

李漁의 賓白論再考

—〈閑情偶寄〉를 中心으로—

朴成勳*

<목 차>

1. 緒論
2. 本論
 - (1) 賓白에 대한 再認識
 - (2) 賓白의 作法
 - ① 生氣의 추구
 - ② 賓白의 분량
 - ③ 南北音의 구분
 - ④ 方言의 제한
3. 結論

1. 緒論

中國 古典戲劇의 시나리오인 臺詞부분이 노래(曲)와 대화(白)로 구성되어 있다. 現代劇은 話劇이라고 하는데, 古典戲劇은 특히 노래(曲)가 중요한 특징이므로 戲曲이라고 부른다. 古典劇을 戲曲이라고 한 것에서 알 수 있듯이 臺詞부분에서 曲을 상당히 중요하게 생각하였다. 반면 白은 賓白¹⁾이라하며 曲

* 숙명여자대학교 인문학부 중어중문학과 교수

1) 徐渭는 『南詞斝錄』에서 “노래가 主人이고, 白은 손님이므로, 때문에 賓白이라 한다(唱爲主, 白爲賓, 故曰賓白)”¹⁾라고 하였고, 凌濛初는 『譚曲雜札』에서 “白을 賓白이라고 한 것은, 대저 曲이 主이기 때문이다(白謂之賓白, 蓋曲爲主也)”라고 하였다. 『中國古典戲曲論著集成四·譚曲雜札』, 259

을 보조하는 역할을 하는 정도로 인식하였다. 그러나 曲과 白을 통하여 관중이나 독자들은 劇 속 인물들의 성격과 행동 및 생각을 이해하게 되고, 스토리의 전개상황을 알게 된다. 극작가는 曲과 白을 통해서 등장 인물들을 형상화하고 줄거리를 엮어 나간다. 曲은 중국의 전통적인 詩歌에서 변형되어 나온 것으로서 응축된 詩的인 분위기를 지니며 주로 인물들의 內的인 心理狀態나 感情을 抒情的으로 묘사해 낸다. 그리고 노래를 통해서 전달되므로 白보다 진행이 느다. 白은 抒情的인 韻文이 아니라 對話體로서 대화를 통해 사건이나 갈등을 말로써 서술하는 敘事的인 성격을 지니고 있으며, 曲보다 진행이 빠르다. 曲과 白은 사실상 劇속에서 서로의 역할을 하면서 어우러져 있다. 曲文을 쓸 때는 曲譜에 정해진 平仄과 韻을 따지면서 정해진 律에 따라 단어(詞)를 채워 넣어야 하는데, 이 때문에 填詞(단어를 메꾸는 것)라고 했고 흔히 戲曲을 지칭하는 명칭으로 쓰이기도 했다. 이처럼 까다로운 점 때문에 中國에서는 曲律學을 일찍이 絕學이라고 했고, 李漁²⁾도 가장 어렵다고 지적하고 있다. 반면 白은 달리 까다로운 규정이 없으며 심지어 무대 위에서 배우들이 즉흥적으로 바꾸기도 했다. 역대로 詩歌를 창작하는 방법을 원용하여 曲文을 지었고, 또한 戲劇 비평가들도 詩歌의 관점에서 曲文의 우열을 논하며 戲劇을 평가했다. 曲과 白의 서로 다른 역할과 특성을 무시한 채 曲을 白보다 그 우위에 두었던 것이다. 그러나 李漁는 기존의 理論들을 흡수하면서³⁾, 역대 비평가들의 관점과 달리, 曲과 賓白은 나름대로의 역할을 하면서

쪽.

- 2) 李漁는 1611年(明萬曆三十九年)에 태어나 1679年에서 1680年(淸康熙十八~十九年) 사이에 죽었다. 1610년에 태어 났다는 說도 있다. 처음에 이름은 仙侶였고 字는 謫凡, 號는 天徒였다. 後에 이름을 漁로, 字를 笠鴻, 號를 笠翁으로 바꿨다. 隨庵主人·伊園主人·覺道人 등의 別號가 있다. 藥房을 경영하는 집안에서 태어나 어린 시절은 비교적 부유하게 보냈다. 그러나 두 차례 과거에 실패하고 淸나라의 침입으로 집안이 기울자 幫閑文人이 되었다. 스스로 家姬를 길러 劇團을 조직하고 창작활동을 하며 직접 劇을 공연하면서 생활을 영위했다.
- 3) 李漁 以前에 가장 먼저 白의 중요성을 인식하였고 白도 일정한 예술성을 지녀야함을 제시한 인물로 왕기덕이 있었다. 王驥德은 『曲律』에서 白에 대해 “비록 曲은 아니지만, 도리어 아름답게 들려야 한다. 여러 훌륭한 戲曲은, 白이 반드시 훌륭한 것은 아니지만, 그 어려움이 曲보다 못하지는 않다(雖不是曲, 却要美聽. 諸戲曲之工者, 白未必佳, 其難不下於曲)”라고 밝히고 있다. 『

상호 결합한다는 曲白相生의 關係를 주장하였다. 李漁가 이러한 주장을 하게 된 동기는 앞으로 언급하겠지만 또 다른 자기만의 이유가 있었다. 그는 기존의 이론에는 찾아볼 수 없었던 白이 갖추어야 할 요건 및 예술적 특성을 함께 제시하여 白을 예술적으로 한층 높은 단계로 끌어 올렸다.

2. 本 論

(1) 賓白에 대한 再認識

賓白에 대한 輕視는 언제부터 시작된 것일까? 그것은 아이러니 하게도 중국 戲曲歷史上에서 최초로 戲曲이 완성되고 꽃피었던 元代부터 시작되었다. 元代에 賓白을 輕視하게 된 원인은 크게 두 가지로 요약된다. 첫째는 元代의 戲曲 작품들은 曲文만으로도 劇의 展開가 가능했다는 점이다. 극작품 속에서 賓白부분은 빼어버려도 劇을 이해하는데 지장이 없으며, 그 량도 많지 않았던 것이다. 이러한 점은 李漁의 저서인 <<閑情偶寄>>속에도 언급 되어있다⁴⁾. 빈백의 불필요성으로 말미암아 경시를 받게 되었던 것이다. 두 번째는

中國古典戲曲論著集成四·曲律卷第三, “論賓白第三十四”, 141쪽.

