

李漁 戲曲理論의 公演性 설계*

－ 結構와 音律을 중심으로

박성훈**

<目 次>

1. 서론
2. 結構의 公演性 설계
 - 1) 結構의 單一化 추구
 - 2) 새로운 스토리의 추구하고 운용
3. 音律의 公演性 설계
 - 1) 曲韻의 실제적 개편과 운용
 - 2) 上聲字의 특성에 맞는 운용
 - 3) 拗句의 용이한 운용
 - 4) 文理에 합당한 集曲의 창작
4. 결론

1. 서론

중국 古典戲曲은 宋代에는 南戲, 元代에는 雜劇, 明·淸시대에는 傳奇로 명명되었지만, 그 공통된 연출 특징은 王國維가 언급했듯이 노래와 춤으로써 하나의 스토리를 무대에서 공연한다는 점이다.¹⁾ 노래는 詩에서 발전된 曲이며, 춤은 배우가 춤과 같은 동작을 섞어서 연기하는 것이다. 특히 노래는 주인공의 감정을 관중에게 전달할 때 중요한 역할을 하며, 중국 고전희곡의 가장 큰 특징으로 간주된다. 때문에 희곡을 창작할 때 작가는 音律에 정통해야 했으며, 배우는 노래를 잘

* 본 논문은 숙명여자 대학교 2015년도 교내 연구비의 지원을 받아 작성되었음.

** 숙명여자 대학교 중어중문학부 교수

1) 戏曲者, 謂以歌舞演故事也. 『王國維戲曲論文集·戲曲考原』, 中國戲劇出版社, 1986, 163쪽.

불러야 하는 것이 첫 번째 조건이었다. 戲曲을 南曲, 北曲으로 구분할 정도로 음악은 중요했으며, 劇의 우열과 미학적 특징도 음률의 기준에 의해 좌우되었다. 문인들이 희곡의 창작에 뛰어들면서 문학성도 짙어졌고 음률도 더욱 정교해지고 복잡해졌다. 명대 중엽에 이르러 희곡은 雅化되는 경향이 더욱 심해졌다. 극작가들은 희곡을 창작할 때 古詩나 駢儷文 및 典故 등을 사용했다. 특히 『香囊記』²⁾의 출현 이후부터 극작가들은 자신들의 재학을 드러내기 위해 이러한 경향을 더욱 추구했다. 희곡은 일반 대중 앞에서 공연에 적합한 것이 아니라, 개인 위주의 읽기위한 문학으로 변질되기도 했다. 공연보다는 개인적으로 읽거나, 노래를 위주로 감상하기 위한 창작이 유행하였다. 이러한 경향은 희곡의 공연성에 상당한 걸림돌이 되었다. 청대에 이르러서도 희곡은 여러 구성요소들 가운데 곡이 최우선 순위였으며 공연성을 간과하는 경향은 계속되었다. 명말에 태어나 청초에 활동한 극작가인 李漁³⁾는 희곡의 창작은 공연을 위한 것(填詞之設, 專爲登場)⁴⁾이라며 당시에 독창적인 이론을 수립하였다. 그는 음률도 중요하지만 음률도 결국 공연성에 부합되어야 비로소 가치를 갖는다고 인식하였다. 자신의 저서인 『閑情偶寄』속에서 희곡의 공연성을 제고시키기 위해 희곡의 여러 구성요소에 대해 다각도로 언급하고 있다. 필자는 이를 바탕으로 그가 설계한 희곡의 대한 공연성을 結構와 音律을 통해서 규명해 보았다. 기존의 연구경향이 주로 結構와 음률 자체의 이론 분석에 중점을 두고 있지만, 필자는 結構와 음률을 이어가 설계한 공연성의 측면에서 분석해 보았다. 특히 음률과 공연성의 관계에 대한 연구는 절대적으로 부족

2) 邵璨이 『香囊記』를 지었는데, 그는 작품 속에 대량으로 『詩經』과 杜甫의 詩 구절 등을 삽입하여 봉건예교를 선양하였다.

3) 李漁는 明萬曆三十九年(1611) 혹은 1611년에 태어나서 淸康熙十九年(1680)에 죽었다. 처음에는 이름이 仙侶였고 字는 謫凡, 號는 天徒였다. 後에 이름을 漁로, 字는 笠鴻, 號는 笠翁으로 바꾸었다. 隨庵主人·伊園主人·覺道人 등의 많은 別號를 가지고 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 되어 스스로 家姬를 길러 劇團을 조직하였고 창작활동을 하며 직접 劇을 공연하며 생활을 영위하였다. 李漁의 이러한 생활은 實際의인 戲曲理論의 밑바탕이 되었다. 晩年에 『閑情偶寄』속에서 자신의 희곡이론을 집대성하였다. 희곡 작품은 『十種曲』으로 「憐香伴」, 「風箏誤」, 「意中緣」, 「玉搔頭」, 「奈何天」, 「屢中樓」, 「比目魚」, 「凰求鳳」, 「慎鸞交」, 「巧團圓」의 열 가지 작품이 전한다.

4) 『中國古典戲曲論著集成·閑情偶寄卷之四』「演習部·選劇第一」, 74쪽.

한 편이다.

2. 結構의 公演性 설계

희곡의 창작은 공연을 위한 것이라는 이어의 주장은 희곡이 개인의 서재에서 읽고 감상하는 차원에서 머무는 것이 아니라, 여러 대중이 모인 극장으로 옮겨와 배우에 의해 공연되어야 한다는 의미일 것이다. 그렇다면 희곡의 공연성을 유도하고 구비하도록 하는 전제조건은 무엇인가? 희곡을 극장의 무대 위에 상연하게 하는 힘은 무엇인가? 그것은 바로 극을 관람하는 관중일 것이다. 관중이 없다면 희곡의 상연은 무의미할 것이다. 결국 공연성은 관중과의 소통에서 형성되고 결정되는 것이다. 그러므로 희곡의 창작과 공연은 극을 관람하는 관중을 위한 것이다. 어떤 관중을 대상으로 어떤 제재를 선택하고, 줄거리를 어떻게 구성하고 전개해야 희곡은 공연성을 가지게 되는 것인가? 사실 극작가의 희곡 창작과정은 외롭고 힘든 여정이라고 할 수 있을 것이다. 극작가의 머리 속에는 무엇을 어떻게 꺼내려야 하는가에 대한 끊임없는 질문이 이어질 것이다. 자신과 타인과의 상상 속에서 대화하기도 하며, 인간의 삶의 본질에 대해서도 사고할 것이다. 자신이 살고 있는 시대 속에서 희곡의 의미와 가치를 스스로에게 질문하고 그 속에서 대답을 찾기도 할 것이다. 이어에게도 이러한 고민의 흔적을 찾을 수 있었다. 그는 『한정우기』 속에서 희곡은 문인에게 하나의 작은 기예에 불과하지만, 결코 작은 기예가 아니며 역사서, 시가 산문과 근원은 같으나 체제가 다른 것이라고 인식했다. 漢代의 사기와 한서, 唐代의 시와 宋代의 산문, 元代의 희곡을 동등하게 논하면서 모두 후세에 전해지는 이유와 가치의 효용성이 존재한다고 언급하고 있다.⁵⁾ 그는 특히

5) 歷朝文字之盛, 其名各有所歸, 漢史唐詩, 宋文元曲, 此世人口頭語也. 漢書史記, 千古不磨, 尙矣. 唐詩則人濟濟, 宋則文士踴躍, 宜其鼎文壇, 爲三代後之三代也. 元有天下, 非特政刑禮樂, 一無可宗, 卽語言文字之末, 圖書翰墨之微, 亦少概見. 使非崇尚詞曲, 得琵琶西廂以及元人百種諸書, 傳於後代, 則當日之元, 亦與五代金遼, 同其泯滅, 焉能附三朝驥尾, 而掛學士文人之齒頰哉. ……由是觀之, 填詞非末技, 乃與史傳詩文同源而異派者也. 近日雅慕此道, 刻欲追蹤元人, 配饗若士者儘多, 而究竟作者寥寥, 未聞絕唱. 『中國古典戲曲論著集成·閑情偶寄卷之一』

