

동아시아 螺鈿史의 관점에서 본 고려 螺鈿의 성립

고바야시 고지(小林公治)

I. 본고의 목적

II. 螺鈿의 정의, 아시아 螺鈿의 공통된 특징

III. 통일신라시대의 螺鈿에 대한 위상 정립과 평가

1. 전 가야 고분 출토 〈螺鈿團花禽獸文鏡〉의 제작지에 대한 지금까지의 견해
2. 平脫과 螺鈿 기술의 관계를 둘러싼 지금까지의 견해
3. 平脫과 螺鈿 기술의 상호 관련성에 대한 검토
4. 통일신라시대의 출토 螺鈿鏡 및 螺鈿에 대한 평가

IV. 고려시대 螺鈿의 성립과 同時期 동아시아의 螺鈿

1. 고려시대 螺鈿의 성립에 대한 지금까지의 이해
2. 五代十國期부터 宋代에 걸친 螺鈿의 양상
3. 나라[奈良]시대부터 헤이안[平安]·가마쿠라[鎌倉]시대에 걸친 일본 漆地螺鈿의 양상
4. 중국·일본 螺鈿과의 비교를 통한 고려시대 螺鈿의 평가

V. 동아시아의 고대·중세 螺鈿에 사용된 貝殼 종류의 문제

VI. 맺음말

日本 東京文化財研究所 広領域研究室長

주요 논저:

「ベトナムの螺鈿一生産・製品・消費に関する調査研究報告」, 『東風西声』6(2011); 「中国螺鈿史研究情况与课题一以亚洲螺鈿史建设为目标」, 『中国生漆』第30卷 第3期(2011); 「唐代螺鈿鏡、平脫鏡制作技術の検討—螺鈿史研究の視点から—」, 『技術と交流の考古学』(2015); 「アジアとの関係から考える朝鮮半島螺鈿史の検討課題」, 『일본이 사랑한 조선미술』자료집(2017); 「中国における漆地螺鈿の成立と発展—螺鈿史上の古代・中世とその画期」, 『中国古代漆器国際學術研討會論文稿2018』(2018); 「南蛮漆器書見台編年試論」, 『美術研究』417(2017); “Turban Snails and Abalone Shells- The technique of mother-of-pearl inlay on Korean peninsula,” *Korean Lacquer Art Aesthetic Perfection*(Museum für Lackkunst, 2012) 등

필자는 螺鈿을 아시아 특유의 문화 중 하나라고 생각하는데, 본고에서는 그 중에서도 제일 먼저 나전을 성립시킨 한·일·중의 동아시아 세 지역 가운데 한반도에서의 나전 제작의 기원과 나전문화의 성립 과정에 대하여 세 지역 전체 상황을 살펴보면서 구체적으로 검토하고자 한다.

세계 각지에서 각 시대에 제작된 나전은 기술·구조적으로 a) 玳瑁地[모자이크]螺鈿, b) 樹脂地螺鈿, c) 木地螺鈿, d) 漆地螺鈿의 네 종류로 분류된다. 그리고 이들 네 가지 유형은 모두 唐代 나전에서 확인할 수 있으므로, 필자는 그 후에 각지에서 제작된 나전은 당을 시원지로 하여 여러 계기로 직접 또는 간접적으로 전파된 것이라 생각하는데, 특히 중국과 역사적, 지리적으로 깊은 관계를 가진 주변 동아시아 지역의 나전은 가령 그 정도의 차이는 있더라도 중국의 영향이 있었음을 부정할 수 없을 것이라고 예측하고 있다.

한반도의 螺鈿史를 검토할 때 먼저 검토해야 할 것은 문양적으로 도대이지[東大寺] 쇼소인[正倉院]에 전해지는 螺鈿鏡과의 공통성을 가진 삼성미술관 Leeum 소장 전 가야 고분 출토 <螺鈿團花禽獸文鏡>이다. 이 거울의 제작지에 대한 연구자들의 견해는 당 제작설과 통일신라 제작설로 나뉘는데, 쇼소인 나전경과의 문양적인 유사성을 중시하는 연구자들은 통일신라 제작설 가능성을 더 유력시하는 것 같고, 또한 실물 조사의 결과 양자가 같은 제작기법과 소재로 만들어진 거울이라고 판단하는 연구자도 있다.

1975년 안압지(현 월지) 유적에서 平脫 유물이 출토됨에 따라 다시 당의 공예 장식기술과 통일신라의 관계에 대한 논의가 시작되었는데, 2000년대에 들어서자 한국에서는 나전과 평탈의 경우, 장식 재료는 자개와 금속판으로 서로 다르지만 옷칠 위에 이런 재료를 붙인다는 점에서는 같은 기술, 同種의 기법이라는 견해가 제시되었으며, 현재도 이러한 견해가 주류를 이루고 있는 것 같다. 그런데 이 점에 대하여 상세히 검토해 보면, 당대 나전경의 소지에 대하여 일본에서는 천연수지로 보고 있으며, 또한 이 시기의 나전은 두께 1mm를 넘는 두꺼운 자개를 사용하였는데 그만큼의 두께로 옷을 반복해서 칠하는 것은 옷의 필요량, 들어가는 수고와 걸리는 시간, 비용을 생각하면 현실적인 방법이라고 하기는 어렵다. 한편 평탈은 옷을 접착제로 하여 얇은 금속판을 붙인 후에 단지 그것을 덮을 정도로 옷을 덧칠하는 것이므로, 기반 재료로서 옷을 사용하는 것은 이치에 맞는 현실적인 방법이라 생각된다. 이러한 기술·구조적인 차이 외에 당대의 나전에 漆地螺鈿이 2점밖에 존재하지 않으므로, 옷은 당시 나전을 제작하기 위한 필수적인 주요 재료가 아니었던 것으로 판단되며, 따라서 나전과 평탈은 같은 종류의 기술로 볼 수 없는 것이 분명하다.

이상과 같이 동시대의 다른 유물과의 관계성이 희박하고, 또한 칠기로서 전대로부터의 계보도 찾을 수 없는 전 가야 고분 출토 <螺鈿團花禽獸文鏡>은 통일신라에서 제작된 것으로 이해하기보다는 당으로부터 전래되었다고 보는 것이 타당한 견해라 할 수 있다.

고려 나전의 성립에 대해서는 통일신라시대부터의 전통을 기반으로 그 위에 고려의 독자성이 발휘된 결과라고 보는 견해가 지금까지의 주류이다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이 현재 알려져 있는 고려 나전에서 통일신라시대부터의 계보를 찾아내기 어렵다면, 그 성립과정에 대해서는 전후 병행

하는 시기의 중국과 일본 나전과의 비교를 통한 검토가 필요하다.

중국의 五代十國期부터 宋代에 걸친 나전에 관한 정보는 지극히 한정되어 있으나, 몇 가지의 문헌기록과 실물자료 및 회화작품 등을 통하여 검토해 보면, 북송 方勺이 『泊宅編』에서 ‘螺填器本出倭國(螺鈿器는 원래 왜국에서 나왔다)’이라고 한 유명한 문구의 영향으로, 11세기 후반 중국에서는 나전이 상당히 쇠퇴하였다는 이미지와는 달리, 11~12세기에도 중국에서는 나전 제작이 계속 이루어졌으며, 12세기에는 정밀하고 銅線을 사용하는 고려 나전과 유사한 특징을 가진 나전기가 제작되었음을 확인할 수 있다. 게다가 오대십국기부터 북송 초기에 걸친 2점의 漆地螺鈿 經箱의 사례와 12세기 초경의 蘇漢臣 작 〈秋庭戲嬰圖〉에 그려진 나전 의자 등을 보면, 11세기 초경에는 두꺼운 자개를 베를 바른 면에 붙이고 표면을 옷으로 마무리하는 唐代 나전양식에 가까운 漆地螺鈿이 주류였는데, 12세기경에는 얇고 자잘한 다수의 자개로 당초문 등을 나타내는 나전으로 극적인 변화를 이루어졌음을 알 수 있다. 또한 분명치 않은 부분이 많으나, 下地[바탕]는 아마도 骨粉을 섞은 것을 이 시대에도 계속 이용하고 있었던 것으로 추측된다.

일본의 헤이안[平安]시대부터 가마쿠라[鎌倉]시대까지의 나전에 대해서도 문헌기록과 전세품을 통하여 검토해 보면, 헤이안시대 중엽인 10세기 전반경부터 문헌에 漆地螺鈿이라는 명칭이 등장하고, 유물은 11세기 중엽 이후에 확인되기 시작하는데, 그것은 두꺼운 자개를 木地에 감입한 후 옷칠로 마무리하는 상감기법과, 얇은 자개를 木地面이나 下地에 붙인 후 옷칠을 반복하는 貼付法의 두 가지가 존재한다. 그러나 그 후 늦어도 13세기에는 후자인 貼付法에 의한 중세적인 나전이 주류가 되었으며, 파낸 下地에 두꺼운 자개를 감입하는 고대적인 상감식 漆地螺鈿은 자개의 박편화가 진행되면서 빠른 속도로 쇠퇴해 갔던 것으로 판명된다.

고려 나전은 문헌기록에 의하면 11세기 중엽에 출현했음이 확인되는데, 유물 자체는 확인되지 않아서 이 시기의 실태에 대해서는 명확히 알 수 없다. 따라서 12세기 이후의 유물로 생각되는 약 20점의 고려시대 나전을 동시대 중국과 일본의 나전 양상과 비교 검토해 보면, 그것들은 동아시아 전체의 나전칠기의 변화 동향과 발을 맞추면서도 늦어도 11세기 초에 자개 貼付法에 의한 나전 기법을 성립시켰던 중국보다는 기술적으로 시기가 늦으며, 얇고 자잘한 자개의 조합으로 문양을 구성하는 방법과 그 장착법 혹은 골분 下地の 이용 등에 송대 나전과의 기술적·문양적인 유사성과 친화성이 인정되므로, 한반도에서는 11세기 후반을 전후한 시기 이후에 중국으로부터 강한 영향을 받은 나전칠기의 제작이 시작되었던 것으로 추측된다. 한편 고려 나전의 특징 중 하나라고 할 수 있는 금속 單線으로 당초문의 줄기와 넝쿨을 나타내는 방법은 당대의 木地螺鈿에서 확인되는 기법이긴 하지만, 자개로 줄기와 넝쿨을 표현하는 宋代부터 元代에 걸친 중국 나전과는 다른 것이므로, 고려 나전이 당대의 전통기법을 독자적인 방식으로 새로 채용한 가능성이 있다.

또한 고려 나전에 사용된 貝殼 종류의 문제는 그 성립을 생각하는 데에서도 중요한 논점이 된다. 나전 패각 종류를 정하는 것은 여전히 경험적인 판단에 의한 측면이 크지만, 8세기부터 13세기경에 걸쳐서 나전에 이용되었을 가능성이 있는 패각의 종류는 분포범위가 류큐[琉球]열도로 한정되는 야

광패와 일본 혼슈[本州]섬에서 규슈[九州]섬을 중심으로 한 동아시아의 몇 가지 해역에 분포하는 전복패로 제한된다. 당대의 나전 패각 종류에 대해서는 과학분석과 연구자의 경험적인 판단에 의하여 야광패라는 견해로 일치하고 있으며, 오대십국기부터 북송 초기의 나전도 야광패로 상정된다. 元代 나전에 대해서는 전복이라고 하는 견해가 중국을 중심으로 널리 인정되는 것 같지만, 대표적인 유물의 자개 관찰과 明代부터 清代에 걸쳐 오키나와[沖繩]에서 중국대륙으로 야광패가 대량 수출되었다는 기록 등을 통해 필자는 야광패로 판단한다. 또한 일본에서도 가마쿠라시대까지는 야광패가 사용되었다고 판단하는 연구자들이 많으며, 필자도 같은 견해를 가지고 있다. 고려 나전에 대해서는 한국의 연구자들과 몇몇 일본인 연구자들은 전복이라고 생각하고 있지만, 필자를 포함한 몇 명의 일본인 연구자들은 야광패라고 생각하고 있어서 견해의 차이를 보이고 있다.

가령 8세기부터 13세기에 걸친 중국 혹은 일본의 나전에 일관되게 야광패가 사용되었다는 판단을 전제로 할 경우, 고려 나전의 자개도 야광패였다면 고려 나전은 기술적 측면 외에 소재로 하는 자개에 관해서도 중국 나전과 강한 영향관계를 가지고 있었던 셈이 된다. 단 류큐열도에서 산출하는 야광패가 중국 본토를 경유하여 한반도로 전해진 것인가, 아니면 규슈섬을 지나는 일본 경로를 통하여 전해진 것인가라는 점이 큰 논점이 될 것이다. 반대로 고려 나전이 전복패를 사용했다고 하면 기술과 下地, 문양 등에서 볼 수 있는 중국과의 유사성이 패각 종류에 한해서는 상반된 특징을 가짐과 동시에 고려에서는 독자적으로 나전 패각 종류와 소재 가공법을 개발하였던 셈이 되므로, 이것을 어떻게 이해할 것인가 하는 점이 문제가 될 것이다. 유감스럽게도 이 문제에 대하여 본고에서 결론을 내릴 수는 없으나, 나전 패각 종류의 문제는 고려 나전 성립의 경위를 생각하는 데에도 매우 중요한 과제임을 다시 한 번 인식할 필요가 있다.

일본에서도 한국에서도 고려 나전의 성립과 발전에 대한 검토는 지금까지 칠공예사 연구의 일부로 진행되어 왔다. 그러나 樹脂地螺鈿과 木地螺鈿 등이 대표하는 唐代的 나전에 있어서 옷칠의 소재와 그 장식법이 나전의 주요 기술이 아니었다고 볼 수 있다면, 통일신라시대의 나전경은 새로운 사그방식, 즉 자개의 가공과 그것을 중심으로 한 나전사의 관점에서 검토할 필요가 있을 것이다. 한편 칠공예 기술을 주체로 하여 제작된 고려시대 나전에 대해서는 나전사뿐만 아니라 당연히 칠공예사의 일부로서 검토할 필요가 있으나, 그것은 칠공예 기술을 주체로 하지 않은 전대의 나전이나 그 관련 기술과는 일단 분리하여, 오히려 같은 시대에 나전칠기를 성립시켰던 동아시아 각지의 나전과의 비교를 통하여 그 성립과 발전을 검토해 가는 것이 중요하다고 할 것이다. 이러한 관점에서 검토하여 이룬 것이 앞서 말한 본고에서의 결론이다.

주제어: 동아시아, 螺鈿, 統一新羅, 高麗, 唐, 五代十國, 宋, 奈良時代, 平安時代, 구조, 기술, 平脫, 漆地螺鈿, 樹脂, 옷, 秋庭戲嬰圖, 象嵌技法, 貼付技法, 夜光貝, 全鰻貝

동아시아 螺鈿史의 관점에서 본 고려 螺鈿의 성립

고바야시 고지(小林公治)

일본 도쿄문화재연구소 광역역연구실장

I. 본고의 목적

필자는 螺鈿을 아시아 특유의 물질문화의 하나로 보고 있는데, 그중에서도 중국 대륙, 한반도, 일본 열도의 3개 지역은 늦어도 11세기까지는 각각 독자적인 나전을 성립·발전시켰던 시원적 지역의 하나라고 할 수 있다. 아시아 전역, 나아가서는 세계적으로 螺鈿史를 복원하려고 할 때 가장 오래된 나전사를 가진 각 지역에서 언제 어떤 나전이 성립하여 발전한 것인가 하는 점은 그 후 나전의 전파와 보급을 생각하는 데 중요한 문제라고 할 수 있을 것이다.

필자는 2017년 9월 2일 한국 재단법인 리엔원의 초청을 받아 동 재단이 주최한 제9회 학술강연회 ‘일본이 사랑한 조선미술’에서 「아시아와의 관계에서 본 한국 螺鈿史의 검토과제」라는 제목으로 발표하는 기회를 얻었다.¹ 이 발표에서는 통일신라기부터 조선시대 전기에 걸친 螺鈿史上の 문제점에 대하여 검토하였는데, 개별 문제에 대해서는 그다지 상세하게 언급할 수 없었으며, 나전사에 관한 한국의 연구성과를 충분히 참조할 수 없었던 점 등 미흡한 부분이 있었다. 또한 나전사에 한정된 일이 아니겠지만, 한일 간의 언어적 장벽이 높아서 한국에서도 일본의 나전사 연구성과를 충분히 파악하고 있지 않은 것으로 보인다.

* 본고는 JSPS 과학 연구비 보조금 기반 연구(B) 「対外交流史の視点によるアジア螺鈿の総合的研究—大航海時代を中心に—」(과제 번호 15H03171, 대표 연구자 小林公治) 등에 의한 성과의 일부이다.

¹ 고바야시 고지(小林公治), 「아시아와의 관계에서 본 한국 나전사(螺鈿史)의 검토과제[アジアとの関係から考える朝鮮半島螺鈿史のの検討課題]」, 『일본이 사랑한 조선미술』자료집(재단법인 리엔원, 2017), pp.31-64.

본고에서는 이러한 점을 감안하여 여전히 미흡하기는 하지만 한국어와 중국어로 된 관련 논문, 일본어 문헌과 연구를 가능한 한 폭넓게 인용하면서 통일신라부터 고려시대에 걸친 나전의 실태에 대하여 동아시아를 俯瞰한 나전사의 관점에서 검토하고자 한다.²

II. 螺鈿의 정의, 아시아 螺鈿의 공통된 특징

필자는 나전이란 ‘패각의 진주 광택을 평면 장식에 이용한 기물 혹은 그 기술’이라고 정의하고 있다. 나전은 원시 고대부터 근대에 이르기까지 아시아를 중심으로 세계 각지에서 만들어지고 사랑을 받아왔는데, 필자는 인류사적인 관점에서 그 출현이 지역별, 시대별로 나타난 多起源的인 것이 아니라 서아시아나 중국 등지로 한정된다는 少數起源地說을 취하고 있다. 그 주된 근거로는 가장 오래된 螺鈿器가 있는 메소포타미아 문명과 중국 殷·周代의 출토품, 그 후 긴 공백기를 거쳐 돌연 출현한 것처럼 보이는 중국 唐代의 각종 나전기의 존재가 있다.

나전사에서 당대 나전의 중요성은 높은 완성도뿐만 아니라 기술·구조적인 다양성에 있다. 당대 나전기는 중국 출토품, 일본 도다이지[東大寺] 쇼소인[正倉院] 傳世品, 각지의 박물관·미술관 및 개인 컬렉션으로 구성되는데, 그것들은 a) 玳瑁地[모자이크]螺鈿, b) 樹脂地螺鈿, c) 木地螺鈿, d) 漆地螺鈿의 네 종류로 크게 구분된다. a) 玳瑁地[모자이크]螺鈿이란 자개 문양 부분 이외의 器面에 대모를 짜 맞추어서 붙이는 것인데, 대모 이외의 재료, 예를 들어 여러 종의 목재를 짜 맞추면 일반적으로 木畫나 요세기세공[寄木細工]이라고 불리는 모자이크 기법에 의한 나전이 된다. b)의 樹脂地螺鈿은 주로 銅鏡 장식기법으로 채용된 것으로, 동경 뒷면에 붙인 자개 문양 이외의 공간을 천연수지로 메우는 것이다. c)의 木地螺鈿은 쇼소인 전세품 나전에서 확인되는 것인데, 木胎面을 자개 문양의 형태로 새겨 넣고, 거기에 문양 자개를 감입하여 장착하는 상감기법의 나전이다. d)의 漆地螺鈿은 쇼소인 전세품 등에서 확인되는 것으로, 표면 기법상으로는 자개 문양 이외의 전체를 옷칠한 것이라고 정의할 수 있는데, 그 구조의 실태는 자개를 木胎에 상감한 것과 자개를 木胎에 붙인 것의 2종이 확인되고 있다.

중국의 나전기는 물론이고 한반도, 일본을 포함한 세계 각지의 다양한 나전은 모두 앞에서 언급한 당대 나전기에서 확인되는 4종의 나전 구조로 분류할 수 있으며, 필자는 그 예외에 대해서는 들은 바 없다. 이 사실로 미루어 필자는 적어도 아시아 각지의 나전은 당대의 나전을 원류로 하고, 그것이 다양한 역사적 계기나 경위에 의하여 직접 또는 간접적으로 각지에 전해졌으며, 그 땅에서 독자적 특징이 가미되면서 양식적 발전을 이룩한 것으로 생각하고 있다. 또한 특히 중국으로부터 거의

2 본고에서는 한반도의 나전사를 중심으로 논하는데, 중국 唐代에서 宋代에 걸친 나전의 양상에 대해서는 2018년 11월에 상하이(上海)박물관에서 개최된 “中國古代漆器 國際學術研討會 2018”에서 구두 발표를 하였다. 그리고 그 중국어 요지 및 일본어 논문은 다음에 수록되어 있다. [小林公治, 「中国における漆地螺鈿の成立と発展—螺鈿史上の古代・中世とその画期」, 『中国古代漆器國際學術研討會論文稿 2018』(上海博物館, 2018), pp.138-155].

항시적으로 역사적 영향을 강하게 받아 온 한반도와 일본에서는 나전에서도 중국과의 관계성을 기본적으로 무시할 수 없을 것이라고 예측하고 있다.

그리고 또 한 가지 세계 각지의 나전문화의 공통된 특징에 대하여 언급해 두고자 한다. 나전이란 야광패와 같은 특정한 패각과 단단한 목재, 옷 등의 희귀하고 입수하기 어려운 소재를 이용하고, 그것의 정제·가공에서 加飾에 이르기까지 방대한 노고와 시간을 들인 전문적 복합작업 위에 이루어지는 장식이었다. 어느 시대나 지역에서도 이러한 기본적인 성격을 지닌 나전기물은 나전문화가 발달한 국가나 지역사회에서 일반적으로 널리 공유되는 것이 아니라, 왕가나 귀족, 종교적 권위자 등 사회 고위층이나 부유층에 의하여 독점되고 소유되는 것이었다. 또한 이러한 특징에 의하여 나전은 특정 고위층의 심미감이나 가치관이 반영되기 쉬운 경향을 지닐 가능성이 있다.

필자는 나전이란 위와 같은 두 가지의 기본적인 성격으로 규정되는 역사적 장식이라고 생각하고 있는데, 한반도의 나전사를 생각하기 위해서도 그러한 보편적 성격에 주의하면서 검토해 나갈 필요가 있을 것이다.

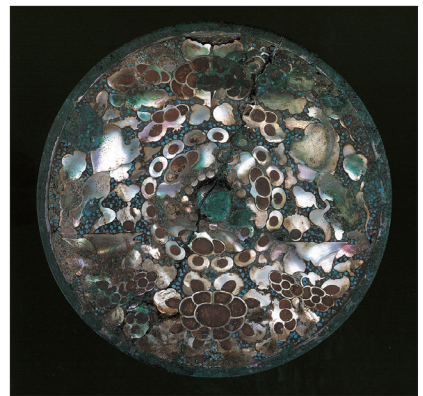
Ⅲ. 통일신라시대의 螺鈿에 대한 위상 정립과 평가

1. 전 가야 고분 출토 <螺鈿團花禽獸文鏡>의 제작지에 대한 지금까지의 견해

한반도에서 나전의 성립을 논할 때 먼저 검토해야 할 자료는 주지하다시피 경상남도 가야 고분에서 출토되었다는 삼성미술관 Leeum 소장 <螺鈿團花禽獸文鏡>이다(도 1). 이 거울은 현재까지 발견된 통일신라의 유일한 나전 유물이며, 한반도에서는 그 이전의 나전은 확인되고 있지 않다.

이 거울의 제작지에 대해서는 지금까지 여러 연구자들이 언급해 왔다. 가와다 사다무(河田貞)는 안압지(현 월지)에서도 마찬가지로 당대를 대표하는 加飾기법인 平脫 유물이 출토된 것은 ‘唐から新羅への螺鈿器の請来をも示唆(당으로부터 신라로 螺鈿器가 전해졌음도 시사)’하고 있으며, 또한 이 <나전단화금수문경>이 ‘唐代宝飾鏡の典型

をなす平螺鈿背鏡(唐代 보식경의 전형인 平螺鈿背鏡)’임을 고려하면, 이 거울은 ‘その好個の資料(그 가장 적합한 자료)’로 당에서 제작된 것이라고 평가하고 있다.³ 또한 다카하시 다카히로(高橋隆博)는



도 1. <螺鈿團花禽獸文鏡>, 統一新羅, 지름 18.6cm, 국보 제140호, 삼성미술관 Leeum [『세밀가귀細密可貴 한국미술의 품격』(삼성미술관Leeum 2015), p.71]

3 河田貞, 「高麗の螺鈿」, 『高麗李朝の螺鈿』(毎日新聞社, 1986), p.158.

이 螺鈿鏡은 ‘文様の構成や技法は正倉院の螺鈿鏡に共通するが、際立つ特徴は、禽獸(문양의 구성과 기법은 쇼쇼인 나전경과 공통되지만 두드러진 특징은 금수)’와 ‘山岳文(산악문)’으로 ‘異質な位置にある異例(이질적인 위치에 있는 이례적인 것)’이며 ‘唐製か朝鮮半島製であるのかもより確定できない(당제인지 한반도제인지 원래부터 확정할 수 없다)’고 하였다.⁴ 한편 스기야마 히로시(杉山洋)는 쇼쇼인 나전경과 비교하는 과정에서 당대의 출토 나전경에는 쇼쇼인 거울과 같은 대형 유물을 찾을 수 없으며, 출토품과 傳世品 모두 문양구성이 회화적인 것이 주가 된 점으로 미루어 쇼쇼인의 ‘こと螺鈿鏡に限って述べれば、湖巖美術館所蔵品との類似から、新羅製品である可能性を指摘できる(나전경에 한해서 말하면 호암미술관 소장품(‘나전단화금수문경’: 필자 주)과의 유사성으로 보아서 신라 제품일 가능성을 지적할 수 있다)’고 하였다.⁵

한국에서의 견해를 몇 가지 살펴보면, 채해정은 스기야마와 같은 관점에서 고찰하여 ‘호암미술관 소장의 <나전단화금수문경>이 중국에서 출토되는 나전경들보다는 오히려 일본에 전하는 나전경들과 유사하다는 점은 이 正倉院 유물들의 전파 경로가 중국보다는 한국이라는 추측을 더 가능하게 한다’고 설명한다.⁶ 한편 고려 나전의 기원을 찾는 중에 이 나전경에 대하여 검토한 최영숙은, 일반적으로 중국제라고 하는 견해가 많지만 8세기대는 당과 주변 각국의 직접적 또는 간접적 교역도 활발하였으므로 ‘한반도에서 생산되지 않는 재료를 사용했다고 해서 한반도에서 만들어낼 수 없는 물품으로 단정할 수는 없다’고 하여 통일신라제일 가능성을 시사하고 있다.⁷ 또한 광대웅은 한국에서 출토된 ‘금은 평문 또는 나전거울 3개’는 ‘통일신라 혹은 중국 唐의 제품으로 추정되’며, ‘자개를 사용하는 나전 칠기의 제작기술과 다른 없는 방법으로 만든 은평문 목심칠기가 경주 안압지에서 발굴되었기 때문에 통일신라시대 중반기인 8세기경에는 나전칠기가 만들어졌을 것으로 추정하는 것이 학자들의 일반적 견해이다’라고 하였다.⁸ 그 외에 신숙은 국립중앙박물관 소장의 동물문을 가진 통일신라시대 平脫鏡 2개는 중국 唐代의 평탈문의 유형 분류에는 포함시킬 수 없으므로, 그 ‘장식 구성은 당의 영향을 받은 후 통일신라에서 새롭게 변형된 표현으로 생각되는데’, ‘화문과 동물문이 결합된 세부의 특징이 나타나고 있어서’ ‘같은 시대의 유물인 국보 제140호 호암미술관 소장 <螺鈿団花禽獸文鏡>’도 ‘통일신라적인 변화의 가능성을 더욱 높여주고 있다’고 평가하고 있다.⁹

이상에서 이 나전경의 제작지에 대한 한·일 학자들의 몇 가지 견해를 소개하였는데, 총체적으로 말하면 이 거울에 사용된 제작기술과 소재에 대한 일본인 연구자들의 견해는 중국 당 출토 나전경 혹은 쇼쇼인의 전세 나전경과 매우 흡사하다고 보는 점이 일치하고 있다. 또한 문양의 독자성에

4 高橋隆博, 『朝鮮半島漆芸史の基礎的研究』, 『青丘學術論集』 第4集(韓國文化研究振興財団, 1994), pp.171-172.