4) 元代에는 曲文을 짓는 것을 장기로 삼았으며, 명인들이 지은 작품은, 북곡이 많았고 남곡은 적었다. 북곡의 介(동작의 지시)와 白은, 매 折에 불과 몇 마디에 지나지 않는데, 설령 賓白을 없애고 단지 曲文 만을 보아도, 또한 모두 끊어지고 이어짐이 없어, 거의 이 몇 마디의 말은 또한 생략하고 갖추지 않아도 된다. 이렇게 보면, 처음 시기에는 단지 曲文 만이 있었고, 그 介와 白의 문장은, 필경 후에 덧붙혀진 것이다. 元代의 사람들은, 당시 중요하게 여긴 것이 여가(빈백)에 있지 않았기에, 경시한 것이었다. 후세 사람들은, 또한 원대 사람들도 중요시 하지 않았으니, 우리들도 이것을 工巧롭게 하여 잊하겠는가 라고 한다. 마침내 어느새 나날이 輕視되더니, 결국 이것(빈백)의 도리는 말하지 않게 되었다.(元以填詞擅長, 名人所作, 北曲多而南曲少. 北曲之介白者, 每折不過數言, 卽抹去賓白而止闕填詞, 亦皆一氣呵成, 無有斷續, 似併此數言亦可略而不備者. 由是觀之, 則初時止有填詞, 其介白之文, 未必不係後來添設. 在元人, 則以當時所重不在於此, 是以輕之. 後來之人又謂元人尙在不重, 我輩工此何爲? 遂不覺日輕一日, 而竟置此道於不講也.)『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 51

빈백의 예술성과 관계가 있었다. 원대 당시에는 曲文과 賓白의 作家가 각기 달라 빈백이 粗俗한 수준에 머물러 있었기 때문이었다. 이것은 당시 희곡을 창작하는 일련의 過程과도 관련이 있었다. 明代 王驥德의 언급에 따르면 元代 당시에는 教坊의 樂工이 먼저 說白으로 희곡의 뼈대를 만들고, 그 후에 전문적인 詞臣에게 曲文을 짓도록 부탁했다는 것이다⁵⁾. 때문에 曲文은 典雅해지고 賓白은 粗俗한 것에 이르게 되어 경시하게 된 것이다. 그런데 李漁가 활동했던 당시의 작가들은 元代에 단지 曲文은 典雅하고 賓白은 粗俗한 것에 착안하여 賓白을 경시했던 것이다. 그러나 李漁는 왕기덕과 다른 관점으로 賓白에만 대해 접근한다. 元代的 희곡 속에 빈백의 양이 적은 것과 작가들이 곡문의 예술성에 치중한 이유는, 빈백이 역할상 차이가 있다는 것이다.

이전 사람들이 賓白을 적게 쓴 것은, 적게 써야한다는 일정한 규칙이 있었던 것이 아니다. 무릇 그들이 填詞하는 것만을 자신의 책임으로 여기고, 餘地를 남겨 배우를 기다린 것이며(賓白을 적게 써서 배우로 하여금 무대에서 마음대로 賓白을 덧붙혀 표현하게 한 것이며), 韻을 이끌고 商을 세기는 것(曲譜에 따라 가사를 쓰는 것)은 자신의 일이고, 멋지게 들리고 이름답게 보이는 것은 그(배우)의 일로, 자신은 대략 몇 마디 말로써, 뜻을 제시하면, 그(배우)가 능히 스스로 덧붙혀 문장을 만든다고 여겨 이와같이 한 것이다⁶⁾.

위 글에 나타난 이어의 견해에 따르면 빈백은 曲文과는 다른 특성을 지닌 것이며, 얼마든지 연출 현장에서 배우에 의해서 생동적으로 운용될 수 있다

5) “元代的 여러 劇들은, 曲文은 모두 훌륭한데, 白은 저속하고 외설스러우니, 文人の 語調 같지가 않다. 아마 당시에는 모두 教坊의 樂工이 먼저 說白으로 뼈대(줄거리)를 만들고서, 詞臣에게 曲을 짓도록 부탁하여, 그러한 것을 填詞라고 한 것이다. ……, 지금처럼 南曲(傳奇; 戲曲)이 다 한 사람의 손에서 창작되는 것과 다르다(元人諸劇, 爲曲皆佳, 而白則猥鄙俚褻, 不似文人口吻. 蓋由當時皆教坊樂工先撰成間架說白, 却命供奉詞臣作曲, 謂之填詞. ……; 不似今作南曲者盡出一手)”. 『中國古典戲曲論著集成四·曲律卷第三』, 雜論第三十九上, 148쪽.

6) 前人賓白之少, 非有一定當少之成格. 蓋彼只以填詞自任, 留餘地以待優人, 謂引商刻羽我爲政, 飾聽美觀彼爲政, 我以約略數言, 示之以意, 彼自能增益成文. 『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 『詞別繁減』, 55쪽.

는 것이다. 때문에 극작가는 꼭 필요한 만큼의 최소한의 빈백만을 작품 속에 삽입하면 되는 것이다. 그렇다면 빈백의 적당한 분량과 예술성은 어떻게 되는 것인가? 이에 대해서는 앞으로 살펴 볼 것이다. 이어는 기존의 입장과는 달리 빈백을 曲文과의 輕重關係에서 보지 않고 役割과 立場의 차이에서 보고 있다. 이러한 점은 또 다른 그의 언급에서 나타난다.

또한 새로 지은 작품과 옛 劇을 연출하는 것은 구별이 있다. 『琵琶』·『西廂』·『荊』·『劉』·『拜』·『殺』등의 극은, 집집마다 모두 이미 익숙해 있고, 男女老少가, 모두 劇속의 緣由를 알고 있어서, 설령 한 구절의 賓白을 말하지 않고, 단지 曲文만을 노래해도, 관중들이 또한 이해할 수 있다. ……극을 새로 연출함에 있어서는, 그 속의 줄거리를, 관중들이 전혀 알지 못한다. 曲文은 소리를 만을 전달할 수 있을 뿐이며, 劇情을 전달할 수 없다. 관중들로 하여금 劇情의 顛末을 알게하고, 그 미세한 것을 이해토록 하려면, 오직 賓白의 수완에 의지해야 한다.

이어는 劇作家이며 演出家이며 理論家였다. 그는 열편의 희곡작품을 후세에 남겼다. 자신의 희곡이론이 담긴 <<閑情偶寄>>속에서 극의 창작법을 자세히 언급하면서, 특히 기존의 것을 답습하지 말고 새로운 작품을 창작할 것을 강조하였다. 그가 남긴 <<十種曲>>은 모두 새로운 창작이었다. 새로운 작품을 세상에 알리고 연출하는 데는 분명 과거의 유명 작품들과 차이가 있었을 것이다. 당시 이어의 작품은 중국 각지에서 연출되었고 인기를 끌며 큰 성공을 거두었다. 오늘날 영국에 셰익스피어가 있다면 중국에는 李漁가 있다고 중국인들은 자랑한다. 이어의 극작품이 新作임에도 불구하고 당시 큰 성공을 거둘 수 있었던 것은 여러 가지 이유가 있겠지만, 바로 이러한 그의 빈

7) 且作新興演舊有別『琵琶』·『西廂』·『荊』·『劉』·『拜』·『殺』等曲, 家絃戶誦已久, 童叟男婦, 皆能備悉情由, 即使一句賓白不道, 止唱曲文, 觀者亦能默會. ……至於新演一劇, 其間情事, 觀者茫然, 詞曲一道, 只能傳聲, 不能傳情. 欲觀者悉其顛末, 洞其幽微, 單靠賓白一着. 『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 55쪽.

백에 대한 관점이 劇속에 반영되었기 때문이라고 필자는 생각한다. 이어는 빈백을 잘 사용하여 관중들에게 자신의 의도를 배우를 통해서 잘 전달했기 때문이었다. 새로운 劇작품을 창작하여 무대에 연출한다면, 그 줄거리와 인물들은 관중에게는 분명 생소할 것이고, 어려운 노래인 曲文과 더불어 劇情은 온전히 전달 될 수 없을 것이다. 이렇게 되면 극은 실패한 것이 된다. 劇情을 온전히 전달할 수 있는 賓白의 역할은 曲文보다 어떤 의미에선 더 중요한 것이다. 李漁는 당시 극작가들이 단순히 빈백을 경시하는 관점과 태도를 부정하고 賓白을 劇 속에서 없어서는 안될 중요한 요소로 재인식했다. 그는 賓白을 曲의 從屬的이고 補助的인 관계에서 對等的이고 相生的인 관계로 올려놓았다.

