

《閑情偶寄》와 서양 희곡의 이론의 비교*

朴成勳**

<目 次>

1. 서론
2. 플롯(plot)과 結構
3. 主題(theme)와 立主腦
4. 主人公과 一人
5. 결론

1. 서론

演劇의 시작과 본질은 東·西洋을 막론하고 모두 같은 기원에서 시작되었다고 할 수 있다. 원시시대의 신에 대한 제사의식이나 남녀 간의 사랑을 추구하는 춤과 노래, 집단 노동이나 전쟁과 관련된 각종 기념 의식 등등, 동서양 모두에게 이러한 원시종합예술이 연극의 기원이라고 할 수 있을 것이다. 기원전 7~8세기 고대 그리스의 디오니소스(Dionysus) 神을 섬기는 종교적인 祝祭 의식에서의 지휘자나, 고대 중국의 周나라에서 행한 제천행사에서의 巫인)는 또한 연극 속 俳優의 시초라고 할 수 있다. 동서양 모두 연극의 기원

* 이 논문은 2010년도 숙명여자대학교 교내연구비의 지원을 받아 제작되었음.

** 숙명여대 중어중문학과 교수

1) 왕국유는 《송원희곡고》에서 중국 희곡의 특징을 춤과 노래로써 일정한 고사를 연출한 것이라 정의하며, 그 기원을 巫에서 찾고 있다. 《王國維戲曲論文集·宋元戲曲考》, 〈一、上古至五代之戲劇〉, (中國戲劇出版社, 1986), pp. 5.

은 같으나, 각각의 역사와 문화 및 전통과 지역에 따라 연극이 추구하는 미학은 서로 다른 차이점을 가지게 되었다. 동서양 연극의 이론적 역사를 살펴보면 서양은 일찌감치 이미 고대 희랍의 아리스토텔레스의 <<詩學>>을 기초로 이론적인 체계를 완성하며 후대의 고전주의가 밑거름이 된다. 그러나 중국은 17세기 清代에 이르러서야 극작가이며 연출가인 이어가 나타나 <<閑情偶寄>>²⁾를 집필하여, 중국 연극의 이론적 체계를 비로소 완성시킨다. 17세기에 서양은 프랑스의 연극계에서는 이른바 신고전주의가 유행하여 ‘三一致法’³⁾을 내세워, 시간과 장소와 인물의 통일성을 연극의 중요한 요소로 제시하며 그 이론적 전통을 이어간다. 17세기 李漁가 활동한 중국에서는 연극을 傳奇라 칭했다. 전기는 중국의 고유한 춤과 노래로써 스토리를 공연하는 것으로 후대에는 戲曲이라고도 했다. 희곡이란 戲와 曲의 결합이라고 할 수 있으며, 오늘날 중국의 춤과 노래로써 스토리를 공연하는 古典劇에 대한 개념으로 쓰이기도 한다. 또한 문학 장르상 연극의 대부분이 되는 희곡과 동일한 의미로도 쓰인다. 전기는 연출요소 가운데 노래를 가장 중요한 성분으로 간주했다. 노래는 중국의 전통 詩에서 발전한 것으로 문학성을 띄고 있으며, 당시에 曲이라고 칭했다. 중국의 고전극은 清代 이전부터 바로 이러한 曲의 작품성을 기준으로 극작품의 우열을 판단하는 중요한 기준으로 삼아왔다. 17세기 말 이어는 <<한정우기>>속에서 중국의 희곡에 관한 이론을 정리하고 제창하여, 서양과 비교될 만한 내용을 제시하고 있다. 당시 이어가 제시한 희곡에 관한 어휘나 내용은 오늘날에도 그대로 쓰이고 있으며, 개념적으로도 서양과 유사성과 차이점을 가지고 있다. 아리스토텔레스는 <<시학>>에서 희곡의 가장 중요한 요소를 플롯이라고 제시하고 있다. 이어는 <<한정우기>>의 <詞曲部>에서 結構가 제일 우선이라는 이른바 ‘結構第一’論을 주장하고

2) <<한정우기>>는 <<笠翁偶集>>이라고도 하며, 詞曲, 演習, 聲音, 居室, 器玩, 飲饌, 種植, 頤養의 八部를 포괄하며, 모두 二百三十四個의 소제목으로 구성되어 있다. 康熙十年(公元1671년)에 李漁 나이 61세에 <<笠翁秘書第一種>>이란 제목으로 처음 출판되었다.

3) “모든 사건은 동일 장소에서 이뤄져야 하며, 또한 하루 동안에 끝나야 하고, 주제나 내용이 일관되어야 한다는 법을 말한다”. 李根三 著, <<演劇概論>>, (文學思想社, 1988). pp. 42.

있다. 결구와 플롯은 과연 같은 개념인가? 결구는 우리말로 구성 또는 구조로 번역된다. 우리나라의 연극 개론서에서 플롯은 대부분 構成 또는 構設으로 번역되고 있다. <<한정우기>>속에 언급되어 있는 희곡에 관한 어휘와 개념 및 이론을 서양과 비교하여 연구하는 것은 매우 중요한 작업이라고 사려 된다. <<한정우기>>속에서 희곡과 관련하여 다양한 개념을 설명하고 명명한 작업들은 중국의 어휘를 통하여 외형적으로 나타났지만, 그 속에 담긴 정확한 의미를 모르면 서양의 희곡 용어나 개념으로 동일시하여 이해할 수 있기 때문이다. 필자는 이러한 문제점을 바탕으로 17세기를 중심으로 <<한정우기>>속의 희곡이론과 서양의 희곡이론을 비교 분석해 보았으며, 필요에 따라 오늘날의 서양희곡이론과도 접목해 보았다.