5 杉山洋, 『唐式鏡の研究 飛鳥・奈良時代金屬器生産の諸問題』(鶴山堂, 2003), pp.51-52.

6 채해정, 『統一新羅 金屬 및 漆工藝品の 技法과 文様 研究』, 『미술사연구』15(미술사연구회, 2001), p.66.

7 최영숙, 『高麗時代 螺鈿漆器 研究』, 『미술사연구』15(미술사연구회, 2001), p.83.

8 광대웅·황지현, 『한국의 나전칠기』, 『천년을 이어 온 빛 나전칠기』(국립중앙박물관, 2006), p.202.

9 신숙, 『통일신라 평탈공예 연구』, 『미술사학연구』242·243(한국미술사학회, 2004), pp.40-41.

더 주목하고 그것을 중시하는 한·일 연구자들은 이 거울이 통일신라제일 가능성을 유력시하는 경향이 있는 것 같다.

이 나전경이 당에서 제작된 후 출토지로 전해진 것인가, 아니면 통일신라에서 만들어진 것인가 하는 문제는 고려시대 이후 본격화된 한반도 나전의 성립과 발전을 이해하는 데 역시 큰 영향을 준다. 그런데 이 문제를 생각하는 데 그 제작지 논쟁보다 더 중요한 것은 이 나전경에 사용된 재료와 기술이 당대의 나전기술이나 평탈같은 장식법과 어떤 관계에 있는 것인가라는 점을 정확히 파악·이해하고 그 위상을 정립하는 일일 것이다.

그래서 다음 절에서는 이 점에 대하여 현재까지 파악된 점들을 구체적으로 확인하고자 한다.

2. 平脫과 螺鈿 기술의 관계를 둘러싼 지금까지의 견해

한반도에서 나전의 성립에 대한 지금까지의 학설 중에서 가장 주목받는 것은 평탈기술과 나전기술이 직접적인 관계를 가졌거나 同種의 기술이라는 견해일 것이다. 이 견해는 1975년 안압지(현 월지)에서 평탈기물이 출토된 이후에 시작된 것으로 생각되는데, 가와다(河田)는 앞서 언급한 바와 같이 ‘平脫遺品の存在は、一方で唐から新羅への螺鈿器の請来をも示唆している(평탈 유물의 존재는 한편으로 당으로부터 신라로 나전기가 전해졌음을 시사하고 있다)’¹⁰ 당대를 대표하는 가식기법으로 양자를 관련시키고 있어서 이러한 견해가 시작되었음을 느끼게 한다. 또한 다카하시(高橋)는 안압지(현 월지)에서 당의 연호가 적힌 유물들이 많이 출토된 것은 ‘新羅が唐との間に密接な交流をはかり、新文物を盛んに受容していたかを端的に示すもの(신라가 당과 밀접한 교류를 도모하고 새 문물을 적극적으로 수용하였음을 단적으로 나타내는 것)’이라며, ‘唐朝漆芸加飾法を代表する平脫・螺鈿漆器はこうした交流の一環として新羅にもたらされたとは容易に想像でき(당대 漆藝 가식법을 대표하는 평탈·나전칠기는 이러한 교류의 일환으로 신라에 전해졌음을 쉽게 상상할 수 있고), ‘たとえそれが唐製としても新羅の工芸思潮に与えた影響は計り知れないものがあったと考えて良(가령 그것이 당제라고 해도 신라의 공예思潮에 미친 영향은 헤아릴 수 없을 정도였다고 생각해도 되)’고, ‘さらにいえば、新羅で醸成された漆芸加飾技法は、次の高麗朝に継承されて熟成(더욱이 신라에서 조성된 칠에 가식기법은 다음의 고려조로 계승되어서 성숙), ‘つまり、あの細密にして華麗きわまりない高麗螺鈿法の萌芽は、すでに新羅に胚胎していたとみて何ら異論のないところであろう(즉 그 세밀하고 한없이 화려한 고려 나전법의 출현은 이미 신라에 배태되어 있었다고 보아도 아무런 이론이 없을 것)’이라고 가와다의 견해를 더욱 발전시켜서 당대의 대표적 칠에 기법으로서 양자의 관계성을 강조하고 있다.¹¹

평탈과 나전의 기술적인 유사성에 대하여 최초로 언급한 것은 최영숙이 아닌가 생각된다. 최영숙은 ‘평탈과 나전이라는 두 기법간의 유사성으로 보거나 당대에도 두 가지 기법이 병존했었던 점

10 河田貞, 앞의 논문(1986), p.158.

11 高橋隆博, 「高麗螺鈿についての二、三の問題」, 『津田秀夫先生古希記念 封建社会と近代』(同朋舎出版, 1989), p.666.

으로 미루어 같은 시기에 나전기법도 존재했으리라는 점을 상정할 수 있다'고 하였고,¹² 그 후 신숙은 통일신라에서 고려로 이행하는 과정에서 평탈을 대신하여 나전이 주체가 된 이유에 대하여 '평탈은 옷칠을 통해 문양을 부착하고 장식한다는 점에서 나전과 매우 흡사하기 때문에, 나전의 선구적인 기법으로 이해할 수 있고 평탈기물의 제작기술과 문양의 특징은 고려시대 나전기법이 고도로 발달할 수 있는 배경이 되었을 것이다. 실제로 고려 나전칠기의 독자적인 특징 가운데 하나로, 0.5cm 내외로 작게 잘라낸 나전조각을 칠면에 부착하여 섬세하게 장식하는 기법이나 은이나 동과 같은 금속선을 사용하는 기법은 근본적으로 유사한 것으로 평탈기법의 발전과 변화에 따른 영향으로 볼 수 있다. 따라서 평탈을 통일신라시대 이후에 사라진 장식기법으로 인식하기보다는 고려 나전기법으로 계승되었던 것으로 이해해야 한다며, 양자가 기술적으로 같은 종류의 장식이라고 구체적으로 주장하였다.¹³ 나아가서 곽대웅은 한국에서 本地螺鈿이 발달하지 않은 것은 '애초에 우리나라(통일신라)의 나전칠기 발생이 금은 평문 목심칠기의 기술을 바탕으로 하여 발전된 사정 때문일 것이다'라고 말하고, 안압지에서 발굴된 은평문 목심칠기 등의 '제작기술은 나전칠기 제작기술과 매우 비슷한데 꼭 같은 방법으로 만들되 얇은 은판무늬 대신에 자개무늬를 사용하면 되는 것이기 때문이다'라고¹⁴ 말하면서 평탈과 나전은 재료가 다를 뿐 거의 같은 방법으로 만들어진 것이라는 인식을 보였다. 그 후로도 이러한 견해는 계승되었는데, 이광배는 최근의 연구에서 '평탈과 나전은 옷칠한 하지에 문양을 시문하는 방식으로 만들어졌으며, 그 재료가 금속이나 패각이나라는 차이가 있을 뿐이지 매우 흡사한 기법이다'라고¹⁵ 양쪽 기술이 동종이라는 견해를 추진하였다.

이와 같이 한국에서는 최근 평탈과 나전은 같은 기술 기반에 선 동종의 장식법이라는 견해가 일반화되고 있는 것으로 생각되는데, 과연 이러한 견해는 정말로 성립될 수 있는 것일까?¹⁶ 또한 통일신라시대의 평탈과 고려시대의 나전은 동일 계보상의 혈통 속에 있다는 이해가 가능한 것일까?

다음 절에서는 평탈과 나전 두 장식기술의 관련성에 대하여 銅鏡을 대상으로 다시 검토하고자 한다.¹⁷

12 최영숙, 앞의 논문(2001), p.82.

13 신숙, 앞의 논문(2004), p.56.

14 곽대웅·황지현, 앞의 논문(2006), p.198, 202.

15 이광배, 「극한(極限)의 세밀함 : 고려나전(高麗螺鈿)」, 『세밀함으로 읽는 한국미술』(삼성미술관 Leeum, 2015), p.2

16 중국에서는 平脫漆器와 螺鈿漆器는 단지 재료만 다르고 기술이 같은 '填嵌'(충전 상감)漆器라는 견해가 일반적인데[黃琦, 「中国传统工艺漆背铜镜的认识与分析」, 『中国生漆』第34卷 第1期(西安生漆塗料研究所, 2015), p.8 등], 최근에는 唐代 나전경의 일부에는 수지가 사용되었다고 생각하는 연구자도 나타나고 있다. [胡健, 「唐代螺鈿銅鏡的樣式和工藝新探」, 『文物研究』總195期(安徽省考古学会, 2017), pp.88-97].

17 본문에서는 螺鈿과 平脫이 다른 계통의 장식기술이라는 필자의 판단에 따라, 한국과 중국에서의 출토품과 일본의 전세품에서 나전·평탈이 모두 어느 정도의 수량이 확인되는 銅鏡을 비교하여 양자의 기본적인 상이점을 검토, 지적하고자 한다. 또한 필자는 상자류 등 목제품에서는 자개와 금속편이라는 장식소재의 두께 차이를 해소하기 위하여 唐代에는 木胎面에 대한 상감법으로 螺鈿器가 만들어졌다고 생각하고 있는데, 이 점에 대해서는 본고 IV장 3절 및 앞의 주2의 논문을 참조하기 바란다.

3. 平脫과 螺鈿 기술의 상호 관련성에 대한 검토

지금까지 필자가 직접 관찰할 수 있었던 당대의 중국 및 일본 국내 소재 螺鈿鏡과 平脫鏡에 관한 知見,¹⁸ 그리고 쇼소인 나전에 대한 여러 연구성과 등으로 미루어 8세기 당대 나전경의 특징 중 하나는 문양 형태로 오려 낸 1~2mm 정도의 두꺼운 야광패편을 사용하고 있다는 점이다. 나전경 장식 절차를 간략하게 기술해 보면, 乳香이나 薰陸에 가까운 특징을 가진 천연수지, 또는 진분을 접착제로 이용하여¹⁹ 자개를 동경 뒷면에 붙인 후 자개 문양 부분 이외의 빈 공간을 터키옥이나 라피스 라줄리(청금석) 등의 碎石 알갱이를 섞은 천연수지로 자개의 두께인 약 1mm 이상까지 메워서 완성하는 것이다(도 2).²⁰ 당대 나전경의 충전재가 옷이 아니라 천연수지라고 하는 판단은 쇼소인과 개인 컬렉션의 나전경을 대상으로 한 견해이며, 미술사 연구자뿐만 아니라 漆器 제작자와 修復者를 포함한 일본의 연구자들 사이에서는 널리 공유되고 있는 知見인데,²¹ 이 견해는 최근의 푸리에 변환 적외 분광(FT-IR) 분석에 의한 과학적 재검증을 거친 것으로²² 지극히 정확도가 높은 판단이다. 유감스럽게도



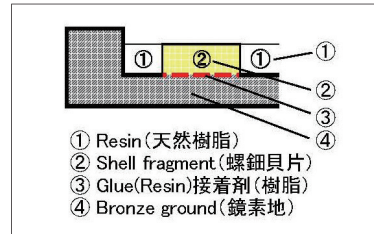
도 2. 正倉院傳世螺鈿鏡의 단면 구조 [北村昭斎, 「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」, 『正倉院紀要』第30号(宮内庁正倉院事務所, 2008), 挿圖8]

- 18 小林公治, 「唐代螺鈿鏡, 平脫鏡制作技術の検討—螺鈿史研究の視点から—」, 『技術と交流の考古学』(同成社, 2015), pp.74-85.
- 19 中村力也・成瀬正和, 「5 接着剤調査」, 『正倉院紀要』第31号(宮内庁正倉院事務所, 2009), <http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000259>(2019년 1월 17일 열람). 이밖에도 木画와 覆輪 등에 대한 분석에서는 접착제로 아교가 널리 사용되었던 사실이 밝혀졌다. 中村力也・成瀬正和, 「8 接着剤調査」, 『正倉院紀要』第35号(宮内庁正倉院事務所, 2013), pp.83-85, <http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0353037112>(2019년 1월 17일 열람) 등.
- 20 北村昭斎, 「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」, 『正倉院紀要』第30号(宮内庁正倉院事務所, 2008), p.3 및 삽화 8, <http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000075>(2019년 1월 17일 열람). 단, 소형 螺鈿鏡의 일부에는 두껍게 칠한 수지 위에 자개를 눌러서 수지 자체를 접착제로 이용한 사례도 확인할 수 있다. 그러나 이러한 사례에 대해서는 지난 번 논문에서 쓴 것처럼 제작절차를 간략화한 예외적인 수법인 것으로 인식하고자 한다. 小林公治, 앞의 논문(2015), p.82 참조.
- 21 小林公治, 앞의 논문(2015); 成瀬正和, 『日本の美術 正倉院の宝飾鏡』No.522(至文堂, 2009); 『千石コレクション—鏡鑑編—』(兵庫県立考古博物館, 2017년) 등. 또한 한국·중국에서는 이런 종류의 螺鈿鏡 소지는 옷으로 인식하고, 영국박물관 소장 螺鈿鏡에 대한 기술도 옷으로 되어 있다. Jan Stuart, “An Introduction to the Collection of East Asian Lacquerwares in the British Museum,” 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), p.279; 영국박물관 인터넷 컬렉션 페이지 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=259790&partId=1&searchText=mirror&images=true&object=21551&matcult=15573&page=1(2019년 1월 17일 열람) 및 黃琦, 앞의 논문(2015) 참조.
- 22 中村力也・成瀬正和, 앞의 논문(2009) 참조.

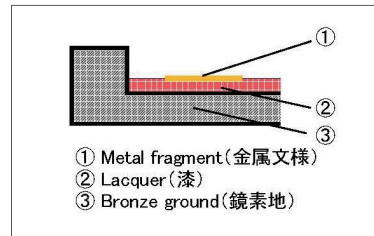
전 가야 출토 <나전단화금수문경>의 素地가 수지라고 하는 확증은 없으나, 앞서 언급한 다카하시가 '樹脂地に螺鈿貝その他の裝飾材を嵌入した、いわゆる樹脂地螺鈿の貴重な遺品である(樹脂地에 자개 기타의 장식재료를 감입한 소위 樹脂地螺鈿의 귀중한 유물이다)'라고²³ 기술한 것처럼 한국 출토 나전경의 충전재 또한 수지일 가능성이 충분히 있다고 할 수 있으며, 앞으로 한국 내에서의 분석이 기대된다.

한편 당대 평탈경의 제작 절차는 금속제 素地에 'せいぜい0.1mm 程度(거우 0.1mm 정도)'의 두께로 옷을 칠하고, 그 옷을 접착제로 하여 옷이 마르기 전에 문양 형태로 도려낸 두께가 역시 0.1mm 정도인 금이나 은박판을 붙이고 전체적으로 옷을 덧칠한 후, 금속판 위의 옷을 벗겨서 마무리하는²⁴ 과정을 거친다. 그리고 평탈경의 소지가 옷이라는 점에 대하여²⁵ 일·중 양국과²⁶ 한국의 어떤 견해에서도 이론을 찾을 수 없다.

이러한 나전경과 평탈경의 模式 断面構造는 도 3-1, 2와 같은데,²⁷ 이 도면처럼 당대 나전경과 평탈경 사이에는 그 단면구조상 큰 차이가 존재하고 있으며, 이것으로 미루어 보아도 양자의 기술이 단지 소재가 다를 뿐이라고 말하기 어려운 것은 분명하다. 앞서 소개한 논고에서는²⁸ 천연수지나 옷이나 라고 하는 충전 혹은 접착 소재의 선별이 생긴 이유로서 자개와 금속판의 두께 차이에 의하여 발생하는 소지면과 장식면의 높이 차이, 즉 두꺼운 자개와 금속 소지면 사이의 1mm를 넘는 段差를 옷만으로 채워서 平滑하게 마무리하기 어렵기 때문에 나전경에서는 천연수지가 선택되었다는 가설을 제시하였는데,²⁹ 본고에서



도 3-1. 螺鈿鏡의 단면 구조 [필자 작성]



도 3-2. 平脫鏡의 단면 구조 [필자 작성]

23 高橋隆博, 앞의 논문(1994), p.171.

24 成瀬正和, 앞의 책(2009), p.62.

25 또한 도다이지현물장[다케우치 리조(竹内理三) 편, 『東大寺献物帳, 『寧楽遺文』中巻(東京堂, 1962)]에서는 쇼소인 北倉 平脫鏡만을 '漆背金銀平脫' 또는 '漆背, 金銀平脫'이라고 기술하였는데, 다른 平脫(平文) 기물이나 螺鈿鏡('平螺鈿背')에서는 볼 수 없는 '漆背'라는 단어가 추가되어 있다. 이것은 나라시대 당시에도 螺鈿鏡·平脫鏡에 대한 수지와 칠 두 소재의 사용을 구별하는 인식이 있었음을 시사하는 것이 아닐까?

26 小林公治, 앞의 논문(2015), p.79.

27 小林公治, 앞의 논문(2015), 図25·26을 개변함.

28 小林公治, 앞의 논문(2015), p.82.

29 칠공으로서 닛코[日光]의 사찰과 신사 건축물의 옷칠을 오랫동안 담당해 온 닛코 社寺文化財保存会 사토 노리타케(佐藤則武)에 의하면, 건조물에 대한 옷칠은 가장 두꺼운 경우라도 한 번에 0.07mm가 한계이며, 기물인 경우에는 더 얇아진다고 한다. 건조 후의 연마과정을 고려하면 1mm 정도까지 덧칠하기 위해서는 30회 정도 덧칠할 필요가 있다고 하는데, 수지라는 재료와 비교하면 후패와 소지면의 단차를 메우기 위한 옷칠에는 방대한 노고와 시간, 소재 비용이 들 것으로 추측된다.

는 이 견해를 나전과 평탈이 공존하는 단 하나의 확실한 사례인 쇼소인 전세 漆地螺鈿箱(玉帶 箱子)의 검토를 통하여 더 보강해 두고자 한다(도 4).³⁰⁾

이 螺鈿箱을 관찰하면 그 장식의 주체는 나전이며, 평탈기법은 중심의 六瓣花文 금박판에만 사용되었다는 것을 알 수 있다. 그 단면구조는 완전히 밝혀지지 않았으나, 이 중심부분의 구조와 제작절차에 관한 기술을³¹⁾ 참고삼아 추측하여 복원해 보면, 木胎 위에 ‘布被せの後、文様に切り抜かれた一・二ミリ程度の夜光貝片を貼り込んだうで漆下地を塗り込み、さらに薄い金板を貼り込んだ後に全面に黒漆を塗る(베를 바르고 문양대로 오려낸 1~2mm 정도의 야광패편을 붙인 후 옷으로 下地를 칠하고, 그 위에 얇은 금판을 붙인 후 전면에 흑칠을 한다)’고 하므로,³²⁾ 중앙의 六瓣花金平脱板은 자개의 높이까지 메운 ‘漆下地’ 위에 붙인 것으로 생각된다. 또한 흥미로운 것은 육판화금평탈판보다 더 중심에 있는 十五瓣小花文의 자개만 돌출한 ‘浮彫’³³⁾ 상태가 되어 있다는 사실이다. 즉 중심의 小花文 이외의 자개는 베를 바른 위에 붙이고, 그 주위의 빈 공간은 ‘漆下地’에 의하여 자개 높이까지 메웠는데, 중심부는 金平脱文과 주위의 자개 표면의 높이를 맞추기 위하여 ‘漆下地’ 위에 六瓣花金平脱文을 붙인 결과, 金平脱板보다 중심쪽에 있는 십오판소화문 자개도 평탈판과 같이 ‘漆下地’ 위에 붙이지 않을 수 없게 되었으며, 그 결과 ‘부조’라는 한 단 튀어나온 상태가 된 것이 아닌가 추측되는 것이다(도 5). 사진으로 판독하면 (도 4)에 보이는 것처럼 많은 자개의 毛彫線이 다소 검게 보이는 것에 비하여, 이 부조 자개의 毛彫線에 전혀 색이 보이지 않는 것도 이러한 제작절차를 방증하는 것으로 생각되는데 과연 어떨까?

또한 만약 나전과 평탈이 단지 장식재료가 다른 동종의 기술이었다면, 양자를 섞어서 장식한 유



도 4. 《螺鈿箱(玉帶箱)》 윗면, 8세기, 지름 25.6cm, 正倉院 [『平成11年 正倉院展目録』(奈良国立博物館, 1999), pp.31~32]



도 5. 《螺鈿箱(玉帶箱)》, 8세기, 지름 25.6cm, 正倉院 [『平成11年 正倉院展目録』(奈良国立博物館, 1999), pp.31~32]

30 신숙, 앞의 논문(2004) 혹은 『平成11年 正倉院展目録』(奈良国立博物館, 1999), pp.31~32 참조. 또한 成瀬正和는 앞의 책(2009), p.32에서 쇼소인 소장 平脱鳳凰頭도 원래는 漆地螺鈿이었다고 하였다.

31 奈良国立博物館, 앞의 책(1999), p.31; 西川明彦, 『日本の美術 正倉院宝物の装飾技法』No.486(至文堂, 2006), p.48; 成瀬正和, 앞의 책(2009), 第10図 참조.

32 奈良国立博物館, 앞의 책(1999), p.31.

33 北村昭斎, 앞의 논문(2008), p.15.

물을 일반적으로 더 많이 볼 수 있을 터이지만, 이 시대의 수많은 평탈과 나전기물들을 찾아보아도 그러한 사례는 이 한 점밖에 확인할 수 없고, 또한 쇼소인의 보물목록인 「도다이지 현물장[東大寺獻物帳]」에서도 平脫(平文)과 螺鈿이 병기된 기물이 보이지 않는 것³⁴ 등으로 미루어 볼 때, 나전과 평탈은 동일 기물의 장식으로 사용하기 어려운 다른 기술 계통에 속하는 장식기법이었으며, 상상해 보건대 양자는 계보가 다른 제작자(공방)에 의해 별도로 만들어진 기물이었음이 방증되는 것이 아닐까?

지금으로서는 한·일·중에 가장 오래된 자개 埋入式(貼付法) 漆地螺鈿으로 생각되는데, 두께 1mm 이상의 자개 높이까지 칠한 이 螺鈿箱의 ‘漆下地’가 어떤 것인지 대단히 흥미로우나, 이것에 대해서는 앞으로의 연구를 기다려 보고자 한다.

4. 통일신라시대의 출토 螺鈿鏡 및 螺鈿에 대한 평가

이상과 같이 한반도에서의 漆地螺鈿 성립에 깊은 영향을 주었다고 하는 당대의 평탈경과 나전경에 대하여 소재와 구조적, 기술적 측면에서 검토한 결과, 양자가 동종의 기술로 직접적인 관계를 가진다고 인정하기는 어려우며, 따라서 통일신라시대 이전부터 이 땅에 있었던 漆器 전통기술 혹은 평탈기법의 전통을 전 가야 출토 <나전단화금수문경>의 기술적 기반으로 인정하는 것도 어렵다는 점이 이해된다.

또한 한반도에서 8세기 이전에 나전이 제작된 흔적이 인정되지 않으며, 게다가 당으로부터의 전래품일 가능성이 있는 몇 가지 평탈경 이외의 대다수 동시대 유물들과는 고립적이고 관계성이 희박한 존재인 데다가, ‘文様の構成や技法は正倉院の螺鈿鏡に共通 (문양 구성이나 기법은 쇼소인 나전경과 공통)’이라고³⁵ 인식되는 전 가야 출토 <나전단화금수문경>은 역시 당으로부터의 전래품이라고 생각하는 것이 타당한 이해가 아닐까? 신숙 등이 지적한 이 거울에 인정되는 문양의 독자적 특징은 향후 당대 나전경의 한 유형으로 파악하게 될 것으로 예측한다.

중국에서는 춘추전국시대부터 당대 이전에 걸쳐 방대한 양의 칠기가 출토되었음에도 불구하고 지금까지 나전의 존재를 찾아낼 수 없는 상황이다. 중국에서의 이러한 현황, 그리고 당대의 나전은 樹脂地螺鈿과 木地螺鈿이 수량적으로 압도적이며, 漆地螺鈿은 쇼소인 전세품 2점으로 거의 한정되어 있는 사실로 미루어 보면, 옷이라는 소재는 당대의 나전 제작에서 적극적으로 사용되는 중요한 재료가 아니었다고 볼 수 있을 것이다.

이러한 동아시아의 칠공예사적 상황으로 보면, 한반도에서 통일신라시대 이전에 중국에 앞서 나전이 만들어졌다고 추측하기는 어려울 것이며, 또한 고려시대 나전의 祖形이라고 해야 할 9~11세기

34 다케우치 리조(竹内理三) 편, 앞의 책(1962).

35 高橋隆博, 앞의 논문(1994), p.171.

대에 이 지역에서 생산된 더 오래된 나전이 발견되지 않은 현재, 그러한 것이 존재하였을 것이라는 가정 아래 이 문제를 논할 수는 없을 것이며, 고려시대의 나전칠기가 어떻게 성립된 것인가 하는 문제는 고려 나전과 동 시기의 동아시아 각 지역의 나전 양상과 비교하는 과정에서 재검토해 나갈 필요가 있다고 할 것이다.

IV. 고려시대 螺鈿의 성립과 同時期 동아시아의 螺鈿

이광배가 집성한 바에 따르면 현재 19점의 유물이 확인되었고,³⁶ 宣和 5년(1123)에 고려를 방문한 북송의 徐兢이 『宣和奉使高麗圖經』에서 평가한 ‘細密可貴’라는 말을 통하여 현재 우리가 인식하고 있는, 다수의 자잘한 자개로 당초문 등의 문양을 구성하는 고려시대 나전 양식의 특징을 지닌 나전은 도대체 언제 어떻게 성립한 것일까? 앞 장에서 말한 것처럼 그것이 통일신라시대로부터의 계보를 찾을 수 없는 것이라면, 당대 이후의 중국 혹은 헤이안시대 이후의 일본 나전의 양상과도 비교할 필요가 있는데, 그에 앞서 고려 나전 성립에 대한 지금까지의 여러 연구자들의 견해에 대하여 검토해 두 고자 한다.

1. 고려시대 螺鈿의 성립에 대한 지금까지의 이해

1954년 오카다 조(岡田譲)는 고려 나전에 대하여 ‘新羅統一時代に唐より移入した同技が高麗時代にはいって次第に国風化し(통일신라시대에 당으로부터 이입된 동 기법이 고려시대에 들어서면서 점차 국풍화하여) 中尙書가 정비된 문종 때(11세기 후반)부터 활발히 제작되기 시작한 것으로 추측되는데, ‘文宗時代に製作された螺鈿が現存する遺品の如き姿をあらわしていたかどうか疑問(문종 때 제작된 나전이 현존하는 유물과 같은 모습을 보였는지는 의문)’이며, ‘およそ仁宗(1123~1146)の頃から独自の趣があらわれはじめ(대략 인종(1123~1146) 때부터 독자적인 정취가 나타나기 시작하여)’, ‘この時期に高麗様式とも言うべきものを確立したのではあるまいか(이 시기에 고려 양식이라 할 만한 것을 확립한 것이 아닌가)’라고 말하였다.³⁷ 도록 『高麗李朝の螺鈿(고려 이조의 나전)』과³⁸ 2006년 국립중앙박물관에서 개최된 특별전 「나전칠기 천 년을 이어 온 빛(螺鈿漆器1000年にわたるきらめき)」 도록에 거의 동일한 내용으로 번역 게재된 「高麗の螺鈿(고려의 나전)」을 집필한 가와다 사다무(河田貞)는 고려시대의 나전은 통일신라시대에 전해진 중국 당대의 나전을 본받은 것이며, 그 후 오

36 이광배, 앞의 논문(2015), 표 1.

37 처음에는 岡田譲, 「文献から見た高麗螺鈿」, 『美術研究』175号(東京文化財研究所美術部, 1954)에 게재되었고, 그후 「高麗の螺鈿」, 『東洋漆芸史の研究』(中央公論美術出版, 1978), pp.325-326에 약간 수정한 내용이 실렸다.