희곡은 대중들을 훌륭하게 선도할 수 있는 교육적 가치도 가지고 있다고 판단했다.⁶⁾ 희곡의 존재가치는 목탁과 같은 역할을 하며 배우의 설법을 통해 권선징악을 선도하는 것이다. 그러나 희곡을 관람하는 관중들은 서로 다른 사회적 지위와 생활경력, 문화소양을 가지고 있다. 심리적으로도 서로 다른 집합체이다. 희곡의 존재가치를 고려할 때, 공연을 좌우하는 관중에 대한 분석과 이해 없이 극작가가 희곡을 집필한다면, 창작의 출발은 시작부터 벽에 가로막힐 것이다. 이어는 희곡을 관람하는 관중을 다음과 같이 구분하고 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 것이다.⁷⁾

위 인용문에서 전기나 희문은 당시의 희곡을 지칭하는 어휘이다. 이어는 관중의 대상과 범위를 넷으로 분류하고 있다. 독서인과 독서인이 아닌 사람, 글을 모르는 부녀자와 어린아이로 분류하고 있는데, 최소한 글을 모르는 어린아이도 볼 수 있도록 희곡을 창작해야 한다고 인식했다. 글을 모르는 어린아이까지도 희곡의 관객으로 인식한 것은 희곡의 공연성이 관중의 이해능력과 깊은 관련이 있다는 의미이다. 관중의 극에 대한 이해력을 제고시켜 폭넓은 관중을 확보하는 것은 성공적인 공연의 조건이며, 동시에 희곡의 공연성을 제고시키는 중요한 요소이다. 폭넓

「詞曲部·結構第一」, 8쪽.

6) 전기는, 옛 사람들이 목탁으로 대신 삼았던 것이다. 백성들 가운데 글자를 알고 책을 볼 줄 아는 자가 적어, 옳을 행하도록 권하고, 옳을 행하지 않도록 경계할 방법이 없었으므로, 이러한 文詞를 지어서, 俳優의 說法을 통해, 여러 대중에게 들도록 하여, 善人은 이런 식으로 끝을 거두고, 악인은 저런 식으로 끝난다는 것을 말하여, 사람들로 하여금 쫓고 피할 바를 알게 하였다. 사람을 낳게 하고 세상을 구하는 처방이며, 괴로움에서 구해내고 재역을 소멸시키는 도구였다. (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, 與大衆齊聽, 謂善者如此收場, 不善者如此結果, 使人知所趨避. 是藥人壽世之方, 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). 전개서, 11쪽.

7) 傳奇不比文章, 文章做與讀書人看, 故不怪其深. 戲文做與讀書人不讀書人同看, 又與不讀書之婦人小兒同看. 전개서, 「詞曲部·詞采第二」, 「忌填塞」, 28쪽.

은 관중의 확보를 위해 극에 대한 관중의 이해도를 제고시키는 것도 중요하지만, 관중들이 극을 보러 극장을 찾는 이유는 즐거움과 재미를 느끼기 위한 것도 존재한다는 사실이다. 이어는 자신의 희곡 작품인 『風箏誤』 속에서 다음과 같이 언급하고 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.⁸⁾

위의 인용문에서 알 수 있듯이 관중들이 일부러 돈을 지불하며 극장에 오는 이유는 근심을 해소하고 즐거움을 얻기 위해서라고 할 수 있다. 폭넓은 관중을 극장으로 불러들여 희곡을 성공적으로 공연하는 관건은 극에 대한 관중의 이해능력과 흥미도에 좌우된다고 할 수 있다.

1) 結構의 單一化 추구

희곡의 공연을 좌우하는 요소로서 관중의 극에 대한 이해와 흥미도는 극작가가 극을 창작할 때 고려해야할 중요한 요소라고 할 수 있다. 희곡의 존재가치와 부합하면서 극에 대한 이해도와 흥미도를 제고시켜 폭넓은 관중들과 소통하면서, 공연성을 확보하는 희곡의 작법은 무엇인가. 먼저 이어는 극작가가 희곡을 창작할 때 여러 요소 가운데 희곡의 결구를 구상하는 것이 제일 우선순위이며 이러한 작업은 공연성과도 깊은 관련이 있다고 제시한다. 그는 결구의 개념과 중요성 및 공연성과의 관계를 여러 비유를 통해서 설명하고 있다.

結構란, 宮을 이끌고 商을 새기는 것의 앞이며, 韻을 택하고 종이 위에

8) 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』, 浙江古籍出版社, 1992, 203쪽.

붓으로 적는 것의 시초이다.....전기를 창작하는 자는 붓을 급하게 들어서
는 안 되며, 먼저 심사숙고 하여야, 비로소 후에 글을 빠르게 쓸 수 있다.
기이한 사건(奇事)이 있어야 비로소 기이한 글(奇文)이 있는 것이니, 명제
가 좋지 않고서 능히 그 아름다운 마음을 써내어 뛰어난 사람이 된 자는
아직 없었다.⁹⁾

인용문에서 이어는 희곡 창작의 시작은 음률보다 결구를 먼저 구상해야 한다는
것이다. 그리고 전기는 기이한 사건(奇事)을 통해서 기이한 글(奇文)이 될 수 있
다고 설명한다. 당시에 희곡을 傳奇라고 명명한 것을 고려해보면 인용문의 기이한
글(奇文)은 바로 희곡을 의미하는 것으로 볼 수 있다. 傳奇를 직역하면 奇異한
것을 傳한다는 의미이므로, 기이한 사건을 통해서 기이한 글을 만드는 것이 결구
의 역할이라고 할 수 있다. 역대로 음률을 최우선으로 인식한 기존의 희곡 관념에
정면으로 반하는 것이라고 할 수 있다. 이어가 결구를 이처럼 중요하게 인식한 원
인은 당시에 자신이 직접 희곡의 공연상황을 체험했기 때문이었다.

일찍이 내가 뛰어난 작자가 지은 것을 읽어 보았는데, 애석한 것은 그
가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우
에 의해 공연되지 못한 점이니, 음을 살피고 율을 조화시키는 것이 어려운
것이 아니라, 결구 전체의 규모가 좋지 않았기 때문이었다.¹⁰⁾

위의 인용문에서 밝히고 있듯이 결구의 우열이 희곡의 공연을 좌우하는 중요한
요소로 작용했기 때문이다. 다음 단계로 이어가 제시하고 있는 결구의 개념을 자
세히 살펴볼 필요가 있다. 이어는 결구를 조물주가 사람을 창조하는 것(胞胎形成)
과 건축사가 집을 짓는 것(建宅設計)을 비유로 들어 설명하고 있다. 주된 요지는
조물주가 인간을 창조할 때 먼저 사람의 전체적인 형상과 신체의 각 기관을 구상
한 후 피를 떨어뜨려(點血) 오관과 백해를 갖추게 한다는 것이다. 계획 없이 중간

9) 至于結構二字, 則在引商刻羽之先, 拈韻抽毫之始,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. 『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.

10) 嘗讀時髦所撰, 惜其慘澹經營, 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. 전게서.

중간 사람의 형상을 만든다면 머리부터 발까지 무수히 많은 끊어진 흔적들이 생길 것이다.¹¹⁾ 건축사가 집을 지을 때도 집의 터와 뼈대를 세우기 전에, 사용할 목재와 문과 마루 등의 위치를 먼저 설계하는 것¹²⁾이 먼저라는 것이다. 희곡의 각도에서 보면 극에 대한 전체적인 구상과 설계가 바로 결구의 개념이다. 희곡 속에는 여러 등장인물이 크고 작은 사건 속에서 관계를 형성하며 극을 이끌어 간다. 극작가는 조물주나 건축가처럼 인물과 사건에 대한 안배와 설계를 구상하는 것이 우선 순위라는 것이다. 이어가 희곡창작에서 결구를 중요하게 인식한 것은 희곡의 스토리 구성을 중요하게 인식한 것이다. 희곡의 정의를 배우가 무대에서 어떤 완전한 스토리를 공연하는 것으로 본다면, 희곡은 스토리의 예술이라고 표현할 수도 있을 것이다. 희곡의 결구는 스토리의 구조를 내용으로 하고 스토리의 구조는 결구를 형식으로 삼는다고 할 수 있다. 이어가 제시한 결구의 개념은 결국 극을 창작할 때 어떤 스토리를 어떻게 조직해야 하는가에 대한 방법론이라고 볼 수 있다. 그가 추구하는 희곡의 결구는 공연성을 유지하면서 스토리를 전개해나가는 것이라고 할 수 있다.