2. 플롯(plot)과 結構

앞에서 희곡이란 앞에서도 언급했지만 공연성과 문학성을 동시에 지니고 있다. 연극의 대본인 희곡은, 무대에서 상연되기 이전에는 글로 쓰여진 하나의 문학작품이며, 배우에 의해서 공연되면 바로 관중의 눈앞에 펼쳐져 상연성을 지니게 된다. 연극이란 희곡을 劇化한 것이라고 볼 수 있다. 중국에서는 희곡에서 노래에 해당하는 곡의 문학성을 중요시하여 공연과 상관없이 희곡의 문학성을 지나치게 강조하여, 공연보다는 읽고 감상하는 측면으로 발전하기도 했다. 그러나 이어는 “극본의 창작은 오로지 상연을 위한 것이다(填詞之役, 專爲登場)”⁴⁾라고 제시하며, 희곡의 창작은 공연성에 바탕을 두고 창작되어야 한다고 강조했다. 일반적으로 희곡은 무대에서 극화되기까지 관중을 비롯하여 여러 가지 사회 환경과 제약을 받게 된다. 희곡을 무대 위에서 구체화하여 관객에게 그 내용과 주제를 보여주기 위해선 여러 분야의 예술이 공동으로 이루어져야 한다. 거기에는 연기, 연출, 무대장치, 음악 조명 및 의상

4) 李漁 著, 《閑情偶寄·卷之二》, 《演習部·選劇第一》, (浙江古籍出版社, 1985) pp. 60.

등의 모든 분야가 어우러져 완성되어야 한다. 종합해보면 연극의 요소는 배우와 관중, 희곡 및 제반 무대 예술로 구성된다고 볼 수 있다. 이중에 배우와 관중과 희곡을 연극의 삼대요소로 삼고 있다. 이 세 가지 요소는 모두 서로 연극에서 없어서는 안 되는 것이지만, 극의 성패를 결정하는 중요한 요소는 연극의 대본인 희곡이라 할 수 있다. 물론 연극의 기원을 살펴보면 처음부터 문학으로서의 희곡이 먼저 있었던 것은 아니다. 하지만 오늘날의 연극을 보면 희곡 속에 제시된 내용에 따라 배우를 뽑고 연기를 훈련하며, 무대의 배경이 정해지고, 연출가는 연출을 구상한다. 그렇다면 희곡은 어떠한 요소를 가지고 어떻게 창작되어야 하는가? 희곡을 구성하는 요소는 여러 가지가 있지만 그중 가장 중요한 것이 바로 플롯(plot)이다. 아리스토텔레스는 <<시학>>에서 희곡이 갖추어야 할 요소로 6가지를 제시했다. plot(구성 혹은 構設), character(인물 혹은 人物의 性格), thought(사상), diction(音律 혹은 어법)⁵⁾, music(음악), spectacle(경치 혹은 壯觀)이 그것인데⁶⁾, 이 6가지 요소는 오늘날에도 여전히 유용하다고 할 수 있다. 아리스토텔레스는 이 6가지 요소 가운데 우선 순위를 정하여 플롯⁷⁾이 제일 중요하다고 했다. 그 다음으로 인물의 성격, 사상, 음률, 음악 그리고 장관으로 보았다⁸⁾. 아리스토텔레스는 플롯을 비극의 정수라고 칭했다. G.B. Tennyson은 자신의 저서에서 이러한 플롯을 다음과 같이 설명하고 있다.

구성이란 말은 ‘조그만 땅’이란 뜻의 낱말에서 파생되었다. 좀더 직접적으로 근원을 밝히면 대지 도표를 가리키는 낱말의 용법에서 유래한다. 이 낱말이 문학에선 이야기 속의 사건에 관한 계획을 가리킨다고 비유적으로 사용되고 있다. 구성이란 말의 비유적인 용법이 보다 두드러진 경우는 목표를

5) 당시 희랍극은 모두 詩로 되어 있었기 때문이다.

6) 아리스토텔레스 著·羅鍾一, 千丙熙 譯, <<政治學·詩學>>, (三省出版社, 1985), pp. 337.

7) 근대극 이후에서는 아리스토텔레스의 주장과는 달리 플롯보다는 인물의 성격이 더 강조되기도 한다.

8) 아리스토텔레스 당시의 야외극장에서는 무대 장치가 거의 없었으므로, 장관을 덜 중요시한 것으로 보인다. 장관 혹은 경치는 오늘날의 무대장치, 배경, 의상, 소품 및 효과음 등을 포함한다고 할 수 있다.

달성시키기 위한 계획(일반적으로 좋지 못한 목적으로, 정치적 목적을 띤 모사 및 음모 등을 예로 들 수 있다)에서 나타난다. 구성이란 말이 이와 같이 사용되는 것을 보면, 문학적인 상황에서도 역시 이 낱말은 전자에 살펴본 바와 같이 계획 및 조정의 인상을 풍기고 있음을 느끼지 않을 수 없다. 비록 구성이 없으면 희곡이 존재할 수 없지만 구성 그 자체는 탐탁치 못한 것이라고 생각하는 비평가도 더러 있다. 중립적인 입장에서 볼 때, 구성이란 결말을 초래할 이야기 속의 사건의 배열을 의미할 뿐이다. 적극적인 자세로 이 말을 받아들일 것 같으면, 구성이란 문학 작품내의 모든 순서 및 고안을 가리킨다⁹⁾.