38 毎日新聞社, 1986년 간행.

랜 시간을 들여 ‘緻密さを身上(치밀함을 특징)’으로 하여 ‘韓民族の伝統や民族性や美意識を反映した独自性(한민족의 전통과 민족성, 미의식을 반영한 독자성)’을 갖추어서 결실을 맺었던 것으로 이해하고 있다.³⁹ 이러한 견해는 한국의 연구자들에게도 계승되고 있는 것으로 보이는데, 예를 들어 최영숙은 후술할 북송인 方勺의 『泊宅編』에 나오는 중국에서 나전의 쇠퇴라는 글을 근거로 판단하여 ‘고려 나전이 송의 영향으로 발달된 것은 아니며’, ‘고려는 그와 무관하게 독자적으로 나전칠기를 발달시켰음을 알 수 있다’고 주장하였다.⁴⁰ 광대웅도 마찬가지로 ‘당시 송나라의 칠기는 무늬가 없는 단색의 칠기와 조칠이 성행하고 당에서 성행했던 나전칠기와 평문칠기는 쇠퇴하여 보잘것없었던 때’였으며, ‘일본은 칠회에서 발전된 마키에 칠기가 성행하면서 두꺼운 자개를 사용하던 나전칠기 제작은 그 빛을 점차 잃어가고 있었던 것에 반하여 ‘고려의 나전칠기 수준이 단연 앞서 있었던 것’이며, ‘중국·일본에서 한때 발달했던 나전칠기의 모습과는 전혀 다르게 우리 민족의 독창성이 발휘된 것이었다’고 하였다.⁴¹ 이광배는 ‘고려시대 ‘세밀가귀’라고 평가받을 정도로 세련된 고려 나전의 원류는 단시간에 이룩된 것이 아니라 오랜 기간 축적된 전통의 바탕 위에서 그것을 발전시키기 위한 문화적인 환경과 함께 이룩된 것’이라며, 역시 方勺의 『泊宅編』의 기술을 인용하여 ‘당시 고려 나전은 중국의 영향에서 벗어나 독자적으로 제작되고 그 기술력 또한 창의적으로 발전하였음을 확인할 수 있다’고 하였다.⁴²

그러면 동시대의 중국 및 일본 나전의 실태는 어떠하였는가? 이번에는 이 점에 대하여 확인하고자 한다.

2. 五代十國期부터 宋代에 걸친 螺鈿의 양상

1) 문헌기록에 나타난 螺鈿

소인 전세품과 중국 국내 출토 나전경과 같은 비교적 많은 유물들이 유존하는 당대의 나전에 비하여 오대십국기부터 송대, 즉 10세기 초부터 13세기 후반까지 중국 나전의 양상에 대해서는 확실한 유물이 지극히 적으며, 게다가 북송 方勺의 『泊宅編』(11세기 후반)의 ‘螺填器本出倭國(螺鈿器는 원래 왜국에서 나왔다)’는 기술로 북송대의 나전은 상당히 쇠퇴하였다고 해석되는 경우가 많기도 하여, 이 시기 나전의 양상에 대해서는 분명치 않은 점이 많다.

그런데 다카하시 다카히로(高橋隆博)는 상기 『泊宅編』의 기술에 대하여 ‘倭國’에 이은 ‘物象百態 頗極工巧非若令市人所售者’를 들어서 북송대에도 나전기가 계속 만들어졌던 사실에 대해 주의를 환

39 河田貞, 앞의 논문(1986), p.166.

40 최영숙, 앞의 논문(2001), p.86.

41 광대웅·황지현, 앞의 논문(2006), pp.202-203.

42 이광배, 앞의 논문(2015), pp.27-28.

기하였다.⁴³ 또한 국립중앙박물관 소장 〈蒲柳水禽文螺鈿描金香箱〉을 중심 주제로 한 국제 심포지엄 ‘고려나전향상과 동아시아 칠기’의 보고에서 Jan Stuart는 1250년경의 『西湖老人繁勝錄』에 清明祭의 시장에서 팔렸던 의자와 악기같은 상품들이 나전칠기였다고 기록된 점, 周密(1232~1298)이 남송의 수도였던 항저우에서 나전칠기가 널리 유통되었다고 기술한 점, 『癸辛雜識別集』에 나오는 남송의 대신 賈以道(1213~1275)는 나전으로 장식된 10점의 硯屏(為螺鈿桌面屏風十副)을 선물받았던 점, 1290년 이전에 성립한 『武林舊事』에도 공들여서 만들어진 螺鈿漆器 먹 상자(鈿漆影金匣)의 존재와 황후에게 선사된 螺鈿 상자(螺鈿合)에 관한 기록이 있는 점, 후대의 인물이긴 하지만 陶宗儀(1316~1396경)에 의하여 1366년에 발간된 『輕耕錄』에는 남송대의 서화가 나전으로 장식된 옷칠상자[鈿匣]에 담겨 있었다고 기록되어 있는 점 등을 송대의 나전 사례로 보고하였다⁴⁴.

또한 리진쩌(李經澤)·후시창(胡世昌)은 Stuart와 거의 같은 7개의 사료를 제시하였는데, 그 하나인 供邁(1123~1202)가 12세기 후반에 쓴 『夷堅志』권18에는 린안(臨安, 항저우) 사람인 楊靖이 만든 ‘螺鈿火·火鉢, 三合’이 ‘窮極精巧’였다고 표현한 것을 지적하였으며, 또한 『後增格古要論』권8에는 王佐가 ‘螺鈿器皿出江西吉安府廬陵縣。宋朝內府中物及舊做者俱是堅漆,或有嵌銅線者甚佳’라고 기록한 것을 근거로 宋代의 나전칠기에 銅線을 이용한 것도 이 시대에 이미 장식요소의 하나가 되어 있었다고 판단하였다.⁴⁵

이상은 여러 연구자들의 연구성과를 통하여 사료에 나타난 나전에 대한 기술을 매우 간략하게 확인한 것에 지나지 않으나, 앞의 사료들을 통하여 중국에서는 11세기 후반에도 나전 제작이 계속되었으며, 12세기 후반에는 銅線을 사용한 세밀한 나전이 제작되었다는 점, 그리고 13세기대 남송에서는 나전에 대하여 언급하는 문헌이 상당히 늘어났으며, 수도 린안(항저우) 등에서 널리 유통되었다는 점이 분명하다.⁴⁶ 여기서는 고려시대 전기와 병행되는 11~12세기 북송에서도 나전이 제작되었고, 게다가 12세기에는 고려 나전과 유사한 특징을 가진 나전기가 제작되었다는 점에 특히 유의할 필요가 있다.

2) 螺鈿漆器의 실상

그러면 당시의 중국 나전은 실제로 어떤 것이었을까? 이 시기의 중국 나전기는 수가 매우 적지

43 高橋隆博 外, 「シンポジウム「東洋の螺鈿」, 『漆工史』23号(漆工史学会, 2000), p.24.

44 Jan Stuart, 앞의 논문(2014), pp.247-250.

45 李經澤·胡世昌, 「宋代螺鈿漆器和大英博物館珍藏的一件嵌螺鈿黑漆碟」, 『故宮文物月刊』244(國立故宮博物院, 2003), p.73, 81.

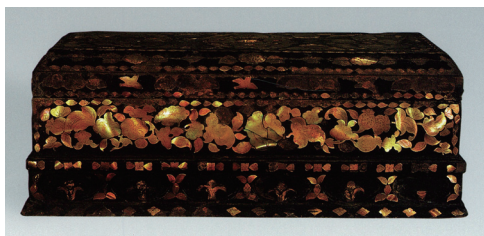
46 상하이박물관의 劉剛은 지금까지 칠공예사 연구자들이 지적하지 않았던 문헌을 포함한 다수의 宋代 螺鈿 관계 사료에 대하여 상세히 보고하였다. [劉剛, 「宋代螺鈿漆器相關文獻研究」, 『中國古代漆器國際學術研討會論文稿2018』(上海博物館, 2018), pp.156-163].

만, 몇 가지 출토품과 회화를 통하여 그 모습을 확인할 수 있다. 출토품으로는 바닥의 漆書紀年銘을 통하여 五代末~後周의 廣順 원년(951) 10월에 제작 또는 매납된 것이 명확한 저장(浙江)성 후저우(湖州)의 飛英塔 출토 〈黑漆嵌螺鈿經箱〉과(도 6),⁴⁷ 北宋 景德 원년(1004)부터 天聖 8년(1030) 사이에 조성된 쑤저우 瑞光寺塔 제3층 塔心穴 출토의 〈花文黑漆地螺鈿經箱〉이 잘 알려져 있다(도 7).⁴⁸ 이 2점의 經箱 에 대하여 필자가 실제로 조사한 결과, 모두 두께 1mm 이상의 야광패편을 木胎 위에 바른 베에 직접 붙인 것이 확인되었다. 또한 후저우 飛英塔 출토 經箱의 구조에 대해서는 ‘木胎表面統抹骨灰膩子, 中施麻布一道, 经纬間隙在0.1~0.15厘米之間, 再抹膩子并嵌平貝片, 最后髹以黑漆’, 즉 木胎에 먼저 骨灰 下地를 칠하고, 삼베를 바른 후에 옷이 아니라 骨灰 퍼티 상태의 下地와 함께 자개를 붙인 후 마지막으로 흑칠을 하여 마무리했다고 보고된 바 있다. 이 판단은 과학적 분석에 의한 것이 아니지만, 두꺼운 자개를 베 위에 붙였던 이 시기의 나전기가 골회 下地로 자개와의 단차를 메운 후에 흑칠을 덧칠하여 마무리했다는 견해는 전후하는 시대 나전과의 기술적 관계를 생각하는 데 매우 중요한 지적이다. 이 ‘骨灰膩子’란 일본에서 말하는 ‘곶푼시타지[骨粉下地]’인 것으로 생각되는데, 오카다 후미오(岡田文男)의 연구에 의하면 중국에서는 골분下地가 漢代부터 宋代까지 계속해서 확인된다고 한다. 유감스럽게도 그는 元代的 漆器를 분석한 적이 없으며, 나전기를 포함한 明代 칠기 십여 점의 분석에서는 골분下地는 확인되지 않았다고 하는데,⁴⁹ 黃成의 『髹飾錄』 乾集에 해당 기술이 ‘土厚’라는 명칭으로 기록되어 있는 것으로 보아서⁵⁰ 明代 말까지는 실제로 사용되었던 기술인 것으로 생각된다.⁵¹

한편 毛彫法에 의한 자개의 문양 표현, 투조된 화심에 대한 호박이나 대모에 의한 장식, 그리고 전체적인 문양의 양상을 보면, 이 2점의 經箱으로 대표되는 오대십국기부터 북송대 초기에 걸친 나



도 6. 湖州市 飛英塔 出土 〈螺鈿經箱〉 두껍 윗면, 五代十國, 폭 20.3cm, 中國 湖州市博物館 [『中國漆器全集』第4卷 三國一元, 圖59(福建美術出版社, 1998)]



도 7. 蘇州市 瑞光寺 塔心 出土 〈螺鈿經箱〉, 北宋, 폭 35cm, 中國 蘇州市博物館 [『中國漆器全集』第4卷 三國一元, 圖60(福建美術出版社, 1998)]

47 湖州市飛英塔文物保管所, 「湖州飛英塔發現一批壁藏五代文物」, 『文物』(文物出版社, 1994년 2호).

48 蘇州市文管會·蘇州博物館, 「蘇州市瑞光寺塔發現一批五代, 北宋文物」, 『文物』(文物出版社, 1979년 11호).

49 岡田文男, 「宋代の無文漆器に見られる骨粉下地とその表現効果」, 『漆工史』第28号(漆工史学会, 2005), p.24.

50 <http://image.tnm.jp/image/1024/E0032646.jpg>(2019년 1월 17일 열람).

51 그렇다면 漢代부터의 역사가 있고 五代十國시대에는 두꺼운 자개를 덮을 정도로 두꺼운 칠이 가능하였던 骨粉下地가 唐代 螺鈿鏡에 사용되지 않았는가라는 의문에 대해서는 아직까지 묘안을 갖지 못하였다. 본론에서는 지금까지의 화학분석에 의하여 얻어진 사실을 논거로 기술하고 있는데, 이 문제에 대해서는 향후 더 깊이 고찰해 보고 싶다.

전에는 당대 나전의 영향과 전통이 현저하게 남아있는 것이 분명한 한편, 표면 마무리에 옷을 사용한 漆地螺鈿이었던 것으로 보이며, 이러한 양상이 북송 초기경까지 나전의 특징이라고 판단할 수 있을 것이다.

여러 연구자들에 의한 전제품 검토를 통하여 몇 가지 유물이 남송대의 중국제 나전으로 지적되었는데, 필자 자신이 충분히 검토하지 못하였기 때문에 지금으로서는 그것들의 타당성에 대하여 판단할 수가 없다.⁵² 그러므로 필자는 송대의 나전 실태에 관하여 언급하기 어려우나, 12세기 초인 북송 말부터 남송 초에 걸쳐서 활동한 화가 蘇漢臣(11세기 말~12세기 중엽)의 대표작인 국립고궁박물관 소장 〈秋庭戲嬰圖〉에 그려진 원형 의자 2점의 존재는 무시할 수가 없다(도 8-1·2). 이 그림으로만 판단해 보면, 정원에 핀 국화와 대비되는 것처럼 그려진 이 의자들은 흑칠 전체에 비교적 얇고 세밀한 다수의 자개로 구성된 복잡한 국당초문 나전으로 판단되며,⁵³ 게다가 이 그림의 주제가 역사화고적인 것이 아니라 작자와 동시대의 내용인 것으로 미루어 볼 때, 그 제작연대를 하한으로 하여 이 시기에 이러한 나전이 중국에서 제작되었던 것이 확실하다고 하지 않을 수 없다.⁵⁴ 또한 여기에 그려진 정교하고 치밀한 당초문이 나전 문양으로서 빈틈없는 완성도를 보여주는 것으로 보아, 이러한 양식의 나전이 성립된 것은 이 그림의 제작연대보다 어느 정도 소급하는 시기라고 추측할 수 있지 않을까? 그리고 자세한 내용은 알 수 없으나 리진찌(李經澤)·후시창(胡世昌)이 북송대 혹은 금대의 유물로 소개한 산시(山西)성 다통(大同)의 宋人 馮道眞(1189~1265) 묘



도 8-1. 蘇漢臣, 〈秋庭戲嬰圖〉, 宋, 높이 197.8cm, 台北 國立故宮博物院 [國立故宮博物院 홈페이지 https://www.npm.gov.tw/exh100/harmony/jpn_large_fall.html (2019년 1월 17일 열람)]



도 8-2. 〈秋庭戲嬰圖〉부분, 宋, 台北 國立故宮博物院 [國立故宮博物院 홈페이지 https://www.npm.gov.tw/exh100/harmony/jpn_chair_fall.html#01 (2019년 1월 17일 열람)]

52 小池富雄은 元 大德 5년(1301)에 해당하는 '辛丑五年'이라는 각서명을 가진 흑칠螺鈿卓을 발견·보고하였는데, 이 유물이 현재로서는 南宋代 이후의 유물로는 연대가 분명한 가장 오래된 예이다. 小池富雄, 「干支銘のある新出の元時代螺鈿卓について」, 『漆工史』第28号(漆工史学会, 2005).

53 小林公治, 「中国螺鈿史研究情况与课题一以亚洲螺鈿史建设为目标」, 『中国生漆』第30卷 第3期(西安生漆塗料研究所, 2011), p.7; 石守謙, 「高麗時代蒲柳水禽文螺鈿香箱研究」, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), pp.305-306.

54 刘剛에 의하면, 북송 중엽 이후에는 의자나 탁자 등 高座型 가구 사용이 보편화되었고, 북송 만기인 宣和 연간(1119~25)에는 흑칠 위에 나전을 장식한 의자와 탁자 등의 가구가 궁정에서 널리 사용되었는데, 남송 초기인 高宗은 建炎 2년(1128)에 나전은 사치이자 낭비라고 하여 파기하게 하였으며, 紹興 원년(1131)에도 다시 나전 의자와 탁자를 파기하게 하여 흑칠만 사용한 가구를 사용하도록 지시했다고 한다[刘剛, 앞의 논문(2018), pp.156-158 참조]. 蘇漢臣은 선화 연간에(궁정)書院待詔가 되었고, 북송 멸망 후인 소흥 연간(1131~62)에 남송화원에 복직하였다고 전해지는 것으로 미루어 보면, 이 그림은 선화시대의 작품 또는 소흥시기에 그 당시의 모습을 상상해서 그렸다고 보는 것이 가능할까?

에서 출토된 옷칠 円盒蓋에 나타난 骨格製 唐草文葉은(도 9) 고려 나전의 唐草文葉과 유사하며, 이 시기에 이러한 당초문이 중국 내에서 만들어졌을 가능성을 보이는 유물로 주의할 필요가 있을 것이다.⁵⁵

이상의 사례들이 시사하는 것은 오대십국기부터 북송 초기인 10세기 중엽부터 11세기 초에는 자개를 베 위에 붙인 후 표면에 옷을 칠하는 나전이 주체가 되어 있었다는 점과, 이 시기에는 두껍고 비교적 큰 자개를 조합하여 문양을 구성하는 당대와 같은 나전이었던 것이 약 1세기 후에는 비교적 얇고 자잘한 다수의 자개로 문양을 나타내는 나전으로 변화되었다는 점이다. 이러한 변화가 생긴 이유는 분명치 않으나, 양자의 비교를 통하여 11세기부터 12세기 전반기까지 중국에서 나전의 극적인 기술적 변용(변혁?)과 이에 따른 문양 양식의 변화가 일어났던 것이 확인된다. 또한 결코 粗製品으로 보이지 않는 <秋庭戲嬰圖>에 그려진 漆地螺鈿 의자에 관하여 주목해야 할 것은 당초문의 넝쿨이 다른 나전 문양과 마찬가지로 백색으로 그려져 있다는 점이다. 이것을 그대로 받아들인다면 이 넝쿨 부분도 자개로 그려져 있었던 셈이므로, 우리가 알고 있는 고려 나전 당초문과의 차이를 시사하는 것이다.

이 외에 주목해야 할 사례로서는 바닥면의 紀年銘을 통하여 北宋 慶歷 2년(1042)의 제작으로 알려진 저장성박물관 소장 瑞安仙岩寺 慧光塔 출토 <檀木識文描金經箱>을 들 수 있다. 이 經箱에 대해서도 이미 다카하시 다카히로가 지적한 것처럼⁵⁶ 內箱 뚜껑 天板에 그려진 묘금당초의 형태는 고려 나전의 당초문과 유사하며(도 10), 이러한 사례들을 고려하면, 어느 시점인지 특정화하기는 어려우나 역시 11세기대의 중국에서 고려 나전과 유사한 정교하고 치밀한 문양을 가진 唐草螺鈿漆器가 제작되었을 가능성은 충분히 상정할 수 있다고 생각한다.



도 9. 馮道眞墓 출토 <漆塗円盒> 뚜껑(부분), 北宋 또는 金, 中國 山西省博物館 [李經澤 촬영, 제공]



도 10. 瑞安 仙岩寺 慧光塔 출토 <檀木識文描金經箱>, 北宋 慶歷 2년(1042), 폭 33.8cm, 中國 浙江省博物館 [필자 촬영]

55 李經澤 · 胡世昌, 앞의 논문(2003), pp.73-75.

56 高橋隆博 外, 앞의 논문(2000), p.24.

3. 나라[奈良]시대부터 헤이안[平安]·가마쿠라[鎌倉]시대에 걸친 일본 漆地螺鈿의 양상

그러면 고려시대 초기 및 송대와 전후하거나 병행하는 나라[奈良]시대부터 헤이안[平安]·가마쿠라[鎌倉]시대에 걸친 일본에서는 어떤 나전이 제작되었던 것일까? 여기서는 선학에 의한 성과를 더듬어 가면서 주로 漆地螺鈿 기법의 변천을 중심으로 확인하고자 한다.

앞 장에서 언급한 당대 나전경의 소지가 옷이 아닌 樹脂地라는 일본에서의 견해를 전제할 경우, 앞에서 말한 것처럼 쇼소인에 전하는 中倉 88의 〈螺鈿箱(玉帶 箱子)〉와 南倉 73의 〈箆篋螺鈿槽〉 2점이 지금으로서는 동아시아에서 가장 오래된 漆地螺鈿器인 셈이다. 다시 한 번 이 2점의 자개 裝着法과 구조에 대한 기타무라 쇼사이(北村昭斎)의 견해를 확인해 보면 螺鈿箱은 ‘漆下地を施した後、厚さ 1mm程の厚貝を麦漆で貼り付け、貝と同じ高さになるまで漆下地を付ける(옷으로 下地를 바른 후 두께 1mm 정도의 후패를 麥漆로 붙이고, 자개와 같은 높이가 될 때까지 옷칠을 하는)’ 埋入式(貼付法) 기법으로 제작된 한편, 〈箆篋螺鈿槽〉는 ‘木地に薄い下地を施し、黒漆を数回塗った後に、貝の厚みの分まで彫り下げて埋め込む(木地に 얇게 下地를 칠한 다음, 흑칠을 몇 번 한 후에 자개의 두께만큼 새겨서 埋入하는)’ 彫込式(상감) 기법으로 제작되었다고 한다.⁵⁷ 또한 아라카와 히로카즈(荒川浩和)는 이 螺鈿箱은 ‘日本製と見做し得る要素があり、このような點から漆塗螺鈿を日本の技法と考へる傾向も出て来る(일본제로 간주할 만한 요소가 있어서 이러한 점을 통하여 옷칠 나전을 일본의 기법이라고 생각하는 견해도 나온다)’고 말하는 한편, 공후에 대해서는 ‘西方傳來の技法と漆塗とが融合したものと考へられる(서방 전래의 기법과 옷칠기법이 융합된 것으로 생각된다)’고 하였는데,⁵⁸ 이 견해를 따른다면 彫込式(상감법) 漆地螺鈿은 중국에서, 埋入式(貼付法) 漆地螺鈿은 일본에서 각각 제작되었을 가능성이 있다는 것이다.⁵⁹

57 北村昭斎, 앞의 논문(2008), p.17. 또한 각주30번에서 언급한 것처럼 平脱鳳凰頭도 원래는 漆地螺鈿이었던 것으로 추측되는데, 이 점에 대하여 西川明彦은 ‘木地にまで及ぶ深さに彫り込んで貝片を嵌めたものと思われ(목지면까지 깊이 새긴 후에 자개를 감입한 것으로 생각되며)’ 그것은 ‘平脱の痕跡とは異なる深い穴(평탈의 흔적과는 다른 깊은 구멍)’이라고 하였다. 西川明彦, 앞의 책(2006), p.49 참조. 이것이 漆地螺鈿으로 평탈 장식을 병용한 또 하나의 사례라고 한다면, 후패를 장식하는 방법으로서 상감법을 채용한 것으로 추측되며, 평탈 금속판의 흔적보다 더 깊이 새겨 상감함으로써 양자의 표면을 고르게 하려고 한 사례로 생각되어 흥미롭다.

58 荒川浩和, 『螺鈿』(同朋舎出版, 1985), p.237 참조.

59 荒川浩和는 唐代 漆地螺鈿의 사례로 쇼소인 전제품 외에古琴의 徽(줄을 고르는 자리를 나타내기 위하여 고금 표면에 배치하는 13개의 소원문)를 지적하였다. 그 소재로 문헌에는 자개 외에 금은판과 옥이 기재되어 있다고 하는데, 하나의古琴에 다른 소재로 된 徽가 혼용되는 일은 없는 모양이다. [荒川浩和, 『琴の髹漆』, 『MUSEUM』369号(東京国立博物館, 1981)] 이 논문에서는 2개의 唐代古琴 중 開元 12년(724)의 명을 가진 호류지[法隆寺] 현납보물 흑칠금의 徽에 대하여 ‘厚貝を用い(후패를 사용하고)’, ‘一旦漆で塗り籠め、徽上の漆を剥ぎ取ったと思われ、大部分の貝片部が塗面より僅に低い。ただ、一部貝片部が僅に突出していると見られるものが(일단 전체에 옷칠을 한 후 徽 부분의 옷칠을 벗긴 것으로 보이며, 대부분의 자개가 칠면보다 약간 낮다. 단, 일부 자개 부분이 약간 돌출된 것이)’ 있다고 추측하면서 기술하였으며(앞의 같은 논문, p.14, 밑줄은 필자), 萬曆 37년(1609)에 간행된 『琴經』의 ‘灰法(下地)조에 대하여 灰下地를 4번 덧칠한 후에 ‘方

9세기 이후 최초로 螺鈿이라는 명칭이 등장하는 것은 조간(貞觀) 13년(871)의 『안쇼지 자재장(安祥寺資財帳)』에 나오는 ‘螺鈿花箱一合’과 엔기(延喜) 5년(905)의 『지쿠젠노 구니 간제온지 자재장(筑前國觀世音寺資財帳)』의 ‘螺鈿花鏡壹面’인데, 아라카와 히로카즈는 후자의 螺鈿鏡을 꽃문양을 근거로 쇼쇼인 平螺鈿鏡 계통의 유물로 추측하는 한편, 나카자토 도시카쓰(中里壽克)는 양자가 8세기의 전세품일 가능성을 생각하였다. 그 후의 사료는 조헤이(承平) 원년(931) 이전에 존재한 御物이 기록된 『닌나지 오무로 어물실록(仁和寺御室御物実録)』으로, 여기에 나오는 ‘紫檀地螺鈿管’, ‘黒漆地螺鈿管’, ‘螺鈿管’라는 명칭 중 뒤의 2개가 漆地螺鈿이었을 것으로 생각되는데, 이것이 문헌상 漆地螺鈿의 첫 기록이며, 일본에서는 늦어도 10세기의 2/4분기에는 확실히 漆地螺鈿의 제작이 시작되었음을 알 수 있다.⁶⁰

나카자토 등에 의하면 나라시대 이후 일본에서 나전 실물이 확인되는 것은 에이쇼(永承) 8년(1053)에 낙성된 우지(宇治)의 보도인 봉황당 수미단(平等院鳳凰堂須弥壇)이 최초이다. 그는 보도인 이후 헤이안시대부터 가마쿠라시대 유물로 현존하는 漆地螺鈿에서 확인되는 나전기법에 대하여, 1. 素地貼付法, 2. 大体彫り法(대체 음각법), 3. 文様彫込み法(문양 음각법), 4. 押込み法(압입법), 5. 木地螺鈿의 다섯 종류로 분류하는데,⁶¹ 이것들을 자개를 기물면에 붙일 것인가, 아니면 문양을 낸 자개 형태로 새겨넣은 木地에 자개를 감입하느냐 하는 관점에서 다시 분류하면, a: 貼付法(자개를 평탄한 기물면에 붙이는 방법으로 상기 나카자토 분류의 1에 해당함)과 b: 상감법(새겨 넣은 木地에 자개를 감입하는 방법으로 상기 나카자토 분류의 2~5에 해당함)의 2종으로 나눌 수 있다. 또한 나카자토가 작성한 11세기부터 13세기에 걸친 일본의 주요 나전 유물 제작기법 일람표에⁶² 실린 각 漆地螺鈿 유물들이 이 2종 가운데 어느 쪽의 자개 장착법에 해당하는가를 확인해 보면,⁶³ 11세기대에는

可綴岳及焦尾安徽, 즉 ‘岳や焦尾を取付け、徽を貼りつける(岳과 焦尾를 붙이고 徽를 붙인다)’(같은 논문, p.27, 밑줄은 필자)라고 해석하였다. 또한 古琴의 ‘制作は伝統的に規範に沿って行われたと考えられ、髹漆法に於ても古来の技法を継承することが基本(제작은 전통적으로 규범을 따라 이루어졌다고 생각되며, 髹漆法에서도 고래의 기법을 계승하는 것이 기본)’이라고도 말하였다(같은 논문, p.11). 한편 중국 양저우(揚州)에서 古琴을 제작하는 七星琴堂 주재 朱正海에 의하면 두께 2mm의 徽인 경우 木胎 위에 회칠을 한 후 木胎 표면에 그것보다 깊은 3mm 정도의 구멍을 파서 徽를 상감하여 장착한다고 한다. 그리고 이 방법은 중국에서 고래로부터 相傳된 전통적인 古琴 제작법이라고 한다. 이러한 전통적인 琴徽 제작법을 참고하면, 후패를 사용하고 표면에 대하여 오목볼록한 唐代 琴徽도 유사한 방법으로 제작되었다고 추측되는데, 그렇다면 일본제라고 지적되는 螺鈿箱(玉帶箱子) 이외의 현존하는 唐代 漆地螺鈿은 모두 상감법으로 제작되었을 가능성이 높은 것으로 추측된다.

