

특집
 미술작품의
 보존과 복원

일제시기 대만의 장황과 동아시아의 교류 양식 및 의의

린환성

I. 머리말

林煥盛

대만 국립 윤림과학기술대학
 (國立雲林科技大學)
 문화재보존학과 부교수

장황(粧纒·裝潢)은 일본어 한자로 표구(表具)라고 부른다. 서화 장황을 경영하는 가게는 표구점, 표구옥 혹은 표구사라고도 부르는데 표구사는 서화 장황 업자를 일컫는 명칭이기도 하다. 일본 장황의 발전 역사는 중국과의 교류와 그 관계가 밀접하다. 교토를 중심으로 한 무로마치(室町) 막부와 훗날 다도(茶道)의 가게 모노(掛物) 등의 심미의식을 통하여 그 재료의 구성과 감상의 지식 체계는 ‘교효구(京表具)’를 독특한 일본 전통 예술로 만들었고, 동시에 이를 소유할 수 있고 감상할 수 있는 사람들은 일종의 신분 계급의 상징이 되었다.¹ 이는 또한 ‘교효구’가 일본 전통 시각 문화에서 최고의 영예를 누릴 수 있게 하였다. 일본 국내에서 전통 표구사들은 이를 규범으로 삼지 않는 예가 없다.

* 필자의 최근 주요 보존수복 활동: 2015. 7. 16~2015. 7. 22 타이베이문화재보존연구소·마래시아동방인문예술관 공동수행 서화수복전(台北文化財保存研究所與馬來西亞東方人文藝術館共同舉辦書畫修復展) 활동 《여고-동방인문예술관서화수복전(如故-東方人文藝術館書畫修復展)》; 2012 국립대만박물관(國立臺灣博物館) 소장 청대명인서화와 고문서위탁수호계화(清代名人書畫與古文書委託修護計畫).

1 일본 표구발전사와 관련된 연구는 山本元, 『裱具の榮』(京都: 艸堂堂, 1920); 宇佐美直八, 『京表のすずめ』(京都: 法藏館, 1991) 참조.

필자는 『대만일일신보(台灣日日新報)』의 기사를 통해 표구사가 일본의 식민지 배를 따라 대만에 오게 되면서 표구점이 장항 외에도 미술품의 전시와 판매를 함께 했다는 사실을 발견하였다. 일본 식민정부는 교육전람회와 서화전람회 및 정청(正廳)개선운동의 제식(制式) 표구를 이용하여 식민통치를 돕는 정치적 수단으로서 대만인들이 정부 당국에서 규정한 일본 표구의 내용과 형식을 통해 일본인 사회의 생활을 배우고 체험하며, 나아가 일본인과 평등한 지위 또는 대우를 획득하게 하였다.

일제시기 대만 상황과 관련된 연구는 개척되어야 할 것이 지극히 많다. 그러나 대만 상황을 일제시기 새로운 형식의 식민문화 등과 같은 관련 활동 연구 영역에 넣었을 때, 그 연구 성과에는 일반적인 논술 형식이 있는데, 예를 들어 식민정부가 가져온 근대성 또는 국가와 계급의식과 같은 것이다.² 대만의 상황이 일제시기 대만 신문화의 일환으로서 당연히 이상의 논술 형식을 통해 대만 일상생활 속의 발생 과정이나 침투 작용이 반영되어 있는 문화의식으로 논의되는 것은 빠질 수 없을 것이다. 상황 문화는 동아시아에서의 역사가 유구하고 대만 상황의 발전은 동아시아적 맥락을 떠나서 존재할 수 없는 것이다. 이 글 역시 상황이 동아시아 역사에서 여러 차례 정권의 이전과 문화 변천의 과정에서 한 역할에 중점을 두고 대만 상황과 동아시아의 교류 양식 및 의의에 관해 논의하도록 하겠다.

상황의 연구는 소장품과 떨어질 수 없다. 본 논문은 국립청화대학(國立清華大學) 도서관 특별소장조(特藏組)에 수장된 예릉중(葉榮鐘, 1900~1978)선생 소장 서화 작품을 주요한 사례로 논의할 것인데, 이 작품들은 일제와 광복 초기에 이르는 것들로 소장품 조사와 복원 현장에서 발견한 내용에 대한 상호 비교와 대조는 대만 상황의 다원화된 면모와 논술을 파생시키는 데 도움이 될 것이다. 주목할 만하게도 필자는 소장품 현장 조사 과정에서 현존하는 다수의 일제시기 ‘종이장황’ 작품이 여러 가지 종류로 가공 인쇄된 종이를 재료로 하고 있다는 것을 발견하였

2 黃美娥, 「差異/交混·對話/對譯: 日治時期台灣傳統文人的身體經驗與新國民想像(1895~1937)」, 梅家玲主編, 『文化啟蒙與知識生產跨領域的視野』(台北: 麥田出版公司, 2006), pp.261-316; 黃琪惠, 「台灣書畫收藏與傳統文化再詮釋」, 『史物論壇』第5期(2007. 12), pp.139-186; 陳玉箴, 「食物消費中的國家階級與文化展演: 日誌與戰後初期的台灣菜」, 『台灣史研究』5:3(2008. 9), pp.139-186; Katarzyna J. Cwiertka 著, 陳玉箴譯, 『飲食·權力與國族認同: 當代日本料理的形成』(台北: 韋伯文化國際出版有限公司, 2009); 曾品滄, 「日式料理在台灣: 鋤燒(スキヤキ)與台灣智識階層的社群生活(1895-1960年代)」, 『台灣史研究』22:4(2015. 12), pp.1-34; 葉碧苓, 「日治時期台灣出版之畫圖錄」, 『台灣學研究』第18期(2015. 12), pp.17-52.

다. 종이 장황은 일본 장황 양식의 하나로서 일본 식민지배를 통해 대만에 성행하였다. 필자는 ‘지표구(紙表具)’, ‘지표장(紙表裝)’ 혹은 종이장황의 가장 대표적인 재료인 ‘유지(揉紙, momigami)’ 등의 키워드로 『대만일일신보』를 검색하였으나 어떠한 자료도 찾을 수 없었다. 이것은 신문기사와 현존 소장품 사이의 지대한 차이이다.

II. 『대만일일신보』로 본 일제시기 대만 장황 문화의 형성

본 연구는 일본어 한자 중 자주 사용되는 ‘표구(表具)’, ‘표구(裱具)’, ‘표장(表裝)’, ‘표장(裱裝)’으로 『대만일일신보』의 장황과 관련한 기사들을 검색해 보았으며,³ 그 결과 관련 자료 수는 표구(表具)(47), 표구(裱具)(2), 표장(表裝)(17), 표장(裱裝)(3)으로 확연히 일본어 한자 표구(表具)와 표장(表裝)이 일제시기 대만의 장황과 관련해 가장 많이 쓰였다.

일찍이 1902년(페이지35) 『대만일일신보』에 표구사 관련 보도가 나타나기 시작하였다.⁴ 1902년은 1895년 일본의 대만 점령 후 칠 년째 되는 해로, 일본의 대만 점령과 거의 같은 시기로서 시간적으로 상당히 이르다고 할 수 있는데, 이 때 이미 일본인 장황 기술자가 대만에 이주하여 영업을 시작했다. 1911년 대만의 장황 기술과 관련한 기사에서 대만인은 “지나식(支那式)을 전문적으로 배우며 매우 거칠다. 그러나 내지식(內地式)을 할 수 있는 사람은 매우 드물다[專學支那式. 頗涉艱率. 而鮮有能爲內地式者].”라고 언급하고 있다.⁵ 그리고 대만인 역시 “지나식은 유행하는 것이 아니고, 바뀌어 내지인 표구사를 따라 이를 배운다[以支那式非流行物. 更就內地人裱具師而學之]”라고 따랐는데,⁶ 새로운 문화 인식이 이미 대만인 사회에서 형성되었던 듯하다.

중요한 축전 때 각 정회(町會)의 조직에서 표구점은 거리를 장식하는 일을 맡았으며 이미 연례 활동으로 발전하였다. 표구점은 또 축전 임시 사무소의 업무를 하였다. 1909년(페이지42), ‘대만신사제전회보(台灣神社祭典彙報)’의 관련 기록에

3 漢珍數位, 「台灣日日新報及漢文台灣日日新報整合檢索平台」.

4 「女ごころ」, 『台灣日日新報』, 1902. 2. 7, 第5版.

5 「裱具術之進歩」, 『台灣日日新報』, 1911. 10. 1, 第3版.

6 위와 같음.

