

# 《水滸傳》 插畵의 유형과 계보 연구

서 성·강 현 실\*

## <목 차>

1. 머리글
2. 상도하문형 삽화
3. 인물 활극형 삽화
4. 공간 전개형 삽화
5. 인물 소개형 삽화
6. 마무리 글

## 1. 머리글

고전 소설에 삽화가 끼어 있는 삽화본이 많다는 것은 잘 알려진 사실이다. 이는 원대 지치 연간(1321-1323)에 제작된 《전상 평화 오종》(全相平話五種)에 각 페이지마다 상단에 그림이 그려진 것에서도 쉽게 알 수 있다. 특히 명대 말기 상업의 발달과 출판업의 융성을 배경으로 출판의 황금시대가 열리면서 출판사들은 책의 판매를 촉진하기 위해 경쟁적으로 뛰어난 화가와 판각공을 초빙하여 서적에 들어갈 삽화를 대거 제작하여 간행하였다. 이는 특히 소설에서도 두드러져서 사대기서에도 예외 없이 시각적 형상이 입혀지게 되었다.

장편소설의 경우는 배경은 물론 인물의 형상과 스토리를 알려주는 다양한 장면이 제작되었고, 각 회마다 1폭 또는 2폭씩 그려, 100회본이라면 100폭

\* 열린사이버大學校 中國비즈니스學科 副教授 · 柳韓大學校 視覺디자인學科 兼任教授

또는 200쪽이 그려지는 경우가 드물지 않았다. 이러한 성황은 비록 청대 들어 약화되긴 하였지만 청대 중기까지 명맥을 유지하였고 나중에 석인 판화로 이어졌다.

고전소설 가운데 《수호전》(水滸傳) 역시 적지 않은 삽화본을 남기고 있다. 《수호전》 삽화본 연구에 선구적인 업적은 정진탁(鄭振鐸)의 <忠義水滸傳插圖跋><sup>1)</sup>과 부양(傅揚)의 <明代的木刻版畫與《水滸全傳插圖》—中國版畫的發展與明代版畫藝術的成就>이다.<sup>2)</sup> 1990년대 이후 삽화본에 대한 연구가 활발해지면서 주심혜(周心慧)의 <水滸版畫考>는 삽화본의 기본적인 상황을 정리하였으며,<sup>3)</sup> 설빙(薛氷)의 <水滸傳>은 삽화본의 유형을 '2가지 유형에 3종류'(兩類三種)로 분류하였다.<sup>4)</sup> 본고는 이러한 연구 성과를 토대로 하여 다음과 같은 질문을 하였다. 수많은 인물이 등장하고 다양한 활극과 장면이 연출되는 《수호전》은 어떻게 시각화되었을까? 이러한 시각화에 일정한 질서는 없는가? 여러 가지 《수호전》 삽화본의 기본적인 유형은 무엇이고 각 유형의 조본(祖本)은 무엇이며, 삽화본 사이에 계보는 없는가? 필자들은 《수호전》 관련 삽화들을 찾아보면서 《수호전》 자체의 판본은 복잡하지만 삽화본들 사이에는 일정한 유형과 계보가 있음을 발견하였다. 이러한 발견은 앞으로 《수호전》 삽화를 연구하는데 무척 유용하리라 보았다.

《수호전》 삽화본은 포맷에 따라 분류하면 상도하문(上圖下文)과 단면식(單面式) 두 가지로 나눌 수 있다. 양면의 그림으로 하나의 장면을 그리는 양면 연결식 삽화는 발견되지 않았다. 그러나 단면식 그림이라 하더라도 원래 '엽자'(葉子)나 책자(冊子) 형식으로 그려졌다가 나중에 수상(繡像) 형식으로 채용된 것도 있다. 때문에 설빙(薛氷)은 이를 '2가지 유형에 3종류'(兩類三種)로 분류하였는데, 2가지 유형은 상도하문식과 단면식을 말하고, 3종류는 단면식 가운데 수상 형식을 별도로 떼어내 모두 3가지로 나눈 것으로 보았다. 그러나

1) 鄭振鐸 編, 《中國古代版畫叢刊》, 中華書局, 1961.

2) 傅揚, 《水滸全傳插圖》, 人民美術出版社, 1955.

3) 周心慧, 《中國版畫史叢考》, 學苑出版社, 2002.

4) 薛氷, 《中國版本文化叢書—插圖本》, 江蘇古籍出版社, 2002.

필자들이 보기에 설빙의 분류는 표면적인 것으로, 가장 중요한 단면식 그림에 있어 그 구성 방식에 따라 뚜렷이 구별되는 두 가지 유형이 있음에 대해서는 주의하지 않았고, 이를 판별하는 것이야말로 《수호전》 삽화를 이해하는 가장 중요한 점이라 보았다. 이로써 상도하문형, 수상 형식에 더하여 단면식을 두 가지로 나누어, 모두 네 종류의 유형을 정하였다. 논리적인 기준에 따라 엄격하게 분류하면 형식적인 분류가 되어 오히려 번잡해지고 실용적이 되지 못하기 때문에, 포맷과 내용과 구성에 따른 분류를 혼합하였고, 이로써 관용적으로 사용하기 쉬운 네 가지 유형을 추출하였다. 이 네 가지 유형은 상호 변별되는 특징을 가지고 있으며, 주요한 《수호전》 삽화본을 거의 망라하여 분류할 수 있으므로 상당히 유용하다고 본다.

## 2. 상도하문형 삽화

상도하문(上圖下文)형 삽화의 전통은 상당히 오래되었다. 페이지의 상단은 그림이고 하단은 문자로 된 형식으로, 일반적으로 오대(五代)에 불경 판본에서 대량으로 나타나기 시작하므로 이의 연원이 인도의 불경에서 유래되었음은 쉽게 알 수 있다. 이의 영향으로 문학 작품에도 상도하문의 삽화본이 나오게 되었는데, 소설에 있어서는 최초의 예는 원대 복건의 건안(建安)에서 간행된 《전상 평화 오종》이다. 여기에는 《삼국지평화》는 있어도 《수호전》은 없다.

