서 대한민국에서 최초로 단청박물관을 만들었습

니다. 내 호인 '해명'을 따서 해명박물관을 만들었습니다. 이게 하루아침에 되는 게 아니에요. 내가 무형문화재 지정될 때부터 준비했어요. 책에도 썼는데, '아, 이게 보람 있구나'라고 생각했습니다. 10년 전에 테마 박물관을 만들어 가지고 교육체험을 한다고 땅을 강화에 땅을 매입해 놔는데 돈이 없어 못 짓고 있다가 결국 만들게 된 것이지요. 그런 거 보면 참 보람이 있습니다.

박물관은 내 생각에 보여주는 게 최고라는 생각에서 시작한 것입니다. 내가 배웠을 때 절에 가보면 목재로 같은 걸 화목할 때는 장면을 보았습니다. 그때부터 마음으로 느꼈다. 해각 스님이 그 쪽으로 철저히하니 내가 많이 본받았습니다. 나중에 뭘 하더라도 그때부터 '저게 나중에 큰 공부 자료가 될 것이다'해서 모으기 시작했어요. 그때는 스님들도 그런 생각을 가지지 않았다가 지금에 와서 복원하려고 합니다. 그러나 옛날 것은 하루아침에 되는 게 아니지요. 아무리 기술이 좋다고 하더라도 그렇게 안 나옵니다.

조사자 3 : 전수관 내부에 있는 여러 가지 물건들은 무엇인지요.

박물관에서 체험하고, 교육관에서 체험한 아이들 작품입니다. 병머리초, 장구머리초, 방석초 같은 것들이 있습니다.

조사자 3 : 박물관이나 전수회관에 체험하러 오면 어린 친구들이 많이 오신다고 했는데, 와서 저렇게 도안에 해보면 어떤 표현을 하나요.

내가 단청에 대해서 한 10분 정도 되는 동영상을 보여주고 설명해 줍니다. 동영상에 KBS에서 만든 건데 잘 만든 것이어서 10분 정도 보고 단청에 대해 짚막하게 얘기해 주고, 체험 들어가면 재미있어 합니다. 체험하러 오면 에코백 만드는 거랑, 길개, 보석함 등 체험한 것들을 가져 갈 수 있어요. 일단 교육관에서 하는 거라서 교육관에서 각 기능 선생마다 프로그램을 짜서 좋다고 판단되면 사람이 몰려 옵니다.

조사자 1 : 유네스코 등재를 하더라도 실제로 문화가 오래되고 전통적이고 맛있는 게 중요한 부분도 있고, 또 하나는 지금 현재 현대적인 사람들에게 어떻게 홍보활동을 하는지, 같이 어울리려고 노력을 해서 사람들하고 같이 이 문화가 넓게 퍼지느냐가 중요하게 판단하는 부분인데, 선생님께서 박물관을 하시고 박물관에서 다양한 활동들을 하는 게 중요하고 모범으로 삼을만한 부분이라고 생각이 들어서 좀 자세하게 이 부분에 대해서 알 수 있을까요. 선생님이 여기 와서 학생들에게 교육하는 프로그램 내용이나 종류하고, 박물관에서 하시는 것 등에 대해서 말이지요.

프로그램의 경우 우리가 여러 가지로 진행하고 있습니다. 상반기, 하반기 무형문화재 전수회관에서 배우는 게 있는데, 그것을 배우려고 오는 게 아니라 작품을 해가려는 욕심으로 오기 때문에 잘 맞지 않습니다. 일반 사람들에게 단청에 대해서 가르치고 알고 가고 해야 되는데, 동양화, 서양화 하는 사람들이 이거 접목시켜서 나가려고 오는 경우가 더 많고요. 학생들이 체험하고 그런 건 괜찮게 여깁니다. 그런 프로그램은 내가 짜서 작품 만들어 가기로, 보물상자, 에코백 문양 넣기, 벽걸이, 여러 가지로 만들어 가는 수업을 만듭니다. 박물관은 문화체육관광부에서 주는 사업을 주로 많이 진행합니다. 우리가 사업을 따서 예산지원을 받아서 무료로 참여하도록 합니다.

조사자 1 : 어떤 프로그램을 할 건지 기획서를 써서 올려서 사업을 따는 것이군요.

우리나라 박물관이 대학, 사립, 국립 다 합쳐서 천 개 정도가 되는데, 그 중에서 〈토요꿈다락〉 같은 경우에는 20개만 받을 수 있어요. 그렇기 때문에 사업계획서를 얼마나 잘 써가지고 따느냐가 중요하지요. 사업 신청해서 예산 받는 과정이 어렵고 사립 박물관들은 운영하기가 힘듭니다. 다 자비로 한다고 봐야 합니다. 이것들은 모두 스스로 좋아서 하는 것이예요. 힘들어도 적극적으로 하는 사람이 있어야만 문화가 사는 것이라고 생각합니다.

단청 전승 계열 및 지역 특성

같이 활동했던 선배님 중 해각 스님 계열이 충남 무형문화재 김준용 선생이고, 경기도 김종욱, 인천 정성길, 국가중요무형문화재로 해각 스님 만상좌 등은 스님 그렇게 됩니다.

조사자 1 : 김종욱 선생님께 들으니, 해각 스님 전에 이화응 스님으로, 금강산에서 내려오신 선생님한테 계를 받으셔서 해각 스님은 단청으로 많이 활동을 하셨다고 말씀을 들었습니다. 따지면 금강산 계열이라고 말씀을 드릴 수 있다고 보는데, 계열에 대해 설명 부탁드립니다.

단청이 우리나라에서 속인한테 들어온 지 얼마 안 됐습니다. 그전에는 다 스님들이 했고, 속인들도 절에 가면 승려들과 똑같이 생활했습니다. 아침에 기도하고 밥 먹고, 예불 드리고 돈에 관계없이 했어요. 단청에 우리나라 계보를 보면, 해각 스님 계보가 있고, 원덕문 스님 계보가 있고, 만봉 스님 계보가 있고, 부산에 석정 스님 계보가 있습니다. 해각 스님만큼은 단청으로만 나갔고, 다른 스님들은 거의 다 불화라고 볼 수 있지요. 그 계보에 따라 해각 스님의 경우 1대가 이화응 스님, 2대가 해각 스님, 3대가 우리라고 볼 수 있습니다. 계보가 갈라져 있어도 단청장 중 해각 스님 밑에서 단청을 안 거쳐 간 사람이 없어요. 대한민국 화공이라면.

조사자 1 : 원덕문 스님이나 만봉 스님은 단청도 하시면서 불화도 하신 것이지요.

단청을 하기는 했지만, 단청보다는 불화를 많이 했지요.

조사자 1 : 많은 자료들을 경험하시고 찾아보시면서 선생님 보시기에 해각 스님이 그리시던 초와 다른 스님들의 초를 볼 때 해각 스님의 독보적인 차이점이 무엇이라고 보는지요.

그건 다 보면 알 수 있는데, 만봉 스님 초는 희다리 같은 데서 다르고 각색이 다릅니다. 또 뇌록이라고 바탕색 칠하는 것도 다릅니다. 해각 스님의 경우는 삼청뇌록이나 청색깔을 많이 사용하는 데, 영조법식 문양식을 많이 사용했기 때문에 다 알 수 있습니다. 자기만의 독특한 초안을 내기 때문에 단청 초를 보면 '이건 누구 초다, 이건 누구 초다' 하면서 알 수 있는 것이지요.

조사자 1 : 고려시대 후기 양식하고 조선시대 초기 양식으로 지어진 거라든가, 조선시대도 전기, 중기, 후기, 전기, 임진왜란 전후에 지어진 것의 차이가 있을 텐데, 실제 선생님들이 구분하는 방법이 문양이나 색감 등으로 다르게 구분하는 법이 있다면 알려 주시기 바랍니다.

고려말기 조선 초의 건물이 남아 있는 게 남대문, 수덕사, 무량수전 그런 부분만 남아있고 다 임진왜란 때 타버렸습니다. 그 외의 건물자체도 없고, 문양도 윗분들로부터 내려온 것과 사진 자료

를 바탕으로 한 것입니다. 고려시대 때 문양은 청색과 푸른색을 많이 사용합니다. 조선시대 초기에 들어오면서 단청 용어로 골팽이, 딱지, 번엽, 주화, 석류 뭐 그런 게 있는데, 딱지가 없었던 게 딱지가 생기고, 주화가 없던 게 주화가 생기는 등 조선시대 들어서면서 조금씩 붉은색이 들어가기 시작합니다.

조사자 1 : 보기에 더 화려한 색깔이 쓰였다고 볼 수 있겠네요.

조금씩 변화가 되는 것이라 할 수 있지요. 그러다가 조선시대에는 일제강점기 때 얘기하는 ‘이조단청’이라는 형식의 붉은색이 많이 들어온 것을 볼 수 있습니다. 지금은 굉장히 화려합니다.

조사자 1 : 최근에도 단청의 색깔이 많이 바뀌나요.

조선시대 것은 녹색과 푸른색으로, 전등사의 경우와 같이 단조롭습니다. 전등사 대웅전은 조선시대 말의 형식으로, 정수사 대웅전은 고려시대 단청의 형식으로 비교해서 볼 수 있습니다. 전등사가 더 오래된 사찰이지만 화재로 인해서 조선시대 말의 형식을 확인할 수 있는 자료죠.

단청장 전승 현황 및 건의사항

조사자 1 : 아까 처음 말씀하시긴 불화도 단청 안에 다 들어가 있는 거다, 보기에는 다르지 않다고 하셨습니다. 단청은 나무에다 하는 거고 불화는 부처님 뒤에다 하는 건데, 뭐가 같다는 건지 얘기하자면 어떤 것이라고 할 수 있을지요.

불화 속에 단청 문양이 다 들어가 있습니다. 그림 속의 단청 문양의 꽃문양이고 풀 문양이나 의복 색이나 이런 것들로, 단청문양이 다 들어갔어요. 그렇기 때문에 단청을 더 젊은 사람이 해야 한다고 생각하는데, 젊은 사람들에게 ‘너 단청 배울래? 불화 배울래?’하면 지금은 다 불화 배운다고 합니다.

그러나 불화랑 단청 같은 것은 부처님 세계에서 석가모니가 있고, 보살님이 있듯이, 보살님이 석가모니를 따라가기 위해서 그만한 노력이 있어야 하기 때문에 단청을 거쳐서 보살을 탕화로 하는 것이지요. 단청이나 불화는 예전에 여성은 못하게 했어요. 그런데 지금은 세상이 바뀌어서 여성이 더 꼼꼼하게 한다고 해서 불화를 여성들도 하고 있습니다. 세대가 바뀌어가지고 세상이 달라져 나가고, 특히 불화는 여자들이 하기에 쉽고, 밖에 나가서 하는 일이 아니기에 접근하기 더 쉽습니다. 그러나 단청 같은 경우에는 옛날에 나갔다가 하면 보통 2~3개월은 밖에서 생활해야 합니다. 가정에 충실하기 어려우니 자식들도 그것을 보고 배우려 하는 사람도 별로 없습니다.

조사자 1 : 일단 보수를 하더라도 산속에 직접 가서 참여를 해야 하는데, 불화는 일단 그러지 않아도 되기 때문이라는 말씀이지요?

지금은 그러지만, 옛날엔 불화도 절에 들어가서 기도하면서 목욕재계하고 했지요.

조사자 3 : 굳이 단청과 불화를 나누지 않아도 되는 것이겠네요.

그러게요, 문화재청장에게 가서 불화를 단청 속에 있는 걸 왜 만들었는지 물어보면 좋겠습니다. 지금 기능 종목 같은 경우도 거기에 단청 기능자가 있으면 불화 뭐를 만든다 하는데, 답답한 일입니

다. 이연옥의 경우에 경기도 불화장이 됐는데, 불화장이 사실 단청에 속해 있는 것이예요. 임석환(2006년 지정)의 경우도 분리해서 지정된 사례인데, 분리되는 게 좋다고도 볼 수 있지만, 쪼개지는 것은 좋지 않다고 봅니다. 우리가 삼국시대 때부터 지금까지 단청 속에 불화가 속해서 내려왔던 전통이 있는데 말이지요.

조사자 1 : 불화라는 게 단청 안에 들어가 있다고 하지만 지금 불화장 따로 단청장 따로 지정되어 있습니다. 이것을 별도로 구별하지 않는 것이 좋지 않다는 의견이 맞을지요?

단청 선생들 얘기를 들어보니깐 다 그전부터 단청 안에 불화가 들어가 있었다고 그대로 쓰는 것이 좋을 것 같다고 합니다.

조사자 1 : 여러 명을 해주는 건 상관이 없지만 굳이 종목을 나눌 필요는 없다는 것이지요?

불화장 선생님도 그렇게 얘기 할 것입니다. 아무래도 터놓고 얘기를 하면 같은 얘기를 할 거예요.

조사자 3 : 문화재 수리 관련 지정업체가 있다고 했는데, 특정 업체나 단청장인 연합회에 소속되어 있으신지요?

아닙니다. 우리는 여기 인천문화재 연수 교육관에 다 있습니다. 인천은 공연, 예능, 기능 다 해가지고 32개 단체가 있습니다.

조사자 3 : 불화라든지 단청의 경우 단체가 있는지요.

기능인협회, 기술자와 구분되는 기능인들로 구성된 협회입니다. 지금은 몇 개 종목인지 분명하지 않지만, 문화재 업체로 신설하려면 단청 기능장, 단청 기술자, 대목, 와공, 조경, 보수 등의 인원이 모두 구성되어야만 해요. 그러나 무형문화재 선생이 거기에 소속이 돼서 일꾼 노릇하는 것이 맞지 않다고 생각해서 나는 문화재 업체에 들어가지 않았습니다.

조사자 3 : 단청이나 불화 등에 관한 문화재 전승실태와 관련해서 하실 말씀이 있는지요?

사실 좋은 얘기가 없어요. 국가에서 지정했으면 지정한 만큼 보유자 선생님한테 그만큼 지원을 해야 하는데, 그러지를 못하고 있어요. 사실 후계양성 시킨다고 하면 누가 배우겠다고 쉽게 나서지 않습니다. 전문직으로 전통대학교 등 국가에서 무형문화재적으로 활성화 시킨다고 하지만, 사실 1~2년 배워서 되는 일이 아니예요. 대학교 4년제 나와서 대학원, 몇 년 가지고 되는 일이 아니라는 겁니다. 우리 같은 경우 장인이 되기 위해서 보통 30~40년 동안 경험을 했어요. 문화재 전승에 대한 활성화를 말하지만, 의도는 좋지만 쉬운 일이 아니예요. 무형문화재로 지정했을 때에는 후계양성을 하기 위해 지정해 주는 것이라고 할 수 있지만, 사실 배우려는 사람이 없어요. 왜 안 배우는지를 보면, 그건 문화재로만 지정해놓고 그만큼 뒷받침이 없기 때문입니다. 국가에서 보유자나 전수자들의 생계를 유지할 수 있게 해줘야 한다고 봅니다. 첫째로 해결해야 할 것이 생계입니다. 지금 젊은 사람들에게 단청을 배우라고 해도, ‘먹고 살기 바쁘네 그거 배우면 뭐 할 겁니까?’라고 합니다. 현재 전통문화대학교 나와서 활성화시키려고 문화재법도 많이 개정이 되기는 했습니다. 그러나 거기 나와 가지고 보유자를 지정한다는 것은 맞지 않아요. 지금 지정된 보유자 선생님한테는 맞는 법이 아니예요. 시행 방향은 맞는 말이지만요, 어쨌든 전문대학을 만든 것은 먼 훗날을 위해서 좋은

일이지만, 현재 시점과 맞지 않는 부분이 있습니다.

유형(문화재) 같은 경우, 보수 같은 건 금액이 엄청 크지만, 무형문화재 선생들에게 지급되는 것은 생계비도 아니고 후계양성비로 매우 적습니다. 후계양성비로 예산을 확실히 책정하든지 해야 할 것입니다. 그런데도 지금 지급되는 것들을 개인이 쓰면 거의 95%가 금액도 많지 않은 것을 사용하고 있어요. 현재 기관마다 다르지만 80만 원 나오는 데 있고, 100만 원 나오는 데가 있습니다. 이해가 되는 금액이라고 보기 어렵습니다. 후계양성자 하면 차비만 해도 얼마고, 밥 먹고 하는 비용이 적지 않은데 말이지요. 단청을 옛날에는 먹고 살려고 하던 것이지만, 지금은 기술을 가지고 먹고 살던 시대랑 다릅니다.

또, 문화재청 담당 공무원이 자꾸만 바뀌는 것 또한 큰 어려움이예요. 공무원이 몇 년 일하다가 다른 부서로 가고, 알만하면 다른 부서로 가고, 새로 공부해야 하는 상황이 반복된다. 그래서 전문직을 채용해야 되지 않나, 계속해서 일 할 수 있는 사람이 필요합니다. 문화재청에서도, 그래야만 그 계통을 알아가지고 발전이 된다고 생각합니다.

또한 시행법이 자꾸만 바뀝니다. 예를 들어 전수장학생이 있었는데, 전수장학생은 5년 동안 내가 배운다는 뜻입니다. 이 전에는 전수장학생이 5년 동안 장학생에게 매월 50만 원 정도 지급되었어요. 정부에서 이수자를 많이 뽑아놓은 상태에서 전수장학생은 돈을 지급받고 지내다가, 5년이 끝나고 나면 이수자도 아니고 이도저도 아닌 상태에 머무르게 되자, 이수자들이 불만을 제기하게 되어 없어지게 되었습니다. 이수자들과 전수조교에게는 국가가 생계를 해결해 줄 수 있어야 한다고 봅니다. 그 방법을 전통학교를 교육청으로 연결해가지고 교사로 나가게끔 한다던가 하는, 생계를 해결할 수 있는 방법이 있어야 합니다. 대학교만 나와서 해결되는 것이 아닙니다. 지금 이수자들은 지금 아무 지원금이 없어요.

더욱이 예능과 기능이 달라서, 기능 선생에게는 배울 게 없어서 학생들이 일을 안 배우려고 합니다. 현재 문화재 관련해서 내 세대는 보유자를 만들어 국가에서 책임질 수 있는 상황으로, 관청은 부분도 있습니다. 나라에 전쟁이 일어나도 문화재 선생들의 기술을 보호하기 위해서, 모두 보호하게 조치가 되어 있는 부분은 잘 되어 있습니다. 이제는 우리나라도 선진국으로서 문화재를 소중하게 생각하는 부분도 많이 보입니다. 내가 40년은 넘었지만, 보유자가 2009년도에 됐는데, 그 동안 많이 발전하려고 노력하는 점이 보이기도 하고요. 예를 들어서 전통문화대학교 같은 경우에도 앞날을 생각해서 만든 것이라고 봅니다.

나는 자기가 좋아서 하는데, 지금은 좋아서 하는 사람보다는 돈으로 생각하고 일을 합니다. 요즘 젊은 사람들은 짧은 시간에 얻을 수 있는 것을 택하려고 합니다. 예를 들어 동사무소나 구청 같은 곳에서 하는 문화 강좌가 있는데, 단청기술을 조금 맛보기만 배워가지고 그런 곳에서 보조강사로 활동하면 그 강사비가 보유자보단 낫다는 거죠. 시간당 얼마라도 수입이 나오기 때문에 그러한 길을 택합니다.

조사자 3 : 단청이나 불화를 꼭 사찰에 가서 보지 않아도 우리나라 전통 예술이나 회화 차원에서

사람들이 더 많이 보거나, 더 많이 접해보거나 이럴 방법이 있어야 되지 않을까요.

좋은 말이지만 '그건 불교에 불과한 거지'라고 치부하는 시각이 있어서 쉽지 않습니다. 단청 그러면 일단 불교 그림으로만 생각합니다. 쉬운 일이 아니예요. 연꽃이라는 건 세계의 꽃이라고 생각할 수도 있지만, 종교를 화합하자는 것이지만, 속마음은 그게 아닙니다.

조사자 1 : 지금까지 경기도에서 유형문화재 쪽으로 많이 지원이 됐으니 무형문화재에 대한 지원을 어떻게 할 것인지에 대해 고민하는 과정에 있습니다. 무형문화를 지원을 많이 해 주려고 하는데 잘 모르지요. 어떻게 지원을 해야 될까 방향을 잡는 방법도 들어가 있고, 나중에 유네스코에 등재할 수 있으면 해보고, 그것도 중요하고 현재 보존하고 있는 분들을 어떻게 잘 지원할 수 있을까 하는 방법을 찾는 중에 있습니다.

경기도라도 무형 쪽으로 예산 많이 올려서 무형문화재 선생님들 많이 도와달라 말해 주시면 감사하겠습니다. 경기도에서 재단으로 내려오는 예산이 있을 텐데, 재단에서는 무형문화재 쪽으로 무슨 사업으로 고정시켜서 지원을 해주는 것이 필요합니다. 나는 그러한 방법이 좋다고 봅니다. 그렇게 무형문화재 관련 지원 예산이 편성되면서 지원할 수 있도록 해야 합니다. 어떤 사람은 지원 신청을 올려서 되면 되고 안 되면 안 되고, 이러한 상황은 옳지 않습니다. 떨어진 사람은 어떻게 해야 하는지 문제가 되니까요. 무형문화재로 지정된 선생님들이라면 일정 정도의 지원은 신청이 아니라 당연하게 이루어져야 한다고 봅니다. 또 유형과 무형의 지원 금액에 차이가 너무 많이 나는 것도 문제로 지적되기도 합니다. 문화재 지원금을 각 지역 협의회로 내려주면 협의회에서 예산편성을 한다면 시끄럽고 지원과 비지원자가 차별되는 경우가 없을 것입니다.

문화재 전문위원들이 바뀌는 것에 따라 법이 바뀌는 것이지만 마음이 아픕니다. 예를 들어가지고 남대문 단청 같은 경우도 세 번인가, 네 번 문양모사가 바뀌었어요. 이 문양모사를 연구조사 나온 사람들이 전문 위원들에 걸쳐 가지고 거기에 전문 위원, 감수 이런 걸 다 걸쳐 가지고 바꾼 것이예요. 그런데, 단청을 보고 고려시대 때부터 내려오던 단청과 조선, 현재 단청을 누가 구분할 수 있겠습니까. 내가 문화재청 단청 상시 자문위원으로 전통적인 남대문의 조선 초기의 문양을 살리고 싶은데 전문위원들은 다른 의견이 있어서 말다툼을 한 적이 있습니다. 전문위원들은 전통사찰에서 전통적인 문양이 아니라 무조건 잘 하고 싶은 욕심을 부려서 금단청으로만 해 달라 하는 경우가 있는데, 그것을 잡아주지 않습니다. 내가 보기에는 그런 상황에서 바로 잡아줄 수 있는 게 자문위원이고 무형문화재 선생들입니다.

나 같은 경우에는 문양모사 검토라든지 의뢰가 와도 까다로워서 잘 안 하려고 합니다. 문양모사 검토를 할 때는 그 사찰의 연혁이라든가, 건물이라든가 그런 걸 모두 따져서 거기에 따라서 검토하려고 노력합니다. 그래서 전통과 다르다고 생각이 들면 그걸 '다시 이렇게 해 와라' 이래야 합니다.

내가 문양모사를 옛날 것을 조금씩 남기면서 공부를 할 수 있게끔 하는 방법을 쓰고 있는데, 그렇게 하면서 옛 것을 기억하고 새롭게 만드는 과정을 공부할 수 있습니다. 문화재 전문위원들도 그러한 생각에 공감해주기를 바라는 것이 내 생각입니다. 보고서라는 것은 관공서에서 간직하고 있는

거고, 비매품으로 아무나 볼 수 있는 것이 아닙니다. 현장에서 문양모사를 과거의 것과 새롭게 바뀐 것을 볼 수 있는 것은 정말 산교육입니다. 그러한 점이 좀 아쉽습니다.

3. ————— 사기장 백자 면담자료

1) 김정옥: 사기장 (문경)

일 시 : 2017년 7월 11일

장 소 : 경북 문경시 문경을 새재로 579 문경시 무형문화재전수관 1층

조사자 : 김현선, 김혜정, 김은희, 시지은, 변진섭, 신소연

중요무형문화재 105호 사기장으로 지정되어있으신데, 그 사기장 밑에 백자, 청자가 들어가 있는 것입니까?

아닙니다. 나는 백자기입니다. 우리 집안 대대로 청자는 하지 않았습니다. 요새 와서 먹고 살기 위해 분청, 각종 찻사발을 시작한 것입니다. 우리 아버님 때까지 백자만 하였습니다. 할아버지가 아버지를 데리고 광주에 가서 거기서 아버지가 물레 기술을 익혔습니다. 관요에 대해서는 아버지께 구전으로 많이 전해 들었습니다. 그래서 딸이 증조할아버지(김은희) 기록을 찾았을 때, 내가 장성화씨도 분명히 나올 것이라라고 말하였는데, 역시나 <하재일기>에 장성화씨 기록도 나왔습니다. 아버지께 장성화씨에 대해 많이 들었습니다. 장성화씨는 제일가는 대장이었다고 하셨습니다. 지금 식이 쓴 <하재일기>에 장성화씨가 자주 등장합니다. 할아버지는 딱 한번 등장하는데 장성화씨는 꽤나 여러번 등장합니다. 장성화씨는 우리 할아버지와 연갑(年甲)인데, 천재입니다. 할아버지는 큰 것을 만드는데 천재라고 하기에는 과장된 말이 있습니다. 장성화씨는 1000개를 만드는데, 아버지는 840개 밖에 못 만드셨습니다.

많이 만들면 천재인가요?

