

元雜劇의 ‘正旦’과 ‘正末’에 관한 小考

조미연*

<목 차>

1. 서 론
2. ‘正旦’과 ‘正末’의 명칭
3. ‘正旦’과 ‘正末’의 역할
4. ‘旦本’ ‘末本’과 ‘二本’ ‘次本’
5. 결 론

1. 서 론

元雜劇은 1234년을 전후해서 宋雜劇과 金院本을 기반으로 宋金 이래의 說唱·舞蹈·音樂 등의 예술을 융합하여 형성된 희곡예술이다.

원잡극은 한 작품이 1楔子, 4折로 이루어져 있다. 王實甫의 <西廂記>가 5本 21折, 紀君祥의 <趙氏孤兒>가 5折인 것을 제외하고는 대체로 이 체제를 따랐다.

극본은 일반적으로 唱(노래)·科(연기)·白(대사)으로 이루어지며, 一人主唱制로 한 작품에 正末 혹은 正旦 혼자 노래를 부르고, 나머지 脚色(배역)들은 노래를 하지 않고 연기만 하는 특징이 있다.

明本雜劇인 <元刊雜劇三十種>과 <元曲選>¹⁾등에서 볼 수 있는 주요 배역으

* 단국대학교 인문과학대학 동양어학부 중국어 전공 전임강사

1) 이하 본문 중의 원잡극 극본 줄거리에 관한 내용은 주로 徐沁君 校點, <新校元刊雜劇三十種> (총2권) (北京, 中華書局, 1980) 와 王學奇 主編, <元曲選校注> (총8권) (石家莊, 河北教育出版社 1994) 을 참조하였다.

로는 旦·末·淨 세 종류가 있다. 旦에는 正旦·副旦·貼旦·外旦·小旦·老旦·搵旦 등이 있으며, 末에는 正末·外(末)·冲末·小末 등이 있으며, 淨에는 淨·外淨·貼淨 등이 있다. 배역의 중요성으로 보자면, 正旦과 正末이 가장 중요하다.

旦과 末에 대한 글자의 유래는 여러 설이 있어서 단정적으로 말하기는 어렵다. 다만 여러 가지 학설을 종합해 보면, 旦은 원래 암원숭이라는 의미의 ‘狨’인데 기녀를 지칭하는 말이라 하니 전혀 관련이 없는 것은 아닐 것이다. 末은 남자가 자신을 비하하는 호칭에서 유래하다는 설이 비교적 설득력이 있다. 남송시기 京本通俗小說 〈憑玉梅團圓〉에 나오는 “小娘子若不棄卑末, 結爲眷屬, 三生有幸。”이라는 대화에서 그 근거를 찾을 수 있다. 卑末과 같은 의미의 단어로 醜末·晚末·眷末 등도 있다고 한다.²⁾

正旦과 正末을 포함한 원잡극의 배역에 관한 연구는 王國維가 1911년 〈古劇角色考〉를 발표한 이후 이와 관련된 성과도 적지 않았다. 그러나 대부분 극중 正旦, 正末의 인물유형과 특징에 대한 연구들이 주류를 이루고 있다.

正旦, 正末에 대한 정확한 해석을 위해서는 元劇의 구성과 공연 체제의 이해가 필수적이다. 그 이유는 원극의 구성은 戲劇이 아닌 창 위주이며, 4套 北曲의 창작은 원극의 핵심이고, 正旦이나 正末이 연창하는 套曲³⁾은 희극 감상의 핵심이기 때문이다.

본 논문은 현존하는 원잡극 관련 문헌을 근거로, 원잡극 구성과 연출 체제와 正旦·正末을 연계시켜, 正旦·正末의 명칭에 관한 해석과 그 역할의 특징과 변화, 그리고 旦本·末本과 二本·次本과의 관계에 대해 고찰하였다.

2) 青木正兒 著, 隋樹森 譯, 《元人雜劇序說》(臺北, 長安出版社, 1981), 30쪽

3) 套曲이란 중국희곡 특징 중의 하나로, 잡극에서의 땀은 한 折에 여러 개의 曲牌로 이루어져 있는데 이를 1套曲이라고 한다. 1套曲은 같은 宮調에 속한 것을 사용하며, 한 折이 끝나기 전에는 宮조를 바꾸지 않는다. 원잡극은 보통 4折로 되어 있으므로, 한 작품에 4套曲이 있다.

2. '正旦'과 '正末'의 명칭

원잡극 극본에 표시된 것을 보면, 일반적으로 主唱 역할을 맡은 旦이나 末일 경우에만 正旦 또는 正末이라 부른다. 正旦이나 正末을 표시 할 때는 劇本의 첫머리나 매 折의 앞에서는 완전한 호칭을 사용하지만 그 뒤에는 대부분 末·旦 혹은 正으로 약칭한다.

正末이 主唱하는 극에서 旦 역할을 맡는 배우는 배역에 따라 旦 혹은 外旦·貼旦·老旦·小旦 등으로 나누며, 반대로 正旦이 主唱하는 극에서 末 역할을 하는 배우는 배역에 따라 末 혹은 外(末)·副末·小末 등으로 나눈다.

元대 夏庭芝가 지은 《靑樓集·志》에 보면: “雜劇에는 旦·末이 있는데, 旦本은 여자배우가 맡는데, 妝旦色이라 부르며, 末本은 남자배우가 맡는데, 末泥라 부른다. 그 외의 배역들은 모두 外脚이라고 한다”⁴⁾고 하였다.

또 《靑樓集·大都秀》에는: “張씨의 친구(남편)인 張七은 樂名이 黃子醋였다. 잡극에 능하였고, 外脚의 보조역할 연기도 역시 훌륭했다”⁵⁾라고 하였다.

이 내용으로 미루어 보면, ‘잡극을 한다’, ‘잡극에 능하다’라는 표현은 모두 주로 잡극의 唱 부분을 말하는 것이며, 正旦·正末이라는 명칭은 보조 역할을 하는 ‘外脚’과 상대적인 호칭임을 알 수 있다. 그리고 ‘正’자를 붙인 까닭은 잡극 공연은 창이 주가 되므로 창을 맡는 배역의 명칭에 ‘正’자를 붙인 것이며, 창을 제외한 다른 동작이나 대사 등은 모두 부차적인 것이므로 그런 역할을 하는 배역에는 ‘外’자를 붙였다고 본 것이다. 바꿔 말하면, 공연을 할 때 창을 위주로 하는 배우를 통칭하여 ‘正脚’이라 하고, 연기를 위주로 하는 배우를 통칭하여 ‘外脚’이라 한다. 그리고 ‘正脚’을 맡은 남자배우는 ‘正末’이라 부르고, ‘正脚’을 맡은 여자배우는 ‘正旦’이라 부

4) “雜劇有旦、末。旦本女人为之，名妝旦色；末本男人为之，名末泥。其餘供观者，悉为之外脚。”
《靑樓集》은 당시 각 지역의 이름 난 기녀와 예인 110여 명의 행적을 기록한 총1권으로 된 책으로 원대 희곡의 번성과 예인의 생활상을 잘 반영한 것으로 유명하다. 위 문장은 《中國古典戲曲論著集成》에 수록된 《靑樓集》에서 인용한 것이다. 《中國古典戲曲論著集成》(二)(北京, 中國戲曲出版社, 1959年初版 1982再版), 7쪽

5) “姓張氏。其友張七，樂名黃子醋。善雜劇。其外脚供過亦妙。” 위의 책, 36쪽
《說集》本에는 “其友”가 “其夫”로 되어있다.

