

雲龍文 분석을 통해서 본 조선 후기 백자의 편년 체제

方 炳 善*

— 차 례 —

- I. 序 言
- II. 朝鮮 前期의 雲龍文 : 明 圖像의 受容과 模倣
- III. 朝鮮 後期의 雲龍文 : 朝鮮式 雲龍文 圖像의 確立과 展開
 - 1. 1期(仁祖~景宗 : 1623~1724) : 새로운 도상의 모색
 - 2. 2期(英祖~正祖 : 1724~1800) : 사실성의 추구
 - 3. 3期(純祖~高宗 : 1800~1897) : 중화풍 도상의 유행
- IV. 雲龍文 圖像에 따른 편년체제
- V. 結 言

I. 序 言

조선백자는 조선 왕조의 통치이념을 그릇에 구현한 것이었다. 조선 초 백자는 고려말의 혼탁했던 사회를 일신하고자 당시 지배계층의 사치와 향락 풍조를 대변하던 金, 銀器 대신 채택한 왕실 전용 자기로, 순백의 釉色에 약간의 채색만을 허용한 유교적 儉朴의 상징이었다. 이에 따라 백자는 17세기 초 光海君代 와서야 비로소 사대부계층에게 常白磁에 한하여 사용을 허락할 만큼 원칙적으로는 제한된 수요층을 지니고 있었다.¹⁾ 그러나 조선 전기와 비교할 때 17세기 이후는 많은 변화를 나타내었다. 새로운 양식과 제작기술이 선보였고 유통에 있어서도 沙器契貢人의 등장과 더불어 沙器塵이나 지방의 場市 등을 통해 다양한 수요층을 새로이 맞아들였다.²⁾ 여기서 사기전과 분원자기의 직접적인 연관성은 찾기 어렵지만 당시 분원자기의

* 충북대학교 강사

1) 『光海君日記』 卷102 8年 4月 23日條 “司饗院沙器 大殿則用白磁器 東宮則用靑磁器 如內資內贍禮賓寺所用 則依舊例用靑紅阿里畫 計一年國用 令司饗院一時燻造 分上各處 定年規例 士大夫所用 許用常白器” 한편 1550년에 편찬된 『經國大典註解』(後集 註解 下 刑典)에는 “白磁 御膳用白磁器 東宮用靑器 禮賓用彩文器”라고 기록되어 있을 뿐 사대부에게 백자 사용을 허락한 것은 찾아볼 수 없다. 그러나 실제로는 백자와 청화백자를 이들 계층이 향유하였음은 남아있는 유물과 기록들을 통해 익히 알려진 바이다.

유출을 염려하여 사기전을 파한 경우가 있어 실제로는 적지 않은 분원자기가 사기전으로 흘러 들어갔을 확률도 있다.

西平君 橈가 아뢰길 “臣이 담당하고 있는 所管에 대해 감히 仰達합니다. 내외 장인들의 役을 고르게 하기 위해 減匹한 後 司饗院 匠卒들 역시 一疋을 줄였습니다. 따라서 太半이 逃散하여 매번 進上하고 남은 그릇을 팔기 위해 짊어지고 가는데 다만 약간의 食量費를 보충할 뿐이니 실로 設塵의 일은 없습니다. 沙器塵은 不得이 稅錢을 매기는 고로 매번 設塵의 뜻이 있다고 여러 곳에서 誣訴하여 신료들이 永罷를 말하기에 이르렀습니다. 소위 設塵이라 함은 즉 假家를 짓고 器皿을 나열하여 파는 것을 말하는데 지금 匠卒들은 남은 그릇을 짊어지고 가서 파는 것에 불과합니다. 設塵論으로 불가하다고 하는 것은 이제 그 生理를 끊어버리는 것으로 逃散에 이르게 되어 불쌍하지 않겠습니까” 하였다. 上께서 “分院 均役 후 工匠들의 생활이 불쌍하니 今後 즉 春秋進上後에 일 개월에 한해 매매를 허락하라. 근래 御將이 주청한 것을 들으니 廚院이 設塵을 오해하고 있다고 한다. 이제 그 주청을 들으니 沙器塵人은 지금 分院工匠輩에 徵稅하지 않아 필히 생트짐을 잡고 함부로 떠들어대는 것이다. 그 참으로 소란스러우니 차후 此弊 역시 永禁하고 만약 전과 같이 부활하면 廚院 草記로 分院工匠輩를 엄정하고 廚院이 設塵함은 역시 嚴禁하라” 하셨다.³⁾

한편 왕실 전용자기 생산처였던 司饗院 分院은 관영수공업체제로, 그 경영을 왕실이 직접 관장하였고 이러한 상황은 高宗 후반대까지 지속되었다. 사용원의 최고 책임자인 都提調와 提調를 왕자, 大君이나 종친들이 주로 맡는 체제로 인해, 이들은 백자 수요층 가운데서도 양식 변화를 주도적으로 선도할 수 있는 위치에 가장 근접해 있었던 것이다.⁴⁾ 예를 들어 사용원 도제조에 올라 분원 제도 정비의 선두에 섰던 英祖의 경우가 그것이다.⁵⁾ 따라서 조선백자의 양

2) 조선후기 백자의 유통에 관해서는 다음을 참조. 송찬식, 『李朝後期 手工業에 관한 研究』(서울대학교출판부, 1973), pp. 52-57; 강만길, 『朝鮮時代商工業史研究』(한길사, 1984), pp. 123-127; 방병선, 『朝鮮時代 後期 白磁의 研究』(동국대학사학위 청구논문, 1998), pp. 68-69, 82-98.

3) 『承政院日記』 1102冊 英祖 30년 1월 16일 “西平君橈曰 臣有所職掌所管 敢此仰達矣 均役減匹之後 司饗院匠卒亦減一疋 故太半逃散 每以進上餘器 負行以賣 以補其若干糧費而已 實無設塵之事 而沙器塵 以不得稅錢之故 輒以設塵之意 誣訴諸處 至於筵白永罷 所謂設塵云者 卽作假家列器皿以賣之謂 而今此匠卒 不過負賣其餘器 此不可以設塵論 而今絕其生理 以至盡爲逃散 則其不可憫乎 上曰 自均役分院 工匠其涉可矜 今後則春秋進上後 限一朔許賣 頃聞御將所奏 廚院誤知設塵云矣 今聞所奏 沙器塵人今無徵稅分院工匠輩 故必恚鬧而然 其涉可駭 此後此弊亦爲永禁 其復若前 廚院草記嚴懲 分院工匠輩設塵廚院 亦爲嚴禁”

4) 『六典條例』 卷2 吏典 司饗院條. 官制 都提調無大君王子君時大臣備擬(도제조는 大君이나 왕자군이 없을 시 大臣이 대비한다).

5) 『增補 文獻備考』 卷222 職官考9 司饗院條. “英祖四十六年 御識曰 歲庚寅 初秋四日 臨廚院 召都提學以下賜饌 越三日辛亥崇政月臺受謝箋 六十年前六月十二日 卽予廚院都提學恩點日也 今番回甲翌年追慕萬億豈可無識乎哉 (위 기록은 다음에서 재인용하였다. 崔完秀, 『謙齋鄭敬研究』, 『謙齋鄭敬眞景山水畫』(범우사, 1993), p. 292.)

英祖는 16세인 1710년에 사용원 도제조를 맡게 되는데 이는 영조 말년에 편찬된 『御製集慶堂編輯』과 『御製續集慶堂編輯』의 기록에 나타난다.

“廚院記懷憶 昔之仲由 爲親負來 --- 十六歲爲廚院提學 十九歲就第凡監膳 大君王子大臣都提調雖不爲 予

식변천에는, 이들 수요층의 백자에 대한 기호와 이들이 운영에 간여했던 분원의 제도와 제작 기술이 유기적으로 연계되어 적지 않은 영향을 미쳤으리라고 생각된다.

위와 같은 상황을 고려할 때 조선후기 도자사를 보다 구체적으로 정밀하게 살펴보기 위해서는, 체계적인 양식분석과 이를 위한 문헌분석 및 고고학적 자료의 이해와 해석이 일정한 기준 하에 이루어지는 것이 필요하다. 이러한 기준으로 제시할 수 있는 것이 바로 편년체제, 즉 시기구분으로 생각된다. 시기구분을 어떠한 기준으로 나누는가는 연구자에 따라 혹은 시기에 따라 변할 수 있으며 이는 연구관점에 따라 달라질 수 있다. 또한 시기구분의 목적이 그 시대 상황과 작품을 보다 면밀히 이해하는데 있다면 대상 작품이 그 시대 안에서 갖는 성격을 무시할 수 없을 것이다.

주지하는 바와 같이 조선백자는 단순한 그릇의 차원을 넘어 조선 왕족과 사대부들의 통치 이념이자 儒敎的 미의식의 발로였다. 또한 무역품으로서가 아니라 순수한 자급자족의 물품으로 여겨졌으며 본격적인 상품으로 시장을 형성한 것은 18세기에 이르러서의 일이다. 이러한 연유로 조선백자의 생산을 조선말기까지 왕실이 직접 관장하였음은 어렵지 않게 예측할 수 있을 것이다. 물론 조선 후기 들어 大同法의 시행과 일부 상품경제의 영향 등으로 적지 않은 변화가 발생하였고 신분제의 해이 등으로 근본이념이 퇴색되긴 했으나 왕실과 최고 사대부 계층이 생산에 직결된 분원 경영과 양식의 변화를 주도해 간 것만은 부인하기 어렵다. 따라서 양식의 변화는 바로 왕실을 중심으로 한 수요층의 기호 변화를 반영하는 것이며, 실제 작품 분석에 있어서도 이들의 취향을 적절히 반영할 수 있는 작품에 근거하여 시기구분을 모색하는 것도 바람직한 방법이라 생각된다.

필자는 조선 후기 백자를 분원제도와 제작기술, 수요층의 도자관, 양식 등으로 나누어 연구를 진행한 바 있다.⁶⁾ 그런데 이들의 공통점은 그 변화양상이 대략 3시기로 구분할 수 있었다는 것이며 또 하나는 그것이 바로 왕조 중심으로 나누어진다는 사실이다. 예를 들어 분원제도의 경우 임진왜란과 병자호란의 심각한 위기 상황을 극복하기 위해 각고의 노력이 시도되었는데, 시기별로는 인조 후반 이후 숙종대에 본격적인 제도 정비가 이루어져 영조 전반에는 제도의 완성을 보았고, 순조 이후 특히 헌종대 이후로는 진상 물량의 과다와 진상방식의 변화, 왕실을 중심으로 한 수요층의 변화로 분원제도 역시 와해의 길로 접어들었다. 따라서 인조에서 숙종까지를 분원제도의 정비기로, 영조와 정조기를 분원제도의 완성으로, 순조 이후를 분원

則既有古例 ----” 『御製集慶堂編輯』 卷 6, 20장 (한국정신문화연구원, 『英祖·莊祖 文集 - 御製集慶堂編輯·凌虛關漫稿』 (1997), p. 124)

“題蔚院 子年十六歲己丑初夏十二日 爲此院都提學 ----” 『御製續集慶堂編輯』 卷 6, 19장 (한국정신문화연구원, 『英祖·莊祖 文集 - 御製集慶堂編輯·凌虛關漫稿』 (1997), p. 216)

6) 방병선, 「조선시대 후기 백자의 연구」 참고.

제도의 변화로 추정한다면 크게 타당성을 의심받지 않을 것으로 판단되었다. 제작기술 역시 급격한 변화는 보이지 않지만 釉色과 성형기법 등을 고찰할 때 대체로 이러한 흐름을 따르는 것으로 생각되었다.⁷⁾ 양식 역시 기형이나 문양 모두 편년작의 희소함에도 불구하고 전반적인 흐름을 추정하는 데는 무리가 없었다. 그러나 보다 구체적인 양식분석이 아쉬웠고 정밀한 작업이 병행되지 않아 이를 보완해 나갈 필요성이 常存해 있었다.

본 연구에서는 위와 같은 연구의 연장선에서 조선시대를 전기와 후기로 나누어 그 후기를 17세기 인조에서 19세기 고종 후반까지 상정하여 도자 양식의 변천을 살펴보고자 한다. 고찰 대상은 후기 전 기간에 걸쳐 나타나고 왕실의 표상이자 儀式 기명으로 사용된 雲龍文이 시문된 백자로 한정하였다. 또한 이들 운룡문 자기의 분석을 통해 삼분법에 의한 편년체제를 제시하고자 한다. 여기서 운룡문을 특별히 선정한 이유는 전 기간에 걸쳐 꾸준히 등장하는 것이 외에도 가장 민감하게 왕실의 기호를 반영하였으리라고 추정되고 다른 참고자료와의 비교가 수월하기 때문이다. 물론 圖像만에 의존한 편년체제는 그 기반이 허약하고 절대편년자료가 없는 현실에서 다소 위험한 시도일 수도 있으나 이미 전반적인 변화의 흐름을 파악한 후 재차 상세한 면을 되짚는 것이어서 큰 무리는 없을 것으로 여겨진다.

II. 朝鮮 前期의 雲龍文 : 明 圖像의 受容과 模倣

조선 초 나라의 제도와 문물을 정비하면서 가장 참고되었던 것은 아마도 明의 것으로 추정된다. 도자의 경우, 明 御器廠의 설치를 참고하여 사용원 분원의 자리를 수도 근처인 경기도 광주로 지정한 것이나 五禮儀에 나타나는 제반 사항과 圖式을 明의 것을 참고한 것 등이 그 예이다. 이 중 운룡문의 경우를 보면 白磁靑畫酒海에 나타나는데 『國朝五禮儀』와 『世宗實錄五禮儀』(도 1)에 실려 있는 것이 대표적이다. 이 도상은 1451년에 『世宗實錄五禮儀』가 편찬되었으므로 대개 그 시기를 전후해서 유행했던 것으로 여겨진다. 그런데 이것과 일본 出光美術館 소장의 宣德年制銘 청화백자 운룡문 항아리(도 2)를 비교하면 조선 전기 운룡문 도상이 중국의 그것과 얼마나 유사한지 알 수 있다.⁸⁾

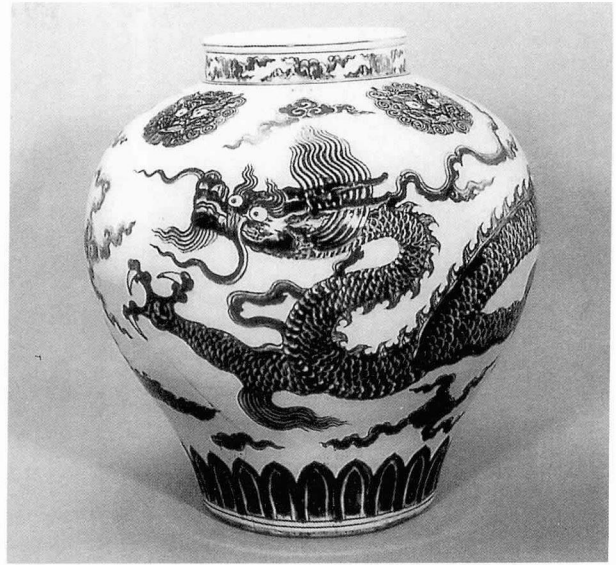
먼저 종속문의 경우 하반부에는 연관문이 시문되었고 상부는 생략되었으며 구연부에 운문이 들성들성 나타나 있다. 또한 어깨에는 무시무시한 鬼文이 포치되어 용의 위엄을 엄호하고 있다.

