

국립중앙박물관 소장 山律 鮮于英 筆 〈금강산 묘길상도〉

이성미(李成美)

I. 머리말

II. 선우영 소개

III. 〈묘길상〉 磨崖佛의 위치와 명칭의 유래

IV. 〈묘길상〉 마애불의 전래된 명칭과 手印을 통한 주제 검토

V. 조선시대 〈묘길상도〉와 선우영 필 〈금강산 묘길상도〉의 양식 비교

한국학중앙연구원 명예교수

주요 논저:

Searching for Modernity: Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosŏn Period (Univ. of Washington Press, 2014); *Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation Through the Ages* (Hollim, 2006); 『영조 대 의궤와 미술문화』 장서각 교양총서 19(한국학중앙연구원, 2014); 『어진의궤와 미술사』(소와당, 2011); 『가례도감의궤와 미술사』(소와당, 2008); 『한국회화사 용어집』(공저, 다할미디어, 2003); 『일본회화사』 개정판(번역, 소와당, 2010); 현재 의궤를 영문으로 소개한 책 *Recording State Rites in Words and Images: Uigwe of Joseon Korea*를 Princeton Univ. Press에서 출판 중.

山律 鮮于英(1946~2009) 筆 〈금강산 묘길상도〉(2000)는 국립중앙박물관이 소장하게 된 최초의 북한 화가 작품이다. 지금까지 알려진 〈묘길상도〉 가운데 가장 큰 縱軸 형식으로 크기가 세로 130.2cm, 가로 56.2cm에 이르는 紙本水墨眞彩 그림이다.

선우영에 관하여는 최근 우리나라에도 수차례 개최된 전시회에서 비교적 잘 알려졌다. 그는 1989년 공훈예술가, 1992년 인민예술가 칭호를 받는 등 이른바 ‘眞彩細畫’의 대가로서 북한을 대표하는 화가가 되었고, 60여 점의 작품이 북한 국보로 지정되었다.

이 그림의 주제인 〈묘길상〉 마애불은 금강산 내금강 지역에 있는 만폭동 골짜기의 높이 40m 벼랑 아래에 15m 정도 크기로 새겨진 고려시대의 마애불이다. 이 마애불의 명칭은 摩訶衍 동쪽에 있었던 妙吉祥庵에서 유래한다. 마애불의 오른쪽 옆 바위에는 直庵 尹師國(1728~1709)이 쓴 ‘妙吉祥’이라는 큼직한 음각의 글씨가 새겨져 있다.

필자는 불상의 手印을 오른손과 왼손이 모두 엄지와 藥指가 만나는 下品下生印과 비슷하지만 왼손이 아래를 향하고 있지 않고 오른손과 거의 직각을 이루며 복부에 놓여있으므로 說法印으로 보았다. 즉 이 불상은 설법인을 결하고 있는 釋迦像이라고 결론지었다.

선우영의 〈금강산 묘길상도〉는 조선시대 같은 주제의 그림들과 비교하면 불상의 자연 환경, 즉 벼랑 아래 암실에 새겨진 불상이라는 점과 불상이 인간의 모습이 아닌 암각상임을 수묵진채로 표현한 유일한 그림이다. 구도와 색감이 자아내는 초현실주의적 분위기 또한 이 〈금강산 묘길상도〉의 특징이라 하겠다.

이 그림을 포함한 선우영의 대부분 작품이 진채로 바위 질감을 사실적으로 표현한 그림이지만 그의 만년작 〈파도〉(2008)와 같이 전통적의 수묵화에 가까운 그림도 그렸던 폭넓은 작품 세계를 보여주는 화가이다.

주제어: 선우영(1946~2009), 북한화가, 〈금강산 묘길상도〉, 묘길상 도상, 수인, 석가상

국립중앙박물관 소장 山律 鮮于英 筆 〈금강산 묘길상도〉

이성미(李成美)
한국학중앙연구원 명예교수

I. 머리말

선우영(1946~2009) 필 〈금강산 묘길상도〉(2000)는 국립중앙박물관이 최초로 소장하게 된 북한 화가의 작품이다(도 1). 지금까지 알려진 묘길상 磨崖佛을 묘사한 그림 가운데 가장 큰 縱軸 형식으로 세로 130.2cm, 가로 56.2cm에 이르는 紙本水墨眞彩 그림이다. 화면의 왼쪽, 불상보다 조금 높은 위치에서 시작하여 “금강산 묘길상”이라는 한글 제목에 이어 그보다 좀 작은 글씨로 “이천년 선우영”이라는 款署가 있고 白文方印 「山律」이 찍혀 있다.

이 작품을 국립중앙박물관에서 입수하게 된 경위에는 언론 기사로 (『우리문화신문』과 『매일경제』 2019년 7월 3일자,¹ 『불교저널』 2019년 7월 9일 등) 상세히 알려졌다. 기증자가 2006년 10월에 평양을 방문하였을 때 선우영 화백을 만나 직접 구입한 작품이므로 眞僞 문제는 전혀 없음을 알 수 있다.

이 글에서는 다음의 몇 가지 문제를 간략하게 살펴보고, 현재까지 알려진 ‘묘길상도’를 연대순으로 정리한 표를 토대로 조선시대 〈묘길상도〉와 선우영 필 〈금강산 묘길상도〉의 양식 비교를 시도하겠다.

