

직접 운영하면서 자신의 작품들을 공연 하였는데 중국 전역에서 상당한 인기를 누렸다. 晩년에는 戲劇의 창작과 연출 경험을 바탕으로 《閑情偶寄》를 저술하였다. 《한정우기》의 〈詞曲部〉와 〈演習部〉속에는 戲劇의 창작 방법과 연출에 관한 실질적이고 체계적인 이론들이 담겨져 있는데, 중국 고전 희극사에서 희곡이론을 집대성한 최초의 체계적인 이론서로 평가받고 있다. 이어의 희곡이론이 물론 모두 독창적인 것은 아니다. 前人들의 이론을 바탕으로 자신의 창작과 연출의 경험을 가미한 것이다. 이어가 당시 중국 고전 희극계에서 큰 차별성을 가진 것은 크게 두 가지로 볼 수 있다. 하나는 戲曲의 창작 목적을 공연에 둔 것이고, 두 번째는 희곡의 평가 기준을 曲律이 아니라 結構에 둔 것이다. 이러한 밑바탕에는 희극의 관중에 대한 고려와 인식이 크게 작용했다고 볼 수 있다. 《한정우기·연습부》속에서 이어는 “전사의 목적은 오로지 무대에 올리기 위한 것이다(填詞之設, 專爲登場)”<sup>3)</sup>라고 밝히고 있는데, 전사란 글자를 곡보에 따라 채우는 것으로서 극본의 창작을 의미한다. 즉 극본의 창작 목적은 무대에서의 상연을 전제로 한다는 것이다. 이것은 희곡이 개인의 서재에서 읽고 감상하는 차원에 머무는 것이 아니라, 극장으로 옮겨와 배우에 의해 공연되어야 한다는 의미이다. 그리고 극장에서 공연된다는 것은 바로 관중들을 위해서 공연하는 것이다. 즉 희곡 창작 목적은 관중을 위한 것이며, 관중은 희곡 창작의 전제조건이 되는 것을 밝힌 것이라 할 수 있다.

중국의 고전희극은 역대로 노래 부분인 곡을 중시하였다. 중국의 고전희극은 희곡이라고 불려지면서, 공연은 노래와 춤이 어우러지며 연출되었는데, 역대로 희곡이론가들은 희곡의 곡률을 창작상 우선순위에 놓고 중시하였다. 때문에 희곡의 감상 중점을 곡에 두고서 희곡의 우열을 평가하였다. 그러나 이어는 희곡의 우열을 공연성에 두었기에 곡률보다는 이른바 결구를 우선순위에 두었다. 그는 곡률과 결구의 상관성을 다음과 같이 설명하고 있다.

결구란 글을 이끌고, 상을 새기는 것의 앞이며, 운을 택하고 종이 위

된 것이다. 제일 먼저 창작한 〈憐香伴〉은 대략 順治五, 六年(1648, 1649)에, 마지막 작품인 〈巧團圓〉은 康熙七年(1668)에 완성되었다.

3) 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之四》, 〈演習部·選劇第一〉, 73쪽.

## 李漁의 戲劇觀衆論\*

— 《閑情偶寄》의 結構論을 中心으로 —

박성훈\*\*

〈目 次〉

1. 緒 論
2. 本 論
  - 1) 觀衆과 李漁의 戲劇觀
  - 2) 觀衆과 戲劇의 構成
  - 3) 觀衆과 戲劇 題材의 選擇과 運用
3. 結 論

### 1. 緒 論

李漁<sup>1)</sup>는 明末에 태어나 淸나라 초기까지 활동한 中國 古典戲劇의 劇作家이며 理論家이다. 그의 戲劇 작품으로는 오늘날 《十種曲》<sup>2)</sup>이 전한다. 당시에 劇團을

\* 본 연구는 숙명여자대학교 2010년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

\*\* 숙명여자대학교 중어중문학부 교수, psh0705@sookmyung.ac.kr

1) 李漁는 1611年(明萬曆三十九年)에 태어나 1680年(淸康熙十九年)사이에 죽었다. 1610년에 태어났다는 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 家班을 길러 劇團을 조직하고 창작활동을 하며 직접 劇을 공연하면서 생활을 영위했다.

2) 李漁의 《십종곡》은 〈憐香伴〉·〈風箏誤〉·〈意中緣〉·〈簾中樓〉·〈玉搔頭〉·〈比目魚〉·〈奈何天〉·〈風求鳳〉·〈儂儂交〉·〈巧團圓〉의 열 가지 작품이다. 張庚과 郭英城的 《中國戲曲通史》에 따르면 《십종곡》은 淸初의 順治에서 康熙初年間に 창작된 것으로 모두 崑曲의 상연에 제공된 傳奇의 劇本이었다. 이 가운데 〈憐香伴〉·〈美人香〉이라고도 함)·〈風箏誤〉·〈意中緣〉·〈簾中樓〉의 네 작품은 順治五(1645年)~十四年(1656年)사이에 李漁가 第一次로 杭州로 이사한 10년 동안 창작된 것이다. 〈玉搔頭〉(萬年歡)이라고도 함)·〈比目魚〉·〈奈何天〉(奇福記)라고도 함)·〈風求鳳〉(鴛鴦配)이라고도 함)·〈儂儂交〉·〈巧團圓〉(夢中樓)라고도 함)의 여섯 작품은 順治十四年~康熙十六年(1677年) 사이에 쓰여진 것으로 李漁가 남경으로 이사한 20년 동안에 창작

에 붓으로 적는 것이 시초다. …일찌기 내가 뛰어난 작가가 지은 것을 읽어 보았는데, 애석한 것은 그가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우에 의해 공연되지 못한 점이니, 음을 살피고 율을 조화시키는 것이 어려운 것이 아니라, 결국 전체의 규모가 좋지 않았기 때문이었다.<sup>4)</sup>

위 글에 언급된 것을 보면, 이어는 자신의 경험을 통해 극의 상연 여부가 결과에 달려 있음을 밝히고 있다. 결구의 우열에 따라서 상연여부가 결정된다는 것은, 관중의 극에 대한 감상과 평가가 상연여부를 결정한다는 것이다. 극이 상연되기 위해서는 곡률보다도 결구가 우선순위에 있다는 것이다. 그러므로 극작가는 극의 전체적인 구성인 결구가 관중들에게 좋은 호응을 얻을 수 있도록 회곡을 창작해야 한다. 이어의 회극 창작의 핵심은 바로 관중에 있었던 것이다. 때문에 그는 역대 회곡이론가들의 회곡에 대한 미학관념을 바꾸어 놓았다. 그에게 관중은 회곡이 존재하는 전제 조건이며 공연의 목적인 것이다. 이어에게 관중은 단순한 구경꾼이 아니라 회곡을 창조하는 중요한 요소로 간주된다. 관중은 그저 극을 감상하는 소극적이고 피동적인 존재가 아니다. 적극적이고 능동적으로 극을 감상하며 반응하는 참가자로서, 극작가에게 중대한 영향을 줄 수 있다고 이어는 인식했다. 관중 없는 공연은 상상할 수도 없다. 회곡예술을 창조하는데 관중은 이어에게 매우 중요한 역할을 하고 있다.

기존의 연구 경향은 주로 이어의 회곡 작품에 대한 작품성 연구나 창작법과 연출론을 개별적으로 분석하는데 주력하고 있다. 그러나 필자는 작품성이나 창작법과 연출론을 관중과 결부시켜 그의 회곡이론의 추구점을 규명해 보았다. 《한정우기》 속에 이어가 별도의 장을 마련하여 관중에 대한 이론을 직접 언급한 적은 없다. 그러나 《한정우기》 속의 많은 회곡 이론들이 관중을 둘러싸고 언급되어 있다. 회곡에 대한 개념과 극작법, 곡률과 언어 및 연출 등의 밑바탕에는 관중에 대한 인식이 전제되어 있다.

