

민중의 꿈, 민화 금강산도의 양식계보

진준현*

- I. 머리말
- II. 진경산수화에서 민화로
- III. 내금강산전도 양식
- IV. 내외금강산명소도 양식
- V. 전형양식의 붕괴-기발한 변용
- VI. 외금강산전도-미완의 양식
- VII. 맺음말

I. 머리말

조선말기에 특히 유행한 민화는 우리나라 회화사는 물론 인류의 회화사에서도 독특한 성격과 아름다움을 지닌 존재로 주목되고 있다. 민화 중에는 산수, 인물, 화조, 동물, 책거리, 문자도 등 다양한 화제가 있다. 그리고 민화 산수화 중에 큰 비중을 차지하는 것이 금강산도이다! 본고는 민화 금강산도가 문자도의 경우처럼 뚜렷한 양식계보를 형성하여 발전하다가 변화, 소멸해갔음을 명료하게 드러내보이고자 한다. 이 양식계보의 형성, 발전, 소멸의 動因은 바로 ‘민중의 꿈’이다. 당시 상류층이 향유하던 고급 서화문화를 민중들도 향유하고자 했고, 그래서 정선과 김홍도에 의해 대성된 금강산도가 민화로 저변화하였다. 그러나 일단 금강산도 민화가 개화하자 오히려

* 서울대학교 박물관

1 민화 금강산도에 대한 논저로는 다음 참조. 조자용, 『금강산도』상,하(에밀레 미술관, 1976.4); 박은순, 『금강산도 연구』일지사(1997); 유홍준 역음, 『금강산』(학고재, 1998); 일민미술관, 『몽유금강-그림으로 보는 금강산 300년』(1999); 국립중앙박물관, 『아름다운 금강산』(1999); 이영수, 「민화 금강산도에 관한 고찰」, 『미술사연구』14호(2000.12), pp. 99-135.

상류층 일반회화에서는 볼 수 없는 다양하고 기발한 독창적 양식계보를 형성하며 발전, 소멸해 간 것이다. 이러한 과정 속에 상류층 회화와는 다른 솔직한 민중의 꿈이 더욱 잘 드러났으며, 우리 민화의 독특한 아름다움과 성격도 더 잘 표현되었다고 생각된다. 현재까지 전해지고 있는 많고 다양한 민화금강산도들은 조선시대, 그리고 20세기에 들어와서도 얼마나 많은 민중들이 금강산도를 애호하였나를 잘 보여준다. 첨언할 점은 본고에서 다루는 금강산도는 대부분이 병풍 형태를 하고 있는데, 그 이유는 금강산 일만이천봉의 천변만화하는 아름다움을 한 폭으로 다 표현하기 어려웠고, 또 조선후기 이후 병풍이 더욱 많이 제작되었기 때문이기도 하다.

II. 진경산수화에서 민화로

이 장에서는 조선후기의 진경산수화로서의 금강산도가 민화로 변모, 확산되어 가는 과정을 크게 세 가지로 나누어 살펴보고자 한다. 첫째와 둘째 절에서는 정선과 김홍도의 금강산도가 민화 금강산도로 변화, 발전하는 과정을 볼 것이고, 셋째는 무명의 민화화가들이 유명 화가의 명성을 빌리거나 모방한 민화 금강산도의 예를 통해 일반회화가 민화로 저변화하는 양상을 살펴볼 것이다. 그리고 민화금강산도의 작품과 양식발전 등에 대한 설명은 Ⅲ장 이하에서 전개할 예정이다.

1. 정선 계열

민화 금강산도는 겸재 정선(鄭敼, 1676-1759) 화풍의 영향을 가장 많이 받았음은 주지의 사실이다. 정선은 진경산수화를 대성하였고, 우리나라 산천의 아름다움과 특징을 특유의 수직준(垂直皴), 미점(米點)과 과감한 묵법(墨法)으로 가장 잘 표현한 화가로 평가받고 있다. 그런데 정선의 진경산수화풍은 다른 화가에 비해 개성이 너무 뚜렷하여 18세기 말경이 되면 점차 추종자가 적어졌다.² 대신 단원 김홍도(金弘道, 1745-1806년경)가 등장하여 정선에 비해 훨씬 더 사

² 정선의 화풍을 따른 화가들에 대해서는 이태호 교수는 두 부류로 나누었다. 첫째는 1710~1730년대 태어난 화가들로 직접 배웠거나 접촉가능 짝은 세대로 강희언, 김윤겸, 최복, 정황 등이다. 둘째는 1730년대 이후 출생하여 작품을 통한 간접 전수 받아 18세기 후반~19세기 초 활약한 화가들로 김응환, 이인문, 김득신, 김석신 등이라 한다. 이태호, 『옛화가들은 우리땅을 어떻게 그렸나』(생각의 나무, 2010), p. 133이하 참조. 그러나 필자의 생각으로는 정선의 화풍을 제대로 따른 화가로는 위에 언급된 손자 정황 이외에 김희성(金喜誠, ?-1763 이후)과 장시흥(張始興, 18세기 후반 활약), 엄치옥(嚴致郁, 18세기말 활약) 등이 가장 중요하다고 보인다. 어쨌든 정선 화풍의 작품들은 대개 18세기말 이후로는 급격히 퇴조한다.

실적이고 서정적인 진경산수화풍을 형성하자 많은 추종자가 생겨 정선 화풍은 퇴조하게 되었다. 그러나 그 후 민화가 크게 발달하면서는 오히려 정선의 진경산수화풍이 금강산도에서는 더 큰 호응을 얻게 되었다. 이것은 정선의 개성적이고 뚜렷한 화풍이 무명의 많은 민화작가들이 따라 그리기 쉬울 뿐더러 하나의 양식을 형성하기에 더 알맞았음을 의미한다. 즉 대상에 따라 다양하게 변화하는 복잡한 기법 보다는 특징적인 몇 가지 단순한 기법으로 대상의 특징만 뚜렷이 부각시켜 반복적으로 표현하는 데에는 정선의 화풍이 적합했던 것이다.

정선의 진경산수화풍은 우리나라 산천의 아름다움을 표현하기 적합하여 손자 정황(鄭暉, 1737-?), 장시흥(張始興, 18세기 후반 활약), 김희성(金喜誠, ?-1763이후), 엄치욱(嚴致郁, 18세기 말 활약) 등 많은 추종자를 낳았다. 그리고 다른 무명의 화가들에 의해 모사되며 그 화풍은 점차 민화에 적합하게 변형, 단순화되었다. 현존 작품 중 정선의 작품이 민화 금강산도로 변화되는 중간 과정을 잘 보여주는 작품이 미국 오레곤주립대미술관 소장으로 19세기의 문인 신학권(申學權, 1785-1866)이 1865년 쓴 제가 있는 <내금강전도8폭병풍>이다(도6). 이 작품에는 신학권이 “10년간 견재그림 8폭화첩 2권을 감상하고 1권을 모사하여 보았으나 선배 그림을 따라갈 수 없다”는 화제를 써 놓았으나 그가 직접 그린 것이라기 보다는 전문 화가의 솜씨로 보인다. 이 작품은 뒤에 다시 논하겠지만 리움 소장 정선 필 <봉래도권>(도5)과 같은 작품을 범본으로 삼아 제작된 것이다. 정선 화풍의 미점으로 묘사된 토산에서 시작되어 다시 토산으로 끝나는 구도, 그리고 앞부분에 장안사가 배치되고 뒷부분에 정양사가 배치되는 점 등에서 분명한 유사점이 드러난다. 그러나 오레곤 본은 리움 본 같은 정선의 작품과 흡사하지만 자세히 관찰해 보면 특유의 수직준으로 암봉을 묘사한 부분들이 정선에 비해 생동감과 정밀성이 떨어지고 반복적, 매너리즘적 경향을 보이는 점을 알 수 있다. 정선의 금강산도는 이런 작품처럼 후대에 모사되면서 더 후대의 민화작가들에게 모범으로 받아들여진 것으로 생각된다. 즉 정선의 금강산도가 민중들을 위한 민화 금강산도의 모델이 된 것이다. 오레곤 본 보다 더 진전되어 완전히 민화로 변모한 정선 계열의 금강산도는 아주 많은데, 이 과정과 작품들에 대해서는 뒤에 Ⅲ장과 Ⅳ장에서 자세히 논할 것이다.

2. 김홍도 계열

김홍도(金弘道, 1745-1806년경)는 정선 이후 다소 쇠퇴한 듯한 진경산수화를 제2의 전성기로 올려놓았으며, 그의 화풍은 당시를 풍미했을 뿐 아니라 19세기에도 지속적으로 큰 영향을 미



도1 현재(玄齋) 후낙이 있는 <단발령도>, 지본담채, 일본 고려풀관『해외소장 한국문화재 6』, 한국 국제교류재단, 1997)

지만, 그 중에는 일본 고려풀관 소장의 <단발령도>가 있다(도 1). 이 작품을 성균관대학교박물관 소장 『동유첩』중에 포함된 <단발령도>와 비교해보면 구도와 화면형태가 정확히 일치함을 알 수 있다.⁵ 따라서 고려풀관 소장의 <단발령도>는 김홍도의 금강산도가 민화로 이행하는 중간 과정을 보여준다고 할 수 있다. 더욱이 이 작품에는 ‘玄齋’라는 후대에 첨가된 낙관이 있어 무명화가의 작품에 유명화가의 가짜 낙관을 붙이는 민화에서 자주보이는 형태를 보여주기도 한다. 김홍도 계열의 민화 금강산도는 뒤에 IV장-2절에서 설명할 것이다.

