

근대 일본인의 고구려 고분벽화 조사 및 모사, 그리고 활용

김 용 철*

- I. 머리말
- II. 關野貞(세키노 타다시)의 고구려 고분벽화 조사
- III. 小場恒吉(오바 츠네키치)의 고구려 고분벽화 모사
- IV. 일본 근대미술가들의 고구려 고분벽화 활용
- V. 맺음말

I. 머리말

고구려 고분벽화는 한국미술사상의 중요 주제일 뿐 아니라, 중국과 일본을 포함한 동아시아 고대회화의 전개과정을 논함에 있어서도 대단히 중요한 위치를 차지한다.¹ 또한 그 조

* 성신여자대학교 대학원 미술사학과 전임강사

¹ 고유섭, 「高句麗의 美術」, 『東方評論』 2·3호(1932)(『韓國美術文化史論叢』[통문관, 1983], pp.117-128에 재수록); 김용준, 『조선미술대요』(을유문화사, 1948), pp.24-44; 同著, 『高句麗古墳壁畫研究』(평양: 과학원출판사, 1958) (『근원김용준전집』 4[열화당, 2001]에 재수록); 리여성, 『조선미술사개요』(평양: 국립출판사, 1955), pp.46-55; 이병도, 「江西古墳壁畫의 研究」, 『東方學志』 1, pp.121-140; 김원용, 『韓國壁畫古墳』(일지사, 1980), pp.85-89; 김기웅, 『韓國의 壁畫古墳』(동화출판공사, 1982), p.14; 안취준, 『韓國繪畫史』(일지사, 1980), pp.13-36; 同著, 「고구려 고분벽화의 흐름」, 『한국회화사연구』(시공사, 2003), p.18; 同著, 『고구려회화』(효형출판, 2007); 조선유물유적도감편찬위원회, 『조선유물유적도감』 6(평양: 국문종합출판사, 1990); Andreas Eckardt,

형적인 우수성은 많은 연구자들에 의해 상찬되어 왔고, 근년 유네스코 세계문화유산으로 지정되는 데도 결정적인 근거가 되었다.²

그런데, 주지하는 바와 같이 많은 고구려 고분벽화가 조사되고 모사된 것은 일제식민지시대의 일로서, 그 조사를 주도한 것은 關野貞(세키노 타다시)를 비롯한 일본의 관학자들이었다. 그 때문에 당시 일본인 학자들의 고구려 고분벽화 조사에는 제국주의 권력의 그림자가 드리워져 있었다. 그것은 곧 고구려 고분벽화에 대한 그들의 인식이 오리엔탈리즘 혹은 식민주의적 시각에서 형성되었을 가능성을 말해준다.³ 다시 말하면, 힘의 우위를 전제로 식민지 문화재에 대한 차별적이고 왜곡된 시각이 작용했을 가능성이 있다는 뜻이다. 바로 이와 같은 이유들로 인해 일본인 학자들에 의한 조사와 인식은 재검토해 볼 필요가 있는 것이다.

한편, 입장을 달리하여 근대 일본의 관점에서 보았을 때 고구려 고분벽화는 분명 식민지 문화유산의 한 가지 예였다. 하지만 그것의 성격은 단순하지 않았다. 왜냐하면 강서대묘 사신도 등 높은 조형적 완성도를 보여주는 벽화였기 때문이기도 하였지만, 원래 조선이 일본의 고대국가 형성이나 고대문화의 뿌리에 닿아 있는 '특수한 식민지'였던 점 때문이었다. 이같은 복합적인 요인 때문에 고구려 고분벽화와 근대 일본은 위에서 말한 차별적인 인식을 매개로 연관된 경우도 있었지만, 그것과는 구별되는 미술사적 현상이 벌어지기도 하였던 것이다. 그럼에도 불구하고 고구려 고분벽화에 대한 지금까지의 논의에서는 근대 일본인 학자들의 조사연구를 둘러싼 논의 그 자체도 충분히 이루어졌다고 볼 수 없다.⁴ 뿐만 아니라, 이

Geschichte der Koreanische Kunst (Leipzig: K.W. Hiersemann, 1929) (안드레 에카르트, 권영필 옮김, 『에카르트의 조선미술사』[열화당, 2003], pp.217-238에 재수록); 有光教一, 「高句麗壁畫古墳の四神図」, 『壁畫古墳高松塚』(奈良縣教育委員會·奈良縣明日香村, 1972), pp.140-150; 同著, 「高句麗時代の壁畫古墳について」, 『日本のなかの朝鮮文化』4(『有光教一著作集3』[東京: 同朋社, 1999], pp.505-515에 재수록); 末永將雄 編, 『飛鳥高松塚古墳』(東京: 學生社, 1972), pp.56-90, 185-214; 주영현, 「고구려벽화무덤에 대하여」, 『高句麗古墳壁畫』(東京: 朝鮮畫報社, 1985), pp. 4-8; 江上波夫, 「『高句麗文化展』に寄せて」, 『高句麗文化展』도록(東京: 高句麗文化展實行委員會, 1985), p.3; 上原和, 「高句麗古墳壁畫と日本古代美術」, 『高句麗文化展』도록, pp.113-116; 이태호, 『高句麗古墳壁畫解説』(도서출판 풀빛, 1997), p.6; 전호태, 『고구려 고분벽화의 세계』(서울대학교출판부, 2004).

² 대표적인 저술로는 박종홍, 「朝鮮美術의 史的 考察-제6회」, 『開闢』27(1922. 9), pp.13-26; 고유섭, 「조선고적에 빛나는 미술」, 『新東亞』1934년 10월호·11월호(『韓國美術文化史論叢』[통문관, 1983]에 재수록); 김용준, 『高句麗古墳壁畫研究』, UNESCO 세계문화유산 지정 이유에 대해서는 UNESCO 홈페이지 <http://whc.unesco.org/en/list/1091> 설명 참조.

³ 에드워드 사이드, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』(교보문고, 1991); 姜尙中, 『オリエンタリズムの彼方へ: 近代文化批判』(東京: 岩波書店, 1996).

⁴ 일제 식민지시대 일본인 관학자들의 한국미술사에 나타난 식민사관의 문제에 대해서는 문명대, 「일제시대의 한

미술사적 현상에 대한 논의는 전무한 상태가 이어지고 있다.

이 글에서는 이와 같은 점들을 염두에 두고 고구려 고분벽화에 대한 근대 일본의 인식에 관해 논하고자 한다. 본문에서는 그 조사 및 모사 과정과 관련 저술을 재검토하고, 주목되는 미술사적 현상으로서 당시 일본 미술가들의 고구려 고분벽화 활용에 대해 살펴볼 것이다. 특히 일본 미술가들에 의한 활용의 양상은 근대 일본과 식민지 문화유산인 고구려 고분벽화 사이의 관계가 좀더 복잡한 것이었음을 말해주는 내용이 될 것이다. 그리고 이 문제들을 다룸에 있어서는 고구려 고분벽화의 조사 및 모사와 관련된 문헌자료들은 물론이고 관련 미술품들을 검토하였다. 여기서 중요한 대상이 된 것은 근대 일본인 미술가들의 작품들로서 거기에 나타난 여러 가지 모티프를 분석하고, 고구려 고분벽화와 비교를 통해 관련성을 논하려 한다. 이를 통해 고구려 고분벽화와 일본 근대에 관한 또 다른 측면을 이해할 수 있는 토대를 제공하고자 하며, 나아가서는 일본제국주의와 식민지 조선의 문화유산에 관해서도 이전의 논의에서 적용된 것과는 다른 시각이 필요함을 밝혀보고자 한다.

II. 關野貞(세키노 타다시)의 고구려 고분벽화 조사

알려져 있는 바와 같이 고구려 고분벽화가 처음 학술적으로 조사될 당시 그 조사는 고분조사의 일부였다. 김용준도 지적하고 있듯이 고분벽화는 고분의 구조와 밀접한 연관이 있는 만큼 고분구조의 파악은 필수적인 전제조건이기도 하지만, 충분히 분화되어 있지 못하였던 당시 학문분야의 사정을 고려하면 피할 수 없는 일이었다고 할 것이다.⁵ 그리고 고구려 고분 내부에 벽화가 있다는 사실을 학문적인 저술을 통해 가장 먼저 알린 학자는 1907년 산연화총을 조사한 프랑스인 사반느였지만, 그 내용이 극히 단편적이었던 데 비해 본격적인 조사를 실시하고 그 내용을 소개한 것은 關野貞이었다.⁶ 1912년부터 1930년대까지 關野貞의

국미술사학, 『美術史의 理論과 方法』(열화당, 1978), pp.20-28; 조선미, 「일제치하 일본관학자들의 한국미술사 연구에 관하여」, 『미술사학』 3(1991), pp.81-118 참조. 특히 고구려 고분벽화에 대한 인식에 반영된 식민사관의 문제점을 지적한 예로는 김용준, 『高句麗古墳壁畫研究』(『근원김용준전집』 4, pp.127-194); 유홍준·이태호, 「한국미술사연구100년(상): 해방이전」, 『한국미술사의 새로운 지평을 찾아서』(학고재, 1997), pp.17-19 및 「고구려 벽화고분의 발굴·연구사」, 같은 책, pp.228-238; 전호태, 「고구려 고분벽화연구사」, 『고구려 고분벽화의 세계』, p.306 참조.

⁵ 김용준, 『高句麗古墳壁畫研究』(『근원김용준전집』 4, p.19)

⁶ E. 사반느, 김정배 옮김, 「한국의 고대왕조 고구려의 역사적 기념물」, 『백산학보』 21(1976. 12), pp.177-193. 關

주도 아래 진행된 식민지 조선의 고구려 고분에 관한 조사는 제국주의 세력의 식민지배의 일환으로서 조선의 현재와 과거를 총체적으로 지배하기 위한 조선 역사 재구성 차원에서 이루어진 것임은 널리 알려진 바와 같다. 고분 발굴조사와 그에 따른 사진 촬영과 실측, 모사, 그리고 보고서 발간의 과정을 통해 고분에 이름이 붙여지고 그것에 관한 정보는 총독부 당국과 관학자들의 주도 아래 알려졌으며, 고분은 정비된 다음 견학코스로서 박물관과 같은 기능을 수행하였다.⁷ 베네딕트 앤더슨이 말한 식민통치권력의 훈장(regalia)이 된 것이다.⁸ 따라서 고구려 고분벽화에 대한 일본인의 인식과 태도에는 그만큼 차별적이고 왜곡된 시각이 반영된 경우가 많았다.