따르면 당시 타이베이 대동회(大同會)의 가미시마(神島) 표구점과 북문회(北門會)의 나카노(中野) 표구점이 있었는데, 장식품에는 병풍과 대만신사(台灣神社)의 족자 등이 포함되어 있다.⁷ 그리고 ‘대만서화회(台灣書畫會)’도 사무소를 서문가(西門街)의 가미시마 표구점에 두고 서화 추천권의 배포와 교환 업무를 하였다.⁸ ‘대만서화회’는 표구점과 결합하여 신규 서화를 전시 판매하는 조직이었다. 1910년(메이지 43년) ‘대만서화회’ 연례 전람회에서 고서화와 신작 서화를 전시하고 동시에 4점의 액자 작품을 기증하였으며 서화가가 현장에서 휘호를 하였는데, 이러한 서무 업무를 맡은 것은 서원가(書院街) 가미시마 표구점, 무대가(撫臺街) 나카노 표구점, 부전가(府前街) 다루마도(達摩堂) 표구점, 부후가(府後街) 이치하라(市原) 표구점 등 네 곳이었다.⁹ 1917년(다이쇼6)에도 역시 유사한 활동이 있었는데, 타이베이 부전가 가미시마 표구점 건물 위층에 170여 장의 서화를 진열하여 사람들이 자유롭게 관람할 수 있도록 하였다.¹⁰ 종교 법회 활동도 표구점과 협력하였는데, 그 예로 무대가의 나카노 표구점은 목엽연정회(木葉連淨會)의 활동을 책임졌다.¹¹

표구점의 운영 항목은 신규 서화의 전시 판매 외에 화가의 서화 활동 역시 표구점을 거점으로 하였다. 1911년(메이지44) 다노무라 지쿠덴(田能村竹田)의 증손자 다노무라 쇼치쿠(田能村小竹)가 대만에 오게 되자 현지 동호인들이 소죽화회(小竹畫會)를 조직하여 휘호를 하고 또 그 작품을 위해서 윤필(潤筆) 비용을 마련하였는데, 이를 주최한 것은 서원가의 가미시마 표구점이었다.¹² 1918년(다이쇼 7년) 나고야의 남종화가 고토 지쿠도(後藤竹堂)가 대만을 방문하여 유람할 때도 이런 방식이 쓰였는데, 애호가들이 이를 위한 백화회(百畫會)를 준비 계획하였고 서문외가(西門外街)의 이시이(石井) 표구점을 그 연락처로 하였다.¹³

이 밖에도 표구점은 유명화가와 연계하여 표구옥 개점의 판촉활동을 벌이기도 하였다. 1925년(다이쇼14) 타이베이시의 와카타케초(若竹町)에 이와타 가나에(岩田鼎)씨가 새롭게 표구점을 열면서 특별히 대만에 방문한 사자나미 산진(小波

7 「臺灣神社祭典彙報」, 『台灣日日新報』, 1909. 10. 19, 第7版.
 8 「書畫會の抽籤に就て」, 『台灣日日新報』, 1909. 11. 26, 第5版.
 9 「臺灣書畫會」, 『台灣日日新報』, 1910. 10. 5, 第5版.
 10 「臺灣書畫會」, 『台灣日日新報』, 1917. 2. 7, 第6版.
 11 「木の葉連淨るり會」, 『台灣日日新報』, 1910. 3. 31, 第2版.
 12 「臺灣書畫會」, 『台灣日日新報』, 1911. 11. 10, 第7版.
 13 「竹堂百畫會」, 『台灣日日新報』, 1918. 9. 10, 第7版.

山人)을 상점으로 초청하여 휘호하였다.¹⁴ 일본 국내 화가들이 대만으로 여행을 오게 되면 표구점에서는 서화 애호가들을 초청하여 이를 위해 화회(畫會)를 개최하고 작품을 전시 판매하였는데, 이는 일제시기 대만 표구점의 주요한 영업 방식이 되었다. 이들 표구사는 대부분이 일본인으로 일본에서 대만으로 건너왔다. 1926년(다이쇼15) 말, 히로마치(廣町) 표구사 이시이 마타사부로(石井又三郎)가 대만에 온 지 15주년이 되는 것을 기념하여 서화전을 개최하였다.¹⁵ 1929년(쇼와4)에는 이시이 도루마코토도(石井貫誠堂)가 창업 20주년 서화전람회를 개최하였다.¹⁶ 극소수의 예만이 일본 국내의 표구점이 대만에 와서 작품을 가지고 돌아가 제작하였는데, 1925년(다이쇼14) 교토의 표구옥 교카도(京華堂)의 요시무라 야노스케(吉村彌之助) 표구사가 대만에 와서 작품을 모아 귀국한 후, 제작을 완료하여 다시 대만으로 보낸 사례가 있으며, 당시 이전에는 듣지 못했던 일이라고 보도하고 있다.¹⁷

표구점은 신규 서화 전시 판매의 중요한 거점이 되었는데, 당시 천진(陳進), 귀쉴후(郭雪湖), 기노시타 세이가이(木下靜涯), 무라카미 무라(村上無羅), 고바라 고토(郷原古統)등이 1930년(쇼와5)에 조직한 '쥬단샤(桺檀社)' 역시 임시 사무소를 타이베이시 기초(木町)의 가미시마 표구점에 두었다.¹⁸

1933년(쇼와8) 타이베이시의 표구업자들이 타이베이 표구업 조합을 조직하면서 그 사무소를 스에히로초(末廣町)의 구라하시(倉橋) 상점 내에 설치하였다.¹⁹ 구라하시 상점은 일본인이 경영한 표구재료상이다. 1938년(쇼와13) 신키조(新起町)에 위치한 지점(支店)에서 점원이 재료를 훔쳐 판매한 사건이 발생하였다.²⁰ 이는 비록 단순 도난 사건이지만 이를 통해서 당시 대만 표구의 발전과 관련된 많은 정보를 읽어낼 수 있다.

- 1) 일제시기 대만 상황은 재료와 기술을 모두 일본에서 대만으로 들여왔다.
- 2) 점원은 대만 현지인을 고용하였으며 표구업은 일본인만 하는 것은 아니었다.

14 「表具屋開店」, 『台灣日日新報』, 1925. 3. 15, 第n02版.

15 「石井表具師の書畫展」, 『台灣日日新報』, 1926. 4. 2, 第5版.

16 「石井貫誠堂書畫展覽會」, 『台灣日日新報』, 1929. 3. 23, 第n01版.

17 「京都表具屋の出張」, 『台灣日日新報』, 1925. 3. 18, 第n02版.

18 「有志研究畫團『桺檀社』生る」, 『台灣日日新報』, 1930. 2. 4, 第n02版.

19 「表具業組合設立」, 『台灣日日新報』, 1933. 2. 13, 第07版.

20 「表具材料を盗み出す」, 『台灣日日新報』, 1938. 8. 13, 第02版.

3) 표구재료상을 하는 경영자는 소위 지나인(중국인)을 포함하기도 했다.

그러나 우리는 이 정보를 통해 지나인 표구재료상과 중국에서 수입한 표구 재료의 실질적인 관계를 판단하기는 어렵다.

이에 따라오는 문제는 대만인 표구사가 있었는가이다. 『대만일일신보』상의 기록은 모두 일본인 표구사를 위주로 하고 있지만, 대만인 표구사가 있었는지 여부에 대해 묻지 않을 수 없다. 그 답은 있다이다. 2013년 타이베이 시정부 문화국에서 『생명의 대화, 천청보와 푸텐성(生命的對話, 陳澄波與蒲添生)』을 출판하였는데, 이는 대만 표구사에 대한 첫 번째 출간물이다.²¹ 천청보(陳澄波, 1895~1947)와 푸텐성(蒲添生, 1912~1996)은 인척 관계였다. 여기 실린 사진을 보면 1939년 천청보의 큰 딸 천쯔웨이(陳紫薇)는 푸텐성과 결혼했고 중매자 리더허(李德和, 장리더허(張李德和))가 보인다. 이러한 인물들의 왕래는 일제시기 대만인 표구사와 화가의 교류가 밀접한 관계였음을 상상할 수 있게 한다.

푸텐성 집안의 예는 대만의 표구사 양성 배경에 대해 이해할 수 있도록 도와준다. 전통적으로 표구 장인은 그림도 그리고 표구도 할 줄 아는데, 여기에는 종교적 과의(科儀) 의식에서 필요로 하는 신상과 불상 그림도 포함되며 동시에 대청을 장식하거나 불당을 안치하는 일을 함께 하였다. 푸텐성의 조부 푸룽위(蒲榮玉)는 화가 겸 불상 조각 장인으로 부친 푸잉(蒲嬰) 역시 인물상에 뛰어났고, 동시에 자이(嘉義) 메이가(美街)에 '문진표구사(文錦表具師)' 간판을 걸고 그림 표구하는 일을 하였다.²² 푸텐성의 설명에 의하면 당시 근처에 사는 많은 일본인들도 작품을 보내와 장황을 하였다고 한다.²³ 이 가게는 훗날 푸잉의 수제자 천위컹(陳育鏗)이 넘겨받았고 옛 자리에서 영업을 계속하여 오늘에 이른다.²⁴ 푸 집안의 예가 보도되기 전에 사람들에게 잘 알려져 있던 것은 린위산(林玉山) 집안으로 일찍이 자이에서 그림 표구하는 일에 종사했다.

