

朝鮮時代 後期 白磁의 새로운 傾向

張 南 原

(梨花女子大學校)

〈目 次〉

I. 머리 말	1. 製作方法의 發達
II. 朝鮮時代 後期 白磁의 背景	2. 裝飾技法의 多樣化
1. 歷史的 背景	3. 文樣素材의 擴大
2. 工藝的 背景	IV. 맺 음 말
III. 朝鮮時代 後期 白磁에 나타나는 새로운 傾向	

I. 머리 말

朝鮮은 儒敎의 이념과 질서 속에 유지되었던 나라이므로 일상적인 飲食器皿과 함께 儀禮를 위한 器皿은 중요한 비중을 차지 하였다. 그 가운데서도 白磁는 國初부터 御用之器로 채택되었고¹⁾ 司 饗院의 分院沙器 제조장을 중심으로 하여 조선도자의 주류를 이루면서 발전되어 왔다. 그러나 王室이 생산자이면서 수요자였던 그러한 일관된 생산 체제는 조선시대 후기에 이르러 차츰 변화되어 수요층이 王室의 범위를 벗어나게 되었다.²⁾

이와 같은 현상은 결과적으로 白磁 자체에 조형적 변화를 가져오게 하였고, 실제로 태도와 안료 발색의 변화, 角形器의 증가와 굵이 높아지는 현상, 제작기법과 문양의 다양화, 실용적인 음식기 명 종류들 외에 文房具類를 비롯한 장식·취미·감상을 위한 고급 기종들의 확대 등 새로운 면을 보여준다.

물론 이러한 변화들은 白磁의 발달과 변천이라는 커다란 흐름에서 보면 일부분의 현상에 지나지 않는다. 그러나 조선후기의 문화, 특히 미술전반의 변화되는 상황과 서로 밀접한 관련 속에 있을 것으로 생각된다.

1) 成倪, 『慵齋叢話』 卷10, 고전국역총서49, 서울:민족문화추진회, 1971.

『光海君日記』 卷102, 光海君 8年 丙辰, 4月 22日.

2) 본고, II 장의 2. 참조.

지금까지 조선시대 백자에 대해서는 몇차례의 전시회³⁾나 발굴조사⁴⁾· 지표조사 등을 비롯하여 약간의 논문이 있었고 개설서를 통해 대체적인 윤곽이 언급되어 왔으나, '조선 후기 백자에 나타나는 새로운 요소들에 대해 구체적으로 다루어진 적은 없으니 그 원인은 현존하는 조선시대 후기 이후의 많은 유물량에 비해 編年의 근거가 되는 자료가 부족하다는 점에도 있다.

본고에서는 조선후기 백자에 나타나는 새로운 경향들을 하나하나 찾아내어 前時代와 비교해 보고 분석 함으로써 그것이 가지는 특징들을 밝혀보고자 하며, 기존연구가 부족하고 자료가 미비되어 본 연구 역시 溥淺한 것이 될 수밖에 없음을 미리 전제하며, 연구의 결과가 조선시대 후기 백자의 조형적 성격을 규명하는데에 기초적인 한 부분으로서 다소나마 도움이 되기를 기대한다.

II. 朝鮮時代 後期 白磁의 背景

1. 歷史的 背景

朝鮮時代 後期는 政治·社會·文化의 각 方面에서 이전의 시기와는 다른 많은 새로운 변화를 거치는 시기이다.

전통적인 정치문화는 壬亂·胡亂을 겪은 이후 17,18세기를 거치면서 변질·타락하였고, 특히 지배층인 양반이 멸절화, 귀족화 되어 당쟁에 말려들게 되면서 몰락양반이 증가 하였다. 따라서 전통적 정치이념은 사회현실을 인도할 능력을 잃게 되었으며⁵⁾, 왕실과 지배층의 개혁의지와 노력에도 불구하고 19세기에 들어서면 正祖의 죽음과 함께 보수적 집권세력이 부상하게 된다. 이들은 天主教의 탄압이라는 명목으로 진보적이며 實學的 개혁의지를 가진 정치세력을 밀어내고 반동적이며 쇠국적이고 보수적인 세도정권을 수립하였다.

경제구조상 가장 두드러지는 변화는 廣作에 의한 농업생산의 발달과 화폐의 유통 및 시장의 확대에 따른 상업경제의 활성화를 들 수 있다. 한편, 서울을 비롯한 각 지방에서는 私商의 활동이 활발하여 18세기 후반 경부터는 서민경제의 주도세력으로 성장하였다.⁶⁾ 이같은 시장 중심 경제구조에로의 변화는 수공업 발달에도 영향을 미쳐 자본을 집적한 상인물주에 의해 생산이 주도되는

3) 전시회의 목록으로는

梨花女子大學校, 『朝鮮白磁향아리』, 梨花女子大學校 博物館特別展圖錄(14), 1985.

湖巖美術館, 『朝鮮白磁展 I』, 1983.

_____, 『朝鮮白磁展 II』, 1985.

_____, 『朝鮮白磁展 III』, 1987.

4) 발굴조사 보고서로는

梨花女子大學校博物館·韓國道路公社, 『廣州朝鮮白磁窯址發掘調查報告—樊川里 5號·仙東里 2·3號』, 1986.

5) 金雲泰, 『朝鮮王朝行政史』, 서울, 博英社, 1983, p303.

6) 姜萬吉, 『朝鮮後期 商業資本의 發達』, 高麗大學校出版部, 1974, p.157.

_____, 『韓國近代史』, 創作과 批評社, 1984.

宋贊植, 『朝鮮後期 手工業에 관한 研究』, 서울大學校出版部, 1985. pp. 9-12.

현상이 일어났고 工匠들은 일한 댓가로 화폐를 지불받게 되었다.⁷⁾ 한편, 국가의 재정은 궁핍한 상태였고 官營 手工業場에 동원된 공장들에 대한 처우가 불충분하였으므로 관영수공업체의 유지는 어려운 상황에 놓이게 되었다.⁸⁾ 경제상황의 변화는 결국 富農·서민지주·상업자본가·임금노동자·독립자영 수공업자 등으로 사회계층의 분화를 가져와 농민층과 양반계층이 분해되고 노비제도가 해체되는 등 신분질서의 붕괴를 가져왔다.⁹⁾

文化的인 면에서의 변화 또한 다른 측면에서와 추이를 같이하고 있다. 文學에 있어서 판소리¹⁰⁾·委巷文學¹¹⁾의 발달과 풍자소설의 유행이 두드러지며 이러한 경향은 繪畫에서도 마찬가지로 南宗 文人畫風의 본격적 유행과 眞景山水 화풍의 대두, 風俗畫의 풍미, 西洋畫法의 수용이라는 특징적 현상으로 나타난다.¹²⁾ 그러나 正祖의 升下와 집권층의 교체는 보수적인 성향의 기풍을 일으켜 차차 진경산수 화풍이 퇴조하고 南宗 文人畫가 강세를 보이게 된다.

한편 中國과의 관계에서도 18세기 후반 北伐論이 차츰 극복되어 가면서 기술·학문 등 새로운 문화에 대한 선진으로서의 중국을 향한 北學論이 적극화 되어 淸의 사상·문물이 수용되었고, 淸을 통한 서양문화의 간접적 유입이 이루어졌다.¹³⁾

2. 工藝的 背景

지금까지 조선시대 후기의 역사적 상황을 간단히 살펴 보았다. 좀 더 구체적으로 백자의 공예적인 배경을 살펴보면, 아울러 白磁의 흐름에 있어서 조선시대 후기의 시대 설정과 그에 따른 편년상의 문제를 언급하고자 한다.

司饗院¹⁴⁾의 分院|白磁播造所는 본래 王室이 필요로 하는 御用之器 제작에 그 목적이 있었고, 1883년 分院이 民營化 될 때까지 이러한 임무는 계속되었다.¹⁵⁾ 그러나 조선후기에 이르면 上納用

7) 李基白, 『韓國史新論』, 一潮閣, 1976, P. 275.
宋贊植, 앞글, 註6), pp. 9-12.

8) 金信雄, 『朝鮮時代 手工業 研究』, 東國大學校大學院 博士論文(未刊), 1984, p. 105.

9) 鄭奭鍾, 『朝鮮後期社會變動研究』, 一潮閣, pp. 215-217.

10) 金興圭, 「관소리의 社會의 性格과 그 變貌」, 『藝術과 社會』, 民音社, 1979, p. 92.

11) 鄭玉子, 「朝鮮後期 '文風'과 委巷文學」, 『韓國史論』4, 서울대학교.

12) 李東洲, 『韓國繪畫小史』, 서울, 瑞文堂, 1972, p. 159.

安輝澄, 「朝鮮王朝後期繪畫의 新動向」, 『考古美術』134, 1977, pp. 8-20.

———, 『韓國繪畫史』, 서울, 一志社, 1980, p. 212.

13) 檀國大學校附設 東洋學研究所, 『朝鮮後期文化』-實學部門-, 東洋學學術會議叢書 5, 1988.

14) 司饗院은 高麗 穆宗(998~1009)때 설치, 尙食局, 司膳署 등의 명칭으로 존속되다가 朝鮮 太祖元年(1392) 司饗房으로 개칭되었고, 세조13년(1467) 司饗院으로 개칭, 조선말까지 계속된다(※ 『世祖實錄』卷42, 世祖 13年 丁亥 4月 乙亥條).

15) 分院의 成立 및 變遷에 관한 논의로는

鄭良謨, 「朝鮮陶磁의 編年」, 『世界陶磁全集』19, 李朝, 東京:小學館, 1980. pp. 139-141.

———, 「朝鮮白磁의 變遷」, 『朝鮮白磁展 1』, 호암미술관 1983. pp. 55-65.

尹龍二, 「朝鮮時代 分院의 變遷에 관한 研究」, 성균관대학교 석사논문(未刊), 1979.

———, 「朝鮮時代 分院의 成立과 變遷에 관한 研究」(一)·(二), 『考古美術』149, 151, 韓國美術史學會, 1981, pp. 22-45, pp. 46-51.

이 아닌 판매를 목적으로 사기장들¹⁶⁾에 의한 私潘이 증가하였으며¹⁷⁾ 시장을 통해 유통된 백자는 취미적 玩賞을 위해 애호되었다.¹⁸⁾ 뿐만 아니라 匣鉢에 넣어서 구운 고급의 값비싼 靑畫白磁과 기교스러운 器物들이 유행하여, 나라에서는 사치억제와 검약이라는 차원에서 위와 같은 풍조를 금하였다.¹⁹⁾ 이것은 바로 이 시기의 백자가 왕실 전용 자기로서의 기본적 목적 외에도 감상과 치례를 위한 고급화된 상품으로서 제작·판매 되었음을 말해주는 것이다.²⁰⁾

조선후기에도 분원은 왕실의 柴木折受處인 京畿道 廣州郡 일대에서 몇차례 이동하였다.²¹⁾ 조사에 의하면 18세기 초반의 가마터로 보이는 廣州郡 實村面 五香里²²⁾ 일대에서는 그 이전단계의 가마로 추정되는 觀音里·宮坪里 등지에서 보이는 灰色을 띤 백자파편들 외에 雪白의 유색을 띠거나 角이 진 기물의 파편들이 발견되고 있다. 이러한 경향은 1721년 분원이 退村面 金沙里로 이설²³⁾된 이래 이 시기 백자의 특징이 되어 금사리 유적에서는 태도가 희고 釉色이 보얗거나 맑은 것이 많고, 器面に 角을 짓는 경우와 器皿의 굵이 높아지는 현상을 보인다.²⁴⁾ 이러한 전통은 1752년(英祖

姜敬淑, 「分院成立 時期에 관한 小考」, 蕉雨黃壽永博士 古希記念, 『美術史學論叢』 通文館, 1988, pp. 655-663.

16) 沙器匠의 신분은 본래 세습적인 것이므로(『續大典』工典) 원칙적으로 사기장이 농업을 비롯한 다른 생업에 종사하는 것은 금지되었다.(『備邊司謄錄』第77冊, 英祖元年 正月8日).

그러나 국가의 재정부담이 원인이 되어 사기번조에 큰 지장이 없는 한도 내에서 원하는 직업으로 바꾼 일도 있었다.(『承政院日記』第506冊, 肅宗 44年 1月 17日.)

17) 私潘은 일년 중 왕실에서 필요로 하여 定例의으로 진상하였던 通常의 사기번조와(例潘), 특별한 행사 등에 필요하여 별도 지시에 따라 번조되는 경우(別潘)를 제외하고 사사로이 판매를 위해 자기를 제작하는 것을 말한다.

이와 같은 상황을 뒷받침 해주는 예로서는 “御用沙器 번조가 정지 되었을 때에는 私潘도 곤란했다…”는 『承政院日記』第370冊, 肅宗 23年 潤 3月 12日의 기록과 “진상용 및 그 외의 번조 때에도 백토의 남용이 많다…”는 『備邊司謄錄』第65冊, 肅宗 39年 5月 13日의 기록 등이 있다.