曲에 白이 있는 것은, 文字로써 그것을 논한다면, 經文과 注釋의 관계와 같으며; 物理로써論한다면, 棟梁과 서까래의 관계와 같으며, 사람의 몸으로 논한다면, 四肢와 혈맥의 관계와 같다. 상호 간에 없어서는 안될 뿐만 아니라, 조금이라도 서로 어울리지 않으면, 이것으로 인해 저것은, 결국 無用한 것이 된다. 때문에 賓白의 道(역할)는, 응당 曲文과 동등하게 대해야 한다. 가장 특이한 曲文이 있으려면, 응당 가장 특이한 賓白이 있어야 하는 것이다. 오직 筆墨(작가의 精神)이 넘쳐흘러야, 그 勢(曲과 賓白)는 스스로 相生하게 된다. 늘상 한 구절의 훌륭한 白을 얻음으로 인해서 무한한 曲情을 일으키게 되는 것이며, 또한 한 수의 훌륭한 詞(曲文)으로 인해서 무궁한 賓白이 있게 되는데, 이것은 文字와 文字가 스스로 상호간에 접촉하여 발생하는 것이다⁸⁾.

앞에서도 살펴보았지만 李漁는 曲文과 賓白의 역할에 대해서 상당히 체계적이고 깊게 인식하였으며, 輕重보다는 차이를 제시하고 있음을 알 수 있다. 그는 賓白의 위치를 曲文과 相生的이며 同等한 관계로 끌어 올리는데 그치지

8) 嘗謂曲之有白, 就文字論之, 則猶經文之於傳註, 就物理論之, 則如棟梁之於椽桷; 就人身論之, 則如肢體之于血脉. 非但不可相無, 且覺稍有不稱, 即因此賤彼, 竟作無用觀者. 故知賓白一道, 當與曲文等視, 有最得意之曲文, 即當有最得意之賓白. 但使筆酣墨飽, 其勢自能相生. 常有因得一句好白而引起無限曲情, 又有因填一首好詞而生出無窮話柄者, 是文與文自相觸發. 『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 51-52쪽.

않고, 賓白이 갖추어야 할 여러 예술적인 특성과 요건들을 제시하였다.

(2) 賓白의 작법

李漁는 賓白의 위치를 曲文과 相生的이며 同等한 관계로 끌어 올렸다. 그는 빈백에 대해서 굉장히 고심한 흔적을 보이고 있다. 劇情을 전달하기 쉽게 하기 위해서 어떻게 빈백을 써야 하는가? 일상의 대화처럼 그대로 쓰면 되는 것인가? 그는 빈백은 唱詞와 더불어 劇本을 온전한 유기체로 만드는 역할을 하며, 唱詞와 마찬가지로 예술성을 지닌 戲劇 언어로서의 요건을 구비해야 한다고 강조한다. 즉 단순한 대화체가 아닌 戲劇的인 언어가 되어야 한다. 그렇다면 희극적인 언어란 무엇인가? 그는 극작가이며 또한 연출가였기 때문에 자신의 경험을 바탕으로 이론을 제시하였다.

종래의 賓白은 말로 여겨, 입에서 나오는 대로 말했는데, 李漁의 賓白은 文章을 짓듯이 하여, 글자마다 모두 되고한다. 종래에는 賓白을 단지 종이 위에 분명하게 나타낼 뿐이었고, 발음하기에 적합한가의 여부를 살피지 않았다.

李漁는 기존의 입장과는 달리 賓白은 曲文이 아니지만 또한 文章을 짓듯이 작가가 심혈을 기울여 지어야 하며, 또한 무대 위에서 배우가 발음하기에도 적합하도록 예술성이 가미된 口語이어야 함을 말하고 있다. 이것은 자신이 직접 무대에서 극을 연출한 경험에서 나온 것이다. 그는 戲曲이란 그저 읽기 위해서 창작하는 것이 아니라, 무대에서 배우에 의해서 연출되어야 하는 것으로 인식하였다(填詞之役, 專爲登場). 그래서 빈백 또한 책상에서 읽는 것이 아닌, 배우가 무대에서 발음하기에 적합해야 하며 그래야 관중에게도 잘 전

9) 從來賓白作說話觀, 隨口出之即是, 笠翁賓白當文章做, 字字俱費推敲, 從來賓白只要紙上分明, 不顧口中順逆. 전계서, 『詞別繁減』, 54쪽.

달릴 수 있기 때문이다. 왜냐하면 마음 속으로 읽는 것과 무대에서 말하는 것은 聲音의 強弱 등등 語感上 차이가 많이 나기 때문이다. 이어가 가장 먼저 賓白에 대해서 살핀 것도 빈백이 배우의 입속에서 과연 거스를 없이 자연스럽게 발음될 수 있는가를 고려한 것이다. 이러한 점들을 바탕으로 그가 제시하고 있는 빈백의 추구점들을 찾아 보았다.

① 生氣의 추구

중국의 전통 희곡은 曲을 위주로 하여 청각적인 효과가 강조된 예술이다. 李漁는 賓白은 비록 曲이 아니지만 曲 못지않게 觀者에게 청각적인 효과가 있어야 함을 제시하고 있다. 그래야만 觀者들은 배우의 입에서 자연스럽게 나오는 빈백에 관심을 갖고 주의를 기울일 것이고, 극정을 이해하는데 도움이 될 수 있기 때문이다. 그는 이러한 점과 관련하여 중국어의 특징인 長短과 平仄을 고려하여 빈백에 리듬감을 주고 생기를 추구하였다. 물론 李漁 이전에 王驥德도 빈백의 구성요건에 대해서 고려를 했었다¹⁰⁾. 그러나 王驥德은 빈백의 음악적 요건과 그 당위성만을 제시하고 있을 뿐 구체적인 방법론에 대해서는 더 이상 상세한 설명을 하고 있지 않다. 李漁는 王驥德에 비하면 걸음 더 나아가 賓白의 창작 방법론까지 구체적으로 제시하고 있다.

賓白의 學은, 먼저 소리가 곱고 낭랑할 것에 힘써야 한다. 매끄럽지 못한 한 구절은, 듣는 사람의 귀에 가시를 돋치게 할 것이나; 맑고 밝은 몇 마디의 말은, 觀者에게 권태로운 곳에 생기를 불어넣는다. 世人들은 오직 “音韻” 두 글자는, 曲 속에 쓰는 것으로만 여기고, 賓白의 문장이, 더욱 聲律에 맞아야 함을 알지 못한다. 世人들은 四六句의 駢體文만이, 平仄을 잊갈려 사

10) 구절의 長短과 平仄은, 반드시 잘 조정하여, 劇情을 완곡하게 하고, 音調가 곱고 낭랑하도록 하며, 비록 曲은 아니지만, 아름답게 들려야 한다. (句字長短平仄, 須調停得好, 令情意宛轉, 音調鏗鏘, 雖不是曲, 却要美聽) 『中國古典戲曲論著集成四·曲律卷第三』, 『論賓白第三十四』, 141쪽.