화가 또는 화회의 활동과 표구점이 긴밀하게 모여 있던 정황은 일제시기 대만 장황 문화의 특색으로, 광복 후에는 사범대 미술학과(師大美術系)를 중심으로 한

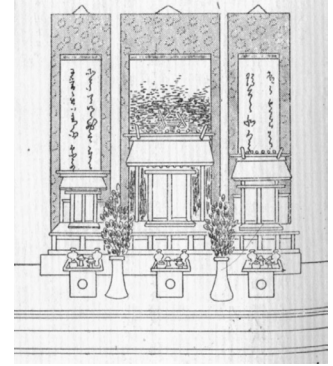
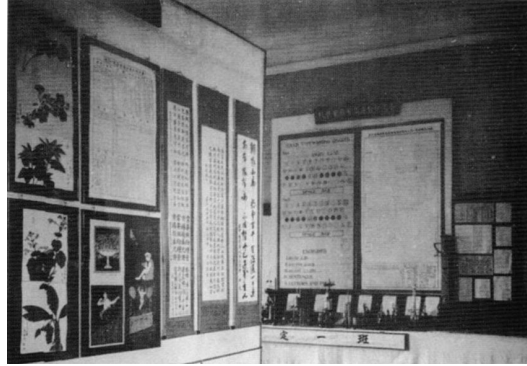
21 蒲添生雕塑紀念館, 『生命的對話 陳澄波與蒲添生』(台北: 臺北市政府文化局, 2012), p.128.

22 위의 책, 각주19, p.86.

23 위의 책, p.86.

24 위의 책, p.203.

- 1 서화전람회
- 2 대만인 가정
정청개선 운동



미술교사 양성 교육에 따라서 사범대 문 앞인 허핑둥 거리(和平東路)에 장황 가게들이 모이는 상황이 만들어지게 되었다.

일제시기 대만 장황의 심미적 기호와 관련하여 『대만일일신보』를 통해 일본 취향이 이를 주도했다는 사실을 볼 수 있다. 1937년(쇼와 12년) 족자 장황의 취향을 묘사한 보도에서 최근 색의 사용과 천 재료는 안정적이고 차분한 것이 좋다고 강조하고 있다.²⁵ 이것은 식민 정부에서 신식 교육을 대대적으로 전개하여 교육전람회와 회화전람회를 추진한 것과 관계가 밀접하다.^{도1}²⁶ 그리고 1930년(쇼와8)부터 대만 가정의 정청개선 운동이 시작되어,²⁷ 정청에 거는 족자는 신사에 모시는 족자, 일장기, 기미가요(君が代)의 가사를 위주로 하는 것을 보여주는데, 이는 식민 정부에서 신앙을 관리하는 방식의 연장선상에 있는 것이다.^{도2} 1938년(쇼와13) 타이베이 북서(北署)에서 시국에 맞지 않는 족자 수 십장을 몰수하였는데, 원인은 바로 국가의 체면과 존엄을 모독하는 도안 또는 조잡한 족자를 사용하였기 때문이다.²⁸ 1940년(쇼와 15년) 일본이 태평양 지역에서 전쟁을 점점 확대하면서 사치품 금지령에 따라 동년 8월부터 금실로 만들어진 금란(金欄) 직물로 장황하는 것이 불가했고 11월에 이르러 족자 판매조차 할 수 없게 되었다.²⁹

25 「色や用布なども落著いたのが良い軸物表装の傾向」, 『台灣日日新報』, 1937. 11. 16, 第04版.

26 서화전람회의 관련 자료는李玉瑾 等編, 『典藏台灣記憶: 館藏台灣學研究書展專輯』, 2010(台北: 國立中央圖書館台灣分館, 2010), pp.127-128 참고.

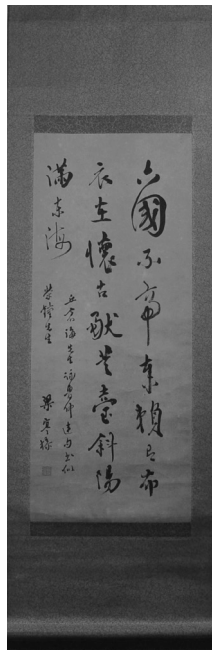
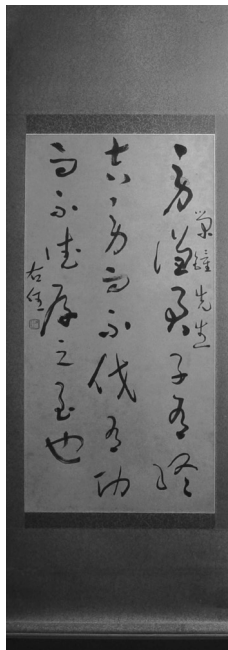
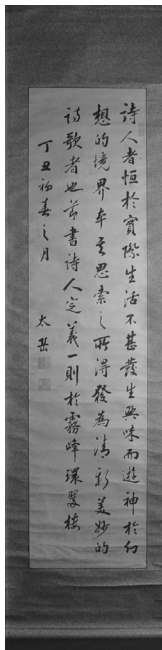
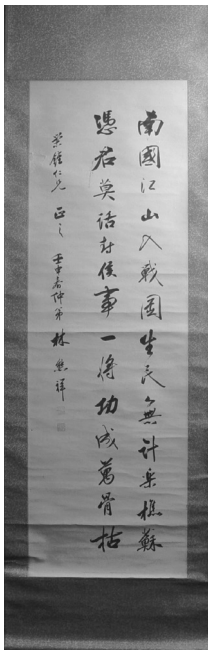
27 타이완인 가정 정청개선운동(台灣人家庭正廳改善運動)의 관련 자료는李玉瑾 等編, 『典藏台灣記憶: 館藏台灣學研究書展專輯』, 2009(台北: 國立中央圖書館台灣分館, 2009), p.100 참고.

28 「粗雑な圖案・表装の正廳掛軸を取締る北署で十數本を押收」, 『台灣日日新報』, 1938. 2. 23, 第07版.

29 「掛軸を金欄表装及び販賣出來ますか」, 『台灣日日新報』, 1940. 8. 24, 第n04版.

Ⅲ. 소장품으로 본 전형적인 대만 장황 양식: 종이 장황

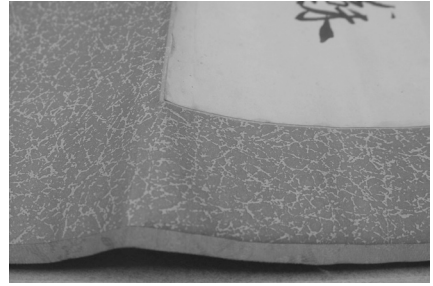
예룡중의 소장품은 일제와 광복 초기의 대만 장황을 논할 때 매우 대표적인 예이다. 그의 일생은 일제와 광복 초기의 국민정부 시기를 거치는데, 대만 근대의 정권 이전과 문화 변천을 증거하고 있다. 그는 원적이 장화(彰化) 루강(鹿港)으로, 자는 소기(少奇) 호는 범부(凡夫)이며 필명은 명기(名奇), 소운(掃雲), 엽천뢰(葉天賴) 등이다. 그가 사람들에게 가장 잘 알려진 것은 린셴탕(林獻堂)이 조직한 '환영국민정부주비회(歡迎國民政府籌備會)'에 참여한 일이며 또 추넨타이(丘念台)가 조직한 '광복치경단(光復致敬團)'에 참가하여, 1946년 8월 난징(南京) 등 지역에서 항복 수락 의식에 참석하였고 또한 장제스(蔣介石) 총리 및 각급 관원들을 만난 것이다. 2003년부터 예씨(葉氏) 가족은 그의 원고와 기사 스크랩, 장서 등의 자료를 국립청화대학 도서관 특별소장조에 기증하여 2004년부터 디지털화하여 대만 근대 문화 역사를 연구하는 데 중요한 자료가 되었다. 이 작품들은 서예가 주를 이루며 개인 소장으로 전해지는 명작이 아니라 대부분이 교류했던 사람들이 친교로 선사한 작품들로, 일부는 대만 현지 유력인사들의 것으로서 린승상(林熊詳)의 족자^{도3}, 좡타이웨(莊太岳) 족자^{도4}의 예를 들 수 있으며 또, 국민정부를 따라서 대만에 온 정치



- 3 린승상 서예 족자
- 4 좡타이웨 서예 족자
- 5 위유런 서예 족자
- 6 량한차오 서예 족자

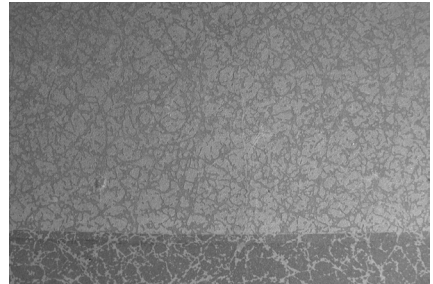
7

린승상
서예 족자
종이장황 세부 문양



8

짱타이웨
서예 족자
종이장황 세부 문양



9

위유런
서예 족자
종이장황 세부 문양

10

량한차오
서예 족자
종이장황 세부 문양

계 새로운 권력이 위유런(于右任)의 족자^{도5}와 량한차오(梁寒操)의 족자^{도6}가 있다.

