

魯迅과 日本 판화 연구의 연관성에 관하여*

김은희** · 이주노***

<目次>

- | | |
|---------------------|--------------------|
| I. 들어가면서 | III. 魯迅과 日本의 판화 이론 |
| II. 魯迅 所藏 판화 관련 이론서 | IV. 나오면서 |

I. 들어가면서

판화란 목재나 금속, 석재 등의 평평한 版材에 그림을 그려 칼로 새기거나 화학적 변화를 가한 다음, 이것을 잉크나 먹으로 종이나 천 등에 찍어내는 예술행위, 혹은 그 행위의 결과물을 가리킨다. 판화는 복수의 원본 그림(original prints)을 가질 수 있다는 점에서 단 하나의 원본만을 지니는 일반 繪畫과 크게 다르다고 할 수 있다. 이처럼 복수제작이 가능하다는 점과 함께, 판화는 版材 특유의 질감에 따라 독특한 시각적 효과를 드러낼 수 있는 특성을 지니고 있다. 판화는 版材의 종류에 따라 크게 목판화(woodcut), 동판화(copper print), 석판화(lithography), 고무판화(linocut) 등으로 나누고, 판재를 찍는 방식에 따라 볼록판화(relief), 오목판화(intaglio), 평판화(planographic), 공판화(stencil) 등으로 나눌 수 있다.

이들 판화 가운데 목재를 版材로 사용하는 판화를 목판화라고 하는데, 모든 종류의 나무를 版材로 사용할 수 있다는 점을 장점으로 꼽을 수 있

* 이 논문은 2020년도 전북대학교 연구기반 조성비 지원에 의하여 연구되었음.

** 전북대학교 인문대학 중어중문학과 교수

*** 전남대학교 인문대학 중어중문학과 교수

다. 목판화는 나무의 결을 최대한 이용하여 새김의 효과를 극대화하는데, 특히 경계선의 매끈함과 울퉁불퉁함, 날카롭게 파낸 곳과 굽게 파낸 곳 등의 차이를 통해 선명한 대비효과를 낼 수 있다는 특징을 지니고 있다. 목판화는 板材를 켜는 방식에 따라 크게 널목판화와 눈목판화로 구분할 수 있다. 널목판화(woodcut)는 나무의 결 방향, 즉 종단면으로 켜 목재를 판재로 사용하고, 눈목판화(wood-engraving)는 나무의 결과 직각의 방향, 즉 횡단면으로 켜 목재를 판재로 사용한다.

이처럼 켜는 방식의 차이에 따라, 널목판화는 재질이 부드러워 나뭇결을 잘 살리면서 칼로 새기기에 용이하고, 자유롭고 거칠게 새김으로써 예술가 자신의 주관적 정서를 표현하기에 적합하다. 반면 눈목판화는 상대적으로 재질이 단단하여 나뭇결의 영향을 적게 받으며, 사물이나 사건을 세밀하고 정교하게 묘사하기에 적합하다. 이러한 재질의 특성으로 인해, 널목판화가 명암의 단순하면서도 대담한 대비를 통해 드러내는 그래픽효과를 중시한다면, 눈목판화는 해칭(hatching) 및 크로스 해칭(cross hatching), 혹은 點描 기법에 의해 만들어내는 부드러운 음영과 그라데이션(gradation) 효과를 중시한다.¹⁾

주지하다시피 중국에서의 목판화는 교화와 포교의 수단으로서 불교와 밀접한 관련을 맺으면서 발전하였다. 중국에서의 불교판화는 대체로 불교 경전의 출판 및 불교회화의 성행에 발맞추어 8세기 중엽에 시작되었으리라고 본다.²⁾ 이후 중국의 목판화는 송원대에 이르러 산수판화와 함께 각종 실용도서의 삽화를 제작하였으며, 원명대에 이르러 당시 크게 성행했던 통속문학의 삽화로 확장되었다. 청대에 이르러 통속문학의 삽화 제작은 급격히 줄어들어 대신, 판화의 대중화로 말미암아 영웅과 功臣, 미인 등의 인

1) 임영길 지음, 《Printmaking 판화》, 파주: 미진사, 2014; 주디 마틴 지음, 신지식 외 옮김, 《판화기법》, 서울: 예경, 2000; 하세가와 기미유키 지음, 《현대판화의 기초지식》, 서울: 시공사, 2002 등을 참조.

2) 고바야시 히로미쓰 지음, 김명선 옮김, 《중국의 전통판화》, 서울: 시공사, 2002, 10-11쪽 참조.

물판화, 그리고 年畵 등의 민간판화가 크게 성행하였다. 중국의 목판화는 시초부터 청말민초에 이르기까지 기본적으로 그림(畵)과 새김(刻), 인쇄(印)가 분리되어 畵工, 刻工과 印工의 三者의 분업을 통해 이루어졌다는 특징을 지니고 있다.

중국의 목판화와 마찬가지로, 일본의 목판화 역시 그림(畵)과 새김(彫), 인쇄(摺)가 분리되어 에시(繪師), 호리시(彫師), 스리시(摺師)의 분업을 통해 이루어졌다. 일본의 목판화를 대표하는 우키요에(浮世繪)는 바로 이러한 분업 방식에 의한 산물이라고 할 수 있다. 우키요에는 에도(江戸) 시대에 민중적 성격이 강한 풍속화로 크게 성행하였으나, 1894년 청일전쟁을 그린 戰爭畵의 붐을 정점으로 차츰 쇠퇴하기 시작하여 1900년대에 이르러 서구에서 전해진 사진술, 값싼 석판화와 대량 인쇄에 의한 신문과 잡지 등의 신상품의 대중적 인기에 짓눌려 쇠락의 길을 걷게 되었다.

바로 이러한 즈음에 일본 목판화에는 크게 두 가지 흐름이 나타났다. 그 중의 하나는 新版畵(しんはんが)이며, 다이쇼(大正)시대에 흥성하였기에 大正版畵라고도 일컫는다. 新版畵는 서구에서 흥기한 자포니즘(Japonism)에 힘입어 쇠락해가던 전통적인 우키요에를 새로운 근대적 판화예술로 창조하고자 하였다. 新版畵는 기본적으로 우키요에의 제작방식, 즉 전통적 기술을 갖춘 繪師, 彫師, 摺師가 분업에 의해 공동제작에 참여하되 版元(はんもと)이라는 출판책임자가 판화제작의 중심적 역할을 담당하는 방식을 취하고 있다. 이러한 제작방식 하에서는 繪師, 彫師와 摺師 모두 版元에게 종속되지 않을 수 없으며, 따라서 新版畵에는 繪師의 예술가적 개성이나 독창성보다는 版元の 제작 의도나 심미취향이 강하게 반영될 수밖에 없었다. 新版畵의 가장 대표적인 版元으로는 와타나베 쇼자부로(渡邊庄三郎, 1885~1962)를 들 수 있는데, 그는 당시 해외의 관심과 상업적 이익에 영합하여 주로 풍경화, 미인화, 기녀화, 花鳥畵, 풍속화 등을 제작하였다.³⁾

3) 小山 周子, 〈戰前の木版畵制作と浮世繪〉, 《總研大文化科學研究》 제4호, 2010. 7. 및 小山 周子, 〈大正新版畵の研究－版元を中心とした美術の成立、構造と展開〉, 総合研究大学院大学 박사학위논문, 2014.3. 참조.