른다. 따라서 잡극 극본 중의 正旦과 正末은 주창자를 표시하는 명칭일 뿐이지, 배우의 역할 분담 측면에서 보면, 正旦과 正末이 결코 우리가 통상적으로 이해하고 있는 배역⁶⁾의 명칭은 아니라고 본 것이다. 이런 관점에서 보면, 末本극에서 가장 중요한 여성인물을 왜 正旦이라 하지 않아도 되고, 旦本극에서 가장 중요한 남성인물을 왜 正末이라고 하지 않아도 되는지 이해가 되기도 한다.

그리고 원잡극의 연출기법의 특징은 正旦이나 正末이 套曲을 부를 때 일반적으로 1套曲이 끝나야 무대를 내려오고 중간에는 퇴장하지 않는다. 그래서 원잡극은 4套의 北曲을 사용하므로 正旦이나 正末이 보통 한 극에서 등장과 퇴장을 네 차례 하는 것이 통례이다.

이렇게 正旦이나 正末의 등장과 퇴장을 단조롭게 처리하는 것은 원잡극이 ‘戲劇’이긴 하나 曲(창)의 비중이 戲(연기)보다 훨씬 높기 때문에 후대의 희극과 비교해서 그 ‘戲劇性’이 상대적으로 적다는 사실을 반영하고 있다고 볼 수 있다. 관중이 잡극을 관람할 때 주로 正旦이나 正末의 창을 감상하는 것이므로 그들이 연기를 위해 등장과 퇴장을 빈번하게 할 필요가 없는 것이다. 원대 잡극이 창을 연기보다 중시하는 현상은 초기 잡극 공연에서 더욱 보편적으로 나타난다.⁷⁾ 이러한 현상은 앞서 서술한 正旦과 正末이 주창자를 표시하는 명칭 일 뿐이라는 주장을 뒷받침해 주는 증거가 될 수도 있다.

그리고 嚴敦易 역시 《元劇疑》에서: “나는 원잡극의 배역에는 본래 ‘旦, 末’ 두 가지 명칭만 있지, 正末과 正旦이 있는 것은 아니라고 본다. 소위 正末 혹은 正旦이라 함은 극중에서 주창자의 위치에 있다는 것을 의미하는 것이다. 현대 용어로 해석하면 正末, 正旦의 의미는 극중에서 중요한 역할이나 주인공 인물을 맡는 老生이나 青衣를 일컫는 말이다. 사실 그냥 ‘末, 旦’이라고 해도 되지만, 주창자인 ‘末’과 ‘旦’을 높여 준다는 의미에서 ‘正末, 正旦’이라고 존칭하는 것이다.”⁸⁾라고 말하였다.

6) 여기서 말하는 배역의 의미는 중국 희극에서 극중 인물을 그 특성에 따라 분류한 ‘脚色’을 말함.

7) 이러한 각도에서 보면, 원잡극과 諸宮調가 상당히 비슷하다고 말할 수 있고, 원잡극의 뿌리가 제공조라고 할 수도 있을 것이다.

8) “我以为杂剧脚色, 原只有‘旦’,‘末’二种名称, 而并不是‘正末’和‘正旦’。所谓‘正末’或‘正旦’者, 系指其人为一班中之正角而言。以现代术语释之, ‘正末’, ‘正旦’的意思, 或就是挑大梁, 挂头牌的当家老生及青衣之谓。其实只是‘末’唱或‘旦’唱(亦所谓‘末本’或‘旦本’), 但为推重主唱者起见, 便尊称之曰‘正末’, ‘正旦’。”

위의 夏庭芝와 嚴敦易 두 사람의 正旦, 正末에 대한 해석이 틀린 말은 아니지만, 원잡극의 흐름을 놓고 볼 때는 상황이 좀 더 복잡해지므로 그렇게 단정하기는 어렵다. 왜냐하면 원잡극 극본을 보면 末本극에도 흔히 正旦이 있고, 旦本극에도 正末이 있기 때문이다. 元刊雜劇 중의 〈調風月〉 〈拜月亭〉 〈姿雲亭〉 세 작품은 모두 旦本극인데 正旦도 있고 正末도 있다. 그리고 〈小張屠〉는 末本극으로 正末 이외에 張屠의 모친으로 분장한 正旦도 있다. 〈調風月〉 〈拜月亭〉 〈姿雲亭〉은 모두 남녀의 애정을 다룬 작품으로 극중 正末은 正旦과 상대하는 남자 주인공⁹⁾이다. 그들을 正末이라고 칭한 이유는 그들의 역할이 다른 末과 비교해서 더 중요하기 때문일 것이다.

현존하는 明筆寫本과 明刊元劇에는 旦本극에 正末이 나오고, 末本극에 正旦이 나오는 현상이 더 많이 나타난다. 예를 들면 《元曲選》本 〈張天師〉 〈牆頭馬上〉 〈風光好〉 〈秋湖戲妻〉 〈倩女離魂〉 등의 旦本극에 모두 正末이 등장하고, 《元曲選》本 〈來生債〉 〈抱粧盒〉 〈黃梁夢〉 등의 末本극에도 모두 正旦이 등장한다.

그렇다면 이 경우에 속하는 正旦과 正末의 의미는 주창자뿐만이 아니라, 남자 배역(末) 혹은 여자배역(旦) 중 그 비중이 가장 큰 배역도 포함한다고 봐야 한다. 즉, 正旦과 正末에서의 '正'자는 결코 주창자 표시만이 아닌 극중 배역의 輕重도 포함된 표시라고 볼 수도 있다.

우리가 현재 볼 수 있는 元刊本 잡극은 원 중엽 이후에 출간된 것으로 그 戲劇적 성분이 초기의 잡극보다 증가되었을 것이고, 《元曲選》과 같은 명대에 출간되거나 필사된 원잡극 극본은 正旦이나 正末이 무대를 오르내리며 투곡을 노래함으로써 연출의 반전을 만들어 내는 현상이 더욱 빈번해지면서 그 희극성도 따라 증가되어 正旦이나 正末의 극중 지위가 주창자에서 비중 있는 배역으로 변모되었을 것이다. 그러나 후에 원극의 연출체제 변화로 正旦이나 正末의 역할이 다양해지면서 이러한 가설도 설득력을 잃게 된다.

이처럼 正旦과 正末에 대한 해석이 잡극 구성과 연출 체제의 변화에 따라 변하는 것은 바로 正旦과 正末이 잡극에서 차지하는 역할이 그만큼 중요하다는 것을

9) 〈調風月〉의 正末은 小千戶, 〈拜月亭〉의 正末은 蔣世隆, 〈姿雲亭〉의 正末은 完顏靈春이다.

의미한다.