7) 방병선, 「조선후기 백자의 제작기술 연구」, 『美術史學研究』 214(1997), pp. 67-104.

8) 이 두 도상의 비교는 다음 연구에서 시도된 바 있다. 김영원, 『朝鮮前期 陶磁의 研究』(학연문화사, 1995), pp. 140-141. 또한 중국의 청화백자가 이례적으로 五爪가 아닌 三爪로 표현된 것은 주변국들에 대한 明의 下賜品이었을 확률이 높다. 失部良明, 「五爪龍文樣と元靑花磁器」, 『元の染付』 陶磁大系 41(東京 平凡社, 1974), pp. 106-107.



도 1. 白磁靑畫西海『世宗實錄五禮儀』(1451)



도 2. 宣德年制銘 靑畫白磁 雲龍文 항아리 (1426-1435)
高 52cm, 日本 出光美術館 소장

용은 三爪의 형태로 갈기와 구레나룻이 진행방향과 같은 방향으로 휘날리고 있다. 이러한 유사점은 실제 작품에서도 확인할 수 있다. 호암미술관 소장의 청화백자운룡문병(도 3)은 종속문은 수반되어 있지 않지만 딱딱하고 촘촘한 느낌의 비늘, 목덜미에서 시작하여 앞으로 날리는 갈기, 날카로운 발톱 등에서 그 유사함을 충분히 발견할 수 있다. 다만 어깨의 귀문이 사라지고 일부 도식화된 부분도 있어서 시기적으로는 차이를 상정할 수 있다.

위와 같은 점으로 미루어 대개 15세기 청화백자 운룡문 도상의 始原은 明 도상으로 추정된다. 이는 國初 여러 가지 제도 뿐 아니라 여기에 사용되는 기명의 도상과 시문원료 역시 중국으로부터 수입하여 이를 모방 제작한 것임을 나타내는 것이다.

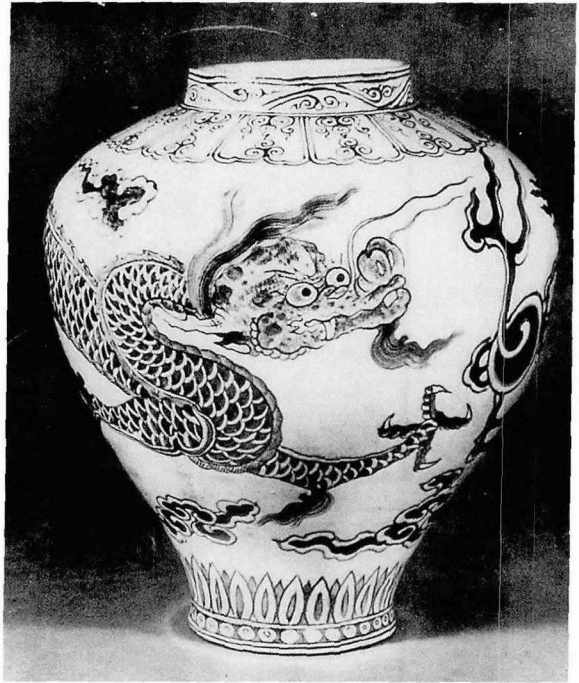
이러한 15세기 명 도상의 모방에서 조선이 언제쯤 보다 독자적인 도상을 모색했는지는 불확실하다. 다만 점차 15세기 후반에서 16세기로 접어들면서 서서히 조선식 도상을 어느 정도는 선보였을 확률이 있다. 그런 의미에서 남아 있는 작품이 거의 없다는 점은 이러한 궁극점을 해소하는데 매우 어렵게 하는 주 요인으로 작용한다.

참고적으로 일본에 소장된 청화백자운룡문 항아리(도 4)는 명확한 편년추정은 어렵지만 종속문의 형태와 기형으로 보아 16세기 후반에서 17세기초가 아닐까 생각된다.⁹⁾ 어깨 부분에 연관문이 새로이 종속문으로 등장하였고 하단부에는 끝이 날카로운 뾰족한 연관문과 연주문이 2단으로

9) 이 작품을 실견했던 윤용이교수는 이 작품이 혹시 17세기초가 아닐까하는 私見을 필자에게 피력한 바 있다.



도 3. 靑畵白磁雲龍文瓶, 高 25cm, 호암미술관 소장



도 4. 靑畵白磁龍樽 (16세기), 高 34.5cm, 日本

시문되었다. 구연부에는 당초문이 비교적 정교하게 그려져 있다. 용의 몸체를 보면 촘촘했던 비늘도 딱딱한 느낌이 사라지고 루프(loop)를 그리고 있는 목과 부드러운 용트림 등에서 제법 여유를 찾아볼 수 있다. 또한 갈기는 역시 목덜미에서 시작하여 앞으로 날리고 있고 갈퀴형의 발톱은 4개로 그 수가 증가되었으며 사지는 더욱 길게 늘어져 있다. 구름과 여의주는 윤곽선을 線描한 다음 흰 여백을 경계면으로 비워놓고 안을 채색하였는데 이는 이전과는 다른 수법이다. 또한 여의두형의 커다란 코, 양쪽 볼의 구레나룻은 앞으로 흐느끼듯 날리고 있는데 이러한 구레나룻과 四肢, 특히 속눈썹을 강조하기 위해 마치 커튼자락을 부착한 듯한 표현은 16세기 중국 운룡문 도상에서도 찾아볼 수 있다. 반면 앞으로 날리는 갈기와 구레나룻 등은 16세기 조선 鐘이나 佛畵에 등장하는 용의 모습과도 흡사하고 세부표현은 중국과 달라서 16세기 운룡문 도상은 점차 중국과는 다른 독특한 특징을 서서히 드러내고 있었음을 알 수 있다.

결국 남아 있는 작품이 거의 없어 자세한 도상의 변천은 알 길이 없으나 조선 전기 운룡문은 15세기 명 도상의 수용과 모방을 거쳐 16세기 후반으로 갈수록 조선식 운룡문 도상을 확립하는 방향으로 전개되지 않았을까 추정해본다.

Ⅲ. 朝鮮 後期の 雲龍文 : 朝鮮式 雲龍文 圖像의 確立과 展開

1. 1期(仁祖~景宗 : 1623~1724) : 새로운 도상의 모색

인조대에 들어 임진왜란과 병자호란의 폐해는 儀式에 사용되는 청화용준에서 바로 나타났다. 전쟁 후 남아 있는 작품도 거의 없었던 것으로 보이고 청화안료도 구하기 어려워져 종이로 대신하는 경우도 있었는데,¹⁰⁾ 이러한 상황은 좀처럼 개선될 기미가 보이지 않았다. 특히 병자호란 이후는 중국으로부터 전량 수입에 의존하는 청화보다는 국산 안료인 산화철을 사용하는 철화로 이를 대신했던 것 같다. 여기에는 고가의 청화 안료를 쉽게 사들이기 어려웠던 경제적인 이유 뿐 아니라 淸을 明의 계승자로 인정할 수 없었던 조선 사대부와 왕실의 사상적 경향이 커다란 역할을 했던 것으로 보인다.¹¹⁾ 더욱이 운룡문 백자의 경우 왕실의 공식 행사에 사용되는 경우가 빈번하였으니 다른 기명의 백자보다 청화를 사용하기가 어려웠을 것이다. 어쨌든 이상과 같은 연유로 인조에서 대략 景宗에 이르는 동안은 접시나 明器, 대접 등에 간단하게 청화로 시문된 것은 발견되었지만 운룡문을 시문한 청화백자는 아직 발견되지 않았다. 결국 철화용준이 주류를 이루었던 것이다.

이미 주지하는 대로 운룡문은 왕실행사용인 花樽이나 畫龍樽에 필수적으로 시문되는 대표적인 왕실취향의 문양이다. 따라서 그만큼 양식 변화에 민감하고 신속하게 반응했던 것으로 추정된다. 또한 용도에 맞게 그 묘사 역시 정확하고 사실적인 면이 강조되었을 것이다. 그러나 대부분의 후기 백자에서 볼 수 있듯이 편년작은 한 점도 남아 있지 않다. 그런데 도자기는 아니지만 용문은 각종 進宴, 進爵儀軌의 화룡준 안에 시문된 것들이 남아 있다. 물론 이들의 궤의 성격상 문양의 세부적인 면까지 참고하기에는 어려움이 있다. 반면에 櫺宮의 사면에 부착하기 위해 시문된 山陵都監儀軌 四獸圖 중의 하나로 그려진 龍은 풍부한 양과 정교한 문양 표현으로 운룡문의 편년설정에 많은 도움을 준다.¹²⁾

1기 운룡문자기 중 초기 작품으로는 국립중앙박물관 소장 철화백자용준(도 5)을 들 수 있다.

- 10) 『承政院日記』 67冊 仁祖 67冊 16年 10月 21日條. “李命雄以司饗院官員 以都提調意啓曰 嘉禮都監移畫龍樽一雙 白磁青畫 酒德 預先燔造 及時進排事知委 而得聞前例回回青 自戶曹賀送 燔造畫樽云 今亦所當依前例 燔造進排 而停燔之後 匠人四散 燔具掃如 況當日期且迫 勢難燔造 本院所儲推拾則只有畫樽一雙 大立缸一雙 畫樽則宴享時所用 不合於內用 白樽則體制不齊 且有調畫 畫大之缸 則蓋莫重大禮之用 似有未盡之患 他無辦出之路 勢不得 以白樽假畫一雙 推移進排之意 惶恐敢啓 傳曰知道”
- 11) 정옥자, 「조선후기 대명의리론의 전개」, 『조선후기 역사의 이해』(일지사, 1993), pp. 70-80; 최완수, 「조선왕조의 문화절정기, 진경시대」, 『우리문화의 황금기 진경시대』(돌베개, 1998), pp. 13-23.
- 12) 산릉도감의궤의 四獸圖는 한성대 강관식 교수가 찾아낸 자료들로 이미 아래와 같은 논문이 발표되었다. 姜寬植, 「眞景時代 後期 畫員畫의 視覺의 寫實性」, 『濶松文華』 49(한국민족미술연구소, 1995), pp. 49-108.



도 5. 鐵畫白磁龍樽(17세기 전반) 高 41.5cm, 국립중앙박물관 소장

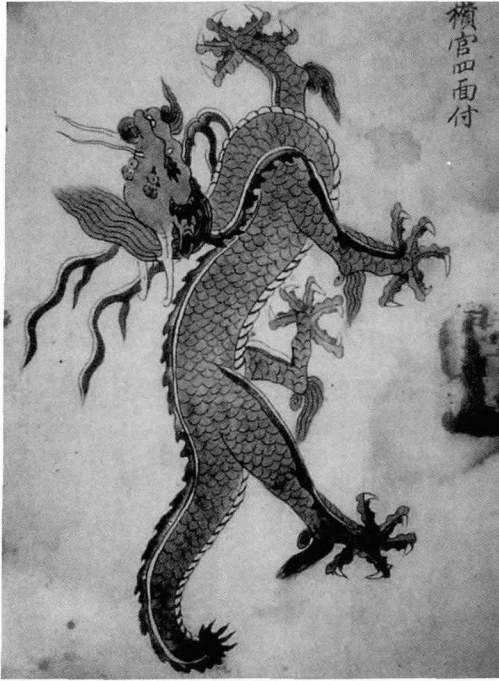
이 작품은 서울 중학동에서 출토된 것으로 정제가 제대로 되지 않은 탓인지 잡물이 많이 섞인 태토에 회백색 유약이 시유되어 있다.¹³⁾ 기형은 S자 곡선을 유지하고 있고 뚜껑이 동반 출토되어 樽의 완전한 형태를 이루고 있다. 문양을 보면 종속문은 상부는 당초와 연판이, 하부는 삼각문과 당초문이 시문되었으나 철화안료의 두께 조절이 용이하지 않아서였는지 일부 휘발된 부분이 보인다. 용의 모습을 살펴보면 약간 굴곡진 목 부분과 직선에 가까운 몸통을 지니고 있으며 발톱은 세 개다. 조선 전기 촘촘하게 시문되던 비늘은 넓은 부채꼴 형태로 성글게 시문되었고 등비늘은 사다리꼴로 가시 표현은 생략되었다. 얼굴은 크고 작은 斑點이 도식적으로 처리되었고 입이 짧아 우스꽝스러운 두상을 지니고 있다. 눈은 작고 동그래서 놀란 토끼 눈이고 구레나룻은 꼬불꼬불하게 앞으로 날리고 있으며

목덜미에서 뻗어 나온 갈기 역시 납작하게 앞으로 향하고 있다. 서기와 구름은 먼저 윤곽선을 그리고 여백으로 윤곽선과 구획 공간을 둔 후 내부를 채색하였다. 전체적으로 용의 신비함과 위엄보다는 전대의 도상을 계승하면서 철화로 바뀐 시문상황이 익숙지 않은 탓인지 이완된 양식을 보이고 있다.