또 다른 흐름은 創作版畫(そうさくはんが)이다. 창작판화는 서양 판화의 제작방식을 따라 판화가가 스스로 밑그림을 그리고 새기고 인쇄하는(自畫·自刻·自摺) 판화이다. 이러한 점에서 이전의 다른 판화와는 달리, 창작판화는 版畫家 자신의 개성을 드러낼 수 있는 독립적 예술로서의 성격을 지니게 되었다고 할 수 있다. 이처럼 새로운 제작방식에 따라 최초로 제작된 판화는 1904년 《明星》에 실린 야마모토 가나에(山本鼎, 1882~1946)의 《漁夫》이다. 이어 1907년에 야마모토 가나에, 이시이 하쿠테이(石井栢亭, 1882~1958), 모리타 쓰네토모(森田恒友, 1881~1933)가 미술문예지 《方寸》을 창간하여 이를 무대로 創作版畫運動을 제창하였다. 이들의 활동에 힘입어 1918년 일본 최초의 판화가 모임인 日本創作版畫協會가 결성되었다.

현대중국의 판화운동사에서 魯迅은 전통적인 복제판화를 뛰어넘어 새로운 창작판화를 소개함으로써 신흥목판화운동을 이끌었던 선구자로 평가받고 있다. 그림에도 불구하고 그는 청년 목판화가에게 보낸 편지에서 “내가 비록 판화를 좋아한다고 하나 필경 기본적인 지식이 없고 한 명의 ‘시로토(素人)’에 불과하”⁴⁾며, “나는 판화를 사랑하지만, 전문가는 아닙니다. 따라서 이론에 대해서는 전반적으로 잘 할 수 있는 말이 없습니다”⁵⁾라고 밝히고 있다. 또한 “제게 정확한 비평을 얻으려 한다면 좀 어렵겠습니다. 제가 문외한이기 때문이지요”⁶⁾라거나 “저는 판각은 하지 못하고 외국작품을 좀 소개했지요. …… 이론과 기법에 대해서는 사실 문외한입니다”⁷⁾라고 자신의 한계를 털어놓고 있다. 다만 魯迅은 “저로서는 창작이 불가능하지만 소개하거나 복제하는 일은 능력이 미치는 한 멈추지 않을 생각”⁸⁾이며, “무

4) 루쉰전집번역위원회 옮김, 〈350404致李樞答信〉, 《루쉰전집(제15권)》, 서울: 그린비, 2018, 570쪽.

5) 같은 책, 〈350616致李樞答信〉, 633쪽.

6) 같은 책(제16권), 〈360401致曹白〉, 102쪽.

7) 같은 책, 〈360424致段干青〉, 125-126쪽.

릿 중국 대중을 위해 일하는 사람에게는 힘이 미치는 한 조금이라도 도움이 되길 희망합니다. 이는 제가 종종 자비 출판을 하는 이유이기도 합니다”⁹⁾라고 목판화운동에서의 자신의 역할을 소개자로서 제한하고 있다.

판화 혹은 목판화에 대한 지식의 한계를 토로하는 魯迅의 이러한 고백은 단순한 겸사일까, 아니면 솔직한 진술일까? 魯迅이 언제, 어떤 이유에서 판화에 대해 관심을 보이고 새로운 예술양식으로 수용하게 되었는지, 그리고 현대중국의 목판화운동에 있어서의 魯迅의 역할과 지위는 어떠한지의 문제제기에 대해, 魯迅 연구자들은 끊임없이 답변해 왔다. 그러나 이러한 문제제기에 답하기 전에 먼저 던져야 할 물음이 있다. 魯迅의 여러 글들 가운데에 피력된 판화 혹은 목판화에 관한 이리저리한 견해는 그가 결코 문외한이나 초보자가 아님을 보여주는데, 그의 이러한 지식과 정보는 어디에서 비롯되었을까? 다시 말해 魯迅은 판화 관련 이론이나 실제에 대해 어떤 경로를 통해 학습하고 연구하였을까?

이 글은 이처럼 지극히 단순하면서도 근원적인 물음에서 시작되었다. 이 물음에 답하기 위해 이 글에서는 앞에서 잠시 살펴본 바의 판화 및 목판화에 대한 기본적 이해, 그리고 20세기 초 일본 목판화의 흐름에 대한 개략적인 이해를 바탕으로, 魯迅과 일본의 목판화 연구의 연관성을 살펴보고자 한다. 이를 살펴보기 위해 魯迅이 소장하고 있던 서양과 일본의 판화 관련 서적, 특히 판화 이론서를 꼼꼼히 들여다보고, 일본의 판화 이론서에서 魯迅의 판화 관련 담론의 자취 혹은 궤적을 더듬어보고자 한다. 판화 관련 서적의 내용을 구분·정리하고 서적 사이의 영향을 고찰한다는 점에서, 이 글은 일정 정도 서지학적 연구의 성격을 띠고 있음을 미리 밝혀둔다.

8) 같은 책(제15권), 〈341218致李樺答信〉, 410쪽.

9) 같은 책(제16권), 〈360820致曹白〉, 172-173쪽.

II. 魯迅이 所藏한 판화 관련 이론서

魯迅이 판화에 대해 처음으로 언급한 것은 1926년 7월에 쓴 <《열둘(十二個)》 후기>라는 글이다. 그는 이 글에서 未名叢刊의 하나로 간행된 《열 둘》이라는 번역서에 수록된 마슈틴(B. H. Машугин)의 판화 4장과 러시아에서 판화가 흥성한 원인을 간단히 언급하고 있다. 하지만 이러한 언급에도 불구하고 魯迅이 판화에 대해 언제부터 관심을 갖게 되었는지는 정확히 알 길이 없다. 魯迅이 판화에 대해 구체적으로 언급하였던 것은 1920년대 말에 이르러서였을 뿐이며, 자신이 언제, 어떤 일을 계기로, 무엇 때문에 판화에 관심을 갖게 되었는지는 명확히 밝힌 적이 없기 때문이다.

대체로 현대중국의 목판화운동의 역사를 설명할 때, 연구자들은 魯迅과 柔石 등이 1928년 11월 上海에서 조직한 문예단체 朝花社를 목판화운동의 개시로 간주하고, 특히 이곳에서 출판된 ‘藝苑朝花’란 총서를 목판화운동의 구체적 성과로 언급하고 있다. 그런데 朝花社의 조직을 전후하여, 특히 1927년 10월 上海에 도착한 직후부터, 魯迅은 판화의 제작이론 및 실체창작과 관련된 입문서 혹은 개론서를 활발하게 구입하기 시작하였다. 上海로 이주하기 전까지 판화에 관심을 갖거나 판화 관련 서적을 구입한 일이 없었다는 사실을 감안한다면, 1927년 10월 上海로의 이주를 즈음하여 魯迅이 판화에 관심을 갖게 된 중요한 계기가 있었으리라 추정할 수 있다. 그의 일기를 근거로 1927년부터 1929년 사이에 구입한 판화 관련 서적을 정리해보면 아래와 같다.

구입일자	서명	편저자	구입처	초판 발행년
1927.11.30	版画を作る人へ	永瀬義郎	内山書店	1922
1927.12.5	<i>The Woodcut of To-day at Home and Abroad</i>	G. Holme(編)	李秉中 보냄	1927

구입일자	서명	편저자	구입처	초판 발행년
1928.8.4	<i>The Modern Woodcut</i>	H. Furst	商務印書館 경유	1924
1928.10.10	女性のカット	山六郎, 山名文夫(共編)	内山書店	1928
1928.12.7	創作版畫の作り方	旭正秀	内山書店	1927
1929.1.30	<i>Woodcuts and Some Words</i>	E. G. Craig	商務印書館	1924
1929.3.8	<i>Das Holzschnittbuch</i>	P. Westheim	商務印書館 경유	1921
1929.5.20	<i>A History of Wood - Engraving</i>	D. P. Bliss	1929년 도서 장부에 의거	1928

위에 정리한 표로부터, 아무리 늦어도 朝花社를 결성한 때보다 1년 정도 앞선 시기에 魯迅이 이미 판화에 대해 관심을 지니고 있었으며, 아울러 이 무렵에 구입된 서적들은 삽화집 혹은 목판화집인 《女性のカット》와 《Das Holzschnittbuch》¹⁰⁾를 제외하면 모두가 목판화와 관련된 이론서들임을 알 수 있다. 아마도 이 무렵에 목판화에 대해 본격적인 관심을 갖기 시작한 魯迅은 목판화에 대한 기본적 이해를 꾀하고자 이론서를 집중적으로 수집하였으리라 생각한다. 이들 서적의 구입경로를 살펴보면, 일본어 서적은 内山書店을 통해, 그리고 서양 서적은 국외에 체류하고 있는 지인을 통하거나 국내서점을 경유하여 구입하고 있다. 이로써 魯迅이 다양한 경로를 통해 판화 관련 서적을 적극적으로 수집하고 있었음을 알 수 있다.

