

李漁의 戲劇人物 創造論*

— 《閑情偶寄》를 중심으로

박성훈**

<目 次>

1. 서론
2. 본론
 - 1) 인물 창조에 대한 재인식
 - 2) 인물의 유형화와 전형화
 - 3) 인물의 유형화와 개성화
3. 결론

1. 서론

희곡의 창작과정에서 인물의 창조는 동서양을 막론하고 중요한 위치를 차지한다. 희곡이 무대에 올려지면 작품 속의 인물들은 그림이나 조각 또는 스크린에 담긴 인간이 아니다. 관객과 호흡을 같이하는 산 인간들로서 육체와 성음을 통해서 하나의 인물과 사건을 엮어내는 생동하는 예술을 창조한다. 때문에 다른 예술 장르와 달리 희곡은 우리에게 그만큼 친밀감을 줄 수 있고, 인간 상호간의 유대감을 줄 수 있는 것이다¹⁾. 극작가는 희곡 속의 인물을 통해서 사회의 현실을 반영하고 자신의 사상과 감정을 표현한다. 배우 역시 극 속의 인물을 통해서 자신의 역량을

* 본 연구는 2008년도 숙명여자대학교의 연구비 지원으로 이루어졌음.

** 숙명여자대학교 중어중문학과 교수

1) 李根三 著, 《演劇概論》, 文學思想社, 1989, p.82.

표현한다. 희극 작품의 우열을 판별하는 요소로 여러 가지가 있지만, 인물의 창조는 작품의 생명력을 좌우한다고 할 수 있다. 중국의 古典 戲劇史를 살펴보면 인물의 창조에 관한 이론은 상대적으로 미약하다고 할 수 있다. 중국의 고전 희극은 歌舞를 사용하여 극을 연출하는 것이 큰 특징이다. 가무 중에서도 특히 노래를 중요시하여, 역대로 曲의 창작에 관한 이론이 많다. 많은 극작가와 문인들은 희극의 우열을 曲과 曲의 가사에 무게를 두고 결정했다. 그래서 중국의 배우들도 무엇보다 우선 노래를 잘해야 하는 가수였다. 플롯(plot)이나 인물론은 상대적으로 덜 중요시되었다. 하지만 元明清의 戲劇 작품 속에는 수많은 인물 형상들이 창조되어 나타나고 있다. 이러한 수많은 인물 형상들은 극작가들에게는 분명 창작과정에서 고려와 연구의 대상이었을 것이다. 明末清初의 걸출한 극작가이며 연출가이며 희극이론가인 李漁는 이런 의미에서 상대적으로 플롯과 인물 창작론에 많은 중점을 두고 있다. 이어는 전문적으로 희극의 인물 창작론을 집필한 것은 아니지만, 그의 저작인 《閑情偶寄》속에서 희극의 창작이론과 더불어 인물론을 함께 언급하고 있다. 자신의 경험과 창작을 바탕으로 제시하고 있는 인물 창조론은, 오늘날에도 적용할 수 있는 매우 수준 높은 것으로 평가할 수 있다.

2. 본론

희극은 인간의 생활을 바탕으로 하는 예술이다. 극작가는 인간의 여러 생활을 자신의 관점으로 분석하여 극작품을 창조한다. 우리들이 살고 있는 이 생활공간에는 수많은 인물들이 존재한다. 때문에 현실 생활의 다양한 유형의 인물들에 대해 극작가는 철저한 분석이 필요할 것이다. 극작품 속에 나오는 인물을 살펴본다는 것은 결국 극작가가 창조해낸 사람들의 본질의 가장 깊숙한 단면을 살펴본다는 말과 일치한다. 우리는 극작가가 만들어낸 인물의 삶 중 어느 제한된 선택의 순간에 특정 행위와 연관 지어서만 그들을 보게 되므로, 인물들의 가장 깊숙한 내면에

관한 무언가를 보고 있다고 느끼게 된다. 일반적으로 극 속의 몇 차례의 주어진 사건 속에서 어떻게 대처하는가를 관찰함으로써, 인물의 성품이 어떤가를 추론할 수 있다. 때문에 우리들은 인물의 성격에 대해서 관심을 갖게 된다. 그것은 인물의 그 성품 자체가 어떤 결과를 초래하는 동기가 되기 때문이다. 그러므로 인물의 창조는 인물의 성격과 관계가 깊다고 할 수 있다. 그런데 아리스토텔레스는 《시학》에서 희곡의 요소 중 플롯(plot)과 인물성격(character)이 가장 중요하데, 이 중에서도 플롯이 더욱 중요하다는 말을 했다²⁾. 빈틈없이 짜인 극의 진행이 한 인물의 성격보다는 더 중요하다는 것이다. 이런 그의 주장은 서양의 고전주의 작가들에게 많은 영향을 주었다. 그러나 근대극에 있어서는 오히려 중요성이 인물성격에 부여된다. 그런데 중국의 고전 희곡은 서양의 고전주의 희곡과 맥을 같이한다고 할 수 있다. 극의 전개과정이 인물 보다는 줄거리를 중심으로 짜여져 있다. 서양의 고전희극처럼 플롯이 치밀하진 않지만 대단원의 결말을 추구하며, 인물보다는 상대적으로 줄거리가 중심이다. 그리고 작품 속의 인물들의 성격이 유형화 되어 있다. 생, 단, 정, 축으로 배역이 정해져 있는 것이다. 생은 남자 주인공이며 단은 여자 주인공으로 정면인물이다. 정은 갈등을 야기 시키는 인물이며, 축은 익살스런 인물이다. 이렇게 유형화된 배역을 통해서 어떻게 희곡의 인물을 창조할 것인가?

