

韓國 近代螺鈿漆器 研究

崔 公 鎬
(弘益大學校博物館)

I. 머리말

우리나라의 전통 나전칠기를 연구하는 데는 피할 수 없는 어려움이 적지 않다. 그것은 木工藝史 연구의 일반적인 난점이기도 하지만 무엇보다도 編年자료의 빈곤과 더불어 木心재료 자체의 유기적 성질로 인하여 시대가 올라갈수록 존재하는 유물의 양이 희소하다는 사실이다. 더구나 이처럼 극소수의 유물조차 대부분 해외에 유존되고 있기 때문에 이에 관한 연구 또한 일본인 등 외국인의 손에 의해 주도되고 있으며, 국내에서는 이를 본격적으로 추진하지 못하고 있는 실정이다.¹⁾ 이와 같은 연구상의 제한된 여건들을 감안해 볼 때, 우리나라 나전칠기를 美術史的으로 이해하고 정리하기 위해서는 우선 사료의 확실한 연대 추적이 가능한 近代에 대한 집중적인 연구의 필요성이 크다고 하겠다.²⁾

우리나라의 근대 나전칠기는 이러한 의의 이외에도 이 시기에 크게 활성화되어 공예의 중심분야로 대두되면서 역사적 전환기의 문화적 상황을 가장 민감하게 반영하고 있음은 물론, 무엇보다도 이 분야 기존의 전통이 붕괴 변모되면서 새로운 체질을 형성하는 등 현대 한국나전칠기의 전개와 관련해서도 매우 중요한 과제로 여겨진다.

우리나라 나전칠기는 이미 조선말기에 상공업적 유통구조의 변동에 수반하여 민간수요층에까지 폭넓게 확산되면서 공예의 근대적 기반을 조성하였고, 개항기에는 見聞使行 등을 통하여 개화의욕을 구체적으로 표명한 바 있다. 그러나 일제 식민지시대라는 타율적 시기를 거치면서 개화의욕은 물론 종래의 공예전통이 와해 변질되는 등 부정적 체질을 형성하게 되었고, 이러한 요소들이 오늘에까지 이어지고 있는 것이다. 이 글에서는 이와같은 의의를 지니고 있는 개화기와 일제시대 나전칠기의 공예적 환경과 양식적 특징을 고찰해봄으로써 개화기를 맞아 개혁의지를 전개시키고자 했던 공예계의 국면과 그 한계성, 그리고 일제시대를 거치면서 왜곡 변질된 공예전통의 실상 이해에 작은 도움이 되고자 한다.

1) 한국 나전칠기에 관한 그간의 국내 연구업적을 일별해 보면, 金元龍, 『韓國美術史』, (汎文社, 1968), 중 「高麗時代の 漆工」, 「朝鮮時代の 木工·漆工」 부분, 『韓國美術史』, (藝術院, 1984) 중 李宗碩, 「朝鮮時代 木漆工藝」 부분 및 『木漆工藝』, 韓國의 美 卷24, (中央日報, 1985), 『韓國의 木工藝』, (悅話堂, 1986) 등에서 부분적으로 다루어졌다. 그리고 技法에 주안점을 둔 郭大雄, 『고려나전칠기 연구』(미진사, 1984)를 들 수 있다.

2) 근대의 시대구분에 관해서는 여러가지 견해가 있으나, 여기서는 우선 開港부터 일제시대까지로 설정하였다.

II. 螺鈿漆器 需要의 확산

우리나라 나전칠기의 근대화는 조선말기에 수요층의 확산을 통하여 그 기반이 조성되었다고 볼 수 있다. 원래 朝鮮時代의 나전칠기는 18세기 전반까지만 해도 王室 嘉禮時의 婚物이나 지배층의 일상적인 사치품 또는 厚葬風俗에 의한 明器 등의 목적으로 제작되었던 특수한 고급품이었다.⁴¹⁾ 그리고 우리나라에서 중국 조정에 보내는 進獻方物 중의 白磁로 꼽히기도 하였다.⁴²⁾ 이와 같은 나전칠기의 고급성은 제작에 필요한 재료인 오칠과 螺貝의 수납일체를 나라에서 전적으로 관장할 만큼 財貨의 성질을 지녔음과 더불어 그 제작도 京工匠 소속의 螺鈿匠이 전담하였다는 사실로도 잘 알 수 있겠다.⁴³⁾

그러나 18세기를 전후하여 상공업체제가 변화·발전하고 서민계층의 신분적 상승이동도 활발해지는 추이 속에서 특수층에서만 사용되었던 나전칠기는 일반 민간층에까지 그 수요가 폭넓게 확산되는 현상을 보인다. 이러한 현상은 나전칠기 뿐 아니라 御器로만 제작되었던 최고급 白磁인 匣播器의 경우도 “下賤人들에게까지” 일반화 되었고⁴⁴⁾ 종래의 소수 富豪들만이 일부 사용하던 鍮器 또한 “오막살이 貧農家에서도 의례히 여러개 씩을 사용”케 되었다고 했을 만큼 그 수요가 확산

3) 朴一源, 『度支志』外編 卷67, 經費司五禮部 5, 嘉禮條(法制處, 1977), pp. 182~237 및 經費司經用部, 經費條, pp. 238~244에 의하면 나전칠기는 大殿嘉禮時의 納懲, 冊妃 그리고 嬪御 嘉禮時에 尙衣院에서 黑漆梳函과 衣函을, 王世子 嘉禮時에는 冊嬪에 黑漆櫃와 命服函을, 大君·王子·公主·翁主의 吉禮時에는 黑漆梳函과 公服函 등을 進排하였음을 알 수 있다. 그런데 여기서 주목되는 사실은 특별한 경우를 제외하고는 ‘螺鈿’이란 말을 사용하지 않고 일반적으로 ‘漆器’로 통칭하고 있으면서도 公主와 翁主의 吉禮時에 쓸 靑箱笠函 등 몇몇 경우만은 특별히 ‘眞珠를 除去한다’라는 別目을 따로 규정하고 있다는 점이다. 이는 眞珠, 즉 螺鈿(이 경우 漆器類에 眞珠石을 감입한 예는 찾아 볼 수 없기 때문에 여기서는 螺鈿用 貝殼의 일종으로서의 진주를 지칭한 것으로 보인다.)이 器皿 전체를 포괄하는 명칭이라기 보다는 문양장식을 위한 부분재료라는 인식에서 일반적으로 ‘漆器’로 불리었음과, 특별한 경우를 제외하고는 나전장식을 禁하였음을 함께 할 수 있게 한다. 또한 같은 책 pp. 461~463, 英祖33年(1757)에는 “傳曰 明器服玩 雖與木奴婢工歌人 人形有異 成近於戲 或有不緊者 或有今無用者 其近於侈者 螺鈿梳函之類……祛其繁文 存其禮器”라 하여 그동안 부장용으로 사용하던 螺鈿梳函 등은 사치스러운 것이므로 이를 제거토록 하고 있으며, “梳函不可無者 祛螺鈿與眞匣鏡一用之 而比兩件 若用常御者 則勿爲加造…”라 하여 梳函의 부장은 부득이 하니 나전을 장식한 匣鏡을 제거하고 쓰도록 하고 있어 死者를 위해 귀중한 것을 부장하던 明器로도 나전칠기가 쓰였다는 사실과, 18세기 중엽까지도 사치스러운 물품 중의 대표적인 예로 인식되고 있었음을 알게 한다.

4) 『宣祖實錄』, 宣祖 20年(1589)正月 庚寅條 참조.

5) 『萬機要覽』, 年例方物條(民族文化推進會, 1971), pp. 461~463 및 許穆, 『眉叟記言』卷48, 四方 2 耽羅志 1, p. 152, 丁若鏞, 『經世遺表』卷10, 地官修制 賦貢制4, p. 92, 『經國大典』, 工典 栽植條(국역, 韓國精神文化研究院, 1985)p. 486 등 참조. 螺鈿器物의 값에 관해서는 『萬機要覽』財用編5, pp. 29~30, 289 참조. 이 책이 편찬되었던 1808년 당시 小品家具類에 속하는 螺鈿梳函이 1事당 16兩이었던데 비해 나전장식이 없는 木製梳函의 가격은 그 반액 정도인 8兩9錢이었다. 이를 같은 시기의 白米1石 가격인 8兩을 기준으로 환산하면, 정부의 수납품이었다는 사실을 감안하지 않더라도 쌀 4가마값에 해당하는 비싼값이었음을 알 수 있다.

6) 『正祖實錄』卷38, 正祖 17年(1793) 12月 丙辰條. “上問 司甕院副提調 徐邁修曰 近聞朝臣日用磁器 皆用甲播 至於輿擡下賤 亦多効之云然否 邁修奏誠有此弊…”

되었음을 알 수 있다.⁷⁾

이처럼 수요층이 저변화되면서 확산되었던 요인은 공예의 유통구조와 가장 밀접하다고 보는 사회·경제적 변동과 관련된 현상으로 이해된다.⁸⁾ 즉 18세기 경에 이르러 그 이전까지 생산체제의 중심을 이루어 왔던 官廳手工業이 왕실제정의 難境과 중앙집권력의 약화로 인해 붕괴되면서 민간 수공업체제가 형성되었고,⁹⁾ 상업면에서도 그동안 소극적으로 행해졌던 중국이나 일본과의 公貿易이 민간 주도의 私貿易 형태로 바뀌면서 민간 상업자본이 축적되기에 이르렀으며,¹⁰⁾ 국내의 상업계에도 亂塵을 중심으로 한 私商들의 대두에 힘입어 크게 활성화되는 등의 변모가 나타났다.¹¹⁾ 특히 난전 등 상업인구 증가의 배경에는 농촌경제의 피폐로 인한 移農民들의 도시집중 현상과 더불어 도시인구가 급격히 증가하여 그 일부가 상업에 종사하게 되면서 종래의 뿌리깊은 상공업 천시경향 또한 점차 완화되기에 이르렀던 점 등이 하나의 요인으로 작용하였다.¹²⁾ 丁若鏞을 비롯한 實學派의 重商主義的 商業觀도 바로 이러한 분위기에서 표명된 사상이라 하겠다.¹³⁾

이상과 같은 상공업적 여건의 변동은 조선후기 이후의 민간상공업 발전에 기틀을 마련하면서 이를 통한 새로운 민간 부유층을 형성케 하였다. 그리고 이러한 추이에 따라 서민생활이 개선되고 이로 인한 수요욕구가 확산되면서 나전칠기를 포함한 고급공예품 수요층의 저변화 기반이 조성되었던 것으로 보인다. 특히 새롭게 대두된 이들 신흥부유층들은 賣官賣職을 통하여 신분상승을 도모할 수도 있었던 풍토 속에서¹⁴⁾ 상층문물을 경제력으로 향유함으로써 신분적 열세를 극복해 보려는 補償心理의 차원에서, 그간 왕실이나 사대부계층에서 독점적으로 사용하던 나전칠기·匣燭器 등 고급공예품을 다투어 사들이게 되었던 것이다.¹⁵⁾

이러한 배경에서 이들 민간수요층에까지 널리 보급되었던 민수용 나전칠기는 앞 시대의 전통을 이으면서 일부 제작되고 있던 宮庭用과는 양식면에서 적지않은 차이를 보이면서 전개되었다. 즉

7) 徐有榘, 『林園經濟志』 贍用志 卷2, 炊爨之具條, (保京文化社 영인본, 1983) p.424. “古則 惟壘穀豪之家 始用鑪器 今則 荒村繩戶之中 無不有鑪孟鑪碗 數三事矣”

8) 이 시기의 공예품은 오늘날과 달리 절대적인 쓰임새를 전제로 하여 제작되었을 뿐 아니라 수요와 공급에 있어서도 상공업적 유통구조 속에서 이루어졌기 때문에 이를 이해하기 위해서는 사회·경제사적 접근이 필요하다고 본다.

9) 姜萬吉, 「朝鮮後期 手工業者와 商人과의 關係」, 『亞細亞研究』, 제9권 3호, 1966. 9, pp.30~31 참조.

10) 柳承宙, 「朝鮮後期の 對清貿易의 展開 過程」, 『白山學報』 제8호, 1970. 6, p.376 및 姜萬吉, 『李朝의 商人』(한국일보사, 1975) pp.102~105 참조.

11) 劉敎聖, 「서울 六矣塵研究—李朝 都市商業의 一考察—」, 『歷史學報』 제8집, 1955, pp.377~434 참조.

12) 『增補文獻備考』 卷161, 戶口考 1에 의하면, 孝宗 8年(1654)에 8만572명이던 서울인구가 景宗 4年(1724)에는 14만 7천 957명으로, 다시 正祖元年(1776)에는 19만 7천 957명으로 급격히 늘어나고 있다. 반면에 경상도 丹陽縣의 경우 1454년에 235戶이던 良民戶가 약 1세기 후인 1557년에는 40여戶로 격감되고 있어 조선중·후반경의 이농현상의 일단을 충분히 짐작할 수 있게 한다. 또한 『中宗實錄』 卷25, 中宗11年(1516) 5月 辛卯條에 의하면 농민들이 그들의 本業을 버리고 서울로 모여들어 상업에 종사하는 사람들이 많아져가는 것에 대하여 국왕도 깊은 우려를 나타내고 있다.

13) 琴章泰, 「實學思想의 發興과 展開」, 『韓國學入門』(學術院, 1983), pp.243~247 참조.

14) 黃玆, 李章熙譯, 『梅泉野錄』 卷1 上, 甲午以前, 50(大洋書籍, 1975)에 의하면 이 시기에는 지배층의 弊政 또한 극심하여 賣官·賣科 등이 공공연히 자행되었다고 한다.

15) 오세철, 『韓國人的 社會心理』(博英社, 1983), pp.31~32참조.

花鳥, 十長生 등의 문양이 민간수요층의 취향을 반영하면서 복잡하고 장식적으로 시문되는가 하면, 器種에서도 衣函, 教旨函, 梳函, 矢筒 등이 주종을 이루던 종래와는 달리 盤床, 함지, 衣尺, 실패, 배갯보 등 일상적인 기능을 지닌 民具類에까지 확대되는 등 새로운 양태를 나타내었다. 특히 새로운 나전칠기 수요층으로 등장한 평민부유층은 工·商人들이 주류를 이루었기 때문에 이들의 생활과 사유방식은 상층문화의 담당층이었던 사대부들과는 달리 유교적 이념과 교양이 약한 상태였기 때문에 검약과 간소, 평범, 질박 등을 숭상하던 지식층들 보다는 장식적이고 기복적인 경향을 더욱 선호하게 되었던 것으로 여겨진다.

여기에서 민수용 나전칠기의 양식적 흐름을 간략하게 살펴보면, 민수품의 초기에는 조선후기까지 기면전체에 시문되던 당초문인 畫譜風의 花鳥文으로 바뀌어 나타나고 있으며, 여기에 해당하는 유물로는 東京國立博物館 소장의 「螺鈿花鳥雲鶴文拭楮」(圖1), 國立中央博物館 소장 「螺鈿雙鶴梅竹文書類函」¹⁶⁾, 梨花女大博物館 소장 「螺鈿花鳥文函」¹⁷⁾ 등이 대표적이다.

花鳥文은 조선초·중기 이후까지 宮庭用螺鈿漆器 문양의 전형을 이루던 당초문과 초기에 흔재되어 나타난다는 점과, 화조문의 대표적 형식을 보이고 있는 「螺鈿花鳥雲鶴文拭楮」(圖1)의 윗판 문양과 대체적인 연대추정이 가능한 昌德宮 소장 「永昭廟謚冊函」(圖2)¹⁸⁾ 윗판 문양과의 상호 관련성, 그리고 『林園經濟志』의 문양에 관한 기록¹⁹⁾ 등을 토대로 한다면 대체로 18세기말부터 19세기 전반 이후까지 유행했던 것으로 생각해 볼 수 있겠다.