18) 『承政院日記』第396冊, 肅宗 27年 3月 23日.

第406冊, 肅宗 28年 8月 10日.

19) 『日省錄』第376冊, 正祖 15年 9月 24日.

第444冊, 正祖 17年 11月 27日.

第475冊, 正祖 18年 11월 6日.

20) 이러한 현상은 회화 분야에서도 비슷하여 화폐경제와 생산력 발전에 따른 미술품의 수요증가 및 생산과 소비의 변화라는 현상으로 나타난다.(李泰浩, 「봉건사회의 변동과 조선후기 미술」, 『季刊美術』46, 1988년 여름, 中央日報社, pp. 161-162).

21) 본고, 註 15) 참조.

18세기말경의 分院柴場은 退村·實村·草月·刀尺·慶安·五浦 등 廣州郡 6개 면에 있었다. 종래에는 분원 시장내의 인구 증가와 그에 따른 火田의 확대로 번목 구입이 어려워지면 분원 시장내에서 다른 지역으로 이동하였다. 그러나 조선 후기에는 차츰 分院을 한 곳에 고정시키고 번목을 구입하거나 稅로 거두어 사용하게 되었고, 이는 곧 1752년 분원이 남종면으로 이설되어 19세기 말까지 고정되는 사실과 직결된다.(姜萬吉, 『朝鮮時代 商工業史研究』, 서울:한길사, 1984; 宋贊植, 註6), 앞책, 참조).

22) 分院이 京畿道 廣州郡 實村面 五香里로 이설된 사실은 『承政院日記』第528冊, 景宗即位年 12月·17日 기록에 언급되었으며 요지에 대한 조사에 결과 기록과 부합되고 있음이 밝혀졌다.(尹龍二, 앞글, 註 15), 1979, pp. 51-53; 1981, p. 33.

23) 『承政院日記』第528冊, 앞글, 註 22).

24) 鄭良謨, 「朝鮮白磁의 變遷」, 『朝鮮白磁展 I』, 湖巖美術館, 1983, pp. 60-63.

尹龍二, 앞글, 註 15), 1979, pp. 53-54.

姜敬淑, 『韓國陶磁史』, 一志社, 1989, pp. 414-417.

28) 이후 분원이 楊根郡 南終面 分院里로 이설²⁵⁾된 이후에도 계속되며 分院里 後期로 가면서 釉色이 더 푸르러지고 문양과 胎土등이 거칠어지는 등 이른바 分院白磁 특유의 특징을 갖게 된다.

조선시대 후기 백자의 새로운 경향과 관련하여 도자사에서 조선시대 후기의 설정을 어떻게 하느냐에 대한 논의는 기본적인 문제이면서도 정확한 발굴을 통한 백자의 변천과정이 드러나 있지 않은 현재로서는 매우 조심스러운 단계이다. 따라서 기준을 어디에 두느냐에 따라 시각의 차이가 생길 수 있다.

지금까지의 조선시대 도자의 편년과 함께 조선후기의 설정에 대한 몇몇 先學들의 의견을 살펴보면, 첫째, 靑畫白磁에 기준을 두어 조선후기를 ‘청화백자의 전성기’로 규정한 경우가 있으며²⁶⁾, 둘째, 中國에서의 王朝교체와 우리나라에서의 영향관계를 기준으로 삼은 경우²⁷⁾, 셋째로는 分院이 楊根郡 南終面 分院里에 영구히 정착하는 1752년을 기준으로 후기를 설정한 경우를 들 수 있다.²⁸⁾

이같은 견해들을 염두에 두면서 요지 조사보고와 文獻의 기록들을 종합해 보면 다음과 같은 의견을 도출해 낼 수 있다.

첫째, 조선후기 백자의 새로운 면모로 보여지는 釉色과 器形에서의 변화를 기준으로 할때 雪白色의 釉調와 角形器의 출현을 특징으로 꼽을 수 있다. 17세기 말의 新垆里(1674~?)가마터에서 발견되는 회백색의 태도에 鐵砂文이 그려지는 백자편들에 비해 1717년(숙종43)~1720년의 五香里에서는 淡靑을 띠는 雪白色 백자편과 角이 있는 기물의 破편이 발견되며 시기적으로 이 두 요지의 중간에 놓인다고 추측되는 宮坪里·觀音里 출토의 백자편들에서는 신대리의 전통인 內低圓刻과 鐵砂文은 물론 五香里에서 볼 수 있는 雪白의 유조를 띤 백자편이 발견되고 있다.²⁹⁾ <그림 1> 위와 같은 특징들은 1721년부터 1751년까지 존속한 金沙里 分院시기는 물론 <그림 2> 分院里까지 이어지며, 따라서 釉色과 기형에서의 새로운 요소가 나타나기 시작하는 시기는 신대리 이후·오항리 직전인 18세기 극초로 볼 수 있다는 점이다.

25) 『輿地圖書』(上), 京畿道廣州郡嶺管所屬楊根郡物産條.

26) 淺川伯教, 『李朝の陶磁』, 東京: 座右寶刊行會, 1957, pp. 3-4에서는 조선도자를 5시기로 나누었으며 그 중 1653년부터 1850년 까지를 後期로 규정하였다. 이것은 ‘靑畫白磁의 전성’에 기준을 둔 것이지만 실제로 17세기 후반의 靑畫白磁 발전을 도외시 하였으며 1850년의 기준 또한 모호하다.

27) 奥平武彦, 「李朝陶磁の時代區劃」, 『陶器講座』20卷, 李朝, 東京; 雄山閣, 1937, pp. 13-17에서는 朝鮮後期를 清朝文化 집속시기로 보고 이를 다시 세분하여 1718~1751년(숙종44~영조27)의 金沙里시대, 1752년~1883년(영조28~고종20)의 分院里시대, 1884년~1910년(고종21~한일합방)의 分院 쇠퇴시대로 나누었다.

28) 鄭良謨, 앞글, 註 15)에서는 조선후기를 1752년~1910년(영조28~한일합방)으로 설정하고 1884년 이후를 分院 민영화시대로 규정하였다.

姜敬淑, 앞책, 註 24), pp. 364-455에서는 1752년을 기점으로 1883년까지를 後期로 잡고 分院里時代로 이름하여 백자의 대중화 진사백자의 증가 및 후기 청화백자의 생산증가 시기로 규정하였다.

29) 鄭良謨, 앞글, 註 15).

尹龍二, 앞글, 註 15).

姜敬淑, 앞책, 註 24).

둘째로 지금까지 조선후기 백자의 시발을 分院里로의 分院이설(1752년, 영조28)에 기준을 두고 생각해왔던 데 대한 검토가 필요하다. 물론 본원 이설에 근거한 편년 설정은 본격적인 발굴조사가 이루어지지 않은 현재 상황에서 분원이설이라는 가장 객관적인 역사적 사실을 근거로 하기 때문에 크게 무리가 있는 것은 아니다.³⁰⁾ 그러나 알려진 바의 요지조사에 의하면 分院里에서도 金沙里 式인 雪白의 유색과 얇은 器壁, 굽이 높은 祭器 등의 유사한 파편들이 수습되고 있다는 점(그림 3)을 유의해야 할 것이며³¹⁾, 이것은 결국 1752년의 분원이설이 바로 백자조형의 변화로 이어지는 것은 아니라는 것을 뜻하며, 따라서 分院里 초기에는 金沙里의 백자전통이 계속되다가 分院里에서의 제작상황이 안정 되어가는 좀 더 나중 시기에 이르러서야 分院里백자 특유의 성격으로 바뀌어 갈 것이라는 생각을 가능케 한다.(그림 4)

한편, 조선시대 후기에 해당하는 記銘을 가진 자료들이 의외로 많이 있을 것으로 추정되는데 본고에서는, 우선 찾을 수 있었던 가능한 한도 내에서 간략하게나마 정리하여 보았다.³²⁾〈표 1〉 그러나 자료의 구체적인 분석이 미흡하고 자료간의 밀도가 희박하므로 자료 전체에 대한 통괄적인 정의와 성격규정은 좀 더 갖추어지는 다음 기회로 미루고자 하며 여기서는 다만 부분적인 인용에 그칠까 한다.

Ⅲ. 朝鮮時代 後期 白磁에 나타나는 새로운 경향

조선시대 후기의 백자에 나타나는 새로운 경향들은 그 이전까지 전통적으로 만들어져 온 백자와 제작방법·장식기법·문양소재 등에서 많은 차이를 보이고 있다. 그러한 변화는 이미 앞에서 살펴 보았듯이 사회적·경제적·공예적인 상황에서 비롯된 것이다. 본 장에서는 그와같은 구체적인 변화를 하나하나 살펴보고자 한다.

1. 製作方法的 發達

조선후기 백자에 있어서 제작[成形]의 방법은 물레를 이용하는 것이 대부분이다. 본원 백자들 가운데는 대다수가 飲食器類인 대접·접시 등 일상용기이며 물레를 이용한 방법이 되어왔다. 그러나 조선시대 후기에는 물레를 이용하지 않고 다른 방법으로 제작되는 변화된 형태의 새로운 기물들이 등장한다. 즉, 角瓶이나 角이진 祭器, 動物·과일 모양의 像形器物, 또는 두가지 이상의 서로 다른 형태가 조합되어 만들어진 기물들이 그것이다. 이러한 제작방법은 이제까지의 조선백자에서는 거의 사용되지 않았던 방법이다.

30) 본고, 註 28), 29) 참조.

31) 尹龍二, 앞글, 註 15) 참조.

32) 본 내용을 준비하는 과정에서 자료들을 수집하고 촬영하며 실물을 볼 수 있도록 배려해 주신 서울市立大學博物館, 梨花女子大學校博物館, 湖巖美術館의 여러 선생님들께 이 자리를 빌어 진심으로 감사드린다.

1) 板을 붙여 성형하는 방법

白土를 반죽한 후 편편하게 밀어서 板을 만들고 약간 굳어진 다음에 원하는 형태로 잘라 모서리끼리 이어 붙여 만드는 방법이다. 이같은 방법은 전혀 새로운 것은 아니지만³³⁾ 조선후기에 와서 각종 기물에 빈번히 사용되었고 4각·6각·8각을 비롯한 多面體의 연적(그림 5), 병(그림 6), 찬합류 등에서 이같은 방법의 사용이 보인다. 이와 같은 성형법은 木·竹공예물들에 보편적으로 사용되어 온 기법들로서, 가마터 조사에 의하면 대개 17세기 말경의 宮坪里요지에서부터 나타나기 시작하지만 양이 많아지는 것은 대개 18세기 전반기의 金沙里 分院 이후부터 이다.

2) 像形기법

像形은 사물의 형태를 본 떠 만드는 것으로 이미 선사시대부터 사용되어 왔으며 조선시대 후기에는 장식적이고 玩賞的인 실용품 내지는 장식품 제작에 그 사용이 두드러진다. 종류로는 상형물 자체가 기물로서의 구실을 하는 경우와(그림 7) 어떤 기물의 한 부분으로서 기능적·장식적 역할을 하는 경우가 있다.(그림 8)

前者로는 硯滴이 많아서 복숭아·두꺼비·사자·소·감[柿]·笙篁·금강산 등의 소재가 애용되었다. 後者の 경우로는 연적·硯水器·筆洗·항아리·병 등에서 入口·注口, 손잡이 등으로 사용되어 기능적인 역할과 함께 장식적인 효과를 겸하는 것인데 여기에는 주로 도롱뇽·다람쥐·사자·개구리 등의 소재가 응용되는 예가 많다.(그림 9) 상형기물이 주로 연적에 많은 것은, 제작이 번거롭고 완성도가 낮은 이 방법에 있어서 비교적 작은 크기의 연적은 성공률이 높았을 것이기 때문이기도 하겠지만 당시 사랑방 치레를 위한 수요가 있었기 때문 이라고 생각된다.³⁴⁾ (그림 10)

3) 서로 다른 성형물의 조합

일상 기물보다 작은 크기의 병·항아리·상자 등의 모양을 만들고 서로 같은 혹은 서로 다른 형태의 기물끼리 上·下로 붙여서 하나의 완성된 형태를 만드는 것으로, 이러한 서로 다른 成形物 간의 조합은 瓶종류에 많다. 대개의 경우 크기가 작은 항아리와 병을 아래 위로 붙이거나(그림 11) 또는 항아리를 여러개 上·下로 붙여서 몸체를 이루는데(그림 12) 항아리나 병의 서로 연결된 부분이 안쪽에서는 완전히 통하도록 되어 있다.

조선시대 백자 가운데 이러한 방법을 사용한 예는 찾아보기 어려우나 현재 遺存하는 후기 백자

33) 李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』, 古今瓷窯變證說을 보면 中國 明代의 王世懋가 지은 「二酉委譚」을 인용한 부분에 角形 상자모양의 기명 [匣筩]에 대한 언급이 있는데 그 내용은 明 宣德년간(1426~1435), 관요에 내모난 그릇 만들기를 독려하여 그에 대한 수고로움과 실패율이 많아 안타깝다는 것이며 이러한 상황이 이후 景泰年間까지도 계속 가중되고 있다고 하였다. 조선시대 기록에는 우리나라에서의 角形器에 대한 언급을 아직 발견하지 못했으나, 위의 내용으로 보아 당시 제작상의 어려움이 짐작된다.