10) 《女性のカット》는 야마나 아야오(山名文夫)와 삽화가이자 장정가인 야마 로쿠로(山六郎)가 엮어 東京의 플라톤샤(プラトン社)에서 출판되었으며, 《女性》이라는 잡지에 발표했던 삽화를 골라 수록했을 뿐 작품에 대한 해설이 덧붙여지지 않은 삽화집이다. 《Das Holzschnittbuch》는 독일인 베스트하임(P. Westheim)이 엮은 서적으로, 14세기부터 20세기에 이르는 목판화 작품 144매를 수록한 목판화집이다.

이제 魯迅이 구입한 이들 서적의 내용과 성격에 대해 먼저 영문 서적을 중심으로 보다 상세히 살펴보고자 한다. 《*The Woodcut of To-day at Home and Abroad*》는 홈(G. Holme)이 엮어 1927년에 출판되었다. 이 책에는 유럽과 미국, 러시아, 캐나다와 일본 등의 당대의 저명한 목판화가의 작품이 실려 있으며, 이들 작품에 대해 샬러먼(M. C. Salaman)이 간략한 해설을 덧붙이고 있다. 소개된 목판화가로는 보디에(Paul Baudier), 브루어(Georges Bruyer), 크레이그(E. G. Craig), 기빙스(Robert Gibbings) 등 외에도, 일본 목판화가로는 이토 신스이(伊東深水), 가와세 하스이(川瀨巳水)와 요시다 히로시(吉田博)의 작품이 소개되어 있다. 주목할 만한 점은 이들 일본 목판화가들 모두가 新版畫運動을 대표하는 판화가라는 점이다.

《*The Modern Woodcut*》은 퍼스트(H. Furst)가 저술하여 1924년 출판되었으며, ‘A Study of the Evolution of the Craft’라는 부제가 달려 있다. 이 책은 서문과 결론을 제외하고 모두 11개의 장으로 구성되어 있는데, 목판화가 지닌 당대적 의의로부터 목판화의 특성, 목판화 發展簡史, 창의적 디자인(Creative Design)의 기원과 발달 등을 언급하고 있다. 이 책은 이처럼 서구의 목판화를 중심으로 광범한 주제를 다루면서 드랭(André Derain), 파이닝거(Lyonel Feininger), 고갱(P. Gauguin), 뭉크(E. Munch) 등의 작품을 포함하여 200여 매의 흑백 도판과 16매의 컬러 도판을 수록하고 있다.

《*Woodcuts and Some Words*》는 크레이그(E. G. Craig)가 저술하여 1924년에 출판되었다. 이 책은 더지슨(Campbell Dodgson)의 도언(Introduction), 저자의 前言(Foreword)과 서문(Preface) 외에, 네 개의 장과 저자 자신이 1898년부터 1921년 사이에 제작한 목판화 59매(속표지의 표제화 포함) 등으로 이루어져 있다. 저자 자신이 前言에서 “어떻게 목판화를 제작하는가(how to wood-engage)를 가르치려는 것이 아니라” “단지 1898년부터 1921년 사이에 제작된 나의 목판화 일부를 복제하고” “나의 오랜 친구와 나 자신, 그리고 나의 삽화에 대해 몇 페이지를 덧붙이고, 맨 끝에 젊은 목판화가들에게 몇 가지를 제안했을 뿐”¹¹⁾이라고 밝히고 있

듯이, 동시대 작가들의 창작과 더불어 자신의 목판화가로서의 삶을 전기적으로 서술하고 있다.

《*A History of Wood-Engraving*》는 블리스(D. P. Bliss)가 저술하여 1928년에 출판되었다. 이 책은 더지슨(Campbell Dodgson)의 서문(Preface) 외에, 목각의 기법에 대한 간단한 설명, 그리고 21개의 토픽으로 이루어져 있다. 21개의 토픽은 서구에서의 목판화의 기원으로부터 19세기에 이르기까지 목판화의 역사를 다루고 있으며, 설명을 원활히 진행할 수 있도록 120장의 삽화를 수록하고 있다. 이 책은 특히 聖畫와 카드, 서적의 삽화 등의 용도를 지닌 초기 목판화, 그리고 19세기의 복제판화, 현대 목각 등에 대해 상세히 설명하고 있다.

이들 서적을 간단히 정리해본다면, 《*A History of Wood-Engraving*》은 서구 목판화의 발전사를 중점적으로 다루고 있고, 《*The Modern Woodcut*》은 서구 목판화의 발전사에 대한 간략한 정리와 함께 주로 디자인의 문제를 언급하고 있다. 반면 《*The Woodcut of To-day at Home and Abroad*》는 1920년대에 활동하고 있는 유럽 및 미국과 일본의 목판화가들의 작품을 소개하는 데에 치중하고 있으며, 《*Woodcuts and Some Words*》는 저자 자신의 목판화 창작활동을 중심으로 자신의 삶에 대한 전기적 서술을 진행하고 있다. 전반적으로 이들 서적은 목판화에 대한 기본적 이해를 바탕으로 다소 전문적인 내용을 담아내고 있다고 볼 수 있다.

그렇다면 魯迅이 구입한 일본어 서적은 어떤 내용과 성격을 지니고 있는가? 《*版画を作る人へ*》는 魯迅이 가장 일찍 구입했던 판화 관련 이론서이며, 魯迅이 구입한 이론서 가운데에서 가장 이른 시기에 출판된 책이기도 하다. 이 서적은 나가세 요시로(永瀬義郎, 1891~1978)가 저술하여 1922년에 출판되었다. 이 책은 ‘판화의 정의와 종류’, ‘창작판화와 복제판화의 구별’, ‘목판화’, ‘동판’, ‘석판’, ‘응용판화’, ‘판화의 기원과 변천’, ‘널

11) Edward Gordon Craig, *Woodcuts and some words*. London & Toronto: J.M. Dent & Sons, 1924, xiii 참조.

목판화의 제작방법’, ‘눈목판화의 제작방법’, ‘모노타이프의 제작방법’ 등을 주요 내용으로 다루고 있다. 나가세 요시로는 미술잡지 《白樺》에 실린 뭉크(E. Munch)의 판화를 보고서 판화에 뜻을 두었으며, 1913년에 문예잡지 《聖杯》(후에 《仮面》으로 개칭)의 동인으로 활동하면서 표지 및 삽화를 담당하였다. 1916년에는 하세가와 기요시(長谷川潔), 히로시마 고히(廣島晃甫) 등과 함께 日本版畫俱樂部를 결성한 데 이어 1919년에 일본창작판화협회의 제1회 전람회에 회원으로 참가하여 목판화 7점을 출품했다.