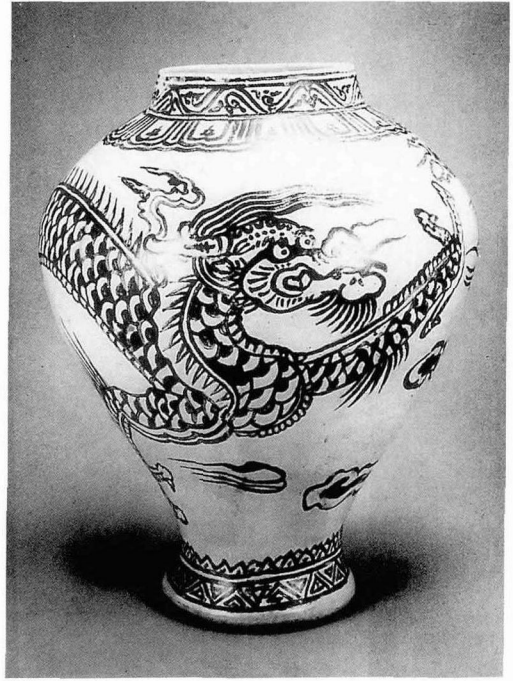
위 작품과 비교되는 것으로 1630년 제작된 『宣祖穆陵遷陵都監儀軌』 四獸圖 중 청룡도(도 6)를 들 수 있다. 아직 구름과 여의주가 동반되지 않아 완전한 모습을 갖추지는 못하고 있으나 전체적으로 16세기 용의 특징인 영금영금 기어가는 듯한 자세를 취하고 있다. 구레나룻이 앞으로 날리는 것이나 등비늘과 갈기의 형상이 철화백자와 유사하다.

위의 도상이 16세기를 계승한 17세기 초반의 양식을 보여준 것이라면 이화여대박물관 소장의 철화백자운룡문항아리(도 7)는 대략 17세기 중반 지배계층들의 심기를 그대로 드러낸 것이라 여겨진다. 기형은 부드러운 S자 곡선을 유지하고 있지만 용이나 종속문은 직선 위주의 선묘로 대조를 이룬다. 병자호란 이후 雪恥復讐를 외치던 효종대의 분위기를 반영하듯 길게 앞으로 쭉

13) 문화공보부·문화재관리국, 『重要發見埋葬文化財圖錄』 第I輯(1989), p. 374 설명 참조.



도 6. 宣祖穆陵遷陵都監儀軌 靑龍圖(奎章閣 13515, 1630)



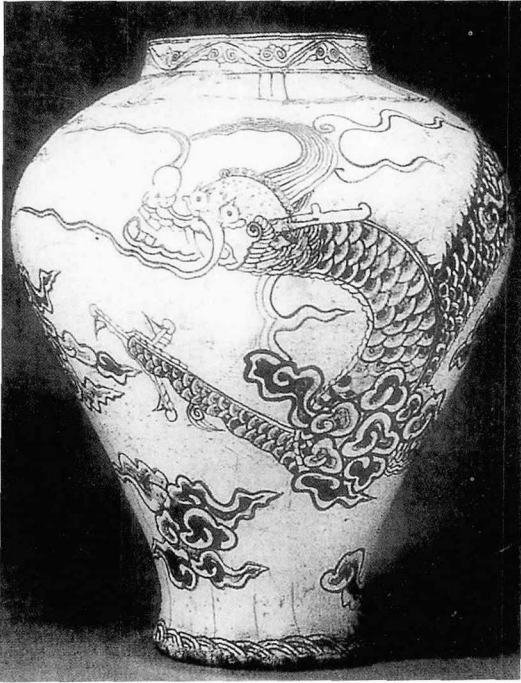
도 7. 鐵畫白磁龍樽(17세기 중반) 高 45.8cm, 이화여대박물관 소장

뺨은 팔과 원통형의 몸, 細形針線의 무시무시한 등 가지, 굳게 다문 입과 짧게 앞으로 날리는 구렛나룻, 대, 여섯 갈래로 앞으로 향한 갈기는 용의 강인함과 위엄을 드러내는데 나름대로 커다란 역할들을 하고 있다. 숨을 헐떡이며 쫓아오는 구름은 윤곽선 안에 여백을 두고 채색을 가미하였다. 얼굴의 반점은 작은 점으로만 표시되었고 턱 수염 역시 굵은 線으로 무쇠와 같은 단단한 이미지를 전하고 있다. 그러나 눈은 明代 자기에 나타난 소위 眼鏡을 쓴 용과 유사한 해학적인 모습이어서 흥미롭다.¹⁴⁾ 여기서 보이는 비늘과 구름의 채색기법은 1640년대 선동리가마터 지표에서 나온 도편과도 유사하다.¹⁵⁾

이후 현종 말에서 숙종대에 접어들면 운룡문 도상은 일대 변화를 겪게 되는데 그러한 모습을 樽의 형태로 보여주는 것이 개인 소장품의 철화백자항아리이다(도 8). 종속문은 상부는 당초와 연판, 하부는 水波文이 포치되었고 기형은 S자 곡선이 둔화되었으며 어깨 부분이 보다 당당하게 펼쳐지면서 강인함을 보이고 있다. 또한 용과 구름의 모습을 보면 이전과 다른 몇 가지

14) 소위 眼鏡龍은 明 중기에 크게 유행하는 도상인데 청대에 들어 옹정년간 이후로 전형적인 용의 표현양식으로 다시 자리잡았다. 閻冬梅編, 『中國明清瓷器』(臺北 藝術圖書公司, 1996), p. 32.

15) 이화여자대학교 박물관·한국도로공사, 『광주 조선 백자요지 발굴조사보고-번천리 5호·선동리 2·3호』(1986), p. 268.



도 8. 鐵畫白磁龍樽(17세기 후반) 高 48cm, 개인소장

변화를 지적할 수가 있다. 먼저 용을 보면 팔과 몸통의 직선적인 모습은 이전과 유사하지만 목 부분은 커다란 루프를 그리면서 몸통과 이어져 있다. 선묘와 채색으로 나타났던 瑞氣는 사라지고 등의 굽은 선묘로 표시되던 가시는 작고 가는 것으로 대체되었으며 비늘은 보다 촘촘하고 정교하게 시문되었다. 그런데 직선 單線으로 앞으로 날리던 구렛나룻은 複線의 鐘 모양의 부드러운 곡선으로 크게 시문되었고 갈기는 뒤로 한번 제쳤다가 앞으로 향하는 한껏 멋을 부린 형태로 바뀌었다. 또한 구름은 여의두형 구름이 본격적으로 등장하였는데 이러한 구름과 구렛나룻의 표현은 1673년 『孝宗寧陵遷陵都監儀軌』의 청룡도(도 9)와 흡사하다. 얼굴

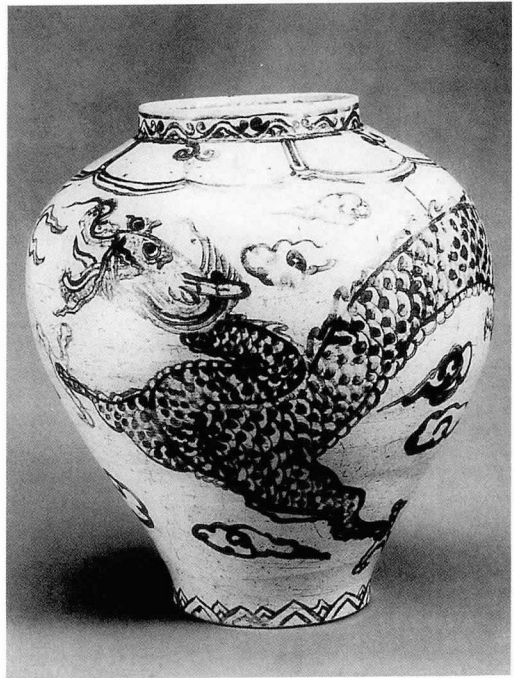
은 반점이 보다 많아지고 입을 벌린 사이로 위, 아래 이빨을 그대로 드러내고 있어서 몸통에서 보이던 용의 신비감은 이 부분에 오면 익살 속에 파묻히고 만다.

이것과는 약간 다른 기형이긴 하나 호암미술관 소장의 철화백자 용준(도 10)에서는 이제 직선적인 몸놀림은 어디에서도 찾아보기 어렵다. 몸통은 S자 곡선의 목과 조화를 이루며 부드럽게 꺾여지고 있고 대신 비늘 채색은 구획 안에 굽은 붓으로 불규칙하게 채색한 것을 알 수 있다. 직선으로 뻗던 팔과 다리도 부드러운 곡선으로 바뀌었지만 팔목이나 발목으로 갈수록 좁아지면서 발톱에서는 도식화된 三爪의 형태를 보이고 있다. 세형 침선으로 표시되던 등의 가시는 부드러운 비늘로 대체되었다. 얼굴은 짙은 눈썹과 납작한 두상, 목덜미에서 나온 짧은 갈기가 마치 낙타의 두상을 연상케 하지만 한쪽 눈이 얼굴 밖에 묘사된 과격적인 도상을 보이고 있다. 이러한 착시 효과를 노린 시문 기법은 이후 여러 작품에서도 발견된다. 구름은 채색이 사라지고 끝이 뾰족한 윤곽선만으로 이루어졌는데 소위 1670년대 후반의 신대리 가마 이후의 구름 묘사와 흡사하다.

따라서 대략 숙종대의 도상에는 신비와 위엄 외에도 독특한 익살과 해학이 자리잡았던 것으로 보이는데 이러한 경향은 형식에 얽매이지 않는 편병과 둥근 항아리에서는 보다 노골적으로 나타났다. 예를 들어 국립중앙박물관 소장의 철화백자 달항아리(도 11)는 커다란 루프를



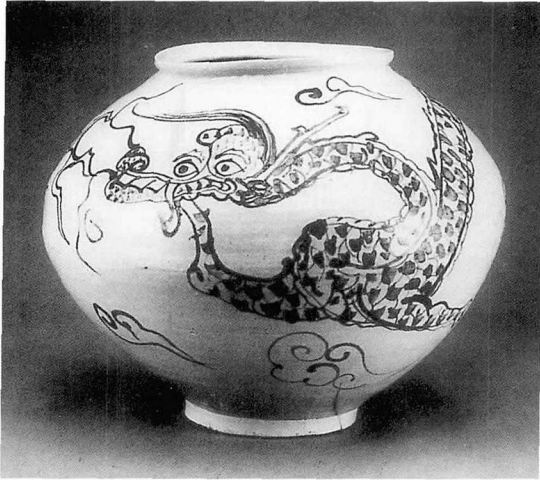
도 9. 孝宗寧陵遷陵都監儀軌 靑龍圖(奎章閣 13532, 1673)



도 10. 鐵畫白磁龍樽(17세기 후반) 高 30.2cm, 호암미술관 소장

그리며 꺾어진 목과 이와 맞물려 돌아가는 몸통, 얼굴밖에 시문된 한 쪽 눈, 한껏 멋을 부린 갈기, 정교함은 찾아볼 수 없는 비늘의 채색, 선묘 위주의 구름은 앞의 작품과 유사하다. 또한 앞 이빨을 다 드러내고 주먹코와 쭉 들어간 듯한 눈동자의 표현에 나타난 익살과 해학의 이미지는 1718년 端懿王后 惠陵 武人石(도 12)에 나타난 것과도 일맥 상통하는 듯 하다. 즉 이러한 극도로 양식화된 도상은 지방 장인의 치기가 아니라 바로 왕실 취향의 한 단면임을 드러내는 것이다.

그러면 여기서 동시대 중국자기에 나타난 운룡문 도상을 간략하게 살펴보자. 중국의 경우 萬曆年間(1573-1620)에 등장하는 운룡문은 정교함보다는 위엄에 치중한 도상이 대부분이다. 루프 형의 목에 세형침선의 등 가지, 굴곡이 심한 용트림이 그 특색인데 여의주는 상하 화염이 첨부된 모습에 점차 채색이 가미된 모습으로 탈바꿈한다. 이러한 모습은 명·청 교체기인 順治기에 잠시 이완된 모습을 보이다가 강희년간에 접어들면 피기하기까지 한 얼굴과 굴곡이 심한 용트림, 보다 다양한 채색에 등의 가시는 보다 뚜렷하게 드러나고 있다. 결국 일부 형식에서 조선과 유사한 것이 있긴 하지만 조선에서 보이는 선묘 위주의 강인함이나 익살 같은 것은 찾아보기 어렵다.



도 11. 鐵畫白磁雲龍文壺(17세기 말~18세기 초)
高 28.2cm, 국립중앙박물관 소장



도 12. 端懿王后 惠陵 武人石(1718), 東九陵

이상처럼 인조에서 숙종대까지의 운룡문 도상은 철화백자 위에 강한 필선이 사용되어 내면적 정신 표현이 강조되었다. 엄격하고 강인함을 나타내는 骨氣있는 線描 위주로 최소한의 채색으로 소정의 효과를 거둔 것이다. 이후 숙종대에 접어들면 부분적 사실성을 버리고 추상화를 시도한 극도로 양식화된 새로운 조선식 운룡문 도상이 선보인다. 여유 있고 활달한 공간운영과 채색을 버리고 선묘 위주로 표현한 구름은 이 시기의 특성이며 용 얼굴 표현에 나타난 해학은 철화백자 뿐 아니라 石物에서도 확인되었다. 이러한 다양한 도상이 등장한 배경에는 역시 이 시기가 분원제도의 정비를 비롯해서 임진왜란과 병자호란의 시련을 떨쳐버리고 중국과는 다른 새로운 제도와 도상을 모색하던 정비가였기 때문일 것이다. 또한 대상에 대한 정교하고 사실적인 묘사보다는 정신성을 강조했던 그 시대 圖像觀에서도 그 기원을 찾을 수 있을 것이다.¹⁶⁾

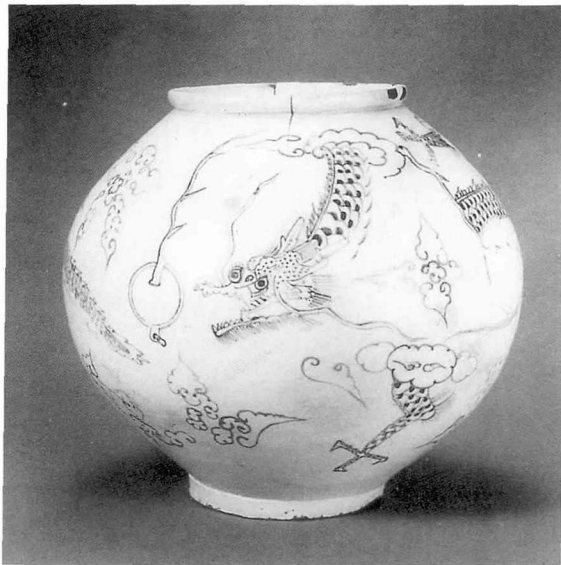
16) 이러한 도상관의 변화는 초상화에서 극명하게 찾아볼 수 있는데 이에 대해서는 다음을 참조.
강관식, 「眞景時代 肖像畫 樣式의 基盤」, 『濶松文華』 50(한국민족미술연구소, 1996), pp. 102-120.