34) 『山林經濟』 家政編에는 家中日用器物을 일곱개 항목으로 나누어 설명하였는데 그 세번째에서 사랑에 갖추어 家長의 기거와 취미생활에 사용되는 用品을 58가지로 열거하고 있다. 이 가운데에는 文房用品을 보관하기 위한 文具匣[文匣]이 포함되어 있다. (李宗碩(1970), 「民家의 生活用具」, 『空間』48, pp. 55-57. 참고) 또 『林園十六誌』에는 文具匣 위에 藝玩品을 陳說했다고 하며, (徐有渠(1968), 『林園十六誌』 第六卷, 서울大學校 古典刊行會, pp. 329-333, 참고) 실제로 조선후기의 책거리 그림 중에서도 이러한 상형의 연적이 그려진 예가 있어서 선비의 기품과 취미를 반영하는 예완품으로서 애용 되었음을 알 수 있다.

가운데는 여럿 찾아볼 수 있다. 이러한 방법의 사용이 증가 했음은 도자에 있어서 美觀과 장식이 라는 측면에서의 비중이 커졌음을 의미한다고 본다.

4) 틀[型]에 의한 제작

이 방법은 陶範을 이용하여 형태를 찍어내는 것으로서 이미 오래 전부터 사용되어 왔다고 보고 있지만 조선 백자에서는 별로 사용된 예가 없는 것 같다. 후기 및 말기의 유물로 생각되는 상형물 들이나 순가락(그림 13)·잔받침과 같이 비교적 작고 쉘트를 이루는 일부 품목에서 사용 되었을 것이며³⁵⁾ 특히 물레 제작으로는 불가능 하였을 不定型의 기물 제작에 주로 사용되었을 것이다.

지금까지 제작기법 중에서 몇가지 새로운 점들을 살펴 보았다. 이러한 방법들은 도자기물 제작 에 있어서 오래 전부터 사용 되어왔던 것이지만 남아있는 조선시대 前期의 유물들에서 보다 後期 백자에서 자주 사용되기 시작하였다.

특히, 조선시대 초기부터 백자가 지녀왔던 純白 위주의 단순한 전통적 조형성에서 본다면 이처럼 제작상의 까다로움과 수고에도 불구하고 취미와 감상을 위한 장식적이고 화려함을 추구하는 제작방법상의 폭넓은 확대와 변화는 매우 주목된다.

2. 裝飾技法의 多樣化

陶磁器物의 표면을 장식하는 기법으로는 유약 아래에 무늬를 그리거나 陰·陽刻을 하는 등의 기 법이 많이 사용 되었다. 조선시대에도 이러한 일반적인 방법들이 사용되어 왔으나 後期에 이르면 차츰 채색·刻등을 다양하게 복합적으로 응용하는 예가 늘어났다.

즉, 같은 채색이나 조각의 방법을 사용 하더라도 변형 또는 응용, 확대적용 등이 부분적이거나 마 두드러지는 것이다. 그러면 장식기법상의 그와 같은 새로운 현상을 구체적으로 살펴 보기로 하 겠다.

1) 彩色顏料 사용의 측면

안료로 표면을 장식하는 기법은 도자기 표면 장식의 기본이지만 조선 후기부터 산화코발트 (C_oO), 산화철(Fe_2O_3), 산화동(CuO)등의 안료를 부분적·전면적으로 조화시켜 표현하는 경 우가 현저히 증가하며 또한 기물 전체를 안료로 칠하는 單色彩의 표현이 많아진다.

① 안료 사용의 확대

이 경우는 모든 형태에 적용되는 것으로 주로 문양표현에 많이 보인다. 빈번히 사용되는 안료는 산화코발트·산화동·산화철로서 꽃잎·나뭇가지 등에서 처럼 무늬의 부분 부분을 색으로 각각 나타내고자 할 때나(그림 14) 혹은 어떤 한 부분만을 강조할 때 쓰인다.

이러한 수법이 사용된 유물 가운데 제작시기를 추정해 볼 수 있는 것으로는 大阪市立東洋陶磁美

35) 같은 크기로 여러 벌이 갖추어져야 하는 기종에 사용되었을 것으로, 틀을 이용하면 더 빨리 많이 만들 수 있는 잇점이 있었을 것이다.

術館 소장의 白磁靑畫·辰砂十長生文 瓶이 있다. 〈그림 15〉 높이 18,8cm의 8각 병으로 몸체 전면에 長生文을 자유롭게 그려 넣었고 굽 아래 안쪽 바닥에 ‘戊申七月日’이라는 銘記가 있다. 〈그림 16〉 여기서 戊申年은 대략 1783년 또는 1843년 중의 어느때일 것이며³⁶⁾ 두 해의 사이에 약 60년간의 간격이 있으나 조선시대 후기의 문양과 안료사용의 정황을 짐작해 볼 수 있는 자료이다.

여러가지 안료를 함께 사용하여 문양을 그리는 경우에 시각적으로 자연 혼잡하거나 화려해질 수밖에 없는데도 이러한 표현이 많아지고 있다는 것은 이제껏 조선 백자가 지향해 온 백색 또는 단색조의 문양 표현과는 그 의도가 다른것이 아닐까 하는 생각을 갖게하며, 이와 같은 경향의 증대는 당시 中國의 多彩磁器의 영향일 가능성도 있다고 본다.³⁷⁾ 그러나 적극적 개발을 기대할 수 없었던 분원에서 백자 생산은 중국에서처럼 다양한 안료의 발달이나 번조방법 등에서 획기적 발전을 가져오기에는 어려웠을 것이며³⁸⁾, 단지 몇가지의 기존에 사용되던 안료를 병용함으로써 多彩의 感を 내려 했던 것이 아니었을까 싶다.

② 單色彩 표현의 증가

單色彩는 기물 표면 전체를 산화코발트(그림 17)·산화동(그림 18) 또는 산화철 등의 안료로 칠하고 유약을 입혀 굽는 것으로서 이렇게 만들어진 백자는 마치 色釉를 입힌 듯한 인상을 준다. 그러나 번조한 후에는 안료를 칠할 때의 안료의 濃淡이 남아서 色釉를 입힌 것 보다는 색조가 일정하지 못하다.

한편, 中國에서는 明·清代 이후로 官窯자기 및 地方자기의 수출·판매를 위한 품질 개발에 주력하여 다양한 色釉자기가 만들어져 사용 되었고³⁹⁾ 그러한 영향이 우리나라 백자에 미쳤을 것

36) 이 瓶이 만들어 졌을 ‘戊申’에 해당하는 년도는 1723년, 1783년, 1843년, 1903년 등으로 우선 생각할 수 있으나 기형과 안료의 사용, 특히 문양의 측면에서 고려할 때 金沙里 分院 초기인 1723년은 아닐 것이며, 분원이 민영화된 1883년 이후에 제작된 것으로 보기는 어려우므로, 1783년 또는 1843년으로 좁혀 생각할 수 있다.

37) 多彩磁器는 일반적으로 色繪磁器라고 한다. 대개 中國 宋代에 시작 되었으며 明을 거쳐 清代에 도자의 주류로서 꽃피었다. 五彩·紅彩·黃彩·綠彩·藍彩·黑彩·金彩·法琅彩·粉彩 등 종류가 많으며 釉上繪인 경우가 대부분이다. 官窯와 民窯에서 모두 만들어지며 日本의 有田産 자기 중에는 중국의 수출용 色繪磁器를 모방한 제품이 많이 남아있다. (中國硅酸塩學會 主編, 『中國陶瓷史』, 北京, 文物出版社, 1982, pp.442-430. 『世界陶磁全集』15, 清, 東京, 小學館, pp.162-189. 참조.)

38) 같은 시기에 中國과 日本의 도자기가 국가적인 장려에 의해 제작·판매되고 동남아를 비롯한 유럽 등지로 수출되고 있었으나 우리나라 분원에서는 그에 비해 기술적으로나 또는 국가의 정책적 낙후로 인해 부진한 상태에서 백자를 생산하고 있었다. 물론 본고에서 주장 하듯이 조선 후기 백자의 새로운 경향들은 조선시대 백자의 흐름에서 본다면 신선하고, 변화된 많은 점들을 가지며 기술적으로도 발달된 상황이지만, 中國·日本의 이 시기 磁器생산과, 유통·수출 등의 활발한 상황에 비하면 매우 저조하였다. 당시의 선진적 사고를 가진 實學의들에 의해 이러한 결점이 지적되고 있었지만 정책적으로 이를 개선하지 못하고 만다.

李圭景, 앞글, 註 33).

朴趾源, 『熱河日記』, 「駟汎隨筆」 店舍條.

鄭良謨·崔健, 「朝鮮時代 後期白磁의 衰退要因에 관한 考察」, 『한국 현대미술의 흐름』, 石南 李慶成先生 古稀記念 論叢, 一志社, 1988, pp.348-359.

姜敬淑, 앞책, 註 24), pp.438-447. 참조.

39) 중국에서 色釉의 본격적 사용은 明代부터 비롯되어 清代에 景德鎮 御廠을 중심으로 다양한 발전을 보인다. 宋代의 汝窯, 哥窯 등을 倣한 것 외에 紅釉·靑釉·藍釉·東靑釉·紫釉 등 많은 종류가 있다. (中國硅酸塩學會 主編, 앞책, 註 37), pp.430-437. 참조).

이다.

白色 주조 단색조의 문양이 그려지는 정도의 장식으로 왕실소용의 음식기 및 의례용기를 만들어 왔던 조선 백자의 전통에서 보면 기물 전체를 칠하는 위와 같은 단색조의 異彩기물의 증가는 전혀 새로운 경향이며, 이러한 예가 병·주전자 등의 실용기들에서도 나타나지만 특히, 문방구류와 같은 장식적인 玩美의 효과를 겸하고 있는 기물에 많이 응용되고 있음은 주목할 만하다.⁴⁰⁾

이상과 같이 안료의 사용에 있어서 비록 산화코발트·산화동·산화철 등의 세가지에 주로 국한되고 있지만, 안료를 병용하여 의도적으로 화려함을 더하거나 또는 기물 전체를 한가지 색으로 칠하여 마치 單色釉를 입힌 듯한 효과를 낸 것 등은 이제껏 조선시대 백자에서 거의 사용되지 않았던 방법들이다. 이러한 경향의 증가는 당시 北京 등지와외 왕래와 무역 등을 통한 중국 도자기의 直·間接的 유입과 무관하지 않은 것이다.⁴¹⁾

또한, 새로운 문물이나 정보의 유입은 새로운 것을 가지고자 하는 욕구와 부합되어 자연 새로운 경향의 백자를 생산하도록 유도했을 것이다.

2) 깎는 [刻] 방법의 사용

깎는 방법 또한 전통적으로 도자기면 장식에서 주로 사용되어온 방법으로서 단순 陰刻 및 음각을 기본으로 하는 象嵌, 透刻 등이 있고 특수한 경우에 표면을 깎고 다듬어 골이나 각(角)을 지우는 기법 등이 있다.

조선 시대에도 초기부터 이와 같은 방법들이 부분적으로 백자 의장에 사용되었다. 그런데 후기에 이르면 깎는 방법의 응용과 변화가 다양하게 이루어지고 있다.

① 角이나 골을 짓는 방법

일단 형태를 만든 후에 표면을 적당한 面으로 혹은 간격으로 나누고 面을 깎아내어 모서리를 만들거나 또는 세로로 파내어 골을 짓는 방법은 조선 후기의 백자들에 빈번히 사용되고 있다. 이 중에서도 角이 있는 기물들은 대체로 1700년을 전후한 五番里 分院 이후로부터 나타나는 것같고 金沙里·分院리로 이동한 이후로 더욱 많아지고 있는데⁴²⁾ 瓶(그림 19)·항아리(그림 20) 연적·필통 등에서 그 예가 보인다. 板을 만들어 모서리를 붙여서 角을 만드는 경우와는 달리 일단 형태를 만든 후에 깎아내는 것이므로 기물의 내부는 모가 나지 않고 둥근 面으로 되어있다.

골을 짓는 방법도 器形에 구애되지 않고 사용되었다. 형겅과 형겅 사이에 숨을 넣고 촘촘히 누볐을 때 생기는 무늬와 흡사하여(그림 21) 누비무늬라고도 부르는데 일일이 손으로 파내고 다듬어야 하는 수고를 要하는 기법이다.

이상과 같이 面을 깎거나 홈을 파서 角이나 골을 짓는 일은 일단 형태를 만든 뒤에 加해지는 장식이라는 점에서 시간이나 공력의 소모를 필요로 한다. 그러나 이렇게 공이 드는 장식들이 18세기

40) 『閩閩叢書』(憑虛閣李氏 著, 鄭良婉 譯, 卷之二, 晉晉齋, 1975)에는 실제로 민간에서 기물에 색을 입히는 데에 사용한 방법등이 기록 되어있다.

