

스리모노(摺物)의 물성(物性) 표현과 유희성*

李延恩*

I. 머리말	IV. 스리모노의 제작 과정 및 정교한 기법
II. 에도 후기 스리모노의 제작 배경	V. 교양인들의 자기 표현과 지적·문화적 유희
III. 스리모노에서 이미지와 텍스트의 상호작용	VI. 맺음말

• 국문초록

본 논문은 스리모노(摺物)에 포착된 대상의 물성과 질감을 강조하는 각종 기법들, 즉 제작과 감상 과정 모두에서 사람들의 감각을 총동원하게 하는 표현 방식에 주목하여, 그 구체적인 특징과 의미를 다각도로 고찰하는 것을 목표로 한다. 찍어낸 것 혹은 찍혀진 것이라는 의미의 일본어 스리모노(摺物)는 에도 후기 사적으로 주문 제작된 목판화를 지칭하는 용어이다. 에도시대 크게 유행하며 대중적으로 유통 및 판매되었던 상업적 판화 우키요에(浮世絵)와 달리, 개인이나 문인 그룹의 사적인 의뢰를 통해 주문 제작되어, 상업적인 네트워크 밖에서 유통되었다. 다색판화에 금·은·황동 등 다양한 재료뿐만 아니라, 표면에 질감과 입체감을 드러내는 정교한 기법을 사용한 것이 특징적이다. 본고에서는 스리모노의 전성기이자 그 세부 기법이 최고조에 달한 18세기 말부터 19세기 초에 제작된 작품들을 중심으로 그 특징을 면밀하게 분석하고, 판화에서 “시각적 촉각성” 혹은 “촉지적 시각성”이 강조되는 맥락을 1) 텍스트, 이미지 및 기법과의 상관관계 속에서, 2) 문인(시인), 예시(絵師 화가), 호리시(彫師 각공), 스리시(摺師 판공) 간 협업이 이루어지는 스리모노의 제작 및 주문 과정 속에서, 3) 스리모노의 배포(선물)와 소유 및 감상의 유희적 측면에서 살펴본다. 이를 통해, 스리

* 이 연구는 2023학년도 한국외국어대학교 교원연구지원사업 지원에 의하여 이루어진 것임.
** 한국외국어대학교 조교수

모노에서 확인되는 다양한 디자인과 정교한 기법들은, 그림의 주문과 제작·소비를 둘러싸고 에도 후기 성장한 도시민들의 지적·문화적 유희성이 극대화된 결과물이자, 그림을 주문한 후원자가 자신을 드러내는 장치이자 사람들과 관계맺는 방식 중 하나였음을 논의한다.

주제어 : 스리모노(摺物), 우키요에, 판화, 물성, 감각, 촉각, 에도시대

I. 머리말

찍어낸 것 혹은 찍혀진 것이라는 의미의 일본어 스리모노(摺物)는 에도 후기 사적으로 주문 제작된 목판화를 지칭하는 용어이다.¹⁾ 에도시대 크게 유행하며 대중적으로 유통 및 판매되었던 상업적 판화 우키요에(浮世絵)와 달리, 스리모노는 주로 개인이나 문인 그룹의 사적인 의뢰를 통해 주문 제작되어, 상업적인 네트워크 밖에서 유통되었다.²⁾

전시실의 균일한 조명 속 유리 진열장이나 액자 안에 담긴 스리모노를 처음 접하면, 일견 크기가 작은 다색판화, 다양한 기물이 담긴 작고 예쁜 그림 정도로 치부해버릴 수 있지만, 가까이에서 자세히 살펴보면, 바탕이 되는 두꺼운 종이의 질감이 느껴지는 것은 물론이고, 金·銀을 비롯한 다양한 재료와 안료가 농담과 번짐의 정도를 달리하며 다채롭게 사용되었음을 확인할 수 있다. 대상물의 특성에 맞게 엠보싱과 디보싱 등 표면에 얇고 깊은 요철 문양과 질감을 드러내는 디테일한 기법들을 사용한 것이 특징적이다. 실제 판화를 가까이에서 보고 대할 때에 비로소 분명하고 다채롭게 확인되는 이러한 특징들을 어떻게 이해할 수 있을까. 작은 종이 판화에 이렇게까지 다양한 기법과 여러 가지 재료들을 사용한 이유는 무엇일까. 본 논문은 스리모노에 포착된 대상의 물성과 질감을 강조하는 각종 기법들이 제작과 감상 과정 모두에서 사람들의 감각을 총동원하게 하는 표현 방식이라는 점에 주목하여, 그 구체적인 특징과 의미를 다각도로 고찰하는 것을 목표로 한다.

세부적인 기법이나 채색에서 정교하고 화려한 공예적인 미가 강조된 스리모노는 19세기 중반 이후, 유럽과 미국 내 일부 서양인 컬렉터들 사이에서 수집되었고, 이는 스리모노 관련 선행 연구의 토대이자 한 축을 이루고 있다.³⁾ 또한, 시를 토대로 하는

1) 본 논고에서는 시대, 지명, 인명, 작품명, 관직 등 일본어 고유명사는 일본어 발음에 따라 표기하되, 한국어 한자음으로 표기해도 무방한 경우 한국어 발음으로 표기했다. 일본어 표기 방식은 국립국어원의 원칙을 따랐다. 다만, 시문의 경우 동음이의어 혹은 언어유희 등을 이해함에 있어, 표기 방식으로 인한 오역을 피하기 위해, 필요한 경우 '가케루(かける)' 대신 'かける(kakeru)'와 같이 로마자로 일본어 발음을 병기했다.

2) 摺物 이외에 摺絵, 一枚摺 등의 용어가 확인된다. 스리모노의 개념 및 정의에 대해서는 다음을 참조. 浅野秀剛, 「摺物 概観」, 『粋人たちの贈り物-江戸の摺物』, 千葉:千葉市美術館, 1997, 5~11면.

3) 대표적인 인물로 Edmond de Goncourt(1822~1896), Theodore Duret(1838~1927), Wilhelm H.

스리모노의 비중이 큰 만큼, 문학 분야에서 교카(狂歌)와 하이카이(俳諧) 등 시문의 해석을 토대로 시와 이미지 간의 연관성에 대한 조사 연구가 이루어졌다.⁴⁾ 스리모노의 종류와 내용에 대한 분류 및 대표적인 작가와 구체적인 기법에 대한 분석을 토대로, 최근 문학과 미술사학 연구자들에 의해 스리모노에 대한 연구가 진행되고 있지만, 여전히 1차적인 조사 작업이 이루어지지 않은 다양한 컬렉션이 현전하며, 정교하고 다채로운 기법의 의미에 대한 심도깊은 논의는 이루어지 못했다. 앞으로 그 구체상과 의미에 대한 심도깊은 논의가 필요하고 가능한 분야라 할 수 있다.

본고에서는 선행 연구를 토대로 스리모노에 포착된 대상의 물성과 질감을 강조하는 각종 기법들의 구체적인 특징과 의미를 다각도로 살펴보고자 한다. 이를 위해, 스리모노의 전성기이자 그 세부 기법이 최고조에 달한 18세기 말, 19세기 초에 제작된 작품들 특히, 스리모노 작가로도 왕성하게 활동했던, 가츠시가 호쿠사이(葛飾北斎, 1760~1849), 게이사이 에이센(溪斎英泉, 1790~1848), 구보 순만(窪俊満, 1757~1820), 도요타 호케이(魚屋北溪, 1780~1850), 야시마 가쿠테이(八島岳亭, 약 1786~1855) 등 대표적인 작가들의 작품을 주요 대상으로 세부적인 특징들을 면밀하게 분석할 것이다. 또한, 여기에서 확인되는 다채롭고 정교한 기법들은 스리모노를 가까이에서 대하고 접할 때에만 비로소 느낄 수 있다는 점에 주목하여,⁵⁾ 판화에서

Solf(1862~1936) 등이 있다. 20세기 중반 이후 유럽과 미국 내 대표적인 컬렉터들의 스리모노가 여러 미술관에 기증됨에 따라, 컬렉터들의 스리모노 소장경위를 포함하여, 작품에 대한 1차적인 연구 조사가 진행되었고, 이를 토대로 한 전시가 개최되었다. 스위스 취리히 Rietberg Museum의 Marino Lusy Collection을 포함하여 대표적인 예는 다음을 참조. John T Carpenter ed., *Reading Surimono: The Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008; Matthi Forrer, *Surimono in the Rijksmuseum Amsterdam*, Leiden: Hotei Publishing, 2013; Hollis Goodall, Joan B. Mirviss, *Living for the Moment: Japanese Prints from the Barbara S. Bowman Collection*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015; Sadako Ohki, Adam Haliburton, *The Private World of Surimono: Japanese Prints from the Virginia Shawan Drostén and Patrick Kenadjian Collection*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2020.

- 4) 교카 스리모노에 대해 집중하여, 그 초석을 다진 대표적인 연구로는 다음을 참조. 千葉市美術館, 『粹人たちの贈り物-江戸の摺物』, 千葉:千葉市美術館, 1997; 城西国際大学水田美術館 編, 『摺物: 江戸の風雅な年賀状: 鴨川市所蔵藤澤衛彦コレクション』, 城西国際大学水田美術館, 2004; 石川了, 『江戸狂歌壇史の研究』, 東京: 汲古書院, 2011; John T Carpenter ed., *Reading Surimono: The Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008.

“시각적 촉각성” 혹은 “촉지적 시각성”이 강조되는 맥락을 1) 텍스트, 이미지 및 기법과의 상관관계 속에서, 2) 문인(시인), 에시(繪師 화가), 호리시(彫師 각공), 스리시(摺師 판공) 사이 협업이 이루어지는 스리모노의 제작주문 과정 속에서, 마지막으로 3) 스리모노의 제작, 배포(선물)와 소유, 감상의 유희적 측면에서 고찰해보고자 한다.

