

‘조선만화’(朝鮮漫畵)의 한 기원

송민호*

도리고에 세이키(鳥越靜岐)의 도한 배경과
회화적 영향 관계를 중심으로*

초록 우스다 잔운(薄田斬雲)이 글을 쓰고, 도리고에 세이키(鳥越靜岐)가 그림을 그려 일한서방에서 1908년에 낸 『조선만화』(朝鮮漫畵)는 러일전쟁 이후 한국의 풍속에 대한 배타적 시선을 담고 있는 가장 대표적인 출판물로 간주되어 왔지만, 그림에도 불구하고, 이 책은 한국에서 최초로 ‘만화’라는 이름을 달고 출판되었다는 점에서 지금까지 그것이 갖고 있는 성격에 대한 주목이 이루어져 왔다.

본 논문은 이러한 주목에 비해 그리 충분히 밝혀지지 않았던 도리고에 세이키가 경성에 건너오게 된 계기와 그의 회화적 영향 관계를 설명하기 위한 것이다. 도리고에는 오카야마 출신으로 가난한 가정 환경에서 자라나 고학을 하면서 한학과 그림 등을 배웠다. 통감부 치하의 한국에서 『경성일보』가 창간될 무렵, 그는 도쿄에서 사장의 면접을 보았는데, 이때 그 집에 와 있던 고스기 미세이(小杉未醒)의 추천으로 경성일보사에 취직하여 교정계로서 한국에 건너올 수 있었다.

한국에 건너온 도리고에는 러일전쟁의 잔영이 채 가시지 않은 한국에서 『경성일보』라는 제국주의 일본 저널리즘에 종사하면서, 다양한 영향 관계를 통해 자신의 화식적 정체성을 형성해 나갔다. 한편으로는 러일전쟁에 종군했던 고스기 미세이(小杉未醒)의 영향을 받아 전쟁보도화의 양식과 컷화의 양식을 주로 추구하였을 뿐만 아니라, 1907년 취재차 한국을 방문한 기타자와 라쿠텐(北沢樂天)을 만나 ‘만화’라는 양식에 대해서도 깊은 영향을 받았다. 그가 마지막에 간간히 시도했던 시사 풍자 만화 등은 바로 그 영향을 보여 주는 것이며, 이어 출간한 『조선만화』 역시 그 자장 안에 존재하고 있었다.

주제어 도리고에 세이키(鳥越靜岐), 호소키바라 세이키(細木原青起), 조선만화(朝鮮漫畵), 고스기 미세이(小杉未醒), 기타자와 라쿠텐(北沢樂天), 도쿄픽(東京パック)

* 이 논문은 2023년 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.

** 홍익대학교 국어국문학과 부교수

1. 서론

일본의 제국주의적 군사 침략이 본격화된 청일전쟁과 러일전쟁기에 언론 미디어와 이미지의 교착은 간과되기 어려운 중요한 의미가 있다. 청일전쟁과 러일전쟁은 조선과 중국, 러시아 등에서 일어나고 있던 전쟁의 상황을 기사 텍스트와 삽화 이미지를 통해 중계했던 첫 번째 계기였다. 러일전쟁이 끝난 이후에도 한국에 설치된 통감부를 통해 동아시아 전역으로 영향력을 확장하려고 했던 일본 제국주의 세력의 시선을 통해 적극적으로 생산해 낸 타자의 이미지는 밀접한 관계에 놓여 있었다.

박양신은 청일전쟁을 기준으로 조선에 대한 일본의 삽화적 인식이 크게 변모하고 있음에 주목하고, 청일전쟁기 이전의 우키요에(浮世繪)나 니시키에(錦絵)로부터 이후의 『풍속화보』(風俗畫報) 속 조선에 대한 삽화로 옮겨 가게 되면서 문명 대 야만이라는 담론들을 중심으로 조선인에 대한 악의적인 이미지가 적극적으로 유포되었다고 파악한다.¹ 또한, 한상일과 한정선 역시 청일전쟁과 러일전쟁 사이에서 조선에 대한 오리엔탈리즘적 시선의 변화 양상을 다루면서 제국과 식민지의 문제가 단지 정치권력의 문제만이 아니라 언론을 통해 유포되는 문자텍스트와 시각 이미지 등을 통해 형성되는 시선의 문제였다는 사실을 보여 준다.²

러일전쟁 이후 형성된 이러한 식민지로서의 조선에 대한 악의적인 이미지가 그 이후까지 영향을 미쳐 결국 일제강점이라는 정치적인 국면에도 영향을 주었다는 대표적인 사례로 우스다 잔운(薄田斬雲)이 글을 쓰고, 도리고에 세이키(鳥越靜岐)가 그림을 그렸던 『조선만화』(朝鮮漫畫)를 거론할 수 있다. 도리고에 세이키는 마찬가지로 일한서방(日韓書房)에서 내고 있던 잡지 『조선』(朝鮮)에도 수많은 삽화를 그렸는데, 이 잡지를 내고 있던 제국주

1 박양신(2005), 「明治시대(1868~1912) 일본 삽화에 나타난 조선인 이미지」, 『정신문화연구』 28(4), 정신문화연구원, pp. 301-329.

2 한상일·한정선(2006), 『일본, 만화로 제국을 그리다: 조선병탄과 시선의 정치』, 일조각.

의 언론인 사쿠오 슌조(釈尾春菴)나 기쿠치 겐조(菊池謙讓) 등의 정치 및 역사 인식과 궤를 같이하고 있었다.³

이처럼 식민지인 한국에 대한 다소 악의적인 시선을 갖고 있으면서 동시에, 한국의 풍속을 소재로 최초로 '만화'라는 용어를 사용하여 출간된 책이라는 점에서 이 『조선만화』에 대해서는 지금까지 많은 연구가 이루어져 왔다. 우선, 정희정은 마찬가지로 『조선만화』 속 조선에 대한 부정적인 이미지가 이미지적인 배치를 통해서 어떤 방식으로 구현되었는가 하는 것을 밝히는 데 주력하면서, 이 사례가 당시 조선에 '만화'라는 용어가 최초로 등장한 것으로 의미가 있다는 사실을 부각하였다.⁴

이어 도리고에 세이키라는 인물 자체에 대해 처음 본격적으로 주목했던 박광현은 그가 『경성일보』가 창간될 무렵인 1906년부터 경성에 머물면서 하이쿠 창작 모임 '온돌회' 등에 참여하여 그가 통감부 시대 삽화와 하이쿠가 겹치는 영역에서 활동하고 있었다는 사실을 구체적으로 밝혔다. 이를 통해 그가 만화저널리스트, 혹은 문화번역자의 입장에서 민간에서 구성된 제국적 시선의 '조선 지(知)'를 만화에 반영했던 것으로 판단하였다.⁵ 이어, 황익구는 우스다 잔운과 도리고에 세이키에 의해 출판된 『조선만화』를 1927년에 오카모토 잇페이(岡本一平)가 신문에 연재한 「조선만화행」(朝鮮漫畵行)과 비교하면서 그 태도가 대립되어 있다는 사실을 지적하기도 하였다.⁶

3 박양신(2004), 「통감정치와 재한 일본인」, 『역사교육』 90, 역사교육연구회, 157-165쪽; 최혜주(2008), 「잡지 『朝鮮』(1908~1911)에 나타난 일본 지식인의 조선 인식」, 『한국근현대사연구』 45, 한국근현대사학회, pp. 80-115.

4 정희정(2010), 「근대기 재한 일본인 출판물 『朝鮮漫畵』」, 『美術史論壇』 31, 한국미술연구소, pp. 299-308.

5 박광현(2011), 「'조선'을 그리다: 100년 전 어느 만화저널리스트의 '조선」, 『일본학연구』 34, 단국대학교 일본연구소, pp. 99-126.

6 황익구(2019), 「근대일본의 조선인 이미지 재현과 타자인식」, 『인문과학』 73, 성균관대학교 인문학연구원, pp. 47-49.

이처럼, 지금까지 『조선만화』에 대해서는 적지 않은 연구적 접근이 이뤄졌지만, 여전히 여기에 그림을 그렸던 도리고에 세이키, 즉 호소키바라 세이키라는 인물이 어떤 배경을 통해 도한했으며, 그가 그린 삽화에 들어 있는 조선에 대한 시선이 구체적으로 어떤 배경을 통해 형성된 것인가 하는 질문에 답하기는 쉽지 않았다. 본고에서는 경성에 건너올 무렵 불과 채 20세 정도에 불과했던 도리고에가 경성에 건너온 배경이나 그가 자신의 화식적 정체성을 찾아가는 과정에서 답습했던 대상들, 그리고 궁극적으로 『조선만화』에서 제국적 시선을 내면화한 표현을 표출하게 된 배경을 추적해 보고자 한다.

