

韓國工藝史研究 30年：金屬工藝

安 貴 淑
(弘益大學校)

〈目 次〉

- I. 序 言
- II. 工藝史研究의 方法과 目的
- III. 韓國金屬工藝史 研究의 발전과정
 - 1. 植民史觀의 접근단계(1930年頃~1945年)
 - 2. 對象의 現況紹介의 단계(1945年~1970年頃)
 - 3. 比較美術史學의 해석단계(1970年頃~1985年頃)
 - 4. 社會構造의 분석단계(1985年頃 이후)
- IV. 工藝史研究의 諸問題
 - 1. 三國時代
 - 2. 高麗時代
- V. 研究業績의 意義와 展望
 - 1. 研究業績의 意義
 - 2. 研究의 向後方向
- VI. 結 語

I. 序 言

韓國工藝의 역사와 美意識의 전통은 우수하고 독창적이었음에도 불구하고 그것을 연구하는 학문적 기반은 近代에 이르러서야 비로소 태동하기 시작했다.

우리는 늘 工藝속에서 생활하면서도 工藝란 實用美術이라는 점과 올바른 인식부족, 그리고 오랫동안 천시해온 工技에 대한 고정적인 인습에 기인하여 工藝에 관한 연구는 繪畫나 彫刻에 비해 상대적으로 미진한 상태에 놓여 있다. 더욱이 工藝史 중의 한 부분인 陶磁工藝史는 關連학자들의 활발한 연구활동과 대중들의 호응을 받아 어느정도는 정립이 된 듯하나, 金屬工藝를 비롯한 木漆工藝나 기타工藝는 연구활동도 미약하고 대중들의 관심밖에 있어 앞으로 關連학자들의 밀도있는 연구를 토대로 그 특성과 通時代的 정립이 요망되고 있는 실정이다.

이러한 상황에서 韓國美術史學會 생성이전부터 현재까지 발표된 金屬工藝를 위시한 연구업적들의 意義를 相互 有機的 關係에 놓여있는 繪畫·彫刻·建築과 함께 회고해 보고, 앞으로의 연구방향을 전망해 본다는 것은 매우 뜻깊은 일이다. 그러나 이번 발표를 준비하는 과정에서 여러가지 한계점이 있었다. 먼저, 전체공예분야에서 도자공예를 제외한 나머지 부분들을 금속공예 위주로 살펴보면 그 나머지를 함께 언급하기로 전제되었기 때문에 때로는 工藝에 관한 일반적인 관념에서 설명할 수 밖에 없었다. 왜냐하면 陶磁·金屬·木漆工藝 등은 모두 材料와 主 技法만 달리 할 뿐 우리 생활속에 時·空의으로 공존해 왔고, 그속에 內在된 造形原理나 韓國人의 藝術精神은 同質이기 때문이다. 또한 아직은 金屬工藝史 연구업적에는 공예사연구의 가장 기본적인 工藝造形原理에 의한 분석이나 연구자 자신의 뚜렷한 工藝觀이 반영되지 않은 편이어서 70여년간의 연구 과정을 심층적으로 다루기에는 역부족이었다.

따라서 이미 회고된 적이 있는 타분야처럼 주제별로 고찰할 수 없는 상황이었고, 또 어느 분야보

다도 방대한 工藝史 연구과정을 금속·목칠 등 부문별로 세분하기보다는 통시대적인 방법을 채택할 수 밖에 없었음을 밝혀둔다.

本稿에서는 우선 工藝史 研究의 方法과 目的을 살펴보고,¹⁾ 韓國金屬工藝史 研究의 발전과정을 4단계로 나누어 고찰해 본 다음 그 意義와 앞으로의 연구방향을 논의해 보고자 한다.

II. 工藝史 研究의 方法과 目的

工藝란 선택된 材料에 匠人들의 實用的 精神的 目的과 創造性을 直觀과 感性에 의해 移入시켜 하나의 自律的인 造形體로 實用化한 것이다.

따라서 재료·도구·기술의 활용에 의한 製作方法(Method)과 實用的 용도(Use)·社會的 要求(Need)·目的志向의 概念(Telesis)·聯想作用(Association)·審美性(Aesthetics)등을 內在하고 있기 때문에 複合機能의 성격을 띄고 있다.²⁾ 즉 工藝는 당시의 사회환경과 匠人및 享受者들의 思想을 반영하고 있음과 동시에 그들의 美意識이 顯現된 것이라 할 수 있으며, 社會性과 歷史性을 띄고 우리의 생활속에서 쾌적한 삶을 유지하는데 필요한 하나의 도구로서 공존해 왔다. 또한 工藝는 實用的 機能을 중심으로 複合機能의 構造를 갖는 形態가 형성되는데, 이때 裝飾이란 構造의 일부분으로서 전체 造形을 부각시키는 機能을 갖고 존재하는 것이므로 많은 제약을 받게 된다.

그리고 일반적으로 形態와 機能에 대한 固定觀念(Stereotype)이 있기 때문에 보수적인 인식을 쉽게 변화시키기 힘들며, 단지 극히 미세한 構造나 裝飾紋樣의 변화가 고작일 뿐 形式과 樣式의 변천은 彫刻이나 繪畫같은 純粹美術에 비해 뚜렷하게 나타나지 않는 편이다. 그렇지만 이렇듯 제한된 여건속에서도 匠人들은 자신의 創意性과 精神性을 재료에 불어넣음으로써 무한한 生命력을 지니게 하고, 또 그러한 工藝創作活動에 의해 工藝史를 발전시켜 왔다고 볼 수 있다. 한편 實用的 機能 못지않게 精神的 機能이 강조된 工藝로는 종교공예를 들 수 있겠는데,³⁾ 우리의 경우 佛敎 工藝가 불교전래 이후 꾸준히 工藝創作活動의 대상이 되어 왔으며, 일반공예와 함께 韓國工藝史를 이끌어 왔다. 그중에서도 梵鐘·舍利器를 비롯한 金屬工藝가 대표적이라 할 수 있다.

이러한 특성을 갖고 있는 工藝에 관한 연구는 매우 의미있는 가치를 지니게 되지만, 工藝史를 규명하는 일은 그리 쉽지가 않다. 그것은 工藝品에서 類型分類및 樣式의 變化를 추출해내기가

1) 방법과 목적을 살펴보는 이유는 첫째, 그동안 진행된 연구의 문제점을 지적하기 위함이고, 둘째로는 앞으로 연구방향의 관점을 어떻게 가져가야 할 것인가에 대한 필자 나름대로의 논리를 전개시키기 위한 목적에서이다.

2) 빅터파파넵著, 현용순譯, 《인간을 위한 디자인》 미진신서 1 (미진사, 1983), pp.15~16.

3) Max Bill의 形態論을 참고하면, 形態가 갖게되는 機能은 크게 實用的 機能과 精神的 機能으로 나뉘어지며, 繪畫·彫刻은 精神的 機能에 있는 것이고 工藝·建築은 實用的 機能에 있는 것이다. 그런데 종교공예(佛敎工藝)는 實用性을 띄면서 思想을 전파하는 종교매체이므로 精神的 機能에 한층 더한 것이다. 또한 現代工藝의 개념에서 보면 순수장작공예는 작가의 정신세계를 造形性을 빌어 표출하는데 역점을 둔 것이고, 대량생산된 공예(기계출현이전에는 民藝品, 현재는 산업디자인제품)는 실용적 기능이 우선한 것이라 볼 수 있다.

용이롭지 못할뿐더러, 제작계층의 身分이 社會構造的으로 낮았고, 또 익명성을 띄는 工藝의 특수성 때문에 作家들의 특성이나 그들의 系譜를 파악하기가 쉽지않기 때문이다. 현재로서는 이제까지 축적된 先學者들의 研究業績을 토대로 삼아 첫째, 工藝造形論의 視覺에서 形態構造的의 分析的 파악과 그것을 생성시킨 社會·經濟的 構造 그리고 그 시대가 表出시키고자 했던 思想과 美意識에 대한 규명을 하고 둘째는, 그것의 歷史的 價値에 대해 보편타당한 客觀的 平價를 내림으로써 어느 정도 공예사의 입체적 조명이 가능하리라 생각된다.

다음으로 工藝史를 연구하는 목적은 지금까지 계승되어온 工藝史의 정립과 당시 사회의 여러 측면을 照明하고자 하는 것만은 아니다. 지금도 韓國工藝史는 進行되고 있다는 역사적 상황의 인식 하에, 미래와 연결된 개념을 갖고서, 미래지향적인 理想美를 具現하고자 精進하고 있는 현재의 工藝創作人들이나 대중들에게 韓國人의 藝術精神과 美意識의 맥이 발전적으로 계승될 수 있도록 도움을 주어야하는 것도 중요한 목적이다. 그럼에도 불구하고 韓國美術史學會가 발족된지 30년이 되었건만 工藝史研究부문과 工藝創作부문은 항상 괴리감을 가진채 兩立되어 왔던 것이 주지의 사실이다. 따라서 앞으로는 相互 긴밀한 관계에서 工藝研究를 하는 것이 바람직하다고 생각된다.

