

신화는 그림을 필요로 한다

-근대 일본의 기기신화(記紀神話)와 회화-

김용철*

kimyc64@hanmail.net

Contents

- I. 머리말
- II. 회화로부터의 접근 : 메이지타이쇼시대
- III. 중재에 의한 만남 : 15년 전쟁기
- IV. 맺음말

Abstract

本研究は近代日本において行われた記紀神話の受容と解釈に関しては欠かせない領域である視覚的形象化の展開を究明するためのものであるが、その視覚的形象化を記紀神話と絵画の出会いという見方から捉えると共にそれが行われた状況に注目した。既存の研究とは異なる統合的見方を目指すと共に、時期的には大きく見て明治大正時代と15年戦争期に分けて考察する。まず、明治時代には一部の画家によって試みられた記紀神話の視覚的形象化は歴史画の主流には入らずに、絵画的想像力を刺激する素材として考えられたが、1899年読売新聞社による東洋歴史画題募集では日本美術院を中心とし日本の歴史の一部として取り込まれる変化が現れた。

15年戦争期に入って記紀神話の視覚的形象化を新しい段階に導いた主な理由の一つは強化された国体史観であった。官民連合の形で行われた養正館の設立や紀元二千六百年記念事業の過程で制作された国史画、〈肇国創業絵巻〉、などは国体史観に基づいた歴史認識を大衆向けに宣伝するのがその目的であった。それは天皇の統治を正当化するために天皇の系譜の神聖さと大東亜建設をスローガンに掲げた侵略戦争の合理化の根拠を記紀神話から求め、そうした意図を実現させるための手段としてその視覚的形象化を必要としたことを意味する。神話をもって現実を認識し、現実を投影させ神話を認識したのであるが、その痕跡が視覚的に形象化された記紀神話主題の絵画に反映された。従って記紀神話の視覚的形象化の実像は15年戦争期日本におけるイデオロギー及び大衆宣伝の状況を充実に反映する一つの印しといえる。

Key Words : 記紀神話, 歴史化, 十五年戦争期, プロパガンダ, 肇国創業絵巻, 養正館

* 전주대학교 학술연구교수.

I. 머리말

주지하다시피 기기신화는 근대 일본의 부활된 천황제를 지탱하는 천황제 이데올로기의 핵심적인 근거를 제공하였다. 신화 속 서사에 담긴 신비와 위엄은 만세일계의 천황의 계보를 전제로 한 천황주권의 헌법정신에 활용되었고 교육 칙어에도 반영되었다. 하지만, 초자연적이고 비현실적인 신화 속 서사의 내용이 역사로 편입되는 데는 적지 않은 문제점이 내포되어 있었음이 ‘말살박사’로 불린 역사학자 시게노 야스츠구(重野安繹)나 쿠메 쿠니타케(久米邦武), 츠다 소우키치(津田左右吉) 등의 학문연구와 행적에 그대로 반영되어 있다.¹⁾

이 글은 근대 일본에서 이루어진 기기신화의 해석, 수용과 관련하여 또 하나 빼놓을 수 없는 영역인 시각적 형상화의 양상을 규명하기 위한 것이다. 기기신화의 시각적 형상화가 근대에 처음 이루어진 것은 아니지만, 메이지시대 이후 근대 일본에서 그것의 기능은 언어 및 문자가 연관된 영역과는 구분되는 특별한 것이었다. 그것의 중요성 역시 구체적이고도 즉각적으로 수용되는 시각이미지의 속성과도 관련이 있는 그 기능으로 인하여 전람회 등을 통한 대중적인 선전에 동원되었기 때문이다. 이하 본문에서는 근대 초기부터 나타난 기기신화의 시각적 형상화를 다룰 것이다. 그 시각적 형상화의 전개과정은 주로 기기신화와 회화의 만남이라는 차원에서 접근하였고, 성립 이래 오랜 역사를 가진 기기신화가 근대에 들어 이전과는 비교할 수 없을 정도의 빈도로 자주 시각적으로 형상화된 현상에 주목하였다. 거기에는 주로 언어나 문자를 중심으로 논의나 해석이 이루어진 전근대와의 차별성이 드러나 있다. 그리고 양자 사이의 관계에서 전자가 후자를 필요로 하는 것으로 규정, 묘사한 이유는 그 형상화가 궁극적으로는 대중에게 전달되는 것을 목적으로 하여 이루어졌기 때문이다. 따라서 본문에서는 기기신화의 시각적 형상화가 이루어진 상황적 요인과 그것이 가지는 성격을 염두에 두고 메이지타이쇼(明治大正)시대와 15년전쟁기 두 시기로 구분하여 각각의 시기에 전개된 양상을 논하고자 한다. 이는 15년전쟁기의 기기신화의 시각적 형상화에 초점을 맞춘 기존연구에 드러났듯이 또 하나의 신화로 파악하려

1) 永原慶二·鹿野政直編著(1976) 『日本の歴史家』日本評論社, pp.3-18 및 pp.165-174.

는 시도나 기기신화의 향유방식의 차원에서 다루려는 시도, 그리고 <조국창업에마키(肇國創業繪卷)>나 양정관(養正館) 역사화와 같은 개별 연구주제로는 도달할 수 없는 통합적인 시각에서 기기신화의 회화화를 이해할 수 있게 해줄 것이다.²⁾

II. 회화로부터의 접근 : 메이지타이쇼시대

메이지시대에 들어 국민국가의 건설이 추진되던 시기에 역사학 분야나 국가신도의 확립과정에서 이루어진 기기신화에 대한 논의와는 별도로 회화 분야에서 기기신화의 시각적 형상화는 새로운 계기를 맞이하였다. 화가 키쿠치 요사이(菊池容齋)는 1868년 완간한 『前賢故實』에서 우마시마지노 미코토(宇摩志麻遲命)를 비롯하여 이츠세노 미코토(五瀨命), 야마토타케루노 미코토(日本武尊) 등 일군의 신화 속 인물



도판.1 菊池容齋 〈宇摩志麻遲命〉

이나 역사상 인물의 모습을 형상화하였다.³⁾ 『전현고실』은 우마시마지노 미코토의 모습(도판.1)에서 볼 수 있는 바와 같이 에도시대말기까지의 정형화된 모습과는 달리 인체의 골격이나 근육 등 해부학적 지식이 반영된 현실적인 인체묘사를 시도한 점이 특징이다. 그것은 개국 이후 서양문물의 수용을 경험한 시기인 만큼 사생의 정신을 살려 비례나 동작, 그리고 표정에 현실적인 묘사가 시도된 결과다.