2. 2期(英祖~正祖 : 1724~1800) : 사실성의 추구

영조기에 접어들면 조선백자는 새로운 전환기에 접어드는데 도상학적으로 그것을 한마디로 요약한다면 사실성의 추구요, 제작과 연계해서 이야기한다면 분원 진속장인들에 의한 雪白磁器의 창출, 문인 사대부를 중심으로 한 새로운 수요층의 확대라 할 것이다. 운룡문 도상도 예외는 아니어서 새로운 도상이 정립되고 이 도상의 근간을 이루는 것은 바로 사실성과 정교함에 바탕을 둔 대상의 묘사라 할 것이다.

속중 후반 들어 조선은 경제, 문화, 대외관계 등 여러 면에서 괄목할 변화를 보이는데 대동법 실시에 따른 상품경제의 태동, 중국과 일본을 잇는 삼각무역을 통한 부의 축적 등으로 경제 사정은 이전과는 눈에 띄게 진전되었다. 사상적으로도 北伐論과 對明義理論에 따른 排淸이 아니라 청을 통교의 상대로 여김에 따라 청의 문물과 양식을 수용하는데 아무런 거리낌이 없게 되었다. 도자 부분을 보면 淸으로부터 청화 안료인 코발트를 다시 수입하게 되었고 이는 자연스럽게 청화백자의 생산으로 이어졌다. 따라서 보다 산뜻하고 정교한 시문 표현이 가능한 청화백자가 잠시 자리를 내주었던 철화백자 대신 주류를 이루게 된 것이다.

이러한 경향의 선구로 여겨지는 것이 국립중앙박물관 소장의 청화백자운룡문 달항아리다(도 13). 설백의 유색으로 이전에 비해 훨씬 정제된 모습이고 기형 역시 완전한 달항아리의 형태를 지니고 있다. 물론 전반적인 도상은 상하 종속문이 생략되었고 도식적인 모습이 잔존



도 13. 靑畫白磁雲龍文壺(18세기 전반) 高 35.3cm, 국립중앙박물관 소장

하지만 이제까지 앞으로만 날리던 갈기와 털이 뒤로 날리게 되었다. 이전까지 용의 위엄을 강조하기 위해 용의 진행방향과 상관없이 앞으로만 날리던 갈기를 뒤로 바꾼 것이다. 이는 곧 사실성의 추구라는 대전환의 시작으로 받아들여도 좋을 듯 싶다. 참고적으로 이처럼 갈기의 방향이 바뀐 것은 산릉도감의궤의 용문을 살펴보면 명확하게 알 수 있다. 즉 1698년의 『思陵封陵都監儀軌』의 용까지는 얼굴 쪽으로 날리던 머릿결이 1701년 『仁顯王后明陵山陵都監儀軌』의 용문양에서부터 뒤로 날리는 모습으로 바뀌었다. 이 작품은 龍에 있어 머릿결의 방향전환

과 구름에 싸인 신체 표현 등 새로운 형식이 유입된 좋은 예이긴 하지만 철화백자에 표현된 용 같은 대담하고 심성한 모습은 보이지 않는다.

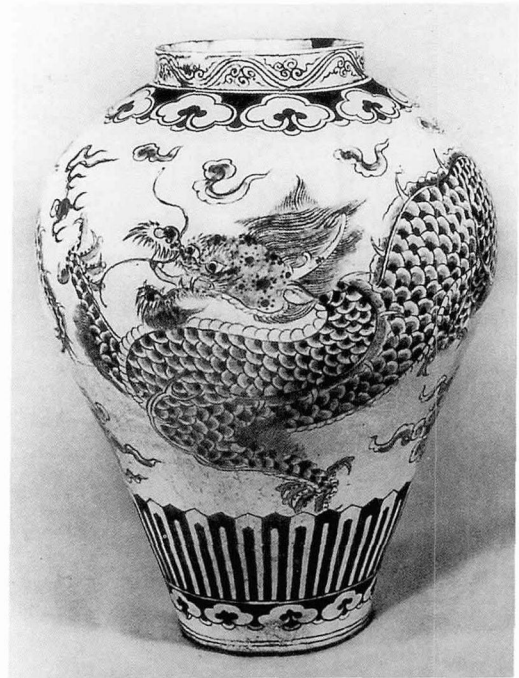
그러면 용에 있어 사실성이란 무엇일까. 용은 비록 상상의 동물이긴 하지만 그 표현은 사실 구체적으로 정해져 있다. 즉 잉어의 비늘, 호랑이의 발, 매의 발톱, 소의 귀, 낙타의 두상, 토끼 눈, 사슴의 뿔, 뱀의 목, 개구리의 배가 그것들이다.¹⁷⁾ 따라서 각 부의 묘사에서 이러한 점을 고려하여 시문에 입했다면 그것은 사실성의 추구로 보아도 될 것이다.

(1) 1형식

이러한 시문 경향을 반영하면서 2기의 용은 대형 畫龍樽 안에 雲龍의 형태로 寓話的 표현 보다는 정교하고 사실적인 모습이 주를 이루었다. 이들 도상은 크게 두 형식으로 나눌 수 있는데 먼저 그 첫 번째를 살펴보기로 하자.

일본에 소장된 청화백자 화룡준(도 14)은 조선 후기에 새로이 정립된 운룡문 도상이 어떤 모습으로 변모했는가를 세세히 보여주는 수작이다. 먼저 종속문은 상부에는 당초문과 複線의 영지형 여의두문이 새로 등장하였다. 하반부에는 圭形의 연판문과 역시 영지문이 시문 되었는데 특히 연판문에 관해서는 후술하도록 하겠다. 구름은 영지형 구름과 소위 卍字形 구름이 鈎勒이긴 하나 필력을 과시한 모습으로 시문되었다.

용의 모양을 살펴보면 우선 다섯 개로 늘어난 매와 같은 발톱과 호랑이 같은 발이 여의주를 잡아채기 직전의 생생한 모습으로 그려져 있다. 이전의 여의주를 쫓아가는 모습과는 사뭇 다른 것이다. 목은 짧은 루프이긴 하나 뒤로 한껏 재긴 모습이고 몸통은 용트림이 심한 늠름한 자태를 지니고 있다. 양쪽 눈가와 입 주위를 뒤덮은 흰 針狀 털은 용의 위엄을 강조하기 위한 것으로 중국의 경우 雍正期(1722-35) 이후 용문양에 자주 보이는 표현양



도 14. 靑畫白磁龍樽(18세기 중반) 高 56.2cm, 日本

17) 李祖定 主編, 『中國傳統吉祥圖案』(上海科學普及出版社, 1989), p. 1

식이다. 끝이 꺾어져 치솟은 뿔에는 ++ 표시가 선명하고 얼굴의 크고 작은 반점은 정교하게 그려졌다. 눈은 놀란 안경용 형식이 아니라 부리부리한 매의 눈을 연상시키며 갈기는 뒤로 쓸어 올린 것과 옆으로 하나 하나 빚은 것이 세필과 채색이 어우러지면서 잘 나타나 있다. 또한 콧등에 방사선 형태로 길게 펼쳐진 구렛나룻 역시 신비감을 연출하고 있다. 비늘은 마치 잉어의 그것을 연상시키듯 진한 청화와 푸른 청화, 흰 여백의 3등분으로 각기 채색하여 농담 효과를 연출하였고 등비늘에서 뻗어 나온 가시 역시 사실적으로 표현되었다. 여의주는 이전보다 훨씬 줄어든 크기로 상하 화염에 고리가 부착된 형상으로 질게 채색되어 있다.

공간운영을 보면 종속문대의 시문면적이 증가하여 주제문의 화면이 줄어들었고 화면 안에서도 이전보다 크기가 상대적으로 축소된 구름과 여의주가 빼곡이 화면을 채우고 있어서 용 위주의 문양시문 경향을 엿볼 수 있다. 또한 기형의 굴곡에 맞게 용트림을 조절한 흔적이 보이고 정교한 필치와 선묘는 예사 솜씨가 아님을 알 수 있다.

위와 같은 2기 1형식 운룡문 도상의 특징을 요약한다면 여의두와 연판을 중심으로 한 종속문대의 등장과 화면의 축소, 영지형과 만자형 구름 등장, 상하 화염과 고리가 부착된 여의주의 등장과 크기 축소, 여의주를 낚아채기 직전의 날쌔 동작과 力動感 넘치는 용트림, 위엄을 강조하기 위한 입가와 콧등의 흰털, 비늘에 나타난 농담효과, 세필을 이용한 갈기 표현, 오조의 매발톱과 호랑이 발, 등비늘을 뚫고 나온 가시, 얼굴 위의 대소 반점 표현의 정교함 등을 들 수 있다. 결국 이것은 용맹스럽고 사실적인 용을 묘사하되 새로운 도상을 창출했다는데 그 의의가 있을 것이다.

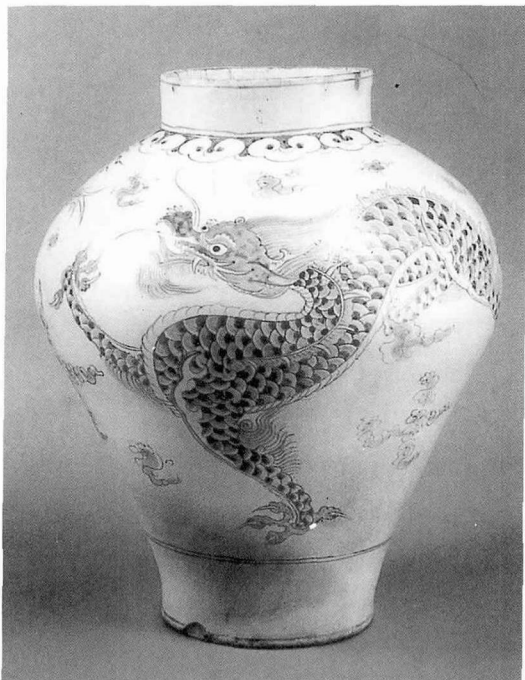
그런데 이 도상이 앞에서 설명한 국립중앙박물관 소장 달항아리(도 13)에서 어떻게 갑자기 몇 단계를 생략하고 출현했는지에 대해서는 부연 설명이 필요할 것으로 생각된다. 그것은 이 작품이 이전의 작품들에 비해 너무도 정교하고 사실적이어서 전이 단계가 생략된 느낌이 들기 때문이다. 현존하는 운룡문 백자 중에서 소위 영조 전반의 금사리 시기에 제작되었을 법한 작품은 희소하다. 따라서 현재 추정할 수 있는 것은 이 작품 이전 단계 즉 적어도 영조 중반에는 이러한 도상이 정립되었고 그 태동은 아마도 영조 초반이 아닐까 하는 것이다. 이 작품의 크기가 거의 60cm에 가까운 보기 드문 초대형 작품에다가 여의두문 등에 나타난 여백을 청화 채색한 점 등은 이미 이전에 보다 중소형의 작품과 도상으로 많은 실험을 거쳤을 가능성을 제기한다. 어쨌든 이 점에 대해서는 보다 많은 자료의 발굴과 연구가 요망된다 하겠다.

위와 같은 1형식의 도상은 硯滴이나 필통, 보다 크기가 작은 항아리에도 그대로 시문되었다. 예를 들어 일본 高麗美術館 소장 화룡준(도 15)은 먼저 구도 상으로 이 시기 시문 방식의 특징인 전체 높이의 ¼되는 지점에 두줄의 횡선을 그어서 공간을 구획하였다. 기면 전체를 마음껏 활달하게 포효하던 용은 횡선 위로 그 활동영역이 국한되어 그만큼 여백이 줄어들었지만 바람에 날리어 뒤로 빗겨진 갈기와 수염, 다시 등장한 뱀과 흡사한 배의 선묘 표현, 농담을

달리하며 정교하게 배열한 비늘표현, 鐘모양으로 좌우로 뺀 콧수염은 신비함과 영험이 깃들인 용을 잘 묘사하는 부분이다. 부리부리하면서 좌우의 크기를 원근에 맞게 정확히 표현한 눈, 직각으로 휘어져 훑날리는 턱수염은 앞의 도상과 유사하지만 아마 東宮용으로 추정되는 四爪의 발가락과 등 비늘 위에 작게 표현된 도식적인 가시는 일부 양식화된 모습을 보여준다. 또한 꼬리 부분이 갈라져 위엄을 더하고 있는데 꼬리 부분의 변화는 시기가 지날수록 더욱더 강조되어 점차 갈려져 나오는 길이와 폭이 확대되는 경향을 보인다.

그러면 참고적으로 산릉도감의궤에 나타난 운룡문 도상의 변화를 잠시 살펴보기로 하자. 먼저 1725년 『景宗懿陵山陵都監儀軌』(도 16)에는 아직 신비감이 우선하는 설익은 모습임을 알 수 있다. 구름이나 용트림 모두 어색하고 얼굴의 반점 역시 아직 원형의 점으로만 나타내고 있다. 그러나 갈기와 콧수염, 턱수염 등은 세필로 정교하게 시문하였고 비늘 역시 가늘고 촘촘하게 표현되었으며 꼬리는 아래로 쳐졌지만 몇 갈래로 나뉘어진 새로운 모습을 보이고 있다. 이러한 도상은 이후 변화를 거듭하다가 1757년 『貞聖王后弘陵山陵都監儀軌』(도 17)에 이르면 운룡문 도상의 결정판을 보는 느낌을 준다. 먼저 꼬리를 젖혀서 용트림을 보다 역동적으로 표현하였고 구름은 만자형과 영지형이 등장하였다.

여의주도 상하 화염과 고리 부착식으로 변모하였으며 얼굴의 흰털은 더욱 증가하여 용의 위엄을 강조하면서도 대소 반점은 마치 선염법을 사용하듯 농담으로 표현하였다. 눈썹도 과장은 되었지만 갈기와 턱수염과 더불어 세필로 정교하게 시문되었다. 등비늘의 가시는 비늘 안에 표현되어 마치 잉어의 그것을 보는 듯 하다. 이러한 경향은 1789년 『莊祖顯隆園園所都監儀軌』, 1800년 『正祖健陵山陵都監儀軌』에 이르면 절정에 이르고 일부 표현에는 서서히 도식화의 기운이 감지된다. 따라서 산릉도감의궤 사수도에 나타난 운룡문 도상은 영조 초기부터 새로운 변화의 조짐이 보이다가 이러한 것이 정립된 시기는 대략 1750년대로 생각된다. 이와 같은 도상변화는 청화백자에 나타나는 운룡문의 변화와도 어느 정도 연관성을 갖지 않을까 추정된다.