원래 《수호전》의 기원이 되는 화본은 송대 《대송선화유사》(大宋宣和遺事)이지만, 이는 삽화본이 아니므로 《수호전》에 있어서의 삽화본은 명대 중후기까지 기다려야 한다. 이 상도하문형 삽화는 지금의 복건성 북부 건양시에 해당하는 건안(建安)에서 제작되었고 장기간 이 방식이 채용되었으므로, 보통 '건안파(建安派) 삽화'라고 부른다. 《삼국지》 삽화본의 전통을 본다면 이의

연장선에서 명대 말기의 건안과 판화가 있기 때문에, 《수호전》의 삽화본 역시 이러한 삽화 발전 단계에 따라 이어졌다고 볼 수 있다.

현존하는 《수호전》 판본 가운데 상도하문의 형식으로 삽화가 실린 대표적인 것으로는 1594년 건양(建陽) 쌍봉당(雙峰堂)에서 여상두(余象斗)가 펴낸 《경본 증보 교정 전상 충의 수호전 평림》(京本增補校正全像忠義水滸傳評林)이다. 이는 상단에 간결한 평어가 있어 실제로는 상평(上評), 중도(中圖), 하문(下文)의 형식을 하고 있으나, 기본적으로 상도하문의 건안과 형식이라고 할 수 있다. 총 104회 소설로, 현존하는 간본(簡本) 가운데 가장 먼저 나온 삽화본이다. 각 페이지 상단에 좁고 긴 공간 속에 전체 1,200여 폭의 그림이 들어가 있다.



[그림 1] 건양 여상두본.  
1594년



[그림 2] 《삼증 전호 왕경  
충의 수호전전》

이러한 상도하문형은 그림과 글을 동시에 본다는 점에서 글과 그림의 상호 보완적 작용이 극대화되고 가장 효율적으로 표현됨은 말할 나위가 없다. 다만 그림에 있어서는 상하의 폭이 곧 서 있는 사람의 키의 최대치가 되기 때문에<sup>5)</sup>

5) 필자들이 관찰하기로는 중국 고대 인물화에서 사람은 일반적으로 전신이 표현되며, 상반

표정이나 동작이 단순할 수밖에 없어 인물과 인물 사이의 구분이 거의 없으며, 기물이나 배경도 간략하게 처리될 수밖에 없다. 또 도각(刀刻)도 섬세하지 못하고 비교적 둔중하여 단조롭고 유치한 면을 보이기도 한다.

예컨대 [그림 3]에서 보이는 “완씨 삼형제가 전함의 바닥을 뚫다”(三阮水底弄破戰船) 장면은 원래 관군의 공격에 대해 완씨 삼형제가 물속에 들어가 정으로 전함의 바닥을 뚫어 가라앉히는 장면인데 그림이 상하의 폭을 주지 못하기 때문에 인물들은 물 밖에 나와 있고, 전함조차도 전함이라 부르기 어려울 만큼 단순하게 처리되었다. [그림 4]에서도 “해진과 해보가 오룡령에서 화살을 맞고 죽다”(解珍解寶亂箭射死烏龍嶺)를 그린 것으로 소설 말미의 오룡령 전투에서 잠입하려고 절벽을 오르던 해진과 해보 형제가 화살에 맞고 떨어지는 장면인데, 원래 가파르고 높은 절벽을 표현하려면 세로로 긴 화면이 필요하나, 여기서는 어쩔 수 없이 그러한 높이를 만들지 못해 비스듬히 그리면서 벼랑의 험난함이 드러나지 않게 되었다.



[그림 3] 물속에서 전함 바닥을 뚫는 완씨 삼형제



[그림 4] 오룡령에서 화살을 맞은 해진과 해보 형제

그러나 좁은 공간 속에서도 여러 가지 내용을 그려 넣고 공간감을 살리려는 노력을 시도한 사례도 많이 보인다. 예컨대 “노달이 정 백정을 때려죽이다”(魯達打死鄭屠) 장면이나 “임충이 산신묘에 들어가 일어나는 불길을 보다”(林沖入廟看見火起) 장면 등은 비록 지극히 간략하지만 푸줏간과 사당의 내부까지 그려 넣고 있다.

그밖에 건안과 판본은 대체로 상도하문 형식을 갖고 있는데, 《삼증 전호 왕경 충의 수호전전》(插增田虎王慶忠義水滸全傳), 《신각 경본 삼증 전호 왕경 충의 수호전전》(新刻京本插增田虎王慶忠義水滸全傳), 《신각 전본 삼증 전호 왕경 충의 수호전전》(新刻全本插增田虎王慶忠義水滸全傳), 《신간 통속 증연 충의 출상 수호전》(新刊通俗增演忠義出像水滸傳), 《신각 전상 충의 수호전》(新刻全像忠義水滸傳), 《신각 전상 수호전》(新刻全像水滸傳) 등이 있다. 위의 7종은 모두 명대 말기에 간행되었다.<sup>6)</sup>

이들은 공통적으로 화면 자체의 형식에서 오는 제약을 받기 때문에 산수와 누각이 단순하게 처리되었으며, 인물의 형상과 동작이 고졸하게 처리되었다. 그럼에도 불구하고 나름대로 공간의 제약을 해결해나가는 과정을 보여주어서 흥미로우며, 때로 서사에 대한 뛰어난 해석을 나타내기도 한다. 예컨대, 《삼증 전호 왕경 충의 수호전전》(잔권) 역시 상도하문 식이지만 [그림 5]의 “누대에서 천자가 송강 등을 바라보다”(天子樓上觀宋江等) 대목을 보면 천자를 중심으로 그린 것이 아니라 송강 등을 중심으로 그리면서, 원근의 공간을 구름 모양으로 나누었고, 왼쪽의 말의 갈기도 다른 시각에서 펼치고 있어 여상두 본보다 공간 처리와 형상 해석이 훨씬 발전된 모습을 보이고 있다. [그림 6]의 “올안 통군이 현무상 진영을 배치하다”(顏統軍排玄武象陣) 대목도 요나라의 올안 통군을 중심에 두고 왼쪽 상단에 구름무늬 뒤에 군사들을 보이게 함으로써 이중 공간을 표현하였다.

www.kci.go.kr

6) 이들 목록은 周心慧의 《中國版畫史叢考》(學苑出版社, 2002)에서 제시하였다.