41) 柳承宙, 「朝鮮後期 對清貿易의 展開過程」, 『白山學報』第8號, 1970, 6.

42) 본고, 註 15) 참조.

전반기부터 차츰 증가하고 있어서 白磁의 裝飾美的 측면이 강화 되어가는 일면을 엿볼 수 있다.

② 陽刻 기법의 성행

도자표면 장식에 있어서의 陽刻은 바탕을 깎아 내거나 틀[型]·印 등으로 찍어서, 드러내고자 하는 무늬를 도드라지도록 표현하는 기법을 말한다. <그림 22>

조선시대 후기에 양각의 기물이 증가하는 이유는 분명치 않지만, 李圭景(1788~?)의 『五洲衍文長箋散稿』를 보면 “……正廟朝에 畫彩燻造를 금한 뒤로는 白瓷 위에 花卉를 양각으로凸하게 구워 냈는데 오래지 않아서 다시 靑彩를 사용하게 되었다.…….”⁴³⁾라는 記述이 있어서 현재 남아 있는 白磁 陽刻類들과의 관계를 짐작케 한다. 즉 이규경의 견해로는 正朝때에 사치스러운 靑畫자기를 분원에서 금지시킨 후 양각의 백자들이 출현 했다는 것이며, 이같은 기록을 따라 正朝代의 상황이 조선후기 양각백자의 제작배경으로 이해 되기도 한다.⁴⁴⁾ <그림 23> 한편, 양각 중에는 틀에 찍어 제작했으리라고 보여지는 경우가 있다. 湖巖美術館 소장 白磁陽刻長生文杯 <그림 24>의 경우는 그같은 방법에 의한 제작으로 보여지는데 그 이유는 器壁이 어느 백자보다도 얇다는 점과, 도드라진 무늬의 매무새가 도구로 깎아서 낸 것이라기 보다 틀에 찍어냈을때 보여지는 매끄러운 연결을 보이고 있기 때문이다. 또 刻의 심도가 매우 낮아서 실제로 보면 凸凹이 매우 얇음을 알 수 있다.

이와 관련하여 중국에서는 이미 明代에 비슷한 형태의 杯가 제작되었음이 알려졌다. <그림 25> 보고서에 의하면 福建省 德化窯 발굴 결과 유사한 형태의 杯와 盞類가 출토 되었으며 틀에 찍어 무늬를 만들었음을 입증하는 型이 발견 되었다.⁴⁵⁾ 清代에도 이러한 기물이 만들어지고 있는데 조선후기 후기에 이처럼 특이한 형태의 杯가 만들어 진다는 것은 주목 된다.

그 밖에 양각에 彩色이 더해지는 예가 있으니, 도드라져 나온 부분에 채색을 하는 경우와 도드라진 무늬의 바탕이 되는 부분에 색을 칠하는 두가지 경우가 있다. 前者는 산화코발트 <그림 26>·산화동·산화철 등의 안료를 사용하여 무늬들이 마치 입체적인 실물처럼 느껴지도록 하는 것이다. 澗松美術館 소장의 瓶 <그림 27>은 국화꽃, 잎파리, 나비, 난초 등이 양각으로 표현되었으며 그 위에 각각 다른 색으로 채색되어 多彩의 의도로 만든 것이 아닐까 생각하게 한다.⁴⁶⁾ 이처럼 양각된 위에 채색을 하는 例는 中國의 景德鎮에서도 비슷한 형태의 瓶가운데 남아있다. <그림 28>

逆으로, 양각된 문양부분을 제외한 바탕을 산화코발트·산화동·산화철 등 단색으로 메꾸어서 양각된 부분이 희게 강조되어 돋보이게 하였다. 병·향로·베갯모·필통 등 각종 기물에 두루 사용 되었다. <그림 29>

③ 陰刻 기법의 사용

조선시대에는 부분적으로 음각을 하거나 상감을 위한 경우 외에는 별로 음각의 방법이 사용되지

43) 李圭景, 앞글, 註 33) 참조.

“……正廟朝 禁畫彩燻造後於白瓷上陽刻作花卉凸起燻出矣 不久復用靑彩……”

44) 姜敬淑, 앞책, 註 24), pp. 437-438.

45) 廈門大學人類博物館, 「德化屈斗宮窯址的調查發現」, 『文物』1965年 2期, pp. 26-35.

46) 본고, 註 37) 참조.

않았었다. 그런데 이 시기에 이르르면 그러한 경우 외에 문양 표현으로 음각기법이 쓰이는데 대부분의 경우 음각된 표면 위에 산화코발트 등의 채색을 가한 후 유약을 입혀 구웠다. 시각적으로 보면 마치 음각 위에 藍釉 또는 琉璃釉를 입힌 것처럼 음각된 부분에 안료가 고여 들어서 그 부분이 진하게 드러난다.〈그림 30〉 물론 이러한 수법이 많이 사용된 것은 아니지만 종래에는 볼 수 없었던 새로운 방법에 의한 표현이다. 이와 관련하여 중국에서는 백자로서 음각하고 그 위에 藍釉를 입힌 기물들이 종종 남아 있는데 유약 대신 유색 안료로써 색을 표현 했다는 차이가 있을 뿐 표현 의도상 일맥상통하는 것 같다.〈그림 31〉

④ 透刻기법의 사용 증가

조선시대 후기 백자에 사용된 장식기법 중에서 가장 화려하고 제작이 까다로운 것이 透刻이다. 투각이 陶土공예에 사용되는 것은 삼국시대부터라고 하겠지만 조선백자의 흐름에서 보면 후기에 이르러 현저하게 나타난다.

透刻은 도자공예에서 보다는 木공예나 금속 및 기타 骨角제품류에서 만들기가 용이하며 더 자주 이용 되어왔던 방법이어서 이 시기 木製필통 등에서는 비슷한 예를 발견할 수 있다.〈그림 32〉 향아리를 비롯〈그림 33〉 특히 필통·지통·연적 등의 문구류에서 많이 응용되며〈그림 34〉, 이같은 현상은 아마도 文房취미의 증가와 이에 따른 문방구류의 수요 확대에 기인한 양적인 증대가 투각 제품과 같은 고급예로의 질적인 촉진을 유발 시켰으리라고 생각 된다.⁴⁷⁾

3. 文樣素材의 擴大

앞 글을 통해 조선시대 후기 백자의 표면장식·기법 등에 보이는 새로운 요소들을 살펴 보았다. 문양은 어느 시대이든 쉽게 재현할 수 있으며, 특히 도자기 표면의 문양은 크기와 형태라는 한정된 공간에 그려지는 것인 만큼 많은 한계점을 지녔다고도 할 수 있다. 그러나 한 시대에는 그 시대가 넣은 일련의 공통성과 특징이 있게 마련이므로 조형적 요소 가운데서 文樣 또한 시대적 성격을 알 수 있는 중요한 요소라고 할 수 있다.

조선 후기에는 안료 사용에 있어서의 확대와 아울러⁴⁸⁾ 문양의 소재면에서도 종류가 증가하고 또 각 종류별 문양들이 차츰 패턴화 되면서 확산되는 점을 특징으로 들 수 있겠다. 특히 南宗 文人畫風의 花卉·山水文을 비롯하여 現世의 多福과 長壽를 기리는 상징인 長生·吉祥文 등이 크게 유행하였다. 이러한 문양의 유행은 당시 회화·공예의 기풍과도 상통하리라고 보며, 화려함과 사치함으로 치부 되어버린 가운데서도 부유한 계층과 文人들에게는 보아서 즐거운 玩賞物로서, 또 그것을 느끼며 감상하는데 덜 익숙한 계층들에게는 소유 함으로써 신분적·문화적 상승감을 보상·충족 시켜주는 대상으로서 애호 되어져 생활 속의 한 부분으로 자리잡게 되었을 것으로 생각 된다.

문양변화의 과정을 이해하기 위해서는 기형을 비롯한 다른 조형 요소들의 先後 관계가 동시에

47) 본고, 註 34) 참조.

48) 본고, II장 2. 의 ①에서 ‘확대’의 한계에 대해서 미리 언급하였다.

밝혀져야 하겠지만 현재 무수히 남아있는 조선후기 백자들 가운데 정확한 제작년대를 가지는 것이 매우 드물고, 있다 하더라도 연결 시키기에는 너무 성글어서 대략만을 짐작할 따름이다.

다만 본고를 준비하는 과정에서 알고는 있으나 일반에나 학계에 알려지지 않았던 자료들을 약간 발견할 수 있었고 그 가운데는 대략의 제작시기 추정이 가능한 자료들이 포함되어 있다. 따라서 본장에서는 그러한 자료들을 1차로 염두에 두면서 조선후기 백자에 보이는 문양들을 종류별로 간단히 파악해 보고자 한다.

1) 花卉·草蟲文

화훼문은 종류도 다양 하거니와 도자문양의 소재로서 오래 전부터 가장 빈번하게 사용되어져 왔다. 조선 전기에는 산화청 안료로 무늬를 넣은 청화백자류들이 제작되어, 松竹·梅·蘭·菊 등의 문양이 주로 보인다. 그러나 국내에서의 청화 안료 구입 및 중국에서의 수입도 용이한 것은 아니었고 壬亂·胡亂을 겪으면서 더욱 어려워져⁴⁹⁾ 이 시기에는 鐵砂 안료를 사용하는 경우가 늘어났고⁵⁰⁾ 18세기 이후에 이르러서 문양 표현상 청화의 사용이 본격화 되었다.

조선후기의 화훼문으로는 도라지꽃·강아지풀·질경이·난초·石竹·들국화 같은 간결한 草文 계통이 많으며 18세기 초반의 金沙里요지 등에서 발견되는 角瓶·口部가 낮은 항아리·필통 등에서 보인다.〈그림 35〉 이러한 화훼문의 특징은 문양으로서의 장식적 짜임새나 숙련도에서 다소 어리숙한 느낌을 주지만 후기로 가면서 차츰 종류나 구조면에서 형식을 갖게되고 공예의장으로서 패턴화 됨을 볼 수 있다.⁵¹⁾

위와 같은 과정에서 주목할 것은 조선후기 畫譜와의 관련성 일 것이다. 이미 17세기 초반경에 『顧氏歷代名人畫譜』가 우리나라에 전해진 이래 『芥子園畫傳』·『十竹齋書畫譜』등의 전래는 당시 화단에 적지 않은 영향을 미친 것으로 알려지고 있으며⁵²⁾, 도자기의 문양에서도 같은 현상이 선명하게 간취된다.

자주 그려지는 것들로써 국화·난초·대나무·매화·모란·연못을 비롯 소나무·오동나무 등이며 상상에 의한 瑞花도 있다. 화훼류와 함께 草蟲文 또한 자주 등장하는데 나비나 풀벌레 등이 단독문양으로 그려지기도 하지만 대개의 경우 화훼와 함께 표현된다.

위의 내용에 해당되는 예로서 우선 湖巖美術館 소장의 白磁靑畫菊蘭石竹文항아리가 있다. 〈그림 36〉 나지막한 항아리로서 굽 안쪽 바닥에는 釘으로 쪼아 새긴 ‘무신경수궁二’라는 銘記가 있다. ‘무신’은 戊申年, 즉 1788년이나 1848년중 어느 때라고 생각되며, 正祖 初 (정조 3, 1779)에 尹氏를 和嬪으로 삼으면서 그를 칭하여 慶壽宮으로 부른 일이 있는 것으로 볼때 ‘경수궁’은 틀림없이 慶壽宮일 것이다. 따라서 이 항아리는 경수궁 화빈윤씨가 살아있었던 기간의 어느 무신년

49) 『光海君日記』卷127, 光海君 10년 閏 4월 辛酉.

50) 梨花女子大學校博物館·韓國道路公社, 『廣州朝鮮白磁窯址發掘調查報告, 樊川里5號·仙東里 2·3號』, 1986. pp.169-225.

51) 18세기 초기의 화훼문들은 대개 主文樣이 중심이 되어 간단하게 그려지며, 차츰 종속무늬와 그 밖의 부수적인 문양들이 함께 그려지게 되어 번잡하고 화려하며 빈틈없는 구성을 갖게 된다.

52) 安輝潛, 『韓國繪畫의 傳統』, 文藝出版社, 1988, pp.274-275.

에 제작된 것으로 생각되어, 1788년의 가능성이 크다고 본다.⁵³⁾ 항아리의 胴體부분에 菊·蘭·石竹이 怪石·나비등과 함께 그려졌는데 18세기 초기의 간결한 풀무늬와는 달리 어색함이 없이 펼쳐나 구도 면에서 능숙함을 엿볼 수 있다.