II. 에도 후기 스리모노의 제작 배경

현전하는 스리모노는 대부분 글(시문)과 그림이 포함된 형태로, 에도시대 목판 및 출판·인쇄 기술의 발달과 함께, 17세기에는 등장하여, 18세기 후반부터 1840년 대까지 크게 유행하며 제작되었다. 현전작으로는 17세기 하이카이(俳諧) 시를 새겨 제작한 것부터 확인되며, 18세기 이후, 교카(狂歌)의 유행과 함께, 교카나 여러 시문을 토대로 한 그림이 포함된 스리모노가 제작되었다.⁶⁾ 한 장의 스리모노에 시 한

-
- 5) 오감 중 시각, 청각, 후각, 미각이 눈, 귀, 코, 혀 등 감각을 느끼는 신체 기관이 특정된 것에 비해, 촉각은 피부를 통해 가장 복합적으로 인지되고 작용한다는 점에서 다른 감각과 독립적으로 작용할 수는 없다고 보았다. 감각의 작용에 대해서는 다이앤 에커먼 지음, 백영미 옮김, 『감각의 박물학』 (개정판), 작가정신, 2023; 애슐리 몬터규 지음, 최로미 옮김, 『터칭:인간 피부의 인류학적 의의』 글항아리, 2017 참조. 미술사에서 촉각 및 감각에 대한 연구는 다음을 참조. Francois Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London: Reaktion Books, 2010; Joseph Moshenska, *Feeling Pleasures: the Sense of Touch in Renaissance England*, Oxford University Press, 2017.
- 6) 사적으로 주문되었고, 상업적인 유통을 통해 판매되지 않았다는 두 가지 특징으로 스리모노를 정의할 때, 현전하는 스리모노 중 가장 오래된 것은 그림 없이 하이카이(俳諧) 시문을 새긴 것이다. 17세기 일본의 출판 기술을 고려하면, 당시 이외에도 다양한 스리모노가 제작되었을 정황은 짐작되지만, 그림이 들어간 것 중 가장 오래된 것은 1710년 제작된 것으로, 하이카이 및 이와 토대로 한 이미지를 담고 있다. 스리모노의 범주에 대해서는 시대와 맥락에 따라 조금씩 다른 다양한 층위가 존재하는데, 교카와 이를 토대로 한 그림이 포함된 교카 스리모노가 가장 많이 전하고 있어, 좁은 의미의 스리모노는 교카 스리모노만을 지칭하기도 한다. 하지만, 주문용 그림 달력인 에고요미(絵暦)를 포함하여 사적 주문에 의해 민간에서 발행하고 유통되는 판화 전체를 의미하는 것이 보편적이다. 따라서, 모든 스리모노에 시가 포함된 것은 아니고, 반드시 그림이 있어야 하는 것도 아니다. 스리모노의 개념 및 정의에 대해서는 다음을 참조. 浅野秀剛, 앞의 책, 5~11면; Matthi Forrer, *Surimono in the Rijksmuseum Amsterdam*, Leiden: Hotei Publishing, 2013, pp.12~14; 浅野秀剛, 위의 책, 5~6면.

수가 포함된 것이 기본형태지만, 점차 하나의 이미지에 2~3개의 시가 포함되거나, 여러 장의 스리모노가 시리즈로 제작되기도 했다.⁷⁾

에도시대에는 사무라이, 우키요에 화가, 가부키 배우, 조닌(町人) 등 성장한 도시민들 사이에서 각종 문예 모임, 즉 헤이안 시대 귀족들이 즐긴 그림과 와카를 배열해 우열을 다투는 놀이인 에아와세(絵合せ) 형태를 모방한 문인들의 모임이 활발히 이루어졌다. 소위 교양인들 사이에서 이러한 문화교류의 장이 형성되어 있었다는 것은 스리모노의 등장 및 유행을 이해하는데 중요하다고 할 수 있다. 에도시대에는 새해 선물로 달력을 만들어 신년 인사를 겸해 주변에 배포했는데, 달력을 주고받는 것이 유행함에 따라, 그림이 포함된 달력인 에고요미(絵暦)가 제작되었고, 에도의 문인들 사이에서는 점차 그 디자인에 공을 들이고 누가 더 기발하고 아름다운 것을 가져오는지 서로 겨루게 되면서, 에고요미 교환회(大小會)가 이루어졌다.⁸⁾ 문인 그룹에서 개인적으로 발행한 에고요미를 교환하면서, 스리모노에서도 다색판화(多色摺)가 본격화되었고,⁹⁾ 그림의 중요성은 더욱 높아졌던 것이다.

7) 그림의 내용과 주제 면에서도 당시 풍속을 반영하는 가부키 배우, 유녀들, 유곽이나 유흥가, 도시 풍경에서부터 일본과 중국의 고전문학, 서재 내부의 실내 장면, 각종 도자와 문방기물, 화과자, 지역의 특산 명물부터 蘭學과 네덜란드 및 서양에 대한 관심을 보여주는 이국취미, 사생적이고 사실적인 바다생물, 화조·화훼류까지 매우 다양하다. 우키요에와 공통된 주제도 많지만, 각종 기물만을 담고 있는 것은 우키요에에서는 나타나지 않는 것이다. 용도 면에서도 새해를 축하하는 것 이외에 追善을 위한 스리모노나 장수를 기원하고, 배우와 공연을 기념 혹은 홍보하거나 혹은 상점과 상품을 홍보하는 스리모노도 제작되었다. 크기는 종이를 어떻게 재단하느냐에 따라 20X18cm(色紙判/大判)를 기본으로 하지만, 40x54cm(大奉書判)에서 13X18cm(小判)까지 다양하다. 千葉市美術館, 『粋人たちの贈り物-江戸の摺物』, 千葉:千葉市美術館, 1997, 151면; Sadako Ohki, Adam Haliburton, 앞의 책, p.25; 小林忠, 大久保純一, 『浮世絵の鑑賞基礎知識』, 東京: 至文堂, 2000.

8) 한 해의 긴 달과 짧은 달을 문자와 기호, 그림 등으로 표현한 달력을 大小略曆 혹은 大小曆, 그림이 포함된 것을 별도로 에고요미라 한다. 에고요미 역시 17세기부터 제작되었으나, 현전하는 것은 모두 18세기 이후의 것으로, 19세기에는 점차 하이카이 혹은 교카 스리모노에 포함되는 경우도 많았다. 판매용으로 제작된 에고요미와 사적 주문으로 제작되는 에고요미가 모두 현전한다. 에고요미의 유행과 함께, 이를 겨루는 에고요미 교환회(大小會)가 이루어졌다. 1765년 에고요미 교환회의 경우 다색판화인 니시키에(錦絵)가 본격화되는 계기로 잘 알려져 있다. 스즈키 하루노부의 니시키에와 에고요미 교환회에 대해서는, 小林忠, 「大小絵暦会の春信と源内-錦絵技法の開発に際して」, 『ユリイカ(平賀源内-大江戸ネットワーク仕掛人参上<特集>)』 20(4) 東京: 青土社, 1988, 148~153면.

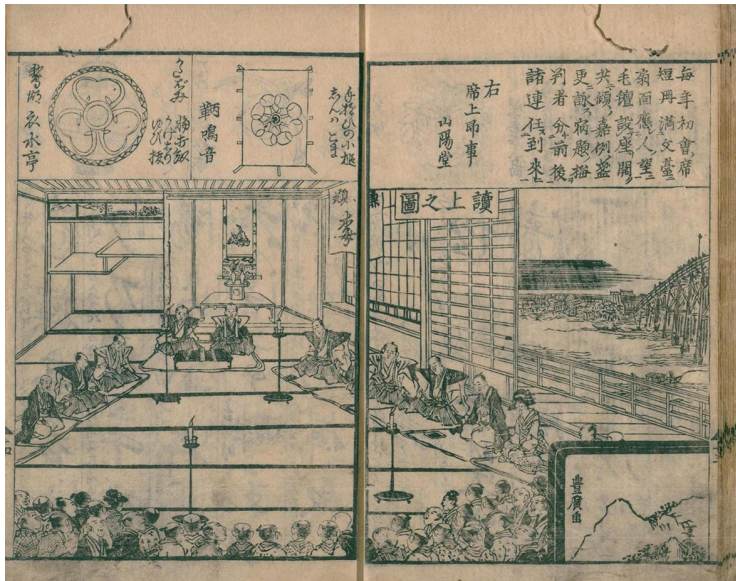
9) 多色摺은 다색판화 스리모노로 상업적으로 판매되었던 다색판화인 니시키에(錦絵)와 구별하여 사용했다.

18세기 후반에서 19세기 초 스리모노의 유행과 발달은 교카(狂歌)의 유행 및 문인들과 문인 그룹의 왕성한 활동과 밀접하게 관련되어 있다. 스리모노에서 확인되는 시문 중 하이카이는 17음절로 이루어진 운문을 가리키며, 교카란 31음절로 이루어진 것으로, 와카에 뿌리를 두고 5-7-5-7-7로 구성되지만, 고전 와카의 엄격한 규칙에서는 자유로웠으며, 언어유희나 말장난 기교 등을 사용한 형태로 에도 후기 크게 유행했다. 에도 후기 교카가 크게 유행하면서, 교카 장인인 교카시(狂歌師)의 주도 하에 이를 배울 수 있는 여러 그룹이 만들어졌고, 구성원들 사이에서 서로 교카를 짓고 겨루는 크고 작은 모임과 경연이 개최되었다.¹⁰⁾ 시문을 지을 수 있다면, 사회적 계층과 성별에 관계없이 경연에 참여할 수 있었고, 모임을 통해 자유롭게 다양한 사람들이 교류할 수 있는 가능성이 열려 있었던 것이다.

이러한 다양한 모임 문화 속에서 1790년대에는 이들의 교카를 모은 선집 교카혼(狂歌本) 등의 간행물 발행이 크게 증가했으며, 교카 그룹과 문인들이 신년에 교카 스리모노를 사용하는 일도 많아졌다.¹¹⁾ 몇몇 간행물을 통해 그 구체적인 모습을 확인할 수 있어 흥미롭다. 교카시 요모노 마가오(四方真顔)가 이끄는 요모가와(四方側)는 당시 에도의 대표적인 교카 그룹 중 하나로, 〈그림 1〉은 1809년 이 모임에서 교카를 겨루는 경연 모습을 담고 있다. 교카 문인들의 모임에서는 새해 축하 혹은 특정한 일을 기념하는 등 정해진 주제에 대해 참가자들이 시를 짓고, 교카 장인이나 그룹의 리더는 그 우열을 가려 순위를 매겼다. 중앙에는 경연 후 시문의 우열을 가리는 판정

-
- 10) 당시 에도에서 교카 장인인 교카시(狂歌師)가 조직한 문인 그룹 중 대표적인 것으로, 요모노 마가오(四方真顔)가 이끄는 요모가와(四方側), 야도야노 메시모리(宿屋飯盛)가 이끌던 고가와(五側), 아사쿠사안 이친도(浅草庵市人)가 이끄는 아사쿠사가와(浅草側) 혹은 쓰보가와(壺側))가 있다. 18세기 말부터, 그 회원들의 수 역시 기하급수적으로 증가하여, 19세기 초 요모가와와 고가와에 속한 구성원은 각 3천여 명에 달했다. 보통, 교카시가 직접 조직한 모임은 가와(側), 교카시의 지도를 받은 제자들이 조성한 하부 모임을 렌(連)이라 한다. 하나의 가와 내에 여러 개의 크고 작은 하부 모임이 결성되었고, 이들 그룹은 보통 한 달에 한번 시문을 짓고 겨루는 경연을 열었다. 에도의 교카 문인들의 활동에 대해서는, 石川了, 『江戸狂歌壇史の研究』, 汲古書院, 2011; Makino Satoshi, "Group Portrait of the Shippō Poetry Circle," in John T. Carpenter ed., *ibid.*, pp.54-61.
- 11) 1780년대 초반에는 교카 스리모노가 등장한 것으로 추정되며, 18세기 후반에서 19세기 전반까지 집중적으로 제작되었다. 현전작 중 이른 시기의 것으로, 1785년 기타가와 우타마로(北川歌麿)의 교카 스리모노 2점이 알려져 있다. 우타마로의 스리모노에 대해서는 다음을 참조. 千葉市美術館, 『粋人たちの贈り物-江戸の摺物』, 千葉:千葉市美術館, 1997; 城西国際大学水田美術館 編, 『摺物: 江戸の風雅な年賀状: 鴨川市所蔵藤澤衛彦コレクション』, 城西国際大学水田美術館, 2004.

