

20세기 초 李王家 관련 金剛山圖 研究

이영수*

- I. 머리말
- II. 20세기 초 금강산 인식의 새로운 변화
- III. 李王家 관련 金剛산도
 - 1. 金圭鎭의 昌德宮 熙政堂 벽화
 - 2. 李道榮의 金剛산도 문양 나전가구
- IV. 맺음말

I. 머리말

20세기 초 대한제국이 일본의 식민지로 전락하면서 정치, 사회 부문은 물론 문화 예술계도 새로운 국면으로 접어들었다. 조선총독부가 황실의 정무를 장악하였고 대한제국 황실은 李王家로 격하되었다. 전통예술은 침체되었으며 각 분야에서 일본화 경향과 서양화 경향이 심화되었다. 그러나 식민지라는 정치적 상황에도 불구하고 전통문화에 대한 이왕가의 후원은 지속되었다.¹ 그 중에서도 1920년 조선 화가들에 의해 제작된 창덕궁 벽화는 일제강점기 가장 대표적인 왕실 후원작으로 평가될 수 있을 것이다.

* 명지대학교 강사

¹ 이왕가의 후원에 대해서는 李龜烈, 「近代韓國美術과 昌德宮 李王家」, 『공간』(1977.5), pp. 34-41.

당시 창덕궁 일각이 화재로 소진되면서 새로 중건된 전각들의 내부에 벽화가 장식되었다. 그 중 純宗의 접견실인 熙政堂에는 金圭鎭(1868-1933)의 金剛山圖가 부착됨으로써 왕실과 금강산도와의 밀접한 관계를 시사해 준다(도 1). 또한 왕실 유물로 전해지는 동아대학교 박물관 소장품 중에는 금강산도가 장식된 나전가구들이 남아있다. 이 유물들은 20세기 초 금강산이 궁중 벽화뿐 아니라 왕실공예의 장식 문양으로도 애호되었음을 보여준다. 더욱이 여기에 시문된 금강산도에는 貫齋 李道榮(1884-1933)의 아호가 명시되어 있어 회화사적으로도 매우 주목된다(도 14).

본고에서는 창덕궁 회정당에 부착된 金圭鎭의 금강산도와 나전 가구에 시문된 李道榮의 금강산도를 중심으로 20세기 초 왕실에 금강산도가 수용된 배경과 왕실용 금강산도의 특징에 대해 살펴보기로 하겠다.

그동안 창덕궁 벽화 전체의 조성 배경과 내용에 대해서는 전반적인 연구가 진행되었다.² 그러나 각 벽화에 대한 구체적인 연구는 아직 부족한 상태로 남아있다.³ 본고에서는 그동안 그다지 주목받지 못했던 김규진의 기행문과 스케치들과 함께 새로 발견된 금강산 사진 자료를 바탕으로 회정당 벽화에 보이는 금강산도의 특징을 보다 심도있게 살펴보기로 하겠다. 그리고 이 작품을 전통적인 금강산도의 흐름 속에서 바라봄으로써 20세기 초 근대 전환기에 변화된 금강산도의 일면을 짚어보도록 하겠다.

나전 가구에 시문된 이도영의 금강산도에 대해서는 아직까지 연구가 이루어지지 않은 상태이다. 본고에서는 이 가구의 제작자와 제작시기를 밝혀보고 이도영의 행적을 추적하여 가구에 장식된 금강산도의 특징 및 의의를 도출해보기로 하겠다.⁴ 논문 서술상의 순서로는 먼저 20세기 초 금강산 인식의 변화 양상에 대해 살펴본 후 김규진과 이도영의 금강산도에 대해 차례로 고찰하도록 하겠다.

2 창덕궁 벽화에 대해서는 박윤희, 「궁궐 전각의 장식그림: 창호그림과 부벽화」, 『궁궐의 장식그림』(국립고궁박물관, 2009), pp. 98-108; 조은정, 「1920년 창덕궁 벽화 조성에 대한 연구」, 『미술사학보』33(미술사학연구, 2009), pp. 179-211.

3 김규진의 회정당 벽화에 관해서는 최근 작가의 근대적 사생정신을 부각시키거나 일본 화풍과의 관계를 밝힌 논문들이 발표되는 등 관심이 집중되고 있다. 김선정, 「1920년 창덕궁 회정당 벽화-식민지배와 근대성의 표상으로서의 금강산도-」, 『도시역사문화』제8호(서울역사박물관, 2009), pp. 131-161; 목수현, 「해강 김규진의 금강산 그림과 사생정신」, 『시대의 눈』(학고재, 2011), pp. 18-44.

4 최근 동아대학교 박물관 주최 〈목가구 꾸밈전〉이 개최되면서 이상의 가구들이 본격적으로 연구되었다. 발표시기상의 문제로 본고의 내용과 중복된 부분은 별도의 주를 생략하겠다. 최공호, 「동아대학교박물관 소장 나전칠기와 장식」, 『목가구 꾸밈전』(동아대학교박물관, 2011), pp. 198-210; 홍선표, 「동아대학교박물관 소장 근대 나전가구의 회화」, 『목가구 꾸밈전』(동아대학교박물관, 2011), pp. 211-218 참조

II. 20세기 초 금강산 인식의 새로운 변화

금강산은 예로부터 담무갈보살이 주재하는 불국토로, 유가의 도를 실천하는 도장이자 선비들의 아름다운 풍류처로 숭배되어 왔다.⁵ 조선 초기의 금강산도는 주로 중국 사신을 위한 선물용으로 제작되었다. 조선 중기에는 문인들 사이에서 금강산 그림을 시서화합벽첩으로 꾸미는 풍조가 시작되었다. 조선 후기에는 기행문화의 유행과 함께 금강산을 중심으로 진경산수화가 발달했다. 조선 후기 이후 금강산도는 점차 저변으로 확산되었고 민화뿐 아니라 각종 공예품의 장식으로도 활용되었다.

금강산도에 대한 조선 왕실의 관심과 애호 또한 조선 초기부터 있어왔다. 본격적인 어람용은 18세기 김홍도와 김응환이 정조의 명을 받아 금강산을 사생하고 그림을 바쳤던 예에서 찾을 수 있다. 그러나 이와 같은 금강산도의 발달과 유행에도 불구하고 금강산도가 궁중장식그림의 주제로 채택된 경우는 그 전거를 찾기 어렵다. 따라서 20세기 초, 궁중벽화의 소재로 금강산이 새롭게 등장한 것은 금강산의 전반적인 의미 및 금강산에 대한 왕실의 인식에 일종의 변화가 있었음을 시사하는 것으로 생각된다.

금강산은 예로부터 조선을 대표하는 아름다운 경관이였다. 일제강점기 이후 이러한 의미는 더욱 강화되었다. 최익현, 신채호 같은 애국지사들은 금강산을 여행하고 조국의 현실을 탄식했다. 일제강점기 대표적인 역사학자이자 문인인 최남선은 금강산을 ‘조선 정신의 구체적인 표상’으로 바라보았다.⁶

구한 말의 유학자이자 애국지사인 면암 崔益鉉(1833-1906)은 금강산의 청정함에 빚대 조선의 현실을 다음과 같이 읊었다.

비가 더하자 못이 더 넓어졌는데	潭闊新添雨
바람 없어도 제 스스로 차갑구나	無風也自寒
참으로 신선 세계에 앉은 것 같고	眞如仙界坐

⁵ 금강산도에 대해서는 朴銀順, 『金剛山圖 연구』(일지사, 1997); 홍선표, 「금강산도의 실상과 흐름」, 『월간미술』(1989, 4), pp. 57-64; 同著, 『金剛山圖의 발생과 발전』, 『朝鮮時代繪畫史論』(문예출판사, 1999), pp. 467-482. 근대 금강산도에 대해서는 기혜경, 「근대 금강산도 연구」, 『현대미술관연구』14(국립현대미술관, 2003), pp. 150-171; 이태호, 「일만이천 봉에 서린 꿈-금강산의 문화와 예술 300년」, 『夢遊金剛』(일민미술관, 1999), pp. 108-122; 同著, 「20세기 금강산도 - 현장에서 그린 사생화와 기억으로 담은 추상화」, 『그리운 금강산』(국립현대미술관, 2004), pp. 33-46.

⁶ 이태호, 앞의 논문(2004), p. 33.

다시 그림 가운데 보는 듯하네	翻訝畫中看
기울어진 돌에 누가 먼저 오르는가	側右登誰捷
위태한 다리는 바라보기조차 어려워라	危橋望亦難
한 나라에서 이곳이 깨끗하니	一邦斯潔淨
흔타한 서울 탄식스럽구나	回首歎長安 ⁷

독립운동가였던 신채호(1880-1936)는 일제에 의해 상업적 관광지로 개발된 금강산의 모습을 몽고의 넓은 사막보다도 못하다고 역설했다.

金剛山 좋다마라 丹楓만 피었더라
 丹楓이 잎새 잎새 秋色만 자랑하더라
 차라리 蒙古大砂漠에 大風을 반기리라⁸

역사학자이자 문인이었던 崔南善(1890-1957)은 『金剛禮讚』(1926)에서 금강산이 ‘조선 정신의 구체적 표상’임을 강조했다.

金剛山은 朝鮮人에게 있어서는 風景佳麗한 地文的一現象일뿐 아닙니다. 실상 朝鮮心의 物的表象, 朝鮮精神의 具體的表象으로 朝鮮人의 生活, 文化乃至歷史에 長久코 緊密한 關係를 가지는 聖的一存在입니다.⁹

최남선은 설화학과 어원론을 동원하여 금강산에 유래해온 불교적, 도교적 흔적을 벗겨내고 가장 밑에 깔려있는 민족의 근본 신화를 캐냈다. 그리고 거기에서 민족의 고대 정신을 발견해냈다.

최남선이 금강산을 민족적, 신화적으로 바라본 것과 달리 춘원 이광수는 보다 분석적이고 과학적인 태도로 금강산을 바라보고 이를 통해 자신의 내적 성찰을 추구했다.¹⁰ 그러나 이광

7 한국학술정보(주), 『국역 면암 최익현 문집』(2006), p. 64.

8 『단재 신채호 전집』7, (독립기념관 한국독립운동사연구소, 2008), p. 461.

9 崔南善, 『金剛禮讚』(漢城圖書株式會社, 1928), p. 2.

10 서영채, 「최남선과 이광수의 금강산 기행문에 대하여」, 『민족문화사연구』제24호(민족문화사학회, 2004), pp. 242-280.

수의 여행 또한 동기는 계몽적, 민족적인 것이었다.¹¹ 그는 『금강산유기』(1924)를 쓴 동기에 대해 다음과 같이 밝혔다.