[그림 5] 누대에서 천자가 송강 등을 바라보다.



[그림 6] 올안 통군이 현무상 진영을 배치하다.

이들 삽화본 가운데 《신간 통속 증연 충의 출상 수호전》은 양쪽에 표제어를 각각 4자씩 고르게 배치하였고, 각 페이지가 아니라 펼침 페이지에서 한쪽에만 그렸다. 그림도 훨씬 정련되었다. 결국 이들 판본은 빠른 시기 동안 갈수록 정교하고 공간 표현이 풍부해졌음을 알 수 있다. 비록 좁은 공간 속에서 일어난 것이지만, 이들 삽화본 사이의 발전과 비약은 만력 연간에서 승정 연간까지 50년 사이에 일어났다. 이러한 장면 처리와 공간 해석은 화면이 한 면 또는 두 면 연결 형식으로 확대될 때 도움을 주었고 유사한 상황을 표현할 때 응용되기도 하였다.

### 3. 인물 활극형 삽화

www.kci.go.kr

《수호전》 판화본의 본격적인 발전은 휘주(徽州)를 중심으로 이루어진 '휘

파(徽派)의 판본에서 나타난다. 휘판은 명대 말기에 중흥하였는데, 그 특징은 대부분 한 페이지의 전면을 차지하는 단면식 삽화라는 점이다. 이들은 건안파 삽화가 가지는 상도하문 가운데 상도 부분의 가로로 긴 좁은 공간으로 갇힌 한계를 벗어나 다양한 구도와 형상을 시도함으로써 삽화의 새로운 가능성을 열었다. 이러한 화풍의 확대는 정진탁(鄭振鐸)이 말하였듯이 “송원 판화의 혁명”이다.<sup>7)</sup> 먼저 이들 계열의 최초의 것은 《충의수호전전》(忠義水滸全傳)으로 1589년 왕도곤(王道昆)이 천도외신(天都外臣)이란 필명으로 쓴 서문이 붙어있다. 이 판본은 원래 명대 왕세무(王世茂)가 석거각(石渠閣)에서 간행하였는데, 현재 전해지는 것은 청대 강희 연간에 간행한 보간본(補刊本)뿐이다. 이 판본에 대해 정진탁은 명대의 원래 판본을 본 적이 없지만 상상해 볼 때 아마도 그림이 없었을 것이라고 추측하였다. 이러한 견해의 연장선에서 《수호서록》(水滸書錄)에서 명각본에는 삽화가 없다고 하였다.<sup>8)</sup> 결국 명대 1589년 간행본엔 삽화가 없었다가 청대 보간본에 삽화가 끼어들어간 셈이다.

이러한 견해는 필자들이 보기에 삽화의 게재 패턴으로 판단할 수 있다. 석거각 보간본은 용여당 본 삽화와 아주 흡사하므로 같은 삽화를 약간 변형하였을 뿐이다. 초점은 어떤 삽화가 먼저 나온 조본(祖本)이 되느냐 하는 점이다. 석거각 보간본은 100쪽(현재 96쪽)으로 용여당 본의 200쪽 가운데 반에 해당한다. 다수 속에 소수를 선택하는 일은 무척 용이하나, 소수의 그림을 가지고 다수의 그림으로 만드는 일은 쉽지 않다. 게다가 용여당 본은 각 회(回)마다 2쪽씩 들어갔지만 석거각 보간본은 소설의 앞머리에 함께 실어놓았다. 일반적으로 후대에 나온 삽화본은 이전의 삽화 가운데 일부를 번각하여 첫머리에 실는 경우가 많다. 결국 현재 이 보간본에 있는 그림은 나중에 끼워 들어갔을 가능성이 크다.

그렇다면 이 계열의 삽화로 현존하는 최초의 조본(祖本)은 1610년에 항주 용여당(容與堂)에서 출간한 《이탁오선생비평충의수호전》(李卓吾先生批評忠

7) 鄭振鐸, <中國版畫史序>, 《鄭振鐸美術論文集》, 人民美術出版社, 1985.

8) 馬蹄疾 編著, 《水滸書錄》, 上海古籍出版社, 1986.

義水滸傳)이라고 할 수 있다. 원래 이 판본은 석거각 보간본과 같은 계통의 것으로 번본(繁本)의 대표적 판본이자 《수호전》의 원래 모습을 가장 잘 가진 것으로 알려졌다. 100회 소설의 각 회(回)의 앞에 2폭씩 모두 200폭의 그림이 그려져 있다. 현재 중국국가도서관과 일본 내각문고에 소장되어 있다. 판각공은 황응광(黃應光, 1592-?), 오봉대(吳鳳臺), 이정(以貞) 등이다. 황응광은 흡현(歙縣) 출생에 휘판(徽版) 삽화의 명수로, 1607년에 항주로 이주하여 《서상기》 《원곡선》(元曲選) 등을 판각하였다.<sup>9)</sup>