1) 인물창조에 대한 재인식

이어서 먼저 희곡의 창작에서 제일 중요한 우선순위를 극의 구성에 두었다. 당시에 극의 성패를 좌우하는 것은 음률이 아니라, 결구에 있다는 것을 몸소 체험했기 때문이다³⁾. 그의 결구론은 극을 전체적으로 구성하는 방식이라고 할 수 있는

2) 전계서, p.82.

3) 일찌기 내가 뛰어난 작자가 지은 것을 읽어 보았는데, 애석한 것은 그가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우에 의해 공연되지 못한 점이, (그것은)음을 살피고 律을 조화시키는 것이 어려운 것이 아니라, 결구 전체의 규모가 좋지 않았기 때문이었다. (嘗讀時髦所撰, 惜其慘傷經營, 用心良苦, 而不得被管弦, 副優孟者, 非審音協律之難, 而結構全部規模之未善也.), 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, 〈詞曲部·結構第一〉, p.10.

데, 오늘날의 플롯과 완전히 일치하지는 않지만, 공통점도 포함하고 있다. 결국론 속에서 그는 작가가 구상한 인물의 중요성을 강조하고 있다.

한 편의 극 속에는, 무수한 人名이 있지만, 요컨대 모두가 助演에 속하며, 작자의 원뜻을 살펴보면, 오직 하나의 인물을 위해서 설정한 것이다. 즉 이 하나의 인물은, 처음부터 끝까지, 悲歡離合을 겪게 되는데, 그 가운데 무한한 사연과 무궁한 대목은, 결국은 모두가 부차적인 것에 속하고; 작자의 원뜻은, 또한 오직 하나의 사건을 위해서 설정되어 있다. 이 하나의 人物과 하나의 事件이, 바로 傳奇를 쓰는 것의 主腦이다⁴⁾.

여기에서 전기란 명청대의 희극에 대한 명칭을 말한다. 주뇌란 작품의 주제나 주제사상을 의미한다. 이어는 극작가가 극을 창작할 때 그 주제나 사상은 바로 극작가 자신이 설정한 인물과 사건을 통해서 구체화 된다는 것을 설명하고 있다. 극작가는 작품 속에 인물을 노출시켜 자신의 의도를 전달한다. 극 속에는 인물과 행위가 매우 다양하게 얽혀 있다. 극 속의 인물들은 타인에 대해서 뿐만 아니라 다른 사건에 대해서도 반응을 보이며 말을 한다. 사건에 대해서 자신들이 어떻게 생각하고 있는가를 드러낸다. 인물과 상황 및 극에 의존해 볼 때 작가의 많은 사상과 정보를 드러내 주는 것이다. 일상생활에서 다른 사람과 관계를 맺고 지내는 동안 터득하게 되는 것과 마찬가지로, 극작가가 창작한 희극을 마주하며 극 속에서 다루어지는 인물을 통해서 우리 자신들의 본성을 알게 된다. 이러한 이유로 우리는 극장에 가서 연극을 보고 희극을 읽는다고 생각된다. 이러한 점을 고려해 보면, 이어는 극 속의 중심인물에게 사건을 집중시켜 비교적 명확하게 자신의 주제사상을 전달하려 한 것이라고 필자는 생각된다. 당시 역대로 희극의 창작에서 음률을 중시한 것에 대해, 그는 인물의 중요성을 다시 인식시키고 희극의 중심점이 바로 인물에 있음을 상기시킨 것이었다. 그는 단순히 인물에 대한 중요성을 강조하는 것에 그치지 않고, 어떻게 인물을 창조하는지에 대해서도 논하고 있다.

4) 一本戲中, 有無數人名, 究竟俱屬陪賓, 原其初心, 止爲一人而設, 卽此一人之身, 自始至終, 離合悲歡, 中具無限情由, 無窮關目, 究竟俱屬衍文; 原其初心, 又止爲一事而設, 此一人一事, 卽作傳奇之主腦也。《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, 《詞曲部·結構第一》, “立主腦”, p.14.

2) 인물의 유형화와 전형화

실제 생활에서 우리가 마주치는 사람들은 성품이 완전히 굳어 버린 사람들이 아니다. 그런데 중국의 고전 희극 속에는 배역들의 역할과 성격이 고정적으로 유형화 되어 있다. 생은 남자주인공으로 사회의 정의로운 인물이거나 사랑에 빠지는 역할, 단은 여자주인공이며 착하고 성실한 여자로 남자주인공과 사랑에 빠지며, 정은 갈등을 야기하거나 나쁜 역이고, 축은 익살꾼이다. 이러한 점은 19세기 변창한 서양의 레퍼터리(repertory company) 극단을 떠올리게 한다. 중국의 고전 극작가들은 때문에 의식적으로 이런 유형의 틀을 이용하여 인물의 변화를 창조해야 했다. 이어는 여기에 대해 다음과 같이 견해를 밝히고 있다.