저자는 아울러 플롯이란 연극과 거기 나오는 언어 및 인물들을 감지하고 기억하게 해주는 뼈대라고 설명하고 있다. 이에 비해 이어는 <<한정우기>> <사곡부·결구제일>에서 결구를 다음과 같이 설명하고 있다.

結構란, 商을 이끌고 翫를 새기는 것의 앞이며, 韻을 택하고 종이 위에 붓으로 적는 것의 시초이다. 그것은 마치 조물주가 인간에게 형상을 부여하는 것과 같아서, 정액과 피가 처음 엉키고, 포태가 아직 이루어지기 전에, 먼저 전체적인 형상을 정한 후에, 피를 떨어뜨려 오관과 백해를 갖추게 한다. 만약 먼저 전체적인 국면이 짜여지지 않은 채, 이마부터 시작하여 발 끝에 이르기까지, 부분 부분 생겨 나간다면, 사람의 몸에는, 마땅히 무수히 끊어지고 이어진 흔적이 있을 것이요, 피와 기운도 그 때문에 막히게 된다. 공사가 집을 짓는 것도 역시 이와 같아서, 터를 처음 다듬어 놓고, 집의 뼈대를 세우기 이전에, 먼저 어디에 마루를 세우고, 어디에 문을 내고, 작은 기둥은 무슨 나무로 사용하고, 들보는 무슨 재목을 사용할지, 반드시 전체적인 판이 확연해진 후에야, 비로소 도끼를 휘두를 수 있다. ……때문에 전기를 창작하는 자는 급하게 붓을 들어서서 안되며, 먼저 심사숙고 하여야, 비로소 후에 글을 빠르게 쓸 수 있는 것이다. 기이한 사건이 있어야 비로소 기이한 글이 있는 것이니, 명제가 좋지 않고서 능히 그 아름다운 마음을 써내어 뛰어난 사람이 된 자는 아직 없었다. 일찌기 내가 뛰어난 작자가 지은 것을 읽어 보았는데, 애석한 것은 그가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우에 의해 공연되지 못한 점이니, (그것은) 음을 살피고 율을 조화시키는 것이 어려운 것이 아니라, 결구 전체의 규모가 좋지 않

9) G.B. Tennyson 저·김종선 역편, 《희곡입문》, (啓明大學校出版部, 1989), pp. 35. 역자는 플롯을 구성으로 번역하고 있다.

왔기 때문이었다¹⁰⁾.

李漁의 결구론과 G.B. Tennyson의 플롯 이론을 살펴보면 먼저 유사점을 발견할 수 있다. 李漁는 사람의 胞胎形成과 工師의 建宅設計에 비유하여 결구를 설명하고 있다. 자세히 살펴보면 사물의 전체와 부분의 관계로써 結構를 설명하고 있다. G.B. Tennyson은 플롯의 어원을 설명하면서 원래 ‘土地(a piece of ground; 조그만 땅)’라는 말에서 유래한 것인데 대지 圖表를 가리키는 낱말의 용법으로 설명하고 있다. 이러한 대지의 도표에 대한 플롯의 뜻에 대해서 토지를 구획한 設計圖라는 의미의 平面圖·圖解·地勢圖라는 뜻으로 풀이한 학자도 있다¹¹⁾. 그리고 이어서 문학에선 이야기 속의 사건에 관한 계획을 가리킨다고 비유적으로 사용되고 있다고 설명한다. 이어가 결구를 설명하면서 사용한 비유한 사람의 胞胎形成과 工師의 建宅設計도 문학작품의 창작에 원용 될 수 있다. 조물주가 사람을 창조하거나 건축사가 건물을 지을 때 사전에 계획 없이 부분적인 것에 먼저 손을 대거나 변경시켜 끊어진 흔적을 남겨선 안 되며, 옹당 전체적인 국면을 먼저 구상한 후 그 계획과 구상에 따라 창조해야 한다는 것은 직접적으로 희곡의 창작과 관련지어 설명할 수 있다. 극작가가 자신의 構想과 계획에 따라 희곡의 전체 국면을 구상한 후 부분을 구성해 나가는 것을 의미한다고 하겠다. 즉 작가가 극본을 창작할 때 극 전체의 주제를 정하고 제재를 택하여 자신의 구상에 맞춰 구체적인 줄거리와 사건을 구성해가는 것을 의미한다. 이러한 結構의 의미는 오늘날 서양의 희극 이론인 플롯(Plot)과 같은 개념이라고 할 수 있을 것이다. 결구나 플롯은 모두 희곡을 창작하는 과정에서 극 속의 사건에 관한 계획과 구성을 가

10) 至于結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先爲制定全形，使點血而具五官百骸之勢。倘先無成局，而頂及踵，逐段滋生，則人之一身，當有無數纏繞之痕，而血氣爲之中阻矣。工師之建宅亦然，基址初平，間架未立，先籌何處建廳，何方開戶，棟需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可揮斤運斧。……故作傳奇者不宜卒急拈毫，袖手於前，始能疾書於後。有奇事方有奇文，未有命題不佳而能出其錦心，揚爲綉口者也。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〉，pp. 10.

11) 李尚鎬著，〈戲曲原論〉，(도서출판 동지，1993)，pp. 171.

리키는 비유적 의미로 사용되고 있다고 할 수 있다. 이러한 관점에서 보면 결구는 플롯과 일치되는 개념이다.