Ⅲ. 韓國金屬工藝史 研究의 발전과정

統一新羅 金屬工藝를 비롯한 獨創的이고 우수한 工藝傳統이 계승 발전되어 왔음에도 불구하고 우리의 工藝에 대한 자각과 장려는 韓末에 시카고만국박람회(1893年), 파리만국박람회(1900年)에 참가하여 傳統工藝의 개발부진을 인식하게 된 때부터라고 볼 수 있다. 이때는 비록 工業의 개념으로 시작되었지만, 1900年을 전후하여 先覺者 張志淵이 皇城新聞에 論說 “工藝可勉發達”⁴⁾ · “論工藝獎勵之術”⁵⁾ 을 발표하여 공예에 관한 계몽을 하였고, 이어 「臨時博覽會事務所」⁶⁾ 와 「工業傳習所」⁷⁾ 가 발족되어 工藝振興政策이 시행되었다. 日帝가 되면서 日人들이 그들의 기호에 따라 우리의 전통공예의 商品化政策下에 대량생산하기 위해 각지에 工房을 설립하였고, 「李王職美術品

4) 《皇城新聞》, 1900年 4月 25日 字 참조.

5) 그 내용은 다음과 같다.

“羅州의 발(簾)·江華의 돛자리·淳昌의 종이·廣州의 磁器·南平의 부채(摺扇)·湖南의 竹器·固城의 자개 그릇·寧邊의 鐵器같은 각종 제조품은 외국에서도 칭찬받고 있으니, 어찌 한국사람의 재질역량이 서양인에 못따르나 할 것이라. 그런데 그 양상이 하늘과 땅처럼 차이가 나는 것은 서양처럼 공예품을 장려하고 활용하지 않았기 때문이다” 《皇城新聞》, 1903年 1月 10日 字 참조.

6) 1902年 農商工部에서 공예개발을 촉진하고자 발족시켰으나, 1904年 폐쇄되었음. 서양에서는 1851년에 개최된 영국의 수정공박람회 이후 20세기 초까지 박람회 중심으로 공업이나 공예의 발달이 소개되고 또 전개되었는데 우리의 박람회사무소의 발족 역시 이러한 당시 상황에 기이한 것이 아닐까 생각된다.

7) 韓末 工部에서 설치하여 전승공예기술을 교습하기도 하였다. 1899년에 商工학교로 출발하여 1907년에는 工業傳習所로 되었음.

製作所」⁸⁾와 「鮮展」⁹⁾에 工藝部가 창설되면서 工藝에 대한 사회적 관심이 고조되었다. 따라서 近代工藝의 전개상황은 「臨時博覽會事務所」·「工業傳習所」中心의 韓末까지의 時期와 「李王職美術品製作所」중심의 1932년경까지, 그리고 工藝가 순수창작활동의 한 부분으로서 「鮮展」에 참여하게 된 1932년이후부터 1945년까지의 3時期로 나뉘어지며, 이러한 여건들이 어느정도 형성된 1930년경 이후부터 工藝史研究는 시작되었다고 볼 수 있다.¹⁰⁾

이때부터 현재까지 진행되어온 金屬工藝史 研究는 學會構成과 연구업적의 내용과 경향을 중심으로 살펴보아 대략 4時期로 구분되어진다. 우선 1960年 考古美術同人會로 출발한 韓國美術史學會창립을 중심으로 해서 창립이전의 한 시기와 창립이후부터의 세 시기로 나누어볼 수도 있겠지만, 여기서는 신정부수립시기를 고려하여 4시기로 구분한 것이다.¹¹⁾ 첫번째 단계는 1930年頃~1945년까지, 두번째 단계는 신정부수립이후부터 1970年頃까지이고, 세번째 단계는 1970年頃~1985年頃, 그리고 네번째 단계는 1985年頃이후인데, 엄밀히 말해 학문적 체계를 갖추고 對象에 접근하기 시작한 때는 1970年頃부터이며, 더욱 발전적 궤도에 오른 것은 1980年頃부터라 해도 과언은 아니다.

한편 研究者들을 계열별로 구분하면 두 부류로 나누어지는데, 즉 關野貞·梅原末治·淺川巧·柳宗悅·高田十郎-坪井良平 등의 日人學者들과 高裕燮-金瑋俊·黃壽永·秦弘燮-金元龍·金禧庚·鄭永鎬·李蘭暎·李浩官 등의 韓國學者들이다. 이들은 첫번째 시기때만 제외하고는 이후부터는 대상을 보는 기준인 관점의 차이가 뚜렷이 드러나지는 않는다.

이러한 70여년간의 발전과정을 단계별로 그 특징과 중요점을 간략히 살펴보기로 한다.

1. 植民史觀的 접근단계(1930年頃~1945年：胎動期)

韓國美術史學이 胎動하기 시작한 이 시기에 工藝에 관심을 갖고 探究하던 사람들은 淺川伯教·巧 형제와 柳宗悅·高田十郎·關野貞·梅原末治·高裕燮 등이다. 그들중 淺川伯教·淺川巧·柳宗悅·安培能成 등은 私的인 그룹으로 「朝鮮工藝會」¹²⁾를 결성하여 주로 陶磁를 중심으로 한 民藝美에 관한 글들을 발표하였고, 高田十郎과 高裕燮정도만이 金屬工藝에 관한 글을 여러편 발표하였

8) 1908년에 「이왕직미술품제작소」로 설립되었다가 1922년에 李王家와 총독부의 후원으로 「주식회사조선미술품제작소」로 개칭되었다.

9) 鮮展은 「書畫協會」(1918年)에 대응해서 植民政策의 하나로 1922년에 창설되었다. 많은 美術家들의 등용문이 된 이 鮮展에는 처음에는 繪畫·彫刻 위주였고, 工藝部는 1932年(11回)부터 생겼으며 1941년까지 참여하였는데, 그 이후는 기록이 없다.

10) 당시의 金奉龍·全成圭같은 匠人들이 工藝家에로의 사회적 신분격상을 위해 대거 참여하였다. 李慶成, 《韓國近代美術研究》, (同和出版社, 1975), pp.171~246.

11) 이같은 시기구분은 이미 文明大교수도 설정한 바 있다. 文明大, 〈현대한국미술사학의 새로운 모색〉, 《美術史學》I(民音社, 1989), pp.81~93. 참조

12) 淺川伯教의 제안의 따라 1928年 결성되어 공예에 대한 관심을 유발시킴. 高崎宗司, 「朝鮮の土となつた日本人—淺川巧の生涯」(草風館, 1982), p.153.

을 뿐이다. 따라서 이 시기의 金屬工藝관계 글은 매우 영세한 편이다.

이때의 글들에서 보이는 연구방법은 印象的 수단에 의해 전체를 개괄적으로 설명한 다음 몇개의 例를 든 방식을 주로 썼으므로 對象에 가까이 접근하지 못했다. 주제는 三國·統一新羅 金工技法과 그 우수성 그리고 梵鍾에 관한 것이 대부분이며, 高裕燮은 美學的 접근을 시도하고 있어 주목을 끈다.

먼저 淺川巧¹³⁾는 柳宗悅의 “悲哀의 美”와는 달리 “古雅·堅牢·至便”이란 말로써 우리 工藝를 評하면서 독자적인 韓國民藝論을 전개시켰다.¹⁴⁾ 특히 그는 朝鮮의 陶磁器나 木工藝品에는 “건강한 아름다움”이 보인다고 하였고, 柳宗悅 역시 1920年代 후반부터는 “悲哀의 美”를 극복하고 淺川巧의 이론을 수용하기 시작했다.¹⁵⁾

뚜렷한 식민사관으로 우리 民藝를 評했던¹⁶⁾ 柳宗悅의 〈全羅道紀行〉같은 글은 僧匠들이 木器같은 민간생활용품을 생산하여 재정을 확보했다는지 또는 製紙·烙竹·竹細工品·紙繩같은 手工業의 체제가 점차 잊혀져가면서 日本化되는 과정을 생생하게 기록하고 있어 近代工藝의 변모과정과 一般工藝 연구에 도움이 되는 史料이다.¹⁷⁾ 柳宗悅은 처음에는 公憤을 갖고 글을 발표하였으나 이후 公憤은 사라지고 植民史觀에 의한 글들을 발표하였다. 그는 한국공예에 대한 우리의 自覺을 유도한 점과 「朝鮮美術館」(1921年)을 설립하였다는 의미에서 工藝史的 意義는 있지만, 그의 韓國工藝觀은 이미 여러차례 지적된 바 있다.¹⁸⁾

한편 柳宗悅의 이론적 배경에는 植民史觀외에도 20世紀를 전후한 유럽美術思潮가 반영되어

13) 그는 한국에서 생활하면서 工藝에 관해 다음과 같은 글을 남겼다. 《朝鮮의 膳》·《朝鮮陶磁名考》·《分院窯跡考》·《朝鮮의 棚と 簞筒類に就いて》·《朝鮮茶碗》

14) 高崎宗司, 前掲書, pp.113~114 및 崔公鎬, 〈조선공예에 헌신한 淺川巧〉(월간미술, 1990.8), pp.43~46.