키쿠치 요사이의 『전현고실』은 그의 영향을 받은 젊은 세대 화가들에게는 교

2) 長嶋圭哉(2000) 『<肇國創業繪卷>の研究』, 『芸叢』17, 筑波大学芸術学系芸術学研究室, pp.41-98; 박일호(2007) 『記紀神話と肇國創業繪卷』, 『日本学報』71(한국일본학회), pp.263-273; 沢田佳三(2000) 『絵画館と壁画』, 『昭和前期美術展覧会研究』(東京文化財研究所), pp.465-482; 田中千晶(2008) 『視覚化される『古事記』』, 『甲南女子大学大学院論叢』6(甲南女子大学大学院), pp.34-49; 박삼현(2012) 『근대 일본 '국체' 관념의 시각화』, 『근대 일본 형성기의 국가체제』소명출판, pp.293-297.
3) 塩谷純(2000) 『菊池容齋と歴史画』, 『国華』1183, pp.7-23.



도판.2 月岡芳年 <素戔嗚尊>



도판.2 필자미상 <지진지킴이>

과서처럼 활용되었다. 카지타 한코(梶田半古), 마츠코토 후코(松本楓湖) 등 내셔널리즘적인 성향을 보이며 직접적인 사승관계에 있던 화가들과 츠키오카 요시토시(月岡芳年)와 같은 우키요에(浮世繪) 화가는 아메노우즈메노 미코토(天宇受売命)나 아마테라스 오미카미(天照大神), 스사노오노 미코토(素戔嗚尊), 진무천황(神武天皇) 등이 등장하는 신화 속의 장면들을 형상화함에 있어 키쿠치 요사이의 영향을 드러내었다. 키쿠치 요사이와 그 제자들은 에도시대 아마테라스 오미카미가 수염이 난 남성이나 동자의 모습으로 형상화되어 성별조차 일정하지 않았던 에도시대의 우키요에(도판.2)와는 달리 여신의 모습을 정확히 형상화하였고 스사노오노 미코토가 야마타노 오로치(八岐大蛇)를 퇴치하는 장면(도판.3)이나 아메노우즈메노 미코토가 동굴 속에 숨은 아마테라스 오미카미를 불러내기 위해 춤을 추는 장면, 아마테라스 오미카미와 스사노오노 미코토가 만나는 장면 등 기기신화 속의 극적인 장면을 형상화하였다. 그러나 여기서 시각적으로 형상화된 장면이나 주인공이 예를 들면 진무천황과 같이 당시 국가신도를 내세운 정부가 추진한 정치적 심볼과는 일정한 거리를 드러낸 점은 주의를 요한다.⁴⁾ 그것은 화가들의 주제선정이 영웅적인 캐릭터가 등장하는 드라마틱한 서사에 치중해 있어 정치적 경향성이나 정부의 움직임 등과는 일정한 거리를

4) 千葉慶(2011) 『アマテラスと天皇 <政治シンボル>の近代史』吉川弘文館, pp.104-107 및 pp.127-135.



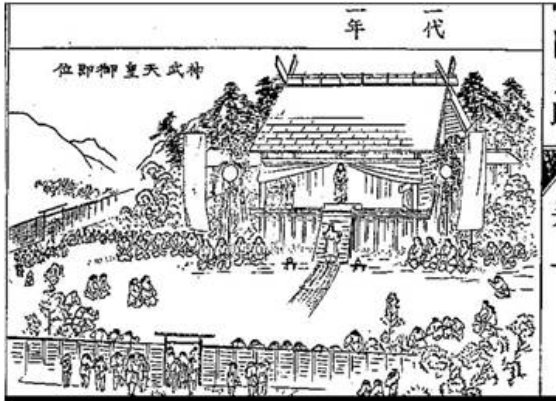
도판.4 下村觀山 <嗣信 최후의 순간> 1897

두고 있었음을 의미하는 것으로 해석된다.⁵⁾

사실 국민국가 건설기 일부 화가들의 그림에 나타난 기기신화 장면들의 시각적 형상화는 같은 시기 역사화의 주류와도 거리가 있었다. 이는 도쿄미술학교 교장의 위치에서 당대 미술 분야의 이론가로서도 지대한 영향을 미쳤던 오카쿠라 텐신(岡倉天心)이 주도한 역사화에 신화의 내용을 다룬 예가 거의 없는 사실로 확인된다.⁶⁾ 그것은 당시 그가 중시한 주제가 무사도나 천황에 대한 충성과 애국심 즉, 충군애국(忠君愛國)의 성정이었던 사실과 연관지어보면 명확해진다. 그의 제자인 시모무라 칸잔(下村觀山)이 그린 <츠구노부(嗣信) 최후의 순간>(1897, 도판.4)에서 주군인 미나모토노 요시츠네(源義經)를 보호하려다 목숨을 잃게 된 사토 츠구노부(佐藤嗣信)의 희생장면이 다루어지고, 천황 관련 장면에는 고시라카와(後白河) 천황이나 남북조시대 고다이코(後醍醐) 천황, 쿠스노키 마사시게(楠正成)가 주인공으로 등장하는 정도였다. 그 만큼 아마테라스 오미카미나 스사노오노 미코토와 같은 신들은 물론이고, 역사 속 인물로 간

5) 이 시기에 月岡芳年와 같은 우키요에 화가에 의해 그려진 『大日本名将鑑』에서 기기신화 속 신들이 형상화된 예들은 대중적인 영웅열전의 등장인물과 같은 성격을 가지는 예로서 역사화로 규정하기에는 문제가 있다. 그 점은 1898년 역사화의 성격과 범주를 둘러싸고 전개된 역사화논쟁의 내용에서도 유추해볼 수 있으며 본문에서 언급한 여타의 예들 또한 신화의 서사를 중심으로 한 시각적 이미지의 성격이 강하였음을 말해준다. 月岡芳年(1882) 『大日本名将鑑』清水嘉兵衛, pp.1-30 및 中村義一(1982) 『続日本近代美術論争史』求竜堂, pp.46-75 참조.

6) 山梨俊夫(1993) 『「描かれた歴史」-明治のなかの「歴史画」の位置』, 『描かれた歴史』, pp.11-19 및 岡倉天心(1885) 『第3回内国勸業博覧会審査報告』, 『岡倉天心全集3』平凡社, p.87 참조.