花鳥文의 뒤를 이어 나타나는 十長生, 雙鶴天桃, 七寶, 九鳳, 吉祥文字文 등 祈福의 성격을 띤 문양은 淑明女大博物館 소장의 「螺鈿十長生文拭楮」(圖3) 및 「螺鈿十長生文函」(圖4) 등에서 두드러진다. 이 시기에는 조선전기부터 당초 줄기에 부분적으로 사용되기 시작했던 끊음질기법이 十長生문양의 배경이나 界線 등에 적극적으로 채용되면서, 때로는 기하학적인 구성으로 기면전체를 장식하는 새로운 형식이 대두되고 있어 주목되는 점이기도 하다. 그런데 이 십장생문양은 초기 단계에서 花鳥文에 종속 또는 병치되다가 뒤로 갈수록 점차 주문양으로 대두된 후 19세기 중반 이후부터 크게 유행하여 鮮展 工藝部의 초창기에까지 폭넓게 유행되었던 점으로 보아 花鳥文과의 시기적 선후관계를 상징해 볼 수 있겠다.

지금까지 간략하게 살펴본 조선말기 나전칠기의 새로운 동향은 이 분야의 근대적 기반조성과

16) 李宗碩 監修, 『木漆工藝』(中央日報 1985), 圖116 참조.

17) 梨花女子大學校特別展圖錄(9), 『木工家具』, p. 61 圖54 참조.

18) 이 函(昌德宮 遺物番號: 御16)은 朝鮮王朝 19代王 肅宗妃의 謚冊을 보관했던 것으로, 謚冊文에 「光烈 宣穆 惠聖 孝莊 明顯 仁敬 王后 金氏」라 하고 있는데, 惠聖이 1774년(英祖 52年)에 「光烈」, 「孝莊 明顯」, 「宣穆」에 이어 마지막으로 추증되었던 謚號라는 점으로 미루어 보아 이 무렵의 제작품으로 추정된다.

19) 『林園經濟志』 贍用志 卷3, 櫛總諸器 梳匣條, p. 441 “統營 造髻染螺鈿 作花卉翎毛畫者 尤佳”. 여기에서 ‘花卉翎毛’ 중의 翎毛의 개념은 東洋繪畫에서 일반적으로 새와 짐승을 소재로 한 그림의 총칭으로 사용되고 있지만 中國繪畫史에서 畫論 또는 畫史책에 나타난 회화소재의 분류에서는 대체로 새그림만을 지칭하였으며, 근래에 와서 점차 짐승까지 포함하여 일컫게 되었다. 특히 淸初에 발간된 『芥子園畫傳』에서 「花卉翎毛譜」에 새를 주로 다루고 있는 점으로 보아 19세기 전반에 편찬된 『林園經濟志』의 花卉翎毛文은, 곧 花鳥文을 지칭한 것으로 볼 수 있겠다. 여기에 관해서는 李成美, 「翎毛畫」項, 『韓國美術事典』(大韓民國藝術院, 1985), pp. 390~391 참조.

관련하여 두가지 측면에서 그 의의를 생각해 볼 수 있을 것 같다. 그것은 먼저, 수요 공급구조에서 앞서기까지 특수한 계층에 제한적으로 수용되었던 나전칠기가 서민층에까지 수요의 폭을 크게 넓히면서 그들의 취향을 반영하게 됨으로써 봉건적 유통구조의 제한적이고 폐쇄적인 틀을 벗어나 보다 근대적인 양상을 띄게 된다는 점이다.

그리고 두번째는 이와 같이 증가된 수요를 감당해낼 수 있는 전문장인의 수적 빈곤과 생산방식의 한계로 인한 질적 퇴행현상을 들 수 있다. 즉 생산방식에서는 아직 가내수공업적 형태를 탈피하지 못하였고 제작기능 역시 단시일에 습득키 어려운 여건이었던데 비해 크게 늘어난 수요는 자연히 질적 저하의 결과를 초래할 수 밖에 없었던 것이다.²⁰⁾

이 시기를 통해 나타난 질적 저하의 문제는 문호개방과 더불어 새롭게 접하게 된 선진화된 서양공예품들과의 비교를 통해 오히려 자체내에서의 반성거리로 인식됨으로써 신문화 수용의욕을 유발시킨 동기가 되기도 하였다. 그러나 산업체계의 도입 등을 통해 크게 확산된 수요에 부응해야 할 시점에서 별다른 생산체계의 변혁을 시도하지 못했다는 사실은 근대화 시기의 기반조성에 있어서 하나의 한계로 지적될 수 있겠다.

Ⅲ. 開化期の 見聞使行과 螺鈿漆器

우리나라에 서구의 文物이 유입되기 시작했던 것은 18세기 후반부터 주로 청나라를 통해서였다. 孝宗(1649~1659) 이후의 北伐論의 觀念 때문에 그 수용이 극히 제한되었던 淸國文化 및 그곳에 전래되어 있던 西洋文物들이 18세기 후반에 들어와서 종래의 華夷論에 대한 반성과 함께 北學論이 대두되면서 새롭게 인식되기 시작하였다.²¹⁾ 특히 이 무렵에는 朴齊家, 洪大容, 朴趾源 등의 北學派 학자들에 의해 淸代의 天文·易學을 비롯한 의약, 건축, 무기제조기술 등의 수입이 적극 주장되었을 뿐 아니라 중국에 와 있던 서양인을 초빙하여 근대적 기술을 배울 것을 왕에게 건의할 정도로 새로운 문물의 수입에 능동적인 자세를 취하였다.²²⁾ 그런데 이러한 새로운 움직임은, 앞 장에서 말했던 바와 같이 바로 前시기의 경제적 여건의 성숙과 공예품 유통구조의 변화에 따라 이루어진 수요의 급격한 확산, 그리고 이와 관련된 공예품의 질적 저하현상 등에 수반되어 나타났던 현상으로 이해할 수 있다. 이러한 추이와 더불어 開港 이전인 18~19세기 초에 이미 淸國, 日本과 근대화된 서구의 상품들이 국내에서 상당량 유통되면서 국내 상품의 발전에 적지 않은 자극을 주기도 하였다.²³⁾

20) 『承政院日記』 肅宗 24年(1698) 8月 28日條에 의하면 “匠人은 累10年을 傳習하여야 비로소 完全한 기술자가 될 수 있다”고 하였다. 조선시대 匠人의 기술전수는 별도의 교육기관이 없는 徒弟式 방법이었으며, 京工匠의 경우 見習匠人에 대해서는 그들의 기술습득 및 精神教育 등 제반 수학과정을 전담하던 ‘訓誨匠人’이 있었다. 여기에 관하여는 『大典通編』 卷6, 工典 工匠條(法制處, 1963) p. 700 참조.

21) 유봉학, 「북학사상의 형성과 그 성격」, 『韓國史論』 8, (1982. 2) pp. 227~244 참조.

22) 姜萬吉, 『韓國近代史』(創作과 批評社, 1985), pp. 101~103 참조.

23) 『日省錄』 純祖 31年(1831) 및 憲宗 9年(1843) 등의 기록을 통해 보면, 서울의 靑布塵과 帽子塵 등 市塵人들이 각각 西洋布와 西洋帽의 매매를 엄금해줄 것을 정부에 탄원한 사건이 있었으며, 1883년 駐韓 Hall領土와 그 몇달 뒤에 내한한 Bonar선장의 기록은, “南大門과 東大門 사이의 노변상점에는 대

이처럼 18세기 후반의 사회·경제적·문화적 변동에 수반되었던 실학사상은 구한말로 이어지는 지식층의 근대적 인식형성의 배경을 이루었다고 해도 과언이 아니다. 18세기 실학파의 개혁적 이념은 구한말의金玉均, 朴泳孝, 洪英植을 비롯한 開化派로 그 맥이 이어져 구체적인 실천의지를 보이게 되었기 때문이다. 구한말 지식층의 개화에 대한 생각은, “태서제국의 궁실누대의 굉장하고 화려함은 이루 측량할 수 없을 뿐더러 서울과 각 항구의 외국인 거류지를 보면, 의복과 음식은 위생에 극히 정진하고 기용집물은 쓰기에 제일 편리하며 완호기물은 사람의 이목을 기쁘게 한다”고 하면서, 반면에 “우리나라 사람들은 安貧樂道라는 학문에 젖어서 죽을 먹어도 하루하루 연명할 수만 있으면, 마음이 풍족하여 몸을 게을리 하다가 이 지경에 이르렀으니 나중에는 좋고 언짢은 일을 분별조차 할 수 없게 되었다”고 한 「每日新聞」의 論說을 통해서도 어느정도 파악된다.²⁴⁾ 개항과 함께 국내에 들어와 있던 외국인들의 생활모습은 가끔씩 접하게 되는 외국상품들과 더불어 우리의 생활문화의 수준을 올바로 파악케 해주는 척도의 구실을 했으며, 이것은 또한 개화의 필요성을 절감케 하는 기회를 제공해 주기도 했음을 알 수 있다. 이러한 추이는 개항을 비롯하여 1881년 1월의 紳士遊覽團 派日 및 1883년 朝鮮報聘使의 對美遣使 등을 통해 신문화수용을 위한 구체적인 진전을 보게 되었다.

구한말 정부에서는 1876년 韓日通商條約을 체결한 후 새로운 국면으로 접어든 대외문제 및 근대적 문물의 수입을 목적으로 1880년 12월 그 전담기구인 統理機務衙門을 설치하고, 그 이듬해에 紳士遊覽團을 파견하여 우리 보다 개화가 앞선 일본의 제도와 문물을 시찰케 하였다.²⁵⁾ 그리고 그 2년 후인 1883년에는 閔泳翊을 全權公使로 하여 洪英植, 徐光範, 兪吉潛 등 10명으로 구성된 報聘使를 미국에 파견하면서 근대문물에 대한 관심을 적극적으로 표명하였다.²⁶⁾ 조선보병사의 미국 파견은 표면적으로 푸트(Foote)公使의 내한에 대한 답례방문의 형식을 띠고 있었으나 내심으로는 당시 미국의 산업 중심지였던 보스턴의 산업 시찰과 함께 그곳에서 열리고 있던 美國博覽會 및 萬國博覽會의 참석에 주된 목적을 두고 있었던 듯하다.²⁷⁾ 그런데 報聘使 일행이 대부분 개화파의 중심인물들이었음에도 불구하고 보스턴의 산업시설과 박람회를 참관하면서 구미의 선진 과학 문명의 발전상에 경탄을 금치 못하였던 사실을 통해 볼 때 이들 일행의 근대화에 대한 의욕을 짐작케 해줌과 더불어 서양문물에 대한 이들의 인식수준을 얼마간 추측해 볼 수 있게 한다.²⁸⁾ 좀더

부분 영국제와 오스트리아제 성냥, 영국제 바늘과 무명실 등의 유럽제품들이 있었다.”고 하였다. 여기에 관해서는 Tony Mitchell, *Economic Ideas and Economic Reality at the Time of the Opening*, The Korean Observer 9, 1982, pp.262~274 참조.

24) 『每日新聞』, 1898년 4월 13일자 論說 참조.

25) 全海宗, 「統理機務衙門設置의 經緯에 대하여」, 『歷史學報』 제17, 18합집, pp.713~728. 歸國復命書인 『視察記』와 『聞見事件』 등이 있으며, 紳士遊覽團의 派日과 그 행적 및 의의에 관해서는 鄭玉子, 「紳士遊覽團考」, 『歷史學報』 제27輯, 1965. 4, pp.105~142 참조.

26) 金源模, 「朝鮮報聘使의 美國使行(1883) 研究」(上), 『東方學志』 제49집, 1985. 12, pp.53~54. 報聘使 일행은 이외에도 미국인 參贊官 및 顧問의 자격으로 동행했던 Percival Rowell, 崔京錫, 邊緝, 高永喆, 玄興澤, 吳禮堂(中國人통역) 등으로 구성되었다.

27) 金源模, 앞논문, p.58 참조.

28) 卞鍾和, 「1883년의 韓國使節團의 미국방문과 韓美科學技術交流 100年の 始初」, 『在美科技協會報』 10號, 1982. 5, pp.30~33 및 *New York Daily Tribune*, September 19, 1883 참조. 이 博覽會에는 中國, 日本, 英國을 비롯한 총 43개국이 참가 하고 있었다.

럼 감정을 표출하지 않던 보병사가 박람회 에 출품된 구미 여러나라의 실용적인 발명품과 제조상품의 우수성을 보고 경탄을 연발했던 것이다.²⁹⁾ 당시 참고품 자격으로 출품되었던 우리나라의 磁器, 花瓶, 주전자 등이 함께 전시된 서양상품의 수준과 현시적으로 비교됨으로써 이들이 받았던 자극의 폭은 더욱 컸으리라 여겨진다. 그런데 여기서 더욱 주목되는 사실은 閔泳翊 全權公使가 박람회에서 충격적인 자극을 받고 근대화 추진사업의 일환으로 이듬해인 “1884년에 서울에서 國際産業博覽會를 개최한다”고 발표하고, 미국으로부터 박람회 전시용 상품을 대량 도입하는 절차를 밟았던 일이다.³⁰⁾ 그러나 국제산업박람회를 우리나라에 유치함으로써 본격적인 근대화의 계기를 마련하고자 했던 이들의 뜻은 이 무렵에 일어났던 甲申政變 등 국내정치 혼란과 일부 보수세력들의 斥邪論의 입장에 부딪혀 좌절되고 말았다. 보병사의 개화의욕이 현실적인 여건을 감안하지 못한 한계성을 지니고 있었지만 그 의욕은 '당시의 개화의지를 강력하게 반영했다고 볼 수 있겠다.

비록 국제산업박람회의 국내 유치는 불발로 그쳤으나, 1893년 大韓帝國의 工曹(1894년에 農商工部로 개편)에서는 시카고에서 열린 만국박람회에 螺鈿臟·籠을 비롯한 兼, 席, 繡屏風 등을 정식 출품하여 각국인의 눈길을 끌었으며,³¹⁾ 다시 1900년에도 주한 프랑스공관의 주선으로 파리만국박람회에 초청 받아 螺鈿漆器, 沙器, 陶磁器 등을 계속 출품하였다.³²⁾

그런데 몇 차례에 걸친 만국박람회 출품은 우리의 문물을 외국에 소개하는 입장이라기 보다 결과적으로는 자체내의 반성의 계기로 삼고 있었음을 알 수 있다. 즉 파리만국박람회 당시 정부의 파견관리였던 博物部員 閔泳贊이 그의 歸國腹命에서 “物件들이 不甚精麗하여 無足求價인 고로 不得售放하고, 還收코자 한 즉 運費만 과다하여 여러 곳의 常設萬物館에 기부하고, 프랑스의 學部大臣에게 일부 謝禮한 후 關係委員 라베의 領收票를 받아 農商工部에 돌려주었다”고 하였던 사실이라든가³³⁾ 또 1901년 스코틀랜드 정부로부터의 만국박람회 초청에 관계당국이던 농상공부에서 “我韓製造品은 甚히 精美치 못하여 供覽에 不足하다”는 이유를 들어 “照請에 遜辭”하였던 점으로 미루어 알 수 있는 것이다.³⁴⁾

이처럼 수차례에 걸친 使節團의 派遣과 만국박람회의 출품은 근대화가 선행된 첨단 서구문물을 직접 대할 수 있는 기회를 제공해주었을 뿐 아니라 낙후된 우리 공예품의 실상에 대한 올바른 파악과 반성을 통해 실질적인 공예품 진흥정책을 펼 수 있는 중요한 계기를 이루기도 했다. 1901

29) 金源模, 앞논문(下), p. 335 참조.

