

韓國工藝에 對하여

—그 特質의 하나인 剛柔兼全 華實兼全에 붙여—

芮 庸 海

從來 工藝에 對해서는 여러가지 안목으로 그 意義가 追求되어 왔다. 經濟學的인 立場에서 또는 審美的인 立場에서 본것도 있고, 아니면 歷史的인 안목이나 科學的인 안목을 내 세워서 따진 것도 있다. 그러나 우리나라에서 韓國工藝를 理論的인 體系 위에 올려 세우는 試圖가 있었는지의 與否를 筆者는 아직 모르고 있다. 아직까지 그런 試圖가 없었다면 이 일은 마땅히 學界에서 해 봄직한 일의 하나가 아닌가 생각된다. 이번 韓國大學博物館協會誌인 「古文化」에서 앞의 題目을 주면서 論文을 써 주던지 아니면 資料를 提供해 달라는 請이 었다. 우리나라 工藝에 對해서 이렇다 할 研究를 한바 없는 筆者로는 論文을 쓴다거나 또는 資料를 提供 할 處地에 있지 않으나 다만 어떤 일을 통해서 우리나라에 傳承된 여러 工藝品이 生産되는 過程을 알아 볼 機會가 있었다. 많은 사람의 經驗이 될 수 없었던 이 特殊한 經驗을 통해서 筆者는 여러 우리 工藝部門에 共通하는 特質의 하나를 느낄 수가 있었다. 그 特質이란 오랜 傳統을 繼承한 匠人들에 依해서 云謂되고 또 實地로 作業의 基調를 이루는 不文律이기도 하였다. 그것은 「剛柔兼全」 또는 「華實兼全」이란 말이다.



工藝를 두고 “美에 結合하고 生活에 參與하고 思想에 當面하는 精神과 物質이 結合하는 一文化現象”으로 볼 수도 있을 것이겠으나 本稿에서는 우리 工藝品의 特히 傳承되는 手工藝의 製作課程에서 볼 수 있는 剛柔兼全의 例, 나아가서는 華實兼全의 모습을 몇가지 추려 例를 들어 말 해 볼까 하는 것이다.

剛柔兼全이란 읽어서 文字 그대로 한 工藝品이 온전한 구실을 하기에는 剛한 것과 柔한 것을 兼해야 한다는 것으로 그것은 材料와 솜씨 두 部門에서 다 같이 所重히 여기어지고 있는듯 했다.

材料에 있어서는 흔히 우리 周邊에서 많이 보는 螺鈿漆器를 들 수가 있다 螺鈿漆器의 工程을 簡單히 적자면 木器에 布를 입혀 漆을 올리고 螺鈿을 박아 潤을 내는 것으로 그친다. 이 가운데서 螺鈿漆器 匠들이 가장 用力을 하는 것이 漆인 것으로 되어 있다. 剛柔를 兼한 漆을 올려야 華實兼全의 實을 얻는다는 이야기다. 여기서 말하는 華란 美 즉 外樣의 아름다움을 두고 이룬 것이요, 實이란 實用性을 말하는 것이니 보기에도 좋고 쓰기에도 좋다는 이야기인 것은 두말 할 나위가 없는 일이다. 그래서 螺鈿漆器 匠들은 지금은 以北인 泰川漆이 剛柔를 兼했다고 하여 가장 所重히 여긴다는 것이 었다.

조금 例가 適當하지 않을지 모르겠으나 雅樂이나 鄉樂할것 없이 國樂에서는 重要한 몫을 차지하는

「피리」를 만드는데도 剛柔兼全의 안목이 한 比重을 차지하고 있었다. 「피리」의 맑고 아름다운 소리를 얻자면 竹管이 剛柔를 兼해야 하는 것임으로 좋은 피리는 瑞山竹이라야 된다는 것이다. 그것도 그냥 瑞山에 나는 대(竹)면 무엇이던 좋은 것이 아니라 민물과 잔물이 번갈아 들어 오는데서 자란 대(竹)라야 潮水의 剛과 淡水의 柔를 兼하여 幽玄한 聲音을 낼 수 있다고 傳해 온다는 것이다. 科學的인 根據가 있는지 없는지에 對해서는 밝혀진 바 없으나 泰川漆이나 瑞山竹에 關한 限 關係 匠人들은 다 같이 剛柔兼全의 效能을 굳게 믿고 있는 것이 꽤 印象的이 었다.

