



2012 국립중앙박물관 제4회 한국미술 국제학술포럼

고려청자와 중세中世 아시아 도자

2012 NMK International Symposium

Goryeo Celadon and
Medieval East Asian Ceramics

天下第一
翡色青磁

The best under Heaven
The Celadons of Korea



일러두기

이 책은 2012 국립중앙박물관 제4회 한국미술 국제학술포지엄
“고려청자와 중세中世 아시아 도자”에서 발표된 원고와 질의문을 수록한 자료집이다.

주최 국립중앙박물관 국립중앙박물관회

후원 하나금융그룹

진행 국립중앙박물관 미술부

일시 2012년 11월 2일(금) 10:00~17:00

장소 국립중앙박물관 대강당





목차

인사말 7

김영나 국립중앙박물관 관장

중국, 중세 동아시아 도자의 중심 9

조형과 색, 장식에서 본 송宋·원대元代 남북방 도자의 상호 관계
스테이시 피어슨 Stacey Pierson 런던대학교 SOAS 교수

요대遼代 도자의 조형과 장식 25

루징 路菁 베이징대학 강사

일본 고세토古瀬戸에 보이는 수입도자의 수용 83

후지사와 료스케 藤澤良祐 아이치학원대학 교수

동남아시아의 청자 베트남과 타이로 중심으로 129

야지마 리쓰코 矢島律子 마쓰다시립박물관 큐레이터

고려비색高麗翡色의 의미와 특징 157

최 건 前 경기도자박물관 관장

고려청자 색色의 시대 비색청자 유약의 성분과 미세구조 분석 165

이영은 경기도박물관 큐레이터

고려 상감청자 기술 그리고 디자인 179

구일회 국립중앙박물관 미술부장

고려청자의 서구西歐에서의 수용 193

이소영 메트로폴리탄미술관 큐레이터

질의 211

친다수 秦大樹 베이징대학 고고문박학원 교수

김윤정 용인대학교 교수

이마이 아쓰시 今井 敦 도쿄국립박물관 교육과장

이종민 충북대학교 교수

이토 이쿠타로 伊藤郁太郎 오사카시립동양도자미술관 명예관장

나이젤 우드 Nigel Wood 웨스터민스터대학교 명예교수

김재열 前 경기도박물관 관장

목수현 서울대학교 규장각 한국학연구원 연구교수



1부, 아시아 도자

중국, 중세 동아시아 도자의 중심 10:15
(조형과 색, 장식에서 본 송宋·원대元代 남북방 도자의 상호 관계)
발표_ 스테이시 피어슨 Stacey Pierson I SOAS 런던대학교 교수
토론_ 친다수 秦大樹 I 베이징대학 고고문박학원 교수

요대遼代 도자의 조형과 장식 10:45
발표_ 루징 路菁 I 베이징대학 강사
토론_ 김윤정 I 용인대학교 교수

일본 고세토古瀬戸에 보이는 수입도자의 수용 11:15
발표_ 후지사와 료스케 藤澤良祐 I 아이치학원대학 교수
토론_ 이마이 아쓰시 今井 敦 I 도쿄국립박물관 교육과장

동남아시아의 청자 11:45
(베트남과 타이틀 중심으로)
발표_ 아지마 리쓰코 矢島律子 I 마쓰다시립박물관 큐레이터
토론_ 이종민 I 충북대학교 교수

————— 중 식 12:15

2부, 고려청자

고려비색高麗翡色의 의미와 특징 13:30
발표_ 최 건 I 前 경기도자박물관 관장
토론_ 이토 이쿠타로 伊藤 郁太郎 I 오사카시립동양도자미술관 명예관장

고려청자 색色の 시대_비색청자 유약의 성분과 미세구조 분석 14:00
발표_ 이영은 I 경기도박물관 학예연구사
토론_ 나이젤 우드 Nigel Wood I 웨스터민스터대학교 명예교수

고려 상감청자 14:30
(기술 그리고 디자인)
발표_ 구일희 I 국립중앙박물관 미술부장
토론_ 김재열 I 前 경기도박물관 관장

고려청자의 서구西歐에서의 수용 15:00
발표_ 이소영 I 메트로폴리탄박물관 큐레이터
토론_ 목수현 I 서울대학교 규장각 한국학연구원 연구교수

————— 휴 식 15:30

종합토론

좌장 강경숙 I 前 충북대학교 교수, 現 중원문화재연구 원장 15:45

폐회사 이원복 I 국립중앙박물관 학예연구실장 17:00



10:00 Opening Speech Kim Youngna | Director, National Museum of Korea

Program

Part 1. Asian Ceramics

10:15 China, the Center of Medieval East Asian Ceramics
(Interrelations Between Song and Yuan Ceramic Shapes, Colors and Decoration,
Made in Southern and Northern Kilns)

Stacey Pierson | Senior Lecturer, SOAS, Univ. of London (UK)

Qin Da-shu | Professor, School of Archaeology and Museology, Peking Univ. (China)

10:45 Liao Ceramics
(Style and Decoration)

Lu Jing | Lecturer, Peking Univ. (China)

Kim Yun-jeong | Professor, Yongin Univ. (Korea)

11:15 Reception of Imported Ceramics and Koseto ware

Hujisawa Lyousuke | Professor, Aichi Gakuin Univ. (Japan)

Imai Atsushi | Director of the Education Department, Tokyo National Museum (Japan)

11:45 Celadon of Southeast Asia
(Vietnam and Thai)

Yajima Ritsuko | Curator, Machida City Museum, Tokyo (Japan)

Lee Jong-min | Professor, Chungbuk National Univ. (Korea)

12:15 Lunch —————

Part 2. Goryeo Celadon

13:30 Defining Goryeo *Bi-saek* and its Features

Choi Kun | Former Director of Gyeonggi Ceramic Museum (Korea)

Ito Ikutaro | Honorary Director, The Museum of Oriental ceramics, Osaka (Japan)

**14:00 Analysis of Chemical Composition of Glaze of *Bi-saek* Celadon
and its Microstructure**

Lee Young-eun | Curator, Gyeonggi Provincial Museum (Korea)

Nigel Wood | Honorary Professor, Univ. of Westminster (UK)

14:30 Inlaid Celadon of Goryeo
(Technique and Design)

Koo Il-hoe | Head of the Department of Fine Art, NMK (Korea)

Kim Jae-yeol | Former Director of Gyeonggi Provincial Museum (Korea)

15:00 Goryeo Celadon and its Reception in the West

Soyoung Lee | Curator, The Metropolitan Museum of Art (US)

Mok Soo-hyun | Reserch Professor, Kyujanggak Institute for Korean Studies,
Seoul National Univ. (Korea)

15:30 Break —————

General Discussion

15:45 Moderator Kang Kyung-sook | Former Professor of Chungbuk Univ.
Director of Jungwon Cultural Properties Institute (Korea)

17:00 Closing Speech Lee Won-bok | Chief Curator, NMK







인사말

국립중앙박물관이 고려시대 공예문화의 정수인 고려청자를 종합적으로 살펴보기 위해 기획한 <천하제일 비색청자 天下第一 翡色靑磁> 기획특별전을 기념하는 국제학술심포지엄 “고려청자와 중세 中世 아시아 도자”를 개최하게 된 것을 매우 뜻 깊게 생각합니다.

이번 심포지엄은 한국미술의 각 분야에서 이슈가 되는 학술적 주제를 심도 있게 다루는 네 번째 국제학술심포지엄인 동시에, 국립중앙박물관회의 후원으로 연차적으로 진행되고 있는 아시아 관련 학술 심포지엄의 일환이기도 합니다.

국제학술심포지엄 “고려청자와 중세 中世 아시아 도자”는 아시아 도자의 교류를 전체적인 시각에서 한 데 모아 볼 수 있는 국내 최초의 심포지엄입니다. 이번 심포지엄에서는 9~14세기 중국과 고려, 동남아시아의 청자와 일본의 도기 문화를 중심으로 아시아 도자의 여러 양상을 살펴보고, 조형·색·문양의 공유와 개성의 문제를 다루고자 합니다. 이는 또한 고려청자의 가치와 위상을 중세 아시아 도자라는 큰 틀 속에서 다시 한 번 생각해 볼 수 있는 중요한 계기가 될 것이라 생각합니다.

1부 ‘아시아 도자’에서는 중국 송·원대 남·북방 가마 도자들의 특성과 요대 도자와의 관계 규명, 일본 고세토古瀬戸 도기의 형태와 문양에 보이는 중국 도자의 영향 검토, 베트남·타이의 청자 등을 차례로 다루고자 합니다. 그리고 2부 ‘고려청자’에서는 비색翡色과 상감象嵌 장식으로 이룬 고려청자의 독자적인 경지를 규명하고 세계사적 가치를 조명하며, 고려청자가 서양에 소개되고 각광받게 된 배경을 소개하고자 합니다.

이를 위해 발표를 기꺼이 맡아주신 런던대학교 SOAS의 스테이시 피어슨Stacey Pierson 교수, 베이징대학의 루징路菁 박사, 아이치학원대학의 후지사와 료스케藤澤良祐 교수, 마쓰다시립미술관의 야지마 리스코矢島律子 박사와 최건 前 경기도자박물관장, 경기도박물관 이영은 큐레이터, 메트로폴리탄미술관 이소영 큐레이터께 진심으로 감사를 드립니다. 또한 발표의 깊이를 더해 줄 토론을 맡아주신 베이징대학의 친다수秦大樹 교수, 동경국립박물관의 이마이 아쓰시今井 敦 과장, 오사카시립동양도자미술관의 이토 이쿠타로伊藤郁太郎 명예관장, 웨스터민스터대학교의 나이젤 우드Nigel Wood 명예교수, 용인대학교의 김운정 교수, 충북대학교의 이종민 교수, 김재열 前 경기도박물관장, 서울대학교 규장각 한국학연구원의 목수현 교수께도 감사의 말씀을 드립니다. 특히 토론의 좌장을 흔쾌히 맡아주신 강경숙 前 충북대학교 교수이자 現 중원문화재연구원 원장께도 깊은 감사의 말씀을 전합니다.

이번 심포지엄은 그 중요성에 비해 본격적으로 연구되지 못했던 중세 아시아 도자의 교류상을 폭넓게 인식하고 이해할 수 있는 좋은 기회가 되리라 생각합니다. 나아가 도자의 교류를 보다 유기적有機的인 틀에서 바라볼 수 있는 시각을 제공하고 향후 연구 방향까지 제시할 수 있는 계기가 되리라 기대해 봅니다. 마지막으로 바쁘신 와중에도 기꺼이 참석해 주신 발표자와 토론자 여러분들께 다시 한 번 감사를 드립니다. 아울러 이번 행사를 준비한 모든 관계자분들께도 고마움의 마음을 전합니다. 감사합니다.

김영나
국립중앙박물관장







중국, 중세 동아시아 도자의 중심

조형과 색, 장식에서 본 송宋 · 원대元代 남북방 도자의 상호 관계

스테이시 피어슨 Stacy Pierson 런던대학교 SOAS 교수

송대와 원대의 도자는 흔히 서로 완전히 구별되는 별개의 전통으로 여겨진다. 원대 도자가 송대 도자를 시기적으로는 계승하되 양식적으로는 계승하지 않는 것으로 이해되고 있으나 실제로는 송대에 처음 등장한 상당수의 기종器種과 양식이 원대에서도 계속 생산되었다. 균요均窯 자기가 좋은 예로 송대에 처음 등장하여 원대에도 많은 양이 계속 생산되었다. 그러나 송대에 개발된 기술과 장식 기법이 새로운 방식으로 원대 도자에 적용되어 양자의 관계가 보다 복잡하게 나타나는 예들도 존재한다. 한편 도자가 아닌 다른 장르에서 계승이 이루어진 경우도 있다. 예를 들면 몇몇 송대의 회화 모티프가 후일 원대 도자의 장식 모티프로 유행했던 것이다. 발굴, 전시된 송 · 원대 도자를 조사한 결과 시각적, 기술적 특성 면에서 송 · 원대 도자는 별개가 아닌 하나의 전통으로 보아야 할 것이다. 본고는 송 · 원대 도자가 양식적, 기술적으로 연관된 방식을 제시함으로써 이들이 하나의 전통에 속함을 증명하고, 기술과 양식이 물질적, 지리적 경계를 넘어 전파된 방법을 밝힐 것이다.

대체로 현존하는 송대 도자의 주요 형태는 고온 번조된 석기炆器와 자기로, 전통적으로 균요, 여요汝窯, 정요定窯, 자주요磁州窯, 청백靑白 등 생산지 또는 도자의 외형적 특성과 관련된 명칭으로 분류된다. 모든 송대 도자는 이러한 방식으로 분류되는데 그 중 일부 명칭은 송대에도 사용되었다. 1123년 고려에 왔던 서긍徐兢이 『선화봉사고려도경宣和奉使高麗圖經』에서 고려 자기를 논하며 여요 자기를 언급한 것이 유명한 예이다.¹ 원대 도자는 대체로 이와 다른 방식으로 분류되며 새로운 종류로 판단되는 경우에는 장식 기법에 따라, 송대부터 생산이 이어진 경우에는 송대 도자와 동일한 명칭으로 분류된다. 예를 들어 균요 자기 중에는 송대에 제작된 것과 원대에 제작된 것이 모두 존재한다. 송대와 달리 원대에는 새로운 종류의 도자가 거의 발달하지 않았다.

송대와 원대 도자 간의 유사성이 가장 많이 드러나는 부분은 유색과 기종이다. 서긍이 지적한





바와 같이 여요 자기에 사용된 유약은 고려 청자의 유약과 비슷하며, 청회색 또는 녹색은 송대와 원대 석기 모두에서 인기 있는 유색이었다. 이러한 종류의 유약이 시유된 흔히 ‘청자’라고 알려진 도자는 대부분 ‘칠’로 장식되지 않았으며 상당수가 ‘음각’ 또는 ‘양각’으로 장식되었다. 여요 자기는 송대에만 제작되었으나 이를 계승하여 황실용으로 제작된 관요官窯 자기는 송대 이후에도 다른 이름으로 계속 제작되었다. 여요 자기와 관요 자기에 공통적으로 나타나는 특징은 의도적인 빙렬로, 관요에서는 얼룩으로 빙렬을 강조했다. 남송대에 유행한 빙렬 장식은 원대에도 계속 선호되었다. 송대에 처음 만들어져 원대로 이어진 또 다른 청자유로는 석회-알칼리 타입 Lime-alkali type으로 두껍고 반투명한 용천龍泉 청자유가 있다. 옥과 같은 특성으로 오늘날에도 인기 있는 이 유약은 12~13세기 중국에서도 인기가 높았다. 종래에 용천 청자유는 원대 용천요에서는 더 이상 사용되지 않은 것으로 보았으나 최근 발굴 결과에 따르면 이 유약은 원대 용천요에서 사용하던 무수히 많은 유약 중 하나였으며 명대에도 계속 사용되었다. 용천 청자유의 옥과 같은 성질은 점도와 석회-알칼리 조성뿐 아니라 송·원대 도자에 적용된 중첩 시유 기법에서 기인한다.²

그 외에도 균유均釉, 북방과 남방에서 사용된 흑유黑釉, 그리고 흔치 않은 예이지만 단색 진사 유辰砂釉 등의 유약이 송에 이어 원에서도 계속 사용되었다. 흑유는 송대의 특징인 지역화된 생산이 지속되었음을 보여주는 예이다. 북방의 흑유는 황토를 기반으로 조성된 반짝이고 부드러운 유약으로 당대唐代에 처음 개발되었다.³ 남방의 흑유는 석회 함량이 높아 철 함량을 증가시키면 광택은 덜 하지만 보다 다양한 색을 만들어냈다. 유명한 예로 토호유兔毫釉, 유적유油滴釉 등이 있다. 송에서 원으로 넘어가는 동안 흑유 자기는 거의 변화를 겪지 않았기에 연대 추정이 어려운 경우가 종종 발생한다. 흑유 자기는 송대에서 원대로 생산이 이어진 좋은 예로, 따라서 무조건 ‘송대’ 자기로 분류되어서는 안될 것이다.

송대와 원대에 계속하여 사용된 유약 중에는 균요 자기와 유사하게 당대 도자에 뿌리를 두고 있는 것이 있다. 단색유를 만들어내기 힘든 진사는 당대 장사요長沙窯 자기의 하회기법下繪技法(시유 전에 그림을 그리는 기법)에서 처음 등장했으며 송대에는 단색의 홍유를 만드는데 사용되었다.⁴ 광서성 용현요容縣窯에서 제작된 홍유 자기들은 자기 태토로 만들어졌다.⁵ 이러한 자기들은 외판 지역에서 생산되었고, 소비도 제한적으로 이루어진 것으로 보인다. 따라서 이들은 송대의 유일한 진사 자기이지만, 동일한 양식의 유약이 원대 경덕진景德鎮 자기에 사용되었다.

송대와 원대 자기는 모두 남방계 도자이다. 북방 자기가 당대에 생산되었으나 정요 자기와 같이 송대 북방에서 생산된 백자는 보통 고급 석기로 여겨진다. 따라서 송대 자기는 남방 특유의 거친

1 1167년본의 사본이 1974년 타이베이 국립고궁박물관에서 제작되었으며, 여요 자기에 관한 언급은 32장에 등장한다. 이 주제에 관한 논의와 여요 자기에 관한 다른 언급들에 관해서는 David (1938), pp. 20–22를 참조할 것. 서공의 기록에 대한 최신 영문 논의에 관해서는 다음을 참조할 것: Sally K. Church, "Conceptions of Maritime Space in Xu Jing's *Xuanhe fengshi Gaoli tujing*," in *The Perception of Maritime Space in Traditional Chinese Sources*, eds. Angela Schottenheimer and Roderich Plak (Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2006), pp. 79–108.

2 R. Kerr and Nigel Wood, *Science and Civilisation in China: Volume 5, Chemistry and Chemical Technology*, Part 12, Ceramic Technology (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 250–251.

3 Nigel Wood, *Chinese Glazes* (London: A & C Black, 1999), pp. 139–140.

4 Wood, pp. 167–173; R. Scott, ed., *Chinese Copper Red Wares, PDF Monograph Series no. 3* (London, 1993).

5 R. Scott, "Southern Chinese Provincial Kilns: Their Importance and Possible Influence on South East Asian Ceramics," in *Southeast Asia and China: Art, Interaction and Commerce, Colloquies on Art & Archaeology in Asia no. 17*, ed. R. Scott and J. Guy (London: University of London, 1995), pp. 187–202.





자석磁石 태토로 만들어진 특정한 종류의 도자였다. 이러한 남방 자기는 대부분 경덕진에서 생산되었으며, 경덕진요는 이후 천년 간 자기 생산을 지속하였다. 경덕진에서 생산된 송대 자기에 시유된 청백유는 원대에도 계속 사용되었다. 최소 250년간 경덕진 자기의 특징이 된 이 창백하고 맑은 푸른색 유약은 원대 경덕진요에서 광범위하게 제작된 병과 상형자기들에 시유되었으며 14세기 중반 이전에는 음각 장식 위에 널리 사용되었다. 청백자의 장식 기법 중 성형成形은 특히 북방 정요 자기를 모방하는데 사용되었다. 북방 정요 자기가 송대에 백자 유행을 불러일으키자 남방에서 다른 소재를 이용해 이를 모방한 것으로 보인다.

송대에 다른 요의 자기를 모방하던 관행은 일관된 양상으로 전개되지는 않았다. 정요 자기를 경덕진에서 모방한 것처럼 북방 도자를 남방에서 모방하기도 하고, 북방요에서 남방 자기를 모방하기도 했다. 일례로 절강성의 월요越窯가 하남성의 여요에 영향을 미쳤을 가능성이 존재한다.⁶ 이는 주로 후술하게 될 기형 면에서의 영향이었지만 장식 기법은 북방요에서 확립된 후 남방요에 도입되었다. 그래도 중국(나아가 세계) 도자 양식에 미친 장기적 영향 면에서 가장 중요한 모방은 하회기법이다. 이는 3세기 절강성에서 확립되어 당대에 널리 사용되었던 기법으로 송대에 새롭게 등장한 것은 아니었으나 투명하거나 무색의 유약 아래 검은색 그림을 그리는 철회鐵繪로 새롭게 이해되었다. 10세기의 단색 무덤벽화나 수목화와 관련되었을 수도 있는 이 기법이 도자에 사용된 것은 송대 초부터이다.⁷ 주로 자주요 자기라 불리는 도자에서 발견되는 철회는 안정적이고 결과 예측이 용이한 안료를 이용하는 단순한 기법이지만 매우 놀라운 효과를 만들어냈다. 또한 도자 표면에 수목화와 같은 문양을 표현할 수 있게 하는 다재다능한 기법이었다. 당대 장사요 자기에서 보이는 초기 철회 기법은 양식 면에서 서예에 가깝기도 했지만 자주요 자기에서 보이는 지본·견본수목화와 같은 강렬한 색채 대비는 없었다.

1150년경 이후 다채多彩 상회기법上繪技法(시유 후에 그림을 그리는 기법)으로 시문된 자주요 문양 자기는 원대 경덕진요에 도입되어 소규모로 제작되었다. 그러나 이 두 종류의 자주요 자기는 모두 소위 ‘송대 양식’의 전형에서 벗어난 예로 여겨진다. 송대 양식이란 보통 세련되고 우아하며 ‘전형적’ 양식으로 정의되며, 다소 저속하게 여겨지는 장식 대신 단순하고 아름다운 유약을 강조한다. ‘송대 양식 또는 취향’은 물론 과거의 대상에 현대의 감수성을 투영해 만들어진 개념이지만 그 기원은 근대 이전으로 거슬러 올라간다. 명대에 일부 감식가들은 송대 도자를 설명, 분류하며 정요, 여요, 균요, 관요, 가요哥窯에서 생산된 자기를 묶어 ‘전형적classic’ 자기 혹은 ‘오위자五偉瓷’로 칭했다.⁸ 이처럼 일부 송대 도자는 특별하게 취급되었으며 오늘날까지도 ‘송·오대 명요자기’로 불린다. 그러나 장식이 없는 단순한 유약이 송대의 도자 취향을 대표한다는 생각은 옳지 않다. 이는 송대에 제작된 다양한 양식의 도자들을 보면 알 수 있는데 대부분 장식이 되어있다. 궁중 예술을 포함하여 다른 송대 예술작품들도 장식성이 강하므로 송대 도자가 단순하다는 고정 관념은 그만 버려야 한다.

송대 도자의 화려한 장식성을 고려하면 그 범위는 원대 도자와의 관계만큼이나 인상적이다.

6 Wood, pp. 127–128.

7 S. Pierson, “Regional Specialization in Ceramic Production of the Northern Song Period,” in Conference on “Founding Paradigms: Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty” (Taipei: National Palace Museum, 2008), pp. 759–776.

8 S. Pierson, *Song Ceramics: Objects of Admiration* (London: School of Oriental and African Studies, 2003).





송대양식과 마찬가지로 원대 양식 또한 대체로 ‘장식성이 매우 강하고 따라서 세련되지 못하다’고 단정하는 경향이 있다. 사실 원대 도자에 나타나는 장식 양식의 대부분은 송대에 처음 개발되었으며 그 중에는 하회기법 장식도 포함된다. 이 장식 기법은 좀처럼 송대 기법으로 여겨지지 않는데 그 이유는 보통 ‘분장粉粧’으로 불리는 자주요의 장식 기법에 대해 무지하기 때문이다. 분장면 위 또는 분장된 문양이 항상 유약층 아래에 존재하므로 분장이라는 개념은 적절하지 못하다.

자주요 문양 자기는 송·원대 전반에 걸쳐 상당히 일관된 양식으로 제작되어 명대까지 이어졌으며, 동일한 양식이 남방의 강서성 길주요吉州窯에서 모방되었다. 송대 길주요 자기는 최고급 품질은 아니었으나 장식성이 강했으며 분장 기법을 사용하기도 했다. 상당수의 길주요 완에는 스텐실이나 템플릿을 이용한 조형적 문양이 많았으며 서로 다른 색의 유약과 분장 기법을 이용한 추상적 문양도 시문되었다. 추상적 문양은 유약 위에 구리 성분의 안료가 무작위로 시유되어 얼룩져보이는 균요 자기 양식과 유사하다. 이 양식은 밑그림 기법과 마찬가지로 당대에서부터 이용되었으나 이러한 사실이 이해되는 경우는 드물다.

원대 길주요 자기는 세부적인 문양 장식을 유약 아래에 어둡게 분장하기 시작했다. 이 기법은 북방 자주요에서 사용된 기법과 거의 동일하지만 일부 작품은 다소 다른 양식을 보여준다. 이러한 작품들에서 문양은 문양대 안에 그려지거나 송대 정요 자기의 각화문刻畫紋과 같이 전체 그릇을 덮도록 크게 그려졌다. 길주요 작품에 나타난 문양 모티프 또한 송대에서 유래하나 도자에서만 차용된 것은 아니다. 이 작품의 격렬한 파도 문양은 남송대 화가 마원馬遠의 작품에 나타나는 파도와 비교된다. 약간의 시차를 두고 이와 유사한 파도 문양이 유약 아래 그려진 또 다른 유형의 강서성 자기, 즉 경덕진 청화백자에 나타났다. 이러한 예들은 장식 기법이 북방에서 남방으로 전파되었을 뿐 아니라 송에서 원으로도 이어졌음을 보여준다. 원대 경덕진 청화백자의 발전은 국내외적 영향 면에서 매우 중요한 의미를 지니지만 그 기원이 송대 북방 도자에 있다는 점 또한 주목해야 한다.

이렇듯 요장 간에, 매체를 넘어 이동한 파도 모티프는 송대에서 원대로도 이어졌으며, 이는 아마도 장인匠人들이 요장 간을 이동하며 자기들도 함께 이동했기 때문으로 보인다. 원대 초기 길주요 자기에 나타나는 파도 문양은 원대 후기 경덕진 청화백자에서 대표적인 보조문양대로 자리잡았으나 문양의 경계를 한정하는 장식문대의 사용은 정요나 길주요에서 비롯한다고 볼 수 없다. 앞서 살펴보았듯 북방 도자에서 사용되었을 뿐 아니라 신석기시대로 거슬러 올라가는 중국 초기 도자에서도 사용되었기 때문이다. 파도 외에 다른 모티프들도 송에서 원으로 시간과 공간을 넘어 계승되었다. 다른 매체에서 도자로 전파된 또 하나의 모티프는 ‘세한삼우歲寒三友’이다. 당대 후기 시에 처음 등장한 세한삼우는 선비가 갖추어야 할 세 가지 이상적 자질 등을 상징하는 소나무, 매화나무, 대나무를 가리킨다. 송대에 ‘삼우三友’라는 이름으로 불린 이 모티프는 송대 조맹견趙孟堅이 그린 유명한 수묵화에서 시각적으로 묘사되었으며 남송과 원에서는 도자에 나타나기 시작했다. 이 모티프가 시문된 가장 유명한 현존 도자는 경덕진 청화백자 항아리이다. 일본에 소장되어있는 이 작품에서 세한삼우 모티프는 항아리 중앙의 넓은 장식문대 안에 그려져 있다. 최근 크리스티에서 판매된 또 다른 원대 작품에는 사슴 모티프도 나타난다.

이 항아리의 그림은 크리스티에서 판매되어 현재 개인이 소장하고 있는 다른 항아리와 비슷하다. 이 작품에는 전국시대의 사상가인 귀곡자鬼谷子의 이야기가 보다 복잡하게 그려져 있다.⁹ 이와





같은 서사 장면은 당시 목판으로 인쇄된 서적들에 실린 이미지들에서 영향을 받은 듯 하다. 이러한 이미지들은 12세기부터 삽화가 실린 책을 제작하던 다수의 대형 서적 제작소에서 만들어졌다.¹⁰ 이러한 서적 제작소 중 하나가 금쑤의 산서성 내에 위치했으므로 유사한 문양이 동시대 북방 도자에서 나타나는 것은 놀랄 일이 아니다. 금·원대에 제작된 상당수의 자주요 자기에 회화적 장면이 그려졌는데 이는 회화가 그려진 북방 자기 양식이 후대에 남방으로, 즉 자주요 자기에서 경덕진 청화백자로 이동했음을 보여주는 또 하나의 예일 수 있다. 이러한 관계가 드러나는 보다 이른 시기의 예로는 용 문양이 그려진 자주요 자기를 들 수 있다. 이 작품에 그려진 용 문양은 흔하지는 않지만 마원의 격렬한 파도와 같이 회화에서 양식적 기원을 찾을 수 있다. 이와 같은 양식의 용 문양은 후에 경덕진 청화백자에 나타나지만 이전 시기의 자주요 자기에 비해 보다 다양한 형태의 도자에 그려졌다.

회화 외에도 송대와 원대 도자는 성형은 물론 두 시대 도자의 음각 장식 간에도 긴밀한 관계가 존재한다. 송대 도자에서 음각은 투명하고 때로 색이 있는 유약에 인기 있는 장식 기법이었다. 남송과 북송대 도자 모두에서 나타나는 음각 장식은 단순한 문양은 물론 매우 복잡한 문양을 표현할 수 있었다. 송대에서 원대로 생산이 이어진 도자들은 후대의 깊은 양각 장식을 제외하고는 기법 변화를 거의 겪지 않았다. 그러나 원대 도자에 보다 자주 나타나는 장식기법은 양각이다. 송대의 양각은 3세기로 거슬러 올라가는 부장용 항아리의 전통을 이어 남방에서 제작된 부장용 항아리에 제한적으로 장식되었다. 그러나 원대에 들어서는 금속기를 모방한 새로운 형태의 양각이 남방 자기에 장식되기 시작했다. 특히 구슬 장식은 장식 대상 그릇에 원대 특유의 독특한 이미지를 부여했다.

양각 장식은 그릇에만 국한되지 않았으며 원대 남방에서 제작된 소형 자기 인물상에도 나타난다. 주로 도석 인물을 표현한 남방 자기 인물상은 조각에 대한 원대 사람들의 기호를 보여주는 예이다.¹¹ 물론 중국에서 도자 인물상은 매우 오래된 역사를 지니고 있으며 송대 북방에서 삼채三彩로 다량 제작되었다. 금(원)대 북방에서는 배우나 예인을 표현한 인물상이 토기 또는 석기로 만들어졌으나 이러한 제작 관행이 남방으로 전해지지는 않은 듯 보인다. 도자 인물상이 석기(청자)와 무엇보다도 백자로 다량 제작되기 시작한 것은 원대에 들어서이다. 원대 인물상의 유행은 비록 현존하는 작품들이 무덤에서 발견되기는 했지만 인물상의 기능이 부장용을 넘어서 종교, 제의적 기능을 새롭게 갖추게 되었음을 시사한다. 이러한 새로운 자기 인물상들은 구슬로 장식되었고 경덕진 혹은 그 근방에서 청백자로 제작되었다. 그러므로 구슬로 장식된 그릇들이 경덕진에서도 제작되었고 인기가 높아 북방(아마도 궁중)에서도 사용되었다는 점은 놀라운 일이 아니다. 하북성에서 발굴된 이 유명한 작품에서는 구슬을 이용해 항아리 중앙에 위치한 청·홍색 나뭇잎 장식의 테두리를 둘렀다. 청색과 홍색의 조합도 원대에 새로이 등장한 것이어서 이 작품 및 이와 유사한 작품들이 매우 특별하게 제작되었음을 알 수 있다.

이 그릇의 양각 장식판은 그려지거나 응용되어 장식된 원대 도자에서 광범위하게 발견되는 능화형菱花形으로 제작되었다. 이러한 새로운 방식의 모티프 테두리 장식은 직물 디자인과 밀접한 관

9 J. Watt, ed., *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), p. 25 and 280.

10 Watt, p. 24.

11 Watt, p. 275.





런이 있다. 흥미롭게도 이처럼 테두리에 모양을 내는 것은 접시를 비롯한 원대 일부 그릇의 테두리를 특징짓는 요소이기도 하다. 이것은 원대에 새로이 등장한 기법이 아니며 당대 그릇에서도 그 예를 찾을 수 있다. 그러나 원대 접시에서 보이는 과도한 모양내기는 송대 금속기와 가장 밀접한 관련이 있다. 이보다 소극적인 테두리 형태가 송대 칠기에서도 보이지만 모양 잡힌 테두리가 남방 도자의 표준적 테두리 형태의 하나로 자리잡은 것은 원대에 들어서이다. 이러한 형태의 테두리는 송대 또는 원대의 북방 도자에는 보이지 않지만 당 후기 및 요·송대에 제작된 일부 북방 백자에서 예를 찾을 수 있다.

원대 도자의 특징으로 여겨지지만 이전 시기의 금속기에 기원을 두는 또 다른 기형은 주둥이가 긴 주전자이다. 이 형태는 분명 근동의 금속기에서 차용되었지만 송대 금속기에서도 나타난다. 따라서 청백자나 용천 청자와 같은 남방 도자에서 예를 찾을 수 있는 원대의 도자 주전자들은 외국의 원본에서 직접 영감을 받아 제작되었다기보다는 이를 재해석한 송대 작품을 모방했을 수 있다. 송대와 원대 도자에 공통되는 기형들이 존재하는 가운데 각 시대마다 서로 미묘하게 다른 방식으로 형태에 접근했기에 기형은 종종 연대 측정에 유용한 도구가 된다. 두 시대에 공통되는 기형 중 가장 널리 알려진 것은 아마도 매병일 것이다. 송대의 매병은 대체로 아래로 갈수록 좁아지는 형태로 제작되어 뒤집어진 눈물 방울에 비유된다. 한편 원대에는 보다 세련미가 떨어지고 좀더 견고한 형태로 제작되었으며 하단이 넓어져 안정성이 높아졌다. 이러한 기형 변화는 그릇의 제공 방식이나 저장하는 방식이 달라졌기 때문일 것이다. 하단이 극도로 좁아지는 송대 매병에 액체를 안전하게 담기 위해서 아마도 받침이 필요했을 것이다. 원대 매병은 하단부가 넓어 받침이 필요 없었을 것이며 따라서 보다 편리하게 사용할 수 있었을 것이다.

이러한 기능의 변화는 송대와 원대 도자의 조형과 색, 장식에 뚜렷한 영향을 미쳤지만 몇몇 경우에는 문화적인 관행으로 인해 특정 디자인이 지속될 수 있었다. 그 중 가장 뚜렷하게 오랫동안 지속된 예는 흔히 청동기를 본떠 만든 고동기 기형과 장식이다. 원본에 얼마나 근접하게 모방했는가는 작품마다 다르지만 원본의 정확한 모방을 추구하지는 않았던 듯싶다. 고대 청동기를 도자로 모방하는 과정에서 매체의 차이 때문에 분명 원본과는 다른 성격이 모방품에 부여되었지만 양자의 기능은 비슷했을 것이다. 고대의 청동기는 다양한 의례에서 사용되고 때로 부장되었으며 이는 후대의 도자 모방품들도 마찬가지이다. 그러나 한 가지 차이점은 원대부터 이러한 그릇들이 사찰에서 보편적으로 사용되었다는 점이다. 또한 고풍적 도자 그릇들은 청동으로 만든 원본을 재료, 형태, 장식 면에서 재해석한 것이므로 제작 당시의 시대적 특징도 반영한다. 앞서 살펴보았듯 도자 제작에서 몇몇 기법과 제작 방식들은 각 시대에 고유한 특징을 보였다. 색채와 디자인도 마찬가지이다. 따라서 같은 고대 원본에서 영감을 받아 제작된 향로라도 송대의 향로와 원대의 향로는 서로 다소 다르게 보일 수 있다.

이 짧은 논고를 통해 송대와 원대 도자의 복잡한 관계를 확인할 수 있었으며 이는 송·원대 도자의 생산과 소비가 광범위하게 이루어진 데서 기인한다. 두 시대의 도자는 각기 다른 방식으로 중국 후대는 물론 고려와 같은 다른 문화권의 도자에도 지속적인 영향을 미쳤다. 다음 글에서는 이러한 영향이 행사된 방식을 살펴볼 것이다.

번역 정은선 이화여자대학교 통번역대학원 한영번역학 석사 졸업





참고문헌

Kerr, Rose, and Nigel Wood, *Science and Civilisation in China: Volume 5, Chemistry and Chemical Technology, Part 12, Ceramic Technology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

National Palace Museum, *Dynastic Renaissance: Art and Culture of the Southern Song*, Antiquities (南宋艺术与文化-器物卷), Taipei: National Palace Museum, 2010.

Pierson, Stacy, *Song Ceramics: Objects of Admiration*. London: School of Oriental and African Studies, 2003.

———. “Regional Specialization in Ceramic Production of the Northern Song Period.” In *Conference on Founding Paradigms: Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty*, Taipei: National Palace Museum, 2008, pp. 759-776.

Scott, Rosemary E., “Southern Chinese Provincial Kilns: Their Importance and Possible Influence on South East Asian Ceramics,” in *Southeast Asia and China: Art, Interaction and Commerce*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia no. 17, edited by Rosemary E. Scott and John Guy, London: University of London, 1995, pp. 187-202.

Watt, James C.Y., ed., *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.

Wood, Nigel, *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry, and Recreation*, London: A & C Black, 1999.







China, the Center of Medieval East Asian Ceramics

Interrelations Between Song and Yuan Ceramic Shapes,
Colors and Decoration, made in Southern and Northern Kilns

Stacey Pierson SOAS

Song and Yuan ceramics from China are often treated as completely separate traditions, with one said to follow on from the other chronologically but not necessarily stylistically. In fact, many ceramic types and styles that first emerged in the Song period continued to be made in the Yuan and thus they represent continuous production. Jun wares are a good example of this because they were first made in the Song period and continued to be made in significant quantities in the Yuan. In other examples, the relationship between Song and Yuan ceramics is more complex, demonstrating that technologies and decorative techniques that were invented in the Song were adapted in new ways in Yuan ceramics. In some of these cases, the transfer additionally is from another material, not ceramics. For instance, some Song painting motifs came to be popular as ceramic decorative motifs later, in the Yuan period. An examination of excavated and exhibited wares from both periods suggests therefore that when it comes to the visual and technological characteristics of ceramics, those of the Song and Yuan are perhaps better viewed as one tradition rather than separate ones. This paper will try to demonstrate this by presenting some of the ways in which Song and Yuan ceramics are related both stylistically and technologically, and it will show how techniques and styles moved across geographical as well as material boundaries.

Generally speaking, the main types of ceramics produced in Song China and surviving today were high-fired stonewares and porcelains. Traditionally these are classified by the names of wares, such as Jun, Ru, Ding, Cizhou, *qingbai*, etc. Some of these names relate to location of production whereas others describe the appearance of the ware. Essentially, all Song ceramics are categorized in this way and some of these category names were in use in the Song period. A famous example is the reference to Ru wares in a discussion of Goryeo celadons by Xu Jing in his *Illustrated Record of a Visit to Korea in the Xuanhe Period* 宣和奉使高麗圖經 of 1123.¹ Yuan ceramics generally are classified differently, by style of decoration if they are seen to be new types, or sometimes using the same names as Song wares if their production continued. For example, there are Jun wares that are Song and others that are Yuan. Unlike in the Song period, there were few new types of ceramics developed in the Yuan.





It is with glaze colours and types that one sees a lot of similarity between Song and Yuan ceramics. As noted by Xu Jing, the glazes used on Ru wares resemble those of Goryeo celadons and this grey-blue or green color was a popular one for both Song and Yuan stonewares. Most of the ceramics with this glaze type which is generally known as 'celadon' did not have painted decoration but a number had incised, carved or relief decoration. Ru wares were only produced during the Song but their successors as imperial ceramics were Guan wares and these continued to be made after the Song period, but with a different name. A common feature of both Ru and Guan glazes was their deliberate crackle, which was stained for emphasis in Guan wares. The taste for crackle as decoration continued in the Yuan even though it is associated with the Southern Song period. Another celadon glaze which was first made in the Song and continued into the Yuan was the thick, semi-opaque Longquan celadon glaze that is of the lime-alkali type. This glaze is popular today for its jade-like qualities and the same qualities were also appreciated in 12th to 13th – century China. Traditionally it has been assumed that this glaze was no longer in use at Yuan Longquan kilns but more recent excavations have demonstrated that it was one of a number of glaze types used at these kilns and its use continued even into the Ming period. The jade-like qualities of this glaze can be attributed to its viscosity, its lime-alkali chemistry as well as its application in several layers, a technique used in both Song and Yuan examples.²

Other glazes were also used continuously in the Song and Yuan periods, including Jun glazes, black glazes in the north and south as well as more rare examples such as copper red monochromes. It is with the black glazes that we see a continuation of the regionalized production that was characteristic of Song ceramics. In the north, the black glazes were glossy and smooth with a loess-based composition that was first developed in the Tang period.³ In the south, the black glazes were high-lime compositions which, when overloaded with iron, produced a less glossy but more variegated color. This included the famous 'hare's fur' and 'transmutation' glazes associated with Jian wares. Jian wares changed very little in the Song to Yuan periods and are thus often difficult to date. They are a very good example of a ware which was continuously produced and which perhaps should not be categorized automatically as 'Song'.

Another glaze that was also used continuously in the Song and Yuan is also one which has its origins in Tang ceramics (similarly to Jun ware). Copper red, which is very difficult to produce as a monochrome glaze, first appeared as an underglaze pigment on Tang Changsha wares and then in the Song the same pigment was used to make a monochrome red glaze.⁴ These red-glazed wares were made in Guangxi province at Rongxian and they have porcelain bodies.⁵ Their production and probably consumption was isolated so they are the only Song copper red porcelains but the same style of glaze was also made in the Yuan on Jingdezhen porcelains.

-
- 1 A facsimile of the 1167 edition was produced by the National Palace Museum Taipei in 1974. The Ru ware statement appears in chapter 32. For a discussion of this and other references to Ru ware, see David 1938, pp. 20-22. For a recent discussion of Xu Jing's text in English, see: Sally K. Church, 'Conceptions of Maritime Space in Xu Jing's *Xuanhe fengshi Gaoli tuijing*', in A. Schottenheimer and R. Ptak eds., *The Perception of Maritime Space in Traditional Chinese Sources*, 2006, pp. 79-108.
 - 2 R. Kerr, *Ceramic Technology, Science and Civilisation in China*, vol. V, no. 12, Cambridge, 2004, pp. 250-251.
 - 3 Nigel Wood, *Chinese Glazes*, London, 1999, pp. 139-140.
 - 4 Wood 1999, pp. 167-73; R. Scott, ed., *Chinese Copper Red Wares*, PDF Monograph Series no. 3, London, 1993.
 - 5 R. Scott, 'Southern Chinese Provincial Kilns: Their Importance and Possible Influence on South East Asian Ceramics', in R. Scott and J. Guy eds., *Southeast Asia and China: Art, Interaction and Commerce*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia no. 17, London, 1995, pp. 187-202.





Generally speaking, in both the Song and Yuan periods, porcelain was a southern ceramic type. Northern porcelains were made in the Tang period but the whitewares made in north China during the Song, such as Ding, are usually considered to be very fine stonewares. Song porcelain, therefore, was of a particular type with a grainy, porcelain stone-based body that is typical of south China. Most of this was made at Jingdezhen, which would continue to produce porcelain for 1,000 years. The Song style of porcelain made here featured a glaze that was also used in the Yuan: the *qingbai* glaze. This pale, watery blue glaze came to typify the Jingdezhen style of porcelain for at least 250 years. It was used on both vessels and the figures that were made more extensively in this ware in the Yuan period. It was also used generally over incised and carved decoration before the mid-14th century. The decorative techniques for *qingbai* wares sometimes included moulding however, especially when imitations of northern Ding wares were made. It appears that northern Ding wares established the fashion for whitewares in Song China and this then was copied in the south, but using different raw materials.

The practice of copying wares from different kilns during the Song period did not follow a consistent pattern. Some northern wares were copied in the south, as with Ding ware at Jingdezhen but some northern kilns copied southern wares too. One example would be the possible influence of Yue wares from Zhejiang on Ru wares from Henan.⁶ This was mainly in terms of shapes which will be discussed later but decorative techniques were clearly established in northern kilns first, before being adopted at southern ones. However, one of the most important instances of copying, in terms of long-term impact on ceramic style in China (and the world) was that of the technique of underglaze painting. This was not a new technique in the Song, having been established in Zhejiang in the 3rd century and then used fairly extensively in the Tang, but the Song technique was a new interpretation – the use of black painting under a clear or colourless glaze. This decorative style is possibly related to the monochrome mural paintings⁷ of the 10th century or to ink paintings, but its use in ceramics dates to the early Song period. Mostly found on what are called Cizhou wares, black underglaze painting was a simple technique using a stable and predictable pigment, but its effect was quite striking. It was also versatile, enabling the creation of ink-style painting on ceramic surfaces. Earlier forms of this decorative technique, such as those seen on Tang Changsha wares, were also often calligraphic in style but lacked the stark colour contrast seen in Cizhou wares that was more akin to the effect of black ink on paper or silk.

Cizhou painted wares of course also include polychrome overglaze decoration after about 1150, and this style too was adopted on a very small scale at Jingdezhen in the Yuan. But both of these types of Cizhou wares are often seen as untypical of the so-called ‘Song style’. The style is normally identified as being refined, elegant and ‘classic’, emphasizing simple beautiful glazes rather than decoration which is interpreted as being a little vulgar. This definition of the Song style or taste is of course an invented one which imposes modern sensibilities onto objects of the past. But the origins of this perception of Song can be traced back to before the Modern period. In the Ming, certain connoisseurs described and classified Song ceramics, grouping some together as ‘classic’ wares or the *wu wei ci* 五伟瓷.⁸ There were thus some Song ceramics that were exceptionalized and these continue today to be known

⁶ Wood 1999, pp. 127–128.

⁷ S. Pierson, ‘Regional Specialization in Ceramic Production of the Northern Song Period’, Conference on Founding Paradigms: Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty, National Palace Museum, Taipei, 2008, pp. 759–776.





as 'the five classic/great wares' (Ding, Ru, Jun, Guan and Ge). However, the notion that simple, unadorned glazes represented the prevailing taste in ceramics in the Song is incorrect. This is noticeable if one considers the wide range of ceramics and ceramic styles made in the Song, most of which were decorated. Other Song arts, even those for the court, were also highly decorated so the perceived simplicity of these wares needs to be abandoned.

If one reconsiders Song ceramics as decorated and colourful, their range is even more impressive, as is their relationship to Yuan ceramics. In a similar way to Song styles, those of the Yuan are often broadly dismissed as 'highly decorated' and therefore 'not refined'. In fact, most of the decorative styles seen in Yuan ceramics were first developed in the Song, including underglaze painting which is rarely noted as a Song technique. This is partly because of an ignorance about the technique of painting on Cizhou wares which is usually described as 'slip painting'. This is not entirely correct however because the painting is often on a layer of slip (or made from slip) but it is also always under a layer of glaze.

Painted Cizhou wares were made throughout the Song and Yuan periods (and into the Ming) in a fairly consistent style but significantly, the same style came to be imitated south China, at kilns in Jizhou, Jiangxi province. Song Jizhou wares were not of the highest quality but they were often highly decorated, sometimes using slip. A number of Jizhou bowls feature figurative designs made using stencils or templates and some have abstract designs made using different coloured glazes and slips. These latter examples are similar in style to so-called 'splashed' Jun wares which have seemingly random swathes of copper pigment applied in the glaze. This style, like underglaze painting, is also a continuation from the Tang period, but one that usually is not seen as such.

In the Yuan, Jizhou ceramics began to feature quite detailed painted designs which were made with dark slips and applied under a glaze. The technique was almost identical to that used in the north at Cizhou kilns but in some examples the style is slightly different. On these, the designs are confined to bands or expanded to cover the entire vessel, much as you would see incised on Song Ding wares. In one Jizhou example shown here, the motif is also a Song one, but not necessarily taken from ceramics. The design on this piece consists of turbulent waves which have been compared to that of the work of the Southern Song painter Ma Yuan. Similar waves are slightly later seen on another type of underglaze painted ware from Jiangxi – that of blue and white porcelain from Jingdezhen. These examples demonstrate the movement of decorative techniques from north to south in the Song but also from the Song to the Yuan. The development of underglaze blue decorated wares at Jingdezhen in the Yuan was very significant in terms of both local and global impact but it is important to note that it had its origins in northern Song ceramics.

The transmission of the wave motif from one kiln to another and from one medium to another is also a Song to Yuan pattern that can perhaps be attributed to the movement of potter/decorators between kilns and perhaps the movement of objects. The waves seen on early Yuan Jizhou wares came to be a standard minor band pattern on late Yuan (and later) Jingdezhen blue and white but the use of bands to define and confine the decoration cannot be attributed to the Ding or Jizhou kilns as it was a design technique that was used not just in the north, as we have seen,

8 S. Pierson, *Song Ceramics: Objects of Admiration*, London, 2003.





but also in much earlier ceramics in China, including Neolithic. Other motifs, in addition to waves, also transferred across time and place in Song—Yuan China. Another one which also transferred first from other media onto ceramics was that known as the ‘Three Friends of Winter’ or *suihan sanyou* 歲寒三友. The motif first emerged in late Tang poetry and consists of representations of pine, prunus and bamboo which symbolize the three ideal qualities of a gentleman (and other things). It was then depicted visually in a famous Song ink painting by Zhao Mengjian. In the Southern Song and Yuan, the motif (named the Three Friends in the Song period) began to appear on ceramics. The most famous surviving examples with this motif are blue and white jars from Jingdezhen. In this well-published example from Japan, the motif is confined to the wide band of decoration around the middle of the jar. Recently another Yuan example was sold at Christies and this one featured an additional motif – that of a deer.

The painting style of elements of this jar resembles that seen on another jar sold at Christies which is now in a private collection. In this example we see a more complex scene that narrates the story of Guiguzi, a wizard from the Warring States period.⁹ Narrative scenes such as this were perhaps inspired by the horizontal images in woodblock printed books of the period. These were made at several well-established centres for illustrated book production from the 12th century onward.¹⁰ One of these centres was located in the Jin territory of Shanxi and thus it is not surprising to see similar designs appearing on ceramics produced in the north at that time. A number of Cizhou wares of the Jin-Yuan periods feature pictorial scenes and this may be yet another example of the transfer of style from earlier northern painted ceramics to later southern ones – from Cizhou to Jingdezhen blue and white. An earlier example of this kind of relationship can be seen in the Cizhou wares with dragon motifs. These are rare but the source of that style of dragon can also be traced to painting, similarly to the turbulent waves of Ma Yuan. This style of dragon can later be seen on Jingdezhen blue and white wares but on a wider range of shapes than the earlier, Cizhou examples.

Apart from painting, there are close relationships between the incised and carved decoration of Song and Yuan ceramics as well as the moulded wares of both periods. In Song ceramics, carving and incising were popular decorative techniques for wares with transparent and sometimes coloured glazes. The technique is seen in both southern and northern Song ceramics and could be used to create either simple or very complex designs. In the ceramic types which continued production from the Song to Yuan periods, the technique changes very little with the exception of some higher relief in the later examples. However, one decorative technique that appears more frequently on Yuan ceramics is that of applied relief. In Song ceramics, this kind of decoration tends to appear in a limited fashion on burial jars from the south, in continuation of a tradition of such jars dating back to the 3rd century. In Yuan ceramics, however, well-articulated relief begins to appear on southern porcelain vessels in a new way which imitates metalwork. The beaded decoration in particular gives the vessels it decorates a very distinctive look which is associated with the Yuan period.

This kind of relief decoration is not confined to vessels, however. It can also be seen on the porcelain figurines that were made in the south during the Yuan. These southern figurines tend to represent Buddhist and Daoist deities and are said to represent a ‘predilection for sculptural forms in the Yuan.’¹¹ Ceramic figurines of course have a very

9 J. Watt, ed., *The World of Kubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York, 2010, p. 25 and 280.

10 Watt 2010, p. 24.





long history of production in China and a number were made in sancai ware in north China during the Song period. In the Jin (and Yuan) period, earthenware or stoneware figures of actors and entertainers were made in the north but this practice did not seem to transfer to south China. Here, it was in the Yuan period that ceramic figurines began to be made in significant quantities in both stoneware (celadon) and, more importantly, porcelain. Their prevalence suggests new functions for figurines beyond burial, even though some of the surviving examples have been found in tombs, such as religious devotion and ritual. Many of these new porcelain figurines feature beaded decoration and have been made in *qingbai* ware at or near Jingdezhen. Thus it is not surprising that the vessels with such decoration are also made at Jingdezhen and their fame was such that they were used in north China, probably at court. This famous example from a hoard in Hebei shows how the beading was used to delineate and frame the applied blue and red leaf decoration around the centre of the jar. The combination of underglaze colours was also new in the Yuan period suggesting that this piece and others like it must have been very special indeed.

The panels of relief decoration on this vessel themselves have a bracket-lobed style that is seen in a wide range of Yuan ceramics with painted or applied decoration. It was a new way of framing motifs that was closely related to similar design practices in textiles. Interestingly, this shaped outline is also characteristic of the rims of some Yuan-dynasty vessel forms, especially dishes. The practice of creating shaped rims was not new in the Yuan and can be seen in Tang dynasty vessels, for example, but the extreme bracketing seen in Yuan ceramic dishes is most closely related to that seen in Song metalwork. A less extreme form of this rim shape is also seen in Song lacquerware but it was in the Yuan dynasty that it became one of several standard rim styles for southern ceramics. It is not seen in northern ceramics during the Song or the Yuan (but it did appear on some northern whitewares in the late Tang/Liao period).

Another form that is seen as characteristic of the Yuan period in ceramics but has its origins in earlier metalwork is that of the ewer with a long, tall spout. This form ultimately derives from Near Eastern metalwork but versions of it can be seen in Song metalwork too. It is possible, therefore, that the Yuan ceramic versions, found in southern ceramics such as *qingbai* and Longquan celadon, were imitating the Song interpretation of the foreign metalwork shape, rather than being directly inspired by foreign originals. With shapes that were common in both Song and Yuan ceramics, it is notable that each period had a distinctive, sometimes subtle, approach to making the form that is often a useful dating tool. The best known of these common shapes is perhaps the *meiping* which in the Song period generally has a more tapered form which is likened to that of an upside down teardrop. In the Yuan period, the same form tends to be less elegant and slightly more sturdy, with a wider (and more stable) base. One reason for this change might have been a different approach to the presentation or storage of such vessels. The extreme tapered lower part of the Song *meiping* may have required a stand for stability when filled with liquid. The wider bases of the Yuan *meiping* would not have required a stand and were therefore easier to use.

Changes in function had quite an obvious impact on the forms, colours and decoration of ceramics in the Song and Yuan periods but cultural practices also ensured continuity of design in some cases. The most obvious of these, and one which endured, was the need for what are known as 'archaistic' forms and decoration, often imitating ancient

11 Watt 2010, p. 275.





bronze vessels. These forms vary in their closeness of imitation but exact replicas of ancient vessels do not seem to have been desired. Certainly the copying of ancient bronze forms in ceramic conferred a different identity on such pieces as they were in a very different medium. But their function may have been very similar. Ancient bronze vessels were used in various different rituals and then often buried and the same is true for later ceramic copies. One difference, however, would have been the use of such vessels in temples which became more commonplace from the Yuan period onward. And as the ceramic archaistic vessels are a reinterpretation of the bronze originals, in material, shape and decoration, they also reflect the time period in which they were made. In ceramic production, as we have seen, certain techniques and approaches to manufacture were characteristic of their period. And this is also true of colour and design. Thus a Song archaistic incense burner will look somewhat different from a Yuan one, even though their inspiration was the same.

From this brief survey, we can see that the relationship between Song and Yuan ceramics in China is complex but this is because ceramic production and consumption during these periods was extensive and wide ranging. In different ways, the ceramics of these two periods had a lasting impact on those of later periods in China, as well as of course on the ceramics of other cultures, including Goryeo Korea. The following papers will show some of the ways in which this was effected.

Bibliography

- R. Kerr, *Ceramic Technology, Science and Civilisation in China*, vol. V, no. 12, Cambridge, 2004.
National Palace Museum, *Dynastic Renaissance: Art and Culture of the Southern Song* 南宋艺术与文化, Antiquities 器物卷, Taipei, 2010.
S. Pierson, *Song Ceramics: Objects of Admiration*, London, 2003.
———, 'Regional Specialization in Ceramic Production of the Northern Song Period', Conference on Founding Paradigms: Papers on the Art and Culture of the Northern Sung Dynasty, National Palace Museum, Taipei, 2008, pp. 759-776.
R. Scott, 'Southern Chinese Provincial Kilns: Their Importance and Possible Influence on South East Asian Ceramics', in R. Scott and J. Guy eds., *Southeast Asia and China: Art, Interaction and Commerce*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia no. 17, London, 1995, pp. 187-202.
J. Watt, ed., *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York, 2010.
Nigel Wood, *Chinese Glazes*, London, 1999.





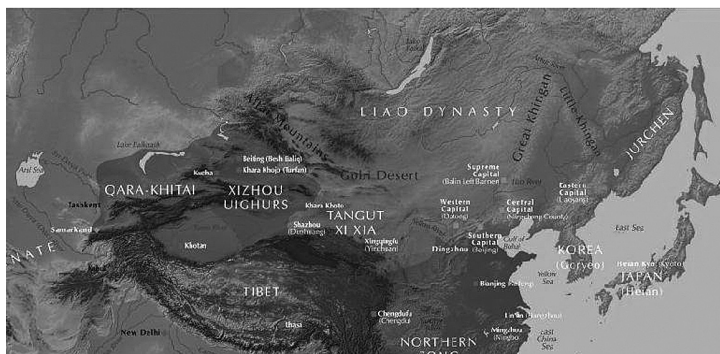


요대遼代 도자의 조형과 장식

11세기 요대 도자의 특징 및 고려청자와의 유사점

루징 路菁 베이징대학 강사

요遼, 혹은 거란국契丹國이라 불리는 이 나라는 역사상 거란인에 의해 세워진 왕조이다. 본문에서 다루고자 하는 요대 도자는 시간적 개념으로는 907년 거란의 통치자였던 야율아보기耶律阿保機가 거란의 각 부족을 통일하여 거란국을 세운 시기부터 금에 의해 멸망한 1125년까지이다. 이 시기는 오대, 북송과 연이어 병존하던 시기로 통틀어 219년의 기간이며 역대 9명의 황제가 재위하였다. 지리적 개념으로는 요 정권이 관할하였던 “동지어해東至於海, 서지금산西至金山, 기어류사暨於流沙, 북지려구하北至臚胸河, 남지백구南至白溝.”¹이라 하여 즉, 다시 동쪽으로는 동해까지, 서쪽으로는 아이태산阿爾泰山까지, 북쪽으로는 커루롄강克魯倫河까지, 남쪽으로는 지금의 하북河北과 산서山西의 북부까지 해당한다.² 도판1 본문에서는 주로 오늘날의 동북 흑룡강, 길림. 요녕, 북경 및 내몽고자치구의 동부, 산서, 하북, 천진의 북부 지역에서 출토된 요대 도자기를 주요자료로 하여 토론했고자 한다. 이 도자기들은 비록 기술적으로는 중원 지



도판1 요대의 국가영역(도판 중 황색 구역이 1120년 요대의 국가영역)³

1 『遼史』卷37 地理誌, 中華書局, 1974, p.438.

2 『遼史』地理誌에는 요국의 강역은 “東至於海, 西至金山, 暨於流沙, 北至河, 南至白溝, 幅員萬裏”이라 기록되어 있는데, 이 중 金山은 지금의 阿爾泰山일 것이며, 臚胸河는 지금의 克魯倫河일 것이다. 또한 白溝는 현 河北 高碑店市の 白溝, 즉 남쪽의 拒(巨)馬河의 끝자락에 위치한다. 실제로도 문헌에 기재된 요국의 강역과 요대 고고 발굴 결과가 서로 부합한다. 본문에서 언급되는 요대의 墓葬, 塔基, 窯址는 바로 이 범주로 국한한다.

3 <http://sites.asiasociety.org/arts/liao/swf/main.html> ©2006 Exhibition at Asia Society and Museum, New York | Gilded Splendor : Treasures of China's Liao Empire(907–1125)





역의 영향을 받았으나 요 본토에서 소조되어 요인(遼人)들에 의해 보편적으로 사용되어 농후한 거란 문화의 특색을 지니고 있다. 태토의 질로 판단컨대 고온자기(高溫瓷器Porcelain, 고온항태기(高溫胎器Stoneware 및 저온유도기(低溫釉陶器Earthenware도 있어 본고에서는 이를 통칭하여 “요대도자(遼代陶瓷)”라고 하겠다.

현재까지 이루어진 고고학 발굴조사 상황에 의하면, 요대 도자의 요지(窯址)는 주로 요대의 주요 통치지역이었던 일부 지역(즉, 요대의 다섯 수도(五京 부근)에 집중되어 있다. 가령 상경요(上京窯)는 요 상경(上京) 임황부(臨潢府)에 위치하며, 오늘날의 내몽고 파림좌기(巴林左旗) 임동진(林東鎮)의 요 상경 임황부 고성(古城)의 황성 내에 해당한다. 향와요(缸瓦窯)는 요 중경(中京) 대정부(大定府) 부근에 위치하며 오늘날의 내몽고 적봉시(赤峰市)에서 서남으로 70km 떨어진 곳에 위치한 송산구(松山區)의 후두구향(猴頭溝鄉) 향와요촌(缸瓦窯村)이다. 강관둔요(江官屯窯)는 동경(東京) 요양부(遼陽府) 부근에 위치하며 오늘날의 요녕성 요양시(遼陽市)에서 양동쪽으로 30km 떨어진 태자하(太子河) 남쪽의 강관둔촌(江官屯村)이다. 계장요(界莊窯)는 요 서경(西京) 대동(大同) 부근에 위치하며 오늘날의 산서 대동시(大同市) 혼원현(渾源縣) 계장촌(界莊村)이다. 용천무요(龍泉務窯)는 요 남경(南京) 석진부(析津府) 부근에 위치하며 오늘날의 북경시(北京市) 서교(西郊) 문두구(門頭溝)에서 북쪽으로 6km에 위치한 영정하(永定河) 서쪽의 용천무촌(龍泉務村)이다. 이를 통해 요대 도자는 특별히 생활용기의 수급을 위해 가마를 설치하고 번조하였고, 또한 상기 요장들의 주변에는 모두 자토, 연료 및 수원(水源) 등 자기 번조에 있어 필요한 조건들이 모두 갖춰져 있었음을 알 수 있다.

I. 요대 도자의 조형

요대 도자의 조형은 상당히 풍부한데, 중원 전통 양식에 의거해 번조한 중원식 조형, 그리고 거란 유목민족 문화의 특징을 반영한 초원식 조형이 있다. 이는 곧 요대 거란족과 한족이 섞여 살아간 생활 방식의 면모를 완전히 반영한 것이다.

요대 도자의 중원식 조형은 당시 북방요 기형의 전통 형식이다. 출토된 다량의 반(盤), 접(碟), 배(杯), 완(碗), 주기(酒器), 문구 및 일상에서 사용되었던 사두(沙門) 등의 조형적 특징을 살펴보면 대도(大都)와 한족이 사용했던 기물의 조형이 상당히 비슷하다.

요대 도자의 초원식 조형은 거란인의 문화 전통 및 생활 방식과 상당히 밀접한 관계가 있다. 거란은 유목민족으로 포장 수레에서 거주하며 물과 초목이 있는 곳을 따라 방목생활을 하였다. 이러한 유목 생활의 형태로 인해 요대 도자 중에는 계관호(雞冠壺), 반구병(盤口瓶), 편호(扁壺), 계퇴병(雞腿瓶) 등의 용기류가 특히 풍부하다. 이런 용기들은 물을 운반하고 저장할 수 있었으며, 또한 짐승의 젖도 담을 수 있었기에 거란인들의 유목 생활을 반영한 전형적인 기명이라고 할 수 있다. 기타 요대 도자 중 일부는 중원 전통의 독특한 조형과 구별되는데, 가령 봉수병(鳳首瓶), 장경병(長頸瓶), 해당식반(海棠式盤), 팔곡화형접(八曲花形碟) 등은 모두 이런 배경 아래 새롭게 제작된 것이다. 이러한 초원 유목민족의 독특한 양식이 배어 있는 도자기들의 조형과 장식 문양은 유목민족의 주거생활의 특징에 맞춰진 것으로 중원 도자와는 구별되는 독특한 미감을 지닌다. 지면의 한계로 이하 몇 점의 전형적인 요대 도자만을 선별하여 그 조형에 대해 소개하고자 한다.

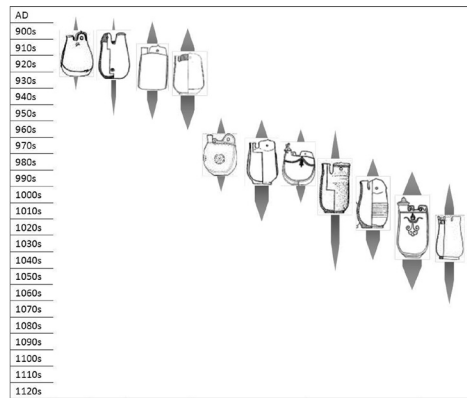


계관호雞冠壺 Bag-shaped pilgrim flask

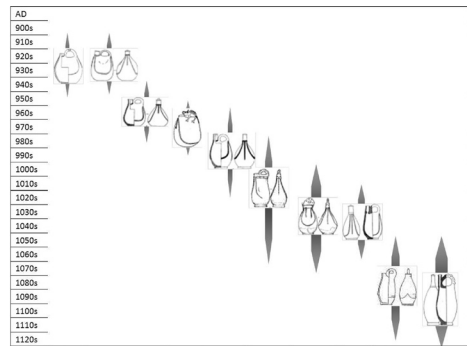
계관호는 요대 도자기 중 가장 특색 있는 조형 중 하나이다. 20세기 초 계관호가 발견됨에 따라 국내외 학자들의 요대 도자 연구에 대한 관심을 일으켰다.⁴ 호 상부의 계관(닭의 볏)형 부분에 구멍을 뚫어 끈을 끼우게 되어있어 계관호라는 명칭으로 자연스럽게 불려졌다. 이 외에도 끈을 끼우는 부분이 둥근 손잡이 형태인 것도 있는데, 전체적으로 말에 다는 등자와 같은 형상으로 마등호馬蹬壺라고 부른다. 또한 호의 동체가 마치 가죽주머니와 닮았다고 하여 피낭호皮囊壺라고도 부른다. ‘계관호’라는 이 명칭은 계관식의 고리 구멍을 가진 호에만 적당한 호칭으로 손잡이형의 고리 구멍이 달린 호에도 이 명칭을 쓰는 것은 다소 억지스럽다. 그러나 본문에서는 연구의 편의를 위해 연구자들이 보편적으로 사용하는 ‘계관호’라는 명칭을 그대로 사용하도록 하겠다.

계관호는 요대 문화의 매우 중요한 요소로 그 생산, 변천, 쇠퇴가 바로 거란족의 역사로 거란족의 생활을 물질화한 것이다. 거란인들은 모피를 활발히 생산함에 따라 피혁으로 만든 기명들을 사용하는데 익숙하였다. 그들은 말 위를 집으로 삼았으므로 항시 물, 젖 등의 음료를 휴대할 필요가 있었다. 이에 편리하고도 안전한 가죽주머니에 음료를 담았으며 기울어 쏟아지지 않도록 작은 입구만을 남기고 꿰맸다. 도자, 은⁵, 나무⁶, 자작나무 껍질 등의 재료로 만들어진 계관호의 근원적인 형태는 바로 가죽주머니로 일부 기명에는 가죽의 봉제선이나 가죽 매듭 장식, 가죽 밧줄 손잡이가 실체와 같이 재현되어 있어 여전히 유목수렵 생활의 흔적이 보존되어 있음을 알 수 있다.

계관호는 절대 다수가 거란인 특히 거란 귀족묘에서 출토되었으며, 한인묘漢人墓에서는 극히 일부만이 출토되었기 때문에 거란의 국풍國風을 대표하는 기물로 알려져 왔다. 분묘에서는 종종 한 쌍을 이루어 부장되었다. 실제 사용에 있어서도 계관호는 2점을 서로 끈으로 연결하여 말이나 낙타 등의 양쪽에 각각 하나씩 걸쳐놓았다. 현재까지 계관호는 분묘와 요지에서만 출토되어 일부 사람들은 계관호가 전문 부장품인 명기일 것으로 여겼다. 그러나 일군의 요대 벽화 자료가 발견되면서, 예를 들어 요



도판2 요대 천공형 계관호⁸



도판3 요대 제량형 계관호의 발전 양상⁹

4 1908년 日本 학자인 鳥居龍藏과 그의 부인인 鳥居喜美가 내몽고의 林西縣 西喇 木倫河 부근에서 黃釉雞冠壺를 발견하고 이를 “提瓶”이라 불렀다. 이후 1933년 일본의 고고학자인 黒田源次와 山下泰藏가 奉天博物館의 전사용 도자 정리를 도와주면서 이 때 雞冠壺, 雞腿瓶, 三彩 등의 기물을 발견하고 이를 요대의 유물이라 규정함과 동시에 이에 적합한 명칭을 지었다. 특히 ‘雞冠壺’라는 명칭은 바로 이때부터 사용되기 시작하였으며 요대 도자에 대한 세인들의 주목을 받기 시작한 발단을 마련하게 되었다. 1939년에는 遼寧 建平 葉柏壽車站의 요대 분묘에서 처음으로 출토지가 명확한 雞冠壺가 한 점 출토되었다.

5 項春松, 『赤峰發現的契丹—金銀器』, 『文物』, 1985(2), pp.94-96.

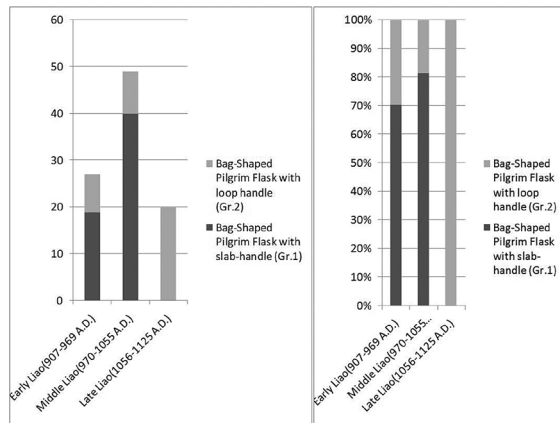
6 內蒙古自治區文物考古研究所等, 『遼陳國公主墓』, 文物出版社, 1993.



녕의 조양朝陽에서 발견된 요 개태開泰 9년(1020)명의 경연의묘耿延毅墓 전실 동벽 벽화에서 구멍이 하나인 계관호와 그 옆에는 해당식반과 고령관高嶺罐을 두 손으로 받들고 접대를 하는 하인의 모습이 그려져 있어⁷ 곧 계관호가 실상에서도 사용되었던 일상용기의 기능도 했었음을 설명해주고 있다.

조형적으로 봤을 때 계관호는 상부의 줄을 넣어 끼우는 부분의 형태에 따라 두 종류로 나눌 수 있다. 즉, 천공형穿孔型和 제량형提梁型 계관호이다.도판2.3

계관호의 발전은 요대 도자의 시작과 끝까지 함께 일관하여 요대 각 시기의 분묘에서 모두 출토된다. 조형상으로는 동체가 낮고 풍만한 것에서 세장한 것으로, 그리고 끈을 끼우는 부분은 천공형에서 제량형의 한 종류로 변천되어갔다. 요대 초기에는 천공형 계관호가 제량형에 비해 훨씬 많으며, 호의 몸체는 일반적으로 아래는 둥글고 위는 편평한 형태이다. 동체의 둘레는 가족의 주름을 표현하였다. 대다수가 고저가 낮고 옆으로 넓게 퍼졌으며, 바닥은 평저로 이는 가족주머니를 모방한 초기 형태이다. 요대 중기에는 계관호가 전성기에 진입하여 수량 및 품종 모두 상당히 풍부해졌다. 천공형 계관호는 여전히 절대적으로 우위를 차지하고 있으며, 호의 동체는 전체적으로 납작하고 긴 형태로 이행하였다. 평저 혹은 오목굽에서 점차 권족圈足의 형태로 발전되어 갔으며, 기형은 가족 주머니를 모방한 장식 외에도 각화, 첩화 화문 장식이 유행하였다. 요대 만기에 이르러서는 계관호는 점차 쇠퇴기로 접어들었으며, 수량 역시 대폭 감소하였다. 천공형 계관호는 종적을 감추었으며, 오로지 제량형 종류만 제작되었다. 조잡하며 초졸하게 제작되었으며 전부 저온연유 도기에 해당한다. 동체의 형체는 점차 세장해지고 복부는 다소 팽창하는 추세를 보이며 저부는 권족의 형태를 띠고 있어 가족주머니를 모방한 흔적은 이미 찾기 어렵다.도판4



장경병 長頸瓶 Long-neck vase

장경병은 요대의 전형적인 병의 기형 중 하나이다. 그 조형적 특징은 반구盤口 혹은 나팔형喇叭形的 구연, 그리고 세장한 목, 둥근 견부, 아래로 갈수록 좁아지는 동체에 있다. 꽃을 꽂을 수도 있고 물을 저장할 수도 있다. 하북 선화宣化 하파리下巴里에서 발견된 요 천경天慶 6년(1116) 장세경 묘張世卿墓¹¹와 천경天慶 7년(1117) 장공유묘장공유묘張恭誘墓張恭誘墓 묘실 벽화에서 모두 이러한 종

7 朝陽地區博物館,「遼寧朝陽姑營子遼耿氏墓發掘報告」,『考古學集刊』第3期, pp.168-195, 圖13, 中國社會科學出版社, 1983.

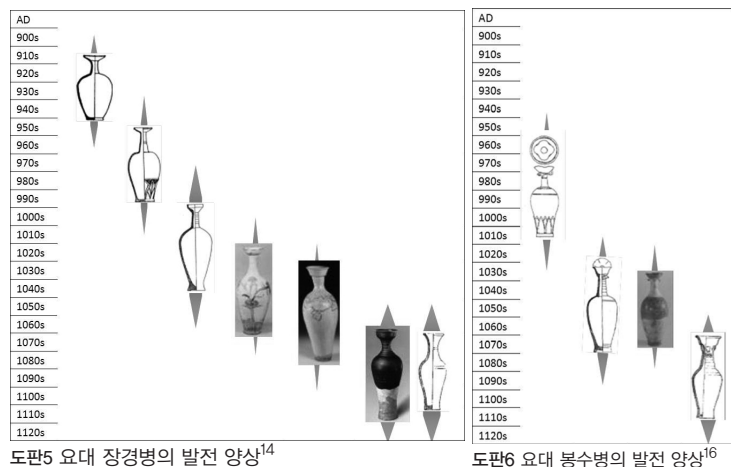
8 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Timeline Table 1, page 980, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

9 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Timeline Table 2, Page 981, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>





류의 “보병생화寶瓶生花”의 장식을 확인할 수 있다.¹² 이는 곧 이러한 병이 꽃을 꽃는 진설 용도로 사용되었음을 설명해 주는 것이라 하겠다. 내몽고의 오한기敖漢旗 칠가七家 2호 요묘遼墓 중 동남 벽화에서는 장경병이 화로의 안에 놓여 있어 용기를 담은 용도로도 사용되었음을 알 수 있다.¹³



도판5 요대 장경병의 발전 양상¹⁴

도판6 요대 봉수병의 발전 양상¹⁶

이 조형의 발전 역시 요대의 시작과 끝을 함께 하는데, 초기에는 소량의 자질瓷質이 발견되며, 중만기에 들어서는 대체적으로 저온유 의 도질陶質이 많이 확인된다. 형태에 있어서도 병의 동체가 풍만했다가 점차 가늘게 변화한다. 반구는 점차 그 깊이가 깊어지며, 만기에 이르러서는 나팔형 구연이 출현하게 된다. 도판5

봉수병鳳首瓶 Phoenix-head vase

봉수병의 조형적 형태는 마치 한 마리의 봉황이 목을 길게 뻗어 직립한 모습과 같다. 기형을 살펴보면 배杯의 형태를 띠는 구연부와 세장한 목, 그리고 구연부와 목이 서로 만나는 곳에 봉황의 머리가 있는 형태이며 둥근 견부, 아래로 갈수록 좁아지는 동체, 외반한 저부의 형태이다. 요대 도자에서 보이는 이러한 봉수병의 조형적 연원은 6세기 전후 실크로드를 통해 내륙으로 전파된 서방의 금은제 봉수호에서 찾을 수 있다. 이 기형은 이후 금속, 도기 공예품에서 많이 제작되었다. 도자로 만들어진 봉수병은 당대에 상당히 유행하였으며, 하북 북부, 내몽고 남부의 당대 분묘에서 특히 많이 발견되었다.¹⁵ 당대 도자 봉수호는 삼채유로 장식된 도기가 가장 많으며 백유가 시유된 자기 봉수호도 소량 확인된다.

요대 도자 중 봉수병 조형이 유행한 시기는 요대 중만기이며 대다수가 저온 단색 녹유 혹은 황유를 시유한 도기이다. 조형은 당대의 봉수병과 비교하여 상당히 개조되어 새로운 형태이다. 요대 중기에서 비교적 앞 시기에는 구연부가 사곡화형四曲花形이며 구연 아래에는 구부러진 부리에 구슬을 물

10 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Chart 5, Page 1004, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://lobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

11 河北省文物管理處, 河北省博物館, 「河北宣化遼墓壁畫發掘簡報」, 『文物』, 1975(8), pp.31-39.

12 陶宗冶等, 「河北宣化下巴裏遼墓金壁畫墓」, 『文物』, 1990(10), pp.1-19.

13 內蒙古 敖漢旗 七家 遼墓 벽화, 「敖漢旗七家遼墓」, 『內蒙古文物考古』, 1999(1), pp.46-66, 104.

14 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Timeline Table 5, Page 984, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://lobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

15 李新威, 「蔚縣發現三座唐墓」, 『文物春秋』, 1998(1): 內蒙古文物考古研究所等, 「和林格爾縣南園子墓清理簡報」, 『內蒙古文物考古文集』第二輯, 中國大百科全書出版社, 1997.

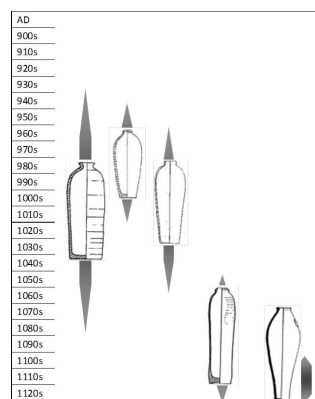




고 목을 길게 곧추세우고 있는 봉황이 있으며 그 목 부분에는 두 줄의 현문(弦文)을 장식하였다. 굽은 평저 혹은 권족의 형태이다. 요대 중기 중 뒷 시기에는 배식구(杯式口)가 육곡화형(六曲花形)의 형태로 변화되었으며, 경부는 세장하다. 구연과 목의 중간에 있던 봉황은 머리와 꼬리 외에 몸통도 기물의 표면에 첩화로 장식되었다. 경부는 굴곡지거나 혹은 압입된 현문으로 가득 장식되어 있으며 병은 전체적으로 전기처럼 가늘어졌으며 권족의 형태를 띤다. 요대 만기의 봉수병은 조잡하게 제작되었으며, 배구(杯口) 형태는 원형으로 바뀌었으며, 경부 또한 굽어지고 짧아졌다. 구연부와 경부 사이의 봉황 몸체는 전부 퇴화되어 오로지 머리와 꼬리만이 돌출되었다. 압입된 현문도 경부에서 견부까지 확장되어 장식되었으며 굽은 내면이 오목한 권족으로 변형되었다. **도판6**

계퇴병(雞腿瓶) Chicken-leg vase

계퇴병의 조형적 특징은 작은 입구, 미끄러지는 듯한 견부, 마치 닭의 다리와 같은 가늘고 긴 다리, 그리고 평저의 특징 때문에 계퇴단(雞腿壇), 우퇴병(牛腿瓶), 혼병(渾瓶), 장호(長壺) 등의 명칭으로 불린다. **도판7** 그 조형의 원류는 길이가 긴 가죽 주머니로 젖술을 양조하고 저장할 수 있는 용기이다. 요대의 분묘에서는 자주 쌍을 이뤄 출토되며 고온의 항태(缸胎)로 다엽말유(茶葉末釉)를 시유한 것이 가장 많다. 이런 종류의 기물이 요대 중기에 처음 출현하게 되었을 때는 거란족들의 전용 저장용기였다. 요대 거란족 평민들의 장막 면적은 매우 작았기 때문에 유제품, 물, 술 등을 담아 저장하는 일상용기를 모두 가늘고 긴 형태로 제작하여 장막의 모서리에 놓아둠으로서 기물의 닿는 면적을 최대한 절감할 수 있었다. 이 외에 마차와 말로 운반 시에도 비교적 가는 기물의 형태는 운송에 상당히 편리하였다. 요대 말기에 들어서 일부 한족 분묘에서도 계퇴병이 출토되고 있어 거란족 전용 기명이 아니었음을 알 수 있다. 계퇴병의 생산량은 매우 많았으며 분포 범위도 광범위하다. 적봉(積峰) 향와요(香瓦腰), 임동(林東) 백음(白音) 고락요(高落窯), 합달(哈達) 영격요(英格窯), 요양(遼陽) 강관둔요(江貫頓腰) 등 수많은 요장에서 계퇴병의 파편들과 심지어 완전한 형태도 채집할 수 있었다. 예전에는 적봉의 향와요촌 마을 주민들이 고요지(古窯址)에서 집어온 계퇴병을 이용해 자신을 집 지붕의 굴뚝으로 사용하기도 하였다.



도판7 요대 계퇴병 발전 양상¹⁷

해당식반(海棠式盤) Oblong-lobed dish

해당식반은 요대 만기에 유행한 요대 도자의 전형적 기형 중 하나이다. 전체적 기명의 형태가

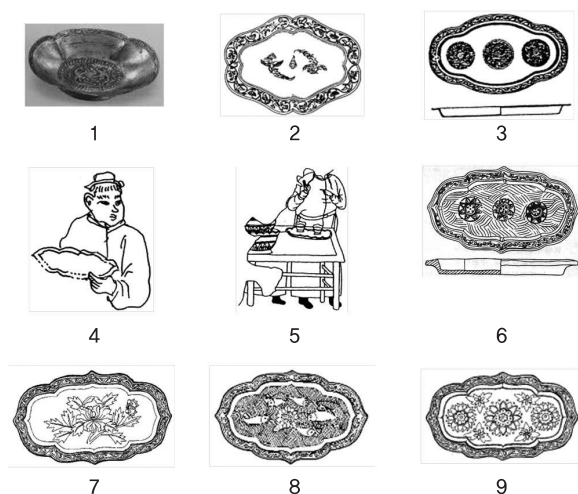
16 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Timeline Table 6, Page 985, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

17 Lu Jing, 2008, *Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China*, Timeline Table 9, Page 988, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

18 朝陽地區博物館, 「遼寧朝陽姑營子遼代墓發掘報告」, 『考古學集刊』第3期, pp.168-95, 圖13, 中國社會科學出版社, 1983.

19 「敖漢旗七家遼墓」, 『內蒙古文物考古』, 1999(1), pp.46-66, 104.





도판8 해당식반²⁰

마치 한 송이의 해당화와 같으며 반의 평면이 길쭉한 형태를 띤다. 또한 가장자리가 꺾여 전을 이루고 기물의 깊이가 얇으며 평저이다. 이 조형의 연원은 서방의 금은제로 만든 능화형배菱花形杯에서 찾을 수 있다. 도판8-1 당대唐代에 유행한 타출 기법으로 만든 능화형반菱花形盤 도판8-2 및 요대의 금은능화형반金銀菱花形盤도판8-3은 서방의 능화형배가 지니는 곡선 형태의 가장자리 디자인과 동일하지만, 자신들만의 특징을 더욱 많이 표현하고 있다. 가령 넓고 편평한 전과 얇은 깊이, 넓은 평저 등은 해당식반이 능화형배를 형상화 한 것으로 볼 수 있다.

요대 분묘의 벽화를 통해서도 요대의 능화반 조형이 11세기 초기에 이미 출현했고, 12세기 초기까지도 여전히 사용하고 있었음을 알 수 있다. 요대의 조양 경연의묘(1020) 전실 동벽의 연회 장면에서도 남자 하인이 해당식반을 두 손으로 받쳐 들고 있는 모습이 등장한다.¹⁸ 도판8-4 내몽고의 오향기 칠가 2호 요대 분묘 서남 벽의 연회를 준비하는 그림에서도 해당식반에 화형잔 2점이 놓아졌는데, 이는 주자와 승반과 같이 동일한 예로 실제 사용 정황을 보여주는 것이라 할 수 있다.¹⁹ 도판8-5

저은 연유 도기질의 해당식반은 요대 만기가 되어서야 유행하기 시작했는데, 다수가 삼채에 인화로 장식이 되어있으며, 일부 백유 인화 장식도 확인된다. 반의 내면에는 절지모란쌍접折枝牡丹蝶, 수파단련水波團蓮, 수파유어水波遊魚가 가장 많이 시문되어 있다. 도판8-6, 7, 8, 9 요삼채 해당식반은 기형과 장식에 있어 요대 금은기와 상당히 비슷하다. 현재까지의 고고학 발굴 자료에 의하면, 이런 삼채장반은 요녕의 서부, 내몽고의 동남부 일대 요대 만기 분묘에서 많이 출토된다고 한다. 현재 생산지는 내몽고의 적봉 향와요로 알려져 있다. 태토는 분홍색을 띠고 백색화장토를 시유하였으며 압출양각의 시문 장식법을 사용하였는데, 요지에서도 수파련문원앙水波蓮文鴛鴦이 새겨진 도범이 발견된 바 있다. 기물을 삼죽 지정을 이용하여 겹쳐 번조함으로서 대다수의 완성된 기물에는 작고 둥근 지정 흔적이 세 곳에 남겨져 있다.

20 [1] 唐代銀鑲金花式長杯, 內蒙古自治區博物館 소장.
[2] 唐代銀長盤, 大英博物館 소장.
[3] 遼代銀長盤, 內蒙古 巴林右旗 泡子營 고장 출토.
[4] 遼寧 朝陽 耿延毅墓(1020年) 벽화, 朝陽地區博物館, 「遼寧朝陽姑營子遼耿氏墓發掘報告」, 『考古學集刊』, 第3期, pp.168-95, 圖13, 中國社會科學出版社, 1983.
[5] 內蒙古 敖漢旗 七家 遼墓 벽화, 「敖漢旗七家遼墓」, 『內蒙古文物考古』, 1999(1), pp.46-66, 104 圖19.2.
[6] 內蒙古 敖漢旗羊山 3號 遼墓 출토, 邵國田等, 「敖漢旗羊山1—3號遼墓清理簡報」, 『內蒙古文物考古』, 1999(1), pp.1-38, 43, 圖16.7.
[7] 遼寧 新民 巴圖營子 遼墓 출토, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖120, 上海人民美術出版社, 1999.; 馮永謙, 「遼寧省建平, 新民的三座遼墓」, 『考古』, 1960(2), pp.15-24.
[8] 內蒙古 寧城 小劉仗子 4號墓 출토, 李逸友, 「昭烏達盟寧城縣小劉仗子遼墓發掘簡報」, 『文物』, 1961(9), pp.44-49, 圖4.4.; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖297, 中國藏學出版社, 2002.
[9] 遼寧省博物館 소장, 遼寧省博物館, 「遼寧省博物館藏遼金選集」, 圖69, 文物出版社, 1961.



1



2



3



4

도판9
요대의 각종 상형주호²¹

5



6



7



8



9



10



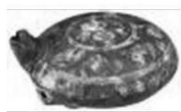
11



12



13



14



15



16

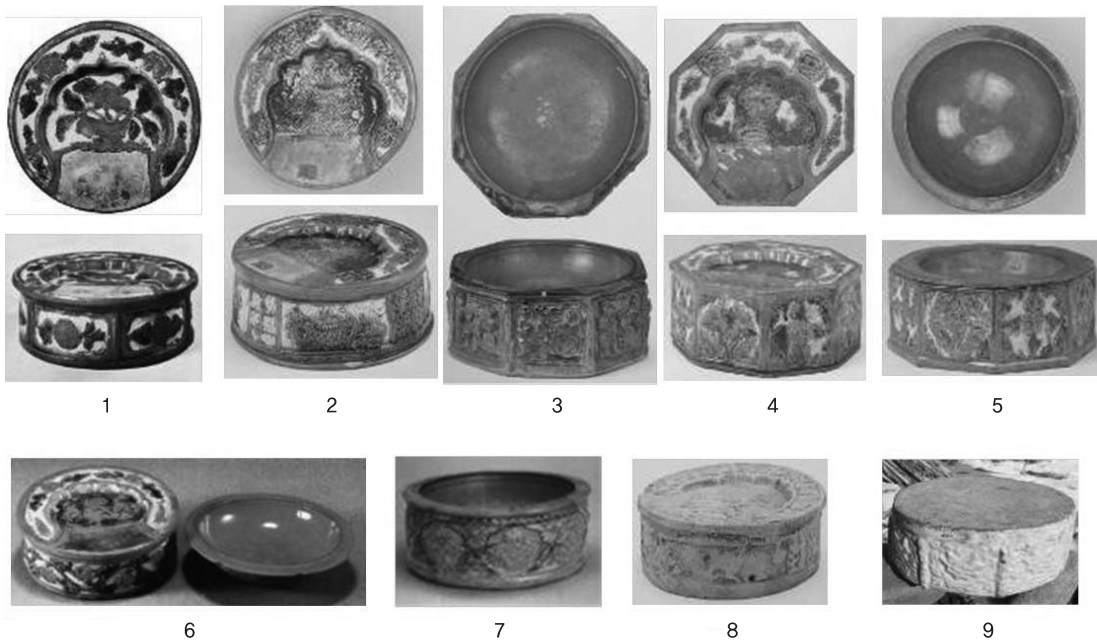
- 21 [1] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』圖68, 上海人民美術出版社, 1999.
 [2] 內蒙古 巴林右旗博物館 소장. 上海博物館, 『草原瑰寶: 內蒙古文物考古精品』圖175, 上海人民美術出版社, 2000.
 [3] 河北 宣化 下巴裏 遼張世本墓(1115-1144)출토. 陶宗治等, 『河北宣化下巴裏遼金壁畫墓』, 『文物』, 1990(10), pp.1-19, 圖27:10.
 [4] 香港 夢蝶軒 소장. 蕭芳淑, 『松漠風華: 契丹藝術與文化』, 圖VII: 28, 香港中文大學文物館, 2004.
 [5] 2002년 필자가 직접 遼寧 遼陽 江官屯窯址 부근에서 채집.
 [6] 2006년 필자가 직접 山西 渾源界莊窯址 부근에서 채집.
 [7] 內蒙古 察右前旗 豪欠營 6號墓 출토. 陸思賢, 杜承武, 『察右前旗豪欠營第六號遼墓清理簡報』, 『文物』, 1983(9), pp.1-8, 圖18-19.
 [8] 遼寧 遼陽南林子 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 遼陽市文物管理所, 『遼陽發現遼墓和金墓』, 『文物』, 1977(12), pp.90-91; 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖16, 上海人民美術出版社, 1999.
 [9] 遼寧 阜新 於寺鎮 遼墓 출토. 遼寧省阜新市博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖122, 上海人民美術出版社, 1999.
 [10] 內蒙古 科左中旗 遼墓 출토. 內蒙古通遼市博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖286, 中國藏學出版社, 2002; 上海博物館, 『草原瑰寶: 內蒙古文物考古精品』, 圖183, 上海人民美術出版社, 2000.
 [11] 內蒙古 寧城 榆樹林子 遼墓 출토. 赤峰市博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖283, 中國藏學出版社, 2002.
 [12] 內蒙古 寧城 遼墓 출토. 內蒙古 寧城 遼中京博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖118, 上海人民美術出版社, 1999.
 [13] 內蒙古 赤峰 松山 王家營子 遼墓 출토. 赤峰市博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖133, 上海人民美術出版社, 1999; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖285, 中國藏學出版社, 2002.
 [14] 內蒙古 寧城 榆樹林子 遼墓 출토. 內蒙古寧城博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖289, 中國藏學出版社, 2002; 馮永謙, 『新發現的幾件遼代陶瓷』, 『文物』, 1981(8), pp.65-71, 圖22.
 [15] 內蒙古 巴林左旗 烏蘭套海 遼墓 출토. 赤峰市 文物工作站 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖44, 上海人民美術出版社, 1999.
 [16] 뉴욕 Sotheby's 발행. 1983년 6月 경매.





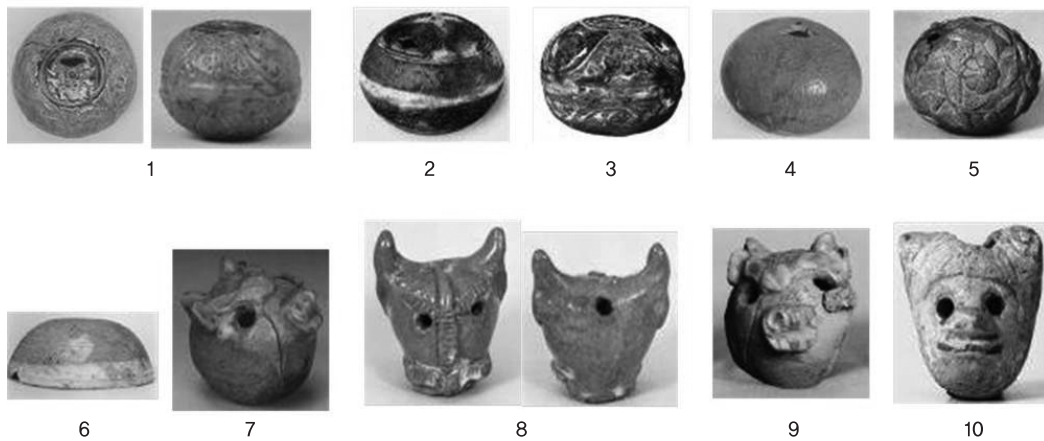
상형주호[방생주호仿生注壺] Plant or animal shaped spouted ewer

요대 만기에 유행하였던 상형주호象形酒壺(식물 혹은 동물을 모방한 주호)는 요대 도자의 가장 큰 특징이다. 그 중에서도 식물을 모방한 호로형 주호도판9-1, 2나 혹은 각종 과일의 형태를 모방한 주호도판9-3~8 등 식물의 조형을 모방한 주호들은 대부분이 저온 단색유 도기 위주이나 일부 극소수의 백자도 확인된다. 그 중에서 과형백자호瓜形白瓷壺는 용천무요도판9-4, 강관둔요도판9-5, 계장요도판9-6 부근에서 모두 발견되었다. 동물을 모방한 것으로는 내몽고의 적봉 송산구松山區 왕가영자 王家營子에서 출토된 삼채유원앙주호三彩釉鴛鴦注壺도판9-7, 역시 내몽고 영성현寧城縣 유수림자榆樹林子에서 출토된 삼채회화초석류문구형호三彩劃花草石榴文龜形壺도판9-4, 내몽고 영성현에서 출토된 삼채련좌마갈어주호三彩蓮座摩羯魚注壺도9-11, 12, 요녕 부신阜新과 내몽고 과좌중기科左中旗에서 출토된 삼채비어주호三彩飛魚注壺도판9-10 및 내몽고 파림좌기 烏蘭套海에서 출토된 백자인어형주호白瓷人魚形注壺도판9-15 등이 있다. 이처럼 동물의 조형을 모방한 주호는 저온 삼채유 도기가 가장 많으며, 대다수가 도범을 사용한 성형 기술을 차용하였다. 내몽고의 적봉 향와요에서는 아직 유약이 시유되지 않은 이런 종류의 도범 장식 파편이 발견되기도 하였다. 요대의 상형주호 조형은 우아하고도 아름다우며 생동감이 넘쳐 실제와 같다. 유색 또한 화려하여 더할 나위 없이 변화함에 따라 요대 도자 중 가장 특색 있다고 할 수 있다.



도판10 요대의 버루와 필세²²





도판11 요대의 훈²³

벼루硯와 필세筆洗 Inkstone and brush-washer

벼루는 요의 국경 내에서 여러 차례 발견되었다. 재료는 도자, 은, 석, 옥 등이며 그 중 특히 요대 만기에는 삼채유 도기 벼루의 발견이 가장 많았다. 도판10-1~7 삼채 외에도 도자로 제작된 벼루 중 소량의 백유가 시유된 것도 확인된다. 도판10-9 이런 도자 벼루는 일반적으로 기형이 방형이거나 원형의 형태이며, 벼루와 필세가 겹쳐지는 세트를 이루지만 사용 시에는 분리한다. 벼루는 안쪽이 비어있는 통형이며 기벽에는 모란, 미자형문米字形文 혹은 기타 화초문이 인화로 장식되어 있다. 벼루의 먹을 가는 면은 운두형雲頭形으로 한쪽으로 경사지게 하였으며 아래쪽은 노태시켜 먹을 갈 수 있게 하였고 외부에는 대개 수파연화문이 압출양각으로 장식되었다. 벼루와 세트를 이루어 사용되었던 필세는 과거 ‘난반暖盤’이라고도 불렸으며, 일반적으로 가장자리가 넓고 평평하며 외벽에는 유약을 시유하지 않은 반을 통형 혹은 팔방형의 좌대 위에 올려놓은 형태이다. 이와 비슷한 벼루와 필세는 내몽고 적봉 향화요에서 출토된 바 있으며 대다수가 유약을 시유하지 않은 초벌상태의 미완 성품이었다. 도판10-8

- 22 [1] 독일 베를린 동아시아 예술박물관 소장. Watson, William, 1984, *Tang and Liao Ceramics*, pl.265, London : Thames and Hudson ; Mino Yutaka, China House Gallery and China Institute in America 1973, *Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall*, pl.34, New York : China House Gallery ; China Institute in America.
- [2] 內蒙古 寧城 石佛鄉 遼墓 출토. 內蒙古 寧城博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖305, 中國藏學出版社, 2002 ; Shen Hsueh-man, Asia Society, Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006 ; *Gilded Splendor : Treasures of China's Liao Empire (907-1125)*, pl.115a, New York ; Milano : Asia Society.
- [3] 內蒙古 寧城 小劉仗子 3號墓 출토. 內蒙古博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖123, 上海人民美術出版社, 1999 ; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖300, 中國藏學出版社, 2002.
- [4, 5] 內蒙古 寧城 埋王溝 3號墓(1070年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古考古研究所, 遼中京博物館, 『寧城縣埋王溝遼代墓地發掘簡報』, 『內蒙古文物考古文集』第2集, pp.609-630, 中國大百科全書出版社, 1997 ; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖303, 中國藏學出版社, 2002.
- [6] 內蒙古 寧城 四方城 遼墓(1066年) 출토. 內蒙古自治區博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖306, 中國藏學出版社, 2002.
- [7] 遼寧 新民 巴圖營子 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 馮永謙, 『遼寧省建平·新民的三座遼墓』, 『考古』, 1960(2), pp.15-24 ; 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖108, 上海人民美術出版社, 1999.
- [8] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖30, 中國藏學出版社, 2002.
- [9] 2006년 필자가 직접 遼陽 江官屯窯址 부근에서 채집.





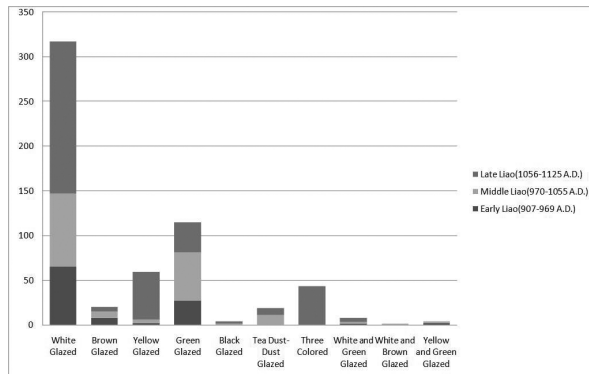
훈 Ocarina

훈(오카리나)은 유목 민족에게서 자주 보이는 악기로 통상 방목되어 있는 가축들을 불러올 때 사용되었다. 또 다른 명칭으로는 “초哨”, “구적口笛”이라고도 한다. 요대의 도자로 제작된 훈은 요대 만기에 유행하였다. 형태도 다양하며 거란족의 유목생활에 적합한 실용기였다. 모범을 사용한 장식에 삼채유를 시유한 도기들이 대부분이며 손으로 빚은 자기 재질도 확인된다.