또 같은 호암미술관 소장의 白磁靑畫盤에서도 매우 능숙하고 짜임새 있는 화훼문을 볼 수 있다. <그림 37> 盤의 안쪽 구연부로부터 문양대를 따로 만들어 다시 그것을 6등분 한 뒤 여섯면에 각각 소나무·밤나무·매화·파초등을 청화로 그려 넣었다. 또 그릇의 안쪽 중앙에는 ‘福’字가 고딕체로 도안화 되어 그려졌다. 굽 안쪽 바닥에 청화 안료로써 ‘壬寅 七月 日 分院’이라 써 넣은 것으로 보아 <그림 38>, 궁중이나 혹은 그밖의 특별한 주문에 따른 제작품인 것 같다. ‘壬寅’은 1782·1842·1882년 중 어느 때에 해당되었는데 전체의 釉色 및 문양 등으로 미루어 19세기의 作으로 추정된다.

한편, 화훼류가 시문된 것 중에 ‘雲峴’의 명문이 씌어진 一群의 대접·盃·壺 등이 있다. 조선후기의 기명자료 가운데 동일한 명기를 가진 것으로는 ‘雲峴’명 기명류일 것이라 생각되며, 현재 여러박물관 들에 여러 점이 소장되어 있다. 이 기명들은 高宗이 즉위하고 대원군이 雲峴宮에서 살았던 동안에 所用되었지 않았나 싶다.⁵⁴⁾ 대개 청화로 모란문이나 瑞花文을 꼭차게 그려 넣은 예가 많다. <그림 39, 40>

銘記가 있는 또 하나의 例로서 白磁靑畫福字·草花文접시가 있다. <그림 41> 內面으로는 구연부와 그 안쪽으로 圓을 둘러 간격을 두고 그 사이를 두고 그 사이를 8개의 면으로 나누어 각각 풀무늬를 그려 넣었는데 구체적으로 내용을 알 수 없는 간략화되고 장식적인 임의적 무늬인 것 같다. 굽 아래 안쪽 바닥에는 청화로 ‘每疏’字를 써 넣었다. ‘每疏(육)’은 영조의 生丹인 淑嬪 崔氏의 신위를 모셨던, 每疏祥廟 또는 每疏祥宮을 의미한다고 보며, 그렇다면 늦어도 淑嬪廟가 ‘육상묘’로 이름이 바뀌는 1744년(영조20) 이후 육상묘 제사에 사용된 것이라 여겨진다.⁵⁵⁾ 그런데 이 접시와 문양배치·내용면에서 유사한 것으로 清代 景德鎮 民窯에서 제작된 접시들이 있어서 주목하게 된다. <그림 42>

화훼문의 전개과정에서 또 하나 특징적인 것은 四君子 소재의 수용이라 할 수 있다. <그림 43> 梅·蘭·菊·竹등은 절개와 지조를 가진 식물로서 중국이나 우리나라에서 오래 전부터 인식되었고 조선전기부터도 도자문양 소재로 이 네 가지들이 애호 되었지만 이중 두 가지 또는 세 가지가 함께 그려지거나 한 가지씩 단독으로 그려지는 경우가 많았다. 백자의 문양으로 네 가지가 함께 그려지는 예는 흔치 않으나 시기적으로 볼 때 회화에서 이 네 가지 소재가 한 벌로 함께 그려지게

53) 奎藏閣 所藏, 『慶壽宮陪衛儀節』 참조.

54) 雲峴宮은 현재 서울 종로구 운니동에 있는 흥선 대원군의 私家로 高宗이 이곳에서 출생하여 12세까지 성장하였고, 왕에 즉위하였다. 또 1882년(고종 19) 壬午軍亂때 이곳에서 대원군이 天津으로 납치 당하기도 하였다.

‘운현궁’이라는 명칭이 언제 붙여졌는지는 확실치 않으나 雲峴銘의 기명들에 표현된 문양과 형태, 종류로 볼 때 대원군이 권세를 누리던 시기에 사용되었던 것으로 생각된다.

55) 英祖의 私親인 淑嬪 崔氏를 모신 廟堂으로 영조 원년 건립 당시에는 淑嬪廟라 하였고 그 후 영조 20년(1744) ‘每疏祥廟’로 고쳤으며 영조 29년에 ‘每疏祥宮’으로 陞號하였다. 1908년 七宮으로 신위를 옮겼다.

되는 18세기 후반 이후, 도자 문양으로서 한 벌로 그리는 四君子의 구성이 수용된 것이 아닌가 생각된다.⁵⁶⁾

2) 山水文

일찍이 도자기의 문양으로 ‘山水’의 畫目이 채용된 예는 거의 없었다. 다른 어떤 문양 보다도 山水文은 우선 회화의 소재이자 대상으로서의 위치에서 고려해야 할 것이라고 보며, 그것이 어떻게 도자의 문양소재로 유행 되었는지는 회화와와의 관련성, 즉 山水畫의 전개과정 및 확산 영역 등을 살펴볼 때 더 분명히 드러날 것이라고 생각한다.

중국으로부터 南宗畫風의 畫譜 유입과 그에 따른 瀟湘八景圖를 비롯한 南宗文人畫의 山水畫 및 眞景山水의 성행 등이 山水畫의 발전 과정에서 두드러지는 점임을 전제 한다면⁵⁷⁾, 도자에서 문양으로 본격적으로 채용하게 되는 것도 이상한 일은 아니다. 특히, 문양 그리는 일을 담당하는 사람이 畫院이었던 畫靑匠⁵⁸⁾이었던 간에 그림 그리는 일이 직업이었던 사람들이므로 당시 畫壇의 풍조와 그에 의해 과급된 일반적 선호에 민감하였을 것이고 자연 그러한 취향에 부합되는 山水를 그렸으리라는 것은 짐작되고도 남음이 있다.

백자에 사용된 山水文 종류로는 크게 瀟湘八景을 비롯한 中國 南宗畫 계통의 山水와 일명 分院山水라고 부르는 두가지로 나눌 수 있다. 그러나 엄밀히 말해서 소상팔경과 같이 표제가 있는 경우를 제외하고는 특별히 그 내용이 분명한 山水文은 드물다.

오히려 山水文이 도자에 사용되기 시작하면서 당시 유행한 南宗畫 계열의 소상팔경 소재가 채용되었고, 이것이 유행하면서 문양으로 정착되는 과정에서 차츰 회화로서 보다는 文樣으로서의 성격이 강해져 단순화 되었고, 도자기라는 기물이 갖는 표면의 굴곡과 한정된 공간성으로 인해 기존의 소재가 가지는 특징적 부분만이 강조되고 결국에는 공예 의장으로 변모한 것이 아닌가 생각된다.⁵⁹⁾

銘記가 있는 작품으로는 다음의 몇가지가 있다.

호암미술관 소장인 白磁靑畫山水文八角 瓶(그림 44)은 金沙里시대의 초기 기형에 비해 몸체가 풍만해져서 상대적으로 목이 짧아 보인다. 胴體부분에 최대한의 靑花圈을 그리고 그 안에 소상팔경⁶⁰⁾의 장면인 ‘山市晴嵐’과 ‘洞庭秋月’을 그렸다. 회화에서의 표현 보다는 간략하지만 비교적 충

56) 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』, 一志社, 1988. p.135.

57) 安輝濬, 앞 책, 註 52) 참고.

58) 『新增東國輿地勝覽』, 廣州, 土產條를 보면 이미 조선전기부터 畫院이 분원에서 도자기 제작에 관여하였으며, 1752년 분원이 分院里로 이설된 이후 분원의 인원 구성을 보면 畫靑匠이 상주하고 있다. (淺川巧, 『朝鮮陶磁名考』, 東京, 朝鮮工藝利行會, 1931, pp.132-142.

59) 일반적으로 分院 주변의 경치를 그린 것이라는 뜻으로 소상팔경처럼 표제와 그림내용이 일정한 경우가 아닌 山水文들에 대해 ‘分院山水’라는 말이 통용되고 있으나, 소상팔경의 내용이 아니라고 해서 분원의 경치를 그린 것으로는 볼 수 없다. 오히려 본문에서 언급한 바의 같은 문양자체의 변화과정과 아울러 이 당시 중국을 비롯한 일본 등지의 도자기 문양에 나타나는 山水文의 증가 현상도 상호유기적으로 면밀히 검토되어야 할 과제이다.

60) 安輝濬, 앞 책 註 52). 소상팔경도는 北宋의 宋迪에 의해 확립된 것으로 알려져 있는데, 우리나라에는 늦어도 13세기경에 전해져 詩나 그림의 빈번한 소재가 되었고 이에 착안하여 「松都八景」, 「漢陽八景」

실하게 소상팔경도의 내용을 재현 하였다. 이 병의 굽 안 바닥에는 청화로 쓴 ‘丙申’이라는 명기가 있어서 1776년 또는 1836년 경의 작품으로 추정해 볼 수 있다.

사진자료에 의한 것이어서 자세하지는 않으나 최근 일본의 大阪市立東洋陶磁美術館에서의 전시회 도록을 보면, 굽 안쪽에 ‘癸卯六月日分院’이라는 靑畫 銘이 있는 山水文八角硯滴이 소개되고 있어서 1783년이나 1843년 중 어느 때에 만든 것이라고 여겨지며(그림 45) 위의 瓶과 관련하여 비교해 볼 수 있을 것이다.(그림 46)

소상팔경의 소재는 이 외에도 향아리 편병등에서 자주 보이는데 위의 八角연적처럼 8개의 면에 한 장면씩을 그려넣을 수 없을 때에는 몇가지 만을 골라 그리는 예가 많다.

이화여자대학교박물관 소장의 편병에서는 종래의 구성과 달리 ‘洞庭秋月’ 가운데 岳陽樓 부분만을 강조하여 그리고 있어서 회화에서의 변화된 한 측면과 상통하는 점을 보여주기도 한다.⁶¹⁾ (그림 48)

3) 吉祥文

길상문은 富貴·多男·壽福·康寧·立身·出世 등 사람이 살면서 회구하는 일상의 상서로운 정조를 상징화·형상화시킨 문양이다. 따라서 이러한 의미를 갖는 그림이나 물건 등을 주위에 놓거나 지녀서 삶의 부정적 요인들을 미리 막고 현세의 복을 위해 희망을 갖는 것이다.

吉祥의 의미를 가지는 문양으로 대표적인 것에는 十長生이 있다. 松·竹·鶴·龜·月·山·水·鹿·靈芝 등 수명이 길고 유구하게 번지 않는 열 가지를 말하는 것으로 그림에서처럼 동시에 등장하지는 않는다 해도 이 요소들이 섞여서 나오는 예가 많다.

본고 III장의 (그림 15)에서 본 바의 十長生文瓶이나, 국립중앙박물관 소장의 長生文향아리, 長生文접시 등과 같이 특별한 형식이 없이 열 가지 중에 필요한 소재를 자유롭게 그린 경우가 많으며 대개의 필치가 소위 民畫에서처럼 활달하고 꾸밈 없어 자연스러운 것이 특징이다.(그림49)

그 밖에 多産을 의미하는 박쥐[蝙蝠]·물고기·계·포도 등을 비롯 부귀를 상징하는 연꽃·모란 및 기타 석류 등도 많이 애용되었다.

吉祥을 회구하는 文句들도 文樣化 되어 그림과 함께 그려지거나 文字 그 자체를 도안화시켜 무늬를 만든 예도 얼마든지 볼 수 있다. 자주 사용되는 文句는 壽·福·康·寧, 富·貴·多·男 등이며, 壽字와 福字, 囍字등은 도안 의장화되어 사용 되었다.

七寶文역시 그 하나 하나가 도자기 뿐 아니라 장신구, 가구, 문방구류 등에 채용 되었는데, 제작시기를 알 수 있는 좋은 예로서 이화여자대학교박물관 소장의 白磁靑畫四角瓶이 있다. (그림 50) 본고의 III장 (그림 36)의 향아리와 똑같은 형식으로 굽안 바닥에 ‘무신 경슈궁三’이라는 銘記를 釘刻 하였다. 따라서 같은 用處로 제작 되었을 것이다.⁶²⁾ 이 외에도 길상, 장생의 문양들이 많

을 비롯, 여러가지 八景圖가 생겨났다. 소상팔경의 구성은...

① 山市晴嵐, ② 煙寺暮鐘, ③ 瀟湘夜雨, ④ 遠浦歸帆, ⑤ 平沙落雁, ⑥ 洞庭秋月, ⑦ 漁村夕照, ⑧ 江天暮雪 등이다.

61) 安輝潛, 앞 책, 註 52), p.148.

62) 본고, 註 55) 참고.

이 있으나 대부분이 조선말기에 가까운 기형들에서 자주 보여진다.

이처럼 19세기 이후에 장생·벽사·부귀등을 기원하는 吉祥文들이 많아지는 이유는 다음과 같이 생각 해 볼 수 있겠다. 즉, 조선후기 사회적·경제적 변화는 유교체제하에 지탱해 온 종래의 규범의 틀을 무너뜨렸고 사회는 종교적 의지처 마저 잃은 채 가치가 혼란해 진 것 같다. 따라서 정치적·사회적으로는 예언과 같은 사상이 체제 질서의 붕괴요인으로 이용되었고 민간에서는 이미 뿌리내리고 있던 극복적·현세적 민간 신앙이 확산·번성하여 생활의 모든 부분에 적용되게 된 것이다.⁶³⁾

이와 같은 사회적·정신적 상황은 도자기 文樣에서의 吉祥계통 문양의 증가로 나타나 생활 속에서 애호하고 희구하는 대상으로 널리 퍼진것이 아닌가 생각된다.