도판.5 <『高等小學歷史』 삽화> 1891

주된 진무천황과 같이 기기신화에 등장하는 비중있는 존재들이 형상화될 가능성은 상대적으로 낮았다는 것이다.

같은 시기 역사교과서에서도 유사한 현상이 나타났다. 메이지 정부의 『小學校校則大綱』이나 『小學校校則綱領』에서 확인할 수 있는 바와 같이 역사의 윤리화를 지향한 당시 일본의 역사교육에서도 신화 속 장면을 회화로 묘사하여 삽화로 사용한 예는 매우 드물었다.⁷⁾ 1870년대 교과서들과 1887년에 편찬한 『高等小學日本歷史』에 사용된 삽화들은 실제사진을 촬영한 유적의 장면을 동판화로 제작한 예, 혹은 유물 및 유적의 실측도 등이 사용되었고, 1891년 『高等小學歷史』에서도 최소한의 삽화가 사용되었다. 이는 공교육의 역사교육에서 천황제 통치의 정당성을 확보하기 위하여 기기신화의 내용이 포함되긴 하였지만, 한편으로는 서양문물을 수용하여 근대화를 추진하는 과정에서 추구된 실증적이고 객관적인 사실이 중시된 결과다. 달리 표현하자면 그것은 천손강림과 같은 신화 속의 신비한 장면이나 제신의 존재 등 기기신화 속의 주요 장면들이 배제되었음을 의미한다. 진무천황의 즉위장면 (도판.5)이나 이세신궁의 광경, 야마토 타케루노 미코토의 모습 등이 등장하는 점으로 보아 최소한의 장면만이 채택되어 시대고증에 주의를 기울인 묘사가 이루어진 것을 알 수 있다.

회화 분야의 기기신화 형상화에 의미있는 변화가 일어난 것은 1899년의 일로

7) 唐沢富太郎(1956) 『教科書の歴史』創文社, pp.123-126.

서 그 변화를 불러온 것은 그해 1월 요미우리 신문사가 실시한 동양역사화제(東洋歷史畫題)의 모집이다. 1월 1일 광고에서부터 시작된 이 캠페인에는 2월 15일까지의 응모기간을 거쳐 390여 건이 접수되었고 화제의 내용은 10월까지 요미우리신문 지면에 소개되었다.⁸⁾ 응모된 주제 가운데 약 10%에 달하는 주제가 기기신화에서 취한 것이었다. 그 사실은 신화 속 주제를 다룬 회화가 역사화에 편입되는 과정을 보여준다. 그 가운데 중요한 예로는 각각 1등과 3등에 당선된 도쿄제국대학 문학부 교수 토야마 마사카즈(外山正一)의 <스사노오노 미코토(素戔男尊)>나 <이나다히메(稻田姬)>와 같이 『古事記』에서 화제를 취한 경우들이다. 당시 오카쿠라 텐신은 모집된 화제를 다룬 역사화 작품이 전시된 동양역사화전시회의 전시회평에서 신화의 회화화가 어렵고 이전까지의 신화그림이 발굴에서 출토된 석기를 사용하거나 의복의 형태에서도 한 가지

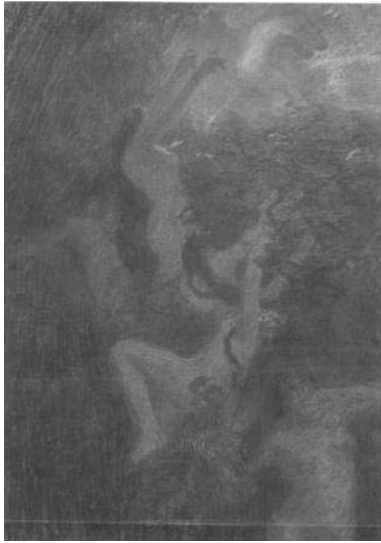


도판.6 菱田春草 <稻田姬(奇縁)> 1899

였던 점을 지적하며 심리표현과 같은 새로운 묘사를 높게 평가하였다.⁹⁾ 실제로 당시 텐신이 언급한 회화작품으로 전시회에 출품된 히시다 순소의 <이나다히메(稻田姬)(奇縁)>(1899, 도판.6)는 불안한 마음으로 아마타노 오로치의 출현을 기다리며 어둠 속에 앉아 있는 이나다히메의 모습을 묘사하여 이전의 회화들과과는 차이를 보였다. 이 이벤트 이후 일본미술원과 같이 당시 미술계의 중심에 있던 단체의 화가들 사이에서도 천상에서 지상을 내려다보는 이자나기(伊弉諾神)와 이자나미(伊邪那美)의 모습 등 신화 속 서사에 초점을 맞춘 회화의 예들이 그려졌다. 이전까지 역사화를 중심으로 하였던 그들의 회화영역이 확장되어 기기신화의 세계가 포함된 것이다.

8) 『読売新聞』1899년 1월1일자 및 7월18일자 참조.

9) 岡倉天心, 『東洋歷史画題展談片』, 『国民新聞』, 1899.10.28.



도판.7 青木繁 <黄泉比良坂>1905

기기신화 속 장면의 형상화는 미술의 장르 상으로는 일본화에만 국한된 일은 아니었다. 서양화에서도 그와 관련된 움직임이 있었고, 그것에 가장 적극적이었던 화가는 서양화가 아오키 시게루(青木繁)다. 도쿄미술학교 서양 화과 출신인 그는 당대 주류였던 쿠로다 세이 키(黒田清輝)의 소위 일본식 외광파가 밝은 옥외의 풍경묘사, 혹은 구상화(構想畫)로 불리는 형이상학적 주제를 형상화한 경향에서 벗어나 『古事記』와 같은 신화 속 장면을 선호하였다.¹⁰⁾ 불의 신을 낳다가 죽은 이자나미를 찾아 저승에 간 이자나기가 죽은 후 추하게 변한 이자나미의 모습에 충격과 공포를 느껴 저승

을 빠져나온 직후의 순간을 음울한 색채와 어지러운 형태로 묘사한 <요모츠히라사카(黄泉比良坂)>(도판.7), 그리고 야마노 사치히코(山幸彦)가 용궁에 가서 토요타마(豊玉) 공주를 만나는 장면을 묘사한 <와다츠미노 이로코(わだつみのいろこ)의 궁(宮)>, <오우나무치노 미코토(大穴牟知尊)> 등은 『코지키』에서 아이디어를 얻은 그가 극적인 장면을 골라 개성적인 회화표현을 보여준 예들이다. 신화 속 장면을 형상화한 그의 회화작품에는 신화에서 드라마틱한 주제를 선택함으로써 문학적 서사와 함께 회화적 상상력의 발휘를 중시한 그의 입장이 반영되어 있다. 기기신화는 메이지시대의 낭만주의 화가로도 불리는 그의 회화에 중요한 소재를 제공하였던 것이다.