훈의 조형으로는 구형과 납작한 원형이 있는데, 두 개의 반원구半圓球가 합쳐지면서 완전한 형태를 이룬다. 상부의 정중앙에는 작은 원형의 취공이 있고, 옆에는 지공이 있다. 동체에는 모란당초와 양련仰蓮 등의 문양이 압출양각으로 시문되어 있다. 이런 구형 훈은 일반적으로 삼채유를 시유한 도기류도판11-1~3나 혹은 단색유를 시유한 도기류이다.도판11-4 이 외에도 유약을 시유하지 않은 소태素胎도 간혹 확인된다.도판11-5 내몽고의 적봉 향와요 유적에서도 삼채로 시유한 도기 훈의 미완성품인 초벌 상태가 채집되기도 하였다.도판11-6

이 외에도 식물 및 동물의 조형을 모방한 훈도 확인되는데, 이런 종류는 다수가 손 가는데로 빚은 자기 재질이다. 예를 들어 소머리, 돼지머리를 형상화한 훈 등이 있으며 향와요, 용천무요, 강관둔요 등의 요지 부근에서도 모두 이러한 종류의 자기질 동물형 훈이 채집되었다.도판11-7~10

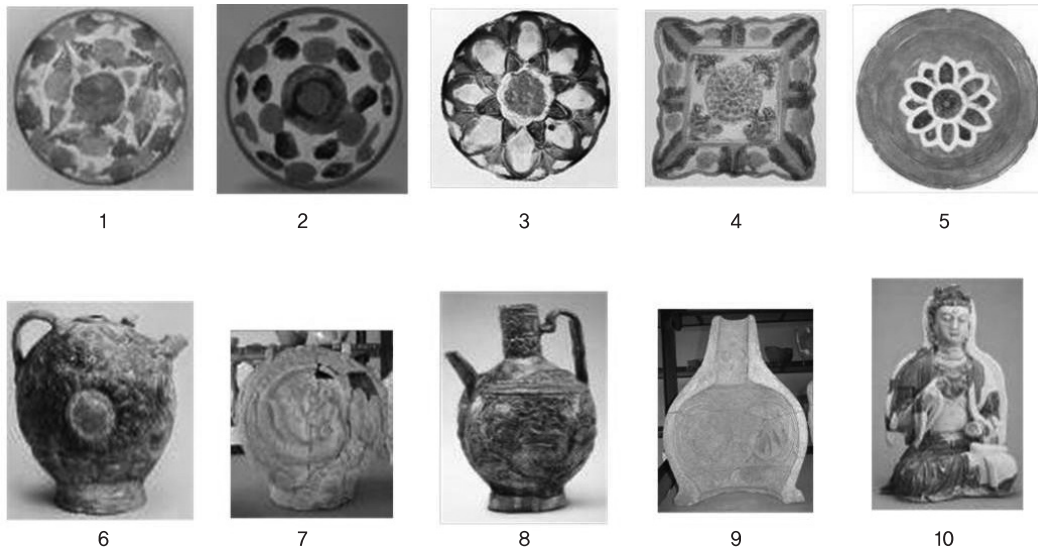
II. 요대 도자의 장식



도판12 요대 분묘와 탑에서 출토된 요대 도자의 색유 장식 통계²⁴

요대 도자기의 장식은 사용된 기법으로 봤을 때 색유色釉와 화문花文 장식 이렇게 두 종류로 구분할 수 있다. 색유 장식은 단색유와 다색유 장식을 모두 포함하고 있으며, 단색유 장식은 주로 백유, 흑유, 다엽말유, 황유, 녹유 등이 있다. 다색유 장식은 주로 삼채유, 백유 녹白釉綠, 황유녹채黃釉綠 등이 있다. 현재까지 알려진 요대 분묘, 탑, 요지에

23 [1] 內蒙古 寧城 埋王溝 3號墓(1070年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古考古研究所, 遼中京博物館, 「寧城縣埋王溝遼代墓地發掘簡報」, 『內蒙古文物考古文集』 第2集, pp.609-630, 圖17:1, 北京中國大百科全書出版社, 1997; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 「契丹王朝—內蒙古遼代文物精華」, 圖290, 中國藏學出版社, 2002.
[2] 北京故宮博物院 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖102, 上海人民美術出版社, 1999.
[3] 內蒙古 赤峰市博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖115, 上海人民美術出版社, 1999.
[4] 內蒙古 敖漢旗 姚家溝 遼墓 출토. 敖漢旗博物館 소장. 邵國田, 『敖漢文物精華』, 圖151, 呼倫貝爾, 內蒙古文化出版社, 2004.
[5] 內蒙古 赤峰 元寶區 遼墓 출토. 赤峰市博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖4, 上海人民美術出版社, 1999.
[6] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯에서 채진. 路菁, 『遼代陶瓷』, 圖2-44, 沈陽, 遼寧畫報出版社, 2003.
[7] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯 출토. 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖35, 上海人民美術出版社, 1999.
[8] 遼寧 遼陽 江官屯窯에서 채진. 路菁, 『遼代陶瓷』, 圖3-666, 沈陽, 遼寧畫報出版社, 2003.
[9] 遼寧 遼陽 江官屯窯에서 채진. 路菁, 『遼代陶瓷』, 圖3-664, 沈陽, 遼寧畫報出版社, 2003.
[10] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯에서 채진. 路菁, 『遼代陶瓷』, 圖3-663, 沈陽, 遼寧畫報出版社, 2003.



도판13 요삼채²⁵

서 출토된 상황으로 볼 때, 요대 단색유 도자 중 백유로 시유한 도자기의 수량이 가장 많으며, 이 역시 요대 도자의 시작과 끝을 함께 하며 발전해 갔다. 저온녹유도기 수량은 요대 초중기에 백유기에 버금간다. 저온황유도기는 요대 중기에 출현하기 시작하여 크게 부흥한다. 이후 요대 만기에는 녹유기의 수량을 크게 넘어서 백유기 다음으로 생산을 많이 하였다.도판12

색유 장식 중 가장 특별한 것은 바로 요대 만기에 유행하였던 요삼채저온유도기일 것이다.도판13 이는 요대 도자 중에서도 가장 화려한 부분 중 하나로 중국 도자 발전사에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 그 연원은 당삼채로 거슬러 올라가지만, 한편으로 이와 완전히 동일한 것은 아니다. 일반적으로 태토는 비교적 성글며 번조 온도도 낮아 당삼채보다 그리 정세하지는 않다. 유색도 황, 녹, 백의 세 가지 색으로 산뜻한 색조를 보여준다. 당삼채에서 보이는 남유藍釉 대신 녹유를 사용하였고, 그 황색 역시 당삼채에 비해 부드럽다. 요삼채는 유약이 서로 섞여 흘러내리는 현상이 보이지 않아 유약의 자연스러운 유동감이 당삼채보다는 떨어지며, 역시 당삼채에서 보이는 여러 색채가 뒤섞인 화려한 특징들이 요삼채에서는 부족하다. 기형에 있어서도 궁정·사찰의 건축 부자재와 불

24 Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, chart 6, page 1005, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

25 [1] 內蒙古 寧城 小劉仗子 1號墓 출토, 李逸友, 『昭烏達盟寧城縣小劉仗子遼墓發掘簡報』, 『文物』, 1961(9), pp.44-49, 圖4:1; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖296, 中國藏學出版社, 2002.

[2] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖98, 上海人民美術出版社, 1999.

[3] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖109, 上海人民美術出版社, 1999.

[4] 內蒙古 寧城 小劉仗子 1號墓 출토, 李逸友, 『昭烏達盟寧城縣小劉仗子遼墓發掘簡報』, 『文物』, 1961(9), pp.44-49, 圖1; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖298, 299, 中國藏學出版社, 2002.

[5] 河北 宣化 張文藻墓(1093) 출토, 鄭紹宗, 『河北宣化遼張文藻壁畫墓發掘簡報』, 『文物』, 1996(9), pp.14-46, 圖21:1.

[6] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖119, 上海人民美術出版社, 1999.

[7] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯 遺址 출토, 內蒙古文物考古研究所 소장.

[8] 內蒙古 赤峰 曲家溝 1號墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖293, 中國藏學出版社, 2002.

[9] 內蒙古 赤峰 缸瓦窯 遺址 출토, 內蒙古文物考古研究所 소장.

[10] 北京 龍泉務窯 출토, 首都博物館 소장, 北京市文物考古研究所, 『北京龍泉務窯發掘報告』, 圖7, 文物出版社, 2002.





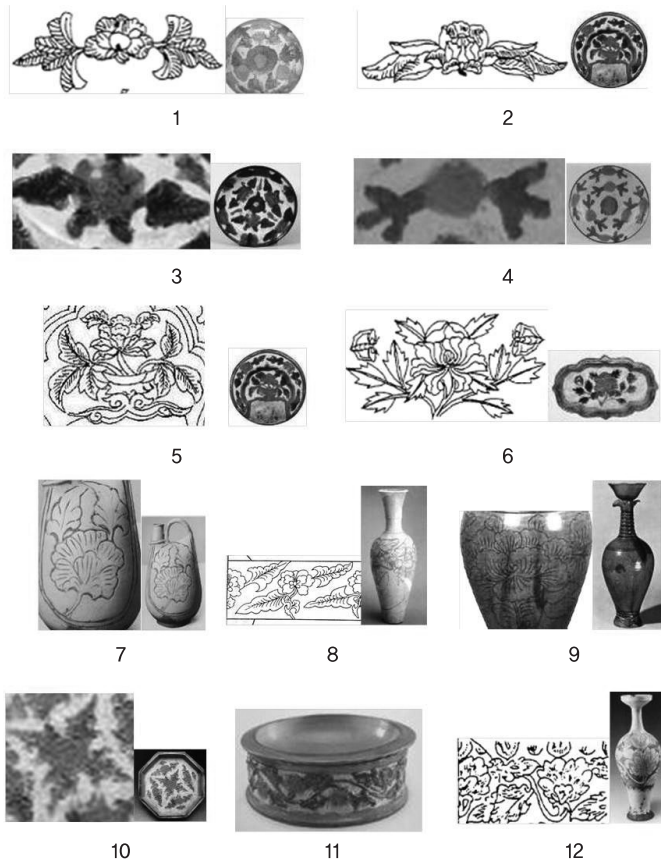
상 외에 당삼채에서 보이는 낙타, 말 등의 대형 기물들은 거의 보이지 않는다. 대부분은 완, 반, 접시, 분, 합, 주호, 벼루와 필세, 훈 등 비교적 작은 일상 용기들이다. 따라서 요삼채를 그저 간단하게 당삼채의 연속선상에 놓거나 이를 계승하였다고 보기에는 어렵다. 다만 당삼채의 영향을 받아 생산하였으며, 이에 덧붙여 새롭게 창조하거나 발전한 색유도기의 품종이라 이해하여야 할 것이다. 요삼채의 변조는 일반적으로 먼저 초별구이를 한 다음 화장토와 색유를 시유하고 다시 저온에서 2차 변조를 한다. 내몽고의 적봉 향와요, 북경의 용천무요에서 모두 생산하였으며, 이 밖에 삼채의 파편 외에도 유약을 시유하지 않은 삼채의 미완성품인 초별 파편과 도범이 일정 수량 출토되었다.

요대 도자의 화문 장식은 기법으로 볼 때 중원 전통 기법 위주로 사용되었으며, 새롭게 창조되거나 특출난 방법은 보이지 않는다. 소태 장식이나 채회彩繪 장식 모두 중원과 일치하며, 단지 공예적 부분에서 조악하여 정세한 작품이 드물다는 차이가 있다.

화문 장식에 응용된 소재로 봤을 때, 요대 도자의 문양 장식 중에는 식물화훼문이 크게 유행하였다. 거란족들의 생활은 본래가 유목, 어로와 수렵이 위주이기 때문에 고정적인 거주지

가 없었다. 이후 한족들의 농경생활 방식에 영향을 받아 점차 정착하여 살기 시작하면서 정원에서 각종 식물들을 키우는 것을 좋아하게 되었다. 이에 요대 장식 문양 중에는 모란, 연화, 국화, 작약, 파초, 수초 등의 식물문 등이 자주 보이게 되었다. 지면 관계 상 전형적인 요대 도자의 장식문을 몇 종류만을 보다 자세하게 소개하고자 한다.

모란은 요대 도자에서 가장 많이 사용되었던 소재이다. 이는 당시 요대의 국경 내에서 보편적으로 재배하였던 모란과 아주 관계가 없지는 않다. 요대 분묘 벽화 및 금은기, 동경, 견직물, 석각 등의 공예품에서도 모란 장식은 매우 많다. 도자기에 사용된 모란 장식은 더욱 보편화 되었으며, 각화, 인화, 적화, 회화 등으로 모란문을 장식하였으며 각기 다른 자태를 보이고 있어 요대 도자 장식 문양 중 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 요대 도자에 보이는 모란문은 당초, 절지折枝, 꽃 한 송



도판14 요대 도자에서 보이는 모란장식문²⁶





이에 두 개의 이파리, 꽃 한 송이에 네 개의 이파리 등의 구도를 보여주고 있다. 초기 문양은 당대의 대칭적인 양식을 답습하여 한 송이의 커다란 꽃에 한 쌍의 이파리를 받쳐 주었다. 가령 요녕성박물관 소장의 백유척각모란화문계관호白釉剔刻牡丹花文雞冠壺는 구경의 기부基部에 첩화로 가죽끈을 형상화한 문양을 들렸으며 동체 양 면에는 한 송이의 모란과 한 쌍의 이파리를 각화로 시문하였다. 기면 전체에 시문한 문양은 충만함과 소박함을 동시에 보여주며, 각화의 기술은 간결하면서도 세련되고 힘 있는 양상이다. 도판14-7 요삼채의 반, 접시에서 보이는 모란문양은 대다수가 인화 형식으로 표현되었다. 보통 평면식 대칭 구조를 보이며 돌아가며 등글게 배치한 구도도 확인된다. 원형반에는 쌍엽모란이 자주 보이는데, 삼채유인모란문반三彩釉印牡丹文盤이 이에 해당한다. 총 세 단계로 구분하여 장식하였는데 중심에는 인화 기법으로 국화송이[단국團菊] 도안이 시문되었으며, 외면에는 역시 인화기법으로 4송이의 모란화훼가 같은 간격으로 시문되었다. 꽃은 크고 이파리는 작으며 황·녹색의 두 가지 색으로 장식하였다. 꽃송이는 황유를 이파리는 녹유를 시유하였으며 모두 쌍엽모란문의 도안이다.도판14-1, 3, 4 4개의 이파리를 가진 모란은 사각반, 사각접시에 자주 등장한다. 가령 요녕성박물관 소장의 삼채유인모란화팔방반三彩釉印牡丹花八方盤 1점은 팔각형의 기형이며, 반의 중심에는 인화로 4개의 이파리와 한 송이의 모란의 조합으로 시문되어 있다. 주변에는 복층 쌍엽모란화가 인화로 장식되었다. 백색의 지면에 황색의 꽃, 녹색의 이파리의 색채는 선명하고 모두 대칭 문양으로 장식되어 있어 입체감이 강하다. 도판14-10 삼채 기물에 보이는 모란문 중에서도 가장 전형적인 양식은 바로 해당식반에 보이는 가지와 잎이 좌우 대칭인 절지모란이다. 가령 삼채유인모단쌍접해당식반三彩釉印牡丹雙蝶海棠式盤은 내저에 인화 장식으로 한 송이의 붉은 꽃과 녹색 이파리의 절지모란문이 시문되어 있으며, 모란화 위에는 역시 인화로 장식된 나비 한 쌍이 시문되었다.도판14-6

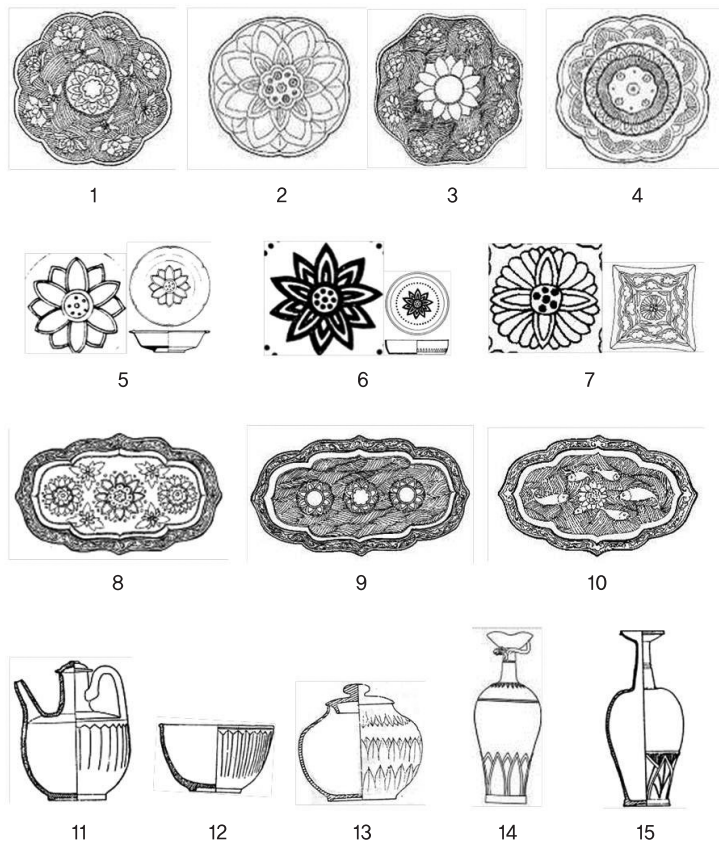
중원의 영향을 받아 요대 자기에서도 모란당초문이 등장하기 시작하였다. 일반적으로 백지척각白地剔刻花로 장식한 기물에 가장 많이 보이며 백유척분조획모란화반구장경병白釉剔粉雕劃牡丹花盤口長頸瓶이 이에 해당하는 예이다. 회백색의 태토에 백색 화장토를 시유하고 척화 기법으로 꽃을 제외한 모든 부분을 긁어내어 태토의 색을 드러나게 함으로서 거대한 모란당초문이 더욱 부각되었다. 게다가 꽃잎, 꽃술, 잎맥은 모두 각화로 처리하여 거칠면서도 대범한 느낌을 주는데 이는 곧 거

- 26 [1] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.31, page 939, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [2] 독일 베를린 동아시아 예술박물관 소장. Watson, William 1984, Tang and Liao Ceramics, pl. 265, London: Thames and Hudson.
- [3] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl. 262 page 939, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [4] 杉村勇造, 『陶磁大系 40 遼の陶磁』, 圖71, 平凡社, 1974.
- [5] 독일 베를린 동아시아 예술박물관 소장. Watson, William 1984, Tang and Liao Ceramics, pl. 265, London: Thames and Hudson, Date (AD): late
- [6] 遼寧省 新民 巴圖營子 遼墓 출토, 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖120, 上海人民美術出版社, 1999.
- [7] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖1, 上海人民美術出版社, 1999.
- [8] 遼寧 法庫 葉茂臺 2號墓 출토, 遼寧省 鐵嶺 群衆藝術館文物組 소장. 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖113, 京都美乃美出版社出版社, 1986.
- [9] 東京國立博物館 소장. Mino Yutaka et al. 1973, Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall, pl. 49, New York: China House Gallery: China Institute in America. 杉村勇造, 『陶磁大系 40 遼の陶磁』, 圖9, 平凡社, 1974.
- [10] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖110, 上海人民美術出版社, 1999.
- [11] 內蒙古 寧城 四方城 遼墓(1066年) 출토, 內蒙古自治區博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖306, 中國藏學出版社, 2002.
- [12] 遼寧 法庫 葉茂臺 7號墓 출토, 遼寧省博物館 소장. 馮永謙, 『葉茂臺遼墓出土的陶磁器』, 『文物』, 1975(12), pp.40-48, 圖41: 徐秉琨, 孫守道.





란민족의 기질을 보여주는 것이라 할 수 있다. 도판14-12 이 밖에, 모란당초문에서도 삼채 인화문 장식이 보인다. 내몽고 사방성四方城에서 출토된 삼채필세가 이에 해당하는 예로 외벽에는 백유를 시유한 지면에 황색 꽃과 녹색 잎의 절지모란을 시문하였다. 도판14-11 요대 도자기에서 사용되는 획화기법은 일반적으로 날카로운 도구를 이용하여 긋기 때문에 표현된 선은 섬세하며 유려하다. 획화로 장식된 모란문은 요대 도자기중 봉수병과 장경병 등의 병 종류 동체에 자주 시문된다. 동경국립박물관 소장 요대 녹유봉수병은 유색이 매우 선명하며, 동체에 획화로 가늘게 시문된 모란문은 선이 골고루 고를 뿐 만 아니라 매우 섬세하다. 꽃송이는 크고 풍만한 느낌이며, 겹치는 꽃잎들이 순차적으로 분명하게 표현되어 있어 매우 생동감이 있고 자연스럽다. 도판14-9



도판15 요대 도자기에서 보이는 연화문 장식²⁷

요대 도자기에서는 연꽃도 크게 유행하여 모란 다음으로 널리 사용되었다. 연화문의 형태에 따라 단련문團蓮文, 연판문蓮瓣文 이렇게 두 형식으로 구분할 수 있다. 단련문은 활짝 핀 연꽃이 정면을 바라보고 있는 구도를 중심으로 서로 대칭하여 있다. 이 도안은 요대 만기의 삼채 기물에서 상당히 유행하였으며 주로 팔곡화형반, 해당식반, 반 등의 기물 내저에 장식되었다. 일부는 수파문을 바탕에 시문되었으며, 색깔은 매우 화려하고 장식 구도가 서로 엇갈려 배열되었지만 제법 정취 있다. 도판15-1~5, 8~10 요대 중기에도 짙은 녹색유가 시유된 도분陶盆 내저에 단련문이 시문된 것이 소량 확인된다. 이에 해당하는 유물로는 요녕 조양 전창호前窗戶의 요대 분묘에서 출토된 녹유분이 있다. 도판15-6 여기서 연판문은 연꽃의 꽃잎과 꽃잎이 서로 병렬로 이어져 조성된 테두리 장식이다. 연판문은 일찍이 위진남북조 시기에 자기 장식문양으로 크게 유행하였으며, 주로 자기의 동체부에 시문되었다. 요대 도자기에서 보이는 연판문은 모든 각화 백자 중에서도 우위를 차지한다. 송대 정요에서 계승한 이 문양은 백유주호白釉注壺, 관罐, 완 등의 중원식 도자기 외벽에 각화로 시문되었다. 가령 요녕 객좌喀左 북쪽의 요대 분묘에서 출토된 백유각화대개수주白釉刻花帶蓋水注는 동체에 전체적으로 연판문으로 장식되었다. 뚜껑의 손잡이 둘레에도 복선復線으로 각화한 연판문을 복층으로 배치하





여 장식하였다. 견부와 동체 부분에도 각각 3단 연판문을 단선으로 각화하였다.도판15-11 북경 용천부의 요대 요지 발굴 중 각화연판문刻花蓮瓣文으로 장식한 백유관, 완 등의 자기들이 대량으로 출토되었다. 요대 중기에도 짙은 녹색으로 시유한 봉수병, 반구장경병, 분 등에 연판문을 장식한 기물들이 소량 확인된다. 요녕 조양 전창호의 요대 분묘에서 출토된 녹유봉수병도15-14, 북경의 순의順義 안신장安辛莊 요대 분묘에서 출토된 녹유반구장경병綠釉盤口長頸瓶도판15-15 등에서 병의 외벽 하부에 각화로 연판문 장식이 되어 있다. 요대 도자에서 보이는 연판문 장식은 민족 문화가 융합되는 과정 중에서 서 중원 문화의 영향이 뚜렷하게 구현된 것이다.

국화문도 요의 영역 안에서 널리 발전하였다. 요대 사람들은 중양절重陽節 때 국화주를 마시는 풍습이 있었다. 국화문은 요대에 매우 환영을 받아 요대 도자기 장식문양으로 모란, 연화 다음으로 많이 사용되었다. 국화문은 요대 중·만기의 도자기에 자주 확인되며, 요대 도자기에 장식된 국화문은 여러 꽃송이[단화團花], 한 송이 꽃과 2개의 잎, 한 송이 꽃과 4개의 잎, 절지 등의 구도로 나타난다. 그 중 가지와 잎이 없는 단국문의 수량이 가장 많으며, 주로 요삼채의 원형반, 완 등 기물 내저에 장식되며, 모란문 혹은 수파문과 같이 나타난다.도판16-1~3 요대 만기에는 단색 황유, 녹유의 완과 반의 저부에 단국문의 문양으로 자주 시문된다.도판16-4 한 송이 꽃과 2개의 잎이 대칭으로 배치된 구도의 국화문은 삼채 벼루 등의 기물 외벽도판16-5에서 볼 수 있으며, 한 송이 꽃과 4개의 잎으로 구성된 국화문은 요삼채의 사각접시 등 기물 내저에 백색의 지면에 황색 꽃, 그리고 녹색의 잎으로 정연하게 대칭되는 구도이다.도판16-6 절지국화문의 수량은 비교적 적어 요녕 조양 경연의묘 출토의 짙은 녹유로 시유된 단룡국화문계관호團龍菊花文雞冠壺에서만 보이며 각화로 시문된 권초卷草의 윗부분에 국화절지문이 첩화되어 있다. 국화는 측면을 향해 있으며, 꽃잎은 자연스럽고 생동감있게 표현되었다.도판16-7

권초문卷草文은 전통적인 중속문양의 소재였다. 일찍이 육조시대 청자에 이미 유행하였다. 요

27 [1] 杉村勇造,『陶磁大系 40 遼の陶磁』,圖76,平凡社,1974.

[2] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會,『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』,圖109,上海人民美術出版社,1999; Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.68, page 948, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

[3] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.67, page 948, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

[4] 杉村勇造,『陶磁大系 40 遼の陶磁』,圖22,平凡社,1974; Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.69, p.948, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany.

[5] 河北 宣化 下巴裏 張世本墓(1115-1144) 출토, 陶宗治等,『河北宣化下巴裏遼金壁畫墓』,『文物』,1990(10), pp.1-19, 圖27.1.

[6] 遼寧 朝陽 前窗戶 遼墓(1004) 출토, 靳楓毅,『遼寧朝陽前窗戶遼墓』,『文物』,1980(12), pp.17-29, 圖14; 上海人民美術出版社,『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』,圖90,京都美乃美出版社,1986.

[7] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.73, p.949, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

[8] 遼寧省博物館 소장, 上海人民美術出版社,『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』,圖163,京都美乃美出版社,1986; Lu Jing 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.147, p.968, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

[9] 內蒙古敖漢旗羊山3號遼墓 출토, 邵國田等,『敖漢旗羊山1—3號遼墓清理簡報』,『內蒙古文物考古』,1999(1), pp.1-38, 43, 圖16.7.

[10] 內蒙古 寧城 小劉仗子 4號墓 출토, 李逸友,『昭烏達盟寧城縣小劉仗子遼墓發掘簡報』,『文物』,1961(9), pp.44-49, 圖4.4; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館,『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』,圖297,中國藏學出版社,2002.

[11] 遼寧 喀左 北嶺 4號 遼墓 출토, 武家昌,『喀左北嶺遼墓』,『遼海文物學刊』,1986(1), pp.32-51, 圖21.4.

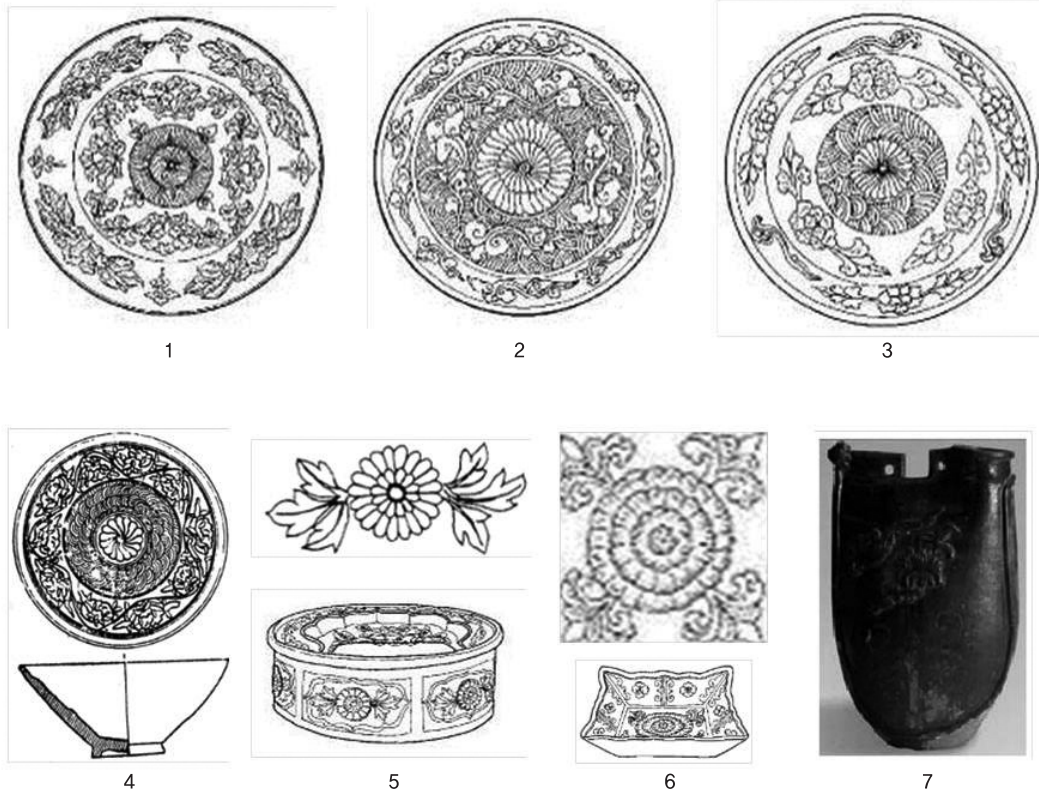
[12] 遼寧 喀左 北嶺 4號 遼墓 출토, 武家昌,『喀左北嶺遼墓』,『遼海文物學刊』,1986(1), pp.32-51, 圖21.2.

[13] 內蒙古 通遼 庫倫 3號 遼墓 출토, 王健群, 陳相偉,『庫倫遼代壁畫墓』, p.51, 圖37.4, 文物出版社, 1989.

[14] 遼寧 朝陽 前窗戶 遼墓(1004年) 출토, 靳楓毅,『遼寧朝陽前窗戶遼墓』,『文物』,1980(12), pp.17-29, 圖6.

[15] 北京 順義安辛莊 遼墓 출토, 北京市文物研究所,『北京順義安辛莊遼墓發掘簡報』,『文物』,1992(6), pp.17-23, 圖4.5.





도판16 요대 도자에 나타난 국화문 장식²⁸

대의 권초문이 도자기 장식으로 유행하기 시작한 시기는 요대 중·만기이다. 종속문양으로서 기물의 구연, 굽의 측면, 전부, 경부에 대개 두 방향으로 이어나가는 방식으로 압출 혹은 각화하였으며 늘이거나 줄이기 쉬워 활용성이 매우 높아 원기圖器나 탁기琢器에 두루 될 수 있었다. 도판17-1~3 주문 양으로서서는 요대 중기의 계관호 동체에 각화 등으로 시문되었다. 단독으로 사용된 예 외에도 화주火珠, 동자童子, 승룡升龍 등과 함께 장식된다. 도판17-4~10

파초문은 백유각화白釉刻花 기물에 주로 응용되었다. 이파리의 가장자리가 5 혹은 6곡으로 표현된 일종의 엽문으로 안 쪽에는 수직의 쌍선이 잎의 주맥主脈을 표현하며, 주맥의 양쪽에는 여러 개의 사선이 대칭으로 배치되어 지맥支脈을 표현한다. 요대 도자에 출현한 파초문은 요대 만기에 유행하였는데, 주로 백유각화관, 주호 및 대완 등의 기물 외벽에 장식되었다. 요녕 조양 조광우趙匡禹의 분묘에서 출토된 백자제량호도판18-5, 요녕 법고현法庫縣 업무대葉茂臺 2호 요대 분묘 및 요녕 건평建平 당가장자唐家杖子 요대 분묘 출토 백자주호와 주완도판18-1~2, 북경 용천무묘 출토 백자관도판18-3~4, 과형주호도판18-6~7 등의 기물에 모두 각화 기법으로 파초문이 시문되어 있다.

각종 동물문 장식은 요대 도자에서 식물문 장식 다음으로 자주 쓰인다. 가령 용, 봉황, 물고기, 원앙, 마갈摩羯, 사자 등이 시문되었으며, 이외에도 벌과 나비 등이 식물화훼문을 더욱 돋보이게 하는 역할을 하는 장식으로 주로 사용되었고 요대 중기의 계관호에는 또한 원숭이를 빗어 붙이는 습속이 있었다. 요대 만기에는 각종 소, 양, 돼지 등의 동물 형상들의 도기 훈이 유행하였다. 이제





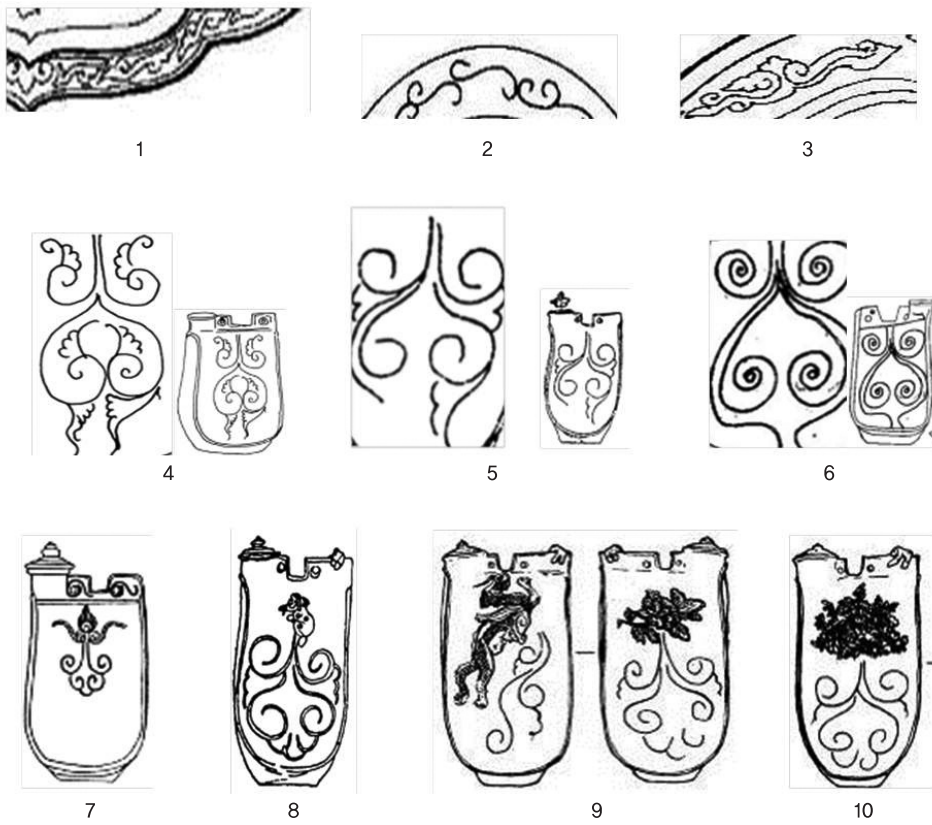
동물 장식문으로 전형적인 예를 몇 종류 선정하여 소개하고자 한다.

마갈은 일종의 긴 코와 날카로운 이빨을 가졌고 물고기의 몸과 물고기의 꼬리를 가진 동물이다. 이는 인도 신화의 전설 중에 ‘물의 정령’, ‘생명의 근본’으로 모든 번뇌를 집어 삼키는 법력을 가지고 있다. 마갈 형상의 근원은 고래, 코끼리, 물고기, 악어 등의 동물에 있다. 4세기말 동한東漢에서는 마갈문과 불교가 함께 중국으로 전래되었다. 이후 수당隋唐을 거쳐 머리가 용으로 변하는 특징을 보임에 따라 마갈문은 어룡문魚龍文이라 불리기도 했다. 또한 길상도안으로 확립되었으며 당대 금은기에 많이 응용되었다. 마갈의 조형이 당대에 크게 유행하였고 거란민족이 당대 문화에 많은 영향을 받았기 때문에 그들은 마갈문에 깊은 관심을 표출하였다. 그리하여 마갈문을 계승하였을 뿐 아니라 새롭게 창조하기도 하였으며, 이는 곧 거란인들이 매우 자주 사용하는 장식 중 하나가 되었다. 마갈의 형상은 기명의 표면을 장식하는 문양으로도 혹은 기물의 조형으로도 사용되었다.

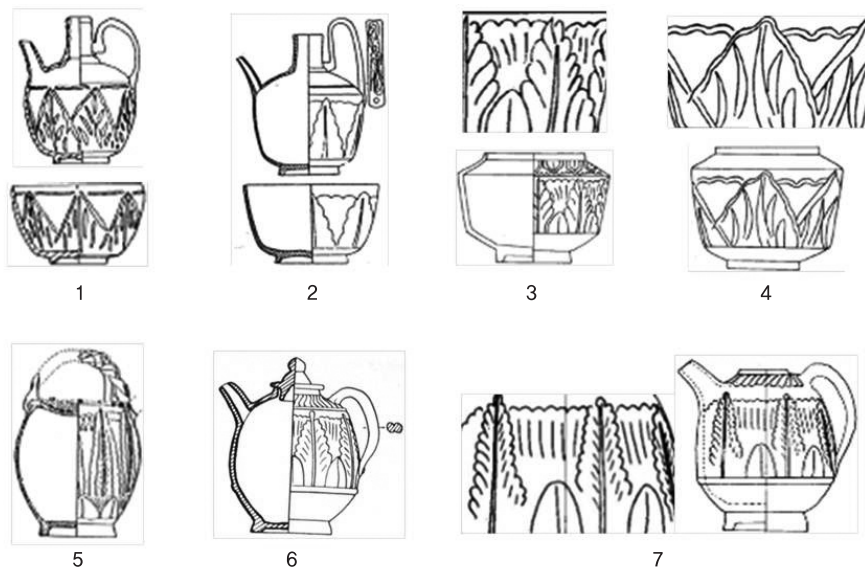
요대 도자기에서의 마갈문 장식은 내몽고의 파림좌기 오란투해烏蘭套海 요대 분묘에서 출토된 요대 백유인수어룡호白釉人首魚龍壺로 대표된다. 이 호의 동체는 어룡형이고 사람의 머리와 물고기의 꼬리를 가졌다. 사람의 머리는 머리를 단정히 빗은 아동의 모습이며 앞가슴에는 수구의 역할을 하는 용의 머리 붙어 있다. 양팔로 용의 머리를 두 손으로 받쳐 껴안고 있으며, 권족의 양쪽 부분에는 용의 발가락이 첩화로 장식되어 있다. 복부는 물고기의 비늘과 날개가 장식되었으며, 등에는 호의 입구가 연판형으로 형상화 되었다. 물고기의 꼬리는 위로 치켜 올렸다. 몸체는 전체적으로 백유가 시유되었으며 유색은 약간의 황색을 띤다. 사람의 머리 뒤 부분과 꼬리 사이를 연결하여 손잡이를 만들었다. 조형은 기괴하고 특이하기는 하나 그 구상이 독특하고 정교하다.도판19-1 내몽고 영성寧城 지역의 요대 분묘에서는 요대 삼채유마갈형주호가 출토되었다. 물고기의 몸이 연화좌에 누워 있는데, 머리를 쳐들고 꼬리도 치켜 올라가 전체적으로 U자형이다. 물고기의 입은 수구의 역할을 하며 물고기 뒤 부분에는 연화좌에서 위를 향해 뻗은 납작한 형태의 줄기가 있는데, 이것이 구부러져 손잡이 역할을 한다. 물고기의 꼬리 중간 부분에는 연꽃 한 송이가 장식되어 있으며 중간에 구멍이 뚫려 있는데 이는 호의 입구이다. 긴 코는 말렸고 한 쌍의 귀는 뒤로 젖혀져 있다. 몸체는 온통 비늘로 장

- 28 [1] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.155, p.969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
 [2] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.156, p.969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
 [3] Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.157, p.969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany, E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
 [4] 內蒙古 赤峰 翁牛特旗 解放營子 遼墓 출토, 項春松, 「內蒙古解放營子遼墓發掘簡報」, 『考古』, 1979(4), pp.330-334, 圖3:1.
 [5] 독일 베를린 동아시아 예술박물관 소장, Watson, William 1984, Tang and Liao Ceramics, pl.265, London: Thames and Hudson; Mino Yutaka et al., China House Gallery, and China Institute in America 1973, Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall, pl.34, New York: China House Gallery: China Institute in America.
 [6] 遼寧 錦西 遼蕭孝忠墓(1089年) 출토, 雁羽, 「錦西孤山遼蕭孝忠墓清理簡報」, 『考古』, 1960(2), pp.34-35, 圖1:3.
 [7] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖89, 上海人民美術出版社, 1999.
 29 [1] 遼寧 新民 巴圖營子 遼墓 출토, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖120, 上海人民美術出版社, 1999; 馮永謙, 「遼寧省建平 新民的三座遼墓」, 『考古』, 1960(2), pp.15-24.
 [2] 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務黨發掘報告」, 文物出版社, 2002; Lu Jing, 2008, Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.91, p.953, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany.
 [3] 독일 베를린 동아시아 예술박물관 소장, Watson, William 1984, Tang and Liao Ceramics, pl.265, London: Thames and Hudson; Mino Yutaka et al., China House Gallery, and China Institute in America 1973, Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall, pl.34, New York: China House Gallery: China Institute in America.
 [4] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖20, 上海人民美術出版社, 1999.





도판17 요대 도자에 나타난 국화문 장식²⁹



도판18 요대 도자에서 보이는 파초문 장식³⁰



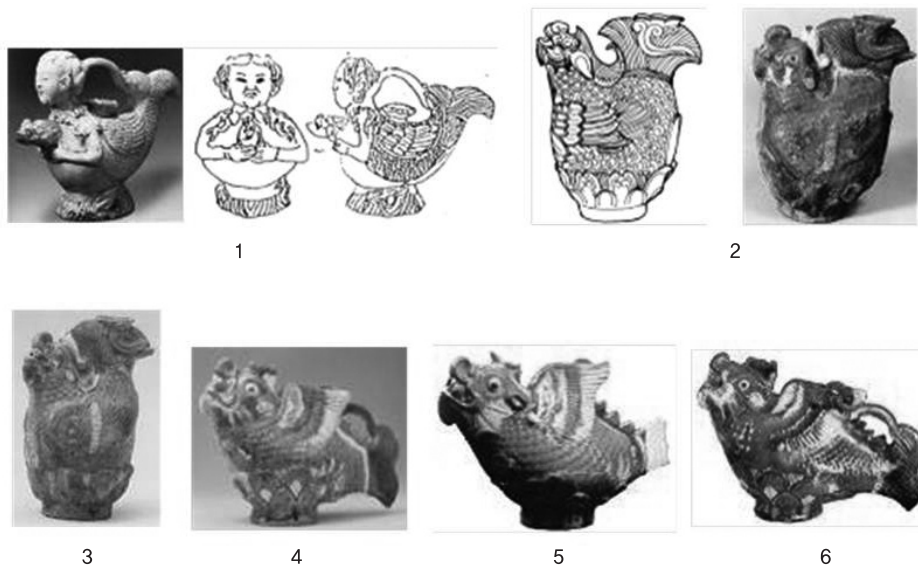


식되었다. 전체적으로 풍만하며 복부의 측면에는 날개가 삼중으로 입체적으로 부조되어 있다. 황·녹·백채유를 시유하였으며 색채는 화려하면서도 자연스럽다. 조형은 매우 참신하면서도 실물처럼 생동감 있게 묘사되었다. 도판19-2~3 이 외에도 요대 삼채 중 어룡형주호가 있는데 비어飛魚의 조형을 가진다. 머리와 꼬리를 각기 곧추세웠으며 눈동자가 돌출되었다. 기타 어룡호와 비슷하지만 날개가 활짝 퍼져 있는 것이 다르다. 톱니형태의 등지느러미도 직립되어 있고 경부의 수염도 명확하게 표현되어 있다. 또한 구부러진 몸 전체를 비늘로 덮고 있으며 연화좌 위에 누워있는 형상이다. 이 조형은 생동감 있으면서도 귀여운 느낌을 준다. 도판19-4~6

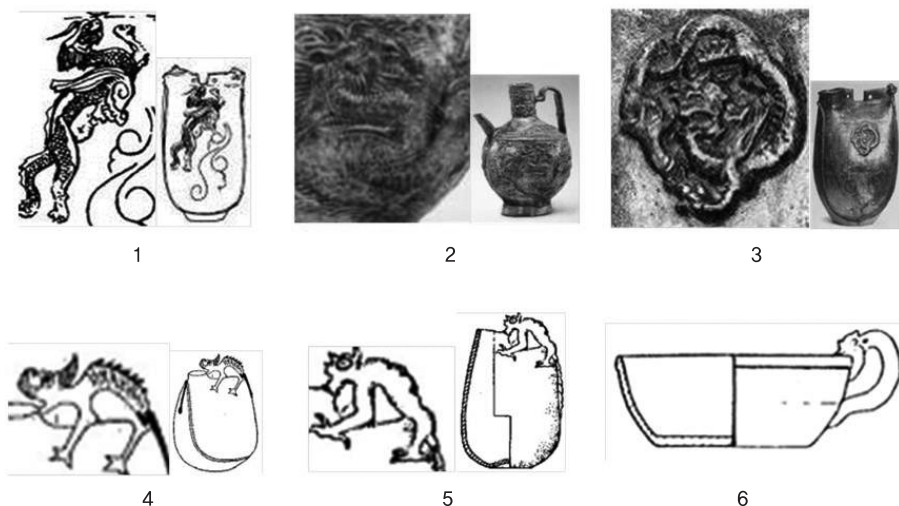
요대는 중원의 봉건 왕조가 지녔던 습관의 영향을 받았다. 이에 용문으로 장식하는 즐거하였으며, 식물, 벽화, 석각, 동경, 금은기 등 광범위하게 응용하였다. 용문에는 단룡, 승룡, 행룡行龍, 쌍룡희주雙龍戲珠, 준룡蹲龍 등이 있으며, 용문의 주변에는 종종 권운卷雲과 화주가 같이 등장하기도 한다. 그러나 요대 도자에서 보이는 용문 장식은 그렇게 많지 않다. 단 몇 점에 불과한데 가령 하북 난평瀋平 은와구銀窩溝의 분묘에서 출토된 계관호의 복부에 용문이 첩화되어 있다. 용의 정수리에는 Y형태의 뿔 두 개가 달려 있으며 갈기는 비교적 짧다. 머리는 길쭉하며 입도 길게 벌여졌고 신체는 두껍고 짧다. 몸 전체는 비늘로 덮여 있으며 용의 꼬리는 뒷다리 위에서 말려 있다. 이 용문은 경릉慶陵 동릉東陵 중실中室의 벽화에서 보이는 용문과 매우 닮았기에 마땅히 ‘승룡’에 속할 것이다. 도판20-1 요녕박물관에 소장 중인 계관호는 호의 몸체에 단룡이 첩화되어 있다. 도판20-3 내몽고 적봉 국가구曲家溝 1호 요대 분묘에서는 삼채주호가 1점 출토되었는데, 복부에 용문이 압출양각 기법으로 장식되어 있다. 연꽃과 물고기, 파도 사이를 구불구불 헤엄치는 형상이며 용의 정수리에는 여전히 Y형태의 뿔 두 개가 달려 있다. 하지만 갈기는 더욱 길어지고 훑날리는 형태로 바뀌었고 꼬리 부분도 이미 뒷다리와 분리되었다. 이 용문은 은와구 요대 분묘에서 출토된 계관호에 보이는 용문보다는 시기적으로 늦은 특징을 보이고 있다. 도판20-2 요대 도자 중에는 또, 용이 기물의 손잡이 역할을 하는 기형이 확인된다. 옹우특기翁牛特旗의 파찰납알묘巴紮拉嘎墓와 광덕공묘廣德公墓에서 출토된 2점의 계관호는 용이 손잡이 역할을 한다. 웅크리고 있는 용의 형상으로 머리 뒷부분에는 갈기가 나 있다. 등을 움츠리고 있으며 등 위에는 지느러미가 나 있다. 또한 3개의 발가락과 긴 꼬리를 지니고 있다. 도판20-4~5 요대 만기의 용병세龍柄洗는 용의 입이 세의 구연을 물고 있는 형태이며 용의 몸체가

- 30 [1] 遼寧 建平 唐家村子 2號 遼墓 출토, 遼寧文物考古研究所 소장, 呂學明, 「建平唐家村子遼墓清理簡報」, 『遼海文物學刊』, 1997(1), pp.24-29, 圖7:1.
 [2] 遼寧 法庫 葉茂臺 2號墓 출토, 馮永謙, 「法庫葉茂臺遼墓」, 『東北考古研究』, 鄭州, 中州古籍出版社, 1994.
 [3] 北京 龍泉務案 출토, 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務案發掘報告」, p.236, 圖78:6, 文物出版社, 2002.
 [4] 北京 龍泉務案 출토, 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務案發掘報告」, p.141, 圖44:1, 文物出版社, 2002.
 [5] 遼寧 朝陽 遼趙匡禹墓 출토, 鄧寶學等, 「遼寧朝陽遼趙氏族墓」, 『文物』, 1983(9), pp.30-38, 圖17.
 [6] 北京 龍泉務案 출토, 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務案發掘報告」, p.284, 圖97:3, 文物出版社, 2002.
 [7] 北京 龍泉務案 출토, 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務案發掘報告」, p.284, 圖97:4, 文物出版社, 2002.
- 31 [1] 內蒙古 巴林左旗 烏蘭套海 遼墓 출토, 赤峰市 文物工作站 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖44, 上海人民美術出版社, 1999; 曾培, 「魚龍變」, 『故宮文物月刊』, 第2卷 第3期, 1984, pp.33-36, 圖11.
 [2] 內蒙古 寧城 遼墓 출토, 遼中博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖118, 上海人民美術出版社, 1999.
 [3] 內蒙古 寧城 榆樹林子 遼墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖283, 中國藏學出版社, 2002.
 [4] 內蒙古 科左中旗 遼墓 출토, 內蒙古 通遼市博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖286, 中國藏學出版社, 2002; 上海博物館, 『草原瑰寶: 內蒙古文物考古精品』, 圖183, 上海人民美術出版社, 2000.
 [5] 6] 遼寧 阜新 於寺鎮 遼墓 출토, 遼寧省 阜新市博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖122, 上海人民美術出版社, 1999.





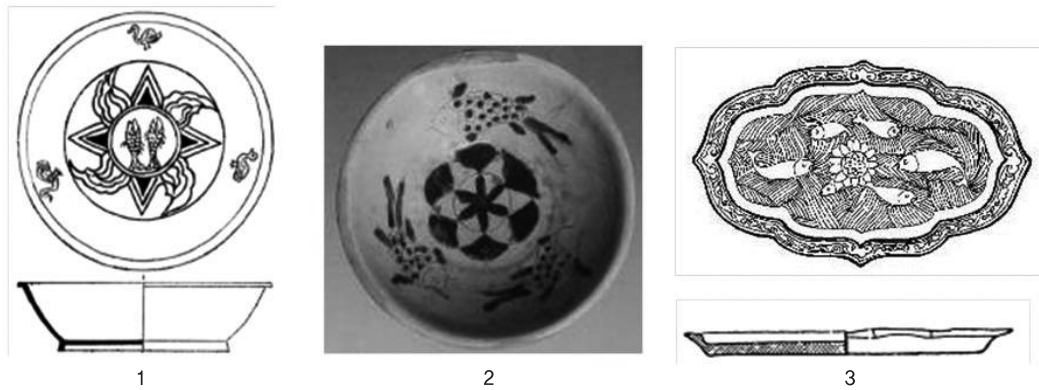
도판19 요대 도자에서 보이는 마갈의 조형³¹



도판20 요대 도자에서 보이는 마갈의 조형³²

- 32 [1] 河北 河北灤平縣 銀窩溝 遼墓 출토, 河北灤平博物館 소장. 馬清鵬, 趙誌厚, 『河北灤平縣銀窩溝遼墓』, 『北方文物』, 1997(3), pp.47-49, 圖1:2.
 [2] 內蒙古 赤峰 曲家溝 1號墓 출토, 赤峰市博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖293, 中國藏學出版社, 2002.
 [3] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖89, 上海人民美術出版社, 1999.
 [4] 內蒙古 翁牛特旗 遼廣德公墓 출토, 赤峰市博物館 소장. 項春松, 『內蒙古翁牛特旗遼代廣德公墓』, 『北方文物』, 1989(4), pp.41-44, 圖8.
 [5] 內蒙古 科右中旗 巴柴拉嘎 遼墓 출토, 內蒙古自治區博物館 소장. 蘇日泰, 『科右中旗巴柴拉嘎遼墓』, 『內蒙古文物考古』, 1982(2), pp.64-48, 圖5:3.
 [6] 河北 宣化 張文藻墓(1093年) 출토, 鄭紹宗, 『河北宣化遼張文藻壁畫墓發掘簡報』, 『文物』, 1996(9), pp.14-46, 圖2:t.6.
- 33 彭善國, 周興啟, 『內蒙古阿魯科爾沁旗遼代窯址的調查』, 『邊疆考古研究』第八輯, pp.389-395, 科學出版社, 2009.





도판21 요대 도자에 보이는 어문 장식³⁴

이미 상당히 간략화 되었다.도판20-6

어문은 요대 만기 일부 백지녹채, 삼채유도기에 비교적 자주 보이는 장식문양이다. 내몽고의 파림좌기 사간패查幹壩 11호 요대 분묘, 아로과이심기阿魯科爾沁旗 극도동산克圖東山的 4호 분묘에서 백유분이 출토되었는데, 이 기물의 내저에는 녹채 장식을 한 쌍어, 변형연판문 및 세 마리의 금조禽鳥가 시문되어 있었다. 이는 요대 도자상에 보이는 매우 독특한 장식이다.도판21-1 내몽고 파림좌기 용산진隆山鎮 쌍승촌雙勝村的 요대 분묘에서 백유녹채반이 출토되었는데, 내벽에는 3마리의 헤엄치는 녹색 물고기가 내저 중심의 변형 단연문 주위를 돌고 있는 문양이 시문되어 있다.도판21-2 이와 같은 백유녹채분은 조사 결과에 의하면 내몽고의 아로과이심기 부근의 요지에서 생산된 것으로 알려져 있다.³³ 내몽고 적봉 향와요와 영성 소류장자小劉仗子的 요대 분묘 등지에서 출토된 해당식반도 역시 내저에 연지유어문蓮池遊魚文이 시문되었다. 백색 혹은 황색의 작은 물고기가 연지 사이를 노니는 도상으로 편안하면서도 자연스러운 활기를 띤다.도판21-3

손으로 빚은 원숭이 장식 역시 요대 도자에 자주 보이는 장식이며, 특히 요대 중기의 찬공이 두 개인 계관호에서 많이 확인된다. 거란인들은 사냥을 하거나 장거리 여행을 할 때 이 원숭이상을 가지고 다니는 풍속이 있다. 이 원숭이는 낙타의 쌍봉 사이에 앉아 있는 형상으로 자주 나타나는데, 가령

- 34 [1] 內蒙古 巴林右旗 查幹壩11號 遼墓 출토, 董文義, 「巴林右旗查幹壩十一號遼墓」, 『內蒙古文物考古』, 1984(3), pp.91-93, 圖2:1.
[2] 內蒙古 巴林左旗 隆昌鎮雙勝村 遼墓 출토, 唐彩蘭, 「遼上京文物圖集」, 圖69-2, 呼和浩特, 遼方出版社, 2005.
[3] 內蒙古 寧城小劉仗子 4號墓 출토, 李逸友, 「昭烏達盟寧城縣小劉仗子遼墓發掘簡報」, 『文物』, 1961(9), pp.44-49, 圖4:4; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖297, 中國藏學出版社, 2002.
- 35 [1] 遼寧 法庫葉茂臺 7號墓 출토, 遼寧省博物館 소장, 馮永謙, 「葉茂臺遼墓出土的陶瓷器」, 『文物』, 1975(12), pp.40-48, 圖5:4; 徐秉琨·孫守道, 『東北文化, 白山黑水中的農牧文明』, 圖236, 上海遠東出版社, 1998.
[2] 北京順義安辛莊遼墓 출토, 北京市文物研究所, 「北京順義安辛莊遼墓發掘簡報」, 『文物』, 1992(6), pp.17-23, 圖4:7, 8.
[3] 遼寧 朝陽前窗戶 遼墓 출토, 靳楓毅, 「遼寧朝陽前窗戶遼墓」, 『文物』, 1980(12), pp.17-29, 圖7; 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖80, 上海人民美術出版社, 1999.
[4] 內蒙古 赤峰市文物工作站 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖7, 上海人民美術出版社, 1999.
[5] 內蒙古 庫倫旗奈林稿 前勿力布格村 第六號 遼墓 중 墓道 北壁 壁畫 부분, 王健群·陳相偉, 『庫倫遼代壁畫墓』, 文物出版社, 1989.
[6] 北京龍泉務窯址 출토, 北京市文物考古研究所, 「北京龍泉務窯址發掘報告」, 圖7, 文物出版社, 2002.
[7] 內蒙古敖漢旗博物館 소장, 邵國田, 『敖漢文物精華』, 圖154, 呼倫貝爾, 內蒙古文化出版社, 2004.



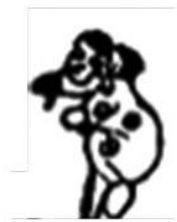


도판22 요대 도자에서 보이는 원숭이 장식³⁵

내몽고의 고륜기庫倫旗 내림고奈林稿 전물력포격촌前勿力布格村에서 발견된 제 6호 요대 분묘의 묘도墓道 북벽에서 원숭이 그림이 발견되었는데, 낙타의 쌍봉 사이에 올라타 있는 도안이였다.도판22-5 요대의 도자 장인들은 계관호 상부에 달려있는 두 개의 천공을 낙타의 쌍봉처럼 이용하였다. 즉, 원숭이를 계관호의 위로 옮겨놓아 이처럼 원숭이가 붙어 있는 계관호를 생산하게 되었다. 이와 같이 입체적으로 소조한 작은 원숭이는 어떤 때는 상기 계관호의 뚜껑에 독립적으로 붙어 있기도 하며, 어떤 것은 고리 구멍의 윗부분이나 외측을 타고 올라가는 형상을 하고 있다.도판22-1~4 이와 같은 계관호의 전체적 조형은 꼭 원숭이가 낙타를 타고 있는 형상을 표현한 것처럼 보인다. 이는 요대 분묘의 벽화 중 출행도出行圖에서 보이는 낙타를 타고 가는 원숭이와도 부합한다. 이 외에 향화요에서는 자기로 제작된 원숭이형 완구가 일부 출토되기도 하였다.도판22-6~7

식물, 동물문 장식이 유행함과 동시에 또 다른 기물에서는 인물이 장식으로 사용되었다. 주로 영희嬰戲, 순수인물馴獸人物(동물을 조련하는 인물), 불교인물佛教人物 등 세 종류의 소재로 비록 수량은 얼마 되지 않지만 제작하기 쉽지 않아 상당히 귀했다. 영희문의 경우 조양의 경연의 분묘에서 출토된 계관호의 북부에 각화로 장식된 권초 위에 포복 자세의 동자가 침소로 붙어 있다.도판23-1 동물을 조련하는 인물은 요녕 건평 소과영자燒鍋營子的 요대 분묘에서 출토된 삼채 비루의 위쪽에 각기 개를 훈련시키는 인물문 여덟 조가 압출양각 기법으로 장식되었다. 향화요에서도 이와 유사한 비루 받침대의 초별구이 기물이 발견된 바 있다.도판23-4 내몽고의 영성 소류장자 3호 요대 분묘에서는





1



2



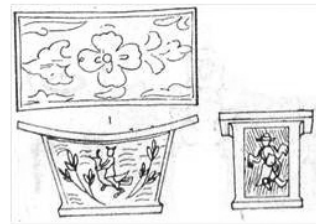
3



4



5



도판23 요대 도자에 보이는 인물문 장식³⁶

삼채팔방필세가 출토되었는데, 역시 8개의 측면에 각기 동일한 내용의 사자 조련사가 장식되어있다. 장방형의 평평한 면 위에 춤추는 사자는 앞발을 공중에 쳐들고 있으며 조련하는 사람은 눈이 깊고 코가 높은 호인胡人으로 머리에는 삼각형의 고깔모자를 썼으며 손에는 금磬을 들고 연주하는 모습이다.도판23-2 이 외에도 내몽고의 통료현通遼縣 이림장二林場 요대 묘장에서 삼채침三彩枕이 출토되었는데, 침의 측면에 각기 긴 소매의 장삼長衫을 입고 춤추는 사람이 시문되어 있다.도판23-5 불교인물의 경우는 내몽고박물관 소장의 황유료가릉빈가문제량식계관호黃釉遼遼陵頻伽文提梁式雞冠壺에 사람의 머리와 새의 몸으로 이루어진 머리 두 개 달린 가릉빈가迦陵頻伽가 각화로 장식되어 있으며, 손에는 연꽃을 들고 있다.도판23-3 가릉빈가는 사람과 새의 혼합된 형상으로 불교에서는 이를 이용해 불교의 교리를 포교하는 것으로 알려져 있다. 그 명칭의 연원은 불경에서 왔으며 범어인 Kalavinka을 음역한 것이다. 전해지는 말에 의하면 목소리가 아름다우며 구성져 마치 노래와 같아 보통의 새를 능가하며 자주 각기 다른 신조神鳥와 같이 나타난다고 한다. 극락정토에서는 사람들을 위해 아름다운 울음소리를 합창한다고 한다. 이에 묘음조妙音鳥, 미음조美音鳥이라고도 부른다. 인도 사람들은 가릉





1

2

3

도판24 요대 도자에 보이는 화주문 장식³⁷⁾

빈가가 음악의 신이며 음악의 창시자라고 여긴다. 중국에서는 이 형상이 위진 시대의 석각에서 가장 먼저 출현하였다. 이후 당대에 가릉빈가문이 널리 사용되었는데, 돈황의 벽화 및 금은기, 동경에서도 이를 자주 확인할 수 있다. 게다가 새로운 형상으로 나타나기도 하는데, 만당기에는 불경 고사 중 사람의 머리를 가진 반인반조半人半鳥의 가릉빈가 원형原型과 봉황에서 보이는 꽃잎형 꼬리깃이 조합되어 새롭게 만들어진 조형이 등장하였다. 또한 머리가 두 개인 가릉빈가도 여전히 나타난다. 요대 사람들은 가릉빈가를 특히 좋아하였는데, 요대에 등장하는 가릉빈가의 형상은 기본적으로 당대의 꽃잎형 꼬리를 가진 조형을 계승하였지만 역시 또 변화되었다. 내몽고박물관 소장의 가릉빈가문계관호는 머리가 두 개 달린 가릉빈가의 형태로 인물장식문이 거의 보이지 않는 요대 도자기 중 매우 중요한 가치와 의미를 가지고 있다. 이상 이런 자료들은 우리가 요대 도자기 상에 보이는 인물문 소재를 연구하는데 있어 근거를 제공하였다.

앞서 상술한 식물, 동물, 인물문 장식 외에도 화주, 수파, 권운, 석문席文, 운문輪文, 곡선문

- 36 [1] 遼寧 朝陽 耿延毅墓(1020年) 출토. 朝陽博物館 소장. 朝陽地區博物館「遼寧朝陽姑營子遼耿氏墓發掘報告」,『考古學集刊』第3期, pp.168-195, 圖201, 中國社會科學出版社, 1983.
[2] 內蒙古 寧城小劉仗子 3號墓 출토. 內蒙古博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會,『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』,圖123, 上海人民美術出版社, 1999; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館,『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』,圖300, 中國藏學出版社, 2002.
[3] 內蒙古 寧城山嘴子 遼墓 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館,『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖255, 中國藏學出版社, 2002.
[4] 內蒙古赤峰缸瓦窯遺址 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장.
[5] 內蒙古 通遼二林場 遼墓 출토. 張柏忠,『內蒙古通遼縣二林場遼墓』,『文物』,1985(3), pp.56-62, 圖43.
- 37 [1] 北京 龍泉務窯 早期中에서 채집. 北京市 文物考古研究所,『北京龍泉務窯發掘報告』, 圖7, 文物出版社, 2002.
[2] 遼寧 北票水泉1號 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 許玉林等,『遼寧北票水泉—號遼墓發掘簡報』,『文物』,1997(12), pp.44-51, 圖21:1.
[3] 遼寧 朝陽前窗戶 遼墓 출토. 靳楓毅,『遼寧朝陽前窗戶遼墓』,『文物』,1980(12), pp.17-29, 圖7.





曲線文 등 기하학 도형 등도 요대 도자기에서 산발적으로 나타난다. 이 밖에 각종 가죽 줄을 모방한 장식도 요대 초중기의 계관호, 편호, 반구병 등 초원풍의 기물에 널리 사용되며 유행하였다.

불교의 칠보를 상징하는 것 중 하나인 화주문은 요대 중만기의 도자 장식에 자주 보인다. 가령 수천水泉M1과 전창호묘에서 출토된 녹유계관호에는 각화 기법으로 화주문이 시문되었다. 화주는 위는 뽕족하고 아래는 원형이며 주변에 화염이 없다. 양측에는 모두 같고리처럼 굽은 운문雲文이 배치되어 있는데, 그 연대는 대략 11세기 초 전후로 추정된다.도판24-2~3 용천무요 부근에서 발견된 1점의 삼채 건축 부자재 파편에도 황색의 화주문이 시문되었는데, 내벽에는 양각으로 ‘수창오壽昌五’이라는 세 글자가 발견되었다. 이는 곧 ‘수창壽昌 5년(1099)’이라는 명문을 새긴 것으로 추정할 수 있다.도판24-1 요대의 화주권운문火珠卷雲文 장식은 중원의 남방 자기에서는 기본적으로 보이지 않아 이는 요대 도자의 독창적인 장식문양이라고 할 수 있을 것이다.

일부 가죽제품의 가죽매듭, 가죽밧줄, 가죽술, 가죽끈을 모방한 장식들은 요대 도자기에서 새롭게 창조된 것들로 대부분이 요대 계관호의 장식으로 사용되었다.도판25-3~10 초기 요대의 편호와 반구장경병 등의 기물에서도 자주 보인다.도판25-1~2 도자 계관호에 보이는 가죽 모방 장식들은 요대 초기부터 만기에 이르기까지 가죽주머니를 모방한 속성들이 점차 쇠퇴하면서 정세하며 실제와 같은 조형들도 점차 간략화 되었다. 이런 독창적인 장식기법들은 맹렬한 거란족의 풍모를 구현한 것으로 전형적인 유목민족 문화의 특징을 보여주고 있다.

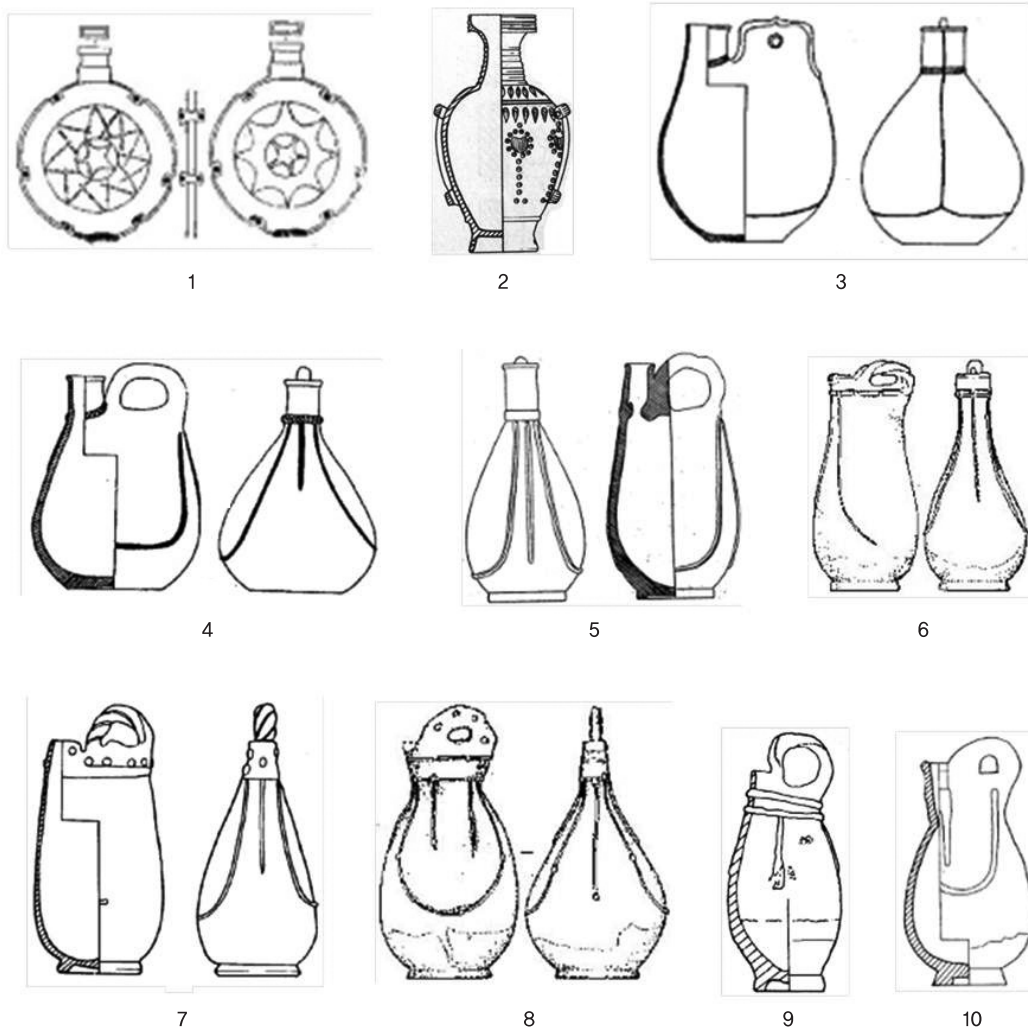
요약하면, 요대 도자 장식문 소재 중 식물화훼문이 가장 많이 보이며, 동물, 인물의 소재들은 비교적 적다. 장식들은 대체적으로 간결하며 거칠면서도 호방한 특징을 가지고 있다. 일부 정세한 장식들은 그 수량이 많지 않지만 이는 곧 요대 도자기의 소박함과 실용성이 드러난 것으로 볼 수 있을 것이다.

Ⅲ. 11세기 요대 도자의 조형 장식 특징

약 1세기에 걸쳐 이루어진 영토 확장은 11세기 초 요나라를 동아시아 대륙의 최대 강자로 만들었다. 1004년에 맺어진 ‘단연澶淵의 맹盟’은 결과적으로 요나라와 송나라간의 전쟁을 종식시켰다. 이 협정은 송이 요에게 매년 10만냥의 은과 비단 20만 필을 세폐로 보내고, 쌍방이 서로의 국경을 침략하지 않는 조건이었다. 또한 변경을 개방하여 각장榷場(북방민족 사이의 교역을 위해 설치된 무역장)을 설치하고 민족 간의 관계 및 경제 문화의 왕래를 발전시키고자 하였다. 이후 요와 송의 국경은 장기간 동안 평화로운 상태였다. 한반도의 고려 역시 요의 무력적인 압박 때문에 어쩔 수 없이 북송과의 우호 관계를 단절할 수밖에 없었으며, 10세기 말부터는 요나라에 조공을 하기 시작했다. 풍파를 몇 차례 겪고 나서 1020년에 이르러 거란은 고려와 국교를 회복하여 고려는 번국藩國으로서 전처럼 조공을 바치기로 하였다. 그 때부터 요와 고려의 관계는 백여 년 동안 지속적으로 안정과 발전의 시기로 들어섰다.

이처럼 서로 간의 안정적인 사회 배경 하에 요대 도자의 생산은 11세기부터 번영을 맞게 되어 생산품의 조형이나 유색의 종류가 매우 풍부해졌다. 1007년 이루어진 요나라 중경의 건설은 요 중





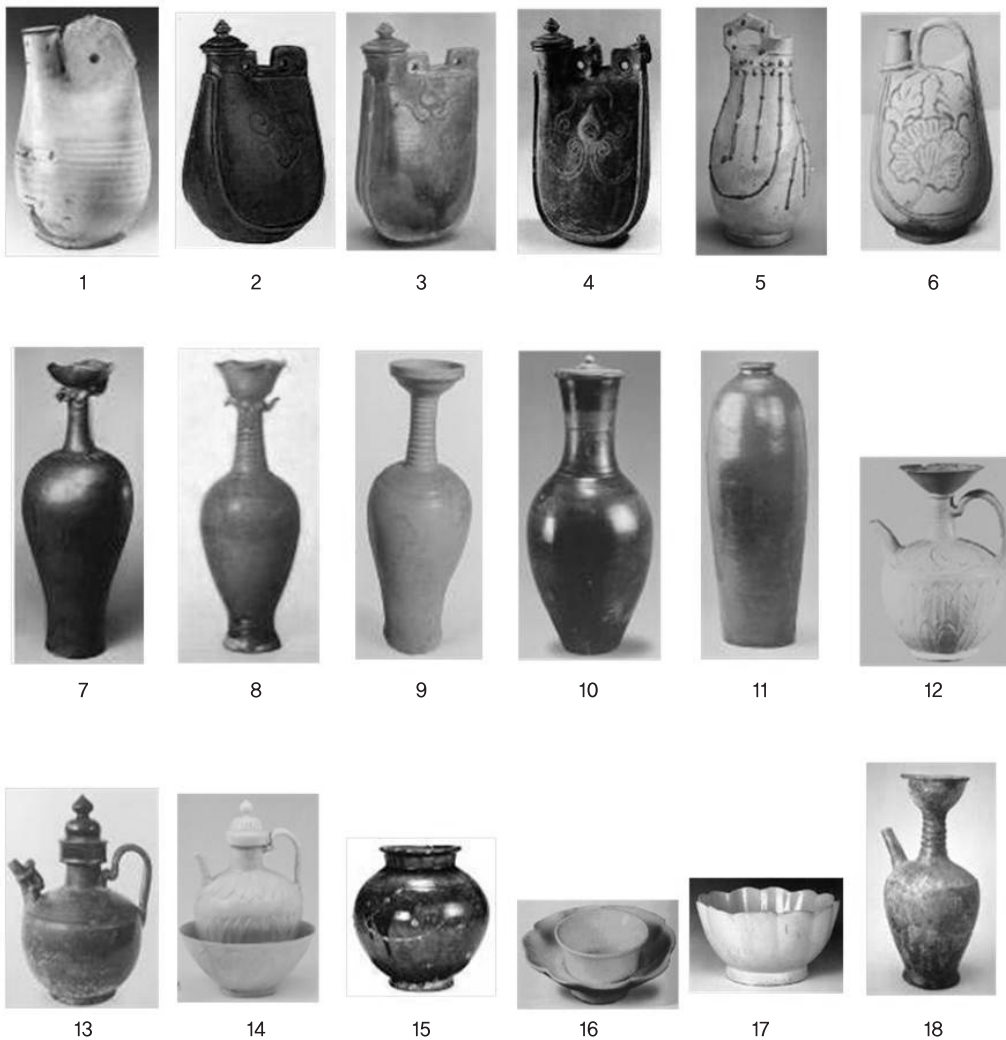
도판25 요대 도자에 보이는 가죽끈을 모방한 장식³⁸

- 38 [1] 內蒙古 翁牛特旗 遼廣德公墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 項春松, 「內蒙古翁牛特旗遼代廣德公墓」, 『北方文物』, 1989(4), pp.41-44, 圖9.
[2] 內蒙古 清水河山跳崙 遼墓 출토, 魏堅, 「內蒙古清水河縣山跳崙墓地」, 『文物』, 1997(1), pp.20-35, 圖271.
[3] 內蒙古 巴林右旗 崗根蘇木 烏蘇伊很 遼墓 출토, 巴林右旗博物館 소장, 內蒙古 斯日古楞, 「巴林右旗博物館藏 遼代雞冠壺」, 『內蒙古文物考古』, 2000(2), pp.110-113, 圖11.
[4] 內蒙古 巴林右旗 崗根蘇木 烏蘇伊很 遼墓 출토, 巴林右旗博物館 소장, 內蒙古斯日古楞, 「巴林右旗博物館藏 遼代雞冠壺」, 『內蒙古文物考古』, 2000(2), pp.110-113, 圖16.
[5] 遼寧 阜新義縣清河門 4號 遼墓(1044年) 출토, 李文信, 「義縣清河門遼墓發掘報告」, 『考古學報』, 1954(8), pp.163-202, 圖51.
[6] 遼寧 彰武大沙力土 1號 遼墓 출토, 萬欣, 「遼寧彰武的三座遼墓」, 『考古與文物』, 1999(6), pp.15-23, 圖62.
[7] 內蒙古 科右中旗 雙龍崗 6號 遼墓 출토, 內蒙古文物考古研究所 소장, 內蒙古文物考古研究所, 「科右中旗雙龍崗遼墓」, 『內蒙古文物考古』, 1997(1), pp.60-67, 圖41.
[8] 遼寧 彰武大沙力土 1號 遼墓 출토, 萬欣, 「遼寧彰武的三座遼墓」, 『考古與文物』, 1999(6), pp.15-23, 圖64.
[9] 遼寧 建平唐家杖子 遼墓 출토, 遼寧文物考古研究所 소장, 呂學明, 「建平唐家杖子遼墓清理簡報」, 『遼海文物學刊』, 1997(1), pp.24-29, 圖73.
[10] 內蒙古 赤峰 阿旗萬金山 1號 遼墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 劉冰等, 「赤峰阿旗罕蘇木蘇木遼墓清理簡報」, 『內蒙古文物考古』, 1998(1), pp.26-34, 38, 圖21.





경 및 주변 지역의 발전을 촉진시켰다. 향화요 역시 이 지역에서 요대의 중요한 요장 중 하나로 발전하기 시작했다. 요대의 가장 특색 있는 요삼채저운유도기는 바로 이 가마의 주요 생산품이었다. 북경 용천무요의 생산품도 이 시기 종류가 매우 풍부해지며 정세하게 제작되었다. 요대 도자기의 풍부하면서도 다양한 발전을 이루었던 이런 추세들은 요대의 분묘 벽화 상에서도 재연되었다. 이 시기의 요대 분묘 벽화들은 주연과 향락의 내용들을 반영하기 시작하였다. 벽화에 묘사된 기물의 조형은 매우 다양하게 나타나는데, 특히 중원식 조형의 비중이 점차 증가하였다. 이는 ‘단연의 맹’ 이후 요대 사회가 문화와 교육을 제창함으로서 과거제도를 성행시켜 한인들의 지위가 점차 올라가기 시작하였으며, 이를 통해 거란사회는 봉건화와 한화漢化에 대한 정도가 점차 심화되었고 이러한 사회적 분위기가 반영된 것이다. 이에 본 장에서는 요대의 분묘나 요지에서 출토된 도자 자료를 통해서 11



도판26 11세기 전반기 요대 도자의 조형 장식 특징³⁹



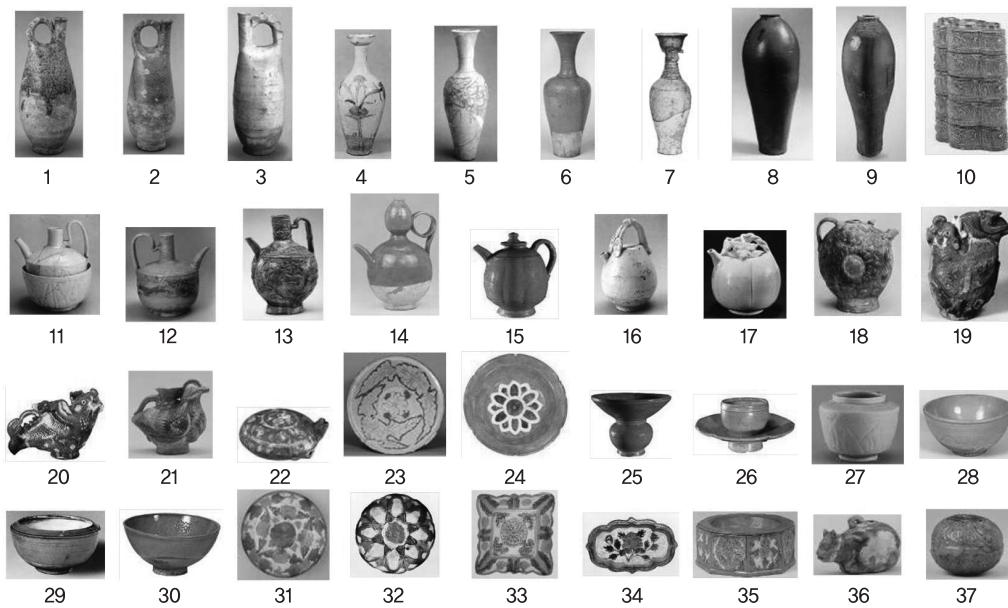


세기 요대 도자의 주요 특징을 정리하고자 한다.

11세기 전반기는 요대 도자 생산의 번영기였다. 계관호의 조형은 요대 초기에 발생하여 비교적 큰 변화를 이루었는데, 즉 조형이나 수량을 막론하고 모두 크게 증가하였다. 도판²⁶ 계퇴병의 수량도 크게 증가하기 시작하여 각종 중원식 관, 주호가 상당히 유행하였다. 초기 거란인들의 풍습을 반영한 반구병, 반구과릉호^{盤口瓜棱壺}, 편호 등의 기형은 이미 보이지 않았으며, 새롭게 반구주호, 봉수병 등의 조형이 새롭게 출현하였다. 기형이 풍부하면서도 다양한 색채는 11세기 전반 요대 도자의 명확한 특징이다. 천공형 계관호는 구멍이 한 개에서 점차 두 개로 변화하였고, 입구에 마개가 생기기 시작하였다. 천공 옆에는 원숭이 상이 종종 붙어 있기도 하였다. 제량형 계관호는 뚜렷하게 증가하는 추세를 보이는데, 일반적으로 하부는 안쪽으로 오므라들었으며 동체는 납작하면서도 길어졌다. 병과 호 같은 탁기들은 목과 동체 모두 가늘고 길어지고, 반구의 깊이도 깊어졌다. 새롭게 출현한 봉수병도 생동감 넘치는 봉수와 기형의 조합이 매우 절묘하여 일반적인 반구장경병의 단조롭고 경직된 조형의 양식에서 탈피하게 되었다. 이는 변화를 추구함에 따라 우아하고 아름다운 예술적 효과를 낳는 결과가 되었다. 이 시기의 장식 또한 매우 복잡해진다. 장식 방법도 증가하지만 색조 장식은 여전히 단색유 위주로 제작되었다. 백유, 녹유, 갈유, 다염말유 외에도 황유가 새롭게 출현하기 시작하였다. 의식적으로 단색에서 색을 추가하여 장식하는 방법도 증가하였는데, 이후 이런 가채방식은 도안의 장식에 시유되었다. 즉 백유각화에 녹채를 시유하는 것처럼, 백유의 계관호 상에 보이는 가죽을 모방한 가죽끈 장식에 녹채를 시유하는 것이다. 태토의 장식으로는 요철현문凹凸弦文, 철릉선^{凸棱線}, 획화^{劃花} 외에도 각화, 척화, 첩소 등의 각종 기법이 새롭게 출현하였다. 특히 획

- 39 [1] 遼寧 阜新義縣清河門 4號 遼墓(1044年) 출토. 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖11, 上海人民美術出版社, 1999; 李文信, 『義縣清河門遼墓發掘報告』, 『考古學報』, 1954(8), pp.163-202, 圖22.2.
- [2] 北京 復興門外 遼墓 출토. 路菁, 『遼代陶瓷』, 圖4-322, 沈陽, 遼寧日報出版社, 2003.
- [3] 遼寧 北票水泉 19號 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 許玉林等, 『遼寧北票水泉一號遼墓發掘簡報』, 『文物』, 1997(12), pp.44-51, 圖21.1; 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖64, 京都, 美乃美出版社, 1986.
- [4] 遼寧 朝陽前門戶 遼墓(1004年) 출토. 胡楓毅, 『遼寧朝陽前門戶遼墓』, 『文物』, 1980(12), pp.17-29, 圖7; 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖90, 京都, 美乃美出版社出版社, 1986; 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖80, 上海人民美術出版社, 1999.
- [5] 遼寧 喀左 南公營子 三家子 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖28, 上海人民美術出版社, 1999.
- [6] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖1, 上海人民美術出版社, 1999.
- [7] 遼寧 北票水泉 19號 遼墓 출토. 遼寧省博物館 소장. 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖21, 京都, 美乃美出版社, 1986.
- [8] 內蒙古 巴林右旗 索博日 慶州城 遼墓 출토. 巴林右旗博物館 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖239, 中國藏學出版社, 2002.
- [9] 內蒙古 敖漢旗貝子府 遼墓 출토. 敖漢旗博物館 소장. 邵國田, 『敖漢文物精華』, 圖142-2, 呼倫貝爾, 內蒙古文化出版社, 2004.
- [10] 內蒙古 通遼奈曼旗 遼陳國公主墓(1018年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖94, 上海人民美術出版社, 1999.
- [11] 內蒙古 通遼奈曼旗 遼陳國公主墓(1018年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖268, 中國藏學出版社, 2002.
- [12] 遼寧 朝陽 耿延毅墓(1020年) 벽화. 朝陽地區博物館, 『遼寧朝陽姑營子遼耿氏墓發掘報告』, 『考古學集刊』, 第3期, pp.168-195, 圖20.4, 中國社會科學出版社, 1983.
- [13] 內蒙古敖漢旗博物館 소장. 邵國田, 『敖漢文物精華』, 圖131, 呼倫貝爾, 內蒙古文化出版社, 2004.
- [14] 內蒙古 敖漢旗貝子府 遼墓 출토. 敖漢旗博物館 소장. 邵國田, 『敖漢文物精華』, 圖125, 呼倫貝爾, 內蒙古文化出版社, 2004.
- [15] 內蒙古 通遼奈曼旗 遼陳國公主墓(1018年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖95, 上海人民美術出版社, 1999.
- [16] 河北 遷安上蘆村 遼韓相墓(1017年) 출토. 唐雲明, 『河北遷安上蘆村遼韓相墓』, 『考古』, 1973(5), pp.276-278, 圖4.3.
- [17] 內蒙古 通遼奈曼旗 遼陳國公主墓(1018年) 출토. 內蒙古文物考古研究所 소장. 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖250, 中國藏學出版社, 2002.
- [18] 遼寧省博物館 소장. 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖87, 上海人民美術出版社, 1999.





도판27 11세기 후반 요대 도자에서 보이는 조형 장식의 특징⁴⁰

화 장식이 대량으로 출현한 것도 이 시기의 명확한 특징 중 하나이다. 가령 계관호 등의 기물에 각화로 권초, 류운流雲, 모란, 연판 등의 문양을 시문하였는데, 비록 매우 드문 편이지만, 간결하면서도 품위가 있다.

적화 장식 기법은 자주요와 동일한 것으로 문양이 시문된 부분 이외의 백색 화장토를 긁어내어 담회색의 태토색을 노출시키는 것이다. 이는 백색의 장식과 짙은 색의 태토 색의 명확한 대비를 형성하는 효과를 가져 온다. 각화 장식은 백유를 시유한 기물의 연판문 방식이 대표적이다. 관, 주호, 완 등의 기물에 주로 장식을 한다. 첩소 장식은 봉수병의 경부에 봉수를 붙이는 것이 가장 전형적인 예이며, 이 밖에 기물에 원숭이, 용, 봉황 및 가죽끈을 모방한 가죽 장식 등을 붙이기도 한다. 이 시기의 장식 내용들은 주로 모란, 연화, 권초, 유운, 화주, 용봉, 인물 등이다. 그 중 연꽃, 권초가 가장 많이 등장한다. 기물의 태체胎體는 저온유 도기, 고온 백자, 고온 항태기缸胎器 등이 같이 병존한다. 저온유약도기의 태체는 미황, 담홍색을 띠며 대부분 짙은 녹색유를 시유하며, 황유, 백유, 담녹유도 시유한 것이 소량 확인된다. 계퇴병은 고온 항태기로 태색은 회백색이며 주로 다엽말유를 시유한다. 고온 백자 기물 중에는 태토와 유약이 각기 고르고 백색인 정세품들이 상당히 많다. 가령 백자조연판문관白瓷雕蓮瓣文罐, 완, 주호 등이 바로 이런 예에 속한다.

11세기 후반에는 요대 도자기의 양식에 뚜렷한 변화가 나타난다. 비록 전기에 비해 그 제작 공예가 다소 주도면밀하지 못했지만, 조형과 장식에 있어 모두 상당히 풍부해졌다. 화려하고 아름다운 인화삼채유 기물들은 기존의 단색유가 대다수를 점유하고 있던 국면을 새롭게 바꾸어 놓았다.도판27 조형상으로 봤을 때 거란족 스타일의 기물은 급격하게 감소하였으며, 중원 전통식의 기물이 증가하였다. 게다가 조형도 간략해졌다. 주요 기물로는 계관호, 봉수병, 장경병, 계퇴병, 주호, 완, 반, 분, 관, 잔탁, 사두, 해당식반, 사각접시, 팔곡화형접시, 벼루와 필세, 훈 등이 있다. 계관





호의 경우 제량형 한 종류이지만 동체는 다소 가늘고 길어졌으며 복부는 비교적 부풀어 올랐다. 또한 기죽주머니를 모방한 흔적도 점차 약해졌다. 반구장경병은 반구가 이미 나팔형으로 변화되었는데, 기형은 대체로 크며 복부는 가늘어지고 길어졌다. 봉수병의 봉수도 점차 간략화 되어 점토를 빚어 넓적하게 혹은 가늘게 만들어 붙임으로서 상징적인 의미만을 표현하였다. 해당식반, 사각접시, 팔곡화형접시, 벼루, 필세, 혼 및 각종 동물과 식물을 모방한 수호들이 대량으로 출현하기 시작했으며, 장식은 다소 복잡해지고 제작 역시 정교해졌다. 유색 장식은 단색유, 쌍색유 외에 삼채 장식이

- 40 [1] 遼寧省博物館 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖129, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[2] 吉林省博物館 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖64, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[3] 遼寧 鐵嶺 群 藝術館文物組 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖108, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[4] 杉村勇造, 『陶磁大系 40 遼の陶磁』, 圖48, 平凡社, 1974.
[5] 遼寧 法庫葉茂臺 2號 遼墓 출토, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖113, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[6] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖65, 上海人民美術出版社, 1999.
[7] Lu Jing, 2003, pl.3-285.
[8] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖60, 上海人民美術出版社, 1999.
[9] 內蒙古 巴林左旗 碧流臺 遼墓 출토, 遼上京博物館 소장, 唐彩蘭, 『遼上京文物』, 圖56, 呼和浩特, 遼方出版社, 2005; Shen Hsueh-man, Asia Society, Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006, Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire (907-1125), pl.42, New York; Milano: Asia Society.
[10] 內蒙古 赤峰 翁牛特旗 解放營子 遼墓 출토, 赤峰市博物館 소장, Shen Hsueh-man, Asia Society, Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006, Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire (907-1125), pl.112, New York; Milano: Asia Society.
[11] 遼寧 法庫葉茂臺 遼墓 출토, 遼寧省博物館 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖27, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[12] 內蒙古 赤峰 翁牛特旗 解放營子 遼墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖141, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[13] 內蒙古 赤峰 曲家溝 1號墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖293, 中國藏學出版社, 2002.
[14] 內蒙古 通遼 庫倫旗水泉 昆都崙 遼墓 출토, 通遼市博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖297, 中國藏學出版社, 2002.
[15] 河北 宣化 下巴裏 遼張世本墓(1115-1144) 출토, 陶宗治等, 『河北宣化下巴裏遼金壁畫墓』, 『文物』, 1990(10), pp.1-19, 圖27:10.
[16] 黑龍江 省龍江縣 遼墓 출토, 黑龍江省文物考古隊 소장, 上海人民美術出版社, 『中國陶瓷全集·17·遼代陶磁』, 圖84, 京都, 美乃美出版社, 1986.
[17] 內蒙古 察右前旗 豪欠營 6號墓 출토, 陸思賢·杜承武, 『察右前旗豪欠營第六號遼墓清理簡報』, 『文物』, 1983(9), pp.1-8, 圖18.
[18] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖119, 上海人民美術出版社, 1999.
[19] 內蒙古 寧城 遼墓 출토, 遼中京博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖118, 上海人民美術出版社, 1999.
[20] 遼寧 阜新 於寺鎮 遼墓 출토, 遼寧省阜新市博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖122, 上海人民美術出版社, 1999.
[21] 內蒙古 赤峰 松山 王家營子 遼墓 출토, 赤峰市博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖133, 上海人民美術出版社, 1999; 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖285, 中國藏學出版社, 2002.
[22] 內蒙古 寧城 榆樹林子 遼墓 출토, 內蒙古寧城博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖289.
[23] 路青, 『遼代陶磁』, 圖4-224, 沈陽, 遼寧·報出版社, 2003.
[24] 河北 宣化 下巴裏 遼張世本墓(1115-1144年) 출토, 陶宗治等, 『河北宣化下巴裏遼金壁畫墓』, 『文物』, 1990(10), pp.1-19, 圖27:1.
[25] 河北 宣化 下巴裏 遼張匡正墓(1093年) 출토, 河北省文物研究所等, 『宣化遼代壁畫墓群』, 『文物春秋』, 1995(2), pp.1-22.
[26] 河北 宣化 下巴裏 遼張文藻墓(1093年) 출토, 鄭紹宗, 『河北宣化遼張文藻壁畫墓發掘簡報』, 『文物』, 1996(9), pp.14-46, 圖21:5.
[27] 北京 龍泉務窯址 출토, 北京市文物考古研究所, 『北京龍泉務窯發掘報告』, p.141, 圖5:4, 文物出版社, 2002.
[28] 遼寧 遼陽 工官屯窯址에서 채집, 路青, 『遼代陶磁』, 圖4-48, 沈陽, 遼寧·報出版社, 2003.
[29] 北京故宮博物院 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖61, 上海人民美術出版社, 1999.
[30] 路青, 『遼代陶磁』, 圖4-129, 沈陽, 遼寧·報出版社, 2003.
[31] 內蒙古自治區博物館 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖295, 中國藏學出版社, 2002.
[32] 遼寧省博物館 소장, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖109, 上海人民美術出版社, 1999.
[33] 內蒙古 寧城 小劉仗子 1號墓 출토, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖298, 中國藏學出版社, 2002.
[34] 遼寧 新民巴圖營子 遼墓 출토, 中國陶瓷全集編輯委員會, 『中國陶瓷全集·9·遼西夏金』, 圖120, 上海人民美術出版社, 1999.
[35] 內蒙古 寧城 埋王溝 3號墓(1070年) 출토, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖303, 中國藏學出版社, 2002.
[36] 內蒙古 赤峰 和平營子 1號 遼墓 출토, 赤峰 松山區文物工作站 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖291, 中國藏學出版社, 2002.
[37] 內蒙古 寧城 埋王溝 3號墓(1070年) 출토, 內蒙古文物考古研究所 소장, 內蒙古自治區文化廳, 中國歷史博物館, 『契丹王朝—內蒙古遼代文物精華』, 圖290, 中國藏學出版社, 2002.



유행하기 시작하였다. 단색유로는 주로 백유, 황유, 녹유, 다엽말유 등이며 주로 계관호, 장경병, 봉수병, 계퇴병, 주호 등의 기물에 시유하였다. 삼채유 장식은 해당식반, 원형반, 방형접, 팔곡화형접시, 각종 상형주호, 벼루, 필세 등의 기명에 사용되었다. 태토의 장식으로는 비록 이 시기의 유약 및 채색 장식이 화려하기는 하지만 그다지 정교하지 못하였다. 단색유 기물에 시문된 각화 장식들은 이미 눈에 띄게 쇠퇴하기 시작하고 대신 삼채유의 인화장식이 크게 유행하였다. 장식 내용은 꽤 풍부한 편인데 권초, 화주, 연관문 등의 기본 문양들은 이미 보이지 않고 모란, 단연화, 단국, 초엽 등의 식물문양과 야수를 조련하는 인물, 어문 등의 문양이 새롭게 출현하였다.

Ⅳ. 요대 도자와 고려청자와의 유사점

11세기 요와 고려는 서로 화평하여 쌍방이 끊임없이 사절을 파견하였다. 고려는 매년 요에게 조공을 하고 요 역시 고려에게 후한 하사품을 내렸다. 이런 상황들은 곧 두 나라간의 정치, 경제, 문화 교류에 일정한 정도의 발전을 촉진시키는 것이었다. 이 시기에는 고려의 송에 대한 조공 관계가 일시적으로 단절되어 1031년부터 1071년까지 약 40년 동안 고려와 송의 공식적인 왕래는 이루어지지 못했다.

이런 사회적 배경 하에 요대 도자와 고려청자는 상호 작용을 할 수 밖에 없었으나, 현재로서는 문헌적 사료의 증거가 부족한 상황이다. 『거란국지契丹國誌』와 『고려사高麗史』의 문헌 사료에서도 고려의 조공이나 요의 하사품 관련한 기록 중 그 어디에서도 도자기에 관한 기록은 보이지 않는다. 또한 이 시기 요대의 분묘나 유적에서도 기본적으로 고려청자는 출토되지 않고 있다.



11 世紀末至 12 世紀初



12 世紀初



12 世紀前半



12 世紀前半



12 世紀



12 世紀



12 世紀



11 世紀

도판28 12세기 고려의 청자상형주호





최소한 두 나라는 공통적으로 중원 도자의 영향을 받았기에 직접 혹은 간접적인 원인을 막론하고 11세기가 조금 지나서 요대의 도자와 고려청자는 조형과 장식에 있어 비슷한 요소들이 나타났다. 첫 번째로 11세기 후기부터 12세기까지 두 나라는 상형도자가 크게 유행하였다. 요대 도자기 중 특히 11세기 후반부터 12세기 초에는 각종 동식물을 모방한 주호가 유행하였는데, 방호로형주호(仿葫蘆形注壺), 과형주(瓜型注), 어룡호(魚龍壺), 구형호(龜形壺), 인어호(人魚壺) 등이 바로 이런 예에 속한다.^{도판9} 고려에서는 11세기말에서 12세기 전반까지 역시 상형청자들이 유행하는데, 방호로형주호, 과형주호, 어룡호, 구형호, 인형주호 등이 이에 해당한다.^{도판28} 두 번째로 이 시기에 양국 도자의 장식제재 중에서 자연의 식물에서 연원한 문양 소재들이 보편적으로 유행하였다. 요대 도자는 11세기 중기부터 점차 식물화문 장식이 유행하기 시작하였으며, 모란, 작약, 연화, 국화, 파초 등의 식물이 모두 도자기에 자주 등장하는 장식 소재였다. 이런 특징들은 동시기 혹은 조금 이후의 고려청자에서 모란, 작약, 연화 등의 식물화훼문이 유행하는 것과 매우 비슷하다고 할 수 있다.

요대 도자와 고려청자에서 모두 나타나는 비슷한 요소들은 11세기 중기부터 보이기 시작하는데, 이는 때마침 요와 고려가 빈번하게 왕래하는 시기이며 동시에 고려가 북송과의 공식적인 왕래를 중단한 시기이기도 하다. 따라서 요대 도자와 고려청자가 11세기 중기부터 12세기 초까지 직접 혹은 간접적으로 중원 도자기를 통해 상호간의 작용이 일어났다는 점을 배제할 수 없다. 이런 상호 작용은 두 나라 간의 도자 조형과 장식 상에서 유사한 취향을 갖게 되는데 영향을 주었다.