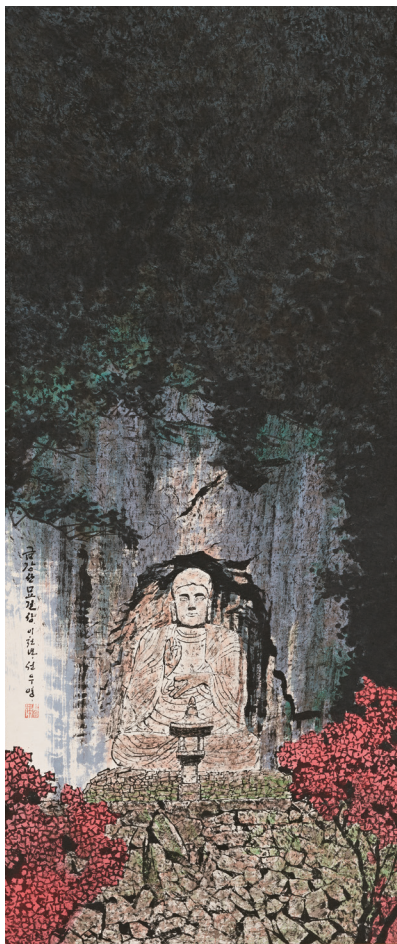
1 <https://www.mk.co.kr/news/culture/view/2019/07/484561/>

II. 선우영 소개

선우영(1946~2009)이 타계하기 3년 전 평양의 천리마 제작소에서 그를 직접 만난 기증자에 의하면, 선우영은 寡黙한 편이기는 하지만 자신의 예술에 강한 신념을 나타냈다고 한다. 북한의 다른 화가들이 사회사실주의 테마를 주로 그린 반면 그는 우리나라의 山河를 주제로 한 산수화를 많이 남긴 것으로 보인다. 선우영은 최근 우리나라에서 수차례 개최된 다음과 같은 전시회로 비교적 잘 알려진 화가이다. 1) <풍경남북>(2012.6.12.~7.22. 고양 아람누리 아람미술관), 2) 9.10 평양 공동선언 1주년 기념<거장 선우영>(2019.9.18.~10.19. 문화쟁길: 대한민국 국회의사당 5층), 3) <북한화가 독도그림전>(2019.10.2.~10.28. 경상북도청 안민관) 등이 있다.

<거장 선우영>전을 대한민국 국회와 공동 개최한 미국조선미술협회 신동훈에 의하면, 선우영은 1969년 평양미술대학을 졸업한 뒤 중앙미술창작사에서 유화를 그리다가 1973년부터 만수대창작사 조선화창작단에 가입하여 朝鮮畫 화가로 활동하기 시작하였다. 그는 실경산수화나 다른 주제의 그림들을 수묵과 채색을 혼용하면서 채색의 비중을 특별히 크게 하였다. 그의 그림들은 ‘진지하고 섬세하며 생동적인 화풍’을 보인다고 평가받는다. 그는 또 “큰 것을 위하여 부분적인 것들을 더 파고 들어야 한다고 주장하면서 화면의 전체적 주제에 맞추어 미세한 부분까지 염두에 두고 세밀하게 묘사하였다”고 한다.² 한 가지 재미있는 사실은 그가 유명한 수예가인 동시에 功勳敎員 칭호를 받은 어머니 노정희의 영향으로 어려서부터 미술에 관심을 두게 되었다는 것이다.³ 그가 아래에 설명한 ‘진체세화’를 그리게 된 배경에 어머니의 화려한 색채로 수놓은 자수 작품의 영향이 있었을 것으로 판단된다.

1989년 공훈예술가, 1992년 인민예술가 칭호를 받는 등 이른바 ‘眞彩細畫’의 대가로서 북한을 대표하는 화가가 되었고, 60여 점의 작품이 북한 국보로 지정되었다. 2002년 2월 미국에서 작품이 전시된 데 이어 5월에는 서울에서 열린 남



도 1. 선우영, <금강산 묘길상도>, 2000년. 종이에 수묵채색, 130.2x52.6cm, 국립중앙박물관(증9397)

2 대한민국 국회 문화체육관광위원회·미국조선미술협회 공편, 『거장 선우영』(대한민국국회, 2019), p.9.

3 doopedia.co.kr, 선우영 조.

북평화미술축전에 작품이 전시되었고, 2005년 10월 중국에서 열린 베이징국제예술박람회에서 《백두산 천지》로 최고상인 금상을 받았다. 대표작으로는 〈범〉, 〈매〉, 〈금강산 천선대〉, 〈박경식 영웅〉, 〈호도해안포 영웅들〉, 〈감풍년〉, 〈고구려 처녀〉 등이 있다.⁴

위의 글에서 선우영이 ‘細密畫 기법’을 사용하였다고 했으나 (인용하지 않았음) 이 표현은 정확한 것이 아니다. 미술사에서 세밀화는 ‘miniature’의 번역이며⁵ 일반적으로 매우 작은 초상화, 중세 필사본 성경의 화려하게 장식된 頭文字 (initial letter), 나아가 인도의 신화 책들 속 삽화처럼 크기가 작은 그림들을 매우 세세한 필치로 세밀하고 사실적으로 묘사하는 것을 이른다. 따라서 선우영의 그림은 보통 크기의 산수화에서 세부 묘사에 치중하여 사실적 느낌이 뛰어난 결과를 보인다고 하는 것이 정확한 표현이다.