공연성은 앞에서 설명했듯이 관객의 극에 대한 이해와 흥미에 의해서 좌우된다. 먼저 극에 대한 이해를 제고시키기 위해서 희곡의 결구는 어떻게 조직되어야 하는가? 글을 모르는 어린아이까지도 희곡을 이해하려면 스토리는 어떻게 구성되어야 하는가? 이어는 희곡 결구의 單一化를 추구하였다. 단일화는 단순화를 의미하지는 않는다. 결구의 단일화에 대한 방법론으로 이어는 극작가가 희곡을 敍事하는 단계에서 먼저 주뇌를 세울 것(立主腦)을 제시한다. 주뇌는 이어가 제시한 독특한 개념으로 희곡의 주제와는 다른 개념이다.

主腦란 다른 것이 아니라, 바로 작자가 글을 세우는 本意이다. 傳奇 또 한 그러하다. 한 편의 극 속에는, 무수한 人名이 있지만, 결국 모두가 助演에 속하며, 작자의 원 뜻을 살펴보면, 오직 하나의 인물(一人)을 위해서 설

11) 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, 當有無數斷續之痕, 而血氣爲之中阻矣. 전계서.

12) 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. 전계서.

정한 것이다. 즉 이 하나의 인물(一人)은, 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 사건(一事)을 위해서 설정되어 있다. 이 하나의 人物과 하나의 事件이, 바로 傳奇를 쓰는 것의 主腦이다.....『西廂記』는, 오직 張君瑞 한 사람을 위한 것이며; 張君瑞 한 사람은, 또한 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 그러한 것임은, 일일이 다 열거할 수 없다.¹³⁾

위의 인용문을 분석해보면 주뇌는 희곡 속에서 인물들 사이에 갈등의 원인을 제공하는 하나의 사건(一事)을 배치하는 것을 의미한다. 주뇌는 一人과 一事에 의해서 구현되지만 一事에 더 무게 중심이 있다. 一人은 주인공을 포함한 극 속의 핵심인물이며 一事은 『서상기』의 예에서 알 수 있듯이 극 속 인물들의 행동과 운명의 방향을 결정해 주는 관건의 역할을 한다. 주뇌는 스토리의 전개와 심화를 전개하는 원인을 제공한다. 조물주가 피를 떨어뜨려(點血) 사람의 포태와 오관과 백해를 갖추게 하듯, 희곡 속에서 모든 사건과 인물들의 관계를 형성하고 전개시키는 點血과 같은 역할을 한다. 일인과 일사만 파악하면 희곡의 사건의 발단과 전개와 결말을 쉽게 파악하고 이해할 수 있을 것이다. 주뇌를 세워서 희곡의 결구를 유기적으로 구성할 것을 제시한 것이라고 할 수 있다. 주뇌를 세우는 것과 더불어 희곡의 이해를 제고시키는데 필요한 것은 불필요한 스토리를 없애는 것이었다.

13) 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, ...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. 『中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一』, 전개서, ‘立主腦’, 14쪽.

『형차기』·『유지원』·『배월정』·『살구기』가 후세에 전할 수 있었던 것은, 오직 하나의 선색으로 일관하며, 결코 옆으로 뺀어 나간 또 다른 가지의 이야기가 없었기 때문이다. 삼척동자도 이 극을 연출한 것을 보고서, 모두 마음속에 이해할 수 있었고, 입으로 말할 수 있었던 것은, 그것이 처음부터 끝까지 제이의 사건이 없고, 오직 한 사람(一人)에 의해서 일관되었기 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 불거리가 많은 山陰의 길속에 들어간 것처럼 느끼게 하여, 사람들마다 미처 받아들이지 못하게 한다. 무대의 각색은, 단지 몇 사람이며, 설사 (극 속에서) 수 천백 명이 바뀐다 해도, 또한 단지 이 몇 사람의 분장에 의한 것으로서, 오직 무대 위에서의 (이 몇 명의 배우에 의한 등퇴장의) 빈번함 달려 있는 것이지, 이름을 바꾸는 것(새로운 인물을 계속 등장시키는 것)에 있지 않다는 사실을 모르기 때문이다. 화려히 장씨를 등장시키고 화려히 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?¹⁴⁾

인용문은 스토리의 전개를 하나의 사건을 중심으로 주인공에게 집중시킬 것을 제시하고 있다. 지엽적이고 불필요한 줄거리와 인물들을 과감하게 없애야 삼척동자도 극을 이해하고 즐길 수 있다고 설명한다. 사실 극작가들은 스토리를 보다 다양하고 인상적으로 전개시키기 위해서 많은 신경을 쓴다. 주인공의 행동을 보다 크게 강조하기 위해 次位의 인물을 설정하고, 伏線의 사건을 만들기도 한다. 사건을 보다 화려하고 복잡하게 설정하기 위해 작가들은 필요 이상의 인물을 설정하는 수가 있다. 이 필요 이상의 인물들은 또한 필요상 사건을 동반하게 된다. 결국 복잡한 사건과 많은 인물들을 나중에 처리할 수 없게 되면 偶然이라는 편리한 수단

14) 頭緒繁多, 傳奇之大病也. 『荊』·『劉』·『拜』·『殺』之得傳於後, 止爲一線到底, 並無旁見側出之情. 三尺童子觀演此劇, 皆能了了於心, 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, 單籌枝節, 謂多一人加增一人之事. 事多則關目亦多, 令觀場者如山陰道中, 人人應接不暇, 殊不知戲場脚色, 止此數人, 便換千百箇姓名, 也只此數人裝扮, 止在上場之勤不勤, 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? 전게서, '減頭緒', 18쪽.

으로 인물과 사건을 없애 버리기도 한다. 극에 대한 설득력과 이해력을 떨어뜨리게 한다. 결국 불필요한 등장인물과 복잡한 스토리의 전개는 관중들의 극에 대한 집중력과 이해도를 떨어뜨리는 결과를 가져오게 된다. 주제를 중심으로 불필요한 사건과 인물들을 없애고 결구를 單一化 시키면, 관중들은 줄거리의 흐름을 쉽게 알 수 있고, 결과적으로 극을 쉽게 이해할 수 있게 되고 극의 공연성은 제고된다. 그런데 극의 스토리 전개가 상호 관계없이 단순히 사건들을 산술적으로 나열한 것이라면 관중들에게 극에 대한 설득력과 집중력을 또한 감소하게 된다. 필요한 사건들을 또한 서로 유기적이고 논리적으로 연결시키는 것이 필요하다.

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. ……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 한다¹⁵⁾.

희곡의 스토리는 사건들의 결합으로 이루어진다. 주인공을 둘러싸고 사건들이 얽히면서 갈등이 생기고 얽혔다가 풀리면서 갈등이 해소된다. 주제를 세워 핵심인물과 관건의 사건을 배치하여 결구를 구성하는 것은 옷감을 재봉할 때 바느질의 긴밀함이 중요하듯, 희곡에서 사건과 사건들이 서로 호응하면서 긴밀하게 결합되어야 함을 강조한다. 사건들이 서로 호응한다는 것은 단순히 연결되는 것이 아니라, 서로 관련성을 갖고 연결된다는 의미이다. 앞에서 설명했듯이 극작가는 주인공의 행동을 강조하기 위해 次位의 인물과 복선의 사건을 만들기도 한다. 극을

15) 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；……每篇一折，必須前顧數折，後顧數折。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。전게서, '密針線', 16쪽.

