

# 17~18세기 공예 蘭畵의 유형과 의미 옥책 내함과 철화·청화백자를 중심으로

강 영 주\*

- I. 머리말
- II. 옥책 내함의 난화
- III. 철화·청화백자의 난화
- IV. 맺음말

## I. 머리말

17세기는 양란으로 황폐하고 疲弊해진 국가체제를 정비·수립하고, 유교 성리학을 기반한 예치국가로서 왕실의 안녕과 권위를 위해 많은 의례가 설행되면서 미술문화도 새로운 경향이 대두되는 시기였다. 그리고 18세기에는 이러한 미술사조가 정착되고 다채롭게 변화되었다. 이 과정에서 제작된 공예품에 그려진 蘭그림은 見樣도 없고, 墨이 아닌 泥金과 청화 안료를 사용했음에도 형태와 필치는 물론 세부묘사에 있어서도 왕공·사대부의 墨蘭畵와는 다른 조선 畵員의 독자성과 창의성이 발현된 개성 있는 난화풍으로 주목되고 있다.

공예 난화는 현존작이 많고 양식도 다양해, 20여점의 적은 수량이 현전하는 조선 전반기나 화보풍으로 일관했던 18세기 사대부의 묵란화 연구에 활력을 제공하고 있다. 특히 최근 묵

\* 문화재청 문화재감정위원

공예나 도자기, 石物 등의 공예에 표현된 난그림이 주목되면서, 제작자와 수요자 및 제작 목적과 기능에 따라 양식과 의미가 달라져, 시대와 장르를 융합한 조선시대 난화의 종합적 연구가 요구되고 있다.<sup>1</sup>

이에 본고에서는 의궤가 전하는 17~18세기 공예 옥책 내함에 그려진 니금 난화와 철화·청화백자에 시문된 난화를 사대부 묵란화와 비교 고찰하여 당시 난화의 양식변화와 의미에 대해 고찰해보려고 한다. Ⅱ장에서는 의궤를 바탕으로 1기: 인조대에서 현종대인 17세기 중반, 2기: 숙종대 전기인 17세기 후반, 3기: 숙종 후기부터 영조·정조대인 18세기로 나누어 왕실 공예품인 옥책 내함에 그려진 화원의 니금 난화를 분석하여 당시 난화의 시기별 유형을 살펴보겠다. 또한 내함에 그려진 니금 난화의 상징과 함의, 당인의 난화 인식 문제에 대해서도 주목해보겠다. 다음 Ⅲ장에서는 경기도 광주 관요인 선동리 2호, 송정리 5·6호, 신대리 18호, 금사리 가마터 제작으로 전해지는 조선 철화·청화백자에 시문된 난화를 분석하여 도자기 난화의 도상과 양식의 변화과정, 상징의 중층적 의미 등을 파악해 보겠다.

이와 같이 17~18세기 의궤의 문헌자료와 옥책 내함, 백자에 그려진 난화를 통해서는 조선 전반기 불분명했던 난화의 유형과 난인지 풀인지 알 수 없었던 백자 초화문의 명칭을 보다 구체화시킬 수 있을 것으로 보인다. 또한 내함 의궤기록을 통해 다수의 화원이 오랫동안 다양한 니금 난화를 제작했고, 그들의 난화가 백자 난화양식과 밀접한 관련이 있음에 주목해 볼 것이다. 특히 공예에 난화를 그린 화원이 修己·寫意的 묵란화를 주지했던 사대부보다 더욱 다양하고 창의적 양식을 배태, 표출하였던 정황을 파악하여 그들의 난화가 유가적 감계의 기능을 넘어서 세속적 염원을 담아내고, 더불어 자율적이고 감상적인 면모를 보여주고 있음도 알아보겠다.

이상의 17~18세기 공예 난화 연구가 한국 문인 사군자화의 중요 소재 중 하나인 난화 연구의 공백을 메우고 목공예와 도자기, 석물과 같은 분야 간 융합연구의 출발점이 되기를 바란다.

<sup>1</sup> 본 글은 필자의 (강영주, 『朝鮮時代 墨蘭畫 研究』, 고려대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학전공 (2016.12) 박사학위논문 제Ⅴ장 2절(pp. 138-151)과 제Ⅵ장 2절(pp. 174-187)을 묶어 미술사학대회(서양미술사학회·한국미술사학회·한국예술종합학교, '17~18세기 공예 蘭畫의 유형과 의미', 『위작, 대작, 방작, 협업 논쟁과 작가의 바른 이름』 (2018. 6), pp. 201-208 에서 발표하고 이를 수정·보완한 글이다.

## II. 옥책 내함의 난화<sup>2</sup>

玉冊은 제왕이나 왕비의 존호를 올릴 때 그 덕을 기리는 글을 옥에 새겨 만든 책이며, 竹冊은 왕세자나, 세자빈, 세손, 세손빈의 존호를 올릴 때 그 덕을 기리는 글을 대나무에 새겨 만든 책으로, 책을 함에서 꺼내 읽고 다시 봉한 후 마지막에 종묘에 봉안하는 것이 의례 절차이다.<sup>3</sup> 옥책을 올리는 의례는 제왕이 하늘과 땅에 지냈던 의식인 중국의 봉선례에서 그 기원을 찾을 수 있지만, 우리나라의 선례는 아직 밝혀지지 않았다. 다만 조선시대에는 『國朝五禮儀』에 옥책의 서식이 규정되었고, 그 제작 기록과 함께 현재 국립고궁박물관에는 조선 후반기 300년 동안 제작된 250여 점의 옥책과 옥책을 넣은 朱漆函이 실물로 남아 있으며(표 1), 특히 국상, 부모, 가례 등의 왕실의 주요 의례에 대해서는 의례가 전해져 구체적인 의례 내용 및 현황과 아울러 내함에 표현된 니금화의 양식과 성격을 파악할 수 있다(표 2).

### 1. 泥金 난화의 양식과 특징

보통 왕의 國葬인 경우 옥책 내함에는 龍과 雲氣紋, 海馬와 螭虎 등의 동물이 그려지고, 왕비 이하의 의례 내함에는 鳳凰과 梅竹蘭蕙가 차등을 두어 니금으로 그려져 있다(표 1). 니금으로 그려진 상서로운 징조를 상징하는 瑞獸紋은 신비함과 장중함을, 전통 儒家사회의 이상적 인간상인 君子를 상징하는 植物紋은 고결함과 고아함을 표현해 격조 높은 왕실의 위상과 권위를 상징적으로 표현하였다. 특히 자유로운 양식과 경쾌한 필치로 그린 니금 매죽난혜는 당시 왕공·사대부들이 전문으로 그린 사군자 화풍과 관련 있으면서도 개성적인 화원화풍의 일면을 파악할 수 있어 흥미롭다.

편년 가능한 옥책 내함의 제작 시기는 대략 17세기 전반기부터 1900년경 고종대까지인데, 난은 1630년경부터 1800년경까지의 내함에 그려져 있다. 17~18세기 기년이 비교적 분명한 옥책

<sup>2</sup> 김미라, 『朝鮮 後期 玉冊 內函 研究』, 숙명여자대학교 미술사학과 박사학위논문(2016); 유미나, 「조선 후반기 謚冊 內函의 泥金 瑞獸圖 연구」, 『미술사학』 32(2016), pp. 7-44; 강영주, 앞의 학위논문, pp. 138-147, 참조. 옥책 내함의 제작시기와 편년은 니금 난화의 양식 및 내함 전체 니금화의 변화과정과 일치하므로 김미라의 의견에 동의한다.

<sup>3</sup> 옥책을 넣는 나무 내함은 朱漆 바탕이고, 죽책을 넣는 내함은 黑漆 바탕인데, 대체적으로 윗면에는 용이나 봉황을, 전면은 매화, 후면은 대나무 또는 전후면 모두 매죽문, 좌우면은 각각 동일한 양식의 난화를 니금으로 장식한다. 두 내함의 니금 난화 양식은 거의 유사한데, 이른 시기의 기년 있는 죽책 내함이 없어, 본 글은 의례를 바탕으로 옥책 내함의 니금 난화를 중심으로 살펴졌다.



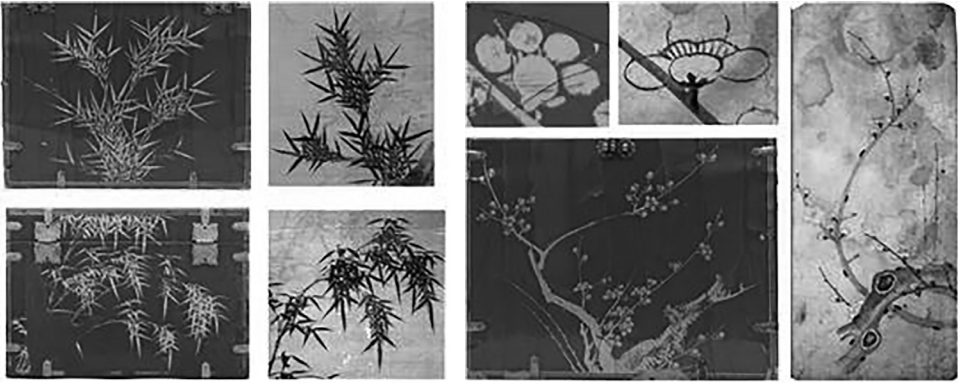
도 1 <인조인열왕후옥책내함>(유물번호94(신97), 1651년), <니금매죽난해>, 36.0×27.4×34.7cm, 국립고궁박물관  
 도 2 선조(1552~1608), <난죽도>, 난 부분, 목판본, 장서각  
 도 3 전 신사임당(1504~1551), <니금란도>, 黑絹泥金, 24.3×17.6cm, 일본 東京 國立博物小倉collection

내함은 양식변화에 따라 1기: 인조대에서 현종대인 17세기 중반, 2기: 숙종대인 17세기 후반, 3기: 숙종 후기에서 영조·정조대인 18세기까지 3시기로 나누어 볼 수 있다(표 1).

먼저 1기인 인조대에서 현종대까지인 17세기 중반의 대표적인 작품은 1651년 <인조인열왕후옥책 내함>의 난화이다(도 1). 이 작품은 옥책 내함의 가장 이른 시기의 작품이며, 난의 구성과 삼전이 없는 잎의 표현, 군자를 상징하는 난과 대비되는 소인을 상징하는 가시나무 2대, 꽃의 표현 등이 앞선 시기 문인 묵란화 양식을 따르고 있다(도 2,3). 즉 도판 1은 난 잎 수는 많지만, 잎이 뾰뚱하고 단조롭게 묘사되어있는데, 이는 안료가 니금이라는 점과 바탕이 나무에 주칠한 상태라는 재료적 한계 때문에 삼전을 자연스럽게 표현하지 못한 것으로 보인다. 또한 이 작품은 시기적으로 앞서는 선조의 난화나 전 신사임당 난화의 구성과 포치를 비롯해 난잎, 꽃, 가시나무의 표현이 유사해 주목된다. 특히 나리꽃봉오리 형태의 난 꽃송이나, 한 포기의 난이 좌우대칭으로 유려하게 위로 펼쳐지는 표현, 2대의 가시나무 묘사로 17세기 중반기 난화의 제작방식을 알 수 있다. 즉 조선 난화에서 꽃송이가 큰 나리꽃형태는 매우 이른 시기에 나타나는 양식이며, 토파 위에 점을 찍 듯 표현한 石菖蒲 등은 원대 趙孟頫를 위시한 趙家와 선승화가 雪窓 普明의 난법을 수용한 조선 전반기 사대부 난그림과 양식적으로 유관함을 알 수 있다(도 1, 2, 3).<sup>4</sup>

이처럼 이 시기 내함의 니금 난화는 전대나 당시 사대부의 화풍을 따랐는데, 내함의 전면

<sup>4</sup> 강영주, 앞의 학위논문, pp. 71-75. 원대 선승 설창 보명의 '雪窓蘭' 및 도판 13, 14 참조.



도 4 (상좌)〈인조인열왕후옥책내함〉, 규13524, 1651년, 36.0×27.4×34.7cm, 국립고궁박물관/(상우)이정(1554~1626), 〈목죽도〉 부분/(하좌)〈인조비장열왕후인선왕후옥책내함〉, 규13255, 1661년, 40.5×26.9×27.3cm, 국립고궁박물관/(하우)이정, 〈우죽도〉 부분, 1622년













도 5 (상좌,하좌)〈인조인열왕후옥책내함〉매화 부분, 규13524, 1651년, 국립고궁박물관/(상중, 좌)筆者未詳, 〈六司契帖〉 매화 부분, 1635년, 경기도박물관

과 후면에 그려진 대나무나 매화의 양식도 마찬가지로 주목된다(도 4,5). 1651년 〈인조인열왕후옥책내함〉, 1661년 〈인조비장열왕후인선왕후옥책내함〉의 니금 죽화는 탄은 이정의 묵죽화와 대의 포치와 구성, 필치가 너무 유사해 이정의 작품으로 혼동될 정도이다. 이는 당시 옥책 내함에 니금화를 그렸던 화원들은 탄은 이정의 명성을 알고 있었을 뿐만 아니라, 이정 사후에도 탄은 죽화의 성행이 지속되었음을 짐작할 수 있다. ‘수’자형 죽엽이 격자를 이루며 위로 뻗치는 표현이라든가 ‘수’, ‘宀’자형 죽엽이 비에 젖어 아래로 늘어진 형태는 영락없이 탄은 죽화의 재현인 것이다(도 4).