이 글이 선우영의 회화 세계를 집중 조명하는 논문이 아니라 ‘자료 소개’ 차원의 간단한 글이므로 그의 회화에 관해서는 아래에서 〈금강산 묘길상도〉를 살펴봄과 동시에 그의 다른 두 작품을 살펴보는 것으로 만족해야 할 것 같다.

Ⅲ. 〈묘길상〉 磨崖佛의 위치와 명칭의 유래

〈묘길상〉 마애불은(도 2a, b, c, d) 금강산 내금강 지역에 있는 만폭동 골짜기의 높이 40m 벼랑에 새긴 고려시대의 마애불이다. 이 마애불은 전체 높이가 15m나 되며, 너비는 9.4m, 얼굴의 높이는 3.1m에 너비가 2.6m이고 눈의 길이는 1m, 귀의 길이 1.5m, 손의 길이 3m, 발의 길이가 3.2m에 이른다. 그러므로 이 마애불은 고려시대 거대한 석조 불상들이나 마애불 가운데 가장 큰 것이다.

〈묘길상〉을 흔히 ‘摩訶衍 묘길상’이라고 일컫는데 마하연은 大乘, 즉 마하야나 (Mahayana)를 뜻하는 金剛山에 있는 楡岾寺 산하의 末寺 이름이었다. 이 절은 신라 때 의상 대사가 지었다고 전하며, 萬瀑洞의 가장 깊은 곳에 있다. 아래에 인용하는 두 개의 지도로 묘길상의 대략적 위치를 볼 수 있다(도 3a, b).⁶

한편 이 마애불의 명칭은 摩訶衍 동쪽에 있었던 妙吉祥庵에서 유래한다. 이 암자는 신라시대에 창건하였으며 고려 말기 懶翁이 중창하였고, 조선시대에 폐허가 되었다. 현재 마애불 뒤편 평지에 남아있는 옛 절터가 묘길상암의 舊址로 추정된다.

마애불의 오른쪽 옆 바위에는 조선 후기 문신이자 뛰어난 서예가로 알려진 直庵 尹師國 (1728~1809)이 쓴 “妙吉祥”이라는 큼직한 음각의 글씨가 새겨져 있다(도 4a, b). 또한 이 마애불의 앞에는 북한 국보 문화유물 제47호로 지정되었다가 해제된 높이 3m 가량의 사각 石燈이 있다.⁷

4 『거장 선우영』, 앞과 같음.

5 월간미술 편, 『세계미술용어사전』(1998), p.154, ‘미니어처(miniature)’ 참조.

6 『영진5만지도』(영진문화사, 2006), p.7; 유홍준, 『금강산』(학고재, 1998), p.84.

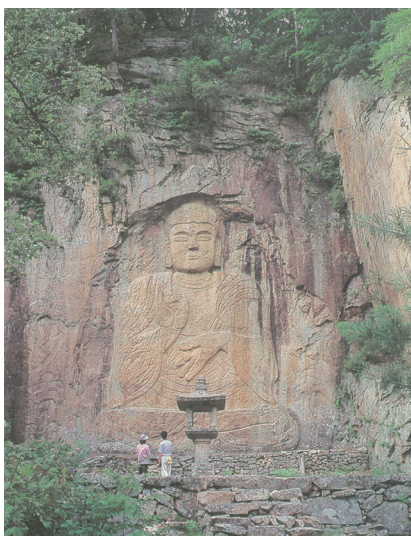
7 encykorea.ac.kr.



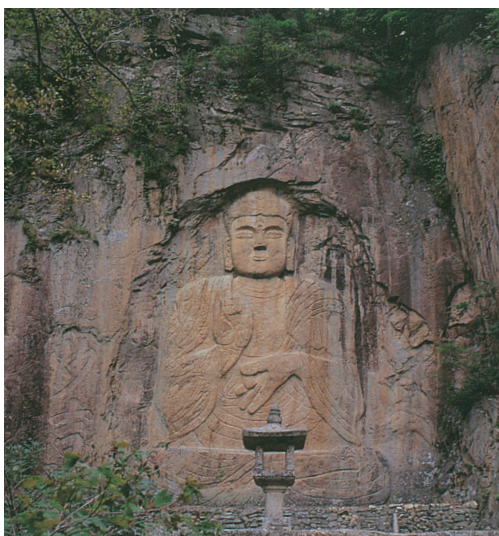
도 2a. 〈金剛山磨崖阿彌陀如來坐像〉(朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』
第六一七冊 (釜山: 民族文化, 2005), p.886. original, 1920)



