

# ‘秋草手’를 통해서 본 근대 일본의 조선백자 인식

타시로 유이치로 \*

- I. 머리말
- II. 1910-20년대: 조선백자 인식의 시작
- III. 1930년대: 미술 시장과 조선백자에 대한 주목
- IV. 1940년대: 秋草手 개념의 형성
- V. 맺음말

## I. 머리말

‘秋草手’는 가는 선으로 잎과 꽃을 표현한 草花 문양이 시문된 청화백자를 일컫는 일본식 개념이다. 구체적으로 이 草花 문양은 잎 부분이 기본적으로 난초와 같은 형태이며 여기에 5가지 정도의 꽃문양을 대입한 구성이다. 조선 18세기 관요에서 제작된 것으로 추정되는 이 청화백자가 한국에서 일반적으로 蘭草나 四君子로 간주된 것과 달리 일본에서는 器種과 상관없이 가을의 풀, 즉 秋草로 인식·감상되어 왔다. 현재까지도 일본에서는 이러한 인식이 이어져 草花 문양이 그

\* 서울대학교

\*\* 본 논문은 2017년도 동아시아 연구논문 학봉장학상(Hakbong Scholarship Award for Outstanding Thesis on East Asia) 수상작임.

1 ‘~手’는 양식 혹은 작품을 의미하는 일본의 도자사 용어이다. 도자기의 양식 분류나 영어의 ‘type’에 가까운 뉘앙스로 사용된다. 矢部良明, 『手』, 『角川日本陶磁大辭典 普及版』(角川學藝出版, 2011), pp. 930-931.

려진 청화백자를 秋草手로 부르며 높이 평가하고 있다.

조선백자는 柳宗悅 등에 의해 주로 1920년대에 이르러 주목받기 시작하였다.<sup>2,3</sup> 19세기 후반<sup>4</sup> 이래로 많은 관심을 모은 고려청자와는 다른 평가의 역사를 거쳐 왔다고 말할 수 있다. 肥塚良三 역시 秋草手 개념이 형성된 시기에 관해 柳宗悅의 활동을 염두에 두고 “大正時代 말기부터 昭和時代 초기에 걸쳐(大正末から昭和初にかけて)” 즉 1920-30년대로 추정하는 바 있다.<sup>5</sup> 肥塚良三이 柳宗悅와 연결시켰듯이 현재 秋草手라 불리는 작품은 柳宗悅의 조선백자 평가와 함께 역사에 등장했다. 1914년 9월 淺川伯教가 〈백자 청화 초화문 표형병〉(도 1)을 들고 찾아온 것을 계기로 柳宗悅이 조선백자에 대해 관심을 가지게 되고 후일 이에 경도된 일화<sup>6</sup>는 잘 알려져 있다. 1922년 9월 柳宗悅은 조선백자에 대



도 1 〈백자 청화 초화문 표형병〉, 18세기, 높이 12.8cm, 일본 日本民藝館 소장(日本民藝館에서 도판 제공)

- 2 16세기 이후 일본에서 애호된 高麗茶碗 범주에는 분청사기뿐만 아니라 고려청자나 조선백자로 분류할 수 있는 한국도자도 포함되어 있다. 그러나 이러한 高麗茶碗은 茶道具라는 관점으로 수용되고 傳世나 箱書를 가지 기준으로 삼아 평가되어 온 것이다. 그러한 茶道具의 관점과는 별개로 미술품 혹은 조형물로서 도자기를 ‘감상’하는 관점은 근대 이후에 형성되었고 그러한 관점을 바탕으로 조선백자가 평가 받기 시작한 것은 1920년대라 말할 수 있다. 1920년대 이후 일본의 조선백자 인식에 관해서 개설적으로 소개한 선행연구로서 伊藤郁太郎의 연구가 있다. 伊藤郁太郎, 『近代日本の李朝陶磁受容史』, 『藝術新潮』 1997-5 (1997.5), pp.66-69.
- 3 柳宗悅 이전에도 조선백자에 대한 조사를 한 인물로서 八木樊三郎이 있다. 그는 1913년과 1915년에 한반도 남부 지역에 소재한 가마터를 조사하였으며 그 과정에서 경기도 광주 도마리, 궁평리, 금사리, 분원리 官窯址도 조사하였다. 그러나 그 조사 결과는 1939년에 보고되었으므로 柳宗悅보다 앞섰다는 점은 잘 알려져 있지 않다. 八木樊三郎, 『朝鮮古窯址調査報告』, 『陶磁』 11-3 (1939.5), pp.1-17.
- 4 고려청자의 발견 시기에 대해서 일본에서는 1983년에 長谷川樂爾는 고려고분의 도굴이 1880년대에 시작한 것을 지적하였고 또한 최근에 鄭銀珍은 1880-90년대의 유통 양상을 자세히 검토하고 1900-10년대에 일본에서 고려청자에 대한 평가가 높아진 것을 지적한 바 있다. 한편 한국에서는 장남원이 조선시대 후기에 국내외에서 고려청자에 대한 관심이 형성됨을 지적하였고 엄승희가 1894년 청일전쟁을 계기로 고려고분이 도굴된 것을 지적한 바 있다. 이와 같이 고려청자의 발견 시기에 대해서는 신중한 검토가 필요한 현황이며 본 논문에서는 19세기 후반으로 설정하였다. 長谷川樂爾, 『高麗陶磁をめぐって』, 『東洋陶磁研究』 (中央公論美術出版, 2006), p.459; 鄭銀珍, 『近代における高麗青磁 一再発見から再現へ』, 『陶説』 734 (2014. 6), pp.52-56; 鄭銀珍, 『近代韓國陶磁研究の歩みと高麗青磁の再現』, 『出光美術館館報』 173 (2015. 11), pp.6-13; 장남원, 『고려청자에 대한 사회적 기억의 형성과정으로 본 조선후기의 정황』, 『미술사논단』 29 (2009. 12), pp.147-166; 엄승희, 『일제시대 在韓日本人의 청자제작』, 『한국근대미술사학』 13 (2004. 12), p.153; 엄승희, 『일제강점기 도자사 연구 -도자정책과 제작구조를 중심으로-』 (경인문화사, 2014), p.303.
- 5 肥塚良三, 『李朝秋草について』, 『李朝の秋草』 (大阪市立東洋陶磁美術館, 1988), p.2.
- 6 이 표형병과의 만남에 대해 柳宗悅은 1914년 12월 잡지 『白樺』에서 “나 자신에게 있어서 새로이 발견된 기쁨(自分に

한 연구 성과를 스스로가 중심적 역할을 맡아 편집한 잡지 『白樺』 9월호에 게재하였다. 앞서 언급한 표형병 역시 여기에 소개되었으며 그 문양에 대해 柳宗悅은 ‘野菊’이라 표현하였다.<sup>7</sup> 1980년부터 1992년에 걸쳐 간행된 『柳宗悅全集』을 봐도 그 晩年에 ‘秋草手’라는 표현을 사용한 사례는 있으나<sup>8</sup> 秋草로서 깊이 주목하고 높이 평가한 글은 확인할 수 없다. 즉 秋草手 개념은 柳宗悅과 다른 맥락에서 만들어졌을 가능성이 높다.

그렇다면 이 문양은 어떠한 맥락에서 秋草에 비유되기 시작된 것인가? 일본인의 조선백자 인식을 논할 때 柳宗悅은 반드시라고 해도 과언이 아닐 만큼 자주 인용되고 그 영향이 언급된다.<sup>9</sup> 그러나 秋草手 개념은 柳宗悅과는 다른 ‘動因’이 영향을 남긴 것으로 보인다. 또한 그 영향력이 현재 진행형으로 지속되고 있다는 점에서 그 ‘動因’이 과연 무엇인지 살펴볼 필요가 있다. 본 연구는 이 秋草手 개념이 일본에서 형성되는 과정을 살펴봄으로써 근대 일본의 조선백자에 대한 인식을 고찰해 보고 이를 통해 그 ‘動因’의 실체를 규명하고자 한다.

## II. 1910-20년대: 조선백자 인식의 시작

柳宗悅이 조선백자를 처음으로 만난 1914년 전후는 일본인들의 도자기 감상 전반에 있어서도 큰 변화가 일어난 시기이다. 1916년 도자기 연구 단체 彩壺會가 결성된 것은 이를 상징하는 사건이었다. 그들은 傳世나 箱書를 중요하게 여기는 茶道具와는 다른 가치관, 즉 미술품으로서 그림과 같은 태도로 도자기를 감상할 것을 주장하였다. 그들은 종래 높은 평가를 받지 못했던 柿右衛門이나 色鍋島와 같은 일본 채색자기 등을 소개하려고 하였고 政財界 수집가들의 참여를 통해 영향력을 가지게 되었다.<sup>10</sup> 柳宗悅은 彩壺會와는 다른 영역에서 활동했지만 종래의 茶道具적

とって新しく見出された喜び”)이라 언급하며 그 감동을 드러냈다. 柳宗悅, 「我孫子から 通信一」, 『柳宗悅全集』 著作篇 1 (筑摩書房, 1981), p. 334.

7 柳宗悅, 「挿繪説明」, 『白樺』 13-9 (1922.9), p. 88.

8 이것은 1954년 6월 간행된 『柳宗悅選集』 4에 수록된 것이다. 다만 여기서 柳宗悅은 “秋草手라 通稱되며 또한 愛稱되는 것(秋草手)と通稱され、また愛稱されてゐるもの”이라는 식으로 개념과는 약간 거리를 두고 소개했을 뿐이다. 柳宗悅, 「挿繪小註」, 『柳宗悅全集』 著作篇 6 (筑摩書房, 1981), p. 616.

9 최근 일본인의 조선백자 인식에 대해 논고를 발표한 김 브란트 역시 柳宗悅과 그 주변 민예운동 인물에 대해 크게 주목하고 있다. 김 브란트, 「욕망의 대상: 일본인 수집가와 식민지 조선」, 『한국근현대미술사학』 17 (2006. 12), pp. 231-271.

10 木田拓也, 「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究會 彩壺會 東洋陶磁研究所-大正期を中心に」, 『東洋陶磁』 42 (2015. 3), pp. 23-27.

인 가치관을 벗어나 이제까지 주목받지 못했던 도자기를 소개하고 새로운 평가를 시도하려고 했다는 점에서 접점을 지닌다. 그러나 양자의 조선백자에 대한 가치관은 각각 다른 것이었다.