60 荒川浩和, 앞의 책(1985), pp.206-207; 中里壽克, 『古代螺鈿の研究(上)』, 『国華』第1199号(国華社, 1995), pp.7-8.

61 中里壽克, 『三 漆芸技法』, 『平等院大観』第2巻 彫刻(岩波書店, 1987), p.53.

62 中里壽克, 『中尊寺金色堂と平安時代漆芸技法の研究』(至文堂, 1990), pp.332-333.

63 이 일람표 중에서 大体彫法이 사용된 것으로 생각되었던 산토리미술관 소장 부선능 마키에 데바코(浮線綾蒔絵手箱)(13세기)는 최근의 조사로 素地貼付法이 사용된 것이 밝혀졌다. 鈴木規夫, 『国宝 浮線綾螺鈿蒔絵手箱の文様と技法』, 『三浦古文化』(三浦古文化研究会, 1979); 室瀬和美, 『浮線綾螺鈿蒔絵手箱を紐解く』, 『神の宝の玉手箱』(サントリ-美術館, 2017) 참조.

보도인 건축에 대하여 양쪽이 각각 사용된 것이 확인되는데,⁶⁴ 12세기대에는 b의 상감식이 14점, a의 貼付式이 5점으로 상감법의 우위성이 확인된다.⁶⁵ 그런데 13세기대가 되면 a의 貼付式이 31점인데 대하여 b의 상감식은 5점으로 상황이 역전되어 貼付法이 압도적으로 많아졌으며, 이 방법이 일반적인 漆地螺鈿 자개 장착법이 되었음이 판명된다. 이러한 기법 변화에 대하여 나카자토는 ‘十三世紀の螺鈿技法は衆知のように驚異的な発達を遂げたが、この盛行は螺鈿の厚さが薄くなったことと無関係ではな(13세기의 나전기법은 주지하다시피 경이적인 발달을 이룩하였는데, 이 성행은 나전의 두께가 얇아진 것과 무관하지 않’으며, ‘黒漆による空隙(螺鈿貝片まわりの貝厚段差…筆者補記)の充填は、螺鈿(貝片…筆者補記)が薄いために可能であったと考えるべき(흑칠에 의한 빈틈(자개 주변에 생기는 자개 두께에 의한 段差: 필자 주)의 충전은 螺鈿(자개: 필자 주)이 얇았기 때문에 가능했다고 생각해야 할 것)’이라고 주장하였다.⁶⁶ 13세기대 유물인 산토리미술관 소장 〈浮線綾螺鈿蒔絵手箱〉에 대해서는 최근 X선 CT조사가 실시되었는데, 그 결과에 대하여 무로세 가즈미(室瀬和美)는 木地 위에 문양을 낸 야광패편을 직접 붙이고, 그 자개 문양 주변에 베를 바른 후에 자개 표면과 같은 높이까지 옷으로 下地를 칠하고, 거기에 금가루를 뿌리고 옷칠을 한 후에 갈아서 이카케지(沃懸地)로 마무리한 것이라고 보고하였는데, 그 자개 두께는 약 0.6mm라고 한다.⁶⁷

이렇게 일본의 漆地螺鈿에서는 11세기대에는 ‘最も正統的な螺鈿技法(가장 정통적인 나전기법)’으로⁶⁸ 문양대로 木地면을 새긴 후 1mm를 넘는 두꺼운 야광패편을 감입하여 장착하는 문양 음각법(文樣彫込法)이 주류였는데, 12세기에는 그것이 간략화되어 대략적인 전체 문양 형태로 일괄적으로 새겨서 상감하는 대체 음각법(大体彫り法)이 중심이 되었으며, 나아가서 13세기에는 0.6mm 정도의 얇은 자개를 기물에 장착하는 貼付法이 일반화되었던 것이 분명하다. 또한 이 변화는 자개 두께의 박편화에 대응한 것으로 볼 수 있으며, 따라서 두꺼운 자개를 사용한 옛날의 사례에서는 자개 표면과 옷칠 표면의 높이를 맞추기 위하여 木胎의 표면을 새길 필요가 있었던 것으로 판단된다.

그리고 이 시대의 나전기에만 확인되는 특징으로서 주목되는 것이 ‘漆地粉’이다. ‘漆地粉’이란 ‘十一世紀の初め(11세기 초)’부터 ‘鎌倉中期まで(가마쿠라시대 중기까지)’만 사용된 것으로, 전자현미경에 의한 관찰에서는 ‘非常に多孔質で(매우 다공질이며) 접착력이 생기게 하는 ‘細かい纖維質のもの、やや大きな木材の破片様のものが含まれて(자잘한 섬유질인 것과 다소 큰 목재의 파편같은 것이 포함되어)’ 있으며,⁶⁹ ‘螺鈿空隙を漆地粉で充填する(나전의 틈을 漆地粉으로 충전하)’기 위하여 ‘や

64 최근의 조사로 中里의 견해가 재확인되었다. 皿井舞, 「鳳凰堂須弥壇の美術史的考察」, 『平等院鳳凰堂内光学調査報告書』(東京文化財研究所, 2017) 참조.

65 동일 기물 중에 여러 상감법이 적용된 경우에는 각 상감법을 하나로 세었다.

66 中里壽克, 앞의 책(1990), p.334.

67 室瀬和美와 답화.

68 中里壽克, 「須弥壇・格子戸の漆芸」, 『平等院大観』第一卷 建築(岩波書店, 1988), p.54.

69 中里壽克, 앞의 논문(1988), p.56.

や水分を多く(다소 수분을 늘리)'는 등 粘度 조정 목적으로 사용되었다고 한다.⁷⁰ '漆地粉'은 이 시대의 나전기 전용 下地인데, 그것이 11세기부터 13세기까지 사이에 제작된 자개 두께가 다양한 나전기에 사용된 것은 자개 두께와 器面の 단차를 해소하기 위한 재료로서 유용했기 때문일 것이다. 즉 당대 나전경의 공간 충전제로서의 자연수지를 대신할 수 있도록 이 시대의 일본적인 고민 끝에 '漆地粉'이 창안된 것이 아닐까? 한편 오카다 후미오는 보도인 봉황당 수미단의 下地를 '木炭粉を密に混和した漆下地である(목탄분을 조밀하게 혼합한 漆下地이다)'라고 하였으며,⁷¹ 또한 보도인 봉황당 天蓋의 '赤褐色地漆地粉' 분석의 결과, 이것이 주로 목분과 진사로 구성된 '木屎漆'임을 밝혔다.⁷² 향후의 분석에 의하여 헤이안·가마쿠라시대 '漆地粉'의 실태가 더 해명될 것을 기대하는데, 하여간 이러한 독특한 下地가 이 시대의 일본제 나전기에 사용되었던 것을 재확인해 두고자 한다.

마지막으로 일본의 木地螺鈿에 대하여 살펴보면, 쇼소인에 전하는 〈檜製木地螺鈿和琴〉은 일본제 일 가능성이 높으며, 그 이후의 木地螺鈿에 대하여 아라카와 히로카즈와 나카자토 도시카즈는 'この装飾法は十二世紀には最盛期を迎え(이 장식법은 12세기에는 최성기를 맞이하)'었다고 말하고,⁷³ 헤이안시대 후반기에는 문헌기록과 유물이 몇 가지 있기는 하나, 그 수는 漆地螺鈿에 비하면 상당히 적으며, 자개가 박편화하는 가마쿠라시대 이후에는 급속히 쇠퇴해 갔던 것으로 추측된다.

이상의 내용을 정리해 보면 일본에서는 헤이안시대 중엽인 10세기 전반경부터 漆地螺鈿이 확인되기 시작하는데, 그것에는 구조적으로 두꺼운 자개를 木地에 상감하여 옷칠로 마무리하는 방법과, 器面に 비교적 얇은 자개를 붙인 후 下地를 반복해서 칠하는 貼付法の 두 가지가 존재하였다. 그 후 13세기까지 상자류와 안장 등 소형 기물류를 중심으로 貼付法이 주체가 되면서 상감법은 쇠퇴해 갔는데, 이 흐름은 자개의 박편화에 기인하는 상감법 漆地螺鈿의 쇠퇴라고 평가할 수 있으며, 역시 상감기법으로 제작된 木地螺鈿의 쇠퇴와 함께한 흐름이었다고도 평가할 수 있을 것이다.

한편 마키에(蒔絵)螺鈿의 성행은 일반적으로 일본적인 특징으로 인식되고 있는데, 절차상으로 마키에 작업은 자개 장착 후에 이루어지는 공정이므로, 마키에螺鈿은 漆地螺鈿의 일본적인 형태의 하나로 파악할 수 있다.

4. 중국·일본 螺鈿과의 비교를 통한 고려시대 螺鈿의 평가

이상 고려와 전후 병행하는 시대의 중·일 양 지역 나전의 여러 양상에 대해 확인하였는데, 여기서 그러한 양상을 고려시대 나전과 비교하면서 고려 나전의 성립과 출현 문제에 대하여 검토해 보고

70 中里壽克, 앞의 책(1990), p.349.

71 岡田文男, 「韓國國立中央博物館所藏高麗螺鈿經箱の研究」, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), p.80.

72 岡田文男, 「平等院鳳凰堂天蓋蛇骨子の漆芸技法」, 『鳳翔学叢』第5輯(平等院, 2009), p.139.

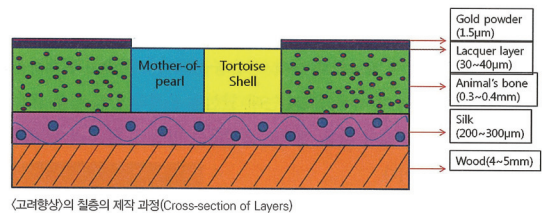
73 荒川浩和, 「正倉院の螺鈿—漆藝史上の意義—」, 『正倉院紀要』第20号(宮内庁正倉院事務所, 1998); <http://shosoin.kunaicho>.

자 한다.

고려시대의 나전의 존재는 『東國文獻備考』에 나오는 문종 원년(1049) 遼에 ‘白銅螺鈿器’와 병풍 등을 보냈다는 기록이 初見으로 알려져 있다. 또한 『高麗史』권9에는 문종 34년(1080) 송의 답례 칙서에 고려로부터의 선물로 ‘螺鈿裝車一兩’ 등을 받았다는 내용이 있다고 기록되어 있다.⁷⁴ ‘白銅螺鈿器’가 어떤 나전인지 알 수 없으나, 11세기 중엽에 고려에서 나전이 제작되었던 것은 확실하다. 그러나 유감스럽게도 이 시대의 고려제 나전기가 확인되지 않는 현재, 이 시기의 고려 나전이 어떤 것이었는지 그 실태를 알 수 없으며, 우리가 할 수 있는 것은 현존하는 고려 나전을 중국·일본 나전의 자개 두께와 제작기술, 문양 등과 비교 검토함으로써 고려 양식 나전기의 출현과정과 계보를 찾는 일이다.

고려 나전의 자개 두께를 살펴보면, 국립중앙박물관 소장 〈포류수금문나전향상〉은 0.3mm 정도라고 하며(도 11),⁷⁵ 李瓏姬 등의 조사에 의하면 도쿄국립박물관 소장 毛利家 旧藏으로 전하는 〈菊唐草螺鈿經箱〉의 자개 두께는 0.2mm라고 한다.⁷⁶ 둘 다 베를 바른 면 위에 자개를 붙였는데, 필자가 각지에서 실시한 고려 나전기 실견 조사에서는 베를 바른 면 혹은 下地面 위에 자개를 붙인 사례는 확인할 수 있었으나,⁷⁷ 木地面을 새겨서 자개를 감입하는 상감법의 유물은 확인할 수 없었다.

『髹飾錄』揚注에 잘 알려진 ‘殼片古者厚今者漸薄也’라는⁷⁸ 기술이 있듯이, 중국에서는 명대 말 이전에 厚貝에서 薄貝로 변화해 갔다는 것을 알 수 있는데, 본고에서 검토한 결과 북송 초기 11세기 초경까지는 당대와 같은 1mm를 넘는 두꺼운 자개를 사용하였으나, 11세기대 말경까지는 상당히 얇은 자개로 급속히 변화했음이 확인되었다. 또한 나전의 구조와 자개 장착법을 살펴보면, 쇼소인의 당대 漆地螺鈿 2점에는 상감법과 貼付



도 11. 〈蒲柳水禽文螺鈿香箱〉의 단면 구조와 두께 [李瓏姬, 『고려나전향상』의 공예사적 위치-기법적 특징을 중심으로, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), p.100, 그림14]

74 이광배, 앞의 논문(2015), p.27.

75 李容喜, 「고려시대 〈포류수금문나전모금향상〉의 현황, 재질 및 제작기법」, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), p.39; 李瓏姬, 「〈고려나전향상〉의 공예사적 위치-기법적 특징을 중심으로」, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014), p.96.

76 李瓏姬·増村紀一郎·MINNEY Frank, 「高麗時代の菊花文螺鈿經箱の技法的研究」, 『文化財保存修復学会誌』第48号(文化財保存修復学会, 2004), p.37.

77 베를 바른 器面에 자개를 장착한 사례로는 국립중앙박물관 소장 拂子柄, 나라[奈良]현 다이마데라[當麻寺] 소장 염주 상자, 도쿄국립박물관 소장 毛利家 旧藏으로 전하는 〈菊唐草螺鈿經箱〉(TH-303) 외에도, 사진만을 근거로 판단하면 『朝鮮古蹟圖譜』九(朝鮮總督府博物館, 1929)에 실린 이왕가박물관 舊藏 漆塗螺鈿唐草文油壺 1개(3777) 및 漆塗螺鈿唐草文組翹合子 2개(3778·3779) 등을 지적할 수 있다.

78 <http://image.tnm.jp/image/1024/E0032659.jpg>(2019년 1월 17일 열람).

法이 각각 사용되었고, 이밖에 당대의 琴徽는 상감법일 가능성이 있으나, 북송 초기까지의 經箱 2점은 모두 木地에 바른 베 위에 자개를 붙인 후 최종적으로 器面을 옷으로 덧칠해서 마무리하는 漆地螺鈿이다. 한편 일본에서는 漆地螺鈿이 10세기 초에는 출현하였고, 12세기까지는 두꺼운 자개를 건축물 등에 상감하는 방법이 주류였으나, 13세기가 되면 일변하여 얇은 자개를 기물의 베를 바른 면이나 下地에 貼付하여 장착하는 방법으로 변화되었다. 이렇듯 자개의 박편화는 동아시아 전체에 공통된 흐름이었으며, 장착기법의 변화도 그것에 대응한 것이라 할 수 있는데, 두꺼운 자개에 대응한 상감법은 고대적 기법으로, 얇은 자개에 대응한 貼付法은 중세적 기법으로 그 위상을 정립할 수 있을 것이다. 상감법이 전혀 확인되지 않고 얇은 자개를 붙이는 고려시대의 나전칠기는 그 성립 당초부터 중세적 기법으로 제작되었을 가능성이 높다고 판단할 수 있을지도 모른다. 이러한 10세기부터 13세기에 걸친 동아시아 각 지역에서의 흐름을 정리하면 (도 12)와 같은데, 중국과 고려의 유연성, 그리고 일본의 독립성과 기술 면에서의 후발성을 이해할 수 있을 것이다.

下地에 대하여 확인해 보면, 중국에서는 한대 이후 후저우시 飛英塔 출토 經箱에서도 보고된 골분 下地가 사용되었으며, 또한 '唐代から宋代にかけての漆器の下地には骨粉が用いられた例を確認できる(당대로부터 송대에 걸친 칠기 下地에는 골분이 사용된 예를 확인할 수 있다)'.⁷⁹ 고려에서는 <포류수금문나전향상>의 분석 결과, 골분과 옷을 재료로 한 골회층이 500~600μm 두께로 발라져 있는 것이 밝혀졌으며,⁸⁰ 다른 몇 가지 고려 나전기에서도 골분 下地가 확인되었다.⁸¹ 한편 동 시기의 일본 나전기의 下地는 나카자토가 말하는 '漆下地', 오카다 후미오의 분석에 의하면 '木屎漆'이 사용되었다. 나전기 下地에 대해서는 여전히 그 성질과 특징이 밝혀졌다고 말하기 어려우나, 고려 나전 下地는 중국과 동종의 下地로 판단할 수 있는 데 비하여, 일본 칠기에서는 골분 下地가 전혀 확인되지 않았으므로, 下地에 대해서도 중국·고려의 동질성과 일본의 독자성이 추인된다.

지역	10 세기		11 세기		12 세기		13 세기	
	패각 두께	장착 방법	패각 두께	장착 방법	패각 두께	장착 방법	패각 두께	장착 방법
중국	후패?	첩부법	불명	첩부법	박패	첩부법?	박패	첩부법
고려	불명	불명	불명	불명	박패?	첩부법	박패?	첩부법
일본	불명	불명	후패	상감법	후패	상감법	박패	첩부법

도 12. 한국, 일본, 중국의 자개 두께와 구조의 변화 [필자 작성]

79 岡田文男, 앞의 논문(2014), p.65; 岡田文男, 『古代出土漆器の研究』(京都書院, 1995), p.157.

80 岡田文男, 앞의 책(1995), p.167; 李容喜, 앞의 논문(2014), p.39; 李瓊姬, 앞의 논문(2014), pp.99-100.

81 岡田文男, 앞의 논문(2005), p.24; 李瓊姬, 「新出「高麗螺鈿鏡箱」の製作技法と年代」, 『漆工史』第33号(漆工史学会, 2010), p.41.

고려 나전기의 문양을 동시대의 중·일 나전기 문양과 비교해 보면, 일본의 나전칠기 문양은 고려 나전 문양과는 분명히 이질적이어서, 양자간에 직접적인 영향관계를 인정할 수는 없다. 중국에서는 비교 가능한 나전 작품의 예가 회화로 한정되어 있기 때문에 자세히 검증하기는 어려우나, 〈秋庭戲嬰圖〉의 원형 의자, 그리고 그것보다 시대가 앞선 瑞安 仙岩寺 慧光塔 출토 〈檀木識文描金經箱〉 등과 같이 고려 나전의 당초문과 유사한 문양이 확인되므로, 문양적으로도 고려 나전은 중국과의 친근성을 가지고 있는 것이 분명하다. 그러나 중국제 나전에서는 元代의 유물을 포함하여 끈 금속선을 界線으로만 사용하는 데 비하여, 고려 나전에서는 중국과 마찬가지로 계선으로 끈 선이 사용되는 것 외에 당초문의 넝쿨에는 모두 금속 單線을 사용했다는 점에서 송원대 나전과의 차이를 지적할 수 있다. 이러한 금속 단선에 의한 당초문 넝쿨의 표현은 쇼소인에 전하는 당대 木地螺鈿器에서도 확인할 수 있으며,⁸² 1932년에 미조구치 사부로(溝口三郎)가 이미 지적한 바와 같이 ‘之は曲線を表現するに頗る簡単に自由に好みの線を作る事が出来るのと、もちまへの温雅繊細な感情を表はすに適當だったので斯く盛んに駆使されたものらしい。而して其の技法は、正倉院御物中にも見出すから恐らく唐朝傳來の技術(이것은 곡선을 표현하는 데 매우 간단하고 자유롭게 원하는 선을 만들 수 있고, 스스로의 溫雅하고 섬세한 감정을 표현하는 데 적당했기 때문에 이렇게 활발히 사용된 모양이다. 그러나 그 기법은 쇼소인 어물 중에서도 확인할 수 있으므로 아마 唐朝에서 전해진 기술’이었다고⁸³ 이해해야 할지도 모른다.

그런데 원색도판2의 네즈(根津)미술관 소장 〈螺鈿樓閣人物文箱〉(50124)의 경우, 뚜껑 표면에는 가장자리를 花入龜甲文과 連珠文으로 두르고 그 중앙에 중국제 나전칠기 문양과 기본적으로 공통된 毛彫線으로 세부문양을 새긴 누각인물도가, 사방의 측면에는 역시 花入龜甲文과 連珠文으로 가장자리를 두르고 그 중앙에 고려 나전칠기와 공통된 가로로 뻗은 모란당초문이 시문되어 있다. 이러한 특징 때문에 이 작품에 대해서는 중국제인가 고려제인가 하는 논의가 계속되어 왔으나, 아직까지 결론이 나지 않고 있다. 이러한 특징을 가진 나전칠기의 사례는 이 밖에도 몇 가지가 확인되는데, 이 작품은 뚜껑 표현의 모란당초문 넝쿨을 자개로 표현하면서 측면의 모란당초문 넝쿨에는 금속 단선을 사용하였다는 점에서 이 종류의 작품 중 유일한 사례인 것으로 생각된다. 시기적으로는 14세기에 속할 가능성이 있는데, 나전칠기와 관련된 양 지역의 밀접한 관계를 나타내는 작품이란 점이 명백하다.

이상의 내용을 정리해 보면, 고려 나전은 동아시아 전체의 나전칠기의 동향을 따르면서도 11세기

82 필자는 唐代 螺鈿器에서 넝쿨이나 고삐와 같은 가는 완곡선을 금속선으로 표현하였던 것으로 보아서, 이 시대의 자개 절단 기술로는 이러한 자개 가공이 어려웠을 것으로 보고, 그러한 견해를 고려 螺鈿에 대해서도 부연 적용한 적이 있는데, 동시대의 중국에서 자개에 의한 넝쿨 곡선 표현이 가능하였다면 고려에서도 기술적으로 불가능하지 않았다고 생각해야 할 것 같다. KOBAYASHI K., "Turban Snails and Abalone Shells- The technique of mother-of-pearl inlay on Korean peninsula," *Korean Lacquer Art Aesthetic Perfection*(Museum für Lackkunst, 2012), p.79 참조.

83 溝口三郎, 「菊唐草螺鈿小箱」, 『寶雲』第3冊(寶雲舎, 1932), p.56.

초까지의 중국 나전기보다 기술적으로 시기가 늦으며, 또한 중세적인 자개의 형상과 장작법, 그리고 下地 등에 보이는 송대 나전과의 기술적·문양적인 유사성과 친화성으로 판단하면, 11세기 후반 이후에 중국의 강한 영향을 받아서 나전칠기 제작이 시작되었던 것으로 추측된다.⁸⁴ 한편 금속 단선에 의한 당초문 넝쿨의 표현처럼 그 표현양식에는 당대 나전의 전통도 이용하는 독자성도 겸비하였다고 평가할 수 있는 것이 아닐까?⁸⁵ 그리고 전체적으로 송대 나전과의 관련성이 많이 확인되는 고려 나전을 계보·시대가 다른 당대의 평탈기술과 굳이 관련시킬 필요성은 희박하다고 필자는 생각하는 데 어떨까?

V. 동아시아의 고대·중세 螺鈿에 사용된 貝殼 종류의 문제

고려 나전의 성립 문제를 논할 때 또 하나 그 중요성을 인식할 필요가 있는 것은 패각 종류의 문제이므로, 이 장에서는 이 문제에 관하여 논점을 정리해 두고자 한다.

당대 이후 고려시대와 同時期까지 동아시아에서 나전에 사용되었을 가능성이 있는 패의 종류는 야광패와 전복패의 두 종류로 한정된다. 그런데 실제로 어느 종류의 패각이 사용되었는지 판단하는 것은 쉬운 일이 아니며, 필자들도 지금까지 객관적인 판단기준의 확립을 목표로 공동연구를 진행하여 왔으나,⁸⁶ 아직까지는 명확한 판정기준을 찾아내지 못하고 있다. 또한 지금까지의 판별방법으로는 자외선을 조사하여 형광 반응색을 보는 판별법과 상세한 관찰에 의하여 패의 조직구조를 판정하는 방법이 있는데, 일반적으로 반사광택이 평탄한 것을 야광패로, 螺肋 때문에 생기는 연속적인 파상 골에서 반사된 파상 간섭 광택이 확인되는 것을 전복패로 판정하는, 주로 경험에 의해 판단하는 것이 일반적인 것 같다.

84 앞서 언급한 바와 같이 문헌기록을 통하여 고려에서는 늦어도 11세기 중엽 전후에는 螺鈿이 제작되었던 것이 인정된다. 유감스럽게도 현재까지는 이 시기로 비정되는 螺鈿器의 존재는 알려지지 않았으나, 앞으로 그러한 작례가 확인되면 고려 시대 전반 螺鈿의 실태와 중국 등과의 관계가 구체적으로 파악되어서 그 역사적 위치가 더 명확해질 것으로 기대된다.

85 西岡康宏은 전세 고려 螺鈿經箱을 2종으로 분류하는데, 대모장식이 없고 국화문양이 元代 螺鈿食籠과 유사한 6개는 중국제이며, 14세기 이전의 것이라고 하였다. 이 견해가 맞다면 고려 螺鈿의 범주와 그것에 대한 인식이 크게 달라질 수밖에 없는데, 이 문제 제기는 아직까지 검토되지 않고 있다. 그가 비교한 元代 螺鈿食籠의 당초문 넝쿨에는 자개가 사용되었다. Yasuhiro Nishioka, "Concerning So-called Koryo Dynasty Mother-of-pearl Inlaid Sutra Boxes, A Re-examination of Manufacturing Sites and Period Dating," *International Colloquium on Chinese Art History, 1991, Proceedings, Antiquities, Part2*(National Palace Museum, Taipei, 1992)[西岡康宏, 「關於高麗時代的螺鈿經箱其製作地點及年代之再檢討」, 『中華明國建國八十年 中國藝術文物討論會論文集/器物(下)』(國立故宮博物院, 1992)] 참조.

86 矢崎純子·南條沙也香·小林公治·松田泰典·小松博, 「螺鈿に使われる貝殻の構造的特徴—ヤコウガイ、アワビについて」, 『文化財保存修復学会第38回大会研究発表要旨集』(文化財保存修復学会, 2016), pp.54-55; 矢崎純子·南條沙也香·小林公治·松田泰典·小松博, 「螺鈿に使われる貝殻の分析—主にヤコウガイ、アワビについて」, 『平成28年度宝石学会研究発表要旨』(宝石学会, 2016), p.19.

쇼소인에 전하는 당대 나전 패각 종류에 대한 아라카와 히로카즈의 조사에서는, 야광패와 전복패를 병용하여 일본제일 가능성이 있는 〈楓蘇芳染螺鈿槽琵琶〉 이외는 모두 야광패로 판단되었으며,⁸⁷ 실제로 쇼소인 유물을 조사한 여러 연구자들의 판단도 이와 일치한다. 중국의 당대 출토 나전경과 각지의 전세 나전경에 대해서는 조사자의 개별적인 판단을 따라야 하는데, 역시 야광패로 생각되는 것 같다. 앞서 언급한 오대십국기부터 북송 초기의 經箱 2점에 대해서는 특히 패각 종류에 대한 보고는 찾을 수 없으나, 필자는 실제로 관찰한 결과 역시 야광패로 판단하고 있다. 한편 원대의 나전 패각 종류에 대하여 언급한 기술은 적으나, 니시오카 야스히로(西岡康宏)는 ‘おおむね鮑貝が中心で(대체로 전복패가 중심이며)’, ‘夜光貝をつかった作品で、元時代に比定されるものは見出されていない(야광패를 사용한 작품으로 원 시대로 비정되는 것은 발견되지 않았다)’고 하는 등,⁸⁸ 전복패라고 하는 견해가 주류인 것 같다. 그러나 예를 들어 저명한 도쿄국립박물관 소장 중요문화재 〈龍濤螺鈿稜花盆〉(TK-9)처럼 색상별로 선별되어 사용되었던 자개가 기복없이 평탄한 빛을 내고 있다는 점과,⁸⁹ 명대 이후이지만 류큐(琉球)에서 중국으로 나전 재료로 보이는 대량의 야광패각이 수출되었음을 기술한 문헌기록이 존재하는 점,⁹⁰ 패류 연구자인 구로즈미 다이치(黒住耐二)의 최근 연구에 의하면 한반도 동해안 및 중국 산둥반도 연안에 분포되는 전복은 소형의 참전복(*Haliotis discus hannai*)으로 한정되며, 나전 소재로 적합한 대형의 천연전복은 일본 본토와 규슈(九州)섬에서부터 제주도를 중심으로 한 범위에만 서식한다는 점,⁹¹ 고이케 도미오(小池富雄)의 ‘唐・宋時代以後の中国螺鈿も琉球産夜光貝と見られる(당・송시대 이후의 중국 나전도 류큐산 야광패로 생각된다)’라는 견해⁹² 등을 방증으로 하여, 사건으로는 당대부터 청대까지 원칙적으로 일관되게 야광패가 나전의 소재로 사용되었다고 판단하여 논의를 계속하고자 한다.