시작할 때 출발된 사건은 제이 제삼의 보다 강력하고 복잡한 사건들을 동반한다. 이러한 극의 전개 과정에서 가장 중요한 것은 모든 사건과 행동이 자연스럽게 보여야 하며 논리적이어야 한다는 것이다. 복선과 차위의 인물들을 설정하되 상호관계에 있어 항상 논리적이어야 한다. 이어는 이러한 것을 관계성과 호응이라는 용어로 설명하고 있다. 논리적으로 원인과 결과를 갖는 관련된 사건들은 자연 극의 흐름을 쉽게 알 수 있게 할 것이다. 사건들은 극 속 주인공의 생각과 행위에 의해서 방향성을 갖고 전개되며, 전체적인 스토리로 완성된다. 사건들이 서로 논리적 관련성이 없이 전개된다면, 주인공들의 생각과 감정, 행위들도 결과적으로 앞뒤가 맞지 않게 되고, 당연히 관중들은 주인공들의 행위를 이해하지 못하게 된다. 사건들의 유기적 관련성은 관중들이 극을 이해하는 연결고리인 것이다. 그렇기 때문에 모든 인물과 사건은 주인공의 성격과 결심을 돕고 주제를 보다 강력히 나타낼 수 있도록 상호 논리적인 관계에 있어야 한다. 그러므로 희극에서 불필요한 줄거리를 없애고 사건들 사이의 유기적 결합과 전개를 추구하여 희극의 결구를 단일화시키는 것은 희극의 공연성을 제고하는 매우 중요한 요소라고 할 수 있다.

2) 새로운 스토리의 선택과 운용

이어의 결구론은 앞에서 살폈듯이 무엇을 제재로 어떻게 쓸 것인가에 대한 논거인데, 두 가지 요소를 포함하고 있다. 위에서 논한 결구의 단일화는 희극을 어떻게 쓸 것인가에 대한 것으로 주로 스토리의 구성을 어떻게 조직할 것인가에 대한 것이다. 희극의 공연성이 관중들의 극에 대한 이해도와 흥미에 근거한다면 앞으로 살펴볼 희극 속의 스토리 선택과 운용은 관중들의 흥미와 관계된 것이라고 할 수 있다. 주제를 중심으로 희극 스토리의 논리적이고 유기적 구성은 관중들의 극에 대한 이해도를 제고시키는데 중요하지만, 논리적인 연결 속에서도 관객들이 전개되는 사건과 등장하는 인물에 대해 무한한 흥미를 갖도록 해야 한다. 관중들은 희극을 관람하면서 주인공이 되어 악당을 물리치기도 하고, 사랑에 빠지고 아파하며 즐거워한다. 주인공들의 생각과 행동이 모두 관중 자신들의 생각과 행동이 되며,

주인공과 일체감을 갖게 된다. 그러므로 주인공들을 둘러싼 사건의 전개는, 극 속에 몰입된 관중들이 극을 이해하는데 매우 중요한 요소인 것이다. 관중들은 극을 보면서, 갈등의 해소를 통해 감정의 카타르시스를 느끼고, 악인들의 최후를 보면서 교훈을 얻게 된다. 이것은 관중이 극장을 찾는 중요한 이유 중의 하나이다. 그러므로 극작가는 희곡을 창작할 때 그의 스토리의 구성과 더불어 관중에게 어떠한 사건과 인물을 제재로 선택하여 극을 창작할 것인가는 관중들을 극장으로 불러오는 중요한 요소이다. 관중의 대상 및 범위와 더불어 제재의 선택과 운용은 극작가가 창작 의도를 가지고 희곡을 창작할 때 봉착하는 또 하나의 난제이다. 주제를 세우고 스토리를 안배하는 것이 희곡의 뼈대라면 관중들에게 재미를 줄 수 있는 제재를 선택하고 스토리를 운용하는 것은, 희곡의 피와 살에 해당한다고 할 수 있다. 어떠한 사건과 인물을 제재로 선택해서 스토리를 구성해야 관중에게 즐거움과 흥미를 줄 수 있을까? 결구의 개념을 설명하면서 제시한 “기이한 사건(奇事)이 있어야 비로소 기이한 글(奇文)이 있는 것이다”라는 이어의 언급을 고려해보면 기이한 사건(奇事)을 희곡 제재의 중요한 요소로 인식한 것으로 볼 수 있다. 이러한 관점은 그가 희곡에 대한 정의를 논하면서 그 가치를 언급한 것에서 알 수 있다.

옛 사람이 극본을 “傳奇”라고 부른 것은, 그 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 奇의 다른 이름이다. 만약 이러한 情節이 이미 극장에서 상연된 것이라면, 천 사람, 만 사람이 함께 보아, 결코 奇한 것이 없을 것이니, 어찌 전할 필요가 있으랴? 때문에 작가들은 반드시 “傳奇” 두 글자의 뜻을 이해해야 한다.¹⁶⁾

극작가는 누구나 자신이 창작한 희곡이 무대에서 공연되고, 후세에 전해지는 것을 희망할 것이다. 일반적으로 사람들은 익숙한 사물이나 사건에 비해서, 상대적으로 낯설고 신기한 것에 쉽게 큰 흥미와 많은 관심을 표현한다. 이러한 관점은

16) 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? 是以填詞之家, 務解“傳奇”二字. 전계서, ‘脫稟白’, 15쪽.

이미 심리학적으로도 증명된 사실이다. 인용문에서 알 수 있듯이 관중들이 과거에 보지 못한 기이하고 특이한 것을 희곡의 제재로 삼아야, 관중들의 호응을 얻고 극장에서 상연 될 수 있다는 의미이다. 상연되는 희곡이 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 중요한 점은 인용문에서 기이한 것을 설명할 때 기괴한 것이 아니라 과거에 사람들이 보지 못했던 새로운 것을 의미한다. 이어가 추구하는 기이한 것은 새로운 것과 의미와 동일하다고 할 수 있다. 때문에 그는 기이한 것에 대한 의미를 다음과 같이 설명한다.

일상적으로, 보고 듣는 것 밖에서 따로 듣고 본 바가 있고서야 새롭다고 말하는 것이 아니다. 먹고 마시고 입고 거처하는 가운데 모두 지극히 기이한 일과, 매우 아름다운 情이 있는 것이다. 눈과 귀로 살펴보면, 익히 보고 들은 것인데, 詩와 詞 속에서 고찰해보면, 실로 드물게 듣고 본 것이니, 이것으로써 새로움을 삼아야, 비로소 詞 가운데서 新이 되는 것이지, 『齊諧』의 지괴류나 『南華』의 황당류에서 말하는 新은 아니다.¹⁷⁾

비록 新奇가 귀중하나, 또한 반드시 새로우면서도 타당해야 하며, 기이하면서도 진실해야 한다. 타당과 진실은, 결국 理라는 한 글자를 벗어날 수 없다.¹⁸⁾

이러는 희곡의 제재는 보편적이고 합리적인 인간의 삶에서 찾아야 함을 강조한다. 신기한 타당하면서도 진실해야 하며 결국 이치를 벗어날 수 없다는 언급에서, 신기한 제재는 우리 삶속에 존재하는 사람의 정(人情)과 사물의 이치(物理) 속에 존재한다고 할 수 있다. 때문에 기이한 것이란 먹고 마시고 입고 생활하는 우리의 일상 속에 존재한다고 말한다. 그러므로 신기한 것은 인정과 물리에 어긋나는 항

17) 非于尋常聞見之外, 別有所聞所見, 而後謂之新也. 卽在飲食居處之內, 布帛菽粟之間, 盡有事之極奇, 情之極艷, 詢諸耳目, 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〉, 浙江古籍出版社, 1989, 509쪽.

18) 雖貴新奇, 亦須新而妥, 奇而確. 妥與確總不越一理字. 李漁의 情節의 新奇性은 또한 반드시 '人情物理'에 맞는 것임을 알 수 있다. 전게서, 510쪽.

당한 것과는 반드시 구분해야 한다. 일상생활 속에 익숙한 것들이 詩나 詞같이 문학과 예술 속으로 들어가면 새로운 것으로 변화될 수 있고 관중에게 흥미를 자극할 수 있게 된다. 보편적이고 타당한 소재들을 극작가가 희곡 작품으로 각색하여 새로운 것으로 탄생시킬 수 있다는 의미이다. 그러나 극작가가 희곡을 창작할 때, 이전의 희곡과 다른 차별성과 독창성을 갖는 작품을 창작하기란 매우 힘든 작업이라고 할 수 있다. 관중들의 흥미를 자극할 수 있는 새롭고 신기한 작품의 창작은 과거나 지금도 극작가에게 상당한 고통을 줄 것이다. 그러므로 극작가는 현실 생활 속에서 우선 새로운 제재를 발굴하기 위해 꾸준히 노력해야 할 것이다. 과거에 사용되지 않았던 제재는 새로운 것으로 간주될 수 있으며 당연히 우선적으로 극작가가 채택해야 할 제재이다. 이러한 노력은 이어에게도 찾아볼 수 있다.