번역 김은경 국립타이페이예술대학 미술사연구소 중국도자사 전공







辽代陶瓷的造型与装饰

兼谈11世纪辽代陶瓷的特征及与高丽青瓷的相似因素

路菁 北京大学

辽，又称契丹国，是中国历史上由契丹人建立的一个王朝。本文所探讨的辽代陶瓷，在时间概念上，由公元907年契丹首领耶律阿保机统一契丹各部建立契丹国开始，迄止于1125年被金人所灭，相继与五代和北宋并存，凡二百十九年，历九帝；在地理分布上，辽政权辖境“东至于海，西至金山，暨于流沙，北至胘肭河，南至白沟。”²，即所谓东到日本海，西到阿尔泰山，北到克鲁伦河，南到今河北、山西北部。图—2,3 本文所依据的主要资料便是今东北黑龙江、吉林、辽宁、北京、以及内蒙古自治区的东部、山西、河北、天津的北部出土的辽代陶瓷器。这些陶瓷器在辽本土烧造，为辽人普遍使用，技术上虽深受中原地区影响，但又有着很浓厚的契丹文化特色。从胎质上看，有高温瓷器Porcelain，高温缸胎器Stoneware，也有低温釉陶器Earthenware，所以这里统称“辽代陶瓷”。

据目前考古调查发掘情况来看，辽代陶瓷的窑址，主要集中在它的几个重要统治中心——即辽五京附近。如上京窑，位于辽上京临潢府，即今内蒙古巴林左旗林东镇辽上京临潢府故城的皇城内；缸瓦窑，位于辽中京大定府附近，即今内蒙古赤峰市西南七十里处的松山区猴头沟乡缸瓦窑村；江官屯窑，位于辽东京辽阳府附近，即今辽宁省辽阳市东三十公里太子河南岸的江官屯村；界庄窑，位于辽西京大同府附近，即今山西大同市浑源县界庄村；龙泉务窑，位于辽南京析津府附近，即今北京市西郊门头沟北六公里永定河西岸的龙泉务村。由此可见，辽代陶瓷是为生活器用之需而设窑烧造的，这些窑场周围都有瓷土、燃料及水源等制烧瓷器必备的资源条件。

一 辽代陶瓷的造型

辽代陶瓷造型丰富，既有按照中原传统样式烧造的中原式造型，又有反映契丹游牧民族文化特征的草原式造型。完全可以反映出辽代契丹族与汉族杂居生活的面貌。

辽代陶瓷的中原式造型，是当时北方窑器的传统形式，从出土的大量的盘、碟、杯、碗、酒器、



文具以及日常使用的渣斗等造型看，大都和汉族使用的器物造型相似。

辽代陶瓷的草原式造型，与契丹人的文化传统和生活方式有密切的联系。契丹是游牧民族，过着随车帐以安居，逐水草以放牧的生活，正是由于这种游牧经济形态，辽代陶瓷中的鸡冠壶、盘口穿带瓶，穿带扁壶、鸡腿瓶等容器类造型特别丰富，这类容器既可以运水储水，又可以装奶，是反映契丹人游牧生活的典型用器。辽代陶瓷其它一些中区别于中原传统的独特造型，如凤首瓶，长颈瓶，海棠长盘、八曲圆碟等，也是在这样的背景下而创制的。这些具有草原游牧民族独特的风格的陶瓷器，其造型和装饰花纹适应游牧民族起居生活特点，呈现出区别于中原陶瓷的独特美感。篇幅所限，以下选取几种典型的辽代陶瓷造型着重介绍。

鸡冠壶 Bag-shaped pilgrim flask

鸡冠壶是辽代陶瓷器中最有特色的造型之一，二十世纪初，正是因为鸡冠壶的发现，吸引了国内外学者对辽代陶瓷这一研究领域的关注。⁴ 因其壶的上部有鸡冠状的提系，故约定俗成称之为鸡冠壶。也有一种提系为环梁状的，整体形似马蹬，又称马蹬壶。又因其壶身形似皮囊，也有称皮囊壶。“鸡冠壶”这一称呼，对有鸡冠式提系的壶是描述恰当的，但应用于提梁式壶则显牵强。本文为研究方便，还是采用学者普遍使用的命名“鸡冠壶”。

鸡冠壶作为辽代文化的一个非常重要的内容，其产生、演变到衰亡，就是一部契丹民族的历史，是物化了的契丹民族生活。契丹盛产毛皮，习用皮革制器，他们马上为家需随时携带水、乳等饮物、为方便和安全起见，以皮革缝囊盛装，只留小口，以防倾漏。陶瓷、银⁵、木⁶、桦树皮等质地鸡冠壶的祖型，便源于革囊，有的把皮页缝线、皮扣皮条装饰、皮绳环把都逼真的表示了出来，保留着游牧生活的形迹。

鸡冠壶绝大多数出于契丹人，尤其是契丹贵族墓葬中，汉人墓葬出土很少，所以常被视为代表契丹国俗的器物。墓葬中鸡冠壶往往成对随葬。实际使用中两件鸡冠壶以系连接，一左一右分置于马、驼背两侧。由于鸡冠壶目前仅出土于墓葬和窑址中，所以有人它们是专用于随葬的明器。但随着一些辽墓壁画资料的发表，如辽开泰九年（1020年）辽宁朝阳耿延毅墓前室东壁壁画上绘一单孔鸡冠壶，旁边是手捧海棠花式长盘和高领罐待宴的奴仆⁷，说明鸡冠壶也有其日常实用功能。

从造型上看，鸡冠壶根据其提系部位的形状可归为两大类型。即穿孔型和提梁型鸡冠壶。（图二⁸，图三⁹）

鸡冠壶的发展，贯穿辽代陶瓷始终，辽代各期墓葬均有出土。造型上呈现出壶身由矮胖到瘦高，提系由穿孔流行到提梁独霸的演变轨迹。辽代早期穿孔型鸡冠壶的数量大于提梁型，壶体一般下圆上扁，周围有皮褶凸棱，多矮而稍宽，底为平底，是仿皮囊的初期形制。辽代中期鸡冠壶的发展进入繁盛期，无论是数量还是品种都大大丰富，穿孔式鸡冠壶仍然占绝对优势比例，壶身形制总体渐趋扁长，平底或凹底逐渐向圈足过渡，器身除仿皮囊装饰还流行刻划、堆贴花纹装饰。到了辽代晚期鸡冠壶开始走向衰落，数量大大减少，穿孔鸡冠壶绝迹，形制仅剩提梁形一种，制作粗率简陋，全部为低温铅釉陶器，壶身形制趋向瘦高、腹部较鼓，底为圈足，已很难觅到仿皮囊的痕迹（图四¹⁰）。

长颈瓶 Long-neck vase

长颈瓶是辽代典型瓶式之一。其造型特点为盘口或喇叭口，细长颈，圆肩，敛腹。可以插花或贮水，在河北宣化下巴里辽天庆六年张世卿墓¹¹ 以及天庆七年的张恭诰墓的墓室壁画中均可以见到这种“宝瓶生花”的装饰¹²，说明这种瓶有插花陈设用途。在内蒙古敖汉旗七家二号辽墓东南壁画中绘有长颈瓶置于火盆之内，说明这





类瓶也可作为盛容器使用。¹³

这一造型的发展贯穿辽代始终，早期有少量瓷质，中晚期多为低温釉陶质。其形制的变化，表现在瓶身由丰满至瘦削；大盘口逐渐变深，直至晚期出现喇叭形口。（图五¹⁴）

凤首瓶Phoenix-head vase

凤首瓶的造型，很像一只伸颈直立的风鸟。器呈杯式口，细长颈，口颈相交处有一凤首，圆肩，敛腹，底足外展。辽代陶瓷中的这种凤首瓶造型的渊源可以追溯到公元6世纪前后沿丝绸之路传播到内地的西方金银制凤首壶，在之后的金属、陶器工艺品中多有体现。陶瓷制凤首瓶在唐代便颇为流行，在河北北部，内蒙古中南部的唐墓中发现尤多，唐代陶瓷凤首壶以三彩釉陶器为多¹⁵，也有少量白釉瓷质凤首壶。

辽代陶瓷中的凤首瓶造型流行于辽代中晚期，多为低温单色绿釉或黄釉陶器，造型较唐代凤首瓶多有改动与创新。辽代中期偏早杯口形态为四曲花式，口下有一曲喙衔珠、伸颈直立的全凤，颈饰弦纹二道，平底或圈足。辽代中期偏晚，杯口形态为六曲花式，颈部细长，口颈间的风除头尾外，躯干已贴附于器表，颈部呈瓦棱状或满饰压印弦纹，瓶身前期瘦削，圈足。辽代晚期凤首瓶制作粗率，杯口形态为圆形，颈部粗短，口颈间的风身躯全部退化，仅首尾突出，压印弦纹由颈部延伸到肩部，内凹圈足（图六¹⁶）。

鸡腿瓶Chicken-leg vase

鸡腿瓶的造型特点为小口，溜肩，腹部修长如鸡腿，平底，故名，也称鸡腿坛、牛腿瓶，浑瓶，长壶（图七¹⁷）。其祖型来自长身的皮囊，是酿造乳酒兼贮藏的容器。辽墓中多成对出土，以高温缸胎茶叶末釉最多。这类器物在辽代中期初创时是契丹族专用的贮藏容器，辽代契丹平民帐篷面积很小，将这种用于贮存奶制品或水、酒的日常用具制成细细长长的形状，放在帐房的角落里，可以最大限度的节省占地面积，另外在用车和马搬运时，较细的壶身也便于搬运。到了辽代晚期一些汉人墓葬也屡有鸡腿瓶出土，可见其已非契丹专用。鸡腿瓶产量大、分布广，在赤峰缸瓦窑、林东白音高洛窑、哈达英格窑、辽阳江官屯窑等许多窑场都可以采集到鸡腿瓶的碎片甚至整件。早年赤峰缸瓦窑村村民们在古窑址捡来鸡腿瓶用作自家房顶的烟囱。

海棠花式长盘Oblong-lobed dish

海棠花式长盘流行于辽代晚期，是辽代陶瓷的典型器之一。全器平面象一朵海棠花，盘面较扁长，折沿，浅腹，平底。其造型渊源于西方金银制的八曲长杯（图八：1），唐代流行的金属槌制的曲边长盘（图八：2）以及辽代金银长盘（图八：3）与这种西方的八曲长杯尽管在多曲的口边上意匠相同，但更多地表现出自己的特点，如具有宽平的展沿，浅腹，大平底等，可以认为海棠花式长盘是把八曲长杯盘形化了。根据辽墓壁画材料，可知辽代长盘造型至迟11世纪初期就已经出现，晚至12世纪初仍有使用。辽宁朝阳耿延毅墓（公元1020年）前室东壁侍宴场景的壁画中有男仆手捧海棠花式长盘（图八：4¹⁸），内蒙古敖汉旗七家二号辽墓西南壁备宴图上海棠花式长盘内置二花口盏，与注壶注碗同列，反映了其实际使用情况（图八：5^{19,20}）。

低温铅釉陶质的海棠花式长盘直至辽代晚期才流行起来，多以三彩印花装饰，也有个别白釉印花的，盘面装饰题材中以折枝牡丹双蝶、水波团莲，水波游鱼最为常见（图八：6-9）。辽三彩海棠花式长盘在形制和纹饰上都和辽代金银器相近。就目前考古发掘材料而言，此类三彩长盘多发现于辽宁西部、内蒙古东南部一带辽代晚期墓葬中。目前已知产地在内蒙古赤峰缸瓦窑，胎多是粉红色，施白化妆土，模印施纹，窑址曾发现印水



波莲纹鸳鸯的模子。因盘以三叉爪状支钉叠烧，成器上多留有三个圆点支痕。

仿生注壶 Plant or animal shaped spouted ewer

流行于辽代晚期的仿生注壶是辽代陶瓷的一大特色。其中仿植物题材的如葫芦形注壶（图九：1-2²¹），各式瓜型注壶等（图九：3-8），这些仿植物造型注壶以低温单色釉陶为主，也有少量为白瓷质地，其中瓜形白瓷壶在龙泉务窑（图九：4）、江官屯窑（图九：5）、界庄窑（图九：6）附近都有发现。仿动物题材的如内蒙古赤峰松山区王家营子出土的三彩釉鸳鸯注壶（图九：7），内蒙古宁城县榆树林子出土的三彩划花草石榴纹龟形壶（图九：14），内蒙古宁城县出土的三彩莲座摩羯鱼注壶（图九：11-12）、辽宁阜新和内蒙科左中旗出土的三彩飞鱼注壶（图九：9-10）以及内蒙古巴林左旗乌兰套海出土的白瓷人鱼形注壶（图九：15）等，这些仿动物造型注壶以低温三彩釉陶为大宗，多采用模印成型技法，在内蒙古赤峰缸瓦窑出土有这类未上釉的模印素胎残器半成品。辽代的仿生注壶造型优美，生动活泼，形象逼真，釉色艳丽，穷极变化，在辽代陶瓷器中极具特色。

砚和笔洗 Inkstone and brush-washer

砚在辽境屡有发现，其质料有陶、银、石、玉质，其中尤以流行于辽代晚期的三彩釉陶质的砚发现最多（图十：1-7²²），除了三彩器，陶瓷质的砚也见少量白釉器（图十：9）。这类陶瓷砚，一般整体为八方形或圆形，通常由砚台台体与笔洗对扣合成，使用时分开。砚台台体作中空筒形，边壁上模印施牡丹、米字形纹或其他花草纹。砚面做云头形，由一面斜凹，下部露胎以磨墨，上部多模印水波莲花。与砚台配套使用的笔洗早年又被称为“暖盘”，一般形制为宽平沿的外壁无釉的盘套坐于筒形或八方形的平底高空座上。类似的砚台与笔洗在内蒙古赤峰缸瓦窑遗址出土为数颇多的未上釉的素烧器半成品（图十：8）。

埙 Ocarina

埙是游牧民族常见的乐器，通常被用作唤回放牧的牲畜，又称“哨”、“口笛”。辽代的陶瓷质埙流行于辽代晚期，形制多样，是适应契丹族游牧生活的实用器。多为模印的三彩釉陶器，也有的为手捏瓷制品。埙的造型有的呈球形，器身扁圆，由两个半球捏合而成，上部正中有小圆吹孔，旁有扁发音孔，腹部常模印缠枝牡丹、仰莲等纹饰。这类球形埙一般为三彩釉陶器（图十一：1-3²³）或单色釉陶器（图十一：4）；也有个别素胎无釉（图十一：5）。在内蒙古赤峰的缸瓦窑遗址曾采集到此类三彩釉陶埙的半成品素胎器（图十一：6）。还有一类仿生动物造型埙，这类动物形埙多为信手捏来的瓷质品，如牛头埙，猪头埙等，在缸瓦窑、龙泉务窑、江官屯窑等窑址附近均可采集到这类瓷质动物形埙（图十一：7-10）。

二 辽代陶瓷的装饰

辽代陶瓷器的装饰，从表现手法上看，可分色釉装饰、花纹装饰两种。

色釉装饰包括单色釉装饰和多色釉装饰，单色釉装饰主要有白釉，黑釉，茶叶末釉、黄釉、绿釉等。多色釉装饰主要有三彩釉、白釉绿彩、黄釉绿彩等。

从目前辽代墓葬、塔基和窑址的出土情况看，辽代单色釉陶瓷以白釉陶瓷器数量最多，其发展贯穿辽代陶瓷





始终。低温绿釉陶器数量在辽代早中期仅次于白釉器。低温黄釉陶器在辽代中期开始异军突起，至辽代晚期数量超过绿釉器而仅次于白釉器（图十二²⁴）。

色釉装饰中最具特色的应属流行于辽代晚期的辽三彩低温釉陶器（图十三²⁵），它是辽代陶瓷中最华丽的一部分，在我国陶瓷发展史中占有重要地位。其渊源于唐三彩，但又不尽相同，其胎质一般较为疏松，火候较低，不似唐三彩那么致密；釉色由黄、绿、白三色组成明丽的色调，无唐三彩的蓝釉，而用绿釉，其黄色亦较唐三彩娇嫩；辽三彩施釉不交融，釉面自然流动感较唐三彩稍差，缺少唐三彩斑驳华丽的特点。器形除宫殿寺庙建筑构件和佛像外，罕有唐三彩的骆驼、马等高大的动物造型，而主要是碗、盘、碟、盆、盒、注壶、砚和笔洗、埴等较小的日常用器。因此，不能把辽三彩简单地看做是唐三彩的延续和继承，而是受唐三彩的影响而产生，并加以创新和发展的釉陶品种。辽三彩的烧造，一般都先烧素胎，后挂化妆土和色釉，二次入窑低温烧成。内蒙古赤峰缸瓦窑、北京龙泉务窑等窑址均有生产，在缸瓦窑及龙泉务窑址除了三彩残器外，均有一定数量的未上釉的三彩器素烧半成品残器及模印成型用的模具出土。

辽代陶瓷的花纹装饰，从技术手法上看，多以中原传统技法为主，没有更多的突破与创新。素胎装饰、彩绘装饰多与中原相同，只是工艺略粗，精品较少。

从花纹装饰题材上看，辽代陶瓷的纹样装饰中以各种植物花卉纹最为流行。契丹族生活本是以游牧、渔猎为主，居无定所，受汉族农耕生活方式影响，逐渐开始定居下来，也喜欢在庭园里栽种各种植物。在辽的装饰纹样中，也常见有牡丹、莲花、菊花、草芍药、蕉叶、水草等植物纹样。篇幅所限，以下选取几种典型的辽代陶瓷装饰纹样着重介绍。

牡丹纹是辽代陶瓷上最流行的装饰题材。这与当时辽土境内普遍种植牡丹不无关系，在辽墓壁画上以及金银、铜镜、丝织品、石刻等诸工艺中，以牡丹为饰者甚多，在陶瓷器上的使用更为普遍，大量的刻、印、剔、绘牡丹纹饰，显示着不同的风姿，在辽代陶瓷纹饰中占有重要的位置。辽代陶瓷器上的牡丹纹有缠枝、折枝、一花两叶，一花四叶等构图形式，早期纹样沿袭唐以来对称纹样，一朵大花双叶衬托，如辽宁省博物馆藏白釉剔刻牡丹花纹鸡冠壶，口径基部饰贴一周皮条纹，腹两侧均剔刻一枝双叶牡丹花，纹样饱满朴实，刻工简练有力（图十四：7²⁶）。辽三彩盘、碟中的牡丹纹样多以印花的形式出现，通常也采用平面对称构图，还有轮状构图。圆盘中常出现双叶牡丹，如三彩釉印牡丹纹盘，纹饰分三层，中心印有团菊图案，外面印有分布平均的四朵牡丹花卉，花大叶小，黄绿二色釉，花朵施黄釉，叶为绿釉，均为双叶牡丹（图十四：1、3-4）。四叶牡丹常在方盘、方碟中出现，如藏于辽宁博物馆的一件三彩釉印牡丹花八方盘，器呈八角形，盘中心印四叶牡丹花一朵，周围印两层双叶牡丹花，白地、黄花、绿叶，色彩鲜明，纹饰均衡对称，立体感强（图十四：10）。三彩器中的牡丹纹最为典型的是海棠式长盘中左右枝叶对称的折枝牡丹，如三彩釉印牡丹双蝶海棠式长盘，内底印红花绿叶折枝牡丹一枝，牡丹花上方印两只对飞蝴蝶（图十四：6）。受中原影响，辽代瓷器上也开始出现缠枝牡丹纹，以白地剔刻花器物中最为常见，如白釉剔粉雕划牡丹花盘口长颈瓶，灰白瓷胎上白色化妆土，采用剔花工艺，剔掉花纹以外部分露出胎色，衬托出硕大的缠枝牡丹，并刻划花瓣、花蕊和叶脉，粗犷大气，具有契丹民族的风格（图十四：12）。另外缠枝牡丹也见三彩印花装饰中，如内蒙古四方城出土的三彩笔洗，其外壁白釉地上装饰有黄花绿叶的缠枝牡丹（图十四：11）。辽代陶瓷器上的划花工艺一般用锐器划出，线条细腻流畅，划花牡丹装饰在辽代陶瓷器装饰上常见于凤首瓶、长颈瓶等瓶类器的器身，如藏于东京国立博物馆的辽绿釉凤首瓶，釉色匀净，腹部划细线牡丹，线条匀称细致，花头硕大丰满，层次分明，生动自然（图十四：9）。



辽代陶瓷上的莲纹也非常流行，是仅次于牡丹的装饰纹样，按莲花的形态来分有团莲纹、莲瓣纹两种形式。团莲纹指的是以整个展开的莲花花头正面为中心构图的圆形对称莲纹，它在辽代晚期的三彩器中非常流行，常装饰于三彩八曲圆盘、海棠花式长盘、盘等器物的内底，有的以水波纹为底纹，色彩亮丽，纹饰构图错落有致（图十五：1-5、8-10²⁷）。辽代中期也有少量深绿釉陶盆内底有团莲纹装饰，如辽宁朝阳前窗户辽墓出土的绿釉盆（图十五：6）。莲瓣纹是指莲花的瓣与瓣之间并列相连组成的莲瓣边饰。莲瓣纹早在魏晋南北朝时期就成为流行的瓷器装饰纹饰，常出现在瓷器的腰腹部。辽代陶瓷器上的莲瓣纹，在所有刻花白瓷中占有一定的优势，是继承宋代定窑而来的一种装饰内容，常刻饰于白釉注壶、罐、碗等中原式陶瓷器的外壁，如辽宁喀左北岭辽墓出土的白釉刻花带盖水注，通体以莲瓣为题材进行装饰，盖顶围绕盖钮刻有复线莲瓣纹两层，肩部和腹部各有单线莲瓣纹三层（图十五：11）。北京龙泉务辽代窑址发掘中出土了大量以刻花莲瓣纹进行装饰的白釉罐、碗等瓷器。辽代中期也有少量深绿釉陶的凤首瓶、盘口长颈瓶、盆等器有莲瓣装饰，如辽宁朝阳前窗户辽墓出土的绿釉凤首瓶（图十五：14），北京顺义安辛庄辽墓出土的绿釉盘口长颈瓶（图十五：15），在瓶的外壁近底处刻划有莲瓣装饰。辽代陶瓷上的莲瓣纹装饰体现了民族文化融合过程中，中原文化所产生的明显影响。

菊花在辽境生长普遍。辽人重阳节时以饮菊花酒为习尚。菊花纹在辽代也非常受欢迎，在辽代陶瓷装饰纹样使用上仅次于牡丹、莲花。菊花纹多见于辽中、晚期的陶瓷器装饰上，辽陶瓷器上所装饰的菊花纹有团花、一花两叶、一花四叶、折枝等构图方式。其中无枝无叶的团菊纹数量最多，多装饰于辽三彩圆盘、碗、等器物的内底，常与牡丹纹、水波纹相组合（图十六：1-3²⁸），辽代晚期单色黄釉、绿釉的碗盘底部也常饰有团菊纹样（图十六：4）。一花两叶对称式构图的菊纹，可见于三彩砚等器物的外壁（图十六：6）。一花四叶的菊纹常见于辽三彩方碟等器物的内底，白地黄花绿叶，构图规整对称（图十六：5）。折枝菊纹数量较少，仅见辽宁朝阳耿延毅墓出土的深绿釉贴划团龙菊花纹鸡冠壶，在划花的卷草的上部贴塑折枝菊花，花头为侧面，花瓣蜷曲舒展、自然灵动（图十六：7）。

卷草纹作为传统的边饰题材，早在六朝青瓷中就已流行。辽代卷草纹作为陶瓷器装饰流行于辽代中、晚期。作为边饰，多以二方连续手法模印或刻划于器物的口沿、足端或肩、颈部位，可增可减，适应性强，圆琢器中均可使用（图十七：1-3²⁹）。作为主题纹饰，主要刻划于辽代中期穿孔式鸡冠壶的器腹，除单独使用外，还常与火珠、童子、升龙等配套装饰（图十七：4-10）。

蕉叶纹多应用于白釉刻花器物之中，这是一种边缘具有五曲或六曲的叶纹，内有双条竖向主叶脉，主叶脉两侧多数有对称的斜向支脉。辽陶瓷器上的蕉叶纹流行于辽代晚期的白釉刻花罐、注壶及大碗等器物的外腹装饰。如辽宁朝阳赵匡禹墓出土的提梁白瓷注壶（图十八：5³⁰）、辽宁法库县叶茂台二号辽墓以及辽宁建平唐家村子辽墓出土的白瓷注壶与注碗（图十八：1-2）、北京龙泉务窑址出土的白瓷罐（图十八：3-4）、瓜形注壶（图十八：6-7）等器物上均装饰有刻划的蕉叶纹饰。

各种动物纹饰是辽代陶瓷上仅此于植物纹饰的装饰题材。如龙纹、凤纹、鱼纹、鸳鸯、摩羯纹、狮纹等，此外蜂、蝶纹也常作为植物花卉纹的点缀，辽代中期的鸡冠壶上还有塑猴习俗。辽晚期各种牛、羊、猪等动物形陶埴也颇为流行。以下选取几种典型的动物装饰着重介绍。

摩羯是一种长鼻利齿、鱼身鱼尾的动物，它是印度神话传说中的河水之精、生命之本，有吞噬一切烦恼的法力。它的形象来源于鲸、象、鱼、鳄等动物。公元4世纪末约在东汉，摩羯纹与佛教一起传入中国。经隋唐，摩羯形象融入龙首的特征，因而摩羯纹又被称作鱼龙纹，成为吉祥图案，唐代金银器上应用很多。由于





摩羯造型在唐代非常流行，而契丹民族深受大唐文化影响，对摩羯纹表现出浓厚的兴趣，不仅继承而且进行了创新，使之成为契丹人经常使用的一种纹饰，有将其用作器皿表面的纹饰的，也有以之为器物来造型的。辽代陶瓷器的摩羯纹装饰代表作有内蒙古巴林左旗乌兰套海辽墓出土的的辽代白釉人首鱼龙壶，壶身为鱼龙形，人首和鱼尾相对，人首为发梳理整齐的幼童，胸前有一龙首为流，双臂捧胸抱住龙首，圈足两侧塑有龙爪，腹部塑有鱼鳞和翅膀，背上壶口作莲瓣形，鱼尾上翘。通体施白釉，釉色微黄。人首脑后与鱼尾之间相连的曲柄为提梁。造型奇特，构思巧妙（图十九：1³¹）。内蒙宁城地区辽墓出土的辽代三彩釉摩羯形注壶，鱼身卧在莲花座之上，呈U字形昂首翘尾，鱼嘴为壶流，鱼后部自莲花座向上伸出一扁状枝茎，弯曲成柄，鱼分尾处饰一莲花，中空为壶口，长鼻翻卷，双耳向后，遍饰鳞片，造型丰满，腹侧浮雕隆起由高、中、低三个层次组成的翅膀，施黄绿白彩釉，色彩鲜艳浑厚，造型新颖，惟妙惟肖（图十九：2-3）。还有的辽代三彩釉龙鱼形注壶是飞鱼造型，昂头翘尾、圆睛突出、跟其它鱼龙壶接近，但翅膀向上扇起，锯齿状背鳍也直立着，颈部须毛明显，亦曲角身上布满鱼鳞，卧于莲花座上，造型生动可爱（图十九：4-6）。

辽代受中原封建王朝历史习惯的影响，也喜欢用龙纹作装饰纹样，并且广泛的应用于装饰织物、壁画、石刻、铜镜、金银器等。有团龙、升龙、行龙、双龙戏珠、蹲龙等构图方式，龙纹的周围往往附饰卷云、火珠。但在辽代陶瓷上龙纹装饰并不多见，仅见的几件如河北滦平银窝沟墓出土的绿釉双孔式鸡冠壶腹部贴塑龙纹，龙首顶部带丫状双角，鬃毛较短，头长口深，身躯粗短，满布鳞片，龙尾缠于一条后腿之上，与庆陵东陵中室壁画中的龙纹非常接近，应属“升龙”（图二十：1³²）；辽宁博物馆收藏的一件深绿釉穿孔鸡冠壶的壶身塑贴有“团龙”形象（图二十：3）；内蒙古赤峰曲家沟一号辽墓出土的一件三彩注壶的腹部，龙纹模印而成，蜿蜒于莲花游鱼水波中，龙首顶部仍带有丫状双角，但鬃毛增长而披拂，尾部已与后腿相分离，体现出晚于银窝沟辽墓鸡冠壶上的龙纹的特点（图二十：2）；辽代陶瓷中还见有以龙为器物提梁或柄的构思，如翁牛特旗巴扎拉嘎墓和广德公墓出土的两件鸡冠壶以龙为提梁，龙蹲伏，头后部作出鬃发，拱背，背上作出鱼鳍，三爪长尾（图二十：4-5）；辽晚期的龙柄洗以龙嘴衔住洗的口沿，龙身形象相当简化（图二十：6）。

鱼纹在辽代晚期一些白地绿彩、三彩釉陶器上较为常见。如内蒙古巴林左旗查干坝十一号辽墓、阿鲁科尔沁旗朝克图东山四号墓出土的白釉盆内底用绿彩装饰双鱼、变体莲花瓣及三禽鸟，这是辽陶瓷上独有的装饰（图二十一：1³⁴）；内蒙古巴林左旗隆山镇双胜村一座辽墓出土的白釉绿彩盘，内壁饰有三条绿色的游鱼环绕着盆底的变体团莲纹（图二十一：2），这类白釉绿彩盆，据调查应为内蒙古阿鲁科尔沁旗附近窑址所产³³。内蒙古赤峰缸瓦窑遗址、内蒙古宁城小刘仗子辽墓等出土的海棠花式长盘，内底装饰有莲池游鱼纹，白色或黄色的小鱼，嬉游于绿色的莲池中，画面轻松，自然灵动（图二十一：3）。

塑猴装饰也常见于辽代陶瓷尤其是辽代中期的双孔提系鸡冠壶之上。契丹人出猎或长途旅行时有带着猴子的习俗，而猴子又常常搭乘在骆驼的双峰之间，如内蒙古库伦旗奈林稿前勿力布格村第六号辽墓，墓道北壁出猎图中便有猴骑双峰骆驼的形象（图二十二：5³⁵）。辽代的制瓷工匠们正是利用了双孔提系鸡冠壶顶部和驼峰相似的特点，将猴子的形象移植到了鸡冠壶上面，就产生了这类塑猴鸡冠壶。这些的立体雕塑的小猴子，有的独自立于双孔提系鸡冠壶的器盖上，有的攀爬在提系的顶部或外侧（图二十二：1-4），使得鸡冠壶的整体造型恰好呈现出猴骑骆驼的形状，这与辽墓壁画出行图中出现的猴骑骆驼形象恰好吻合。此外在缸瓦窑遗址中也出土了一些瓷塑小猴玩具（图二十二：6-7）。

在盛行植物、动物装饰的同时，个别器物中出现了以人物作为装饰的画面，主要有婴戏、驯兽人物、佛教人物等三类题材，虽数量很少，却也难能可贵。婴戏纹如朝阳耿延毅墓出土的鸡冠壶在腹部刻划的卷草上贴塑





有匍匐的童子(图二十三:1³⁶)。驯兽人物如辽宁建平烧锅营子辽墓出土的三彩砚台上模塑八组内容相同的驯犬人物,缸瓦窑曾出土过这类砚台的素烧器(图二十三:4);内蒙古宁城小刘仗子3号辽墓出土的三彩八方笔洗在八个侧面分别模印出八组内容相同的驯狮纹,狮舞于长方形平台上,前两足腾空而起,驯狮者为一高目深鼻的胡人,头戴三角形椎帽,手持琴弹拨(图二十三:2)。此外在内蒙古通辽县二林场辽墓出土的三彩枕的枕墙侧面各绘一生长袖长衫的舞蹈人物(图二十三:5)。佛教人物如内蒙古博物馆所藏一件黄釉辽迦陵频伽纹提梁式鸡冠壶上划有人首鸟身的双头迦陵频伽,手持莲花(图二十三:3)。迦陵频伽是一种人鸟混合的形象,佛教利用它来宣传其教义。其名字来源于佛经,是梵文Kalavinka的音译,据传其声音美妙动听,婉转如歌,胜于常鸟,它经常和其他各种神鸟一起,在佛国为人们献上美妙的合鸣。所以又叫妙音鸟、美音鸟。在印度人心中,它更是乐神和音乐的祖师。在我国,这一形象最早出现在北魏的石刻上,唐代迦陵频伽纹使用较多,敦煌壁画以及金银器、铜镜也常见到它的身影,并出现新的造型,唐晚期将佛经故事中人首和半人半鸟首的迦陵频伽原型与凤鸟花叶形尾重新组合而产生的新的造型,还出现了双头迦陵频伽。辽人对迦陵频伽有特殊的喜好,辽代的迦陵频伽形象基本上延续了唐朝花叶形尾的造型,但又有所变化。内蒙古博物馆所藏的这件迦陵频伽纹鸡冠壶所饰便为双头迦陵频伽,在人物装饰罕见的辽代瓷器中具有重要的价值和意义。以上这些都为我们研究辽代瓷器中的人物题材提供了依据。

除以上植物、动物、人物纹饰外,火珠、水波、卷云、席纹、轮纹、曲线纹、几何图形等也散见辽代陶瓷器装饰。此外还有各种仿皮条装饰流行于辽代早中期的鸡冠壶、穿带扁壶、盘口穿带瓶等草原风的器物之上。象征着佛教七宝之一的火珠纹,常见于辽代中晚期的陶瓷装饰中,如水泉M1和前窗户墓出土的绿釉鸡冠壶上,都装饰有刻划火珠纹,火珠上尖下圆,无火焰边,两侧有勾卷的云纹,其年代均在11世纪初前后(图二十四:2-3³⁷)。龙泉务窑附近发现的一件三彩建筑构件残器上饰有黄色的火珠纹,内壁有阳刻“寿昌五”三字,可以推知它是“寿昌五年”(1099年)划刻的铭款(图二十四:1)。辽代火珠卷云纹饰在中原南方瓷器上基本不见,可以说是辽陶瓷独有的装饰纹样。

一些仿皮制品的皮扣、皮绳、皮穗及皮条、皮雕花纹装饰是辽代陶瓷器中的创新之作,最多应用于辽代鸡冠壶的装饰之中(图二十五:3-10³⁸),在辽代早期的穿带扁壶,穿带盘口长颈瓶等器物上也常常出现(图二十五:1-2)。陶瓷鸡冠壶上的仿皮装饰,从辽代早期至晚期仿皮囊属性日渐衰微,呈现出由精细逼真到草率粗略的风格。这种别出心裁的装饰体现着强烈的契丹民族风格,具有典型游牧文化的特征。

总之,辽代陶瓷纹饰题材以植物花卉最为常见,动物、人物题材较少,纹饰多以简洁、粗犷、豪放为其特征,一些精细的装饰为数不多,体现出辽代陶瓷器的质朴与实用。

三 11世纪辽代陶瓷的造型装饰特征

经过近一个世纪的扩张,11世纪初,辽成为东亚大陆最强势。公元1004年的“澶渊之盟”,结束了辽宋之间几十年的战争,协定宋每年贡辽岁币银十万两、绢二十万匹,双方各守疆界,互不骚扰,在边境开放了榷场,发展民族关系和经济文化往来,此后辽宋边境长期处于相对和平的状态。朝鲜半岛的高丽也迫于辽的武力威胁,不得不放弃与北宋的友好关系,10世纪末开始向辽朝贡,几经波折直至1020年契丹降服高丽,高丽称藩纳贡如故,从此辽丽关系进入持续百余年的平稳发展期。





在这样的相对安定的社会历史背景下，辽代陶瓷生产也在11世纪走向繁荣，产品造型，釉色种类大大丰富。1007年辽中京的兴建，促进了辽中京及其周围地区的发展，缸瓦窑便是在此地兴起的辽代的重要窑窑之一，辽代最具特色的辽三彩低温釉陶器便是该窑的主要产品。北京龙泉务窑的产品也在这一时期种类趋于丰富，制作趋于精细。陶瓷器类型向着丰富多样发展的趋势在辽墓壁画上也有所体现，这一时期的辽墓壁画开始流行反映宴饮享乐内容，壁画里描绘的器物造型比之大大丰富，尤其是中原式造型比重逐渐增大，反映了“澶渊之盟”之后，辽代社会提倡文教，科举渐兴，汉人地位逐步上升，契丹社会封建化汉化程度逐渐加深的社会史实。根据辽代墓葬、窑址出土的辽代陶瓷资料，现将11世纪辽代陶瓷的主要特征进行梳理如下。

11世纪前半期，是辽代陶瓷生产的繁荣期。鸡冠壶的形制较辽早期发生了较大的变化，无论在形制还是数量上都大大增加（图二十六³⁹）。鸡腿瓶的数量开始增多，各种中原式罐、注壶颇为流行。早期体现契丹国俗的盘口穿带瓶、盘口瓜棱壶，穿带扁壶等器形已不见，新出现盘口无柄注壶，盘口带柄注壶，凤首瓶等造型。器形丰富多彩是11世纪前半期辽代陶瓷的明显特征。穿孔形鸡冠壶已由单孔逐渐演变成双孔，且管状口上多有器盖，穿孔鼻旁常塑有小猴，提梁型鸡冠壶明显增多，一般下腹内收，器腹扁长；瓶壶类琢器颈腹均更加瘦长，盘口加深，新出现的凤首瓶将生动形象的风首与器形巧妙结合，打破了一般盘口长颈瓶单调呆板的造型，取得了变化优美的艺术效果。这一期的装饰也趋于复杂，装饰技法明显增多，色釉装饰仍以单色釉为主，除白釉、绿釉、褐釉、茶叶末釉外，还出现了黄釉。有意识的单色釉加彩装饰明显增多，后加彩多施于图案纹饰上，如白釉划花施绿彩，在白釉鸡冠壶的仿皮条皮扣装饰上也点绿彩。胎上装饰除凹凸弦纹、凸棱线、划花外，还新出现了刻花、剔花、塑贴等几种装饰技法。划花装饰的大量出现是这一期的一个显著特点，在鸡冠壶等器物上盛行刻划卷草、流云、牡丹、莲瓣等等纹样，虽仅是寥寥数笔，却显得简洁而潇洒。剔花装饰风格与磁州窑相同，也是剔去花纹空地上的白色化妆土，露出浅灰色的胎体，使白色的纹饰和深色的胎体形成鲜明对比。刻花装饰以白釉器上的莲瓣纹为代表，多装饰于罐、注壶、碗等器物之上。塑贴以凤首瓶颈部捏塑成形的凤首最为典型，另外还流行在器物上塑猴、贴龙、凤以及仿皮条皮扣等装饰。此时的纹饰内容主要有牡丹、莲花、卷草、流云、火珠、龙凤、人物等。其中以莲花、卷草纹最为常见。器物胎体以低温釉陶器，高温白瓷，高温缸胎器并存。低温釉陶器胎体多呈米黄、淡红色，多施深绿色釉，也有少量黄釉、白釉、浅绿釉；鸡腿瓶为高温缸胎器，胎色灰白，多施茶叶末釉；高温白瓷类器物中不乏那些胎釉细白的精品，如白瓷雕莲瓣纹罐，碗、注壶即属此类。

11世纪后半期，辽代陶瓷器的风格发生明显突变，虽然制作工艺较前期略显粗率，但造型、装饰均大大丰富，绚丽多姿的印花三彩釉器打破了单色釉器一统天下的局面（图二十七⁴⁰）。从造型上看，契丹民族形式的器物急剧减少，中原传统形式的器物增多，且造型趋于简化。器形主要有鸡冠壶、凤首瓶、长颈瓶、鸡腿瓶、注壶、碗、盘、盆、罐、盏托、渣斗、海棠花式长盘、方碟，八曲圆碟、砚台和笔洗、埴等。鸡冠壶仅有提梁形一种，且壶身瘦高、腹部较鼓，仿皮囊的痕迹逐渐衰微。盘口长颈瓶已经向喇叭口转变，形体通常较高，腹部瘦长。凤首瓶的风首逐渐简化，只是用一些泥饼、泥条贴在一起作为一种象征意义的表现。海棠花口长盘、方碟、八曲圆碟、砚和笔洗、埴以及各种仿动物植物形状的注壶大量出现，纹饰繁缛，制作考究。从色釉装饰上看，除单色釉、双色釉外，又新出现并流行三彩釉的装饰技法。单色釉主要有白釉、黄釉、绿釉、茶叶末釉等，常施于鸡冠壶、长颈瓶、凤首瓶、鸡腿瓶、注壶等器形之上，三彩釉装饰则常见于海棠花式长盘、圆碟、方碟、八曲圆碟、各种仿生注壶、砚和笔洗等器皿。从胎上装饰看，尽管这一时期的釉彩华丽，但制作不甚精巧，单色釉器上的划花装饰已明显衰落，三彩釉上的印花装饰却大行其道。纹饰内容丰富，卷草、火珠、莲瓣



纹已基本不见，大量出现牡丹，团状莲花、团菊、蕉叶等植物纹样及驯兽人物、鱼纹等纹样。

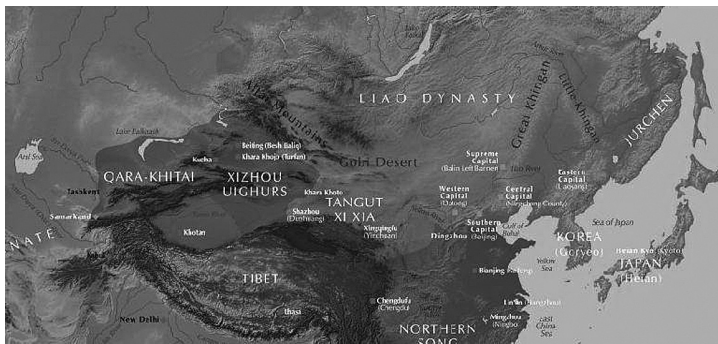
四 辽代陶瓷与高丽青瓷的相似因素

11世纪，辽与高丽和平相处，双方互遣使节不断，高丽每年向辽朝贡，辽亦给予丰厚赏赐，这在一定程度上促进了两国政治、经济和文化的交流。在此期间，高丽与宋的朝贡关系却时断时续，1031至1071年，高丽与宋的官方往来甚至一度中断了四十年。

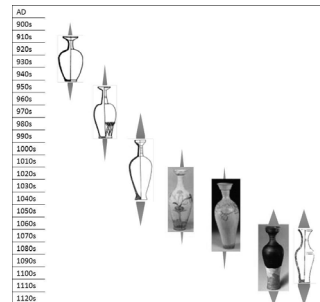
在这样的社会历史背景下，辽代陶瓷与高丽青瓷似乎也应当有所互动，但目前尚缺文献史料的佐证。《契丹国志》与《高丽史》中关于高丽朝贡以及辽赏赐品目的记载中均不见陶瓷器。在这一时期的辽代墓葬与遗址中也基本不见高丽青瓷出土。

尽管如此，由于共同受到中原陶瓷的影响，无论是直接还是间接的原因，在11世纪及稍后，辽代陶瓷和高丽青瓷在造型和装饰上还是体现了一些相似因素。一方面，11世纪后期开始至12世纪双方陶瓷器的仿生造型均颇为流行。辽代陶瓷中，尤其是11世纪后半至12世纪初，流行各种仿生注壶造型，如仿葫芦形注壶，瓜型壶，鱼龙壶，龟形壶，人鱼壶等（图九）。高丽青瓷在11世纪末至12世纪前半也流行仿生象形青瓷，如仿葫芦形注壶、瓜形注壶、鱼龙壶、龟形壶、人形注壶等（图二十八）。另一方面，双方陶瓷器的在这一时期的装饰题材上均流行源于自然的植物纹样，辽代陶瓷在11世纪中期开始逐渐流行植物花纹装饰，牡丹、芍药、莲花、菊花、蕉叶等植物都是陶瓷器上常见的装饰题材，这一点与同期及稍后高丽青瓷上流行牡丹，芍药、莲花等植物花卉纹饰相似。

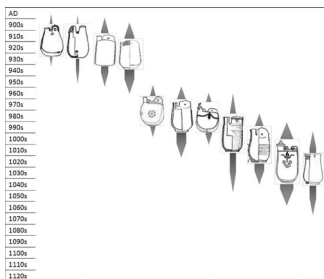
辽代陶瓷与高丽青瓷所体现的相似因素，开始于11世纪中期，这正是辽与高丽互动频繁而北宋与高丽中断官方往来的时期。所以不排除辽代陶瓷与高丽青瓷在11世纪中期至12世纪初，直接或间接通过中原陶瓷器有所互动，这种互动影响了双方在陶瓷器造型与装饰上的相似喜好。



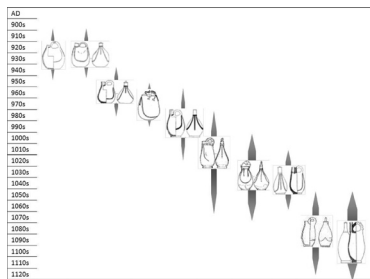
图一 辽代疆域图（图中黄色区域为公元1120年辽代疆域）



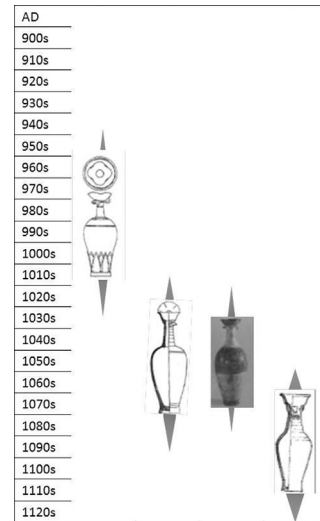
图五 辽代长颈瓶发展序列



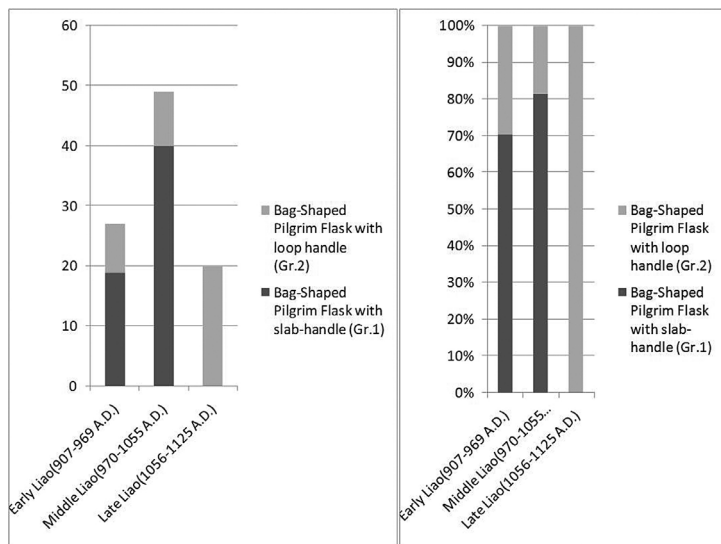
图二 辽代穿孔型鸡冠壶



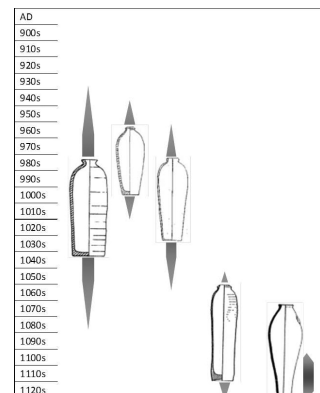
图三 辽代提梁型鸡冠壶发展序列



图六 辽代凤首瓶发展序列

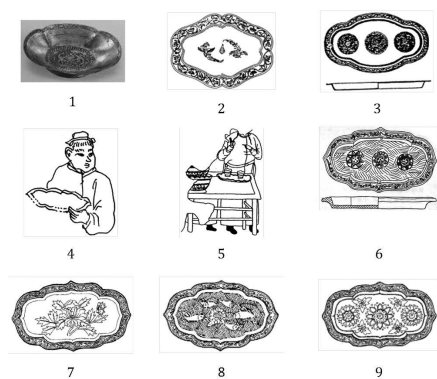


图四 辽代墓葬出土的穿孔型鸡冠壶Bag-shaped pilgrim flask with slab-handle与提梁型鸡冠壶Bag-shaped pilgrim flask with loop handle 量化分析



图七 辽代鸡腿瓶发展序列

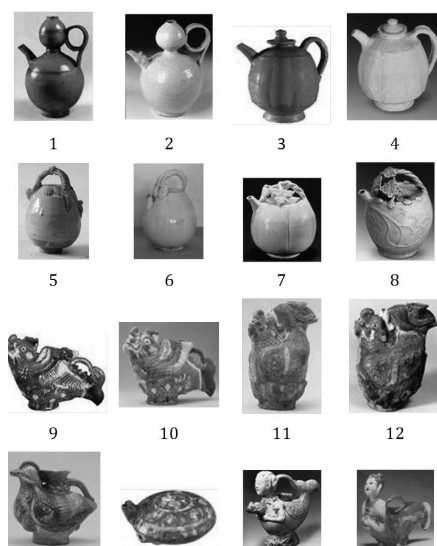




图八 海棠花式长盘



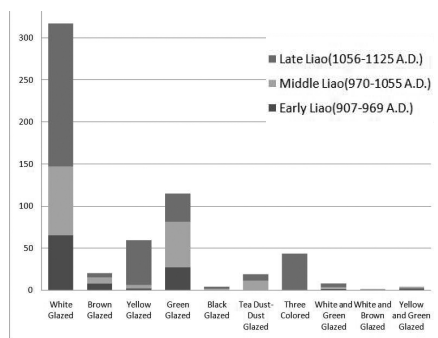
图十 辽代碗和笔洗



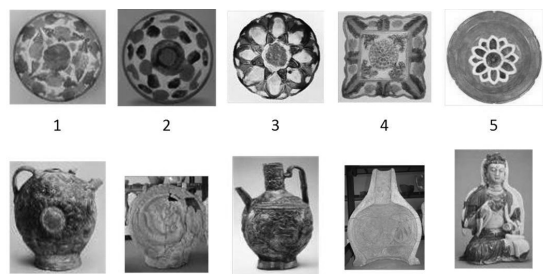
图九 辽代各种仿生注壶



图十一 辽代埴

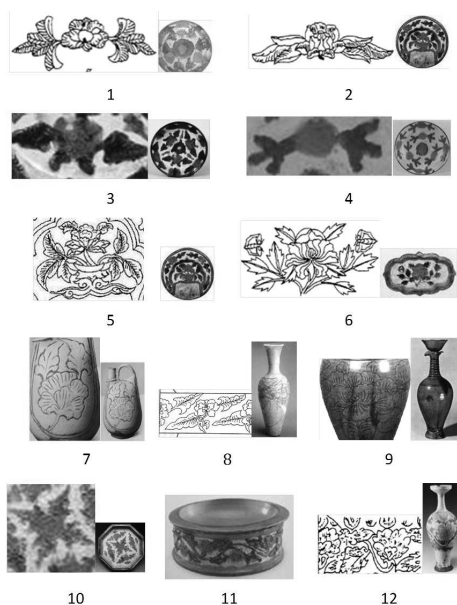


图十二 辽代碗和笔洗

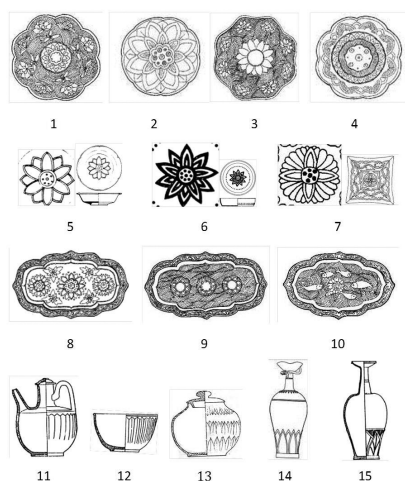


图十三 辽三彩

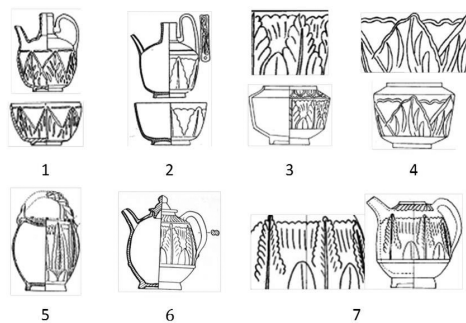




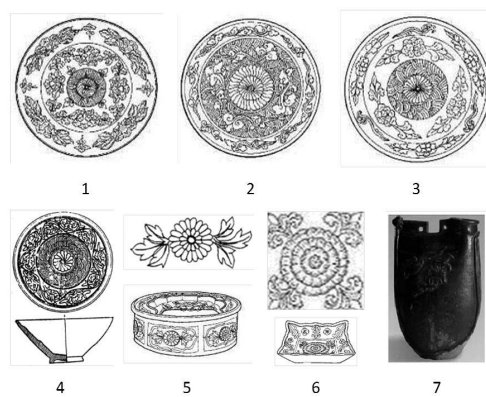
图十四 辽代陶瓷牡丹纹装饰



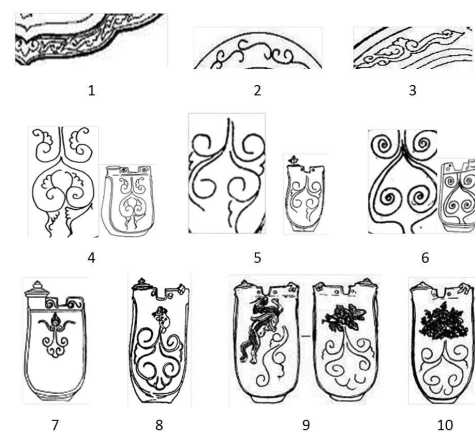
图十五 辽代陶瓷莲纹装饰



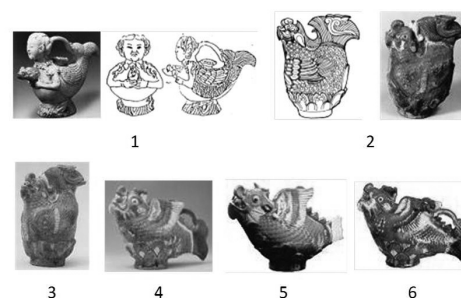
图十八 辽代陶瓷蕉叶纹装饰



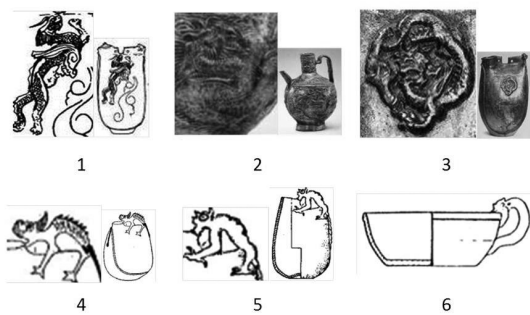
图十六 辽代陶瓷菊纹装饰



图十七 辽代陶瓷卷草纹装饰



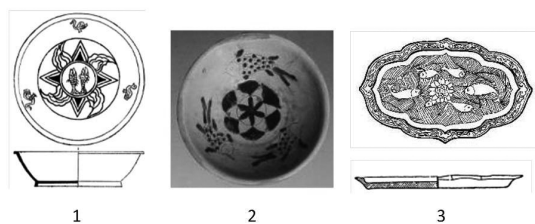
图十九 辽代陶瓷磨羯造型



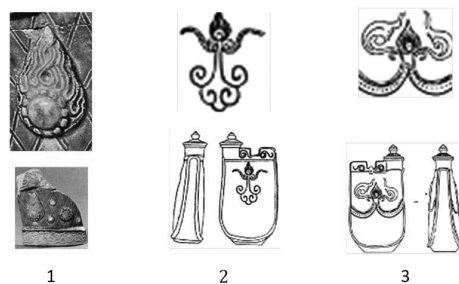
图二十 辽代陶瓷器龙纹装饰



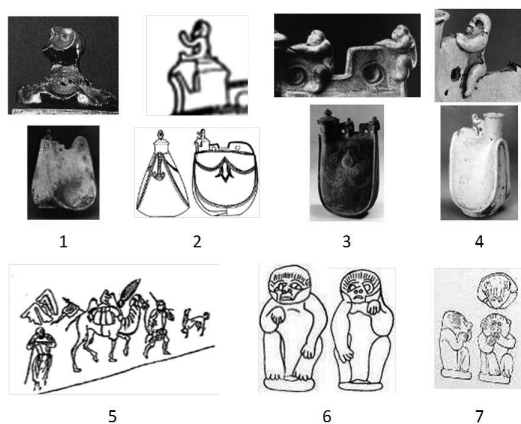
图二十三 辽代陶瓷器上的人物装饰



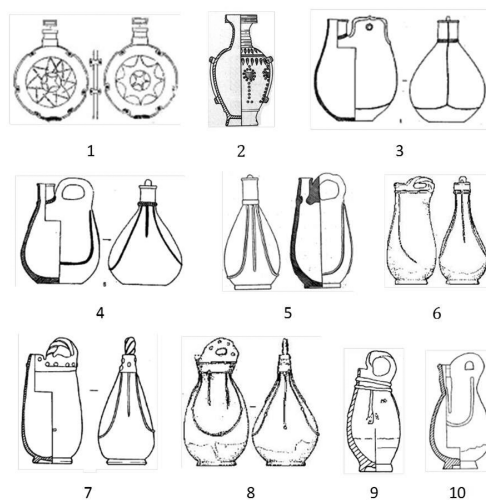
图二十一 辽代陶瓷器鱼纹装饰



图二十四 辽代陶瓷器火珠纹装饰



图二十二 辽代陶瓷器的塑猴装饰

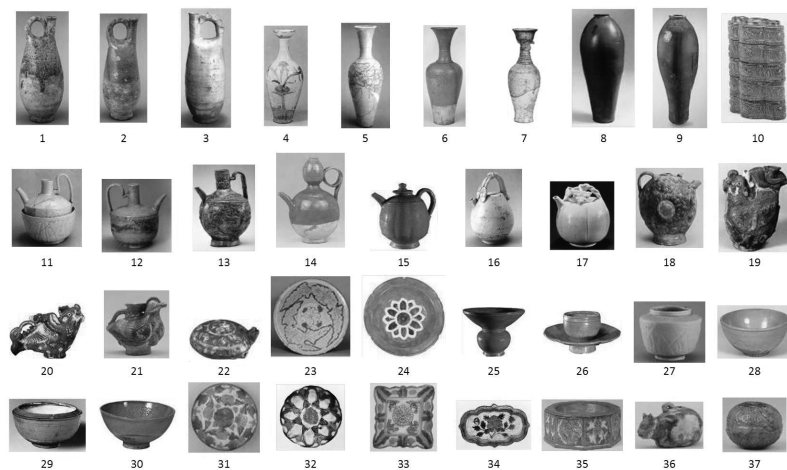


图二十五 辽代陶瓷器上的仿皮条装饰





图二十六 11世纪前半期辽代陶瓷的造型装饰特征



图二十七 11世纪后半期辽代陶瓷的造型装饰特征



图二十八 11-12世纪高丽仿生青瓷注壶



注释

- [1] 《辽史》卷37《地理志》，页438，中华书局，1974年。
- [2] 《辽史·地理志》记载大辽国的疆域“东至于海，西至金山，暨于流沙，北至胘肭河，南至白沟，幅员万里”。文中的金山应是现在的阿尔泰山，胘肭河是现在的克鲁伦河，白沟是现在河北高碑店白沟，即南拒(巨)马河一线。文献记载的辽国疆域与目前所知的国内辽代考古发现基本吻合。本文涉及的辽代墓葬、塔基、窑址限定在这个范畴。
- [3] <http://sites.asiasociety.org/arts/liao/swf/main.html> ©2006 Exhibition at Asia Society and Museum, New York | Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire(907–1125)。
- [4] 1908年，日本的鸟居龙藏和他的妻子鸟居喜美在内蒙古林西县西的喇嘛河河畔就发现过黄釉鸡冠壶，他们称之为“提瓶”。1933年，日本的黑田源次、山下泰藏协助奉天博物馆整理准备陈列的陶瓷器时，将其中的鸡冠壶、鸡腿瓶、三彩器等认定为辽的遗物并给予了辽瓷的定名，“鸡冠壶”之名也始称于此。这大概是辽陶瓷器引起世人注目的端绪。1939年，辽宁建平叶柏寿车站辽墓出土了第一件出土地点明确的鸡冠壶。
- [5] 项春松：〈赤峰发现的契丹鎏金银器〉，《文物》1985（2），页94–96。
- [6] 内蒙古自治区文物考古研究所等：《辽陈国公主墓》，文物出版社，1993年。
- [7] 朝阳地区博物馆：〈辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告〉，《考古学集刊》第3期，页168–95，图13，中国社会科学出版社，1983年。
- [8] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Timeline Table 1, page 980, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [9] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Timeline Table 2, Page 981, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [10] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Chart 5, Page 1004, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [11] 河北省文物管理处，河北省博物馆：〈河北宣化辽壁画墓发掘简报〉，《文物》1975(8)，页31–39。
- [12] 陶宗治等：〈河北宣化下巴里辽金壁画墓〉，《文物》1990(10)，页1–19。
- [13] 内蒙古敖汉旗七家辽墓壁画。〈敖汉旗七家辽墓〉，《内蒙古文物考古》，1999（1），46–66，页104。
- [14] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Timeline Table 5, Page 984, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [15] 李新威：〈蔚县发现三座唐墓〉，《文物春秋》，1998（1）；内蒙古文物考古研究所等：〈和林格尔县南园子墓葬清理简报〉，《内蒙古文物考古文集》第二辑，中国大百科全书出版社，1997年。
- [16] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Timeline Table 6, Page 985, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [17] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, Timeline Table 9, Page 988, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [18] 朝阳地区博物馆：〈辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告〉，《考古学集刊》第3期，页168–95，图13，中国社会科学出版社，1983年。
- [19] 〈敖汉旗七家辽墓〉，《内蒙古文物考古》1999（1），页46–66,104。
- [20-1] 唐代银鎏金花式长杯，内蒙古自治区博物馆藏。
- [20-2] 唐代银长盘，大英博物馆藏。
- [20-3] 辽代银长盘，内蒙古巴林右旗泡子营窖藏出土。
- [20-4] 辽宁朝阳耿延毅墓(1020年)壁画。朝阳地区博物馆：〈辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告〉，《考古学集刊》第3期，页168–95，图13，中国社会科学出版社，1983年。
- [20-5] 内蒙古敖汉旗七家辽墓壁画。〈敖汉旗七家辽墓〉，《内蒙古文物考古》1999（1），页46–66,104，图19:2。
- [20-6] 内蒙古敖汉旗羊山3号辽墓出土。邵国田等：〈敖汉旗羊山1–3号辽墓清理简报〉，《内蒙古文物考古》1999（1），页1–38，43，图16:7。
- [20-7] 辽宁新民巴图营子辽墓出土。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图120，上海人民美术出版社，1999年。冯永谦：〈辽宁省建平、新民的三座辽墓〉，《考古》1960（2），页15–24。
- [20-8] 内蒙古宁城小刘仗子4号墓出土。李逸友：〈昭乌达盟宁城县小刘仗子辽墓发掘简报〉，《文物》1961（9），页44–49，图4：4。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图297，中国藏学出版社，2002年。
- [20-9] 辽宁省博物馆藏。辽宁省博物馆：《辽宁省博物馆藏辽瓷选集》，图69，文物出版社，1961年。
- [21-1] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图68，上海人民美术出版社，1999年。
- [21-2] 内蒙古巴林右旗博物馆藏。上海博物馆：《草原瑰宝：内蒙古文物考古精品》，图175，上海人民美术出版社，2000年。
- [21-3] 河北宣化下巴里辽张世本墓（1115–1144）出土。陶宗治等：〈河北宣化下巴里辽金壁画墓〉，《文物》1990（10），1–19，图27:10。



- [21-4] 香港梦蝶轩收藏。萧芳淑：《沙漠风华：契丹艺术与文化》，图VII-28，香港中文大学文物馆，2004。
- [21-5] 笔者2002年于辽宁辽阳江官屯窑址附近采集。
- [21-6] 笔者2006年于山西浑源县界窑址附近采集。
- [21-7] 内蒙古察右前旗豪欠营6号墓出土。陆思贤，杜承武：《〈察右前旗豪欠营第六号辽墓清理简报〉》，《文物》1983（9），页1-8，图18-19。
- [21-8] 辽宁辽阳南林子辽墓出土。辽宁省博物馆藏。辽阳市文物管理所：《〈辽阳发现辽墓和金墓〉》，《文物》1977（12），页90-91。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图16，上海人民美术出版社，1999年。
- [21-9] 辽宁阜新于寺镇辽墓出土。辽宁省阜新市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图122，上海人民美术出版社，1999年。
- [21-10] 内蒙古科尔左中旗辽墓出土。内蒙古通辽市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图286，中国藏学出版社，2002年。上海博物馆：《草间瑰宝：内蒙古文物考古精品》，图183，上海人民美术出版社，2000年。
- [21-11] 内蒙古宁城榆树林子辽墓出土。赤峰市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图283，中国藏学出版社，2002年。
- [21-12] 内蒙古宁城辽墓出土。内蒙古宁城辽中京博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图118，上海人民美术出版社，1999年。
- [21-13] 内蒙古赤峰松山王家营子辽墓出土。赤峰市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图133，上海人民美术出版社，1999年。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图285，中国藏学出版社，2002年。
- [21-14] 内蒙古宁城榆树林子辽墓出土。内蒙古宁城博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图289，中国藏学出版社，2002年。冯永谦：《〈新发现的几件辽代陶瓷〉》，《文物》1981（8），页65-71，图22。
- [21-15] 内蒙古巴林左旗乌兰套海辽墓出土。赤峰市文物工作站藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图44，上海人民美术出版社，1999年。
- [21-16] 纽约Sotheby's 拍卖行1983年6月拍卖。
- [22-1] 德国柏林东亚艺术博物馆藏。Watson, William 1984. Tang and Liao Ceramics. pl. 265. London: Thames and Hudson. Mino Yutaka, China House Gallery and China Institute in America 1973. Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall. pl. 34. New York: China House Gallery: China Institute in America.
- [22-2] 内蒙古宁城石佛乡辽墓出土。内蒙古宁城博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图305，中国藏学出版社，2002年。Shen Hsueh-man, Asia Society. Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006. Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire (907-1125). pl. 115a New York: Milano: Asia Society.
- [22-3] 内蒙古宁城小刘仗子3号墓出土。内蒙古博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图123，上海人民美术出版社，1999年。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图300，中国藏学出版社，2002年。
- [22-4、5] 内蒙古宁城埋王沟3号墓（1070年）出土。内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古考古研究所，辽中京博物馆：《〈宁城县埋王沟辽代墓地发掘简报〉》，《内蒙古文物考古文集》第2集，页609-30，中国大百科全书出版社，1997年。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图303，中国藏学出版社，2002年。
- [22-6] 内蒙古宁城四方城辽墓（1066年）出土。内蒙古自治区博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图306，中国藏学出版社，2002年。
- [22-7] 辽宁新民巴图营子辽墓出土。辽宁省博物馆藏。冯永谦：《〈辽宁省建平、新民的三座辽墓〉》，《考古》1960（2），页15-24。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图108，上海人民美术出版社，1999年。
- [22-8] 内蒙古赤峰缸瓦窑遗址出土。内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图307，中国藏学出版社，2002年。
- [22-9] 笔者2006年辽阳江官屯窑址附近采集。
- [23-1] 内蒙古宁城埋王沟3号墓（1070年）出土。内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古考古研究所，辽中京博物馆：《〈宁城县埋王沟辽代墓地发掘简报〉》，《内蒙古文物考古文集》第2集，页609-30，图17-1，北京中国大百科全书出版社，1997年。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图290，中国藏学出版社，2002年。
- [23-2] 北京故宫博物院藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图102，上海人民美术出版社，1999年。
- [23-3] 内蒙古赤峰市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图115，上海人民美术出版社，1999年。
- [23-4] 内蒙古敖汉旗姚家沟辽墓出土。敖汉旗博物馆藏。邵国田：《敖汉文物精华》，图151，呼伦贝尔：内蒙古文化出版社，2004年。
- [23-5] 内蒙古赤峰元宝区辽墓出土。赤峰市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图4，上海人民美术出版社，1999年。



- [23-6] 内蒙古赤峰缸瓦窑采集。路菁：《辽代陶瓷》，图2-44，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。
- [23-7] 内蒙古赤峰缸瓦窑出土，辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图35，上海人民美术出版社，1999年。
- [23-8] 辽宁辽阳江官屯窑采集。路菁：《辽代陶瓷》，图3-666，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。
- [23-9] 辽宁辽阳江官屯窑采集。路菁：《辽代陶瓷》，图3-664，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。
- [23-10] 内蒙古赤峰缸瓦窑采集。路菁：《辽代陶瓷》，图3-663，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。
- [24] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, chart6, page1005, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [25-1] 内蒙古宁城小刘仗子1号墓出土。李逸友：〈昭乌达盟宁城县小刘仗子辽墓发掘简报〉，《文物》1961（9），页44-49，图4-1。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图296，中国藏学出版社，2002年。
- [25-2] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图98，上海人民美术出版社，1999年。
- [25-3] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图109，上海人民美术出版社，1999年。
- [25-4] 内蒙古宁城小刘仗子1号墓出土。李逸友：〈昭乌达盟宁城县小刘仗子辽墓发掘简报〉，《文物》1961（9），页44-49，图1。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图298·299，中国藏学出版社，2002年。
- [25-5] 河北宣化张文藻墓（1093）出土。郑绍宗：《河北宣化辽张文藻壁画墓发掘简报》，《文物》1996（9），页14-46，图21-1。
- [25-6] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图119，上海人民美术出版社，1999年。
- [25-7] 内蒙古赤峰缸瓦窑遗址出土，内蒙古文物考古研究所藏。
- [25-8] 内蒙古赤峰曲家沟1号墓出土，赤峰市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图293，中国藏学出版社，2002年。
- [25-9] 内蒙古赤峰缸瓦窑遗址出土，内蒙古文物考古研究所藏。
- [25-10] 北京龙泉窑窑出土。首都博物馆藏。北京市文物考古研究所：《北京龙泉窑窑发掘报告》，图7，文物出版社，2002年。
- [26-1] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.31 page939, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [26-2] 德国柏林东亚艺术博物馆藏。Watson, William 1984. Tang and Liao Ceramics. pl.265. London: Thames and Hudson.
- [26-3] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, pl.262, page939, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [26-4] 杉村勇造：《陶磁大系 40 遼の陶磁》，图71，平凡社，1974年。
- [26-5] 德国柏林东亚艺术博物馆藏。Watson, William 1984. Tang and Liao Ceramics. pl.265. London: Thames and Hudson. Date (AD) : late
- [26-6] 辽宁新民巴图营子辽墓出土。辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图120，上海人民美术出版社，1999年。
- [26-7] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图1，上海人民美术出版社，1999年。
- [26-8] 辽宁法库叶茂台2号墓出土，辽宁省铁岭群众艺术馆文物组藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17-辽代陶磁》，图113，京都：京都：美乃美出版社，1986年。
- [26-9] 东京国立博物馆藏。Mino Yutaka et al. 1973. Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall. pl.49. New York: China House Gallery : China Institute in America. 杉村勇造：《陶磁大系 40 遼の陶磁》，图9，平凡社，1974年。
- [26-10] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图110，上海人民美术出版社，1999年。
- [26-11] 内蒙古宁城四方城辽墓（1066年）出土。内蒙古自治区博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图306，中国藏学出版社，2002年。
- [26-12] 辽宁法库叶茂台7号墓出土。辽宁省博物馆藏。冯永谦：〈叶茂台辽墓出土的陶瓷器〉，《文物》1975（12），页40-48，图4-1。徐秉琨，孙守道：《东北文化：白山黑水中的农耕文明》，图229，上海远东出版社，1998年。
- [27-1] 杉村勇造：《陶磁大系 40 遼の陶磁》，图76，平凡社，1974年。
- [27-2] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9-辽西夏金》，图109，上海人民美术出版社，1999年。Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.68, page948, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [27-3] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.67, page948, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [27-4] 杉村勇造：《陶磁大系 40 遼の陶磁》，图22，平凡社，1974年。Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.69, page948, Ph.D.





Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany.

E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>

- [27-5] 河北宣化下巴里张世本墓 (1115-1144) 出土。陶宗治等: <河北宣化下巴里辽金壁画墓>, 《文物》1990 (10), 1-19, 图27:1。
- [27-6] 辽宁朝阳前窗户辽墓 (1004) 出土。靳枫毅: <辽宁朝阳前窗户辽墓>, 《文物》1980 (12), 页17-29, 图14。上海人民美术出版社: 《中国陶瓷全集·辽代陶磁》, 图90, 京都: 京都: 美乃美出版社, 1986年。
- [27-7] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.73, page949, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [27-8] 辽宁省博物馆藏。上海人民美术出版社: 《中国陶瓷全集·辽代陶磁》, 图163, 京都: 美乃美, 1986年。Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.147, page968, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [27-9] 内蒙古敖汉旗羊山3号辽墓出土。邵国田等: <敖汉旗羊山1-3号辽墓清理简报>, 《内蒙古文物考古》1999 (1), 页1-38, 43, 图16:7。
- [27-10] 内蒙古宁城县小刘仗子4号墓出土。李逸友: <昭乌达盟宁城县小刘仗子辽墓发掘简报>, 《文物》1961 (9), 页44-49, 图4:4。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝-内蒙古辽代文物精华》, 图297, 中国藏学出版社, 2002年。
- [27-11] 辽宁喀左北岭4号辽墓出土。武家昌: <喀左北岭辽墓>, 《辽海文物学刊》, 1986 (1), 页32-51, 图21:4。
- [27-12] 辽宁喀左北岭4号辽墓出土。武家昌: <喀左北岭辽墓>, 《辽海文物学刊》, 1986 (1), 页32-51, 图21:2。
- [27-13] 内蒙古通辽库伦3号辽墓出土。王健群, 陈相伟: 《库伦辽代壁画墓》, 页51, 图37:4, 文物出版社, 1989年。
- [27-14] 辽宁朝阳前窗户辽墓 (1004年) 出土。靳枫毅: <辽宁朝阳前窗户辽墓>, 《文物》1980 (12), 页17-29, 图6。
- [27-15] 北京顺义安辛庄辽墓出土。北京市文物研究所: <北京顺义安辛庄辽墓发掘简报>, 《文物》1992 (6), 页17-23, 图4:5。
- [28-1] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.155, page969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [28-2] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.156, page969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany. E-pub Link: <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2008/3483/>
- [28-3] Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.157, page969, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany.
- [28-4] 内蒙古赤峰翁牛特旗解放营子辽墓出土。项春松: <内蒙古解放营子辽墓发掘简报>, 《考古》1979 (4), 页330-334, 图3:1。
- [28-5] 德国柏林东亚艺术博物馆藏。Watson, William 1984. Tang and Liao Ceramics. pl.265. London: Thames and Hudson. Mino Yutaka et al., China House Gallery, and China Institute in America 1973. Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall. pl.34. New York: China House Gallery: China Institute in America.
- [28-6] 辽宁锦西辽萧孝忠墓 (1089年) 出土。雁羽: <锦西孤山辽萧孝忠墓清理简报>, 《考古》1960 (2), 页34-35, 图1:3。
- [28-7] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·辽西夏金》, 图89, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [29-1] 辽宁新民巴图营子辽墓出土。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·辽西夏金》, 图120, 上海人民美术出版社, 1999年。冯永谦: <辽宁省建平、新民的三座辽墓>, 《考古》1960 (2), 页15-24。
- [29-2] 北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 文物出版社, 2002。Lu, Jing 2008. Liao Ceramics Between 907 AD and 1125 AD in Northern China, fig.91, page953, Ph.D. Thesis, Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany.
- [29-3] 德国柏林东亚艺术博物馆藏。Watson, William 1984. Tang and Liao Ceramics. pl.265. London: Thames and Hudson. Mino Yutaka et al., China House Gallery, and China Institute in America 1973. Ceramics in the Liao Dynasty, North and South of the Great Wall. pl.34. New York: China House Gallery: China Institute in America.
- [29-4] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·辽西夏金》, 图20, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [29-5] 辽宁朝阳辽耿知新墓 (1026年) 出土。辽宁朝阳市博物馆藏。朝阳地区博物馆: <辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告>, 《考古学集刊》第3期, 页168-95, 图4:5, 中国社会科学出版社, 1983年。
- [29-6] 辽宁喀左北岭1号辽墓出土。辽宁省博物馆藏。武家昌: <喀左北岭辽墓>, 《辽海文物学刊》, 1986 (1), 页32-51, 图4:5。
- [29-7] 辽宁北票水泉1号辽墓出土。辽宁省博物馆藏。许玉林等: <辽宁北票水泉一号辽墓发掘简报>, 《文物》1997 (12), 页44-51, 图21:1。
- [29-8] 辽宁朝阳耿毅墓 (1020年) 出土。朝阳博物馆藏。朝阳地区博物馆: <辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告>, 《考古学集刊》第3期, 页168-95, 图20:1, 中国社会科学出版社, 1983年。
- [29-9] 河北河北滦平县银窝沟辽墓出土。河北滦平博物馆藏。马清鹏, 赵志厚: <河北滦平县银窝沟辽墓>, 《北方文物》1997 (3), 页47-49, 图1:2。
- [29-10] 河北河北滦平县银窝沟辽墓出土。河北滦平博物馆藏。马清鹏, 赵志厚: <河北滦平县银窝沟辽墓>, 《北方文



- 物》1997 (3), 页47-49, 图1:1。
- [30-1] 辽宁建平唐家村2号辽墓出土, 辽宁文物考古研究所藏。吕学明: <建平唐家村2号辽墓清理简报>, 《辽海文物学刊》1997 (1), 页24-29, 图7:1。
- [30-2] 辽宁法库叶茂台2号墓出土, 冯永谦: <法库叶茂台辽墓>, 《东北考古研究》, 郑州: 中州古籍出版社, 1994年。
- [30-3] 北京龙泉务窑出土。北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 页236, 图78:6, 文物出版社, 2002年。
- [30-4] 北京龙泉务窑出土。北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 页141, 图44:1, 文物出版社, 2002年。
- [30-5] 辽宁朝阳辽赵匡禹墓出土。邓宝学等: 《辽宁朝阳辽赵氏族墓》, 《文物》1983 (9), 页30-38, 图17。
- [30-6] 北京龙泉务窑出土。北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 页284, 图97:3, 文物出版社, 2002年。
- [30-7] 北京龙泉务窑出土。北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 页284, 图97:4, 文物出版社, 2002年。
- [31-1] 内蒙古巴林左旗乌兰套海辽墓出土, 赤峰市文物工作站藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图44, 上海人民美术出版社, 1999年。曾培: <鱼龙变>, 《故宫文物月刊》1984年 第2卷 第3期, 页33-36, 图11。
- [31-2] 内蒙古宁城辽墓出土, 辽中京博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图118, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [31-3] 内蒙古宁城榆树林子辽墓出土, 赤峰市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图283, 中国藏学出版社, 2002年。
- [31-4] 内蒙古科左中旗辽墓出土, 内蒙古通辽市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图286, 中国藏学出版社, 2002年。上海博物馆: 《草原瑰宝: 内蒙古文物考古精品》, 图183, 上海人民美术出版社, 2000年。
- [31-5, 6] 辽宁阜新于寺镇辽墓出土, 辽宁省阜新市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图122, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [32-1] 河北河北滦平县银窝沟辽墓出土。河北滦平博物馆藏。马清鹏, 赵志厚: <河北滦平县银窝沟辽墓>, 《北方文物》1997 (3), 页47-49, 图1:2。
- [32-2] 内蒙古赤峰曲家沟1号墓出土, 赤峰市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图293, 中国藏学出版社, 2002年。
- [32-3] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图89, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [32-4] 内蒙古翁牛特旗辽广德公墓出土。赤峰市博物馆藏。项春松: <内蒙古翁牛特旗辽代广德公墓>, 《北方文物》1989(04), 页41-44, 图8。
- [32-5] 内蒙古科右中旗巴扎拉嘎辽墓出土, 内蒙古自治区博物馆藏。苏日泰: <科右中旗巴扎拉嘎辽墓>, 《内蒙古文物考古》1982 (2), 页64-48, 图5:3。
- [32-6] 河北宣化张文藻墓(1093年)出土。郑绍宗: <河北宣化辽张文藻壁画墓发掘简报>, 《文物》1996 (9), 页14-46, 图21:6。
- [33] 彭善国, 周兴启: <内蒙古阿鲁科尔沁旗辽代窑址的调查>, 《边疆考古研究》第八辑, 页389-395, 科学出版社, 2009年。
- [34-1] 内蒙古巴林右旗查干坝11号辽墓出土。董文义: <巴林右旗查干坝十一号辽墓>, 《内蒙古文物考古》1984 (3), 页91-93, 图2:1。
- [34-2] 内蒙古巴林左旗隆昌镇双胜村辽墓出土。唐彩兰: 《辽上京文物撷英》, 图69-2, 呼和浩特: 远方出版社, 2005年。
- [34-3] 内蒙古宁城小刘伙子4号墓出土。李逸友: <昭乌达盟宁城县小刘伙子辽墓发掘简报>, 《文物》1961 (9), 页44-49, 图4:4。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图297, 中国藏学出版社, 2002年。
- [35-1] 辽宁法库叶茂台7号墓出土, 辽宁省博物馆藏。冯永谦: <叶茂台辽墓出土的陶瓷器>, 《文物》1975 (12), 页40-48, 图5:4。徐秉琨, 孙守道: 《东北文化: 白山黑水中的农耕文明》, 图236, 上海远东出版社, 1998年。
- [35-2] 北京顺义安辛庄辽墓出土。北京市文物研究所: <北京顺义安辛庄辽墓发掘简报>, 《文物》1992 (6), 页17-23, 图4:7-8。
- [35-3] 辽宁朝阳前窗户辽墓出土。靳枫毅: <辽宁朝阳前窗户辽墓>, 《文物》1980 (12), 页17-29, 图7。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图80, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [35-4] 内蒙古赤峰市文物工作站藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图7, 上海人民美术出版社, 1999年。
- [35-5] 内蒙古库伦旗奈林稿前勿力布格村第六号辽墓, 墓道北壁壁画局部。王健群 & 陈相伟: 《库伦辽代壁画墓》, 文物出版社, 1989年。
- [35-6] 北京龙泉务窑址出土。北京市文物考古研究所: 《北京龙泉务窑发掘报告》, 图7, 文物出版社, 2002年。
- [35-7] 内蒙古敖汉旗博物馆藏。邵国田: 《敖汉文物精华》, 图154, 呼伦贝尔: 内蒙古文化出版社, 2004。
- [36-1] 辽宁朝阳耿延毅墓(1020年)出土, 朝阳博物馆藏。朝阳地区博物馆: <辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告>, 《考古学集刊》第3期, 页168-95, 图20:1, 中国社会科学出版社, 1983年。
- [36-2] 内蒙古宁城小刘伙子3号墓出土, 内蒙古博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会: 《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》, 图123, 上海人民美术出版社, 1999年。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图300, 中国藏学出版社, 2002年。
- [36-3] 内蒙古宁城山嘴子辽墓出土。内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古自治区文化厅, 中国历史博物馆: 《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》, 图255, 中国藏学出版社, 2002年。
- [36-4] 内蒙古赤峰缸瓦窑遗址出土, 内蒙古文物考古研究所藏。
- [36-5] 内蒙古通辽二林场辽墓出土。张柏忠: <内蒙古通辽县二



- 林场辽墓》，《文物》1985（3），页56-62，图4:3。
- [37-1] 北京龙泉务窑附近采集。北京市文物考古研究所：《北京龙泉务窑发掘报告》，图7，文物出版社，2002年。
- [37-2] 辽宁北票水泉1号辽墓出土，辽宁省博物馆藏。许玉林等：〈辽宁北票水泉一号辽墓发掘简报〉，《文物》1997（12），页44-51，图21:1。
- [37-3] 辽宁朝阳前窗户辽墓出土。靳枫毅：〈辽宁朝阳前窗户辽墓〉，《文物》1980（12），页17-29，图7。
- [38-1] 内蒙古翁牛特旗辽广德公墓出土。赤峰市博物馆藏。项春松：〈内蒙古翁牛特旗辽代广德公墓〉，《北方文物》1989（4），页41-44，图9。
- [38-2] 内蒙古清水河山跳岭辽墓出土。魏坚：〈内蒙古清水河县山跳岭墓地〉，《文物》1997（1），页20-35，图27:1。
- [38-3] 内蒙古巴林右旗岗根苏木乌苏伊很辽墓出土，巴林右旗博物馆藏。内蒙古斯日古楞：〈巴林右旗博物馆馆藏辽代鸡冠壶〉，《内蒙古文物考古》2000（2），页110-13，图1:1。
- [38-4] 内蒙古巴林右旗岗根苏木乌苏伊很辽墓出土，巴林右旗博物馆藏。内蒙古斯日古楞：〈巴林右旗博物馆馆藏辽代鸡冠壶〉，《内蒙古文物考古》2000（2），页110-13，图1:6。
- [38-5] 辽宁阜新义县清河门4号辽墓（1044年）出土。李文信：〈义县清河门辽墓发掘报告〉，《考古学报》1954（8），页163-202，图5:1。
- [38-6] 辽宁彰武大沙力土1号辽墓出土。万欣：〈辽宁彰武的三座辽墓〉，《考古与文物》1999（6），页15-23，图6:2。
- [38-7] 内蒙古科右中旗双龙岗6号辽墓出土，内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古文物考古研究所：〈科右中旗双龙岗辽墓〉，《内蒙古文物考古》1997（1），页60-67，图4:1。
- [38-8] 辽宁彰武大沙力土1号辽墓出土。万欣：〈辽宁彰武的三座辽墓〉，《考古与文物》1999（6），页15-23，图6:4。
- [38-9] 辽宁建平唐家村辽墓出土，辽宁文物考古研究所藏，吕学明：〈建平唐家村辽墓清理简报〉，《辽海文物学刊》1997（1），页24-29，图7:3。
- [38-10] 内蒙古赤峰阿旗金山1号辽墓出土，赤峰市博物馆藏。刘冰等：〈赤峰阿旗罕苏木苏木辽墓清理简报〉，《内蒙古文物考古》1998（1），页26-34，38，图2:1。
- [39-1] 辽宁阜新义县清河门4号辽墓（1044年）出土，辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图11，上海人民美术出版社，1999年。李文信：〈义县清河门辽墓发掘报告〉，《考古学报》1954（8），页163-202，图22:2。
- [39-2] 北京复兴门外辽墓出土。路菁：《辽代陶器》，图4-322，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。
- [39-3] 辽宁北票水泉1号辽墓出土，辽宁省博物馆藏。许玉林等：〈辽宁北票水泉一号辽墓发掘简报〉，《文物》1997（12），页44-51，图21:1。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图64，京都：美乃美，1986年。
- [39-4] 辽宁朝阳前窗户辽墓（1004年）出土。靳枫毅：〈辽宁朝阳前窗户辽墓〉，《文物》1980（12），页17-29，图7。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图90，京都：美乃美，1986年。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图80，上海人民美术出版社，1999年。
- [39-5] 辽宁喀左南公营子三家子辽墓出土，辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图28，上海人民美术出版社，1999年。
- [39-6] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图1，上海人民美术出版社，1999年。
- [39-7] 辽宁北票水泉1号辽墓出土，辽宁省博物馆藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图21，京都：美乃美，1986年。
- [39-8] 内蒙古巴林右旗索博日嘎庆州城辽墓出土，巴林右旗博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图239，中国藏学出版社，2002年。
- [39-9] 内蒙古敖汉旗贝子府辽墓出土，敖汉旗博物馆藏。邵国田：《敖汉文物精华》，图142-2，呼伦贝尔：内蒙古文化出版社，2004年。
- [39-10] 内蒙古通辽奈曼旗辽陈国公主墓（1018年）出土，内蒙古文物考古研究所藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图94，上海人民美术出版社，1999年。
- [39-11] 内蒙古通辽奈曼旗辽陈国公主墓（1018年）出土，内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图268，中国藏学出版社，2002年。
- [39-12] 辽宁朝阳耿延毅墓（1020年）壁画。朝阳地区博物馆：〈辽宁朝阳姑营子辽耿氏墓发掘报告〉，《考古学集刊》第3期，页168-95，图20:4，中国社会科学出版社，1983年。
- [39-13] 内蒙古敖汉旗博物馆藏。邵国田：《敖汉文物精华》，图131，呼伦贝尔：内蒙古文化出版社，2004年。
- [39-14] 内蒙古敖汉旗贝子府辽墓出土，敖汉旗博物馆藏。邵国田：《敖汉文物精华》，图125，呼伦贝尔：内蒙古文化出版社，2004年。
- [39-15] 内蒙古通辽奈曼旗辽陈国公主墓（1018年）出土，内蒙古文物考古研究所藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图95，上海人民美术出版社，1999年。
- [39-16] 河北迁安上芦村辽韩相墓（1017年）出土。唐云明：〈河北迁安上芦村辽韩相墓〉，《考古》1973（5），页276-278，图4:3。
- [39-17] 内蒙古通辽奈曼旗辽陈国公主墓（1018年）出土，内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图250，中国藏学出版社，2002年。
- [39-18] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图87，上海人民美术出版社，1999年。
- [40-1] 辽宁省博物馆藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图129，京都：美乃美，1986年。



[40-2] 吉林省博物馆藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图64，京都：美乃美，1986年。

[40-3] 辽宁铁岭群众艺术馆文物组藏，上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图108，京都：美乃美，1986年。

[40-4] 杉村勇造：《陶磁大系 40 辽の陶磁》，图48，平凡社，1974年。

[40-5] 辽宁法库叶茂台2号辽墓出土。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图113，京都：美乃美，1986年。

[40-6] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图65，上海人民美术出版社，1999年。

[40-7] Lu, Jing 2003, pl.3-285.

[40-8] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图60，上海人民美术出版社，1999年。

[40-9] 内蒙古巴林左旗碧流台辽墓出土，辽上京博物馆藏。唐彩兰：《辽上京文物插图》，图56，呼和浩特：远方出版社，2005年。Shen Hsueh-man, Asia Society. Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006. Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire (907-1125). Pl.42, New York: Milano: Asia Society.

[40-10] 内蒙古赤峰翁牛特旗解放营子辽墓出土，赤峰市博物馆藏。Shen Hsueh-man, Asia Society. Museum, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, and Museum Rietberg 2006. Gilded Splendor: Treasures of China's Liao Empire (907-1125). Pl.112, New York: Milano: Asia Society.

[40-11] 辽宁法库叶茂台辽墓出土，辽宁省博物馆藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图27，京都：美乃美，1986年。

[40-12] 内蒙古赤峰翁牛特旗解放营子辽墓出土，赤峰市博物馆藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图141，京都：美乃美，1986年。

[40-13] 内蒙古赤峰曲家沟1号墓出土，赤峰市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图293，中国藏学出版社，2002年。

[40-14] 内蒙古通辽库伦旗水泉昆都岭辽墓出土，通辽市博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图297，中国藏学出版社，2002年。

[40-15] 河北宣化下巴里辽张世本墓（1115-1144）出土。陶宗治等：《河北宣化下巴里辽金壁画墓》，《文物》1990（10），1-19，图27:10。

[40-16] 黑龙江省龙江县辽墓出土，黑龙江省文物考古队藏。上海人民美术出版社：《中国陶瓷全集·17·辽代陶磁》，图84，京都：美乃美，1986年。

[40-17] 内蒙古察右前旗豪欠营6号墓出土。陆思贤，杜承武：《察右前旗豪欠营第六号辽墓清理简报》，《文物》1983（9），页1-8，图18。

[40-18] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图119，上海人民美术出版社，1999年。

[40-19] 内蒙古宁城辽墓出土，辽中京博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图118，上海人民美术出版社，1999年。

[40-20] 辽宁阜新于寺镇辽墓出土，辽宁省阜新市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图122，上海人民美术出版社，1999年。

[40-21] 内蒙古赤峰松山王家营子辽墓出土，赤峰市博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图133，上海人民美术出版社，1999年。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图285，中国藏学出版社，2002年。

[40-22] 内蒙古宁城榆树林子辽墓出土，内蒙古宁城博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图289。

[40-23] 路菁：《辽代陶瓷》，图4-224，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。

[40-24] 河北宣化下巴里辽张世本墓（1115-1144年）出土。陶宗治等：《河北宣化下巴里辽金壁画墓》，《文物》1990（10），1-19，图27:1。

[40-25] 河北宣化下巴里辽张匡正墓（1093年）出土。河北省文物研究所等：《宣化辽代壁画墓群》，《文物春秋》1995（2），页1-22。

[40-26] 河北宣化下巴里辽张文藻墓（1093年）出土。郑绍宗：《河北宣化辽张文藻壁画墓发掘简报》，《文物》1996（9），页14-46，图21:5。

[40-27] 北京龙泉务窑址出土。北京市文物考古研究所：《北京龙泉务窑发掘报告》，页141，图5:4，文物出版社，2002年。

[40-28] 辽宁辽阳江官屯窑址采集。路菁：《辽代陶瓷》，图4-48，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。

[40-29] 北京故宫博物院藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图61，上海人民美术出版社，1999年。

[40-30] 路菁：《辽代陶瓷》，图4-129，沈阳：辽宁画报出版社，2003年。

[40-31] 内蒙古自治区博物馆藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图295，中国藏学出版社，2002年。

[40-32] 辽宁省博物馆藏。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图109，上海人民美术出版社，1999年。

[40-33] 内蒙古宁城小刘仗子1号墓出土。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图298，中国藏学出版社，2002年。

[40-34] 辽宁新民巴图营子辽墓出土。中国陶瓷全集编辑委员会：《中国陶瓷全集·9·辽西夏金》，图120，上海人民美术出版社，1999年。

[40-35] 内蒙古宁城理王沟3号墓（1070年）出土，内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图303，中国藏学出版社，2002年。





[40-36] 内蒙古赤峰和平营子1号辽墓出土，赤峰松山区文物工作站藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图291，中国藏学出版社，2002年。

[40-37] 内蒙古宁城埋王沟3号墓（1070年）出土，内蒙古文物考古研究所藏。内蒙古自治区文化厅，中国历史博物馆：《契丹王朝—内蒙古辽代文物精华》，图290，中国藏学出版社，2002年。





일본 고세토古瀬戸에 보이는 수입도자의 수용

후지사와 료스케 藤澤良祐 아이치학원대학 교수

서문

고세토古瀬戸란 일본 열도 각지의 중세 요窯가 호壺, 독[甗], 쓰리바치播鉢(양념절구)나 완, 접시류 등 유약을 바르지 않은 무유無釉의 잡기를 시종일관 생산하고 있는 가운데, 유일하게 오와리세토尾張瀬戸요에서 중세 전반에 걸쳐 생산된 시유도기의 총칭으로, 도조陶祖 도시로(가토 시로자에몬카게마사加藤四郎左衛門景正)의 개요開窯 전설이 말해주듯이, 고세토의 많은 기종들은 남송시대의 중국도자를 모방한 것은 잘 알려진 사실이다. 고세토와 수입도자의 관계에 대해 지금까지 다양한 모델과 모방론이 전개되어 왔으나 양자의 생신기술은 차가 크므로, ‘닮았다’, ‘닮지 않았다’라는 주관적인 논쟁에 빠지기 십상이었다. 덧붙여 고세토의 각 기종은 시대의 흐름과 함께 형식의 변화를 겪었고, 그 때마다 수입도자를 모방했을 가능성이 적으므로 가장 오래된 형식을 추출하는 작업을 거친 후에 논의할 필요가 있다. 이에 본고에서는 고세토의 변천을 대략적으로 설명하는 동시에 수입도자를 모방했다고 보이는 대표적인 기종을 골라 모방의 실태를 밝히고자 한다.

1. 고세토의 변천표1~4

고세토가 생산된 시기는 12세기 말엽부터 15세기 후반까지의 약 300년간인데, 고세토의 성립기는 회유만을 사용한 ‘전기’, 철유를 사용하기 시작해 문양의 전성기를 꽃피운 ‘중기’, 문양이 쇠퇴하여 완, 접시, 반류 등 일상용품의 양산기인 ‘후기’라는 3단계로 구분할 수 있다. 참고로 전기 성립 이전에는 유약을 바르지 않은 사이호四耳壺가 생산된 ‘초창기’도 있다.





(1) 고세토 전기 양식(12세기 말~13세기 후반)

전기는 기종 구성이나 주요 기종의 형식 차이에서 전 I 기에서 전 IV 기라는 4시기로 구분할 수 있다. 그리고 전 I 기는 a, b라는 두 시기로 세분되며 전 II 기도 a, b, c라는 세 시기로 세분할 수 있다. 전 I a기의 기종에는 사이호를 비롯해 세洗·시유완 등이 있으며, 전 I b기에는 소형 삼이호三耳壺, 병甁甁 I 류·병 II 류·주자 I 류·편구소병片口小甁 등이 출현한다. 또한 시유 작업은 하지 않았지만 민무늬의 찬합入子·강판접시鈒皿·법구·화사향로火舍香爐·육기六器(소배), 합자습子 등이 생산되었다. 전 II 기에 들어서면 도쿠리德利형 병·주자 II 류·주자 III 류·화병 I a류(소형)·소호小壺 I 류 등이 등장하며, 전 III 기에는 저사목명底鈒目皿·절연심명折緣深皿·평저말광완平底末廣碗·고마이누狛犬¹ 등의 생산이 시작되는 한편, 전 II 기에는 강판접시에, 전 III 기에는 사이호·법구에 시유 작업을 하면서 무유 제품은 찬합을 제외하고 거의 찾아볼 수 없다. 생산량은 전반적으로 사이호·병·주자 등 대형 호壺·병류가 주류를 점하는 가운데, 전 I 기에는 사이호·세, 전 II 기에는 주자 I 류·사이호·병 II 류 등, 후반에는 병 I·II 류나 강판접시 등의 생산 비율이 높다.

전기 문양의 경우, 전 I·II 기에는 민무늬가 원칙이어서 극히 일부에서 기껏해야 초별구이한 기물에 문양을 찍는 ‘인화문’을 볼 수 있다. 하지만 전 III 기에 들어서면 호·병류나 접시·반류에 빗 같은 도구를 이용해 평행의 침선沈線을 배치한 ‘빗살무늬’를 보편적으로 시문하기에 이르며, 단순한 인화문의 사용도 다소 증가한다. 유약은 초목의 재를 용매제로 사용한 고대 회유도기 이래의 전통적인 회유뿐이었으며, 시유법은 붓 등으로 바르는 ‘하케누리(붓질법)’가 주류를 점한다.

참고로 전기의 기종 중 사이호는 백자사이호를, 세는 황유철화반이나 녹유반綠釉盤을, 시유완은 청자완을, 병 I 류는 칠기병 또는 고려청자매병을, 병 II 류는 청백자매병을, 주자 I 류는 백자주자를, 유약 작업을 하지 않은 기종은 금속제품을 모방했다는 의견이 지배적이다. 또한 전 III 기에 등장하는 저사목명底鈒目皿이나 절연심명折緣深皿 등은 청자절연발이나 도기반을 모방했을 것이다. 따라서 전기의 고세토가 모방한 수입 도자기는 호, 병, 반류 등의 이른바 고급품에 머물고 있으며, 당시 왕성하게 유입된 백자나 청자의 완·접시류 등 요리를 담는 식기류는 거의 모방품이 없다는 사실은 전기 고세토의 성격을 이해하는 데 매우 중요하다. 또한 찬합 등 금속제품을 모델로 한 것이나 강판접시 등 중국 도자에는 없는 기종도 일정량 생산된 것을 보면, 단순히 중국 도자의 대응품에 그치지 않고 독자적인 성격을 가지고 있었음이 자명하다.

(2) 고세토 중기 양식(13세기 말기~14세기 중엽)

중기는 중 I 기에서 중 IV 기까지 4시기로 구분된다. 기종 구성은 중 I 기에는 전기 이래의 기종에 더해 광구호廣口壺·화병 I b류(중형)·화병 II 류(대형)·하카마고시袴腰² 향로·통형 향로·불인 굽천목다완 A류(초기 천목)·평완平碗·작은 접시류·자루 달린 편구片口·연적·촛대 I 류·받침대인 천목대天目臺 등의 생산이 시작되었고 늦어도 중 II 기에는 차통茶入 등도 출현한다. 중 III 기에는 짙은

1 고마이누[狛犬]: 신사나 절의 입구에 설치된 사자개. 역주.

2 하카마고시[袴腰] 향로: 하카마는 남자정장의 하의로 밑부분이 퍼져 보이므로 청자 향로 중에서 아래 부분이 불룩하게 나온 형태를 따로 부르는 이름이다. 역주.





해무리굽에 굽 주위에 청유鎔釉를 씌운 천목다완 B류나 루이자播座³ 차통·다호(소보카이다호祖母懷茶壺)⁴, 향로류나 화병 II류에서도 새로운 기종이 등장하며, 중Ⅳ기에는 완 모양의 발과 화병Ⅲ류(존형尊形)의 초기적 형태가 등장하는 한편, 병 I류·도쿠리형 병·촛대·천목대 등은 중Ⅲ기 이후 거의 찾아볼 수 없다. 생산량은 중 I·중Ⅱ기에는 사이호·병Ⅱ류·주자류 등의 대형 호·병류와 강판접시에 더해, 화병·향로류 등과 같은 법구法具 등의 생산 비율이 높다. 하지만 중Ⅲ·Ⅳ류에는 이들 기종은 감소 경향으로 바뀌고 대신에 천목다완·평완·작은 접시류·자루 달린 편구·절연심명 등과 같은 완, 접시, 발, 반류의 생산 비율이 높아지는 경향을 엿볼 수 있다.

문양은 중기 I·Ⅱ기에는 빗살무늬를 비롯해 인화문을 기면器面 전체에 의도적으로 왕성하게 사용하였으며, 주걱, 빗, 끌 등을 이용하여 기면에 음각하는 ‘획화’와 점토띠나 점토의 작은 원뿔을 붙인 ‘점화’까지 추가되어 문양의 전성기를 이룬다. 하지만 중Ⅲ기에는 호·병류나 법구에서 인화·획화가 감소하며, 접시·반류에서는 빗살무늬도 거의 찾아볼 수 없는 등 무문으로 변화한다. 참고로 문양의 전성기를 이루었던 중 I·Ⅱ기 때는 본래 무문無文을 원칙으로 하는 천목다완 등에서도 문양이 나타나고 있으며, 특히 인화나 획화는 막 개발된 철유를 시유한 기종에서 많이 볼 수 있다는 점에서 당시 문양은 철유의 사용과 마찬가지로 부가가치를 높이기 위해 넣은 것으로 보인다. 또한 동일 종류의 인화라도 똑같은 것은 적은 만큼, 인화문은 양산화를 지향한 게 아닌 특별 주문품이었을 가능성이 높다.

새롭게 등장한 철유鐵釉는 회유에 주로 수산화철을 함유한 점토인 일명 ‘미즈우치’인 산화철을 첨가하여 만들어진 유약으로, 이 산화철의 수용액에 회분을 거의 첨가하지 않고 직접 유약으로 이용하는 경우가 있는데 이는 철유와 구분하여 ‘청유鎔釉’라 호칭한다. 철유를 사용하기 시작한 중 I기에는 새로운 기종을 중심으로 철유가 차지하는 비중이 높았던 데 반해, 중Ⅲ기 이후 회유의 비율이 증가한다. 그리고 시유 방법은 중 I·Ⅱ기 모두 하케누리가 주류를 이루었는데, 화병 I류·합자·연적 등 소형 호·병류 등의 경우에는 기물을 직접 담그는 ‘쓰케가케(담금법)’가 채택되었으며, 중Ⅲ기에 들어서면 천목다완·평완·강판접시 등의 완·접시류는 확실하게 쓰케가케로 이행한다. 자루 달린 편구·절연심명 등 발·반류에서도 바닥의 안쪽에만 붓 자국을 남기고, 몸체 위쪽 안팎면의 시유에는 쓰케가케를 병용하였으며, 대형 호·병류에서도 쓰케가케 또는 국자 등을 이용하여 들어붓는 ‘나가시가케(흘림법)’로 보이는 것이 출현한다.

중기의 기종 중 천목다완·차통·다호 등은 흑갈유 도기를 모방했다고 여겨져 왔지만, 그 밖의 기종은 남송 시대의 백자나 청백자 또는 원대의 청자에서 영향을 받았다고 지적되는 등, 천목다완이나 차통 등의 수입에 촉발되어 철유가 개발되었고 백자나 청자를 모방한 기종에도 채택되었다고 여겨져 왔다. 하지만 천목다완이나 차통 등은 중Ⅲ기 이후에야 비로소 생산이 본격화되는 데 반해, 철유는 중기의 성립기 때부터 많은 기종에 사용되고 있으며 더욱이 병류나 광구호, 향로나 불전에 꽃을 올리기 위한 화병 등에서는 회유의 사용을 압도하고 있다.

한편 고세토의 문양은 일본풍이 많고 중국 도자에서 비슷한 예를 발견하기 어려운 만큼, 고세토

3 루이자[播座]: 시루 주위에 돛 모양의 반구형 알갱이가 배치되어 있는 차통. 역주.

4 소보카이[祖母懷]: 에히메현 세토시 소보카이초를 말함. 양질의 도토를 생산한다. 역주.





도공들이 직접 창안한 것이 많다고 여겨져 왔다. 하지만 문양 구성을 살펴보면, 중 I · II기의 호 · 병류의 경우, 몸체 전체에 기면을 나누어 문양을 넣고 있는데 이는 전기의 문양 구성과는 사뭇 달라 고세토 공인들의 아이디어라고는 생각하기 어렵다. 어쨌든 기존의 이론은 고세토 중기를 특징짓는 철유의 출현과 문양의 융성에 대해 명확하게 설명하지 못하고 있다. 또 중 III기에는 건잔建盞을 모방한 천목다완 B류가 등장하며, 루이자차통이나 다호 등에서는 흑갈유도기의 영향을, 붙인 굽을 가진 향로류나 쌍이불유환雙耳不遊環이 달려있지 않은 화병 II류에서는 청자의 영향을 엿볼 수 있으나, 전반적으로는 중국 도자를 모방한 기종의 생산이 감소한다.

(3) 고세토 후기 양식(14세기 후반~15세기 후반)

후기는 후 I ~ III기 · 후 IV기 고단단계 · 후 IV기 신단계라는 5 시기로 구분된다. 기종 구성은 후 I 기에는 소천목小天目 · 천완淺碗 · 연유緣釉의 작은 접시 · 팔릉 접시 · 소발小鉢 · 구연이 큰 접시 · 강판 무늬 큰 접시 · 병 III류 · 통형 용기 · 촛대 II류 · 독 · 내이과內耳鍋⁵ · 수부과手付鍋⁶ 등이 새롭게 등장하여 후기 양식의 기종 중 대부분이 갖추어진다. 후 II기에 들어서면 내반한 굽의 천목다완 C류가 등장하며, 후 III기에는 광구유이호廣口有耳壺 · 쓰리바치桴鉢 · 질병土瓶 · 술 등의 생산이 일반화된다. 그리고 후 IV기 고단단계에는 단반완端反碗과 깎은 해무리굽의 둥근 접시, 통桶 · 불향구佛鉢具, 후 IV기 신단계에는 천목다완 D류 · 요절명腰折皿 · 화병 · 도쿠리 등의 새로운 기종이 출현한다. 그에 반해, 후 I 기에는 평저말광완 · 강판무늬 접시 · 찬합 · 주자 III류 · 광구호 등의 기종은 모습을 감추며, 주자 I · II류와 편구소병 · 화병 Ia류 등도 후 III기 이후에는 거의 찾아볼 수 없게 된다. 생산량은 중기 후반의 경향이 더욱 짙어져, 대형 호 · 병류나 강판접시 · 자루 달린 편구 등도 감소하는데 반해, 후 I · II기에는 천목다완 · 평완 · 연유의 작은 접시 등 완 · 접시류나 반류의 생산 비중이 높으며 후 IV기 고단단계에 들어서면 쓰리바치 · 내이과 · 술 등의 조리도구나 취사도구가 양산되면서 일상 생활용구인 기종이 주류를 이룬다.