아오키 시게루의 기기신화 그림에서 또 한 가지 주목해야 할 것은 그것이 근대적인 지향과는 거리를 둔 점이다. 그 점은 서양문물의 수용을 통한 서양지향주의나 국가주의적 시각에서의 신화해석을 벗어나 신화 속에 드러나 있는 신과 인간, 그리고 자연이 엮어낸 다양한 서사를 상상력을 발휘하여 형상화하는 데 중점을 둔 결과다. 그리고 묘사한 장면이 일본의 신화뿐만 아니라 때로 <闇威

10) 田中淳(1996-1997) 『白馬會と東京美術学校』, 『白馬會-明治洋画の新風』日本経済新聞社, pp.129-131.



도판.8 小杉未醒 〈山幸彦〉 1917

弥尼>의 예에서 보듯이 인도의 신화를 다루기도 하였고, 자유로운 상상력의 발휘에 중점을 둔 그의 경향이 낭만주의로 불리는 근거가 되었지만, 그것은 분명 여타의 화가들이 보인 근대 지향과는 구별되는 측면이다.¹¹⁾ 거대한 물고기를 잡아 돌아오는 나체의 어부 군상을 묘사한 <바다의 수확>은 기기신화에서 소재를 취한 일련의 회화와 함께 그와 같은 경향을 가장 잘 나타낸 예라고 할 것이다.

그런데, 이들 회화에 드러나 있듯이 메이지시대에 이루어진 기기신화의 시각적 형상화에서 한 가지 두드러진 경향은 소위 이세족이 아닌 이즈모족의 신들이 주로 다루어진 점이다. 구렁이 아마타노 오로치를 퇴치하는 스사노오노 미코토를 주인공으로 한 장면을 그린 츠키오카 요시토시와 하라다 나오지로, 빈사상태의 오나무치노 미코토가 구조되는 장면이 아오키 시게루(青木繁), 그리고 야마타노 오로치를 기다리는 이나다히메(稲田姫)를 그린 히시다 순소(菱田春草) 등 주요 화가들의 회화작품이 그러하였다. 특히 스사노오노 미코토의 아마타노 오로치 퇴치장면은 이자나기와 아자나미가 함께 지상을 내려다보는 장면 이상으로 자주 다루어진 화제였다. 이와 같은 현상은 일견 복고신도 가운데 국가신도로 정착한 이세계열이 아니라 이즈모 계열을 지지하는 화가들이 많았던 결과

11) 青木繁의 신화그림은 문화적이고 종교적인 주제나 조형적 측면에서 영국 라파엘전파와의 연관이 지적된 바 있다. 中村義一(1973.6) 『青木繁の芸術の完成と未完成』, 『美学』24(1), pp.16-29.

로 이해될 수 있다. 하지만, 당시 신도의 계보에 대한 화가들의 입장은 명확하지 않을뿐더러 그와 같은 시각은 설부른 판단을 불러올 수 있다. 그것은 신도계파와 관련한 정치적 해석보다는 회화주제의 선택과정에서 드라마틱한 장면을 선택한 결과로 보는 것이 타당할 것이다.¹²⁾

이후 1907년 문부성미술전람회의 설치로 역사화 제작이 소강상태에 들에 따라 기기신화의 시각적 형상화 역시도 매우 드문 일이 되었다. 그와 같은 사정을 고려하면 타이쇼시대에 그려진 기기신화 속 장면으로 주목을 끄는 예가 코스기 미세이(小杉未醒)의 <야마사치히코(山幸彦)>(1917년, 도판.8)다. 원래 벽화용으로 그려진 이 그림은 일찍이 아오키 시게루의 작품에서도 다루어진 바 있는, 야마사치히코가 용궁의 토요타마공주를 만나는 장면을 다루었다. 코스기는 이 작품에서 대상을 평면화시키고 장식성을 강조함으로써 일본미술의 특징을 드러내었다. 주제뿐만 아니라 조형표현에서도 일본인으로서의 정체성을 투영시키려 하였던 것이다.

한편, 타이쇼시대 기기신화의 시각적 형상화에 대한 인식과 그 양상을 이는데 있어 빼놓을 수 없는 장르가 역사교과서의 삽화다. 메이지시대와 비교하였을 때 작은 변화는 있었지만, 여전히 신화 속 장면을 직접 형상화한 예는 드물었다. 1921년에 문부성이 발행한 역사 교과서 『尋常小學國史』에는 사진을 신거나 발굴에서 출토된 유물의 실측도, 유적 현장의 스케치 등을 실었고, 드물게 진무천황의 동정중에 삼족오가 길을 안내하는 장면과 진구황후의 신라정벌 장면이 등장한다. 이는 같은 교과서에 천손강림이나 아마테라스 오미카미와 관련한 신화 속 내용이 문장으로 서술된 점을 고려하면 신화 속 서사에 대한 사실 인정 여부에 관한 입장을 반영하는 것이다. 그것은 당시 삽화에서 본문에 서술된 신화의 서사를 형상화하는 일에는 신중한 입장을 취하였던 것으로 해석된다.