용하고, 혼용 중첩되게 사용할 수 없다고 알고, 散文體의 문장, 또한 이렇게 해야 함은 알지 못한다. 仄仄仄平平仄仄, 仄平平仄仄平平, 두 句의 형식은 千古以來로 文章을 짓는 정해진 語句로서, 한 구절·한 글자도 聲音을 폐할 수 없는 것이다. …… 능히 四六文을 짓는 仄仄法을, 賓白 속에 사용할 수 있으며, 글자마다 소리는 곱고 낭랑해지고, 사람마다 즐겁게 들어, 문장이 아름답고 그 음률이 좋아하다는 평이 있게 된다¹¹⁾.

위글에서 알 수 있듯이 빈백의 창작은 곡문 못지않게 예술적인 미를 추구하고 있음을 알 수 있다. “곱고 낭랑(鏗鏘)”하다는 것은 성물이 잘 조화된 것을 의미하며, 音韻이 잘 어우러진 상태를 말한다. 李漁가 이처럼 賓白의 聲韻을 주장하며 “소리가 곱고 낭랑해야 한다”고 주장한 것은 바로 관중들에게 賓白을 통하여 이른바 ‘生氣’를 주기 위한 것이다. 賓白의 기능은 기본적으로 劇의 내용을 쉽고 자세하게 전달하는 것에 있지만, 단지 입에서 나오는 데로 말하는 것이 아니라, 聲音이 조화된 아름다운 리듬을 타면서 관중에게 전달되는 것이 훨씬 호소력이 있고 효과적일 수 있다. 賓白의 중요성이 李漁의 戲劇 理論인 戲劇의 ‘通俗化’와 관련이 있다면 賓白의 聲韻 추구는 바로 관중들에게 生氣를 주므로 또한 戲劇의 ‘娛樂的인 요소’와 관련되어 있다고 할 수 있다. 李漁는 聲韻이 조화된 “곱고 낭랑한(鏗鏘)” 빈백의 효과를 낼 수 있는 실천적인 방법으로 ‘仄仄의 배합’을 더불어 제시하고 있다.

예를 들면 위 구절의 끝 글자가 平聲을 사용했다면, 아래 구절의 끝 글자는 반드시 응당 仄聲 사용해야 한다; 두 개의 平聲을 연용 하면, 소리가 없듯이 고요하여, 사람을 환기시킬 수 없다. 아래 구절의 끝 글자가 仄聲을 사용했다면, 그 구절을 잇는 위 구절은, 그 끝 글자가 平聲을 사용해야 한다. 두 개의 仄聲을 연용 하면, 음이 포효하는 것과 같아서, 귀를 즐겁게 할 수

11) 賓白之學, 首務鏗鏘. 一句聲牙, 俾聽者耳中生棘; 數言清亮, 使觀者倦處生神. 世人但以“音韻”二字, 用之曲中, 不知賓白之文, 更宜調聲協律. 世人但知四六之句, 平間仄 仄間平, 非可混施疊用, 不知散體之文, 亦復如是. 平仄仄平平仄仄, 仄平平仄仄平平, 二語乃千古作文之通訣, 無一語一字可廢聲音者也. ……能以作四六平仄之法, 用於賓白之中, 則字字鏗鏘, 人人樂聽, 有金聲擲地之評矣. 『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 『聲務鏗鏘』, 52쪽.

없다. 이것은 전반적인 문장의 범도를 말한 것인데, 구절마다 글자마다 모두 그렇다는 것은 아니다¹²⁾.

賓白의 ‘鏗鏘’은 平仄의 배합 방법 가운데, 먼저 上·下 구절의 끝 글자의 平仄을 중복되지 않게 사용하여 성음에 변화를 주는 것이다. 이것은 上·下 구절의 끝 글자에 같은 平聲이나 같은 仄聲을 사용하면 音調에 변화가 없어 단순하고 지루한 느낌을 주므로 平仄을 번갈아 사용하여 ‘鏗鏘’의 효과를 내는 것이다. 그러나 위 글의 마지막 구절에서 밝히고 이러한 平仄의 배합에는 예외가 있음을 밝히고 있다.

그러나 어떤 때는 몇 개의 平聲을 연용 하거나, 혹은 몇 개의 仄聲을 연용 하는데, 분명 聲音이 鏗鏘을缺하는 것임을 알지만, 그러나 劇情의 제한으로, 平聲을 仄聲으로, 仄聲을 平聲으로 고치려고 해도, 대체할 만한 平聲·仄聲의 글자가 없다¹³⁾.

본래 ‘鏗鏘’의 효과를 위해서는 같은 平聲이나 같은 仄聲을 사용하면 音調에 변화가 없어 단순하고 지루한 느낌을 주므로 平仄을 번갈아 사용해야 하지만, 劇의 전개 상황에 따라서 賓白의 平仄은 반드시 지켜지는 것이 아니라 유동적으로 몇 개의 平聲이나 仄聲을 連用할 수도 있다는 의미다. 그러면 유동적인 경우처럼 平聲이나 仄聲을 連用해야 한다면 과연 어떻게 다시 賓白의 ‘鏗鏘’을 살릴 수 있을까? 李漁는 이러한 점에 대해 자신이 독창적으로 창시한 上聲의 사용을 제시하고 있는데 이것은 그가 독창적으로 창시한 것이다. 그는 당시 중국어의 四聲의 특징을 잘 파악하여 활용하였다. 당시의 사성은 물론 오늘날의 1, 2, 3, 4성의 성조와는 다른 개념이다. 당시에는 平·上·

12) 如上句末一字用平, 則下句末一字定宜用仄; 連用兩平, 則聲帶啞, 不能聳聽. 下句末一字用仄, 則接此一句之上句, 其末一字定宜用平; 連用二仄, 則音類咆哮, 不能悅耳. 此言通篇之大較, 非逐句逐字皆然也. 전계서, ‘聲務鏗鏘’, 52쪽.

13) 然有時連用數平, 或連用數仄, 明知聲欠鏗鏘, 而限于情事, 欲改平爲仄, 改仄爲平, 而決無平聲仄聲之字可代者. 전계서, ‘聲務鏗鏘’, 52쪽.

去·入의 사성이 있었다. 평은 平聲에 해당하고 나머지 上·去·入은 기울어진 소리라는 의미의 仄聲에 해당한다. 그런데 上聲은 그 높이가 평성과 측성 사이의 인접한 음으로서 과도적인 성격을 지닌 다는 것이다¹⁴⁾. 즉 上聲은 仄聲에 속하지만 이른바 ‘過渡性’을 가진 聲調이므로, 平聲과 去聲·平聲과 入聲 사이에 놓여 平聲이나 仄聲의 連用이 주는 단조로운 음조의 변화를 극복할 수 있다는 것이다.

賓白을 짓는 자가, 聲韻의 鏗鏘을 추구하려 하는데, 劇情의 제한으로, 대체할 만한 글자를 얻을 수 없으면, 이러한 방법을 써서 그 궁함을 극복해야 한다. 예를 들어 두 세 句가 모두 平聲이거나, 혹은 두 세 句가 모두 仄聲이어서, 대체할 만한 글자를 얻을 수 없다면, 上聲의 글자를 사용해 그 사이에 두어, 그것으로 平聲을 대신해도 되며, 去聲 入聲을 또한 대신해도 된다. 만약 두 세 句가 모두 平聲인데, 중간에 上聲字를 놓으면, 그 소리는 측성이 되는 것은, 말할 필요도 없다. 설령 두 세 句가 모두 去聲 入聲이라도, 중간에 上聲字를 놓으면, 그 글자는 분명히 仄聲이지만 도리어 平聲과 같아서, 사람으로 하여금 그것을 듣도록 해도, 그것이 몇 개의 仄聲을 연용 했다는 것을 알지 못한다¹⁵⁾.