문양의 감소 경향은 후기로 갈수록 더욱 선명해져 인화나 획화는 일부 특수한 것에만 잔존하나, 사이호나 병 II · III류에서는 전기 후반 이후의 빗살무늬를 마지막까지 시문하고 있다. 유약은 중기 이래 3종류가 사용되었다. 천목다완 · 차통 · 다호 · 독 · 광구유이호 등에는 원칙적으로 철유를, 쓰리바치 · 질병 · 내이과 · 술 등에는 청유를, 완 · 접시 · 발 · 반류의 대부분에는 주로 회유를 입혔으며 그 밖의 호 · 병류나 화병 · 향로류에는 회유와 철유 두 가지를 병용하였다. 전반적인 경향을 보면, 후 I · II기에는 거의 회유를 시유하였고 후 III기 이후에는 다시 철유를 시유하는 비율이 증가하고 있다. 시유 방법은 중기의 경향이 한층 더 선명해져, 후 IV기 고단단계에는 대형 다호나 독 등을 제외하고 대부분 하케누리를 채택한 것은 거의 찾아볼 수 없다. 그리고 후 III기에는 연유의 작은 접시 · 자루 달린 편구에서, 후 IV기 고단단계에는 절연심명 · 구연이 큰 접시 등에서 바닥 안쪽의 하케누리(붓질법)는 완전히 생략하고 몸체 위쪽에만 쓰케가케(담금법)를 하고 있다.

또 후기의 기종 중 화병 III류나 촛대 II류 등에서 청자를, 천목다완 C류에서 비건잔非建盞 모양의 중국 천목을, 후 IV기 고단단계에 등장하는 전이 외반된 차완이나 깎은 해무리굽 둥근 접시에서 청자완

5 내이과[內耳鍋]: 기물 안쪽에 귀가 달려 있는 냄비. 역주.

6 수부과[手付鍋]: 손잡이 달린 냄비. 역주.





D류나 백자 접시 B군을 모방한 것이 인정될 뿐, 그 밖에 중국 도자의 영향은 극히 미비하다. 기타 기종의 경우, 높은 굽 병Ⅲ류는 칠기를, 전면에 청유를 입힌 내이과·술·질병 등은 주물제품을, 몸체에 수 개의 선을 넣은 통형용기나 통은 목제품을 모방한 것으로 보여, 평완이나 연유의 작은 접시, 반류 등 후기 양식의 주요 기종에서는 중국 도자의 영향이 거의 인정되지 않는다.

아래에서는 수입 도자를 모방한 것으로 보이는 대표 기종을 골라, 그것의 가장 오래된 형식을 추출해 봄으로써 고세토 제품의 모방 실태를 밝히고자 한다.

2. 사이호에 대하여

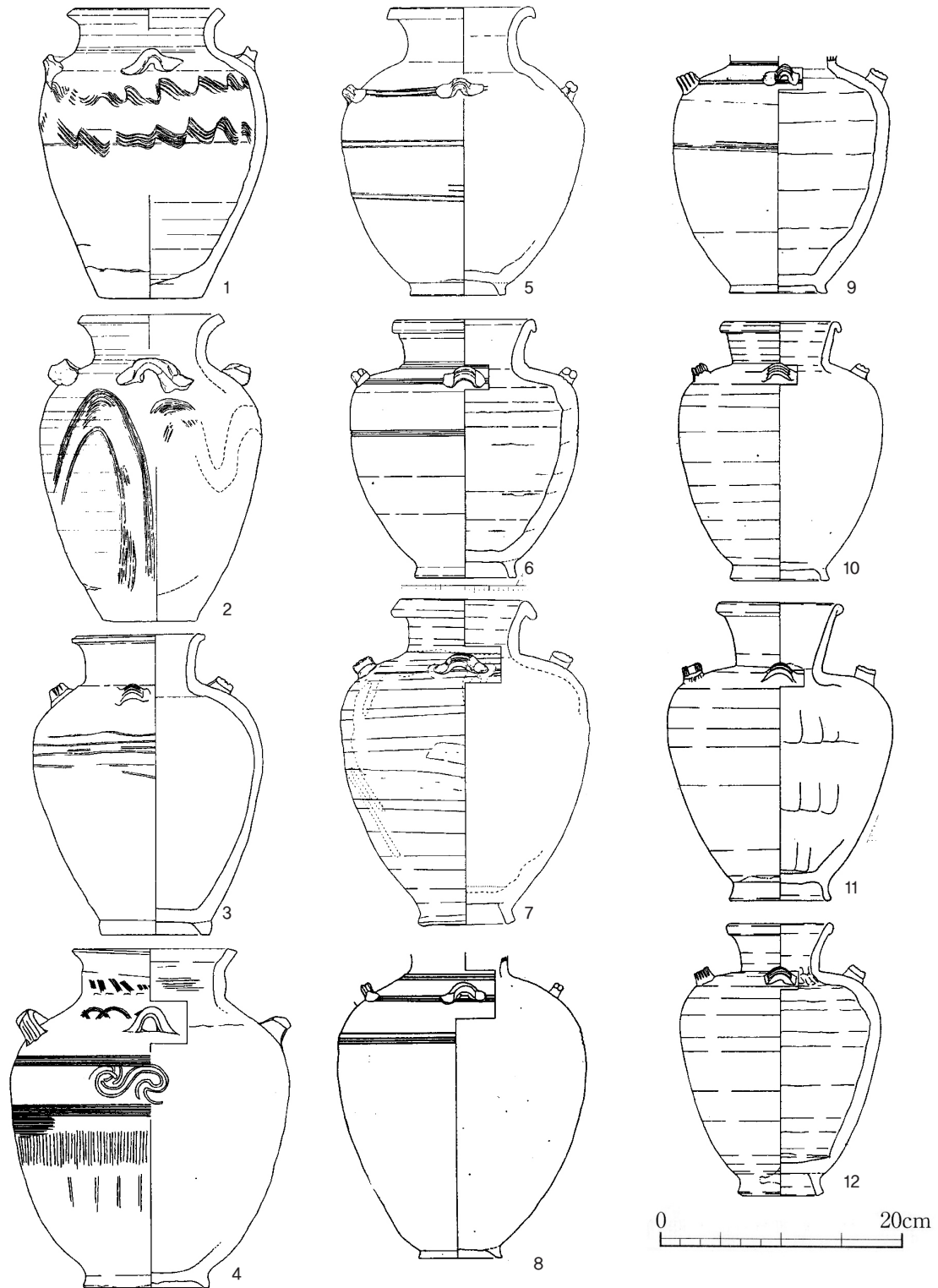
(1) 세토 사이호의 형식 편년도판

세토요에서 이루어진 사이호의 생산은 고세토 양식이 성립하기 이전인 ‘초창기’(12세기 후반)까지 거슬러 올라가며, 고세토의 전 기간, 즉 후Ⅳ기 신단계(15세기 후반)까지 약 300년간 생산이 계속된다. 또한 세토요 이외에도 미노스에美濃須衛요(No.7), 도노東濃요(No.6), 나카쓰가와中津川요·사나게猿投요(No.5), 도코나메常滑요·아쓰미渥美요·단바丹波요(No.3)·스즈珠洲요(No.1, 2) 등 기타 와질제품(No.4)이 존재하며 일본 열도 각지에서 사이호가 생산되었다. 스즈요의 사이호에는 납작바닥[平底]을, 여타 요업지에서는 붙인 굽을 채택하였다. 하지만 13세기 전기, 각 요업지에서 사이호 생산을 중단하면서 세토요의 회유 사이호 생산이 집약된다.

그럼 세토 사이호의 원형에 해당하는 ‘초창기’와 고세토 전기 성립기의 사이호의 개요를 검토해 보자. 우선 유약을 시유하지 않은 초창기 사이호(No.8, 9)의 경우, 유감스럽게도 전체적인 모습을 알 수 있는 자료가 없다. 붙인 굽의 둘레는 좁고 낮으며 단면은 역사다리꼴 또는 역삼각형을 띠며 몸체는 달갈형이다. 몸체 위쪽에는 빗살그리기를 이용한 횡단의 침선이 3단(삼근문三筋文)에 걸쳐 시문되어 있으며 환이環耳는 일반적으로 2개의 점토피를 붙였으며, 구연부는 역 J자 모양을 띠고 있는 듯하다.

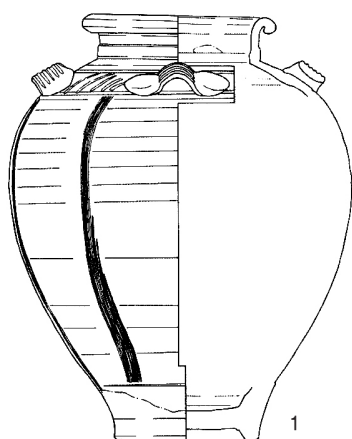
전Ⅰa기(No.10)에 들어서면 기표면 전체에 회유를 붓으로 바르는 하케누리의 사이호가 등장한다. 굽의 둘레가 넓고 내외측 모두 외경外傾되었으며, 몸체의 곡선은 뚜렷한 달갈 형태로 초창기와 달리 문양이 없다. 경부頸部는 둘레가 넓고 낮으며, 구연부는 바깥쪽으로 말려 들어가 역 J자 모양을 띤다. 참고로 이 시기에는 경부와 몸체의 이음새에 단을 가진 사이호도 등장한다. 전Ⅰb기(No.11)에는 굽이 높고 폭이 좁아지며 몸체 중앙이 둥그스름해지나 어깨가 불룩해진다. 경부의 둘레는 좁고 높아지며, 말려 들어간 구연부는 경부와 밀착시켜 연대緣帶를 형성한다. 전Ⅱa기(No.12) 이후의 사이호는 굽이 높고 내외측 모두 외경된 굽 둘레가 좁은 것에서 굽이 낮고 내외측 모두 직립한 굽 둘레가 넓은 것으로, 몸체부의 형상이 어깨가 불룩한 것에서 완만한 어깨로 바뀐다. 전Ⅲ기에는 구연부 하단을 각지게 깎고 귀의 단면 형태가 둥그스름하고 어깨에 빗살그리기로 평행 침선(빗살무늬)을 시문한 사이호가 나타나며, 전Ⅳ기에는 그것이 보편화되어 중기 이후에도 계승된다. 이상과 같이 전Ⅰb기까지의 사이호는 형식학적인 연속성을 인정하기 어려운 반면, 전Ⅱa기 이후의 사이호는 전Ⅰb기에서 형식 변화를 거친 것으로 보인다. 表1.2 참조



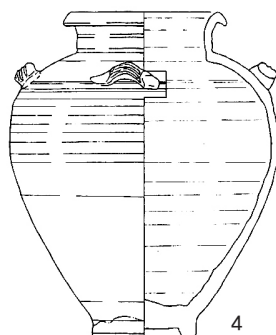


도판1 일본산 사이호의 종류(1·2 스즈요, 3 단바요, 4 와질, 5 사나개요, 6 도코나메요, 7 미노스에요, 8~12 세토요)

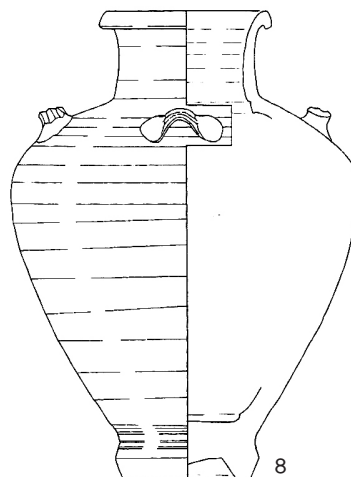




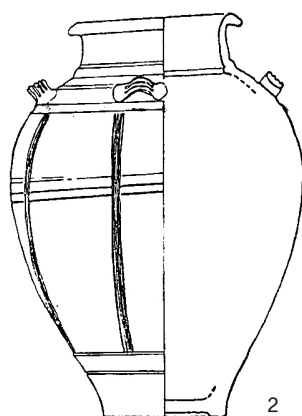
1



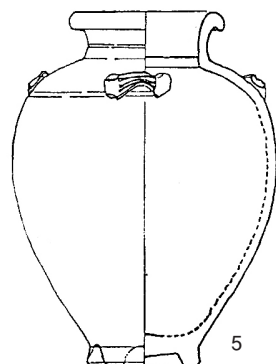
4



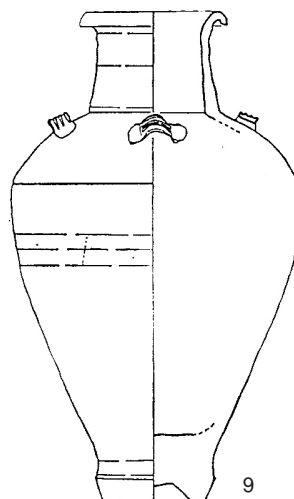
8



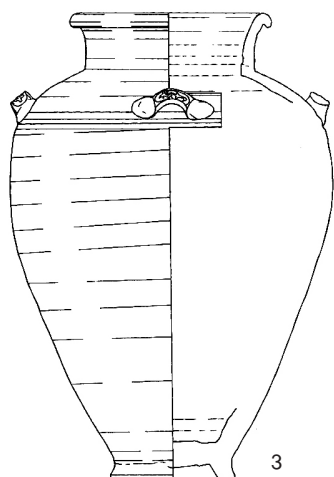
2



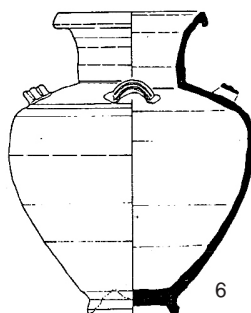
5



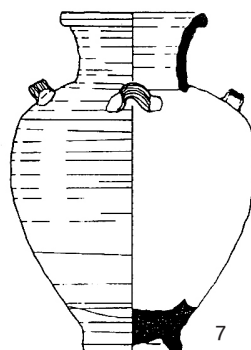
9



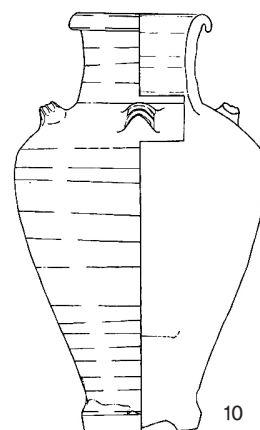
3



6



7



10

도판2 일본 출토 백자 사이호의 종류(1·2 I군, 3~5 II군, 6·7 III군, 8~10 IV군)





(2) 백자 사이호의 분류와 편년도판²

이들 세토 사이호의 모델은 중국산 백자 사이호에서 찾을 수 있다. 일본에서 출토된 백자 사이호의 형태는 실로 다양하여 히라이데 노리오^{平出紀男}씨와 사노 하지메^{佐野元}씨가 집성·분류를 시도한 바 있다.(平出 1983, 佐野 1994.)여기에서는 기존의 연구를 정리하고 주로 기형에 따른 변화의 방향(경부·몸체부·굽·두께)을 검토하여 크게 네 개의 군으로 나누었다.

I 군(No.1, 2)은 굽의 둘레가 비교적 넓으며, 안바닥을 비스듬히 깎은 단면이 역사다리꼴인 굽을 가지고 있고 굽의 바깥쪽과 몸체 하단의 경계에 명료한 단이 없어 외관상 허리가 잘룩한 것이 특징이다. 몸체에는 몇 개의 조개를 한 단위로 하는 중단 침선문을 시문하고 하동부^{下胴部}에 단계를 넣은 것을 많이 볼 수 있다. 어깨에는 2조의 평행 침선문을 횡단으로 돌리고 침선과 침선 사이에 비교적 크게 수 조의 침선을 시문한 귀를 달았다. 경부는 둘레가 넓고 이음새에 단을 형성하고 어깨로 갈수록 넓어지는 경향이 있으나 높이는 낮다. 몸체는 구형에 가깝고 구연이 바깥쪽으로 둥글게 말려 들어간 옥연형^{玉縁形}을 이루는 A류(No.1)와 구연을 거의 수평으로 꺾어 구부러 길게 차양 모양으로 빼낸 B류(No.2)로 세분할 수 있다. 기벽은 매우 얇고, 표면에 화장토를 바른 후에 하케누리(붓질법)로 유약을 시유하여 회황색 혹은 옅은 황색으로 발색하였다.

II 군(No.3~5) 이후, 굽 둘레가 좁아지며, 굽의 외측과 몸체 하단의 경계에 능稜이 들어가게 된다. II 군의 경우, 굽의 단면은 사각형에 가깝고 몸체는 전체적으로 단단한 달걀형으로 극히 드물게 중단 침선을 시문한 것이 있다. 어깨에는 1~2조의 횡단 침선을 돌렸으며 최대 둘레 부근에 귀를 붙였다. 경부둘레는 다소 좁아져 직립된 것이 많고, I 군과 마찬가지로 이음새에 단이 남아 있는 것도 있다. 구연을 꺾어 구부린 부분은 뚜렷하게 아래쪽을 향하고 있으나 I 군에 비해 짧다. II 군에는 굽 언저리를 제외하고 안팎 전면에 유약을 시유하였는데, 화장토는 바르지 않고 백색 혹은 회백색을 띠고 있어 바닥을 들고 쓰케가케(담금법)를 이용한 것으로 보인다.

III 군(No.6, 7)의 경우, 굽의 안바닥을 깊게 깎아 바닥 외면 중앙을 돌출시키고 굽의 외면 모서리를 깊게 깎았다. 몸체 중앙은 둥그스름하며 어깨는 불룩해지나 횡단 침선을 시문하지 않은 것이 등장한다. 경부의 둘레는 더욱 좁아져 위쪽으로 완만하게 퍼지면서 높아진다. 경부 이음새의 단이 사라지고 구연 외면을 두툼하게 꺾어 구부린 것이 출현한다. 참고로 II·III 군은 유형이 다양하여 한층 더 자세하게 구분할 수도 있다.

IV 군(No.8~10)에서는 바닥부가 한층 더 두툼해진다. 굽 안바닥을 더욱 깊게 깎고 굽 외면의 모서리를 대부분 깎아내는 이른바 ‘죽절굽’을 하고 있다. 몸체부의 곡선이 사라지고 어깨가 더욱 불룩해져 몸체가 길어진다. 어깨에는 횡단 침선을 시문하지 않았다. 그리고 IV 군은 형상이 III 군에 가까운 A류(No.8)와 보다 몸체가 가는 장동^{長胴}형으로 바닥의 기벽이 두툼한 B류(No.9, 10)라는 두 유형으로 분류할 수 있다.

다음으로 각 군의 백자 사이호가 일본에서 유통된 연대를 알아보자. No.1의 백자 사이호는 규슈 지방의 경총^{經塚}에서 에이쿠 4년(1116)이라 새겨진 구리 경통^{經筒}과 함께 출토되었다고 전해지는 것으로 I 군 A류이다. No.5는 에이메현 마쓰야마시 이시테초의 경총에서 호겐 원년(1156)이라 새겨진 구리 경통과 함께 출토된 것으로 II 군의 범주에 속한다. No.9는 사이타마현 히가시마쓰야마시 고후쿠사^{光福寺} 중세묘의 겐고 3년(1323)이라 새겨진 보협인탑 아래에서 출토된 것으로 IV 군 B류이다. 또 분지 5년





(1189)에 미나모토노 요리토모源賴朝에 의해 멸망한 히라이즈미의 야나기노고쇼柳之御所 유적에서는 I 군 B류와 II 군이 2:8의 비율로 출토되었으며, 12세기 말에 성립된 가마쿠라鎌倉 유적군에서는 I 군은 없고 II~IV군까지를 볼 수 있는데 IV군이 가장 많은 듯하다. 또 지치至治 원년으로 추정되는 신안선의 출토 유물에서는 백자 사이호를 찾을 수 없다는 점에서 I 군 A류는 11세기말 이후, I 군 B류는 12세기 전반 이후, II 군은 12세기 후반 이후, III 군은 12세기 말 이후에는 확실하게 유통되었으며 IV 군 B류의 반입은 길어도 14세기 초반까지 이루어졌을 것으로 보인다.

(3) 세토 사이호의 모델

그럼 세토 사이호는 어느 군의 백자 사이호를 모방한 것일까. 세토산은 점토띠를 쌓아 올리는 윤적輪積 성형으로 붙인 굽을 가지고 있는 반면, 중국산은 물레 성형에다 깎은 굽으로 성형 기법이 다르나, 굽 및 경부의 특징적인 형태가 제시하듯이 전 I a기의 것은 II 군의 일부 백자 사이호를, 전 I b기의 것은 II 군의 백자 사이호를 모방했을 가능성이 높다. 백자 사이호의 유통 시기와의 거의 일치한다는 사실도 이를 뒷받침한다. 하지만 전 II 기 이후의 세토 사이호는 IV 군의 백자 사이호와와는 전혀 다르기 때문에 고세토만의 독자적인 형식 변화를 겪은 것으로 보이며, 백자 사이호의 반입이 끊긴 후에도 계속해서 생산되고 있다.

또 초창기 사이호 중에는 굽이나 몸체의 형태가 II 군의 백자 사이호에 가까운 것이 있지만, 몸체 위쪽의 삼근문이나 2개의 점토띠를 붙인 귀는 백자 사이호에서는 일절 찾아볼 수 없는 점이다. 사나게요와 도노요에서도 이들 기법을 채택하고 있으며 시약을 시유하지 않은 점도 공통된다. 스즈요에서는 빗살무늬의 존재에서 미루어, I 군을 모방했을 가능성이 있으며 미노스예의 것은 II 군의 일부와 매우 흡사하다.

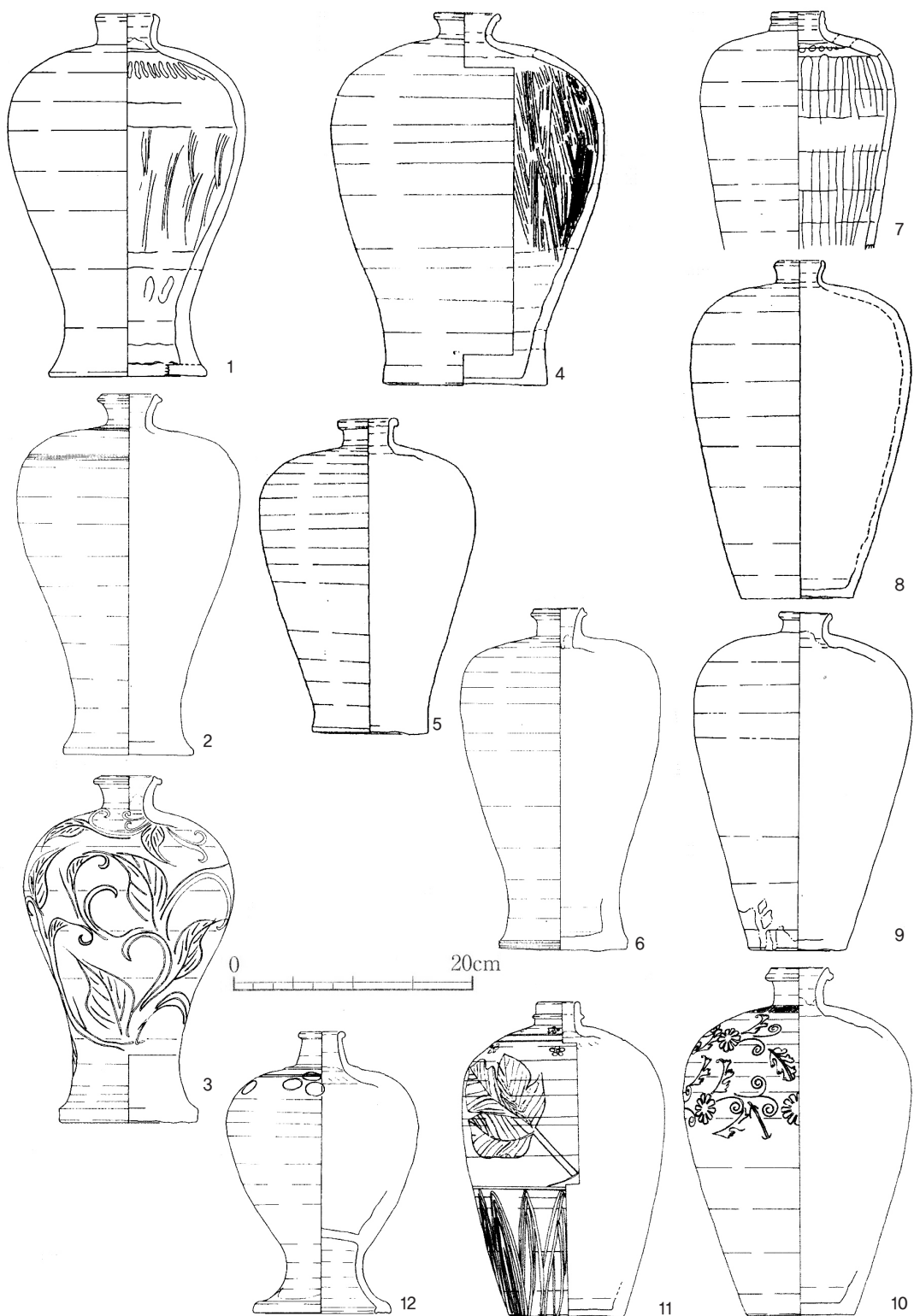
3. 병류에 대하여

(1) 고세토 병의 변천도판3

세토요에서 이루어진 병류의 생산은 고세토 전 I b기(13세기 초엽)부터 시작되어 후 IV기 신단계까지 계속된다. 세토요 이외에서는 미노스예요, 도노요, 아쓰미요, 스즈요에서도 생산되었으나 양이 적었고, 사이호와 마찬가지로 세토요의 생산이 본격화되자 얼마 후 생산이 중단되고 만다. 고세토의 병은 체요형締腰形(병 I 류), 직동형直胴形(병 II 류), 근래형根來形(병 III 류)이라는 3종류로 크게 나뉜다. 병 III 류(No.12)의 출현은 후 I 기 이후로, 고각高脚을 가지고 있는 점에서 수입 도자를 모방했다고는 생각하기 어려워 칠기병도판4(No.7)을 모방한 것이라는 데 의견이 일치하고 있다. 여기서는 납작바닥의 병 I 류(No.1~6)와 병 II 류(No.7~11)에 대해 개설하겠다.

병 I 류의 경우, 전 I b기에는 경부가 거의 직립되고 구연부는 조금 내경內傾하는 No.1과 구연의 모서리가 말려 들어가 옥연형을 이루는 No.4가 존재한다. 전 II a기에는 옥연형으로 통일되며(No.3), 전 II c기 이후에는 구연의 모서리에 각이 진 돌대가 형성되기에 이르며(No.6), 전 III 기에는 사이호와 마찬가지로 어깨에 빗살무늬가 시문된다(No.2). 그러나 병 I 류는 허리가 잘록하게 들어간 A계통(No.1~3)과





도판3 고세토 병의 종류(1~6 병Ⅰ류, 7~11 병Ⅱ류, 12 병Ⅲ류)





허리가 완만하게 들어간 B계통(No.4~6)으로 크게 나눌 수 있으며 전Ⅲ기 이후의 병 I 류는 A계통으로 거의 통일되나 중 I 기(No.3)를 마지막으로 거의 생산되지 않는다.

병Ⅱ류의 경우, 전 I b기에는 경부 중앙에 돌대突帶를 돌리고 어깨와의 이음새에 단을 넣은 No.7과 구연의 모서리가 약간 내경된 No.8이 존재한다. 전Ⅱa기에는 양자 모두 모습을 감추고 구연 모서리가 옥연형을 이루는 No.9로 통일되며 그 후 구경口徑의 변천은 병 I 류와 동일하다. 중 I 기에는 기존의 구경부를 가진 No.10에 더해 다시 경부 중앙에 돌대를 가진 No.11이 출현하며 이것이 주류를 접하며 후Ⅳ기 고단계까지 생산이 계속된다.

(2) 청백자매병 · 고려청자매병도판4

이들 고세토 병의 모델로 병 I 류는 고려청자매병이고, 병Ⅱ류는 청백자매병이라는 견해가 있는 한편, 전자의 경우 고려청자매병의 구경부는 ‘반구盤口’인데 고세토 병에서는 그것이 인정되지 않는다는 점에서 병Ⅲ류와 마찬가지로 칠기병의 모방이라는 견해도 있다.

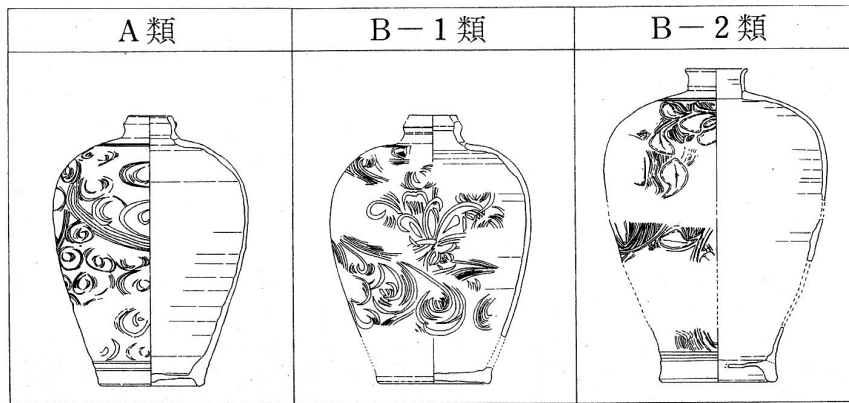
청백자매병은 문양의 시문 방법에 따라 간략한 소용돌이 모양 또는 와문渦文을 시문한 것(A류)과 정교한 조각으로 당초문을 시문한 것(B류)으로 크게 나뉜다. 그리고 일본에서 출토된 청백자매병을 집성한 우찌노 타다시内野正씨는 B류를 다시 경부 중앙에 돌대를 돌린 B-1류와 구연 모서리가 외반된 B-2류로 분류하고 있다(内野 1992). 하지만 신안선에서 발견된 백자매병은 内野 분류의 B-2류의 범주에 포함되기는 하나, 문양이 간단하여 명백히 후술한 것이다. 따라서 형식학적으로 볼 때 청백자매병은 크게 몸체부가 직선적으로 상승하고 경부 중앙에 돌대를 돌린 I 군(No.1)과 몸체 아래가 잘록해지고 경부의 모서리가 옥연형을 이루는 Ⅱ군(No.2)로 나누는 편이 합리적으로, 전자는 内野 분류의 A류 및 B-1류, 후자는 B-2류에 해당한다. 또 청백자매병의 유통 시기는 히라이즈미平泉 유적군에서 적은 양이기는 하나 출토되고 있으므로 12세기 후반까지 거슬러 올라가며 신안선 유형의 백자매병은 일본에서 거의 출토되지 않는 점에서 미루어 길어도 1450년까지로 추측된다.

고려청자매병(No.5, 6)은 청백자매병보다 굵을 더 얇게 깎았으며 허리가 한층 더 잘록하게 들어가고 몸체의 곡선이 유려한 것이 특징이다. 일본에서 출토된 고려청자매병을 집성한 후루야 테즈오降矢哲男씨는 고려청자매병은 유약을 시유하지 않고 허리가 잘록하게 들어가지 않는 1류, 어깨가 불룩하고 허리가 잘록하게 들어가는 2류(No.5), 어깨 부분이 밖으로 퍼져 있고 구연이 살짝 외반되어 있는 3류(No.6), 어깨가 불룩하지 않고 둥그스름하며 허리가 잘록하게 들어간 4류로 분류하고 있다. 문양은 2류의 경우, 상감기법이나 철화를 볼 수 있으며 3류에서는 연판문이나 뇌문雷文이 두드러지며 4류의 경우, 압출 양각의 경향이 짙다고 한다. 또 1류는 11세기 후반~12세기 초엽, 2류는 12세기 전반~13세기 중엽, 3류는 13세기 후반~14세기 중엽, 4류는 14세기 후반~15세기 후반에 각각 유통된 것으로 추정한다(降矢 2002).

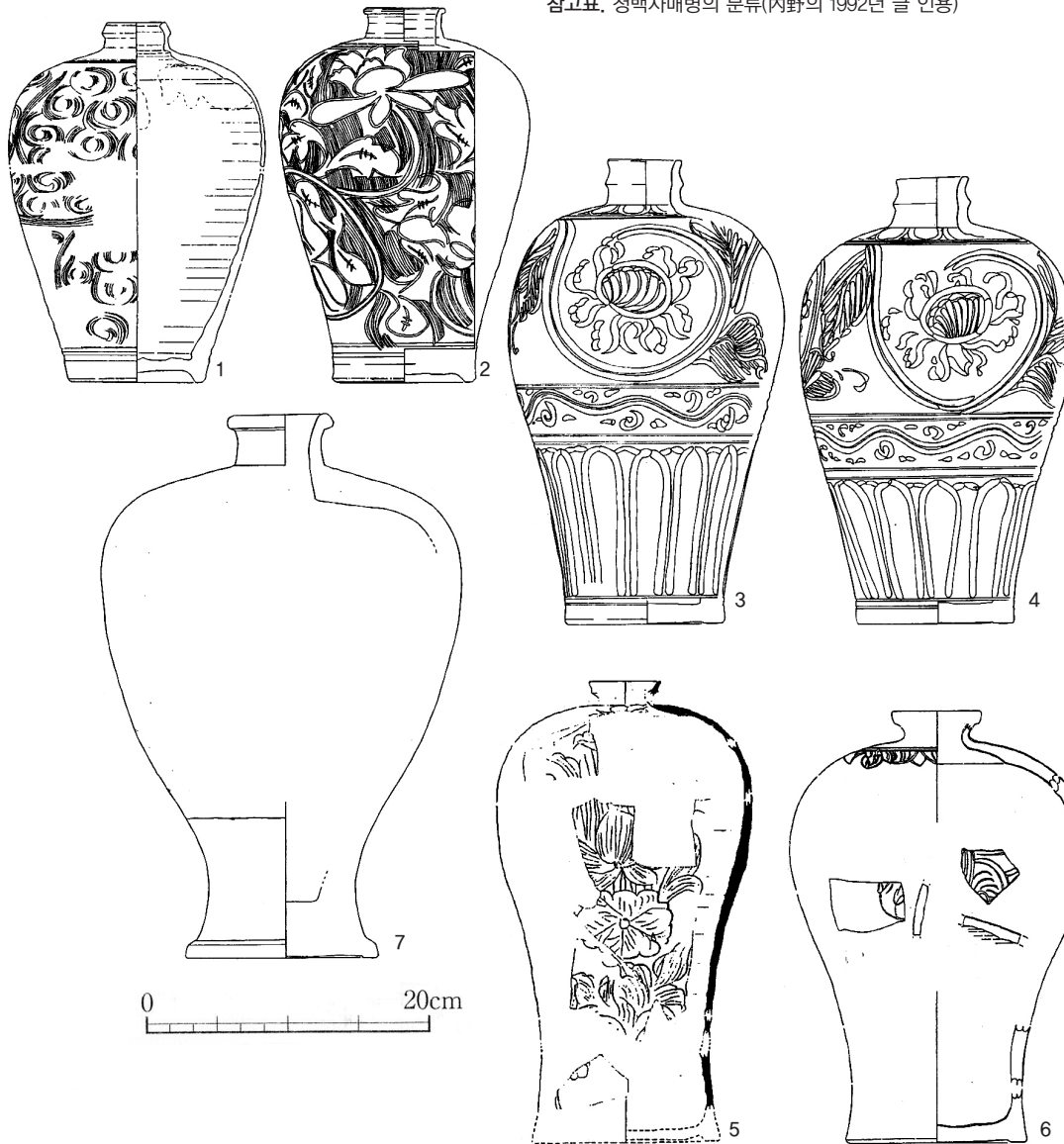
(3) 고세토 병의 모델

본고에서는 병 I 류를 허리가 잘록하게 들어간 A계통과 허리가 완만하게 들어간 B계통으로 크게 나누었다. 자료가 적은 탓에 지금까지 양자를 구별하지 않았는데, 구경부의 형상에 주목해 보면, 성립기(전 I b기)의 병 I 류는 A계통에서는 구연의 모서리가 내경하고 B계통에서는 구연의 모서리가





참고표. 청백자매병의 분류(内野의 1992년 글 인용)



도판4 고세토 병의 모델에 가까운 병류(1·2 청백자매병, 3·4 흑갈유매병, 5·6 고려청자매병, 7 칠기매병)





바깥쪽으로 말려 들어간 옥연형이 된다. 칠기병의 경우, 전체적인 형상은 A계통, 구경부는 B계통과 유사하여 개별적인 특징은 일치하지 않으나, 고려청자매병은 A계통, 청백자매병 Ⅱ류는 B계통과 각각의 특징이 일치한다는 점에서 그것들을 모방했을 가능성이 높다. 그 후 전Ⅱa기에는 구경부가 B계통으로, 전Ⅲ기에는 전체적인 형상이 A계통으로 통일되어 간 것으로 보인다.

병Ⅱ류의 경우, 전Ⅰb기에는 경부 중앙에 돌대를 돌린 것과 구연 모서리가 내경한 것이 존재한다. 전자는 청백자매병Ⅰ군을 모방했음이 자명하다. 후자의 모델은 불분명하나 구경부의 형상이 병Ⅰ류의 A계통이라는 점은 흥미롭다. 청백자매병Ⅰ군의 모방 생산은 일시적이었으며, 그 후의 구경부의 변천은 병Ⅰ류와 마찬가지로 고세토 병만의 독자적인 형식 변화를 엿볼 수 있다. 그런데 중Ⅰ기에는 경부 중앙에 돌대를 돌린 병Ⅱ류가 다시 등장한다. 이도 청백자매병Ⅰ류를 모방한 것으로 여겨지는데 성립기에 모방하여 일시적인 생산으로 끝나 버린 것이 왜 철유의 출현기인 중Ⅰ기에 다시 모방되었는지는 의문이 남는다.

그 때문에 가마쿠라 유적군을 중심으로 출토가 확인되고 있는 흑갈유도기인 매병이 주목을 받고 있는데 전체적인 형태를 파악할 수 있는 자료로는 사이타마현 히카와노타이신사氷川女体神社에 전해지는 병 한 쌍을 들 수 있다.도판4(No.3, 4) 형상은 청백자매병Ⅰ군과 유사하며 기물 표면을 나눈 다음, 둥근 끝 모양의 공구를 이용해 획화를 시문하였으며 중Ⅰ기에 출현한 철유나 문양 구성 등의 특징을 고려할 때, 흑갈유매병이 중기 이후의 매병Ⅱ류의 모델이 되었을 가능성이 높다.

4. 광구호에 대하여도판5

(1) 고세토 광구호의 변천

고세토 광구호는 중Ⅰ기(13세기 말)에 생산되기 시작했으며 중Ⅲ기(14세기 전반)에 생산된 것이 유명하다. 단, 주둥이 둘레가 넓고 경부가 낮은 호는 전Ⅳ기와 후기에도 적게나마 생산되고 있으며 후기에는 붙인 굽의 광구호도 등장하지만, 일반적으로는 납작바닥이다. 중Ⅰ기의 광구호는 몸체가 길고 경부가 낮으며(No.1~3), 중Ⅱ기에 들어서면 경부가 직립하여 높아지며(No.4), 중Ⅲ기에는 경부가 한층 더 높아져 살짝 내경되기에 이른다(No.5, 6).

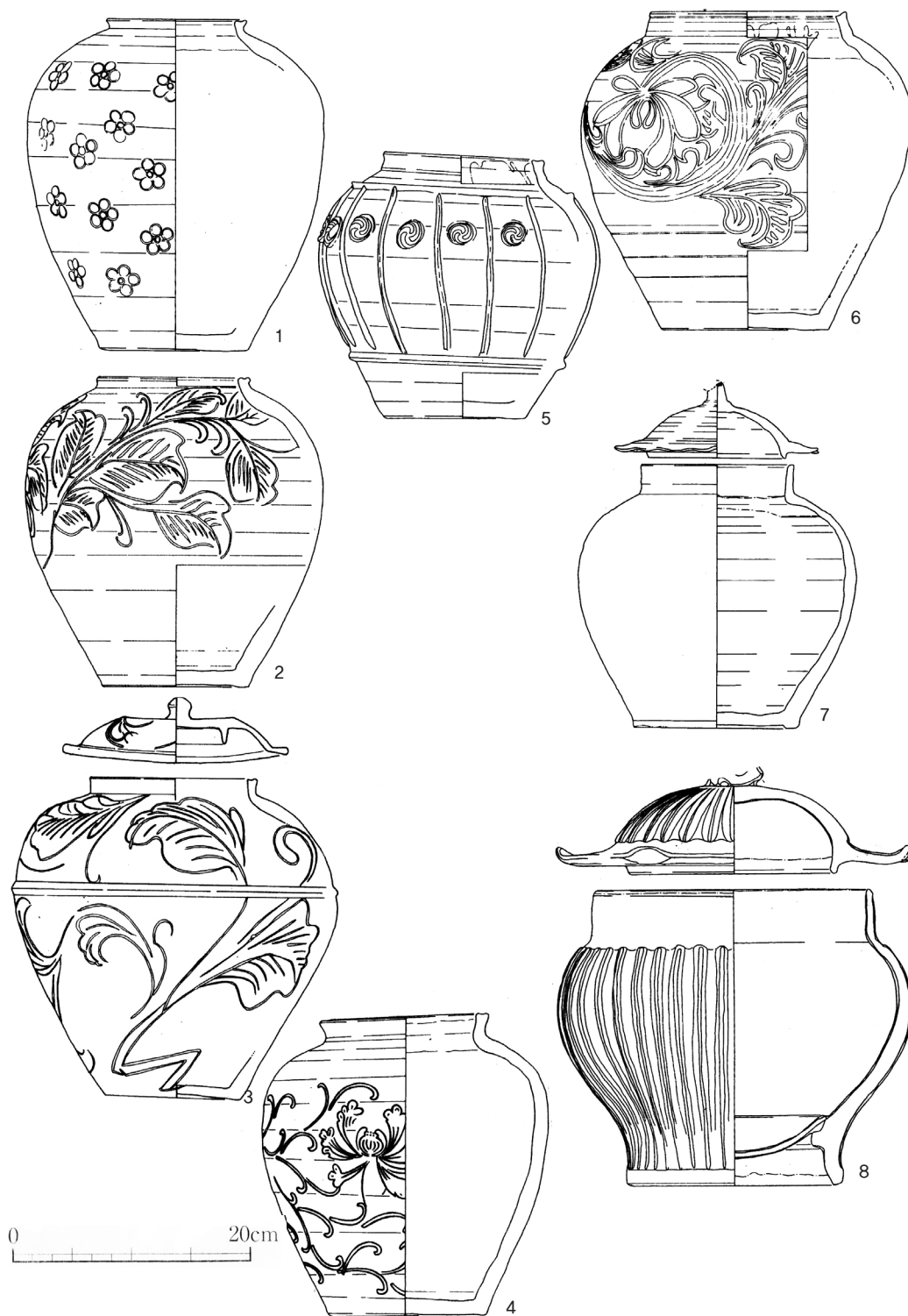
참고로 No.3은 가마쿠라 가쿠온사覺園寺의 개산탑에서 출토된 장골기藏骨器로, 개산조사 치카이 신에心慧智海가 열반에 든 해인 가겐 4년(1306)의 것이다. No.4는 가마쿠라 고쿠라쿠사極樂寺 이나무라가사키에서 가랴쿠 2년(1327)의 묘비와 함께 출토되었다고 전해지고 있다.

(2) 청자주회호靑磁酒會壺 · 흑갈유광구호

고세토 광구호의 모델에 대해서는 점토피를 세로 방향으로 붙인 No.5 등의 존재에서 미루어 예부터 청자주회호와와의 관계가 지적되고 있으나, 한편으로는 앞서 설명한 고세토 중기의 병Ⅱ류의 모델인 흑갈유도기의 존재도 주목된다. 모두 출토 수가 적은 탓에 고고학적인 검토가 미흡한 만큼, 여기서는 양자의 전형적인 예를 소개하겠다.

청자주회호(No.8)는 가마쿠라시 이미코지니시유적跡小路西遺跡에서 출토된 것으로, 굽이 높고





도판5 고세토 광구호와 중국산 도자기(1~6 고세토 광구호, 7 흑갈유광구호, 8 청자주회호)





안바닥을 떼어내어 별도로 만든 접시 모양의 마개를 유약으로 접착시키고 있다. 몸체에는 양각된 세밀한 호연판문(鑄蓮瓣文)이 시문되어 있다. 흑갈유광구호(No.7)는 가마쿠라시 사스가야쓰유적(佐助ヶ谷遺跡)에서 출토된 것으로 굽이 낮고, 몸체에는 둥근 끝을 이용해 목단당초문이 시문되어 있다. 모두 경부가 높다.

신안선 출토 유물 중에서는 흑갈유광구호와 비슷한 것은 찾아볼 수 없으며 청자주회호의 경우에는 호연판문이 더욱 세밀하여 No.8과는 명백히 다르다. 또 No.8은 쇼안 3년(1301)에 죽은 호조 아키토키(北条顯時)의 장골기로 추정되는 청자주회호와 유사하여 양자가 일본에 반입된 시기는 13세기 후반~14세기 초엽 무렵으로 짐작할 수 있다.

(3) 고세토 광구호의 모델

고세토 광구호의 모델 후보로 청자주회호와 흑유광구호를 소개하였다. 문양 구성에서는 일부 유사성을 인정할 수 있으나, 경부의 형상은 양자 모두 높아 중 I 기의 광구호와의 차이가 크다. 하지만 바닥부 및 굽의 형상은 청자주회호보다 흑갈유광구호와 닮아 있다. 청자주회호를 모방했다고 가정하면, 고세토 도공들은 그것을 사이호와 동일한 붙인 굽으로 표현했을 가능성이 높다.

그런데 가마쿠라 유적군에서는 매병을 비롯해 광구호·화병·화분 등 흑갈유도기가 점차 출토되고 있다. 당시의 고세토가 가마쿠라에서 대량으로 출토되고 있고, 고급품을 모방하는 당시의 고세토의 성격을 감안할 때, 중국산이나 산지가 불분명한 흑갈유 제품이 고세토 중기 양식의 성립에 일정한 영향을 미쳤을 가능성이 높다. 이들의 영향 아래 철유나 회화가 개발되면서 본래 청자나 백자를 모델로 했던 기종에도 철유가 병용된 것으로 보인다.

또한 선행 연구의 지적대로 원대 후기 청화자기의 영향은 일본 열도에서의 출토례가 극히 적은 탓에 고세토 제품에서는 거의 인정할 수 없다. 세토(미노)요에서 청화 기법이 출현하는 때는 16세기 말 이후 시노(志野) 제품이 등장하고 나서이다.

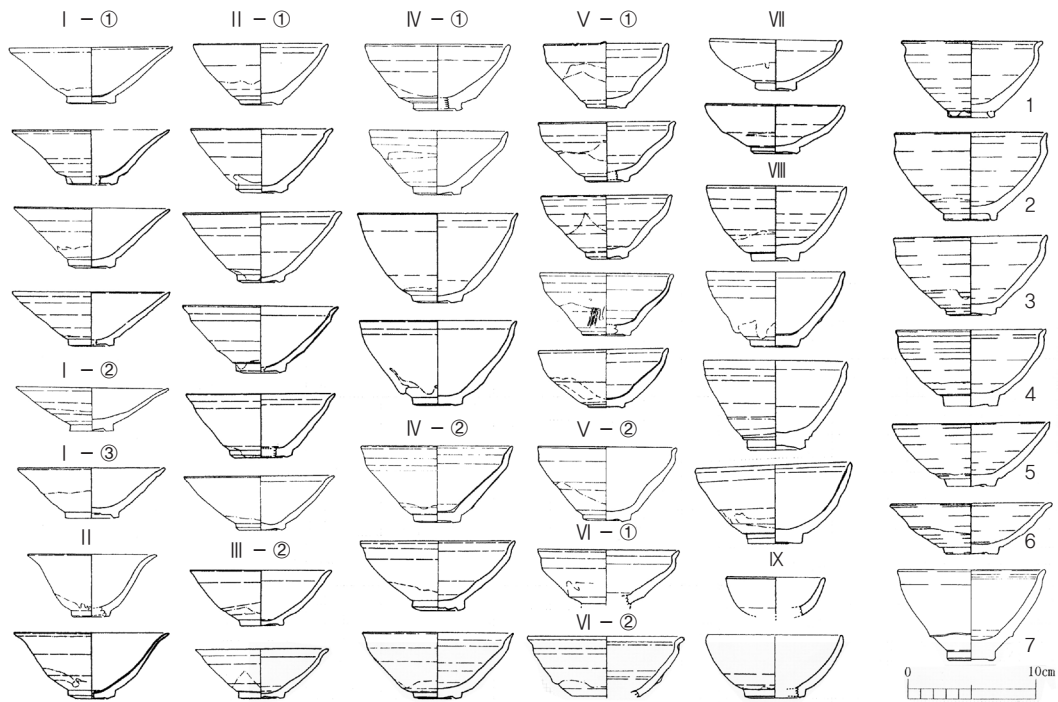
5. 천목다완에 대하여도판6

(1) 천목다완의 변천

천목다완은 차를 마시는 데 사용하는 다완으로, 철유를 사용하기 시작하는 중 I 기(13세기 말)에서 17세기 말경에 걸쳐 약 500년간 생산된 세토요를 대표하는 기종 중 하나이다. 참고로 세토요 이외에서는 와질의 천목다완(No.7)이 주목 받고 있다. 고세토 단계의 천목다완은 크게 A~D류로 나눌 수 있다. 중 I 기에 등장하는 A류(No.1)는 붙인 굽으로 몸체는 거의 직선형으로 벌어져 있고 구연이 유독 고르지 않은 점이 특징이며 유약은 굽 주변을 제외하고 철유를 붓으로 시유한 것이 많으나 회유를 시유한 것도 일정량 생산되었다.

중Ⅲ기에 들어서면, 햇무리굽을 가진 본격적인 B류(No.2)가 등장한다. 몸체는 다소 둥그스름하게 상승하며 구연 바로 아래에 능을 넣고 구연 모서리는 뽕족하며 노태(露胎) 부위를 검게 보이기 위해 굽 주위에 짙은 청유를 시유하였다. 중Ⅲ기 이후에는 일반적으로 철유를 쓰케가케(담금법)로 시유한 다





도판6 하카다 출토의 중국산 천목다완(I~IX류)과 일본산 천목다완(1~7)

음, 일일이 갑발에 넣어 소성하였다. 참고로 중I기에서 중III기에 걸친 천목다완의 생산량은 전 생산기종의 몇 % 정도에 지나지 않으나, 시기가 내려가면 갈수록 증가하는 경향을 보인다.

중IV기 이후, B류는 깎은 굽에 굽 주위를 노태한 것이 일반화되는데 후II기가 되면 굽을 중심으로 향해 직선으로 깎은 내반內反 굽(표고버섯 굽)에 허리에서 굽까지의 부분에 단이 형성되어 몸체가 거의 직선형으로 벌어져 있는 C형이 새롭게 출현하며(No.3), 후III기에는 B류를 대신하여 이것이 주체적으로 생산된다. C류도 초기에는 굽 주위에 짙은 청유를 입혔으나, 시기가 내려가면서 청유가 얇아졌으며, 후IV기 고단계에는 원칙적으로 노태가 된다. 또 천목다완의 생산량은 전 후기 단계에 걸쳐 서서히 증가한다.

고세토 후IV기 신단계에 출현한 D류(No.4)는 중III기의 B류와 마찬가지로 해무리굽에 굽 주위에는 짙은 청유를 입혔으나, 허리에서 굽까지의 부분에 단이 있고 구연 모서리가 옥연형을 이루고 있다는 점이 크게 다르다. 그 생산은 대요大窯 단계로 계승된다.

(2) 중국산 천목다완

모리모토 아사코森本朝子씨는 일본에서 출토된 중국산 천목다완은 후쿠오카현 하카타유적군의 발굴 조사 성과를 바탕으로 몸체가 직선상으로 벌어져 있는 평완형의 I류, 구연이 완만하게 외반된 단반완형의 II류, 깊은 평완형의 III류, 구연이 잘록해지는 전형적인 ‘건잔建簋’ 모양의 IV류, 과장된 ‘건잔’ 모양의 V류, 몸체가 편평하며 구연의 잘록함이 더 두드러진 VI류, 구연이 내경되어 몸체부가





얇은 Ⅷ류, 내반 굽에 허리에서 굽까지의 부분에 단이 형성되어 있는 Ⅷ류, 환완형丸碗形の Ⅸ류 등 총 9종류로 크게 나누고 있다. 그리고 I · Ⅲ~Ⅵ류는 세분이 가능하다고 한다(森本 1994). 이 중 I ~ Ⅲ · Ⅸ 등은 이미 12세기 전반부터 일본에서 유통되기 시작했으며 12세기 후반부터 13세기에 걸쳐서는 이른바 ‘건잔’ 모양의 Ⅳ류나 Ⅴ류가, 13세기 후반부터 14세기 전반에 걸쳐서는 Ⅷ류가 유통되며 그 후 14세기 중엽 이후에는 ‘회피천목灰被天目’⁷ 유형의 Ⅷ류가 주류를 점한다는 사실 등이 밝혀지고 있다. 또 신안선에서는 일상 잡기인 Ⅱ · Ⅵ · Ⅶ · Ⅸ류 등과 더불어 사용 흔적이 남아 있는 Ⅳ류가 출토되고 있다.

(3) 고세토 천목의 모델

여기서는 森本씨가 발굴한 자료의 고고학적 연구를 토대로 이어져온 중국산 천목에 대한 연구 성과를 가미함으로써 고세토 천목다완의 기원을 상정해 보겠다. 천목다완 A류는 몸체가 직선상으로 벌어져 있고 구연부의 잘록함이 두드러져 森本 분류의 Ⅴ류에 가장 유사하다. 단, 굽의 형상이 명백히 달라 초기에는 철유를 굽의 외면까지 입히고 또 문양을 시문한 것이 존재했다는 점에서 매화천목梅花天目 등 길주요吉州窯산과의 상관관계도 가정할 수 있을지도 모르겠다. 참고로 森本 분류의 Ⅴ류가 기원이었다고 하면, 반입의 최종 단계에서 모방된 셈이 된다.

천목다완 B류는 초기에는 굽 주위에 짙은 청유를 분장하고 허리에서 굽까지의 부분에 단을 형성하지 않은 점에서 미루어, 중국 건요산(건잔)이 모델이었을 것이다. 이는 森本 분류의 Ⅳ에 해당하며 일본으로 반입된 시기가 엇갈리기는 하지만 신안선에서 출토된 천목다완 중에 비록 소수이나 골동품 건잔을 볼 수 있는 만큼, 이 시기에도 Ⅳ류가 반입된 사실은 자명하며 B류는 그것들을 모방한 것이다.

천목다완 C류는 내반된 굽에 허리에서 굽까지의 부분에 단이 형성되어 있으며 초기에는 굽 안 바닥을 얇게 깔고 굽 주위에 짙은 청유를 분장하였다. 14세기 중엽 이후, 반입의 중심이 된 森本 분류의 Ⅷ류에서 그 조형을 찾을 수 있으며 시기적으로도 거의 일치한다.

천목다완 D류는 당시 중국산이 생산되지 않은 탓에 발굴자료와 직접적으로 대비하기가 곤란하다. 1525년 무렵까지 생산의 주류를 점했던 D류는 해무리굽에 청유를 분장한 점에서 건잔과 유사하다고도 할 수 있으나 허리에서 굽까지의 부분에 단이 형성되어 있는 점에서 건잔을 직접적으로 모방했다고 단언하기에는 주저하지 않을 수 없다.

참고로 고세토 후 I 기에 등장하는 철유 평완(No.5)과 회유 천완(No.6)은 I 류나 II 류와 유사하나, 중국산의 반입 시기와는 엇갈린다. 와질의 천목다완(No.7)은 Ⅳ류(건잔)을 모방한 것이다.

7 회피천목: 흑유를 씌운 다완 표면에 투명한 목회木灰 유약을 아주 얇게 입힌 천목. 역주.





결론

지금까지 수입 도자를 모방한 것으로 추정되는 고세토의 대표적인 기종을 골라, 제품 차원에서 수용의 실태를 검토해 보았다. 적어도 광구호를 제외한 이들 기종은 모델인 수입 도자의 반입이 중단된 이후에도 계속해서 생산되었으며 오랫동안 일본인에게 사랑받았다. 마지막으로 수입 도자의 수용 변천에 대해 정리해 보겠다.

초창기나 고세토 전기에는 당시 왕성하게 유입된 백자나 청자의 완·접시류는 거의 모방하지 않고 수입 도자의 고급품을 주체적으로 모방하였다. 병 I·II류에서 살펴보았듯이 성립기에는 청백자 매병이나 고려청자매병 등 다양한 유형의 도자를 모방했으나, 그 후에는 고세토만의 형식 변화를 거친다. 또한 유약은 고대 이래 회유만을 사용했으며 문양은 기껏해야 빗살무늬나 간단한 인화문을 시문하는 데 그쳤으며 전기의 고세토와 수입 도자의 관계는 수입 도자의 고급품을 보완하는 데 머물렀다고 보인다.

고세토 중기에 들어서면 새롭게 철유가 출현하여 다양한 기법을 이용해 문양을 시문하기에 이른다. 여기에는 흑갈유도기의 영향도 엿보이는데 병 I류가 이 시기로 모습을 감춘 사실은 중요하며 중국 도자의 기종이나 유약·문양 구성을 도입하면서 기존의 백자나 청자의 모방에서 탈피를 꾀한 것으로 보인다. 그것은 신안선에서 출토된 청자나 백자가 일본 국내에서는 거의 출토되지 않는 점과도 관련이 있으며 중기의 고세토에서는 수입 도자의 보완에 머물지 않는 독자적인 지향성을 엿볼 수 있다.

고세토 후기는 수입 도자의 영향이 극히 미비한 시기이다. 고급품의 생산은 쇠퇴하고 완·접시·반류 등을 양산하기에 이른다. 그것들은 일본 열도 각지에서 출토되고 있으며 중국 도자의 출토량을 능가할 정도이다. 이 중국 도자의 감소와 고세토 제품의 증가는 중국 측의 무역 통제, 홍무 원년(1368) 왜구로 인한 명태조의 ‘하해통번(下海通蕃)’의 금지, 즉 조공 이외의 무역을 금한 해금 정책 때문이라는 의견이 지배적이다. 그것은 고세토 후기의 성립과 시기적으로도 일치하며 일상 생활용구의 양산에 대해서도 어느 정도 설득력을 가진다. 하지만 고급품 생산의 쇠퇴에 대해서는 일본 국내의 문화사적 배경을 고찰할 필요가 있을 것이다.

번역 이승희 한국외국어대학교 동시통역대학원 한일통번역과 졸업





표1 고세토 편년표(1)

		四耳壺類									
1200	草創期										
	I a 期										
	I b 期		梅瓶(瓶子) I 類		梅瓶(瓶子) II 類		小形三耳壺	水注 I 類	德利瓶		
	II a 期								水注 II 類		
	前期樣式										
1250	II c 期										
	III 期										
	IV 期		廣口壺		廣口梅瓶(瓶子) I 類						
1300	中期樣式						梅瓶(瓶子) II 類			花瓶 II 類	





표2 고세토 편년표(2)

		四耳壺類	廣口壺	梅瓶(瓶子)Ⅰ類	廣口梅瓶(瓶子)Ⅰ類	梅瓶(瓶子)Ⅱ類	水注Ⅰ類	水注Ⅱ類	花瓶Ⅱ類
1350	Ⅱ期								
	中期樣式								
	Ⅲ期								
	Ⅳ期								
	Ⅰ期								
	Ⅱ期								
1400	後期樣式								
	Ⅲ期								
	Ⅳ期古								
	Ⅳ期新								





표3 고세토 편년표(3)

		施釉碗				小杯		鉢皿		佛供・入子	
1200	I期										
	前II期										
	III期										
	IV期										
1250	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										
1300	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										
1350	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										
1400	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										
1450	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										
1500	I期										
	II期										
	III期										
	IV期										



표4 고세토 편년표(4)

		洗		片口小瓶	
1200	I 期				
1250	II 期				
1300	III 期				
1350	IV 期				
1400	I 期				
1450	II 期				
1500	III 期				
1550	IV 期古				
1600	IV 期新				





주요 참고 문헌

- 矢部良明, 「猿投窯から瀬戸窯へ移行する過程における様式断層」, 『東洋陶磁』第9号, 1983.
- 平出紀男, 「白磁四耳壺について」, 『古代文化』第35巻 第11号, 1983.
- 檜崎彰一, 「日本出土の宋元陶磁と日本陶磁」, 『東洋陶磁』第10・11号, 1984.
- 柴垣勇夫, 「山茶碗と白磁碗について」, 『愛知県陶磁資料館研究紀要』4, 1985.
- 野末活之, 「珠洲系窯の小型四耳壺について」, 『愛知県陶磁資料館研究紀要』9, 1990.
- 尾野善裕, 「モデルとコピーの視点からみた古瀬戸と中国陶磁」, 『貿易陶磁研究』No.12, 1992.
- 内野正, 「青白磁梅瓶小考」, 『東京都埋蔵文化財センター研究論集』XI, 1992.
- 矢部良明, 「唐物茶碗」, 『茶道聚錦11茶の道具(二)』, 小学館, 1983.
- 佐野元, 「白磁四耳壺の型式と画期」, 『(財)瀬戸市埋蔵文化財センター研究紀要』第2輯, 1994.
- 森本朝子, 「博多遺跡群出土の天目」, 『唐物天目』, 茶道資料館, 1994.
- 赤沼多佳, 「建盞と天目」, 『唐物天目』, 茶道資料館, 1994.
- 山本信夫, 「中世前期の貿易陶磁器」, 『概説中世の土器と陶磁器』, 1995.
- 柴垣勇夫, 「日本の中世陶磁にみる国際交流」, 『東洋陶磁』第25号, 1996.
- 八重樫忠郎, 「平泉出土の輸入陶磁」, 『貿易陶磁研究』No.16, 1996.
- , 「輸入陶磁器からみた平泉」, 『貿易陶磁研究』No.17, 1997.
- 小野正敏, 『戦国城下町の考古学』, 講談社, 1997.
- 今井 敦, 「宋・元の青磁・白磁と古瀬戸」, 『日本の美術 410』, 至文堂, 2000.
- 降矢哲男, 「韓半島産陶磁器の流通—高麗時代の青磁を中心に—」, 『貿易陶磁研究』No.22, 2002.
- 国立海洋遺物展示館, 『新安船と東アジア陶磁交易』, 2006.
- 藤澤良祐, 『中世瀬戸窯の研究』, 高志書院, 2008.







古瀬戸にみる輸入陶磁の受容

藤澤良祐 愛知学院大学 教授

はじめに

古瀬戸とは、日本列島各地の中世窯が壺・甕・播鉢や碗・皿類など無釉の雑器生産に終始するなか、唯一尾張瀬戸窯において中世全般を通して生産された施釉陶器の総称で、陶祖藤四郎(加藤四郎左衛門景正)による開窯伝説が示すように、古瀬戸の器種の多くが、南宋代の中国陶磁を模倣したものであることは良く知られている。古瀬戸と輸入陶磁との関係について、これまで様々なモデルとコピー論が展開されるが、両者の生産技術の差は大きく、「似ている」「似ていない」という主観的な議論に陥りがちであった。加えて、古瀬戸の各器種は時間の流れとともに型式変化を辿ることが知られており、その都度輸入陶磁を模倣した訳ではないため、最も古い型式を抽出した上での議論が必要となる。そこで、本稿では古瀬戸の変遷を概説するとともに、輸入陶磁を模倣したとされる代表的な器種を取り上げ、その模倣の実態について明らかにしたい。

1. 古瀬戸の変遷表1~4

古瀬戸が生産された時代は、12世紀末頃から15世紀後葉までの約300年間で、古瀬戸の成立期で灰釉のみが使用される「前期」、鉄釉の使用が始まり文様の最盛期である「中期」、文様が廃れ碗・皿・盤類など日用品の量産期である「後期」という3段階に区分される。なお、前期成立以前に無釉の四耳壺が生産された「草創期」が設定されている。

(1) 古瀬戸前期様式(12世紀末~13世紀後葉)

前期は、器種構成や主要器種の型式の違いから前I期から前IV期の4小期に区分され、さらに前I期は





a・bの2時期に細分され、前Ⅱ期もa・b・cの3時期に細分できる。前Ⅰa期の器種には、四耳壺をはじめ洗・施釉碗などがあり、前Ⅰb期には小型三耳壺・瓶子Ⅰ類・瓶子Ⅱ類・水注Ⅰ類・片口小瓶などが出現する。また、施釉はされていないが、無文の入子・卸皿・仏供・火舎香炉・六器(小杯)・合子などが生産される。前Ⅱ期になると、徳利形瓶・水注Ⅱ類・水注Ⅲ類・花瓶Ⅰa類(小型)・小壺Ⅰ類などが登場し、前Ⅲ期には、底卸目皿・折縁深皿・平底末広碗・狛犬などの生産が開始される一方、前Ⅱ期には卸皿、前Ⅲ期には仏供が施釉されたものになり、無釉製品は入子を除くとほとんどみられない。生産量は、全般的に四耳壺・瓶子・水注など大型壺・瓶類が主体を占めるなか、前Ⅰ期には四耳壺・洗、前Ⅱ期には水注Ⅰ類・四耳壺・瓶子Ⅱ類など、後半には瓶子Ⅰ・Ⅱ類や卸皿などの生産比率が高い。

前期の文様は、前Ⅰ・Ⅱ期には無文を原則とするため、極一部のものに文様を刻んだ原体を押圧する「印花文」がみられるにすぎないが、前Ⅲ期になると、壺・瓶類や皿・盤類に櫛状の工具を用い平行沈線を引いた「櫛描文」が普遍的に施されるようになり、単純な印花文の使用もやや増加する。釉薬は、草木の灰類を媒溶剤とした古代灰釉陶器以来の伝統的な灰釉のみで、施釉方法には、刷毛等で塗る「ハケヌリ」が主体を占める。

なお、前期の器種のうち四耳壺は白磁四耳壺、洗は黄釉鉄絵盤や緑釉盤、施釉碗は青磁碗、瓶子Ⅰ類は漆器瓶子あるいは高麗青磁梅瓶、瓶子Ⅱ類は青白磁梅瓶、水注Ⅰ類は白磁水注、無釉の器種は金属製品の模倣という意見が主流である。また、前Ⅲ期に登場する底卸目皿や折縁深皿などは青磁折縁鉢や陶器盤を模倣したものであろう。したがって、前期の古瀬戸が模倣した輸入陶磁器は、壺・瓶・盤類などのいわば高級品に留まっており、当時盛んに搬入された白磁や青磁の碗・皿類などの供膳具は、ほとんど模倣されなかったことは、前期の古瀬戸の性格を考える上で非常に重要である。また、入子など金属製品をモデルとしたものや、卸皿など中国陶磁にない器種も一定量生産されることから、単に中国陶磁の代用品に留まらない独自の性格を有したことは明らかである。

(2) 古瀬戸中期様式(13世紀末～14世紀中葉)

中期は、中Ⅰ期から中Ⅳ期の4小期に区分される。器種構成は、中Ⅰ期には前期以来の器種に加え、広口壺・花瓶Ⅰb類(中型)・花瓶Ⅱ類(大型)・袴腰形香炉・筒形香炉・付高台の天目茶碗A類(初期天目)・平碗・小皿類・柄付片口・水滴・燭台Ⅰ類・天目台などの生産が開始され、遅くとも中Ⅱ期には茶入なども出現する。中Ⅲ期には、削り出し輪高台で高台周辺に錆釉が施された天目茶碗B類や、播座茶入・茶壺(祖母懷茶壺)、香炉類や花瓶Ⅱ類にも新器種が出現し、中Ⅳ期には碗形鉢や花瓶Ⅲ類(尊式)の初現的なものが登場する一方、瓶子Ⅰ類・徳利形瓶・燭台・天目台などは中Ⅲ期以降ほとんどみられない。生産量は、中Ⅰ・Ⅱ期には四耳壺・瓶子Ⅱ類・水注類などの大型壺・瓶類や卸皿に加え、花瓶・香炉類などの神仏具の生産比率が高いが、中Ⅲ・Ⅳ期になるとこれらの器種は減少傾向に転じ、替わって天目茶碗・平碗・小皿類・柄付片口・折縁深皿などの碗・皿・鉢・盤類の生産比率が高くなる傾向が窺われる。

文様は、中期Ⅰ・Ⅱ期には、櫛描文をはじめ印花文が器面全面を意識して盛んに用いられ、ヘラ・クギ・ノミなどを用いて器面に陰刻する「画花文」や、粘土紐や粘土小円板を貼り付ける「貼花文」も加わり文様の最盛期となる。しかし、中Ⅲ期には壺・瓶類や神仏具の印花文・画花文は減少し、皿・盤類では櫛描文もほとんどみられず無文化する。なお、文様の最盛期である中Ⅰ・Ⅱ期には、本来無文を原則とする天目茶碗などにも文様が認められ、特に印花文や画花文は、開発されたばかりの鉄釉が施された器種に多いという傾向がみられることから、当





時の文様は鉄釉の使用と同様、付加価値を高めるために施されたと思われる。また、同一種類の印花文であっても原体が同じものは少なく、印花文は量産化を志向したものではなく特注品であった可能性が高い。

新たに出現する鉄釉は、灰釉に主として「水打ち」と呼ばれる酸化鉄を加えることによって作り出された釉薬で、この酸化鉄の水溶液を、ほとんど灰分を加えることなしに直接釉薬として用いる場合があり、それは鉄釉と区別して「錆釉」と呼称される。鉄釉の使用が始まる中Ⅰ期には、新器種を中心に鉄釉の占める割合が高いのに対し、中Ⅲ期以降灰釉の割合が増加する。なお、施釉方法は、中Ⅰ・Ⅱ期もハケヌリが主体であったが、花瓶Ⅰ類・合子・水滴など小型の壺・瓶類などには、器物を持って直接浸す「ツケガケ」が採用され、中Ⅲ期になると天目茶碗・平碗・卸皿などの碗・皿類は確実にツケガケに移行する。柄付片口・折縁深皿など鉢・盤類も刷毛目痕を残すのは底部内面のみであり、体部上方内外面の施釉にはツケガケが併用され、大型の壺・瓶類でもツケガケあるいは柄杓等を用いて流す「ナガシガケ」とされるものが出現する。

中期の器種のうち天目茶碗・茶入・茶壺などは黒褐釉陶器の模倣とされていたものの、それ以外の器種については南宋代の白磁や青白磁、あるいは元代の青磁の影響が指摘され、鉄釉の出現は、天目茶碗や茶入などの輸入に触発され開発され、白磁や青磁模倣の器種にも採用されたと考えられてきた。しかし、天目茶碗や茶入などの生産が本格化するのには中Ⅲ期以降であるのに対して、鉄釉は中期の成立期から多くの器種に使用されており、しかも瓶子類や広口壺、香炉・仏花瓶などでは灰釉の使用を圧倒している。

一方、古瀬戸の文様は和風が多く中国陶磁に類例を見つけることは困難であるため、古瀬戸工人の創案によるところが多いとされてきた。しかし、文様構成についてみると、中Ⅰ・Ⅱ期の壺・瓶類には胴部全体に器面を分割して施されるものが存在し、これは前期の文様構成とは全く異なり古瀬戸工人の発案とは考えにくい。いずれにせよ、従来の考え方では、古瀬戸中期を特徴付けた鉄釉の出現と文様の隆盛についての明確な説明ができていない。なお、中Ⅲ期には、建盞写しの天目茶碗B類が登場し、播座茶入や茶壺などには黒褐釉陶器の、付高台を有する香炉類や双耳不游環が付されない花瓶Ⅱ類には青磁の影響が窺われるが、全般的には中国陶磁を模倣した器種の生産は少なくなる。

(3) 古瀬戸後期様式(14世紀後葉～15世紀後葉)

後期は、後Ⅰ～Ⅲ期・後Ⅳ期古段階・後Ⅳ期新段階の5小期に区分される。器種構成は、後Ⅰ期には小天目・浅碗・縁釉小皿・八稜皿・小鉢・直縁大皿・卸目付大皿・瓶子Ⅲ類・筒形容器・燭台Ⅱ類・甕・内耳鍋・手付鍋などが新たに登場し、後期様式の大半の器種が出揃う。後Ⅱ期になると、内反り高台の天目茶碗C類が登場し、後Ⅲ期になると口広有耳壺・播鉢・土瓶・釜などの生産が一般化する。さらに後Ⅳ期古段階には端反碗や削り出し輪高台の丸皿、桶・仏餉具、後Ⅳ期新段階には天目茶碗D類・腰折皿・花生・徳利などの新器種が出現する。それに対して、後Ⅰ期には平底末広碗・底卸目皿・入子・水注Ⅲ類・広口壺などの器種は姿を消し、水注Ⅰ・Ⅱ類や片口小瓶・花瓶Ⅰa類なども後Ⅲ期以降ほとんどみられない。生産量は、中期後半の傾向がさらに助長され、大型壺・瓶類や卸皿・柄付片口なども減少するのに対し、後Ⅰ・Ⅱ期には天目茶碗・平碗・縁釉小皿など碗・皿類や盤類の生産比率が高く、後Ⅳ期古段階になると加えて播鉢・内耳鍋・釜など調理具や煮炊具が量産され、日常の生活用具としての器種が主体となる。

文様の減少傾向は後期になるとさらに進み、印花文や画花文が残存するのは一部の特殊なものに限られるが、四耳壺や瓶子Ⅱ・Ⅲ類では、前期後半以来の櫛描文が最後まで施される。釉薬には中期以来の3種類があ





り、天目茶碗・茶入・茶壺・甕・口広有耳壺などは原則的に鉄釉、播鉢・土瓶・内耳鍋・釜は錆釉で、多くの碗・皿・鉢・盤類には主に灰釉が施され、それ以外の壺・瓶類や花瓶・香炉類には灰釉と鉄釉の両者が併用される。全般的な傾向としては、後Ⅰ・Ⅱ期にはほとんどが灰釉で、再び鉄釉が施される割合が増加するのは後Ⅲ期以降である。施釉方法は、中期の傾向が益々助長され、後Ⅳ期古段階には大型の茶壺や甕などを除くとハケヌリのはほとんどみられない。さらに、後Ⅲ期には縁釉小皿・柄付片口、後Ⅳ期古段階には折縁深皿・直縁大皿などの底部内面のハケヌリは完全に省略され、体部上方にのみツケガケされる。

なお、後期の器種のうち、花瓶Ⅲ類や燭台Ⅱ類などに青磁、天目茶碗Ⅱ類に非建蓋形の中国天目、後Ⅳ期古段階に登場する端反碗や削り出し輪高台の丸皿に、青磁碗Ⅱ類や白磁皿Ⅱ群の模倣が認められる以外は、中国陶磁の影響は極めて少ない。その他の器種では、上げ底の瓶子Ⅲ類は漆器、全面に錆釉が施された内耳鍋・釜・土瓶などは鋳物製品、胴部に複線が施された筒形容器や桶は木製品の模倣と考えられ、平碗や縁釉小皿、盤類など後期様式の主要器種には中国陶磁の影響がほとんど認められない。

以下、輸入陶磁を模倣したとされる代表的な器種を取り上げ、その最古型式を抽出することによって、古瀬戸製品の模倣の実態を明らかにしたい。

2. 四耳壺について

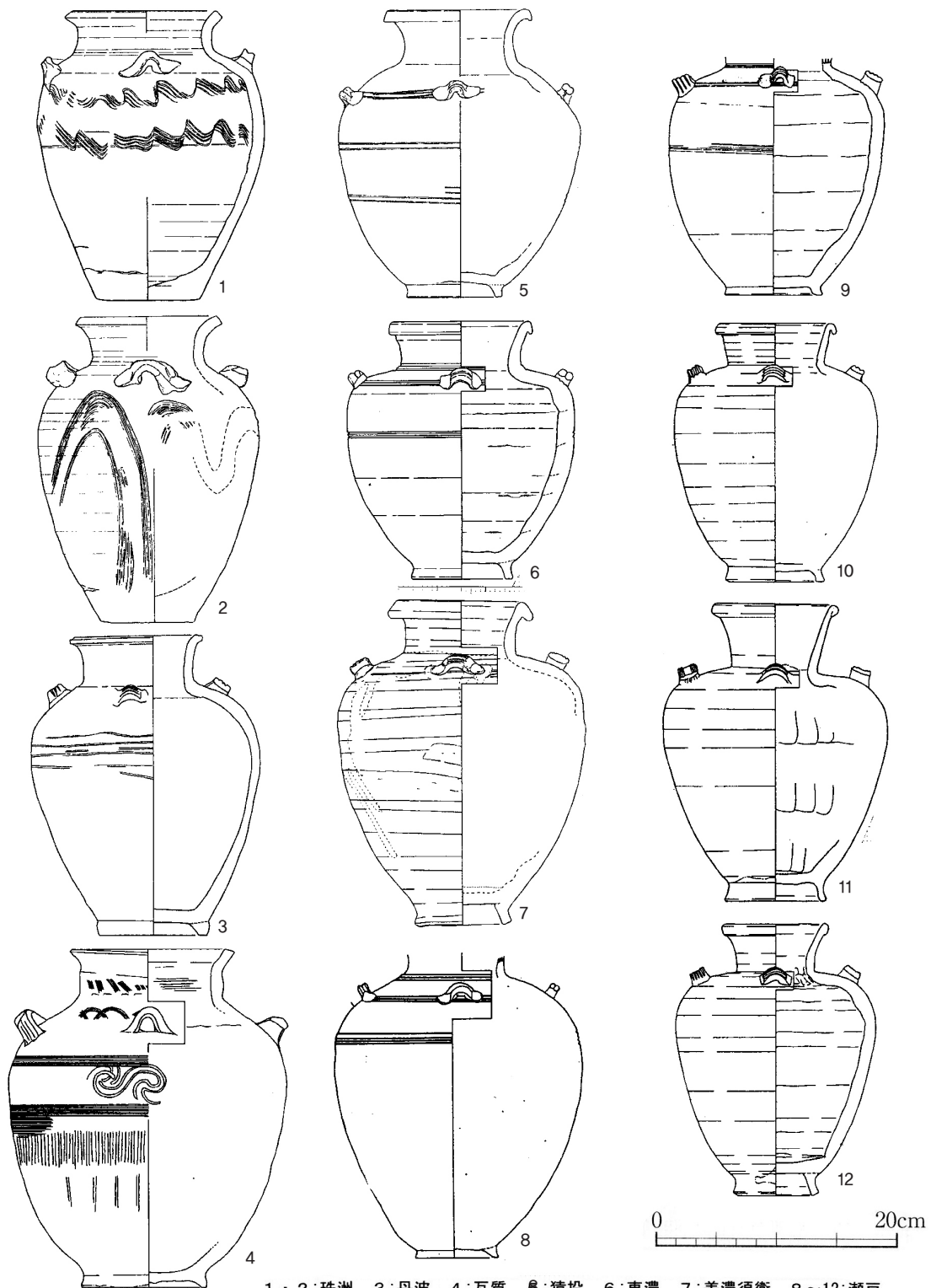
(1) 瀬戸四耳壺の型式編年 図1

瀬戸窯における四耳壺生産は、古瀬戸様式成立以前の「草創期」(12世紀後葉)まで遡り、古瀬戸の全期間、すなわち後Ⅳ期新段階(15世紀後葉)までの約300年間生産が継続する。また、瀬戸窯以外にも美濃須衛窯(Na.7)・東濃窯(Na.6)・中津川窯・猿投窯(Na.5)・常滑窯・渥美窯・丹波窯(Na.3)・珠洲窯(Na.1・2)など、その他に瓦質製品(Na.4)が存在し、日本列島各地で四耳壺生産が行われた。珠洲窯のものは平底、他の窯業地では付高台を有する。ただし、13世紀前葉、各窯業地での四耳壺生産は廃絶し、瀬戸窯における灰釉四耳壺生産に集約化される。

それでは、瀬戸四耳壺の初源にあたる「草創期」と古瀬戸前期成立期の四耳壺の概要について述べる。まず、無釉である草創期の四耳壺(Na.8・9)には残念ながら全体が判る資料がない。付高台の径は狭く低いもので、断面は逆台形あるいは逆三角形を呈し、胴部は卵形である。胴部上方には櫛描きによる横位沈線が3段(三筋文)に亘って施され、耳は2本の粘土紐を貼り合わせたものが一般的で、口縁部は逆J字状を呈するようである。

前Ⅰa期(Na.10)になると、器表面全体に灰釉がハケヌリされるものが登場する。高台径は広く内外側とも外傾し、胴部の丸味は強く卵形で、草創期のものとは異なり文様はない。頸部は径が広く立ちが低いもので、口縁は外側に折り返され逆J字状を呈する。なお、この時期には頸部の付け根に段を有するものが存在する。前Ⅰb期(Na.11)には、高台は高く幅の狭いものとなり、胴部中央が丸味を帯びるが肩の張りの強いものである。頸部の径は狭く立ちが高くなり、折り返された口縁は頸部と密着させて縁帯を形成する。前Ⅱa期(Na.12)以降の四耳壺は、高台が高く内外側とも外傾した高台径の狭いものから、高台高が低く内外側とも直立した高台径の広いものへ、胴部の形状は肩の張りの強いものから撫で肩のものへと変遷する。前Ⅲ期には口縁部下端が面取りされ角張るようになり、耳の断面形が丸味を帯び、肩に櫛描きによる平行沈線(櫛描文)が施されるものが出現し、前Ⅳ期





1・2:珠洲 3:丹波 4:瓦質 5:猿投 6:東濃 7:美濃須衛 8~12:瀬戸

図1 日本産四耳壺の諸類型





にはそれが普遍化し、中期以降に引き継がれる。以上のように、前 I b 期までの四耳壺は、型式学的な連続性が認めがたいのに対し、前 II a 期以降の四耳壺は前 I b 期のものから型式変化を辿るものと考えられる。表 1・2 参照

(2) 白磁四耳壺の分類と編年 図 2

これら瀬戸四耳壺のモデルは、中国産の白磁四耳壺に求められる。日本出土の白磁四耳壺には実に様々な形態のものが存在し、平出紀男氏や佐野元氏によって集成・分類が試みられている(平出1983、佐野1994)。ここでは既存の研究を整理し、主に器形による変化の方向性(頸部・胴部・高台・器厚)を検討することによって四つの群に大別した。

I 群(Na 1・2)は、高台径が比較的広く、内側を斜めに削り込んだ断面が逆台形の高台を有し、高台外側と胴部下端の境に明瞭な段が付かず、外観としては締腰風になるのが特徴である。胴部には数条を 1 単位とする縦位沈線が施され、下胴部に段差が付くものが多くみられる。肩には 2 条の平行沈線が横位に巡り、沈線と沈線の間には比較的大形で数条の沈線が施された耳が付けられる。頸部は径が広く付け根に段が形成され、肩に向かって広がる傾向があるが立ちが低い。胴部が球形に近く口縁が外側に丸く折り返され玉縁状になる A 類(Na 1)と、口縁をほぼ水平に折り曲げ長く庇状に引き出した B 類(Na 2)とに細分できる。器壁は非常に薄く、表面に化粧土が施した後に、ハケヌリにより釉薬が施され灰黄色か浅黄色の発色である。

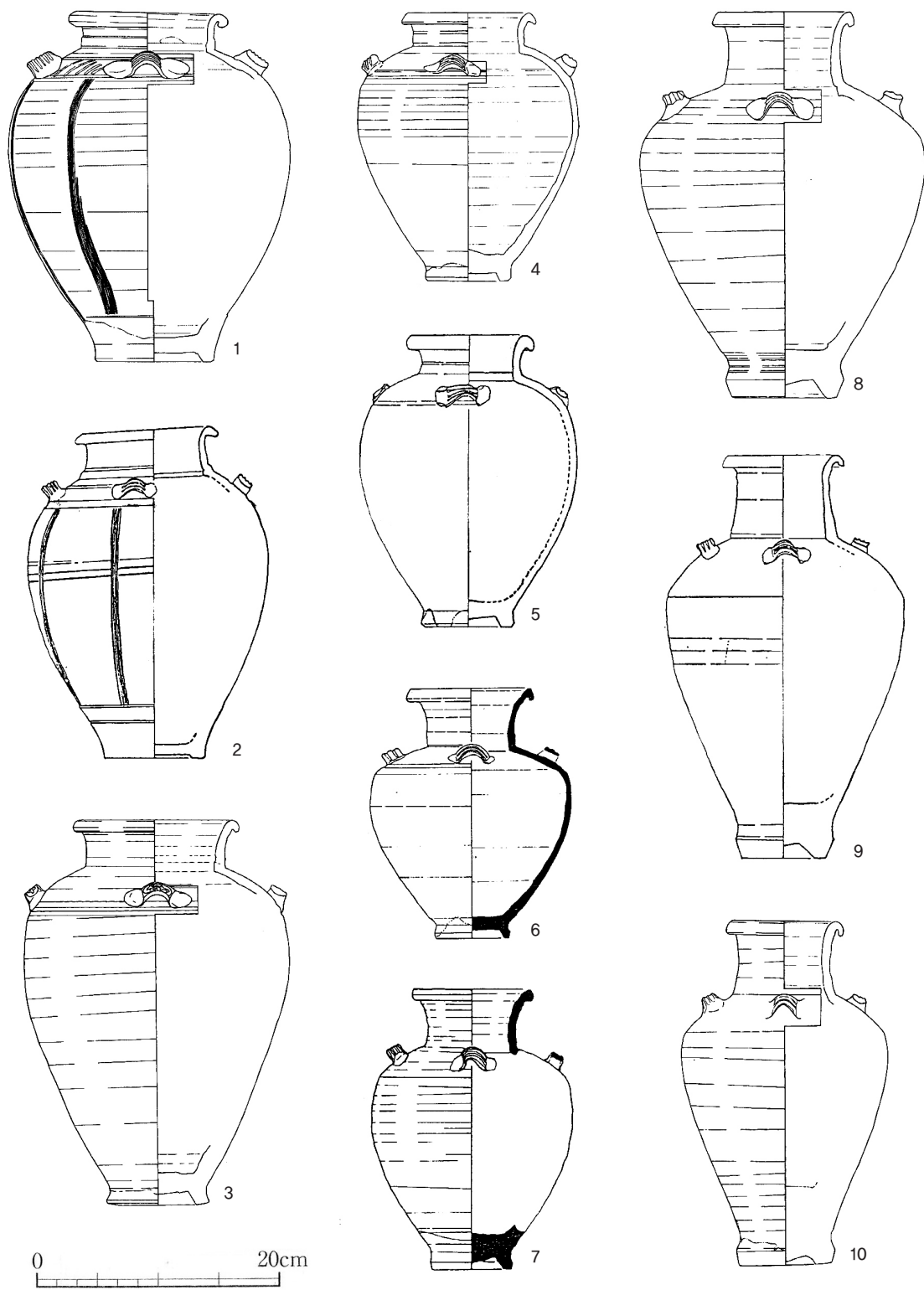
II 群(Na 3~5)以降、高台径が狭くなり高台外側と胴部下端との境に稜が入りようになる。II 群では高台の断面は方形に近いもので、胴部は全体的に締まった卵形で、ごく稀に縦位沈線が入るものがあるらしく、肩には 1~2 条の横位沈線が巡り、最大径付近に耳が付けられる。頸部の径はやや狭くなり直立するものが多く、I 群と同様付け根に段の残るものもある。口縁の折り曲げが強く下方に向き、I 群と比べると引き出しは短くなる。II 群以降、高台周辺を除き内外全面に施釉されるが、化粧土は施されず白色か灰白色を呈しており、底を持ってツケガケされたものと考えられる。

III 群(Na 6・7)になると、高台内が深く削り込まれ底部外面中央が突出し、高台外面が深く面取りされる。胴部中央は丸味を帯び、肩は張るようになるが、横位沈線が施されないものが登場する。頸部の径はさらに狭くなり、上方はゆるやかに開き立ちが高くなる。頸部付け根の段はなく、口縁外面が折り曲げられ肥厚するものが出現する。なお、II 群・III 群には様々なタイプが存在し、さらに細別が可能と思われる。

IV 群(Na 8~10)では、底部がさらに肉厚になる。高台内はさらに深く削り込まれ、高台外面はほとんどが面取りされいわゆる「竹節高台」となる。胴部の丸味はなく肩の張りが強く、長胴化するものである。肩の横位沈線は施されない。さらに IV 群は、形状が III 群に近い A 類(Na 8)と、より胴部が細身の長胴形で底部の器壁が分厚い B 類(Na 9・10)の 2 タイプの分類できる。

次に、各群の白磁四耳壺の日本における流通年代を押えておきたい。Na 1 の白磁四耳壺は、九州地方の経塚から永久 4 年(1116)銘の銅製経筒と共伴したと伝えられるもので、I 群 A 類である。Na 5 は、愛媛県松山市石手町経塚から保元元年(1156)銘の銅製経筒とともに出土したもので、II 群の範疇に含まれる。Na 9 は、埼玉県東松山市光福寺中世墓の元享 3 年(1323)銘の宝篋印塔下から出土したもので、IV 群 B 類である。また、文治 5 年(1189)に源頼朝によって廃絶する平泉の柳の御所遺跡では、I 群 B 類と II 群が 2:8 の割合で出土するとのことで、12 世紀末に成立する鎌倉遺跡群では、I 群はなく II 群~IV 群までがみられ IV 群が最も多いようである。なお、





1・2:I群 3～5:II群 6・7:III群 8～10:IV群

図2 日本出土白磁四耳壺の諸類型





至治元年(1323)頃とされる新安船の出土遺物に白磁四耳壺は見当たらないことから、Ⅰ群A類は11世紀末以降、Ⅰ群B類は12世紀前半以降、Ⅱ群は12世紀後半以降、Ⅲ群は12世紀末以降には確実に流通しており、Ⅳ群B類の搬入はせいぜい14世紀初頭までと考えられる。

(3) 瀬戸四耳壺のモデル

それでは、瀬戸四耳壺はどの群の白磁四耳壺を模倣したのであろうか。瀬戸産は粘土紐輪積み成形で高台、中国産はロクロ水挽き成形で削り込み高台あるいは削り出し高台と成形技法は異なるが、高台および頸部の形状の特徴が示すように、前Ⅰa期のものはⅡ群の一部、前Ⅰb期のものはⅢ群の白磁四耳壺を模倣した可能性が高い。このことは白磁四耳壺の流通時期ともほぼ一致することからも裏付けられる。しかし、前Ⅱ期以降の瀬戸四耳壺は、Ⅳ群の白磁四耳壺とは似ても似つかないものであることから、古瀬戸独自の型式変化を辿ったと考えられ、白磁四耳壺が搬入されなくなった後も継続して生産されている。

なお、草創期の四耳壺は、高台や胴部の形状はⅡ群の白磁四耳壺に近いものがあるが、胴部上方の三筋文や2本紐の耳は白磁四耳壺には全くみられないものである。これらは猿投窯や東濃窯でも採用されており、無釉であることも共通している。珠洲窯では櫛描き文の存在等からⅠ群を模倣した可能性があり、美濃須衛窯のものはⅡ群の一部に酷似する。

3. 瓶子類について

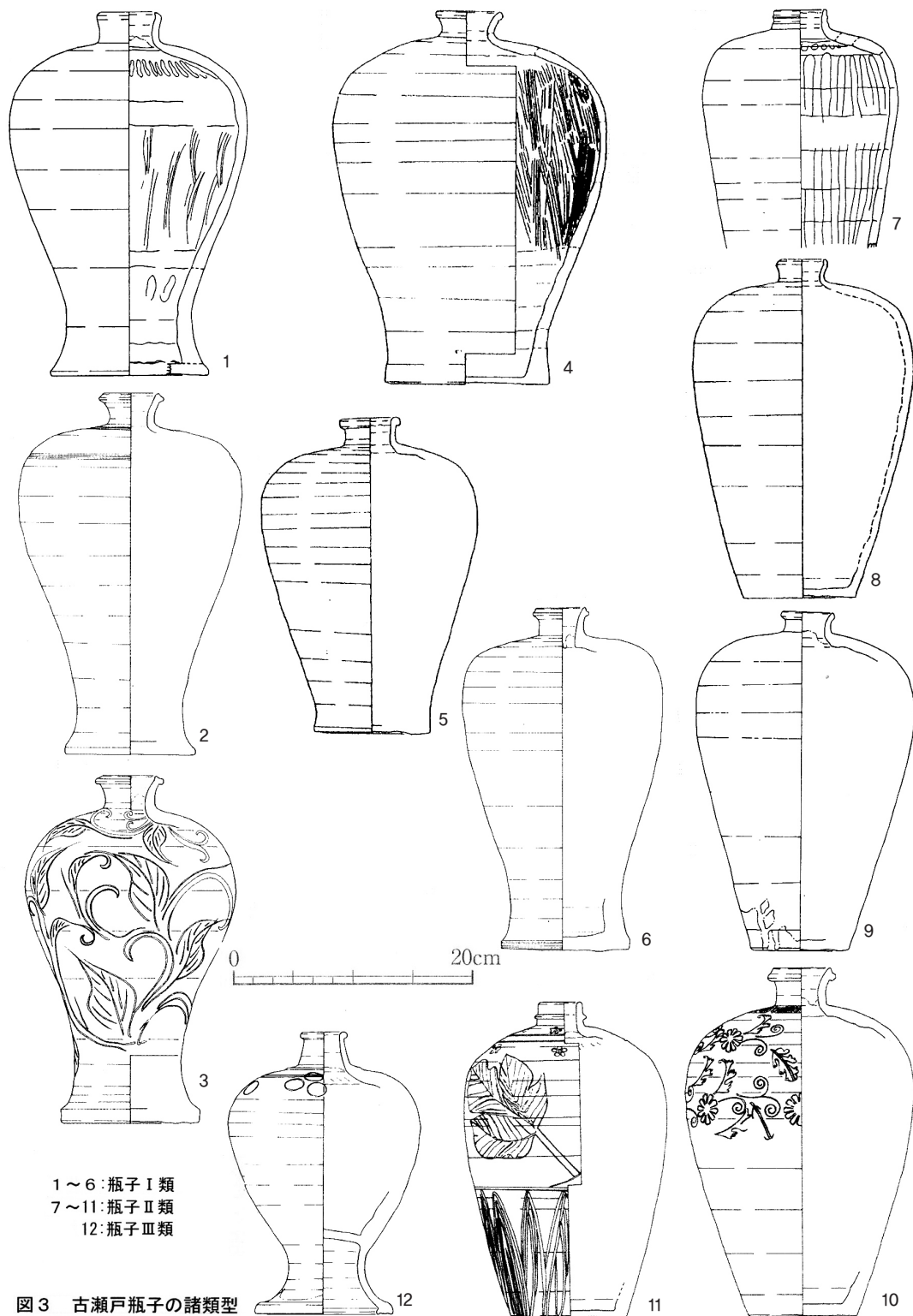
(1) 古瀬戸瓶子の変遷 図3

瀬戸窯における瓶子類の生産は、古瀬戸前Ⅰb期(13世紀初頭)から開始され、後Ⅳ期新段階まで継続する。瀬戸窯以外では、美濃須衛窯・東濃窯・渥美窯・珠洲窯でも生産されているが量は少なく、四耳壺と同様、瀬戸窯における生産が本格化すると間もなく生産を停止する。古瀬戸の瓶子は、縮腰形(瓶子Ⅰ類)・直胴形(瓶子Ⅱ類)・根来形(瓶子Ⅲ類)の3種類に大別される。瓶子Ⅲ類(No.12)の出現は後Ⅰ期以降で、高脚を有することから輸入陶磁の模倣とは考えにくく、漆器瓶子(図4 No.7)の模倣ということで意見が一致している。ここでは平底の瓶子Ⅰ類(No.1~6)と瓶子Ⅱ類(No.7~11)について概説したい。

瓶子Ⅰ類は、前Ⅰb期には頸部がほぼ直立し口縁端部が僅かに内傾するNo.1と、口縁端部が折り返され玉縁状になるNo.4が存在する。前Ⅱa期には玉縁状のものに統一され(No.3)、前Ⅱc期以降、口縁端部に角張った突帯が形成されるようになり(No.6)、前Ⅲ期には四耳壺と同様、肩に櫛描文が施される(No.2)。ところで、瓶子Ⅰ類は腰の締りが強いA系統(No.1~3)と腰の締りが弱いB系統(No.4~6)に大別され、前Ⅲ期以降の瓶子Ⅰ類はA系統にほぼ統一されるが、中Ⅰ期(No.3)を最後にほとんど生産されない。

瓶子Ⅱ類は、前Ⅰb期には頸部中央に突帯が巡り肩との付け根に段が設けられるNo.7と、口縁端部が僅かに内傾するNo.8が存在する。前Ⅱa期には両者は姿を消し、口縁端部が玉縁状になるNo.9に統一され、その後の口頸部の変遷は瓶子Ⅰ類と同様である。中Ⅰ期には、従来型の口頸部のNo.10に加えて、再び頸部中央に突帯を有するNo.11が出現し、これが主流となり後Ⅳ期古段階まで生産が継続する。







(2) 青白磁梅瓶・高麗青磁梅瓶 図4

これら古瀬戸瓶子のモデルは、瓶子Ⅰ類は高麗青磁梅瓶、瓶子Ⅱ類は青白磁梅瓶とする意見がある一方、前者については、高麗青磁梅瓶の口頸部は「盤口」で、古瀬戸瓶子にはそれが認められないことから、瓶子Ⅲ類と同様、漆器瓶子の模倣という意見もある。

青白磁梅瓶は、その文様の施文方法により、簡略化された渦巻様あるいは渦文が施された(A類)と、精巧な彫刻により唐草文が描かれた(B類)とに大別され、日本出土の青白磁梅瓶を集成した内野正氏によると、B類については、頸部中央に突帯が巡るB-1類と口縁端部が外反するB-2類とに分類される(内野1992)。しかし、新安船出土の白磁梅瓶は、内野分類のB-2類の範疇に含まれるものの、文様は簡略化され明らかに後出のものである。したがって、型式学的にみて青白磁梅瓶は、胴部が直線的に立ち上がり頸部中央に突帯を有するⅠ群(No.1)と、胴部下方が締腰風になり頸部の端部が玉縁状になるⅡ群(No.2)とに大別するのが合理的で、前者は内野分類のA類およびB-1類、後者はB-2類に相当する。なお、青白磁梅瓶の流通時期は、平泉遺跡群で僅かではあるが出土することから12世紀後葉まで遡り、新安船タイプの白磁梅瓶は日本ではほとんど出土しないことから、せいぜい14世紀第2四半期までと推測される。

高麗青磁梅瓶(No.5・6)は、青白磁梅瓶よりさらに浅い削り込み高台を有し、腰の締りが強く胴部の丸みも強いのが特徴である。日本出土の高麗青磁梅瓶を集成した降矢哲男氏によると、高麗青磁梅瓶は無釉で締腰形にならない1類、肩の張りが強く締腰形になる2類(No.5)、肩の部分が広がりをもせ口縁がやや外反する3類(No.6)、肩の張りがなく丸みを帯び、腰の締りが強い4類に分類される。文様は、2類では象嵌技法や鉄絵がみられ、3類では蓮弁文や雷文が目立ち、4類ではスタンプ文が押印される傾向が強まるという。なお、1類は11世紀後半～12世紀初頭、2類は12世紀前半～13世紀中葉、3類は13世紀後半～14世紀中葉、4類は14世紀後半～15世紀後半にそれぞれ流通したと考えられている(降矢2002)。

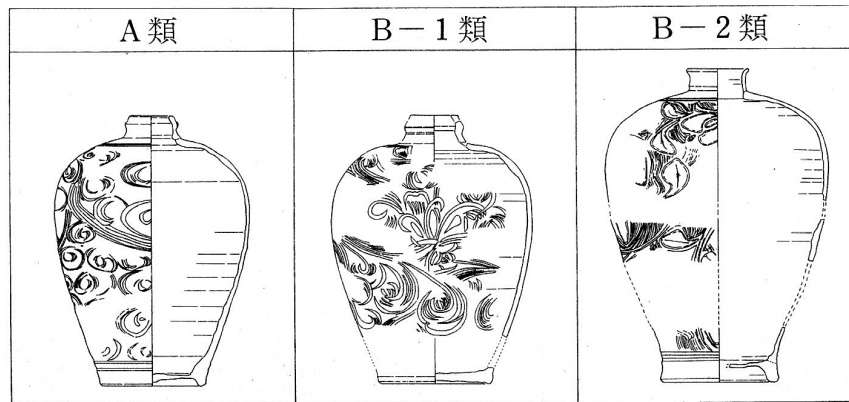
(3) 古瀬戸瓶子のモデル

本稿では、瓶子Ⅰ類については腰の締りが強いA系統と、腰の締りが弱いB系統とに大別した。資料が少ないことからこれまで両者を区別していなかったが、口頸部の形状に着目すると、成立期(前Ⅰb期)の瓶子Ⅰ類は、A系統では口縁端部が内傾し、B系統では口縁端部が外側に折り返され玉縁状になる。漆器瓶子は全体の形状はA系統、口頸部はB系統に類似し、それぞれの特徴は一致しないが、高麗青磁梅瓶はA系統、青白磁梅瓶Ⅱ群はB系統とそれぞれの特徴が一致することから、それらを模倣したと可能性が高い。その後、前Ⅱa期には口頸部はB系統に、前Ⅲ期には全体の形状はA系統に統一されてゆくものと思われる。

瓶子Ⅱ類については、前Ⅰb期には頸部中央に突帯を有するものと、口縁端部が内傾するものが存在する。前者は青白磁梅瓶Ⅰ群を模倣したことは明らかである、後者のモデルは不明であるが、口頸部の形状が瓶子Ⅰ類のA系統であることは興味深い。青白磁梅瓶Ⅰ群模倣の生産は一時的であり、その後の口頸部の変遷は瓶子Ⅰ類同様で、古瀬戸瓶子の独自の型式変化が窺われる。さて、中Ⅰ期には、頸部中央に突帯を有する瓶子Ⅱ類が再び登場する。これも青白磁梅瓶Ⅰ類の模倣とされるが、成立期に模倣され一時的な生産に終わったものが、なぜ鉄釉の出現期である中Ⅰ期に再び模倣されたのか疑問が残る。

そこで注目されるのは、鎌倉遺跡群を中心に出土が確認されている黒褐釉陶器の梅瓶の存在で、全形を知る資料としては埼玉県氷川女体神社に一对で伝世したものがある(図4 No.3・4)。形状は青白磁梅瓶Ⅰ群に





青白磁梅瓶の分類 (内野 1992 より転載)



図4 古瀬戸瓶子のモデルとなった瓶子類



類似し、器表面を分割して丸ノミ状工具による画花文が描かれており、中Ⅰ期に出現する鉄釉や文様構成等の特徴を考えると、黒褐釉梅瓶が中期以降の瓶子Ⅱ類のモデルとなった可能性は高い。