매화도 마찬가지로 매화꽃술이 곤충의 더듬이처럼 양쪽으로 길게 뻗는 형태는 조선 전반 매화꽃의 전형적인 특징으로, 1651년 〈인조인열왕후옥책내함〉의 매화와 1635년 〈육사계첩〉의 매화꽃을 비교할 수 있다. 다섯 개의 꽃잎을 둥글게 그리고, 가는 단선으로 표현한 꽃술, 꽃받침, 가늘게 위로 쪽 뻗어 올라간 매화가지의 표현은 모두 전대나 당대 매화가의 장기를 습득한 화원의 필치이다(도 5).

다음 2기 17세기 후반의 내함의 니금 난화는 전대의 영향을 유지하며 각양각색의 난이 그려지는 것이 특징이다(표 3). 구성과 소재는 동일하지만 난 꽃은 의궤에 내용이 없었더라면 난으로 칭하기 매우 어려울 정도의 특이하고 다양한 형태를 취하고 있다. 반면 도상의 제약이 없었기 때문인지 필치가 험차고, 잎과 꽃은 생동감과 활기가 있고, 자연스러운 풍취가 엿보이는데, 동시기 경직되고 엄정한 사대부의 난그림과 대비된다(표 3). 또한 1기에 매는 앞면, 죽은 뒷면에

〈표 3〉 17~18세기 옥책 내함 니금 난화와 사대부 묵란화 비교

17세기 옥책 내함 니금 난화	 <p>〈태조옥책내함〉, 1683년(유물번호1)</p>	 <p>〈숙종비인경왕후옥책내함〉, 1681년(유물번호114)</p>	 <p>〈태종옥책내함〉, 1683년(유물번호5)</p>
17세기 묵란화	 <p>이정, 〈묵란도〉, 지본수묵, 29.8×29.0cm, 국립중앙박물관</p>	 <p>이정, 〈묵란도〉, 지본수묵, 29.8×29.0cm, 국립중앙박물관</p>	 <p>이사호, 〈묵란화〉, 17세기, 지본묵화, 36.0×30.2cm, Harvard Art Museums</p>
18세기 옥책 내함 니금 난화	 <p>〈숙종옥책내함〉, 1713년(유물번호18)</p>	 <p>〈숙종비인원왕후옥책내함〉, 1740년(유물번호129)</p>	 <p>〈영조옥책내함〉, 1756년(유물번호26)</p>
18세기 묵란화	 <p>강세황, 《연객평화첩》 중, 〈묵란도〉, 지본수묵, 25.8×27.4cm, 개인</p>	 <p>최북, 〈묵란도〉, 지본수묵, 크기 미상, 개인</p>	 <p>홍현주, 〈묵란도〉, 지본수묵, 27.6×23.3cm, 간송미술관</p>

나누어 표현했다면 2기에는 둘을 짝지어 앞뒷면에 묘사하는 특징이 있다. 이 시기 대표적인 작품은 1683년 <태조옥책내함>의 니금 난화로 전대 1651년 <인조인열왕후옥책내함>의 난화의 양식을 유지하면서 꽃 표현에 있어서는 큰 국화꽃송이 같은 창의적 수법을 보여주고 있다(도 12). 그림에도 비스듬히 우측에 사선으로 배치한 토파 위에 난을 포치한 구성이라든가, 가시나무의 표현 등은 당대 활동한 이정, 이사호, 이징, 송민고, 이우, 조속, 김창석 등의 난화에서도 찾아볼 수 있다(표 3).<sup>5</sup>

반면 의궤 기록에 따르면 내함에 니금화를 그린 화원화가는 이기룡, 김명국, 한시각, 이귀홍 등의 조선 전기 대표적 화원화가지지만 동물과 식물 문양의 어느 부분을 어떤 화가가 그렸는지에 대한 기록이 없고, 이들의 묵란화가 유존하지 않아 그들의 개인별 난화풍을 추정할 수 없다. 다만 내함의 난화 양식을 분석해보면 난의 형태나 필치가 각각 달라 2기까지의 난화는 한 명의 화원 화가가 지속적으로 그렸다고보다는, 매번 다른 화가가 각각의 난화를 그렸을 것으로 추정할 수 있다. 이러한 연유로 이 시기 화원이 그린 옥책 내함의 니금 난화는 현전하는 내함 난화들 중 가장 다양한 형태와 자율적이고 창의적 성격을 띠고 있으며 필치 또한 울동적이며 경쾌하여, 화원의 능동적이며 자연스러운 창작의 면모를 여실히 보여주고 있다.<sup>6</sup>

이러한 다양한 난화 표현은 대략 세 가지의 이유 때문으로 보인다. 첫째는 당시 화원이 난그림을 쉽게 접할 수 없었기 때문이다. 중국에서의 난은 텍스트 화보가 원대에 나온 후 명대에 제작된 『개자원화전』이나 『십죽재서화보』, 『매죽난국사보』와 같은 화보가 조선 후기에 유입되면서 난화의 도상이 정립되는데, 그 이전에는 중국에서 유입된 묵란화나 조선 왕공·사대부의 묵란화가 유일한 본보기였고, 특수계층의 제한적 인물들에 의해 난그림이 시작되는 시기였던 만큼 화원화가에게 미치는 영향을 적었을 것으로 짐작된다. 즉 실제 당대 사대부 묵란화 현존작이 20여점이라는 극소량이 증명하듯, 난그림의 희소성으로 인해 화원의 상상력이 보태어져 각양각색의 다양한 난이 그려졌을 것으로 생각된다. 둘째는 난이라는 식물에 대한 이해가 없었기 때문이었을 것으로 보인다. 고려시대부터 난기록이 간혹 전해오기는 하지만 대체적으로 난은 우리나라에 자생하는 식물이 아니었던 것으로 보인다. 일찍이 강세황은 “대체로 우리나라에는 예부터 난이라고 하는 것은 없었다.”

<sup>5</sup> 이 시기 묵란화 양식은 宋末~元代的 조맹견, 정사초, 설창 보명과 明代 陳道復(1483~1544), 周天球(1514~1595), 허균에게 蘭竹圖 선물한 朱之蕃(1546~1624), 陳元素(17세기 전반 활동) 등 우리나라 사대부들과 직간접적으로 영향을 주고받은 인물들의 묵란화법과 연관함을 알 수 있다. 강영주, 앞의 학위논문, pp. 133-135, 표10 참조.

<sup>6</sup> 현재까지 이 시기 난 양식은 중국이나 조선왕실 공예품의 모본인 견양을 찾을 수 없었다.

<sup>7</sup> 姜世晃, 『豹菴遺稿』 권5, 『書墨蘭竹卷後』, 蓋吾東自古無所蘭; 이종목, 『조선 후기 燕行과 花卉의 文化史』, 『한국문화』 62 (2013) 참조.



도 6 (좌)先秦時期 蘭(藥草, 香草)=향등골나물/(좌하)『中藥大辭典』, <蘭草>/(우)李時珍, 明代, 『本草綱目』, <蘭花>

도 7 <莊列王后明聖王后尊崇都監儀軌>, 구14896, 1677년대, 『本草綱目』, <蘭花>

고 하고, 김정희는 “우리나라에는 진란이 없다. 다만 그와 비슷한 것이 있을 뿐이다.”고 하였으며, 이정직은 “난초는 중국에 있으나 유독 우리나라에 없다. 나는 난초를 보지 않고 난 그림을 그린다.”라고 하였다. 또한 조선 후기 화훼원에취미가 확산되면서 문인들은 중국에서 난을 구해오지만 이후 가짜 蘭임을 알고 매우 원통해 했다는 여러 일화가 전해온다. 이러한 연유로 이 시기 화원들의 난화 제작은 일정한 형태를 갖추지 못했던 것이다. 셋째, 중국에서의 난은 ‘국화과의 난’과 ‘난초과의 난’이 분류되어 효능과 형태를 달리하고 있었다. 때문에 난화 제작 초기 실물을 접하지 못했던 조선의 화원들은 ‘국화꽃모양의 난’과 ‘난초꽃모양의 난’을 아울러 표현하고, 이 형태 또한 일관된 양식을 형성하지는 못했다가, 18세기 이후 세 줄기에 각각 하나의 꽃송이를 단 난화가 내함에 그려지면서 화원만의 일정한 난화양식이 형성 유지된다. 실제 화원이 그린 내함의 니금 난화의 꽃잎은 대부분 국화꽃 형태가 많다.

또한 17세기 후반까지 의궤에 등장하는 것이 ‘난혜’ 즉 난초와 혜초임에도 화가들은 난과 혜의 형태를 뚜렷하게 구별하지 않는다. 본래 난초와 혜초는 약효를 가지고 있는 향초식물로 그 중 난은 향등골나물로 알려져 있는데, 10세기 중국 송대에 이르러 난이 관상식물이 되면서 우리가 알고 있는 잎이 길고 가는 형태의 난이 애호된다(도 6).<sup>9</sup> 중국에서의 난은 또 蘭花와 蘭草로 나뉘게 되는데, 우리나라에서는 모두 ‘난초’로 인식하고 제작한다. 즉 니금 난화를 그렸던 17세기 조선의 화원은 동시기 사대부와 다르게 ‘국화과의 난과 난초과의 난’, ‘난초와 혜초’, ‘난화와

<sup>8</sup> 李定稷, <題畫蘭>(행서축, 개인소장) 蘭花天下有, 東國獨無真. 蓋我東好畫蘭而不見真蘭. 余則以不見蘭爲畫蘭 陳準鉉, 「석정 이정직의 서화론과 작품」, 『미술사의 정립과 확산』1 (사회평론, 2006), pp. 441-442.

<sup>9</sup> 송대 황정견의 『書幽芳亭』에 의해 향초식물인 난과 혜는 한 줄기에 하나의 꽃이 있으면 난이고, 한 줄기에 여러 송이의 꽃이 달리면 혜초라고 알려져 있다. 조선 전반기 묵란도를 보면 중국의 난그림을 실견한 일부 사대부들만이 난과 혜를 구별하였을 가능성이 크다.

난초의 구별을 인지하지 못했을 가능성이 크다. 이는 내함 제작의 순서를 구체적으로 언급한 의궤에 ‘니금으로 매죽난혜를 그리고’라는 기록이 반복적으로 등장함에도 실제 내함에는 난과 혜의 뚜렷한 구별이 없고, 고정된 난화 도상을 사용하지 않기 때문이다(도 7).

다음 3기 17세기 후기에서 18세기 내함의 니금 난화는 난화가 정형화되는 시기이다. 의궤의 ‘난혜’는 ‘난’으로 통일되고, 난잎은 길고 가는 잎이 좌우로 갈라지며 대칭을 이루고, 난꽃은 조선 후기 박동보식 난꽃의 형태와 국화꽃 같은 형태가 고착화되며, 소인을 뜻하는 가시나무는 사라진다. 이 시기 문인들의 난화는 화보의 영향을 받아 화보풍으로 양식이 정형화 되는데 반해 공예에 그려진 화원의 니금 난화는 그들만의 일정한 형식을 유지시키는 특징을 보인다(표 3). 18세기 내함의 앞뒷면의 매죽 역시 당시 사대부의 화풍보다는 이전 시기 내함 니금화의 양식을 고수하며 변화를 준다. 이렇듯 공예 내함의 니금 난화는 우리가 알고 있는 전통적 난화의 모습과 매우 다른 특징을 보여주면서도, 시기에 따른 양식의 변화가 수반되어, 현존작이 드문 17세기 사대부 묵란화는 물론 도자기에 시문된 난화 도상과 관련하여 당시 난화의 시기를 비정할 단서를 제공한다.

## 2. 니금 난화의 상징과 인식

죽책·옥책문의 대상이 여성이거나 왕세자일 경우 내함에는 매죽난혜의 식물문이 그려지는 특징은 난의 상징성과 관련이 있을 것으로 보인다. 구체적으로 세자 책봉의 죽책 내용은 대체적으로 세자 책봉의 의의 및 세자의 어진 천성과 뛰어난 자질을 칭찬하고, 그 지위의 존귀함을 강조하면서 효성과 우애, 신중과 공경, 학문에의 매진 등을 훈계하는 내용이다. 왕세자빈 책봉시 죽책의 내용은 예의와 법도, 자손번창 등의 내용이 추가된다. 왕비나 대비 등의 여성의 시호, 묘호, 존호의 옥책 내용 역시 여성의 고결한 성품과 덕성을 찬미하는 내용이 주를 이룬다. 즉 내함의 도상은 남성과 여성, 왕과 그 외의 인물들이 차별적으로 구분되었는데, 난혜가 그려진 옥책·죽책의 대상이 혼례를 치르는 세자·세자빈을 비롯 대부분 여성인 것은 난의 오래된 원시적 상징 및 의미와 무관하지 않다고 생각된다.

先秦時代의 기록에서 난은 모두 孔子에 의해 도덕과 군자, 屈原에 의해 충절, 원대 鄭思肖에 의해 충을 상징하게 된다. 그러나 이들 기록보다 더 오래된 난의 상징은 인간 욕구의 원초적인 상징을 띤다. 약효를 지닌 난에 대한 첫 기록이 난꽃을 건네는 구애에서 시작해, 난꿈[아들을 얻는 길땀]을 꾸고, 난초탕에 목욕하고, 아들을 낳고, 많은 자손을 얻는다는 기록으로 이어지기 때문이다. 이후 난은 착하고 훌륭한 아들이 되고 이런 아들을 낳는 훌륭한 여성과 효성스

러운 자손을 상징하게 된다. 또한 난의 한 종류인 ‘蓀’은 자손 ‘孫’자와 동음으로 자손변창을 상징하기도 한다.<sup>10</sup>

이와 관련한 내용이 옥책문에 전해지고 있다. <영조비정순왕후추상존호>에 ‘金泥와 玉劍’, ‘蘭篆과 芷函’이라는 내용이 나오는데, 이는 모두 옥책문의 대상과 내함의 고귀함을 상징적으로 보여주는 글이다.

