

日本美術 韓日 심포지엄

2005

일러두기

1. 이 책은 '한일 우정의 해 2005' 기념 사업인
<일본미술 한일 심포지엄>에 발표된 한일 양국
학자들의 논문을 수록한 것이다.
2. <일본미술 한일 심포지엄>
주최 : 국립중앙박물관 · 국립중앙박물관문화재단
후원 : 문화관광부
진행 : 국립중앙박물관 미술부
일시 : 2005년 12월 9일(금) 09:30 ~ 17:30
장소 : 국립중앙박물관 대강당
3. 표지 : <매화무늬 접시>
에도시대 18세기, 나베시마
국립중앙박물관 소장

목 차

제1부 일본 미술의 이해

일본의 불교 회화 - 아스카시대 7세기를 중심으로 -	梶谷 亮治	1
일본 불상의 특징 - 목조각상을 중심으로 -	岩佐 光晴	13
「에마키」의 표현 기법과 역사적 가치	松原 茂	21
일본 도자의 조형성 - 茶湯의 陶器와 이마리 자기를 중심으로 -	荒川 正明	29

제2부 한일 미술의 교류

일본 도자에 끼친 조선 도자의 영향	金英媛	41
조선후기 통신사 수행화원과 일본 남화	洪善杓	69

제1부 일본 미술의 이해

일본의 불교 회화

- 아스카시대 7세기를 중심으로 -

카지타니 료지 (나라국립박물관)

승준(崇峻) 천황 원년(588) 백제는 불사리와 승려 9명을 일본에 보내왔다. 이 때 사공(寺工) 태량미태(太良未太), 로반박사(鑪盤博士) 장덕백매순(將德白味淳), 와박사(瓦博士) 마나문노(麻奈文奴), 화공(畵工) 백가(白加) 등도 「金堂의 本樣」을 가지고 일본에 왔다. 이들이 전한 지식을 받아들여 법흥사(法興寺, 비조사, 원흥사라고도 함)를 창건한 것은 도래계 씨족인 한씨(漢氏)를 이끌고 있던 소아씨(蘇我氏)였다. 『원흥사가람연기병류기자재장(元興寺伽藍緣起并流記資財帳)』에 인용된 『로반명(鑪盤銘)』에 의하면, 산동한씨(山東漢氏)와 안부수(鞍部首) 등 도래계 사람들이 법흥사 건립에 종사하였다. 또 『장육광명(丈六光銘)』에 의하면 추고(推古)천황 13년(605)에 법흥사 장육석가상(丈六釋迦像)을 동조(銅造)와 수불(繡佛)로 제작하였는데, 『일본서기』는 이를 안작조(鞍作鳥)가 만들었다고 전한다. 안작부(鞍作部)는 동한씨(東漢氏)의 일당으로서, 도래하기 직전에는 백제에 있었고 중국의 남조문화를 계승한 일족이었다고 생각된다. 이처럼 조사조불(造寺造佛)에 도래계 씨족의 자손이 밀접하게 관련되어 있음은 이미 주지의 사실이다. 화부(畵部) 인사라아(因斯羅我)나 화공(畵工) 백가(白加)로 상징되듯이 부처를 그리는 일에 종사한 사람들도 도래계 기술자이며, 그들의 기술은 아스카(飛鳥)시대 도래계 가계에 계승, 전개되었다.

법흥사 건립이 한창 진행되고 있었던 추고천황 12년(604)에는 황문화사(黃文畵師)·산배화사(山背畵師)를 두었다. 『성덕태자전력(聖德太子傳曆)』에 의하면, 책진화사(策秦畵師)·하내화사(河內畵師)·유화사(櫓畵師)도 동시에 설치되었다고 한다. 일본의 화사(畵師, 화원)는 안작조가 불사(佛師)라 불린 것처럼 이때부터

화사라 불리게 된 것이다. 황문씨는 고구려에 연원이 있다고 하며 책진씨는 도래계인 진(秦)씨에 속하고, 하내씨도 도래계인 한씨 계통인 것으로 보인다. 후대 저명한 황문본실(黃文本實)에 의하면 황서조(黃書造)는 불족석(佛足石) 도상(圖像)을 일본에 소개한 인물이다. 이 화사들이 사찰 건립시의 불화 제작을 담당한 것으로 생각된다.

추고천왕 15년(607)에는 법룡사(法隆寺) 약초가람(若草伽藍)이 창건되었다. 최근 법룡사 남대문 부근의 옛 흙도랑(土溝) 유구에서 발견된 채색 벽화편은 바로 이 약초가람 금당을 위한 벽화로 추측된다. 이미 본격적인 벽화 시공 기법이 엿보이는데, 안타깝게도 작은 단편이므로 그 전체 모습을 확인할 수가 없다. 이 벽화의 제작연대는 약초가람 건립의 시간적 폭을 고려해도 7세기 전반으로 보는 데 이견이 없다.

7세기 전반 법룡사의 불화 제작은 벽화 외에도 금당에 안치된 석가여래(釋迦如來), 약사여래(藥師如來), 아미타여래(阿彌陀如來)의 각 대좌(臺座), 천수국수장(天壽國繡帳, 현재는 중궁사 소장), 옥충주자(玉蟲廚子) 등에서도 확인된다. 금당의 세 대좌 중 석가여래상 대좌는 623년에는 제작된 것으로 보인다. 나머지 두 대좌도 석가여래상 대좌를 전후한 시기에 제작된 것으로 생각된다. 석가여래상 대좌의 그림은 박락이 심한데 좌우 측면에는 사천왕상, 뒷면에는 비구의 산중수행도(山中修行圖)를 그린 것으로 보인다. 정면의 그림은 아마 중앙에 안치되는 사리(용기)를 위에서 두 비천(飛天)이 공양하는 모습으로 여겨진다. 측면의 사천왕상은 큰 키에 옷자락이 아래쪽으로 넓게 퍼지는 상(裳)을 입고 있다. 이러한 圖樣은 아미타여래상 대좌도 마찬가지라고 보아도 좋을 것이다. 아미타여래상 대좌의 대각부(臺脚部) 천판(天板)에는 먹으로 그린 장년의 남자상이 묘사되어 있다. 고구려식 바지(袴褶)를 입은 귀인(貴人) 복장으로 생각되고 있다. 스케치풍으로 그린 것으로, 기지(機智)있고 절묘한 풍취가 있다. 약사여래상 대좌의 뒷면 경판(鏡板) 내면에는 본격적인 묵필(墨筆)로 나무, 비천 등을 그렸다. 큰 나무의 잎은 반 팔뚝(인동문)

으로 문양화되어 손바닥 모양처럼 표현되어 있다. 백제·무령왕릉(6세기 전반)에서 출토된 금제관식의 구성과 매우 가까운 고식(古式) 문양이다. 도래계 씨족이 조상으로부터 대대로 계승해온 圖樣이었을 가능성도 염두에 두어야 할 것이다.

세 대좌에 표현된 그림을 보면, 그 모티브는 신선사상, 불교적 이상향, 현실의 인물표현 등 다양한 것들이 혼재해 있으며, 각각의 주제에 따라 화사의 골법(骨法), 용필(用筆)에도 차이가 있다. 따라서 이 모티브들은 서로 다른 성립사정을 지니고 있는 것으로 추측된다. 즉 다른 시대, 다른 지역에서 전개된 圖樣이 일본의 도래계 가계에 계승되었을 것이다.

중궁사(中宮寺)의 천수국수장(天壽國繡帳)은 추고천황 30년(622)에 굴대랑녀(橘大郎女)가 성덕태자(聖德太子)의 죽음을 추모하여 발원(發願)한 것으로 대랑녀가 할머니인 추고천황에 부탁하여 칙령으로써 궁중 시녀들이 제작한 것이다. 명문에 의하면 「동한말현(東漢末賢)」, 「고려가서일(高麗加西溢)」, 「한노가가리(漢奴加己利)」가 밑그림을 담당하고 「양부진구마(棕部秦久麻)」가 감독, 제작하였다고 기록되어 있다. 모두 도래계 씨족의 후예인 것으로 보이며 화사(畫師)의 동족도 포함되어 있다. 명문 제작은 아주 세심하게 계획된 것으로 생각되며, 400자로 된 본문에는 백제의 고식 글씨가 현저하며 명문 또한 도래계 지식에 의하여 이루어진 것으로 보인다. 수장(繡帳)의 圖樣은 『미륵상생경(彌勒上生經)』과 관련이 있다. 그림 속의 천인(天人)은 일본 고분시대의 복식제도가 보여 주목된다. 천수국수장의 그림무늬는 모두 불교적인 것으로 표현된 것이 아니며, 팔뻗(인동문)이나 구름(雲氣) 등 첨경(添景)은 거의 동시기 작품으로 보이는 고구려 진파리(眞波里) 1호분 벽화에 가깝다. 많은 지식이 관련된 천수국수장은 국제성, 전통성, 독창성을 두루 나타나고 있어서 이 시기 회화 표현의 문제와 현실을 내포하고 있다.

한편, 7세기 중엽에 제작된 것으로 보이는 옥충주자(玉蟲廚子)는 아스카시대 회화 표현의 기념비적 존재이다. 옥충주자의 구조 양식이나 길쭉하고 끝이 휘어 올라간 연판(蓮瓣) 모양은 앞서 말한 법룡사(法隆寺) 금당 대좌에 흡사하다.

두 작품을 제작한 공방은 서로 직접적인 관계가 있었던 것으로 보이며, 이른바 법륜사 형식의 주자라고도 할 수 있다. 옥충주자도 법륜사의 오래된 문화재와 마찬가지로 도래계 씨족의 장인(匠人)에 의해 제작된 것으로 보인다. 옥충주자는 여러 종류의 투조금구(透彫金具)로 장식되어 있는데, 그것들은 특히 백제에 보이는 금구와 유사하다. 같은 장식금구가 확인되는 금당 사천왕 입상이 (漢)산구대구비(山口大口費), 약사덕보(藥師德保)와 같은 도래계 가게 사람들에 의해 제작된 것도 참고가 된다.

불화 표현에 주목하면 궁전부(宮殿部)에는 정면에 천부형(天部形) 2 구(軀), 측면에 보살형 각 2 구, 후배면에 영산정토도(靈山淨土圖)가 표현되어 있고 축부(軸部)에는 정면에 사리공양도(舍利供養圖), 우측면에 시신문게도(施身聞偈圖), 좌측면에 사신사호도(捨身飼虎圖), 후배면에 석가의 해중설법(海中說法)과 수미산도(須彌山圖)가 있고 칠(漆, 옷)바탕에 칠회(漆繪)와 밀타회(密陀繪, 밀타승 즉 일산화납을 사용하여 색칠한 그림)로써 표현되어 있다. 회화표현은 앞선 시기의 금당 대좌의 그것을 계승한 것이나 채색 기법은 다르다. 금당 대좌가 나무판에 白土로 바탕처리를 한 다음 아교로 그린 것으로 생각되는데 반해 이것은 판에 칠로 바탕처리하고 그 위에 칠과 밀타승을 병용하여 그림을 채색하고 있다. 옥충주자에 보이는 칠·밀타승 병용 기법은, 현존 작례에서 볼 때 일본에서 첫 사례가 된다. 유사한 밀타회기법은 정창원(正倉院) 중창(中倉) 143 밀타채회상(密陀彩繪箱)에서도 볼 수 있다. 특히 고식(古式)을 나타내는 이 상자 문양은 괴조괴어(怪鳥怪魚)와 당초문을 조합한 것으로 백제 와전(瓦塼)과 유사하다. 밀타회는 특수한 제법과 기법이 필요한데, 『일본서기』 추고 천황 18년(610)에 고구려승 담징(曇徵)이 채색을 전했다고 특별히 기록된 기사가 주목되므로, 혹은 삼국시대에 공통된 기법이었을 가능성도 상정된다.

그런데 아스카시대 후기, 즉 천무(天武)·지통(持統) 천황대(7세기 후반)가 되면 불화 표현은 큰 변화를 맞이한다. 아스카시대 후반(白鳳期)의 작품 예로는 금당의

중앙 칸과, 서쪽 칸의 천개(天蓋)를 들 수 있다. 이 천개는 상자 모양으로 후키카에시이타(葺き返し板 천개 바깥부분 장식물의 하나)를 부착하는 특이한 형식인데, 그 외측면과 내측면, 그리고 천장에는 다양한 장식을 하였다. 후키카에시이타는 반 팔뚝(인동문) 양식의 당초문으로 장식했는데, 여기에 대형의 잎이나 포도 모양의 술(房)을 다는 등 새로운 요소들이 확인된다. 이로부터 금당 내진(內陣) 소벽(小壁)의 비천도(飛天圖)에 이르는 시기는 매우 짧다.

이 천개와 유사한 형식을 가진 사례로 굴부인주자(橘夫人廚子)의 천개가 있다. 이 작품은 7세기말 - 8세기초경에 제작된 것으로 생각된다. 측부 정면은 2 구의 보살이 보병(寶瓶)을 공양하는 그림으로 보이며, 후배면(後背面)은 연지(蓮池)에서 올라온 연화 위에 세 보살이 화생(化生)하는 그림이다. 궁전부의 금동아미타삼존상을 장엄하는 圖樣으로 보인다. 여기에 그려진 보살은 운취(暈取, 선염, 바람)가 강해 중국 초당(初唐)의 정토도(淨土圖)의 영향이 강하다. 전대의 불화가 삼국시대의 직접적인 영향이 보이는 데 대해 아스카시대 후반(白鳳期)의 불화는 당으로부터의 영향도 시야에 넣어야 할 것이다.

아스카시대 후반에는 법륜사의 금당벽화가 그려졌다. 벽화는 초당 전기의 세련된 새로운 화법의 영향이 뚜렷이 확인된다. 돈황(敦煌) 제 322窟의 설법도, 당 고종(高宗) 함형(咸亨) 4년(673)의 용문석굴(龍門石窟) 혜간동(惠簡洞) 후벽(後壁) 미륵여래의상(彌勒如來倚像)의 후벽(後屏), 돈황 제322窟의 아미타오십보살도(阿彌陀五十菩薩圖) 등의 구도·표현과 유사하다고 하며 금당벽화의 모습이 초당기 장안·낙양에 직접 연결되는 圖樣을 전하는 것으로 추측되고 있다. 금당벽화는 부처의 정토(淨土)를 치밀한 구성으로 표현하고 있으며 이것이 구해온 도상에 의한 것이라고 하더라도 일본 화사들의 그림기법이 발전한 것은 획기적인 일이었다. 작은 벽의 보현보살상(普賢菩薩像, 천태계열 도상)이라든가 십일면관음상(잡밀도상)만 보더라도 그 제작 배경에는 뛰어난 지식이 존재했던 것으로 추측되며, 이후 일본 불화 전개에 있어 선구적인 참신한 요소가 인정된다.

법륜사 금당의 건축계획은 천지(天智)천황 9년(670)까지 소급되며, 건축 완성의 하한은 지통천황 7년(693)에 이루어진 인왕회(仁王會), 그리고 다음해 이루어진 금광명경(金光明經) 施入의 사적(事績)에서 볼 때 이보다 앞설 것으로 생각된다. 그렇다면 이 금당벽화를 위한 도상들은 언제 구해왔을까. 화사인 황서본실(黃書本實)이 당나라에 가서 불족석도를 가지고 돌아온 것이 천지천황 10년(671) 이전으로, 이는 금당건축의 최종 공정과 겹치는 시기이다. 장안(長安)을 다녀온 본실이 다른 문물과 함께 벽화 도상을 일본에 가져왔을 가능성은 부정할 수 없다. 한편 이 때에는 견당사와 별도로 당 사절단의 도래와 고구려, 신라와의 교류도 활발하게 이루어졌다. 특히 천무천황대에는 신라와의 왕래가 활발하였으며, 이 경로를 통해 들어왔을 가능성도 고려해야 할 것이다.

아스카시대 후반(白鳳期)의 불화는, 여러 양식이 혼재되어 있는 7세기 중엽경의 상황에서 벗어나 명확한 목표가 정해진 것처럼 보인다. 불화 제작에 종사한 도래계 가문에서 계승된 畵技는 이 시기 동아시아세계의 급속한 전개 속에서 필연적으로 변모하였을 것으로 생각된다. 일본의 상대 회화사는 그러한 환경을 민감하게 반영하고 있는 것이다.

日本の仏教繪畫

- 飛鳥時代七世紀を中心に -

梶谷 亮治（奈良國立博物館）

崇峻元年（五八八）に、百濟から仏舍利や僧九人等とともに、寺工太良未太、鑢盤博士將徳白味淳、瓦博士麻奈文奴、畫工白加らが「金堂ノ本様」を持参して來朝する。こうした知識を受け容れて法興寺（飛鳥寺、元興寺）を創建したのは漢氏を近侍させていた蘇我氏である。『元興寺伽藍縁起并流記資財帳』に引く『鑢盤銘』によれば、山東漢氏が直接の造建に関わり、鞍部首などの渡來系家系の人々が建立に携わった。同じく『丈六光銘』によれば、推古十三年（六〇五）に法興寺の丈六釋迦像を銅造と繡仏で製作した。『日本書紀』はこれを鞍作鳥の仕事としている。鞍作部は、東漢氏の一党であり、渡來する直前は百濟にあり中國南朝文化を継承した一族であると思われる。造寺造仏に渡來系の氏族の子孫が密接に関わることはすでに周知である。畫部因斯羅我や畫工白加に象徴されるように仏の畫事に携わる人々も渡來の技術者であり、技術は飛鳥時代の渡來系の家系に継承され展開している。

さて、法興寺の建立が着々と進む中で、推古十二年（六〇四）には、黃文畫師・山背畫師がよって定められた。『聖徳太子伝暦』によれば簀秦畫師・河内畫師・檜畫師も同時に設けられた。わが國の畫師はここで初めて、鳥が仏師と呼ばれたように、畫師と呼ばれたのである。黃文氏は高句麗に祖があるといい、簀秦氏は秦氏に屬し、河内氏も漢氏の系統とみられる。黃書造は後に著名な黃文本實が仏足石の図像をわが國に紹介した人物としてみえる。この畫師の制にしたがう人々が造寺の際の畫事を担当したと思われる。

こうした中で法隆寺若草伽藍が創建されるのは、推古天皇十五年（六〇七）のこ

ろである。最近、法隆寺の南大門付近の古い土溝遺構から発見された彩色壁画片は、まさにこの若草伽藍金堂のための壁画と推測される。細かい断片ながら、壁画施工の技法もすでに本格的であるが、残念なことに小断片の故に図様全体の姿を確認することはできない。この壁画が製作された年代は若草伽藍造建の時間的幅を考慮に入れても七世紀の前半であることには異論がない。

七世紀前半の法隆寺の書事は壁画のほかに、金堂に安置される釋迦如來、藥師如來、阿彌陀如來の各台座、天壽國繡帳（現在は中宮寺所藏）、玉虫厨子などに確認できる。金堂の三台座のうち、釋迦如來像台座は六二三年までの製作とみられる。他の二つの台座もこれに前後する頃の製作としてよい。釋迦如來像台座の繪は剝落が著しいが、左右側面には四天王像が、背面には比丘の山中修行図が描かれるとみられる。正面の図様は、おそらく中央に安置される舍利（容器）を上方から二飛天が供養する図様かと想像される。側面の四天王像は長身に裾廣がりの裳を着ける。こうした図様は阿彌陀如來像台座も同様とみてよい。阿彌陀如來像台座台脚部天板には墨書で壯年男子像が描かれる。高句麗式袴褶の面影をとどめる貴人の服裝とされる。スケッチ風に描かれたもので当意即妙の趣がある。藥師如來像台座の背面鏡板裏（内面）には本格的な墨筆で樹木と飛仙（飛天）を描く。大樹の樹葉は半パルメットに文様化し掌形のごとく象る。百濟・武寧王陵（六世紀前半）出土の金製冠飾の構成にきわめて近い古式の文様である。渡來系氏族が先祖以來相伝した図様の存在の可能性も視野に入れるべきだろう。

金堂台座三基に表された繪畫をみれば、モチーフには神仙思想、仏教的理想郷、現實の人物表現などが入り交じり同時に混在している。各々の主題に応じて畫師の骨法用筆は異なる。もともになるモチーフが別様の成立事情を持つことが推測される。すなわち異なる時代、異なる地域で展開した図様がわが國の渡來系家系に継承されたのであろう。

中宮寺の天壽國繡帳は、推古天皇三十年（六二二）に橘大郎女によって聖德太子

の死を悼んで發願され、大郎女の祖母である推古天皇に願い出てその勅により采女等が造った。銘文には、「東漢末賢」「高麗加西湓」「漢奴加己利」が下図を描き、「棕部秦久麻」が監督して製作したと記される。いずれもが渡來系氏族の末裔とみられ、畫師の同族も含まれる。銘文製作に際しては入念な計畫が練られたと思われ、四〇〇字からなる本文には百濟古式の用字が顯著であり、銘文もまた渡來系の知識によるものとみられる。繡帳の図様は、『弥勒上生經』との関連がある。図中の天人はわが國古墳時代の服制を引いていることも注目される。天壽國繡帳の図様全体はすべて仏教的な図様に表されるのではなく、パルメットや雲氣などの添景は、ほぼ同時代とみられる高句麗眞波里一号墳壁畫にも近い。多くの知識が関わった天壽國繡帳は、國際性、伝統性、オリジナリティーを併せ持ち、この時代の繪畫表現の問題と現實を内包している。

さて、七世紀中葉に製作されたとみられる玉虫廚子は、飛鳥時代の繪畫表現の記念碑的存在である。廚子の構造様式や細長くまた先端が鎬だった蓮辯の形は先の法隆寺金堂台座にきわめて近い。製作工房は直接的な関係があったとみられ、いわば法隆寺形式の廚子ともいえる。玉虫廚子も法隆寺古層の文化財と同様に、渡來系氏族の工人によって製作されたとみられる。廚子は多種の透彫金具で飾られており、それらは、特に百濟に見られる金具に近い。同様の飾金具がみられる金堂四天王立像が、(漢) 山口大口費、藥師德保などの渡來系家系の人々によって造立されていることも参考になる。

繪畫表現に注目すると、宮殿部には正面に天部形二驅、側面に菩薩形各二驅、後背面に靈山淨土図が表され、軸部には正面に舍利供養図、右側面に施身聞偈図、左側面に捨身飼虎図、後背面に釋迦の海中說法と須弥山図が、漆下地に漆繪と密陀繪彩色で表される。繪畫表現は、先行する金堂台座を引く。ただし金堂台座とは彩色技法が異なり、彼が板に白土下地をした上にニカワ繪で描いていると思われるのに對して、此は板を漆塗としその上に漆繪と密陀繪を併用して彩色する。玉虫廚子の