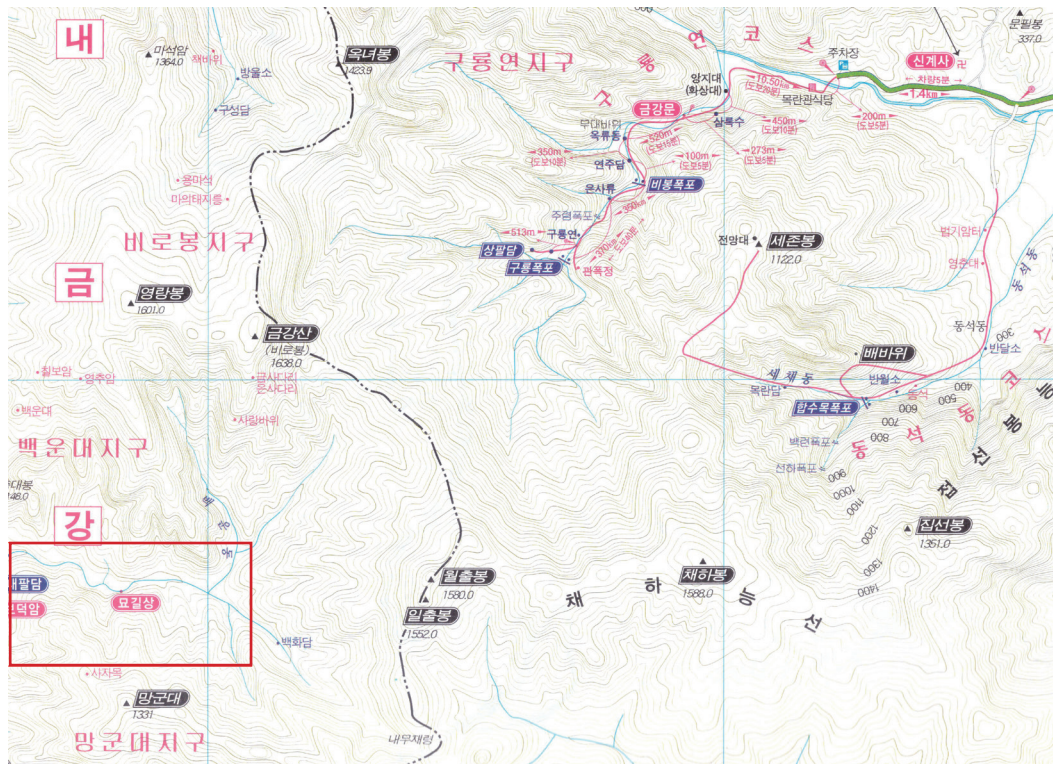
도 2b. 〈묘갈상〉 사진(Saunders, E. Dale., *Mudrā : A Study of
Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*
(New York: Bollingen Foundation, 1960), p.173.)



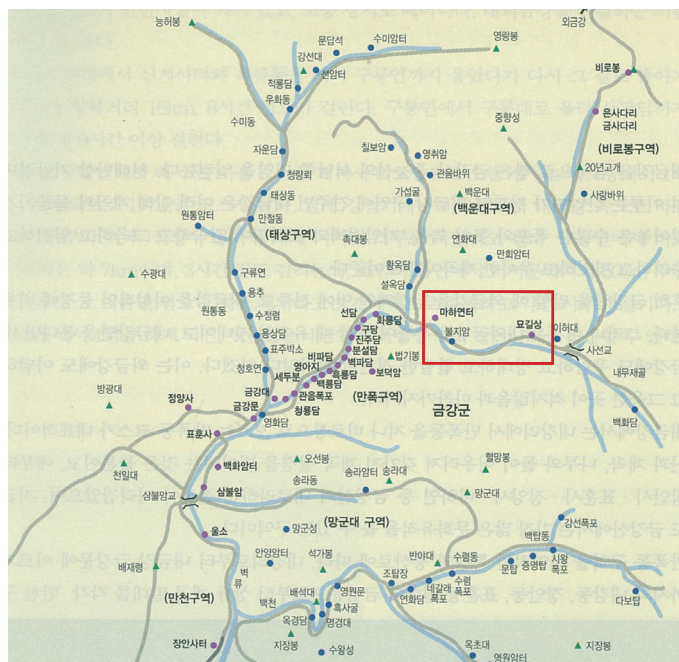
도 2c. 〈묘갈상〉 사진(유홍준, 『나의 북한문화유산답사기』
(중앙 M&B, 2001), p.339.)



도 2d. 〈묘갈상〉 사진(이태호 · 이경화, 『한국의 마애불』(도서출판 다른세상,
2003), p.141.)



도 3a. 금강산 지도 부분(『영진만지도』(영진문화사, 2006), p.7.)



도 3b. 내금강 지도(유홍준, 『금강산』(학고재, 1998), p.84.)

IV. 〈묘길상〉 마애불의 전래된 명칭과 手印을 통한 주제 검토

묘길상은 지혜를 상징하는 文殊菩薩의 다른 이름이다. 『韓英佛學 大辭典』에는 “Wonderful and auspicious, the meaning of Mañjuśrī, 妙 for Mañju and 吉祥 for śrī; v. 文殊” 라고 하였다.⁸ 한편 妙吉祥의 한자음을 적어보면 “miaojixiang”이 되는데 이 음으로부터 “Mañjuśrī”라는 비슷한 음을 추출할 수 있다. 따라서 妙吉祥 ↔ Mañjuśrī 라는 音譯과 意譯을 동시에 찾을 수 있다.