4. 広口壺について 図5

(1) 古瀬戸広口壺の変遷

古瀬戸広口壺の生産は、中Ⅰ期(13世紀末)に開始され、中Ⅲ期(14世紀前葉)にかけてのものがよく知られている。ただし、口径が広く頸部が低い壺は、前Ⅳ期や後期にも僅かではあるが生産されており、後期には付高台のものも存在するが一般的には平底である。中Ⅰ期の広口壺は、胴部は長胴形で、頸部の立ち上がりは低くもので(No. 1～3)、中Ⅱ期になると、頸部は直立し立ち上がりは高くなり(No. 4)、中Ⅲ期には、頸部の立ち上がりはさらに高く、やや内傾するようになる(No. 5・6)。

なお、No. 3は、鎌倉覚園寺開山塔から出土した蔵骨器で、開山である心慧智海の没年は嘉元4年(1306)である。No. 4は、鎌倉極楽寺霊山ヶ崎で嘉暦2年(1327)の墓碑とともに出土したと伝えられる。

(2) 青磁酒会壺・黒褐釉広口壺

古瀬戸広口壺のモデルについては、粘土紐を縦方向に貼り付けたNo. 5などの存在から、古くから青磁酒会壺との関係が指摘されているが、一方では、先述した古瀬戸中期の瓶子Ⅱ類のモデルとなった黒褐釉陶器の存在も注目される。いずれも出土数も少ないことから考古学的な検討は充分ではないので、ここでは両者の典型例の紹介しておきたい。

青磁酒会壺(No. 8)は鎌倉市今小路西遺跡から出土したもので、高台は高く、底部を切り取り、別に作った皿状の栓を入れて釉で接着している。胴部には陽刻された細かい鎬蓮弁文が施される。黒褐釉広口壺(No. 7)は鎌倉市佐助ヶ谷遺跡から出土したもので、高台は低く、胴部には丸ノミ状工具により牡丹唐草文が描かれている。いずれも頸部の立ち上がりは高い。

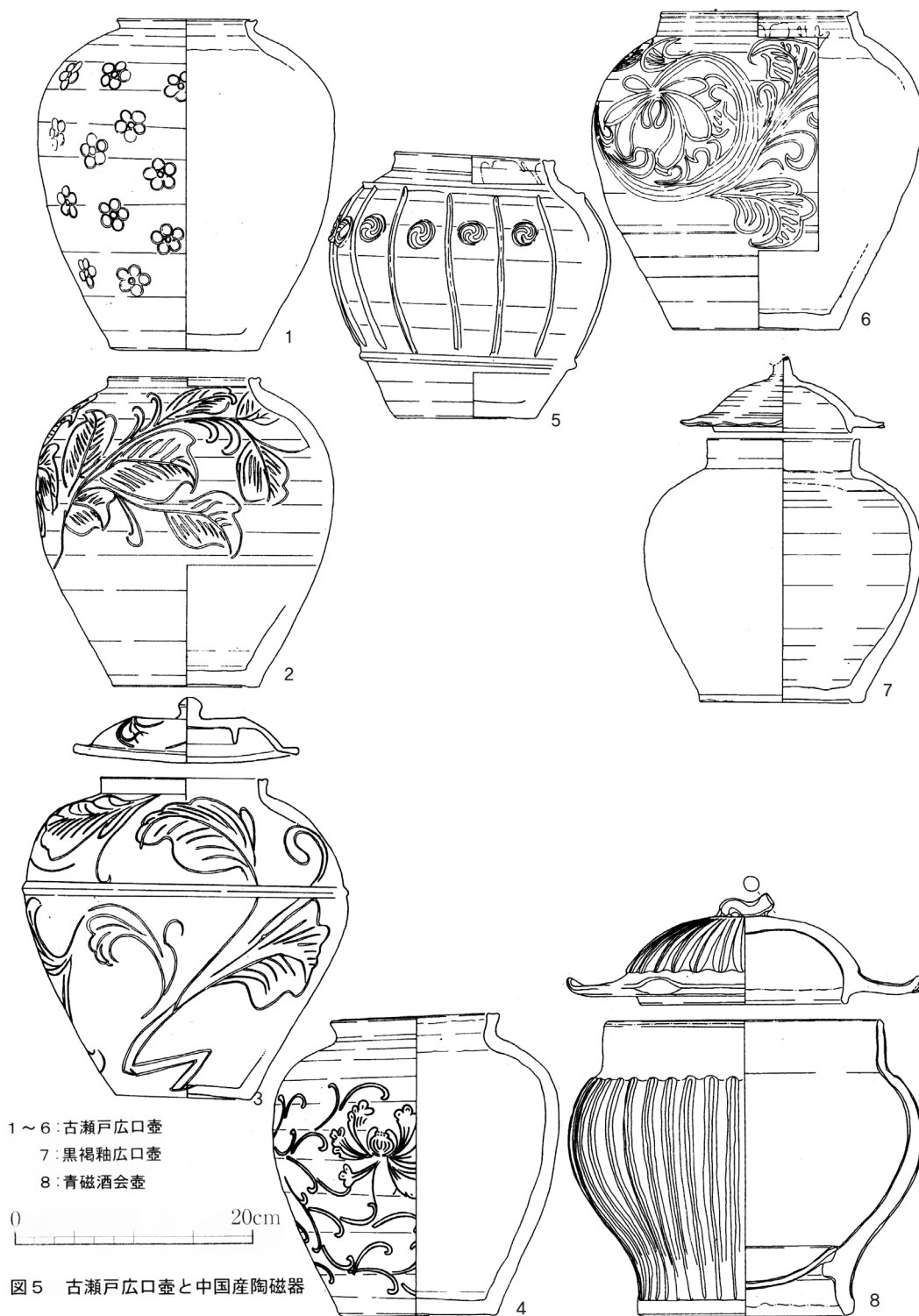
新安船の出土遺物には、黒褐釉広口壺の類品はみられず、青磁酒会壺は鎬蓮弁文がさらに細かいもので、No. 8とは明らかに異なる。なお、No. 8は正安3年(1301)に歿した北条顕時の蔵骨器とされる青磁酒会壺に類似しており、両者の日本への搬入時期は、13世紀後半代～14世紀初頭あたりに位置づけられよう。

(3) 古瀬戸広口壺のモデル

古瀬戸広口壺のモデル候補として、青磁酒会壺と黒褐釉広口壺を紹介した。文様構成には一部類似性が認められるが、頸部の形状は両者とも立ち上がりが高いもので、中Ⅰ期の広口壺との乖離は大きい。しかし、底部・高台の形状は、青磁酒会壺よりも黒褐釉広口壺に類似している。青磁酒会壺を模倣したとすれば、古瀬戸工人は、それを四耳壺同様の付高台で表現した可能性が高い。

ところで鎌倉遺跡群では、梅瓶をはじめ広口壺・花瓶・花盆など黒褐釉陶器の出土が確認されつつある。当時の古瀬戸が鎌倉から大量に出土すること、高級品を模倣するという当時の古瀬戸の性格を考えると、中国産でも産地不明の黒褐釉製品が、古瀬戸中期様式の成立に一定の影響を与えた可能性は高い。これらの影響下で







鉄釉や画花文が開発され、本来は青磁や白磁をモデルとした器種にも鉄釉が併用されたと考えられる。なお、先学の指摘のとおり、元代後期の青花(染付)磁器の影響は、日本列島での出土例も極めて少ないこともあり古瀬戸製品にはほとんど認められない。瀬戸(美濃)窯における染付技法の出現は、16世紀末以降の志野製品の登場を俟たなければならない。

5. 天目茶碗について 図6

(1) 天目茶碗の変遷

天目茶碗は、喫茶用の茶碗として鉄釉の使用が始まる中Ⅰ期(13世紀末)から17世紀末頃にかけて約500年間に亘って生産された瀬戸窯を代表する器種の一つである。なお、瀬戸窯以外では瓦質の天目茶碗(No. 7)の存在に着目されている。古瀬戸段階の天目茶碗は、A類～D類に大別が可能である。中Ⅰ期に登場するA類(No. 1)は、付高台で体部はほぼ直線的に開き、口縁の括れの強いのが特徴で、釉薬は、高台周辺を除き鉄釉がハケ塗りされるものが多いが、灰釉のものも一定量生産されている。

中Ⅲ期になると、輪高台(蛇の目高台)を有する本格的なB類(No. 2)が登場する。体部はやや丸みをもって立ち上がり、口縁直下に稜が入り口縁端部は尖っており、露胎部を黒く見せるため高台周辺に濃い錆釉が施されている。中Ⅲ期以降は鉄釉がツケガケされ、1個ずつ匣鉢に収めて焼成されることが一般的である。なお、中Ⅰ期から中Ⅲ期にかけての天目茶碗の生産量は、全生産器種の数%程度に留まるが、時期が降るにつれ増加する傾向が認められる。

中Ⅳ期以降、B類は削り出し高台で高台周辺が露胎のものが一般化するが、後Ⅱ期になると、高台が中心に向って直線的に削り込まれた内反り高台(椎茸高台)で、高台脇に段が形成され体部がほぼ直線的に開くC類が新たに出現し(No. 3)、後Ⅲ期にはB類に替わりこれが主体的に生産される。C類も初現期には高台周辺に濃い錆釉が施されるが、時期が降るとともに錆釉は薄くなり、後Ⅳ期古段階には原則的に露胎となる。なお、天目茶碗の生産量は後期段階を通して徐々に増加する。

古瀬戸後Ⅳ期新段階に出現したD類(No. 4)は、中Ⅲ期のB類と同様、輪高台で高台周辺には濃い錆釉が施されるが、高台脇には段を有し口縁端部が玉縁状になるところが大きく異なる。その生産は大窯段階に引き継がれる。

(2) 中国産の天目茶碗

日本出土の中国産天目茶碗については、福岡県博多遺跡群における発掘調査の成果を基に森本朝子氏が、体部が直線的に開く平碗形のⅠ類、口縁が緩やかに外反する端反碗形のⅡ類、深めの平碗形のⅢ類、口縁がくびれる典型的な「建盞」スタイルのⅣ類、誇張された「建盞」スタイルのⅤ類、体部が扁平で口縁のくびれが強いⅥ類、口縁が内傾し体部が浅いⅦ類、内反り高台で高台脇に段が形成されるⅧ類、丸碗形のⅨ類の計9種類に大別している。さらにⅠ・Ⅲ～Ⅵ類は細分が可能であるという(森本1994)。

このうち、Ⅰ～Ⅲ・Ⅸ類などの日本への流通は既に12世紀前半には始まり、12世紀後半から13世紀にかけて、いわゆる「建盞」スタイルのⅣ類やⅤ類、13世紀後半から14世紀前半にかけてⅦ類が流通し、さらに14世紀中頃以降は、「灰被」スタイルのⅧ類が主体を占めることなどが明らかにされている。なお、新安船では、新物であ



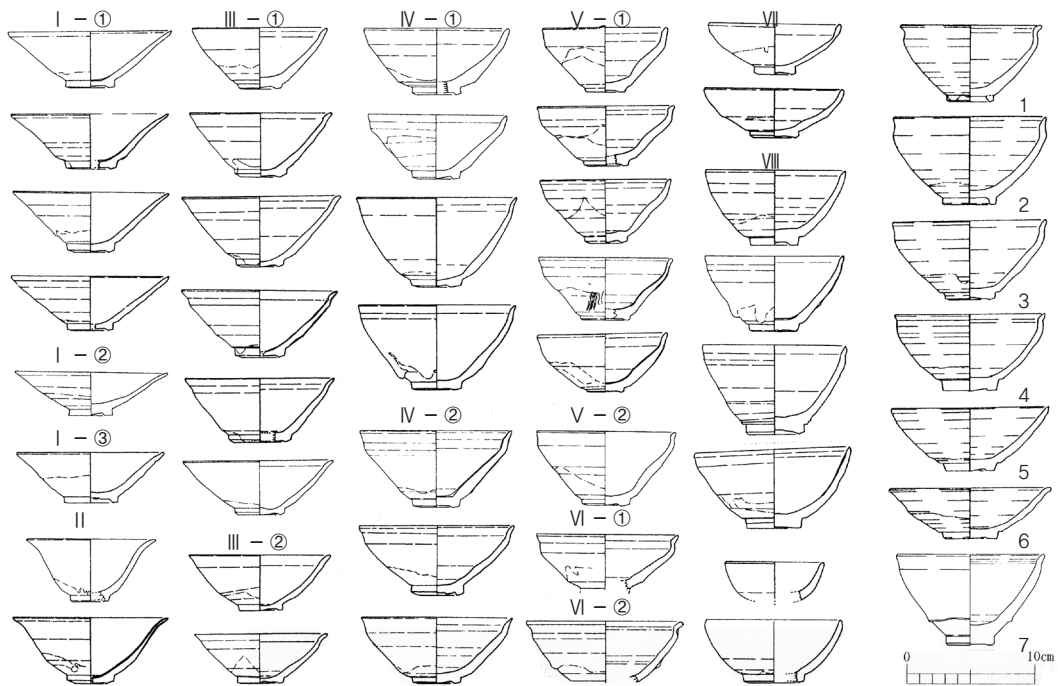


図6 博多出土の中国産天目茶碗（Ⅰ～Ⅸ類）と日本産天目茶碗（1～7）

るⅡ類・Ⅵ類・Ⅶ類・Ⅸ類などに加えて、使用痕が残るⅣ類が出土している。

（3）古瀬戸天目のモデル

ここでは、森本氏による発掘資料の考古学的研究をベースに、伝世された唐物天目の研究成果を加味することにより、古瀬戸天目茶碗の本歌を想定してみたい。天目茶碗A類は、体部が直線的に開き口縁部のくびれが強く、森本分類のⅤ類に最も類似している。ただし高台の形状は明らかに異なり、その初現期のものには鉄釉が高台外面まで施され、また文様がみられるものが存在することから、梅花天目など吉州窯産との関連も想定できるかもしれない。なお、森本分類のⅤ類が本歌であったとすると、搬入の最終段階にコピーされたことになる。

天目茶碗B類は、その初現期のものには高台周辺に濃い錆釉が化粧掛けされ、高台脇に段が形成されないことから、そのモデルとしたものは中国建窯産（建盞）である。これは森本分類のⅣ類にあたり、日本への搬入時期に齟齬があるが、新安船出土の天目茶碗に、少数ではあるが骨董品の建盞が認められることから、この時期にもⅣ類が搬入されたことは明らかで、B類はそれらを模倣したものであろう。

天目茶碗C類は、内反り高台で高台脇に段が形成され、初現期のものは高台内側の削り込みが浅く、高台周辺に濃い錆釉が化粧掛けされる。14世紀中頃以降に搬入の中心となる森本分類のⅧ類にその祖形を求めることができ、時期的にもほぼ一致する。

天目茶碗D類については、当時中国産は生産されておらず、発掘資料との直接的な対比は困難である。16世紀第1四半期頃まで生産の主体を占めたD類は、輪高台で錆釉が化粧掛けされることから建盞に類似するとはいえるが、高台脇に段が形成されることから、建盞を直接模倣したとするには躊躇せざるを得ない。

なお、古瀬戸後Ⅰ期に登場する鉄釉平碗（No.5）と灰釉浅碗（No.6）はⅠ類やⅢ類に類似するが、中国





産の搬入時期とはズレを生じる。瓦質の天目茶碗(No.7)については、IV類(建盞)を模倣したものであろう。

おわりに

以上、輸入陶磁を模倣したとされる古瀬戸の代表的器種を採り上げ、製品レベルでの受容の実態について検討を加えてきた。少なくとも広口壺を除くこれらの器種は、モデルである輸入陶磁が搬入されなくなった後も生産され続けており、永く日本人に好まれた器種であった。最後に、輸入陶磁の受容の変遷についてまとめておきたい。

創期や古瀬戸前期には、当時盛んに搬入された白磁や青磁の碗・皿類はほとんど模倣されず、輸入陶磁の高級品を主体的に模倣した。瓶子Ⅰ・Ⅱ類でみたように、成立期には青白磁梅瓶や高麗青磁梅瓶など様々なスタイルのものを模倣したが、その後は古瀬戸独自の型式変化を辿る。なお、釉薬は古代以来の灰釉のみで、文様は櫛描文や簡単な印花文が施されるに過ぎず、前期の古瀬戸と輸入陶磁との関係は、輸入陶磁の高級品の補完に留まっていたものと思われる。

古瀬戸中期になると、新たに鉄釉が出現し様々な手法による文様が施される。これには黒褐釉陶器の影響が窺われるが、瓶子Ⅰ類がこの時期をもって姿を消すことは重要で、中国陶磁の器種や釉薬・文様構成を取り入れつつ、従来の白磁や青磁模倣から脱却を図ったものと思われる。それは、新安船出土の青磁や白磁が日本国内ではほとんど出土しないことにも関連し、中期の古瀬戸には、輸入陶磁の補完に留まらない独自の志向が窺われる。

古瀬戸後期は、輸入陶磁の影響は極めて少ない時期である。高級品の生産は廃れ碗・皿・盤類などが量産されるようになり、それらは日本列島各地で出土し中国陶磁の出土量を凌ぐようになる。この中国陶磁の減少と古瀬戸製品の増加については、中国側の貿易統制、洪武元年(1368)から始まる明の太祖による倭寇を理由とした「下海通蕃」の禁止、つまり朝貢以外の貿易を禁じた海禁によるとの考え方が有力である。それは古瀬戸後期の成立と時代的にも一致し、日常生活用具が量産されることについては説明がつくが、高級品の生産が廃れることについては、日本国内の文化史的背景を考える必要があろう。





表1. 古瀬戸編年表(1)

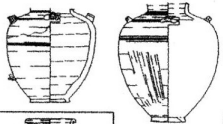
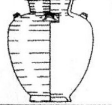
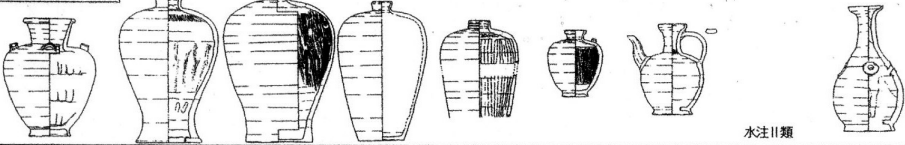
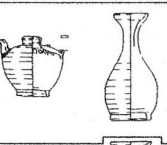
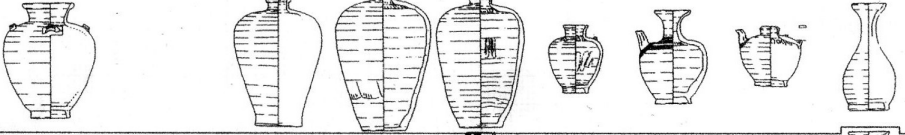
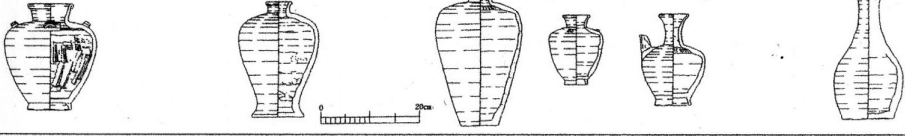



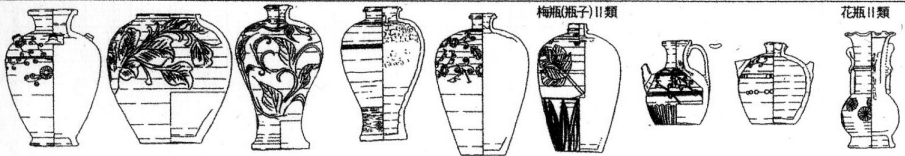

		四耳壺類									
1200	草創期										
	I a 期										
	I b 期	<div>梅瓶(瓶子) I 類 梅瓶(瓶子) II 類 小形三耳壺 水注 I 類 徳利研瓶</div> 									
		<div>水注 II 類</div> 									
1250	II a 期										
	前期 樣式										
	II b 期										
	II c 期										
1300	III 期										
	IV 期	<div>廣口壺 廣口梅瓶(瓶子) I 類</div> 									
	中期 樣式	<div>梅瓶(瓶子) II 類 花瓶 II 類</div> 									





表2. 古瀬戸編年表(2)

		四耳壺類	廣口壺	梅瓶(瓶子)Ⅰ類	廣口梅瓶(瓶子)Ⅰ類	梅瓶(瓶子)Ⅱ類	水注Ⅰ類	水注Ⅱ類	花瓶Ⅱ類
1350	Ⅱ期								
	中期 Ⅲ期								
	Ⅳ期								
	Ⅰ期								
1400	Ⅱ期								
	後期 Ⅲ期								
	Ⅳ期 古								
	Ⅳ期 新								





表3. 古瀬戸編年表(3)

		施釉碗				小杯		鉢皿		佛供・入子	
1200	前期										
1250	中期	平底末廣碗		底卸鉢皿							
1300	後期	天目茶碗A類		平底末廣碗・平碗		折縁小皿・中皿					
1350	前期	天目茶碗B類		平碗							
1400	中期	天目茶碗C類		小杯・鐵袖平碗		淺碗・小鉢		線釉小皿・鉢皿			
1450	後期	小天目・天目茶碗D類		鐵袖平碗		端反碗・小鉢					
1500	前期	小天目・天目茶碗E類		鐵袖平碗		端反碗・小鉢					
1550	後期	小天目・天目茶碗F類		鐵袖平碗		端反碗・小鉢					



表4. 古瀬戸編年表(4)

		洗		片口小瓶	
1200	I期				
				草創期	
1250	II期				
1300	III期	折縁深皿			
		柄付片口		花瓶 I b 類	
1350	IV期				
1400	I期				
1450	II期				
1500	III期				
1550	IV期古				
1600	IV期新				





【主要参考文献】

- 矢部良明, 1983, 「猿投窯から瀬戸窯へ移行する過程における様式断層」, 『東洋陶磁』第9号.
- 平出紀男, 1983, 「白磁四耳壺について」, 『古代文化』第35巻 第11号.
- 檜崎彰一, 1984, 「日本出土の宋元陶磁と日本陶磁」, 『東洋陶磁』第10・11号.
- 柴垣勇夫, 1985, 「山茶碗と白磁碗について」, 『愛知県陶磁資料館研究紀要』4.
- 野末活之, 1990, 「珠洲系窯の小型四耳壺について」, 『愛知県陶磁資料館研究紀要』9.
- 尾野善裕, 1992, 「モデルとコピーの視点からみた古瀬戸と中国陶磁」, 『貿易陶磁研究』No.12.
- 内野正, 1992, 「青白磁梅瓶小考」, 『東京都埋蔵文化財センター研究論集』XI.
- 矢部良明, 1983, 「唐物茶碗」, 『茶道聚錦11茶の道具(二)』小学館.
- 佐野元, 1994, 「白磁四耳壺の型式と画期」, 『財瀬戸市埋蔵文化財センター研究紀要』第2輯.
- 森本朝子, 1994, 「博多遺跡群出土の天目」, 『唐物天目』茶道資料館.
- 赤沼多佳, 1994, 「建盞と天目」, 『唐物天目』, 茶道資料館.
- 山本信夫, 1995, 「中世前期の貿易陶磁器」, 『概説中世の土器と陶磁器』.
- 柴垣勇夫, 1996, 「日本の中世陶磁にみる国際交流」, 『東洋陶磁』第25号.
- 八重樫忠郎, 1996, 「平泉出土の輸入陶磁」, 『貿易陶磁研究』No.16.
- , 1997, 「輸入陶磁器からみた平泉」, 『貿易陶磁研究』No.17.
- 小野正敏, 1997, 『戦国城下町の考古学』講談社.
- 今井敦, 2000, 『宋・元の青磁・白磁と古瀬戸』, 『日本の美術410』至文堂.
- 降矢哲男, 2002, 「韓半島産陶磁器の流通—高麗時代の青磁を中心に—」, 『貿易陶磁研究』No.22.
- 国立海洋遺物展示館, 2006, 『新安船と東アジア陶瓷交易』.
- 藤澤良祐, 2008, 『中世瀬戸窯の研究』高志書院.







동남아시아의 청자

베트남과 타이를 중심으로

야지마 리쓰코 矢島律子 마쓰다시립박물관 큐레이터

동남아시아 지역의 주요 도자 생산지 가운데 중국 도자의 영향을 전혀 받지 않은 곳은 한 곳도 없을 것이다. 하지만 영향을 받은 역사적 경위나 정도, 수용 방식이나 제품에 반영된 결과는 저마다 크게 다르며, 제품에는 각 지역의 문화적 독자성이 잘 드러나 있다. 본고에서는 베트남과 타이의 청자를 채택하여 그 특색을 중국 도자와의 관계를 중심으로 검토하겠다.

1. 베트남

1. 베트남 도자와 중국 도자의 관계

여기서 말하는 “베트남 도자”란 하노이河內를 중심으로 한 북부 베트남의 도자를 가리킨다. 중부 다낭沱瀾 주변에서 발견되고 있는 옛 참파占婆 왕국의 영토에서 생산된 도자는 전혀 별개의 계통을 이루고 있다. 그리고 북부 베트남의 도자와 비교하면 생산 기간이 짧고 또한 전개도 비교적 단순해서 여기서는 언급하지 않겠다.

북부 베트남은 10세기 무렵까지 정치적으로 중국의 지배를 받았다. 중국은 서한西漢 무제武帝 시대(기원전 111년 무제는 베트남에 자오찌交趾, 꼬우쩐九真, 냇남日南이라는 세 군을 설치한다.) 때부터 이 지역을 남해 무역의 관문으로 중요하게 여겼던 것이다. 그 사이, 중국에 대한 저항과 중국 문명의 수용이 이어져 왔다. 이 역사를 반영하듯, 북부 베트남은 동남아시아 지역 중에서 가장 중국의 영향을 강하게 받은 도자를 생산하였으며, 가장 오래된 도자의 역사를 가지고 있다. 11세기 초엽에 리 쑹우언李公蘊이 건국한 리 왕조(1008~1225)는 최초의 안정적인 독립 왕조이다. 그 이전에는 광둥廣東, 광서廣西 등과 같은 남중국의 도자와 구분이 가지 않는 회유도灰釉陶나 청자를 번조하고 있었다. 이러한 시유도기施釉陶器의 물레의 회전 방향은 중국 도자와 같은 좌측(시계반대방향)이다.





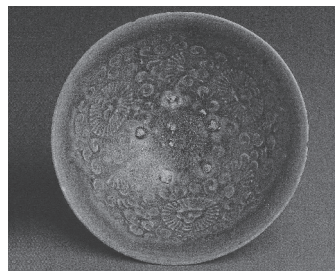
리 왕조 성립 이후, 북부 베트남에서는 베트남 특유의 조형과 장식을 형성해 나간다. 리 왕조 이후의 시유도기는 물레의 회전 방향이 중국과는 반대 방향인 우측(시계방향)인데 이러한 변화가 언제 일어났는지에 대한 경위는 아직 규명되지 않은 상태이다. 한편 독립 왕조가 성립된 이후에도 다소의 변화를 겪었지만, 다른 동남아시아 지역과 마찬가지로 대량의 중국 도자가 베트남에 계속해서 유입되었고, 베트남 도자에 대한 중국 도자의 영향은 여전히 컸다는 점은 분명한 사실이다.

2. 청자 생산의 전성기

베트남 도자의 연대는 기년紀年이 정확한 무덤의 출토 사례 등과 같이 단서가 되는 정보가 적어 엄밀한 고찰에는 이르지 못하고 있다. 중국 도자에서 공반 출토되는 사례가 있다면 그것의 연대를 단서로 하고, 그렇지 않은 경우에는 중국 도자와 양식 면에서 비교 검토하여 연대를 추정하는 방법을 채택하고 있는 게 현실이다.¹ 본론도 이러한 방법을 이용해 고찰을 진행하였다. 당시 중국 도자의 베트남 유입 시기와 그것을 반영한 베트남 도자의 생산 시기 사이에는 거의 시간차가 없다는 전제이다. 왜냐하면 다량의 중국 도자가 설 새 없이 베트남에 계속해서 유입되어, 분명 큰 시간차가 발생할 틈도 없었을 거라 여겨지기 때문이다.

한편, 리 왕조 시대의 도자 중에는 11세기로 추정되는 단아한 백자가 가장 유명하며, 또 흑(갈)유 및 이 두 유약을 새김무늬에 따라 구별하여 바르는 백유갈채白釉褐彩와 소량의 연유도기鉛釉陶器가 유명하다. 청자는 백자에 비해 더 늦게 생산이 시작된 듯하다. 리 왕조 초반의 백자에서 볼 수 있는 것과 같은 고리형태의 받침 흔적이 있는 청자는 보기 드물기 때문이다. 11~12세기로 추정되는 요주요耀州窯의 인화국당초문발印花菊唐草文鉢이나 그것을 모방한 광동·광서의 청자인화국당초문발青磁印花菊唐草文鉢과 매우 흡사한 청자완도판이나 13세기 전반 무렵의 용천요 청자의 각화연판문완刻花蓮瓣文碗의 모방품도판²이 보인다는 점에서, 베트남 청자는 아무리 빨라도 12~13세기 초엽에야 생산되기 시작했던 것으로 볼 수 있다.

베트남 청자가 대량으로 생산된 시기는 전陳 왕조시대(1225~400)로 추정된다. 상세한 내용은 다음 절에서 검토하겠다. 호이안會安 침몰선에서는 청자가 극히 적은 수만 발견되었다는 점에서도 알 수 있듯이², 레黎 왕조(1428~1527, 1532~1789) 이후 베



도판1 청자인화국당초문완青磁印花菊唐草文碗 베트남 12~13세기 Vietnamese Ceramics; A Separate Tradition 1997 Fig.100 Private collection

1 森本朝子, 「ベトナムの古窯址」, 『南蛮・島物-南海将来の茶陶』, 根津美術館 東京, 1993.
小川英文, 「ベトナム調査記録」, 東京外語大学, 2012.

西野範子, 「ヴェトナム陳朝期の天長府製陶磁器」, 『陶説』No.577, 日本陶磁教会 東京, 2001.

북속시대北屬時代の 가마터는 타인호아 근교의 탐토(Tam Tho), 하빏쿠성의 다이라이(Dai Lai), 바이디인(Bai Dein), 반칸, 빈무성의 타인랑(Thainh Lang)이 보고되어 있다. 또 중요한 유적으로는 정치의 중심지이며 다이라이, 바이디인, 반칸의 생산과도 관계가 있는 루이로(Lui Lau) 유적을 들 수 있다. 리 왕조, 쩐 왕조 시대의 가마터는 하노이 서쪽 교외의 빈훗꾸(Vinh Phuk), 관노완(Quan Ngua), 콩비(Cong Vi)를 들 수 있다. 또 쩐 왕조 중실의 옛 땅으로 상황上皇의 궁전 천장부天長府가 있던 뚝막(Tuc Mac) 유적이 있는 하남성 남딘성 근교의 하람(Ha Lam), 콘체(Con Che), 쩐 왕조 전대 왕의 무덤이 있는 타이반성의 땀두옹(Tam Duong) 등이 보고된 바 있다.

2 *Tresures from the Hoian Hoard*, Butterfields Auctioneers corp., 2000.





도판2 청자각화연판문완靑磁刻花蓮弁文碗 베트남 13세기 개인 소장

트남 도자생산의 중심은 청화靑花로 옮겨갔으나 청자 생산은 중단되지 않고 기면器面을 장식하는 다양한 유약 중 하나로 적어도 16세기까지는 남아 있던 것으로 보인다.도판3

3. 전성기의 다양한 모습

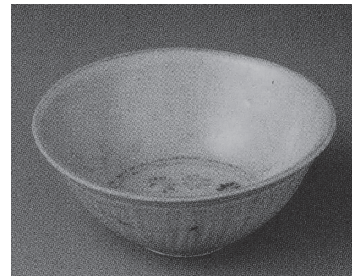
전 왕조시대에 들어, 베트남 도자의 생산은 질적·양적으로 크게 발전하였다. 리 왕조 시대의 도자와 비교해 출토 수량이 압도적으로 증가한다. 현존 자료를 조사해 보면, 특히 완碗과 발鉢류의 굽 성형법이 다양하다는 점에서 생산지의 확대를 추측해볼 수 있다. 유약은 백자, 청자, 흑유, 백유갈채, 저화도 및 고화도의 녹유, 이들 유약의 혼합 등을 볼 수 있으며, 기면 장식에서는 각화, 인화, 철화鐵畵와 함께 전 왕조 말기에는 청화의 생산까지 더해지는 등 다양한 기법들을 사용하였다. 그리고 전 왕조 후기에는 도자를 수출하기 시작하였다.

이러한 전 왕조 도자 중에서도 청자는 가장 다채로운 전개를 보이는데, 압도적인 수준과 양으로 유입되는 중국 도자의 영향과 그 안에서 발휘된 베트남 도자의 독자성이 명확하게 드러난다는 점이 흥미롭다.³

전 왕조 시대 도자의 생산지에 대해서는 불분명한 점이 많다. 유약처리법이나 장식, 문양이나 기형이 같아도, 굽 성형에서는 다양한 형식이 나타나는 사례가 종종 있어 기존 자료의 면밀한 정리와 분석, 무엇보다도 현지 조사 성과에 주목해야 한다. 본고에서는 이러한 문제점은 차치하고 전 왕조의 청자를 중국 도자와의 관계성에서 바라봤을 때 전반적으로 인정되는 뚜렷한 경향을 서술했다는 점을 이해해 주길 바란다.

(1) 중국 청자 모방품의 계통

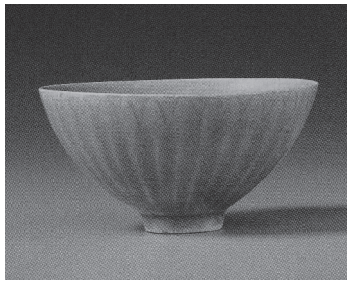
분명 베트남 청자의 기술로 중국 청자를 충실히 구현했음을 알 수 있는 청자가 생산되고 있다. 아래의 3종류가 바로 그에 해당한다.



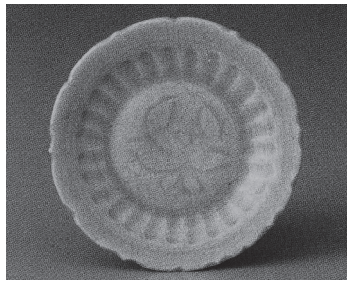
도판3 청자청화문완靑磁靑花文碗 베트남 16세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션

3 矢島律子, 「ベトナム靑磁について—その特色と問題点」, 『東洋陶磁』 No23-24, 『東洋陶磁』 1993-1994.

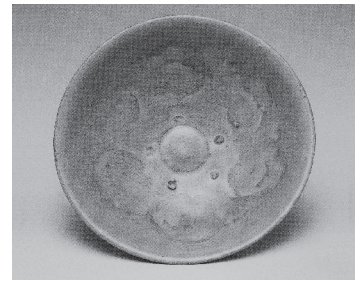




도판4 청자각화연판문완靑磁刻花蓮弁文碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관
中村三四郎 컬렉션



도판5 청자각화연화문접시靑磁刻花蓮花文皿 베트남 14세기 마쓰다시립박물관
中村三四郎 컬렉션



도판6 청자빗살그림문완靑磁櫛描文碗 베트남 13~14세기 Vietnamese Ceramics; A Separate Tradition 1997
Fig.1070 Private collection

- ① 요주요 청자와 흡사한 인화국당초문청자완도판1
- ② 용천요 청자와 흡사한 청자도판2, 도판4, 도판5
- ③ 복건계 도자와 흡사한 회화문발劃花文鉢도판6

① 이 유형의 인화국당초문청자완은 간혹 확인되는데, 요주요 청자가 직접적으로 베트남에 유입되었는지 여부는 불분명하다. 모리모토 아사코森本朝子에 따르면, 브뤼셀왕립미술역사박물관에 소장중인 Huet Collection 2500점 중 베트남에서 출토된 중국 도자 중에서는 요주요 계통의 청자를 볼 수 없었다고 한다. 광둥이나 광서에서 제작된 이 유형의 청자완(광저우 서촌요西村窯/광서 영복요永福窯·룽현 성관요城關窯)과의 관계에 대해 살펴야 할 것이다.

② 용천요 청자는 베트남 국내에 대량으로 유입되었던 듯하다. Huet Collection 중에도 14세기 전반 무렵의 이른바 신안 유형의 용천요 청자가 매우 많다고 모리모토는 보고하고 있다. 베트남 청자의 경우, 13세기 전반 무렵의 용천요 청자를 모델로 한 것으로 보이는 것은 그리 많지 않으며, 태토는 희고 유조釉調도 진하지 않는 것이 많은 듯하다.도판2 이 외는 다르게 진한 유색과 기포를 내포한 유질로, 언뜻 용천요 청자와 구별이 가지 않는 청자 그룹이 있는데 수량도 많은 편이다. 태토는 중국 청자와 비교해보았을 때 자화磁化되지 않았기 때문에 가벼워서 구분이 가능하다. 단, ①요주요계통 청자 모방품과 비교하면 단단하게 구워져 있고 정성스럽게 성형되어 있는 경우가 많다. 완, 발, 접시, 향로, 광구호廣口壺 등이 있다. 완, 발, 접시에서는 안바닥에 삼각형의 비집는 흔적이 있는 경우와 고리 형태의 받침으로 인해 유약이 벗겨진 경우도 보인다. 굽 안바닥에 얇게 철수鐵銹(산화철 안료를 칠하는 것)한 예가 비교적 많다. 또 신안 유형의 용천요 청자에서 흔히 사용되는 문양, 잎과 같은 모양의 당초문이나 라마식 연판문, 연화문과 같은 문양 일부나 통형筒形 완과 같은 기형은 충실하게 용천요를 모방한 청자 외에도 널리 적용되고 있어 그 영향력이 상당히 강했음을 엿볼 수 있다.

③ 복건계통 청자를 모방한 청자로는 안바닥에 빗살무늬로 'G'자 같은 모양으로 문양을 그려 넣은 완과 발류를 들 수 있다. 종류가 많지는 않으나, ①에 가까운 태토에 진하지 않은 색조의 유약을 바른 경우가 많다. 색조가 옅은 제품이 많아 백자를 모방했을 가능성도 있다.

①이나 ②에는 응용 및 발전형이라 말하기에 걸맞은 다양한 도기들을 볼 수 있다.





(2) 다양한 양식의 혼합과 그 발전형

베트남 도자의 전체적인 특색이라고 말할 수 있는 현상은 베트남 청자로도 대변된다. 유입된 중국 도자의 다양한 유약처리기법, 기형, 문양을 조합하여 베트남 도자에 사용하고 더 나아가 독자적으로 발전시켰던 듯하다. 그 예를 들어보자.

① 기형(삿갓형/통형)

② 문양1- 당자문唐子文·화당초문花唐草文의 청자

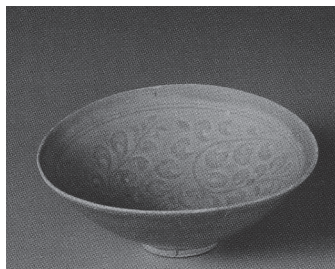
③ 문양2- 추부樞府백자인화문이 있는 청자

④ 문양3- 용천요 청자의 엽문 기타

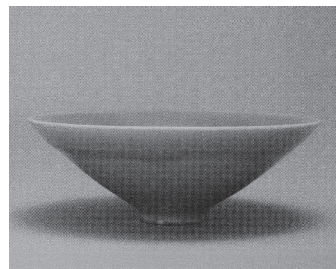
① 측면의 선이 직선으로 쪽 뺀 것이 특징인 삿갓형태의 청자완이다.도판7 백자에서도 볼 수 있는 형태로 원형은 중국의 청백자나 청자의 삿갓완에서 찾을 수 있다.도판8 굽이 얇고 얇게 만들어진 것이 많다.

또 하나 대단히 선호했던 기형이 있는데, 이는 청자에 국한되지 않고 백자, 갈유, 녹유에서도 제작되고 있다. 그것은 측면의 선이 직선으로 쪽 뺀어 있고, 때때로 꼭지가 높은 뚜껑이 달려 있는 통형완이다.도판9 중국에서도 통형완은 북쪽의 자주요, 남쪽의 경덕진요나 용천요 등에서 제작되고 있는데 베트남의 자기만큼 비중은 크지 않다. 경덕진요의 완에 가까운 둥근 모양을 띠고 사선의 격자무늬를 시문한 예,도판10 용천요의 완과 많이 닮은 청자통형완도판11을 비롯해 동체의 자락은 옆으로 튀어나와 있고 모난 모양의 완,도판12 측면의 선이 높게 뺀 완도판13 등 특유의 형태로 발전한 자기들도 있다. 측면의 선이 높게 뺀 완의 예에서는 외측면에 호문鑄文을 간략화한 세로 선문을 두르고, 고리 형태의 받침으로 인해 유약이 벗겨진 굽 바닥에 철화안료를 얇게 바른 예가 많은 경향을 보인다.

② 인화당자당초문을 시문한 완, 발, 접시가 많다. 꽃 모양을 비롯해 당자당초문에는 여러 종류가 있는데 요주요 청자와는 일치하지 않는다.도판14 당자당초문 유형을 포함해 중국 자기의 문양이나 형태에서 직접적인 조형을 찾을 수 없다고 하나, ‘인화화당초문이 있는 청자의 완, 발, 접시’는 쩌 왕조 청자에서 가장 다수파를 차지하는 한 그룹이다. 그 인화문은 굉장히 종류가 많고 치밀한 것도 많다.도



도판7 청자엽문발靑磁葉文鉢 베트남 13~14세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션



도판8 청자삿갓발靑磁斗笠鉢 중국 13세기 스촨성 쑤이닝시 진위촌 출토 『봉인된 남송도자전(封印された南宋陶磁展)』 1998년 아이치현 도자자료관 아사히신문사 그림 36

판15 이 그룹에서는 다갈색이 강한 청록색의 유색을 보인다. 태토는 훗날 등장하는 청화의 태토와 비교해 무르게 구워져 도기질에 가깝다. 태토는 희고 청자라고 해서 특별히 철분이 많은 흙을 사용하는 게 아니라 동 시대의 백자, 녹유, 흑유 등과 동일한 태토를 사용했다. 그 때문에 청자의 깊은 색을 내기 위해서는 많은 고난이 수반되었을 터인데, 유약을 수차례 반복해서 바른 흔적을 볼 수 있으며 때로는





도판9 청자통형뚜껑발청磁筒形共蓋鉢 베트남 14세기 개인소장



도판11 청자호문통형완청磁鎬文筒形碗
베트남 14세기 개인소장



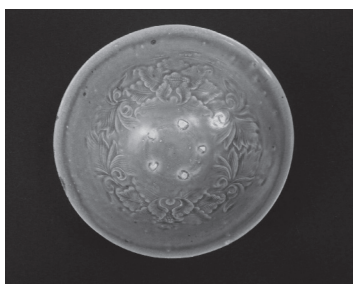
도판10 청자격자문완청磁格子文碗 베트남 12~13세기 개인소장



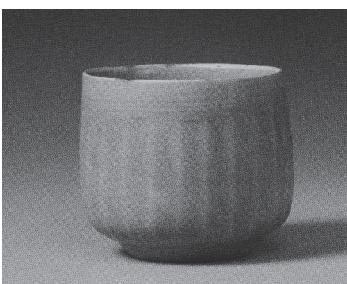
도판12 청자각화당초문완청磁刻花唐草文碗 베트남 14세기 개인소장



도판13 청자인화당자목단문완청磁印花唐子牡丹文碗 베트남 12~13세기 개인소장
『남해의 도자기南海の焼きもの』 마쓰다 시립박물관 1998년 그림 22



도판14 청자인화화문발청磁印花花文鉢
베트남 13~14세기 마쓰다시립박물관 中
村三四郎 컬렉션



도판15 청자세로금무늬통형완청磁縦筋文筒形碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관
山田義雄 컬렉션



도판16 청자각화봉황문발청磁印花鳳凰文鉢 베트남 14세기 개인소장





도판17 청자인화국화문완青磁印花菊花文碗 베트남 14세기 개인소장



도판18 청자인화국화문완青磁印花菊花文碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관 中村三郎 컬렉션



갈색으로 분장하고도 있다. 도판15 부분 이러한 유형의 완, 발류에는 안바닥에 이등변삼각형의 비집는 흔적이 5개 남아 있는 것이 많고, 고리 형태의 받침으로 인해 유약이 벗겨지거나 철화안료를 얇게 바른 예도 적다.

③ 추부계 백자라 불리는 원대 경덕진의 수출용 인화문 백자의 문양을 도입한 청자도 있다. 도판16 특히 국판문과 화문을 조합한 그룹이 상당히 많고 또 일정 기간 생산한 듯하며, 원형에 가까운 것에서부터 도판17 상당히 간략화한 것도 있다. 도판18 기형에서도 변화를 볼 수 있다. 거의 ②와 같은 태토와 유약을 사용하고 있으며 삼각형의 비집는 흔적이 있는 유형은 문양이 촘촘하며, 고리 형태로 유약이 벗겨진 것은 간략화가 진행된 것이 많다고 볼 수 있다. 특징적인 도자로는 구연부口緣部가 다소 안으로 말려들어간 완으로, 입 주둥이의 안쪽을 따라 두껍게 만든 옥연玉緣, 두껍게 만든 굽의 안을 극히 얇게 깎아 굽을 기늘게 형성하고 있다. 도판18 이것들은 베트남 국외에서도 출토되고 있어 대표적인 수출 도자라 말할 수 있다.

(3) 독자적인 조형

베트남 도자에서만 볼 수 있는 독자적인 문양과 기형이 존재한다. 단, 청자 특유의 것이 아니라 백자나 갈유, 철회 등과도 공유하고 있는 경우가 대부분이다.

① 기형(주자 · 뚜껑발)

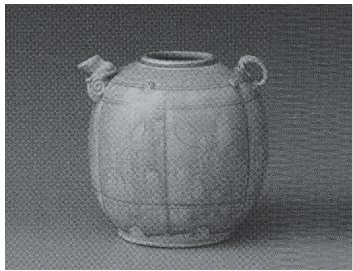
② 문양(엽문당초, 다양한 각화문 · 인화문)

① 주자는 몸체가 직선으로 뻗어 있고, 어깨에서 입 주둥이에 걸쳐 급격히 좁아지며 덮는 뚜껑이 달려 있고 극단적으로 짧은 손잡이와 주구注口가 어깨에 달려있는 형식이 많이 제작되었다. 도판19 주구는 반드시 용 모양이나 혹은 그것을 간소화한 굴곡屈曲 모양으로 제작하였다. 갈유나 백자에서는 이러한 모양의 주구는 적어 특별히 청자에서 볼 수 있는 특유의 기형이라 말할 수 있다. 몸체는 참외모양으로 제작한 경우도 많고 뚜껑이 달려 있다. 또 표주박 형태의 주자는 많은 수를 제작한 것은 아니나 대단히 인상적이면서 아름다운 자태를 뽐내고 있다. 도판20 동일한 기형으로 백자나 철회의 예를 들 수 있다.

구경이 넓고 저경이 좁은 철발형鐵鉢形의 발로, 구연은 별구龜口⁴로 만들어져 있으며, 꼭지가 높

4 입구쪽으로 갈수록 벌어진 모양으로 정면에서 보면 입테두리가 잘록하여 거북이의 입을 닮아 龜口라 한다.





도판19 청자인화국화문완 青磁印花菊花文碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션



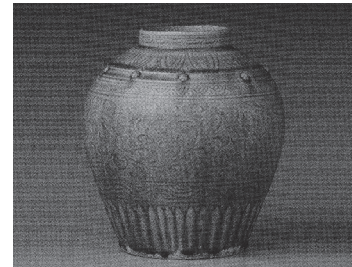
도판20 청자인화국화문완 青磁印花菊花文碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션



도판21 청자인화국화문완 青磁印花菊花文碗 베트남 14세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션

은 뚜껑이 달려 있는 발 또한 특징적으로 많이 볼 수 있는 기형이다. 바깥쪽은 무늬가 없고 안바닥에는 각화문을 시문한 경우가 많다. 삼각 비집눈 흔적이 있는 예가 많다. 도판21 백자나 갈유에도 동일한 발이 있기는 하나, 청자가 더 많다.

② 문양에서는 꽃을 그리지 않고 잎만으로 구성된 엽문당초가 베트남 도자만이 가진 특징이라 말할 수 있다. 도판22 이 문양은 백자에서도 등장하는데, 청자에서 더 많이 사용되고 있다. 각화문과 인화문이 있으며 각화문도 정성스럽게 새긴 것에서부터 간략화하여 고사리무늬 같은 것까지 다양하여 비교적 장기간에 걸쳐 사용된 문양이라 추측된다. 또 다종다양한 각화문이나 인화문이 있다는 점은 특기할 만하다. 특히 인화문에서는 용천요계통, 요주요계통, 경덕진요계통과 그것을 응용한 것, 더 나아가 독자적인 문양도 많이 볼 수 있는데, 현존 자료에 대해 일일이 원형의 유무를 광서·광둥지역의 도자 등으로 범위를 넓혀 좀 더 규명해 볼 필요가 있다.



도판22 청자각화엽문호 青磁刻花葉文壺 베트남 13~14세기 마쓰다시립박물관

4. 특색

베트남 청자의 특색 중 하나는 청자를 비롯해 중국 도자의 다양한 요소를 도입하고 독자적인 기형과 문양을 자유자재로 조합하여 전개시키고 있다는 점이다. 중국 도자를 수용하여 소화하고 자신들이 원하는 대로 변화, 발전시키고 있는 셈이다. 그러한 도자 생산의 양상은 활발하고 다양하다. 또한 때때로 공통되는 양식을 다른 유색으로 제작한 점도 중국 도자에서는 발견할 수 없는 현상이다. 동일한 기형, 동일한 문양에 색만 달리하여 청자, 백자, 갈유, 녹유로 모두 갖춘 경우도 볼 수 있다. 도판23 이는 베트남 도자의 생산체제와도 연관되는 특징으로 추측되며, 향후 생산지에 대한 연구의 진전에 수반하여 보다 명확해질 것이다.





도판23 갈유통형완 · 백유통형완褐釉筒形碗 · 白釉筒形碗 베트남 14세기 마쓰다 시립박물관 中村三四郎 컬렉션

도판24 시 사차날라이요 본체 · 카롱요 본체

II. 타이의 청자

현재 타이왕국의 영토 내에서 옛날 청자를 생산했던 지역으로는 대략 2곳을 들 수 있다. 하나는 수코타이Sukothai 왕국의 수도인 수코타이 및 인근 도시인 스완카로크Sawankaloke 근교의 시 사차날라이Sri Satchanalai 일대이며, 또 하나는 북쪽에서 번영을 구가했던 란나타이Lanna Thai 왕국의 수도인 치앙마이Chiang Mai에서 고도 치앙라이Chiangrai 사이에 운영되었던 여러 요장들이다.

타이족 최초의 왕국이라 일컬어지는 수코타이 왕국은 13세기 말 건국되었으나 15세기 전반에 신흥 국가인 아유타야Ayuthya 왕조에 흡수되었다. 아래에서 서술하듯이, 이 지역의 청자 생산이 약진을 거듭한 때는 15세기 이후로 생각되므로 시 사차날라이요의 청자는 수코타이 왕국의 청자라기보다 아유타야 왕조의 청자라 부르는 편이 적절할 지도 모르겠다. 수코타이요 및 시 사차날라이요는 시암만Gulf of Thailand으로 이어지는 짜오프라야Chaophrya강 연안에 위치해 있었다. 이 지역에서 생산된 시유도자는 이 수운에 실려 남으로 운반되어 무역대국인 아유타야 왕조를 통해 널리 해외로 수출되었다고 추측된다.

치앙마이를 수도로 하는 란나타이Lanna Thai 왕국은 수코타이왕국에 이어 13세기에 건국된 타이족 왕국으로, 인접한 미얀마의 침공을 받은 16세기 후반까지 독립 왕국을 지켜나갔다. 이 왕국의 영토에는 공통적인 기반을 가지고도 각자의 개성을 살린 도자 생산지가 위치해 있었다. 이러한 모든 요는 북에서 쪽 뻗어 내려오는 산들의 골짜기마다 흩어져 있었고 카롱Kalong요와 판Paan요에서 가까운 남매라오Nam Mae Lao강은 짜오프라야강과 정반대 방향으로 흘러, 오히려 치앙마이, 치앙센Chiangsaen 등 라오스나 운남雲南으로 향하는 수운을 형성했다. 란나타이 왕국의 도자기는 해외에서 출토되는 사례는 극히 적고, 란나타이 왕국의 영토 내에서만 대부분 출토되고 있는데, 치앙라이, 람팡Lampang 이외에 미얀마와 국경을 접하고 있는 산악지대 딱Tak, 비엔티안Vientiane에서 출토되었다고 알려져 있다.

1. 수코타이 왕국 – 아유타야 왕조의 청자 : 특색 및 중국 도자와의 관계

(1) 시 사차날라이 청자의 시초

시 사차날라이요 및 수코타이요 터는 1970년대, 타이예술국과 호주가 공동조사를 실시하면서





그 시초부터 융성까지의 모습이 구체적으로 밝혀지게 되었다. 달 갈형의 가마 본체를 가진 단실요로, 형태 자체는 수혈요에서 기와로 만든 대규모 요로 발전한 후에도 변함이 없다.^{도판24} 또한 란타이 왕국에 존재했던 여러 요의 구조와 기본적으로 동일하다. 도자 생산은 우선 시 사차날라이에서 시작되어 발전하는 과정에서 수코타이요가 떨어져 나가 다소 조악하지만 백유도 및 철화에 특화한 도자를 생산했다고 여겨지고 있다.

가장 빠른 시기의 시유도는 소성온도가 그리 높지 않은 도기이다. 모래 알갱이를 포함한 거친 검은색 태토에 흑유를 바른 항아리류와 동일한 태토에 안쪽에만 분장을 하고 청록색 유약을 발라 구연의 유약을 굽어낸 평평한 발(또는 깊은 접시)이다.^{도판25} 이 접시는 바닥과 바닥, 구연과 구연을 붙여서 요에 넣었다. 이러한 기법과 요의 형식은 란타이 왕국의 모든 요에서 볼 수 있는 만큼, 두 지역은 본래 공통의 기반을 가지고 있었다고 추측된다.

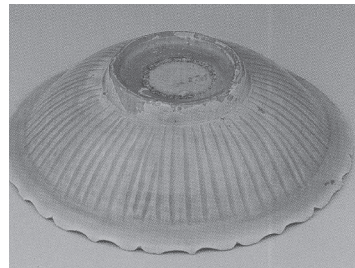
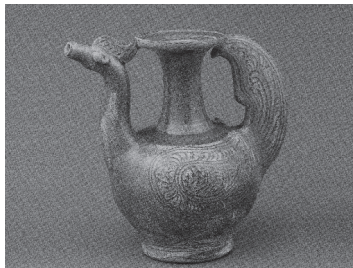
시 사차날라이요에서는 어느 시기에 큰 변혁이 일어나 회백색이고 치밀한 태토가 단단하게 구워진 반자기半磁器로, 더 나아가 파랗고 투명한 아름다운 유약이 발린 청자를 제작하기에 이르렀다. 이러한 변혁은 14세기 말에서 15세기 초반에 일어난 것으로 보인다.⁵ 그 배경은 명대 해금정책海禁政策에 의한 중국의 도자수출이 감소했기 때문으로 추측된다.⁶



도판25 회유점시灰釉皿 타이 시 사차날라이요 14~15세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션

(2) 시 사차날라이요의 청자가 가진 특색

시 사차날라이요의 청자는 15세기를 중심으로 제작되어 해외로 대량 수출되었다. 반, 완, 소호小壺나 주자 등이 있으며 쌍이호雙耳壺나 신령스러운 새 형태의 주자와 같은 독특한 기형을 볼 수 있다.^{도판26}



도판26 회청자조형주자靑磁鳥形水注 타 도판27 청자각화능화반靑磁刻花稜花盤 타이 시 사차날라이요 15세기 마쓰다시립박물관 中村三四郎 컬렉션

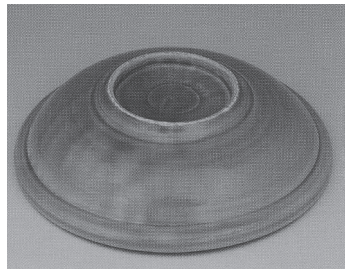
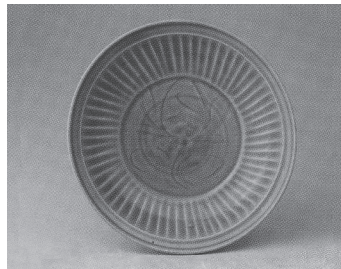
5 矢島律子, 「サワンカローク陶以前の靑磁窯について—近年のタイ陶磁史研究より」, 『上智アジア学』11, 1993.
시암만 Ran kwien에서 인양된 침몰선에서 초기 베트남 청화 및 원대 중국 도자와 함께 초기 시 사차날라이요의 청유점시가 발견되었다. 무카이 코[向井互]는 침몰선과 타이 국내의 유적에서 출토된 타이 도자를 추가적으로 조사·분석하여 시 사차날라이요에서 일어난 변혁의 시기를 15세기 초엽이라고 주장하고 있다.
向井互, 「タイ陶磁器の編年研究」, 『金沢大学文化資源学研究』第5号, 金沢大学国際文化資源学研究センター, 2012.

6 15세기의 도자 무역에서 중국 도자의 감소 즉 Ming gap과 베트남 도자 및 타이 도자의 발전 관계에 대해서는 Roxana Brown이 오랜 세월을 걸쳐 침몰선 출토 자료를 집대성하여 분석하고 있다.
Roxana Maude Brown, *The Ming Gap and Ship wreck ceramics in Southeast Asia Towards a Chronology of Thai Trade Wear*, The Siam Society, 2009.





가장 뚜렷하게 중국 도자, 용천요 청자의 영향이 인정되는 것은 반盤이다. 시 사차날라이요의 청자 반은 두껍고 튼튼한 기태器胎, 다소 좁은 굽, 둥그스름한 측면, 차양 모양이나 능형의 구연과 같은 기형, 외측면에 호문鑄文, 안바닥에 화문이나 당초문을 각화에서 나타낸 게 특징이다.도판27 그 모델이 14세기 용천요 청자반이라는 사실에 이견은 없을 것이다.도판28 하지만 새겨 넣은 화문은 완전히 독특한 형식으로 전체적인 정취도 중국과는 사뭇 다르다.



도판28 청자각화연화문반靑磁刻花蓮花文盤 중국 14세기 마쓰다시립박물관 山田義雄 컬렉션



도판29 철화초화문발鐵繪草花文鉢 타이 수코타이요 마쓰다시립박물관 山田義雄 컬렉션

비교적 빠른 시기의 수코

타이요의 도자에서도 중국 도자의 특정 품종을 모델로 제작한 양식을 가끔 발견할 수 있다. 수코타이요의 철화발 중에는 안바닥에 가지가 하나인 초화문을 그리고, 허리는 옆으로 퍼져 있고 구연은 살짝 외반한 유형이 있는데 이는 원청화초문발靑花草花文鉢을 모델로 했음이 명백하다.도판29 단, 화초문의 형식이나 전체적인 분위기는 독특하다. 청자각화문반靑磁刻花文盤과 청화초화문발靑花草花文鉢은 원대에 수출한 중국 도자에서 가장 많이 유통된 것으로 수코타이요 및 시 사차날라이요에서는 이른바 유행 중이던 중국 도자의 특징을 개념적으로 받아들여 자신들만의 감각과 기술로 재현했다고 볼 수 있다.

2. 란타이 왕국의 청자: 특색 및 중국 도자와의 관계

란타이 왕국의 영역에서는 카룽, 싰강팽Sankampaeng, 파얏Payap, 판, 난Nan과 같은 지역에서 도자가 생산된 것으로 밝혀졌다.⁷ 앞에서 이미 낮은 발의 특징적 형식과 가마재임 방법이나 요의 형태가 수코타이 및 시 사차날라이 지역과 공통된다고 서술하였다. 단, 란타이 왕국의 모든 요들은 규모가 작고 기와를 사용하지 않은 보다 원시적인 것이다. 어느 지역의 역사가 더 오래되었는지 그리고 그 영향 관계는 밝혀진 바가 없다. 각 요의 활동 연대도 약 15~16세기 무렵으로 겨우 추정되고 있을 뿐이다.

(1) 판요

청자를 제작한 곳은 판요와 카룽요다. 판요는 카룽요보다 더 북쪽에 위치해 있어 치앙라이, 치

7 John Shaw, *Northern Thai Ceramics*, Oxford University Press, 1981.



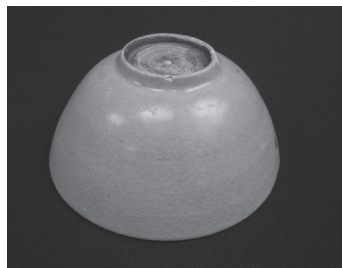
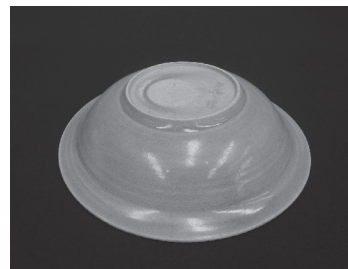
양생과의 관계가 보다 밀접한 요였을 것으로 보인다. 판요의 청자는 단단하고 치밀한 반자기질의 청자로 기형이나 굽의 형태 등에서 시 사차날라이요와의 영향 관계를 추측할 수 있다.도판30 유조는 녹색을 강하게 띠고 있고 반이나 완의 형태는 보다 직선적이다. 문양이 없는 것이 대부분으로 가끔 안바닥에 한 송이의 꽃 등 간단한 문양을 새겨 시문한 것도 있다. 판요에서는 일반적으로 보다 단순화된 양식에서 시 사차날라이 청자의 영향을 받아 청자를 제작했다고 여겨지고 있는데 왜 이곳에서 사차날라이 청자의 영향을 받은 청자가 제작되었는지에 대한 영향관계의 과정은 극히 불분명하다.

(2) 카룽요

카룽요는 란나타이 왕국의 전체 요 중에서 규모가 가장 큰 요군을 형성하고 있다. 카룽요는 개성이 넘치는 철화나 백자로 유명한데 그 밖에 카룽요군 중 파옴Payoom 및 파동Pa Dong 지역에서는 청자를 제작하였다. 양식은 시 사차날라이요의 청자와는 다르다. 카룽요의 철화나 회유도와 마찬가지로 기태가 얇고 소성온도가 높지 않은 도기질로, 둥그스름하고 경쾌하며 우아한 형태와 다소 투명도가 낮은 청록색의 유조가 특징이며 Chocolate Bottom이 여기저기 조금씩 보인다. 굽바닥까



도판30 청자접시靑磁皿 타이 판요 15~16세기 마쓰다시립박물관 山田義男 컬렉션



도판31 청자완靑磁碗 타이 카룽요(파옴지구) 15~16세기 마쓰다시립박물관 木内宗久 컬렉션



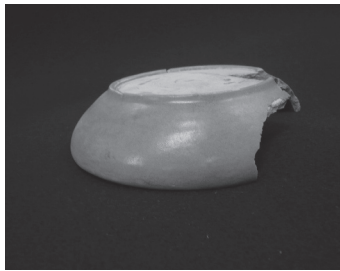
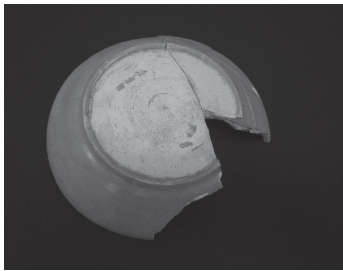
지 유약을 바르는 등, 다른 타이의 도자에서는 볼 수 없는 기법이 발견된다.도판31, 32 시 사차날라이요의 청자와 같은 힘찬 분위기와는 거리가 멀다. 15세기 명대 때 생산된 중국 도자의 형태에 가깝다. 카룽요의 철화 중에도 15세기 명대 청화기형과 문양을 비교적 충실하게 모방한 예를 다소 볼 수 있다.도판33 이러한 점에서도 카룽요는 명대 중국 청자의 양식을 도입했다고 추측된다.

3. 두 지역의 중국과의 관계와 도자

수코타이, 시 사차날라이요는 원대 도자의 양식을 받아들였으며 란나타이 왕국에서 가장 뛰어난 제품을 제작했던 카룽요는 명대 도자의 양식을 받아들였다. 이 차이의 배경에는 두 왕국의 중국과의 관계에서 찾아볼 수 있다. 중국의 문헌에 등장하는 이들 왕국에 관한 기록을 살펴보자.

『원사』 「열전」 및 『명사』 「열전」에 등장하는 ‘섬국暹國’ ‘섬라邏羅’라는 기록은 수코타이왕국 및 아유타야 왕조를 가리키는 것으로 추측된다.





도판32 청자점시靑磁皿 타이 카롱요(파움지구) 15~16세기

『원사』 「열전」 97 외국 섬국暹國
성종 원정원년(1295) 견사遣使

그리고 “대덕大德 3년 같은 요구를 하니 물리쳤다.”는 기술도 보이는데 조공에 대해 어떤 요망을 적극적으로 펼쳤던 모습을 엿볼 수 있다. 중국에서 왕조가 바뀌어도



도판33 갈철화운문호鐵繪雲文壺 타이 카롱요(비엔 카롱지구) 15~16세기 마쓰다시 립박물관 山田義雄 컬렉션

『명사』 「외국전」 섬라暹羅 (※ 섬국과 라구羅斛 - Lopburi가 통일된 것 즉 아유타야)

홍무 4년(1371) 大理少卿聞良輔往諭之. 其王參烈詔毘牙瑣里人遣奈思俚刺識悉替奉金葉表文. 朝貢賜大.

홍무 10년(1377) 遣子昭祿羣貢象及方物.

라고 적혀 있듯이 조공을 바치고 있다. 게다가 삼년일공三年一貢(3년에 한 번의 조공)을 허락했다고 적혀 있다. 한편 팔백식부八百媳婦라 불렸던 란타타이와 원나라의 관계가 우호적이지 않았다는 사실은 『明史』 「雲南土司傳 八百」, 『百夷傳』(明 錢古訓撰)에 기록되어 있다.

대덕 2년(1298) 征八百媳婦国, 未至其境

황경 2년(1313) 遣使招諭八百媳婦

태정 4년(1327) 以其地置蒙慶宣慰使

1300~1313년 동안, 두 나라는 전투를 벌였으며 이른바 ‘대덕 전쟁’大德の役이 결착이 난 이후에도 이 지역의 불안정한 정세는 이어졌다.

이에 반해 명 왕조에는 종종 조공을 바쳤다. “홍무 21년(1388) 八百媳婦国遣使入貢設八百宣慰使.”라는 기록을 시작으로 홍무 24년, 선덕 7년에도 조공을 했고 또 “永樂初頻遣使入貢.”라는 기록이 이어지면서 정통 5년, 홍치 2년 등 누차 조공을 바쳤음을 알 수 있다. 16세기 이후에는 미얀마의 압력 하에 힘이 약해졌고 1557년 바인나웅 왕Bayinnaung(1551~1581)이 침공하면서 조공을 바칠 수 없게 되었다고 한다. 이 대중관계를 반영하듯이 15세기 말기부터 타이 북부 불탑의 양식에 변화가 일어





나기 시작하여, 명조풍의 형식을 도입한 불탑들이 급속히 퍼졌다고 알려져 있다(규슈국립박물관 하라 타 아유미 씨가 가르쳐 주셨다).

이상과 같이 수코타이 왕국 및 아유타와 왕조는 13세기부터 중국과 평화적 관계를 맺기 시작하였고 란타이 왕국은 거의 1세기 정도 뒤쳐져 중국과 본격적인 왕래를 시작하고 있다. 중국 자기가 두 지역에 영향을 미친 시기에도 차이가 있는 만큼 이 점이 양식의 차이에도 반영된 것이 아닐까.

Ⅲ. 결론

베트남과 타이에서 진행된 청자의 전개 양상을 중국 도자와의 관계를 중심으로 개관하였다. 과거 대월국Dai Viet, 아유타야, 란타이와 같은 옛 왕조들은 인접한 거대 문명의 상징인 중국 도자를 대량으로 수입하여 소비하였고 영향을 받으면서도 독자적 양식을 가진 도자를 생산하였는데, 이러한 행보는 문화 수용의 방식을 말해주는 하나의 예에 지나지 않을 지도 모르나 문화 자체의 강력함과 풍요로움을 선명하게 제시하고 있다.

동남아시아 도서島嶼 지역과 마찬가지로 인도차이나반도 여러 지역에도 대량의 중국 도자가 운반되었다는 점은 널리 알려진 사실이지만, 고고학적 조사를 통한 중국 도자의 출토 상황 및 현지 생산 도자와의 공존 상황 등과 같은 정보의 축적과 정리, 분석은 아직 미흡하기만 하다. 이 분야의 중요성이 더 널리 인식되기를 절실히 바라는 바이다. 그리고 향후 정보의 축적을 기다려 보다 치밀한 고찰을 시도할 수 있는 기회가 찾아오기를 바란다.

번역 이승희





東南アジアの青磁

ベトナムとタイを中心にー

矢島律子 町田市立博物館

東南アジア地域の主要な陶磁生産地で、中国陶磁の影響を全く受けなかったところはないであろう。しかし、影響を受けた歴史的背景やその深度、受容の仕方や製品への反映の結果にはそれぞれ大きな違いがあり、製品には各地域の文化的独自性が表れている。この小文では、ベトナムとタイの青磁を取り上げ、その特色を中国陶磁との関係を軸に検討する。

1. ベトナム

1. ベトナム陶磁と中国陶磁の関係

ここでいう「ベトナム陶磁」とはハノイを中心とする北部ベトナムの陶磁を指す。中部ダナン周辺に発見されている、かつてのチャンパ王国の領域で生産された陶磁については、全く別の系譜を持つことや北部ベトナムの陶磁に比べると生産の期間が短く、また展開も比較的単純なことから、ここでは触れないことにする。

北部ベトナムは10世紀頃まで中国の政治的支配を受けていた。中国は西漢武帝時代(B. C. 111年武帝はベトナムに交趾・九・日南の三郡を置く。)からこの地域を南海貿易の玄関として重要視してきたのである。その間、中国への抵抗と中国文明の受容とが継続されてきた。この歴史を反映して、北部ベトナムは東南アジア地域の中で最も中国の影響を強く受けた陶磁を生産し、最も長い陶磁史を持っている。最初の安定した独立王朝は、11世紀の初め李公蘊が開朝した李王朝(1008~1225)である。それ以前には広東・広西などの南中国の陶磁と見分けのつかない灰釉陶や青磁を焼造していた。このような施釉陶磁の轆轤の回転は中国陶磁と同じ左回転である。

李王朝成立以降の北部ベトナムでは、ベトナム特有の造形や装飾が形成される。李朝以降の施釉陶磁の轆轤の回転は中国とは反対方向の右回転であるが、こうした変化がいつ起こったか、その経緯はまだ究明されていない。一方で、独立王朝成立以降も多少の変移があったとしても、ほかの東南アジア諸地域と同様に、ベトナム





には大量の中国陶磁が流入し続けており、ベトナム陶磁に対する中国陶磁の影響は依然大きかったことは紛れもない事実である。

2. 青磁生産の盛期について

ベトナム陶磁の年代については、紀年墓出土例などの手掛かりとなる情報が少なく、厳密な考察には至っていない。中国陶磁の供伴出土例があればその中国陶磁の年代を手掛かりとし、そうでない場合は、中国陶磁との様式上の比較検討をしてその年代を推定するという方法をとっているのが現状である。¹ 本論もこの手法によって進めた考察である。その際、中国陶磁のベトナムへの流入時期とそれを写したベトナム陶磁の生産時期の間にはあまりタイム・ラグがないという前提に立っている。それというのも、ベトナムへの中国陶磁の流入は多量に間断なく続いてきたからであり、大きなタイム・ラグが生じる隙はなかったはずであると考えられるからである。

さて、李朝陶磁では11世紀と考えられる端正な白磁がよく知られており、また、黒(褐)釉及びこの二つの釉を刻文に沿って掛け分けた白釉褐彩陶と少量の鉛釉陶器が知られている。青磁は白磁に比べると生産の始まりが遅いようである。早い時期の李朝白磁に見られるものと同様の、輪状目跡のついた青磁は稀であるからである。11~12世紀とされる耀州窯の印花菊唐草文鉢あるいはそれを模した広東・広西の青磁印花菊唐草文鉢に近似した青磁碗図1や13世紀前半ごろの龍泉窯青磁の刻花蓮弁文碗の写し図2が見られることから、ベトナム青磁の生産は12世紀~13世紀はじめがその上限と考えられる。

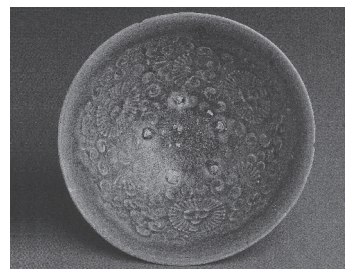


図1 青磁印花菊唐草文碗 ベトナム 12~13世紀 Vietnamese Ceramics; A Separate Tradition 1997 Fig.100 Private collection

ベトナム青磁が最も大量に生産された時期は、陳王朝時代(1225~1400)と考えられる。その詳細は次節で検討するとおりである。ホイアン沈没船の中から青磁はごくわずかししか発見されていないことからわかるように² 黎朝(1428年 - 1527年、1532年 - 1789年)以降のベトナム陶磁生産の主軸は青花となったが、青磁の生産は絶えておらず、器面を装飾する様々な釉薬の一つとして、少なくとも16世紀の間は残っていたと考えられる図3。

3. 盛期の諸相

陳朝時代に入ると、ベトナム陶磁の生産は質的にも量的にも大きく発展した。李朝陶磁に比較して出土量が圧倒的に増加する。現存資料の調査から、特に碗・鉢類では高台の成形法が多様であることから、生産地の広

1 森本朝子、「ベトナムの古窯址」『南蛮・島物—南海将来の茶陶』根津美術館 東京、1993；小川英文、「ベトナム調査記録」東京外語大学、2012。
西野範子、「ヴェトナム陳朝期の天長府製陶磁器」『陶説』No577、日本陶磁学会 東京、2001。
北属時代の古窯址としてはタインホア近郊のタムトTam Tho、ハバック省のダイライDai Lai、バイディンBai Dein、ヴァンカン、ヴィンフー省のタインランThainh Langが報告されている。また重要な遺跡としては、政治的中心地であり、ダイライ・バイディン・ヴァンカンの生産にかかわるルイローLui Lauの遺跡がある。李朝・陳朝時代の古窯地としては、ハノイ西郊のヴィンフックVinh Phuk、クワンガQuan Ngua、コンビCong Viが挙げられている。また、陳朝宗室の故地であり、上皇の宮殿天長府があったトゥックマックTuc Mac 遺跡のあるハナムニン省ナムディン近郊のハランHa Lam、コンチエCon Che、陳朝諸王墓のあるタイビン省タムズオンTam Duongなどが報告されている。

2 *Tresures from the Hoian Hoard*, Butterfields Auctioneers corp.,2000





図2 青磁刻花蓮弁文碗 ベトナム 13世紀 個人蔵

がりが推測される。釉薬では、白磁、青磁、黒釉、白釉褐彩、低火度及び高火度の緑釉、これらの釉薬の複合などがあり、器面装飾では、刻花、印花、鉄絵に加え、陳朝末期には青花の生産も加わるなど、多様な技法が使われるようになった。そして、陳朝後期には、陶磁輸出が開始された。

このような陳朝陶磁の中でも、青磁は最も多様な展開を見せる。その展開を通じて、圧倒的水準と量で流入する中国陶磁の影響と、そのなかで発揮されるベトナム陶磁の独自性がはっきりと看取される点に興味深い。³

陳朝陶磁の生産地については、不明な点が多い。釉法や装飾、文様や器形が同じでも高台の成形法には複数の形式が認められる場合がしばしばあり、現存資料の綿密な整理と分析、何よりも現地での調査の進展に帰するところが大きい。この論考は、そうした問題点を別にして、陳朝青磁を中国陶磁との関係性において俯瞰した際に、全般に認められる大きな傾向を述べたものであることを理解していただきたい。

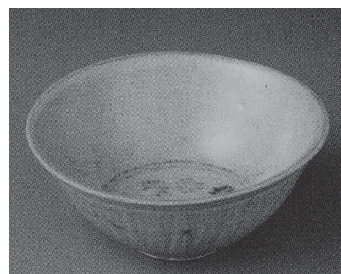


図3 青磁青花文碗 ベトナム 16世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

(1) 中国青磁写しの系統

明らかに、中国青磁を忠実にベトナム陶磁の技術で再現したとわかる青磁が生産されている。それは以下の3種である。

- ① 耀州窯青磁に近似する印花菊唐草文碗図1
- ② 龍泉窯青磁に近似する青磁図2、図4、図5
- ③ 福建系陶磁に近似する劃花文鉢図6

① このタイプの印花菊唐草文青磁碗は時々目にするが、耀州窯青磁が直接的にベトナムに流入したかは不明である。森本朝子によるとブリュッセル王立歴史博物館にあるユエ・コレクション2500点のベトナム出土陶

3 矢島律子、「ベトナム青磁について—その特色と問題点」、『東洋陶磁』No.23-24、東洋陶磁学会、1993-1994。



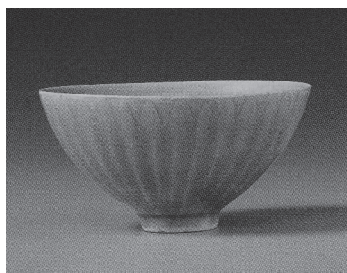


図4 青磁刻花蓮弁文碗 ベトナム14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

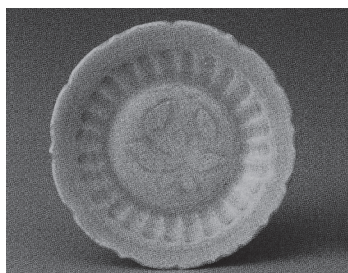


図5 青磁刻花蓮花文皿 ベトナム14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

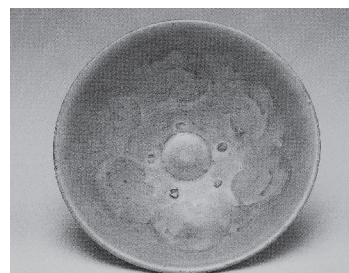


図6 青磁櫛描文碗 ベトナム13～14世紀 個人蔵 *Vietnamese Ceramics; A Separate Tradition* 1997 Fig.1070 Private collection

磁に含まれる中国陶磁には耀州窯系青磁が見られなかったとのことである。広東や広西で焼かれたこのタイプの青磁碗(広州西村窯／広西永福窯・容県城関窯など)との関係も考えられよう。

② 竜泉窯青磁はベトナム国内に大量に流入していたようである。ユエ・コレクションの中でも14世紀前半頃のいわゆる新安タイプの竜泉窯青磁が非常に多いことを森本が報告している。

ベトナム青磁の場合、13世紀前半ごろの竜泉窯青磁を手本にしたと思われるタイプの数は多くはなく、それらの素地は白く釉調も淡い場合が多いようである図2。これらとは別に、深い釉色と気泡を含んだ釉質で、一見したところで竜泉窯青磁と見分けがつかない青磁の一群がある。数は多い。素地が中国青磁と比べて磁化しておらず、そのため軽いことで見分けられる。ただ、①耀州窯系青磁写しに比べると、よく焼ききまっており、丁寧に成形されている場合が多い。碗・鉢・皿・香炉・広口壺などがある。碗・鉢・皿では、見込みに三角形の目跡がある場合と輪状の釉剥ぎがある場合とがある。鉄錆が施されている例が比較的多い。

また、新安タイプの竜泉窯青磁によく使われている文様、葉のような形の唐草文やラマ式蓮弁文、蓮花文といった文様の一部や筒形碗といった器の形は、忠実に竜泉窯を写した青磁以外に広く適用されており、その影響力はかなり強かったことがうかがわれる。

③ 福建系青磁を写した青磁というのは、半球形で見込みに櫛描きで「G」のような形に文様を描いた碗・鉢類のことである。ヴァリエーションがあるわけではなく、①に近い素地で、淡い色調の釉薬がかかっている場合が多い。色調の淡い製品が多いことから、白磁を写した可能性もある。

①や②にはその応用・発展型というのがふざわしい様々なヴァリエーションがある。

(2) 様々な様式の混淆とその発展形

ベトナム陶磁全体の特色ともいうことができる現象が、ベトナム青磁にも認められる。流入した中国陶磁の様々な釉法、器形、文様を混交してベトナム陶磁の中に使い、また、さらに独自に展開させていったようである。その例を挙げる。





- ① 器形(斗笠形／筒形)
- ② 文様1—唐子文・花唐草文の青磁
- ③ 文様2—枢府白磁印花文のある青磁
- ④ 文様3—竜泉窯青磁の葉文 他

① 直線的に側壁が立ち上がる特徴的な斗笠形の青磁碗がある図7。白磁にもみられる形で、祖形は中国の青白磁や青磁の斗笠碗に求められよう図8。高台が浅く薄く作られていることが多い。

もう一つ非常に好まれた器形がある。これは、青磁に限らず白磁、褐釉、緑釉でも作られている。それは側壁が直立し、しばしば甲高の蓋を伴う筒形碗図9である。中国でも筒形碗は北の磁州窯、南の景德鎮窯や竜泉窯などで作られているが、ベトナム陶磁におけるほどの比重は占めていない。景德鎮窯の碗に近い丸みを帯び斜め格子文を描いた例図10、竜泉窯の碗によく似た青磁筒形碗図11をはじめ、同裾が強く横に張り出し角ばった姿の碗図12、側壁が高く伸びた碗図13など特有の形に発展したものがある。側壁が高く伸びた碗の例には、外側面に鐫文が簡略化した縦筋文がめぐらされ、見込みに輪状の釉剥ぎがあり、高台内に鉄錆のある例が多いという傾向がある。

② 印花唐子唐草文のある碗・鉢・皿の数は多い。花の形をはじめ唐子唐草文には数種類があるが、耀州窯青磁のそれとは一致しない図14。

唐子唐草文タイプを含めて、中国陶磁の文様や形に直接の祖形が求められなくとも、「印花唐草文のある青磁の碗・鉢・皿」は、陳朝青磁で最も多数派を

占める一群である。その印花文には非常に多くの種類があり、細緻なものも多い図15。

このグループでは、茶褐色が勝った青緑色の釉色を見せる。素地は、後の青花の素地に比べると焼きしまりが緩く、より陶胎に近い。素地は白っぽく、青磁だからといって特に鉄分の強い土を使うわけではなく、同時代の白磁、緑釉、黒釉などと同じである。そのため、青磁の深い色を出すには苦労があったと見え、釉薬を数回繰り返して掛けた痕跡が認められ、時には褐色の化粧掛けを施している図15部分。

このタイプの碗・鉢類には見込みに2等辺三角形の目跡が5個残っていることが多く、輪状の釉剥ぎが施される例は少ない。また、高台内に鉄錆を塗布した例も少ない。

③ 枢府系白磁と呼ばれる元代景德鎮の輸出用印花文白磁の文様を取り入れた青磁がある図16。特に、菊弁文と花文を組み合わせた一群はかなり多く、また一定期間生産されたようで、祖形に近いもの図17からかなり簡略化されたもの図18がある。器形にも変化が見られる。ほとんどが②と同様の素地と釉薬を持っており、三角目跡

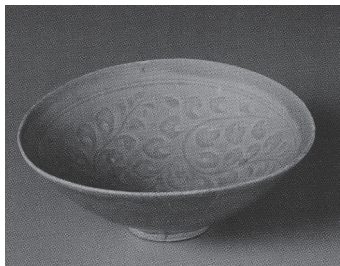


図7 青磁葉文鉢 ベトナム13～14世紀
町田市立博物館 中村三四郎コレクション

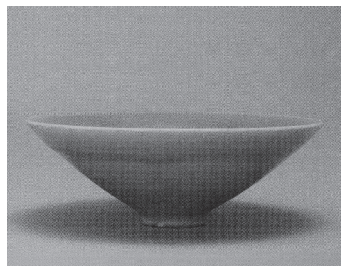


図8 青磁斗笠鉢 中国13世紀 四川省遂寧市金魚村出土『封印された南宋陶磁展』1998年愛知県陶磁資料館・朝日新聞社 図36





図9 青磁筒形共蓋鉢 ベトナム14世紀 個人蔵シヨン



図10 青磁格子文碗 ベトナム 12～13世紀 個人蔵



図11 青磁鎚文筒形碗 ベトナム 14世紀 個人蔵



図12 青磁刻花唐草文碗 ベトナム 14世紀 個人蔵



図13 青磁印花唐子牡丹文碗 ベトナム 12～13世紀 個人蔵 『南海の焼きもの』 町田市立博物館1998年 図22

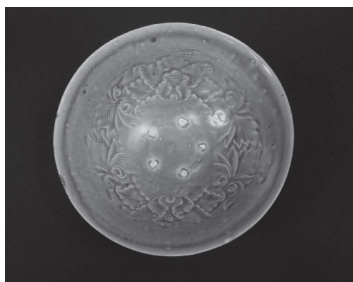


図14 青磁印花花文鉢 ベトナム 13～14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

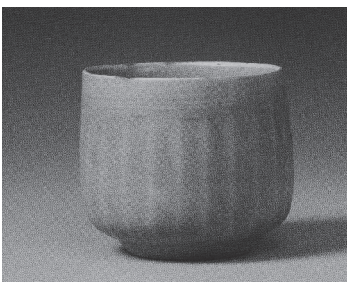


図15 青磁印花花文鉢 ベトナム 13～14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション



図16 青磁印花鳳凰文鉢 ベトナム 14世紀 個人蔵





図17 青磁印花菊花文碗 ベトナム 14世紀 町田市立博物館 中村三四郎
個人蔵

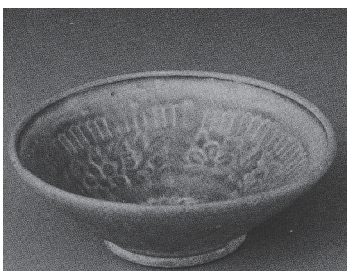


図18 青磁印花菊花文碗 ベトナム 14世紀 町田市立博物館 中村三四郎
コレクション



のあるタイプは文様が細かく、輪状釉剥ぎのものは簡略化が進んだものが多いという傾向がある。特徴的なのは口縁がやや抱え込みになった碗で、口縁は内側に沿って厚く作られた玉縁、厚く作られた高台の内定はごく浅く削られ、高台が細く形成されているものである図18。これらは、ベトナム国外でも出土しており、輸出陶磁の魁といえよう。

(3) 独自の造形

ベトナム陶磁にしかない独自の文様や器形がある。ただし青磁特有ではなく、白磁や褐釉、鉄絵などとも共有している場合がほとんどである。

- ① 器形(水注・共蓋鉢)
- ② 文様(葉文唐草、多様な刻花文・印花文)

① 水注では、胴が直線的に立ち上がり、肩から口縁にかけて急速に狭まっていて、かぶせ蓋が付き、極端に短い把手と注口が肩に取り付けられた形式は数多く作られている図19。注口は必ず龍形か、またはそれが簡便化した屈曲形に作られている。褐釉や白磁でこの形の水注は少なく、青磁に特有の器形といえる。胴部は瓜形に作られている場合も多い。蓋を伴う。また、瓢形水注は、数多く作られているわけではないが、非常に印象的な美しい姿が際立っている図20。同様な器形で白磁や鉄絵の例がある。

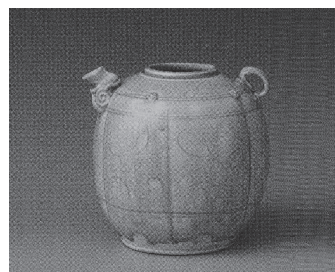


図19 青磁刻花文瓜形水注 ベトナム
14世紀 町田市立博物館 中村三四郎
コレクション

口径が広く高台径が狭い鉄鉢形の鉢で、口縁が竜口に作られており、甲高な蓋を伴う鉢もまた特徴的で、数多くみられる器形である。外側が無文で蓋を取った見込みに刻花文が施されている場合が多い。三角目跡のある例が多い図21。白磁や褐釉にも同様の鉢があるが、青磁が多い。

② 文様では花を描かず、葉のみで構成した葉文唐草がベトナム陶磁特有といえる図22。白磁にもこの文様は現れるが、青磁により多く使われている。刻花文と印花文とがあり、刻花文でも丁寧に刻されたものから、簡略化して羊歯文のようになったものまであり、比較的長期間にわたって使われた文様と考えられる。





図20 青磁瓢形水注 ベトナム 13～14世紀 個人蔵

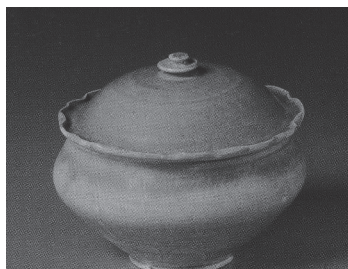


図21 青磁刻花文鉢 ベトナム 13～14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

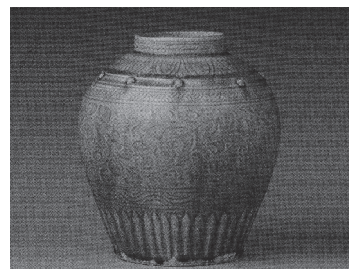


図22 青磁刻花葉文壺 ベトナム 13～14世紀 町田市立博物館

また、多種多様な刻花文や印花文がある点は特筆されよう。特に印花文は竜泉窯系、耀州窯系、景德鎮窯系とそれらの応用、また独自の文様も多いと思われるが、現存資料の一つ一つについてその祖形の有無を广西・広東地域の陶磁など範囲を広げてもう少し究明してみる必要がある。

4. 特色

ベトナム青磁の特色の一つは、青磁をはじめ中国陶磁の様々な要素を取り込み、独自の器形や文様と自在に組み合わせて展開させている点である。中国陶磁を受容し、消化し、自らの好むところに変化、発展させている。その陶磁生産の様相は力強く、豊かである。

また、しばしばほかの釉色と共通する様式で作られている点も、中国陶磁には見られない現象である。同器形、同文様の色違いが青磁・白磁・褐釉・緑釉でそうこともある図23。これは、ベトナム陶磁の生産体制にもかかわる特徴とも考えられ、今後の生産地の研究の進展とともにより明確になっていくことであろう。



図23 褐釉筒形碗・白釉筒形碗 ベトナム 14世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

II. タイの青磁

現在のタイ王国の領域内でかつて青磁を生産した地域にはおおそ2地域がある。ひとつは、スコタイ Sukothai 王国の王都スコタイ Sukhothai および隣接する城市サワンカローク Sawankaloke 近郊のシーサッチャナーライ Sri Satchanalai 一帯で、もう一つは北方に栄えたランナー・タイ王国の王都チェンマイ Chiang Mai から古都チェンライ Chiangrai の間に展開する諸窯である。

タイ族最初の王国といわれるスコタイ王国は13世紀末に建国されるが、15世紀前半には新興のアユタヤ Ayuthya 王朝に吸収される。以下に述べるように、この地域の青磁生産が躍進を遂げるのは15世紀以降のことと考えられるので、シーサッチャナーライ窯の青磁は、スコタイ王国の青磁というよりもアユタヤ王朝の青磁というほうが適切かもしれない。スコタイ窯およびシーサッチャナーライ窯は、シャム湾 Gulf of Thailand に注ぐチャオプラーヤー Chaophraya 川沿岸にある。この地域で生産された施釉陶磁は、この水運に乗って南に下り、貿易立国アユタヤ





王朝を介して広く海外に輸出されたと考えられる。

チェンマイを王都とするランナー・タイLanna Thai王国はスコタイ王国に続いて13世紀に建国されたタイ族の王国で、隣接するミャンマーの侵攻を受ける16世紀後半まで独立を保った。この王国の領域には、共通の基盤を持ちつつもそれぞれに個性を持った陶磁生産地があった。これらの諸窯は、北から延びる山々の谷ごとに散開しており、カロンKalong窯やパーンPaan窯に近いナム・メ・ラオNam Mae Lao川は、チャオブラヤー川とは反対の方向に流れ、チェンライChiangrai、チェンセンChiangsaenなど、寧ろラオスLaosや雲南へ向かう水運を形成していた。ランナー・タイ王国の陶磁器は海外から出土はきわめて少なく、ランナー・タイ王国の領域内からの出土がほとんどとされるが、チェンライ、ランパンLampangのほか、ミャンマーとの国境の山岳地帯(タークTak)、ビエンチャンVientianeからの出土が知られている。

1. スコタイ王国ーアユタヤ王朝の青磁: その特色および中国陶磁との関係

(1) シーサッチャナーライ青磁の始まり

シーサッチャナーライ窯及びスコタイの窯址調査が1970年代にタイ芸術局とオーストラリアの共同調査によって行われたことにより、その始まりから張っての様相が具体的に把握されるようになった。卵形の窯体を持った単室窯で、形態そのものは穴窯から煉瓦作りの大規模な窯に発展した後も変わらない図24。また、ランナー・タイ諸窯の窯体と基本的に同じである。

陶磁生産は、まずシーサッチャナーライで始まり、発展の途中でスコタイ窯が分岐して白釉陶及び鉄絵に特化したやや粗製の陶磁生産を行なったと考えられている。

最も早い時期の施釉陶は、焼成温度があまり高くない陶器である。砂粒を含む粗い真黒な胎土に黒釉をかけた壺類と、同様の胎土で内側のみに化粧掛けと青緑色の釉をかけ、口縁の釉を拭き取った平たい鉢(あるいは深い皿)である図25。この皿は底と底、口縁と口縁を合わせて窯詰めをしたのである。この手法と窯の形式が、ランナー・タイ王国の諸窯と同じであることから、2つの地域はもともと共通の基盤を持っていたことが推測されている。

シーサッチャナーライ窯では、ある時期に大きな変革が起こり、灰白色で緻密な胎土が硬く焼きしまった半磁器に、青く透き通った美しい釉がかかった青磁が焼造されるようになった。こうした変革は14世紀末から15世紀初めに起こったと考えられる。⁴ その背景には、明時代の海禁政策による中国の陶磁輸出の減少があると推測される。⁵



図 24 シーサッチャナーライ窯体・カロン窯体



図 25 灰釉皿 タイ・シーサッチャナーライ窯 14~15世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション



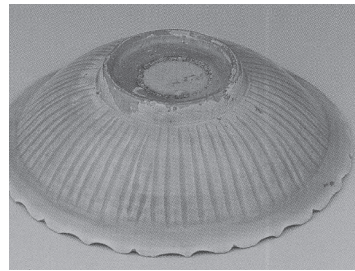
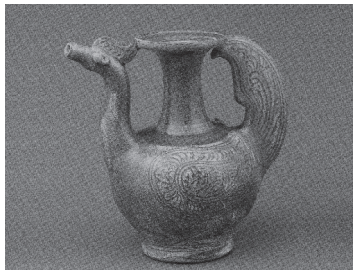


図 26 青磁鳥形水注 タイ・シーサッチャナーライ窯 15世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション
図 27 青磁刻花菱花盤 タイ・シーサッチャナーライ窯 15世紀 町田市立博物館 中村三四郎コレクション

(2) シーサッチャナーライ窯の青磁の特色

シーサッチャナーライ窯の青磁は15世紀を中心に焼造され、海外へ大量に輸出された。盤・碗・小壺や水注などがあり、双耳壺や霊鳥形の水注といった特有の器形が見られる図26。

盤には最も明確に中国陶磁、竜泉窯青磁の影響が認められる。シーサッチャナーライ窯の青磁盤は、厚みのあるがっしりとした器胎、やや狭い高台、丸みのある側壁、齔縁や菱花の口縁といった器形、外側面に鏤文、見込み側壁に花文や唐草文を刻花で表すといった特徴を持つ図27。その規範となったのは、14世紀の竜泉窯青磁盤であることは異論がないであろう図28。しかし、刻されている花文は全く独特の形式であり、全体の情趣も中国とは全く異なっている。

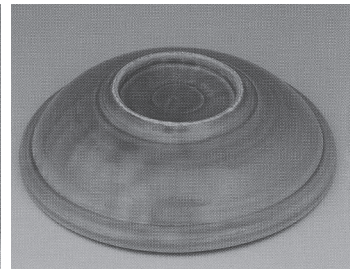
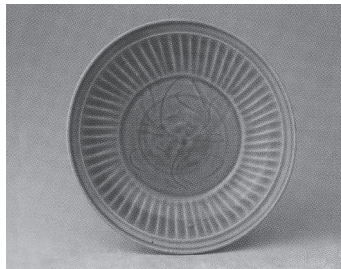


図 28 青磁刻花蓮花文盤 中国 14世紀 町田市立博物館 山田義雄コレクション

比較的早い時期のスコタイ窯の陶磁にも、中国陶磁の特定の器種を規範に作った様式が散見される。スコタイ窯の鉄絵鉢に、見込みに一枝の草花文を描き、腰が張って口縁がわずかに外反したタイプがあり、元青花草花文鉢を規範にしたことが明らかである図29。た



図 29 鉄絵草花文鉢 タイ・スコタイ窯 町田市立博物館 山田義雄コレクション

- 4 矢島律子、「サワンカローク陶以前の青磁窯について—近年のタイ陶磁史研究より」、『上智アジア学』11, 1993, シヤム湾ランクイエンで引きあげられた沈没船の中から初期ベトナム青花や元時代の中国陶磁とともに初期シーサッチャナーライ窯の青釉皿が発見されている。向井互はさらに沈没船やタイ国内の遺跡出土のタイ陶磁を調査、分析してシーサッチャナーライ窯で起こった変革の時期を15世紀初めとしている。向井互、「タイ陶磁器の編年研究」、『金沢大学文化資源学研究』第5号, 金沢大学国際文化資源学研究中心, 2012。
- 5 15世紀の陶磁貿易における中国陶磁の減少いわゆるMing gapと、ベトナム陶磁およびタイ陶磁の発展との関係については、Roxana Brownが長年の沈没船出土資料を集大成して、分析している。Roxana Maude Brown, *The Ming Gap and Shipwreck ceramics in Southeast Asia Towards a Chronology of Thai Trade Wear*, The Siam Society, 2009。





だし、草花文の形式や全体の雰囲気は独特である。青磁刻花文盤といい、青花草花文鉢といい、元代の輸出中国陶磁で最も数多く流通していたものであり、スコタイ窯・シーサッチャナーライ窯では、いわば流行の中国陶磁の特徴を概念的にとらえて、自らの感覚と技術で再現したとみることができる。

2. ランナー・タイ王国の青磁: その特色および中国陶磁との関係

ランナー・タイ王国の領域では、カロンKalong、サンカンペンSankampaeng、パヤオPayap、パーンPaan、ナーンNanといった地域で陶磁が生産されていたことがわかっている。⁶ 浅鉢の特徴的な形式と窯詰め法や窯の形態がスコタイ・シーサッチャナーライ地域と共通することはすでに述べた。ただし、ランナー・タイ王国諸窯の窯は小規模で煉瓦を使わない、より原始的なものである。どちらの地域がより古いか、その影響関係はいかなるものかはわかっていない。各窯の活動年代もおおよそ15～16世紀ごろと推定されているにとどまる。

(1) パーン窯

青磁を焼造していたのはパーン窯とカロン窯である。パーン窯はカロン窯よりさらに北に位置し、チェンライ、チェンセンとの結びつきがより強い窯と考えられている。パーン窯の青磁は固く緻密な半磁器質の青磁で、器形や高台の形などからシーサッチャナーライ窯との影響関係が推測されている図30。釉調は緑味が強く、盤や碗の形はより直線的である。無文が大半で、時々見込みに端形の花文など簡単な刻文が描かれることがある。より単純化された様式から、シーサッチャナーライ青磁の影響を受けてパーン窯で青磁が焼造されたと一般的にはとらえられているが、なぜ、この地でシーサッチャナーライ青磁の影響を受けた青磁が焼造されたのか、影響関係の過程は全く不明である。

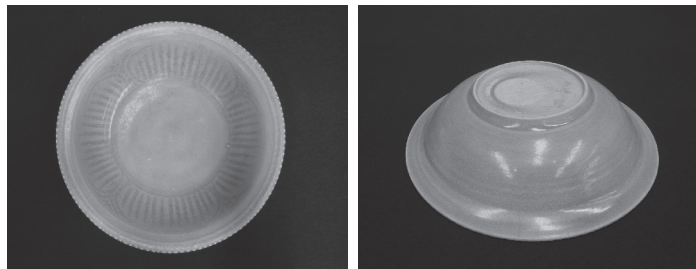


図30 青磁皿 タイ・パーン窯 15～16世紀 町田市立博物館 木内宗久コレクション

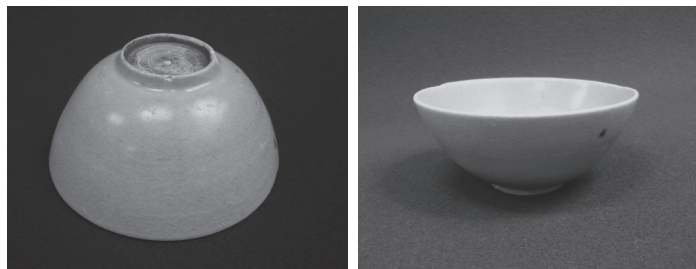


図31 青磁碗 タイ・カロン窯(パユーム地区) 15～16世紀 町田市立博物館 木内宗久コレクション

6 John Shaw, Northern Thai Ceramics, Oxford University Press, 1981.

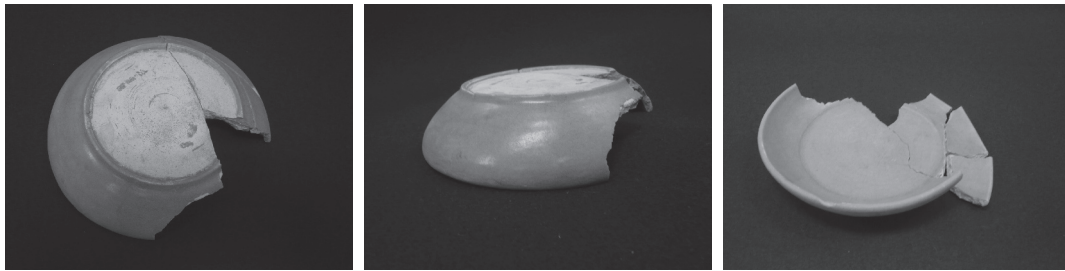


図 32 青磁皿 タイ・カロン窯 (パユーム地区) 15～16世紀

(2) カロン窯

カロン窯はランナー・タイ王国の諸窯の中で最も大きい窯群を形成している。カロン窯は個性的な鉄絵や白磁で有名であるが、その他にカロン窯群のうちのパユームPayoomおよびパドーンPa Dong地域では青磁が焼造された。その様式はシーサッチャナーライ窯の青磁とは異なっている。カロン窯の鉄絵や灰釉陶と同様に器胎が薄く焼成温度の

高くない陶器質で、丸みを帯びた軽快・優雅な形と、やや失透気味の青緑色の釉調が特徴であり、チョコレート・ボトムChocolate Bottomが散見される。高台置付きまで釉葉がかかるなど、他のタイ陶磁にはみられない手法が見える図31-32。シーサッチャナーライ窯の青磁のような力強さとは無縁である。明時代15世紀の中国陶磁の形に近い。

カロン窯の鉄絵の中にも15世紀の明時代青花器形と文様を比較的忠実に模倣した例が散見される(図33)。このような点からも、カロン窯は明時代の中国陶磁の様式を取り込んでいると考えられる。



図 33 鉄絵雲文壺 タイ・カロン窯 (ヴィエン・カロン地区) 15～16世紀 町田市立博物館 山田義雄コレクション

3. 2つの地域の中国との関係と陶磁

スコタイ・シーサッチャナーライ窯には元代陶磁の様式が取り込まれ、ランナー・タイ王国で最も優れた製品を焼造していたカロン窯では明代陶磁の様式が取り込まれた。この違いの背景には2つの王国の中国との関係があると考えられる。中国の文献に現れるこれらの王国に関する記録を見てみよう。

『元史列伝』および『明史列伝』に「暹国」「暹羅」と記されているのがスコタイ王国、ならびにアユタヤ王朝とされる。

『元史』列伝第97外国 暹国
成宗元貞元年(1295) 遣使

さらに、「大徳3年同じ要求をして退けられる。」との記述があり、朝貢に際して何らかの要望を積極的に行っていたさまが見える。中国で王朝が変わっても、





『明史』外国伝 暹羅

(※暹国と羅斛ーロッパリLopburiーが統一されたもの、すなわちアユタヤ)

洪武4年 大理少卿聞良輔往諭之。其王參烈詔毘牙瑣里人遣奈思俚刺識悉替奉金葉表文。朝貢賜大。

洪武10年 遣子昭祿羣貢象及方物。

とあるように、さっそく朝貢している。さらには、三年一朝貢(3年に1回の朝貢)を許されていたことが記されている。一方、「八百媳婦」と呼ばれたランナー・タイと元朝の関係は良好ではなかったことが、『明史』『雲南土司伝 八百』、『百夷伝』(明 錢古訓撰)に記されている。

大徳2年(1298) 征八百媳婦国、未至其境

皇慶2年(1313) 遣使招諭八百媳婦

泰定4年(1327) 以其地置蒙慶宣慰使

1300～1313年の間、両者は戦闘状態にあり、このいわゆる「大徳の役」が決着して以降もこの地域は安定しなかった。

対して、明王朝にはたびたび朝貢した。「洪武21年(1388) 八百媳婦国遣使入貢設八百宣慰使」という記録を皮切りに、洪武24年、宣徳7年の朝貢があり、「永楽初頻遣使入貢」という記録が続き、正統5年、弘治2年としばしば入貢していることがわかる。16世紀以降はミャンマーの圧力の下に弱体化し、1557年のビルマ・バインナウン王による侵攻により、朝貢できなくなったという(「嘉靖間為緬所并其酋避居景線、名小八百、自之朝貢遂不至。」。)この対中関係を反映するように、15世紀晩期からタイ北部仏塔の様式が変化、明風の形式を取り入れたものが急速に広がったことがわかっている(九州国立博物館原田あゆみ氏の教示による)。

以上のように、スコタイ王国ならびにアユタヤ王朝は13世紀から中国と平和的關係を開始し、ランナー・タイ王国はほぼ1世紀遅れて中国との往来が本格化している。2つの地域への中国陶磁からの影響が及ぶ時期にも開きがあり、このことが作風の違いに反映されているのではないだろうか。

III. 小結

ベトナムとタイの青磁の展開を、中国陶磁との関係を軸に概観した。かつての大越国(Dai Viet)、アユタヤ(Ayuthya)、ランナー・タイ(Lanna Thai)といった古王国が、隣接する巨大文明の象徴である大量の中国陶磁を輸入消費し、影響されつつ独自の作風を持つ陶磁を生み出す様相は、文化受容の在り方を伝える一つの例に過ぎないかもしれないが、文化というものの強さと豊かさを鮮明に示している。

東南アジア島嶼部同様に、インドシナ半島諸地域に大量の中国陶磁が運ばれたことは広く知られているが、考古学的な調査による中国陶磁の出土状況及び在地生産陶磁との共伴状況などの情報の蓄積と整理・分析は十分になされてはいない。この分野の重要性がより強く認識されることを切に望むところである。そして、今後の情報の蓄積を待って、より緻密な考察を試みる機会を得たい。







고려비색高麗翡色의 의미와 특징

최건 前 경기도자박물관 관장

1. 머리말

고려시대 청자 가운데 최상품 수준의 것을 ‘비색翡色’이라고 부른다는 사실을 모르는 사람은 없을 것이다. 그리고 그 비색청자가 제작되던 12세기에 중국을 포함한 세계의 청자들 가운데 고려의 것이 가장 뛰어나 ‘천하제일’이라는 평가를 받았다는 사실도 이제는 잘 알려져 있다. 당시 중국의 기록에는, ‘고려비색高麗秘色 천하제일天下第一’이라는 말에 뒤이어, “(중국 안에)다른 곳에서도 만들고자 했으나 끝내 이루지 못했다.”라는 설명도 함께 덧붙여 놓았는데, 이러한 표현은 청자의 종주국인 중국에서 고려청자의 객관적 가치를 높이 평가하였다는 사실과 중국 청자가 지향해야 할 모델로서 고려청자의 역할을 긍정적으로 인식하고 있던 당시 사회의 분위기를 엿볼 수 있는 내용에 다름 아닐 것이다.¹

이와 같은 중국의 기록들은 동시대에 제작된 중국과 동아시아 세계의 청자를 대상으로 자연스럽게 얻어진 객관성 있는 평가였다는 점에서 ‘고려비색 천하제일’이라는 말의 의미는 더욱 값진 것이라고 생각된다.

