

약각본 『서상기』 삽화의 특징과 표현 효과*

서성** · 조성천***

<目 次>

- 1. 서론
- 2. 삽화본의 구성 특징
 - 1) 화목 자체의 구조
 - 2) 화목의 장단 전개
 - 3) 그림과 문자의 관계
- 3. 삽화의 표현 효과
 - 1) 서정성
 - 2) 시간성
 - 3) 은유성
- 4. 결론

1. 서론

시간과 공간은 그림의 기본 요소로, 이들이 어떻게 반영되는지를 살피는 것은 ‘이야기 그림’에서 특히 중요하다. 필자 가운데 한 사람은 선행 연구에서 ‘이야기 그림’에서 자주 나타나는 ‘동일 시간 위의 다른 장면’을 그린 ‘이지동도’(異地同圖) 개념과 이에 대응되는 ‘동일 장소 위의 다른 시간’을 그린 ‘이시동도’(異時同圖) 개념을 창안하여 정의한 바 있다.¹⁾ 그 결과 명청대 서사 삽화에는 이지동도와 이시동도가 상당히 많이 운용되었음을 밝혔다. 더불어 명대 들어 ‘공간의 확장’이란 개

* 이 논문은 2017학년도 배재대학교 교내학술연구비 지원에 의하여 수행된 것임.

** 주저자, 培才大 教養教育部 副教授 (samsun99@hanmail.net)

*** 교신저자, 乙支大 教養學部 教授 (sczhao@hanmail.net)

1) 서성, 「명청 서사 삽화의 이시동도와 이지동도」, 『한국학연구』 제38집, 2015. 8.

념으로 그림 속에 개성적이고 서정적인 공간을 확대함으로써 '이야기 그림'이 한 단계 발전하였음도 밝혔다.²⁾

이러한 주제와 관련하여 명대 초기 북경에서 출간된 악각본(岳刻本) 『서상기』(西廂記)를 본다면, 삽화본에 일반적으로 볼 수 없는 회화의 횡권(橫卷, 두루마리) 형식을 채용하고 있어 그 독창성과 신선함에 있어서 흥미로울 뿐만 아니라, 그림 속의 공간과 시간의 문제도 다양하게 제시되고 있어 서사와 그림 사이의 관계를 탐색할 수 있는 가치 있는 자료이다. 횡권 형식은 그 자체가 시간성과 공간성이 무한대로 늘어날 수 있는 포맷으로, 그림이 공간예술이란 서양의 개념을 타파한 매체이다.³⁾ 횡권 포맷을 삽화본에 반영한다는 문제는 간단하지 않지만, 악각본 『서상기』는 상당히 성공적으로 반영하여 전개하였다. 본고는 악각본 『서상기』의 이러한 성취를 두고 그 삽화본의 구성 특징과 삽화의 표현 효과를 탐색함으로써 서사와 삽화로 어우러진 콘텐츠를 한층 심도 있게 보고자 한다.

사실 중국 전통 서사 작품에서 『서상기』는 가장 다양하고 많은 판본으로 유명하다.⁴⁾ 게다가 출판도 상황을 이루어 『서상기』 자체가 명대에 전본(全本)에 선본(選本)까지 합쳐 모두 96종으로 집계되었고,⁵⁾ 이 가운데 삽화본만 해도 30~40종으로 추산된다. 또 이러한 삽화가



그림 1. 악각본 제1본 제1절 제1화목 판면 모습

- 2) 서성·강현실, 「명청 서사 삽화의 역사적 전개와 공간의 확장」, 『중국문화연구』 제28집, 2015. 5.
- 3) 우홍 지음, 서성 옮김, 『그림 속의 그림—중국화의 매체와 표현』, 이산출판사, 1999. 10. (Wu Hung, "The Double Screen—Medium and Representation in Chinese Painting")
- 4)汪龍麟은 「『西廂記』明清刊本演變述略」, 『北京社会科学』, 2012-4.에서 명청 시기 『서상기』의 판본을 殘葉本, 弘治本, 徐士範本, 王驥德本, 凌濛初本, 金聖嘆本, 毛西河本, 潘廷章本 등 모두 8종으로 나누어 고찰하였다. 여기에서 판본의 다양함을 일별할 수 있다.
- 5) 黃季鴻, 「明版『西廂記』載錄」, 『古籍整理研究學刊』, 2009-3. 『서상기』 삽화로 가장 오래된 것은 1980년에 발견된 2쪽으로 원대 출판된 것으로 추정된다. 郭味蕓, 『中國版畫史略』, 朝花美術出版社, 2012. 참조.

가지는 문화적 의미를 과해친 저작들도 상당히 많다.⁶⁾

본고에서 대상으로 하는 삽화본은 1498년(홍치 11년) 지금의 북경 금대(金臺)에서 약씨(岳氏)가 출간한 『신간대자괴본전상참증기묘주석서상기』(新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記)이다. 보통 ‘약각본’ 또는 ‘홍치본’으로 불리는데, 본고에서는 ‘약각본’으로 부르기로 한다. 약각본은 5본(本) 21절(折)로 되어 있다. 『서상기』의 규모는 일반적인 원대 잡극이 1본(本)으로 되어 있는 것과 비교하면 그의 5배에 해당하여 상당한 규모임을 알 수 있다. 약각본 『서상기』는 현존하는 판본으로 완전한 『서상기』 가운데 맨 처음 출간된 것으로⁷⁾ 출판 의식과 기획, 규모와 내용 등에서 여러 판본을 압도하며, 역사적 가치도 높다.⁸⁾ 더구나 삽화본으로써 전상(全相) 형식을 채용하여 모든 페이지에 그림이 그려져 있다. 모든 페이지에 그림을 그리는 전상(全相) 형식은 원대 『전상 평화 오종』(全相平話五種)에서 이미 볼 수 있고 명대 건안파(建安派) 판화에서 특징적으로 운용되었다. 약각본의 경우 그림은 각 페이지의 상반부에 전체 세로 폭의 약 4/10를 차지하여, 일반적인 상도하문(上圖下文) 형식 가운데 가장 큰 그림 면적을 보인다.

약각본 『서상기』에 대한 선행 연구는 그동안 여러 방면에서 진행되었지만, 본고에서는 삽화본으로서의 구성 특징과 표현 효과에 대해 주목함으로써 이러한 삽화가 가지는 독창성과 가독성에 주목하고자 한다. 그림과 문자의 결합과 상호 작용에 있어서 삽화본으로서의 구성 특징은 횡권 포맷의 구조, 화목(畫目)의 전반적인 구성, 그림과 문자와의 관련 등을 중심으로 보고자 하며, 그 결과로 나타나는 표현 효과는 서정성, 시간성, 은유성으로 구조화하여 살펴보고자 한다.

6) 그중 대표적인 것이 馬孟晶, 「耳目之玩-從『西廂記』版畫挿圖論晚明出版文化對視覺性之關注」, 『美術史研究集刊』, 2002-13. 등이다.