1922년부터 1923년에 걸쳐 彩壺會의 중심적 멤버인 奥田誠一은 잡지 『國華』에 「조선의 도자기에 대해서(朝鮮の陶磁器に就て)」라는 한국도자 개설을 연재한 바 있다. 柳宗悅의 『白樺』 9월호에 이어서 발표된 奥田誠一의 조선백자 서술<sup>11</sup>은 고려청자에 대한 평가와는 달리 부정적인 것이었다. 바꿔 말하자면 奥田誠一에게 조선백자는 아직 호의적으로 간주할 만한 대상이 아니었다. 이와 달리 柳宗悅은 조선백자를 높이 평가하려고 하였지만 1920년대에 조선백자를 소개한 글의 저자는 柳宗悅을 제외하면 당시 그와 함께 1922년 9월 잡지 『白樺』에 글을 실은 淺川伯教, 淺川巧, 富本憲吉에 한정되며, 잡지에 기고하지 않은 인물로는 吉岡堅太郎, 黒井治徳 정도가 있을 뿐이다.<sup>12</sup> 또한 당시 미술 시장에 대한 회고를 보면 조선백자는 학생이 재미삼아 사보는 정도의 가격으로 매매됐다는 내용,<sup>13</sup> 이 시기 골동상들은 조선백자에 대해서 관심이 없었으며 연적 같은 경우는 무료로 주는 경우도 있었다는 내용<sup>14</sup> 등을 확인할 수 있다. 이 시기에 조선백자를 수집하기 시작한 대표적인 수집가로서 赤星五郎이 있다. 靑山二郎과 함께 경성을 방문한 그는 淺川伯教의 조언으로 조선백자에 관심을 가지게 되고 수집하기 시작하였다. 그에 따르면 당시는 조선백자를 감상하거나 사는 사람도 없어서 마음대로 고를 수 있었다고 한다.<sup>15</sup> 즉 1920년대에 조선백자에 관심을 기울인 인물들은 柳宗悅 주변의 매우 한정적인 집단<sup>16</sup>이었고 조선백자는 시장에서 높은 평가를 받지 못한 존재였다.

11 奥田誠一, 「朝鮮の陶磁器に就て(八)」, 『國華』 33-7(392) (1923. 1), pp. 232-235; 奥田誠一, 「朝鮮の陶磁器に就て(九)」, 『國華』 33-8(393) (1923. 2), pp. 267-274.

12 1922년 9월 잡지 『白樺』 이외에는 다음과 같은 글이 있다. 淺川伯教, 「李朝陶磁器の歴史」, 『朝鮮』 1922-12 (1922. 12), pp. 55-78; 吉岡堅太郎, 「李朝の陶磁器」, 『鶏の林』 (大海堂, 1924), pp. 123-147; 黒井治徳, 「朝鮮磁器染付に就て(一)」, 『考古學雜誌』 15-3 (1925. 3), pp. 166-171; 黒井治徳, 「朝鮮磁器染付に就て(二完)」, 『考古學雜誌』 15-10 (1925. 10), pp. 39-47; 淺川巧, 「分院窯跡考」, 『大調和』 1927-12 (1927. 12), pp. 63-83.

13 淺川伯教, 「朝鮮の美術工藝に就ての回顧」, 和田八千穂·藤原喜藏(編), 『朝鮮の回顧』 (近澤書店, 1945), pp. 273-274.

14 料治朝鳴 외 7인, 「李朝を語る座談會」, 『好古』 2-4(12) (1939. 4), p. 49.

15 赤星五郎, 「私の李朝のやきもの遍歴」, 『朝鮮のやきもの李朝』 (淡交新社, 1965), p. 24.

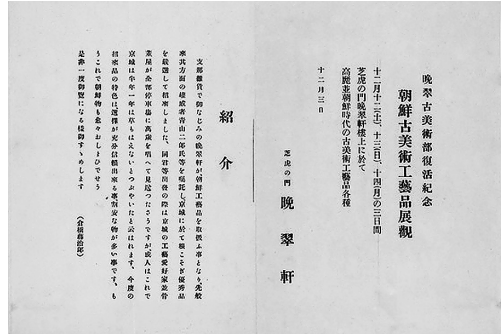
16 수집가 野々上慶一은 「柳宗悅등을 중심으로 한 당시 인텔리 愛陶家들(柳宗悅あたりを中心とした當時のインテリ愛陶家たち)」이라 회고한 바 있다. 野々上慶一, 「李朝白磁と私」, 『李朝白磁抄選』 (創樹社美術出版, 1984), p. 137.

### Ⅲ. 1930년대: 미술 시장과 조선백자에 대한 주목

#### 1. 조선백자의 소개와 가격 상승

그러나 1930년대에 들어서 미술 시장<sup>17)</sup>에 조선백자를 소개하는 인물들이 나타나기 시작하고 조선백자를 판매하는 전시가 개최되기 시작했다. 필자가 문헌에서 확인한 바에 따르면 가장 이른 시기에 주최된 것은 1928년 오사카의 골동상 村上春鈞堂이 오사카 三越 백화점에서 열었다는 전시이다. 이후 그는 조선에서 다량의 조선백자를 사들이고 1930년에는 도쿄 三越 백화점에서 대규모 전시를 개최했다고 한다. 수장가 久志卓眞은 이 전시를 계기로 이때까지 조선백자에 대해 관심이 없었던 골동상들이 흥미를 가지게 되었음을 회고한 바 있다.<sup>18)</sup> 다만 이 전시에 대해 久志卓眞의 회고를 제외하고는 다른 정보를 찾을 수 없다는 점을 유의할 필요가 있다.<sup>19)</sup>

1931년 12월<sup>20)</sup> 및 1932년 5월 두 차례에 걸쳐 青山二郎<sup>21)</sup>이 기획·개최한 朝鮮工藝品展覽會는 현재 동시대 자료를 확인할 수 있는 전시 중에서 가장 이른 것이다. 이 전시의 도록이나 출품 작품 목록은 남아 있지 않지만 1932년 1월과 6월에 간행된 잡지 『茶わん』에 실린 광고, 전시 안내(도 2) 및 사



도 2 朝鮮工藝品展覽會 안내, 1931년 12월 추정, 개인 소장

17 본 연구에서 '미술 시장'은 일본 시장을 중심으로 한국 시장을 포함해서 범위를 설정한다.

18 久志卓眞, 『李朝陶器』, 『陶說』 78 (1959.9), pp. 38-39.

19 村上春鈞堂에 관해서 필자가 확인한 가장 이른 시기의 도록은 1934년 6월에 개최된 전시도록이다. 또한 조선백자 수집가 笠川正誠은 1935년부터 수집한 작품 컬렉션이 현재 京都國立博物館에 소장되어 있는 인물인데, 당시 조선백자를 적극적으로 다룬 골동상으로서 村上春鈞堂을 회고한 바 있다. 즉 1930년대 초반에는 조선백자를 판매하는 활동을 한 것이 확실하다. 村上春鈞堂, 『朝鮮古陶瓷展覧會』(村上春鈞堂, 1934), pp. 1-20; 京都國立博物館, 『龍泉居蒐集京都國立博物館藏 高麗·李朝の陶磁』(京都國立博物館, 1988).

20 森孝一은 1932년 1월에 개최된 것이라고 언급하였다. 그러나 1931년 12월 20일 인쇄되고 1932년 1월 1일 발행된 잡지 『茶わん』에 12월 12-14일에 개최된다는 광고가 실려 있는 점을 감안해서 필자는 1931년 12월에 개최되었다고 보았다. 森孝一(編), 『青山二郎年譜』, 『陶說』 651 (2007.6), p. 36.

21 青山二郎에 관해서 朝鮮工藝品展覽會 이외에도 1929년부터 1932년 사이에 조선시대 공예에 관한 강연 및 집필 활동을 한 것이 지적되어 있다. 위의 논문, pp. 35-36.

진<sup>22</sup>을 확인할 수 있다. 靑山二郎은 당시 도자기에 관해 특히 뛰어난 감식안으로 알려져 있던 평론가이며 1927년부터 5년 동안 중국도자의 大收藏家였던 橫河民輔 밑에서 그 소장 명품 도록인 『甌香譜』를 편집한 것으로 잘 알려져 있다. 그는 1922년 전후부터 柳宗悅과 교제하기 시작하였으며<sup>23</sup> 1926년에 발표된 『日本民藝美術館設立趣旨書』에 그 이름을 올렸다. 조선백자에 관한 일에 집중했던 시기의 柳宗悅을 만나고 친분을 형성한 체험은 靑山二郎에게 상당한 자극이 된 것으로 추정된다. 朝鮮工藝品展覽會의 개최는 이 교우 관계의 연장선상에서 이뤄진 것이라 볼 수 있다. 靑山二郎은 조선에서 淺川伯教의 협력을 얻어 다량의 조선백자를 사들였는데<sup>24</sup> 이 시기에 靑山二郎과 함께 경성의 골동집을 다녔다고 하는 赤星五郎은 당시 순백자 항아리나 동채 청화백자가 2圓 50錢 정도이고 가장 좋은 것이 5圓 정도였다고 회고한 바 있다.<sup>25</sup> 조선에서 사들인 조선백자들을 가지고 靑山二郎은 귀국 후에 중국도자 수장가인 井上恒一이 도쿄에서 경영하는 중화요리점 晚翠軒에서 전시 판매회를 열었다. 당시 어떤 조선백자가 출품되었는지는 알 수 없으나 靑山二郎이 개최한 전시의 영향력은 매우 컸던 것으로 보인다. 수집가 野々上慶一은 이 전시를 소개하면서 “이즈음부터 조선백자에 대한 인기가 상승하고 조선백자 애호가도 급격히 증가한 것이 아닌가하는 생각이 든다(この頃から李朝物の人氣は上昇して、李朝ファンも急激にふえたのではないかと思います)”고 회고한 바 있다.<sup>26,27</sup>

미술 시장에서 조선백자가 소개되며 점차 인식이 확대해 가는 과정에 맞추어 조선백자에 대한 학술적인 연구 성과가 발표되었다. 조선에 거주하며 가장 이른 시기부터 조선백자를 평가했던 淺川伯教는 1928년 ‘조선도기의 연구(朝鮮陶器ノ研究)’라는 프로젝트 명으로 재단법인 啓明會로부터 3,000圓의 연구 조성금을 받았다. 1929년에는 그를 지원하는 목적으로 朝鮮陶器研究會라는 단체도 설립되었으며 淺川伯教는 陶片의 체계적인 수집을 통해서 한국도자의 제작지를 알아 보려는 활동을 펼쳤다. 그는 1934년 7월에는 도쿄 白木屋 백화점, 10월에는 오사가 高島屋 백화점에서 朝鮮古陶史料大展覽會<sup>28</sup>를 개최하여 활동성과를 일반에 널리 공개하였다. 전시장에는

22 野々上慶一, 앞의 논문, p. 138.