이 판본의 가장 주요한 특징은 인물의 개성과 동작을 중심으로 화면을 생동감 있게 만들었다는 점이다. 독자들이 좋아하고 사랑하는 인물을 각각 생생한 이미지로 최초로 살려냈다는 점에서 큰 의의가 있다. 배경을 최대한 생략하고 장식적인 묘사를 생략한 상태에서 인물의 형상과 동작의 신운을 표현하는데 집중하여, 간결하면서도 상황의 특징을 잘 파악해내고 있다. 이는 고대 인물화의 역사 가운데서도 상당히 특기할 만한 일이다. 중국의 인물화는 비교적 정적인 상태를 포착하여 그리기 때문에, 역동적인 동작이나 전쟁의 장면을 그리는 경우가 거의 없다. 그런데 《수호전》의 주요 내용이 양산 호한들이 주먹으로 치고 간봉박도(杆棒朴刀)를 휘두르는 장면인데 용여당 삽화본에서 이를 적극적으로 표현해내었다. 그리고 책을 보는 독자의 시선의 초점이 화면의 동작에 집중하도록 되어 있고, 소동이나 활극을 잘 나타내고 있으므로 이러한 삽화를 ‘인물 활극형’ 삽화라고 부르기로 한다.

이 점에서 본다면 중국 전통 인물화가 여기에서 일대 비약을 이루었다고 평가해야 할 것이다. [그림 7]과 [그림 8]은 제3회에 나오는 “노제할이 진관서를 때리다”(魯提轄拳打鎮關西) 대목으로 노제할(나중의 노지심)이 김취련과 그녀의 부친을 착취한 진관서(정 백정)를 주먹으로 때리는 긴장된 장면이 그려져 있다. 푸줏간의 모습이 간략하게 그려져 있고, 그 앞에서 두 사람이 활극을 벌이고 있지만 전체적으로 선명하고 해학적인 분위기를 만들어낸다. 노제할이 살코기와 비계와 뼈를 차례로 주문한 후 이를 받아 내던진 탓에 연잎에서 튀어

9) 瞿冕良 編著, 《中國古籍版刻辭典》, 齊魯書社, 1999.

나온 것들이 어질러져 있다. 또 구경꾼의 모습도 그리고 있어 소설에서 묘사하지 않은 부분들이 그림으로 보충되고 있다.

용여당 본과 석거각 보간본의 그림을 비교하면, 일견 크게 다른 점이 없이 같은 그림으로 보인다. 그러나 제목이 용여당 본에서는 화면 속의 빈 곳(벽)에 들어간데 비해 석거각 보간본에는 상단으로 올라갔고, 왼쪽에서 지켜보는 인물도 보간본에서는 한 사람이 줄어들었다. 또 연잎도 석거각 본에서는 푸룻간 밖에 떨어진 것은 없어졌다. 노 제할의 바지도 원래 있던 문양이 지워졌다. 이러한 장면을 처음 제작한다는 것은 뛰어난 화가가 아니라면 어려울 것이나 아쉽게도 그 이름은 남아있지 않다.



[그림 7] 용여당 본



[그림 8] 석거각 보간본

용여당 본의 그림은 이후로 계속 모사본이 나왔다. 명대 말기 종성(鍾惺)의 이름을 가탁해 비평한 사지관(四知館) 간행의 《중백경 선생 비평 충의수호전》(鍾伯敬先生批評忠義水滸傳) 100회본도 이 계통의 그림임을 알 수 있다. 파리 국가도서관 및 일본 신산윤차(神山潤次)에 소장된 것으로, 책의 앞머리에 '수

호전인품평'(水滸傳人品評)이 있고 그곳에 그림이 39폭이 그려져 있다. 천계(天啓) 연간(1622-1627)에 간행한 것으로 한 눈에 보아도 그림을 용여당 본에서 배긴 것이며, 인물평의 내용도 마찬가지로 용여당 본의 것을 배겼다.<sup>10)</sup> 화면은 상하로 폭이 늘어났기 때문에 푸줏간은 지붕의 기와가 보이며, 푸줏간 앞마당에도 수석과 수목이 그려졌다. 그리하여 원래 푸줏간 앞은 길거리여야 적절할 것이나 수석과 수목을 그리다 보니 정원의 모습처럼 바뀌어졌다. 구경꾼은 원래 악동 같은 표정이었는데 다소 다듬어졌고, 일꾼의 옷차림도 다소 단정하게 바뀌어졌으며, 그들 뒤에도 전에 없던 나무가 자라나 있다. 주위의 배경에 집중하다 보니 주인공의 활극은 상대적으로 용여당 본에 비해 집중도와 생동감이 떨어졌다.



[그림 9] 《중백경 선생 비평 중의 수호전》



[그림 10] 《영웅보》

www.kci.go.kr

10) 袁世碩, <前言>, 《鍾伯敬批評忠義水滸傳》, 上海古籍出版社, 1990.

명대 말기 승정 연간(1628-1644)에 나온 《명공 비점 합각 삼국 수호전전 영웅보》(明公批點合刻三國水滸全傳英雄譜)는 건양 웅비관(雄飛館)에서 간행한 것으로, 지극히 정교하고 선명한 38폭을 담고 있는데 역시 이 계열의 그림이다. 판각공의 이름으로 유옥명(柳玉明)이다. 이 삽화본은 용여당 본과 비교해보면 오히려 선이 선명하고 배경이 세련되었기 때문에 많은 사람들이 칭찬하였으나, 필자들이 보기에는 사실 조본보다 친밀감이 떨어지며 인물의 모습과 동작도 자연스럽지 못하다.