7) 『서상기』의 잔권이 원대와 명대 초기 것이 남아 있어, 실제의 최초 출간은 원대로 거슬러 올라간다.

8) 이 문제는 吳慶禧·文丁畛의 「岳刻本『西廂記』의 출판 환경과 출판 기획」, 『중국소설논총』 제51집, 2017. 4.에서 소상히 다루었다.

2. 삽화본의 구성 특징

약각본 『서상기』는 그림 면적의 크기, 공간의 구축, 장면의 전개 등 모든 점에서 확연히 다른 특징을 보인다. 그것은 비단 명대 초기 서사 삽화에서 그럴 뿐만 아니라, 명청대에 나온 모든 『서상기』 삽화본과 비교해도 독창성과 우수성이 돋보인다. 삽화본의 구성에 있어서의 특징을 살펴봄에 있어, 먼저 횡적으로 늘어난 畫目의 특징을 고찰하고, 이어서 이러한 화면이 전체적으로 구성되면서 장단의 변화를 일으키는 점에 대해 주목하고, 마지막으로 문자와 그림 사이의 대응 관계에 대해 생각해보고자한다.

1) 화목 자체의 구조

약각본 『서상기』는 단면 형식이나 양면 결합형이 아니라 그림이 계속 연장되는 구조를 갖는다. 이는 회화에 있어서 횡권 포맷과 삽화본에 있어서 상도하문 구조가 결합된 형식이다. 다시 말해 상도하문에서 그림이 계속 이어지는 구조이다. 물론 그림이 어디까지나 계속되는 것은 아니다. 보통 1면이나 2면인 경우도 많고 최대 8면까지 이어진다. 1면이든 8면이든 장면의 시작 면 우측 상단에 제목에 해당하는 화목(畫目)이 그려진 것을 기준으로 하면, 화목은 150개이며, 책의 전체 화면 수는 255면이다. 5본(本)으로 되어 있으므로 각 본(本)은 평균 30개의 화목으로 이루어져 있다.

이 화목은 창(唱)이나 백(白)의 전환과 관계없이 전체 서사를 나누고 있는 세부 장면(場面)으로, 전체 150개의 화목만으로도 내용의 줄거리를 알 수 있게 되어 있다. 화목은 인물의 동작이나 인물 사이의 관계를 나타내고 있기 때문에 일종의 주요 서사 대목을 요약하고 있는 셈이다. 때문에 화목은 서사의 절목(節目)으로 볼 수 있고, 무대를 보여주는 하나의 장면(場面)으로 볼 수도 있다. 그 장면이 어떤 것은 1개의 화면으로 되어 있고 다른 어떤 것은 8개의 화면으로 되어 있는 등 길이가 제각각 다른 것이다. 150개 화목을 화면 수에 따라 나누면 아래와 같다.⁹⁾

	1면	2면	3면	4면	5면	6면	7면	8면	합계
화목수	95	32	10	6	3	2	1	1	150

일반적인 삽화본에서 1개 화면과 2개 화면으로 하나의 화목(또는 장면)을 만든 것은 흔히 볼 수 있지만, 3개 화면 이상을 하나의 화목 단위로 된 것은 드물다. 위의 표를 보면 3개 화면 이상으로 하나의 화목을 구성된 것이 23개나 된다. 상도 하문 형식에서 양면 결합형, 즉 2개의 화면이 하나의 장면을 그리는 것은 원대 출간된 『전상 평화 오종』에서 전형적인 예를 볼 수 있다. 전통적으로 고착된 1개 또는 2개 화면에서 이를 넘어서는 데는 다양한 관념과 시도가 있었겠지만, 그 가장 근본적인 영향은 회화에서의 횡권 형식에서 비롯되었음은 말할 것도 없다. 다만 이를 서책에 어떻게 적용할 것인가 하는 점이 문제가 되었던 것이다.

학자들 가운데 그러한 예를 악각본의 앞 부분에 부록으로 붙어있는 「전당몽」(錢塘夢)에서 찾기도 한다. 이는 단편 소설로 북송 원우 연간에 사마재중(司馬才仲)이 꿈속에 남조 시기 명기 소소소(蘇小小)를 만나는 이야기이다. 사마재중은 스물의 젊은 나이에 전당강가에 가 풍류를 즐기려 하였다. 하루는 하인이 흙을 파 꽃나무에 돋워주려다가 사람의 해골을 발견하는데, 사마재중이 석갑에 넣어 안장 시켰다. 그날 밤 꿈속에 아리따운 미인이 나타나 뼈를 거두어 주신 은혜에 감사하다면 침석을 같이 하자고 하였다. 사마재중은 완곡히 거절하였다. 그러자 소소소는 바람이 되어 사라졌다. 사마재중은 놀라 깨어나 꿈속의 일을 후회하였지만 이미 모든 일이 지난 뒤였다.

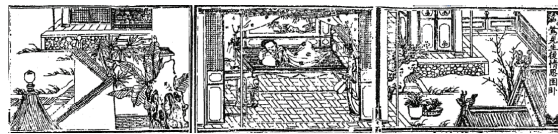


책의 앞에 부록으로 붙여 있는 「전당몽」(錢塘夢)의 8면 삽화

9) 이와 같은 통계는 彭瑜歆, 『北京坊刻版畫之奇葩—明弘治「新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記」版畫研究』, 國立臺灣師範大學 碩士論文, 2009.에 자세하다. 예컨대 『奇妙註釋西廂記』正文插圖長度統計表, 『奇妙註釋西廂記』各部份插圖數量統計表, 『新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記』內容配置表 등이 있다.

게다가 이 모티프는 『서상기』의 제4본 제4절 장생이 장안으로 과거 보러 갈 때 목은 초교점(草橋店)에서 밤중에 앵앵이 찾아왔는데 알고 보니 꿈이었던 「경몽」(驚夢)에서도 나타난다. 그러나 많은 학자는 「전당몽」 삽화와 악각본 『서상기』 삽화 사이의 관계를 확인할 수 있는 자료가 부족하기 때문에 영향관계에 대해 신중한 입장이다.¹⁰⁾ 다만 우리가 알 수 있는 것은 이처럼 명대 초기에 황권식 장면이 많이 시도되었다는 사실 뿐이다.

장면의 구조를 알기 위해서는 하나의 화목에서 가장 전형적인 단위를 찾는 것이 필요하다. 150개 화목을 관찰하면 주요한 장면은 교외, 사찰의 내부, 사찰의 외부, 화원, 야전지(野戰地) 등으로 나타난다. 이 중에서 사찰의 내부와 외부가 함께 그려지는 경우가 가장 많다. 장생과 앵앵이 만나는 장소가 보구사(普救寺)이기 때문에 사찰의 실내외는 가장 주요한 배경이 된다. 예컨대 아래의 장면을 보자.