많이 만들면 천재라기보다는... 그 분에게는 두 가지 일화가 있습니다. 칠첩반상기에 찻대없이만 들어냈다고 합니다. 아버지는 찻대를 진양대라고 하였습니다. 겨냥대, 진양대라고 한 모양입니다. 또 하도 잘 만드니 누가 장난을 쳤습니다. 옥상생인가 뭐 이거를 몇 개 준 거 가지고 꼬박을 밀어



서 올려줬습니다. 이러면 설마 자기가 못 만들겠지? 했는데 다 짓고 끝에만 옥상생이 오르려졌다고 합니다. 그런데 아버지 말씀이 그 사람이 결국 주색으로 가산을 모두 탕진했다고 합니다. 옛날에 관요에서는 사기대장의 불기를 못 쳤다고 합니다. 불기를 치면 앉지를 못 하고, 사기를 못 만드니 불기를 못 치게 되어 있다고 합니다. 그러니 농땡이를 칩니다. 아버지께 들은 이야기입니다. 공장장이 분원 봉사입니다. 분원 봉사가 헌감, 군수 지위입니다. 1년 내에 대궐에 쓰는 사기만 구워주면 되고, 나머지는 봉사가 다 팔아먹습니다. 그래서 1년만 해도 부자가 됩니다. 그렇게 농땡이를 치면, 이불 속으로 돈을 갖다 넣어주는 겁니다. 그래도 그 분은 부자가 못 되고, 주색으로 탕진했다고 합니다. 아버지가 보니까 늙어서 고생했다고 합니다. 그 분이 아마 내 나이도 안 되었을 겁니다. 지금 내 나이가 74세인데, 나는 지금 물레질을 하지만 내 나이까지 물레질 못 합니다. 할아버지가 70세에 돌아가시고, 아버지가 79세에 돌아가셨습니다. 그런데 아버지도 내 나이 때에 물레질 못 했습니다. 그 분의 정확한 연세는 몰라도 손을 떠는 병이 와서, 물레질도 못 하고 배가 고파서 물레간에 앉아서 엎어 났다고 합니다. 그렇게 잘 하는 사람도 최후에는 그런 문제가 있었다고 합니다.

어르신은 할아버님, 아버님이 물레일을 하셨으니까 나도 당연히 이걸 해야지라는 생각으로 이걸 하신 건가요? 아니면 다른 것을 하고 싶었는데 하라고 하니까 하신 건가요?

이게 중요해서 이걸 해야겠다는 생각은 한 번도 해본 적이 없습니다. 왜냐하면 우리 아버지가 해방되고 5년 간, 그때는 사기그릇이 없어서 못 팔았습니다. 내가 5, 6살 때 보면 마당으로 사람이 가득 이었습니다. 서로 그릇을 사가려고 해서 공평하게 나눠 팔았습니다. 그 사람들이 집에서 쓰려고 사려는 것이 아니었습니다. 그 전까지는 일본이 36년간 사기를 못 굽게 했답니다. 그릇이 굉장히 귀해서 나가면 불티영산이었습니다. 사람들은 그릇으로 곡식과 물물교환하기도 하고 양식을 구했다고 합니다. 그래서 아버지가 5년간 촌동네 부자 소리 들을 정도로 재산을 모았습니다. 그런데 그게 우리 아버지 당대가 안 갔습니다. 아버지도 연세가 높으시고... 형님들이 2분이 계시는데, 형님들이 했으면 제가 안 했을 것입니다. 그런데 형님들이 소질이 없어서 제가 하게 되었습니다. 17살 먹어서 사람을 싣습니다. 2, 3달 하다가 발 너마지기 팔아서 숙아서 줬습니다. 집안이 살림이 바닥이 나고 굉장히 어려워졌습니다. 그런데 제가 보니 할 수 있을 것 같았습니다. 요새는 17살이라도 체격이 큰데 저는 체격이 작았습니다. 17살부터 제가 하게 되었는데 해보니까 풍갑산이 나가고 도움이 많이 되었습니다. 그렇게 시작하게 되었습니다. 그렇게 해서 좋은 때를 만나서 91년도에 도자기 부분 최초로 명장이 되었습니다. 96년도에 국가문화재가 되었습니다. 10년간 조사를 했습니다. 그거 되려고 나는 시골에서 볼 것 없는 그런 사기대장이었는데, 여주, 이천에서는 높은 사람도 많이 알고 있는 사람들이 애를 많이 썼는데 되지 않았습니다. 나는 조사를 해보니 역사가 뚜렷이 남아 있어서 안 시켜주면 안 되었습니다.

제일 궁금한 것 중에 하나는 광주분원에 갔느냐 안 갔느냐. 나라 사기를 도맡아서 하셨어야 아니까. 주로 문경에 계시다가 할아버지 때부터 분원리에 발탁이 되서 가신거지요?

네. 할아버지가 큰 항아리를 잘 만들었습니다. 요새는 동력으로 하지만 옛날에는 발로 차서 하기

때문에 달항아리를 2개를 붙였습니다. 예전 분원에서 만든 것을 보면 지금만한 크기의 달항아리는 없고 더 작습니다. 아버지 말씀으로는 할아버지는 달항아리를 2개 붙일 때는 때를 맞춰서 붙여야 하는데 다른 사람보고는 ‘웁에 가서 주무시오’ 하고 때 맞춰서 붙였다고 합니다. 지금은 비닐로 싸 놓지만 옛날에는 비닐이 없으니 때를 놓치지 말고 붙여야 합니다.

엄청 큰 달항아리는 어떻게 만듭니까?

그거는 옹기대장이 하는 것입니다. 어문항아리도 내가 옹기를 만들지는 못 하지만 옹기식으로 만든 것입니다.

그 물고기가 메기인가요?

겉으로입니다. 내가 그리기 쉬운대로 그림니다. 그런데 사람들이 겉으라고 합니다. 쏘가리입니다. 잘은 못 그려도 제가 물고기 전문가입니다.

여기 있는 화문이나 이런 것은 누가 그린 건가요?

아들이 그린 것입니다. 아들이 안 하면 안 됩니다.

선생님도 이런 것을 많이 그리셨지요?

어문, 호랑이, 용문, 국화문, 모란 등 많습니다.

그런 문양을 어르신이 개인적으로 만드신게 아니고 아버님대부터 했던 것인가요?

아버님 때의 우리 가문의 문양은 딱 하나입니다. 아버님이 그린 것이 전수관에 있는데, 포도문이라고 알맹이 없는 포도입니다. 아버지가 천자문도 안 배우셨지만 평생 그것만 필력이 살았습니다. 나는 수만개를 그렸어도 아버님만큼 되지 않습니다. 무심하게 그려야 그것이 나오지 잘 그리려고 하면 되지 않습니다.

그럼 아버님은 포도문과 무엇을 또 그리셨나요?

아버님은 포도문과 모란문을 했습니다.

주로 두 가지만 하셨나요?

주로 그 두 가지를 하시고, 다른 것은 못 봤습니다.

왜 문경에서 대대로 사기업을 하신건가요?

그 이유가 있습니다. 아까도 이야기했지만 옛날에는 재료가 떨어지면 사람이 옮겨갑니다. 1대할아버지도 문경에서 단양으로 가셨고, 거기서도 재료가 떨어져 상주로 가셨다. 거기도 재료가 떨어져서 문경으로 돌아오셨다. 그럼 문경은 수백년간 재료가 안 떨어진 것인가? 궁금하시지요? 문경은 조건을 충족했습니다. 관음리 조약관향로 지하로 사토가 지금도 수억만톤이 매장되어있습니다. 지금도 그 매장량을 측정을 안 해봐서 그렇지 사토가 많습니다. 또 나무가 없습니다. 소백산맥이 이렇게 내려가는데 조선시대에는 나무를 베니 풀밖에 없었습니다. 그럼 나무를 어디서 해오느냐? 소백산맥을 넘어가면 충청북도 원시림입니다. 충청북도에서는 수백리가 되니 거기까지 나무를 하러 오지 못 합니다. 그럼 경상도 사람들이 산을 넘어가서 나무를 해옵니다. 워낙 많으니 이쪽에 나무를 베면 저쪽에서 자라고 해서 수백년을 해왔습니다.

할아버님이 아버님을 데리고 광주 분원에 가셨는데 주변분들에게 그것을 자랑스러워 하셨나요?
자랑스러워했다는게 잘 못 들어봤습니다. 그런데 아버님이 거기서 물레질을 배워서 문경에 돌아오
니 주변에서 놀랄 정도로 우러러 봤다고 합니다. 아버님이 또 원 실력이 있었습니다.

정부에서 사기 만들 사람이 부족하니 차출을 한 것인가요?

부족한 게 아니라 없어서, 큰항아리는 아무나 못 합니다.

아버님은 배우셨을지 모르지만, 할아버님은 뛰어난 기술 거기서 실력발휘를 하신거지요?

실력발휘를 했지요. 우리 할아버님은 동네사람들이 옹기의 중두리도 만든다고 했다고 합니다. 할아
버님 친구분들이 아버지에게 해준 말입니다. 옹기에 중두리라고 있는데 중간정도의 크기를 말하는
것 같습니다.

할아버님은 주로 문경 기술이지만, 아버님은 문경 기술에 광주 기술이 합쳐지신 거지요?

제보자: 그렇습니다. 광주 기술을 문경에다 전파시켰다라고 봐도 됩니다. 광주에서 어떻게 그릇을
만들었는지를 제가 다 기억하고 있습니다. 강원도 양구 방산에서 광주 분원에 쓸 재료를 가져왔는
데 거기서 돌을 봤다고 하는 말을 들었습니다.

혹시 아버님이 경기도 광주에서 쓰던 사토랑 여기서 쓰던 사토 이야기를 하셨나요?

거기도 민영화가 되어서 관요에서 사토 쓰던 말씀은 없었습니다.

광주에선 어떤 것을 쓰니까?

관요에서는 양구 방산 도석을 방앗간에서 뿔았다고 합니다. 그것을 뿔는데 철분이 들어가기 때문
에 쇠를 박으면 안 됩니다. 도랑가의 청석을 공이에 박아서 뿔아야 합니다. 부인들 4명이 계속 뿔고
거르고 했다고 합니다. 그것을 뿔아서 가루를 냈다고 합니다.

아까 사토라 그러셨는데 사토는 어떤 것인가요?

사토는 돌 중에 화강암이 있는데 그것과 비슷한 것이 수억년 삭은 것입니다. 그래서 완전히 흙도
아니고 돌도 아닙니다. 그래서 곡갱이 같은 것으로 파면 파집니다. 그것을 파는 굴에 들어가 보기
도 했습니다.

문경에 따로 있습니까?

문경 관음리에 많습니다.

아까 광주 분원에서 가서는 양구에서 돌을 뿔아서 한다고 하셨는데 그 돌 이름은 무엇인가요?

도석이라고 합니다.

그럼 궁금한 것은 사토로 하는 것과 도석으로 하는 것은 어떤 차이가 있나요?

그게 도석으로 하는 것은 아무래도 철분이 없다고 합니다. 사토는 잘못 고르면 철분이 생깁니다.
사토가 늘 똑같지 않아서 사토가 좋은 데는 철분이 없는 게 있습니다. 도석은 아마 철분은 거의 없
지 않나 생각됩니다.

제가 궁금한 것은 몇 번 가마에 굽습니까?

2번 굽습니다.

그럼 처음에는 기본 자재만 굽는 겁니까?

기본 자재가 아니고 2번 굽는 이유는 유약을 입혀야 하기 때문입니다. 유약을 입혀야 되는데 초벌
을 하지 않고 유약을 입히면 깨집니다. 말하자면 진을 바탕 말려서 물에 넣으면 퍼실퍼실 어그러지
는 것 마냥 깨져서 유약을 못 입힙니다. 완전 방법이 없는 것은 아닙니다. 옛날에는 그걸 날사기라
고 하는데 어쩔 수 없는 경우만 하는 것입니다. 좋은 방법은 아닙니다. 지금은 초벌을 몇 도까지 하
느냐 알 수 있습니다. 옛날에는 온도계가 없으니 가마에 그릇을 쟁여 넣고 불을 빨리 때면 터지니
서서히 너댓 시간을 태우면 그릇이 그늘음에 새카맣게 그슬리게 됩니다. 거기서 열을 더 올리면 그
늘음이 다 탑니다. 다 타고 깨끗하게 됩니다. 그러면 초벌이 다 된 것입니다. 그러면 꺼내서 먼지를
털고 물로 씻어서 유약을 먹입니다. 그러기 때문에 초벌을 합니다.

유약은 어떤 약을 쓰니까?

여기 문경은 독특한 유약이 있습니다. 사토 재질인데 열에 약합니다. 이걸 주로 석회석을 많이 쓰
는데, 석회석을 불에 구우면 하얗게 익습니다. 벽에 바르는 석회석과 같은 것입니다. 석회석을 물
에 풀어서 유약 흙인 무빠래를 섞습니다. 이것에 따라 유약의 점도를 맞춰야 합니다. 석회석이 많
이 들어가면 풀이 되고, 너무 적게 들어가면 잘 안 녹습니다. 그것을 맛으로 결정합니다. 헛바닥으
로, 그것은 기술자만 할 수 있고 아무나 못 합니다. 우리 아버지와 어느 할머니만 그렇게 맛으로 결
정했다고 합니다. 맛을 잘 측정해야지 작품 빛깔이 잘 나오고, 맛을 잘 못하면 시퍼래져서 잘 안 나
옵니다.

유약이 되는 게 무빠래라고 하셨는데 무빠래가 무엇인가요?

사토 종류인데 열에 약합니다. 그래야 녹습니다.

그래서 많으면 풀이 되고, 적으면 어떻게 됩니까?

적으면 잘 안 녹습니다.

맛으로 결정한다고 하셨는데

맛으로 결정합니다. 우리 아버지도 그렇게 했고, 나도 그렇게 합니다.

그럼 관요에서는 어떻게 했다고 합니까?

관요에서는 그렇게 했다고 합니다. 관음리 궁골에 석회석이 많이 나는데 아버지가 그것을 써보고
'조선시대에 이 좋은 석회석이 여기 있는 줄 알았으면 이 동네 사람들은 골탕을 많이 먹었겠다'라
고 말하셨습니다. 왜냐하면 옛날에 어명으로 도지사, 현감에게 이야기해서 궁골의 석회석을 보내라
고 했으면 한 사람이 궁골까지 가지고 가는 것이 아니라 릴레이식으로 짐을 지어 날랐으니 힘들
었을 것입니다. 아버지가 이야기하시길 궁골에 좋은 석회석이 있는 줄 알았으면 이곳 사람들은 의
혹을 맛았을 것이다라고 하셨습니다. 광주의 석회석은 안 좋았다고 합니다. 여기 것은 좋았다고
하셨습니다.

그럼 분청이라고 할 때는 어떤 빛깔이어야 합니까?

하얘야 합니다. 회색빛 나는 몸체에 흰 것을 발라서 흰 그릇을 만들어야 합니다. 또 저 밑에 본 뼈

대가 진흙 성분이 더 들어가면 검게도 됩니다.

그것도 말리는 기간이 따로 있나요?

대부분 바짝 마릅니다. 그런데 철화를 그려보니 차이점이 있습니다. 초벌 안 한 것을 날사기라고 하는데 청화는 날사기에 그려도 됩니다. 날사기에 그려도 청화는 손에 안 묻는데, 철화는 별걸게 묻습니다. 그래서 철화는 그리면 바로 시유에 들어가 유약을 먹어야 합니다. 그림도 뭉개지고 사람 손에 묻어서 안 됩니다.

저희가 가장 궁금하고 먼저 시급하게 선결되어야 할 것이 그것인 것 같은데, 어르신이 지금 7대째 내려온 전통이 있는데 이것을 세계에 내놔서 세계 사람들이 다 공감을 하도록 해야 할 것 같습니다. 이걸 반대입장에서 설명하면 상품을 팔아야 하는데 그 아름다움이나 장점이 어디에 있다고 보시나요?

제가 문화재가 된 지 21년 되었습니다. 내가 국가에 할 일이 무엇인가 생각을 했습니다. 첫째, 우리 전통 자기를 온 세계에 알려야겠다. 둘째, 내 아들 손자에게 이 기법을 전수를 해야겠다. 셋째, 내가 살다간 흔적을 남겨야 되겠다. 흔적은 남겼습니다. 대한민국에서 제일 잘 되었습니다. 어디에 가도 나만큼 하는 사람이 없습니다. 내 자랑 같지만 제 글씨도 남겨놔했습니다. 손자는 내가 할아버지고, 손자의 아들은 내가 증조할아버지고 그 아들에게는 고조할아버지입니다. 우리 할아버지 역대상 글을 남긴 분이 없습니다. 아버지가 그림만 남겨주셨습니다. 그래서 글씨를 남기기 위해 돌에 새겨두었습니다. 그건 그렇고 제가 일본, 유럽에서 전시회도 많이 했습니다. 그런데 내가 이게 어떤 면이 좋다고는 말을 하지 않습니다. '우리는 전통기법으로 했다. 전통기법은 전통 재료에다가 가스나 기름이 아닌 장작불로 그릇을 구웠다' 이 정도로만 이야기합니다. 그런데 상대방이 평가하기로는 '당신네들이 내 작품을 봐서 좋으면 제일 좋은 것이다'라고 말합니다. 가스 가마로 구운 것과 비교하면 가스 가마로 구운 것은 실증이 나는데 내 작품은 실증이 안 난다라는 말을 들은 적 있습니다. 그것은 느낌이 다르다 라는 말이다. 그건 손님들이 결정을 해야지 내가 결정을 할 일은 아니다. 며칠 전에 방송을 봤는데 조선시대에 만들어진 달항아리가 세계에 17점인가 남아있다고 합니다. 그 달항아리가 표가 남아있지 않으니 우리 할아버지가 만든 것이라고는 이야기할 수 없습니다. 대영박물관에서 하나 보고, 독일의 동아시아박물관에서 하나 보고, 우리나라 리움미술관에서 봤습니다. 그것이 경매로 50억인가 간다고 합니다. 그 사람들이 한국 사람들 돈 많이 가져가서 부자되라고 가져가는 것이 아닙니다. 느낌이 좋으니까 가져가는 것입니다. 보면 볼수록 느낌이 좋아야 합니다. 내가 이것이 좋다 저것이 좋다 말 할 것도 없이 보는 사람의 느낌이 좋아야 합니다.

주로 아버님한테 배울 때 만든 자기의 종류는 어떤 것인가요?

아버님은 100% 생활그릇입니다. 아버님 때 예술품이 있었다는 것은 거짓말입니다. 생활그릇 여러 종류인데 밥그릇, 국그릇, 사발, 대접, 중발, 접시, 탕기, 접시, 요강, 호롱 등 많습니다. 아버지는 다기는 안 만들었습니다. 그때 차 마시는 사람이 누가 있었습니까? 그때 가장 중요한 것은 요강입니다. 지금은 방 안에 화장실이 있지만 그때는 집집마다, 방마다 요강이 있었어야 합니다. 요강이 없

으면 어린 아이도 바깥에 못 나갑니다. 요강이라는 것은 머느리도 보고, 시아버지도 보고, 시아주버님도 보고, 시숙도 보고 다 보는 겁니다.

할아버님은 어떤 용도로 저런 달항아리를 만드신 걸까요?

살다보면 저런 큰 그릇이 필요한 경우가 많습니다. 곡식을 담거나 씨를 담거나 필요한 경우가 있습니다. 지금은 그릇이 플라스틱 등이나 많지만 예전에는 그릇이 귀했습니다. 그래서 큰 것이 필요할 때는 제주껏 만든 것입니다.

재주껏 생활에 쓰려고 만들었는데 외부인들이 알아준 건가요?

생활에 쓰려고 만들었는데 지금은 생활에 안 씁니다. 달항아리라 하면 얹어놓고 감상만 합니다.

옹기랑 자기는 재료가 달라서 빛는 방법도 다른데 빛는 게 옹기보다 자기 빛는 게 더 어려운가요?

어려운 것은 똑같겠지만 크기가 클수록 어려울 것입니다. 옹기는 쉽고 자기는 어렵다 이렇게 말할 수는 없습니다.

그럼 굽는 과정은 자기가 조금 더 복잡한가요?

굽는 과정은 자기가 2번 구워서 복잡합니다만 시간으로는 더 빠릅니다. 자기는 2번 굽는데 합쳐서 30시간, 하루 반 정도 걸리는데 옹기는 일주일씩 해야합니다.

좀전에 아버님은 생활자기만 빚으셨다고 하는데, 외국에 귀하게 남아있는 달항아리를 보면 보기에 좋아서, 실증이 나지 않아서 사람들이 자기를 간직하거나 귀하게 여긴다고 하셨는데요. 어쨌든 처음에는 생활에 쓰려고 자기를 만들었는데 요즘에는 생활에 쓰이는 것도 있지만 소장을 하거나 감상을 하는 용도가 많은데 어떻게 생각하시는지요.

그렇다고 봐야합니다. 내가 독일 가서 달항아리를 봤는데 간장을 담았는지 반정도가 얼룩졌습니다. 옛날에는 사람 개성에 하고 싶은 대로 했을 것입니다.

일본 자기나 중국 자기를 보시고 느낀 점은 무엇인가요?

우리와 일본, 중국을 비교했을 때, 우리나라는 순수하게, 자연에 가깝게 그릇을 만드는 것으로 보입니다. 일본이나 중국은 너무 색깔을 화려하게 씁니다. 자기들은 그것이 좋다고 생각하겠지만 품질 등급을 매길 때는 우리보다는 떨어진다고 봅니다.

그게 그림이나 색채 이런 것에서 인가요? 아니면 크기나 유약이나 이런 것의 차이점에서도 보신건가요?

흙도 차이가 있을텐데 다른 나라에서 흙은 유심히 보지 않았습니 다. 우리나라 흙이 좋습니다. 그래서 실험도 안 해보고 자세히 보지 않았습니 다. 그러나 사람에 따라서 그릇도 다르구나 는 느꼈습니 다. 일본사람들은 사무라이 정신이 있어서인지 그릇에도 그런 것이 역력히 나타납니다. 중국은 머리가 좋아서인지 크고 화려하게 꾸민 것이 많습니다. 우리 작은 사발 가져가도 그 큰 중국 그릇은 반절값도 안 됩니다. 나는 일본가서 사발 하나에 백만엔까지 받았는데 그 사람들은 5~6만엔밖에 안 됩니다.

선생님은 아버님 때와 달라지신 건 아버님은 생활자기만 하셨지만, 선생님은 생활자기와 함께 예

술자기도 하고 문양을 다양하게 개발하신 것이지요?

아버님할 때보다 많이 달라졌습니다. 문양도 다양화되었고, 요새는 생활그릇만 가지고는 안 되고 다기도 만들어야 하고 찻사발도 만들어야 하고 화병도 만들어야 합니다.

여기 나오기 전에는 어디서 계셨나요?

아버지 가마에 있었습니다.

소재지, 주소가 어떻게 됩니까?

문경시 관음리 207번지입니다.

오늘 인터뷰에 응해주셔서 감사합니다. 또 연락드리겠습니다.

네. 감사합니다.

2) 서광수: 사기장 (이천)

일 시 : 2017년 8월 9일

장 소 : 경기도 이천시 신둔면 원적로 133번길 161 한도요(공방)

조사자 : 김혜정, 김은희, 변진섭, 신소연



가마를 설명해주고 있는 서광수 사기장(백자)

인류무형유산의 가치가 있는지 여부를 조사하기 위한 인터뷰입니다.

무형문화재이지만 이어나가기가 힘이 듭니다. 옛날식으로 가마도 따라서 해야 하고 모든 방법이 옛날 식으로 하다 보니 운영이 힘든 점이 있습니다.

운영의 어려움이 무엇인지 자세히 말씀 부탁드립니다.

경기도무형문화재협회가 있는데, 일 년에 50만원씩 내서 움직이는데 그것이 힘듭니다. 직원을 두어야 하기 때문에. 그래서 회원에 가입하지 않는 이들도 있습니다. 경기도가 무형문화재가 제일 많습니다. 다른 지역은 사무실이 다 있는데 경기도만 없었습니다. 회장인 본인 협회사무실에서 움직입니다. 사무실과 전시장이 하나 있어야 전시와 시연을 하는데 그런 것이 부족합니다. 서울의 경우는 한옥마을 전시장을 해주었습니다. 전수자와 이수자를 데리고 있기 힘듭니다. 도자기는 조금 나은 편이지만, 갖은 누가 사주지도 않습니다. 명예만 있어요. 그래서 어렵습니다.

올해 연세가?

70세, 쥐띠, 1948년생입니다.

고향은 어디신가요?

인천 수강리입니다.

입문하신 시기는 언제이신가요?

1961년도에 칠기공장으로 입문했습니다. 현재 광주도요자리입니다. 검은 칠기그릇 도자기인 옹기를 만드는 곳이었습니다. 당시 이천에 도자기가 끊겼다가 다시 시작할 때였습니다.

입문하신 계기는 무엇이었나요?

형제가 6형제 중 둘째입니다. 먹고 살기 힘들 때로 벌로 들어갔지요.

처음에는 무엇을 하셨나요?

처음에는 흙 양금 앉히고, 흙 밟고, 만들 때 반죽해서 만들게 해주는 등 심부름을 했습니다.

힘들어서 도망을 가기도 한다던데요?

몸 크기가 예나 지금이나 똑같았습니다. 친구들 중에 좋은 편이었지요. 들어가서 다 이겨냈습니다.

그 당시는 숙소가 없고, 밥은 집에서 먹고 다녔습니다. 벽돌로 지은 작업장에서 호롱불 켜고 혼자 배웠습니다. 일찍 배워서 16~17세쯤 물레에 앉았습니다. 3년 되던 때에 고 지순택선생님이 이천으로 내려오셨습니다. 그분은 작업장을 차린 것이 아니고 2칸을 빌려서 구울 때 거기서 도자기를 구우셨습니다. 옛날에는 해강선생도 그랬고, 다 그런 식으로 했습니다.

혼자요? 누구한테 배우신건가요?

낮에는 지순택, 공영재선생 두 분이 계셨고, 저녁에는 가시니까 혼자서 했습니다. 그 당시는 발로 차서 만드는 물레였는데, 거기다 하나를 만들어 놓고 가버립니다. 그러면 떼어놓고 혼자 합니다. 아침에 난리가 납니다.

밑에 일만 하지 않고 배우고 싶은 게 있으셨죠?

그렇죠. 배워야 뭐가 하나니까. 지순택, 고영재, 이정하 세 분의 대장이 있었습니다. 만드는 사람을 대장이라고 합니다. 이정하선생은 땀 쪽에서 하고 고영재, 지순택선생은 우리하고 같이 처음에 시작했습니다.

16세 되던 해에 물레에 앉으셨나요?

3년 되던 해, 지순택선생이 해야 되는데 그때는 숫자가 많이 나올 때여서 다완, 막사발 등이 한 달에 몇 천개씩 일본으로 들어가던 시기였습니다.

좋은 곳에서 고급 기술을 익히게 되신 거네요?

여기서는 홍기표, 고영재 두 분 그러면 만드는 건 최고니까 우리나라에서도, 그 분들께 배웠습니다. 지순택선생 가시고는 내가 물레쪽을 차고 앉아서 하면서 불까지 내가 두 개를 다 했었습니다.

지순택 선생은 이천 오시기 전에 어디 계셨나요?