15) 李進熙氏에 의하면 淺川巧의 건강한 아름다움의 이론을 수용했다고 함.

高崎宗司, 前掲書, p.113 참조.

16) 지배자의 우월감에서 나오는 듯한 연민같은 감성으로 〈조선의 미술〉에서 우리의 공예의 대해 다음과 같이 평하였다. 즉 “線의 아름다움은 사랑에 굶주린 마음의 상징 — 쓸쓸한 아름다움”이라든지 “반도이기 때문에 고난에 찬 역사여서 불안하고 쓸쓸한 마음이어서 눈물겨운 線으로 미화시켜 悲哀의 美를 낳았고...,” “흰옷을 입음으로써 영원히 喪服을 입고 있다...빛같이 풍부하지 못한 것은 생활에 즐거움을 잃었다는 분명한 증거가 아닌가,” “색채를 즐길 여유를 갖지 못하고...”라고 하였음.

柳宗悅에 대한 평가는 3가지 입장으로 나누어 볼 수 있다.

① 한국미술의 이해자·애호자·발견자라고 하여 긍정적으로 보는 견해(朴在林·朴在姬·金元龍·廉想涉等)

② 그는 日本人으로서 植民史觀에 서있다고 부정하는 입장(文明大·趙善美)

③ 그의 한국미술에 관한 공헌은 인정하나 그를 극복해야 할 것을 문제의식으로 제시하는 입장(李大源·崔夏林·金芝河·宋建造)

趙惠玉, 〈韓國工藝美論研究〉, 홍익대학원 석사학위 청구논문, 1984 참조.

17) 《工藝》82호(1938年 3月)에 실림. 이 글에서는 다음과 같이 “...담양의 죽세공은 온마을의 분업으로서 대를 쪼개는 집·깎는 집·엮는 집·참빗을 엮는 집·烙竹을 하는 집 모두가 각각의 專業으로 나뉜다”고 당시까지 이어 온 마을의 분업상태를 상세히 전해주고 있다.

18) 이에 관한 글로는 文明大, 前掲論文 및 〈彫刻〉, 《韓國美術의 美意識》(한국정신문화연구원, 1984) ; 조선미, 〈柳宗悅의 韓國美術觀〉, 《美術史學》I (민음社, 1989), pp.151~187.

있음을 엿볼 수 있다.¹⁹⁾ 또한 그는 20世紀初 實用藝術과 實用樣式을 추구했던 유럽 工藝運動의 흐름과 그 궤를 같이하여 참다운 美는 우리의 日常生活과 결합되어 있다는 관념하에 美術을 일상 생활에 끌어들이야 한다고 주장하였다.²⁰⁾ 그런데 당시의 유럽工藝界가 産業革命에 만연되었던 過多裝飾을 추방하고 工藝造形에 대한 참다운 반성을 하기 시작, 순수형태로의 지향운동을 펼쳤던 상황²¹⁾을 분명 인지하고 있었음에도 불구하고, 그는 우리 민족이 裝飾과 色에 의해 가리워진 형태보다도 機能에 충실한 순수하고 기본적인 형태를 선호했기 때문에 단순성과 순수성을 창출해 내었던 사실을 지적하지 못하였다.²²⁾

柳宗悅의 이러한 관점은 高裕燮에게도 연계되어 있음을 그의 여러 글에서 찾아 볼 수 있다.

高裕燮은 工藝에 관해 12편의 글을 남겼는데, 한국인에 의해 최초로 쓰여진 공예관계 논문으로 工藝史 연구의 초석이 된 점과 한국인의 美意識에 관해 탐구하였던 점 그리고 韓國美에 대해 시대 별로 원시적 상징·낭만·자연주의라고 정의하였던 視覺은 매우 중요한 의미를 갖는다.²³⁾ 그런데 그는 柳宗悅과 마찬가지로 혹시 19世紀末의 상징주의적 특징이 우리미술을 보는 視覺에 적용되어 죽음의 이미지와 관련된 “悲哀美”나 “白衣를 喪服의 상징”으로 간주한 것이 아닐까 하는 생각이 든다. 또한 高裕燮은 우리의 예술적 독창성을 神의 智慧를 빌어 그 창조적 성격을 꿰뚫어 보려는 神智學(Theosophy)²⁴⁾의 입장에서 통찰하려 했음이 <朝鮮文化的 創造性(工藝編)>(1940年)에 잘

19) William Blake에 관한 저서를 내기도 했던 柳宗悅은 Blake이후의 낭만주의·상징주의·신비주의 등 20세기 초까지의 유럽미술의 변이과정에 심취해 있었던 것으로 보이며, 특히 19세기 말의 염세적·애상적·신비적 관념하에 죽음에 대한 이미지를 추구하였던 상징주의적 관점에서 우리미술을 “애상·비에·상복”등 죽음과 관련해 본 것이 아닐까 생각된다.

20) 생활과 미술과의 결합을 추구했던 Art Nouveau운동과 이념적 맥락은 같다. 이러한 생각은 유럽뿐 아니라 당시의 미국에서도 유행했던 것인데, 특히 Chicago School의 F.L. Wright는 미술이 생활구조속에 잘 조화되었을 때 그것은 생을 아름답게 한다고 하였으며, 이후 이러한 경향이 Art Deco운동에까지 연결된다.

21) Victorian시대의 優美主義 양식이 과다장식의 절정이었으며, 이에 반대하여 기계出現 이전의 시대로 돌아가자는 W. Morris의 手工藝운동이 전개된다. 이후 Art Nouveau의 H.Van de Velde 나 Secession의 O. Wagner, J. Hoffmann에 의해 진정한 장식의 개념이 정립되기 시작하고, DWB의 P. Behrens도 조형목적은 다르지만 즉물주의로서 “장식이 없는 형태를 장식으로서의 형태”로 보았다.

22) 그는 <이조도자기의 특질>에서 “형태에 있어서도 그렇다. 지상에 안주하려고 회구하면서도 지상에 안주할 수 없는 마음이 저 이조 도자의 특색있는 향아리에서 볼 수가 있다. 우리는 그 어께에서 폭넓은 형태를 볼 수가 있다. 그러나 이같은 폭넓음이 아래로 내려와 땅에 닿을 무렵, 그것은 무척 좁혀져 있다”고 했다. 그러나 工藝造形에 있어서 밑부분을 좁게 하는 것은 형태상의 이점을 고려한 것으로서, 전체적으로 가시적인 효과를 얻기 위함이다. 즉 무게중심이 내려오는 효과보다는 상승하는 기운(운동감)을 줌과 동시에 팽배한 불림감을 형성케하여 풍만함과 안정감을 얻는 것이다.

23) 高裕燮, <古代美術研究에서 우리는 무엇을 얻을 것인가>(朝鮮日報, 1937.1.4).

24) 신지학(Theosophy)이란 그리이스어의 神(theos)과 智(sophid)의 결합에 의해 된 것으로 종교와 철학을 융합한 세계관인데, 신비주의적인 사상이다. 삼라만상의 속 깊숙이 숨어있는 불가사의와 비밀을 체험하고, 그 수수께끼를 해명하기 위하여 신의 지혜에 의지하려는 것으로서 이때 중요한 것은 단순한 지적 관찰이나 분석에 의하지 않고 “고차원적인 감각”이라고도 할 수 있는 직관에 의해 신의 계시를 얻어 신을 정면으로 보는 것이다. 이 신비적인 神과의 합일은 神의 智에 귀의한「見者」만이 체험할 수 있는 秘儀인 것이다. 《抽象主義·構成主義》, (信圖出版社 編輯部, 1981) p.13 참조. De Stijl운동의 P.Mondrian은 이 신지학에 심취하여 사물의 외양을 그리기보다는 신이 자연을 창조했을 때의 본질 그 자체를 보고자 하였음.

나타나 있다.²⁵⁾ 이러한 高裕燮의 工藝觀을 살펴보면,

“工藝라는 것은 一般社會生活의 日常的 實用性에서 必然的으로 合目的的으로 빚어나와 그곳에 자연히 藝術性的 發露를 볼 수 있는 것을 두고 말함이다. … 工藝美術은 社會的의요, 結合的의요, 組織的인 예술작품이어서 工藝美術이야말로 社會美·단체美를 具現하고 있는 것”²⁶⁾

이라 하였다. 한편 그는 外來樣式의 受容과 관련하여

“……高麗藝術은 극히 복잡하며 단편적이며 무체계적인 특징을 보이게 된 것……”²⁷⁾

이라 하였고, 柳宗悅의 “悲哀의 美”를 受容한 상태에서 “悲哀의 美”는 禪宗의 영향으로 예술적으로 승화하여 “寂照의 氣韻”으로 나타난 것으로 보았다.²⁸⁾

그러나 高麗時代는 工藝의 時代라 할만치 造形·技法 등이 뛰어나고, 外來樣式을 수용·토착화시켰으며, 무체계나 悲哀美와는 거리가 먼 철저히 정제된 우아한 귀족적 특징을 갖고 있음을 直視하지 않았다. 이러한 점은 그의 시대적 한계성이라 지적할 수 있다.