원래 關野貞 일행이 고구려 고분 조사에서 중점을 두었던 것은 고대 일본의 건축과 관련된 부분이었다. 이는 고구려 고분이 오래 전 도굴된 상태였던 사실과 關野貞의 학문적 배경을 고려하면 당연하다고 할 수 있지만, 그는 고구려 고분의 구조와 고분벽화의 내용을 통해 고대 일본 건축의 기원을 밝혀내고자 하였다. 따라서 그의 고구려 고분벽화 조사는 건축 구조에도 큰 비중을 둔 것이었다. 그에 비하면, 벽화의 조형적인 측면에 관한 부분은 양식적인 측면에서의 설명과 중국과의 영향관계를 언급하는 수준을 넘어서지 못하였다. 실제로 당시 關野貞가 발표한 글들은 이 점을 분명히 보여준다. 당시 권위 있는 고미술 관련 학술지였던 『國華』를 비롯하여 『美術新報』, 『考古學雜誌』 등에 실린 고구려 고분벽화에 관한 글이 바로 그 예들이다.⁹ 잡지의 성격에 따라 약간의 차이는 있으나 발굴 경위에서부터 벽화의 내용

野貞가 조선의 문화재를 조사하게 된 것은 1902년 6월부터 9월에 걸친 대한제국의 고건축조사가 처음이었고, 그 결과는 1904년 7월 『東京帝國大學工科大学學術報告』 第6號(韓國建築調査報告)로 인쇄, 간행되었다. 또한 1909년에는 대한제국 탁지부건축연구소의 의뢰로 관청 건축에 따른 고건축의 해체, 개축을 위해 고건축물을 조사하여 그 결과물로서 『朝鮮藝術之研究』(度支部建築所, 1910)를 출판하였다. 小川敬吉, 「古蹟についての回顧」, 『朝鮮と建築』 16輯 11号(1937. 11), pp.82-85 참조. 처음 고구려 고분벽화를 발굴하게 된 경위에 관해서는 關野貞, 「新に發見せる高句麗時代の壁畫」, 『美術新報』 12卷 4号(1913. 2), pp.13-15; 太田天洋, 「朝鮮古墳壁畫の發見に就いて」, 같은 책, pp.16-18 참조.

⁷ 田中萬宗, 『朝鮮古蹟行脚』(東京: 泰東書院, 1930), pp.192-212.

⁸ 베네딕트 앤더슨, 윤형숙 옮김, 『상상의 공동체』(나남출판, 2002), pp.232-233.

⁹ 關野貞, 「新に發見せる高句麗時代の壁畫」, pp.13-15; 同著, 「朝鮮江西に於ける高句麗時代の古墳」, 『考古學雜誌』 3卷 8号(1913. 4), pp.1-17; 同著, 「高句麗時代の壁畫(1)」, 『國華』 294(1914. 1), pp.134-149; 同著, 「朝鮮古墳の壁畫に就いて」, 『美術新報』 13卷 5号(1914. 3), pp.8-11; 同著, 「滿州輯安及び平壤附近に於ける高句麗の遺跡(1)」, 『考古學雜誌』 5卷 3号(1914. 11), pp.1-35; 同著, 「滿州輯安及び平壤附近に於ける高句麗の遺跡(2)」, 『考古學雜誌』 5卷 4号(1914. 12), pp.1-22; 同著, 「高句麗時代の壁畫(2)」, 『國華』 297(1915. 2), pp.231-235; 同著, 「高句麗時代の壁畫(3)」, 『國華』 298(1915. 3), pp.260-269; 同著, 「新に發見せられたる高句麗時代の繪畫」, 『國華』 327(1917. 8), pp.74-81.

및 양식상의 특징을 소개한 그의 글들은 당시로서는 고구려 고분벽화에 관한 가장 믿을만하고 중요한 정보를 전해 주었다.

건축사 전공자였던 關野貞은 양식에 중점을 둔 학자로, 그의 일본미술사 시기구분은, 이전까지 일본미술사 연구를 주도하였던 岡倉天心의 시기구분을 넘어서 지금까지도 강한 생명력을 보이고 있다.¹⁰ 그만큼 고구려 고분벽화에 대한 그의 저술에서도 양식 중심의 고찰이 돋보인다. 하지만 실증주의에 바탕을 두고 양식을 중심에 둔 그의 고찰은 작게는 고구려 고분 및 벽화의 연대추정에서 크게는 고분 및 벽화에 대한 인식과 성격 규정에 이르기까지 많은 문제점을 내포한 것이었다. 그 가운데 고분의 연대에 대한 關野貞의 당초 추정은 벽화 양식의 변천에 바탕을 둔 상대연대추정이라는 한계를 갖고 있었으나 1919년 중국동경을 근거로 연대추정을 시도한 內藤湖南(나이토 코난)에 의해 더욱 구체적인 연대가 제시된 바 있다.¹¹

연대추정보다 더 큰 문제로, 고구려 고분벽화의 성격에 대한 關野貞의 인식에는 타율성론에 바탕을 둔 식민사관이 그대로 반영되어 있는 점을 빼놓을 수 없다.¹² 조선이 주체적인 입장에서 독자적인 역사를 전개해 오기보다는 중국이 제공한 요인들에 이끌려 역사를 이어왔다는 타율성론의 시각에서 고구려 고분벽화를 바라본 것이다. 그는 고구려 고분벽화의 가장 중요한 의의로 중국의 육조시대 회화양상을 알려준다는 점을 들었고, 조형적 특징에서 기운생동, 골법용필과 같은 사혁의 화론이 반영된 육조시대 회화의 정수를 얻은 것으로 파악하였다.¹³ 물론, 이것은 고구려 고분벽화와 중국회화에 관한 당시 일본 학계의 지식수준을 반영하고 있는 문제이기도 하다.¹⁴ 하지만 좀더 근원적인 차원에서 생각해야 할 문제점은

10 大西純子, 「關野貞と日本美術史」, 『關野貞アジア踏査』(東京: 東京大學出版會, 2005), pp.85-102.

11 內藤湖南, 「高句麗古墳の壁畫に就いて」(1919년 4월 5일 강연)(『支那繪畫史』(東京: 筑摩書房, 1972), pp.341-383에 재수록).

12 식민사관에 관해서는 이만열, 「일제관학자들의 식민사관」, 『한국의 역사인식』 하(창작과비평사, 1976), pp.500-521.

13 關野貞, 「朝鮮古墳の壁畫に就いて」, 『美術新報』 13권 5호, p.10 및 「高句麗時代の壁畫(3)」, 『國華』 298, pp.268-269.

14 당시 일본 학계의 중국회화사 지식은 어네스트 페놀로사와 岡倉天心, 그리고 大村西崖에 의해 알려진 내용들이 중심을 이루고 있었다. 岡倉天心은 페놀로사의 중국회화사에 관한 지식과 일본에 전해 오던 중국의 畫史 및 畫傳과 같은 문헌, 그리고 회화콜렉션을 토대로 쓴 「支那の古代美術」(『岡倉天心全集』 3(東京: 講談社, 1979), pp.75-80에 재수록)을 『國華』 14호(1890, 11)에 게재한 바 있고, 1893년 중국 여행 후 발표한 「支那の美術」(『岡倉天心全集』 3, pp.191-215에 재수록)은 그해 『大日本教育雜誌』 143호, 『東方協會布告』 35호, 『錦巷雜綴』 1호 등에 실렸다. 大村西崖의 주요 저술로는 『支那繪畫小史』(東京: 審美書院, 1910)와 그가 편집한 『審美大觀』 1-

그의 시각이다. 다시 말하면, 그가 중국을 기준으로 고구려 고분벽화를 파악하고 있었다는 것이다.

타울성론의 토대 위에 고구려 고분벽화를 중국의 육조시대를 기준으로 파악하는 關野貞의 인식은 불교의 전파나 평양천도와 같은 문헌기록상의 사실과 함께 또 한 가지 중요한 요인이 있었던 것으로 추측된다. 그것은 다름 아닌 일본미술사에 대한 인식인데, 그 점과 관련하여 關野貞과 친밀한 관계였던 岡倉天心의 일본미술사 인식은 매우 시사적이다. 岡倉天心은 도쿄미술학교에서 행한 일본미술사 강의에서 推古시대, 즉 關野貞가 주장한 飛鳥시대 미술이 중국의 육조시대 미술로부터 강한 영향을 받은 점을 강조한 바 있고, 특히 회화에 관해서는 사혁(謝赫)의 화론육법을 비중 있게 다룸과 동시에 남아 있는 예가 없다는 것을 강조하였다.¹⁵ 關野貞 역시 육조시대 회화와 관련하여 이같은 사실을 지적하고 강조한 점은 두 사람의 일본미술사 인식과 중국미술사에 관한 지식이 관련이 있으며, 그 점이 關野貞의 고구려 고분벽화 인식으로 연결되었을 것으로 추측된다. 이와 같은 인식에 따르면, 고구려 고분벽화 속에서 인동문이나 건물구조 등 일본의 飛鳥시대 미술과 유사한 예가 있는 경우 그것은 곧 육조시대 미술의 예가 되는 것이다. 고구려 고분벽화에 관한 關野貞의 서술에서 구체적인 근거를 들지 않고 중국 남북조 미술의 예로 파악한 많은 예들이 바로 이러한 인식구조에 기인하였기 때문으로 보인다.¹⁶

關野貞의 이같은 인식이 집약되어 나타나 있는 저술은 1932년에 펴낸 『朝鮮美術史』다. 조선사학회 주최로 열린 조선미술에 관한 강의 내용을 엮은 이 책에서는 이전에 발표한 고구려 고분벽화의 조사보고 성격을 띤 글들과는 달리 벽화의 조형적인 특징과 중국미술과의 영향관계, 그리고 한국미술사에서 고구려 고분벽화가 차지하는 위치 등을 밝혔다. 그러나 그 내용에서는 중국으로부터의 영향관계만을 부각시켜 서술함으로써 수용 이후 심화, 발전 시킨 점은 도외시하였다. 이와 같은 시각은 조선미술사의 시작을 낙랑시대로 설정한 점에서도 분명하게 드러나며, 통일신라시대를 조선미술사의 정점으로 파악하고 그 이후는 쇠퇴 과정으로 파악하는, 이른바 미술사 분야의 정체성론과도 밀접하게 관련되어 있다.¹⁷ 또한 이같

20(京都: 日本眞美協會, 1899-1911); 『東洋美術大觀』 1-15(東京: 審美書院, 1908-1918) 참조. 페놀로사의 Epoches of Chinese and Japanese Art(London: William Heinemann, 1912)가 『東亞美術史綱』이라는 제목으로 페놀로사기념회에 의해 일본어로 번역, 출판된 것은 1921년의 일이다.

15 岡倉天心, 「日本美術史」, 『岡倉天心全集』 4(東京: 講談社, 1980), pp.23-40.

16 주9에 언급한 글들 참조.

17 關野貞, 『朝鮮美術史』(朝鮮史學會, 1932), p.2. 關野貞의 시각을 비판적으로 검토한 일본인 학자의 글로는 高木

은 인식은 동시대 고고학자인 濱田耕作(하마다 코사쿠), 역사학자인 黑板勝美(쿠로이타 카츠미), 小田省吾(오다 쇼고), 稻葉岩吉(이나바 간키치) 등에게도 공유되어 이후 일본인들의 조선사 인식에 중대한 영향을 미쳤다.¹⁸

關野貞의 고구려 고분 조사와 벽화에 관한 서술에서 드러난 또 한 가지 간과할 수 없는 사실은 그의 연구자로서의 행적이 일본제국주의의 팽창과 궤를 같이한 점이다. 만주 및 중국대륙 침략 과정에서 그의 조사연구는 당시 일본제국주의 세력과 밀착된 형태로 이루어졌던 것이다. 그리고 그 점에 있어서는 黑板勝美 등 여타 분야의 관학자들과 같은 태도를 취하였다. 특히 통구지역 고구려 고분의 조사는 만주와 조선이 같은 뿌리를 가진 것으로 이해하는 소위 만선사관의 토대를 제공하였고, 이는 일제의 만주침략을 정당화하는 역사적 근거로 작용하였다.¹⁹

이와 같은 關野貞의 고구려 고분벽화 조사연구 및 보존과 관련한 활동은 澤村專太郎(사와무라 센타로), 一氏義良(이치우지 요시나가) 등 당대 일본인 학자들에 의해 계승되었음은 물론이고, 조선인 학자 가운데서도 최남선의 경우 일제의 식민통치에서 가장 칭찬할 만한 것으로 關野貞가 주도한 문화재보존사업을 들었을 정도였다.²⁰ 또한 그의 조사를 통해 밝혀진 자료들은 해방 후에도 한국인 학자들에게 그대로 수용되었으며, 그의 고구려 고분벽화 인식에 대해서는 극히 부분적인 비판만 이루어졌던 것이다.²¹

博志, 「일본미술사와 조선미술사의 성립」, 『국사의 신화를 넘어서』(휴머니스트, 2004), pp.175-189.