《創作版畫の作り方》는 아사히 마사히데(旭正秀, 1900~1956)가 저술하여 1927년에 출판되었다. 이 책은 야마모토 가나에(山本鼎)의 序와 저자의 緒言 외에, 여덟 개의 장, 그리고 후기와 가와이 우노스케(河合卯之助)의 跋文으로 이루어져 있다. 여덟 개의 장은 ‘창작판화의 의의’, ‘판화의 종류’, ‘에칭(Etching)’, ‘석판’, ‘목판(Woodcut)’, ‘모노타이프판 기타의 기법’, ‘판화의 용구와 재료에 관하여’, ‘창작판화의 현재’ 등을 주요 내용으로 다루고 있다. 아사히 마사히데는 판화를 독학하여 1920년 일본창작판화협회 제2회 전람회에서 입선한 이후 각종 전람회에 작품을 지속적으로 출품하였으며, 素描社를 창립하여 잡지 《데생(デッサン)》을 간행하기도 하였다.

이들의 판화가로서의 경력과 활동에서 알 수 있듯이, 이들의 저서는 창작판화운동에 적극 참여하여 활동하던 중에 비교적 젊은 나이, 즉 20대 후반 혹은 30대 초반에 저술되어 출간된 것이었다. 따라서 이들은 창작판화를 저술의 중심에 두고 판화 혹은 목판화를 평이하고 상세하게 설명함으로써 독자의 판화에 대한 기본적인 이해를 도모하고 있다. 이러한 점에서 볼 때 이들의 저서는 판화 혹은 목판화를 처음 접하거나 배우고자 하는 초보자에게 적합한 입문서로서의 성격을 띠고 있다고 볼 수 있다. 아마도 판화 혹은 목판화에 대해 생소한 초보자 수준의 魯迅에게는 목판화에 대한 다소 전문적인 지식을 전하는 영문서적보다 입문서로서의 성격이 짙은 일본어 서적이 훨씬 적합했을 것이다. 아울러 일본에서의 오랜 유학생 생활 덕분에 능숙해진 일본어 구사능력 역시 그가 일본어 서적을 선호하도

록 만드는 데 한몫 거들었을 것이다.

위의 표에서 정리한 여섯 종류의 판화 관련 이론서 외에, 이후 魯迅이 구입한 판화 관련 서적은 극히 일부의 이론서¹²⁾를 제외하면 대부분 판화집, 화보집 혹은 판화 관련 잡지 등이다. 특별히 魯迅이 일본에서 발행된 판화 관련 잡지를 구독한 경우로 《Hanga》, 《版藝術》과 《白と黒》 등이 있는데, 이들 잡지의 내용과 성격을 간략하게 살펴보기로 하자. 《Hanga》는 야마구치 히사요시(山口久吉)가 엮은 창작판화집으로서 고베(神戸)의 한가노이에(版畫之家)에서 1924년 2월 제1집을 발행한 이래 1930년 4월 제16집까지 발행되었다. 이 판화집은 每輯마다 약 10매의 작품을 수록하였는데, 魯迅은 제1집부터 제14집까지를 구독하였다.

《白と黒》과 《版藝術》은 고미술 연구자인 료지 구마타(料治熊太, 1899~1982)가 편집하여 도쿄의 시로토쿠로샤(白と黒社)에서 발행한 판화 잡지이다. 《白と黒》은 1930년 2월에 창간되어 1934년 제50호까지 거의 매달 발행되었으며, 중간 후에 다시 재발간되어 59호까지 간행되었다. 이 잡지는 료지 구마타가 주장하는 ‘판화의 대중화’를 표방하는 한편 창작판화의 개념을 충실히 지키고자 하였다. 魯迅은 제19호부터 중간호인 제50호까지, 그리고 재발간된 1호부터 4호까지를 구독하였다.

《版藝術》은 1932년 4월에 창간되어 1936년 제58호로 중단되었으며, 판화 및 수필을 게재하는 잡지이다. 《白と黒》에서는 판화가가 스스로 밑

12) 이론서의 예로서는 1929년 12월 31일 구입한 《日本木彫史》와 1930년 10월 18일 구입한 《The New Woodcut》를 들 수 있다. 《日本木彫史》는 사카이 사이스이(坂井犀水)의 편저로 1929년 도쿄의 타임즈(タイムズ) 출판사에서 출간되었다. 이 책은 불교 渡來 이전으로부터 明治 시대에 이르기까지의 일본 목판화의 발전을 정리하였다. 《The New Woodcut》은 영국의 샬러먼(M. C. Salaman)이 저술하고 홈(C. G. Holme)이 엮어 1930년 런던의 스튜디오(The Studio)와 뉴욕의 앨버트앤찰리보니(Albert & Charlie Boni) 공사에서 출판되었다. 이 책은 영국을 비롯한 유럽 각국 및 미국, 캐나다, 일본 등의 목판화 창작의 흐름을 개괄하면서 동시대 주요 목판화가의 컬러 삽화 8매, 흑백 삽화 200여 매의 작품을 소개하고 있다. 일본의 작가로는 이토 신스이(伊東深水), 가와세 하스이(川瀬巴水), 하세가와 기요시(長谷川潔) 등의 작품을 소개하고 있다.

그림을 그리고 새기고 인쇄한 작품을 게재한 반면, 이 잡지에서는 기계로 인쇄한 판화를 게재하였다. 이러한 인쇄방식의 차이는 곧 발행부수의 차이와 밀접한 연관이 있는 바, 《版藝術》은 《白と黒》에 비해 훨씬 많은 부수를 발행하여 전국의 주요 서점에 배포할 수 있었다. 《白と黒》과 《版藝術》은 동일한 출판사에서 시기를 겹쳐 간행되었는데, 이러한 차이를 통해 창작과 감상에 있어서 상호보완적 역할을 담당하였다고 할 수 있다.鲁迅은 창간호부터 세상을 뜨기 직전에 구입한 제55호까지 거의 빠짐없이 구독하였다.

이들 잡지를 전체적으로 살펴보면, 《Hanga》는 앞에서 언급한 대로 창작판화집이었으며, 《白と黒》과 《版藝術》은 마에카와 센반(前川千帆), 히라쓰카 운이치(平塚運一), 가와카미 스미오(川上澄生), 온치 고시로(恩地孝四郎), 무나카타 시코로(棟方志功) 등의 창작판화계를 대표하는 판화가는 물론 지방에 거주하는 판화가, 그리고 판화에호가에 이르기까지 입장이 다른 다양한 사람들에게 작품을 발표할 기회를 제공하였다.¹³⁾ 이로써 보건대 鲁迅이 구독했던 일본어 잡지 역시 일본어 판화 이론서와 마찬가지로 창작판화운동과 깊은 연관을 맺고 있었을 뿐만 아니라, 판화 연구 및 제작의 초보자에게 다양한 창작경험을 제공해주었음을 알 수 있다.

Ⅲ. 魯迅과 日本의 판화 이론

판화라는 명칭이 존재하지는 않았지만 중국에도 판화와 동일한 성격의 행위가 진행되었다는 사실은 이미 언급하였다. 다만 중국에서 판화는 미술의 하위장르로서 예술(행위)로 받아들여졌다기보다는 공예나 장식의 일종으로 간주되었다. 따라서 판화에 대한 학술적 접근이나 이해가 이루어지지는커녕, 판화와 관련된 각종 용어조차도 제대로 마련되어 있지 않았다. 魯

13) 本村恭子, 〈一九三〇年初頭の戦争美術: 創作版畫誌《白と黒》・《版藝術》を中心に〉, 《藝叢: 筑波大學藝術學研究誌》, 2012.3. 참조.

迅이 판화에 관심을 갖기 시작했을 무렵에 봉착했던 문제는 바로 판화에 대한 기성의 고정관념을 극복하고 새로운 독창적인 예술양식으로 바라보게 만드는 것, 그리고 판화와 관련된 각종 용어를 설정하고 그 용어의 개념을 규정하는 일이었을 것이다. 이러한 작업과 관련하여 일본에서 출간된 판화 관련 이론서는 魯迅에게 귀중한 참조체계가 되었을 것이다.