예릉중의 소장품들은 모두 1945년 대만 광복 전후 당시 원래의 장황양식을 간직하고 있다. 이는 예릉중이 소장한 이 서화들이 더욱 분명하게 광복 전후 정권의 이전과 문화변천의 다양한 모습을 그려낼 수 있도록 한다.

많은 종이 장황이 예릉중의 소장품 중에 나오는데, 이는 일제시기 대만 장황의 매우 특색 있는 예이다. 종이장황은 서로 다른 각종 가공종이를 사용하였는데, 그 예로 유지는 두꺼운 층의 안료를 종이 위에 문질러 갈라진 모양의 문양을 내는 가공지이다. 구분의 편의를 위하여 본 논문에서는 이를 '안료유지(顔料揉紙)'라고 칭하도록 하겠다. 이후 이러한 종류의 갈라진 문양을 모형화하여 인쇄로 양산해 낸 유지는 '모형인쇄 유지(模印揉紙)'^{도7, 8, 9, 10}라고 칭할 것이며, 이 밖에 도안 문양을 찍은 '인쇄지(印刷紙)'도 있다. 종이장황이 사용된 예는 일본 장황 형식의 하나인 '명조표구(明朝表具)'로 상세한 구조는 다음과 같다. 화본(畵本)은 통상 좁고 긴 형태이고 화본 위아래에 금미(錦眉)가 있는 경우가 간혹 보이며, 화본의 네 주위는 한 가지 종류의 가공지를 재료로 배접하는데, 그 좌우의 가장자리는 위에서 아래까지 손가락 하나 정도 너비의 작은 테두리를 덧댄다. 재료는 일반적으로 천을 사용하는데 그 재질이 종이를 사용하는 것보다 더 견고하고 잘 닳지 않아 보호 작용을 하기 때문이다.

이중 주목할 만한 것은 위유런과 량한차오가 예릉중에게 증정한 작품이다. 이 두 사람은 대만 광복 이후 국민당 정권을 따라 대만에 온 국민당 정부의 원로로

서 서예작품을 대만 현지의 유력 인사인 예룽중에게 선사함으로써 우호적인 관계를 맺었고, 또 이는 대만 광복 전후 예룽중이 국민정부와 적극적으로 접촉하여 새로운 정권을 받아들였다는 중요한 증거이다. 위유린과 량한차오의 서예는 장황 양식과 사용된 재료가 모두 동일한데, ‘모형인쇄 유지’를 쓴 종이장황으로 같은 시기 동일한 장황 기술자의 손에서 나온 것이 분명하다. 대만에 건너온 문화의 새로운 권력자와 현지 취향의 장황 방식이 결합된 것은 역사의 우연이 아니며, 또 다른 예들도 있는데 장광빈(張光賓)의 광복 초기 작품 역시 종이 장황으로 되어 있다. 그러나 이러한 조합은 대만에서 계속 발전해 나가지 못하고, 대만 광복 이후 전통서화 교육에 있어 대표적인 대만 사범대학 미술학과 국화(國畫) 전공자들이 학교에 남긴 역대 작품들로 볼 때, 족자 종류의 장황방식은 일찍이 대만에서 반세기 동안 발전해온 양식은 거의 찾아볼 수 없게 되고 이를 대신한 것이 바로 타이베이 고궁박물원의 서화 소장품을 대표하는 중국의 정통 서화 장황양식이다.

상술한 현상을 설명하자면, 그 원인은 정치 주도권의 이전과 문화 변천에 있으며 새로운 문화 주도권이 생성되면서 기존에 대만에서 50년 동안 발전해온 장황 방식이 열세에 처하여 새로운 정권이 가지고 온 중국 전통의 장황 방식으로 바뀌게 된 것이다. 광복 후 대만으로 건너온 고궁의 서화 소장품은 박물관의 형태로 대만에서 지속적으로 전시되었는데, 이는 국민정부의 문화주도권에 있어 즉각적인 효과를 볼 수 있는 중대한 의미를 지닌 것이며, 그 영향을 받은 것이 바로 사범대학 미술학과 초기의 국화 전공 학생들이 학교에 남긴 작품으로 일제시기 대만 서화 장황양식은 이미 찾아볼 수가 없다. 더욱 흥미로운 것은 타이베이 고궁과 일본 니겐샤(二玄社)가 합작으로 만든 복제화로, 이 또한 소위 중국식 장황을 더욱 파급시키는 작용을 하였다. 사범대 미술학과를 중심으로 한 허핑동로 거리가 새로운 그림 장황 가게들이 모인 곳이 되었고 장황의 양식과 색채의 사용에서 모두 니겐샤 복제품이 나타내는 고궁 취향이 주가 되었다. 새로운 문화주도권은 서화 장황 시장에서 일제시기 대만의 서화 장황 양식이 50년 동안 발전해왔던 땅에서 날이 갈수록 사라지게 하였다.

IV. 대만 장황과 동아시아의 교류 양식과 의의

일제시기 대만의 장황은 당연히 일본의 장황 형식과 함께 발전하였다. 그러나

동아시아 문화 교류의 발전 역사로 볼 때, 일본의 서화 장황은 중국의 영향을 깊이 받았다. 중국 장황 역사의 발전 과정에서 정치적 변동과 문화의 이동으로 중대한 변화가 발생하게 된 것은 송대 강남 천도로 저장(浙江)으로 옮겨가게 된 예를 들 수 있다. 남송 말에서 원대 초기에 활동했던 저우미(周密, 1232~1298)는 『제동야어(齊東野語)』중에 남송 고종(高宗)의 소흥내부(紹興內府) 소장 서화를 정리하고 장황을 했던 분류 방식과 사용 재료, 형식 등에 대해 기록하고 이를 ‘소흥격식(紹興格式)’이라 칭하고 있다.³⁰ 그러나 저우미는 고종이 북방에서 선화(宣和) 시기의 유물을 구입하였지만 도리어 옛 장황들을 뜯어내고 새롭게 소흥어부(紹興御府)의 서화 방식으로 한 것이 “오늘날 궁궐 소장품은 많은 것들이 제발이나 관지가 없어, 그 원래 위탁한 자나 받는 사람, 시대, 고종이 모두 아득하여 알 수가 없으니 가히 안타깝다[今御府所藏, 多無題識, 其源委, 授受, 歲月, 考訂, 邈不可考, 爲可恨耳]”라며 비평하고 있다.³¹ 이는 정치권력이 서화 장황 형식을 주도한 분명한 예이며, 동시에 양자강 이남의 저장과 장쑤(江蘇) 일대가 중국 서화 장황의 중심지가 되도록 이끌었다. 훗날 원나라도 중국을 주재하면서, 베이징 내부(內府)에 소장된 서화를 항저우로 보내 새롭게 장황한다. 명대 쑤저우는 문화적 기풍이 매우 성하여 이 지역의 문인들은 서화 장황에 담백하고 우아한 지역적 취향과 미적 경험을 담아 그 지방의 공예와 재료, 질감을 강조하였는데, 이는 명청대 이래 중국 전통 서화 장황을 주도한 주요한 미의식이 되었다. 청대 건륭(乾隆) 황제는 소주의 장황 장인과 재료를 궁정으로 옮겨와 궁정 내의 발전이 남방의 쑤저우와 동시에 이루어질 수 있도록 하였을 뿐만 아니라, 중국 서화 장황 전통을 베이징의 궁정 안에 복제하여 중국 궁정 서화 소장 역사상 가장 방대한 규모인 청 건륭대 내부 소장품의 장황 양식이 되었다. 서화의 발전은 중국 역사에서 ‘인륜을 이루고 교화를 돕는다[成人倫, 助教化]’는 도덕 규범적 역할이 부여되었으며, 집권자는 이를 예교(禮教) 통치의 중요한 상징으로 사용하였다. 매번 왕조가 교체되고 세상이 바뀔 때마다 전 시대의 서화 소장 전통을 이어받았는데 이는 문화적 도통(道統)의 핵심이었다. 남송 고종이 북방에 남아있던 서화 유물을 구입하여 그 정치와 문화에 있어 정통이라는 이미지를 이어갔고 새로운 소흥 내부 소장 서화의 장황 방식은 바로 새로운 권력 구조를 상징한다. 청나라 만주족도 중원에 들어와 서화 소장을 통해 중화의 정통을 이어받

30 杜秉庄·杜子熊, 『書畫裝裱技藝輯釋』(上海: 上海書畫出版社, 1993), pp.208-214.

31 蒲添生雕塑紀念館, 앞의 책, p.209.

는 것으로 삼았는데, 이는 정권을 공고하게 하는 수단이기도 했다. 황제가 정한 쓰저우의 서화 장황 양식은 만주족의 청나라 새 정부가 중화 문화의 주도권을 이어가는 정치적 언어가 되었다.