12) 스사노오노 미코토의 경우 1880년 전후의 祭神論争 당시의 소위 이즈모파(出雲派)와 직접적인 연관을 찾기는 어렵다. 祭神論争에 관해서는 原武史(2001) 『<出雲>という思想』講談社, pp.155-181 및 中島三千男(1972) 『大教宣布運動と祭神論争-国家神道体制の確立と近代天皇制国家の支配イデオロギー』, 『日本史研究』126, pp.26-67 참조

Ⅲ. 중재에 의한 만남 : 15년 전쟁기

일부 화가들 사이에서 기기신화의 시각적 형상화가 드라마틱한 서사에 초점을 맞추어 이루어지고 미술계 내부의 논의대상에 머물던 상황은 1930년대에 들어 달라졌다. 특히 1935년 천황제기관설사건을 기화로 ‘무혈쿠데타’로도 불리는 국체명징운동이 전개되고 국체사관이 강화되는 한편에서 거국일치체제를 위한 대중선전이 시도됨으로써 상황의 변화가 두드러졌다. 이 과정에서 일본 역사를 조국(肇國)정신의 발현과정으로 규정하며 기기신화 속 신대와 역사시대의 연속성을 강조하고 진무천황의 건국을 찬양하려는 시도가 이어졌다. 이전시기에 비하면 진무천황의 비중이 증대됨에 따라 천황계보의 신성성이 부각된 점도 이 시기에 일어난 중요한 변화로 들 수 있다. 정치가나 관료는 물론이고 관변 역사학자들이 가세한 이 움직임에서 회화는 중요한 대중선전의 수단으로 동원되었다.

국체사관의 강화에 따라 기기신화가 일본역사로 편입되고, 그것이 곧 시각적 이미지로 구체화되어 일반 대중에게 확인되는 이른 사례는 도쿄부양정관(東京府養正館)의 국사화(國史畫)에서 찾을 수 있다. 그것의 역사는 1933년 지금의 헤이세이 천황인 아키히토 황태자가 탄생하자 도쿄부가 탄생 축하사업의 계획과 논의를 시작함으로써 시작되었다. 당시 도쿄부는 그 축하사업의 일환으로서 조국정신(肇國精神)의 체득과 일본정신의 수련을 위한 청소년 교육장의 건립을 결정하고, 교육장 시설의 일부로서 국사회화관을 건립하기로 하였다.¹³⁾ 교육장의 이름이 도쿄부양정관으로 결정된 것은 1937년의 일이지만, 1934년 국사회화관에 전시될 역사화의 주제선정이 이루어지고 화제고증(畫題考證), 밑그림을 거쳐 완성화에 이르기까지는 또 수년의 시간이 소요되었다. 장면의 설정은 히라이즈미 키요시(平泉澄), 후지오카 츠구히라(藤岡繼平) 두 사람이 미카미 산지(三上參次), 츠지 젠노스케(辻善之助)의 자문을 얻어 역사적 사실에서 선택하였다. 1937년에 제정된 『도쿄부양정관 설치규정(東京府養正館設置規程)』에 따르면 이 시설의 건립목적은 황태자의 탄생을 축하와 함께 청소년 및 교사들에

13) 松村光磨(1942), 「序」, 『東京府養正館国史壁画集』東京府養正館, 페이지 없음.



도판. 9 伊藤龍涯
<아마테라스 오미카미> 1937

게 국체관념을 명징하게 하고 국민정신을 불러일으키게 하는 것이었다.¹⁴⁾ 그것이 이미 시작된 국체명징운동이나 같은 해에 문부성이 간행한 『국체의 본의(国体の本義)』에 드러난 의도와 궤를 같이하였음은 두말할 나위도 없다.

결정된 회화의 주제는 표1에 드러나 있듯이 일본역사의 시점을 훨씬 거슬러 올라가 아마테라스 오미카미의 동굴은둔사건과 천손강림의 장면을 다룸으로써 천황계보의 신성성을 부각시키려는 의도를 분명히 하였다.

바위동굴 은둔장면을 다룬 <아마테라스 오미카미>의 설명에는 바위동굴의 문을 열자 우주가 다시 밝아졌다는 아마테라스 오미카미의 초월적인 신통력을 강조하고, <천손강림>의 설명에서는 니니기노 미코토의 강림을 통해 지상으로 이어진 천황계보의 신성성과 만세일계의 천황을 모신 빛나는 일본국이라는 기술 등으로 신국 일본의 정체성을 강조하였다.¹⁵⁾ 이미 신화의 시각적 형상화를 전제로 한 이들 주제를 결정하는 단계에 이르러 신화와 역사의 구분이 모호해지고 기기신화의 내용은 역사의 일부로 편입되어 양자는 연속성을 갖게 된 것이다. 또한 진무천황과 관련한 장면은 전체 78 장면 가운데 3장면을 차지하게 됨으로써 메이지천황을 제외하면 가장 많은 장면이 할당되었고, 그 수효만으로 진무천황의 비중을 절대적인 것으로 만들었다. 그뿐만 아니라 진무천황의 동정을 천업(天業)을 확장시키기 위한 것으로 규정함으로써 초월적 정당성을 부여한 점은 동시대의 침략전쟁 즉, 만주사변 이후 전개된 15년 전쟁을 합리화하려는 의도와 무관하지 않은 것으로 보인다.

화가들이 완성한 회화의 장면에서는 선정된 주제의 내용을 최대한 구체적으로 설명하고 확증시키려 한 화가들의 의도가 두드러져 있다. 예를 들어 동굴은둔 장면을 다룬 <아마테라스 오미카미>(도판.9)의 경우 암산의 동굴 앞에 흰옷

14) 沢田佳三, 앞의 논문, pp.466-469.

15) 東京府養正館(1939) 『国史絵画館 画題, 揮毫者及説明』, p.1.

을 입은 신들이 모여든 가운데 불을 피우고 의식을 주도한 아메노우즈메를 비롯하여 바위동굴의 입구에 숨은 아메노타지카라오노 카미(天手力男神), 나무에 걸린 거울, 아메노우즈메 옆에 울고 있는 수탉, 열리는 바위 문을 바라보며 세상이 다시 밝아진 사실에 환호하는 신들의 모습 등이 그려져 있다. 화가들이 비중을 둔 부분은 주제의 설명과 함께 각종 모티프의 사용이다. 특히 머리를 양갈래로 묶은 미즈라의 머리모양, 곡옥으로 만든 목걸이를 하고 대도를 찬 신들의 모습과 함께 등장하는 각종 모티프들은 고분시대 하나와에 등장하는 인물상이나 동경, 고미무라(小見村) 유적에서 출토된 도검 등의 조형물을 참고하였다.