도 15. 靑畫白磁龍樽(18세기 후반) 高 43.5cm,
日本 高麗美術館 소장



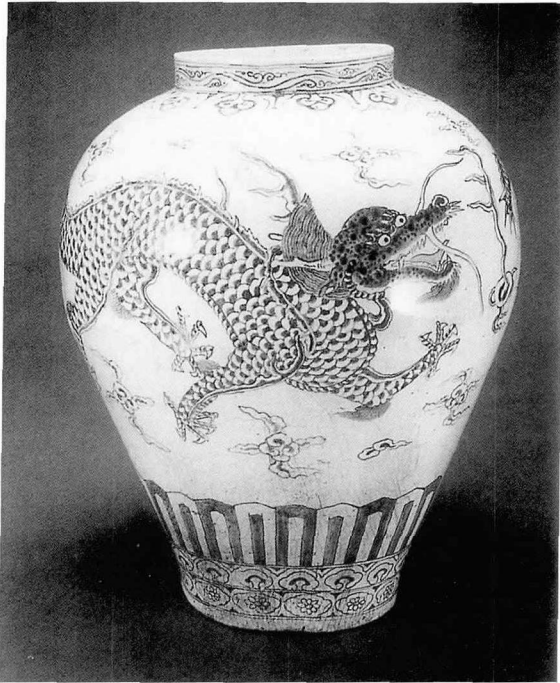
도 16. 景宗懿陵山陵都監儀軌(장서각 2-2329, 1725)



도 17. 貞聖王后弘陵山陵都監儀軌(奎章閣 13591, 1757)

(2) 2형식

다음 2형식에 관해서 살펴보자. 국립중앙박물관 소장 입호의 용(도 18)은 전반적인 분위기는 1형식과 흡사하지만 세부표현은 사뭇 다르다. 우선 종속문양에 나타나는 여의두문이 보다 화려한 영지형 문양으로 바뀌었으며, 하부 종속문은 3단으로 보다 증가되었다. 특히 하단부에 나타나는 종속문 중에는 도자기 뿐 아니라 초상화와 왕릉의 石物 등에도 등장하는 낮은 것들이다. 예를 들어 하단부 가운데 시문된 문양은 영조대 인물인 서울대박물관 소장의 閔伯祥 초상화 족좌에 투공된 문양과 흡사한데 이것은 豹脚文의 일종으로 군자를 상징하는 것이다. 또한 상단부 영지형 여의두문은 역시 隆·健陵 長明燈에 조각된 화문들과 유사하다. 주문양인 용을 보면 목의 루프가 짧고 목의 두께와 몸통 두께가 거의 유사해서 둔중한 느낌이 든다. 몸통의 움직임이 둔화되어 엉금엉금 여의주를 쫓아가는 형상이고 눈은 둥그랗고 작은 眼鏡龍이며 눈가풀의 표현도 도식화되었다. 얼굴에만 있던 해모양의 반점도 입가와 턱까지 전 부분으로 확산되었고 대신 수염을 비롯한 입가와 턱의 털들은 도식화되었다.



도 18. 靑畵白磁龍樽(18세기 후반) 高 52.5-54.5cm
口徑 및 굽지름 각 21cm, 국립중앙박물관 소장

머릿결은 방사선 모양의 斜線形으로 대체되어 가장 큰 변화를 느낄 수 있는데 이는 17세기 중국자기의 용문 표현에서 많이 찾아 볼 수 있다. 또한 등 비늘의 채색도 농담을 사용하여 공간을 구획하던 채색방법에서 다시 모서리에만 채색을 가하고 여백을 남겨 두었다. 대신 이전에 보이지 않던 등의 瑞氣가 선명하게 등장하였고 구름은 영지형은 보이지 않고 만자형만 표현되었다. 발톱은 다섯 개 이긴 하나 매의 그것이 아니라 작고 도식화되어 위엄을 찾아보기 어렵다. 이와 유사한 도상을 지닌 것으로 궁중유물전시관 소장 입호와 호암미술관 소장 입호 등이 있어서 동일한 모본으로 여러 작품이 제작된 것을 알 수 있다.

결국 1형식 여의주를 낚아채는 용맹스런 모습이라면 2형식은 아직 여의주를 서서히 뒤쫓는 둔중한 몸매의 안경용의 약간 회화화된 모습이다. 즉 정교함이나 사실적인 면에 있어서는 1형식, 전대의 해학이나 형식이 잔존하는 것은 2형식으로 보면 될 것 같다. 그러나 두 계열 모두 五爪에 유사한 종속문대를 지니고 있고 50cm를 넘는 대형 용준들이 주류를 이루어서 어느 것을 우선으로 둘 지는 확정짓기 어렵다. 다만 19세기 이후에는 2형식은 거의 찾아볼 수가 없어서 보다 사실적이고 정교한 1형식이 운룡문의 표준 도상으로 자리잡은 것이 아닐까 추정된다.

(3) 조선식 운룡문 도상

이상 살펴본 이들 두 계열의 도상의 기본은 여의두와 연판을 축으로 하는 종속문과 사실적인 용의 표현, 영지형과 만자형 구름이다. 이러한 사항들이 공식적으로 등장하는 연대는 도자기에서 찾아보기 어렵고 의례를 보면 알 수 있는데 정조 19년(1795)에 편찬된 『園幸乙卯整理儀軌』 중의 花罈(도 19)이 그것이다. 이전의 의례보다 상세히 세부 사항을 설명해 놓은 덕에 그나마 영·정조기 운룡문 도상의 실마리를 풀 수 있는 단서를 제공해 준 것이다. 즉 의례의 성격상 기존의 것을 참조하였을 확률이 크고 이것은 이미 산릉도감의례에서도 보았듯이 적어도

영조 중반 경에는 도상이 정립되었을 것으로 추정된다.

『園幸乙卯整理儀軌』에 나타난 운룡문을 잠시 살펴보면 종속문은 상부 여의두, 하부 연판문으로 구성되어 있고 구름은 만자형과 영지형이 공존했음을 알 수 있다. 용은 四爪 혹은 五爪로 추정되고 여의주는 상하 화염에 고리가 부착된 모습이 역력하다. 용의 동작은 활달해 보이고 여의주를 낚아채려는 듯 힘차게 달려드는 모습이다. 갈기는 뒤로 향하고 비늘은 촘촘하게 구획되어 있어서 전체적으로 실제 청화백자에 등장하는 운룡의 모습과 상이하지 않다.

이러한 운룡문 도상은 용 자체가 왕실을 상징하는 것 이외에도 구름과 종속문에서도 그 상징의미가 담겨 있는데 이들을 분석해보면 다음과 같다. 먼저 구름을 영지형으로 표현한 것은 말 그대로 長壽를 상징하는 것으로 해석할 수 있을 것이다. 종속문에 사용된 여의두도 영지형의 형태에 가깝고, 역시 事事如意的 뜻을 갖는 栴縮文이 종속문 제일 하단부에 시문되어 있다. 앞에서 설명한 것처럼 군자를 상징하는 豹脚文이 하단 종속문 중단에 표현되어 있다. 또한 하반부 종속문에 시문된 연판문은 화룡준 이외에는 거의 등장한 예를 보기가 어려운데 드물게 국립중앙박물관 소장 산수매죽문 향아리(도 20)에 시문되어 있다. 그런데 이 연판문은 왕이나 세자가 嘉禮時에 드는 圭, 즉 홀과 같은 형태를 보이고 있다. 영조 20년(1744)에 편찬된 『國朝續五禮儀』에 의하면 이전까지 왕이나 세자 모두 靑玉으로 만들던 홀을 들던 것에서, 왕은 白玉으로, 세자나 世孫은 靑玉으로 제작된 홀을 사용한다고 되어있어 청백색을 교대로 채색한 이 종속문이야말로 왕실을 상징하는데 이보다 더 좋은 것은 없을 것이다.¹⁸⁾ 따라서 운룡문 도상에 나타난 문양들은 그야말로 왕실과 그 安寧, 吉運을 상징하는 것들로 구성된 것이다.

한편 앞에서 살펴본 1, 2형식의 도상들이 오직 백자에만 등장하는 것은 아닌 것 같다. 예를 들어 호암미술관 소장의 민화(도 21)에 나타나듯이 방사선 형태의 갈기와 오동통한 몸매를 지닌 것이 있는가 하면 뒤로 잘 빗겨진 갈기와 위엄 있는 모습의 용 같은 두 부류가 공존했음을

樽花

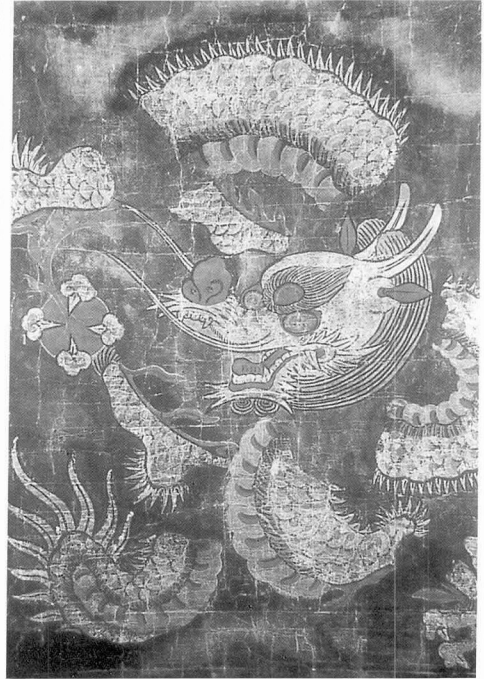


도 19. 園幸乙卯整理儀軌 花樽(奎章閣, 14518, 1795 : 영인본 p.46, 1994)

18) 『國朝續五禮儀』 序例 嘉禮 執事官 玉圭圖說 1744 (민창문화사, 1994), pp. 597-598.



도 20. 靑畫白磁山水梅竹文壺(18세기 중반) 高 38.1cm, 국립중앙박물관 소장



도 21. 민소운룡圖(18세기) 종이, 101.5x73cm, 호암미술관 소장

알 수 있다. 단지 민화에서도 편년작은 희소해서 두 작품 중 어느 것이 선행되는 것인가는 확정짓기 어렵다. 또한 화풍에 있어서도 민화의 기법은 거의 정통회화에 보이는 渲染法으로 구름 표현을 시도하여 청화백자와는 다른 형상이다. 용트림이나 비늘, 얼굴 등에서도 다양한 채색을 가미하여 만일 청화백자의 용준과 민화를 동일한 화가가 시문했다 하더라도 그 화풍의 유사성을 지적하기는 어려울 것 같다. 이는 앞에서 설명한 것처럼 입체와 평면이라는 시문대상, 광물질이고 번조 후 결과를 쉽게 예측하기 어려운 청화안료와 일반 彩料와는 근본적으로 다르기 때문이다. 또한 수분 흡수성이 상대적으로 강한 도자 기명 위의 시문은 종이와 비단과는 다른 기법이나 用筆을 요구했을 것이다.

이와 같은 현상은 정통회화에서도 마찬가지다. 예를 들어 李仁文이나 沈師正 같은 당대 최고의 화원들이 남겨 놓은 雲龍圖와 龍樽에 남은 문양을 서로 비교하여 구체적인 화풍을 지적하기는 힘들 것으로 보인다. 이는 용준에 시문된 용의 모습이 자유로운 구도와 채색의 조건하에 시문된 것이 아니고 일정한 모본 안에서 거의 工筆 수준의 선묘와 채색을 바탕으로 하였

기 때문이다. 따라서 화풍의 유사성을 찾기 위해서는 이들 화원들이 嘉禮나 進宴時에 사용하는 畫龍樽에 석간주나 회회청으로 직접 그리기 전에 작성했을 법한 도안을 찾아낸다면 이 문제는 자연 해결될 수 있을 것으로 기대된다.

참고적으로 영조 30년(1754)의 사료에는 英祖와 당시 실세였던 洪鳳漢과의 대화 내용이 나타나 있는데 이를 통해 器皿의 장식이 石間朱를 사용하는 철화백자에서 回回靑을 사용하는 청화백자로 바뀐 당시의 상황과 화원들이 화룡준 도안을 맡았음을 알 수 있다.

상께서 말씀하시길 “下敎 後 또 一筋을 내고자 하는데 廚院에 관한 것으로 分院이 오래 감당하지 못한 것이다. 그 이유는 巧制가 많이 나오는 때문이라, 아무리 대궐 안의 그릇을 보더라도 역시 많은 것이 전에 보지 못하던 것이다.” 하셨다. 鳳漢이 아뢰길 “그것은 서로 닮기 때문입니다.” 하였다. 상께서 “근래 사치는 비록 극심하진 않더라도 옷과 음식과 같이 필히 그리될 것이니 따라서 계속 방치하기 어려운 바다. 廣州留守 역시 分院燔器에 영을 내린 것도 같은 이유냐” 하셨다. 鳳漢이 아뢰길 “그 地方官이 그리 한 것입니다.” 하였다. 상께서 “확실히 옛날 進宴 때는 石間朱로 畫龍樽을 제작하였는데 지금은 그것을 볼 수 없다.” 하셨다. 鳳漢이 아뢰길 “回回靑은 극히 귀한 물건이나 士夫家만 그것을 쓰는 것이 아니라 비록 吏胥輩도 역시 그 그릇을 사용하니 어찌 애용하지 않겠습니까” 하였다. 상께서 “靈城도 鑪器를 다 써버리고 지금은 沙器를 쓴다하니 그 아래 사람들이 어찌 그 일을 할 수 있겠느냐. 分院匠手들의 대개 모습은 심히 불쌍하다.” 하셨다. 鳳漢이 아뢰길 “數十年前 常沙器는 士夫가 宦家の 食床을 따라 사용한 것입니다. 지금은 吏胥에 이르기까지 모두 分院器를 쓰고 있는데 필히 回回靑 壽福字가 있다 합니다.” 하였다. 상께서 “壽字를 쓴다고 어찌 百歲를 누리겠느냐. 懿昭宮의 祭器도 50개를 使納했으나 구울 때는 필히 500개일 것이다.” 하셨다. 鳳漢이 아뢰길 “만약 이것이 비단의 禁制와 같으면 그릇 역시 사치를 없애는 것이 가능합니다.” 하였다. 상께서 “그 禁果를 速行하라. 그 중 들으니 지금은 비단직물은 없다고 하니 그러하냐” 하셨다. 漢簫가 아뢰길 “臣이 赴燕時 보니 과연 그러합니다.” 하였다. 상께서 “君臣은 父子와 같으니 어찌 말하지 않는 것이 가능하겠느냐 내가 어렸을 때 分院에서 만들어 온 磁器怪石이 있었는데 그것으로 추정하면 그 多造巧制를 가히 알 수 있다.” 하셨다. 命에 따른 傳敎에 글로 “근래 莫重磁器에 한심한 것이 있어 申筋을 내리는바 下敎를 내고자 한 때가 있었으나 이르지 못하였는데 그것은 역시 禁奢의 비용을 아까워하고 匠人들을 편케 하며 백성을 안심케 하는 한 방편이라. 차후 特敎로 하는 別燔外는 廚院 堂郎은 임의로 別燔을 하지 말라. 別燔者는 즉 甲燔이라. 사사로이 만드는 巧制에도 筋이 있다면 그것도 禁奢라. 別燔이 없으면 匠手들의 工이 덜어지니 곧 백성을 편케 함이라. 例燔 外는 他燔에 쓴 有餘土가 없으니 비용을 아까워함이라. 비록 不時에 加用이 있어도 白土 加定은 없으니 그것이 安民이라. 廚院 堂郎者를 위하고 감히 犯愆을 어기지 안케 함이라. 또 옛날 즉 嘉禮와 進宴 燔造의 畫龍樽을 만들 때는 回靑 畫員을 내려보내는 일이 있는데 따라서 그 때 후 畫器가 있었으나 이제 들으니 近者에는 回靑자기가 나라에 퍼졌다하니 그것이 하나의 사치라. 그 畫器 역시 甲燔으로 하나의 낭비라. 一體 嚴飭함이 또한 장인을 편케 하고 安民의 방책이라. 그런데 筋後의 뜻은 巧緞은 아니니 前에 쓰던 자에게 영을 내려 禁하지 않게 하라. 만약 근래 이 항을 지시하여도 그 수를 어겨 侵民하면, 當該 法官은 당면 바로 잡음을 중히 여겨야 하니 역시 嚴筋이라. 또 廣州의 磁器를 번조하는 燔所는 옛날에는 그 예