3. 유명 화가의 명성을 빌리거나 모방한 민화 금강산도

앞서 언급한 바, 후대에 쓰여진 ‘현재’ 낙관이 있는 <단발령도>의 경우처럼 민화 금강산도 중에는 유명 화가의 낙관이 있는 작품이 더러 있다. 이런 예들은 민화 금강산도도 다른 민화처럼 일반회화에서 저변화, 서민화 되었음을 보여주는 증거라 할 수 있다. 예술 분야에서의 민중들의 소박한 꿈은 상류층이 독점한 고급 서화예술을 자신들도 함께 향유하고자 한 것이다. 그런 민중의

3 김홍도(1745-1806년경)는 정선(1676-1759)에 비해 약 두 세대 뒤의 인물이다. 김홍도 시대의 사실주의적 미감은 정선의 표현주의적 화풍과는 이미 많이 달라져 있었다. 정선과 김홍도의 화풍 변화에 대해서는 다음 참조. 조지, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999, 2008), IV.금강산도와 진경산수화-2.금강산도에 대한 검토-(4)화풍의 특징 참조. 또 이태호 교수는 김홍도를 정선과 쌍벽을 이룬 진경작가로 평가했다. 이태호, 『옛화가들은 우리땅을 어떻게 그렸나』(생각의 나무, 2010).

4 진준현, 「김홍도의 금강산도에 대한 고찰」, 『서울대학교 박물관 연보』 제8호(1996.12), pp. 3-72.

5 성균관대학교박물관, 『동유첩』(1994.9) 도28 참조. 조선미 교수는 282쪽에서 동유첩이 단원의 화첩을 임모하였음을 지적하였다.



도2 <금강산도병풍> 중 <혈성루>, 지분담
채, 50.6×32.6cm, 선문대박물관

꿈에 부응하여 만들어진 민화중 상당수에서 당대 유명한 화가의 이름이 가탁된 점은 어쩌면 당연하다고 할 수도 있다. 민화의 작가로 유명한 인물을 언급한 다소 극단적인 예는 뒤에서도 살펴볼 화정박물관 소장 <민화 금강산도10폭병풍>이 있다(도 13). 이 병풍 중 <총석정>에는 “허미수 선생의 진본을 모방했다(倣許先生眉叟真本)”라는 화제가 있는데, 허목(許穆, 1595-1682)은 17세기의 유명한 문인, 학자, 서예가로 민화와는 전혀 관계가 없는 인물이어서 실소를 자아내게 한다.

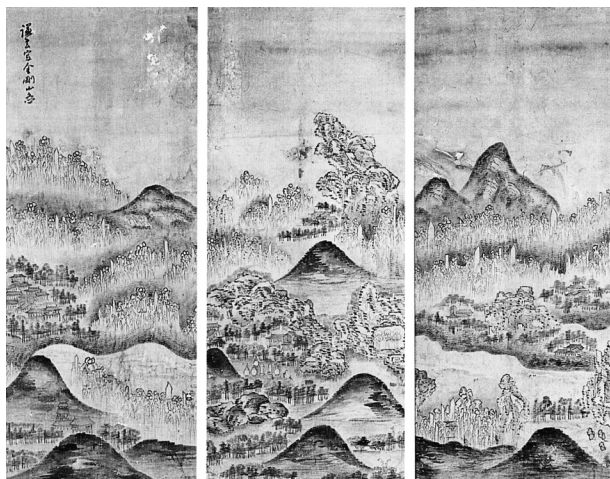
선문대박물관 소장 <금강산도병풍> 중 <혈성루>에는 칠십대의 나산 늙은이(螺山七旬翁)가 다음과 같은 화제를 적어 두었다(도 2).

내가 우리나라의 유명한 화가들이 그린 금강산도를 많이 보았다. 어떤 이는 누각에 기대어 그렸고(현장 사생), 어떤 이는 이야기를 듣고 그렸으나(상상으로 그림) 모두 올바름을 얻지 못했다. 근래 기야 이선생(이방운)은 묘수로서 금강산을 수십년 노닐며 내외산 절승처를 그려 얻은 것이 다만 이것이었다. 그래서 내가 즐겨 모방하였다(歲在白馬健午下浣 螺山七旬翁寫 余觀我東工畫者模金剛多矣 或依樓而畫者 或聞名而畫者 皆未得其中 近箕莖李先生卽神妙手也 客遊金剛數十年 乃得其內外山絕勝者 只此而已 故余好倣之)

이 작품은 필치에 날카로운 기세가 없고 부드럽고 안온한 분위기가 감돌고 있어, 문인화가 이방운(李昉運, 1761-1815이후)의 화풍과 상통한다. 이방운은 금강산도도 여러 점 남겼으므로, 그 중 간송미술관 소장 <삼일포>는 이 병풍 중 한폭과 흡사한 구도를 보여준다⁶. 따라서 나산(螺山)이라는 민화작가는 이방운의 화풍을 나름대로 모범적으로 따른 것임을 알 수 있다.

건국대박물관 소장으로 겸현(謙玄) 우상하(禹相夏, 19세기 후반 활약)의 작품으로 소개된 <민화금강산도8폭병풍>도 유명한 화가의 작품으로 가탁된 좋은 예이다(도 3). 이 작품은 뒤에서 살펴보겠지만 민화 금강산도의 양식계보에 속하지 않는 비사실적이고 환상적 금강산도이다. 따라서 주로 문인화풍을 구사한 우상하와는 전혀 관계가 없는 그림이라 할 수 있다. 우상하의 작

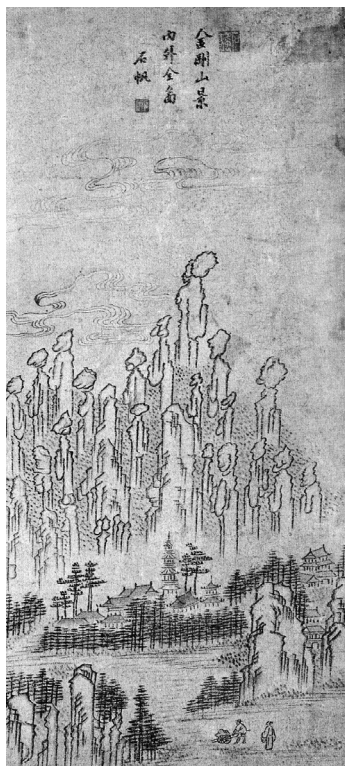
⁶ 『간송문화』 56 호(한국민족미술연구소, 1999), 도41 참조.



도3 우상하 후낙이 있는 <민화금강산도8폭병풍> 부분, 기본담채, 각105×45cm, 건국대박물관

품은 현재 여러 점이 알려져 있는데, 선문대박물관 소장 <지두산수도>나 간송미술관 소장의 <불망청산(不忘靑山)> 등의 작품에는 정돈된 필치와 운치 있는 화제로 문인화의 격조를 보여준다.⁷ 따라서 이 금강산도병풍에 적힌 “겸현이 금강전도를 그렸다[謙玄寫金剛全圖]”라는 낙관은 무명의 화가가 우상하의 이름을 빌려 자신의 작품의 격조를 높이고자(?) 의도한 것이라고 볼 수 있다.

또 다른 예로 19세기에 의주부사를 지냈던 문인화가 석범(石帆) 이견필(李建弼, 1830-?)의 작품으로 알려진 <금강산도>가 있다(도 4). 이 작품도 전형적인 민화 금강산도 소품으로, 단순한 경물을 그린 작은 작품임에도 그 위에 ‘金剛山景 内外全圖’라는 거창한 제목과 함께 ‘石帆’이라 묵서되어 있다. 이견필도 비록 전하는 작품은 많지 않으나 구한말 유명한 시인인姜위(姜瑋, 1820-1884)의 초상화를 그려 추사 김정희(金正喜, 1786-1856)의 칭찬을 받은 것으로 보아 뛰어난 화가임을 알 수 있다.⁸ 또 개인소장으로 다산 정약용(丁若鏞, 1762-1836)의 집 근처를 그린 <두강승유첩(斗江勝遊帖)>은 그의 간일한 문인화풍의 산수화를 보여준다.⁹ 따라서 이 <민화 금강산도>도 이견필과 상관없는 무명의 작가가 고의로(?) ‘석범’이라는 같은 호를 사용했다고 볼 수 있다. 이상 살



도4 이견필의 ‘석범(石帆)’ 낙관이 있는 <민화 금강산도>, 견본담채, 54.5×25.3cm, 홍익대박물관

7 <지두산수도>는 『선문대박물관 명품도록 II』(2000), 도35, <불망청산>은 『간송문화』79호(한국민족미술연구소, 2010), 도83 참조.

8 국립문화재연구소, 『한국역대서화가사전』(2011) 이견필 조.

9 실학박물관, 『다산과 가장본 여유당집』(2011), 도81 참조.

펴본 예 이외에도 민화에서 유명화가의 낙관을 발견할 수 있는 예는 더 많을 것이다. 이런 예들은 모두 민화의 출발점, 내지 지향점이 무엇이었는가를 잘 보여준다. 그들은 일반회화에서는 볼 수 없는 자신들만의 특징-기법상 미숙함에도 불구하고 민중의 꿈을 솔직하게 표현한 데에서 오는 즉흥성, 익살, 변형 등이 후대에 높은 평가를 받으리라는 것을 미처 예상하지 못했을 것이다.