剛柔兼全은 材料에서 뿐만 아니라 工程을 통해서도 마찬가지로 重要的 考慮의 對象이 되고 있었다. 우리나라 寺院 宮闕에서 흔히 보는 丹青에 있어서 밀칠과 윗칠의 關係가 그러 했다. 우리나라처럼 乾濕의 差가 甚한 곳에서는 丹青 밀칠의 剛과 윗칠의 柔가 잘 調合하지 않으면 칠이 들고 일어나 오래 가지를 못함으로 恒常 剛柔兼全에 注意를 해야하는 것이라고 했다.

非單 丹青 뿐만 아니라 靑磁를 굽는 일에 있어서나 入絲 金箔 佩刀 華角 할것 없이 거의 모든 部門에 있어서 剛柔兼全이 問題되고 있었다.

靑磁하면 象嵌을 聯想하게 되는데 胎土로 그릇을 만들고 그 몸에 陰刻을 해서 陰刻한 언저리에 白土나 또는 朱土를 象嵌해서 釉藥을 발라 불에 구우면 象嵌靑磁가 된다. 이 固有한 象嵌靑磁를 成功으로 이끄는 秘訣이 있다면 象嵌과 胎土와 釉藥과의 사이에 가로 놓이는 剛柔의 關係라는 것이다. 剛柔가 兼全하지 않을진댄 白 또는 黑象嵌이 그냥 들고 일어나 破器가 되기 마련이라는 이야기였다.

陶器에 象嵌하는 技法과 비슷한 것에 銀入絲가 있다. 黑鐵이나 靑銅바탕에 정으로 가늘게 文樣을 陰刻하고 銀덩이로 銀絲를 뽑아 그것을 작은 망치로 때려 入絲하는 솜씨인 것이다.

筆者는 數年來 우리나라 固有의 民俗工藝라고 할 銀入絲 匠의 生存者를 찾아 各地를 다니며 알아 본 바 있었거니와 慶南 蔚山 兵營에서 「은삼동」 바탕에 銀으로 喜字 또는 雷文을, 그리고 烏銅으로 雙鶴文을 入絲하는 老匠人을 만났을 뿐 銀絲를 入絲하는 匠人은 찾지 못하였다. 따라서 아마 그 技도 이제 는 우리나라에서 斷絶된 것이 아닌가 하고 怨痛하게 여기는 것이다. 1960年 11월에 만나본 바 있던 兵營의 入絲匠 李章鎬씨는 그가 어려서 「정갑조」라는 匠人이 銀入絲를 하는 그 곳 唯一人이 었던바 그는 弟子를 두지 않았을 뿐만 아니라 그 技가 他人에 依해 傳播 또는 傳承되기를 꺼려 하여 남이 보는데서 일을 하지 않을 程度였다는 것이다. 그래도 여러 차례 찾아 다니며 技를 가르켜 줄 것을 간청했으나 끝내 拒絕 當하고 말아 結局에는 「정」 老人의 죽음과 더불어 그 技도 끊어지게 된 것이라고 말하고 있었다. 이것도 俗談에서 말하는 「靑기와장이」와 같은 예이거니와 李老人의 말 가운데서 興味로운 것은 銀入絲의 秘技는 망치질의 剛柔에 있을 것이라는 이야기 였다. 「정」 老人이 죽고난 다음 銀入絲의 솜씨가 끊어진 것을 안타깝게 여긴 나머지 李老人이 「정」 老人의 어깨넘어서 본대로 黑鐵 바탕에 정 끝으로 文樣을 陰刻해서 銀絲를 뽑아 망치로 入絲를 피했더니 더러는 銀絲가 끊어지기도 하고 더러는 陰刻된 홈에서 튕겨나오기도 하여 失敗만 거듭하다가 斷念하고 말았으니 아마도 그 技의 秘密은 망치질의 剛柔에 있는 모양이더라는 結論이었던 것이다. 李老人은 識字가 들지 않은 無識한 匠人으로 甚至於는 그 先考의 이름도 모를 程度였는데도 「剛柔를 兼하는 망치질」이라고, 이른바 有識한 말을 하고 있는 것으로 미루어 우리나라의 金屬工藝에 있어서도 剛柔兼全이 그 工程을 통한 約束처럼 되어 있는 것이 아닌가 하는 點을 느끼게 되었다.