가이자 그룹의 리더가 앉아있고, 그 좌우로 경연에 참여한 사람들이 보인다. 〈그림 2〉는 〈그림 1〉과 같은 책에 포함된 장면으로, 당시 문인 그룹 내에서 서로 스리모노를 주고 받는 모습이다.¹²⁾ 화면 상단에 〈摺物交易圖〉 즉, 스리모노를 교환하는 장면이라고 적혀있으며, 삼삼오오 모여있는 사람들은 스리모노를 서로 주고 받기도 하고, 작은 종이를 손에 쥐고 호기심 가득한 표정으로 유심히 살펴보기도 하고, 이야기하고 있어, 당시 스리모노가 사람들 사이에서 어떻게 교환되며 사용되었는지 이해할 수 있다.



〈그림 1〉 四方歌垣貞顔 著, 辰斎 豊広 画 『四方戲歌名尽』 중 〈讀上之圖〉, 1809, 일본 국립국회도서관

12) 〈그림 1〉과 〈그림 2〉는 다음의 일본국립국회도서관 데이터 베이스를 참조. <https://dl.ndl.go.jp/pid/2533900>.



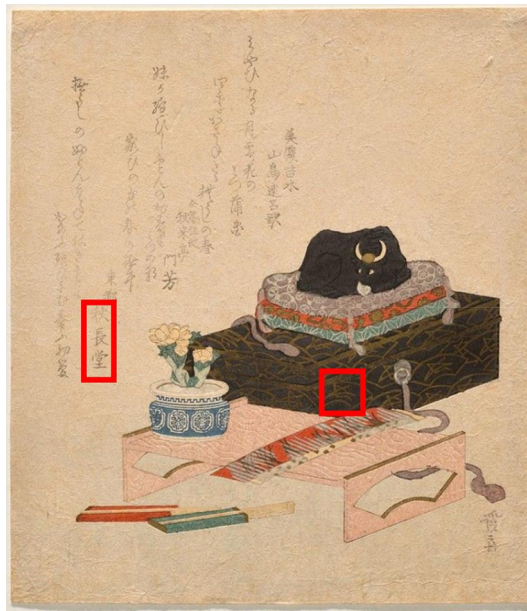
〈그림 2〉 四方歌垣真顔 著, 辰斎 豊広 画 『四方戲歌名尽』 중 〈摺物交易圖〉, 1809, 일본 국립국회도서관

Ⅲ. 스리모노에서 이미지와 텍스트의 상호작용

새해를 기념하며 제작된 스리모노는 신년 선물이라는 목적에 걸맞게, 보통 봄과 관련되거나, 새해를 축하하는 의미를 담은 시와 이와 관련된 이미지로 구성되어 있다. 화려하고 정교하게 제작된 스리모노는 시문의 내용 없이 이미지만으로 그 미적 감상의 즐거움을 충분히 느낄 수 있지만, 그림에 포함된 시문의 의미를 이해할 때, 이미지와 텍스트 사이의 연결 관계를 풀어낼 때, 그 재미와 매력이 백분 발휘된다.

글과 그림이 어떻게 연결되는지 게이사이 에이센(溪斎英泉, 1790~1848)이 그린 〈나데우시(撫で牛)〉를 예로 들어 살펴보겠다. 〈그림 3〉을 살펴보면, 좌측 상단의 시문과 오른쪽 하단의 그림으로 구성되어 있다. 중앙에는 웅크리고 앉은 검은 소 인형, 나데우시가 보이고, 그 아래에는 세 개의 각기 다른 디자인의 후통(布団 방석쿠션)이 검정 칠기 상자 위에 놓여있다. 나데우시는 일종의 행운을 가져다주는 소로, 질병을 낫게 해주고, 나쁜 일로부터 보호해주는 의미를 지닌 에도시대 풍습 중 하나로, 소원

이 이루어질 때마다 인형 아래에 새로운 후통을 놓았다.¹³⁾ 칠기 앞으로 연한 분홍색의 낮은 나무 선반 위에 새해의 복과 장수를 기원하는 의미의 노란 福寿草(아도니스)가 담긴 청화 花器와 시를 적는 종이 단자쿠(短冊)가 있다. 그 아래로는 빨강과 파란 摺扇이 각각 접혀진 채로 놓여져 있다.



〈그림 3〉 게이사이 에이센, 〈撫で牛〉, 1829년, 스리모노, 20.7×18.3cm, Portland Art Museum

그림 위로는 총 세 편의 시가 포함되어 있으며, 마지막 시를 통해 당시 대표적인 교카 문인 그룹 중 하나인 요모가와(四方側)의 슈초도 모노야나(秋長堂 物築, 1761~1830 이후)와 관련됨을 알 수 있다.¹⁴⁾ 화면 상단에 적힌 세 편의 시는 모두 나테우시

13) <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%92%AB%E7%89%9B>.

14) 한 장의 스리모노에 여러 편의 시문이 함께 포함되어 있을 때, 가장 왼쪽 마지막 시가 가장 권위가 높은, 혹은 교카에 더 정통한 인물이 쓴 것으로, 〈그림 1〉에 포함된 앞의 두 수의 시를 지은 인물은 누구인지 확인되지 않는다. 스리모노에서 교카의 구성에 대해서는. 石川了, 『江戸狂歌壇史の研究』, 東京: 汲古書院, 2011; Makino Satoshi, “Group Portrait of the Shippō Poetry Circle,” in John T. Carpenter ed., *ibid.*, 54~61; Kobayashi, Fumiko, “Suimon to Publicize Poetic

와 세 개의 후통에 대한 이야기를 담고 있는데, 그 내용을 살펴보면 다음과 같다.

1.

아름다운 세 개의 후통
각각, 달, 눈, 꽃을 위한 것
아래에 놓여있네
이 봄, 나데우시¹⁵⁾

2.

하루, 한 달, 한 해
이 아침 이 셋 모두가 시작하네
같은 숫자의 방석
나의 소녀가 짓고 있는 것은
이 봄 나데우시를 위한 것¹⁶⁾

3.

나데우시를 위해 쌓인 세 개의 후통
여성의 꿈이 현실이 된 것
나의 새해 소망처럼
매듭을 묶어(연결해)
마침내 이루어졌네¹⁷⁾

세 편의 시는 공통적으로 나데우시(撫で牛)에 대한 이야기를 담고 있으며, 두 번째 시에서는 숫자 三이 중의적 의미로 사용되었다. 어린 여동생(혹은 애인)이 바느질한 세 개의 후통과 새해의 아침을 세 번의 아침, 즉, 하루, 한 달, 한 해의 아침이라는

Authority: Yomo no Magao and His Pupils,” in John T Carpenter, ed. *ibid.*, 2008, pp.46-53.

15) 美濃苗木 山鳥遠呂歌 みやひなる月雪花の みつ蒲團 四季かさねたる 撫うしの春
miyabinaru tasukiyukihana no mitsufuton shikikasanetaru nade-ushi no haru

16) 妹か縫ひしふとんのかすも みつの朝 額ひの玉の春の撫牛
imoga nuishi futon no kazumo mitsu no asa hitai no tama no haru no nade-ushi

17) 撫うしのふとん重ねてねきことも かなふ結ひにむすふ初夢
nade-ushi no futon kasanete negigotomo kanaumusubi ni musubu hatsuyume

의미로 사용한 것이다.¹⁸⁾ 마지막, 세 번째 시는 슈초도 모노야나(秋長堂 物築)라는 당시 요모가와(四方側)의 리더가 쓴 것으로, 이 그룹의 엠블럼이자 슈초도 본인 이름의 ‘長’의 흘림체가 검은 칠기 상자의 표면 가득 채워져 있다. 시의 내용 중에는 “かなふ結ひ(kanau musubi)”와 “むすふ初夢(musubu hatsuyume)”라는 표현이 확인되며, 이를 통해 소원이 이루어졌음을 암시하고 있다. むすふ(musubu)는 묶다 혹은 첫날밤을 치른다는 의미로 사용되는데, 화면 속 이미지들과 함께 살펴보면, 빨강과 파랑 부채가 각각 여자와 남자를 상징하고, 단자쿠 역시, 보통 축하의 메시지를 전할 때 사용하는 빨간색과 하얀색이 섞인 것으로 그려져 있어, 이 스리모노가 소의 해인 새해를 축하하는 것 뿐만 아니라, 시인의 사랑을 축하하는 중의적인 의미를 담고 있는 것이다.

이처럼 스리모노 속 텍스트와 이미지는 밀접하게 관련되어 있으며, 스리모노를 접하는 사람에게 판화 속 이미지들은 시의 이해를 돕거나, 시의 다양한 측면을 떠올리게 하는 역할을 했다. 스리모노를 제작하는 사람이 시의 내용을 잘 이해했을 때, 다양한 이미지를 디자인할 수 있었던 것은 물론이다. 게이사이 에이센은 주로 미인을 주제로 한 우키요에를 그린 것으로 잘 알려져 있으며, 〈나테우시〉와 같이 기물만을 담은 디자인은 특이한 예이다. 스리모노의 제작 과정에서, 시문이 먼저 지어지고, 그 내용을 토대로 이미지가 디자인되는 것을 고려하면, 〈나테우시〉 역시, 슈초도 모노야나의 의뢰하에 게이사이 에이센이 시의 내용에 걸맞는 이미지를 고민하여 그에 적합한 새로운 디자인을 만들어냈을 것이다.

물론, 스리모노는 새해 신년 선물로만 제작되는 것은 아니었다. 가부키의 열성적인 팬들은 특정 극의 첫 공연이나 주연 배우의 첫 공연을 기념하기도 했고,追善을 위한 스리모노나 장수를 기원하고, 배우와 공연 혹은 상점을 홍보하는 스리모노도 제작되었다.¹⁹⁾ 〈그림 4〉는 도요타 호케이(魚屋北溪, 1780~1850)가 그린 것으로 1824년

18) 〈나테우시〉에 포함된 시와 이미지에 대한 해석은 John T. Carpenter, Sadako Ohki, Adam Haliburton의 일문과 영문을 토대로 필자가 번역했다. John T. Carpenter, in Maribeth Graybill ed., *The Artist's Touch, The Craftsman's Hand: Three Centuries of Japanese Prints from the Portland Art Museum*, Portland Art Museum, 2011, p.201; Sadako Ohki, 앞의 책, pp.29~31 참조.