……金剛山과 한나라에 태어난 조선 사람들까지 남들에게 들어서 비로소 알게 되었습니다. 과연 슬픈 일입니다. 만일 우리가 金剛山의 主人이 될 資格이 있었을진대, 우리의 弟妹와 子女들이 普通學校를 마치기 전에 벌써 金剛山의 位置, 名所의 配置와 名稱, 그 寫眞과 畫帖, 그 詩와 노래를 보고 외었어야 할 것입니다…… 이에 나는 不足하나마 내 손으로 우리 金剛山을 우리 조선 사람 中에 紹介해 보자 하는 野心을 發하였습니다. 나의 사랑하는 弟妹들에게 金剛山의 어떻게 아름다운 맛을 알리고, 아울러 金剛山 구경의 路次나 알려 주어 나와 같은 설움을 당하지 말게 하자 하였습니다.……¹²

최남선과 이광수의 이러한 시각은 당시 지식인 사회에 상당한 영향을 주었을 것으로 추측된다. 일제강점기 금강산과 관련된 시나 기행문을 발표했던 주요 작가들 즉 최남선, 이광수, 이은상, 이병기, 박종화 등은 모두 국민문학파의 구성원들이었다.¹³ 이들은 가가날을 제정하고 시조 부흥론을 전개하며 복고주의적인 역사소설이나 국토순례 예찬류의 글을 발표했다.¹⁴ 사상적으로 이들은 민족주의를 신봉하고 있었으며 정신적 실체로서 민족혼을 신앙했다. 당시 발표된 금강산시의 대부분은 시조라는 전통 형식을 취하고 있었다. 조선의 대표적 경관인 금강산과 전통적인 시조의 결합은 일본의 후지산과 단가 형태에 대응되는 형식이기도 했다.¹⁵

조선을 합병한 일제 또한 일찍부터 금강산의 가치에 주목했다. 그들은 금강산의 자원적 수탈에 압장섰다. 그리고 금강산을 세계적인 명산으로 개발함으로써 新內地로서의 조선을 세계만방에 공표하고자 했다.¹⁶

11 서영재, 앞의 논문, pp. 242-280.

12 『李光洙全集』18 (삼중당, 1964), p. 520, 521.

13 일제강점기 간행된 금강산 문학의 현황은 『그리운 금강산』(국립현대미술관, 2004), pp. 154-156 금강산 연표 참조.

14 국민문학이란 1920년대 프로문학에 대한 대타의식에서 촉진, 형성된 유파이다. 1925년 조선프로레타리아 예술가 동맹이 창립되고 프로 문학이 계급문학운동을 치열하게 전개하자 계급문학에 대한 반발로서 대두되었다. 국민문학의 민족적 성격에 대해서는 尹明花, 「國民文學派 및 折衷主義 論理」, 『한성어문학』8(한성대학교 한성어문학회, 1989), pp. 153-178; 박태일, 「한국 근대시의와 금강산」, 『한국근대시의의 공간과 장소』(소명출판, 1999), pp. 241-269.

15 박태일, 위의 논문, p. 250.

16 서기재, 「기이한 세계로의 초대-근대 〈여행안내서〉를 통하여 본 금강산-」, 『일본어문학』40(한국일본어문학회, 2009), pp. 227-252.

일제에 의한 금강산개발은 1920년대부터 본격적으로 시작되었다.¹⁷ 1914년 경원선이 개통되었고 1931년 철원에서 내금강 입구까지 금강산 전차가 완공되었다.¹⁸ 일제의 기관지였던 『매일신보』를 선두로 각 신문사와 철도국이 후원한 단체관광이 활기를 띠고 각종 지도와 안내서, 사진첩, 관광 엽서들이 출간되었다. 관광객은 점차 증가해 1920년대 연간 7백 여명에서 1930년대 4만 여명으로 급증했다.¹⁹ 관광객의 절반 이상은 일본인이었다. 일제는 1940년 동경만국박람회와 동경올림픽을 앞두고 금강산 개발에 더욱 박차를 가했다.²⁰

이와 같이 금강산은 지배자인 일본과 피지배자인 조선의 대립된 상황 속에서 이중적인 의미를 지니게 되었다. 일본인에게 금강산은 新帝國의 일부이자 관광지로 인식되었고 조선인들 사이에는 ‘民族의 表象’, ‘조선의 표상’이라는 사상이 대두되었다.

20세기 초 금강산도가 어떠한 사상을 배경으로 왕실의 벽화와 공예품의 주제로 등장하게 되었는지는 명확하지 않다. 그러나 희정당 벽화가 제작된 1920년은 3.1 운동이 발발한 다음해로서 민족적 기운이 어느 때 보다 창궐한 때였다. 그러한 상황에서 왕실 벽화의 주제로 금강산도가 채택된 데는 금강산이 지녔던 민족적 대표성과 그 대외적 효과를 인식한 이왕가의 입장이 많은 부분을 차지했을 것으로 보인다. 이것은 3.1 운동 이후 무단 통치에서 문화 통치로 선회한 일제의 통치 전략 및 금강산 관광 정책을 적극 계획하고 있던 일제의 의도와 맞물리면서 오히려 대대적인 홍보 속에서 진행되었던 것으로 보인다.²¹

반면 이도영의 금강산도가 장식된 나전 가구들의 경우 제작시기가 1930년대 후반 이후로 희정당 벽화와 십여년 이상의 차이를 보인다. 따라서 나전 가구의 그림들은 금강산 개발이 어느 정도 완성되고 금강산 관광이 가장 활성화되었던 1930년대의 분위기를 반영하고 있는 것으로 보여진다. 그리고 공예의 특성상 보다 대중화된 관광지로서의 금강산의 이미지와 관련되어 있다.

17 일제의 금강산 개발과 관광정책에 대해서는 유승훈, 「일제시기 투어리즘(tourism)과 금강산 관광의 근대적 창출」, 『사진엽서에서 만난 관광명소』(부산박물관, 2008), pp. 159-170; 동저, 「근대 자료를 통해 본 금강산 관광과 이미지」, 『실천민속학연구』14집(실천민속학회, 2009), pp. 339-368.

18 금강산 전차의 단계별 영업개시 현황은 철원-금화(1924)-금성(1925)-탄갑(1926)-창도(1927)-현리(1929)-화계(1929)-말취리(1930)-내금강(1931)이다. 김한태, 「비운의 금강산 전기철도」, 『한국철도』제33권(철도청, 1996.7), p. 58.

19 大熊龍二郎, 『金剛山案内記』(谷岡商店, 1934), p. 1, 2. 기혜경, 앞의 논문, p. 152 재인용.

20 『매일신보』中東版, 1937. 6. 12. (3면).

21 김선정은 창덕궁 희정당 벽화를 일제의 정책적 측면에서 바라보았다. 김선정, 앞의 논문, pp. 131-161.

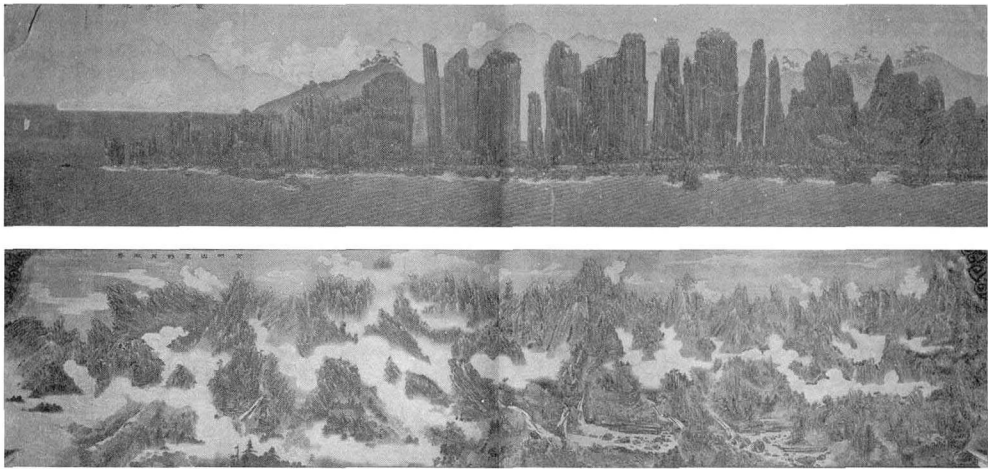
Ⅲ. 李王家 관련 금강산도

1. 金圭鎭의 昌德宮 熙政堂 벽화

1917년 원인모를 화재로 창덕궁 일부가 소각되자 왕비의 寢殿이었던 大造殿과 휴식공간인 景薰閣, 그리고 純宗의 접견실인 熙政堂이 중건되고 각 전각의 내부에 벽화가 제작되었다. 벽화는 총 6점으로 모두 조선 화가들에게 의뢰되었다. 김규진의 금강산도는 희정당 대청마루에서 양쪽 온돌방으로 들어가는 분합문 上枋 윗벽에 부착되었는데, 비단 위에 그림을 그린 후 그것을 벽에 부착하는 형식의 付壁畵였다.²²

희정당 동서벽에 부착된 김규진의 그림은 각각 세로 205.1cm, 가로 883.0cm의 거대한 규모이다. 비단을 일곱 폭씩 이어붙이고 채색을 사용해 제작했다. 두 그림에는 각각 ‘叢石亭絶景’, ‘金剛山萬物尙勝景’이라는 화제가 예서로 쓰여 있고 <총석정절경>에는 화제 아래 ‘金圭鎭謹寫’라는 글과 ‘金圭鎭印’의 주문방인이 찍혀있다(도 1).

海岡 金圭鎭(1868-1933)은 일찍이 중국에서 9년간 유학한 후 이왕직의 관직을 역임하면서 왕실의 서화요구에 수응하거나 영친왕에게 서법을 가르치는 등 왕실과 관련을 맺으며 활



도 1 김규진, <총석정절경>과 <금강산만물초승경>1920, 견본채색, 각 205.1×883.0cm, 창덕궁 희정당

²² 부벽화에 대해서는 박윤희, 앞의 논문, pp. 98-108.

동했다. 그는 서화연구회를 창설하여 후진을 양성하고 천연당 사진관과 고금서화관을 운영하는 등 근대적 문물에도 적극적인 관심을 보였다. 여러 화목에 능했으며 특히 서예와 사군자로 유명했다.²³

김규진과 금강산과의 관련은 1919년 『매일신보』에 실린 기행문과 스케치들에서 본격적으로 찾아볼 수 있다. 그러나 그 이전에도 금강산에 다녀온 적이 있었던 것으로 보인다. 그의 작품 중 1914년에 그린 〈海金剛圖〉가 남아있으며 내금강 구룡폭에 ‘彌勒佛’이라는 대형 刻字를 새긴 것도 1919년 이전으로 추정되기 때문이다.²⁴

그는 조선화가로는 최초로 『매일신보』에 「金剛行」과 「금강유람가」라는 두 편의 기행문과 스케치들을 연재했다. 기행문에 의하면 그는 1919년 여름과 가을 두 번에 걸쳐 금강산을 여행했다. 첫 여행은 1919년 7월 7일부터 8월 3일까지 약 한달간 진행된 것으로 「金剛行」이라는 기행문 형식으로 연재되었다.²⁵ 두 번째 여행은 1919년 9월부터 10월까지 역시 한달간 이루어졌고 「금강유람가」라는 가사 형식으로 연재되었다.²⁶ 그의 스케치는 「金剛行」 안에 두 점이 삽화로 포함되었고 나머지는 별도로 한 작품씩 총 21회에 걸쳐 게재되었다. 그러므로 당시 『매일신보』에 실린 김규진의 금강산 스케치는 총 23점으로 상당히 많은 수에 해당한다.²⁷

첫 여행은 同鄉 출신의 서화가인 湖亭 盧元相, 嵐淸 張在植과 함께 했다. 이들의 여정은 남대문역을 출발하여 석왕사를 돌아본 후 원산역으로 이동, 장전항을 지나 외금강의 온정리, 만물상, 내금강의 구룡연, 장안사 등을 거쳐 평강역에서 마무리되었다.²⁸ 이것은 해금강에서 외금강을 지나 내금강을 관광하는 코스였다. 두 번째 여행은 반대로 진행되었다. 경성에서 평강

²³ 해강 김규진에 대해서는 金永基 編, 『金海岡遺墨』(友一出版社, 1998); 김소연, 「金圭鎭의 『海岡日記』」, 『미술사논단』 16·17호(한국미술연구소, 2003), pp. 385-427; 최인진, 「서화가 해강 김규진의 사진활동 연구-천연당사진관을 중심으로」, 『이구열선생 한국근대미술연구소30주년기념논총』(한국근대미술학회, 2005), pp. 413-459; 徐載援, 「海岡 金圭鎭(1868-1933)의 繪畫研究」, 고려대학교 문화재협동과정 석사학위논문(2008); 이성혜, 「20세기 초, 한국 서화가의 존재 방식과 양상-해강 김규진의 서화 활동을 중심으로 -」, 『동양한문학연구』28(동양한문화회, 2009), pp. 225-286.