사람들에게 孝를 권면하려면, 孝子로 이름난 한 인물을 들고, 하나의 기록할 만한 행적만 있으면 되며, 반드시 그 행적 모두가 사실일 필요는 없다. 무릇 효자라면 응당 있어야 하는 행실을, 모두 取해다가 그에게 덧붙이면 된다. 마 찬가지로 紂王의 不善함이 이렇게 심하진 않았지만, 한번 비열하게 되자, 천하의 악이 모두 그에게 돌아갔던 것과 같다.⁵⁾

인용문을 살펴보면, 이어는 유형화된 인물 속에 전형화의 원리를 적용하여 인물의 창조방법을 제시하고 있다. 사실 현실 속에서 완벽한 효자를 찾기는 어렵다. 극 속에서 孝子인 인물을 만들려면 효자가 했을 만한 일들을 가공해서 종합하라는 의미이다. 우리의 인식 속에 있음직한 인물을 추구하는 것이다. 응당 있을 수 있는 것이란 아리스토텔레스가 주장한 可然律 혹은 必然律에 의거해 인물과 사건을 꾸미는 원칙과 일치된 면을 보인다⁶⁾. 인물을 창조할 때, 응당 있을 수 있는 것을 모두

5) 欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事。凡屬孝親所應有者，悉取而加之，亦猶紂之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》，〈詞曲部·結構第一〉，‘審虛實’，p.20.

6) 陳晉，〈李漁的戲劇人物形象觀案論〉，《中國古代·近代文學研究》，1986，p.307. 아리스토텔레스는 『시학』 제9장에서 역사가와 희곡작가의 근본적인 차이점을 명시하고 있다. 이에 의하면, 작가는 일어난 사건을 그대로 보고하는 것이 아니라 蓋然性이나 必然性的 법칙에 따라서 무슨 일이 일어날 수 있으며 가능한가를 제시하는 것이다. 역사가와 시인의 차이는 전자는 산문을 쓰고 후자가 운문을 쓰는 데 있는 것이 아니라, 전자는 일어난 일을 이야기하고 후자는 일어

취해다가 그에게 덧붙이면 된다는 것은 또한 예술적인 概括을 진행한 것이다. 즉 임의의 나열이나 기계적인 결합이 아니라, 여러 발생 가능성이 있는 사실을 모두 취해서 덧붙이는 것이다. 생활 속에서 접할 수 있는 인물의 성격이나 면모를 고도로 응축, 승화시켜 예술적인 전형을 만드는 원리에 해당한다. 결과적으로 창조된 극 속의 인물들은 현실적으로 따져보면 대개 예외적인 편에 속한다. 그리고 만일 그렇지 않은 경우에는 우리의 특별한 관심의 대상이 될 자격도 없기 때문이다. 극 속의 인물은 전형적이 되어 격식을 벗어났다고 말할 수 있다. 즉 우리가 극 속 인물에게 기대하는 것은 우리와 똑같이 주어진 상황에서 모든 사람의 대다수가 행하거나 믿는 것을 꼭 기대하는 것이 아니라 지금까지 우리에게 알려진, 문제시되는 특정 인물이 과연 주어진 특수 상황에서 어떻게 행동을 취하는 것인가에 기대를 하기 때문이다. 결론적으로 전형적으로 창조된 인물은 실제생활 속의 원형보다도 훨씬 집중되어 있고 강렬하며, 보편성과 개괄성을 지니게 된다.

이어는 전통적으로 유형화되어 있는 희극의 배역에 전형화를 통하여 인물을 창조하는 방법을 제시하였다. 그리고 전형화는 인물에 대한 개괄을 통하여 달성된다는 것을 설명하고 있다. 전형화속에 개괄화가 없으면 생활 속의 개별현상을 일반적인 생활의 本質과 規律의 수준 위로 제고시켜 인상 깊게 표현해 낼 수 없을 것이다. 그리고 위에서 살폈듯이 개괄화는 기계적이고 나열식의 개념화나 공식화가 아니다. 아울러 중국 고전 희극의 특징인 배역이 유형화되어 있는 것은 이미 등장인물에 대해서 어느 정도 개괄화가 진행하여 배역을 유형화 한 것임을 알 수 있다.

이어는 극속 인물의 창조방법으로 전형화를 제시하였는데, 당시의 특수한 상황으로 말미암아 인물을 창조할 때 극작가가 주의할 점을 아울러 밝히고 있다. 당시에는 이른바 '索隱'의 氣風이 유행하고 있었던 것이다. '索隱'의 氣風이란 經史를 연구하는 방법으로 戲劇 作品 속의 인물이나 사건의 실제 근원을 찾는 것이다. 당

날 수도 있는 일을 이야기하는 데에 있다는 것이다. 역사가가 예컨대 알키비아데스의 행적이 나 체험과 같은 특수한 것을 기술하는 데 비하여 작가는 보편적인 것을 취급한다. 따라서 아리스토텔레스는 문학작품이 역사보다 더 철학적이며 중요하다고 보았다. 송동준 외 공저 《브레히트의 서사극》-유형학적 고찰- 서울대학교출판부, 1993, p.105.