4) 至于結構二字，則在引商刻羽之先，括韻曲毫之始。……嘗讀詩經所撰，惜其憊態經營，用心良苦，而不得被管弦。副愛孟者，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〉，10쪽.

## 2. 本論

### 1) 觀衆과 李漁의 戲劇觀

극작가가 극을 창작할 때, 여러 가지 요소를 고려하겠지만, 가장 중요한 것은 회곡의 감상 대상인 관중을 결정하는 것이다. 관중은 하나의 집합체로서, 유동적이며 복합적이라고 할 수 있을 것이다. 관중들은 서로 다른 사회적 지위와 생활 경력, 문화소양을 가지고 있다. 심리적으로도 서로 다른 집합체이다. 관중에 대한 분석 없이는 훌륭한 회곡을 창작하기 힘들 것이다. 이것은 작가의 회곡에 대한 가치관과 추구점 및 극작법과도 관계가 깊다. 극작가가 회곡을 창작하면, 관중은 배우의 공연을 통해서 극을 감상한다. 이때 무엇보다도 중요한 것은 관중의 이해력이다. 이해력은 관중의 문화수준과 예술에 대한 소질에 의해서 좌우된다. 그러므로 극작가는 극을 창작할 때 관중에 대한 분석과 고찰을 우선적으로 해야 한다. 이어는 먼저 관중의 대상과 범위를 다음과 같이 정하고 있다.

傳奇와 文章은 다르다. 문장은 독서인이 보도록 쓴 것이어서, 때문에 深奧해도 이상할 것이 없다. 戲文은 독서인과 독서인이 아닌 사람이 함께 보도록 쓴 것이며, 또한 글을 모르는 부녀자와 어린아이도 함께 보도록 쓴 것이어서, 때문에 평이한 것을 귀중히 여기고 深奧한 것을 귀중하게 여기지 않는다.<sup>5)</sup>

위 글에서 전거나 회문은 당시의 회곡을 지칭하는 어휘이다. 이어는 관중의 대상과 범위를 이른바 독서인(讀書人)과 독서인이 아닌 사람(不讀書人)으로 보고 있으며, 감상은 그 둘이 함께 보는 것으로 설명하고 있다. 특히 독서인이 아닌 사람으로서, 글을 모르는 부녀자와 어린아이도 포함하고 있다. 그는 관중의 대상과 이

5) 傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》，〈詞曲部·詞采第二〉，'忌壅塞'，28쪽.

해능력을 먼저 고려해서 극을 창작해야 한다고 밝히고 있다. 이러한 요소를 고려할 때 이어의 희곡은 평이함을 귀중히 여긴다. 그가 추구하는 희곡의 평이함은 희곡의 플롯이나 스토리, 문체 등의 요소에 많은 영향을 준다. 자신이 선택한 관중 때문에 그의 희곡관은 상연을 전제로 하고 평이함을 추구한다고 할 수 있다. 그런데 관중을 고려하여 희곡의 상연성과 더불어 또한 중요한 요소로 인식한 것은 오락성이었다. 희곡이 공연되더라도 관중들이 즐거움과 재미를 느끼지 못하면 일부러 돈을 내고 극장을 찾지 않을 것이다. 공연성과 더불어 관중에게 즐거움을 줄 수 있는 오락성도 중요한 요소로 여겼던 것이다. 때문에 그는 자신의 《十種曲》 가운데 《風箏誤》의 《釋疑》에서 다음과 같이 밝히고 있다:

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.<sup>6)</sup>

그의 경험에 비추어보면 관중이 돈을 내고 극을 보는 이유는 “근심을 없애기(消愁)” 위해서다. 그러므로 극작가는 관중들이 걱정을 해소하고 즐거움을 얻을 수 있도록 戲劇을 창작해야 한다. 결국 李漁에게 戲劇의 창작은 喜劇의 창작과 동일한 의미를 갖는다. 李漁가 戲劇을 喜劇과 동일하게 간주하고 있는 것은, 관중을 고려한 결과임을 알 수 있다. 관중들이 자신의 극을 관람함으로써 “세상 모두가 입을 벌려 웃고 있는 미륵불이 되고(舉世盡成彌勒佛)<sup>7)</sup>”, “흐르는 눈물을 웃는 얼굴로 바꿀 수 있다(淚眼能教變笑容)<sup>8)</sup>”고 하였다. 앞으로 살펴볼겠지만 이어는 관중의 대

6) 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。惟我彌勒不賣愁，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.

7) 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。惟我彌勒不賣愁，一夫不笑是我憂。舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。《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.

8) 李子年來窮不怕，樽前彌勒與天笑；佳人每到臨詞上，淚眼能教變笑容。非是文心多倔強，只因老耳久龍鐘；從今懶聽不平事，怕惹閒愁上筆鋒。《李漁全集·第四卷·笠翁傳奇十種(上)》,《意中緣·第三十出·

상과 범위에 맞춰 극작법과 극이 추구해야 할 요소들을 정립하였다. 그의 희극관과 창작론은 관중을 밑바탕에 두고 공연성과 오락성을 추구하는 방향으로 설정되어 있다.

그러나 희곡의 창작 목적이 단지 공연성과 오락성만을 추구하면 되는 것인가? 관중들이 극을 쉽게 이해하고 즐거움을 얻으면 그만인가? 공연성과 오락성도 중요하지만 극의 내용도 중요할 것이다. 극을 보고 카타르시스를 느끼고 아울러 배울 점이 있다면, 이런 희곡은 보다 좋은 공감과 호응을 얻을 수 있으며 훌륭한 작품으로 평가 받을 것이다. 이어 역시 이러한 점을 깊이 고려했다. 폭넓은 관중을 확보하기 위해서 먼저 공연성과 오락성을 중시했지만, 희곡의 교육적인 측면도 함께 강조하였다. 《한정우기》의 〈법례〉에서 희극의 창작 목적을 “태평을 드러내는 것(點綴太平)<sup>9)</sup>”과 “풍속을 바로잡는 것(規正風俗)”에 두고 있다고 밝히고 있다. 그리고 희곡의 지위를 말단의 기예가 아니라 史·傳·詩·文 등과 같은 뿌리로서 문학상 동등한 계열에 속하며 작용을 한다고 제시했다.<sup>9)</sup> 이것은 어려서부터 자신이 儒學과 밀접한 관련을 맺고 있기 때문이기도 하다. 이어에게 관중은 단순히 희극을 보고 즐기는 구경꾼이 아니다. 극에 대해서 반응하고 평가하며, 창작에 관여하는 대상이며, 또한 극작가가 가르쳐야 할 대상으로 보고 있다.

## 2) 觀衆과 戲劇의 構成<sup>10)</sup>

會賞) 417쪽,浙江古籍出版社,1992년.

9) 填詞非末技，乃與史傳詩文同源而異派者也。《中國古典戲曲論著集成·閑情偶寄卷之一》〈詞曲部·結構第一〉, 8쪽.

10) 구성이란 플롯 혹은 구조라고도 하며, 이어의 《한정우기》 속에는 결구의 개념 속에 표현되어 있다. 물론 이어가 말하는 결구와 오늘날의 플롯의 개념이 완전히 일치하지는 않는다. 이어가 결구를 설명하면서 《한정우기》 속에서 인체의 포태형성과 공사의 진행 설계를 비유적으로 사용하고 있는데, 플롯의 어원은 원래 토지라는 말에서 유래한 것으로서, 특히 토지를 구획한 설계도라는 의미의 평면도라는 뜻과 관련을 맺고 있다. 이러한 관점에서 극작가가 극을 창작하는 과정에서 극 속의 사건에 관한 계획과 구성을 가리키는 비유적인 의미를 플롯이라 하므로, 이어의 결구의 개념과 상당히 유사하다고 할 수 있다. 그러나 이어가 말하는 결구의 개념은 플롯보다 더 광범위한 개념으로 사용되고 있다. 필자는 본 논문에서 이어가 언급한 《한정우기》의 결구부분에서 오늘날의 플롯에 해당하는 부분들을 집중적으로 찾아서 재구성해 보았다. 참고, 《한정우기》와 서양 희곡이론의 비교, 중국문화연구, 2010.