30) 金源模, 앞논문, pp. 337, 351~352. 國際産業博覽會의 개최 계획은 당시 서울에 協辦交涉通商事務(外務次官에 해당)로 있던 뮐렌도르프가 보병사의 출국 직전에 정부에 건의, 이의 제가를 얻어 閔泳翊 公使를 통해 미국정부에 자신의 편지를 전달함으로써 구체화되었을 것으로 추정되고 있다.

31) 『承政院日記』 高宗 30年(1893) 9月 28日條 및 『尹致昊日記』 卷4, 1893年 9月 28日 항목 등에 당시의 박람회관람기를 적고 있다. 이때 大員(정부관리)으로 참가했던 鄭敬源의 귀국복명에 따르면 동양의 淸, 日本을 포함하여 총 47개국 이 참여하였고, 韓國館은 7~8間 크기의 한옥을 짓고 기와를 이었다고 하였다.

32) 文一平, 『韓美五十年史』(探究堂, 1975), pp. 221~224 참조.

33) 『皇城新聞』, 1901年 2月 4日字 기사 참조.

34) 『增補文獻備考』 卷238, 職官考25, p. 778 참조.

년 스코틀랜드 박람회의 초청을 사양한 구한국 정부에서는 박람회 출품작의 질적 수준을 높이고 공예품의 개발을 위한 목적에서 「臨時博覽會事務所」를 설치하여 그 구체적인 정책을 모색해 나갔다.³⁵⁾ 이러한 취지에서 설립된 「임시박람회사무소」는 1902년 9월에 그 시행규칙을 공포하고, 전국의 工匠들로부터 공예품을 수시로 사들인 후 그것을 상설전시하면서 品評·施賞함으로써 공예품제작에 활기를 불어넣기 시작하였다. 그리고 1903년 1월 그 첫 행사인 「漢城五署內 各工匠製造品 彩納試取施賞」에서 1~4 등을 정하고, 1등에 銀衡, 交椅와 함께 小木漆盒을 선정, 시상한 바 있다.³⁶⁾ 그러나 농상공부의 이와 같은 주체적인 공예진흥정책은 당시 이미 정부 각처의 주요기구에 침투해 있던 일제의 침략적 관여와 敎導를 빙자한 간섭을 받고 있었으며, 특히 농상공부의 雇問官 자격으로 있던 일본인 加藤增雄 등의 적극적인 방해로 불과 3년 후인 1904년에 폐쇄되었다.³⁷⁾

공예품 진흥의 시대적 필요성을 인식하고 우수한 공예품을 수집, 전시, 품평, 시상하는 등 주체적인 근대화의 방안을 모색했던 구한국 정부의 工産政策은 이와같이 채 뜻을 펴보기도 전에 일제의 내정간섭으로 인하여 와해되고 만 것이다.

그런데, 만국박람회에 참석했던 우리나라의 입장은 개화를 위한 정부의 외교적 차원이었다는데 그 의의가 있다. 일반적으로 박람회의 참가는 출품물의 제조업체인 商社에서 그 회사를 대표하여 참여하는 것이 상례였다. 그러나 우리나라는 紳士遊覽團이나 朝鮮報聘使 등 使行의 경우와 같은 비중의 大員을 파견하면서 주관토록 함으로써 단순한 공예품의 출품 이상의 개화를 위한 국제외교적 차원으로 취급하였던 것이다. 이러한 사실은 “총 47개국 중 大員을 파견한 나라는 日本과 우리나라였고, 다른 나라는 오직 商民이 塵을 지킬 뿐이었습니다”고 했던 1893년 시카고만국박람회에 大員으로 참석했던 鄭敬源과 1900년 파리만국박람회에 참가했던 閔泳贊의 歸國復命을 통해서도 입증된다.³⁸⁾

이상과 같이 볼 때 우리나라의 개화는 주로 일본과 미국 등에 보냈던 사절단과, 이와 같은 입장에서 참가했던 만국박람회 등 見聞使行을 통해 이루어졌음을 알 수 있겠다. 그런데 개화의 필요성을 자각하고 일제 식민지시대로 이행되기까지의 기간이 자율적인 개화를 이룩할 수 있는 충분한 시간적 여유가 주어지지 않았다는 점에서 근본적인 한계성을 처음부터 안고 있었다. 그것은 이 시기의 나전칠기에 개화의 시도와 관련된 양식상의 변모가 거의 나타나지 않고 있다든가, 조선말기에 형성된 바 있는 수요층의 확산현상이 부분적으로 위축되면서 새로운 귀족공예로 복귀되는 현상을 나타내게 된다. 조선말기 이후 상공업의 유통구조가 바뀌면서 민간수요가 크게 확산되어 공예의 근대적 맹아를 보인 바 있던 나전칠기가 개화를 맞아 새로운 수요층을 지속적으로 확보, 정착시켜 나가지 못함으로써 오랜만에 싹튼 공예계의 근대적 기운이 일제시대를 통해 다시 새로운 형태의 귀족공예로 복귀되는 결과를 초래하게 하였던 것이다.

35) 『增補文獻備考』, p. 778 참조.

36) 『臨時博覽會事務所規則』, 農商工部, 1902년 9월, 참조.

37) 『增補文獻備考』, p. 778 참조.

38) 『皇城新聞』, 1901년 2월 4일자 기사 참조.

따라서 이 시기의 나전칠기에서는 개화기의 움직임과 관련된 양식상의 새로운 변모가 시도되지 못하고 관행적인 답습만 되풀이 되었는데, 조선말기의 민수용 나전칠기가 새로운 수요층으로 대두된 서민층의 취향을 반영하는 새로운 양식을 창출하였던 반면, 이 시기에는 조선말기에 유행했던 모든 문양을 한 기면에 복잡하게 시문하는 등 장식적이며 형식화의 경향을 띄게 되었을 뿐 새로운 요소는 나타나지 않았다.

이 시기의 시문경향을 가장 잘 보여주는 유물로는 梨花女大博物館소장의 「朱漆螺鈿三層臚」(圖5), 그리고 이와 기형이나 문양 등에서 거의 유사한 昌德宮소장의 「朱漆螺鈿三層籠」(圖6) 등 일군의 유물을 들 수 있다.³⁹⁾ 19세기 초부터 나전칠기에서는 물론 도자기, 民畫, 刺繡 등에서 널리 유행된 바 있는 문양들을 폭넓게 채용하여 기면 전체에 뾰뾰하게 밀집시문하고 있는 이 일군의 유물들은, 앞 장에서 언급한 바와 같이 민수용 나전칠기의 초기에 나타났던 花鳥文과 19세기 중반 이후부터 20세기 초에 걸쳐 유행했던 十長生, 吉祥文字, 雙鶴天桃 등 祈福的 성격을 띤 문양을 동시에 시문하고 있다는 점에서 花鳥文과 十長生에 뒤이은 1900년 전후에 제작되었을 가능성이 크다 하겠다.

이러한 종합적이고 여백이 없이 화려하게 장식하는 시문형식은, 왕조의 말기적인 형식화 경향과 함께 개항 전후에 주로 귀족층에 활발하게 유입되었던 清代文物의 장식 경향을 얼마간 반영하고 있는 점, 그리고 정성을 들여 정교하게 처리된 시문기법 등에서 귀족적 품격을 지녔다고 보아 이 무렵에 새롭게 대두된 특정계층의 주문에 의해 그들의 취향을 반영했을 가능성을 얼마간 시사해주고 있다.

이 시기의 나전칠기가 급변했던 당시의 시대적 상황에 비추어 양식상의 별다른 변모를 보이지 않은 것은, 서구의 근대적인 문물을 직접 접하고 자극을 받은 사람들이 소수의 관료들이었다는 데서도 그 원인을 찾을 수 있을 것 같다. 즉 소수의 관료들이 몇번의 見聞使行을 통하여 충격적인 자극을 받았으나 실제 제작담당자가 아닌 수요층으로서의 입장이었기 때문에 器種이나 器形·文樣 등 제작형식 뿐 아니라 낙후된 제작기술의 측면에서도 합리적인 개선과 발전을 도모하는 데는 어느정도의 한계를 지녔던 셈이다. 그리고 이러한 한계성은 앞서 지적한 대로 개화를 이룰 수 있는 충분한 시간적 여유를 갖지 못하였다는 점과도 같은 맥락에서 이해할 수 있겠다. 또다른 측면에서는 제작자인 螺鈿匠들 역시 창의성 보다는 오랜기간을 두고 도제적인 교육방식을 통해 형성된 기술집약적인 기능위주의 성격과 장인 특유의 보수적 속성으로 인해 이질적인 서구양식을 쉽사리 수용하지 못했을 것으로 추측되기도 한다. 더구나 이 무렵의 시대적 상황은, 외세의 침투로 衛正斥邪論이 크게 대두되었던 시기인 만큼 새로운 서구적 요소를 수용하기 보다는 과거의 전통에 대한 墨守的 경향이 더욱 팽배해 있었던 것이다. 따라서 鮮展에서 나타나는 일부의 서구양식에 관해서는, 자율적인 수용의지가 위축된 상황에서 일제에 의해 이룩된 타율적 개화로 인하여 굴절되어진 양태로 파악될 수 있겠다.

39) 『林園經濟志』 贍用志 卷3, 服飾之具條, “籠 本竹品之稱 而木造杞編 赤謂之籠 假借也”라는 기록은籠이 본래 竹器였음을 알게 한다. 그리고 19세기 전반에 편찬된 『林園經濟志』에서 籠이나 臚에 관한 기록이 初見되는 점으로 미루어 그 사용시기가 조선중기까지 소급되지는 않는 것으로 판단된다.

IV. 日帝時代の 螺鈿漆器

1. 朝鮮總督府의 工産政策

앞 장에서 언급했던 바와 같이 개화기를 통해 근대화의 새로운 계기를 맞으면서 적극적인 改良의 의지를 보였던 조선말기 공예품의 제작환경은 19세기말 일제의 침략정책이 표면화 되면서부터 주체적 개혁과는 거리가 먼 타율적 변모를 겪게 된다. 다시 말해서 문호개방으로 세계사에 편입된 우리 역사가 일제에 의해 식민지화 되기까지의 약 30년 동안 開化의 과정을 겪게 되지만, 처음부터 외부의 작용이 강했던 개항 전후의 타율적 여건으로 개화의지를 본격적으로 전개해 보지도 못한 채 결국 식민지 상태라는 국면을 맞이하게 되었던 것이다.

이러한 배경에서 전통 나전칠기는 식민지정책을 추진했던 일본인을 비롯하여 이 무렵의 정치적 상황을 발판으로 새롭게 대두된 한국인 특수층의 특별한 선호를 받으면서 이 시기의 다른 공예품들 보다 양적으로 큰 비중을 차지하게 된다. 그러나 조선말기 이후 유통구조의 변동에 수반하여 이룩되었던 민수용 나전칠기의 확산이 바람직한 소통형식으로 정착되지 못하고 다시 귀족공예로 복귀되는 결과를 초래하였으며, 양식면에서도 이 무렵의 주요 수요층이었던 일본인들의 취향에 따라 심한 왜곡과 변질의 길을 걷게 된다.

이와 같은 나전칠기 전통의 변질은 주로 일제 식민지시대라는 특수한 타율적 여건을 배경으로 하여 펼쳐졌던 朝鮮總督府의 工産政策과 朝鮮美術展覽會(이하 鮮展)의 工藝部를 중심으로 형성되었다. 따라서 전통변질의 요인과 그 과정을 규명하기 위해서는 먼저 식민지정책의 본산이었던 朝鮮總督府의 工産政策을 분석하고, 같은 맥락에서 官展으로서의 鮮展에 공예부를 설치하게 된 배경으로서의 文化政策의 면모를 간단하게나마 검토해 볼 필요가 있겠다. 이를 기반으로 하여 鮮展 工藝部에 출품된 나전칠기를 중심으로 조선말기의 전통적 요소가 어떻게 변모되었는지 그 실상을 살펴보기로 하겠다.⁴⁰⁾

朝鮮總督府의 工産政策은, 외형적으로는 낙후된 우리나라 산업의 개발과 촉진을 표방하였지만 실세로는 오직 土産品 개발과 전승유물의 모방 및 답습에만 역점을 두면서 우리 匠人들의 뛰어난 공예기술과 양질의 원료를 이용, 이를 상품화함으로써 조선을 공예품 생산공장과 상품시장으로 활용하여 工業化를 구실로 重商主義的 尙業자본을 형성코자 했던 식민지적 수탈에 그 저의를 두고 있었다.⁴¹⁾ 즉 「第一銀行」, 「第十八銀行」 등 조선에 들어와 있던 일본은행들의 막대한 지원을

40) 일제시대 나전칠기의 전반적인 특징을 폭넓게 이해하기 위해서는 鮮展 뿐 아니라 일반상품까지 다루어야 할 것이나 일반상품의 경우, 당시의 제작상황이나 여건으로 미루어 볼 때 기형과 문양이 잡다하여 뚜렷한 양식적 특징과 성격을 분별해내기 어렵고, 제작시기 또한 분명하게 밝힐 수 없어 연구의 대상으로서는 많은 난점을 안고있다고 판단되므로 여기서는 일단 제외하기로 한다.

41) 나전칠기 제작에 있어서의 기초원료인 울칠의 경우, 그 質을 좌우하는 우루시올(Urushiol)성분이 한국산은 최저 74.94%에서 최고 93.96%인데 반해, 日本産은 최고 74.55%로 현저한 차이가 있음이 日本人 調査者에 의해 밝혀져 있다. 여기에 관해서는 野崎伸三, 尾石元興, 「漆液採取試驗」, 『林業試驗場報告』 제30호 (朝鮮總督府林業試驗場(1939), pp.72~75의 表56, 66~68 참조.

배후로 하여 진행되었던 조선의 工業化는 일본 본토에서 과잉생산된 생산수단을 조선에 이전시킴으로써 일본 본토에 있어서의 생산수단, 생산부문의 원활한 확대재생산을 추진시켰다.⁴²⁾ 뿐만 아니라 소득수준이 저조하여 수요층이 절대적으로 부족했던 당시 일본 국내시장의 난조를 극복하려는 판매시장의 확대에도 그들의 목적이 있었던 것이다.⁴³⁾ 이 점에 대해서는 日本 「官報」에 나타난 「朝鮮貿易經緯表」 중의 對韓 輸出入 관계기록이나,⁴⁴⁾ 당시의 식민지적 상황을 보고 국운을 걱정하여 읊은 구한말의 지식인 黃玹(1855~1910)의 詩,

“개항이 벌써 어리석은 일이었네
관세를 붙인다고 한양두냥 다툰다더고
漆箱과 磁器는 들여와 무엇에 쓸건고
덧 없이 값진 곡식만 해외로 나가누나”⁴⁵⁾

에서도 당시의 상황을 단적으로 알 수 있다. 특히 황현은 憂國愛族의 입장을 일관하여 오다가 1910년 한일합방이 되자 자결했던 사람으로, 개항에 따른 여러가지 부정적 측면을 지적하면서 일 본제의 漆器(蒔繪漆器)나 磁器 등이 귀중한 쌀과 교환되는 것을 보고 심히 우려의 뜻을 표명하였던 것이다. 이러한 배경에서 그들은 구한국 정부의 주체적인 교육 및 공예진흥 정책을 사전에 와 해시키고 그들의 주도 아래 모든 정책을 집중시키기 시작하였다. 그 대표적인 예로, 앞 장에서 밝힌 「臨時博覽會事務所」 뿐 아니라 「工作學校」의 설립에도 사전 개입으로 그 계획을 무산시켰던 사실을 들 수 있다.