3. ‘正旦’과 ‘正末’의 역할

1) 正旦, 正末 역할의 다양성

일반적으로 원극의 正旦·正末은 南戲와 傳奇의 旦과 生에 해당하며 모두 극중에서 주인공이나 주요인물을 맡는다. 이러한 인물은 작가가 심혈을 기울여 그려내는 형상이어서 한 작품의 성격이 그 인물에 집중되어있다고 볼 수 있다. 예를 들어, <寶娥怨>의 寶娥, <漢宮秋>의 漢元帝, <倩女離魂> 중의 張倩女가 그러하다.

하지만 역할 면에서 본다면, 正旦·正末과 旦·生은 사실상 상당한 차이를 보인다. 우선 南戲·傳奇의 旦·生이 한 극에서 보통 처음부터 끝까지 한 인물의 역할만 맡는데 반해, 正旦·正末은 반드시 한 역할만 맡지 않는다. 더구나 주인공이나 주요인물의 역할을 하지 않는 경우도 있다.

원극 공연의 뚜렷한 특징 중의 하나는 ‘一人主唱’, 즉 正旦 혹은 正末이 北曲 4套를 모두 혼자 부르는 것이다. 하지만 正旦이나 正末이 극중에서 처음부터 끝까지 동일 인물의 역할만 하는 것이 아니라, 두 사람 또는 그 이상의 역할을 맡는 것도 가능하다. 예를 들면, <薛仁貴>에서 正末은 楔子에서 薛仁貴의 부친으로扮하여, 楔子曲인【端正好】를 부른 뒤, 조정의 신하인 杜如晦로 제1套曲을 부르며, 다시 薛仁貴 부친으로 제2투곡을 부르고, 伴哥(농촌총각)로 제3투곡을 부르고, 마지막에 다시 薛仁貴의 부친으로 분하여 제4투곡을 부른다.

臧懋循의《元曲選》과 隋樹森的《元曲選外編》에 수록된 157종 잡극¹⁰⁾을 正旦이나 正末이 한 작품에서 맡은 인물배역의 숫자별로 분류해보면, 이중 正旦 혹은

10) 이 두 문헌에는 실제 162종이 실려 있으나, 그 중 <西廂記> <西遊記> <東牆記> <升仙夢> <生金閣> 등 5종은 그 체제가 다른 작품보다 특별하여 제외하였다.

正末이 처음부터 끝까지 동일 인물로 분장하여 연기하는 작품이 96종, 두 사람 혹은 그 이상인 작품이 61종이다. 이 61종 중 한 작품에서 두 인물로 분장한 작품 수는 43종, 1인3역이 16종, 1인4역이 2종으로 작품목록은 다음과 같다.

<1인2역 작품명>

- 〈賺蒯通〉 〈張天師〉 〈朱砂擔〉 〈虎頭牌〉 〈兒女團圓〉 〈陳州糶米〉
 〈小尉遲〉 〈謝金吾〉 〈葭頭巾〉 〈漁樵記〉 〈張生煮海〉 〈倩女離魂〉
 〈紅梨花〉 〈城南柳〉 〈東坡夢〉 〈氣英布〉 〈單鞭奪槊〉 〈合同文字〉
 〈蕭淑蘭〉 〈看錢奴〉 〈柳毅傳〉 〈貨郎旦〉 〈蔣神靈應〉 〈豫讓吞炭〉
 〈追韓信〉 〈介子推〉 〈小張屠〉 〈獨角牛〉 〈存孝打虎〉 〈伊尹耕莘〉
 〈符金錠〉 〈哭存孝〉 〈緋衣夢〉 〈五侯宴〉 〈射柳垂丸〉 〈飛刀對箭〉
 〈竹葉舟〉 〈魔合羅〉 〈三奪槊〉 〈老君堂〉 〈后庭花〉 〈劉行首〉 〈碧桃花〉

<1인3역 작품명>

- 〈薛仁貴〉 〈神奴兒〉 〈吳天塔〉 〈酷寒亭〉 〈盆兒鬼〉 〈趙氏孤兒〉 〈襄陽會〉
 〈莊周夢〉 〈衣襖車〉 〈村樂堂〉 〈黃花峪〉 〈猿聽經〉 〈鎖魔鏡〉 〈單刀會〉
 〈西蜀夢〉 〈東窓事犯〉

<1인4역 작품명>

- 〈黃鶴樓〉 〈黃梁夢〉

위와 같은 통계로 볼 때, 잡극에서 正旦 이나 正末이 한 작품에서 두 사람 혹은 그 이상의 인물의 역할을 맡는 것은 비교적 보편적인 현상이라고 할 수 있다.

잡극 작가가 正旦이나 正末로 하여금 이처럼 여러 역할을 맡기는 이유는, 내용 전개 상 필요하기 때문인 것으로 보인다. 예를 들면, 〈盆兒鬼〉는 옹기쟁이 조씨 부부가 외지로 장사를 하러 온 楊國用의 재물을 탐내 그를 죽이고 재물을 빼앗은 후에 시체를 불태워 그 재를 흙과 섞어 요강을 만들었다. 후에 그것을 張愨古가

사게 되고, 楊國用 의 혼령이 張愨古 의 몸을 빌어서 재판관에게 가서 억울함을 호소하여, 결국에는 盆罐趙 부부가 벌을 받게 된다'는 내용이다. 이 작품은 우선 正末 이 楊國用 으로 분장하여 제1투곡을 부르고, 楊國用 이 죽은 후, 正末 이 용기가마신으로 분하여 증인으로 제2투곡을 노래하고, 나중에 다시 張愨古 로 분하여 제3, 4투곡을 노래한다.

그리고 正末, 正末 의 '一人主唱' 작품들을 분석해보면, 그 인물이 주인공이나 주요인물이 아닌 경우도 많다. 三國故事 를 극화한 <隔江鬪智> 를 예로 들면, 이 작품은 내용으로 볼 때 당연히 '正末' 이 극중의 중심인물인 諸葛亮 이나 周瑜 로 분하여 투곡을 부르거나, 아니면 적어도 劉備, 孫權, 魯肅 과 같은 인물을 맡아야 한다. 하지만 이 극은 오히려 손권의 여동생 孫安 이 '正末' 으로 분하여 4투곡을 노래하고 있다.

<千里獨行> 역시 당연히 末本극으로 關公 이 중요 인물이 되어 그의 충성심을 드러내야 한다. 하지만 이 극은 오히려 本本극으로 正末 이 甘夫人 으로 분하여 4투곡을 노래한다. 이외에도 <殺狗勸夫> 는 孫大 처의 덕행을 칭송하는 내용으로 보서는 당연히 本本이어야 하지만 이 극은 오히려 末本극으로, 正末 이 孫二 로 분하여 4大套曲 을 노래한다. 南戲 의 <殺狗勸夫> 는 正末 이 주인공인 극본이 가장 많다. 이러한 예외 현상은 다른 작품에서도 상당부분 발견할 수 있다.