金屬工藝에 있어서의 剛柔兼全의 또한 例는 全南 光陽에서 만들어지고 있는 佩刀의 경우에 있어서

도 마찬가지로였다. 그 刀身으로 하여금 녹 슬지 않고 부러지지 않게 鍛冶 하려면 剛柔를 兼할 수 있도록 불에 넣어 구어서는 망치로 치고 하는 工程을 數十番 되풀이 해야 한다는 것이었다.

위의 두 경우는 金屬에만 關係되는 이야기지만 金屬과 非金屬이 얽혀서 되는 일에도 그 剛柔兼全의 안목은 마찬가지였다.

즉 金箔匠이 衣類이나 丸藥 또는 木質에다 金箔을 올리는 데에도 剛柔兼全을 내 세우고 있었다.

金箔을 만드는 일도 在來의 手法은 그리 잘 알려진 것이 아니니 한 參考로 적어 두고자 한다.

純金덩이를 兩두돈중으로 베 내어 망치질을 해서 片鐵모양으로 만든다. 여기서 손꼬락 넓이로 千張을 베내의 종이에 漆을 올린 「漆紙」 사이에 金片을 하나 하나 끼우고 그것을 포개어 白紙에 싸서 한 덩이로 하여 주석 망치로 連三日을 내리쳐서 얇박한 箔이 되도록 하는 것이다.

金箔이 된 다음에는 金板에 기름을 올린다. 金板이란 배나무에 여러 文樣을 색인 것으로서 金板에 水分이 젖어 들지 않게 하기 爲해 기름을 올리는 것이다. 그 다음에는 부래풀을 金板에 올려 衣類나 布類에 찍어서 부래풀이 마르기 前에 손으로 金箔을 베 내어 입혀가게 된다.

이 때 金箔과 부래풀과 金箔을 올릴 淸等屬과는 서로 剛柔가 맞아야 金箔이 벗겨지지 않는다고 한다.

이 밖에 華角이 또 있다. 華角은 畫角이라고도 하여 쇠뿔을 알파하게 다듬어 黑絲과 胡粉 및 赤黃綠色 등으로 設彩한 것을 木質 器物에 올린 것이다.

쇠뿔에도 여러가지가 있어 天地角 잡뿔과 고추뿔이 있고 이 세가지 뿔에 「老角」과 「애각」 「中角」의 別이 있다. 華角에 쓰일 수 있는 뿔은 고추뿔로서 中角이어야 한다니 材料부터가 制限된 데다가 쇠뿔을 白紙장 처럼 엮게 다스리는 일이 쉬운 노릇은 아니다.

華角을 만들자면 뿔끝과 뿌리를 평톱으로 잘라내고 「까귀」로 「더테」를 깎아 내어서 「속도리」로 안을 파내고 뿔 안쪽에서 배를 탄다. 배를 탄 뿔을 冷水에 3·4時間 불려서 숯불로 물을 徐徐히 덥혀 뿔을 무르게 한다음 「황새집개」로 벌린다. 벌린 뿔을 반반한 쇠판 사이에 끼어 눌러서 편 다음 또 한번 안팎을 더테로 깎아 낸다. 「곰창톱」으로 잘라서 「검환」으로 안팎을 한번 더 깎아 이번에는 「곰창톱」으로 엮게 쳐서 「갈기칼」로 갈기질을 해서 두께가 0.3 粍가 되도록 다듬는다. 다듬은 면에다 대고 白紙에 그려진 文樣을 옮겨서 石彩로 設彩를 끝내면 아교와 부래풀을 明太皮에 섞어 끓인다. 이것을 체에다 걸러서 華角을 입힐 바탕에 세겹으로 바른다. 그 위에 인두로 華角片을 붙여 고운 줄로 바로 잡는다. 갈기질을 또 한번 더 해서 「속사플」로 곱게 닦아서 潤을 내고 더 곱게 하기 爲해서 鹿角粉을 鹿皮에 묻혀서 문지른다.

이것만으로도 모자라 마지막 潤을 내는 것은 간장을 손바닥에 찍어서 그 손바닥으로 문지른다. 潤을 完全히 낸 다음에는 華角片和 片사이의 空間을 倒三角形으로 파서 거기에 맞춘 牛骨로 界線을 쳐서 完成을 보게 된다. 界線은 華角片이 들고 일어나지 않도록 할 뿐더러 보기를 아름답게 하는 구실을 한다.

위의 같이 複雜한 華角의 工程을 通해서 가장 어렵고 重要的 것은 白紙장과 같은 華角片을 潤이 나도록 문지를 때 구멍을 내지 않도록 하는 일과 木質에 칠한 풀과 華角片의 剛柔가 兼全해서 華角이 오랜 歲月이 가도록 멀어져 나오지 않도록 하는 일인 것이다.