이어에게 관중은 희곡의 창작 목적이며 존재의 이유이고, 아울러 이끌어야 할 대상이다. 그는 당시의 다른 극작가들과 달리 희곡은 무대에서 상연되어야 하며, 폭넓은 관중에게 즐거움을 주면서 교훈을 줄 수 있어야 한다고 생각했다. 이러한 일련의 목적과 과정 가운데 가장 중요한 것이 먼저 관중들이 쉽게 극을 이해하도록 하는 것이었다. 앞장에서 살폈듯이 관중의 대상을 글을 모르는 부인네와 아이들까지 포함시켰다. 관중들이 쉽게 극을 이해하는 데는 여러 가지 요소가 있을 것이다. 이어는 먼저 희곡의 전체적인 구성이 명확성과 논리적 연계성을 구비하도록 하였다. 희곡은 수많은 사건들이 전후로 연계되면서 스토리가 전개되고 진행된다. 관중들이 쉽게 극을 이해하기 위해서는 구조상 불필요한 사건들을 없애고, 극 속에 중심점을 갖도록 인물과 사건을 안배하는 것이 필요할 것이다. 이렇게 되면 전체적인 극의 구성은 명확성을 갖게 되고 관중은 극을 쉽게 이해할 수 있다. 희곡의 구성과 관련하여 이어는 당시의 창작과 공연경험을 바탕으로 다음과 같이 제시하고 있다.

《형차기》·《유지원》·《배월정》·《살구기》가 후세에 전할 수 있었던 것은, 오직 하나의 선색으로 일관하며, 결코 옆으로 뻗어 나간 또 다른 가지의 이야기가 없었기 때문이다. 삼척동자도 이 극을 연출한 것을 보고서, 모두 마음속에 이해할 수 있었고, 입으로 되뇌일 수 있었던 것은, 그것이 처음부터 끝까지 제이의 사건이 없고, 오직 한 사람에게 의해서 일관 되었기 때문이다. 후에 작자는, 근원을 강구하지 않고서, 단지 지엽적인 줄거리를 더 짜내려고 하여, 한 사람을 더하면 한 사람의 사건을 증가시킬 수 있다고 말한다. 사건이 많으면 불만한 대목도 또한 많아질 것이니, 극장의 관중들로 하여금 마치 불 것 많은 山陰의 길속에 들어간 것처럼 느끼게 하여, 사람들마다 미처 받아들이지 못하게 한다. 무대의 각색은, 단지 몇 사람이며, 설사(극 속에서) 수천 백 명이 바뀐다 해도, 또한 단지 이 몇 사람의 분장에 의한 것으로서, 오직 무대 위에서(이 몇 명의 배우에 의한 등퇴장의)빈번함에 달려 있는 것이지, 이름을 바꾸는 것(새로운 인물을 계속 등장시키는 것)에 있지 않다는 사실을 모르기 때문이다. 홀연히 장씨를 등장시키고 홀연

히 이씨를 등장시켜, 사람들로 하여금 어디로부터 왔는지 어리둥절하게 하는 것 보다는, 단지 몇 사람을 분장시켜, 그들로 하여금 빈번하게 등·퇴장케 하여, 그 사건을 바꾸되 그 사람을 바꾸지 않는 것이, 관중들로 하여금 마치 친한 인물을 만난 듯이 제각기 유쾌하게 하는 것이 더 낫지 않은가? 11)

이어는 희곡의 구성을 명확하게 하여 삼척동자도 극을 이해할 수 있도록 스토리와 인물을 안배해야 한다고 언급하고 있다. 삼척동자도 극을 마음속에 이해할 수 있다면, 다른 관중들은 말할 필요도 없을 것이다. 이 같은 희곡의 구성요건으로서 스토리의 전개상 일선도저(一線到底)를 제시하고 있다. 이것은 처음부터 끝까지 하나의 사건을 중심점으로 삼아 극이 전개되고, 그 사건과 관련하여 오직 한 사람에게 의해서 연관성을 갖고 구성되는 것을 의미한다. 즉 희극 속에 중심 줄거리라 할 수 있는 주선이 하나 존재하면서, 그것이 주인공을 중심으로 집중되고 통일되어 있다는 설명이다. 불필요한 사건과 인물들을 줄여서 중심점 역할을 하는 인물과 사건을 드러나도록 하면, 극 속의 중심 줄기가 간명하게 부각되고 관중은 쉽게 극을 이해할 수 있게 된다. 당시 극작가들이 희곡을 창작할 때, 불거리를 많이 제공할 목적으로, 불필요한 지엽적인 줄거리와 등장인물들을 첨가한 일들이 종종 발생했던 것이다. 이것은 역으로 관중들에게 극에 대한 집중과 이해도를 떨어뜨린 결과를 가져왔던 것이다.

그런데 희극 구성의 명확성은 공연성과도 관련이 깊다고 할 수 있다. 만약 극 속에 중심 사건의 갈래가 많게 되면 불필요한 사건의 전개와 인물 때문에, 극의 구성은 산만하고 방대해진다. 제한된 공간과 시간의 무대 위에서 이러한 극은 당연히 상연하기가 부적합할 것이다. 그런데 희극 속에 주선이 하나라는 것은 결코 전체 극 속에 하나의 사건만이 존재한다는 것은 아니다. 위의 인용문에서 “사건을

11) 頭緒繁多, 傳奇之大病也。《前》·《劉》·《拜》·《殺》之得傳於後, 止爲一線到底, 並無旁見開出之情。三尺童子觀此劇, 皆能了於心, 便便於口, 以其始終無二事, 貫串祇一人也。後來作者, 不講根源, 單講枝節, 謂多一人加增一人之事, 事多則關目亦多, 令觀場者如入山陰道中, 人人應接不暇, 殊不知戲場神色, 止此數人, 便換千百箇姓名, 也只此數人變分, 止在上場之動不動, 不在姓名之換不換, 與其忽張忽李, 令人莫識從來, 何如只扮數人, 使之頻上頻下, 易其事不易其人, 使觀者各暢懷來, 如逢故物之爲愈乎? 《中國古典戲曲論叢書集成卷七: 閨情偶寄卷之一》〈詞曲部結構第一〉‘減頭緒’, 18쪽.

바꾸되 그 사람을 바꾸지 않는 것이, 관중들로 하여금 마치 친한 인물을 만난듯하여 제각기 유쾌하게 하는 것이 더 낫지 않은가"라고 한 것을 보면 알 수 있다. 사건을 바꾸되 그 사람을 바꾸지 않는다는 것은, 중심인물을 중심으로 주선과 관계된 다양한 풍부한 사건의 변화와 전개가 있을 수 있다는 의미이다. 주선을 유지하여 극의 스토리를 쉽게 관중들이 이해할 수 있도록 함과 동시에, 주선과 관계된 다양한 사건을 첨가하여 관중들이 유쾌할 수 있도록 유도하는 것도 필요하다는 의미이다.