上聲字는 過渡性的의 聲調이므로 平聲이 連用될 때 중간에 끼우면 仄聲의 역

14) 글자에는 四聲이 있으며, 平·上·去·入이 그것이다, 平聲에는 하나가 있고, 仄聲에는 세 개가 있다. 上·去·入 三聲은 모두 仄聲에 속한다. 그러나 上聲의 소리는, 비록 去聲이나 入聲과 다름이 없지만, 실은 平聲과 仄聲 사이에 놓일 수 있음을 알지 못한다. 그것(上聲)은 또 다른 한 종류의 聲音으로서, 平聲에 비해서 약간 높고, 去聲과 入聲에 비해서 또한 약간 낮기 때문이다. 古人이 글자를 만들고 음을 정함에, (上聲을) 平聲과 仄聲 사이에 놓은 것은, 분명 過渡의 文字(의 聲調)란 것이니, 平聲으로부터 仄聲에 이르러면, 이것(上聲)에서부터 시작한다. (字有四聲, 平上去入是也, 平居其一, 仄居其三. 是上去入三聲, 皆麗于仄. 而不知上之爲聲, 雖與去入無異, 而實可介于平仄之間, 以其別有一種聲音, 較之于平則略高, 比之去入則又略低. 古人造字審音, 使居平仄之介, 明明是一過文, 由平至仄, 從此始也). 전게서, ‘聲務鏗鏘’, 52-53쪽.

15) 作賓白者, 欲求聲韻鏗鏘, 而限於情事, 求一可代之字而不可得者, 卽當用此法以濟其窮. 如兩句三句皆平, 或兩句三句皆仄, 求一可代之字而不得, 卽用一上聲之字介乎其間, 以之代平可, 以之代去入亦可. 如兩句三句皆平, 間一上聲之字, 則其聲是仄, 不必言矣. 卽兩句三句皆去聲入聲, 而間一上聲之字, 則其字明明是仄, 而却似平, 令人聽之, 不知其爲連用數仄者. 전게서, ‘聲務鏗鏘’, 53쪽.

할을 하고, 또한 仄聲이 연용될 때 중간에 끼우면 平聲이 되어 賓白의 ‘鏗鏘’을 이룰 수 있음을 제시하고 있다. 李漁는 이러한 上聲字의 운용은 역대의 작가들이 그 비법을 찾아내지 못한 것으로서, 자신이 직접 각고의 노력과 시간을 통해서 찾아낸 것으로, 한번 傳해지면 모든 곳의 賓白이 귀를 즐겁게 하는 鏗鏘의 聲音이 되어, 조금도 듣기 거북한音を 찾을 수 없을 것¹⁶⁾이라고 강조하고 있다.

李漁는 平仄의 엇갈린 배합과 자신이 고안한 上聲字의 配合를 통하여 賓白의 鏗鏘을 해결하고 있다. 그리고 賓白의 聲韻이 조화되어 鏗鏘을 갖추어야 하는 이유는 이름답고 뚜렷한 소리를 통해 관중들에게 生氣를 주기 위한 戲劇의 ‘娛樂의인 요소’를 위한 것임을 알 수 있다. 그러나 賓白의 聲韻의 추구는 자칫 劇情의 전달 보다는 빈백의 平仄과 韻을 따져 修辭에만 치중하는 폐단을 낳을 수도 있다. 그러나 李漁의 이러한 주장은 賓白 역시 曲만큼이나 예술성을 가져야 하며 그 기능이나 역할이 결코 낮지 않음을 나타내고 있는 것이라고 볼 수 있다.

② 賓白의 분량

賓白의 예술성의 추구하고 더불어 문제가 될 수 있는 것이 빈백의 양이다. 앞서서도 논했지만, 元代에는 빈백이 생략되었거나 그 양이 많지 않았다. 그렇다고 빈백의 양이 무척대고 많다고 좋은 것은 아닐 것이다. 원대에는 곡문과 빈백을 창작한 작가가 각기 달랐지만, 明清代에는 한 작가가 빈백과 곡문을 창작하였다. 빈백의 양은 극작가가 考慮할 중요한 사항이 되었다. 李漁 당시에 극작가들은 賓白을 輕視하여 간략하게 운용하는 경우가 많았다. 이러한 풍조에 대해서 빈백에 대한 올바른 인식과 기존의 인식에 대한 전환이 필요

16) “千古詞人未窮其祕, 予以探躡覺珠之苦, 入万丈深潭者既久而後得之, ……; 一傳之後, 則遍地金聲, 求一瓦缶之鳴而不可得矣”. 전계서, 53쪽.

함을 역설하였다.

나를 질책하는 자들은 이르기를: 填詞(회곡)를 填詞(詞를 메꾸어 넣는 것이)라고 한 이상, 응당 詞를 주로 해야 하며, 賓白을 賓白이라고 불러, 白이 객이라는 것을 분명히 말한 이상, 어찌서 도리어 주인을 객으로 만들고, 또한 나무가 뿌리보다 크게 되는 폐단을 범하는가?라고 한다. …… 이전 사람들이 賓白을 적게 쓴 것은, 적게 써야한다는 일정한 규칙이 있었던 것이 아니다. 무릇 그들이 填詞하는 것만을 자신의 책임으로 여기고, 餘地를 남겨 배우를 기다린 것이며(賓白을 적게 써서 배우로 하여금 무대에서 마음대로 賓白을 덧붙혀 표현하게 한 것이며), 宮을 이끌고 商을 세기는 것(曲譜에 따라 가사를 쓰는 것)은 자신의 일이고, 멋지게 들리고 아름답게 보이는 것은 그(배우)의 일로, 자신은 대략 몇 마디 말로써, 뜻을 제시하면, 그(배우)가 능히 스스로 덧붙혀 문장을 만든다고 여겨 이와같이 한 것이다¹⁷⁾.

위 글의 첫 번째 문장에서 알 수 있듯이, 이어는 빈백의 양이 번다한 것을 피하지 않았다. 옛날에 빈백의 분량이 적었던 것은 당시의 輕視하는 풍조와 달리 또 다른 이유가 있었다는 것이다. 그가 빈백의 번다함을 피하지 않은 이유는 다른 점에 있었다. 앞에서 논했지만 빈백은 관중이 극정을 이해하는데 중요한 역할을 한다. 그가 빈백의 번다함을 피하지 않은 이유는 아마 관중에게 劇情을 올바르게 전달하고 이해하기 쉽게 하기 위해서 일차적으로 그렇게 했을 것이다. 그런데 위 인용문의 끝에 언급되어 있는, 배우에 의해서 자유롭게 빈백이 운용되었을 것이라는 사실이 李漁에게는 또 다른 고려의 대상이 되었다.