윗글의 플롯과 결구를 비교해 보면 모두 희곡 속의 사건의 안배라고 할 수 있으며, 희곡의 뼈대라고 할 수 있다. 그런데 오늘날 희곡의 이론서를 살펴보면 플롯은 예부터 단순한 사건의 나열만을 의미하진 않는다. 플롯에는 사건의 연관성이 있어야 하며, 모든 사건과 장면에 이른바 극적행위를 가능하게 할 만한 논리적인 원인과 결과가 있어야 한다. 희곡 속에서 사건은 연관성, 관계, 원인과 결과가 들어맞도록 배열되고 조정 되어야 비로소 플롯이 될 수 있는 것이다.

구성은 독자들이 감지할 수 있는 원인과 결과를 수반해야 하며, 작가가 이를 만들어 넣어야 한다. 이런 이유로 말미암아 구성에는 사건의 전후 관계와 행위는 물론이고 고안, 선택, 배열 및 목적이 필요하다. 구성은 통일성과 사람들로 하여금 수긍할게 만드는 타당성을 지향한다¹²⁾.

이어 역시 <<閑情偶寄>> <詞曲部·結構第一>에서 結構에 대한 세부항목들을 설정해 두고 결구의 구성법들을 설명하고 있다. 세부항목은 戒諷刺·立主腦·脫窠臼·密針線·減頭緒·戒荒唐·審虛實 등으로 이루어져 있다. 그 세부내용을 살펴보면, 극의 전체적인 국면을 구상할 때 스토리와 관계되어 먼저 ‘주뇌를 세워야 한다(立主腦)’고 제시하며, 또한 이야기 속의 ‘두서를 줄여야 한다(減頭緒)’고 제시하고 있다. 그리고 극은 ‘앞뒤가 상호 들어맞게 인과관계를 맺어야 한다(密針線)’ 등 극 속 사건들의 원인과 결과의 필연성을 강조하고 있다.

극을 쓰는 것은 옷을 재봉하는 것과 같은데, 처음에는 완전한 것을 잘게

12) G.B. Tennyson 저·김종선 역편, 《〈희곡입문〉》, (啓明大學校出版部, 1989), pp. 37 앞에서도 설명했지만 역자는 플롯을 구성으로 번역하고 있다.

잘랐다가, 후에는 다시 잘게 자른 것을 모아 합치는 것이다. 잘게 자르는 것은 쉽지만, 모아서 합치는 것은 어렵다. 모아 합치는 숨씨는, 완전히 바느질의 긴밀함에 달려 있다. 마디 하나라도 우연히 성기게 하면, 전체가 터져 나오게 된다. 매 편의 일 절은, 반드시 앞의 수 절을 고려해야 하고, 뒤의 수 절을 고려해야 한다. 앞의 것을 고려하는 것은 그것과 호응하기 위함이며, 뒤의 것을 고려하는 것은, 복선을 깔기 위해서다. 호응과 복선이란, 단지 하나의 인물에만 호응되고, 하나의 사건의 복선을 까는 것이 아니라, 무릇 극 속의 이름 가진 사람이나, 관계된 사건, 그리고 앞뒤에서 한 말, 하나하나에 모두 생각이 미쳐야 한다. 차라리 생각이 미쳤다가 사용하지 않더라도, 사용해야 하는데 소홀히 해서 안된다¹³⁾.

이것은 희곡을 창작할 때 사건 및 여러 구성 요소들의 전개 및 결합들을 촘촘한 바느질에 비유하여 흔적이 없는 것처럼, 因果關係를 가지면서 자연스럽게 유기적이고 타당성 있게 결합시켜 결구의 完整性을 추구할 것을 의미하고 있다. 이어가 강조하고 있는 결구의 개념과 그 작법들은 오늘날 서양이 추구하고 있는 플롯의 개념과 상당히 일치하고 있다고 볼 수 있다. 그런데 이어가 결구제일의 항목에서 제시하고 있는 다른 항목들은 플롯과는 다소 다른 개념을 보이고 있다. 희곡을 창작할 때 ‘풍자를 주의하라(戒諷刺)’는 것과, 희곡 속에 사용할 이야기 및 사건과 관련하여 ‘劇의 줄거리는 새로운 것이어야 한다(脫窠臼)’는 주장. 그리고 ‘극속의 이야기는 황당함을 피해야 한다(戒荒唐)’는 것과, ‘극에 사용된 이야기의 사실여부에 대한 고찰(審虛實)’ 등의 항목은 서양의 플롯의 개념을 넘어선 것이라고 할 수 있다. 플롯이 사건의 구성과 관계되어 이른바 갈등의 매듭을 묶었다가 풀어주는 순서라고 볼 때, 이어의 이러한 주장들은 이어가 활동했던 당시의 희곡계의 상황을 반영한 것이었다. 이어가 활동했던 당시에 많은 극작가들이 희곡에 사용한 스토리가 진부하거나 현실에서 이탈한 황당한 것이 많았기 때문이었다. 또한 희곡을 이

13) 編戲有如縫衣, 其初則以完全者剪碎, 其後又以剪碎者湊成, 剪碎易, 湊成難, 湊成之工, 全在針線緊密; 一節偶疏, 全篇之破綻出矣. 每篇一折, 必須前顧後折, 後顧前折. 顧前者欲其照映; 顧後者, 便於埋伏. 照映埋伏, 不止照映一人, 埋伏一事, 凡是此劇中有名之人, 關涉之事, 與前此後此所說之話, 節節俱要想到; 寧使想到而不用, 勿使有用而忽之. <<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>, ‘密針線’, pp. 16.