2. 도리고에 세이키(鳥越静岐)의 『경성일보』 시절

도리고에 세이키가 경성에 건너온 시기는 지금까지 대략 『경성일보』(京城日報)가 창간된 이후인 1906년 9월 무렵의 일로 추정되고 있다.⁷ 도리고에 자신의 회고에 따르면, 그는 일본의 오카야마 북쪽 미마사카(美作)라는 산골에서 태어났다. 도리고에 세이키의 본명은 도리고에 다쓰에(鳥越辰江)로, 세이키(静岐)는 자신이 직접 붙인 이름이었다. 현재 오카야마현의 북쪽에 있는 고향 사쿠슈(作州)에 있는 ‘나기’(那岐)라는 이름의 산에서 ‘기’(岐)자를 따서 ‘세이키’(静岐)라고 했다는 것이다.⁸ 한국에 건너온 이후 1908년 호소키바라(細木原) 가문에 입양되면서부터 그는 호소키바라 성을 쓰게 되었는데

7 박광현은 잡지 『朝鮮』에 실린 호소키바라 세이키 송별 기사(「オンドル会小集」), 『朝鮮』 12, 日韓書房, 1909.2., p. 83)에서 자신이 언급한 한국 체류 기간을 근거로 그의 도한 시점을 『경성일보』를 창간한 이후로 추측한다(박광현, p. 99).

8 鳥越静岐(1938.1.), 「(ハガキ回答)私の雅号・ペンネームとその由来」, 『実業の日本』 41(2), p. 158, 번역 인용자, ‘畫家 細木原青起’, 여러 화가들이 엮서로 자신의 아호나 펜네임의 유래가 무엇인가 밝히는 이 기획에서 호소키바라 세이키는 자신이 도리고에 세이키라는 필명을 썼던 배경에 대해 위와 같이 설명하고 있다.

데,⁹ 이때 기존 '세이키'의 음에 맞추어 '세이키'(靑起)로 이름을 바꾸게 되었다.¹⁰

도리고에의 부모는 몰락한 지방 무사계급 출신이었는데, 전쟁에서 도망쳐 나와 농사를 지으며 살아가고 있었다고 한다. 그의 아버지가 가족에게 빚만 남기고 죽어, 그는 6살의 나이로 오카야마에서 신문기자를 하고 있던 형을 따라 오카야마시로 나와 살게 되었다. 그는 소학교만 나온 뒤에 별도로 한학을 배워 법률 사무소에 일했는데, 17세부터는 도쿄로 상경하여 미술을 배웠다. 그러다가 22세가 되는 메이지 39년, 즉 1906년에 『경성일보』가 창간되자 교정계로 취업하여 한국에 건너와 월급을 받고 일하게 된 것이다.¹¹

도리고에는 경성일보사에 면접을 보러 갔던 당시에 대해 다음과 같이 회고하고 있다. 신문기자였던 형의 추천을 받아 면접을 보게 된 그는 자신이 그린 견본 그림 몇 장을 들고 도쿄에 있던 경성일보사 사장의 자택을 방문하였다. 당시 사장은 그의 그림을 보고 처음에는 별로 좋아하지 않았는데, 마침 그 집에 와 있던 러일전쟁 중군 화가이자 삽화가였던 고스기 미세이(小杉味醒)가 그의 그림을 보고 추천해서 간신히 채용될 수 있었다는 것이다.¹² 이러한 과정을 통해 한국에 건너와 매달 30엔의 월급을 받는 『경성일보』 기자가 되었다.¹³

9 도리고에는 본래 도리고에 소이치(鳥越宗一)의 삼남으로 태어났으나, 경성에 와 있던 1908년 24세 때 오카야마시(岡山市) 가도타야시키(門田屋敷)의 호소키바라(細木原) 가문의 양자가 되어 호소키바라의 성을 쓰게 되었다[笠岡市立竹喬美術館 編(2000), 『岡山の近代日本画 2000』, 笠岡市立竹喬美術館, p. 99].

10 鳥越静岐(1938.1.), p. 158.

11 細木原靑起(1930.1.), 「(漫畵自傳)不遇から得意へ」, 『雄弁』 21(1), pp. 101-102.

12 細木原靑起(1930.1.), p. 102.

13 細木原靑起(1955.8.), 「木版から凸版への轉換期」, 『さしゑ』 2, 插美会, p. 18, 번역 인용자, “메이지 39년 경성일보가 창간되어, 내 형이 기자로 관여했던 관계로, 미숙한 나를 끌어 올려 주셔서, 3년간 일을 했지만, 아직 공부 중인 나에게는 자극 없는 조선에 권태를 느껴서 42년 봄 도쿄로 돌아왔다.”

주지하듯, 『경성일보』는 1906년 3월 통감으로 부임한 이토 히로부미(伊藤博文)의 주도 아래 그해 9월에 통감부 기관지로 창간된 신문이었다. 이토 히로부미(伊藤博文)는 통감으로 부임한 이후 그는 당시 『오사카아사히신문』(大阪朝日新聞)의 주필이었던 이토 유칸(伊東祐侃)에게 의뢰하여 새롭게 『경성일보』를 창간했다. 즉, 앞서 도리고에가 면접을 보았던 『경성일보』의 사장은 이 이토 유칸을 가리키는 것이다.

이토 유칸은 창간을 준비하며 신문사의 주간으로 핫토리 노보루(服部暢)를, 편집장으로는 『니혼신문』(日本新聞)에 있던 마루야마 간지(丸山幹治)를 인선하고, 마키야마 고쥬(牧山耕藏) 등을 평기자로 채용하여 『경성일보』를 시작했다.¹⁴ 당시 편집장으로 근무하고 있던 마루야마 간지의 회고에 따르면, 당시 우스다 잔운(薄田斬雲)이 사회부 담임으로 있었고, 바로 도리고에 세이키는 교정계로 있었다.¹⁵ 나중에 일한서방(日韓書房)에서 『조선만화』(朝鮮漫画, 1908)와 『요보기』(ヨボ記, 1908), 『암흑의 조선』(暗黒なる朝鮮, 1909)를 펴

-
- 14 丸山幹治(1933), 「創立當時の思ひ出」, 『京城日報』, 1933.4.27., 번역 인용자, “나는 (1906년-인용자) 8월 9일 무렵, 경성에 부임하고, 핫토리군, 마키야마 고쥬(牧山耕藏) 군과 셋이서 집 한 채를 빌려 양산박(梁山泊)을 만들었다. 우리들은 이것을 총각클럽이라고 했다. 초대 사장은 오사카 마이니치신문 주필이었던 이토 유칸 씨로, 이토 공과는 이전부터 간의(懇意)의 사이였던 듯해서, 공으로부터 경성일보의 전권을 허락받았던 것이나, 만사, 핫토리 군에게 맡기고 있었다. 회사는 대화정(大和町)에 신축했던 것이었으나, 지금의 회사와는 비교할 수 없이 조그만 2층 건물, 편집국도 10첩 정도의 2칸밖에 없었으나, 그래도 편집국원은 나 등 3인 외에 몇 사람밖에 없으니까 좁다고는 느끼지 않았다.”
- 15 丸山生(1926), 「創刊當時の思出」 2회, 『京城日報』, 1926.9.2., 2면, 번역 및 밑줄 인용자, “창간 전후의 사원이라고 하면 극히 적은 사람수로, 경과를 견해 외근사원이라고 해도 다만 2명, 1명은 고 다케다 다쿠지(武田卓爾) 군으로, 통감부 방면을 담임하고, 내직으로는 대조(大朝-오사카 아사히)의 통신원을 하고 있었다. 마키야마 군은 홀로 한국정부 측을 담당하고 있었으나, 경찰에도 철도에도 어디라도 중형으로 인력거를 날아서 때로는 괴이한 풍문 같은 것까지 가지고 들어왔던 것이다. 말하자면 삼면육비(三面六臂)의 움직임이라는 것으로 4페이지의 신문뿐이라도 뉴스다운 뉴스는 대저 이 두 사람의 손으로 나왔던 것이다. (중략) 우스다 잔운(薄田斬雲) 군이 사회부 담임으로서 도쿄로부터 하러 와서 점점 진용이 갖추어졌다. 교정으로서, 지금 도쿄의 만화계에서 활동하고 있는 도리고시 시즈키(鳥越静岐) 군 한 명으로, 그 교정의 여가에 그림도 그리게 되었다.”