제7회의 유명한 장면으로 노지심이 버드나무를 뽑는 장면도 인물들은 왈패들이 아니라 선비같이 변했으며 표정도 개성이 없는데 비해 용여당 본은 현장감이 강하고 인물들의 모습이 훨씬 실감이 나고 생동적이고 자연스럽다. 용여당 본에서는 어떤 친구는 놀라고 어떤 친구는 좋아하고 어떤 친구는 의아해하여 해학적인 미감까지 물씬 난다. 이는 제15회에서 오용이 완씨 삼형제에게 생일 선물 탈취에 합류하자고 설득하는 장면도 마찬가지이다. 인물들이 앉아 있는 물가의 소박한 원두막은 《영웅보》에서는 모두 깔끔하게 기와를 얻은 누각으로 변하였고, 물가의 모습도 토속적인 모습이 세련되게 정리되었다. 이처럼 인물활극형 삽화는 용여당 본을 계속 베끼거나 약간 변형하면서 계속 이어져 《수호전》 삽화의 주요한 유형 가운데 하나가 되었다.

#### 4. 공간 전개형 삽화

세 번째 《수호전》의 삽화 유형은 넓은 공간 배경으로 인물을 원경에서 잡고 있는 것이 특징이며, 때문에 누각과 정원과 산수 등 배경에 대한 파악이 쉽다. 이의 조본은 승정 연간(1628-1644)에 출간된 《이탁오선생평충의수호전》(李卓吾先生評忠義水滸傳)으로 소설의 앞머리에 대척여인(大滸餘人)의 서문이 있으므로 '대척여인 서문 본'이라 칭한다. 단면식으로 소설의 본문이 시작

하기 전의 책머리에 모두 100폭이 그려져 있다. 판각공은 유계선(劉啓先)과 황성지(黃誠之)이다. 유계선(약 1610-1670)은 《금병매》 등을 판각하였다. 황성지 역시 흡현(歙縣)의 목판화 판각공이다.<sup>11)</sup>

이 삽화본의 가장 주요한 특징은 화면을 위아래로 늘여 공간을 전개한 것이 특징이다. 때문에 전체적인 배경 속에 인물의 배치가 가장 먼저 눈에 들어온다. 이러한 유형의 그림은 인물의 개성적인 얼굴이나 활극의 장면 그 자체보다는 사물 사이의 관계를 ‘읽게’ 만든다. 독자(또는 관람자)들은 누각과 산수 등의 배경 속에서 인물들이 여기저기서 어떤 행동을 하고 반응을 하는지 살피게 되며 초점은 으레 몇 군데로 흩어지게 된다. 예컨대, [그림 11]은 ‘인물 활극형’ 삽화에서 예시한 것과 같은 장면이지만 그 해석은 완전히 다르다. 이는 “화가나 진관서를 치다”(怒打鎮關西) 대목으로 인물은 각기 다른 공간에 세 그룹으로 나뉘어 있다. 먼저 맨 왼편에 노 제할이 자신이 받은 연잎으로 썩 고기를 막 진관서에게 던지고 있으며, 진관서는 푸줏간 안에서 날아오는 연잎에 싸인 고기를 손을 내뻗어 막고 있다. 푸줏간 뒷 공간에는 일꾼들이 셋이 서서 갑자기 일어난 사태를 지켜보고 있다. 맨 오른편에는 일꾼 한 사람이 놀라서 신고 하러 뛰어나가려 하고 있다. 그 다음으로 우리는 푸줏간과 이웃하는 집채의 지붕을 보게 된다. 결국 이러한 유형의 삽화본은 될수록 많은 사람들이 등장하여 소설의 서사적 흐름을 만들어주는데 유용함을 알 수 있다. 용여당 본 그림에서는 신고하러 뛰어나가는 사람이 없으며, 만약 동일한 사람을 그려 넣으면 놀라서 피하는 뜻으로만 전달되므로 이러한 의미를 그려 넣을 방법이 없다. ‘공간 전개형’의 그림에 와서야 공간이 나누어지고 각각의 행동이 독립적으로 이루어져, 독자(또는 관람자)는 이들 사이의 행동을 연결하여 그 의미를 파악하게 된다.

중국 전통 인물화에서 두루마리는 왼쪽으로 공간이 무한히 늘어날 수 있는 특징이 있다. 화가는 계속 그려나갈 수 있으며 주인공을 반복하여 등장시킬 수도 있는 것이다. 그러나 단폭의 그림에서는 시간적 서사 방법을 사용하는데

11) 瞿冕良 編著, 《中國古籍版刻辭典》, 齊魯書社, 1999.

어려움을 겪게 된다. 그런데 ‘공간 전개형’ 그림은 두루마리의 효과를 단폭에 압축시키려 노력하였다. 임충과 노지심이 서로 알게 되어 의형제를 맺을 때의 모습을 그린 [그림 12]의 “채마밭의 만남”(菜園相遇) 대목은 비교적 잘 알려진 화면으로 스토리를 단폭에 집중시킨 성공적인 작품으로 인구에 회자된다. 이를 보면 공간은 크게 상단, 중단, 하단으로 나누어져 있고 각 공간 속에 각기 다른 인물들이 각기 다른 상황을 연출하고 있다. 먼저 하단에서는 노지심이 대상국사 채마밭을 관리하면서 알게 된 왈패들에게 무술 시범을 보여주고 있다. 중단에서는 무너진 담 사이에 임충이 턱을 쓰다듬으면서 이를 구경하고 있다. 상단에서 임충의 부인이 오악묘에 헌향하러 갔다가 태위 고구의 양아들 고아내(高衙內)의 희롱을 받고 있고, 시녀 금아(錦兒)가 이를 알리기 위해 급히 오악묘 문을 향해 달려가고 있다. 이들은 소설적 서사의 시간적 선 위에 있는 것이나, 화가는 이를 동시에 일어나는 것으로 모아놓음으로써 한 폭의 그림이 하나의 줄거리가 있는 복합적인 화면으로 바뀌게 되었다.