元尊에 짝하는 지극한 정숙함을 추앙하여 옥책을 바칩니다…왕후전하께서는 행실이 훌륭하여 험난한 때에도 절조를 지켰고, 덕이 높아 부드러우면서도 신중하셨습니다…금니와 옥검은 인자한 명성을 담아 빛나고 난전과 지함은 아름다운 광휘를 끝없이 퍼뜨릴 것입니다.<sup>11</sup>

또 난은 여성과 밀접하게 관련이 있어 예로부터 왕비 등 여성이 머무는 공간을 蘭房, 蘭室, 蘭殿, 蘭閨라 지칭하였다. 고대에는 ‘난전 뒤에 液池를 마련하고 上巳節에 궁녀들은 난초물에 난을 쥐고 놀았다’고 하며, 漢代 王夫人이 武帝를 낳았던 곳을 ‘猗蘭殿’이라고 한다. 특히 ‘덕이 없는 여자나 과부가 심은 난화는 향기가 나지 않는다’는 말이 있을 정도로 난과 여성은 매우 밀접하게 관련되어 있다.<sup>12</sup>

왕이 내리는 왕세자와 세자빈 가례의 죽책문에는 두 사람의 덕스러움과 아울러 자손의 번창을 항시 명시하는데, 이러한 내용은 그 책을 보관하는 내함에 그려진 난의 상징과 일치하고 있어 흥미롭다. 이를 방증하는 것이 御冊의 내용이다. 효종 2년(1651)에 현종비 명성왕후를 왕세빈으로 책봉하면서 제작한 <현종비명성왕후봉왕세자빈죽책>의 내용은 다음과 같다. ‘세자가 정해졌으니 세자에게 배필을 맞이하는 예식을 거행하는 것이 마땅하다고 한 뒤에, 교화는 실로 內則에 달려 있는 것이므로, 인륜에 있어 국가 혼인의 중요성을 강조한다. 이어 세자빈은 타고난 천성이 어질고 자질이 뛰어난을 칭찬하고 그 지위의 존귀함을 강조하면서 효성과 우애, 신중

<sup>10</sup> 강영주, 「先秦時期 蘭의 儒家 象徴 考察」, 『中國學論叢』 58 (2017), pp. 147-171 참조.

<sup>11</sup> 1772년(영조48) 金相福(1714~1782)등의 신하들이 정성왕후(1692~1757)에게 ‘恭翼’이란 존호를 올리면서 제작한 옥책이다. ‘追至靜之配元尊齊薦丕冊 王后殿下 行茂鸞貞 德崇柔慎 泥金玉劍 載仁間以有輝 蘭篆芷函 播芳輝以無極’ <英祖妃貞聖王后追上尊號玉冊>, 1772년(영조48), (어책150) 『조선 왕조 옥책』 2 (국립고궁박물관, 2017), pp. 248-253.

<sup>12</sup> 이스위 편저, 구린 옮김, 『중국기호사전』 (토담미디어, 2014), pp. 309-316. 중국 춘추시대 齊나라 宰相인 晏嬰의 언행을 기록한 『晏子春秋』에 이에 대한 기록이 전한다고 한다.

과 공경, 예의와 법도, 자손의 번창 등을 훈계하였다.<sup>13</sup> 이 글은 모두 의례에 따른 상투적인 언술이지만 가례의 축책 내용이 왕실 여성의 행실과 관련이 깊고, 이를 표상하는 난화가 내함에 그려져, 기본적으로 당인들은 난의 원시 기복적 상징성을 인식하고 있었으며, 이에 내함에 표현된 난화는 난의 길상적 상징과 같은 그들의 지향을 반영한 것으로 해석된다.<sup>14</sup>

따라서 내함의 난화는 왕보다는 왕비, 남성보다는 여성과 관련이 있고, 득남과 다산이 유가사회의 가장 큰 덕목인 효의 근간이 되므로 길상과 유가적 상징이 종합적으로 내포된 것으로 이해할 수 있다. 또한 민간에서는 번식력이 강한 난 뿌리와 잎이 가늘고 길게 빠치는 형태를 ‘鼠尾’라고 해, 번식력이 강한 쥐를 비유해 ‘난은 곧 다산과 득남’의 상징으로 즐겨 애호했던 사실도 확인할 수 있다. 때문에 왕실의 여성을 위한 옥책 내함에 난을 그린 화원과 주문자는 德을 겸비한 군자와 충절 등의 의미는 물론이거니와 지조와 절개를 상징하는 여인과 미인, 구애, 태몽, 득남, 벽사, 다산 등과 같은 원시적 상징들이 결부된 난의 함의와 성격을 인지했을 가능성이 크다.

즉 선진시기 난은 독을 제거하는 식물의 특성으로 주술적이고 기복적인 요소를 내포하다, 선진시기 이후 공자 굴원에 의한 군자와 충절의 의미로 전환되어 人文化 과정을 거치면서 유가적 문화 기호와 상징으로 정립하게 된다. 이러한 상징은 조선을 창업하고 국가의 기틀을 세우기 위해 수용하여 체계화시켰던 주자성리학의 발흥으로 조선시대에 들어서는 그 의미와 인식이 더욱 견고해졌다. 특히 조선 중기 임진왜란과 병자호란 이후 毀損되었던 왕실 내외의 국가설비를 재정비하고 왕권을 강화하기 위해 설행되었던 각종 의례에 필수적으로 수반되었던 의식용 공예 품에는 의례의 성격에 부합하는 도상이 표현되었다. 의례의 대부분은 왕과 왕실의 권위와 안녕을 빌고 강력한 왕권을 확립하기 위한 것들이 대부분이었는데, 존호, 시호, 가례, 부호 등의 어책을 넣는 내함에는 왕과 왕비, 세자와 세자빈 등의 왕가 인물들이 지향을 담은 상징물이 표현되었다. 내함에 표현된 매죽난해가 바로 그것이며 이러한 군자화는 왕실공예의 문양 뿐 아니라, 왕이 그릴 수 있는 유일한 그림 주제이기도 했다. 玩物喪志 하지 않고 修己治人 할 수 있는 회화 주제는 유교적 덕목을 상기시키며 군자를 상징하는 것뿐이었다.

<sup>13</sup> 『효종실록』 권7, 효종 2년 11월 21일(乙未).

<sup>14</sup> 내칙은 『禮記』의 편명으로 가정생활의 예법, 특히 여인의 법도를 기록한 것으로 이곳에는 난의 구애 기능이 두드러지게 나타난다. “부인이 혹여 구릿대와 난화를 받는다면, 그것을 받는 사람은 즉시 시아버지나 시어머니에게 드린다.(婦人或賜之菑蘭, 則受而獻諸姑舅.)”라고 했는데, 이것은 고대에 난을 증여하는 기풍이 아주 성했음을 설명하는 것이고, 부인이 가정을 이룬 다음에도 남편이 아닌 다른 사람들이 구릿대와 난화를 주고 사랑을 표시하였다는 것이다. 『禮記』 卷12, 『內則』 第12, 17-18, (경인문화사, 1984), p. 353.

### Ⅲ. 철화·청화백자의 난화

조선 중기 임진왜란과 병자호란으로 무너진 왕실의 권위와 안녕을 기원하기 위해 적극적으로 선행되었던 의례에 수반되었던 것이 옥책 내함이었다면, 두 전란 이후 황폐해진 요업을 정비하기 위해 분원제도를 정비하고 전속장인제를 확립하여 제작되었던 것은 철화·청화백자였다. 이 시기 조선백자로 가장 많이 알려진 것은 달항아리지만, 조선의 정치 문화의 흐름을 주도했던 왕실에서 사용한 龍紋壺와 사대부들이 애호했던 사군자류 문양이 시문된 철화·청화백자는 당시 미술문화의 경향과 왕공·사대부의 지향을 가늠할 중요 제재이다.<sup>15</sup> 특히 선동리 2호(1640~1649), 송정리 5·6호(1649~1653)와 신대리 18호(1674~1676) 가마터에서 난화가 시문된 철화백자편이 발견되었고, 금사리 이후의 청화백자에는 다양한 난화가 시문되어있어, 조선 전반기 사대부의 묵란화 연구를 보충하고, 도자기 초화문양의 명칭을 구체화 시킬 수 있을 것으로 생각된다.

#### 1. 난화의 등장과 도상의 변용

17세기 선동리 2호 요지에서 출토된 철화백자 편은 대부분이 매, 죽, 난, 포도 등인데 이러한 화제는 당시 문인들이 선호하여 즐겨 그렸던 것이라 당시 화단의 공통적 흐름을 유추할 수 있다. 인조~경종 연간(1623~1724) 금사리에서 분원리로 분원이 고정되는 시기까지의 백자 문양의 특징은 매죽철화 문양이 입호와 연적, 편병 등에 시문된다는 것이다. 이 시기 백자 난문양은 다시 인조~현종, 숙종~경종 연간으로 나누어진다.

인조~현종 연간 백자에 난화가 시문된 예는 선동리 2호 요지 출토 〈백자철화난초문편〉이다(도 8). 선동리 2호 요지는 1640년에서 1649년 사이의 관요 가마터로 이곳에서 출토된 도자편에 시문된 난화가 조선 전반기 왕공·사대부의 묵란화와 17세기 전반 1기 옥책 내함의 난화도상

<sup>15</sup> 도자사의 시기구분은 분원제도에 따라 구체적인 시기구분을 설정한 방병선의 조선 후기 제 1기(1630년~1724년)에 의거한다. 이 시기는 강경숙의 시기구분인 조선 중기(약 1600년경~1751년 분원리 시대 이전까지)에 해당한다. 다만 회화사에서 16세기경 난화가 유존하고, 공예사에서는 17세기 전반기부터 난화가 등장해 전체적으로 약간의 시기차이가 있지만 대체적인 난화의 유형은 17~18세기인 인조~숙종 연간의 양식이 유기적 관련성을 갖고 있기 때문에 회화사를 바탕으로 본문에서는 조선 전반기로 서술한다. 姜敬淑, 『韓國陶磁史』(一志社, 1989), pp. 340-469; 방병선, 『조선 후기 백자 연구』(일지사, 2000), pp. 249-400 참조.



도 8 (좌)선동리 2호 요지, (1640~1649년), <白磁鐵畫蘭草紋片>/(우)조숙, 『烘雲堂帖』 중 1폭, <蘭鳥圖> 부분, 17세기, 마본수묵, 32×23.4cm, 경남대학교박물관

과 일치하고 있어 주목된다.<sup>16</sup> 이 시기의 난은 삼전이 없는 뽕뽕한 난잎과 왕공·사대부의 난이나 옥책 내함의 니금 난화처럼 대인이나 군자를 상징하는 난과 대비되는 소인을 상징하는 가시나무 2대를 난 좌우에 표현하는 것이 특징이다. 중앙의 난화는 위 아래로 국화꽃 같은 꽃잎을 배치하고, 굵고 짧으며 삼전이 없는 난잎을 좌우에 표현하고 양쪽 바깥 가장 자리에 가시나무를 두었다. 조선 중기 대표적인 문인이자 화가인 조식도 난꽃의 특징을 파악하지 못하고 매우 창의적인 수법으로 난꽃을 묘사했다. 선동리 2호 가마터에서 제작된 난처럼 하나의 줄기에 두 개의 꽃송이를 그려 넣고, 삼전 없는 뽕뽕한 잎을 넣고, 양 옆에 가시나무를 배치하였다(도 8). 이처럼 이 시기 공예에 표현된 난꽃은 일정 형식을 갖추지 못하고 다양한 점이 특징으로 도자기의 난꽃은 국화꽃 형태로 시문하였다는 것이다(도 9). 인조 연간(1623~1649)의 공예 난화는 화원의 필치가 엿보이는 특징이 있는데, 백자의 난화도 난과 가시나무를 중심으로 한 소재의 선택과 기법이 동일하다. 대나무나 매화 역시 옥책 내함에 보이는 이정과 이징, 조지운과 오달제 등 당시 매죽으로 명성이 있는 화가의 양식과 일치하고 있다.

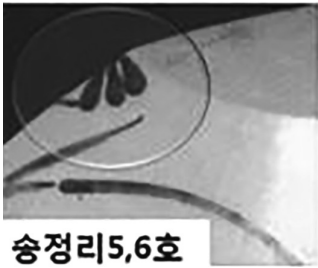
<sup>16</sup> 강경숙, 앞의 책, pp. 400-409, '선동리 가마' 참조; 『번천리 8호, 선동리 2호 요지 일원-사적 제314호 광주조선백자 요지 발굴조사보고서』(경기도자박물관·광주시, 2013) p. 133·227 참조.