시에 많은 論者들이 《琵琶記》의 創作動機와 作者가 작품 속에 투영한 對象에 대해 여러 가지 추측과 考證을 진행하였다. 田汝成은 《留青日札》에서 이르기를:

당시에 王四란 者가 있었는데, 詞曲에 능하였다. 高則誠은 그와 막역한 친구였는데, 그에게 벼슬에 나갈 것을 권하였다. 登第하자, 곧 그 妻를 버리고 太師 不花家의 데릴사위가 되었다. 則誠이 그것을 후회하여, 이 사실에 빗대어 써서 풍자한 것이다. 제목을 『琵琶』라고 하였는데, 그 제목 위의 네 개의 ‘王’字를 취하면 王四가 된다. 元代 사람들은 牛를 不花라고 불렀으므로, 그것은 牛太師를 일컫는 것이다. 伯喈는 일찍이 董卓의 부속이었으므로, 이에 그러한 사실에 이름을 기탁한 것이다⁷⁾.

후에 王世貞은 계속해서 《琵琶記》의 근원을 추구하였는데, 唐나라 때 재상이었던 牛僧孺가 進士인 蔡氏를 데릴사위로 맞아들인 사실과 北宋 때 蔡卞이 妻를 버리고 王安石의 사위가 된 것도 《琵琶記》의 근원이라고 제시하였다. 李漁는 이러한 기풍에 대해서 다음과 같이 지적하고 있다.

사람들은 《琵琶記》가, 王四란 사람을 譏弄하기 위해서 지어진 것이라고 여긴다. 그가 부모에게 不孝하였으므로, 때문에 權門勢家에 데릴사위로 들어가, 부모를 굶어죽게 하도록 사건을 보탠 것이다. 어떻게 그 사람이라는 것을 알 수 있는가? 왜냐하면 琵琶란 두 글자에, ‘王’字가 머리 위에 네 개 있으니, 그 寓意를 기탁한 것임을 알 수 있다. 아! 이것은 君子의 말이 아니라, 모두 촌 사람들의 말이다⁸⁾.

이어는 색은의 기풍에 대해서 반박하며, “대저 희극을 보면서 반드시 그 사건은 어디에서 왔으며, 그 인물은 어디에 사는 가를 窮究하는 자는, 모두가 꿈을 이야기하는 바보이다.”⁹⁾라고 하였다. 또한 “희극에는 사실이 없으며, 대부분이 寓言일

7) 時有王四者, 能詞曲, 高則誠與之友善, 勸之仕. 登第後, 卽棄其妻而贅於太師不花家. 則誠悔之, 因借此記以諷諫. 名之曰『琵琶』者, 取其上四王字爲王四. 元人呼牛爲不花, 故謂之牛太師. 而伯喈曾附董卓, 乃以之托名也. 蔡鍾翔 著, 《中國古典劇論概要》, 中國人民大學出版社, 1988, p.77.

8) 人謂『琵琶』一書, 爲譏王四而設, 因其不孝於親, 故加以入贅家門, 致親餓死之事, 何以知之? 因琵琶二字, 有四王字冒於其上, 則其寓意可知也. 噫, 此非君子之言, 齊東野人之語也. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, 〈詞曲部·結構第一〉‘戒諷刺’, p.11.

9) “凡閱傳奇而必考其事從何來, 人居何之者, 皆說夢之痴人.”, 전게서, ‘審虛實’, p.20.

따름이다.10)”라고 비판하고 있다. 그것은 李漁가 ‘索隱의 氣風을 질책하며 그들이 戲劇의 ‘예술적인 진실성’을 이해하지 못한 것을 지적한 것이기도 하지만, 또 다른 면은 극작가가 劇을 지을 때 인물의 창조를 통해서 개인적인 好惡의 감정을 방출하는 것을 경계하려는 의도도 있었던 것이다.