1899년, 구한국 정부에서는 駐韓 프랑스公使의 협조를 받아 전문공예가의 양성을 위한 工作學校의 설립계획을 수립하였다. 서울의 通義洞에 있던 한 정부건물을 내정하고 프랑스에서 工藝教師와 工藝家들을 초빙해 오되 필요한 工具와 機器를 수입한다는 조건에 합의가 되자 이듬해인 1900년에는 파리의 세브르공예미술학교에서 레미옹(Remion)이란 工藝專門 教師가 來韓하였다.⁴⁶⁾ 서울에 온 레미옹은 프랑스 정부에 기구 및 재료의 지원을 독촉하는 등 설비를 서둘렀고, 공작 학교의 설립소식을 전해들은 입학지망생들도 상당수 몰려왔다. 그러나 그 계획은 끝내 좌절되었으며, 露日戰爭을 목격하고 日帝의 침략적 저의를 깨달은 레미옹은 1904년 프랑스로 귀국하고 말았다.⁴⁷⁾ 이처럼 계획이 무산된 데는 역시 農商工部の 顧問으로 있던 加藤增雄을 비롯한 일제 침략

42) 日本 金融資本의 對韓 진출상황을 보면 高宗15年(1878)에 부산에 지점을 설치했던 日本 國立第一銀行이 계속해서 서울과 인천, 원산 등 각 개항장에 지점을 설치했으며, 高宗27年(1890)과 1892년에는 第十八銀行과 第五八銀行도 서울에 진출해 한국의 財政·經濟를 완전히 장악했다.

43) 林元澤, 「日本帝國主義下에 있어서의 朝鮮經濟」, 『世林韓國學論叢』 제1집(世林獎學會, 1977), p. 398 참조.

44) 『漢城旬報』, 1884년 5월 15일자 기사는 日本 「官報」의 「朝鮮貿易經緯表」를 인용 보도하고 있는데, 그 가운데 漆木器의 對韓輸出은 漆器가 514圓12錢, 家具類 60圓74錢1厘, 그리고 龜甲器 2圓50錢으로 나타나 있다.

45) 黃玹, 『梅泉集』, 卷4, 張10, 發鶴浦至糖山津, “海禁開時國已愚 空聞關稅較輻銖 漆箱磁盤知安用 擲盡東南萬斛珠”

46) 『皇城新聞』 1900年 5月 10日 및 12日字 기사 참조.

47) 마테오리치, 小坂貞雄譯, 『外人の觀する朝鮮外交秘話』, 1934, pp. 360~361 참조.

세력의 개입이 주요인이었다.

이와 같은 일제의 방해공작에도 불구하고 구한국 정부에서는 1899년에 「商工學校」를 세우고, 1904년에는 이를 다시 기능공 양성을 위한 체제로 개편하면서 「農商工學校」로 개칭하는 한편 農科, 商科, 工業科의 4년제 實學教育機關으로 전환하였다.⁴⁸⁾ 1907년에는 農商工學校를 官立 「工業專習所」로 재개편하고 本科 2年 專攻 및 實科는 각 1년을 수학기간으로 하는 木工, 金工, 染織, 陶器, 土木, 應用科學 등 6개과를 신설하여 工藝(당시에는 工業의 개념까지를 포괄하는 용어로 쓰였다.)⁴⁹⁾와 과학기술의 진흥을 위한 교육과정을 개설하였다.⁵⁰⁾ 그러나 당시는 이미 식민지를 위한 기반이 거의 마무리 되던 시기였으므로 統監府와 일본에서 건너온 일인 공예교사들에게 학교의 운영 및 교과과정 등 모든 주도권이 넘겨진 후였다.

1910년 한일합방으로 공업전습소는 구한국 정부의 농상공부 산하에서 조선총독부 관할로 그 소관처가 바뀌고, 1922년 일반 工藝學校로 승격될 때까지 매년 수십명의 졸업생을 배출하였다.⁵¹⁾ 한일합방 이후부터는 일본인들도 일부 수용케 되었지만 교육을 받은 학생들은 대부분 亡國의 청소년들이 입학하여 각종 공예기술을 배웠던 것이다.⁵²⁾ 그리고 그들의 제작품은 가끔 「即買展」을 통하여 일반에 보급되거나 博覽會에 출품되기도 하였다.⁵³⁾

앞에서 언급했던 바와 같이 교육과정과 교육현장에 일인 공예교사를 투입하여 한편으로는 표면적인 양적팽창을 가져오기도 했으나 결국에는 그들 취향의 기형과 문양, 기법 등을 교육함으로써 식민지문화 형성의 실질적인 온상으로 활용되어졌으며, 구조적인 타율적 분위기에서 무비판적으로 기능만을 습득한 한국인 졸업생들은, 그 후 스스로도 인식하지 못하는 사이에 공예전통의 말살과 변질의 적극적인 실천자가 되어 버린다.

이와 같이 공예교육의 현장에 미쳐진 일제의 식민지교육 및 공산정책은 일반교육의 일선에서 자행되었던 일본화교육이나 同化政策과 그 맥을 같이 하는 것으로 판단된다. 교육을 통한 同化정책의 실상은, 한일합방 직후인 1910년 9월에 식민지교육정책 수립의 실무자였던 일본인 隈本繁吉의, “주로 조선민족을 과연 同化(Japanization)할 수 있느냐 없느냐를 論究하고 아울러 그것에 관련된 조선민족 교화의 방침에 대하여 私見을 論述한 것”이라는 취지에서 비밀문서의 형식으로 제출하였던 『教化意見書』를 통해서도 잘 나타나고 있다.⁵⁴⁾ 그는 同化의 의의에 대해서 “가장 엄정한

48) 『增補文獻備考』 卷238 職官考25, p. 778 참조.

49) 『韓國施政年報』(統監部開廳), 1907年 pp. 370~372 참조. 우리나라에서 ‘工藝’라는 어휘가 처음 등장하는 것은 1883년 12월 29일자 『漢城旬報』로서 이 당시에는 오늘날의 工藝개념보다 훨씬 폭넓은 物産의 뜻으로 사용되었으며, 이후의 1900년 4월 25일자 및 1903년 1월 10일자 『皇城新聞』 論說에서도 같은 의미로 사용되고 있음을 알 수 있다.

50) 朝鮮總督府編, 『朝鮮の工業と其の資源』, 1937, pp. 51~52 및 『韓國施政年報』 1907年, pp. 370~371 참조.

51) 『朝鮮の工業と其の資源』, pp. 51~52 참조.

52) 李龜烈, 『近代 韓國美術의 展開』(悅話堂, 1985), pp. 107~111 참조.

53) 『朝鮮の工業と其の資源』, pp. 152~153 참조.

54) 隈本繁吉, 「(秘) 教化意見書」, 『韓』 Vol. 3, No. 10(東京, 韓國文化研究院, 1974. 10), pp. 121~131 참조.

의의에 있어서 조선민족의 同化는 그들로 하여금 일본민족의 言語, 風俗, 習慣 등을 採用, 模倣 시키고 다시 나아가서 일본민족의 忠君愛族의 정신을 체득시키는 것을 이르는 것”이라고 정의하고 있다.⁵⁵⁾

이러한 맥락에서 실시되었던 일제의 工藝교육 및 공산정책은, 우리 장인들로 하여금 세계를 보는 시야를 차단하고 창의력을 발휘할 수 있는 정신적 풍토를 위축시켰으며 鮮展 工藝部 한국인 출품자들의 전반적인 제작경향에서 보게될 여러가지 부정적 체질을 형성케 한 주요 원인이 되었다.

일본인들은 또한 李王家 직영으로 美術品製作所를 설립하여 무력해진 李王家의 재산을 착취하는 한편, 전국 각지에서 징발한 뛰어난 조선의 공예기술자들이 제작한 공예품의 상당량을 일본으로 반출하는가 하면 그 일부는 일반에게 팔아 이중착취를 감행하였다.⁵⁶⁾ 1908년 昌德宮 왕실에서 6만원의 거금을 인출해낸 일본인 실권자들이 ‘朝鮮固有의 傳統工藝 振作과 技術開發’이란 미명 아래 「李王職美術品製作所」를 설립했던 것이다.⁵⁷⁾ 金工, 染織, 製墨의 3부와 다시 漆工, 陶磁部를 추가 신설하여 본격적인 공예품 제작에 돌입했던 미술품제작소는, 그 운영에 있어서 1910년 한일 합방 이후 12년간을 명목상 李王職의 직영이라 하여 매년 1만원씩의 거금을 편취하였다. 그리고 1911년 봄에는 이왕직의 보조금 부담을 더욱 가중시키면서, 당시 농상공부의 事務官으로 있던 小川이라는 일본인이 專務取締役으로 취임하여 전적으로 관리하게 되었다.⁵⁸⁾ 더구나 1922년 8월에는 富田儀作, 村井文太郎 등의 일본인들이 이왕직미술품제작소를 「株式會社 朝鮮美術品製作所」로 체제를 개편하고, 뛰어난 이땅의 匠人들의 숨씨를 빌어 高宗 國葬으로 장기철시에 들어간 수많은 한국인 중·소 상점들을 몰락시키면서 자신들은 막대한 이익을 취했던 것이다.⁵⁹⁾

한편, 일제의 이와 같은 독점적 횡포에 대하여 東亞日報은 “李王職美術品製作所 日本人에게 賣渡”라는 제목 아래 통한의 기사를 냈고, 일부 지식인들과 朝鮮金銀工組合에서는 동맹과업까지 불사하는 맹렬한 반대를 하기에 이르렀다.⁶⁰⁾ 그러나 앞에서 언급한 것과 같이 이왕직미술품제작소는 그 설립 당시부터 사실상 일제의 깊은 관여 속에 출발되었으며, 주식회사로의 개편은 명실상부한 운영권의 양도에 불과한 것이었다.

그런데 이왕직미술품제작소의 성립은 1883년 分院의 폐쇄를 마지막으로 그동안 형식적으로나마 남아있던 官廳手工業體制의 완전한 붕괴 이후 다시 관청수공업적 성격으로 부활되었다는 점에

55) 앞책, p.123 참조.

56) 『每日申報』, 1911년 2월 23일자 2면 및 3월 7일자 2면기사. 宋芳雄(1940年生, 重要無形文化財45號 靑음질기능보유자였던 宋周安의 아들로 대를 이어 현재 統營에서 나전칠기를 제작하고 있다.)의 진술에 따르면 나전칠기 분야에서는 당시 統營에 있던 全成圭, 金奉龍, 宋周安 등이 징발되었다고 한다.

57) 『每日申報』 1911년 3월 7일자 2면기사 참조. 「이왕직미술품제작소」는 지금의 光化門 국제극장에서 체신부에 이르기까지 한옥으로 길게 자리하고 있었으며, 1933년에 폐쇄되었다.

58) 『東亞日報』 1922년 2월 14일자 2면기사 참조.

59) 『每日申報』 1919년 4월 3일자 2면기사 참조. 「株式會社 朝鮮美術品製作所」로의 개편시에 주도세력이었던 일본인들은 總株式 2만주(자본금 100만원) 가운데 1/4인 5,000주를 李王職의 부담으로 하여 전액 일시불로 하면서도 설립후 5년간 이윤을 배당하지 않는다는 불합리한 조건으로 무력해진 이왕직의 재산을 지속적으로 편취하였으며, 그 실질적인 운영권 또한 이왕직에서 전혀 관여할 수 없도록 하였다. 事務所는 南大門通 三町目(現 충무로2가) 富田商會 內에 설치하였다.

60) 『東亞日報』 1922년 3월 3일자 및 2월 15일자 2면기사 참조.

서 역사적 의의를 갖는다고 할 수 있겠으나, 일제의 적극적인 운영권 개입으로 결국 식민지 착취를 위한 하나의 수단으로 활용되어졌던 것이다. 뿐만 아니라 여기에서 만들어진 공예품들은 대부분 고려와 조선시대 공예품들에 대한 단순한 복제나 축소, 부분적인 기능의 변환 등 일본인들의 취향을 반영한 倣古形式이거나 또는 일본의 전통문양이나 기형을 고스란히 재현한 것도 있었다.⁶¹⁾ 따라서 근대기를 통해 새로운 전통을 수립했어야 할 장인들의 창작정신이나 비판의식을 둔화시켜 새로운 공예전통의 싹을 말살하는 동시에 鮮展을 통해 만연된 日本化 경향의 출발점이 되었다고 하겠다.

공예품을 통한 식민지 착취의 또 다른 유형으로는 빈번하게 개최되었던 博覽會 및 工産展覽會를 들 수 있겠다. 1907년 5월 구한국 정부로부터 25,000圓의 보조금을 받아낸 일본은 “韓國(舊)産業의 促進과 一般風氣의 開發”이라는 취지를 내걸고 「京城博覽會」를 발기하여 같은 해 9월 1일부터 11월 15일까지의 45일 동안 총 9만 9천 126점을 전시하고, 심사를 거쳐 名譽賞과 1~3等賞을 선정 시상하였다.⁶²⁾ 그러나 박람회 고유의 목적을 들지 않더라도 그들이 내세운 취지와 다른 점은 쉽게 찾아진다. 즉, 총 출품수의 94%이상에 해당하는 7만4천 600여점을 일본인들이 차지했던 반면 한국인에 의한 출품수는 4천 500여점에 불과하였으며, 시상대상자의 비율 또한 마찬가지였다.⁶³⁾ 더우기 일본인들은 박람회가 끝나자 출품물 대상과 委託料, 관람료를 포함하여 총 6,842圓의 순수익을 올리고 있어, 결국 우리나라에서 우리 비용으로 일본상품의 판매를 위한 시장을 開市해 준 결과가 되었던 것이다.⁶⁴⁾

이러한 목적에 의한 박람회와 전람회 등은 그 후로도 빈번하게 개최되고 있는데, 그 대표적인 예가 1940년 총독부 中央試驗所 주최로 10월 1일부터 같은 달 20일까지 總督府 商工獎勵館(10.1~10.6)과 海州府 黃海道産業獎勵館(10.18~10.20)에서 각각 열렸던 螺鈿漆器 중심의 제1회 「朝鮮漆工藝品展覽會」와 전국 각지에서 끊임없이 개최되었던 「家庭工産展覽會」 등을 들 수 있겠으며, 그 밖에도 일제식민지적 工産정책에 부합되는 것으로 보이는 기구와 모임으로 1940년 2월에 창립된 「統營漆器工藝組合」, 「輸出工藝協會」를 비롯한 각종 공예품 개발과 제작에 관련된 단체들이 있었다.⁶⁵⁾

이상과 같은 우리 상공업에 대한 일제의 침략적 횡포에 반발하여 민족경제 부흥의 중요성을 주창하면서 민족 지식층을 중심으로 전개되었던 國債保償運動과 物産獎勵運動 등 일련의 움직임은 근대공예사에 있어서 중요한 의의를 지니고 있다고 하겠다. 1907년에 이미 1,500만원의 國債를 부담하게 됨으로써 일본에 대한 정치적·경제적 二重隸屬이 굳어져 오고 있던 당시의 상황을 직시하고, 土産品을 개발하고 외국상품을 배척함으로써 ‘朝鮮사람 朝鮮 것으로’살아야 한다는 自主

61) 여기에 관하여는 다음 장의 鮮展 工藝의 양식분석에서 圖34와 관련하여 구체적으로 언급하기로 하겠다.

62) 『韓國施政年報』, pp.262~264 참조.