²⁴ 김규진의 〈해금강도〉는 金永基 編, 앞의 책 p. 139, 圖 121 참조, 구룡연의 각자와 관련된 내용은 『매일신보』 1919. 8. 20.

²⁵ 「금강행」은 1919년 7. 11~8. 25 까지 총 17회, 「금강유람가」는 1919. 12.12~1920년 1. 20 까지 총 22회 연재되었다.

²⁶ 「금강유람가」는 1925년에 단행본으로 발간되었다.

²⁷ 매일신보에 실린 김규진의 스케치는 ‘금강산스케취’라는 제목으로 16회, ‘금강산진면목’이라는 제목으로 4회(1919. 11. 25-12. 2) 연재되었고 ‘금강산구룡연의 장관’으로 1회(1919. 12. 8) 게재되었다. 따라서 「금강행」에 실린 삽화 2점을 포함하면 김규진의 스케치는 총 23점이다.

²⁸ 보다 자세한 여정에 대해서는 이성혜, 앞의 논문, p. 268, 269 참조.

역을 거쳐 장안사를 경유, 내외금강을 거쳐 해금강과 석왕사를 마지막으로 경성으로 돌아왔다.²⁹ 이와 같이 내외금강에서 해금강으로 향하거나 거꾸로 해금강에서 외금강, 내금강으로 향하는 여정은 그당시 보편적인 금강산 코스였다.

김규은 당시 서화가로서 명성이 대단히 높았다. 가는 곳마다 서화요청에 수응하여 그 자리에서 석상휘호하거나 사찰이나 여관의 편액서를 써 주었다. 만폭동에 '法起菩薩' 네 글자를 새길 장소를 물색하고 글씨를 보내주기로 약속한 것도 당시의 일이었다. 절경을 만나면 그때마다 붓을 뽑아 그림을 그렸다(抽毫寫之). 곳곳의 眞景을 面面圖寫 했다는 기록도 자주 나타난다. 단 사진관을 경영할 정도로 사진에 관심이 많았음에도 불구하고 카메라를 휴대하지는 않은 듯하다.³⁰

그의 기행문은 형식적으로 19세기 기행가사의 전통을 그대로 계승하고 있다. 보편화된 여정을 빠짐없이 제시하고 나열하며 여행지와 관련된 설화를 상세히 기술하는 등의 특징을 보인다.³¹ 이렇듯 전통적인 형식을 고수했던 것은 일제강점기 금강산시의 대부분이 시조 형식을 따랐던 것과도 상통한다. 기행문의 목적 또한 전통적인 臥遊사상에 근거한 것이었다. 「금강유람가」의 첫 대목에서 그는 다음과 같이 밝혔다.

이 금강유람가는 경성에서 기차로 출발, 평강역에 자동차를 환승하고 장안사를 경유하여 내외금강, 해금강, 삼일도, 총석 등의 절경을 무우주람하고 귀로에 장전함을 출발하여 승선여행하여 원산항내를 시찰하고 명사10리의 가치와 석왕사의 승적을 일조열관하고 경성에 돌아오는 안내가사로서 樂山樂水의 의취가 있는 강호운사의 臥遊金剛하는 자료를 만들고져 하노라.³²

이상에서 알 수 있듯이 그의 기행문은 금강산에 가보지 못한 사람들에게 '臥遊金剛'할 수 있는 안내자 역할을 위한 것이었고 그 형식은 19세기 기행가사의 전통을 계승하고 있다.

매일신보에 실린 23점의 스케치들은 비록 인쇄 상태이긴 하지만 종이에 붓으로 그린 것으


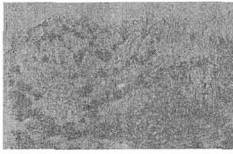
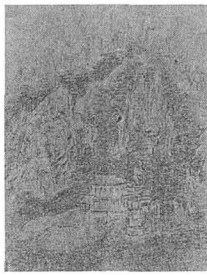
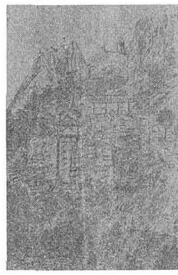


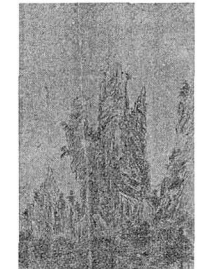

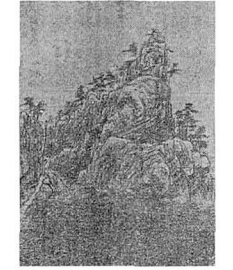
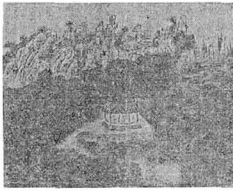
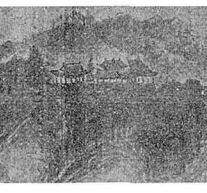
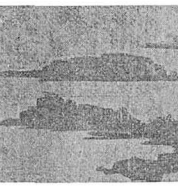




29 「금강유람가」의 자세한 여정은 권경숙, 『海岡의 金剛遊覽歌 研究』, 동아대학교 국어국문학과 석사학위논문(2002), pp. 22-26 참조.








30 천연당사진관의 개설 시기에 대해서는 1904년 혹은 1907년 설이 있다. 이 사진관에 대한 최초의 광고는 1907년 『대한매일신보』에 게재되었다. 최인진, 『한국사진사』(눈빛, 2000), pp. 182-191 참조.

31 19세기 금강산 가사의 특징에 대해서는 염은열, 『19세기 금강산 가사의 특징과 문화적 의미』, 『고전문학연구』14집(한국고전문학회, 1998), pp. 55-86.

32 『매일신보』, 1919. 12. 12. (3면).

표 1 『매일신보』에 연재된 김규진의 금강산 스케치

			
1919. 10. 28. 墨浦嶺에서 달하는 萬二千峯의 奇勝	1919. 10. 29. 衆香城의 絶景	1919. 10. 30. 摩訶衍後 二十 里 須彌峯下에 在한 小庵	1919. 11. 2. 普德庵
			
1919. 11. 3. 船檣峰	1919. 11. 4. 童子石	1919. 11. 5. 三仙峰	1919. 11. 6. 白雲臺
			
1919. 11. 7. 白雲臺	1919. 11. 11. 萬灰庵	1919. 11. 12. 正陽寺歇惺樓	1919. 11. 17. 覆船岩
			
1919. 11. 18. 石纜	1919. 11. 19. 囚沙工岩	1919. 11. 21. 懸鐘岩	1919. 11. 22. 船庵

			
1919. 11. 25. 法起峰	1919. 11. 26. 崑盧峰	1919. 12. 1. 金剛門	1919. 12. 2. 舊萬物相
			
1919. 12. 8. 금강구룡연의 장관	1919. 8. 5. 「금강행」중 萬物相入口	1919. 8. 9. 「금강행」중 金剛山 학소대	

로 짐작된다. 스케치들은 주제 면에서 전통적인 경관과 새로운 경관으로 나눌 수 있다. 표현 방식에서도 전통적인 것과 새로운 것이 혼재되어 있다(표 1). 예를 들어 〈九龍淵〉, 〈普德庵〉, 〈正陽寺 歇惺樓〉 등은 19세기까지 그려졌던 주제이며 〈萬灰庵〉, 〈覆船岩〉, 〈童子石〉, 〈法起峰〉 등은 전통적으로 그려지지 않던 새로운 주제들이다. 표현방식에서 보면 〈만회암〉은 새로운 주제지만 전통적인 부감시를 고수했고 〈정양사 혈성루〉는 전통적인 주제지만 눈높이에 맞춘 자연스러운 시점을 택했다. 그는 또한 하나의 봉우리나 바위를 단독으로 클로즈업시켜 표현하는 형식을 즐겨 사용했다. 〈동자석〉, 〈법기봉〉, 〈三仙峰〉 등의 봉우리와 〈懸鐘岩〉, 〈石纜〉, 〈覆船岩〉 등에 이러한 경향이 잘 드러나 있다. 〈현종암〉의 경우 18세기 김홍도에 의해 완성된 전형이 주변 경관과의 유기적 관계 속에서 경물을 부감하는 형식이었다면 김규진은 현종암 바위 자체만을 독립적, 사실적으로 묘사했다(도 2,3).

그밖에 그는 명소나 고찰뿐 아니라 민간전설과 관련된 경물에 대해서도 많은 흥미를 보였다. 〈현종암〉, 〈석람〉, 〈복선암〉, 〈囚沙工岩〉은 모두 유점사 창건설화인 오십삼불의 전설과 관련된 경물이다. 현종암은 바위 안이 총처럼 텅 비어있는데 오십삼불이 인도에서 배를 타고 동해안에 도착했을 때 그 안에 머물렀다고 한다. 석람에는 오십삼불이 타고 온 배를 밧줄로 묶어놓



도 2 김규진의 스케치 중 <현종암>

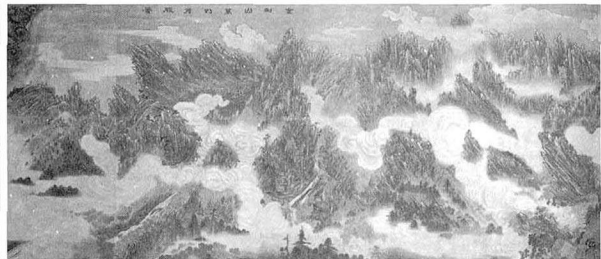


도 3 傳 김홍도, <현종암>, 『金剛四郡帖』, 1788년, 견본담채, 30.4×43.7cm, 개인 소장

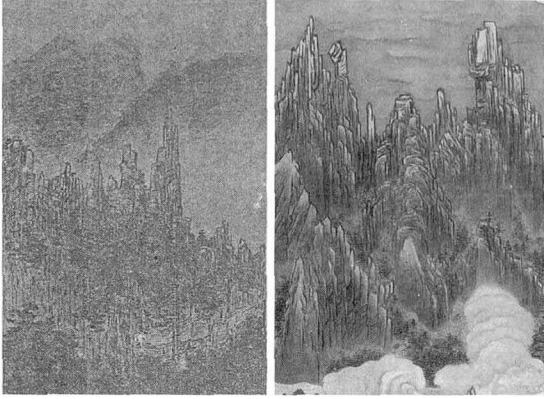
은 흔적이 남아있다. 복선암은 이들이 타고 온 배를 엮어놓은 것 같아서 이름지어진 바위다. 수사공암은 오십삼불이 배에서 내려 금강산으로 들어갈 때 사공은 불가와 인연이 없다고 하여 석굴 안에 묶어놓았다는 전설을 간직하고 있다.