용하여 현실의 인물을 풍자하여 물의를 일으켜, 희곡 속에 사용된 스토리의 사실 여부를 따지기도 했던 것이다. 이러한 이어의 주장은 극의 題材와 관련된 情節(스토리, 줄거리)자체의 선택과 虛實·新奇 등의 미학과 관계된 문제로 플롯보다는 스토리자체의 作法論에 해당한다고 볼 수 있다.

3. 主題(theme)와 立主腦

앞에서 모든 희곡 작품 속에는 작가가 관중과 독자에게 표현하고자 하는 주제 또는 사상이 있다. 극작가는 희곡 작품의 공연을 통해 자신의 의견을 전달하고, 교훈을 주기도 한다. 한 편의 극을 보고나서 관객은 교훈과 지혜를 얻기도 한다. 공연된 극이 지나치게 교훈적이거나 사상적이면 한편의 종교적 설교를 들었거나 철학자의 수필을 읽은 듯한 느낌을 가지게 될 것이다. 반대로 오락적인 면만을 강조하면 재미있게 보았지만 뭔가 가르쳐준 것이 없다고 느끼게 된다. 때문에 희곡 작품 속에는 오락적인 면과 교훈적인 면이 함께 담긴 그 무엇이 요구된다. 李漁 역시 희곡의 창작이 관중에게 교훈적인 가르침을 주고, 나아가 백성을 教化하는데 목적이 있더라도 설교적인 방식은 지양해야 한다고 밝히고 있다.

이른바 道學氣가 없어야 한다는 것은, 비단 風流를 담은 자유분방한 曲과, 꽃 마주한 달 아래의 感情 만이, 응당 진부하고 판에 박은 듯한 표현을 삼가해야 한다는 것이 아니라, 설령 忠孝와 節義를 말하고 悲苦哀怨을 이야기하는 감정도, 또한 응당 엄숙함을 억제하고 분방하게 표현하며, 웃음 속에 울음을 기탁해야 하는 것으로서, 마치 王陽明이 성리학을 講義하듯이 해야, 희곡을 쓰는 비결을 얻게 된다. 陽明이 학문을 강의하러 단에 올라, 반복해서 良知를 설명하는데, 한 우매한 사람이 말하기를: 문젯사운데 良知라는 것은, 하얀 색입니까? 검은 색입니까? 라고 하였다. 陽明이 이르길: 하얗지도, 검지도 않으며, 단지 약간의 붉은 색을 띤 것이, 바로 良知네 라고 하였다.

이러한 방법에 비추어서 劇을 지으면, 離合과 悲歡·嘻笑와 怒罵가 말 한마디 글자 하나에 機趣를 갖지 않을 수 없다¹⁴⁾.

희곡 작품 속에는 이렇게 관중에게 의미를 주는 주제(theme)나 사상(thought)이 있어야 한다. 그리고 희곡 속의 오락성과 사상의 관계는 우리 몸의 피부와 뼈처럼 서로 밀착되어 있어야 할 것이다. 희곡의 theme나 thought와 관련하여 이어의 <<한정우기>>의 <사곡부·결구제일>속에 '주뇌'라는 어휘가 있다. 중국의 일부 학자들은 이 '主腦'를 서양 희곡에서 말하는 theme나 thought와 동일하게 보는 경향이 있다¹⁵⁾. 그러나 필자는 다른 관점으로 생각한다. 이어는 '주뇌'를 다음과 같이 밝히고 있다.

옛 사람이 한 편의 글을 쓰는 데는, 반드시 한 편의 主腦가 있다. 主腦란 다른 것이 아니라, 바로 작자가 글을 쓰는 本意이다. 傳奇 또한 그러하다. 한 편의 극 속에는, 무수한 人名이 있지만, 요컨대 모두가 助演에 속하며, 작자의 원뜻은, 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 창작하는 것의 主腦이다¹⁶⁾.

인용문을 살펴보면 먼저 첫 번째 줄에서, 이어는 주뇌란 작자가 한 편의 문학작품을 창작할 때, 작품을 창작하는 의도나 의미를 주뇌로 설명하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 문학작품의 범위를 좁혀서 희곡과 관련하여 설명하

14) 所謂無道學氣者, 非但風流跌宕之曲, 花前月下之情, 當以板腐爲戒, 卽談忠孝節義與說悲苦哀怨之情, 亦當抑聖爲狂, 寓哭於笑, 如王陽明之講道學, 則得詞中三昧矣. 陽明登壇講學, 反覆辨說良知二字, 一愚人訊之曰: 請問良知這件東西, 還是白的? 還是黑的? 陽明曰: 也不白, 也不黑, 只是一點帶赤的, 便是良知了. 照此去填詞, 則離合悲歡, 嘻笑怒罵, 無一語一字不帶機趣而行矣. 전계서, <詞曲部·詞采第二>, "重機趣", pp. 24.

15) 主腦를 主題 또는 主題思想으로 보는 견해는 周賡白, 杜書瀛, 俞爲民 등에게서 나타난다.

16) 古人作文一篇, 定有一篇之主腦, 主腦非他, 卽作者立言之本意也. 傳奇亦然, 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", pp. 14.

고 있다. 이러한 설명에 근거하면 주뇌란 바로 작자가 작품 속에 투영한 주제나 사상으로 볼 수 있을 것이다. 그러나 마지막 줄에서 이어는 다시 '하나의 인물과 사건(一人一事)'을 희곡을 창작하는 주뇌로 설명하고 있다. 여기에 필자는 모순된 면이 있다고 생각한다. 왜냐하면 어떤 하나의 인물이나 하나의 사건 자체가 주제나 사상 그 자체라고 설명할 수는 없기 때문이다. 그렇다면 인용문에서 언급하고 있는 하나의 인물이나 사건은 작가의 사상이나 주제를 구현하는 작품 속의 주인공이나 스토리로 볼 수는 없을까? 다시 말해서 주뇌는 작가의 주제나 사상이며, 그것은 작품 속에서 하나의 인물과 사건에 의해서 구체화되어 구현되는 것으로 볼 수 있다는 생각이다. 그러나 이어의 주뇌에 대한 자신의 例證은 이러한 면을 반박하고 있다.