23 尾久彰三, 「柳と靑山—李朝と民藝運動」, 『靑山二郎の眼』(新潮社, 2006), pp. 18-20.

24 靑柳恵介, 「總論」, 『靑山二郎の眼』(新潮社, 2006), p. 6.

25 赤星五郎 외 2인, 「二階堂鼎談」, 『陶說』 117 (1962. 12), p. 16.

26 野々上慶一, 앞의 논문, p. 138.

27 伊藤郁太郎은 朝鮮工藝品展覽會를 秋草手 작품들의 가치가 상승한 계기로 추정한 바 있다. 伊藤郁太郎, 「開催にあたって」, 『李朝の秋草』(大阪市立東洋陶磁美術館, 1988), p. 1.

28 白木屋, 『朝鮮古陶史料大展覽會』(白木屋, 1934), pp. 1-68; 高島屋, 『朝鮮古陶史料大展覽會』(番町書房, 1934), pp. 1-8.

다다미 28장 크기의 조선지도가 펼쳐지고 그 위에 그가 조선팔도 400곳에서 수집한 陶片 약 1만 점이 각각 출토지 위에 배치되었다고 한다.<sup>29</sup> 또한 陶片뿐만 아니라 제작자가 분명한 전세품도 참고품으로서 같이 배치되었다. 미술 시장에서 점차 조선백자가 유통되기 시작하는 시기에 이러한 전시가 개최되었다는 점은 주목할 필요가 있다. 淺川伯教의 이 전시를 통해 조선백자의 정체성과 가치를 뒷받침하는 정보가 제공되었으며, 이는 조선백자에 대한 관심을 가질 수 있는 하나의 기회를 마련했던 것이다.

이와 같은 과정을 거쳐 조선백자에 대한 평가가 높아지고 미술 시장에서 ‘조선백자 붐’이라고까지 할 수 있는 유행 현상이 일어났다. 1930년대 간행된 잡지 중에는 이러한 조선백자의 유행에 대해 “도자기 열이 발흥(陶磁器熱が勃興),”<sup>30</sup> “전염병(傳染病),” “약간 미치광이 같다(チト氣違いちみてゐる)”<sup>31</sup> 등의 내용이 수록된 것도 있어 이러한 상황을 잘 보여주고 있다. 이 유행 현상 아래 당시 조선백자의 가격은 구체적으로 얼마나 올라간 것인가? 京城美術俱樂部<sup>32</sup>에서 사장을 역임한 佐々木兆治가 1942년 언급한 바에 따르면 “大正頃,” 즉 1926년 이전에 20 내지 30錢으로 구입된 연적이 당시에 이르면 수십, 심지어는 수백圓에 팔렸다.<sup>33</sup> 또한 1939년에 간행된 잡지 『好古』는 10년 전(1920년대 후반으로 필자 추정)에 경성에서 ‘은화 3장(1圓 50錢으로 필자 추정)으로 청화백자 향아리를 구입했다는 일화를 소개하면서 최근에는 수천圓으로 거래되는 조선백자도 흔하고 연적에 100 내지 1,000圓을 던져도 아깝게 생각하지 않는 趣味者が 나타났다고 언급한 바 있다.<sup>34</sup> 이러한 기록들은 1930년대를 거치며 조선백자의 매매 가격이 급격히 올라간 상황을 보여 준다.

이 가격 인상에는 조선백자에 대한 일본인의 주목뿐만 아니라 한국인 수집가들의 동향도 큰 영향을 준 것으로 추정된다. 좀 더 늦은 시기의 기록이지만 앞서 소개한 『京城美術俱樂部二十年記念誌』는 한국인 수집가들이 점차 증가함에 따라 당시에 이르러서는 경매에서 절반 정도를

<sup>29</sup> 野大阪市立東洋陶磁美術館(編), 『淺川伯教巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美』(美術館連絡協議會, 2011), p. 52.

<sup>30</sup> 加藤濯覺, 『朝鮮陶磁雜感』, 『焼きもの趣味』 3-2(23) (1937.2), p. 5.

<sup>31</sup> 八田實, 『李朝壺奇談』, 『茶わん』 8-8(90) (1938.8), p. 151.

<sup>32</sup> 京城美術俱樂部를 비롯하여 한국이라는 범위 내에서 근대 미술 시장의 양상을 살펴본 선행 연구로서 김상엽의 논저가 있다. 김상엽, 『한국 근대의 골동시장과 京城美術俱樂部』, 『동양고전연구』 19 (2003. 12), pp. 299-321; 김상엽, 『일제시기 京城의 미술시장과 수집가 박창훈』, 『서울학연구』 37 (2009. 11), pp. 223-257; 김상엽, 『한국 근대 미술사 연구와 한국 근대 미술시장사 연표』, 『동양고전연구』 46 (2012. 3), pp. 295-318; 김상엽, 『경성의 미술시장과 일본인 수집가』, 『한국근현대미술사학』 27 (2014. 6), pp. 156-175.

<sup>33</sup> 佐々木兆治, 『京城美術俱樂部二十年記念誌 朝鮮古美術業界二十年の回顧』(京城美術俱樂部, 1942), p. 17.

<sup>34</sup> 武田正顯, 『李朝もの回顧十年』, 『好古』 2-4(12) (1939.4), pp. 23-27.

한국인 수집가가 구입하게 되었다고 언급한 바 있다.<sup>35</sup> 1936년 11월 京城美術俱樂部에서 개최된 故森悟一氏遺愛品書畫并二朝鮮陶器賣立에서 全鏊弼이 현재 국보 294호로 지정되어 있는 〈백자 청화 철채 동채 초충문 병〉을 낙찰 받은 사건은 익히 알려져 있다. 조선백자 병이 14,580圓에 거래된 이 사건은 당시 미술 시장에 상당한 충격을 준 것으로 보인다.<sup>36</sup> 이 경매에서 다른 조선백자가 통상 100圓부터 2,100圓 사이에 거래되었던 것과 비교하면 이는 극히 이례적으로 고가에 매입된 것이었다.<sup>37</sup> 1937년 “도자기 열이 발흥”되었다고 소개했던 加藤灌覺이 조선백자 ‘발열’ 현상의 원인을 “경성시내에 사는 조선 자산가들 중의 인텔리 계급 사람들(京城の市内に於ける朝鮮資産家中のインテリ階級の人々)”이라 언급한 것도 이와 같은 사건을 염두에 둔 것으로 추정된다.<sup>38</sup>

물론 한국인 수집가는 조선백자를 단순히 미술품으로서 감상하는 일본인 수집가와와는 달리 한민족의 자의식과 관련해 유물을 바라보고 또한 그러한 유물의 유출을 막고자 하는 목적을 갖고 있었던 것으로 생각된다. 각각 그 목적은 다를 수 있지만 이와 같은 한국인 수집가들의 본격적인 시장 참여 역시 조선백자 가치의 폭등에 있어서 큰 역할을 한 것으로 보인다. 요컨대 미술 시장에서 조선백자가 소개되고 학술적인 연구 성과가 발표됨에 따라 그에 대한 관심이 높아졌으며, 이에 더해 한국인 수집가의 본격적인 시장 참여라는 요소까지 얹히면서 1930년대 ‘조선백자 붐’ 현상이 전개되었다.

35 佐々木兆治, 앞의 책, pp. 40-42.

36 山田萬吉郎, 『京城の賣立』, 『陶説』45 (1956. 12), p. 32.

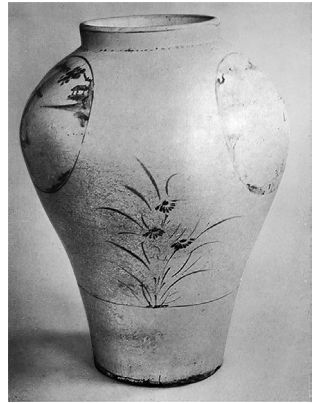
37 故森悟一氏遺愛品書畫并二朝鮮陶器賣立 낙찰 가격에 관해서는 1937년 2월에 간행된 잡지 『茶わん』에 기록이 전한다. 이에 따르면 〈백자 청화 철채 동채 초충문 병〉에 해당하는 “李朝染付蘭鐵砂辰砂菊浮文大瓶”이 14,580圓, 제일 고가의 조선백자는 “李朝辰砂吳須龜臺瓢形水滴”으로 2,100圓이며 제일 저렴한 조선백자가 “李朝鐵砂文德利”와 “李朝辰砂菊模樣小壺”로 100圓이다. 그 외의 조선백자 가격은 다음과 같다. “李朝染付辰砂松竹鳥雙虎文八角瓶” 1,200圓, “李朝染付梧桐人物大壺” 1,000圓, “李朝鐵砂竹文丸壺” 250圓, “李朝染付七賢人壺” 1,150圓, “李朝染付白牡丹浮文方壺” 310圓, “李朝染付小扁壺” 360圓, “李朝鐵砂梅文扁壺” 300圓, “李朝富貴辰砂壺” 1,450圓, “李朝辰砂葡萄文八稜德利” 350圓, “李朝辰砂染付十長生文方壺” 1,150圓, “李朝辰砂蓮花文酒瓶” 1,600圓, “李朝辰砂牡丹蔓文八稜德利” 200圓, “李朝賣くづし辰砂壺” 300圓, “李朝染付山水文長方壺” 170圓, “李朝染付蓮花透彫水滴” 270圓, “李朝染付白雲龍透彫水滴” 415圓, “李朝染付花鳥方壺” 250圓, “李朝染付花鳥文小角扁壺” 120圓, “李朝辰砂富壽紋酒瓶” 750圓, “李朝染付切子十長生文大香爐” 210圓, “李朝染付辰砂雲鳳文壺” 285圓, “李朝瑠璃梅二鳥白浮文花瓶” 1,000圓, “李朝染付松二乳虎筆筒” 1,000圓, “李朝染付雙童子” 400圓, “李朝染付大扁壺” 230圓, “李朝白磁羊樽” 500圓. (집필자 불명), 『入札高値表』, 『茶わん』7-2(72) (1937.2), p. 28.

38 加藤灌覺, 앞의 논문, p. 5.