냈던 우스다 잔운은 당시 사회부 담임으로, 이 중에 『조선만화』와 『요보기』의 삽화를 그렸던 도리고에와 이때 『경성일보』에서 함께 근무했던 것이다.

『경성일보』의 편집장 마루야마는 본래 교정 담당이었던 도리고에가 남는 여가의 시간에 그림을 그렸다면 신문사에서는 다소 잉여의 존재였던 것처럼 회고하고 있다. 하지만, 당시 그가 교정계에 속했던 것은 경성일보사의 조직 편제상 초기에는 이미지를 전문적으로 다루는 부서가 존재하지 않았기 때문이다.¹⁶ 하지만, 도리고에가 이토 유칸과 면접할 때, 분명 자신이 그린 견본 그림 몇 장을 보여 주었다고 했던 만큼,¹⁷ 그가 『경성일보』에 삽화를 그릴 목적으로 채용된 것이 틀림없다.

비록 일제 강점 이전 통감부 시기에 발간된 『경성일보』가 거의 남아 있지 않아, 당시 『경성일보』에서 그가 그렸던 삽화의 구체적인 면면을 확인하기는 쉽지 않다. 다만, 유일하게 남아 있는 1907년 6월 23일자 『경성일보』 1면에는 아리아케 산쇼(有明山樵)의 소설 「가스미노마가키」(霞の笹) 50회가 실려 있는데, 이 삽화의 오른쪽 하단에서 ‘세이키(靜岐)라는 서명을 확인할 수 있어, 이것이 도리고에 세이키가 그린 삽화라는 사실을 확인할 수 있는 정도이다(그림 1).

도리고에는 『경성일보』 시절을 회고하며 자신이 ‘새가 없는 마을의 박쥐’였다고 평하면서, 이제 겨우 스물두 살에, 그림을 배운 경력도 일천했던 자신이, 삽화 등의 이미지가 충분하지 않았던 통감부 시기 언론 환경 속에서 『경성일보』의 삽화를 그리게 되면서 과분한 명망을 받았음을 자인하

16 『京城日報社誌』, 京城日報社, 1920, p. 8, 1920년 당시 경일편집국(京日編輯局)에는 ‘논설부’, ‘통신부’, ‘정치부’, ‘경제부’, ‘편집부’, ‘조사부’ 등이 있었고, 영업국(營業局)에만 ‘사진부’가 존재했다. 1906년 창간 당시에는 더욱 그 조직이 영성하였을 것으로 생각된다. 한편, 1912년 말에 조선에 건너와 경성일보사에 소속되어 있으면서 『매일신보』에서 연재소설 삽화를 그렸던 쓰루타 고로(鶴田吾郎)는 자신이 당시 기사 원고의 수정과 사진의 수정, 그리고 삽화를 그렸다고 쓰고 있다. 이를 보면 당시 도리고에가 독립된 부서 없이 교정계와 삽화를 동시에 맡고 있던 것은 이때부터 계속된 형편이었던 것으로 보인다(鶴田吾郎(1982), 『半世紀の素描』, 東京: 中央公論美術出版, pp. 39-40).

17 細木原青起(1930.1.), p. 102.



[그림 1] 有明山樵(1907), 「霞の筈」50, 『京城日報』, 1907.6.23., p. 1 삽화

고 있다. 이러한 자평에 걸맞게 그는 1907년에는 경성에서 개인전을 열고, 같은 해 열린 경성박람회에서는 미술부의 심사원으로까지 위촉되기도 했다.¹⁸ 당시에는 일본화가 아마쿠사 신라이(天草神來)나 시미즈 도운(清水東雲), 구보타 텐난(久保田天南) 등이 활동하고 있었지만,¹⁹ 통감부의 기관지 『경성일보』에 삽화를 그리고 있었다는 사실 하나 때문에 도리고에는 단숨에 그들과 비슷한 위치를 점유할 수 있었던 것이다. 러일전쟁 이후 한국에서 저널리즘과 시각적 이미지가 차지하는 비중이 폭발적으로 증가하던 시기에 당시 한국에서는 유일하다고 할 수 있었던 삽화가 도리고에 세이키의 위상을 가늠해 볼 만한 대목일 것이다.

3. 러일전쟁의 잔영과 조선 이미지의 답습: 고스기 미세이(小杉未醒)의 영향

1904년에 발발한 러일전쟁은 일본 내 거의 모든 신문사와 잡지사들이

-
- 18 細木原青起(1930.1.), p. 102, 도리고에는 자신이 조선에서 ‘새가 없는 마을의 박쥐’였다고 표현하여 자신의 이러한 신분적 변화를 규정하고 있다. 또한 자신이 경성에 건너간 지 1년 뒤에 급히 열게 된 1907년의 개인전에는 당시 통감이던 이토가 와서 자신의 그림에 관심을 가지고 질문하고 그림을 3점 사 주었다는 사실을 술회하고 있기도 하다.
- 19 日吉守(1945), 「朝鮮美術界の回顧」, 和田八千穂·藤原喜蔵 編, 『朝鮮の回顧』, 京城: 近沢書店, pp. 357-358, 히요시 마모루는 아마쿠사 신라이가 한국에 건너온 것이 메이지 35년, 즉 1902년이라고 쓰고 있고, 가토 쇼린은 시미즈 도운이 한국에 건너온 것을 메이지 37년, 1904년이라고 쓰고 있다[加藤松林(1929), 「朝鮮畫壇と清水東雲先生: 二十年前回顧」, 『京城日報』, 1929.7.5.]. 이들은 각각 화실을 열고 활동하고 있었다.

각각 특과원을 파견하여 전쟁 기록과 기록화를 전쟁의 동시대적 상황을 시각적 이미지를 통해 즉각적으로 일본 내로 타전하여 전달할 수 있었다는 점에서, 청일전쟁과는 또 다른 전쟁의 국면을 보여 주었다. 청일전쟁기에도 물론 『일청전쟁실기』(日淸戰爭實記, 博文館), 『풍속화보』(風俗畵報, 東陽堂) 등의 잡지들이 세세한 전황과 관련 이미지를 일본으로 송신했던 예가 있었지만, 러일전쟁기에는 이미지를 통한 전쟁의 시각적 매개가 좀 더 본격적인 국면을 맞이하게 되었던 것이다. 『일러전쟁실기』(日露戰爭實記, 博文館)와 『풍속화보』는 물론이고, 1904년 전쟁 이후 창간된 『군국화보』(軍國畵報, 富山房)²⁰나 전쟁을 맞아 임시중간 형태로 이름을 바꾼 『전시화보』(戰時畵報, 近事畵報社)²¹ 등의 화보 전문의 잡지사들은 제각기 중군 화가들을 파견해서 취재 경쟁에 나섰다.

러일전쟁이 종전하고 난 뒤 2차 한일협약을 통해 통감부가 설치된 이후 창간된 『경성일보』에서 일하기 위해 한국으로 건너온 도리고에 세이키는 아직 러일전쟁이 남긴 자장 속에서 완전히 벗어나지는 못한 상태였다. 오히려 당시 어린 나이였던 그가 보여 준 삽화적 실천은 러일전쟁기 삽화가들이 보여 준 시각적 실천에 크게 영향을 받고 있었다고 할 수 있다.

특히 도리고에의 삽화적 방향성에 가장 직접적인 영향을 주었던 인물은 그가 그가 한국으로 건너올 당시 『경성일보』에 추천해서 그를 조력했던 화가 고스기 미세이(小杉未醒)였다. 바로 이 고스기는 야노 류케이(矢野龍溪)가 사장, 소설가인 구니키다 돗포(國木田獨步)가 편집주장이었던 『전시화보』(戰時畵報)의 화보 기자로 러일전쟁에 종군했던 경력이 있다. 도리고에 세이키는 여러 지면에서 당시 고스기 미세이의 영향을 받은 바 있다고 술회하

20 이 『軍國畵報』는 러일전쟁 이후인 1904년 4월에 창간되어, 1905년 2월에 『帝國畵報』로 잡지명을 바꾸었고, 1907년 12월에 폐간했다.

21 이 『戰時畵報』는 1903년 3월 敬業社에서 창간된 『東洋畵報』가 1903년 6월 『近事畵報』로 바뀌었고, 다시 러일전쟁이 발발한 이후인 1904년 2월 18일에 『戰時畵報』로 개제하였다. 러일전쟁이 끝난 뒤인 1905년 10월 1일에 68호로 최종호를 내고 폐간했다.