《西廂記》는, 오직 張君瑞 한 사람을 위한 것이며; 張君瑞 한 사람은, 또 한 오직 “白馬解圍”의 한 사건을 위해서 있는 것이다. 그 나머지 지엽적인 이야기(스토리)는, 모두가 이 하나의 사건으로 부터 생겨난 것이다. 노부인이 혼인을 허락한 것이나, 張君瑞가 결혼을 희망한 것, 紅娘이 용감하게 중간에서 다리를 놓아 도와준 것, 鶯鶯은 대담하게 몸을 내던진 것, 아울러 鄭恒은 원래의 배필인 鶯鶯을 애써 차지하려 했지만 얻지 못하고 마는 것 등등, 모든 것이 이 사건에서 말미암은 것이다. 이 “白馬解圍” 네 글자가, 바로 《西廂記》의 主腦이다. 다른 劇도 모두 이와 같음은, 일일이 다 열거할 수 없다¹⁷⁾.

위의 인용문을 보면 元代 희곡 작품인 《서상기》의 주뇌는 이어가 제시하고 있는 네 글자인 바로 白馬解圍가 된다. 주뇌가 주제라면 《서상기》의 주제는 '백마해위'가 된다. 그러나 《서상기》의 주제는 이미 알려진 바와 같이 청춘 남녀의 자유로운 愛情追求이다. 여기에서 '백마해위'의 《서상기》에서의 내용과 역할을 살펴볼 필요가 있다. 白馬解圍는 《西廂記》第二本의 第一折 뒤의 楔子 부분이다. 내용은 孫飛虎라는 도적때가 崔鶯鶯의

17) 一部《西廂》, 止爲張君瑞一人; 而張君瑞一人, 又止爲“白馬解圍”一事; 其餘枝節, 皆從此一事而生, 夫人之許婚, 張生之望配, 紅娘之勇於作合, 鶯鶯之敢於失身, 與鄭恒之力爭原配而不得, 皆由於此, 是“白馬解圍”四字, 卽作『西廂記』之主腦也. 餘劇皆然, 不能悉指. 전게서.

母女가 묵고 있는 普救寺를 포위하고, 鶯鶯을 사로잡아서 자신의 부인으로 삼으려고 한다. 앵앵의 모친인 최씨부인은 사태가 위급해지자 孫飛虎를 물리치는 사람에게 자신의 딸인 鶯鶯을 부인으로 주겠다고 선언한다. 그런데 원래는 최씨부인의 조카인 鄭恒이 鶯鶯과 결혼하기로 되어있었다. 이에 張君瑞는 계책을 내어, 書信을 자신의 친구인 白馬將軍 杜確에게 보내고, 白馬將軍은 장군서를 들고자 군대를 거느리고 와서 孫飛虎를 패배시키고 위기에서 구해낸다. 이러한 白馬解圍의 사건이 있는 후, 장군서는 최씨 부인의 약속에 따라 鶯鶯과 결혼 하게 되리라 기대하게 된다. 그러나 노부인 최씨는 돌연 마음을 바꿔 버린다. 이 때문에 극 속에는 張君瑞와 노부인·鶯鶯과 노부인·張生과 鶯鶯·紅娘과 鶯鶯 사이에 본격적으로 갈등이 발생하게 된다. 紅娘이 과감하게 중간에서 장군서와 앵앵 사이에서 다리 역할을 해주고, 鶯鶯은 대담하게 헌신을 하며, 또한 鄭恒이 鶯鶯을 빼앗으려다 실패하는 모든 사건들이 바로 白馬解圍로 말미암아 생기게 된다. 백마해위라는 사건 속에는 <<서상기>>의 주제인 자유로운 애정추구를 대표할 만한 어떤 내용도 없다. 오히려 백마해위의 사건이 있는 후, 이 후의 다른 折에서 나오는 장군서와 앵앵이 노부인의 명을 어기고 대담하게 사랑의 밀회를 나누는 장면과 그 것을 돕는 홍랑의 행위가 더 스토리의 중심사건으로 주제와 관련이 깊다고 볼 수 있다. 그러나 백마해위는 분명 <<서상기>>에서 갈등을 본격화시키는 중요한 역할을 하고 있다. 플롯이 이른바 스토리의 갈등을 묶고 그것을 풀어가는 과정이라고 할 때, 바로 갈등은 희곡에서 없어서는 안 될 중요한 요소이다. 연극이란 우리의 삶을 반영한 것으로, 우리의 분신인 극 속의 인물들이 어떤 목적을 성취를 위해 투쟁하고 갈등하는 이야기로 볼 수도 있다. 이러한 갈등으로 인해 극 속에는 危機感이 조성되고, 위기의 해결에 대한 관객의 기대가 절정에 달할 때 연극은 그 기능을 다하는 것이다. 그러므로 극작가는 희곡을 창작하면서 극 속의 이야기를 구상하면서 사건의 기복에 따라 생기는 긴장의 강화와 이완에 대해서도 고려하지 않을 수 없다. 연극은 등장인물 상호간에 일어난 일의 결과이다. 인물로 하여금 어떻게 행동할 것인가를 보여주는 치

밀한 계획이 필요하다. 이러한 면을 고려해 볼 때 필자는 이어가 희곡을 창작할 때, '주뇌를 세워야 한다(立主腦)'는 것과 주뇌란 '글을 세우는 본의(立言之本意)'라고 말한 것은, 극의 전체 국면을 이끌어 나가는 어떤 중심되는 두뇌와 같은 것을 세우라는 것으로 볼 수 있다. 그리고 主腦란 바로 플롯의 핵심이라고 할 수 있는 葛藤을 야기 시키고 危機를 조성하는 중추적인 사건과 인물을 구상하고, 그것을 세우라는 것이 주제(theme) 자체는 아니라고 생각한다.