한편 일본의 헤이안시대부터 가마쿠라시대까지의 나전 패각 종류를 명확히 판단한 견해는 많지 않으나, 나카자토 도시카쓰는 12세기 이전의 후패는 야광패, 13세기 이후의 박패는 전복패로 보고

87 荒川浩和, 앞의 논문(1998), pp.29-31 참조.

88 西岡康宏, 「中国の螺鈿」, 『中国の螺鈿』(東京国立博物館, 1981), p.163; 范佩玲, 「黑漆嵌螺鈿楼阁人物故事纹圆盒年代探讨」, 『曾在曹家-曹其鏞夫妇捐赠中国古代漆器』(浙江省博物馆, 2014), p.14 등.

89 e国宝, 다음의 페이지 참조, http://www.emuseum.jp/detail/100890/000/000?mode=detail&d_lang=ja&s_lang=ja&class=8&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=33&num=6(2019년 1월 17일 열람).

90 徳川義宣, 「第1章 漆工材料ならびに漆工品に関する記録」, 『琉球漆工藝』(日本経済新聞社, 1977), pp.11-15.

91 고바야시 고지(小林公治), 앞의 논문(2017), p.62, 도 6. [黒住耐二, 「南蛮漆器に用いられた貝類に関する予察」, 『公開研究会子稿集増補版 南蛮漆器の多源性を探る』(東京文化財研究所, 2017), p.22, 図1 전제, http://www.tobunken.go.jp/japanese/publication/pdf/Namban_Lacquer_20170304-05.pdf (2019년 1월 17일 열람)]. 黒住에 의하면 중국에서 실시된 연구 결과로는 산둥반도 남해안까지 ‘大形’ 전복류가 서식하는 것이 확실한 것 같은데, 이곳의 전복은 참전복으로 ‘大形’이라고 하여도 10cm를 넘는 것이 드문 종이라고 한다.

92 小池富雄, 「東洋漆工芸研究の現在 中国・朝鮮・琉球」, 『美術フォーラム21』Vol.19 (美術フォーラム21刊行会, 2009), p.60.

있다.⁹³ 보도인 봉황당 천개의 나전은 과학분석에서도 야광패로 판단되어⁹⁴ 나카자토의 견해와도 일치하는데, 그 이후의 나전 패각 종류에 대해서는 예를 들어 오카다 조는 『(文祿慶長の役以前)の螺鈿が主として夜久貝であった(임진왜란·정유재란 이전)의 나전이 주로 야광패였다』고 하였고, 다카하시 다카히로는 ‘我国の中世以前の螺鈿器に採用された原貝は、そのほとんどが夜光貝である。鮑貝の利用はせいぜい中世末期以後(일본의 중세 이전 나전기에 사용된 원패는 그 대부분이 야광패이다. 전복패의 이용은 빨라야 중세 말기 이후)’라고 하였으며, 아라카와 히로카즈도 ‘鮑貝の使用に関しては、近世以降の記録以外には殆ど見当たらない(전복패의 사용에 관해서는 근세 이후의 기록 이외에는 거의 확인할 수 없다)’라고 말하는 등⁹⁵ 세 연구자의 의견은 거의 일치하고 있으며, 필자도 마찬가지로 일본에서는 15~16세기까지는 야광패가 사용되었고, 그 후 전복패로 나전 패각 종류의 교체가 일어났다고 생각한다.

그런데 고려 나전 패각 종류에 대한 선학들의 견해는 전복패설과 야광패설로 명확히 나뉘어 있다. 전복패로 보는 것은 대다수의 한국인 연구자와 아라카와 히로카즈⁹⁶ 등이며, 야광패로 보는 것은 다카하시 다카히로와⁹⁷ 필자 등이다. 또한 한국에서는 이러한 나전 패각 종류의 특정화 문제에서 예를 들어 ‘전적으로 수입에 의존하던 귀한 보석류 수급의 한계를 극복하기 위해 쉽게 구할 수 있는 전복과 소라껍데기를 이용한 나전칠기가 당시 사용층의 미적 취향, 장인들의 창의력 등과 결부되어 독창적으로 발전하게 된다’라는⁹⁸ 말처럼 나전에 현지의 산물로 판단되는 패각을 이용하였다는 견해가 고려 나전에 나타난 국풍문화 발전의 논거로 이용되고 있다.

이와 같이 패각 종류의 문제는 지금까지도 고려 나전의 기술 계보와 평가에 영향을 미치는 중요한 문제라고 인식되어 왔는데, 그 외에도 중요한 것은 야광패가 당대부터의 전통을 지닌 나전 소재임과 동시에 동아시아에서는 일본열도 남쪽의 도서지역에만 서식하는 패류라는 점과, 전복은 소형의 참전복 이외에 나전 제작에 적합한 대형 전복 종은 한반도에는 거의 서식하지 않고, 한반도 남단에서 제주도까지의 범위에만 분포할 가능성도 전제로 검토해야 한다는 것이다.

유감스럽게도 현재 상황으로는 나전 패각 종류를 객관적으로 특정화하는 것은 어려우나, 한국에서 종래 일반적으로 상정되어 왔던 것과는 반대로, 고려시대까지는 야광패가 사용되었다는 필자들의 견해에 의하면, 고려 나전은 기술적 측면뿐만 아니라 필수 재료에 있어서도 중국 나전과 긴밀한

93 中里壽克, 「古代螺鈿の研究(下)」, 『国華』第1203号(国華社, 1996), p.21.

94 奥谷喬司·和田浩爾·赤松蔚, 「天蓋の螺鈿材質調査」, 『平等院国宝木造阿彌陀如来坐像・国宝木造天蓋修理報告書(本文編)』(平等院, 2008), pp.137-140.

95 岡田譲, 「近世初期漆芸における李朝螺鈿の影響」, 『MUSEUM』53号(東京国立博物館, 1955), p.7; 高橋隆博, 「李朝の螺鈿」, 『高麗李朝の螺鈿』(毎日新聞社, 1986), pp.195; 荒川浩和, 앞의 논문(1998), p.28.

96 荒川浩和, 앞의 책(1985), pp.249-250.

97 高橋隆博, 앞의 논문(1986), p.195.

98 이광배, 앞의 논문(2015), p.26.

영향관계를 가지고 있었을 가능성이 높아지는데, 그 야광패가 야쿠시마(屋久島) 이남의 류큐 열도산이라고 가정한다면, 그것은 중국 본토를 경유하여 전해진 것인가, 아니면 규슈섬을 경유하는 일본 루트로 전해진 것인가 하는 점도 큰 문제가 된다.⁹⁹ 한편 이 시대의 중국 및 일본 나전에 야광패가 사용되던 중에 한반도에서만 전복패가 사용되었다는 견해를 따른다면, 기술과 下地, 문양 등에서 확인되는 중국과의 유사성이 패각 종류에 한해서만 상반되는 셈이 됨과 동시에, 고려에서는 독자적으로 나전 패각 종류와 소재 가공법을 개발하고 있었던 셈이 되므로, 이것을 어떻게 이해할 것인지 문제가 될 것이다. 나전 패각 종류의 문제는 그 객관적 판별법의 개발도 포함하여 향후 본격적으로 추구해야 할 중요한 과제임을 새삼 인식하게 된다.

VI. 맺음말

동아시아의 미술사학계에서는 나전을 칠공예의 한 유형으로 보는 견해가 주류이다. 이러한 ‘사고적 틀’ 안에서는 당연한 방법으로서 고대로부터의 漆工史를 더듬어 가며 그 발전형 혹은 귀결점으로 통일신라와 고려 나전을 이해하기에 이르렀던 것으로 생각된다. 漆地螺鈿이 보편화하여 나전의 주요기법이 된 고려시대나 중국 북송시대, 혹은 일본 헤이안시대 이후라면 칠공사의 시점에서 나전을 검토하는 것도 필요하다. 그러나 현존 유물에 한정하여 생각해 보면, 木地螺鈿과 樹脂地螺鈿 등이 주체였던 당대와 동시대의 동아시아에서, 더욱이 이 시대에 이러한 기술이 채용된 이유 중 하나가 자개의 두께로 인해 발생하는 기면의 단차를 옷칠로는 해소하기 어려웠기 때문이었다고 추측한다면, 칠기나 칠공 기술의 일부분으로 고대의 나전을 이해하려는 방향성은 틀린 결론을 초래할 가능성이 높다. 이러한 의미에서 본고에서는 다시 한 번 나전을 나전사의 관점에서 검토하는 것이 중요함을 강조해 두고 싶다.¹⁰⁰ 그리고 이러한 입장에서 생각하는 한, 통일신라시대의 출토 나전경은 현지의 기술과는 직접적 관계를 갖지 않는 전래품이며, 한반도에서 나전 제작은 유사 유물과 기술을 확인할 수 있는 송대 중국과의 영향관계 아래 고려시대부터 시작되었다고 보는 것이 현시점에서는 가장 온당한 견해라는 것이 필자가 본고의 검토를 통해 이르게 된 결론이다.

99 대가야(6세기 초경) 수장의 무덤 중 하나로 보이는 지산동 44호분에서는 야광패제 순가락(貝匙)이 출토하였는데, 남쪽 도서 및 일본을 경유한 야광패의 유통로가 이미 이 시대에 존재했을 가능성을 고려할 필요가 있을 것이다. 尹容鎮, 『高靈池山洞44号墳發掘調査報告』, 『大伽倻古墳發掘調査報告書』(高靈郡, 1979), p.25; 기노시타 나오키(木下尚子), 『古代朝鮮・琉球交流試論—朝鮮半島における紀元一世紀から七世紀の大型巻貝使用製品の考古学的検討』, 『青丘學術論集』第18集(韓國文化研究振興財団, 2001) 참조. 또한 이 논고에서 기노시타는 야광패가 원패 상태로 한반도에 반입되었다고 보고 있다. 고려 조정에서는 중상서에 磨匠이 존재하였던 것을 전제로 한다면, 고려시대에도 야광패는 원패 상태로 반입되었던 것으로 생각된다.

100 螺鈿史의 관점이란 螺鈿이라는 장식을 성립하게 하는 패를 기축으로 삼고 패 자체 또는 패를 사용한 기물이나 그 기술을 생각하는 사고방식이다.

지면의 제약도 있어서 고려 나전 성립에 관한 논의에 시종한 결과, 고려 나전칠기 자체의 편년과 제작지의 문제에 대해서는 거의 언급할 수 없었다. 향후 연구를 기대한다.

최공호는 한국의 미술사학계에서는 회화와 조각, 그리고 도자기와 불교 금속공예의 연구가 왕성한 한편, 대표적인 역사 공예로 널리 인식되는 나전칠기의 연구가 지금까지 지극히 저조하였던 것을 지적하면서, 이러한 연구 상황이 일제강점기 일본의 영향이 남은 것이라고 하였다.¹⁰¹ 한국의 미술사 연구에 어두운 필자는 이 견해에 대해 언급할 수 없으나, 일본의 미술사학계에서도 연구자와 연구 논문 등의 수에 여실히 드러나 있듯이 그 관심이 회화나 조각에 크게 치우치고, 공예사 연구는 저조하다는 점은 분명히 공통된 상황이다. 그러나 표면적인 연구의 저조함과 그 중요성은 무관하다. 나전을 그 대표적 전통문화의 하나로 보는 한국에서 앞으로 보다 다양한 관점의 다채로운 연구가 출현하고 발전할 것을 기대한다. 그리고 본고가 그러한 연구에 조금이라도 기여할 수 있다면 그것은 기대 이상의 성과이다.

투고일 2019. 3. 20. | 심사개시일 2019. 4. 12. | 게재 확정일 2019. 5. 16.

101 최공호, 「나전칠기, 퇴색하지 않는 빛의 스펙트럼」, 『세밀가귀 한국미술의 품격』(삼성미술관Leeum, 2015), p.266.

* 본고는 오랜 기간에 걸친 각지에서의 조사와 작년의 Lee & Won재단 주최 학술강연회 등에서 얻은 상당히 많은 분들의 후의와 이해, 진지한 의견교환 등에 힘입어 집필할 수 있었던 것이다. 모든 분들의 이름을 열거할 수는 없으나, 여러분들의 후의에 깊이 감사 드린다.

원전

『東大寺献物帳』

【한국어】

곽대웅·황지현, 『한국의 나전칠기』, 『천년을 이어 온 빛 나전칠기』, 국립중앙박물관, 2006.

신숙, 『통일신라 평탈공예 연구』, 『美術史学研究』242-243, 2004.

尹容鎭, 『高靈池山洞44号墳發掘調査報告』, 『大伽倻古墳發掘調査報告書』, 高靈郡, 1979.

이광배, 『극한(極限)의 세밀함 : 고려나전(高麗螺鈿)』, 『세밀함으로 읽는 한국미술』, 삼성미술관Leeum, 2015.

李瓏姬, 『〈고려나전향상〉의 공예사적 위치-기법적 특징을 중심으로』, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』, 한국미술연구소(CAS), 2014.

李容喜, 『고려시대(포류수금문나전묘금향상)의 현황, 재질 및 제작기법』, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』, 한국미술연구소(CAS), 2014.

채해정, 『統一新羅 金屬 및 漆工藝品の技法과 文樣 研究』, 『미술사연구』15, 2001.

최공호, 『나전칠기, 퇴색하지 않는 빛의 스펙트럼』, 『세밀가귀 한국미술의 품격』, 삼성미술관Leeum, 2015.

최영숙, 『高麗時代 螺鈿漆器 研究』, 『미술사연구』15, 2001.

【동양어】

岡田文男, 『古代出土漆器の研究』, 京都: 京都書院, 1995.

———, 『宋代の無文漆器に見られる骨粉下地とその表現効果』, 『漆工史』第28号, 2005.

———, 『平等院鳳凰堂天蓋蛇骨子の漆芸技法』, 『鳳翔学叢』第5輯, 2009.

———, 『韓國國立中央博物館所藏高麗螺鈿經箱の研究』, 『고려나전향상과 동아시아 칠기』, 서울: 한국미술연구소(CAS), 2014.

岡田讓, 『文献から見た高麗螺鈿』, 『美術研究』175号, 1954.

———, 『近世初期漆芸における李朝螺鈿の影響』, 『MUSEUM』53号, 1955.

———, 『高麗の螺鈿』, 『東洋漆芸史の研究』, 東京: 中央公論美術出版, 1978.

高橋隆博, 『高麗螺鈿についての二、三の問題』, 『津田秀夫先生古希記念 封建社会と近代』, 京都: 同朋舎出版, 1989.

———, 『朝鮮半島漆芸史の基礎的研究』, 『青丘學術論集』第4集, 1994.

———, 『李朝の螺鈿』, 『高麗李朝の螺鈿』, 東京: 毎日新聞社, 1986.

高橋隆博 外, 『シンポジウム「東洋の螺鈿」』, 『漆工史』23号, 2000.

溝口三郎, 『菊唐草螺鈿小箱』, 『寶雲』第3册, 東京: 寶雲舎, 1932.

奈良国立博物館, 『平成11年 正倉院展目録』, 奈良: 奈良国立博物館, 1999.

徳川義宣, 『第1章 漆工材料ならびに漆工品に関する記録』, 『琉球漆工藝』, 東京: 日本經濟新聞社, 1977.

皿井舞, 『鳳凰堂須弥壇の美術史的考察』, 『平等院鳳凰堂内光学調査報告書』, 東京: 東京文化財研究所, 2017.

- 木下尚子,「古代朝鮮・琉球交流試論—朝鮮半島における紀元一世紀から七世紀の大型巻貝使用製品の考古学的検討」,
『靑丘學術論集』第18集, 2001.
- 范佩玲,「黑漆嵌螺鈿楼阁人物故事纹圆盒年代探讨」,『曾在曹家-曹其鏞夫妇捐赠中国古代漆器』,杭州: 浙江省博物館, 2014.
- 兵庫県立考古博物館,『干石コレクション—鏡鑑編一』,神戸: 兵庫県立美術館, 2017.
- 北村昭斎,「正倉院宝物の螺鈿技法にする知見について」,『正倉院紀要』第30号, 奈良: 宮内庁正倉院事務所, 2008.
- 杉山洋,『唐式鏡の研究 飛鳥・奈良時代金属器生産の諸問題』,東京: 鶴山堂, 2003.
- 西岡康宏,「中国の螺鈿」,『中国の螺鈿』,東京: 東京国立博物館, 1981.
- ,「關於高麗時代的螺鈿經箱 其製作地點及年代之再検討」,『中華明國建國八十年 中國藝術文物討論會論文集/器物(下)』,台北: 國立故宮博物院, 1992.
- 西川明彦,『日本の美術 正倉院宝物の装飾技法』No.486, 東京: 至文堂, 2006.
- 石守謙,「高麗時代蒲柳水禽文螺鈿香箱研究」,『고려나전향상과 동아시아 칠기』,서울: 한국미술연구(CAS), 2014.
- 成瀬正和,『日本の美術 正倉院の宝飾鏡』No.522, 東京: 至文堂, 2009.
- 小林公治,「中国螺鈿史研究情况与课题—以亚洲螺鈿史建设为目标」,『中国生漆』第30卷 第3期, 2011.
- ,「唐代螺鈿鏡, 平脱鏡制作技術の検討—螺鈿史研究の視点から—」,『技術と交流の考古学』,東京: 同成社, 2015.
- ,「アジアとの関係から考える朝鮮半島螺鈿史の検討課題」,『일본이 사랑한 조선미술』자료집, 서울: Lee&Won財団, 2017.
- ,「中国における漆地螺鈿の成立と発展—螺鈿史上の古代・中世とその画期」,中国古代漆器國際學術研討會論文稿2018」,上海: 上海博物館, 2018.
- 苏州市文管会・苏州博物館,「苏州市瑞光寺塔发现一批五代、北宋文物」,『文物』1979年11号, 北京: 文物出版社, 1979.
- 小池富雄,「干支銘のある新出の元時代螺鈿卓について」,『漆工史』第28号, 2005.
- ,「東洋漆工藝研究の現在 中国・朝鮮・琉球」,『美術フォーラム21』Vol.19, 2009.
- 矢崎純子・南條沙也香・小林公治・松田泰典・小松博,「螺鈿に使われる貝殻の構造的特徴—ヤコウガイ、アワビについて」,
『文化財保存修復学会第38回大会 研究発表要旨集』, 2016.
- ,「螺鈿に使われる貝殻の分析—主にヤコウガイ、アワビについて」,『平成28年度宝石学会研究発表要旨』, 2016.
- 室瀬和美,「浮線螺鈿時絵手箱を紐解く」,『神の宝の玉手箱』,東京: サントリー美術館, 2017.
- 鈴木規夫,「国宝 浮線螺鈿時絵手箱の文様と技法」,『三浦古文化』,東京: 三浦古文化研究会, 1979.
- 奥谷喬司・和田浩爾・赤松蔚,「天蓋の螺鈿材質調査」,『平等院国宝木造阿彌陀如来坐像・国宝木造天蓋修理報告書(本文編)』,
宇治: 平等院, 2008.
- 刘刚,「宋代螺鈿漆器相关文献研究」,『中国古代漆器國際學術研討會論文稿 2018』,上海: 上海博物館, 2018.
- 李經澤・胡世昌,「宋代螺鈿漆器和大英博物館珍藏的一件嵌螺鈿黑漆碟」,『故宮文物月刊』244, 2003.
- 李瓊姫,「新出「高麗螺鈿鏡箱」の製作技法と年代」,『漆工史』第33号, 2010.
- 李瓊姫・増村紀一郎・ミニフランク,「高麗時代の菊花文螺鈿經箱の技法的研究」,『文化財保存修復学会誌』第48号, 2004.
- 朝鮮総督府博物館,『朝鮮古蹟圖譜』九, ソウル: 朝鮮総督府博物館, 1929.

- 竹内理三 編,『東大寺献物帳』,『寧楽遺文』中巻,東京:東京堂,1962.
- 中里壽克,『三・漆芸技法』,『平等院大観』第二巻 彫刻,東京:岩波書店,1987.
- ,『須弥壇 格子戸の漆芸』,『平等院大観』第一巻 建築,東京:岩波書店,1988.
- ,『中尊寺金色堂と平安時代漆芸技法の研究』,東京:至文堂,1990.
- ,『古代螺鈿の研究(上)』,『国華』第1199号,1995.
- ,『古代螺鈿の研究(下)』,『国華』第1203号,1996.
- 中村力也・成瀬正和,『5. 接着剤調査』,『正倉院紀要』第31号,奈良:宮内庁正倉院事務所,2009.
- ,『8. 接着剤調査』,『正倉院紀要』第35号,奈良:宮内庁正倉院事務所,2013.
- 河田貞,『高麗の螺鈿』,『高麗李朝の螺鈿』,東京:毎日新聞社,1986.
- 胡健,『唐代螺鈿銅鏡の様式和工藝新探』,『文物研究』総195期,2017.
- 湖州市飛英塔文物保管所,『湖州飛英塔發現一批壁藏五代文物』,『文物』1994年2号,1994.
- 黃琦,『中国传统工艺漆背铜镜的认识与分析』,『中国生漆』第34巻 第1期,2015.
- 荒川浩和,『琴の髹漆』,『MUSEUM』369号,1981.
- ,『螺鈿』,京都:同朋舎出版,1985.
- ,『正倉院の螺鈿—漆藝史上の意義—』,『正倉院紀要』第20号,1998.
- 黒住耐二,『南蛮漆器に用いられた貝類に関する予察』,『公開研究会予稿集増補版 南蛮漆器の多源性を探る』,2017.

【서양어】

- Koji, Kobayashi. "Turban Snails and Abalone Shells-The technique of mother-of-pearl inlay on Korean peninsula," *Korean Lacquer Art Aesthetic Perfection*, Münster: Museum für Lackkunst, 2012.
- Stuart, Jan. "An Introduction to the Collection of East Asian Lacquerwares in the British Museum," 『고려나전향상과 동아시아 칠기』, 한국미술연구소(CAS), 2014.
- Yasuhiro, Nishioka. "Concerning So-called Koryo Dynasty Mother-of-pearl Inlaid Sutra Boxes, A Re-examination of Manufacturing Sites and Period Dating," *International Colloquium on Chinese Art History, 1991, Proceedings, Antiquities, Part2*, Taipei: National Palace Museum, 1992.

Emergence of Goryeo(高麗) Dynasty Mother-of-Pearl Decoration from East Asian Perspective

Koji Kobayashi*

The present author considers that mother-of-pearl decoration is one of the specific cultures created in Asia. In this article, he would like to argue the emergence and early days of that decoration in the Korean Peninsula, one of the areas among China, Korea and Japan where mother-of-pearl culture emerged much earlier than in other areas in the world.

As a whole, mother-of-pearl techniques can be divided into four kinds: a) mosaic technique(モザイク螺鈿), b) resin embedded technique(樹脂埋地螺鈿), c) wooden inlaid technique(木地螺鈿), and d) lacquered technique(漆地螺鈿). Since all these four techniques can be recognized as early as in the Tang(唐)dynasty, the beginning of other Asian mother-of-pearl cultures would be after that period and the technique could have been transmitted directly or indirectly in the historical exchange from China. It would be difficult to deny any relationship with China when we consider every Asian mother-of-pearl culture.

First, for tackling the ancient history of Korean mother-of-pearl decoration, we need to examine the famous mother-of-pearl ornamented bronze mirror allegedly found from Gaya(伽耶)mounded tomb of the Unified Silla(統一新羅)period, which has commonality with mother-of-pearl mirrors of the Shosoin(正倉院)treasures in Nara. Former researchers who emphasize its stylistic similarity with the Shosoin mirrors tend to speak of this mirror as having been produced in the Korean Peninsula. However, researchers who focus on technical similarity between both mirrors consider it as having been produced in China.

In 1975, thin metal ornamented lacquerwares(平脱漆器)were excavated from Annapchi pond(雁鴨池)ruin in Gyeongju(慶州), and it became a re-starting point of discussion about the relationship of craft production between the Tang dynasty and the Unified Silla. In the 2000s, one hypothesis that both thin metal ornamented mirror and thick mother-of-pearl ornamented mirror are lacquerwares produced with the same technique, only difference being the ornamented material such as metal or

* Head, Trans-disciplinary Research Section, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties

shell, was submitted. This way of thinking has become the main stream until nowadays in Korea, China and UK. However, on the contrary, in Japan, base material of mother-of-pearl ornamented mirror has been recognized as natural resin, not lacquer, for years. Because lacquer is not proper material for filling the gap in height between thick shell top and bronze surface, amount of lacquer needed, time and cost, the present author accepts the opinion in Japan. As a result of this, it can be insisted that mother-of-pearl ornamented mirror and metal ornamented mirror belong to different series of techniques, and mother-of-pearl mirror found in the Korean Peninsula could be an object produced in and imported from the Tang dynasty.

It has been considered that mother-of-pearl culture in the Goryeo dynasty was fulfilled based on the ethnical tradition continuing from the Unified Silla period. However, as described above, it is difficult to find direct relationship between Unified Silla and the Goryeo dynasty mother-of-pearl objects. Thus, early days of the Goryeo mother-of-pearl culture should be researched by comparison with Chinese or Japanese examples in the same age.

Information concerning Chinese mother-of-pearl objects in Wudai-Shiguo(五代十国)period is very limited. In addition to that, it has been mostly believed that mother-of-pearl production in the Song(宋)dynasty substantially declined according to the record on the “Bozhaibian(泊宅編)” written by Fang Shao(方勺)of the North Song(北宋)dynasty. However, by two examples of Wudai-Shiguo period we can know that although mother-of-pearl style in the early 11th century was under the tradition of the Tang dynasty mother-of-pearl making, by the famous Song dynasty painting ‘Children Playing in an Autumn Garden(秋庭戲嬰圖)’ by Su Hanchen(蘇漢臣), it can be confirmed that this tradition changed drastically in the 12th century to the style of using very thin and fine cut shell fragments.

In Japan, by records or remaining objects it is known that before the 13th century shell inlay technique onto wooden surface was major, but after the 13th century pasting technique of thin shell fragments onto lacquered surface became major.

By comparison with Chinese or Japanese mother-of-pearl decoration described above, it can be said that Goryeo mother-of-pearl style after the 12th century also has the same tendency with the style of both countries and is especially much similar to Chinese mother-of-pearl pattern and technique. Based on this fact, the author estimates that lacquered mother-of-pearl making of remaining Goryeo dynasty pieces started after the late 11th century at the latest with strong influence from China. Interestingly, that the adoption of metal wire technique for the depiction of tendril stem of the arabesque pattern could have been succeeded from Tang dynasty technique is a particular point found on Goryeo mother-of-pearl objects.

Another important problem for Goryeo mother-of-pearl decoration is the species of shells used. Technique for identification of shell species utilized for mother-of-pearl objects is not established yet and it is mostly specified by personal experience so far. From the view point of history and distribution of sea shell species in East Asia, the author would like to consider that green turban shell(夜光貝) was used in the Goryeo dynasty, same as in China and Japan. If this speculation is accurate, Goryeo dynasty mother-of-pearl had similarity with China, not only in pattern or technique but also in material. In this case, which route, i.e. via main land China or via Kyushu island, was taken for import of green turban shell captured at Okinawan sea also becomes an important problem. On the contrary, if not green turban but abalone shell was used, only shell material being different from Chinese mother-of-pearl production, we need proper explanation.