일본 서화 장황 형식은 주로 세 가지 종류로 나누어진다. 즉 불표구(佛表具), 삼단표구(三段表具), 명조표구(明朝表具, 문인표구(文人表具)라고도 칭함)이다. 이 세 가지 형식은 모두 자연스럽게 일제시기 대만의 각종 유형의 서화 장황에 나타나게 된다. 불표구는 주로 신상과 불상 종류의 작품을 장황하는 양식이다. 삼단표구는 바로 매우 진귀한 서화에 쓰인 가장 장중한 장황양식으로 그 예로 송원대 일본에 전래된 서화 작품을 들 수 있다. 명조표구는 그 이름대로 명대 일본에 전래된 장황 양식이다. 명조표구는 현재 살펴볼 수 있는 일제시기 대만 서화에서 가장 흔히 보이는 장황 형식이다. 명조표구는 일본과 중국 명나라의 문화 교류를 말해준다. 그러나 명조표구의 형식이 일제시대에 대만에 들어오게 된 것은 또한 일본의 대만에 대한 정치적 주도권을 설명해주고 있다.

V. 결론

서화전람회와 대만 가정의 정청개선 운동은 일제시기 대만 장황을 촉진했던 중요한 활동이다. 서화의 장황 형식 또는 배치와 전시 방식은 식민 정부에 의해 표준화되었는데, 서예 족자나 정청 족자의 전시는 정치적 관리 방식의 연장이 되었다. 서화 장황의 통일된 격식은 위로는 총독부터 아래로는 평민 대중까지 대만 전체에서 일종의 일본식 규범을 체현하는 방식이 되었다. 오늘날까지 전해지는 작품들의 장황에서 이러한 통일된 격식을 볼 수 있는데, 필자는 대만박물관과 일본총독부박물관의 소장품과 천청보의 소장품을 조사하면서 당시의 종이장황 형식이 타이베이 총독부박물관에 소장된 작품뿐만 아니라 자이 지역 천청보의 아들 천중광(陳重光, 1926~)과 같은 열 살(1936년)짜리 일반 초등학생의 서예 연습작품에도 동일하게 나타나는 것을 볼 수 있었다.¹¹ 장황의 양식은 사실 초등학생의 전시출품 습작이라



11
천중광
10세 때(1936년)
서예 종이장황 족자

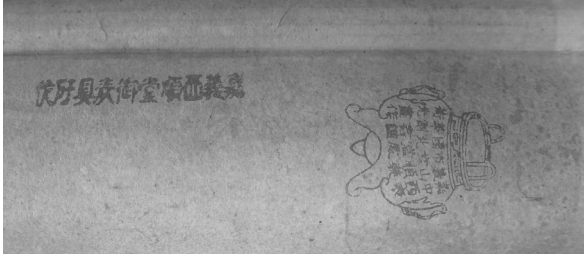
하여 간소화하지 않았는데, 즉 일제시기의 대만의 서화 상황형식은 이미 통일된 규격을 갖춘 성숙한 발전이 있었던 것이다.

교육전람회 혹은 정청개신 운동과 같은 종류의 관변 혹은 반관반민의 서화 상황 전시와 관련된 활동은 일제시기 서화 상황이 널리 퍼지는 데 매우 중요한 역할을 하였다. 이러한 활동을 통해 서화 상황의 모양과 구조, 사용 방식이 대만 각지로 전파되었다. 이렇게 사람들은 서화 상황을 현실 생활 속으로 융합시켰는데, 변화된 생활 방식은 새로운 형식, 새로운 재질 심지어는 새로운 신앙 형태까지 받아들였던 것을 분명하게 보여주고 있다. 서화 상황은 곧 물질과 형식에서 구체적인 가치와 의의를 지닌 매개체로 전환되었다. 이러한 가치는 정치적인 것이며, 또한 문화적인 것이고, 경제적인 것이 되기도 한다. 서화 상황이 일종의 확장된 개념이 된 것은 상황이 서화의 피부 혹은 외골격으로 서로 다른 다양한 상징적 역할을 완성할 수 있기 때문이다. 이를 벽 위에 걸게 될 때 바로 벽 위의 정치적 언어가 전환되는 것이며, 문화적 언어일 수 있고, 경제 언어가 될 수도 있는 것이다.

표화사(裱畫師)와 화가 사이에는 밀접한 왕래가 있었다. 이러한 사실은 앞에서 논의한 『대만일일신보』의 표구 관련 내용을 통해 살펴볼 수 있었다. 이러한 기사들은 대부분 일본인 표구점을 위주로 하지만 푸씨 집안과 자이 지역 화가의 밀접한 교류관계는 일제시기 대만의 표구사 또는 표구점과 화가는 그 관계가 밀접했으며 대만과 일본의 분별이 없었다는 사실을 강하게 드러낸다. 또한 소장가나 초등학교에 차이가 없는 전체적인 하나의 문화현상으로서 총독부박물관의 소장품부터 개인 소장의 서화, 심지어는 초등학교의 전시 출품 서예에도 모두 동일한 상황양식이 쓰였다. 이러한 결과는 1945년 국민정부가 대만으로 천도하였을 때 대만의 상황이 이미 매우 고도로 성숙한 상태였다는 것을 보여주며, 광복 초기까지 여전히 일정한 영향력을 지녔고 이로 인해 대만으로 건너온 국민정부의 실력자의 작품도 이러한 대만의 미적인 취향 속에 잠시 머문 것을 알 수 있다.

장리더허(張李德和)는 일제시기 자이 지역에서 시서화로 유명했던 재원이다. 그녀의 서예 작품은 자이 지역의 상황과 관련한 역사 자료를 제공해 주는데, 시대의 변화와 문화적 변천을 분명하게 보여주고 있다. 작품의 뒷면 상황 윗면 상축(上軸) 아래 부분에 빨간색 인장이 두 개 찍혀 있다.³² 하나는 외줄로 된 글로 嘉義西順堂

32 국립대만미술관(國立台灣美術館) 소장, 리더허, 〈雲林山莊詩〉 족자.



12

장리더히 작품 뒷면 장황에 찍힌 인장과 외줄 글귀 「嘉義西順堂御表具所作」

13

정(鼎) 모양의 인장과 내부 글귀 「嘉義市國華街中山堂北側先西順堂書畫表裝處謹作」

御表具所作’도¹²라고 되어 있다. 다른 하나는 세 발과 두 귀가 달린 정(鼎) 모양의 인장으로 그 안에 ‘嘉義市國華街中山堂北側先西順堂書畫表裝處謹作’이라고 새겨져 있다.^{도13} 외줄로 된 글에서 ‘御表具所作’은 일본어의 쓰기 방식이고, 세 발과 두 귀가 달린 정 모양의 도장 속의 ‘中山堂’이란 명칭은 분명하게 국민정부 광복 후의 표기임을 보여주지만, ‘北側先西順堂書畫表裝處謹作’에는 여전히 일본어 한자 문장의 여운이 남아있다. 이 두 개의 인장은 서순당(西順堂)에서 나온 인기(印記)지만 시대의 전환과 문화적 변천의 정보를 보여주고 있다.

대만의 장황은 동아시아 교류의 대역사 속에 전통적인 보이지 않는 정치를 대변하는 역할을 해왔다. 1895년에 시작된 일본의 대만 통치와 1945년 국민정부에 의한 대만의 광복은 모두 정권의 이전과 문화 변동의 전환시점이었다. 대만은 이렇게 짧은 시간 동안, 두 차례 동아시아 근대사의 대변동을 겪었다. 본 논문에서는 기사와 소장품의 교차 관찰을 통해 종이장황이 일제시기 대만 장황의 전형이었다는 것을 발견하였음을 고찰했다. 이는 새로운 신문화가 대만에서 시작된 것을 상징하지만 훗날 일제시대가 끝나면서 함께 마지막을 고했다. 시대의 변동 중 정치 요소는 때론 문화의 발전을 이끌기도 하는데, 서화장황은 일종의 보이지 않는 벽 위의 언어로 시대의 변동을 말해주고 있다.

이정은 옮김

주제어 keywords

대만일제시대 Taiwan under Japanese rule, 광복초기 Taiwan in the beginning of Retrocession , 대만 장황 台灣裝裱 Taiwanese mounting, 동아시아 교류 East Asian interchanges

투고일 2018년 8월 31일 | 심사일 2018년 9월 20일 | 게재확정일 2018년 10월 30일

참고문헌

- 『台灣日日新報 *Taiwan Nichinichi Shimpō*』
- 杜秉庄·杜子熊 Du, Bing zhuang and Du, Zixiong, 『書畫裝裱技藝輯釋 *Skill of Calligraphy and Painting mounting*』, 上海: 上海書畫出版社 Shanghai Shuhuachubanshe, 1993.
- 李玉瑾 等編 Lee, Yu-ching, al. eds., 『典藏台灣記憶: 館藏台灣學研究書展專輯, 2009 *Taiwan Memory in Library Collection: Album of Taiwan Study Research Books Exhibition 2009*』, 台北: 國立中央圖書館台灣分館 Taipei: National Taiwan Library, 2009.
- 李玉瑾 等編 Lee, Yu-ching, al. eds., 『典藏台灣記憶: 館藏台灣學研究書展專輯, 2010 *Taiwan Memory in Library Collection: Album of Taiwan Study Research Books Exhibition 2010*』, 台北: 國立中央圖書館台灣分館 Taipei: National Taiwan Library, 2010.
- 孟悅·羅剛 主編 Meng, Yue and Luo, Gang, eds., 『物質文化讀本 *Material Culture Textbook*』, 北京: 北京大學出版社 Beijing: Peking University Press, 2008.
- 蒲添生雕塑紀念館 Pu Tian-Sheng Sculpture Museum, 『生命的對話—陳澄波與蒲添生 *Conversation of Life: Chen, Cheng-Po and Pu, Tian-Sheng*』, 台北: 臺北市政府文化局 Taipei: Department of Cultural Affairs Taipei City Government, 2012.