고 있기도 하다.

나는 대체로 만화가라고 되어 있습니다만, 본래 수업중이던 고스기 미세이(小杉未醒), 오가와 우센(小川芋錢) 두 사람의 컷화[コマ絵]를 좋아했습니다만, 두 사람의 시정(詩情)이 풍부한 우의화(寓意画)라고도 말씀드려야 할 것에 특히 매혹되었던 것으로, 그렇게 신문 잡지 등에 발표된 작품을 모아 미세이만화, 혹은 우센만화로 여러 책이 발간되어 있었습니다만, 오늘날 말하는 만화와는 의미를 달리하고 있는 것은 물론이었으나 만화와 다른 것은 아닙니다. 그 미세이씨의 추천이라는 형식으로 나는 경성일보(京城日報)에 입사했다고 하는 것은 경성일보에 관계하고 있던 형이, 우연히 러일전쟁에 중군화가로서 출정해 있던 미세이(未醒)씨와 친교를 맺고 있어서, 그런 형식을 취해서 받았던 것입니다. 그러니까 나는 만화도 그런 그림을 의도했습니다. (중략) 내 의도는 앞에도 말했던 것 같이 미세이(未醒)식의 만화이고, 또 그런 표현을 삽화에 시도하고 싶다고 염원하고, 도쿄로 되돌아와 신문에서 스케치 만화를 그리는 동시에 그 기회를 엿보았습니다.²²(밑줄 강조: 인용자)

당시 고스기 미세이는 당대 일본 삽화계에서 ‘권두화’[口絵], ‘삽화’(挿絵)와는 다른 ‘컷화’[コマ絵]²³의 영역을 개척하여 명성을 얻고 있었다. 기무라 소하치(木村莊八)에 따르면, 이 컷화[コマ絵]는 권두화[口絵]가 융성했던 시대 다음에 등장한 주류의 ‘화식’(畫式)으로, 대개 텍스트 없이 그림만으로

22 細木原青起(1956.2.), 「挿絵隨想」, 『さしゑ』 3, p. 59.

23 이하 본 논문의 본문에서, 단행본이나 잡지의 맨 앞에 단독으로 들어가는 그림인 구찌에(口絵)는 ‘권두화’로, 소설의 텍스트 옆에 삽입되는 그림인 사시에(挿絵)는 ‘삽화’로, 잡지나 신문 속 빈틈에 들어가는 독립적인 컷으로 들어가는 그림인 고마에(コマ絵, 小間繪)는 ‘컷화’로 표기하고, 본래의 맥락이 있는 경우는 원어를 병기한다. 다만, ‘삽화’는 단지 텍스트 사이에 들어가는 사시에(挿絵) 전반의 의미와 신문, 잡지나 책에 들어간다는 의미의 통칭이 존재하는데 본고에서는 이를 별도로 구분하지는 않았다.

이뤄진 것을 가리킨다.²⁴ 본문 텍스트에 삽입되어 텍스트와 이미지 사이의 구성적 효과를 만들어 내는 삽화(挿畵)나, 단행본이나 잡지의 맨 앞에 위치해서 전체 서사에 대한 인식을 규정하는 권두화(口畵)와 달리, 이 컷화(コマ畵)라는 화식은 텍스트와 독립적으로 존재한다.²⁵ 특히 이 컷화는 그림으로 된 시(詩) 혹은 하이쿠(俳句)라고 할 수 있을 정도로 강한 시적 서정성을 띠고 있는 완결된 이미지의 화식인 셈이다.²⁶

러일전쟁이 발발하자 1904년 2월 중순 『전시화보』의 특과원 자격으로 한국에 건너온 고스기는 18일에 부산에 도착했고, 1달에 3회 발간되는 『전시화보』의 3권 2호(3월 1일자)부터 보도화를 그려 보내기 시작했다. 그는 주로 잡지의 앞부분에 큰 도판으로 실리는 전쟁보도화와 잡지 내에 기사의 빈자리에 실리는 컷화 등 두 가지 스타일의 그림을 그려서 화보사에 송고

-
- 24 木村莊八(1943), 「明治挿繪變遷史」, 『近代挿繪考』, 双雅房, p. 2, 본고에서는 기무라 소하치가 挿繪를 지칭할 때 사용한 '화식'(畵式)이라는 용어를 원용하여 삽화 내부의 스타일을 가리키는 용어로 활용하고자 한다.
- 25 木村莊八(1938), 「挿繪今昔」, 『明治の文学』, 月刊文章編輯部 編, 厚生閣, pp. 34-37, 번역 인용자, “고마에(コマ繪)는 세밀한 그림이라는 글자 그대로의 의미일 것입니다. 혹은 고마에(小間繪)라고도 해석해서, 인쇄 면의 작은 틈에 채워 넣는 그림이라는 듯한 의미에서 온 이름일지도 모릅니다만, 오랫동안 의문입니다. 그런데 이것도 메이지의 권두화(口畵), 오늘날의 삽화라는 것과 함께 고마에라는 하나의 특정 화식(畵式)으로, 한때 상당히 유행했던 경우가 있습니다. — 이것은 먼저의 권두화 융성시대를 잡지인 문예구락부·신소설시대에 병행한다고 보면, 고마에는 다음인 문장세계(文章世界)·하가키문학(ハガキ文學)·신고문림(新古文林) 등등 모든 잡지가 메이지 후년에 융성했던 시대의 산물이라고 보아도 좋습니다. 동시대에는 이것이 일간신문에도 자주 등장했던 적이 있습니다. / 고마에의 정의라고 하면 별로 성가신 것은 없을 것으로, 그 성질상, 권두화와 다르고, 또 삽화와도 다른 것은, 텍스트가 없는 것입니다. 일반적으로 삽화라면 본문 텍스트가 없으면 형체를 갖출 수 없는 것에 반해, 고마에는, 도리어 텍스트가 있으면 재미가 없을 정도입니다. 그림의 영역을 비교적 순수하게 ‘그림’만으로 주장하고 존재했다고 해도 좋습니다.”
- 26 樋田満文(1980), 「変容から新生へ」, 下中邦彦 編, 『名作挿繪全集 第1巻 明治篇』, 平凡社, p. 122, 쓰지다 미쓰후미는 이 컷화(コマ繪)가 양화가들이 삽화계 및 인문계로 진출하게 되는 것과 밀접하게 관련되어 있다고 파악한다. 그러면서 『호토토기스』(ホトトギス) 44호(1911.8.)에 실린 사이토 요리(斎藤与里)를 인용하여 컷화는 독립된 회화이자 시가와 같은 창작이라고 보고, 당대 새로운 삽화의 경향을 이끈 것이 바로 이 컷화였다고 평가하고 있다.



[그림 2] 小杉未醒, 「我兵韓國京城に入る」, 『戰時畫報』 2號, 1904.3.1.



[그림 3] 小杉未醒, 『陣中詩篇』, 嵩山房, 1904.11.8.(附錄)朝鮮日記, p. 18.

하고 있었다.

[그림 2]는 고스기가 인천을 통해 들어온 일본 군대가 한성의 남대문으로 들어가는 장면을 그린 것으로, 『전시화보』의 앞쪽 화보란에 대형의 전형적인 전쟁 보도화로 실었던 것이고, [그림 3]은 고스기가 펴낸 『진중시편』(陣中詩篇)의 부록인 ‘조선일기’(朝鮮日記)의 본문의 삽화다. 해당 본문을 보면 이 그림이 3월 1일 같은 날의 그림이라는 사실을 알 수 있다.²⁷ 앞선 전쟁 보도화가 군인들이 중심이 되어 남대문으로 진군하는 이미지를 담고 있다면, 후자는 조선인의 입장에서 들어온 군인들을 바라보고 있다. 고스기는 전쟁 중군 화가로서 전쟁의 상황을 스펙터클하게 전달해야 하는 임무를 수행하는 동시에, 전쟁으로 고통받는 한국인에 깊이 공감하는 마음을 동시에 갖고 있었던 것이다.

김선기는 러일전쟁 초기에는 일본군의 동정과 진중 풍경에 주목했듯이 『전시화보』(戰時畫報)의 전체 이미지적 경향이 점차 조선의 정치와 사회적 동향을 집중적으로 다루는 방향으로 나아가고 있다고 전제하고, 여기에 바로 고스기 미세이의 조선에 대한 인식이 심화되는 과정이 놓여 있다고

27 小杉未醒(1904), 『陣中詩篇』, 嵩山房, pp. 17-20.