이 마애불은 절벽의 아랫부분에 형성된 깊이 얇은 龕室 앞에 結跏趺坐를 들고 있는 거대한 高浮彫坐像이다. 불상을 실사한 유홍준, 이태호와 같은 미술사학자들은 이 불상을 양식상 고려시대 초기의 것으로 추정한다. 묘길상의 手印은 阿彌陀 九品印 가운데 下品下生印을 結하고 있다는 설과,⁹ 安慰-說法印을 結하고 있다는 설이 있다.¹⁰ 후자에 의하면 안위-설법인은 불상의 하위 신들인 보살상, 즉 彌勒,

普賢, 文殊보살 등에 나타난다고 한다. 이에 의하여 Saunders는 자신의 책에 실린 도판 제목을 “Miroku,” 즉 彌勒이라고 하였다(도 2b). New York에서 1960년에 출간된 이 책의 도판 출처는 Musée Guimet로 되어있고 사진의 연대는 적혀있지 않으나 서구에도 이 불상이 알려져 있음을 증명하는 귀중한 자료이다.

현지를 답사한 최초의 한국 미술사학자 유홍준 교수에 의하면 “오른손은 무명지와 엄지가 원을 만들고 있지만 왼손은 가운데 손가락을 꼬부려 원을 그리고 있기 때문에 下品下生인지 中品下生인지 명확하지 않을 뿐



도 4a. 〈金剛山磨崖阿彌陀如來坐像〉 묘길상 글자 부분
(朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』第六七冊
(釜山: 民族文化, 2005), p.886, original, 1920)



도 4b. 묘길상 글자 부분(유홍준, 『나의 북한문화
유산답사기』(중앙 M&B, 2001), p.339.)

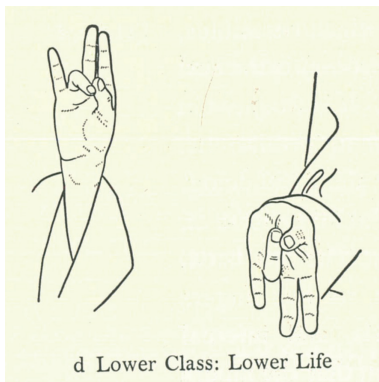
8 William Edward & Lewis Hodus, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (韓英佛學 大辭典) (London: Kegan Paul, Trench, Turner & Co. Ltd., 1934, Reprinted by Ch'eng-wen Publishing Company, Taipei, 1968), p.234.

9 encykorea.ac.kr.

10 E. Dale, & Mélanie Douhet Saunders, *Mudrā: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture* (New York: Bollingen Foundation, 1960), p.75.

이다”라고 하였다.¹¹ 이태호 교수는 “양손은 중지를 굽혀 엄지에 대고 있어서 아미타 구품인의 수인처럼 보인다”고 하였다.¹²

그러나 현지를 아직 답사하지 못한 필자는 위의 여러 사진들의 수인을 자세히 검토한 결과 오른손과 왼손이 모두 엄지와 藥指가 만나는 형상이지만 하품하생인과 같이(도 5)¹³ 왼손이 아래를 향하고 있지 않고 오른손과 거의 직각을 이루는 방향으로 복부의 옷 주름 앞에 놓여있는 것으로 보았다. 이러한 손 모습은 도 6에서 가장 잘 보인다.¹⁴ 따라서 필자는 불교미술 전공 원광대 金廷禧 교수의 助言(email 두 번, 그리고 참고 도판 다수 제공)과 Saunders의 ‘안위-설법인’說을 종합하여 說法印을結하고 있는 부처상이라는 의견을 따르겠다. 요약하면 이 불상의 전통적인 명칭인 ‘묘길상’에서 기인한 ‘문수보살’說, 다른 학자들이 제기한 “미륵”(D. Saunders), 또는 ‘아미타불’(유홍준, 이태호) 설을 따르지 않고 설법을 하고 있는 釋迦像으로 잠정 결론짓겠다. <묘길상>(15m)보다 약 삼분의 일 크기의 <법주사 마애불>(약 5m)은 다리 모양이 의자에 앉은 모습으로 倚像으로 분류되기는 하지만 고려시대 어느 불상보다 양식상 유사하므로 참고로 이 도판을 제시한다(도 7). 그러나 두 작품들의 수인은 두 손이 가슴과 배 앞으로 가까이 놓여있는 것을 제외하면 실제 손가락 모습은 매우 다르다. 그러므로 <묘길상>의 수인이 매우 독특함을 알 수 있다. 이와 같은 필자의 이론 전개와 잠정 결론에 이의를 제기할 학자들이 나올지도 모르지만 필자가 사진으로 살펴본 수인이 두 손 모두 엄지와 藥指로 원을 그리고 있는 것은 확실해 보인다.



도 5. <Lower Class : Lower Life>(Saunders, E. Dale., *Mudrā : A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture* (New York: Bollingen Foundation, 1960), p.74.)



도 6. 묘길상 수인(이태호·이경화, 『한국의 마애불』(도서출판 다른 세상, 2003), p.139.)



도 7. <법주사 마애불>, 보물 제216호, 높이 약 5미터, 충청북도 보은군 내속리면 사내리

11 유홍준, 『나의 북한 문화유산답사기 하: 금강예찬』(중앙 M&B, 2001), p.342.

12 이태호·이경화, 『한국의 마애불』(도서출판 다른 세상, 2003), p.136.

13 Saunders, 앞의 책, p.74.






14 이태호·이경화(2003), 위의 책, p.139.



V. 조선시대 〈묘길상도〉와 선우영 필 〈금강산 묘길상도〉의 양식 비교

아래에 현재까지 알려진 〈묘길상도〉들을 연대순으로 모아놓은 표를 제시한다(표 1).