上記한 여러 例들은 異質된 것들이 하나로 맞붙어서 일할때의 경우였으나 그렇지 않은 경우에도 剛柔兼全의 原則이 疎外될 수 없는 例를 玄琴에서 볼 수 있다.

玄琴은 玄鶴琴 또는 「거문고」라고도 하여 1500餘年前 高句麗 長壽王初 宰相 王山岳에 依해서 만들어졌다고 傳하는 것이다. 玄琴은 前板을 梧桐으로 하고 後面은 밤나무를 쓴다. 後面으로 쓰이는 밤나무는 워낙 質이 단단하여 그러하지도 않으나 前面인 梧桐은 玄琴의 音에 決定的인 作用을 하게 되는 것임으로 그 選擇이 여간 까다로우지가 않다.

즉 前面은 梧桐中에서도 碧梧桐이 좋고 그 가운데서도 石上桐을 으뜸으로 친다. 石上桐이란 땅이 강파른 돌틈에다 뿌리를 내리고 자란 梧桐인 까닭에 木理가 단단할 뿐만 아니라 剛柔를 兼하여 淸雅한 玄琴 本來의 音을 얻을 수 있는 것이라고 한다. 石上桐이라고 하더라도 밀뿌리 가까이에는 臃腫이 많고 木理가 沉濁하여 音이 淸하지 않을 뿐더러 玄琴을 만드는데 適當치가 못하니 땅에서 7·8尺 떨어진 등치를 쓰게 된다.

이 등치도 썩 다음에는 몇해를 두고 비 바람을 또는 눈 서리 등을 고루 맞쳐서 진을 빼어 寒暑에 影響되지 않는 剛柔兼全의 材로 다듬어 지도록 天工의 힘을 빈다는 이야기였다. 이와 같은 생각이 王山岳 以來로 傳해 내려오는 것이라고 까지는 생각할 수 없을지 모르지만 우리나라 傳承工藝의 거의 大部分에서 剛柔兼全이 各 匠人에게 不文律처럼 되어 있는 것은 꼭 筆者로서는 興味있는 事實이었다.

그러나 위에 例舉한 몇가지 實例에서 剛柔兼全 또는 剛柔가 맞아야 한다는 등 그들 匠人 스스로의 말을 두고 筆者가 具體的으로 剛柔兼全에 있어서의 剛과 柔와의 相關關係를 質問하여 그들로부터 滿足한 解答을 얻은 일은 한번도 없었다. 그들은 손끝으로 익혔거나 또는 어깨 넘어로 배운 그들의 일 가운데서 가장 어렵고 重要한 대목을 機械的이라고나 해야 할지—그런 干遍一律의 態度로 剛柔兼全이란 말의 되풀이로서 說明하려 하는 듯 했다. 그것은 마치 까다로운 工程의 說明을 省略하기 爲한 方便 아니면 逃避手段과도 같은 印象이었다. 그러면서도 剛柔兼全을 말 할때의 그들의 表情은 確信에 찬 것이었다. 그와 같은 確信은 오랜 傳統과 平生을 한 일에만 반친 精進 없이는 期待 할 수 없는 것일 것이다.

일찍 우리 工藝를 두고 높은 藝術로 評價했던 日本 柳宗悅氏의 말을 빌리자.