19) 19세기 초에는 이미 다양한 스리모노를 모은 화첩이 만들어지기도 했다. 에도 후기 어떤 종류의 스리모노가 얼마나 다양하게 제작되었는지 그 구체상을 파악하는데 도움이 된다. 대표적으로

원숭이의 해, 가부키 배우 7대 이치가와 단주로(市川團十郎)의 아들이 태어난 것을 축하하는 스리모노이다. 화면 왼쪽에 고가와(五側)의 멤버였던 기츠주엔 사나에(橘樹園早苗, ?~1856)의 시문이 확인되며, 그는 이 스리모노를 주문한 인물이거나 그와 관련될 것이다. 화면의 좌측 하단에는 아기가 태어난 원숭이의 해를 상징하듯 원숭이 모양의 종이 가면이 그려져 있고, 이외에도 새로 태어난 아기가 입을 옷을 비롯하여 학, 소나무, 대나무 등 각종 축하의 의미를 담은 상징적인 이미지를 가득 채워, 새해와 아이의 탄생을 함께 기념하고 있다.



〈그림 4〉 도요타 호케이, 〈八代目市川團十郎誕生祝い〉 1824년, 스리모노, 20.7×18.3cm, Yale University Art Gallery

새해를 축하하거나 기념하는 목적이 아닌 경우에도, 스리모노에서 텍스트와 이미지의 상호작용은 중요했다. 〈그림 5〉는 린파 화가로 잘 알려진 鈴木其一(1796~1858)

도쿄국립박물관 소장 《摺物帖》, 파리국립도서관 소장 《摺物帖》 등이 있으며, 한 화첩에 적게는 20장에서 많게는 80장 정도의 스리모노가 포함되어 있다.

가 그린 희소한 스리모노이다. 追善을 위해 제작된 것으로, 세 개의 연꽃잎이 물 위를 떠내려가듯, 연한 하늘색으로만 표현한 것이 특징적이다. 화면 좌측에는 각각 “蓮(はちす)”라는 단어를 포함하며, 추모의 내용을 담은 총 11수의 시가 쓰여있고, 마지막 시문을 통해 춘코(春湖)가 1836년 돌아가신 아버지의 49재 기일을 기념하는 것임을 알 수 있다.²⁰⁾ 스리모노를 제작한 이유와 목적은 다양했지만, 어떤 경우라도 시문의 내용에 맞게, 그와 연결된 가장 적합한 이미지를 고민하여 디자인했고, 텍스트와 이미지의 상호 작용이나 연결 관계가 긴밀할수록 선호되었을 것이다. 스즈키 키이츠 같이 유명한 화가나 가즈시카 호쿠사이 같이 저명한 우키요에 화가들이 스리모노 제작을 의뢰받는 이유도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.



〈그림 5〉 鈴木其一, 〈流水蓮花弁〉, 1836년, 스리모노, 19.5×56cm,
Yale University Art Gallery

교카 그룹에 의한 시리즈 스리모노

교카의 유행 및 문인 그룹의 활발한 활동과 더불어 여러 점의 스리모노가 시리즈로 제작되는 비율도 늘어났다. 1820년대, 시리즈 스리모노를 가장 많이 의뢰한 문인 그룹 중 하나는 요모가와와(四方側)였는데, 호쿠사이와 호쿠사이의 제자들이 의뢰받아 제작한 다양한 스리모노가 현전한다.²¹⁾ 대표적인 작품으로 1822년 만들어진 《馬盡》

20) 시의 자세한 내용과 인물에 대해서는, Sadako Ohki, 앞의 책, pp.140~143 참조.

21) 요모가와와는 당시 에도의 대표적인 그룹 중 하나이다. 요모가와를 이끈 인물은 요모 노 우타가키 마가오(四方真顔)라는 유명한 교카 장인(狂歌師)으로, 마가오는 전통 와카의 규칙을 존중한다면, 아마추어도 운문을 창작할 수 있다고 주장하였다. 호쿠사이 및 호쿠사이 제자들과도 밀접한 관계

〈그림 6〉을 들 수 있는데, 이 시리즈 스리모노는 당시 대표적인 문인 그룹이었던 요모가와(四方側)와 그에 속한 두 개의 하위 그룹, 슈초도 사추(秋長堂社中)와 만지렌(卍連)의 주문으로 가츠시카 호쿠사이(1760~1849)가 디자인한 시리즈 스리모노이다.²²⁾



〈그림 6〉 가츠시카 호쿠사이, 《馬盡》 중 일부, 1822, 스리모노, 각 20.6×18.6cm, Rijksmuseum

〈그림 7〉은 그 시리즈 중 하나인 〈소마야키(相馬焼)〉로, 화면의 오른쪽 상단에는 조롱박 형태의 붉은 인장에, 시리즈 이름인 “馬盡”과 이 그림의 이름인 “相馬焼”가 새겨져 있다. 그림을 살펴보면, 화면에는 주자와 다완 등 차를 마시는데 필요한 다도구들이 그려져 있다. 철제 주자와 주자 위를 덮은 지지미 천,²³⁾ 청화 문양의 백자 합에는 뚜껑에는 운학문, 몸체에는 산수화가 그려져 있다. 연녹색의 다완에는 표면에 갈색으로 뛰는 말이 그려져 있어, 소마야키(相馬焼)임을 알 수 있다.²⁴⁾ 〈그림 8〉

를 맺었으며, 현재 요모가와와 관련된 여러 시리즈 스리모노가 존재한다.

22) Joan B. Mirviss, Ltd. New York, *Masterpieces of the Art of the Surimono*, sale cat. 40, 2003, no.16.

23) 여름용 주름 천으로, 여름에 피부에 달라붙지 않아 사람들이 좋아했던 종류이다.

다완 위로는 젓가락 한 쌍이 흐트러진 모습으로 놓여있어 그려진 기물들을 함께 살펴보면, 흥미로운 수수께끼 같은 조합을 보여준다.



〈그림 7〉 〈그림 6〉 중 일부 〈相馬焼〉



〈그림 8〉 소마야키

시의 내용을 살펴보면, “초봄, (가벼운 눈이 보이는) 어린 잎이 자라기에 충분히 따뜻한 날씨가 오면, 하츠 무카시(初昔)를 만들 때”라고 적혀있다.²⁵⁾ 이 차는 교토 남쪽 우지의 유명한 말차로, 다완에 넣고 뜨거운 물을 부어 차센(茶筌)으로 저어

24) 소마(相馬)는 현재 일본 북쪽, 후쿠시마 현에 위치한 도시로 말과 도자기 소마야키로 잘 알려져 있으며, 소마야키는 연청색 혹은 옥색의 미세한 빙렬문 바탕에 힘차게 뛰는 말 문양을 트레이드 마크로 한다.

25) kusa no me mo fuku kagen yoki awayuki no nakano aomi ya cha no hatsu-mukashi
여러 컬렉션에 소장되어 있어 가장 잘 알려져 있고, 도록을 통해 대표적으로 소개된 시리즈 스리모노 중 하나이다. 그림과 시에 대한 설명은 다음의 도록 참조. Charlotte van Rappard-Boon and Lee Bruschke-Johnson, *Surimono: Poetry and Image in Japanese Prints*, Amsterdam: Rijksmuseum, 2000, p.64, no.34; Daniel McKee, *Japanese Poetry Prints: Surimono from the Schoff Collection*, Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2006, pp.92~93; Matthi Forrer, *Surimono in the Rijksmuseum*, Amsterdam, Leiden: Hotei Publishing, 2013, pp.135~136; Ohki Sadako, Haliburton, Adam. *The Private World of Surimono: Japanese Prints from the Virginia Shawan Drostien and Patrick Kenadjian Collection*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2020, pp.131~133.

마시는 가루차이다. 하지만, 여기에 그려진 기물들은, 다완을 제외하고는 모두 센차 다도구들로, 말차 음용에 적합하지 않은 기물들이 함께 그려져 있다. 사다코 오키는 서로 연결성이 없어 보이는 화면 속 다양한 기물들을 연결하는 유일한 용어이자 언어유희가 일본어 “かける(kakeru)”를 통해 드러난다고 해석한다.²⁶⁾ 빨리, 전속력으로 달리다 뛰다는 의미의 駆ける(kakeru)는 다완의 달리는 말의 모습으로, 걸다 掛ける(kakeru)는 주자 위에 천이 덮여진 모습으로, 어딘가에 걸쳐 놓다는 架ける(kakeru)는 젓가락이 중간에 가로지르며 놓여있는 모습으로 마지막으로 빨리 날다는 翔る(kakeru)는 새가 하늘 속 구름을 나는 모습으로 볼 수 있다는 해석이다.²⁷⁾ 같은 《馬盡》내 다른 그림들을 살펴보면, 화면마다 말의 해에 연결되는 서로 다른 시와 이미지가 조합되어 있다. 다양한 시문을 토대로, 이와 연결된 각종 기물이나 특산물들을 그렸으며, 그 과정에서 언어유희 혹은 동음이의어를 다양하게 활용했다.

이처럼 화면의 디테일한 공예적인 아름다움이 주는 시각적인 즐거움 외에 교카의 수수께끼 같은 내용을 해독하며 이미지와 텍스트의 연결 관계를 살펴보는 것도 스리모노를 보는 재미 중이자 매력이라 할 수 있다. 스리모노에서 밑그림을 디자인한 에시(絵師)와 문인들이 보여준 협업은 놀랍고 혁신적이라고까지 여겨지는데, 이들의 그림은 기호학적으로 밀집되어 전례를 따르면서도 에도시대 새롭게 개발된 정교하고 다양한 시각코드를 활용했다. 오늘날 현대인의 입장에서 스리모노를 ‘읽으며’ 그 중의적 의미를 파악하는 것은 복잡하고 난해한 과정이지만, 당시 에도시대 교양인들 혹은 취미인들 사이에서는 동음이의어나 중의적 의미를 통한 언어유희뿐만 아니라, 이미지와 텍스트에 숨겨진 의미와 맥락을 찾고 즐기는 것이 성행했다.²⁸⁾ 19세기

26) Sadako Ohki, 앞의 책, pp.131~133 참조.

27) 화면 속 은색, 파랑, 흰색, 검정, 연한 하늘색, 빛바랜 노란색 등 전체적으로 톤이 다운된 색조의 선택이 당시 새로운 색감이었음을 감안하여, 호쿠사이 스스로도 “하츠 무카시”라는 구절에 맞게 새롭게 디자인했던 것으로도 볼 수 있다는 해석도 있다. Sadako Ohki, 앞의 책, p.133.