漆繪・密陀繪を併用する表現技法は、現存作例で見る限りわが國における初見である。類似の密陀繪技法は正倉院中倉143密陀彩繪箱にもみられる。特に古様を示すこの箱の文様は、怪鳥怪魚と唐草文様を組み合わせたもので百濟の瓦磚の趣に近い。密陀繪は特殊な製法と技法が必須であり、『日本書紀』推古十八年（六一〇）に高句麗僧曇徴が彩色を伝えたの特記されるのが注目され、あるいは三國時代に共有の技法であった可能性も想像される。

さて飛鳥時代後期、天武・持統朝頃（七世紀後半）に、繪畫表現は大きく姿を変える。飛鳥寺代後半（白鳳期）の作例には、金堂中の間、西の間の天蓋がある。これらは箱形に葺き返し板をつける特異な形式の天蓋で、その外側面と内則面・天井にはさまざまな装飾がこらされている。葺返し板には半パルメット式の唐草文を連ねているが、これに大形の葉や葡萄狀の房をつけるなど、新しい要素がみられる。これから金堂内陣小壁の飛天図にいたる時間的距離は近い。この天蓋に近い形式の天蓋が、橘夫人廚子にも用いられる。、廚子は七世紀末から八世紀初ころの製作と考えられる。軸部正面には、二軀の菩薩が宝瓶を供養する図とみられ、後背面には蓮池から生じる蓮華上に三菩薩が化生するというものである。宮殿部の金銅阿弥陀三尊像を莊嚴する図様とみられる。ここに描かれた菩薩は暈取が強く中國初唐の淨土図の影響が強い。飛鳥寺代後半（白鳳期）の繪畫は、前代繪畫に三國時代からの直接的影響がみられたのに對して、唐からの影響をも視野に入れなければならない。

飛鳥寺代後半には法隆寺金堂壁畫が描かれた。壁畫は、中國初唐期前期の洗練された新しい畫法の影響が明らかにみられる。敦煌第三二窟の説法図、高宗咸亨四年（六七三）の龍門石窟惠簡洞後壁弥勒如來倚像の後屏、敦煌第三二窟の阿弥陀五十菩薩図などの構図・表現に近いとされ、金堂壁畫の様が初唐期長安・洛陽に直結する図様を伝えるものと推測される。金堂壁畫は仏の淨土を緻密な構成で表現しており、これが請來図像（様）によるにしてもわが國畫師の作畫技量の進展は畫期的である。小壁の普賢菩薩像（天台系図像）や、十一面觀音像（雜密の図像）の存

在からも、製作の背景にはすぐれた知識の存在が推測され、その後のわが國の仏畫の展開に先驅ける斬新な要素が認められる。

法隆寺金堂の建築計畫は天智九年（六七〇）を遡り、建築完成の下限は、持統七年（六九三）の仁王會、翌年の金光明經施入の事績から、この頃を遡る。それではこの金堂壁畫のための様が請來されたのは何時のことだろうか。畫師の黃書本實が入唐し仏足石図を持ち歸ったのは天智十年（六七一）以前であり、金堂建築の最終工程と重なる時期である。長安にまで達した本實が壁畫の様を他の文物とともにわが國にもたらした可能性は否定できない。一方この間、遣唐使とは別に唐の使節の來朝と高句麗、新羅との交流も盛んである。とくに天武朝を通じて新羅との往來は活發であり、こうしたルートでの様の請來も考慮に入れなければならない。

飛鳥時代後半（白鳳期）の繪畫は、七世紀中頃までの、様式の混沌とした混在から脱して明確に目標を定めたかにみえる。畫事に關わった渡來系家系に相傳された畫技は、この時代の東アジア世界の急速な展開の中で必然的に変貌を遂げたと思われる。わが國上代の繪畫史はそうした環境を敏感に反映している。

일본 불상의 특징

- 목조각상을 중심으로 -

이와사 미쓰하루 (동경국립박물관)

일본에 백제로부터 불교가 전래된 것은 538년 또는 552년이라고 하는데, 『일본서기』에 의하면 그 때 전해진 불상은 『석가불의 금동상 일구(一軀)』라고 하며, 천황이 이를 보고 「부처는 얼굴(相貌)이 단엄(端嚴, 단정하고 엄숙함)하니 지금까지 보지 못했던 것이다」라고 하였다고 한다. 황금색에 빛나는 아름다운 금동불을 처음 본 천황의 감동이 느껴지는 듯한데, 일본 불상의 역사는 백제가 전해준 불상을 보았을 때의 강한 충격과 감동에서 시작된 것이라고 할 수 있다.

일본에서 불상 제작이 본격화되는 시기는 7세기 이후인데, 7세기에는 구리(銅)를 주조하여 제작한 금동불이 조상(造像)의 주류를 이루었다. 그것은 8세기에도 마찬가지였으며, 동시에 건칠상(乾漆像)¹⁾이나 소조상도 많이 제작되었다. 8세기 후반에서 9세기까지는 하나의 나무로 상(像)의 대부분을 제작하는 「일목조상(一木彫像, 이치보쿠초우조우)」이 많이 만들어졌고, 그 후 일본 불상은 주로 나무로 제작하게 되었다. 나무는 일본 불상의 재료로써 매우 흔한 것인데, 불교가 전래된 나라 중 불상을 제작할 때 이렇게까지 목조를 고집한 나라는 없었다고 할 수 있으며, 여기에서 일본 불상의 특징을 찾을 수 있을 것이다.

나무로 불상을 만드는 일은 7세기부터 연면히 이어져왔지만, 8세기 전반 경까지 일반적인 방법은 아니었다. 또한 7세기 목조각상에 사용된 나무 종류가 주로 활엽수 [広葉樹] 인 녹나무였던 것에 비해 8세기 후반부터 출현하는 일목조상의 나무는 주로 침엽수(針葉樹)가 사용된다는 특징적인 변화가 주목할 만 하다. 이 시기

1) 흙 또는 나무 원형에 목설(木屑, 나무·섬유의 부스러기)을 섞은 옷(漆)을 바르고, 그 위에 마포(麻布)를 씌워 옷칠하는 작업을 여러 번 하면서 모양을 만든 상.

일목조상에 사용된 나무는 지금까지 편백(扁柏)이라고 판정되었으나, 최근 과학적인 조사를 통하여 주로 비자(榧子)나무가 사용되었음이 밝혀졌다. 이러한 연구 성과를 바탕으로 하여 일본에서 8세기 후반부터 9세기에 걸쳐 일목조상이 성립되는 배경을 살펴보고자 한다.

그러기 위해서 우선 목조각상의 나무 종류가 녹나무에서 비자나무로 바뀌는 현상이 어떠한 요인에서 비롯되었는지 살펴볼 필요가 있다. 그 주요한 요인으로 생각되어지는 것이 단상(檀像)이라는 개념이다. 단상이란 향목(香木)의 일종인 백단(白檀)을 깎아내어 제작한 불상을 말하며, 불교 경전에도 인도에서 최초로 제작된 불상 재료 중의 하나가 백단이었다고 나온다. 고대 인도에서 백단은 불상을 제작할 때 최고의 재료였으며, 아마도 목조각상은 단상을 의미했던 것으로 생각된다. 단상의 개념은 중국에도 전래되어 오래전부터 제작되어 왔는데, 가장 융성한 시기는 당(唐)나라 때였다. 그러나 당대 단상은 세계적으로 지금까지 전해지는 예가 극히 드물며, 대부분이 일본에 집중적으로 남아 있는 실정이다. 현존하는 사례를 통해 단상의 특징을 말하면 ① 상(像) 높이가 40센티미터 전후의 소상(小像)이 많다는 점, ② 대좌의 일부를 포함하여 상의 대부분이 손가락까지 하나의 나무로 제작되고 장신구 등이 섬세하게 조각되어 있다는 점, ③ 나무의 향기를 살리기 위해 머리카락이나 입술 등 일부분만 채색하고 나머지는 원래 나무 그대로 마무리했다는 점 등이다.

그런데, 중국에서 단상을 제작할 때 가장 문제가 된 것은, 백단의 원산지가 인도나 동남아시아로 중국에서는 자라지 못하므로 수입 외에는 백단을 구할 수 있는 방법이 없었다는 점이다. 이 문제를 극복하기 위해 고안된 것이 「백단을 대체하는 목재(대용재)」였다. 현장(玄奘)이 번역한 『십일면신주심경(十一面神呪心經)』의 해석서로서 현장의 제자인 혜소(慧沼)가 지은 『십일면신주심경의소(十一面神呪心經義疏)』를 보면, 『십일면신주심경』에는 십일면관음상을 만들 때는 백단을 사용하라고 되어 있지만, 만약 백단이 없는 나라에서는 어떤 나무를 사용하면 되는가라는 질문에 대해 「백목(栢木, 柏木)」을 쓰라고 되어 있다. 이 백단의 대용재(代用材)로서의

백목의 개념은 이제까지 백단이라는 소재에 제한을 받고 있던 단상의 제작 범위를 크게 넓혀주었을 것으로 생각되며, 목조각상의 역사에서도 매우 획기적인 일이었다. 그것은 백단의 산지 문제를 해결해 주었을 뿐만 아니라, 조각용 목재로서 작은 목재(小材)밖에 얻지 못하는 백단에 비해 큰 목재를 사용하여 대형 목조각상을 제작할 수 있게 되었음을 의미하기 때문이다.

그렇다면 이 백목이란 구체적으로 어떤 나무를 가리키는 것일까. 현대 중국에서는 편백계통의 나무로 보고 있는데, 8세기 일본에서 편찬된 『출운국풍토기(出雲國風土記)』에는 명확히 비자나무라고 규정하고 있다. 따라서 적어도 8세기 일본에서는 백목을 비자나무로 인식하고 있었음을 알 수 있다. 앞에서 8세기 후반~9세기에 걸쳐 주된 일목조상의 재료가 비자나무였음을 서술하였는데, 그런 관점에서 볼 때, 이 시기의 일목조상은 백단의 대용재인 백목으로 만든 단상이라고 인식되었을 가능성이 있다. 그리고 특히 중요한 점은 당나라에서 일본으로 온 승려 감진(鑑真)의 지도하에 제작된 것으로 보이는 당초제사(唐招提寺) 목조각상의 소재가 비자나무라는 점이다. 감진이 단상이나 목조각상에 관한 인식을 하고 있었다는 것은 그의 전기(伝記) 『당대화상동정전(唐大和上東征伝)』에서도 충분히 알 수 있다. 따라서 당초제사 목조각상에는 백단의 대용재인 백목으로 불상을 만든다는 감진의 인식이 반영되었을 가능성이 크다. 이러한 상황을 고려해 보면 8세기 후반부터 9세기에 일목조상이 많이 제작되었던 배경에는 단상에 대한 이해와 더불어 감진의 일본 도래가 아주 중요한 의미를 지니고 있다는 것을 추정할 수 있다. 한편, 일본에서는 옛부터 나무는 신(神)이나 영(靈)이 내리는 매개로서(憑代) 신앙시되어 왔던 점도 간과할 수 없다. 즉 중국에서 들어온 단상이라는 개념과 일본 고래(古來)의 나무 신앙이 결합함으로써 일목조상이 성행하는 기반이 마련되었다고 할 수 있고, 이후 일본인이 불상의 소재로서 나무를 택하게 하는 배경이 되었다고 생각된다.

그 후 목조각상은 기법적으로 세련도를 더하여, 11세기 중엽에는 여러 개의 목재를 조합하여 상을 만드는 기목조(寄木造, 요세기즈쿠리)라는 기법이 완성된다. 이는

일목조로 만들 수 없었던 대형 상(像)의 제작을 가능하게 하였고, 동일한 규격의 불상을 대량생산할 수 있게 한 획기적인 기법이였다. 나아가 12세기에는 눈에 수정(水晶)을 끼워 불상에 실재감을 주는 옥안(玉眼)이라는 기법도 등장하여 일본의 목조각상 기법은 최고조에 도달하게 된다.

日本の仏像の特質 -木彫像を中心に-

岩佐 光晴 (東京国立博物館)

日本に百済から佛教が伝えられたのは西暦538年とも552年ともいわれているが、『日本書紀』によると、その時もたらされた佛像は「釋迦佛の金銅像一軀」とされ、これを見た天皇が「佛は相貌が端嚴で、これまで全くなかったものである」と述べたという。金色に輝く美しい金銅佛を初めて見た天皇の感動が伝わってくるようであるが、日本の佛像の歴史は、百済から伝えられた佛像に接した時の強い衝撃や感動から始まったといえる。

日本で佛像の制作が本格化するのは7世紀に入ってからであるが、7世紀は、銅を鑄造して制作する金銅佛が造像の主流であったといえる。それは8世紀においても同様であったが、8世紀にはさらに乾漆像（麻布を何層か漆で固め、漆に木屑などを混ぜた塑形材を用いて造る）や塑像も盛んに造られた。8世紀後半から9世紀にかけては一本の木から像の大半を造り出す一木彫像が数多く造立され、それ以降、日本の佛像は主に木で造られるようになっていく。日本の佛像の材料として木はあまりに一般的であるが、佛教が傳わった國の中で佛像制作に木を用いることにこれほどこだわった國はないといえ、そこに日本の佛像の特質を見出すことができるように思われる。

木で佛像を造ることは、7世紀から連綿と行われてはいるが、7世紀から8世紀前半にかけてはあまり一般的ではなかった。また、7世紀の木彫像に使用された樹種が主に廣葉樹のクスノキであったのに對して、8世紀後半から出現する一木彫像の樹種は主に針葉樹が採用されるという特色ある變化が見られ、注目される。従来、この時期の一木彫像に使用されている樹種はヒノキと判定されていたが、近年の科學的な調査で、主にカヤが使用されていることが判明した。そうしたことを踏まえて、日

本で8世紀後半から9世紀にかけて一木彫像が成立する背景を探ってみたい。

そのためには、まず木彫像の樹種がクスノキからカヤへ變化する現象が、何に起因するのかを探る必要がある。その大きな要因として考えられるのが、檀像という概念である。檀像は香木である白檀から彫られた佛像のことで、經典にもインドで最初に造られた佛像の用材の一つが白檀であったと説かれている。古代インドにおいては、白檀は佛像を造る上での最高の材とされ、おそらく木彫像は檀像を意味していたと考えられる。檀像の考えは中國にもたらされ、中國でも古くから造られたが、最も隆盛するのが唐の時代であった。しかし、唐時代の檀像は世界的に見ても今日まで傳わる遺例の数が非常に少なく、ほとんどが日本に集中して残っている状態である。現存作例を通して檀像の特色をあげると、①像の高さが40センチ前後の小像が多いこと、②臺座の一部を含めて像の大半を指先まで含めて一材から彫り上げ、装身具等に緻密な彫りが施されていること、③材の芳香性を活かすために、頭髮や唇など一部に彩色が施される他は素木のまま仕上げられることなどである。中國で檀像を制作するに當って、最も問題となったのは、白檀はインドや東南アジアが原産であるため中國では生育せず、その入手は輸入に頼らざるを得なかったということである。その問題を克服するために案出されたのが、白檀の代用材という考えである。玄奘譯『十一面神呪心經』の解釋書として玄奘の弟子慧沼によって著された『十一面神呪心經義疏』には、『十一面神呪心經』では十一面觀音像を造る場合には白檀を用いよとあるが、もし白檀のない國ではどのような木を使えばよいかという問いに對して、「栢（柏）木」を用いるよう説いている。この白檀の代用材としての栢木概念は、それまで白檀という素材に制約されていた檀像制作の枠を大きく廣げていったと考えられ、木彫像の歴史の中で畫期的なものであったと思われる。それは、白檀の産地の問題を解決するのみならず、彫刻用材として小材しかとれない白檀に對して、大きな檀像の制作も可能になったことも意味するといえるからである。

それでは、この栢木は具体的にどのような樹種を示すのであろうか。現代の中國ではヒノキ系の樹種に当てられているが、8世紀に日本で編纂された『出雲國風土記』では、明確にカヤと規定している。これによって、少なくとも8世紀の日本では栢はカヤとして認識されていたことが知られるのである。先に、8世紀後半から9世紀にかけての主要な一木彫像の用材がカヤであることを述べたが、こうした観点からすると、同期の一木彫像は白檀の代用材としての栢木による檀像として認識されていた可能性がある。そして特に重要な點は、鑑眞在世中にその指導によって造られたと考えられる唐招提寺の木彫像の樹種がカヤであるということである。鑑眞に檀像や木彫像に関する認識があったことは、その傳記『唐大和上東征傳』から十分にかがうことができる。従って、唐招提寺の木彫像には、白檀の代用材である栢木で佛像を造るという鑑眞の認識が反映されている可能性が高い。こうした状況を踏まえると、8世紀後半から9世紀にかけて盛んに一木彫像が造られていく背景には、檀像に對する理解があり、鑑眞の來朝が重要な意味をもっていたことが推定できるのである。その一方で日本では古來、木は神や靈が宿る依り代として信仰されていた状況も見逃してはならないと思われる。つまり、中國からもたらされた檀像の考えと日本古來の木への信仰とが結びついたところに一木彫像が盛んに造られる基盤が形成されたといえ、これがその後、佛像の用材として日本人が木を選択する方向を決定づけたのだと考えられるのである。

その後、木彫像は技法的に洗練の度を加え、11世紀半ばには複数の木材を組み合わせる寄木造りという技法が完成される。これにより一木造りでは不可能であった大きな像を造ることができ、同一規格の佛像を量産化することができるようになり畫期的な技法であった。さらに、12世紀には目に水晶を嵌めて、佛像に實在感を出す玉眼という技法が生まれ、日本における木彫像の技法はここに極まったといえるのである。

「에마키」의 표현 기법과 역사적 가치

마쓰바라 시게루 (동경국립박물관)

일본 회화사에서 독특한 발전을 이룬 것 가운데 「에마키(繪卷)」(또는 「에마키모노(繪卷物)」)라는 형식이 있다.

에마키란 종이를 옆으로 이은 두루마리(비단으로 만든 작품도 극소수 있다)에 이야기가 있는 그림을 그린 것이다. 내용을 설명하는 문장(사서=詞書)과 그에 대응하는 그림이 번갈아가면서 배열되는 것이 일반적인데, 그림만 있는 것과 그림 속에 설명문을 쓴 것이 있다. 세로 30cm, 가로 50cm 정도 크기의 종이를 몇장씩 옆으로 붙여 연결하는데, 한권의 길이가 10여 미터나 되며, 긴 것은 20여 미터 짜리도 있다. 한 권으로 끝나는 것도 있지만, 여러 권으로 구성된 것이 많으며 총 48권으로 된 대작도 만들어졌다.

에마키는 8~9세기에 중국 당나라에서 들어온 화권(繪畵, 그림 두루마리)이나 그림이 들어 있는 사경(寫經) 등의 영향을 받아 만들어졌다. 이미 10세기에 성립되었음을 문헌사료를 통해 알 수 있는데, 안타깝게도 10~11세기 작품은 전하지 않는다. 현존하는 작품 중 가장 오래된 것은 12세기 중엽 경의 「겐지 모노가타리 에마키(源氏物語 繪卷)」이다. 이는 무라사키 시키부(紫式部)가 지은 이야기인 「겐지 모노가타리」 54첩(帖)을 10권 정도의 에마키로 구성한 것이다. 이어서 12세기 후반의 「반 다이나곤(伴大納言) 에마키」와 「시기산 엔기(信貴山縁起) 에마키」는 설화를 소재로 한 설화 에마키(說話 繪卷)의 명품이다. 「조수인물희화권(鳥獸人物戲畵卷)」(4권 중 甲卷)은 묵선(墨線)만으로 인격화한 동물을 그린 백묘(白描) 에마키의 대표작이다(사서는 없다). 이상을 4대 에마키라고 부르는데, 이들 작품은 이미 기법적으로 완성 단계에 이르고 있다.

13세기 이후에 제작자와 감상자 층이 확대되면서 에마키는 한층 더 다채로운 전개를 보인다. 이 시기 새로 부흥한 불교의 여러 종파나 기존 각 종파가 포교를 위해 사찰의 연기(緣起) 또는 개조(開祖)의 생애나 언행(言行)을 경쟁하듯 에마키로 만들었는데, 각 신사(神社)에서도 그 영향을 받아 연기(緣起) 에마키가 성행하게 되었다. 그것들은 종파가 확대되고 신앙이 보급됨에 따라 수많은 전사본(轉寫本)이 제작되어 현존하는 유품도 많다. 이들은 사사연기(社寺緣起) 에마키, 고승전(高僧傳) 에마키라고도 불린다. 그 중에서도 1309년에 궁정회소(宮廷繪所)의 화사(繪師, 화원=畫員)인 다카시나 다카카네(高階 隆兼)가 그린 「가스가 곤젠 켄키(春日 權現 驗記) 에마키」²⁰권은 에마키 기법의 집대성이라고 할 수 있는 대작이다.

15세기가 되면, 오토기조시(御伽草子)라 불리는 통속적인 단편 소설도 에마키로 제작되는데, 특히 세로 사이즈가 보통 크기의 반 정도인 「고에(小繪)」라는 형식이 유행한다. 이들은 어린 장군이나 궁중 자녀의 애완용품이었다.

16세기 이후에도 에마키는 계속 제작되어, 근대 화가의 작품도 있다. 에마키는 일본 회화사 속에 하나의 흐름을 형성해왔다고 할 수 있다. 더우기 중세 이전의 대화면(大畫面)의 작품은 불교회화를 제외하고 전란(戰亂)이나 재해(災害)로 인해 대부분 상실되었으나, 에마키는 이동이 용이하므로 비교적 남아 있는 작품이 많은 편이다. 특히 일본의 세속화 연구에서는 에마키의 존재가 매우 큰 비중을 차지하고 있다고 하지 않을 수 없다.

에마키는 양손으로 말아 움직이면서 감상한다. 우선 왼손으로 두루마리를 왼쪽 방향으로 펴는데, 이때 너비는 어깨 너비보다 약간 넓게 편다. 그리고 감상이 끝나면 오른 손으로 화면을 말고, 다음으로 또 왼손으로 다음 장면을 펴고 오른손으로 만다. 감상자는 눈앞에 펼쳐지는 에마키의 사서와 화면을 오른쪽에서 왼쪽으로 보게 된다. 오른손으로 말린 부분은 「과거」이며, 왼손으로 펴지는 부분은 「미래」라고 해석할 수도 있을 것이다. 즉 에마키 자체가 오른쪽에서 왼쪽으로 흐르는 시간을 내포하고 있어, 화가는 이 에마키의 형상과 시간성을 활용하였다.

궁중생활을 배경으로 남녀의 사랑을 소재로 한 이야기 에마키(이를 모노가타리(物語) 에마키라 한다)는 겐지 모노가타리 에마키에 대표되는 작품인데, 한 장면의 길이가 두루마리를 손으로 펼쳤을 때의 너비 정도 크기로 그림에는 거의 움직임이 없다. 그림을 그리는 순서는 묵선으로 밑그림을 그린 후 채색을 두텁게 칠하고 밑그림의 선을 지운 다음, 다시 윤곽이나 인물의 눈, 코 등을 가는 묵선으로 그린다. 이 경우 밑그림 작업과 다시 그리는 작업은 주임(主任) 역할을 맡은 화가가 담당하고 채색 등은 조수 화가가 담당하였다. 그림의 물감이 벗겨진 부분에서 채색을 위한 주기(注記)가 확인되는 사례도 있다.