가 없어 근래 筵臣이 주청한 것을 들으니 此弊가 있다하니 역시 分院民의 一大弊라. 차후 一切 嚴飭을 만약 朝令으로 따르지 않는다면 안타깝구나. 이번은 體貌가 前日과 다르니 감히 君命을 위반하고 백성을 침탈하겠는가. 備局은 現草記에 따라 엄하게 다스리라.” 하였다.¹⁹⁾

또한 위 기록에서 화원이 내려가지 않아도 회청자기가 분원에서 제작되었다는 기록으로 보아 이제는 분원내에 시문을 담당하는 畫工들이 존재했음을 유추할 수 있다. 따라서 화룡준의 경우 서울에서 내려오는 화원들은 주문양을, 분원의 화공들은 아마도 종속문을 분담하지 않았을까 추정해본다. 사용기명 역시 과거에는 사대부들이 常沙器, 즉 갑번이 아닌 분원자기 혹은 지방자기 정도를 사용한 것에 비해 요즘은 吏胥들까지도 壽福이 시문된 청화백자를 쓸 정도로 수요층이 확대되었고 그 만큼 청화백자가 유행하였음을 알 수 있다. 또한 분원 도제조를 역임한 영조가 別燔의 폐해를 누구보다도 잘 아는 탓에 이를 근절시키고자 노력한 것은 당연한 일일 것이다.²⁰⁾

정조기에 들어서면 기명의 종류도 더욱 다양해지지만 장인들이 직접 판매에 나선 것은 별로 목격되지 않는다. 다만 공식행사에 점차 중국제 그릇들이 자리를 잡아가는데 정조 19년(1795) 기록에는 분원의 甲燔器皿 이외에도 “畫唐大牒”, “彩花銅砂器” 등이 나타난다.²¹⁾

이와 같은 조선의 상황 변화에 못지 않게 동 시기 중국도 康熙期(1662-1722)를 거쳐 雍正期(1723- 1735)에 접어들면 운룡문 도상에서 이전과는 다른 새로운 형식들이 등장한다. 그 중 두드러진 것으로는 다양한 채색을 동원하여 용을 화려하게 시문하면서, 회화의 渲染法을 흉내 낸 듯한 진한 농담처리를 한 것이다(도 22). 작은 눈동자는 안경용의 형태로 정면을 응시하고

19) 『承政院日記』 1105冊 英祖 30년 4月 29日條 “上曰 此下教後 又欲一飭 廚院矣 分院之不可堪久矣 以其巧制多出故然矣 雖以闕中器皿觀之 亦多前所未見者矣 鳳漢曰 此轉相倣效而然矣 上曰 近者奢侈 雖不至極甚 而衣與食 必欲均之 故此所以難繼也 廣州留守 亦令分院燔器云 然乎 鳳漢曰 以其地方官故然矣 上曰 有一可知者 昔時進宴 以石間朱 燔畫龍樽 而今不見此器矣 鳳漢曰 回回青 是極貴之物 而不但士夫家用此 雖吏胥輩 亦用此器 豈不可痛乎 上曰 靈城則以爲盡去鎡器 則當用沙器云 而此等之世 豈可行此事乎 分院匠手之例懸 甚可矜矣 鳳漢曰 數十年前常沙器 士夫從宦家食床 此爲上器矣 今則下至吏胥 皆用分院之器 而必有回回青壽福字矣 上曰 書壽字則豈享百歲乎 懿昭宮祭器 使納五竹 而其燔時必造五十竹矣 鳳漢曰 若如紋緞之禁 則此器亦可無矣 上曰 此禁果速行矣 聞彼中 今則不織有紋緞云 然乎 漢簫曰 臣赴燕時見之則果然矣 上曰 君臣猶父子 何可不言乎 元良兒時 自分院造來磁器怪石 以此推之 其多造巧制可知矣 仍命書傳教曰 頃者莫重磁器 有寒心者 故申飭 而其時欲爲下教而不果 此亦禁奢惜費 便匠安民一道也 此後特教別燔外 廚院堂郎 毋得任意別燔 其別燔者 卽甲燔也 私造巧制若飭 此禁奢也 其無別燔 而匠手工歇 則此便民也 例燔之外 無他燔而有餘土 此惜費也 雖有不時加用 而其無白土加定 此安民也 爲廚院堂郎者 爲敢犯令 且昔則嘉禮及進宴燔造 畫龍樽之時 有回青畫員下送之事 故其時或有畫器 而今聞近者回青如土 畫器遍國云 此一奢也 其畫器亦甲燔也 此一費也 一體嚴飭 此亦便匠安民之道也 然此乃飭後之意 非巧緞也 令前用者 我無禁也 其若頃年揮項 因此令而出禁侵民 當該法官 當重繩 亦爲嚴飭 且廣州之勒燔磁器於燔所 古無此例 頃聞筵臣所奏 有此弊云 此亦分院民之一大弊也 此後一切嚴飭 其若不遵朝令 噫 今則體貌異於前日 焉敢違君命侵吾民乎 備局 隨現草記嚴處”

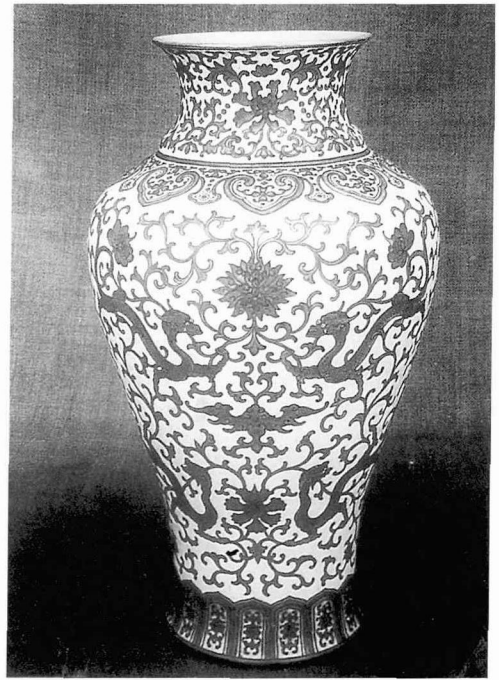
20) 영조의 분원 도제조 경력에 대해서는 주 4 참조.

21) 『承政院日記』 1746冊 正祖 19년 6월 18일조.

있고 얼굴에는 수북한 털과 수염이 시문되어 위엄스런 분위기를 자아내기 위한 역할을 수행하고 있다. 또한 細長한 몸매의 용트림은 더욱 역동적인 움직임을 보이고 비늘과 서기, 얼굴은 정교하게 시문되었다.²²⁾ 등비늘의 가시는 강희기의 과장된 細形針線의 형태에서 보다 斷續的으로 작게 사실적으로 표현되었다. 구름에서는 꼬리가 긴 靈芝形 구름이 눈길을 끈다. 이러한 시문경향은 乾隆期(1736-1795)에 접어들면서 더욱 심화되었다. 농담처리가 용의 얼굴과 비늘 등에서 더욱 강하게 드러나고 구름의 형태도 영지형이 보편화되었다. 특히 종속문에 있어서 상부 여의두와 하부 연판문이 등장하여(도 23) 조선과 유사한 종속문 구도를 나타내지만 세부 표현과 전체 화면에서 차지하는 비중은 전혀 다른 모습이다. 그러나 조선백자에 보이는 소위 圭形 연판문이나 卍자형 구름은 찾기 어려워 용의 표현 뿐 아니라 공간운영, 종속문 구도 등에서 중국과 조선은 서로 다른 양상을 지니고 있었음을 알 수 있다.



도 22. 靑畫紅彩雲龍文盤(雍正 1723-1735)
口徑 47.5cm, 中國



도 23. 紅彩龍唐草文瓶(乾隆 1736-1795)
高 37.3cm, 中國

22) 18세기 중국자기에 있어서 운룡문 표현의 가장 큰 난점은 바로 회화의 기법을 그대로 옮길 수 없다는 데 있었다. 따라서 이를 만회하기 위해 강렬한 명암 대비를 채색에 도입하고 눈덩이를 부풀리거나 얼굴에 수염이나 털을 과장시켜 회화에서 보이는 것 같은 생기 있는 모습을 창출하려고 하였다. Jan Stuart, "Unified Style in Chinese Painting and Porcelain in the 18th Century" *Oriental Art*(Summer 1995), pp. 40-41.

지금까지 살펴본 것 같이 2기 운용문은 두 가지의 형식이 공존하였으며 시문 기명이 항아리 뿐 아니라 연적 같은 문방기명에도 등장하여 그 폭이 확장되었음을 알 수 있다. 구도 상으로는 상하 종속문이 등장하여 화면이 줄어들었고, 용이 커지는 대신 구름과 여의주는 줄어들었으며 대체로 여백을 찾아보기 힘들게 되었다. 정교한 채색과 농담으로 해학적이고 활달하던 1기의 용과는 다른 신비하고 위엄 있는 용으로 바뀌었으며 당대 산릉도감의궤 사수도의 용문양이나 석물, 초상화 등에 나타난 장식문양 등이 종속문에 사용된 문양과 유사하다. 또한 전체적인 용의 움직임이 역동적이며 탄력적이지만 일정한 모본에 따라 시문된 탓인지 대형 樽의 용문양은 서로 유사한 점이 적지 않았다.

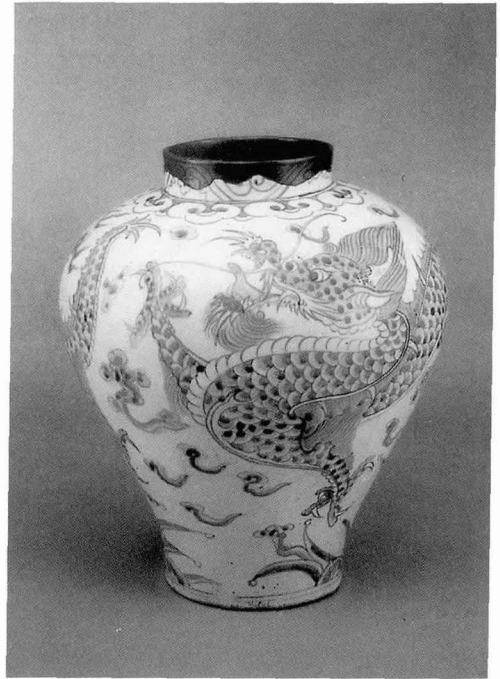
3. 3期(純祖~高宗 : 1800~1897) : 중화풍 도상의 유행

純祖(1800-34) 이후 운용문은 도식화와 과장이 어우러진 중화풍이 대세를 이룬 것으로 보인다. 시문 기형도 증가하여 항아리 뿐 아니라 필통이나 연적, 접시 등에 다양하게 나타났고, 용의 경우 이전에 보이지 않던 雙龍과 正龍의 형태가 새로 등장하였다. 또한 蛟龍을 따로 조각하여 부착한 첩화기법의 墨壺와 筆洗도 상당수 제작되었다.

우선 순조에서 현종대에 이르는 19세기 전반은 전대의 양식을 계승하면서도 세부적으로는 생략과 이완, 과장과 왜곡이 나타났다. 전대의 양식을 그대로 계승한 것으로는 해강도자미술관 소장의 청화백자항아리(도 24)를 들 수 있다. 2기 1형식을 그 모본으로 한 것으로 발톱의 수는 넷으로 줄었지만 여의주를 잡아채려는 동작이나 비늘의 농담 표현, 갈기의 방향과 표현 수법은 거의 유사하다. 또한 여의두문을 상부 종속문으로 삼았고 영지형 구름이 화면 가득 등등 떠다니는 것 역시 전대의 형식을 그대로 계승한 것으로 보인다. 그러나 하부 연판문 대신 영지가 종속문 역할을 하고 있고 卍字形 구름은 보이지 않는다. 얼굴의 크고 작은 반점은 농담이 없는 도식화된 점으로 이루어졌고 턱수염과 콧수염, 갈기의 채색이나 선묘에서도 정교함보다는 형식화된 붓질이 확연히 드러나고 있다. 여의주는 그 크기가 더욱 작아져서 화면 내에서 찾아보기 어려울 정도다. 용트림은 과장이 심하여 배를 앞으로 심하게 굴곡시킨 몸짓이 등장하였다. 결국 2기의 모본을 토대로 하였지만 시문자의 구도 운영이나 선묘 솜씨는 훨씬 격이 떨어진 것을 알 수 있다.