## 2. 秋草手 작품에 대한 주목

이러한 '조선백자 붐' 현상 속에서 秋草手 작품이 주목받게 되었다. 1936년 8월 内山省三이 잡지 『焼きもの趣味』에 게재한 「조선 청화백자 대항아리에 대해서(李朝染付大壺に對して)」<sup>39</sup>는 어깨 부분 3곳에 산수문양이 그려지고 그 아래 3곳에 草花 문양을 배치한 청화백자 항아리 “李朝染附山水草花繪壺”<sup>40</sup>(도 3)를 소개한 글이다. 여기서 内山省三은 “아름다운 산수 문양보다 더욱 아름다운 것은 밑에 그려진 草花 문양(美しい山水模様にも増して美しいのは下部に描かれた草花模様)”이라는 말로 草花 문양에 대한 칭찬을 아끼지 않았다. 그러나 그는 草花 문양에 대해 ‘草花’ 또는 ‘野花’라 표현하였을 뿐 秋草에 비유하지는 않았다. 비록 秋草手 개념의 근원을 찾을 수는 없지만 内山省三의 서술은 秋草手 작품을 단독으로 소개한 첫 번째 글로서 草花 문양을 높이 샀다는 점에 주목할 필요가 있다.

이와 같이 秋草手 작품을 주목하는 글의 등장과 함께 시장에서 秋草手 작품의 매매 가격은 급격히 올라갔다. 이 당시의 가격 상승을 설명해주는 사례로서 3개의 작품을 언급할 수 있다(표 1). 첫째로 현재 소장처가 불명한 立壺(도 4)가 있는데 이에 관해 久志卓眞의 『朝鮮の陶磁』에서 이하와 같은 회고를 확인할 수 있다.<sup>41</sup> 먼저 靑山二郎은 秋草手の 가치를 높이 평가하며 晩翠軒에서 개최된 朝鮮工藝品展覽會 - 필자의 확인에 따르면 상기한 바와 같이 1931년 및 1932년 두 차례에 걸쳐 개최 - 에서 어떤 秋草手 항아리를 당시 시가의 4-5배, 즉 100



도 3 “李朝染附山水草花繪壺.” 현재 소장처 불명(焼きもの趣味 2-7, 卷頭圖版)



도 4 “李朝染付草花壺.” 현재 소장처 불명(伊藤駿一氏愛藏品入札, 出品번호 13)

<sup>39</sup> 内山省三, 「李朝染付大壺に對して」, 『焼きもの趣味』2-7(17) (1936.8), pp. 2-3.

<sup>40</sup> 본래 작품의 제목은 홍화살팔호를 이용해 표기하는 것이 원칙이나 이 작품의 경우에는 당시 인용문에서 이러한 제목을 사용했다는 점에 주목하고 있기 때문에 이를 인용한다는 의미로서 큰따옴표를 사용했음을 밝혀둔다. 이하 다른 작품 중에도 이러한 측면에서의 인용이 강조되는 경우에는 마찬가지로 인용기호인 큰따옴표를 사용하였다.

<sup>41</sup> “秋草手の 청화백자에 대해 시끄러워진 것은 伊藤駿一氏愛藏品入札에서 저 유명한 秋草手 항아리가 비싸게 팔린

圓 전후에 팔려고 하였다. 그것을 伊藤駿一이 구입하자 사람들은 그의 담력에 놀랐다. 그러나 伊藤駿一이 별세했을 때의 경매에서는 10배 이상의 가격을 부르게 되었다는 내용이다. 『東京美術俱樂部百年史』에서는 1940년 10월 東京美術俱樂部에서 伊藤駿一의 수장품을 정리하는 伊藤駿一氏愛藏品入札이라는 경매가 개최되었으며 당시 이 항아리로 추정되는 “李朝染付草花壺”가 1,800圓에 낙찰되었음을 확인할 수 있다.<sup>42</sup> 이 사료들을 종합해보면 겨우 10년 남짓한 기간 사이에 가격이 무려 18배나 상승한 것이다.

〈표 1〉〈1930년대 秋草手 작품의 매매 가격〉

	작품	연도	가격	판매자	구입자	出典
1	(도 4)	1931/1932년	100圓 전후 (당시 시가의 4.5배)	青山二郎	伊藤駿一	『朝鮮の陶磁』
		1940년	1,800圓	伊藤駿一	?	『東京美術俱樂部百年史』
2	(도 5)	1935년	1,500圓	李禧燮	廣田熙	『眞生』 210
3	(도 6)	1941년	15,000圓	李禧燮	?	『茶わん』 12-3 (134), 『第七回朝鮮古美術品展覽會圖錄目錄』

뒤이며 그때까지는 지식이 있는 사람들 사이에서 珍重되어 있었으나 특별한 것을 제외하면 2, 30圓을 넘지 않는 것이었다. 더 거슬러 十數年前에는 秋草手라는 말도 없고 새로운 조선청화백자 雜器들과 함께 취급되며 그 雅趣를 발견하는 사람도 없었다. 그 때 조선도자에 一隻眼을 가지고 있던 青山二郎 씨는 그 가치가 평범하지 않다는 것을 인정하며 晩擘軒의 경매 때 시가의 4.5배 가격을 붙였다. 4.5배라고 해도 100圓을 조금 넘지 않는 것이었다고 생각 하지만 그것을 과감하게 구입한 사람이 伊藤駿一 씨이며 사람들은 그 담력에 놀란 것이다. 그랬던 것이 伊藤駿一 씨가 돌아가셨을 해의 경매에서 10배 이상의 가격을 부르게 된 것이다. 여기서 秋草手の 청화백자는 雜器 조선청화백자를 벗어나 골동품이 되었으며, 마음이 있는 조선도자 愛好者들의 熱意 있는 감상에서 벗어나간 것이다. 이것이 秋草手 청화백자에 있어서 기쁘게 여겨야 되는 것이었는지, 슬프게 여겨야 되는 것이었는지는 讀者의 판단에 맡긴다(秋草手の染附が値しく云はれるやうになつたのは、伊藤駿一氏の展觀で、あの有名な秋草手の壺が高く賣れて後で、それまでは識者の間で珍重はされて居つたものの特別のものを除き二三十圓を超えぬものであつた。更に遡つて十數年前は秋草手といふ言葉すらなく、新しき李朝染附の雜器と同様に取り扱はれ、その雅趣を見出す人もなかつた。その時李朝陶磁に一隻眼を有する先達青山二郎氏は、その價値の凡ならざるを認め、晩擘軒の賣立の時、時價の四五倍の値を附けたのであつた。四五倍と云つても百圓を余り超えぬものと思つたが、それを思ひ切つて買はれたのが伊藤駿一氏で、人々はその度胸に驚いたのであつた。それが伊藤駿一氏の死なれる年の賣立に十倍以上の値を呼ぶに至つたのである。茲に秋草手の染附は雜器李朝染附を脱して、骨董品となるに至り、心ある李朝陶磁愛好者の熱意ある鑑賞から離脱したのであつた。これが秋草手染附にとつて喜ぶべきことであつたか、悲しむべきことであつたのかは讀者の判斷に委せる。) 久志卓眞, 『朝鮮の陶磁』(寶雲舎, 1944), pp. 359-360.

<sup>42</sup> 東京美術俱樂部百年史編纂委員會(編), 『美術商の百年 - 東京美術俱樂部百年史』(株式會社東京美術俱樂部 東京美術商協同組合, 2006), p. 550.



도 5 <백자 청화 초화문 팔각항아리>, 18세기, 높이 24.3cm, 일본 大阪市立東洋陶磁美術館 소장(朝鮮時代の青花, p. 13)



도 6 <백자 청화 초화문 팔각항아리>, 18세기, 높이 24.7cm, 일본 大阪市立東洋陶磁美術館 소장(淺川伯教巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美, p. 110)

둘째로 소개할 작품은 현재 大阪市立東洋陶磁博物館에 소장되어 있는 八角壺(도 5)이다. 골동상 壺中居의 廣田熙는 이 작품을 1935년 즈음에 골동상 文明商會의 李禧燮으로부터 1,500圓에 구입한 것이라 회고한 바 있다.<sup>43</sup> 1,500圓이라는 가격은 1940년에 1,800圓으로 낙찰된 “李朝 染付草花壺”와 비슷하다. 이와 같은 상황으로 보아 1930년대 후반에 秋草手의 가격은 상당히 올라간 상태였다고 추정된다.

셋째로 앞서 언급한 팔각 항아리와 기형과 문양이 매우 유사한 작품으로서 현재 大阪市立東洋陶磁博物館에 소장되어 있는 八角壺(도 6)의 사례를 소개하고자 한다. 이 작품 역시 文明商會의 李禧燮이 판매한 것으로 1941년 11월에 도쿄 高島屋 백화점에서 개최된 제7회 朝鮮工藝展覽會<sup>44</sup>에 “李朝染付草花文八角壺”라는 명칭으로 출품되었으며 당시 잡지 기사에 따르면 15,000圓에 팔렸다고 한다.<sup>45</sup> 서로 매우 유사한 八角壺들에 관한 기록을 종합해보면 1935년 즈음에는 1,500圓 정도였던 것이 1941년에는 무려 10배인 15,000圓에 매매되었다. 이미 1930년대에도 고가의 가격대를 형성했던 것이 10년 사이에 급격한 가격상승을 보여주고 있는 것이다.

다만 이 15,000圓이라는 가격이 얼마나 비싼 것이었는지를 살펴볼 필요가 있다. 가격 목록 『第七回朝鮮古美術品展覽會圖錄目錄』<sup>46</sup>(도 7)(표 2)에서 고려청자의 평균 가격은 9,827圓이며

43 이 자료를 제공해 주신 伊藤郁太郎 선생님께 감사의 말씀을 드린다. 廣田熙, 「李朝染付草花文八角壺」, 『眞生』 210 (1992. 4), pp. 24-25.

44 朝鮮工藝研究會(編), 『朝鮮工藝品展覽會』(文明商店, 1941), pp. 56-57(출품번호 264).

45 內藤貧狂, 『圖說朝鮮美術史を讀む』, 『茶わん』 12-3(134) (1942. 3), p. 130.

46 원문에서는 ‘朝鮮古美術品展覽會’이라고 표기되어 있으나 그 실질적인 내용은 제7회 朝鮮工藝展覽會에 해당된다.



## IV. 1940년대: 秋草手 개념의 형성

### 1. 형성되어 가는 秋草手 개념

오늘날 秋草手로 분류되는 작품의 시장 가격은 1930년대를 거치며 급격히 상승하고 있었으나 당시 이들 작품을 ‘秋草手’라 칭하고 이러한 관점에서 바라보고자 하는 태도는 아직 부재하고 있었다. 그러나 이러한 가격 상승이 하나의 ‘動因’이 되어 점차 秋草手 작품들에 대한 인식이 제고되며 이를 소개 또는 조명하는 여러 글을 통해 점진적으로 秋草手 개념이 형성된 것으로 보인다.