Ⅲ. 내금강산전도(內金剛山全圖) 양식

민화 금강산도의 양식은 먼저 내금강산전도 양식부터 성립되었다. 금강전도는 정선에 의해 즐겨 그려져 하나의 정형이 성립되었는데, 그 후 다른 화가들은 별로 그리지 않았다. 정선 이후 다른 화가들은 ‘혈성루망금강’이라는 화제로는 자주 그렸다.¹⁰ 아마 정선의 금강전도 형식이 일반화단에서 후대로 많이 계승되지 못한 것은 사실주의적 회화관의 확산과 함께 전도식 보다 분도식이 유행하며 더 많이 받아들여진 탓으로 보인다.¹¹

정선이 자주 그린 한 화폭의 금강전도는 좌우로 넓게 펼쳐진 금강산의 전경을 좁은 한 화폭에 압축시킨 만큼 사실적이라고 할 수는 없다. 그러나 내금강의 전경을 일목요연하게 요약하여 보여주므로 어떤 면에서는 금강산의 전면모를 이해하는데 도움이 되기도 한다¹². 그러나 민화 내금강산전도 양식의 성립에 영향을 미친 작품은 삼성미술관 리움에 소장된 〈봉래도권〉처럼 좌우로 확대된 구도의 작품이었을 것이다(도 5). 이 장권은 시작부분 우측 절반은 도입부이고, 나머지 좌측 절반이 내금강산전도에 해당하며, 단발령이 그 중간에 위치한다. 전반부는 회양에서 창도역을 거쳐 단발령에 이르는 지역으로 평온한 미법산수 기법으로 그려져 있다. 후반부인 금강산 부분은 같은 리움 소장 〈금강전도〉를 좌우로 넓게 펼쳐놓은 형태로, 금강산의 사실적 모습에 더 가깝다고 할 수 있다. 그리고 이 작품은 정선이 폭이 좁은 금강전도 이외에 비교적 사실적인 좌우로 넓은 구도의 내금강산전도도 그렸다는 점을 보여주는 중요한 증거이다. 이런 작품을 근거로 미국 오레

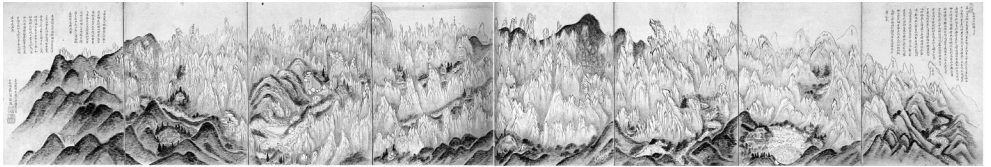
¹⁰ 정충엽의 〈혈성루망만이천봉도〉(간송미술관), 김하중 〈해산도첩〉중 한 폭(국립중앙박물관) 등이 있음.

¹¹ 진경산수화에 있어서 사실주의적 회화관은 강세황이 『送金察訪弘道 金察訪應煥序』에서 김홍도의 사실적 화풍을 칭찬한 것과는 대조적으로 정선과 심사정을 다음과 같이 비판한 데에서 잘 드러난다. “근세에 정선과 심사정이 화명이 높아 각기 그린 바 있으나, 정선은 평생 익힌 필법으로 마음대로 휘둘러 바위의 기세나 봉우리의 형태를 불문하고 하나같이 열마준법(裂麻皴法)으로 어지럽게 그렸으니 모습대로 그린다(寫眞)는 점에서는 더불어 말하기 어렵다. 심사정은 정선 보다는 다소 나으나 역시 높은 식견, 넓은 안목이 없다” 또 전도식은 좁은 화면에 금강산 전체를 압축해야 하므로 자연히 심한 생략과 변형이 불가피하여지므로 사실적으로 그리기에는 적합하지 않다.

¹² 잘 알려진 삼성미술관 리움 소장 〈금강전도〉나 간송미술관 소장 〈금강전도〉들은 모두 내금강의 전체 모습을 압축적으로 표현한 작품들이다.



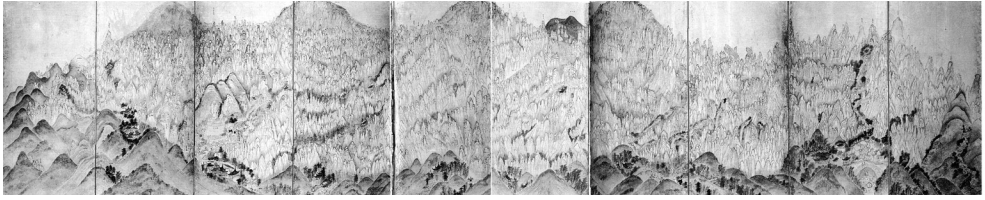
도5 정선 <봉래도관>, 견본답채, 31.2×286.4cm, 리움



도6 신학권 제, <내금강전도8폭병풍>, 1856, 지본답채, 각56.5×40.6cm, 오레곤주립대미술관(『몽유금강-그림으로 보는 금강산300년』, 일민미술관, 1999)

곤 주립대미술관 소장으로 19세기의 문인 신학권(申學權, 1785-1866)의 제가 있는 <내금강전도8폭병풍>이 그려졌을 것이다(도 6). 리움 소장 정선의 작품에 비해 필자미상의 오레곤 본이 높이는 물론 좌우로도 더 길어 세부묘사가 풍부하지만, 앞서도 언급했지만 미점으로 묘사된 토산, 장안사에서 시작하여 정양사로 끝나는 구도 등이 동일하다. 신학권의 화제에 “10년간 검재그림 8폭화첩 2권을 감상하고 1권을 모사하여 보았으나 선배 그림을 따라갈 수 없다”라는 구절은 리움 본 이외에 오레곤 본에 더 가까운 정선의 금강전도가 있었음 시사한다. 이 작품이 비록 정선의 작품에 비해 필치가 떨어지고 매너리즘화 되어 있으나 문인화가로서 별로 이름을 날리지 못한 신학권의 작품으로 보기는 어렵고 아마도 신학권이 아는 어떤 전문화가에게 의뢰한 것으로 보인다. 어쨌든 오레곤 본은 양식상 정선의 내금강산전도가 단순화되어 점차 민화로 이행하는 첫 단계를 보여준다고 할 수 있다.

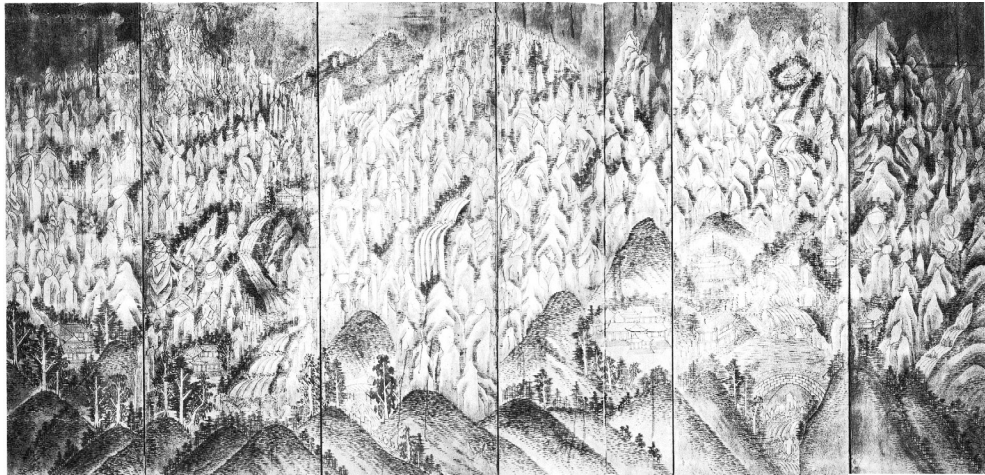
리움에 소장된 정선의 <봉래도관>, 필자미상의 오레곤 본 <내금강전도8폭병풍>을 거쳐 마침내 민화 내금강전도의 양식이 완성되었음을 잘 보여주는 작품이 역시 리움 소장 <내금강전도10폭병풍>이다(도 7). 이 작품은 오른쪽에서부터 “토산-장안사-암산-정양사-토산”으로 구성된 정선의 내금강전도 구도를 그대로 따르고 있다. 그러나 세부 표현에서는 오레곤 본 보다 훨씬 반복적, 도식적, 비사실적이 되어 민화로서의 특징이 잘 드러나 있다. 그리고 전체구도에서 가장 달라진 점은 정선 이래 비로봉이 가장 높은 봉우리로 전체 화면에 우뚝했던 데 비해, 여기서는 비로봉과 거의 같은 높이의 봉우리가 세 개나 더 표현된 점이다. 장면 곳곳에 지명을 명기하는 것은 정선 이래 모두 동일하다. 리움 소장의 이 작품은 세로 123cm에 전체 폭이 597cm에 달하는 상당한 크



도7 <금강전도10폭병풍>, 지본수묵, 123×597cm, 리움

기이다. 그리고 정선에 비해 매너리즘화 되었지만 세부 표현은 사실성의 희생 대신 민화 특유의 해학과 과장, 그리고 생략이 적절하게 가미되어 보는 사람에게 무한한 재미를 느끼게 한다¹³. 아마 당시 이 그림을 소장한 사람들은 병풍 구석구석에 묘사된 골짜기와 봉우리, 사찰과 암자를 찾아다니며 상상의 유람을 마음껏 즐겼을 것이다. 사실 이 작품의 圖像을 완성한 이름 모를 작가는 대단한 구성력을 가진 민화 화가였다고 할 수 있다.