선동리2호



선동리2호

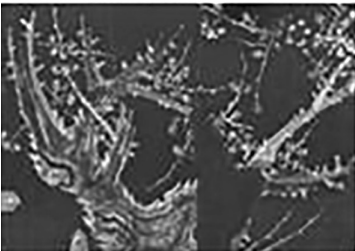
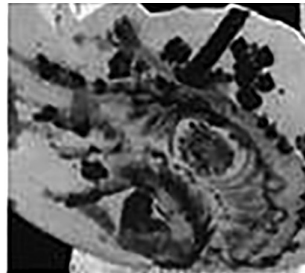


송정리5,6호



신대리18호

도 9 선동리2호, 송정리5·6호, 신대리18호 가마터 출토, 〈철화백자편 난문양〉



도 10 (상좌)〈白磁鐵畫梅竹紋壺〉부분, 16~17세기(국보166), 덕수6294, 국립중앙박물관/(상우)〈白磁鐵畫梅竹紋編壺〉부분, 선동리(1640~1649) 2호 가마터, 경기도자박물관/(하좌)〈인조비장열왕후인선왕후옥책내함〉부분, 규13255, 1661년, 40.5×26.9×27.3cm, 국립고궁박물관/(하우)李霆, 《三清帖》〈泥金月梅圖〉부분, 1594년, 潤松美術館

선동리 2호에 이어 송정리 5·6호와 신대리 18호 출토 백자편에도 길고 가는 난 잎과 국화꽃 모양의 난꽃이 철화로 시문되어 있다.<sup>17</sup> 앞의 백자편에는 가시나무가 보이지 않지만 난 꽃의 형태로 선동리 2호 시기와 가까운 시기에 제작됐음이 분명하다. 즉 선동리 난문양 백자편이 없었다면 국화꽃 형태의 꽃을 묘사한 송정리, 신대리 문양은 난문양으로 확정하기 힘들었을 것이다. 17세기 전반기 공통적으로 보이는 난 꽃의 다양성은 앞서의 언술처럼 사대부나 화원이 난의 식물학적 형태를 인식하지 못한데서 비롯된 것으로 보인다(도 9).

난초 외에 매화와 대나무도 백자 앞뒤로 나누어서 따로 그리는 구성이 옥책 내함의 매죽수법과 동일하며, 매죽과 난해 또는 난죽을 짝을 지어 묘사하는 것도 이 시기 왕공·사대부 회화에서 볼 수 있는 특징들이다. 매의 나무옹이를 석류알처럼 점을 찍듯 촘촘히 묘사한 수법이나, 나무 가운데를 하얗게 남겨놓고 양 옆에서 안쪽으로 붓을 쓸어 고목이 된 매화나무의 거친 겉표면을 묘사한 것도 마찬가지로 당시 매화풍과 유사하다. 대나무의 전체 구도나 세부적인 ‘수’자형 댓잎도 마찬가지이다(도 10). 이처럼 17세기 중반의 철화난화는 당시 사대부나 공예의 난화양식이 일치하고 있어, 이 시기 목공예인 내함이나 철화백자에 난화를 그린 화가가 일부 사대부 화가들과 교류했거나 그들의 난그림을 실견했던 화원임을 짐작할 수 있다.

아래와 같은 이른 시기의 문헌기록에도 임금이 사용할 그릇을 제작하는데 화원이 동원된 예가 전한다.

“매 해에 사용원 관원은 畫員을 거느리고 (광주에 있는 분원에 내려가) 어용지기 제작을 감독했다.”<sup>18</sup>

위 내용은 16세기 기록으로 이미 화원이 왕실 도자의 제작을 감독했던 걸로 보아, 양란 이후 관요 정비가 이루어지던 시기의 백자 제작에 화원이 참여했을 가능성은 더욱 커 보인다. 그러나 옥책 내함이 왕실공예품임에 반하여 당시 백자는 분원의 잦은 이동과 私燔이 공공연하게 이루어져 왕실뿐만 아니라 사대부나 고위층의 수요가 뒤따랐다. 이는 역으로 당시 백자의 경향이 왕실은 물론 사대부나 고위 관료층의 취향이 반영된 것으로 해석할 수도 있겠다.

<sup>17</sup> 강경숙, 앞의 책, pp. 404-417, ‘송정리 가마 및 신대리 가마’ 및 도판 461·469·471 참조; 『조선철화백자전』, 『광주 송정동 5·6호 조선 백자 가마터 발굴조사』(경기도자박물관, 2008); 『광주 신대리 18호 백자 가마터』(경기도자박물관, 2008), pp. 57-58, 표6 참조.

<sup>18</sup> 『新增東國輿地勝覽』 권6, 경기도 광주목, 土産條 (민족문화추진위원회, 1969), p. 10 “每歲司饗院官率畫員, 監造御用之器.”

이후 숙종~경종 연간 백자 문양은 여전히 사군자류의 매죽난문이 시문된다. 그러나 난화와 짝을 이루어 등장하는 매죽문은 조선 초기에 비해 간략해지고 활달하고 신속한 필치로 그려져 거칠면서도 분방한 미가 돋보인다. 이러한 경향은 17세기 후반 입호에 두드러지게 나타나는데 대표적인 예가 대관시립동양도자미술관 소장 〈백자철화초화문호〉와 이화여자대학교 박물관 소장 〈백자철화매죽문시명입호〉와 리움미술관 소장 〈백자철화매죽문호〉 등이다.

다음 18세기 관요 청화백자로 추정되는 일본 대관시립동양도자미술관 소장 〈백자청화초화문각병〉 앞뒷면에는 동일한 모양의 난이 시문되어 있다.<sup>19</sup> 난잎은 유려하게 호형으로 뻗어 있다. 또 두 개의 줄기가 V자 모양으로 위를 향하고 있는데, 하나의 줄기에는 여러 개의 꽃송이가 층층이 달려있다. 이러한 형태는 모두 一莖多花의 해초를 표현한 것으로 보인다. 왜냐하면 이징, 이우, 이정 등의 문인들이 그린 해초가 바로 이러한 일경다화의 형태를 띠고 있기 때문이다 (도 11). 한편 숙종 연간에는 사변이 허용되며 청화백자 생산이 재개되었는데 난화가 시문된 대표적인 청화백자는 금사리 출토로 추정되는 백자들이다.<sup>20</sup> 그리고 여전히 청화백자의 난 문양은 식물명이 명확하지 않은, 잎이 가늘고 긴 秋草나 초화문으로 알려진 것이 많다.<sup>21</sup> 그 중 난초의 경우 앞서 보았듯이 화원화가들은 난 상징을 인식하면서도 난 생태와 식물학적 형태를 알 수 없었기에 길고 가



도 11 (좌)〈白磁靑畫草花紋角瓶〉, 18세기, 높이 24.0cm, 대관시립 동양도자미술관(우)이징, 《난죽도》 병풍 〈해〉 부분, 개인

<sup>19</sup> 강경숙, 앞의 책, pp. 416-432, 금사리 가마 출토 추정 유물 도판 474·476·477 등 참조.

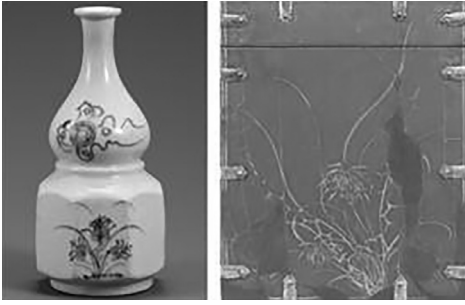
<sup>20</sup> 강경숙, 앞의 책, p. 418; 방병선, p. 366 〈표5-8〉에는 이 시기 백자의 특징을 면각 기형과 사군자 및 초화문양, 설백의 질감, 밝아진 청화 발색 등으로 보고 있다.

<sup>21</sup> 청화백자에 시문된 초화문에 대한 연구는 다음과 같다. 浅川伯教, 『李朝-染付·鉄砂·白磁』(東京: 平凡社, 1960); 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), pp. 2-5; 肥塚良三, 『李朝時代の青花』, 『李朝時代の青花』(大阪市立 東洋陶磁美術館, 1999), pp. 1-3; 吉田宏志, 『李朝の染付秋草手と草花圖』, 『大和文華』91号(奈良:大和文華館, 1994); 伊藤郁太郎, 『朝鮮陶磁史考 磁器篇』, 『國花』1299号(東京:國花社, 2004); 片山真理子, 『朝鮮美術における草虫圖の展開』, 『花卉草蟲-花ひ虫で綴る朝鮮美術展』(京都:高麗美術館, 2011), pp. 33-41; 田代裕一郎, 『朝鮮時代 白磁における 細筆体草花文様の展開と意義について』-『秋草手』と称される十八世紀 青花を中心ひして-(東京藝術大學大学院 美術研究科藝術學專攻工藝史分野 修士學位論文, 2014)

는 난 잎은 글씨 쓰듯 비교적 수월하고 통일성 있게 그렸지만, 난 꽃잎은 그들이 익히 알고 있던 국화과의 꽃이나 패랭이꽃, 나리꽃 등의 모양을 대입해서 그렸을 것으로 생각된다. 즉 청화백자에 난을 시문한 화가들은 18세기까지는 난이 그려진 백과사전이나 화보 등을 쉽게 접할 수 없었기 때문에 화가 개인이 인식한 관념화된 이미지로 난을 시문했을 가능성이 커 보인다. 흥미로운 사실은 이러한 청화백자의 난초문양은 도자 문양으로 오랜 시기 애호되었고 다양한 형태의 蘭花가 여러 패턴으로 양식화되며 지속적으로 제작되었다는 사실이다. 즉 의궤에서는 ‘난혜’라는 용어를 사용해 ‘난초’와 ‘혜초’를 그릴 것을 주문하지만 화원화가들은 견양과 같은 특정 표본이 없었기 때문에 난혜의 구분 없이 다양한 양식으로 제작했던 것으로 보인다. 따라서 의궤기록이 없었더라면 옥책 내함의 니금 매죽난혜에서 ‘난’으로 볼 수 없는 형태가 많은 것이다. 즉 청화백자에 시문된 초화문도 화원의 난 형태 인식부족으로, 초기 통일성 없는 다양한 모양으로 시문되다가, 이후 장식성이 강화되면서 기존 문양을 유지, 다양화시키며 양식화된 경향을 띠었던 것으로 추측해 볼 수 있겠다(표 3).

국립중앙박물관 소장 보물1058호 <백자청화난초문표형병> 역시 하단 세 면에 각기 다른 난화 3점을 표현하였는데, 이는 모두 난초를 인식하고 그린 것으로 보인다. 그 중 한 면에는 이전과 이후에 볼 수 없는 국화송이 같은 커다란 3개의 꽃송이를 그려 넣었다. 꽃송이를 중심으로 길고 가는 난잎이 좌우로 묘사되어 있다. 그리고 17세기 말 제작된 옥책 내함의 난도 국화송이 같은 커다란 3개의 꽃송이로 표현하였다. 때문에 보물1058호의 제작 시기를 도 12인 옥책 내함의 제작 시기와 비견해 볼 수도 있겠다(도 12).

아울러 국립중앙박물관 소장 박병래 기증품인 <백자청화난죽문각병>의 죽문양 반대편의 식물문도 난초를 인식하고 시문한 난화문으로 생각된다(도 13). 이는 앞의 표형병에 표현된 패랭이꽃 모양의 난초와 같은 문양인데, <백자청화난죽문각병>의 문양이 난죽으로 명명된 것은 당시 난초와 대나무를 짝지어 그리는 것이 유행이었기 때문이다. 이 작품을 패랭이와 대나무 문양으로 보지 않고 난초와 대나무로 보는 것은 당시 난죽문의 유행과 관련이 깊다. 매화와 대나무, 난초와 대나무가 짝을 이루어 그려지는 것은 오래된 전통인데, 이를 ‘雙淸’이라 하였다. 즉 청정하고 고상한 식물이 같이 그려지는 것은 ‘근경의 극복을 혼자보다 둘이 하는 同人의 의미’이며, ‘덕이 있으면 따르는 사람이 있으므로 외롭지 않다’는 ‘德不孤 必有隣’의 형상화로 유교 덕목을 보다 강화시키며 상승시키는 효과에 기반한 것으로 해석된다. 사군자류의 화목이 송죽매의



도 12 (좌)〈白磁靑畫蘭草紋瓢形瓶〉(보물1058), 18세기, 높이 21.1cm, 국립중앙박물관/(우)〈태조옥책 내함〉, 1683년(유물번호1), 41.5×27.7×34.5cm, 국립고궁박물관



도 13 (좌)〈백자청화난초문표형병〉(보물1058), 18세기, 높이 21.1cm, 국립중앙박물관/(중, 우)〈白磁靑畫蘭竹紋角瓶〉앞·뒤, 18세기, 1975년 박병래 기증, 수정 137, 국립중앙박물관

세한삼우와 三清, 쌍청의 의미를 지닌 매죽, 매죽난, 난죽, 난국 등으로 분화되는 과정<sup>22</sup> 때문에 고려시대부터 애호되었던 매죽은 조선 전반기까지 사대부가 애호하는 그림 주제였고, 왕은 회화 중에서도 비교적 간략하고 단순해 어렵지 않으면서 필묵의 묘미를 살리고 유교적 상징성을 극대화시킬 수 있는 주제인 蘭竹을 수기의 대상으로 삼았다. 즉 표형병과 난죽각병에 국화꽃이나 패랭이처럼 보이는 문양은 실제 난초나 난그림을 자주 접하지 못했던 화원의 수법으로 볼 수 있겠다.