[그림 11] 화가 나 진관서를 치다



[그림 12] 채마밭의 만남

이 유형의 삽화가 지닌 또 다른 특징은 제목을 바꾸었다는 점이다. 그리하여 소설의 제목과는 다른 이미지의 제목을 만들어 줄거리를 소개하였다. 그러다 보니 용여당 본에서 그리지 않았던 그림이 만들어지게 되었다. 예컨대, 제1회의 경우 “장 천사는 온역을 물리치는 기도를 하고, 홍 태위는 잘못하여 마귀를 놓아준다”(張天師祈禳瘟疫, 洪太尉誤走妖魔)로 되어 있는데, 용여당 본 그림은 제목에 따라 2폭의 그림을 그렸지만, ‘공간 전개형’에서는 1폭만 그려야 하기에 “심술로 마귀를 놓아준다”(別物走妖魔)를 선택하였다. 그러나 제2회에서는 “왕 교두는 연안부로 몰래 도망가고, 구문룡은 사가촌에서 소동을 일으키다”(王教頭私走延安府, 九紋龍大鬧史家村)의 경우 대척여인 서문 본에서는 용여당 본에서 그리지 않은 “은근히 보배를 보내다”(慙慙送寶琬)를 선택하여 무뢰배 고구(高俅)가 공차기 잘 하는 것 하나로 단왕(端王, 나중의 휘종)의 신임을 받는 장면을 그렸다. 이는 조정의 고위 관료들의 무능과 임의적 발탁으로 꺾박받는 호걸들이 출현하게 된다는 전체 줄거리의 복선이 된다.

대척여인 서문 본 삽화는 《수호전》 삽화 가운데 가장 높은 평가를 받았으며, 그 영향력이 대단하여 많은 《수호전》 삽화본이 이를 번각하였다. 예컨대, 명말 청초의 육육당(郁郁堂)에서 간행한 《충의 수호전》은 금릉과의 유일한 삽화본으로 이를 모사하였다. 또 유군유(劉君裕)가 판각한 양정견(楊定見) 본으로 삼다재(三多齋)에서 간행한 《충의 수호전전》도 이를 번각하였다. 다만 이는 120회로, 그중 100회는 유계선과 황성지가 판각한 그대로 삽화본을 번각하였고, 나머지 전호(田虎)와 왕경(王慶)을 정벌하는 20폭을 새로 그려 더하였다. 유군유는 송정 연간 소주 사람으로 《이각박안경기》(二刻拍案驚奇), 《서유기》, 《춘추열국지전》 등을 판각한 판각공이다. 또 청대 초기 개자원(芥子園)에서 백남헌(白南軒) 등이 판각하여 중간한 《충의수호전》 역시 이를 번각하였다. 비록 판각공으로 유계선과 황성지의 이름이 있지만 이는 그들에 대한 존중에서 새겼을 뿐 실제로는 백남헌이 판각한 것으로 본다.<sup>12)</sup> 이 삽화본은 모두 100폭으로 대척여인 서문 본과 거의 같은 것으로 사

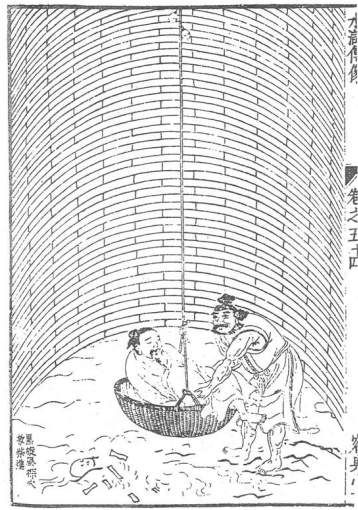
12) 薛水, 《中國版本文化叢書 一挿圖本》, 江蘇古籍出版社, 2002.

소한 차이가 있을 뿐이다.

이러한 ‘공간 전개형’ 삽화는 기존의 서사 내용을 보충하는 것은 물론이요, 기존 용여당 본 삽화의 부족한 점을 보완하는 역할을 한다고 볼 수 있다. 이는 거꾸로 말해 용여당 본의 부족한 점을 ‘공간 전개형’ 삽화가 보완한다고 할 수 있다. [그림 13]과 [그림 14]는 동일한 장면을 그린 것으로 ‘인물 활극형’ 유형과 ‘공간 전개형’ 유형이 어떻게 다른지 잘 보여준다. 소설의 제54회에 나오는 “흑선풍이 우물에서 시진을 구하다”(黑旋風下井救柴進) 대목으로, 고당주를 점령한 송강의 군사가 시진의 행방을 찾다가 우물 속에 버려진 것을 알게 되었을 때 이규가 내려가 구하는 장면이다. 이를 보면 ‘인물 활극형’이 동작 자체에 주목하는데 비해, ‘공간 전개형’은 보다 넓은 배경과 많은 인물을 통해 전체적인 상황을 주목한다.



[그림 13] ‘공간 전개형’ 삽화.



[그림 14] ‘인물 활극형’ 삽화.

요컨대, 인물 활극형이 인물의 개성 있는 모습과 동작에 중점을 두고 근접한 시각을 취하였다면, 공간 전개형은 산수와 누각을 먼저 보이고 그 속에 활동하

는 인물을 배치하였다. 때문에 독자는 시원한 공간감으로 허공의 어느 지점에서 이 모든 상황을 조감하는 삼인칭 전능자의 입장에 있을 수 있다. 게다가 공간의 분할로 인해 다양한 표현을 가능하게 하였다. 이러한 구성은 《금병매》 등에서 심리적 공간으로 더욱 발전되었으며, 1888년 점석재에서 간행한 《수호화보》(水滸畫譜)에도 영향을 미쳤다.

## 5. 인물 소개형 삽화

《수호전》은 다른 소설과 달리 등장인물이 많다. 천강성 36명과 지살성 72명 등 '108 호걸' 이외에도 여러 인물들이 등장하고 있으며, 그러한 부수적 인물들 역시 개성이 강하다. 소설에서는 정면 인물에 대응하는 부정적 인물들이 있는데 임충에게는 육우후, 노지심에게는 진관서, 무송에 있어서는 서문경과 장문신 등이다.