리움 소장의 <민화내금강전도10폭병풍>이 그저 하나의 뛰어난 작품에 그치지 않고 당시 하나의 전형을 이루었음은 이와 거의 같은 작품들이 현재도 여러 점 전하는 것을 보아도 알 수 있다. 개인소장으로 금박이 입혀진 <민화금강산도6폭병풍>은 사실 그 구도를 검토할 때 리움 소장 10폭 병풍 중 우측부분 6폭에 해당함을 알 수 있다(도8). 즉 현재 좌측 4폭은 결실된 상태인 것이다. 이 작품은 전체적 구도는 리움 본과 같지만 세부를 비교해보면 봉우리의 형태나 필치 등에서 상당히 차이가 난다. 즉 이 작품은 리움 본 보다 더욱 양식화가 진행된 후대본인데, 화면 중간 중간



도8 <금강산도10폭병풍>(우6폭뿐), 금박수묵, 118,9×210cm, 개인(『아름다운 금강산』, 국립박물관, 1999)

¹³ 이 작품은 정선에 비해 봉우리나 나무의 표현에 동일한 형상이 반복표현 되어 있다. 또 건물의 추녀가 날아올라가듯 위로 치켜들려 있어 경쾌한 느낌을 준다.

에 줄지어 떨어지듯 표현된 폭포수나 하단 토산들에 반복적으로 가해진 수평 미점들은 리움 본에 서는 보이지 않던 것이다.

국립민속박물관 소장 〈민화 금강산도4폭병풍〉의 경우 리움 소장 10폭병풍과 같은 병풍 중 왼쪽 4폭만 남아있는 경우이다.¹⁴ 민속박물관 본의 경우 리움본과 크기는 물론 양식상으로도 거의 같다. 이상의 내용을 통해 정선의 내금강산전도는 보존이 완벽한 리움 본에서 보듯이 하나의 뚜렷한 전형을 이루었음을 알 수 있다.

IV. 내외금강산명소도(內外金剛山名所圖) 양식

무명의 뛰어난 화가에 의해 완성된 〈내금강산전도병풍〉 양식은 구성이 치밀하고 아름답지만 금강산 탐승이 외금강 명소로 널리 확산된 상황에서 곧 다른 양식을 필요로 하게 되었을 것이다. 그래서 기존의 내금강 뿐 아니라 외금강의 명소를 골고루 포함한 ‘내외금강산명소도’ 양식이 성립하게 되었다.¹⁵ 이 양식은 내금강산전도 양식보다는 뒤에 성립되었지만¹⁶, 그 출발점에 대해서는 장래의 연구가 더 필요하다. 어쨌든 내외금강산명소도 양식의 민화 금강산도에는 화풍상 정선의 영향이 주로 보이고, 일부 김홍도의 영향을 받은 흐름도 있었음이 확인된다.

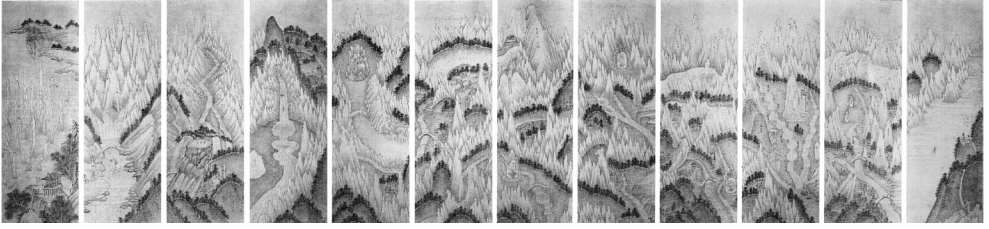
1. 정선 화풍의 영향이 큰 전형양식

내외 금강산의 명소를 골고루 담은 명소도 양식의 금강산도의 원래 모습은 어떠한지 지금은 확실히 알 수 없다. 다만 현재 남아있는 작품 중에서 그 구성을 가장 잘 보여준다고 생각되는 것이 한국민속촌박물관 소장의 〈금강산도12폭병풍〉이다(도 9). 이 병풍은 12폭 중 내금강 6폭, 외금강 6폭씩 정확히 절반씩으로 구성되어 있다. 그리고 국립민속박물관, 서울역사박물관, 계명

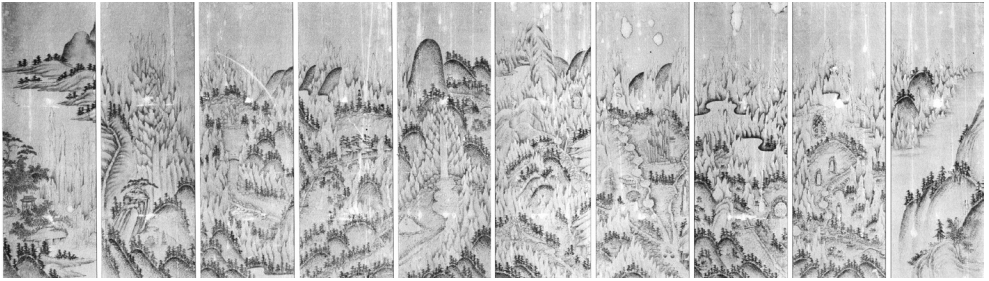
¹⁴ 국립민속박물관편, 『민화와 장식병풍』(국립민속박물관, 2005.12), 도4 참조.

¹⁵ 이영수는 전제 「민화 금강산도에 관한 고찰」에서 민화 금강산도를 총람도식과 명소도식으로 구분하였다(내금강전도 양식은 제시하지 않음). 그리고 총람도식은 전도식과 명소도식이 혼합된 것으로 설명하였다. 필자는 이영수가 총람도 식으로 명명한 대신 내외금강산명소도 양식으로 부르고자 한다. 왜냐하면 순서대로 구성된 내금강 부분조차도 각 부분이 정확히 연결되지 않고, 외금강 부분은 전혀 연결이 안되기 때문이다. 그리고 이영수는 총람도식을 민속촌 소장 12폭병풍, 경기도 소장 10폭병풍, 그리고 기타 2점 등 총 4점을 통해 설명하였는데, 필자가 확인한 바로는 이 내외금강산명소도 양식이야말로 민화금강산도병풍의 주류를 차지하고 있으며, 작례도 아주 많다.

¹⁶ 금강산도의 소재를 보더라도 정선에 비해 김홍도와 그 후대 화가들은 외금강의 명소를 더 많이 그리게 된다. 그리고 내외금강산 명소도에는 정선이 그리지 않은 장소가 포함되어 시간적으로 뒤에 나올 수 있다.



도9 <금강산도12폭병풍>, 지본담채, 각89.3×32.1cm, 한국민속촌박물관.



도10 <금강산도10폭병풍>, 본담채, 각87×31.5cm, 국립민속박물관.

대학교박물관, 호림박물관, 영남대학교박물관, 화정박물관, 경기대박물관, 기타 개인소장으로 동일 계열의 금강산도병풍들이 다수 전래되고 있다(도 10~13). 그런데 민속촌 소장 12폭 병풍 이외에 대다수 작품들은 10폭으로 이루어져 있고, 일부 8폭이 있는데, 그 내용을 간단히 정리하면

표 1 겸재 정선의 영향으로 성립한 민화 내외금강산명소도 병풍의 표현내용

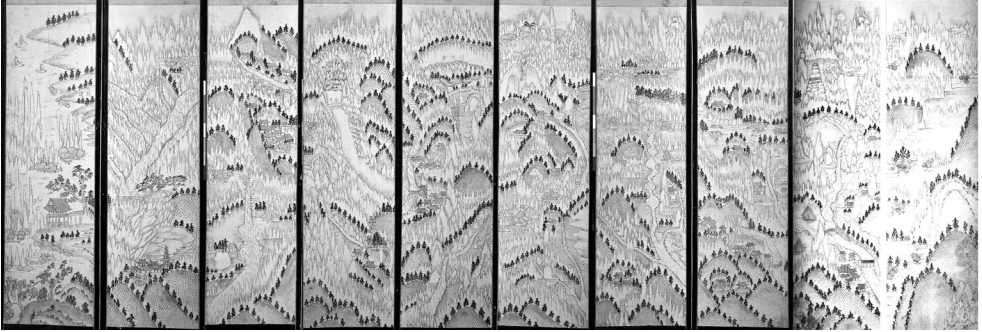
12폭(민속촌박물관)		10폭(민속박, 계명대...등)	
폭수	내용	폭수	내용
1	단발령	1	좌동
2	장안사, 명경대, 백마봉, 우두봉, 망군대	2	좌동
3	삼불암, 표훈사, 정양사, 오선봉, 법기봉, 동자봉	3	좌동
4	만폭동, 보덕굴, 혈망봉, 일출봉, 월출봉	4	좌동
5	마하연, 백화암, 묘길상	5	묘길상, 비로봉, 안문령
6	수미탑, 비로봉, 만회암, 철사		
7	신계사, 금강문, 옥류동	6	좌동
8	만물초, 구성대, 온정각	7	좌동
9	구룡연, 유점사	8	좌동
10	은선대12폭포, 외원통암	9	좌동
11	백천교	×	없음
12	총석정	10	좌동

〈표1〉과 같다¹⁷.