이야기 에마키에 그려진 남녀를 보면 가는 선으로 표현된 눈, 갈고리 모양의 코 등의 간략한 얼굴 표현이 형식적이고 개성(個性)이 없는 것처럼 느껴지지만, 이는 그림 속 인물에 자기를 투영하고자 하는 감상 형태에서 유래한다. 10세기 경 그림 속 인물을 대신하여 와카(和歌, 일본식 시가=詩歌)를 짓는 놀이가 성행했는데, 그 형식이 남아 있는 것으로 생각된다. 그리고 지붕이나 천장을 그리지 않고 위에서 방을 엿보는 식으로 그려진 기법은 실내 장면이 많은 이야기 에마키에서 자주 활용되었다. 특히 건축물은 높은 곳에서 비스듬하게 내려보는 시점을 설정하는 반면 인물은 대부분 옆모습으로 그리는 점도 주목해 볼 필요가 있다.

이야기 에마키에 비해 「반 다이나곤 에마키」나 「시기산 엔기 에마키」로 대표되는 설화 에마키는 역사적인 사건이나 일화, 전기적인 내용을 다루고 있다. 극적인 사건의 줄거리를 서사적으로 표현하기 위해 굵고 가는 선을 사용하여 인물의 동작이나 표정을 생생하게 그려낸다. 그리고 펼치의 기세를 살리기 위해 밑그림 선을 지우지 않고 채색을 가한다. 또 무엇보다도 화면이 긴 것이 특징인데, 한 화면이 8미터를 넘는 것도 있다. 화가는 이 긴 화면에 여러 가지 아이디어를 담았다. 시점의 자유로운 이동, 안개나 여백을 활용한 장면 전환과 동일한 배경에 동일한 인물을 여러 번 등장시켜 연속적인 동작을 나타내는 이시동도법(異時同図法) 등을 통하여 화면을 의도한 대로 전개시키는 기법은 영화에서의 카메라워킹, 현대 애니

메이션과도 상통하는 것이다.

이야기 에마키와 설화 에마키 각각의 특징적인 기법은 13세기 이후가 되면 서로 영향을 주면서 혼용되어 더욱 다양하게 표현된다.

묵의 선묘(線描)만으로 제작되는 백묘화(白描畵) 에마키는 12세기에 「조수인물 회화권」이 있지만, 주로 13세기 후반부터 14세기 전반 사이에 유행하였다. 색채를 가하지 않고 화려한 이야기 정경(情景)을 그리는 역설적 표현을 사람들은 기지(機知)가 있는 감각으로 받아들이는 것으로 생각된다. 이야기 그림 감상의 전통적 형태를 생각하면 감상자가 그림 속 인물이 되어 옷 색깔이나 문양을 자유롭게 상상하는 등, 이미지를 그림으로 색칠하는 재미도 있었던 것이 아닌가 생각된다.

또 이야기 줄거리와는 직접 상관없는 그림이 삽입되어 있는 경우가 있다. 예컨대 14세기 초의 작품인 「이세 모노가타리(伊勢物語) 에마키」에는 미세한 곤충이나 원경(遠景)의 점과 같은 작은 동물 등이 그려져 있다. 이는 화가의 재미로도 볼 수 있지만, 그 배경에는 중국 송나라에서 들어온 상주초충화(常州草蟲畵)의 영향이라고 생각된다.

이처럼 에마키는 언뜻 보기에 작은 화면이라는 인상을 받지만, 작품 전체로 보면 그 면적이 상당히 넓으며 그 안에 담겨진 정보의 양은 생각보다 크다. 사서나 회중화(畵中畵, 그림 속의 그림)와 더불어 역사자료로서도 활용할 수 있으며, 그 가치는 매우 크다고 할 수 있다.

繪卷の表現技法と歴史的価値

松原 茂 (東京国立博物館)

日本の繪畫の歴史の中で獨特の發展をとげたもののひとつに「繪卷」(あるいは「繪卷物」という形式がある。

繪卷とは紙を横につないだ卷物(絹の卷物に描いた作品もごくわずかながある)に、ストーリー性を持った繪畫を描いたものである。内容を述べる文章(詞書)とそれに對應する繪とが交互に配列されるのがふつうだが、繪だけのもの、繪の中に説明の文章を書き込んだものもある。縦30數cm、横50數cmの紙を何枚も横に貼り継いだ繪卷の長さは、1巻で10數m、長いものでは20數mにもなる。1巻で完結するものもあるが、複數卷のものが多く、全48巻という大部の作品も作られた。

繪卷は8~9世紀に中國・唐から舶載された畫卷や繪入りの寫經などの影響を受けて作り出され、すでに10世紀には成立していたことが文獻によって知られるが、残念ながら10~11世紀の作品は伝存しない。現存する最も古い遺品は12世紀半ばごろの「源氏物語繪卷」である。紫式部が書いた作り物語である『源氏物語』54帖を10巻ほどの繪卷に構成したものであった。これにつづく12世紀後半の「伴大納言繪卷」と「信貴山縁起繪卷」は、説話を題材とした説話繪卷の名品。「鳥獸人物戯畫卷」(4巻のうち甲巻)は墨線だけで人格化した動物を描いた白描繪卷の代表作である(詞書はない)。以上を4大繪卷とよぶが、これらの作品はすでに技法的には完成の域に達している。

13世紀以降は制作者や鑑賞者の層が擴大し、繪卷は一段と多彩な展開を遂げた。この時期に、新しく興った仏教の諸宗派や旧來の各派が、布教のために寺院の縁起、あるいは開祖の生涯や言行を競って繪卷に表し、その影響を受けて神社

の縁起繪卷も盛んに作られた。それらは、宗派の擴大や信仰の普及にともなって、數多くの轉寫本が作られ、現存する遺品も多い。これらは社寺縁起繪卷、高僧伝繪卷と呼ばれる。中でも宮廷繪所の繪師高階隆兼が1309年に描いた「春日權現驗記繪卷」20卷は繪卷の技法の集大成とも言うべき大作である。

15世紀になると、御伽草子とよばれる通俗的な短編小説も繪卷に作られるようになるが、とくに縦のサイズが通常の約半分の「小繪（こえ）」とよばれる形式が流行する。これらは幼少の將軍や宮廷の子女の愛玩品であった。

16世紀以降も繪卷は作り續けられ、近代の畫家も作品を残している。繪卷は日本の繪畫の中にひとつの流れを形成しているといえよう。とくに、中世以前の大畫面作品は仏教繪畫を除くと戦亂や災害でそのほとんどを失っているが、移動に簡便な形式であったために繪卷は比較的遺品が多く残る。日本の特に世俗畫の研究においては繪卷の存在がきわめて大きいといわねばならない。

繪卷は両手で巻き動かしながら鑑賞する。まず、左手で卷物を左方向に肩幅よりやや廣めに開き、鑑賞したら右手で巻き込む。つぎにまた左手で次の場面を開き、右手で巻き込む。この動作を繰り返す。眼前につぎつぎと現れる繪卷の詞書と畫面を、鑑賞者は右から左へと見ていくことになる。右手で巻き込まれた部分は過去、左手でこれから開かれる部分は未來というとらえ方もできよう。つまり、繪卷自体が右から左へと流れる時間を内包しているのである。畫家はこの繪卷の形狀と時間性を活用した。

「源氏物語繪卷」に代表される、宮廷生活を背景に男女の戀愛を主題とした作り物語の繪卷は（物語繪卷という）、1段の畫面の長さが卷物を手で廣げた幅に入るほどの大きさで、繪に動きはほとんどない。その繪は墨線で下描きし、厚く彩色をほどこしていったん下描き線を消し、彩色が済んでから、あらためて輪郭や人物の目鼻などを細い墨線で描き起こすという手順（作り繪という）で描かれる。この場合、下描きや描き起こしは主任的畫家が行ない、彩色などは助手的な畫家の手に委ねられた。畫面の繪具が剝落した下に、彩色のための注記が確認できるものもある。

物語繪卷に描かれた男女の、一本の線のように引かれた目、鉤形の鼻など簡略な顔の表現は、形式的で没個性に感じられるが、これは、畫中の人物に自己を投影しようとする鑑賞形態に由來する。10世紀頃、畫中の人物になりかわって和歌を詠むという遊びが盛んに行われたことの名残であろう。また、屋根や天井をとりはらい、高い視点から部屋をのぞいたように描く手法は、室内の場面が多い物語繪だからこそ多用された手法であった。建築には斜め上からの視点を設定しながら、人物はそれぞれほとんど眞横からの視点で描かれていることに注意したい。

物語繪卷に對して、「伴大納言繪卷」や「信貴山縁起繪卷」によって代表される説話繪卷は、歴史的事件や逸話、伝奇的な内容を扱う。劇的な事件の成り行きを敘事的に表すため、抑揚のある線を用いて、人物の動きや表情をいきいきと描き出す。下描きの線を消さず、その勢いを生かすために線を避けて彩色する方法が取られる。そして、なによりも畫面が長い。一畫面が8mを超えることもある。畫家は、この長い畫面にさまざまな工夫を凝らした。視点の自在な移動、霞や余白による場面轉換、同一背景に同一人物を何度も登場させて連續する動きを表した異時同図法などによって、畫面を思うがままに展開させる技法は、映畫のカメラワーク、現代のアニメーションにも通じるものである。

物語繪卷と説話繪卷それぞれに特徴的は技法は、13世紀以降になると相互に影響し合って混用され、さらに多様な表現となる。

墨の線描のみで制作された白描畫繪卷としては、すでに12世紀に「鳥獸人物戯畫卷」があるが、13世紀後半から14世紀前半にかけては物語繪卷の中で白描畫が流行した。色彩を否定しつつ艶やかな物語の情景を描く逆説的表現が、機知的な感覺として迎えられたのであろう。物語繪の鑑賞形態の伝統を考えると、鑑賞者が畫中人物の心になって、自由に衣の色や文様を想像するなど、イメージのぬり繪ともいうべき楽しみ方をしていたのではなかろうか。

また、ストーリーとは直接関係ないものが描かれている場合がある。たとえば、14世紀初め頃の「伊勢物語繪卷」には微細な虫や、遠景の点のように小さい動物などが描きこまれる。繪師の遊びとも取れるが、その背景には中國・宋からもた

らされた常州草虫畫の影響が考えられるのである。

このように、繪卷は一見小畫面のような印象を受けるが、作品全体ではかなりの面積となり、情報量は予想以上に大きい。詞書や畫中畫を含め、歴史資料として読むことも可能で、その価値は計り知れない。

일본 도자의 조형성

- 茶湯의 陶器와 이마리 자기를 중심으로 -

아라카와 마사아키 (이데미즈 미술관)

일본 도자기의 역사는 지금부터 약 1만 2000년 전 죠몬(縄文) 토기의 탄생으로부터 시작된다. 그 후 일본의 도자기는 한반도와 중국 대륙에서 많은 혜택을 받으면서 토기, 도기, 자기 등 각각의 단계에서 여러 종류의 도자기 문화를 창조해왔다. 오늘날 일본의 식기(食器), 주기(酒器), 다기(茶器)에는 약간의 칠기(漆器)를 제외하면 거의 도자기가 사용되고 있으며, 많은 사람들이 도자기를 애용하고 있다.

오늘은 일본 도자기의 조형적 특징을 개관하기 위해, 도기와 자기에 초점을 맞추어 언급해 보고자 한다. 그것은 일본의 도기와 자기가 한반도에서 전해진 제작 기법을 바탕으로 하면서 그 후 일본의 독특한 감성이 서서히 가미되어 갔다고 생각되기 때문이다.

우선 도기에 대해 언급해 보고자 한다. 일본의 독특한 도기로서 차토우(茶湯)에 사용되는 그릇을 들 수 있다. 이 차토우(茶湯)에는 일본인의 정신성, 미의식이 깊이 반영되어 있다. 차토우(茶湯) 그릇으로는 도기로 만든 다완(茶碗), 차이레(茶入, 차잎 등을 넣는 그릇), 하나이레(花入, 꽃을 넣는 그릇) 등이 사용되는데, 일본에서는 이것들에 이름을 붙이는 습관이 있다. 그릇을 감상할 때, 그 그릇의 가장 매력적인 부분을 케시키(景色)라 부르는데, 마치 자연의 풍경을 바라보듯 혹은 예로부터 와카(和歌, 일본 전통 시가)에 표현된 교토 근교의 명승지나 구적(舊跡) 등을 상상하여 이와 관련된 이름으로 그릇을 불렀던 것이다.

특히 도기를 감상할 때는 태토와 그 표면에 유약이 흘러내린 상태에 많은 관심을 가졌던 것으로 보인다. 특히 유약을 바르지 않은 무유도기(無釉陶器)

<도1>는 흙과 불의 작용으로 인해 마치 자연의 돌이나 바위와 같은 환상적인 인상을 갖게 된 그릇으로 일본인들이 매우 즐겨 찾은 것이었다. 이 무유도기는 경사면을 이용한 터널식 혈요(穴窯)를 사용하고 자연 연료인 땔나무를 사용하여 높은 온도(약 1200~1300℃)로 구운 것이다. 이 소성법은 5세기 전반경 한반도에서 전해진 것이다. 혈요에서 구워낸 무유도기의 태토 위에 흐르는 유를 자연유(自然釉)라고 하는데, 이것은 인위적인 것이 아니라 불과 흙의 작용을 통해 자연적으로 생긴 유이다.

고대 일본인은 이 자연유가 흐르는 모습 속에서 숭고한 자연의 영기(靈氣)를 느꼈던 것으로 보인다. 헤이안(平安) 시대의 요지장식(料紙裝飾)<도2>에 표현된 구름과 안개, 그리고 흐르는 물 등은 고대인에게 신(神)의 존재를 느끼게 하는 것이었으며 그와 같은 인상을 도기에서도 받았음에 틀림없다. 한반도에서 소성된 「이도차완(井戸茶碗, 정호다완)」<도3>이 일본에서 열광적 인기를 얻은 이유는 마치 자연의 돌이나 바위 같은 자연의 영기가 가득찬 그릇으로 보였기 때문일 것이다.

그리고 모모야마(桃山) 시대가 되면 유약이 흘러내리거나 유약과 태토가 섞인 모습을 인공적으로 연출하여 마치 자연의 불이 만들어낸 조형과 같은 스타일이 유행하게 되었다. 예컨대 비젠요(備前窑)나 이가요(伊賀窯), 미노요(美濃窯)의 시노(志野)나 오리베(織部), 큐슈(九州)의 카라쓰요(唐津窯), 타카토리요(高取窯) 등에서 제작된 도기들이다. 그리고 에도시대가 되면 교토의 홍아미 코에쓰(本阿彌光悦), 노노무라 닌세이(野々村 仁清)<도4>와 같은 사람들의 작품에 유약의 흘러내림이 디자인으로서 활용되고 있다.

여기서 차토우(茶湯)에서 사용하는 도기인 차완(茶碗, 다완)에 주목해 보고자 한다. 그 특징은 일그러진 기형(器形)에 있다. 그 모습은 스하마(洲浜 : 바닷가의 구불구불하게 생긴 모래사장을 가리키는 말이다. 일본인들은 스하마를 신(神)이 내려오는 성스러운 장소라고 믿어왔다)에서 유래되었음이 밝혀졌다. 스하마의

모습은 봉래산(蓬萊山)을 상징하는 장식물로 축연(祝宴) 때 사용하는 「시마다이(島臺)」<도 5> 등에도 활용되었다. 스하마의 이미지를 살리려고 물레로 단정하게 만들어낸 완이나 사발<도 6>을 일그러지게 만들었던 것으로 생각된다. 완을 스하마 모양으로 만듦으로써 신의 성스러움이 깃들은 그릇이 되었다고 판단했던 것이다.

다음으로 자기에 대해 살펴보겠다. 자기는 중세부터 주로 중국에서, 그리고 일부는 한반도에서 수입되어왔으며, 16~17세기에는 중국의 청화(靑花) 자기가 대량으로 일본에 들어왔다. 사가(佐賀)현 아리타(有田) 주변에서 처음으로 자기 소성을 성공시킨 것은 1610년대 무렵이다. 조선도공(朝鮮陶工)이 자기 제작에 필요한 도석(陶石, 백토)을 아리타에서 발견하면서 카라쓰(唐津) 도기 가마에서 자기 소성을 시작하게 되었다. 이것이 이마리(伊萬里) 자기이다.

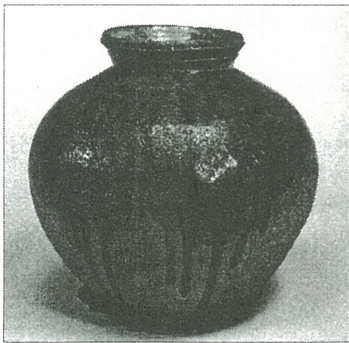
이마리 자기는 처음에는 조선 자기와 흡사한 기형과 문양을 가지고 있었으나 <도 7> 1640년대 갑자기 중국 스타일로 변모해간다. 조선 자기에는 없는 화려한 색조를 띤 자기(色繪磁器)도 이 무렵부터 수용되어 갔다.

그 이유는 중국 왕조가 명에서 청으로 교체되는 내란으로 인해 경덕진요(景德鎮窯)도 큰 피해를 입게 되자, 경덕진요의 장인들이 일본 아리타에 와서 직접 자기 제작을 지도했기 때문이라고 생각되고 있다. 그리고 이마리 자기는 중국 경덕진요 자기를 대신하기 위하여 기술 혁신에 힘써 단기간에 국내 수요를 확대시키는데 성공했을 뿐 아니라 세계시장으로 뻗어나가게 되었다.

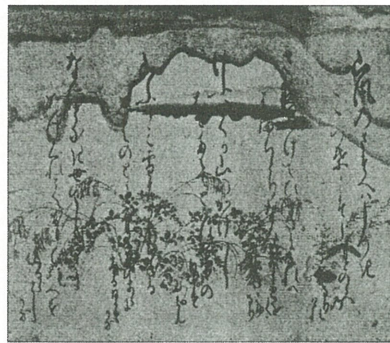
1640년대에는 코쿠타니(古九谷) 양식의 이로에 자기(色繪磁器 : 붉은색, 노란색, 청색, 녹색 등으로 꾸민 채색자기)<도 8>를 완성시켰다. 이로에 자기는 특히 에도에 살고 있는 다이묘(大名, 지방 성주)들의 요구에 의해서, 연회 때 사용되는 큰 접시를 중심으로 호사스런 분위기가 연출된 회화적인 의장(意匠)이 그려졌다. 1650년대에는 기술 개량이 더욱 발달하였다. 순백의 태토를 확보하게 되었으며 본격적으로 회화적인 문양이 그릇에 그려지게 되었다. 그리고 1670년대에는 이마리 자기를 대표하는 두 가지 스타일의 고급 이로에 자기가 완성되었다.

하나는 토쿠가와(徳川)장군 가문이나 다이묘 가문을 위해 선물용으로 만든 국내용 나베시마(鍋島) 양식<도9>이며 또 하나는 서구 유럽의 왕족과 귀족들을 위해 만든 카키에몽(柿右衛門) 양식<도10>이다.

이마리 자기는 1660년대 네덜란드의 동인도회사를 통해 동남아시아와 유럽으로 연간 수만 점이 수출되었다. 특히 독일 작센의 절대군주 아우구스투스 황제는 카키에몽 등 이마리 자기에 매료되어 드레스덴의 츠빙거 궁전을 수많은 이마리 자기로 장식하였다. 그리고 독일 장인들에게 이마리 자기를 모방한 자기 제작을 명하여 마침내 18세기초 서구 최초의 자기인 마이센 자기의 생산을 성공시켰다.