이 시기의 개괄적인 연구업적으로서 京都帝國大에서 펴낸 《新羅古瓦の研究》는 경주지역에서 출토된 平瓦와 圓瓦를 계열별로 나누어 집록한 瓦當研究의 효시적인 글로 평가된다.

이외에도 關野貞이 《朝鮮의 美術과 工藝》에서 金工관계 내용을 조금 언급했을 뿐이고, 梅原末治·高田十郎 등이 梵鐘에 관한 글을 발표하였을 뿐이다. 그중 高田十郎은 1920年 이후부터 〈朝鮮鐘의 現狀補遺〉를 지속적으로 발표하였지만 유물을 소개한 정도에 그쳤다.

이상과 같이 이 시기에는 陶磁工藝를 비롯한 民藝美에 대한 관심이 집중되었던 점이 중요한 의의를 가질 뿐, 金屬工藝 자체에 대한 관심은 高裕燮을 비롯한 몇몇만 보였었고 그나마 對象에 가까이 접근하지 못하였던 단계이다.

25) 〈朝鮮文化의 創造性—工藝〉(東亞日報, 1940. 1. 4~7).

26) 〈新羅의 工藝美術〉(朝光 창간호, 1935.11.1).

27) 〈新羅와 高麗와의 藝術文化의 比較試論〉(四海公論, 1936.9).

28) 〈佛敎가 高麗藝術意慾에 끼친 一考察〉(震壇學報8, 1937.11) 및 金英愛, 〈美術史家 高裕燮에 대한 考察〉, 동국대학교대학원 석사학위 청구논문, 1990 참조.

2. 對象의 現況紹介의 단계(1945年~1970年頃：摸索期)

美術史를 학문적 토대위에서 체계적으로 연구하고자 摸索하였던 때로, 1950年代 후반부터 비로써 金屬工藝史 研究도 再開된다.²⁹⁾ 이때 가장 괄목할 만한 점은 국립박물관 학예원들과 문화재에 호가인 전형필 등에 의해 「考古美術同人會」가 결성, 「韓國美術史研究會」로 발족되었고, 그 전문지인 《考古美術》이 간행되는 등 조직적인 연구활동이 전개되었다는 점이다.

이 시기에 金屬工藝를 연구한 學者들은 高裕燮계열의 金塔俊·黃壽永·秦弘燮·金元龍·金禧庚 등이며, 이들외에 坪井良平을 꼽을 수 있다. 研究內容은 古墳出土 金屬工藝와 佛教金屬工藝에 관한 글이 주를 이루었고, 각 대학원에서의 裝飾紋樣에 관한 글들의 발표³⁰⁾ 와 문화재연구소가 工藝技術에 관한 기초조사를 했던 점³¹⁾ 이 특기할 만 하다.

먼저, 古墳出土 金屬工藝에 관한 글인 金元龍의 〈新羅金冠의 系統〉(1965年)이 주목되는데, 三國의 內外冠을 비교함과 동시에 시베리아冠을 그 계통을 비교분석하고 있어서 金屬研究의 귀중한 자료로 평가된다.

佛教金屬工藝에 관한 글로는 梵鐘을 다룬 글이 압도적으로 많으며, 黃壽永과 坪井良平이 〈高麗梵鐘의 新例〉·〈朝鮮鐘補遺〉를 지속적으로 발표했고, 洪思俊도 〈新羅鐘形考〉를 발표했지만, 단지 현상을 감성적으로 설명했기 때문에 뚜렷한 흐름을 정립하지 못했을 뿐더러, 시대 역시 統一新羅·高麗時代에 국한되었다. 한편 논문은 아니지만 趙奎東의 「韓國의 梵鐘」(1966年)은 統一新羅時代부터 朝鮮末期까지의 鐘들의 사진을 게재하고 鐘소리 및 간략한 특징들을 서술한 자료집으로서 여러 유형의 鐘들을 모두 집성한 점에서 의의있는 저서이다.

梵鐘이외에도 金禧庚의 〈韓國塔婆의 舍利藏置小考〉(1969年)는 사리장치를 내용별로 분류하고 그 특징을 논한 것이어서 사리장치연구에 귀중한 도움이 되는 글이다.

대체로 이 시기의 글들에서 나타난 연구방법은 전 시기에 비해 對象에 가까이 접근한 편이지만, 資料의 수집과 현상소개의 성격을 띄고 있으며, 양식규명이나 종합적 분석의 단계에는 이르지 못하였음을 지적할 수 있겠다. 따라서 研究者들의 史觀이나 工藝에 대한 관점이 확연하게 드러나지 않는다.

그러나 이때의 研究活動 및 業績은 金屬工藝史 研究의 발전적 토대를 마련했다는 사실은 중요점으로 부각된다.

29) 이때 나온 글로는 梅原末治, 〈朝鮮鐘雜記〉(朝鮮學報7)와 李弘植, 〈貞元二十年在銘新羅梵鐘〉(朝鮮學報7), 藤田亮策, 〈高麗鐘의 銘文〉(朝鮮學報 14) 등이 있다.

30) 紋樣史관계 글중에서는 와당을 중심으로 蓮花紋을 연구한 金和英의 〈統一新羅時代蓮花紋 研究〉가 주목을 끌며, 秦弘燮의 〈皇龍寺木塔址發見 花樹對禽紋 金具〉역시 紋樣研究의 좋은 예이다.

31) 1차적으로 160여종을 조사한 것으로 그중에는 직접적으로 관련된 技術도 많아서 일반연구자들이 접하기 힘든 공예기술을 상세히 조사하였다는데 그 의의가 깊다. 이러한 조사는 1980년이후 다시 補遺하여 좀더 세밀한 보고서가 나오게 된다.

한편 金瑑俊이 《朝鮮美術大要》(1947年)에서 主體的 視覺下에 금속공예의 新羅의 獨創性을 인식한 점³²⁾ 이나 金元龍의 〈新羅金冠의 系統〉과 黃壽永의 〈高麗銀入絲香垞의 研究〉³³⁾ (1963年)에서 여러개의 자료를 종합하여 比較美術史學的 해석을 하고 있음이 주목된다.

3. 比較美術史學的 해석단계(1970年頃~1985年頃：發展期)

韓國美術史學界가 비약적인 발전을 한 것과 마찬가지로 金屬工藝史研究도 質的量的 으로 向上 되었음이 뚜렷하게 드러난다.

이제는 선택된 대상을 감상적으로 현상설명하는 방식에서 벗어나 문헌고증과 사료검증을 연구 수단으로 樣式의 유입과정과 여러개의 대상들을 비교분석하는 비교미술사학적 해석을 하였기 때문에 實體의 규명에 더욱 접근할 수 있었다.

이러한 배경은 첫째, 弘益大·東國大·梨花女大 등 각 大學院 美術史學科나 서울大學校 考古美術史學科를 비롯한 관계학과 창설과 그에 따른 효과적인 교육이 이루어져 미술사인구의 저변확대가 가능해졌음을 들 수 있겠다. 둘째로는 傳統의 再照明 運動이 확산되었던 凡社會의 분위기, 셋째 高裕燮계열의 黃壽永·秦弘燮같은 선구적 연구세대를 이은 신진학자들의 증가 및 그들의 비교미술사학적 방법에 의한 연구활동과 대학에서의 후진양성, 학회활동에 기인한다.

이 시기의 연구성과로는 기존학자들의 밀도있는 연구결과와 새로운 주제를 조심스럽게 다룬 각 대학원 졸업논문들이 있는데, 연구가 세분화되어짐에 따라 古墳出土 金屬工藝·一般生活金屬工藝·佛敎金屬工藝가 전반적으로 골고루 다루어졌고, 金工匠人에 관한 글도 눈에 띈다.

또한 최초로 개설서인 秦弘燮의 〈韓國의 金屬工藝〉(1980年)가 발표된 점³⁴⁾ 과 藝術院編〈韓國美術史〉(1984年)에 金工·日常用品·佛敎工藝 부분이 세분된 점 그리고 黃壽永·廉永夏·洪思俊·金禧庚·文明大 등에 의해 韓國梵鐘研究會가 결성된 일과³⁵⁾ 문화재연구소의 공예기술조사사업의 전개는 매우 의의가 깊다. 더욱이 天馬塚·武寧王陵·雁鴨池의 발굴을 계기로 古代金屬工藝와 木漆工藝의 많은 부분을 알게 되어 金屬工藝史 研究가 전보다 획기적인 발전을 하게된 동기가

32) 그는 신라금속공예는 장엄하고 건강하고 시원한 美가 특색이며, 신라는 전통적이고 보수적이어서 외래영향을 소화흡수하여 재창조한 것은 강렬한 민족정신에 의한 것이고 이것은 결국 호국사상에서 빚어진 결과라 지적하였다. 또한 신라금속공예는 부분적으로는 거칠지만 전체적으로 調和와 均齊의 美를 갖추고 있다고 평하였으며, 통일직전의 美는 금관이나 미륵반가사유상에서 餘韻의 美를 찾아볼 수 있는데 오로지 素朴하고 古拙한 一面을 지니고 있다고 하였다. 金瑑俊, 《朝鮮美術大要》(乙酉文化社, 1947), pp.58~60, p.77 및 p.130.