그런데 당혹스러운 점은 우리가 ‘비색’이라는 말의 뜻을 분명히 알고 있지 못하다는 사실이다. 또 12세기 중국 태평노인太平老人의 『수중금袖中錦』에 ‘비색秘色(이하 秘色)’이라는 말과 서긍徐兢의 『선화봉사고려도경宣和奉使高麗圖經』(1124년 간행, 이하 『고려도경』)에 ‘비색翡色(이하 翡色)’이 서로 어떤 관계에 있으며, 또 구체적으로 어떤 색을 가리키는지 알지 못하기 때문이다. 1123년 중국의 사신으로 고려에 온 서긍은 가장 뛰어난 청자를 ‘翡色’이라고 부른다는 말을 고려인으로부터 전해 듣고 관련기록을 남겼는데, 실제 고려 측의 기록에는 ‘翡色’은 물론 ‘秘色’이라는 단어조차 발견

1 12세기 중국 태평노인의 『袖中錦』에 실린 기사로 이 글에서 특히 주목한 부분은, 天下第一條에서 “...定磁 ...高麗秘色...皆爲天下第一也, 他處雖效之 終不及”이다.





되지 않아 ‘비색’이라는 말의 실체를 더 모호하게 만들고 있다.

현재 우리는 『수증금』과 『고려도경』으로부터 이십여 년 지난 인종仁宗의 〈장릉長陵출토청자〉의 색을 가리켜 ‘비색유翡色釉’라고 부르고 있으며, 그로부터 오십여 년 지난 명종明宗의 〈지릉智陵출토청자〉를 포함한 대부분의 특상품 청자를 가리켜 ‘翡色, 또는 翡色 계통의 유약’이라고 뭉뚱그려 부르고 있다. 그러나 아직도 추상적 표현인 ‘秘色’과 은유적인 ‘翡色’이라는 말만으로 구체적으로 어떤 색이라고 말할 수 없기는 마찬가지이다.

중국의 기록에서 눈을 돌려 고려 쪽 기록을 보면, 청자의 색을 ‘청자靑瓷’, ‘청사靑沙’ 등 청색을 가리키는 말과 ‘녹綠(자)’와 같이 녹색을 가리키는 가시적이며 현실적 색상으로 표현하고 있다. 명종지릉으로부터 불과 십여 년 후 『동국이상국집東國李相國集』에 실은 이규보李奎報의 시문에는 ‘翡色’이라는 은유적인 표현 대신 구체적 색을 가리키는 ‘녹(자)’이라는 명칭을 몇 차례 써서 자신이 본 청자의 색이 녹색이었음을 분명히 밝혀 놓고 있다.

그렇다면, 그가 지적한 1212년 전후에 ‘녹(자)’와 관련하여, 〈명종지릉출토청자(1202년)〉, 호암미술관소장의 〈청자상감·신축辛丑·명벼루(1181년)〉, 문공유文公裕(1159년)묘출토 〈청자상감보상당초문완〉을 거쳐 〈인종장릉출토청자(1146년)〉를 향해 위로 거슬러 올라간다면 『수증금』과 『고려도경』에서 말하는 ‘翡色’의 구체적 실체와 연결될 가능성도 있을 것이며, 반대로 아래를 향한다면 〈희종석릉熙宗碩陵출토청자(1237년)〉와 〈원덕태후곤릉元德太后坤陵출토청자(1239년)〉를 거쳐 〈간지干支·명상감청자군(1269년이후)〉으로까지 연결할 수 있는 여지가 생기게 될 것이다. 이 기간은 우리 청자 500년의 역사에서 유태釉胎와 제작기량이 가장 뛰어난 청자전성기에 해당되는 12~13세기 전기이며 ‘翡色’의 완성과 그 이후 상감청자시대까지 해당되는 기간이다.

2. ‘秘色’과 ‘翡色’의 의미

1) 『수증금』의 ‘秘色’

‘고려비색 천하제일’이라는 말은 송의 태평노인이 펴낸 『수증금』 천하제일조에 게재된 내용이다. 태평노인은 12세기 전반 중국 상류사회가 공인한 천하제일의 명품들 가운데 백자는 당말기부터 최고의 백자 생산처로 알려진 하북성 정주요定州窯를 꼽고, 청자는 당시 중국 천하에 명요名窯로 알려져 있던 고월주요古越州窯, 요주요耀州窯, 여관요汝官窯, 남송관요南宋官窯, 용천요龍泉窯 등의 청자들을 돌려놓고 중국 밖 고려 땅에서 만든 ‘고려비색’을 최고의 명품으로 뽑아 기록으로 남긴 당사자였다. 그런데 그가 기록한 간략한 내용 가운데 ‘고려’나 ‘천하제일’이란 말은 쉽게 이해될 수 있는 말이지만 ‘秘色’은 우리에게 생소한 표현으로 말의 뜻을 이해하기 어려운 것이 사실이다.

‘秘色’이라는 말은 법문사탑지궁法門寺塔地宮(874년)에 납입한 황제의 봉헌물奉獻物들 가운데 월주청자 12점을 ‘자비색瓷秘色’이란 명칭으로 기록하면서 처음 등장했다. 이어 당말(899년경) 육구몽陸龜蒙이 지은 시 「비색월기秘色越器」에도 최상품 월주청자를 ‘秘色’이라 하면서 녹색을 띠는 비취옥翡翠玉을 연상케 하는 ‘천봉취색千峯翠色’이라는 은유적인 시어詩語로 월주청자의 색상을 설명하고 있다.² 이





러한 두 건의 자료는 당대 월주요청자가 전통적인 황록색(올리브그린)청자에서 9세기후반에는 녹색(취색靑色)의 ‘秘色’청자로 획기적으로 변화했다는 사실을 알려주고 있다.³

월주비색의 구체적 색상은 재질의 개선과 함께 끊임없이 변화되고 있었다. 오월국吳越國의 왕족인 수구씨묘水丘氏墓(901년)출토 월주비색은 올리브그린색이나 취색(녹색)을 띠는 법문사출토 월주비색과 달리 녹색을 띠는 회청색이며, 오월국왕비마씨묘吳越國王妃馬氏墓(939년)의 월주비색의 경우에도 녹색을 띠는 밝은 회청색으로 황록색(올리브그린)이나 취옥翠玉과 같은 녹색(쑥색)으로 나타나지는 않으며, 오대말-북송초 월주비색 <태평무인太平戊寅(978년)명청자군>도 녹색을 띠는 회청색으로 띠고 있어 시대에 따라 ‘秘色’의 재질과 색상도 변화했다는 사실을 확인할 수 있다.⁴

당, 오대, 송초를 지나면서 월주청자는 고월자의 황록색(올리브그린)에서 취색(녹색)으로, 다시 녹색을 띠는 밝은 회청색으로 변하면서 맑고 투명한 방향으로 재질을 강화해 나간 것으로 보인다. 그리고 ‘秘色’이라는 표현은 구체적 색상이 아니라 황제, 왕실과 같은 특별한 지위에서 사용할 수 있는 특상품을 가리키는 말일 가능성이 높아졌고, 따라서 태평노인이 『수중금』에서 밝힌, ‘고려비색 천하제일’에서 ‘비색’의 의미는 중국의 관례적 표현대로 고려에서 만든 청자 가운데 특정한 최상품 청자를 가리키는 말로 이해해도 좋을 것 같다. 서궁의 기록에 따르면 이러한 특상품 ‘高麗秘色’을 가리켜 고려인들은 ‘翡色’이라 불렀다는 말이 된다.

2) 『고려도경』의 ‘翡色’

앞서 보았듯이 고려청자 가운데 최고수준의 특상품 청자를 ‘翡色’이라고 부른다는 사실은 오직 중국인 서궁의 『고려도경』에서만 확인되고 있다. 그는 최정절품最精絶品인 청자를 가리켜 ‘翡色’이라 부른다는 사실을 고려인으로부터 처음 전해 듣고 비색청자와 관련된 기록을 비교적 구체적으로 서술해 놓았다. 물론 그가 최정절품이라고 높이 평가한 ‘翡色’은 중국의 그것과 비교해도 뒤지지 않고 뛰어났던 것이 사실이었을 것이다. 서궁 자신이 학식과 견문이 넓고 서화書畵에 능한 높은 감식안의 소유자로서 12세기 전반 중국천하의 문물에 깊은 이해가 있었을 것이 분명하기 때문이다. 특히 그가 비색청자 등을 설명하는 대목에서 ‘월주고비색越州古秘色’이나 ‘여주신요기汝州新窯器’ 및 중국의 ‘정기제도定器制度’ 등과 같은 심도 깊은 전문용어를 구사했다는 점에서 볼 때 청자에 관한 그의 높은 견문과 감식안에 의심을 품을 여지는 없을 것 같다.

고려인이 서궁에게 알려주었다는 ‘翡色’의 ‘비翡’자는 앞서 당말唐末(899년경) 육구몽陸龜蒙의 시 ‘비색월기秘色越器’ 가운데 한 구절인 ‘천봉취색千峯翠色’에서의 ‘취翠’자와 관련성을 부정할 수 없을 것 같다. ‘비’와 ‘취’는 녹색의 경옥硬玉인 비취옥翡翠玉을 연상시키는 말로서 ‘취색’을 이상으로 한 월주청자나 ‘翡色’을 이상으로 한 고려청자도 모두 목표는 옥玉과 같이 부드럽고 맑은 재질의 청자였을 것으

2 陸龜蒙의 詩「秘色越器」에는, “...九秋風露越窯開 奪得天峯翠色來...”라 하여, 구체적인 색상은 녹색을 은유적으로 표현한 취색이며 ‘秘色’이라는 말은 특정 색상을 가리키는 말이 아니라, 臣庶用의 文物(色)이 아닌 王后用(秘)의 특별한 문물을 의미하는 것으로 보인다.

3 법문사지공출토의 월주비색 12점의 실제 유색에 대해 동경국립박물관의 今井敦은 ‘黃味가 없는 옅은 쑥색[淡綠色]이라는 특정 색상으로 표현하고 있다. 今井敦, 『靑磁』, 平凡社版 中國陶磁④, 平凡社, 1997, pp.106-107.

4 水丘氏墓, 馬氏墓 출토 월주청자를 포함하여 당, 오대, 북송, 남송관공 등에서 출토한 절대편년 유물과 관련자료들은 2005년 조선관요박물관 ‘韓 中靑磁 比較展 -靑磁의 色과 形-’ 특별전시에 중국 각지의 박물관으로부터 대어 전시한 바 있으며, 관련자료의 고품질 도판이 특별전도록에 실려있다. 『靑磁의 色과 形』, 朝鮮官窯博物館特別展圖錄, 2005 참조.





로 생각되기 때문이다.⁵ 이규보도 청자를 ‘형연벽옥광瑩然碧玉光’이나 ‘치옥작기리緻玉作肌理’처럼 ‘벽옥 같이 빛나며 살결은 옥처럼 맑다’고 하면서 옥의 특별한 질감과 비교한 청자의 장점을 설명하여 13세기 고려사회에서 옥과 청자의 전통적 친연성을 확인시켜주고 있다.⁶

이렇게 보면 ‘翡色’과 비취옥과의 관련성은 분명해지지만 이로서 ‘비색’의 구체적 색상을 짐작할 수 있는 것은 아니다. 다만 서궁이 『고려도경』 제32권 기명器皿3, 도로조陶爐條에서 지적한, “사자향로는 역시 ‘翡色’인데, … 여러 그릇 가운데 이것이 가장 정절하며, 나머지는 월주고비색과 여주신요기와 대체로 유사하다.”라는 내용을 검토해보면 새로운 가능성을 볼 수 있을 것 같다. 그는 사자향로의 ‘翡色’은 녹색을 띠는 회청색의 월주고비색이나 천청색天靑色이나 청록색靑綠色으로 부르는 여주신요기와 색상 및 조형에서 분명히 다르다는 점을 현장에서 확인하고 기록했다고 생각되기 때문이다. 그러나 아직도 서궁이 보고 느낀 고려비색의 구체적 색상을 알기는 어렵다. 월주청자를 계승한 보편화된 고려청자의 색상이나 새로운 여주신요기 계통의 색상과 분명히 다른 제3의 색이란 사실만은 확인된 셈이다.

고려인이 서궁에게 알려준 ‘翡色’이라는 이름의 청자는 최정절품이었다. 태평노인 역시 최정절품 청자를 ‘秘色’이라고 부르는 중국의 관례에 따라 ‘高麗翡色’을 ‘高麗秘色’으로 표기했을 가능성이 높으며, 따라서 ‘高麗翡色 天下第一’과 같이 ‘秘’자를 ‘翡’자로 바꿔 불러도 뜻은 달라지지 않을 것이다. 말하자면 ‘秘色’은 최고 수준의 청자를 가리키는 중국적 표현이며, ‘翡色’은 그러한 청자를 가리키는 고려적 표현이라 할 수 있을 것 같다.

3. ‘高麗翡色’의 조형과 여주신요기

1) ‘고려비색’의 조형

앞서 보았듯이 ‘翡色’이라는 말은 오직 서궁의 『고려도경』에서만 확인되고 있다. 서궁은 비색소구翡色小甌나 과형주존瓜形酒尊, 산예출향狻猊出香과 같은 최정절품 청자를 설명하면서 그 색은 ‘翡色’이라고 하였는데, 그는 이 ‘翡色’이라는 말조차 고려에 와서 처음 들었다고 기록해 놓고 있다.

서궁의 임무는 고려의 문물정보를 탐문 관찰한 견문록 『고려도경』을 작성, 보고하는 일이었다. 따라서 학문과 문물에 대한 견문이 넓고 안목이 높으며 보고 들은 것을 정확하게 글과 그림으로 표현할 수 있는 높은 기량을 가진 서궁에게 특별한 임무를 맡겼던 것이다.⁷

그는 『고려도경』 서문에, “… 중국과 같은 것은 버리고 다른 것을 취하니去其同於中國者而取其異 도합 3백여 조가 되었다.”라고 하여 고려에 와서 보고 들은 것 가운데 중국과 다른 것을 선별하여 그림과 함께 문자로 기록하겠다는 편집 방향을 정했던 것이다. 따라서 선별한 300여개의 세목들은 대체로 그림

5 陸羽의 『茶經』은茶에 관한 최초의 종합적 기록으로, 그 가운데 ‘卷中, 四之器’에 ‘邢瓷類銀 越瓷類玉’라고 기술하여, 8세기 중엽 중국사회의 인식은 형주백자는 은과 유사하고 월주청자는 옥과 유사하다는 당시의 인식을 전해주고 있다.

6 卷第八 古律詩, 「金君乞賦所飲綠[磁]盃用白公詩韻同賦」, … 瑩然碧玉光… 卷第十三 古律詩, 「綠瓷硯滴子」(1209-1212), … 緻玉作肌理…

7 서궁이 고려에서 귀국한 다음해인 1124년 완성하여 송 휘종에게 바친 『고려도경』은 1127년 북송이 멸망할 때 그림부분이 소실되고 글자부분만 남게 되었는데, 이것만으로도 지금까지 알려진 기록물 가운데 당시 고려의 문물을 복원하는데 가장 폭이 넓고 정확한 기록으로 평가되고 있다.





을 그려 넣고 설명을 달았는데, 특별히 ‘그 그림은 생략한다省其繪畫’라고 밝히거나, ‘그 그림은 생략하고 이름은 여기 신는다略其圖而載其名’라며 특별히 그림을 그리지 않게 된 경위를 밝힌 것을 제외하고는 각 세목마다 그림을 넣는 것이 서궁이 처음에 정한 편집 원칙이었다.⁸

『고려도경』에는 최정절품 청자를 가리키는 ‘翡色’이라는 단어가 단 세 차례 나타난다. 첫번째 ‘비색소구’는 중국의 제도를 따른 것으로 그림과 설명을 생략하고 이름만 달았기 때문에 구체적인 상태를 알 수 없다. 그러나 두번째 ‘翡色の 과형주존’과 세번째 ‘翡色の 산예출향’은 서궁 자신도 고려에 와서 처음 본 것이며, 정기제도에 해당되지 않는 것은 물론 월주고비색이나 여주신요기와도 분명히 다른 특징이 인정되었기 때문에 자세한 설명과 함께 그림도 그려 넣는다고 밝혀 놓았다.⁹

그는 두 점의 고려비색이 제작이 공교工巧하고 선택色澤이 아름답다고 하면서 여러 그릇 가운데 최정절最精絶이라는 평가를 한 후 뚜껑 위에 붙인 엷드린 오리와 연화형향로 뚜껑 위에 얹힌 산예[사자]의 상태에 대한 설명을 붙였다. 두 점 모두 구성과 입체적 완성도가 높은 반면 문양과 같은 표면 장식 없이 단정하고 최고의 기량으로 제작된 위엄을 갖춘 모습이라는 생각이 든다.

현존하는 유물 가운데 비교되는 것은 비색 계통으로 평가되고 있는 인종장릉(1146년) 출토의 4점의 청자이다. 가장 대표되는 <청자과형화병靑磁瓜形花瓶>은 11-12세기 경덕진요 백자와형화병과 직접 관련 있고, <청자소문유개완靑磁素文有蓋碗>은 청량사여요출토 유개완과, <청자방형대> 역시 장공항여요의 방형투합方形套盒과 직접 관련있지만 <청자양각국판형합>만은 월주청자의 영향으로 변화와 발전을 거듭해 온 고려 독자적 조형으로 판단되고 있다. 이들은 최고 수준의 유태와 과형瓜形과 국화판형菊花瓣形이나 능화형菱花形 같이 간결하지만 높은 완성도가 요구되는 입체 표현 능력으로 절제된 팽창감을 구사하고 위엄 있는 표정을 실현했다는 점에서 서궁이 최정절이라 평가한 비색과 관련 깊다고 생각한다.

이렇게 보면, 고려비색은 인종장릉출토 청자에서 보는 약간 실투성失透性的 기포가 많고 광택이 적은 유질釉質에 엷은 녹색을 띠는 회청색 유태에 가까운 재질로 추정되며, 중국 도자의 신·구양식을 취사선택한 후 월주청자의 영향으로 발전 계승되어 온 조형요소들과 조화를 이룬, 동남아적 양식이라고 말할 수 있을 것이다.

2) ‘고려비색’과 여주신요기

서궁은 비색의 산예출향과 함께 다량의 청자기명들을 본 후, 여러 그릇 가운데 이것(산예출향)이 가장 정절하며, “그 나머지는 월주고비색과 여주신요기와 대체로 유사하다其餘則越州古秘色 汝州新窯器 大概相類”라고 자신의 견해를 밝혀 놓았다.

8 『高麗圖經』陶尊(제32권 기명3)條에, “모두 정기제도를 모방한 것이므로 그리지 않고, 술그릇은 다른 그릇과 다르기 때문에 특별히 나타내었다(… 竊倣定器制度 故略而不圖, 以酒尊異於他器 特著之.)” 라는 설명을 보면, 중국의 제도를 모방한 것은 구태여 그리지 않고 고려에서 처음 본 것만 선별해 그렸던 것이 분명해진다.

9 陶尊條는, “陶器色之靑者 麗人謂之翡色, 近年以來製作工巧 色澤尤佳, 酒尊之狀如瓜 上有小蓋 而爲 荷花伏鴨之形, 復能作罍模榼甌花瓶湯淺 皆竊倣定器制度 故略而不圖, 以酒尊異於他器 特著之.”인데, 여기서 ‘비색’의 瓜形酒尊은 다른 것과 다르기 때문에 특별히 (그림을 그려)나타내었다고 밝혀 놓았다. 또, 陶爐條에도, “猊狻出香亦翡色也, 上有蹲獸 下有仰蓮 以承之, 諸器惟此物最精絶 其餘則越州古秘色 汝州新窯器 大概相類”라고 하여, 산예출향과 같이 특별한 비색의 경우 그림을 생략한다는 별도의 말이 없어서 원칙에 따라 그림을 그려 넣었음을 암시하고 있다.





그가 분류한 월주고비색 계통은 당말-오대-송초에 월주요의 영향을 받아 발전하고 다량생산을 통해 고려청자의 근간으로 자리 잡은 보편화된 청자들을 가리킨다.¹⁰ 반면, 여주신요기는 북송후반에 관요로 지정되면서 급성장한 소문素文의 신기종을 주축으로 하는 소위 여관요청자를 가리키는 것 같다. 여관요는 입체조형은 물론 유태와 제작기법 및 번조기법¹¹에 이르는 전반에 걸쳐 고려비색 완성에 절대적인 영향을 미친 특별한 청자로 알려져 있는데, 서궁은 “비색을 제외한 그 나머지는 … 여주신요기와 대체로 유사하다.”라고 하여 여관요 계통이 특별하지 않고 보편화된 것이라는 의미로 말하고 있다.

물론 서궁이 특별히 뽑은 비색의 <과형주준>의 과형은 경덕진요 백자의 과형화병과 관련 있고, <산예출향>의 밑작인 <양연형로신仰蓮形爐身>은 법문사지궁(874년)출토의 <청동양련형향로> 계열과 관련될 수도 있다. 그러나 뛰어난 감식안과 표현 능력을 갖춘 서궁이 본 두 점의 고려비색은 당시 중국에서 없는 특별한 것이어서 기록의 대상으로 선택했고 그림을 그려 중국으로 가져가 보고해야할 필요성을 느꼈던 것이다.

서궁이 그려 간 <산예출향>의 몸통인 <청자양련형로신靑磁仰蓮形爐身>이 2000년대 들어 여관요로 추정되는 하남성河南省 보풍현寶豐縣 청량사요지淸涼寺窯址에서 처음 발견된 것은 하나의 큰 사건이었다. 이 <양련형로신>은 2005년 조선관요박물관의 특별전 <청자靑磁의 색색과 형形>전시에 다른 출토품과 함께 대역전시 되었는데, 당시 한국국립박물관에서 출품한 <양련형로신>이 규모와 유태의 질감, 정교함, 완성도에서 더 높은 수준이라는 평가를 받았다.

이렇게 보면, <산예출향>의 그림을 그려 간 서궁의 판단에 의문이 생기게 된다. 여요에 대한 정보가 서궁에게 전혀 없었거나, 아니면 1123~1124년까지 여요에서 그 같은 향로를 제작하지 않았을 두 가지 경우를 제외하면 비색의 <산예출향>을 특별히 취급할 이유가 없기 때문이다. 물론 여요는 금중禁中의 특별한 것으로 그는 물론 고려인도 알지 못했을 것이라는 해석을 할 수도 있으나, “나머지는 월주고비색과 여주신요기와 대체로 유사하다”라는 서궁의 자신 있는 지적에서 볼 때 중국에 없다고 판단하고 그 결과 그림을 그려갔다는 쪽이 더 자연스럽다고 생각한다.

태평노인은 고려비색 등 천하제일품을 열거한 후에, “다른 곳에서 따라 만들려 했으나, 끝내 이르지 못했다.”라는 말로 끝맺었다. 서궁이 중국과 다른 것에 특별히 관심을 쏟고 그림을 그려간 경위와(천하제일의 명품)을 따라 만들려 했으나 끝내 이르지 못했다는 태평노인의 증언은 우리에게 새로운 상상의 여지를 만들어 준 것이다.

10 월주고비색을 계승한 청자계통은 태안 대성 앞바다에서 인양한 2만 3천여점의 청자들에서 확인할 수 있다. 영무문과 연판문을 표식으로 하는 오대-북송초 월주요 양식을 중심으로 요주요의 양인각을 포함하는 12세기 전기 강진청자요 생산품인 이 청자들 가운데 靑色靑磁와 같은 特上品은 발견되지 않았고 일부 上品과 中品이 대부분을 차지하고 있다. 국립해양문화재연구소, 『高麗靑磁寶物船 태안대성수중발굴보고서』, 2009 참조.

11 차돌을 받친 만유지소 기법은 여요가 창안한 기법으로 인정하여 여요가 고려청자 제작에 미친 영향이라고 알려져 왔다. 그러나 여요와 유사한 납작한 원반 받침 위에 차돌을 박은 만유지소 기법이 나타나기 이전부터 고려에서는 차돌을 박은 오각형, 삼각형, 원주형, 원추형 받침이 이미 사용되고 있었다. 만유지소 기법은 강진요와 여요가 각각 독자적 발전과정을 거치는 것으로 추측된다.





4. 맺음말 – ‘고려비색’ 이후의 청자

『고려도경』 시대에 최정절품인 비색은 말 그대로 천하제일이었다. 그러나 곧 이어 고려청자의 제작배경이 바뀌면서 새로운 변화가 나타나기 시작하였는데, 그 변화의 한 축은 여주신요기의 변화로부터 시작되고 다른 한 축은 상감기법의 완성과 고급화로부터 시작되었다.

여주신요기 성립의 주축이었던 휘중은 스스로 도군황제道君皇帝라 칭하며 도교를 정신적 지주로 높이고 존중한 황제였다. 황실의 기명도 이제까지 청자와 백자로 제작된 바 없는 새로운 조형정신이 요구되었고, 그것은 삼고시대三古時代의 고동기古銅器와 고칠기古漆器의 조형에 바탕을 두면서 간결하고 관념적으로 정형화된 조형의 여주신요기로 나타나고 있었다. 따라서 기존 청자의 조형에 도교적 정신세계를 표현하기 위해 추상성을 강화해 나갔는데, 이전보다 더 불투명하며 무겁고 신중하여 유약과 태도가 하나의 질감을 이루는 한편 입체조형은 간결하고 절도와 긴장감으로 위엄 있는 모습을 추구하고 있었다.

고려왕실은 물론 인종도 도교에 심취했다고 전한다. 여주신요기를 통해 간결하고 절도 있는 청자가 일부 나타나지만 중국이 청자의 조형요소들을 관념적으로 추상화 시킨 것과 달리 고려는 도교의 자연관을 상징할 수 있는 현실세계의 소재를 선별하고 회화적으로 표현함으로써 중국과 조형의 방향을 달리하게 되었다. 결국 중국은 불투명 유약으로 추상적이며 신중한 종교적 유현幽顯의 세계를 추구해 나가는 반면 고려는 투명한 유약으로 사실적이며 명량한 현실세계의 아름다움을 추구했다고 볼 수 있다.

그런데 유약 층 밑에 장식하는 상감기법을 효과적으로 나타내기 위해 투명한 유약으로 발전은 새로운 고려청자의 당면 과제였다. 고려는 여주신요기의 반투명에서 불투명한 유약을 제쳐 놓고 약간 실투성인 비색유약을 변화시키기 시작하였는데, 그 방법은 전통적으로 계승 발전시켜 온 월주요식의 투명유를 더 맑고 깨끗한 유약으로 변화시키는 과정에서 찾을 수 있었다.

맑고 깨끗한 투명유약으로 발전하는 첫 단계는 문공유(1159년물)묘출토 <청자상감보상당초문완>에서 확인 가능하다. 이 완의 유색은 옅은 녹색을 띠는 밝은 회청색으로 유약층이 두꺼운 부분은 녹색색이 감돌고 있어서 인종장릉출토 청자에 비해 투명도가 조금 높아진 단계라고 볼 수 있다. 그런데 호암미술관의 <청자상감'신축'명벼루(1181년)>와 명종지릉(1202년)출토 청자는 맑고 투명도가 높은 반면 유태색은 비교적 짙은 녹색이 감도는 회청색으로 나타나 녹색화와 투명화가 상감문양을 효과적으로 나타낼 수 있는 단계까지 발전 정착된 것으로 보인다. 이러한 청자를 가리켜 『동국이상국집』의 필자 이규보(1168~1241)는 ‘녹(자)배盃’, ‘녹(자)연적자硯滴子’, ‘녹(자)침沈’과 같이 녹색으로 말하고 있는데, 그가 청자의 색을 오로지 녹색이라고 했던 것은 1212년경 그가 본 청자가 관념적 의미에서 ‘청색’이나 은유적인 의미의 ‘翡色’이 아니라 실제 현실세계의 색인 ‘녹색’이었기 때문으로 생각된다.

명종지릉(1202년)출토 청자 12점 가운데 10점이 녹색을 띠는 밝은 회청색, 그리고 30여 년 후 희종석릉(1237년)출토 청자와 곤릉(1239년)출토 청자는 옅은 녹색색을 띠는 회색으로 변화되고 있다. 물론 투명도와 광택은 점점 높아져 간다. 13세기 후반 <간지명청자군>을 대표하는 <청자상감'기사리(1269년)'명청자>들은 왕실의 분묘출토품과 달리 최상품에는 미치지 못하는 수준이지만 전반적으로 석릉과 곤릉출토 청자들과 가까운 옅은 녹색색에서 녹갈색을 띠는 회색으로 변해가는 현상을 보이고





있어서 14세기에 본격적인 녹색색을 띠는 청자의 전단계임을 확인시켜주고 있다.

아직 『고려도경』에서 서궁이 지적한 비색이 언제 완성 정착되었는지 알 수 있는 자료는 없지만 1123년 서궁이 본 비색은 최정절의 단계에 오른 완성도 높은 것이라는데 의심을 품을 필요는 없다고 생각한다. 12세기 초기에 성립된 비색의 시대는 인종장릉(1146년)출토 소문청자에서 문공유묘(1157년)출토 상감청자를 거치면서 큰 변화를 맞고 있었다. 상감문양의 인지도를 높이기 위한 효과적 방법으로 맑고 투명한 유약으로 전환이 필요했기 때문이다. 1212년경 이규보가 강조한 녹색의 청자는 이미 <청자상감·신축(1181년)·명벼루>에 나타나고 있었다. 실투성의 비색 시대 이후 투명성의 녹색 시대가 시작된 것이다.



고려 청자 색색의 시대

비색청자 유약의 성분과 미세구조 분석

이영은 경기도박물관 큐레이터

1. 들어가는 말

푸른 바다에 파도가 넘실거린다. 그 속을 유유히 헤엄치고 있는 물고기들이 자유롭게 노닌다. 두 손에 감기는 매끈한 감촉, 입술에 닿는 부드러움. 맑은 기운이 정신까지 정화시켜줄 것 같은 순수함. 청자 완에 담긴 따뜻한 말차 한 잔을 마시며 고려인들이 느꼈을 그 깊고 풍부한 감성은 천년이 흐른 지금도 여전히 생생하게 우리에게 전해진다. 문득, 이렇게 아름다운 도자기를 만들어 낸 도공들의 숨은 비법이 궁금해진다. 더욱 자세히 들여다볼까? 정선되고 고운 바탕에 씌워진 맑고 투명한 유약이 마치 처음부터 한 몸이었던 듯 밀착되어 있고, 굴곡진 형태를 돋보이게 흐르는 듯 유려하다. 과연 무엇이 이토록 아름답게 만드는가? 이 작은 그릇 속에 감추어진 빛나는 기술적 성취, 이것이 지금부터 풀어나갈 이 글의 주제이다.



도판1 청자 파도 물고기무늬 발(입지름 16.1cm, 높이 6cm), 경기도박물관 소장

고려 11~12세기는 도자기를 비롯한 금속공예품, 나전칠기 등 그 기법과 조형성면에서 매우 뛰어난 아름답고 정교한 공예품들이 제작된 시기로 평가된다. 이것은 고려인들의 미적 감각을 구현할 수 있는 높은 기술력이 충분히 뒷받침되었기에 가능하였을 것이다. 이 시기 도자 분야에서는 갈색조 유조에서 벗어나 은은한 푸른색이 감도는 비색의 청자를 만들었다. 그렇다면 이러한 도자기를 만드는 기술은 중국으로부터 직접적인 기술의 도입이 있었던 것일까? 중국의 선진 문물을 받아들이는 과정에서 우연히 얻어진 것인가? 혹은 고려 도공들의 끊임없는 노력 때문인가?

한국의 청자가 처음 만들어지기 시작하는 시기에는 중국의 남부 월주요에서의 기술 전수가 있었다. 용인 서리와 시흥 방산동에서 나타나는 벽돌가마의 구조와 축요방식, 그리고 도자의 조형 등





에서 이러한 중국 기술의 영향이 보인다.¹ 그런데 이 두 요지에서 만들어졌던 청자의 유색은 갈색조가 중심이다. 강진에서 가장 초창기에 운영되었다고 하는 용운리 63호 또한 이와 비슷한 경향을 보인다.² 우리가 비색으로 인식하고 있는 은은한 푸른색이 감도는 유색의 청자가 본격적으로 나타나기 시작하는 시점은 12세기라 할 수 있다. 사실 어떤 청자 빛깔을 비색靑色으로 보아야 하는지 정확하게 정의하기는 매우 어렵지만, 기록을 통해 서긍徐兢이 고려에 왔던 그 시기에 고려인들은 그들이 만든 청자의 유색을 비색靑色이라 지칭하였던 것으로 확인된다.³

따라서 본 고에서는 12세기에 제작된 사당리 7호와 부안 유천리 12호의 양질 청자를 넓은 개념에서 고려의 비색청자로 간주하여 당시의 제작기술을 분석하고자 한다. 또한, 초기 청자인 용인 서리를 포함하여 강진의 63호, 36호, 9호의 도편들을 비교 대상으로 선정하여 고려인들이 얻고자 하는 이상적인 청자를 만들기 위하여 어떠한 시도를 하였는지 유약의 기술적 측면에서의 변화과정을 살펴보자 한다. 또한 중국 여요 청자와의 비교를 통하여 여요와 고려 청자와의 기술적 영향 관계를 파악하고자 한다.

2. 분석대상 및 방법

본 연구에서 다룬 도편의 특징은 다음의 표1에 정리하였다. 사당리 7호의 도편 중에는 문양과 번조받침, 굽모양 등을 확인할 수 있는 양질의 청자가 포함되어 있다.

표1 본 논문에서 분석한 도자편

유적	입수처/년도	도편수	특징
용인 서리 중덕마을	호암미술관 1998	9편	층위와 굽의 형태별로 각 3점씩. 가장 아래층인 I 기층과 II 기층의 청자는 갈색조임.
강진 용운리 63호	해강도자미술관 1993	4편	I 유형. 갈색조의 유색.
강진 용운리 36호	해강도자미술관 1993	5편	II 형식. 녹색색, 회녹색조의 유색.
강진 용운리 9호	해강도자미술관 1993	4편	II 형식. 진한 녹색색부터 암청회색, 담녹색에 이르기까지 다양한 유색.
사당리 7호	해강도자미술관 1993	5편	IV 형식. 맑고 투명한 담회청색부터 녹색색까지 다양하며, 매끈하고 부드러운 느낌.
부안 유천리	이화여대박물관 1995	9편	담청색, 회녹색의 유색.

No. 158은 바깥면에 연판문이 음각되어 있는 발(입지름 14.8cm)이며, No. 159는 굽안바닥과 접지면까지 모두 시유되어 있으며, 규석받침 자국이 있는 양질의 발(굽지름 5.6cm)로, 외면에는 음각문이 시문되어 있다. No.160은 안바닥에 앵무문이 음각으로 시문된 발(굽지름 5.6cm)로 번조받침은 규석받침이다.

고려 청자 유약의 성분과 유약의 미세구조의 분석, 색도측정, 철이온의 산화상태 분석에 사용된 기기와 분석조건은 다음과 같다.

1 이종민, 「시흥 방산동 초기청자 요지 출토품을 통해 본 중부지역 전축요의 운영시기」, 『미술사학연구』228-229 (한국미술사학회, 2001), pp. 65-97.

2 해강도자미술관, 『康津의 靑磁窯址』(1992).

3 徐兢, 조동원, 김대식, 이경록, 이상국, 홍기표 공역, 『高麗圖經』(황소자리, 2005), pp. 384-389.





- 유약의 성분과 미세구조: 전자현미분석기(EPMA, Electron Probe Microanalyzer, SEM: Jeol Superprobe JXA-8600, EDS: Oxford Pentafet_{atw} detector, 15kV, 5nA), 전자현미경-에너지분산형분석기(SEM: Scanning Electron Microscope, JSM-6460LV, Jeol, EDS: Energy Dispersive X-ray Spectrometer, Oxford x-act)
- 색도측정: 분광측색계(Spectrophotometer, Minolta, CM-2600d)
- 철이온의 산화상태분석: KS E3016 분석법을 응용한 습식화학분석

3. 고려청자 유약의 기술

1) 고려청자 유약의 성분

고려 청자 유약의 원료는 점토에 나무재 등을 섞어서 만들었을 것으로 본다.⁴ 용인과 강진에서 만들어진 청자의 유약 성분은 실리카 함량이 낮고 용제함량이 높은 특징이 일관되게 유지되었다. 제계르식으로 계산된 RO₂와 R₂O₃의 범위가 좁은 영역에 몰려 분포하는데, 이 수치는 중국의 월주요의 성분과 유사하다.

고려 청자의 유약은 칼슘산화물을 주요 용제로 하는 석회유lime glaze이다. 중국의 고화도 자기의 유약을 네 가지 카테고리로 나누는 방법에 따라 구분하면⁵, 고려 청자는 높은 라임계열high-lime type glaze, 또는 라임계열lime type glaze에 속한다. RO:R₂O의 비율이 0.89 정도로 매우 라임비율이 높은 편이다. 고려 청자 유약의 주 용융제인 칼슘은 주로 식물의 재에서 얻었다고 생각되는데, 식물의 재 안에는 칼슘 외에도 인(P₂O₅)과 마그네슘(MgO), 망간(MnO) 등이 포함되어 있으며, 이 성분들은 식물마다 그 함유량이 다르다.⁶ 따라서 유약에서 검출되는 이 세 성분들을 살펴보면 식물의 재의 특성과 혼합 비율들을 추정할 수 있다.

표2 고려 청자의 유약 성분⁷

Sample Number	Cracked state ^a	Color ^a	Thickness ^a (μ m)	Oxide concentration(wt.%) ^b											
				SiO ₂	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	MgO	CaO	Na ₂ O	K ₂ O	TiO ₂	MnO	P ₂ O ₅	Total	
경기도 용인군 이동면 서리 IV층, 선해무리굽				Kyönggido Yongingun Idongmyön Söri IV layer, pre-haemurigup											
852 (YSR-19)	×	BN	80-130 ●	57.43	12.87	2.11	2.14	19.97	1.05	1.47	0.87	0.52	1.02	99.44	
853 (YSR-20)	×	BN-GN	200-250 ▲	64.63	15.89	2.53	1.88	9.59	1.27	2.02	0.97	0.28	0.60	99.67	
854 (YSR-21)	×	GN-BN	70-150 ●	60.92	12.70	2.09	1.55	17.62	1.12	1.55	1.00	0.41	0.61	99.57	
Average				61.00	13.82	2.24	1.85	15.73	1.15	1.68	0.95	0.40	0.74	99.56	
Standard Deviation				3.60	1.79	0.25	0.30	5.44	0.11	0.30	0.07	0.12	0.24	0.12	
경기도 용인군 이동면 서리 III층, 선해무리굽				Kyönggido Yongingun Idongmyön Söri III layer, pre-haemurigup											
840 (YSR-7)	○	BN-GN	80-150 ●	58.97	15.62	3.17	3.47	12.00	1.51	2.25	0.77	0.56	1.71	100.03	
841 (YSR-8)	×	BN-GN	200-250 ▲	59.78	13.52	3.03	4.25	13.10	1.18	1.75	0.86	0.35	1.87	99.69	
842 (YSR-9)	×	BN-GN	150-250 ▲	59.82	13.48	2.91	4.22	13.24	1.15	1.80	0.84	0.38	1.86	99.70	
Average				59.52	14.20	3.04	3.98	12.78	1.28	1.93	0.82	0.43	1.81	99.81	
Standard Deviation				0.48	1.23	0.13	0.44	0.68	0.20	0.28	0.05	0.11	0.09	0.19	

4 Caralyn Kyongshin Koh Choo, Woong Kil Choo, Sangdoo Ahn, Young Eun Lee, Gyu Ho Kim, and Yeon Sook Lee, "A Study of the Chemical Composition of Korean Traditional Ceramics (I): Celadon and Koryö Whiteware", Journal of Conservation Science, 26(3) (2010), pp.213-228.

5 Nigel Wood, "Oriental Glazes - Their Chemistry, Origins and Recreation"(Pitman/Watson, 1978), p. 37.

6 고경신, 「한국 전통 도자기 문화의 과학기술적 연구」『한국과학사학회지』, 14(1) (한국과학사학회, 1992), pp. 23-61.





경기도 용인군 이동면 서리 III, 중국식 해무리굽 <i>Kyŏnggido Yongin-gun Idongmyŏn Sŏri III layer, haemurigup-Chinese style</i>															
846 (YSR-13)	△	BN-GN	100-200	●	56.30	13.46	2.38	3.59	17.00	1.44	1.98	0.66	0.56	2.10	99.47
847 (YSR-14)	×	BN-GN	100-200	●	59.26	13.86	2.26	2.99	15.59	1.36	2.18	0.67	0.54	1.87	100.59
848 (YSR-15)	○	BN-GN	150-300	▲	60.24	14.49	2.60	3.49	13.55	1.32	1.79	0.80	0.39	1.81	100.48
Average					58.60	13.94	2.41	3.36	15.38	1.37	1.98	0.71	0.50	1.93	100.18
Standard Deviation					2.05	0.52	0.17	0.32	1.73	0.06	0.20	0.08	0.09	0.15	0.62
전라남도 강진군 대구면 용운리 63호 <i>Chŏllanamdo Kangjŏngun Daekumyŏn Yongunri, 63rd kiln, Y-63</i>															
619 (H⑥-2)	○	BE-GN	150-250	▲	58.46	14.59	1.62	2.32	18.98	0.85	2.31	0.46	0.34	0.46	100.38
620 (H⑥-3)	△	GY-BE	150-300	▲	55.72	17.76	2.32	1.78	18.34	0.35	1.99	0.69	0.33	0.35	99.63
621 (H⑥-4)	○	BW-BE	100-200	●	58.35	16.07	2.10	2.08	16.34	0.68	2.54	0.48	0.41	0.48	99.52
622 (H⑥-5)	○	GN-GY	150-200	●	63.21	14.80	2.30	1.74	14.00	0.72	2.33	0.30	0.30	0.36	100.06
Average					58.94	15.81	2.08	1.98	16.91	0.65	2.29	0.48	0.35	0.41	99.89
Standard Deviation					3.12	1.46	0.33	0.27	2.24	0.21	0.23	0.16	0.05	0.07	0.40
전라남도 강진군 대구면 용운리 36호 <i>Chŏllanamdo Kangjŏngun Daekumyŏn Yongunri, 36th kiln, Y-36</i>															
628 (FY-1)	X	GN-BE	250-300	▲	61.29	14.54	2.38	1.81	16.96	0.47	1.77	0.11	0.23	0.66	100.22
629 (FY-2)	○	BE-GN	200-300	▲	63.00	13.57	1.79	1.79	16.91	0.41	1.45	0.19	0.29	0.64	100.04
630 (FY-3)	○	BN-GN	150-200	●	61.09	14.75	2.36	2.00	16.58	0.87	1.94	0.26	0.31	0.66	100.83
631 (FY-4)	△	GY-GN	200-300	▲	59.65	13.33	1.75	2.55	17.80	0.92	1.76	0.25	0.47	1.00	99.47
632 (FY-5)	○	GY-GN	200-250	▲	55.00	12.44	1.57	3.44	23.54	0.35	1.68	0.23	0.66	1.63	100.54
Average					60.01	13.73	1.97	2.32	18.36	0.60	1.72	0.21	0.39	0.92	100.22
Standard Deviation					3.04	0.94	0.37	0.70	2.93	0.27	0.18	0.06	0.17	0.42	0.52
전라남도 강진군 대구면 용운리 9호 <i>Chŏllanamdo Kangjŏngun Daekumyŏn Yongunri, 9th kiln, Y-9</i>															
634 (HM-2)	△	GY-GN	150-300	▲	62.69	15.25	2.06	2.10	12.65	1.08	3.62	0.30	0.30	0.70	100.75
635 (HM-3)	X	GN-GY	300-400	▲	61.25	14.47	1.39	2.33	15.95	0.67	2.85	0.21	0.39	0.98	100.51
636 (HM-4)	△	GN-BN	200-400	▲	61.70	14.25	1.81	2.23	14.17	0.90	2.96	0.23	0.32	0.76	99.32
637 (HM-5)	○	WH-GN	200-350	▲	55.65	15.98	2.25	2.63	18.43	0.68	3.27	0.25	0.54	0.98	100.65
638 (HM-6)	△	GN-WH	100-400	●	62.78	14.42	1.62	1.72	15.19	0.54	2.68	0.27	0.27	0.45	99.94
Average					60.81	14.87	1.83	2.20	15.28	0.77	3.07	0.25	0.36	0.77	100.23
Standard Deviation					2.96	0.73	0.34	0.33	2.15	0.21	0.37	0.03	0.11	0.22	0.60
전라남도 강진군 대구면 사당리 7호 <i>Chŏllanamdo Kangjŏngun Daekumyŏn Sadangri, 7th kiln, S-7</i>															
156(S7-1)	△	GY-GN	400-450	■	58.33	13.01	1.38	1.81	19.96	0.47	2.70	0.17	0.34	0.58	98.73
157(S7-2)	○	GN-BE	450-500	■	55.84	13.89	1.42	2.32	21.51	0.40	2.25	0.23	0.46	0.91	99.23
158(S7-2)	×	GN-GY	300-400	▲	59.64	14.66	2.04	2.36	16.47	0.57	2.15	0.18	0.17	1.42	99.65
159(S7-4)	△	BL-GN	530-550	■	61.01	12.99	1.29	1.86	19.36	0.60	2.92	0.05	0.43	0.41	100.92
160(S7-5)	×	GN-BL	375-800	■	59.87	13.74	1.37	2.11	18.55	0.48	2.74	0.04	0.33	0.70	99.93
Average					58.94	13.66	1.50	2.09	19.17	0.50	2.55	0.14	0.35	0.80	99.69
Standard Deviation					1.98	0.70	0.30	0.25	1.86	0.08	0.34	0.08	0.11	0.39	0.82
전라북도 부안군 보안면 유천리 <i>Chŏllapukdo Puangun Poanmyŏn Uch'ŏlli</i>															
590 (YC-1)	×	BL-GN	400-500	■	60.51	14.23	1.19	1.96	16.33	0.40	3.57	0.20	0.62	0.64	99.65
591 (YC-2)	△	BL-GN	650-700	■	57.92	14.46	1.40	1.98	18.82	0.32	3.23	0.29	0.32	0.79	99.52
592 (YC-3)	○	BL-GN	450-650	■	59.48	14.39	1.42	1.40	18.93	0.38	2.79	0.20	0.29	0.31	99.58
593 (YC-4)	×	GN-BL	200-350	▲	58.54	12.87	1.35	2.49	19.39	0.63	2.58	0.22	0.39	0.94	99.40
594 (YC-5)	△	BL-GN	350-500	■	58.99	13.59	1.36	2.15	19.55	0.47	3.04	0.22	0.58	0.78	100.74
595 (YC-6)	○	BN-YL	250-500	▲	57.09	13.77	1.55	1.57	20.82	0.40	2.67	0.36	0.52	0.43	99.17
596 (YC-7)	△	BL-GN	300-500	■	57.96	12.58	1.41	1.30	21.64	0.43	3.29	0.23	0.31	0.28	99.42
597 (YC-8)	○	GY-GN	450-500	■	58.86	13.59	1.22	1.20	19.68	1.02	3.22	0.25	0.37	0.27	99.68
598 (YC-9)	△	GN-BL	500-900	■	58.31	12.97	1.19	2.08	20.16	0.32	3.72	0.20	0.57	0.65	100.17
Average					58.63	13.61	1.34	1.79	19.48	0.48	3.12	0.24	0.44	0.57	99.70
Standard Deviation					0.99	0.69	0.12	0.44	1.48	0.22	0.39	0.05	0.13	0.25	0.47

a: Abbreviations

Crackled state : ○-finely crackled, △-roughly crackled, ×-not crackled

Color : BE-beige, BL-Blue, BN-Brown, GN-green, GY-gray

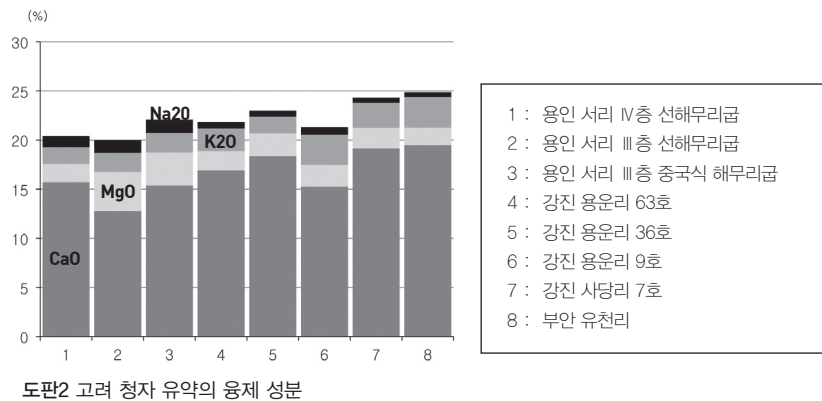
b: A cross-section of the sherd, mounted in epoxy resin, was polished for EPMA and SEM-EDS measurement. The average of 4-6 different measurements is reported for each sample.





용인 서리에서 가장 두드러지는 특징은 Ⅲ층 유약의 높은 인산화물과 마그네슘산화물 성분이다.⁸ 망간산화물의 함량이 크게 높아지지 않은 것으로 보아 칼슘을 얻기 위하여 첨가된 식물의 재에는 이 두 성분이 다량으로 포함되었을 가능성이 높다. 반면, 강진의 용운리 63호는 P_2O_5 가 평균 0.41%, MgO 2.08%로 P_2O_5 는 서리의 약 1/4로, MgO 는 약 1/2 정도로 적고, 반면 칼슘과 알칼리 성분인 포타슘(K_2O)의 양이 높다. 용인과 강진의 초기 청자는 같은 유색을 보이고 있으나, 유약에 사용된 물질은 달랐음을 알 수 있다.

강진 용운리 36호에서는 매우 실험적인 과도기적 경향을 보인다. 전반적으로는 용운리 63호에 비하여 P_2O_5 가 조금 높아지고, 알칼리의 비율이 조금 낮아지는 특성이 있으나, 도편마다 성분의 편차가 심한 편으로 실제로 도편에서도 그 유색과 질감이 다양하게 나타난다. 강진 용운리 9호에서는 여전히 유색이 안정적이지는 않지만, 드디어 푸른색이 감도는 도편들이 만들어지기 시작하였다. 36호와와는 또 다른 유약 조합을 만들었던 시도가 엿보이는데 알칼리의 비율이 평균 3%로 높아지는 반면 라임의 비율이 낮아졌다.



푸른 유색의 청자가 안정적으로 제작되는 사당리 7호의 청자유는 9호와 비교 시 라임을 조금 더 높이고, 알칼리 성분은 조금 줄어들었다. 이러한 특성은 같은 시기 강진과 약 150km 떨어진 부안의 유천리에서도 일관되게 나타난다.

이러한 분석 결과를 통하여 용인과 강진 청자 유약, 그리고 강진 내에서도 시기와 가마터에 따른 유약 원료에서의 점토물질과 나무재의 혼합비율, 그리고 사용한 재가 조금씩 다른 것을 확인할 수 있다. 아마도 이 시기의 고려 도공들은 원하는 좋은 유색과 질감을 얻기 위해 원료의 준비 과정에서 다양한 재료와 혼합 비율 등을 실험하며 부단한 노력을 기울였을 것이다.

7 이연숙, 『한국 전통도자기의 원료에 대한 통계분석 연구』(중앙대학교 석사학위논문, 2001), pp. 14-21. 용인 서리와 강진 용운리 63호, 36호, 9호, 부안 유천리는 기존에 발표된 논문에서 인용한 것이고, 사당리 7호 도편은 본 연구에서 새롭게 분석된 자료이다.

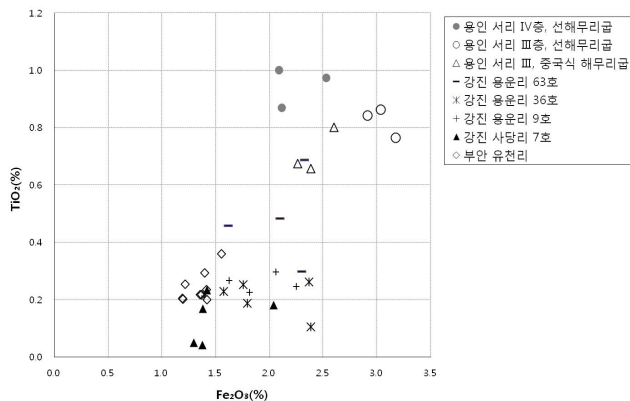
8 이영은, 김규호, 고경신, 『한국 자기 발생기의 청자와 백자에 대한 과학기술적 연구 - 용인 서리, 시흥 방산동, 여주 중암리 요지를 중심으로』(한국과학사학회지, 27(1)) (한국과학사학회, 2005), pp. 59-85.; C.K.Koh Choo, Y.E.Lee and I.W.Shim, W.K.Choo, G.H.Kim, W.Y.Huh and S.C. Chun, Compositional and Microstructural Study of Koryŏ Celadon and Whiteware Excavated from Sŏri Kiln in Kyŏnggi Province, Archaeometry 46(2) (2004), pp. 247-265.



고려 청자의 발색

고려 청자 유약의 주요한 착색 성분은 전이금속인 철이온이다. 유약에서 철이온은 $\text{Fe}^{2+}/\text{Fe}^{3+}$ 의 환원-산화 평형상태로 존재하고 있는데, 자기의 번조과정에서 유약이 녹아 유리질 상태로 되는 때의 가마의 온도와 내부 분위기에 의하여 결정된다. 이 두 산화상태의 비율은 철의 총함량과 더불어 색을 좌우하는 매우 중요한 요소가 된다. 또 다른 중요한 착색 성분은 티타늄(TiO_2)이다. 일반적으로 철과 티타늄의 함량은 비례한다. 고려 청자의 비색을 얻기 위하여 고려 도공들은 도자기의 원료인 흙과 재의 성질을 이해하고 수비법을 개선시키고자 노력하였을 것이며, 원료의 준비에서 철과 티타늄의 양을 적절하게 조절하는 것이 제일 큰 과제였을 것이다.

도판3 고려 청자 유약의 Fe_2O_3 와 TiO_2 성분의 비교



용인 서리 유약에는 2~3% 이상의 높은 철산화물과 1% 내외로 매우 높은 티타늄산화물 함량이 검출된다. 번조 분위기의 조절이 잘 이루어진다고 하더라도 이러한 성분의 원료로는 비색의 청자를 얻기가 어려웠을 것이다. 반면, 강진은 처음부터 서리와는 다른 경향을 보인다. 가장 이른 시기에 활동한 용운리 63호에서부터 철과 티타늄 성분이 서리에 비하여 현저히 낮다. 철함량은 대부분은 2.5% 미만이며, 특히 티타늄은 서리의 약 50% 수준이다. 이후에도

철과 티타늄을 줄이려는 노력은 계속되는 것으로 나타난다. 기본적인 원료의 성분에서 과도기적 특징을 보이는 강진 용운리 36호와 9호의 시기가 되면 티타늄은 더욱 낮아져 0.3% 미만이며, 철함량은 5편 중 3편은 1.8%로 2%를 넘지 않는다. 이 시기에 생산된 청자의 유색이 조금씩 갈색에서 청색쪽으로 바뀌어가는 경향을 보이는 것은 이 두 산화물 성분이 적은 것과 밀접한 관계가 있다.

강진 사당리 7호 소위 비색청자 시기에 들어서면 철함량이 1.5% 이내, 티타늄산화물은 0.2% 이내로 용운리 36호와 9호에서 가장 낮은 수치를 보이는 정도로 낮아진다. 도편마다 조금씩 차이를 보이고 있으나, 대체로 이 범위를 크게 벗어나지는 않는다. 이러한 성분의 특성은 부안 유천리에서도 매우 유사하게 나타난다.

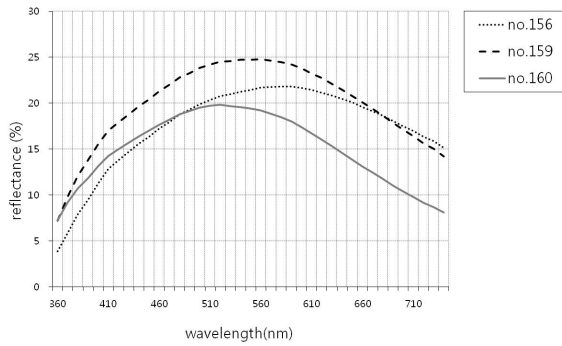
2) 번조 기술의 발전

푸른 유색, 그리고 그 안의 다양성

아름다운 청자 유색은 가장 기본적으로는 유약 원료의 준비에서 시작되었으나, 이와 더불어 번조 기술의 발전이 동반되어야 얻을 수 있다. 우리는 종종 가마 안에 놓여진 기물의 위치에 따라서, 또는 한 기물에서도 안과 밖, 혹은 앞과 뒤의 발색이 다르게 나타난 현상을 목격한다. 이는 가마 내부 분위기의 영향을 받아 발생하는 것으로, 앞서 언급한 바와 같이 철이온의 산화상태에 따라 좌우된다. 의도하지 않은 청자의 갈색 톤은 강한 산화에 의한 것으로 보인다. 철함량 1.5% 내외, 티타늄함량이



도판4 고려 청자 유약의 반사도



색 유조이나 그 안에서도 미묘한 색상 차이가 감지된다. 실제로 분광측색기로 측정하여 얻은 이들의 가시광선 영역에서의 스펙트럼은 최대파장이 520~580nm로 도편마다 다른 것으로 조사되었다. 푸른 색이 강한 유색은 520nm에서 최대 파장을 갖는 것으로 조사되었으며, 녹색과 회색톤이 진한 도편은 580nm 정도였다.

그렇다면, 청자유색 중에서 미묘하게 달라지는 다양한 톤은 어떤 결과에 의한 것일까? 그 원인은 두 가지를 생각해 볼 수 있는데, 첫 번째는 성분에 따른 차이에 의한 가능성이 며, 두 번째는 번조 분위기의 조절에 의한 차이이다. 먼저, 성분에 따른 차이는 미량의 TiO_2 함량에 의한 것으로, TiO_2 함량이 조금씩 첨가될수록 황색톤이 강하게 나타나는 경향이 있다.⁹ 푸른색의 유약에 티타늄 함량이 조금 첨가되면 녹색을 띠게 될 것이다. 강진 사당리와 부안 유천리의 청자는 앞서 살펴본 바와 같이 철과 티타늄의 함량이 매우 낮고, 좁은 범위에서 일관성 있게 유지된다. 그런데, 이 도편들에서 색상 톤과 TiO_2 함량과의 정확한 함수관계가 발견되지 않는다. 따라서, 물론 이 도편들 간에도 성분의 편차가 존재하나, 색상의 차이를 좌우할 만큼 큰 차이는 아니라는 것으로 해석된다.^{표3}

표3 사당리 7호와 부안 유천리 도편의 성분과 색상과의 관계

도편	색상	Fe_2O_3	TiO_2	MnO	$\lambda_p(\text{nm})$	$\text{Fe}^{2+}/(\text{Fe}^{2+}+\text{Fe}^{3+})(\%)$	$\text{Fe}^{3+}/(\text{Fe}^{2+}+\text{Fe}^{3+})(\%)$
no.160 (내면)	GN-BL	1.36	0.00	0.38	520		
591	BL-GN	1.40	0.29	0.32	540~550	72.0	28.0
592	BL-GN	1.42	0.20	0.29	550	81.5	18.5
159	BL-GN	1.29	0.05	0.43	560		
590	BL-GN	1.19	0.20	0.62	560~570		
594	BL-GN	1.36	0.22	0.58	570	65.4	34.6
156	GY-GN	1.38	0.17	0.34	580		

두 번째는 번조 분위기에 의한 차이이다. 실제로 부안 유천리 청자 세 편의 Fe^{2+} 와 Fe^{3+} 의 비율을 측정해 본 결과 Fe^{2+} 의 상대적인 비율이 65.4%~81.5% 사이인 것으로 조사되었다. 모두 환원 분위기이긴 하였으나, 그 정도가 조금씩 다른 것으로 볼 수 있다. 540~550nm에서 최대파장을 갖는

9 Nigel Wood, "Chinese Glazes - Their Origins, Chemistry and Recreation", (A&C Black, London, 1999), pp. 159-165.





No.591, No.592의 청자는 72.0, 81.5%의 상대적으로 강한 환원 분위기인 것으로 조사되었고, Fe^{2+} 가 65.4% 정도로 약한 환원 분위기에서 번조된 것으로 조사된 No.594의 도편은 조금 더 녹색조에 가까운 570nm의 영역대에서 최대 파장을 갖는 것으로 나타났다.¹⁰

이러한 결과를 놓고 볼 때, 다양한 색상은 성분이 아니라 번조 분위기에 의한 영향이 더 큰 것으로 판단된다. 즉, 철함량이 어느 정도 일정한 범위를 갖는 12세기에서는 이제 어느 정도 환원되었는 가하는 번조 분위기에 의하여 다양한 녹색톤의 유조가 나타나는 것이다. 그러나, 몇 편 되지 않는 도편의 분석으로 단언하기는 어렵다. 아마도 더 많은 도편들에 대하여 체계적인 분석이 이루어진다면 세밀한 차이를 분석할 수 있을 것으로 생각된다.

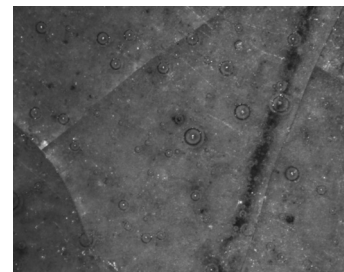
결과적으로 아름다운 고려 청자의 유색은 기본적으로 착색 성분의 조절이 중요한 요소이며, 번조 시 분위기에 따라 달라지는 착색 성분의 구성비, 즉 $\text{Fe}^{2+}/\text{Fe}^{3+}$ 이온의 비율에 따라서도 다양한 색상으로 나타나게 되는 것이다. 당시 고려인들은 착색 성분들을 계속해서 줄이고, 적당한 환원 분위기를 조절하기 위하여 그들이 원하는 색상을 얻기 위하여 실험을 통하여 이를 몸으로 체득했을 것이다.

유약의 투명성

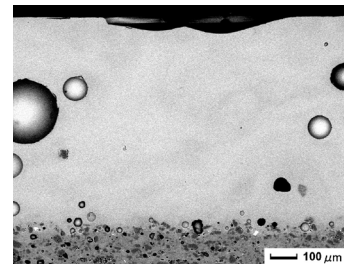
흔히 비색 청자의 특징으로 바탕이 보일 듯 말 듯한 유약의 투명성을 꼽는다. 아주 투명하지도 않고 아주 탁하지도 않은 반투명성은 중국 청자와 대비되는 특징으로 유약 내부의 기포들로 인해 더욱 강조된다.

실제로 외부로부터 유약으로 들어오는 빛의 마이크론(μm) 크기, 혹은 그 이하 영역에서의 산란은 유약의 투명성을 떨어뜨린다. 즉 유약 내부의 기포들, 녹지 않은 석영 결정들, 그리고 덜 녹은 점토 물질들, 그리고 회장석 마이크로 결정들은 전 파장 영역대에서 반사를 일으키고, 입사하는 빛을 굴절시킴으로써 유약층의 불투명도를 높이는 원인으로 작용한다. 이 경우에 구조적인 색상이 주요 원인으로 산란되는 입자의 크기가 가시 영역 빛의 파장을 벗어난다. 불투명성은 산란의 원인이 되는 입자의 수와 치밀도 등이 커질수록 증가한다. 유약 내부의 미세구조는 번조기술과 매우 밀접한 관련이 있다. 가마에서 불을 때는 시간, 온도를 올리는 속도, 고온에서 유지하는 시간, 그 이후 식히는 속도, 그리고 분위기의 조절 등의 매우 다양한 번조기술의 요소 등은 자기의 색과 질감에 직접적인 영향을 미치게 된다.

위의 도판은 No.160 도편의 단면을 확대하여 촬영한 전자현미경 도판이다. 800 마이크론에 달하는 두꺼운 유약 내부에는 50~200 마이크론에 이르는 다양한 크기의 기포가 보인다. 또한 약간의 석영입자가 덜 녹은 채 남아있을 뿐 유리질화가 잘 되어 다 녹아있다. 유리질화된 유약의 내부는 원료가



도판5 강진 사당리 7호 No.159 도편의 표면 확대도판 (x25)



도판6 강진 사당리 7호 No.160 전자현미경의 반사전자상

10 이영은, 「조선분청의 성분 및 미세구조연구」(중앙대학교 박사학위논문, 1998), pp. 102-103.





녹으면서 생긴 화학 조성의 불균일함으로 인해 전자현미경으로 관찰한 반사전자상에서는 밝은 곳과 어두운 곳이 마치 물결치는 것처럼 보인다.¹¹ 종종 기포들이 많고 덜 녹은 석영입자와 점토, 그리고 매우 작은 크기의 Ca-feldspar 등이 관찰되기도 하나, 대부분의 고려 청자에서는 유약이 거의 완벽하게 유리화되어 있는 것이 보편적인 현상이다. 이러한 유약 내부의 미세구조는 유약이 매우 투명하게 보이도록 한다.

기포는 가마 안에서 번조하는 과정 중에 생성된다. 특히, 고온에 도달했을 때 태토와 유약의 유기 물질들이 CO, CO₂, NxOy, SO₂ 등과 같은 물질로 변하게 되는데, 이러한 가스의 일정한 양은 액체 상태의 유약에 갇혀서 미쳐 빠져 나가지 못하고 기포로 만들어진다. 따라서, 기포의 크기와 양, 분포상황은 원료와 제조기술을 유추할 수 있는 단서를 제공한다.¹² 즉, 고려 청자의 경우 기포들이 많이 발견된다는 것은 태토와 유약의 유기물질이 가스로 만들어져 밖으로 나갈 만큼 충분한 시간이 없었다는 것을 의미한다. 유약이 녹아 액체상태로 존재하는 시간이 매우 짧았기 때문에 기포가 갇혀 있는 구조가 형성된 것으로 해석될 수 있다.

Ca, Si, Al으로 구성된 회장석(anorthite)은 고려 청자와 같이 칼슘이 높은 유약에서 번조 시 가장 높은 온도에서 유지되는 시간이 길수록 잘 생성되며, 천천히 식힐수록 결정이 크게 자라게 된다. 따라서 고려 청자에서 회장석의 부재는 고온에서 유지되는 시간이 짧았고, 식히는 속도가 빠르게 진행되었다는 것을 의미한다. 이것은 고려 청자의 진흙의 가마 재료와 가마 구조와 연관이 있을 것이다.¹³

결과적으로 기포가 많고, 완전히 자화된 투명한 유약은 칼슘 성분이 많아 비교적 저온에서도 자화가 잘 될 수 있고, 번조 과정 중 유약이 액체 상태일 때의 시간, 즉 가장 정점에 다다랐을 때의 유지시간이 매우 짧으며, 빠른 속도로 냉각되는 가마의 재료와 구조 등과 관련이 있다.¹⁴

3) 태토와 유약의 조화

고려 청자의 유색은 단지 유약에서만 얻어지는 것이 아니다. 유약의 투명성으로 인해 바탕이 되는 태토의 색상은 물론이고, 그 질감까지 중요한 영향을 미친다. 12세기 양질의 청자에서 보이는 태토는 매우 곱게 정선되었으며, 색상은 밝은 회색톤으로 자화가 잘 되어 치밀하다. 이 장에서는 고려 청자의 가시적 특징을 결정하는 중요한 요소로써 태토와 유약의 조화에 대하여 논의해 보고자 한다.

앞에서 살펴본 바와 같이 청자의 제작기술이 점차 향상되면서 유약의 색은 푸른색이 감도는 녹색으로 점차 변하였고, 한편 태토의 색상은 밝은 회색조로 변하였다. 투명한 푸른색의 유색은 태토의 색상이 밝을수록 더욱 선명하게 드러나게 된다. 밝은 회색조의 태토는 철함량이 줄어든 데 원인이 있다. 철과 티타늄을 일정한 수준으로 줄이고자 했던 노력은 청자 제작의 초기 단계부터 꾸준히 지속되어 왔으며, 유약과 태토에 공통으로 적용된 것으로 보인다. 실제로 초기 청자에는 2.5~3%이상의 매

11 전자현미경의 반사전자상(BE, Backscattered Electron Image)에서는 원자번호가 높은 원소일수록 밝게, 낮은 원소일수록 어둡게 보이는 특징이 있다. 따라서, 화학조성이 균일한 영역은 단일한 회색톤으로 보이게 된다.

12 Teiquan Zhu, Hong Huang, Hongmin Wang, Limin Hu, Xibin Yi, "Comparison of Celadon from the Yaozhou and Xicun Kilns in the Northern Song Dynasty of China by X-ray fluorescence and microscopy", Journal of Archaeological Science 38 (2011), pp. 3134-3140.

13 Pamela Vandiver, "The Technology of Korean Celadons" The Radiance of Jade and the Clarity of Water -Korean Ceramics from Ataka Collection- (1991), pp.151-158. 이 글에서는 회장석과 wollastonite가 관찰되지 않는 원인으로 중국 북방 청자와의 가마 구조와 재료가 다르다는 점을 지적하고 있다.

14 張起薰, 「高麗靑磁釉藥의 發色要件에 關하여」 『고려의 색, 청자의 빛』 (해강도자미술관, 1999), pp. 53-60.





아마도 고려 도공들은 유색이 가장 잘 발현될 수 있도록 조금씩 두께를 조절하였던 것으로 보인다. 고려 청자의 유약 두께는 시기가 지날수록 점차 두꺼워지는 경향을 보이는데, 초기 청자에서 100 마이크로미터만이었던 것이 12세기 사당리 7호와 유천리 12호의 청자에서는 400~800 마이크로미터 정도에 이른다.^{도판7}



16 이희관, 「高麗 靑磁의 出現과 초벌구이(素燒)」, 『대외교섭으로 본 고려청자』, (강진청자자료박물관, 2003) pp. 16-42. 이 글에서 초벌구이법은 매우 고난도의 기술이며 비색청자의 출현은 초벌구이법의 사용을 토대로 가능하였다고 보고 있다.



중국의 여요와 요주요 등 북방 청자에서는 태토와 유약 사이에 중간층이 생성된 것을 볼 수 있다. 중간층middle layer의 생성은 태토와 유약의 화학적 성분, 유약의 두께, 번조과정에서의 온도 조절과 관계가 있다. 중간층은 번조과정 중에 1200℃ 정도의 고온에 도달하였을 때, 유리질화된 유약이 태토의 표면으로 침투하게 되면서 형성된다. 중국 북방 청자들의 경우, 태토에 포함되어 있는 높은 알루미늄 성분들로 인해 태토와 유약의 경계면에 회장석이 생성되면서 보이는 층이기도 하다. 그런데 고려 청자에서는 중간층이 관찰되지 않는다. 이는 번조과정에서 가장 고온에서 액체화된 유약이 태토에 침투할 만큼 시간적인 여유가 없었음을 의미한다. 또한, 태토에 포함된 18% 내외의 중국 북방 청자에 비해 비교적 낮은 알루미늄 성분도 회장석이 생성되기 어려운 조건이었을 것이다. 고려 청자의 태토와 유약 사이의 중간층이 없다는 점 역시 고려 청자의 투명성을 더욱 높이는 원인으로 생각된다.

4. 중국 여요와의 비교

여요汝窯 청자는 송나라 12세기 초 중국 황실에서 사용한 왕실용 자기로써 중국 청자 중 최고의 품질과 ‘우과천청雨過天靑’으로 불리는 특유의 불투명한 담청색 유조가 특징이다.¹⁹ 이러한 여요 청자 유약의 특징은 지금까지 많은 과학자들에 의하여 연구되었다. 연구자들의 관심은 어떻게 이토록 아름다운 유색을 낼 수 있는가 하는 발색의 원인을 찾고자 하는데 중점을 두었다. 그 결과, 여요 유색의 중요 원소는 철이온이며, 또한 철이온의 산화 상태에 의해 영향을 받는다는 것이 밝혀졌다. 철이온의 산화 비율은 표5에서 볼 수 있는 바와 같이, 최대 파장 λ_D (nm)의 값이 높아질수록 녹색의 유조를 띤다.

Oxide concentration (wt.%)											
	SiO ₂	Al ₂ O ₃	CaO	MgO	K ₂ O	Na ₂ O	Fe ₂ O ₃	TiO ₂	CuO	P ₂ O ₅	MnO
1	58.8	17.02	15.16	1.71	3.24	0.60	2.31	0.21	-	0.58	0.12
2	58.27	15.39	14.19	2.26	4.50	0.84	2.09	0.37	0.12	0.72	0.28
3	58.4	15.56	16.35	1.93	3.85	0.81	2.15	0.16	0.014	0.58	0.10

표4 여요 유약의 성분²⁰

도편	Fe ²⁺	Fe ³⁺	Fe ²⁺ /Fe ³⁺	λ_D (nm)	유 색
	I (%)				
R ₁₆	79.2	20.8	3.81	420	sky green
R ₁₈	78.4	21.6	3.63	430	sky green
R ₁	76.1	23.6	3.18	520	powder green
R ₁₄	68.1	31.9	2.13	570	pea green
R ₂₆	66.8	33.2	2.01	570	pea green
R ₁₅	65.8	34.2	1.92	600	pea green
R ₂₇	64.1	35.9	1.79	600	pea green

표5 여요 유약의 Fe²⁺/Fe²⁺ 비율, λ_D and 유색과의 관계²¹

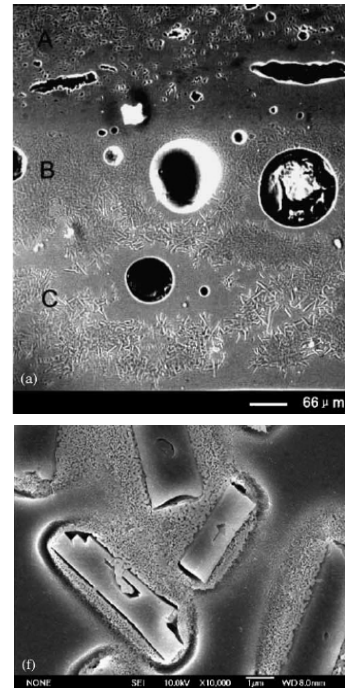


여요 유색의 발색에는 이러한 화학적 성분에 의한 영향 뿐만 아니라 물리적인 요소가 매우 크게 작용한다.²² 즉, 화학적 구성 성분과 구조적 색의 메커니즘에 의하여 결정되는 여요의 유색은 가마의 불을 때는 조건에 의하여 매우 민감하게 반응하는데, 온도와 분위기가 달라지게 되면 색상과 채도가 달라지게 된다. 월백月白색부터 분청粉靑, 천청天靑색에 이르는 다양한 색상은 제한된 범위의 구성 성분함량에 의한 화학적 성분의 조절과만 관련이 있지 않으며, 대신 유약 내부의 구조적인 불균일성의 상대적인 정도와 변조 온도, 그리고 분위기가 다른 데서 기인하는 Fe^{2+}/Fe^{3+} 의 비율의 차이에서 영향을 받는다.²³

여기에서 말하는 유약 내부의 구조적 불균일성은 상분리에 의하여 나노 단위의 입자들이 생성되는 것에서 기인한다. 외부에서 유약으로 들어오는 빛은 이러한 아주 작은 결정에 의하여 산란되며, 산란된 빛의 세기는 상분리 구조의 면적과 크기에 따라 다르게 나타난다. 그 크기에 따라서 때로는 푸른 빛으로, 때로는 백색의 불투명한 영역으로 보인다. 유약 내부 구조에 의한 물리적인 작용은 화학적 성분에 의한 색상에 더하여 유약색에 영향을 준다.

고려 청자와 여요 청자의 유약 성분을 비교해 보면, 여요 청자의 철함량이 사당리 7호와 부안 유천리 유약에 비하여 조금 더 많다. 칼슘은 약간 적은 편이나 전체적인 용제의 양과 실리카와 알루미늄은 거의 비슷한 편이다. 망간의 경우에는 큰 차이가 보이지 않는다. 가마 내의 분위기는 약 65~80%의 환원으로 조절되었던 것을 알 수 있다. 그렇다면 고려와 여요의 유색과 질감의 차이는 어디에서 오는 것일까? 지금까지의 연구결과를 바탕으로 추정해 볼 때, 그 가장 큰 원인 중 하나는 변조기술인 것으로 보인다. 앞서 지적한 바와 같이 여요의 유색은 기본적으로는 철이온의 총함량과 산화상태에 의하여 영향을 받지만, 물리적인 요인도 매우 큰 요소로 작용한다. 즉, 변조과정에서 최고 온도에 도달한 후 유지하는 시간과 식히는 속도를 천천히 조절하여 유약 내부에 나노 크기로 입자들이 생성되고, 알루미늄이 높은 태토와 유약간의 중간층이 만들어지고, 여기에 회장석이 자라면서 불투명하고 하늘색에 가까운 천청색이 얻어질 수 있는 것이다.

그러나, 고려의 청자는 여요에 비하여 변조 시 온도의 조절이 달랐던 것으로 보인다. 최고의 변조 온도에서 머무는 시간은 훨씬 짧았으며, 식히는 속도도 매우 빠르게 진행되어 입자들이 생성될 수



도판8 여요 청자 유약의 내부 구조²⁴

19 방병선, 『중국도자사연구』(경인문화사, 2012), pp. 176-187.

20 李家治主編, 『中國科學技術史·陶瓷卷』(北京: 科學出版社, 1998), pp. 274.

21 Zhang Bin, Gao Zhengyao, Zhao Weijuan, Li Guoxia, Cheng Huansheng, Zhang Zhengquan, "Mössbauer spectroscopy and neutron activation analysis of ancient Chinese glazes", Applied Clay Science 25(2004), pp. 161-165.

22 Yimin Yang, Min Feng, Xue Ling, Zhenwei Mao, Changsui Wang, Xinmin Sun, Musen Guo, "Microstructural Analysis of the Color-generating Mechanism in Ru Ware, Modern Copies and Its Differentiation with Jun Ware", Journal of Archaeological Science 32 (2005), pp. 301-310.

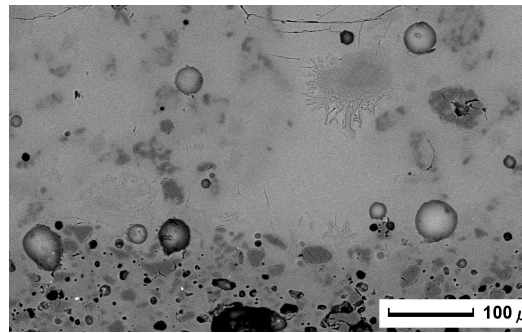
23 Weidong Li, Jiazhi Li, Zequn Deng, Jun Wu, Jingkun Guo, "Study on Ru ware glaze of the Northern Song Dynasty: One of the Earliest Crystalline-phase Separated Glazes in Ancient China" Ceramics International 31(2005), pp. 487-494.

24 Weidong Li, Jiazhi Li, Zequn Deng, Jun Wu, Jingkun Guo, 앞의 논문, (2005), p.493에서 인용.





없었고, 중간층도 만들어지지 않았다. 이것은 고려 청자의 투명성을 강조해주는 기포들이 유약 내에 남게 되는 원인이 되기도 한다. 고려 청자에서도 불투명한 유약의 도편들이 관찰되기도 한다. 그런데, 이러한 유약의 내부 구조는 여요와는 다른 메카니즘에 의하여 만들어진 것이다. 이러한 유약 내부에는 원료의 수비과정에서 걸러지지 않고 남아 있는 크고 굵은 석영과 점토가 관찰되고, 일부 점토물질 주변에는 회장석이 자리있다. 따라서 고려 청자의 불투명성은 변조 과정에서 새롭게 생성된 결정 때문이기 보다는 정선되지 못한 수비과정으로 인해 덜 녹고 남아 있는 큰 입자에 의한 것으로 볼 수 있다. 결과적으로 고려와 여요의 청자에서 보이는 가시적 특징의 차이는 가마의 재료와 축조기술, 그리고 이를 운용하는 변조 기술에 더 크게 영향을 받았던 것으로 보인다.



도판9 전자현미경 반사전자상으로 관찰한 고려 청자(No.158)의 불투명한 유약의 내부 구조

5. 맺음말

고려 청자가 제작되던 당시, 도자기는 최첨단 기술로 만들어진 공예품이었다. 이러한 제품을 만들기 위해 뒷받침되었던 기술력은 수많은 이름 없는 도공들의 끊임없는 노력으로 발전되어 왔고, 어느 순간 그 기술이 완성되고 유지되면서 수 많은 명품 도자기들이 만들어졌을 것이다. 고려의 도공들은 사용되는 물질의 성질을 이해하고 다양한 실험과 경험을 통해 그들이 원하는 색과 질감을 얻을 수 있었다. 초기 청자부터 비색의 청자까지 칼슘을 용제로 하는 라임계열 유약이 유지되었다. 그러나 재의 종류와 혼합 비율, 라임과 알칼리의 비율 등을 조절하였고, 철과 티타늄 산화물의 양은 계속하여 줄이려고 하였다. 강진 사당리 7호 시기에는 CaO 는 19% 정도, K_2O 는 약 2.5~3.0%이며, Fe_2O_3 형태로 측정된 철함량의 총합은 1.5%, TiO_2 는 0.4% 이내이다. 높은 칼슘, 낮은 철과 티타늄 성분은 이 시기 청자 유약의 가장 기본적인 성분이다. 변조기술면에서도 진전을 보인다. 적절한 환원분위기의 조절로 특유의 비색이 나타났으며, 고온에서의 유지시간을 짧게 하고, 빠르게 냉각되는 가마의 구조로 인해 맑고 투명한 유약이 되었다. 이러한 변조기술은 중국의 여요와는 완전히 다르다. 또한 가마 구조에 맞는 변조기술을 연마하여 라임이 풍부한 유약의 도자기에서 최대의 효과를 낼 수 있었다고 생각된다.

비색청자에 대한 체계적인 연구가 진행되지 않은 시점에서 비색 청자의 과학기술적인 측면에서의 특징을 논하기에는 아직 부족한 점이 많다. 이러한 면에서 본 연구는 고려 비색청자에 대한 시론적 연구에 불과하다. 한편, 중국의 도자기에 대한 과학기술적 연구는 2000년 이후 그 양과 질적인 측면에서 비약적인 성과를 거두고 있다. 우리가 자랑스럽게 여기는 비색 청자의 기술을 더욱 구체적으로 밝히기 위해서는 보다 체계적인 연구가 요구된다. 도자사와 과학 분야의 학제간 연구가 이루어진다면 보다 의미 있는 결과들이 도출될 수 있을 것이다. 앞으로 이 분야에 대한 연구가 활발히 진행되기를 기대한다.







고려 상감청자

기술 그리고 디자인

구일회 국립중앙박물관 미술부장

1. 머리말

상감청자는 그 기원과 발생시기에 대해 일제강점기 때부터 다각적인 연구가 지속적으로 진행되어 왔다. 이와 더불어 고려청자가 고려의 금속기 및 나전칠기와 기본적인 형태와 문양에서 유사성을 나타내고 있기 때문에 각 공예품 사이의 관계 또한 중요한 쟁점이 되어왔다.

대개의 연구자들이 1123년 경 고려의 풍물을 기록한 『선화봉사고려도경宣和奉使高麗圖經』에 상감청자에 대한 언급이 없는 점에 주목하여, 상감청자는 인종仁宗 2년(1124) 이후에 발생했다는 것에는 의견이 일치하지만 세부적으로는 약간의 견해 차이가 있다. 이에 대한 연구자들의 견해는 다음과 같이 정리될 수 있다.

나카오 만조中尾万三는 사치와 향락을 좋아했던 의종毅宗 재위 기간(1147~1170)에 섬세한 음각 문양을 보이게 하는 유색을 만드는 것이 어려워, 보는 이의 시각이 문양 쪽으로 치우치게 되는 상감기법을 사용했을 것으로 가정하고 있다. 기법 자체는 퇴화문양의 박락을 막기 위한 것일 수 있으며, 당시 우수했던 나전을 모방했을 것으로 보았다.¹

고유섭高裕燮은 전傳 인종 장릉 출토품이 학술발굴이 아니어서 부장 유물이 산일散逸되었을 가능성을 열어 두고, 명종明宗 지릉 지릉 출토 〈청자상감여지문발靑磁象嵌荔枝文鉢〉도판 등을 근거로 인종이후 명종사이의 약 60~70년 사이에 발생했을 것으로 보았다. 기법은 역시 퇴화기법에서 발전한 것이 아닌가 추정하였다.²

1 中尾万三, 『朝鮮高麗陶磁考』(東京: 學藝書院, 1935), pp. 81~92.

2 高裕燮 著·秦弘燮 譯, 『高麗靑瓷』(三星文化財團, 1977), pp. 69~92; 이 글은 高裕燮, 『朝鮮の靑瓷』(東京: 寶雲舎, 1939)를 번역한 것이다.



도판1 靑磁象嵌荔枝文鉢



도판2 靑磁象嵌寶相花唐草文碗

노모리 켄野守健은 1159년에 죽은 문공유묘 출토 〈청자상감보상화당초문완靑磁象嵌寶相花唐草文碗〉도판2 등을 근거로 일단 의종 13년(1159) 이전에 상감이 발생했다고 보았다. 노모리 켄도 고유섭과 같이 전 인종 장릉 출토품의 산일 가능성을 열어 두고, 철화鐵畵나 백퇴화白堆花 기법을 상감으로 발전 시켰을 것으로 추정한 나가오 만조의 의견에 동의하면서 인종 2년 이후 멀지 않은 시기 즉 인종 재위 기간(1124~1146)에 상감이 발생하였다고 결론지었다.³

나가가와 센사쿠中川千咲는 인종까지는 송의 정요나 여요 등의 영향이 컸으나, 인종 이후부터 강종康宗 재위 기간(1212~1213)까지 중국의 영향에서 벗어나 상감청자 등 고려청자의 특징이 생겨났 으며, 그 시기는 의종 재위 기간(1147~1170)에 발생한 것으로 추정하였다. 또한 목종穆宗 재위기간 (998~1009)에 이미 중상서中尙書에서 나전을 이용한 그릇을 만들었고, 『선화봉사고려도경』에 나전칠 기를 보고 ‘세밀가귀細密可貴’라고 칭찬하는 것으로 보아 나전의 문양이 상감청자의 범範이 되었을 것 으로 보았다. 상대편년이 가장 이른 문공유묘 출토 청자보상당초문완의 외면에 상감된 국화문을 예로 들었지만, 나전칠기의 현존 수량이 적어서, 나전과 청자는 어느 쪽이 영향을 주고받았는지 밝히는 것 은 어렵다고 하였다.⁴

정양모鄭良謨는 의종 11년(1157) 고려사의 양이정養怡亭 기록과 일치하는 중요한 편년자료로 인정되고 있는 청자 와편瓦片들과 함께 약간의 상감이 시문된 청자가 출토된 사실과 전 인종 장릉 출토품 이 산일되었을 수 있기 때문에 12세기 전반에 음양각문양陰陽刻文樣을 주문양主文樣으로 하고 부분적으

3 野守健, 『高麗陶磁の研究』(國書刊行會, 1944), pp. 24~34.

4 中川千咲, 『高麗螺鈿と靑磁象嵌の文樣について』, 『美術研究』第百七十五號(吉川弘文館, 昭和 29年), pp. 14~21.

5 鄭良謨, 『高麗陶磁の窯址と出土品』, 『世界陶磁全集』18 高麗(東京: 小學館, 1978), pp. 198~199.





로 상감기법象嵌技法을 사용하다가, 점차 문양 전체를 상감기법으로 시문하였다고 보았다.⁵ 기법은 청동기의 은입사기법이나 칠기의 나전기법에서 착상되어진다고 하였다.⁶

윤용이尹龍二는 청자 와편들과 약간의 상감이 시문된 청자가 함께 출토된 사실로 보아 본격적인 상감은 그 이후인 의종 재위 기간(1147~1170)에 사용되었을 것으로 보았다. 특히, 대개의 연구자들이 의종 13년(1159)에 죽은 문공유의 무덤에서 출토된 점에 근거하여 상감 발생의 기준으로 삼았던 문공유묘 출토 〈청자상감보상화당초문완〉은 문양의 배치나 유색 등이 명종 지릉 출토 〈청자상감여지문발〉과 유사하다고 하면서 청자완의 후장後葬 가능성이 크다고 보았다.⁷

위의 연구결과를 종합하면, 전 인종 장릉 출토품의 산일 여부與否와 문공유묘 출토 〈청자상감완〉에 대한 믿음의 여부의 차이가 있을 뿐으로, 이르면 인종 2년 직후, 늦어도 의종 재위 기간에는 상감기법이 사용되었다는 것에는 이견異見이 없다. 상감기법의 발생 원인에 대해서는 퇴화기법의 박락을 막기 위한 고안이었다거나 나전이나 입사 기법의 영향에 의해 발생했다는 설이 주류이다.

이밖에 비색청자는 물론 상감기법을 포함한 청자의 다양한 장식 기법에 요遼의 공예기술이 영향을 주었다고 보는 견해가 주로 일본 학자에 의해 제기된 점이 특기할 만하다. 이러한 견해는 『선화봉사고려도경』 19권 민서民庶 공기工技에, ‘거란인 수만 명이 고려에 항복하여 왔고 그 중 열에 하나는 공기가 있어 이들 가운데 뛰어난 자들을 왕부王府에 두고 일하게 하였다.’라는 기록과 같은 책 23권 잡속雜俗 토산土産 조條에 ‘근래에 북쪽 오랑캐 포로 중에 장인[工技]이 많았으므로 더욱더 기교를 부리게 되었고 염색 또한 예전보다 나아졌다.’라는 내용을 근거로 한다.

상감청자의 발생과 관련하여 1980년대 이후에는 기존에 알고 있던 본격적인 상감청자와는 다른 기법으로 흙을 감입한 편들이 가마터에서 소량 수습·출토되었다는 점이 주목된다. 이를 ‘원상감原象嵌’이라고 지칭한 연구가 있었다. 상감청자에 대한 발생과 전개에 대해 정확한 이해를 위해서는 이렇게 ‘원상감’이라 불리는 청자의 문제를 좀더 명확히 규명해야 한다고 생각된다.

본 발표에서는 상감청자의 기원을 밝히기 위해 ‘원상감’계통에 관한 문제를 살펴보고, 상감청자의 발생에 대해 재고해보고자 한다. 이와 함께 상감 기법이 고려시대 도자 장인들에 의해 도자의 조형성에 맞도록 의장화·문양화 되었다는 점을 적극적으로 평가해 보고자 한다.

II. 상감청자의 발생

1. ‘원상감’의 문제

상감기법의 발생에 관해 이야기하기 위해서는 무엇보다도 ‘원상감’이라고 부르는 상감청자에 대해 상세히 언급할 필요가 있다. ‘원상감’청자의 발생 시기와 이유는 무엇이며, ‘원상감’이 그 후에 발생한 본격적인 상감들과 연속선상에 위치할 수 있는가의 문제가 상감청자 발생과 관련하여 하나의 쟁점이 될 수 있다고 보기 때문이다.

6 鄭良謨, 『韓國의 陶磁器』(文藝出版社, 1991), p. 210.

7 尹龍二, 「高麗陶磁의 變遷」, 『潤松文華』 31(韓國民族美術研究所, 1986), pp. 82~84.





처음으로 ‘원상감’이라는 용어를 사용했던 김재열金載悅은 청자의 상감기법이 철·퇴화기법의 개선改善이나 나전 또는 입사기법의 영향이 아닌, 흑유·철화자기 등과 함께 중국 북방자기의 영향으로 빠르면 9세기 후반, 늦어도 10세기경에 주변요에서 철채백토니상감문鐵彩白土泥象嵌文이 발생하고, 이를 바탕으로 거의 동시기에 변형된 흑지백상감문黑地白象嵌文과 흑선상감문黑線象嵌文이 나타난 것으로 보았다. 이들 주변요에 존재하던 ‘원상감’은 11세기 중엽 경에 강진 등의 중심으로 집중되면서 이곳에서 초기상감문初期象嵌文으로 전환되었다가 이를 토대로 12세기 들어 본격적인 흑백상감문黑白象嵌文으로 발전한 것으로 보았다.⁹

최건崔健은 ‘원상감’청자들은 다른 흙이 감입되었다는 기법 자체는 같지만 문양 소재나 상감하는 방법에서 관련성을 찾기는 어렵다고 하였으며, 당시 도자기 제작 집단이 상감기법에 대한 기본 지식만으로 특정한 모델 없이 제작했기 때문에 이러한 현상이 나타났다고 보았다. 상감에 대한 기본 지식이 어떻게 습득된 것인지, 또 모델이 어떤 것이었는지는 불확실하지만, 문양이 시문, 혹은 상감된 목제나 금속제 장고가 모델이었을 가능성이 높으며 중국의 도자陶磁 장고가 모델이었을 가능성도 있다고 보았다. 따라서 기존에 나전칠기나 금속 은입사와 관련하여 논의되어 왔던 상감기법의 기원문제는 좀 더 시각을 넓혀 재고할 여지가 있다는 점을 분명히 하였다. 상감은 고난도의 기술이 필요하기 때문에 초보적 단계에서는 상감기법으로 문양을 새겨야만 하는 경우 장고와 같은 종류를 제외하면 일반 그릇에는 사용하지 않았으며, 따라서 기술적으로 완성 단계에 이르지 못하고 잠재해 있었다. 상감기법은 10세기 말, 또는 그 직후에 발생하여 문양장식기법 중 하나로 잠재적인 발전을 하다가 12세기에 들어 두각을 나타냈다고 보았다.¹⁰

장남원張南原은 방산동과 서리, 양재리 등 가마에서 출토된 ‘원상감’이라고 이름 붙인 상감들도 본격적인 상감청자와 연속선상에 두고, 고려시대 전체의 상감 편년에 넣었다. 기본적으로 상감기법은 중국 화북지방의 영향으로 발생했으며, 12세기 들어 금속의 입사나 나전기법 등이 발달하면서 청자상감도 함께 전면前面에 나타나게 되는 것으로 파악했다. 단, 상감기법의 아이디어는 중국의 도자에서 얻었지만 장식의 목적과 효과는 동시대의 금은기와 나전칠기 및 금속 등 유사 공예의 호조好調속에서 가능했을 것으로 보았다.¹¹

세 연구자들 모두 ‘원상감’이 후에 발생하는 본격적인 상감과 기본적으로 연계되는 것으로 추정하고 있으며, 중국 북방 도자의 영향에 의해 나타났을 것으로 보고 있다.

발표자가 보기로는 ‘원상감’이라는 청자들은 본격적인 상감청자들과는 연속선상에서 논의하기 어려울 정도로 확연한 차이가 있다. ‘원상감’청자들은 중국 북방의 도자나 목제로 된 장구의 어떤 장식이나 문양을 보고 제작한 듯하다. 또한 분명하게 중국 북방 도자의 상감 기법에서 영향을 받아 생산된 것으로 보기에는 석연치 않은 점이 있다. 편을 하나하나 살펴보면 원상감에 대한 견해를 제시해 보도록 하겠다.

전축요인 방산동 가마의 <청자백상감장고편靑磁白象嵌杖鼓片>도판3은 10세기 중후반에 생산된 것이고, 태토에 문양을 새기고 백토를 상감하였다고 하지만 구체적으로 어떤 문양인지 알기 어려우며,

9 金載悅, 「高麗陶磁의 象嵌技法에 관한 一考察 -原(proto)象嵌文의 존재를 중심으로-」, 『湖巖美術館 研究論文集』 2號(三星文化財團, 1997), p. 84.

10 崔健, 「韓國 靑磁 研究의 새로운 動向」, 『美術史研究』 16(미술사연구회, 2002), pp. 177~197.

11 장남원, 「고려 初·中期 瓷器 象嵌技法의 연원과 발전」, 『美術史學報』 제30집(美術史學研究會, 2008), pp. 159~192.





본격적인 상감이라고 판단하기 쉽지 않다. 전축요에서 토축요로 가마 구조를 바꾼 용인 서리의 〈백자 흑지백상감장고편白磁黑地白象嵌杖鼓片〉도판4은 본격적인 햇무리굽완과 동반 출토된 점으로 보아 토축요에서 생산되었을 가능성이 높으며, 햇무리굽완의 편년으로 미루어 11세기에 생산되었을 수 있다. 백자 표면에 자토를 두껍게 입혀서 바탕을 검게 만든 후, 동글동글한 고리문을 백상감한 것으로 방산동 가마의 상감편과 연관짓기 어렵다고 판단된다. 토축요인 양재리에서 생산된 〈청자흑상감장고편靑磁黑象嵌杖鼓片〉도판5은 위의 두 가마에서 생산된 상감편과는 달리 넓게 자토로 면상감되어 있다. 같이 수습된 유물로 보아 11세기로 편년할 수 있다.¹²

이 세 가마의 원상감편이 본격적인 상감기법과 연결되기 위해서는 지방요에서 시작된 상감 기법이 강진 가마에 영향을 주었다거나, 반대로 강진 가마의 상감 기법이 양재리 가마 등에 영향을 주었을 것이라는 추정이 뒷받침되어야 하는데, 이는 후에 강진 가마에서 보다 확실한 자료가 나올 때까지는 유보해야 하지 않을까 생각한다.