또한 청화 뿐 아니라 드물게 철화로 표현된 것도 있는데 국립중앙박물관 소장 화룡준(도 25)이 그것이다. 높이가 57.5cm나 되는 대형 기명에 철화로 전체를 채색하여 청화에 비해서는 번잡한 느낌을 준다. 두 줄 횡선 위에 엄청난 크기의 五爪龍을 시문하였고 구름과 여의주를 상대적

으로 작게 그렸다. 또한 여의두문과 운당초문을 종속문으로 어깨 부분에 시문하였다. 몸통은 세장하며 四肢는 끝으로 갈수록 줄어들어 가늘프기까지 한데 이전에 보이던 용의 위엄과는 거리가 먼 것이다. 또한 방사선 형태로 황으로 넘어간 갈기는 2기 2형식과 유사하며, 과장된 頭部와 瑞氣, 배와 비늘, 눈동자와 눈썹의 표현은 정교함이나 사실성보다는 형식의 과장이나 생략에 따른 것으로 여겨진다. 등에는 윤곽선이 뚜렷한 두툽한 가시가 나있지만 내부는 비워두었고 등비늘은 보이지 않는다. 눈동자는 2기 1형식과 같은 부리부리한 커다란 눈이지만 몸통 하반부의 황선을 넘어서 과장되게 그려진 발톱과 비늘의 채색이 형식화된 것으로 보아 정조 후반이나 순조 초반 청화자기 금지기간에 대체품으로 제작된 것이 아닐까 추정된다.

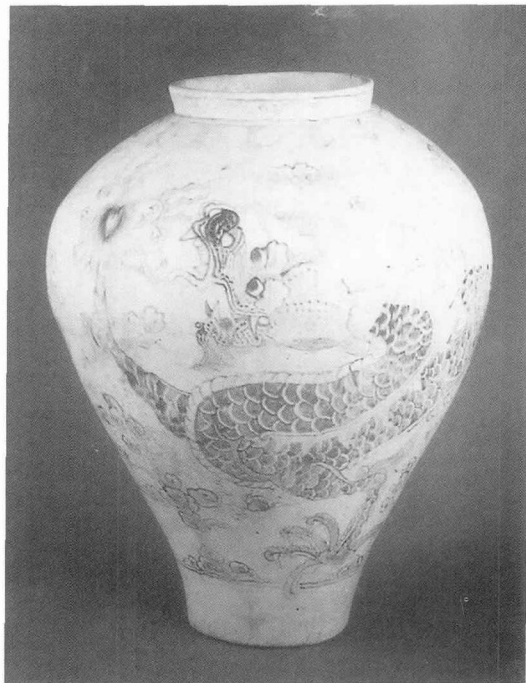


도 24. 靑畵白磁龍樽(19세기 전반) 高 39.1cm, 해강도자미술관 소장

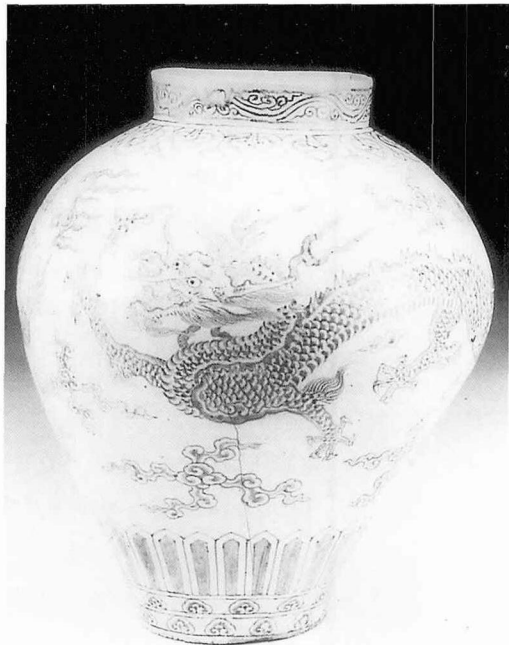
그런가하면 보다 중국식의 용도 시문되었는데 광주박물관 소장의 청화백자용준(도 26)을 그 예로 들 수 있다. 상부 여의두, 하부 연판문과 여의두문대의 기본적인 종속문 구도는 2기의 그것과 같지만 세부 표현은 도식화가 진전되었다. 연판문의 경우 교대로 채색을 가하던 것에서 전체를 균일하게 시문하여 변화를 찾아볼 수 없다. 촘촘한 비늘은 單色으로 채색되었고 몸통과 목은 가늘게 표현되었다. 갈기는 양 방향으로 훑날리고 있고 만자형 구름은 여백을 남긴 채 채색되었지만 이전의 다양한 모습과는 다르다. 눈은 眼鏡龍의 형태고 발가락은 五爪이지만 그 표현은 2기 2형식과 유사해서 용맹스런 모습은 아니다. 또한 양쪽으로 나있는 瑞氣는 포크 형태로 가지런히 표현되었고 등비늘은 뾰족한 가시 형태여서 이전과는 다르다. 결국 기본적인 일부 형식이 도식화된 것 뿐 아니라 새로운 형식이 유입되어 전체적인 인상은 보다 중화풍의 용과 유사하다.

이러한 운룡문들은 이전보다 더욱 다양한 기명에 시문되었는데 연적이나 병, 盒 등에도 나타났다. 또한 비늘과 뿔이 없는 도룡룡의 형태도 등장하는데 중국의 경우는 이전부터 자주 등장하는 것이지만 조선백자에는 19세기 들어 처음 나타난 예이다.

이처럼 19세기 들어 도상의 이완 뿐 아니라 중화풍의 운룡문 도상이 유행하게 된 것은 수요층의 기호가 그만큼 이전과 다르다는 것을 의미한다. 예를 들어 이전까지 진연이나 가례시



도 25. 鐵畫白磁龍樽(19세기 전반) 高 57.5cm,
국립중앙박물관 소장



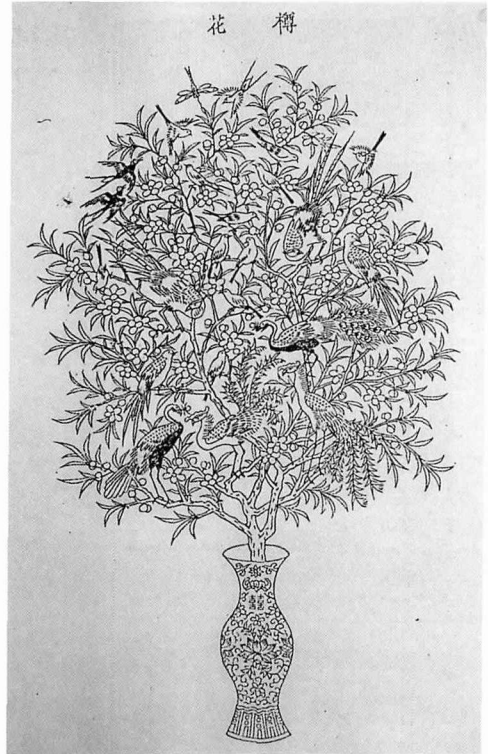
도 26. 靑畫白磁龍樽(19세기 전반) 高 52.4cm.
國立光州博物館 소장.

사용되는 화룡준은 예외 없이 조선 청화백자였다. 그러나 1848년 進饌儀軌(도 27)에는 거의 중국 粉彩器로 보이는 화병이 樽花의 병으로 등장하여 눈길을 끈다. 이 기형은 이후에도 꾸준히 등장하는데 1901년 『進宴儀軌』나 <高宗皇帝五旬進宴圖>에도 그대로 나타나서 이를 보다면 밀히 살펴보면 중국자기임을 쉽게 알 수 있다. 따라서 이미 憲宗대 이후는 왕실의 공식행사에서 가장 핵심 역할을 하는 화룡준조차 중국자기를 사용할 정도로 중국자기에 대한 호상이 강하게 작용하였음을 알 수 있다. 이는 전반적인 대세로 국경무역이나 燕京使行 등을 통해 유입되는 중국자기의 양이 급증하고 당시 북학의 열풍과 서울의 도시적 분위기에 편승한 중국 골동에 대한 수요층들의 기호가 한층 강화된 때문으로 여겨진다.

19세기 전반까지 전대의 양식이 일부 잔존해 있던 것과는 달리 대략 1860년대인 고종대부터는 새로운 변화를 나타내는데 이러한 좋은 예가 국립중앙박물관 소장의 청화백자 咸豐年制 銘多角접시(도 28)다. 이 접시는 굽 底部에 '咸豐年制'라고 청화로 써어 있어 1860년대 작으로 추정해도 좋을 듯 하다. 접시 내면 중앙에 그려진 용을 살펴보면 구도 상으로는 접시 안쪽 각형을 따라 두 줄 구획선이 그어져 있고 그 안에 내면 중앙을 가로지르는 용과 여의주와 구름이 가득 차 있어서 여백을 찾아보기 힘들다. 용을 보면 얼굴이 온통 털로 뒤덮여 있어 위엄이나

권위보다는 복잡하고 번잡스럽기까지 하다. 발톱의 수는 4개로 줄었으며 앞으로 힘껏 내밀은 배의 비늘은 옥수수 알갱이를 연상시킬 정도로 과장되었다. 발목 부근의 털도 생략되었으며 방사선 머릿결은 평행의 짧은 모습으로 바뀌었다. 寶珠는 대폭 축소되어 구름보다 작게 표현되었으며 눈동자는 안경용이긴 하지만 좌우의 크기가 다르고 눈두덩이가 부풀어 오른 느낌을 준다. 콧수염은 옆으로 퍼지지 않고 앞으로 쪽 뺀어 나와 있으며 꼬리의 털은 길게 뻗어 있어 지느러미 같은 형태를 취하고 있다. 턱은 얇고 안면의 해모양 반점은 턱과 코 부근에는 보이지 않는다.

그러면 위 형식 중에서 중국의 그것과 유사한 것을 살펴보자. 먼저 꼬리털이 길게 가닥 지어나오는 것은 중국의 경우 雍正期(1722-35)부터 출현하여 乾隆期(1735-95)에 들어서면 더욱 강조된다. 우리의 경우도 영조 후반부터 서서히 등장하는데 순조 이후는 이 부분이 더욱 강조된 것



도 27. 進饌儀軌 花檮(奎章閣 14372, 1848)

이다. 또한 얼굴과 발이 과장되고 배 비늘이 강조된 것은 다른 기명에 나타난 용들도 마찬가지로 지어서 이 시기 표현양식으로 자리잡은 것으로 여겨지는데, 중국의 경우 道光(1820-50) 연간의 용문양들에서 얼굴과 발이 과장되는 경향을 보인다. 결국 보다 중화풍의 용 모습에 근접한 것임을 알 수 있는데 이같은 경향은 회화에서도 발견할 수 있다. 예를 들어 張承業(1843-1897)의 <二僧觀龍圖(도 29)>를 보면 용의 몸통은 가늘고 길며, 구름 사이로 빠져나온 모습은 온통 털로 뒤덮여 있어 앞에서 설명한 함풍명 접시의(도 28) 용과 유사하다. 이는 당시 조선 지식인 사회에 광범위하게 퍼진 清朝 考證學의 유행, 고종 후반 閔氏 정권의 親淸政策 등의 시대적인 대세를 반영한 것으로도 여겨진다. 또한 장승업 화풍 자체가 중국화풍의 援用에 무게를 싣고 있기 때문이기도 하겠다.²³⁾ 어쨌든 19세기 후반 전반적인 중화풍 용의 유행은 운룡문 뿐 아니라 다른 문양이나 기형에서도 나타나는 보편적인 것이다.

끝으로 용 문양이 가장 도식화된 예로 궁중유물전시관에 소장된 입호(도 30)를 들 수 있다.

23) 이원복, 「吾園 張承業의 繪畫世界」, 『澗松文華』 53(한국민족미술연구소, 1997), pp. 42-64.



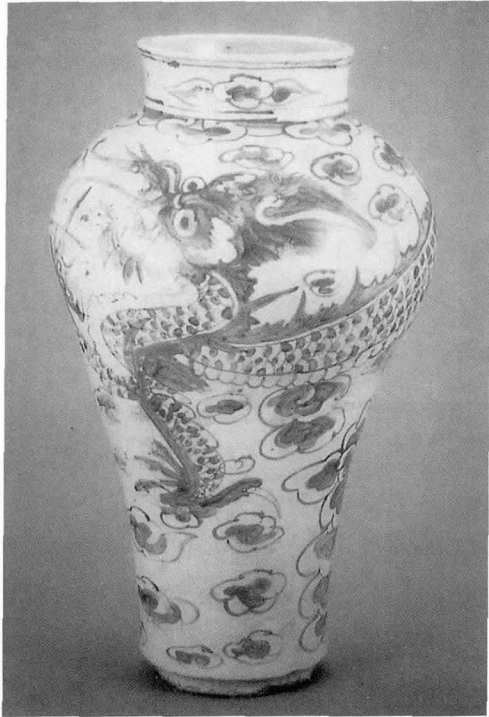
도 28. 靑畵白磁咸豐年制銘多角皿(1860-1870)
口徑 21.3cm, 국립중앙박물관 소장



도 29. 張承業 二僧龍圖(1890)
絹本淡彩, 149x48cm,
서울대박물관 소장

과장된 머리와 발, 치졸하기까지 한 채색, 중속문의 소멸로 정교함과 사실성은 어느 곳에서도 찾을 수 없다. 19세기 말 조선사회를 그대로 비취주는 듯한 모습이다. 또한 철화나 辰砂를 청화와 함께 시문하여 마치 중국의 오채자기를 연상케 하는 것도 있으나 그 시문기법은 치졸하고 정교함은 찾아보기 힘들다.

결국 3기 용문양은 용의 발이나 몸동작에서 과장되고 도식적인 면이 주류를 이루었으며 五爪와 四爪의 용이 공존하였다. 또한 雙龍이나 蛟龍 등 이전 시기에 나타나지 않던 형태가 등장하였고 전반적으로 동 시기 의례의 용과는 다른 면모를 보여주었다. 시문기명을 보면 향아리와 병 뿐 아니라 필통과 연적에 빈번히 시문되었고 새로이 접시와 병에도 등장하여 시문기명의 범위가 확대된 것을 볼 수 있다. 이는 17세기 이후부터 전 기형에 걸쳐 용문양이 등장하는 중국과의 차이점이라 할 수 있겠다.