63) 앞책, pp.262~263 참조.

64) 앞책, p.263 참조.

65) 「第1回 朝鮮漆工藝品展覽會規定」 1940, 「統營漆器工藝組合規約」 1940년 2월 및 「京城漆器工藝組合規約」(연도미상) 등 참조.

精神을 근간으로 일어났던 이 두 운동은 민족 자주독립정신과 그 맥락을 같이 하면서 빈부나 남녀노소를 불문한 拳族의인 움직임으로 확산되었다.⁶⁶⁾ 일제시대 말기까지 면면히 이어져 내려온 그 정신은 일반서민들에게까지 민족의식을 일깨우는 중요한 계기가 되었으며 특히 공업, 즉 공예의 진흥이 민족의 활로를 여는 길이라는 인식을 통해 공예전반의 활성화로 곧바로 이어졌던 것이다. 이러한 조류와 관련하여 주목되는 사실은 나전칠기 분야에서의 일련의 움직임이라 하겠다. 1917년 서울 기독교청년회관의 일반 中學過程이던 靑年學校가 「工藝學院」으로 개편되면서 민족 청년들에게 공예전문 교육을 실시하게 되었고, 같은 해인 1917년 2월에는 工業專習所에서 「朝鮮漆工會」를 발족하고 주로 전통 나전칠기의 개발과 연구에 취지를 두고 활동을 시작하였다.⁶⁷⁾

이 무렵에는 또한 공예계에 중요한 전환점을 이루게 될 사건이 발생하였다. 그것은 1925년 5월 파리에서 열린 「萬國裝飾美術品博覽會」에 출품한 「螺鈿花瓶」(金奉龍, 銀賞)과 「螺鈿手箱」 및 「螺鈿煙草盒」(全成圭, 銅賞)이 좋은 성과를 올리게 된 것이다.⁶⁸⁾ 이 소식은 당시 신문의 머리기사로 장식하는 실로 오랜만의 쾌거였다. 그러나 수상작은 일본 商工省을 통하여 日本館에 진열되었으며, 수상소식 또한 거의 반년이 지난 후에야 본인에게 통보되기도 하였다.⁶⁹⁾ 그럼에도 불구하고 이는 민족 자긍심을 일깨워주고 조선시대 이래로 천시되어 왔던 匠人이 사회적 자부심을 갖게 하는 계기가 되었을 뿐 아니라 나전칠기를 비롯한 공예계에 활성화의 기폭제가 되어 전국 여러 곳에 민족 청년들을 위한 공예전문 교육기관과 조합들을 설립케 하는 요인이 되기도 하였다. 그 대표적인 예로, 1927년 全成圭가 “李灌用 외 몇 사람의 후원으로 漢城府 長谷川町 106번지에 「螺鈿實業所」를 설립”하고 보통학교를 졸업한 50여명의 학생을 모아 가르치기 시작했던 사실들을 수 있다.⁷⁰⁾ 그러나 이곳은 운양난에 부딪혀 몇년 후 폐쇄하였고, 다시 그는 1937년에 泰川漆生産組合의 후원으로 「泰川漆工藝所」를 설립하여 나전칠기의 교육과 보급에 힘을 기울였다.⁷¹⁾

이처럼 주체적인 공예진흥의 움직임도 일부에서는 끊임없이 모색되고 있었음을 알 수 있다. 그렇지만 이러한 공예진흥의 움직임은 앞에서 밝힌 바와 같이 결국 그 결실을 맺기도 전에 조선 총독부의 식민지적 工産政策에 일방적으로 침식 당하고 만 것이다. 이같은 사실은 조선후기부터 이미 나전칠기의 명산지로 널리 알려졌던 統營의 경우에서도 거듭 확인되고 있다. 1922년 11월 28일, 주식회사 조선미술품제작소에 관여한 적이 있던 일본인 富田儀作은 거기에서 축적한 경제력을 배경으로 南大門通 文巴密호텔에 「朝鮮美術工藝品陳列館」을 열고 나전칠기를 비롯한 골동

66) 鄭 灌, 「舊韓末 愛國啓蒙團體의 活動과 性格」, 『大丘史學』 제20·21합집(大丘史學會, 1982. 12) pp. 257~265 및 趙璣潛, 「朝鮮物産獎勵運動의 展開過程과 그 歷史的 性格」, 『歷史學報』 제41집, 1969. 3, pp. 84~118 참조.

67) 『每日申報』 1917년 1월 16일자 2면기사 참조.

68) 『東亞日報』 1926년 1월 17일자 2면기사 참조.

69) 註68 참조.

70) 『東亞日報』 1927년 4월 2일자 2면기사. 수학기간은 4년으로 1년생은 自費, 2년생은 所得의 半分, 3년생은 所得의 全額, 4년생에게는 부속기구와 공장시설까지 대여하여 제작을 할 수 있도록 하는 內規를 정해두고 있었다.

71) 「泰川漆工藝所 四個年事業計劃書」 1939, 참조. 泰川은 良質의 漆生産地였음이 일제시대의 조사자료(五十嵐三次, 「朝鮮의 漆」, 『朝鮮의 工業と其의 資源』, 朝鮮總督府, 1937, pp. 92~103)를 통해서도 확인된다.

품류 4,000여점을 진열하여 일반에 판매를 시작하였는데, 여기에서 판매했던 나전칠기는 주로 통영에 대규모 공장을 설립하여 충당하였다.⁷²⁾ 그 당시 통영에는 이미 1910년 한일합방 직후에 橋田이라는 일본인이 설립한 대규모의 나전칠기공장이 가동 중에 있었으며, 이 공장 소유주인 橋田은 통영지역이 지닌 인적자원과 입지조건 등을 최대한 이용하여 생산한 제품의 일부는 앞에 예를 든 조선미술공예품진열관 등을 통하여 비싼 값에 판매하고 나머지의 대부분을 일본으로 반출해 갔다는 것이다.⁷³⁾

이상과 같은 총독부의 공산정책과 공예교육, 그리고 일본인에 의해 주도되었던 생산구조의 틀 속에서 한국인 기술자들에 의해 만들어진 공예품의 경향은 자연스럽게 일본인의 요구와 취향을 반영하게 되기 마련이었다. 더구나 총독부 주최의 鮮展에 工藝部가 신설됨으로써 유발된 여러가지 문제점들은 나전칠기를 포함한 공예의 새로운 전통 수립에 크나큰 장애가 되었던 것이다. 다음 절에서는 이와 같은 배경하에서 鮮展 工藝部에 출품된 나전칠기를 통하여 일제시대에 새롭게 형성되었던 왜곡된 공예전통의 실상과 변질의 양상을 중점적으로 다루어 보기로 하겠다.

2. 鮮展 工藝部の 螺鈿漆器

1922년 朝鮮 美術文化의 창달이라는 슬로건 아래 창설된 鮮展에 11회째인 1932년부터 工藝部가 신설되었다. 이로써 그동안 “退縮不作하고 反歸賤業하여 人才가 浪沒不興”하던 당시의 공예계를 새롭게 변모시키는 계기가 되었으며, 조선시대 이래로 천시되어 왔던 匠人 신분이 “開物成務하고 利用厚生케 하는 創造物의 제작자”로서의 인식을 사회적으로 보편화시킨 계기가 되었던 것이다.⁷⁴⁾

그러나 鮮展에서의 工藝部의 신설은 우리나라 전통공예의 근대화에 실제적인 도움이 되지 못하고 오히려 부정적인 요인으로 작용되었으며, 이러한 요소들은 國展을 통하여 오늘날까지 그 영향이 지속되고 있다는 점에서 깊은 관찰이 요망된다.

먼저, 鮮展 工藝部의 신설로 인하여 전문 기능인이었던 匠人에서 합리적인 기능을 전제로 한 예술적 창조물을 제작해야 하는 工藝家로 그 신분과 사회적 요구가 바뀌어진 반면, 정작 공예가 자신들은 그 시대의 새로운 전통을 수립할 수 있는 작가의식이나 비판정신의 바탕이 마련되지 않은 상태에서, 공예가로서의 첫 출발이 아류적 경향이나 표절과 답습, 유행적 심리 등 부정적 체질을 형성하면서 일제 식민지문화정책의 틀 속에 흡수되어졌다는 점을 들 수 있다. 이 점에 대해서는 鮮展 공예부의 나전칠기에 나타난 日本化경향 등 전통의 變質 양태로써 구체적으로 입증되고 있다.

72) 『東亞日報』 1922년 11월 27일자 2면기사 참조.

73) 이점에 관해서는 문헌자료를 찾을 수 없어 宋芳雄(註56 참조)의 증언을 토대로 서술하였다. 특히 그의 父親인 宋周安은 橋田이 경영했던 나전칠기 공장에 工場長으로 근무한 적이 있었으므로(橋田과 1925년에 함께 찍은 사진이 팔자에게 확인됨) 그의 아들인 宋芳雄의 증언은 얼마간 신빙성이 있다고 판단된다.

74) 『皇城新聞』 1900년 4월 25일자 論說, 「工藝可勉發達」 및 同 1903년 1월10일자 論說, 「論工藝獎勵之術」 참조.

또한 이 무렵부터 산업기계가 도입되어 산업공예 분야에서 새로운 생산체제를 갖추게 되었으나 鮮展이라는 공모전을 통해 공예가들을 외형적으로만 예술가의 신분으로 고착시킴으로써 산업공예품의 질을 극도로 퇴화시키면서 기계생산을 통한 공예의 진정한 근대화를 이룰 수 있는 토양 자체를 약화시켰던 것이다. 다시말해서 조선말기에 유통구조의 변동에 수반하여 민간수요의 확산을 이루면서 공예의 근대적인 수요형태를 갖추기 시작하였던 공예계가 일제의 문화정책에 의해 공예가들의 예술가적 신분만 격상시킴으로써 산업기계의 도입과 이를 생산 체제에 적용시켜 공예의 진정한 근대화를 이룰 수 있는 풍토를 말살시키는 결과를 초래하였다는 것이다. 이와 같은 현상은 官주도의 공모전으로 발족된 鮮展이 공예가들의 사회적 출세와 명성을 보장해주는 유일한 등용문으로서의 구실을 했기 때문에 빚어진 것으로 여겨진다.⁷⁵⁾

그러나 이상과 같은 문제점들을 인식하지 못했던 鮮展 출품자들의 제작경향은 새로운 전통의 형성과 발전에 동떨어진 復古的 요소와 일본인 취향의 식민지공예적 성질의 것, 그리고 서양가구에 대한 부조화의 절충형식 등이 주류를 이루게 된다. 따라서 여기서는 공예부의 가장 많은 비중을 차지하면서 왜곡·변질의 양상이 가장 심각했던 나전칠기 출품작들을 중심으로 하여 다음 네 가지 성격으로 나누어 살펴보고자 한다.⁷⁶⁾

첫째, 조선시대 나전칠기의 기형과 문양을 그대로 전수한 전승형식을 들 수 있다. 즉 기형에서 전통 小盤이나 函, 經床 등의 기본형식을 유지하고 있으며 문양에서는 바로 前시기에 유행했던 十長生, 花鳥文 등이 보이고 있는데 그 대표적인 例로는, 李萬升의 「漆丹床盤」(제13회, 1939, 圖7), 金榮柱의 「螺鈿細工鮮式食盤」(제16회, 1937, 圖8), 金喜用, 「宮中式螺鈿紋圓型盤」(제15회, 1936, 圖9), 金鎭甲, 「螺鈿卓」(제16회, 1937, 圖10), 洪淳泰, 「朝鮮函形式文庫」(제19회, 1940, 圖11) 등을 들 수 있다.

특히 李萬升의 「漆丹床盤」(圖7)과 金榮柱의 「螺鈿細工鮮式食盤」(圖8)은 우선 기형에서 전통적인 羅州盤의 형식을 충실히 따르고 있으며, 金喜用的 「宮中式螺鈿紋圓型盤」(圖9)역시 기형에서 전통 虎足盤의 형식을 기본으로 하였다. 施文에 있어서도 金喜用的 圓盤은, 雲脚과 다리의 코 및 종아리 사이를 화려한 透刻唐草文으로, 天板은 吉祥文字文을 중심으로 鶴과 天桃文을 시문하여 19세기 이래의 民需用 나전칠기에 크게 유행했던 전형적인 문양형식을 보이고 있다. 그런데 두마리의 鶴으로 표현되던 前시기의 雙鶴天桃文의 전형이 흐트러지면서 네마리로 되었다든지, 周緣部の 안쪽에 2周回線을 긋고 그 안에 花唐草文을 시문하고 있는 점 등에서는 다소의 형식화와 함께 이 무렵에 새로운 의장경향이 대두되고 있음을 알게 한다. 그리고 전의 안쪽에 굵음질의 2周回線과 그 안에 花唐草文을 시문하였으며, 양 귀가 들린 두루마리형 天板과 唐草文을 陽刻한 虎足形의 긴다리를 결합하여 전통 經床을 연상케 하는 金鎭甲의 「螺鈿卓」(圖10)이나, 앞판과 뒷판에 19세기 중엽 이후에 크게 유행했다고 보는 十長生, 雙鶴天桃文을 주문양으로 하면서 기형에서는 다소 둔화된 느낌을 자아내고 있는 洪淳泰의 「朝鮮函型式文庫」(圖11) 등에서도 마찬가지로 전통양식

75) 洪善杓, 「李象範의 ‘初冬’」, 『현대미술관회뉴스』 47호, 1988. 3, p.3참조.

76) 鮮展 工藝部の 螺鈿漆器는 木漆工藝品을 포함하여 전체 출품수의 33.3%에 해당하는 높은 비중을 차지하고 있다.

이 유존되고 있다.

이러한 경향은, 다시 전통기법과 문양을 토대로 하면서 일부의 기형에 변화를 시도한 것과, 전통기형 및 기법에 기초하여 문양의 포치만 변화를 준 것으로 크게 나누어 볼 수 있겠다. 그런데 여기서 주목되는 사실은, 바로 전시기에 새롭게 등장한 꽃음질이 크게 위축되고 문양구성이 간결하게 정리되면서 줄음질을 바탕으로 정교하고 사실적인 경향이 대중을 이루고 있다는 점과, 19세기 중엽에 花鳥文의 뒤를 이어 나타나 19세기 후반 이후 크게 유행했던 十長生文 등 祈福의인 문양이 여전히 지속되고 있다는 점이다. 특히 鮮展에서 꽃음질기법이 위축되었던 것은, 일품공예를 요구했던 심사경향에 비추어 기하학적 線 위주의 구성방법이 아무래도 문양표현과 효과에서 제약 을 수반한다는 생각 때문이 아니었을까 추측된다.

이 전승형식은, 전통에 대한 올바른 이해가 전제되지 않은 채 단순히 외형적인 모방과 답습에 그쳤을 뿐 조선시대 공예기술의 수준에도 못미치는 것이며, 오히려 일본인 심사자들의 이국취미에 영합하려는 경향이 엿보인다.

둘째는 淸國과 서양문물의 수입을 배경으로 한 과도기적 절충형식이다. 이 형식은 趙基俊의 「隅棚」(제16회 特選, 1937, 圖12), 金鎭甲의 「螺鈿隅棚」(제15회 無鑑査, 1936, 圖13), 金奉龍의 「螺鈿花瓶」(제18회, 1939, 圖14)과 「鳳凰模樣螺鈿花瓶」(제15, 16, 17회)⁷⁷⁾, 金鎭甲의 「螺鈿卓子」(제15회, 圖16), 李男伊의 「眞鍮脚付朝鮮簞笥型デスク」(제17회, 1938, 圖17) 등이 대표적이다.