스케치 중에서 특히 희정당 벽화와 관련을 보이는 것은 <墨浦嶺에서 望하는 만이천봉의 奇勝>과 <舊萬物相>이다. <목포령에서...>의 주제는 만물초는 아니지만 연운에 싸인 금강산 일만이천봉의 黠족黠족한 모습을 부감법으로 포착한 점에서 희정당 <만물초승경도>의 일부와 관련성을 지닌다(도 4). <舊萬物相>에 보이는 김규진 특유의 가늘고 긴 암봉들과 수지법은 희정당 벽화에서도 그대로 적용되었다(도 5). <비로봉>에 보이는 뭉게구름의 형태도 벽화에 동일하게 나타나 있다. 이상과 같이 김규진의 스케치들은 희정당 벽화의 직접적인 초본은 아니지만 작가의 독자적인 화풍을 확인할 수 있는 자료로서 중요한 의미를 지닌다.

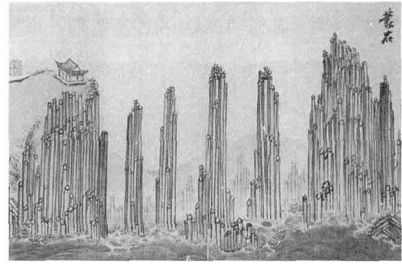
김규진은 매일신보의 여행이 끝난 이듬해에 창덕궁 희정당 벽화를 제작했다. 그러나 이 여행이 벽화의 제작을 염두에 두고 이루어진 것은 아닌 듯 하다. 스케치들 중에 희정당 벽화의 주제인 총석정 장면은 포함되어 있지 않기 때문이다. 1919년 여름 그는 원산 시내를 구경한 후 해금강과 삼일포, 영랑호 등을 거쳤지만 총석정에 들렀다는 기록은 확인되지 않는다. 총석정은 1919년 두 번째 가을 여행 때 추가되어 『금강유람기』에만 짧게 언급되었다. 「금강행」과 스케치



도 4 <墨浦嶺에서 望한 일만이천봉의 奇勝>과 희정당 <만물초승경>의 세부



도 5 김규진의 스케치 <구만물상>과 희정당 <만물초승경>의 세부



도 6 김하중, <총석>, 『海山圖帖』 1815년, 건본 담채, 29.7×43.3cm, 국립중앙박물관 소장

에는 포함되지 않았다. 따라서 매일신보의 여행 자체는 희정당 벽화와 직접적인 관련이 없었던 것으로 추정된다. 반대로 매일신보의 경력으로 인해 서예와 사군자로 유명했던 김규진에게 금강산도가 의뢰되었을 가능성은 생각해 볼 수 있다.

다음으로 희정당에 부착된 김규진의 금강산도에 대해 자세히 살펴보기로 하겠다. 희정당 동쪽 벽에 부착된 <叢石亭絕景>은 바다에서 배를 타고 총석정을 바라본 모습이다. 총석정은 강원도 통천군 바닷가에 있는 절경으로 돌기둥을 다듬어 묶어 놓은 듯 하여 '총석'이라 불리게 되었다. 조선시대 총석정 그림의 전형은 18세기 정선과 김홍도에서 확립된 후 커다란 변화 없이 계승되었다. 전통적인 형식과 비교할 때 김규진의 그림은 바다에서 내륙쪽으로 바라본 총석의 모습을 그린 점에서 18세기 문인 許佖(1709-1768)이나 19세기 화원 金夏鐘(1793-?)의 그림과 유사하다(도 6). 하지만 18, 19세기 대부분의 총석정 그림은 화면 한쪽에 육지와 연결된 절벽을 그리고, 그 옆에 총석의 일부를 수평으로 배치하는 구도였다. 이와 달리 김규진은 절벽을 배제하고 총석 전체를 완전한 수평 구도로 펼쳐냄으로써 한층 장대한 화면을 연출해냈다. 또한 전통적인 부감법에서 벗어나 시점을 낮춤으로써 바로 앞에서 경물을 바라본 듯한 현장감을 표현했다. 실제로 그는 희정당 벽화의 제작을 의뢰받고 재차 금강산에 올랐고 작은 배를 타고 먼 바다로 나가 총석의 경관을 사생했다고 한다. 현재 전해지는 초본에 이와 관련된 내용이 적혀있다(도 7).

庚申년 초여름에 창덕궁 희정당 벽화일로 인하여 명을 받들고 금강산에 들어가는 길에 통천군



도 7 <충석정절경>의 초본, 지본담채, 개인 소장



도 8 충석정사진, 『朝鮮金剛山寫眞帖』 1913년, 국립중앙도서관 소장

고저면에 이르러 충석정에 올라가 수석이 천하에 절승함을 보고 작은 배를 타고 그 전경을 그리어 초본을 만들고 금강산으로 향하여 그 명승의 각처를 돌아보고 몇 폭을 그리고 집에 돌아와 이를 확대하여 그리어 이 작품과 만물상 전경을 나라에 반치어 궁 안벽에 걸고 이 초본은 남기어 후세의 기념으로 하다.³³

위의 기록에 의하면 김규진은 1920년(庚申) 초여름 희정당 벽화일로 금강산을 방문했고 배를 타고 바다로 나가 충석정을 사생했다. 김규진이 직접 현장 사생한 초본과 희정당 벽화의 그림을 비교해보면 약간의 변형이 이루어졌음을 알 수 있다. 그는 초본의 우측 일부를 생략하고 좌측에 바다와 하늘의 여백을 두었다. 그대신 중요한 충석군들을 빠짐없이 포치하면서 충석 사이의 간격을 재조정해 벽화를 완성했다.

그런데 20세기 초에 간행된 사진첩에서 위의 초본과 매우 유사한 사진 한 장이 발견되었다(도 8). 파노라마처럼 길게 펼쳐지는 이 사진은 세로 10cm, 가로 13.5cm 크기의 사진 4장을 연결한 것으로 1913년 원산의 德田寫眞館에서 간행된 『朝鮮金剛山寫眞帖』에 실려 있다.³⁴ 일제강점기 많은 금강산 사진첩이 간행되었지만 이렇듯 충석정 전체를 담아낸 예는 극히 드물다. 이 사진에는 전체 경관과 함께 석주 하나하나의 형태도 명료하게 드러나있다. 1913년이라는 사진

³³ 庚申初夏 因昌德宮熙政堂堂壁畫事 奉命入金剛之路 經到通川庫底 登叢石亭 觀水石之天下絕勝 駕小舟寫其全景起 草 轉向金剛周覽 名勝各處數幅 而歸家乃引伸模寫 此畫及萬物肖全景 進獻掛御壁 留此草本以供後人之紀念 김영기 편, 앞의 책, p. 39 재인용.

³⁴ 德田富次郎(도꾸다 토미지로), 『朝鮮金剛山寫眞帖』(元山: 德田寫眞館, 1913). 도꾸다 토미지로는 원산에서 德田사진관을 운영하면서 10여년 동안 금강산의 경치를 찍어 많은 금강산사진첩을 발행했다. 도꾸다 토미지로에 대한 자세한 내용은 宋宰鏞, 『朝鮮金剛山寫眞帖』 解題, 『동양학』 제30집(단국대학교 동양학연구소, 2000, 6), p. 247, 248 참조. 단 송재용의 글에 설명된 사진첩은 1915년 판이다.

첩의 발행연도와 원산이라는 간행장소로 볼 때 김규진이 이 사진을 접했을 가능성은 매우 높다. 그가 천연당사진관을 운영할 정도로 사진에 관심이 많았던 사실도 이러한 추정을 뒷받침해 준다. 따라서 그는 직접적인 사생과 함께 대표적인 근대적 산물 중 하나인 사진을 참조하여 <총석정절경>을 제작하였을 것으로 추정된다.

희정당 서벽에 부착된 <金剛山萬物肖勝景>은 외금강 최고의 명승인 만물초를 그린 것이다. 만물초는 금강산이 지닌 암봉의 묘미가 집약된 곳으로 조물주가 천지만물을 창조하기 전에 초를 잡아 놓은 것이라 하여 만물초라 불리게 되었다.

화면 우측 아래에 외금강 입구인 온정리에서 시작되는 온정천이 흐르고 그 위로 만물초의 암봉들이 병풍처럼 둘러져있다. 화면 좌측에는 상서로운 운무와 더불어 역동적으로 솟은 암봉들이 부감법으로 그려졌다. 그림은 오른쪽에서 왼쪽으로 전개되는데 마치 외금강 입구에서 만물초로 통하는 산길을 올라 장쾌한 경관을 마주한 듯한 서사적인 구성을 보여준다. 이러한 구도는 전통적인 만물초 그림은 물론 금강산 전경도들과도 큰 차이를 지닌다.

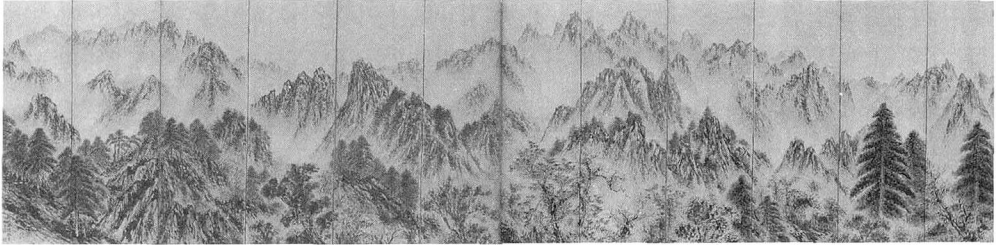
전통적으로 만물초 그림은 다른 외금강 구역과 마찬가지로 18세기 김홍도 이후에 와서야 그려지기 시작했다. 김홍도가 완성한 전형은 삼선암의 세 봉우리를 전경에 크게 배치하고 그 뒤로 頂成臺에서 바라본 만물상의 모습을 멀리 그려 넣는 형태였다(도 9). 18세기 정선의 <단발령망금강>이나 정충엽의 <혈성루망금강>같은 전경도들은 대각선 구도를 바탕으로 바라본 지점과 보이는 대상을 한 화면에 표현하는 특징을 지니고 있었다. 20세기 이후 이러한 전통은 보이는 대상만을 표현하는 방식으로 점차 변화되었다. 1930년대 후반경 그려진 것으로 추정되는 裵濂



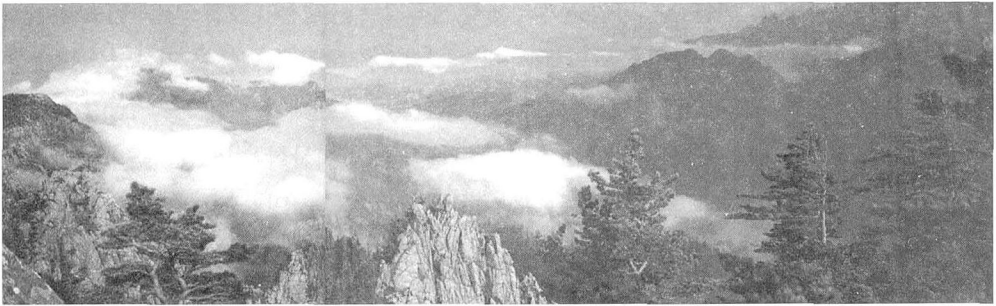
도 9 傳 김홍도, <만물초>, 『金剛四郡帖』, 1788년, 견본담채, 30.4×43.7cm, 개인 소장.