제1 폭은 단발령에서 운해(雲海) 위로 금강산의 암봉들이 창검처럼 도열한 모습을 그린 것으로, 정선이 〈신묘년풍악도첩〉(1711년, 국립박물관)이나 〈해악전신첩〉(1747년, 간송미술관) 등에서 보듯이 평생 즐겨 그린 구도에서 유래하였음을 쉽게 알 수 있다. 제2 폭은 금강산의 문호 장안사에서 백천동으로 들어가 명경대, 영원암 등에 이르는 여정이 표현되었다. 흔히 금강산 유람을 할 때 장안사에서 가장 먼저 탐승하는 곳이기도 하다. 제3 폭은 삼불암을 지나 표훈사, 그리고 정양사 천일대에서 내금강의 무수한 봉우리를 조망하는 여정을 표현하였다(민속촌박물관 병풍의 경우 제3, 제4 폭이 바뀌었음). 제4 폭은 정양사에서 내려와 만폭동 오른쪽 골짜기를 탐승하는 여정으로 보덕암, 혈망봉 등이 그려져 있다. 제5 폭은 만폭동에서 오른쪽 골짜기의 상류로 올라가 마하연, 백화암, 고길상 등 탐승하는 여정이 그려졌다. 제6 폭은 만폭동에서 왼쪽 골짜기로 올라가 수미동 탐승 코스가 그려지고, 멀리 비로봉이 표현된다. 한편 제5, 6 폭은 10 폭 병풍의 경우 한 폭으로 합쳐진다. 제7 폭부터는 외금강으로 넘어간다. 그런데 탐승의 여로에 따라 배치된 내금강과는 달리 외금강의 명소들은 그 지리적 위치에 상관없이 편의적으로 배치되었다. 이 점은 공간적으로 표리를 이루는 내외금강산을 1차원 평면의 병풍에서 제대로 표현할 수 없는 여건 때문이지만, 한편으로는 이 유형의 창시자가 그 뛰어난 조형감각에도 불구하고 금강산의 실제 지형에 대해 정확히 알지 못했기 때문이기도 했다. 어쨌든 제7 폭은 신계사, 옥류동 계곡을 그렸다. 탐승순서대로라면 은선대 12 폭포, 그리고 유점사가 나와야 한다. 제8 폭은 온정리와 만물초 승경을 그렸다. 제9 폭은 구룡연과 유점사를 그렸는데, 사실상 구룡연은 옥류동의 상류이며, 유점사와는 멀리 떨어져 있어 한 화면에 배치할 수 없는 것이다. 여기에서 이 유형의 창시자가 그 재능에도 불구하고 금강산의 실제 지리에 대해서는 정확한 지식을 가지지 못했음을 알 수 있다. 제10 폭에는 은선대에서 바라보는 12 폭포의 모습을 그렸다. 그런데 이미 지적되었듯이 겸재 정선은 은선대를 그린 적이 없다. 따라서 작가는 정선이 그린 불정대에서 12 폭포를 바라보는 도상을 그대로 이용하고, 제목만 은선대로 바꾸었다. 제11 폭은 백천교인데, 유점사에서 하산하여 해금강으로 향할 때 출구에 해당하는 곳이다. 백천교의 도상은 작가의 창의성이 돋보이는 곳이다. 즉 백천교를 즐겨 그린 정선은 골짜기와 개울 주변만 그렸으나, 민화에서는 멀리 보이는 금강산의 창검(槍劍)과도 같은 원경을 추가하였다. 이런 정경은 금강산 유람기 여러 곳에서 보이므로 화가가 상상력을 동원해 추가해 표현한 것으로 보인다.¹⁸ 10 폭으로 이루어진 경우 백천교는 생략된다. 마지막 제12 폭에는

¹⁷ 이영수는 전제논문에서 민속촌 소장 12 폭 병풍의 내용을 잘 정리하였다. 단 민속촌의 제3, 4 폭은 순서가 바뀌었으므로 본 표가 내외금강산명소도 양식의 기본순서이다. 8 폭 병풍은 10 폭에서 마지막 두 폭이 제외되기도 한다.

¹⁸ 예를 들어 김창협(金昌協, 1651-1708), 『동암집』 권23 「東遊記」에는 백천교 인근에서 멀리 금강산을 바라본 모습이 기술되어 있다.



도11 <금강산도10폭병풍>, 지본담채, 각90×26cm, 계명대박물관.

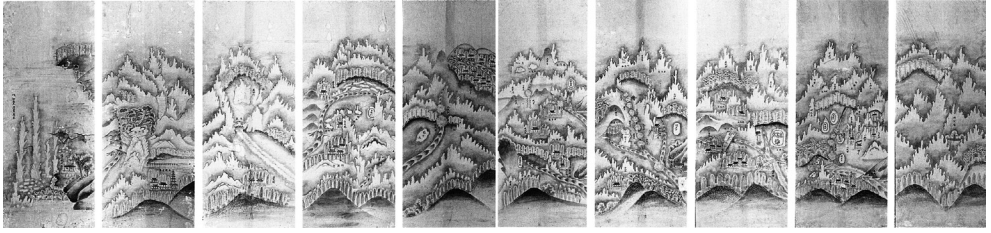
충석정이 그려져 있다. 충석정은 통천에 위치하여 금강산에서 비교적 멀리 떨어진 곳이나 위낙 유명한 명승이고 금강산을 유람하는 사람들이 많이 들리던 곳이기 때문에 표현된 듯 하다.

위에서 전체 내용을 대략 설명했는데 전반적인 표현 기법은 정선에서 유래했다. 즉 암산은 수직준법(垂直皴法)을 응용한 필선으로 그린 형태를 반복적으로 배치했고, 토산의 능선부분에도 역시 정선의 수평으로 그은 미법(米法)을 응용하여 숲을 표현하였다. 그리고 구룡연에서 두드러지듯이 특정 정물을 강조하여 기세를 중시하는 정선의 표현방식도 여러 곳에 드러나 있다. 그런데 이 전형양식의 내외금강명소도병풍은 상당수가 전하는데, 그 중에서도 선후의 양식변화가 보인다. 즉 민속촌박물관, 국립민속박물관 등 소장품에서 보이는 바 비교적 충실한 도상에서(도 9, 10), 계명대박물관 본의 경우 묘사가 필선 위주로 간략화 되고(도 14), 호림박물관이나 영남대박물관 소장품처럼 점차 도상이 해체되고 추상화 되기 시작하다가(도 12), 결국 화정박물관 본처럼 마치 종이를 오려서 만든 것 같이 극도로 단순화, 추상화에 이른다(도 13). 그런데 이런 양식의 변천 중에서도 매 작품마다 작가 나름의 개성이 드러나 민화의 다양한 매력을 느끼게 한다.

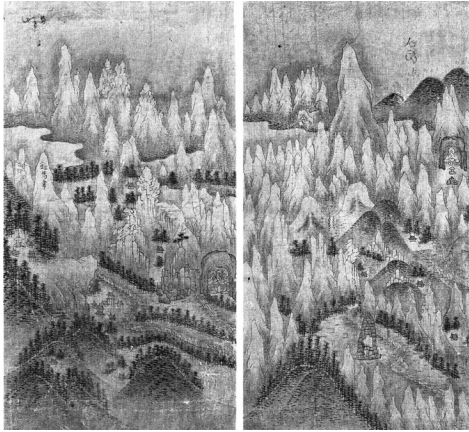
그런데 정선의 화풍을 기반으로 이렇게 전형화된 내외금강산명소도 병풍 양식의 최초의 모



도12 <금강산도10폭병풍>, 1958년, 견본수묵, 각131.9×33.3cm, 호림박물관.



도 13 <금강산도10 폭병풍>, 20세기, 지본수묵, 각71.8×30.2cm, 화정박물관



도 14 <금강산도8 폭병풍> 중, 견본담채, 각57.5×31.4cm, 원광대박물관

습은 어떠한지가 궁금하지 않을 수 없다. 다소 앞뒤가 바뀌었지만, 현존하는 자료가 이런 의문점을 충분히 답해주지 않아서 일단 전형 양식의 모습을 앞에서 살펴본 것이다. 이 전형 양식의 창안시기와 작자, 그리고 최초의 모습을 밝히기는 현재로서는 어려운 일이다. 그러나 현존 작품 중에서 양식적으로 연대가 올라가는 작품을 찾아보는 것은 가능하다. 양식적으로 이 전형양식의 원형을 구비하면서 연대가 올라가는 것은 원광대박물관 소장의 <민화 금강산도8폭병풍>이다(도 14). 이 병풍 중 삼

불암과 표훈사, 정양사 등이 그려진 폭(좌)과 비로봉, 묘길상, 수미탑 등이 그려진 폭(우)을 보면 그 필선이 날카롭고 예리하며 봉우리와 건물, 나무 등의 형상이 정확하다. 이런 정도의 정확한 묘사 기법은 이름없는 지방의 무명화가의 솜씨로 보기 어렵다. 그리고 그 구도, 도상 등에서 민속촌박물관 본 등 전형양식의 대표적 작품들에 보이는 것들의 기본이 다 갖추어져 있고, 다만 지나친 인화나 과장, 매너리즘이 나타나지 않았을 뿐이다. 원광대박물관 소장품과 유사한 예로 경기대 박물관 소장 2폭이 있다.¹⁹ 장안사와 명경대 골짜기를 그린 한 폭과 삼불암, 표훈사, 정양사 등을 그린 다른 한 폭이다.