처음에는 영등포 대방동 조각가 윤여종씨가 정부에서 하는 가마에 있었다고 합니다. 이승만대통령 시절 일입니다. 윤여종씨가 총괄을 하고, 지순택씨가 공장장, 유근영씨가 조각사를 했습니다. 자유당 없어지면서 강원도 신림으로 내려오셔서 잠깐 하시다가 이천으로 오셨습니다. 대방동은 정부에서 광주처럼 재현한 것입니다.

원래는 어디 분이시죠?

서울분입니다.

지순택선생이 같이 오신 분이 계신가요?

박부원이라고 광주에 계십니다. 나랑 생활을 오래 하셨습니다. 그 분은 그 때부터 도자기를 배운거

지요.

1968년부터 지순택선생께 배운건가요?

3년 뒤부터 배우고, 광주도요와 결별되고 고려도요를 새로 세운 것입니다.

언제인가요?

1970년 대 초쯤입니다.

일본에서 대중적으로 많이 사용한 것은 막사발 아니었나요?

해강은 청자만 하신 분이구, 지순택선생은 전체적인 거 분청, 청자 등을 다양하게 하셨습니다. 요새 청자는 화공약품 섞어서 하는데, 지순택선생은 재를 섞었습니다. 느릅나무, 떡갈나무재를 섞었는데 색이 다른 곳하고 틀립니다. 여기 유약은 전부 제가 만들어 쓰고 합니다. 이것저것을 다 할 수 있지요.

선생님 첫 가마인가요?

그렇죠. 제가 1976년까지 지순택선생과 생활했고, 1976년부터 이후락 전정보부장이 광주에 차린 도자기공장에 스카웃이 되었습니다. 당시 27세였습니다. 공장장을 10년 하고, 1986년에 나와서 작업장을 차렸습니다.

이후락 씨의 도자기 도요 명칭은 무엇인가요?

도평요입니다. 그걸 제가 다 만들었습니다.

공장장하며 기틀을 다 다지셨네요?

그렇습니다. 거기서도 전통가마로 했습니다.

여러 도자기를 다 하시나요? 지순택선생께 배우셨나요?

다 하는데, 청자는 1986년까지만 했습니다. 전시회 때문에, 백자는 중점적으로 했습니다. 청자 중에 노랑청자가 있습니다. 국립박물관에도 노랑청자가 있습니다.

노랑청자를 만들 때 재가 다른가요? 흙이 다르나요?

재를 많이 쓰는 겁니다.

청화백자와 분청사기는요?

그림을 그리는 것은 청화백자로 해도 상관이고, 달항아리는 미백색이 나오지 않으면 안됩니다. 그래서 유약을 따로 쓰지요.

청화백자는 기본적으로 어떤 것이 다른가요?

청화백자는 유약재료를 넣을 때 석회석이나 장석을 더 넣냐 덜 넣냐에 따라서 푸르고 안 푸르고가 됩니다.

코발트를 처음 배우실 때는 뭐라 불렀나요?

해청이라고 하죠.

지순택 선생 아버님도 하셨나요?

안 하셨습니다. 지순택선생은 원래 조각가입니다. 목조각. 일본 국립박물관에도 그 분 상이 있다고

들었습니다. 안목이 좋아서 골동품을 워낙 잘 아십니다. 그러다보니 도자기를 하게 된 겁니다.

홍기표 선생의 장점은 무엇인가요?

분청을 잘 하셨고, 진사도 잘 하셨습니다. 이천에서는 진사를 제일 먼저 하셨습니다.

고영재 선생님은 어떤 쪽으로 잘하셨나요?

그분은 청자쪽으로 잘 하셨습니다. 본인이 하지 않고 동궁요에서 전체를 맡아하셨습니다. 성형, 모양 만드는 것을 두 분이 잘 하셨습니다.

선생님은 그 분들의 어떤 것들을 활용하시는지요?

홍기표 선생은 작은 것을 빨리 잘 많이 만드시고, 고영재선생은 큰 것을 잘 만드셨습니다. 그렇게 배웠으므로 다 받았다고 보시면 됩니다.

선생님 독자적인 것에는 그 분들의 어떤 것을 따온 것이지 말씀해 주실 수 있나요?

하도 오래됐으니까... 소품이 이렇게 다양한 곳은 다녀 봐도 없을 겁니다. 그런 것이 지순택, 홍기표선생 가마에서 그걸 중점적으로 많이 배웠기 때문에 잘하는 것이지요. 큰 작품은 지순택 선생이 달항아리 이런 거를 많이 하셨습니다. 그 전에는 그걸 안했습니다. 그 전에는 실생활에 쓰는 거 청자, 매병 많이 했습니다. 제가 하면서부터 매력이 있어서 달항아리 쪽을 하셨죠. 1986년까지는 발로 차는 걸로 했습니다. 지금은 기계로 합니다.

청화백자 그림에 용무늬가 도극하고 보리무늬를 많이 쓰시는데요.

보리는 지순택 선생이 좋아하셨고 저도 좋아합니다. 그래서 많이 쓰는 편입니다. 용무늬는 전통적인 것을 하다보면 용이 빠질 수 가 없습니다. 백자에도 그렇고 투각에도요.

독립해서 가장 많이 만드신 것은 무엇인가요?

그 당시는 처음에 와서는, 도평의 여러 고객은 내 고객이 아닙니다. 그러니 생활 자기부터 시작이 되었습니다. 우선 빠져야 돌리니까, 구반포에서 가져다 파시는 분이 파셨습니다. 한쪽에서 그거 하면서 한쪽에서는 작품을 만들어 일본에 전시회를 했습니다. 일본은 옛날엔 막사발이 최고였습니다. 대접 하나에 500만 원씩 가져 갔습니다.

일본도 뛰어난데 우리 것을 왜 찾는 건가요?

우리의 맛을 못 내는 겁니다. 자기네 흙을 아무리 좋을 걸 가져가도 우리 손에 익어서 나오는 형태나 색을 따라가지 못 합니다. 자기네들은 너무 깨끗하니까 안 맞는 겁니다.

투박한 맛을 못내는 거네요, 흙이 문제가 아니고 성형하고.

성형에 유약. 투박한 맛이 나와야 되는데 너무 깨끗한 맛만 나오니까 막사발의 맛이 안 나오는 겁니다.

백자는 백토가 중요하다고 들었는데요.

아닙니다. 그것은 한 가지 갖고 되는 게 아니고 점토, 백토, 가오링 뭐 이런 게 보통 다섯 가지가 섞입니다. 어떤 것은 끈기가 확 있고, 어떤 것은 맺으면서 불심이 있고, 어떤 것은 중간 가면서 색을 내주는 흙이 있습니다. 그게 유약하고 똑같습니다. 유약도 그거를 맞춰서 해주는 겁니다. 그거를 잘

맞춰서 해야 합니다. 또 너무 차진 걸 많이 하면 불심이 약해지니까 주저앉아버립니다. 그걸 맞춰줘야지 불심이 쎈 거를 거기다 할 수 있습니다. 너무 불심이 세면 색이 안 나오고, 때가 익어야 색이 같이 나와주는 거거든요.

경험에서 나오는 거지요?

그렇죠. 그걸 맞춰서.

매번 다르겠네요?

흙이 똑같으면 그대로 하면 되는데, 흙이 바뀌면 미리 시험을 해야 합니다. 안 하고 했다가는 실패합니다. 유약도 마찬가지입니다. 우리가 맨날 쓰는데, 위에서 나온 유약이 있고 중간, 밑에서 나온 게 다 틀립니다. 그걸 시험 안하면 잘못하면 실패합니다. 처음에 이걸 안 해본 사람은 실패를 하면 뭐가 어떻게 되는 건지 모릅니다. 경험에 따라 하는 것입니다.

다섯 가지라 하셨는데, 또 어떤 게 있나요?

불심이 있는 사토가 있고, 색을 내주는 사토가 있고, 점토, 백토, 가오링이 있습니다. 가오링이라 하는 게 불심이 쎈 것입니다. 이런 거를 다섯 가지를 섞어서 합니다.

달항아리 중심의 백자는 언제부터 만드셨나요?

1990년 대 넘어 백자쪽을 많이 했습니다. 그 전에는 청자와 분청쪽을 많이 했습니다. 90년대 넘으면서 백자 달항아리를 중점적으로 하게 되었습니다.

일본에서 사가거나 전시를 원하는 것은 어느 종류인가요?

일본에서 할 때는 보통 청자 백자 다 갖고 나갔습니다. 그 당시는 일본에서 달항아리 갖고 계신 분도 많았습니다. 일본에도 후원회가 50명 정도가 있습니다. 야나이라고 합니다. 일본인들과 그 2세 이런 사람들도 있습니다. 2011년에 예술의 전당에서 '50년 도작'을 했습니다. 그 때 거기 시장서부터 50여 명이 왔습니다.

일본과 다르게 서양은 어떤 것을 좋아하나요?

제 작품이 독일 국립박물관에 있고, 이탈리아에 있습니다. 그쪽에서도 굉장히 좋아하는 거 같습니다. 중국에도 작품을 몇 점 냈었는데 거기서 싹 팔렸습니다.

독일이나 이탈리아에는 어떤 작품이 있나요?

달항아리가 국립박물관에 있어요.

중국은요 어떤 작품이 있나요?

청화로 된 것과 달항아리 조그만 거 35점 정도 있습니다. 외국에 가면 달항아리를 좋아합니다. 실증이 안 난다고 해서.

균열이 있거나 없거나 상관이 없나요?

없는 게 좋지요. 달항아리는 균열이 가면 좀 그렇습니다만 그림 그린 것은 조금 상관 없습니다. 달항아리는 색하고 형체가 중요하니까.

균열이 안 생길만큼 불 조절이 상당히 중요하네요?

그렇습니다. 바람이 팍 안 들어가게 해야 합니다.

1986년에 처음 가마를 하시고, 또 바꾸신 건가요?

올해 하나 이쪽 것을 바꿨습니다. 가마에 집어넣을 때 어떻게 채우느냐에 따라서 다릅니다. 청자는 너무 팍 빠지면 안 되고 은근히 해야합니다. 불 땔 때도 조정을 해서 해야 합니다. 불을 땔 줄 알아야지 청자가 되고 백자가 되는 것입니다. 노랑청자 같은 경우에는 불을 세게 받으면 안되고 은근히 녹여줘야합니다. 불 때는 방법이 다 틀립니다. 진사도 또 틀립니다.

몇 칸 가마인가요?

6칸짜리 가마 두 개입니다. 저쪽 건 오래 전 것이고, 올 해 이쪽 것은 조금 신식으로 만들었습니다. 하나는 그 전부터, 하나는 올해 만들었습니다.

중국 경덕진 자기랑 다르다고 느끼신 점이 있나요?

경덕진은 우리처럼 한 가마가 있는 게 아닙니다. 각자 갖고 있는 게 아니고, 큰 가마 만들어놓고 같이 가져다 굽는 것이지요.

전통가마는 없나요?

없다고 봐야죠. 옛날에 있었다 그러는데 지금은 없었습니다. 큰 작품들, 경덕진은 그게 중점이구.

틀에다가 부워서 만든다는 건가요?

그렇죠. 거기는 가보니까 거기 흙으로 만들려고 하니까 만들 수가 없습니다. 기계로 뽑지 않으면 못 합니다. 흙이 얼마나 뽀뽀한지, 거기서 밟아서 꼬박 밀어서 만드는 걸 보더니 거기 사람들이 놀래버리더라구요. 매스컴들도 놀랬습니다. 거기는 가다(틀)를 떠서 흙물을 부어서 하는 거지요.

경덕진은 어떤가요?

다 기계라고 봐야합니다.

문양은 어떤가요?

문양도 국화를 그리면 이파리만 그리는 친구가 있고 분업되어 있습니다. 짝 나가면서. 그러니까 그 만큼 빠른 것이지요.

개인이 예술적으로 만들 수가 있을까요?

우리는 혼자서 완성을 하는데, 애들은 아닙니다. 다 틀려요.

아리타는 어떤가요?

아리타는 주로 백자를, 접시 같은 거 많이 하는 거 보면 그리는 게 대부분 전사지 붙이는 거 많았습니다. 진짜 작품을 하는 사람도 있습니다. 일류작가는 하나씩 전통가마에 만듭니다. 일본도 다 그렇게 합니다.

재료, 유약, 불에서 우리와 큰 차이가 있나요?

백자도 우리하고 맛이 좀 틀립니다. 거기는 깨끗한 맛이 있습니다.

서양 사람들은 한중일을 묶어서 생각을 하는데, 우리만의 것을 잡아보고 싶은거죠.

그런 것을 이어나가게 해줘야합니다. 우선 우리의 맛을 낼 수 있는 걸 해야 되는데 할 수 없는 것이

작업장을 돌려야 되기 때문입니다. 우리 같은 사람도 마찬가지입니다. 그나마 우리는 우리의 개성을 많이 찾지만, 보통 작업장은 대부분 그렇다고 봐야 합니다. 돈 되는 걸 따라가지 안 되는 걸 따라 가겠어요?

유네스코 등재를 위해서, 한국만의 특징이 무엇인가요?

팔각주병을 만들 경우 우리는 동그렇게 만들어서 깎지만, 중국은 가다로 해서 부어버립니다. 성형 방식이 다릅니다.

일본은 어떤가요?

일본은 실제적인 것이 현대적인 맛이 있습니다. 전통적으로 차를 만드는 사람이 있고, 현대적으로 막 뽑아내는 데가 있고, 일본도 다릅니다.

일본은 백자보다 막사발이나 분청 등이 더 인기가 있는 것이지요?

같은 막사발도 누가 만드느냐에 따라 가격 차이가 어마어마합니다. 싸구려도 있습니다.

제자들이 많이 들어오셨어요?

전체적인 사람들은 많습니다.

가르치고 배우는 과정에 좀 더 지원을 해줄 필요가 있는지요?

작업장이 어느 정도 돌아갈 수 있으면 그건 자연히 됩니다. 우선 제자를 뒤편 먹고 살건 해줘야 합니다. 그것이 안 되는데 어떻게 하냐요. 다 내보내고 가족끼리 요새는 해버립니다.

전통도자기가 전시장 말고 사람들에게 알려지거나 작품적인 측면에서 가까워지거나 활성화가 되기 위해서 어떻게 해야 할까요?

우선 여러분들이 볼 수 있는 자리가 있어야 가깝게 되는 것입니다. 보질 못하는데 어떻게 가까워질 수 있겠습니까? 자주 하면서 볼 수 있어야 되고, 사람들이 자주 와서 봐야 합니다. 저희가 3개월에 한 번씩 하는 것이 그런 이유입니다. 도자기 예술이 다른 예술하고 다른 것이, 딴 작가들은 자기가 하며는 다 끝이 납니다. 만약 목공을 한다고 했을 때 작가 자체가 이것만 만들면 다 끝이 납니다. 그런데 도자기 자체는 내가 아무리 잘했어도 마지막 단계가 불입니다. 거기서 하며는 내가 지금껏 잘했어도 버리는 것입니다. 그래서 도자기가 그만큼 힘든 것입니다. 이제 거기서 반을 깨버리더라도 진짜 좋은 작품이 나온다는 것이 참 어렵습니다. 그걸 보기 위해서 오시는 분들이 많습니다.

인터뷰에 응해 주셔서 감사합니다.

감사합니다.

3) 장기훈: 경기도자박물관 관장

일 시 : 2017년 8월 9일

장 소 : 경기 광주시 곤지암읍 경충대로 727 경기도자박물관 학예실

조사자 : 김혜정, 김은희, 변진섭, 신소연

사기장(백자)을 문화재로 지정하는 사안에 대해 조금 신중하신 입장이시지요?

그 배경을 좀 설명 드리면, 아마 문화재단에서도 경기도에 광주 특히, 사기장을 어떤 후보로 올리고 싶어서 선택을 하기는 한 걸 겁니다. 그 이유는 아시겠지만 조선시대 관요가 광주지역에 있었고 조선백자를 주도적으로 제일 대표하는 고급품으로 생산하는 공장이 있었으니까 말입니다. 이제 여기가 '어떤 역사의 산실이고 고장이다' 그런 명분을 이끌어 내고자하는 의욕은 알겠습니다. 그런데 관요가 1883년에 민영화가 됩니다. 그리고 민영화 되고 상업화 되어서 이삼십년 운영을 하다가 결국은 일제 강점기에 들면서 산업화된 도자기들, 공장에서 기계를 이용해서 찍는 도자기들이 일본의 자본과 함께 들어오면서 사양산업이 되어 버렸습니다. 그때 급격히 몰락을 하고 그때 장인들이 다 뿔뿔이 흩어집니다. 그래서 광주지역에 장인들이 남은 예가 거의 없습니다. 그런데 광주지역에도 지금 전 광주 조합장하셨던 한기석이라는 분과 그 다음에 도예하시던 한기옥 두 분이 광주에 정착해 계십니다. 광주지역에는 두 분의 선대가 같은 선대인데 4대인가 5대인가 선대가 분원에서 장인을 하셨다고 그렇게 알려져 있습니다. 본인들도 분원장인에 4대손 누구 이렇게 해 가지고 작업을 하고 계십니다. 그 두 분 정도가 이곳에 정착해서 계시는 분이고, 나머지는 다 전국으로 흩어졌다가 다시 해방이 됩니다.

1960년 대에 다시 모이신 건가요?

네, 1950~60년대에 도자기작업을 하려고 모이신 분들입니다. 문제는 일제강점기가 끝나고 다시 도예가들이 한자리에 모였을 때 우리가 전통을 되찾자

그런 부분이 가장 우려되는 부분이신거죠? 그러니까 지역은 남아 있으되 여기서 전승되던 기술이 단절되고, 시기를 짧게 보면 30년에서 길게 보면 50년정도 이상 단절이 있었을 거라는 그런 부분에서는 뼈아프거나 취약한 부분인데 그거를 조사한다고 될까 하는 약간의 회의감도 있으신거지요?

네, 그렇습니다. 그런 것도 있고 전통이라는 하는 정체성을 어떻게 찾아야 되는지에 대한 부분도 곤란한 겁니다. 다시 말씀드리면 60년대에 모이셨습니까? 그러면서 전통 도자기에 대한 작업을 다시 한다고 했을 때, 그 당시에 통용되고 있었던 전통 작업방식들을 사람들이 다 모았습니다. 전부 다 공유하게 된 것이고, 그때 만들어진 전통가마, 도구들에 일본기술이 막 섞이게 됩니다. 일제 강

점기에 조선식 가마를 개량하자는 사업을 총독부에서 진행을 했고 개량한 것들이 퍼지기 시작해서 해방 후에 사람들이 전통작업이라고 생각하고 모았던 기술자체가 제가 보기에는 상당히 많은 부분이 일본에 근대식 기술이 섞여 있습니다. 한국 고유의 전통을 그대로 이었다고 보기 어려운 것들이 많이 섞여있는 상태로 보급이 되었습니다. 지금 어떻게 보면 백이면 백, 전통 도예를 한다고 하시는 장인들, 백이면 백이 그걸 기초로 하고 있습니다. 거기서 비전통적인 요소를 뺀다, 아니면 다 못 빼더라도 조선식에 전통만을 고집하고 이어가고 있는 작가, 제일 최선의 작가 모델을 뽑는다고 하는게 굉장히 어렵고 어떻게 보면 불가능할 수도 있겠다라는 생각이 듭니다. 왜냐하면 전통이라는 것이 그 자체가 고정되어 있는게 아니고 또 근대의 요소가 들어와서 새로운 전통이 되어버린거기 때문에 그렇게 좀 어렵습니다. 만약에 다 인정하고 일제강점기 때에 영향 받은 것도 변형된 새로운 전통이라고 인정하고 그걸 생각하고 있는 어떤 맥을 찾겠다고 했을 때 전국이 똑같다라는 겁니다. 전국이 똑같고 경기도의 특성이 보이지 않습니다. 전국이 똑같은 뿐만 아니라, 일본도 똑같은 겁니다.

그런 부분은 아마 경기문화재단이나 경기도 도청에서 충분히 숙지하고 있는 부분입니다. 저희가 김장문화지정할 때도 문제가 됐던 부분이고 해녀 지정할 때도 문제가 됐던 동아시아 3국에 넓게 보면 더 그럴 것입니다. 그러면서도 결국엔 경기문화재단에서 이런 의도가 아닐까 싶어요. 등재가 되냐 안 되냐는 둘째 치고 등재를 하다보면 전통문제가 가장 원료를 따진다면 중국부터 와야 되니까요. 중국, 그 당나라 초기 청나라부터 와야 되니까. 그럼에도 불구하고 이거를 좀 추진해 보고자 하는게 결국에는 한중에서 좀 더 넓게 보면 같이 올리더라도 우리가 주도를 해서, 경기도를 포함해서 한국이 주도해 갈 수 있는 방안이 있을까를 좀 고민해 보려고 이런 사업을 하는 건 아닐까라는 생각이 드는 거예요. 또 하나 초점을 맞추는 것은 저도 축제에 관객으로 참여를 하는데 다른 나라도 아라타나나 중국 진도전이나 이런데도 굉장히 활발히 참여를 하고 생활자기 형태로 많이 바뀌기는 했지만, 유네스코에 바뀐 규정 중에 하나가 현재 얼마나 공유하면서 실생활에 살아있으면서 즐기고 그런 부분이 있잖아요. 그런 틈새라면 틈새고 이런 변화된 기준 때문에 시도해보려고 이러는 건 아닌가? 이런 생각이 들어요. 어제 서광수 사기장님을 찾아뵙고 경기도만의 어떤 것들을 들었는데 선생님들도 말씀을 다 비슷하게 하세요. 똑같고 뭐 다른 것은 없어요. 강진에 청자 유약이나 이런 것은 같은데, 일본도 비슷한데, 중국은 좀 달라 중국은 기계식으로 공장 국화 하나하나 분업화 되어 있으면서 저희도 뭐 하면서 느끼는게 그런 부분이 애로사항이기는 한데 이거를 타계해 나가는데 방안 가운데 하나가 그 중에 굉장히 많이 기대를 거는게 굉장히 활성화 되어 있고 모여 있고 이런 부분, 그게 아마 수도권에 가까이 있으면서 지역적 전통이 있기 때문이고 중간에 끊어져서 서울 일본 전국 각지 이런 기술이 뒤섞여 있을지 몰라도 그런 면에서는 아마 가능성이나 가치는 좀 쳐 볼만한 게 아닌가 이런 생각이 들어요. 관장님 말씀을 들어보면 또 다시 딜레마에 빠지는, 제가 너무 부정적으로 말씀드린거 같기는 한데 심사 때부터 저도 그런 의문이 들어서 그렇습니다. 그래도 이렇게 연구하고 준비하는게 저는 나쁜 거 아닌 것 같습니다. 그래도 가능성을 한번 점쳐보

고 문제점이 뭐가 있는지 찾아내는 것도 중요하잖아요? 저는 긍정적으로 생각은 하고는 있습니다. 그래서 제가 심사 때 한번 드렸던 말씀이 이게 무형 유산입니다. 아마 광주지역 같으면 관요가 있었던 유적지에 대해서 세계문화유산 등재부분을 한 10여 년 전부터 계속해서 워정자들 입에 오르내리고 했었습니다. 그런 부분도 같이 고려를 해서 반영하면 어떻겠냐 한 번 말씀을 드렸는데 실제로 문화유산과 무형유산의 관계를 잘 몰라서 더는 말씀을 못 드렸었습니다.

혹시 1950년대, 60년대 부흥되는 요 시기에 대한 정보나 조사나 이런 것에 대한 연구나 데이터가 있을까요?

그 시기에 논문이 있기는 있는 걸로 알고 있습니다. 이 지역에 대해서는 저희 박물관에서 인터뷰도 하고 기사도 모으고 했던 것이 있습니다만 그 자료가 아직 완벽히 정리는 안 되었습니다. 그 전에 1차로 정리를 해서 도록을 하나 낸 것이 있습니다.

지금이랑은 많이 다르네요. 지순택 선생님한테도 배웠다고 그러시더라고요. 아까 관장님 말씀하셨던 1950~60년대 그 전에는 이 지역에 일제강점기를 지나면서 주로 칠기를 했던 공장들이 그나마 살아 있었다고 하던데요. 주로 옹기가 살아 있었다고 하더라고요. 처음 들어가서는 이런 반죽을 하다가 나중에 서울에서 내려온 지순자 같은 공장 두칸 정도 빌려서 기술을 배우게 됐다.

그건 이천지역입니다. 광주지역은 좀 다른데 1950~60년대 해방이후에 도예인들이 다시 모인 계기는 아마 성북동에 관송 투자 국립박물관에서 지원하고 해서 가마를 짓고 도예인들을 모았니다. 그리고 대방동에도 모으고 해서 성북동가마, 대방동가마 두 개로 작업을 했습니다. 그 작업 목표는 군정 시기에 이어서 외국인들 특히 미국인들 한국관광 기념품을 만들고자 했던 것 같습니다. 그렇게 운영을 하다가 그게 재정이 잘 안되니까 문을 닫았습니다. 또 하나의 문제는 서울시에 사람들이 모이고 복잡해지니까 뿔감을 구할 수가 없는 겁니다. 지금은 가스 가마지만, 당시에는 100% 전부 장작이니까 서울시에 있는 나무를 함부로 벨 수도 없고 그게 어렵고 해서 장작 가마가 있는 곳을 찾아내는데 그게 마침 이천에 칠기가마 4개입니다. 그래서 아마 1950년 대 말 1960년 대 이 때부터 사람들이….

결국은 도자기 산업이 50년대 60년대 이럴 때 팽창하게 된 이유가 일본에 수요가 굉장히 중요한 몫을 차지하더라고요. 일본에서 요구하거나 수요하거나 와서 사가거나 이런 일들이 그러면 아무래도 자금을 대거나 물건을 사가는 쪽에 수요를 맞추다보면 더 일본 쪽 경향으로 갈 수도 있다는 면도 걱정되는 부분이거든요.

없지는 않습니다. 한일 국교 정상화된 것이 60년대 중반인가 65년이니까요.

예. 그런데 그 전부터 이제 수요가 있었다고.