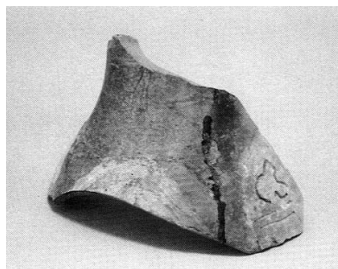
‘원상감’을 제작했던 초보적인 상감 기술이 1세기 이상 잠재되어 있다가 12세기에 능숙한 상감 기술로 발전되었다는 추정도 좀더 많은 조사에 의해서 생산 시기나 제작 기법 등의 연관성이 밝혀지기 전까지는 쉽게 받아들이기 어렵다.

‘원상감’이라고 불리는 청자는 교류에 의해서 들어온 중국의 유물을 보고 적극적으로 제작을 시도한 결과라고 볼 수 있으나, 그것을 본격적인 상감 기법으로 직접 연결시키기는 어렵다고 판단된다. 비록 다른 흙이 감입되었다는 것은 같더라도, 세 가마에서 생산된 상감편과 12세기에 강진 가마를 중심으로 생산된 본격적인 상감문양, 즉 문양을 새기고 그 문양을 돋보이게 하기 위해 다른 흙을 넣은 고려청자 상감 기법과는 문양의 형태나 디자인 의도 등에서 볼 때, 연속성이 없기 때문이다.

다시 말해 ‘원상감’과 본격적인 상감은 다른 흙을 감입했다는 기법상의 원초적인 유사성 이외에, ‘원상감’청자가 본격적인 상감청자 문양의 특징과 조형성이 완성되는 과정에 기여한 바를 찾기 어렵다. 따라서 본 발표에서는 ‘원상감’을 본격적인 상감과는 다른 계통의 상감청자로 이해하고자 한다.

2. 본격적인 상감의 문제

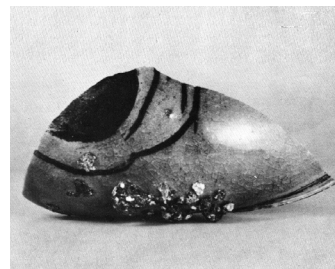
최근 산서성山西省 혼원요渾源窯에서 상감이라 부를 수 있는 파편도판6의 발견으로 중국학계에서 중국 상감자기에 본격적으로 관심을 가지기 시작하였다.¹³ 친다수秦太樹는 송宋·금대金代의 중국 북



도판3 靑磁白象嵌杖鼓片



도판4 白磁黑地白象嵌杖鼓片



도판5 靑磁黑象嵌杖鼓片

12 국립광주박물관, 『全南地方 陶窯址 調査報告(Ⅱ)』, 1988.





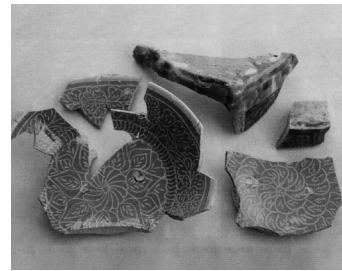
방지역에서 유행한 몇 종류의 상감기법을 채용한 장식기법을 소개하면서, 실제적으로는 회화전채劃花填彩·착인전채戳印填彩·척화전채剔花填彩 3종류로 압축하였다. 이 가운데 회화전채劃花填彩가 오대五代에서 북송초기(10세기)에 생겨나, 북송 중후기(11세기 후반)에 상당히 발달하였고, 금대金代(12세기)에 가장 유행했기 때문에 12세기 중전반기에 제작된 고려 상감청자는 중원지역의 상감 공예로부터 영향을 받았을 가능성을 구체적으로 언급하였다.

먼저 고려 상감이 초기에는 주로 부분적인 단색單色 상감을 하였다는 점이다. 중국의 단색 상감자기는 12세기 전반에 이미 상당히 복잡한 문양표현을 할 수 있었을 뿐 아니라 세련된 양식을 지니고 있었기 때문에 고려 상감청자에 영향을 미치는 기본적인 조건이 된다고 보았다. 또 고려 상감청자가 전성기에 독특한 문양장식과 제재題材를 가지고 있어 중국 북방자기와 다르지만 초창기에는 문양장식이 간단하며 중국자기와 매우 비슷했을 것이라고 하면서 <청자상감뇌문잔靑磁象嵌雷文盞>도판7과 <청자흑상감시명표형병靑磁黑象嵌詩銘瓢形瓶>도판8을 예로 들었다.

친다수의 견해는 상감기법을 단계에 따라 세분화하고 시기를 비정함으로써 고려시대의 상감청자의 연원을 고찰하는 데 시사점을 준다. 상감은 어려운 시문기법에 속한다. 따라서 처음에는 부분적으로 사용하다가 전면적으로 확대 시문했을 것으로 추정하는 것이 보통이지만 초기의 상감이 단색상감이라고 단정적으로 말하기는 어렵다고 하겠다.

또한, 반구형잔의 구연부에 상감된 뇌문대雷文帶에 대해, 초기 상감이어서 부분적으로 시문되었을 가능성을 부정하는 것은 아니다. 그러나, 반구형잔은 생산 시기가 길었기 때문에 부분 시문된 문양만으로 시기를 단정하기 어렵다. 예를 들어 <소전색명반구형잔燒錢色銘半球形盞>도판9은 13세기 3/4분기에서 14세기 1/4분기 사이에 집중적으로 생산되었을 가능성이 높는데,¹³ 예로 든 상감뇌문대잔과 기형이 같다. 부분 상감된 뇌문대만으로 이른 시기라고 단정하는 것은 무리라고 생각된다.

또 하나의 예로 제시한 흑상감으로 시를 적은 표형병도 마찬가지이다. 우선 표형병의 형태가 고려청자 특유의 유려한 기선器線을 이루고 있어, 중국적 기형에서 완전히 벗어나 있다는 점이 주목된다. 또한 글자를 상감한 예가 중국에서 일찍부터 있어왔다고는 하나 이 표형병의 상감 시구는 도자의 문양이라기보다는 하나의 서예 작품을 보는 듯 유려한 필선과 묵의 농담까지도 보이는 듯하다. 단순히 중국의 영향을 받은 초기 상감으로 보기 어려운 수준이라고 생각된다. 단색으로 문자만을 상감했다고 꼭 상감 발생기라고 하기 어렵다는 점은, <청자흑상감명문발靑磁黑象嵌銘文鉢>도판10의 계축년癸丑年을 종래의



도판6 山西省 渾源窯 出土 象嵌片



도판7 靑磁象嵌雷文盞

13 任志录·孟耀虎, 「渾源古瓷窯有重要發見」, 『中國文物報』第15期(總580期), 1998年 2月 25日; 任志录, 「山西渾源窯的考古成就」, 『文物世界』, 第4期, 2000; 孟耀虎, 「山西渾源窯新發見的鑲嵌靑瓷」, 『收藏界』, 第8期, 2006; 小林仁, 「中國の象嵌陶磁について」, 『韓國陶磁研究報告』李秉昌博士記念Ⅴ(大阪市立東洋陶磁美術館, 2011)에서 재인용; 秦大樹, 「宋·金代 北方지역 瓷器의 象嵌工藝와 高麗 象嵌靑瓷의 관계」, 『美術史論壇』7(韓國美術研究所, 1998), pp. 45~76.

14 소전색이 있는 청자들의 편년을 충렬왕때부터 14세기 1/4분기로 보았다. 金允貞, 「高麗末·朝鮮初 銘文靑瓷 研究」(高麗大學校 博士學位論文, 2011), pp. 33~56.



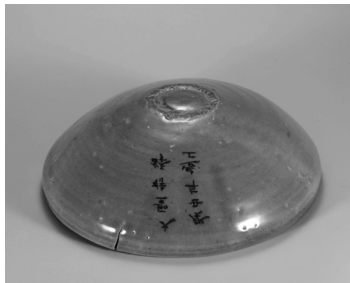
도판8 靑磁黑象嵌詩銘瓢形瓶



도판9 燒錢色銘半球形盞



도판10 靑磁黑象嵌銘文鉢



1073년에서 1133년이나 1193년으로 보아야 한다는 견해가 제기된 점에 의해서도 뒷받침된다.¹⁵

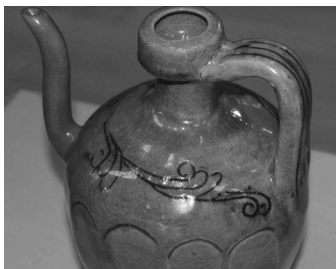
한편 친다수는 고려 상감의 문양장식 도안이 중국 상감과 큰 차이가 있다고 하면서 공예 기술만을 도입하였다고 주장하였다. 고려 상감청자의 기형이나 시문된 문양이 중국 도자와는 상당히 다르기 때문에 기술만을 받아들였다는 그의 주장은 받아들이기 어렵지만,¹⁶ 고려 상감 문양이 지닌 독자적 디자인을 주목한 것은 매우 탁월한 견해라고 생각된다. 특히 많은 학자들이 제기한 바, 고려 상감이 청동은입사를 모방해서 만들었다고 하는 견해에 대해서, 도자공예가 다른 공예품을 모방하는 것은 초창기의 특징이라고 밝히면서 중국에서도 북송(北宋) 신종(神宗) (1068~1086) 이전의 자기는 금속기를 조형(造型)으로 삼았지만, 그 이후에는 독자적인 문양장식체계로 진입하였다고 하였다. 따라서 고려 상감청자

15 張南原, 『高麗中期 靑瓷의 研究』(梨花女子大學校 博士學位論文, 2003), pp. 192~194.

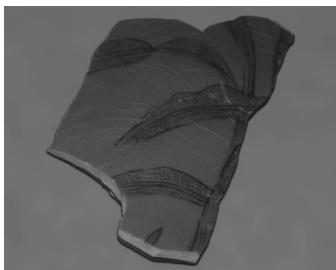
16 예를 들어 중국 송 도자의 영향으로 생산된 과형병이나 연판형 항로, 상형뚜껑항로 그리고 요 삼체의 영향을 보이는 필가나 어룡형주자 등의 기종이나 기형, 문양 등의 유사함을 보면 (李鍾玟, 『高麗靑磁 龍 裝飾의 樣式的 系譜와 編年』, 『역사와 담론』 제53집(湖西史學會, 2009), pp. 337~375, 351의 도판 2~5와 p. 358의 도판 6~8 참조.) 실제로 중국 상감기법의 영향이 있었다면 현재 상감청자의 기법이나 문양 소재에 어느 정도의 유사성이 있었어야 한다고 생각된다. 이는 중국 도자의 상감기법이 고려 상감청자의 발생과 전개에 어떠한 자극이나 영향이 전혀 없었다고 단정할 수는 없으나 현재로서는 분명한 영향이 있었다고 할 수는 없다고 한 小林仁의 견해와 비슷한 것이다. 小林仁, 앞의 논문, pp. 50~55.



도판11 靑磁唐草文注子



도판12 靑磁芭蕉文梅瓶



도판13 靑磁尙藥局銘盒



도 굳이 청동기나 나전 등을 모방할 필요는 없었을 것이라고 주장했는데, 이는 입사와 나전 등 다른 공예 의상과의 관련성을 부각시켜 온 기존의 시각과는 다른 신선함이 있다.

공예 기법의 영향이 아닌 측면에서 연원을 찾는다면, 고려 도자 장인들의 자체적 착안과 디자인에 초점을 맞춰볼 필요가 있다. 본 발표에서는 우선적으로 고려 상감 문양이 어떤 과정을 통해 이루어져 왔는지를 살펴봄으로써 상감청자의 기법과 상감청자 문양의 특징을 제시해보고자 한다.

상감 시문의 과정은 두 단계로 나누어볼 수 있다. 첫 번째 단계는 문양을 새기는 것인데, 음각으로 문양을 새기는 것은 장인들에게 매우 익숙한 시문기법이었다. 두 번째 단계는 바탕과 다른 색의 흙을 감입하는 것인데, 바탕과 문양의 대비를 의도

하는 기법이라 할 수 있다. 이와 동일한 효과를 내는 시문기법으로 철화, 퇴화를 들 수 있다. 본고에서는 상감 기법이 크게 이 두 가지 방법에서 시작하여 상감이라는 독특한 시문기법으로 완성되었음을 살펴보고자 한다.

음각에서 상감으로 나아가기 된 계기를 추론해 볼 수 있는 좋은 예로 <청자당초문주자靑磁唐草文注子>도판11나 <청자과초문매병靑磁芭蕉文梅瓶>도판12, <청자상약국명합靑磁尙藥局銘盒>도판13, <청자모란문합靑磁牡丹文盒>도판14 등을 들 수 있다. 이들은 같은 기형에 같은 문양 또는 글자를 시문한 청자이다. 다만 그 시문 기법이 하나는 음각이고 다른 하나는 상감이라는 점만이 다르다. 음각으로는 희미한 문양이나 문자가 상감을 사용했을 경우 보다 선명하게 드러남을 알 수 있다. 따라서 문양이나 문자를 잘 보이도록 개선하는 방법으로 음각된 문양에 다른 흙을 감입하는 방법, 즉 상감을 착안하지 않았을까 추정해 볼 수 있다. 물론 새로운 기법임으로 부분적으로 시문하다가 확대 시문하였을 것으로 보는 것이 타당하다고 여겨진다.

다른 하나는 기술적으로 그릇 표면에 칠하기 때문에 박락되기 쉬운 퇴화나 철화 기법의 문양 시





문을 보다 안정적으로 하기 위해 표면을 파내어 안료를 감입하는 방법을 착안하고, 여기서 점차 발전하여 상감기법으로 이어졌다고 보는 것이다. 이러한 견해는 이미 나가오 만조에 의해 제기된 바 있다.¹⁷ 〈청자철퇴화문주자〉의 경우, 일견하면 상감으로 착각할 수 있을 정도이다. 하지만 이렇게 잘 완성시키기까지 박락되는 어려운 과정이 있었을 것이다. 〈청자철퇴화문주자〉와 〈청자상감운학문매병 靑磁象嵌雲鶴文梅瓶〉도판16을 보면 철퇴화문양의 박락을 극복하는 효과적인 방법으로 상감기법을 착안했을 가능성이 충분하다고 여겨진다.



도판14 靑磁牡丹文盒



도판15 靑磁鐵堆畫雲鶴文梅瓶



도판16 靑磁象嵌雲鶴文梅瓶

흥미롭게도 상감 기법은 위에 제기한 두 기법이 서로의 단점을 보완하면서 융합되어 완성된 것이라고 볼 수 있다. 문양을 파내고 성분이 다른 흙을 감입한다는 결과는 같지만, 그 결과에 이르는 경로가 서로 반대의 과정을 밟는 것이다. 조형 효과 면에서 보자면 전자의 경우, 즉 음각을 보완하는 과정에서는 선상감이, 철화나 퇴화를 보완하는 과정에서는 면상감이 이루어진 것이 아닐까 하는 추정을 해 보았다.

이러한 과정이 본격적인 문양화의 단계에 이르러서 상감청자만의 고유한 디자인으로 완성된 것으로 볼 수 있겠다. 그 문양화의 초기단계로 볼 수 있는 것이 음각과 양인각 문양과 함께 시도된 간략한 국화절지문이나 모란문이라고 생각된다.

발이나 완의 내면에 음·양각문이나 양인각문이 시문될 경우 외면은 무문이며 반대로 외면에 음·양각문이 시문될 경우 내면은 무문인 것이 보통이다. 그런데 〈청자음각국당초문상감국화문완 靑磁陰刻菊唐草文象嵌菊花文碗〉도판17이나 〈청자양인각화문상감모란문발 靑磁陽印刻花文象嵌牡丹文鉢〉도판18은 내면에 음·양각문이나 양인각문이 시문되어 있음에도 외면에 간략한 국화절지문이나 모란문이 시문된다. 이러한 완이나 발이 초기의 상감시문 모습이 아닐까 여겨진다. 즉, 상감은 음·양각문이나 양인각문 시문 기법이 숙달된 후에 작은 문양 단위로 시문되기 시작했다가 점차 시문 범위를 확대해 나간 것으로 볼 수 있겠다.

17 中尾万三, 『朝鮮高麗陶磁考』(東京: 學藝書院, 1935), pp. 81~92; 野守健, 『高麗陶磁の研究』(國書刊行會, 1944), pp. 24~34.



도판17 靑磁陰刻菊唐草文象嵌菊花文碗 도판18 靑磁陽印花文象嵌牡丹文鉢

이처럼 작은 단위 문양이라 할지라도 모란잎 등에 면적인 상감 효과가 안정적으로 나타나 있는 것을 볼 때 선과 면이 조화된 도자의 장으로서의 상감 문양이 완성된 단계로 볼 수 있으며, 입사나 나전과는 다른 도자 특유의 조형감각이 완성되어 있었다고 판단할 수 있다.

이런 부분적 상감이 숙달된 후에, 포류수금문이나 운학문과 같은 문양이나 화본에 의한 회화적인 문양을 본격적으로 상감하지 않았을까 생각된다.¹⁸ 〈청자음각포류

수금문 정병靑磁陰刻蒲柳水禽文淨瓶〉도판19과 〈청자상감포류수금문 정병靑磁象嵌蒲柳水禽文淨瓶〉도판20 등을 보면 포류수금문의 경우도 음각 문양이 곧바로 상감으로 발전했을 가능성이 있다. 결국 공예 도안이나 화본에 의한 문양을 사기장인들이 음·양각이나 양인각으로 시문하다가 시각 효과가 좋은 상감기법으로 변화시켜가는 과정이 상감 문양의 전개과정이었다고 할 수 있다. 결국 두 가지 방법이 조화를 이루어서 상감의 독특한 공예의장이 완성되었다고 하겠다.

III. 상감 문양

지금까지 고려청자 문양에 대해서는 형식적 분류와 이를 기초로 한 편년 또는 양식적 전개만이 중점적으로 논의해 왔을 뿐, 기법의 창의성 이외에 조형적 특징에 대해서는 거의 언급된 바 없다.

본 발표에서는 앞 장에서 제시한 상감 기법의 착안이 도자 장인들의 디자인을 통해 도자 장르의 조형성과 잘 맞는 의장으로 완성되었다는 점을 적극적으로 평가하고자 한다. 이는 상감청자의 독창성과 창의성을 공예사적으로 의미 있게 자리매김하려는 시도이다.

주지하듯이 상감은 바탕에 다른 흙을 감입하여 문양을 나타내는 방법이며, 고려시대에는 도자 이외에도 입사入絲, 나전螺鈿 등 기술적으로 유사한 원리를 사용하여 시문한 금속과 목칠공예품이 만들어졌다. 이들은 재질만 다를 뿐 문양 소재 또한 같은 것이 많아 상호 영향 관계에 대해서 학자들이

18 김윤정, 위의 논문, 『동아시아미술문화』 2호(고려대학교 동아시아미술문화연구소, 2011), p. 34.

19 伊藤郁太郎, 「高麗靑磁における造形的特性」, 『高麗靑磁への誘い』(大阪市立東洋陶磁美術館, 1992), pp. 4~9.

20 中尾万三, 『朝鮮高麗陶磁考』(東京: 學藝書院, 1935), pp. 185~188.

21 金하나, 「高麗時代 象嵌靑磁에 나타난 繪畫素材 文樣 研究」(弘益大學校 大學院 碩士學位論文, 2011), pp. 6~21.

22 金하나, 위의 논문, pp. 60~61.

23 片山まび, 「高麗象嵌靑磁にあらわされた『六鶴図』について—12・13世紀の資料を中心に—」, 『陶磁器の社會史』(桂書房, 2006), pp. 29~40; 「靑磁象嵌六鶴文陶板」, 『國華』 1283號(朝日新聞社, 2002), p. 46; 박정민, 「14세기전반 고려상감청자매병의 새로운 변화」, 『미술사학』 21(한국미술사교육학회, 2007), pp. 183~205.



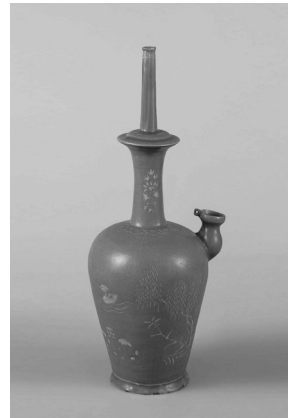


주목해 왔음은 앞서 언급한 바와 같다.

청자의 상감문양에는 국화문이나 뇌문 등 도안화된 문양이외에, 한 폭의 그림 같은 회화적인 문양 또한 다양하게 시문되었다.¹⁹ 회화적인 문양 중 대표적인 것 몇 개를 살펴보면, 가장 많이 시문된 것이 포류수금문蒲柳水禽文이다. 이것은 물가의 버드나무와 그곳을 헤엄치는 물새 등이 등장하는 문양을 뜻하는 단어지만 더 넓게는 물가풍경을 묘사한 모든 문양을 포함하기도 한다. 포류수금문은 고려시대



도판19 靑磁陰刻蒲柳水禽文淨瓶



도판20 靑磁象嵌蒲柳水禽文淨瓶

나전이나 금속기 청자 등에 공통적으로 나타나는 문양으로, 그 기원에 대해 여러 가정이 있다. 의종이 즐겼던 뱃놀이의 풍경을 그린 것으로 간주하거나,²⁰ 왕실 및 귀족·관료들 사이에 유행했던 정원의 완상玩賞 취미로 시문되었다고 보기도 한다.²¹ 그 조형은 정요定窯에서 생산된 우표 등에 시문된 포류수금문이나 요遼 성종聖宗(983~1030)의 영경릉永慶陵에 있는 포류수금문蒲柳水禽文이라고 보기도 한다. 고려 장인들은 이처럼 회화성 짙은 문양 소재를 다른 재질의 공예품에 각각 나전도판²¹, 입사도판²², 상감도판²⁰기법으로 즐겨 표현하였다.

다음으로 중국의 영향을 받은 문양은 요대遼代 벽화나 송·원대의 화조화의 영향을 보여주는 <청자상감학자판靑磁象嵌六鶴磁板>도판²³을 비롯해서 파초문芭蕉文²²도판²⁴ 등 주로 화조화 계통의 문양이다.²³ 그밖에 역사나 고사에 나오는 이야기를 문양 소재로 사용한 것으로 여겨지는 <청자상감누각인물문편병靑磁象嵌樓閣人物文扁瓶>²⁴도판²⁵이나 <청자상감송하탄금문대병靑磁象嵌松下彈琴文梅瓶>²⁵도판²⁶ 등도 있다.

현재 남아 있는 작품의 예로 볼 때 동시대의 입사나 나전에 비해 도자 의장으로 표현된 회화적 문양은 특히 완성도가 높고 회화적 조형성이 잘 나타나 있다. 이는 문양의 도안 과정에 회화 전문가가 개입되어 있음을 시사한다. 도자기 문양의 디자인을 담당한 전문가가 누구였을까?

『고려사』 문종 30년(1076)의 기록에는 300일 이상 근무한 장인들에게 별도로 지급하는 봉급에 대한 기준 정한 내용이 있어 주목된다. 그 가운데 관에서 쓰는 공예품을 관장하였던 중상서에는 소목장小

24 문양이 왕희지 관아를 표현한 것으로 보았다. 김윤정, 앞의 논문.

25 『진서書』 「혜강전趙康傳」에 죽림칠현竹林七賢 중 한 사람인 혜강(223~262)의 고사이거나 북송대 청렴한 관리의 표상이었던 조번趙卞과 관련된 「일금일학一琴一鶴」에 관한 내용을 표현한 것이라는 견해가 있다. 『고려동경-거울에 담긴 고려 사람들의 삶』(국립중앙박물관, 2010), p. 70.

26 『高麗史』卷八十「志」卷第三十四 食貨 三 祿俸條 「中尙署 米十五石【畫業指諭一】十石【小木匠指諭承旨·行首校尉各一】八石【筆匠指諭承旨一, 紅匠行首校尉一, 朱紅匠指諭副尉一】七石【雕刻匠指諭殿前一·行首校尉一, 螺鈿匠一】六石【漆匠左右行首校尉二】稻十二石【花匠校尉一, 紙匠行首校尉一】十石【珠簾匠行首一, 竹匠行首校尉一, 御蓋匠校尉一, 黃丹匠校尉一, 梳匠行首校尉一, 磨匠行首校尉一】」이 내용은 岡田讓, 「文獻上より見た高麗螺鈿」, 『美術研究』第百七十五號(吉川弘文館, 昭和 29年), pp. 42~44에서 재인용하였다. 이러한 내용을 근거로 畫業이 공예 의장에 중요한 역할을 했을 것으로 본 선행연구가 있다. 홍희유, 『조선중세수공업사연구』(지양사, 1989), pp. 109~116; 이영희, 「고려시대 공예기법 연구 -상호관령성을 중심으로-」, 『美術史學報』제22집(美術史學研究會, 2004), pp. 133~170; 권대웅, 「한국의 나전칠기」, 『나전칠기』(국립중앙박물관, 2006), pp. 196~205; 김세진, 「高麗時代 金屬象嵌技法 研究」(이화여자대학교 대학원 碩士學位論文, 2011); 김하나, 앞의 논문.

27 도교서에 속한 장인들에 대한 봉급 별사 기록은 다음과 같다. 『高麗史』卷八十「志」卷第三十四 食貨 三 祿俸條 「都校署米二十石【木業指諭一, 石業指諭一】十石【木業行首校尉一】稻十五石【雕刻匠指諭殿前一】十石【石匠行首一, 粧覆匠行首校尉一, 泥匠行首一】」

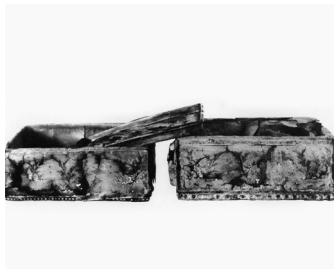


木匠, 조각장雕刻匠, 칠장漆匠, 가죽장韋匠 등이 속해 있는데, 이 가운데 가장 많은 봉급인 쌀 15석을 받은 직급이 화업지유畫業指諭²⁶다. 쌀을 받는 장인과 벼稻를 받는 장인으로 크게 나누었으며, 쌀을 받는 장인의 등급이 더 높았던 것으로 보인다. 증상서에 속한 화업이 어떤 역할을 하였는지 정확하게 할 수는 없으나, 당시 공정이 전문적으로 분업화되었던 것을 감안하면, 증상서에 함께 속한 장인들을 볼 때에 목공예품木工藝品을 만들기 위한 도안을 담당했을 가능성이 있다.

한편, 목장木匠과 목업木業이 구분되어 각각 증상서와 도교서都校署(각종 물건을 만들던 관아)²⁷에 속해 있었던 것을 생각하면, 화업畫業은 화공畫工과 달리 기술을 직접 구사하는 장인이라기보다는 도안이나 총괄 업무를 담당하던 상위 계층이었던 것으로 추정된다.

따라서 화업지유의 디자인은 단지 목공예품만을 위한 것이 아니라 도자나 금속공예 등을 포괄하는 것이 아니었을까 생각할 수 있다. 증상서에 소속되어 있던 화업지유가 구체적으로 어떠한 방식으로 고려청자의 도안에 관여했는지는 정확하게 알 수 없지만, 도안 작업의 제작 및 감수를 담당했다고 한다면 이러한 도안이 청자 제작에도 공유되었을 가능성은 충분하다고 생각된다.

이러한 회화적인 문양은 상감청자 이외에도 입사나 나전 등 다른 공예품에도 빈번히 등장한다. 주목되는 것은 화업지유가 도안한 문양이 다양한 공예 장르에 공통적으로 제시되었다 하더라도, 실제 작품에 구현된 디자인을 볼 때 도자기에 나타난 의장 효과가 매우 탁월하다는 점이다. 문양의 다양성이나 남아있는 수량을 볼 때도 그러하다. 특히 회화적인 문양에서 돋보이는데, 선의 유연함과 세밀함은 다른 어떤 매체와 비교해보아도 모필의 느낌에 가장 근접하며 회화성이 충분히 발휘되었다고 할 수 있다. 청자의 태토색과 흑·백 상감이 이루는 명쾌한 조화는 입사와 나전에서는 기대하기 어려운 생동감을 보여준다. <청자상감매죽문매병靑磁象嵌梅竹文梅瓶>도판²⁷이나 <청자상감화조문자관靑磁象嵌花鳥



도판21 螺鈿蒲柳水禽文香箱



도판22 靑銅銀入絲蒲柳水禽文淨瓶



도판23 靑磁象嵌六鶴文磁板



도판24 芭蕉文



도판25 靑磁象嵌樓閣人物文扁瓶



도판26 靑磁象嵌松下彈琴文梅瓶





文磁板>도판28 등에서는 도자 장인들이 기술적 완성도를 넘어 회화 작품 못지않은 서정적인 분위기 표출에 성공하고 있음을 볼 수 있다.

즉, 상감청자에 시문된 회화적 문양은 실용기로서의 도자기를 장식하는 의장에 그치지 않고, 심미성과 감상성을 갖춘 하나의 작품으로서의 의미를 지닌다고 하겠다. 이처럼 새로운 차원의 조형성을 완성한 고려 도자 장인의 창의성이 도자사에서 가장 독창적이라고 평가받는 상감기법에 미술사적 의미를 부여할 수 있는 부분이라고 생각한다.

IV. 맺음말

‘원상감’이라 이름 붙인 성분이 다른 흙을 이용한 상감기법은 기종이 장고에 편중되어 있고, 세 지역의 상감기법이 서로 각각인 것으로 보아 당대나 오대초의 도제, 혹은 목제 장구의 문양이나 도안을 보고 상감을 시도했던 것이라고 판단된다. 따라서 단위문양이나 회화성 짙은 문양을 시문한 본격적인 상감기법은 ‘원상감’과는 연속선상에 위치하지 않는 다른 계통의 상감이라 할 수 있다.

기법의 전개에서 볼 때, 상감청자는 다른 물질을 사용해서 감입한다는 기본 원리에 대한 이해는 나전이나 입사 기법과 동일하다. 그러나 나전이나 입사문양을 도자기로 변환하기 위해 의도적으로 모방했다기 보다는 도자 의장으로서 완숙한 단계에 있던 음각문양을 돋보이게 하고, 철·퇴화의 박락을 방지하기 위해 시문 기법을 결합하는 과정에서 자연스럽게 착안되었을 가능성을 제시하였다.

또한 일단 상감 기법을 습득한 후에는 도자기에 적합한 의장화가 이루어졌으며, 회화적인 문양의 표현 등에 있어서는 다른 공예품에 비해 완성도나 효과 면에서 상감이 가장 탁월했다는 점을 의미 있게 평가하였다.

이는 본격적으로 문양을 디자인하는 과정에서 금속공예, 목칠공예, 도자공예의 문양이나 기법이 서로 영향을 주고받았다기보다는, 화업에 의해 마련된 문양이나 화본으로 문양을 시문하는 과정에서 각 공예품에 적합한 의장화가 이루어졌던 것에서 기인했다고 생각된다. 다시 말해, 본격적인 시문 단계에 돌입한 이후에는 도자 장인들의 독창적인 디자인이 발휘되면서 상감 문양 고유의 조형적 특성을 완성해 갔다고 할 수 있겠다.

이러한 상감청자는 상형청자와 함께 고려시대 도자 공예가 갖는 아름다움의 정수精髓를 보여준 다 하겠다.



도판27 靑磁梅竹文梅瓶



도판28 靑磁象嵌花鳥文磁板



도판28 靑銅銀入絲蒲柳水禽文淨瓶







고려청자의 서구西歐에서의 수용

이소영 메트로폴리탄미술관 큐레이터

서양의 컬렉터들과 고려청자의 첫만남은 19세기 말에 이루어졌다. 19세기 말, 그들은 이국적인 ‘동양Orient’으로서의 아시아에 매혹되었을 뿐 아니라 몸소 여행을 다니며 아시아의 전통 및 근대사회에 친숙해져가고 있었다. 그러나 당시 미국인들과 유럽인들은 중국과 일본에만 초점을 맞추어 동아시아를 접하였다. 몇몇 예외를 제외하면, 19세기 말-20세기 초에 한국미술을 수집했던 서양인들 대부분은 한국 땅을 밟아본 적도 없었을 뿐더러 한국의 역사에 대해서도 잘 알지 못했다. 실제로 대다수는 일본문화의 열광적인 추종자이자 일본미술 컬렉터들로, 한국에 대해 초기에는 큰 관심이 없었거나 일본을 통해 한국문화를 접근하게 되었고, 주로 일본 취향을 바탕으로 한국 미술의 수집이 이루어졌다. 이러한 경향은 20세기 초에도 계속되었다. 그 후 20세기 전·중반에 걸쳐 중국도자 애호가들은 한국도자, 특히 고려청자에도 흥미를 보이게 되었고, 장차 주요 박물관으로 유입되는 주목할만한 개인컬렉션을 형성하였다. 아울러 드물게는, 한국에 살거나 한국을 방문하면서 한국도자에 큰 열정을 품으며, 이후 이 분야에서 중요한 외교사절이 되었던 인물들도 있다.

19세기 말, 가장 대표적인 아시아미술 컬렉터로서 동물학자이자 일본도자의 열렬한 수집가였던 에드워드 실베스터 모스Edward Sylvester Morse, 1838-1925를 들 수 있다. 그의 수집품은 후에 보스턴미술관Museum of Fine Arts, Boston으로 들어가 그곳의 초창기 일본컬렉션을 형성하였다. 모스가 한국도자에 주목하게 된 것은 한국도자가 일본도자에 미친 영향에 대해 알게 되면서부터이며, 그는 주로 고려시대 이전 토기에 집중적인 관심을 보였다. 그러나 그가 수집한 13세기에 제작된 아름다운청자상감초화문매병(MFA, Boston, 92.2997)은, 미국의 개인과 박물관이 가장 초창기에 습득했던 고려청자들을 대표한다고 할 수 있다(본 청자는 보스턴미술관이 1892년에 구입하였으므로 모스는 그 이전에 취득한 것으로 생각됨).

아마도 가장 눈에 띄는 20세기 전환기 미국의 고려청자 컬렉터는 찰스 랭 프리어Charles Lang Freer일 것이다. 일본미술 및 미국화가 휘슬러Whistler의 작품들로 유명한 프리어의 컬렉션은 워싱턴





스미스소니언 프리어-새클러 갤러리The Freer and Sackler Galleries of the Smithsonian의 핵심을 이루고 있다. 프리어는 당시 서양 컬렉터로서는 상당한 양이라고 할 수 있는 130여 점의 고려청자를 수집하였다. 그의 고려청자 컬렉션은 몇몇 예외를 제외하고는, 거의 뉴욕의 Yamanaka and Co.로부터 구입한 것이다. 이는 프리어가 수차례일본을 여행했고, 따라서 짐작컨대 그곳에서 한국도자를 접할 수 있었으리라는 점을 감안하면 흥미로운 사실이다. 야마나카라는 인물과 그의 회사는 19세기 말부터 제 2차 세계대전에 이르기까지 미국 내 아시아미술 수집의 중요한 역할을 하였다. 야마나카에 대해서는 추후 메트로폴리탄미술관의 청자들에 관해 논의할 때 다시 다룰 것이다.

프리어의 고려청자 컬렉션은 그 범위와 질적인 면에서 상당한 편차를 보인다. 반드시 모든 작품들이 질적으로 뛰어나거나 세련되지는 않으며, 심지어는 시각적으로 매력적이지 않은 작품들도 있다. 그러나 이것이 프리어의 목적이 아니었음은 분명하다. 실제로 이 고려청자 컬렉션의 전반적인 규모를 감안하면 정말 훌륭한 작품들은 상대적으로 적은 편이다. 그러나 이 수집품들을 통해 고려 초기부터 말기에 걸친 청자의 발전사를 따라가볼 수 있고, 청자 생산의 중심지였던 강진과 부안을 포함한 여러 가마들에서 제작된 사례들도 찾아볼 수 있다. 프리어는 상당수의 순청자 사발과 접시들을 비롯하여, 음각 및 양각으로 장식된 청자들도 많이 수집하였다. 상감청자는 전체 고려청자 컬렉션의 3분의 1 이하를 구성하고 있는데, 대부분이 전형적인 꽃무늬(국화와 모란)를 하고 있다. 고려시대 당시 인기가 많았던 운학무늬 작품들이 거의 없다는 점이 흥미로운데, 그 중에서도 과장된 S자 몸체에 날아드는 학 문양이 상감된 13세기 매병(1908.24)과 학 한 쌍이 상감된 작은 합(F1917.292a-b)은 주목할 만 하다. 프리어 컬렉션에서 특출난 두 작품은 상감꽃무늬정병(1909.45)과 표형주자(1915.50a-b)이다. 정병은 어두운 태토의 바탕과 백상감된 모란문양의 대비가 드라마틱하고 표형주자에는 연잎무늬의 윤곽이 동화(진사)로 그려져 있으며 앉아있는 동자상이 표주박 중간에 장식되어 있다. 주자의 본 뚜껑은 없어졌지만, 이 훌륭한 작품은 잘 알려진 국보 133호(삼성미술관 Leeum소장)와도 비견될만 하다.

이처럼 우수한 작품들을 제외하면, 프리어 컬렉션은 대체로 순청자로 구성되어 있으며 그 대부분도 유색이 별로 좋지 않다. 이러한 사실은 단순히 입수가능 여부나 상황적 요인에서 기인하는 것일지도 모른다. 예를 들면, 당시 프리어가 딜러 Yamanaka and Co.에서 가장 손쉽게 구할 수 있었던 물건들이 이러한 종류였다는 것이다. 그러나 필자는 이것이 완벽하게 세련된 것보다는 소박하고 거친 것을 선호했던 프리어의 개인적인 취향, 그리고 다양한 종류의 도자들을 대변하고자 했던 그의 흥미와도 큰 관련이 있었을 것으로 생각한다. 이러한 경향은 프리어의 일본도자 컬렉션에서도 확실하게 드러난다. 실제로 그의 일본 컬렉션에서 다양한 종류의 도자기를 볼 수 있고, 또한 이 컬렉션의 핵심은 우아한 백자보다는 거칠게 만들어진 도기류의 찻사발들이다.

프리어가 20세기 전환기의 주목할 만한 컬렉터였다면, 20세기 전반기 미동부의 가장 중요한 고려청자 컬렉터는 찰스 베인 호이트Charles Bain Hoyt, (1889-1949)일 것이다. 이 시기 다른 모든 서양 컬렉터들과 마찬가지로, 호이트의 주요 관심사는 한국이 아니었다. 호이트가 주로 집중했던 것은 중국미술이었지만, 그는 상당한 한국도자 컬렉션 또한 축적하였다. 호이트는 자신의 컬렉션을 보스턴박물관에 물려주었는데, 1950년에 기증된 한국도자 120여 점 가운데 대다수는 고려청자이다. 이 청자들은 평범한 작품들에서부터 특이한 요소들을 지닌 작품들(예: 구연의 금속테두리가 녹슨 발), 흥미로운 인물/불교 관련 형상들(예: 나한상, 50.1004), 뛰어나거나 희귀한 작품들—파도(음각)를 배경으로 발톱





이 네 개인 용 한 쌍(압출양각)의 문양이 있는 발(50.965, 회소성에 더불어 뛰어난 형상과 섬세한 표면 디자인이 매력적인죽순형주자(50.966, 이와 비슷한 작품이 국립중앙박물관에 소장)에 이르기까지 다양하다. 전반적으로, 이 작품들을 통해호이트가 청자라는장르를 어떻게 이해했는지 알 수 있으며, 그가 고려청자의 특별한 미와 독특성을 잘 이해했음을 확인할 수 있다.

보스턴미술관은 서양에서 가장 중요한 한국미술 컬렉션 중 하나를 소유하고 있고, 그 고려청자 컬렉션은 호이트의 유증범위를 넘어선다(그의 소장품은 여전히 가장 큰 단일그룹에 해당). 핵심 작품들은 호이트의 유산이 증여되었던 1950년보다 앞서서, 혹은 그 이후에 입수되었다. 예를 들어, 고려청자의 정수로 일컬어지는 음각죽순무늬병(11.1819)은 1911년에 당시 보스턴미술관의 큐레이터였던 랭던 워너Langdon Warner가 일본에서 구입한 것이다. 왕실 내력이 있는 다른 청자들로는세로로 홈이 파진 과형병(59.308), 그리고 연꽃잎과 투각 장식으로 이루어진 향로(69.1044)를 들 수 있다. 이와 거의 유사한 기물들이 국립중앙박물관에 소장되어 있는데, 그 중 과형병은 인종왕仁宗(재위 1122-1146)의 능에서 출토되었다고 전하는 병과 유사하다. 과형병과 향로 두 작품 다 20세기 중엽 이후 보스턴박물관이 구매하였거나 기증받은 것들이다. 그러나 이 작품들을 최초로 소장했던 미국인은 19세기 후반부터 수십 년간 활동했던 시카고의 금융가이자 미술품 컬렉터, 조셉 라이터Joseph Leither(1868-1932)였던 것으로 보인다.

보스턴미술관이나 프리어-새클러 갤러리와는 달리, 메트로폴리탄미술관의 고려청자 컬렉션은 단일 인물의 컬렉션에 기반한 것이 아니었다. 오히려 이 고려청자 컬렉션 형성에 점진적으로 기여한 사람들은 컬렉터, 기증자, 또는 큐레이터 등 많은 개개인들이었다. 메트로폴리탄미술관이 소장하는 거의 모든 한국청자는 1911년에서 1950년 사이에 입수되었다. 메트로폴리탄미술관에 처음으로 한국청자를 기증했던 가장 주목할 만한 인물은 야마나카 사다지로Yamanaka Sadajiro(1866-1936)이다. 그는 19세기 말부터 1936년 사망할 때까지 서구시장에서 가장 저명하고 영향력 있는 일본 및 아시아 골동품-혹은 “동양미술Oriental art”딜러였다. 뉴욕에 있던 그의 가게가 1940년대 초반까지도 영업을 계속했다는 점을 고려하면 사실상 그의 사후까지도 영향력이 이어졌다고 할 수 있다. 오사카에 기반을 둔 Yamanaka & company는 교토와 나라에도 지점을 두었고 뉴욕과 보스턴, 시카고, 런던, 북경, 상하이에도 국제적인 지점들을 운영하였다. 야마나카의 고객들 중에는 다수의 미국 박물관들 뿐 아니라 이미 논의한 바 있는 찰스 랭 프리어나 사업가이자 자선가였던 헨리 O. 하베마이어Henry O. Havemeyer와 같은 유명 개인컬렉터들이 있었다. 하베마이어의 대규모 유럽 및 아시아미술 컬렉션의 대부분은 메트로폴리탄미술관에 기증된 바 있다. 야마나카는 제2차 세계대전 이전, 미국 내 아시아미술의 수집역사를 형성했던 핵심인물이라 할 수 있다. 야마나카가 1911년 메트로폴리탄미술관에 기증한 작품들 중에는 고려청자의 정수로 할 수 있는 것들이 포함되어 있다. 상감운학무늬매병(11.8.1)이나 꽃을 배경으로 동자들이 압출양각으로 새겨진 사발(11.8.6), 그리고상감진사유병(11.8.3)이나 금과 상감으로 장식된 소형호(11.8.4)와 같이 이례적이고 희귀한 작품들도 있다. 이후 메트로폴리탄미술관은 1916년부터 1943년까지 Yamanaka & Co.에서 상당수의 한국미술품들을 구입하였다. 그 당시에 입수된 작품들은청자 몇 점과 15세기 분청호(16.122.1), 고려시대금속 장식품들(21.117.4-8) 및 청동거울들(22.141.1-16), 그리고 5-6세기 금귀걸이등이 포함되어 있다.

야마나카 이후로는, 사무엘 T. 피터스1912년 사망가 1915년에 50여 점의 한국도자자들대부분은 청자를





메트로폴리탄미술관에 기증하였다. 피터스는 뉴욕에 근거한 석탄판매회사인 Williams and Peters의 창업자로서 메트로폴리탄미술관의 이사Trustee이자 중국 옥jade의 열광적인 컬렉터였다(그는 1912년부터 1916년까지 자신의 컬렉션에 있던 400점의 옥을 메트로폴리탄미술관에 기증). 그의 청자 컬렉션에는 아름다운 나비문양사발(15.160.20)과 같은 좋은 작품들이 몇 점 포함되어 있다. 그러나 대다수의 작품들은 그 수준이 떨어지거나 매력적이지 않으며(15.29.18), 일부는 형태가 변형되었고(예: 15.29.11, 상부가 절단된 병) 다른 일부는 의문의 여지가 있거나 고려시대 상감청자 혹은 조선초기 분청사기를 흉내낸 20세기 초의 작품으로 생각된다. 1915년 3월 7일자 헤럴드지the Herald 기사는 피터스의 기증품을 언급하면서, “지금까지 한국의 도자는 미국에 거의 알려진 바가 없다. 중국의 자기와 관련이 있긴 하지만 매우 다르다”고 서술하였다. 또한 이 기사는 박물관을 인용하며 “매우 특유한 일군의 작품들이 보여주는 은은한 녹색이나 은은하면서 섬세한 장식들은 은자隱者의 나라the Hermit Kingdom에서 제작하는 작품들이 어떠해야 하는가에 대한 확고한 관념을 완벽하게 실현해낸다.”고 하였다. 이 기사는 미국인들이 고려청자의 질적 수준을 어떻게 평가했는지 보여준다고 할 수 있을 것이다. 그렇지만 역설적이게도, 피터스 컬렉션의 작품들은 “은은한 녹색”이나 “섬세한 장식”과 같은 극찬에 부합하지 않은 것이 많다. 이러한 사실은 이 기사를 쓴 사람을 비롯하여, 사무엘 T. 피터스나 그의 컬렉션을 본 사람들이 이 청자들을 과연 아름답다거나 질적으로 우수하다고 여겼는지에 대한 의문을 불러 일으킨다.

이외에, 20세기 전반 메트로폴리탄미술관의 한국청자 컬렉션에 기여한 주체들로 R.H. Macy and Company와 데스먼드 피츠제럴드Desmond Fitzgerald(1846-1926)가 있다. 현재 뉴욕의W34번가, 7번 애비뉴와 브로드웨이 사이에 있는 유명 백화점을 보유한 Macy and Company는 1919년, 고려청자 22점을 박물관에 기증하였다. 이들 기증품에는 평범한 작품들부터 섬세한 작품들, 또는 상감모란문유병(19.39.22)과 같은 수준급의 작품들 몇 점이 포함되어 있다. 그 당시는 원래의 메이시 가문이 아닌 스트라우스 형제the Straus brothers가 Macy and Company를 소유하고 있었다(필자는 아직 스트로스 형제 중 누가 고려청자를 수집했는지, 그가 어디에서 청자를 입수한 것인지 알아내지 못했다). Macy and Company는 이러한 작품 기증 이후, 메트로폴리탄미술관에 금전적인 기부도 한 바 있는데, 1946년에는 박물관 이사회의 투표에 따라 “박물관의 기업 후원가an Industrial Patron of the Museum”로 선정되기도 하였다.

1927년, 메트로폴리탄미술관은 데스먼드 피츠제럴드가 소장했던 한국청자 22점을 구입하였다. 피츠제럴드는 메사추세츠주 브룩라인Brookline에 거주하던 예술후원가이자 컬렉터, 엔지니어로서 주로 프랑스와 미국의 인상파 회화를 애호하였다. 그의 사후, 컬렉션은 경매American Art Association에 부쳐졌는데, 메트로폴리탄미술관은 청자 21점과 19세기 조선의 청화 및 동화채 백자 1점을 입수하였다. 이 청자들은 한결같이 뛰어나지는 않지만, 그림에도 불구하고 몇 점은 메트로폴리탄미술관에 소장된 최고 수준의 작품들에 속한다. 그 예로 흑백상감운학문매병(27.119.11)이나 갈대를 배경으로 한 새들이 그림처럼 생생하게 조각된 표형주자(27.119.2)를 들 수 있는데, 두 작품 모두 지난 여름에 이곳 국립중앙박물관에서 개최된 “미국, 한국미술을 만나다Korean Art from the United States.” 특별전에서 전시된 바 있다. 흥미로운 것은 한국 국적으로 입수되었던 피츠제럴드 청자 그룹의 몇몇 작품이 실제로는 중국청자(27.119.18)라는 사실이다. 이처럼 20세기 초, 중국작품을 한국 것으로 잘못 판단한 경우는 매우 드물었던 반면 이와 정반대되는 실수는 심심치 않게 찾아볼 수 있는데, 특히 회화의 경우에서 그러하다.

메트로폴리탄미술관에서 1927년에 피츠제럴드 소장 한국청자들을 입수하는 일을 맡았던 큐레





이터는 S.C. 보쉬 라이츠 S.C. Bosch Reitz(1860-1938)로, 그는 1915년부터 극동미술 the Art of the Far East 담당 큐레이터였다. 미술관이 아시아 미술품을 입수하기 시작한 것은 19세기 말부터였지만, 극동미술부 the Department of Art of the Far East는 1915년에 “동아시아 미술”에 정통했던 네덜란드의 유명학자 S.C. 보쉬 라이츠를 첫 번째 큐레이터로 임명하면서 설립되었다. 보쉬 라이츠는 현재까지도 가장 중요한 아시아 걸작들로 남아있는 중국 및 일본작품들 다수를 입수하였다. 특히, 1950년 이전에 메트로폴리탄이 소장하게 된 중요한 한국작품 대부분은 그가 재임하던 기간 동안 들어온 것들이다.

20세기 중후반, 미동부의 한국미술 컬렉터였던 그레고리 헨더슨과 마리아 헨더슨 Gregory and Maria Henderson은 고려청자를 비롯한 한국도자에 대한 미국인들의 의식이 형성되는 과정에서 핵심적인 역할을 한 인물들이었다. 19세기 말에서 20세기 전반에 활동했던 미국 컬렉터들과는 달리, 헨더슨 부부는 한국에 살았고 한국도자에 주요 초점을 맞추어 수집활동을 하였다. 1969년, 아직 미국 내에 한국청자가 잘 알려지지 않았던 시절, 그레고리 헨더슨은 오하이오주립대학 Ohio State University에서 자신들의 컬렉션을 전시하고 도록을 출판하였다. [Gregory Henderson, Korean Ceramics: An Art's Variety, exh. cat., Ohio State University, Divisions of Art Gallery (Columbus, Ohio, 1969)] 그는 이 도록에서 모든 작품에 대해 일일이 설명하였다. 그레고리 헨더슨과 그의 부인은 한국에서 상당한 시간을 보냈고 한국청자들을 사랑했기 때문에, 저명한 미술사학자 김원용을 비롯한 한국 학자들과도 가까운 사이였다. 1988년 그레고리 헨더슨이 사망하자 그들의 컬렉션은 하버드대학교의 아서 M. 새클러 박물관 Arthur M. Sackler Museum으로 들어갔다. 이 컬렉션에는 청자가 4분의 1 이하를 차지한다. 1993년에는 이 컬렉션의 150점의 도자가 “First Under Heaven: The Henderson Collection of Korean Ceramics”라는 제하에 전시되었는데, 이 전시는 원삼국시대 토기에서부터 19세기 조선자기에 이르기까지 종합적으로 개관하였다. 제목 “천하제일 first under heaven”은 중국 북송의 학자 太平老人이 고려청자 빛깔의 우수성을 두고 주창했던 유명한 문구에서 빌려온 것이다. 헨더슨 부부의 지속적이고 열광적인 한국도자 수집 및 홍보는 고려청자에 대한 미국 대중들의 이해 및 감상을 증대시키는 데 기여하였다.

미서부에서 한국미술을 수집하고 전파했던 핵심 인물로는 에이버리 브런디지 Avery Brundage, 1887-1975가 있다. 그는 1930년대 말에 중국 및 일본미술을 수집하기 시작하여 한국미술로 그 영역을 확장하였다. 그는 자신의 컬렉션을 1959년 샌프란시스코시에 기증하였으며, 1966년에는 드영미술관 the de Young Museum에 이 컬렉션을 수용하기 위한 전시관 wing이 새로이 건립되었다. 이는 후에 아시아박물관으로 바뀌게 되며, 에이버리는 남아있던 컬렉션을 1969년 이 박물관에 기증하였다. 에이버리 브런디지 컬렉션에는 매우 아름다운 고려청자들이 포함되어 있다. 그 예로, 금속기의 형상을 따른 주자(B60P123+.A-.B)와 같은 순청자, 용머리에 거북몸을 한 연적(B67P3)과 같은 상형청자, 미묘하게 음각 및 조각된 타구唾具 형상의 기물들(B60P1205), 철채 바탕에 꽃문양이 백상감된 주자(B65P62. A-.B)와 같이 독특한 작품들을 들 수 있다.

20세기 유럽에서 한국청자 수집에 앞장선 컬렉터이자 전도사로는 고드프리 St. G.M. 고펜즈 Godfrey St. G.M. Gompertz, 1904-92를 꼽을 수 있을 것이다. 그는 헨더슨 부부처럼 한국에 한 동안 살았고(헨더슨 부부보다는 훨씬 이른 1927년부터 거주), 한국에서 부인을 만났기 때문에 그 후로도 한국을 방문했다. 그는 저명한 일본학자 고야마 후지오 Koyama Fujio를 비롯하여 마유야마 준키치 Mayuyama Junkichi와 히로타 히로시 Hirota Hiroshi 같은 일본인 딜러들의 자문을 받아 수집활동을 하였다. 그의 중대





한 저작인 Korean Celadon and Other Wares of the Koryo Period¹ 만을 다룬 첫 번째 영문간행물로서, 일본자료들을 바탕으로 하여 서구세계에서의 청자장르 감상에 대한 평가, 그리고 당시로서는 최신 경향이었던 고려청자에 대한 역사적 개관도 아우른 책이었다. 고퍼츠의 저작이 출판되기 전에는 고려청자 발달사에 관한 세부 사실들이 서양에 거의 알려져 있지 않았다. 따라서 이 책은 유럽 및 미국의 정예 컬렉터들에 의해서 수집되어 온 작품들, 그리고 1957년 한국정부가 기획한 “Masterpieces of Korean Art”와 같은 주요 순회전들을 통해 서양 대중들에게 그 진가를 인정받기 시작한 작품들에 대해 역사적·미학적 맥락을 제공하는 데 중요한 역할을 하였다.

고퍼츠에 앞서, 고려청자에 대한 유럽인들의 이해 형성에 기여한 핵심인물들로는 빅토리아앨버트박물관the V&A의 도자부 책임자였던 W.B. 허니W.B. Honey, 그리고 상당한 도자 컬렉션을 보유하고 있던 미술컬렉터 오브리 르 블론드Aubrey Le Blond가 있다. 오브리 르 블론드의 컬렉션은 중국도자 중심이었지만 고려청자도 소량 포함되어 있었으며, 이는 이후 빅토리아앨버트박물관으로 기증되었다. 허니는 고려청자가 “지금까지 만들어진 가장 아름다운 도자기들에 속한다”면서, “최상급 한국도자기들은 독창적일 뿐만 아니라 지금까지 만들어진 가장 우아하고 꾸밈없는 기물들”이라고 진술하였다. 고퍼츠 또한 이와 같은 감정을 계속해서 단단히 다져갔으며 저술활동을 통해 역사적인 맥락도 제공하였다. 고려청자 100여 점이 포함된 고퍼츠의 훌륭한 한국도자 컬렉션은 결국 캠브리지대학 피츠윌리엄박물관the Fitzwilliam Museum of Cambridge University에 기증되었다(최근 출판물: Yun Yong-I and Regina Krah, Korean Art from the Gompertz and Other Collections in the Fitzwilliam Museum, Cambridge: Cambridge University Press, 2006). 이 청자컬렉션의 하이라이트는 고도로 세련된 작품들로, 훌륭한 꽃모양 잔과 받침 세트, 버드나무와 연꽃잎을 배경으로 학 문양이 생생하고 기발하게 묘사된 매병, 아름다운 역상 감청자 두 점을 예로 들 수 있다. 영국(더 나아가서는 유럽과 미국)에서 고려청자는 고퍼츠의 수준급 감식안과 취향에 힘입어, 독특한 역사와 미감을 보여주는 예술작품으로 이해되고 감상되었다.

지금까지 살펴본 것처럼, 서양에서 주목할 만한 고려청자 컬렉션 대다수는 20세기 전반, 한국 전쟁 이후 십여 년에 이르기까지 형성되었다. 그러나 이들 컬렉션의 대부분은 20세기 후반에 이르러서야 대중들에게 공개되었다. 고려청자를 비롯한 한국도자를 주제로 한 매우 중요한 전시로는 The Art of the Korean Potter가 있다. 이 전시는 로버트 P. 그리핑 주니어Robert P. Griffing Jr.(당시 호놀룰루미술관 컨설팅 큐레이터)에 의해 기획되어, 1968년 뉴욕 소재 아시아소사이어티The Asia Society의 아시아하우스 갤러리the Asia House Galley에서 전시되었다. 이 전시에 공개된 작품 모두는 미국 미술관, 박물관이나 개인컬렉션에서 대여한 것들로, 당시 대여기관 27곳 중에는 보스턴미술관, 메트로폴리탄미술관, 브루클린미술관, 시카고미술관, 클리블랜드미술관, 호놀룰루미술관, 샌프란시스코의 에이버리 브런디지 컬렉션, 헨더슨 컬렉션 등이 포함되어 있었다. 전시도록에는 3~4세기 토기부터 19세기 조선백자에 이르는 작품 106점이 공개되었다. 전시작품 중 거의 절반 가량은 고려청자로, 11세기에서 14세기 초에 걸친 양식상의 변화를 인상깊게 보여 주었으며, 여기에는 걸작들도 다수 있었다. 그 중에는 양식적으로 송대 여요汝窯와 유사한 순청자도 있었는데, 현재 잘 알려진, 존 D. 라커펠러 3세John D. Rockefeller 3rd 컬렉션(아시아소사이어티 컬렉션의 일부)의 꽃모양잔 한 쌍이나 6개의 꽃잎이 장식된 호놀룰루미술관 소장 잔받침이 그 예이다. 이들 두 종류는 희귀한 것으로, 특히 미국 컬렉션에서 그러하다. 특이한 예로 들만한 다른 작품들로는 시카고미술관 소장 새모양 주자(1964.1213)와 능화형菱花形 테두리





안에 동자들이 놓고 있는 모습이 상감된 매병(1950.1626)을 들 수 있는데, 이 두 작품은 모두 러셀 타이슨 Russell Tyson이라는 컬렉터이자 시카고미술관 이사가 기증한 것이다. 이 외에 주목할 만한 작품은 브루클린미술관 소장의 아름다운 연화형주자(56.138.1a-b) 백토로 접이 찍힘가 있다. 이 작품은 다윈 R. 제임스 3세 부인 Mrs. Darwin R. James III이 박물관에 기증한 것으로, 그녀는 한국에서 활동했던 선교사이자 연세대학교 설립자인 호레이스 G. 언더우드 Horace G. Underwood(1859-1916)의 조카며느리였다. 또한 명성황후의 개인의사였던 언더우드 부인은 왕실에서 많은 선물(음식이나 다른 물품들)을 보냈다고 기록한 바 있는데, 이로 미루어, 20세기 초에 왕실이 언더우드 부부에게 이 주자를 수여하였고, 어느 시점인가에 그 친척들이 물려 받았을 가능성이 있다.

1979년부터 1984년까지, 국립중앙박물관이 기획하고 한국정부에서 후원한 주요 순회전인 5,000 Years of Korean Art는 선사시대에서 19세기에 걸친 최고 수준의 한국미술을 개관하였다. 이 전시는 교과서에 등장하는 명작들 다수를 망라하였고, 동아시아를 향한 미국 대중들의 인식 속에 한국의 입지를 굳건히 다지면서 그들의 눈을 번쩍 뜨이게 만들었다. 이 전시에는 한국 컬렉션에서 가져 온 최고급 고려청자들 중 일부가 엄선되어 공개되었다. 당시 미국의 대중주간지 People지는 한국미술 오천년전과 관련, “미술순수주의자는, 관능적인 형태를 한 병에서부터 평범함과과는 거리가 먼 기와를 비롯한 유명한 옥색의 청자에 더 반했을 것이고, 이 작품들을 통해 한국의 사기장이 왜 동양에서 제일이라 하는지 이해할 수 있다”라고 평했다. 한국미술 오천년전과 비슷하게, 1984년 영국에서도 “Treasures from Korea: Art Through 5000 Years”라는 제하에 선사시대부터 조선시대에 걸친 한국미술의 걸작들을 전시하였다. 본 전시도 역시 영국 대중들로 하여금 한국 미술에 대해 깨닫게 하는 효과를 가져왔다. 두 전시에 출품된 고려청자를 비교해보면, 미국전시에 순청자나 미니멀한 장식을 한 양음각청자가 더 많이 포함되었고, 영국전시는 상감청자에 초점을 맞췄다. 또한, 미국전시에 기술적인 면에서 우수한 청자가 더 많이 전시되었다고 할 수 있겠으나, 영국전시의 상감청자도 미국전시의 그것들만큼 흥미로운 예들이었다. 양쪽 전시에 모두 출품된 유물들도 물론 있었다.

이후 1990년대에는 미국에서 한국미술, 특히 도자에 관한 크고 작은 전시들이 점점 더 많이 개최되었다. 앞서 언급했던 것처럼, 헨더슨의 한국도자 컬렉션은 1993년 하버드대학교 새클러박물관에 전시되었다. 1991년 말에서 1992년 여름에 걸쳐서는 “The Radiance of Jade and the Clarity of Water”라는 전시가 개최되었다. 고려청자부터 조선 분청사기와 백자를 아우르는 오사카 소재 아타카 Ataka 컬렉션 소장 한국도자를 조명한 이 전시는 미국 내에서 세 곳, 즉 시카고미술관 the Art Institute of Chicago 과 샌프란시스코아시아박물관 Asian Art Museum of San Francisco, 메트로폴리탄미술관을 순회하였다. 잘 알려진 바와 같이, 오사카시립동양도자미술관 the Museum of Oriental Ceramics의 아타카 컬렉션은 특히 고려청자 분야에 있어 가장 우수하고 인상적인 한국도자 컬렉션의 하나라고 할 수 있다. 뉴욕타임즈 the New York Times는 1992년 메트로폴리탄미술관에서 열린 전시에 대한 리뷰에서, 고려청자의 색깔을 ‘succulent (감미로운 green)’이라 칭하며 “특히 흥미로운 것은 표현 장식에서 드러난 한국만의 혁신”이라고 언급하였다. 2002년, 메트로폴리탄미술관은 한국실에서 아타카 컬렉션의 한국도자를 소규모로 전시하였다. 2003년, 샌프란시스코아시아박물관은 한국과 일본, 미국, 유럽에서 대역한 작품들로 “Goryeo Dynasty: Korea's Age of Enlightenment, 918-1392”라는 전시를 야심차게 기획하였다. 이 전시에서 공개된 고려청자 35점에는 1968년 “Art of the Korean Potter”전에서 공개되었던 미국 컬렉션의





작품들, 그리고 1979년부터 1981년까지 열린 “5,000 years of Korean Art”전에서 공개되었던 한국 컬렉션의 작품들도 포함되어 있었다. 그러나 이 두 전시와 샌프란시스코전과의 시간적 차이를 고려한다면, 2003년 샌프란시스코의 고려왕조 전시는 미국의 여러 세대들이 한 자리에 모인 이 청자들을 처음으로 보는 기회가 되었을 것으로 생각된다. 또한 이 전시에는 세계적으로 유일하다고 할 수 있는 작품 두 점이 미국내 최초로 소개되었는데, 야마토문화관大和文華館에 소장된 흑역상감병과 대영박물관the British Museum의 진사대접이었다.

이러한 전시들과 더불어 1980년대부터 서양 박물관들에 한국실이 설립되기 시작하면서, 서구 세계에서의 한국미술사 패러다임 속에 고려청자의 입지가 더욱 확고해졌을 뿐만 아니라, 미국과 유럽의 예술애호가들 역시 고려청자를 더욱 주목하게 되었다. 대부분의 서양박물관에서 전시되는 한국 미술은 그곳 컬렉션에 있는 고려청자를 중심으로 한다. 최초로 고려청자를 수집했던 서양 컬렉터들의 마음을 사로잡은 특징들, 즉 미묘한 청색 유약의 아름다움과 기발하면서도 익살스러운 형상이나 디자인, 혁신적인 상감기법은 아직까지도 21세기 서양 컬렉터들에게 반향을 불러 일으킨다. 이러한 특징들로 인해 고려청자는 중국청자-대개 서양인들이 고려청자보다 먼저 접하며 고려청자의 비교 대상이 되는 미술—와 주저없이 구분될 뿐 아니라, 전 세계 도자사에 있어서도 매우 독특한 것으로 간주된다.





Goryeo Celadon and its Reception in the West

Soyoung Lee The Metropolitan Museum of Art

Western collectors' first contacts with Goryeo celadon came in the late nineteenth century, a time of great fascination with Asia as the exotic Orient, but also as a place whose traditions and contemporary society they were gaining familiarity with through first-hand travels. The Americans' and Europeans' exposure to East Asia during this time, however, was focused on China and Japan. With a few exceptions, most Westerners who collected Korean art in the late nineteenth and early twentieth centuries did so without ever setting foot on the Korean peninsula and with quite limited knowledge about its history. Indeed, the majority were enthusiastic admirers of Japanese culture and collectors of Japanese art, with tangential interest in Korea. Their curiosity in and collecting of Korean art would be directly shaped by Japanese aesthetics, and this influence would continue into the early twentieth century. Over the first half through the mid-twentieth century, lovers of Chinese ceramics would also become intrigued with Korean ceramics, particularly Goryeo celadon, forming notable private collections that would end up in major Museums. Then there were also a few unusual figures whose primary passion was Korean ceramics, having lived and visited Korea, and who would become significant ambassadors for their chosen field.

A prime example of late nineteenth century collector of Asian art is Edward Sylvester Morse (1838-1925), a zoologist and avid collector of Japanese ceramics. His assemblage would later go to the Museum of Fine Arts, Boston and shape the early course of that institution's Japanese collection. His interest in Korean ceramics arose from learning of their influence on Japanese ceramics and was concentrated on early Korean pottery, but one lovely thirteenth-century celadon *maebyeong* inlaid in white and black with a design of flowers and birds (MFA, Boston, 92.2997) represents one of the earliest acquisitions of Goryeo celadon by an American individual and museum (purchased by the MFA Boston in 1892, so acquired by Morse prior to that).

Perhaps the most notable turn-of-the-century American collector of Goryeo celadon is Charles Lang





Freer (1854-1919), a wealthy railroad car manufacturer from Detroit. His art collection, famous for works by the American artist James McNeill Whistler and Japanese art, now comprises the core of the Freer and Sackler Galleries of the Smithsonian in Washington, D.C. Freer collected over 130 Goryeoceladons, a significant number for any Western collector. With the exception of a few, all of his Goryeo celadons were purchased from Yamanaka and Co. in New York—an interesting fact given that Freer did travel to Japan multiple times and therefore would presumably have had access to Korean celadon there. Yamanaka the man and company were an important part of American collecting of Asian art from the late nineteenth century through the second World War—I shall return to him a little later in my discussion of the Metropolitan Museum's celadons.

Freer's collection of Goryeo celadon is quite wide-ranging in its scope and quality. Not all are high-quality or refined, or even visually enticing examples, but that was clearly not Freer's goal. Indeed, given the overall size of the Goryeo celadon collection, there are relatively few truly fine pieces. We can, however, in this assemblage, trace the development of celadon from the early stage to the end of Goryeo, and find examples from different kilns, including the two major centers of celadon production, Gangjin and Buan. Freer collected a significant number of undecorated (순청자) bowls and dishes, as well as near-plain celadon with minimal incised and mold-impressed designs. Inlaid celadon comprises fewer than a third of the overall collection of Goryeo celadon, most having typical floral (chrysanthemum and peony) motifs. Surprisingly, there are virtually no examples with the popular design of cranes and clouds—notable are one 13th century *maebyeong* with an exaggerated S-curve profile with flying cranes (1908.24) and a small covered box with a pair of cranes (F1917.292a-b). Two particularly exceptional objects in the collection are a kundika with inlaid floral design (1909.45)—the contrast between the dark body and the white-slip inlaid motifs are dramatic—and a double gourd-shaped ewer decorated with carved lotus petals outlined with copper-red and with young boys (동자) seated between the two gourds (1915.50a-b). Though missing the original top, this wonderful piece is comparable to the famous National Treasure No. 133 (Leeum, Samsung Museum of Art).

These superb pieces aside, that Freer's collection comprises largely plain celadon, most of which do not possess stellar glaze color, may be attributable to as simple a reason as availability and circumstances—i.e., those were the types that were most readily available at Yamanaka and Co., the dealer from whom he acquired the objects. But I suspect it also had much to do with Freer's interest in representing various types of ceramics, as well as his personal taste or penchant for the more rustic and robust, rather than the perfectly refined. These trends are certainly reflected in Freer's collection of Japanese ceramics, which does in fact exhibit a range of various types and kilns, and the core of which are stoneware tea bowls of more rugged aesthetic rather than the more refined porcelain.

If Freer was a noteworthy turn-of-the-century collector, perhaps the most important East-coast American collector of Goryeo celadon in the first half of the twentieth century was Charles Bain Hoyt (1889-1949). Like all Western collectors of this period, Korea was not the focus of his interests, nor did he ever travel to Korea; indeed Hoyt acquired his art in Japan and Paris. Yet, though he concentrated largely on Chinese art, he also amassed a





significant collection of Korean ceramics. Hoyt bequeathed his collection to the Museum of Fine Arts, Boston; among the over 120 Korean ceramics donated in 1950, the majority is Goryeo celadon. They range from the pedestrian to those with unusual elements (e.g., a bowl with green-rusted copper rim), to interesting figural/Buddhist pieces (e.g., Figurine of a Lohan, 50.1004), to some quite stellar or rare—such as a bowl with design of a pair of four-clawed dragons (mold-impressed) among waves (incised) (50.965), and a ewer in the shape of a bamboo shoot (50.966), whose wonderful form and delicate surface design add to its allure beyond its rarity (there is a comparable piece in the collection of the National Museum of Korea). Overall, these works attest to Hoyt's understanding of this genre, and in select cases evince his keen appreciation of what is special and distinctive about Goryeo celadon.

The MFA, Boston has one of the most significant collections of Korean art in the West, and its collection of Goryeo celadon extend beyond Hoyt's bequest, though that is the single largest group. Key pieces entered the collection both before and after the Hoyt's bequest in 1950, such as the Bottle with incised bamboo stalk design (11.1819), a quint essential Goryeo celadon, purchased in Japan in 1911 by Langdon Warner, a curator at MFA at the time. Other celadons of royal pedigree include the sublime Fluted Melon-shaped Bottle (59.308) and the striking Incense Burner with decoration of flower petals and openwork design (69.1044). There are near-identical vessels in the collection of the National Museum of Korea, and the former is similar to the bottle that is said to have come from the tomb of King Injong. Both melon-shaped bottle and incense burner were acquired by the MFA Boston, either by purchase or gift, in the decades following the mid-twentieth century, but their earliest American owner appears to have been Joseph Leiter (1868-1932), a Chicago financier and art collector from the turn-of-the-century through the early decades of the twentieth century.

Unlike the MFA, Boston, and indeed the Freer and Sackler Galleries, the Metropolitan Museum of Art did not have a key individual figure whose substantial collection became the core of its Goryeo celadon collection. Rather, there were a number of different individuals, whether collectors, donors, or curators, who contributed incrementally to the formation of the Met's Goryeo celadon collection. Nearly all Korean celadon at the Met entered the Museum's collection between 1911 and 1950. The earliest and perhaps the most noteworthy donor of Korean celadon to the Metropolitan Museum is Yamanaka Sadajiro (1866-1936), a prominent and influential dealer of Japanese and Asian antiques—or "Oriental art"—especially for the Western market, from the late 19th century until his death in 1936—and in fact beyond his death, as his store in New York operated through the early part of the 1940s. Yamanaka & Company, which was based in Osaka with shops in Kyoto and Nara, also operated international branches in New York, Boston, Chicago, London, Beijing (or Peking), and Shanghai. Yamanaka counted among his clients many American museums and well-known individual collectors, including Charles Lang Freer, whom we've already discussed, and Henry O. Havemeyer, businessman and philanthropist, most of whose extensive and exceptional collection of European and Asian art was given to the Met. Yamanaka, therefore, was a key figure in shaping the collecting history of Asian art in America before World War II. Among the 1911 gifts from Yamanaka to the Met are quintessential Goryeo celadons such as a maebyeong with inlaid cranes and clouds design (11.8.1) and a bowl with mold-impressed design of boys among





flowers (11. 8.6), as well such unusual and rare examples as an oil bottle with copper-red decoration under the celadon glaze (11.8.3) and a small inlaid jar decorated with gold (11.8.4). The Metropolitan Museum also subsequently, during the period between 1916 and 1943, purchased a substantial number of Korean art works from Yamanaka & Co. These acquisitions encompassed a range of types, including a few more celadons, a 15th-century *buncheon* jar (16.122.1), metal ornaments (21.117.4-8) and bronze mirrors (22.141.1.-16) of the Goryeo period, and 5th-6th century gold earrings.

After Yamanaka, Samuel T. Peters (d. 1921) donated over 50 Korean ceramics, mostly celadon, to the Met in 1915. Peters was one half of Williams and Peters, coal dealers based in New York, a Trustee of the Metropolitan Museum and avid collector of Chinese jades (he gifted some 400 jades from his collection to the Met between 1912-1916). Among his collection of celadon are a few high-caliber pieces, such as a bowl with a lovely design of butterflies (15.160.20). But many are not of great quality or attractive (15.29.18), and some are in altered forms (e.g., 15.29.11, a bottle whose top has been severed), and others are questionable or possibly products of the early 20th century, imitating Goryeo-period inlaid celadon or early Joseonbuncheon ware. Referring to the Peters gift, the Herald writes in an article dated March 17, 1915: "Corean pottery so far has been almost unknown in the United States. Although allied to the porcelains of China, it differs greatly." The article quotes the Museum as saying "The soft green color, the faint, fine decoration of one very typical variety, fulfill perfectly the established ideas of what a production of the Hermit Kingdom should be." The article would indicate an appreciation by the Americans of the key qualities of Goryeo celadon. Yet ironically, the objects in the Peters collection do not match the rather sublime description of "soft green color" and "fine decoration"—which begs the question, did Samuel T. Peters and those who saw his collection, including the writer of this article, consider these celadons beautiful or of high-quality?

There were also less obvious sources for the Met's Korean celadon collection: two examples are R.H. Macy and Company and Desmond Fitzgerald (1846-1926). Macy and Company, of the famous department store now on W34th Street between 7th Avenue and Broadway in New York City, gave 22 Goryeo celadons to the Museum in 1919. This group ranges from un-extraordinary to fine to a few sublime pieces like the oil bottle with inlaid peony design [19.39.22]. Macy and Company by this time was no longer owned by the original Macy family but by the Straus brothers (I have not been able to determine which brother collected the Goryeo celadon and where he might have acquired them). In addition to gifts of artworks, Macy and Company also made monetary donations to the Met later on, and in 1946 the company was voted by the Museum's Board of Trustees to be made "an Industrial Patron of the Museum."

In 1927, the Museum purchased 22 Korean ceramics which had belonged to Desmond Fitzgerald, an art patron, collector, and engineer from Brookline, MA, who favored mostly French and American impressionist paintings. His collection sold at auction (American Art Association) following his death, and the Metropolitan Museum acquired 21 celadons and one white ware, a 19th century Joseon porcelain with cobalt-blue and copper-red decoration. Though this group of ceramics is not uniformly stellar, nonetheless among this acquisition are some of the Met's finest celadons: the *maebyeong* with beautifully expressive cranes and clouds inlaid in white





and black (27.119.11); and the gourd-shaped ewer with exquisitely carved, picturesque design of fowls among reeds (27.119.2) – both of which were shown here at the National Museum of Korea in the summer exhibition featuring Korean art collections from U.S. museums. Interestingly, a few of the pieces from the Fitzgerald ceramic group, though acquired as Korean, are in fact examples of Chinese celadon [27.119.18]. It is a rare occurrence that something Chinese is mistakenly thought to be Korean in the early twentieth century; usually it is the other way around, especially in the case of paintings.

The curator at the Met responsible for the acquisition of the Fitzgerald Korean ceramics in 1927 was S.C. Bosch Reitz (1860-1938), who had been the curator for the Art of the Far East since 1915. Although the Museum acquired Asian art works from the late 19th century, the Department of Art of the Far East was founded only in 1915, with S. C. Bosch Reitz, a noted Dutch scholar of “Eastern Art” appointed as its first curator. Bosch Reitz acquired many important Chinese and Japanese works that remain among the most significant masterpieces of Asian art. Notably, it is during his tenure at the Met that the bulk of the Museum’s Korean acquisitions before 1950 were made.

From the mid- to second half of the twentieth century, East Coast American collectors Gregory and Maria Henderson were key figures in shaping the American consciousness of Korean ceramics, including Goryeo celadon. Unlike the American collectors from the late nineteenth through the first half of the twentieth century, the Hendersons lived in Korea and made Korean ceramics the primary focus of their art collecting. In 1969, at a time when Korean ceramics were not yet widely known in the U.S., Gregory Henderson showed their collection at Ohio State University and published a catalogue (Gregory Henderson, *Korean Ceramics: An Art’s Variety*, exh. cat., Ohio State University, Divisions of Art Gallery (Columbus, Ohio, 1969), in which he explicates every piece. Since he and his wife had spent a substantial amount of time in Korea, and given his love of Korean ceramics, Gregory Henderson was also closely acquainted with Korean scholars, including the eminent art historian Kim Won-yong. Following Gregory Henderson’s death in 1988, their collection went to Harvard University’s Arthur M. Sackler Museum. Celadon comprises fewer than a quarter of this collection. In 1993, their collection of 150 objects was exhibited under the title, *First Under Heaven: The Henderson Collection of Korean Ceramics*, a comprehensive overview from the proto Three Kingdom’s period pottery through nineteenth-century Joseon porcelain. The title, “first under heaven,” refers to a Song Chinese writer’s famous proclamation about the superiority of the color of Goryeo celadon. The Hendersons’ sustained and enthusiastic collecting and promotion of Korean ceramics helped augment the American public’s understanding and appreciation of Goryeo celadon.

On the West Coast, Avery Brundage (1887-1975) was a key figure in collecting and disseminating Korean art. He began collecting Chinese and Japanese art in the late 1930s, but also moved into Korean art. He donated his collection of Asian art to the city of San Francisco in 1959; a new wing to the de Young Museum to house his collection opened in 1966, which would later become the Asian Art Museum. He gifted the rest of his collection to the museum in 1969. The Avery Brundage collection of Korean art (total 250 objects) contains a number of exquisite Goryeo celadon, including plain, undecorated celadon like the ewer shaped like metalware (B60P123+.





A-B); celadon of fanciful forms (상형청자) such as the water dropper with dragon head and tortoise body (B67P3); vessels with subtly incised and carved design like the spittoon (B60P1205); and more unusual styles such as the ewer with all-over iron-black slip and white-slip floral design (B65P62.A-B).

On the European side, arguably the leading collector and proselytizer of Korean ceramics in the twentieth century was Godfrey St. G. M Gompertz (1904-92). Like the Hendersons, he lived for a time in Korea (though starting much earlier than the Hendersons, in 1927), where he met his wife, and subsequently visited the country numerous times. His collecting activities were guided by the eminent Japanese scholar Koyama Fuijio, as well as the Japanese dealers Mayuyama Junkichi and Hirota Hiroshi. His seminal book *Korean Celadon and Other Wares of the Koryo Period* (1963) was the first English-language publication devoted to Goryeo celadon that provided both an assessment of Western appreciation of this genre of ceramics and an historical survey of Goryeo celadon that at the time was quite current, based on Japanese sources. Very little about the particulars of the development of Goryeo celadon was known in the West prior to Gompertz's publication; his book played an important role in providing the historical and aesthetic context for the objects that had been collected by a select group of collectors in Europe and the U.S. and had begun to be appreciated more by the Western audience through major traveling exhibitions like "Masterpieces of Korean Art," a show organized by the South Korean government in 1957.

Prior to Gompertz, the key figures who shaped the European public's understanding of Goryeo celadon included W.B. Honey, keeper of the Department of Ceramics at the V&A, and Aubrey Le Blond, an art collector whose extensive collection of ceramics, particularly of Chinese ceramics, also include a small but choice selection of Goryeo celadon that would be gifted to the V&A. Honey declared Goryeo celadon to be "some of the most beautiful pottery ever made," and that "the best Korean wares are not only original; they are the most gracious and unaffected pottery ever made." Gompertz continued and strengthened that sentiment and provided the historical context through his writings. Gompertz's excellent collection of Korean ceramics, which included over a hundred Goryeo celadon, were ultimately given to the Fitzwilliam Museum of Cambridge University (recently published: Yun Yong-I and Regina Krahl, *Korean Art from the Gompertz and Other Collections in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006). Highlights of this celadon collection include many highly refined examples. Among them is a sublime flower-shaped cup-and-stand set, a maebyeong with a vibrant and whimsical design of cranes under willow trees and lotus sprays, and two beautiful examples of reverse-inlaid celadon. Gompertz's excellent eye and taste helped expand the British (and more broadly European and American) understanding and appreciation of Goryeo celadon—as fine works of art with a distinctive history and aesthetic.

As we have seen, the majority of the notable Western collections of Goryeo celadon were formed during the first half of the twentieth century through the decade or so following the Korean War. Most of these collections, however, were not displayed to the public in any meaningful way until the second half of the twentieth century. A seminal presentation of Korean ceramics, including Goryeo celadon, was the exhibition *The Art of the Korean Potter*, organized by Robert P. Griffing Jr. (then curatorial consultant at the Honolulu





Academy of Arts) and shown at the Asia House Gallery (part of The Asia Society) in New York in 1968. All objects in this show were from American museums and private collections; the Museum of Fine Arts, Boston, The Metropolitan Museum of Art, The Brooklyn Museum, The Art Institute of Chicago, The Cleveland Museum of Art, Honolulu Academy of Arts, the Avery Brundage Foundation from San Francisco, and the Hendersons were among the 27 lenders.

The catalogue of this exhibition shows 106 works, from 3rd-4th century stoneware through 19th century Joseon porcelain. Nearly half of the pieces in the show were Goryeo celadon, exhibiting an impressive range in style from the 11th through the early 14th century, and included a number of masterpieces. Undecorated celadon similar in style to Song Ru ware were included, such as the now well-known, exquisite flower-shaped bowls in the collection of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd (part of the Asia Society collection), and the beautiful cup stand with 6 floral petals from the Honolulu Academy of the Arts. These two types are quite rare, especially in American collections. Other exemplary or unusual pieces included a delightful bird-shaped ewer and a maebyeong with boys playing framed in cartouches, both from the Art Institute of Chicago (1964.1213 and 1950.1626) and both gifted to that museum by a collector and Museum trustee named Russell Tyson. Another notable example is a ewer with beautiful decoration of lotus petals (with white-slip dots) from the Brooklyn Museum (56.138.1a-b), which was donated to the museum by a Mrs. Darwin R. James III, who by marriage was a niece of Horace G. Underwood (1859-1916), Protestant missionary in Korea and founder of Yonsei University. Mrs. Underwood, who had served as personal physician to Queen Min, wrote that the royal palace sent many gifts (of food and other things), which makes it possible that this ewer may have been given by the court to the Underwoods in the early twentieth century and at some point passed down to their relatives.

Between 1979 and 1981, 5,000 Years of Korean Art, a major traveling exhibition organized by the National Museum of Korea and supported by the South Korean government, presented a survey of the best of Korean art from prehistory through the nineteenth century. This exhibition featured many of the textbook classics and was an eye-opener for a majority of the American public, embedding Korea within their consciousness of East Asian cultures. The exhibition showcased select examples of some of the best Goryeo celadon from Korean collection. A review from People magazine in 1979 states: "...art purists may be more impressed by the renowned pearl-green celadon ceramics, from sensually shaped bottles to anything-but-simple roof tiles, which demonstrate why the Koreans are considered the best potters in the Far East." In 1984, a comparable exhibition of masterpieces of Korean art from prehistory to Joseon was presented in London at the British Museum under the title Treasures from Korea: Art Through 5000 Years, which had a similarly revelatory effect on the British public. Comparing the Goryeo celadon that were featured at these two exhibitions, we see that the American show had more undecorated or minimally decorated celadon (순청자 + 양음각청자) than the British one, whereas the latter was more concentrated on inlaid celadon. Overall, there were more technically superior pieces in the American exhibition, though one could argue that the inlaid celadon in the British show were just as intriguing. Some objects were repeated in both exhibitions, including a few of the celadons.

Later in the 1990s, there were increasing numbers of small and large exhibitions on Korean art in the



U.S., especially ceramics. As mentioned earlier, the Henderson collection of Korean ceramics were shown at the Harvard University Sackler Museum in 1993. Between the late 1991 and summer of 1992, an exhibition titled *The Radiance of Jade and the Clarity of Water*, highlighting Korean ceramics from the Ataka collection, Osaka, ranging from Goryeo celadon to Joseon *buncheong* ware and porcelain, traveled to 3 venues in the U.S (the Art Institute of Chicago, Asian Art Museum of San Francisco, and The Metropolitan Museum of Art). As is well-known, the Ataka collection of the Museum of Oriental Ceramics, Osaka, holds one of the most impressive collections of Korean ceramics, especially Goryeo celadon. A review in the *New York Times* of this show at the Met called the color of Goryeo celadon “succulent green” and noted that “of special interest are Korea’s own innovations in surface ornament.” In 2002, the Metropolitan Museum presented a smaller selection of Goryeo celadon and Joseon *buncheong* and porcelains in its Arts of Korea Gallery. In 2003, the Asian Art Museum, San Francisco, organized an ambitious exhibition titled *Goryeo Dynasty: Korea’s Age of Enlightenment, 918-1392*, with loans from Korea, Japan, U.S. and Europe. The 35 Goryeo celadon featured in this show included select examples from American collections that were shown in the 1968 exhibition *Art of the Korean Potter*, and examples from Korean collections shown in the 1979-1981 exhibition *5,000 Years of Korean Art* (discussed earlier)—given the time span, however, for generations of Americans the San Francisco Goryeo dynasty exhibition would have provided their first opportunity to see these celadons assembled together. This exhibition also showcased one-of-a-kind masterpieces of celadon that, I believe, were shown for the first time in the U.S.: a bottle with reverse-inlaid decoration in black from the Yamato Bunkakan (Japan); and a bowl with copper-red design from the British Museum.

In addition to these special exhibitions, the establishment of Korean galleries at museums in the West from the 1980s on has further solidified the importance of Goryeo celadon within the paradigm of Korean art history in the West, as well as its appreciation by American and European art lovers. Displays of Korean art at most Western museums prominently feature Goryeo celadon from their collections. What captivated the earliest Western collectors of Goryeo celadon still resonates with those of twenty-first century: the beauty of its subtle green glaze; the sense of whimsy and playfulness in form or design, and the innovative inlay decoration. These are qualities that not only readily sets Goryeo celadon apart from Chinese celadon—the comparable art form Westerners usually learn about first—but also makes it quite distinctive within world ceramic history.





질의 questions





“중국, 중세 동아시아 도자의 중심” 대한 의견과 질의

—
친다수 秦大樹 베이징대학 고고문박학원 교수

Pierson 선생님의 논문은 중국 송원宋元시기 자기瓷器 생산의 연속성과 남·북방 자기 생산의 상호영향 및 관계에 대하여 세심한 연구를 하였다. 본문 중 다량의 실례를 들면서, 송대와 원대는 자기 생산 분야에서 일부 학자들이 인식하는 것처럼 양자가 명확하게 구분되지 않으며, 오히려 이와 반대로 자기의 조형·유색釉色과 장식 등 모든 방면에서 모두 현저한 계승관계가 있음을 밝히고 있다. 그러나 동시에 이러한 계승은 또한 상당한 복잡성을 지니고 있으며, 일부의 중요한 변화는 흔히 새로운 문화요소를 융합하거나(특히 외래의 문화요소), 또는 기술면에서 어느 정도 중요한 변화가 발생하기도 하였다.

Pierson 선생님의 관점은 의심할 여지없이 옳은 것이다. 다만 동시에 우리는 또한 다음의 두 가지 기본적인 관점을 유념할 필요가 있다.

첫째, 중국의 자기 생산은 매우 강렬한 시대 특징을 지니고 있고, 같은 시기의 자기瓷器 - 북송 후기를 예로 들자면, 기물의 조형이 곡선적인 우아한 아름다움을 지니고, 그 중 장식을 지닌 것이 비교적 적지만 장식기법은 다양해지며, 문양은 간결명료하며 세밀하다. 동시기 중국의 남·북방, 심지어는 동아시아의 한반도·일본을 포함하여 동남아시아의 베트남·태국 등지에서 생산된 자기는 모두 상당히 많은 공통점을 지니고 있다. 이는 마땅히 한 시대의 사회적 배경·미적 경향·자기瓷器의 주요 기능과 생활에서의 쓰임새, 특히 자기 생산의 총체적 공예 및 기술 수준과 관련이 있다. 오늘날 우리가 임의의 특정 요장窯場에 대한 생산현황을 전혀 이해하지 못하고 있는 상황에서도, 다른 가마의 분기分期연구 성과를 근거로 하여 이 요장의 생산시기를 대략적으로 판단해 낼 수 있는데, 이는 바로 이러한 현상을 보여주는 것이다.

둘째, 8세기 후반부터 시작하여 10세기(즉 당대 후기부터 북송 초기까지)까지 중국사회는 정치체제와 사회생활 등의 방면에서 모두 급격한 변화가 발생하였고, 중국 고대 사회의 전기와 후기 단계를 구분하는 분기점을 이루게 된다. 예를 들면 정치체제에 있어서 황권皇權이 극대화 되고, 사회생활





속에 높은 탁자와 의자가 출현하면서 이로 인해 사람들의 생활방식에 변화 등을 초래하였다. 자기 생산은 당시 중요한 수공업으로서 이 단계에 성숙해져 갔다. 일련의 중요한 공예기술이 이 시기에 발명되고 성숙해졌으며, 자기 생산의 신속한 발전을 촉진하여 나아가 점차 사회생활 속에 없어서는 안 될 매우 중요한 기물이 되었다. 예를 들면, 자기제작製瓷 원료 배합방식의 일원배방一元配方에서 이원배방二元配方으로의 변화, 고온 채색 장식과 고온 채색유약의 출현, 연료와 가마의 개선, 장식 기법·장식 내용의 극대화, 장식 수량과 장식 면적의 대대적인 증가 등등이 있다. 이러한 기술은 출현에서 성숙까지 모두 발생·발전·변영의 과정을 거쳤고, 그러므로 우리는 송대와 원대자기에서, 특히 Pierson 선생님이 논문에서 열거한 다양한 자기의 장식 기법과 문양의 사례 가운데 송대에 출현하여 원대에 연용 및 발전되는 사례를 어렵지 않게 찾을 수 있다. 가령 좀 더 후대를 살펴보면, 수많은 기술이 명청明清 시기에 또다시 진일보한 발전을 이루어 더욱 성숙해지고 강력한 표현력을 갖추게 되었다. 예를 들어 유하채회釉下彩繪 기술은 일찍이 만당晩唐시기 장사요長沙窯에서 대량 사용되었으나 채색 원료는 주로 서로 다른 유약원료를 개선하여 사용한 것이었다. 북송 후기 자주요磁州窯에 이르러 백지흑화白地黑花 장식이 출현하였으며, 이시기 특별히 선별하여 사용하기 시작한 철鐵함량이 흑유黑釉보다 월등히 높은 특수 채색안료 - 점토상태의 갈색 철광석(또는 철반문 장식斑花이라고도 칭함)은 채색안료를 더욱 얇게 변화시켜 자기瓷器 표면에 붓을 사용하여 더욱 자유자재로 그림을 그릴 수 있게 하였다. 원대元代 이러한 채회기술의 기초 위에 코발트를 채색 안료로 하여 그림을 그린 청화문양은 회화기술적 측면에서 한층 더 자유롭게 선의 두께를 운용하고 있다. 명대 후기에 이르면 청화의 분수화법分水書法이 등장하여 안료의 농담을 다섯 색으로 구분하여 정교한 도안을 그려내었으며 청화장식의 표현력은 대폭 증가하였다. 이들은 다만 일례로써 유사한 현상이 무수히 많이 있다.

동시에 우리는 중국 고대의 문인文人이 공예기술을 홀대하였기 때문에 공예기술에 관한 문자기록이 극히 드물고, 따라서 고대 중국의 기술 단절 문제가 매우 심각함을 알 수 있다. 수많은 기술의 발전은 아마도 불연속적 속성을 지녀, 앞 시기에 발명되었으나 후대로로 전승되지 못하고, 이후 또다시 새롭게 발명되어 발전하였을 것이다. 예를 들어 삼국三國시기의 채회공예彩繪工藝는 만당晩唐시기 장사요의 채회공예와 직접적인 관련이 없고(양자는 약 500년의 시차가 있고, 서로에 상응하는 중간 고리가 없다.), 그리고 장사요의 채회기술은 약 200년 이후인 북송 만기에 출현한 자주요의 채회공예와도 마땅히 연관이 없으며, 자주요의 북송 후기부터 출현한 백지흑화장식은 자주요 본연의 독립적인 발전 맥락을 지니며 새롭게 창조된 것으로 상술한 것으로부터 전승되어진 것이 아니다. 동시에 장사요의 채회기술은 실질적으로 중국 남방지역에서 자체적인 전승이 이루어져, 대체로 광둥廣東 서촌요西村窯·복건福建 자조요磁窰窯·호남성湖南省 여러 요장의 화장토 위에 그림을 그리는 등 자기제작 전통을 계승하여 원대에는 북방의 백지흑화와 함께 강서江西 길주요吉州窯 채회자기에 영향을 미쳤고, 경덕진 의 청화자기는 앞의 두 가지 영향요소 이외에도 서아시아 지역에서 유래한 요소에 영향을 받아 명청明清 이후 중국자기 장식기법의 주류가 되었다.

또한 우리는 동시대 사람들의 미적 경향이 흔히 다양한 수공예품 장식에 영향을 끼친다는 것을 볼 수 있다. Pierson 선생님은 일부 자기瓷器 위의 장식 문양과 회화繪畫·묘실墓室의 벽면 장식·동경銅鏡 등에 나타난 장식 제재의 상사성相似性을 주목하고 있다. 그러나 우리는 어떤 예술형식 혹은 공예형식이 기타 양식에 영향을 주었다고 간단하게 말할 수는 없다. 예를 들자면 “관화版畫가 자기瓷器의





장식에 영향을 주었다”는 식의 논조이다. 사실 원대에 잡극雜劇은 가장 유행한 예술 양식의 하나로, 판화·자기(원청화와 자주요의 자기베개瓷枕)와 동경銅鏡에도 모두 잡극의 고사가 표현되어 있다. 중국학자는 원잡극元雜劇을 전기前期와 후기後期 두 시기로 나누는데, 전기의 중심지는 대도大都로써 이는 우리가 자주요의 자침瓷枕에서 정교한 화법으로 잡극 고사를 표현한 작품을 매우 많이 볼 수 있는 까닭이며, 후기의 중심지는 항주杭州로써 이는 원대 만기의 경덕진 청화자기 가운데 잡극의 고사를 제재로 한 수많은 작품을 출현하게 하였다. 마찬가지로 동경과 판화로 표현한 극본劇本의 삽도 가운데도 서로 같은 표현이 있다. 이는 판화가 자기瓷器 장식에 영향을 미쳤다는 것을 나타내는 것이 아니라, 오히려 사회 분위기가 Pierson 선생님이 언급하지 않은 칠기 등을 포괄한 이들 모든 공예품에 영향을 주었다고 할 수 있겠다. 이러한 서로 다른 공예품에 서로 닮은 표현 형식이 출현하는 것은, 특히 제재가 일정하고 대체로 고정적인 것은 아마도 사회에 널리 퍼져 있는 공통된 기본 정서를 배경으로 하기 때문일 것이다.

최근까지 중국의 도자고고학 사업은 대량의 발굴과 연구 작업을 전개하여 적지 않은 새로운 주요 성과를 획득하였고, 여러 기물에 대한 편년도 고고학적 자료에 기초한 새로운 관점을 갖게 되었다. 이 같은 새로운 성과를 빠르게 쫓아가는 것은 결코 쉬운 일이 아니며 특히 외국의 학자인 경우는 더더욱 곤란함이 있다. 그러므로 다만 서로 다른 기물에 대한 종적·횡적인 비교를 진행할 때에는 실로 각별한 주의가 필요함을 언급하고자 한다.

마지막으로 Pierson 선생님께 다음의 질문을 드리고 견해를 듣고 싶다. 그렇다면, 자기瓷器 중에 고대古代 청동예기靑銅禮器를 모방한 기물은 대체로 언제 출현하였는가? 주로 어떤 요장에서 발견되는가? 그 용도는 무엇인가? 시기에 따라서 사용 기능의 변화가 있지는 않은가?

번역 고미경 베이징대학 고고문박학원 도자사 전공 박사연구생





对“China, the Center of Medieval East Asian Ceramics: Interrelations Between Song and Yuan Ceramic Shapes, Colors and Decoration, made in Southern and Northern Kilns”的评论意见及问题

秦大树 北京大学 考古文博学院

Dr. Pierson 的文章对中国宋元时期瓷器生产的连续性和南北方瓷器生产的相互影响和联系做了细致的研究。文中例举了大量的例证，表明宋代和元代在瓷器生产方面并不是部分学者所认为的那样，两者是截然分开的，恰恰相反，在瓷器的造型、釉色和装饰等诸方面存在明显的继承关系。但同时，这种继承又具有相当的复杂性，一些重要变化往往是融入了新的文化因素（特别是外来的文化因素），或者是技术上发生了一些重要改变。

Dr. Pierson的观点无疑是正确的，但同时我们还应该注意以下两个基本观点。

第一，中国的瓷器生产具有十分强烈的时代特征，比如北宋后期，器物造型曲线优美，其中带装饰者较少，但装饰技法增多，纹样稀朗精细。同一时期，中国的南、北方，甚至包括东亚的朝鲜半岛、日本，东南亚的越南、泰国等地生产的瓷器，都具有相当多的共同特点。这应该是与一个时代的社会背景、审美取向、瓷器的主要使用功能和生活功用，特别是瓷器生产的总体工艺、技术水平相关。现在，我们完全可以在并不认识某一具体窑场生产状况的前提下，根据其他窑口的分期研究成果大体判断出这个窑场的生产时代，就是这种现象的表现。

第二，从8世纪后期开始到10世纪（即唐代后期到北宋初期），中国社会在政治体制和社会生活等方面都发生了剧变，成为中国古代社会前后阶段的分界。比如在政治体制上皇权的极大加强，在社会生活中高桌椅出现从而引发人们生活方式的改变等。瓷器生产作为当时重要的手工生产行业，也在这一阶段走向了成熟。有一些重要的工艺技术在这期间被发明并成熟起来，推动瓷器生产快速发展，并促使其逐渐成为社会生活中不可或缺、举足轻重的一类器物。比如，制瓷原料的配方从一元配方法变成了二元配方法；高温彩和高温彩釉的出现；燃料和窑炉的改进；装饰技法与内容极大丰富，装饰数量与面积也大大增加等等。这些技术从出现到成熟，都经历了发生、发展到繁荣的过程，因此我们不难从宋代和元代瓷器，特别是 Dr. Pierson 在文章中列举的大量有关瓷器装饰技法和纹样的例证中找到宋代创始、元代延用并得以发展的证明。如果进一步向后看，许多技术在明清时期又得到了进一步的发展，具备更加成熟和更加强烈的表现力。比如关于釉下彩绘技术，晚唐时期的长沙窑就曾大量使用，但彩绘原料主要是经过改进的不同釉料。到了北宋后期磁州窑出现了白地黑花装饰，这时开始使用专门选用的含铁量大大高于黑釉的特殊彩料—粘土状褐铁矿（又称为斑花），使彩浆变得更加稀薄，可以更自





如的用毛笔在瓷面作画。元代则在这种彩绘技术的基础上，以钴为彩料绘画出青花纹饰，在绘画技术上还更加自如的运用
了粗细线条。到了明代后期，则出现了青花的水画法，绘出了料分五色的精美图案，大大增强了青花装饰技法的表现能
力。这里仅仅是一个例子，类似的现象还有许多。

同时，我们还要看到，由于中国古代的文人对于工艺技术的忽视，关于工艺技术的文字记载十分稀少，因此，古代中国的
技术失传问题是很严重的。许多技术的发展可能是间断性的，早期发明了，后来失传了，以后又重新发明并发展，比如，
三国时期的彩绘工艺应该与晚唐时期长沙窑的彩绘工艺没有直接的联系（二者相差约500年，没有相应的中间环节），而
长沙窑的彩绘技术与约200年后的北宋晚期出现的磁州窑彩绘工艺应该也没有联系，磁州窑从北宋后期出现的白地黑花装
饰，有自身独立的发展脉络，是新的创造，而不是继承。同时，长沙窑的彩绘技术实际上在中国南方地区又有自身的延
传，大体经历了广东西村窑、福建磁灶窑、湖南省诸多窑场的粉上彩绘等制瓷传统的继承，在元代与北方的白地黑花共同
影响了江西吉州窑的彩绘瓷器，而景德镇青花瓷器除了上述的两个影响因素外，又有来自西亚地区的影响因素，成为明清
以后中国瓷器的主流装饰技法。

我们还可以看到，在一个时代里，人们的审美取向往往对许多种类的手工艺品装饰产生了影响。Dr. Pierson 注意到了一
些瓷器上的装饰纹样与绘画、墓室壁画装饰、铜镜等的装饰题材的相似性，但是，我们不能简单的说是哪种艺术形式或工
艺形式影响了其他的形式，比如“版画影响了瓷器的装饰”此类说法。其实，在元代，杂剧是一种最流行的艺术形式，版
画、瓷器（元青花和磁州窑的瓷枕）和铜镜都在表现杂剧的故事，中国学者把元杂剧分为前后两期，前期的中心在大都，
这是我们看到磁州窑的瓷枕有非常多的、用精美的画法表现杂剧故事的作品的原因；后期的中心在杭州，这使元代晚期的
景德镇青花瓷中出现了许多杂剧故事题材的作品。同样，在铜镜和用版画表现的剧本插图中都有相同的表达。而这些不代
表版画影响了瓷器的装饰，而应该说是社会风气影响了所有这些工艺品，包括 Dr. Pierson没有提到漆器等。在这些不同
工艺品上出现了相似的表现形式，特别是一些比较固定的题材，可能是因为社会上流传着比较统一的粉本。

近年来，中国的陶瓷考古工作开展了大量的发掘和研究工作，取得了不少新的重要成果，对许多器物的断代都有基于考古
材料的新观点。追踪这些新成果并不容易，特别是对一个国外的学者来说，只是在对不同器物进行纵向和横向的比较时，
的确需要特别的小心。

最后，我想给Dr. Pierson提一个问题，那就是：瓷器中的仿古代青铜礼器造型的器物大体出现于什么时候？ 主要发现于
哪些窑口？其使用功能是什么？不同时代其功能有没有发生变化？





“요대遼代 도자의 조형과 장식”에 대한 의견과 질의

김윤정 용인대학교 문화재학과 교수

루징路菁 선생님은 중국 주요 요지窯址 발굴에도 많이 참여하셨고, 요대 도자 연구에서 많은 활동을 해 오신 것으로 알고 있습니다. 이번 논고는 요대 도자의 기형과 문양의 특징, 시기별 조형 변화와 마지막 장에서 고려청자와의 직간접적인 영향 관계에 대한 내용이었습니다.