이처럼 正末 혹은 正末 이 극중에서 둘 혹은 그 이상의 인물로 분한다든지, 주인공이나 주요인물을 맡지 않는다든지 하는 연출기법은 어쩌면 '일인주창'의 공연체제가 비록 한계는 있지만, 작가들이 이 일인주창의 공연형식을 충분히 활용하여 주인공을 형상화 하거나, 주요인물을 묘사하려는 분명한 의식이 없었기 때문에 생긴 현상일 수도 있다.

2) 正末, 正末 의 인물유형의 다양성

원극의 正末 · 正末 은 상술한 역할 면에서 뿐만 아니라, 인물 유형 면에 있어서도 南戲 · 傳奇 의 旦 · 生 과 많은 차이를 보인다. 南戲 · 傳奇 의 旦 · 生 의 역할에는

그 특유의 연출 규범이 있으며, 매 작품마다 항상 신분이나 성격이 어느 정도 비슷한 인물로 분한다. 하지만 원극의 正旦·正末은 여러 유형의 인물로 분할 수 있다. 예를 들어, 〈百花亭〉에서 正末은 풍류 서생 王煥(후대의 巾生에 가까움)으로, 〈小尉遲〉에서 正末은 위엄 있는 장군인 尉遲恭(후대의 淨에 가까움)으로, 〈來生債〉에서는 자비로운 員外(지주)와 龐居士(후대의 外에 가까움)로, 〈盆兒鬼〉에서는 익살스러운 보따리장수 張慙古(후대의 丑에 가까움)로 각각 분하고 있는데, 이것은 正末이 다양한 남성의 역을 맡을 수 있음을 대변하는 것이다.

正旦의 경우도 正末과 같은데, 〈竹塢聽琴〉의 正旦은 鄭彩鸞(후대의 閨門旦에 가까움)으로, 〈灰闌記〉에서는 張海棠(후대의 正旦에 가까움)으로, 〈調風月〉에서는 燕燕(후대의 貼旦에 가까움)으로, 〈謝金吾〉에서는 畚太君(후세의 老旦에 가까움)으로 분하여, 正旦 역시 여러 유형의 여성인물로 분할 수 있음을 보여준다.

뿐만 아니라 원극의 正旦이나 正末은 한 작품에서 신분이나 성격 차이가 많이 나는 여러 인물로도 분할 수 있다. 예를 들어, 〈碧桃花〉는 애정극으로, 正旦이 第1, 3, 4折에서는 碧桃花로, 第2折에서는 嫋嫋(후대의 老旦에 가까움)로 분한다. 〈薛仁貴〉에서는 正末이 楔子和 第2折, 第4折에서 설인귀의 부친(후대의 外에 가까움)으로, 第1折에서 조정의 신하인 杜如晦(후대의 大官生에 가까움)로, 第3折에서 다시 拔禾(농민, 후대의 丑에 가까움)로 분한다. 또 다른 예로는 〈東窓事犯〉에서 正末은 첫 번째 楔子和 第1折, 第3折에서 岳飛(후대의 老生에 가까움)로, 第2折에서는 미치광이 중(후대의 丑에 가까움)으로, 두 번째 楔子和 第4折에서는 虞候(후세의 末에 가까움)로 분한다.

이는 연출 체제 측면에서 볼 때, 원극의 正旦과 正末의 배역이 南戲·傳奇의 旦이나 生처럼 엄격한 규범과 程式 기법에 그다지 영향을 받지 않았음을 의미하는 것이기도 하다. 때문에 관중은 원잡극 공연에서 正旦·正末의 연기(演)를 보는 것 보다는 주로 창(曲)을 들으려고 하는 것이다.

4. ‘旦本’ ‘末本’과 二本 ‘次本’

1) 旦本, 末本과 二本, 次本の 관계

앞에서 언급한 바와 같이 원잡극의 극본은 旦本과 末本으로 구분된다. 旦本이냐, 末本이냐는 모두 一人主唱의 체제에서 결정되는 것인데, 正旦이 주창자인 극본은 旦本, 正末이 주창자인 극본은 末本이라 부른다. 그래서 正旦·正末과 旦本·末本은 불가분의 관계에 있다. 그리고 旦本·末本을 언급할 때 二本·次本이 함께 거론되는 이유는 旦本·末本の 존재가 있음으로서 二本·次本이 생겨났기 때문에 二本·次本 역시 正旦·正末과 밀접한 관계에 있다고 할 수 있다.

二本, 次本の 개념을 알아보기 위해 우선 二本에 대해 살펴본다. 이 문제에 대해 가장 먼저 관심을 기울인 사람은 趙景深으로, 그는 “二本의 의미는 동일한 소재를 두 사람이 두 개의 회곡 극본으로 만들었다는 의미일 뿐이다”¹¹⁾라고 설명하고 있다.

趙景深의 이러한 설명은 조금은 廣義의 해석으로 보이는데, 이를 좀 더 구체적으로 말하자면, 正旦으로 하여금 4套의 北曲을 부르게 하여 극중 내용을 전달하는 것을 旦本이라 하고, 正末로 하여금 4套의 北曲을 부르게 하여 극중 내용을 전달하는 것을 末本이라고 한다. 같은 내용의 작품에 旦本도 있고, 末本도 있으므로 한 작품에 ‘두 개의 극본’이 생겼다고 해서 ‘二本’이라고 하는 것이다.

예를 들면, 關漢卿와 王實甫 두 작가는 각각 〈破窖記〉라는 작품을 썼는데 모두 朱貫臣이 부인을 버리는 내용을 소재로 하고 있다. 朱權은 《太和正音譜》에 관한경과 왕실보 이름 아래 똑같이 ‘二本’이라는 주석을 달았다. 《說集》本 〈錄鬼簿〉에는 왕실보의 〈破窖記〉 아래에 ‘旦本’이라고 주석을 달았다. 그리고 현존하는 脈望館抄本 잡극인 〈破窖記〉에도 旦本으로 기록되어있다. 이를 근거로 孫楷第,

11) “二本的意思只是同样題材的戏曲有两本，是两个人所写的罢了。”

趙景深, 元曲의 “二本”, 《中國戲曲初考》(鄭州, 中州書畫社, 1983), 87쪽

嚴敦易 두 사람은 현존하는 〈破窰記〉의 작가는 당연히 왕실보이며, 관한경이 쓴 〈破窰記〉는 당연히 末本이라고 여기고 있다.¹²⁾

다음으로 次本에 대해 살펴보면, 孫楷第는 이 문제에 대해 “次本은 原本에 대한 상대적인 말로서 바로 摩本이다. 희곡에서 하나의 故事에 대해 가장 먼저 이것을 극본으로 꾸며내면, 이 작품이 바로 원본이 된다. 동시대나 혹은 후대 사람이 원본이 있는데도 또 다시 이 故事를 가지고 극으로 만들면 이 작품이 바로 次本이 된다.”¹³⁾라고 하였다.

孫楷第의 설명도 논리에 맞는다고 하겠는데, 사실 二本과 次本은 동일한 문제의 다른 측면으로, 단지 次本에 대한 해석에서 그 창작시간의 전후가 더욱 강조되었을 뿐이다.

鐘嗣成的《錄鬼簿》，無名氏의《錄鬼簿續編》，朱權의《太和正音補》세 권 중에서¹⁴⁾ 二本 혹은 次本이라고 표기한 작품 목록은 다음과 같다.