그 전에 수요는 아마 일제 강점기 때 있었을 겁니다. 그 다음에 군정 때 제가 아까 말씀드린 그런 것 일겁니다. 일본에 직접 수출 내지는 일본인들이 와서 사 간 것은 60년대 이후가 될 것 같습니다. 국교 정상화되고 여행이 자유로워지니까, 일본 관광객이 도자기를 좋아하는 분이 많았고 한국 관광을 오면 도자기를 구하고 싶는데 일단 서울에 왔을 때 도자기 만드는 곳이 어디냐 당시에 이천

이니까 그래서 아마 이천에 수요가 막 생기고 이천이 성장한 배경도 사실은 그런 거잖습니까. 지금 명장분들이 자리 잡으신 분들은 그때 많이 소위 말하면 장사가 잘 돼서 많이 인정받으신 분들입니다. 지금 말씀하신대로 아마도 일본스타일에 부흥하는 면은 많이 보였을 겁니다. 일본 사람들이 좋아하는 스타일들이 일본에 없는 것, 고려청자 같은 것입니다. 일본 도자기에서는 청자가 유행했던 시기가 없기 때문에 고려청자에 대한 수요가 굉장히 컸습니다. 조선백자 같은 것도 한국적인 것들이 있잖아요. 그리고 달항아리 같은 거 그리고 또 일본사람들이 좋아하는 다완들 찻잔, 찻사발이죠. 아마 그런 쪽에 수요에 맞추려고 작업에 방향이 영향을 있을 겁니다.

관장님이 보시기에 전통 기술에 있어서 이천, 여주, 광주가 비슷비슷하다는 것이지요?

네. 그리고 또 근대라는 시기가 어떤 시기냐 하면 조선백자를 만들던 분원 같은 경우는 공장시스템입니다. 수공업 공장입니다. 거기 있는 사람은 그야말로 장인인 것이고 왕실이나 수요자가 원하는 것들을 주문을 내리면 생산을 해야 하는 공작입니다. 분업해서 일을 하던 분업체제 공장입니다. 그게 일제 강점기에 들어오면서 일본사람들이 그런 공장을 근대화하고 기계화 된 공장들을 들여왔습니다. 그러다 보니까 전통적으로 손물레를 차고 옛날 방식으로 제작하던 시스템이 지금 사라지는 순간에 그걸 보존하겠다고 하는 것이 국내에서도 이왕직 중심으로 해서 국내에서도 수공예를 살리자는 운동이 일어납니다. 그때부터 도자기가 두 개로 갈라지는데 '수공예를 중심으로 하는 것은 예술이다'라는 측면하고 그 다음에 '음식기나 이런 생활용기는 산업이다'라는 측면이 갈라지기 시작합니다. 사실 도예가라는 말이 처음 생기는 게 그때 생기게 됩니다. "도예"라는 말을 그 전에는 쓰지 않았습니. 도자기는 예술이 아니었으니까요. "도예가"라는 말이 생기고 그 다음에 "도자산업"이라는 말이 생겨서 지금 현재도 도예가들 사이에는 "산업도자", "예술도자", "전통도자" 이렇게 구분을 합니다. 아까 말씀하신 생활도자도 그런 개념 속에서 파생돼서 나온 것인데, 지금 저희들이 연구해야하는 부분은 수공예적 라인 계보를 찾아야 되는 거 아닙니까? 아니면 둘 다입니까?

수공예적 전통을 이어가면서도 그것이 얼마나 현대의 삶 속에 살아있냐가 포인트가 되니까 다라고 한다면 만약에 앞쪽으로만 하면 힘들고 굉장히 절망적인데 뒤쪽에 있는 것이니까 균형이 안 맞긴 한데 맞춰보면서 찾아보려고 하는거죠. 그런 면에서 여주, 이천, 광주가 전통이라는 기술이 거의 비슷하게 된 것 같아요. 역사가 오래된 것 같은데 나머지 측면에서는 저 같은 사람들은 경기도 여주, 이천, 광주가 축제도 같은 때에 길게 하나의 세트로 이어져 가면 될 것 같은데 다르게 여주도자기축제, 광주도자기축제 이렇게 시일을 조금씩 다르게 하더라고요. 그런 차이가 좀 있을까요? 어떤 면이 있을까요?

축제에서 차별화 되는 것은 현재로서는 없습니다. 지역적으로 떨어진 거는 아마 정치적으로 지자체 때문에 아마 그런 거 같고 시기도 지자체의 형편에 맞게 정하는 겁니다. 원래 광주 같은 경우는 〈광주 왕실도자기 축제〉 이렇게 이름을 붙였습니다. 나름대로 광주는 브랜드네임을 "광주 왕실도자기"라고 하는 것을 강조하려는 의도가 처음에 있었고 광주에 있는 도자기조합 이름도 '광주왕실도예사업조합'인가 정식명칭이 그렇습니다. 시에서도 왕실도자, 왕실도자 이렇게 말합니다. 뭔가 차

별화 시키려고 하고 있고 그것이 조선백자 전통을 잇고 있다 이런 것을 표면적으로 보여 주려고 노력을 합니다. 문제는 내실을 들여다봤을 때 광주에 조합원을 많지는 않거든요. 4~50분 되는데 그 조합원들 중에 왕실도자기의 전통을 이었다고 하는 분이 몇 분인가? 제가 보면 손에 꼽을 만큼밖에 안 됩니다. 현실적으로 도예가들은 청자나 백자나 분청을 가리지 않고 많이 만들고 있습니다. 그러다 보니 조선백자의 전통을 계승하고 있다라고 할 수 있는 사람이 그다지 눈에 띄지 않는 측면은 있습니다.

여주 이천은 어떤가요? 특색이나 이면적으로 어떤 면이 강조되어 있거나 초점을 맞춰볼만하다 이런게 있을까요?

여주나 이천이나 광주나 소위 도예를 하시는 도예가들은 어떻게 보면 다 수공예로서의 도자기를 하시는 겁니다. 어떤 물건을 만드느냐 보면 조형적으로 장식품이나 옛날 전통의 향아리나 이런 기능적인 면도 있지만 장식효과도 있는 거 아니면 완전히 생활용 식기 이런 구분할 수 있지 않습니까. 지금 전반적인 추세가 큰향아리나 장식품 쪽에는 인기가 많이 줄어들고 있습니다. 지난 세기만 해도 일본인 관광객들이 기념품을 사 가면 향아리도 사고 또 한국인들도 선물용으로 향아리, 매병 이런 큼직한 것 사고, 하나 집에만 갖다 놓고 보고 즐기고 자랑도 하는 게 있었습니다. 그런데 지금 젊은 세대에서는 그런 것을 별로 안 좋아 합니다. 수요가 전보다는 작은 생활자기, 술잔, 내가 쓸 수 있는 머그컵, 내 밥공기 등 이런 종류로 지금 이동을 하고 있습니다. 그러다보니 만드는 작업 방식도 바뀌고 있습니다. 당초에 이천 작가들은 큰 거를 많이 만들었습니다. 장식용이나 선물용이나 감상용으로 소위 도예인들이 말하는 작품성 있는 고려청자, 매병, 달항아리 이런 것들 주로 많이 만들고 지금도 그런 경향이 이천에 많이 남아 있습니다. 이천에 새로 유입되는 대학출신들 젊은 청년작가들은 그러면 안 된다 그러니까 식기종류, 자신의 디자인을 가미한 식기종류 그런 것으로 참신한 디자인 등으로 밀어붙일려고 하고 있습니다. 그 반면에 여주 같은 경우는 일제 강점기 때부터 그랬던 거 같은데 일제강점기 때 조선총독부에 요업시험소가 있었습니다. 중앙시험소가 있고 중앙 시험소에 요업부가 있고, 요업부에 직접 실험을 하기 위한 공동작업장이라는 명칭의 가마가 여주에 있었습니다. 그 가마에서는 총독부에서 각종 실험도 하고 전국에 있는 흙을 모아다가 도자기 제작 실험도 하고 신상품 개발 실험도 하고 또 거기서 생산도 했습니다. 그러다 보니까 한국 도예인들을 거기다 고용을 해서 도공출신들이 많이 갔다고 합니다. 고용해서 가마를 운영하던 것이 있어서 현대화된 시스템이 여주에 제일 먼저 도입되었습니다. 그러다 보니까 제반시설로 흙을 가공해주는 흙 공장이나 아니면 일제 강점기에 들어온 기술 중에 석고틀을 이용해서 기계식으로 눌러서 찍어내는 그런 부수적인 공장들이 필요하게 됩니다. 그런 석고틀 만들어 주는 공장, 원형을 제작하는 공장 등 이런 기반들이 여주에 하나 둘 생겼습니다. 지금도 여주는 수공예 작가들도 있지만, 그런 대량생산을 기반으로 운영하는 공장들이 여주에 많습니다. 그래서 '여주는 생활자기다'라고 사람들이 그렇게 생각을 하는 겁니다. 차별화된다면 그런 정도로 여주와 이천이 차별화되고, 광주도 왕실도자로 차별을 두고 있습니다.

지금은 우리가 뭘 해도 데이터를 내고 기록을 하지만 옛날에는 구전으로 전승되고 예를 들면 유약 같은 경우에 한 동안 끊어 졌을 때 유약은 뭉뚱뚱뚱 넣으라고 말로해서 되는데 아니잖아요. 이 비율을 지금은 계량화 되어 있지만 감, 느낌으로 해야 되는데, 유약 부분이라든지 옛날 오래된 가마 형태라든지 불이라든지 흙에 조합이라든지 등등 이러한 부분들은 기술을 잘 살린 거 같은데 이런 부분들이 기술을 아쉬워하고 잘 찾지 못하거나 성공적인라고 볼 수 없는 그런 기술들이 있을까요? 도자기 기술이 조선시대부터 이렇게 이어져 온 기술이라고 하면 찾지 못한 것은 없는것 같습니다. 면밀하게 고민을 안 해봐서 그런지는 몰라도 일단은 없어 보입니다. 도자기 기술도 분명히 삼국시대부터, 고려시대부터 이렇게 시대마다 달랐을 겁니다. 그런데 우리가 현대 지식에서 알고 있는 것은 최대한 근대와 일제 강점기때도 고려청자를 재현해 보겠다고 하면서 고려청자에 기술적인 재현이라는 측면에서 고려시대의 고종이야 그러면 그건 아니거든요. 근대의 기술로 고려시대 청자의 모습을 재현을 했던 겁니다. 지금 수공예를 하시는 분들도 50년대 다시 모여서 근대의 기술들을 보급하고 확산했다고 제가 말씀 드렸는데, 그것의 기초는 분명히 조선시대로부터 왔기 때문에 틀림은 없을 겁니다. 다만, 약간의 개량화 된 것들이 '일본식인 것이다.'라고 말씀드린 것은 예를 들면 쓰는 도구에 일본식이 도구들이 첨가 되어 있다든가 몰래도 전통적인 형태도 약간 개량이 되고 이런 부분입니다. 지금 고증을 못하고 계승이 단절된 이런 기술보다는 많이 현대화되고 편리화되는 바람에 부분적으로 생략된 기술들은 많이 있습니다. 예를 들면 수비라는 과정이 있습니다. 원료를 정제하는 과정입니다. 그러면 예전 같으면 큰 수비통을 마련해서 거기다 물을 풀어서 거기다 흙물을 걸러내고 불순물 제거합니다. 그 작업이 워낙에 번거롭고 시간도 많이 걸리니까 그 수비를 공장에 의존합니다. 지금은 어느 누구도 안 하는 과정입니다. 수비장이 있는 개인 작업장이 있기도 합니다. 그리고 정말 고집스럽게 수비를 해야 되겠다고 해서 하고 있는 분이 없지는 않습니다. 그런데 거의 99%는 수비를 안하고 공장에서 바로 사다가 쓸 테니까 그런 공정이 생략되어서 수비라고 하는 것을 할 줄 모르는 장인들이 젊은 장인들은 너무나 많습니다. 그런 정도입니다. 가마에 불을 땀다고 하면 그 부분은 사실 기록이 없어서 가마에 불을 몇 시간을 때야 하는지 연료는 얼마를 때는지 정확한 데이터는 전해지지 않습니다. 지금 때는 분들은 도전식으로 50년대부터 이 가마는 이렇게 때는 것이다. 칠기가마 때는 분한테 배웠을테고 했는데 지역마다 가마의 구조가 다르고 기후풍토가 다 다르니 동일하지는 않습니다. 바람이 센 지역하고 또 아닌 지역하고 또 다르고 제주도 같은 지역은 또 불 때는 것이 다릅니다. 그러나 지금은 그런 차별성이 많이 없어졌습니다. 그래서 불 때는 방식도 좀 보편화되었습니다. 그래서 큰 아궁이에서는 반나절을 때고 그 뒤에서는 칸마다 두, 세 시간씩 때서 완성한다. 뭐 이런 표준이랄까 이런 것이 만들어 지기는 했는데 그것도 사실은 단일화 시킬 수 있는 방법은 아닙니다. 가마도 사실 짓는 사람마다 스타일이 약간씩 달랐을 겁니다. 예를 들면 우리 집안에서는 이런 식으로 가마를 짓고 이 가마는 24시간 불때는게 가장 좋다. 이렇게 운영이 되었다고 치면 다른 장인은 나는 가마를 여기를 이렇게 좀 바꿔서 짓고 이 가마는 18시간만 땀을 때가 제일 좋다. 이런 뭐 노하우들이 있었을 거란 말입니다. 그런 부분들이 전해지

고 있는 것들이 현재는 없고 지금 현재대로 불을 댕다는 것이 보편화 됐다는 점입니다. 유약도 마찬가지로요. 유약도 데이터가 없으니가 유약이 지금 굉장히 어려운 부분입니다. 그러니까 고전 연구를 하시거나 이공계에서 분석하시는 선생님들도 성분분석을 하면 저보를 얻을 수 있으니가 유물하고 현대 작품들 유약을 성분 분석을 많이 합니다. 고고학적 조사를 하면서 성분분석을 계속 합니다. 데이터는 쌓여 있는데 문제는 성분이 칼슘이 몇 퍼센트이고 철분이 몇 퍼센트이고 뭐 몇 퍼센트이고 비소가 몇 퍼센트로 되어 있다고 나와도 이 칼슘이 어디에서 왔는가는 모른다는 겁니다. 나무를 때서 칼슘이 들어 간 건지 조개껍질에서 온 건지 나무라면 또 무슨 나무지 분석으로는 나오지 않는 것이기 때문에 그러니까 지금에 도예인들은 그게 많이 근대화 된 겁니다. 예를 들면 옛날 가정에서 조선시대 도예인들이 유약을 만들 때 유약의 주성분이 유리질 하고 또 그것을 녹게 해주는 칼슘이다 보니까 대표적인 실리카를 모래를 한줌 넣고 거기에 녹게 해주는 용재를 한 줌 넣고 나뭇재가 너무 어두워지니까 백토를 한 발 넣고 이렇게 만들었다고 치면 지금은 그 정보가 없어서 지금 만드시는 분들은 거의 과학적인 것들에 기초합니다. 실공장에서 실리카 그 다음에 칼슘재, 색깔이 어두우면 아까 말씀대로 소뼈, 석회 이렇게 조제돼서 유약이 나옵니다. 그러니까 고려청자 같은 경우는 고려청자 재현사업을 하겠다는 목표가 일제 강점기부터 쪽 있어서 몇몇 선구자들이 그런 노력들을 했습니다. 나무재도 고사리 써보고 짚재 서보고 그런 분들이 선구적으로 해서 그런 재현된 데이터를 가지고 작업하는 장들은 많습니다. 사실 백자 같은 경우는 그게 어렵고 드물어서 많은 장인들은 손쉽게 하려다 보니 공장에 의존하는 경우가 많습니다. 공장에서 백자 유약해서 조제를 해서 나오고 있습니다. 사실은 그렇게 의존하는 경향이 있어서 그런 부분도 기술적인 연속성에서 문제가 될 수도 있겠고 근본적인 것은 전통 기술인데 예를 들면 다른 수공업에 비해서 도자수공업이 1인 체제 시스템이 아니었다는 겁니다. 다른 것은 아닐 수도 있지만 예를 들어서 갓을 만든다고 하면 집안에서 처음 엮고 하는 것부터 한 사람이 쪽 관리를 해서 완성품으로 자기 작품으로 탁 보지 않습니까? 그런데 도자기는 전통적으로 그런 적이 한 번도 없습니다. 기록에도 분원에 사기장이 380명이 됐다고 기록 되어 있고 조선말기에는 542명, 552명이 일했다고 되어 있습니다. 552명이라는 사람들이 다 분업화해서 일 하던 공장입니다. 그래서 지금도 큰 도자기 공장에 가면 불 때는 사람들은 불만 때는 노하우를 계속 가지고 있는데, 지금 이걸 다 사기장이라는 명목하에 한 사람이 다하려고 하는 거 아닙니까? 그리고 다 할 수 있게 되었습니다. 왜냐하면 재료가 다 서포트를 해주니까요. 아까 얘기한대로 수비장이 없어도 수비할 수 있고 나머지는 사면 됩니다. 나무 사면 되고 가마 여의치 않으면 가스가마 쓰면 되고 유약도 사면 됩니다. 지금 그런 시스템이 되는 바람에 너도나도 도예가라고 하는 분들은 한 사람이 그 기술을 다 갖고 있다라고 나는 생각이 듭니다. 다 할 수 있고 실제로 다 해야만 경제성도 생깁니다. 그걸 남 줄 수는 없지 않습니까? 도자기는 안 되는데 여러 사람 하기도 그렇고요. 그러니까 어떻게 보면 이게 원래 아닌 것이 개인의 작업이고 개인의 작품을 내는 것으로 변질되어 있는 측면도 없지 않아 있습니다.

그게 왕실에 들어가는 본원이나 분원에서는 분업시스템이 되어 있지만, 소규모에 사유라고 하는

사가의 개인들에는 일정부분 그런 부분이 있지 않을까요?

있습니다.

문제는 이제 기술이나 작품성이나 가치를 그렇게 인정받지 못한 채로, 주로 인정받는 것은 본원이나 분원에서 나오는 그 기술을 최고로 친다면, 사실 사로 풀리면서 분원이 해체되는 모두 다 분원 쪽 기술을 배우려고 해서 그거는 어디로 갔는지 모르겠지만, 관요 스타일의 것들을 답습하거나 이어 간거죠. 전통이 계속 끊어지고 이어지고 섞이면서 이렇게 오고 있는 그런 생각이 좀 드네요.

제가 말씀드린 것도 경기도를 전제로 말씀드린 겁니다. 분원을 전제로 사실은 말씀 드린 겁니다. 지방에 막사발 그런 경우는 아마 대규모의 분업은 하기 어려웠을 겁니다. 한 가족이 하든가 아니면 몇몇이 어울려서 하든가 그래도 한 사람만은 못합니다. 이렇게 모여서 하다보면 물레 차던 사람이 굽도 깔고 그림도 그릴 때 그려야 되고 불도 때야 되고 그러면 사실은 전문화 된 거는 아닙니다. 두루두루 하는 거는 맞지만 전문화 된건 아니니까 두루두루 잘 못하는 겁니다. 그리고 경제성이나 이런 것을 보면 빨리빨리 해야 되기 때문에 물레를 찰 때도 10분 만에 커버해서 뽑아야 될 걸 한 3분 만에 뽑아야 되고 굽 깎는 것도 반듯하게 안의 모양을 내야 될 것을 그냥 쪽 파기만 하면 되고, 이런 기능인 겁니다.

문경 김정옥선생님 같은 경우 그런 케이스였던거 같아요.

막사발이라고 하는 전통은 그것이 가능해요. 그러면 빨리 만드는 것에 대한 노하우가 지방 가마로서 그럴 수밖에 없었던 기술적인 맥락, 그런 것은 인정해 줄 수 있습니다. 왕실도자기라고 해서 이렇게 경기도를 놓고 보면 여기의 특색이라고 할 수 있는 겁니다. 여기의 특색은 국내 최고의 백자를 만들었던 곳이라는 겁니다. 전국 최고백자라고 하는 것은 전국에서 제일 좋은 흙을 모아가다 여가서 제일 좋은 기술자들이 분업해 가지고 물레 차는 사람은 물레만 잘 차면 되고, 불만 때는 사람은 불만 잘 때면 되고 그림은 또 왕실에서 궁중화가를 보내 가지고 그림 그리고 이런 시스템입니다. 그러니까 제가 말씀드리는 그것을 쪼개서 봐야 됩니까?

답이 나오지 않고 사실 그대로가 실리는 것에 의미가 있을 것 같은데 관장님이 보시기에 경기도와 유물이든 실제 지금 이루어지고 있는 도예 산업이나 뭐 경기도와 우리나라 다른 지역과 차별성이나 특징점을 경기도를 중심으로 살릴 수 있는 부분이 있는지 하고 생각하는 부분이 있으신지요. 도자기뿐만 아니구요?

아니 도자기를 중심으로 하는데 전통기술이나 산업화가 되어 있는 상태에서 경상도는 이런데 경기도는 이렇더라 이렇게 강조 될 수 있는게 있는지요. 또 다른 하나는 계속 문제가 되는 것 중에 일본도 그것을 고민할 것 같아요. 자신들에게 내려오던 도자기 전통과 조형기술이 섞이면서 고민들을 일본도 하지 않을까 하는 생각이 듭니다. 우리나라 일본, 중국과의 차별성이나 차별성은 아니지만 공통되는 부분이나 고민되어야 하는 것들을 생각하고 계시는 것이 있는지요?

아무래도 경기도는 한반도에 문화중심이었기 때문에 물산이 제일 많이 모이는 곳입니다. 그러니까 적어도 경기도에서 도자기 생산이 안 되었던 상품이라도 경기도에서 소비는 됐습니다. 그 막사

발도 경기도에서 소비는 됐기 때문에 어떻게 보면 모든 도자기 스타일들이 다 경기도에서 발견되고 있고 그것이 어떻게 보면 구현이 됐다고 볼 수가 있어서 딱히 특화라고 할 것들은 좀 힘들 것 같습니다. 그래도 경기도 도자기 역사에서 중요한 점은 분원이 있었다는 것 그리고 분원이 가지고 있던 특징 중에 하나가 분원에 장인 380명이 전국에서 모였다는 거죠. 그러니까 분원의 시스템 자체는 결국 전국을 평준화 시키는 일도 했다는 겁니다. 장인이 와서 역을 지고 1년 일하고 나머지 2년은 돌아가서 생업을 하고 그 생업을 하면 분원에서 배운 것을 가지고 가서 또 할 겁니다. 그것이 경상도, 전라도의 기술이 여기서 융합이 되어 가지고 다시 또 가는 겁니다. 어떻게 보면 그런 역할을, 용광로의 역할을 했습니다. 그런 것을 꿈꿀 수 있을 거 같습니다.

그런 면에서 기술이 하향평준화가 상향평준화 역할을 한 거라고 볼 수 있을까요?

상향평준화입니다. 분원이 그것을 리더한 역할을 한 거죠. 왜냐하면 분원의 첫 번째 수요자는 왕실이었기 때문에 그렇게 시스템을 만든 이유도 ‘국내에서 제일 좋은 도자기를 만들자’라는 목적을 가지고 시작을 한거고 관 주도에 어떤 시스템이 있었다는 겁니다. 그리고 거슬러 올라가면 고려시대 청자가 처음 중국에서 우리나라에 기술이 들어 온 지역도 경기도입니다. 초기 청자라고 하는 고려 청자의 중심지는 강진하고 부안입니다. 초기 기술의 유입처들은 서해안으로, 중국하고 교통이 편리한 서해안으로 유입되었습니다. 초기에 가마들이 나타나는 곳이 황해도 봉천, 개성 밑에 황해도 봉천하고 경기도 고양, 장흥, 시흥, 익산, 용인, 여주 이런 곳 입니다. 그래서 우리나라 청자 백자 그 당시에 청자, 백자 기술이 같이 들어 왔기 때문에 청자, 백자 기술 원천의 발달도 사실은 경기도라고 볼 수가 있습니다. 그런 것이 경기도 도자의 특징이 아닐까 생각합니다.

그리고 둘째 다른 나라하고는 무엇이 다를까요? 다녀보시기도 많이 다녀 보셨죠?

한중일의 기술적인 측면은 항상 주고받고 하지 않습니까? 보통은 중국 기술을 한국이 받아들이고 한국 기술은 일본이 받아들이고, 대륙에서 섬으로 가는 게 일반적인 방향입니다. 간혹 거꾸로 오기도 하고 그런 것은 같습니다. 그런데 한, 중, 일이 사실은 차이가 많이 납니다. 여러 가지 측면에서 그게 근본적으로 문화가 교류되면서 교류되는 시점하고 그것이 전수되면서 새로운 게 들어오고 하면서 그것을 적극적으로 받아 안 받아 이런 문제 같습니다. 서로 다 공유하면서도 기술적으로 차이가 많이 나는 것들이 있는데 좀 복잡하기는 하지만, 예를 몇 가지 들면 물레를 쓰는 방식 이런 겁니다. 한국 사람들은 물레의 동력으로 발을 이용합니다. 그런데 중국 사람들은 물레를 발로 안하고 막대기를 꽃아서 돌립니다. 회전판에다가 막대를 꽃아서 큰 장대를 꽃아서 돌리고 막대기를 던져 놓고 이렇게 만듭니다. 그 방식이 일본에도 남아 있습니다. 중국하고 일본은 그 방식으로 남아 있고 이 사람들은 전통 물레라고 해도 발로 안 돌립니다. 그런데 일본 사람들이 발로 물레를 돌리는 케이스가 있는데 그것은 한국에 옹기 기술 같은 게 전해진 겁니다. 그거는 이미 삼국시대에... 한국에서 전해진 발 스타일하고 중국에서 전해진 회전 스타일하고 이런 것은 일본에 다 남아 있습니다. 한국에는 회전이 없고 중국에는 발이 없고 그것이 뭐 한 가지로는 설명하기 어렵습니다만, 좀 복잡 다양하게 한국이 차별화된 유일하게 발 물레를 쓰는 나라인 겁니다. 그러다 보니 물레의 회전방향

이 나라마다 조금씩 다릅니다. 그것을 면밀히 보면 도자기 굽을 깎거나 하면 회전 흔적들이 미세하게 남아 있습니다. 회전 방향들이 한국에서 회전시키는 방향, 예를 들면 한국은 시계방향으로 회전 시키는데 일본이나 중국은 반시계방향으로 회전시킵니다. 또 굽 깎을 때 한국은 반 시계 방향으로 회전시킵니다. 또 옹기 할 때는 반시계방향으로 회전시키는데 작은 물건 빚을 때는 시계방향으로 회전시켜서 이 방향이 다 다릅니다. 그게 전래되어 교육되어지는 습관 같은 겁니다. 한국 사람들은 오른손을 넣어서 작업을 하니까 이런 작업이 쉽다고 보는 것 같고 또 중국이나 일본은 반대로 작업을 합니다. 또 반대로 이렇게 하는게 쉽다고 보는거 같습니다. 또 그것이 개인차도 있을 수 있지 않습니까. 왼손잡이 오른손잡이, 그 기본틀 안에서도 개인적으로 다른 케이스도 있을 수 있고 그런 차이점이 많이 보입니다. 또 하나 중요한 것 중에 하나는 환경에서 나오는 차이, 그러니까 한, 중, 일이 백토가 나기는 다 납니다. 그런데 백토라는 것이 독특해서 어떤 현상으로 채취가 되느냐가 다릅니다. 우리나라에 백토는 점토상태로 나옵니다. 끈적끈적한 점토상태로 채취가 되는데 이 삼평의 아리따에서 흙을 찾다 못 찾아서 결국 이지미야마에서 백토를 찾았다고 합니다. 그런데 이지미야마에 나오는 점토는 백토가 아니라 돌 상태로 나옵니다. 그 돌 상태를 힘 줘서 부수면 부서집니다. 때리면 부서지는데, 돌가루를 모아서 물에 적시면 점성이 생깁니다. 그리고 경덕진의 주산에서 나오는 점토도 그 돌 상태일 겁니다. 경덕진에서 쓰는 흙들은 백토랑 고령토랑 두 개를 섞어서 씁니다. 그러다 보니까 흙 가공 기술이 세 나라의 것이 다 다르다는 겁니다. 일본이나 중국은 먼저 뽕야야 합니다. 뽕야야 돼서 도요지에 가면 물레방아가 반드시 먼저 있고 디딜방아로 뽕든가 연자매가 있든가 뽕는 작업이 공정에 첫 번째입니다. 우리나라는 여태까지 한 번도 고고학적으로 발굴해 봤을 때 뽕는 시설이 하나도 발견 된 적이 없다는 겁니다. 우리나라는 작업 공정이 지금도 마찬가지이지만 도예가들이 뽕는 거는 아예 없는 개념입니다. 그런 차이점도 큰 부분 중에 하나입니다.