내 수고를 덜고, 또한 여지를 남겨 배우를 기다리려고 하지 않는 것이 아니다. 그러나 배우 가운데는, 총명함과 어리석음이 서로 틀리니, 배우가 덧

17) 罪我者曰: 填詞既曰填詞, 卽當以詞爲主. 賓白既名賓白, 明言白乃其賓, 奈何反主作客, 而犯樹大於根之弊乎? …… 前人賓白之少, 非有一定當少之成格. 蓋彼只以填詞自任, 留餘地以待優人, 謂引商刻羽我爲政, 節聽美觀彼爲政, 我以約略數言, 示之以意, 彼自能增益成文. 『中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三』, 『詞曲部·賓白第四』, 『詞別繁減』, 55쪽.

불허 만든 문장이, 모두 작자의 뜻과 같고, 조금도 그 속에 쓸데없는 혹이나 蛇足이 없을 것이라고 능히 보증할 수 있겠는가? 餘地를 남겨 덧붙임을 기다리는 것 보다는, 餘地를 남겨 줄이는 것을 기다리는 것이 더 낫은 것이다. 줄인 것이 부당해도, 오히려 작자의 깊은 마음이 쉬운 남게되어, 병이 나도 약을 복용하지 않고 기다리면 적어도 중급 정도의 의사를 얻을 수 있는 것과 같다¹⁸⁾.

李漁가 賓白의 양이 ‘번다함(繁)’을 주장한 의도는 이처럼 바로 작자의 의도에 맞게 劇情을 올바르게 전달하기 위한 것에서 출발한 것임을 알 수 있다. 그렇다면 빈백의 양은 얼마나 돼야 이상적인 것이 되는 것인가? 그가 말하고 있는 번다함이란 배우에게 여지를 주지 않기 위해서 단순히 많이 쓴 상태인가? 이어 역시 자신의 글에서 과거에 빈백을 번다하게 잘 못 사용한 사례를 언급하고 있다¹⁹⁾. 李漁는 다른 한편으로 줄일 수 있는 賓白은 줄여야 한다고 덧붙이고 있다. 이것은 빈백의 양이 번다한 것과 다소 모순처럼 보인다. 자신이 밝히고 있듯이 賓白은 “응당 울어야 할 곳에서는 울고, 부득불 침묵해야 할 곳에서는 침묵해야 한다(鳴乎其所當鳴, 默乎其所不得不默者矣)”고 한 것이, 바로 빈백의 분량이 이상적으로 구사된 것임을 유추할 수 있다. 이어는 이에 대해서 명쾌하게 자신이 인식하고 있는 빈백의 분량이 번다한 것에 대해 정의를 내리고 있다.

18) 予非不圖省力, 亦留餘地以待優人. 但優人之中, 智愚不等, 能保其增益成文者, 悉如作者之意, 毫無贅疣蛇足於其間乎? 與其留餘地以待增, 不若留餘地以待減. 減之不當, 猶存作者深心之半, 猶病不服藥之得中醫也. 전게서, ‘詞別繁減’, 55쪽.

19) 내가 지은 賓白은 조금 긴 것도 있지만, 그러나 처음 창작할 때, 학식이 아직 성숙되지 못해, 늘 응당 줄여야 할 것을 줄이지 않아, 남겨져 잘라내기를 기다리는 부분이, 마침내 모르는 사이에 산만하게 되었다. 지금 그것을 보니, 모두가 성숙되지 못한 것들이다. 만약 하늘이 나에게 세월을 빌려주어, 이미 傳하는 (나의) 十種曲 이외에, 달리 새로운 창작을 할 수 있게 한다면, 밤 지키는 개와 새벽 알리는 닭처럼, 응당 울어야하면 울고, 부득불 침묵해야 하면 침묵할 것이다.(予之賓白雖有微長, 然初作之時, 竿頭未進, 常有當儉不儉, 因留餘幅以俟剪裁, 遂不覺流爲散漫者. 自今觀之, 皆吳下阿蒙手筆也. 如其天假以年, 得於所傳十種之外, 別有新詞, 則能保爲犬夜鷄晨, 鳴乎其所當鳴, 默乎其所不得不默者矣), 전게서, 56쪽.

白은 많음을 싫어하지 않는다고, 앞에서 매우 상세하게 논했는데, 여기에선 다시 潔淨할 것을 언급한다. 潔淨은 간소함의 別稱이다. 潔은 많은 것을 꺼리며, 줄여야 비로소 淨할 수 있는 것이다. 두 가지 說은 서로 모순되는 것이 아닌가? 그렇지 않다. 많으나 그것이 많게 느껴지지 않으면, 많음이 바로 潔이며; 적으나 그것이 많은 것을 질책하면, 적음이 또한 蕪雜에 가까운 것이다. 내가 말하는 많음은, 삭제할 수 없는 것의 많음으로, (군량이 모자라자) 모래로 쌀을 충당하고, 오리를 (목을 길게 늘어) 억지로 鶴으로 만드는 많음이 아니다²⁰.

이어가 인식하고 있는 賓白의 분량이 繁多한 것이란 “많으나 그것이 많게 느껴지지 않는 것”과 또한 “더이상 덜어낼 것이 없는 것의 많음”을 의미한다. 빈백의 분량이 ‘적음(少)’은 더 이상 덧붙일 수 없는 상태의 적음을 의미한다. 이러한 상태기는 바로 劇의 展開 狀況에 알맞게 표현된 賓白의 分量을 의미하고 있다고 하겠다. 즉 賓白이 각각 알맞은 長短을 지닌 것이 ‘간결(潔淨)’이며 그가 인식하고 있는 繁多함이다. 그러면 劇의 상황에 맞게 ‘많아도 더 이상 덜어낼 것이 없으며, 적어도 또한 덧붙일 것이 없는’ 이른바 繁과 簡이 어우러진, 賓白의 ‘간결(潔淨)’한 상태에 도달할 수 있는 구체적인 방법은 무엇인가?

빈백을 짓는 자는, 의미는 많은 것을 기하고, 글자는 오직 적은 것을 추구한다. 아끼는 것은 비록 버리기 어렵지만, 嗜好는 또한 專一해야 한다. 한 단락을 지을 때마다, 스스로 한 단락을 없애 봐서, 절대로 없앨 수 없는 것이면 비로소 남기고, 조금이라도 없앨 수 있다면 즉시 없애야 한다²¹.

賓白의 분량이 이상적인 ‘간결(潔淨)’한 상태에 도달할 수 있는 방법은 결

20) 白不厭多之說, 前論極詳, 而此復言潔淨. 潔淨者, 簡省之別名也. 潔則忌多, 減始能淨. 二說不無相悖乎? 曰: 不然. 多而不覺其多者, 多即是潔. 少而尚病其多者, 少亦近蕪. 予所謂之多, 謂不可刪逸之多, 非唱沙作米, 強農變鶴之多也. 전게서.

21) 作賓白者, 意則期多, 字惟求少; 愛雖難割, 嗜亦宜專. 每作一段, 卽自刪一段, 萬不可刪者始存, 稍有可削者卽去. 전게서.

극작가가 직접 劇을 쓰면서 스스로 반추해 보고, 글자 수는 비록 적지만 賓白이 내포하는 의미를 풍부하게 구사할 수 있도록 賓白의 量을 조절하는 것이다. 이러한 빈백의 분량에 대한 이어의 태도는 그가 직접 극을 창작하고 또한 연출해본 경험에 근거한 것으로, 기존의 이론에서는 찾아 볼 수 없는 독창적인 것으로 볼 수 있다.