그 맥아를 확인할 수 있는 자료로서 1938년 5월의 전시를 언급할 수 있다. 골동상 壺中居의 廣田熙는 수집한 한국도자 약 400점을 도쿄 高島屋 백화점에서 전시하였다. 이 壺中居展 작품 목록을 보면 문양을 草花나 野草가 아니라 秋草라 표현한 “李朝染附秋草文皿”(도 8)이라는 작품 명칭을 확인할 수 있다.<sup>48</sup> 이것은 필자가 확인한 바에 따르면 도자 문양을 秋草에 비유한 작품 명칭으로서 가장 이른 사례이다. 그러나 “李朝染附秋草文皿”에서 확인할 수 있는 草花 문양은 일부 분이 매우 두껍고 현재 秋草手라 불리는 18세기 청화 백자의 문양과는 다르다. 또한 이 전시에서는 현재 秋草手라 불릴 만한 항아리가 출품되었지만 정작 이 항아리에 그려진 문양은 秋草가 아니라 野菊에 비유하여 “李朝染付野菊文壺”로 명명하였다. 1939년 3월 京城美術俱樂部에서 개최된 경매인 府內土井實一氏所藏品李朝陶磁器工藝美術品賣立 목록<sup>49</sup>에서도 이와 같은 작품 명칭 “秋草文寶珠形水滴”을 확인할 수 있다.<sup>50</sup> 이 연적에 그려진 문양 역시 현재 秋草手 개념과는 차이를 보이는 것이다. 이와 같이 1930년대 말에 이르러 도자 문양을 秋草에 비유한 작품 명칭이 등장



도 8 “李朝染附秋草文皿.” 현재 소장처 불명(壺中居展第一回高麗李朝工藝品, 출품번호 20)

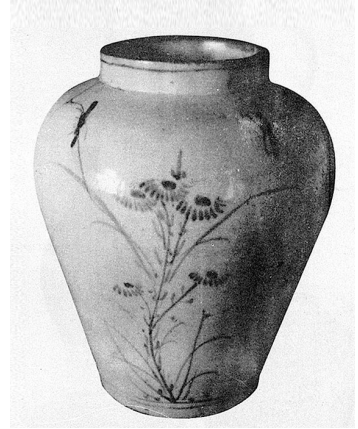
<sup>48</sup> 高島屋, 『壺中居展 第一回 高麗李朝工藝品』(高島屋, 1938), p. 5(출품번호 20).

<sup>49</sup> 京城美術俱樂部, 『府內土井實一氏所藏品李朝陶磁器工藝美術品賣立目錄』(京城美術俱樂部, 1939), p. 11(출품번호 27).

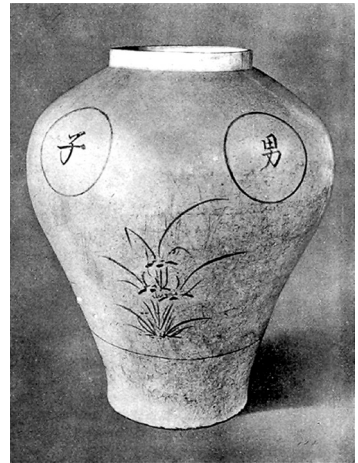
<sup>50</sup> 이어서 1940년 7월 京城美術俱樂部에서 개최된 江原道某家所藏品賣立 목록에서도 “染付秋草繪硯滴”이라는 표현을 확인할 수 있다. 다만 이것 역시 현재 秋草手라 불리는 18세기 청화백자와는 다르다. 京城美術俱樂部, 『江原道某家所藏品賣立目錄』(京城美術俱樂部, 1940), p. 14(출품번호 22).

하였다든 점에서 이를 秋草手 개념의 뿌리라 볼 수도 있겠으나 그 내용을 살펴보면 현재 秋草手 개념과는 다소 상이한 양상을 확인할 수 있다.

그러나 1940년 11월 京城美術俱樂部에서 개최된 경매인 在京某家所藏品高麗李朝陶器賣立에 출품된 “李朝染附秋草文壺”<sup>51</sup>(도 9)는 草花 문양을 가운데에 크게 그리고 그 위에 벌레를 배치한 입호이며 현재의 秋草手 개념으로 분류할 수 있는 작품이다. 즉 오늘날의 秋草手 개념과 가까운 양상은 1940년 즈음부터 비로소 확인할 수 있는 것이다. 이 1940년 무렵에는 가격 상승을 배경으로 秋草手 작품이 잡지 단행본에서 적극적으로 소개되기 시작하였다. 여기에서도 현재와 같은 의미로 ‘秋草’라는 표현을 사용한 사례를 확인할 수 있다. 1941년 9월 內藤貧狂<sup>52</sup>이 잡지 『焼きもの趣味』에 쓴 『鑑陶圖説』<sup>53</sup>은 그가 소장한 항아리를 단독으로 소개한 것이다. 여기서 소개된 “李朝古染附秋草繪瓶” (도 10)은 어깨에 圓圈文字文을, 바닥에 草花 문양을 배치한 입호이며 이 역시 현재 秋草手라 부를 수 있는 작품이다. 內藤貧狂은 이 항아리와 같은 유형을 ‘秋草の壺’라 부르고 1940년에 伊藤駿一氏愛藏品入札에서 1,800圓으로 팔렸다는 것을 소개하면서 “李朝古染付”의 대표라고 격찬하였다. 이 『鑑陶圖説』을 시작으로 柳宗悅 이후 사용되어 온 草花, 野菊, 野花라는 표현이 점차 秋草라는 표현으로 교체되어갔다. 1942년 3월 잡지 『茶わん』,<sup>54</sup> 1942년 6월 단행본 『李朝染付』<sup>55</sup>에서도 ‘秋草’라는 표현을 확인할 수 있다.



도 9 “李朝染附秋草文壺.” 현재 소장처 불명(在京某家所藏品高麗李朝陶器賣立圖錄, 출품번호 26)



도 10 “李朝古染附秋草繪瓶.” 현재 소장처 불명(焼きもの趣味 7-9, 卷頭圖版)

51 京城美術俱樂部, 『在京某家所藏品高麗李朝陶器賣立圖錄』(京城美術俱樂部, 1940), p. 23(출품번호 26).

52 內藤匡의 筆名으로 추정된다.

53 內藤貧狂, 『鑑陶圖説(其一) 李朝秋草の壺』, 『焼きもの趣味』7-9(80) (1941. 9), p. 15.

54 內藤貧狂, 앞의 논문 (1942. 3), pp. 130-131.

55 笠井周一郎, 『李朝染付』(寶雲舎, 1942), pp. 59-64, 157-161.

1942년 7월 田中豊太郎은 『李朝陶磁譜』에서 일군의 작품을 지칭하는 명칭으로서 ‘秋草手’라는 표현을 사용하였다.<sup>56</sup> 필자의 확인에 따르면 이는 秋草手라는 표현이 등장한 최초의 사례이다. 이 『李朝陶磁譜』를 시작으로 ‘秋草手’라는 표현이 답습되었다. 1942년 10월 잡지 『工藝』,<sup>57</sup> 1943년 8월 잡지 『古美術』,<sup>58</sup> 1943년 12월 간행된 단행본 『古陶の美』,<sup>59</sup> 1944년 1월 간행된 단행본 『朝鮮の陶磁』,<sup>60</sup> 1944년 9월과 1945년 1월의 잡지 『古美術研究』<sup>61</sup>에서 ‘秋草手’라는 표현을 확인할 수 있으며 그 개념이 정착되었다고 할 수 있다.

이상과 같은 秋草手 개념의 형성 과정을 정리해보면 가격 상승이 ‘動因’이 되며 1930년대 말 그 뿌리가 태동했으며 1940년 이후 현재와 같은 의미로 ‘秋草’라는 표현이 사용되기 시작하였다. 또한 잡지, 단행본에서 이러한 작품을 적극적으로 소개하기 시작하면서 1942년에 이르러서는 비로소 ‘秋草手’라는 표현까지 등장하고 秋草手 개념이 온전히 형성되었다(표 3). 또한 흥미롭게도 이러한 개념 형성과 동시에 작품의 제작 시기의 기준이 되는 가마터 출토 陶片에 대한 언급이 나타났다. 1942년에 간행된 笠井周一郎의 『李朝染付』와 田中豊太郎의 『李朝陶磁譜』는 각각 秋草手 작품의 도편을 경기도 광주의 道馬里 가마터에서 찾았다고 발표한 바 있다.<sup>62</sup> 특히 이것을 근거로 秋草手는 조선시대 전기인 15-16세기에 제작된 것으로 소개되었다. 보다 이른 시기의 작품을 높이 평가하는 일본미술계의 인식 속에서 이로 인해 秋草手 작품은 더욱 높은 평가를 받게 된다. 일본에서 이러한 편년은 1976년 즈음까지 계승되었다.<sup>63</sup>

56 田中豊太郎, 『李朝陶磁譜』(聚樂社, 1942), pp. 289-293.

57 田中豊太郎, 『李朝磁器史考』, 『工藝』111 (1942. 10), pp. 9-10.

58 久志卓眞, 『白磁特輯(圖版解説)』, 『古美術』13-9(151) (1943. 8), p. 32.

59 料治熊太, 『古陶の美』(寶雲舎, 1943), pp. 187-188.

60 久志卓眞, 앞의 책, pp. 359-360.

61 梅澤彦太郎, 『李朝のもつ味』, 『古美術研究』14-9(164) (1944. 9), pp. 8-9; 久志卓眞, 『年銘ある染付と鐵砂』, 『古美術研究』14-9(164) (1944. 9), pp. 14-23; 久志卓眞, 『李朝染付 二、三』, 『古美術研究』15-1(168) (1945. 1), pp. 46-51.

62 笠井周一郎, 앞의 책, pp. 59, 161; 田中豊太郎, 앞의 논문, p. 10.

63 15-16세기 제작설은 먼저 한국에서는 1971년에 국립박물관(현 국립중앙박물관)에서 개최된 湖巖컬렉션 전시를 계기로 수정되었다. 이에 이어서 일본에서는 1976년에 학술지 『東洋陶磁』에 실린 崔淳雨의 인터뷰 기사를 계기로 수정되었다. 이 과정에 대해 가르쳐 주신 鄭良謨 선생님, 伊藤郁太郎 선생님께 감사의 말씀을 드린다. 이후 이 제작시기는 1976년 도쿄 高島屋 백화점에서 개최된 安宅컬렉션 전시 도록과 1978년 간행된 村山武의 『陶磁大系』에 반영되었다. 국립박물관, 『湖巖蒐集韓國美術特別展』(국립박물관, 1971), p. 125; 崔淳雨, 『高麗·李朝の陶磁を語る』, 『東洋陶磁』3 (1976. 8), p. 70; 東京國立博物館, 『韓國美術五千年展』(朝日新聞社, 1976), 작품 189; 日本經濟新聞社, 『安宅コレクション名陶展 高麗·李朝』(日本經濟新聞社, 1976), p. 162. 村山武, 『李朝の染付』, 『陶磁大系』31 (平凡社, 1978), pp. 118-119.