표1. 기기신화 관련 양정관 국사화 주제

번호	주제	화가	장르
1	天照大神	伊藤竜涯	일본화
2	天孫降臨	狩野探道	일본화
3	神武天皇 東征	野田九浦	일본화
4	神武天皇即位	町田曲江	일본화
5	鳥見山の 郊祀	小泉正治	일본화
6	皇大神宮奉祀	矢沢弦月	일본화
7	日本武尊	渡部信也	서양화
8	弟橘媛	伊藤深水	일본화
9	神功皇后	佐々木尚文	일본화
10	仁徳天皇	松岡寿	서양화

지상의 장면과 구별하기 어려운 <아마테라스 오미카미>와는 달리 <천손강림>은 화가의 상상력이 한껏 발휘된 경우다. 무리를 지어 구름을 타고 지상으로 내려오는 니니기노 미코토 일행은 <아마테라스 오미카미>에서 보는 신들의 차림새와는 차이가 거의 없으나 흰옷을 입고 금속제 창을 들고 지금의 사이타마현 코미무라(小見村)에서 출토된 대도와 유사한 도검을 찬 채 끝이 안보이도록 큰 무리를 지어 구름을 타고 내려오는 장면으로 묘사되어 있다. 신들이 구름을 타고 천상으로부터 지상으로 내려오는 신비한 장면을 통해 천황계보의 신성성을 부각시키려는 화가의 의도가 분명히 드러나 있다.

진무천황이 등장하는 장면은 두 가지 측면에 초점이 맞추어졌다. 그 하나는



도판.10 佐々木尚文 〈神功皇后〉 1937



도판.11 〈二本松山 출토 금동관〉

아마테라스 오미카미의 계보를 잇는 신성성을 강조하고 초자연적인 사건의 주인공으로 묘사하는 것이다. 그의 동정을 천업을 확장시키려 한 시도로 규정하거나 동정에 나선 그가 금색 술개의 등장과 함께 초자연적인 현상의 수혜자로 묘사되었다. 야마토(大和)에서 나가스네비코(長髓彦)에게 고전하던 그에게 갑자기 하늘에서 금색 술개가 날아들어 강렬한 빛을 발하는 장면이 채택된 것이다. 그림에서는 그 빛으로 인해 나가스네비코 군대가 눈이 멀게 되고 그들을 물리쳤다는 서사를 충실히 묘사하였다.

두 번째는 시대고증에 비중을 둔 점이다. 정면에 여러 갈래의 가지가 표현된 금관을 쓴 진무천황의 모습과 갑옷을 입고 투구를 쓴 병사들의 모습은 천손강림의 장면에 등장한 니니기미노 미코토 일행에 비하면 한 단계 진화한 무구나 조형물의 양상을 보여준다. 진무천황이 쓴 금관의 경우는 메이지시대에 지금의 후쿠이현 니혼마츠야마(二本松山) 유적에서 출토된 금동관과 유사한 형태를 보이고 있으며 <토미노 야마(鳥見山)의 제사> 장면도 유사한 차림의 진무천황 일행이 등장하고 있다. 긴 받침이 달린 고배를 비롯하여 하지키(土師器)가 사용된 점은 지금의 시대구분에서 고분시대 조형물의 고증에 충실하려 한 화가의 의도를 드러내고 있다. 진무천황과 그 일행의 모습에 반영된 시대고증의 문제는 이후 야마토타케루노 미코토나 진구황후의 모습에서도 마찬가지로 확인할 수

있는 특징이다. 특히 장식이나 무구에 관한 한 <진구황후(神功皇后)> (도판.10)에 등장하는 고증은 가장 자세하다. 진구황후가 쓴 관은 후쿠이현 니혼마츠야마(二本松山) 유적에서 출토되어 당시 도쿄제실박물관에 소장되어 있던 금동관(도판.11)과 흡사하고 인물들이 입은 갑옷이나 투구 등은 고분에서 출토된 갑옷이나 투구, 하니와의 형상 등을 참고하여 자세하게 묘사하였다. 이처럼 비중을 둔 시대고증은 메이지시대 이후 역사화에서 강조된 요건 가운데 하나였다.¹⁶⁾ 시대고증의 증시는 신화의 장면들을 역사의 일부로 편입시키는 과정에서 그 양자 사이의 간극을 메우려는 화가들의 노력에 따른 결과로 생각된다.

한편 1935년 구성된 기원2600년제전준비위원회가 계획한 국사관의 건립, 그리고 1939년 기원2600년봉축회와 내각의 기원2600년축전사무국이 공동으로 개최한 <조국정신의 발양기원2600년봉찬전람회>는 역사적 사실의 구상화(具象化)를 통해 국민정신의 양양에 기여한다는 취지 아래 추진되었다. 조국정신의 발현을 중심으로 한 역사적 사실의 전시에는 대화면의 글씨 <찬란하다 조국정신(炳たり、肇國精神)>을 비롯하여 <조국창업에마키>, 역대황릉사진 등이 포함되어 있다. 그리고 역사적 사실의 구상화 대상에 이미 역사로 편입된 신화의 내용이 포함되어 있었음은 현재 남아 있는 <조국창업에마키>를 통해 확인할 수 있다.

위에서 언급한 바와 같이 <조국창업에마키>는 기원이2600기념사업의 일환으로 제작되었다. 기원2600년기념사업회가 지치부노미야(秩父宮)에게 헌상한 이 에마키는 츠지 젠노스케가 주제를 정하고, 표2에 드러나 있듯이 요코야마 타이칸(横山大觀), 야스다 유키히코(安田靱彦) 노다 큐호(野田九浦) 등 9명의 일본화 화가들에게 의뢰하여 제작이 이루어졌다.¹⁷⁾ 1939년 3월 1일 내각기원이천육백년축전 사무국장 우타다 치카츠(歌田千勝) 명의로 발송한 문서에 따르면, 이 에마키는 기원 2600년을 맞이하여 천업회홍(天業恢弘), 황운부익(皇運扶翼)에 관한 사실의 구상화와 자료의 전시를 통하여 조국창업의 드넓은 의도(宏圖)를 받들고 조국정신의 양양을 위한 <조국정신의 발양 기원2600년 봉찬전람회>

16) 東京国立文化財研究所美術部(1975) 『明治美術基礎資料集—内国勸業博覧会・内国絵画共進会(第1・2回)編』東京国立文化財研究所, pp.553-554 및 793-794.

17) 紀元二千六百年祝典記録編纂委員会(1942) 『紀元二千六百年祝典記録』11권, pp.353-355.

의 일환으로 제작된 것이다. 국체사관에 의거한 일본사 인식을 대중적으로 선전하는 데 회화가 동원된 것이다.