먼저 創作版畫와 複製版畫라는 용어는 어떤 의미를 담고 있으며, 어떻게 생겨난 것일까? 판화에 대한 魯迅의 최초의 구체적 언급이라고 볼 수 있는 <《근대목각선집》(1)小弓>(1929.1)에서 魯迅은 “이른바 創作木刻이라는 것은 모방을 하지 않고 復刻을 하지 않으며 작가가 칼을 들고 나무를 향해 바로 조각해 들어가는 것이다. …… 칼을 들어 곧바로 조각하는 것이 創作版畫의 우선적인 필수 요건이다. 비단그림과는 달리 붓 대신 칼을 쓰고, 종이와 베 대신 나무를 쓰는 것”¹⁴⁾이라고 밝히고 있다. 아울러 그는 <《근대목각선집》(2)小弓>(1929.3)에서는 “그림을 한 장 밑그림으로 삼는데, 밑그림이 있기 때문에 칼을 붓으로 삼아 모양을 따라 그대로 베기므로 독창적이지 않다. 그저 ‘복제판화’일 뿐이다. ‘창작판화’는 별도의 ‘저본 그림’이 없기 때문에 화가는 철필을 들고 목판 위에 직접 그림을 그려야 한다”¹⁵⁾라고 창작판화와 복제판화를 구분짓고 있다.

魯迅에 따르면, 복제판화와 창작판화의 차이의 관건은 板刻의 밑그림으로 삼는 다른 화가의 繪畫가 존재하느냐의 여부이다. 다른 화가의 繪畫를 板刻의 밑그림으로 삼게 되면, 그림 그리는 자(畫家, designer)와 칼로 새기는 자(刻工, cutter)의 분리가 발생하게 되는데, 이 경우의 판각 행위의 결과물인 판화는 복제판화라고 할 수 있다. 이와 달리 화가가 직접 版面에 밑그림을 그리고 또 직접 칼로 새긴다면, 다시 말해 畫家和 刻工이 동일 인물일 때의 판화는 창작판화라고 할 수 있다. 魯迅은 여기에서 나아가 “(예술가가) 직접 칼로 붓을 대신하여 스스로 밑그림을 그리고 스스로 판

14) 루선전집번역위원회 옮김, 앞의 책(제9권), 432쪽.

15) 같은 책, 451쪽.

화를 새기고 스스로 그것을 찍어낸”¹⁶⁾ 판화, “화가 한 사람이 제작을 전담”하여 “刻手와 印刷手의 손을 빌리지 않고 예술가가 전 과정을 직접 창작한 작품”¹⁷⁾을 창작판화라고 일컫는다.¹⁸⁾

그런데 創作版畫와 複製版畫라는 용어, 이 양자에 대한 魯迅의 견해는 어디에서 비롯되었을까? 魯迅이 당시까지 판화에 대해 구체적으로 언급한 적이 없던 터라, 魯迅이 이들 용어나 개념을 독창적으로 만들어 사용했다고 보기는 어렵다. 이들 용어와 개념은 아마도 魯迅이 구입하였던 일본어 서적, 특히 창작판화운동에 적극 참여했던 나가세 요시로(永瀬義郎)의 《版畫を作る人へ》나 아사히 마사히데의 《創作版畫の作り方》에서 받아들였을 가능성이 매우 높다. 《版畫を作る人へ》에서는 ‘創作版畫と複製版畫の區別’이라는 토픽에서, 그리고 《創作版畫の作り方》에서는 ‘創作版畫の意義’라는章에서 양자의 차이를 밝히고 있기 때문이다. 아사히 마사히데는 양자의 차이를 다음과 같이 밝히고 있는데, 魯迅의 견해와 크게 다르지 않음을 알 수 있다.

판화에는 複製版畫와 創作版畫의 구별이 있는데, 複製版畫는 기성의 繪畫를 그대로 판화에 轉寫한 것, 요컨대 1매의 회화를 건본으로 삼아 그대로의 필법과 똑같이 하고 색채를 그대로 판에 그려낼 뿐, 작품으로서의 생명, 즉 작가의 호흡은 거의 드러나지 않은 것이다. 創作版畫는 작가가 版에 직면하여 이루어낸 작품, 즉 애초부터 판화로 만들기 위해 작자 자신의 창조에 의해 그려지고 새겨지며 인쇄된 것이며, 작자가 자신의 예술을 표현하기 위해 日本畫, 油畫, 水彩畫 등을 택하는 것과 마찬가지로 의미에서

16) 같은 책(제10권), 〈독일작가 판화전 소개〉, 485쪽.

17) 같은 책(제6권), 〈《목판화창작법》 서문〉, 525쪽.

18) 魯迅이 말한 대로 판화의 인쇄 역시 刻工을 겸한 畫家가 담당한다면 창작판화로서의 의미가 더욱 배가되었지만, 실제로 타인이 화가의 지시를 받아 인쇄하기도 하고 인쇄기계에 의해 인쇄가 이루어지는 경우도 있다. 따라서 판화의 인쇄를 刻工을 겸한 畫家가 직접 수행하느냐의 여부는 창작판화의 필수 요건이라고 할 수는 없다.

다만 그 표현 재료로서 版을 택하고 칼로 붓을 대신하였을 따름이며, 작자가 版이 지닌 특질을 숙지하여 그 그림이든, 조각이든, 인쇄든 오로지 작자 자신의 기분이나 느낌을 살려 직접 版에 표현해가는 것을 가리킨다.¹⁹⁾

그렇다면 創作版畫와 複製版畫라는 용어와 개념은 일본 판화 연구자의 독창적인 소산일까? 앞에서 이미 살펴보았듯이, 《版畫を作る人へ》나 《創作版畫の作り方》는 초보자에게 알맞은 입문서의 성격을 지닌 서적으로서, 일본에서의 판화 연구의 초창기를 대표하는 서적일 뿐이다. 따라서 이 서적들의 저자들이 창의적으로 판화 관련 용어를 창조해냈을 가능성은 그다지 높지 않다. 그런데 매우 흥미롭게도 아사히 마사히데는 《創作版畫の作り方》의 〈緒文〉에서 자신이 저술에 참고했던 일본의 판화 관련 서적²⁰⁾과 외국 서적의 서목을 밝히고 있는데, 이를 통해 당시 판화 연구의 상황과 수준은 물론 서구의 판화이론 및 실제창작의 수용상황을 가늠해볼

19) 旭正秀, 《創作版畫の作り方》, 東京: 弘文社, 1927, 1-2쪽.

20) 일본의 판화 관련 서목으로는 도바리 고간(戸張孤雁)의 《創作版畫と版畫の作り方》(1922년 2월 초판 발행), 나가세 요시로(永瀬義郎)의 《版畫を作る人へ》(1922년 11월 초판 발행), 고이즈미 기시오(小泉癸巳男)의 《木版畫の彫り方と刷り方》(1924년 10월 초판 발행), 히라쓰카 운이치(平塚運一)의 《版畫の技法》(1927년 9월 초판 발행) 등을 들고 있다. 도바리 고간의 《創作版畫と版畫の作り方》은 창작판화를 중심으로 하는 판화 이론서로는 최초로 간행된 서적으로 보인다. 이 서적은 저자 자신의 작품 16매를 먼저 선보인 후 판화의 製版과 印刷에 대해 간략히 설명하고 있다. 이 서적은 저자가 “목판 자습서를 급하게 요구하는지라 목하 기고중인 창작목판화법의 일부를 발췌하여 본서를 엮는다”라고 밝히고 있듯이, 본문은 23쪽에 불과한 초보자용 입문서라고 할 수 있다. 고이즈미 기시오(小泉癸巳男)의 《木版畫の彫り方と刷り方》는 주로 새김(彫版)과 인쇄(摺版)를 중심으로 이에 필요한 도구와 기법을 설명하고 있다. 이 서적 역시 총 60여 쪽의 입문서라고 할 수 있다. 히라쓰카 운이치(平塚運一)의 《版畫の技法》은 다른 서적에 비해 늦은 시기에 출간되어 판화와 관련된 정보와 지식을 축적한 덕분에 훨씬 상세하고 다양한 내용을 담고 있다. 즉 이 서적은 판화의 개념에 대한 규정으로부터 출발하여 ‘複製版畫와 創作版畫’, ‘木版의 종류’, ‘木口木版과 板目木版’, ‘각종 판화 용구와 재료’, ‘에칭’, ‘드라이포인트’, ‘石版’, ‘製版法과 印刷法’, ‘모노타이프와 스텐실’ 등, 판화와 관련된 광범한 주제를 다루고 있다.