제2본 제1절 제3화목 「鶯見生後情思困臥」

이 화목은 제2본 제1절 제3화목으로 앵앵이 장생을 만나고 난 후 잠시 생각하며 누워 있는 장면이다. 3개 화면으로 구성된 가운데,中间的 화면에 인물(앵앵)이 침상에 누워있고, 오른쪽 화면에 방으로 들어가는 입구와 왼쪽 화면에 뒷마당과 담장이 그려져 있다. 이를 하나의 기본적인 단위로 본다면, 서사에 필요한 장면은 사실 중간 화면뿐이다. 나머지는 건물의 요소로 덧붙여져진 것이다. 때문에 인물을 중심으로 건물의 요소는 더 늘어나거나 줄어들 수도 있다. 물론中间的 인물 화면도 2개로 늘어날 수 있다. 왼쪽으로 건물 요소가 늘어난 경우는 아래와 같다.

10) 이에 대한 논의는 彭喻歆의 앞의 책에 자세하다.



제2본 제4절 제2화목 「夫人席上命鶯拜生爲兄」




제2본 제2절 제2화목 「張生書寫奉杜將軍解圍」

제2본 제4절 제2화목에선 왼쪽으로 건물과 정원이 2개 화면으로 더 늘어났지만, 제2본 제2절 제2화목에선 인물 화면이 2개로 늘고 왼쪽으로 건물도 3개 화면으로 늘어났다. 이런 식으로 서사를 담당하는 인물을 중심으로 좌우로 환경 요소가 증감하도록 되어 있다. 이렇게 본다면 양쪽의 화면은 상당히 더 늘어날 수도 있으며, 사찰의 경내를 넘어 바깥까지 확장될 수도 있을 것이다. 물론 그러하진 않았지만 회권의 특성이 공간의 무한한 확장이기 때문에 삽화에서는 이를 적절하게 끊어 사용하였다. 이는 전적으로 화목의 배치와 화면 아래에 들어오는 문자 부분과 관련하여 설계될 것이다.

2) 화목의 장단 전개

150개의 화목을 나열했을 때 각각의 화목에서의 화면 수는 어떻게 결정할까? 이것은 상당히 복잡한 과정으로 보인다. 삽화본을 보면 각 화목의 횡적 길이(화면 수)는 일률적으로 고정된 것이 아니라 수시로 다르게 구성되었다. 예컨대 제3본 제2절 「편지 소동」(開簡)의 경우 화목이 11개로 구성되어 있는데 제10화목 「紅送鶯簡張生開讀」 이외의 나머지 열 개의 화목은 모두 1개 화면으로 되어 있다. 이 부분을 표로 보이면 아래와 같다.

본	절	화목	화면 수	
제3본	제2절	제1화목 鶯睡紅持生簡默放粧盒	1	
		제2화목 鶯鶯開粧盒偶見生簡帖	1	
		제3화목 鶯鶯得視生緘誤責紅娘	1	
		제4화목 鶯央紅問生紅答生病勢	1	
		제5화목 鶯寫緘令紅娘回責張生	1	
		제6화목 張生悶坐書齋俟紅娘回話	1	
		제7화목 紅承鶯命去看張生	1	
		제8화목 紅回生話謝怨張生	1	
		제9화목 生跪揪紅央復說鶯事	1	

	제10화목 紅送鶯簡張生開讀	5	아래 참조
	제11화목 張生望日落喜赴約	1	

제2절 「편지 소동」(開簡)은 극의 절정 부분에 해당하는 제3본의 일부로, 장생과 앵앵이 홍낭을 사이에 두고 편지를 주고받는 곡진한 장면들이 전개된다. 아직 서머한 두 사람은 장생의 적극적인 편지 공세에 앵앵이 이를 꾸짖으며 저지되는 듯하지만, 장생이 무릎을 꿇고 홍낭에게 빌며 자신의 뜻을 하소연(제9화목)하면서 반전된다. 결국 장생은 앵앵의 답신을 받게 된다. (제10화목)

이 제2절의 11개 화목은 더 줄일 수도 있을 것이다. 예컨대 제1~제3화목을 하나로 줄여도 서사 전개에는 하등의 문제가 없다. 그 아래 부분도 마찬가지이다. 그러나 이렇게 세세하게 전개한 것은 두 사람 사이의 의도와 심리적인 변화를 세세하게 전개하는 것이야말로 연애 중인 남녀의 심리 변화를 반영하는 것이고, 극을 보는 진정한 재미를 잘 드러내기 때문일 것이다. 이러한 서신의 왕복 끝에 장생은 한 편의 시로 된 답신을 받게 된다. 이때 제10화목에 이르러 화기는 문득 아래와 같이 5면을 할애하여 이를 그렸다.



제3본 제2절 제10화목 「紅送鶯簡張生開讀」

이는 말할 것도 없이 앞부분의 1개 화면씩 짧게 전개된 두 사람 사이의 감정의 흔들림이 하나의 단락을 이루면서 정리되었다는 뜻이자, 장생의 득의의 심리 상태를 시각화한 것이라 할 수 있다. 더구나 화면 밖의 담장을 보여줌으로써 이후 장생이 담을 넘어가는 모험을 암시하고 있다.

이처럼 화목에서 화면 수를 결정하는 데 있어서, (1) 150개 화목으로 전체 서사의 줄거리를 제시한다는 전제 아래, (2) 먼저 서사를 적절히 분할하고, (3) 이어서 그림을 통해 내용을 강조할 화목을 선택하며, (4) 화면 수에 상응하는 하단의 문자 부분의 분량을 감안하여 판단할 것이다. 결국 서사 분할, 화면 수, 문자 분량의 세 요소를 서로 감안하여 각 화목의 길이를 정했음을 알 수 있고, 그 과정은 상당히 복잡했으리라 짐작할 수 있다. 이때 화목과 화목 사이의 길이의 변화 역시 서사를 효과적으로 전달하는 의도에서 이루어졌음도 알 수 있다.

때문에 같은 장면이라 하더라도 상황과 의도에 따라 화면 수를 다르게 처리하였다. 예컨대 편지 읽는 대목만 하더라도 앞에서 보았듯이 제3본 제2절 제10화목에서 장생이 편지를 읽을 때는 5개 화면으로 전개했지만, 아래에서 보듯 제5본 제1절 제6화목에서 앵앵이 금동이 가져온 장생의 급제 소식을 읽는 장면은 2개의 화면으로 처리했다.



제5본 제1절 제6화목 「鶯鶯開讀生書」

편지를 받은 앵앵의 기쁨이 무엇보다 컸음에도 불구하고 화면 수를 늘리지 않은 것은 극이 마무리 단계에서 수습되는 국면에 있으며, 이어지는 마지막 긴장 관계인 정항(鄭恒)과의 거짓 혼인 소동을 앞두고 있어, 중간에 정보 제시가 필요할 뿐이기 때문일 것이다.

이로부터 우리는 화면 수의 선택에 있어 일정한 의도가 있으며, 동시에 각 화목 사이에 화면 수의 장단을 효과적으로 선택함으로써 극적 효과를 강조하고 있음을 볼 수 있다. 극의 효과를 극적으로 드러내기 위해 시각적 화면을 적극적으로 운용한 것이다.