<도1> 須恵器壺 湖西窯 7세기



<도2> 手鑑 見努世友 櫻井切 14세기



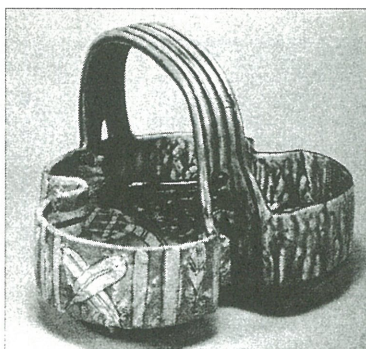
<도3> 井戸茶碗 銘 喜左衛門



<도4> 色繪鱗波文茶碗
노노무라 닌세이(野々村仁清)



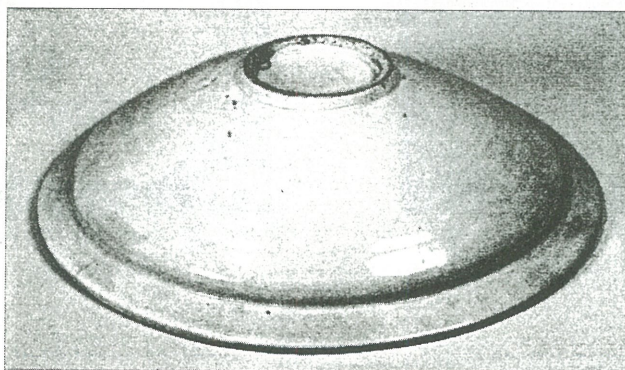
<도5> 시마다이(島臺) 遊樂圖屏風の 부분 17세기



<도6> 織部洲浜形手付鉢 17세기



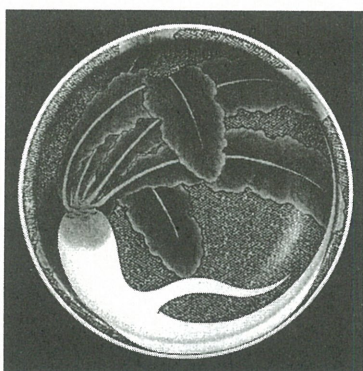
<도7-1> 청화백자 松梅樹文平鉢 초기 이마리(伊萬里) 17세기초



<도7-2> 도7의 측면



<도8> 色繪山水人物文大皿 코쿠타니(古九谷) 17세기 전반



<도9> 色繪大根文皿 나베시마(鍋島)
17세기 후반



<도10> 色繪栗鴉文八角鉢 카키에몽(柿右衛門)
17세기 후반

日本陶磁の造形性

- 茶湯の陶器と伊万里磁器を中心にして -

荒川 正明 (出光美術館)

日本のやきもの史は今からおよそ1万年2千年前に、縄文土器の誕生から開始される。それ以来、日本のやきものは朝鮮半島や中國大陸から大きな恩恵を受けながら、土器、陶器、磁器とそれぞれの段階で、様々な種類のやきもの文化を創造してきた。今日の日本の食器・酒器・茶器には、少しの漆器を除いて、ほとんどやきものが使われており、多くの人々がやきものと触れ合うことを大いに楽しんでいるのである。

さて、ここでは日本のやきものの造形的な特徴を概観するために、陶器と磁器の二つに焦点を絞って言及していくことにする。それは、陶器と磁器のいずれもが朝鮮半島からその製法が伝えられたもので、そこに日本獨特の感性を徐々に現されていったと考えるからである。

まず陶器に関して言及したい。日本獨特の陶器として、茶湯に使われるうつわがあげられる。この茶湯には、日本人の精神性や美意識が深く反映されている。茶湯のうつわには陶器の茶碗や茶入、花入などが使われているが、日本ではそれらに名前を付ける習性がある。うつわを眺めるとき、その最も魅力的な部分を景色（けしき）とよんでいるが、いかにも自然の風景を眺めるがごとく、あるいは古くから和歌に詠まれてきた京都近郊の名所や旧跡などをイメージし、それに關する名前をうつわに付けたのである。

とくに陶器を鑑賞する時、素地とその表面をおおう釉薬の様子に關心が集まったようだ。なかでも無釉の焼き締め陶器(図1)は、土と炎の作用によっていかにも自然の

石や岩のような幻想的な表情にを見せ、日本人には大いに好まれてきた。この焼き締め陶器は、斜面を利用したトンネル式の穴窯を使い、自然の薪を燃料として使って高火度（およそ1200～1300℃）で焼成したやきものである。この穴窯での焼成法は、朝鮮半島から5世紀前半頃に伝えられたものであった。穴窯による焼き締め陶器の素地の上に流れる釉を自然釉とよんでいるが、これは人爲的ではなく、炎と土の作用によって自然に出来た釉であった。

古代の日本人は、この自然釉の流れのなかに崇高な自然の靈氣、つまりオーラを感じとってきたと考えられる。平安時代の料紙装飾(図2)のなかで表現された雲や霧、あるいは水の流れなどは、古代人にとってまさに神の存在を感じさせるものであり、それと同じものを陶器の表情にも感じたに違いない。朝鮮半島で焼成された「井戸茶碗」(図3)が、日本で熱狂的な支持を受けた理由は、いかにも自然の石や岩のような、自然の靈氣に満ち溢れたうつわと見なしたからであろう。

さらに桃山時代には、釉薬の流れや混じりを人工的に演出し、いかにも自然の炎がつくり出した造形のようなスタイルが流行したのである。例えば、備前窯や伊賀窯、美濃窯の志野や織部、九州の唐津窯・高取窯などである。また、江戸時代になると京都の本阿弥光悦や野々村仁清(図4)の作に、釉の流れがデザインとしていかされているのである。

ところで、茶湯に使う陶器の茶碗に注目してみたい。その特徴は歪んだ器形にある。その歪んだかたちは、じつは神が降臨する聖なる場所として日本人が信仰してきた浜辺の入江にある渚の部分、いわゆる洲浜に由来することが明らかになった。洲浜のかたちは、「蓬萊飾り」あるいは「島台」(図5)などに行かされ、古代から祝宴の場を飾る吉祥の飾り物となっていた。この洲浜のイメージに合わせて、ロクロで挽き上げた端正な姿の茶碗や鉢(図6)を、歪めたものと想定される。茶碗を洲浜のかたちにつくることで、神の聖性が宿されたうつわとなったと判断されるのである。

次に、磁器に関して触れてみたい。磁器は中世の段階から主に中国から、そして一

部は朝鮮から輸入しており、16～17世紀には中國の青花磁器が大量に日本に運ばれてきた。佐賀縣の有田周辺でわが國初の磁器焼成に成功したのは、1610年代頃のことである。朝鮮人陶工が磁器を作るのに必要な陶石を有田で見つけ、すでに操業していた唐津焼を焼いた陶器の窯の中で磁器焼成を始めたのであった。これが伊万里磁器である。

伊万里磁器は最初に朝鮮スタイルにきわめて近い器形・文様であった（図7）が、1640年代に一舉に中國スタイルに変貌していく。朝鮮の磁器にはない、色繪磁器にもこの頃から取り組まれていくのである。

それは中國が明から清へと王朝交替に伴う内亂で、景德鎮窯も大きな被害を受け、景德鎮窯の陶工が有田にきて、直接指導した結果であるといわれている。そして、伊万里磁器は中國・景德鎮窯磁器の代役たるべく、技術革新に努め、一気に國內の需要擴大を成功させたばかりではなく、世界市場に飛躍していくことになる。

1640年代には古九谷様式の色繪磁器（図8）を完成させたが、これはとくに江戸に住む大名たちの要求に応え、宴に使われる大皿を中心に、豪奢さを演出する繪畫的な意匠が描かれている。1650年代には技術的な改良がさらに進み純白の素地が獲得され、本格的な繪畫的文様が器面に描かれることになる。そして1670年代には伊万里磁器を代表するふたつの高級色繪磁器のスタイルが完成した。徳川將軍家や大名家への贈答用などの國內向けの鍋島様式（図9）、さらには西歐の王侯貴族など海外向けの柿右衛門様式（図10）である。

伊万里磁器は1660年代にはオランダ東インド會社により、東南アジアとヨーロッパ向けに年間數万点の磁器が運ばれていった。とくにドイツのザクセン選帝侯アウグスト強力王は、柿右衛門などの伊万里磁器に魅せられ、ドレスデンのツヴィンガー宮殿を多數の伊万里磁器で飾った。そして、ドイツの職人たちに伊万里磁器の模倣を命じ、ついに18世紀初頭、西歐における初の磁器、つまりマイセン磁器の生産に成功したのであった。

제2부 한일 미술의 교류

일본 도자에 끼친 조선 도자의 영향

김영원 (국립중앙박물관)

머리말

한반도를 중심으로 한 한중일 도자의 영향 관계는 흥미롭다. 조선 자기는 초기에 일정부분 중국 원·명 자기의 영향을 받았고, 독특한 양식을 확립한 조선의 분청사기와 백자 등은 다시 일본 도자에 결정적인 영향을 주었다. 즉 한중일 도자의 영향 관계는 중국 → 한국 → 일본, 중국 → 일본으로 간략하게 표시할 수 있다.

일본에서 조선 도자기가 선호된 것은 차 문화의 성행과 깊은 관련이 있다. 처음 건당사로부터 중국의 차 문화를 익힌 헤이안(평안: 794-1185)시대의 일본 귀족들은 매우 화려하고 형식적인 다도를 즐겼다.

그러나 무라타 슈코(村田珠光, 1423-1502), 타케노 조오(武野紹鷗, 1502-1555)를 거쳐 센리큐(千利休, 1522-1591)에 이르러 완성된 다도는 종전의 형식과 부의 과시, 화려한 연회 등에서 벗어나 내용과 정신에 치중한 것이었다. 즉 다도를 통해 불교의 禪의 경지에 이르고자 하는 것으로 승려였던 무라타 슈코가 처음 시작하였다. 이것이 소위 '와차'(侘茶; 侘び茶)로 다소 쓸쓸하고 적적하며, 소박하고 수수하면서도 자연친화적인 정취를 추구하는 다도의 유행으로 이어졌다.

와비차의 유행으로 일본에서는 화려한 중국 도자기를 다완으로 사용했던 풍습이 사라지고, 점차 소박하며 수수한 조선 도자기가 크게 애용되었다. 따라서 조선 도자기는 대량으로 일본에 수출되었다.

일본에 수출한 도자기는 주로 경상도, 전라도 지역에서 만든 것이다. 특히 왜관과 부산요가 있던 東萊府를 중심으로 김해, 진해(특히 頭洞里 熊川) 등 경상도 지역

에서 도자기가 대량 제작되었다. 그리고 전라도 지역의 대규모 窯址의 하나인 전남 高興 雲垈里 요지 역시 일본 수출 무역자기를 제작한 곳으로 주목된다. 이 곳 출토 도자기 가운데 특히 귀얄분청과 분장분청은 일본 내 전세품 도자기와 양식상 직결 된다.

일본에는 차를 담는 그릇이 대량 수출되었다. 이를 일본에서는 ‘高麗茶碗’이라 불렀는데, 고려 뿐 아니라 조선의 도자기를 모두 가리킨다. 한반도에서는 일상생활용 식기로 사용했으나 일본에서 다완으로 轉用된 것도 모두 고려다완에 포함된다. 주목할 점은, 조선에서 제작한 고려다완 가운데에도 일본의 특별한 주문에 따라 일본인의 취향에 맞도록 제작된 다완이 많다는 사실이다.

일본에서 조선 도자의 영향은 멀리 고대로 거슬러 올라간다. 한국의 무문토기와 삼한시대의 와질토기가 일본 야요이 토기에, 신라 토기가 일본 스에끼에 영향을 준 것은 널리 알려진 사실이다. 이후 무로마찌(實町, 1392-1573), 모모야마(桃山, 1573-1615), 에도(江戸, 1615-1868) 초기, 즉 조선 초 14세기 말부터 17세기까지의 일본 도자기에서 조선 도자의 영향이 가장 강하게 나타난다. 그리고 에도시대부터는 조선 도자기를 모방하는 가마가 등장했다. 이 때부터 고려 상감청자와 조선의 분청사기와 백자 등의 제작 및 장식 기법을 응용한 도자기가 만들어졌다.

그런데 한편으로는 조선 도자기의 장식 요소를 기본으로 하면서도 일본풍으로 변모한 다완도 많다. 고쇼마루(御所丸)나 쿠로오리베(黒織部) 등과 같이 조선에는 없는 전혀 새로운 양식도 나타났다.

조선 도자의 영향은 다완에만 한정되지 않고, 병, 호, 향로, 제기 등 여러 기종에서 나타난다. 다만 조선도자의 영향이 일본의 다완에서 체계적이면서도 독특하고 풍부하게 나타나기 때문에 주로 다완을 언급하게 되는 것이다.

그러므로 이 글에서는 먼저 일본 문헌 기록상의 고려다완, 유적 출토품, 그리고 일본 내의 조선 도자기 전세품 등을 간략하게 검토할 것이다. 이것은 일본으로 수출된 조선 도자기의 양식과 조선 도자기의 영향 속에 일본 도자기에 나타난

양식의 변화 등을 파악하는데 도움이 될 것이다. 특히 조선 도자기가 일본에서 어떤 종류의 다완으로 변화, 변모되었는지 그 系統을 정리해 보고자 한다.

1. 일본에 수출된 조선 도자

1) 일본 문헌에 보이는 조선 도자

일본에서는 무로마찌(室町: 1392-1573)시대 후반부터 각종 史料에 高麗茶碗이 기록되기 시작한다. 특히 일본의 풍토를 적은 각종 『風土記』나 특정 가문에서 개최한 다회에 대한 기록 등의 『茶會記』에는 사용된 각종 고려다완이 적혀 있다.

- 1506년 高麗茶碗 『實隆公記』
- 1537년 高麗茶碗 茶會記 『松屋會記』
- 1563년 狂言袴, 『天王寺屋會記宗達他會記』
- 1565년 三島, 『天王寺屋宗達他會記』
- 1578년 井戸, 『天王寺屋宗及他會記』
- 1590년 狂言袴, 『天王寺屋宗凡他會記』
- 1599년 高麗茶碗 『松屋(久好)茶會記』
- 1611년 白高麗 『松屋久好會記』
- 1628년 刷毛目, 『二三代將軍御會記』
- 1631년 吳器手, 『宗甫會書』
- 1637년 黑高麗 『松屋久重會記』
- 1659년 伊羅保, 『江岑茶會記』
- 1668년 御本, 『仙叟宗室金澤茶會記』
- 1787년 御所丸, 『逾好日記』

이상 소개한 바와 같이 일본에서 ‘高麗茶碗’이란 명칭이 1506년 등장한 후, 그 회수는 1561년부터 1591년까지 30여 년간 76회나 된다. 특히 井戸 다완은 1578년 다회기에 481회나 등장한다. 1600년대에는 각종 고려다완의 명칭이 20회 이상 330여회 소개된다. 인조 17년(1639) 부산요가 개요이후 조선 도자의 수출은 한층 활성화되어 1621-1650년간 고려다완에 대한 기록이 갑자기 많아진다.

이처럼 16세기 중엽부터 일본 다도계에서 조선 도자기는 없어서는 안될 꼭 필요한 존재로 자리 잡았다. 생활 속에서 싫증나지 않는 기품과 조용한 멋을 내는 조선 도자기는 와비차 정신을 실현시킬 수 있고, 나아가 일본 다도를 대성한 센노리큐의 정신에 적합한 다기로서 널리 애용된 것이다.

고려다완이 애용됨에 따라 상대적으로 중국다완은 1580년대부터 밀려났다. 이렇게 고려다완이 중국다완 보다 한층 애용된 것은, 앞에 언급한 바와 같이 조선 도자기가 일본 다도계의 추구하는 정신과 부합되었기 때문에 다량 수입되었고, 또 일본 내에서도 조선도자를 모방한 비젠도기가 제작되어 임난 전후로 큐슈와 교토 서부 지역으로 널리 대량 공급되었으므로 가능했다.

2) 일본 유적 출토 조선 도자

일본이 조선과 중국 명으로 교역을 하던 중심지는 큐슈 북쪽의 하카타(博多), 혼슈 서부의 아마구치(山口), 오사카 지방의 사카이(堺) 등 주로 일본의 서쪽 지역이었다. 이들 지역에서는 유난히 조선 도자기가 다량 출토지만, 다른 여러 지역에서도 일본 내 다도의 성행으로 인해 조선 도자기는 더욱 애용되는 추세였다.

조선 도자기가 발견되는 유적들은 대부분 소비지이므로 이들 출토품을 통해 당시 일본인들이 실생활에서 애용한 조선 도자기의 종류와 양식을 생생하게 파악할 수 있다.

○ 후쿠오카의 무역 도시였던 하카타(博多) 유적 : 11세기에서 17세기에 이르는 고려 청자, 조선 초의 분청사기인화국문접시편, 분청사기상감연판문매병편, 백자 등

조선 도자기의 양이 유독 많다.

○ 이치쵸타니 아사쿠라시(一乘谷朝倉氏: 1471-1573) 유적 : 후쿠이(福井)의 전국 시대 무사였던 아사쿠라시의 거관과 주변의 마을 유적으로 1573년 오다노부나가(織田信長)에게 멸망되어 소실되었다. 이 곳에서는 회청사기, 갈유, 백자 등의 조선 도자기가 약 80점 출토되었다. 회청사기는 불순물이 많은 15세기 말에서 16세기 초반에 속하는 것으로 출토 유물의 대부분을 차지하며 백자는 극소량으로 10편 정도에 지나지 않는다.

○ 이시아마혼간지(石山本願寺: 1532-1580) 유적 : 오사카성(1583-1615) 이전의 유적으로 출토품은 대부분 백자이며, 15세기 중엽의 인화분청편도 있다.

○ 사카이칸고토시(堺環濠都市: -1615) 유적 : 15, 16세기에 대명무역의 거점이던 사카이(堺)는 오다 노부나가와 도요토미 히데요시의 경제적 기반이었던 곳이다. 이 곳은 1615년 도요토미와 도쿠가와(德川)의 전쟁으로 燒失되었다. 15세기 중엽의 분청사기인화문호를 비롯한 분청사기와 백자가 다량 출토되었다.

○ 오사카성(大坂城 : 1583-1615) 유적 : 1583년에 축조되어 1615년까지 토요토미 히데요시(豊臣秀吉)의 성이었던 오사카(大坂)성은 최근의 발굴로 그 실체가 드러나기 시작했다.

: 1580-1598년 층위 : 명의 청화백자가 62.8%인 반면, 조선도자는 3.1%에 지나지 않는다. 그러나 1573년에 소실된 이치쵸타니(一乘谷) 유적 출토에 비하면, 백자의 양은 증가했다. 출토품 가운데 조선의 백자호는 구연부를 칠로 보수한 점으로 보아 조선 백자를 매우 귀하게 취급했던 것 같다.

: 1598-1615년 층위 : 조선도자의 양이 0.1%로 감소했으나 경질백자라는 점이 주목된다.

3) 일본 내 傳世된 조선 도자

앞에 소개한 바와 같이, 일본 문헌에는 1537년부터 고려다완 즉 한국의 도자기가

등장한다. 그러나 일본 유적 출토품과 전세품을 살펴보면, 이미 문헌에 소개되기 훨씬 전, 즉 고려, 조선시대부터 한반도에서 도자기가 일본에 수출되었음이 분명해진다.

이미 널리 알려진 한 예로서, 신안 해저에서 인양된 대량의 14세기의 중국 원대 도자기 22,000여점 가운데 극소량 포함되어 있는 고려 청자 7점인 사실에 주목할 필요가 있다. 이 배는 중국에서 일본 물주에게 무역품을 운반하던 배였으므로 무역품 가운데 고려 청자는 당시에 소중한 물품으로 간주되었음을 일깨워준다. 이 배가 일본에 무사히 도착했다면, 선적되었던 청자상감운학문완은 매우 귀중한 고려다완으로서 특수 신분 소유가 되었을 것이다. 이런 고려 청자완은 일본에서 운가꾸(雲鶴)라는 다완의 제작에 직접 영향을 미친 원류가 된다.

유적 출토품 외에도 전세품으로서의 조선도자기는 셀 수 없이 많다. 15세기 전반의 상감분청과 인화분청의 혼합 유형인 다완(彫三島茶碗)이 湯木美術館에 소장되어 있다. 15세기 중엽의 세련된 인화분청의 한 예로 梅澤記念館 소장의 「밀양장흥고(密陽長興庫)」명 인화분청을 들 수 있다.

또한 15세기 말-16세기 초의 고흥 운대리산으로 추측되는 분장분청으로 고려다완 코히키(粉引)이 三井文庫에 소장되어 있다. 이 외에도 동경국립박물관, 오사카시립동양도자미술관, 根津미술관, 徳川미술관 등에도 많은 양의 고려다완이 소장되어 있다.

2. 일본에서 애용된 조선 도자

1) 조선의 식기류와 고려다완

일본에 수출한 조선 도자기는 밥, 대접, 완, 내저면이 깊은 접시, 통형 잔 등 일상생활용 식기류이지만 일본에서 다완으로 전용한 것이다. 이 가운데 내저면이

깊은 접시를 일본에서 다완으로 사용한 점은 좀 특이하다. 이들 고려다완에 비해 호, 병, 향로 등 다른 기종은 소량에 지나지 않았다.

이러한 경향은 후에 1639년 부산요가 설치되어 조선에 도자기를 주문할 때에도 다완 위주로 주문했다. 1681년의 쓰시마에 보관된 부산요 도자기의 재고를 조사한 장부만 보더라도 대부분이 조선에 주문하여 수입한 고려다완이었다.

일본에 수출 자기는 경상도와 전라도에서 제작하였다. 특히 일본에서는 진해 頭洞里 가마를 熊川 요지라 하여 특별히 주목해 왔다. 필자가 조사한 바, 이 곳에서는 15세기 말에서 16세기 초에 이르는 조질 회청사기를 대량 출토되었다. 이들 조질 회청사기는 일본으로 수출한 무역자기로 井戸, 소바(蕎麥) 등의 다완으로 분류되었다.

웅천 요지의 회청사기에 비해 한층 백토가 진하고 투텁게 입혀진 귀얄분청과 분장분청을 대량 생산한 곳이 전남 고흥 운대리 요지이다. 운대리의 귀얄분청과 분장분청은 15세기 말-16세기 초의 조선도자 양식으로 일본에서 애용된 고려다완 코히키(粉引)였다. 더욱이 이 시기의 조선은 분원 백자의 영향으로 백자의 시대였다. 그럼에도 고흥에서는 여전히 오랜 기간 분청사기를 대량 제작한 사실은 일본 수출을 염두에 둔 결과라고 판단된다. 즉 운대리의 귀얄분청과 분장분청은 양식이나 요업 운영 시기로 볼 때 대일 무역자기였을 가능성 외에는 달리 생각할 수가 없다.

더욱이 임진왜란 전에는 일본에서 지방 영주들이 각각 조선과 교역을 추진하여 독립적인 관계를 가졌다. 이 점 역시 고흥 운대리의 분청사기가 일본 지방 영주들과의 교역 관계를 바탕으로 생산된 것이라는 강한 추측을 낳게 한다. 그렇다면 일본의 서부 지역으로 큐슈 북부 등지의 영주들과 교역을 가졌던 것으로 봐야 할 것이다. 전남 고흥 운대리 일대의 귀얄분청, 분장분청과 유사한 예들이 일본에 전해오는 고려다완 가운데서 발견된다.

상감청자(象嵌靑磁) → 雲鶴, 교젠바카마(狂言袴)

인화분청(印花粉靑) → 三島 → 御本三島 → 三島唐津

상감·인화분청 → 彫三島

귀알분청 → 刷毛目 → 御本刷毛目

분장분청(粉粧粉靑) → 粉引, 玉子手, 雨漏,

인화·귀알분청 → 三島刷毛目

박지·철회분청 → 시노(志野)

철회분청 → 繪唐津

회청사기 → 井戸, 靑井戸, 小井戸, 小貫入, 이도와키(井戸脇), 소바(蕎麥),

토토야(斗々屋), 고모가이(熊川), 고키(吳器), 이라보(伊羅保)

기타 변형 도자 → 고쇼마루(御所丸), 오리베(織部) 등

* 고쇼마루(御所丸)라는 다완은 철유와 백색유를 섞어 장식한 독특한 유형으로 조선 도자의 여러 기법을 응용하고 오리베에서 착안한 듯한 일본에서 새롭게 발전시킨 좋은 예이다.

2) 일본에서 주문한 조선 도자

앞에 소개한 여러 기록과 일본 내 여러 유적에서 출토품을 통해 고려, 조선의 도자가 일본에 대량 수출된 사실을 알 수 있다. 더욱이 1580년대부터는 고려다완의 사용이 중국다완을 능가하며, 조선에서 만든 식기가 일본에서 다완으로 전용되어 여러 다회에 등장한다.

공무역 성격을 띤 조선 도자의 주문은 1611년의 『邊例集要』에 보인다. 즉 倭人이 書契를 가지고 와서 다기, 보아, 와기, 도기 등을 요구하여 경상도에서 만들어 주도록 했다고 한다. 반면 영주나 귀족 등 개인에게 조선에서 만든 고려다완을 보내는 사무역의 사례도 1634년의 『國元表書札方每日記』의 기록을 통해 확인된다.

이와 같이 조선에 주문하여 일본에 전래된 도자기 가운데 「金海」라는 명문이 있는 다완이 있다. 1610년경 경남 김해 가마에서 구워냈다고 추측되나 정확한 것은 알 수 없다. 또 경남 양산에서 번조되었다는 「橘」명 黃伊羅保茶碗이 도다(戶田)상점 소장품으로 전해 온다. 경남 양산 가마에서 제작된 것으로 짐작되는 또 다른

분청사기가 동경국립박물관 소장 「木村」명 彫三島茶碗이다.

인조 17년(1639) 부산요가 개요하면서 일본에서는 조선에 사람을 보내어 다완을 주문할 때는 형태와 문양을 그린 도면을 지참하여 그대로 만들어 줄 것을 주문했다. 이런 이유로 조선에서 번조한 도자기라도 당시 조선에서 유행한 도자 양식과는 달리 일본인의 취향을 반영하게 되었다.