③ 南·北音의 구분

中國은 역대로 南과 北의 지역적 특색에 따라 文化와 言語·音樂 등의 여러 방면에서 각기 다른 특색을 형성해 왔는데, 戲曲을 南曲이나 北曲으로 구분하는 것도 이런 지역적인 특색에 의한 것이다. 劇作家들이 劇 속의 曲文을 지을 때는 南曲과 北曲의 曲譜에 따라 宮調와 平仄 및 韻 등의 특색을 따지면서 창작하는 것이 일반적이다. 그런데 曲文과 달리 당시에 賓白의 운용은 南과 北의 言語 특색을 무시하고 혼용하여 자연스럽지 못한 言語 表現을 유발시켰다. 이에 대해 이어는 무조건 혼용을 반대하진 않았다. 그는 먼저 혼용보다는 남북의 차이를 고려해 구분해서 사용할 것을 제시하고, 또한 배역의 역할에 따라 혼용할 수 있음을 밝히고 있다.

北曲에는 北音의 글자가 있고, 南曲에는 南音의 글자가 있다. 예를 들면 南音에서는 자신을 “我”라고 칭하고, 상대방은 “你”라고 칭하는데; 北音에서는 상대방을 “您”이라 칭하고, 자기 자신을 “俺”·“咱”이라고 칭하는 유형이 그것이다. 世人들은 단지 曲 속에서만 (남북을) 응당 구분하는 것으로 알 뿐이니, 白이 曲을 따라서 바뀌며, 둘은 응당 날눌 수 없다는 것을 알겠는가? 이 한 折의 曲文이 남방의 것이라면, 이 折의 白은, 모두 남방의 말을 쓰며, 이 折의 曲文이 북방의 것이라면, 모두 북방의 말을 써야 한다. 지금 사람들의 傳奇에는, 混用하는 것이 많아, 즉 淨과 丑에 번갈아 쓸 수 있더라도, 生과 旦에는 엄격하게 구분해야 함을 모르며, 단지 남자에게는 응당 구분하여 사용하는 것을 알면서, 婦人에게는 구별해서 사용하는 것을 모른다. 북방의 말투는 거칠고 호방하여, 강건한 표현의 句節에 적합하고, 남방의 말투는

모두 교태가 있어, 요조숙녀에게 쓰면 편리하다. 특히 聲音이 복잡하여, 俗語로 “兩頭蠻”이라고 하는 것을 모르니, 대화가 또한 이와 같은데, 하물며 舞臺에서 劇을 상연함에 있어서라? 이러한 論은 套數 전체가 南曲이거나 北曲인 것을 말한 것이며, 南北曲이 함께 섞인 것인, [新水令]·[步步嬌] 같은 類는, 구애받지 않는다²²⁾.

위 글에서 알 수 있듯이 賓白은 曲文과 연계해서 南과 北의 특징이 어울리도록 구분해서 사용해야 한다. 그리고 구분해서 사용하는 것이 원칙이라도 劇 속 인물들의 신분과 성격을 고려해서 南과 北의 말을 혼용해서 사용할 수 있다는 것이다. 이어는 기존의 이론에서 볼 수 없었던 남북음의 구분과 더불어 혼용의 당위성까지 찾아내어 밝히고 있다.

④ 方言의 제한

方言은 어느 한 지역에서 자연적으로 발생된 언어로서, 해당 지역에서는 통용되지만 다른 지역에서는 잘 통용되지 않는 특성을 지니고 있다. 어느 한 지역의 방언이 戲劇 속에 사용되었을 경우 그 지역의 관중들은 이해할 수 있겠지만 다른 지역의 관중들은 당연히 이해하지 못할 것이다. 그러므로 戲劇을 통해서 대중적인 호응을 얻으려면 方言의 사용에 주의해야 할 것이다. 李漁는 이러한 점에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

무릇 傳奇를 지움에, 方言을 빈번하게 사용해서, 사람들로 하여금 이해하지 못하게 해서는 안된다. 지금 극작가들은, 花面이 무대에 등장하면 모

22) 北曲有北音之字, 南曲有南音之字. 如南音自呼爲“我”, 呼人爲“你”; 北音呼人爲“您”, 自呼爲“俺” 爲“咱”之類是也. 世人但知曲內宜分, 烏知白隨曲轉, 不應兩截. 此一折之曲爲南, 則此一折之白, 悉用南音之字, 此一折之曲爲北, 則此一折之白, 悉用北音之字. 時人傳奇, 多有混用者, 卽能間施于淨丑, 不知加嚴於生旦, 止能分用於男子, 不知區別于婦人. 以北字近于粗豪, 易入剛勁之句, 南音悉多嬌媚, 便施窈窕之人. 殊不知聲音駁雜, 俗語呼爲“兩頭蠻”, 說話且然, 況登場演劇乎? 此論爲全套南曲 全套北曲者言之. 南北相間, 如[新水令]·[步步嬌]之類, 則在所不拘. 전계서, “字分南北”, 57쪽.

두 蘇州 말을 하도록 지어서, 결국에는 이것을 규율로 삼게 되었다. 매 번 淨과 丑의 白을 지음에, 단지 방언을 사용한다. 이러한 聲音은, 단지 吳와 越에서만 통할 수 있으며, 이 곳을 벗어나면, 듣는자가 막연해 함을 알지 못한다. 傳奇는 천하의 책인데, 어찌 단지 吳와 越을 위해서만 강구될 수 있겠는가? …… 대저 어느 한 지역에서 태어나면, 그 지역의 제약을 면할 수 없다. 분명히 방언이지만 자신은 그것이 방언인지를 모르다가, 다른 지역에 가서, 사람에게 말해보니 사람들이 이해하지 못하자, 비로소 그것이 방언임을 알게 되는 경우가 있다. 이와 같은 것은, 지역을 바꿔도 모두 그러하다. 전기를 창작하려면, 남자로서 사방에 뜻을 펼치려는 마음이 없어서는 안된다²³⁾.

李漁가 方言을 적게 사용해야 한다고 주장한 것은 자신의 희극철학과도 관련 있다. 희곡의 창작은 무대위의 연출을 통해, 관중에게 즐거움을 주는 것이다²⁴⁾. 그러나 위 글에서 “傳奇는 天下의 책”이며, 또한 “남자로서 사방에 뜻을 펼치는 마음이 없어서는 안된다”라는 언급을 보면, 희곡의 창작은 단순히 관중에게 즐거움을 주는 것에 그쳐서는 안 된다는 것을 내포하고 있다. 희곡 작품을 통해 극작가의 뜻을 전달하고 세상을 ‘교화’하려는 이어의 戲劇哲學이 담겨져 있다고 할 수 있다²⁵⁾. 戲劇의 창작 목적을 ‘교화’에 두고 있다면, 응

23) 凡作傳奇, 不宜頻用方言, 令人不解. 近日填詞家, 見花面登場悉作姑蘇口吻, 遂以此爲成律. 每作淨丑之白, 只用方言. 不知此等聲音, 止能通於吳·越, 過此以往, 則聽者茫然. 傳奇天下之書, 豈僅爲吳越而設? …… 蓋生此一方, 未免爲一方所囿. 有明是方言而我不知其爲方言, 及入他境, 對人言之而人不解, 始知其爲方言者. 諸如此類, 易地皆然. 欲作傳奇, 不可不存桑弧蓬矢之志. 전게서, “少用方言”, 60쪽.