도제시스템은 어떨까요? 우리는 집안으로 하는 사적인 경우와 관적인 경우는 차출해서 하긴 한데, 일본이나 중국은 어떨까요? 중국은 워낙 중앙 정부가 아니라 나눠져 있어서.

제가 일본이나 중국에 장인들의 도제 시스템인지 잘 모르겠습니다.

중국은 우리 관요 스타일 시스템이 큰 분업화 되어 있는 그런 작업이 성행했던 거 같아요. 작은 규모는 어땠는지 잘 모르겠는데.

그런 데는 아마 대물림을 했겠죠. 일본 같은 경우는 지금도 아직 남아 있으니까 대 물림 했다는 증거가 됩니다. 중국 같은 경우는 요즘 들어서 무슨 대사 도자기 대사 그래서 중국은 아마 공장에 체계적으로 교육하는 시스템 같은 게 있지 않았나 싶습니다. 그러면 그 자손을 받는 개념이 아니라 직원을 모집해서 교육을 시키고 하는 그런 시스템이 있었던 것 같습니다. 우리나라도 아마 그렇게 대물림 하는 게 기본이 아닐까 생각합니다. 실제로 기록에 사기장의 자식들은 대를 이어서 그 생업에 종사하게 해야 한나라는 신록에 기록도 있습니다. 또 관요에 모인 사람들도 대물림을 했을 겁니다. 그리고 또 관요가 17세기 말부터는 장인들이 정착을 합니다. 자꾸 왔다갔다 하니까 나중에

도망가고 안 돌아오는 사람도 생기고 임신왜란 때 사기장이 피랍되고 적어지니까 억지로 끌고 들어와서 생계를 여기서 할 수 있도록 광주에 주민이 되도록 만들어 주는 정책이 생깁니다. 그래서 18~19세기에 관요의 장인들이 도주하는 문제가 없어집니다. 광주 주민이 되거든요. 광주 주민이 됐다는 것은 식구들도 관요 주변에 모여서 출근을 했다는 뜻이고 그러면 그 아들을 뭘 시켰겠습니까? 도자기 시켰을 가능성이 높다고 생각이 되고 기본적으로 관요나 지방요나 한국 대물림하는 시스템이 아니었겠나 그런 생각이 듭니다. 아까 기술적인 것 중에 하나 특징이 우리나라 조선백자 장식 중에 상회라고 하는 장식이 없습니다. '상회'는 완성된 유약 위에 덧그림을 그리는 거예요. 덧그림을 그려서 다시 한 번 불에 구워 주는 것입니다.

불에 초벌 재벌하는 거군요.

재벌 뒤에 삼벌입니다. 그게 어떤 개념이냐면 몸체에다가 우리는 보통 그림을 그리고 유약을 발라서 굽습니다. 그러면 이 그릇은 가마 안에 1200도의 온도 안에 들어가니까 속에 들어가는 페인팅 되는 안료는 1200도 견뎌야 됩니다. 그러면 광물성 안료 밖에 쓸 수 없습니다. 그러면 철이나, 동, 코발트 등만 쓰니까 색깔이 제한적입니다. 쓸 수 있는 색깔이 몇 가지 안 됩니다. 그런데 중국이나 일본은 화려한 도자기입니다. 개네들은 이 밑에다 그림을 그리면 색깔을 낼 수 없다는 걸 알고 있습니다. 그니까 1200도로 다 구워진 것인데다 다시 600도짜리 에나멜칼라 종류의 안료를 가지고 덧그림을 그려서 600도 가마에 한 번 넣어주면 원래 있던 몸체는 상하지 않고 겉에 있던 그림만 녹아서 원래 있던 유약 위에 붙는 것입니다. 그걸 이제 유약 위에다 그린다고 상회라고 하는 겁니다. 이 테크닉이 중국 명나라 때부터 나오면서 중국, 일본에 대대적으로 퍼지고 그것이 유럽에 수출 상품이 됩니다. 한국에는 그 기술이 없습니다. 없는 건지 일부러 안 썼는지 논란도 많이 있지만, 아무튼 없습니다. 그러다 보니 그걸 그리는 작업 공정 자체가 한국 도자기에는 없고, 그 기술을 쓰는 장인이 일단 없다는 겁니다. 그래서 페인팅을 중요하게 여기는 문화가 없습니다. 그러니까 상회를 그리게 되면 그림 장식이 중요해집니다. 그러니까 중국이나 일본에 경덕진 같은데 가면 큰 교실 같은데 앉아 가지고 이미 만들어진 그릇 보내주면 거기 앉아서 그림만 열심히 그리는 사람들 수천 명이 앉아서 그리고 있습니다. 화공이라고 그러는데 그러한 개념들을 유럽 도자기가 가지고 있어서 유럽 도자기가 메인 공장들은 그림을 많이 그립니다. 도자기 그릇은 틀로 찍어도 그림만큼은 손으로 그리면 명품이 되는 형식을 가지고 있고 그 기술을 중하게 합니다. 그 기술을 전수하려고 하는데, 한국 사람들이 가지고 있는 마인드는 이 그림 별로 중요하게 생각하지 않습니다. 그리고 도자기를 틀로 찍으면 굉장히 큰일 나는 것처럼 생각을 하고 물레를 차고 형태를 빚어야 명품이라는 인식을 한국 사람들이 가지고 있고 그 기술을 중요하게 여깁니다. 어떤 개념에도 차이가 있습니다. 뭘 더 중요하게 보는가. 한국 기술에서는 발 물레를 써서 손으로 빚어낸 형태 이것을 더 중요하게 여기고 그 공정과 기술을 중요하게 여깁니다. 그러나 중국, 일본, 유럽은 문양, 패턴, 디자인 그리고 그것을 잘 그리는 것, 손으로 그리는 것을 더 중요하게 생각합니다. 웬만한 유럽에 명품들이라고 해도 그릇은 다 틀로 찍지 않습니다. 그런데 그것은 중국이나 일본도 마찬가지입니다. 그릇을 틀로

찍는 거 거부반응이 없습니다. 우리는 거부반응이 있고 틀로 찍은 것은 싸구려라고 생각합니다.

장인의 작품이라고 생각하지 않고.

그렇습니다. 또 문화적인 차이도 있고, 그게 아마 한국적인 차이입니다.

오늘 이렇게 귀한 시간 내서 인터뷰에 응해 주셔서 감사합니다.

네, 감사합니다.

4) 한일상: 명인 (광주 도평요)

일 시 : 2017년 8월 10일

장 소 : 경기도 광주시 초월읍 도평길 51번길 30-11번지 도평요

조사자 : 김혜정, 김은희, 변진섭, 신소연



유형 유산의 정책이나 법과 규정을 잘 알아야 합니다. 2003년 이후에 사람들이 전통을 잘 이으면 서, 실생활에서 현대적으로 공유하고 즐길 수 있는지가 중요한 부분이 되었습니다. 전통이 변화하 고 발전하면서 현대적 가치의 활용에 대하여 잘 알고 계신 분이 관장님이라고 추천을 해 주셨어요. 고맙네요. 우리 광주에 대 선배님하신 박범선생님도 백자달항아리로 많은 활동을 하고 계시고, 후 배 박상진도 군청 쪽에서 무형문화재로 열심히 활동하고 있습니다. 광주는 분원이라는 대단한 역 사를 가진 백자의 고장입니다. 광주에서 평생 백자를 하고 있었고, 그림이 주특기라서 백자에 청화 로 그림을 그리다 보니 그런 인식이 생긴 것 같습니다. 현재 광주에 퍼져 있는 도자기 공장은 상원 의 역사를 가졌지만 백자를 연구하고 빛을 뛰어난 도인이 별로 없고, 타지방에 더 있어 아쉽습니 다. 도인들이 많지 않고 영세한 편입니다. 옛날보다 도인이 줄어들었습니다.

옛날이라고 하면 언제인가요?

1976년도에 광주에 왔습니다. 맨 처음 여주에서 속초에 있는 석봉 미술관장님이신 조무호선생님께 도자기를 배웠습니다. 그때가 20살이었습니다. 그곳은 청자를 만들었는데 3년 있으며 청자를 조 각해서 조각실장까지 했습니다. 도평요는 이후락씨가 하던 공장입니다. 1976년도 8월 30일에 오 픈을 했습니다. 그때 전국에서 각 분야의 장인을 모집했다. 대장, 화공, 조각 등등을 모집하는데 저 도 뽑혀서 20여 년을 근무했습니다. 1993년도에 독립해서 나왔습니다. 제가 광주에서 백자를 계속 하면서 아쉬운 것이 있습니다. 광주는 유구한 역사를 가진 도자기의 고장, 백자의 고장이라고 합니 다. 하지만 백자를 전문으로 하는 공장은 많지 않습니다. 우리나라를 대표하는 광주에서 코발트로 하는 청화백자가 많지 않기 때문에 제가 그림을 그리다 보니 청화백자를 하게 되었다. 누군가 사명

감으로 청화백자를 이어 갔으면 합니다. 저도 청화백자로 나를 내세울 수 있을 것 같아 집중적으로 연구했습니다. 처음에는 백자를 조각했었습니다. 청자 조각을 했기 때문에 백자를 조각할 수 있었 습니다. 조각도 시대에 따라서 유행을 탑니다. 한때는 진사가 유행이어서 진사연구를 몇 년 동안 을 했습니다. 그러다가 아무래도 청화백자가 광주의 분원에 대를 이어갈 수 있다고 보고, 집중적으 로 했습니다. 처음에는 옛날 백자처럼 광도 죽이고, 때도 입히는 것을 주로 했습니다. 그런데 소비 자의 선호도와 판매에 한계가 있었습니다. 현대에 맞게 디자인을 새롭게 하려고, 제 나름대로 여러 모양을 전통과 현대를 접목해 작업하고 있습니다. 제가 27년 전에 이 땅에 집과 공장을 짓고 운영 을 했었습니다. 집이 너무 낡아서 작년 12월에 헐고, 새로 건물을 지었습니다만 아직 준공은 안 되 었습니다. 아래층의 한쪽은 전시장과 공장입니다. 밖에는 가마를 지을 예정인데, 두세 달 걸릴 것입 니다.

이곳이 이주민이 내려와서 거주할 만큼 수요가 많은가 보죠? 서울에서 내려오나 봐요?

성남 쪽에서 옵니다. 예전에 이곳은 설령한 동네였습니다. 우림아파트 자리 5,600평이 이후락씨 땅 이었습니다. 1976년도 제가 처음으로 이곳에 왔을 때, 개울 옆에 길이 차 한 대가 겨우 들어올 정도 의 오솔길이었습니다. 언덕 꼭대기는 공사를 통해 낮추어서 2차선 도로로 만들었습니다. 개인이 땅 을 사서 아스콘을 깔고 광주시에 기부했기 때문에 도평리가 발전되었습니다. 옛날에 이후락 씨하 면 대단한 사람이었습니다. 광주군수나, 경찰서장이 전입하면 이후락 씨에게 인사를 하러 올 정도 였습니다. 제가 공장장으로 있을 때, 그 양반은 안채에서 살았습니다. 제가 19년을 모셨습니다.

선생님 직함이 뭐라고 하셨어요?

공장장이었습니다. 그때 직원이 20명이 넘었습니다. 이후락 씨는 도평요에 엄청나게 애착을 가졌 습니다. 일 이 년 전부터 도평요 없어질 것이라는 소문이 있었습니다. 이 양반이 떠나시기 전날, 나 를 불러서 말씀하셨습니다. 도평요에 애착을 많이 갖고 있어, 이곳에 뼈를 묻으려고 했었다. 갑자기 이사하게 되어, 너에게 큰 도움을 못 줘서 미안하다. 봉투를 주셔서 억지로 받았는데 100만 원이 들어 있었습니다. 도평요의 명칭을 그대로 이어받아서 사용하면 좋겠다고 했습니다. 공장의 이름을 다르게 생각하고 있었는데, 그대로 도평요로 하고 사업자 이름만 변경을 했습니다. 남들이 보기에 는 우리나라에서 도평요하면 이후락씨 공장이라고 알고 있었고, 저도 오랫동안 공장장을 했으니까 제 공장을 운영해도 공장장이었습니다. 이후락씨 공장이라는 이미지가 10년 넘도록 갔습니다. 어쨌 든 그분 덕분에 도움이 되었습니다. 도평요를 웬만한 사람은 몰랐는데, 그 양반 때문에 많은 사람 이 알게 되었습니다. 그 양반 밑에서 열심히 일하다 보니 나를 많이 신임하셨습니다.

도평리 특징에 대해 말씀해주세요.

이후락 씨가 도자기를 시작하게 된 이유를 말씀드려야겠어요. 팔당에 그 양반 별장이 있었습니다. 정계를 떠나 팔당을 왔다 갔다 할 때, 경안C 옆에 안동오요가 있었습니다. 옛날에 백자하면 안동 오요가 유명했습니다. 우리나라에 고려청자에 지진택씨, 안동오씨, 이천에서 유명한 분인데, 갑자 기 생각이 안 나네요. 우리 선배님으로 99살에 돌아가셨습니다. 안동오요 백자 만드는 공장이 지나

가는 길목이었습니다. 그분이 지나가시다가 그곳에 들어가셨나 봅니다. 거기에서 초벌에 글을 쓰고, 그림을 그리기를 취미로 하셨습니다. 몇 년을 그렇게 하시다가 도자기 공장을 차리려고 지관을 불러 찾은 곳이 도평리 이 자리입니다. 이 자리가 좋은 자리라고 해서 80년대에 5000평이 넘는 땅에 공장을 차린 것입니다. 공장을 차려서 기술자를 뽑아야 하니까, 각 분야에 최고의 기술자를 뽑으라고 소문을 냈습니다. 불 때는 화부, 물건 만드는 대장, 광수 형이 대장으로 있었는데 10여년 같이 근무를 했습니다. 안동요에서 공장하시던 분이 여기에 와서 공장을 같이 했습니다. 저는 화공으로 들어갔습니다.

교박은 기포를 빼는 작업을 하는 건가요?

예, 우리는 전문용어는 잘 모릅니다. 박물관장 이런 분들이 잘 알지, 도자기에 대한 역사에서 실제적인 것만 해왔습니다. 우리는 교박이라고 합니다. 흙 속에 공기가 있으면 가마 굴 속에서도 갈라지거나 터지게 됩니다. 옛날에는 공기를 빼기 위해 압축시키는 작업을 손으로 했습니다. 지금은 기계로 하지만 옛날에는 수작업을 했습니다. 맨 처음에 흙 밟는 것을 합니다. 흙을 수배라고 해서 공장으로 들어오면 개고, 질고, 또 덜 섞이면 바닥에 놓고 밟아서 만들기 좋게 맞추어서 손으로 쌓아 놓으면 교박을 밀어서 대장한테 줍니다. 그러면 대장이 물건을 만드는 것입니다. 그것을 교박사라고 하는데, 교박사는 대장의 보조입니다. 물건을 만들면 말려서 떼어 대장이 잘 깎을 수 있게 해주는 것이 교박사입니다. 그런 애들이 배워서 대장이 되는 것입니다. 그런 작업이었습니다. 이후락씨는 도자기를 못 만드니 우리가 만들어서 초벌을 해드리면 거기에 그림을 그리거나 글을 쓰셨습니다. 우리가 청화와 같은 것을 만들어 드리면 그림을 그려주십니다. 그러면 유약작업을 해서 가마에서 구워 보여드립니다. 옛날 전통 가마에서 구워서 쪽 나오면 지팡이로 요것은 깨라고 합니다. 맘에 들지 않는 것은 전부 깨라고 해서 반도 못 건집니다. 도자기는 창고에 쌓아 놓았다가 명절에 선물을 하셨습니다. 이분이 옛날에 신라호텔에서 개인전을 했습니다. 그 당시에 박물관장이었던 최순우, 유명한 서예가, 석공, 이런 사람들이 도자기를 만드는데 동참하셨습니다. 그 당시 이후락씨가 말하면 모두 오셔서 했습니다. 그분이 개인전을 해서 2000만원 정도의 수익금이 생겼습니다. 그 돈을 무명 도공의 비를 세우는 데 모두 썼습니다. 그 부지를 사서 무명 도공의 비를 만들어서 기부했습니다. 그 당시 유명한 석공을 사고, 글씨도 유명한 분에게 쓰도록 했습니다. 그 팻말에 적혀있는데, 누가 시를 짓고, 누가 동참했는지 적혀있습니다. 광주는 대단한 역사를 가진 지역인데 내세울 만한 것이 없습니다. 이후락씨가 선조들이 훌륭한 도자기를 만들었던 정신을 기리기 위해 비를 세우신 것입니다. 매년 광주의 도인들이 가을이 되면 모여서 제를 지냅니다. 무명 도공에게 제를 지낼 수 있도록 만드셨습니다. 시에서 예산이 나와서 그것으로 정지 작업도 하고 재도 지냅니다. 좋은 일도 많이 하셨습니다.

도평요는 서광수씨와 선생님 두 분이잖아요? 광주지역에서 어느 기술이라고 봐야 할까요?

도자기 빚는 기술은 어느 쪽 기술이라고 할 수 없고, 우리 전통의 기술로 선배님들이 해오던 기법입니다. 그것이 일본 기법이나 중국 기법도 아닙니다. 왜냐하면, 물레 기법이 나라마다 특성이 있습

니다. 우리나라는 백의민족이라 해서 백자에 여백을 살리는 도자기를 만들었습니다. 그림도 일부만 그리고 여백의 미로 남겨 둡니다. 일본이나 중국은 꼭 채우고 화려합니다. 한국의 백자 달항아리가 유명한 것이 백의민족이기 때문입니다. 지금은 백의민족은 다 없어졌습니다.

대평리는 모집했던 분야가 화부, 대장, 화공, 조각사, 교박이(교박사) 말고 다른 분야도 있나요? 그 중에 가장 쳐주는 분야가 대장과 화공이죠?

대장입니다. 대장하고 화공인데 그래도 대장을 가장 쳐주었습니다. 1대는 안동요에 계시던 도예장이셨고, 광수형이 2대 도예장(공예장)이었습니다. 3대는 저예요, 그리고 끊어졌어요.

공장장은 기술을 갖고 계신 거예요?

그럼요. 그때 그분은 유약을 담당했어요. 지금은 과학적으로 풀어서 유약을 분업해서 팔고 있습니다. 안료, 청화 같은 것을 모두 팝니다. 하지만 우리 때는 유약, 안료를 만들어서 썼습니다. 우리는 선배님들이 하는 것을 어깨너머로 배웠습니다. 저도 어깨너머로 배웠습니다. 옛날에는 유약 한 바가지, 섞어서 한 바가지, 장식 두 바가지 이런 식으로 유약을 만들어 썼습니다. 옛날의 기법인데, 지금은 전자저울로 몇 그램까지 재서 하지만 옛날엔 전부 만들었어요. 저는 지금도 안료를 청화, 진사, 처 등을 만들어 씁니다. 왜냐하면, 사서 쓰는 것은 비슷비슷해서 나만의 특성이 없어요. 청화도 푸르스름하면 다 청화가 아니라 자세히 보면 색깔이 조금씩 틀립니다. 전문가들은 보고 알지만, 일반인이 보면 모두 청화같습니다. 각 공장의 개인적 데이터가 다르기 때문에 쓰는 원재료도 다릅니다. 그러므로 거기서 개인적 특성이 나타납니다.

그 당시가 몇 년일까요?

1973년도, 20살 때 들어가서 그림을 그렸어요.

공방의 이름이 무엇인가요?

‘서울요’입니다. 여주 서울요입니다. 일본사람들이 청자를 좋아하다 보니, 백자를 그만두고 청자를 주종으로 하다 보니 제가 할 일이 없었습니다. 그래서 조각을 배웠습니다. 조각을 배워서 조각실장까지 했었습니다. 내 주특기가 그림이니까, 이후락씨가 화공을 구한다고 하자, 아는 형이 빨리 와서 시험을 보라고 했습니다. 그곳에 내려가 그림을 그려 놓고 왔고, 다른 화공들도 와서 그림을 그려놓고 갔습니다. 그림이 쪽 그려져 있으니까 이후락씨가 보고 이 그림 그린 사람을 데려오라 했는데, 그 사람이 나였습니다. 이곳에 오자 당시의 받았던 월급에 배를 주었습니다. 조각하고 그림을 그리다가 공장장까지 하고 이 공장을 직접 차리게 되었습니다.

당시에 어떤 물건을 어디에 팔았나요?

그 당시에는 이후락씨가 계시니까, 대평요하면 유명하잖아요. 관공서에서 많이 사 갔습니다. 그리고 일반인도 사 갔습니다. 지금은 도자기의 모양을 보고 예쁜면 사지만, 옛날에는 이름만 보고 사 갔습니다. 옛날에는 밑에 안동요 사인을 보고, 안 좋은 도자기도 사 갈 정도였습니다. 한마디로 상표를 보고 사 간 것이지요. 옛날에 일본이 그랬다고 하더라고요. 우리도 그랬는데 지금은 소용없어졌습니다. 경제가 좋을 때는 그렇지만, 지금은 경제가 어려운데 이름만 보고 사 가는 시기는 지났

습니다. 70년대 초에서 80년 대 초까지 일본 사람이 오면 청자는 없어서 못 팔았습니다. 옛날에 자
완이라는 찻잔이 유명했습니다. 일본 사람이 자완을 엄청 좋아했습니다. 이 도장화 같은 거요.

막사발 같은 거요?

예. 막사발 같은 거요. 우리 공장에 개 밥그릇 하던 거 비슷합니다. 그런 것을 씻어서 가져갈 정도
였어요. 그것이 인기가 좋았었습니다.

진짜로 그렇게 했던 것은 아니죠? 고급 그릇이 아닌데 가져간 것은 투박하고 한국적이라서 그런 건가요?

그렇습니다. 그래서 가져갔지, 개 밥그릇을 가져가겠습니까? 하하하, 우리만 아는 거지요. 개 밥그
릇을 가져갈 정도로 도자기가 잘 팔렸습니다.

몇 년 생이신가요?

1954년 9월 1일 말띠입니다. 고향은 서울 용산입니다. 아버지는 용산구 청파동에서 태어나시고, 어
머니는 도원동에서 태어나셨습니다. 어릴 때 제천으로 내려가서 호적은 제천으로 되어 있습니다.

조각이나 그림을 어떻게 하게 되셨나요?

취직을 하러 여주로 오게 되었습니다. 그림을 그리다가 소문이 나면서 화공으로 그림을 그리게 된
것입니다. 처음 들어가서 도자기에 그림 그리는 것을 조모씨에게 배웠습니다. 그 당시에 그분도 백
자를 처음으로 시작했습니다. 조모씨는 현대 자기라고 하는 인형, 오리 등을 만드는 장식품 공장을
했습니다. 예전에는 그런 것들을 전통 가마에 구웠습니다. 지금은 가스로 많이 하지만 가스 가마는
이후락씨가 처음으로 들여왔을 것입니다. 조그마한 가마를 들여왔습니다. 지금은 많이 퍼져있습니
다. 처음에 서울요의 선생님이 백자를 만들면서 조각과 그림 그리는 것을 배웠습니다.

그림의 도안은 어디서 배우셨어요?

주로 책에서 배웠습니다. 도자기 관련된 책을 보았습니다. 지금은 인터넷에서 볼 수 있지만, 옛날에
는 볼 수 있는 책이 없었습니다. 서울 중앙박물관에 가서 백자와 청자가 관련된 책을 봤습니다. 백
자와 청자를 배우려면 박물관을 견학해야 하고 관련 도서를 사야 합니다. 옛날에는 눈으로 보고,
몸으로 익혀야 했습니다. 선배님과 우리 세대가 어렵게 기술을 배웠습니다. 그 이후에는 기술을 배
우라고 해도 안 배울 정도입니다. 그때는 공장에 들어가서 고생을 많이 했습니다. 옛날엔 매우 열
악했습니다. 공장은 한 달에 두 번을 쉬지만 사장님 눈치를 봐야 했습니다. 사장이 4시에 나오셔서
일을 하면 퇴근을 못 합니다. 사장이 공장을 나가야 퇴근을 하는데, 계속 일을 하면 우리도 같이 계
속 일을 해야 했습니다. 지금 같으면 어디 그래요.

도안을 보러 다닐 때, 조선 백자를 보시면 특이하고 멋있다고 생각되어 연습하신 것은 있으세요?

아니요. 그 당시에는 그런 것을 몰랐습니다. 무조건 옛날 것을 그대로 재연하는 것에 신경을 썼습
니다. 다른 것을 접목해서 한 것은 공장을 시작하면서입니다. 내 공장에서는 내 맘대로 할 수 있습
니다. 하지만 옛날에는 사장이 시키면 시키는 대로 해야지 맘에 안 들면 멋대로 한다고 야단을 하
니까 할 수가 없었습니다.

도평요와 서울요가 수준이나 스타일, 종류 등이 달랐나요?