(1911-1968)의 <歇惺樓眺望金剛山十二曲屏風>는 그 전형적인 예를 보여준다(도 10). 김규진의 <금강산만물초승경>의 절반을 가득 메운 봉우리들의 향연 또한 이렇듯 새로운 시각을 반영하고 있다. 이것은 전망대에 올라 눈앞에 펼쳐진 경관을 카메라로 담아낸 형식과 동일한 것으로서 사진과 회화와의 깊은 관계를 시사해준다(도 11).

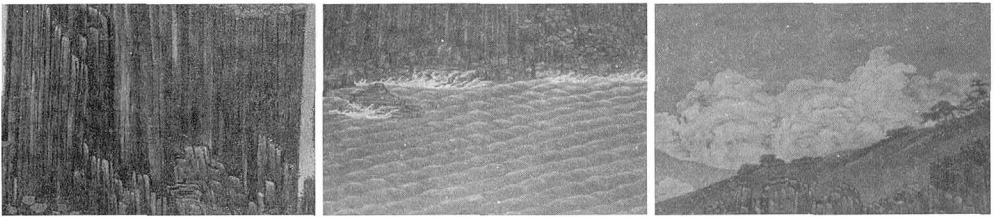
희정당 벽화에 구사된 채색법 또한 새로운 면모를 드러내고 있다. 그동안 이 그림은 대개 궁중장식화의 채색법을 계승한 것으로 평가되었다. 그러나 19세기 궁중장식화들이 점차 원색화, 도식화되어 간 것에 반해 김규진의 그림은 장식성과 함께 입체적이며 회화적인 면모를 드러



도 10 배렴, 〈歇惺樓眺望金剛山十二曲屏風〉, 1940년 이전, 지본담채, 각 135.0×45.0cm, 동아대학교박물관 소장

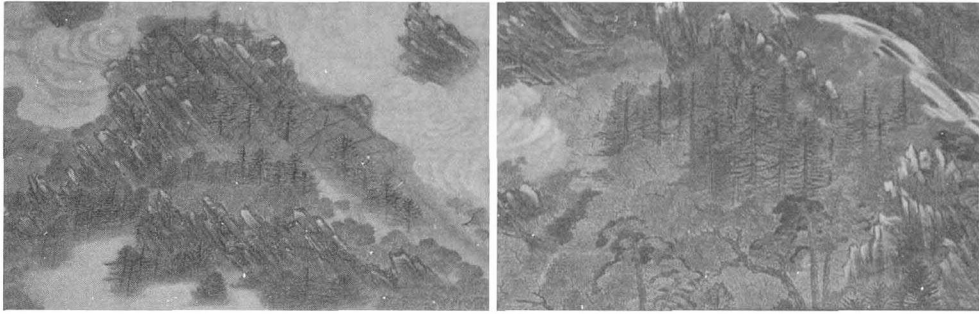


도 11 〈만물상 사진〉, 한관수 編, 『세계의명승 금강산』, 도서출판 호영, 1998, p. 90, 91.



도 12 김규진, 〈총석정절경〉 세부

내고 있다. 먼저 〈총석정절경〉의 바위표현을 보면 검은 필선으로 윤곽을 그리고 먹에 색을 섞어 농담의 변화와 입체감을 나타냈다(도 12). 측면에 하이라이트를 주는 방식은 수묵화에서 먹을 칠하고 흰 여백을 남기는 방식과 유사하다. 파도는 전통적인 수파문을 이용했는데 필선을 여러 번 겹쳐 사실적으로 표현했다. 그리고 파도 위의 하이라이트와 바위에 부딪치는 포말의 모습에서는 빛의 효과를 의식했음을 알 수 있다. 이러한 특징은 전통적인 수묵 담채 기법을 진채로 변화시키면서 서양화 기법을 가미시킨 것으로 보인다. 서양화의 영향은 구름의 음영 표현에서 좀 더 명확히 드러난다. 총석의 바위와 파도, 하늘에 사용된 회청색 혹은 회갈색의 색조 또한 여러 색의 혼합으로 인해 채도가 낮아지는 유화적 특성과 관련된다.



도 13 김규진 <만물초승경> 세부

<금강산만물초승경> 역시 바위 표현에 회갈색을 많이 구사했다(도 13). 가늘고 긴 봉우리의 형태와 바위 표면을 기하학적인 선으로 잘게 나누고 음영을 가한 모습은 매일신보의 스케치에서도 발견되는 김규진의 특징이다. 이러한 바위 묘사는 유사한 시기에 제작된 <청록산죽괴석도>(1922년)에서도 찾아볼 수 있다. 봉우리 끝의 흰 부분은 전통적인 수묵화에서 암봉 끝을 호분으로 칠하던 방식과 유사하다. 대각선 방향으로 교차하며 솟아오른 암봉들은 다소 규칙적이며 장식적인 면모를 드러낸다. 나무에는 화보풍의 수지법과 함께 사실적인 형태와 장식적인 표현이 혼재되어 있다. 단풍에 사용된 붉은 색조에서는 일본화적인 감각이 느껴지기도 한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 김규진의 금강산도에는 전통적인 것과 새로운 것, 서양화적 요소와 일본화적 요소, 사실적인 표현과 장식적인 표현 등이 혼재되어 있다. 그러나 김규진은 어느 한 화풍에 경도되기 보다 여러 화풍을 복합적으로 수용하면서 근대적 사실성이 반영된 금강산도를 완성한 것으로 평가할 수 있을 것이다.³⁵

2. 李道榮의 금강산도 문양 나전가구

이왕가와 관련된 금강산도의 또다른 예는 동아대박물관 소장 나전의걸이장과 나전침대에서 찾아볼 수 있다(도 14). 이 그림들은 비록 나전으로 표현되었지만 화면에 ‘貫齋’라는 이도영의 호가 새겨져 있어 회화사적으로도 매우 주목된다.

³⁵ 김선정은 회정당 벽화와 일본 아마토에와의 유사성에 대해 언급하고 김규진이 야마모토 슌코(山元春舉), 요코하마 다이칸(横山大觀), 사쿠마 데쓰엔(佐久間鐵園) 등 19세기말~20세기 초 일본 화가들의 영향을 받은 것으로 파악하였다. 자세한 내용은 김선정, 앞의 논문, pp. 131-161.

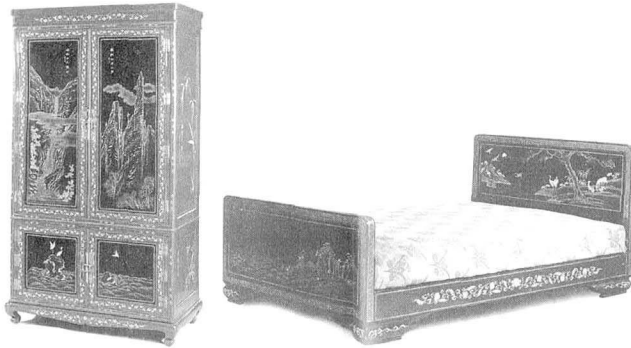
나전 의결이장에는 이도영 외에 여러 화가들의 그림이 장식되어 있다. 상단 양쪽 문판에는 이도영의 <金剛山九龍淵>과 <萬物相三仙岩>이 시문되었고 하단에는 海上의 바위와 물새를 그린 작자 미상의 그림이 장식되었다. 양 측면에는 김규진의 대나무 그림과 조선 말기의 화원 詩山 劉運弘(1797-1859)의 매화 그림이 상하로 배치되었다.

나전 침대의 경우 머리판과 발판 바깥면에 이도영의 <金剛山萬物相>과 <海金剛立石之松島>가 장식되었고 머리판 안쪽면에 작자 미상의 <십장생도>가 시문되었다.

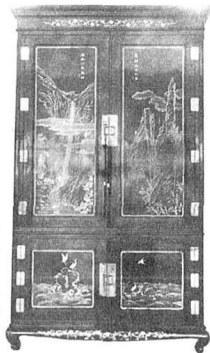
이 가구들은 대한제국의 마지막 황제인 純貞孝皇后(1894-1966)가 쓰던 것으로 왕실의 상궁이 보관하고 있었다고 전해진다. 본래의 사용처에 대한 확실한 내막은 알기 어렵지만 가구의 종류와 규모, 주칠과 흑칠의 세련된 결합, 단아한 형태와 세밀한 장식 등으로 미루어 왕실

용이었을 가능성은 매우 클 것으로 생각된다.

이 가구의 제작자는 일제강점기 나전장으로 활동한 金鎭甲(1900-1972)으로 추정된다. 중요한 근거는 제 16회(1937) 조선미술전람회에 출품된 그의 <나전조선장>이다. 현재 이 작품은 도록을 통해서만 확인할 수 있지만 가구의 형태와 문양,



도 14 <나전의결이장>과 <나전침대>, 196,0×54,5×110,5cm(의결이장), 93,0×136,0×208,0cm(침대), 동아대학교박물관 소장



도 15 김진갑, <나전조선장>, 『조선미술전람회도록』제 16회, 1937.

경첩과 자물쇠의 종류 등 모든 면에서 동아대학교박물관 소장품과 동일하다(도 15). 단 동아대학교 소장품의 경우 문변자에 단아한 꽃당초문이 둘러져 있어 더욱 화려한 느낌을 준다.

김진갑은 조선인 중 유일하게 나전 공방을 운영했던 嚴恒株의 공방에서 나전을 시작했다.³⁶ 1920년 경에는 왕실 공예품을 담당했던 이왕직미술품제작소에서 5년여간 기술을 익히며 왕실과 관련을 맺었다. 1935년 이후에는 충무로에 개인 공방을 세워서 활동했다. 그는 조선미술전람회와도 밀접한 관련을 맺었다.³⁷ 조선미술전람회에 공예부가 창설된 1932년부터 지속적으로 작품을 출품했다. 그의 작품은 주로 전통적인 형식을 변

화, 발전시킨 것이었다. 특히 1930년대 후반부터는 작품이 대형화되고 전통 가구를 새롭게 재해석한 일련의 작품을 선보였다. 그 대표적인 예가 제16회 선전(1937)에 출품된 〈나전조선장〉이다.

그가 어떤 경로로 이도영의 금강산도를 이용해 작품을 제작했는지는 알기 어렵다. 그러나 선전에 작품을 출품했던 1937년은 이도영(1884-1933)이 세상을 떠난지 4년이나 지난 후였다. 따라서 이도영에게 가구의 그림을 의뢰했다고 보기는 어려우며 이도영 사후에 그의 생전 그림을 이용해 작품을 제작했을 것으로 추측된다.

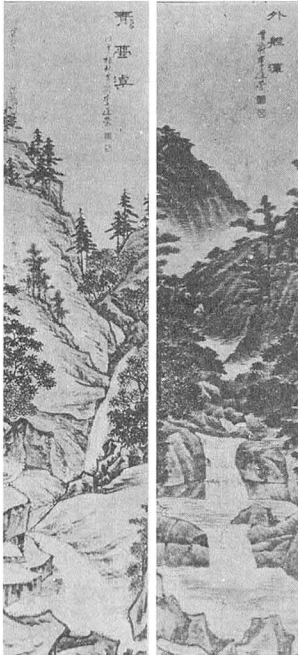
나전의걸이장과 나전침대의 금강산도에는 매 그림마다 ‘貫齋’라는 서명이 있어 19세기말 20세기 초에 활동했던 이도영의 작품임을 뚜렷이 명시하고 있다.³⁸ 이도영은 1902년 조석진, 안중식과 함께 고종황제 어진제작에 참여하면서 처음으로 이왕가와 관련을 맺었다. 현재 고궁박물관에는 舊창덕궁 소장의 이도영작 〈화조도〉(1904) 두폭이 전해진다. 그는 1906년부터 한일합방까지 국민교육회, 대한자강회 등 자강계몽단체에 가입해 활동하면서 각종 인쇄미술을 담당했다. 1909년에는 『대한민보』에 정치, 사회적 현실을 풍자한 삽화를 연재하였다. 조석진과 안중식의 사후에는 서화협회의 실질적인 지도자로 활동했으며 산수, 인물, 화조 및 기명절지화에 능했다. 특히 기명절지화의 경우 중국 기물대신 백제나 가야의 토기를 그림으로써 조선의 전통과 역사에 대한 관심을 드러내기도 했다.