[그림 4] 鳥越靜岐(1907.9.), 「南大門内の奮闘(梶原大尉の戦死)」, 『帝国画報』3(10).

파악한다.²⁸ 즉 고스기는 비록 러일전쟁의 중군 특파원으로 한국에 건너오긴 했지만, 체재 기간 동안 전쟁에서 일본군의 전쟁 욕망을 고취시키는 전쟁 보도화에 주력하기보다는 낯선 조선의 풍속에 대한 이해와 전쟁의 고통을 겪고 있는 조선인의 삶에 대한 공감을 표현하는 방식으로 변화해 갔다. 바로 전쟁 중군 화가로서의 의무와 전쟁을 반대하고 조선인의 삶에 공감하는 모순된 태도는 바로 그가 그린 전쟁 보도화와 삽화(혹은 컷화)라는 각각 다른 화식적 차원으로 표출된다.

한편, 도리고에는 한국에 체류하면서 자신이 소속된 『경성일보』에 연재소설 삽화를 그리고 있던 한편, 한국에서 일어난 사건, 풍속, 일상 등을 그려 일본 내의 잡지인 『호토토기스』(ホトトギス), 『제국화보』(帝国画報) 등에 송고했다. 이때 그가 그렸던 조선에 대한 그림은 바로 러일전쟁 이후의 전쟁 보도화를 그대로 답습하고 있는 것이었다.

도리고에가 1907년 9월 『제국화보』에 송고했던 [그림 4]와 [그림 5]는 각각 당시 한국에서 일어난 가장 스펙터클한 사건을 선택해, 전쟁 보도화

28 金仙奇(2010), 「小杉未醒の朝鮮体験と画報についての考察」, 『일어일문학』 45, 대한일어일문학회, 저자는 2장 “從軍初期の画報の傾向”에서 3장 “平壤從軍以後の画報の特性と意味” 사이의 변화에 대해, 고스기가 개성, 신천 등을 거쳐 평양으로 가게 되면서 자연스럽게 조선의 풍속이나 역사, 문화에 대한 이해가 깊어진 것에서 비롯된 것이라고 판단한다.



[그림 5] 鳥越靜岐(1907.9.), 「鐘路街の格闘」, 『帝国画報』3(10).

를 방불케 하는 양식으로 담아내고 있다. 전자는 헤이그 밀사 사건 이후 강제로 맺어진 한일신협약의 결과 1907년 7월 31일 즉각적으로 단행된 군대 해산에 저항하는 한국 군대와 일본 경찰 사이에 종로 거리에서 일어난 충돌을 그리고 있고,²⁹ 후자는 1907년 7월 19일 일본의 하야시 외무대신이 도한했을 때, 한국의 황제를 양위시켜 일본에 볼모로 데려간다는 소문이 퍼져 종로 거리에서 분노한 한국인들이 일본 헌병을 공격했던 격투 장면을 그리고 있다.³⁰

29 鳥越靜岐(1907.9.), 「南大門内の奮闘(梶原大尉の戦死)」, 『帝国画報』3(10), 이 그림의 왼쪽 측면에는 “그림은, 지난 8월 1일, 남대문에서의 시가전의 실사로, 가지와라 대위 전사의 광경이다. 원래 경성의 소요는, 한국황실의 양위로 시작되어, 일한협약의 개정이 되고, 이어 한병해대식(韓兵解除式)을 거행한 때, 남대문 안에 있는 사위대(侍衛隊)의 반항에 의해, 이에 따라 이러한 전투도 보기에 이른 것이나, 본래 서로 다투는 군중을 정돈하는 정도가 한국 병사의 일이니, 어떻게 길게 우리 용감한 장사(將士)에게 항거할 수 있겠는가(후략, 번역 인용자)”이라고 배경이 기술되어 있고, 오른쪽 하단에는 “在京城 鳥越靜岐實寫”라고 기재되어 있다.

30 鳥越靜岐(1907.9.), 「鐘路街の格闘」, 『帝国画報』3(10). 이 그림의 왼쪽 측면에는 “7월 19일, 한국 경성 종로 거리에서 격투 때에, 우리 니시하라(西原), 이노우에(井上)의 두 경부가, 불행히 폭민(暴民)의 손에 살해된 것은, 독자의 기억에 새로운 바가 있으리라. 그림은 즉 그 실황이지만, 본래 이러한 소요의 원인은, 하야시(林)외상의 도한(渡韓)이 상당히 급해진 것에 의하는 것으로써, 즉 외상의 도한은, 한국황제를 일본에 납치해 가려는 것이라고 잘못되게 믿어서, 우연히 예의 양위 소식이 일어나서, 어이쿠 하고 전부 그렇게 믿게 된 것에 비롯되어(후략, 번역인용자)”라는 배경이 기술되어 있다. 역시 오른쪽 하단

러일전쟁이 끝난 지 벌써 2년도 넘었음에도 불구하고, 통감부 치하에 있던 한국에서 도리고에는 여전히 전쟁의 잔영을 쫓아, 경성에서 발생한 사건을 전쟁 보도화의 구도를 답습하여 그려 내고 있었던 셈이다. 당연하게도 그가 경성으로 건너올 당시 가장 많은 영향을 받고 있었다고 자인했던 고스기 미세이가 그렸던 전쟁 보도화의 맥락을 그대로 재현하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

게다가 이 당시 도리고에의 양식적 정체성이 아직 완성된 것이 아니었다는 사실은 [그림 4]와 [그림 5]의 양식이 기본적으로 구도는 전쟁 보도화의 그것을 가져오고 있으면서 미묘하게 다르다는 점에서 확인할 수 있다. [그림 5]의 우측에 그려진 칼을 들고 대포를 쏘는 일본 경찰은 전형적인 전쟁 보도화의 구도이나, 좌측에 그려진 조선인의 모습은 간단한 선으로 희화화시켜 그리고 있어, 이후 『조선만화』에서 보이는 인물 표현과 연관성이 짐작된다.

이외에 도리고에는 경성 체류 당시 자신이 관찰했던 한국의 풍속을 자주 그렸다. 도리고에가 주목했던 풍속은 [그림 6]처럼 정월대보름 전날 눈과 밭에서 마른풀을 태웠던 불놀이를 그린 것이거나, [그림 7]처럼 기생춤을 그린 것처럼 자신의 눈에 비친 신기한 것을 포착해 내고 있다. 고스기 미세이가 러일전쟁 중군의 경험 속에서도 전쟁 피해자인 조선인의 운명에 대해 깊이 공감하면서 자신의 눈에 보이는 신기한 풍속을 시의 형식이나 삽화 내에서 이해의 시선으로 포착하려고 했던 것에 비한다면, 이제 갓 스물을 넘긴 아직 어린 나이였던 도리고에는 앞선 고스기와 달리, 한국인의 역사나 정서를 이해할 만한 내면을 갖추지 못했기 때문에 확실히 대상을 바라보는 자신만의 시각을 갖추지 못했던 것은 분명하다.

아울러 도리고에가 소속되어 있던 『경성일보』를 중심으로 한 제국 저널리즘의 핵심 분자들, 사장인 이토 유칸은 물론이고 핫토리 노보루(服部

에는 “在京城 鳥越静岐實寫”라고 기재되어 있다.

[그림 6] 鳥越靜岐(1907.2.), 「韓國の風俗(火事)」, 『帝国画報』3(2).



[그림 7] 鳥越靜岐(1907.7.), 「韓國キーサンの踊り」, 『帝国画報』3(8).



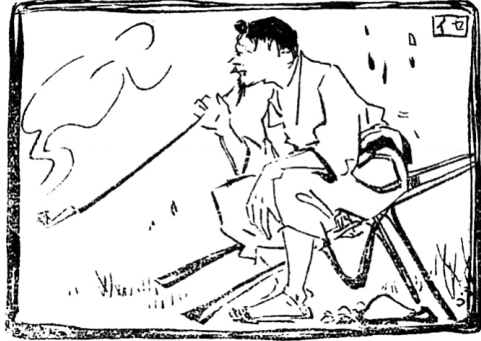
暢), 마키야마 고조(牧山耕藏), 우스다 잔운(薄田斬雲) 등이나, 후에 그가 관련
을 맺었던 잡지 『조선』(朝鮮)을 내고 있던 사쿠오 준조(釋尾春菴), 기쿠치 겐
조(菊池謙讓) 등 제국주의 정치와 언론에 침윤된 시선에 쉽게 영향을 받을
수밖에 없었던 전후의 상황을 충분히 짐작할 수 있다.