IV. 맺 음 말

이상으로 조선시대 후기의 백자에 나타나는 새로운 요소들이 새로운 요소들을 製作·裝飾·文樣 등의 측면에서 살펴 보았다. 이와 같은 도자에 있어서의 새로운 특징들은 조선시대 후기의 발달된 농업경제와 수공업 등 경제적 요인은 물론 사회·정치·사상적 흐름과 궤를 같이하여 드러난다고 할 수 있다. 정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 白磁자체의 釉色과 器形의 조형적 변화는 1700년을 전후하는 시기에 일어나기 시작하며, 分院이 1717년 五番里에 옮겨지지 이전 단계에는 이미 雪白의 釉色과 角形의 백자류가 만들어 진다.

둘째, 제작방법상 전통적인 물레성형 외에 板이나 型을 사용하고, 사물을 像形하는 등의 전에는 사용되지 않던 방법들이 많이 응용되었다.

셋째, 장식기법 면에서 보면, 彩色안료의 並用과 單色彩 의도가 확대되었으며, 양각·음각·투각을 비롯해 像形物을 부착하는 기법이 널리 이용되었다.

넷째, 문양소재에 있어서는 花卉·山水文·吉祥文등에서 中國 畫譜의 영향에 의한 繪畫的 수용이 반영·확산되는 것을 볼 수 있었고, 시대가 내려올 수록 長生·吉祥의 의미를 갖는 그림·글씨 무늬가 폭 넓게 유행하고 있다.

이러한 새로운 특징들은 이전시대에는 볼 수 없었던 요소들로서 18,19세기 이래로 확산되고 있다.

陶磁史의 흐름에서 볼때, 조선시대 후기의 변화된 상황들은 위와 같은 白磁의 조형에 변화가 생겼음을 의미한다. 또 이러한 백자류들은 그 성격상 王室만을 위한 進上品으로서가 아닌 것으로, 제작기술면에서 보면 진보된 것이고, 사용층의 면에서 보면 擴大된 것이다. 따라서 商品으로서의 가치를 지니는 고급의 장식적 기명은 물론 藝玩品의 일종으로서 文房具類의 확대라는 현상으로 나

63) 邊太燮, 『韓國史通論』, 三英社, 1986, pp.365-366.

타난다.

결국 조선후기의 백자 새로운 요소들은 工藝 재료로서의 ‘흙’을 응용하는 범위가 넓어졌음을 의미하며, 素材로서의 白磁器 적용 범위가 확대된 것을 말해 준다고 하겠다.

그러나 이와 같은 확대와 변화가 가중 될 수록 변화 초기의 정교함이나 고급스러움은 약화되며 量産이 가능해 지면서 차츰 거칠고 둔중하며 탁한 방향으로 흐르게 되면서 조선시대 말기 分院白磁 특유의 면모를 갖게 되는 것이다.

〈丑 1〉 朝鮮時代 後期 白磁의 추정 編年表

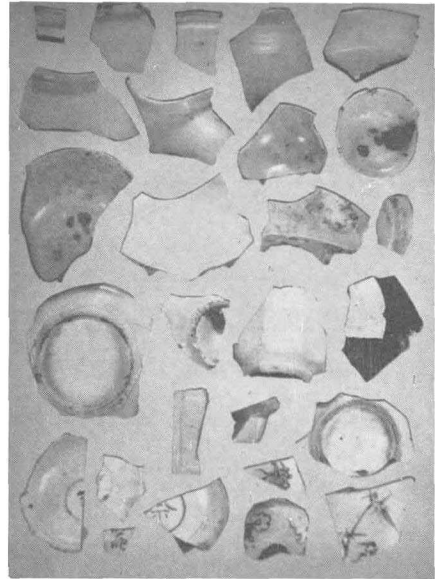
()은 年度, 「 」은 銘記

<p>今上二十八年壬午五月日朴世堂撰 銘戶曹正郎尹敘續墓誌(1702) 崇禎紀年後戊辰八十年丁亥月日銘 豐德郡都護府沈益善墓誌(1707)</p>	<p>白磁靑畫金孝大墓誌盒 (1721~1781), 이대박물관</p>	
<p>雍正十二年甲寅七月日銘同知中樞 府使金孝俊墓誌(1734) 崇禎紀年後再己未秋銘贈咸豐君朴 公墓誌(1739)</p>	<p>白磁靑畫福字茶花文접시 (1725~1908)「毓」, 이대박물관</p>	<p>「毓」→毓祥廟, 毓祥宮 · 영조 1년(1725), 그 가 어머니 崔淑嬪을 이곳에 모신데서 비 뒀됨 · 1725년당시 淑嬪廟 · 1944년 → 毓祥廟 · 1753년 → 毓祥宮 · 1908년 七宮으로 신 위를 옮겼다.</p>
<p>白磁靑畫乾隆十四年銘李瑞墓誌 (1749), 전주시립박물관 白磁靑畫崇禎紀元後三甲戌孺人全 州李氏墓誌(1754), 서울대박물관 白磁靑畫上之三十二年丙子銘金汝 鈞墓誌(1756), 부산대박물관 白磁靑畫崇禎紀元後三庚辰銘墓誌 (1760) 白磁鐵畫乾隆二十六年辛巳銘墓誌 (1761), 국립중앙박물관 白磁鐵畫乾隆二十九年銘權大臨墓 誌(1764), 광주동신고 白磁靑畫福平君誌盃 및 墓誌 (1767), 호암미술관 白磁靑畫崇禎紀元後三壬辰銘墓誌 (1772)</p>	<p>白磁靑畫庚午銘水注(1750, 1810) 국립중앙박물관 白磁靑畫壽字文鉢(1773, 1833) 「계수슈라간」, 이대박물관 白磁靑畫山水文角瓶(1776, 1836) 「丙申」, 호암미술관 白磁접시(1777, 1837) 「팅유그경 던고간이뉴어둥오독」, 이대박물관 白磁靑畫壽字文접시(1777, 1837) 「팅유웃던고간」, 이대박물관 白磁靑畫壽福字文대접 (1777, 1837), 「팅유가레시큰고간 이뉴일독팔」, 이대박물관</p>	<p>丁酉(1837), 현종 3년 金祖根의 딸이 왕비가 됨.</p>
<p>白磁靑畫崇禎後三己亥七月銘墓誌 (1779)</p>	<p>白磁靑畫花卉草木文盤 (1782, 1848) 「壬寅七月日分院」, 호암미술관 白磁靑畫鐵畫山水文八角연적 (1783, 1843) 「癸卯六月日分院」 오사카시립 동양도자미술관 白磁靑畫壽福字文연적 (1787, 1847) 「丁未年十一月日」, 국립중앙박물관</p>	

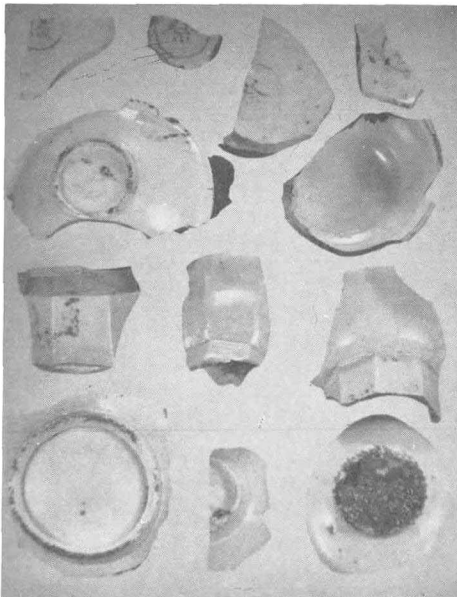
<p>白磁鐵畫圓筒形洪大胤墓誌(1808), 부산대박물관</p> <p>白磁靑畫金永憲·全州李氏合葬墓誌(1809), 서울시립대박물관</p> <p>白磁靑畫崇禎後二百二年己丑銘林千壽墓誌(1829), 국립중앙박물관</p> <p>白磁靑畫李氏墓誌(1852), 이대박물관</p> <p>白磁靑畫德水李氏墓誌(1852), 전남대박물관</p> <p>白磁靑畫恭人李氏墓誌(1859), 이대박물관</p> <p>白磁靑畫墓誌(1862), 이대박물관</p> <p>白磁靑畫林震範夫婦合葬墓誌(1883)</p> <p>白磁靑畫崇禎後二百十六年癸卯銘金在仁墓誌(1884), 이대박물관</p> <p>白磁靑畫庚子銘全景漢墓誌(1900) 국립중앙박물관</p>	<p>白磁靑畫壽福字文접시 (1788, 1848) 「무신슈강찌고간덕동소이십득」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫·銅畫十長生文角瓶(1788, 1848) 「戊申七月日」, 오사카시립동양도자미술관</p> <p>白磁靑畫菊蘭石竹文항아리 (1788 추정) 「무신경슈궁二」, 호암미술관</p> <p>白磁靑畫草花文四角瓶(1788 추정) 「무신경슈궁三」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫壽字文접시 (1791, 1851) 「신히큰던고간대동소이빅득」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫佛手文대접 (1792, 1852) 「임주큰던고간오」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫牡丹文대접 (1811, 1871) 「신미제숙함고간칠득」, 「大」, 이대박물관</p> <p>白磁陽刻瓶(1820, 1880) 「南朝 致誠 瓶 庚辰三月日」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫福字文대접 「운현이유일죽」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫壽字文접시 「雲峴」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫福字 瑞花文접시 「雲峴」, 이대박물관</p> <p>白磁靑畫瑞花文접시 「雲峴」, 국립중앙박물관</p>	<p>壽康齊; 1758(정조 9)년에 지어짐 『正祖實錄』 8月甲辰</p> <p>慶壽宮: 正朝초에 和孃尹氏를 경수궁으로 칭하고 그를 모시는 의례를 『慶壽宮陪衛儀節』에 정하여 기록하였다.</p> <p>1863년 고종즉위</p>
--	---	--



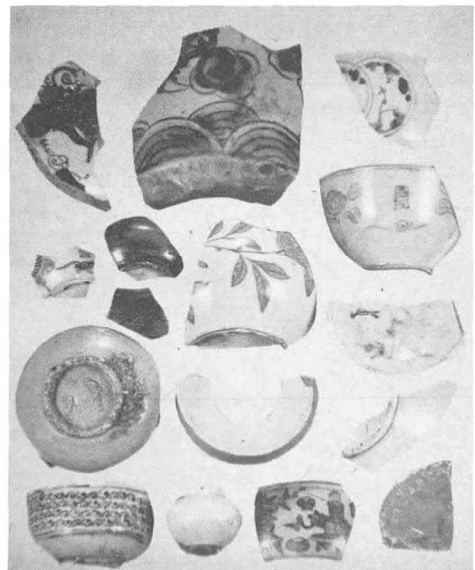
〈그림 1〉京畿道 廣州郡 都尺面 宮坪里 1號窯跡
출토 파편(윗쪽 두줄) 및 實村面 五香里
三號 窯跡 출토 파편, 國立中央博物館
所藏



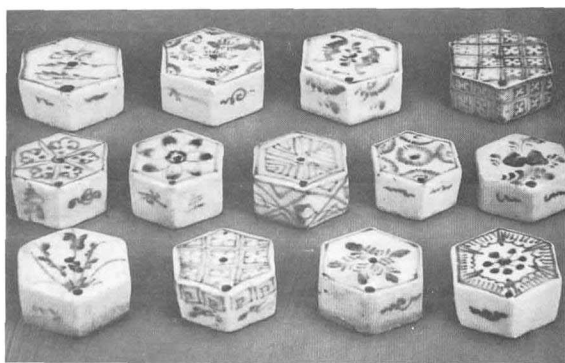
〈그림 2〉京畿道廣州郡南終面金沙里 1~3號
窯跡 출토 파편, 國立中央博物館
所藏