28) 일본 문학에서 동음이의어나 언어유희와 같은 말장난 기교는 그 역사가 깊지만, 교카는 다른 시문에 비해 동음이의어를 사용하는 가케고토바(掛け詞), 관련된 언어를 교차시키는 엔고(縁語)와 같은 언어 유희를 훨씬 많이 사용했다. 서로 전혀 다른 주제를 교차시키는 미타테(見立) 역시 두드러지는데, 에도시대에는 전통적 운문에서 적절한 것으로 간주된 수 없었던 새로운 풍속인 가부키 극장가, 요시와라 등 에도시대 도시민의 일상 요소들을 궁중 문학과 합치기도 했다. 교카를 이미지로 표현하는 경우에도, 전혀 다른 주제의 두 가지 내용을 합치는 이미지 중층의 유희인 미타테가 자주 사용되었다. 미타테 대해서는 다음을 참조. 김영진, 「일본도상(圖像)문화를 통해

초 에도시대 문인들의 활동은 계속해서 성장했고, 복잡한 문학적 맥락을 암시하는 판화 디자인을 원하는 대중도 증가했다. 스리모노는 이러한 동향의 정점이라 할 수 있으며, 에도 풍류인들의 일종의 연하장으로도 기능했고, 같은 취미를 공유하는 사람들의 교류의 수단으로도 볼 수 있는 것이다.

IV. 스리모노의 제작 과정 및 정교한 기법

스리모노에 사용된 기법을 좀 더 자세히 이해하기 위해, 그 제작 과정과 이에 관련된 사람들에게 대해 살펴볼 필요가 있다. 스리모노의 제작은 목판화라는 매체의 특성상 밑그림부터 판목에 새기고 찍어내기까지 과정을 여러 사람이 나누어 작업하는 분업 및 협업 체제로 진행되며, 기본적으로 그 과정은 판매용 판화 우키요에, 특히 다색판 화인 니시키에(錦繪)와 동일하다.²⁹⁾ 우선, 그림을 디자인하는 화가에 해당하는 에시(絵師)가 밑그림을 그리고, 부분마다 사용될 색을 지정한다. 밑그림을 판목에 새기는 작업은 호리시(彫師)가, 새긴 판목을 종이에 찍어내는 일은 스리시(摺師)가 담당한다. 우키요에 화가들이 스리모노를 디자인하는 경우도 많았다.³⁰⁾ 우타가와 구니사다(歌川国貞, 1786~1865?)³¹⁾의 세 폭으로 구성된 우키요에 《今様見立 土農工商 職人》(그림 9)은 호리시의 작업 공방을 묘사하고 있다. 판화를 제작하는 직인들의 모습을 미인들로 바꾸어 그린 미타테에(見立絵)로, 작업하는 인물이 여성의 모습으로 표현되

본 동물조합의 방법과 의미-언어유희·미타테(見立て)·복합을 중심으로, 『비교일본학』 34, 한양대학교 일본학국제비교연구소, 2015, 21~41면; 김지영, 「우키요에(浮世絵) 표현기법으로서의 미타테(見立) 연구-스즈키 하루노부(鈴木春信) 작품을 중심으로」, 『日本思想』 8, 한국일본사상학회, 2005, 265~303면.

29) 우키요에의 전반적인 작업 과정에 대해서는 오쿠보 준이치 저, 이연식 역, 『우키요에: 모네와 고흐를 사로잡은 일본의 판화』, AK, 2021, 168~182면; 小林忠, 大久保純一, 『浮世絵の鑑賞基礎知識』, 東京: 至文堂, 2000; 石井研堂 『錦絵の彫と摺 新装版』, 芸艸堂, 2005 참조.

30) 에시는 보통 화가라고 번역되며, 우키요에 제작에서 밑그림을 그리고 전체적인 디자인을 담당한 사람이다. 본 고에서는 에시 혹은 화가라는 말을 함께 사용했다. 호리시와 스리시의 경우 그 이름과 공방에 대한 정보가 에시에 비해 부족하지만, 역시 두 개를 함께 작업하는 경우가 많았을 것이다.

31) 삼대 우타가와 도요쿠니라고도 한다.

어 있다. 실제로는 분리된 공방에서 이루어졌을, 호리시와 스리시의 작업이 모두 포함되어 있지만, 판화 관련 직인들의 작업 공정과 도구들을 이해하는 데 도움이 된다. 상단에는 나무판에 새기는 호리시가 보이고, 작업대에는 둥글고 넓적한 다양한 끌과 칼, 목판을 파낸 뒤 정리하는 도구들이 놓여있다.



〈그림 9〉 우타가와 구니사다, 《今様見立 土農工商 職人》 니시키에, 1857, 메트로폴리탄 미술관

우키요에와 스리모노의 제작 공정은 기본적으로 동일하지만, 몇 가지 두드러지는 차이점이 있다. 우선, 우키요에의 경우, 제작의 모든 과정은 한모토(版元)라는 출판업자의 기획 하에 이루어지는 데 반해, 스리모노는 상업적인 판매를 위해 제작된 것이 아니기에, 한모토는 관여되지 않고, 개인들의 사적 주문에 의해 이루어졌다. 또한, 스리모노는 주문 과정에서, 시가 먼저 존재하고 그에 맞는 혹은 그와 연결된 이미지가 주문 제작되며, 판목에 새기고 종이에 찍는 호리와 스리 과정에서 다색판화인 니시키에 보다 고급 재료와 공예적인 디테일이 가미된 정교한 기법이 다양하게 사용되었다. 우선 재료 면에서 두꺼운 고급종이 奉書紙³²⁾를 이용하였고, 종이 바탕에는 명반에 아교를 섞은 攀水를 바르지 않았다. 우키요에의 경우, 이러한 반수를 바탕 종이에 전체적으로 발라 종이 위에 물감이 얹혔을 때 너무 많이 번지지 않도록 처리했다. 〈그림 9〉의 화면 좌측, 종이를 걸고 말리는 여성의 모습이 보이는데, 이는 스리시가

32) 닥나무를 이용한 고급종이.

종이에 그림을 찍기 전 반수를 바른 종이를 말리는 준비 과정을 보여주고 있어 참고할 수 있다.

공예미의 극대화, 세부적인 기법의 적용 범위

스리모노에서 정교한 기법들이 다채롭게 사용된 의미를 이해하기 위해, 구체적으로 이러한 기법들을 어디에, 어떻게 사용했는지 분석했으며, 그 결과를 정리하면 다음과 같다.³³⁾ 우선, 그 재료 면에서, 종이 표면에는 금, 은을 포함하여, 구리, 동, 칠 등을 사용했는데, 1810년대 이후에는 더 많은 종류의 광물성 안료와 스미 잉크 등 고품질의 값비싼 잉크가 사용되었다. <그림 10>은 앞에서 살펴본 <소마야키>(그림 7)의 세부로, 주자의 손잡이와 젓가락에 금과 은을 입히고 뿌려 사용한 것을 알 수 있다. <그림 11>은 앞에서 살펴본 <그림 4>의 일부분으로 금과 황동이 사용된 부분이다. 이외에도 대부분의 스리모노에는 색 안료 이외 다양한 재료가 다양하게 사용되었다.



〈그림 10〉 〈그림 7〉의 세부

33) 필자가 스리모노에 사용된 세부적인 기법을 확인하기 위해 분석한 스리모노는 현재 도록과 인터넷 사이트 등을 통해 고화질로 접근이 가능했던, 네덜란드 라익스 뮤지엄, 예일 대학교 미술관, 시카고 대학교 미술관, 메트로폴리탄 뮤지엄, 영국 박물관 컬렉션을 중심으로 총 20여 명의 작가들의 작품 600여 점이다. 이외 영국박물관과 도쿄국립박물관 소장품 중 일부는 실견 조사했다.

스리모노(摺物)의 물성(物性) 표현과 유희성



〈그림 11〉 〈그림 4〉의 세부



〈그림 12〉 구보 순만, 〈銘物 革 同 印籠 同 根付〉, 1810년경, 스리모노, 12.5×18cm,
Yale University Art Gallery

기법 면에서는 종이 표면을 문지르거나 눌러 표면에 입체감을 주거나, 광택과 그라데이션 등의 효과를 주는 처리 방법이 많다. 특히, 검은 칠기의 표면을 동물의 뼈 혹은 상아 등으로 문질러 광을 내는 쇼멘즈리(正面摺)와 색 없이 표면에 요철을 만드는 가라즈리(空摺り) 등은 숙련된 장인의 기술과 고급 재료가 필요한 것이었다. 〈그림

12) 이외에도 운모가루나 조개껍질의 가루를 이용하여 배경을 한 가지 색으로 칠하는 가라즈리(雲母摺り)나 비단이나 옷감을 대고 찍는 기메다시(きめ出し), 일종의 그라데이션 효과를 주는 보카시(暈し), 공예품에서 사용되던 마키에와 같이 칠기에 금이나 은을 뿌려서 그림의 형태를 만드는 기법 등 다양한 기법을 복합적으로 사용해 화려한 시각적인 효과와 정교한 공예미를 보이는 것이 많다.³⁴⁾



〈그림 13〉 아시마 가쿠테이, 〈罎い猫〉 1830년, 스리모노, Yale University Art Gallery

스리모노에는 특히, 종이 표면에 깊고 얇은 입체감이나 질감을 주는 기법이 다양하게 사용되었는데, 가라즈리(空摺り)의 경우, 다양한 엠보싱과 디보싱 기법 중 표면에 가장 깊은 두께의 도드라지는 효과를 나타낸다. 색면을 일체 사용하지 않고, 흰색 종이 바탕에 그대로 찍어내기에, 주로 흰색 꽃, 눈, 물결, 실, 파도 등등 원래 대상이 흰 경우 사용되었다. 〈그림 13〉 이외에도 동물의 털, 음식이나 기물의 문양이나 질감, 문의 창호, 테두리, 건축물의 형태에서 자주 확인된다. 가라즈리 외에 엠보싱이나 디보싱의 압인의 사용범위는 의복의 화려한 무늬를 나타내기 위한 것으로, 다채로운 색면에 비단이나 옷감을 대고 찍는 기메다시가 혼용되거나 기메다시가 단독으로 사용되었다. 하나의 대상에 하나의 기법만 사용되지 않았으며, 기본적으로 두세 개 이상이 함께 사용된 것이 많다. 전체적으로 엠보싱이나 디보싱이 들어가고, 특정 질감이나 표면 처리에 좀 더 깊거나 날카로운 요철 문양을 만들거나, 그라데이션과

34) 세부적인 기법에 대해서는, 石井研堂『錦絵の彫と摺 新装版』, 芸艸堂, 2005; 小林忠, 大久保純一, 『浮世絵の鑑賞基礎知識』, 東京: 至文堂, 2000 참조.