원광대박물관 소장 병풍과 경기대박물관의 2폭은 앞서 살펴본 민속촌박물관 12폭병풍, 그리고 경기대의 10폭병풍 등 다수를 점하는 예들보다 양식적으로 분명히 앞선다고 판단된다. 왜냐 하면 암산을 묘사한 필선이 날카롭고 깔끔하며, 반복적 도식적 표현이 드물다. 또 구도가 짜임새가 있으며 토산과 암산이 적절히 잘 어울려 있어 민속촌박물관이나 계명대박물관 본 등에서 보이

¹⁹ 경기대학교 박물관, 『한국민화도록』(2000) 제3권, 도76,77 참조.

듯이 나무 표현만이 들뜨는 듯한 느낌을 주지 않는다(도 9, 11). 이런 점은 내외금강산명소도 병풍의 전형양식의 성립에 있어서 처음에는 전문화원급 화가의 기여가 있었을 것으로 추정하게끔 만든다. 또 최초 도상 성립단계에서는 정선의 영향이 미점으로 처리된 토산에서 주로 보이고 금강산도 표현의 주안점인 암봉에서는 그리 분명하지 않았다는 점도 주목된다. 그렇다면 전문화원급 화가에 의해 창안된 전형양식이 점차 많은 민화 화가들에 의해 받아들여지고 확산될 때 정선의 화풍이 더욱 참조된 것이라 할 수 있다. 정선 화풍의 영향이 전문화가들에게는 제한된 범위에 한정된 반면, 이처럼 민화에는 광범위하게 퍼진 이유는 정선 화풍의 특성에서 기인한다고 생각된다. 즉 수직준, 열마준 등으로 지칭되는 정선의 단순하면서도 강력한 바위산 표현기법은 민화 화가들의 반복적, 도식적 표현에 알맞다고 생각된다. 또 남종화풍의 미점을 변형시킨 정선의 수평적 미법도 민화 산수화의 반복적 표현에 적합하고, 또 기법상으로도 손쉽게 모방할 수 있었기 때문이었을 것이다.

2. 김홍도 화풍의 비주류 양식

정선 화풍의 영향을 받은 다수의 내외금강산명소도 병풍 이외에 일부 김홍도 화풍의 영향을 받은 병풍들도 있다. 오죽헌박물관 소장 <금강산도10폭병풍>이 그 예 중 하나이다(도 15). 이 작품은 현재 순서가 흐트러진 것 같은데, 원래의 순서를 추정해 보면 1.단발령, 2.장안사, 3.명연담,



도 15 <금강산도10폭병풍> 중, 20세기, 견본담채, 각 119.2×32cm, 오죽헌박물관

4.만폭동, 5.보덕암, 6.내금강 전경, 7.은선대, 8.불정대, 9.구룡연, 10.환선정으로 배치할 수 있다. 이 작품은 긴 화면을 윗부분만 남기고 짝 채운 구도와 사실적인 묘사 등이 조석진의 <금강산도10폭병풍>(1918, 서울역사박물관)이나 김규진의 <금강산도6폭병풍>(개인소장) 등과 유사해 20세기 작품으로 판단된다. 이 병풍 중 구룡연과 환선정에서 김홍도 화풍의 영향이 가장 뚜렷이 드러나 있다. 즉 간송미술관 소장의 김홍도 필 <금강산도8폭병풍> 중 두 폭의 구도를 그대로 차용한 것이다(도 16). 이밖에도 김홍도 화풍이 응용되어 있으며, 일부 정선의 구도를 응용한 곳도 있다. 본고는 주로 병

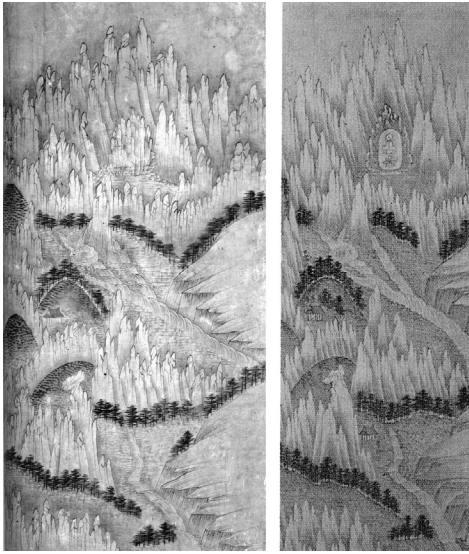


도 16 김홍도 <금강산도8폭병풍> 중 <구룡연>, <환선정>, 견본담채, 각91.4×41cm, 간송미술관.

풍 형태의 민화금강산도를 다루었기 때문에 김홍도 화풍의 영향을 받은 작품으로 시기상 늦은 위의 예만 들게 되었다. 그러나 병풍 이외 화첩이나 날пок 형태의 민화금강산도, 특히 금강산화첩 형식에서는 김홍도 화풍의 영향이 많다. 그 중 하나만 예를 들면 같은 오죽헌박물관 소장 <금강산도첩>이 있다.²⁰

V. 전형양식의 붕괴 -기발한 변용

지금까지 민화-금강산도 병풍의 발전과정에 있어서 먼저 ‘내금강산전도’ 양식이 성립하고, 이어 ‘내외금강산명소도’ 양식이 성립하였음을 살펴 보았다. 내금강산전도 양식은 먼저 성립하였으나 외금강 지역을 포괄하지 못하는 한계 때문인지 그리 다양하게 변용, 발전하지는 못한 것 같다. 그런데 좀 더 뒤에 성립한 내외금강산명소도 양식은 그 자체 내에서도 재미있는 변화와 발전, 쇠퇴 과정을 거쳤음을 살펴 보았다. 그러다가 내외금강산명소도 양식도 마침내 양식상 붕괴가 일어나게 된다. 그런 면모를 잘 보여주는 한 예가 계명대박물관 소장의 <금강산도> 2폭 중 <마하연·묘길상>이다(도 17). 이 작품은 구도상 12폭 병풍 중 제5폭에 해당되는데, 그 소재 중 가장 중요한 ‘묘길상’의 모습이 아예 생략되어 있다. 이 점은 민



도 17 계명대박물관 <묘길상과 마하연>(좌)와 민속촌 병풍 중 제5폭

²⁰ 국립중앙박물관, 『아름다운 금강산』(1999), 도141 참조. 이 중 환선정, 정양사(혈성루), 진주담은 김홍도의 금강산화첩에 의거한 것이다.



도 18 동초(東樵) 황현룡(黃見龍, ?-1955경), <금강산도 병풍>, 지본채색, 각 83×30cm, 진주 대아민속박물관 (『한국의미8-민화』, 중앙일보사)



도 19 <금강산도병풍>, 견본담채, 각 50.2×34.6cm, 선문대박물관

화 화가가 전해지는 도상에 따라 작업을 하다가 어느 순간에 마침내 그 도상의 원래 의미조차도 잊어버린 것을 보여준다. 그래서 이제는 금강산 명소들의 지리적 위치마저 혼란스러워져 멀리 떨어진 지명이 한 화폭에 섞여 공존하는 일이 벌어진다. 그리고 표현도 지명에 따라 擬物化, 擬人化가 나타나며, 기발한 변용도 서슴치 않게 된다. 양식의 붕괴는 크게 보면 쇠퇴이지만, 민화 금강산도에서는 한 편으로는 기발한 변용으로 자유스럽고 재미있는 만화와 같은 회화세계가 펼쳐지기도 한다. 민중의 소박한 꿈이 여기에서 다양하게 꽃피었다고도 할 수 있다.

진주 대아민속박물관 소장의 동초(東樵) 황현룡(黃見龍, ?-1955년경, 진주) 필 <금강산도병풍>은 기발한 변용의 좋은 예이다(도 18). 각 쪽의 상단에는 자못 능숙한 필치로 ‘第二表訓寺至靈源庵’, ‘第三萬瀑洞’, ‘第四普德庵至摩訶所’ 등의 제목과 설명이 쓰여져 있는데, 마하연(摩訶衍)의 경우 ‘마하소라고 잘못 쓰여져 있다. 그리고 금강산 산봉은 기이하게 변형된 반복적이고 도식적인 형태로 묘사되고, 평행하는 산의 주름마다 짙은 음영을 넣어 환상적인 형태를 만들었다.

선문대박물관 소장의 <금강산도병풍>에는 관음봉, 지장봉 등 봉우리 이름에 따라 산의 모습을 사람의 형태로 그리고, 폭포수의 모습이나 산봉우리가 기이하게 변한 예이다(도 19). 그러다가 진주민속박물관과 리움 소장의 <금강산도병풍>들에서는 산의 유기적 형태마저 분해되어 어린이의 그림처럼 기하학적, 추상적 도형들로 변해버렸다.²¹

21 리움 본은 국립중앙박물관, 『아름다운 금강산』(1999), 도157 참조.

Ⅵ. 외금강산전도-미완의 양식

앞장에서 살펴 본 바 양식의 붕괴와 이에 따른 기발한 변용은 동전의 양면과 같은 성격을 가지고 있다. 즉 기발한 변용에서 민중의 꿈의 솔직하면서도 동화적, 해학적 표현을 볼 수 있으면서도, 한편으로는 전반적인 품격의 급격한 쇠퇴를 볼 수 있다. 어린아이의 그림이 아무리 진실하고 재미나지만, 예술이 되기에는 부족한 것이다. 그런 면에서 내외금강산명소도 양식의 붕괴는 물밑 듯이 도입된 서양화법과 사진인쇄물의 보급과 함께 그 궤도를 같이 한 것으로 보인다. 민화금강산도가 여전히 많이 그려지던 시기에 활약하였던 김규진, 고희동, 황성하, 이상범 등 유명화가들이 서양화법을 적극적으로 활용하여 더욱 박진감 있는 사실성을 구현한 금강산도를 그리면서 민화금강산도의 주류였던 내외금강산명소도 양식도 쇠퇴한 것으로 보인다. 동시에 일제강점기 금강산 관광엽서나 팜플렛 등의 보급을 통해 금강산에 대한 사실적 이미지가 확산되면서 조선시대 진경산수화에 기반한 민화금강산도도 점차 쇠락한 것으로 보인다.