특히 趙基俊과 金鎭甲의 隅棚, 즉 탁자는 기형에서 우리나라 전통적인 四方卓子の 형태를 기본으로 하면서 18세기 이후 영국에서 크게 유행했던 치펜데일 양식(Chippendale style)의 테이블(Corner Table, 圖18)에서 보이는 이국적인 요소를 일본을 통하여 부자연스럽게 수용하고 있으며, 문양에서는 앞에 예를 든 일본적 요소를 취하고 있다.

그리고 金奉龍의 花瓶들에서 보이고 있는 일련의 作風은, 기형과 문양에 있어서 대체로 中國明代(15~16세기)이후에 유행했던 탁자의 형태에 화려하고 정교한 중국식 당초문양을 기면 전체에 밀집 시문하고 있으며, 그 위에는 역시 중국 元代의 陶磁器나 淸代의 七寶花瓶(昌德宮 소장, 遺物番號: 家1369)(圖15)등의 형식을 본뜬 乾漆花瓶을 엮기도 하여 중국적인 느낌을 질게 자아내고 있다.⁷⁸⁾ 특히 제18회에 출품된 「螺鈿花瓶」(圖14)은 (圖15)와 거의 흡사하여 淸國文物의 유입에 따른 영향임을 쉽게 간취해 낼 수 있겠다.

金鎭甲의 「螺鈿卓子」(圖16)의 경우는, 전통적인 圓形虎足盤을 기본으로 하여 足台를 제거하는 대신 높은 다리의 중간을 가는 유선형의 봉으로 각각 연결하여 중심에서 뻗은 이국적인 요소와의 중첩 형식이며, 특히 李男伊의 「眞鍮脚付朝鮮簞笥型デスク」(圖17)는 조선시대 전통 반닫이에 네 개의 높은 서양식가구의 다리를 달아 절충을 시도하고 있으나 단순한 외형상의 접맥과 작가의식이 부족한 상태에서의 안일한 수용태도에 따른 구조적인 부조화에 의해 한눈에 어색한 느낌을 자아낸다. 이와 같은 양상은 당시의 외래문화 수용의 자세와 성급한 모방심리를 잘 보여주는 좋은

77) 『朝鮮美術展覽會圖錄』(景仁文化社 영인본, 1982), 제15회(1936), p.135, 제16회(1937) p.130, 제17회(1938) p.126 참조.

78) 西岡康宏, 『中國の螺鈿』(東京國立博物館, 1981), pp.85~96의 圖39-1, 40-1, 46-1, 49-1 참조.

예라 하겠다. 이러한 부조화된 질층형식은, 한편으로 새로운 문물의 수용과 풍토에 접맥시키려는 의지를 찾아 볼 수 있으나 창의력을 표출할 수 있는 정신적 풍토가 위축된 상황에서 온 창조성의 빈곤이며, 형식의 차이는 있으나 오늘날에도 그러한 경향은 일부 답습되고 있어 같은 맥락에서 지적될 수 있겠다.

한편 이러한 외래문화의 영향을 바탕으로 새로운 조형성을 추구하려는 움직임이 있었음도 간과할 수 없다. 漆器 공부를 위해 일본유학을 다녀온 姜昌奎의 「乾漆二十四角花瓶」(제13회 特選, 圖19)이나 「乾漆雙蝠文八稜形果盤」(同回, 1934)⁷⁹⁾ 등이 그 예로서, 이들의 제작경향은 종래의 구조와 문양에만 치중하던 데서, 문양 보다 기형의 조형성에 새로운 관심을 보이기 시작한 것이다. 강창규가 지향한 소품 위주의 조형 경향은, 이후 國展을 거쳐 점차 목칠공예 전반의 보편적 풍조로 파급되었다. 그런데 문제는 외적 조형성에만 치중한 나머지 비교적 조형성의 표현에 구조적 제한성이 따른다고 생각하는 家具類의 제작을 회피하고 점차 장식성이 강한 소품에만 집착하게 되면서 충실한 구조와 완벽한 기능성을 전제로 한 가구라는 전통 목공예의 本領에서 멀어져가기 시작한 것이다.

세째는 姜旭馨의 「高句麗舞踊之圖」(제18회, 1939, 圖20)를 비롯한 일련의 복고적 경향으로 고구려 무용총벽화에 나타난 무용하는 인물들의 모습을 문양화한 것이라든지, 樂浪文樣을 圖案化한 朴榮熙의 「樂浪模樣朝鮮丸膳」(제19회, 1940, 圖21), 李龍海의 「樂浪文樣香盆」(제18회, 1939)⁸⁰⁾ 등이 있다. 특히 朴榮熙의 丸膳은 전통 원형호족만의 天板 중심과 周緣에 각각 1~2주회선을 긋고 그 안에 소용돌이 형태의 樂浪文樣을 시문하고 있는데, 이러한 복고적 경향은 民族主義 史觀의 대두와 그 맥을 같이 한다고 보겠다. 다시말해서 1910년대부터 식민지상황의 극복과 독립쟁취의 일환으로 朴殷植, 申采浩, 鄭寅普 등에 의해 전개되었던 민족주의 사관의 팽배와 關野貞 등 일본학자들에 의해 추진되었던 고대유물의 발굴과 출토 등 우리 古代史에 대한 관심이 재고되고 이에 대한 인식이 새롭게 증진되는 분위기가 벽화고분 등의 소재나 요소들을 나전칠기를 포함한 공예문양의 소재로 등장케 한 하나의 요인으로 지적될 수 있는 것이다. 이 복고적인 경향은 민족 열의 재현과 역사의식의 고양 등의 의의를 찾아 볼 수는 있으나 오늘날까지 형식적으로 일부 답습되어 오고 있는 점은 이 당시와 同質의 가치가 있다고 볼 수는 없다.

또한 일본인 출품자들이 낙랑문양을 원용한 일련의 경향도 주목되는 움직임이다. 이 경향 역시 우리 민족사의 발생배경을 漢四郡의 하나였다는 樂浪에서 찾아 우리 역사의 타율화 및 자신들의 식민지정책을 대내외적으로 합리화시킬 목적으로 낙랑고분 발굴을 적극적으로 추진했던 일본인 官學者들의 관점과 같은 연결선상에서 이해해 볼 수 있겠다.

네째, 당시의 식민지적 상황을 긍정적으로 받아들여 일본적 취향을 따른 작품을 들 수 있겠다. 이 일본화 경향은 鮮展 工藝部の 주축을 이루었다고 해도 과언이 아닐 만큼 큰 비중을 차지하였던 전반적인 흐름으로 파악된다. 그 대표적인 예가 姜昌奎의 「蒔繪八角菓子器」(제12회, 1933, 圖22), 朴張得의 「文庫」(제16회, 1937, 圖23), 嚴盟云의 「茶棚」(제15회 特選, 1936, 圖24), 韓仁吉

79) 『朝鮮美術展覽會圖錄』, 제13회(1934), p.146참조.

80) 앞책, 제18회(1939) p.156 참조.

의 「螺鈿漆器飾棚」(제18회, 1939, 圖25), 金麒柱의 「螺鈿書棚」(제19회, 1940, 圖26), 그리고 張基命의 「牡丹紋漆器手箱」(제14회, 1934, 圖28), 閔鍾泰의 「螺鈿漆器桐に鳳凰紋文庫」(제16회, 1937 圖31) 등이다.

이 가운데 姜昌奎와 朴張得의 작품은 옷칠바탕에 금, 은 가루를 뿌리는 독특한 시문방식으로서 奈良시대 이후부터 일본 전통 칠기기법의 전형을 이루고 있는 蒔繪(まきえ)技法을 사용하여 기형과 문양에서 日本色 짙은 느낌을 자아낸다. 더구나 姜昌奎의 경우는 제12회 때 日本人 審査員 田邊孝次の 눈에 비친 한국인 출품자 중의 유일한 特選作이다. 이러한 施賞경향은 다른 출품자들에게도 큰 영향을 미쳐 鮮展 工藝의 日本化를 촉진시키는 결과를 초래 하였다. 이같은 풍조는 제15회(1936)의 特選作인 嚴盟云의 茶棚(圖24)과, 이를 필두로 하여 이후에 유행하게 된 일련의 가구류에서도 거듭 나타나고 있다.

위쪽에 1단의 서랍과 오른쪽 하단 구석에 收藏空間 하나만을 남기고 네개의 기둥이 드러나도록 木心을 구성하고 있으며, 옆널과 뒷판 또한 막지 않아 개방적인 결구형식을 보이고 있는 이 裝飾 職은 우선 이와 같은 공간구성의 방법, 특히 面과 空間을 구획하는 가로대를 턱이지게 설정한 점과 地面에 접하는 부분에 일정한 높이를 주면서 간간히 菱花形의 風穴을 투각한 점에서 일본적인 느낌이 짙다. 뿐만 아니라 오른쪽 하단의 수장공간 문판에 시문된 한그루 나무의 표현에서는 기형상의 특징과 함께 1936년 일본인 吉田源十郎이 제작한 「漆南天棚」(京都國立近代美術館, 圖27)과 비교됨으로써 일본가구의 모방 또는 아류적 경향임을 확인케 해준다. 19세기 이후의 十長生문양을 표현하려 한 것 같으나 한 그루의 나무를 일각의 편과구도로 배치하고 학이나 사슴 등을 반대쪽에 點景으로 설정하는 문양표현도 1900년 초부터 일본의 공예의장에서 폭넓게 유행했던 전형적인 것이다. 또한 張基命의 「牡丹紋漆器手箱」(圖28)은 윗판에 牡丹文을 시문하고 있는데, 타원형의 구성형식이나 문양의 소재 및 처리기법 등에서 우선 鮮展 제12회에 출품된 일본인 五十嵐三次의 「漆器牡丹紋櫛」(圖29)과 일련의 친연성을 시사해 준다. 그런데 이러한 문양형식은 日本 平安時代 후기(894~1185)부터 근대에 이르기까지 크게 유행했던, 일본의 자연과 풍토에 근거한 자연주의적이면서도 사실적인 표현의 경향에서 그 연원이 찾아진다.(圖30)⁸¹⁾

閔鍾泰의 「螺鈿漆器桐に鳳凰紋文庫」(圖31) 역시 이와 같은 부류의 것으로 볼 수 있는데, 특히 윗판에 시문된 오동잎문양은 센쥬리미술관 소장의 「桐紋蒔繪七つ椀」(圖32)이나 豊臣秀吉의 초상을 안치해 둔 일본 高台寺의 사당 문판에 銀平脫로 시문된 桐文(오동꽃문양)(圖33) 등에서 보는 바와 같이 桃山時代 이후에 크게 유행했던 일본의 전형적인 전통문양 중의 하나인 것이다. 이같은 사실과 관련하여 더욱 주목되는 것은 앞 장에서 말한 바와 같이 李王職美術品製作所에서 제작시 사용하였던 도면(圖34)에서도 이 문양이 발견된다는 점이다. 평·입면도와 단면도를 한 도면상에 효과적으로 배치하는 현대적 작도법에 의해 제작된 이 도면은 도면상의 기록내용으로 보아 작성자가 일본인이었음을 알 수 있는데, 이 도면은 우리 공예에 일본의 전통문양 등을 구조적으로 주입하면서 일본화 경향을 촉진시켰던 단적인 예라 하겠다.

81) 앞책, 제18회(1939), p.147 참조.

82) 河田 貞, 『螺鈿』, 日本の美術(至文堂, 1983), pp.51~53 및 圖37, 70, 71, 72 참조.

이러한 제작풍토에 따른 영향은 새로이 모방과 아류적 경향을 형성하기도 했다. 여기에 해당하는 유형은 제19회에 출품한 嚴台燮의 「螺鈿茶棚」(圖26)이나 金騏柱의 「螺鈿書棚」⁸³⁾ 등에서도 나타나는 것으로, 嚴盟云이 제15회 鮮展에서 한국인으로서는 드물게 특선이라는 좋은 성과를 거두게 됨으로써 여기에 자극을 받은 한국인 출품자들이 유행심리에 의해 같은 類의 모방작들을 잇따라 제작하게 된 것으로 여겨진다.

鮮展에서의 모방풍조는 이외에도 鮮展 보다 앞선 1907년에 제1회 文部省展覽會를 창립하고 그 체제를 바꾸어 1927년 제8회전을 개최하면서 공예부를 신설하여 鮮展의 구성과 운영의 모델이 되었던 일본의 帝國美術展覽會(이하帝展) 출품작들에 대한 모방을 통해서도 만연되었다. 그 대표적인 예로, 帝展 10회(1929)에 출품되었던 杉田禾堂의 「鑄銅四方切込花瓶」(圖35)과 이 작품에 비교되는 姜昌奎의 「乾漆十六角花瓶」(鮮展16회, 1937, 圖36)을 들 수 있다. 이 두 작품은 재질과 제작기법은 비록 다르지만 외형에 있어서는 거의 흡사하다. 이러한 경향은 나전칠기 뿐 아니라 일본의 실내구조상 칸막이의 용도로 쓰였던 衝立 등에서도 같은 양상을 보이고 있다. 즉 鮮展 15회에 출품한 金慈善의 「うさぎ」(1936년, 圖37)가 이보다 3년 앞서 帝展에 출품되었던 日本人 小繪山英의 「刺繡衝立」(圖38)과 기형은 물론 문양의 소재나 처리기법 등에서 많은 유사성을 지니고 있어 이를 묵시적으로 뒷받침해 주고 있는 것이다.

이러한 조류는 비단 鮮展에 그치지 않고 해방 이후까지도 지속되고 있음을 볼 수 있다. 즉, 1971년에 제작된 金奉龍의 「박쥐문八角盤」(圖39)은 鮮展 13회(1934)에 출품되었던 日本人 家出清藏의 「螺鈿雲間模様八角形菓子盛器」(圖40)를 모델로 하여 제작되었음이 거의 명백한 것이다.

V. 맺 음 말

지금까지 살펴본 바와 같이 우리나라 나전칠기의 근대화는 조선말기의 민간수요층의 확산을 통해 그 기반이 조성되었다고 볼 수 있다. 그리고 이 수요층의 확산은 공예의 유통구조와 가장 밀접하다고 보는 사회 경제적 변동과 관련된 현상으로 이해된다. 이처럼 확산된 이 시기의 나전칠기는 새롭게 대두된 민간수요층의 취향을 수렴하는 등 근대화의 기반을 마련하였으나 증가된 수요를 감당해낼 생산방식의 혁신이 뒤따르지 못하여 그 질이 크게 퇴행하는 등의 한계를 보이기도 했다.

이러한 배경에서 형성된 공예의 근대적 기반은 개화기에 들어서 일본과 미국 등 구미각국에 파견하였던 見聞使節團과 萬國博覽會의 참가를 통해 구체적으로 나타나게 되었다. 즉 1883년 朝鮮報聘使의 美國使行時 全權公使 閔泳翊에 의해 발표되었던 國際産業博覽會의 서울유치계획 등은 그 좋은 예라 하겠다. 이러한 기회를 통해 표명된 개화의욕은, 우리 공예품의 질적 수준이 선진 각국의 산업제품들과 직접 비교됨으로써 촉발되었다고 판단된다. 특히 萬國博覽會의 참가가 使節團의 파견과 같은 정부의 외교적 차원에서 이루어졌던 사실은 韓國政府의 개혁의지를 충분히 이해할 수 있게 하는 점이기도 하다.

83) 註 81) 참조.