관중의 이해를 위해서 희극의 구성과 구조는 명확성을 갖추어야 하며, 스토리의 전개가 집중되고 통일되어야 한다. 제한된 시간과 공간에서 공연되므로 실제 생활과 동일하게 자유분방하고 광범위한 모든 사건을 등장시킬 수는 없다. 구성의 명확성과 더불어 희극의 재미를 위해서 사건의 변화도 이어지는 요구하고 있다. 그런데 사건을 바꾸고 다양한 사건을 첨가하면서도 구성의 명확성과 오락성을 유지하는 것은 또 다른 요소를 필요로 한다. 삼척동자도 되뇌일 수 있도록 극을 구성 구성하기 위해서는 스토리의 전개가 돌발적이거나 단순 나열식이어서는 안 될 것이다. 주선을 중심으로 안배되는 사건들은 주선과 관련하여 논리적 연결고리 속에서 인과관계를 가지면서, 자연스럽게 타당성 있게 결합되어야 할 것이다. 이어는 구성의 명확성과 더불어 논리적 연계성을 위해서 다음과 같은 비유를 들고 있다.

극을 쓰는 것은 옷을 재봉하는 것과 같은데, 처음에는 완전한 것을 잘게 잘랐다가, 후에는 다시 잘게 자른 것을 모아 합치는 것이다. 잘게 자르는 것은 쉽지만, 모아서 합치는 것은 어렵다. 모아 합치는 솜씨는, 완전히 바느질의 긴밀함에 달려 있다. 마디 하나라도 우연히 성기게 하면, 전체가 터져 나오게 된다. 매 편이 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

해서는 안 된다.<sup>12)</sup>

희극의 구성을 옷을 재봉하는 것에 비유하여 스토리의 전개와 사건들의 안배를 설명하고 있다. 스토리의 전개와 사건의 안배에서 중요한 것은 잘라놓은 옷감을 바늘로 긴밀하게(針線緊密) 재봉하는 것처럼 연결하는 것이다. 극작가는 자신의 의도와 주제에 맞게 극 속의 사건들을 안배하게 된다. 여러 빛깔과 모양의 옷감을 자르듯 주선을 중심으로 다양한 사건들을 나눈다. 그리고 바느질 자국 없이 자연스럽게 재봉하여 옷을 완성하듯, 잘라놓은 극 속의 사건들이 자연스럽게 이어지도록 연결시킨다. 자른 흔적이 없도록 바느질을 긴밀하게 하여 자연스러움을 느끼게 하듯이, 사건의 안배와 전개가 전후 모순이 없이 설득력을 지니면서 자연스럽고 타당성 있게 결합되어야 한다는 것이다. 折과 折 혹은 幕과 幕 사이의 이야기들이 앞뒤가 서로 맞지 않게 전개되고, 지나칠 정도로 돌발적이라거나 단순히 나열식이라면, 당연히 이해가 되지 않을 것이다. 극 속에 줄거리의 안배와 사건의 전개가 사고의 논리적 전개에 맞도록 인과관계를 가지면서 구성된다면, 李漁가 제시한 이른바 三尺童子도 劇을 보면 쉽게 알 수 있게 될 것이다.

희극의 구성상 논리적 연계성을 추구하는 것은 희극의 舞臺性과도 관련이 있다. 제한된 시간과 공간의 舞臺위에 劇을 연출하려면 현실생활에 있는 실제 상황들을 모두 그대로 무대에 올릴 수 없으므로, 작가는 자신의 창작의도와 주제에 맞춰 가 위질하고 또한 다시 합쳐 모아야 하기 때문이다. 더 나아가 李漁가 희극의 구조와 구성을 중요시한 또 하나의 이유는 戲劇의 성숙과도 관계가 있었다. 中國戲劇은 본래 초기에는 歌舞를 위주로 하면서, 간단한 腔調의 음악을 사용하여 짧은 하나의 故事를 공연하였다. 이러한 戲劇 속에는 劇의 구성을 위한 줄거리와 사건의 안배가 큰 비중을 차지하지 못했다. 그러나 元雜劇과 明·淸의 傳奇에 이르러서는 희극은 형식이 완비되어, 줄거리·人物·敘事 등이 위주가 되었다. 때문에 작가는 元雜劇

12) 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, 一節而疏, 全篇之破綻出矣, 每篇一折, 必須前顧後顧, 後顧難折, 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, 전개서, '密針線', 16쪽.

의 간단한 形式과 비교하여 훨씬 복잡해진 줄거리와 인물 그리고 사건들을 劇 속에 구성하는데 있어서, 희극의 구성과 구조가 중요한 문제로 작용하게 되었던 것이다<sup>13)</sup>. 즉 관중의 주의력을 끌면서 제한된 시간과 공간의 무대에서 좋은 공연효과를 얻기 위해서는, 현실생활을 題材로 하여 戲劇의 衝突을 구성해야 했다. 긴밀하고 완전한 구성이 필요했던 것이다.

희극 구성의 명확성과 논리적 연계성의 과급 효과는 脚色の 경제적인 사용을 또한 가져왔다<sup>14)</sup>. 李漁의 희극 작품집인 《十種曲》을 보면 모두가 三十折 좌우의 長篇인데 주요한 각색은 열 명 안팎이다. 〈鳳求凰〉·〈比目魚〉 등의 劇은 角色이 다섯·여섯 명에 불과하다. 관중에게 공연되며 쉽고 재미있는 희극을 창작하기 위해 희극의 구성은 명확성을 지녀야 한다. 명확성은 살렸듯이 무대성과 오락성과도 연계되어 있다. 그리고 구성의 논리적 연계성은 또한 관중이 극을 쉽고 재미있게 이해하는데 없어서는 안 될 중요한 요소로 작용하고 있음을 알 수 있다.

### 3) 觀衆과 戲劇 題材의 選擇과 運用<sup>15)</sup>

앞에서도 살폈지만 이어의 희극관은 쉽고 재미있는 극본을 창작하여 관중에게 공연하는 것이라고 할 수 있다. 희극을 창작할 때 극작가는 극의 구성과 더불어 관중에게 어떠한 사건과 인물을 제재로 선택하여 극을 창작할 것인가 하는 문제도 동시에 고려해야 할 중요한 요소이다. 희극의 제재를 어디서 취해야 하며, 가져온 제재를 현실 생활의 실제 인물 및 사건과 어떠한 관계에 놓고 표현할 것인가? 관중의 대상 및 범위와 더불어 제재의 선택과 운용은 관중들의 이해도 및 흥미와도 밀접한 관계를 갖을 수 있다. 이러한 점은 극작가가 의도를 가지고 희극을 창작할 때 부차하는 또 하나의 문제이다. 앞 절에서 논한 희극의 구성을 사람의 뼈대에

13) 肖榮, 《李漁戲劇理論的成就和局限性》, 96쪽, 《中國古代·近代文學研究》, 1982.2.

14) 陳多, 《試論李笠翁的寫劇理論》, 90쪽.

15) 필자는 제재란 극작가가 극을 창작할 때, 자신의 사상과 주제를 구체화시키기 위해 선택한 일련의 사건과 그 속의 인물을 포괄하는 의미로 보았다. 즉 제재는 희극의 전체인 것과 관련이 있는 것도 있으며, 극 속의 개별적인 사건과 관계된 부분적인 제재도 있을 수 있기 때문이다.

비유한다면, 관중들에게 쉽고 재미를 줄 수 있는 제재를 선택하고 운용하는 것은, 희극의 구성을 구체적으로 실현시키는 피와 살에 해당한다고 할 수 있다. 관중의 이해를 돕고 즐거움을 주기 위해서 어떤 사건과 인물을 제재로 선택해야 하는가? 필자는 먼저 관중의 이해를 고려한 제재의 선택 방법에 대해서 살펴보았다.