3) 인물의 유형화와 개성화

앞에서 이어는 유형화된 배역 속에 전형화를 통하여 희극의 인물을 창조하는 방법을 제시하였다. 전형화를 통해서 유형화된 배역은 개인화된 인물이 되고 이것은 또 다른 유형의 인물이 된다. 유형 속에 유형이 생긴 셈이다. 유형화된 인물은 극 속에 존재하지만 그것이 전부는 아니다. 어떤 유형적 인물도 완전하게 유형의 범주에만 머무를 수 없게 된다. 이어는 극작가는 유형화된 배역 속에서 또한 개성이 강한 인물을 창조해야 함을 밝히고 있다. 이러한 주장은 대부분의 위대한 극작가에게서 나타나는 주장이다. 유형의 인물을 개인적인 인물화 하는데 가장 철저하게 추진시키는 역할을 하는 극의 요소는 관객 앞에 배우의 몸이 직접 나타난다는 사실이다. 극작가는 서술적인 귀절을 쓸 수 없다는 점에서 소설가보다 더 많은 제약을 받지만, 극작가는 실제 인물의 협조와 도움을 받을 수 있다는 이점을 가지고 있다. 즉 희극은 무대 위에서 배우가 직접 劇 속 인물의 대사와 행동을 통해서 진행한다. 작자의 旁白이나 사건의 제시가 없으며, 一切의 사건의 전개가 人物들의 성격에 의해서 짜여지며, 劇중 등장인물의 臺詞와 행동에 의해서 구현된다. 이러한 양식은 소설 및 기타 문학 장르와 현격하게 구별되는 점으로, 희극만이 지니는 고유한 특색이다. 극작가가 개성이 선명한 인물을 창조하려면, 반드시 인물의 언어와 행동에서 개성화를 실현해야 한다.

지극히 粗俗한 언어가, 희극 속에서 사용되지 않는 것은 아니지만, 응당 脚色에 따라서 착안해야 한다. 예를 들면 광대의 언어는, 오직 粗俗하지 않을까

10) “傳奇無實, 大半皆寓言耳”, 전계서, ‘審虛實’, p.20.

걱정해야 하며, 일단 생과·묘의 曲이 되면, 그 言辭를 마땅히 고려해야 한다. 생이 귀족·관리가 되고, 묘이 젊은 처녀·부인이 되든간에, 言辭는 응당 전아하고 점잖은 절도가 있어야 한다. 설령 생이 하인이 되고, 묘이 하녀가 되더라도, 또한 반드시 신중하게 언어를 선택하여, 淨·丑과 같은 말투가 되서는 안된다. 이것은 생과 묘에는 생과 묘의 體가 있는 것이고, 淨과 丑에게는 淨과 丑의 腔이 있기 때문이다¹¹⁾.

앞에서도 언급했지만, 중국 고전극은 서양과는 달리 등장인물들이 類型化되어 있다. 그리고 인물들은 程式化된 언어를 사용한다. 극작가가 인물을 묘사할 때 언어의 표현은 반드시 脚色의 특징에 부합되어야 한다. “생과 묘에는 생과 묘의 體가 있고, 淨과 丑에게는 淨과 丑의 腔이 있기 때문이다.”라는 것인데, “體”나 “腔”이라는 것은 바로 인물들이 類型化되어 있음을 의미한다. 등장인물이 유형화되어 있고 또한 유형화된 인물의 언어가 정해져 있다. 그러면 어떻게 그들에게 개성화를 부여할 것인가? 李漁는 기존의 희극 이론가와 달리 단순히 등장인물의 유형화된 “體”나 “腔”에만 의존해 인물들의 언어 묘사를 추구하지 않도록 제시하고 있다. 각색의 “體”나 “腔”에만 부합되도록 인물의 언어묘사를 하는 것만이 아니다. 한걸음 더 나아가 등장인물의 언어는 반드시 특정한 “情”과 “景”에 부합된 감정과 심리를 구사하도록 강조한다. “張三을 말하려고 하면 張三처럼 묘사해야지, 李四에게는 通用하기 어렵다.(說張三要像張三, 難通融於李四.)”¹²⁾, “반드시 마음속의 완곡하고 은미한 것을, 입을 통해서 나오도록 하고, 어떤 사람에 대해 이야기 하려면 그 사람처럼 묘사하여, 雷同함이 없도록 하며, 친편일률적이지 않도록 해야 한다.(務使心曲隱微, 隨口唾出, 說一人, 肖一人, 勿使雷同, 弗使浮泛.)”¹³⁾라고 지적하고 있다. 이것은 바로 등장인물들이 극 속에서 자신의 특색을 나타낼 수 있도록 ‘個性化’된 언어를 구사하도록 하라는 것이다. 인물이 사용하는 언어를 개성화하면 자연히 인물의 개성화는 이루어지기 때문이다. 이러한 인물들의 언어의 개성화에 대해서, 李漁 이

11) 極粗極俗之語, 未嘗不入填詞, 但宜從脚色起見. 如在花面口中, 則惟恐不粗不俗, 一涉生旦之曲, 便宜斟酌其詞. 無論生爲衣冠·仕宦, 旦爲小姐·夫人, 出言吐詞, 當有雋雅雍容之度. 即使生爲僕從, 旦爲梅香, 亦須擇言而發, 不與淨·丑同聲. 以生旦有生旦之體, 淨丑有淨丑之腔故也. 전게서, “戒浮泛”, p.26.

12) 전게서.

13) 《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〉, “語求肖似”, p.54.

전에 金聖嘆도 뛰어난 견해를 제시했었다. 그는 《西廂記》의 〈賴婚〉에서 鶯鶯이 노래하는 대목은 그녀만의 개성적인 것이며, 노부인 및 張生·紅娘의 대사가 서로 다른 것은 각자의 “心”·“體”·“地”가 다르기 때문이라고 제시하고 있다¹⁴⁾. “心”이란 인물의 마음을, “體”는 인물의 지위와 수양 등을, “地”는 인물이 처한 상황을 가리킨다. 金聖嘆은 이 세 가지가 인물의 언어를 개성화시키는 요소라고 주장하였다. 하지만 그 구체적인 방법은 제시하지 못했다. 李漁는 더 나아가 인물의 언어를 개성화에 대한 여러 구체적인 방법을 제시하였다.