표 1. 현재까지 알려진 〈묘길상도〉 목록

연번	작가	작품명	제작년도	재료	크기 (cm)	소장처	그림
1	許佖 (1709~1761)	〈妙吉祥圖〉	1759년	종이에 수묵	전체 27.5× 95.9	국립중앙 박물관	
2	金允謙 (1711~1775)	〈妙吉祥圖〉, 《逢萊圖卷》	1768년	종이에 수묵담채	27.5× 39.0	국립중앙 박물관	
3	金應煥 (1742~1789)	〈妙吉祥圖〉, 《海嶽全圖帖》	1788~89년	비단에 수묵담채	32.2× 43.0	개인 소장	
4	金弘道 (1745~1806 이후)	〈妙吉祥圖〉, 《金剛四郡帖》	1788년	비단에 수묵담채	30.0× 43.7	개인 소장	
5	필자 미상	〈妙吉祥圖〉	조선 후기	비단에 수묵담채	52.6× 41.5	국립중앙 박물관	

연번	작가	작품명	제작년도	재료	크기 (cm)	소장처	그림
6	金弘道 (1745~1806 이후)	〈妙吉祥圖〉	조선 후기	종이에 수묵담채	23.6× 18.2	간송 미술관	
7	金夏鐘 (1793~1878 이후)	〈妙吉祥圖〉, 《楓嶽卷》	1865년	종이에 수묵담채	49.3× 61.6	개인 소장	
8	嚴致郁 (생몰년 미상)	〈妙吉祥圖〉	18세기 후반 ~19세기	종이에 수묵담채	27.9× 38.8	국립중앙 박물관	
9	李漢喆 (1808~1880)	〈妙吉祥圖〉	조선 말기	종이에 수묵담채	24.6× 28.0	간송 미술관	
10	金殷鎬 (1892~1979)	〈妙吉祥圖〉	20세기	종이에 수묵담채	33.2× 45.2	간송 미술관	

연번	작가	작품명	제작년도	재료	크기 (cm)	소장처	그림
11	鮮于英 (1946~2009)	〈금강산 묘길상〉	2000년	종이에 수묵담채	130.2 × 56.2	국립중앙 박물관	
12	韓才英 (1945~?)	〈금강산의 묘길상〉	2006년	종이에 수묵담채	64.0× 133	개인 소장	

위의 표를 一瞥하면 조선시대 묘길상도는 모두 수묵 또는 수묵담채화이며, 크기는 국립중앙박물관 소장 필자 미상 작품(5), 그리고 개인 소장 김하중 작품(7)을 제외하면 세로가 40cm 이하인 소품들이 다. 허필의 그림(1)은 그 형상과 橫卷 형식의 크기가 매우 다르므로 이 비교에서 제외한다.

조선시대 그림들이 하나같이 묘길상을 마음 좋은 ‘동네 아저씨’ 모습으로 부드럽게 묘사하여 대상이 돌부처라는 느낌을 받기 힘든 작품들인 반면 선우영은 돌부처의 모습을 사실적으로 묘사하면서도 묘길상 마애불의 부드러운 상호를 잘 포착하였다. 다만 실제의 마애불의 넘적한 얼굴과 우람스러운 어깨를 약간 가름하게 縱卷 형식의 그림에 어울리게 그린 듯 하다.

다음으로는 조선시대의 작품들 가운데 김윤겸(3), 김하중(7), 김은호(10)의 그림들만 불상 배경에 약간의 龕室이 있는 것처럼 보이도록 표현되었다. 그러나 조선시대 작품들, 그리고 북한의 또 다른 화가 한재영(1945~?)의 작품(12)까지도 묘길상 마애불이 40m의 절벽 아래에 약 15m 높이로 陽刻되었다는 느낌을 전달하는 작품은 볼 수 없다. 이와 같은 느낌을 제대로 반영한 그림은 오직 선우영의 〈금강산 묘길상도〉 뿐이다.

화가는 우선 불상 양쪽의 배경을 완전히 제거하여 속세와 동떨어진 느낌을 자아내는 검푸른 절벽을 표현하였다. 이 부분을 자세히 들여다보면 바위 절벽에 자라는 某種의 나무 잎을 묘사한 붓자국들이 보인다. 그리고 제일 위로부터 반 이상 내려온 지점에 깊지는 않으나 불상이 안치될 감실이 조성되어있다. 즉 佛頭의 위와 왼쪽 어깨를 따라 내려가는 길은 그들로 감실의 존재를 확실하게 묘사하였다. 그 안의 좌상은 대부분 날카로운 線描를 구사하여 사실적으로 표현하였다. 다만 눈썹의 아래, 코의 아랫부분과 얼굴 아래 윤곽을 따라 그늘진 부분을 강조하여 몸에 비해 입체감이 두드러진 실제 불상의 모습을 그대로 보여주고 있다.

座臺 아래 양쪽에 비대칭형 삼각형을 형성하고 있는 자주색으로 물든 단풍나무들은 계절이 가을임을 알려준다. 동시에 이들은 자칫 수직 절벽 때문에 아래로 흘러내려갈 것 같은 불상을 받쳐주는 수평적 받침의 역할을 하여 전체 구도에 안정감을 주고 있다.

세부 묘사의 정확성은 手印에서도 잘 볼 수 있다. 위에 열거한 어느 작품에서도 볼 수 없는 정확한 손 모양이다.