33) 현존하는 香垞 21구를 모아 논의한 글로 高杯形일 경우에만 香垞이라 칭한다고 정의하였고, 入絲技法에 관해 고찰하였다.

34) 금속공예의 종류를 裝身具·佛具·舍利具· 일상용품·武具와 馬具로 분류해서 다시 세분한 다음 각각의 설명을 하고 있어서 금속공예연구의 길잡이가 될 수 있는 글이다.

35) 1976년에 단일주제로는 최초로 학회가 결성, 1979년에 1집(1978年號)이 간행되었다. 구성인원 중의 공학자들에 의해 鐘의 진동과 음향에 관한 연구가 지속적으로 발표되고 있다.

되었다.

먼저 《考古美術》150호의 삼국시대 工藝편과 163호의 통일신라 工藝편은 한시대의 여러 공예를 집중연구한 귀중한 업적으로 평가된다.

古墳出土 금속공예에 관한 논문들은 고고학분야의 성과이기도 하지만 古代 금속공예를 규명해주는 중요한 자료도 부각된다. 이 방면의 글 중에서 尹世英의 〈韓國古代冠帽考〉는 삼국시대 冠帽을 문헌기록 및 형식을 중심으로 설명한 후 古代冠帽의 계통을 논의한 글이며, 尹世英·金秉模의 〈古代金冠 및 天馬圖에 관한 연구〉는 金冠의 성격과 사용문제 및 柏華樹皮에 대해 고찰한 글로 주목된다. 국사편찬위원회편 〈韓國의 考古學Ⅲ〉(1985年)中에서는 金冠을 비롯해 각 종류별로 문헌적 근거와 형식을 논의하였으며, 고구려의 折風을 고분벽화를 빌어 실증하고 아울러 금속공예 기술까지 언급하고 있음이 특기할 만 하다.

佛敎金屬工藝研究는 여전히 활발했는데, 그 이유는 다른 공예품에 비해 대체로 銘文이 있거나 주변자료에 의한 연대설정이 가능한 점 그리고 정신적 기능이 강조된 신앙매체라는 점 등에서 나타난 형상으로 여겨진다. 梵鐘연구는 앞 시기에서 고려시대까지만 국한하여 연구하였던 것에 비해 이제는 朝鮮時代 梵鐘을 대상으로 한 논문도 현저히 증가하였음이 주목되는데, 그 대표적인 것이 鄭永鎬의 〈朝鮮前期 梵鐘考〉(1971年)로 조선전기의 鐘들을 外來樣式의 受容 및 古代의 再現과 관련한 효시적 논문이다.³⁶⁾ 韓國鐘 전체를 다룬 坪井良平의 〈朝鮮鐘〉(1974年)은 “朝鮮鐘”이라는 명칭을 사용하면서 기원·양식구분·주조방법 등과 韓支混淆型의 성행을 고찰한 글로 梵鐘研究의 중요 史料라 할 수 있다.

이외에도 香垞·舍利具·盤子에 관한 비중있는 글들이 黃壽永·金禧庚을 비롯한 연구자들에 의해 여러편 발표되었다.

一般生活金工을 다룬 글로는 李蘭暎의 〈韓國匙箸의 型式分類〉(1975年)·〈韓國古代의 金屬瓶〉(1978年)·〈統一新羅의 銅製器皿에 대하여〉(1983年)가 대표적이며, 그의 〈韓國의 銅鏡〉(1983年)은 銅鏡이 성행했던 고려시대를 중심으로 제작지, 년대추정·문양분류에 따른 中國 각 시대와의 관련성 등을 고찰하였으며, 銅鏡의 模製性 때문에 과학적 분석없이는 年代 및 樣式추정이 곤란하다는 한계점이 엿보이나, 銅鏡연구의 귀중한 업적으로 평가된다.

金工匠人을 다룬 글³⁷⁾로는 朴敬源의 〈高麗鑄金匠考〉(1981年)가 주목되는데, 韓仲敎의 작품들을 분석하고 新羅·高麗時代의 匠人들의 명칭과 사회를 고찰하고 있어 工藝史의 의의가 클 뿐 아니

36) 朝鮮前期까지 조성된 10口的 鐘들을 대상으로 그 특징을 고찰하였다. 그러나 자료가 영세해서 외래양식과 전통양식의 혼합과정을 밀도있게 다룰 수는 없었다. 그런데 이후에 水鐘寺鐘(1469年)이 소개되어 古式을 再現했다기 보다는 新羅·高麗鐘形은 傳統계열로 계속 이어지고 또 한편으로는 王室鑄成의 鐘들이 外來樣式을 수용했던 점으로 보아, 流入初에는 王室중심으로 수용되었고 점차 확산, 이후로는 韓國鐘의 한면으로 토착화되었다고 보는 견해도 있다.

37) 匠人을 다룬 글로는 주종장 朴韓味에 관한 高裕變의 〈朴韓味〉(朝鮮名人傳 제2권, 朝鮮日報社, 1930.8)가 있다.

라 社會史的으로 가치가 있는 글로 생각된다. 단지 韓仲敍의 藝術觀을 명확하게 밝혀주었으면 하는 아쉬움은 남는다.

木漆工藝부분의 중요업적인 朴榮圭의 《韓國의 木家具》(1982年)는 한국목공가구와 그 세부·시공법·결구법·금속장식 등을 풍부한 자료와 함께 圖解를 곁들여 설명하여서 목공가구이해에 도움을 주는 史料이다.

한편 金東賢을 비롯한 여러 연구자들이 펴낸 《新羅의 기와》(1976年)는 경주부근의 건물지·寺址 등에서 수집된 각종기와를 집대성한 다음 기원과 명칭·종류별 분류를 하고 건물구조에 맞추어 상세히 설명을 한 기와연구의 지침서 같은 글이며, 金誠龜의 〈多慶瓦窯址出土新羅瓦博小考〉는 와요지관계의 주목되는 글이다.

紋樣研究 역시 이전보다 좀더 체계적으로 다루어졌음이 여러 글에서 확인된다. 그중 高麗銅鏡紋樣을 36種으로 분류하여 그 형태와 의미를 살펴본 黃沂根의 《韓國紋樣史》(1978年)나 唐草紋의 기원과 古代韓國 唐草紋의 특징을 고찰한 曹圭和의 《唐草紋樣的系譜》(1980年)는 자료적 가치가 있는 글로 평가된다. 林永周의 《韓國紋樣史》 역시 문양연구의 기초자료로, 각종 공예품에 장식된 문양들을 집대성한 귀중한 업적이다.

工藝技術분야는 문화재연구소에서 무형문화재 조사사업의 일환으로 「金屬工藝」(1984年)편이 간행되어 슬점을 예로 삼아 한국의 재래 採鐵·製鍊·技術·도구의 명칭·공정들을 밝혀 주었다.

끝으로 이 시기에 美術史理論과 批評·美意識을 논의한 글들이 발표되었는데, 文明大의 《美術史理論과 方法》(1976年)에서는 近代부터의 美術史研究를 회고하면서 工藝부분의 梵鐘·舍利·紋樣史 관계논문들의 업적과 의의가 정의되었다. 그리고 金元龍의 《韓國古美術의 理解》(1981年)는 序說에서 韓國美에 관해 논하였는데 제켈(Seckel)을 비롯한 여러학자들의 評³⁸⁾에 대하여,

“生命力이란 無作爲·無造作의 단도직입적에서 생겨나온 주저없는 힘이고, 장식같은 인공을 줄인데서 原資材가 가지는 자연의 힘이 더 발산되며, 無紋은 공간과 통하며 공간의 확대는 결국 인공의 회피이다.”³⁹⁾

라고 해석하였다. 이러한 지적은 결국 우리 미술이 “형태의 순수성”과 원기능주의적 특성”을 갖고 있다고 보는 견해로 생각된다. 또한 특성의 생성배경에 대해서는 기본적으로 柳宗悅의 지리·역사

38) Seckel : 문양분해·표면장식의 선화화·피체의 평면화.

柳宗悅 : 작가의식이 전혀없는 無造作의 세계.

高裕燮 : 무기교의 기교·무계획의 계획·비정제성·무관심성.

이들의 통일된 특징은 ①生命力 ②자연성 ③무관심으로 요약된다고 보고 있다. 金元龍, 《韓國古美術의 理解》(서울대학교 출판부, 1981), pp.10~15.

39) 金元龍, 前掲書, pp.15~16.