세상에는 기이한 사건은 많지 않고, 일상적인 사건이 많은데: 사물의 이치는 쉽게 다 표현해낼 수 있어도, 사람의 情은 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.¹⁹⁾

이어는 희곡 스토리 제재의 발굴에 대해서 1차적으로는 과거에 사람들이 쓰지 않은 것을 선택하는 것이며, 다음으로는 사용되었던 제재도 새롭게 변화시켜 관중들의 흥미를 끌 수 있다고 인식했다. 그것은 인용문에도 언급했듯이 사람의 정은 다 표현해내기 어렵기 때문이다. 우리들은 일상생활 속에서 자신의 지위와 관계에 따라서 다양한 상황에 마주하게 되고 그 관계 속에서 무궁무진한 정이 발생하고 변화하게 된다. 이어는 이러한 관점에 착안하여 사람의 정은 다 표현해 낼 수 없으며, 이에 근거한 희곡의 새로운 제재는 무궁무진 하다는 것이다.

19) 常事爲多: 物理易盡, 人情難盡. 有一日之君臣父子, 卽有一日之忠孝節義. 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·閒情偶寄卷之一』, 「詞曲部·結構第一」, 「戒荒唐」, 19쪽.

설령 이전 사람들이 이미 본 일이라 하더라도, 묘사를 다하지 못한 감정과, 묘사를 불완전하게 한 양태가 얼마든지 있다. 만약 자신을 그 입장에 놓아, 은미한 것을 발굴하고, 죽은 先人이라도, 능히 나에게 영감을 주어, 나에게 아름다운 필치를 제공해주며, 깊고 뛰어난 감정을 빌려주어, 雜劇을 창작해서, 사람들로 하여금 지극히 새롭고 아름다운 말을 감상케 하며, 그것이 지극히 진부한 일이라는 사실을 잊을 수 있게 하는 것이면, 이것이 바로 최상의 것이다.²⁰⁾

사람의 감정과 양태는 문학이든 예술이든 완전하게 묘사될 수 없다는 것이 하나의 이치라고 할 것이다. 변화하는 삶 속에서 사람의 감정과 생활의 양태는 극작가의 손을 거치면서 진부한 것도 새로운 것이 될 수 있다. 이어는 이러한 점에 착안하여 희곡의 제재들을 발굴하고 창작하여 당시 많은 관중들에게 즐거움과 흥미를 제공했다. “천하의 부녀자와 어린아이들이, 湖上笠翁(李漁)이 있음을 모르는 자가 없었다”²¹⁾라는 清代 포선(包璇)의 언급에서도 알 수 있듯이 이어의 작품은 폭넓은 관중을 확보하였으며 당시에 광범위하게 공연 되었다. 이어의 작품들을 살펴보면 일상 속에 존재하는 세속 관념에 새로운 인식과 변화를 주어 관중들에게 흥미를 불러 일으켰다. 일반적으로 남녀간의 사랑은 희곡의 제재로서 보편적인 것이며 어찌면 다소 진부하게 느껴질 수도 있다. 그의 작품 중 『憐香伴』은 남녀사이가 아니라 여성들 사이의 애정을 다룬 작품이다. 파격적이라고 할 수 있다. 여주인공들이 서로 첫눈에 반해 사랑에 빠지고, 평생 같이 서로 의지하고자 상대방을 자신의 남편에게 소실로 맞이하도록 한다. 그러나 동성애의 퇴폐적인 사랑이 아니라, 서로의 자질을 진정으로 아껴주는 사랑으로 승화시킨다. 『鳳求凰』은 한 명의 남자를 두고 세 명의 여자가 다투는 내용인데, 세 번의 혼인이 모두 여자가 남자를 쫓아서 이루어진다. 피동적이고 유순하며 내성적인 기존의 여성 이미지를 탈피하고 주동적이며 능동적인 애정을 추구하는 여성들로 묘사된다. 희곡의 스토리 구성

20) 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, 假以蘊綉之腸, 製爲雜劇, 使人但賞新極艷之詞, 而竟忘其爲極腐極陳之事者, 此爲最上一乘. 전개서, 19쪽.

21) “天下婦人孺子, 無不知有湖上笠翁”, (清)包璇 『李先生「一家言全集」序』, 『李漁全集』卷一, 1쪽.

에 기묘함(巧)을 더하여 관중에게 흥미를 제공하는 작품도 있다. 『巧團圓』은 어려서부터 고아였던 주인공이 자신과 아무 관계도 없는 늙은 노인을 돈으로 사서 아버지로 삼고, 친분도 없는 늙은 할머니를 또한 돈으로 사서 어머니로 삼는데, 결국은 후에 모두가 자신의 친부모란 사실이 밝혀지게 된다. 『風箏誤』는 이어의 대표작품으로 많은 사랑을 받았는데 남녀 주인공들이 풍쟁에 사랑의 시를 써서 날려 보내 화답하는데, 공교롭게도 하인이 잘못 가져가 주인공들의 사랑이 엇갈리게 된다. 우연과 착오를 사용한 기묘한 만남이 관중들에게 재미를 느끼게 한다. 또한 극작가들이 이전에 다루지 않았던 인물과 사건을 발굴하여 독창적인 연출방식을 사용하여 공연하기도 했다. 『比目魚』는 극단단원들 간의 사랑 이야기를 쓴 것인데, 봉건예교의 속박으로 두 사람은 가까워질 방법이 없었다. 단지 딸은 역할이 부부인 경우에만 부부의 호칭을 쓰며 극 속에서 사랑을 확인할 뿐이었다. 주인공 남녀는 사랑이 꺾박을 당하자, 자살하는 장면에서는 여주인공이 정말로 물에 뛰어 들며 자신을 꺾박한 사람들을 욕하며 자살을 실행하고, 남자 주인공도 함께 뛰어 들어 자살한다. 신화적이고 초현실적인 요소를 다룬 작품도 있다. 『蜃中樓』는 신화를 현실생활 속에 굴절시킨 것인데, 바다를 끊이거나 바다 속의 龍宮과 仙境 등 초자연적인 이야기들이 나오지만 신들도 인간과 동일한 인륜과 혼인관념을 가진 인물들로 묘사한다. 『奈何天』에서는 용모가 추한 주인공이 목욕을 한 후 준수하고 총명한 사람으로 바뀌는 기적이 일어나는데, 이것은 좋은 일을 하면 하늘이 보답해 준다는 人情과 物理에 호소하여 관중들에게 즐거움과 흥미를 제공한다.

3. 音律의 公演性 설계

희곡의 공연성은 관중과의 소통에 근거하며, 관중들의 극에 대한 이해와 흥미를 중요한 요소로 삼고 있다. 이어는 희곡의 공연을 결정짓는 중요한 요소로 제일 먼저 결구의 중요성을 강조했다. 결구의 단일화와 스토리구성의 신기성을 통해 관중의 극에 대한 이해를 높이고 흥미를 제공하며 희곡의 공연성을 제고시켰다. 그