¹⁸ 旗田巍, 『日本人の朝鮮觀』(東京: 勁草書房, 1969), pp.125-270; 李成市, 「コロニアリズムと近代歴史學」, 『植民地主義と歴史學』(東京: 刀手書房, 2004), pp.71-103.

¹⁹ 稻葉岩吉, 『朝鮮文化史研究』(東京: 雄山閣, 1922). 이에 대한 비판적 검토로는 寺內威太郎, 「『滿鮮史』研究と稻葉岩吉」, 『植民地主義と歴史學』(東京: 刀手書房, 2004), pp.19-70.

²⁰ 澤村專太郎, 「朝鮮古墳發見の壁畫」, 『國華』 327(1913. 5)(『東洋美術史の研究』(東京: 星野書店, 1932), pp.394-398에 재수록); 一氏義良, 『東洋美術史』(東京: 照林堂書店, 1936), pp.244-245; 中村清兄, 「高句麗時代の古墳について」, 『考古學論叢』 7(1937. 3), pp.23-42 및 同著, 「再び高句麗時代古墳について」, 『考古學論叢』 7(1938. 6), pp.37-51; 池內宏·梅原末治, 『通溝』 下(東京: 日滿文化協會, 1940), p.8; 藤田亮策, 「朝鮮古文化財の保存」, 『朝鮮學報』 1輯(1951. 3), pp.254-262 및 同著, 「朝鮮古蹟調査」, 『古文化の保存と研究』(東京: 黑板博士記念會, 1953), pp.325-358; 梅原末治, 「日韓併合の期間に行われた半島の古蹟調査と保存事業にたざさわった一考古學徒の回想録」, 『朝鮮學報』 51輯(1968. 12), pp.95-148; 최남선, 「朝鮮歷史風俗講和4」, 『東明』 6(1922. 10. 8), p.11. 關野貞가 후대 연구에 미친 영향에 관해서는 이종수, 「일제강점기 關野貞의 고구려 고분벽화 조사에 대한 고찰」(명지대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2006), pp.71-76.

²¹ 김용준, 『高句麗古墳壁畫研究』(『근원김용준전집』 4, pp.127-194); 유홍준·이태호, 「한국미술사연구100년(상): 해방이전」, pp.17-19 및 「고구려 벽화고분의 발굴·연구사」, pp.228-238; 전호태, 「고구려 고분벽화연구사」, pp.306. 이와 관련한 고고학 분야의 연구에 대한 검토는 裒亨逸, 「朝鮮의過去をめぐる政治學」, 『日本研究』 26(2002. 12), pp.15-51.

III. 小場恒吉(오바 츠네키치)의 고구려 고분벽화 모사

고구려 고분벽화의 조사는 벽화 모사와 함께 이루어졌고, 그 모사화가 가지는 의미는 실로 중대하다. 모사화는 사진기술이 충분히 발달하지 못하였던 상황에서 발굴 당시의 상태를 그대로 전해주는 학술자료로서도 중요하지만, 벽화의 보존 여건이 좋지 못한 이후의 상황으로 인하여 그 가치는 날로 증대하고 있다. 현재 164건의 소재가 파악되어 있는 이 모사화 가운데는 이미 그려진 지 90년이 지난 예도 있는 만큼 그 자체로 문화재로서의 가치를 갖게 되었다.²² 뿐만 아니라, 앞으로의 보존 방안을 세우는 데도 중요한 참고자료가 될 것으로 보인다.²³

이와 같은 고구려 고분벽화의 모사화는 關野貞의 주도 아래 진행된 고구려 고분의 조사 과정에서 제작되었고, 그 모사를 주도한 인물이 小場恒吉(오바 츠네키치)였다. 약 30년에 걸쳐 강서대묘, 진파리 1호분 등 주요 고구려 고분의 벽화 모사를 진행한 小場恒吉은 일본 도쿄미술학교 출신이다. 원래 일본화과에 입학하였지만, 경제적인 여건으로 2학년이 되던 1899년 공예도안과로 전과한 후 문양연구 및 모사에 깊은 관심을 나타내었다. 당시 교장이었던 正木直彦(마사키 나오히코)가 그에게 문양연구의 필요성을 강조하고 문양연구의 전문가가 될 것을 권유하였기 때문에 전한다.²⁴ 이는 일본에서 문양연구가 활발해진 그 무렵의 사정을 반영하는 것이었다. 1900년에는 도쿄대학 건축과 교수로서 도쿄미술학교에도 출강한 적이 있는 伊東忠太(이토 츠타)가 天平(텐표)시대 장식문양을 연구하여 「天平時代の裝飾紋様に就いて」를 발표하였고, 1856년 영국에서 출판된 오웬 존스의 저서 *The Grammar of Ornaments*에 맞서 동양 중심의 문양전집으로 출판된 『文様集成』이 기획된 것이 1908년이였다.²⁵ 이같은 상황 속에서 小場恒吉은 이미 도쿄미술학교 재학 중에 鎌倉(카마쿠라)의 建

²² 현재 알려진 모사화는 도쿄대학이 4기 고분의 53건, 도쿄예술대학이 3기 16건, 국립중앙박물관이 11기 95건이며 그 내역에 관해서는 早乙女雅博, 「고구려고분벽화의 조사와 오바 츠네키치(小場恒吉)의 모사도 제작」, 『인류의 문화유산 고구려고분벽화』(연합뉴스, 2006), pp.336-337 참조. 그리고 모사화 관련 자료는 이들 기관 외에 일본의 秋田市立赤れんが郷土館, 天理大學 등도 소장하고 있다.

²³ 早乙女雅博, 「日本に所在する高句麗古墳壁畫模寫」, 『요령지역의 고대문화』(서울대학교박물관, 2001), p.41.

²⁴ 佐々木榮孝, 『紋様學のバイオニア小場恒吉』(東京: 朗文堂, 2005), p.24.

²⁵ 오웬 존스의 저서 *The Grammar of Ornaments*는 도쿄미술학교 설립을 위해 유럽과 미국을 시찰한 어네스트 페놀로사와 岡倉天心이 구입한 것으로, 현재 도쿄예술대학 도서관에 소장되어 있다. 당시 구입자료 목록은 東京藝術大學百年史刊行委員會編, 『東京藝術大學百年史-東京美術學校篇』第一卷(東京: きょうせい, 1987), p.92

長寺(켄초지), 奈良(나라)의 토다이지(東大寺) 등 사찰에 남아 있는 문양을 연구하고 그것을 모사한 바 있다. 졸업 후 한때 지방의 공업학교 교사생활을 한 그는 1908년 正木直彦의 권유에 의해 도쿄미술학교 공예도안과 조수직에 부임하였다.

문양을 통해 일본문화의 기원을 밝혀내는 것이 궁극적인 목적이었던 小場恒吉은 도쿄 미술학교 조수로 재직하는 동안 奈良 지역 사원건축물이나 불상의 장식문양을 모사하며 장식연구를 계속하였다.²⁶ 그리고 1912년 그의 활동은 새로운 전기를 맞이하게 되었다. 고구려 고분 발굴단의 일원으로 벽화를 모사하게 된 것이다. 그 계기는 關野貞과 正木直彦의 권유에 의한 것으로 추측된다.²⁷ 이후 그는 고구려 고분벽화의 모사화 제작을 주도하게 되었다. 그가 일찍이 일본화과와 도안과 재학 당시 이미 교과과정을 통해 회화적인 묘사력을 갖춘 다음 문양연구를 진행하였던 만큼 벽화 모사화 제작에 필요한 기량을 충분히 갖춘 적격자였던 셈이다.²⁸

사실 근대 일본의 모사는 이전 시대와 같은 전통의 학습이나 원형보존의 의미를 뛰어넘는 것이었다. 그것은 서양미술에 대응하기 위한 창작의 토대로서의 모사였다. 이같은 모사 전통은 초기 도쿄미술학교 교장이었던 岡倉天心(오카쿠라 텐신)이 1890년부터 1898년에 걸친 재직 당시 확립된 것으로, 다음 시기 문양 분야로까지 확대되었던 것이다.²⁹ 小場恒吉가 재학할 당시 커리큘럼에 따르면 1학년 때에는 고화를 베껴 그리는 임모, 사생 등을 실습하게 되어 있었다. 그리고 도안과로 전과한 2학년 이후에도 3년 동안 주 12시간 회화수업을 이수하게 되어 있었으며 이 과정에서 모사한 고화는 주로 도쿄국립박물관의 소장품이었다.³⁰ 岡倉天心이 도쿄미술학교 교장으로 재직할 당시 그려진 모사화의 경우 그 원본이 대부분 중국 송, 원대 회화나 平安, 鎌倉 시대의 불화로 지정문화재급이었던 만큼 당시의 상태를 충실히 옮기는 현상모사가 중시되었고, 그 전통은 이후에도 이어졌다. 또한 이후 모사에서는 제작

참조. 伊東忠太의 「天平時代の裝飾紋様に就いて」는 『建築雜誌』 13집 164호, pp.225-251에 실렸으며 『紋様集成』의 기획과 관련해서는 正木直彦의 일기 1908년 2월 10일, 2월 13일, 4월 18일자(『十三松堂日記』 第一卷[東京: 中央公論美術出版, 1965], pp.20-22, 44에 재수록) 참조. 그리고 일본건축학회의 주도로 기획된 『紋様集成』은 1911년 제1집부터 1916년 제60집까지 간행되었다.

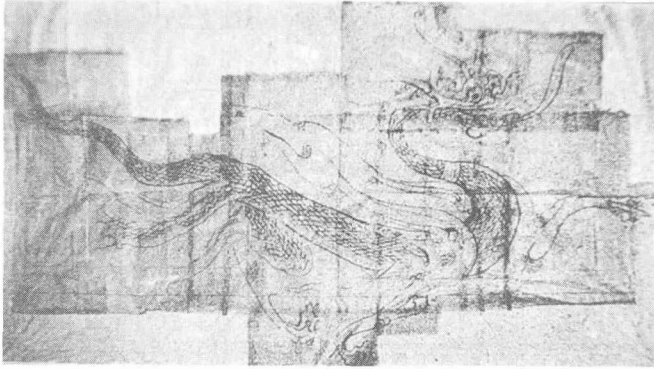
²⁶ 佐々木榮孝, 앞의 책, p.160, 年譜.

²⁷ 高橋潔, 「朝鮮古蹟調査における小場恒吉」, 『考古學史研究』 10(2003. 10), p.39.

²⁸ 東京芸術大學百年史刊行委員會編, 앞의 책, pp.312-313, 425-431 참조.

²⁹ 關根浩子, 「明治前中期の宝物調査と古畫模寫事業」, 『天心傘下の巨匠たち』(飯田市美術博物館, 1991), pp.94-97; 佐藤道信, 「近代日本の模寫・模造」, 『模寫・模造と日本美術』(東京國立博物館, 2005), pp.17-23.