수 있다. 우리의 관심은 끄는 것은 아사히 마사히데가 언급하고 있는 서양 서적인데, 《Die Kunst des Radierens》, 《The Modern Woodcut》, 《Modern Woodcut and Lithographs》과 《The Woodcut of To-day》, 《How to Appreciate Prints》 등이 그것이다.²¹⁾

이들 서양 서적 가운데 이미魯迅이 소장한 서적으로서 앞에서 설명한 《The Modern Woodcut》와 《The Woodcut of To-day》를 제외하면, 세 종류의 서적을 추가적으로 살펴볼 필요가 있다. 《Die Kunst des Radierens》는 스트럭(Hermann Struck)의 저서로서 1908년에 초판이 간행되었다. 이 서적은 주로 동판화 중의 에칭 작품을 다루고 있으며, 컬러도판 5매 외에 94매의 삽화를 수록하고 해설을 덧붙였다. 또한 《Modern Woodcut and Lithographs》는 샬러먼(M. C. Salaman)과 홀름(G. Holme)의 공저로서 1919년에 출판되었다. 영국과 프랑스의 목판화와 석판화의 변천을 설명하면서 유명 작가의 작품을 해설하고 있는데, 컬러도판 12매, 그리고 흑백 목판화 100여 매와 흑백 석판화 50여 매를 수록하고 있다. 《How to Appreciate Prints》는 바이텐캄프(F. Weitenkamp)의 저서로서 1908년에 초판이 간행되었다. 이 서적은 각종 판화 기법과 그 변천에 대한 설명과 함께 주요 작품에 대한 해설 및 비평을 가하고 있는데, 작품에 대한 독자의 이해를 돕기 위해 32매의 삽화를 수록하고 있다. 저자는 ‘자유분방한 마음가짐과 비판 정신의 배양’²²⁾을 판화를 감상하는 관건으로 강조하고 있다.

이 세 권의 서적은 모두 다른 서양 서적은 물론 일본의 판화 관련 서적에 비해 상대적으로 이른 1920년 이전에, 심지어 1910년 이전에 출판되었다. 이 가운데에서 《Die Kunst des Radierens》는 에칭에 관한 전문서라는 점에서, 그리고 《How to Appreciate Prints》는 상호 독립된 주제들을 분산적으로 다루고 있다는 점에서, 창작판화운동에 참여하면서 판화, 특히

21) 旭正秀, 앞의 책, ii쪽.

22) Weitenkamp, F. “A Word Beforehand”. *How to Appreciate Prints*. New York: Moffat, Yard and Company, 1916, xi쪽.

목판화에 관심이 많았던 일본인 저자들이 크게 주목하였던 서적은 《*Modern Woodcut and Lithographs*》라고 본다. 1920년대에 일본에서 간행되었던 판화 관련 서적 모두가 초보자를 위한 입문서의 성격을 띠고 있다는 점을 감안한다면, 아마도 일본의 판화 연구자들은 이 서적을 읽었을 가능성이 매우 높으며, 창작판화 등의 용어나 개념 역시 이 서적으로부터 받아들였을 가능성 역시 매우 높다고 여겨진다.

《*Modern Woodcut and Lithographs*》의 〈The Woodcut in England〉에서 저자는 목판화의 변천사를 설명하는 가운데, 19세기 후반 이후 “(wood-engraving은) 삽화가 실리는 서적이거나 정기간행물을 위한 模寫 素描에 쓰이는 구식 방법”이며, “보다 신속하고 값싼 사진 제판이 유행하게 되면 폐물이 되어버릴 방법”²³⁾이라고 단언한다. 그리하여 그는 “카메라가 wood-engraving으로부터 복제 기능을 빼앗았을 때 반동은 시작되었”²⁴⁾으며, 그 반동적 흐름은 독창적인 예술로서의 판화의 성격을 지닌 ‘creative wood-engraving’을 출현시켰다고 설명한다. 한편 퍼스트(H. Furst)가 저술한 《*The Modern Woodcut*》에서도 이와 유사한 용어를 사용하고 있다. 즉 퍼스트는 유럽에서의 목판화의 역사를 서술하는 가운데, 정교함과 사실성을 중시하는 삽화가 19세기 후반에 사진술의 발달에 의해 몰락했을 때 독창적인 예술로서 ‘creative xylography’의 역사가 시작되었다고 설명한다.²⁵⁾

여기에서의 ‘creative wood-engraving’이나 ‘creative xylography’는 아마도 일본어 서적에서의 創作版畫와 같은 의미를 지니고 있으며, ‘reproductive wood-engraving’은 複製版畫의 의미를 지니고 있다고 여겨진다. 이렇게 본다면, 일본에서 판화 연구자들이 서구의 판화이론과 실제창작의 성과를 수용하는 과정에서 創作版畫와 複製版畫라는 용어를 번역어로 사용하기

23) Salaman, M. C. & G. Holme. *Modern Woodcut and Lithographs*. London: The Studio, 1919, 7쪽.

24) 같은 책, 10쪽.

25) Furst, H. *The Modern Woodcut*. London: Bodley Head Ltd., 1924, 26-27쪽. 참조

시작하였으며, 이 용어가 魯迅을 통해 중국에 도입되었다고 볼 수 있을 것이다.

창작판화와 복제판화라는 용어와 개념 외에, 魯迅이 일본의 판화 관련 서적을 중요한 참조체계로 삼았음을 보여주는 것은 목판화와 관련된 용어이다. 여러 용어 가운데에서도 우리말의 널목판화, 눈목판화에 해당하는 용어가 그것이다. 이에 해당하는 영어, 일본어와 중국어로의 표기법은 아래와 같다.

우리말	영어	일본어	중국어
널목판	woodcut	板目木版	木面木版
눈목판	wood-engraving	木口木版	木口木版

이미 앞에서 설명하였듯이, 목판은 板材를 켜는 방식에 따라 크게 널목판과 눈목판으로 구분한다. 널목판(woodcut)은 나무의 결 방향, 즉 종단면으로 켜 목재를 판재로 사용하고, 눈목판(wood-engraving)은 나무의 결과 직각의 방향, 즉 횡단면으로 켜서 나이트가 드러나 있는 목재를 판재로 사용한다. 우리나라의 널목판화와 눈목판화에 해당하는 일본어 용어는 板目木版(いためもくはん)과 木口木版(こぐちもくはん)이다. 이 양자의 차이에 대해 《創作版畫の作り方》에서는 ‘木理, 즉 나뭇결을 縱으로 이용하는가, 아니면 橫으로 이용하는가의 차이’에 따라 ‘종단면을 이용하면 板目木版, 횡단면을 이용하면 木口木版이며, 재래의 日本木版이 板目木版이라면 서양식의 點線木版은 木口木版’이라고 설명하였다.²⁶⁾ 魯迅은 이 양자의 명칭과 용도에 대해 《〈근대문학선집〉(2)小引》에서 다음과 같이 설명하고 있다.

서양목판의 재료는 정말 여러 가지가 있다. 정교한 그림을 새기는 사람

26) 旭正秀, 앞의 책, 57쪽 참조.