적 환경설을 따르고 있고, 나아가 현실에 순응하여 체념적 낙천철학이 형성되었다고 보고 있다.⁴⁰⁾

그런데 여러학자들이 지적한 우리미술의 특징인 무관심성·無技巧의技巧·非整齊性·無造作에 대해서는 앞으로 좀더 세밀한 분석이 요망된다. 왜냐하면 각 시대마다 추구했던 理想美가 조금씩 다를 수 있고, 또 실제로 고려시대의 淨瓶·香垵·螺鈿漆器·陶磁形態 등을 대하면 철저히 계획된 實의 공간(Mass)과 함께 虛의 공간(Void)이 전체적으로 有機的 調和를 이루고 있음은 물론 충분히 整齊된 상태임을 쉽게 느낄 수 있기 때문이다.

이와 같이 이 시기의 연구업적들에서 보이는 현상은 앞 시기의 기초조사된 것을 토대로, 그것을 정리하고 흐름을 결정해주는 발전과정에 속했기 때문에, 형식과 양식을 비교분석하는데 주안점을 둘 수 밖에 없었다. 따라서 사회구조속에서의 대상의 기능과 內在된 당시인들의 美的 관점까지 밝힐 수는 없었던 단계로 생각된다.

4. 社會構造的 분석단계(1985年頃 이후)

비교미술사학적 방법론에만 치중하였던 방식에서 서서히 탈피하여, 한층 더 나아가 社會構造的 분석을 시도하고 있다. 즉 對象의 形式과 樣式을 빌어 반영된 당시 社會·經濟構造를 파악하고 그속에서의 對象의 위치와 기능, 그리고 당시인들의 美意識을 규명하고자 하는 단계로 보여진다. 이에 관하여 기존학자들의 좀더 체계화된 연구와 工藝史學者들의 工藝觀에 관한 글, 대학원 졸업 논문으로서 비중있는 연구가 이루어졌으며, 그동안 부진했던 木漆工藝 논문들도 여러편 발표되었다.

이러한 현상의 배경은 새로이 배양된 신진미술사학도들이 학회활동 및 활발한 연구를 전개시키고 있는 점과 미술사교육연구회(1986年) 및 미술사학회(1986年)의 창설과 홍익미술사연구회(1986年)·한국미술사연구소(1983年)의 설립 등에 기인한다.

이 시기에 발표된 文獻史料集成중 먼저 주목할만한 것은 三國時代~高麗時代까지의 遺文들을 집성한 秦弘燮의 《韓國美術史資料集成(1)》(1988年)에서 V장 工藝편에 금속공예 遺文들을 문헌 및 遺物銘文에서 채취, 상세히 집록하였으므로 문헌사료적 가치가 크다. 또한 《講座美術史》1, 2집에 東文選의 工藝(崔應天)·東國輿地勝覽의 金屬工藝(김창균)는 문헌사료를 분석·집성한 새로운 방법의 업적이다.

한편 《佛教美術》9집의 韓國佛教工藝특집은 불교공예 연구의 집대성으로 이시기 금속공예 연구의 최대성과라 생각된다. 즉 불교금공의 梵鐘(安貴淑)·香垵(金昶均)·金鼓(崔應天)·陶磁(姜敬淑)·기와(文明大)에 관한 중요한 논문들이 여러편 발표되었는데, 作家論이나 匠人들의 계보라든

40) 한국인은 역사적 환경에 의해 체념이 형성되었고, 체념은 비판이나 희망포기기 아니라 현실을 있는 그대로 받아들이려는 해탈이요 그 해탈을 통해서 얻어지는 낙천철학이라고 해석하였다. 金元龍, 前掲書, p.19.

지 불교신앙체계 등이 함께 다루어져 앞 시기에 비해 종합적인 연구성향을 띄고 있다.

일반금공관계 글이 金理那의 〈高麗時代四神十二生肖36禽鏡〉(1988年)은 銅鏡의 문양에 內在된 사상을 해석한 글로 이후의 銅鏡研究에 길잡이가 될만한 업적으로 평가된다.

그리고 木漆工藝에 관한 광범한 만한 글들이 발표된 것도 이 시기의 중요점의 하나이다. 李宗碩의 〈統一新羅期の平脫遺物數例〉(1988年)는 螺鈿技法의 전단계를 平脫技法으로 보고 있고, 이러한 기법상의 흐름을 朝鮮時代 華角技法에 까지 연결된 것으로 설명하고 있어 工藝技術史의으로도 그 의의가 깊은 글이다. 崔公鎬의 〈朝鮮近代螺鈿漆器研究〉(1988年)는 螺鈿漆器의 近代化과정 즉 日本化되는 과정을 살펴 본 점과 이제까지 연구되지 않았던 近代期를 다룬 점이 주목된다.

新羅瓦窯址에 관한 연구인 박홍국의 〈월성군 내남면 망성리 와요지와 출토와전에 대한 고찰〉은 출토와전에 대한 종류와 형식에 대한 개관 및 편년문제·다경와요지와와의 비교를 상세히 논의한 귀중한 업적으로 여겨진다.

다음으로 工藝觀에 대한 글들이 늘어가는 고무적인 현상이 나타나고 있어 앞으로의 연구가 더욱 기대된다. 文明大의 〈韓國美術史學의 새로운 모색〉(1989年)·조선미의 〈柳宗悅의 韓國美術觀〉(1989年)·崔公鎬의 〈張志淵의 工藝觀〉(1989年)등은 主體的 視覺下에 우리 美術史에 대한 전망과 工藝學者들의 工藝觀을 분석한 글들이어서 시사하는 바가 크다.

이와같이 현재의 상황은 이전의 비교미술사학적 방법에만 의존하던 자세에서 탈피, 폭넓은 시각을 갖고 사회구조적 측면에서 대상을 분석하고자 하는 현상이 일고 있다.

IV. 工藝史研究의 諸問題

공예사연구영역은 타분야에 비해 광범위하고 다양하며, 복합적인 성격을 갖고 있는데 비해 연구자는 오히려 숫적으로 열세일 뿐 아니라 전문적인 연구가 이루어진 것이 그리 많지 않은 편이어서 아직은 하나의 說이 발표되면 그대로 수용되는 형편이다.

따라서 특별한 논쟁은 성립된 일이 별로 없는 편이지만 그중 몇가지 例는 논란대상이 되어왔다.

1. 三國時代

三國時代의 金屬工藝 중에서 新羅金屬工藝 특징의 생성에 관한 문제와 梵鐘의 音筒의 상징성과 기원에 관한 문제가 관련연구자들이 규명해야 할 과제로 남아 있다.

먼저 新羅金屬工藝特徵의 生成에 관해서 金元龍은 《韓國古美術의 理解》〈工藝〉편에서, “신라의 금속공예에 북방문화자체의 전통이나 요소가 많이 남아있는 점은 낙랑설치에 따른 위만조선계세

력의 남하와 관련된 것이 아닌가 생각된다”고 한 바 있다.⁴¹⁾ 이에 반해 李殷昌은 〈新羅金屬工藝의 源流的인 中央亞細亞古代文化〉에서 신라만이 지니고 있는 신라특유의 이질문화는 5~6C에 형성된 것으로 그 전래경위를 진흥왕의 순수비설치 등을 예로 들면서 동해안을 따라 고구려영토를 피해 stepp route에 접속하여 유라시아로부터 이질문화를 유입한 것으로 보고, 또 이러한 이질문화 가운데 鏤金法·金鎖工·黃金垂飾·樹枝形立飾金冠 등은 逆順으로 신라로부터, 伽耶·百濟로 傳播되어 나갔다고 보았다.⁴²⁾ 이처럼 新羅金工의 성격을 규명해줄 수 있는 중요한 논의는 앞으로의 고고학계의 연구성과를 기대해 볼 수 밖에 없을 것 같다. 또한 金元龍은 新羅冠飾에 대해 〈新羅金冠의 系統〉에서의 鳥翼形裝飾說을 스스로 수정하고 《韓國古美術의 理解》에서는 “新羅冠帽의 앞장식이 흔히 불리우는 것처럼 鳥翼形이 아니고 牛角形”이라고 하면서 天馬塚出土 쇠뿔과 고령 出土 金冠의 牛角形玉裝飾을 예로 들면서 설득력있게 논리를 전개시켰다.⁴³⁾

다음은 韓國鐘의 고유한 특색인 音筒에 관한 문제이다. 李浩官은 〈高麗梵鐘樣式의 연구〉에서 中國古銅器중 악기인 甬鐘의 손잡이인 甬에 해당하는 부분이 그대로 고수되어 관통하여서 소리와 관련된 음통으로 남은 것으로 보았고⁴⁴⁾ 鄭永鎬 역시 〈韓國銅鐘의 특성과 양식발전〉《韓國의 美—金屬工藝》에서 이와 같은 說을 주장하였다. 그런데 이에 대해 黃壽永은 〈新羅梵鐘과 萬波息笛 說話〉에서 “신라인의 가치관속에 내재해 있던 삼국통일의 호국의지와 자신감이 곧 통일의 영주인 문무대왕을 매체로 하여 동해에서의 萬波息笛說話와 그것의 조형적 발견으로 마침내 신라인의 창안으로서 鐘頂部에 특이한 양식으로 이 圓筒이 마련된 것”⁴⁵⁾으로 추정하였다. 이와 같은 맥락에서 鄭明鎬는 〈新羅梵鐘의 鑄造術에 관한 研究〉에서 甬筒은 殷周時代 악기에서 얻어진 시설물이기 보다는 新羅의 說話의인 요소를 간직한 것이며, 마한시대의 소도의 용재인 笏을 竹으로 만든 짐과 관련하여 神器奉物的 개념으로 설명하였다.