선동리, 송정리, 신대리의 철화백자 난문은 17세기 중반 당시 왕궁·사대부의 묵란화나 묵공예에 표현된 화원의 난화와 일정부분 유사한 양식으로 그려지다가, 이후 금사리부터의 난화는 청화로 더욱 간략 청초하게 표현되고, 난꽃의 표현도 다양하게 분화되는 양상을 보여준다. 때문에 대판시립동양도자미술관 소장 安宅콜렉션 〈백자청화초화문팔각호〉이나 덕원미술관 소장 〈백자청화산수인물문사각연적〉의 네 면의 문양은 모두 난초나 난그림이 귀했던 시기 이를 인지하지 못했던 화원의 난표현 방식이 그들이 보편적으로 알고 있던 국화와 패랭이꽃의 형태를 가져와 그리다가 18세기 양식화 과정을 거쳐 실제 상징이 다른 다양한 초화양식으로 정착되었던 사례로 보인다. 이후 난문양은 다양한 식물문양이 변용, 분화되어 다양한 상징성을 갖게 되며, 3개나 4개씩 짝을 이루며 일정한 도상이 생성되고, 뒤늦게 매죽난국의 사군자가 표현되기도 한다.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 강영주, 「고려시대 세한삼우도의 상징과 양식 고찰」-太祖王建陵 벽화와 海涯題 〈세한삼우도〉를 중심으로-, 『열린정신 인문학연구』 17-2 (2016), pp. 175-176.

<sup>23</sup> 18세기 능화형 안에 난을 그리는 수법은 옥책 내함과 백자에 모두 보이는 특징이다.

이와 관련해 백자에 시문된 식물명을 알 수 없었던 일본인들이 감성적으로 언명한 秋草手에 대한 명칭은 재고해야 할 것으로 생각된다. 일본인들은 청화백자 난화 문양에 대해 “일본에서 일반적으로 ‘가을 들꽃 풍(아키쿠사테秋草手)’라 불리는 청초한 들꽃은 코발트를 아끼고 간략화 되었으나 오히려 여정과 풍치를 사랑하는 당시의 문인들의 美感을 반영하고 있습니다. 이 병은 명성이 높고, 경기도 광주시 금사리 가마의 작품으로 보입니다.”라고 설명하고 있다. 추초수<sup>24</sup>라는 명칭 대해서는 국내의 많은 학자들이 동의하지 않지만 이 명칭 문제에 대한 구체적인 논의는 이루어지지 않고 있다. 위 작품과 같이 혜초일 가능성이 높은 작품의 명칭에 대한 재고가 이루어져야 할 것이다.

난이라는 화목은 매화나 대나무에 비해 뒤늦게 공예나 백자에 그려졌는데, 17세기는 난문양이 백자에 처음 등장하는 시기이고, 특이하게 백자에서는 짧은 기간에 문양의 변용과 다양화, 그리고 도상의 고착화가 이루어졌다. 즉 백자의 난화는 분원의 사변화로 일반 상류층이나 사대부의 취향에 맞게 다양한 상징성이 함축되어 있으면서도 형태는 간략화 되어 가는데, 당시 사대부의 난화가 배경을 생략하고 흰 화면에 난화만을 간략히 그려, 난 상징을 극대화시키는 것과 같은 미적 방향성을 보여준다. 조선 백자의 우아한 기형과 유백과 설백의 흰 바탕에 여백의미를 적극 활용하여 청화로 소략하게 그린 난 문양은 양식적 세부 특징은 다르지만 크게는 사대부 묵란화와 일치하는 조선적 미감과 특징을 보여준다.

## 2. 난화 상징의 重層化

국립중앙박물관 소장 보물 1058호 <백자청화난초문표형병> 하단에는 3개의 난이 시문되어 있고, 상단에는 인간의 풍요로운 삶과 다복을 가져다주고 사악한 기운을 없애주는 벽사를 상징하는 도교의 여덟 신선의 지물인 팔보문 중 동전과 부채가 시문되어 있다(도12,14). 옥책 내함에서 논의한 바와 같이 백자의 난 역시 군자를 표상하는 유가의 상징과 득남, 다산을 상징하

<sup>24</sup> 肥塚良三, 앞의 논문, p. 1. 肥塚良三은 본 논문에서 “일본인들은 일본 귀족들의 필수교양으로 갖추어야 할 일본 궁정시 和歌에 계절을 담아내어 자연을 읊고 그 정취를 이해하며 작자의 심상을 그 안에 나타내려고 하였다. 이후 와카에 사용된 재제는 개념화되고 고정되었는데 이를테면 호화찬란한 모란은 봄의 꽃이 되었고, 들녘이나 뜰의 구석진 곳에서 가련하게 꽃을 피우는 秋草는 자신의 아름다움을 과시하지 않고, 아무도 모르게 피었다가 지는 인생무상의 서정미를 가진 꽃이 되었다.”고 보았는데 이는 백자 문양에 반영된 조선 왕실과 사대부의 엄정하고 고결한 유가적 사유와 수복강령을 기원하는 인생 지향을 치밀하게 읽지 못한, 일본인의 정서와 문화를 반영한 매우 감상적인 해석으로 보인다. 田代裕一朗이 앞 논문에서 언급한 ‘약필체초화문’ 명칭도 마찬가지이다.

는 원시 기복적 상징이 복합적으로 함 유되어 있음을 알 수 있다. 그리고 신선의 지물인 동전과 부채는 벽사와 길상의 의미가 있으며, 호리병 자체도 악귀를 봉한다는 뜻이 있어 도교적인 상징도 내포되어 있음을 알 수 있다. 아울러 도자기에 자주 등장하는 '壽福康寧', '家和事成'의 글씨에도 오래 살고, 복을 받고, 건강하고, 평안하며, 집안이 화목하고, 모든 일이 다 잘 되기를



도 14 (좌)〈白磁靑畫七寶壽福銘壺〉(서울시유형문화재272), 18세기 후반, 31.2×13.0×14.5cm, 서울역사박물관/(우)〈白磁靑畫四君子紋壺〉, 18세기, 41.8×15.5×16.5cm, 호림박물관

바라는 인간의 원초적이고 세속적 염원이 담겨 있음을 알 수 있다. 그리고 18세기 후반의 도자기에는 군자를 상징하는 난의 상대적 개념인 간신배와 소인을 상징하는 가시나무가 꽃잎이 떨어진 꽃대처럼 하나의 장식으로 표현된다. 난이 도덕적인 인간상인 군자상과 거리가 떨어진 예인 것이다(도 14).

도자기에 시문된 군자를 표상하는 그림들이 이른 시기 길상의 의미로 인식되었음을 조선 전기 사대부 申光漢(1484~1555)의 기록 “화종의 걸면에는 학, 매, 죽 삼물을 그렸고, 안쪽에는 수자 하나를 썼다… “그대의 부모님이 학처럼 장수하고, 그대의 형제가 매화처럼 아름답고, 그대의 자손은 대나무처럼 번성하라”<sup>25</sup>을 통해 알 수 있다. 즉 화종에 그려진 鶴은 장수를 상징하며, 梅는 아름다움에 빚대었고, 竹은 자손의 번성에 비유하였다. 즉 신광한은 일찍이 매죽학도상을 문인의 고고한 절개나 군자 상징에 국한하지 않고, 장수나 자손번성 등과 같은 길상적인 의미로 인식하였던 것이다.

또한 조선 후기 문인 張混(1759~1828)의 『平生志』에 나오는 이상적인 정원의 모습을 보면 ‘장수를 염원하는 의미가 담긴 石竹花(매랭이꽃)와 승승장구를 비는 鷄冠花(맨드라미꽃)는 바로 안채 섬돌 곁에 심고, 多産의 의미를 지닌 석류와 장수를 상징하는 국화를 안팎으로 나누어 심었다고 한다. 때문에 당시 문인들은 화훼를 문인의 유가적 완물로 인식하면서 동시에 인간의

<sup>25</sup> 申光漢, 『企齋集』卷1, 『俱慶堂畫鍾記』, “…鍾外畫鶴梅竹三物 鍾裏書一壽字 是器也文質之備 情義之盡 蓋有得於罍罇之遺意者乎 權君…二親初度之辰 開堂設筵 置鍾卓于前…早晚當升君之堂 拜君之俱慶 舉君之鍾以祝曰 使君之二親 如鶴之久壽 使君之兄弟 如梅之芳美 使君之子孫 如竹之繁盛…”

가장 근본적인 염원인 수복강녕의 의미로 인식하였던 것으로 추정된다.<sup>26</sup>

분원리 이후 18세기 후반 19세기 청화백자에는 난 잎과 패랭이꽃이 합해지거나 짝을 이루어, 비교적 상세하게 묘사되어 있음을 알 수 있다. 난은 덕이 있는 군자와 자손을 상징하고, 패랭이의 다른 이름은 ‘石竹’인데 ‘石’은 장수를 나타내고, ‘竹’은 중국어 축으로 발음되어 ‘장수하고 축하한다’는 뜻을 가진 소재이다.<sup>27</sup> 나비의 ‘蝶’과 여든 살 ‘耋’의 발음이 같기에 80노인을 뜻하며, 둘은 영원불변성으로 장수를, 박쥐문양은 박쥐의 다른 이름인 蝙蝠의 ‘蝠’자가 복 ‘福’자와 같아 五福을 나타낸다. 때문에 오른쪽 단원 김홍도의 <황묘농집도>가 ‘70, 80세까지 장수하며 복받고 평안하라’는 뜻인 것처럼, 왼쪽 청화백자도 ‘두 사람이 80세까지 장수하고, 덕을 얻고, 복을 받으며 자손이 번창하기를 바라고 축하한다’는 뜻으로 해석할 수 있겠다(도 15).

특히 국립중앙박물관 소장 <수복강녕 백자청화매화난초무늬항아리>에 보이는 난화는 당시 활동했던 화원 박동보의 1711년 난그림과 유사해 주목된다.<sup>28</sup> 18세기 난 그림은 화보풍을

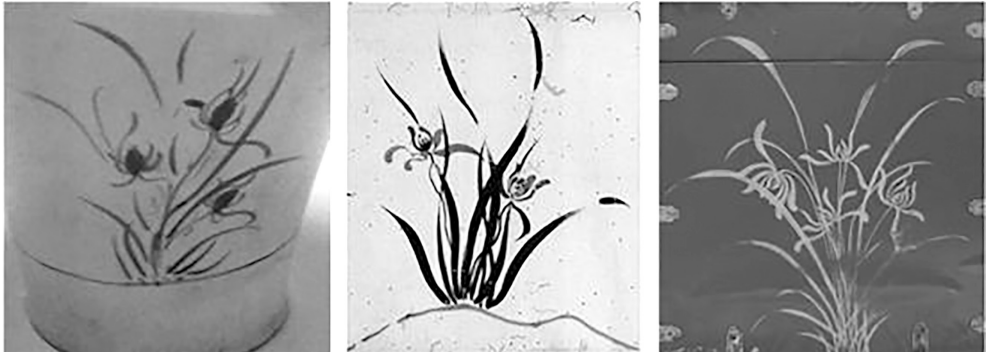


도 15 (좌)〈白磁靑畫草蟲紋雙耳編壺〉, 18세기 후반, 높이 18.1cm, 국립중앙박물관/(우)金弘道, 〈黃猫弄蝶圖〉, 지본채색, 30×46cm, 潤松美術館

<sup>26</sup> 정민, 『18, 19세기 문인 지식인층의 원예 취미』, 『18세기 조선 지식인의 발견』(휴머니스트, 2007), pp. 181-220 참조, pp. 192-193, 재인용.

<sup>27</sup> 패랭이꽃은 石竹, 大蘭, 山瞿麥이라고 칭하며 여러해살이 풀이다. 줄기는 모여 나며, 곧추서고, 높이 30-50cm다. 잎은 마주나며 선형 또는 피침형으로, 사실 길고 가는 난 잎에 패랭이꽃이 달리는 식물은 없다. 다만 조선 중기 화원 전 이경윤의 <화조도> 중 石竹이 길고 가는 난 잎에 패랭이꽃을 달고 있어 참고가 된다.

<sup>28</sup> 『한국역대서화가사전』(국립문화재연구소, 2011), pp. 712-713. 박동보의 본관은 開城이고 호는 靑丘子·竹里이며 도화서 화원으로 副司果를 거쳐 동지중추부사에 이르렀다. 그는 48세에서 49세 무렵 1711년(숙종 37)부터 1712년까지 통신사행의 수행화원으로 正使인 趙泰億을 따라 일본에 갔으며, 그곳에 <수목산수>와 <孟浩然訪梅圖>, 《애란당시화권》(목란도) 등을 그려 남겼다. 특히 일본에 남긴 그의 회화는 당시 일본 남종화의 선구자로 우리나라 사신 접대에 공이 컸던 기은 난카이(祇園南海)의 묵매화에 영향을 미쳤다고 한다. 또한 그는 일본을 다녀 온 다음 해인 1713년에 옥책 내함 니금화 제작 관련 의궤에 참여하였다.