들이 사용하는 것은 산뿔나무이다. 동일한 산뿔나무일지라도 톱으로 켜는 법이 다름에 따라 얻게 되는 板木 역시 다르다. 트렁크나 탁자의 나무판처럼 나뭇결을 따라 똑바로 켜는 것이 한 종류이고, 도마처럼 나뭇결을 횡으로 잘라낸 것이 또 한 종류이다. 전자는 부드러워서 조각할 때 마음대로 꺾어 갈 수 있으나 세밀화에는 적당치 않다. …… 후자는 나이테의 단면이 밀집해 있는 판목이어서 견고하고 세밀화 조각에 적합하다. 이것이 바로 ‘木口彫刻’이란 것이다. 이 조각은 흔히 Wood-cut이라 부르지 않고 별도로 Wood-engraving이라 부른다. …… 이것과 반대되는 것으로 트렁크식의 판목에 조각한 것은 木面彫刻이라 일컫는다.²⁷⁾

魯迅은 중국어에서 사용되지 않는 ‘木口’란 단어는 수용하였지만, 일본어로 ‘쭈끈 나뭇결’을 의미하는 ‘板目’이란 단어는 받아들이지 않은 채 ‘木面’이란 단어로 대체하였다. 그런데 당시 木面木版을 대신하여 木目木版이란 용어도 사용되었던 듯하다. 魯迅은 1933년 11월 9일 吳渤에게 보낸 편지에서 원고 수정에 대해 언급하면서 “그 가운데 ‘木目木版畫’는 발음이 편하지 않고 ‘木目’이 또 일본말이어서 이해하기도 쉽습니다. 모두 ‘木面木版畫’로 고쳤습니다”²⁸⁾라고 밝히고 있다. ‘木目’의 중국어음이 ‘mù mù’이기에 발음하기에 불편하고, 일본어인 ‘木目’의 의미를 중국인으로서의 파악하기 어렵다는 것이다. 그러나 이런 논리대로라면 魯迅이 수용한 ‘木口’는 중국어 발음상의 불편은 없을지 모르지만, 이 역시 일본말로써 중국인으로서 ‘木目’보다 훨씬 이해하기 어렵다. 아마도 일본어에 익숙한 魯迅으로서의 ‘木口’와 ‘木面’을 하나의 대립항으로 사용하는 것이 훨씬 이해하기 편하리라 여겼던 듯하다.

중국에 판화가 근대적 예술양식으로 수용되는 과정에서 일본의 판화 관련 이론서가 魯迅에게 일정 정도 영향을 미쳤음을 보여주는 또 다른 일례는 일본 서적의 일부를 유사하게 혹은 요약하여 정리한 내용이다. 유럽에서의 목판화의 변천을 다루고 있는 《創作版畫の作り方》과 《근대목각선

27) 루쉰전집번역위원회 옮김, 앞의 책(제9권), 450-451쪽.

28) 같은 책(제14권), 573쪽.

집》(1)小弓》의 내용을 각각 비교하여 보자.

처음으로 유럽에 목판이 산생했던 연대는 지금 확실하게는 알 수 없지만, 1320년경 동양에서 들어온 놀이카드(骨牌) 속에 목판으로 조각한 도안을 입힌 것이었지만, 최초로 유럽대륙에 목판이 들어온 시초가 아닐까 여겨지고 있다. 이로부터 생각해 보면 서양에서의 목판화도 다분히 아시아 고대의 중국 주변이 시초가 아닐까 여겨진다. …… 15세기 이후 1418년에 이미 독일에서는 한 장짜리의 목판에서 네 명의 성도에게 둘러싸인 聖母像이 만들어지고, 지금 여전히 그 原畫가 벨기에의 브뤼셀박물관에 남아 있다고 하는 말을 들었는데, 이런 것들이 서양목판화로서 가장 오래된 것이 아닐까 생각한다.²⁹⁾

아직 충분한 확증은 없으나 몇몇 사람들은 유럽의 목각이 중국에서 배워간 것이라고 말하고 있다. 그 시기는 14세기 초, 즉 1320년경이라는 것이다. 그 처음의 것은 아마 극히 조잡한 목각 그림이 찍힌 놀이카드(紙牌)였으리라. …… 목판화는 아마도 이렇게 전파되었을 것이다. 즉 15세기 초, 독일에는 이미 목판으로 된 성모상이 있었다. 그것의 원화는 지금도 벨기에의 브뤼셀박물관에 소장되어 있다. 그런데 아직까지 그것보다 더 이른 인쇄본은 발견된 적이 없다.³⁰⁾

두 사람의 설명에는 1320년경에 서양에 유입된 놀이카드, 15세기 초 독일의 목판 성모상, 벨기에 브뤼셀박물관에 소장된 원화 등의 핵심어가 동일하게 등장하고 있다. 이러한 기술상의 유사성은 이후의 기술에도 계속해서 이어진다. 즉 16세기 초 뒤러(A. Dürer)와 홀바인(H. Holbein)의 출현, 동판화의 흥성에 따른 목판화의 쇠락, 영국에서만 목판화의 존속, 1771년 뷰익(T. Bewick)의 등장과 목판화의 부흥, 목판화의 정교화에 따른 複製木版化, 창작목판의 시도 등의 주요 내용이 똑같이 기술되어 있다. 이러한 기술의 유사성은 주요 내용에 해당하지 않는 특별한 자구를 그대로 원

29) 旭正秀, 앞의 책, 59-60쪽.

30) 루선전집번역위원회 옮김, 앞의 책(제9권), 431쪽.

용한 데에서도 드러난다.³¹⁾

이로써 유럽의 판화변천사에 관한 魯迅의 이해가 《創作版畫の作り方》의 ‘西洋木版の沿革’에서 비롯되었음을 알 수 있다. 실제로 ‘西洋木版の沿革’의 약 10페이지에 달하는 내용을 魯迅은 <<근대목각선집>>(1)小弓>에서 1페이지 남짓의 분량으로 요약하여 정리해내고 있다. 일기에 따르면 魯迅이 《創作版畫の作り方》을 구입한 것은 1928년 12월 7일이고, <<근대목각선집>>(1)小弓>을 기술한 것은 1929년 1월 20일이다. 구입한 지 한 달 반이 지난 시기에 이 <小弓>이 기술되었던 것이다. 판화에 관심을 갖기 시작한 魯迅이 제일 먼저 파악하고 싶었던 것은 무엇이였을까? 아마도 세계 版畫의 變遷史와 창작현황, 판화의 제작기법 등이었을 것이다. 이러한 사정을 감안한다면 魯迅은 《版画を作る人へ》 혹은 《創作版畫の作り方》 등의 초보자용 입문서를 매우 흥미롭게 읽었을 것이며, 자신이 읽은 내용을 중국의 청년 판화가와 독자에게 간단명료하게 정리해주고 싶었으리라 추정할 수 있다.

IV. 나오면서

지금까지 ‘魯迅은 판화 관련 이론이나 실제에 대해 어떤 경로를 통해 학습하거나 연구하였을까?’라는 물음에 답하기 위하여, 먼저 魯迅이 소장한 판화 관련 서적, 특히 이론서를 중심으로 각 서적의 내용과 성격을 고찰했다. 이를 통해 魯迅이 소장한 영문 서적은 대체로 목판화에 대한 기본

31) 자국에서만 동판화의 기술 수입이 지체되어 목판화가 오히려 존속될 수 있었던 영국의 상황에 대한 다음의 기술에서 이러한 예를 엿볼 수 있다. “자국에만 남은 목판술을 훨씬 잘 발달시켜 후세에 남기고자 애쓰는 것을 자국의 의무이자 자랑이라고 여기는 관념을 지녔다.”(《創作版畫の作り方》) “단지 영국에서만 동판화의 기술 수입이 다소 늦어져 여전히 옛 방법을 보존하고 있고, 또 그것을 당연한 의무이자 영예로 여겼다.”(《근대목각선집>>(1)小弓>)(밑줄은 필자에 의한) 旭正秀, 앞의 책, 66쪽; 루권전집번역위원회 옮김, 같은 책 (제9권), 432쪽 각각 참조.