이도영과 금강산과의 관계에 있어서는 몇몇 작품을 살펴볼 수 있다. 그는 1918년 여름, 안중식, 조석진, 고희동, 오세창 등과 함께 금강산 사생 여행을 다녀왔다.³⁹ 당시 여행을 다녀와서 그린 것으로 추정되는 2폭의 그림이 안중식, 조석진, 고희동의 금강산 그림과 함께 최남선의 『금강예찬』(1928)에 실려있다.⁴⁰ 이도영의 그림은 외금강 〈外船潭〉과 내금강 〈靑壺淵〉으로 〈청호연〉의 관지에 戊午年(1918) 가을에 그렸다고 쓰여있다(도 16). 세로로 긴 화폭에 전통적인 구도

³⁶ 김진갑에 대해서는 최공호, 「나전장 김진갑」, 『월간공예』(1990. 7), pp. 80-83; 동저, 앞의 논문(동아대학교박물관, 2011), pp. 198-210.

³⁷ 이왕직미술품제작소는 대한제국기였던 1908년 한성미술품제작소로 처음 설립되어 일제강점기 후반까지 운영되었다. 왕실공예를 전담했던 이 기구는 ‘제조법은 비록 개량할지라도 의장은 충히 조선식’으로 할 것을 천명했다. 개량의 필요성은 인정하되 철저히 전통을 유지하겠다는 원칙을 고수했던 것이다. 그러나 30여년의 운영기간 동안 3차례나 명칭과 소속이 변경되면서 상업주의적 경향과 일본화경향이 심화되었다. 자세한 내용은 崔公鎬, 「이왕직미술품제작소 연구」, 『고문화』³⁴(한국대학박물관협회, 1989), pp. 97-116; 同著, 「韓國近代螺鈿漆器研究」, 『미술사학연구』 177(한국미술사학회, 1988), pp. 43-74; 李鍾愛, 「近代韓國工藝의 社會的 樣相 研究」, 숙명여자대학교 미술사학과 석사학위논문(1990).

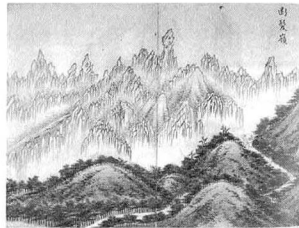
³⁸ 이도영에 대해서는 최석태, 「이도영연보」, 『한국근현대미술사학』1(한국근대미술사학회, 1994), pp. 105-123; 同著, 「이도영 예술의 근대성-애국계몽의 미술」, 『근대한국미술논총』(학고재, 1992); 玄英二, 「貫齋 李道榮의 생애와 인쇄미술」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위논문(2004).



도 16 이도영 〈外船潭〉, 〈靑壺淵〉
최남선, 『금강예찬』(1928)



도 17 이도영, 〈단발령망금강전경〉,
『大韓民報』, 1909. 7. 14.



도 18 傳 이풍익, 〈단발령〉, 『東遊帖』, 1825년, 지본담채, 26.7×19.8cm, 성균관대학교박물관 소장

를 따르고 있으나 낮고 평평하며 각진 형태의 바위들에서 이도영의 특징을 엿볼 수 있다. 그밖에 1909년에 그린 『대한민보』의 삽화 중에도 단발령 그림이 포함되어 있다(도 17).⁴¹ 이 그림은 대각선 구도에 수직준과 미점을 사용한 것으로 그의 고조부였던 李豊翼(1804-1887)의 『東遊帖』(1825)에 실린 작품과 매우 유사하다(도 18).⁴² 따라서 이도영은 가전되어 왔던 고조부 이풍익의 기행첩을 열람하고 여기에 실린 작품을 삽화에 활용했음을 알 수 있다.

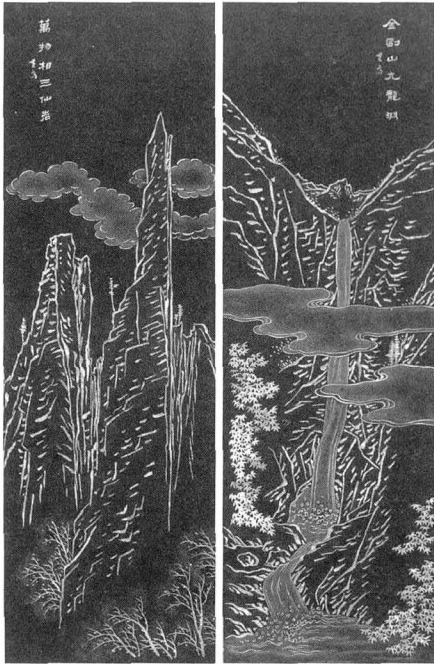
현재 나전의걸이장과 침대에 시문된 그림의 원본은 전하지 않지만 이도영 외에 20세기 초, 화가들이 공예품의 그림을 제작한 예는 종종 발견된다. 양기훈의 송학도와 매화도를 자수로 꾸민 병풍이 국립고궁박물관에 소장되어 있으며 김규진의 매화 그림 역시 자수 병풍으로 제작되어 왕실에 헌납되었다.⁴³ 나전 의걸이장에 장식된 구룡연과 삼선암은 외금강의 명소들이다(도 19). 구룡연은 18, 19세기에 여러 화가들에 의해 그려졌던 화제이다. 반면 삼선암은 20세기 초에 새롭게 등장한 주제다. 이도영의 구룡연을 18세기 후반 기행사경을 통해 금강산도의

³⁹ 『매일신보』, 1918. 7. 26. 이태호, 앞의 논문(2004), p. 36

⁴⁰ 최남선의 『금강예찬』에는 정선의 〈從海金剛望陸金剛山〉, 김홍도의 〈三日湖圖〉, 최북의 〈表訓寺圖〉와 함께 조석진, 안중식, 이도영, 고희동의 금강산 그림이 각각 2폭씩 삽화로 실려있다. 崔南善, 『金剛禮讚』(漢城圖書株式會社, 1928) 참조.

⁴¹ 『대한민보』, 1909. 7. 14. 鄭熙靜, 「大韓民報의 만화에 대한 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문(2000), 圖 47 재인용.

⁴² 李豊翼, 『東遊帖』(성균관대학교박물관, 1994), p. 183.



도 19 동아대학교박물관 소장 나전의걸이장 세부, <삼선암>, <구룡연>



도 20 김홍도, <구룡연>, <關東八景圖>中, 건본수묵, 91.4×41.0cm, 간송미술관 소장

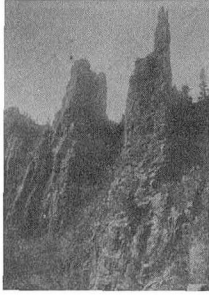


도 21 <구룡연사진>, 조선 총독부철도국 編, 『萬二千峰朝鮮金剛山』, 1929, 국립중앙도서관 소장

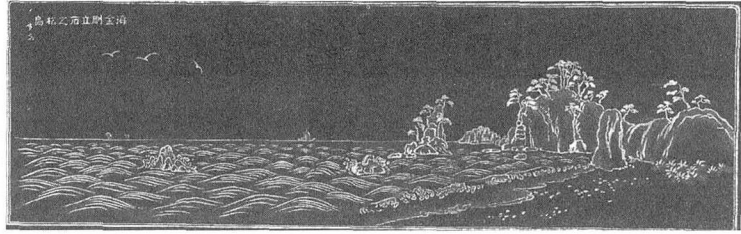
전형을 획득했던 김홍도의 작품과 비교해보면 폭포의 물줄기를 중심으로 좌우대칭에 가까운 구도를 취하고 있으며 폭포를 감싸는 양쪽 봉우리는 제외되었다. 그리고 폭포 아래의 소와 계곡 부분까지 대상이 확대되었다(도 20). 이러한 구도상의 변화는 당시 촬영된 구룡연 사진과 보다 밀접한 관련성을 보여준다(도 21).

삼선암은 외금강 만물상 입구에 위치한 바위로 20세기 이후 독립된 주제로 부각되었다. 전통적으로 이 암봉들은 만물상 그림 안에 표현되어 왔다. 김홍도에 의해 정립되어 19세기까지 지속된 만물상 그림의 전형은 근경에 삼선암의 세 봉우리를 우뚝 세우고 그 뒤로 멀리 만물초의 봉우리들을 그려 넣는 형식이었다(도 11). 근경과 원경 사이의 깊은 오해감을 강조하던 이러한 방식은 20세기에 세 봉우리들만 그려내는 형식으로 변화되었다. 배경의 봉우리들은 생략되었고 세 암봉의 서로 다른 형태와 사실적 묘사는 더욱 뚜렷해졌다. 이러한 특징 또한 당시 촬영된 삼선암 사진과 연관성을 보여준다(도 22). 침대에 장식된 <해금강입석의 송도> 또한 당시 간

⁴³ 박정혜 외 3인, 앞의 책, pp. 310-312, 圖 235-237.



도 22 <삼선암 사진>, 德田富次郎 著, 『朝鮮金剛山大觀』, 1935, 국립중앙도서관 소장



도 23 이도영, <海金剛立石之松島>, 도2의 나전침대 세부.

행된 사진과 동일한 구도로서 20세기 금강산 그림과 사진과의 밀접한 관계를 나타내고 있다(도 23, 24).

그런데 의걸이장의 그림과 침대에 시문된 그림들은 서로 다른 양식을 취하고 있어 매우 흥미롭다. 이것이 원본 자체의 차이에서 비롯된 것인지는 알 수 없지만 의걸이장의 그림은 직선적, 도안적이며 마치 목판화 같은 느낌을 준다. 동일한 특징을 이도영의 인쇄물들에 나타난 목판화적인 표현에서 발견할 수 있다. 예컨대 신소설 『박연폭포』(1913)의 표지화로 사용된 이도영의 그림은 구룡연은 아니지만 가구에 시문된 작품과 유사한 표현 형태를 보여준다(도 25).