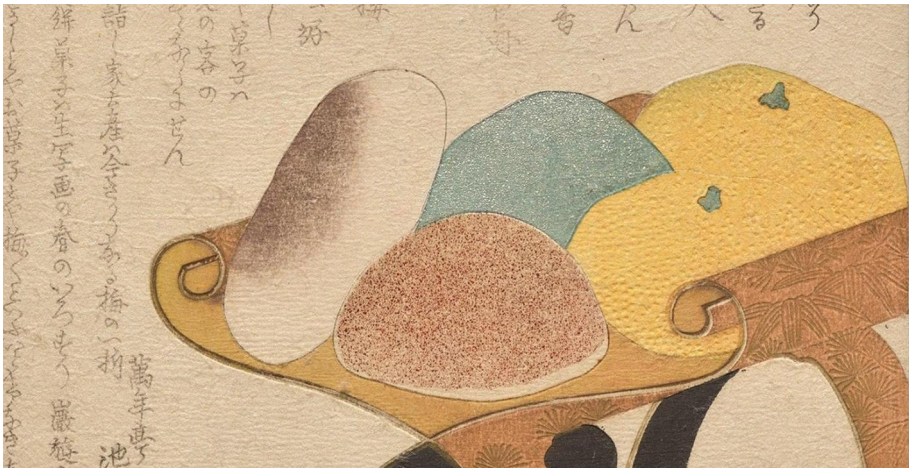
함께 사용되거나, 금·은과 함께 사용되는 등, 기물의 종류나 특징에 따라 여러 개의 기법을 함께 확인할 수 있다.



〈그림 14〉 야시마 가쿠테이, 〈新年のお菓子〉 1818년, 스리모노, Yale University Art Gallery

물론, 이러한 기법들은 다색판화 우키요에인 니시키에에서도 종종 사용된 것으로, 기술적인 측면에서 스리모노에서 처음으로 등장한, 완전히 새로운 것만은 아니다. 다만 우키요에의 경우, 옷의 문양 등 특정 부분에 한두 개의 기법만을 부분적으로만 사용한 것에 반해, 스리모노에는 더 작은 화면이라고 해도, 여러 가지 기법들이 복합적으로 다양하고 미묘하게 사용되었다. 예를 들어, 야시마 가쿠테이의 〈新年のお菓子〉를 살펴보면, 세부적으로 아주 다양한 기법을 사용하고 있다. 〈그림 14〉 이 그림은 1818년 호랑이의 해에 제작된 스리모노 시리즈 중 하나로, 화면 오른쪽 위에 찍힌 부채 모양 인장 속에 시리즈 이름이 새겨져 있다. 제목에서 확인할 수 있듯이 화면에는 다양한 화과자(お菓子)를 그리고 있는데, 다리가 높은 칠기 선반 위에 다섯 개의 각기 다른 화과자가 놓여져 있다. 노란색 굴모양 화과자는 디보싱 처리되어 마치 실제 굴 표면처럼 패인 자국이 표현되어 있다. 〈그림 15〉 칠기 다리에는 실제 칠

안료가 사용되었고, 대나무와 소나무 잎을 도드라지게 찍어냈으며, 젓가락 표면에는 은을 사용했다. 이외에도, 하늘색 화과자의 표면에는 은가루를 뿌려, 설탕 가루가 뿌려진 것을 표현했으며, 그 옆으로는 보카시 기법으로 번지는 효과를 냈다. 스리와 호리의 기술을 잘 숙련하고 이해했을 때 가능한 디테일한 표현들이다.³⁵⁾



〈그림 15〉 〈그림 14〉의 세부

V. 교양인들의 자기 표현과 지적 · 문화적 유희

스리모노에서 두드러지는 이러한 정교한 특징들 즉, 실제 판화를 가까이에서 보고 대할 때에 비로소 분명하고 다채롭게 확인되는 이러한 특징들을 어떻게 이해할 수 있을까? 작은 종이 판화에 이렇게까지 공과 품이 많이 드는 다양하고 미묘한 기법과

35) 시문에서는 중의적인 표현도 확인되는데, 우선 처음 세 개의 구절은 쓰레즈레구사(徒然草)의 구절을 인용하고, 이후 시의 내용 중에 토라야(虎屋)라는 상점의 이름을 통해, 디저트류에 대한 직접적인 언급 뿐만 아니라 호랑이의 해와 중의적으로 사용하고 있다. 우메(ume)라는 용어도 중의적 의미로 사용되었는데, 매화, 매실을 뜻하는 우메가 시 내용에 사용되었을 뿐만 아니라, ume-e가 길게 발음하면 맛있다는 의미로도 사용되어 마지막 시에 나타난 ume ume iu라는 말과 언어 유희 ume가 중의적 표현으로 사용되었다. Sadako Ohki, 앞의 책, pp.14~15.

여러 가지 재료들을 사용한 이유는 무엇일까? 앞에서 살펴본 다양한 기법들은 1차적으로 판화라는 매체의 특수성과 한계성 속에서 사실성을 추구하는 방편이라 할 수 있다. 붓이나 펜으로 색과 선을 더하고 그려내는 회화에 비해 색면과 색판을 종이 위에 찍어내는 판화의 경우, 실감나는 사실적 표현의 디테일이 떨어질 수 밖에 없는 한계가 있다. 엠보싱과 디보싱 등 종이 표면에 요철을 만들고, 광택을 내고, 가루를 뿌리고 다듬는 다양한 기법들은 목재를 새기고 찍는 과정에서 고안된 것으로 판화만의 특수성을 높이며, 화면 속 입체적이고 사실적인 표현을 가능하게 했을 것이다.

이는 비용이라는 제작 과정상의 현실적인 문제와도 연결된다. 스리모노는 사적 주문에 의해 이루어져, 한모토가 기획 단계부터 판매 부수와 단가 등 수익성을 고려하여 제작하는 우키요에와 비교할 때, 주문자의 예산, 주문자의 취향에 따라 얼마든지 공을 들이며 제작할 수 있었다. 스리모노는 보통 50에서 500장 정도를 찍었다고 알려져 있는데, 19세기 우키요에가 보통 수천장을 찍었던 것에 비하면, 제한된 사람들을 위해 제작된 스리모노는, 판매에 대한 걱정 없이, 고급 재료와 정교한 기법을 풍성하고 다채롭게 사용할 수 있었을 것이다.³⁶⁾ 또한, 상업용 판화인 우키요에가 당시 막부의 사치 규제나 내용에 대한 검열하에 놓여있었던 것과 달리, 이러한 검열에서 자유로웠던 스리모노는 제작 비용이나 재료 면에서 다양한 시도가 가능했을 것이다.

스리모노의 모든 디테일한 면모들, 즉, 시의 내용, 그림의 내용, 그림의 표현 방식, 시와 그림의 연결성 등은 결국 주문자 자신을 드러내는 수단과 관련된다는 점에서도 중요하다. 스리모노의 제작 과정과 비용에 대해 구체적인 기록이 남아있지는 않지만, 현전하는 시리즈 교카 스리모노의 경우, 상당 부분 부유한 교카 문인이 그 전체 비용을 담당했을 것으로 추정하고 있다.³⁷⁾ 스리모노의 경제적인 면모가 밝혀지지 않은

36) 시기에 따라, 판목 기술의 발달에 따라, 인기 정도에 따라 달랐겠지만, 19세기 우키요에의 경우 3-4천장을 찍었다는 기록이 여러 일기류와 문헌 기록을 통해 확인된다. 또한, 스즈키 하루노부의 우키요에 중에서도 기메다시나 가라즈리 등이 사용된 경우, 그 가격이 몇 배 올랐다는 것을 고려할 때, 훨씬 더 많은 종류의 기법이 사용된 스리모노의 정교함은 비용과 밀접하게 관련될 것이다. 매수와 가격에 대한 정보는 Kiyoko Hanaoka, Clare Pollard, *Plum Blossom and Green Willow: Japanese Suimono Poetry Prints from the Ashmolean Museum*, Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018, pp.17~19; 오쿠보 준이치, 앞의 책, 200~204면 참조.

37) 교카본 제작에 대한 좀 더 구체적인 정보를 토대로, 교카 스리모노의 제작 과정도 크게 다르지 않았을 것으로 추정하고 있는데, 즉, 수백 명이 참여한 경연에서 아마추어 교카시의 경우에도,

상황에서, 카라코로모 킷슈(唐衣橋洲, 1743~1802)가 작성한 서신은 당시 스리모노의 주문 비용뿐만 아니라 어떻게 의뢰가 이루어질 수 있었는지에 대한 중요한 단서를 제공한다.³⁸⁾ 교카 장인 카라코로모 킷슈는 1800년 첫 번째 달의 22번째 날, 스리모노 제작과 관련해 모쿠요안이라는 이름의 인물에게 서신을 보냈다. 편지 내용에 따르면, 그는 유명한 시인은 아니며, 에도에 살지는 않았던 것으로 보이는데, 자신이 속한 지역의 문인 그룹을 대표했고, 계속해서 에도에 있는 우키요에 화가에게 디자인을 의뢰하고 싶어 했다. 또한, 킷슈는 모쿠요안에게 1료(兩)를 보수로 청구했는데,³⁹⁾ 이 서신은 스리모노 의뢰 과정과 비용에 대한 정보 뿐만 아니라, 높은 비용을 지불하 고라도 꼭 에도의 우키요에 화가에게 스리모노 디자인을 맡기고 싶어했던 인물이 여러 지역에 존재했음을 보여준다.

에도시대 도시민들의 자기표현과 취향의 과시 혹은 경쟁이라는 측면에서 다카라 아와세(宝合の会)에도 주목할 필요가 있다. 교카의 유행과 함께 시를 겨루는 것뿐만 아니라 각종 진귀한 물건들을 가져와 이에 대해 시를 짓고 겨루는 다카라 아와세라는 모임과 문화가 유행했다.⁴⁰⁾ 참가자들 사이에서 이 모임에 어떤 것을 가져올지, 어떤 것을 보여줄지에 대해 겨루는 것에서 나아가, 이를 스리모노로 제작하여 서로 주고

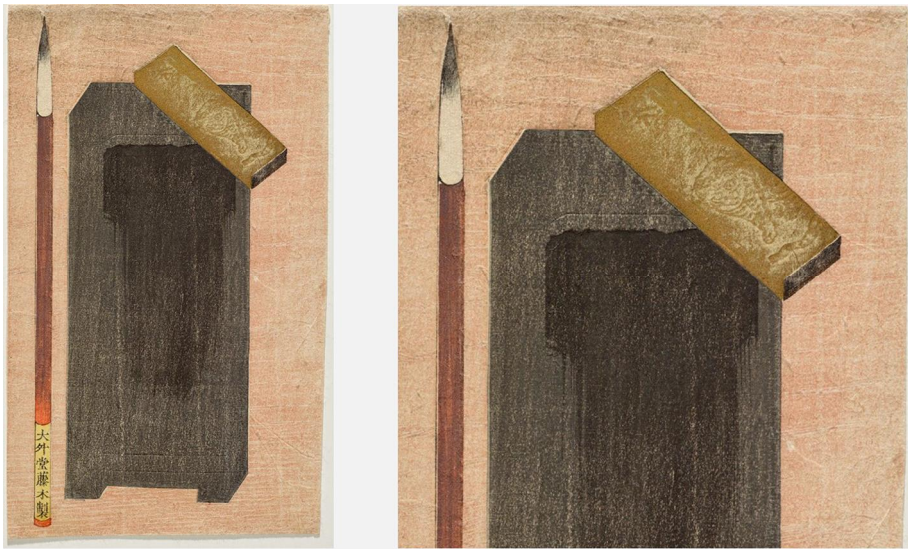
스승에게 교정 비용을 내고, 스리모노 디자인 비용을 대는 등 경제적 지원을 통해 스리모노를 제작했다는 것이다. 세부적인 내용은 다음을 참조. Matthi Forrer, *Surimono in the Rijksmuseum Amsterdam*, Leiden: Hotei Publishing, 2013, pp.20~24; Daniel McKee, "Surimono as Ritual Objects: Celebrating the New Year in Word and Image," *Reading Surimono: the Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008, pp.36~45.