부산요에서 다완을 제작하여 일본으로 수출하는 일은 부산요 개요 이후 대마도 번주의 宗家에서 맡아서 했다. 대마도 종가는 에도와 교토에서 주문을 받아 부산에 부임한 藩土로 하여금 왜관의 가마에서 도자기를 굽도록 하여 주문한 사람에게 전했다. 때로는 동래부의 허락을 받아 조선에서 태토와 땔나무를 구입하고, 하동, 진주, 양산, 기장 등 왜관 주변의 사기장을 고용해서 왜관의 가마에서 굽기도 했다. 17세기 말에는 경주, 하동, 곤양, 진주의 백토, 울산의 약토, 김해의 赤紺土와 옹기 토 등을 왜관의 가마에서 사용했다.

이와 같이 일본에서 다완을 주문할 때에는 번사가 직접 부산요에 와서 일본에서 주문 받은 다완을 구웠다. 이 다완을 고훨(御本)이라 부른다.

3. 조선풍 도자의 등장

1) 조선장인의 가마구조 개선과 도자 양식의 변화

큐슈의 비젠 도기는 조선 도자의 영향을 받은 대표적인 유형이다. 비젠(備前)에 사는 1580년대부터는 조선 도자의 영향을 받은 시유 도기를 제작하기 시작했다.

비젠 도기의 대표적인 한 예인 가라쓰(唐津) 도기인데 조선 도자 양식이 매우 강하게 보인다. 임난 전후로 큐슈와 교토 서쪽 지역으로 도자기를 공급하기 시작하여 점차 일본의 시장을 점령하였다.

이 외의 지역에 센노리큐가 죽은 1591년부터 1615년까지 모모야마(桃山)시대

(1573-1615) 후반에는 다도계의 거장 후루타 오리베古田織部가 화려한 다완을 좋아하여 그 영향이 도자기 생산에도 미치게 되었다.

임난전에는 기술의 외부 유출을 금하던 미노에서도 임난 후에는 외부와 교류를 꾀하여 시노(志野)를 탄생시키고, 세토(瀬戸) 가마와 함께 다양한 도자기를 제작하였다. 이들 도자기는, 시정이 표현되고 차분한 비젠 도자기와는 달리, 작위적이고 장식성이 풍부한 도자기였다. 녹유와 철회문 등으로 화려하게 장식된 미노의 오리베 도자기는, 곧 가라쓰(唐津)나 사쯔마(薩摩) 등 큐슈의 가마에도 영향을 주어 이들 도자기의 기형과 유약 등에도 기교와 장식이 나타났다.

이렇게 모모야마시대(1573-1615)에는 장식적인 오리베, 시노, 세토, 미노 등의 도자기와 소박하고 차분한 조선 자기 양식의 비젠의 가라쓰 도자가 대량생산되어, 두 양식이 공존했다. 전자는 주로 교토 동쪽 지역, 후자는 서쪽 지역에서 각각 수요지를 확장해 나갔다. 이후 에도시대(江戸: 1603-1867)에 다카도리(高取), 사쯔마(薩摩), 하기(萩), 등 조선 도자기를 모방하는 가마가 생겨났다.

이 시기에 일본 도자기의 두 중심지는 여전히 동·서 지역으로 양분되었다. 서쪽 지역의 중심지는 비젠의 가라쓰와 아리타의 이마리·가끼에몽·나베시마 등지이고, 동쪽 지역의 중심지는 동해지방의 미노(美濃)였다.

그러나 대량생산 체제를 갖춘 가라쓰 도기에 밀려 미노 도기의 공급과 수요는 위축되었다. 가라쓰에서는 장식유, 회유를 입힌 조선 자기풍의 도자기를 제작하였고 철회문도 장식되었다. 이 시기에는 일본에서 다완의 수요가 증가했기 때문에 조선 자기 양식의 다완이 대량생산된 것이다.

조선 자기 양식이 나타난 배경에는 임난 때 납치된 조선의 자기장인이 자기 번조에 일정한 역할을 했기 때문이다. 1637년에는 ‘窯場整理令’이 내려 일본 요업에 일대 변화가 일어나는데, 이 때 요장에서 일본인 도공을 추방하고 조선 장인으로 대체하였다.

조선 장인이 요업에 개입되면서 가마 구조가 조선식으로 바뀌었다. 아리타의 小

物成 2호 가마가 조선식 無段連室 구조일 뿐, 다른 가마들은 17세기 이후의 조선식 구조로 바뀌어 소성실이 여러 개 이어진 계단식 가마[有段連室]가 축조되었다. 이런 계단식연실 등요 구조는 미노 가마의 반지상식 구조와는 전혀 다른 것으로서 이런 가마에서는 대량생산이 가능하다.

또한 1592년 임난 때 납치된 조선 장인은 약 10년이 지난 후 일본에서 정착하며, 1610년경 조선식 연질백자, 상감청자, 인화분청 등이 제작되었다.

특히 비젠에서 1610년대에 생산된 연질백자는 비젠을 거쳐 교토로 전파되었고, 에도시대 교토 도자기의 기술적 기반을 형성했다.

2) 조선식 장식 문양의 등장

일본의 여러 가마 가운데 조선 도자 양식을 모방한 가마는 佐賀縣 備前の 가라쓰(唐津), 후쿠오카현 豊前の 아가노(上野), 備前の 하사미(疲佐見), 長門의 하기(萩) 등지이다. 이들 가마에서는 조선 청자, 분청사기, 철회백자, 순백자 등의 양식을 모방하였는데 몇 점의 예를 소개하기로 한다.

아가노 가마에서는 상감분청, 하사미 가마에서는 白胎靑磁가 제작되었다. 이는 조선에서 15-17세기에 제작된 백태청자의 영향인 것으로 생각된다. 조선에서는 광해군 8년(1616) 동궁에서 청자를 사용한다는 문헌 기록이 있고, 또 광주시 송정리 요지(1649-1659)에서 백태청자가 수습되었으므로 비교적 오랜 기간 백태청자가 제작되었다.

또한 분청사기귀얄문완은 하케메다완과 양식적으로 직결된다. 특히 일본 다도의 거성 센리큐의 영향으로 이런 귀얄분청류의 하케메 다완은 크게 유행했다. 이것은 備前 도기를 대표하는 양식의 하나이다.

조선 도자기는 16세기 중엽부터 중국 자기를 대신하면서 한층 더 활발하게 수입되었고, 일본 내에서도 조선 도자기를 모방한 도기가 제작되었다.

임난 직후 모모야마시대(1568-1600) 16세기 말에서 17세기 초에 美濃와 備前에서

각각 구워 낸 철회문 도기는 장식 기법과 문양 요소가 매우 조선적이다. 미노에서 구워 낸 철회문 장식의 시도는 일본에서 최초로 시도한 도기이며, 일본 최초의 백색 도기에 철회 장식을 한 志野라는 새로운 도자 양식이 생겨났다. 이 시노 도기는 부드러운 백토로 성형한 후 철분이 많은 赤土로 분장을 한다. 문양이나 혹은 여백의 적토를 긁어내어 장식하는데, 이런 시문수법은 조선 분청사기의 박지문에서 유래한 것으로 생각된다. 또 분청사기의 철회문에서 착안했다고 여겨지는 철회문도 있다.

철회문의 또 다른 예로는 비젠의 에가라츠(繪唐津)가 있다. 두 지역의 철회문 도기의 등장 시기에 대해선 정확하지 않다. 에가라츠는 조선의 분청사기나 백자 철회문의 추상화된 모습과 유사하여 15세기 후반-16세기 전반에 조선에서 유행한 철회분청과 철회백자의 영향이 컸다고 생각된다.

비젠에서는 철회도기 외에도 백자, 청화백자, 상감문 혹은 인화문이 장식된 도기 등을 대량 생산했는데, 같은 시기에 미노요에서도 상감분청, 인화분청 모방한 양식의 도기를 제작하였다. 또한 조선의 장인 형제가 시작한 하기요에서도 17세기에 상감분청과 분장분청을 倣製했다.

1615년경에 발생한 備前 백자는 구울 때 사용된 받침이 전라도, 경상도에서 흔히 사용된 내화토빔음받침을 모방했다. 내저면에 3군데, 45군데 받침이 뚜렷이 남아 있다.

이렇듯 일본 도자기에는 중국과 조선 도자의 영향이 짙게 담겨져 있다. 또한 비젠 지방을 중심으로 교토 서쪽 지역의 도기는 조선 도자품을 지닌 예들이 많지만, 점차 전국적으로 일본인의 취향에 맞는 일본식 도자기가 등장했다. 에도시대 하기요 다완의 경우 동체가 의도적으로 약간 왜곡되어, 기본형은 고려다완이지만 이미 일본식으로 변형되었다.

그러나 아이치현 도자자료관(愛知縣陶磁資料館) 소장 에도시대 18세기의 하기요 방형제기는, 200여 년 전인 15세기 말-16세기 초의 광주시 무등산 충효동 요지 출토 분청사기제기를 모방한 형태를 보인다.

맺음말

일본에 수출된 조선 도자기는 일본 도자 양식에 직접 영향을 주었으며 일본인의 일상생활에 필수품인 다완으로 애용되었다.

임난 직후에는 일본으로 납치된 장인들이 직접 가마 운영에 참여하여 비젠 가마를 유단식연실등요로 구조를 변경하여 도자기의 대량생산과 고화도 자기를 구워낼 수 있는 결정적인 계기를 마련했다. 특히 조선 장인 이삼평이 아리따에서 백자광을 발견했기 때문에, 일본 도자기는 고화도 자기시대로 넘어 갈 수 있게 되었다.

조선의 도자 양식과 가마 구조는 큐슈를 넘어 동쪽으로 교토와 주변의 여러 가마에도 영향을 미쳤다. 대표적인 예가 비젠의 가라츠, 하기 등지의 도자기이다. 미노의 시노 도기는 시문기법에 있어 조선의 분청사기 박지문 및 철회문과 직결된다. 일본 도자는 상감청자를 비롯, 분청사기 상감문, 인화문, 박지문, 철회문, 분장문, 백자 철회문, 그리고 연질 백자의 영향을 두루 받았다.

이처럼 일본 도자의 양식과 가마 구조의 변화 및 중국식 色繪磁器의 탄생에는 조선의 사기장인과 도자의 영향이 결정적인 역할을 했다. 이는 1910년 한일합방 이후 왜사기의 역 유입 현상을 제외하면, 조선 도자기에 일본 도자의 영향이 전혀 보이지 않는 점과는 대조적이다.

日本陶磁に及ぼした朝鮮陶磁の影響

金英媛 (國立中央博物館)

はじめに

韓半島を中心とする韓・中・日3國の陶磁の影響関係は興味深いものがある。初期の朝鮮磁器は、中國の元や明の磁器から一定の影響を受け、獨特の様式を確立した朝鮮の粉青沙器と白磁などは、再び日本陶磁に決定的な影響を与えた。すなわち、韓中日の陶磁の影響関係は、中國→韓國→日本、そして中國→日本と簡略に表すことができる。

日本において朝鮮陶磁器が好まれたのは、茶文化と深い関係がある。遣唐使によって初めてもたらされた中國の茶文化に慣れ親しんだ平安時代(794-1185)の貴族たちは、華やかで形式的な茶道を楽しんだ。

だが村田珠光(1423-1502)、武野紹鷗(1502-1555)らを経て、千利休(1522-1591)に至って完成した茶道は、従來の形式と富の誇示、華やかな宴などから離れ、内容と精神に重きを置くものであった。これは、茶道によって仏教の禪の境地に至らんとするものであり、僧出身の村田珠光によって始まったものであった。これがいわゆる侘茶(侘び茶)であり、寂々として素朴、控えめな情趣、そして自然との和を追究する茶道の流行へと結びついていった。

侘び茶の流行により、日本においては華やかな中國陶磁器を茶碗として用いる風習はなくなり、次第に素朴で節制された朝鮮陶磁器が多く愛用されるようになった。そのため、朝鮮陶磁器は、大量に日本に輸出された。

日本に輸出された陶磁器は、主に慶尙道、全羅道地域において製作されたもので

ある。なかでも倭館や釜山窯があった東萊府を中心に、金海、鎮海(特に頭洞里熊川)など、慶尙道地域において陶磁器が大量に製作された。そして全羅道地域の大規模な窯址、すなわち全羅南道高興雲垈里窯址出土の陶磁器もまた、日本國內の伝世品陶磁器と様式上直接つながるものが多い。特に刷毛目粉青沙器や粉粧粉青は、日本に輸出された代表的な貿易磁器のひとつであったものと考えられる。

日本では、茶を入れる器を大量に輸入した。これは日本で「高麗茶碗」と呼ばれたが、これは高麗だけでなく朝鮮の陶磁器をも指している。韓半島において日常生活で用いたれた食器のうち、日本において茶碗へと轉用されたものもすべて高麗茶碗に含まれる。注目されるのは、朝鮮において製作された高麗茶碗には、日本からの注文を受け、日本人の趣向に合わせて製作された特注の茶碗が多いという事実である。

日本においては、韓半島から伝來した陶磁器を模倣し、茶碗を製作した。朝鮮陶磁器の製作・装飾技法を応用した例がよく見られる。朝鮮陶磁の影響は、室町(1392-1573)、桃山(1573-1615)、江戸(1615-1868)初期、すなわち朝鮮時代初期の14世紀末から、17世紀までの日本陶磁において最も強く見られる。

一方、朝鮮陶磁器の装飾的要素をもとに、日本風に変容した茶碗も多い。御所丸や黒織部など、朝鮮にはない新様式も登場した。

朝鮮陶磁の影響は、茶碗に限らず、瓶、壺、香爐、祭器など様々な器種にも見られる。主に茶碗について言及されるのは、朝鮮陶磁の影響が日本の茶碗において体系的かつ獨特、豊富に見られるためである。

そのため、本稿では、まず日本の文獻記録に見える高麗茶碗、遺跡出土品、そして日本國內の朝鮮陶磁器伝世品などを簡略に検討する。これによって日本へ輸出された朝鮮陶磁器の様式、朝鮮陶磁器の影響、そして日本陶磁器に見られる様式の変化などを把握する。特に、朝鮮陶磁器が日本においていかなる種類の茶碗に変化、変容したかについて、その系譜を整理したい。

1. 日本に輸出された朝鮮陶磁

1) 日本の文獻に見える朝鮮陶磁

日本においては、室町(1392-1573)時代後半から様々な史料に高麗茶碗の記録が散見しはじめる。なかでも、日本の風土を記した各種『風土記』や、特定家門が催した茶會の記録である『茶會記』には、使用された各種の高麗茶碗が記されている。

- 1506年 高麗茶碗「實隆公記」
- 1537年 高麗茶碗茶會記「松屋會記」
- 1563年 狂言袴「天王寺屋會記宗達他會記」
- 1565年 三島「天王寺屋宗達他會記」
- 1578年 井戸「天王寺屋宗及他會記」
- 1590年 狂言袴「天王寺屋宗凡他會記」
- 1599年 高麗茶碗「松屋(久好)茶會記」
- 1611年 白高麗「松屋久好會記」
- 1628年 刷毛目「二三代將軍御會記」
- 1631年 吳器手「宗甫會書」
- 1637年 黒高麗「松屋久重會記」
- 1659年 伊羅保「江岑茶會記」
- 1668年 御本「仙叟宗室金澤茶會記」
- 1787年 御所丸「逾好日記」

以上に挙げた通り、日本における「高麗茶碗」の名は、初見が1506年であり、以來その回数は1561年から1591年までの30余年間、76回登場する。そのうち井戸茶碗は、1578年の茶會記に481回も登場する。1600年代には各種の高麗茶碗の名称が20回以上330余回紹介される。仁祖17年(1639)、釜山窯が使用されて以來、朝鮮陶磁の輸出はさらに盛んとなり、1621-1650年の間、高麗茶碗に對する記録が突如として増える。

このように、16世紀中葉から日本の茶道界において、朝鮮陶磁器はなくてはならない不可欠の存在となった。日常生活において飽きのこない氣品と物靜かな趣を湛

えた朝鮮陶磁器は、侘び茶の精神を實現させ、さらに日本の茶道を大成した千利休の精神にふさわしい茶器として、廣く愛用されたのである。

高麗茶碗が愛用されるにつれ、相對的に中國茶碗は1580年代から減っていった。高麗茶碗が中國茶碗よりも多く愛用されたのは、先に言った通り、朝鮮陶磁器が日本茶道界の追究する精神に適していたためである。また高麗茶碗の大量輸入や、朝鮮陶磁を模倣した備前陶器の登場、壬辰倭亂(豊臣秀吉の侵攻)の前後に九州と京都の西部地域に大量に供給されたことなども一因として挙げられよう。

2) 日本の遺跡から出土した朝鮮陶磁

日本が朝鮮と中國の明と交易を行った中心地は、九州北部の博多、本州西部の山口、大阪の堺など、主に西日本地域であった。これらの地域においては、特に朝鮮陶磁器が多量に出土するが、他の地域においても日本國內の茶道の流行により、朝鮮陶磁器がより愛用される傾向にあった。

朝鮮陶磁器が見つかる遺跡は、その多くが消費地であり、これらの出土品により、陶磁の日本人が實生活において愛用した朝鮮陶磁器の種類と様式をより鮮明に把握することができる。

○ 福岡の貿易都市であった博多遺跡：11世紀から17世紀に至る高麗青磁、朝鮮初の粉青沙器である印花菊文盤片、粉青沙器象嵌蓮瓣文梅瓶片、白磁など、朝鮮陶磁器の量が大変多い。

○ 一乗谷朝倉氏(1471-1573)遺跡：福井の戦國大名であった朝倉氏の居館と周辺の村落遺跡から、1573年、織田信長によって滅ぼされ、焼失した。ここから灰青沙器、褐釉、白磁などの朝鮮陶磁器がおよそ80点見つかった。灰青沙器は、不純物を多く含んだ15世紀末から16世紀初めに屬すもので、出土遺物のほとんどを占める。一方、白磁は極少量で、10片ほどに過ぎない。

○ 石山本願寺(1532-1580)遺跡：大坂城(1583-1615)以前の遺跡で、出土品はほとん

どが白磁であり、15世紀中葉の印花粉青片もある。

○ 堺環濠都市(?-1615)遺跡：15、16世紀に對明貿易の據点であった堺は、織田信長と豊臣秀吉の經濟基盤となっていたが、1615年、豊臣と徳川の戦争によって焼失した。15世紀中葉の粉青沙器印花文壺をはじめ、粉青沙器や白磁が多量に見つかっている。

○ 大坂城(1583-1615)遺跡：1583年に築造され、1615年まで豊臣秀吉の城だった大坂城は、近年の發掘によってその實態が明らかにされはじめた。

：1580-1598年層：明の青花白磁が62.8%である半面、朝鮮陶磁は3.1%に過ぎない。しかし1573年に焼失した一乗谷遺跡出土に比べると白磁の量は増えている。出土品のうち、朝鮮の白磁壺は、口縁部を漆で補修した点からみて、朝鮮白磁が大変貴重なものであったと考えられる。

：1598-1615年層：朝鮮陶磁の量が0.1%に減少するが、硬質白磁である点が注目される。

3) 日本國內で伝世した朝鮮陶磁

先に紹介したように、日本の文獻には1537年から高麗茶碗、すなわち韓國の陶磁器が登場する。しかし日本の遺跡出土品や伝世品によって、すでに文獻に紹介されるはるか以前、つまり高麗や朝鮮時代から韓半島の陶磁器が日本に輸出されたことが分かっている。

著名な例として、韓國・全羅南道新安の海底から引き上げられた中國元代(14世紀)の陶磁器2万2000余点のうち、極少量の高麗青磁7点が含まれている事實が注目される。この沈沒船は、中國から日本の荷主に貿易品を運搬する船であったことが分かっており、貿易品のうち、高麗青磁は当時貴重な物品と考えられていたことが分かる。この船が日本に無事に到着していたならば、積載されていた青磁象嵌雲鶴文碗は、大変貴重な高麗茶碗として特殊な身分の者の所有とされたのであろう。これらの高麗青磁碗は、日本において雲鶴(うんかく)という茶碗の製作に直接影響を与え

た源流となる。

遺跡出土品のほかにも、伝世品としての朝鮮陶磁器は枚舉にいとまがない。15世紀前半の象嵌粉青や印花粉青の混合型である茶碗(彫三島茶碗)が湯木美術館に所蔵されている。15世紀中葉の洗練された印花粉青の一例で、梅澤記念館所蔵の「密陽長興庫」銘印花粉青が挙げられる。

また15世紀末-16世紀初の高興雲岱里の産と推測される粉粧粉青に、高麗茶碗の粉引が三井文庫に所蔵されている。このほか東京国立博物館、大阪市立東洋陶磁美術館、根津美術館、徳川美術館などにも、多くの高麗茶碗が所蔵されている。

2. 日本で愛用された朝鮮陶磁

1) 朝鮮の食器類と高麗茶碗

日本に輸出された朝鮮陶磁器は、鉢、大椀、碗、内底面が深い盤、筒形盞など、日常生活用の食器類であり、これらは日本において茶碗に轉用された。これらのうち、内底面が深い盤を日本で茶碗として使用したのは面白い。これに比べると、壺、瓶、香爐といった他の器種は少量に過ぎない。

その後、1639年に釜山窯が設置されるが、この際にも日本側が注文・製作を依頼する品目は茶碗が中心であった。對馬に保管された釜山窯陶磁器の在庫を調査した帳簿(1681年)を見ても、その大半が朝鮮に注文し、輸入した高麗茶碗であった。

日本に輸出された磁器は、慶尙道と全羅道において製作された。特に日本においては、鎮海頭洞里的の窯を熊川窯址と呼んで特に注目してきた。筆者が調査したところによると、ここでは15世紀末から16世紀初に至る粗質灰青沙器が大量出土した。これらの粗質灰青沙器は、日本に輸出した貿易磁器で、井戸、蕎麥などの茶碗に分類された。

熊川窯址の灰青沙器に比べ、より白泥が濃く、厚くかけられた刷毛目粉青と粉粧粉青を大量生産した場所が、全羅南道高興の雲岱里窯である。雲岱里の刷毛目粉青と粉粧粉青は、15世紀末-16世紀初の朝鮮陶磁様式であり、日本において愛用された高麗茶碗の粉引であった。さらにこの時期の朝鮮は、分院(官窯)白磁の影響により、白磁の全盛期であった。にもかかわらず高興においては依然として長期にわたって粉青沙器を大量に製作しつづけた事実は、日本への輸出を念頭に置いた結果であると判断される。すなわち雲岱里の刷毛目粉青と粉粧粉青は、様式や窯業の運営磁器から見て、対日貿易磁器であった可能性以外には考えられないのである。