무릇 傳奇를 창작함에 있어서는, 마땅히 보고 듣는 것에서, 보고 듣는 것 밖에서 구하는 것은 타당치 않다. 詞曲은 물론이고, 옛날과 지금의 문장이 모두 그러하다. 무릇 사람의 情과 사물의 理致를 말한 것은, 千古에 대대로 전할 것이며, 무릇 荒唐하고 奇怪한 것을 말한 것은, 당일에 씌어 없어질 것이다.<sup>16)</sup>

위의 인용문에서 보면, 이어는 제재를 선택할 때 먼저 우리가 흔히 보고 듣는 생활 주변의 일상의 것에서 취할 것을 제시하고 있다. 우리 주변에서 흔히 일어나는 사건과 친숙히 만날 수 있는 인물들을 희극의 제재로 선택하라는 의미이다. 그리고 선택한 사건과 인물을 통해서, 사람의 정과 사물의 이치를 말해야(說人情物理) 한다고 강조한다. 사람의 정과 사물의 이치란, 생활 속에 존재하는 일반적인 사건과 인물을 토대로 보편적인 사회 관념을 묘사하는 것이라고 할 수 있다. 이러한 요소들을 갖추어야 희극은 비로소 생존하게 된다. 즉 희극의 제재 선택과 운용이 희극의 생존여부를 가늠하는 중요한 요소라고 밝힌 것이다. 희극의 제재와 그 속에 묘사한 인물과 사건들이, 일반 관중들의 생활 속 物理에 맞고 익숙한 것이라면, 관중들은 쉽게 극과 친숙해 질 수 있으며, 결과적으로 쉽게 이해할 수 있게 될 것이다. 관중들이 극을 보는 것은 아름다운 노래나 배우의 정제된 동작을 감상하기 위한 것도 있겠지만, 결국 자신들이 관람하는 극이 충분히 그들의 현실생활을 반영하여 자신들의 감정과 정신세계를 표현해 주기를 희망하는 것이다. 이것은 관중을 감동시키는 것은 단지 예술의 형식만이 아니라 더욱 중요한 것은 작품 속의 사상과 감정 및 내용이란 것이다. 이어의 이러한 희극에 대한 제재 선택과 운용

16) 凡作傳奇, 只當求於耳目之前, 不當索諸見聞之外. 無論詞曲, 古今文字皆然. 凡說人情物理者, 千古相傳. 凡涉荒唐奇怪者, 當日即朽. 《中國古典戲曲論叢集成卷七·附清偶寄卷之一》, 《詞曲部·結構第一》, 龍窠白, 15쪽.

은 바로 자신의 경험을 바탕으로 관중의 입장을 고려해서 나온 것이다. 황당하고 기괴한 것을 말하면 당일에 씌어 없어질 것이라고 언급한 것은 그러한 결과를 관중을 통해서 직접 보았기 때문이다.

회극의 제제는 일반 관중들의 생활 속에 존재하는 일상적인 사건을 기초로 하지만, 모든 일상적인 것이 회극의 제제가 될 수 있는 것은 아니다. 위의 인용문에 언급되어 있듯이 황당하고 기괴한 것은 제외시켜야 하며, 한걸음 더 나아가 교훈적인 내용을 담을 것을 강조하였다.

전기는, 옛 사람들이 목탁으로 대신 삼았던 것이다. 백성들 가운데 글자를 알고 책을 볼 줄 아는 자가 적어, 善을 행하도록 권하고, 惡을 행하지 않도록 경계할 방법이 없었으므로, 이러한 文詞를 지어서, 俳優의 說法을 통해, 여러 대중에게 듣도록 하여, 善人은 이런 식으로 끝을 거두고, 악인은 저런 식으로 끝난다는 것을 말하여, 人들로 하여금 좃고 피할 바를 알게 하였다. 사람을 낳게 하고 세상을 구하는 처방이며, 괴로움에서 구해내고 재액을 소멸시키는 도구였다. 후세의 刻薄한 무리가, 이러한 뜻에 거꾸로 역행하여, 극본을 빌어서 원수를 갚고 원한을 분출하였다.<sup>17)</sup>

우리 주위의 혼란 일상을 회극의 모든 제제로 선택할 수 있지만, 관중들에게 교훈을 줄 수 있는 권선징악의 요소를 함께 포함 시킬 것을 제시하고 있다. 이어는 회극이 단순히 관중에게 상연되어 친숙함과 즐거움을 주는 것에 있다고 보지 않았다. 극을 보고나서 관중들은 뭔가를 느끼고 배워야 한다고 생각한 것이다. 이것은 앞 절에서 살펴본 이어의 회극관과도 밀접한 관계가 있다.

회극 속의 인물과 사건은 일차적으로 관중들의 일상생활을 토대로 하지만, 이러한 선택된 제제의 운용은 현실생활을 회극 속에 그대로 복사해서 기계적으로

17) 傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸懲爲善，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，不善者如此結果，使人知所趨避，是樂人壽世之方，救苦弭災之具也。後世刻薄之流，以此意倒行逆施，借此文報讐洩怨，《中國古典戲曲論著集成卷七·閣齋偶寄卷之一》，〈詞曲部·結構第一〉，「戒風刺」，11쪽.

옮기는 것은 아니다.

대저 회극을 보면서 반드시 그 사건은 어디에서 왔으며, 그 인물은 어디에 사는가를 窮究하는 자는, 모두가 꿈을 이야기하는 바보다.<sup>18)</sup>

회극에는 사실이 없으며, 대부분이 寓言일 따름이다.<sup>19)</sup>

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. 마찬가지로 紂王의 不善함이 이렇게 심하긴 않았지만, 한번 비열하게 되자, 천하의 악이 모두 그에게 돌아갔던 것과 같다.<sup>20)</sup>

만약 目前의 사건을 쓰려고 하되, 고증할 길이 없으면, 사건의 행적을 가공해 낼 수 있을 뿐만 아니라, 그 사람의 성명 또한 임의로 조작할 수 있으니, 이것이 虛構는 虛構로써 일관한다는 것이다.<sup>21)</sup>

인용문에서 알 수 있듯이 회극 속의 인물과 사건은 현실의 복제가 아니라 극작가의 의도에 따라 虛構가 가미된 것이다. 즉 劇 속의 인물과 사건은 관중과 작자 자신의 실제 생활에 근거해서 戲劇적인 虛構가 가미된 것이며, 회극적으로 재구성하여 작자가 表現한 것이다. 극 속의 인물과 사건의 운용은 극작가의 구상에 의해 만들어진 허구지만, 반드시 현실 생활 속에 있을 수 있는 것에 근거를 두고 있다. 사실 우리들의 실제 생활 속에서는 완벽한 孝子를 찾기는 어려운 것이다. 그러므로 孝를 권면하기 위해서는, 현실생활 속에서 효자라면 실천할 수 있을 만한 일들

18) 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', 20쪽.

19) 傳奇無實，大半皆寓言耳，전게서, '審虛實', 20쪽.

20) 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，전게서, '審虛實', 20쪽.

21) 若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以及生，并其人之姓名亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也，전게서, '審虛實', 20쪽.

을 가공해서 모두 종합하라는 의미다. 이것은 藝術의 眞實과 實際의 眞實을 구분하여 나온 관점이다. 응당 있을 수 있는 것을 모두 취해다가 덧붙이는 운용의 원리는 藝術的인 概括을 진행한 것이라고 볼 수 있다. 다시 말해 극작가는 선택한 제재나 인물을 任意의 나열이나 機械的으로 結合하는 것이 아니다. 여러 발생 가능성이 있는 사실을 가져다가 덧붙인다는 것은, 생활 속에서 집할 수 있는 인물의 性格이나 면모를 高度로 凝縮·昇華시켜 藝術的인 典型을 만드는 原理에 해당한다고 볼 수 있다. 이것이 바로 이어가 제시하고 있는 현실생활을 題材로하여 희극적인 진실을 창조하는 운용법칙인 것이다. 이렇게 허구에 의하여 만들어진 典型은 실제생활 속의 原型보다 훨씬 集中되어 있고 強烈하며, 普遍성과 概括성을 지니게 된다. 李漁의 이러한 운용법칙은 인물과 사건을 현실보다 과장되고 집중적으로 구성되게 한다. 결국 현실생활의 부족한 극적인 요소의 구멍을 메꾸며 戲劇的인 浮刻을 갖게 해준다. 이렇게 운영된 사건과 인물들은 관중에게 깊은 인상을 줄 것이며, 보다 쉽게 극을 이해하고 흥미를 갖고 친숙하게 극을 보는데 도움을 줄 것이다.