3. 主人公과 一人

주인공은 극 속에서 어떠한 행위나 원인을 선도하는 사람이라 할 수 있다. 주인공에 맞서는 인물은 적대자나 적수가 된다. 이러한 주인공 없이는 연극이 성립되지 않는다. 주인공은 갈등을 창조하고 연극을 앞으로 나아가게 하는 사람이다. 희곡 속에서 주인공의 인물을 설정하는 요소는 보통 세 가지를 고려한다. 첫째는 신체적 조건(physical aspect), 둘째는 사회적 조건(social aspect), 셋째는 심리적 조건(psychological)이다. 주인공을 인물을 만들 때 극작가는 이러한 면을 치밀하게 고려하여 개성적이면서도 수궁이 갈 수 있는 주인공의 성격을 창조한다. 이 장에서는 다루지 않겠지만 이어 역시 <<한정우기>> 속에서 등장인물의 창작과 연기법에 대해서 언급하고 있다. 필자가 여기에서 다루고자 한 것은 앞장에서도 언급했지만 李漁의 一人과 관계된 개념이다. 이어의 一人에 대한 개념은 主人公의 개념과 다르다. 李漁는 <<西廂記>>에서는 張生을, <<琵琶記>>에서는 蔡伯喈를 각각 一人으로 언급하고 있으며 중심인물로 보고 있다. <<西廂記>>의 主題가 앞 장에서 언급한대로 청춘 남녀의 자유로운 연애추구라는 것과 관련시켜 본다면 애정을 과감하게 추구하는 쪽은 張生이라기 보다는 오히려 鶯鶯으로서, 앵앵을 극의 중심

인물인 一人으로 보는 것이 타당하다. <<琵琶記>>에서도 관중에게 호소력을 주는 쪽은 蔡伯喈가 아니라 趙五娘이 시부모를 공양하기 위해서 자신을 머리카락을 잘라 팔고 또한 시부모를 安葬하는 장면으로서, 趙五娘을 一人으로 보는 것이 설득력이 있다. <<琵琶記>>라는 劇의 제목도 趙五娘이 남편 蔡伯喈를 찾으러 서울에 와서, 비파를 연주한 것과 관계가 깊다¹⁸⁾. 李漁 이전에 이미 <<西廂記>>의 一人에 대해서 언급한 사람으로 金聖嘆과 王驥德이 있었다. 金聖嘆은 <<讀第六才子書西廂記法>>에서 이르기를;

西廂記는 단지 세 사람 즉 雙文(鶯鶯), 張生, 紅娘을 묘사한 것이다. …… 문장에 비유한다면 雙文은 題目이고, 張生은 文字이고, 紅娘은 문자의 기승전결이다. 수많은 기승전결이 있기에 제목이 문자를 드러내고 문자가 제목에 들어가도록 한다. 부인 등 나머지 사람들은 문자 중에 쓰이는 乎·者·也 등의 虛字에 불과하다고 할 수 있다. …… 만약 더 자세히 검토해 보면 西廂記는 역시 단지 한 사람을 묘사기 위한 것이다. 그 한 사람은 바로 쌍문이다¹⁹⁾.

金聖嘆의 분석은 鶯鶯을 <<西廂記>>의 주인공으로 보고 있으며, 앵앵 한 사람을 위해서 劇의 모든 상황이 구성된 것으로 보고 있다. 李漁가 <<西廂記>>의 一人을 張生이라고 한 것과 차이가 있는데, 이어는 김성탄과는 달리 一人을 劇의 플롯과 연관시켜 파악하고 있기 때문이다. 李漁가 의미하는 一人이란 단순히 주인공이란 의미가 아니라, 반드시 극 속에서 구심점인 一事와 맞물려서 중요한 갈등의 매듭을 묶거나 푸는 역할과 관련된 중심인물이다. 김성탄의 一人의 개념이 단순히 주인공이 누구인가 하는 차원에 머물고 있다면, 李漁의 一人은 劇의 플롯과 관련되어 一事와 맞물려 있다. 一人과 一事의 개념과 그 역할을 통해서 알 수 있는 것은 앞 장에서 언급한 대로 主腦

18) 진계서, pp. 59.

19) 西廂記止寫得三個人, 一個是雙文, 一個是張生, 一個是紅娘. …… 譬如文字, 則雙文是題目, 張生是文字, 紅娘是文字之起承轉合. 有此許多起承轉合, 便令題目透入文字, 文字透入題目也. 其餘如夫人等, 算只是文字中間所用之乎者也等字. …… 若更仔細算時, 西廂記亦止爲寫得一個人. 一個人者, 雙文是也. 蔡鍾翔 著, <<中國古典劇論概要>>, (中國人民大學出版社, 1988), pp. 100-101.