³⁰ 關根浩子, 위의 글, pp.96-97, 표 1 및 표 2 참조.



도 1 小場恒吉, 강서대묘청룡 모사화 밑그림
(『美術新報』 12권 4호)

당시의 상태를 추정하여 그리는 복원모사 또한 현상모사 못지않은 중요성을 가진 것으로 인식되어 자주 시도되었으며, 호류지 구제관음의 광배 등의 복원모사에서 볼 수 있는 바와 같이 문양연구에 몰두하였던 小場恒吉은 복원모사에도 비중을 두고 있었음을 알 수 있다.

모사에 대한 새로운 인식의 배경 아래 진행된 小場恒吉의 모사는 일본에서 아게우츠시(上げ寫し)라고 부르는 매우 특징적인 기법을 주로 사용하였다. 그것은 반투명한 종이를 원화 위에 놓고 그리는 답사(撮寫), 즉 트레이싱기법과 비교되는 방법으로 잔상을 이용한 것이다.³¹ 답사기법인 스키우츠시(透き寫し)가 원화 위에 종이를 놓고 윤곽선을 따라 점이나 선으로 표시하여 그리는 기법인 데 비해 아게우츠시는 원화를 한동안 응시한 다음 그 위에 놓인 종이를 말았다 폼다 하며 옮겨 그리는 기법이다.³² 이 기법은 묘사가 중심이며, 숙련된 화가의 경우 그 정확도가 매우 높다. 하지만, 小場恒吉과 太田福藏(오타 후쿠조)가 그린 강서대묘 벽화 모사화의 경우 밑그림이 몇 종류 있는 점, 젓어 있는 벽면에 종이를 부착시켜 그린 경우 등으로 추측컨대 벽화 모사화 제작 과정은 경우에 따라 복잡한 양상을 띠었던 것으로 보인다. 그리고 필선 중심의 묘사에 의한 밑그림이 당시 간행된 출판물의 도판도¹으로 실려 있는 사실이나 “트레이스 색칠하기”라는 小場恒吉의 기록, 현재 남아 있는 모사화에 윤곽선을 그린 부분이 있는 점 등으로 볼 때 때로 스키우츠시 기법과 아게우츠시 기법을 혼용하였을 가능성이 크다.³³

³¹ 硬黄紙를 사용하는 등 중국에서 행해진 답사에 관해서는 傅申, 『法書の複本과 偽作』, 『미술사논단』 8(1999), pp.43-74 및 張彥遠, 谷口鐵雄 編, 『校本歴代名畫記』(東京: 中央公論美術出版, 1986), p.31 참조.

³² 東京芸術大學大學院美術研究科文化財保存學日本畫研究室編, 『よみがえる日本畫—伝統と繼承・1000年の知恵』(東京芸術大學美術館協力會, 2001), pp.60-63; 田中修二, 『入江波光の法隆寺金堂壁畫模寫に就いて』, 『成城美術學美術史』 第3号(1995), pp.5-69.

충실한 현상모사를 지향한 小場恒吉의 고구려 고분벽화 모사는 발굴한 무덤 내부의 상태를 기록하는 차원에서 이루어진 것으로 석실 내부의 도면을 작성하는 일과 같이 진행되었다. 그리고 같은 의도에서 기법이나 재료상의 정보를 알아내기 위한 시도도 이루어졌다. 그 결과 호분이나 주, 단, 녹청 등 물감의 종류를 알아내고, 기법에 관해서도 자세한 정보를 얻게 되었다. 예를 들어 1912년에 2개월여의 기간이 걸린 강서대묘의 벽화 모사를 통해 자유로운 윤필과 채색법이 일본의 飛鳥시대 法隆寺(호류지) 옥층주자의 화법과 유사하며 금당벽화는 그보다 한 단계 진전된 것임을 주장하기도 하였다.³⁴

1945년 8월 小場恒吉가 일본으로 귀국할 때까지 제작된 고구려 고분벽화의 모사화는 평양지역의 고분 16기와 통구지역의 고분 6기를 합쳐서 22기의 고분에 그려진 것들로 그 대부분에 小場恒吉가 관여하였다. 또한 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있는 강서중묘 벽화 모사화의 경우 1930년 총독부박물관의 의뢰로 재모사된 사실을 고려하면 실제로 그려진 모사화 및 밑그림의 수량은 방대한 양이 된다.³⁵ 이렇게 小場恒吉가 중심이 되어 제작된 고구려 고분벽화 모사화는 콜로타이프 기법 등을 사용하여 출판물로 간행되기도 하였고, 전시회를 통해 전공자들 및 일반인들에게 공개됨으로써 사진과 함께 고구려 고분벽화의 존재를 알리는 데 기여하였다. 1912년에 제작된 모사화의 경우 이왕가박물관에 전시된 바 있고, 1913년 3월에는 도쿄제국대학 문과대학에서도 전시되었으며 그 이듬해에는 같은 대학 건축학과 주최로 모사화 및 사진전시가 열렸다.³⁶ 또한 1915년의 『朝鮮古蹟圖譜』 1, 2권 발행, 1916년의 『朝鮮古墳壁畫集』 발간이 이어졌다. 1931년 2월에는 도쿄미술학교에서, 그리고 3월에는 도쿄부립미술관에서 모사화가 전시되었으며, 같은 해 6월에는 경복궁 후원 총독부박물관에서 1년 전에 재모사된 강서중묘 벽화가 전시되었다.³⁷ 1937년 3월에는 경성제국대학에서 사진과의 비교전시가 열렸고, 1938년에 모사된 통구사신총 벽화의 경우 1940년 보고서가 발간될 당시 컬러인쇄 도판이 실렸다.³⁸

³³ 佐々木榮孝, 앞의 책, p.42.

³⁴ 小場恒吉, 「再び江西古墳壁畫模寫に就いて」, 『校友會月報』 29卷 8号(1931. 3), pp.3-7.

³⁵ 小場恒吉와 太田福藏에 대한 총독부박물관의 모사촉탁 관련 자료로는 『光復以前 博物館資料目録集』(국립중앙박물관, 1997), pp.103, 150; 최장열, 「일제강점기 강서무덤의 조사와 벽화 모사」, 『고구려무덤벽화』(국립중앙박물관, 2006), pp.232-245 참조.

³⁶ 「古蹟調査の近況」, 『靑丘學叢』 1호(1930. 9), p.163 및 「雜記」, 『建築雜誌』 228호(1914. 4), pp.215-221.

³⁷ 『校友會月報』 29권 8호(1931. 3), p.298 및 「彙報」, 『靑丘學叢』 5호(1931. 8), pp.214-218.

³⁸ 현재 국립중앙박물관과 일본의 東京大學, 東京芸術大學, 天理大學, 秋田市立赤れんが郷土館 등에 모사화와 밑그림 등 관련 자료가 소장되어 있으나 당시 제작된 모사화 가운데는 일부 소재가 불분명한 경우도 있고, 관련

이처럼 고구려 고분벽화 모사의 중심적인 역할을 수행하였던 小場恒吉의 벽화에 대한 인식은 그가 남긴 저술에서 직접 확인하기는 어려우나 분명한 것은 그가 고구려 고분벽화에 강하게 매료되었다는 점이다. 그 근거로는 먼저, 고구려 고분벽화 속의 문양이 일본 飛鳥시대의 회화나 장식의 원형이라는 점을 수차례 강조한 사실을 들 수 있다. 이는 일본문화의 기원을 밝히려고 하였던 문양연구 본래의 목표에 충실한 태도라고 할 수 있을 것이다. 또 한 가지는 小場恒吉가 도쿄미술학교 교장인 正木直彦에게 수차례 간청하고 關野貞에게 도움을 청하여 도쿄미술학교 조교수직을 그만두면서까지 고구려 고분벽화 모사화 제작을 희망하였던 사실이다.³⁹ 그에게 고구려 고분벽화의 모사화 제작은 유일한 국립미술학교인 도쿄미술학교의 교수직보다 더 소중하였다는 뜻이다. 그리고 무엇보다도 중요한 근거는 현재 전하는 고구려 고분벽화 모사화에 배어 있는 그의 열정과 아우라다. 특히 밑그림이 아닌 모사화 완성본의 경우 그가 얼마나 혼신의 힘을 다하여 모사화 제작에 임하였는지를 여실히 보여주고 있기 때문이다. 이 점은 그가 하찮은 창작의 남발보다 모사 및 모작이 더 유익함을 강조한 대목에서도 읽어낼 수 있다.⁴⁰ 다음 시기 그의 고구려 고분벽화의 모사화 제작은 1916년 이후 낙랑고분 발굴 책임자로 투입되거나 1920년대 후반 경주 남산의 불적을 조사하는 등의 이유로 일시적으로 멀어진 적도 있었지만, 1940년 전후에 진행된 통구 지역 고분벽화의 모사나 1941년 진파리 1호분 벽화 모사 등 해방 직전까지 이어졌다. 일본으로 귀국한 이후 그의 활동은 문양연구와 문화유산 보존에 매진하게 되면서 고구려 고분벽화와는 멀어지게 되었으나 모사를 통해 얻은 지식과 노하우는 문양연구 및 문화유산 보존 활동에도 중요한 기반이 되었다.⁴¹ 小場恒吉와 太田福藏 외에 고구려 고분벽화를 모사한 것으로 알려진 화가로는 松田黎光(마츠다 레이코: 1898-1941)가 있다.⁴²

기록에서도 검증해 보아야 할 내용이 포함되어 있는 등 향후 더욱 면밀하고 체계적인 조사를 통해 고구려 고분벽화 모사화 제작의 진모를 밝힐 필요가 있다.

³⁹ 佐々木榮孝, 앞의 책, p.56.

⁴⁰ 小場恒吉, 앞의 논문, p.7.

⁴¹ 小場恒吉는 고구려 고분벽화 모사 외에도 부여 능산리 고분벽화를 모사하고 낙랑고분 발굴을 주도하였으며, 경주 남산의 불적을 조사하여 그 보고서인 『慶州南山の佛蹟』(朝鮮總督府, 1940)를 발간하는 등 조선의 문화재조사와 보존에 깊이 관여하였다. 佐々木榮孝, 앞의 책; 김용철, 「小場恒吉와 모사」, 『고구려무덤벽화』(국립중앙박물관, 2006), pp.246-256.