런데 고전 희곡의 가장 큰 연출특징은 배우가 무대에서 주로 노래를 통해서 관중들에게 감정과 스토리의 전개를 전달한다. 노래의 창작은 작품의 성패를 좌우하는 매우 중요한 요소라고 할 수 있다. 결국 희곡창작의 제일 우선순위로 삼았지만 음률의 중요성을 결코 간과한 것은 아니다. 훌륭한 극작가가 되려면 극본 속의 노래 부분을 잘 창작해야 했으며, 음률에 정통해야 했다. 희곡 속의 노래부분을 곡문(曲文)이라고 하는데, 곡문의 창작은 정해진 곡보(曲譜)의 음률 규칙에 따라 글자를 채워서 문장을 만들기에 전사(填詞)라고 했다. 곡문의 창작은 중국의 전통 시가(詩歌)의 창작 방법에서 발전한 것으로 전사(填詞)할 때는 글자들의 평측(平仄)과 압운(押韻) 등의 까다로운 음률을 준수해야 했다. 고전희극 속에서 곡문은 기본적으로 희곡의 본질을 규명하는 중요한 요소이다. 극작가나 관중의 곡문에 대한 이해는 희곡의 창작과 유행 및 발전을 결정하는데 중요한 역할을 한다고 볼 수 있다. 이어는 희극창작의 요소 가운데 우선순위를 결구에 둔 것이지, 결코 음률을 중요하게 인식하지 않은 것은 아니었다. 그는 “정절의 신기백출과 문장의 변화 무궁은, 모두 곡보 속의 정해진 격식을 벗어날 수 없다²²⁾”라고 강조하고 있다. 극의 구상과 스토리 전개 및 구성이 결구와 관련되어 있지만, 스토리의 전개는 곡문을 빼놓고는 성립될 수 없다. 그리고 곡문은 성립은 또한 음률을 빼놓고는 성립할 수 없다. 결구가 사람의 뼈대고 곡문이 살이라면 음률은 피에 해당한다고 할 수 있을 것이다. 희곡의 공연성이 관중의 극에 대한 이해도와 흥미와 관련되어 있다면, 곡문 역시 이러한 점에 근거하여 창작해야 할 것이다. 우선 곡문의 내용을 관중의 눈높이에 맞춰야 할 것이다. 결국은 정해진 밑그림이나 기준이 없지만 곡문은 정해진 규율의 곡보를 바탕으로 창작되어야만 한다. 음률에 비해서 정해진 규칙이 없는 결구를 구성하는 것은 극작가에게 정말 망막한 작업일 수 있다. 때문에 이어는 결구를 구성하는 것이 더 어렵다고 인식한 것이다. 곡문을 창작할 때 가장 기본적인 극작가의 태도는 까다로운 음율을 철저히 준수하는 것이다. 음률이 담겨진 곡보는 극작가에게는 곡문을 창작하는데 필요한 밑그림과 같다. 이어는 이러

22) “情事新奇百出，文章變化無窮，總不出譜內刊成之定格”『中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之二』，「詞曲部·音律第三」，凜遵曲譜，38쪽.

한 이유에서 곡보를 여인이 지수를 놓은 꽃무늬나 표주박의 본과 같다고 비유했다.²³⁾ 이어는 단순히 음률을 철저히 준수하는 것에 그치지 않고, 그 속에서도 극작가의 재능을 훌륭하게 펼칠 수 있다고 강조한다. 극작가를 속박하여 재능을 펼치지 못하게 하는 것이 곡보지만, 반대로 재능을 펼치게 할 수 있는 것도 곡보이기 때문이다.²⁴⁾ 극작가는 음률을 지키면서도 능동적이고 창조적으로 자신의 창작재능을 발휘하고, 규칙을 넘지 않으면서도 효율적으로 음률의 규칙을 이용하여 곡문을 창작해야 한다. 곡문과 곡률의 유기적인 결합을 통해 극의 내용을 잘 전달하고 공연성을 제고시키는데 이어의 고민이 있었다. 이어는 극작가였지만, 직접 자신이 극단을 조직하여 전국을 순회하면서 공연하기도 하였다. 극단의 주인이자 배우들을 훈련시킨 연출가의 역할도 하였다. 그의 이러한 실제적 경험은 음률론에 반영되어 공연성을 제고시키는데 바탕이 되었다. 까다롭고 난해한 음률을 실제적이면서도 쉽고 편리하게 적용할 수 있도록 심혈을 기울이고 있다.

1) 曲韻의 실제적 운용과 개편

曲文은 노래하는 부분인데 詩의 韻처럼 曲속에도 지켜야할 韻이 존재한다. 극작가는 극의 분위기나 등장인물들의 감정을 묘사하기 위해 적합한 글자를 선택해서 곡문을 짓는데, 曲譜 속에는 지정된 운의 위치가 있다. 극작가가 곡보 속의 운

23) 曲譜는 填詞의 밑그림으로, 아녀자가 刺綉를 놓는 꽃무늬 본과 같다. 꽃 한 송이를 본떠 놓으면, 꽃 한 송이를 수놓고; 한 잎을 그려 놓으면, 한 잎을 수놓는다. 졸렬한 것이라도 조금도 뺄 수 없으며, 교묘한 것이라도 약간 덧붙일 수 없다.(曲譜者, 填詞之粉本, 猶婦人刺綉之花樣也. 描一朵, 刺一朵: 畫一葉, 綉一葉. 拙者不可稍減, 巧者亦不能略增)..... 본에 따라 표주박을 그린다는 말은, 결국 填詞를 위해 말한 것과 같다. 그 妙는 본에 의거하는 속에서, 훌륭하고 나쁜 것이 구별되어 나오는 데 있다. 약간이라도 한 실의 출입이 있게 되면, 표주박 모양은 동그랗지 않게 되고, 네모에 가깝지 않으면 납작한 것과 비슷하게 될 것이다. 표주박이 어찌 그리기 쉽겠는가!(然花樣無定式, 儘可日異月新; 曲譜則愈舊愈佳, 稍稍趨新, 則以毫釐之差而成千里之謬. 情事新奇百出, 文章變化無窮, 總不出譜內刊成之定格. 是束縛文人而使有才不得自展者, 曲譜是也). 『中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之二』, 전게서, 『凜遵曲譜』, 38쪽.

24) 文人을 속박하여 재능을 스스로 펼치지 못하게 하는 것이, 바로 曲譜이며; 劇作家를 厚待하여, 재능을 홀로 펼치게 하는 것도, 또한 曲譜인 것이다.(是束縛文人而使有才不得自展者, 曲譜是也; 私厚詞人, 而使有才得以獨展者, 亦曲譜是也). 전게서.

을 채울 때는 韻書를 참고하여 운에 맞는 글자를 채워야 한다. 이어는 극작가의 뛰어난 재능도 중요하지만 이백이나 두보가 훌륭한 시인으로 좋은 작품들을 쓴 것도 규정된 시운을 잘 지켰기 때문이라고 강조하며, 극작가도 곡운을 엄격하게 지켜야 한다²⁵⁾고 지적했다. 당시에 기준이 되었던 韻書는 元대에 만들어진 『中原音韻』이었다. 『중원음운』은 원대에 北曲에 맞추어진 北韻 계통으로서, 이어 당시에 유행한 南曲의 南韻 계통이 아니었다. 『중원음운』은 같은 운에 속하는 글자들을 분류하여 나열해 놓고 있는데, 魚와 模를 동일한 하나의 운으로 열거하고 있다. 이어는 이에 대해서 魚模는 그 韻의 차이가 멀어서 마땅히 따로 구분하여 실제적인 상황에 맞게 사용하고 개편해야 한다고 제시했다.

魚模는 하나의 韻으로 되어 있는데, 반드시 두 개로 분별해야 하는 것이다. 魚와 模는, 서로 거리가 매우 먼데, 周德淸이 당시에 무슨 연고로 이것을 같이 두었는지 모르겠다.²⁶⁾

魚와 模는 韻이 서로 다르고 차이도 크므로, 곡속에 함께 사용되면 “문장으로 읽어도 또한 字句가 발음하기에 거북하고, 聲韻이 귀에 거슬린다(自作文字讀, 亦覺字句聲牙, 聲韻逆耳)”²⁷⁾고 당시의 상황을 구체적으로 지적했다. 만약 하나의 곡속에 함께 사용되면 배우는 노래하기가 거북하게 느끼고, 그 聲韻이 관중들의 귀에 거슬리게 들려 공연에도 맞지 않다는 것이다. 때문에 李漁는 『중원음운』을 지은 周德淸이 같은 韻으로 처리한 것에 대해 개편을 제시 했던 것이다. 그는 한걸음 더 나아가 글자와 聲韻이 曲文 속에서 서로 어울리게 사용할 수 있는 해결책도

25) 대저 詩와 戲曲을 짓는 것은, 理致가 동일하다. 沈約의 詩韻이 있기 이전에는, 大同小異한 韻이 혹 詩 속에 들어가 叶韻 할 수 있었지만, 이 책이 있는 부터는, 즉 『詩經』의 詩인들이 다시 태어난다 해도, 제약을 따라야 할 것이다. 李白이 詩仙이고, 杜甫가 詩聖이니, 그 재능이 어찌 沈約만 못하겠는가만? 일찍이 제주와 생각이 다양하고 뛰어 나면서도 韻을 뛰어 넘었다는 것을 듣지 못했다. 하물며 다른 사람에 있어서랴? (夫作詩 填詞, 同一理也 未有沈休文詩韻以前, 大同小異之韻或可叶入詩中, 既有此書, 卽三百篇之風人復作, 亦當俯就範圍. 李白詩仙, 杜甫詩聖, 其才豈出沈約下? 未聞以才思縱橫而躍出韻外. 況其他乎?), 전게서, '格守詞韻', 38쪽.