다음은 희곡의 제재선택과 운용을 관중의 흥미와 관련시켜 살펴보려고 한다. 앞서서도 언급했지만, 제재의 선택과 운영이 관중에게 재미를 주는 것도 이어에게는 희곡을 창작하는데 매우 중요한 요소이다. 어떠한 사건과 인물을 제재로 선택해서 운용해야 관중에게 즐거움과 흥미를 줄 수 있을까? 일반적으로 사람들은 비교적 익숙한 사물에 비해서, 상대적으로 낯설고 신기한 것에 쉽게 큰 흥미와 많은 관심을 표현한다. 이러한 관점은 이미 심리학적으로도 증명된 사실이다. 이어는 이러한 관중들의 심리를 파악하고서 희곡의 명칭을 언급하면서 다음과 같이 제시하고 있다.

아직 보지 않은 것이 새로운 것임을 알면 이미 본 것은 옛 것이 됨을 알겠다. 옛 사람이 극본을 “傳奇”라고 부른 것은, 그(속의) 사건이 심히 기이하고 특이하여, 사람들이 보지 못한 것을 전하였기에, 傳奇라는 명칭을 얻은 것이다. 기이하지 않으면 전해지지 않음을 가히 알 수 있겠다. 新이란 속의 다른 이름이다. 만약 이러한 情節이 이미 극장에서 상연된 것이라면, 천 사람, 만 사람이 함께 보아, 결코 찬한 것이 없을 것

이니, 어찌 전할 필요가 있으랴? 때문에 작가들은 반드시 “傳奇” 두 글자의 뜻을 이해해야 한다.<sup>22)</sup>

우선은 관중들이 이전에 보지 못한 기이하고 특이한 것을 희곡의 제재로 삼아야, 관중들의 호응을 얻을 수 있다고 언급하고 있다. 상연되는 희극이 이미 본 내용이며, 기이하고 특이한 것이 없다면 관중들은 흥미를 느끼지 못할 것이다. 뭔가 색다르고 특이한 그 무엇이 있어야 관중들은 당연히 돈을 지불하고 극장에 와서 극을 관람할 것이다. 그런데 앞에서 희곡의 제재는 마땅히 우리들의 일상에서 흔히 볼 수 있는 사건과 인물에서 찾아야 한다고 이어는 주장했다. 희곡의 제재를 선택할 때, 기이하고 특이한 것과 일상에서 흔히 볼 수 있는 사건과 인물은 충돌되는 것처럼 생각한다. 관중에게 흥미를 주기 위해서는 이러한 제재의 선택과 운용의 법칙을 깨고, 심히 기이하고 특이하며 사람들이 보지 못한 것을 제재로 선택하고 운용해야 하는 것인가? 더군다나 오직 기이하고 특이하며 사람들이 보지 못한 것만이 사람들에게 전해지므로, 희곡의 존재여부를 결정하는 또 다른 요소로 작용하고 있다고 하겠다. 이미 수 천 수 만 명의 관중들이 극장에서 본 것을 극작가가 창작한다면 그러한 희곡은 소멸되어 버릴 것이다. 반대로 관중들이 보지 못한 기이하고 특이한 제재의 희곡은 관중들에게 신선감과 흥미를 제공하여 극장으로 관중들을 끌어 모을 것이다. 그렇다면 이어가 말하는 기이하고 특이한 것이란 구체적으로 어떤 것인가? 위의 인용문 끝에서 이어는 이른바 새로운 것(新)을 기(奇)라고 설명하고 있다. 이어의 이러한 언급과 관련하여 자신이 말하고 있는 새로운 것과 기이한 것을 어떻게 정의하고 있는지 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

일상적으로, 보고 듣는 것 밖에서 따로 듣고 본 바가 있고서야 새롭다고 하는 것이 아니다. 먹고 마시고 입고 거처하는 가운데 모두 지극히 기이한 일과, 매우 아름다운 情이 있는 것이다. 눈과 귀로 살펴보면, 익히 보고 듣는 것인데, 詩와 詞 속에서 고찰해보면, 실로 드물게 듣고

22) 知未見之爲新, 卽知已見之爲舊矣. 古人呼劇本爲“傳奇”者, 因其事甚奇特, 未經人見而傳之, 是以得名. 可見非奇不傳. 新, 卽奇之別名也. 若此等情節業已見之戲場, 則千人共見, 萬人共見, 絕無奇矣, 焉用傳之? 是以撰詞之家, 務解“傳奇”二字. 전게서, 『脫窠臼』, 15쪽.

본 것이니, 이것으로써 새로움으로 삼아야, 비로소 詞 가운데서 新이 되는 것이며, 《齊諧》의 지괴류나 《南華》의 황당류의 이른바 新이 아닌 것이다.<sup>23)</sup>

비록 新奇가 귀중하나, 또한 반드시 새로우면서도 타당해야 하며, 기이하면서도 진실해야 한다. 타당과 진실은, 결국 理라는 한 글자를 벗어날 수 없다.<sup>24)</sup>

이러는 기이함이란 먹고 마시고 입고 생활하는 우리의 일상 속에 존재한다고 말한다. 그리고 그것은 물리에 어긋나는 황당한 것이 아님을 경계하고 있다. 일상 생활의 물리에 맞는 진실과 타당한 것 속에奇異한 것들이 존재한다고 제시한다. 우리 생활 속의 익숙한 것들을, 새롭게 보여지고 느껴지도록 만들면 기이한 것이 된다고 설명하고 있다. 기이하고 보지 못한 것이 우리들의 일상생활 속에 있으므로 앞에서 말한 제재의 선택과 운용과는 결국 충돌되지 않는다고 할 수 있다. 이어의 기이함이란 극작가가 우리 일상생활의 흔한 것들을 새로운 시각으로 물리에 맞게 표현하는 것을 말한다. 사실 극작가가 희곡을 창작할 때, 이전의 희곡과 다른 차별성과 독창성을 갖는 희곡을 창작하기란 매우 힘든 작업이라고 할 수 있다. 새롭고 신기한 것을 추구하는 것은 극을 보는 관중들이 느끼는 즐거움 가운데 하나일 것이다. 이러한 관중의 요구에 부합하는 희곡을 창작하기란 예나 지금이나 극작가에게 상당한 고통을 줄 것이다. 극작가가 희곡을 창작할 때 일차적으로 기준에 없었던 사건을 제재로 선택하여 운용하는 것은 쉬운 것이다. 이에 대해서 이어는 자신의 경험을 바탕으로 기이하고 보지 못한 제재의 선택과 운용법을 다음과 같이 자세히 설명하고 있다.

23) 非于尋常聞見之外, 別有所聞所見, 而後所謂之新也. 即在飲食居處之內, 布帛菽粟之間, 盡有事之極奇, 情之極麗, 誦諸耳目, 則爲習見習聞, 考諸詩詞, 實爲罕聽罕睹, 以此爲新, 方是詞內之新, 非《齊諧》志怪, 《南華》志誕之所謂新也. 《李漁全集第二卷·笠翁一家言詩詞集》〈附, 窺詞管見·第五則〉, 509쪽, 浙江古籍出版社, 1989.