⁴² 『東洋經濟日報』(2002, 8, 2)

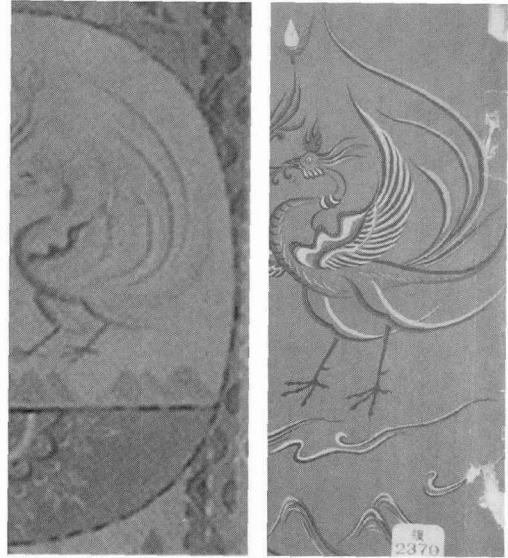


도 2 『第1回朝鮮美術展覽會圖錄』 표지, 1922년
 도 3 岩佐日佐代, <고구려들판>, 1940년 (『第19回朝鮮美術展覽會圖錄』)

IV. 일본 근대미술가들의 고구려 고분벽화 활용

1910년대부터 본격적으로 조사되고 모사된 고구려 고분벽화의 모티프는 다양하게 활용되었다. 『朝鮮古蹟圖譜』나 『第一回朝鮮美術展覽會圖錄』도 2의 표지에서 그 활용의 양상을 볼 수 있지만, 무엇보다 주목되는 현상은 당시의 일본인 화가들과 공예가들이 고구려 고분벽화를 활용한 사실이다. 그들의 고구려 고분벽화 활용에는 몇 가지 유형이 있다. 첫 번째는 역사화에서 시대고증의 자료로 활용한 경우들이다. 제목에서부터 고구려시대임을 직설적으로 나타낸 岩佐日佐代(이와사 히사요)의 <고구려들판>(1940)도 3의 경우는 말할 것도 없고, 고대 일본과 중국을 나타내는 모티프로 고구려 고분벽화에 나오는 모티프들을 활용한 것이다.

고구려 고분벽화의 모티프를 시대고증의 자료로 활용한 역사화 가운데 일본의 역사인물을 그린 예로는 吉村忠夫(요시무라 타다오, 1898-1952)의 <橘大郎女(타치바나노 오이라츠메)>(1926)도 4를 들 수 있다. 聖德(쇼토쿠) 태자의 부인인 橘大郎女의 모습을 그린 이 그림에서 인물들이 입고 있는 옷과 배경 모티프에서 각각 쌍영총 벽화 속 여성들의 옷과 강서대묘 주작의 형상을 참고한 것이다. 즉, 인물들의 주름치마는 쌍영총 널길 벽화 속의 여성들이 입고 있는 옷에서, 그리고 橘 부인 왼쪽 여성이 들고 있는 부채 속의 주작은 주작의 형태나 그 발 아래 산의 형태, 머리 부분의 연꽃 봉오리 등에서 조선미술전람회도록의 표지와 마



도 5 吉村忠夫, 〈橘大郎女〉와
『第1回朝鮮美術展覽會圖錄』 표지 주작 부분 비교

도 4 吉村忠夫, 〈橘大郎女〉, 1926년, 비단에 채색,
246.4×129.2cm, 日本 法隆寺

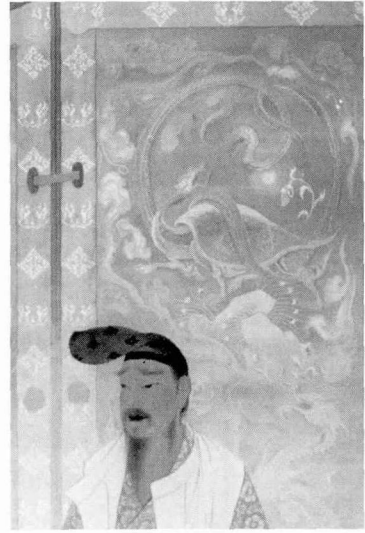
찬가지로 강서대묘의 주작에서 온 것임을 알 수 있다⁴³. 이는 飛鳥시대에 고구려와의 연관을 언급한 문헌기록과 당시에 알려진 일본미술사 개설서 내용에 바탕을 둔 것으로 추정된다.⁴³ 배경에는 飛鳥시대의 중요 미술품으로 고구려계 화사인 加西日(카세이치) 등이 밑그림을 그린 〈천수국수장〉의 장면들과 〈호류지관정번〉을 인용하기도 한 이 그림은 1926년 일본의 제국미술전람회에 출품되어 특선하였다. 원래는 1년 전인 1925년에 열렸던 제1회 聖德太子(쇼토쿠태자)봉찬미술전에 출품할 예정이었으나 시대고증과 사료연구에 시간이 걸렸던 탓에 제때에 출품하지 못한 것으로 전한다.⁴⁴

⁴³ 관련 문헌으로는 聖德태자의 전기로서 平安시대 중기에 편집된 『上宮聖德法王帝説』이 있고, 근대에 출판된 일본미술사 개설서의 대표적인 예로는 『稿本日本帝國美術略史』(日本農商務省, 1901)를 들 수 있다.

⁴⁴ 魚里洋一, 『吉村忠夫と松岡映丘一門』(福岡縣立美術館, 1996), p.89, 도판해설.

吉村忠夫는 도쿄미술학교 일본화과 출신으로 우파적 성향이 강한 松岡映丘(마츠오카 에이큐)에게서 배운 관전계 화가였다. 중국 고대인물을 주인공으로 한 <목란(木蘭)>(1928)에서는 고대 중국의 공예품에 관한 연구를 토대로 하여 말이나 인물의 갑옷 등을 묘사한 바 있으며, 주로 고대 일본의 역사인물화에 뛰어난 기량을 발휘하였다. <橘大郎女>를 제전에 발표한 것도 제전의 심사원이었던 그가 어디까지나 聖德태자의 부인인 橘大郎女를 부각시키기 위한 것이었다. 그림 속에서 활용된 고구려 고분벽화의 모티프는 호류지 현납보물이나 추구지 천수국수장 등 飛鳥시대 미술품에 집중되어 있던 이전까지의 飛鳥시대 역사인물화 속의 시대고증 자료가 고구려시대 문물들로 확장되었음을 말해주는 것이다.

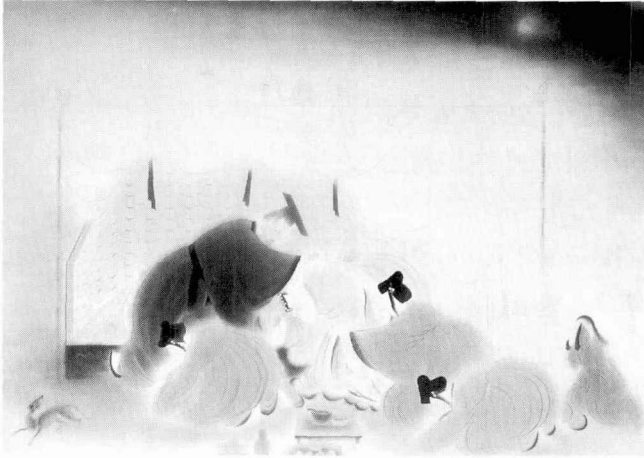
일본의 역사인물화에서 고구려 고분벽화의 모티프를 활용한 예는 비단 飛鳥시대뿐이 아니었다. 平安시대 음악사, 즉 천문학사였던 安倍晴明(아베노 세이메이)를 주인공으로 한 織田觀潮(오다 칸초, 1889-1961)의 <安倍晴明>(1927)도6의 경우도 배경에 있는 병풍에 강서대묘의 현무도를 활용한 것으로 보인다. 安倍晴明은 일본 역사상 최고의 음악사로서 어둠 속에서 날뛰는 악귀 요괴로부터 당시 수도인 교토와 천황을 수호한 것으로 전한다.⁴⁵ 메이지 시대에 들어 菊池容齋(키쿠치 요사이)의 작품 등으로 그려진 바 있으며, 織田觀潮의 그림 역시 菊池容齋의 <安倍晴明>와 구도가 유사한 점으로 보아 그 영향을 받은 그림임을 알 수 있다. 織田觀潮의 그림에서는 천황을 수호한 음악사라는 점을 중시한 것으로 보이며, 배경의 현무는 강서대묘의 현무도와 유사성이 두드러진다. 즉, 거북의 자세와 네 발이 보여주는 형태, 그리고 생동감 있는 묘사는 당시 일본에 전하던 어떤 현무도 모티프보다도 강한 유사성이 드러나 있다.⁴⁶ 다만 뱀의 형체가 타원이 아닌 점, 두 동물이 비스듬한 각도로 마주보고



도 6 織田觀潮, <安倍晴明> 부분, 1927년
(『第9回帝國美術展覽會圖錄』)

⁴⁵ 菅原道長, 『御堂關白記』上(東京: 日本古典全集刊行會, 1926), pp.46-51.

⁴⁶ 근대 일본에서 그 존재가 알려져 있던 현무도 모티프로는 고구려 고분벽화 외에 쇼소인 보물 가운데 하나인 <십이지경>, 약쿠시지 약사삼존불 대좌의 부조 등이 있으며 현무도 모티프를 활용한 대표적인 예로는 藤島武二의 <天平の面影>(1902)이 있다.



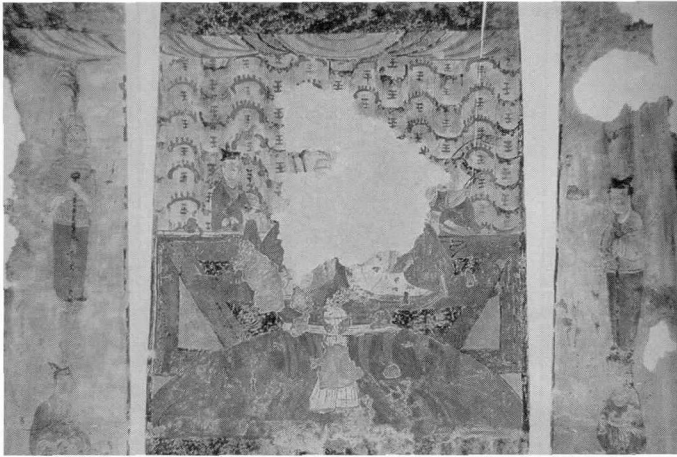
도 7 安田靫彦, 〈日食〉, 1925년.
종이에 채색, 83×118cm,
日本 東京國立近代美術館

있는 점, 거북의 등이 짧고 불룩한 점 등은 차이를 나타내고 있다. 이는 강서대묘 현무도와 함께 또 다른 사신도로부터 현무도를 차용하였을 가능성도 배제할 수 없으나, 이 화면구성상의 필요에 의한 변형의 결과일 가능성이 높다.

역사화의 시대고증에서 고구려 고분벽화를 활용한 예로는 고대 중국의 사건을 다룬 安田靫彦(야스다 유키히코, 1884-1978)의 〈일식〉(1925)도⁷도 있다. 이 그림은 사마천의 『史記』에서 제재를 취한 것으로, 주나라 幽王의 왕비인 褒姒와 궁녀들이 일식을 보고 커다란 흥사가 있을 것으로 여겨 무서워하는 광경을 그린 것이다.⁴⁷ 고대 중국의 왕실에서 벌어졌던 일을 다룬 이 그림에서 인물들의 배경에 휘장이 달린 장막은 매산리 수렵총과 감신총 벽화의 장면을 활용한 것임을 알 수 있다. 휘장을 걸어 끈으로 묶어 놓은 광경이나 모서리의 장식은 감신총 벽화의 도식적인 묘사에 변화를 주었다. 또한 실내 벽면에는 소위 왕자문(王字文)을 감싸고 각각 아래위로 향한 검은색과 적갈색의 호(弧)와 호 바깥부분을 따라 돌기모양의 무늬를 그린 부분은 감신총 전실의 서편 감실 벽면의 인물상 배경도⁸에서 똑같이 볼 수 있는 묘사로 왕의 임재를 나타낸 것으로 보인다. 그 밖에도 이 그림에서 당시 낙랑유적에서 출토된 낙랑의 철기, 철상, 철국자 등을 참고한 사실과 중국 한나라 시대의 무량사 화상석 등을 참고한 사실로 미루어볼 때 고구려 고분벽화 예들도 중요한 참고자료였음을 알 수 있다.⁴⁸ 이는 고구려 고분벽화에 중국의 영향이 드러나 있음을 전제로 하여 그 벽화의 모티프를 통해 고대 중

⁴⁷ 司馬遷, 김원중 옮김, 『史記本紀』(을유문화사, 2005), pp.131-135.