예를 들면 앞에서 말한 《琵琶記·賞月》의 네 개의 曲子는, 똑같은 달인데, 牛小姐에게는 牛小姐의 달이 있고, 伯喈에게는 伯喈의 달이 있다. 말한 것은 달이지만, 기탁한 것은 마음인 것이다. 牛小姐가 말한 달(의 구절)을, 伯喈에게 한 구절 옮길 수 있으며, 伯喈가 말(노래)한 달(의 구절)을, 牛小姐에게 한 글자 옮길 수 있는가? 부부인 두 사람의 말도, 옮겨서 혼용할 수 없는데, 하물며 타인의 것이랴?¹⁵⁾

여기에서 보면 牛小姐와 伯喈는 물론 “心”과 “體”와 “地”가 서로 다르지만 무엇보다도 서로의 “心”과 “地”가 달랐기에 똑같은 달을 보고서도, 牛小姐에게는 牛小姐의 달이 있고, 伯喈에게는 伯喈의 달이 있는 것이다. 이것은 비록 동일한 달을 보고 노래를 한 것이지만 즐거운 마음 상태인 牛小姐와 고향에 본부인을 남겨두고 온 伯喈의 감정과 처지가 서로 다르므로 제 각각의 달을 노래하고 있다. 즉 주인공들이 당면한 “情”과 “景”이 틀리므로 똑같은 사물에 대해서도 심리 상태와 사상 및 감정의 반응이 서로 다르게 표현된 것이다. 따라서 극 속 인물들은 자신들만의 개성을 가지게 된다. 그러면 구체적으로 극작가는 어떻게 해야 인물들의 개성을 돌출시키고, 개성이 선명한 인물을 창조할 수 있는가?

말이란, 마음의 소리이니, 이 사람을 대신해서 말을 하려면, 먼저 응당 이 사

14) 張國光 校註/ 金聖嘆 批改, 《金聖嘆批本西廂記卷之二》, 〈賴婚〉, 上海古籍出版社, 1986, p.120.

15) 如前所云《琵琶記·賞月》四曲, 同一月也, 牛氏有牛氏之月, 伯喈有伯喈之月. 所言者月, 所寓者心. 牛氏所說之月, 可移一句於伯喈; 伯喈所說之月, 可挪一字於牛氏乎? 夫妻二人之語, 猶不可挪移混用, 況他人乎? 《中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之一》, 〈詞曲部·詞采第二〉, “戒冗泛”, p.27.

람을 대신해서 생각을 해 봐야 한다. 만약 상상 속을 거닐어 보지 않았다면, 어떻게 입장을 바꾸어 대신해 보았다고 하겠는가? 마음이 단정한 사람이라면, 나는 그 사람의 입장이 되어, 단정한 생각을 대신해 보는 것은 물론이며; 마음이 사악한 사람의 경우라도, 나는 또한 한 순간 正道를 벗어나, 잠시 사악한 생각을 해야 한다.¹⁶⁾

극작가는 먼저 자신이 창조하고자 하는 인물의 입장이 되어야 한다. 극중 인물을 대신해서 “상상 속을 거닐어보고”, “입장을 바꾸어 생각하는 것”이다. 사람마다 마음이 다르므로 먼저 인물의 심리 상태와 생각 및 감정을 충분히 파악한 후, 인물이 처한 주위 환경과 상황에 따른 독특한 감정의 반응을 묘사하는 것이 바로 개성화된 언어를 표현하는 방법이고 개성이 강한 인물을 창조하는 방법인 것이다. 이러한 이어의 주장은 서양의 여러 극작가의 인물 창조론과도 일치를 보인다. 헨리크 입센의 극작법을 살펴보면 다음과 같다.

글을 쓸 때 나는 혼자 있어야만 합니다. 내가 여덟 명의 등장인물이 나오는 드라마를 쓰고 있다면 그들과 교체하는 것만으로도 충분하며 그들 때문에 나는 아주 바빠질 겁니다. 나는 그들과 친숙해져야 합니다. 그들과 친숙해지는 과정은 많은 시간과 진통을 요합니다. 극작상의 하나의 원칙으로서 나는 글을 쓸 때마다 서로 아주 다른 세 배역을 설정합니다. 개성과 특성이 아주 다르다는 의미에서 상이한 배역 말입니다.……나는 마치 그들과 온천장에서 여러 달 동안 함께 머물기라도 한 것처럼 그들에 관해 세세히 알게 됩니다. 나는 그 인물들의 주요 특징들과 그들의 사소한 버릇 등을 확고히 포착한 겁니다¹⁷⁾.