서울요는 청자를 만들었습니다. 백자는 만들다가 그만두었습니다. 여의도에서 국풍 운동을 할 때
도자기를 많이 팔았습니다. 그때는 외국인에게 도자기에 대한 인기가 아주 좋았습니다. 80년대까
지 그랬지만 지금은 아니잖아요. 지금 내가 아쉬운 것이 뭐냐면, 대학에서 잘못한다고 생각합니다.
일본이나 중국의 경덕전같은 곳에 가보면, 기술들이 대단합니다. 경덕전 같은 곳을 4~5번 갔다 왔
지만, 그쪽 대학에서 작품을 만드는 것을 보면 내가 창피스러울 정도로 잘 만듭니다. 기술도 좋고,
재료도 좋고, 애들을 가르치는 시스템도 아주 잘 되어 있습니다. 일본이나 중국에서는 기술자를 만
들어서 내보냅니다. 우리나라의 대학에서는 작가를 만들어서 내보냅니다. 아주 건방지죠.

전통을 할 줄 알면서 현대 것을 하는 것이 아니라 멋진 낸다는 말씀인가요?

그렇습니다. 피카소가 옛날에는 이미테이션을 하는 화가였다고 합니다. 전통을 모방할 수 있는 기
본이 있어야 하는데, 학교에서 4년 배우고 나와도 공장에 와서 다시 배우야 합니다. 작가를 만들어
내보내니까 내 것이 최고라고 생각합니다. 국적 불명의 이상한 도자기를 만듭니다. 고려청자나 조
선백자를 할 줄 안 후에 자기 나름의 창작을 해야 하는데 할 줄을 모릅니다. 요즘은 여주나 이천의
재료 가게에 가보면 유약에서부터 모든 것이 있어서 돈만 있으면 만들 수 있습니다. 도자기를 만들
줄 몰라도 안료를 사고, 가마도 조그마한 것 사면 만들 수 있는 시스템입니다. 그러다 보니 애들이
노력을 하지 않습니다. 청화의 안료가 무엇이 들어가는지 알아야 하는데, 그런 것을 모릅니다. 청화
가 어떤 성분으로 되어 있고, 어떤 불 속에서 조화를 부리고... 이런 것을 학교에서 배우지만, 스스
로 만들어서 써야 하는데, 귀찮으니까 사다가 씁니다.

경험은 없고 이론만 있는 거네요. 서울요는 주로 현대적인 인형을 만드는 공장이었는데, 일본 쪽 수호가 많으니까 청자를 주로 만들었고, 백자는 조금만 했다고 하셨어요. 대평요는 애초에는 주변 사람에게 기념으로 나누어 주려고 만들다가, 나중에는 팔기 위해 만들었잖아요? 대평요는 주로 백 자였나요?

이후락 씨가 처음 백자를 만드는 공장에서 그림을 그렸기 때문입니다. 백자는 붓으로 그림을 그리
면 되지만 청자는 칼로 조각을 해야 합니다. 청자는 만드는 과정이 어렵습니다. 청자는 까다롭지만
백자는 단순합니다. 초벌을 하고, 진사로 그림을 그려서 구워내면 되기 때문에 만드는 과정이 단순
합니다.

선생님이 생각하실 때, 대평요가 광주관요의 전통적인 조선 백자와 어떤 맥에서 달아 있다는 생각 이 있으세요?

이후락 씨가 도평요가 조선 관요의 맥을 이어간다는 뜻을 하신 것은 아니고, 그분이 취미로 만든
공장이고, 할 수 있기 때문에 한 겁니다. 그리고 그 이후에 제가 공장을 하면서 광주 왕실도자기를
타이틀로 축제를 합니다.

1990년대 들어서면서요?

광주 왕실도자기라고 하면 특별한 것이 있어야 하는데 그런 것이 없이 여주, 이천 광주가 똑같습니

다. 지금 상태에서 보면 이천과 여주가 훨씬 낫습니다. 도자기에 종사하는 사람도 많고, 시에서 지원하는 것도 이천과 여주가 대단합니다. 하지만 광주는 그렇지 못 합니다.

광주는 상징성을 확실히 갖고 있잖아요?

중국이나 일본에서 광주분원과 같은 역사를 가진 지역이라면, 아마 정부에서 엄청난 투자를 해서 만들었을 겁니다. 일본의 아리타라든가, 중국의 경덕전과 같이 유명한 고장으로 만들었을텐데, 우리나라 정부에서 문화예술쪽에 관심이 덜 한 것 같아 아쉽습니다. 정부와 시에서 엄청난 역사를 가진 광주를 생각을 해주었으면 합니다. 그래야지 조선 백자의 광주 왕실도자기를 이어 갈 수가 있습니다. 지금으로는 왕실도자기로 내세우기 창피할 지경입니다.

왕실도자기에서 사용하는 백자의 모양이나 성향에 있어, 특징을 얘기할 수 있는 것을 광주지역에서 활동하시는 분들이 적극적으로 이야기를 해서, 생산을 하시는 것도 나쁘지 않을 것 같아요.

광주에서 도자기를 만드는 사람의 입지가 너무 약합니다. 이천과 같이 도자기에 종사하는 사람이 많아지지, 시에서 발원권이 있을 텐데 그러하지 못합니다.

도예가 조합은 언제 만드신 건가요?

2000년도에 만들었습니다.

왜 조합이 필요하다고 생각하셨나요?

그 당시에 도예협회라는 사실 단체가 있었습니다. 이천과 여주는 도자기조합이 있어서 활발하게 활동을 하고 있었습니다. 특정 단체로 인가되어야 시에서 지원을 받게 되는데, 그런 것이 필요해서 만들게 되었습니다.

광주가 분원의 상징성을 갖고 있는데 여주나 이천이 여러 면에서 앞서간 건가요? 1950년에서 1960년부터 앞서간 건가요? 아니면 일제강점기부터 여주나 이천이 광주보다 도자기산업이 발전되어 지금의 형태로 온 건가요?

해강 유근형씨라고 유광열이 후손입니다. 광주가 역사적으로 보면 앞섭니다. 역사는 박물관장에게 들으시면 됩니다. 이천이나 여주가 유명한 것은 한강으로 일하러 가다 보면 싸리산이 있습니다. 싸리산에 백자를 만드는 흙이 3가지 정도가 들어갑니다. 점토, 백토, 배아토(고령토)가 들어가는데, 싸리산 한 줄기에서 그것이 다 나왔습니다. 여주시 북내면 오학리 산줄기가 다 나왔습니다. 그러다 보니까, 도자기를 만드는 분들이 형성되었지요. 옛날에는 그곳에 요강 공장들이 많았습니다. 요강 공장의 요강도 하얀 백자잖아요. 그 원료였을 것입니다.

그것은 찍어내는 건가요?

찍어냅니다. 옛날에는 소로 만들었지만 후에는 석고 틀에 찍어냈습니다. 그러다 보니 여주가 유명하게 되었습니다. 이천이 유명한 것은 1세대인 유근형, 지순택 이런 분들이 이천에 정착을 한 것이었습니다. 청자 흙은 이천에서 많이 나왔습니다. 이천시 신문면의 산이 사토 지역입니다. 땅을 파면 사토가 나옵니다. 이런 역사를 찾으시려면 유근형씨 아들 유광열씨가 전국의 명장인데, 그분을 찾아가면 역사를 다 알 것입니다. 1대 유근형씨가 청자에 대단하신 분입니다. 그분의 도자기가 가

마에서 나오면 줄서서 샀습니다. 옛날에 서울 시내에 도자기 가게가 많았었습니다. 그 가게들이 도자기 축제가 생기면서 망해서 없어졌습니다. 도자기 축제가 생기면서 잘못되었다고 봅니다. 서울에 큰 가게들이 많았습니다. 송인동, 인사동에서 가게를 하는 사람들이, 각 공장에 돌아다니면서 물건을 사갔습니다. 도자기의 값을 비싸게 받으려면, 도자기 만든 사람을 유명하다고 해야 합니다. 예를 들어 도평요의 한일상이라면, 한일상의 작품을 진열해놓고 유명하다고 홍보를 해 줘야 합니다. 그러면 홍보도 되고 이미지도 올라갔을 것입니다. 도자기 축제가 점점 쇠퇴해지니까 누군가 나를 업그레이드 해 줄 사람이 없는 것입니다. 도자기를 만드는 우리가 스스로 도자기를 팔아야 합니다. 우리들이 무덤을 판 것이지요.

자녀는 몇 두셨어요?

아들 하나입니다. 아들은 34살이고, 며느리는 27살인데, 손자가 둘입니다. 대학 졸업하던 해에 아기를 가져서 바로 결혼을 시켰습니다. 큰손녀는 5살이고 둘째는 3살이다. 아들은 아래층에 살고 있습니다. 아들을 중학교 때부터 도자기를 시켜서 대학교 도예학과에서 물리학을 전공했습니다. 아들이 만들고 저는 그림을 그리고 조각을 합니다. 아들은 동네에 조그마한 작업장을 임시로 만들어서 하고 있습니다. 전통 자기를 하는 것이 아니라, 초등학생, 아줌마 등을 가르치고 있습니다. 며느리는 컴퓨터 디자인을 전공하고 미술학원 선생이었습니다. 지금은 도자기와 연계하여 가르치고 있습니다.

아까 선생님께서 중요한 말씀을 해 주신 것이 있습니다. 예전에는 도자기에 전념할 수 있는 환경이었습니다. 제가 여쭙어보고 싶은 것은 현재에 여주, 이천, 광주에서 도자기 축제를 하는데, 일반인 입장에서 이천 도자기 축제를 가장 많이 들어봤습니다. 아마도 홍보를 가장 많이 해서 그렇겠지요. 그런데 3곳에서 나누어서 하는 것에 대한 입장은 어떠신지요? 축제가 잘 되려면 어떤 방안이나 생각이 있으신가요? 축제랑 별개로 산업이거나, 사람들이 삶에서 즐기기 위해서는 축제와 다르게 어떤 방안을 고민해 보신 것이 있는지? 궁금해졌어요.

제가 축제를 해 오면서 보면, 어떻게 보면 저도 도자기 역사의 중간 정도 상징과 마찬가지로입니다. 이 축제가 생기면서 작품의 질이 떨어졌습니다. 옛날에 서울의 도자기 가게에서 가져갈 때는 작품이 안 좋으면 안 가지고 가고 팔 수 있는 좋은 작품을 가져갔습니다. 그러면 우리들도 많은 노력을 해서 업그레이드하면서 만들게 됩니다. 작품을 보는 수준이 장사하는 사람이 보는 수준과 일반인이 보는 수준은 다릅니다. 우리 도공들이 생각하기에 고난도의 손 많이 가는 도자기를 만들어 일반 소비자에게 직접 못 팝니다. 제대로 알아보지도 못합니다. 그러니까 일반인의 수준에 맞춘 도자기를 만들 수 밖에 없습니다. 그러다 보면 내 속에 남아 있는 재능을 제대로 발휘하지 못하고, 소비자에게 끌려갑니다. 소비자에 맞추다 보면 내가 하고 싶은 도자기, 나의 재능을 발휘하지 못하는 것입니다. 먹고 살아야 하니까, 그것이 제일 문제인 것 같습니다. 도자기 축제를 일원화시켜야 되지 않을까 생각합니다. 이건 재원의 낭비입니다. 도자기의 미래를 봐서 질을 높여야 합니다. 옛날로 돌아가고 싶은 생각이 들기도 합니다. 공방 쪽 사람들의 도자기가 더 잘 됩니다. 요즘은 소비자들이

금방 변합니다. 지금은 해마다 바뀝니다. 대학을 나온 초보자들이 더 잘 만듭니다. 우리는 예전의 틀에서 못 벗어나지요. 도자기가 청자도 아니고, 백자도 아니고, 분청도 아닌 현대 자기가 발전되고 있습니다. 그러다 보면 우리의 뿌리가 되는 도자기는 점점 없어지지 않겠냐는 생각이 듭니다. 도공은 하루아침에 만들어지는 것이 아닙니다. 몇십 년 긴 세월을 의해서 기술이 축적되어야 하는데 그것이 안 됩니다. 우리 고려청자의 맥이 끊어지듯이, 전통 도자기의 맥이 끊어지지 않겠냐는 생각이 듭니다.

선생님 작업의 분량이 전통 도자기를 재연하거나 계승하려고 만드는 작업과 현대 생활적인 면에서 판매할 수 있는 도자기를 만드는 작업의 비율이 어느 정도 되는 것 같으세요?

저 나름대로 광주의 청화백자를 살리기 위한 노력을 많이 하고 있습니다. 물론 옛날 것을 기본으로 해서 현대에 맞게 접목하려고 노력을 합니다. 그러면서 청화 백자의 틀에 벗어나지 않는 범위 내에서 만들려고 노력하고 있습니다.

광주 조합원에게 왕실도자기에 전통을 같이 되살려보고, 지키기 위해서 해보자는 의견을 나눠보지는 않으셨나요?

너무 어려워서 못합니다. 광주에 제대로 된 전시장을 가지고 있는 공장이 몇 군데가 되지 않습니다. 손님이 오면 보기 괜찮은 도자기 전시장을 가진 공장이 거의 없습니다. 우리나라의 명장들과 광주시의 1대 2대 몇 명뿐입니다. 그 사람들도 환경이 열악하고, 경제적으로 어렵다 보니까, 광주의 맥인 조선백자와 청화백자를 같이 연구해보자는 말을 못 합니다. 그런 것은 길게 보아야 합니다. 요즘 사람들은 청화백자를 별로 안 좋아합니다. 그냥 울긋불긋 이상한 것을 좋아합니다. 주기적으로 다시 돌아올 때가 있겠지만 그때까지 기다리기가 어렵습니다. 내가 광주에서 청화 그림을 제일 많이 그리는 편인데 우리 후배들이 대를 이어서 광주의 맥을 살렸으면 좋겠는데 그 말을 하기가 어렵습니다.

축제를 개최하실 때 언제부터 주도적인 역할을 하셨나요?

1회 축제에는 조합장을 했기 때문에 그렇고, 4회와 5회 때까지는 그랬을 것입니다. 후배들이 했다. 도예계에서 도인들의 선후배 간에 위계질서가 옛날처럼 지켜졌으면 좋겠습니다. 요즘은 똑똑하고 잘난 친구가 많아서, 대학에서 교육이 잘못되지 않나 싶습니다.

다른 질문입니다만 청화문 중에서도 어떤 무늬를 자신 있게 자주 그리시나요?

주로 용(龍)과 학(鶴), 소나무와 십장생이 관련된 목단, 구름을 그립니다. 저는 나이가 먹으면서 여성 호르몬이 나와서 그런지 꼼꼼해지고 섬세해졌습니다. 옛날에는 '여백의 미'라 해서 앞면을 그리면 뒷면은 그리기 싫었습니다. 그래도 잘 팔렸습니다. 그런데 지금은 안 팔리고, 남는 것이 시간이라서 꼭 채우게 됩니다. 소심하고 섬세해졌습니다. 옛날 것은 별로 없고, 근래의 작품이 몇 백 점 있습니다. 저는 도자기가 적성에 맞는지 다른 사람이 도자기를 잘 만들어 놓으면 사고 싶습니다. 내 도자기도 좋은 작품이 나오면 팔기가 가까워지고 보기만 해도 좋습니다. 그래서 한 점을 그려도 심혈을 기울여 그리게 됩니다. 솔직히 좋게 나온 것은 안 팔고 감추어 둡니다. 마음에 안 드는 것은

팔았습니다.

예전에 한 면에 그림을 그렸는데, 전체를 그리게 된 계기나 의도가 있을까요?

중국이나 일본을 자주 왔다 갔다 하다 보니까 물들지 않았나 싶기도 합니다만 그것보다는 나만의 특징을 살리고 싶고, 보여주고 싶어서인 것 같습니다.

용이나 소나무 그림을 그릴 때, 특별히 선생님이 다른 사람과 다르게 하는 점이 있으신가요?

그런 것은 없습니다. 옛날 것은 그러면 더 신경을 써서 그리게 됩니다. 지금 경북궁 근정전 옆에 용항아리가 크게 그려져 있어요. 제가 만든 것입니다. 경북궁 근정전 양쪽에 꽃 꽃아 놓은 항아리가 있는데 민속 박물관에서 의뢰한 것입니다. 자료를 보고 용항아리 한 점을 만들기 위해 열 몇 점을 만들었습니다. 비늘 하나하나까지 세어 가면서 그렸습니다. 남들은 그렇게까지 하지 않습니다. 저는 제 자부심이고 얼굴이라고 생각해서 꼼꼼하게 그리는 것이 저의 장점입니다. 나이가 먹을수록 대충하는 것이 용납이 안 됩니다. 옛날에는 대충해도 도자기가 잘 팔리잖아요. 지금은 안 팔리니까 작품을 남겨 두면 후대에 이 도자기가 한일상이 것인데 참 잘 만들었다는 소리를 듣고 싶습니다. 그것이 강해지는 것 같습니다. 어떻게 남길까에 대한 생각들이. 조선백자를 보면 꼭 찬 그림이 별로 없습니다. 옛날 것에서 변화하여 현대에 맞는 디자인이 있어야 하지 않겠냐고 생각합니다. 그러면서 너무 벗어나면 조선백자 같지 않아서 범위 내에서 하려고 노력을 많이 합니다.

오늘 이렇게 인터뷰에 응해 주셔서 감사합니다.

별말씀을요. 궁금한 점이 있으면 언제든지 다시 연락주십시오.

VII.

부 록

1. 인류무형문화유산과 한국의 인류무형문화유산 목록²²⁾

1) 인류무형문화유산의 정의

무형문화유산은 전통 문화인 동시에 살아있는 문화이다. 무형문화유산은 공동체와 집단이 자신들의 환경, 자연, 역사의 상호작용에 따라 끊임없이 재창해온 각종 지식과 기술, 공연예술, 문화적 표현을 아우른다. 무형문화유산은 공동체 내에서 공유하는 집단적인 성격을 가지고 있으며, 사람을 통해 생활 속에서 주로 구전에 의해 전승되어왔다.



유네스코는 상당히 오래 전부터 무형문화유산 보호에 관심을 가져왔으며, 1997년 제29차 총회에서 산업화와 지구화 과정에서 급격히 소멸되고 있는 무형문화유산을 보호하고자 '인류 구전 및 무형유산 걸작 제도'를 채택했다. 이후, 2001년, 2003년, 2005년 모두 3차례에 걸쳐 70개국 90건이 인류 구전 및 무형유산 걸작으로 지정되었다. 무형문화유산의 중요성에 대한 국제사회의 인식이 커지면서 2003년 유네스코 총회는 무형문화유산 보호 협약을 채택하였다. 이것은 국제사회의 문화유산 보호 활동이 건축물 위주의 유형 문화재에서 눈에 보이

22) http://heritage.unesco.or.kr/ich/ich_intro/ 유네스코한국위원회의 자료를 인용한다.

지 않지만 살아있는 유산(living heritage), 즉 무형문화유산의 가치를 새롭게 인식하고 확대하였음을 국제적으로 공인하는 이정표가 되었다.

무형문화유산 보호를 위한 국제사회의 관심이 높아져가고 있는 한편으로 아직도 세계화와 급속한 도시화, 문화 통합 정책과 더불어 젊은 세대의 관심 부족으로 인해 많은 무형유산이 사라지고 있다.

무형문화유산의 정의 (협약 제2조 1항)

- 공동체, 집단 및 개인이 자신의 문화유산의 일부분으로 인식하는 관습, 표현, 지식 및 기술
- 이와 관련된 전달 도구, 사물, 공예품
- 문화 공간

무형문화유산의 범위 (협약 제2조 2항)

- 무형문화유산의 전달체로서 언어를 포함한 구전 전통 및 표현
- 공연 예술(전통음악, 무용 및 연극 등)
- 자연 및 우주에 관한 지식 및 관습
- 전통 기술

무형문화유산의 특징 (협약 제2조 1항)

- 세대와 세대를 거쳐 전승
- 인간과 주변 환경, 자연의 교류 및 역사 변천 과정에서 공동체 및 집단을 통해 끊임없이 재창조
- 공동체 및 집단에 정체성 및 지속성 부여
- 문화 다양성 및 인류의 창조성 증진
- 공동체간 상호 존중 및 지속가능발전에 부합※ 국제 인권 관련 규범과 양립

무형문화유산 상징 도안

무형문화유산 보호 협약에 따라 설치된 무형문화유산 보호 정부간 위원회는 무형유산에 대한 관심을 높이기 위해 무형유산 상징도안을 제작하기로 결정하였다. 이에 따라 무형문화유산 상징도안 국제 공모전이 개최되었으며, 알제리, 볼리비아, 불가리아, 프랑스, 인도, 나이지리아로 구성된 특별위원회가 심사를 맡았다.



유네스코는 모든 회원국 내 전문/아마추어 그래픽 디자이너, 예술가 및 무형문화유산 관련자들이 공모전에 참여할 수 있도록 문호를 개방하였다. 그 결과, 크로아티아의 드라구틴 다도 코바체비치(Dragutin Dado Kovacevic)가 제출한 작품이 최종선정 되었다. 이 도안은 형태가 없는 "무형"을 추상적으로 표현하기 위해 삼각형, 사각형, 원이 끊기지 않고 서로 연결되고 하나가 되는 모습을 보여준다.

이 상징도안은 위에서 볼 수 있듯이 반드시 유네스코 로고와 함께 사용하도록 규정하고 있다. 상징도안에 대한 세부 사용지침은 2010년 6월 개최된 무형문화유산 보호 협약 당사국 총회에서 그 지침안이 최종 확정되었다.

2) 인류무형문화유산 등재정책

유네스코 무형문화유산 보호 협약은 무형유산의 중요성에 대한 국제사회의 관심을 높이고 국제협력력을 강화하고자 두 가지 무형유산 목록을 제정하도록 규정하고 있다. 바로 ‘긴급보호가 필요한 무형문화유산목록’과 ‘인류무형문화유산 대표목록’이다.

지난 2006년 무형유산협약이 발효되면서, 기존의 ‘인류 구전 및 무형유산 걸작’을 모두 인류 무형문화유산 대표목록에 통합시킨 바 있다.

긴급보호 무형유산목록과 인류무형문화유산 대표목록에 대한 세부지침을 논의하면서 가장 논란이 되었던 것은 이 두 가지 목록의 성격과 우선순위에 관한 것이었다.

무형유산협약에는 대표목록 관련 조항이 긴급보호목록보다 앞서 있다. 그러나 당사국들은 산업화 등으로 소멸위기에 직면한 무형유산을 보호하려는 것이 협약의 진정한 취지라는 데 뜻을 같이 했다. 그에 따라 운영지침에서는 대표목록과 긴급보호목록의 순서를 바꾸고, 긴급보호목록에 상대적으로 우선순위를 부여했다. 등재절차도 보다 엄격히 규정하는 한편, 국제원조의 대부분을 긴급보호목록상의 무형유산 보호 사업에 투입하도록 정하고 있다.

이에 반해, 대표목록은 각국의 무형문화유산 목록집과 유사하다. 즉, 각국이 자국의 국내 목록에 등재되어 있는 유산 가운데 관련 공동체 등의 동의와 기타 등재요건을 잘 갖추어 신청하면 특별한 문제가 없는 한 등재될 수 있도록 한 것이다.

(1) 인류무형문화유산 등재정책

무형문화유산의 정의와 특성(무형유산협약 제2조)에 따라 언어 그 자체나 인권에 관한 국제규범에 반하는 전통은 무형문화유산 목록 등재 대상이 되지 않는다.

(2) 긴급보호가 필요한 무형문화유산 목록 등재기준

■ 기준 1

무형유산협약 제2조에서 규정하는 무형문화유산에 부합할 것

■ 기준 2

관련 공동체나 집단, 개인 또는 당사국의 노력에도 불구하고 소멸위험에 처해 있어 긴급한 지원이 필요한 경우

■ 기준 3

즉각적인 보호 조치가 없으면 곧 소멸될 정도로 극도로 긴급한 상황에 놓여있을 것

■ 기준 4

관련 공동체, 집단, 개인이 계속 실연하고 전승할 수 있도록 보호조치가 마련되어 있을 것

■ 기준 5

관련 공동체, 집단, 개인들이 자유롭게 사전 인지 동의(free, prior, informed consent)하고, 가능한 최대한 폭넓게 신청과정에 참여할 것

■ 기준 6

신청유산이 당사국 무형문화유산 목록에 포함되어있을 것

※ 이와 별도로, 극도로 긴급한 상황인 경우 무형유산위원회는 관련 당사국과 적절한 협의를 거쳐 해당 유산을 긴급보호무형유산목록에 등재할 수 있음.

(3) 인류무형문화유산 대표목록 등재기준

■ 기준 1

무형유산협약 제2조에서 규정하는 무형문화유산에 부합할 것

■ 기준 2

대표목록 등재가 해당 유산의 가시성 및 중요성에 대한 인식 제고, 문화간 대화에 기여하며, 아울러, 세계 문화다양성 반영 및 인류의 창조성을 입증할 것

■ 기준 3

신청유산에 대한 적절한 보호 조치가 마련되어 있을 것

■ 기준 4

관련 공동체, 집단, 개인들이 자유롭게 사전 인지 동의(free, prior, informed consent)하고, 가능한 최대한 폭넓게 신청과정에 참여할 것

■ 기준 5

신청유산이 당사국 무형문화유산 목록에 포함되어있을 것

(4) 긴급보호무형유산목록 등재절차

1. 준비 및 제출

- 준비년도(신청 전년도) 3월31일까지
- 1차년도 3월 31일까지
- 1차년도 6월 30일까지
- 1차년도 9월 30일까지
- 제출 준비를 위한 국제원조 신청

- 신청서 사무국 제출 마감, 이후 접수된 신청서는 다음해에 심사
- 신청서 검토 및 보완 필요사항 공지
- 당사국의 신청서 보완 마감

2. 심사

- 1차년도 12월 ~ 2차년도 5월
- 2차년도 4월 ~ 6월
- 매년 국가간위원회 몇주 전
- 심사
- 최종심사 회의
- 무형유산위원회 위원국에게 심사보고서 송부 및 온라인 게시

3. 결정

- 2차년도 11월
- 무형유산위원회에서 신청서 최종 심사 및 등재 여부 결정

* 긴급보호무형유산목록 심사위원은 무형문화유산 분야의 전문가, 전문 연구소 및 단체, 비정부단체(NGO) 가운데 무형유산위원회에서 선정

(5) 인류무형문화유산 대표목록 등재 절차

1. 준비 및 제출

- 1차년도 3월 31일
- 1차년도 6월 30일
- 1차년도 9월 30일
- 신청서 사무국 제출 마감, 이후 접수된 신청서는 다음해에 심사
- 신청서 검토 및 보완필요사항 공지
- 당사국의 신청서 보완 마감

2. 심사

- 1차년도 12월 ~ 2차년도 5월
- 2차년도 4월 ~ 6월
- 매년 국가간위원회 몇주 전
- 무형유산위원회 산하 대표목록 심사보조기구에서 심사(*)
- 최종심사 회의
- 무형유산위원회 위원국에게 심사보고서 송부 및 온라인 게시

3. 결정

- 2차년도 11월
- 무형유산위원회에서 신청서 최종 심사 및 등재 여부 결정

(6) 등재의의와 효과

긴급보호목록 및 대표목록에 등재되면 무형유산협약에 따라 설치된 무형유산기금 및 관련 전문 기구를 통해 유산 보호에 필요한 재정 및 기술 지원을 받을 수 있다. 또한, 국제적인 지명도와 관심이 높아지면서 이에 따른 고용기회, 수입 증가 등을 기대할 수 있다.