3) 그림과 문자의 관계

악각본 『서상기』는 어디까지나 무대 공연에 필요한 창사(唱詞)와 빈백과 동작 등을 모두 기록한 극본이다. 때문에 공연할 때 배역들이 사용하는 대본의 역할과 함께 독서물로 읽는 기능도 겸하고 있다. 여기에 시각적 요소인 그림이 들어감으로써 이러한 기능은 보다 효율적으로 발휘된다. 때문에 편집자의 입장에서 상단의 그림과 하단의 문자가 잘 어우러지도록 배치하는 것이 필요하다. 그렇게 되면 그림과 문자, 시각과 청각, 직각성과 서사성이 서로 통합되어 서로를 보완하게 될 것이다. 이에 대한 편집자의 입장은 악각본 말미에 있는 「패기」(牌記)에서도 볼 수 있다.

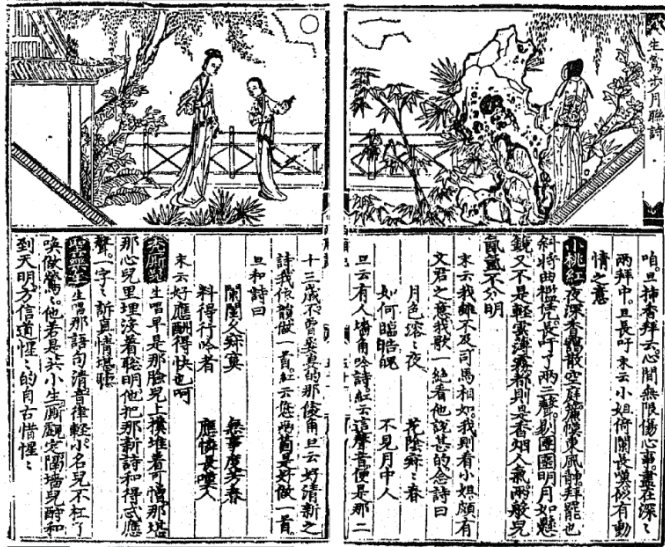
여염집과 골목이라 하더라도 집집마다 전해지고 사람마다 읊조리며 극을 만들어 연기하는데, 자구가 참되고 발라야 하며, 창(唱)과 그림을 서로 호응시킨 후에 인쇄하여야 옳을 것이다. 지금 시정에서 간행한 것은 뒤섞여 차례가 없는데, 이는 비록 이익을 취하기 위한 의도이나, 사람이 보기에 매우 불편하니, 오히려 고대의 법도를 잃었다. 우리 서방(書坊)에서는 신중하게 경서(經書)에 의거하고, 그림을 다시 그렸으며, 참조하고 교감하고 차서를 배치하여 대자괴본(大字魁本)으로 하고, 창(唱)과 그림이 합치되게 하였다. 그리하여 객사에 머물거나, 뱃길을 가거나, 한가하게 노니는 사람으로 하여금 이 책을 얻어 처음부터 끝까지 일람하면 가창(歌唱)이 일목요연하여 사람의 마음을 상쾌하게 할 것이다. (沉閭閻小巷, 家傳人誦, 作戲搬演, 切須字句真正, 唱與圖應, 然後可. 今市井刊行, 錯綜無倫, 是雖登艷之意, 殊不便人之觀, 反失古制. 本坊謹依經書, 重寫繪圖, 參訂編次, 大字魁本, 唱與圖合. 使寓於客邸, 行於舟中, 閑遊坐客, 得此一覽始終, 歌唱了然, 爽人心意.)

출판인은 “지금 시정에서 간행한 것은 더할 나위 없이 뒤섞여있는데, 이는 비록 이익을 취하기 위한 의도이나, 사람이 보기에 특히 불편하니, 오히려 고대의 법도를 잃었다”고 판단하고, 자신은 “신중하게 경서에 의거하고, 그림을 다시 그렸다”고 말하면서, “창(唱)과 그림을 서로 호응시키고”(唱與圖應) “창(唱)과 그림이 합치한다”(唱與圖合)고 반복하여 강조하였다.

더불어 당시 『서상기』가 유행하는 성황도 알려주고 있는데, “여집과 골목이라 하더라도 집집마다 전해지고 사람마다 읊조리며 극을 만들어 연기한다”(況閭閻小巷, 家傳人誦, 作戲搬演)고 했다. 또 “객사에 머물거나, 뱃길을 가거나, 한가하게 노니는 사람”(寓於客邸, 行於舟中, 閑遊坐客)도 편리하게 볼 수 있게 제작하였다. 이런 점을 보면 편집자는 극을 할 때도 사용하고 독서물로서도 사용할 수 있도록 기획하였음을 알 수 있다.

실제 삽화본을 보면, 전체 21절(折)에서 각 절의 시작이 일종의 기준이 된다. 절(折)의 시작은 명확히 표시되고 화목도 뚜렷하게 대응된다. 그러나 전체 150쪽의 화목(畫目) 가운데 21개 절(折)의 시작에 해당하는 화목을 빼 나머지 129개의 화목은 어디서부터 시작하는지 알기 어렵다. 그래서 화면의 진행 방식과 문자의 나열은 정확하게 대응되기 보다는 대체로 비슷한 대목에서 일치하도록 배열하였다.

예컨대 제1본 제3절 제3화목은 그림에서 보듯 상단에 명확히 「장생과 앵앵이 달빛 속을 걸으며 창화시를 짓다」(生鶯步月聯詩)고 표시되어 있지만, 하단의 문자 부분은 자



제1본 제3절 제3화목 「生鶯步月聯詩」

체의 흐름으로 이어지고 있다. 그렇다면 편찬자는 두 사람의 시가 나오는 대목에 이 그림을 얹힐 수밖에 없을 것이다. 과연, 화목의 두 화면과 관련하여 장생과 앵앵의 시구가 나오는 대목과 일치시켰다. 장생은 봄밤에 화원에서 향을 피우는 앵

앵을 엿보며 노래하였다. “달빛이 흥건히 흐르는 밤, 꽃그늘에 봄이 적막하구나. 어찌하여 달은 이렇게 가까운데, 달 속의 사람은 보이지 않는가?”(月色溶溶夜, 花陰寂寂春. 如何臨皓魄, 不見月中人?) 흥냥은 금방 그 목소리의 주인공이 누군인지 알아챘지만 앵앵은 장생인 줄 모른 채 ‘아주 청신한 시’(好清新之詩)라고 하며 운에 맞추어 화답시를 짓는다. “규방은 오랫동안 적막하고, 아름다운 봄이 아무 일도 없이 지나가는구나. 생각하니 거닐며 시를 읊은 사람이라면, 응당 탄식하는 나를 이해해주리라.”(蘭閣久寂寞, 無事度芳春. 料得行吟者, 應憐長歎人.) 마침 두 주인공이 위치한 자리에 맞추어 그들이 읊은 시가 각각 하단 부분에 놓여있다.