また壬辰倭亂の以前には、日本の地方大名がそれぞれ朝鮮と独自の交易を行っていた。この点からも、高興雲岱里の粉青沙器が日本の地方大名との交易関係をもとに生産された可能性を想定せしめる。だとすれば、西日本地域と九州北部地域の大名との間に交易ルートがあったと考えるべきであろう。全羅南道高興雲岱里一帯の刷毛目粉青、粉粧粉青の類例は、日本に伝わる高麗茶碗のなかにも見いだされる。

象嵌青磁 → 雲鶴、狂言袴

印花粉青 → 三島 → 御本三島 → 三島唐津

象嵌・印花粉青 → 彫三島

刷毛目粉青 → 刷毛目 → 御本刷毛目

粉粧粉青 → 粉引、玉子手、雨漏

印花・刷毛目粉青 → 三島刷毛目

剝地(搔落)・鐵繪粉青 → 志野

鐵繪粉青 → 繪唐津

灰青沙器 → 井戸、青井戸、小井戸、小貫入、井戸脇、蕎麥、斗々屋、熊川、吳器、伊羅保

そのほか、変型陶磁 → 御所丸、織部など

*御所丸という茶碗は、鐵釉と白色釉を混ぜて飾った獨特の類型であり、朝鮮陶磁のさまざまな技法が応用されており、織部において着想、日本において新しく發展した好例である。

2) 日本からの注文による朝鮮陶磁

先に紹介した様々な記録と日本国内の各遺跡の出土品から、高麗、朝鮮の陶磁器が日本に大量に輸出された事実を知ることができる。さらに1580年代からは高麗茶碗の使用が中國茶碗を凌駕し、朝鮮産の食器が日本において茶碗へと轉用され、多くの茶會に登場する。

公貿易の性格を帯びた朝鮮陶磁の注文に関する記録は、『邊例集要』(1611年)に見いだされる。これによると、倭人が書契を持参し、茶器、小鉢、瓦器、陶器などを求め、慶尙道において製作させたという。一方、大名や貴族など個人に對し、朝鮮で製作した高麗茶碗を輸出する私貿易の例も、『國元表書札方毎日記』(1634年)によって確認できる。

朝鮮に注文し、日本に入ってきた陶磁器のうち、「金海」という銘文の入った茶碗がある。1610年頃、慶尙南道金海の窯において焼かれたものと推測されるが、はっきりとしたことは分らない。また慶尙南道の梁山において燔造された「橘」銘の黄伊羅保茶碗が戸田商店所藏品として伝わる。慶尙南道梁山の窯で製作されたものと思われるもうひとつの粉青沙器に、東京國立博物館所藏の「木村」銘彫三島茶碗がある。

仁祖17年(1639)、釜山窯が設けられると、日本では朝鮮に人を派遣するようになり、茶碗を注文する際には器形と文様を描いた図面を持参し、その通りに作るよう依頼した。こうした理由から、朝鮮において燔造された陶磁器であっても、当時の朝鮮において流行した陶磁様式とは異なり、日本人の趣向を反映するようになった。

釜山窯において茶碗を製作し、日本に輸出するのは、釜山窯の開窯以來、對馬藩主の宗氏の役割となった。對馬の宗氏は、江戸と京都において注文を受け付け、釜山に赴任した藩士に倭館の窯で陶磁器を焼かせ、注文した人物に送った。時には東萊府の許可を得て朝鮮において胎土と薪を購入し、河東、晋州、梁山、機張など、倭館周辺の沙器工人を雇って倭館の窯で焼かせることもあった。17世紀末には慶州、河東、昆陽、晋州の白土、蔚山の藥土、金海の赤紺土と甕器土などを倭館の窯

で使用した。

このように、日本において茶碗を注文する時には、藩士が直接釜山窯に来て日本から注文した茶碗を焼いたのである。こうした茶碗は、御本と呼ばれている。

3. 朝鮮風陶磁の登場

1) 朝鮮工人の窯構造改善と陶磁様式の変化

九州の備前焼は、朝鮮陶磁の影響を受けた代表的な類型である。備前においては、1580年代からは朝鮮陶磁の影響を受けた施釉陶器が製作されはじめた。

備前の代表例のひとつである唐津焼には、朝鮮陶磁の様式が大変強く見られる。壬辰倭亂の前後に九州と京都西部地域へと陶磁器を供給しはじめ、やがて日本の市場の多くを占めるようになった。

これ以外の地域には、千利休の死後、1591年から1615年まで桃山時代(1573-1615)後半には、茶道界の巨匠である古田織部が華やかな茶碗を好み、その影響が陶磁器の生産にも及んだ。

壬辰倭亂以前には、技術の外部流出を禁じていた美濃においても、壬辰倭亂の後には外部との交流を図り、志野を誕生させ、瀬戸の窯と共に、様々な陶磁器を製作するようになった。これらは詩情が表現され、落ち着いた感じの備前焼とは違い、作爲的で装飾性が豊かな陶磁器であった。緑釉と鐵繪文などが華やかに施された美濃の織部焼は、やがて唐津や薩摩など九州の窯にも影響を与え、これらの陶磁器の器形と釉薬などにも技巧や装飾があらわれるようになった。

桃山時代(1573-1615)は、装飾的な織部、志野、瀬戸、美濃などの陶磁器と素朴で落ち着いた朝鮮磁器様式の備前の唐津焼が大量生産されるなど、2つの様式が共存する時期である。前者は主に京都の東、後者は西においてそれぞれ需要地を広げて

いった。その後、江戸時代(1603-1867)には、高取、薩摩、萩など、朝鮮陶磁器を模した焼き物が登場した。

この時期における日本陶磁器の2つの中心地は、依然として東西地域に兩分された。西日本の中心地は備前の唐津、有田の伊万里、柿右衛門、鍋島などで、東の中心地は東海地方の美濃であった。

だが大量生産体制を持つに至った唐津焼に押され、美濃焼の供給と需要は委縮していった。唐津においては長石釉、灰釉をかけた朝鮮磁器風の陶磁器を製作し、鐵繪文も施された。この時期には、日本において茶碗の需要が増加したため、朝鮮磁器様式の茶碗が大量生産されたのである。

朝鮮磁器様式が登場した背景には、壬辰倭亂時に連行された朝鮮の陶工が磁器燐造に一定の役割を果たしたためである。1637年には「窯場整理令」が出され、日本の窯業に一大変化が起こるが、この際、窯場において日本人陶工を朝鮮陶工に替えたのである。

朝鮮陶工が窯業に介入することで、窯の構造が朝鮮式に変化した。有田の小物成2号窯が朝鮮式の無段連室構造であるに過ぎず、ほかの窯は17世紀以降の朝鮮式構造へと変化し、焼成室が數個連なった階段色の有段連室窯として築造された。この階段色燃室登窯の構造は、美濃窯の半地上式構造とはまったく異なり、この窯によって大量生産も可能となる。

また1592年の壬辰倭亂の際日本に連行された朝鮮陶工は、10年の歳月を経て日本に定着し、1610年頃には朝鮮式の軟質白磁、象嵌青磁、印花粉青などの製作に携わった。

特に備前において1610年代に生産された軟質白磁は、備前を経て京都へと伝わり、江戸時代における京都陶磁器の技術的基盤を作りあげた。

2) 朝鮮式装飾文様の登場

日本の窯のうち、朝鮮陶磁の様式を模した窯は、佐賀縣備前の唐津、福岡縣豊前

の上野、備前の波佐見、長門の萩などである。これらの窯では、朝鮮青磁、粉青沙器、鐵繪白磁、純白磁などの様式を模倣したが、ここではそのうち數例を紹介しておく。

上野窯では象嵌粉青、波佐見窯では白胎青磁が製作された。これは朝鮮において15-17世紀に製作された白胎青磁の影響と思われる。朝鮮においては光海君8年(1616)、東宮において青磁を用いるという文獻記録が見え、また廣州市松亭里の窯址(1649-1659)において白胎青磁が收拾されたが、比較的長期間白胎青磁が製作された。

また粉青沙器刷毛目文碗は、刷毛目茶碗と様式的に直結する。特に日本茶道の巨星千利休の影響によりこれらの刷毛目粉青類の刷毛目茶碗が大きく流行した。これは備前焼を代表する様式のひとつである。

朝鮮陶磁器は、16世紀中葉から中國磁器に取って代わり、さらに盛んに輸入されるようになり、日本國內においても朝鮮陶磁器を模倣した陶器が製作された。

桃山時代(1568-1600)に当たる16世紀末～17世紀初に、美濃と備前においてそれぞれ焼かれた鐵繪文陶器は、裝飾技法と文様の要素が大変朝鮮的である。美濃において焼かれた鐵繪文裝飾の志野は、日本の陶器としては初の試みであり、日本初の白色陶器に鐵繪裝飾を施した志野という新たな陶磁様式が生まれた。志野焼は、柔らかい白土で成形し、鐵分を多く含んだ赤土で化粧する。文様や余白の赤土を掻き落として裝飾を施すが、こうした技法は朝鮮粉青沙器の剝地文に由來するものと考えられる。また粉青沙器の鐵繪文をもとにしたと考えられる鐵繪文も見られる。

鐵繪文のもうひとつの例に、備前の繪唐津がある。これら2地域の鐵繪文陶器の登場時期についてははっきりしない。繪唐津は朝鮮の粉青沙器や白磁鐵繪文を抽象化したような印象があり、15世紀後半-16世紀前半に朝鮮において流行した鐵繪粉青と鐵繪白磁の影響が大きかったものと考えられる。

備前においては鐵繪陶器のほか、白磁、青花白磁、象嵌文や印花文が施された陶器などを大量生産したが、同じ時期に美濃窯においても象嵌粉青、印花粉青を模した様式の陶器を製作している。また朝鮮陶工の兄弟が創始した萩窯においても、17

世紀に象嵌粉青と粉粧粉青の倣製品が登場する。

1615年頃に発生した備前白磁は、焼成時の目が、全羅道、慶尙道においてよく使われた耐火土の目を模したものが使われている。内底面に3カ所、4~5カ所の目跡がはっきりと残っている。

このように、日本陶磁器には中国と朝鮮陶磁の影響が色濃く残っている。また備前地方を中心に、京都西部の陶器は、朝鮮陶磁風の例が多く見られるが、次第に全国的に日本人の趣向に合った日本式の陶磁器が登場する。江戸時代の萩窯の茶碗には、胴部を意図的にやや屈曲させるなど、高麗茶碗を粗型としつつ日本式に変形させたものがある。

だが、愛知県の陶磁資料館が所蔵する18世紀の萩窯方形祭器は、200年以上前となる15世紀末~16世紀初の方州市無等山忠孝洞窯址から見つかった粉青沙器祭器を模したものである。

おわりに

日本に輸出された朝鮮陶磁器は、日本陶磁の様式に直接影響を及ぼし、日本人の日常生活の必需品である茶碗として愛用されるに至った。

壬辰倭亂の直後には、日本に強制的に連行された工人たちが窯の運用に直接携わり、備前窯を有段式燃室登窯へと構造を変え、陶磁器の大量生産と高火度磁器の誕生における決定的な役割を果たした。特に朝鮮陶工の李參平が有田において白磁鉢を発見したため、日本陶磁器は高火度の磁器時代に入る道が開かれたのである。

朝鮮の陶磁様式と窯の構造は、九州を越え、京都とその周辺の窯にも影響を与えた。その代表例に、備前の唐津、萩といった陶磁器がある。美濃の志野焼は施文の技法において朝鮮の粉青沙器の剥地文や鐵繪文と直結する。日本陶磁は象嵌青磁を

はじめ、粉青沙器象嵌文、印花文、剝地文、鐵繪文、粉粧文、白磁鐵繪文、そして軟質白磁の影響をすべて受けた。

このように、日本陶磁の様式と窯構造の変化、そして中國式色繪磁器の誕生には、朝鮮の沙器工と陶磁の影響が決定的な役割を果たした。これは韓日合邦(1910年)以降の倭沙器の逆輸入現象を除けば、朝鮮陶磁器に日本陶磁の影響がほとんど見られない点とは對照的である。

參考文獻

- 國文 -

<圖錄・報告書>

『東北亞陶磁交流展』, 세계도자엑스포2001경기도, 2001.

金誠龜・金英媛 외, 『高興 雲垈里 陶窯址 精密地表調査 報告書』, 國立光州博物館・高興郡, 2002. 6.

國立光州博物館・高興郡, 『高興 雲垈里 粉青沙器 陶窯址』, 2002. 12.

국립진주박물관, 『조선, 지방사기의 흔적』, 국립진주박물관, 2004.

<單行本>

김영원 『조선시대 도자기』, 서울대학교 출판부, 2003.

<論文>

김영원 「조선전기 도자의 대외교섭」, 『조선 전기 미술의 대외 교섭』, 제 9회 전국미술사학대회, 한국미술사학회, 2004; 「고흥 윤대리 조선시대 요지에 관한 일고찰」, 제1회 고흥윤대리 도요지 학술회의, 고흥군, 2004. 12.

- 日文 -

<圖錄・報告書>

『特別史跡—乗谷朝倉氏遺跡』 I-XVIII, 福井, 朝倉氏遺跡調査研究所, 1967-1990.

『有田天狗谷古窯』, 有田町教育委員會, 1972.

林屋晴三, 『高麗茶碗』, 陶磁大系 32, 東京: 平凡社, 1972; 林屋晴三, 「黃瀬戸・瀬戸黒・志野」, 『世界陶磁全集』5 桃山 2, 東京: 小學館, 1976; 「高麗茶碗」, 『世界陶磁全集』19, 東京: 小學館, 1980.

矢部良明, 「初期伊萬里染付の起源と展開」, 『世界陶磁全集』8, 江戸 3, 東京: 小學館, 1981; 『陶磁の東西交流』, 出光美術館, 1984; 「桃山茶陶とその創意の廣がり」, 『日本の陶磁』東京國立博物館, 1985; 矢部良明 외, 『日本陶磁體系』19, 伊萬里, 東京: 平凡社, 1989.

林屋晴三, 「日本の陶磁-近世-」, 『東洋陶磁名品展』, 愛知縣陶磁資料館, 1994.
茶道資料館, 『遺跡出土の朝鮮王朝陶磁』- 名碗と考古學, 1990; 『高麗茶碗—御本とその周辺—』平成四年秋季特別展図録, 1992; 『開館十周年秋季特別展 高麗茶碗』, 1993
大阪市立東洋陶磁美術館, 『東洋陶磁の展開』, 1999.

<單行本>

泉澄一, 『釜山窯の史的研究』, 關西大學出版部, 1987.

茶道資料館, 『茶の湯と李朝陶磁』開館十周年記念シンポジウム, 1989.

谷晃, 「茶會記の研究」, 淡交社, 2003.

高麗茶碗研究會 編, 『高麗茶碗—論考と資料』, 河原書店, 2003.

<論文>

赤沼多佳, 「茶の湯と高麗茶碗」, 『高麗茶碗』, 至文堂, 2001.

森毅, 「大阪出土の李朝陶磁」, 『大阪市文化財協會研究紀要』4, 大阪: 大阪市文化財協會, 2001.

赤沼多佳, 「茶道の變遷」, 『東北亞陶磁交流展』, 세계도자엑스포2001경기도, 2001.

金巴望, 「高麗茶碗研究史」, 『高麗茶碗—論考と資料—』, 京都: 2003.

谷晃, 「御茶碗燒入目帳と新渡燒物御印判帳」, 『高麗茶碗—論考と資料—』, 河原書店, 2003.

조선후기 통신사 수행화원과 일본 남화

홍선표 (이화여자대학교)

1. 머리말

17.18세기의 조선 후기를 통해 12회에 걸쳐 일본을 왕래한 통신사 수행 화원들은 이 시기 양국간 회화 교류의 주역으로 활동했다. 2세기 동안 통신사절단원으로 차견된 화원은 '별화원(別畫員)'을 포함해 모두 14명이었다. 이들은 대부분 “능화자극택능(畫者極擇)의 방침에 따라 선발된 일급의 도화서 전·현직 화원이었으며, “화국과재(華國誇才)” 즉 “나라를 빛내고 재주를 자랑한다”는 자세로 일본인들의 서화 요청에 응대하였다.

‘조선화 열풍’으로 표현해도 좋을 정도로 에도시대 일본인들의 서화 구청(求請) 열기는 대단했다. 이에 응하느라 사절단의 수행노자들까지 붓을 잡았으며, 김명국(金明國) 같은 인기 화원들은 밤잠 잘 틈도 없어 괴로움에 울려고까지 했을 정도였다. 이들 화원이 하루에 제작한 그림의 양은 인물화의 경우 3~4본이었다고 했던 것으로 보아 산수화와 화조화 및 사군자류를 포함하면 더 많았을 것으로 생각된다. 대마도에서 에도를 왕래한 방일기간이 5~8개월이었기 때문에 최소한 한 회의 사행에서 500점 이상의 그림을 그렸을 것으로 짐작된다. 이러한 수량은 1764년 갑신사행의 수행문사 남옥(南玉)이 방일중 500여명을 상대로 1900여 수의 시문을 지었다고 한 사례에는 미치지 못하지만, 12회의 제작품을 종합해 보면 5000점이 넘는 방대한 작품군을 이루었을 것이다.

여기서는 이러한 작품군을 창출했던 통신사 수행화원들의 회화활동과 함께 일본 남화가들과의 화풍 관련 양상을 중심으로 살펴보고자 한다.

2 통신사 수행화원의 회화 활동

조선왕조에서 '일본통신사'를 파견할 때 화원을 원역으로 대동시키는 제도는 1590년의 경인사행때 책정된 이후 17.18세기를 통해 정례화되었다. 화원 대동제도의 정례화에 따라 도화서의 전. 현직 화원들이 양국간 회화교류의 주역으로 활약하게 되었으며, 이와 같은 현상은 조선후기 한일 회화교류사의 특징으로 지적할 수 있겠다.

통신사행이 1636년의 병자사행 때부터 문화사절단의 성격을 질게 띠고 시문서화에 탁월한 재능을 지닌 문화지식인을 중심으로 구성됨에 따라 수행화원은 '능화자극택' 또는 '선화자택송(善畵者擇送)'의 방침 아래 각종의 국가적 회사(繪事)에 여러 차례 선발되어 기량이 검증된 도화서의 잔현직 일급 요원들 중에서 차출되었다. 그리고 이들은 도일 경력이 있는 화원집안이거나 사행의 외교적 실무를 맡았던 역관가문 출신이기도 했다. 이들 수행화원 이외에 비공식적으로 사절단의 그림 업무를 지원하기 위해 별화원으로 차출된 것으로 보이는 최북(崔北)은 시서화에 뛰어난 최고의 여항 화가였으며, 변박(卞璞)은 동래부의 무임직(武任職)을 역임한 지방 화가였다.

이와 같이 그림의 고수들을 차견했던 것은, 연암 박지원도 "(통신사의) 수행원으로 뽑힌 사람은 나라 안의 내 노라는 자들이었는데, 그 중에서도 사장(詞章)과 서화를 가장 중시한 것은 일본인들이 조선 작품을 얻기 위해 천리 길을 달려 올 정도로 좋아하는 풍조 때문이라"고 했듯이, 일본측의 문화적 욕구를 충족시키기 위해서였다. 조선 왕조는 이러한 일본측의 욕구에 응하면서 '소중화'로서 자국의 문화적 자부심을 과시하고 그 외연적 확산을 통해 동류감을 조성하여 양국간의 평화 교린 상태를 지속시키고자 한 '남변사(南邊事)'로 지칭되던 대일 관계의 현실 대응 정책의 하나로 추진했던 것 같다. 아무튼 이와 같은 두 나라간 이해관계의 부합에 따라 수행화원의 방일중 회화활동을 비롯한 회화교류를 활발하게 촉진시키게 된 것으로 보인다.

수행화원의 사행중 회화 활동이 두드러지게 나타나기 시작한 것은 임진왜란으로 야기된 포로송환 문제 등이 표면적으로 해소되면서 국교 회복기의 상태에서 벗어난 1636년의 병자사행 때부터였다. 이 때부터 배접된 생면지와 채당지, 궁전지와 같은 각종의 종이를 들고 숙박처로 몰려드는 일본인들을 응대하느라 쉴 틈 없이 바쁜 “무가(無暇)”의 일정을 보내야 했다. 1643년의 계미사행부터는 사절단이 왕래하는 연도와 인근 지역으로까지 확산되면서 더욱 심화되었다. 이러한 과열 현상으로 막부에서는 일본인들의 구청 행위를 규제하려고 했으며, 수행화원이 대관들의 서화요청에 불응하고 상인들에게 비싼 값으로 그림을 팔게 되자, 결국 이를 문제 삼아 1655년의 을미사행부터 대마번이 개입하여 통제하며 중재하기 시작했고 1711년 신묘사행 때 명문화되었다. 대마번이 중재권을 독점하고 통제하게 되면서 구청자들에게 뇌물을 받고 알선했는가 하면, 자신들이 얻어내어 비싼 값에 팔거나 화원에게 준 윤필료의 일부를 착복하는 등의 폐단이 생기기도 했다.

수행화원의 회화활동은 막부 장군을 비롯한 통신사 접대에 관련된 대명(大名) 및 고관들이 초대한 장소와 통신사의 숙소인 각 지역의 객관과 휴식처에서 이루어졌다. “시재(試才)”로 지칭된 서화인 초청 행사는 계미사행 때부터 본격화되어 “전례(前例)” 또는 “구례(舊例)” 등의 명목으로 관례화되었으며, 대마도 부중(府中)에서 시작되어 에도에 이르기까지 각 숙박지에서 여러 차례 열렸다. 江戸에서는 통신사 접대의 막부 총책임자인 老中을 비롯해 대마도주와 아들, 객관의 관반이 주최하는 초청행사가 모두 4~5회 열렸으며, 에도성에서 장군이 참관하는 시재(試才)는 마상재와는 별도로 기사(騎射) 시범이 있는 날 사자관과 함께 참석해 기량을 발휘하고 당시 막부의 일급 어용화사들의 화료(畫料)보다 훨씬 많은 윤필료를 받았다.

일본의 문사와 승려를 비롯한 일반 애호인들은 주로 수행화원의 숙소를 방문하거나 대마번 사람의 알선으로 그림을 구했다. 그림 청탁을 위한 일본인들의 숙소 방문은 일기도(壹岐島)에서부터 본격화되었으며, 上關 이후 더욱 많아져 “목마른 자가 물을 구하듯” “구름처럼 몰려오고” “끊임없이 이어진다”고 했다. 숙소에서의

이러한 혼잡에 대해 “관중잡답(館中雜沓)”이라며 비판하는 여론이 나오기도 했고 교토에서는 1719년의 기행사행부터 ‘에도의 금령(禁令)’으로 일반인의 출입을 제한하기도 했으나, 서화 청탁의 열기는 계속되었다.