입센이 “그 인물들의 주요 특징들과 그들의 사소한 버릇 등을 확고히 포착한 겁니다.”라고 말한 것과 그 과정을 살펴보면, 인물을 창조할 때 이어의 주장처럼 철저하게 자신이 창조하고자 하는 인물이 되었던 것임을 알 수 있다. 일반적으로 극작가들이 인물을 창조할 때는 다음의 세 가지 차원을 고려한다. 이것은 우리가

16) 言者, 心之聲也, 欲代此一人立言, 先宜代此一人立心. 若非夢往神遊, 何謂設身處地? 無論立心端正者, 我當設身處地, 代生端正之想; 卽遇立心邪僻者, 我亦當舍經從權, 暫爲邪僻之思. 전게서, 〈詞曲部·賓白第四〉, 『語求肖似』, p.54.

17) 레이조스 에그리/ 김 선 옮김, 《희곡작법》, 청하, 1991, p.66.

어떤 사람을 제대로 알려면 적어도 알아야 할 사항이라는 것이다. 생리적 차원, 사회적 차원, 심리적 차원이 그것이다. 생리적 차원은 육체적인 면을 고려하는 것이다. 곱추, 절름발이, 장님, 못생긴 사람, 잘생긴 사람, 키가 큰 이, 키 작은 이 등은 세상을 바라볼 때 각기 다르게 바라본다는 것이다. 즉 신체적 구조는 삶에 대한 우리의 관점을 좌우한다는 것이다. 이것의 영향은 아주 막강하여 우리를 관대한 사람이나 도전적인 사람으로, 혹은 겸손한 사람이나 오만한 사람으로 만드는 작용을 한다. 그것은 우리의 정신적 발전에 영향을 미치어 열등 콤플렉스 또는 우월 콤플렉스를 빚어내는 바탕이 된다. 세 가지 차원 중에서도 이것은 인간에게 가장 뚜렷하고 현저한 영향을 미친다. 사회적 차원은 살아온 환경을 의미한다. 만약 우리가 하층계급 출신이고 그런 환경에서 자랐다면 우리의 행동 패턴은 대저택에서 태어나고 아름답고 청결한 환경에서 자란 사람과 다르다는 것이다. 때문에 대인관계나, 의식주에 있어서 관점을 달리한다는 것이다. 심리적 차원은 앞의 두 차원의 소산이며 두 차원이 결합하여 우리의 야심, 욕구 불만, 기질, 태도, 콤플렉스들을 빚어낸다. 그러므로 심리적 차원은 인간 형성의 최종 단계에 해당된다고 할 수 있다. 작가는 이러한 세 차원을 고려하여 인물을 창조해야 한다는 것이다. 이 세 가지 차원이 인간의 모든 행위의 동기나 이유를 제공해 준다는 것을 이해한다면 극작가는 어떤 인물에 대해 극을 쓰고 그의 행위 동기를 그 근원까지 더듬어 올라 갈 수 있다는 것이다. 그리고 이 세 가지 중 한 가지라도 빠진다면 플롯이 아무리 근사하고 작품이 아무리 많은 관객을 동원했다 할지라도 결코 훌륭한 작품이 될 수 없다는 것이다¹⁸⁾. 이어는 어떻게 했을까? 과연 이러한 점을 고려하여 개성적인 인물을 창조했을까? 다음의 글을 통해서 알 수 있다.

내가 관리가 되고자 하면, 경각지간에 (高官의) 부귀와 영화가 이른다: 사직하고자 하면, 일순간에 또한 山林 속으로 들어간다: 세상의 才子가 되고자 하면, 곧 杜甫와 李白의 後身이 된다: 절세의 미인을 부인으로 취하고 싶으면, 王昭君과 西施의 배우자가 된다: 神仙과 부처가 되고자 하면, 西天과 蓬萊島가, 곧 버루와 붓겔이 앞에 있으며: 충효를 다하고자 하면, 임금의 다스림은 堯舜보

18) 전개서, pp.68-71.

다 뛰어나게 하고 부모의 長壽는 彭篋보다 넘도록 한다.¹⁹⁾

이어 역시 입센과 같은 방법으로 극 속의 인물을 창조한 것이다. 중국의 고전 극은 등장인물들이 유형화 되어 있어서, 외형상 자신들의 身分, 年齡, 性格, 심지어는 善惡과 美醜의 각 방면에 모두 선명한 印象을 갖고 시작한다. 이러한 점은 위의 세 가지 차원을 중국의 고전 극작가들도 고려하고 인물을 창작한 것으로 사려 된다. 좀 더 자세히 이어가 예를 들어 설명하고 있는 인용문들을 살펴보면, 이어 역시 성격, 환경, 감정, 심리 등의 요소가 인물들의 언어에 대해 미치는 영향을 설명하고 있다. 그리고 극작가는 정확하게 이러한 특성을 파악해야, 인물을 돌출시킬 수 있고, 인물들 간에 개성의 차이를 나타낼 수 있다고 언급하고 있다. 그리고 인물의 개성을 돌출시키고, 개성이 분명한 인물을 창조하기 위해서는, 극작가 자신이 극 속의 인물이 되어 인물의 內心世界에 들어가, 체험하고 생각하여 인물의 마음과 感情을 이해해야 한다고 강조하고 있다. 이어는 이러한 방법을 통해서 유형화된 인물을 개성이 강한 인물로 창조했던 것이다. 인물들의 개성화는 관중들에게 인물의 심리상태와 상황을 충분히 이해하는데 큰 영향을 미치며 관중들로 하여금 劇 속의 인물이 되도록 빠져들게 할 것이다.