잡극은 창(唱)이 중심이고 창사가 중요하지만, 『서상기』는 빈백이 상당한 부분을 차지하고 서사의 전개에 있어서도 중요한 역할을 한다. 창도 흥냥이 창을 하는 절(折) 수가 장생이나 앵앵보다 많다. 때문에 화목은 창과 빈백에 관계없이 자체의 서사적 흐름을 전개한다. 물론 창본(唱本)의 역할을 하기 위해 선명하게 곡패를 검은 테두리 속에 음자(陰字)로 표출시키고 글자를 크게 하여 뚜렷이 보이게 하였다. 문자와 그림의 관계는 신중한 주의가 필요하기 때문에 당시의 “더할 나위 없이 뒤섞여있는” 상황을 크게 개선하였다. 이러한 점은 하단의 문자 부분에 맞추어 상단의 화면 수를 결정해야 한다는 의미이기도 하다. 때문에 화목의 화면 수는 자체의 시각적 표현 효과와 하단의 문자 길이에 영향을 받게 된다.

3. 삽화의 표현 효과

횡적으로 이어지며 신축성 있게 증감하는 삽화는 극본을 읽는데 어떤 효과를 가져오는가? 이러한 삽화가 나타내는 표현 효과는 다른 삽화본과 어떻게 다른가? 이 문제는 악각본 『서상기』의 시도가 얼마만큼의 성공을 거두었고, 어떤 가치를 가지느냐는 문제이기도 하다. 본고에서는 이에 대해 서정성, 시간성, 은유성이란 세 가지 범주로 삽화의 표현 효과를 밝혀보고자 한다.

1) 서정성

서정성은 공간의 확장으로 나타나는 정감의 확대를 가리킨다. 화면이 늘어나면서 담아낼 수 있는 용량도 늘어나기 때문이다. 그리고 그 화면은 극의 배경이 되는 한적한 교외로 이어지는 들, 우아한 사찰의 건물, 가구와 휘장으로 둘러싸인 조용한 실내, 태호석과 파초에 연못이 있는 정원 등으로 이루어져 있다. 때로 달빛과 꽃향기가 어울리고 바람 소리에 기러기 그림자가 떨어진다. “건물은 먼지 없이 깨끗하고, 은하는 빛을 쏟아내고, 달빛은 허공을 가로지르는데, 꽃 그림자는 뜰 가득 하다.”(玉宇無塵, 銀河瀉影, 月色橫空, 花蔭滿庭.) 사찰은 “법고와 목탁 소리 속, 이월의 봄 우레가 전각 모퉁이에 울리고, 종소리와 아미타불 부르는 소리 사이, 하늘 한쪽에서 비바람 소리가 술가지를 스친다.”(法鼓金鐸, 二月春雷嚮殿角. 鐘聲佛號, 半天風雨灑松梢)와 같이 소리가 오히려 고요함을 나타낸다. 정원은 “꽃 그림자 겹쳐지고 향기로운 바람 부드러운데, 깊고 깊은 정원엔 달빛이 담박해라.”(花陰重疊香風細, 庭院深沉淡月明)와 같이 유현하고 아름답다. 실내 “바람 멎은 주렴 안은 한적한데, 박사 창으로 사향과 난초 향기 흩어지누나.”(風靜簾閑, 透紗窓麝蘭香散)와 같이 한적하고 담아하다. 이러한 정경을 나타내려면 그러한 장면을 중간중간 보여주는 것이 가장 좋을 것이다. 때문에 삽화에서는 이어지는 사찰과 정원과 실내와 교외의 장면으로써 서정적인 배경을 충분히 드러나도록 했다.

게다가 『서상기』는 남녀의 사랑을 그린 극으로 시적 정취가 풍부한 작품이다. 정감의 세세한 표현은 작품의 본질적인 요소이다. 사실 고대의 전형적인 스토리텔링은 오늘날의 관점에서 보면 종종 극의 긴장을 떨어뜨린다. 예컨대 관람지는 장생과 앵앵이 사랑에 성공하리라는 사실을 모두 알고 있다. 극의 도처에 두 사람의 사랑이 원만히 이루어지리란 암시를 던지고 있기 때문이다. 특히 전체의 1/6을 차지하는 손비호(孫飛虎)의 보구사 포위와 장생의 해결은 극적 전개를 위해 일부러 구성하였다는 작위감이 강하다. 또 제2본 제1절에서 손비호(孫飛虎)가 보구사를 포위하자 법본(法本)과 법총(法聰)이 장생과 앵앵의 풍월(風月)이 이루어지기 위해서라도 노부인이 장생의 말을 들어야 한다고 말하는 등 세부적인 장면에서도

두 사람 관계의 결말은 수시로 암시되고 있다. 그런데도 사람들이 이 극을 좋아하는 것은 노래와 문학적인 묘사 때문이다. 이러한 예술적인 효과는 곡절함에 있고, 인간 감정의 세세한 부분을 짚어내고 표현해냈다는 점이다. 또 문학적인 노래가 곡사(曲詞)만으로 남고 음악적인 요소가 없는 대본(臺本)에서 어떻게 그러한 효과를 낼 수 있을 것인가? 삽화본은 시각적인 면에서 극의 서정적인 요소를 증가시켜 이러한 효과를 보완하였다고 할 수 있다.

예컨대 제1본 제1절 제2화목에 등장하는 포동(浦東)으로 가는 장생을 보면,¹¹⁾ 극의 시작에서 장생이 빈백과 창사를 계속하며 주인공인 자신의 등장을 알린다. 자신의 성명, 출신, 처지, 포부를 나타내며 동시에 “책과 검을 들고 떠돌며, 아직 공명을 이루지 못한 채 사방을 떠도는”(書劍飄零, 功名未遂, 遊於四方) 마음을 나타냈다.



제1본 제1절 제2화목 「夫人自感同鶯紅佛殿消遣」

그러나 상단의 그림을 보면, 말을 타고 가는 장생과 시동 둘이 등장하지만, 그들 앞에는 고적한 여로가 있을 뿐이다. 이러한 긴 여로의 공간은 쉽게 독자의 감정을 끌어들이며, 주인공과 함께 사건 속으로 빠져들게 만든다.

유사한 장면은 극이 상당히 진행되어 장생이 장안으로 과거를 보러 떠날 때도 다시 한 번 나타난다. 아래 그림에서 보듯 제4본 제3절에서 두 번에 걸쳐 이러한 교외의 길이 나타나는데 이는 말할 것도 없이 장안으로 떠나는 사람들의 석별의 아쉬움을 직각적으로 나타내어 독자의 공감을 불러일으킨다. 이렇게 그림 속의 긴 공간은 일반적인 삽화본이 기도할 수 없는 유장한 정서적 효과를 만들어낸다.

11) 제1본 제1절 제2화목은 「夫人自感同鶯紅佛殿消遣」라 되어 있지만 내용과 그림에 있어 각각 화목과 대응이 되지 않으므로, 사실 제1화목 「張生至浦東」과 서로 바뀌어져야 옳다.