〈표 3〉 1941-45년 잡지 단행본에 보이는 秋草手 개념 형성

	저자 이름	단행본 명칭			발행 연도	표현
		기사 명칭	잡지 명칭	권호		
1	梅澤彦太郎	「李朝染付に就いて」	「茶わん」	11-3(122)	1941.3	草花
2		(권두에 실린 도판 해설)	「焼きもの趣味」	7-2(73)	1941.3	草花
3		(권두에 실린 도판 해설)	「茶わん」	11-4(123)	1941.4	野草
4	水島萬久男	「李朝染付の美しさ」	「茶わん」	11-9(128)	1941.9	野草
5	内藤貧狂	「鑑陶圖説(其一)李朝秋草の壺」	「焼きもの趣味」	7-8(80)	1941.9	秋草
6		(권두에 실린 도판 해설)	「茶わん」	11-10(129)	1941.10	草花,野草
7	内藤貧狂	「圖説朝鮮美術史を讀む」	「茶わん」	12-3(134)	1942.3	草花, 野草, 秋草
8	笠井周一郎	「李朝染付」			1942.6	秋草
9	田中豊太郎	「李朝陶磁譜」			1942.7	草, 野草, 秋草手
10	料治朝鳴	「李朝の繪徳利」	「茶わん」	12-8(139)	1942.8	秋草
11	田中豊太郎	「李朝磁器史考」	「工藝」	111	1942.10	秋草手
12	貧狂	「李朝磁器に關する二大名著」	「古美術」	13-3(146)	1943.4	秋草
13	(久志卓眞)	「白磁特輯(圖版解説)」	「古美術」	13-9(151)	1943.8	秋草染附手
14	料治熊太	「古陶の美」			1943.12	秋草の手
15	高木紀重	「朝鮮の古美術」			1944.2	草花
16	梅澤彦太郎	「李朝のもつ味」	「古美術研究」	14-9(164)	1944.9	秋草手
17	久志卓眞	「年銘ある染附と鐵砂」	「古美術研究」	14-9(164)	1944.9	秋草手
18	久志卓眞	「朝鮮の陶磁」			1944.10	秋草手
19	久志卓眞	「李朝染附 二、三」	「古美術研究」	15-1(168)	1945.1	秋草手

## 2. 일본적 미의식으로 해석된 한국도자

그렇다면 1940년 초반 일본인들은 왜 秋草手 작품에 표현된 문양을 秋草에 비유하기 시작한 것인가? 가을의 풀, 즉 秋草는 平安時代 이후 지속적으로 일본미술에 등장한 주제이다(도 11). 일본에서 秋草는 구체적으로 싸리, 억새, 덩굴풀, 패랭이꽃, 여랑화, 등골나물, 도라지와 같은 식물이

며 계절과 시간의 변화, 無常觀의 정서를 상징하는 소재로 사용되었다. 잘 알려져 있듯이 일본미술사의 권위자인 源豊宗에 따르면 이 秋草는 가장 특징적인 일본적 미의식으로 평가되기도 한다.<sup>64</sup>

이러한 秋草 이미지가 한국도자인 秋草手 작품들에까지 적용된 배경으로는 1930-40년대에 국수주의적 분위기 속에서 활발하게 전개되었던 일본적 미의식에 대한 談論이 상당한 역할을 담당한 것으로 생각된다. 秋草手 작품들이 주목받기 시작하며 가격이 상승해 간 1930년대는 이러한



도 11 〈鳥獸戲畫〉甲卷 일부, 12세기, 일본 高山寺 소장  
(鳥獸戲畫 京都 高山寺の至宝, p. 208)

일본적 미의식에 대한 연구와 평가가 진행된 시기였다. 九鬼周造가 1930년 간행한 『いきの構造』는 그러한 평가의 시발점에 있는 저술이라 할 수 있다. 주지하듯이 초창기 일본의 근대 학문은 서양의 방법론을 移植함으로써 형성되었다. 그러나 이 단계에 이르러서는 서양 학문과 호환 불가능한 독자적인 가치관에서 일본 미의식을 규정하고 연구하려는 경향이 나타났다. 미학자 大西克禮가 각각 1939년과 1940년 간행한 『幽玄とあはれ』와 『風雅論』은 그 대표적인 사례라 할 수 있다. 이러한 상황에서 일본의 미의식은 茶道와 결합해서 간소함을 의미하게 된 '와비(侘び)', 혹은 俳諧<sup>65</sup>와 결합해서 낡은 맛을 의미하게 된 '사비(寂び)'와 같은 개념으로 규정·연구되었고 동시에 그 禪的인 성격이 지적되었다. 이와 같은 양상은 당시 미술사와 공예사 서술에서도 무관하지 않았다.<sup>66</sup> 依田徹은 1935년 즈음부터 茶人들의 미학과 茶道具의 아름다움을 평가하는 개념으로서 '와비'와 '사비'가 활발하게 사용되기 시작한 것을 지적한 바 있다.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> 源豊宗, 『日本美術の流れ』(思索社, 1976), pp. 11-33.

<sup>65</sup> 俳諧는 일본의 短詩形 문예 형식이다.

<sup>66</sup> 최근 이러한 사상적 경향과 당시 미술사·공예사 서술 사이의 관계가 활발하게 논의되고 있는 중이다. 대표적인 연구로서 다음과 같은 연구가 있다. Joshua S. Mostow, 「日本の美術史言説と「みやび」」, 東京國立文化財研究所(編), 『今日本の美術史學をふりかえる』(平凡社, 1999), pp. 232-239; 김용철, 「일본미술사 연구에 나타난 동아시아적 관점에 대한 검토 -일본 내 회화사 연구를 중심으로-」, 『미술사와 시각문화』2 (2003. 10), p. 133; 木田拓也, 『工藝とナシヨナリズムの近代「日本的なもの」の創出』(吉川弘文館, 2014), pp. 83-120.

<sup>67</sup> 依田徹, 『日本美術史における茶の湯』, 『近代の「美術」と茶の湯 -言葉と人とモノ-』(思文閣出版, 2013), pp. 25-50.

1940년대에 들어서도 이러한 연구는 지속적으로 전개되는데 戰時下라는 상황이 반영되어 점차 정신주의적인 양상, 즉 일종의 문화적 국수주의 양상을 보이게 되었다. 1942년 山口諭助가 간행한 『美の日本的完成—「寂び」の究明』과 1943년 松原晁가 간행한 『日本美の精神』은 ‘와비’와 ‘사비’를 극단적으로 높이 평가하고 일본 문화의 독자성과 자립성을 강조하였다.<sup>68</sup> 이와 같은 문화적 국수주의 분위기는 秋草手를 적극적으로 소개한 골동 애호가 잡지 『茶わん』(1942년 4월 『古美術』, 1944년 7월 『古美術研究』로 명칭 변경)에서도 확인할 수 있다. 이 잡지는 1944년 1월에는 “일본미의 정신(日本美の精神),” 1945년 1월에는 “일본미의 발견(日本美の發見)”과 같은 특집을 기획하기도 하였다.

이와 같은 맥락에서 1943년에 미술사학자 矢代幸雄이 펴낸 『日本美術の特質』은 “일본의 가을 들판에서 군생하는 식물만큼이나 정서 있는 풍취를 나는 세계의 어디에서도 본 적이 없다(日本の秋の野に乱れる群生ほど風情ある風趣を私は世界のどこにも見たことがない)”고 했으며 “꽃 꽃에 마음을 움직이며 애정을 보이는 일본인의 정서(草花に心緒を動かし愛情を寄せる日本人の感傷)”라는 말로 秋草를 일본적 미의식의 하나로서 소개하였다.<sup>69</sup> 이러한 일본적 미의식, 즉 秋草 이미지는 도자기에도 적용되었다. 1942년 4월 일본 神奈川県에서 출토된 陶器 항아리가 바로 그것이다. 12세기 후반 일본 愛知縣 渥美 지역에서 제작된 것으로 추정되는 이 항아리는 1953년 〈秋草文壺〉<sup>70</sup>라는 명칭으로 국보 지정되었다. 이 명칭이 성립된 것은 늦어도 1948년까지의 일로 보인다.<sup>71</sup> 秋草手 개념이 형성된 1942년에 출토된 항아리가 ‘秋草文壺’라 명명되었다는 사실은 이 명칭과 일본적 미의식 사이의 관계를 엿볼 수 있는 대목이다.

秋草手 개념이 형성된 1942년 전후에는 조선백자인 秋草手 작품들을 ‘와비’와 ‘사비’라는 일본적 미의식을 인용해서 설명한 글을 확인할 수 있다. 예를 들어 1942년 3월 잡지 『茶わん』에서는 秋草手 항아리에 대해 “와비 사비의 말을 가지고도 표현할 수 없는 온순한 아름다움(侘び誘びの言葉を以つても表し切れぬしほらしき美しさ)”이라 해설한 바 있다.<sup>72</sup> 또한 앞서 언급한 “일본미의 발견(日本美の發見)”이라는 1945년 1월 특집호에서 久志卓眞은 더욱 적극적으로 “와비 사비를 선호

68 木田拓也의 연구에 따르면 문화적 독자성을 드러낸 일본 도자로서 16세기 후반부터 17세기 전반에 걸쳐 제작된 시노(志野), 오리베(織部)가 당시 주목을 받았다. 木田拓也, 앞의 책, pp. 91-113.

69 矢代幸雄, 『日本美術の特質』(岩波書店, 1943), pp. 185, 452.

70 東京國立博物館, 『日本の陶磁』(東京國立博物館, 1985), p. 14.

71 1948년에 발표된 글에서 〈秋草文壺〉라는 명칭을 확인할 수 있으므로 적어도 이 시기 이전에 이 명칭이 성립된 것으로 보인다. 清水潤三, 『國寶 秋草文壺』, 『史學』23-3 (1948. 11), p. 93.

72 (집필자 불명), 『圖版解説』, 『茶わん』12-3(134) (1942. 3), p. 134.