는 主題가 아니지만, 작가가 劇의 전체적인 국면을 설계할 때 “주뇌를 세우면(立主腦)” 劇의 플롯이 명확성과 통일성 및 완전성을 지니게 된다. 희곡 속에서 중요 인물인 一人과 갈등을 야기 시키고 위기감을 조성하는 關鍵事件으로서의 一事가 유기적으로 결합되기 때문이다. 一人一事는 전체적인 劇의 局面을 이끄는 중심이 되므로, 하나의 구심점 역할을 한다. 一人一事에 의해서 劇의 여러 구성 요소가 집중되고 연계되며 통일되므로, 劇이 어떻게 짜여지고 전개되는가를 확연히 알 수 있기 때문이다.

5. 결론

이상으로 이어의 <<한정우기>>속에 나타난 희곡이론을 세 가지 방면에서 서양의 희곡이론과 비교해 보았다. 먼저 이어가 언급한 결구와 서양의 플롯(plot)은 비교적 일치된 개념임이라고 할 수 있다. 플롯이란 희곡 속의 사건의 안배로서, 단순한 서술이 아니며 반드시 원인과 결과를 지닌 필연성을 지녀야 한다. 이러한 점은 이어가 결구를 언급하면서 立主腦·密針線·減頭緒의 항목을 두고 결구의 구성법을 이야기한 점과 일치한다. 그러나 이어의 결구론은 필연성과 더불어 스토리의 自然性을 더 강조하고 있다고 볼 수 있다. 특히 密針線에서 스토리의 전개는 마치 바느질의 흔적이 없는 것처럼 이루어져야 한다고 언급한 것은 자연성을 중요시한 것으로 볼 수 있다. 또한 스토리의 흐름은 “물 흐르듯 자연스럽게 이어져야 한다는 것(自然而然, 水到渠成)”인데, 자연스러움 속에 필연성이 내포되어 있다고 볼 수 있다. 플롯을 중요시한 배경은 서로 다르지만 아리스토텔레스나 이어가 희곡의 구성요소 가운데 플롯을 제일 중요시한 점은 일치한다. 서양에서는 일찍이 플롯을 제일 중요한 희곡의 구성요소 언급했지만, 중국은 대대로 희곡의 구성요소 가운데 노래를 중시하여 曲을 제일로 삼았다. 이어에 이르러서야 중국 희곡은 노래도

중요하지만 플롯이 더욱 중요하며, 公演에 알맞은 희곡을 창작해야 한다는 당위성이 강조된다. 그러나 중국은 여전히 전통적으로 희곡의 음악적 성분인 曲에 더 美學的 가치를 두는 경향이 강하다. 주뇌를 세우라는 것은 주제를 세우는 것이 아니라 극의 갈등을 묶고 풀어줄 關鍵事件을 희곡 속에 세우라는 것을 의미한다. 또한 一人이란 단순히 주인공이란 의미가 아니라, 반드시 극 속에서 구심점인 一事와 맞물려서 중요한 갈등의 매듭을 묶거나 푸는 역할과 관련된 중심인물이다. 이어의 <<한정우기>>속에 나타난 희곡 이론들은 오늘날의 관점에서 고찰해도 서양의 희곡이론과 동일한 높은 수준을 가지고 있다. 희곡의 작법만을 논하고 있는 것이 아니라, 희곡의 연출과 연기법에 이르기까지 광범위한 연극이론을 언급하고 있다.

《參考文獻》

- 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>>(20冊), 浙江古籍出版社, 1989.
 소련 콤 아카데미 문학부/ 김만수 옮김, <<희곡의 본질과 역사>>, 제3문화사, 1990.
 신현숙 著, <<희곡의 구조>>, 文學과 知性社, 1990.
 아리스토텔레스/羅鍾一·千丙熙 譯, <<政治學·詩學>>, 三省出版社, 1985.
 張國光 校注·金聖嘆 批改, <<金聖嘆批本西廂記>>, 上海古籍出版社, 1986.
 장자크 루빈/ 김애련 옮김, <<연극이론의 역사>>, 폴리미디어, 1994.
 테오도르 생크 지음/ 김문화 옮김, <<연극미학>>, 서광사, 1988.
 레이조스 에그리/ 김선 옮김, <<희곡작법>>, 청하, 1991.
 G.B. Tennyson저/ 김종선 역편, 『희곡입문』, 啓明大學校出版部, 1989.

《中文提要》

該文根據李漁的《閑情偶寄》內有關戲曲理論來與西洋戲曲理論進行比較。我從結構(plot), 主題(theme, thought), 主人公的三個部分評述了李漁和西洋戲曲上存在着問題。首先阿里斯多德的《詩學》內plot與李漁的結構論進行比較。本研究者分析了李漁的結構和阿里斯多德的plot的概念后, 找到了相似性和差異性。我認為李漁說的結構的概念和包括範圍比plot寬。李漁在論及結構時安排情節以外, 還說情節的作法。而且西洋追求plot的必然性, 但李漁更重視結構的自然性。有關戲曲的theme方面, 李漁說的主腦不是主題(theme)。主腦是一部戲曲內會引起葛藤的一人一事, 和一般認識的主題完全不一樣。李漁說的立主腦是在創作戲曲時首先建立領導情節的關鍵事件。有關主人公方面, 李漁說的一人是有關引起葛藤和解決的中心人物的意思, 不是一般單純的主人公的意思。

關鍵詞：李漁, 结构, 《閑情偶寄》, 阿里斯多德

이 논문은 2010년 11월 18일에 접수되어 2010년 12월 16일에 심사가 완료되고 2010년 12월 21일 편집회의에서 게재가 확정되었음.