In East Asian countries, mother-of-pearl decoration has been recognized as one of lacquer art so far. However, is this truly correct and proper framework of consideration? For deconstructing and positioning history of mother-of-pearl decoration, especially for considering its initial days, the author believes that examining the type of mother of pearl, i.e. shell, would be important. On the other hand, Goryeo dynasty was the period when lacquered mother-of-pearl technique was general. For considering mother-of-pearl of this age, the author would like to stress the importance of making comparison among neighboring areas of the same age.

Key words: East Asia, Mother-of-Pearl Decoration, Unified Silla, Goryeo Dynasty, Tang Dynasty, Wudai-Shiguo, Song Dynasty, Nara Period, Heian Period, Structure, Technique, Thin Metal Ornamented Lacquerware, Lacquered Mother-of-Pearl, Resin, Lacquer, Children Playing in an Autumn Garden, Inlay Technique, Pasting Technique, Green Turban Shell, Abalone Shell

東アジア螺鈿史の視点から見る高麗螺鈿の成立

小林公治

(東京文化財研究所 広領域研究室長)

I. 本稿の目的

筆者は螺鈿をアジアに特有な物質文化の一つと捉えているが、その中でも中国大陆・朝鮮半島・日本列島の3地域は、遅くとも11世紀までにはそれぞれ独自の螺鈿を成立・発展させていた始原的地域の一つといえる。アジア全域、さらには世界的に螺鈿史を復元しようとする時、最も古い螺鈿史を持つこれら各地域でいつ、どのような螺鈿が成立し発展したのかという点は、その後の螺鈿の伝播や広がりを考えていく上で重要な問題だと言えよう。

2017年9月2日、筆者は韓国Lee&Won財団の招きを受け、同財団が主催する第9回学術講演会『일본이 사랑한 조선미술 (日本の愛した朝鮮美術)』において「アジアとの関係から考える朝鮮半島螺鈿史の検討課題」と題した発表を行なう機会を得た。¹ この発表では、統一新羅期から朝鮮時代前期にかけての螺鈿史上の問題点について検討したが、個々の問題についてはさほど詳細に触れることができず、また韓国での螺鈿史に関する研究成果を十分に参照できなかったことなど、不十分な点があった。また螺鈿史に限らないことではあろうが、日韓の言語的障壁は高く、韓国においても日本における螺鈿史研究の成果が必ずしも十分に把握されている訳でも無いようである。

* 本稿はJSPS科学研究費補助金基盤研究 (B) 「対外交流史の視点によるアジア螺鈿の総合的研究—大航海時代を中心に—」(課題番号15H03171 研究代表者: 小林公治) ほかによる成果の一部である。

1 小林公治「アジアとの関係から考える朝鮮半島螺鈿史の検討課題」『일본이 사랑한 조선미술』資料集 (Lee&Won財団、2017年)。

本稿ではこうした点を鑑み、今なお不十分ではあるものの、韓国語や中国語の関連論文、また日本語の文献や研究をできるだけ幅広く引用しつつ、統一新羅時代から高麗時代にかけての螺鈿の実態について、東アジアを俯瞰した螺鈿史の視点から検討することにした。²

II. 螺鈿の定義、アジアの螺鈿に共通する特徴

筆者は、螺鈿とは「貝の真珠光沢を平面装飾に利用した器物、あるいはその技術」とであると定義している。螺鈿は、原始古代より近代に至るまで、アジアを中心として世界各地で造られ愛好されてきたが、人類史的な観点から見るその出現は、各地域各時代それぞれでの多起源的なものではなく、西アジアや中国などの地域に限定された少数起源地説を取っている。その主たる根拠には、最古の螺鈿器であるメソポタミア文明や中国文明殷周代の出土品、そしてその後長い空白期を経て突如出現するかに見える中国唐代の各種螺鈿器の存在がある。

螺鈿史における唐代螺鈿の重要さは、その高い完成度のみならず、技術・構造的な多様性にある。唐代の螺鈿器は、中国での出土品、日本東大寺正倉院の伝世品、そして各地の博物館・美術館や個人のコレクションから構成されるが、それらは、a) 玳瑁地(モザイク)螺鈿、b) 樹脂地螺鈿、c) 木地螺鈿、そしてd) 漆地螺鈿の4種に大別される。a) 玳瑁地(モザイク)螺鈿とは、螺鈿貝片文様部分以外の器面を玳瑁を組み合わせて貼り込むものであるが、玳瑁以外の材料、例えば種々の異なる木材を組み合わせれば一般に木画や寄木細工と呼ばれるモザイク技法による螺鈿となる。b) の樹脂地螺鈿は主に銅鏡の装飾技法として採用されたもので、鏡背に貼った螺鈿貝片文様以外の空間を天然樹脂によって埋めるものである。c) の木地螺鈿は正倉院に伝世する螺鈿に確認されるものであるが、木胎(木地)面を螺鈿貝片文様の形態に彫り込み、そこに文様貝片を嵌め込んで装着する象嵌技法の螺鈿である。d) の漆地螺鈿は正倉院伝世品などに確認されるものであるが、表面技法的には貝片文様以外の総体を漆で塗り覆ったものと定義付けられるものの、その構造実態は貝片を木胎に象嵌するものと、貝片を貼り付けたものとの2種が確認されている。

中国の螺鈿器は無論、朝鮮半島、日本を含む世界各地の様々な螺鈿は、すべて唐代螺鈿器に確認されるこれら4種の螺鈿構造に分類可能で、筆者は例外を知らない。この事実から、筆者は少なくともアジア各地の螺鈿は唐代の螺鈿を源流として、それが様々な歴史的契機や経緯により直接的あるいは間接的に各地に伝わり、その地での独自の特徴を加えて様式的発展を遂げたものだと考えている。また特に、ほぼ恒常的に中国からの歴史的影響を色濃く受けてきた朝鮮半島や日本では、

2 本稿では朝鮮半島の螺鈿史を中心に論じるが、中国唐代から宋代にかけての螺鈿様相については、2018年11月に上海博物館で開催された中国古代漆器国際学術研討会2019において口頭発表を行なった。またその中国語要旨および日本語論文は下記に収録されている(小林公治「中国における漆地螺鈿の成立と発展—螺鈿史上の古代・中世とその画期」『中国古代漆器国際学術研討会論文集2018』上海博物館、2018年) pp.138-155。

螺鈿においても中国との関係性は基本的に無視できないものであろうと予測している。

さらにもう一点、世界各地の螺鈿文化に共通する特徴について記しておきたい。螺鈿とは、夜光貝といった特定の貝、また硬木や漆といった希少で入手困難な素材を用い、さらにそれらの精製・加工から加飾に至るまで、膨大な手間暇をかけた専門的複合作業の上に成立する装飾であった。いずれの時代や地域においてもこうした基本的な性格を具備する螺鈿器物は、螺鈿文化が発達した国家や地域の社会一般に広く共有されるものではなく、王家や貴族、また宗教権威者など、社会の上位層や富裕層によってのみ独占、所有されるものであった。また、こうした特徴により、螺鈿には特定上位層の審美感や価値観がより反映されやすい傾向を備えている可能性がある。

螺鈿とは、上記のような二つの基本的性格で多分に規定された歴史的装飾であると筆者は考えており、朝鮮半島の螺鈿史を考える上でもそうした普遍的性格に目配りしつつ検討していくことが必要であろう。

III. 統一新羅時代の螺鈿に対する位置付けと評価

1. 伝伽耶古墳出土「螺鈿団花禽獸文鏡」の制作地に対するこれまでの見解

朝鮮半島における螺鈿の成立を考える上でまず検討すべき資料は、周知のように、慶尚南道の伽耶古墳で出土したとされる三星美術館Leeum所蔵の「螺鈿団花禽獸文鏡」である(図1)。この鏡は現在に至るまで統一新羅時代唯一の螺鈿作例であり、また朝鮮半島においてこれ以前の螺鈿は確認されていない。

この鏡の制作地についてはこれまで様々な研究者から言及されている。河田貞氏は、雁鴨池から同じく唐代を代表する加飾技法である平脱の遺品が出土していることは「唐から新羅への螺鈿器の請来をも示唆し」ており、またこの螺鈿団花禽獸文鏡は「唐代宝飾鏡の典型をなす平螺鈿背鏡である」ことを踏まえると、本鏡は「その好個の資料」、つまり唐で制作されたものであると評価されている。³ また高橋隆博氏はこの螺鈿鏡は「文様の構成や技法は正倉院の螺鈿鏡に共通するが、際立つ特徴は、禽獸」や「山岳文」で、「異質な位置にある異例であり」、「唐製か朝鮮半島製であるのかもとり確定できない」とされた。⁴ 一方、杉山洋氏は、正倉院の螺鈿鏡との比較を行なう中で、唐代の出土螺鈿鏡には正倉院鏡のような大形品は見いだせず、また出土品・伝世品いずれも文様構成が絵画的な構成を主としていることから、正倉院の「こと螺鈿鏡に限って述べれば、湖

3 河田貞「高麗の螺鈿」『高麗李朝の螺鈿』(毎日新聞社、1986年) p.158。

4 高橋隆博「朝鮮半島漆芸史の基礎的研究」『青丘学術論集』第4集(韓国文化研究振興財団、1994年) pp.171-172。

巖美術館所蔵品(「螺鈿団花禽獸文鏡」筆者補記)との類似から、新羅製品である可能性を指摘できる」とされた。⁵

韓国での見解をいくつか見てみると、チェ・ヘジョン(채해정)氏は杉山氏と同様の視点から考察され、「湖巖美術館所蔵の「螺鈿団花禽獸文鏡」が中国出土の螺鈿鏡よりもむしろ日本に伝わる螺鈿鏡と類似することは、この正倉院遺物の伝播経路が中国よりは韓国であるという推測をより可能にするものである」とする。⁶一方、高麗螺鈿の起源を探る中でこの螺鈿鏡について検討されたチェ・ヨンスク(최영숙)氏は、一般に中国製であるという見方が強いものの、8世紀代は唐や周辺諸国との直接的また間接的交易も盛んであり、「韓半島で生産されない材料を使用していたとしても韓半島で造ることができない文物だと断定することはできない」と統一新羅製である可能性に含みを持たせている。⁷またグアク・デウン(곽대웅)氏は、韓国で出土した「金銀平文また螺鈿鏡3面」は、「統一新羅あるいは中国唐の製品と推測され」、また「貝を使用する螺鈿漆器の製作技術と同じ方法で作った銀平文木心漆器が慶州雁鴨池で発掘され、統一新羅時代中盤期である8世紀頃には螺鈿漆器が造られるようになったと推測するのが研究者たちの一般的見解である」と述べる。⁸さらにシン・スク(신숙)氏は、国立中央博物館が所蔵する動物文を持つ統一新羅時代の平脱鏡2面は中国唐代の平脱鏡の類型分類には含み得ないため、その「装飾構成は唐の影響を受けた後、統一新羅で新たに形変された表現と考えられ」、「花文と動物文が結びついた細部の特徴が表われており」、「同時代の遺物である国宝第140号湖巖美術館所蔵<螺鈿団花禽獸文鏡>」も「統一新羅的な変化の可能性をより一層高めている」と評価される。⁹

以上、この螺鈿鏡の制作地に対する日韓いくつかの見解を紹介したが、総体的に言えば、この鏡に使われている制作技術や素材に対する日本人研究者の見方は、中国唐の出土螺鈿鏡あるいは正倉院の伝世螺鈿鏡と酷似するという点で一致している。またさらに、文様の独自性により注目・重視する日韓の研究者には、この鏡が統一新羅製である可能性を強く考える傾向が見られるようである。

この螺鈿鏡が唐で制作され出土地にもたらされたものなのか、それとも統一新羅で造られたものなのかという問題は、高麗時代以後本格化する朝鮮半島螺鈿の成立と発展を理解するうえで確かに大きな影響を与える。しかしながら、この問題を考えるうえでその制作地論争にも増して重要なことは、この螺鈿鏡に使われている材料や技術が唐代の螺鈿技術や平脱といった装飾法とどのような関係にあるのか、という点について正確に把握・理解し、位置付けることであろう。

5 杉山洋『唐式鏡の研究 飛鳥・奈良時代金属器生産の諸問題』(鶴山堂、2003年) pp.51-52。

6 チェ・ヘジョン「統一新羅 金属 및 漆工藝品の技法과 文様 研究」『미술사연구』第15号(미술사연구회、2001年) p.66。

7 チェ・ヨンスク「高麗時代 螺鈿漆器 研究」『미술사연구』第15号(미술사연구회、2001年) p.83。

8 グアク・デウン、ファン・ジヒョン「한국의 나전칠기」『천년을 이어 온빛 나전칠기』(国立中央博物館、2006年) p.202。

9 シン・スク「통일신라명탈공예연구」『美術史学研究』242・243(韓國美術史學會、2004年) pp.40-41。

そこで次節では、この点に対するこれまでの理解について具体的に確認したい。

2. 平脱と螺鈿技術の関係をめぐるこれまでの見解

朝鮮半島における螺鈿の成立に関しこれまででもっとも注視される考え方は、平脱技術と螺鈿技術とが直接的に関係するもの、あるいは同種の技術である、という見方であろう。この考え方は、1975年雁鴨池において平脱器物が出土した以降に始まったと思われ、河田貞氏は前述のように、「平脱遺品の存在は、一方で唐から新羅への螺鈿器の請来をも示唆している」¹⁰と、唐代を代表する加飾技法として両者を関連付けており、こうした考え方の萌芽が感じられる。また高橋隆博氏は、雁鴨池から唐の年号を記した遺物が多く出土しているのは「新羅が唐との間に密接な交流をはかり、新文物を盛んに受容していたかを端的に示すもの」で、「唐朝漆芸加飾法を代表する平脱・螺鈿漆器はこうした交流の一環として新羅にもたらされたとは容易に想像でき」、「たとえそれが唐製としても新羅の工芸思潮に与えた影響は計り知れないものがあつたと考えて良」く、「さらにいえば、新羅で醸成された漆芸加飾技法は、次の高麗朝に継承されて熟成」、「つまり、あの細密にして華麗きわまりない高麗螺鈿法の萌芽は、すでに新羅に胚胎していたとみて何ら異論のないところであろう」と河田氏の見方をさらに進め、唐代の代表的漆芸技法として両者の関係性を強調されている。¹¹

平脱と螺鈿との技術的な類似性について最初に言及したのはチェ・ヨンスク氏でないかと思われる。氏は「平脱と螺鈿という二つの技法間の類似性や、唐代にも二つの技法が併存していたことから推測すると、同じ時期に螺鈿技法も存在したであろうことを想定できる」とされ、¹²その後シン・スク氏は統一新羅から高麗へと移行するなかで平脱に代わり螺鈿が主体となっていった理由について、「平脱は漆によって文様を装着させ装飾するという点で螺鈿と酷似していることから螺鈿の先駆的な技法と理解することができ、平脱器物の制作技術と文様の特徴は高麗時代螺鈿技法が高度に発達できた背景となったのであろう。実際に高麗螺鈿漆器の独自の特徴の一つである0.5cm内外に小さく切り出した螺鈿彫刻を漆面に固着させて繊細に装飾する技法や、銀や銅といった金属線を使う技法は根本的に類似するものであり、平脱技法の発展や変化にともなう影響と見ることができる。したがって平脱を統一新羅時代以後に消えた装飾技法と認識するよりは、高麗螺鈿技法に継承されたと理解すべきである、と両者が技術的に同種の装飾であると具体的に主張された。¹³さらにグアック・デウン氏は、韓国において本地螺鈿が発達しなかったのは「当初の我が国（統一新

10 前掲註3河田氏論文p.158。

11 高橋隆博「高麗螺鈿についての二、三の問題」『津田秀夫先生古希記念 封建社会と近代』（同朋舎出版、1989年）p.666。

12 前掲註7チェ・ヨンスク氏論文p.82。

13 前掲註9シン・スク氏論文p.56。

羅)での螺鈿漆器発生が金銀平文木心漆器技術を基にして発展した事情によるためだ)」とし、さらに雁鴨池で発掘された銀平文木心漆器などの「制作技術は螺鈿漆器製作技術と極めてよく似た同じ方法で造られたが、薄い銀板文様の代わりに貝文様を使用したものである」¹⁴と平脱と螺鈿の両者は材料が異なるだけのほぼ同じ方法で造られたものであるという認識を示された。その後もこうした見方は引き継がれ、イ・グアンベ(이광배)氏は最近の研究で、「평탈과 나전은 옷칠한 바탕에 문양을 시문한다는 방식에서 그 재료가 금속과 조개껍질이란 차이만 있을 뿐 매우 흡사한 기법이다(平脱と螺鈿とは漆塗の下地に文様を施文するという方法で造られ、その材料が金属か貝殻かという違いがあるだけのきわめてよく似た技法である)」¹⁵と両技術が同種であるという見方を追認されている。

このように、韓国では近年平脱と螺鈿とは同じ技術基盤に立つ同種の装飾法であるという見解が一般化していると思われるが、果たしてこうした見方は本当に成立するのであろうか。¹⁶ またさらに、統一新羅時代における平脱と高麗時代における螺鈿とは同一系譜上の流れにあるという理解が可能なのであろうか。

次節では、平脱と螺鈿、二種の装飾技術の関連性について銅鏡を対象として改めて検討したい。¹⁷

3. 平脱と螺鈿技術の相互関連性に対する検討

これまでに筆者が直接観察することが出来た唐代の中国および日本国内所在螺鈿鏡や平脱鏡の知見、¹⁸また正倉院の螺鈿に対する諸研究の成果などからすると、8世紀唐代螺鈿鏡の特徴の一つは、文様形に切り出した1~2mm程度の厚い夜光貝片を用いているということである。螺鈿鏡の装飾手順を簡略に記せば、乳香や薰陸に近い特徴を持つ天然樹脂、またはデンブンを接着剤に

14 前掲註8グアク・デウン、ファン・ジヒョン氏論文p.198,202。

15 イ・グアンベ「극한(極限)의 세밀함: 고려나전(高麗螺鈿)」『세밀함으로 읽는 한국미술』(삼성미술관 Leeum、2015年)p.26。

16 中国では、平脱漆器と螺鈿漆器とは材料が異なるだけの同じ「填嵌」(充填象嵌)漆器であるという見方が一般的であるが(黄琦「中国传统工艺漆背铜镜的认识与分析」『中国生漆』第34卷第1期(西安生漆塗料研究所、2015年)p.8など)、最近では唐代螺鈿鏡の一部には樹脂が使われたと考える研究者も現れている(胡健「唐代螺鈿銅鏡の様式和工艺新探」『文物研究』総195期(安徽省考古学会、2017年)pp.88-97)。

17 本論では螺鈿と平脱とが異なる系統の装飾技術であるという筆者の判断について、韓国や中国での出土品や日本の伝世品などとして螺鈿・平脱が共にまとまった数量が確認される銅鏡での比較により、両者の基本的な相違点を検討・指摘したい。また、箱類などの木製品では貝片と金属片という装飾素材の厚度差を解消するため、唐代では木胎面への象嵌法により螺鈿器が造られたと筆者は考えているが、この点については本稿Ⅳ章3節および前掲註2論文を併せてご参照いただきたい。

18 小林公治「唐代螺鈿鏡、平脱鏡制作技術の検討—螺鈿史研究の視点から—」『技術と交流の考古学』(同成社、2015年) pp.74-85。

用いて¹⁹貝片を銅鏡の背面に貼り付け、その後貝片文様部分以外の間地空間をトルコ石やラピスラズリ（青金石）などの碎石粒を混ぜた天然樹脂で螺鈿貝片の厚さである1mm程度以上まで埋め込んで完成させる²⁰というものである（図2）。唐代螺鈿鏡の充填材が漆ではなく天然樹脂であるという判断は、正倉院や個人コレクションの螺鈿鏡を対象とした見解で、美術史研究者のみならず漆器制作者や修復家を含む日本の研究者間では広く共有されている知見であるが、²¹この見解は近年のフーリエ変換赤外分光（FT-IR）分析による科学的再検証を経たものであり、²²きわめて確度の高い判断である。残念ながら伝伽耶出土「螺鈿団花禽獸文鏡」の素地が樹脂であるという確証は無いが、上述の高橋氏が「樹脂地に螺鈿貝その他の装飾材を嵌入した、いわゆる樹脂地螺鈿の貴重な遺品である」と記述されているように、²³韓国出土螺鈿鏡の充填材が同じく樹脂である可能性は十分にあると言え、今後の韓国内での分析が期待される。

一方、唐代平脱鏡の制作手順は金属製の素地に「せいぜい0.1mm程度」の厚さで漆を塗り、その漆を接着剤としてそれが乾く前に厚さがやはり0.1mm程度の文様形に切った金や銀の薄板を貼り付け、さらにその上全体に上塗り漆を塗った後、金属板上の漆を剥いで仕上げる²⁴という手順を取る。そして平脱鏡の素地が漆であることは、²⁵日中両国、²⁶また韓国いずれの見解にも異論は見られない。

19 中村力也・成瀬正和「5 接着剤調査」『正倉院紀要』第31号（宮内庁正倉院事務所、2009年）pp.140-154。 <http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000259>（2019年1月17日閲覧）。このほか、木画や覆輪などに対する分析では接着剤として膠が広く使われていることが明らかにされている。中村力也・成瀬正和「8 接着剤調査」『正倉院紀要』第35号（宮内庁正倉院事務所、2013年）pp.83-85、<http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0353037112>（2019年1月17日閲覧）など。

20 北村昭斎「正倉院宝物の螺鈿技法に関する知見について」『正倉院紀要』第30号（宮内庁正倉院事務所、2008年）p.3および挿図8、<http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000075>（2019年1月17日閲覧）。ただし、小形螺鈿鏡の一部には厚く塗った樹脂の上から貝片を押し付け、樹脂自体を接着剤として利用した事例も認められる。しかし、こうした事例については前稿同様、制作手順を簡略化した例外的な手法であると認識しておきたい。前掲註18小林論文p.82を参照。

21 前掲註18小林論文、成瀬正和『日本の美術 正倉院の宝飾鏡』No.522（至文堂、2009年）、『千石コレクション—鏡鑑編—』（兵庫県立考古博物館、2017年）など。また、中国・韓国ではこの種の螺鈿鏡素地は漆とされ、また大英博物館所蔵螺鈿鏡に対する記述でも漆と記載される。Jan Stuart 'An Introduction to the Collection of East Asian Lacquerwares in the British Museum' 『고려나전향상과 동아시아 칠기』（CAS、2014年）p.279、大英博物館インターネット・コレクションページhttp://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=259790&partId=1&searchText=mirror&images=true&object=21551&matcult=15573&page=1（2019年1月17日閲覧）および註16黃琦論文参照。

22 前掲註19中村力也・成瀬正和氏2009年論文参照。

23 前掲註4高橋氏論文p.171。

24 成瀬正和『日本の美術 正倉院の宝飾鏡』522（ぎょうせい、2009年）p.62。

25 なお、東大寺献物帳（竹内理三編「東大寺献物帳」『寧楽遺文』中巻（東京堂、1962年））では正倉院北倉平脱鏡のみを「漆背金銀平脱」あるいは「漆背、金銀平脱」と記しており、他の平脱（平文）器物や螺鈿鏡（「平螺鈿背」）には見られない「漆背」という記述が加えられている。このことは、奈良時代当時も螺鈿鏡・平脱鏡への樹脂と漆両素材の使い分けが認識されていたことを示しているのではなかろうか。

26 前掲註18小林論文p.79。

こうした螺鈿鏡・平脱鏡両者の模式断面構造は図3-1・2のように示されるが、²⁷ この図のように唐代の螺鈿鏡と平脱鏡とはその断面構造上大きな違いが存在しており、これから考えても両者の技術が素材が異なるだけの違いとはいえないことは明らかであろう。前稿²⁸では天然樹脂と漆という充填あるいは接着素材の選別が生じた理由として、螺鈿貝片と金属板の厚みの差によって発生する素地面と装飾面の高低差、つまり厚い貝片と金属素地面との1mmを超える段差を漆のみで埋めて平滑に仕上げるのが困難であるがために螺鈿鏡では天然樹脂が選択されたという仮説を提示したが、²⁹ 本稿ではこうした見方を、螺鈿と平脱の両者が共伴する唯一の確実な事例である正倉院伝世の漆地螺鈿箱(玉帯箱)の検討によってさらに補強しておきたい(図4)。³⁰

この螺鈿箱を観察すると、その装飾主体は螺鈿であり、平脱技法は中心の六弁花文の金薄板にのみ使われているに過ぎないことがわかる。その断面構造は完全には明らかでないが、この中心部分の構造と制作手順についての記載³¹を参考にしつつ推測を交えて復元すると、木胎の上に「布被せの後、文様に切り抜かれた一・二ミリ程度の夜光貝片を貼り込んだうえで漆下地を塗り込み、さらに薄い金板を貼り込んだ後に全面に黒漆を塗る」³²とされているので、中央の六弁花形金平脱板は貝の高さまで埋めた「漆下地」の上に貼り付けたものと思われる。また興味深いのは、六弁花金平脱板より中心にある十五弁小花文の螺鈿貝片だけは突き出た「浮彫」³³状態になっているという事実である。つまり、中心の小花文以外の螺鈿貝片は布着せの上に貼られ、その周囲の間地空間は「漆下地」によって螺鈿貝片の高さまで埋め込まれているものの、中心部は金平脱文と周りの螺鈿貝片との表面高を揃えるために「漆下地」の上に六弁花金平脱文を貼り込んだ結果、金平脱板よりも中心側の十五弁小花文螺鈿貝片も平脱板と同じく「漆下地」の上に貼らざるを得なくなり、結果「浮彫」という一段高く飛び出た状態になったのではないかと推測されるのである(図5)。写真からの判読となるが図4で見ると、多くの貝片毛彫り線がやや黒く見えるのに対し、この浮彫貝片の毛彫り線にまったく色が認められないのもこうした制作手順を示しているかに思われるがどうで

27 前掲註18小林論文図25・26を改変。

28 前掲註18小林論文p.82。

29 塗師として日光の社寺建築物の漆塗りに長年携わっている日光社寺文化財保存会、佐藤則武氏のご教示によれば、建造物への一度の漆塗りでは最も厚い場合でも0.07mmが限度であり、器物の場合はより薄くなるという。乾燥後の研ぎを考慮すると1mm程度の厚さまで漆を塗り重ねるには30回ほどの塗りが必要とのことであり、樹脂といった材料と比較すると、厚手貝と素地面との段差を埋めるほどの漆の厚塗りには膨大な手間や時間、また素材コストがわかると推測される。

30 前掲註9シン・スク氏論文、また『平成11年 正倉院展目録』(奈良国立博物館、1999年) pp.31-32参照。また、成瀬正和氏は前掲註21同書(2009年) p.32で正倉院所蔵の平脱鳳凰頭も本来は漆地螺鈿であったとされる。

31 前掲註30奈良国立博物館正倉院展目録p.31、西川明彦『日本の美術 正倉院宝物の装飾技法』No.486(至文堂、2006年) p.48、および前掲註21成瀬氏同書第10図参照。

32 前掲註30奈良国立博物館正倉院展目録p.31。

33 前掲註20北村氏論文p.15。

あろうか。

またもし、螺鈿と平脱の両者は装飾材料が異なるだけの同種の技術であるのであれば、両者を取り交ぜて装飾した作例がもっと多く一般的に認められても良いと思われるが、数あるこの時代の平脱や螺鈿器物を探してみても、そうした事例がこの一点しか確認できないこと、また正倉院宝物目録である「東大寺献物帳」でも平脱(平文)と螺鈿とを併記する器物が見当たらないこと³⁴からすると、螺鈿と平脱は同一器物の装飾として併存させることが困難な異なる技術系統に属していた装飾技法であり、想像をたくましくすれば、両者は系譜を異にする制作者(工房)によってそれぞれ造られた器物であったことを傍証していると考えられるのではなかろうか。

今のところ、日中韓で最古の貝片埋め込み式(貼付法)漆地螺鈿と見られ、しかも1mm以上の厚さを持つ貝片高まで塗り込まれているというこの螺鈿箱の「漆下地」がどのようなものであるのか大変興味深い、これについては今後の研究を俟ちたい。