〈崔護謁漿〉 〈于公高門〉 〈破窰記〉 〈酷寒亭〉 〈害夫人〉 〈孫武子教女兵〉
 〈進西施〉 〈張生煮海〉 〈三戰呂佈〉 〈麗春園〉 〈販茶船〉 〈細柳營〉 〈謝安東山高臥〉 〈錯勘賊〉 〈倩女離魂〉 〈東窓事犯〉 〈嬌紅記〉 〈受禪臺〉 〈兩團圓〉 〈擔水澆花旦〉 〈哭晏嬰〉 〈蔡琰還朝〉 〈宋宏不諧〉 〈進梅諫〉 〈錯立神〉 〈曹伯明〉 〈趙太祖夜斬石守信〉 〈班超投筆〉

위의 작품처럼 명확하게 표기하지는 않았지만, 二本과 次本의 관계가 성립되는 작품도 적지 않다. 예를 들어, 石君寶의 〈曲江池〉와 高文秀의 〈打瓦罐〉, 關漢

12) 孫楷第, 釋泉鬼簿所謂次本, 《滄州集》(北京, 中華書局, 1965), 399쪽

嚴敦易, 《元劇疑》(北京, 中華書局, 1960), 633쪽

13) “次本是对于元本说的, 就是摩本。以戏曲言, 一个故事, 最初有人拈此事为剧, 这本戏就是原本。同时或稍后人, 于原本之外, 又拈此事为剧, 这本戏便是次本。”

孫楷第, 釋泉鬼簿所謂次本, 《滄州集》, 399쪽

14) 臧懋循의《元曲選目》에도 ‘二本’이라는 주석이 있는데, 臧懋循은 二本의 뜻을 오해한 듯하다. 예를 들어 李好古가 雜劇〈張生煮海〉〈鎮宅〉〈巨靈神劈華山〉三種을 지었는데, 《太和正音譜》의 주에〈張生煮海〉가 二本이라고 적어 놓은 것을 臧懋循이 그대로 따른 것이다. 그런데 李好古 雜劇의 總數를 기록할 때는 四本이라고 적었다.

卿의 〈相如題柱〉와 屈子卿의 〈相如題柱〉, 關漢卿·李文蔚의 〈挑水澆花旦〉, 馬致遠·朱有燾의 〈搭雪尋梅〉, 睢景臣·吳宏道の 〈屈原投江〉, 孫仲章·陸登善의 〈勘頭巾〉이 그것이다.

이처럼 二本 또는 次本이라는 명칭을 사용하게 된 이유는 동일한 소재의 작품에 旦本·末本 두 극본이 존재했기 때문이다. 〈破窖記〉의 경우 주인공 劉月娥가 正旦으로 분하여 4투를 노래하면서 극중 내용을 서술하게 되면 旦本이 되고, 만약 呂蒙正이 正末로 분하여 4투를 노래하면 末本이 된다. 또 末本 《破窖記》가 關漢卿의 작품이고, 旦本 《破窖記》가 王實보의 작품인데, 關漢卿의 창작시기가 王實보보다 앞섰다면, 王實보의 작품은 關漢卿 작품의 次本이 된다. 또 다른 예를 들면, 梁山英雄이 李榮祖를 구해내는 의로운 행적을 칭송한 작품으로는 현재 李致遠의 《還牢末》이 있는데, 이것이 末本인데 반해 이미 작품은 유실되었지만, 《錄鬼簿續編》, 《太和正音譜》에 수록된 무명씨 작품의 《還牢旦》은 旦本으로 본다.¹⁵⁾

《錄鬼簿》, 《太和正音譜》에 수록된 잡극에는 旦本 혹은 末本이라고 표기한 주석을 찾아볼 수 있는데 그 작품목록을 열거하면 다음과 같다.

작품집 / 작가 / 작품명 / 표기내용

- 天一閣 抄本 《錄鬼簿》 / 趙子祥 / 〈害夫人〉 / 旦本, 二本
 天一閣 抄本과 《說集》本 《錄鬼簿》 / 趙善慶 / 〈教女兵〉 / 旦本
 天一閣 抄本과 曹欄亭本 《錄鬼簿》 / 梁進之 / 〈于公高門〉 / 旦本
 曹欄亭本 《錄鬼簿》 / 宮天挺 / 〈三戰呂布〉 / 末旦頭折次本
 《說集》本 《錄鬼簿》 / 王實甫 / 〈破窖記〉 / 旦本
 《說集》本과 孟稱舜本 《錄鬼簿》 / 白樸 / 〈崔戶謁漿〉 / 末本
 《說集》本 《錄鬼簿》 / 楊顯之 / 〈酷寒亭〉 / 旦末本¹⁶⁾

15) 元劇에는 여러 종의 잡극이 있는데, 그 극본 이름에 旦이나 末이라는 글자가 포함된 것이 있다. 예를 들어, 〈挑水澆花旦〉 〈風雪推車旦〉 〈秉燭旦〉 〈師婆旦〉 〈罌罌旦〉 〈四國旦〉 〈還牢旦〉 〈螺螄末尼〉 〈貨郎末尼〉 등이 있으나 모두 유실되었다. 이로 미루어 극본 이름에 旦자가 들어가면 旦本으로, 末자가 들어가면 末本이라고 봐도 될 것 같다.

16) 《太和正音譜》의 기록이 맞는 것이라고 하면, 《說集》本 《錄鬼簿》에는 ‘二’자가 빠진 것으로 봐야 한다.

《太和正音譜》/ 楊顯之 / 〈酷寒亭〉 / 旦末二本

위의 극본들이 모두 앞서 열거한 二本 혹은 次本이라고 표기했던 잡극에 속한 점으로 볼 때, 이 작품들에 대해 二本이나 次本이라고 주를 달아 표기할 수 있었던 것은 위 예에서 나타난 바와 같이 이미 本本과 末本이 존재했기 때문이다.¹⁷⁾

2) 正旦·正末의 正格 탈피 현상과 二本·次本の 관계

같은 本本 혹은 末本이라 하더라도 正旦이나 正末이 맡은 배역이 서로 다르거나, 노래하는 套曲이 다르면 또 다른 本本 혹은 末本이 출현할 수 있다. 이 점 역시 二本과 次本이 생긴 배경이 될 수 있다.

예를 들어, '三戰呂布'의 고사는 正末이 張飛로 분하여 4套를 노래하면 한 극본이 되고, 만약 正末이 關公으로 분하면, 또 다른 극본이 된다.

그리고 正末이 한 작품에서 두, 세 사람의 역할을 할 수 있는 상황을 고려해 보면, 같은 本本 혹은 末本이라 해도 여러 가지 서로 다른 상황의 연출이 가능하다. 예를 들어, 〈鎖魔鏡〉은 현존하는 《古名家雜劇》本 〈鎖魔鏡〉과 脈望館抄本 〈鎖魔鏡〉 모두 末本으로, 正末이 第1, 2折에서 天神 역을 하고, 제3절에서 哪咤(불교에 나오는 천왕의 일종)로 분한 것은 두 작품이 같다. 하지만 《古名家雜劇》本 제4절에서 正末이 밀정으로 분하여 【黃鐘·醉花陰】 1투를 노래하는데 반해, 脈望館抄本 제4절에서는 正末이 哪咤로, 【雙調·新水令】 1투를 노래한다. 따라서 《古名家雜劇》本 〈鎖魔鏡〉과 脈望館抄本 〈鎖魔鏡〉은 사실상 二本이 되는 것이다. 하지만 어느 것이 次本이 되는지는 판단하기 어렵다.