특히 오사카의 통신사 객관이었던 서본원사(西本願寺)에서는 1748년 무진사행의 귀로 시 수행화원 이성린(李聖麟)과 이 지역의 문인화단 형성에 기여한 대표급 화사인 오카 순보쿠(大岡春卜) 및 그의 제자들이 만나 화회(畫會)를 열은 적이 있다. 1764년 갑신사행 때는 오사카의 저명한 문사로 장서가이며 서화가였던 기무라 겐카도(木村兼葭堂)가 혼둔사(混沌社)의 문인들과 함께 객관을 방문했으며 수행화원 김유성은 그에게 산수화를 그려 주었다. 그리고 교토에서는 무진사행과 갑신사행 때, 에도의 대표적 남화가 이케 다이가(池大雅)가 객관인 본국사(本國寺)를 방문했으며, 김유성(金有聲)의 제작 광경을 보고 감탄하면서 그림을 청탁하기도 했다.

통신사 수행화원이 일본에서 그린 작품은 산수화와 인물화를 비롯해 화조와 사군자류 순으로 많이 보인다. 17세기에는 인물화가 주류였으나, 18세기에는 산수화가 대중을 이루었다. 인물화와 화조화는 길상적 의미를 지닌 것이 주로 그려졌는데, 특히 ‘포대’ ‘달마’ ‘수노인’ ‘복록수’ 등 일본에서 칠복신으로 인기 있던 도석화가 많이 다루어졌다. 산수화와 사군자는 탈속적이고 문사적인 취향과 결부되어 그려졌으며, 남종산수화와 진경산수화의 경우 “신조선산수화(新朝鮮山水畵)”로 인식되기도 했다.

이들 작품은 헌상용 “御物”의 경우 비단을 사용하기도 했으나, 장군가에는 “당지(唐紙)”를 화본으로 그린 것 같고, 초청행사에서는 국내에서 가져 간 “저지(楮紙)”를 주로 사용한 듯하며, 일반인들이 가져 온 여러 종류의 배접한 종이에도 그려졌다. 소품의 화첩이나 선면과 함께 폭의 길이가 50~60cm 되는 족자류에 그려졌으며, 수묵과 담채 또는 “중채색(中彩色)”으로 다루어졌다.

3. 일본 개척기 남화가와의 교류

에도시대의 회화와 조선화(朝鮮畵)와의 관계에 대해서는 기온 난카이(祇園南海)와 수행화원 박동보(朴東普)의 묵매화 양식의 유사성과 이토오 야쿠쥬(伊藤若冲)의 <연지도(蓮池圖)>와 <군어도(群魚圖)> 등의 작품에 조선 민화의 영향이 있음을 주장하는 견해가 제기된 바 있다. 그러나 18세기에 있어서 일본회화와 조선회화와의 관계에서 보다 중요한 것은 수행화원을 비롯한 통신사절단과 에도시대 문인화가 또는 남화가들과의 접촉과 작품 증정에 따른 화풍상의 관련양상일 것이다. 여기서는 일본 남화의 개척자인 기온 난카이(祇園南海)와 사카키 하쿠센(彭木百川), 야나기가와 기엔(柳澤淇園) 등과 발전 및 전성기의 대표적인 남화가인 이케 타익가(池大雅)와 기무라 켄가도(木村兼葭堂), 우라카미 교쿠도(浦上玉堂) 등으로 나누어 살펴보기로 하겠다.

기온 난카이(祇園南海)는 일본 남화의 선구자로 1711년 신묘사행의 접대역을 맡아 활약했다. 그는 아메노모리 호슈(雨森芳洲), 아라이 하쿠세이키(新井白石) 등과 함께 장군의 侍講이던 기노시타 준안(木下順庵) 문하에서 수학하고 통신사 접대역으로 공을 세운 '木門五先生'의 한사람이었다. 25세때 '악행(惡行)'등을 이유로 10년간 유배와 같은 상태로 지내던 난카이(南海)는 동문들의 추천으로 신묘사행을 접대하기 위해 유관(儒官)으로 복귀되어 에도로 돌아왔으며, 통신사절단을 잘 응접한 공으로 200석의 녹봉을 받게 된다.

『근세총어(近世叢語)』에 의하면 난카이(南海)는 문인화가였던 정사(正使) 조태억(趙泰億)을 비롯해 사행원들을 맞아 함께 술을 마시고 필담을 나누었으며, 이러한 접촉을 통해 200수가 넘는 시를 지은 바 있다. 그리고 통신사절단의 제술관 이동곽(李東郭)에게 자신의 저술인 『백옥시고(伯玉詩稿)』의 서문을 요청하기도 했다. 그의 <묵매도>가 수행화원 박동보(朴東普)의 <묵매도>와 유사한 것으로 미루어 보아, 아마도 이들 두 사람의 접촉 또한 있었을 것으로 추측된다.

난카이(南海)는 『창해유주(滄海遺珠)』에서 이처럼 에도에서 통신사행원들과

만나 시문 등을 교환하던 시기인 1711년에 문인화에 대한 흥미를 갖게 되었다고 했다. 그리고 吳芝岳의 『개석화화(介石畵話)』에 의하면 남종화법의 교범이기도 한 『개자원화전(芥子園畵傳)』이 난카이(南海)에 의해 1712년경 도입되었다고 한다. 그렇다면, 난카이(南海)는 10년간의 유배 상태에서 풀려나 통신사행을 접대했던 시기인 1711~1712년에 문인화에 대한 관심을 갖게 되었고, 화보를 통해 남종화법을 체계적으로 습득하고자 하는 등, 그의 화력(畵歷)에 있어서 새로운 전기를 맞게 된 것으로 보인다. 이와 같이 난카이(南海)가 일본의 남화를 개척하며 선구자로서 출발하는데, 문인화가였던 정사 조태억과 수행화원 박동보 등이 일정한 역할을 했을 가능성을 추측케 한다.

난카이(南海)의 산수화 중에서 조선화와의 관계를 제일 먼저 시사하는 작품으로서 거론할 수 있는 것이 <춘경도>이다. 이 그림은 1711년에서 1715년 사이에 그려진 그의 가장 초기 작품으로 알려져 있다. 이 그림은 오파(吳派)의 문징명(文徵明)이 유행시킨 장조폭(長條幅)의 협장 화면에 다루어져 있다. 전경에 보이는 성근 소림(疏林)과 중경의 모정(茅亭)은 예찬식(倪瓚式)의 탈속경을 반영하고 있는데 박동보의 <산수도> 화풍과도 유사하다. 그리고 전경과 중경의 좌측 산복(山腹)과 함께 중경과 원경의 산봉이 같은 방향의 윤곽선에 의해 동일한 형태를 반복적으로 구성하고 있는 것이나, 이들 경물의 표면에 규칙적으로 가해진 장부벽준(長斧劈皴) 모양의 준법과 윤곽부근의 명부(明部)와의 강한 흑백대조는 조선 초·중기 조선화의 특징이다. 그리고 17세기말 윤두서(尹斗緒)에서 정선(鄭敼)과 심사정(沈師正)으로 이어지는 안견파(安堅派)와 절파(浙派) 등 전통화풍과의 혼합 경향이 짙은 조선 후기 초엽 남종화의 특색이기도 하다. 특히 장부벽준(長斧劈皴)의 규칙적 사용과 흑백 대조를 통한 양감의 조성은 정선의 <독조도(獨釣圖)> 등과 상통된다.

난카이(南海)의 1732년작인 <동경도(冬景圖)>는 『팔종화보(八種畵譜)』의 <풍림정거도(楓林停車圖)>를 범본으로 그려진 것이다. 낮은 안변(岸邊)과 상단부가 절단된 듯 보이는 중경의 구원(丘原) 등에서 화보의 모티프를 차용했음을 알 수 있다.

그러나 화보에 비해 겨울풍경을 나타내기 위해 성글게 처리한 수지법을 비롯해 우측의 근경에서 좌측으로 대각선을 그리며 오행감을 증진시키는 구성 등은 정선의 1719년 작인 <동경산수도>와 공통점을 보인다. 그리고 화면 우측 상단에 일부분만을 돌출시켜 묘사한 도현(倒懸)의 절벽은 조영석과 심사정의 산수화에서 볼 수 있는 절파적 요소로, 조선시대 남종화 초기 화풍의 대표적 특징인 혼성 경향을 반영한 것으로 생각된다.

난카이(南海)의 <승주관경도(乘舟觀景圖)>도 『팔종화보』를 방작한 것이지만, 필묵법을 비롯해 판각 화보를 통해 추구할 수 없는 화면의 남종문인화적 분위기는 조영석(趙榮祿)의 <조어도>와 보다 유사한 느낌을 준다. 특히 갈대에 구사된 짧게 끊어 친 문기(文氣) 배인 필치나 원산의 선염(渲染) 물골풍(沒骨風) 양태, 그리고 근경의 흑백대비가 강한 절파풍 바위가 자아내는 간담하면서 혼합적인 경향에서 두 그림의 공통점을 발견할 수 있다.

나고야(名古屋) 출신으로 일본 남화 개척자의 한 사람인 사카키 하쿠센(彭木百川)의 초기 작품에서도 조선화와의 관련 양상이 간취된다. 그의 <평사낙안도>에 표현된 복잡한 구도와 산과 바위의 곡선적인 윤곽선에 의한 파도 같은 환상적인 형태 등은 중국이나 일본에서 볼 수 없는 특징임을 제임스 캐힐 교수가 언급한 바 있다. 부르클린트 용만 교수는 이러한 구성법을 위시해 소라나 달팽이 모양을 연상시키는 바위에 가해진 굵고 가는 필선의 차이가 심한 윤곽선과 필묵의 대조에 의한 명암효과, 그리고 단선점준(單線点皴)과 유사한 준법 등이 조선초기 안전과 화풍과 상통된다고 했다.

그러나 이러한 안전과 화풍은 17세기의 조선중기에도 지속되었으며, 통신사절단에 의해 선물용으로 일본에 작품이 건너 간 이징(李澄)과 두 차례 방일했던 김명국 등 통신사 관련 화원들도 절파풍과 함께 구사했던 것이다. 따라서 백천(百川)의 <평사낙안도>가 조선 초기의 안전과 화풍을 짙게 반영하면서도 화면 우측의 편파성이 좌측의 경물에 의해 다소 중화된 복잡한 양상을 보이는 것은 초중기 양식이 혼합

된 17세기 조선화의 특징을 수용한 것으로 생각되며, 이징의 화적을 포함해 이 시기 수행화원들과의 관련성이 추측된다.

1748년 무진사행원들을 교토에서 접대했던 장기파(長崎派)이며 초기 남화가이기도 한 야나기가와 기엔(柳澤淇園)의 작품에서도 조선화의 경향을 엿볼 수 있다. 그의 쌍폭 <서호도(西湖圖)>는 수지법(樹枝法)과 일부 산형 등에 남종화법의 영향을 반영하고 있는데, 편파구도를 비롯해 우측 화폭의 근경에 보이는 언덕에 구사된 다소 도식화된 굴곡의 윤곽선과 단선점준을 연상시키는 규칙적인 필획의 양태 등은 안전과 화풍이 중기적 양식으로 형식화된 17세기 조선화의 특징을 반영했다. 이와 같이 남종화법과 17세기의 전통화법을 혼합시킨 양식은 조선시대 초기 남종화의 주도적 경향이면서 18세기 통신사 수행화원들 산수화의 공통된 양상이기도 하다.

4. 일본 전성기 남화가와와의 교류

선배 남화가인 난카이(南海)와 기엔(淇園)과 교유했던 이케 타이가(池大雅)는 나가사키(長崎)를 통해 확산되던 중국문화 애호풍조를 토대로 교토(京都)에서 활동하면서 일본 남화의 전성기를 이끌고 關西 남화의 전통을 확립시킨 업적을 남겼다. 그는 중국 화보류와 화적을 통해 화풍을 형성했으나, 자신의 회화세계를 심화시키기 위해 무진사행과 갑신사행의 사행원들과 접촉했던 것으로 생각된다. 특히 타이가(大雅)는 갑신사행의 수행화원 김유성의 기량에 탄복하면서 그림 청탁과 함께 화법에 대해 질문하는 편지를 보냈는가 하면, 신묘사행의 수행사자관 이수장(李壽長)의 서첩을 보고 감탄한 내용의 발문을 쓰기도 했다.

타이가(大雅)의 <교상시음도(橋上詩吟圖)>에서 볼 수 있는 구도는 절파계 구성법을 활용했던 심사정 화풍을 연상시킨다. 그리고 산과 바위 표면을 처리한 절파의 잔영이 느껴지는 묵법은 김유성이 갑신사행 때 그려 놓고 온 <산수도>의 근경과 중경의 언덕과 절벽 묘사에 사용된 부벽준의 변형된 양태와 유사하다. 타이가(大雅)는 『개자원화전』 「산석보(山石譜)」 중의 ‘미우인법(米友仁法)’을 방(倣)하여

미법(米法)산수화를 여러 점 그렸는데, 그 가운데서도 이 기법을 응용해 그린 <아도 만진경도(兒島 灣眞景圖)>에서처럼 미점군(米點群)과 명부(明部)의 대비를 통해 양감을 조성하면서 강한 시각 효과를 주는 방식은 김유성의 <하경산수도>와 상통된다.

이러한 점묘법 중에서 타익가(大雅)는 <소상팔경도>에서처럼 반원을 이룬 형태에 얹은 담체를 가하고 그 위에 농묵의 호초점(胡椒點)을 횡점식으로 묘사한 야산이나 수림을 즐겨 다루었다. 그의 이러한 화풍은 정선의 <장안연우도(長安煙雨圖)>의 중경 등에 보이는 수림의 표현법과 닮아 보인다. 그리고 조개나 달팽이 모양에서 단순하게 변형된 것처럼 굴절된 산형과 그 상단부의 윤곽선상에 규칙적으로 가해진 태점(苔點)의 양태는 이징의 <후적벽부> 화풍을 양식화한 것이 아닌가 싶다. 이러한 관련 양상은 기엔(淇園)의 문하생이며 타익가(大雅)의 부인이기도 한 玉瀾의 <산수도>에서도 엿 볼 수 있다. 특히 장식적인 점묘법을 비롯해 소리겹질 모양의 바위와 단선점준을 연상케 하는 필획은 초기 남화가들과 마찬가지로 17세기 조선화의 특징을 반영한 것으로, 조선시대 남종화의 혼합 경향을 연상시킨다.

저명한 장서가이며 서화수집가였던 기무라 켄가도(木村兼葭堂)는 통신사행원들과 교류했던 순보쿠(春卜)와 타익가(大雅)에게 그림을 배운 문인화가로 18세기 후반 오사카 문화계의 상징적 존재였다. 그는 통신사절단의 오사카 왕래시 숙소였던 서본원사(西本願寺)를 방문하고 사행원들과 교유했는가 하면 수행서기 성대중(成大中) 등을 자신의 켄가도(兼葭堂)로 초청해 아회(雅會)를 열고 이를 형상화하여 증정했었다. 이 무렵 성대중은 켄가도를 위해 김유성이 그린 산수화 10점과 결부해 시를 짓고 썼으며, 이를 합장한 합벽첩(合壁帖)에 당시 통신사행원들과 오사카에서 에도까지 동행했던 교토 유학자 나파로당(那波魯堂)이 발문을 써넣었다. 켄가도(兼葭堂)는 김유성이 일본에 와서 조화의 공력을 보였다고들 모두 말한다고 하면서 “봄 구름을 묘사하여 나타내니 산천이 빼어나고 그림을 끝내니 흥을 알겠노라”라는 내용의 시를 지어 그에게 봉정하기도 했다.

켄가도(兼葭堂)의 <추만산수도(秋晩山水圖)>는 이 합벽첩에 제 1엽으로 수록된

김유성의 산수화와 구성과 모티프, 필묵의 담백한 구사 등에서 유사성을 보여준다. 켄가도(兼葭堂)의 <심야사방월도(深夜斜舫月圖)>의 산 표면에 구사된 단필마준(短筆麻皴)의 성글고 거친 양태는 김유성의 <추경산수도>를 비롯한 조선후기 남종화 준법의 특징중의 하나다. 그리고 켄가도(兼葭堂)의 <묵죽도>는 그의 스승인 춘보쿠(春卜)가 편찬한 『화사회요(畵史會要)』에 수록된 무진사행 수행화원 이성린의 <죽도>와 밀접한 관계를 보여준다.

남화가로 대성하여 타니분 초(谷文晁)에게 그림을 가르치기도 한 渡辺邊英은 13살의 소년 시절 교토에서 김유성을 만나 필담을 나누었으며, 증정 받은 <산수도>를 판각해 간직하기도 했다.

일본 남화의 전성기 4대가 중의 한 사람인 우라카미 교쿠도(浦上玉堂)의 산수화도 정선과 진경산수화에서 그의 영향을 받은 김유성 등의 화풍과 유사한 측면을 보인다. 오카야마(岡山) 출신인 교쿠도(玉堂)는 10세에 번교(藩校)에 입학해 유학을 배운 후 번사(藩士)가 되었으나, 중년 이후 탈번(脫藩)하여 교토에 주로 거주했으며, 만년에는 전국을 여행하면서 작품 활동을 했다. 그는 탈번 전에 독학으로 서화를 배울 때인 1763년경 교토를 다녀간 적이 있는데, 아마도 통신사 수행화원의 휘호 장면을 보기 위해 왔던 것은 아닌지 모르겠다. 교쿠도(玉堂)가 30대 중반 무렵, 『고화비고(古畵備考)』 「고려조선서화전」의 편찬자로 알려진 문인화가 谷文晁와 결사를 맺고 화법을 함께 공부하기 위해 에도를 왕래했던 것도 조선화에 대한 관심의 일단이 작용했기 때문이 아닐까 추측된다.

교쿠도(玉堂)의 작품 중에서도 <운산중첩도(雲山重疊圖)>는 화면의 좌측에 미법으로 처리된 토산을 배치하고 그 우측에 보다 넓은 공간에 암산을 그려 넣은 구도로 다루어졌는데, 이러한 점은 정선의 <정양사도>를 비롯한 금강내산도류의 정형화된 구성법을 차용한 것으로 보인다. 미점의 규칙적인 사용과 바탕 지면과의 흑백대조를 유발하는 조형의식의 강조도 조선후기 미법산수화의 특징으로, 김유성이 방일시 그린 <낙산사도>의 주봉 표현과 비슷하다.

<운산중첩도>의 우측에 배치된 원추형의 암산은 긴 필선과 조금 더 넓은 묵필 붓질로 표현되어 있다. 이러한 필묵법은 정선의 수직준과 수직묵렴준(垂直墨簾皴)에 연원을 두고 있는 것으로 보인다. 특히 <운산중첩도>의 이러한 준법과 함께 원추꼴의 산형과 구성법 등은 갑신사행의 수행회원 김유성이 일본 청견사(淸見寺)에 그려 놓고 온 <금강산도>와 매우 유사하다.

5. 맺음말

지금까지 통신사 수행회원의 회화활동을 간략하게 살펴보고 18세기 일본 남화가들과의 관련 양상에 대해 요점적으로 대충 언급해 보았다. 에도시대에는 조선화에 대한 열기가 상당했으며, 이에 따라 통신사 수행회원들의 작품을 비롯해 여러 경로로 상당량의 화적이 유입되었다. 이들 조선화에 대해 에도시대의 유학자나 문사 및 남화가 등의 신지식인들은 “漢土의 유풍(遺風)”을 지닌 “당회(唐繪)”, 즉 중화문물의 하나로 간주했던 것 같다. 오우이 셋간(櫻井雪館)이 최북의 산수화를 원나라 그림의 풍골을 간직한 것으로 평가한 것이라든지, 순보쿠(春卜)가 “한객(韓客)의 필의(筆意)를 엿보고 漢土 명화의 유풍(遺風)을 취해 도움을 받으려는 생각”으로 이성린을 만나 화회를 열고 그림을 청탁했던 것은 그 좋은 예라 하겠다. 타익가(大雅)가 김유성에게 후지산(富士山)을 그릴 때 동원(董源)과 거연(巨然)의 화법을 구사할 경우 어떠한 법을 사용해야 하는지에 대해 질문했던 것도 같은 맥락에서 이해된다. 그리고 조선화의 아취와 수행회원들의 기량에 대해서도 매우 높게 평가들을 했다.

이와 같은 배경에서 18세기의 에도시대 문인화가들이 남화를 개척하고 발전시키는데, 당시 수행회원들의 회화활동과 조선화가 일정한 구실을 했던 것으로 생각된다. 일본 남화가들은 나가사키(長崎)를 통해 유입되던 중국의 화보류와 남종문인화 화적을 토대로 화풍을 구축했지만, 남종 및 진경 화법을 구사했던 18세기의 수행회원과 “신조선산수화” 즉 조선의 남종문인풍 정형산수화와 진경산수화의 양식도 중화문화의 범주로 간주하고 자신들의 재창조 작업에 참고했으며, 앞서 작품 비교를

통해 미약하게나마 확인할 수 있다.

앞으로 통신사 수행회원들의 회화활동에 대해서는 『대마도종가일기(對馬島宗家日記)』를 비롯한 일본측 문헌의 발굴 조사를 통해 더 보완이 되어야 하고, 조선 후기 회화와 일본 남화와의 관련 양상에 대해서는 두 나라 작품상의 양식의 형태적 유사성 보다 중국 남종문인화를 포함한 당시 동아시아 조형의식의 비교 분석을 통한 심도 있는 고찰이 요망된다.