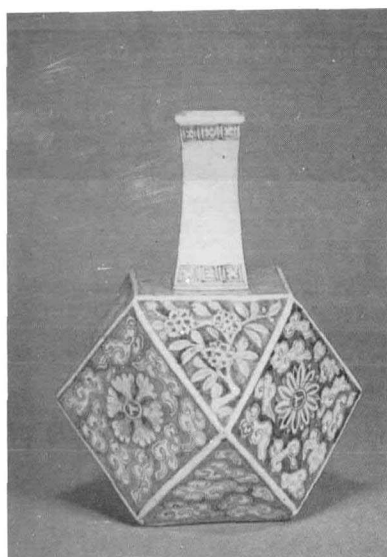
〈그림 3〉京畿道廣州郡南終面分院里 窯跡 출토
파편, 國立中央博物館 所藏



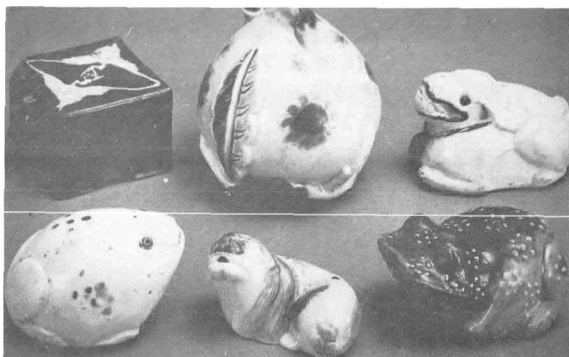
〈그림 4〉京畿道廣州郡南終面分院里 窯跡 출토
파편, 國立中央博物館 所藏



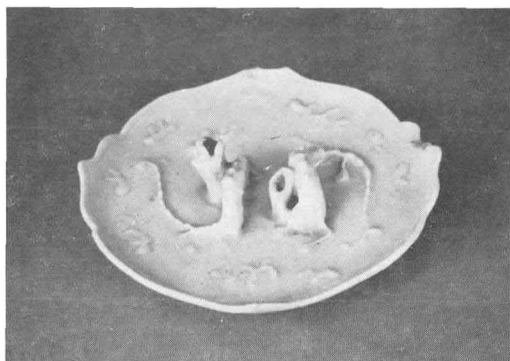
〈그림 5〉 白磁靑畫六角形硯滴, 높이 : 1.8~2cm,
지름 : 2~2.4cm, 梨花女子大學校博物館 所藏



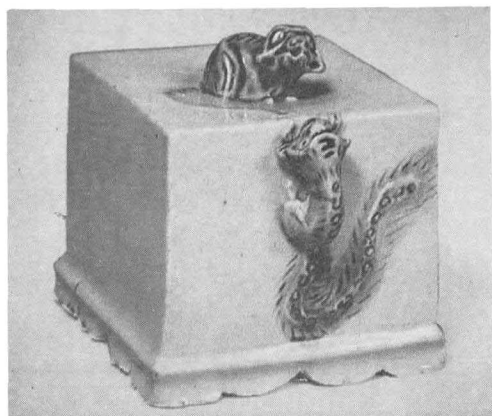
〈그림 6〉 白磁靑畫花文角[切字形] 瓶,
높이 : 19.9cm,
大阪市立東洋陶磁美術館 所藏



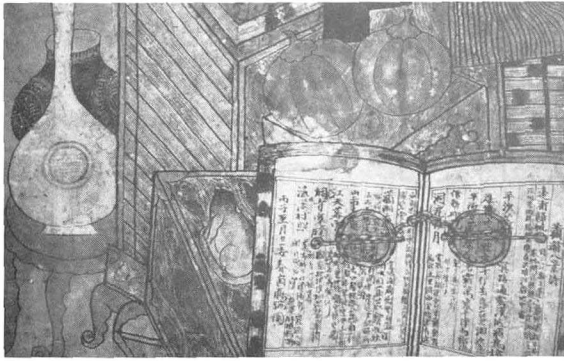
〈그림 7〉 白磁硯滴類, 높이 : 4.7~8.5cm, 國立中央博物館



〈그림 8〉 白磁陽刻香立, 높이 : 3cm, 지름 : 11cm, 밑지름 : 7.5cm
梨花女子大學校博物館 所藏



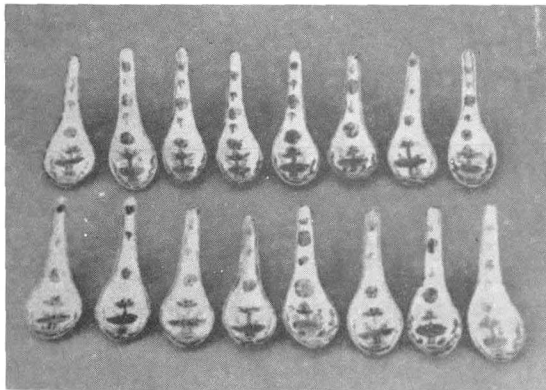
〈그림 9〉 白磁靑畫辰砂硯滴, 높이 : 11.3cm,
安宅collection 所藏



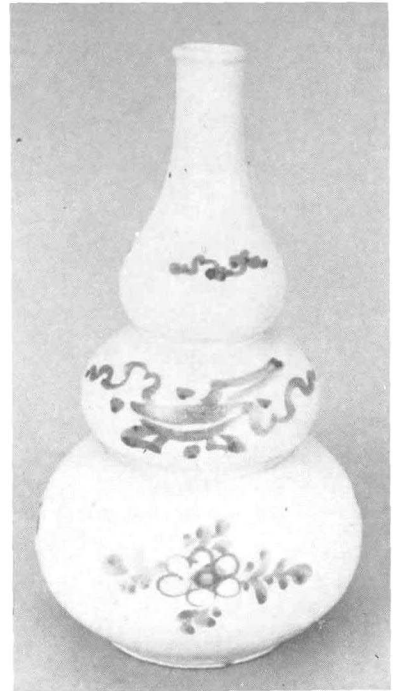
〈그림 10〉 文房圖, 100.7×47.2cm, 金谷博物館 所藏



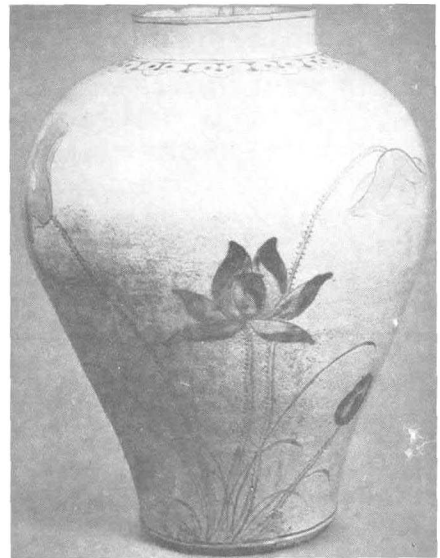
〈그림 11〉 白磁靑畫梅樹石竹文瓢形角瓶,
높이 : 22cm, 입지름 : 5.1cm, 밑지름 : 8.5cm,
掬粹巧藝館 所藏



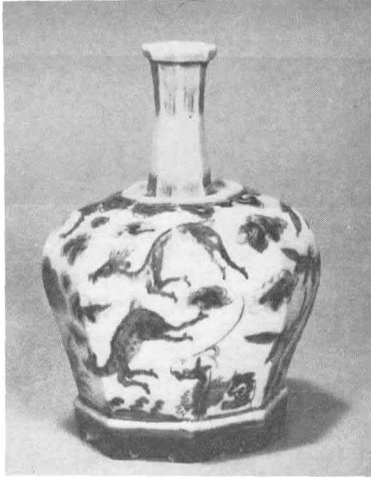
〈그림 13〉 白磁靑畫 순가락, 길이 : 13.8~15cm,
國立中央博物館 所藏



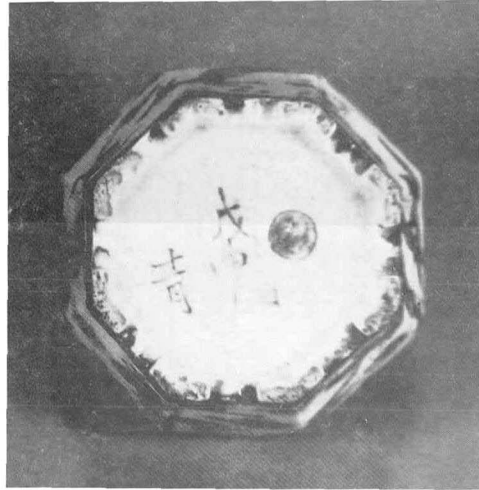
〈그림 12〉 白磁靑畫七寶草花文瓢形瓶,
梨花女子大學校博物館 所藏



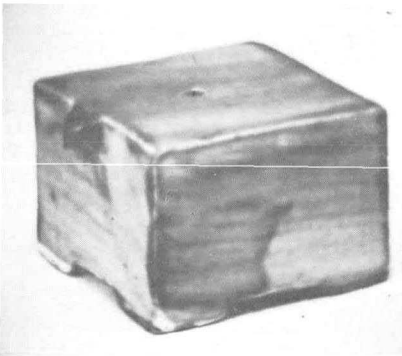
〈그림 14〉 白磁靑畫辰砂蓮花文항아리,
높이 : 44.2cm, 입지름 : 15.4cm,
밑지름 : 15.2cm, 日本 所藏



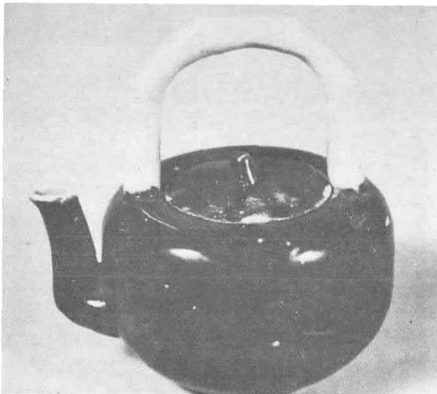
〈그림 15〉 白磁靑畫辰砂十長生文角瓶,
높이 : 18.8cm,
大阪市立東洋陶磁美術館 所藏



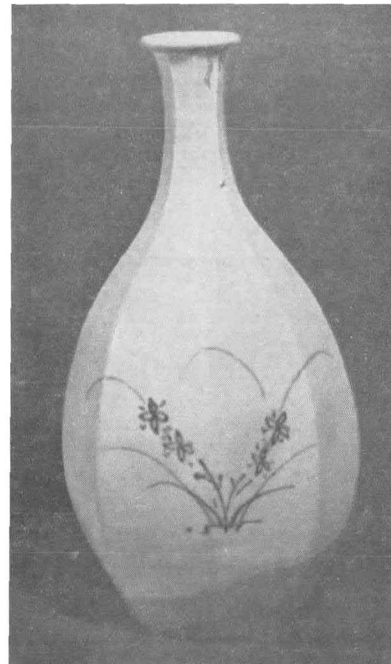
〈그림 16〉 그림 15의 바닥, 「戊申七月 日」銘



〈그림 17〉 白磁靑彩四角硯滴,
높이 : 4.7cm, 가로×세로 : 6×6cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



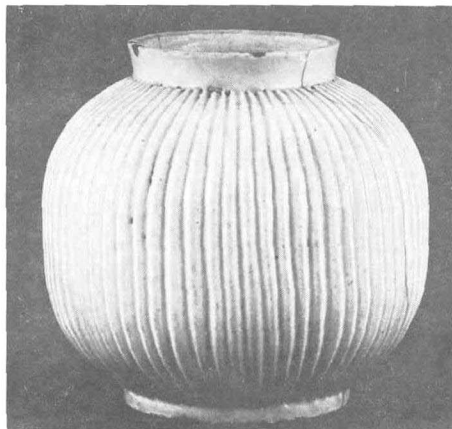
〈그림 18〉 白磁辰砂彩注子, 높이 : 17cm, 입지름 : 7cm,
배지름 : 14.5cm, 밑지름 : 7.2cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



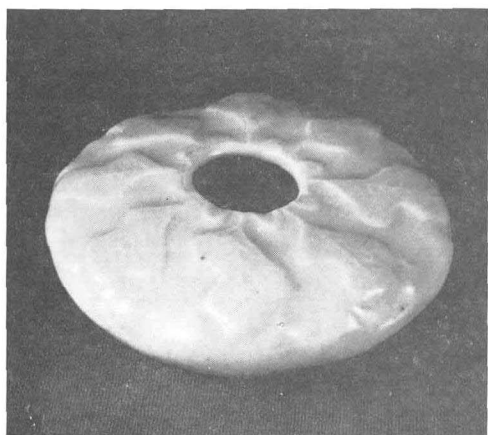
〈그림 19〉 白磁靑畫草文角瓶,
높이 : 24cm, 입지름 : 4.1cm,
安宅collection 所藏



〈그림 20〉 白磁靑畫梅樹文雙耳항아리,
높이 : 29.3cm, 安宅collection 所藏



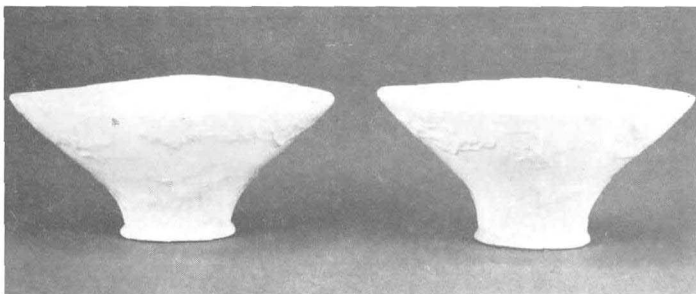
〈그림 21〉 白磁누비문항아리,
높이 : 17.6cm, 입지름 : 10.1cm,
배지름 : 19cm, 밑지름 : 10.1cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 22〉 白磁陽刻花葉文硯水器, 높이 : 2.6cm,
입지름 : 1.8cm, 배지름 : 7.1cm, 밑지름 : 5cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 23〉 白磁陽刻梅竹文四角瓶, 높이 : 14cm,
입지름 : 3.7cm, 밑지름 : 4cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