鍾嗣成的《錄鬼簿》에는 간혹 그 극본이 사용한 曲과 韻을 표기하기도 하였다. 예를 들어, 《說集》本 《錄鬼簿》에는 庾吉甫의 〈麗春園〉 밑에 '甘州者'라고 표기

17) 여러 권의 《錄鬼簿》를 살펴보면 '二本'이라는 주석을 달 때, 末本이면 일반적으로 '末本'이라 명시하지 않고, 本本일 경우에만 '本本'이라고 표시하고 있는 것 같다.

하였는데, 이것은 庾吉甫의 〈麗春園〉에는 【仙呂·八聲甘州】 1투가 있으나, 王實甫의 〈麗春園〉과 高文秀의 〈麗春園〉에는 이 곡이 없음을 의미한다. 그리고 《說集》本《錄鬼簿》에는 王實甫의 〈販茶船〉 밑에 ‘鹽話韻’이라는 주석을 달았고, 紀君祥의 〈販茶船〉 밑에는 ‘第四庚淸’이라는 주석을 달았다. 이는 紀君祥의 〈販茶船〉에는 鹽話韻을 사용한 套曲이 없으며, 王實甫의 〈販茶船〉 제4투곡에서는 庚淸韻을 사용하지 않았음을 의미한다. 이로 볼 때, 〈麗春園〉 〈販茶船〉은 비록 같은 二本 혹은 末本이지만, 그 사용한 곡이나 운이 다르므로 鐘嗣成이 특별히 이를 표시한 것으로 여겨진다.

사실 원잡극 전체를 놓고 보면, 한 작품에 二本 혹은 次本이 있는 것은 그다지 보편적인 현상은 아니다. 하지만 위와 같이 작가에 따라 배역 인물이나 사용하는 투곡 등이 다름으로 인해 二本 혹은 次本이 생기는 주된 원인은 그들이 결코 극적 구성에 치중한 내용 전개를 위한 것이 아니라, 이것을 빌어 자신의 재능을 발휘하려고 했기 때문이라고도 볼 수 있다.

關漢卿의 末本 〈破窖記〉가 이미 나와 있는 상황에서 王實甫는 또 다른 二本 〈破窖記〉를 지었는데, 이것은 正本의 노래가 극의 내용이나 인물 묘사에 더 적절했기 때문이 아니라, 어쩌면 관한경을 비롯한 당시 작가들이 ‘戲劇’에 대한 관념이 부족했는지도 모른다. 그들에게 있어서 잡극 창작은 正本 혹은 正末에게 4투의 北曲을 만들어주어 그들이 극중 인물을 대신하여 노래로써 정서와 심경을 묘사하게 하는 것이기 때문이다.

당시 잡극 작가들은 작가의 의중의 말을 대신하는 曲을 창작하는 데 자신의 재능을 시험하려고 할 뿐, 자신들의 말을 대신하는 인물이 내용 전개에 적절한지 아닌지는 중요하게 생각하지 않은 것 같다. 잡극 작가들이 ‘노래가사(曲詞)’에 기울이는 고심과 노력은 아마도 극 내용전개에 대한 관심보다 훨씬 많았을 것이다. 詩와 戲劇 사이에서 원극은 분명 전자에 더 가깝다. 臧懋循이 百種의 雜劇을 수록하고 그것을 《元曲選》이라고 이름 지은 것도 아마도 이러한 의도를 반영한 것일지도 모른다.

한편 원잡극은 연출 기법이 변화를 보이면서 그 양상은 점점 더 다양하고 복잡

해졌다. 가장 두드러진 현상은 正旦, 正末의 일인주창 탈피인데 이것도 二本·次本이 생긴 주요 배경이 되었다고 볼 수 있다.

우선 《元曲選》本 〈張生煮海〉의 경우를 예로 들어본다. 이 작품은 正旦이 瓊蓮으로 분하여 第1, 4套를 노래하고, 仙姑로 분하여 제2투를 노래한다. 또한 正末은 法雲長老로 분하여 제3투를 노래한다. 따라서 이 작품은 전형적인 旦本도 아니며, 그렇다고 전형적인 末本도 아니다. 尙仲賢·李好古는 각기 한 권씩의 〈張生煮海〉가 있는데, 天一閣抄本 《錄鬼簿》에 보면 李好古의 이름아래에는 '二本'이라는 주석을 달았고, 尙仲賢 이름 아래에는 '次本'이라는 주석을 달았다. 이에 대해 嚴敦易은 '한 권은 旦本이고 또 한 권은 末本이라고는 하나, 《元曲選》本 〈張生煮海〉는 아마도 旦·末 二本의 혼합일 지도 모른다'는 의구심을 가졌다.¹⁸⁾ 하지만 현존하는 孟稱舜의 《古今名劇合選》本 〈張生煮海〉는 전형적인 旦本으로, 극중의 제3투곡은 正旦이 仙姑로 분하여 주창하고 있으며, 그 曲詞는 《元曲選》本과 대략 비슷하다.

孟稱舜은 〈張生煮海〉 第3折에 “仙母作媒”라는 대목이 吳興本에는 ‘石佛寺長老’로 개작되었다. 지금 보니 詞曲이 장로의 말투와 맞지 않으니, 다시 원본으로 바꾼다.”¹⁹⁾ 라는 評語를 달았다. 孟稱舜이 말하는 吳興本은 바로 《元曲選》을 지칭한다. 따라서 《元曲選》本 〈張生煮海〉는 원래 旦本이며, 《元曲選》에서 “正末이 法雲長老로 분하여”라는 대목은 臧懋循이 임의로 개작한 것이라고 의심할 수 있다.

《元曲選》本 〈生金閣〉 역시 비교적 특별한 경우이다. 이 작품에서 正末은 처음에는 郭成으로 분하여 제1투를 노래하고, 다시 包拯으로 분하여 제3, 4투를 노래한다. 하지만 제2투는 正旦이 嬾嬾로 분하여 노래한다. 〈生金閣〉의 이러한 정격 탈피가 臧懋循의 개작인지, 아니면 다른 사람이 쓴 작품인지 판단하기 어렵다.

그리고 隋樹森이 펴낸 《元曲選外編》에 수록된 王實甫의 〈西廂記〉, 楊景賢의 〈西游記〉 역시 모두 旦本, 末本の 正格을 벗어나고 있다.

《元曲選外編》本은 凌濛初의 교정본이 底本으로, 통상 이것이 '비교적 왕실보

18) 嚴敦易, 《元劇疑》(北京, 中華書局, 1960), 378쪽

19) “仙母作媒, 吳興本改作石佛寺長老. 今看詞曲與長老口角不肖仍改從原本.”