이와 달리 침대에 장식된 그림들은 모필과 같은 부드러운 선으로 암봉의 주름을 섬세하게 표현하고 금가루를 사용해 산주름의 음영까지 나타냈다(도 26). 부드러운 곡선과 세밀한 묘사를 강조한 금강산의 모습은 당시 조선미술전람회 공예부에 출품된 금강산 문양의 전반적인 특

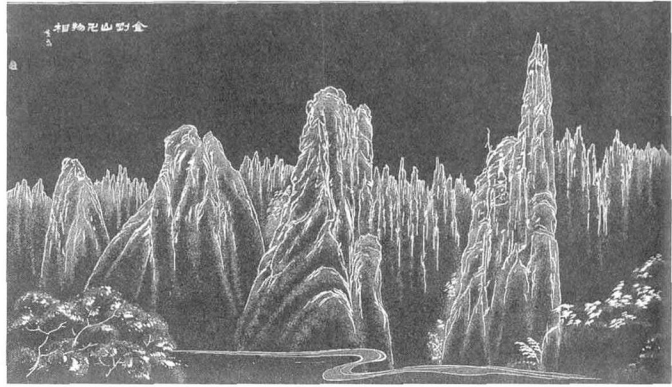


도 24 <해금강입석 사진>, 德田富次郎 著, 『(萬二千峰) 金剛山大觀』, 1941, 국립중앙도서관 소장

징이기도 했다. 제16회와 제17회, 선전 공예부에는 무려 7명이나 되는 작가들이 금강산 문양의 작품을 출품했을 정도로 금강산 문양이 유행을 했다. 여기에 사용된 문양들은 대개 나전 침대의 금강산도들과 유사한 특징을 지녔다. 섬세하고 부드러운 선묘를 중심으로 음영을 가미함으로써 사실적인 느낌을 두드러지게 표현한 것이다. 특히 김진갑의 초기 스승이었던 엄항주의 <금강

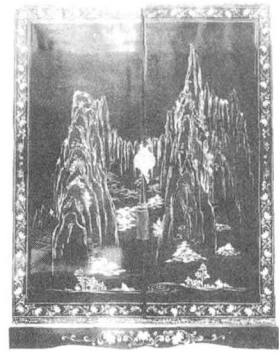


도 25 이도영, 『박연폭포』의 표지화, 1913년, 국립중앙도서관 소장.



도 26 이도영, <금강산만물상>, 나전침대의 세부

산 모양 螺銓茶棚)과 김홍주의 <나전衣裳 탠스>는 침대에 시문된 이도영의 <금강산만물상>과 매우 유사하다(도 27). 박영희의 <응접대>에 시문된 해금강 그림은 이도영의 <해금강 입석의 송도>와 비교될 수 있다. 이러한 특징이 단지 선전 공예부에서만 유행한 것은 아니었다. 조선미술전람회의 동양화 부문에서는 이보다 10여년 앞선 1920년대에 금강산 그림이 유행했다. 일본 화가들과 이들을 추종한 일부 조선 화가들의 금강산 그림은 자연관찰적 태도에 근거한 세밀한 묘사와 사실적인 음영을 특징으로 하고 있다.⁴⁴ 따라서 1920년대 선전 동양화부에서 유행한 금강산도의 형식이 30년대 후반 공예부로 확산되면서 공예 부문에서의 일본화 경향을 심화시킨 것으로 파악된다.



도 27 金鴻柱, <나전衣裳 탠스>『조선미술전람회도록』제 16회, 1937, p. 128

이상에서 동아대학교박물관 소장 나전 가구 및 여기에 시문된 이도영의 금강산도들을 살펴해보았다. 왕실용으로 전해지는 이 가구들은 1930년대 후반 나전장 김진갑이 제작한 것으로 확실시된다. 이도영은 1918년 조석진, 안중식 등과 금강산 사생여행을 다녀온 후 금강산 그림을 제작했다. 현존하지는 않으나 당시의 여행과 관련된 작품 2점이 최남선의 금강예찬에 실려 있다. 그가 그린 『대한민보』의 삽화 중에도 단발령 그림이 포함되어 있다. 그밖에 이도영의 금강산 그

⁴⁴ 선전에 출품된 금강산도의 특징에 대해서는 기혜경, 앞의 논문, pp. 150-171.

림은 매우 적은 편이다. 그러나 그가 금강산 사생 여행을 다녀온 적이 있고 그의 집에 선조의 금강산기행화첩이 가전되어 왔으며 대중적인 인쇄미술에 적극 참여했던 점 등으로 미루어 더욱 많은 금강산 그림을 그렸을 가능성은 매우 클 것으로 생각된다.

의결이장과 침대에 시문된 이도영의 그림들은 당시 촬영된 사진에 보이는 근대적 구도에 입각하면서도 서로 다른 특징을 보여준다. 의결이장의 그림은 단순하고 직선적인 선으로 목판화 같은 느낌을 표현했다. 이것은 이도영의 인쇄미술에 나타나는 목판화적 특징들과도 유사하다. 침대에 장식된 금강산도들은 부드러운 선묘와 섬세한 묘사, 음영의 표현을 보여준다. 이러한 특징은 조선미술전람회 공예부에 유행한 금강산도 문양들과 관련을 지니고 있다.

IV. 맺음말

이상에서 창덕궁 회정당에 부착된 김규진의 금강산도와 동아대학교박물관 소장 나전 가구에 시문된 이도영의 금강산도에 대해 살펴보았다.

20세기 초 왕실의 금강산도에 대한 관심과 애호는 당시 변화된 금강산에 대한 인식과 관련된 것으로 보인다. 일제강점기 금강산은 두가지 상반된 의미를 지니고 있었다. 1919년 대한제국을 병합한 일제는 금강산의 풍부한 자원을 수탈하고 적극적인 관광개발정책을 통해 조선이 新帝國의 일부임을 전 세계에 인식시키고자 했다. 반면 조선의 지식인들 사이에는 금강산이 '조선의 대표적 경물'이라는 단순한 인식을 넘어 '민족 정신의 表象'이라는 사상이 새롭게 대두되었다. 1920년에 제작된 창덕궁 회정당의 금강산도는 이러한 사상적 배경 속에서 제작된 것으로 보인다.

김규진의 회정당 벽화와 달리 나전가구에 시문된 이도영의 금강산도는 대중적 관광지로 변화해간 금강산의 이미지와 보다 밀접한 관련성을 지니고 있다. 일제의 금강산 관광정책은 1920년대부터 본격화되어 1930년대 후반 절정에 이르렀다. 연간 4만명의 관광객이 금강산을 다녀갔고 이와 관련된 인쇄물과 공예품도 제작되었다. 제16, 17회 조선미술전람회 공예부에는 금강산 문양이 크게 유행하여 이와 관련된 작품이 7점이나 출품되었다. 선전출품작에 보이는 양식적 특징은 동아대학교박물관 소장품에 시문된 이도영의 그림들에도 반영되어 있다.

회정당 벽화를 제작한 김규진은 직접적인 사생과 함께 근대적 산물인 사진을 바탕으로 금강산도의 새로운 면모를 창출했다. 1919년 매일신보에 연재된 그의 스케치들은 사생의 구체적 산물로서 전통적인 형식과 새로운 형식이 교차되는 다양함을 보여준다. 이 스케치들에 표현된

봉우리와 나무 등의 형태와 필치는 희정당 벽화에 사용된 화법의 근간을 이루는 것으로서 작가의 독자적인 측면을 반증해준다. 또한 그의 작품에는 전통적인 형식과 새로운 형식, 서양화적 요소와 일본화적 요소, 사실적인 묘사와 장식적인 표현 등이 복합적으로 반영되어 있다. 그러나 작가는 한가지 화풍에 정도되지 않고 여러 요소들을 다양하게 소화하면서 작가 개인의 독자적인 금강산도를 완성해냈다.

왕실용으로 전해지는 동아대학교박물관 소장 나전가구들은 이왕직미술품제작소의 경력을 지닌 김진갑이 제작한 것으로 확실시된다. 그 근거로는 제16회 선전(1937) 공예부에 출품된 그의 작품 〈나전조선장〉을 들 수 있다. 동아대학교 소장 나전의걸이장과 김진갑의 선전출품작은 가구의 형태와 문양, 세부장식에 이르기까지 거의 동일하다.

가구에 시문된 이도영의 금강산도들은 김규진의 작품과 달리 공예품의 장식문양으로서 규모도 크지 않다. 그러나 여기에 시문된 그림들은 당시 대중화되었던 20세기 금강산도의 일면을 반영하고 있다. 의걸이장의 〈금강산 구룡연〉과 〈만물상 삼선암〉은 직선적이고 단순화된 형태와 목판화적 특징을 보여준다. 이러한 특징은 각종 인쇄 미술에 보이는 이도영의 목판화적 요소와도 상통한다. 반면 나전침대의 〈금강산 만물상〉과 〈해금강입석의 송도〉는 부드러운 선묘와 섬세한 묘사를 기본으로 음영까지 표현했다. 이같은 특징은 1920년대 조선미술전람회 동양화 부문과 1930년대 후반 공예 부문에서 유행했던 것으로 대중화되면서 일본화 경향이 더욱 심화되었던 20세기 금강산 이미지의 일면을 보여준다.

* 주제어(key words) _ 금강산도(Paintings of Mount Kumgang), 이왕가(Yi Royal-Family), 이도영(Yi Doyoung), 해강 김규진(Haekang Kim Kyujin), 창덕궁(Changdeok Palace), 일제강점기(Japanese Colonial Rule)

■ 투고일 2011년 8월 28일 | 심사개시일 2011년 9월 24일 | 심사완료일 2011년 10월 28일 ■

참고문헌

- 金永基, 『중국대륙예술기행』, 예경산업사, 1990.
- _____, 編, 『金海岡遺墨』, 友一出版社, 1998.
- 박영숙·김유경 엮음, 『서양인이 본 금강산』, 문화일보, 1998.
- 朴銀順, 『金剛山圖 연구』, 일지사, 1997.
- 박정혜·윤진영·황정연·강민기, 『왕가 국가의 회화』, 돌베개, 2011.
- 신재호, 『단체 신재호 전집』7, 독립기념관 한국독립운동사 연구소, 2008.
- 유흥준 엮음, 『금강산』, 학고재, 1998.
- 李光洙, 『李光洙全集』18, 三中堂, 1964.
- 이태호, 『조선미술사기행』1, 다른세상, 1999.
- 최남선, 『金剛禮讚』, 漢城圖書株式會社, 1928.
- 최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000.
- 한국학술정보(주), 『국역 면암 최익현 문집』1, 2006.
- 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』, 문예출판사, 1999.
- _____, 『한국근대미술사』, 시공사, 2009.
- 권경숙, 『海岡의 金剛遊覽歌 研究』, 동아대학교 국어국문학과 석사학위논문, 2002.
- 기혜경, 「근대 금강산도 연구」, 『현대미술관연구』제14집, 2003, pp. 150-171.
- 김선정, 「1920년 창덕궁 희정당 벽화-식민지배와 근대성의 표상으로서의 금강산도-」, 『도시역사문화』제8호, 2009, pp. 131-161.
- 金容稷, 「國民文學派 評價問題-1920年代 後半期の 韓國文學史에 관한 研究-」, 『冠嶽語文研究』1, 1976, pp. 1-30.
- 김한태, 「비운의 금강산 전기철도」, 『한국철도』제33권, 1996, 7, pp. 56-63.
- 목수현, 「해강 김규진의 금강산 그림과 사생정신」, 『시대의 눈』, 학고재, 2011, pp. 18-44.
- 박윤희, 「궁궐 전각의 장식그림: 창호그림과 부벽화」, 『궁궐의 장식그림』, 국립고궁박물관, 2009, pp. 98-108.
- 박태일, 「한국 근대시와 금강산」, 『한국근대시의 공간과 장소』, 소명출판, 1999, pp. 241-269.
- 서기재, 「기이한 세계로의 초대-근대 <여행안내서>를 통하여 본 금강산-」, 『일본어문학』40, 2009, pp. 227-252.