긴 곰방대에 담배를 피우고 있는 장년의 조선인이라는 똑같은 조선인
을 거의 똑같은 구도로 그리고 있으면서도, 고스기와 도리고에가 가졌던 시
선의 차이라는 것은 명확하다. [그림 8]에서 고스기는 자신이 1904년 2월
19일에 부산으로 처음 들어와서 만난 한국의 첫인상을 긴 곰방대를 걱정
없는 얼굴로 피우고 있는 역부의 모습으로 그리고 있다.³¹ 비록 신분은 높

31 小杉未醒(1904), p. 10, 번역 인용자, “작은 배로 파지장(波止場)에 도착하면, 한인이 모



[그림 8] 小杉未醒(1904), 『陣中詩篇』, 嵩山房, (附錄)朝鮮日記, p. 11.



[그림 9] 鳥越靜岐(1908.5.), 『朝鮮』第一卷 第三號, 삽화, p. 19.

아 보이지 않지만, 유유히 흘러가는 구름 아래에서 등짐을 잠시 내려놓고 담배를 피우는 대상에 대한 애정 어린 시선이 들어 있다. 이에 비해, 도리고에는 대상이 가진 정보적 측면에 더 크게 주목하고 있다.

물론 이러한 차이는 고스기의 그림이 '조선일기'의 삽화적 맥락으로 그려진 것이고, 도리고에의 그림이 컷화로 별다른 맥락 없이 그려진 것에서 기인한 것일지도 모른다. 그림에도 불구하고 도리고에의 그림에서는 고스기의 그것에 담겨 있는 섬세한 우의성, 대상에 대한 태도의 문제에 대한 고민이 그리 깊이 읽히지 않는다. 도리고에의 이러한 태도는 바로 1908년에 발간된 『조선만화』에 직결되고 있다.

두 흰 옷을 입은 것이 제일 먼저 눈에 진기하게 된다. 그 천신(天神)의 수염에 이슬을 받고 긴 곱방대를 마음대로 다루면서, 유유히게 아무 걱정 없이 즐기는 얼굴을 하고서 재물을 꺼안고 앉아서 먹는 패거리라, 등에 등짐을 지고, 흰 베를 머리에 동여매고, 거리낌 없이 드러내어, 까만색 건에 머리의 속이 있는 것, 머리는 다양한 모습으로 달라도, 발에는 모두 짚신을 신은 패는, 그날 그날 생활하는 일본의 하급 노동자, 한국의 소위 역부(役夫, 코보)라는 것이다.”

4. 기타자와 라쿠텐(北沢樂天)와의 만남과 조선 ‘만화’(漫画)의 한 기원

이러한 경향의 다른 편에, 도리고에는 자신의 화식적 정체성을 컷화, 즉 ‘고마에’(コマ絵)가 아닌, ‘만화’에 두고 있기도 했다. 사회부 기자 우스다 잔운과 함께 일한서방에서 냈던 책 『조선만화』(朝鮮漫畫, 1908)에서 선택했던 ‘만화’라는 명칭이 그러할 뿐만 아니라, 도리고에가 1924년에 호소키바라 세이키로서 쓴 『일본만화사』(日本漫畫史) 역시 그가 만화가로서의 자의식을 가지고 있었다고 판단할 수 있는 근거가 될 수 있다.

일본의 근대 삽화사는 초창기 우키요에로부터 연결되어 주로 목판본의 권두화(口絵)나 삽화(挿絵)의 경향이 강하다가, 양화가들이 삽화계로 뛰어들게 되면서 주로 컷화로 옮겨 가게 되었다는 인식이 일반적이다.³² 이를 감안한다면, 우키요에로부터 이어진 관화적 전통을 계승했던 것도 아니고, 일본화나 양화를 제대로 전공한 바도 없이 『경성일보』에 건너와 삽화를 그린 것 외에 다른 자산을 갖고 있지 않았던 그가 유일하게 택할 수 있던 길은 ‘만화’였을지도 모른다.

도리고에가 경성에서 ‘만화’라는 영역과 직접적으로 마주할 수 있었던 하나의 계기를 바로 경성에서 『도쿄픽』(東京パック)의 삽화를 담당하고 있던 기타자와 라쿠텐(北沢樂天)과의 만남에서 찾을 수 있다.

『경성일보』에 재직 중 기타자와 라쿠텐(北沢樂天)씨가 일본에서 왔는데, 물론 『도쿄픽』(東京パック)도 첫 호부터 보고 있어서, 다양한 만화의 이야기 등도 듣고 만화에 대한 흥미를 점점 높였던 것입니다. 당시로 말씀입니다만 나는 이미 『조선만화』(朝鮮漫畫)라는 소책자를 출판하고, 또 『조선픽』(朝鮮パック)이 동문관이라는 서사(書肆)에서 출판되어 내가 대부분 집필했기

32 樋田満文(1980), pp. 118-123.

때문에, 그때부터 만화가로서의 밑바탕은 만들어져 있었던 것이나 다름없습니다.³³

기타자와 라쿠텐이 한국에 왔던 것은 1907년 10월 중순으로, 한국 고종 황제가 일본 통감부의 강압으로 순종에게 왕위를 양위한 이후, 이에 불만을 가진 한국인들의 불만을 무마하고자 당시 일본의 황태자 요시히토(嘉仁)가 한국을 방문할 때 그 취재차로 오게 되었다.³⁴ 바로 이때 도리고에는 기타자와 라쿠텐을 만났다.

도리고에의 증언에 따르면, 그는 이미 『도쿄픽』이 발간되기 시작했던 1905년 첫 호부터 주목해서 보고 있었고, 경성에서 기타자와 라쿠텐을 만나고 나서 만화에 대한 흥미를 더 높일 수 있었다는 것이다. 그는 한국에 건너오기 전부터 만화에 대한 관심을 갖고 있었던 것이다. 게다가 도리고에는 자신이 이 『조선만화』만이 아니라 『도쿄픽』의 특별판의 형식으로 동문관(同文館)에서 발간된 『조선픽』의 그림을 대부분 그렸다고 증언하고 있다.

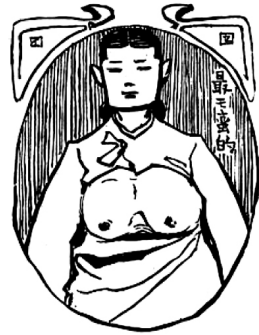
당시 『조선만화』를 출판했던 일한서방(日韓書房)은 일본 동문관과 특약을 맺고 책을 공급받고 있었기 때문에 그러한 관계로 이러한 출판이 가능했던 것으로 보인다. 다만, 이 『조선픽』은 현재 그 실체를 확인할 수 없다. 당시 『도쿄픽』은 호마다 가끔 특별호를 두고 ‘~픽’이라고 부르는 것이 관행이었기 때문에, 이 『조선픽』은 정기 간행물이 아니라 단발성의 특별 간행물이었다는 것으로 보인다.

이처럼, 도리고에가 기타자와와 만난 이후, 그가 추구했던 회화적 양식이 급격하게 ‘만화’로 기울어지고 있는 양상을 보이고 있다는 사실은 여러 가지 사례를 통해 확인해 볼 수 있다.

[그림 10]은 도리고에가 한국의 풍속들을 포착해서 『제국화보』에 송고

33 細木原青起(1956), pp. 58-59.

34 「渡韓紀行」, 『東京パック』 3(29), 東京: 有樂社, 1907.10.20., p. 3.



[그림 10] 鳥越靜岐(1907.4.), [그림 11] 鳥越靜岐, 「毛抜き」, [그림 12] 鳥越靜岐, 「乳房の露出」, 『韓國風俗(毛抜き)』, 『帝國畫報』 『朝鮮漫畫』, p. 133. 『朝鮮漫畫』, p. 123. 3(4).

했던 그림이다. 쪽머리를 한 여성이 가슴을 내놓고 이마 위에 난 잔털들을 실로 정리하는 장면이다. 이 그림은 거의 같은 구도로 『조선만화』 속으로 옮겨지고 있는데(그림 11), 불과 1년여를 사이로 두고 완전히 마찬가지로 그려진 이 그림이 지향하는 양식은 전혀 다르다.³⁵ 빠져나온 머리카락을 실로 정리하는 한국의 풍속에 대한 신기한 시선 주변에 드러난 풍경, 가슴을 내놓은 어머니의 젖을 찾는 아이의 모습이나 그 뒤에 걸린 죽자 형태의 그림, 창 의 형태 등이 갖는 전체적인 구성은 [그림 11]과 [그림 12]로 분할되면서 자연스러운 풍경으로서의 완결성을 잃게 되고, 각각 「털 뽑기」(毛抜き), 「유방의 노출」(乳房の露出)이라는 제목으로 우스다 잔운이 쓴 글과 함께 단편적인 풍속의 대상으로 전락한다. 당연하게도 [그림 10]과 [그림 11], [그림 12] 사이의 거리는 도리고에가 지향했던 회화적 정체성의 문제와 관련된 것이거나 그가 모델로 삼았던 고스기 미세이와 기타자와 라쿠텐 사이의 거리이기도 하다.