26) 魚模一韻, 斷宜分別爲二. 魚之與模, 相去甚遠, 不知周德淸當日何故而同之. 전게서 40쪽.

27) 전게서.

제시하였다.

만약 劇作家가, 그 文字와 聲音을 아름답게 하려면, 鶯堂 魚韻은 魚韻, 模韻은 模韻대로 운용하여, 서로 섞이지 않게 해야, 매우 타당한 것이 된다. 설령 齣 전체에서 모두 나눌 수 없다면, 혹은 每 曲에서 각각 (둘 중에) 한 韻을 쓴다. 예를 들어 앞의 曲에서 魚를 사용했으면, 魚韻으로 끝까지 사용하고, 뒤 曲에서는 模를 사용하여, 模韻으로 끝까지 사용하는 것인데, 하나의 詩에 하나의 韻을 사용하는 것과 같으며, 뒤가 앞과 같지 않게 하는 것, 또한 간편하여 行할 수 있는 法이다.²⁸⁾

위의 인용문에서 제시한 것처럼 魚模의 韻은 서로 어울리지 않으므로 하나의 곡문 속에 혼용해서 사용하지 말고, 분리하여 다른 곡문에서 각각 사용하면 음률의 효과를 살릴 수 있다는 것이다. 곡운과 관련하여 이어는 또한 險韻의 활용법을 제시하여 희곡 속 인물의 특성을 잘 드러나도록 하는 새로운 운용법을 제시했다. 험운은 일반적으로 그 속에 포함된 글자도 적고 편벽되어 드물게 사용되며 운용도 난해한 편이다. 이러한 험운의 특징에 대해서 다음과 같이 설명한다.

侵尋과 監咸과 廉纖 三韻은, 동일한 閉口音에 속한다. 그러나 侵尋 一韻은, 監咸과 廉纖에 비해 다르게 느껴진다. 발음이 끝날 때면, 侵尋은 閉口音인데도 그 音이 맑고 밝은데, (발음이 끝날 때) 監咸과 廉纖의 二韻은 약간 다르다. 이 二韻은 빠른 박자의 小曲에는 사용할 수 있지만, 느리고 긴 套曲의 詞를 매꾸는 것에는, 鶯堂 피해야 한다. 『西廂記』에서 法華經을 읽지도 않고, 梁王儼을 아랑곳하지 않는 다는 一折에서 그것을 사용한 것은, 惠明스님의 입을 통해서 나오므로써, 소리와 인물이 서로 어울렸기 때문이다. 이 二韻에서 鶯堂 피해야 할 것은, 聲音만이 아니라, 그 韻속에서, 사용할 수 있는 것이 몇 字에 불과하고, 나머지는 모두 어렵고 생소하기 때문에, 구비되어 있되 사용하지 않은 것이다.²⁹⁾

28) 倘有詞學專家, 欲其文字與聲音媲美者, 當令魚自魚而模自模, 兩不相混, 斯爲極妥, 卽不能全出皆分, 或每曲各爲一韻, 如前曲用魚, 則用魚韻到底, 後曲用模, 則用模韻到底, 猶之一詩一韻, 後不同前, 亦簡便可行之法也. 전계서, '魚模當分', 40쪽.

29) 侵尋 監咸 廉纖三韻, 同屬閉口之音. 而侵尋一韻, 較之監咸 廉纖獨覺稍異. 每至收音處, 侵尋閉口而其音猶帶清亮, 至監咸 廉纖二韻則微有不同. 此二韻者, 以作急板小曲則可, 若填悠揚大套之詞, 則宜避之. 西廂不念法華經, 不理梁王儼一折用之者, 以出惠明口中, 聲口恰相合耳.

監咸과 廉纖의 二韻은 曲韻에서는 '險韻'이라고 하는데,音が 어둡고 발음하기가 힘들며 또한 소속된 글자도 편벽되고 적은 특성을 지니고 있다. 이렇게 監咸과 廉纖 二韻은 발음이 어둡고 힘들 뿐만 아니라 또한 소속된 글자 수가 적으므로 押韻의 범위가 제한되어 운용상 상당히 어렵다. 그러나 監咸과 廉纖 二韻의 특성은 박자가 빠른 小曲에 사용하면 그 효과를 볼 수 있다. 李漁가 예로 제시한 『西廂記』 第二本 楔子の 내용을 보면 惠明스님의 성격과 특성을 나타내는 노래 부분에서 효과를 나타내고 있다. 작품 속에서 사용한 監咸과 廉纖의 二韻에 속한 글자들이 등장인물인 惠明의 용감하고 과묵한 성격과 어울려 전혀 생소하거나 부자연스러운 느낌을 주지 않기 때문이다. 편벽되고 난해한 특성을 지닌 험운이지만, 등장인물의 개성을 표현하는데 적합하게 사용할 수 있으며 이러한 운용은 관중들에게 인물의 성격과 개성을 심도 있게 전달하는 효과를 볼 수 있다. 그러나 이러한 險韻의 사용은 王實甫처럼 大家만이 자연스럽게 사용할 수 있을 뿐, 실제로 매우 높은 예술적 조예가 필요하다는 사실과 어려움을 李漁는 또한 강조했다.³⁰⁾

2) 上聲字의 특성에 맞는 운용

이어는 극단을 조직하여 공연하고 배우들을 조련한 경험 통해서 글자의 聲調가 말할 때와 노래할 때 음의 높이와 音感이 다르다는 것을 발견했다. 특히 상성자는 말할 때는 성조가 높지만 노래하면 낮아지는 특성이 있다. 극작가가 곡문을 창작할 때 이러한 점을 간과하고 단지 입속으로 읊으면서 문장을 만든다면, 글자의 억양을 도치시키는 오류를 범하게 된다.

此二韻宜避者，不止單爲聲音，以其一韻之中，可用者不過數字，餘皆險僻艱生，備而不用者也。전게서, 『廉監宜避』, 41쪽.

- 30) “惠明의 曲 속의 拈字 攬字 燁字 贖字 飴字 蘸字 風兮字는, 오직 惠明 만이 사용할 수 있으며, 또한 재능이 큰 王實甫 만이 사용할 수 있는 것이다. 제이의 사람이 『西廂記』를 지으면, 감히 이 險韻을 사용하지 못한다. 초학자는 알지 못하고, 한 折의 시작부분에서 이 운을 사용하여, 全篇에 좋은 句節이 없는 결과에까지 이른다. (若惠明曲中之拈字 攬字 燁字 贖字 飴字 蘸字 風兮字, 惟惠明可用, 亦惟才大如天之王實甫能用, 以第二人作西廂, 即不敢用此險韻矣. 初學填詞者不知, 每於一折開手處誤用此韻, 致累全篇無好句.)” 전게서, 41쪽.

처음 填詞을 배우는 者는, 매번 抑揚을 倒置시키는 병폐를 범하는데, 그 까닭은 어디에 있는가? 그것은 바로 上聲字가, 曲 속에 들어가면 낮아지고 白 속에 들어가면 반대로 높아지기 때문이다. 극작가 가운데서 능히 曲을 노래할 줄 아는 者는, 세간에 극히 드물다: 붓을 잡고 수염을 훑으면서(曲文을 지을 때), 대체로 입 속으로 읊는데, 모두가 말하는 것과 같이 여겨, 매번 上聲字를 만나면 높은 소리로 여겨 버린다. 이 上聲字는, 입에서 나오면 매우 밝고, 귀로 들으면 지극히 맑다. 그 소리가 높고 또한 맑으며, 맑고 또한 밝으니, 자연히 만족하여 빨리 쓰게 된다. (그러나) 曲으로 노래하는 방법은 이와는 상반되어, 읽어 보면 높았던 것이 노래로 부르면 도리어 낮아지는 것을 누가 알리오, 이것이 文人의 妙曲은 책상머리에서 읽기는 유리하지만 무대 위에서는 불리한 일반적인 병폐이다.³¹⁾