24) 雖貴新奇, 亦須新而安, 奇而確, 安與確總不越一理字. 李漁의 情節의 新奇性은 또한 반드시 '人情物理에 맞는 것임을 알 수 있다. 《李漁全集第二卷·笠翁一家言詩詞集》〈附, 窺詞管見·第七則〉, 510쪽, 浙江古籍出版社, 1989.

사람들이 이르기를: 일상의 사건은 이미 이전 사람들에 의해서 다 쓰여져서, 지극히 은미하고, 미세한 것도 남아있지 않다. 기이한 것을 좋아해서가 아니라, 평범하게 하려해도 할 수가 없다고 한다. 내가 말하건대: 그렇지 않다. 세상에는 기이한 사건은 많지 않고, 일상적인 사건이 많은데; 사물의 이치는 쉽게 다 표현해낼 수 있어도, 사람의情有다 표현해내기 어려운 법이다. 하루의 임금과 신하, 부모와 자식의 관계가 있게 된다면, 즉 하루의 충효와 절의도 존재하게 된다. 性의 표현은, 나올수록 기이한 것이므로, 이전 사람들이 쓰지 않은 일이, 남겨져 뒤 사람을 기다리는 것이 얼마든지 있다.<sup>25)</sup>

이러는 관중들의 일상적인 사건들이 어떻게 새롭고 기이한 것으로 변할 수 있는지 위의 인용문에서 설명하고 있다. 그것은 사물의 이치는 쉽게 다 표현해낼 수 있어도, 사람의 정은 다 표현해내기 어렵다는 명제이다. 우리들의 반복되는 똑같은 일상의 생활도 인식과 관점을 달리하면 새로운 것으로 변할 수 있다는 것이다. 이것은 마치 여인이 다채로운 모습으로 변화를 주어, 새로운 느낌을 주위에 주는 효과와 같은 것으로도 볼 수 있다.

설령 이전 사람들이 이미 본 일이라 하더라도, 묘사를 다하지 못한 감정과, 묘사를 불완전하게 한 양태가 얼마든지 있다. 만약 자신을 그 입장에 놓아, 은미한 것을 발굴하여, 죽은 先人이라도, 능히 나에게 영감을 주고, 나에게 아름다운 필치를 제공해주며, 깊고 뛰어난 감정을 빌려주어, 雜劇을 창작하여, 사람들로 하여금 지극히 새롭고 아름다운 말을 감상케 하여, 그것이 지극히 진부한 일이라는 사실을 잊을 수 있게 하는 것, 이것이 바로 최상의 것이다.<sup>26)</sup>

25) 人謂: 家常日用之事已被前人做盡, 窮微極隱, 纖芥無遺, 非好奇也, 求爲平而不可得也. 予曰: 不然, 世間奇事無多, 常事爲多; 物理易盡, 人情難盡, 有一日之君臣父子, 即有一日之忠孝節義, 性之所發, 愈出愈奇, 儘有前人未作之事, 留之以待後人. 《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〉, 戒荒書, 19等.

26) 卽前人已見之事, 儘有摹寫未盡之情, 描寫不全之態, 若能設身處地, 伐隱攻微, 彼泉下之人, 自能效靈於我, 授以生花之筆, 假以蘊絲之腸, 製爲雜劇, 使人但賞極新極麗之詞, 而竟忘其爲極爾極陳之事者, 此

이전 사람들이 사용하지 않았던 것을 희곡의 제재로 선택하여 운용하는 것은 당연하겠지만, 사람들의 정이란 고금을 막론하고 생활 습관의 변천과 인식의 차이로 얼마든지 변할 수 있는 것이다. 이전 사람들이 사용했던 인물과 사건이라도, 사람의 감정과 생활의 양태를 완전하게 묘사할 수는 없다. 시대가 변하면 과거의 일상적인 것들이 오늘날에는 진기한 것으로 될 수도 있고, 미진하게 묘사되었던 사람들의 감정과 생활 양태는 극작가의 손을 거쳐 관중들에게 새롭고 기인한 것으로 환영받을 수 있다. 그러므로 기이하고 새로운 제재는 우리 일상생활 속에 무궁무진하게 존재하며, 그러한 예를 이어는 인용문을 통해서 자세히 설명하고 있는 것이다. 실제적으로 이어는 이러한 제재의 선택과 운용을 통해 자신의 희곡작품들을 창작하여 당시에 관중들에게 즐거움과 흥미를 주었으며, 수많은 관중들을 극장으로 불러 들였다. 오늘날 중국은 영국에 셰익스피어가 있다면 중국에는 이야기가 있다고 자랑할 정도다. 그의 작품들을 살펴보면 일상 생활 속에 존재하고 있는 세속 관념과 상반되는 관점을 극 속에 사용하여 관중들에게 흥미를 불러 일으켰다. 예를 들면 남녀간의 사랑에 대한 인식이다. 남녀사이가 아니라 여자들 사이의 애정을 다루거나<sup>27)</sup>, 봉건사회에서 여성이 사랑의 주동적인 위치<sup>28)</sup>를 차지하는 경우이다. 才貌가 서로 어울리는 才子佳人들이 혼인하는 것이 아니라, 세속적인 혼인 관념과 달리 못생긴 남자와 미인이 혼인을 하며<sup>29)</sup>, 기존의 희곡 구성과 달리 줄거리에 많은 과란과 곡절을 가하여 기묘한 만남<sup>30)</sup>을 이끌어 내어 관중에게 흥미를

爲最上一乘 진계서, 19쪽.

27) 〈構番件〉은 여주인공들이 서로 첫눈에 반해 사랑에 빠지고, 평생 같이 서로 의지하고자, 상대방을 자신의 남편에게 소설로 맞이하도록 한다. 하지만 동성애의 퇴폐적인 사랑으로 묘사하지 않고 서로의 자질을 진정으로 아끼주는 사랑으로 승화시킨다.

28) 〈鳳求鳳〉은 한 명의 남자를 두고 세 명의 여자가 다투는 내용인데, 세 번의 혼인이 모두 여자가 남자를 쫓아서 이루어 진다. 피동적이고 유순하며 내성적인 기존의 여성 이미지를 탈피하고 주동적이며 능동적인 애정을 추구하는 여성들로 묘사된다.

29) 〈奈何天〉은 못생긴 남자와 미인인 여자가 복잡하고 불합리한 현상으로 말미암아 丑夫佳人의 결말을 맺게 된다.

30) 〈巧難圓〉은 어려서부터 부모가 없었던 주인공이 자신과 아무 관계도 없는 늙은 노인을 돈으로 사서 아버지로 삼고, 친분도 없는 늙은 할머니를 또한 돈으로 사서 어머니로 삼는데, 결국은 후에 모두가 자신의 진짜모란 사실이 밝혀지게 된다. 風箏는 남녀 주인공들이 풍경에 사

주었다. 또한 일상 생활 속에는 존재하지만 사람들이 채택하지 않았던 인물과 사건을 제재로 채택하고 독창적인 연출방식을 사용하여 무대에 올리기도 했으며<sup>31)</sup>, 초현실적인 상황<sup>32)</sup> 등을 설정하여 관중들에게 새롭고 기이한 희곡작품으로 인식되기도 하였다.