제4본 제3절 제3화목 「夫人鶯鶯同長老長亭餞送張生」



제4본 제3절 제5화목 「鶯送生分別辭泣」

제4본 제3절은 앵앵이 노래하는 대목으로 보통 「장정(역참)의 이별(長亭送別)이라 하여 그 애절함으로 유명하다. “구름 낀 푸른 하늘, 노란 국화 핀 땅, 서풍이 빠른데, 기러기 남으로 날아가네. 새벽에 누가 서리에 물든 숲을 붉게 물들었나? 그 모두가 헤어지는 사람의 피눈물로 물들여진 것을.”(碧雲天, 黃花地, 西風緊, 北雁南飛. 曉來誰染霜林醉? 總是離人淚.) 이렇게 시작하는 노래는 갈수록 처절해진다. “청산은 떠난 사람을 가로막고, 성긴 숲도 아름다움을 만들지 않은 채, 열은 저녁 안개가 서로를 가리는구나. 석양 비친 길 위에서 사람은 말이 없고, 가을바람에 기장과 벼가 흔들리고 말울음 소리 들리누나.”(靑山隔送行, 疏林不做美, 淡煙暮靄相遮蔽. 夕陽古道無人語, 黍稷秋風聽馬嘶.) 이러한 이별의 정서는 시종들이 모두 뒤돌아보며 말없이 기다리는 것으로 나타났으며, 장생이 가야 할 길을 멀리까지 갈아 표현하였다. 시각적인 화면은 이러한 정감을 표현하는데 상당히 성공적이다.

그러나 이를 화면으로 만들어냈을 때는 또 하나의 감각을 더 불러일으킨다. 즉 제1본 제1절은 장생이 포동으로 가는 길이고, 제4본 제3절은 장생이 장안으로 가는 길이다. 전자는 사랑을 쟁취하러 가는 길이고, 후자는 공명을 쟁취하러 가는 길이다. 이렇게 긴 줄 같이 생긴 화면을 앞뒤로 깔아놓음으로써 전체 극에서의 서사 단락이 확연히 나뉘었음을 나타내면서, 앞뒤 서사의 의미를 분명히 정리하는 역할을 한다. 사건이 한 단락 매듭지어졌음을 나타내면서, 동시에 새로운 시작을 알리는 것이다. 때문에 이러한 화면은 단순히 극의 서사만을 그대로 표현하고 있

지 않으며, 물론 극의 서사를 완전히 표현하는 것은 아니지만, 시각적인 형식으로 더 복합적인 내용을 호소하는 것이다.

『서상기』 가운데 화원은 장생과 앵앵이 자주 만나는 장소이다. 때문에 그 장소는 특별한 의의를 갖는다. 삽화본의 서정성은 비단 긴 편폭의 화면을 갖는 화목에 서뿐만 아니라 두세 화면을 갖는 화목에서도 보인다.

2) 시간성

서사에 있어 시간은 본질적인 부분이다. 하나의 단폭 화면에서 시간은 이시동도(異時同圖)의 방법으로 표현할 수 있지만 어느 정도 제한적인 것도 사실이다. 그런데 황권에서는 화면의 길이로 인해 시간의 표현은 자연스럽게 가능해진다. 예컨대 아래와 같이 화면이 길어지면 마치 롱테이크처럼 이동하는 시간이 생기므로 필연적으로 서사의 시간이 반영된다.



제2절 제3본 제3화목 「紅承夫人命請生飲酒」

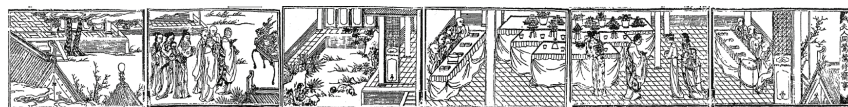
7개 화면으로 이루어진 제2절 제3본 제3화목은 사실 세 부분으로 나누어져 있다. 홍낭이 노부인의 초청을 전하러 장생을 찾아온 장면이다. 두 번째와 세 번째 화면에서 노부인의 초청을 전하러 홍낭이 장생의 방에 와 있고, 나머지 5개 화면은 실외 배경이 된다. 그런데 첫 번째 화면의 실외가 일종의 도입부 역할을 한다면 네 번째부터 일곱 번째까지의 실외 화면은 일종의 시간의 길이를 나타내는 것이라 볼 수 있다. 장생이 두확 장군에게 편지를 보내 손비호의 겁난을 물리친 후, 홍낭은 장생의 방에 와서 비로소 그가 평범하지 않은 사람임을 알게 되어 처음 만났을 때의 인상이 달라졌고, 노부인의 청을 전달하고, 장생이 치장하는 것을 도와주며, 앵앵과 혼인하게 되기를 바란다. 이러한 일련의 과정은 상당히 긴 편폭의 창과 빈

백으로 이루어졌고, 화면은 자연스레 늘어나 시간적 경과를 나타냈다.



제4본 제1절 제3화목 「張生佇立閑階候鶯鶯赴約」

위의 제4본 제1절 제3화목 역시 시간의 경과를 표현한다. 장생은 앵앵이 오기를 기다린다. 초경이 지나도 오지 않으니 정원에 나와 기다리며, 오는지 않는지 초조하게 기다린다. “밝은 달은 물처럼 누대를 잠기고”(月明如水浸樓臺) “바람이 지나가자 댓잎 소리 들리는”(風弄竹聲) 그런 시간 멍하니 문에 기대기도 하고 우두커니 서있기도 한다. 장생은 앵앵이 올지 안 올지, 거짓말을 하는지 않는지 반복적으로 생각하면서 그녀의 발걸음 소리를 기다린다. 이렇게 본다면 이 화목에서 장생 뒤에 그려진 세 화면은 조용한 달밤의 건물이지만, 동시에 긴 시간 동안 장생이 기다리는 시간을 나타낸 것으로도 읽을 수 있다.



제1본 제4절 제2화목 「夫人同鶯鶯修齋事」

특히 주목할 것은, 하나의 화목 안에 같은 인물이 반복해서 나타난다면, 이는 분명히 황권 그림의 전형적인 작법이 삽화본에 적용된 것이라 볼 수 있다. 예컨대 아래의 제1본 제4절은 이를 잘 보여준다.

모두 6개 화면으로 이루어진 이 화목을 보면, 앞 3개의 화면에서 양편으로 늘어서 앉은 승려들 중간에서 노부인, 앵앵, 장생이 범본과 범충의 안내에 따라 재를 올리고 있다. 그런데 다섯 번째 화면에서 이들이 다시 등장하지 않는가! 이는 말할 것도 없이 실내에서 실외로 옮긴 것이다. 때문에 이 화목은 명확하게 다른 장소를

그린 이지동도(異地同圖)이자, 재를 진행하는 다른 시간을 그린 이시동도(異時同圖)로, 달라진 시공간의 상황을 동시에 나타내고 있다. 이렇게 횡권이 지닌 기본적인 특징을 채용하여 삽화본에서도 다른 시공간을 그려냄으로써 서사의 시간성을 명확히 표현하고 있다. 유사한 상황은 아래 그림에서도 보인다.