이 그림에서 한가지 아쉬운 점은 마애불과 석탑의 주변에 사람을 그려 넣지 않아 마애불의 상대적 크기를 쉽게 느낄 수 없다는 점이다. 그러나 화가는 자신이 조성한 엄격한 구도나 불상의 묘사, 그리고 전체적인 색감이 자아내는 超現實主義적 분위기에 인물의 배치는 전혀 어울리지 않는다고 생각하였을지도 모른다. 이상의 여러 가지 점들을 종합해 보면 선우영의 〈금강산 묘길상도〉는 唯一無二한 작품이라고 볼 수 있다.

아래에는 〈묘길상도〉 이외의 선우영의 다른 작품들을 두 점 소개함으로써 그의 예술 세계를 조금이나마 폭넓게 이해할 수 있도록 해 본다.



도 8. 선우영, 〈금강산〉, 2007년, 종이에 수묵진채, 50.0x90.0cm(『거장 선우영』(대한민국국회, 2019), 도 14)

첫째는 그의 2007년 작품인 <금강산>(도 8)이다. 그 구도를 보면 옆으로 넓은 화폭을 세로로 二分하여 왼편에는 선우영 특유의 매우 사실적이며 치밀한 바위묘사로 금강산의 특징적인 날카로운 바위들의 단단한 모습을 적절한 陰影을 구사하여 실제 바위 산들을 눈앞에 보듯이 묘사하였다. 반면으로 그림의 오른쪽에는 멀리 보이는 푸른 하늘과 구름 아래에 눈 덮인 완만한 산봉우리를 배치하고 그 앞으로 늦게까지 남아있는 단풍진 잎들이 여기저기 보이는 中景의 산봉우리를 가느다란 먹선으로 묘사하였다. 이렇게 함으로써 화가는 왼편의 近景과는 확연한 거리감이 느껴지는 결과를 성공적으로 창출하였다.



도 9. 선우영, <파도>, 2008년, 종이에 수묵담채, 50.0x54.0cm(『거장 선우영』(대한민국국회, 2019), 도 30)

<금강산>이 그의 <묘길상도>와 필선과 채색 면에서 일맥 상통하는 작품이라면 그가 타계하기 일년 전인 2008년에 그린 <파도>(도 9)는 그의 또 다른 작품 세계를 보여준다. 크기가 세로 50cm, 가로 54cm로 비교적 작은 작품이지만 앞의 두 작품에서는 볼 수 없었던 과감한 필치로 밀려드는 거대한 파도가 오른쪽의 시커먼 바위 덩어리에 부딪치는 형상을 대부분 수묵의 농도 변화로 표현하였다. 국회의사당 전시 도록에는 이 그림을 '진채진경산수'라고 설명을 붙였지만 채색이라고는 조금 오른쪽으로 치우친 가운데 윗부분 거의 흰색으로 보이는 파도와 짙은 먹으로 묘사된 바위 사이로 보이는 검푸른 하늘과 화면의 오른쪽 윗부분 바위에 약간의 갈색 '하이라이트'에 불과하다. 전경에도 해안으로 밀려드는 파도가 울퉁불퉁한 해변의 돌들을 휩쓸며 지나가는 양상을 잔잔하지만 역동적인 필선과 濃墨으로 묘사하였다. 매우 얇은, 거의 흰색으로 묘사된 파도를 자세히 살펴보면 이곳에도 가느다란 필선이 간간히 사용되어 泡沫을 이루며 뒤집히는 파도의 역동성을 보여주려고 한 것 같다. 무엇보다도 소위 '진채화가'라고 알려진 그가 만년에 이처럼 과감한 수묵의 농담 대비에 의존한 작품을 남겼다는 사실이 그의 회화 세계의 폭을 넓혀주는 데 크게 공헌한 것으로 보인다.

원고투고일 2020.3.17. | 심사개시일 2020.4.20. | 게재 확정일 2020.5.21. |

참고문헌

『澗松文華』77 繪畫 四十八 道釋, 서울: 韓國民族美術研究所, 2009.

대한민국국회 문화체육관광위원회 · 미국조선미술협회 공편, 『거장 선우영』, 대한민국국회, 2019.

국립중앙박물관, 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』, 국립중앙박물관, 2019.

월간미술 편, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1998.

유홍준, 『금강산』, 학고재, 1998.

_____, 『나의 북한 문화유산답사기 하: 금강예찬』, 중앙 M&B, 2001.

이태호·이경화, 『한국의 마애불』, 도서출판 다른세상, 2003.

秦弘燮, 『韓國의 佛像』, 一志社, 1982.

黃壽永 編著, 安章憲 寫真, 『石窟庵』, 藝耕産業社, 1989.

Saunders, E. Dale, & Mélanie Douhet Saunders, *Mudrā: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, New York: Bollingen Foundation, 1960.

Soothill, William Edward & Lewis Hodus, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (韓英佛學大辭典), London: Kegan Paul, Trench, Turner & Co. Ltd., 1934, Reprinted by Ch'eng - wen Publishing Company, Taipei, 1968.