Mounting of Taiwan Painting in the Japanese Occupation Era

The Mode of Exchange in the East-Asia

Lin, Huan-Shen

In this essay I try to discuss Taiwanese mounting in the period of Japanese occupation(1895~1945) and the pattern of communication and its significance within East-Asia, in order to endure a proper position with Taiwanese mounting in the development of cultural communication in East Asia. Taiwan is located in the southern point of East Asia. With the relationships of Chinese immigrant and Japanese colonial, Taiwanese mounting is profoundly influenced by China and Japan. There are two turning points in Taiwanese modern history: Japanese colonial in 1895 and KMT's restoration of Taiwan in 1945. In the brief fifty years, Taiwan had experienced twice the great alterations in the modern history of East-Asia. In the essay I compare Taiwanese mounting between the period of Japanese colonial and the early days of KMT's restoration of Taiwan, and I discover the obvious change of Taiwanese mounting both in the form and the significance in the different political atmosphere. Political factors often influence the development of culture, thus, Taiwanese mounting could be an invisible political language that symbolizes the changing of era.

林煥盛

一、前言

裝裱的日語漢字稱為表具。經營書畫裝裱的商家稱為表具店、表具屋或表具師，而表具師也是以書畫裝裱為業者的職稱。日本裝裱的發展史與中國的交流，關係密切。期間經過了以京都為中心的室町幕府以及後來的茶道掛物等審美意識，其材料的配置與鑑賞的知識體系，讓「京表具」成為獨特的日本傳統藝術，同時也讓能擁有與能鑑賞的人，成為一種階級身分的象徵。這也讓「京表具」在日本的傳統視覺文化中，享有最高霸權的尊榮。在日本國內，傳統的表具師莫不以此為準則。¹

本文整理台灣日日新報的紀事後發現，表具師隨著日本的殖民來到台灣，表具店除了裝裱之外也兼具美術品的展示與販賣。日本殖民政府利用教育品展覽會、書畫展覽會，與正廳改善運動的制式表具，來助長殖民統治的政治手段，讓台灣人透過官方規定的日本表具的內容與形式，學習與體會日本人的社會生活，進而獲得與日本人平等的地位或對待。

日治時期台灣裝裱的相關研究，極待開發。不過，當台灣裝裱被放在日

* 主要修復作品及研討會活動：2015/07/16~2015/07/22 台北文化財保存研究所與馬來西亞東方人文藝術館共同舉辦書畫修復展活動—《如故—東方人文藝術館書畫修復展》；2012 國立臺灣博物館—館藏清代名人書畫與古文書委託修護計畫。2014 重申傳統—東亞書畫保存修復的現況與展望研討會（2014/10/24於國立臺灣博物館舉行）。

1 有關日本裝裱發展史相關的研究參考山本元，《裱具の榮》（京都：艸芸堂，1920）。宇佐美直八，《京表具のすめ》（京都：法藏館，1991）。

治時期新式的殖民文化等相關活動研究領域時，其研究成果，則有一個大致的論述模式，如強調殖民政府帶來的現代性，或國家與階級的認同。² 台灣裝裱作為日治時期台灣新文化的一環，當然少不以上的論述模式，來探討論其在台灣日常生活中的發生過程與參透作用，及所反映的文化意義。然而裝裱文化在東亞歷史悠久，台灣裝裱的發展不能自外於東亞的脈絡。本文亦著重討論裝裱在東亞歷史上多次政權轉移與文化遷徙的過程中扮演的角色，來說明台灣裝裱與東亞的交流模式及意義。

裝裱的研究無法脫離藏品。本文將以國立清華大學圖書館特藏組所藏葉榮鐘先生收藏的書畫作品為主要討論案例，該作品群跨越日治與光復初期，在藏品調查與修復現場發現的內容，彼此交相比對，有助於延生台灣裝裱的多元面貌與論述。更值得注意的現象是，筆者在藏品田調的過程中發現現存為數不少的台灣日治時期「紙裝裱」作品，以各類加工印刷紙作為裝裱材料的作品。紙裝裱是日本裝裱的樣式之一，透過日本的殖民在台灣盛行。但筆者將之以「紙表具」、「紙表裝」或紙裝裱最具代表的材料「揉紙」(momigami)等關鍵字搜尋台灣日日新報，卻不見任何資料。這是新聞紀事與現存藏品之間的極大落差。

二、台灣日日新報中所見日治時期台灣裝裱文化的形成

本文分別以日語漢字中常用的「表具」、「裱具」、「表裝」、「裱裝」來檢索台灣日日新報有關於裝裱的相關紀事，³ 資料則數為表具(47)、裱具(2)、表裝(17)、裱裝(3)，很顯然的日語漢字表具與表裝是日治時期台灣裝裱最常用的詞彙。

-
- 黃美娥，〈差異/交混/對話/對譯—日治時期台灣傳統文人的身體經驗與新國民想像(1895~1937)〉，梅家玲主編《文化啟蒙與知識生產跨領域的視野》(台北：麥田出版公司，2006)，頁261-316。黃琪惠，〈台灣書畫收藏與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》，第5期(2007年12月)，頁139-186。陳玉箴，〈食物消費中的國家階級與文化展演：日誌與戰後初期的「台灣菜」〉，《台灣史研究》5：3(2008年9月)，頁139-186。克卡兒(Katarzyna J. Cwierka)著，陳玉箴譯，〈飲食、權力與國族認同：當代日本料理的形塑〉(台北：韋伯文化國際出版有限公司，2009)。曾品滄，〈日式料理在台灣：鋤燒(スキヤキ)與台灣智識階層的社群生活(1895-1960年代)〉，《台灣史研究》22：4(2015年12月)，頁1-34。葉碧苓，〈日治時期台灣出版之畫圖錄〉，《台灣學研究》，第18期(2015年12月)，頁17-52。
 - 漢珍數位(台灣日日新報及漢文台灣日日新報整合檢索平台)。

早在1902年(明治35年)台灣日日新報便開始出現表具師的相關消息。⁴ 1902年是1895年日本領台之後的第七年,可以說幾乎與日本領台同時,時間上相當早,便開始有日本籍的裝裱師來台定居營業。1911年關於台灣人裝裱技術的紀事,提到台灣人專學支那式。頗涉艸率。而鮮有能為內地式者。』⁵ 而台灣人也意識到「以支那式非流行物。更就內地人裱具師而學之。」⁶ 新的文化認同儼然已經在台灣人社群中形成。

重要慶典時,在各町會的組織中,表具店擔任裝飾街坊的工作,而且已經發展成年度的活動。表具店也扮演慶典臨時事務所的工作。在1909年(明治42)的一則有關「台灣神社祭典彙報」中記載,當時台北就有大同會的神島表具店、北門會的中野表具店,裝飾品當中還包括了屏風與台灣神社掛軸等。⁷ 而「台灣書畫會」也將事務所設置在西門街的神島表具店,辦理書畫抽籤卷的發放與兌換事宜。⁸ 「台灣書畫會」是一個結合表具店展售新舊書畫的組織。1910年(明治43)台灣書畫會年度例行展覽會,展出古書畫與新書畫,同時寄贈了四件額裝作品,以及書畫家當場揮毫,而負責這些庶務工作的有,書院街神島表具店、撫臺街中野表具店、府前街達摩堂表具店、府後街市原表具店等四間。⁹ 在1917年(大正6)仍可見到類似的活動在台北府前街神島表具店樓上,陳列170多張的書畫供人縱覽。¹⁰

宗教教會活動也會與表具店配合,如撫臺街的中野表具店就負責木の葉連淨るり會的活動。¹¹

表具店的營運項目除了新舊書畫的展覽販之外,畫家的繪畫活動也以表具店作為據點。1911年(明治44)知名畫家田能村竹田的曾孫田能村小竹來台,此地同好組織了小竹畫會,令其揮毫,也為其作品籌湊潤筆費用,主辦的是書院街神島表具店。¹² 這個模式,也發生在1918年(大正7)名古屋的南宗畫