제5본 제4절 제8화목 「鄭恒因杜將軍主親與生觸樹死」

극의 마무리 부분에 해당하는 제5본 제4절에서 정항(鄭恒)은 두확 장군이 혼인의 주례로 나타나고 자신의 거짓 계책이 폭로되자 나무에 머리를 부딪고 자결한다. 첫째 화면에서 두확 장군의 질책을 받는 정항은 두 번째 화면에서 역시 다시 나타나고 있지 않은가! 이번에는 정항이 나무에 머리를 부딪고 쓰러져 있다. 세 번째 화면은 그 이후의 상황으로 정항의 무덤을 보여주고 있다. 이처럼 하나의 화목에서 3개의 화면은 각각 진행되는 시간에 따라 다른 상황을 그려 일련의 서사를 연결시키고 있다. 시간성을 명확히 표현한 것이다.

시간은 서사의 가장 기본적인 속성이자 본질이라 할 수 있다. 삽화본은 횡권의 장점을 십분 흡수하여 이를 효과적으로 이용하였다.

3) 은유성

은유성은 시각적 장면으로 비유적 의미를 드러내는 것을 말한다. 화면으로 인물의 감정이나 심리 상태를 보여주는 경우이다. 이는 앞에서 말한 ‘서정성’과도 연관이 되지만, 비유적 의미를 더욱 명확하게 시각적으로 전달하는 경우이다.

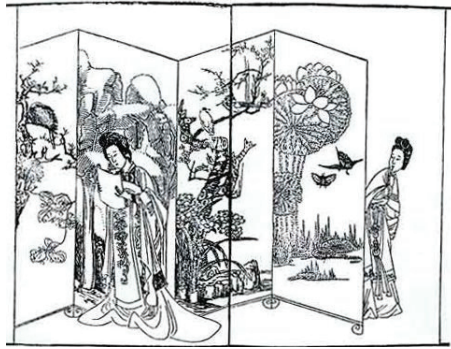
아래의 제3본 제4절 제4화목은 장생이 앵앵의 편지를 받아 읽고 있는 대목이다. 앞의 두 화면에서 흥냥이 가져온 편지를 장생이 읽고 있다. 그런데 왼편으로

이어지는 화면은 더 이상 담장이나 사찰 건물이 보이는 것이 아니라 이제는 달빛 속에 보이는 태호석과 파초, 우거진 나무들과 연꽃이 핀 연못이다.



제3본 제4절 제4화목 「紅持鶯簡與生生喜開讀」

오랫동안 편지를 주고받으며 서로를 알아가는 과정에서 마침내 장생은 앵앵의 허락을 받아낸다. 앵앵이 보낸 편지에는 “고당으로 부치는 시는 그만 짓기 바래요, 오늘 밤엔 분명 운우가 내릴 터이니”(寄與高唐休詠賦, 今宵端的雨雲來)라고 되어 있었던 것이다. 그것은 운우의 정을 나눌 수 있다는 뜻이므로 장생의 기쁨은 말할 수 없이 컸을 것이다. 화면은 이를 연꽃 핀 연못에서 헤엄치는 한 쌍의 원앙새로 표현하였다. 그것은 앵앵이 편지에서 무산운우(巫山雲雨)의 전고로 자신의 뜻을 은유적으로 나타냈듯이 화면도 대응되는 방식으로 은유적으로 처리하였다. 화면은 오랜 갈등의 끝에서 두 사람의 감정이 이제는 부드럽게 어울리고 상대를 허락하게 되었음을 나타내는데 부족함이 없다.

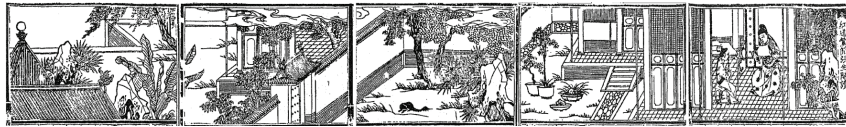


명대 말기 진홍수가 그린 「편지 엿보기」(窺簡)

물론 은유적 의미는 한 쪽의 장면으로 답을 수 있다. 명대 말기 진홍수(陳洪綏)가 『장심지선생정북서상비본』(張深之先生正北西廂秘本)에 그린 유명한 그림 「편지 엿보기」(窺簡)처럼, 편지를 읽는 앵앵의 심정을 병풍 위에 그려진 한 쌍의 나비로 은유적으로 나타낼 수 있다.

편지는 『서상기』의 중요한 모티프 가운데 하나이다. 마찬가지로 아래 그림에서

도 우리는 편지를 읽는 장생의 기쁨을 화면을 통해 직각적으로 알 수 있다. 앞에서 언급한 제3본 제2절 「편지 소동」(開簡)의 일부로 홍낭이 장생과 앵앵 사이를 오가면 편지를 전하는 사이, 장생은 앵앵의 답장을 받게 된다. 거기에는 다음과 같은 시가 쓰여 있었다. “서상(西廂) 아래 달뜨기를 기다리는데, 바람을 맞은 문이 반쯤 열리는구나. 담 너머 꽃그림자 흔들리어, 마치 옥 같은 사람이 온 듯하여라.” (待月西廂下, 迎風戶半開. 隔牆花影動, 疑是玉人來.) 이 시는 분명 장생이 제1본 제3절 제3화목 「장생과 앵앵이 달빛 속을 걸으며 창화시를 짓다」(生鶯步月聯詩)에서 읊었던 시의 답시가 아닌가! 그때는 장생이 ‘달 속의 사람(月中人)’을 찾지만, 이제는 앵앵이 ‘옥 같은 사람(玉人)’을 기다리는 것으로 나타나지 않는다.



제3본 제2절 제10화목 「紅送鶯簡張生開讀」

화목은 첫 번째 화면에서 홍낭이 전해준 앵앵의 편지를 읽는 장생을 그리고, 왼쪽으로 옮겨가면서 이어지는 4개의 화면에서 뜰 안의 풍광과 담장 밖의 정원까지 차례로 보여준다. 장생의 마음은 이들 담을 넘어 앵앵에게 가고 있지만 동시에 아직까지 여러 장벽이 남아 있음도 환기한다. 이런 점에서 이 화목은 위의 제3본 제4절의 화목과 다른 은유적 의미를 나타낸다.

앞에서 언급했듯이 은유성은 서정성과 연관이 있다. 그러나 서정성은 화면을 보았을 때 직각적으로 감지할 수 있는 정감이고, 은유성은 어느 정도 시각적인 물상을 매개로 대응되는 정감이나 사상이 치환되어 의미로 느껴진다. 이렇게 본다면 은유성에서 예시하는 화목들은 모두 서정적인 풍경의 모습으로 나타나고 그러한 서정성도 있지만 그 실질에 있어서는 메타포의 의도가 있어 구별됨을 알 수 있다.