여기서 구도와 시점에 있어서 민화금강산도의 새로운 가능성을 보여주는 작품이 있어 주목된다. 동아대학교박물관에는 특이한 <금강산도12폭병풍>이 소장되어 있다(도 20). 이 작품은 본고에서 양식계보를 밝힌 대다수의 금강산도병풍과는 달리 화면 하단에 파도가 일렁이는 바다를 12폭 전체에 걸쳐 배치하고, 그 위에는 아름다운 장식적 청록산수로 표현하고, 다시 그 위로는 필선만으로 금강산의 암봉들을 줄지어 세웠다. 이 작품은 명확하고 날카로운 선묘와 화려한 채색으로 궁중 장식회화와 통하는 면을 보여준다. 필자는 처음에는 이 작품이 상상으로 그린 민화금강산도로 생각했으나 자세히 관찰한 결과, 외금강산 전경을 그린 장대한 12폭병풍 두 점 중 한 점임을 알았다. 즉 동아대 소장의 이 병풍은 동해 쪽에서 외금강산을 보는 시점으로 그려졌으며, 외



도 20 <외금강산도12폭병풍>, 지본수묵, 각131×28cm, 동아대박물관

금강산 전경 중 왼쪽(남쪽) 절반에 해당한다. 화면 왼쪽 끝, 즉 제10~12폭에 걸쳐 하단에 해금강과 고성음이 그려져 있고, 제9폭에는 삼일호가 표현되어 있다. 제8폭에는 유점사가, 제6폭에는 은선암(은선대), 제5폭에는 불정대, 제4폭에는 12폭포, 제3폭에는 발연, 제2폭에는 비로봉과 구룡연이 각기 지리적 순서대로 그려져 있다. 동아대 12폭병풍은 구룡연에서 끝나지만, 지금은 남아있지 않은(혹은 공개되지 않은) 다른 12폭병풍이 외금강산전도의 우반부를 표현하였을 것으로 추정된다. 그리고 거기에는 옥류동, 신계사, 만물초, 용천, 총석정 등이 그려져 있었을 것이다. 이처럼 동해에서 바라본 외금강산의 전체 모습을 표현한 것은, 김규진이 1920년 창덕궁 회정당의 벽화로 <내금강만물초승경도>와 <해금강총석정절경>을 그린 것을 떠오르게 한다.

화풍상 동아대 소장 금강산도12폭병풍은 분명히 궁중화원급의 우수한 전문화가가 그린 청록산수화로, 아마도 조선말기나 일제 강점기 이왕가에서 그려졌을 가능성이 많다. 겸재 정선이 일찍이 내금강산전도 양식을 창안한 이래, 이 작품에 와서 마침내 외금강산전도 양식의 기본이 완성된 것이다. 그러나 정선의 내금강산전도, 그리고 김홍도 등의 외금강산 명소도들은 민화 금강산도에서 받아들여져서 다양하게 변모, 발전하였으나, 이 외금강산전도 양식은 그럴 수 없었다. 왜냐하면 동아대박물관 소장 금강산도병풍은 내외금강산명소도 양식이 유행하던 중 특별한 예로 창안되었으나, 곧 이어 내외금강산명소도 양식과 함께 서양화법의 유행과 사진엽서, 여행가이드북 등에 압도당하면서 새롭게 한 양식으로 발전하지 못한 것으로 보인다. 조선후기 이래 진경산수화에 기반하여 민화금강산도로 화려하게 개화했던 민중의 꿈은 일제 강점기 수탈과 함께 물밑듯이 들어온 서양화법과 사진의 범람 속에 점차 변화해 가며 해방을 맞았고, 20세기 중엽경 점차 소멸해 갔던 것으로 보인다. 그래서 외금강산전도는 아쉬운 미완의 양식으로 남아있게 되었던 것으로 보인다.

VII. 맺음말

지금까지 민화 금강산도의 양식계보를 개략적으로 살펴 보았다. 민화 금강산도 중에는 병풍 형식을 지닌 작품이 특히 많으며, 이들은 대개 일정한 몇 개의 양식계보로 나눌 수 있었다. 언뜻 보면 혼란스러워 보이는 다양한 민화 금강산도가 사실은 몇 개의 주된 양식 계보에 따라 시대적으로 변천, 발전하였음은 마치 무성한 나무 그늘 속에 굵고 짧은 가지들이 있음과 같다. 본고는 이런 주된 양식계보의 형성과 변화를 대략적으로 설명해 본 것이다.

민화는 금강산도를 포함한 모든 소재가 원래 상류층이 완상, 소비하던 일반회화가 저변화,

서민화한 것이다. 서화예술에 있어서 민중의 소박한 꿈은 자기들도 상류층처럼 고급 서화문화를 향유하고 싶었다. 금강산과 금강산 그림의 경우 명성을 익히 들었으나 가볼 만한 시간적, 경제적 여유도 없는 그들은 민화 금강산도로 아쉬움을 달랠 것이다. 이처럼 민화 금강산도는 상류층이 애호하던 일반 회화의 진경산수화에서 점차 민중으로 저변화한 것인데, 그 과정을 정선, 김홍도, 이방운 등의 진경산수화가 모방된 예들을 통해 설명해 보았다. 그런데 민화 금강산도는 단순한 모방이 아니었다. 그저 상류층의 그림을 베끼는 것이 아니라, 그 과정에서 일정한 양식계보를 형성하며 창의적으로 다양하게 발전하였다. 먼저 ‘내금강산전도(內金剛山全圖)’ 양식은 주로 정선의 금강전도에서 영향받아 성립하였음을 살펴 보았다. 내금강산전도 양식은 삼성미술관 리움 소장 10폭병풍에서 보듯이 장대하고 아름다운 하나의 전형을 형성하였다. 그러나 이러한 내금강산전도 양식은 외금강의 각지가 탐승되던 시대적 상황에서 더 이상 다양하게 발전하지 못한 듯 하다. 그래서 새롭게 ‘내외금강산명소도(內外金剛山名所圖)’ 양식이 성립되었는데, 12폭이나 10폭, 그리고 8폭의 병풍에 내금강, 외금강을 절반씩 배치하였다. 내금강은 탐승의 순서에 따라 배치하였으나 외금강은 유명 장소를 지리적 위치와 상관없이 임의로 배치하였다. 그런데 원광대박물관 소장 <금강산도병풍>의 경우 내외금강산명소도 양식의 시원적(始原的) 화풍을 가지고 있는데, 이들에게서 오히려 전문화가의 숨씨가 엿보이는 점이 주목된다. 이 점은 내외금강산명소도 양식의 민화 금강산도도 그 출발에 있어서 전문화가에 의해 형성된 도상(圖像)에 의거하지 않았나 하는 강력한 추정을 가능하게 한다. 그리고 이 출발단계에서는 겸재 정선 화풍의 영향이 비교적 적다가, 나중에 민화작가들에 의한 본격적 제작단계에서 정선의 화풍이 더 많이 참조되었음도 주목된다. 한편 동아대박물관 소장 <외금강산전도12폭병풍>은 전문화가의 숨씨로 외금강산전도 중 남쪽 절반 정도가 표현된 것으로 밝혀졌다. 그리고 이 작품은 아마도 구한말이나 일제강점기 왕실에서 만들어졌을 가능성이 크다고 보았다. 이 작품을 통해 민화 금강산도가 겸재 정선의 영향으로 성립된 내금강산전도 양식을 통해 내외금강산명소도 양식으로 발전한 이외에, 마침내 외금강산전도 양식으로 발전할 수 있는 단초가 열렸음을 알 수 있었다. 그러나 외금강산전도는 미완의 양식으로 끝났다. 조선왕조의 멸망과 일제의 수탈 속에 서양화법이 밀물 듯 들어오고 사진엽서, 여행 가이드북 등이 확산되면서 더 이상 발전의 동인을 갖지 못한 듯 하다. 조선시대 진경산수화에서 기반하여 민화금강산도로 아름답게 개화하였던 민중의 꿈은 20세기 서세동점의 거대한 흐름 속에서, 민주주의의 보급이라는 또 다른 변화 속에서, 스스로도 변화하며 그 표현대상도 다른 곳으로 옮겨진 듯 하다.

끝으로 민화 금강산도병풍의 양식의 성립과 변화, 쇠퇴 과정을 살펴볼 때, 민화 효제문자도

(孝梯文字圖)양식의 성립과 변화과정과 흡사한 면모가 특히 주목된다.²² 민화 효제문자도는 ‘효·제·충·신·예·의·염·치’ 여덟 자로 이루어진 병풍으로 처음에는 중국의 경우처럼 문자 자체에 장식성을 부여하는 방식으로 시작되었으나, 나중에는 관련 고사(故事)의 다양한 소재들의 회화적 형태를 문자에 응용하여 다양하고 재미있게 발전하였다. 민화 금강산도 양식의 성립과 변화과정은 민화 효제문자도의 그것과 유사하여, 처음에는 화원이나 전문화가에 의한 도상에서 시작했으나 점차 저변화하며 더욱 다양하게 변화되었다. 조선후기 민화에서 보이는 이런 ‘양식화 경향’은 이후 우리나라 민화, 나아가 일반회화의 연구에도 중요 시사점이 될 것으로 보인다.