3. 결 론

작가가 극작품을 창조할 때, 인물의 창조는 매우 중요한 요소이다. 극작품이 연출되어 무대에 올려지면, 작가나 배우는 모두 극 속의 인물을 통해서 자신들의 사상과 감정을 관중에게 전달하고, 창작의 의도를 밝히기 때문이다. 中國의 古典 戲劇史에서 이어의 인물 창조론이 갖는 의미는, 기존의 이론가나 극작가보다 종합

19) 我欲做官, 則頃刻之間便臻榮貴; 我欲致仕, 則轉瞬之際又入山林; 我欲作人間才子, 卽爲杜甫·李白之後身; 我欲娶絕代佳人, 卽作王嬙·西施之元配; 我欲成仙作佛, 則西天蓬島, 卽在硯池筆架之前; 我欲盡孝輸忠, 則君治親年, 可躋堯舜彭篋之上. 《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〉, '語求肖似', p.54.

적이고 체계적인 면에 있다. 이어는 먼저 극작가들에게 작품을 창작할 때 인물에 대한 중요성을 재인식시켰다. 한걸음 더 나아가 인물 창조에 대한 방법까지 자신의 연출과 창작 경험을 통해서 제시하고 있다. 방법론까지 제시한 면을 이어의 인물 창조론이 차별성을 갖는 중요한 요소이다. 노래를 중심으로 극을 이끌어가는 중국 고전극의 특징에 노래도 중요하지만 극의 짜임새가 더 중요하며, 극의 구성 요소는 노래뿐만 아니라 인물과 사건이 먼저라고 주장한 그의 견해는 희곡의 본질을 정확하게 꿰뚫고 있었던 것이다. 중국의 고전극은 전통적으로 극 속의 배역들이 유형화 되어 있다. 배역의 유형화는 인물들의 성격이나 행동이 일정한 유형을 갖게 한다. 이러한 점은 인물의 개성을 창조하는데 한계로 작용한다. 남녀 주인공은 언제나 선남선녀이고 대부분 행복하게 된다. 그러나 이어는 이러한 제약을 훌륭하게 극복하였다. 유형화된 배역이지만 진형화와 개성화를 통해서 인물들을 유형화 속에서 또 다른 차원으로 창조했다. 유형과 개성은 상충되는 존재가 아니고, 함께 작용함으로써 극과 인물은 개별적인 동시에 유형적이 된다고 인식한 것이다. 이어의 인물 창조론은 오늘날의 관점에서 보면 물론 한계점이 있을 것이다. 그러나 오늘날에도 또한 통용될 수 있는 견해를 가지고 있다고 할 수 있다.

《參考文獻》

- 李漁 著, 《閑情偶寄》, 淡江書局印行, 民國45.
 中國戲曲研究院 編, 《中國古典戲曲論著集成》(10冊), 1980.
 張國光 校註/ 金聖嘆 批改, 《金聖嘆批本西廂記》, 上海古籍出版社, 1986.
 陳晉, <李漁의 戲劇人物形象觀探論>, 《中國古代·近代文學研究》, 1986.
 蔡鍾翔 著, 《中國古典劇論概要》, 中國人民大學出版社, 1988.
 이근삼 著, 《演劇概論》, 文學思想社, 1988.
 김원중 김흥우 공저, 《演劇과 戲曲의 理解》, 慶雲出版社, 1989.
 G.B.Tennyson 저/ 김종선 역편, 《희곡입문》, 계명대학교출판부, 1989.
 신현숙 著, 《희곡의 구조》, 文學과 知性社, 1990.
 레이조스 에그리/ 김 선 옮김, 《희곡작법》, 청하, 1991.
 송동준 외 공저, 《브레히트의 서사극》, 서울대학교출판부, 1993, p.105.

蘇國榮 著, 《戲曲美學》, 文藝藝術出版社, 1993.

〈中文提要〉

無論中國還是西洋, 在戲曲創作中, 人物的塑造是於中心地位. 因戲曲是用人物形象來表現作家的思想情感化反映社會生活的. 而且作者化演員都要圍繞塑造人物來施展自己的. 李漁在總結前人理論和自己實踐的基礎上, 提出了對劇中人物形象塑造的重要規則. 他的理論著作《閑情偶寄》裏雖然沒有專門探討人物形象塑造的專章, 但通過戲曲創作和演出規律的闡述, 提示了人物形象塑造的審美特徵. 而且涉及到了人物塑造的典型化和個性化方面的問題. 他的觀點, 今天看來雖然不一定恰當, 但在今天看也有恰當性.

關鍵詞 : 戲曲, 李漁, 人物塑造, 典型化, 個性化

이 논문은 2008년 11월 18일에 접수되어 2008년 12월 3일에 심사가 완료되고
2008년 12월 15일 편집회의에서 게재가 확정되었음.