도리고에가 1908년 『조선만화』의 삽화를 그리기 직전, 기타자와 라쿠

35 薄田斬雲·鳥越靜岐(1908), 『朝鮮漫畫』, 日韓書房, 이하 같은 곳에서 인용할 경우, 『朝鮮漫畫』와 페이지수만 명기한다.



[그림 13] 北沢樂天(1907.8. 1.), 「一指を示して曰く」, 『東京パック』3(21), p. 3. (좌)
 [그림 14] 鳥越靜岐, 「紙鳶揚げ」, 『朝鮮漫畵』, p. 15. (우)



[그림 15] 北沢樂天(1908.1. 10.), 「労働者の大氣陷」, 『東京パック』3(34), 有樂社, 표지. (좌)
 [그림 16] 鳥越靜岐(1908.5.), 『朝鮮』1(3), p. 45. (우)

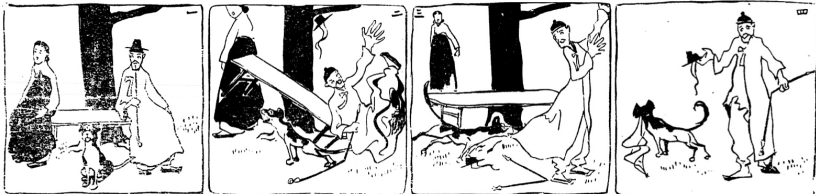
텐의 만화로부터 크게 영향을 받았다는 사실은 『도쿄픽』에 기타자와가 그린 삽화들과의 비교를 통해서 구체적으로 확인된다.

[그림 13]은 기타자와 라쿠텐이 한국에 건너오기 직전인 1907년 8월 호 『도쿄픽』에서 조선인 남성을 풍자했던 그림이다. 여기에 등장하는 한국인 남성, ‘요보’의 스테레오타입화된 표현을, 도리고에가 『조선만화』에 그린 [그림 14]의 한국인 남성 표현과 비교해 보면, 도리고에가 『조선만화』에서 그렸던 한국인의 표상이 어디에서 비롯되었는가 하는 것을 명확하게 확인해 볼 수 있다. 또한, [그림 15]에서 기타자와가 그린 한국인 여성의 형태 역시 디테일은 조금 떨어지나 거의 그대로 옮겨지고 있다는 사실을 확인할 수 있다.

물론 이는 인물 표현의 문제만은 아니다. 도리고에는 만화적 표현 양식 뿐만 아니라 4컷 만화 등을 시도하면서, 1908년 무렵에는 완전히 만화 양식



[그림 17] 北沢楽天(1907.10.10), 『火薬泥棒』 『東京パック』 3(28), 有楽社, p. 7.



[그림 18] 鳥越静岐(1908.6), 『朝鮮』 1(4) 삽화, p. 37, 40, 43, 47.(왼쪽부터)

으로 기울어졌다.

이처럼, 도리고에 세이키는 우스다 잔운과 함께 『조선만화』를 내면서 그 속에 삽화를 그릴 때에, 『도쿄픽』의 기타자와 라쿠텐으로부터 상당한 영향을 받고 있었다. 『조선만화』 속에 등장하는 한국인 남성과 여성의 인물 표현은 『도쿄픽』에 표현된 인물 표현의 답습이라고 해도 좋을 만큼 상당한 영향을 받고 있었던 것이다. 이것이 조선에 건너와, 조선을 배경으로 ‘만화’라는 새로운 가능성을 발견했던 도리고에 세이키의 회화적 실천이자, 한계라고도 할 수 있을 것이다.

5. 결론

도리고에는 통감부하의 경성에서 호소키바라 가문에 입양되어 호소키바라 세이키로서 1909년 봄에 일본에 귀국했다. 『경성일보』에 근무하는 3년 여의 기간 동안 그는 왕성한 작업 활동을 보여 주었다. 『경성일보』의 신문 연재소설 삽화는 물론, 간헐적으로 일본 내의 『제국화보』 등에 그려 보냈던 경성의 소식이 담겨 있는 화보들, 그리고 잡지 『조선』에 게재한 조선 풍속을 그린 컷화와 시사만화 등이 그것으로, 이 중에서 조선 풍속을 그렸던 컷화들을 묶어 우스다 잔운의 글과 함께 엮은 것이 『조선만화』(朝鮮漫畵)였다.

경성에 건너올 당시 어린 나이였던 도리고에 세이키는 아직 자신의 것이라고 할 만한 화식적 정체성을 갖지 못한 상태였는데, 『제국화보』과 잡지 『조선』, 역시 우스다 잔운의 책에 컷화를 넣은 『요보기』(ヨボ記)와 『조선만화』에 실려 있는 그림의 양식이 모두 제각각이라는 점이 바로 이러한 사실을 단적으로 보여 준다.

본고는 도리고에 세이키의 도한 배경을 구체적으로 밝혀, 그가 러일전쟁에 종군했던 고스기 미세이의 컷화와 기타자와 라쿠텐의 만화를 답습해 가면서 한국에서 자신의 회화적 정체성을 찾아가는 과정을 보였다는 사실을 밝히고자 했다. 이를 통해 한국에서 처음으로 ‘만화’라는 명칭을 두고 발간된 우스다 잔운과 도리고에 세이키의 『조선만화』가 보여 주고 있는 다소 기괴하고도 악의적인 한국인에 대한 표현과 시선이 구체적으로 일본의 삽화사 내부 어디에서 비롯되었는가 하는 문제를 얼마간 살필 수 있었다.

다만, 본고에서는 기타자와 라쿠텐이 『도쿄픽』에서 보여 준 시사 풍자 만화의 영역이 도리고에 세이키가 그린 『조선만화』 삽화나 잡지 『조선』 속 삽화로 어떻게 연결되고, 어떤 한계를 맞이하게 되는가 하는 문제에 대해서는 구체적으로 살피기 어려웠다. 기타자와 라쿠텐의 『도쿄픽』을 통해 한국과 한국인에 대한 어떤 인식을 보여 주었는가 하는 문제가 선결되어야 비로소 논의가 가능해질 것으로 판단된다. 이는 향후의 과제로 남겨 두고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 薄田斬雲(1909), 『暗黒なる朝鮮』, 日韓書房.
- 薄田斬雲(1908), 『ヨボ記』, 日韓書房.
- 薄田斬雲·鳥越靜岐(1908), 『朝鮮漫画』, 日韓書房.
- 小杉未醒(1904), 『陣中詩篇』, 嵩山房.
- 高浜虚子(1912), 『朝鮮』, 実業之日本社.
- 細木原青起(1956.2.), 「挿絵隨想」, 『さしゑ』 3.
- 細木原青起(1955.8.), 「木版から凸版への轉換期」, 『さしゑ』 2, 插美会.
- 細木原青起(1930.1.), 「(漫画自傳)不遇から得意へ」, 『雄弁』 21(1).
- 細木原青起(1924), 『日本漫畫史』, 雄山閣.
- 鳥越靜岐(1938.1.), 「(ハガキ回答)私の雅号・ペンネームとその由来」, 『実業の日本』 41(2).
- 鳥越靜岐(1908.5.), 『朝鮮』 第一卷 第三號.
- 鳥越靜岐(1907.9.), 「南大門内の奮闘(梶原大尉の戦死)」, 『帝国画報』 3(10).
- 鳥越靜岐(1907.9.), 「鐘路街の格闘」, 『帝国画報』 3(10).
- 鳥越靜岐(1907.7.), 「韓國キーサンの踊り」, 『帝国画報』 3(8).
- 鳥越靜岐(1907.4.), 「韓國風俗(毛抜き)」, 『帝国画報』 3(4).
- 鳥越靜岐(1907.2.), 「韓國の風俗(火事)」, 『帝国画報』 3(2).
- 丸山幹治(1933), 「創立當時の思ひ出」, 『京城日報』, 1933.4.27.
- 丸山生(1926), 「創刊當時の思出」 2회, 『京城日報』, 1926.9.2.
- 加藤松林(1929), 「朝鮮畫壇と清水東雲先生-二十年前回顧」, 『京城日報』, 1929.7.5.
- 日吉守(1945), 「朝鮮美術界の回顧」, 和田八千穂·藤原喜蔵 編, 『朝鮮の回顧』, 京城: 近沢書店.
- 「渡韓紀行」, 『東京パック』 3(29), 東京: 有樂社.
- 北沢樂天(1908.1.10.), 「労働者の大氣陷」, 『東京パック』 3(34), 有樂社.
- 北沢樂天(1907.10.10.), 「火藥泥棒」, 『東京パック』 3(28), 有樂社.
- 北沢樂天(1907.8.1.), 「一指を示して曰く」, 『東京パック』 3(21), 有樂社.
- 有明山樵(1907), 「霞の笹」 50, 『京城日報』, 1907.6.23.
- 『日清戰爭實記』, 『風俗畫報』, 『日露戰爭實記』, 『軍国畫報』, 『戦時畫報』, 『朝鮮』, 『京城日報』, 『京城日報社誌』 외.