4 〈女ごころ〉,《台灣日日新報》,1902年2月7日,第5版。

5 〈裱具術之進歩〉,《台灣日日新報》,1911年10月1日,第3版。

6 同註5。

7 〈臺灣神社祭典彙報〉,《台灣日日新報》,1909年10月19日,第7版。

8 〈書畫會の抽籤に就て〉,《台灣日日新報》,1909年11月26日,第5版。

9 〈臺灣書畫會〉,《台灣日日新報》,1910年10月5日,第5版。

10 〈台灣書畫會〉,《台灣日日新報》,1917年02月07日,第6版。

11 〈木の葉連淨るり會〉,《台灣日日新報》,1910年3月31日,第2版。

12 〈臺灣書畫會〉,《台灣日日新報》,1911年11月10日,第7版。

家後藤竹堂來台攬勝，同好們為其籌組了百畫會，連絡處為西門外街石井表具店。¹³ 此外，表具店並且連結知名畫家，作為表具屋開店的促銷活動。1925年(大正14)台北市若竹町岩田鼎氏新開了表具店，特別商請了來台的小波山人到店揮毫。¹⁴ 日本國內的畫家旅台，並由表具店邀請書畫同好，為其舉辦畫會，展售作品的方式，已然成為日治時期台灣表具店營業的主要模式。這些表具師大多為日本籍，由日本渡台。1926年(大正15)末廣町表具師石井又三郎就舉辦了渡臺15週年的書畫展。¹⁵ 1929年(昭和4)石井貫誠堂則以創業20週年的方式舉辦了書畫展覽會。¹⁶ 只有極少的情形是日本國內的表具店到台灣來取件回去製作的，1925年(大正14)京都的表具屋京華堂吉村彌之助表具師，來台招攬作品回國，做好之後再送回台灣的例子，就被報導為不曾聽聞過的事情。¹⁷

表具店成為新舊書畫展售的重要據點，就連當時由陳進、郭雪湖、木下靜涯、村上無羅、鄉原古統等，於1930年(昭和5)組成的「梅檀社」，就把臨時事務所設在台北市木町神島表具店。¹⁸

1933年(昭和8)台北市的表具營業者組成了臺北表具業組合，事務所設置在末廣町的倉橋商店內。¹⁹ 倉橋商店是一家日本人經營的表具材料商。1938年(昭和13)它位於新起町的支店，發生了店員盜出材料販賣的事件。²⁰ 這雖然只是件竊盜事件，但從中可以讀出許多與當時台灣表具業發展相關的消息：

- 1)日治時期台灣裝裱，材料與技術都從日本引進台灣。
- 2)店員雇用了台灣本地人，表具業並非只有日本人。
- 3)表具材料商的經營者，還包括了所謂的支那人(中國人)。但我們無法從這條消息中判斷，支那人的表具材料商與從中國進口表具材料的實質關係。

13 〈竹堂百畫會〉，《台灣日日新報》，1918年09月10日，第7版。

14 〈表具屋開店〉，《台灣日日新報》，1925年03月15日，第n02版。

15 〈石井表具師の書畫展〉，《台灣日日新報》，1926年4月2日，第5版。

16 〈石井貫誠堂書畫展覽會〉，《台灣日日新報》，1929年3月23日，第n01版。

17 〈京都表具屋の出張〉，《台灣日日新報》，1925年3月18日，第n02版。

18 〈有志研究畫團「梅檀社」生る〉，《台灣日日新報》，1930年2月4日，第n02版。

19 〈表具業組合設立〉，《台灣日日新報》，1933年2月13日，第07版。

20 〈表具材料を盗み出す〉，《台灣日日新報》，1938年8月13日，第n02版。

隨之而來的問題是，有沒有台灣人的表具師呢？

所有台灣日日新報上的記載都是以日本籍的表具師為主，不禁要問有沒有台灣籍的表具師呢？答案是有。2013年台北市政府文化局出版了《生命的對話—陳澄波與蒲添生》，這讓台灣人表具師的資料第一次被刊登出來。²¹ 陳澄波(1895~1947)與蒲添生(1912~1996)為姻親關係。這張照片是1939年陳澄波的大女兒陳紫薇與蒲添生的結婚照，當中還有媒婆李德和(張李德和)。這些人物的往來，讓我們得以想像日治時期台籍表具師與畫家往來緊密的關係。

蒲添生家的例子，也可以幫助我們了解台灣表具師養成的背景。傳統上裝裱師父大多能畫能裱，這也包括了宗教科儀所需的神佛畫像，同時也兼裝飾廳堂或者安置佛堂的工作。蒲添生的祖父蒲榮玉是位畫家兼佛像雕刻師，父親蒲嬰也精於人像，同時在嘉義美街掛牌「文錦表具師」以裱畫為業。²² 根據蒲添生的說法當時附近許多的日本人也會將作品送來裝裱。²³ 這家店後來被蒲嬰的大徒弟陳育鏗頂下並於舊址繼續營業至今。²⁴ 在蒲家的例子被報導之前，最為人知的是林玉山家，也曾在嘉義從事過裱畫業。

畫家或畫會的活動與表具店緊密集合的情形是日治時期台灣裝裱文化的特色，光復之後隨著以師大美術系為主的美勞教師養成教育，造就了師大門口和平東路上裝裱店齊聚的景況。

有關日治時期台灣裝裱的審美趣味，台灣日日新報所見的則是由日本品味主導。1937年(昭和12)的一則描述掛軸裝裱的品味的報導，強調最近用色與布料以安定沈穩為宜。²⁵ 這與殖民政府廣開新式學校教育並推行的教育品書畫展覽會(圖1)關係密切，²⁶ 以及1930(昭和8年)年起台灣人家庭正廳改善運動(圖2)，²⁷ 透過正廳掛軸的展示，以奉祭神社的掛軸日の丸君が代的歌詞為主作為殖民政府管理信仰模式的延伸。1938年(昭和13年)台北北署收押了

21 蒲添生雕塑紀念館，《生命的對話 陳澄波與蒲添生》(台北：臺北市政府文化局，2012)，頁128。

22 蒲添生雕塑紀念館，《生命的對話 陳澄波與蒲添生》(台北：臺北市政府文化局，2012)，頁86。

23 蒲添生雕塑紀念館，《生命的對話 陳澄波與蒲添生》(台北：臺北市政府文化局，2012)，頁86。

24 蒲添生雕塑紀念館，《生命的對話 陳澄波與蒲添生》(台北：臺北市政府文化局，2012)，頁203。

25 〈色や用布なども落著いたのが良い・軸物表装の傾向〉，《台灣日日新報》，1937年11月16日，第n04版。

26 書畫展覽會的相關資料，參閱李玉瑾等編《典藏台灣記憶：館藏台灣學研究書展專輯，2010》(台北：國立中央圖書館台灣分館，2010)，頁127-128。

27 台灣人家庭正廳改善運動的相關資料，參閱李玉瑾等編《典藏台灣記憶：館藏台灣學研究書展專輯，2009》(台北：國立中央圖書館台灣分館，2009)，頁100。

數十張不合時局的掛軸，原因就是使用了冒瀆國體尊嚴的圖案或粗雜的掛軸。²⁸ 1940年(昭和15年)日本在太平洋地區的戰事逐漸擴大，依據奢侈品禁令同年八月起不能用金絲線製成的金襴織品來裝裱掛軸，到了十一月就連掛軸也不能販賣了。²⁹

三、藏品所見典型的台灣裝裱樣式—紙裝裱

葉榮鐘(1900~1978)的收藏對於探討日治與光復初期的台灣裝裱，極具代表。他的一生跨越日治及光復初期的國府時期，見證了台灣近代的政權轉移以及文化遷徙。他原籍彰化鹿港，字少奇，號凡夫，筆名奇、掃雲、葉天賴等。他最為人知的是參與了林獻堂籌組的「歡迎國民政府籌備會」，也參加了丘念台組成的「光復致敬團」，於1946年8月前往南京等地參加受降儀式，並拜會蔣介石總理及各級官員。2003年起，葉氏家屬將其手稿、剪報、藏書等資料，捐贈給國立清華大學圖書館特藏組，2004年起開始數位化成為研究台灣近代文史的重要資料。這批作品，以書法為主，亦非個人收藏的傳世名跡，大都為人物往來的交誼餽贈之作，部分是台灣在地仕紳如林熊詳掛軸(圖3)、莊太岳掛軸(圖4)，還有隨著國民政府來台的政治新貴于右任掛軸(圖5)與梁寒操掛軸(圖6)。

葉榮鐘的這批作品，都保存了1945年台灣光復前後當時原來的裝裱樣式。這讓葉榮鐘所藏的這批墨跡，更清晰的勾勒出光復前後政權移轉與文化遷徙的種種樣貌。

許多紙裝裱出現在葉榮鐘的藏品中，這是日治時期台灣裝裱很具特色的例子。紙裝裱也就是用各種不同的加工紙，比如有揉紙，用厚層顏料在紙面上揉出一種龜裂文樣的加工紙。為了區分方便，本文將之稱為「顏料揉紙」。隨後有將這種龜裂文樣模型化，用印刷量產的揉紙，本文稱之為「模印揉紙」(圖7~10)，還有一些是印有圖案紋樣的「印刷紙」。紙裝裱採用的是日本裝裱形式中的「明朝表具」，具體結構如下：畫心通常為長條型，畫心上下偶見會有