24) 傳奇는 원래 근심을 없애기 위해 쓰는 것이며, 돈을 써서 한바탕 노래를 듣는 것이다. 무엇하러 돈을 주고 울음을 사며, 도리어 기쁨을 슬픔으로 바꾼단 말인가. 오직 내가 戲劇(填詞)을 쓰는 것은 근심을 파는 것에 있지 않으니, 한 사람이라도 웃지 않으면 나의 근심거리가 된다. (傳奇原爲消愁設, 費盡杖頭歌一闕. 何事將錢買哭聲, 反令變喜成悲咽. 惟我填詞不賣愁, 一夫不笑是我憂). <<李漁全集>第四卷·笠翁傳奇十種(上)>>, <風箏誤·第三十出·釋疑> 203쪽, 浙江古籍出版社, 1992년.

25) 희극을, 옛 사람들은 목탁을 대신하는 것으로 여겼다, 일반 백성 가운데 글자를 알고 책을 읽을 수 있는 자가 적어, 착한 일을 하도록 권하고, 악한 일을 못하도록 경계하려 하여도, 그 길이 없었기에, 이런 종류의 문사(희극)를 만들어, 배우의 설법을 통하여, 대중이 함께 듣도록 하여, 착한 사람은 여차 여차한 결말을 맞이하고, 악한 사람은 여차 여차여한 결과를 당한다고 말하여, 사람들로 하여금 괴할 바를 알게 하였다.(傳奇一書, 昔人以代木鐸, 因愚夫愚婦識字知書者少, 勸使爲善, 誠使勿惡, 其道無由, 故設此種文詞, 借優人說法, 與大眾齊聽. 謂善者如此收場, 不善

당 세상에서 통용되는 보편적인 언어를 사용해야 할 것이다. 보편적인 언어를 사용해서 누구나 알 수 있도록 재미있고 쉽게 극을 쓴다면 희극의 대중화는 효과적으로 달성될 수 있을 것이다. 그러나 아이러니 하게도 劇作家는 자신이 태어난 곳의 환경 때문에 사용하는 언어를 方言이라고 인식하지 못한다. 극작가는 이러한 한계를 극복하도록 노력을 기울여 方言을 되도록 적게 사용하고 보편적인 언어 사용에 힘을 기울이는 것이 이상적인 해결책이다.

3. 結 論

李漁의 賓白論의 출발은 기존의 입장과 이론에 대한 부정에서 출발한다고 볼 수 있다. 그리고 부정을 통해서 당위성과 개선점 및 구체적인 방법론까지 찾아내고 있다. 그 밑바탕에는 李漁의 戲曲에 대한 認識과 哲學이 깔려 있다. 이어에게 있어 희곡은 읽혀지는 것도 중요하지만, 무대 위에서 배우에 의해 연출되어야 한다. 그는 劇團을 만들어 직접 劇을 연출했었다. 극작가이며 연출가이고 이론가였기 때문에, 빈백론의 출발은 戲曲의 演出 특성을 고려해서 시작된다. 배우가 발음하기에 알맞고 자연스러워야 하며, 또한 曲文과 마찬가지로 音樂性을 구비하여 관중에게 生氣를 주어야 한다. 생기를 통해서 연출의 한 목적이라고 할 수 있는, 관중들 자극하여 흥미를 유발한다. 다음으로 빈백은 관중이 劇을 쉽게 이해하는데 중요한 역할을 한다. 특히 새로운 작품일 경우에는 작품의 내용과 배역들이 관중에게는 생소할 것이다. 들어서 이해하기 힘든 詩歌형식의 曲文 보다는 알아듣기 쉬운 빈백을 통해 劇情을 쉽게 전달할 수 있다. 이것은 당시 옛 것만을 베끼고 답습하는 극자가와 연출가들에게 새로운 動機를 부여한 것으로 볼 수 있다. 새로운 작품의 창작과 연출을 통해서도 관중에게 다가갈 수 있는 길을 안내한 것이다. 이러한 당위성 아래 빈백의 이상적인 분량과 구체적인 방법론이 제시 된다. 繁多가 구분

者如此結果, 使人知所趨避). 李漁 著, <<閑情偶寄·詞曲部>>, <戒諷刺>, 11쪽, 天津古籍出版社, 1996년.

되고 조화된 간결(潔淨)한 상태가 빈백이 추구하는 이상적인 분량이다.

이어는 빈백론에서 다른 극작가나 이론가들이 주의하지 않았던 또 다른 면들을 고려했다. 그것은 南北音의 차이와 方言에 관한 것이다. 남북음의 구분과 혼용에 관해서 실제적인 이론들을 제시하였다. 방언을 적게 사용해야 한다는 언급에서는 자신의 戲劇哲學을 함께 담아서 제시했다고 볼 수 있다. 이어의 빈백론은 또한 曲을 白과 대등한 관계로 이끌어 曲白相生의 이론을 정립시켰으며, 결론적으로 보면 자신의 경험에 바탕을 둔 실제적이고 독창적인 것이라고 할 수 있다.

《參考文獻》

- 李漁 著, 『閑情偶寄』, 淡江書局印行, 民國45.
- 李漁 著·陳多 注釋, 『李笠翁曲話』, 湖南人民出版社, 1980.
- 中國戲曲研究院 編, 『中國古典戲曲論著集成』(10冊), 1980.
- <<李漁全集>第四卷·笠翁傳奇十種(上)>>, 浙江古籍出版社, 1992
- <<李漁全集>第五卷·笠翁傳奇十種(下)>>, 浙江古籍出版社, 1992.
- 杜書瀛 著, 『論李漁的戲劇美學』, 中國社會科學出版社, 1982.
- 馬威 著, 『戲劇語言』, 上海文藝出版社, 1983.
- 任紀齡, 「爲登場而設的曲文詞采」, 石家莊市教育學院學報, 1986. 1.
- 黃強, <李漁生平三考>, 揚州師院學報: 社科版, 1988. 3.
- 볼프강·카이저/김윤섭 옮김, 『言語藝術作品論』, 시인사, 1988.
- 레이조스 에그리/ 김선 옮김, 『희곡작법』, 청하, 1991.
- 王昕, 「論李漁的藝術人生」, 文史哲(濟南), 1994. 3.
- 俞爲民 著, 『李漁「閑情偶寄」曲論研究』, 江蘇教育出版社, 1994.

《中文提要》

李漁是明末清初的戲曲大家，他作有《笠翁十種曲》，又組織了一個家樂戲班，自編自導自演，因此積累了豐富的演劇經驗。戲曲是一門綜合藝術，在構成戲曲眾多的藝術因素中，我認為賓白也是非常重要的。可歷代劇論重視曲文，反輕視賓白。但李漁的賓白論出發在考慮戲曲的演出特性和曲白相生觀。所以他的賓白論很重視戲曲的演出性。他提出了讓觀眾容易理解劇情和人物性格，特別演出新戲曲作品時賓白擁有很重要的工能。他還主張賓白的藝術性。所以重視賓白的音樂性。而且考慮賓白的最理想的分量。他的賓白理論中還有別人考不到的地方。這就是賓白的南北音的差異和方言。他根據自己親演劇的經驗，提出了新的賓白論。他提高了賓白的地位和藝術性。而確立曲白相生關係論。

關鍵詞：賓白, 李漁, 戲曲, 戲劇言語