조국정신이 발현된 역사적 사실과 1940년 당대의 상황, 그 두 부분으로 이루어진 <조국정신의 발양 기원2600년 봉찬전람회>에서 이 에마키는 전자의 역사적 사실을 보여주는 한 부분으로 포함되었다. 전체 전람회의 구성에 드러나 있듯이 기기신화 속의 장면들은 이미 역사로 편입되어 있었던 것이다. 그 배경에 작용한 의도는 일본의 역사 전체와 당대의 상황을 진무천황의 조국정신에 입각하여 재구성, 재조명하려는 것이었다. 당초의 계획에서 이 전람회가 도쿄를 비롯하여 일본 국내 8개 도시와 경성, 신경을 순회하려 하였던 사실은 그것의 성격과 에마키의 기능을 유감없이 보여준다. 그 성격이란 다름 아닌 대규모 대중선전 이벤트였고, 에마키는 대중선전의 매체였던 것이다.¹⁸⁾

표.2 <조국창업에마키>의 화가와 주제

장면번호	화가	주제
1	横山大観	日輪
2	中村岳陵	豊穰の国土
3	菊池契月	国土奉獻
4	安田靫彦	天孫降臨
5	岩田正巳	日向御進甞
6	長野草風	五瀬命の御奮戦
7	前田青邨	熊野御難航
8	吉村忠夫	布都御魂の劍
9	服部有恒	金鷄の瑞
10	中村岳陵	饒速日命の御帰順
11	吉村忠夫	橿原宮の御即位

<조국창업에마키>의 주제를 설명한 텍스트는 이미 지적된 바와 같이 기기신화와 함께 1937년 문부성이 발행한 『국체의 본의』의 내용에 의거한 것이다.¹⁹⁾ 특히 신대를 다룬 4단까지의 텍스트 내용에서 기기신화를 직접 인용하기보다는 천황 본위의 국체를 논한 동시대 주장을 담은 사실은 이 에마키의 성격을 보다

18) 紀元二千六百年祝典記録編纂委員会, 앞의 책, p.340.

19) 박일호, 앞의 논문, p.267.



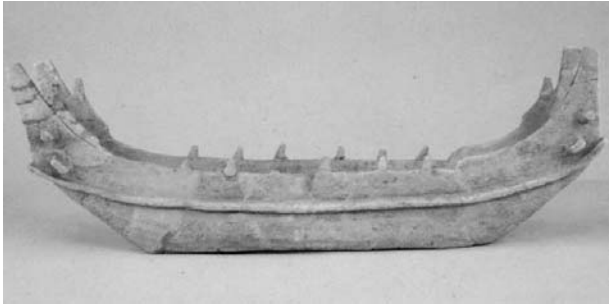
도판.12 横山大観 〈日輪〉 1939

분명하게 해준다. 즉 그것은 강화된 국제사관에 의거하여 일본역사의 성격을 규정하려는 의도를 반영한 것이었다. 실제로 에마키의 회화에서는 아마테라스 오미카미를 상징하는 태양이 그려진 <일륜(日輪)>(도판.12)에서 시작하여 <천손강림>까지 4장면이 이어지고, 이후 진무천황의 행적에 7장면을 할당하였다. 이 지나기 이자나미의 국토창생에 관한 덕을 찬양한 제3단과 빼어난 자연환경과 아마테라스 오미카미의 덕을 다룬 제2단, 오오쿠니누시의 나라양보를 다룬 제3단과 천손강림을 다룬 제4단에 이르기까지의 전반부는 이미 후지산 아래 연봉이 늘어선 일본의 국토를 비치는 붉은 해를 비롯하여 현실에 존재하는 일본의 자연환경을 묘사하거나 각종 토기를 탁자 위에 늘어놓은 채 창을 들고 있는 오쿠니노누시의 모습, 천상에서 지상을 가리키는 니니기 일행의 모습을 통해 신화 속 서사에 구체성을 부여하였다. 오쿠니누시의 나라 양도의 장면에서는 미즈라나 곡옥 목걸이, 그리고 고배를 비롯한 각종 토기를 등장시킴으로써 하니와나 토기 등 고분시대의 조형물을 활용한 묘사를 보여준다. 또한 사루타히코(猿田彦)나 아메노우즈메 등 니니기 일행이 등장하는 장면에서도 신들의 복식에서 투구, 갑옷에 이르기까지 하니와나 토기 등 고분시대 조형물을 활용함으로써 신화와 역사 사이의 간극을 줄이고자 하였다.

진무천황이 등장하는 7개 장면은 동정과정에서 일어난 주요사건을 형상화함으로써 조국창업의 서사가 가지는ダイナミック한 전개를 시각적으로 제시하였다. 휴가발전에서부터 격전, 난항, 고전 등 정복 과정에서 일어난 장면들을 통해 진



도판.10 岩田正巳 <日向發進> 1939



도판.10 <西都原 유적 출토 배모양하니와>

무천황의 건국과정이 각종 난관을 해결함으로써 도달한 위업임을 부각시켰다. 회화로 제시된 각 장면은 신화 속 서사를 설명하고 때로 신비로운 현상이나 사건이 현실성을 띠게 하는 보조장치였다. 따라서 그 경우에 당연히 요구되는 것이 시대고증의 문제였고 발굴에서 출토된 하니와, 토기, 무기나 갑옷, 투구 등이 등장인물의 모습을 묘사하는 데 활용되었다. 실제로 <휴가발진(日向發進)>(도판.13)이나 <쿠마노(熊野)난항> 등의 장면에서는 지금의 미야자키현 사이토바루(西都原) 유적에서 출토되어 당시 제실박물관에 소장되어 있던 배모양 하니와(도판.14)나 인물모양 하니와에 묘사된 복식이나 무기, 유적에서 출토된 도검, 토기 등이 등장한다.