⁴⁸ 小泉篤男, 『安田靫彦』現代美術全集 14(東京: 集英社, 1974), p.101, 도판해설.



도8 감신총 전실 서측 감실
신상형인물상 모사화,
국립중앙박물관

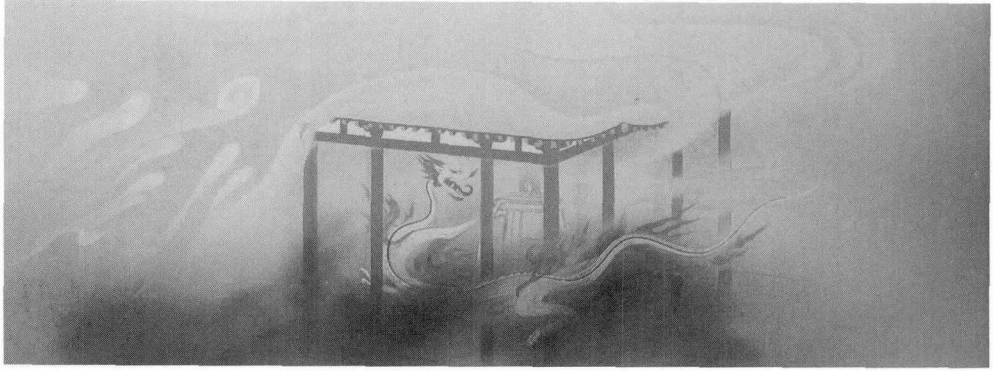
국의 광경을 추측하여 그린 경우인 것이다. 위에서 본 吉村忠夫의 경우와는 반대방향으로 활용한 셈이다.

도쿄미술학교 출신으로 관전의 엘리트였던 吉村忠夫, 그리고 일본미술원의 경영자 동인으로 활동하던 安田靉彦처럼 당시 화단의 비중 있는 화가들에 의해 이처럼 시대고증에 비중을 둔 역사화들이 그려진 것은 시대고증에 대해 엄격한 기준을 적용하던 근대 일본 역사화 제작의 풍토를 반영하는 것이다. 근대 이전의 소위 古器舊物 애호나 有識故實의 전통 위에 성립된 근대 일본 역사화의 시대고증 중시 경향은 역사화를 역사화답게 만드는 요건이었다고도 말해질 정도로 중요한 의미를 갖고 있었다.⁴⁹ 역사화가 메이지시대 국민국가 형성기 미술의 중심 장르였던 만큼 내국권업박람회나 내국회화공진회와 같은 국가적인 전람회에서 시대고증의 준수는 심사 기준의 하나였을 뿐 아니라, 심사 결과를 좌우할 정도의 비중을 갖고 있었다.⁵⁰ 이후 1898년에 일어난 역사화 논쟁도 사실은 시대고증을 무시한 일부 역사화에 대한 비판이 계기가 되었고, 1907년 개설된 문부성미술전람회, 제국미술원전람회와 같은 관전에서도 역사화의 시대고증은 중요한 작품 평가의 기준으로 자리잡았다.⁵¹

⁴⁹ 塩谷純, 「菊池谷齋と歴史畫」, 『國華』 1183(1994. 6), p.8.

⁵⁰ 「審査要領」, 『明治15年内國繪畫共進會審査報告』(東京: 農商務省博覽會掛, 1882), pp.1-7; 「審査要領」, 『明治17年内國繪畫共進會審査報告』(東京: 農商務省博覽會掛, 1884), pp.1-4.

⁵¹ 坪内逍遙, 「史劇に關する疑い」, 『早稻田文學』 第3号(1898. 1), pp.74-84; 綱島梁川, 「歴史畫とは何ぞや」, 『早稻田文學』 第4号(1898. 3), pp.66-72. 물론 이후의 역사화에서도 시대고증이 중요한 요건이기는 하였으나, 그림 속의 생명을 중요시한 1930년대 小林古徑의 예에서 볼 수 있는 바와 같이 그것이 충분조건이라고 할 수는 없었

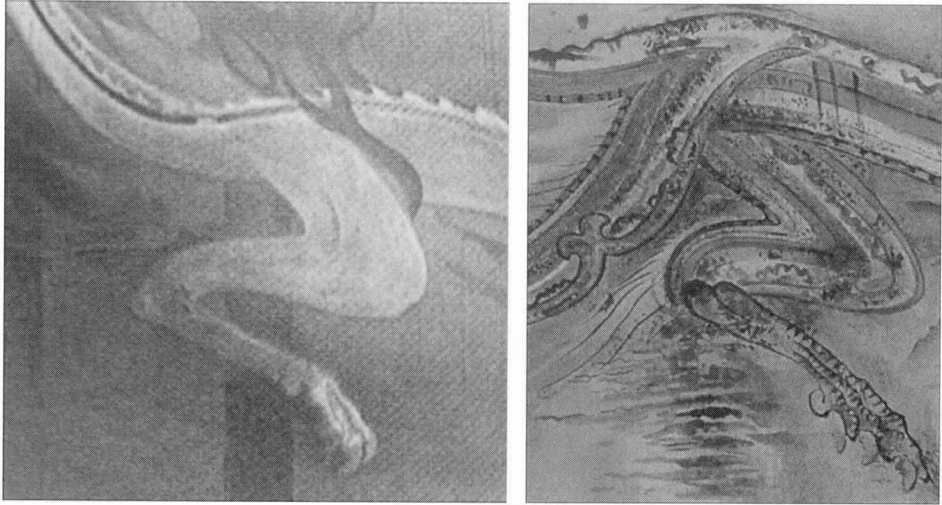


도 9 小林古徑, 〈清姫〉 제7면, 1930년, 종이에 채색, 49×142.5cm, 日本 山種美術館

고구려 고분벽화 활용의 두 번째 유형은 고대의 전설이나 설화를 그린 경우, 혹은 새로 만들어낸 광경을 그린 예로서 벽화의 모티프 자체가 특정 시대를 의미하지는 않는다. 小林古徑(코바야시 코케이, 1883-1957)의 〈清姫(키요히메)〉(1930) 도9는 和歌山縣(와카야마현) 道成寺(도조지)에 얽힌 전설에서 소재를 따온 것이다. 원래 이 전설은 平安(헤이안)시대에 불교 성지인 高野山(코야산) 참배에 나선 한 승려와 그를 사랑한 여성 사이의 비극을 주된 내용으로 하고 있다. 小林古徑는 그림에서 승려에게 속은 것을 알아챈 여성이 분노에 가득 차 큰 뱀으로 화하여 道成寺 중 속에 숨은 승려를 불태워 죽이는 무시무시한 장면을 형상화 하였다. 또한 그는 이 그림에서 이전에 그려진 다른 그림에서와 마찬가지로 이야기 속 큰 뱀의 형상을 발이 달린 용으로 묘사하였고, 종루에 도착한 뱀이 종을 감싸기 직전의 장면을 설정하였다. 역동적인 곡선을 이룬 뱀의 형체는 고구려 고분벽화 가운데 등장하는 청룡과 밀접한 관련이 있다. 특히 뱀의 몸뚱이의 좌우를 바꾸어 보면 강서중묘 청룡과 유사한 형태가 된다도10.

〈清姫〉는 역사화에서 출발하여 사생과 고화 모사를 통해 충실한 작품세계를 형성해간 小林古徑의 기념비적인 작품으로 그의 대표작이기도 하다. 또한 이 그림은 安田靫彦와 함께 이 시기 일본미술원의 대표적 화가로서 경영자 동인으로 참가하고 있던 그가 소재나 내용뿐 아니라, 회화표현상으로도 성숙한 단계에 도달해 있었음을 보여준다. 단순한 화면의 구성과 엄격하고 긴장된 필선, 그리고 맑은 색채 등 야마토에의 전통을 잇는 이 그림은 현재 8개 화

다. 「ウソといふこと(わが技巧論)」, 『美術評論』 4卷 4号(1935. 5)(『小林古徑展』 도록[東京國立近代美術館, 2005], p.220에서 재인용).



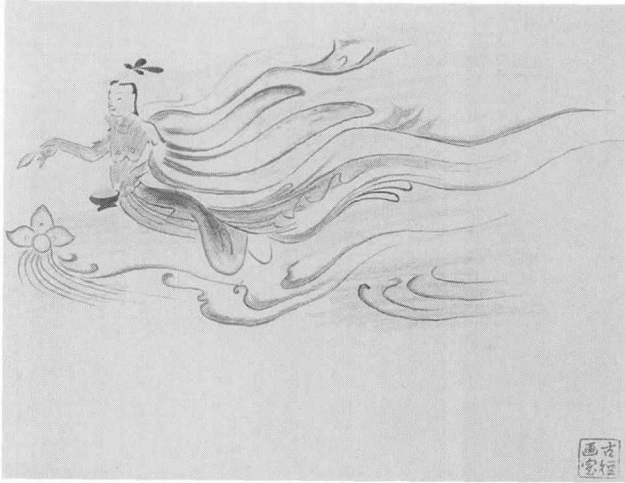
도 10 小林古徑, 〈清姬〉(좌우반전)와 강서중묘 벽화의 청룡 부분 비교

면으로 분리되어 있으나 원래는 두루마리 그림으로 제작되었던 것이다. 뱀의 형체에서 고구려 고분벽화의 청룡을 활용한 것은 그가 강서대묘 청룡의 형체가 보여주는 조형적인 박력과 생명이 약동하는 역동적 표현을 높게 평가하였음을 말해준다. 따라서 小林古徑의 경우 고구려 고분벽화를 활용한 것은 순수하게 조형적인 이유에서 비롯된 것으로 보아야 할 것이다.

그런데 小林古徑의 작품에 나타난 고구려 고분벽화 활용은 단순히 용 모티프를 인용, 참고하는 일로 끝나지 않았다. 그 근거로는 위에서 본 강서중묘 청룡 외에 다른 고구려 고분벽화의 모티프를 베껴 그린 예가 남아 있기 때문이다. 현재 小林古徑記念美術館에 소장되어 있는 스케치에는 강서대묘 비천들의 형상을 그린 예도¹¹와 당초문을 그린 예가 포함되어 있어 그 점을 확인시켜주고 있다. 고구려 고분벽화의 화집을 보고 그린 것인지, 모사화를 보고 그린 것인지 분명하지는 않으나, 그가 지금의 新潟縣(니이가타현) 高田市(타카다시) 출생인 점과 동향 선배인 關野貞의 존재를 고려하면 후자일 가능성을 배제할 수 없다.⁵²

고대 설화와 관련하여 고구려 고분벽화를 활용한 경우로는 '막연한 고대'를 나타낸 일본화가 畠山錦成(하타케야마 킨세이, 1897-?)가 있다. 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있는 畠山錦成의 〈용녀〉도¹²에서는 용녀와 짝을 이룬 용의 형상에서 강서대묘의 청룡을 활용

⁵² 李明善編, 『關野貞年譜』, 『關野貞アジヤ踏査』(東京: 東京大學出版會, 2005), p.371; 新潟小林古徑記念美術館 學芸員인 笹川修一씨의 의견에 따름.