朝鮮後期における通信使の隨行畫員と日本南畫

洪善杓 (梨花女子大學校)

1. はじめに

朝鮮後期に当たる17・18世紀、12回にわたって日本を往來した通信使隨行畫員たちは、この時期兩國の繪畫交流の主役として活躍した。2世紀にわたり通信使節団員として派遣された畫員は‘別書員’を含め14人であった。彼らのほとんどは“能書者極擇”の方針によって選ばれた一級陶畫書の前・現職畫員であり、“華國誇才”つまり“國を輝かせ才氣を誇る”の姿勢で日本人の書畫要請に応じた。

江戸時代の日本人の書畫要請の熱氣は、今風にいえば‘朝鮮畫熱風’とも表現すべき大変なものであった。この熱氣に応えるため、使節団の隨行者もが筆を執り、金明國のような人気ある畫員は夜も休むことなく、その苦痛に悩んだほどであった。彼ら畫員たちが一日に制作した繪の数は、人物畫の場合3～4本だったことから山水畫と花鳥畫、そして四君子類まで含めると、大変な数となる。對馬から江戸を行き來した訪日期間が5～8カ月であったので少なくとも500点以上の繪を描いたと推測される。その数は、甲申使行（1764年）時の隨行文士である南玉が訪日中約500人を相手に1900余首の詩文を作ったとする例には及ばないが、12回の往來をあわせると、計5000点を超える膨大なものであったと思われる。

2. 通信使隨行畫員の繪畫活動

朝鮮王朝が日本通信使派遣の際、畫員を員役として隨伴させる制度は、1590年の庚寅使行の際に決められ、それ以來、17・18世紀において定例化した。畫員隨伴の定例化により、図畫書の前・現職畫員たちは兩國の繪畫交流における主役として活

躍するようになり、この現象は朝鮮後期日韓繪畫交流史の特徴として指摘することができる。

1636年の丙子使行からは、通信使行の文化使節団としての性格が色濃くなり、詩文書に優れた文化知識人を中心に構成されることで隨行畫員は‘能畫者極擇’または‘善畫者擇送’の方針のもとに各種の國家的繪事に數回選抜されるなど、その技量が檢證された図畫書の前・現職一級畫員の中から選ばれた。また彼らは、渡日の経歴のある畫員家あるいは使行の外交的實務に任された譯官家出身であった。隨行畫員のほか非公式の使節団の繪事を支援するために別畫員として選ばれたと思われる崔北は詩書畫に優れた最高の閭巷畫家であり、卞璞は東來府の武任職を勤めた地方畫家であった。

このように繪畫に優れた者を選出したのは、燕巖朴趾源が“(通信使の)隨行員に選ばれた人は國中の第一人者であったが、とりわけ詞章と書畫を重視したのは、日本人が朝鮮の作品を得るために千里を走るほど好きであったため”だと語るように、日本側の文化的欲求を満たすためであった。朝鮮王朝はこのような日本側の要求に応じつつ小中華として自國の文化的自負心を誇示し、その外延的擴散を通して同類感を醸し出し兩國の平和交隣の状態を續けるための‘南辺事’と呼ばれる對日關係における現實的な對応策の一つとして押し進めたようである。いずれにせよ、こうした兩國の利害關係における符合により、隨行畫員の繪畫活動をはじめとする繪畫交流が活發に促進したようである。

隨行畫員の繪畫活動が顯著となるのは、壬辰倭亂による捕虜送還問題などが一応表面的に解決した國交回復期からも還ざかった1636年の丙子使行からであった。このときから紙を幾重も重ねて張り合わせた生面紙、採唐紙、宮殿紙のような各種の紙を持って宿泊地に押し寄せてくる日本人に對し、休む間もなく多忙な“無暇”の毎日が要求された。1643年の癸未使行からは、使節団が往來する沿道と近辺の地域まで擴散していき、そうした状態はひどくなる一方だった。この過熱現象に對し、幕

府は日本人の要請行爲の取り締まりに出た。隨行畫員が代官の書畫要請には応じず商人に繪を安賣りするという事件もあり、これが問題となって1655年の乙未使行からは對馬藩が介入、仲裁役に乗りだし、1711年辛卯使行の際には明文化された。對馬藩が仲裁權を獨占し牽制すると、彼らは要請者から賄賂を受け取って繪の斡旋に奔走したり、自らが手に入れて高値で賣ったりして畫員に与えられた潤筆料の一部を着服するなどの弊害が生じた。

隨行畫員の繪畫活動は幕府の將軍など通信使接待に関わる大名や、高官が招いた場所と通信使の宿(各地域の客館)と休憩處で行われた。“試才”と呼ばれた西畫人の招待行事は、癸未使行のときから本格化し“前例”または“旧例”などの名目で慣例化されており、對馬府中から江戸までの各宿泊地で數回開ひられた。江戸では通信使接待の幕府總責任者である老中をはじめ、對馬主とその息子、客館の館伴が主催する招請行事が計4~5回開かれた。江戸城で將軍が參觀する試才は馬土才とは別の方法で騎射示範の日寫字官といっしょに参加して技量を發揮し、当時幕府の一級の御用畫家よりも多額の潤筆料が与えられた。

日本の文士と僧侶など一般の愛好者は、主に隨行畫員の宿を訪ねたり、對馬藩の人による斡旋を通じ繪を求めた。繪を請託しようとする日本人の宿訪問は壹岐島から本格化し、上關以降もっと増え“渴いた者が水を求めるように”、“雲のように押し寄せ”、“絶え間なく續く”とされた。宿所におけるこの混雜に對し‘館中雜沓’という批判の聲も上がりはじめ、京都では1719年の己亥使行から‘江戸の禁令’として庶民の出入りを制限することもあったが、書畫請託の熱氣は冷めなかった。

特に大阪の通信使客館であった西本願寺では、1748年の戊辰使行の歸りに隨行畫員李聖麟とこの地域の文人の畫壇形成に盡くした代表的な繪師大春と彼の門下生らが會って書畫を開いたことがある。1764年甲申使行のときは大阪の著名な藏書家・書畫家木村蒹葭堂が混述社の文人とともに客館を訪ねており、隨行畫員金有聲は木村蒹葭堂に自作の山水畫を獻上した。そして京都では戊辰使行と甲申使行の際江戸の

代表的南畫家池大雅が客館本國寺を訪ねてきており、金有聲の作品制作の姿を見て感心し、繪を請託したりもした。

通信使隨行畫員が日本で描いた作品は山水畫、人物畫、四君子類の順に見つまっている。17世紀には人物畫が主流であったが、18世紀には山水畫が大半であった。人物畫と花鳥畫は吉祥とされ描かれたが、とりわけ‘布袋’、‘達磨’、‘壽老人’、‘福祿壽’など日本で七福神として氣が合った道釋畫が多く取り扱われた。山水畫と四君子は俗的で文士的な趣と結ばれて描かれており、南宗山水畫と眞景山水畫の場合“新朝鮮山水畫”として理解されるようになった。

これらの作品は、獻上用“御物”の場合絹が用いられているが、將軍家に對する作品は“唐紙”を畫本として描かれている。招請行事においては國內から持參した“楮紙”を主に用い、庶民が持參した幾重にも張り合わせた紙にも描いた。小品の畫帖と扇面、そして幅50~60センチの掛け軸に描いたものもあり、水墨と淡彩、そして“中彩色”を使っている。

3. 日本開拓期南畫家と交流

江戸時代の繪畫と朝鮮畫との關係については、祇園南海と隨行畫員朴東普の墨梅畫様式との類似性と伊藤若沖の<蓮池図>と<群魚図>などの作風に朝鮮民畫の影響があるとする見解もあった。しかし18世紀における日本繪畫と朝鮮繪畫との關係において最も重要なのは、隨行畫員をはじめ、通信使節団と江戸時代の文人畫家あるいは南畫家との接触と作品贈呈による畫風における關連性であろう。ここでは日本南畫の開拓者たる祇園南海と彭木百川、柳澤淇園などと南畫の發展・全盛期の代表的な南畫家池大雅、浦上玉堂などに2つに分けて探ってみる。

祇園南海は日本南畫の先驅者であり、1711年辛卯使行の接待役として活躍した。彼は雨森芳洲、新井白石などと共に將軍の侍講木下順庵門下で修學し通信使の接待役として功を立てた‘木門五先生’の一人であった。25歳の時惡行などを理由に10年

間流配のような生活をしてきた南海は、同門の推薦によって辛卯使行接待役を勤めるために儒官に復歸、江戸に戻るが、通信使節団応接の功で200石の祿が与えられる。

『近世叢語』によれば、南海は文人畫家であった正使趙泰億をはじめ使行員を迎えて酒宴の席で筆談を交わし、このような接触を通して200首あまりの詩を作っている。そして通信使節団の製述官李東郭に著書『伯玉時』の序文を頼んだこともある。彼の<墨梅図>が隨行畫員朴東普の<墨梅図>に似ていることより、二人の間に接触の可能性が考えられる。

南海は『滄海遺珠』において、江戸で通信詩行員と會って詩文を交わした時期1711年に文人畫に興味を持つようになったという。そして吳芝岳の『介石畫話』によると南種畫法の教範でもあった『芥子園畫伝』が南海によって1712年頃取り入れられたとする。だとすると、南海は10年間流配から放免され通信時使行を接待した時期である1711~12年に文人畫に対する興味を持ち、畫譜を通して南宗畫法を体系的に學ぼうとするなど、彼の畫歴において新しい轉機を迎えたと見られる。このように南海が日本の南畫を開き、先驅者として出發するが、これには文人畫家の正使趙泰億、隨行畫員朴東普などがある役割を果たしたと推測される。

南海の山水畫の中で朝鮮畫との関係を最初に示唆する作品として取り上げられるのが<春景図>である。この繪は1711年から1715年の間に描かれた彼の一番初期の作品と知られており、吳派の文徵明が流行させた長條幅の細長い畫面に取り入れられている。前景に見える疎林と中景の茅亭は倪瓚式の脱俗景を反映しているが、朴東普の<山水図>畫風にも似ている。そして前景と中景の左側の山腹と中景の峯が同じ方向の輪郭線を描き同じ形を繰り返して構成しているものの、これらの景物の表面に規則的に加えられた長斧劈皴の俊法と輪郭あたりの明部との強い白黒の對照は初中期朝鮮畫の特徴である。また17世紀末尹斗緒から鄭澈と沈師正に繼がれる安堅派と浙派など伝統畫風との混合の傾向が強い朝鮮後期の始め南宗畫の特色でもある。特に長斧劈皴の規則的な使用と白黒のコントラストによる量感の造成は鄭澈の<獨釣

図>などと通底する。

南海の1732年作<冬景図>は『八種畫譜』の<楓林停車図>を範本として猫かれたものである。低い岸辺と上段部が切斬されたように見える中景の丘原などから畫譜モチーフを借利敵たことがわかる。しかし畫譜に比べて冬の風景を猫くため粗く處理し樹枝法と右側の近景から左側へ對角線を猫き、五行感を増していく構成などは鄭敦の1719年作<冬景山水図>と共通刷るところである。また畫面の右側上に一部だけを突きだして描寫した倒懸の崖は趙榮祐と沈師正の山水畫に見られる浙派的要素で、朝鮮時代南宗畫初期畫風の代表的な特徴である混成傾向を反映していると見られる。

南海の<乗舟觀景図>も『八種畫譜』を模倣したのであるが、筆墨法をはじめ板刻畫譜では追求できない南宗文人畫的雰圍氣は趙榮祐の<釣魚図>二より似たような感じがする。特に葦に驅使された短くタッチした文氣じみた筆致か遠山の渲染沒骨風の様相、また近景の白黒のコントラストが強い浙派風の岩が醸し出す簡單ながら混合の傾向から2つの繪の共通点を見つけることができる。

名古屋出身で日本南畫の創始の一人である彭城百川の初期に作品においても朝鮮畫との相互關係が認められる。彼の<平沙落雁図>に表現された複雑な構図と山と岩の丸い輪廓線による幻想的形などは中國と日本では例見ない特徴であることについてはジェームス・ケヒル教授が触れたことがある。ブルクリント・ユングマン教授はこのような構成法をはじめ榮螺、あるいは蝸牛を連想させる岩に架された太く細い筆の線における相違が著しい輪郭線と筆墨のコントラストによる明暗効果、また單線点皴と類似した皴法などが朝鮮初期安堅派の畫風と相通じるとする。

しかしこのよな安堅派畫風は17世紀の朝鮮中期にも續いており、通信使節団によってお土産用に日本へ作品が渡された李澄と2回訪日した金明國など通信使關連畫員たちも浙派風をいっしょに驅使したのである。従って百川の<平沙落雁図>が朝鮮初期の安堅派畫風を色濃く反映しつつ畫面右側の偏頗性が左側の景物によって多少中和された複雑な様相を示すのは、初期と中期の様式が混合した17世紀朝鮮畫の

特徴を取り入れたと考えられ、李徴の畫籍を含めこの時期隨行畫員たちとの關連性が推測される。

1748年の戊辰使行員たちは京都に接待された長崎派であり、初期南畫家でもある柳澤淇園の作品においても朝鮮畫の傾向が伺える。彼の双幅<西湖図>は樹枝法と一部山形などに南宗畫法の影響を反映しているが、偏頗構図をはじめ右側の畫幅の近景に見える丘に驅使され、多少図式化した屈曲の輪郭線と單線点皴を思い浮かべる規則的な筆畫の様相などは、安堅派畫風が中期的様式に形式化した17世紀朝鮮畫の特徴を反映している。このように南宗畫法と17世紀の傳統畫法を混合させた様式は、長泉寺代初期南宗畫の主な傾向であり18世紀通信使隨行畫員の山水畫における共通点でもある。

4. 日本全盛期南宗畫と交流

先輩南畫家南海と淇園と交遊した池大雅は、長崎を基点に廣がった中國文化愛好風潮を背景に、京都で活動しながら日本南畫の全盛期を導き關西南畫の傳統を確立した業績を残した。彼は中國の畫譜、畫籍の類によって畫風を作りあげたが、自分の繪畫の世界を深めるために戊辰使行と甲申使行員たちと接触したと考えられる。特に大雅は甲申使行の隨行畫員金有聲の披量に感心し繪の請求とともに畫法に關して質問する手紙を出す一方、辛卯使行の隨行使者官李壽長の畫帖を見て感心した内容の跋文を書いたりもした。

大雅の<橋上詩吟図>で見られる構図は、浙派系更正法を活かした沈師正畫風を思い出される。そして山と岩の表面を處理した浙派面影が認められる墨法は金有聲が甲申使行の際描き残してきた<山水図>の近景と中景の岡と崖の描寫に使われた斧劈皴の変形した様相に似ている。大雅は『芥子園畫伝』『山石譜』のなかの‘來友仁法’を倣して來法山水畫を數点描いたが、その中でもこの技法を応用して猫いた<兒島灣眞景図>のように米点群と明部のコントラストで量感を作り出しながら強い視寬的効

果を与える方法は金有聲の<夏景山水図>に通じる。

このような点描法のなかでも大雅は<瀟湘八景図>でのように半円の形に薄い淡彩を加え、その上濃い黒の胡椒点を横点四季に描寫した野山あるいは樹林を好んで扱った。彼のこのような畫風は鄭散の<長安煙雨図>の中景などに見える樹林の表現法に似る。そして貝と蝸牛の形から單純に変形したような曲がった山形と、その上段部の輪郭線上に規則的につけられた苔点の形は、李澄の<後赤壁賦>畫風を様式化したのではないと思う。このような關連様相は淇園の門下生で大雅の夫妻であった玉瀾の<山水図>にも窺える。特に裝飾的な点描法と榮螺の殻の形をした岩と單線点峻を思い浮かべる筆畫は、初期南畫家と同じく17世紀朝鮮畫の特徴を反映したもので、朝鮮時代南宗畫を混合したものとして考えられる。

著名な藏書家であり書畫取集家あった木村蒹葭堂は、通信使行員と交流した春トと大雅に學んだ文人畫家で18世紀後半、大阪文化における象徴的な存在であった。彼は通信使節団の大阪往來の宿だった西本願寺を訪ね、使行員たちと交遊し、隨行書記成大中などを自分の蒹葭堂に超いて雅會を開きこれを形象化して贈呈した。この頃成大中は蒹葭堂のために金有聲が猫いた山水畫10点に詩を付し、これを合藏した合壁帖に当時通信使行と大阪から江戸で同行した京都の儒學者・那波魯堂が跋文を書き入れた。蒹葭堂は金有聲が日本に來て調和の功力を發揮したといい、‘春の雲を描き出し山川が傑出しており、繪を猫き終わると興がわかる’という詩を作って彼に奉呈している。

蒹葭堂の<秋晚山水図>は、この合壁帖第一葉に收録された金有聲の山水畫と構成、モチーフ、筆墨の淡白な驅使などにおいて類似性を示す。蒹葭堂の<深夜斜舫月図>の山の表面に使われた短筆麻皴の粗雜さは、金有聲の<秋景山水図>をはじめ朝鮮後期の南宗畫峻法の特徴の一つである。そして蒹葭堂の<墨竹図>は師匠春トが編纂した『畫史會要』に收められた戊辰使行隨行畫員李聖麟の<竹図>と密接な關係を示している。

南畫家として大成した谷文晁に繪を伝授した渡辺辺英は、13歳の時、京都で金有聲に會って筆談を交わし、贈呈された<山水図>を板刻して持っていた。

日本南畫の全盛期⁴大家の一人浦上玉堂の山水畫も珍景山水畫においてその影響を受けたと見られる金有聲などの畫風と類似した面がある。岡山出身の玉堂は10歳に藩校に入學して學び、後に藩上になったが、中年以降は脫藩し主に京都で過ごした。晩年は全國を旅しながら作品活動を行った。彼は脫藩前に獨學で西畫を學んでいた1763年ごろ、京都に行ったことがあるが、おそらく通信隨行畫員の揮掌の場面を見るためだったのではないだろうか。玉堂が30代半ば頃『古畫備考』『高麗朝鮮書畫展』の編纂者として知られた文人畫家谷文晁と結社し畫法を一緒に學ぶために江戸を行き來したのも、朝鮮畫に對する關心からではないかと思われる。

玉堂の作品の中でも<雲山重疊図>は畫面の左側に米法で處理した土山を配置しその右側により廣い空間に岩山を描き入れた構図であるが、これは鄭澈の<正陽寺図>など金剛内山図類において定着された構成法を借用したと見られる。米点の規則的な使用と下地と白黒のコントラストを作り出す造形性の強調も朝鮮後期米法山水畫の特徴で、金有聲が訪日時描いた<洛山寺図>の主峯表現と類似している。

<雲山重疊図>の右側に配置された円錐形の岩山は長い筆線と少々廣い筆質によって表現されている。このような筆墨法は鄭澈の垂直墨簾皴に根ざしているものと見られる。特に<雲山重疊図>のこのような皴法とともに円錐形の山の形と構成法などは甲申使行の隨行使畫員金聲が日本清見寺で描き残してきた<金剛山図>に多くの類似点が見つかる。

5. 結び

以上、通信使隨行畫員の繪畫活動を概觀しつつ、18世紀日本南畫家との関連性について注目すべき点を述べた。江戸時代朝鮮畫に對する勢氣は高く、その結果様々な経路を通して通信使隨行畫員の作品など多數の畫籍が輸入された。これら朝鮮畫

について江戸時代の儒學者、文上や南畫家などの新知識人は“漢土の遺風”をもった“唐繪”、つまり中華文物の一つとして見なしたようである。櫻井雪館が催北の山水畫を元の繪の風骨を保ったものとして評価したことと春卜が“韓客の筆意を覗き、漢土名畫の遺風を取って取って助けてもらうつもり”で李聖麟に會って畫會を開き、繪を請託したことは好例である。大雅が金有聲に 当上山を描くとき董源と巨然の畫法を驅使する場合、どのような手法を使えばいいのか聞いたことも同じ脈略で理解可能であり、彼は朝鮮畫の雅趣と隨行畫員の技量についても高い評価をしている。

このような背景で18世紀江戸時代の文人畫家は南畫を拓き發展させるが、当時隨行畫員の繪畫活動と朝鮮畫がある役割を果たしたと考えられる。日本南畫家は長崎を通じて輸入された中國の畫譜類と南宗文人畫の畫籍に基づいて畫風を構築したが、南宗及び眞景畫法を驅使した18世紀の隨行畫員と“新朝鮮山水畫”つまり朝鮮の南宗文人風の定形山水畫の様式も中華文化の範疇と見なし、彼らの再創造作業に参照した。これらについては本論で作品の比較を通じて確認することができた。

今後通信使隨行畫員の繪畫活動については『對馬島宗家日記』など日本側の文獻發掘調査を通して補完の必要があり、朝鮮後期の繪畫と日本南畫との關連様相については 國の作品における類似性から中國南宗文人畫を含め東アジア造形意識の比較分析を通してより深い考察が要求される。

南畫家として大成した谷文晁に繪を伝授した渡辺辺英は、13歳の時、京都で金有聲に會って筆談を交わし、贈呈された<山水図>を板刻して持っていた。

日本南畫の全盛期⁴大家の一人浦上玉堂の山水畫も珍景山水畫においてその影響を受けたと見られる金有聲などの畫風と類似した面がある。岡山出身の玉堂は10歳に藩校に入學して學び、後に藩上になったが、中年以降は脫藩し主に京都で過ごした。晩年は全國を旅しながら作品活動を行った。彼は脫藩前に獨學で西畫を學んでいた1763年ごろ、京都に行ったことがあるが、おそらく通信隨行畫員の揮掌の場面を見るためだったのではないだろうか。玉堂が30代半ば頃『古畫備考』『高麗朝鮮書畫展』の編纂者として知られた文人畫家谷文晁と結社し畫法を一緒に學ぶために江戸を行き來したのも、朝鮮畫に對する關心からではないかと思われる。

玉堂の作品の中でも<雲山重疊図>は畫面の左側に米法で處理した土山を配置しその右側により廣い空間に岩山を描き入れた構図であるが、これは鄭澈の<正陽寺図>など金剛内山図類において定着された構成法を借用したと見られる。米点の規則的な使用と下地と白黒のコントラストを作り出す造形性の強調も朝鮮後期米法山水畫の特徴で、金有聲が訪日時描いた<洛山寺図>の主峯表現と類似している。

<雲山重疊図>の右側に配置された円錐形の岩山は長い筆線と少々廣い筆質によって表現されている。このような筆墨法は鄭澈の垂直墨簾皴に根ざしているものと見られる。特に<雲山重疊図>のこのような皴法とともに円錐形の山の形と構成法などは甲申使行の隨行使畫員金聲が日本清見寺で描き残してきた<金剛山図>に多くの類似点が見つかる。

5. 結び

以上、通信使隨行畫員の繪畫活動を概觀しつつ、18世紀日本南畫家との関連性について注目すべき点を述べた。江戸時代朝鮮畫に對する勢氣は高く、その結果様々な経路を通して通信使隨行畫員の作品など多數の畫籍が輸入された。これら朝鮮畫

について江戸時代の儒學者、文上や南畫家などの新知識人は“漢土の遺風”をもった“唐繪”、つまり中華文物の一つとして見なしたようである。櫻井雪館が催北の山水畫を元の繪の風骨を保ったものとして評価したことと春卜が“韓客の筆意を覗き、漢土名畫の遺風を取って取って助けてもらうつもり”で李聖麟に會って畫會を開き、繪を請託したことは好例である。大雅が金有聲に 当上山を描くとき董源と巨然の畫法を驅使する場合、どのような手法を使えばいいのか聞いたことも同じ脈略で理解可能であり、彼は朝鮮畫の雅趣と隨行畫員の技量についても高い評価をしている。

このような背景で18世紀江戸時代の文人畫家は南畫を拓き發展させるが、当時隨行畫員の繪畫活動と朝鮮畫がある役割を果たしたと考えられる。日本南畫家は長崎を通じて輸入された中國の畫譜類と南宗文人畫の畫籍に基づいて畫風を構築したが、南宗及び眞景畫法を驅使した18世紀の隨行畫員と“新朝鮮山水畫”つまり朝鮮の南宗文人風の定形山水畫の様式も中華文化の範疇と見なし、彼らの再創造作業に参照した。これらについては本論で作品の比較を通じて確認することができた。

今後通信使隨行畫員の繪畫活動については『對馬島宗家日記』など日本側の文獻發掘調査を通して補完の必要があり、朝鮮後期の繪畫と日本南畫との關連様相については 國の作品における類似性から中國南宗文人畫を含め東アジア造形意識の比較分析を通してより深い考察が要求される。

日本美術 韓日 심포지엄

발 행 2005년 12월 8일

발행처 국립중앙박물관 · 국립중앙박물관문화재단

제 작 씨티파트너

© 2005 by The National Museum of Korea

ISBN 89-8164-039-4 92600