한편, 이렇게 기기신화의 장면들을 시각적으로 형상화한 <조국창업에마키>와 양정관 국사화는 완성된 후 곧 일본 역사를 시각적으로 형상화한 국사화의 범주에서 다루어졌다. 말하자면 역사서술과 결합된 삽화 혹은, 역사교재의 성격을 갖게 된 것이다. <조국창업에마키>의 경우는 1940년 기원2600년봉찬전에 역사디오라마 37장면, 대동아건설을 주제로 한 파노라마와 함께 전시되었다. 바로 그 단계에서 <조국창업에마키>는 기기신화 속에 드러난 천황계보의 신성성을 보여주는 기능을 수행하는 데 머물지 않고, 국체사관을 구현한 일본역사가 기기신화 속의 신대에서부터 면면히 이어진 연속성을 시각적으로 제시함으로써 신화의 내용이 곧 역사의 일부임을 확증시켜준 것이다. 나아가 동아 신체제의 건설은 진무천황의 조국정신에 그 연원이 있다고 밝힌 제2차 코노에 후미마로 수상(1940)의 성명에 드러나 있듯이 당시 중일전쟁의 슬로건이었던 대동아건설을 진



도판.10 中川紀元 <아아 만세일심> 1940

무천황의 동정에 의한 이민족 동화에 오버랩시켰다.²⁰⁾ 그것은 이 에마키나 여타 기기신화의 장면이 침략전쟁을 역사적으로 정당화하기 위한 대중선전의 매체로 이용된 것을 의미한다. 그와 같은 상황 속에서 신화시대와 동시대를 오버랩시키는 역사인식이 내면화되어 회화에 반영되기도 하였다. 1940년 기원2600년기념봉축미술전에 출품된 나카가와 키겐(中川紀元)의 <아아, 만세일심>(도판.15)은 바로 그 예로서 기기신화에 다루어진 신화시대와 동시대 청년이 시간을 초월하여 만나는 장면을 묘사하였다. 그림에서는 곡옥 목걸이를 하거나 갑옷을 입고 투구를 쓴 신화시대 인물들이 지원병으로 보이는 동시대 청년을 격려하는 장면을 통해 만세일계의 천황의 계보와 15년전쟁기의 인물들이 일체를 이루었음을 표현한 것이다.

IV. 맺음말

이상에서 논한 바와 같이 기기신화의 시각적 형상화는 일찍이 에도시대에도 그 예를 찾을 수 있지만, 근대에 이루어진 기기신화의 시각적 형상화는 근대 일본의 상황이 기기신화를 어떻게 인식하고, 또 그것을 어떻게 활용하려 했는지와

20) 内閣情報局監修(1938.11) 『支那事變二関スル政府声明及總理大臣演説集』日本外務省, p.45.

밀접한 관련이 있다. 메이지시대에 일부 화가들에 의해 시도된 기기신화의 시각적 형상화는 역사화의 주류에는 들지 못한 채 드라마틱한 서사에 중점을 둔 역사인물화 혹은 회화적 상상력을 자극하는 소재의 시각화로 인식되었다. 의미있는 변화가 생겨난 것은 1898년의 역사화논쟁을 거쳐 그 이듬해에 있었던 요미우리신문사의 동양역사화제모집에서였다. 기기신화의 사건들이 일본 역사의 일부로 인식되는 변화가 일어났던 것이다.

1930년대 15년 전쟁기에 기기신화의 시각적 형상화를 새로운 단계로 이끈 것은 강화된 국체사관의 영향력이었다. 관민연합 사업의 형태로 이루어진 양정관 국사화나 조국창업에마키의 목적은 국체사관에 입각한 역사인식을 대중에게 선전하는 것이었다. 천황통치를 정당화하기 위해 천황계보의 신성함과 대동아 건설을 슬로건으로 내건 침략전쟁의 합리화의 근거를 기기신화에서 찾으려 하였고, 그와 같은 의도를 실현시키기 위한 도구로 사용하기 위하여 시각적 형상화를 필요로 하였다. 그것은 문자나 언어를 중심으로 이루어졌던 기기신화에 관한 논의나 해석이 시각이미지로까지 확장되어 전개된 근대의 기기신화 형상화에서 하나의 절정단계를 의미하는 것이기도 하였다. 그리고 그 과정에서 중요시된 것은 진무천황을 중심으로 한 천황의 계보였다. 말하자면 화가들의 의도에 따라 그림이 신화를 필요로 하였던 이전 시기와는 달리 관료들과 관변 지식인들의 중재에 의해 신화가 그림을 필요로 한 시기가 바로 그 시기였다. 신화를 끌어와서 현실을 규정하고 현실을 투영시켜 신화를 인식하였던 것이다. 그리고 그 흔적이 시각적으로 형상화된 기기신화 주제의 그림들에 반영되어 있다. 따라서 기기신화의 시각적 형상화에 드러난 양상은 15년전쟁기 일본의 이데올로기 및 대중선전의 상황을 충실히 반영하는 하나의 지표라고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 박삼현(2012) 『근대 일본 ‘국체’ 관념의 시각화』, 『근대 일본 형성기의 국가체제』소명출판, pp.293-297.
- 박일호(2007) 『記紀神話と肇国創業絵巻』, 『日本学報』71(한국일본학회), pp.263-273.
- 岡倉天心 『東洋歴史画題展談片』, 『国民新聞』, 1899.10.28
- 紀元二千六百年祝典記録編纂委員会(1942) 『紀元二千六百年祝典記録』11권, pp.353-355.

- 田中淳(1996-1997) 『白馬会と東京美術学校』, 『白馬会-明治洋画の新風』日本経済新聞社, pp.129-131.
- 東京府養正館(1939) 『国史絵画館 画題, 揮毫者及説明』, p.1.
- 東京国立文化財研究所美術部(1975) 『明治美術基礎資料集-内国勸業博覧会・内国絵画共進会(第1・2回)編』東京国立文化財研究所, pp.553-554 및 793-794.
- 内閣情報局監修(1938.11) 『支那事変二関スル政府声明及総理大臣演説集』日本外務省, p.45.
- 中村義一(1973.6) 『青木繁の芸術の完成と未完成』, 『美学』24(1), pp.16-29.
- 長嶋圭哉(2000) 『<肇国創業絵巻>の研究』, 『芸叢』17, 筑波大学芸術学系芸術学研究室, pp.41-98.
- 沢田佳三(2000) 『絵画館と壁画』, 『昭和前期美術展覧会研究』(東京文化財研究所, pp.465-482.
- 田中千晶(2008) 『視覚化される『古事記』』, 『甲南女子大学大学院論叢』6(甲南女子大学大学院), pp.34-49.
- 永原慶二・鹿野政直編著(1976) 『日本の歴史家』日本評論社, pp.3-18 및 pp.165-174.
- 松村光磨(1942) 『序』, 『東京府養正館国史壁画集』東京府養正館, 페이지 없음.

- ❖ 투고일 : 2012.12.31
- ❖ 심사완료일 : 2013.1.22
- ❖ 게재확정일 : 2013.2.5