그러나 개화의 주도세력이 수요층으로서의 소수 官僚들에 국한됨으로써 실제 제작담당자인 匠人들에게까지 개화의지가 구체적으로 미치지 못하였던 점은 근대화의 진전에 있어서 하나의 한계로 지적될 수 있겠다. 그것은 또한 개항이후 일제시대까지의 기간이 자율적인 개화를 이룰 수 있는 충분한 시간적 여유를 갖지 못하였던 점과도 무관하지 않다. 따라서 이시기의 나전칠기에서는 개화의 시도와 관련된 양식상의 변모가 거의 나타나지 않고 있으며, 오히려 조선말기에 형성된 바 있는 수요층의 확산현상이 부분적으로 위축되면서 새로운 귀족공예로 복귀되는 양상을 나타내기도 하였다.

이처럼 근본적인 몇가지의 한계성을 애초부터 안고 출발되었던 일제시대의 나전칠기는 일본인들의 선호에 힘입어 양적으로 더욱 활성화되기는 하였으나 식민지시대라는 특수한 타율적 여건하에서 그들에 의해 주도된 文化 및 工産政策에 따라 왜곡과 변질의 길을 걷게 되었다. 그 결과는 鮮展 工藝部의 대총을 이루면서 변질의 양상 또한 가장 심했던 나전칠기의 제작경향을 통해서 파악할 수 있다. 이를 정리해 보면,

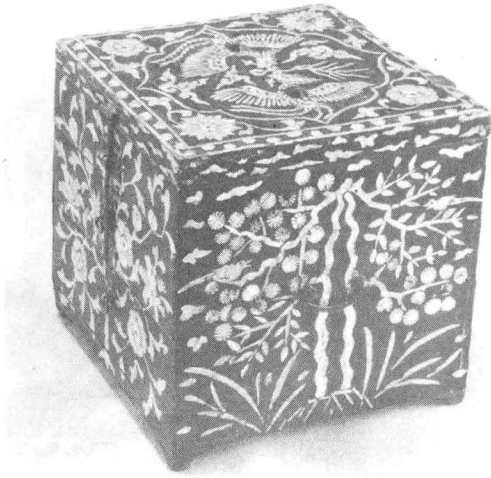
첫째 조선말기의 수요층 확산에 따른 유통구조의 변화와 새롭게 형성된 끊임질기법이 올바른 역사의식의 결여로 단절되는 등의 한계를 노정하면서 前시대의 유물에 대한 축소나 모방 등 관행적인 답습에 그친 형식,

둘째 淸나라와 서구문물의 유입을 배경으로 한 서양공예와의 부조화된 절충형식,

셋째 高句麗 舞踊塚 벽화고분 등에 나타난 그림이나 樂浪文樣을 원용한 復古의 경향, 그리고 네째 식민지 文化政策의 일환으로 발족된 官주도의 鮮展이 匠人들에게 사회적 출세와 명성을 보장해주는 등용문 구실을 하였기 때문에 여기에 편승하여 일본인 및 일본인 심사위원의 취향을 따른 日本化 경향 등으로 특징지을 수 있다.

이와 같은 양식적 특징을 나타내고 있는 鮮展의 나전칠기는 일제 식민지정권에 의해 타율적으로 주도 되었다는 점에서 많은 문제점을 파생케 했다. 즉, 鮮展을 계기로 하여 조선시대 이래로 천시되어 오던 전문기능인으로서의 匠人 신분이 사회적으로 새롭게 인식되었던 반면, 공예가로서의 첫 출발이 새로운 전통을 수립할 수 있는 작가의식이나 비판정신의 바탕이 마련되지 않은 상태에서 아류적 경향이나 표절과 답습, 유행적 심리 등 부정적인 체질을 형성하면서 일제의 식민지 문화정책에 흡수되어졌다는 점을 들 수 있겠다. 그리고 무엇보다도 이 무렵에 産業工藝분야에 공예품의 기계생산방식이 도입되어 실질적인 근대화를 이룰 수 있는 기반을 마련케 되었으나, 鮮展이라는 官주도의 공모전을 통해 기량있는 공예가들을 하나의 예술가 또는 예술적 측면만을 강조시켜 산업공예품의 생산구조와 유통에 함으로써 그 생산이 기능공들의 손에 내맡겨져 공예품의 질이 매우 조악해졌던 점은 오늘날의 공예적 상황과 관련하여서도 심각한 결과를 초래케 한 중요한 요인으로 지적 될 수 있겠다.

鮮展 工藝部는 이와 같은 양식의 변질 뿐 아니라 제도와 운영면에서도 많은 문제점을 낳게 했으며, 이러한 요소들이 國展을 통하여 오늘날까지 지속되고 있다는 점에서 보다 깊은 성찰이 요망된다 하겠다.



〈圖 1〉 「螺鈿花鳥雲鶴文拭접」
26.5×26.5×26.5cm, 19세기 전반
國立中央博物館 소장



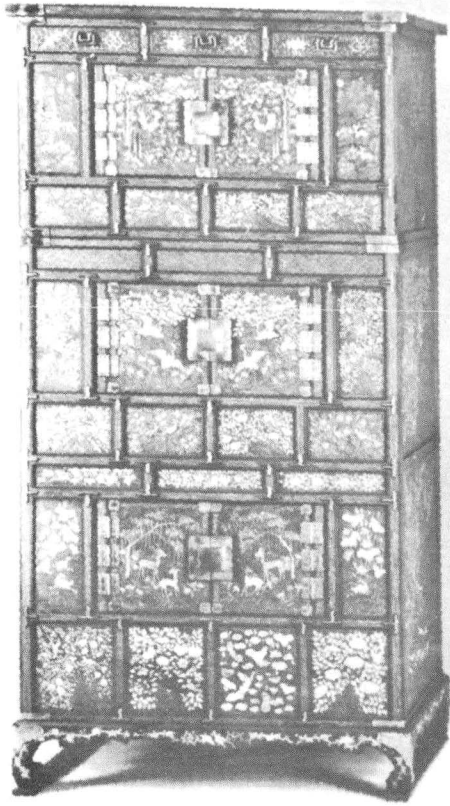
〈圖 2〉 「永昭廟謚册函」
31×46.5×29.2cm, 1774년경
昌德宮소장



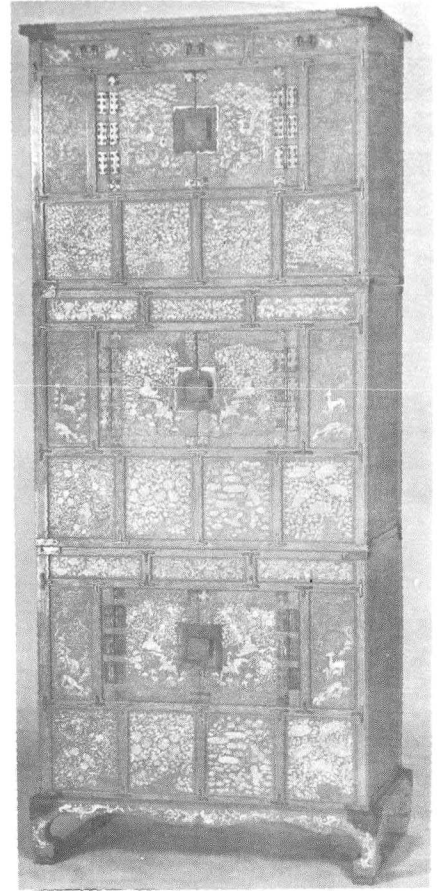
〈圖 3〉 「螺鈿十長生文拭접」
30×30×34.8cm, 19세기 중·후반
淑明女子大學校博物館 소장



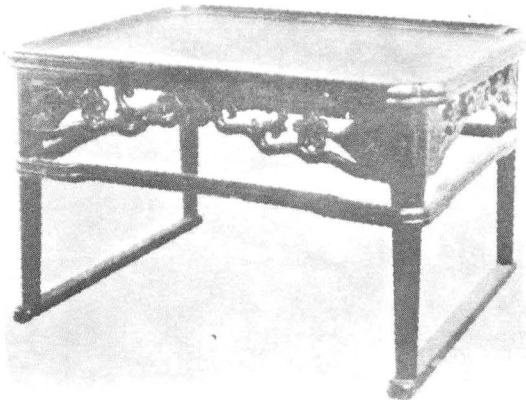
〈圖 4〉 「螺鈿十長生文函」
21.8×37.7×24.3cm, 19세기 후반
淑明女子大學校博物館 소장



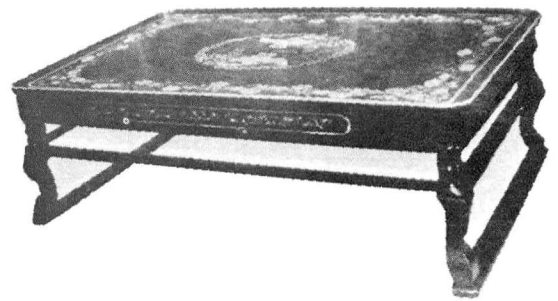
〈圖 5〉 「朱漆螺鈿三層櫥」
91.8×46.2×151.6cm, 1900년 전후
梨花女子大學校博物館 소장



〈圖 6〉 「朱漆螺鈿三層籠」
87×44.9×217cm, 1900년 전후
昌德宮 소장



〈圖 7〉 李萬升, 「漆丹床盤」
鮮展 13회(1934)



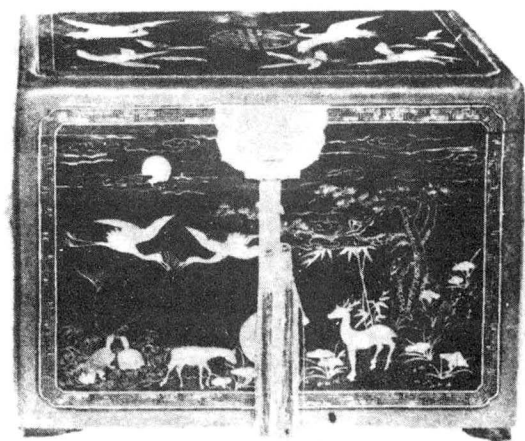
〈圖 8〉 金榮柱, 「螺鈿細工鮮式食盤」
鮮展 16회(1937)



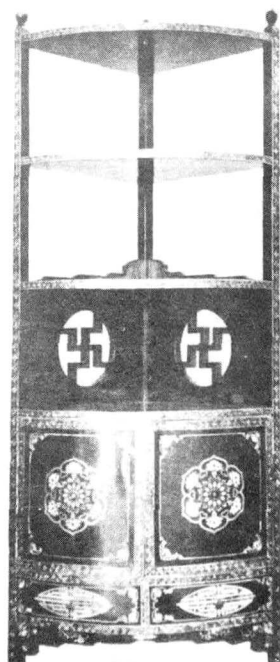
〈圖 9〉 金喜用「宮中式螺鈿紋圓型盤」
鮮展 15회(1936)



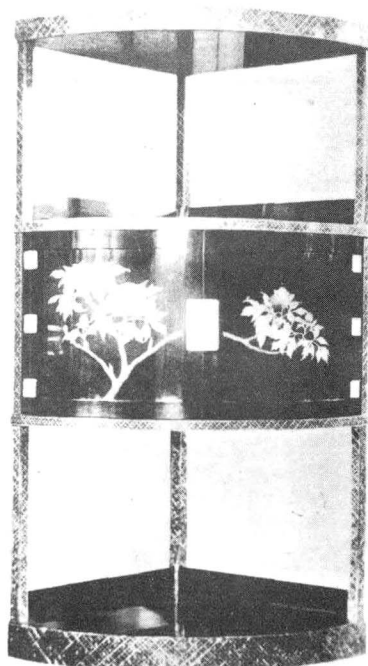
〈圖 10〉 金鎮甲,「螺鈿卓」
鮮展 16회(1937)



〈圖 11〉 洪淳泰,「朝鮮函形式文庫」
鮮展 19회(1940)



〈圖 12〉 趙基俊,「偶棚」
鮮展 16회(1937)



〈圖 13〉 金鎮甲,「螺鈿偶棚」
鮮展 15회(1936)



〈圖 14〉 金奉龍, 「螺鈿花瓶」
鮮展18회(1939)

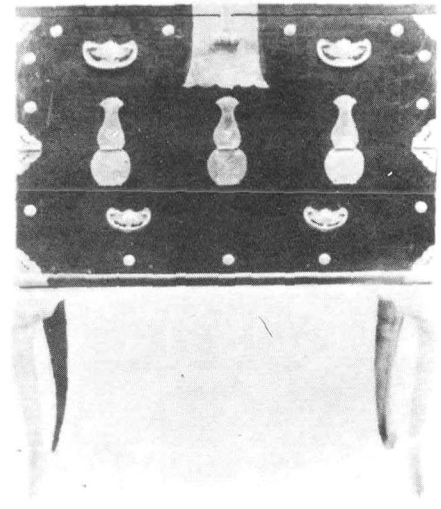


〈圖 15〉 「七寶花瓶」
清代, 昌德宮 소장

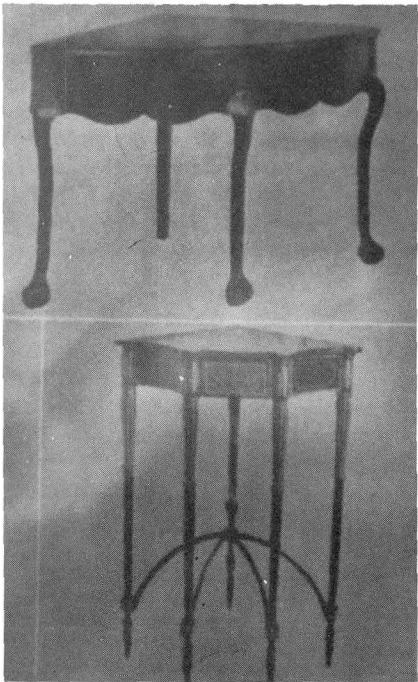


京
城
金
鎖
甲

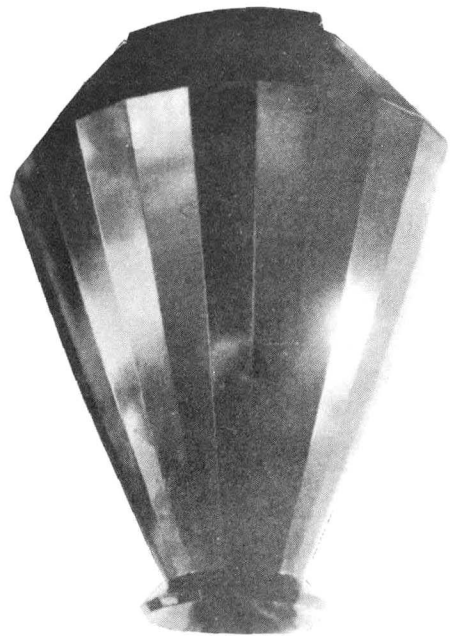
〈圖 16〉 金鎖甲, 「螺鈿卓子」
鮮展15회(1936)



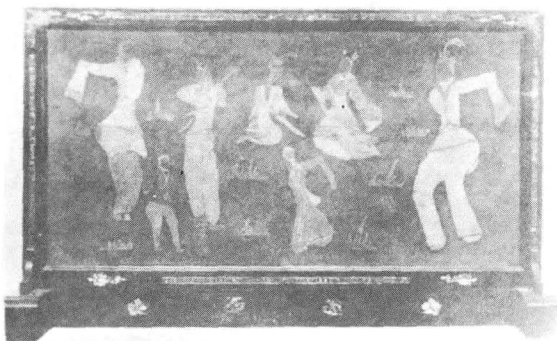
〈圖 17〉 李男伊, 「眞鍮脚付朝鮮簞笥型デスク」
鮮展17회(1938)