4. 統一新羅時代の出土螺鈿鏡および螺鈿に対する評価

以上のように、朝鮮半島における漆地螺鈿の成立に深い影響を与えたとされる唐代の平脱鏡と螺鈿鏡に対する素材や構造・技術的側面からの検討の結果、両者が同種の技術で直接的な関係を持つと認めるのは困難であり、従って、統一新羅時代以前からのこの地の漆器伝統技術、あるいは平脱技法の伝統を伝伽耶出土「螺鈿団花禽獸文鏡」の技術的基盤として認めることも難しいことが理解される。

また、朝鮮半島において8世紀以前に螺鈿が制作された形跡が認められず、さらに唐からの渡来品の可能性があるいくつかの平脱鏡以外の大多数の同時代遺物とは孤立的で関係性が希薄な存在で、しかも「文様の構成や技法は正倉院の螺鈿鏡に共通」³⁵と見なされるこの伝伽耶出土「螺鈿団花禽獸文鏡」は、やはり唐からの将来品と考えるのが素直な理解なのではなかろうか。シン・スク氏らが指摘するこの鏡に認められる文様の独自の特徴は、今後唐代螺鈿鏡の一類型として把握されるべきものでないかと予測したい。

中国では春秋戦国時代から唐代以前にかけて、膨大な数量の漆器が出土しているにもかかわらず、これまで螺鈿の存在を見出すことができない状況にある。こうした中国での現状、そして唐代の螺鈿では樹脂地螺鈿や木地螺鈿が数量的に圧倒的で、漆地螺鈿は正倉院伝世品の2点のみにほぼ限られている事実からすれば、漆という素材は唐代の螺鈿制作においては主要かつ積極的に使われる材料では無かったと見ることができよう。

34 前掲註25同書。

35 前掲註4高橋氏論文p.171。

こうした東アジアの漆工史的状況からすれば、朝鮮半島において統一新羅時代以前に中国に先立って螺鈿が造られていたと推測することは困難であろうし、また高麗時代螺鈿の祖形というべき9～11世紀代のより古いこの地域の螺鈿が見つかっていない現在、そうしたものが存在したはずだという仮定の下でこの問題を論ずることはできないわけであり、高麗時代の螺鈿漆器がどのように成立したのかという問題は、高麗螺鈿と同時期の東アジア各地域の螺鈿様相と比較する中で再検討していく必要があると言えるであろう。

IV. 高麗時代螺鈿の成立と並行期東アジアの螺鈿

イ・グアンベ氏の集成によれば現在19点の作例が確認され、³⁶ また宣和5年(1123)に高麗を訪れた北宋の徐兢が『宣和奉使高麗図経』で評した「細密可貴」という言葉に重ねて現在我々が認識している、細かな貝片多数によって唐草文などの文様を構成する高麗時代螺鈿様式とでも呼ぶべき特徴的な姿を持つ螺鈿はいったいいつ、どのように成立したのであろうか。前章で示したように、それが統一新羅時代からの系譜をたどれないのだとすれば、唐代以降の中国、また平安時代以降の日本の螺鈿様相とも比較する必要があるが、その前に高麗螺鈿の成立に対するこれまでの諸氏の見解について検討しておきたい。

1. 高麗時代の螺鈿成立に対するこれまでの理解

1954年、岡田譲氏は高麗螺鈿について、「新羅統一時代に唐より移入した同技が高麗時代にはいつて次第に国風化し」、中尚署が整備された文宗の頃(11世紀後半)から盛んに制作され始めたと推測されるものの、「文宗時代に製作された螺鈿が現存する遺品の如き姿をあらわしていたかどうか疑問」であり、「およそ仁宗(1123-1146)の頃から独自の趣があらわれはじめ」、「この時期に高麗様式とも言うべきものを確立したのではあるまいか」とされた。³⁷ 大部の図録『高麗李朝の螺鈿』³⁸に、また2006年に国立中央博物館で開催された特別展「나전칠기 천년을 이어 온 빛(螺鈿漆器 1000年にわたるきらめき)」図録にもほぼ同一内容で翻訳されている「高麗の螺鈿」を執筆された河田貞氏は、高麗時代の螺鈿は、統一新羅時代に伝わった中国唐代の螺鈿を範として、その後の長い時間をかけて「緻密さを身上」とし、「韓民族の伝統や民族性や美意識を反映した独自性」を

36 前掲註15イ・グアンベ氏論文表1。

37 最初は岡田譲「文献から見た高麗螺鈿」『美術研究』175号(東京文化財研究所美術部、1954年)に掲載され、その後「高麗の螺鈿」『東洋漆芸史の研究』(中央公論美術出版、1978年) pp.325-326、に若干改稿のうえ採録されている。

38 毎日新聞社、1986年刊。

備えて結実したものだという理解をされている。³⁹ こうした見方は韓国の研究者にも引き継がれているようであり、例えばチェ・ヨンスク氏は後述する北宋人方勺の『泊宅編』に見える中国での螺鈿の衰退という記事から判断して、「高麗螺鈿は宋の影響で発達したのではなく」、「高麗はそれとは関連なく独自の螺鈿漆器を発達させたことが判る」とされた。⁴⁰ グァク・デウン氏も同様に、「当時、宋の漆器は文様が無い単色のものと彫漆が盛行し、唐で盛行した螺鈿漆器と平文漆器は衰退して見るに値しない時期」であり、「日本では漆絵から発展した蒔絵漆器が盛行し始めており、厚い貝を使った螺鈿漆器の制作はその光を失いつつあった」のに対し、「高麗螺鈿漆器の水準は断然先んじており」、「中国・日本で一時発達した螺鈿漆器とはまったく異なる我々民族の独創性が発揮されたもの」とされる。⁴¹ またイ・グアンベ氏は、「高麗時代に・細密可貴・と評価を受けたほど洗練された高麗螺鈿の源流は短時間に成し遂げられたものではなく、長い期間蓄積された伝統を基盤としてそれを発展させた文化的環境と共に造られたもの」で、そのうえでやはり方勺『泊宅編』の記述を引用し、「当時高麗螺鈿は中国の影響から外れて独自的に制作され、その技術力また創意的に発展したことを確認することができる」とされている。⁴²

では、同時代の中国および日本における螺鈿の実態はどうであったのか、この点について次に確認したい。

2. 五代十国期から宋代にかけての螺鈿様相

1) 文献記録に現れた螺鈿

正倉院伝世品や中国国内での出土螺鈿鏡といった比較的多くの作例が遺存する唐代の螺鈿に比べ、五代十国期から宋代、10世紀初めから13世紀後半までの中国での螺鈿の様相については確実な作例がきわめて少ないこと、加えて北宋の方勺による『泊宅編』（11世紀後半）の「螺填器本出倭國（螺鈿器はもとより倭国に出ず）」という記述を受け、北宋代の螺鈿はかなり衰微していたと解釈されることが多いためもあり、この時期の螺鈿様相については明らかとなっていない点が多い。

しかしながら、高橋隆博氏は上記『泊宅編』の記述について、「倭國」に続く「物象百態頗極工巧非若令市人所售者」から、北宋代でも螺鈿器が引き続いて造られていた事実について改めて注

39 前掲註3河田氏論文p.166。

40 前掲註7チェ・ヨンスク氏論文p.86。

41 前掲註8グァク・デウン、ファン・ジヒョン氏論文p.202-203。

42 前掲註15イ・グアンベ氏論文p.27-28。

意をうながした。⁴³ また国立中央博物館所蔵「蒲柳水禽文螺鈿描金香箱」を中心とした国際シンポジウム「高麗螺鈿香箱と東アジアの漆器」報告においてJan Stuart氏は、1250年頃の『西湖老人繁勝録』に清明祭の市で売られている椅子や楽器などの品々が螺鈿漆器であったと見えること、周密(1232-98)が南宋の首都であった杭州において螺鈿漆器が広く流通していたと記していること、また『癸辛雜識別集』に見える南宋の大臣賈似道(1213-75)は螺鈿で装飾された10点の硯屏(為螺鈿卓面屏風十副)を贈られたこと、1290年以前の成立である『武林舊事』にも入念に造られた螺鈿漆器墨箱(鈿漆影金匣)の存在や、皇后に贈られた螺鈿合(箱)についての記録があること、さらに後代の人物ながら陶宗儀(1316-1396頃)によって1366年に発刊された『輟耕録』には、南宋代の書画が螺鈿装飾の漆塗箱(鈿匣)に収められていたと記されていること、を宋代の螺鈿事例として報告されている。⁴⁴

また李経澤・胡世昌両氏はStuart氏とほぼ同様に7つの史料を挙げるが、その一つである供邁(1123-1202)が12世紀後半に書いた『夷堅志』巻十八には、臨安(杭州)人楊靖が造った「螺鈿火鎖火鉢, 三合」が「窮極精巧」であったと表現していることを指摘され、また『後増格古要論』巻八には王佐が「螺鈿器皿出江西吉安府盧陵縣。宋朝内府中物及舊倣者俱是堅漆、或有嵌銅線者甚佳」としていることから、宋代の螺鈿漆器に銅線を利用することもこの時代すでに装飾要素の一つとなっていたと判断されている。⁴⁵

ごく簡単に諸氏の研究成果によって史料に見える螺鈿の記載を確認したにすぎないが、以上の史料からは中国では11世紀後半にも螺鈿の制作が継続し、12世紀後半には細密で銅線を組み込んだ螺鈿が造られていたこと、そして13世紀代の南宋になると螺鈿について言及する文献がかなり増え、首都臨安(杭州)などで広く流通していたことが明らかとなる。⁴⁶ ここでは高麗時代前期と並行する11~12世紀の北宋においても螺鈿が造られており、さらに12世紀には高麗螺鈿と類似した特徴を持つ螺鈿器が造られていたことに特に留意しておきたい。

2) 螺鈿漆器の実相

では、当時の中国螺鈿とは実際にどのようなものであったのだろうか。この時期の中国螺鈿器はきわめて数が少ないものの、いくつかの出土品また絵画からその姿を確認することが可能であ

43 高橋隆博ほか「シンポジウム「東洋の螺鈿」」『漆工史』23号(漆工史学会、2000年) p.24。

44 前掲註21 Stuart氏論文pp.247-250。

45 李経澤・胡世昌「宋代螺鈿漆器和大英博物館珍藏的一件嵌螺鈿黒漆碟」『故宮文物月刊』244(國立故宮博物院、2003年) p.73、81。

46 上海博物館の劉剛氏は、これまで漆工史研究者が指摘していなかった文献を含む多数の宋代螺鈿関係史料を詳細に報告されている[劉剛2018「宋代螺鈿漆器相關文獻研究」『中国古代漆器國際學術研討會論文稿2018』上海博物館、pp.156-163.]。

る。出土品としては底面の漆書紀年銘から五代末後周の広順元年(951)十月に制作あるいは埋納されたことが明らかな浙江省湖州の飛英塔出土黒漆嵌螺鈿経箱⁴⁷(図6)、北宋景德元年(1004)から天聖八年(1030)の間に建造された蘇州瑞光寺塔第三層塔心穴出土の花文黒漆地螺鈿経箱⁴⁸(図7)が良く知られている。これら2点の経箱に対する筆者の実見調査では、いずれも厚さ1mm以上の夜光貝片を木胎上の布着せ面に直接貼り付けていることが確認される。また湖州飛英塔出土経箱の構造については、「木胎表面統抹骨灰膩子, 中施麻布一道, 经纬間隙在0.1~0.15厘米之間, 再抹膩子并嵌平貝片, 最后髹以黒漆」、つまり木胎にまず骨灰下地を塗り、麻で布着せした後に漆ではなく骨灰のパテ状下地と共に螺鈿貝片を貼り込み、最後に黒漆を塗って仕上げたと報告されている。この判断は科学的な分析を経たものではないが、厚手の貝片を布着せ上に貼り付けているこの時期の螺鈿器が、骨灰下地によって貝との段差を埋めてから黒漆で上塗りして仕上げているという見解は、前後する時代の螺鈿との技術的関係を考えるうえできわめて重要な指摘である。この「骨灰膩子」とは日本でいう「骨粉下地」のことだと思われるが、岡田文男氏の研究によれば、中国において骨粉下地は漢代に始まり宋代まで継続して確認されるという。残念ながら氏は元代の漆器については分析されたことが無く、螺鈿器を含む明代漆器十数点の分析では骨粉下地は確認されなかったとされるが、⁴⁹ 黄成の『髹飾録』乾集には「土厚」という名称で相当する技術が記されていることから、⁵⁰ 明代末までは実際に使用されていた技術だと考えられる。⁵¹

なお、貝片への毛彫りによる文様表現、透かし彫りで造られた花芯への琥珀や玳瑁による装飾、全体的な文様様相からすれば、これら2点の経箱に代表される五代十国期から北宋代初期にかけての螺鈿は、唐代螺鈿の影響や伝統を色濃く残していることが明らかである一方、表面の仕上げに漆を採用した漆地螺鈿であると見られ、こうした在り方が北宋初期頃までの螺鈿特徴だと判断できるのであろう。

諸氏による伝世品の検討によって南宋代の中国製螺鈿としていくつかの作例が指摘されているが、筆者自身の検討不足のため、今のところそれらの妥当性について判断できない。⁵² このため、筆者自身は宋代の螺鈿実態についての言及が困難である。しかしながら、12世紀初頭、北宋末か

47 湖州市飛英塔文物保管所「湖州飛英塔發現一批壁藏五代文物」『文物』(文物出版社、1994年2号)。

48 苏州市文管会、苏州博物館「苏州市瑞光寺塔发现一批五代、北宋文物」『文物』(文物出版社、1979年11号)。

49 岡田文男「宋代の無文漆器に見られる骨粉下地とその表現効果」『漆工史』第28号(漆工史学会、2005年)p.24。

50 <http://image.tnm.jp/image/1024/E0032646.jpg> (2019年1月17日閲覧)

51 ではなぜ、漢代からの歴史を持ち、五代十国時代には厚手貝片を埋めるほどの厚塗りが可能であった骨粉下地が唐代螺鈿鏡には使われなかったのか、という疑問に対しては今のところ妙案を持ち得ていない。本論ではこれまでの化学分析によって得られた事実を論拠として述べているが、この問題については今後考察を深めたい。

52 小池富雄氏は元の大徳5年(1301)年にあたる「辛丑五年」の刻書銘を持つ黒漆螺鈿卓について発見・報告されているが、本作が今のところ南宋代以降でもっとも古い年代が明らかな作例である。小池富雄「干支銘のある新出の元時代螺鈿卓について」『漆工史』第28号(漆工史学会、2005年)。

ら南宋初めにかけて活動した画家蘇漢臣(11世紀末-12世紀中頃)の代表作である國立故宮博物院所蔵「秋庭戲嬰図」に描かれている円形椅子二点の存在は無視することができない(図8-1・2)。この画で判断する限り、庭に咲く菊と対比するかのように描かれたこれらの椅子は、黒漆を総体に薄手の精細な貝片多数で構成された複雑な菊唐草文様の螺鈿器と判断され、⁵³さらにこの画の主題が歴史懷古的なものではなく作者と同時代的な内容であることからすれば、その制作年代を下限として、この時期にこうした螺鈿が中国で造られていたことは確実であると考えざるを得ないであろう。⁵⁴ また描かれている精緻な唐草文の螺鈿文様としての破綻のない完成度を踏まえると、こうした様式の螺鈿が成立したのは、この画の制作年代よりもさらにある程度前のことだと推測できるのではなかろうか。さらに、詳細は不明であるが、李経澤・胡世昌氏が北宋代あるいは金代のものとして紹介された山西省大同の宋人馮道真(1189-1265)墓出土の漆塗り円盒蓋に表わされた骨格製の唐草文葉(図9)は高麗螺鈿の唐草文葉と類似しており、この時期にこうした唐草文が中国内で造られていた可能性を示す作例として注意が必要であろう。⁵⁵

以上の事例から示唆されることは、五代十国期から北宋初期、10世紀中頃から11世紀初め頃には貝片を布着せ面に貼り付け、表面を漆塗とする螺鈿が主体となっていたこと、またこの時期は厚手で比較的大きな貝片を組み合わせて文様を構成する唐代的な螺鈿であったが、そのおよそ一世紀後には薄手で細かい貝片多数によって文様を表わす螺鈿へと変化しているということである。こうした変化が生じた理由は明らかではないが、両者の比較から、11世紀から12世紀前半期の中国においてこのように螺鈿の劇的な技術的変容(変革?)と、それに伴う文様様式の変化が起きていたことが確認されることになる。そしてもう一点、決して粗製品とは思われない「秋庭戲嬰図」に描かれた漆地螺鈿椅子に関して注視すべき点は、唐草文の茎蔓が他の螺鈿文様と同じく白色で描かれていることである。これを素直に理解すれば、この茎蔓部分も貝片で造られていたということになり、既知の高麗螺鈿唐草文との違いを示している。

この他に注目すべき事例としては、底面の紀年銘から北宋慶歴二年(1042)の制作と知られる浙江省博物館所蔵瑞安仙岩寺慧光塔出土檀木識文描金経箱が挙げられる。この経箱についてまず

53 小林公治「中国螺鈿史研究情况与课题一以亚洲螺鈿史建设为目标」『中国生漆』第30巻第3期(西安生漆塗料研究所、2011年)p.7および、石守謙「高麗時代蒲柳水禽文螺鈿香箱研究」『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS、2014年)pp.305-306。

54 刘剛氏によれば、北宋中葉以降には椅子や卓を使う高座型家具の使用が普遍化しており、北宋晩期の宣和年間(1119-25)には黒漆塗に螺鈿装飾された椅子や卓などの家具が宮廷で広く使用されていたが、南宋初代の高宗は建炎2年(1128)に螺鈿は奢侈で浪費であるとして破却させ、紹興元年(1131)にも再び螺鈿椅子と卓を毀棄させて黒漆塗のみの家具使用を指示したという(前掲註46論文pp.156-158参照)。蘇漢臣は宣和年間に(宮廷)画院待詔となり、北宋滅亡後の紹興年間(1131-62)に南宋画院に復職したとされていることからすると、この画は宣和時代の作、あるいは紹興時期にその頃の様子をイメージして描いたと見ることが可能なのであろうか。

55 前掲註45李・胡氏論文pp.73-75。

で、高橋隆博氏が指摘されているように、⁵⁶ 内箱蓋天板に描かれている描金唐草の形態は高麗螺鈿の唐草文と類似しており(図10)、こうした事例を考え合わせると、どの時点かの特定は困難であるものの、やはり11世紀代の中国において高麗螺鈿と類似する精緻な文様の唐草螺鈿漆器が制作されていた可能性は十分に想定し得るように思われるのである。

3. 奈良時代から平安・鎌倉時代にかけての日本の漆地螺鈿様相

では、高麗時代初期、宋代に前後・並行する、奈良時代から平安・鎌倉時代にかけての日本ではどのような螺鈿が造られていたのだろうか。ここでは先学による成果をたどりながら、主に漆地螺鈿技法の変遷を中心に確認したい。

前章で述べた、唐代の螺鈿鏡の素地が漆ではなく樹脂地であるという日本での見解を前提とすれば、先述のように正倉院に伝世する中倉88の螺鈿箱(玉帯箱)と南倉73の篋篋螺鈿槽の2点が今のところ東アジアで最古の漆地螺鈿器ということになる。改めてこれら2点の貝片装着法や構造に対する北村昭斎氏の見解を見ると、螺鈿箱は「漆下地を施した後、厚さ1mm程の厚貝を麦漆で貼り付け、貝と同じ高さになるまで漆下地を付ける」埋込式(貼付法)の技法で造られ、篋篋螺鈿槽は「木地に薄い下地を施し、黒漆を数回塗った後に、貝の厚みの分まで彫り下げて埋め込む」彫込式(象嵌)技法で造られているとされる。⁵⁷ また、荒川浩和氏はこの螺鈿箱は「日本製と見做し得る要素があり、このような点から漆塗螺鈿を日本の技法と考へる傾向も出て来る」とする一方で、篋篋については「西方傳來の技法と漆塗とが融合したものと考へられる」とされ、⁵⁸ これらの見解に従うと、彫込式(象嵌法)の漆地螺鈿は中国で、埋込式(貼付法)の漆地螺鈿は日本でそれぞれ制作された可能性があることになる。⁵⁹

56 前掲註43高橋氏論文p.24。

57 前掲註20北村氏論文p.17。また、前述註30で触れたように、平脱鳳凰頭も本来は漆地螺鈿であったと推測されているが、これについて西川明彦氏は「木地にまで及ぶ深さに彫り込んで貝片を嵌めたものと思われ」、それは「平脱の痕跡とは異なる深い穴」であるとする。前掲註31西川氏同書p.49参照。これが漆地螺鈿で平脱装飾を併用したもう一つの作例であるとすれば、厚い貝片を装着する方法として象嵌法を採用したと推測され、また平脱金属板痕跡よりも深く彫り込み象嵌することで両者を面に仕上げようとした事例と思われ興味深い。

58 荒川浩和『螺鈿』(同朋舎出版、1985年) p.237参照。

59 荒川浩和氏は、唐代の漆地螺鈿の事例として正倉院伝世品のほか、古琴の徽(き) (勘所として琴面に配置される13個の小円文)を指摘されている。その素材としては文献に貝片のほか金銀板や玉が記載されているとされるが、同じ一面の琴に異なる素材の徽が混用されることは無いようである(荒川浩和「琴の髹漆」『MUSEUM』369号(東京国立博物館、1981年))。この論文の中では二面の唐代琴のうち開元十二年(724)銘を持つ法隆寺献納宝物の黒漆琴の徽について、「厚貝を用い」、「一旦漆で塗り籠め、徽上の漆を剥ぎ取ったと思われ、大部分の貝片部が塗面より僅に低い。ただ、一部貝片部が僅に突出していると見られるものがある」と推測を交えて記載され(上記同論文p.14、傍線筆者)、またさらに、萬曆三十七年(1609)に刊行された『琴經』の「灰法」(下地)条について、灰下地を4回塗り重ねた後に「方可綴岳及焦尾安徽」、つまり「岳や焦尾を取付け、徽

9世紀以降で最初に螺鈿の名称が登場するのは貞観13年(871)の『安祥寺資財帳』に見える「螺鈿花箱一合」と、延喜5年(905)の『筑前国観世音寺資財帳』の「螺鈿花鏡老面」であり、荒川浩和氏は後者の螺鈿鏡を花形で正倉院の平螺鈿鏡系統のものと推測され、中里壽克氏は両者が8世紀からの伝世品である可能性を考えている。その次の史料は承平元年(931)以前に所在した御物が記録されている『仁和寺御室御物実録』で、これには「紫檀地螺鈿篋」「黒漆地螺鈿篋」「螺鈿篋」という名称が見え、後二者が漆地螺鈿であったと考えられているが、これが文献上での漆地螺鈿の初出となり、日本では少なくとも10世紀第2四半期頃には確実に漆地螺鈿の制作が始まっていたことが判る。⁶⁰

中里氏らによれば、奈良時代以降の日本において螺鈿の実物が確認されるのは永承八年(1053)に落成した宇治の平等院鳳凰堂須弥壇からである。氏は、平等院以降の平安時代から鎌倉時代で現存する漆地螺鈿に認められる螺鈿技法について、1.素地貼付法、2.大体彫り法、3.文様彫込み法、4.押込み法、5.木地螺鈿の5種に分類されるが、⁶¹ これらを螺鈿貝片を器物面に貼り付けるか、それとも文様貝片の形に彫り込んだ木地に貝片を嵌め込んで装着させるかという観点から改めて分類すれば、a: 貼付法(貝片を平坦な器物面に貼り付ける方法で上記中里分類の1)と、b: 象嵌法(彫り込んだ木地に貝片を嵌め込む方法で上記中里分類の2~5)の2種に分けられる。さらに、中里氏が作成された11世紀から13世紀にかけての日本の主要螺鈿遺品制作技法一覧表⁶²掲載の各漆地螺鈿作例が、この二種のうちのどちらの螺鈿貝片装着法にあたるのかを確認すると、⁶³ 11世紀代では平等院建築に対して両者各々の使用が認められ、⁶⁴ 12世紀代ではbの象嵌式が14点でaの貼付式が5点と象嵌法の優位性が確認される。⁶⁵ ところが13世紀代になるとaの貼付式が31点に

を貼りつける」(同論文p.27、傍線筆者)と解釈されている。また琴の「制作は伝統的に規範に沿って行われたと考えられ、髹漆法に於ても古来の技法を継承することが基本」だともされる(同論文p.11)。一方、中国揚州で古琴を制作する七星琴堂主宰朱正海氏のご教示によれば、厚さ2mmの徽ならば木胎上に灰漆を塗った後、木胎表面にそれより深い3mm程度の孔を彫り下げ徽を象嵌して装着するという。またこの方法は中国で古来より相伝された伝統的な琴制作法でもあるという。こうした伝統的な琴徽の制作法を参考にすると、厚い貝を使い琴面と凹凸を持つ唐代の琴徽も同様の方法で制作されたことが推測され、だとすると、日本製の指摘もある螺鈿箱(玉帶箱)以外の現存する唐代の漆地螺鈿は、いずれも象嵌法で制作されていた可能性が高いと推測されることになる。

60 前掲註58荒川氏同書pp.206-207および、中里壽克「古代螺鈿の研究(上)」『国華』第1199号(国華社、1995年) pp.7-8。

61 中里壽克「三 漆芸技法」『平等院大観』第二巻彫刻(岩波書店、1987年) p.53。

62 中里壽克『中尊寺金色堂と平安時代漆芸技法の研究』(至文堂、1990年) pp.332-333。

63 この一覧表中で大体彫法とされているサントリー美術館所蔵浮線綾蒔絵手箱(13世紀)は、近年の調査で大体彫法ではなく素地貼付法であることが明らかにされた。鈴木規夫「国宝 浮線綾螺鈿蒔絵手箱の文様と技法」『三浦古文化』(三浦古文化研究会、1979年) および室瀬和美「浮線綾螺鈿蒔絵手箱を紐解く」『神の宝の玉手箱』(サントリー美術館、2017年) 参照。

64 最近の調査で中里氏の見解が再確認されている。皿井舞「鳳凰堂須弥壇の美術史的考察」『平等院鳳凰堂内光学調査報告書』(東京文化財研究所、2017年) 参照。

65 同一器物中にいくつかの象嵌法が適用されている場合は各々一つと数えた。

対しbの象嵌式は5点と状況が逆転して貼付法が圧倒的となり、この方法が一般的な漆地螺鈿貝片装着方法となったことが判明する。こうした技法の変化について中里氏は、「十三世紀の螺鈿技法は衆知のように驚異的な発達を遂げたが、この盛行は螺鈿の厚さが薄くなったことと無関係ではな」く、また「黒漆による空隙（螺鈿貝片まわりの貝厚段差・・・筆者補記）の充填は、螺鈿（貝片・・・筆者補記）が薄いために可能であったと考えるべき」だとされている。⁶⁶ 13世紀代のサントリー美術館所蔵「浮線綾螺鈿蒔絵手箱」に対しては近年X線CT調査が行なわれたが、その結果について室瀬和美氏は、木地の上に直接文様形の夜光貝片を貼り、その貝片文様の周りに布着せをしたうえで貝片上面と同じ高さまで漆下地を施し、さらに金粉を蒔き漆塗りした後に研ぎ出して沃懸地（いかけじ）に仕上げていると報告され、その貝片厚はおおよそ0.6mmであるという。⁶⁷

このように日本の漆地螺鈿では、11世紀代には「最も正統的な螺鈿技法」⁶⁸である文様形に木地面を彫り込んで1mmを超える厚手の夜光貝片を嵌込装着する文様彫込法が主流であったが、12世紀にはそれが簡略化されおおよそその文様全体形状に一括して彫り下げて象嵌する大体彫り法が中心となり、さらに13世紀には0.6mm程度の薄手貝片を器物に装着する貼付法が一般化していることが明らかである。またこの変化は螺鈿貝片厚の薄手化に対応したものであると言え、従って厚手の貝片を使用した古手の事例では貝の表面と漆面との面高を揃えるために木胎の木地面を彫り下げる必要があったと判断することができる。