무엇보다 중요한 것은 긴급보호목록 및 대표목록에 등재되면 국제적으로 해당 유산에 대한 가시성이 높아지고, 관련 공동체의 자긍심이 고취됨으로써 무형유산을 보호하는 데 크게 기여할 수 있다는 점이다.

① 긴급한 보호가 필요한 무형문화유산목록

긴급한 보호가 필요한 무형문화유산목록에 등재되는 것은 해당 유산이 사회변화나 불가피한 사유로 인해 관련 공동체나 집단, 당사국 등의 노력에도 불구하고, 심각한 소멸위험에 처해있으므로 국제사회가 공동으로 해당 유산을 보호해야 한다는 것을 뜻한다.

긴급보호목록은 세계유산사업의 위험에 처한 세계유산목록과는 성격이 완전히 다르다. 위험에 처한 세계유산목록의 경우 대부분 위기의 원인이 당사국의 관리소홀로 귀결되면서 당사국들은 이 위험유산목록에 등재되는 것을 극히 꺼리고 있다. 그러나, 긴급보호목록은 등재 신청을 각 당사국이 하도록 되어 있으며, 등재 요건도 인류무형문화유산 대표목록보다 더 엄격하게 규정하고 있다. 이것은 긴급보호목록에 등재될 경우, 대표목록에 등재된 유산보다 가시성이 높아지고, 더 많은 국제원조를 받을 수 있기 때문이다.

② 인류무형문화유산 대표목록

인류무형문화유산 대표목록은 관련 공동체나 집단 등이 등재 신청에 동의하고, 적절한 보호 대책이 수립되어 있을 경우, 당사국의 신청에 따라 무제한으로 등재할 수 있다. 장기적으로 대표목록은 일종의 국가별 무형문화유산 목록을 집대성한 것이라고 볼 수 있다.

③ 관리 책임

긴급보호목록 또는 대표목록에 등재되어도 해당 유산의 관리는 이전과 변화가 없으며, 당사국 국내법의 적용을 받는다. 다만, 무형유산위원회는 당사국이 세계유산을 적정하게 보호 및 관리하고 있는 지 보고서 제출을 요구할 수 있으며, 필요한 경우 현지 조사를 실시할 수도 있다.

④ 국제협력 및 지원

긴급보호목록 및 대표목록에 등재되면 무형유산협약에 따라 설치된 무형문화유산기금에서 재정 및 기술 지원을 받을 수 있다. 이 기금은 당사국의 의무적 또는 자원에 따른 기부금으로 조성된다.

우리나라를 비롯해 선진국들은 세계유산으로 등재되어도, 해당 유산 보존을 위해 세계유산위원회로부터 재정 지원을 받는 경우는 거의 없다. 오히려 유네스코 신탁기금 등을 통해 저개발국 유산 보존에 기여할 수 있는 계기로 삼는 것이 보편적이다.

3) 한국의 인류무형문화유산 목록

(1) 종묘제례(宗廟祭禮) 및 종묘제례악(宗廟祭禮樂) [Royal ancestral ritual in the Jongmyo shrine and its music]



종묘제례(宗廟祭禮) 및 종묘제례악(宗廟祭禮樂)(Royal ancestral ritual in the Jongmyo shrine and its music)
©Cultural Properties Administration

종묘제례(宗廟祭禮) 및 종묘제례악(宗廟祭禮樂)

상세정보

- 국가 대한민국(Republic of Korea)
- 위치
- 좌표
- 등재연도 2001년
- 등재기준

요약

서울에 있는 종묘(宗廟)는 조선 왕조(14세기~19세기)의 조상들에게 바치는 유교 의례를 하는 곳이다. 종묘제례(宗廟祭禮)란 종묘에서 행하는 제향의식으로, 조선시대의 나라제사 중 규모가 크고 중요한 제사였기 때문에 종묘대제(宗廟大祭)라고도 한다.

종묘는 조선시대 역대 왕과 왕비, 그리고 나라에 공적이 있는 공신들의 신주를 모셔 놓은 사당으로, 사직(社稷)과 더불어 국가의 근본을 상징하는 가장 정제되고 장엄한 건축물이다. 종묘 정전의 19개 신실에는 태조를 비롯한 왕과 왕비의 신주(49위)가 모셔져 있으며, 영녕전 16실에는 추존된 왕과 왕비의 신주(34위)를 봉안하고 있다.

종묘제례

종묘제례는 이러한 조상의 영혼이 안식하고 있다고 여겨지는 사당인 종묘에서 수행하며, 조상의 영혼이 영원한 평화를 누리도록 간구하는 것을 포함한다. 종묘제례는 왕족의 후손들이 제례를 조직하며 음악, 무용, 노래가 포함되어 있다. 의례가 봉행되는 동안, 제관들은 의례복을 입으며 왕은 왕관을, 다른 이들은 관을 써서 복장을 갖추고 음식과 술을 제기에 담아 조상에게 바친다.

종묘제례는 왕실에서 거행되는 장엄한 국가 제사로서, 임금이 친히 받드는 존엄한 길례(吉禮)였다. 유교사회에서는 길례·흉례(凶禮)·군례(軍禮)·빈례(賓禮)·가례(家禮)의 다섯 의례(五禮)가 있는데 그중 길례인 제사를 으뜸으로 여겼으며, 이를 ‘효’ 실천의 근본으로 삼았다. 유교가 국가의 근본이념이었던 조선시대에는 조상에 대한 숭배를 인간의 도리이자 나라를 다스리는 가장 중요한 법도로 여겼으며 이러한 법도를 실행하는 제사를 특히 중시하였다. 그래서 예로부터 종묘와 사직을 세우고 나라를 건국하고 번영시킨 왕과 왕실의 조상에게 제사를 드리고, 국가 발전에 공헌한 문무 대신들에게 제사를 드렸다. 종묘제례의 전통은 조상신 숭배와 효의 개념에 관한 고대 중국 문헌에서 유래하지만 중국에서는 더 이상 행해지지 않는 유교 의례의 고유한 사례로 남아 있다.

종묘제례는 크게 정시제(定時祭)와 임시제(臨時祭)로 나뉘며, 계절에 따라 햇과일이나 곡식을 올리는 천신제(薦新祭)도 있었다. 정시제는 봄·여름·가을·겨울의 첫달인 1월·4월·7월·10월과 납일(臘日, 12월에 날을 잡아 지내는 선달제사)에 지냈으며, 임시제는 나라에 좋은 일과 나쁜 일이 있을 때마다 지냈다. 종묘제례는 해방 이후 한때 폐지되기도 하였으나 1969년부터 전주시씨대동종약원이 행사를 주관하여 매년 5월 첫째 일요일에 봉행하고 있다.

종묘제례는 제사를 지내는 예법과 예절에 있어서 모범이 되는 의식이기 때문에 제례는 매우 엄격하고 장엄하게 진행된다. 의례의 절차는 15세기에 정해졌으며 오늘날까지 대부분 그대로 남아 있다. 종묘제례의 절차는 신을 맞이하는 절차, 신이 즐기도록 하는 절차, 신을 보내드리는 내용으로 구성되어 있다.

그 절차를 보면 선행절차 → 취위(就位, 제사가 시작하기 전에 제관들이 정해진 자리에 배치됨) → 영신(迎神, 조상신을 맞이함) → 신관례(晨裸禮, 왕이 제실까지 가서 향을 피워 신을 맞아들

임) → 진찬(進饌, 음식과 고기를 드림) → 초헌례(初獻禮, 초헌관이 술을 올리고 절하며 축문을 읽음) → 아헌례(亞獻禮, 신에게 둘째 술잔을 올림) → 종헌례(終獻禮, 마지막 술잔을 올림) → 음복례(飲福禮, 제사에 쓴 술이나 음식을 나누어 먹음) → 철변두(撤饌豆, 제상에 놓인 고기나 과일을 거둌) → 송신(送神, 조상신을 보냄) → 망료(望燎, 제례에 쓰인 축문과 폐를 태움) → 제후처리(祭後處理)의 순서로 진행된다.

종묘제례는 최고의 품격으로 유교절차에 따라 거행되는 왕실의례이며, 이를 통해 동양의 기본 이념인 '효'를 국가차원에서 실천함으로써 민족공동체의 유대감과 질서를 형성하는 역할을 하였다. 이와 함께 종묘라는 조형적 건축공간에서 진행되는 종묘제례의 장엄하고 정제된 아름다움은 자연과 어우러진 동양적 종합예술의 정수이며, 500년이라는 시간과 공간을 초월한 한국의 소중한 정신적 문화유산이다.

종묘제례악

종묘제례악(宗廟祭禮樂)은 종묘제례가 봉행되는 동안 연주되는 음악으로 기악(樂)과 노래(歌)에 춤(舞)이 함께 연행된다. 음악은 각각의 절차에 따라 보태평과 정대업 11곡이 한국의 전통 악기로 연주된다. 종묘제례악은 편종, 편경, 방항(方響)과 같은 타악기가 주선율을 이루고, 여기에 당피리·대금·해금·아쟁 등 현악기의 장식적인 선율이 더해진다. 이 위에 장구·징·태평소·절고·진고 등의 악기가 더욱 다양한 가락을 구사하고 노래가 중첩되면서 종묘제례악은 그 어떤 음악에서도 느끼기 어려운 중후함과 화려함을 구사한다. 정전 앞 계단 위(상월대)에서 노랫말이 없는 음악을 연주하는 악단은 등가(登歌)라 하고, 계단 아래 뜰(하월대)에서 노랫말 있는 음악을 연주하는 악단은 헌가(軒架)라고 부른다. 악기 편성은 시기에 따라 변화가 있었으나 오늘날의 모습으로 정착되었다.

보태평(保太平)과 정대업의 간결하고 힘찬 노래는 위대한 국가를 세우고 발전시킨 왕의 덕을 찬양하는 내용으로 되어 있으며, 종묘제례악이 연주되는 동안 문치와 무공을 상징적으로 보여주는 무용[佾舞(일무)]인 문무(文舞)와 무무(武舞)가 곁들여 진다. 무용의 문무와 무무는 8줄로 구성된 64명의 무용수가 추며, 유교 문헌에 나오는 대로 대립하지만 서로 보완적인 음(陰)과 양(陽)을 표현한다. 문무는 역대 선왕들의 문덕을 기리는 춤으로 조화롭고 마음을 평화롭게 해주는 보태평지악에 맞추어 왼손에는 피리종류인 악을 오른손에는 깃털을 단 적(翟)을 들고 춤을 추는 데 왼쪽으로 첫걸음 하는 것이 특징이다. 문무는 양을 상징한다. 무무는 선왕들의 무공을 칭송하는 춤으로 정대업지악에 맞추어 나무로 만든 칼과 창, 활과 화살을 들고 추며 오른쪽으로 움직이는 것이 특징이며 음을 상징한다.

(2) 판소리 [Pansori epic chant]



판소리(Pansori epic chant)
©2009 by Korea Cultural Heritage Foundation

판소리

상세정보

- 국가 대한민국(Republic of Korea)
- 위치
- 좌표
- 등재연도 2003년
- 등재기준

요약

‘판소리’는 한 명의 소리꾼과 한 명의 고수(북치는 사람)가 음악적 이야기를 엮어가며 연행하는 장르이다. 장단에 맞추어 부르는 표현력이 풍부한 창(노래)과 일정한 양식을 가진 아니리(말), 풍부한 내용의 사설과 너름새(몸짓) 등으로 구연(口演)되는 이 대중적 전통은 지식층의 문화와 서민의 문화를 모두 아우르고 있다는 점이 특징이다. 최대 8시간 동안 연행되는 동안 남성, 또는 여성 소리꾼은 1명의 고수의 장단에 맞춰 촌스럽기도 하고 학문적이기도 한 표현을 섞은 가사를 연행하는 즉흥 공연이다.

‘판소리’라는 말은 ‘여러 사람이 모인 장소’라는 뜻의 ‘판’과 ‘노래’를 뜻하는 ‘소리’가 합쳐진 말이다. 판소리는 17세기 한국의 서남지방에서, 굿판에서 무당이 읊조리는 노래를 새롭게 표현한 것에서 유래되었을 것으로 짐작하고 있다. 한편 조선 영조 30년(1754)에 유진한이 지은 춘향가의 내용으로 보아 적어도 숙종(재위 1674~1720) 이전에 발생하였을 것으로 추측하기도 하고, 조선 전기 문헌에 보이는 광대소학지희(廣大笑謔之戲)가 토대가 되었을 것으로 보기도 한다. 광대 집단과 판

련이 있다는 측면에서 판소리는 소리꾼과 청중의 적극적인 참여로 완성되는 독특한 특징을 지니고 있다. 이후 판소리는 서민들 사이에서 구전으로 전해지다가 19세기 말경에 문학적 내용으로 더욱 세련되어졌으며 도시의 지식인들 사이에 많은 인기를 누리게 되었다.

판소리를 구성하는 배경, 등장인물, 상황 등은 조선시대(1392~1910)에 뿌리를 두고 있다. 판소리의 창자는 아주 다양하고 독특한 음색을 터득하고 복잡한 내용을 모두 암기하기 위해서 오랜 기간 동안 혹독한 수련을 거친다. 창자 특유의 해석 방식을 개발하여 특정 이야기를 연행하게 되면서 특수한 연행으로 이름난 판소리 대가들이 많다.

한국이 급속하게 현대화되면서 판소리는 위기에 처하게 되었다. 그래서 1964년 국가가 판소리를 중요무형문화재 제5호로 지정하게 되었다. 이와 같은 조치로 아낌없는 제도적 지원이 장려되었고, 그 결과 판소리의 전통은 활기를 되찾게 되었다. 판소리는 전통적 무대예술 중에서 가장 유명한 장르지만, 원래의 판소리가 지니고 있었던 즉흥성은 많이 잃었다. 판소리 작품의 기록이 증가하면서 판소리가 가진 특징인 즉흥성은 억제되는 경향이 생겼다. 그러나 아이러니하게도 판소리가 이렇게 발전을 이루게 된 것은 오히려 판소리를 보존하기 위해 기록하고 정리하는 과정에 의한 것이기도 하다. 사실, 오늘날에는 판소리의 즉흥성을 제대로 살릴 수 있는 창자도 드물지만 관객들 역시 판소리의 즉흥적 독창성 및 전통 판소리의 내용에 그다지 감동을 받지 않고 있다.

(3) 강릉단오제 [Gangneung Danoje festival]



강릉단오제(Gangneung Danoje festival)
©Ahn, kwang-Seon

강릉단오제

상세정보

- 국가 대한민국(Republic of Korea)
- 위치

- 좌표
- 등재연도 2005년
- 등재기준

요약

강릉단오제는 단옷날을 전후하여 펼쳐지는 강릉 지방의 향토 제례 의식이다. 이 축제에는 산신령과 남녀 수호신들에게 제사를 지내는 대관령국사성황모시기를 포함한 강릉 단오굿이 열린다. 그리고 전통 음악과 민요 오독떼기, 관노가면극(官奴假面劇), 시 낭송 및 다양한 민속놀이가 개최된다. 전국 최대 규모의 노천 시장인 난장(亂場)은 오늘날 이 축제의 중요한 요소로서, 이곳에서는 이 지방의 토산물과 공예품이 판매되고 여러 가지 경연과 서커스도 공연된다.

4주 동안 계속되는 단오제는 신에게 바칠 술을 담그고 굿을 하는 것으로부터 시작되며, 이 곳에서는 신목(神木), 그리고 기털·종·대나무 등으로 만든 제물인 화개(花蓋)가 중심 역할을 한다. 이 축제는 유교·무속·불교의 제례 의식이 공존한다는 점이 특징이다. 강릉 지방 사람들은 신들에게 드리는 제사를 통해 자연 재해를 입지 않고 평화롭고 풍요롭게 살 수 있다고 믿었다. 해마다 많은 방문객이 강릉단오제의 여러 제례 의식에 참석하는가 하면, 단오선 부채 만들기, 신에게 바칠 술 담그기, 관노가면극의 가면 만들기, 수리취떡 만들어 먹기, 창포물에 머리 감기 등의 행사에 적극적으로 참여한다.

강릉 단오제는 매우 인기 있는 축제이다. 하지만 여러 해에 걸쳐 문화 행사가 표준화되고 언론 보도가 증가하면서 축제의 전통적 요소 가운데 일부가 사라지게 되는 결과를 낳았다. 이 축제의 전통적 기능 가운데 하나는 모든 사회 계층의 사람들이 참여할 수 있게 함으로써 사회적 이질감을 극복하는 것이었다.

(4) 처용무 [Cheoyongmu]



처용무(Cheoyongmu)
©2000 by Cultural Heritage Administration

처용무

상세정보

- 국가 대한민국(Republic of Korea)
- 위치
- 좌표
- 등재연도 2009년
- 등재기준

요약

처용무(處容舞)는 궁중 무용의 하나로서 오늘날에는 무대에서 공연하지만, 본디 궁중 연례(宴禮)에서 악귀를 몰아내고 평온을 기원하거나 음력 선달그믐날 악귀를 쫓는 의식인 나례(儼禮)에서 복을 구하며(求福) 춘 춤이었다. 동해 용왕(龍王)의 아들로 사람 형상을 한 처용(處容)이 노래를 부르고 춤을 추어 천연두를 옮기는 역신(疫神)으로부터 인간 아내를 구해냈다는 한국 설화를 바탕으로 한 처용무는 동서남북과 중앙 등의 오방(五方)을 상징하는 흰색 · 파란색 · 검은색 · 붉은색 · 노란색의 오색 의상을 입은 5명의 남자들이 추는 춤이다.

무용수들은 팔죽색에 치아가 하얀 신인(神人) 탈을 쓰고, 납 구슬 목걸이에 주석 귀고리를 하고 검은색 사모를 쓰는데, 사모 위에는 악귀를 몰아내고 상서로운 기운을 맞이하는 벽사진경(辟邪進慶)의 뜻을 담은 모란 2송이와 복숭아 열매 7개를 꽂는다. 다양한 형식과 박자의 반주 음악, 간간이 삽입된 다채로운 서정적 노래 등을 통해 처용무는 호방하고 활기차다. 처용의 형상을 대문에 새기면 역신과 사귀(邪鬼)를 물리칠 수 있다는 민간 신앙을 포함해 처용을 둘러싼 더 광범위한 민속 신앙의 일부를 이루는 한편, 처용무는 특히 오행설(五行說)로 대표되는 유교 철학을 구현하기도 했다. 처용탈의 제작 과정 또한 전통 장인의 기량을 엿볼 수 있는 소중한 기회이다.

(5) 강강술래 [Ganggangsullae]



강강술래(Ganggangsullae)

©2004, by National Research Institute of Cultural Heritage

강강술래

상세정보

- 국가 대한민국(Republic of Korea)
- 위치
- 좌표
- 등재연도 2009년
- 등재기준

요약

대한민국의 남서부 지역에서 널리 행해지는 '강강술래'는 풍작과 풍요를 기원하는 풍속의 하나로, 주로 음력 8월 한가위에 연행된다. 밝은 보름달이 뜬 밤에 수십 명의 마을 처녀들이 모여서 손을 맞잡아 둥그렇게 원을 만들어 돌며, 한 사람이 '강강술래'의 앞부분을 선창(先唱)하면 뒷소리를 하는 여러 사람이 이어받아 노래를 부른다. 이러한 놀이는 밤새도록 춤을 추며 계속되며 원무를 도는 도중에 민속놀이를 곁들인다.

이 민속놀이는 강강술래 노래를 부르다가 기와 밟기, 떡석몰이, 쥐잡기놀이, 청어 엮기 등 농촌이나 어촌 생활을 장난스럽게 묘사한 놀이를 하는 것이 특징이다. 강강술래 춤의 이름은 노래의 후렴구에서 따왔지만, 그 정확한 뜻은 알려져 있지 않다. 옛날에 한가위를 제외하고는 농촌의 젊은 여성들이 큰 소리로 노래를 부르거나 밤에 외출하는 것이 허용되지 않았는데 이 놀이를 통해 잠깐이나마 해방감을 느끼며 즐길 수 있었다고 한다. 이 풍속은 오늘날 대체로 도시의 중년 여성들에 의해 유지되고 있으며 초등학교의 음악 시간에 어린이들이 부분적으로 익히고 있다.

현재 한국 전역에서 펼쳐지는 공연 예술로서 이 풍속은 한국의 대표적인 민속 예술이라 할 수 있다. 강강술래는 시골의 일상생활인 쌀농사 문화에서 유래하는 중요한 전래 풍습이다. 단순한 음률과 동작 때문에 배우기 쉽고, 여성들이 이웃 여성들과 함께 춤추는 가운데 협동심 · 평등 · 우정의 교류를 함께했다.

(6) 제주 칠머리당 영등굿 [Jeju Chilmeoridang Yeongdeunggut]



제주 칠머리당 영등굿(Jeju Chilmeoridang Yeongdeunggut)
©2007, by National Research Institute of Cultural Heritage

제주 칠머리당 영등굿

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

등재연도 2009년

등재기준

요약

‘제주 칠머리당 영등굿’은 바다의 평온과 풍작 및 풍어를 기원하기 위해 음력 2월에 제주에서 시행하는 세시풍속이다. 제주시 건입동(健入洞)의 칠머리당에서 열리는 제주 칠머리당 영등굿은 제주도 전역에서 이루어지는 유사한 굿 가운데 대표적인 의식이다. 제주의 마을 무당들은 바람의 여신(영등 할망), 용왕, 산신 등에게 제사를 지낸다. 영등환영제에는 신령을 부르는 의례, 풍어에 대한 기원, 조상신을 즐겁게 하기 위한 3개의 연희 등이 포함되어 있다. 영등환영제가 시작된 지 2주 뒤에 열리는 영등송별제에는 굿에 쓸 술과 떡을 사당으로 가져오고, 용왕을 맞아들이는 의례인 요왕맞이를 하며, 수수의 씨를 가지고 점(點)을 치는 씨점을 치고, 마을 노인들이 짚으로 만든 배를 바다로 내보내는 행사 배방선(送神) 등을 치른다.

봄이 왔음을 뜻하는 15일째가 되어 영등 할망이 떠나면 대지에는 씨가 뿌려지고 험한 바다는 잔잔해진다. 영등굿에 참여하는 사람은 무당 이외에 해녀들, 선주들이 참여하는 데 이들은 음식과 공양물을 지원한다. 일정한 시기에 치러지는 의례이자 문화 축제이기도 한 영등굿은 제주도 사람들에게 일체감을 심어주어 돈독한 관계를 맺도록 해준다. 영등굿은 또한 제주도 바닷사람들의 삶을 좌우하는 바다에 대한 존중의 표현이기도 하다.

(7) 남사당놀이 [Namsadang Nori]



남사당놀이(Namsadang Nori)
©2000, by Cultural Heritage Administration

남사당놀이

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2009년

등재기준

요약

남사당놀이는 말 그대로 ‘남자들로 구성된 유랑광대극’으로서 원래 유랑예인들이 널리 행하던 다방면의 한국 전통 민속공연이다. 지금은 전문 극단에 의해 그 명맥을 이어 가고 있다. ‘풍물’은 팽과리·징·장구·북 등의 타악기 소리가 강조된다. 덧뵈기는 여러 사회 계층의 사람들을 묘사하는 네 마당(마당씻이·옴탈잡이·샌님잡이·먹중잡이)으로 구성된다. 어름은 높이 매달린 외줄 위에서 곡예를 부리며 바닥의 어릿광대와 재담을 주고받는 놀이이다. 덜미에서는 50여 개의 인형들이 등장하여 등장인물이 주고받는 대사와 악사들의 음악이 일곱 마당으로 펼쳐진다. 살판은 지상에서 행하는 곡예에 재담과 음악이 곁들여진다. 그리고 나무 막대기로 쳇바퀴를 돌리는 복잡한 묘기의 버나가 공연을 풍성하게 만든다.

남사당놀이는 야외 마당에서 연희자들을 둘러싸는 시골 관객들을 즐겁게 해 줄 뿐만 아니라 중요한 사회적 메시지를 전달하기도 하였다. 특히 탈춤과 꼭두각시놀음은 남성 중심의 사회에서 여성들은 물론이고 하층민들의 억압받는 삶을 놀이로 보여 주었다. 이런 공연은 정치적으로 힘없

는 자들을 대변하여 풍자로서 문제점들을 제기하기도 하고 가난한 사람들에게 꿈을 주고 삶을 이어 가게 하는 평등과 자유의 이상을 보여 주었다.

(8) 영산재 [Yeongsanjae]



영산재(Yeongsanjae)
©2003, by National Research Institute of Cultural Heritage

영산재

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2009년

등재기준

요약

한국 불교문화의 중심 요소인 ‘영산재(靈山齋)’는 부처가 인도의 영취산에서 법화경(Lotus Sutra)을 설법하던 모습을 재현한 것이다. 영산재는 불교의 철학적이며 영적인 메시지를 표현하고 있으며, 영산재에 참석한 사람들은 스스로를 수양한다. 영산재는 하늘과 땅의 영가(靈駕)와 모든 성인(聖人)을 맞이하는 의식에서 시작하여 부처의 영적 세계의 사고 방식을 표현하는 봉송(奉送) 의례로 마무리된다. 봉송 의례에는 노래, 의식적 장식, 바라춤, 법고춤, 나비춤과 같은 불교 의식 무용이 거행된다. 이 의례에는 또한 정제 의식, 차례, 부처와 보살들에게 식사를 공양하는 것, 참석자들이 진리의 문에 들도록 하는 법문, 죽은 자가 극락에 들도록 하는 시식(施食)이 포함되어 있다.