도 16 (좌)〈壽福康寧白磁靑畫梅蘭紋壺〉부분, 18세기, 동원465, 국립중앙박물관/(중)박동보, 《애란당서화권》, 〈묵란도〉부분, 1711년, 지본수묵, 29.0×139.0cm, 일본 幽玄齋/(우)유물번호 미상, 〈미상〉(18세기), 37.7×28.5×29.8cm, 국립고궁박물관

기반으로 그리는 사대부 화가와 이렇게 자유롭게 다양한 형태와 상징을 내포한 난을 그리는 화원화가의 난이 확연히 구별된다. 박동보는 1711년 통신사의 수행화원으로 일본에 갔을 때 《애란당서화권》에 〈묵란도〉를 그렸는데, 그의 작품은 조선 중기와 후기를 잇는 양식을 보여주고 있어 흥미롭다(도 16). 특히 그는 1713년 옥책 내함 제작에 참여한 화원 중 1인이었는데, 그의 묵란화는 당시 제작된 옥책 내함의 니금 매죽난혜와 청화백자에 시문된 난화의 양식이 상통하여, 그가 옥책 내함의 장인 화가로도 활약하면서 내함에 니금 난화를 그리고, 백자에 청화로 난을 시문했을 가능성을 시사해준다(표 2). 박동보식 난의 특징은 하단에 횡으로 가는 선을 그려 지면을 표현하고, 당대 畵譜에 등장하는 정형화된 난초 꽃의 모양을 유지하며, 꽃송이를 2개에서 4개로 소략하게 하고, 난의 잎도 몇 가닥으로 간략화 하는 것이 특징이다. 1711년 제작한 유현재 소장 〈묵란화〉와 의궤기록을 통해 1713년 제작된 옥책 내함 『貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號都監儀軌』(규13297.1784년) 〈니금매죽난혜〉, 『貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號都監儀軌』(규13316.1795년) 〈니금매죽난혜〉, 유물번호 미상의 〈니금매죽난혜〉 등에서 찾을 수 있다(도 16). 즉 이 시기 옥책 내함에 표현된 니금 난화와 청화백자에 시문된 난화는 사대부의 묵란화에서 보이는 아취와 필묵의 정취보다는, 공예 수요자와 제작의 목적과 미감에 맞는 단순하고 정감 있는 형태와 의미를 취하고 있으며, 화원이 제작한 공예에서만 볼 수 있는 창의적이고 장식적이며 세련된 묘사도 주목된다.

이처럼 이 시기 백자에 시문된 난을 비롯한 식물도상이 의미하는 것은 유가적 상징과 구복적 상징이 결합된 것으로 볼 수 있겠다. 조선의 백자 역시도 왕실 연회와 제례에 사용하기 위한 의례로 엄격한 규범에 따라 제작하였기에 청화백자의 난 그림도 옥책 내함에 그려진 도상과 같

은 상징을 내포한다고 볼 수 있겠다. 특히 의궤에 전하는 화원화가와 그들이 참여했던 의례공예 품에 표현된 작품의 화풍에 대해서는 본 논문에서 언급했던 박동보를 시작으로 보다 다양한 고찰이 이루어질 것으로 기대한다.<sup>29</sup>

## IV. 맺음말

조선 사대부의 修己 대상이자 玩物이었던 수묵의 난그림은 畫員에 의해 기념비적이고 실용적인 기물에 니금과 청화로 장식되기도 했고, 표현 기법이나 방법도 사대부의 정형성에서 벗어나 자유롭고 감성적인 양식을 배태하여 조선 난그림 연구에 활기를 제공한다. 이러한 사실에 입각해 본 글에서는 17~18세기 공예에 표현된 난화의 유형과 의미에 대해 살펴보았다.

먼저 Ⅱ장의 왕실공예품인 옥책 내함 니금 난화부분에서는 의궤를 바탕으로 1기: 인조대에서 현종대인 17세기 중반, 2기: 숙종대 전기인 17세기 후반, 3기: 숙종 후기부터 영조·정조대인 18세기로 나누어 시기별 유형을 살펴보았으며, 아울러 내함에 그려진 니금 난화의 상징과 함의, 당인의 난화 인식에 대해서도 주목해 보았다. 1기 가장 이른 시기의 〈인조인열왕후옥책 내함〉에 그려진 니금 난화는 선조나 전칭되는 신사임당의 난화와 양식적으로 유관하며, 매화와 대나무 역시 탄은 이정 등의 이전 시기 사대부의 묵죽법으로 표현하여, 1기의 난화는 문인과 화원의 경계가 없이 화풍이 유사함을 알 수 있었다. 그러나 난그림이 희귀하고 난의 식물학적 생태를 인지하지 못했던 2기의 내함 니금 난화는 화원들의 자율적이고 창의적인 양식이 반영되어 다양한 양식의 난화가 제작되었다. 3기에는 공예 난화 도상이 정립되어 사대부 난그림과는 완전히 다른 성격의 난화가 제작된다. 특히 선진시기 독을 제거하는 식물적 특성으로 주술적이고 기복적인 요소를 내포했던 난이 공자와 굴원을 거치면서 군자와 충절의 의미로 전환되어 人文化 과정을 거치면서 유가문화의 기호와 상징으로 자리잡게 되는데, 내함의 니금 난화가 바로 이러한 원시 기복적인 상징성을 내포하고 있는 것을 御冊의 내용을 통해 알아보았다.

다음 Ⅲ장에서는 경기도 광주 관요인 선동리, 송정리, 신대리, 금사리 제작으로 전해지는 조선 철화·청화백자에 시문된 난화를 분석하여 백자에 시문된 난화의 도상과 양식의 변화과

<sup>29</sup> 왕릉 石獸에 표현된 초화문은 비교적 이른 시기인 15세기경부터 출현해 18세기까지 오랜 시간 제작된다. 특히 왕릉 석물 초화문이 18세기 의궤에 '난초'로 명명되었고, 도상도 옥책 내함이나 도자기 난화와 유관하여 주목된다. 〈石馬〉, 『춘관통고』 권86, 1788년(정조12)와 〈石羊圖〉, 『정조건릉산릉도감의궤』 건릉, 1800년 참조.

정, 상징의 중층적 의미 등을 파악해 보았다. 백자의 난화 도상은 선동리 2호 철화백자편을 통해 17세기 중반 처음 등장하고, 송정리 5·6호와 신대리 18호 가마터에서도 발견됐는데, 이 시기 철화난화는 모두 옥책 내함이나 당시 사대부의 난화와 유사한 양식을 띠고 있다. 또 꽃은 모두 국화꽃 모양인데 이는 화원이 당시에도 희귀했던 난그림을 접할 기회가 별로 없는데다가, 식물학적 난인식의 부재가 원인이었던 것으로 보인다. 금사리 이후부터는 난화의 모양이 매우 다양하게 표현되고, 목공예 내함의 문양과는 다른 양식으로 전개 된다. 난 잎과 꽃이 소략해지는 과정은 유사하지만, 꽃은 국화, 패랭이 등으로 표현하는 경향이 강하다. 즉 금사리 이후 백자의 난 문양은 일정한 형식을 갖고 다양하게 전개해 나가는 특징을 보인다. 백자의 난화는 왕실의례에 수반되는 공예품의 난화에 비해 좀 더 자유로운 형태와 필치를 보여주는데, 이는 당시 사변의 유행으로 인한 일부 상류계층이나 사대부들의 취향과 관련 있을 것으로 생각된다. 특히 18세기 이후 백자에 적극적으로 등장하는 장수와 득남, 다산, 복 등의 세속적 염원이 담긴 다양한 문양·글귀와 아울러 시문되는 난화는 그 상징이 벽사와 길상을 상징하는 도교적 요소와 유교적 상징을 나타내는 문양으로 중층화 되어가는 과정을 보여준다. 아울러 내함의 난화를 그린 화원이 백자의 난화를 그리고 일반인의 수요에 부응하여 수묵난화도 그린 정황을 박동보라는 화원을 통해 파악해 보았다.

이상 17~18세기 공예의 난화는 초기 당시 왕공·사대부의 난화와 관련을 가지면서도 그것의 의뢰자와 향유자에 따라 양식이 변화되었으며, 왕실이나 사대부 모두 장수와 득남, 자손 번창과 같은 인간의 현실적이고 세속적인 염원과 군자가 되길 희망하는 도덕적이고 이상적인 염원이 동시에 내포되어 있음을 알 수 있었다.

**\*주제어(key words)**\_목란화(墨蘭畫, Ink Orchids Paintings), 난(蘭, Orchids), 옥책내함(玉册内函, Inner Cases for Books Made of Jade), 철화백자(鐵畫白磁, White Porcelains Painted in Underglaze Iron-Brown), 청화백자(靑畫白磁, Blue and White Porcelains), 니금화(泥金畫, Gold Painting), 화원(畫員, Court Painters)

■ 투고일 2018년 10월 7일 | 심사개시일 2018년 10월 8일 | 심사완료일 2018년 11월 11일 ■

〈표 1〉 17~18세기 매죽난해가 표현된 옥책 내함 목록

17~18세기 인조~정조 연간(1651~1795년경) <sup>30</sup>					
번호	유물번호	내함명	연도	크기(cm)	숙종후반부터 민무늬내함등장
1	유물번호 97번	〈인조비 인열왕후 옥책내함〉	1651	35.8×27.4×34.7	전:매/후:죽/좌우:난
2	유물번호 96번	〈인조비 인열왕후 옥책내함〉	1651	36.1×27.5×34.7	
3	유물번호 94번	〈인조비 인열왕후 옥책내함〉	1651	36.1×27.5×34.7	
4	유물번호 105번	〈효종비 인선왕후 옥책내함〉	1651	35.7×27.3×27.7	
5	유물번호 101번	〈인조비 장열왕후 옥책내함〉	1661	40.5×26.9×27.3	
6	유물번호 114번	〈숙종비 인경왕후 옥책내함〉	1681	40.3×27.2×34.2	전후:매죽/좌우:난
7	유물번호 04번	〈정종 옥책내함〉	1681	40.9×26.9×34.8	
8	유물번호 88번	〈정종비 정안왕후 옥책내함〉	1681	40.8×27.0×34.1	
9	유물번호 01번	〈태조 옥책내함〉	1683	41.5×27.7×34.5	
10	유물번호 05번	〈태종 옥책내함〉	1683	36.5×26.3×41.4	
11	유물번호 111번	〈현종비 명성왕후 옥책내함〉	1684	35.0×25.9×39.0	
12	유물번호 102번	〈인조비 장열왕후 옥책내함 or 숙종비 인현왕후 옥책내함〉	1686 1694	40.4×28.3×27.2	
13	유물번호 89번	〈단종비 정순왕후 옥책내함〉	1689	41.5×27.6×35.3	
14	유물번호 07번	〈단종 옥책내함〉	1698	41.5×28.0×35.5	
15	유물번호 121번	〈숙종비 인현왕후 옥책내함〉	1701	35.0×25.3×39.0	
16	유물번호 122번	〈숙종비 인원왕후 옥책내함〉	1702	35.5×26.0×40.0	
17	유물번호 18번	〈숙종 옥책내함〉	1713	41.2×27.4×44.5	전후:매죽/좌우:난
18	유물번호 123번	〈숙종 인현왕후 옥책내함〉	1713	41.5×27.5×33.0	난화 은물 입함(변색)
19	유물번호 124번	〈숙종 인현왕후 옥책내함〉	1713	41.4×27.6×33.2	
20	유물번호 23번	〈경종 옥책내함〉	1724	37.5×27.6×46.9	
21	유물번호 129번	〈숙종 인원왕후 옥책내함〉	1740	30.6×25.8×25.0	
22	유물번호 130번	〈숙종 인원왕후 옥책내함〉	1747	30.3×25.8×28.0	
23	유물번호 132번	〈숙종 인원왕후 옥책내함〉	1752	30.4×25.4×22.7	
24	유물번호 20번	〈숙종 옥책내함〉	1753	30.3×26.1×36.5	
25	유물번호 117번	〈숙종 인경왕후 옥책내함〉	1753	30.4×26.2×31.6	
26	유물번호 133번	〈숙종 인원왕후 옥책내함〉	1753	30.3×26.0×26.8	

<sup>30</sup> 1800년 이후 옥책 내함에는 니금으로 그려진 매죽난해가 거의 등장하지 않는다.