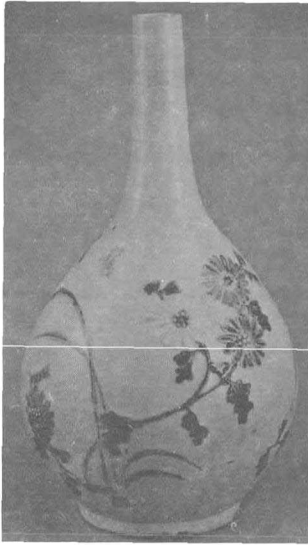
〈그림 24〉 白磁陽刻十長生文花形盞, 높이 : 6.4cm, 6.2cm, 湖巖美術館 所藏



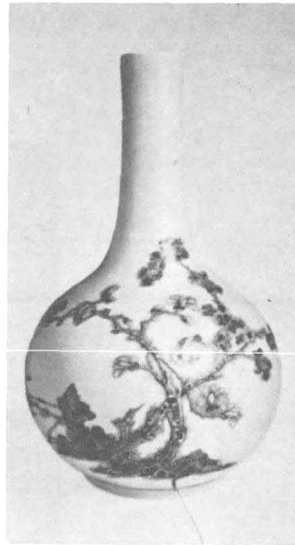
〈그림 25〉 白磁梅樹文杯 二種(明, 德化窯),
福建省德化磁器工場 所藏



〈그림 26〉 白磁靑書陽刻松虎文紙筒
(아래는 背面),
높이 : 16.7cm,
입지름 16.4cm,
밑지름 : 15.5cm,
梨花女子大學校博物館
所藏



〈그림 27〉 白磁陽刻靑書辰砂鐵繪
草蟲文瓶, 높이 : 42.3cm,
입지름 : 4.1cm, 밑지름 : 13.3cm,
澗松美術館 所藏



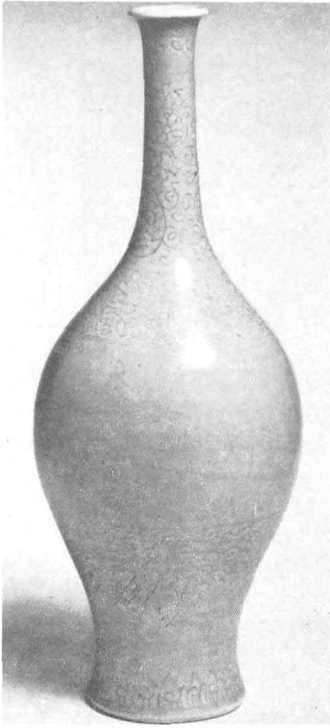
〈그림 28〉 五彩花木人物文瓶, 大清雍正年製銘(1723~1735),
높이 : 37.5cm, Percival David Foundation of
Chinese Art, London



〈그림 29〉 白磁陽刻梅枝文角瓶, 높이 : 8.9cm,
國立中央博物館 所藏



〈그림 30〉 白磁靑書彩陰刻羽毛文항아리,
높이 : 5.4cm, 입지름 : 4.2cm,
배지름 : 8cm, 밑지름 : 4.5cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 31〉 天藍釉草文長頸瓶(康熙, 1662~1722), 높이 : 31.8cm, Collection Baur, Geneve



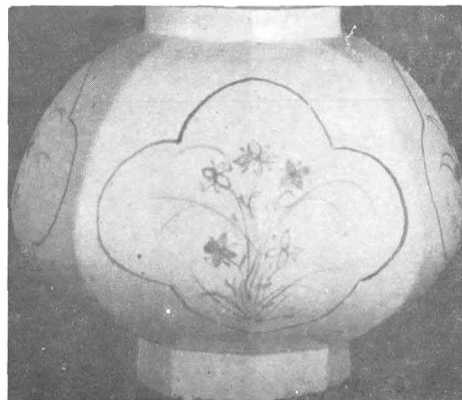
〈그림 32〉 透刻圓形筆筒(楸木), 높이 : 15cm, 입지름 : 14.7cm, 梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 33〉 白磁靑畫透彫牡丹唐草文항아리, 높이 : 27.7cm, 입지름 : 14.2cm, 밑지름 : 16.6cm, 國立中央博物館 所藏



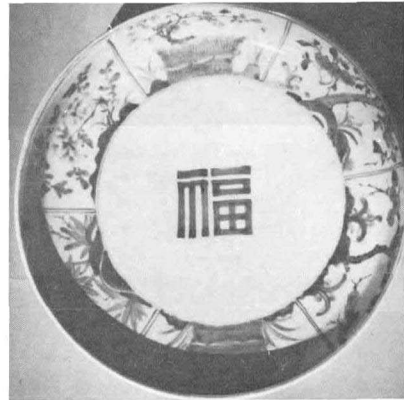
〈그림 34〉 白磁透刻葡萄唐草文筆筒, 높이 : 15.1cm, 입지름 : 12.8cm, 밑지름 : 10.9cm, 安宅collection 所藏



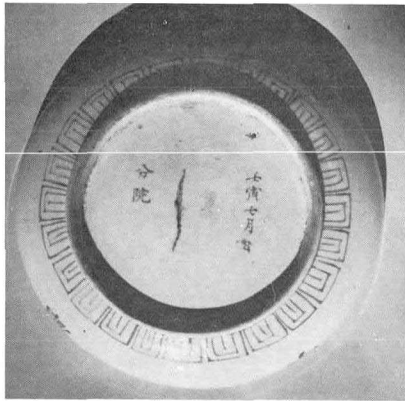
〈그림 35〉 白磁靑畫草文角항아리, 높이 : 23.9cm, 입지름 : 11.7cm, 밑지름 : 11.9cm, 安宅collection 所藏



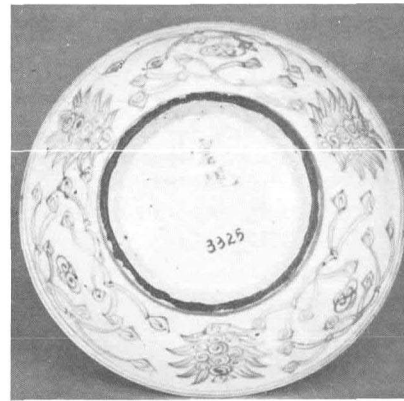
〈그림 36〉 白磁靑畫菊蘭石竹文항아리,
外底에 「무신 경슈궁二」 釘刻銘,
높이 : 22.6cm, 입지름 : 11.5cm,
밑지름 : 12.2cm, 湖巖美術館 所藏



〈그림 37〉 白磁靑畫花卉草木文盤,
높이 : 7cm, 입지름 : 28.9cm,
밑지름 : 18.7cm,
湖巖美術館 所藏



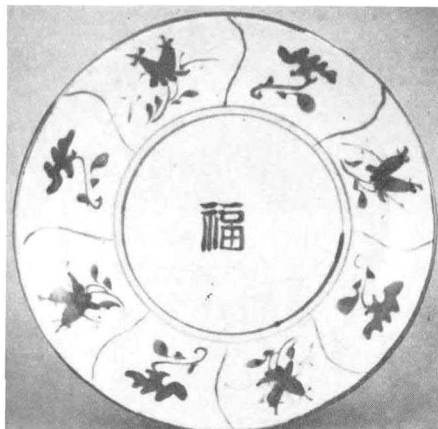
〈그림 38〉 그림 37의 外底,
「壬寅七月 日 分院」靑畫銘



〈그림 40〉 白磁靑畫福字瑞花文접시,
높이 : 3.9cm, 입지름 : 16.1cm,
밑지름 : 8.5cm, 外底에 「雲峴」靑畫銘,
梨花女子大學校博物館 所藏



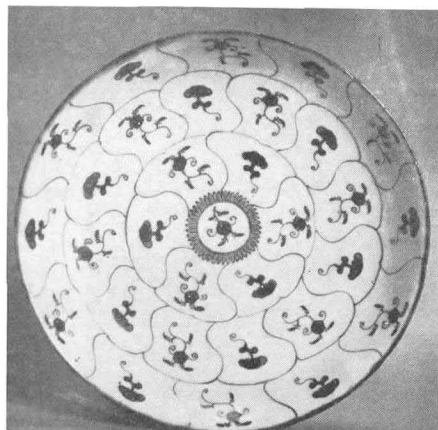
〈그림 39〉 白磁靑畫牡丹文鉢과 뚜껑, 높이 : 14cm, 입지름 : 18cm,
밑지름 : 10.5cm, 外底에 「雲峴」靑畫銘, 梨花女子大學校博物館 所藏



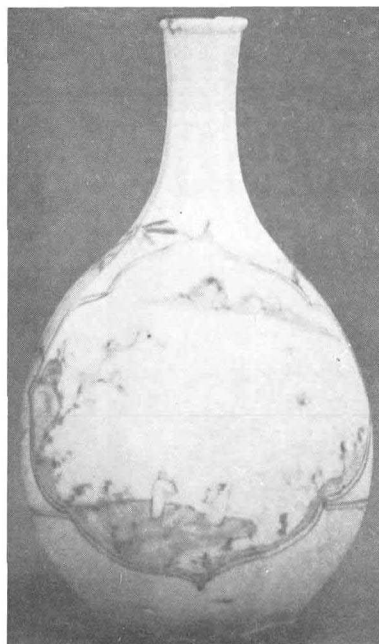
〈그림 41〉 白磁靑畫福字草花文접시,
높이 : 5.4cm, 입지름 : 21cm,
밑지름 : 12.1cm, 外底에 「毓」靑畫銘,
梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 43〉 白磁靑畫四君子文角瓶,
8.8×8.8×20.8cm, 日本 所藏



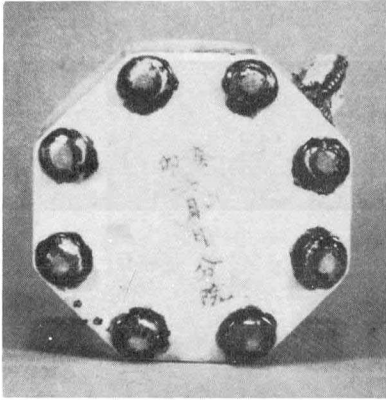
〈그림 42〉 白磁靑畫靈芝茶花文盤(淸, 雍正),
높이 : 4.7cm, 입지름 : 25.4cm,
景德鎮陶磁館 所藏



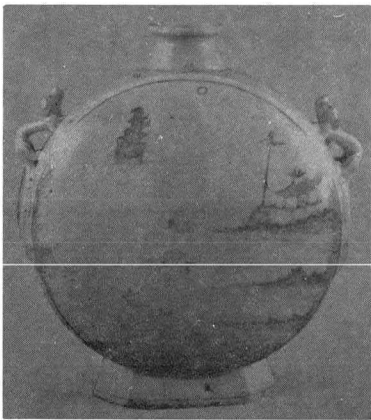
〈그림 44〉 白磁靑畫山水文角瓶,
높이 : 22.2cm, 입지름 : 3.2cm,
밑지름 : 7.5cm, 外底에 「丙申」靑畫銘,
湖嶽美術館 所藏



〈그림 45〉 白磁靑畫鐵畫山水文八角硯滴,
높이 : 12.8cm, 大阪市立東洋陶磁美術館 所藏



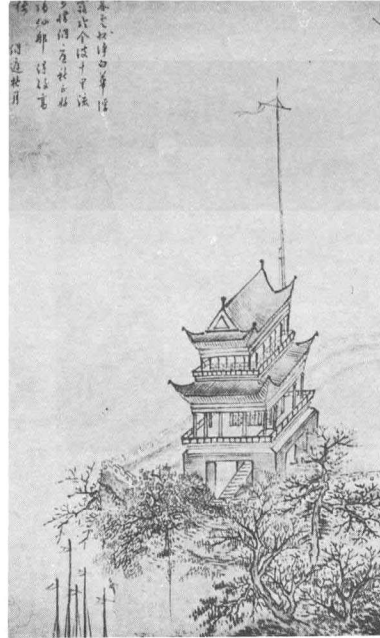
〈그림 46〉 그림 45의 外底,
「癸卯六月日 分院」銘



〈그림 47〉 白磁靑畫山水文雙耳扁壺,
높이 : 31.7cm,
梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 49〉 白磁靑畫雙鹿松文항아리, 높이 : 22.9cm,
입지름 : 12.2cm, 배지름 : 24.2cm,
밑지름 : 12.8cm, 梨花女子大學校博物館 所藏



〈그림 48〉 金得臣, 「洞庭秋月圖」, 個人所藏,
본고 註52) p. 238 재인용



〈그림 50〉 白磁靑畫草花文四角瓶, 높이 : 14.5cm,
입지름 : 2.4cm, 가로·세로 : 7.3×7.5cm,
外底에 「무신경슈궁삼」 釘刻銘
梨花女子大學校博物館 所藏