4. 결론

명청 시기 소설과 희곡 등 서사 삽화는 ‘이야기 그림’이며, 이는 이전부터의 오랜 역사 속에서 장기간 공간과 시간이 확장되는 과정을 거쳤다. 그리고 특히 명대에 들어 시공간의 확장은 본격적으로 시작되었고, 이는 개인의 욕망이 긍정되는 조류와 연관되어 문화적 다양성을 가져오는 요소가 되었다.¹²⁾ 문자와 화면의 관계에서 볼 때 명대 삽화본은 화면이 중흥으로 증가하여 기본적인 정보를 넘어서서 독자적인 표현 영역을 넓히는 현상을 목도할 수 있다. 그중에서도 약각본 『서상기』는 회화의 횡권 모뎀을 적극 채용하여 삽화본의 영역을 넓힌 뛰어난 예라 할 수 있다.

본 논문은 먼저 약각본 『서상기』가 지닌 횡권 포맷에 대한 분석, 화목의 장단 교차의 상황과 특징, 창본으로서의 문자와 그림과의 관계 등 구성상의 특징을 파악하여 삽화본이 다른 삽화본과 다른 점을 검토하였다. 이어서 이렇게 독특한 삽화본이 지닌 총체적인 표현 효과를 서정성, 시간성, 은유성으로 요약하였다. 위의 두 방면의 고찰을 통해 삽화본으로서의 약각본은 보다 선명하게 그 모습이 드러났고 독창성과 가독성으로 뛰어난 작품임을 확인할 수 있었다.

더구나 삽화가 『서상기』 극이 지닌 서정성과 시적 특징을 긴 화면으로 한껏 반영해낼 수 있었다는 점에서 역대 『서상기』 삽화본 가운데 높은 지위를 차지한다고 평가할 수 있다. 날개처럼 펼쳐지는 그림으로 많은 정감을 담을 수 있고, 서사의 서정성을 완미하게 표현해낼 수 있었다. 이러한 창의적인 시도는 그 뒤로도 시도가 드문 독보적이라 할 수 있다. 이로써 삽화 속의 공간은 이전의 좁은 면을 뛰어 넘어 크게 확장되었다.

본고는 그동안 학계에서 전혀 언급하지 않았던 약각본 『서상기』의 삽화 가치에 대해 구성 특징과 표현 효과 두 가지 측면에서 접근하여 새로운 의견을 내었다. 또 그것이 문학적 특성과 어울리고 서사의 내용을 보완하고 있어 상호 상승하는 효과가 있음도 지적하였다. 이러한 점들은 ‘이야기 그림’의 발전에 나타난 뛰어난

12) 서성·강현실의 앞의 논문 참조.

예로, 작품에 대한 이해는 물론 명칭 서사 삽화를 이해하는데 있어서도 도움을 준다는 점에서 일정한 의의가 있다고 본다.

〈參考文獻〉

- 王實甫, 『新刊大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記』, 河北教育出版社, 2006.
- 王實甫, 張燕瑾 校注, 『增訂校注西廂記』, 人民文學出版社, 1994.
- 周心慧 撰集, 『中國古代戲曲版畫集』, 學苑出版社, 2000.
- 王伯敏, 『中國版畫通史』, 河北美術出版社, 2002.
- 周心慧, 『中國版畫史叢稿』, 學苑出版社, 2002.
- 郭味蕓, 『中國版畫史略』, 朝花美術出版社, 2012.
- 彭喻歆, 『北京坊刻版畫之奇葩—明弘治「新刊大字魁本全相參增奇妙注釋西廂記」版畫研究』, 國立臺灣師範大學 碩士論文, 2009.
- 馬孟晶, 「耳目之玩—從『西廂記』版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注」, 『美術史研究集刊』, 2002-13.
- 黃季鴻, 「明版『西廂記』載錄」, 『古籍整理研究學刊』, 2009-3.
- 汪龍麟, 「『西廂記』明清刊本演變述略」, 『北京社會科學』, 2012-4.
- 우홍 지음, 서성 옮김, 『그림 속의 그림—중국화의 매체와 표현』, 이산출판사, 1999. 10.
- 吳慶禧·文丁珍, 「岳刻本『西廂記』의 출판 환경과 출판 기획」, 『중국소설논총』 제51집, 2017. 4.
- 서성·강현실, 「명칭 서사 삽화의 역사적 전개와 공간의 확장」, 『중국문화연구』 제28집, 2015. 5.
- 서성, 「명칭 서사 삽화의 이시동도와 이지동도」, 『한국학연구』 제38집, 2015. 8.

〈Abstract〉

Characteristics of Illustrations and Effects of Expressions in the “Romance of the West Chamber” Yueke-version

Seo, Sung · Cho, Sung-Chun

The narrative illustrations such as novels and dramas of the Ming and Qing period are ‘story picture’, which have undergone a process of extending the space and time for a long time in the long history from before. Especially in the Ming Dynasty the expansion of the space-time began in earnest, and it became a factor bringing cultural diversity in association with the tide affirmed by individual’s desire. In view of the relationship between characters and the screen, the illustration version of Ming Dynasty can witness the phenomenon that the screen increases vertically and horizontally, the illustration exceeds the basic information and expands its own expression area. Among them, the “Romance of the West Chamber” Yueke-version is an excellent example of actively adopting the scroll format and expanding the area of illustration versions.

In this paper, first of all we analyze the scroll format of 『Romance of the West Chamber』 Yueke-version, the situation and characteristics of long and short round trip of picture title, the structural features such as relation between character and image as a Singing script. Subsequently, the overall expression effect of the unique illustration version is summarized as lyricity, temporal, and metaphoricity. Through consideration of the above two directions, Yueke-version was revealed more clearly, and it was confirmed that it is an excellent work with originality and readability.

In addition, in the point that the illustration was able to fully reflect the lyrics and poetic features of the “Romance of the West Chamber” drama on a long screen, it occupies a high rank in history “Romance of the West Chamber” illustration version. It could be put a lot of emotions in a figure spreading like feathers, and

It was able to smoothly express the lyrical nature of an narrative. As a result, the space in the illustration was greatly expanded beyond the previous narrow face.

This paper approaches from the two aspects of the composition of the illustration version and effects of illustration in the "Romance of the West Chamber" Yueke-version which had not been presented by academia, and now present a new idea. It also points out that it has an effect of mutual ascending with the literary characteristics and supplementing the narrative contents. I think that these points have certain significance in terms of understanding not only works but also useful for understanding the illustration of the Ming Qing Dynasty as an excellent example that appeared in the development of 'story picture'.

Key Words: Romance of the West Chamber, Yueke-version, illustration version, story picture, lyricity, temporal, metaphoricity

이 논문은 2017년 10월 10일에 접수되어 2017년 11월 15일에 심사가 완료되고 2017년 11월 15일에 게재가 확정되었음