孟稱舜 編, 《古今名劇合選》, 《古本戲曲叢刊》第四集(北京, 中華書局, 1958年影印明刊本)

의 〈西廂記〉의 원래 면모에 가깝다'라고 본다. 凌本 〈西廂記〉 총5권 중 제1본이 末本으로 극 앞부분의 楔子부분에서는 '外'가 노부인으로 분하여 노래하고, 正末은 張生으로, 제1, 2, 3투와 제4투【雙調·新水令】을 부르고, 또 장생이【新水令】【駐馬聽】【沉醉東風】【雁兒落】【得勝令】【喬牌兒】【睨水令】【折桂令】等 8곡을 부르고, 이어서【錦上花】【么篇】을 鶯鶯과 紅娘이 나누어 부르고, 장생이 다시【碧玉簫】【鴛鴦煞】 2곡을 부른다. 제2본에서는 우선 正旦이 鶯鶯으로 분하여 제1투를 노래하고, 다시 惠明이 楔子を 노래한 후, 紅娘이 제2투를 노래하고 마지막으로 鶯鶯이 제3, 4투를 노래한다. 제3본은 전형적인 旦本으로 紅娘이 楔子和 4套曲을 노래한다. 제4본에서는 紅娘이 楔子を 노래하고, 張生이 제1투, 紅娘이 제2투, 鶯鶯이 제3투, 張生이 제4투를 노래한다. 제5본은 張生이 楔子を 노래하고, 鶯鶯이 제1투, 張生이 제2투, 鶯鶯이 제3투, 鶯鶯이 제4투를 부른다. 제5본에서 張生은 楔子を 노래하고, 鶯鶯이 제1투, 張生이 제2투, 紅娘이 제3투, 張生이 제4투를 노래한다. 凌本 〈西廂記〉는 제3본을 제외하고 기타 극본이 모두 北雜劇의 규율과 맞지 않는데 특히 제2본이 가장 심하다.

그리고 楊景賢의 〈西遊記〉를 보면, 이 극본은 총6본으로 제1본은 전형적인 旦本이다. 제2본에서는 먼저 尉遲恭이 제1투를 노래하고, 다시 胖姑(시골처녀. 伴姑라고도 함)가 제2투를 노래하고 木叉行者가 제3투, 마지막에 華光神이 제4투를 노래한다. 제3본에서는 우선 金鼎國女王이 제1투, 다시 山神이 제2투를, 劉太公이 제3투를, 맨 마지막에 鬼子母가 제4투를 노래한다. 제4본에서는 우선 裴太公女가 제1, 2, 3투를 부르고, 灌口二郎神이 제4투곡을 부른다. 제5본에서는 우선 여왕이 제1투를, 採藥仙人이 제2투를, 鐵扇公主가 제3투를, 電母가 제4투를 노래한다. 제6본에서는 貧婆가 제1투를, 給孤長者가 제2투를, 成基가 제3투를, 飛仙이 제4투를 노래한다.

전체적으로 보면 〈西遊記〉는 한 사람이 완전한 곡을 노래한다는 전통만 남아 있을 뿐, 기본적으로는 正旦 혹은 正末 한 사람이 4투를 주창하는 관례를 깨뜨리고 있다.

二本·次本이 존재하게 된 배경으로는 正旦·正末의 일인주창 탈피 과정에서 나타나는 分唱이나 對唱 등과 같은 演唱 기법의 변화도 한 몫을 하였다.

예를 들어, 白樸의 〈東牆記〉는 모두 5투곡이 있는데, 楔子부분에는 沖末이 馬生으로 분하여 노래하고, 正旦은 秀英으로 제1투곡을 노래한다. 제2투곡【正宮端正好】는 秀英이 주창하는데, 노래 중간에 梅香이【小上樓】【么篇】을 부른다. 제3투곡【中呂粉蝶兒】는 먼저 馬生이【粉蝶兒】【醉春風】【脫布衫】【小梁州】【么篇】【小上樓】등 여섯 곡을 부르고, 뒤의【么篇】을 梅香이,【快活三】【賀聖朝】는 秀英이 중간에 부르고, 다시 馬生이【滿庭芳】이후의 여섯 곡을 노래한다. 그리고 제4투곡【越調·鬪鶴鷄】은 秀英이 주창한다. 제5투곡【雙調·新水令】은 秀英이 앞의 다섯 곡을, 馬生이 뒤의 일곱 곡을 나누어 부른다. 〈東牆記〉의 위와 같은 分唱 방식은 특별한 경우이다.

《元曲選》에 수록된 賈中明의 〈昇仙夢〉 역시 잡극의 통례에 맞지 않는다. 〈昇仙夢〉 4투곡은 모두 '南北合套'로, 北曲은 모두 末이 노래하고, 南曲은 모두 旦이 노래하는데, 이러한 末과 旦의 對唱은 〈昇仙夢〉만의 특징이다.

위에서 본 바와 같이 正旦, 正末의 正格 탈피 현상은 결과적으로 二本·次本이 생겨나게 된 배경을 제공한 셈이 되었다. 史料를 통해 보면 南北戲曲의 발생과 상호교류, 영향 등은 元대 중엽 이후에 발생하였으므로 위에서 예를 든 〈西廂記〉 〈西游記〉 〈東牆記〉 〈昇仙夢〉 등의 演唱 특징은 모두 南戲가 잡극에 영향을 미친 것으로 볼 수 있다. 따라서 이러한 작품들이 극본다운 모습을 갖춘 시기는 적어도 元대 중엽 이전은 아닐 것이라는 추측이 가능하다.²⁰⁾

사실 구성 체계나 일반적인 규율을 가지고 개별 작품의 완성 연도나 판본을 판단하는 것은 당연히 커다란 위험성을 내재하고 있기는 하다. 하지만 직접적인 史料가 부족한 상황에서 이러한 각도에서의 시도도 하나의 해결 방법일 수도 있다.

20) 〈西廂記〉의 작가와 연대에 관해서는 줄곧 논쟁을 벌이고 있다. 만약 〈西廂記〉의 작가가 왕실보라면 그는 관환경보다 아래 연배일 것이다. 왕실보가 만약 초기 잡극 작가로 관환경과 동년배라면 〈西廂記〉의 작가에 관해서는 새로운 검토가 필요할 것이다. 白樸은 초기 잡극작가로 鍾嗣成的《錄鬼簿》에 '작고한 제인'의 대열에 올라있다. 이를 근거로 본다면 〈東牆記〉에서 나타나는 연창 기법의 예들은 당연히 元 중엽 이후 후대 사람들이 고친 것이므로 白樸의 '원본'과 아마도 큰 차이가 날 것이다. 그 외에도, 〈西游記〉의 작가 楊景賢, 〈昇仙夢〉의 작가 賈仲明은 모두 元에서 明으로 넘어간 사람들로 분명 南戲의 창작기법을 의도적으로 받아들여 旦本, 末本의 체제에 변화를 주었을 것이다.

5. 결 론

위와 같이 원잡극 正旦, 正末에 관한 몇 가지 고찰을 통해, 다음과 같은 결론을 얻었다.