도 11 小林古徑, 강서대묘 천정고임 비천 스케치,
日本 新潟 小林古徑記念美術館

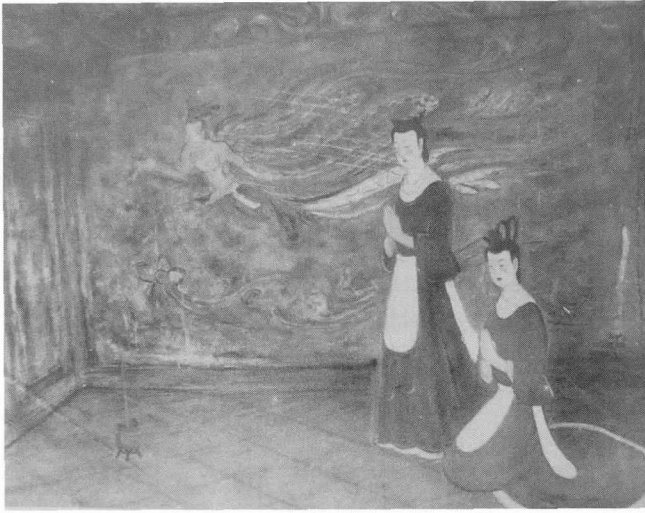


도 12 畠山錦成, 《籠女》, 연대 미상, 비단에 채색, 200×82cm,
국립중앙박물관

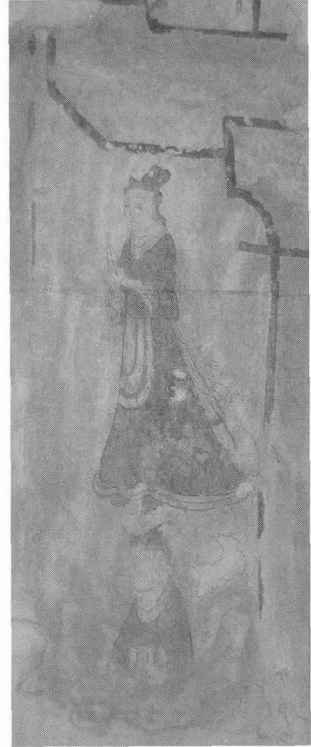
한 것을 알 수 있다. 원래 벽화를 좌우가 바뀐 형태로 그린 용의 형상은 지면에서 있는 장면을 설정하였다. 과도한 색채의 사용, 그리고 불을 뿜는 이빨의 구멍까지 자세하게 묘사한 이 그림은 벽화 속의 청룡이 전해주는 역동적이고 박력 있는 분위기로부터는 멀어져 장식성이 강조되었으나, 이 시기 고구려 고분벽화의 활용 사례로는 중요한 경우라 할 것이다. 1938년 이왕가미술관에 헌상될 당시 관전의 엘리트로 활약한 畠山錦成은 이 그림에서 고구려 고분벽화 외에도 法隆寺와 正倉院 보물들을 참고하여 용녀의 옷차림이나 문양, 장식을 묘사하였고, 절제되고 힘있는 필선은 전통화법을 충실히 학습한 화가의 이력을 말해준다.⁵³ 따라서 이 그림은 고구려 고분벽화의 청룡을 단편적으로 인용한 경우라고 하겠으나, 일본 회화 속 용의 모티프를 고구려 고분벽화가 대체해 간 당시의 상황을 보여주는 예로서 중요하다.

서양화가 伊藤秋畝(이토 슈호) 역시 '막연한 고대'의 광경을 다룬 그림에서 고구려 고분

⁵³ 『國立中央博物館所藏日本近代美術—日本畫篇』(국립중앙박물관, 2001), pp.131-132, 김용철의 도판해설 및 「李王家美術館所藏品臺帳」 참조.



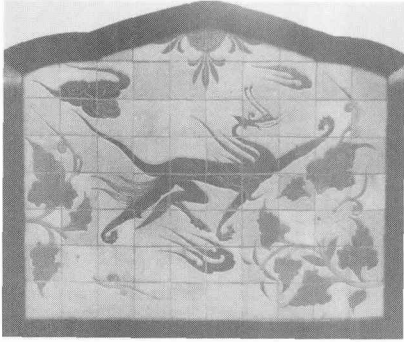
도 13 伊藤秋敏, 〈手向け(공양)〉, 1925년(『第4回朝鮮美術展覽會圖錄』)



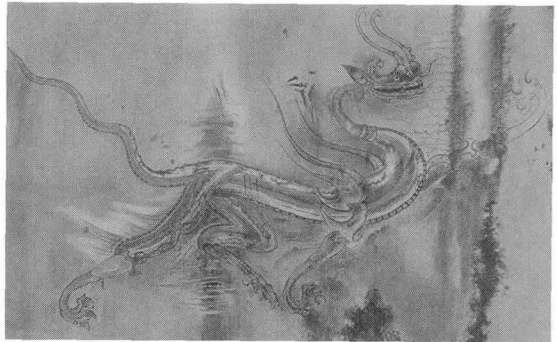
도 14 감신총 전실 서벽 시녀 모사화, 국립중앙박물관

벽화를 활용한 경우로, 그는 벽화의 모티프를 조합하여 새로운 장면을 설정하였다. 고대 사찰의 내부에서 일어난 장면을 다룬 듯한 〈手向け(공양)〉(1925)도13에서 볼 수 있는 바와 같이 그는 감신총과 강서대묘의 벽화에 그려진 모티프를 조합하여 새로운 내용을 제시한 것이다. 벽화가 그려진 건물 내부에서 향을 피우고 합장을 하고 있는 두 명의 여성은 그 자세나 복식에서 감신총 전실 서벽 시녀상도14에서 유래한 것임을 알 수 있다. 벽면에 그려진 비천의 모습과 바람에 나부끼는 연꽃 봉우리, 그리고 당초문은 小林古徑의 스케치에서 알 수 있는 바와 같이 강서대묘의 고구려 고분벽화를 참고한 것이다. 1925년 조선미술전람회에 출품되어 서양화부 삼등상을 수상한 이 그림은 각기 다른 벽화의 모티프를 조합하여 새로운 장면을 설정함으로써 근대 일본 미술가들이 고구려 고분벽화를 다양하게 활용하였음을 보여주는 예라 하겠다.

세 번째 경우는 시대와 전혀 무관하게 사신의 모티프를 활용한 경우로 주로 공예품에서 확인할 수 있는 경향이다. 이들 예에서는 서사적인 내용을 다룬 회화에서와는 달리 용이나 주작과 같은 모티프 중심의 활용이란 점에서 뚜렷한 특징을 보여준다. 土屋耕造(츠치야 코



도 15 土屋耕造, <雲形牡丹彫刻文樣衝立>, 1935년(『第14回朝鮮美術展覽會圖錄』)



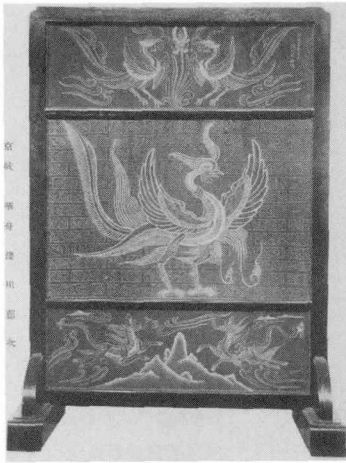
도 16 강서중묘 청룡(모사화)



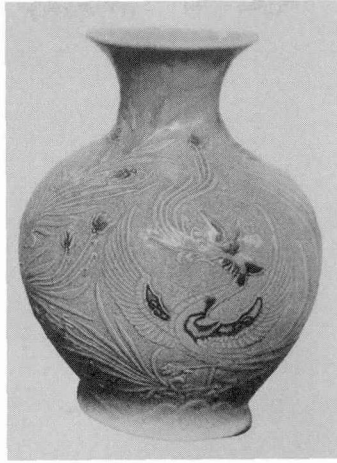
도 17 淺川藤次, <蠟繡蒼龍圖二枚折屏風>, 1933년(『第12回朝鮮美術展覽會圖錄』)

조)의 <운형모란조각문양가리개(雲形牡丹彫刻文樣衝立)>(1935) 도15는 역동적인 디자인이 돋보이는 작품이다. 몸뚱이에 비해 머리가 작고 뿔이 길게 그려진 것으로 보아 강서대묘보다는 강서중묘의 청룡도16을 참고한 것으로 보이는 이 가리개는 용을 중심모티프로 하여 모란과 연꽃 봉오리, 비운문을 형상화하였다. 그리고 용의 동세를 강조하고 속도감을 부여하기 위해 일부는 변형시켰다. 원래 꼬부라진 꼬리의 끝부분을 직선에 가깝게 변형시키고, 어깨와 뒷다리에서 뻗친 기운도 강한 움직임을 나타내도록 형상화한 것이다. 움직임이 큰 용과 모란, 구름을 조합하여 창의적인 감각을 보여주는 이 작품은 그 해 조선미술전람회에서 특선하였고 창덕궁상을 수상하였으며, 이듬해에는 조선인 공예가에 의해 모방된 작품이 출품되기도 하였다.

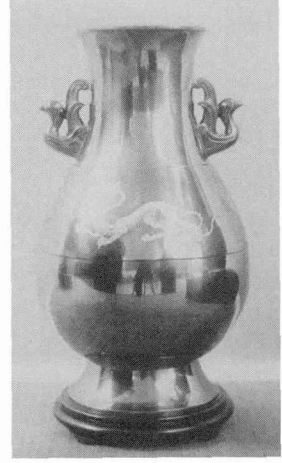
조선미전 출품 작가 가운데 두 번씩이나 고구려 고분벽화의 모티프를 활용한 작품을 출품함으로써 그 빈도 면에서 가장 잦았던 공예가는 淺川藤次(아사카와 토지)였다. 그는 강서중묘 백호의 형상을 참고한 <蠟繡蒼龍圖屏風>도17, 그리고 강서대묘의 주작과 기린, 서조 등



도 18 淺川藤次, <蔦纈瑞瑞獸文衡立>, 1940년(『第19回朝鮮美術展覽會圖錄』)



도 19 井手盛次, <朱雀陽刻辰砂入青磁花瓶>, 1940년(『第19回朝鮮美術展覽會圖錄』)



도 20 山本貞治, <靑銅花瓶>, 1933년(『第12回朝鮮美術展覽會圖錄』)

을 참고한 <갈힐서조문가리개(蔦纈蒼瑞鳥文衡立)>도18를 조선미전에 출품하는 등 고구려 고분벽화에 등장하는 사신의 형상을 공예에 적극적으로 도입하려는 시도를 보였다. <남힐창 룡도병풍>의 경우 원래 고구려 고분벽화 속의 백호의 형상에서 볼 수 있는 다이내믹함이 경직된 형태로 변안된 것을 부인할 수 없다. 그리고 <갈힐서조문가리개>도 주작을 중심으로 하여 서조, 기린 등의 모티프를 분리, 재구성한 것에 불과하나, 이와 같은 시도는 고구려 고분벽화의 모티프에 드러나 있는 조형적인 우수성과 그 다이내믹함, 박력 등을 수용한 결과로 볼 수 있을 것이다.