서울 지역에 근거한 한국 불교인 태고종에 의하여 주로 보존되어 온 영산재는 한국 전역의 사

찰에서 열린다. 영산재는 참석한 모든 이들에게 부처, 불법을 깨달고 승려를 숭앙하여 진리의 세계에 들도록 하는 것을 돕고 있다. 이 의례는 가치와 예술적 형태를 전승하고 참선, 수행 및 깨달음에 있어서 중요한 장이 되고 있다.

(9) 대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축 [Daemokjang, traditional wooden architecture]



대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축(Daemokjang, traditional wooden architecture)
©1999 by National Research Institute of Cultural Heritage

대목장(大木匠), 한국의 전통 목조 건축

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2010년

등재기준

요약

‘대목장(大木匠)’은 한국의 전통 목조 건축, 특히 전통 목공 기술을 가지고 있는 목수를 일컫는다. 그들의 활동 범위는 전통적인 한옥에서부터 궁궐이나 사찰과 같은 기념비적 목조 건축물에 이르는 역사적 건축물의 유지보수와 복원, 재건축에까지 이르고 있다. 대목장은 건축물의 기획·설계·시공은 물론 수하 목수들에 대한 관리 감독까지 전체 공정을 책임지는 장인이다. 대목장이 완성한 목조 구조물들은 하나같이 우아하고 간결하며 소박한데, 이런 점은 고스란히 한국 전통 건축의 고유한 특징이기도 하다. 한국의 전통적인 건축 공정에서는 건축물을 그 규모 및 입지·용도에 걸맞게

설계하는 기술적 능력과 함께 건축 자재로 사용할 목재를 선정하여 절단하고 형태를 만드는, 또한 개개의 자재를 한데 모아 못을 사용하지 않고 서로 이어 소위 말하는 '천 년을 건디는 이음새'를 창조할 수 있는 심미적 감각을 필요로 한다.

대목장의 전문 지식은 한 세대에서 다음 세대로 면면히 이어져 왔으며, 이런 지식을 습득하기 위해서는 수십 년에 걸친 훈련과 현장경험이 필요하다. 전통의 건축기법을 적용해 기념비적인 옛 건축물들을 복원하는 작업에 종사하면서 대목장은 예술가적 창의성을 발휘하여 전통 건축의 아름다움을 재해석하고 스스로가 가진 기술적 역량의 한계 내에서 그 아름다움을 재창조하고 있다.

(10) 매사냥, 살아있는 인류 유산 [Falconry, a living human heritage]



매사냥, 살아있는 인류 유산(Falconry, a living human heritage)
©2009 by National Museum of Korea

매사냥, 살아있는 인류 유산

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2010년

등재기준

요약

'매사냥'이란 매나 기타 맹금(猛禽)을 길들여서 야생 상태에 있는 사냥감을 잡도록 하는 전통 사냥이다. 본디 매사냥은 식량을 얻는 한 가지 방법이었으나, 오늘날에는 생존 수단보다는 동료애 및 공유(共有)와 더 밀접한 관련이 있다. 매사냥은 주로 매의 이동 경로와 회랑지대를 따라 찾아볼 수

있으며, 나이와 성별에 관계없이 아마추어와 전문가 모두 즐기는 활동이다. 매사냥꾼(응사(鷹師) 또는 매꾼)은 자신이 기르는 맹금과 돈독한 유대감 및 정신적 교감을 형성하여야 하며, 매를 기르고 길들이고 다루고 날리기 위해 헌신적인 노력이 필요하다.

매사냥은 하나의 문화 전통으로서, 전수 교육(멘토링(mentoring)), 가족 구성원 사이의 학습, 클럽의 공식 훈련 등의 다양한 방식으로 전승되고 있다. 기후가 무더운 나라의 매사냥꾼들은 자녀를 사막으로 데리고 나가, 새를 다루고 상호간 신뢰를 쌓는 기술을 가르친다. 매사냥꾼들은 비록 그 배경이 서로 다를지라도 매를 훈련하고 돌보는 방법, 사용하는 도구, 유대감을 형성하는 과정 등의 보편된 가치, 전통, 기술을 공유한다. 매사냥은 전통 복식, 음식, 노래, 음악, 시, 춤 등을 포함해 매사냥을 하는 공동체와 클럽에서 잇고 있는 한층 폭넓은 문화유산의 근거를 이루고 있다.

(11) 가곡(歌曲), 국악 관현반주로 부르는 서정적 노래 [Gagok, lyric song cycles accompanied by an orchestra]



가곡(歌曲), 국악 관현반주로 부르는 서정적 노래(Gagok, lyric song cycles accompanied by an orchestra)
©2009 by National Research Institute of Cultural Heritage

가곡(歌曲), 국악 관현반주로 부르는 서정적 노래

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2010년

등재기준

요약

가곡(歌曲)은 소규모 국악 관현(管絃) 반주에 맞추어 남성과 여성 등이 부르던 한국 전통 성악(聲樂) 장르이다. 가곡은 시조 및 가사와 함께 정가(正歌)에 속한다. 예전에 가곡은 상류 계층이 즐기던 음악이었으나, 오늘날에는 전국적으로 널리 알려진 성악곡이 되었다. 가곡은 남성이 부르는 노래인 남창(男唱) 26곡과 여성이 부르는 노래인 여창(女唱) 15곡으로 구성되어 있다. 남창은 울림이 있고 강하며 깊은 소리가 특징인 반면, 여창은 고음의 가냘픈 소리가 특징이다. 가곡은 장엄하면서도 평화로운 음계(音階)나 구슬픈 음계로 구성되며, 10박 또는 16박 장단을 사용한다. 반주로 사용되는 전통 관현악기는 6현 치터인 거문고, 가로로 부는 대나무 플루트인 대금, 12현 치터인 가야금, 피리(겹혀(複簧, double reed)가 있는 작은 관) 등이다.

가곡은 서정성과 균형을 지니고 있으며, 세련된 멜로디와 진보적 악곡(樂曲)이라는 점에서 찬사를 받는다. 가곡을 부를 만한 기량을 습득하려면 오랜 시간과 노력이 필요하며, 공연을 하려면 대단한 집중력과 절제력이 있어야 한다. 가곡은 전수자들과 그들의 공동체 및 관련 기관을 중심으로 지역 전수관에서 보호 및 전수하고 있다. 가곡은 한국적 정체성을 확립하는 데 중요한 역할을 하였다.

(12) 줄타기 [Jultagi, tightrope walking]



줄타기(Jultagi, tightrope walking)
©2000 by National Research Institute of Cultural Heritage

줄타기

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

등재연도 2011년

등재기준

요약

줄타기는 널리 알려져 있는 놀음의 하나로 대부분의 나라에서는 단지 곡예기술에 중점을 두고 있다. 그러나 한국의 전통 공연예술인 줄타기는 음악 반주에 맞추어 줄타기 곡예사와 바닥에 있는 어릿광대가 서로 재담을 주고받는다라는 점에서 독특하다. 줄타기 연행(演行)은 야외에서 한다. 줄타기 곡예사가 재담과 동작을 하며 노래와 춤을 곁들이는데, 곡예사가 줄 위에서 다양한 묘기를 부리는 동안, 어릿광대는 줄타기 곡예사와 재담을 주고받고, 악사들은 그 놀음에 반주를 한다. 줄타기 곡예사는 간단한 동작으로 시작하여 점점 더 어려운 묘기를 부리는데 무려 40가지나 되는 줄타기 기술을 몇 시간 동안이나 공연한다.

요즘은 줄타기 곡예사들이 특히 봄과 가을에 전국 각지에서 개최되는 지역 축제에 자주 초대 받는다. 오늘날 한국에서 줄타기 전수는 경기도에 있는 줄타기보존회를 중심으로 이루어지고 있다. 전수교육은 2가지 유형으로 이루어진다. 명인들이 전수자들을 책임지고 가르치며 후진을 양성하는 방식의 도제 교육이 있으며, 학교 강습·체험교실·여름 캠프 등 다양한 방식으로 이루어지는 대중 교육이 있다.

(13) 택견, 한국의 전통 무술 [Taekkyeon, a traditional Korean martial art]



택견, 한국의 전통 무술(Taekkyeon, a traditional Korean martial art)
©2007 by National Research Institute of Cultural Heritage

택견, 한국의 전통 무술

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

등재연도 2011년

등재기준

요약

택견은 유연하고 율동적인 춤과 같은 동작으로 상대를 공격하거나 다리를 걸어 넘어뜨리는 한국 전통 무술이다. 우아한 몸놀림의 노련한 택견 전수자는 직선적이고 뻣뻣하기보다는 부드럽고 곡선을 그리듯이 움직이지만, 엄청난 유연성과 힘을 보여줄 수 있다. 발동작이 손만큼 중요한 역할을 한다. 부드러운 인상을 풍기지만, 택견은 모든 가능한 전투 방법을 이용하여 다양한 공격과 방어 기술을 강조하는 효과적인 무술이다.

택견은 또한 배려를 가르친다. 숙련된 택견 전수자는 신속히 상대를 제압할 수 있지만, 진정한 고수는 상해를 입히지 않고도 상대를 물러나게 하는 법을 안다. 계절에 따른 농업과 관련된 전통의 한 부분으로서, 택견은 공동체의 통합을 촉진하며, 모든 이가 할 수 있는 스포츠로서 공중 보건을 증진하는 주요한 역할을 한다. 또한 수많은 사람들이 택견을 일상 활동으로 즐긴다. 현재 인정을 받은 택견 전수자는 대략 50명이며, 한국택견협회는 이 전통 무술의 계승과 발전에 중요한 역할을 한다.

(14) 한산(韓山) 모시짜기 [Weaving of Mosi (fine ramie) in the Hansan region]



한산(韓山) 모시짜기(Weaving of Mosi (fine ramie) in the Hansan region)
©2004 by National Research Institute of Cultural Heritage

한산(韓山) 모시짜기

상세정보
국가 대한민국(Republic of Korea)
위치
좌표
등재연도 2011년
등재기준

요약

한산모시는 충청남도 서천군 한산 지역에서 만드는 모시로, 이 지역은 여름 평균 기온이 높으며 해풍으로 인해 습하고 토양이 비옥하여 다른 지역에 비해서 모시가 잘 자라서 품질이 우수하다. 이 때문에 한산모시는 모시의 대명사로 불리어왔다. 모시짜기는 수확, 모시풀 삶기와 표백, 모시풀 섬유로 실짓기, 전통 베틀에서 짜기의 여러 과정으로 이루어진다. 정장·군복에서 상복에 이르기까지 다양한 의류의 재료가 되는 모시는 더운 여름 날씨에 입으면 쾌적한 느낌을 주는 옷감이다. 표백한 순백색 모시의 섬세하고 단아함은 일반 의류 뿐 아니라 고급 의류에도 알맞다.

모시짜기는 전통적으로 여성이 이끄는 가내 작업인데 어머니가 딸 또는 며느리에게 기술과 경험을 전수한다. 또 모시짜기의 전통은 마을의 정해진 장소에서 이웃과 함께 모여서 일함으로써 공동체를 결속하는 역할을 하기도 한다. 현재 한산 모시짜기는 한국의 충청남도 한 마을의 중년 여성이 전수하고 있으며 충청남도에서 대략 500여 명이 모시짜기와 관련된 다양한 활동을 하고 있다.

(15) 아리랑, 한국의 서정민요 [Arirang, lyrical folk song in the Republic of Korea]

배
과
가
가



아리랑, 한국의 서정민요(Arirang, lyrical folk song in the Republic of Korea)
©2010 by Korean Traditional Performing Arts Foundation

아리랑, 한국의 서정민요

상세정보
국가 대한민국(Republic of Korea)
위치
좌표
등재연도 2012년
등재기준

요약

한국의 대표적인 민요인 아리랑은 역사적으로 여러 세대를 거치면서 한국의 일반 민중이 공동 노력으로 창조한 결과물이다. 아리랑은 단순한 노래로서 '아리랑, 아리랑, 아라리오'라는 여음(餘音)과 지역에 따라 다른 내용으로 발전해온 두 줄의 가사로 구성되어 있다. 인류 보편의 다양한 주제를 담고 있는 한편, 지극히 단순한 곡조와 사설 구조를 가지고 있기 때문에 즉흥적인 편곡과 모방이 가능하고, 함께 부르기가 쉽고, 여러 음악 장르에 자연스레 수용될 수 있는 장점이 있다.

전문가들에 따르면 '아리랑'이라는 제목으로 전승되는 민요는 약 60여 종, 3,600여 곡에 이르는 것으로 추정하고 있다. 인간의 창의성, 표현의 자유, 공감에 대한 존중이야말로 아리랑이 지닌 가장 훌륭한 덕목 중 하나라고 할 수 있다. 누구라도 새로운 사실을 지어 낼 수 있고, 그런 활동을 통해 아리랑의 지역적·역사적·장르적 변주는 계속 늘어나고 문화적 다양성은 더욱 풍성해진다. 아리랑은 한민족 구성원들에게 보편적으로 애창되며 사랑받고 있다. 그와 동시에 각 지역사회와 민간단체 및 개인을 포함하는 일단의 지방 민요인 아리랑 전수자들은 해당 지방 아리랑의 보편성과 지역성을 강조하면서 대중화와 전승을 위해 적극적으로 노력하고 있다.

아리랑은 또한 영화·뮤지컬·드라마·춤·문학 등을 비롯한 여러 다양한 예술 장르와 매체에서 대중적 주제이자 모티프로 이용되어 왔다. 국내에서든 해외에서든 한민족을 하나로 묶고 소통을 가능하게 하는 힘을 가진 아리랑은 심금을 울리는 한민족의 노래이다.

(16) 김장, 김치를 담그고 나누는 문화 [Kimjang, making and sharing kimchi]



김장, 김치를 담그고 나누는 문화(Kimjang, making and sharing kimchi)
©2012 by Cultural Heritage Administration

김장, 김치를 담그고 나누는 문화

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2013년

등재기준

요약

늦가을에 기온이 내려가면 많은 한국인들은 김장에 대한 화제를 나눈다. 김장은 한국 사람들이 추고 긴 겨울을 나기 위해 많은 양의 김치를 담그는 것을 말한다. 김치는 한국 고유의 향신료와 해산물로 양념하여 발효한 한국적 방식의 채소 저장 식품을 일컫는데, 역사적 기록에 의하면 760년 이전에도 한국인의 식단에는 김치가 있었다고 한다. 김치는 계층과 지역적 차이를 떠나 한국인의 식사에 필수적이다. 밥과 김치는 가장 소박한 끼니이지만, 가장 사치스러운 연회에서도 김치는 빠질 수 없는 반찬이다.

'김장'은 한국인의 자연 환경에 대한 이해를 통합한 음식 문화로, 지역 생태계를 잘 반영하고 있다. 시간이 흐르면서 한국인은 특수한 자연 환경에 가장 적합한 방법을 개발했다. 따라서 김장은 한국의 자연적 주거 환경과 깊은 관련이 있다. 김장 준비는 매해 계절에 따라 주기적으로 반복된다. 봄철이면 각 가정은 새우·멸치 등의 해산물을 소금에 절여 발효시킨다. 여름에는 2~3년 동안 저장할 천일염을 구입하여 싹타이 빠지도록 한다. 늦여름에는 빨간 고추를 말려서 가루로 빻아 둔다. 늦가을에 주부들은 날씨를 고려하여 김장에 알맞은 날씨를 결정한다. 김치를 담아 시원하고 안정적인 조건에서 저장하여 최고의 맛을 얻으려면 적절한 온도가 중요하다. 김장 후에 가정마다 김치를 나누어 먹는 관습을 통해, 혁신적인 기술과 창의적인 생각이 공유되고 축적된다.

(17) 농악(農樂) [Nongak, community band music, dance and rituals in the Republic of Korea]



농악(農樂)

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2014년

등재기준

요약

농악은 공동체 의식과 농촌 사회의 여흥 활동에서 유래한 대중적인 공연 예술의 하나이다. 타악기 합주와 함께 전통 관악기 연주, 행진, 춤, 연극, 기예 등이 함께 어우러진 공연으로서 대한민국을 대표하는 공연예술로 발전하여 왔다.

각 지역의 농악 공연자들은 화려한 의상을 입고, 마을신과 농사신을 위한 제사, 액을 쫓고 복을 부르는 축원, 봄의 풍농 기원과 추수기의 풍년제, 마을 공동체가 추구하는 사업을 위한 재원 마련 행사 등, 실로 다양한 마을 행사에서 연행되며 각 지방의 고유한 음악과 춤을 연주하고 시연한다. 고유한 지역적 특징에 따라 농악은 일반적으로 5개 문화권으로 나누어 분류한다. 같은 문화권 내에서도 마을과 마을에 따라 농악대의 구성, 연주 스타일, 리듬, 복장 등에서 차이가 날 수 있다. 농악 춤에는 단체가 만드는 진짜기, 상모놀음 등이 병행된다. 한편 극은 탈을 쓰거나 특별한 옷차림을 한 잡색들이 재미난 촌극을 보여주는 것으로 진행된다. 버나 돌리거나 어린 아이를 어른 공연자의 어깨 위에 태워 재주를 보여주는 무동놀이와 같은 기예도 함께 연행된다. 일반 대중은 이러한 공연을 관람하거나 참여함으로써 농악과 친숙해지는데, 공동체의 여러 단체와 교육 기관은 농악의 여러 상이한 요소들의 훈련과 전승에 중요한 역할을 담당하고 있다. 농악은 공동체 내에서 연대성과 협력을 강화하고, 공동체 구성원들이 동일한 정체성을 공유할 수 있도록 도와준다.

배
과
기

(18) 줄다리기 [Tugging Rituals and Games]



줄다리기

줄다리기는 풍농을 기원하고 공동체 구성원 간의 화합과 단결을 위하여 동아시아와 동남아시아 도작(稻作, 벼농사)문화권에서 널리 연행된다. 공동체 구성원들은 줄다리를 연행함으로써 사회적 결속과 연대감을 도모하고 새로운 농경주기가 시작되었음을 알린다. 두 팀으로 나누어 줄을 반대 방향으로 당기는 놀이인 줄다리기는 승부에 연연하지 않고 공동체의 풍요와 안위를 도모하는 데에 본질이 있다. 줄다리를 통해 마을의 연장자들은 젊은이들을 참여시킴으로써 연행의 중심적 역할을 하며, 공동체 구성원들은 이를 통해 결속과 단결을 강화한다.

이번 인류무형문화유산으로 등재된 줄다리기에는 국내 전통 줄다리기 관련 총 6건의 국가 지정과 시도 지정 무형문화재가 포함되었으며, 문화재청과 당진, 영산 등 관련 지방자치단체는 줄다리의 체계적인 보존과 전승을 위한 계획을 수립·시행해 나갈 예정이다.

- ※ 국가지정(2): 영산줄다리기(국가지정 제26호), 기지시줄다리기(국가지정 제75호)
- ※ 시도지정(4): 삼척기줄다리기(강원지정 제2호), 감내계줄당기기(경남지정 제7호), 의령큰줄맹기(경남지정 제20호), 남해선구줄꽃기(경남지정 제26호)

아태지역 4개국(한국, 베트남, 캄보디아, 필리핀)이 협력하여 공동 등재로 진행한 점, 풍농을 기원하며 벼농사 문화권 (도작문화권)에서 행해지는 대표적인 전통 문화 중 하나인 ‘줄다리기’의 무형유산적 가치 등을 높이 평가하였다.

(19) 제주해녀문화 [Culture of Jeju Haenyeo(Women Divers)]



물에 들어가기 전 물안경을 닦는 해녀들
©해녀박물관 2004

제주해녀문화

상세정보

국가 대한민국(Republic of Korea)

위치

좌표

등재연도 2016년

등재기준

요약

제주도의 여성 공동체에는 최고령이 80대에 이르는 여성들이 생계를 위해 산소마스크를 착용하지 않고 수심 10m까지 잠수하여 전복이나 성게 등 조개류를 채취하는 해녀(海女)가 있다.

바다와 해산물에 대해서 잘 아는 제주 해녀들은 한번 잠수할 때마다 1분간 숨을 참으며 하루에 최대 7시간까지, 연간 90일 정도 물질을 한다. 해녀들은 물속에서 다시 수면 위로 떠오를 때 독특한 휘파람 소리를 낸다. 해녀들은 저마다의 물질 능력에 따라 하군, 중군, 상군의 세 집단으로 분류되며 상군 해녀들이 나머지 해녀들을 지도한다. 잠수를 앞두고 제주 해녀들은 무당을 불러 바다의 여신인 용왕할머니에게 풍어와 안전을 기원하며 잠수굿을 지낸다.

관련된 지식은 가정, 학교, 해당 지역의 어업권을 보유한 어촌계, 해녀회, 해녀학교와 해녀박물관 등을 통해서 젊은 세대로 전승되고 있다. 제주특별자치도 정부에 의해 제주도와 제주도민의 정신을 대표하는 캐릭터로 지정된 '제주 해녀 문화'는 공동체 내에서 여성의 지위 향상에 기여해왔고, 생태 친화적인 어로 활동과 공동체에 의한 어업 관리는 친환경적 지속가능성을 높여주었다.

2. 2014 인류무형문화유산
등재목록 및 심사결과

연번	종목명	국가	심사여부
1	알제리 자네트 지역 오아시스에서 행해지는 세베이아 의식과 의례	알제리	등재
2	라바사: 아르메니아 문화로서의 전통 빵의 준비와 의미, 표현	아르메니아	등재
3	여성 머리 실크스카프를 만들고 쓰는 켈라가이의 전통 예술과 상징	아제르바이잔	등재
4	푸지라이 아 아아라치: 암파라 문화의 음악과 춤	볼리비아	등재
5	헤르체고비나, 즈미잔제 자수법	보스니아	등재
6	카포에이라 서클	브라질	등재
7	치프로브스키 키리미(치프로브스키 지역의 카페트 만들기 전통)	불가리아	등재
8	왕실 북의 제례 춤	부룬디	등재
9	바일레 치노	칠레	등재
10	이족의 햇불축제	중국	정보보완
11	봄 축제: 성 조지 기념일	크로아티아, 마케도니아, 루마니아, 몰도바, 터키	정보보완
12	아리랑 민요	북한	등재
13	비로마 지역의 연기 사우나 전통	에스토니아	등재
14	그오키: 과드루피안 정체성을 대표하는 음악, 노래, 춤, 그리고 문화적 관습	프랑스	등재
15	키오스 섬의 매스틱(웃나무 분비액) 재배 방법	그리스	등재
16	인도 편자브 지방 잔디아라 구루의 타테라스 사이의 전통 낚시 및 구리 식기 제작 공예	인도	등재
17	바란 카히,타프레스의 카부란 마을 기우제	이란	정보보완
18	판테레리아 공동체의 '비테 아드 알베레로(포도밭 가지치기)' 전통 농업재배 관습	이탈리아	등재
19	와시, 일본의 전통적 제지 공예	일본	등재
20	돔브라 쿠이의 카자크 전통 예술	카자흐스탄	등재
21	키르기와 카자크 유르츠(투르크 유목 거주지) 제작의 전통 지식과 기술	카자흐스탄 키르기스스탄	등재
22	알-자잘, 시 낭송과 노래	레바논	등재
23	초파, 말라위 남부 로므웨 사람들의 신성한 춤	말라위	등재
24	말카라의 가면과 인형 행진	말리	등재

연번	종목명	국가	심사여부
25	모르셔스의 전통 세가	모르셔스	등재
26	몽골의 손가락관절을 이용한 돌치기	몽골	등재
27	아르간, 아르간 나무와 관련된 관습과 노하우	모로코	등재
28	니제르의 만담 관습과 표현	니제르	등재
29	오만, 아랍에미리트, 알-아알라, 오만과 아랍에미리트 술탄의 전통공 연예술	다국가	등재
30	페루, 푸노의 칸데라리아 동정녀 축제	페루	등재
31	칸테 아렌테자노, 포르투갈 남부 아렌테조의 다음 노래	포르투갈	등재
32	농악	한국	등재
33	알라다 알나디아, 사우디아라비아의 춤, 드렘, 시	사우디아라비아	정보보완
34	슬라바, 가족의 수호성인 축하일	세르비아	등재
35	탐보라다스 드럼연주 의식	스페인	정보보완
36	코파트카타, 피자넥 지역 드람체 마을의 사교댄스	마케도니아	등재
37	에브루, 터키의 마블링 예술	터키	등재
38	아스키야, 재치의 예술	우즈베키스탄	등재
39	느헤 티의 비와 기암 민속노래	베트남	등재

※ 총 46건 심사되었으며, 34건 등재, 5건 정보보완, 7건 철회

간급보호목록

연번	종목명	국가	심사여부
1	케냐 서부 지역 이수카와 이다코 공동체의 이수쿠티 춤	케냐	등재
2	우간다 중앙 북부 랑고 지역의 남자아이 씻기 의식	우간다	등재
3	마포요 구전 전통과 고향 땅에서의 상징적 지점	베네수엘라	등재

※ 총 8건 신청, 3건 등재

모범사례목록

연번	종목명	국가	심사여부
1	카릴리온 문화 보호: 보전, 전승, 교류와 인식제고	벨기에	등재

※ 총 4건 신청, 1건 등재

경기 문화유산 세계화 기초조사 연구

인류무형문화유산 편

발행인

설원기 | 경기문화재단 대표이사

기획

김성환 • 이지희

연구용역 수행

경기대학교 산학협력단

필진

연구책임자 김현선 | 경기대학교 국어국문학과 교수

연구원 변진섭 | 국립국악예술고등학교 시간강사

시지은 | 경기대학교 시간강사

김혜정 | 한국학중앙연구원 연구원

김은희 | 서울과학기술대학교 시간강사

연구보조원 윤정귀 | 경기대학교 박사과정 수료

김현수 | 경기대학교 박사과정

김호성 | 경기대학교 석사과정 수료

편집

페도라 프레스

디자인

디자인 이용

인쇄

사회적기업 디자인나무

발행처

경기문화재단

발행일

2018년 6월 1일

©2018 경기문화재단

이 책의 저작권은 경기도문화재단과 저자들에게 있습니다.

이 책에 실린 글과 도판은 경기문화재단의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

ISBN : 978-89-999-0115-7

978-89-999-0113-3 {세트}



Global Inspiration

세계속의 경기도

경기문화재단

Gyeonggi Cultural Foundation

16488 경기도 수원시 팔달구 인계로 178

T 031. 231. 7200 F 031. 231. 7240

www.ggcf.kr