그렇지만 萬波息笛說話가 682년이 일이고, 이미 완벽한 造形으로 정착되어 있는 현존하는 鐘들은 8世紀이후의 作品들이기 때문에 工藝造形의 변화가 1세기만에 쉽게 올 수 있을까 하는 의문이 충분히 제기될 수 있다. 더우기 생활용품이 아니고, 종교적 儀式用具에 있어 문양의 변화도 아닌 構造의 변형은 공예의 특수한 성질을 감안할 때 좀더 신중히 검토되어야 할 것으로 믿어진다.

41) 金元龍, 前掲書, p.184.

42) 李殷昌, 〈新羅金屬工藝의 源流的인 中央亞細亞古代文化-아프카니스탄의 시바르간출토 유물을 중심으로〉, 《韓國學報》26 (1982. 봄, 一志社), pp.133~167.

43) 金元龍, 前掲書, p.185.

44) 李浩官, 〈高麗時代 梵鐘樣式의 研究〉(단국대학교대학원 석사학위 청구논문, 1974), pp.3~5.

45) 黃壽永, 〈新羅梵鐘과 萬波息笛 說話〉, 《梵鐘》5 (韓國梵鐘研究會, 1982), pp.1~6.

2. 高麗時代

고려시대 工藝중에는 蒲流水禽紋의 발생과 興王寺銀入絲香垵이 倣年문제가 遼文化의 流入과 陶磁工藝의 倣年설정에 지표가 될 수도 있으므로 중요한 쟁점으로 부각된다.

우선 蒲流水禽紋의 발생에 대해서는 柳宗悅이 《朝鮮의 美術》에서 “쓸쓸한 수양버들아래 노는 물새들”이라는 표현을 쓰면서 朝鮮고유의 문양으로 보았고, 高裕燮도 〈우리의 美術과 工藝〉에서 이와 같은 의견을 시사한 바 있다. 이에 반해 최순우는 《韓國의 美》〈青磁〉편 해설에서 螺細漆器나 靑銅銀入絲淨瓶에 시문된 蒲流水禽紋은 遼代 慶陵壁畫의 四季圖중 春圖와 관련지어서 高麗와 遼文化의 접촉관계에서 얻어진 현상으로 보인다고 하였다. 그런데 11世紀의 高麗는 宋과는 정식 국교를 단절하고 私貿易위주였고, 遼와는 국교를 맺고 그들의 年號를 쓰면서 빈번한 왕래를 하였던 점과 蒲流水禽紋의 유행은 주로 11~12世紀였던 점을 감안할 때 遼와의 관계도 고려를 해야 될 것으로 생각된다. 또한 비단 蒲流水禽紋뿐 아니라 遼王室의 哀册石에 보이는 文官形의 12支像⁴⁶⁾과 水落岩洞 壁畫의 12支像과의 유사성, 그리고 遼代 壁畫古墳인 庫倫1號墓에 보이는 雲鶴紋과 竹鶴紋⁴⁷⁾이 高麗靑磁紋樣과도 관련성이 엮보이기 때문에 高麗美術에 보이는 遼文化的 要素 및 遼·宋·高麗文化의 공통성과 유입경로를 앞으로 다각적으로 연구해야 할 필요가 있다고 생각한다.

다음으로 興王寺香垵의 제작년대를 “己丑”이라는 간지를 근거로 秦弘燮은 1289年作으로 倣年을 설정한 바 있다. 이에 대해 金昶均은 〈韓國靑銅銀入絲香垵의 研究〉에서 國刹인 興王寺가 1067년에 준공되었고, 1177年作 表忠寺 香垵과 비교하여, 전체비율은 유사하나 古代인 點·入絲의 手法이 細線위주로 된 點·시문된 龍紋樣과 水禽紋이 11~12세로 추정되는 國寶92號 靑銅銀入絲蒲流水禽紋淨瓶과 유사한 점들을 근거로 하여 興王寺香垵은 늦어도 1169년에 제작되었을 것으로 보았다.⁴⁸⁾ 그런데 興王寺는 文宗의 발원아래 대대적인 國刹로 준공되었고, 이 香垵역시 다른 香垵보다 훨씬 큰 점 또 정면에 보이는 龍紋樣은 11世紀~12世紀初 定窯계통의 白磁陽刻雲龍紋점시⁴⁹⁾를 연상케 하며, 뒷면의 3山形紋樣역시 遼代 白釉綠彩長頸瓶⁵⁰⁾의 紋樣과 구성상 유사한 점, 入絲技法 또한 表忠寺香垵보다 훨씬 古式인 점과 당시의 국제관계를 고려해 볼때 이보다 앞선 1109년에 제작되었을 가능성이 높다고 생각된다.

이와함께 靑銅銀入絲蒲流水禽紋淨瓶은 완벽한 造形美를 갖추고 있고, 생동감 넘치는 물새들의 동작과 水波紋이 慶陵壁畫의 春圖에서 보이는 것과 유사하고 蒲流紋의 앞선이 「人」字로 된 점

46) 《慶陵》I, II, 京都大文學部, 1953年.

47) 王健群·陳相傳書, 《庫倫遼代壁畫墓》(北京文物出版社, 1989.6), 圖11 및 圖14 참조.

48) 金昶均, 〈韓國靑銅銀入絲香垵의 研究〉, 《佛教美術》(東國大學校博物館, 1988), p.19.

49) 佐藤雅彦, 〈白磁〉, 《陶磁大系》37 (平凡社, 1979), 圖76 참조.

50) 杉村勇造, 〈遼の陶磁〉, 《陶磁大系》40 (平凡社, 1980), 圖6 참조.

그리고 11世紀로 추정된 螺鈿漆器蒲流水禽紋箱子의 문양과 거의 같은 점 등으로 미루어 그 제작 년대를 11世紀로 보아도 무방하지 않을까 생각된다.

이상 몇가지 문제를 간략히 살펴보았는데 이외에도 여러가지 문제들이 관련학자들의 관심과 밀도있는 연구를 필요로 하고 있다.

V. 研究業績의 意義와 展望

1. 研究業績의 意義

1930년경부터 진행되어온 금속공예사연구는 한때 植民史觀的 觀點에서 접근한 적도 있었지만, 先學者들의 자료의 발굴 및 소개 그리고 개설적인 연구는 韓國工藝 傳統을 조명해 주었을 뿐 아니라 금속공예연구활동의 초석이 되었다, 즉 자료의 발굴과 현상소개·개설적 논의는 짧은 연구기간을 가진 우리 학계에서 당연히 선행되어야 했던 과제들이었고, 先學者들은 그러한 시대적 요구에 부응하여 많은 연구성과를 낳았다.

특히 韓國美術史學會를 결성하여 전문적이고 조직적인 연구활동의 기반을 마련하였으며, 미술사연구의 저변확대에도 기여하였다.

이러한 先學者들의 業績을 토대로 1970년경이후부터는 좀더 세부적이고 체계적인 논의가 이루어져 공예의 여러 특성과 당시 사회의 다양한 측면을 규명해주었고, 工藝美에 관한 분석도 시도되었다. 따라서 이들의 연구활동이 韓國工藝研究의 학문적 전통을 더욱 굳건히 해주었음은 물론 앞으로의 심도깊은 연구도 가능케 해 주었다는 점에 그 意義가 깊다고 하겠다.

2. 研究의 向後方向

이제까지의 연구를 토대로 앞으로는 對象을 좀더 實體的으로 조명하기 위해서 뚜렷한 視覺에 의한 다양한 접근방법이 필요하다고 생각된다. 기본적으로는 造形物 자체의 構造와 機能에 대한 구체적인 해석과 다른 미술과의 有機的 關係를 파악해야 하며, 또 그러한 造形이 創出될 수 밖에 없었던 배경으로서 당시의 主導的 思想과 社會·經濟構造속에서의 金屬工藝를 비롯한 여러 工藝의 제반상황에 관한 연구가 종합적으로 이루어져야 한다. 다음에는 主體的 視覺下의 韓國工藝와 그 美的 特質에 대한 긍정적이 評價가 필요하며, 마지막으로 工藝創作活動은 현대는 물론 미래에도 연계된다는 歷史的 인식을 갖고 工藝史研究역시 巨視的인 觀點아래 진행되어야 한다고 생각된다.

따라서 다음과 같은 몇가지 사항이 필수적으로 요구된다.