The First North Korean Painting in the Collection of the National Museum of Korea: *Myogilsang on Diamond Mountain* by Seon-u Yeong

Yi Song-mi*

Myogilsang on Diamond Mountain, signed and dated (2000) by Seon-u Yeong (1946-2009), is the first work by a North Korean artist to enter the collection of the National Museum of Korea (fig. 1a). The donor acquired the painting directly from the artist in Pyongyang in 2006. In consequence, there are no issues with the painting's authenticity. This painting is the largest among all existing Korean paintings, whether contemporary or from the Joseon Dynasty, to depict this iconography (see chart 1. A Chronological List of Korean Myogilsang Paintings.) It is ink and color on paper, measures 130.2 x 56.2 centimeters, and is in a hanging scroll format.

Since this essay is intended as a brief introduction of the painting and not in-depth research into it, I will simply examine the following four areas: 1. Seon-u Yeong's background; 2. The location and the traditional appellation of the rock-cut image known as Myogilsang; 3. The iconography of the image; and 4) A comparative analysis of Seon-u Yeong's painting in light of other paintings on the same theme. Finally, I will present two more of his works to broaden the understanding of Seon-u Yeong as a painter.

1. Seon-u Yeong: According to the donor, who met Seon-u at his workshop in the *Cheollima Jejakso* (Flying Horse Workshop) three years before the artist's death, he was an individual of few words but displayed a firm commitment to art. His preference for subjects such as Korean landscapes rather than motifs of socialist realism such as revolutionary leaders is demonstrated by the fact that, relative to his North Korean contemporaries, he seems to have produced more paintings of the former.

In recent years, Seon-u Yeong has been well publicized in Korea through three special exhibitions (2012 through 2019). He graduated from Pyongyang College of Fine Arts in 1969 and joined the Central Fine Arts Production Workshop focusing on oil painting. In 1973 he entered the

* Professor Emerita of Art History, The Academy of Korean Studies

Joseon Painting Production Workshop and began creating traditional Korean paintings in ink and color. His paintings are characterized by intense colors and fine details. The fact that his mother was an accomplished embroidery specialist may have influenced on Seon-u's choice to use intense colors in his paintings. By 1992, he had become a painter representing the Democratic People's Republic of Korea with several titles such as Artist of Merit, People's Artist, and more. About 60 of his paintings have been designated as National Treasures of the DPRK.

2. The Myogilsang rock-cut image is located in the Manpok-dong Valley in the inner Geumgangsan Mountain area. It is a high-relief image about 15 meters tall cut into a niche under 40 meters of a rock cliff. It is the largest of all the rock-cut images of the Goryeo period. This image is often known as "Mahayeon Myogilsang," Mahayeon (Mahayana) being the name of a small temple deep in the Manpokdong Valley (See fig. 3a & 3b). On the right side of the image, there is an intaglio inscription of three Chinese characters by the famous scholar-official and calligrapher Yun Sa-guk (1728-1709) reading "妙吉祥" *myogilsang* (fig. 4a, 4b).

3. The iconography: "Myogilsang" is another name for the Bhodhisattva Mañjuśrī. The Chinese pronunciation of Myogilsang is "miaojixiang," which is similar in pronunciation to Mañjuśrī. Therefore, we can suggest a 妙吉祥 ↔ Mañjuśrī formula for the translation and transliteration of the term. Even though the image was given a traditional name, the mudra presented by the two hands in the image calls for a closer examination. They show the making of a circle by joining the thumb with the ring finger (fig. 6). If the left hand pointed downward, this mudra would conventionally be considered "lower class: lower life," one of the nine mudras of the Amitabha. However, in this image the left hand is placed across its abdomen at an almost 90-degree angle to the right hand (fig. 6). This can be interpreted as a combination of the "fear not" and the "preaching" mudras (see note 10, D. Saunders). I was also advised by the noted Buddhist art specialist Professor Kim Jeong-heui (of Won'gwang University) to presume that this is the "preaching" mudra. Therefore, I have tentatively concluded that this Myogilsang is an image of the Shakyamuni offering the preaching mudra. There is no such combination of hand gestures in any other Goryeo-period images. The closest I could identify is the Beopjusa Rock-cut Buddha (fig. 7) from around the same time.

4. Comparative analysis: As seen in <Chart 1>, except for the two contemporary paintings, all others on this chart are in ink or ink and light color. Also, none of them included the fact that the image is under a 40-meter cliff. In addition, the Joseon-period paintings all depicted the rock-cut image as if it were a human figure, using soft brushstrokes and rounded forms. None of these paintings accurately rendered the mudra from the image as did Seon-u. Only his painting depicts the natural setting of the image under the cliff along with a realistic rendering of the image. However,

by painting the tall cliff in dark green and by eliminating elements on either side of the rock-cut image, the artist was able to create an almost surreal atmosphere surrounding the image. Herein lies the uniqueness of Seon-u Yeong's version.

The left side of Seon-u's 2007 work *Mount Geumgang* (fig. 8) lives up to his reputation as a painter who depicts forms (rocks in this case) in minute detail, but in the right half of the composition it also shows his skill at presenting a sense of space. In contrast, *Wave* (fig. 9), a work completed one year before his death, displays his faithfulness to the traditions of ink painting. Even based on only three paintings by Seon-u Yeong, it seems possible to assess his versatility in both traditional ink and color mediums.

Key words: Seon-u Yeong (1946-2009), North Korean artist, *Myogilsang of the Diamond Mountain*, Iconography of Myogilsang, preaching mudra, Shakyamuni