「韓國의 깊은 속 感情이 그 民族에 있어서 固有하고 歷史가 그 經驗에 있어서 獨特한 것이 있으므로 그 藝術 亦是 獨步인 것이다. 批評的 歷史家는 그 國是를 專大主義라고 한다. 그러나 적어도 藝術에 있어서는 그렇지 않다. 韓國의 藝術 그 自體는 그 스스로의 아름다움으로 하여 偉大한 것이다. 專大를 해야 할 까닭이 어디에 있었으랴 오늘날 日本에 남겨진 百濟의 觀音像은 中國의 어떤 作品에 비겨 못할 것인가. 또 어떤 作品의 模倣 일 수 있었으랴. 그것들은 日本의 國寶로 불리어고 있으나 韓國의 國寶로 불러야 마땅할 것이다. 또 慶州 石窟庵의 彫刻을 두고 말해보자. 그것은 勿論 唐代의 作品들과 關係가 있을 것이다. 然이나 他를 본 받고 他에 뒤따른 痕跡만이 있을까. 거기에는 不動한 韓國 固有의 美가 깃들지 않았던가. 나는 石窟庵을 찾았던 날을 잊을 수가 없다. 거기에는 韓國이 언제나 간직한 깊이와 神秘로움이 그칠새 없는 寶庫인 것이다. 사람들은 또 高麗의 陶磁器를 宋窯의 模倣이었다고 한다. 그러나 그 그릇에 흐르는 線을 한치라도 달리 그렸다고 해 보자. 우리들은 當場 高麗의 美를 잃게 될 것이다. 藝術은 참으로 마음의 微妙한 發現인 것이다. 그것은 그 自身이었지 如何한 다른 性質의 것으로도 還元될 수 없는 것이다. 高麗의 美는 決코 宋의 美일 수는 없는 것이다. 兩者 사이에는 그 成份에 있어서 技巧에 있어서 近似한 素質도 있을 수 있을 것이다. 그러나 나타난 아름다움에는 뚜렷한 差異가 嚴在하는 것이다. 高麗의 그릇에 흐르는 微妙한 線의 아름다움을 조금이라

도 宋黨에서는 찾아 볼 수 없는 일이다. 그것은 참으로 그 自身の 線이었지 한치라도 그것을 바꾼다면 이미 韓國의 일에서는 距離가 멀어지고 마는 것이다.

李朝의 作品에 있어서도 마찬가지이다. 明의 磁器와 李朝의 그것에 어떤 類似가 있단 말인가. 어디에 明에 事大한 李朝의 美가 있단 말인가. 거기에는 오로지 그 스스로의 마음이 있고 生活이 있을 뿐인 것이다. 韓國의 美는 固有하고 獨特하여 決코 그것을 犯할 수는 없는 것이다. 조금도 疑心할 바 없이 누구의 模倣이나 또는 追從도 容許하지 않는 自律의 美인 것이다. 오직 韓國 속 깊은 마음에서 울어나야만 이루어 질수 있는 美인 것이다. 나는 韓國의 名譽를 爲해서라도 이들의 사연을 밝혀 두고 싶다. 그 藝術이 偉大하다는 것은 곧 그 民族이 아름다움에 對해 놀라운 直觀의 所有者란 뜻이 되기도 한다. 더우기 그것은 粗雜한 아름다움에 있는 것도 아니요, 強大한 特質에 있는 것도 아니다. 그것이야 말로 纖細한 感覺의 所産인 것이다.

引用으로서는 좀 길었으나 異邦人으로 더우기 우리나라를 殖民地로 強占했던 日本人으로서 우리나라의 美에 이토록 心醉하였던것은 純粹하고 뛰어난 柳氏의 한 見識이라고 하겠으나 그가 發見하고 評價한 우리 固有美의 秘密도 한걸 그 속을 파헤치고 보노라면 製作擔當者였던 匠人들의 共通된 信條라고나 해야 할 剛柔兼全 또는 華實兼全의 製作態度 아니면 心柱와 密着된 것이 아니던가 싶은 생각이 드는 것이다.

剛柔兼全·華實兼全과 關聯해서 생각나는 것은 우리가 집을 짓는 일이다. 집 즉 建築이 綜合된 工藝의 한 表現形態라면 우리나라의 집을 짓는 안목 처럼 特異한 것도 드물 것이다. 歐羅巴 또는 中國이나 日本의 그것과는 달리 우리는 定해진 尺寸에 依해서 집을 짓는 것이 아니라 나무에 맞춰서 집을 짓는 것이다. 나무에 맞추는데 그치지 않고 自然에 맞춰서 집을 이룬다고 해야 옳을 것이다. 얼핏 우리나라에 木材가 貴한 탓인것 같기는 하면서도 그 가운데 깊은 自然의 품속으로 歸依하려는 次元 높은 美意識을 엿보는듯 하여 한말로 無爲타 하고 지나칠 수는 없는가 한다. 뿐만 아니라 그 次元에서는 剛柔兼全 또는 華實兼全이라는 匠人社會의 不文律아니면 信條가 아무런 예누리 없이 固有한 우리 工藝의 美意識과 融合하는 오롯한 世界가 트이는 것이 아닌가고 想像해 보는 것이다.

筆자가 겪고 느낀바를 備忘錄 삼아 蕪雜하게 적으면서 앞으로 學界에서 우리 工藝의 本質을 밝히기 爲한 여러 業績들이 이루어 지기를 비는 마음 간절 할 따름이다.