### 3. 結論

이상으로 필자는 이어의 희극관에 기초하여 그의 관중론을 희곡의 구성과 제재의 선택 및 운용을 중심으로 살펴보았다. 李漁에게 있어서 희곡의 구성과 제재의 선택 및 운용은 모두 관중을 중심으로 계획되고 선택되며 운용되고 있음을 알 수 있다. 희곡이 공연되는 과정에서 극작가와 연출가 및 배우는 모두 직·간접적으로 관중을 마주하게 된다. 극작가나 연출가 그리고 배우들은 각기 자신들이 처한 입장에서 관중을 바라볼 것이다. 《한정우기》 속에 언급된 관중과 관련된 이론들은 주로 희곡을 창작할 때 극작가의 입장에서 바라본 것으로 보인다. 관중의 교육수준과 취향 및 생활 관념에 맞게 희곡을 창작해야 극장에서 비로소 공연될 수 있다. 관중이 외면하는 희곡은 실패한 희곡이며 존재의 가치가 없다고 이어는 생각했다. 당시에 관중들은 돈을 내고 극장에 와서 희곡을 감상하였으므로, 희곡을 선택할 권리가 있었던 것이다. 관중에 대한 철저한 분석을 통하여 관중의 식견과 요구에 맞게 희곡을 창작하고 선택했으며, 또한 상연에 적합한 희곡의 창작에 힘썼던 것

량의 시를 써서 날려 보내 화답하는데, 풍교롭게도 하인이 잘못 가져가 주인공들의 사랑이 엇갈리게 된다. 우연과 착오를 사용한 기묘한 만남이 관중들에게 재미를 느끼게 한다.

31) 〈比目魚〉는 극단단원들 간의 사랑 이야기를 쓴 것인데, 봉건예교의 속박으로 두 사람은 가까워질 방법이 없었다. 단지 말은 역할이 부부인 경우이나 서로 부부의 호칭을 쓰며 사랑을 확인할 뿐이었다. 주인공 남녀는 사랑이 필박을 당하자, 자살하는 장면에서는 여주인공이 정말로 물에 뛰어들며 자신을 필박한 사람들을 욕하며 자살을 실행하고, 남자 주인공도 함께 뛰어들어 자살한다.

32) 〈靈中機〉는 신화를 현실생활 속에 굴절시킨 것으로 바다를 끓이거나 바다 속의 龍宮과 仙境 등, 초자연적인 이야기들이 나오지만 신들도 인간과 같은 인물과 혼인관을 가진 인물들로 묘사한다. 용신들 사이에도, 〈奈何天〉에서는 용모가 추한 주인공이 목욕을 한 후 준수하고 총명한 사람으로 바뀌는 기적이 일어나는데, 이것은 좋은 일을 하면 하늘이 보답해 준다는 인경 물리에 호소하여 관중들에게 호응을 얻는다.

이다.

그는 희곡을 창작할 때 극작가의 태도를 다음과 같이 밝혔다. “나는 손에는 붓을 잡고 있지만, 입은 도리어 무대 위에서 올라서(노래하며), 온전히 내 자신이 극단의 배우가 되어, 혼신을 다해, 그 줄거리를 살피고, 그 聲韻을 시험해 보고, 훌륭하면 붓을 들어 쓰고, 그렇지 않으면 붓을 내려놓는다. 이것이 바로 관람하거나 듣기에 모두 알맞은 원인이 되었던 것이다.”<sup>33)</sup> 관람하거나 듣기에 모두 알맞은 희곡이란 배우의 입장이 아니라 바로 극을 관람하고 듣는 관중의 입장에서 착상하여 나온 것이다. 결국 이어가 강조한 희곡의 무대성은 또한 극을 관람하는 관중의 입장에서 나온 것으로 볼 수 있다.

이어는 항상 관중을 둘러싸고 극본의 창작과 연출 및 희곡의 효용과 발전을 논했다. 이어의 이러한 관중의식은 그의 직업선택과 관련이 깊었다. 그는 직업 문인이었기 때문에 독자를 고려하지 않고 혼자 즐기는 것을 목적으로 작품을 창작하는 문인과는 입장이 달랐다. 文藝에 의지해 생계를 유지해야 했으므로, 顧客의 기호를 고려해야 했다. 보다 많은 관중의 정취는 생계의 흥성을 의미했고 財源의 확보와 직결되었다. 자신의 작품을 관중들이 즐겁게 감상하는 거의 여부는 자신과 가족의 먹고 입는 일상과 직결되었다. 실제 연출과 이탈되어 있고, 물질적 이익과 관계없는 文人雅士와는 근본적으로 입장이 달랐다. 관중에 대한 중시는 그의 희곡이론을 관중의 시각에서 서술하게 하는 근본 동기가 되었던 것이다.

#### 【參考文獻】

- 中國戲曲研究院 編, 《中國古典戲曲論著集成》(10冊), 1980.  
 肖榮, 〈李漁戲劇理論的成就和局限性〉, 杭州大學學報, 1980. 4期.  
 張庚·郭漢城 主編, 《中國戲曲通論》, 上海文藝出版社, 1988.  
 李根三 著, 《戲劇論》, 文學思想社, 1988.  
 《李漁全集》(20冊), 浙江古籍出版社, 1989.

33) 笠翁手冊筆, 口却登場, 全以身体割割, 復以神魂四繞, 考其關目, 試其聲音, 好則直書, 否則刪筆, 此所以觀聽咸宜也. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之三》, 〈詞曲部·賓白第四〉, 詞別繁減, 55쪽.

- 章培恒 主編, 《十代戲曲家》, 上海古籍出版社, 1990.  
 趙山林 著, 《中國戲曲觀衆學》, 華東師範大學出版社, 1990.  
 申원숙 著, 《희곡의 구조》, 文學과 知性社, 1990.  
 楊曉琪 著, 〈論李漁重“場上之曲”的優與劣〉, 社科縱橫, 1999年/第4期.  
 唐德勝 著, 〈李漁劇論的觀衆立場及其貢獻〉, 廣州大學學報, 第一卷/第9期, 2002.  
 周建青 著, 〈論李漁的觀衆本位論〉, 戲劇文學, 2006年/第3期.  
 趙고, 《한정우기》와 서양 희곡이론의 비교, 중국문화연구, 2010.

#### 【中文提要】

該文根據李漁的《閑情偶寄》內有關觀衆理論與他的戲曲編寫理論上的結構和題材選擇問題進行研究了, 我從觀衆的範圍, 觀衆與結構, 觀衆與題材選擇和運用的三個部分探討了李漁的觀衆論. 一般認為在中國古典戲曲歷史上李漁獨非常重視戲曲結構, 亦強調戲曲的舞臺性. 這是因為李漁充分認識到戲曲結構在劇本創作中的重要性, 所以聲稱“填詞首重音律, 而予獨先結構”, 并他十分重視戲曲作為一種舞臺表演藝術的特徵, 所以強調“填詞之設, 專為登場”, 舞臺面對的是廣大觀衆, 沒有觀衆就不可能有舞臺演出, 注重舞臺演出效果就表明了李漁對觀衆的重視. 我認為這都是李漁把觀衆放在戲曲活動首要位置的, 這樣對觀衆的重視給李漁提供了審視戲劇特徵的角度, 而對演出性的重視使李漁比一般文人更能獲得審視戲劇特徵的便利視角, 我認為李漁論劇的所謂舞臺性實在是以觀衆為中心, 他常圍繞觀衆來探討劇本的創作等一系列重大問題. 結果李漁是觀賞性來檢驗規定演出性的, 只有觀衆才是李漁劇論的出發點和歸結點, 觀衆意識使李漁從案頭走向舞臺, 從書齋走向劇場, 而且李漁之所以有如此的觀衆意識, 更與他的人生取向和職業選擇有關, 他靠文藝來維持生計, 他不能不正視觀衆.

关键词: 李漁 觀衆論 《閑情偶寄》 結構 戲曲

이 논문은 2011년 11월 20일에 접수되어 2011년 12월 15일에 심사가 완료되고 2011년 12월 20일 편집회의에서 게재가 확정되었음.