하는 일본인의 성정에 적합하여 찰떡같은 집착을 느끼게 한다(倅び寂びを好む日本人の性情に適し離れ難き執着を感じさせる)”고 소개하였다.<sup>73</sup> 또한 인화분청이나 귀얄분청은 高麗茶碗과 같은 아름다움이 있다고 소개하며 秋草手 작품의 감상에는 “일본인 전통의 茶道具를 사랑하는 정신이 잠재(日本人傳統の茶陶を愛する精神が潜在)”한다고 지적했다. 바꿔 말하자면 秋草手 작품 감상에는 高麗茶碗과 같은 茶道具를 바라보는 듯한 일본적인 태도가 존재한다는 것이다. 이미 한국도자인 高麗茶碗 중에는 秋草手 개념처럼 일본적 미의식으로 해석된 사례가 있었다. 그것은 바로 ‘狂言袴’<sup>74</sup>로, 그릇에 보이는 상감 문양이 일본의 전통 예능인 狂言의 배우가 입는 바지 ‘袴’의 문양과 유사하다는 점에서 유래해서 『天王寺屋茶會記 宗凡他會記』 1590년 12월 8일조<sup>75</sup> 이후 ‘狂言袴’이라 불려왔다. 秋草手 개념 역시 이와 같은 구조 아래 일본적 미의식으로 해석되며 秋草 이미지가 부여된 것이라고 여겨진다.

즉 1940년 초반에 조선백자를 秋草에 비유하는 개념이 형성된 ‘動因’으로 당시 활발해진 일본적 미의식에 대한 談論을 지적할 수 있다. 이 談論을 토대로 잡지 단행본에서 적극적으로 秋草手 작품을 소개하기 시작함에 따라 구체적인 개념이 형성된 것이다. 秋草手 개념은 1942년에 발굴된 일본의 항아리에 ‘秋草文壺’라는 명칭을 부여한 것과 같은 맥락에서 조선백자에 秋草 이미지를 부여한 것이라 생각된다. 특히 茶道具의 아름다움을 평가하는 개념으로서 당시 활발하게 사용되기 시작한 ‘와비’와 ‘사비’와 같은 일본적 미의식을 인용해 조선백자 秋草手を 서술한 것은 상당히 흥미롭다. 16세기 말 ‘狂言袴’의 맥락에서 高麗茶碗을 바라보았던 것과 유사한 태도로 한국도자를 일본적 미의식 아래에서 감상하고 해석하면서 秋草 이미지를 부여한 결과로서 탄생한 것이 바로 이 秋草手 개념인 것이다.

## V. 맺음말

1930년대를 거치며 미술 시장에서 ‘조선백자 붐’ 현상이 일어난 가운데 특히 秋草手 작품들은 매우 높은 가격으로 매매되었다. 이러한 가격 상승을 ‘動因’으로 점차 秋草手 작품들에 대한 인식이 제고되었다. ‘秋草’라는 표현은 1930년대 말 그 뿌리가 태동했으며 1940년 이후 현재와 같

<sup>73</sup> 久志卓眞, 앞의 글 (1945. 1), p. 48.

<sup>74</sup> 京都國立博物館, 『千利休展』(毎日新聞社, 1990), p. 140.

<sup>75</sup> 高麗茶碗研究會(編), 『高麗茶碗—論考と資料』(河原書店, 2003), p. 81.

은 의미에서 사용되기 시작하였다. 결정적으로 1942년에 이르러서는 비로소 ‘秋草手’라는 용어까지 등장하면서 秋草手 개념이 온전히 형성되었다. 필자는 당시 활발해진 일본적 미의식에 대한 談論 속에서 이 문양을 秋草에 비유하는 ‘動因’을 발견하였다.

곰브리치(Ernst Hans Josef Gombrich)는 1960년 *Art and Illusion*에서 어떤 이미지를 볼 때 이미 관람자 속에서 준비되어 있는 기대감인 ‘멘탈 세트(mental set)’의 작용으로 이미지가 변형·해석된다고 해석한 바 있다.<sup>76</sup> 이러한 맥락에서 秋草手 개념 역시 당시 일본인들이 가지고 있던 일본적 미의식에 특유한 秋草 이미지와 연관된 멘탈 세트(mental set)를 통해 조선백자를 바라본 결과 형성된 것이라 할 수 있다. 또한 역설적으로 秋草手 작품은 일본적 미의식에 부합될 수 있는 문양이기 때문에 높은 평가를 받았던 것으로 생각된다.

일본인의 조선백자 인식을 논할 때 흔히 가장 먼저 떠올리게 되는 것은 柳宗悅이다. 그러나 지금까지 살펴본 바와 같이 현재까지 계승된 秋草手 개념은 1922년 이후 조선백자를 평가한 柳宗悅이 아닌 별개의 ‘動因’이 영향을 남긴 것으로 보인다. 필자는 그 ‘動因’으로서 1930년대 이후 미술 시장의 동향과 일본의 문화국수주의를 지적하였다. 작품 가격의 상승이라는 조건, 그리고 문화국수주의적 색채가 짙었던 사상적 배경이라는 조건 두 가지가 얽힌 1942년의 일본이라는 특수한 역사적 공간에서 조선백자를 인식·평가함에 따라 탄생한 결과물이 바로 秋草手인 것이다.<sup>77</sup>

\*주제어(key words) 秋草手(Akikusade), 柳宗悅(Yanagi Muneyoshi), 미술 시장(Art Market), 문화국수주의(Cultural Nationalism), 조선백자(White Porcelain in Joseon Dynasty)

■ 투고일 2017년 2월 28일 | 심사개시일 2017년 3월 20일 | 심사완료일 2017년 4월 24일 ■

<sup>76</sup> E.H.Gombrich, *Art and Illusion* (New Jersey: Princeton University Press, 1972), pp.60-62.

<sup>77</sup> 현재 한국도자사에서 ‘근대’의 영역은 한반도에서 이루어진 도자 제작과 가마터 발굴, 그에 따른 정책과 제도에 대한 연구를 중심으로 진행되고 있다. 본 논문은 ‘官’뿐만 아니라 ‘民’의 영역에 있던 인물들의 기록도 포괄적으로 검토하고자 했으며, 특히 종래 柳宗悅 및 민예운동 인물들에 머물러 있던 범위를 확장시켜 조선백자를 둘러싼 각 시기의 일본인들이 어떤 인식을 보여줬는지 ‘秋草手’라는 구체적 사례를 통해 살펴본 것이다.

## 참고문헌

### 1. 한국어 문헌

- 국립박물관, 『湖巖蒐集韓國美術特別展』, 국립박물관, 1971.
- 김상엽, 「한국 근대의 골동시장과 京城美術俱樂部」, 『동양고전연구』19, 2003. 12.
- \_\_\_\_\_, 「일제시기 京城의 미술시장과 수장가 박창훈」, 『서울학연구』37, 2009. 11.
- \_\_\_\_\_, 「한국 근대 미술사 연구와 한국 근대 미술시장사 연표」, 『동양고전연구』46, 2012. 3.
- \_\_\_\_\_, 「경성의 미술시장과 일본인 수장가」, 『한국근현대미술사학』27, 2014. 6.
- 김용철, 「일본미술사 연구에 나타난 동아시아적 관점에 대한 검토 -일본 내 회화사 연구를 중심으로-」, 『미술사와 시각문화』2, 2003. 10.
- 김 브란트, 「욕망의 대상: 일본인 수집가와 식민지 조선」, 『한국근현대미술사학』17, 2006. 12.
- 엄승희, 「일제시대 在韓日本人의 청자제작」, 『한국근대미술사학』13, 2004. 12.
- \_\_\_\_\_, 「일제강점기 도자사 연구 -도자정책과 제작구조를 중심으로-」, 경인문화사, 2014.
- 장남원, 「고려청자에 대한 사회적 기억의 형성과정으로 본 조선후기의 정황」, 『미술사논단』29, 2009. 12.

### 2. 동양어 문헌

- 加藤灌覺, 「朝鮮陶磁雜感」, 『焼きもの趣味』3-2(23), 1937. 2.
- 京都國立博物館, 『龍泉居蒐集 京都國立博物館藏 高麗·李朝의 陶磁』, 京都國立博物館, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『千利休展』, 毎日新聞社, 1990.
- 京城美術俱樂部, 『府內土井賓一氏所藏品李朝陶磁器工藝美術品賣立目錄』, 京城美術俱樂部, 1939.
- \_\_\_\_\_, 『江原道某家所藏品賣立目錄』, 京城美術俱樂部, 1940.
- \_\_\_\_\_, 『在京某家所藏品 高麗李朝陶器賣立圖錄』, 京城美術俱樂部, 1940.
- 高島屋, 『朝鮮古陶史料大展覽會』, 番町書房, 1934.
- \_\_\_\_\_, 『壺中居展 第一回 高麗李朝工藝品』, 高島屋, 1938.
- 廣田熙, 「李朝染付秋草文八角壺」, 『眞生』210, 1992. 4.
- 久志卓眞, 「白磁特輯(圖版解説)」, 『古美術』13-9(151), 1943. 8.
- \_\_\_\_\_, 「年銘ある染付と鐵砂」, 『古美術研究』14-9(164), 1944. 9.
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮の陶磁』, 寶雲舎, 1944.
- \_\_\_\_\_, 「李朝染付 二、三」, 『古美術研究』15-1(168), 1945. 1.
- \_\_\_\_\_, 「李朝陶器」, 『陶說』78, 1959. 9.
- 吉岡堅太郎, 『鶏の林』, 大海堂, 1924.

- 内藤貧狂, 『圖說朝鮮美術史を讀む』, 『茶わん』12-3(134), 1942.3.
- 内山省三, 『李朝染付大壺に對して』, 『燒きもの趣味』2-7(17), 1936.8.
- 大阪市立東洋陶磁美術館, 『李朝の秋草』, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮時代の青花』, 大阪市立東洋陶磁美術館, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『淺川伯教巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美』, 美術館連絡協議會, 2011.
- 東京國立文化財研究所(編), 『今日本の美術史學をふりかえる』, 平凡社, 1999.
- 東京國立博物館, 『韓國美術五千年展』, 朝日新聞社, 1976.
- \_\_\_\_\_, 『日本の陶磁』, 東京國立博物館, 1985.
- \_\_\_\_\_, 『鳥獸戲畫—京都高山寺の至寶』, 朝日新聞社, 2015.
- 東京美術俱樂部, 『伊藤駿一氏愛藏品入札』, 東京美術俱樂部, 1940.
- 東京美術俱樂部百年史編纂委員會(編), 『美術商の百年—東京美術俱樂部百年史』, 株式會社東京美術俱樂部・東京美術商協同組合, 2006.
- 料治熊太, 『古陶の美』, 寶雲舍, 1943.
- 柳宗悅, 『挿繪説明』, 『白樺』13-9, 1922.9.
- \_\_\_\_\_, 『柳宗悅全集』著作篇1, 筑摩書房, 1981.
- \_\_\_\_\_, 『柳宗悅全集』著作篇6, 筑摩書房, 1981.
- 笠井周一郎, 『李朝染付』, 寶雲舍, 1942.
- 梅澤彦太郎, 『李朝のもつ味』, 『古美術研究』14-9(164), 1944.9.
- 木田拓也, 『工藝とナショナルイズムの近代「日本的なもの」の創出』, 吉川弘文館, 2014.
- \_\_\_\_\_, 『大河内正敏と奥田誠一—陶磁器研究會 彩壺會 東洋陶磁研究所—大正期を中心に』, 『東洋陶磁』42, 2015.3.
- 武田正顯, 『李朝もの回顧十年』, 『好古』2-4(12), 1939.4.
- 白木屋, 『朝鮮古陶史料大展覽會』, 白木屋, 1934.
- 山田萬吉郎, 『京城の賣立』, 『陶說』45, 1956.12.
- 森孝一(編), 『青山二郎年譜』, 『陶說』651, 2007.6.
- 矢代幸雄, 『日本美術の特質』, 岩波書店, 1943.
- 矢部良明(編), 『角川日本陶磁大辭典 普及版』, 角川學藝出版, 2011.
- 新潮社(編), 『青山二郎の眼』, 新潮社, 2006.
- 野々上慶一, 『李朝白磁抄選』, 創樹社美術出版, 1984.
- 奥田誠一, 『朝鮮の陶磁器に就て(八)』, 『國華』33-7(392), 1923.1.
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮の陶磁器に就て(九)』, 『國華』33-8(393), 1923.2.
- 料治朝鳴 외 7인, 『李朝』を語る座談會, 『好古』2-4(12), 1939.4.
- 源豊宗, 『日本美術の流れ』, 思索社, 1976.
- 依田徹, 『近代の美術と茶の湯—言葉と人とモノ—』, 思文閣出版, 2013.