도 30. 靑畫白磁龍樽(19세기 말) 高 47.2cm,
宮中遺物展示館 소장

IV. 雲龍文 圖像에 따른 편년체제

앞에서 살펴본 것처럼 필자는 조선 후기 백자의 편년체제를 운룡문 분석을 통해 수립하려 시도하였다. 이러한 이유는 조선백자의 양식변화를 주도한 계층은 왕실을 비롯한 지배계층이라는 사실과, 운룡문 만큼 이들의 취향을 직접적으로 반영하는 문양도 드물다는 점에 있었다. 따라서 운룡문 분석을 통한 시기구분은 곧 왕실 취향의 변화를 구분 짓는 것이며 이는 운룡문 이외의 양식적 변화, 제작기술, 대외관계, 사상, 사회, 경제적인 변동상황과 함께 조선후기 도자사 전체를 편년 짓는데 중요한 잣대 역할을 한다고 생각된다.

이러한 제반 사항들을 염두에 두고 지금까지 살펴본 운룡문의 각 시기별 형식적 특성을 정리하면 다음과 같다.

1기 : 仁祖 - 景宗 : 1624-1724

仁祖 - 顯宗(1624-1674) : 철화 선묘로 강직함과 위엄을 강조하였으며 三角文과 당초문, 연판문이 종속문으로 사용되었다. 針線形 등가시의 선묘가 등장하였고 여의주를 쫓아가는 몸통과 새개의 발톱이 직선으로 표현되었으며 등에는 내부 윤곽을 여백으로 남겨둔 채 채색된 瑞氣가 표현되었다. 갈기와 구렛나룻 역시 뾰족하게 직선으로 앞으로 향하고 있고 구름도 용을 쫓아가는 형상이다. 비늘은 커다란 부채꼴 형태에 정교하게 채색되었으며 눈동자는 중국풍의 안경용이다. 참고자료로는 1630년 제작의 산릉도감의례, 1640년대 선동리 가마 도편 등을 들 수 있으며 중국 자료로는 明 萬曆(1573-1620)년간과 淸 順治(1644-1661)년간의 운룡문 작품 등이 있다.

肅宗 - 景宗(1674-1724) : 역시 철화 선묘로 당초문과 연판문, 파도문이 종속문으로 시문되었고 목이 커다란 루프를 그리는 새로운 형식이 도입되었다. 몸통도 곡선적인 움직임으로 바뀌었고 여의두형 구름이 등장하였다. 비늘은 촘촘하고 정교하게 채색되었지만 얼굴은 직각으

로 뺀은 갈기와 놀란 눈동자 등이 해학적인 분위기를 자아내고 있지만 3爪의 발톱은 아직 직선적인 분위기를 간직하고 있다. 龍樽에 시문된 운룡문에 비해 달항아리나 편병, 호암미술관 소장의 樽에는 커다란 루프의 목과 구불구불한 몸통과 다리, 끝이 뾰족한 윤곽선만 있는 구름이 새로이 등장하였다. 비늘 채색도 윤곽선을 넘나들면서 큰 붓으로 빠르게 점을 찍었고 얼굴 윤곽선 밖에 시문한 한 쪽 눈과 드러낸 이빨은 독특한 형식임을 알 수 있다. 구렛나룻은 鐘形의 곡선이고 여의주는 상부에만 화염이 부착된 형태다. 참고자료로는 1665년에서 1676년의 편년을 갖는 신대리 가마 도편, 1676년 산릉도감의궤 등이 있으며 淸의 강희(1662-1722) 연간 자료들과 비교할 수 있다.

2기 : 英祖 - 正祖 : 1724-1800

2기에는 시기를 확실히 구분 짓기 어려운 두 종류의 도상이 존재하였다. 먼저 1형식에 해당하는 도상은 여의두와 圭形 연판문을 중심으로 한 새로운 종속문대의 등장을 우선 특징으로 꼽을 수 있다. 이외에도 종속문의 확대에 따른 주제문양의 축소, 靈芝形과 卍字形 구름 등장, 상하 火焰과 고리가 부착된 여의주의 등장과 크기 축소, 여의주를 낚아채기 직전의 날쌔 동작과 역동감 있는 용트림, 위엄을 강조하기 위한 입가와 콧등의 흰털, 비늘에 나타난 농담효과, 세필을 이용한 뒤로 날리는 갈기 표현, 五爪의 매발톱과 호랑이 발, 등비늘을 뚫고 나온 가시, 얼굴 위의 대소 반점 표현의 정교함 등을 들 수 있다.

다음 2형식의 도상은 종속문양에 나타나는 여의두문이 보다 화려한 영지형 문양으로 바뀌었으며, 하부 종속문은 3단으로 증가되었다. 용을 보면 목의 루프가 짧고 목의 두께와 몸통 두께가 거의 유사하며 움직임이 둔화되어 엉금엉금 여의주를 쫓아가는 형상이고 눈은 眼鏡龍이며 눈까풀의 표현도 도식화되었다. 얼굴에만 있던 해모양의 반점도 입가와 턱까지 전 부분으로 확산되었고 대신 수염을 비롯한 입가와 턱의 털들은 도식화되었다. 머릿결은 방사선 모양의 斜線形으로 대체되었으며 등 비늘의 채색도 모서리에만 채색을 가하고 여백을 남겨 두었다. 대신 이전에 보이지 않던 등의 瑞氣가 선명하게 등장하였고 구름은 만자형만 표현되었다. 발톱은 다섯 개이긴 하나 작고 도식화되어 위엄을 찾아보기 어렵다.

결국 정교함이나 사실적인 면에 있어서는 첫 번째 도상이, 전대의 諧謔이나 형식이 잔존하는 것은 두 번째 도상으로 보면 될 것 같다.

참고자료로는 1724년 산릉도감의궤, 1757년 산릉도감의궤, 영조대 閔伯祥 초상화, 1789년 산릉도감의궤와 용릉 석물, 1795년 원행을묘정리의궤, 1800년 산릉도감의궤와 隆陵과 건릉 석물 등의 국내 자료와 옹정(1723-1735), 건륭(1736-1795) 년간의 淸 자료들을 들 수 있다.

3기 : 純祖 - 高宗 : 1800-1897

純祖 - 哲宗(1800-1863) : 19세기 전반은 전대의 양식을 계승하면서도 세부적으로는 생략과 이완, 과장과 왜곡이 나타났다. 먼저 2기의 1형식을 모본으로 한 것이 있는데 발톱의 수는 넷으로 줄었지만 몸짓이나 비늘의 농담 표현, 갈기의 방향과 표현 수법, 상부 종속문 역시 전대의 형식을 그대로 계승하였다. 그러나 연판문 대신 영지가 종속문 역할을 하고 있고 卍字形 구름은 사라졌다. 또한 얼굴의 크고 작은 반점은 도식화된 점으로 이루어졌고 수염과 갈기의 채색이나 선묘에서도 형식화된 붓질이 확연히 드러나고 있다. 다음으로는 철화로 표현된 것도 있는데 여의두문과 雲唐草文을 종속문으로 사용하였고 몸통은 세장하며 四肢는 끝으로 갈수록 줄어들었다. 방사선 형태의 갈기는 2기 2형식과 유사하며, 과장된 頭部와 瑞氣, 배와 비늘, 눈동자와 눈썹의 표현은 상당 부분 도식화되었다. 이밖에도 세장하고 굴곡이 심한 몸매에 안경용을 한 중화풍의 운룡문 도상도 이 시기에 등장하였다. 이러한 운룡문들은 연적이나 병,盒 등에도 나타났다. 또한 비늘과 뿔이 없는 도롱뇽의 형태도 등장하였다. 참고자료로는 1848년 진작의계, 淸 嘉慶(1796-1820), 道光(1821-1850) 년간 작품 등이 있다.

高宗(1863-1897) : 중화풍 운룡문이 대세를 이루었다. 구도 상으로는 화면 안에 용과 여의주와 구름이 가득 차 있어서 여백을 찾아보기 힘들다. 용의 장식에 있어서 청화와 철화, 진사를 사용하여 다양한 채색을 시도하였다. 용은 얼굴이 온통 털로 뒤덮여 있어 위엄이나 권위보다는 복잡하고 번잡스럽기까지 하다. 발톱의 수는 4개로 줄었으며 앞으로 힘껏 내밀은 배의 비늘은 옥수수 알갱이를 연상시킬 정도로 과장되었다. 발목 부근에 난 털도 없어졌으며 방사선의 머릿결은 평행에 작은 모습으로 바뀌었다. 寶珠는 대폭 축소되어 구름보다 작게 표현되었으며 눈동자는 안경용이긴 하지만 좌우의 크기가 다르고 눈두덩이는 과장되게 표현되었다. 콧수염은 앞으로 쪽 뻗어 나와 있으며 꼬리의 털은 길게 지느러미 같은 형태를 취하고 있다.

威豐年制銘(1860-1870) 청화백자접시를 상대 편년자료로 볼 수 있으며 참고자료로는 1901년 <高宗五旬進宴圖>, 張承業(1843-1897)의 <二僧觀龍圖> 등을 들 수 있다.

V. 結 言

이상 살펴본 바와 같이 운룡문 분석에 따른 편년은 仁祖에서 景宗에 이르는 1기, 英祖와 正祖代의 2기, 純祖 이후의 3기로도 구분할 수 있을 것이다. 1기는 철화백자를 통해 강한 필선을 사용하여 내면적 정신표현을 강조하였다. 엄격하고 강인함을 나타내는 골기 있는 線描 위주로 최소한의 채색으로 소정의 효과를 거두었다. 이후 현종대를 거쳐 숙종대에 접어들면 부분적으

로 사실성을 버리고 추상화를 시도한 극도로 양식화된 새로운 조선식 윤룡문 도상을 선보였다. 線描 위주의 구름과, 용 얼굴에 나타난 해학은 철화백자 뿐 아니라 石物에서도 확인되었다. 2기에는 청화 안료를 사용하여 당시 중국의 雍正, 乾隆 양식을 수용, 참고하여 용의 사실적이고 정교한 형태 묘사에 중점을 두었다. 여의두문과 圭形 연판문을 축으로 하는 종속문 구도와 선묘와 채색을 조화시킨 용과 구름의 명암표현이 등장하였다. 이러한 도상은 단색의 한계를 여유 있는 공간운영으로 극복한 새로운 화룡준 도상의 모델이 되어 『園幸乙卯整理儀軌』에 공식적으로 그 모습을 드러내었다. 3기에 접어들면 점차 중화풍의 용이 화면을 장식하게 되었다. 머리와 발이 과장되고 몸통과 四肢가 가늘고 비틀림이 심한 용이 등장하였다. 또한 점차 왕실에서도 중국자기가 공식적으로 사용됨에 따라 백자 용준에 대한 조형적 관심과 배려는 수그러들어 일부 조형이 파괴된 듯한 모습도 등장하였다.

위와 같은 윤룡문의 변천 과정과 시기는 다른 문양과 기형에 있어서도 대동소이하다. 또한 양식변천 뿐 아니라 분원경영이나 제작기술 등에서도 유사한 변화양상을 보이므로 이들을 종합적으로 고려할 때 조선후기 도자사를 왕조 중심의 3분법으로 나누는 것도 어느 정도 타당성을 지니지 않을까 생각된다.

[ABSTRACT]

A Chronology of late Chosŏn-dynasty Porcelain (17th-19th Centuries)
Based on the Analysis of the Dragon-and-Cloud Motifs

Bang, Byung-sun

This study attempts to set up a chronology of late Chosŏn-dynasty porcelain on the basis of the dragon-and-cloud motifs. The porcelain painted with dragons were especially used for rituals and memorial ceremonies in the royal court of Chosŏn. So one may presume that they reflect the taste of the royal family. Also, the stylistic change of the dragon motifs seems to have been a primary factor in the overall stylistic change of porcelain.

The porcelain of the late Chosŏn dynasty may be divided into three periods: 1) from the reign of King Injo to the reign of King Kyŏngjong (1624-1724); 2) from King Yŏngjo to King Chŏngjo (1724-1800); 3) King Sunjo to King Kojong (1800-1897).

During the first period, the underglazed porcelain painted with pigment containing iron became popular. The dragon-and-cloud motifs were painted with iron-pigment in simplified forms. The painting strokes were rough and quick. It represents the circumstances of this period, in which the kingdom of Chosŏn lost the war and consequently had uncomfortable relationship with Qing China. It also reflects personal taste of the major customers for the porcelain from the literati and the royal family. Reduced coloring and rough outlines were executed to simplify the whole design. The popping eyes of the dragon are humorous and expressive. This style was more conventionalized especially during the reign of King Sukchong (1674-1720). They were independent of the current Chinese style, and a unique Chosŏn style emerged. The main body of the porcelain provided a field for a dynamically-moving, three-clawed dragon with roughly depicted scales and surrounded with clouds. Flower scrolls and lotus petals were used for the subordinate designs.

During the second period, the pigment containing cobalt was imported again from China

under the improved relationship. So the porcelain painted with underglaze-cobalt replaced the earlier type. In some styles, which seem to have been influenced by the Chinese porcelain, accurate representation of object was intended. The five-clawed dragon with accurately depicted scales had two types. The first type was very similar to the style of the preceding period in popping eyes, horizontally flowing hairs, and slack, motionless body. The second type shows mighty motion, sharp eyes, tuning scales. Both had the fungus-shaped clouds and the *ruizhi*, lotus subordinate designs. Especially the blue-and-white lotus design symbolized the jade tablet (圭) held by kings and princes. The hairy face and whiskers of dragon exaggerate the powerful character of the animal. These whole stylistic changes, which show a strong contrast with enamel wares popular in current China, took place in the beginning of the reign of King Yǒngjo (1724-1776), who was once the supervisor of the official kiln Punwǒn. The types of wares with dragon-and-clouds motifs increased rapidly, and they include, for example, vases and bowls used by scholar-gentlemen.

In the third period, the Chinese-style dragon became popular. It reflected the changing circumstances of Chosǒn society and the taste of major consumers. Even in official ceremonies, for example, a birthday party of king or queen, the Chinese ceramic wares were used. It shows a strong desire for Chinese wares in the upper class. The dragon's slim and curved body and hairy face became a popular expression. The head and foot were enlarged disproportionately. The five or four-clawed dragon and the flower-shaped cloud had an unsuitable arrangement. Generally speaking any stylistic innovations are hardly visible in this period.

Based on this analysis, the chronology of the late Chosǒn-dynasty porcelain may be divided into three parts. Each period had unique characteristics: the search for the Chosǒn style with humorous expression and simplified design without color in the first period; the pursuit of realism and the establishment of unique expressions in the second period; and the degeneration of the Chosǒn style and the rising popularity of the Chinese style in the third period.