38) 편지 전체 내용은 다음을 참조. Kobayashi, Fumiko, "Suimono to Publicize Poetic Authority: Yomo no Magao and His Pupils," in John T Carpenter, ed, *ibid.*, 2008, p.53.

39) 1료는 오늘날 10~20만 엔에 해당하며, 개인이 부담하기에는 적지 않은 액수이다. 편지의 내용을 통해 볼 때, 디자인은 호쿠사이의 초기 제자인 히시카와 소리(菱川宗理)에게 맡겨졌고, 이 비용은 킷슈에게만 지급되는 것이 아니라, 판화를 디자인하고, 판화의 완성을 감독한 히시카와 소리에게도 지급되었을 것이라 추정되며, 화가의 명성, 호리와 스리시 및 이들 공방의 명성에 따라 그 가격은 차이가 있었을 것이다. 고바야시 후미코는 일부 교카 장인들이 자신의 권위를 알리기 위해서 스리모노를 사용했다고 주장했다. 교카시들이 스리모노를 통해 주목을 받거나, 장인이라는 명성을 공고히 할 수 있었다는 것이다. Kobayashi Fumiko, 앞의 글, pp.46~51.

40) 특히, 1783년 4월 25일 열린 宝合の会에 대해서 『狂文宝合記』에 상세하게 기록되어 있다. 그 내용은 山本陽史, 「『狂文宝合記』をめぐって」, 『国文学研究資料館紀要』 24, 国文学研究資料館, 1989, 299~322면 참조.

받았던 당시의 문화를 생각하면, 이러한 모임이 다 도구, 문방기물, 名物, 花器 등 인물 없이 기물만이 주가 되는 스리모노의 유행과 관련될 가능성이 높다고 본다.⁴¹⁾ 스리모노의 내용과 각종 기법들은 결국 자신을 보여주는 또 다른 수단으로 기능했을 것이며, 이는 점점 더 디테일하고 아취있고 정교한 혹은 특별한 표현을 고안하는 원동력이 되었을 것이다.



〈그림 16〉 작자미상, 스리모노, 1818년, Yale University Art Gallery

〈그림 16〉에는 시문이나 글을 포함하여 그림의 화가를 알 수 있는 어떠한 정보도 포함되어 있지 않지만, 화면에는 벼루, 먹, 붓이 그려져 있으며, 붓끝에 보이는 상점의 이름을 통해, 상점과 상품을 홍보하기 위한 스리모노로 논의된다.⁴²⁾ 벼루 위 비스듬히 놓인 먹에는 호랑이가 그려져 있어 1818년 호랑이의 해를 연상시킨다. 먹의 표면

41) 스리모노에는 가치 있고 희귀한 물건들을 묘사할 때가 종종 있는데, 주문자의 취향이나 능력을 기물로 보여주는 동시에, 스리모노를 통해 새해 선물로 이미지 속 기물을 사람들에게 선물하는 의미도 담을 수 있었을 것이다.

42) Sadako Ohki and Adam Haliburton, *The Private World of Surimono: Japanese Prints from the Virginia Shawan Drosten and Patrick Kenadjian Collection*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2020, pp.14~15.

에는 금을 사용하여, 표면을 문지르고 번지는 효과를 내고 있을 뿐만 아니라, 벼루에도 보카시 기법 등 각종 고급 재료와 기법이 사용되었다. 이러한 스리모노는 그림 속 고급 문방기물을 사용했을 문인들, 즉 주요 소비층이었을 감각적이고 사치스런 취미인 교양인 문인들에게 상점에서 신년 인사를 겸해 자신들이 상품(벼루, 문방구류)의 특별함을 효과적으로 홍보하는 수단이었을 것이다. 스리모노의 배포 목적이 단순한 새해 선물이든, 상점의 홍보이든, 스리모노는 주문자의 지적·경제적·사회문화적 수준과 취향을 반영하고 보여주는 것으로, 자기 표현의 중요한 수단으로 작동했으며, 어떤 것을 어떻게 보여줄 것인가가 왜 중요했는지 이해할 수 있다.

마지막으로, 스리모노가 만들어지고, 선물로 교환 혹은 배포되며 사용되는 과정과 맥락을 고려할 때, 이 과정에 관여된 모든 사람들에게 작용했을 그림의 제작과 감상, 소비를 둘러싼 유희적인 측면도 빼놓을 수 없다. 그림 속 적절한 기물과 이미지를 선택하고, 그것을 어떻게 시각적으로 스리모노라는 판화에서 보여줄까를 고민하고 선택하는 일련의 과정에서, 제작자에게도 주문자에게도 감상자에게도 지적·문화유희성은 중요했다. 1차적으로는 교카나 시문을 지을 때 나타나는 언어 유희의 과정에서, 2차적으로는 시의 내용을 어떤 모티프를 선택하여, 어떻게 차용할 것인가의 이미지와 텍스트의 상호 연결 작용에서, 마지막으로 이것을 어떠한 재료와 기법으로 어떻게 보여줄 것인가까지의 스리모노 제작의 전 과정에서 숨기기와 알아차리기의 재미의 요소가 작동하는 것이다.

비용적 측면에서 자유로워진 에시, 스리시, 호리시 등 스리모노 제작자들은 시의 내용을 보여줄 수 있는 새로운 이미지와 기법들을 즐겁게 시도할 수 있었다. 대표적인 스리모노 화가들, 대부분 그들 스스로가 교카를 짓기도 했는데, 가장 유명하고 잘 알려진 호쿠사이 역시, 우키요에 에시로서의 능력을 십분 스리모노 제작에 사용한 것으로 알려져 있다.⁴³⁾ 그림과 글의 내용, 기법상의 디테일이 긴밀할수록 스리모노의 결과적 완성도와 사람들의 선호도는 높아졌을 것이다. 주문자가 엠보싱 및 디테일한 특정 효과까지를 요구했는지, 에시나 스리시가 이를 선택했는지 문헌 기록으로 증명되지는 않지만, 작업 과정의 특성상, 주문자 시인을 포함하여 에시, 호리시, 스리시가

43) 호쿠사이의 스리모노 역시 적지 않은 수량이 현전한다. 호쿠사이의 작업에 대해서는, John T Carpenter ed, *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam: Hotei, 2005.

협업하고 아이디어 교환했을 것임은 분명하다. 밑그림을 그리는 화가와 시인들의 긴밀한 협업 뿐만 아니라, 시인, 에시, 스리시, 호리시 사이의 더 긴밀하고 깊은 협업을 통해, 문자와 이미지 사이에 더 사적이고 내밀하고 뉘앙스, 미묘한 표현을 가능하게 했고, 스리모노의 매력을 결정지었을 것이다. 대표적인 예로 구보 순만(窪俊満, 1757~1820)을 빼놓을 수 없는데, 현전 스리모노 중 엠보싱과 디보싱의 기법을 가장 다양하고 디테일하게 구사한 작품 중 단연 그의 작품들을 꼽을 수 있다. 〈그림 12, 17〉 그는 다른 많은 당시 화가들처럼, 우키요에 에시이자, 삽화가였으며, 교카를 지었다. 동시에 다른 작가들과 달리 스스로 각을 하고, 판화를 찍는 작업까지 했다고 알려져 있다. 스스로 스리모노 공방을 운영했고, 칠기 공예가로도 알려져 있다.⁴⁴⁾ 즉, 시의 제작부터 최종 결과물의 판화를 찍는 과정까지 본인이 관여하고 직접적이고 내밀하게 컨트롤 할 수 있었던 인물로, 스스로 공예적 기술을 충분히 숙련·연마했던 것으로 보인다.



〈그림 17〉 구보 순만, 《茶器五色》 시리즈 중
〈青せい磁杓多て〉 1818년경, 스리모노,
Yale University Art Gallery

44) 1770년대부터 우키요에 화가로 활동하여, 1790년대 이후, 스리모노로 그 중심을 옮겼고, 스스로 호리와 스리에도 관여하며 공방을 운영했다. 그의 할아버지 구보타 마사하루(窪田政春)는 당시 국학자이자 화가이자 칠공예가로 알려져 있다. 神谷 勝広, 『窪俊満と江戸座俳諧』, 『浮世絵芸術』 175 (国際浮世絵学会) 2018, 16~24면; 田中 達也, 『窪俊満の研究-1』, 『浮世絵芸術』 107 (国際浮世絵学会) 1993, 3~31면; John T Carpenter, "Texture of Antiquarian Imagination: Kubo Shunman and the Kokugaku Movement," in Amy Reigle Newland, ed. *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Hotei Academic Series no. 2, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004, pp.77~113 참조.

궁극적으로 스리모노는 그림을 주문한 후원자가 자신을 드러내는 장치이자, 그림의 주문·제작·소비를 둘러싼 유희적 성격이 극대화된 결과물이라고 할 수 있다. 이 과정에서, 회화와 공예의 경계에 있는 혹은 그 둘의 경계를 무너뜨린다고까지 할 수 있는 다양하고 새로운 방법들이 끊임없이 시도되었고, 이는 에도시대 성장한 도시민들의 문화와 관련하여 그들의 높은 취향과 다양한 수요를 반영하며 자리 잡았던 하나의 문화라고 할 것이다.

Ⅵ. 맺음말

스리모노와 같은 목판화는 2차원 평면의 결과물이라는 점에서 회화와 같다. 하지만, 종이나 비단 위에 먹이나 채색 안료로 대상을 그려내는 그림에 비해, 목판화라는 매체의 특성상, 제작부터 감상에 이르는 전 과정에서 촉각과 감각이 더욱 직접적으로 동원되고 물성이 반영된다.⁴⁵⁾ 작업 공정 면에서, 나무 판재를 다루고, 그 표면을 가공하는 방법과 방식 자체가 에시, 스리시, 호리시 등 제작에 관여된 사람들과 그 대상을 관계 맺게 하는데, 다른 매체에서는 낼 수 없는 이미지의 특수한 성격을 갖게 하는 것이다. 더 나아가 스리모노라는 매체의 특수성을 고려할 때, 이 판화의 정교한 기법들은 특수성은 이를 소비하는 감상자, 소유자, 후원자가 스리모노를 가까이에서 대하고 접할 때에만 비로소 느낄 수 있는 것으로, 판화를 주문하고 선물 받은 사람들의 반복적이고 내밀한 감각적 경험을 통해 그 효과가 더욱 극대화되었을 것이다.