〈圖 18〉 Chippendale style의
corner tabel, 18세기 영국



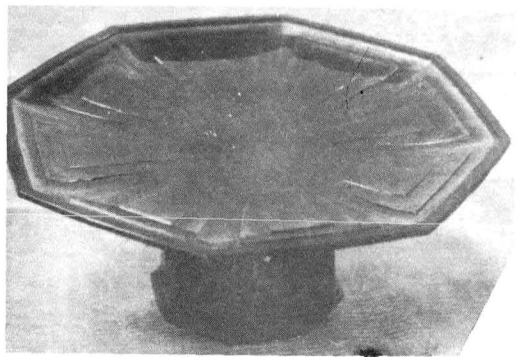
〈圖 19〉 姜昌奎, 「乾漆二十四角花瓶」
鮮展13회(1934)



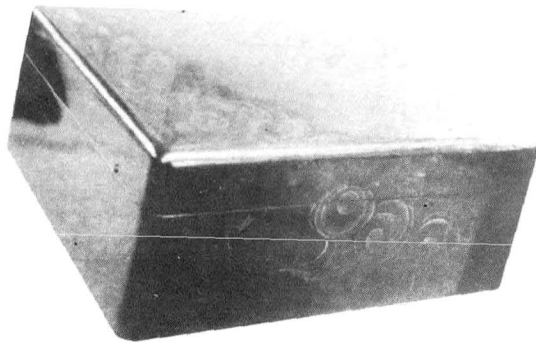
〈圖 20〉 姜旭馨, 「高句麗舞蹈之圖」
鮮展18회(1939)



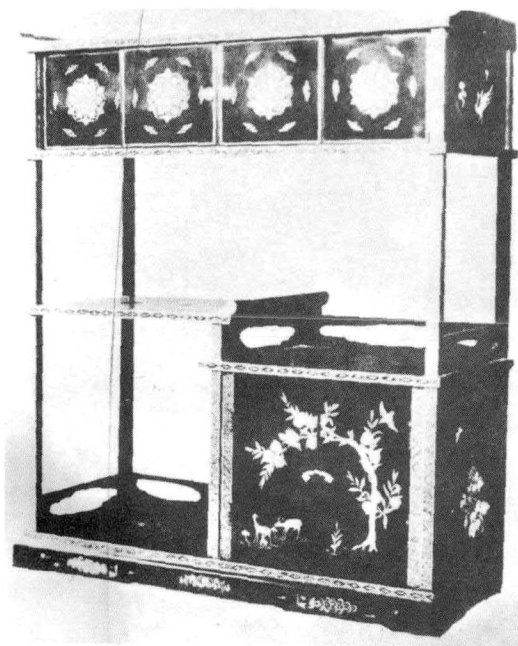
〈圖 21〉 朴榮熙, 「樂浪模樣朝鮮丸膳」
鮮展19회(1940)



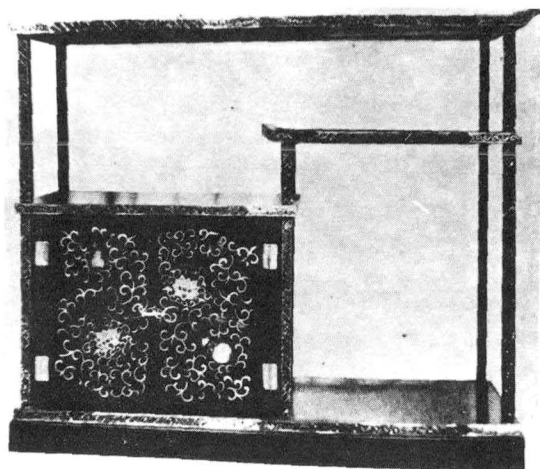
〈圖 22〉 姜昌奎, 「蒔繪八角菓子器」
鮮展12회(1933)



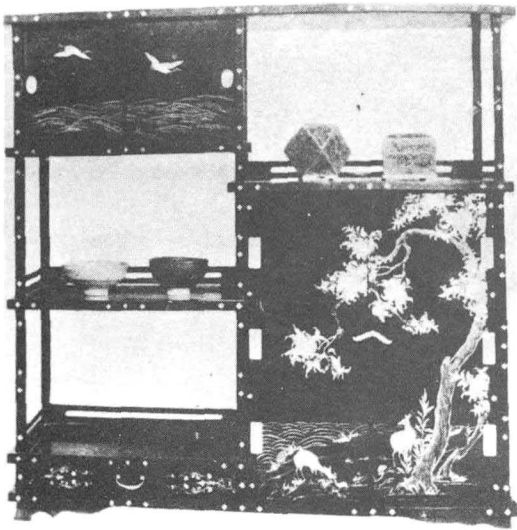
〈圖 23〉 朴張得, 「文庫」
鮮展16회(1937)



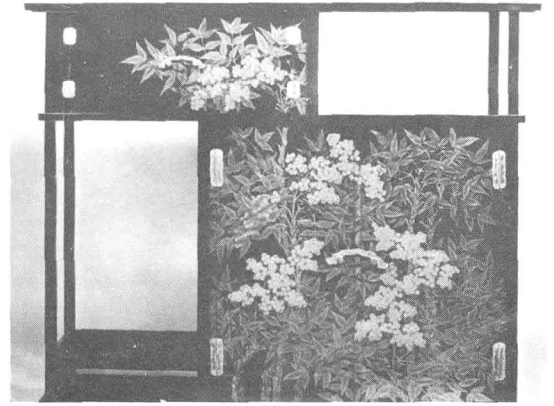
〈圖 24〉 嚴盟云, 「茶棚」
鮮展15회(1936)



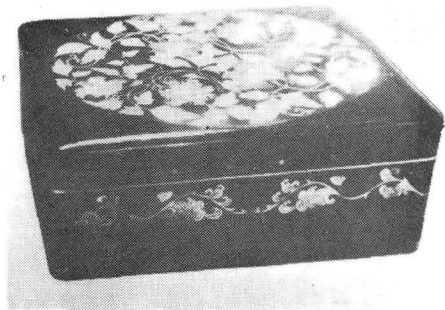
〈圖 25〉 韓仁吉, 「螺鈿漆器飾棚」
鮮展18회(1939)



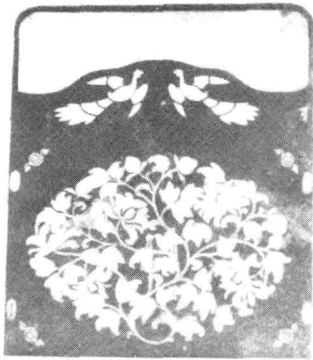
〈圖 26〉 巖台變, 「螺鈿茶棚」
鮮展19회(1940)



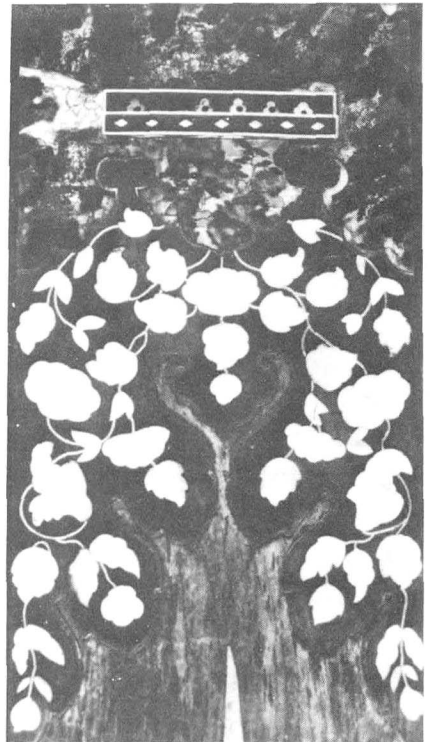
〈圖 27〉 吉田源十郎, 「漆南天棚」
1936년, 京都 國立近代美術館



〈圖 28〉 張基命, 「牡丹紋漆器手箱」
鮮展14회(1935)



〈圖 29〉 五十嵐三次, 「漆器牡丹紋箱」
鮮展12회(1933)



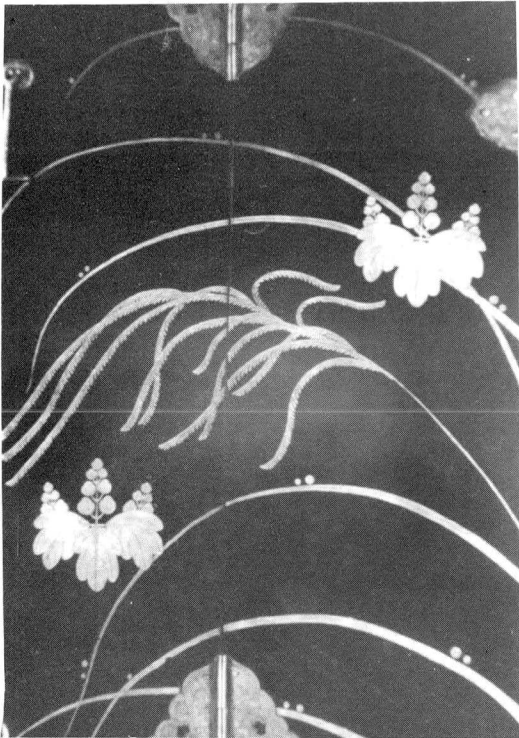
〈圖 30〉 「檜和琴」의 뒷판부분
平安時代, 正倉院 소장



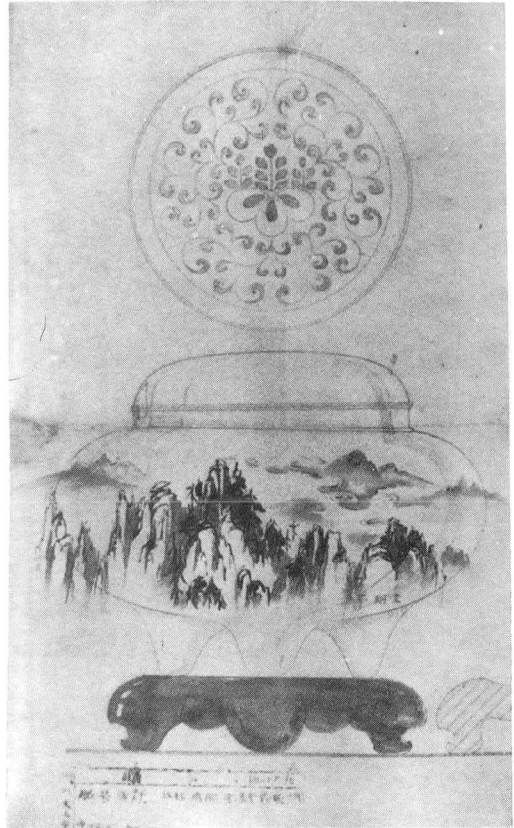
〈圖 31〉 関鍾泰, 「螺鈿漆器桐に鳳凰紋文庫」
鮮展16회(1937)



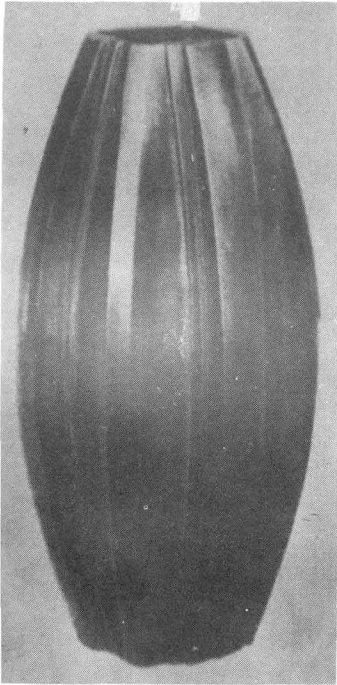
〈圖 32〉 「桐紋蒔繪七つ椀」
日本近代, 東京 신츄리미술관 소장



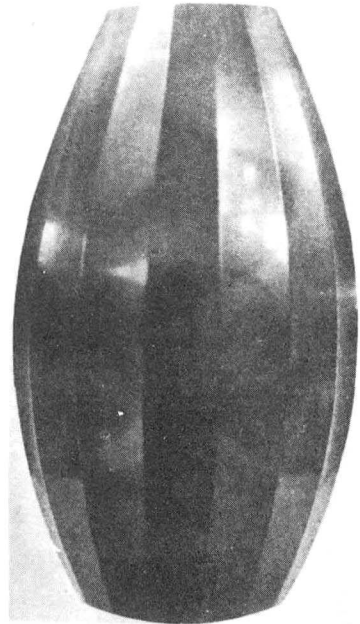
〈圖 33〉 「豊臣秀吉의 사당 문판부분」
桃山時代, 일본 高台寺 소장



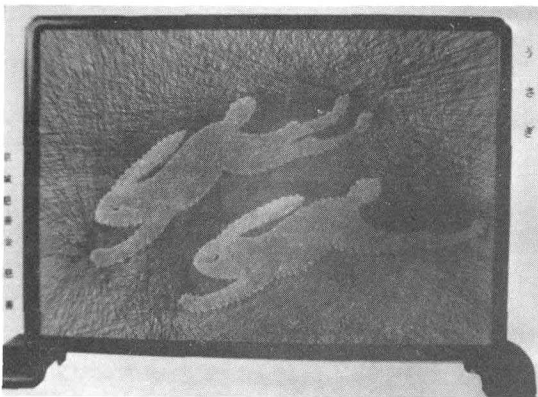
〈圖 34〉 「李王職美術品製作所 圖面」
서울 개인장



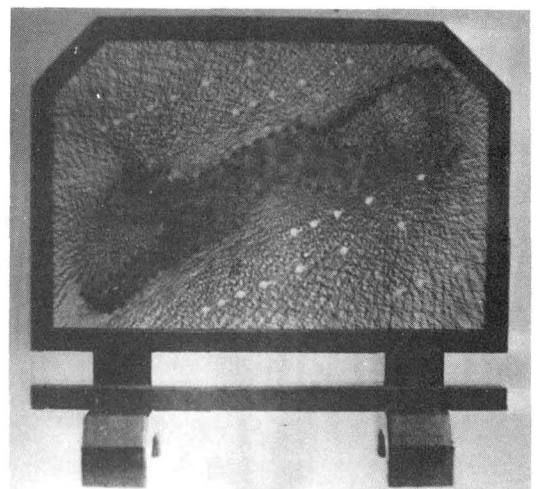
〈圖 35〉 杉田禾堂, 「鑄銅四方切込花瓶」
日本 帝國美術展覽會 제10회(1929)



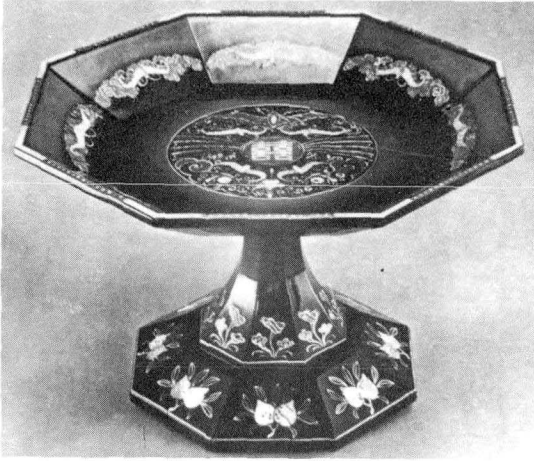
〈圖 36〉 姜昌奎, 「乾漆十六角花瓶」
鮮展16회(1937)



〈圖 37〉 金慈善, 「うさぎ」
鮮展15회(1936)



〈圖 38〉 小檜山英, 「刺繡衝立」
日本 帝國美術展覽會 14회(1933)



〈圖 39〉 金奉龍, 「박쥐문八角盤」
1971년작



〈圖 40〉 家出清藏, 「螺鈿雲間模様八角形菓子盛器」
鮮展13회(1934)