이들을 하나의 사건이나 장면 속에 출연시키는 경우도 있지만, 나열하여 소개하는 그림도 그려졌다. 곧 수상(繡像)들이다. 초기에 나온 것으로는 명대 저명 화가 진홍수(陳洪綬, 1598-1652)가 그린 《수호 엽자》(水滸葉子)가 있다. 현재 1641년 간행한 삽화본이 전하는데, 이는 원래 종이 화투의 그림으로 썼기에 《수호패》(水滸牌)라고도 부른다. 진홍수는 108호걸 가운데 40명을 선택하여 그렸다. 왕염조(汪念祖)는 “나관중의 소설에서 활약하는 40명을 엽자에 그렸는데, 얼굴의 뺨에서 바람이 일어나고, 미간에서 불이 뿜어져 나오며, 터럭 하나 머리카락 하나를 아무렇게 그려도 보는 이의 눈을 놀라게 하고 가슴을 쓸어내리지 않게 하는 것이 없다”<sup>13)</sup>고 평하였다.

www.kci.go.kr

13) 汪念祖, <水滸葉子引>: “圖寫貫中所演四十人葉子上, 類上風生, 眉間火出, 一毫一髮, 任意撰造, 無不令觀者爲之駭目損心.” 《古本小說四大名著版畫全編—水滸傳卷》, 線裝書局, 1996.



(그림 15) 《수호 엽자》. 왼쪽부터 시천, 사진, 노지심.

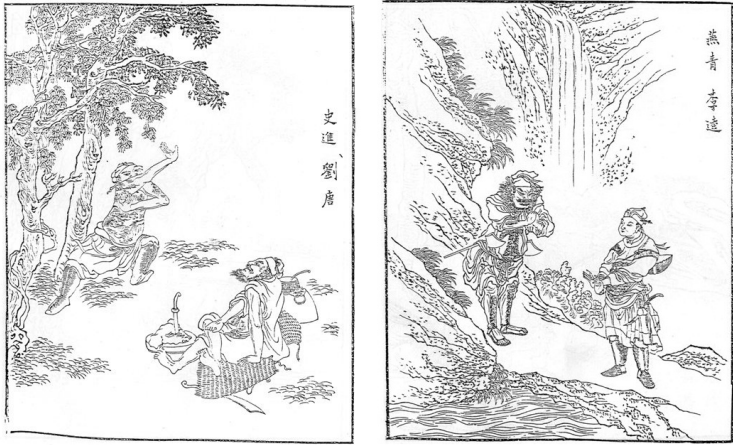
처음에 화가는 종이 놀이패로 사용하기 위해 그렸지만, 청대의 여러 《수호전》 삽화본에서 이를 수상으로 사용하였다. 이러한 인물을 하나씩 세워 그리는 형식은 현대에도 여전히 이어져 황영옥(黃永玉)과 대둔방(戴敦邦)의 그림 등에서 볼 수 있다.<sup>14)</sup>

인물을 두 사람씩 그리는 경우도 있다. 대표적인 예가 청대 월동(粵東) 장수당(臧修堂)에서 간행한 《수호전도》(水滸全圖)이다. 이는 명대 저명한 화가 두근(杜堇, 약 1430-약 1500)이 그린 것으로 알려졌으나, 고증되지 않았기에 두근의 작품이 아닌 것으로 회의하는 사람도 많다. 비록 두근이 그린 것이 아니라 할지라도 상당한 공력이 있는 명대 화가가 그린 것으로 보인다. 두 사람을 하나의 그림에 넣었으므로, 108명이 54폭 속에 들어가게 되었다. 그림은 남송 화원의 법식이 남아 있어 장중하고 정묘하다.

www.kci.go.kr

14) 黃永玉, 《黃永玉大畫水滸》, 作家出版社, 2002.

戴敦邦, 《戴敦邦水滸人物譜》, 天津人民美術出版社, 1998.



[그림 16] 《수호전도》. 왼쪽부터 사진, 유당, 이규, 연청.

이러한 방식은 오늘날에도 여전히 그려지고 있다. 예컨대 후장춘(侯長春) 선생의 《수호인물찬》(水滸人物贊)이 그러한 예이다.<sup>15)</sup> 이들 그림은 많은 수호 연구자와 화가들과 마찬가지로 다름 아닌 수호 인물들에 대한 지극한 애정의 표시라 해야 할 것이다.

## 6. 마무리 글

《수호전》 삽화본은 다양하지만 기본적으로 명대에 제작된 네 가지 유형에서 출발했으며, 모두 이의 연장이나 변형으로 볼 수 있다. 청대에도 《수호전》 삽화가 만들어지긴 하였지만, 조정에서 《수호전》을 금서로 지정하는가 하면, 동시에 민간의 삽화 예술이 쇠락하여 《수호전》 삽화는 명대 말기의 고조를 다시 넘지 못하게 되었다.

15) 侯長春, 《水滸人物贊》, 中國戲劇出版社, 2004.

본고는 네 가지 유형의 가장 기본이 되는 판본이 무엇인지 밝혔는데, 각각 1594년 건안 여상두(余象斗)가 펴낸 《경본 증보 교정 전상 충의 수호전 평림》, 1610년 항주 용여당(容興堂)에서 출간한 《이탁오선생비평충의수호전》, 승정 연간(1628-1644)에 출간된 대척여인 서문이 있는 《이탁오선생평충의수호전》, 명대 말기 진홍수(陳洪綬, 1598-1652)가 그린 《수호 엽자》와 명대 화가가 그린 《수호전도》이다. 이들로부터 어떠한 판본이 만들어졌는지도 살펴보고, 각각 어떤 표현의 특징을 가지고 있는지도 함께 검토하였다. 각각의 유형에서 초기에 나온 조본은 이전에 없던 새로운 형식을 제작함으로써 창조적인 비약을 나타내었다.