붓으로 대상을 그려내는 회화에 비해 디테일한 사실적 표현이 떨어질 수 밖에 없다는 한계 속에서 고안된 다양한 기법들, 즉, 요철을 만들고, 다른 재료를 사용하여 표면을 다듬는 것들은 기본적으로는 대상물을 표현하는데 있어 사실성을 추구하는 방편인 동시에, 궁극적으로는 이 모든 과정 속에서 표현과 해석의 유희의 과정을 즐기는 것이 가장 중요했을 것이라고 생각한다. 점차 다채롭고 정교해지는 스리모노의 각종 기법들은 새로운 물성을 창조해 내는 능력과 관련되며, 시의 내용을 충분히

45) 임영길, 「판화의 물성적 표현에 관한 연구」, 『예술과 미디어』 12, 예술과 미디어 학회, 2013, 21~34면.

이해한 예시, 호리시, 스리시의 협업을 통해서, 그리고 이를 알아차리며 즐기는 사람들의 문화 속에서 비로소 가능했다. 현대인들이, 특히 외국인의 경우 더욱더, 19세기 초 에도 도시민들, 풍류인들, 교양인들의 언어 유희와 그 중층적 의미를 온전히 해독하고 이해하기 어렵다는 한계가 분명 존재하지만, 문학 관련 선행 연구를 토대로, 미술사 분야에서 시각 및 이외 감각을 통한 연구를 통해 스리모노에 대한 한층 더 깊고 풍성한 분석이 가능하리라 본다.

우키요에 연구자 오쿠보 준이치는 그의 저서에서 우키요에를 책의 도판으로 혹은 유리 너머로 보는 것이 “실물 판화를 뒤집어서 종이에 물감이 깊이 스며든 모습을 직접 보거나 가라즈리를 살짝 만져보고 그 감촉을 피부로 느끼는 것에는 비할 바가 아니다”라는 후기를 남기고 있다.⁴⁶⁾ 우리가 시각을 통해 인지한다고 생각하는 많은 특징들은 실은 촉각으로 혹은 촉각을 포함한 복합적인 감각으로 경험되는 것으로, 시각 중심의 미술사에서 감각의 중요성을 상기시킨다. 평면을 다루는 회화의 경우 다른 매체에 비해 특히 시각 중심으로 논의되어 왔으며, 동양 전근대 회화의 경우 감각에 대한 논의가 더욱 보수적으로 이루어져 왔다. 그림 더 넓게는 미술을 대하는 가장 본질적이기도 하고, 중요하기도 한 즐거움과 기쁨인, 보고, 만지고, 아끼고, 다루는, 감각 특히 촉각적 즐거움이 엄숙하고 체계적인 학문의 영역에서 의식·무의식적으로 배제되어 온 것이 사실이다. 하지만, 뇌과학 및 인지과학 분야가 더욱 활성화됨에 따라, 주관적인 경험으로 여겨지던 다양한 감각에 대한 체계적인 접근이 가능해지고 있으며, 스리모노를 포함한 회화의 감각적 경험에 대해서도 향후 보다 심도깊은 논의가 가능할 것이다. 촉각, 나아가 감각의 작용을 중심으로 회화의 제작과 감상을 다시 살펴볼 때, 풍성하고, 새로운 논의가 가능할 뿐만 아니라, 당시 그림의 제작자와 감상자들의 맥락에도 보다 가까이 다가갈 수 있을 것이다.

투고일: 2023.04.28

심사일: 2023.05.22

게재확정일: 2023.06.20

46) 大久保純一, 『浮世絵: カラー版』, 東京: 岩波書店, 2008; 오쿠보 준이치, 앞의 책, 236면.

참고문헌

- 오쿠보 준이치 저, 이연식 역, 『우키요에: 모네와 고흐를 사로잡은 일본의 판화』, AK, 2021
- 内藤正人, 『浮世絵とパトロン: 天皇・将軍・大名の愛した名品たち』, 慶應義塾大学出版会, 2014
- 大久保純一, 『浮世絵: カラー版』, 東京: 岩波書店, 2008
- _____, 『浮世絵出版論: 大量生産・消費される』, 東京: 吉川弘文館, 2013
- 鈴木廣之, 『好古家たちの19世紀: 幕末明治における〈物〉のアルケオロジ』, 東京: 吉川弘文館, 2003
- 石井研堂 『錦絵の彫と摺 新装版』, 芸艸堂, 2005
- 石川了, 『江戸狂歌壇史の研究』, 東京: 汲古書院, 2011
- 城西国際大学水田美術館 編, 『摺物: 江戸の風雅な年賀状: 鴨川市所蔵藤澤衛彦コレクション』, 城西国際大学水田美術館, 2004
- 小林忠, 大久保純一, 『浮世絵の鑑賞基礎知識』, 東京: 至文堂, 2000
- 揖斐高, 『江戸の文人サロン: 知識人と芸術家たち』, 東京: 吉川弘文館, 2009
- 中野三敏 監修, 『江戸の出版』, ぺりかん社, 2005
- 浅野秀剛, 『錦絵を読む』, 山川出版社, 2002
- 千葉市美術館, 『粋人たちの贈り物-江戸の摺物』, 千葉: 千葉市美術館, 1997
- Carpenter, John T ed. *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam: Hotei, 2005
- Carpenter, John T ed. *Reading Surimono: the Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008
- Changizi, Mark. *The Vision Revolution: How the Latest Research Overturns Everything We Thought We Knew About Human Vision*, Benbella Books, 2009
- Farrer, Anne and McLoughlin, Kevin eds., *Handbook of the Colour Print in China, 1600-1800*, Leiden: Brill, 2022
- Forrer, Matthi. *Egoyomi and Surimono: Their History and Development*. Uithoorn Netherlands: J.C.Gieben, 1979
- _____. *Surimono in the Rijksmuseum Amsterdam*, Leiden: Hotei Publishing, 2013
- Hanaoka, Kiyoko and Pollard Clare. *Plum Blossom and Green Willow: Japanese Surimono Poetry Prints from the Ashmolean Museum*, Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018

- Keyes, Roger S. *Surimono: Privately Published Japanese Prints in the Spencer Museum of Art*, New York and Tokyo: Kodansha International, 1984
- _____. *The Art of Surimono: Privately Published Japanese Woodblock Prints and Books in the Chester Beatty Library, Dublin*, London: Sotheby, 1985
- McKee, Daniel and Avril. Ellen B. *Japanese Poetry Prints: Surimono from the Schoff Collection*, Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2006
- _____. *Colored in the Year's New Light: Japanese Surimono from the Becker Collection*, Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2008
- Mirviss, Joan B. with Carpenter, John T. *Jewels of Japanese Printmaking: Surimono of the Bunka-Bnsei Era, 1804~1830*, Tokyo, Ōta Memorial Museum of Art, 2000
- Moshenska, Joseph. *Feeling Pleasures: the Sense of Touch in Renaissance England*, Oxford, England: Oxford University Press, 2017
- Ohki Sadako and Haliburton, Adam. *The Private World of Surimono: Japanese Prints from the Virginia Shawan Drostien and Patrick Kenadjian Collection*, New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2020
- Quiviger, Francois. *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London: Reaktion Books, 2010
- Screech, Timon. *The Lens within the Heart: the Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan (2nd ed.)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002
- Weir, Catherine and Mandes, Evans. *Interpreting Visual Art: A Survey of Cognitive Research About Pictures*. London: Routledge, 2017
- 금영진, 「일본도상(圖像)문화를 통해 본 동물조합의 방법과 의미-언어유희·미타테(見立て)·복합을 중심으로」, 『비교일본학』 34, 한양대학교 일본학국제비교연구소, 2015
- 김지영, 「우키요에(浮世絵) 표현기법으로서의 미타테(見立) 연구-스즈키 하루노부(鈴木春信) 작품을 중심으로」, 『日本思想』 8, 한국일본사상학회, 2005
- 임영길, 「판화의 물성적 표현에 관한 연구」, 『예술과 미디어』 12, 예술과 미디어 학회, 2013
- 山本 陽史, 「『狂文宝合記』をめぐって」, 『国文学研究資料館紀要』 24, 国文学研究資料館, 1989
- 小林忠, 「大小絵暦会の春信と源内-錦絵技法の開発に際して」, 『ユリイカ (平賀源内-大江戸ネットワーク仕掛人参上〈特集〉)』 20(4) 東京: 青土社, 1988
- 神谷 勝広, 「窪俊満と江戸座俳諧」, 『浮世絵芸術』 175, 国際浮世絵学会, 2018

- 田中 達也, 「窪俊満の研究-1」, 『浮世絵芸術』 107, 国際浮世絵学会, 1993
- Brooks, Kit. “Something Rubbed: Medium, History, and Texture in Japanese Surimono.”
Ph.D diss., Harvard University, 2017
- Carpenter, John T. “Texture of Antiquarian Imagination: Kubo Shunman and the Kokugaku Movement.” in Amy Reigle Newland, ed. *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Hotei Academic Series no. 2, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004
- Fumiko, Kobayashi. “Suimono to Publicize Poetic Authority: Yomo no Magao and His Pupils,” *Reading Surimono: the Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008, pp.46~53
- Kimbrough, R. Keller. “Reading the Miraculous Power of Japanese Poetry,” in *Japanese Journal of Religious Studies*, 32/1, 2005, pp.1~33
- McKee, Daniel. “Surimono as Ritual Objects: Celebrating the New Year in Word and Image,” *Reading Surimono: the Interplay of Text and Image in Japanese Prints: with a Catalogue of the Marino Lusy Collection*, Zürich: Museum Rietberg; Leiden: Hotei Publishing, 2008

Elaborate Techniques, Materiality, and Playfulness in Surimono

Lee, Jungeun

Surimono(摺物), which literally means “printed things,” are privately commissioned woodblock prints commonly inscribed with poems. Unlike the commercially distributed and popular *ukiyo-e* prints, *surimono* were custom-made upon request by individuals or literary groups and were circulated outside of commercial networks during the late Edo period. *Surimono* prints are characterized by the use of various materials such as gold, silver, brass, copper, etc., as well as sophisticated gauffrage techniques that reveal texture and depth on the paper surface. This paper examines the specific features and meanings of these elaborate techniques in *surimono* prints, employing a sensory approach to both the production and appreciation process. This paper first analyzes the intricate and diverse techniques employed in *surimono* prints created in the late eighteenth to early nineteenth centuries, considered the heyday of *surimono* production as the detailed techniques reached their peak. In particular, this paper explores the context of “visual tactility” or “tactile visuality” of *surimono* in 1) the interplay among text, image, and technique, 2) the collaborative process among poets, print-designers (*e-shi*), print-carvers (*hori-shi*), and printers (*suri-shi*) in the production and ordering of prints, and 3) the playful aspects of the prints in their production, distribution (as gifts) and ownership, and appreciation. Therefore, this paper suggests that the elaborate techniques in *surimono* prints were a reflection of urban citizens’ intellectual and cultural playfulness, serving as a means for patrons to reveal themselves while also being a cultural product that was ordered and consumed.

Key Words : *surimono*, *ukiyo-e*, woodblock-print, materiality, touch, sense, Edo period