また、この時代の螺鈿器にのみ認められその特徴として注視されるのが「漆地粉」である。「漆地粉」とは、「十一世紀の初め」から「鎌倉中期まで」のみ使われたもので、電子顕微鏡によるその観察では「非常に多孔質で」、繋ぎのための「細かい繊維質のものと、やや大きな木材の破片様のものが含まれて」おり、⁶⁹「螺鈿空隙を漆地粉で充填する」ため「やや水分を多く」といった粘度の調整で使われたとされている。⁷⁰「漆地粉」はこの時代の螺鈿器専用下地であるが、それが11世紀から13世紀までの多様な貝片厚を持つ螺鈿器に使われたのは、貝片の厚さと器面との段差を解消するための材料として有効であったからであろう。つまり、唐代螺鈿鏡の間地充填剤としての自然樹脂に代わるこの時代の日本的な工夫として、「漆地粉」が創案されたのではなかろうか。なお、岡田文男氏は平等院鳳凰堂須弥壇の下地を「木炭粉を密に混和した漆下地である」とされ、⁷¹また平等院鳳凰堂天蓋の「赤褐色地漆地粉」分析の結果、これが主に木粉と辰砂で構成される「木

66 前掲註62中里氏同書p.334。

67 室瀬和美氏のご教示による。

68 中里壽克「須弥壇・格子戸の漆芸」『平等院大観』第一巻建築（岩波書店、1988年）p.54。

69 前掲註68中里氏論文p.56。

70 前掲註62中里氏同書p.349。

71 岡田文男「韓国國立中央博物館所蔵高麗螺鈿経箱の研究」『고려나전향상과 동아시아 칠기』（CAS、2014年）p.80。

屎漆」であることを明らかにされている。⁷² 今後の分析により、平安・鎌倉時代「漆地粉」実態のさらなる解明を期待したいが、いずれにせよ、こうした独特の下地がこの時代の日本製螺鈿器に使われていたことを再確認しておきたい。

最後に日本の木地螺鈿について見ておくと、正倉院伝世の檜製木地螺鈿和琴は日本製である可能性が高く、これ以後の木地螺鈿について荒川浩和氏や中里壽克氏は、「この装飾法は十二世紀には最盛期を迎え」たとされており、⁷³ 平安時代後半期には文献への記載および遺品は散見されるものの、その数は漆地螺鈿に比べればかなり少なく、螺鈿貝片が薄手化する鎌倉時代以後には急速に衰微していったと推測される。

以上をまとめると、日本では平安時代の中頃、10世紀前半頃より漆地螺鈿が確認され始めるが、それらは構造的に厚手の貝片を木地に象嵌し漆塗りで仕上げるものと、器面に薄手の貝片を貼り付けた後、下地を塗り重ねていく貼付法との二者が存在していた。その後13世紀までに箱類や鞍など小形の器物類を中心に貼付法が主体となり象嵌法は衰退していくが、この流れは螺鈿貝片の薄手化に起因する象嵌法漆地螺鈿の衰退と評価でき、やはり象嵌技法で造られた木地螺鈿の衰退とも同調した流れであったと評価できよう。

なお、蒔絵螺鈿の盛行は一般に日本的な特徴であるとされるが、手順的に蒔絵作業は螺鈿貝片装着後になされる工程であり、蒔絵螺鈿は漆地螺鈿の日本的な在り方の一つとして捉えることができる。

4. 中国・日本の螺鈿との比較による高麗時代螺鈿の評価

以上、高麗と前後並行する時代の中日両地域の螺鈿諸様相について確認してきたが、ここでそうした諸様相を高麗時代の螺鈿と比較し、高麗螺鈿の成立と出現の問題について検討したい。

高麗朝における螺鈿の存在は『東国文献備考』に見える文宗元年(1049)、遼に「白銅螺鈿器」や屏風などを贈ったという記録が初見とされる。また『高麗史 卷九』には文宗34年(1080)、宋からの返礼勅書に高麗からの贈り物として「螺鈿装車一両」ほかを受け取ったことが挙げられている。⁷⁴ 「白銅螺鈿器」がどのような螺鈿かわからないが、11世紀中葉までにはすでに高麗で螺鈿が造られていたことは確かであろう。しかし残念ながら、この時代の高麗製螺鈿器が確認されていない現在、この時期の高麗螺鈿がどのようなものであったのかその実態は不明であり、我々がなし得るのは、現存する高麗螺鈿を中国・日本の螺鈿貝厚や制作技術、また文様などと比較検討することによ

72 岡田文男「平等院鳳凰堂天蓋蛇骨子の漆芸技法」『鳳翔学叢』第5輯(平等院、2009年) pp.139。

73 荒川浩和「正倉院の螺鈿―漆藝史上の意義―」『正倉院紀要』第20号、(宮内庁正倉院事務所、1998年) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/ja-JP/Bulletin/Pdf?bno=0000000090> (2019年1月17日閲覧)、および前掲註60中里氏論文p.4。

74 前掲註15・I・グアンベ氏論文p.27。

って高麗様式螺鈿器の出現過程や系譜を探るということになる。

高麗螺鈿の貝片厚を見てみると、国立中央博物館所蔵の蒲柳水禽文螺鈿香箱では0.3mmほどとされ⁷⁵（図11）、また李瓏姫氏らの調査による東京国立博物館所蔵伝毛利家旧蔵菊唐草螺鈿経箱の貝片厚は0.2mmとされている。⁷⁶ また両者ともに螺鈿貝片は布着せ面上に貼り付けているが、筆者が行なった各地での高麗螺鈿器実見調査では、布着せ面上、あるいは下地面上に貝片を貼り付けている事例は認められるものの、⁷⁷ 木地面を彫り下げて貝片を嵌入する象嵌法の作例は確認できない。

『髹飾録』の揚注によく知られた「殻片古者厚今者漸薄也」⁷⁸とあるように、中国では明代末以前に厚貝から薄貝へと変化していったことが分かるが、本稿での検討の結果、北宋初期11世紀初め頃までは唐代と同様1mmを超える厚い貝を使用していたが、11世紀代末頃までには急激にかなり薄い貝片へと変化したことが確認された。また螺鈿の構造と貝片装着法とを見ると、正倉院の唐代漆地螺鈿2点には象嵌法と貼付法とがそれぞれ存在し、このほか唐代の琴徽には象嵌法の可能性はあるが、北宋初期までの経箱2点はいずれも木地に布着せした上に貝片を貼り付け、最終的に器面を漆で上塗りして仕上げる漆地螺鈿となっている。一方日本では、漆地螺鈿は10世紀初めには出現し、12世紀までは厚手の螺鈿貝片を建築物などに象嵌する方法が主体的であるが、13世紀になると一変し薄手の貝片を器物の布着せ面や下地に貼付して装着する方法へと変化する。このように、螺鈿貝片の薄手化は東アジア全体に共通した流れであり、装着技法の変化もそれに対応したものと言え、より厚い貝片に対応した象嵌法は古代的技法、より薄い貝片に対応した貼付法は中世的技法と位置付けられよう。象嵌法がまったく確認できず、薄い貝片を貼り付ける高麗時代の螺鈿漆器は、その成立当初より中世的技法で造られていた可能性が高いと判断できるのかもしれない。こうした10世紀から13世紀にかけての東アジア各地域の流れをまとめると図12のようになり、中国と高麗との類縁性、日本の独立性と技術面での後発性が理解できよう。

下地について確認すると、中国では漢代以降、潮州市飛英塔出土経箱でも報告された骨粉下地が使われており、また「唐代から宋代にかけての漆器の下地には骨粉が用いられた例を確認でき

75 李容喜「고려시대〈포류수금문나전묘금향상〉의 현황, 재질 및 제작기법」『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014年) p.39、および李瓏姫「〈고려나전향상〉의 공예사적 위치 기법적 특장을 중심으로」『고려나전향상과 동아시아 칠기』(CAS, 2014年) p.96。

76 李瓏姫・増村紀一郎・ミニフランク「高麗時代の菊花文螺鈿経箱の技法的研究」『文化財保存修復学会誌』第48号（文化財保存修復学会、2004年）p.37。

77 布着せ面上に貝片を装着している事例としては、国立中央博物館所蔵仏子柄、奈良県當麻寺所蔵念珠箱、東京国立博物館所蔵伝毛利家旧蔵菊唐草螺鈿経箱（TH-303）のほか、写真からの判断であるが『朝鮮古蹟圖譜』九（朝鮮総督府博物館、1929年）掲載の李王家博物館旧蔵漆塗螺鈿唐草文油壺一口（3777）および漆塗螺鈿唐草文組寄合子2合（3778・3779）などが指摘できる。

78 <http://image.tnm.jp/image/1024/E0032659.jpg>（2019年1月17日閲覧）

る」。⁷⁹ 高麗では「蒲柳水禽文螺鈿香箱」分析の結果、骨粉と漆を材料とする骨灰層が500-600 μ mの厚さに塗られていることが明らかにされ、⁸⁰ 他のいくつかの高麗螺鈿器でも骨粉下地が確認されている。⁸¹ 一方同時期の日本における螺鈿器下地は中里氏が言う「漆下地」、岡田文男氏の分析によれば「木屎漆」が使われている。螺鈿器の下地についてはいまだその性質や特徴が明らかになっているとは言い難いが、高麗螺鈿は中国と同種の下地だと判断できるのに対し、日本の漆器では骨粉下地はほぼまったく確認されていないので、下地についても中国と高麗との同質性と、日本の独自性が追認される。

高麗螺鈿器と同時代の中日螺鈿器文様とを比較すると、日本の螺鈿漆器文様は高麗螺鈿文様とは明らかに異質で、両者間に直接的な影響関係を認めることはできない。中国では比較可能な螺鈿作例が絵画作品に限られているため詳しい検証は困難であるが、「秋庭戲嬰図」の円形椅子、またそれに遡る瑞安仙岩寺慧光塔出土檀木識文描金経箱などのように、高麗螺鈿の唐草文と類似する文様が認められることから、文様的にも高麗螺鈿の中国との親近性が明らかである。しかしながら、中国製螺鈿では元時代の作例を含め、縫った金属線を界線としてのみ使うのに対し、高麗螺鈿では中国と同様、界線として撚線が用いられる以外に、唐草文の茎蔓にはいずれも金属単線を使用しており、宋元代螺鈿との違いが指摘できる。こうした金属単線による唐草文茎蔓表現は正倉院伝世の唐代木地螺鈿器にも認められ、⁸² 1932年に溝口三郎氏がすでに指摘されたように、「之は曲線を表現するに頗る簡単に自由に好みの線を作る事が出来るのと、もちまへの温雅繊細な感情を表はすに適當だつたので斯く盛んに駆使されたものらしい。而して其の技法は、正倉院御物中にも見出すから恐らく唐朝傳來の技術であ」⁸³ ったと理解すべきなのかもしれない。

ところで、原色図版2に示した根津美術館所蔵の螺鈿楼閣人物文箱(50124)は、蓋表には縁辺を花入亀甲文と連珠文で囲んだ中に中国製螺鈿漆器文様とも通底する毛彫り線で細部文様を表わす楼閣人物図を、四側面には同じく花入亀甲文と連珠文で縁取った中に高麗螺鈿漆器と共通する横位の牡丹唐草文を描いている。こうした特徴から、本作はこれまでも中国製か高麗製かの議論が行なわれいまだ結論は出ていない。こうした特徴を持つ螺鈿漆器はほかにもいくつか認められるものの、本作は蓋表の牡丹唐草文茎蔓は貝片で表わすが、側面の牡丹唐草文茎蔓では金属単線

79 前掲註71岡田氏論文p.65。岡田文男『古代出土漆器の研究』(京都書院、1995年) p.157。

80 前掲註79岡田氏同書p.167。前掲註75李容喜氏論文p.39、および同註李瓊姫氏論文pp.99-100。

81 前掲註49岡田氏論文p.24、李瓊姫「新出「高麗螺鈿鏡箱」の製作技法と年代」『漆工史』第33号(漆工史学会、2010年) p.41。

82 筆者は、唐代の螺鈿器では茎蔓や手綱といった細い湾曲線を金属線で表していることから、この時代の貝片切断技術ではこうした貝片加工が困難であったと捉え、そうした見方を高麗螺鈿に対しても敷衍させたことがあるが、同時代の中国で貝片による茎蔓曲線表現が可能であったならば、高麗においても技術的に不可能ではなかったと考えるべきかと思われる。

KOBAYASHI K. 'Turban Snails and Abalone Shells- The technique of mother-of-pearl inlay on Korean peninsula' Korean Lacquer Art Aesthetic Perfection (Museum für Lackkunst, 2012年) p.79参照。

83 溝口三郎「菊唐草螺鈿小箱」(『寶雲』第3冊、寶雲舎、1932年) p.56。

を利用しているという点で、この類唯一の事例かと思われる。時期的には14世紀代に入る可能性が
あろうが、螺鈿漆器をめぐる両地域の密接な関係を示す作例であることは確かであろう。

以上をまとめると、高麗螺鈿は東アジア全体の螺鈿漆器の動向に沿いつつも、11世紀初めまで
の中国螺鈿器よりは技術的に後発的であり、また中世的な貝片形状と装着法、また下地などに認め
られる宋代螺鈿との技術的・文様の類似性や親和性からすれば、11世紀後半以降に中国からの
強い影響を受けて螺鈿漆器の制作が開始されたことが推測されよう。⁸⁴ しかしながら、金属単線に
よる唐草文茎蔓表現のように、その姿には唐代螺鈿からの伝統をも利用する独自性をも兼ね備え
るものであったと評価できるのではなかろうか。⁸⁵ なお、全体的に宋代螺鈿との関連性が強く認め
られる高麗螺鈿を、系譜・時代の異なる唐代の平脱技術と敢えて関係づける必要性は薄いと筆者
には思われるがいかがであろうか。

V. 東アジアの古代・中世螺鈿に使われた貝種の問題

もう一点、高麗螺鈿の成立問題を考える上でその重要性を認識しておく必要があるのは貝種の
問題であり、本章ではこの問題に関して論点を整理しておきたい。

唐代以降、高麗時代並行期までの間で東アジアの螺鈿に使われた可能性がある貝の種類は夜
光(夜久)貝と鮑貝の二種に限定される。しかしながら、実際にどの貝が使われているかの判断は
容易ではなく、筆者らもこれまで客観的な判断基準の確立を目指して共同研究を進めているもの
の、⁸⁶ 今のところは明確な判定基準を見出すには至っていない。またこれまでの判別方法としては、
紫外線を照射しての蛍光反応色による判別や詳細観察による貝組織構造認定といった方法がある

84 先述のように、文献の記載から高麗においては遅くとも11世紀中葉頃には螺鈿制作を行っていたことが認められる。残念ながら今のところこの時期に比定される螺鈿器の存在は知られていないが、今後そうした作例が確認されれば、高麗時代前半の螺鈿実態や中国等との関係が具体的に把握され、その歴史的位置がより明確になることが期待されよう。

85 西岡康宏氏は、伝世高麗螺鈿経箱を二種に分類し、戒瑱装飾が無く菊花文様が元代螺鈿食籠と類似する6台の高麗螺鈿経箱は中国製で、14世紀より古いものだと論じている。この見解が正鵠を得ているとすれば、高麗螺鈿の範疇と認識は大きく変わらざるを得ないが、この問題提起はこれまでほぼ未検討のままととなっている。なお、比較されている元代螺鈿食籠の唐草文茎蔓は貝片製である。Yasuhiro Nishioka, Concerning So-called Koryo Dynasty Mother-of-pearl Inlaid Sutra Boxes, A Re-examination of Manufacturing Sites and Period Dating, International Colloquium on Chinese Art History, 1991, Proceedings, Antiquities, Part2, National Palace Museum, Taipei, 1992 (西岡康宏「關於高麗時代の螺鈿經箱 其製作地點及年代之再檢討」『中華明國建國八十年 中國藝術文物討論會論文集/器物(下)』國立故宮博物院, 1992年) 参照。

86 矢崎純子・南條沙也香・小林公治・松田泰典・小松博「螺鈿に使われる貝殻の構造的特徴―ヤコウガイ、アワビについて」『文化財保存修復学会第38回大会研究発表要旨集』(文化財保存修復学会, 2016年) pp.54-55および、矢崎純子・南條沙也香・小林公治・松田泰典・小松博「螺鈿に使われる貝殻の分析―主にヤコウガイ、アワビについて」『平成28年度宝石学会研究発表要旨』(宝石学会, 2016年度) p.19。

が、一般的に反射光沢が平坦なものは夜光貝、螺肋による波状の連続したゆがみ(畝)を反射した波状干涉光沢が認められるものを鮑貝とするという、主に経験に基づいた判断が一般的であると思われる。

正倉院に伝わる唐代螺鈿貝種についての荒川浩和氏の調査では、夜光貝と鮑貝とを併用し日本製の可能性がある楓蘇芳染螺鈿槽琵琶以外はいずれも夜光貝であると判断され、⁸⁷ 実際に正倉院の作例を調査された諸氏の判断もこれに一致している。中国での唐代出土螺鈿鏡や各地の伝世螺鈿鏡については調査者の個別判断によると見られるが、やはり夜光貝と考えられているようである。上述の五代十国期から北宋初期の経箱2点については特に貝種の報告は見られないようであるが、実見による観察の結果、筆者はやはり夜光貝だと考えている。一方、元代の螺鈿貝種について言及した記述は少ないが、西岡康宏氏は「おおむね鮑貝が中心で」、「夜光貝をつかった作品で、元時代に比定されるものは見出されていない」とされるなど、⁸⁸ 鮑とする見解が主流なようである。しかしながら、例えば著名な東京国立博物館所蔵重要文化財の龍濤螺鈿稜花盆(TK-9)のように、色別に選別され使い分けられた貝片が歪みのない平坦な光を放っていること、⁸⁹ 明代以降ながら、琉球から中国への螺鈿材料と見られる大量の夜光貝螺殻が輸出されたことを示す文献記録の存在、⁹⁰ 貝類研究者である黒住耐二氏による最近の研究で、朝鮮半島東岸および中国山東半島沿岸に分布するのは小形のエゾアワビに限られ、螺鈿素材に適した大形の天然アワビは日本本土や九州島から済州島を中心とする範囲にのみ生息するとされること、⁹¹ 小池富雄氏による「唐・宋時代以後の中国螺鈿も琉球産夜光貝と見られる」という見解⁹²などを傍証として、私見では唐代から清代まで原則一貫して夜光貝が螺鈿素材として使われていたと判断して論を進めたい。

一方日本の平安から鎌倉時代にかけての螺鈿貝種を明確に判断した見解は多くないが、中里壽克氏は12世紀以前の厚手貝片は夜光貝、13世紀以降の薄手貝片は鮑貝であると捉えられている。⁹³

87 前掲註73荒川氏論文pp.29-31参照。

88 西岡康宏「中国の螺鈿」『中国の螺鈿』(東京国立博物館、1981年) p.163、および范佩玲「黒漆嵌螺鈿楼阁人物故事紋圓盒年代探討」『曾在曹家-曹其鏞夫婦捐贈中国古代漆器』(浙江省博物館、2014年) p.14など。

89 e国宝、下記ページ参照。 http://www.emuseum.jp/detail/100890/000/000?mode=detail&d_lang=ja&s_lang=ja&class=8&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=33&num=6 (2019年1月17日閲覧)

90 徳川義宣「第1章 漆工材料ならびに漆工品に関する記録」『琉球漆工藝』(日本経済新聞社、1977年) pp.11-15。

91 前掲註1小林論文p.62図6(黒住耐二「南蛮漆器に用いられた貝類に関する予察」『公開研究会予稿集増補版 南蛮漆器の多源性を探る』東京文化財研究所、2017年 p.22図1を転載) http://www.tobunken.go.jp/japanese/publication/pdf/Namban_Lacquer_20170304-05.pdf (2019年1月17日閲覧) なお、黒住氏のご教示によれば、中国で行なわれた研究結果では、山東半島南岸まで「大形」のアワビ類が生息していることは確実であるようだが、この地のアワビはエゾアワビであり、「大形」といっても10cmを超えることは稀な種だという。

92 小池富雄「東洋漆工芸研究の現在 中国・朝鮮・琉球」『美術フォーラム21』Vol.19 (美術フォーラム21刊行会、2009年) p.60。

93 中里壽克「古代螺鈿の研究(下)」『国華』第1203号(国華社、1996年) p.21。

平等院鳳凰堂天蓋の螺鈿は科学分析でも夜光貝と判断され⁹⁴中里氏の見解とも一致しているが、それ以後の螺鈿貝種については、たとえば岡田譲氏は「(文禄慶長の役以前)の螺鈿が主として夜光貝であった」とされ、高橋隆博氏は「我国の中世以前の螺鈿器に採用された原貝は、そのほとんどが夜光貝である。鮑貝の利用はせいぜい中世末期以後」とされ、さらに荒川浩和氏も「鮑貝の使用に関しては、近世以降の記録以外には殆ど見当たらない」と述べるなど、⁹⁵ この後三人の研究者はほぼ意見を同じくしており、筆者も同様に日本では15～16世紀までは夜光貝が使われ、その後、鮑貝への螺鈿貝種の交代が起きたと考えている。

さて、高麗螺鈿の貝種に対する先学諸氏の見解は、鮑貝か夜光貝かのそれぞれに明確に分かれている。鮑貝とされるのは大多数の韓国人研究者や荒川浩和氏⁹⁶らで、夜光貝と見るのは高橋隆博氏⁹⁷と筆者などである。また韓国ではこうした螺鈿貝種の特定が、例えば「(統一新羅時代螺鈿の・・・筆者補足) 全面的な輸入に依存した貴重な宝石類需給の限界を克服するため、容易に求め得るアワビやサザエの貝殻を利用した螺鈿漆器が当時の使用層の美的嗜好や工人たちの創造力などと結びついて独創的な発展を遂げた」⁹⁸というように、螺鈿に地元産と判断する貝を利用したという見方が高麗螺鈿に現れた国風文化発展の論拠として利用されている。

このように、貝種の問題はこれまでも高麗螺鈿の技術系譜や評価に関わる重要な問題だと認識されて来たが、加えて重要となるのは、夜光貝が唐代からの伝統を持つ螺鈿素材であるとともに東アジアでは日本列島南方の島嶼地域にのみ生息する貝であること、また鮑にしても小形のエゾアワビ以外、螺鈿制作に適した大形アワビ種は朝鮮半島にはほぼ生息せず、朝鮮半島南端から済州島くらいの範囲にしか分布していないという可能性をも踏まえて検討することである。

残念ながら、現状では螺鈿貝種についての客観的な特定は困難なわけであるが、韓国で一般的な従来の想定とは逆に、筆者らが考える高麗時代までは夜光貝が使われていたという見方に従えば、高麗螺鈿は技術的な側面のみならず、必須材料においても中国螺鈿と強い影響関係を持っていた可能性が高まるが、その夜光貝が屋久島以南の琉球列島産であるとすれば、中国本土経由でもたらされたのか、それとも九州島を経由する日本ルートからもたらされたものであるのかという点も大きな問題となる。⁹⁹ 一方逆に、この時代の中国および日本の螺鈿に夜光貝が使われていた中

94 奥谷喬司・和田浩爾・赤松蔚「天蓋の螺鈿材質調査」『平等院国宝木造阿弥陀如来坐像・国宝木造天蓋修理報告書〈本文編〉』(平等院、2008年) pp.137-140。

95 岡田譲「近世初期漆芸における李朝螺鈿の影響」『MUSEUM』53号(東京国立博物館、1955年) p.7、高橋隆博「李朝の螺鈿」『高麗李朝の螺鈿』(毎日新聞社、1986年) p.195および、前掲註73荒川氏論文p.28。

96 前掲註58荒川氏同書p.249-250。

97 前掲註95高橋氏論文p.195。

98 前掲註15イ・グアンベ氏論文p.26。

99 大伽耶(6世紀初頭前後)の首長墓の一つと見られる池山洞44号墳からは、夜光貝製の貝匙が出土しており、南島・日本を経由した夜光貝の流通ルートがすでにこの時期から存在していた可能性を考慮する必要がある。尹容鎮「高靈池山洞44号墳発

で、朝鮮半島のみが鮑貝を使用していたという見解に従うと、技術、下地や文様などに認められる中国との類似性が貝種に限っては相反することになると同時に、高麗では独自に螺鈿貝種と素材加工法の開発とを行っていたことになり、これをどのように理解するのかが問題となろう。螺鈿貝種の問題は、その客観的判別法の開発も含め、今後本格的に取り組むべき重要な課題であることが改めて認識される。

VI. まとめにかえて

東アジアの美術史学界では、螺鈿を漆工芸の一類型として捉える考え方が主流である。こうした「思考的枠組」のなかでは当然の方法として、古代からの漆工史をたどり、その発展形あるいは帰結点として統一新羅や高麗の螺鈿を理解しようとするに至ったと思われる。漆地螺鈿が普遍化し螺鈿の主要技法となる高麗時代、中国北宋時代、また日本の平安時代以降であれば、漆工史の視点から螺鈿を検討する思考も必要となる。しかしながら、現存の作例で考える限り、木地螺鈿や樹脂地螺鈿などが主体的であった唐代そして同時代の東アジアにおいて、またさらに、この時代にこうした技術が採用された理由の一端が、螺鈿貝片の厚さから発生する器面段差の解消が漆の塗布では困難であったためだと推測できるのであれば、漆器や漆工技術の一端として古代の螺鈿を理解しようとする方向では誤った結論に至ってしまう可能性が高い。こうした意味で、本稿では改めて螺鈿を螺鈿史の視点から検討することの重要性を強調しておきたい。¹⁰⁰ そしてこうした見方に立って考える限り、統一新羅時代の出土螺鈿鏡は在地の技術とは直接的関係を持たない将来品であり、朝鮮半島における螺鈿の制作は、類似作例や技術が確認できる宋代中国との影響関係のもと、高麗時代から始まったと見るのが現時点でもっとも穏当な考え方であろうというのが、本稿の検討に至った筆者の見解である。

紙数の関係もあり、高麗螺鈿の成立に関する論議に終始し、高麗螺鈿漆器そのものの編年や製作地の問題についてほとんど触れることができなかった。今後を期したい。

チェ・コンホ(최공호)氏は、韓国の美術史学界において絵画や彫刻、また陶磁器と仏教金属工芸の研究は盛んであるものの、代表的な歴史工芸と広く認識されている螺鈿漆器の研究がこれま

掘調査報告『大伽倻古墳発掘調査報告書』(高霊郡、1979年) p.25および、木下尚子「古代朝鮮・琉球交流試論—朝鮮半島における紀元一世紀から七世紀の大型巻貝使用製品の考古学的検討」『青丘学術論集』第18集(韓国文化研究振興財団、2001年)参照。また、この論考で木下尚子氏は、夜光貝は原貝の状態でも朝鮮半島にもたらされたと考えられている。高麗朝廷では中尚署に磨匠が存在することを踏まえると、高麗時代でも夜光貝は原貝の状態でもたらされていたと考えられる。

100 螺鈿史の視点とは、螺鈿という装飾を成立させている貝を基軸において貝自体、また使用した器物やその技術を考える見方である。

で極めて低調であったことを指摘され、こうした研究状況が日帝強占期の日本からの影響を残しているためだとされる。¹⁰¹ 韓国の美術史研究に疎い筆者はこの見解について言及することはできないが、日本の美術史学界においても研究者や研究論文などの数に如実に現れているように、その関心が絵画や彫刻に強く偏り、工芸史研究は低調であるという点では確かに共通している。だが、表面的な研究の低調さとその重要性とは無関係である。螺鈿をその代表的伝統文化の一つととらえる韓国において、今後より多様な視点による多種多様な研究の出現と発展とを期待したいと思う。また本稿がそうした研究に少しでも寄与する点があるのであれば、それは望外の成果である。

101 チェ・コンホ「나전칠기, 퇴색하지 않는 빛의 스펙트럼」『세밀가귀 한국미술의 품격』(삼성미술관Leeum, 2015年) p.266。

* 本稿は、長年の各地での調査や、昨年のLee & Won財団主催学術講演会などで得た大変多くの方々のご厚意、ご理解、また真摯な意見交換などによって執筆し得たものである。一々お名前を挙げることは叶わないが、みなさまからのご厚情に深く感謝申し上げます。