적 이해를 바탕으로 전문적 내용을 기술하고 있음에 반해, 일본어 서적은 초보자에게 적합한 입문서의 성격을 띠고 있음을 확인하였다. 아마도 판화를 새로운 예술양식으로 받아들여긴 했지만 판화에 대해 잘 알지 못하는 초보자 수준의 魯迅에게 보다 유용하고 적합한 것은 일본어 서적이었을 것이다.

이러한 추정에 바탕하여 이 글에서는 또한 魯迅과 일본의 판화 이론서와의 연관성을 분석했다. 판화와 관련된 근대적 이론은 물론 용어조차도 낯선 중국에 판화라는 새로운 예술양식을 소개하고자 했던 魯迅에게 자신이 읽었던 일본어 서적은 귀중한 참조체계가 되었을 것이다. 특히 창작판화와 복제판화의 명칭과 개념은 서구의 판화 이론이 일본의 판화 이론서를 거쳐 魯迅을 통해 중국에 수용되었으리라고 추정된다. 아울러 魯迅은 눈목판을 의미하는 木口木版이라는 일본 용어를 중국에 그대로 차입하였을 뿐만 아니라, 일본어 서적에 기술된 유럽의 판화변천사와 관련된 내용을 요약·정리하여 중국의 독자에게 소개하였다.

魯迅이 소장한 판화 관련 서적을 집중적으로 분석함으로써, 판화가 근대적 예술양식으로서 중국에 수용되는 과정에서 魯迅이 일본의 판화 관련 이론서로부터 커다란 도움과 영향을 입었음을 알 수 있다. 이러한 의미에서 魯迅이 판화에 대해 스스로를 문외한 혹은 초보자라고 고백했던 것은 결코 謙辭가 아니다. 엄격한 학술적 태도를 견지했던 魯迅으로서는 타인의 연구성과에 근거한 자신의 발언이나 저술을 창의적이고 전문적이라고 주장할 수는 없었을 것이기 때문이다. 그렇다고 중국의 판화운동사에서 魯迅의 지위나 역할이 축소되거나 폄하되는 것은 결코 아니다. 판화가 중국에 수용되는 과정에서 魯迅은 傳授者 혹은 교량으로서의 역할을 적극적으로 담당했으며, 이러한 역할이 1930년대의 중국예술계에 신흥문학운동을 낳고 현대중국의 판화운동의 기틀을 쌓았던 것이다.

< 참고문헌 >

- 고바야시 히로미쓰 지음, 김명선 옮김, 《중국의 전통판화》, 서울, 시공사, 2002.
- 김경주, 〈중국 현대목판화 운동에 관한 연구〉, 조선대학교 석사학위논문, 1990.
- 김양수, 〈魯迅과 版畫〉, 《중국현대문학》 제21호, 2001.12.
- 唐小兵, 〈魯迅與早期木刻運動〉, 《중국현대문학》 제22호, 2002.1.
- 루원전집번역위원회 옮김, 《루원전집》(전20권), 서울, 그린비, 2018.
- 박길장, 〈魯迅이 소개한 대외미술의 고찰〉, 《중국인문과학》 제26집, 2003.6.
- 박은화, 〈1930년대 중국의 목판화운동〉, 《서양미술사학회논문집》 제11집, 1999.6.
- 이소정, 〈루원의 대중예술-목판화의 의미〉, 《중국현대문학》 제32호, 2005.3.
- 이정식, 〈魯迅의 미술사상과 1930년대 창작목판화운동〉, 《중국인문과학》 제70집, 2018.12.
- 임영길 지음, 《Printmaking 판화》, 파주, 미진사, 2014.
- 정은선, 〈1930~40년대 중국목판화에 미친 서구 미술의 영향〉, 《미술사연구》 제18집, 2004.12.
- 주디 마틴 지음, 신지식 외 옮김, 《판화기법》, 서울, 예경, 2000.
- 하세가와 기미유키 지음, 《현대판화의 기초지식》 서울, 시공사, 2002.
- 河榮竣, 〈魯迅 목판화 미학사상 연구〉, 성균관대학 박사학위논문, 2009. 12.
- 후지무라 이나바 마이, 〈중일판화운동의 상호영향에 관한 고찰 -루원 목각운동과 전후 일본의 민중판화운동을 중심으로-〉, 동북아시아문화학회 국제학술대회 발표자료집, 2015.11.
- Bliss, D. P. *A History of Wood-Engraving*. London & New York: J.

- M. Dent & E. P. Dutton, 1928.
- Craig, E. G. *Woodcuts and Some Words*. London & Toronto: J. M. Dent & Sons, 1924.
- Furst, H. *The Modern Woodcut*. London: Bodley Head Ltd., 1924.
- Holme, G. *The Woodcut of To-day at Home and Abroad*. London: The Studio, 1927.
- Salaman, M. C. & G. Holme. *Modern Woodcut and Lithographs*. London: The Studio, 1919.
- Salaman, M. C. & C. G. Holme. *The New Woodcut*. London & New York: The Studio, Albert & Charlie Boni, 1930.
- Weitenkamp, F. *How to Appreciate Prints*. New York: Moffat, Yard and Company, 1916.
- 小泉癸巳男, 《木版畫の彫り方と刷り方》, 東京, 春鳥會, 1924.
- 小山周子, 《戦前の木版畫制作と浮世繪》, 《總研大文化科學研究》 제4호, 2010.7.
- 小山 周子, 《大正新版画の研究－版元を中心とした美術の成立、構造と展開》, 総合研究大学院大学 박사학위논문, 2014.3.
- 坂井犀水, 《日本木彫史》, 東京, タイムス社, 1929.
- 戸張孤雁, 《創作版畫と版畫の作り方》, 東京, 版画社, 1922.
- 戸張孤雁, 《創作版畫と版畫の作り方》, 東京, 版画社, 1922.
- 永瀬義郎, 《版画を作る人へ》, 東京, 中央美術社, 1922.
- 旭正秀, 《創作版畫の作り方》, 東京, 弘文社, 1927.
- 平塚運一, 《版畫の技法》, 東京, アルス社, 1927.
- 本村恭子, 《一九三〇年初頭の戦争美術: 創作版畫誌《白と黒》・《版藝術》を中心に》(《藝叢: 筑波大學藝術學研究誌》, 2012.3)
- 山名文夫, 山六郎, 《女性のカット》, 東京, プラトン社, 1928.
- Struck, H. *Die Kunst des Radierens*. Berlin: Cassirer, 1908.

< Abstract >

In this article, we considered the contents and the properties of the theoretical books that Luxun collected in connection with prints in order to answer the question that through what channel Luxun acquired the knowledge and understanding about the theory and creation of prints. Through this consideration, we confirmed that while English-language books that Luxun collected included professional contents based on the fundamental understanding of prints, Japanese-language books had the property of abecedarium suitable for beginners. We think that Japanese-language books were more useful for Luxun who is not familiar to prints than English-language books. Based on this assumption, we analyzed the connection between Luxun and the theoretical books of prints in Japan by making a comparison between Luxun's writing and that of Japanese-language books, and by examining the name and concept of terms of prints such as creative wood-engraving, reproductive wood-engraving, wood-engraving. In the process that prints were accommodated in china, Luxun assumed a role of an initiator or a bridge.

Key Words : 루쉰(Luxun), 판화(print), 목판화(xylography), 창작판화
(creative wood-engraving), 널목판(woodcut), 눈목판(wood-
engraving), 우키요에(Ukiyoe)