첫째는, 채택된 對象物의 形態를 이루고 있는 材料·技法·構造와 機能·美的 特徵의 철저한 分析에 대한 문제이다. 하나의 美術品으로서의 遺物이 전체적으로는 어떠한 造形的 特徵이 있으

며, 부분과 전체와의 관계(Part to Whole Relationship) 및 각 부분과 부분과의 관계(Part to Part Relationship)가 효율적으로 게슈탈트(Gestalt)의인 造形經濟性의 原理에 충실한 작품인가와 그 造形美는 어떠한 것인가에 대한 構造的 分析이 要望된다. 또한 形式과 樣式을 빌어 具現된 實用的 機能과 精神的 機能은 무엇이며, 그것이 社會的으로는 어떠한 機能을 가진채 존재해 왔는가도 밀도있게 연구되어야 할 것으로 믿어진다. 아울러 사용된 材料가 갖고있는 고유한 原機能의 特性의 파악과 구사된 技法의 과학적인 분석이 필요하다. 왜냐하면 工藝란 선택된 材料에 완벽한 技術으로써 內的인 이미지를 顯現시킴으로서 하나의 時空的 客體가 되는 것이므로 材料의 선택이유 및 고유한 특질의 발현여부와 구사된 技術을 파악하는 일은 工藝史研究의 필수적인 기본조건이 되는 것이기 때문이다.

따라서 工藝技術에 대한 기초조사는 관계기관에서 지속적인 사업으로 체계적인 조사를 해야함은 물론 工藝研究者들 역시 傳統技法과 그에 따른 造形을 규명하는 것이 필요하다고 생각된다.

한편 이제까지는 精神的 機能에 충실한 佛敎金屬工藝 분야에 치중해 왔던 연구영역도 폭넓혀서 鑰器를 비롯한 일반생활공예 전반을 다양하게 연구하여야 할 것이다. 즉 이러한 연구방향에서만만 당시의 각 사회계층의 生活相과 인식의 변화를 심층적으로 조명할 수 있을 것으로 思料된다.

木漆工藝 부분역시 古代漆器 중심으로 연구되어온 경향에서 탈피하여, 象嵌靑磁技法보다 先行인 螺鈿技法이 金屬器의 入絲技法과 함께 工藝史上 중요한 비중을 차지한다는 점을 감안할 때 시급히 타개되어야 할 과제이다.

둘째, 工藝品을 제작·공급한 匠人계층과 사용한 부류의 生活構造에 관한 문제이다.

匠人들의 작가로서의 工藝觀은 물론 사회적 신분과 역할 및 流派研究와 그들의 활동·商工業의 차원의 수요와 공급의 유통구조·공업과 工業技術의 발달상황 그리고 당시 사회의 배경인 지배적 思想과 정치적 상황·생활풍습 및 民衆意識의 변화과정을 연구함으로써 그러한 工藝를 요구한 社會를 입체적으로 규명할 수 있기 때문에 社會學的 접근방법이 필요하다고 생각된다.

셋째, 다른 美術과의 有機的 관계속에서의 金屬工藝의 공통점과 차이점을 比較研究하는 것이 필요하다. 단지 金屬工藝만이 아닌 당시의 도자·목질·염직공예와 器形·技術·美的 유사성을 고찰함은 물론 工藝品에 發現된 美意識의 彫刻·繪畫·建築과의 공통성 및 각 시대별 변이과정을 探求한 다음 거기에서 하나의 공통된 有機的 秩序를 추출해내어 어떤 主義로 규정짓는 작업이 필요하다고 생각된다. 말하자면 전체 韓國美術史속에서의 金屬工藝를 보는 巨視的 觀點하에 각 시대마다 顯現시키고자 추구했던 美意識의 특징들을 정의하는 일이 시급한 문제라 여겨진다. 예를 들어 統一新羅時代 金屬工藝는 우수했으나 朝鮮時代에는 퇴보했다라고 단정하기보다는 統一新羅時代에는 理想的이고 華麗·壯嚴한 美를 추구하였었고, 高麗時代에는 귀족취향의 우아한 裝飾主義的 경향이었으며, 朝鮮時代에 이르러 純粹形態로 회귀하여 재료와 기능에 충실한 即物的(Sachlichkeit)이고 原機能主義的 경향으로 우리의 美意識이 변화한 것으로 시대적인 定義를 내리는 것이 좋을 듯 하다.

이와 함께 서술방식에 있어서의 美術用語의 정확한 사용문제도 신중히 검토되어야 할 것으로

생각된다. 한 예로 抽象的이라는 말도 原始抽象과 純粹抽象과는 개념적으로 다르기 때문에 기하학 적이라고 해서 단순히 “抽象”이라는 용어를 쓰기보다는 선별적 사용이 좋을 듯 하다. 또 한가지는 構成·構圖·構造라는 단어 역시 2차원적인 평면과 3차원적인 입체를 서술할 때에 보다 명확히 사용해야 될 것 같다. 왜냐하면 이러한 기본적인 美術用語가 美術作品을 다루는데 부정확하게 사용된다면 논문의 신뢰도를 떨어뜨리는 요소로 작용할 수도 있기 때문이다.

넷째로는 主體的 視覺下의 우리 工藝美에 대한 긍정적 評價가 바람직하다고 생각된다. 단순히 우리 工藝는 모방적 경향이 짙다는 固定的 視覺을 지양하고, 끊임없이 지속되어왔던 外來文化的 流入過程과 選別的 受容태도에 대한 체계적인 연구를 통해서 우리의 자주적 정신과 독창성 및 外國과의 문화적 공통점과 차이점이 논의되어야 할 것으로 믿어진다. 예컨대 中國과 日本의 工藝는 技巧와 裝飾이 돋보이는데 비해 우리것은 “無技巧”라는 고정관념보다는 우리는 造形과 裝飾에 대한 개념이 그들과 달라 純粹形態美를 선호했다는 점과 그 선호한 배경을 부각시켜주는 것이 더욱 중요하고, 나아가 東洋工藝史속에서의 韓國工藝의 同質性和 特殊性에 대한 意義를 규정짓는 연구가 기대된다.

다섯째, 工藝創作活動은 현재도 진행되고 있고, 工藝品도 항상 대중속에 공존하고 있으며, 工藝史 또한 계속 연계되고 있다는 역사적 개념을 갖는 것이 필요하다. 왜냐하면 工藝란 實體化됨과 동시에 社會性和 歷史성을 갖고 생활의 質的 向上을 도모하는 實用物이기 때문이다. 따라서 현재 까지 축적되어 왔고, 앞으로도 공유할 수 있는 工藝上의 중요한 造形原理나 匠人精神·특수한 技法·韓國人的 高유의 美意識 및 外來樣式의 수용태도 등을 사회에 제시해줌으로써 궁극적으로는 그 우수성과 創作精神의 傳統이 現代工藝에 投影되도록 기여하는 것이 工藝史 研究者들의 사회적 역할이라 생각된다. 즉 工藝創作人들이나 대중들의 審美眼을 높임으로서 문화의 質的 向上을 유도 하게 되며, 또 이러한 相互의 有機的 關係에서만 韓國工藝史의 발전을 기대할 수 있을 것이다.

끝으로 인접학문과의 時期別 통합적인 연구도 필요하며, 관계기관과의 공동작업을 통한 전체유물의 실태조사가 시급히 진행되어야 하고, 아울러 국립박물관을 비롯한 公·私立 박물관의 소장유물들을 일반학자들이 좀더 용이롭게 접할 수 있게끔 제도적인 여건의 형성이 절실하게 요망된다.

VI. 結 語

이제까지 살펴본 바와같이 韓國美術史學의 태동시기부터 현재까지의 工藝史研究는 대략 4단계의 발전과정을 거쳤음을 알 수 있었다. 첫번째 단계는 胎動期로 볼 수 있는데, 몇 例만 제외하고 대체로 植民史觀의 관점하에 印象에 의한 개괄적인 설명을 하여 對象에 가까이 접근하지 못하였던 단계이다. 두번째 단계는 韓國美術史學會 창설이후의 摸索期로, 날개의 對象을 印象的으로 고찰한 자료의 현황소개적 단계라 볼 수 있다. 세번째 단계는 發展期로 比較美術史學的 방법론이 도입되어 여러개의 대상의 形式과 樣式을 비교설명하여 해석한 단계이다. 네번째 단계는 對象에 응축

되어 있는 여러 측면을 다양한 視覺으로 고찰하는 社會構造的 分析단계라 할 수 있다. 이러한 발전상의 순서는 짧은 工藝史研究에 필요한 당연한 과정이었고, 앞으로의 연구활동에 밑거름이 되었음에 그 의의가 크다.

그러나 앞으로는 工藝作品은 당시 사회를 담고 있는 美術作品이라는 점을 인식하고, 기본적인 造形觀에 의한 분석과 연구자 자신의 工藝觀에 의한 객관타당한 定義나 工藝에 顯現된 韓國人의 美意識에 대한 규명이 심층있게 연구되기를 기대한다. 또한 工藝史研究는 工藝創作活動과 有機的 關係에 놓여있고, 궁극적으로는 文化의 質的 向上을 도모하는 것이기 때문에 상호결합하여 공예사 발전에 기여되기를 바란다.