토론문은 논문 내용에서 궁금했던 점들을 몇 가지 질문 드리는 것으로 하겠습니다.

첫째, 요대 도자에서 가장 중심이 유색이 무엇이라고 생각하시는지 질문드립니다. 일반적으로 요대 자기는 황유, 녹유 등 유색釉色이 있는 것을 떠올리게 되고, 논고에서도 주로 황유, 녹유, 삼채유 등을 중심으로 요대 자기의 특징이 서술되었습니다. 그러나 실제로 요지에서 출토되는 자기는 이러한 색유보다 백유 자기의 수량이 더 많다고 언급하셨고, 삼채유三彩釉는 만기晩期에 해당하는 11세기 후반 경부터 유행하였습니다. 또한 ‘관官’, ‘신관新官’ 등 중요한 명문銘文이 표기된 요대 자기는 모두 백자인 것으로 알고 있습니다. ‘관’이나 ‘신관’ 등의 명문이 단색유單色釉나 삼채자기三彩瓷器에서 보이지 않고 백자에서만 확인되는 원인과 궁극적으로 요대 자기에서 중심이 되는 유색은 무엇이라고 생각하시는지 궁금합니다.

둘째, 역시 요대 자기의 조형적인 특징과 관련된 질문입니다. 논고에서는 요대 도자의 조형적 근원을 중원의 전통 양식에 근거한 중원식中原式 조형과 거란 유목민족 문화의 특징을 반영한 초원식草原式 조형으로 구분하였습니다. 초원식 조형 중에 계관호鷄冠壺와 봉수병鳳首瓶에 관하여 질문을 드리고자 합니다. 계관호의 두 가지 형식 중에 제량형提梁型 계관호는 이미 당대唐代 월주요越州窯에서 제작되었고, 한국 국립중앙박물관에도 개성에서 출토된 것으로 전하는 월주요 청자 계관호가 소장되어 있습니다. 계관호가 거란족 문화를 상징하는 기종이라면 당대에 남방 지역인 월주에서 청자로 제작되는 것을 어떻게 이해해야 하는지에 대한 부분입니다.

봉수병의 경우도 이미 당대부터 정요나 조주요潮州窯 등지에서 제작되었고, 북송대에도 경덕진요景德鎮窯, 안휘성 번창요繁昌窯, 광둥성 조주요, 광둥요廣東窯 등에서 제작되었는데, 거란 문화를 대표하는 기종으로 볼 수 있는지 궁금합니다. 물론 요대 봉수병의 형태나 유색이 남방 지역과 다르지만 봉수병 자체가 거란족 문화를 상징하는 기종器種이라기보다는 당대 금은제 봉수호에서 유래하여 요·송대에 유행하는 기종으로 보는 것이 적합하지 않을까 합니다.





셋째, 요대 자기의 기형과 문양의 많은 부분에서 중원 지역 자기의 영향을 보이면서도 중원 도자에서는 볼 수 없는 조형적인 특징이 있기 때문에 논고에서도 요대 자기를 중원식과 초원식으로 구분하고 있습니다. 일상 용기는 대부분 중원식으로, 호나 병과 같은 저장 용기는 유목 문화와 관련된 초원식 조형이 많다고 했습니다. 그러면 요대 자기가 제작되는 초기, 중기, 만기에 이르는 과정에서 중원식과 초원식이라는 두 가지 요소가 이원적으로 계속 유지되는지, 아니면 용도와 비중에 변화가 있는지 궁금합니다. 이 문제는 결국 요대 도자의 정체성에 대한 문제와도 연결되는 것이라고 생각합니다.

넷째, 요대 도자의 시기별 조형 변화는 논고에서는 초기(907~969), 중기(970~1055), 만기(1056~1125)로 구분하였는데, 조형적 특징을 종합적으로 설명한 장에서는 앞장에서 제시한 요대 자기의 시기 구분과 관계없이 11세기 전반과 후반으로 나누어서 설명하였습니다. 11세기 전반에는 녹유, 황유와 같은 단색유자기가 성행하였고, 11세기 후반경부터 삼채자기가 많아진다고 하셨는데, 초기에는 성행한 유색은 무엇인지, 또한 시기별로 이러한 변화가 보이는 원인이 무엇인지 궁금합니다. 삼채자기의 용도가 부장용인지 생활 용기인지에 대한 부분도 같이 답변해 주셨으면 합니다.

마지막으로 고려청자와의 관계에 대해서 언급하신 부분에 대해서 질문 드리겠습니다.

논고에서 요대 유적에서 고려청자의 출토예가 없다고 했지만 동몽고東蒙古 흥안령興安嶺 영경릉永慶陵, 동몽고 경주慶州 요대 유적, 요대 중경 등에서 고려 음각청자나 상감청자가 발견되었다고 하는 일본학자들의(齊藤菊太郎, 小山富士夫) 보고가 있습니다. 국립중앙박물관에도 개성 일대에서 출토된 것으로 추정되는 綠釉牡丹紋접시, 綠釉牡丹唐草紋葫蘆瓶 등 요대 자기가 소장되어 있어서, 양국 간에 자기 교류가 있었던 것은 확실합니다.

논고에서는 요대 자기와 고려청자가 11세기 중기부터 12세기 초에 직간접적으로 중원 도자를 통해 상호작용이 일어났다는 견해를 밝혔습니다. 그 예로 이 시기에 유행한 요와 고려의 상형자기象形瓷器의 형태가 유사하다는 점을 들었지만 유행하는 시기에서도 차이가 있고 무엇보다 고려청자의 세부적인 문양 표현과 세밀한 장식은 요대 상형자기와 많은 차이가 있습니다. 개인적으로 이러한 상형자기는 금속기를 모본模本으로 하여 제작되었을 가능성이 높다고 생각합니다. 즉, 양국 상형자기에 보이는 유사점과 차이점은 모본이 되는 금속기가 고려와 요에서 각각 그들이 선호하는 도자로 변안되는 과정에서 생긴 현상이라고 생각합니다. 요대에 금속 세공의 기술 수준이 매우 높았고 서긍徐兢『고려도경高麗圖經』에서도 “거란契丹의 포로들 중에 정교한 솜씨를 가진 공장工匠들을 왕부王府에 머무르게 하여 기복器服이 더욱 공교하게 되었다”는 기록에서도 고려 12세기 전반 경에 수준 높은 요대 금속기들이 고려에서 제작되었을 가능성이 높습니다. 국립중앙박물관 소장 고려 <청자귀룽형주자>와 형태와 세부 표현이 매우 유사한 요대 <금동제귀룽형주자>가 남아 있기도 합니다. 선생님께서는 양국 도자와 금속기와의 관계에 대해서 어떻게 생각하시는지 질문 드립니다.

최근 한국의 고려청자 연구에서 요대 자기는 고려청자 초기에 제작된 해무리굽완과의 관련성이 언급되고 있습니다. 기존에 고려 초기 해무리굽완이 남방 지역의 월주 청자의 영향이 아니라 북방 지역에 위치했던 요대 요지인 항와요缸瓦窯나 상경上京 일대 가마에서 보이는 옥벽저완玉璧底碗의 영향이라는 견해입니다. 현재 요대 요지 출토품에 대한 정보가 많지 않기 때문에 요지에서 출토되는 유물 중에 옥벽저완의 비중이 어느 정도인지, 더불어서 요대 자기에서 당대 월주 청자의 영향이 언제, 어떤 기종에서 주로 보이는지에 대해서 질문 드립니다.





“일본 고세토古瀬戸에 보이는 수입도자의 수용”에 대한 의견과 질의

이마이 아쓰시 今井 敦 도쿄국립박물관 교육과장

고세토古瀬戸란 고세토에서 12세기 말부터 15세기 후반에 걸쳐 생산된 시유도기를 말한다. 세토요의 요지는 지금의 아이치현 세토시 구역을 중심으로 분포되어 있다. 일본의 요업지는 대부분 중세에 들어서면, 호壺, 옹甕, 쓰리바치搦鉢(양념절구)나 소위 야마차완山茶碗 등 유약을 시유하지 않은 일용잡기를 양산하기에 이르렀다. 그런 가운데 오직 세토요만은 회유나 철유를 시유한 도기를 일관적으로 생산하여 무사계급이나 사원, 부유농민층 등의 수요에 부응하였던 것이다.

이 고세토에서 생산된 주요 기종은 대부분 중국산 도자나 청자, 천목 등을 모방한 것이다. 중국 도자의 영향이 고세토에 강하게 드러나는 것은 어떤 점에서 당연하다고 할 수 있다. 중국은 후한시대에 일찍이 성숙 단계의 청자를 완성하면서, 요업 수준에서 여타 나라들을 압도하였다. 실용성이 높고 아름다우며 저렴한 시약으로 덮여 있는 중국의 도기는 국외로도 운반되어 열렬한 환영을 받았다. 중국에서는 당대 후기부터 도자기 수출이 본격화되어 일본이나 조선, 동남아시아에 머물지 않고 멀리 서아시아에까지 수출되었다. 게 중 어떤 것은 이국에서 건너온 진기한 기물이라는 존재를 초월하여 사회적 지위를 나타내는 상징물로 각국의 문화에 뿌리 내려 권력자의 저택을 장식하고, 소중히 계승되었으며 더 나아가 분묘에 함께 묻히기도 했다.

일본에서 중국산 도자기의 수입은 12세기에서 14세기에 걸쳐 유례 없는 활황을 구가한다. 하카타나 교토, 가마쿠라 등의 유적지에서는 다량의 백자와 청자가 출토되고 있다. 또한 양이 증가하고 있을 뿐만 아니라 극히 질 높은 도자기도 출토되고 있다. 당시 무사의 저택 터에서는 백자 매병과 용천요산의 뛰어난 청자가 발견되었으며 또 에마키모노繪巻物에는 중국산 도자기에 둘러싸인 당대 부유층들의 생활상이 묘사되어 있다. 당시 유약을 시유한 도자기라 하면 맨 처음 중국산이 꼽혔으며 일본의 지배계층은 뛰어난 중국산 도자기를 귀히 여기며 아름다움을 음미하는 문화를 공유하고 있었다. 따라서 일본산 고급 시유도기인 고세토는 필연적으로 중국산 도자기를 모방하는 방향으로 나아갈 수밖에 없었다. 유적지에서 발견되는 고세토는 생산지에서 가까운 도카이東海지방 및 히가시일본東日本에 많이 분포되어 있다. 하지만 일본 전국으로 규모를 확대해 보면, 출토 유적 수 또는 유적별 출토량에서 중국 도자에





미치지 못한다. 적어도 양만 따진다면, 고세토는 중국 도자를 보완하는 존재에 지나지 않았던 셈이다.

한편 중국 도자와 고세토 간에는 유약과 문양, 제작기법 등 다양한 부분에서 차이점을 지적할 수 있다. 이도 또한 시각에 따라서는 당연하다고 말할 수 있다. 왜냐하면 고세토는 일본 국내 사유도기의 수요에 부응하고자 생산된 것으로, 중국 도자를 충실하게 모방할 요량으로 제작된 것이 아니기 때문이다. 일본인에게 필요한 ‘부분’을 일본인이 수용한 중국 도자에서 세토요가 가진 기술력에 옮겨 놓은 것이 바로 고세토이다.

모델인 중국 도자와 그 모방품인 고세인의 영향 관계에 대해서는 이미 다양한 시점에서 논해왔다. 두말 할 필요도 없이 ‘모방한 점’은 ‘유사한 점’에 의해 밝혀지는데 모델과 모방품의 관계를 고찰할 때 큰 문제점은 지금까지 종종 지적된 바와 같이 ‘닮았다’ ‘닮지 않았다’는 판단이 주관적으로 흐르기 쉽다는 점이다. 따라서 영향 관계를 지적할 때는 단순한 인상만이 아니라 근거를 구체적으로 밝힐 필요가 있다.

그리고 중요한 점은 외양상 ‘닮았다’ 또는 ‘닮지 않았다’는 사실을 어떻게 평가하고, 해석할 것인가라는 문제이다. 말을 바꾸면, ‘닮고자 하는’ 의지를 어떤 식으로 파악할 것인가이다. 중국 도자와 일본 도자의 기형이 매우 흡사하다면, 충실하게 모방한 결과라고 생각되는 한편, 오히려 기물로서의 기능이나 제작공정에서 기인하는 필연적인 것으로 봐야 하는 부분도 있을지도 모른다. 또한 ‘닮지 않았다’라는 점이 곧바로 ‘닮고자 하지 않았다’와 같은 말은 아니다. 기술 수준의 격차로 인해 혹은 원재료나 제작기법의 차이로 인해, 중국 도자를 모방하고자 하는 의도가 있었음에도 불구하고, 결과적으로 다른 도자가 탄생해 버린 경우도 종종 볼 수 있다. 예를 들어 중국의 백자사이호의 기형에서는 명쾌한 날카로움이 전해지는 데 반해 고세토의 회유사이호의 기형은 훨씬 온화한 느낌을 준다. 이는 물레 성형법과 점토피운적법이라는 성형법의 차이에서 유래한다. 즉 중국산 백자사이호의 바닥부가 회전대에 올려 주걱으로 깎아 성형하는 깎은 굽인데 반해, 고세토의 회유사이호에서는 이 형태를 고리모양의 점토피를 붙임으로써 구현하고 있다. 이 경우에는 공정상 필연성이 없는 형태를 모방하기 위해 ‘외양상 닮은 것을 만들고자’ 하는 의도를 오히려 명확하게 읽을 수 있다.

고세토가 중국 도자를 모방한 까닭은 두말할 필요도 없이 모델인 중국 도자가 일본에서 수용되어 널리 유통되고, 그 가치를 인정받고 있었기 때문이다. 모방품의 제작은 모델의 존재를 전제로 한다. 하지만 한편으로 중국 도자의 양이 충분하면서 또 저렴하게 공급되었다면 굳이 국산 모방품을 제작할 필요도 없었을 듯하다. 중국 도자의 한 기종에 대한 수요가 일본에서 여전히 이어지고 있음에도 불구하고 중국으로부터의 공급이 어떠한 연유로 중단되고 만 탓에 국산 모방품이 필요해지는 경우도 있다. 모델인 수입 중국 도자의 시대에 따른 성쇠와 모방품인 고세토의 생산 동향이 반드시 일치하지는 않으나 그 배경으로 중국 도자를 모방하는 동기를 고려해야만 한다.

본래 중국산 도자기를 모방한 곳은 비단 일본에 국한되지 않는다. 한국이나 베트남의 도자사의 전개에서 중국 도자가 큰 영향을 미쳤다는 사실은 새삼 꺼낼 필요도 없다. 시대에 따라서는 타이도 이 안에 포함될 수 있다. 중국에서 파생된 선진 도자기에 자극을 받아, 자국의 도자기 생산을 전개하는 구도는 ‘중국 도자가 유입된 중국 이외의 지역’에서 보편적으로 볼 수 있는 현상이라고 말할 수 있다.

게다가 중국 도자를 모방하는 측에서는 중국의 도자기를 그대로 옮길 필요는 없다. 또 중국 도자의 충실한 모방품이 아니라는 점이 곧바로 낮은 가치를 의미하지도 않는다. 기술 수준의 격차로 인해 모방하고 싶어도 모방할 수 없는 경우도 분명 존재한다. 예를 들어 세토요에서는 끝끝내 ‘자기’ 기





술을 완성시키지 못했다. 한편 모방할 필요가 없는 부분이거나 또는 그리 적극적으로 ‘모방하고 싶지 않은’ 부분에 대해서는 자유롭게 변안을 가미하면서 독자적인 작품을 표방해 간다. 즉 중국 도자를 ‘모방’하면서도 도공들이 창의성을 발휘하는 장이 남아 있는 셈이다. 게 중에는 ‘창조적’이라고 평가할 수 있는 성과를 올린 경우도 있다. 한국의 청자 탄생에 중국의 월주요 청자가 큰 영향을 미쳤다는 것은 정설로 자리 잡고 있다. 하지만 그렇다고 해서 고려의 독자적인 요소가 가미된 완성기의 고려청자를 동시대의 중국 도자보다 낮게 평가할 수 없다.

그리고 모델과 모방품의 관계는 중국 도자와 이를 모방하는 해외 각국의 도자기 사이에서만 아니라 중국 국내에서 이미 존재했다. 용천요나 경덕진요 등처럼 생산 규모가 크고 뛰어난 제품을 구운 요장의 주위에는 그 영향 아래 유사한 제품을 굽는 요장들이 많이 생겨나 대규모 ‘요계’를 형성하였다. 또 영파나 광주와 같은 국제무역항 주변에서는 다수의 요가 수출용 제품을 양산하였다. 일본을 필두로, 세계 각지로 수출된 중국 도자 중에는 이러한 지방 요의 제품이 적지 않다. 중국 도자사의 주류와는 거리가 먼 지방 요에서 양산에 적응하기 위해 수정된 양식이 오히려 국외에서 큰 영향력을 발휘하는 예도 있다. 예를 들어 이른바 고즈아카에呉州赤繪는 명대 말기에 복건성 남부의 장주漳州 주변에 소재하던 민요에서 경덕진 민요의 오채자기 양식을 베껴 수출용으로 양산한 것이다. 조방한 붓놀림의 활달한 그림이 오히려 일본인의 마음을 사로잡아 훗날 교토에서 생산된 도자기인 교야키京焼 등으로 활발히 모방되었다고 알려져 있다.

이상과 같이 중국 도자와 이를 모방한 고세토를 원형과 모방품이라는 단순한 영향 관계의 도식으로 파악하기는 어렵다. 일본인은 중국 도자 중 일부분을 독특한 방식으로 수용하였다. 설사 그것이 열렬한 ‘당물唐物 취미’에서 유래한 것이었더라도 그곳에는 일본의 독자적인 의식과 가치관에 근거한 선택이 작동하고 있다. 그리고 고세토는 실로 ‘당물 취미’에 기인한 가치관을 지닌 지배계층의 수요에 부응하여 탄생한 국산 시유도자인 셈이다. 따라서 중국 도자의 동향이라는 외래의 요인이 그대로 고세토에 반영되었다고 생각해서는 안 된다.

그렇다면 고세토에서 볼 수 있는 중국 도자의 영향에 대한 검증으로 과연 무엇을 규명할 수 있을까. 한 마디로 말하면, 고세토의 독자성일 듯하다. 아니, 오히려 고세토의 독자성을 규명하는 일은 ‘모방’의 내용을 분석했을 때에만 비로소 가능하다 해도 무방하다. 그 때 중국 도자의 ‘모방’을 일본에 국한된 특수한 현상으로 파악하는 게 아니라 일본처럼 중국 도자를 모방하고 있는 해외 각국의 사례와 비교 검증하는 복안적인 시점이 중요하다.

고세토는 ‘당물 취미’에 기인한 일본의 수요에 부응하여 생산된 것이다. 따라서 고세토의 양식은 일본의 중국 도자의 수용 방식과 평가 방식을 반영하고 있다. 고세토에서 드러난 중국 도자의 영향은 그런 점에서 한정적이다. 세토의 도공들은 이른 시기부터 기형, 유약, 문양 등 모든 면에서 중국 도자와는 다른 방향성을 표방하고 있다. 그것이 고세토만의 결실을 맺고 있음을 인정하지 않을 수 없다. 그리고 흘러내리는 유약이 만들어낸 표현효과와 규범에 얽매이지 않은 자유롭고 활달한 문양 표현 등, 모모야마桃山시대에 폭발적으로 전개된 창조 활동의 움을 거기에서도 발견할 수 있다. 고세토는 고세토일 뿐, 결코 중국 도자의 대체품이 아니다.

번역_이승희





モデルとコピーの視点からみた中国陶磁と古瀬戸

今井 敦 東京国立博物館

古瀬戸とは瀬戸窯において12世紀末より15世紀後期にかけて生産された施釉陶器をいう。瀬戸窯の窯址は現在の愛知県瀬戸市域を中心に分布している。日本の窯業地の多くは、中世に入ると、壺、甕、播鉢や、いわゆる山茶碗など、釉薬がかけられていない日用雑器を量産するようになった。このなかで、ひとり瀬戸窯だけは、灰釉や鉄釉が施された陶器の生産を貫き、武士階級や社寺、富裕農民層などの需要に応えたのである。

この古瀬戸の主要な器種の多くは、中国産の白磁や青磁、天目などを模倣したものである。古瀬戸に中国陶磁の影響が強くあらわれているのは、ある意味で当然のことといえる。中国では後漢時代に早くも成熟段階の青磁が完成され、窯業の水準は他の国々を圧倒していた。実用性が高く、美しく滑らかな釉薬に覆われた中国の磁器は、国外にも運ばれ、熱烈な歓迎を受けた。中国では、唐時代後期より陶磁器の輸出が本格化し、日本や朝鮮、東南アジアばかりでなく、遠く西アジアにまでもたらされている。その中のあるものは、異国からもたらされた珍奇な器物という存在を超えて、ステータス・シンボルとしてそれぞれの国の文化に根付き、権力者の邸宅を飾り、大切に伝えられ、また墳墓に納められたのである。

日本における中国産陶磁器の輸入は、12世紀から14世紀にかけて空前の活況を呈する。博多や京都、鎌倉などの遺跡では、おびただしい量の白磁や青磁が出土している。また、量が增大しているばかりでなく、この中にはきわめて質の高い陶磁器が含まれている。当時の武士の館の跡からは、白磁の梅瓶や龍泉窯産の優れた青磁が発見されており、また、絵巻物には、中国産の陶磁器に囲まれた当時の富裕な人々の暮らしぶりが描かれている。当時釉薬の施された陶磁器といえども中国産のそれであり、日本の支配階層は中国産の優れた陶磁器を珍重し賞玩する文化を共有していた。したがって、日本産の高級施釉陶器である古瀬戸は、必然的に中国産の陶磁器の模倣へと向かうことになる。遺跡から発見される古瀬戸の分布をみると、生産地に近い東海地方および東日本に多い。しかし、全国規模でみれば、出土遺跡数、あるいは遺跡ごとの出土量において、中国陶磁に及ばない。少なくとも量のレベルにおいては、古瀬戸は中国陶磁を補完する存在にすぎないのである。

一方で、中国陶磁と古瀬戸の間には、釉薬や文様、製作技法など、さまざまな点で相違があることが指摘





されている。これもまた、見方によっては当然のことといえる。なぜなら、古瀬戸はわが国における施釉陶器の需要に応じて生産されたものであり、中国陶磁の忠実なコピーを目的として作られていたわけではないからである。日本人が受け止めた中国陶磁の中の、日本人にとって必要な「部分」を、瀬戸窯がもつ技術力の中で写したのが古瀬戸なのである。

モデルである中国陶磁と、そのコピーである古瀬戸との影響関係については、すでにさまざまな視点から論じられてきている。いうまでもなく「模倣していること」は「類似していること」によって知られるわけであるが、モデルとコピーとの関係を考える際の大きな問題点は、これまでしばしば指摘されているように、「似ている」、「似ていない」という判断が主観的になりがちな点にある。したがって、影響関係を指摘するときには、単なる印象ばかりでなく、その根拠を具体的に明らかにしておく必要がある。

さらに重要なのは、見かけのうえで「似ている」あるいは「似ていない」事実をどのように評価し、解釈するかという問題である。言葉を換えれば、「似せよう」とする意思をどのように読み取るかということである。中国陶磁と日本陶磁の器形が酷似しているとき、忠実に模倣した結果と考えられる一方で、むしろ器としての機能や、製作工程上からくる必然とみるべき部分もあるかもしれない。また、「似ていない」ことがただちに「似せようとしていない」ことにはならない。技術水準の格差から、あるいは原材料や製作技法の違いによって、中国陶磁を模倣しようとする意図にもかかわらず、結果として違ったものになってしまう場合もしばしばみられるのである。たとえば、中国の白磁四耳壺の器形からは、きびきびとした鋭さが感じられるのに対して、古瀬戸の灰釉四耳壺の器形は、はるかに温かなものになっている。それは、轆轤水挽きと粘土紐輪積みという成形方法の違いに由来しており、中国産の白磁四耳壺の底部が、回転台に乗せ篋で削って成形する削り出し高台であるのに対し、古瀬戸の灰釉四耳壺ではこの形を輪状の粘土紐を貼り付けることにより写している。この場合は、工程上必然性のない形の模倣のために、「見た目のうえで似たものを作ろう」とする意図がかえって明確に読み取れるのである。

古瀬戸が中国陶磁を模倣するのは、モデルとなる中国陶磁がわが国において受容され、広く流通し、その価値が認められているからであることはいうまでもない。コピーの製作は、モデルの存在を前提としているのである。しかしその一方で、十分な量の中国陶磁が安価で供給されていれば、わざわざ国産のコピーを作る必要はないということもありうる。中国陶磁のある器種について、日本における需要が存続しているにもかかわらず、中国からの供給が何らかの理由で停止してしまったために、国産のコピーが必要とされる場合もある。モデルとなる輸入中国陶磁の時代による消長と、そのコピーである古瀬戸の生産の動向とは必ずしも一致していないが、その背景として、中国陶磁を模倣する動機を考慮しなければならない。

そもそも、中国産の陶磁器の模倣を行うのは、ひとりわが国に限られたことではない。韓国やベトナムの陶磁史の展開に、中国陶磁が大きな影響を及ぼしていることは、あらためていうまでもない。時代によってはタイもこのなかに含めてよいだろう。中国からもたらされる先進的な陶磁器に触発されながら、自らの陶磁器生産を展開させるという構図は、「中国陶磁が運ばれた中国以外の地域」に普遍的にみられる現象ということができる。

しかも、中国陶磁を模倣する側では、中国の陶磁器をそのまま写さなければならないことはない。また、中国陶磁の忠実なコピーではないことは、そのまま価値が低いことを意味するわけではない。技術水準の格差によって、模倣したくても模倣できないケースも確かに存在する。たとえば、瀬戸窯ではついに「磁器」の技術を完成させることができなかった。一方、模倣する必要がない部分、あるいはより積極的に、「模倣したくない」部分については、自由に翻案が加えられ、独自の作風が打ち出されてゆく。すなわち、中国陶磁を「模倣」しながらも、陶工たち





が創意を発揮する場は残されているのである。そのなかには、「創造的」と評価しうる成果をあげている場合もある。韓国における青磁の創始に中国の越州窯青磁が大きな影響を及ぼしていたことは定説となっている。しかし、だからといって、高麗独自の要素が加わった完成期の高麗青磁の評価が、同時代の中国陶磁よりも低いということとはできない。

さらに、モデルとコピーの関係は、中国陶磁とこれを模倣する諸外国の陶磁器との間ばかりでなく、中国の国内においてすでに存在している。龍泉窯や景德鎮窯などのように、生産規模が大きく優れた製品を焼く窯場の周囲には、その影響の下に類似した製品を焼く窯場が数多く興り、大規模な「窯系」を形成していた。また、寧波や広州といった国際貿易港の周辺では、多数の窯が輸出向けの製品を量産していた。日本をはじめ、世界各地に輸出された中国陶磁の中には、このような地方窯の製品が少なくないのである。中国陶磁史の主流とは距離のある地方窯において、量産に適応するために改変された様式が、かえって国外において大きな影響力を発揮している例もある。たとえば、いわゆる呉州赤絵は、明時代末期に福建省南部の漳州周辺の民窯において、景德鎮民窯の五彩磁器の様式に倣い、輸出向けに量産されたものである。粗放な筆づかいによる生き生きとした絵付けは、かえって日本人の心をとらえ、後世京焼などでさかんに模倣されていることが知られている。

以上のように、中国陶磁とこれを模倣した古瀬戸とを、原形と模倣形といった、単純な影響関係の図式でとらえることは難しい。日本人は、中国陶磁のなかのある一部分を、独特の方法で受容してきた。たとえそれが熱烈な「唐物趣味」から発したものであったとしても、そこには日本独自の見方や価値観に基づく選択が働いている。そして、「唐物趣味」に根差した価値観をもつ支配階層の求めに応じて生み出された国産の施釉陶器が古瀬戸なのである。したがって、中国陶磁の動向という外来の要因が、そのまま古瀬戸に反映していると考えすることはできない。

それでは、古瀬戸にみられる中国陶磁の影響を検証することは、何を明らかにしうるのであろうか。ひとことで言えば、それは古瀬戸の独自性であろう。いや、むしろ古瀬戸の独自性の解明は、「模倣」の内容を分析することによってのみ可能であるといってもよい。そのとき、中国陶磁の「模倣」を、日本に限定された特殊な事象としてとらえるのではなく、わが国と同様に中国陶磁の模倣を行っている諸外国の例と比較検討するといった、複眼的な視点が重要になる。

古瀬戸は「唐物趣味」に根差したわが国の需要に応じて生産されたものである。したがって、古瀬戸の様式は、日本における中国陶磁の受容と評価のありかたを反映している。古瀬戸のうえにあらわれた中国陶磁の影響は、その意味で限定的である。瀬戸の陶工は、早い段階から、器形、釉薬、文様などあらゆる面で、中国陶磁とは異なる方向性を打ち出している。それが古瀬戸独自の実を結んでいることを認めなければならない。そして、流下する釉薬が生み出す表現効果や、規範に拘泥しない自由闊達な文様表現など、桃山時代に爆発的に展開する創造活動の萌芽をそこに見出すことも可能であろう。古瀬戸は古瀬戸であり、決して中国陶磁の代替品ではない。





“동남아시아의 청자 베트남과 타이를 중심으로”에 대한 의견과 질의

이종민 충북대학교 교수

“동남아시아 도자사”는 한국의 도자사 연구자들에게 접하기 쉬운 분야가 아니다. 그동안 이와 관련하여 국내에서 출간된 관련 글로는 국립중앙박물관의 전시도록인 『베트남 삶과 문화』(2007), 부산 외국어대학교 연구교수인 김인규 선생님의 책 『동남아시아 도자기 연구』(2012)가 거의 전부일 것이다. 본 토론자 역시 동남아시아 도자사와 관련하여 아는 것은 몇 편의 글을 읽고 이해한 상식수준 이외의 短見밖에 없을 정도로 이 분야에 무지하다. 이러한 점에서 토론자로서의 부담을 국내의 관심과 연구 환경이 척박하다는 핑계에 묻어 가려 한다. 이 분야의 전문가이신 야지마 리쓰코矢島律子 선생님의 글은 간략했지만, 이를 통해 오히려 공부를 하게 되었다. 발표문은 베트남과 타이청자의 형성·발전과 정에서 중국도자의 영향을 받은 요소와 각자의 독자적인 요소가 무엇인지를 규명하는 내용으로 이루어져 있다. 내용과 관련하여 토론자의 이해부족으로 궁금한 점, 보충설명을 요하는 점을 질문드리고자 한다.

첫째, “베트남 청자생산의 전성기”항목에 서술된 내용과 관련한 질문이다. 본문을 보면 리왕조(李王朝 Nhà Lý·Lý Triều 1009-1225) 초반의 도자는 청자가 백자보다 더 늦게 생산이 된 것으로 보았고, 그 이유로는 “리왕조 초반의 백자에서 볼 수 있는 고리형태의 비집눈 자국이 있는 청자가 드물기 때문”이라 하였다. 그리고 그 사례로 요주요, 혹은 용천요 모방품이 12~13세기에 생산된 것으로 추정하였다. 질문은 ① 고리형태의 비집눈이란 무엇을 말하는가? ② 리왕조 초반의 백자에서는 고리형태의 비집눈을 사용하였는가? ③ 청자제작 초기단계에서의 받침방식은 무엇인가? ④ 백자와 청자의 제작에서 시기적인 편차가 있는 이유는 무엇인가? 동 시기에 계통을 달리하는 제작기술의 유입으로 다른 방식에 의해 제작되었을 가능성은 없는가? ⑤ 리왕조의 청자와 백자의 제작지는 같은 곳인가? 다른 곳인가? 등이 궁금하다. 보충 설명을 부탁드립니다.

둘째, 베트남 청자는 쩐왕조陳王朝(Nhà Trần·Trần Triều 1225-1400)에 들어와 질적, 양적으로 발전하였고 레왕조黎王朝(Nhà Hậu Lê 1428-1527, 1532-1789년)때에는 청화백자를 중심으로 도자가





발달하였다. 1997~1999년 꾸라오짬Cu Lao Cham 앞바다에서는 길이 29.4m의 침몰선에 대한 수중발굴이 이루어진 바 있다. 당시 인양품으로는 24만점이나 되는 도자기를 수집하였고 대부분 베트남 북부의 하이즈엉과 탕롱에서 제작된 것으로 보고되었다. 이 침몰선의 시기는 연구자에 따라 15세기 중·후반, 혹은 15세기 말~16세기 초로 보는 견해로 나뉜다. 어찌했든 모든 도자기는 레왕조 시대의 유물로 간주되는데 이들 인양품중에는 청자가 소량 포함되어 있는 것으로 알려져 있다. 침몰선의 청자출토 비가 소량인 이유는 당시 베트남에서 청자생산이 줄어 소량 포함된 것인지, 아니면 무역품으로서의 역할이 줄어들었기 때문인지 토론자로서는 알 길이 없다. 이 시기는 중국의 경우 백자가 대세이기는 하나 아직도 용천요에서 청자를 생산하고 있던 중이었다. 여기에서 질문은 ① 베트남에서 청자가 언제쯤 소멸했다고 보는가? ② 중국의 해금령에 따라 베트남의 청화백자가 이를 대신한 것처럼 레왕조시기의 청자도 이에 대한 무역의 수요를 대신했다고 보는가? 이다. 답변을 부탁드립니다.

셋째, 본문에서 타이의 아우타야(อาณาจักรอยุธยา, 1351-1767) 왕조시기에 주로 운영된 “시 사차날라이Si Satcha nalai요”의 청자는 15세기를 중심으로 해외에 대량 수출되었으며 그 사례로 반盤, 완碗, 소호小壺, 쌍이호雙耳壺, 새모양주자鳥形水注 도판²⁶ 등을 들었다. 타이청자의 출발은 중국청자의 영향에 의한 것일 가능성이 많다. 그런데 수출품 청자의 형태, 문양, 품질 등은 중국의 청자와 수준차이가 많으며 특히 새모양주자는 중국의 전통적인 기형과 거리가 멀다. 이에 비하여 15~16세기에 활동했던 판paan요나 카롱kalong요의 제품은 품질이 훨씬 우수하고 중국적인 전통이 강한 기형들로 구성되어 있다. 이곳 제품들은 해외출토가 적고 내수에 활용된 것으로 서술하였다. 또 (수코타이를 포함하여) 시 사차날라이요의 청자들은 중국의 원대양식을 받아들였고, 카롱요는 명대양식을 받아들였다고 하였다. 여기서 질문하고자 하는 것은 ① 품질이 좋은 판요나 카롱제품에 비해 품질이 떨어지는 시 사차날라이요의 제품이 오히려 수출될 수 있었던 이유나 배경은 무엇인가? ② 시 사차날라이와 카롱요는 생산지역은 다를지라도 15세기를 공유하고 있다. 그런데 양식의 원천이 된 중국의 시대가 다른 이유는 무엇인가? 이다. 선생님의 답변을 부탁드립니다.





“고려비색高麗翡色의 의미와 특징”에 대한 의견과 질의

이토 이쿠타로 伊藤郁太郎 오사카시립동양도자미술관 명예관장

1. 비색청자의 애매한 실상

1123년에 고려를 방문한 사절단의 일원인 서궁徐兢이 지은 『선화봉사고려도경宣和奉使高麗圖經』(이하, 『도경圖經』이라 약칭한다)가 12세기 1사분기(1100년~1125년) 무렵의 고려청자의 실상을 파악할 수 있는 귀중한 편년 자료임은 새삼 긴 말이 필요 없다.

『도경』에는 기명에 관한 대목이 도처에 보이는데 대부분은 금속기에 대해 쓰고 있다. 그것들의 재료는 사용하는 사람의 신분이나 관직의 높고 낮음에 따라 걸맞은 것으로 바뀐다. 예를 들어 사절단의 일원 중 도할이나 제할 같은 상급 사신에게는 도금한 기명을, 서장관書狀官이나 관구에물관管勾禮物官, 진사 등 중급 사신에게는 ‘상급사신보다 한 단계 낮은 재질(구체적으로는 은)을, 하급 사신에게는 백금(백동으로 추정된다)을 사용하고 있다. 따라서 정사나 복사에게는 도금이나 금은보다 더 귀중하다고 여겨지던 비색 기명이 사용되었음은 아래의 대목으로도 당연히 추측할 수 있다.

비색에 대한 기술은 다음 부분에서 찾아볼 수 있다.

1) “기명은 대부분 도금 혹은 은을 쓴다. 그리고 푸른색 도기(비색청자)를 값진 것으로 친다.”(권26, 연례, 연음조)

2) “(다구인) 금화오잔金花烏盞, 비색소구翡色小甌, 은로탕정銀爐湯鼎은 다 몰래 중국 제도를 흉내 낸 것들이다.”(권32, 기명2, 다조茶組조).

3) “도기의 푸른 빛깔을 고려인은 비색翡色이라고 말한다. 근래에 들어 제작기술이 정교해져 빛깔이 더욱 좋아졌다. 주준酒尊의 모양은 참외와 같으며, 위에는 연꽃 위에 오리가 었드려 있는 모양의 작은 뚜껑이 있다. 또 완甌, 접標, 배栳, 구甌, 꽃병, 탕잔湯盞도 만든다. 다 몰래 정기제도定器制度를 모방한 것들이다.”(권32, 기명3, 도준조)

4) “산예출향도 비색이다. 위에는 짐승이 웅크리고 있고 아래에는 봉오리가 위로 향한 연꽃 무늬가 있어서 그것을 떠받치고 있다. 여러 기물들 가운데 이 물건만이 가장 정교하고 빼어나다. 그 나





머지는 월요의 옛 비색이나 여주에서 요즘 생산되는 도자기와 대체로 유사하다.”(권 32, 기명3, 도로조)

5) “기명은 금과 은을 많이 쓴다. 그리고 푸른색 도기의 반盤과 독櫃이 안에 섞여 있다.”(권33, 주즙舟楫, 궤식조)

이들 비색 기명에 관한 기술을 통해서 는 다음의 내용을 미루어 짐작해 볼 수 있다.

1) 비색이라 불린 고급 청자는 수량적으로 극히 적지 않았을까. 서공은 『도경』을 쓸 때, ‘중국과 같은 물건은 피하고 다른 것을 택한다’는 원칙에 따랐다. 이 원칙을 따르는 한, 서공이 주의를 기울여 특별히 거론한 것은 비색에 국한하는 한 ‘도준陶尊’과 ‘도로陶爐’ 두 가지에 지나지 않는다. (그 뒤로는 단순히 기종의 명칭을 열거하고 있을 뿐이다.)

2) 기명 중 서공은 대부분 금속기에 주목하고 있으며, 수로獸爐(짐승 모양의 향로), 수병水瓶, 반잔盤盞(술받침대가 있는 술잔), 주합酒盃(술을 담는 그릇), 부용준芙蓉尊, 유양油盞(기름병), 수부水釜, 수맹水甕(물통), 세洗 등 다종에 걸쳐 있다. 재질을 밝힌 것과 정병淨瓶, 화호花壺 등 재질이 불분명한 것이 있는데 왕궁에서는 기명 중 금속기를 많이 사용했음을 알 수 있다.

3) 특기할 만한 것은 중국 사절단의 방문 목적인 진 국왕 예중에 대한 조위를 마친 후 열린 연례燕禮에 대한 기술이다.

취중 황제의 친필 조서와 조위문을 교환하는 등의 의식이 끝난 후, 연례가 열려 국왕(인종)과 정사, 부사 사이에 술의 헌수獻酬가 이루어진다. 그 때 “왕이 꿇어 앉아 준을 손에 잡고 정사, 부사 순으로 술을 따라준다. 정사부사는 무릎 걸음으로 앞으로 나가 꿇어 앉아 술잔을 받아 마신다(王跪執尊。以酌使者。鄰行而前。使亦跪。授爵訖。).”(권 26, 연례, 헌수조). 이러한 헌수가 십여 번 반복되면서 연회는 흥을 더해간다. 여기서 주목할 것은 헌수에 사용되고 있는 ‘준’이다. 재질은 명확하게 기술하고 있지 않으나 이것이야말로 도금이나 은보다 귀중하다고 여겨진 비색의 준이었을 것으로 추측된다. 서공은 정부사 다음 자리 즉 네 번째인 제할이라는 관직을 가진 상급 사신이었다. 정부사 옆에 앉아 있던 만큼, 그러한 준을 이용한 헌수 광경을 면밀히 관찰했을 터이다. 그래서 『도경』권32, 기명 3의 ‘도준’조에 특별히 준에 대해 구체적으로 기술한 것이 아닐까. 하지만 이 기술만으로는 불분명하고 애매한 점이 남는다. 첫째, 비색이란 어떤 색을 가리키며 둘째 준이란 어떤 기형이며 장식은 어떠한가라는 의문이다.

2. 비색이라는 유색釉色

우선 비색에 대해 구체적으로 정해진 색이 없다는 점을 지적해 두고 싶다. 청자의 아름다운 빛깔을 비색이라 부르고 애호한 일종의 애칭으로 아름다운 청자의 총칭이었다.

구체적으로는 (고려) 17대왕인 인종릉에서 출토되었다고 전해지는 청자 4점의 유색이 가까울 듯하다. 얼룩 없이 맑고 투명한 옅은 회청색 또는 회청록색으로 광택이 있고 빙렬氷裂이 거의 없는 유색 유조釉調이다. 이러한 유색을 가진 유물의 예는 오늘날 꽤 많이 찾아볼 수 있다. 비색翡色은 월요비색越窯秘色 청자와 대비시켜 부르던 명칭이다. 하지만 비색秘色이라는 호칭은 구체적인 색감을 수반하지 않는 추상적, 상징적, 사변적으로, 심오함, 몽롱함, 신비감, 폐쇄감을 수반하는 어감을 가진 데 반해, 세월이 흘러 고려에서는 다른 이미지를 지닌 호칭을 선택한다. 즉 구체적, 직접적, 감각적이면서





화려함, 명징함, 신선함, 해방감을 수반하는 어감을 가진 호칭이다. 비색이라는 호칭은 고려의 문헌에서는 찾을 수 없다고 지적되고 있으나 한편으로 중국 남송시대의 태평노인太平老人이 지은 『수중금袖中錦』에는 ‘고려비색高麗秘色’이라는 글귀가 등장하는데 중요한 글자가 바뀌어 있다. 이는 아마도 비색翡色이라는 호칭이 왕궁을 중심으로 한 극히 일부 지배 계층 내에서만 통용되던 특수한 호칭이었기 때문일 것이다.

3. 비색의 ‘도준’

비색의 기종과 조형 의장에는 완罏, 접櫛, 배栳, 구甌, 꽃병, 탕잔湯盞 등 중국의 도자기와 유사한 것도 있었으며 그 밖에 서공은 ‘도준’과 ‘도로’를 눈 여겨보았다. 이 ‘도준’과 ‘도로’에 대해 서공은 구체적인 설명을 덧붙이고 있으나 과거 실제 모습은 여전히 애매했다. ‘도준’을 과형병瓜形甁(참외모양 병)이나 주자로 보는 설도 있었다. 『도경』에 본래 분명 달려 있을 터였던 구체적으로 도시한 부분이 사라져 버린 탓에 결정적인 증거를 찾아내기란 어려우나 최대한 그 실상에 접근해 보고자 한다.

우선 ‘도준’에 대해 살펴보면, 어떤 기형을 준이라 불렀는가를 구체적으로 드러내는 유력한 증거로 두 가지를 들 수 있다. 첫째, 2010년에 충청남도 마도 앞바다에서 출토된 마도 2호선에는 2점의 고려청자매병이 실려 있었으며 성준盛樽이라고 적힌 목간木簡도 함께 출토되었다. 이들 목간은 1207년과 1208년의 것으로 추정되고 있다. ‘준樽’은 종종 ‘준尊’의 동의어로 쓰인다. ‘준’은 중국 상주商周시대의 청동기를 대표하는 주기酒器의 일종으로, 장주藏酒, 성주盛酒, 주주注酒 등 용도가 각기 달랐다. 한 나라 때도 ‘준’이라는 명칭의 청도기와 칠기가 있었는데, 그 기형은 상·주 때와 달리 크기가 크고 통 모양이었으며 동체 아래에 세 개의 다리를 가지고 있고 국자가 달린 이른바 오늘날 ‘염늬’이라 불리는 기형이었다. 한나라의 화상석이나 칠기, 채도彩陶의 명문 등은 이 점을 증명한다. 동일한 명칭이더라도 시대에 따라 뜻하는 바가 달라지기도 한다. 북송 시대에도 ‘준’이라 불리던 기물의 내용이 변화했을 가능성이 있다. 단, 북송 시대에는 이 두 개의 다른 경향이 동시평행적으로 진행되었다. 한편에서는 재현삼대再現三代(하·상·주 시대)라는 북고주의 경향이 강해지면서 세 시대의 기물을 충실하게 수록한 『중수선화박고도重修宣和博古圖』나 『신정삼례도新定三禮圖』와 같이 그림이 들어간 책들이 출간되었다. 그 안의 ‘준尊’ 부분에는 어디까지나 상·주시대 때의 청동기 준의 그림이 실려 있다. 다른 한편 기종의 명칭과 그에 대응하는 기형의 내용이 상·주 시대와 다른 경향이 출현한다. 그 중 하나가 ‘준’이었을 것으로 추측된다. 북송 시대 ‘준’이 매병의 기형을 뜻하는 명칭이었을 가능성을 보여주는 두 번째 증거는 앞서 서술한 조위를 마친 후 연례 자리에 등장한 주기 ‘준’의 사용법이다. 국왕은 ‘준’을 손에 잡고 중국 사신이 들고 있는 술잔에 술을 따르고 있다. 상·주 시대의 ‘준’은 입이 넓게 벌어져 있어 국자로 그곳을 통해 술을 뜨는 성준의 기능을 가지고 있었으나(한나라 때의 ‘준’ 즉 ‘염’의 경우도 국자로 술을 떠다), 여기서는 기물 자체를 기울여 기물에서 직접적으로 술을 따르는 주준注尊의 역할이 더해져 있다. 북송시대 ‘준’의 기형은 기실 ‘매병’이었다. 마도에서 출토된 ‘성준’이라는 명칭은 이러한 인식이 13세기 초엽까지 그대로 이어졌음을 증명한다.

서공은 동체가 참외 모양이며 뚜껑이 달려 있는 ‘도준’을 거론하고 있다. 오늘날 매병의 유물에 중 동체가 참외 모양인 것은 얼마간 찾아볼 수 있다. 게 중에는 획화문, 각화문을 시문한 질 좋은 기물도 있는데 서공은 바로 그러한 조형 의장을 수반하는 정교한 절품絶品을 관찰했을 것이다. 서공은





뚜껑에 대해서도 기술하고 있다. 연꽃 위에 오리가 옆드려 있는 모양이라고 적고 있는데 오늘날 전해지고 있는 매병의 뚜껑 중에서는 그와 동일한 조형을 찾아볼 수 없다. 하지만 서궁이 본 ‘도준’보다 정교함 면에서는 떨어지나 현재 한국 국립중앙박물관 등에 전해지는 개성 출토의 청자양각목단당초용문과형매병이나 강진 사당리 출토의 청자양각연꽃접시문과형매병 등과 유사했다고 추정할 수 있다. 왜냐하면 12세기 1사분기 때 생산된 고려비색청자의 편년자료가 과거에는 『도경』라는 문헌자료 말고는 전무했는데 반해 실물자료가 늘어나 고찰의 대상범위가 확대될 것이기 때문이다.

4. 비색의 ‘도로’

산예출향은 사자 모양 장식의 뚜껑이 달려 있는 향로이다. 이 뚜껑의 기술에 착안하여 과거, 한국 국립중앙박물관이 소장 중인 청자 사자 장식 향로를 『도경』의 ‘도로’로 비정하여 생각하는 설이 있었다. 하지만 두 가지 점에서 실제 모습과는 다른 듯하다. 첫째로 『도경』의 ‘도로’의 노신爐身에는 봉오리가 위로 향한 연꽃 무늬가 있는데, 이는 이 ‘도로’의 큰 특징이다. 둘째로 『도경』을 보면, 서궁은 “여러 기물들 가운데 이 물건만이 가장 정교하고 빼어나다”고 최고의 찬사를 붙이고 있다. 현존하는 사자장식 향로도 우수한 품질을 자랑하나, 결코 서궁이 감탄할 만한 정교한 작품이라고는 말하기 힘들다. 오히려 굳이 추측해 보자면, 마찬가지로 한국 국립중앙박물관 소장의 청자 투각 철보 무늬 향로의 뚜껑 부분을 사자 모양으로 바꾼 향로를 상상하는 편이 나으며, 이것이 『도경』의 실제 모습에 보다 가까울 듯하다. 그리고 이 작품과 거의 동급의 정교함을 보여주는 작품으로는 한국 국립중앙박물관이 소장 중인 청자쌍용필가靑磁雙龍筆架나 간송미술관 소장의 청자압형수적靑磁鴨形水滴 등을 들 수 있다. 이들 작품은 아마도 서궁이 ‘이 물건만이 가장 정교하고 빼어나다’고 극찬한 것과 예술적, 질적 수준에서 가까우며, 우아한 아름다움과 정교함에 국한한다면 중국 송나라 시대의 관요와 비교해도 손색이 없는 비색청자의 대표작 중 하나라 말할 수 있다. 이어서 “그 나머지는 월요의 옛 비색이나 여주에서 요즘 생산되는 도자기와 대체로 유사하다”는 기술에 대해 검토해 보자. ‘월요의 옛 비색越州古秘色’은 만당晩唐 시대의 법문사에서 출토된 비색자秘色瓷와 오대五代 시대 전錢 씨가 진공進貢한 비색자기를 상기시키는데, 서궁의 견문 범위에는 아마도 북송 초기의 회화, 각화, 투조기법이 담긴 월요 청자가 포함되어 있었던 듯하다. 왜냐하면 만당 때의 유색과 오대 시대의 장식 문양의 여운이 북송 초기까지 이어지고 있기 때문이다. 굳이 옛 비색이라고 기술한 것은 뒤에 이어지는 여주에서 요즘 생산되는 도자기와 대구를 이루는 수사에 지나지 않는다. 어쨌든 북송 초기 월요의 섬세하면서 우아한 문양 표현은 12세기 1사분기의 고려청자에서 훌륭히 되살아나고 있다. 연대가 다소 내려가는 12세기 중엽의 청자와靑磁瓦에서 볼 수 있는 인화문이나 양각문과는 문양 구성의 치밀함과 선의 긴장감, 생동감에서 크게 다르다. 특히 월요 청자와 닮은 정교함에서 극치를 보이는 회화문 표현은 12세기 1사분기의 고려청자의 시대 표식 중 하나가 되지 않을까.

한편 ‘여주에서 요즘 생산되는 도자기汝州新窯器’란 청량사淸涼寺 여요의 성숙 단계 때 생산된 청자 즉 왕실용 여요자汝窯瓷과 비정한 것으로 보인다. 왕실용 여요자의 기형이 고려청자와 유사하다는 점은 이미 많은 연구자들이 지적한 바 있다. 여기서 추가적으로 지적하고 싶은 점은 고려청자의 바닥에 보이는 규석받침 흔적이 기본적으로 왕실용 여요자의 영향을 받았다고 생각하는 설이 많은데, 왕실용 여요자를 지정支釘을 사용하여 구울 때 이용되는 점병墊餅(호떡모양의 도지미) 혹은 점권墊圈의





원추형 지주는 상질의 내화토를 쓴 것으로 고려의 규석받침과는 180도 다르다는 점이다. 고려청자는 조형 의장 면에서도 왕실용 여요자를 직접적으로 모방하지 않고, 고려청자의 독창적인 변용을 가미하고 있으며 이윽고 자주적인 전인미답의 발전을 이룩해 나간다. 동시에 소성법에서도 고려청자는 처음부터 여요의 기술에서 완전히 벗어나 고려적으로 변용하고 받아들이고 있다는 사실에도 주목할 필요가 있다. 그리고 북송관요에 비정되기도 하는 여주장공항요汝州張公巷窯에 대해 언급하면, 그곳이 북송 말기에 활동했다는 사실이 고고학적으로 증명되는 경우에 국한하여 같은 여주라는 점에서 왕실용 여요자와 함께 ‘여주에서 요즘 생산되는 도자기’의 범위에 포함시켜도 무방하다고 보인다.

5. 결론

서궁의 『도경』은 12세기 1사분기 당시 비색이라 불리었던 고려청자의 실상을 파악하는 유일한 문헌자료이다. 하지만 『도경』의 기술에는 당연히 기술을 보완해야 하는 도시圖示 부분이 빠져 있는 탓에 애매모호한 기술도 많다. 『도경』의 기술을 새로운 시각에서 해석함으로써 비색의 ‘도준’, ‘도로’의 실상에 접근하는 것은 어느 정도 가능해졌다고 생각한다. 그것을 실마리로 12세기 1사분기, 더 나아가 12세기 전반에 걸친 고려청자의 편년이 보다 면밀히 구축되기를 기대해 본다.

(본 발표는 2012년도 일본정부의 과학연구비조성금기초연구(B)의 「송대 관요청자의 계보」(대표 연구자: 이토 이쿠타로, 과제번호: 22401022)에 의한 연구 성과 중 일부이다).

번역_이승희



『宣和奉使高麗図経』 における翡色青磁の実像

伊藤郁太郎 大阪市立東洋陶磁美術館

1. 翡色青磁の実像のあいまいさ

12世紀第1・4半期ごろの高麗青磁の実像を捉える貴重な編年資料が、1123年に高麗を訪問した使節団の一員、徐兢が著した『宣和奉使高麗図経』(以下、『図経』と略す)であることは、今更、多言を要しない。

『図経』には、器皿に関する記文が随所に見られるが、その多くは金属器についてである。それらの材質については、使用する人の身分や官職の高低によって、相応しいものに替えられる。例えば使節団のメンバーのうち、都轄や提轄という上級の使節には、塗金の器、書狀官や管勾礼物官、進士など中級の使節には「上級使節より一級下がった材質(具体的には銀)」、下級使節には白金(白銅のことと思われる)が使われる。従って正使や副使には、塗金や銀器より貴重とされた翡色の器が使われたことは、下記の記文によっても当然、推測されるのである。

翡色についての記述は、次の箇所に見られる。

1)「器皿、多くは塗金、或いは銀を以てす。而して、青陶器(翡色青磁)を以て貴しと為す」(巻26、燕礼、燕飲条)。

2)「(茶具である)金花烏盞、翡色小甌、銀爐、湯鼎は皆、ひそかに中国の制度を效う」(巻32、器皿二、茶俎条)。

3)「陶器色の青き者、麗人之を翡色と謂う。近年制作工巧、色澤尤も佳し。酒尊の形は瓜の如し。上に小蓋有りて荷花伏鴨の形を為す。又、よく盃、櫛、栴、甌、花甌、湯盞を作る。皆ひそかに定器の制度(規則に従った器の制度)に倣う」(巻32、器皿三、陶尊条)。

4)「狻猊出香、また翡色也。上に蹲獸有り、下に仰蓮有り、以て之を承く。諸器ただ此物、最も精絶、其の餘は即ち越州古秘色、汝州新窯器に大概相類す」(巻32、器皿三、陶尊条)。

5)「器皿は多く金銀を用う。而して、青陶の盤や櫛が中に混じる」(巻33、舟楫、饋食条)。





これらの翡色の器皿に関する記文を通じて推察できることは、次の通りである。

- 1) 翡色と呼ばれた高級の青磁は、数量的にはかなり少なかったのではないか。徐兢は『図経』を著す際に「中国と同じ物を避け、異なるものを取り上げる」原則に従った。この原則に立つ限り、徐兢が注意して特に取り上げたのは、翡色に関する限り、「陶尊」と「陶爐」の2点に過ぎない。(後は、単に器種の名称が列記されているだけである。)
- 2) 器皿の中で徐兢が注目したのは、多くは金属器であり、獸爐、水瓶、盤盞、酒榼、芙蓉尊、油盎、水釜、水甕、洗など多岐に亘る。材質を明らかにしたもの、淨瓶、花壺など、材質不明のものがあるが、王宮における器皿の中での金属器の使用頻度の多さが明らかにされる。
- 3) 特筆すべきことは、中国使節団の訪問目的であった前国王・睿宗の弔慰式後の燕礼についての記文である。皇帝徽宗の御筆による詔や弔慰文の受取りなど、儀式が終了した後、燕礼が行われ、国王(仁宗)と正使、副使の間で酒の献酬が交わされる。その時、「王は跪き、尊を手執って正使副使に順に酒をつぐ。正副使は膝行し、跪いて爵で受けて飲み干す」(巻26、燕礼、献酬条)。このような献酬が十数回繰り返されながら宴は進む。ここで注目されるのが、献酬に使われる「尊」である。材質について明記されていないが、これこそ塗金や銀よりも貴重とされた翡色の尊であったと推測する。徐兢は、正副使に次ぐ席次、第4位の提轄という官位の上級使節である。正副使の傍らにあり、その尊による献酬の様子を詳細に観察できた筈である。そのため、『図経』巻32、器皿三の「陶尊」の条に、特に尊についての具体的記述を行ったのではないか。しかし、この記文だけでは明らかではない曖昧な部分が残っている。それは第一に翡色とはどのような色であり、第二に、尊とはどのような器形で、どのような装飾が施されていたか、という疑問である。

2. 翡色という釉色

まず指摘したいことは、翡色という具体的な特定の色はない、ということである。青磁の色の美しいものを翡色と呼んで愛好した一種の愛称であり、美しい青磁の総称であった。

具体的には、第17代仁宗長陵出土と伝えられる4点の青磁の釉色が近いであろう。むらなく清らかに澄んだ淡い灰青色、或いは灰青緑色で、艶があり、貫入はほとんどない釉色釉調である。このような釉色を持つ遺例は、今日かなり目にすることが出来る。翡色という呼称は、越窯秘色青磁と対比させたものである。しかし、秘色という呼称が具体的な色感を伴わない抽象的、象徴的、思弁的で、深奥感、朦朧感、神秘感、閉鎖感を伴う語感を持つのに、時代を隔てながらも、高麗は別種のイメージを持つ呼称を選んだ。即ち、具体的、直接的、感覚的で、艶麗感、明澄感、新鮮感、開放感を伴う語感を持つ呼称である。翡色の呼称は、高麗の文献には見当たらない、という指摘がある一方で、中国の南宋代、太平老人の『袖中錦』には「高麗秘色」とあり、肝心の語字が入れ替わっている。それは恐らく、翡色という呼称が、王宮を中心とするごく一部の支配階級の範囲だけで通用する特種な呼称であったからであろう。

3. 翡色の「陶尊」

翡色の器種と造形意匠には、盃、椀、栳、甌、花甌、湯盞など、中国陶磁器と類似したものがあつたほか、徐





競が注目したものに「陶尊」と「陶爐」があった。この「陶尊」と「陶爐」については徐競が具体的な説明を加えているものの、従来、その実像にはあいまいさが残されていた。「陶尊」を瓜形瓶や水注と見る説もあった。『図経』に本来、伴っていた筈の具体的に図示した部分が喪失してしまっているため、決定的な証拠を見出すことは困難であるが、可能な限り、その実像に迫って行きたい。

まず、「陶尊」についていえば、どのような器形を尊と呼んでいたのかについて具体的に示す有力な根拠が二件ある。第一に、2010年に忠清南道馬島沖から出土した馬島2号船に、高麗青磁梅瓶が2点含まれ、共に「盛樽」という名称を明記した竹簡が付せられていたことである。これらの木簡は1207年と1208年のものと推定されている。「樽」はしばしば「尊」の同義語として用いられる。商周代の青銅器を代表する酒器の一種で、藏酒、盛酒、注酒などの用途の別がある。漢代にも「尊」の名称の青銅器や漆器があったが、その器形は商周代と異なり、大形で筒状をなし、胴の下に三足を有し、柄杓をともなう今日、「奩」と呼ぶ器形であった。このことは漢の画像石や漆器、彩陶の銘文などによって証明される。同じ名称でも、時代によって、意味する内容が異なることがある。北宋代でも「尊」の名称を持つ器の内容が変化した可能性がある。ただし、北宋代には二つの異なった傾向が同時平行してあった。一方で再現三代(夏商周代)という強い復古主義の志向があるため、三代の器物を忠実に集録した『重修宣和博古図』や『新定三礼図』のような図入りの書物が発行された。その中の「尊」の部には、あくまで商周代の青銅器の尊の図が掲載されている。他方、器種の名称とそれに対応する器形の内容が、商周代のそれとは異なる傾向が現れた。その一つが「尊」であったと推測される。北宋代、「尊」が梅瓶の器形を意味する名称でもあった可能性を示す第2の根拠が、先述した弔慰式の後の燕礼の席に出てくる酒器「尊」の使用方法である。国王は「尊」を手執って中国の使節の持つ爵に酒を注ぎ入れる。商周の時代には、「尊」は口が広く開き、そこから酒を柄杓で汲み出す盛尊の役割を持っていた(漢代の「尊」、すなわち「奩」の場合も柄杓で酒を汲み出した)が、ここでは器そのものを傾け、器から直接、酒を注ぐ注尊の役割が加わっている。北宋代の「尊」の実像とは、実は「梅瓶」の器形であった。この認識が13世紀初までそのまま続いていることは、馬島出土の「盛樽」の名称が証明するところである。

徐競の取り上げる「陶尊」は、胴が瓜形になり、蓋を伴っている。今日、梅瓶の遺例の中に胴が瓜形のものを若干見出すことが出来る。中には劃花文・刻花文を施した佳品があり、徐競が観察したのはそうした造形意匠を伴う精緻な絶品であったのであろう。徐競は蓋についても記述している。荷花伏鴨の形というが、今日、伝わっている梅瓶の蓋にはこの造形のものは見出せない。しかし、徐競が見た「陶尊」が、精緻さに於いては適わないにしても今日、韓国国立中央博物館などに伝わっている開城出土の青磁陽刻牡丹唐草龍文瓜形梅瓶や康津沙堂里出土の青磁陽刻蓮花蜀葵文瓜形梅瓶などに類似したものと推定できることは、12世紀第1・4半期の高麗翡色青磁の編年資料が従来、『図経』という文献資料しか無かったのに対して、実物資料が増え、考察の対象範囲が広がることになるであろう。

4. 翡色の「陶爐」

狻猊出香は、獅子形の飾蓋を持つ香炉である。この飾蓋の記述に注目して、従来、韓国国立中央博物館蔵の青磁獅子飾蓋香炉を『図経』の「陶爐」に比定すると考える説があった。しかし、二つの点で実像とは異なるようである。第一に、『図経』の「陶爐」の爐身には、仰蓮形の装飾がある。これは、この「陶爐」の大きな特徴である。第二に『図経』には、「諸器惟だ、此物最も精絶」という徐競の最大級の賛辞が付けられている。現存の獅子飾蓋香炉も優品であるが、決して徐競が驚嘆するほどの精作とは言い難い面がある。むしろ敢えて推測を進めると、同じ





韓国国立中央博物館蔵の青磁透彫七宝繫蓋香炉の飾蓋の部分が獅子形に替わった香炉を想起するほうが、『図経』の実像により近いと考える。更に、この作品と同程度の精緻さを見せる作例に、韓国国立中央博物館蔵の青磁双龍飾筆架や潤松美術館蔵の青磁鴨形水滴などが挙げられよう。これらの作品は恐らく徐兢が「此物最も精絶」と讃辞を贈ったものと芸術的な質的水準が近いものであり、優美精緻という点に関する限り、中国宋代官窯と比べても遜色のない翡色青磁の代表作の一つと言えよう。更に、「其餘は即ち越州古秘色、汝州新窯器に大概相類す」の記文について考察を進めよう。「越州古秘色」とは、晩唐代の法門寺出土の秘色瓷や五代錢氏によって進貢された秘色瓷器を想起させるが、徐兢の见闻の範囲には、恐らく北宋早期の劃花・刻花・透彫技法を伴う越窯青磁が入っていたと考えられる。晩唐代の釉色や五代の装飾文様の余韻が北宋早期まで続いているからである。取えて古秘色と記したのは、続く汝州の新窯器との対句風の修辞に過ぎない。いずれにしても、北宋早期越窯の繊細優美な文様表現は、12世紀第1・4半期の高麗青磁に見事に蘇生している。年代が少し降る12世紀中葉の青磁瓦に見られる印花文や陽刻文とは、文様構成の緻密さや描線の緊張感・生動感が大きく異なる。特に越窯青磁に似た精緻極まりない劃花文による表現は、12世紀第1・4半期の高麗青磁の時代標識の一つともなり得るのではないか。

一方、「汝州新窯器」とは、清涼寺汝窯の成熟段階の青磁、即ち汝窯御瓷に比定するものと考ええる。汝窯御瓷の器形が高麗青磁と類似することは、既に多くの研究者が指摘するところである。ここで更に指摘して置きたいことは、高麗青磁の器底に見られる硃石目跡が、基本的には汝窯御瓷の影響を受けたものとする説が多いが、汝窯御瓷の支焼に用いられる匣餅、或いは塾圈の円錐形支柱は上質の耐火土を用いたもので、高麗の硃石とは全く異なることである。高麗青磁は造形意匠面においても汝窯御瓷の直模ではなく、高麗青磁独自の変容を加えるところがあり、やがて自律的な前人未踏の発展を遂げて行く。それと同様に焼成法に於いても、高麗青磁は最初から汝窯の技術を換骨奪胎して高麗的に変容して取り入れていることに注目しなければならない。また、北宋官窯に比定されることもある汝州張公巷窯について言及すると、それが北宋末に活動していたことが考古学的に証明された場合に限り、同じ汝州にあることから、汝窯御瓷とともに「汝州新窯器」の範疇に含めてもよいと考える。

5. 結論

12世紀第1・4半期の翡色と呼ばれた高麗青磁の実像を捉える唯一の文献資料が、徐兢の『図経』である。しかし、『図経』の記文には当然、記文を補完しなければならない図示の部分が喪失しているため、あいまいさを残す記述も多くある。『図経』の記文を新しい視点から解釈することによって、翡色の「陶尊」、「陶爐」の実像に迫ることが或る程度可能になったと思われる。それを一つの足掛かりにして12世紀第1・4半期、さらには12世紀前半にわたる高麗青磁の編年がより綿密に構築されることを期待するものである。

(本発表は、2012年度、日本政府の科学研究費補助金基礎研究(B)「宋代官窯青磁の系譜」(代表研究者：伊藤郁太郎、課題番号:22401022)による研究成果の一部である)。





“고려 청자 색색의 시대 비색청자 유약의 성분과 미세구조 분석”에 대한 의견과 질의

나이젤 우드 웨스터민스터대학교 명예교수

논평

12세기 초에 절정에 달한 한국의 청자는 세계도자사의 대표 도자 중 하나로 자리매김했다. 한국 도자의 아름다운 유약, 고운 태토, 특징적이고 생동감 넘치는 기형은 수 세대에 걸쳐 학자와 도공, 감식가들에게 깊은 인상을 남겼다. 세계 주요 박물관에서 한국 도자는 가장 인기 있는 전시품 중 하나이며, 한국 도자에 나타나는 인간과 자연에 대한 형언할 수 없이 심오한 이해는 제작된 지 900여 년이 지난 지금도 매우 친밀하게 전달된다.

한국의 도공들이 어떻게 고려 청자를 특징짓는 고도의 물리적 완성도를 성취할 수 있었는가는 고려 청자를 이해하는데 매우 중요한 문제이다. 이영은의 논고는 이러한 의문을 해결하는데 매우 큰 기여를 하며 많은 부분에서 성과를 이루어냈다. 또한 이 분야의 향후 연구 방향을 안내할 수 있는 중요한 질문들을 다수 제기하였다. 주요 주제인 한국 청자 외에 중국 최고의 청자인 여요汝窯 자기도 함께 검토해 12세기 초 동아시아의 양대 청자 전통 사이의 유사점과 차이점을 분석하였다.

이영은의 글은 특히 종합적으로 과학적 접근을 시도했다. 고려 청자의 발전에 기여한 한국 중부와 남부의 주요 가마터를 확인한 후 이 곳에서 출토된 대표적 도편들을 대상으로 광범위한 과학적 조사를 시행하였다. 현미경 분석 결과 유약의 화학 성분이 밝혀졌다. 현미경 도판으로 유약의 구조와 태토와의 상호 작용은 물론 시대와 가마터의 변화에 따라 발생한 유약 두께의 변화도 확인할 수 있었다. 유약의 다양한 색도 과학적으로 측정되었으며 유색에 큰 영향을 미치는 제1 철이온(Fe^{2+}) 및 제2 철이온(Fe^{3+})의 비율도 분석하였다. 철에 변화를 가하는 이산화 티타늄(TiO_2)의 역할을 검토하였으며, 칼슘 용제로 나무재를 사용했을 가능성도 탐색하였다. 이러한 배경을 바탕으로 여요 자기와 고려 청자를 비교해 양자의 주된 차이점을 밝혔다.





이 연구에서는 이상적인 고려 청자의 비색 유약을 만들어낸 진보를 여러 측면에서 검토하였다. 환원 번조 분위기 조절, 철과 티타늄과 같은 유약 내 착색 성분의 함량 감소, 태토의 치밀성 증대와 발색 요소인 산화물 함량 개선, 유약의 두께 증가, 유약의 투명도를 높이기 위한 산화칼슘 함량의 소폭 증가 등을 진보의 예로 제시하였다. 또한 이러한 모든 변화들을 과학적 방법으로 측정하여 통계적으로 결과를 제시하였다.

질의

이 논고를 바탕으로 미래의 연구 방향을 제시할 수 있는 몇 가지 질문을 제기하고자 한다. 가마터의 연대, 고려 유약의 발전 과정에서 공융혼합물(eutectic mixture)의 역할, 나무재의 성질과 제조, 청자 가마터 선정의 지리적 배경, 고려 청자 유약의 주 성분의 특징, 최고급 고려 청자와 동시대 중국 청자와의 관련 등이다. 한편 티타늄의 역할은 고려 청자를 이해하는데 핵심 요소이며 동아시아 청자 전반에 걸쳐 티타늄의 역할을 둘러싼 의문이 여전히 다수 존재한다.

연대 _ 이영은의 논고는 용인 서리와 강진의 가마를 중심으로 고려 청자의 점진적 발전이 시간에 따라 연속적으로 이루어졌음을 제시하였다. 이 두 요지는 서로 수 백 킬로미터 거리에 있으며, 고고학 단층 분석을 통해 시간적 연속성을 확인할 수 있었지만 성립 및 발전 연대는 여전히 명확히 밝혀지지 않았다. 여기서 각각 시간 및 거리와 관련한 두 가지 문제가 제기된다. 먼저 시간 면에서, 정확한 연대표는 과학적 조사를 바탕으로 ‘기술적 진보’ 프레임을 제시하는데 매우 중요하다. 이는 여전히 해결하기 어려운 문제이지만 연구의 결론을 강화하는데 분명 도움이 될 것이다. 공간 면에서는 서로 수 백 킬로미터 떨어져 산으로 둘러싸여있던 도요지들이 기술적으로 어느 정도 소통할 수 있었는가의 문제가 제기된다. 이러한 질문들은 고려 청자의 기술적 진보 역학을 수립하는데 도움이 될 것이다.

공융혼합물 _ 고려 청자의 유약은 주요 유약의 화학구조에 존재하는 공융 원칙을 보여주는 좋은 예로 이야기된다. 고려 청자의 경우 유약의 공융 기반은 산화칼슘(Calcia 20.9%, 알루미나(Alumina 14%, 산화마그네슘(Magnesia 2.1% 및 실리카(Silica 63%이며, 이러한 조성을 줄여서 CAMS로 부르기도 한다. 연구에서 제시된 고려 청자 유약의 발전과정을 보면 점차 이상적 혼합비율에 도달했음을 알 수 있는데 아마도 오랜 시간 원료 선정과 유약 성분의 미세한 조정을 실험하며 얻은 결과인 듯 보인다. 이러한 이상적 조성은 아마도 다음과 같은 이점을 가져왔을 듯싶다. 공융혼합물의 숙성 온도가 저하되어 연료비가 감소되고, 보다 완전한 용해가 가능해져 유약의 투명성이 증대되었으며, 가마 내 번조 온도 변화를 수용하는 능력이 높아졌을 것이다. 온도 변화 수용력은 공융혼합물의 또 다른 이점이다. 이렇게 성립된 CAMS 조성은 수 백 년간 한국 유약의 토대가 되었으며, 유약이 처음에 어떠한 과정을 거쳐 개발되었는가는 여전히 흥미로운 연구 주제이다.

나무재 _ 대다수의 동아시아 석기 유약에서 나무재는 고려 청자 유약의 주된 칼슘 용제로 사용된 듯 보인다. 그러나 한 가마 분량의 도자를 시유하는데 필요한 나무재를 공급하기 위한 식물의 양을





연구한 결과 번조보다는 시유하는데 보다 많은 양의 식물성 연료가 소비되었으며, 주로 1/4 정도 사용되었을 가능성이 제기되었다. 고려 청자의 산화칼슘 함량은 매우 높으며, 나무재는 그 중 약 40%를 차지한다. 이영은은 고려 청자의 유약 두께와 산화칼슘 함량이 시간이 지남에 따라 모두 증가했음을 보여주었다. 이는 산림 파괴의 가능성과 고려 청자의 지속가능성에 관하여 많은 의문을 제기하며, 논고에서 제시된 데이터는 이러한 의문을 강화한다.

지리적 요인 및 고려 청자 유약 성분의 특성 _ 한반도의 청자 및 백자 도요는 대부분 남한에 위치하며 두 지역을 중심으로 흩어져있다. 하나는 서리를 포함한 경기 지역이며, 다른 하나는 옥천 분지로 서남부 말단에 강진요가 있다. 두 지역 모두 중국 남방의 지각판이 보다 오래된 한반도의 육괴陸塊에 침투해 형성된 것으로 보이며, 모두 고급 석기 및 자기 소지의 원료인 변성 화성암火成岩이 풍부하다. 고려 청자는 유약 내의 자석礬石과 같은 성질의 티타늄 함량을 낮추어 그 기원인 중국 월요 자기에서 크게 진보하였다. 이러한 지리적 배경 및 특성, 그리고 고려 청자 유약의 낮은 티타늄 함량은 흥미로운 연구 분야가 될 수 있다.

강진요의 초별구이 _ 초기부터 초별구이를 한 흔적이 보이는 점에서 강진요는 서리요는 물론 중국 월요 자기의 전통과도 매우 다른 성격을 지녔다. 중국에서 이른 시기에 초별구이를 한 예는 매우 드물며, 주로 납유약을 시유된 삼채三彩 도자를 제작하거나 여주요耀州窯, 공현요珙縣窯과 같이 고풍도 도자기를 제작하는 가마에서 사용되었다. 초별구이가 강진요에서 독자적으로 발전했는지, 중국의 영향을 받았는지 여부는 초별구이를 이용한 이유와 더불어 아직 밝혀지지 않았다. 12~13세기 중국의 여요, 관요官窯, 균요均窯, 용천요龍泉窯 등에서는 유약을 두껍게 바르기 위해 초별구이를 이용했던 것으로 보인다. 강진에서도 같은 이유로 초별구이를 했을 수 있으나 이영은이 제시한 자료에 따르면 사당리 등의 도요에서 유약을 두껍게 도포함과 동시에 유약 내 이산화 티타늄의 함량도 낮아졌다. 이는 유약에 점토보다는 가소성可塑性이 낮은 돌가루가 사용되었음을 시사한다. 이러한 유약은 낮은 가소성 때문에 건조 과정에서 그릇이 수축되며 유약이 떨어져나갈 수 있어 일차 번조에는 적합하지 않았을 것이다. 앞서 언급한 지역적 특성과도 관련되는 이 주제는 추후 연구에서 발전될 수 있을 것이다.

이산화 티타늄 _ 이산화 티타늄titania, titanium dioxide은 청자의 색에 매우 중요한 영향을 미친다. 중국 및 한국의 유약을 수 백 건 분석한 결과 여요, 관요, 용천요의 푸른색 청자와 고려 비색청자에서 이산화 티타늄 함량이 0.2% 이하, 산화철의 함량은 2.5% 이하로 나타났다. 이러한 수치는 비교적 순도가 높은 규질암을 유약의 기본 성분으로 삼고 갈슘 용제로 쓰이는 나무재 또는 석회석의 양을 다양하게 조절해 맞추었다. 여러 면에서 고려 청자의 유약은 CAMS 공용 혼합비율에 가까워졌으며 티타늄 함량이 이상적 범위인 0.1~0.2%대로 낮아지는 방향으로 발전되었다. 12세기 초 고려의 많은 비색 청자 유약에서 이러한 발전이 이루어졌다. 그러나 청자 유약에서 이산화 티타늄의 진정한 역할과 관련한 문제는 여전히 남아있다. 이산화 티타늄은 환원 시 감청색으로의 발색을 저해하는 황색조를 더하는 역할만 했을까? 아니면 유약의 $Fe^{2+} \sim Fe^{3+}$ 비율을 조정하는 산화 환원 역할을 담당해 푸른색을 녹색으로 바꾸었을까? 후자의 가능성을 뒷받침하는 사례가 몇몇 존재한다. 그러나 이산화 티타늄의 역





할은 전반적으로 청록빛을 띠는 동아시아 청자 유약, 그 중에서도 특히 고려 청자의 비색 유약을 이해 하는데 매우 중요한 문제이다.

고려 청자의 망간산화물 _ 고려 청자의 유약에서 망간산화물(manganese oxide)과 관련하여 티타늄과 비슷한 문제가 제기된다. 망간산화물은 유리 및 유약의 발색제로 널리 알려져 있으나 발색 효과는 약한 편이다. 주로 소나무재 등 나무재를 이용한 유약에서 발견되지만 함량이 낮아 망간산화물이 동아시아 석기 및 자기 유약의 발색에 기여하는 역할은 활발히 논의되지 않는 편이다. 이영은은 다수의 강진 청자 유약에서 망간산(MnO) 수치가 평균치인 0.5wt%를 상회함을 보여주었는데, 그렇다면 유색에 영향을 미칠 수 있는 수준으로 망간산화물의 수치가 올라갈 수 있다. 실제로 유리 및 유약에 미치는 망간산화물의 영향은 상당히 복잡하다. 망간산화물에는 각기 다른 번조 환경에서 다양한 색을 낼 수 있는 다수의 산화상태가 존재하며, 초기 유리의 연구에서 흔하게 발견되듯 용해된 산화철의 색을 어느 정도 탈색시킬 수 있다. 이는 추후 고려 청자 유약에 존재하는 티타늄과 망간이온의 산화상태 분석을 통해 고려 청자의 유색에 대한 추가 정보를 얻을 수 있음을 시사한다. 이 연구는 철에 관한 기존의 연구를 보완할 것이다.

여요 자기와 고려 청자의 청록색 유약 _ 중국 여요 자기의 유약은 고려 청자에 비해 산화칼슘의 함량이 낮고 산화철의 함량은 높지만 양자 모두 티타늄 함량은 낮다. 여요 자기의 유약은 12세기 초의 최고급 강진 청자에 시유된 유약과 놀라우리만치 흡사해 보여 일부 학자들은 여요 자기가 고려 청자에 영향을 미쳤을 가능성을 제기하기도 하였다. 그러나 이러한 영향 관계는 논란의 여지가 많은 주제로, 양자의 시각적 유사성은 우연한 결과이며 각 도요에서 독자적으로 유약을 발전시켰을 가능성이 높아 보인다. 실제로 이영은은 논고는 여요 자기와 고려 청자의 유약의 미세구조가 매우 상이함을 보여주었다. 그 이유로 고려 청자가 빨리 번조되고 빨리 식는 과정을 거친 반면 여요 자기는 북방 만두요饅頭窯의 낮은 효율성 때문에 매우 느린 속도로 번조되어 이러한 차이가 발생했을 가능성을 제시하였다. 후속 연구에서는 12세기 후반 남방의 항주에서 여요 자기를 계승해 제작된 황실용 관요 자기로 비교 대상을 확대해 미세구조의 차이를 분석해보는 것도 의미 있을 것이다. 관요 자기의 유약은 특유의 미세구조를 보이지만 고려 청자와 비슷하게 나무를 태우는 용요龍窯에서 번조되었으며 재료 면에서도 고려 청자와 유사성을 보인다.

결론

좋은 연구는 계속 추측을 하게 하는 동시에 연구 대상에 대한 실질적인 정보를 더하는 연구이다. 분석 대상을 신중하게 선정해 체계적이고 철저하게 접근하고, 다양한 조사 기법을 사용해 능숙히 연구 결과를 해석한 이영은의 논고는 이러한 기준을 훌륭하게 충족한다. 물론 본고에서 제시한 방향 중 다수는 주로 청자의 유색을 분석한 이영은의 논고의 범주를 넘어서지만 세계 최고의 도자 전통을 이룬 고려 청자를 이해하는데 도움이 될 후속 연구 주제를 제공할 수 있을 것이다.

번역_정은선





The colour of the Koryŏ celadon: Study on chemical composition of glaze of *pi-saek* celadon and its micro structure

Nigel Wood Honorary Professor, Univ. of Westminster

A commentary

Korea's celebrated celadon tradition reached its zenith in the early 12th century AD and remains a landmark in world ceramic history. The beauty of the Korean glazes, the fineness of their stoneware clays, and the character and liveliness of the forms used, have impressed generations of scholars, potters and connoisseurs. Displays of Korean ceramics in the world's major museums are among their more popular exhibits, and the ability of Korean ceramics to communicate a profound and wordless degree of understanding of both man and nature continues to be felt, with a remarkable degree of immediacy, some nine hundred years after these fine ceramics were made.

Just how Korean potters reached the high level of material quality, which is a large part of the Goryeo celadon tradition, is a key question in the understanding of the subject. Dr Lee's paper provides a major contribution towards achieving this aim, and advances the subject on many fronts. It also raises a number of important questions that will help to direct future research in this field. Besides the main subject of Korean celadon ware, this paper also considers China's premier celadon production— Ru ware — and examines the parallels and differences that operated between these two major East Asian ceramic traditions in the early 12th C.

Dr Lee's paper is particularly comprehensive in its scientific approach. The author begins by identifying some key kiln sites in both central and southern Korea that contributed to the growth of the Goryeo celadon tradition, and then applies to representative shards from these kilns a broad range of scientific investigation. Thus microprobe analysis reveals the glazes' chemical compositions; microscopic images show their structures and their interactions with the underlying clays — as well as the changes in glaze thickness that occurred from kiln to kiln and from century to century. The various colours in the glazes are scientifically established and measured, as are the ratios of Fe²⁺ and Fe³⁺ ions that strongly influence the glazes' colours. The role of titanium dioxide is also given consideration for its modifying effect on iron, and the use of wood ash as a calcareous glaze-flux is discussed and explored. With this background





investigated, Ru wares are compared with Goryeo celadon wares and some important differences between these two major celadon traditions are noted.

The main conclusions to be drawn from this work are that progress towards the ideal Goryeo celadon glaze, of the pi-saek type, involved a number of separate factors. In brief these were: - better control of reduction firing; a decrease in the colouring elements in the glazes (particularly iron and titanium oxides); improvement in the fineness and colouring oxide levels in the clay bodies; increased thickness of glaze application; and a slight increase in calcium oxide levels to make the glazes more transparent. All these changes are assessed by scientific investigation and demonstrated statistically in the paper's results.

Questions

Against the background of this paper a number of questions arise that may suggest some potential directions for future research. These involve issues such as kiln-site chronology, the role of eutectic mixtures in the evolution of the Goryeo glaze, the nature and production of wood ash, the geological background to the siting of Korea's celadon kilns, the nature of the Goryeo celadon glaze's major ingredients, and the connections of the finest Goryeo wares to contemporary Chinese celadon traditions. The role of titania is also a key factor in understanding Goryeo celadon ware, and many questions still surround the behaviour of this oxide in East Asian celadon glazes in general.

Chronology. The paper suggests that the gradual improvement in the Goryeo celadon tradition occurred successively over time, with the kilns in the regions of Sori and Gangjin being key players in the story. These kiln centres are some hundreds of miles apart and the background dates of their establishment and development are still somewhat unclear, although the archaeological strata themselves provide some useful images of temporal succession. I think two questions arise from this: one has to do with time and one with distance. With regard to time, accurate chronology is obviously important if a framework of 'technological progress' is to be proposed, based on scientific investigation. This is still a difficult problem to resolve, but it should eventually help to consolidate the picture presented here. With regard to space the hundreds of miles of mountainous landscape that separates the various kiln-centres studied raises questions concerning the degree of technological communication that could have operated between these important centres of celadon production. Once again these are questions that would help to establish the dynamics of technological progress that underlies the Goryeo celadon tradition.

Eutectic mixtures. It has been noted elsewhere that the Goryeo celadon glaze is a particularly good example of the eutectic principles that underlie the chemistries of many important glaze-traditions. In the case of the Goryeo celadon the eutectic basis of the glaze is a mixture of Ca₂SiO₄ 20.9% wt. , Alumina 14%, Magnesia 2.1% and Silica 63%, (this mixture is sometimes shortened to CAMS). The progress in glaze development (well demonstrated in the analyses presented here) shows a gradual move towards this ideal mixture – apparently achieved by a long process of empirical experiment, based on raw material selection and the fine adjustment of glaze recipes. The advantages in reaching this ideal composition would have included: lower fuel costs due to the lower maturing temperatures of eutectic mixtures; greater transparency in the glazes, due to more complete and integrated melts; and greater tolerance of variations in kiln firing-temperatures – another useful characteristic of eutectic mixtures. Once established, the CAMS composition





became the basis of Korean glazes for hundreds of years, although just how this was originally developed remains an interesting problem for further study.

Wood ash. As with the vast majority of East Asian stoneware glazes, wood ash appears to have provided the main calcareous flux for Goryeo celadon glazes. However, research on the amount of botanic material needed to provide enough wood ash to glaze a kiln-load of ceramics suggests that vastly more botanic fuel would have been consumed to glaze a complete kiln-setting than to fire it – often by a factor of four. Calcia levels in Goryeo glazes are particularly high, with wood ash making up some forty per cent of their original recipes. As Dr Lee's paper shows, both glaze thicknesses and calcia levels in Goryeo celadon glazes gradually increased over time. This raises many questions concerning potential deforestation and the sustainability of the Goryeo celadon tradition – questions reinforced by the data established in the paper.

Geology and the nature of the main Goryeo glaze ingredient. Most celadon and porcelain kiln sites on the Korean peninsula are found in South Korea and can be plotted within two major landmasses: the Kyonggi massive (e.g the Sori kilns) and the Ockchon basin, which contains the Gangjin kilns at the extreme southwest of its range. Both landmasses seem to have been intrusions of the old South China tectonic block into a more ancient Korean landmass. All these areas are rich in the altered igneous rocks that provide raw materials for fine stoneware and porcelain bodies. The adoption of low-titania, porcelain-stone like materials in the Goryeo glaze recipe marked a huge advance on the Chinese Yue ware tradition, from which the Goryeo celadon tradition derived. Consequently the geological background, and geological nature, of this low-titania Goryeo glaze-material are both potential areas of interest for future work.

Biscuit firing at Gangjin. The Gangjin kilns seem rather different from both the Sori kilns, and also from the Chinese Yue ware tradition, in that biscuit firing can be traced at the Gangjin kilns to quite early in their history. In China, biscuit firing at these earlier dates is rare, being associated particularly with kilns that made both lead-glazed sancai wares and high-fired ceramics (eg Yaozhou and Gongxian). Whether biscuit firing was an independent development at the Gangjin kilns, or the result of some Chinese influence, remains a question – as too does the reason for its adoption. At Chinese kilns in the 12th and 13th centuries biscuit firing tends to be used to help thick glaze-application (e.g at the Ru, Guan, Jun and Longquan kilns). This may have been useful too at Gangjin, but Dr Lee's data suggests that the introduction of thicker glazes at sites such as Sadang-ri also coincides with decreases in the glazes' titanium dioxide levels. This rather suggests that less-plastic powdered rocks were used in the glazes, rather than clays. Such glazes would have been less suitable for once-firing as their lower plasticities may have caused them to flake away as the vessels shrank slightly in drying. This subject relates to the geological discussion above, and might also benefit from further research.

Titania. Titania (titanium dioxide) has a profound effect on celadon colour, and hundreds of analyses of both Chinese and Korean glazes have now shown that bluish celadons of the Ru, Guan, Longquan and pi-saek types tend to have TiO₂ levels at or below 0.2%, and iron oxide levels below 2.5%. These figures were usually managed by using relatively pure acid rocks as the bases of the glaze recipes, with the balance provided by varying amounts of wood ash or limestone as calcareous fluxes. In many ways the history of the Goryeo celadon glaze can be seen as advancing





glazes towards the CAMS eutectic mixture, and to reducing titania levels towards the ideal 0.1-0.2% range. This was eventually achieved in many Korean glazes of the pi-seak type in the early 12th C. However, questions remain about the true role of titania in celadon glazes. Does it simply provide a yellowish cast that spoils the iron-blue tone in reduction? Or does it have some redox role in adjusting the ratios of Fe^{2+} to Fe^{3+} in the glazes – thereby shifting the colour from blue to green? There is some evidence that the latter might be the case, but this remains an important question in understanding bluish-green East Asian celadon glazes in general, and the Korean pi-saek glaze in particular.

Manganese oxide in Korean celadons. A rather similar problem to titania's concerns manganese oxide in Goryeo celadon glazes. Manganese oxide is well-known as a glass and glaze colorant, but it is rather weak in its effect. It is common in glazes containing wood ash, especially in ashes from Pine wood. However it is usually disregarded in discussions of East Asian stoneware and porcelain glazes, as a contributor of colour, as typical levels tend to be low. However Dr Lee's work shows that many examples of Gangjin glazes are above average in MnO ($> 0.5\%$ wt.), which may bring manganese levels to a point where they have some influence on glaze-colour. In fact the effect of manganese oxides on glasses and glazes is a rather complicated issue, as the metal has a number of oxidation states that give various colours under different atmospheres, and can even de-colourise dissolved iron oxide to some extent – a familiar phenomenon in the study of early glass. This all suggests that, perhaps sometimes in the future, the oxidation states of both titanium and manganese ions in Goryeo celadon glazes might be explored to provide further information on Goryeo celadon colour. This work, could supplement that already carried out on iron.

Ru ware and Goryeo blue-green glazes. Chinese Ru ware glazes are both lower in calcia and higher in iron oxide than their pi-seak equivalents, but share their low titania levels. Ru glazes can look uncannily similar to those used on the finest Gangjin celadon wares of the early 12th C – to the extent that some scholars have suggested an influence from Ru ware on the Goryeo celadon tradition. However, this is a controversial subject, and it seems more likely that these visual parallels are coincidental, and that the glazes evolved separately. In fact Dr Lee shows clearly in his paper that the microstructures of Ru and Goryeo glazes are quite different, due largely to very slow firing-rates in the rather inefficient north Chinese mantou kilns of the type used for Ru ware, compared to the fast-fired and fast-cooled Korean wares. It may be useful, sometime in the future, to extend these microstructural comparisons to Ru ware's successor in southern China – the imperial-quality Guan wares made at the Hangzhou kilns in the later 12th century. Guan glazes have their own very distinctive microstructures, but were fired in wood-burning dragon kilns, much like those used in Korea, and also used comparable raw materials.

Summary

It is the mark of a good paper that it stimulates speculation and further thought, at the same time that adds substantially to the subject studied. With its thorough and systematic approach, its careful choice of material to analyse, its range of investigative techniques, and the skill with which the results are interpreted, Dr Lee's paper fulfils this role admirably. Naturally, many of the pathways suggested in this review were beyond the scope of the original paper, which was particularly concerned with celadon glaze colour, but they may provide some further questions that could help towards our understanding of one of the world's greatest ceramic traditions.





“고려 상감청자 기술 그리고 디자인”에 대한 의견과 질의

김재열 前 경기도박물관 관장

상감청자의 발생과 관련된 소위 ‘원상감原象嵌’ 문제 및 상감청자의 기술성립 과정 및 문양적 특징에 관한 발표를 감사히 잘 들었습니다. 두 가지 사항에 대해 짧게 제 의견과 질문을 드리고자 합니다.

먼저 ‘원상감’ 문제는 제가 1987년 용인서리 고려백자요지 발굴 시에 해무리굽완류와 같은 층에서 소량의 상감백자편을 발견한 이후, 초기청자요지에서 상감편이 간혹 발견되었는데, 이들 존재가 상감청자의 시원적인 형태로 생각되어 ‘원상감’이란 용어를 사용해보았습니다. 이들은 상감법의 사용이란 것 외에는 전형적인 상감청자와 전혀 다른 모습이어서 ‘초기’란 용어 대신에 ‘原, proto’란 용어를 사용해, 우리 도자사상 처음 나타나는, 하지만 기술적으로 매우 중요한 의미를 갖고 있는 일군의 상감기법으로 장식된 부류를, 전형적인 상감청자와 구분짓기 위해 특별히 고심해서 붙인 명칭입니다. 앞으로도 이들 존재가 더 발견될 가능성이 크기 때문에, 현재로서는 중국 북방청자나 철화청자의 영향 등 세부적인 사항들은 가능성만 열어놓고 더 많은 자료가 집적되기를 기다리고 있습니다.

다만 여기서 구일회 선생님이 발표문에서는 언급하진 않았는데, 제 논문에서 〈청자靑磁 면양각 연관문面陽刻蓮瓣文·상감당초문象嵌唐草文 반구병盤口瓶〉의 존재를 소개하면서, 고려 전기 11세기 후반경의 작품으로 추정되는 반구병의 어깨부위에 베풀어진 상감당초문이, 원상감과 전형적인 상감을 이어주는 중간 내지는 연결고리 역할을 해주는 존재로 조심스레 추정해 보았습니다. 특히 이 반구병 종류에는 유사한 문양을, 음각과 철화와 상감의 다양한 장식기법을 사용해 시문하고 있어, 전형적인 상감청자의 성립에, 이들이 서로 문양적 효과를 위한 보완적 관계를 가지는 속에서 자연스레 이루어졌을 가능성이 있음을 증명해 주는 좋은 예라고 생각이 되어, 이 반구병의 존재를 중요하게 봤던 것입니다. 이에 대해 원상감과 전형적인 상감문을 다른 계통으로 보고 있는 구일회 선생님의 견해를 듣고 싶습니다.

다음으로 상감문양의 기술적 성립 과정이나 상감문양의 전개 과정 등에 대해서는 저 역시 공감을 하며, 특히 상감청자 문양의 독창성, 창의성에 대한 부분은 전적으로 같은 생각입니다. 특히 사료에 보이는 ‘화업지유畫業指論’의 화업이, 도자기·금속기·나전 등의 당시 공예품에 대한 도안이나 총괄





업무를 담당한 상위계층으로 파악하고, 이들에 의해 고려사회의 공예의장화가 지도되었다고 하는 중요한 사료적 근거를 제시한 것은 매우 중요한 학문적 성과로 봅니다. 이렇게 볼 때, 상감청자에 나타난 문양은 왕실과 중앙 귀족계급의 미감을 착실히 반영한 것임이 확실한데, 여기서 상감청자의 문양과 관련해 사용 및 향유계층에 대해 잠깐 줄건을 피력하고자 합니다.

저는 기본적으로 상감청자의 성행은 무신정권과 관련이 깊다고 생각하는데, 1170년에서 1270년 까지 100년간 존속한 무신정권 시기에 상감청자가 성행한 것은 주지의 사실이지만, 한 가지 흥미로운 사실은 이 시기의 상감청자 문양에 ‘용문龍文’이 보이지 않는다는 것입니다. 상감청자가 전대의 비색청자에 비해, 확실히 흑백상감의 명쾌한 대비로 인한 강렬한 시각적 효과를 보이는 것은 다분히 무인적武人的 취향이라 할 만한데, 이들 무신집권세력이 정국을 주도하면서 고려자기의 제작도 당연히 이들의 미감에 적합한 문양을 사용하였다고 생각됩니다. 그런데 1043년(정종靖宗 9년)에 일반백성의 옷과 그릇에 용과 봉황문의 사용을 금지한다는 기록이 있으며, 비색청자와 상형청자에 즐겨 등장했던 용문이나 용 모티프의 청자는 왕실용으로 당연히 추정됩니다. 그러나 제가 지금까지 살펴본 바로는 12세기 후반에서 1270년 사이로 비정되는 상감청자에는 용문이 보이지 않다가, 강도江島 출륙出陸 후 원의 도움을 받아 왕권이 정립된 후에야 다시 용문이 상감청자에 등장합니다. 이로 보아 무신들이 전횡을 부린 무신정권 시절에 거의 관요적인 성격의 최고급 자기인 상감청자를 제작할 때 왕실의 의사보다는 무신귀족의 취향에 따랐음을 확인해 볼 수 있는 대목이라 생각되며, 그래서 이때 용봉문 대신에 운학문을 즐겨 사용한 것도 이런 무신정권의 실력행사와 관련된 것이 아닌가 생각됩니다. 혹시 발표자께서 이에 반하는 용문 자료가 있으면 보여주시길 고대하며, 또한 상감청자의 문양과 관련한 향수층에 대한 의견을 듣고 싶습니다.





“고려청자의 서구西歐에서의 수용”에 대한 의견과 질의

목수현 서울대학교 규장각 한국학연구원 연구교수

이소영 선생님의 [고려청자의 서구西歐에서의 수용]을 통해 근 100년 동안 고려청자가 서구 박물관에 어떻게 수집되었으며, 현재 어떻게 수장되고 전시되었는지를 일목요연하게 알 수 있었습니다. 서구의 여러 박물관들에 한국실의 설치가 점차 늘고 한국관련 전시의 기획도 활발해질 수 있었던 것은 이처럼 선구적인 수집가들과 한국실을 운영하는 분들의 한국 문화에 대한 관심과 열정이 뒷받침되지 않았다면 불가능한 일이었을 것입니다.

이 발표와 더불어 지난 6월에 국립중앙박물관에서 있었던 [미국, 한국미술을 만나다] 전시가 연계가 된다고 생각합니다. 그 전시는 메트로폴리탄 박물관을 비롯해 미국의 주요 박물관과 미술관에 소장된 한국 미술품들이 한 자리에 모여 선을 보인 자리였습니다. 아마도 이런 기회는 최초였으리라고 생각합니다. 오늘의 발표와 이 전시를 함께 연계해서 궁금한 것을 몇 가지 질의드리겠습니다.

첫째, 발표에서 말씀하셨듯이 서구인들의 고려 청자 수집 계기가 19세기 말~20세기 초에 주로 일본 도자에 관한 관심과 더불어 이루어졌다고 말씀하셨습니다. 따라서 이러한 수집은 일본인들의 감식안에 영향을 받았을 가능성이 있으며, 특히 뉴욕의 야마나카 상회를 거쳐 고려청자를 수집한 프리어의 경우나 메트로폴리탄 박물관의 수집품도 그러하리라고 생각합니다. 반면 하바드 새클러 미술관에 수집품을 기증한 그레고리 핸더슨과 마리아 핸더슨의 경우 1948년~1950년, 1958년~1963년 동안 한국에서 직접 살면서 한국 도자기를 수집하였습니다. 20세기 초기에 일본 또는 일본인을 통한 고려청자 수집 경향과 핸더슨 부부처럼 한국을 직접 경험한 경우에 수집 경향에 혹시 어떠한 차이가 나타나는지요.

둘째, 이와 연계해서 1957년에 <Masterpieces of Korean Art>전이 이루어진 이후, 1968년 뉴욕 아시아하우스 갤러리의 전시, 1979년 <5,000 Years of Korean Art> 같은 중요한 전시가 이루어진 이후 고려 청자 및 한국 도자기에 관한 인식에 어떠한 변화가 있었는지, 있었다면 어떠한 점인지 궁금합니다. 고려 청자로 인해 한국의 문화가 중국이나 일본과 구별되는 독특한 문화권이라는 것에 기여하는





정도였는지, 그 이상이었는지 알고 싶습니다.

세째, 서구 각 박물관의 한국 미술품 수집에 고려 청자가 상당히 중요한 비중을 차지하는 것으로 나타나고 있습니다. 한국 도자기 가운데 분청사기나 백자보다 특히 고려 청자가 관심을 끄는 이유가 무엇이라고 생각하시는지요? 또는 서구인들이 선호하는 고려 청자와 한국인 또는 아시아인들이 선호하는 고려 청자에 차이가 있다고 느끼시는지요? 있다면 어떠한 점인지도 궁금합니다.





2012년 국립중앙박물관 제4회 한국미술 국제학술심포지엄
고려청자와 중세中世 아시아 도자

발행 국립중앙박물관

편집 국립중앙박물관 미술부

주소 140-026 서울 용산구 서빙고로 135 국립중앙박물관

전화 02-2077-9365

팩스 02-2077-9519

홈페이지 www.museum.go.kr

제작 (주)케넬아이덴티티

주소 137-881 서울 서초구 서초1동 1668-3 우진빌딩 4층

전화 02-595-0852

팩스 02-595-0851

©2012 국립중앙박물관

ISBN 978-89-956109-4-7

비매품

National Museum of Korea presents International Symposium on
Goryeo Celadon and Medieval East Asian Ceramics

published by National Museum of Korea

edited by Department of Fine Art, NMK

National Museum of Korea, Sebinggo-ro, Yongsan-gu, Seoul 140-026

Tel. 02-2077-9365 Fax. 02-2077-9519

www.museum.go.kr

Produced by KENELL IDENTITY Co.,Ltd

4F. Woojin Bldg. Secho1-dong, Secho-gu, Seoul 137-881

Tel. 02-595-0852 Fax. 02-595-0851

2012 National Museum of Korea

ISBN 978-89-956109-4-7

not for sale