- 伊藤郁太郎, 「近代日本の李朝陶磁受容史」, 『藝術新潮』1997-5, 1997. 5.
- 日本經濟新聞社, 『安宅コレクション名陶展 高麗・李朝』, 日本經濟新聞社, 1976.
- 日本民藝館學藝部(編), 『日本民藝館所藏朝鮮陶磁圖録』, 日本民藝館, 2009.
- 長谷部樂爾, 『東洋陶磁研究』, 中央公論美術出版, 2006.
- 田中豊太郎, 「李朝磁器史考」, 『工藝』111, 1942. 10.
- 田中豊太郎, 「李朝陶磁譜」, 聚樂社, 1942.
- 赤星五郎 외 2인, 「二階堂鼎談」, 『陶說』117, 1962. 12.
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮のやきもの 李朝』, 淡交新社, 1965.
- 鄭銀珍, 「近代における高麗青磁—再發見から再現へ」, 『陶說』734, 2014. 6.
- \_\_\_\_\_, 「近代韓國陶磁研究の歩みと高麗青磁の再現」, 『出光美術館館報』173, 2015. 11.
- 朝鮮工藝研究會(編), 『朝鮮工藝展覽會』, 文明商店, 1941.
- 佐々木兆治, 『京城美術俱樂部二十年記念誌 朝鮮古美術業界二十年の回顧』, 京城美術俱樂部, 1942.
- 淺川巧, 「分院窯跡考」, 『大調和』1927-12, 1927. 12.
- 淺川伯教, 「李朝陶磁器の歴史」, 『朝鮮』1922-12, 1922. 12.
- 清水潤三, 「國寶 秋草文壺」, 『史學』23-3, 1948. 11.
- 村山武, 「李朝の染付」, 『陶磁大系』31, 平凡社, 1978.
- 村上春鈞堂, 『朝鮮古陶磁展覧會』, 村上春鈞堂, 1934.
- 崔淳雨, 「高麗・李朝の陶磁を語る」, 『東洋陶磁』3, 1976. 8.
- 八木英三郎, 「朝鮮古窯址調査報告」, 『陶磁』11-3, 1939. 5.
- 八田實, 「李朝壺奇談」, 『茶わん』8-8(90), 1938. 8.
- 和田八千穂・藤原喜藏(編), 『朝鮮の回顧』, 近澤書店, 1945.
- 黒井治徳, 「朝鮮磁器染付に就て(一)」, 『考古學雜誌』15-3, 1925. 3.
- \_\_\_\_\_, 「朝鮮磁器染付に就て(二完)」, 『考古學雜誌』15-10, 1925. 10.
- (집필자 불명), 「入札高値表」, 『茶わん』7-2(72), 1937. 2.
- (집필자 불명), 「圖版解説」, 『茶わん』12-3(134), 1942. 3.

### 3. 서양어 문헌

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*, New Jersey: Princeton University Press, 1972.

## 국문초록

‘秋草手’는 가는 선으로 잎과 꽃을 표현한 草花 문양이 시문된 18세기 조선청화백자를 일컫는 일본식 개념이다. 肥塚良三은 柳宗悅의 활동을 염두에 두고 이 秋草手 개념이 형성된 시기를 추정하 바 있는데 柳宗悅이 문양을 秋草에 비유해서 깊이 주목하고 높이 평가한 글은 확인할 수 없다. 즉 秋草手 개념은 柳宗悅과 다른 맥락에서 만들어졌을 가능성이 높다. 본 연구는 秋草手 개념이 일본에서 형성되는 과정을 살펴봄으로써 근대 일본의 조선백자에 대한 인식을 고찰해 보고 이를 통해 秋草手 개념 형성에 영향을 남긴 ‘動因’의 실체를 규명하고자 한다.

1910-20년대 조선백자에 대한 인식은 제한적인 것이었다. 그러나 1930년대 들어 1931년 12월 및 1932년 5월 靑山二郎이 기획·개최한 朝鮮工藝品展覽會를 필두로 미술 시장에서 조선백자가 소개되기 시작했다. 학술적인 연구 성과의 발표와 한국인 수집가의 본격적인 시장 참여라는 요소가 얽히면서 ‘조선백자 붐’ 현상이 전개되었다. 이 현상을 통해 조선백자, 특히 秋草手 작품의 가격이 상승하였다. 1931, 32년에 100圓 전후로 매매된 향아리가 1940년에는 1,800圓으로 매매되거나, 1935년 즈음에 1,500圓 정도로 매매된 팔각 향아리와 거의 동일한 작품이 1941년에는 15,000圓에 매매되었다는 기록을 확인할 수 있다.

이러한 가격 상승을 ‘動因’으로 점차 秋草手 작품들에 대한 인식이 제고되었다. 1940년 11월 京城美術俱樂部 경매목록이나 1941년 9월 內藤貧狂의 글 『鑑陶圖說』을 비롯해 현재와 같은 의미로 秋草와 연결해 살펴보려는 시도가 나타났다. 또한 1942년 7월 田中豊太郎이 간행한 『李朝陶磁譜』에는 ‘秋草手’라는 용어까지 등장하였다. 이와 같이 조선백자의 문양을 秋草에 비유하는 개념이 형성된 ‘動因’으로 당시 활발해진 일본적 미의식에 대한 談論을 지적할 수 있다. 이 談論을 기반으로 한 당시 잡지 단행본에서 적극적으로 秋草手 작품을 소개하기 시작한 상황에 부합해서 이와 같은 개념이 형성된 것으로 생각된다. 秋草手 작품은 마치 16세기 高麗茶碗에 ‘狂言袴’의 이미지가 적용된 것처럼 일본적 미의식으로 해석되었는데 여기서 적용된 것이 바로 일본에 특유한 秋草 이미지이다. 1942년에 神奈川縣에서 출토된 일본 陶器 향아리가 秋草文壺라 명명된 것과 같은 구조로 조선백자 내에서도 秋草手 개념이 형성된 것으로 평가할 수 있다. 이상과 같은 고찰을 통해 필자는 현재까지 계속되고 있는 조선백자의 秋草手 개념에 영향을 남긴 ‘動因’으로서 1930년대 이후 미술시장의 동향과 문화국수주의를 지적하는 것을 결론으로 제시한다.

Abstract

## The Concept of *akikusade*: A Reflection on Modern Japanese Perception of Joseon White Porcelain

TASHIRO, Yuichiro\*

“*Akikusade*” is a Japanese terminology referring to the eighteenth-century Joseon white porcelain with thinly incised patterns of flowers and leaves. Koezuka Ryōzō speculated when the concept of *Akikusade* was established based on the period when Yanagi Muneyoshi was active. However, there is no textual record that Yanagi Muneyoshi compared certain patterns on Joseon porcelain to *akikusa*, meaning autumn grass, and extensively discussed them. Therefore, the term is likely to have been created in another context without involving Yanagi Muneyoshi. By investigating the process in which the concept of *akikusade* was formed in Japan, this paper looks into what prompted its formation and further analyzes modern Japanese perception of Joseon white porcelain during the period.

In the 1910s and 1920s, knowledge of Joseon white porcelain was very limited in Japan. However, Joseon white porcelain began to be introduced to the Japanese art market with *Exhibition of Joseon Craftworks* organized by Aoyama Jirō in December 1931 and May 1932. In addition, increasing publications of academic research papers on Joseon white porcelain and participation of Korean ceramic collectors in the Japanese art market brought about a Joseon white porcelain boom in Japan. As a result, price of Joseon white porcelain, especially

---

\* Seoul National University

Akikusade, rapidly increased. For example, a Joseon white porcelain jar, which had been sold for a hundred yen in 1931 and 1932, was sold for 1,800 yen in 1940, and an octagonal jar, which could have been sold for 1,500 yen in 1935, was sold for 15,000 yen in 1941. The rapid increase of market value of Joseon white porcelain greatly heightened Japanese awareness of it.

Moreover, Joseon white porcelain with incised flowers and leaves began to be compared to autumn grass. This is evidenced by the auction catalogue of Gyeongseong Art Club in November 1940 and Naitō Hinkyō's article, "Illustrated Explanation about Scrutinizing Ceramics," published in September 1941. The term akikusade finally appeared in Catalogue of *Yi Dynasty Ceramics* published by Tanaka Toyotarō in July 1942. What prompted this comparison between patterns on Joseon white porcelain and autumn grass might have been the active discussions about Japanese aesthetics during the period. This is because journals that were deeply involved in these discussions actively introduced akikusade.

Akikusade was a Japanese aesthetic interpretation of Joseon white porcelain, since it applied the Japanese image of autumn grass to Joseon porcelain. This is just like images of traditional Japanese pants worn by actors in the traditional Japanese comedy Kyōgen were projected onto sixteenth-century Goryeo tea bowls. In 1942 a Japanese pottery jar excavated in Kanagawa County was named "Jar with autumn grass patterns." Later similar images were identified in Joseon white porcelain and the concept of akikusade came to be finally formed. Based on these observations, the paper argues that the situation of the Japanese art market and cultural nationalism since 1930s influenced on the formation and continuity of the terminology of akikusade.