- 서영채, 「최남선과 이광수의 금강산 기행문에 대하여」, 『민족문화사연구』제24호, 2004, pp. 242-280.
- 徐載援, 「海岡 金圭鎮(1868-1933)의 繪畫 研究」, 고려대학교 문화재협동과정 석사학위논문, 2008.
- 宋宰鏞, 「『朝鮮金剛山寫眞帖』解題」, 『동양학』제30집, 2000, 6, pp. 247-248.
- 安承德, 「韓國 現代 紀行隨筆 研究」, 『청주교육대학교 논문집』제32집, 1995, pp. 1-177.
- 염은열, 「19세기 금강산 가사의 특징과 문화적 의미」, 『고전문학연구』14집, 1998, pp. 55-86.
- 유승훈, 「근대 자료를 통해 본 금강산 관광과 이미지」, 『실천민속학연구』14집, 2009, pp. 339-368.
- _____, 「일제시기 투어리즘(tourism)과 금강산 관광의 근대적 창출」, 『사진엽서에서 만난 관광명소』, 부산 박물관, 2008, pp. 159-170.
- 이성혜, 「20세기 초 한국 서화가의 존재방식과 양상-해강 김규진의 서화활동을 중심으로-」, 『동양한문학 연구』28, 2009, pp. 225-286.
- 李鍾愛, 「近代韓國工藝의 社會的 樣相 研究」, 숙명여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 1990.
- 鄭鎭國, 「日帝 朝鮮總督府의 金剛山 탐사 사진」, 『유리원판사진 아름다운 금강산』, 국립중앙박물관, 1999, pp. 228-235.
- 정한기, 「19세기 금강산 기행가사에 나타난 寫景의 문학교육적 의의」, 『고전문학과 교육』제14집, 2007, 8, pp. 63-88.
- 조은정, 「1920년 창덕궁 벽화 조성에 대한 연구」, 『미술사학보』33, 2009, pp. 179-211.
- 李龜烈, 「近代韓國美術과 昌德宮 李王家」, 『공간』, 1977, 5, pp. 34-41.
- 이운상, 「일제하 조선왕실의 지위와 이왕직의 기능」, 『한국문화』40, 2007, pp. 315-340.
- 이태호, 「일만이천봉에 서린 꿈-금강산의 문화와 예술 300년」, 『夢遊金剛』, 일민미술관, 1999, pp. 108-122.
- _____, 「20세기 금강산도 - 현장에서 그린 사생화와 기억으로 담은 추상화」, 『그리운 금강산』, 국립현대미술관, 2004, pp. 33-46.
- 鄭熙靜, 「大韓民報의 만화에 대한 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2000.
- 최공호, 「한국 근대나전칠기 연구」, 『미술사학연구』177, 1988, pp. 43-74.
- _____, 「이왕직미술품제작소 연구」, 『고문화』34, 1989, pp. 97-116.
- _____, 「나전장 김진갑」, 『월간공예』, 1990, 7, pp. 80-83.
- _____, 「동아대학교박물관 소장 나전칠기와 장식」, 『목가구구밈전』, 2011, pp. 198-210.
- 최석태, 「이도영연보」, 『한국근현대미술사학』1, 1994, pp. 105-123.
- _____, 「이도영 예술의 근대성-애국계몽의 미술」, 『근대한국미술논총』, 학고재, 1992.
- 최인진, 「서화가 해강 김규진의 사진활동 연구-천연당사진관을 중심으로」, 『이규열선생 한국근대미술연구 소 30주년 기념논총』, 2005, pp. 413-459.
- 許英桓, 「昌德宮所藏繪畫」, 『미술자료』27, 1980, pp. 34-40.
- 玄英二, 「貫齋 李道榮의 생애와 인쇄미술」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2004.
- 홍선표, 「금강산도의 실상과 흐름」, 『월간미술』4월호, 1989, pp. 57-64.

- _____, 『金剛山圖의 발생과 발전』, 『朝鮮時代繪畫史論』, 문예출판사, 1999, pp. 467-482.
 _____, 『동아대학교박물관 소장 근대나전가구의 회화』, 『목가구꾸밈전』, 2011, pp. 211-218.

- 『궁궐의 장식그림』, 국립고궁박물관, 2009.
 『그리운 금강산』, 국립현대미술관, 2004.
 『名品100選』, 동아대학교박물관, 2009.
 『목가구꾸밈전』, 동아대학교박물관, 2011
 『夢遊金剛』, 일민미술관, 1999.
 『석우 박민일박사 기증문화재 특별전』, 국립춘천박물관, 2006.
 『아름다운金剛山』, 국립중앙박물관, 1999.
 한관수 編, 『세계의 名勝 金剛山』, 호영, 1998.
 『韓國近代繪畫選集』 한국화2, 금성출판사, 1990.

〈일제강점기 금강산 사진첩〉

- 德田富次郎(도꾸다 토미지로), 『朝鮮金剛山寫眞帖』, 元山: 德田寫眞館, 1913.
 _____, 『朝鮮金剛山大觀』, 元山: 德田寫眞館, 1935.
 _____, 『萬二千峰金剛山大觀』, 德田商, 1941.
 朝鮮總督府鐵道局 編, 『萬二千峰金剛山大觀』, 1929.

국문초록

이 논문은 金圭鎮(1868-1933)의 昌德宮 熙政堂 벽화와 동아대학교 박물관 소장 나전가구에 시문된 李道榮(1884-1933)의 金剛山圖를 대상으로 20세기 초 왕실에서 금강산도를 수용하게 된 배경 및 왕실에 수용된 금강산도의 특징을 고찰한 것이다.

일제강점기에 금강산은 두 가지 상반된 의미를 지니고 있었다. 조선을 합병한 일제는 적극적인 금강산 관광정책을 통해 조선이 新帝國의 일부임을 전 세계에 인식시키고자 했다. 그러나 조선인들에게 금강산은 민족혼의 상징이라는 사상이 대두되었다. 昌德宮 熙政堂에 금강산도가 부착된 1920년은 3·1 운동이 발발한 바로 다음해로서 민족적 기운이 어느 때 보다 창궐한 때였다. 그러한 상황에서 궁중 벽화의 주제로 금강산도가 채택된 것은 단순한 일제의 의도 외에 금강산이 지녔던 민족적 상징성과 대외적 효과를 인식한 이왕가의 입장이 적극 반영되었을 것으로 보인다. 이는 3·1 운동 이후 무단 통치에서 문화 통치로 선회한 일제의 통치 전략은 물론 금강산 관광 정책을 적극 계획하고 있던 일제의 의도와 맞물리면서 일제의 특별한 간섭 없이 진행되었던 것으로 추정된다.

20세기 초, 이왕가의 후원을 받은 김규진의 창덕궁 회정당 벽화는 직접적인 사생과 사진을 바탕으로 근대적 사실성이 반영된 금강산도의 새로운 면모를 창출해냈다. 본고에서는 매일신보에 연재되었던 그의 기행문과 스케치들, 그리고 당시 간행된 금강산 사진과의 관계 속에서 작가가 이루어낸 독자적인 영역을 살펴 보았다.

왕실용으로 전해져온 동아대학교 박물관 소장 나전 의결이장과 침대는 나전공 김진갑(1900-1972)이 1930년대 후반경 제작한 것으로 추정된다. 이 가구에 시문된 금강산도에는 관재 이도영의 호가 명시되어 있어 회화사적으로도 매우 주목된다. 나전의결이장에 시문된 〈금강산 구룡연〉과 〈만물상 삼선암〉은 이도영의 목판화에 보이는 각진 칼맛의 특징을 반영하고 있다. 나전침대에 시문된 〈금강산 만물상〉과 〈해금강입석의 송도〉는 반대로 부드러운 선과 세밀한 묘사를 특징으로 함으로써 조선미술전람회에 출품된 일본풍의 금강산 그림들 및 1930년대 선전 공예부에 유행했던 금강산도 문양들과 깊은 관련성을 지닌다.

Abstract

A Study on Paintings of Mount Kumgang for the Yi Royal-Family

Lee Youngsoo *

In the early 20th century, images of Kumgang Mountains made their appearance in paintings and craft items for the royal-family of Yi, following Japan's annexation of Joseon. This paper examines the Kumgang Mountains landscape mural painting in Huijeong Hall(熙政堂) of Changdeok Palace(昌德宮) by Kim Kyujin(金圭鎮, 1868-1933) and landscape paintings by Yi Doyoung(李道榮, 1884-1933), transposed onto the mother-of-pearl lacquer-ware furniture in the collection of the Dong-a University Museum. The purpose of this paper is to seek for the significance of the Kumgang Mountains landscape theme for the historical context at that time and how this traditional landscape theme was rendered during this period of transition.

During the Japanese colonial rule, the Kumgang Mountains held two opposite significances for Korean people. Upon the annexation of Joseon, the Japanese colonial administration actively promoted tourism in the Kumgang Mountains in a bid to show to the outside world that the country was now part of the empire of Japan. For Korean people, on the other hand, the Kumgang Mountains took on an increasing significance as a symbol of national spirit.

In 1920, after one year from the March 1st Independence Movement of 1919, the Kumgang Mountains landscape paintings were placed on the wall of Huijeong Hall of

* Lecturer at Myongji University

Changdeok Palace. The choice of the Kumgang Mountains landscape for a palace mural at a time cannot be a pure accident, especially when there was a renewed patriotic fervor among Korean people. Even though the decision was made by the colonial administration, the Yi royal-family had intention in this matter. The royal house must, therefore, have been aware of the symbolic importance of Kumgang Mountains for Korean people and how it could effectively embody Korea's national spirit before the international community. It was, meanwhile, possible for this painting to become prominently displayed in Changdeok Palace, in part thanks to the so-called cultural policy adopted by the colonial administration in the wake of the March 1st Independence Movement; an event that spelled the end of the iron-fisted militaristic rule of Joseon.

This painting was created under the patronage of the royal house. Kim Kyujin personally traveled to the Kumgang Mountains and painted the landscape based on the sketches he made and photographs of Mount Kumgang from other sources. The resulting painting, modern and realistic, was quite distinct from other landscape works on this mountain from previous eras. In this paper I have explored the original style of Kim Kyujin on his mural paintings, by examining his travel essays and sketches appeared in the Maeil Shinbo(毎日申報) and comparing them with photographs of the Kumgang Mountains published around this time.

The two royal house furnishing items in the collection of the Dong-a University Museum, namely, the mother-of-pearl lacquer wardrobe and bed, are believed to have been made sometime in the late 1930s by an artisan Kim Jingap 金鏡甲(1900-1972). The Kumgang Mountain landscapes on the surface of these two pieces of furniture bear the signature of Yi Doyoung, which makes them valuable resources in studying his artistic style.

The images of the Guryong Waterfall(九龍淵) and Samseon Rocks(三仙岩) on the wardrobe, in mother-of-pearl mosaic, are evocative of Yi Doyoung's woodblock print works, in its abrupt lines and angles, as though created by a carving knife. Meanwhile, the images of the Manmulsang(萬物相) and the view of Pine tree Island(松島) in Haegeumgang Ip-seok(海金剛 立石), found on the bed frame, are in gently-curved lines and have meticulous details. This style is reminiscent of Japanese-style landscape paintings on the Kumgang Mountains that were presented in the Joseon Art Exhibition. These images are also similar to the Kumgang

Mountains landscape motifs popularly seen in craft items displayed in the same Exhibition during the 1930s. The landscape images on the mother-of-pearl wardrobe are simpler than those on the bed frame, but echo more directly the style of Yi Doyoung. The images of the Kungang Mountains on the mother-of-pearl bed frame also display a strong Japanese influence, unlike those on the wardrobe.