2. 연구논저

- 강소영(2017), 「오카모토 잇페이(岡本一平)와 만화만문(漫画漫文), 그리고 「조선만화행(朝鮮漫画行)」」, 『日本研究』 74, 한국외국어대학교 일본연구소, pp. 7-28.
- 경성일보 수록 문학자료 DB구축 사업팀(2021), 『식민지 문화정치와 『경성일보』』: 월경적

- 일본문학 문화론의 가능성을 묻다』, 역락.
- 고성준(2014), 「재조선 일본인 만화가의 활동에 대해서: 이와모토 쇼지(岩本正二)를 중심으로, 『한국근현대미술사학』 27, 한국근현대미술사학회, pp. 37-54.
- 김용의(2011), 「우스다 잔운(薄田斬雲)의 『조선만화(朝鮮漫畵)』에 묘사된 조선의 생활 문화』, 『日本語文學』 49, 한국일본어문학학회, pp. 367-386.
- 김광식·이시준(2012), 「우스다 잔운(薄田斬雲)의 암흑의 조선(暗黒なる朝鮮)과 조선만화(朝鮮漫畵)에 나타난 조선인의 신앙관』, 『日語日文學研究』 83(2), 한국일어일문학회, pp. 467-488.
- 박광현(2011), 「'조선'을 그리다: 100년 전 어느 만화 저널리스트의 '조선'』, 『일본학연구』 34, 단국대학교 일본연구소, pp. 99-126.
- 박양신(2005), 「明治시대(1868~1912) 일본 삽화에 나타난 조선인 이미지』, 『한국학』 28(4), 한국학중앙연구원, pp. 301-329.
- 이선옥(2003), 「고스기 미세이(小杉未醒)의 韓國像 考察: 『陣中詩篇』을 중심으로』, 『일본학연구』 13, 단국대학교 일본연구소, pp. 45-57.
- 정희정(2010), 「근대기 재한 일본인 출판물 『朝鮮漫畵』』, 『美術史論壇』 31, 한국미술연구소, pp. 299-308.
- 최혜주(2008), 「잡지 『朝鮮』(1908~1911)에 나타난 일본 지식인의 조선 인식』, 『한국근현대사연구』 45, 한국근현대사학회, pp. 80-115.
- 한상일·한정선(2006), 『일본, 만화로 제국을 그리다: 조선병탄과 시선의 정치』, 일조각.
- 한일비교문화세미나 편(2012), 『조선만화: 100년 전 조선, 만화가 되다』, 어문학사.
- 한정선(2004), 「제국에의 초대: 근대일본 만화저널리즘을 통해 본 한일관계, 1876-1910』, 『亞細亞研究』 47, 고려대학교 아세아문제연구소, pp. 169-197.
- 황익구(2019), 「근대일본의 조선인 이미지 재현과 타자인식: 『조선만화』와 『조선만화행』을 중심으로』, 『인문과학』 73, 성균관대학교 인문학연구원, pp. 37-73.
- 木村莊八(1943), 『近代挿畵考』, 双雅房.
- 木村莊八(1938), 「挿繪今昔』, 『明治の文学』, 月刊文章編輯部 編, 厚生閣.
- 後藤康二(2006), 「小杉未醒の日露戦争従軍画: 『戦時画報』掲載の画を中心に」, 『会津大学文化研究センター研究年報』 13, 会津大学文化研究センター, pp. 17-30.
- 劉銀昶(2017), 「日露戦争の戦場経験が生み出した『朝鮮』: 洋画家小杉未醒の『陣中詩篇』と写生」, 『中央大学政策文化総合研究所年報』 21, 中央大学政策文化総合研究所, pp. 171-187.
- 鶴田吾郎(1982), 『半世紀の素描』, 東京: 中央公論美術出版.
- 笠岡市立竹喬美術館 編(2000), 『岡山の近代日本画 2000』, 笠岡市立竹喬美術館.
- 金仙奇(2010), 「小杉未醒の朝鮮体験と画報についての考察』, 『일어일문학』 45, 대한일어일문학회, pp. 225-246.
- 金仙奇(2005), 「日露戦争と小杉未醒の戦争画についての考察』, 『日本文化研究』 15集, 東アジア日本学会.
- 金仙奇(1999), 「小杉未醒研究: 明治30年代の詩について」, 武庫川女子大学博士論文.

樋田満文(1980), 「変容から新生へ」, 下中邦彦 編, 『名作挿絵全集 第1巻 明治篇』, 平凡社.

원고 접수일: 2024년 1월 23일, 심사완료일: 2024년 1월 24일, 게재 확정일: 2024년 2월 6일

ABSTRACT

One Origin of

Song, Minho*

Choseon Manga (朝鮮漫畵)

Centered on the Background That
Torigoe Seiki (鳥越靜岐) Came to Korea
and the Influencing Relationship in Japanese
Illustration Community of the Time

Choseon Manga (朝鮮漫畵), written by Usuda Zanwun (薄田斬雲) and illustrated by Torigoe Seiki (鳥越靜岐), published in 1908 in the Ilhanseobang (日韓書房), has been considered to be the most representative publication of the post-Russo-Japanese War period that contains a negative view of the Koreans. Nonetheless, it is the first book to be published in Korea under the name of 'manga,' which has drawn attention to its unique qualities.

This paper aims to elucidate the circumstances that brought Torigoe Seiki to Gyeongseong (京城) and the relationship between his painting and his influences. Torigoe was born into a poor family in Okayama and struggled to learn Chinese writing and painting. In Korea under Tongam-bu (統監府), when *Gyeongseong Newspaper* (京城日報) was founded, he was interviewed by newspaper company president in Tokyo, and on the recommendation of Kosugi Misei (小杉未醒), who was there at the time, he got a job at the *Gyeongseong Newspaper*.

* Associate Professor, Department of Korean Language and Literature, Hongik University

When Torigoe came to Korea, he painted in the style of Kosugi, a former soldier in the Russo-Japanese War. He painted the most spectacular events in Gyeongseong in the style of war reportage painting, and depicted Korean customs in the style of cut paintings of Kosugi. However, he focused the spectacle value of the events and Korean customs, rather than showing the same deep understanding of Korean sentiment or history that Kosugi did. This was because he had close ties to imperialist Japanese journalists in Korea, including the *Gyeongseong Newspaper* and “Chosun” Magazine.

He also met Kitazawa Rakuten (北沢楽天) of *Tokyo Puck* (東京パック), who came to Seoul to cover the story, and was deeply influenced by the ‘manga’ style. In fact, it can be said that the stereotypes of men depicted in *Choson Manga* were almost entirely based on Kitazawa’s manga style. However, similarly, he did not reach the level of satire that Kitazawa did for various reasons.

Torigoe was adopted by the Hosokibara family when he came to Korea in 1908 and renamed Hosokibara Seiki (細木原青起). In the spring of 1909, he returned to Japan and continued to work as an illustrator in Japan, and in 1924, he wrote a *History of Japanese manga* (日本漫画史). During his stay in Gyeongseong, he had neither the understanding nor the original pictorial style to overturn the distorted image of Korea that had recurred since the Russo-Japanese War. However, he can be understood as one of the first instances which was able to draw attention to the connection between imperialism and image in Korea.

Keywords Torigoe Seiki (鳥越静岐), Hosokibara Seiki (細木原青起), *Choson Manga* (朝鮮漫画), Kosugi Misei (小杉未醒), Kitazawa Rakuten (北沢楽天)