이처럼 고구려 고분벽화 가운데 사신의 형상은 가장 인기 있는 모티프로 일본인 미술가들에 의해 적극적으로 활용되었다. 그 밖에도 강서대묘의 주작 모티프를 활용한 것으로 보이는 井手盛次(이데 세이지)의 <朱雀陽刻辰砂入靑磁花瓶>(1940)도19에서 볼 수 있는 주작, 그리고 강서중묘 백호와 유사한 호랑이가 눈에 띄는 山本貞治(야마모토 테이지)의 <靑동화병>(1933)도20 속의 사신 등의 예가 있다.

남아 있는 자료로 보아 일본인 미술가들의 고구려 고분벽화 활용 사례와 비교되는 조선인 미술가들의 작품은 그 수량이 많지 않다. 대표적인 경우로 최우석이 통일신라시대 최치원의 모습을 그린 <孤雲先生像>(1930)도21, 그리고 강욱형의 공예품 <고구려무용도>(1939)와 같은 예들이 있다. 당시 조선미전에 출품된 이들 작품에 대해서는 긍정적인 평가가 내려



도 21 최우석,
〈孤雲先生像〉,
1930년(『第9回朝鮮
美術展覽會圖錄』)

졌으며, 특히 최우석의 〈고운선생상〉에 대해 김용준은 강한 필선과 동양적 색채를 사용한 경건한 작품으로 평가하였다.⁵⁴

V. 맺음말

이상에서 살펴본 바와 같이 고구려 고분벽화에 대한 근대 일본인의 인식에는 오리엔탈리즘 및 식민주의적 관점에서 설명되어야 할 경우와 그것으로는 설명할 수 없는 경우가 공존하였다. 關野貞을 비롯한 일본 관학자들의 고구려 고분벽화 조사연구 과정에서 드러난 관점과 인식은 식민지 조선의 문화재라는 차별적인 시각을 전제로 한 것이었다. 거기에는 조선의 역사나 문화적인 전통을 독자적이고 주체적인 것으로 파악하는 것이 아니라, 중국 중심의 시각에서 바라본 인식이 반영되어 있다. 타율성론으로 대표되는 그들의 식민사관은 고구려 고분의 조사 과정에서 밝혀진 내용을 토대로 식민통치를 정당화시키는 논리를 개발해 갔다. 고구려 고분벽화의 조사 과정에서 모사화 제작을 주도한 小場恒吉도 역시 부분적으로 關野貞과 통하는 인식을 드러내고 있다. 하지만 문양에 비중을 둔 그의 인식은 일본 飛鳥시대 미술과의 유사성에 집중되어 있고, 모사화 제작 과정에서 보인 그의 열정은 그가 고구려

⁵⁴ 김용준, 「제9회 미전과 조선화단(3)」, 『中外日報』(1930. 5. 22) 및 『每日申報』(1930. 5. 30).

고분벽화에 강하게 매료되었음을 보여준다.

한편 모사화나 사진, 답사 등을 통해 고구려 고분벽화에 관한 정보가 알려지자 벽화에 매료된 미술가들이 나타났다. 화가, 공예가들을 포함하는 이들은 강서대묘의 사신도를 비롯한 고구려 고분벽화의 모티프를 활용하여 작품을 제작하였다. 화가들의 경우 小林古徑, 安田靉彦, 吉村忠夫, 畠山錦成 등 당시 화단에서 큰 비중을 차지하는 화가들이 포함되어 있었다. 이같은 사정을 고려하면 근대 일본의 미술가들의 작품 속에는 '고구려 취미'라고 할 만한 경향이 존재하였음을 알 수 있다. 그 가운데 화가들은 역사화의 시대고증에서 사신도의 모티프를 활용한 경우, 전설이나 설화의 한 장면에서 특정시대와는 무관하게 고구려 고분벽화의 모티프를 활용한 경우 등이 있었다. 그리고 그와 같은 활용의 과정에서 이전의 모티프들이 고구려 고분벽화의 모티프로 대체되는 현상이 나타나기도 하였고, 미술가들은 새로운 아이디어를 얻은 것으로 보인다. 화가들에 비해 공예가들은 사신도의 모티프만을 취하는 경향이 두드러졌다. 따라서 고구려 취미는 식민주의적 관점에 바탕을 두고 지역성을 드러낸 모티프로 활용하는 이국취미와는 차원을 달리하는 것으로, 단순히 식민지 문화제의 제국주의적 활용만으로는 설명할 수 없다. 이는 고구려 고분벽화가 가진 성격에 의해 생겨난 현상으로서 두 가지 측면을 생각해볼 수 있다. 첫 번째는 고구려 고분의 조형적인 우수성이 그들을 매료시킨 결과라는 점이다. 강서대묘나 강서중묘의 사신도에서 볼 수 있는 역동적인 선이나 강렬한 색채, 웅건한 형태와 같은 고구려 고분벽화의 조형적인 특징에 일본의 미술가들이 끌린 결과인 것이다. 두 번째로는 고구려가 고대 일본문화에 영향을 끼친 역사적 사실에 기인한 것으로 주로 시대고증 자료로 활용된 경우가 여기에 속한다. 두 가지가 겹쳐 나타난 경우도 있고, 때로 고대 중국의 역사를 다룬 장면에서 고구려 고분벽화를 활용하기도 하였다.

물론 이처럼 고구려 고분벽화의 모티프를 활용하는 경향 자체가 일본이 조선을 식민지로 경영하는 상황 속에서 나타난 것이어서, 그 속에는 더욱 세분화하여 살펴볼 수 있는 소지들이 포함되어 있다. 하지만 한 가지 분명한 것은 과연 고구려 고분벽화에 대한 그들의 관심이 제작 주체인 고구려인, 즉 역사 속 조선인에 대한 관심과 애정으로 연결되었는지는 분명하지 않다는 점이다. 그리고 바로 그 부분에 있어서 조선민족미술관을 건립한 柳宗悅(아나기 무네요시)의 조선문화재 보호운동이나 민예운동에 참여하였던 도자공예가들의 경우와는 차별성이 존재한다. 이와 같은 점들을 고려한다면, 조선의 문화유산에 대한 근대 일본의 인식은 앞으로도 좀더 다양하고 정치한 시각에서 조명해 볼 필요가 있는 것이다.

* 주제어(key words) __ 고구려 고분벽화(Goguryeo tomb murals). 근대 일본(modern Japan). 關野貞(Sekino Tadas). 小場恒吉(Oba Tsunekichi). 오리엔탈리즘(Orientalism). 식민사관(historical view of colonialism). 타율성론(heteronomy theory). 고구려취미(Taste for Goguryeo).

■ 투고일 2007년 3월 20일 | 심사일 2007년 4월 10일 | 심사완료일 2007년 5월 20일 ■

국문초록

이 논문은 근대 일본인의 고구려 고분벽화 조사 및 모사가 미술가들 사이에서 '고구려취미'로 이어진 양상을 규명한 것이다. 주지하는 바와 같이 고구려 고분벽화는 식민지시대 일본인들에 의해 조사되었고, 그 결과 고구려 고분벽화의 조사, 연구는 타올성론 등에 바탕을 둔 식민사관이 반영되어 있다. 조사, 연구를 주도한 세키노 타다시(關野貞)가 고구려 고분벽화를 중국 육조시대 회화의 예로 인식한 것은 그 좋은 예이다.

하지만, 고구려 고분벽화에 대한 근대 일본인의 인식은 오리엔탈리즘이나 식민주의적 시각만으로는 설명할 수 없다. 예를 들면, 벽화의 모사화 제작을 주도한 오바 츠네키치(小場恒吉)는 부분적으로 關野貞과 인식을 공유하였으나, 고구려 고분벽화에 강하게 매료되었던 것으로 보인다. 모사화에 나타나 있는 그의 열정은 고구려 고분벽화와 아스카(飛鳥)시대 미술과의 연관성, 그리고 벽화의 조형적인 박력에 기인한 것이었다.

고구려 고분벽화가 일본에 알려지자 미술가들이 벽화의 영향을 받았다. 화가들과 공예가들이 강서대묘 사신도와 같은 모티프를 그들의 작품 속에 활용하였던 것이다. 코바야시 코케이(小林古徑), 야스다 유키히코(安田靫彦), 요시무라 타다오(吉村忠夫), 그리고 하타케야마 킨세이(畠山錦成)는 그와 같은 영향을 보여주는 중요한 예들이다. 따라서 근대 일본에서는 식민지 조선의 풍물에 주목한 이국취미와는 구별되는 '고구려취미'가 존재하였음을 알 수 있다. '고구려취미'는 두 가지 측면을 드러내준다. 첫 번째는 고구려 고분벽화의 박력 있는 회화표현이 일본의 미술가들에게 영향을 주었다는 것이고, 두 번째는 그들이 고대 일본에 대한 고구려 문화의 영향을 확인하였다는 것이다.

그러나, 한 가지 분명한 것은 '고구려취미'를 드러낸 일본의 미술가들이 고구려 고분벽화의 제작 주체인 역사 속의 한국인에 대해서는 관심을 갖지 않았다는 점이다. 그 점에서 그들은 야나기 무네요시(柳宗悅)와 다르다. 앞으로도 한국의 문화유산에 대한 근대 일본의 인식에 대해서는 더욱 자세하고 다양한 각도에서 연구가 진행되어야 한다.

Abstract

Scholarly Research, Copying, and Application of Goguryeo Tomb Murals in Modern Japan

Kim Yongcheol*

This paper examines the Japanese discovery of mural paintings in Goguryeo tombs during the colonial rule in Korea, and how this spurred the “Taste for Goguryeo” in modern Japanese art.

Modern studies of Goguryeo tomb murals were initiated by Japanese scholars during the Japanese colonial rule in the Korean peninsula (1910–1945). As a result, colonialist notions of Korean history, which was subordinate to the history of China, prevailed in the studies of these tomb murals as well. Thus the murals were not regarded as examples of a unique Goguryeo art, but rather as “good” examples of paintings of the Six Dynasties period in China, by scholars such as Sekino Tadashi, one of the first scholars who did research on the Goguryeo murals.

However, it is not possible to argue that the Orientalist or colonialist approaches were the only views on this subject. For example, Oba Tsunekichi, who produced copies of the Goguryeo murals, seemed to have been fascinated with the paintings, although he shared Sekino Tadashi’s recognition of Goguryeo mural paintings to a certain degree. Due to the enthusiasm and passion seen in his copies of the paintings, it is probable that he was interested not only in the similarity between the Goguryeo tomb murals and Asuka art of ancient Japan, but also in the powerful

* Professor, Sungshin Women’s University

expression of the artists.

As Goguryeo tomb mural paintings were introduced to the Japanese, several artists were influenced by the paintings. Japanese painters and artisans applied the motives of the Goguryeo tomb murals, for example, the four directional animals depicted in a mural within the Great Tomb of Gangseo. Kobayashi Kokei, Yasuda Yukihiro, Yoshimura Tadao, and Hatakeyama Kinsei can be included among a few significant painters in modern Japan who show such influence. Thus it is possible to argue that the “Taste for Goguryeo,” distinct from mere exoticism, arose in modern Japanese art during the colonial rule over the Korean peninsula. This “Taste for Goguryeo” was manifest in two aspects: the influence of the powerful expression seen in Goguryeo tomb murals, and the recognition of the influence of Goguryeo art and culture on ancient Japanese art.

However, artists interested in this “Taste for Goguryeo” did not show interest in the producers of this art, i.e., the Goguryeo people, or Koreans. In this aspect, the studies of Yanagi Muneyoshi was peerless. Thus it is imperative that future studies focus on modern Japanese approaches and understandings of Korean culture.