1) 正旦·正末의 명칭에 ‘正’이 들어 있는 이유는 잡극의 초기 현상의 특징인 ‘일인주창’체제 하에서 창을 주로 하는 배역의 명칭에 ‘正’자를 붙인 것이라고 보고 잡극 극본 중의 正旦·正末은 주창자를 표시하는 명칭일 뿐이라고 생각하였다. 그러나 원잡극의 연출 체제의 변화에 따라 旦本극인데 正末이 나오고, 末本극인데 正旦이 나오는 현상이 나타나게 되므로, 正旦·正末은 단순히 주창자 표시가 아니라, 극 중 비중이 높은 주요 인물의 배역을 지칭한다는 의미도 포함하고 있다고 여겨졌다. 그러나 후에 正旦·正末의 역할이 극중 주요인물 뿐만 아니라 비중이 적은 역할과 다양한 인물 유형을 맡는 현상이 생겨나면서 애초의 正旦·正末의 명칭에 대한 해석도 설득력을 잃게 되었다.

2) 원잡극은 正旦 혹은 正末이 北曲 4套를 혼자 부르는 것이 통례이지만, 그렇다고 正旦이나 正末이 극중에서 한 인물의 역할만 하는 것이 아니라, 두 사람 이상의 역할을 맡는 경우도 있다. 더구나 正旦·正末이 주인공이나 주요인물이 아닌 경우도 있다. 이러한 잡극의 程式을 벗어난 연출기법 현상은 작가들이 正旦이나 正末이 부르는 套曲 창작에 치중한 나머지 正旦이나 正末을 빌어 주인공 인물을 형상화하려는 의식이 없었기 때문에 생긴 것이라고 볼 수 있다.

3) 동일한 소재에 旦本과 末本 두 극본이 존재하면, 이것을 二本 혹은 次本이라고 하는데, 二本과 次本 출현의 직접적인 배경은 원잡극 구성과 공연 체제의 변화이다. 우선, 원래 한 작품에 旦本 혹은 末本 한 극본만 존재하였으나, 후에 正旦이나 正末이 맡은 배역이 다르거나, 노래하는 套曲이 달라졌다. 둘째, 正旦이나 正末이 한 작품에서 한 인물의 배역만 맡는 것이 아니라 두, 세 사람의 역할을 할 수 있거나, 부르는 套曲이나 韻이 달라졌다. 마지막으로 원 중엽 이후 잡극이 점차 南戲의 영향을 받아 正旦이나 正末의 ‘일인주창’의 정격을 탈피하게 되고 그 과정에서 分

唱·對唱 등과 같은 새로운 演唱 기법이 등장하였다.

이러한 결론을 통해, 원잡극의 구성과 연출 체제가 변화하고 발전하는 과정에서 正旦과 正末의 역할이 가장 많은 영향을 미친다는 사실을 알 수 있었다.

〈參考文獻〉

<저서>

- 夏庭芝, 《青樓集》(北京, 中國戲劇出版社, 1959年版)
嚴敦易, 《元劇叢疑》(北京, 中華書局, 1960年版)
隋樹森 編, 《元曲選外編》(北京, 中華書局, 1964年版)
孫楷第, 《滄州集》(北京, 中華書局, 1965)
徐扶明, 《元代雜劇藝術》(上海, 上海文藝出版社, 1981)
王學奇 主編, 《元曲選校注》(총8권)(石家莊, 河北教育出版社 1994)
余從 周育德 金水, 《中國戲曲史略》(北京, 人民音樂出版社 1996)
吳國欽 李靜 張筱梅, 《元雜劇研究》(武漢, 湖北教育出版社, 2003)
徐沁君 校點, 《新校元刊雜劇三十種》(총2권)(北京, 中華書局, 1980)

<논문>

- 孫楷第, 釋錄鬼簿所謂次本, 《滄州集》(北京, 中華書局, 1965)
趙景深, 元曲의二本, 《中國戲曲初考》(鄭州, 中州書畫社, 1983)
趙景深, 《中國戲曲初考》(鄭州, 中州書畫社, 1983年版)
洛 地, “一正衆外”, “一角衆脚”, 《戲劇藝術》1984年第3期
王國維, 古劇脚色考, 《王國維戲曲論文集》(北京, 中國戲劇出版社, 1984)
日下翠, “正旦”、“正末”考, 《揚州師院學報》1989年第4期
范麗敏, 元雜劇之“正旦”、“正末”與南戲之“生”、“旦”辨, 《許昌師專學報》2001年第3期
康保成, 元雜劇의“次本”, 《文學評論》, 2003年第6期
李舜華, 論元雜劇旦色的發展, 《學術研究》, 2004年第3期

<작품집>

- 臧懋循 編, 《元曲選》, 明萬曆本

- 李開先 編,《改定元賢傳奇》, 明嘉靖本
無名氏 編,《古名家雜劇》, 明萬曆本
息機子 編,《雜劇選》, 明萬曆本
黃正位 編,《陽春奏》, 明萬曆本
趙琦美 編,《脈望館抄校本古今雜劇》, 明萬曆抄、刻本
無名氏 編,《古雜劇》, 明萬曆、天啓年間刻本
無名氏 編,《元明雜劇》, 明萬曆、天啓年間陳氏繼志齋刊本
孟稱舜 編,《古今名劇合選》,《古本戲曲叢刊》第四集, 北京, 中華書局, 1958年影印明刊本

《中文提要》

从《元刊杂剧三十种》及《元曲选》等明本杂剧看,元剧脚色的使用主要有旦、末、净三类,旦类名目有正旦、外旦等等,末类名目有正末、外(末)等等,净类名目有净、外净等等。从主次地位而言,正旦、正末的地位最为重要。关于元剧脚色包括正旦、正末的研究,相关成果亦有不少。但研究者在释解正旦、正末时,多仅仅着眼于其在戏剧中所扮饰的人物类型或特征,未能将正旦、正末与元人杂剧的戏剧结构和演出结构联系起来,这种考察不独对正旦、正末何以称“正”不能做出合理说明,而且对同一剧作中正旦或正末多次改扮现象及元剧的二本、次本问题,也不能做出切理惬心的解释。有鉴于此,拟以现存元剧文献的详尽调查为基础,以元剧结构体制和演出体制为基本视点,对正旦、正末之称名、正旦、正末之装扮以及旦本与末本等问题重作考释。

由相关正旦、正末的各种考释,我们可以看到,合理解释相关元剧正旦、正末,其前提或关键是理解元剧的戏剧结构和演出结构。元剧的结构主要不是戏剧结构,而是套曲结构,四套北曲的制作乃是元剧创作的核心,而正旦或正末演唱套曲则是戏剧观赏的核心。套曲乃是相对独立的单位,正旦或正末上下场以演唱套曲即构成演出的转折,正旦或正末可在不同的套曲演唱中扮演不同的戏剧人物,元杂剧家并无借正旦或正末扮演主要人物的观念。同一题材而有旦、末二本,即构成二本或次本,但元剧二本或次本的产生,主要是因为杂剧家欲借此显示才情,并非出于戏剧叙事优劣的考虑。

关键词: 元杂剧 正旦 正末 二本 次本 脚色