27	유물번호 26번	〈영조 옥책내함〉	1756	30.3×26.1×35.7	
28	유물번호 148번	〈영조비 정성왕후 옥책내함〉	1756	30.2×26.0×29.3	
29	유물번호 미상	〈영조비 정순왕후 옥책내함〉	1759	미상	고궁박물관 전시품
30	유물번호 153번	〈영조 정순왕후 옥책내함〉	1778	30.7×23.0×26.4	
31	유물번호 30번	〈영조 옥책내함〉	1784	32.5×24.9×37.7	
32	유물번호 154번	〈영조비 정성왕후 옥책내함〉	1784	32.4×24.5×37.7	
33	유물번호 162번	〈영조비 정순왕후 옥책내함〉	1784	32.3×24.5×33	
34	유물번호 163번	〈영조비 정순왕후 옥책내함〉	1795	33.6×24.1×34.6	
35	유물번호 35번	〈장조 옥책내함〉	1795	33.3×23.9×43.1	
36	유물번호 171번	〈장조비 헌경왕후 옥책내함〉	1795	33.5×23.9×34.4	

〈표 2〉 17~18세기 의궤 옥책·죽책 내함 니금 매죽난혜 기록

명칭	연도	의궤	담당	내용	화원
仁祖莊烈王后 嘉禮	1638 규13061	仁祖莊烈王后嘉禮都監儀軌	三房	畫金朱紅函 壹用柏子板, 長壹尺參寸, 廣玖寸伍分, 高捌寸伍分. 眞朱紅漆, 內塗紅綾, 蓋上畫雙雲鳳, 四面梅竹蘭蕙, 銅鍍金粧飾, 鑰匙具, 匙纒用紅眞絲	李起龍, 李德益
昭顯世子 禮葬	1645 규13918	昭顯世子禮葬都監儀軌	三房	黑漆內函一用栢子板, 長一尺二寸廣九寸五分高一尺一寸, 用禮器尺, 黑漆內塗紅大段, 外蓋上畫雙龍雲氣, 四面畫竹 蘭草, 皆用泥金豆錫粧飾, 鑰匙具, 纒子用紅眞絲.	李弘虬, 金岱吉
孝宗王世子及嬪冊禮	1645 규13062	孝宗王世子及嬪太白山上册禮都監儀軌	一房	黑漆橫 二部所入, 用椽板有足長一尺六寸廣七寸高蓋竝七寸, 內塗大紅花紋匹段豆錫粧飾, 具鎖鑰大紅眞絲纒子匙家用大紅大段, 蓋上畫龍鳳雲氣前後面畫梅竹兩隅畫蘭草用泥金.	田太吉
仁祖仁烈王后 祔廟	1651 규13524	仁祖仁烈王后祔廟都監儀軌	三房	畫金朱紅內函三, …蓋雲鳳, 四面梅竹蘭…	李惟恒, 趙瑞承, 金鳴國
顯宗王世子 冊禮	1651 규13069	顯宗王世子冊禮都監儀軌	一房	黑漆橫 一所入, 用椽板, 有足, 長一尺六寸, 廣七寸, 高蓋并七寸, 內塗 多紅段, 豆錫粧飾具鎖鑰, 紅眞絲纒子多繪, 匙家用 紅段, 蓋上畫龍鳳雲氣, 四面梅竹蘭草.	金明國
顯宗明聖王后 嘉禮	1651 규13071	顯宗明聖王后嘉禮都監儀軌	一房	用柏子板, 有足長一尺六寸廣七寸, 蓋高并七寸, 蓋上畫雲鳳, 前後面畫梅竹, 兩隅畫蘭草, 內塗大紅大段, 豆錫粧飾具 鎖鑰, 紅眞絲多繪纒子, 開金家用大紅大段.	韓善國, 李德益, 金明國, 李惟坦, 韓時覺, 咸慶龍, 咸宗建, 趙瑞承
顯宗明聖王后 嘉禮	1651 규13071	顯宗明聖王后嘉禮都監儀軌	三房	黑漆內函一部用柏子板, 長一尺五分, 廣一尺, 蓋高并一尺, 蓋下八寸, 用禮記尺. 外蓋泥金畫龍, 四面畫梅竹蘭草, 內塗有紋紅段.	韓時覺
莊烈王后 尊崇	1651 규13252	莊烈王后尊崇都監儀軌	一房	畫金朱紅函一 蓋上畫雲鳳, 四面畫梅竹蘭	金聲撤, 李順
莊烈王后 仁宣王后 尊崇	1661 규13255	莊烈王后仁宣王后尊崇都監儀軌	三房	畫金朱紅函 二, 用柏子板, 長一尺五寸, 廣一尺, 高一尺四分, 用禮記尺, 多紅 大段內塗, 蓋上以泥金畫雲鳳, 四面梅竹蘭蕙, 銅鍍金粧 飾鎖匙具纒子紅眞絲多繪.	張忠明, 趙瑞承, 金命國

肅宗王世子册禮	1667 ㄱ13076	肅宗王世子册禮都監儀軌	一房	黑漆橫一內塗所入, 多紅雲紋段三尺狀紙三張, 膠末三合, 所入用椴板有足長一尺六寸廣七寸高蓋并七寸, 內塗多紅緞豆錫粧飾具鎖鑰, 紅真絲纓子多繪匙家用紅緞, 蓋上畫龍鳳雲氣四面梅竹蘭草,	趙廣承, 李有坦, 金自祥, 崔碩俊
神德王后 祔廟	1669 ㄱ13496	神德王后祔廟都監儀軌	三房	朱紅畫金內函一部, 用栝子板長一尺五寸廣一尺高一尺二寸七分厚四分用造禮, 器尺朱紅漆內塗多紅綾只袖, 外蓋雲鳳前後面梅竹, 左右面蘭蕙以泥金起畫, 鍍黃金粧飾, 鑰匙具題纓用紅真絲多繪,	李惟坦, 咸宗建
肅宗仁敬王后 嘉禮	1671 ㄱ13078	肅宗仁敬王后嘉禮都監儀軌	三房	黑漆內函一部, 用栝子板長一尺五分廣一尺蓋高并一尺蓋下八寸用禮器尺, 外蓋泥金畫龍四面畫梅竹蘭草, 內塗有紋紅段豆, 錫鑰匙具纓用紅真絲,	韓時覺, 張自房, 許義順, 張忠獻
肅宗仁敬王后 嘉禮	1671 ㄱ13078	肅宗仁敬王后嘉禮都監儀軌	一房	黑漆橫一部所入致命入盛, 用栝子板有足長一尺六寸廣七寸蓋高并七寸, 蓋上畫雲鳳前後面畫梅竹兩隅畫蘭草, 內塗大紅大, 段豆錫粧飾具鎖鑰紅真絲多繪纓子開金家用大,	韓時覺, 李惟坦, 張忠明, 李惟碩, 許仁順, 崔碩俊, 張忠獻, 許義順, 張子房, 崔碩獻
莊烈王后 明聖王后 尊崇	1677 ㄱ13258	莊烈王后明聖王后尊崇都監儀軌	三房	畫金朱紅函二, 用栝子板長一尺五寸廣一尺高一尺四分用禮器, 尺多紅大, 段內塗, 蓋上以泥金畫雲鳳, 四面梅竹蘭蕙, 銅鍍金粧, 飾鎖匙具纓子紅真絲多繪,	許義順, 崔碩獻
肅宗仁顯王后 嘉禮	1681 ㄱ13084	肅宗仁顯王后嘉禮都監儀軌	三房	畫金朱紅函 倭朱紅漆, 內塗紅綾, 蓋上畫雲鳳, 四面畫梅竹蘭蕙, 銅鍍金粧飾, 鑰匙具, 匙纓用紅真絲, 匙家多紅大段	許義順, 李貴興, 韓後芳
仁敬王后 國葬	1681 ㄱ13553	仁敬王后國葬都監儀軌	三房	朱紅畫金內函 …外蓋以泥金畫雙鳳, 四面畫梅竹蘭草,	李貴興, 韓後方
定宗定安王后 諡號	1681 ㄱ13243	定宗定安王后諡號都監儀軌	二房	朱紅畫金內函 二部所入, 用栝子板長一尺五寸廣一尺高二寸七分厚四分用造禮, 器尺朱紅漆內塗多紅綾只袖, 外蓋雲鳳, 前後面梅竹, 左右面蘭蕙, 以泥金起畫, 鍍黃金粧飾鑰匙具匙, 纓用紅真絲多繪	許義順, 崔碩俊, 韓後房, 李貴興
太祖神懿王后 太宗元敬王后 諡號	1683 ㄱ14927	太祖神懿王后太宗元敬王后諡號都監儀軌	二房	朱紅畫金內函 …外蓋雲鳳, 前後面梅竹, 兩頭面蘭蕙, 以泥金起畫,	崔碩俊, 韓後房, 李貴興, 張子郁
明聖王后 國葬	1684 ㄱ14869	明聖王后國葬都監儀軌	三房	內函…外蓋以泥金畫雙鳳, 四面畫梅竹蘭草,	尹商翼, 韓後芳
莊烈王后 尊崇	1686 ㄱ13262	莊烈王后尊崇都監儀軌	二房	大段內塗倭朱紅漆, 蓋上以泥金畫雲鳳, 四面畫梅竹蘭蕙, 銅鍍金粧飾鎖匙具纓子紅真絲多繪開金,	崔碩獻, 尹商益
仁顯王后 册禮	1694 ㄱ13086	仁顯王后册禮都監儀軌	二房	玉册朱紅內櫃 …外蓋雲鳳, 前後面梅竹, 兩頭面蘭蕙, 以泥金起畫,	李貴興, 張自旭
景宗端懿王后 嘉禮	1696 ㄱ13092	景宗端懿王后嘉禮都監儀軌	三房	竹册黑漆內函一部用栝子板, 長一尺五寸, 廣一尺, 高一尺內蓋下八寸, 用禮器尺, 外蓋以泥金畫雙鳳, 四面畫梅竹蘭草, 內塗以有紋 大段, 豆錫粧飾鎖匙具, 纓子紅真絲多繪, 開金囊子 用多紅大段, 纓用紅真絲,	張子旭, 李萬億, 李貴興
端宗定順王后 復位 祔廟	1698 ㄱ13503	端宗定順王后復位祔廟都監儀軌	三房	朱紅畫金內函 二部所入, 用栝子板, 長一尺五寸, 廣一尺, 高一尺二寸七分, 厚四分, 用造禮器尺, 朱紅漆, 內塗多紅綾只袖, 外蓋雲鳳, 前後面梅竹, 左右面蘭蕙, 以泥金起畫, 鍍黃金粧飾鑰匙具, 匙纓用紅真絲多繪,	崔碩獻, 韓後良, 韓後邦, 李次堅

端宗定順王后復位祈廟	1699 ㄱ13503	端宗定順王后復位祈廟都監儀軌	三房	朱紅畫金內函二部, 所入用栝子板長一尺五寸廣一尺高一尺二寸七分厚四分, 用造禮器尺朱紅漆內塗多紅綾只袖, 外蓋雲鳳前後面梅竹, 左右面蘭蕙以泥金起畫.	崔碩嶽, 韓俊良, 韓俊方, 李次堅
仁顯王后國葬	1702 ㄱ13555	仁顯王后國葬都監儀軌	三房	畫金朱紅內函一部, 用栝子板長一尺三寸廣九寸五分高一尺四寸五分, 用禮器尺內塗紅綾, 蓋上畫以雙鳳四面畫以梅竹蘭草.	張佑良, 李次堅
肅宗仁元王后嘉禮	1702 ㄱ13089	肅宗仁元王后嘉禮都監儀軌	一房	畫金朱紅內函...外蓋雲鳳, 四面梅竹蘭.	張子房, 玄有綱, 許佑, 趙哲明, 李萬億
肅宗仁敬王后仁顯王后仁元王后尊崇	1713 ㄱ13267	肅宗仁敬王后仁顯王后仁元王后尊崇都監儀軌	一房	畫金朱紅函四部 蓋上畫雲鳳四面畫梅竹蘭蕙	韓俊良, 朴東善, 秦再奚, 崔壽徹, 李垢
孝章世子嘉禮	1727 ㄱ13106	孝章世子嘉禮都監儀軌	一房	黑漆函壹部... 蓋上以泥金畫雲龍四面梅竹蘭草	金九成, 元命福, 趙弘宇
仁元王后·英祖·貞聖王后尊崇	1740 ㄱ13286	仁元王后·英祖·貞聖王后尊崇都監儀軌	一房	蓋上以泥金畫雲鳳前後四畫梅竹 兩莫古里畫蘭草	金世確?, 尹貴泰?, 張子漢??
仁元王后尊崇	1747 ㄱ13288	仁元王后尊崇都監儀軌	一房	畫金倭朱紅函 倭朱紅漆蓋上以泥金畫雲鳳前後面畫梅竹兩莫古里畫蘭草	元命福, 申德汲, 崔雲齊
仁元王后·英祖·貞聖王后尊崇	1752 ㄱ13292	仁元王后·英祖·貞聖王后尊崇都監儀軌	一房	畫金倭朱紅函 蓋上以泥金畫雲鳳前後面畫梅竹兩莫古里畫蘭草	許俊, 趙廷璧, 玄載恒, 申德洽
肅宗·仁敬王后·仁顯王后·仁元王后上尊號	1754 ㄱ13294	肅宗·仁敬王后·仁顯王后·仁元王后上尊號都監儀軌	一房	蓋上以泥金畫雲鳳前後面畫梅竹兩莫古里畫蘭草	許任, 李聖麟, 許俊, 申德洽, 金麗靖, 崔重鼎, 朴守海, 張白徵, 林天根, 李辰圭
仁元王后·淑嬪·英祖·貞聖王后尊崇	1756 ㄱ13269	仁元王后·淑嬪·英祖·貞聖王后尊崇都監儀軌	一房	倭朱紅漆內函(英祖)此則十四貼見樣一從 玉册竹册貼數多小量宜互造 作倭朱紅漆 以泥金蓋上畫雲鳳前後畫梅竹左右蘭草	劉光五, 李復圭, 許俊, 許儼, 李聖麟, 申德洽, 金守遠, 趙廷弼, 朴守海
英祖貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號	1784 ㄱ13297	英祖貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號都監儀軌	一房	玉册竹册貼數多少倭朱紅漆三甬水內漆紅廣的泥金起畫匣所盛/英宗大王玉册內函蓋畫雙龍前後面梅竹左右面畫蘭草/貞聖王后 玉册內函蓋雙鳳前後左右面上同/王大妃殿(경순왕후)玉册內前後左右面上同/景慕宮竹册內函蓋畫雙龍前後左右面上同/惠慶宮竹册內函蓋畫雙鳳前後左右面上同(총4개-옥책2, 죽책2)	張獬慶, 金應煥, 金得臣, 李寅文
貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號	1795 ㄱ13316	貞純王后·莊獻世子·惠嬪尊號都監儀軌	一房	內塗多紅雲紋緞金起畫匣所盛/王大妃殿 玉册內函蓋畫雙鳳前後面 畫梅竹 左右面畫 蘭草/景慕宮 玉册內函蓋畫雙龍前後左右面上同/惠慶宮 玉册內函蓋畫雙鳳前後左右面上同	李命奎, 許儼, 李潤民, 全祥直, 洪益和, 朴致傲, 李思集, 洪疇福, 崔得賢, 洪膺福, 金壽權

## 참고문헌

### 1. 史料

- 姜世晃, 『豹菴遺稿』卷5, 「書墨蘭竹卷後」  
權近, 『陽村集』卷21, 說類, 「贈李培之四畫說」  
申光漢, 『企齋集』卷1, 「俱慶堂畫鍾記」  
『新增東國輿地勝覽』卷6, 京畿 道 光州牧, 土産條, 민족문화추진위원회, 1969.  
『禮記』卷12, 「內則」第12, 17-18, 경인문화사, 1984.