네 가지 유형 가운데 첫 번째 상도하문 형식은 오늘날의 삽화 형식에서는 거의 채용되지 않지만 나머지 세 가지 유형은 현대의 화가들에게 영향을 미쳐 오늘날에도 계속 제작되고 있다. 상도하문형은 그 역사가 가장 오래되고 명대 말기에 여전히 성행하였으며, 비록 화면의 길이와 폭의 제한이라는 형식적 제약이 있었지만, 자체 내에서도 공간의 깊이와 표현력을 확대하기 위해 부단히 노력했음을 알 수 있었다. 인물 활극형과 공간 전개형은 명대 말기에 집중적으로 제작되었으며, 소설의 서사와 관련되어 가장 의의가 있고 중요한 삽화를 형성하였다. 이는 소설적 서사를 시각적 형상으로 표출해내는 중요한 작업을 이행하였고, 여기서부터 삽화본이 수정되거나 선택되어 퍼져나갔다. 인물 소개형 삽화는 소설에 끼이거나 때로 별도의 화집으로 엮어져 감상되기도 하였으며 이는 오늘날에도 계속 이어지고 있다. 이런 뜻에서 보아도 명대 말기는 출판의 전성기로 보기에 부족하지 않다.

《수호전》 삽화의 유형과 계보에 대한 파악은 각 유형의 조본의 중요성을 인식하는 계기가 되며, 이후 삽화를 연구하는데 상당히 중요한 출발이 될 것이다. 게다가 삽화본 사이의 맥락은 소설 판본의 계보와 어느 정도 일치하고 있어, 판본 사이의 계승 문제를 파악하는데도 참고가 되리라 본다.

< 參考文獻 >

- 傅惜華 編, 《中國古典文學版畫選集》(上下卷), 上海人民美術出版社, 1981.
- 王伯敏 編, 《中國美術全集一版畫卷》, 人民美術出版社, 1988.
- 陳驥龍, 《版畫集》, 天津楊柳青畫社, 1993.
- 小林宏光, 《中國の版畫: 唐代から清代まで》, 東信堂, 1995. 김명선 옮김, 《중국의 전 통판화》, 시공사, 2002.
- 首都圖書館 編輯, 《古本小說四大名著版畫全編—水滸傳卷》, 線裝書局, 1996.
- 瞿冕良 編著, 《中國古籍版刻辭典》, 齊魯書社, 1999.
- 우흥 지음, 서성 옮김, 《그림 속의 그림—중국화의 매체와 표현》, 이산출판사, 1999.
- 周心慧 主編, 《古本小說版畫圖錄》(1~5), 學苑出版社, 2000.
- 周心慧 主編, 《新編中國版畫史圖錄》(1~11), 學苑出版社, 2000.
- 周心慧, 《中國古版畫通史》, 學苑出版社, 2000.
- 漢語大詞典出版社 編, 《中國古代小說版畫集成》(1~8), 漢語大詞典出版社, 2002.
- 薛水, 《中國版本文化叢書—插圖本》, 江蘇古籍出版社, 2002.
- 周心慧, 《中國版畫史叢稿》, 學苑出版社, 2002.
- 張燁, 《名家聖手—明清版畫藝術》, 文物出版社, 2004.
- 김수현, 《明清 小說의 插圖 研究》, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2005.
- 서성, <《三國志通俗演義》萬卷樓本 삽화 연구>, 《중국소설논총》, 2005.
- 鄭振鐸, 《中國古代木刻畫史略》, 上海書店出版社, 2006.
- 陳鐸, 《建本與建安版畫》, 福建美術出版社, 2006.
- 于德山, <中國古代小說“語-圖”互文現象及其敘事功能>, 《明清小說研究》, 2003-3.
- 浦玉生, <中國古代水滸木刻畫研究>, 《水滸爭鳴—2006年全國《水滸》與明清小說研討會論文集》, 2006.
- 周亮, <試析明末戲曲、小說版畫新的造型樣式和風格特徵>, 《美術研究》, 2007-4.
- 劉天振, <《水滸傳》版畫插圖研究述略>, 《水滸爭鳴》, 2008.
- 劉顯, <論明代木刻版畫的藝術特點>, 《咸寧學院學報》, 2010-4.
- 서성, 《삼국지, 그림으로 만나다》, 천지인, 2010.

## &lt; 中文提要 &gt;

《水滸傳》的版本雖複雜，但現在流傳的《水滸傳》插圖本的出現和繼承比較明顯。本文把衆多《水滸傳》插圖本歸納爲四個類型，還發現了各個類型裏都有前後繼承關係。明代萬曆崇禎年間，四類插圖本的祖本都出現，在人物造型，構圖布置，解釋敘事等方面上，都創造了突破性的跳躍，開展了新的面貌，打開《水滸傳》版畫的高潮。

第一類型常見在上圖下文的建安派插圖本。由於畫面細長的制約，人物形象古拙朴素，然而長期以來解決一些多重空間的表現問題等，留下了不少有益的經驗。第二類型以容與堂刊行《李卓吾先生批評忠義水滸傳》爲祖本，線條開朗，集中於人物的表情和活動，第一次賦予了水滸人物的基本面貌。第三類型的祖本乃是大滸餘人序文《水滸傳》，通過多樣的空間布置，描繪多種人群來能够表現故事情節，可以看出最適合於小說敘事模式。第四類型是繡像類，明代大畫家陳洪綬以及傳爲杜堇的作品，介紹人物相貌和氣質，以後一些小說版本採納爲繡像來使用，給讀者鮮明的人物印象，有助於解讀內容以及傳播小說的效果。

關鍵詞：水滸傳，插畫本，容與堂本，大滸餘人序文本，上圖下文，繡像

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 1. 15.	2012. 2. 7.	2012. 2. 20.	2012. 2. 25.	2012. 2. 29.