28 〈粗雜な圖案・表装の正廳掛軸を取締る北署で十數本を押収〉，《台灣日日新報》，1938年02月23日，第07版。

29 〈掛軸を金襴表装及び販賣出來ますか〉，《台灣日日新報》，1940年08月24日，第n04版。

錦眉者，畫心四週只鑲圈一種加工紙的料子，鑲料的左右從上到下會加上約一指寬的小邊，料子通常是織品，因為織品的材質比用紙更堅固耐摩，具有保護的作用。

其中值得注意的是，于右任與梁寒操贈送給葉榮鐘的作品。這兩位於台灣光復之後隨國府來台的黨國大老，餽贈書法作品給台灣在地重要士紳葉榮鐘，作為友好的關聯，這是台灣光復前後，葉氏與國民政府積極接觸，迎接新政權的重要見證。其中于右任與梁寒操的書法，裝裱樣式與用料都相同，是「模印揉紙」的紙裝裱，顯然出自同一時期同一裝裱師之手。渡海來台的文化新貴結合在地品味的裝裱方式，這並非歷史的偶然，無獨有偶的，張光賓於光復初期的作品也是紙裝裱。然而這樣的組合並沒有繼續在台灣發展下去，以台灣光復後傳統書畫教育最具指標性的國立台灣師範大學美術系國畫組的歷年留校作品中發現，掛軸類的裝裱方式幾乎完全看不到曾經在台灣發展了半世紀的樣式，取而代之的是類似台北故宮博物院書畫藏品所代表的中國正統書畫裝裱樣式。

解釋上述現象，原因在於政治主權移轉與文化遷徙，產生了新的文化主導權，使得原本在地發展了五十年的裝裱方式，屈於弱勢，不得不改採新的政權所帶來的中國傳統的裝裱方式。光復後故宮渡海的書畫藏品，以博物院的型態繼續在台灣展示，這對國府的文化主導權，具有立竿見影的重大意義，影響所及就是師大美術系早期的國畫系學生留校作品當中，已經看不到日治台灣書畫裝裱的樣式。更有趣的是台北故宮與日本二玄社合作的複製畫，也對所謂的中國式裝裱起到推波助瀾的作用。以師大美術系為中心的和平東路上，成為新興的裱畫店聚集地，裝裱的樣式與用色都是以二玄色複製品所呈現的故宮品味為主。新的文化主導權影響了書畫裝裱的市場，讓日治時期台灣書畫裝裱的樣式，日漸消失在這塊曾經發展過五十年的土地上。

四、台灣裝裱與東亞的交流模式及意義

日時期治台灣裝裱，當然與日本的裝裱形式同步發展。但從東亞文化交流的發展史來看，日本的書畫裝裱深受中國的影響。在中國裝裱史的發展過程中，因政治變動與文化遷徙而發生重大改變的，首推宋代渡江南遷浙江。活

動於南宋末元初的周密(1232~1298)在《齊東野語》中紀錄了南宋高宗紹興內府，整理並裝裱所藏書畫的分類方式與用料形式等，稱之為「紹興格式」。³⁰但他也批評高宗收購北方宣和時期遺物，卻拆去舊裝裱，新作成紹興御府書畫式的做法，使得「今御府所藏，多無題識，其源委，授受，歲月，考訂，邈不可考，為可恨耳」。³¹這是政治權力主導書畫裝裱形式的明顯案例，同時也帶動了長江以南的浙江與江蘇一帶，成為中國書畫裝裱的重鎮。日後元朝入主中國，也將北京內府的書畫收藏，送往杭州重新裝裱。明代蘇州的文風鼎盛，該地區的文人集團，為書畫裝裱植入了淡雅的地方品味與美感經驗，強調地方工藝、材料、質感，成為明清以來主導中國傳統書畫裝裱的主要審美意識。清代乾隆皇帝更將蘇州的裝裱工匠與材料移置到宮廷，讓宮廷內的發展與南方蘇州同步，將中國書畫裝裱傳統複製到北京的宮廷中，並且成了中國宮廷書畫收藏史上最龐大的清代乾隆朝內府收藏的裝裱樣式。

書畫的發展在中國歷史上，被賦予了「成人倫、助教化」的道德規範角色，主政者用以做為奉行禮教之治的重要象徵。每逢改朝換代時，延續前代傳統書畫的收藏，更是繼承文化道統的關鍵。南宋高宗收購北宋遺留書畫文物，延續其政治與文化的正朔形象，新的紹興內府書畫裝裱方式，則象徵了新的權力結構。滿清入主中原，也以收藏書畫，作為延續中華正統，鞏固政權的手段。欽定蘇州的書畫裝裱形式，成為滿清新政府延續中華文化主權的政治語言。

日本的書畫裝裱形式，主要可分成三種：佛表具、三段表具、明朝表具（又稱文人表具）。這三種形式，當然也都會出現在日治時期台灣的各類型書畫裝裱上。佛表具主要是神佛類作品的裝裱樣式；三段表具則是對於最珍貴的書畫最隆重的裝裱樣式，比方宋元傳到日本的書畫作品；明朝表具故名思義是明代傳到日本的裝裱樣式。明朝表具，是現在可以看的日治時期台灣書畫最常見的裝裱形式。明朝表具在日本，表述著與中國明代的文化交流；但明朝表具的形式，被帶到了日治時期的台灣，則表述了日本對台灣的政治主導權。

30 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1993），頁208-214。

31 同註24，頁209。

五、結論

書畫展覽會與台灣人家家庭正廳改善運動，是推動日治時期台灣裝裱的重要活動。書畫的裝裱形式或擺設展示方式，被殖民政府標準化，透過書法掛軸或正廳掛軸的展示，成為政治管理模式的延伸。書畫裝裱的統一格式得以推行全台，包括了上至總督下至平民大眾，體現一種日本規格的做法。這在保留至今的裝裱作品上，也可以看到這個統一格式，筆者在調查台灣博物館日本總督府博物館的藏品與陳澄波藏品時就發現，當時的紙裝裱形式可以出現在台北總督府博物館收藏的作品上，也出現在嘉義陳澄波的兒子陳重光(1926~)，這樣一位民間十歲(1936年)的小學生的書法習作上(圖11)。裝裱的樣式其實並沒有因為只是一張小學生的參展習作而簡化，台灣日治時期的書畫裝裱形式，已經是規格統一的成熟發展。

教育展覽會或正廳改善運動，這類官方或半官方，與書畫裝裱展示相關的活動，是日治時期書畫裝裱流通很重要的關鍵。通過它，書畫裝裱的形制與使用方式也隨之在台灣各地傳播。人們由此讓書畫裝裱融入現實生活中，而改變了生活的方式，清楚的表述了接受新的形式，新的材質，甚至是新的信仰方式。書畫裝裱，則從物質與形式轉變為具有價值意義的載體。這個價值，可以是政治上的、也是文化上的、乃至是經濟上的。書畫裝裱成為一種延伸的概念，裝裱是書畫的皮膚或外骨骼，可以完成許多不同的象徵角色。當它在牆上被掛起來時，則延伸成了牆上的政治語言、也可以是文化語言、乃至經濟語言。

裱畫師與畫家之間有著密切的往來。這一點在前述台灣日日新報有關表具的相關整理中，就已經發現。雖然那些報導大都以日籍的表具店為主。但蒲家與嘉義地區畫家密切的交往關係，更強化了一個事實，台灣日治時期表具師或表具店與畫家之間關係密切，並沒有台日的分別，也沒有收藏間與小學生之分，而是一個整體的文化現象，從總督府博物館的藏品，到私人收藏的書畫，甚至是一個小學生參展的書法，都可以看到一致的裝裱樣式。這樣的結果說明了1945年，國府遷台的時候，台灣裝裱已是高度成熟的狀態，而在光復初期仍然有一定的影響力，讓渡海而來的國府新貴，暫時將作品棲身在台灣裝裱的美感品味中。

張李德和在日治時期的嘉義地區，是一位詩書畫聞名的才女。她的一張

書法作品，也提供了嘉義地區台灣裝裱的史料，時代轉變與文化遷徙在此表露無疑。在裝裱的包首天杆下方，蓋了兩個紅色印章。³² 一個是單排文字，刻著「嘉義西順堂御表具所作」(圖12)；一個是三足雙耳的鼎型印章，內刻有「嘉義市國華街中山堂北側先西順堂書畫表裝處謹作」(圖13)。單排文字中的「御表具所作」是日文寫法，三足雙耳的鼎型印章內的「中山堂」的稱法，明顯是國府光復之後的標記，雖然「北側先西順堂書畫表裝處謹作」，仍有日本漢字的行文餘韻。這兩個印章，都是西順堂的出品印記，但卻透露時代轉變與文化遷徙的訊息。

臺灣裝裱，在東亞交流的大歷史中也扮演著傳統以來隱性政治代言的角色。1895年日本始政台灣與1945年國府光復台灣，都是政權轉移與文化遷徙的轉戾時刻。台灣，在這麼短的時間，歷經了兩次東亞近代史上的大變動。本文從紀事與藏品的交互觀察，發現紙裝裱是日治時期台灣裝裱的典型。它象徵了一個新文化在台灣開始，但日後也隨著日治時代結束而告終。在時代的變動中，政治因素往往牽動著文化的發展。書畫裝裱成了一种隱形的牆上語言，表述著時代的變動。

32 國立台灣美術館藏李德和「雲林山莊詩」掛軸。