### 2. 國文論著

- 姜敬淑, 『韓國陶磁史』, 一志社, 1989.  
강경숙, 『한국 도자기 가마터 연구』, 시공사, 2005.  
국립문화재연구소 편, 『國譯 國朝喪禮補編』, 민속원, 2008.  
방병선, 『조선후기 백자 연구』, 일지사, 2000.  
이스위 편저, 구린 옮김, 『중국기호사전』, 토담미디어, 2014.  
『조선 왕조 어책: 교명·죽책·금책』, 국립고궁박물관, 2017.  
『조선 왕조 옥책』 1-5, 국립고궁박물관, 2017.  
『韓國歷代書畫家辭典』, 국립문화재연구소, 2011.  
강영주, 『朝鮮時代 墨蘭畫 研究』, 고려대학교 대학원 고고미술사학과 미술사학전공, 2017.  
\_\_\_\_\_, 「先秦時期 蘭의 儒家 象徴 考察」, 『中國學論叢』58, 2017.  
김미라, 『朝鮮後期 玉册 內函 研究』, 숙명여자대학교 미술사학과 박사학위논문, 2016.  
박정혜, 「의궤를 통해서 본 조선시대의 화원」, 『미술사연구』9, 1995.  
이종목, 「조선 후기 燕行과 花卉의 文化史」, 『한국문화』62, 2013.  
유미나, 「조선 후반기 시책 내함의 니금 瑞豐圖 연구」, 『美術史學』32, 2016.  
장기훈, 『朝鮮時代 17世紀 白磁의 研究: 廣州 分院窯址 出土品을 中心으로』, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1997.  
지두환, 「仁祖代 君子小人 論議」, 『한국학논총』22, 2000.  
陳準鉉, 「석정 이정직의 서화론과 작품」, 『미술사의 정립과 확산』1, 사회평론, 2006.  
정 민, 「18, 19세기 문인 지식인층의 원예 취미」, 『18세기 조선 지식인의 발견』, 휴머니스트, 2007.

### 3. 日文論著

田代裕一朗, 「朝鮮時代 白磁における 細筆体草花文様の展開と意義について」-「秋草手」と称される十八世紀青花を中心ひして-, 東京藝術大學大学院 美術研究科藝術學專攻工藝史分野 修士學位論文, 2014.

浅川伯教, 『李朝-染付・鉄砂・白磁』, 東京: 平凡社, 1960.

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.

肥塚良三, 「李朝時代の青花」, 『李朝時代の青花』, 大阪市立 東洋陶磁美術館, 1999.

吉田宏志, 「李朝の染付秋草手と草花圖」, 『大和文華』91号, 奈良: 大和文華館, 1994.

伊藤郁太郎, 「朝鮮陶磁史考 磁器篇」, 『國花』1299号, 東京: 國花社, 2004.

片山真理子, 「朝鮮美術における草虫圖の展開」, 『花卉草蟲-花ひ虫で綴る朝鮮美術展』, 京都: 高麗美術館, 2011.

### 4. 圖錄

『廣州 分院里窯 靑畫白磁-朝鮮時代 마지막 官窯』(梨花女子大學校 博物館 特別展圖錄(22)-서울定都 600年 記念, 梨花女子大學校 博物館, 1994.

『조선철화백자전』, 「광주 송정동 5-6호 조선 백자 가마터 발굴조사」, 경기도자박물관, 2008.

『광주 신대리 18호 백자 가마터』, 경기도자박물관, 2008.

『번천리 8호, 선동리 2호 요지 일원-사적 제314호 광주조선백자요지 발굴조사보고서』, 경기도자박물관·광주시, 2013.

조선시대 蘭은 왕공·사대부의 修己와 玩物의 대상으로 알려져 왔고, 기존 연구도 이들이 그린 '묵란 화'에 국한되어왔다. 그러나 난의 상징은 선진시대의 난토템에서 시작해 고결한 인물의 형상화로 유가적 의미가 강화되었고, 조선시대에도 제작자와 장르에 따라 다양한 상징이 각양각색의 방법으로 표현되어 고찰의 범위를 확대시킬 수 있다. 이에 본 논문에서는 17-18세기 화원이 왕실과 사대부 계층의 주문에 의해 옥책 내함이나 철화·청화백자와 같은 기념비적이고 실용적인 기물인 공예에 장식한 난화의 유형과 의미에 대해 살펴보았다.

왕실 공예품인 옥책 내함 니금 난화는 의례를 바탕으로 인조대에서 영조·정조대까지 3기로 나누어 시기별 유형을 파악할 수 있다. 즉 1기는 선조나 전 신사임당의 난화와 양식적으로 유사하여 당시 난화가 문인과 화원의 경계가 없고, 난그림이 희귀하고 난의 식물학적 생태를 인지하지 못했던 2기에는 화원들의 자율적이고 창의적인 양식이 반영되어 난화가 다양한 형태로 제작되었다. 3기에는 공예 난화 도상이 정립되어 사대부 난그림과는 완전히 다른 양식과 성격의 난화가 제작된다. 원래 난은 선진시기 독을 제거하는 식물적 특성으로 주술적이고 기복적인 요소를 가지고 있다가 공자와 굴원을 거치면서 군자와 충절의 의미로 전환되어 人文化과정을 거치면서 유가문화의 기호와 상징으로 자리 잡는데, 내함 난이 바로 이러한 원시 기복적 상징과 유가적 상징성을 고루 내포하고 있음을 御冊의 내용을 통해 알 수 있다.

백자의 난화는 경기도 광주 관요 제작으로 전해지는 철화·청화백자에 시문된 난화를 분석하여 그 도상과 양식의 변화과정, 상징의 중층적 의미 등을 파악할 수 있다. 가장 이른 시기의 것으로 추정되는 17세기 중반 선동리 2호 철화 난화나 이후 송정리 5.6호와 신대리 18호 가마터에서 발견된 철화 난화는 모두 옥책 내함이나 당시 사대부의 난화와 유사한 양식을 띠고 있다. 또 이들 백자에 표현된 난꽃은 모두 국화꽃 모양인데, 이는 화원이 당시에 희귀했던 난그림을 접할 기회가 별로 없고, 식물학적 난인식의 부재가 원인이었던 것으로 보인다. 금사리 이후부터 청화백자에 시문된 난은 이전 시기 양식을 유지하면서도 그 모양이 매우 다양해지고, 내함의 난문양과는 다른 양식으로 전개 된다. 즉 난의 잎과 꽃이 소략해지는 과정은 유사하지만, 꽃은 국화나 패랭이 등으로 표현하는 경향이 강하다. 또한 금사리 이후 백자의 난 문양은 일정한 형식을 갖고 다양한 양식으로 전개해 나가는 특징을 보인다. 백자의 난화는 왕실의례에 수반되는 공예품의 난화에 비해 좀 더 자유로운 형태와 필치를 보여주는데, 이는 당시 私燔의 유행으로 인한 일부 상류층이나 사대부들의 취향과도 관련 있을 것으로 생각된다. 특히 18세기 이후 백자에 적극적으로 등장하는 장수와 득남, 다산, 복 등의 세속적 염원이 담긴 다양한 문양·글귀와 아울러 시문되는 난화는 그 상징이 벽사와 길상을 상징하는 도교적 요소와 유교적 상징을 나타내는 문양으로 중층화 되어가는 과정을 보여준다. 아울러

내함의 난화를 그린 화원이 백자의 난화를 그리고 일반인의 수요에 부응하여 수묵난화도 그린 정황을 박동보라는 화원을 통해 파악해보았다.

이상으로 17-18세기 공예의 난화는 초기에 당대 왕공·사대부의 난화와 관련을 가지면서도 이후 의뢰자와 향유자에 따라 양식이 달라짐을 알 수 있었으며, 왕실이나 사대부 모두 장수와 득남, 자손 번창과 같은 인간의 현실적이고 세속적인 염원과 군자가 되길 희망하는 도덕적이고 이상적인 염원이 동시에 내포되어 있음을 알 수 있었다.

**The Types and Meanings of the Orchid Paintings on  
Craftwork in the Seventeenth and Eighteenth Centuries:  
With a Focus on the Inner Cases for Books Made of Jade,  
White Porcelains with Underglaze Iron-brown Painting and  
Blue and White Porcelains**

**Kang, Yeong ju\***

Orchids have been known as the means for self-cultivation for royal families and scholar-officials during the Joseon Dynasty. As such, previous studies about orchid painting mainly focused on ink orchid painting. However, the symbolic meaning of orchid originated in the pre-Qin periods when orchid was a totem. It was much later in Korean history that orchid began to symbolize virtuous men, as it assumed a Confucian value. Its various symbolic meanings were expressed in a variety of ways during the Joseon Dynasty according to the artists and the media they worked with to paint orchid. This article examines the types and meanings of orchid paintings on Joseon craftwork, which was commemorative and practical such as the inner cases for books made of jade, white porcelain with underglaze iron-brown painting, and blue and white porcelain that were commissioned by royal families and scholar-officials.

Based on *Uigwe: The Royal Protocols of the Joseon Dynasty*, the article examines the types of orchid gold paintings, which was royal craftwork, across three different periods: first, the mid-seventeenth century during the Injo and Hyeonjong periods; second, the late seventeenth century during the Sukjong period; and third, the eighteenth century encompassing the late Sukjong period

---

\* Connoisseur of Cultural Heritage Office of Cultural Properties Appraisal

and the Youngjo and Jeongjo periods. In the first period, orchid gold paintings shared stylistic affinities with orchid paintings by Seonjo and those attributed to Shin Saimdang, showing that there were no clear boundaries between orchid paintings by court painters and literati. During the second period, court painters painted multifarious orchid exercising their artistic creativity and liberty, as they neither had access to orchid paintings that could serve as the models for their paintings and nor had enough knowledge about orchid as a type of plant. In the third period, the iconography of orchid paintings on craftwork became established and distinct from that of scholar-officials. In addition, the orchid gold paintings in the inner cases for books made of jade from this period carried an auspicious meaning as they did in the pre-Qin periods when orchid was believed to have shamanistic power for its function of detoxification. A book about a royal wedding encased in a box painted with orchid perfectly illustrates the point. This ancient symbolic meaning of orchid is clearly distinct from that of the periods after the times of Confucius and Qu Yuan when orchid began to symbolize virtuous mean and royalty.

In addition to orchid gold paintings, this article examines orchid paintings on white porcelain with underglaze iron-brown painting and blue and white porcelain that are known to have been produced in the official kilns of Seondong-ri, Songjeong-ri, Sindae-ri, and Geumsa-ri in Gwangju of Gyeonggi Province during the Joseon Dynasty, to illuminate their iconographic and stylistic development and multilayered meanings. The earliest orchid painting on white porcelain is found on the white porcelain shards with underglaze iron-brown painting from the second kiln site of Seondong-ri of the mid-seventeenth century. From the fifth and sixth kiln sites of Songjeong-ri and the eighteenth kiln site of Sindae-ri that were also active in the mid-seventeenth century, white porcelain shards with orchid paintings were identified as well. The underglaze iron-brown paintings of orchid from this period share strong stylistic affinities with those on the inner cases for books made of jade and those by contemporary scholar-officials. The flowers in these orchid paintings are similar to chrysanthemum, because the court painters did not have access to orchid paintings and nor did they have enough knowledge about the plant of orchid. On the blue and white porcelain shards of Geumsa-ri, on the other hand, orchid paintings became increasingly diverse and distinct from those on the inner cases for books made of jade. Though leaves and flowers of orchid became gradually simplified both in the blue and white porcelain and in the inner cases, the flowers of the orchid paintings on the blue and white porcelain adopted those of various plants

such as chrysanthemum and dianthus, diversifying the images of orchid flowers. The brushwork of the orchid paintings on the blue and white porcelain is more spontaneous than that of the royal craftwork, and likely to reflect the taste of scholar-officials, as it became increasingly popular for the scholar-officials to give private commissions to the potters working in the kilns.

The orchid paintings that appear along with the various designs and characters symbolizing longevity, fecundity, and begetting a son on white porcelain after the eighteenth century assumed both Confucian symbolic meanings and Daoist functions, such as driving away evil spirits or serving as auspicious signs. In addition, a court painter, who painted orchid on the inner cases for books made of jade, could have also made orchid painting on white porcelain and ink orchid painting upon receiving private commissions, as illustrated by the court painter Pak Dong-bo.

To summarize, though orchid paintings on craftwork from the seventeenth and eighteenth centuries were related to those of royal families and scholar-officials, their styles could vary according to their patrons and recipients. Moreover, they expressed both the ideal, ethical aspiration of being virtuous men and the secular, human desires such as longevity, fecundity, and getting a son.