*주제어(Key Words)_民畫(Folk painting), 金剛山圖(Geumgangsán Landscape painting), 鄭叡(Jeong-seon), 金弘道(Kim hongdo), 內金剛山(Inner Geumgangsán), 外金剛山(Outer Geumgangsán), 全圖(Panoramic view painting), 名所圖(Scenic view painting), 樣式化(Stylization)

■ 투고일 2013년 5월 21일 | 심사개시일 2013년 9월 24일 | 심사완료일 2013년 11월 13일 ■

²² 진준현, 「민화효제문자도의 내용과 양식변천-선문대학교 박물관 소장품을 중심으로-」, 『선문대학교박물관 명품도록Ⅳ 민화-문자도편』(선문대박물관, 2003.1), pp.254-276; 진준현, 「민화문자도의 의미와 사회적 역할」, 『미술사와 시각문화』 3호(2004).

참고문헌

1. 단행본

- 강릉시·오죽헌시립박물관, 『금강산·관동팔경·강원의 옛자취 강원-1920년대 사진집』, 1998.
- 경기도박물관, 『한국민화도록』전3권, 2000.
- 경기도박물관, 『익살과 재치-꿈꾸는 우리 민화』가회박물관 초청 민화특별전, 2004.
- 계명대박물관, 『민화-계명대학교박물관 소장』, 2004.
- 국립민속박물관, 『민화와 장식병풍』, 2005.
- 국립중앙박물관, 『아름다운 금강산』, 1999.
- 국립현대미술관, 『그리운 금강산』, 2004.
- 김철순 감수, 『민화』, 한국의 미8, 중앙일보, 계간미술, 1978.
- 김호연, 『한국의 민화』, 경미문화사, 1977.
- 박영숙·김유경 편, 『서양인이 본 금강산』, 문화일보사, 1998.
- 박은순, 『금강산도 연구』, 일지사, 1998.
- 박은순, 『금강산 일만이천봉』보림한국미술관09(보림출판사, 2005).
- 부산박물관, 『행복이 가득한 그림 민화』, 2007.
- 삼성미술문화재단, 『민화결작선』, 1983.
- 서울역사박물관, 『반갑다! 우리민화』한일 우정의 해 기념 특별전, 2005.
- 선문대박물관, 『선문대학교박물관 명품도록Ⅲ 민화-회화편』, 2003.
- 영남대박물관, 『민화의 세계』, 2000.
- 온양민속박물관, 『겨레그림 -꿈과 현실의 아름다운 동행』, 2008.
- 유홍준 편, 『금강산』, 학교재, 1998.
- 伊丹潤編, 『李朝民畫』, 일본 강담사, 1975.
- 이태호, 『조선미술사기행1 -금강산·천년의 문화유산을 찾아서』, 다른세상, 1999.
- 이태호, 『옛화가들은 우리땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010.
- 일민미술관, 『몽유금강-그림으로 보는 금강산300년』, 1997.
- 조자용, 『금강산도』상·하, 에밀레 미술관, 1975.
- 조자용·김철순, 『조선시대 민화』상하, 예경산업사, (웅진출판사, 1992), 1989.
- 최완수, 『겸재를 따라 가는 금강산 여행』, 대원사, 1999.
- 호림박물관, 『민화 상상의 나라-민화여행』, 2013.

2. 논문

- 권윤경, 「호암미술관 소장 겸재 정선의 <봉래전도>」, 『호암미술관 연구논문집』, 1996.
- 이구열, 「김홍도의 금강산·관동팔경 스케치」, 『한국의 미술문화사 논총』, 2002.
- 이영수, 「민화 금강산도에 관한 고찰」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1995.
- _____, 「민화 금강산도에 관한 고찰」, 『미술사연구』14호, 미술사연구회, 2000.
- 이원복, 「해동명산도첩-김홍도필 금강산도초본첩」, 『동원학술논문집』1, 한국고고미술연구소, 1998.
- 정은진, 「강세황의 단원기와 유금강산기의 분석」, 성균관대석사논문, 1997.
- 진준현, 「김홍도의 금강산도에 대한 고찰」, 『서울대학교 박물관 연보』제8호, 1996.
- _____, 「민화효제문자도의 내용과 양식변천」, 『선문대학교박물관 명품도록IV 민화-문자도편』, 선문대박물관, 2003.
- 허영환, 「금강산 그림」, 『미술춘추』7, 한국화랑협회, 1980.
- 홍선표, 「금강산 그림의 실상과 그 흐름」, 『월간미술』1989년 4월호, 중앙일보사, 1989.

국문초록

민화중에서도 큰 비중을 차지하는 것이 민화금강산도이다. 민화금강산도는 정선과 김홍도 등의 진경산수화가 저변화하여 민화로 발전한 것으로 현재 다수의 작품이 남아있다. 민화금강산도는 일반회화에서 발전하였으나 오히려 일반회화에서 볼 수 없는 민중의 꿈이 솔직하게 표현되어 있다. 본고는 현재 전하는 다양한 민화금강산도의 양식계보를 밝혀 본 것이다. 먼저 정선의 금강전도 형식의 영향으로 ‘내금강산전도(內金剛山全圖)’ 양식이 성립하였다. 내금강산전도 양식은 리움 소장 10폭병풍에서 보듯이 하나의 전형을 형성하였다. 그러나 이러한 내금강산전도 양식은 외금강의 각지가 탐승되던 시대적 상황에서 더 이상 다양하게 발전하지 못하였다. 다음으로 ‘내외금강산 명소도(內外金剛山名所圖)’ 양식이 성립되었다. 이 양식의 병풍에는 내금강, 외금강의 명소들이 절반씩 배치되었다. 내금강은 탐승의 순서에 따라 배치하였으나 외금강은 지리적 위치와 상관없이 임의로 배치하였다. 그런데 원광대박물관 소장 금강산도는 내외금강산명소도 양식의 시원적(始原的) 화풍을 가지고 있으며, 전문 화가의 솜씨로 제작된 점이 주목된다. 내외금강산명소도 양식은 다양하게 발전하는데, 화풍상으로는 정선의 영향이 가장 크다. 민화금강산도의 전형양식은 서양화법의 도입과 사진, 엽서 등 출판물의 보급과 함께 점차 소멸한 것으로 보인다. 꿈과 상상의 영역을 사실주의 회화와 사진을 통한 사실적 정보가 대체하였고, 마침내 조선시대 진경산수화에 근거한 민화금강산도 양식을 붕괴시킨 것이다.

민화금강산도병풍 양식의 성립과 변화 과정을 살펴볼 때, 민화 효제문자도(孝悌文字圖)와 비슷한 면모가 주목된다. 두 가지 민화는 모두 처음에는 전문화가의 솜씨에서 시작했으나 점차 민화로 발전하였다. 그리고 뚜렷한 전형양식을 형성하다가 점차 쇠퇴하였다. 조선후기 민화에서 보이는 이런 ‘양식화 경향’은 우리나라 미술의 하나의 특징이라고 할 수 있을 것 같다.

Dream of Common Folks - Genealogy of the Style of Geumgangsan Landscapes in Folk Painting

Jin Junhyun*

This study is focused on the folk paintings of Geumgangsan Mountain developed from the "paintings of true-view landscapes" (Jingyeong Sansuhwa) produced by Jeong Seon (1676-1759) and Kim Hong-do (1745-?). While the Geumgangsan folk paintings were developed from true-view landscape paintings, they contain frank expressions of the dreams and aspirations of ordinary people of late Joseon that can be hardly found in ordinary paintings. The aim of this study is to set up a genealogy of the surviving Geumgangsan landscapes with respect to their folk painting style.

A Comprehensive View of Diamond Mountain (Geumgang Jeondo) by Jeong Seon resulted in a trend of depicting the entire panoramic view of the Inner Geumgangsan. The style continued to develop to produce masterpieces such as the painting mounted on a ten-panel folding screen in Leeum Museum in Seoul, but could not make further advancement enough to overwhelm the existing trend of painting selected attractions in the Outer Geumgangsan.

There followed a new trend, painting individual scenic sites in both Inner and Outer Geumgangsan as shown by this folding screen where one half of the panels are taken by Inner Geumgangsan landscapes and the other half by Outer Geumgangsan landscapes. The attractions of the Inner Geumgangsan are arranged according to the sightseeing route while those of the Outer Geumgangsan in an arbitrary manner. The painting of Geumgangsan collected by Wonkwang University Museum displays professional brush strokes capturing

* Curator, Seoul National University Museum

characteristic elements of both Inner and Outer Geumgangsan views. The paintings of Inner and Outer Geumgangsan continued to develop in a variety of ways under a strong influence from the works by Jeong Seon, but gradually vanished away following the introduction of Western art techniques and widespread circulation of published materials such as photographs and post cards. As the area of dreams and imaginations became replaced by information of the real world through realistic paintings and photographs, the Geumgangsan landscapes continued to lose the folk painting style based on the Jingyeong landscape paintings developed during the late Joseon period.

A closer examination of the history of the folk painting style Geumgangsan landscapes mounted on folding screens shows similarities with that of the Hyoje Munjado, the ideographic painting of filial piety and familial love and etc. Both started by professional artists, developed into the genre of folk painting with its own style before being gradually disappeared. The tendency of stylization in the folk painting of late Joseon has since then grown into one of the most characteristic features of Korea art.