인용문에서 이어는 상성자의 실제적인 사용을 통해, 관중들의 곡문에 대한 이해를 제고시키는 방법을 설명하고 있다. 상성자에 대한 음률은 직접 무대에서 연출해 보지 않으면 알 수 없는 실제적인 것이라고 할 수 있다. 노래할 때와 말할 때의 상성자의 성조가 달라지는 것을 알지 못하고 곡문 속에 사용한다면, 배우가 무대에서 상성자를 노래할 때 관중들은 다른 글자로 이해하거나 잘못 이해할 소지가 많다. 또한 이러한 원리를 모르고 극작가가 상성자를 잘못 사용하면, 배우가 가창할 때 관중들은 그 노래가 갖고 있는 聲情을 이해하지 못할 것이며, 노래가 주는 旋律의 美 또한 깨닫지 못하게 될 것이다. 이어는 자신이 파악한 上聲字의 특성을 고려하여 상성자를 구체적이고 편리하게 운용하는 방법론을 제시하였다. 첫째는 曲의 내용에 맞춰서 사용하는 것으로, 曲文 속에서 노래로 부르면 그 음이 낮으므로 그윽하고 고요한 분위기의 曲에 사용할 것을 제시했다.³²⁾ 두 번째는 그윽하고 고요한 분위기의 곡에 사용하더라도, 엷쉬어 가며 사용하여 上聲字의 특성을 두드러지게 하는 것이다.

31) 初學填詞者, 每犯抑揚倒置之病, 其故何居? 正爲上聲之字, 入曲低而入白反高耳. 詞人之能度曲者, 世間頗少: 其握管捻髭之際, 大約口內吟哦, 皆同說話, 每逢此字, 卽作高聲. 此上聲之字, 出口最亮, 入耳極清. 因其高而且清, 清而且亮, 自然得意疾書. 孰知唱曲之道與此相反, 念來高者唱出反低, 此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也. 전게서, '慎用上聲', 45쪽.

32) 이 (上聲字의) 소리는 그윽하고 고요한 가사에 유리하며, 發揚의 노래(曲)에는 불리하다. (此聲利於幽靜之詞, 不利於發揚之曲), 전게서.

설령 그윽하고 고요한 가사라 하더라도, 또한 응당 對를 이루며 사용하고 사이 사이 엮여 사용해야지, 하나의 句 속에 두 개, 세 개, 네 개를 연용 해서는 안 된다. 무릇 曲에서 上聲字에 이르면, 낮게 노래하려 하지 않아도 저절로 낮아지니, 낮지 않으면 이 글자는 노래로 입에서 나올 수 없다. 예를 들어 몇 글자가 높고 홀연히 하나의 글자 소리가 낮으면, 또한 抑揚에 흥취가 있음을 느끼게 된다: 만약 중복된 글자들이 모두 낮으면, 품이 없을 뿐만 아니라, 노래도 없는 것이 된다. 發揚의 노래는, 매번 긴박한 시점에 이를 때마다, 陰調字를 응당 사용해야 하며, 陽調字로 바꾸더라도 語調가 드러나지 않게 되는데, 하물며 上聲字의 지극한 細密함을 사용해야?³³⁾

이어가 제시하고 있는 상성자의 운용은 상당히 실제적이고 효과적인 것이라고 볼 수 있다. 노래할 때와 말할 때의 구분과 극의 분위기에 따라 상성자를 잘 활용하면 관중들은 극의 분위기에 잘 빠져들 수 있으며, 또한 상성자의 활용으로 인해 노래 소리가 주는 억양의 흥취도 느낄 수 있게 된다. 이어는 상성자의 음율을 효과적으로 체계화시키고 극의 분위기에 맞도록 정식화 시켜서 극작가들이 쉽게 활용할 수 있도록 편리함을 제공하였다.

3) 拗句의 용이한 운용

拗句란 曲文 속의 句格과 韻脚이 발음하기에 자연스럽지 않게 배치 되어있지만, 協律상 어쩔 수 없이 그렇게 구성된 句를 말한다. 淸濁·陰陽 및 明用韻·暗用韻이 있고 또한 절대로 用韻하면 안 되는 句格 속에서, 平仄이 어긋나는 매끄럽지 못한 구절(拗句)을 사용해 뜻을 통하게 만드는 것은 매우 어렵다.³⁴⁾ 이러한

33) 卽幽靜之詞, 亦宜偶用 間用, 切忌一句之中連用二 三 四聲. 蓋曲到上聲字, 不求低而自低, 不低則此字唱不出口. 如十數字高而忽有一字之低, 亦覺抑揚有致: 若重複數字皆低, 則不特無音, 且無曲矣. 至於發揚之曲, 每到喫緊關頭, 卽當用陰字, 而易以陽字尙不發調, 況爲上聲之極細者乎? 전게서.

34) 音律의 어려움은, 낭랑하여 발음하기에 좋은 문장에 있는 것이 아니라, 거슬리는 구절에 있다. 낭랑하여 발음하기에 좋은 것은, 만약 이 글자가 聲韻이 맞지 않으면, 임의로 글자를 취하여 바꾸고, 일시에, 모두 문장이 될 수 있으니, 여러 곡을 쓰는데 무엇이 어려운가? 거슬리는 구절이, 설령 음률의 제한을 받지 않아도, 임의대로 쓴다 해도 재능을 나타내기가 어려운데; 하물며 淸濁·陰陽 및 明用韻·暗用韻이 있고, 또한 절대로 用韻하면 안 되는

拗句의 음률을 따라 만들어진 새로운 구절은 잘못하면 관중들이 곡문을 이해할 수 없게 만드는 아주 위험한 결과를 가져온다. 만약 극 속에 요구의 음률에 따라 만들어야 할 곡문이 한 두 개가 아니라면 극작가는 처리하기가 매우 어려울 것이다. 그렇다면 관중들이 文理를 쉽게 이해할 수 있도록 만드는拗句의 음률에 대한 해결책은 무엇인가?

대저拗句를 쓰는 구절에는, 스스로新造語를 만들어서는 안 되며, 成語를 인용해야 한다. 成語는 사람의 입에 익숙해 있어서, 설령 약간 몇 글자를 고치거나, 聲音을 변화시켜도, 발음해 보면 또한 입에 맵스럽게 된다. 새로 만든 句는, 글자가 맵럽지 않아, 발음해 보면 거슬릴 뿐만 아니라, 사람들로 하여금 그 뜻을 이해하지 못하게 한다. 지금 또한 한 두 句를 취해서 시험해 보면: 예를 들어 “柴米油鹽醬醋茶”는 口頭語인데, “油鹽柴米醬醋茶”으로 변화시켜 보거나, 혹은 “醬醋油鹽柴米茶”으로 다시 변화시켜 봐도, 그 뜻을 이해하고, 그 소리를 판별하지 못하는 사람이 없다. 만약 새로 만든 말로서 이러한拗句를 짓는다면, 거의 海外의 方言과 다를 바가 없어, 만드시 통역을 거친 후에야 알 수 있게 될 것이다. 즉 앞에서 인용한 <<幽閨>>의 두 句를 가지고서 그 교묘함과 서투름을 판정해 보면, “懶能向前”, “事非偶然” 두 句는, 모두拗體이다. “懶能向前”一句는, 작자가 새로 만든 句인데, 이 句는 어색함을 느끼게 하고, 읽기에 입에 부드럽지 못하다: “事非偶然”一句는, 일상의 俗語인데, 이 句는 자연스럽게 느껴지며, 맵럽게 읽혀진다: 成語를 사용하면 정교하기 쉽고, 새로 句를 만들면 처리하기 힘들다는 증거가 어찌 아니겠는가?³⁵⁾

拗句의 까다로운 음률 때문에 극작가가 새로 만든 요구의 구절은 잘못하면 방

정해진 格이 존재하여, 제한을 받는 속에서라? (音律之難, 不難於鏗鏘順口之文, 而難於倔強聳牙之句. 鏗鏘順口者, 如此字聲韻不合, 隨取一字換之, 縱橫順逆, 皆可成文, 何難一時數曲. 至於倔強聳牙之句, 卽不拘音律, 任意揮寫, 尙難見才: 況有清濁 陰陽·及明用韻·暗用韻, 又斷斷不宜用韻之成格, 死死限在其中乎?). 전게서, ‘拗句難好’, 41쪽.

- 35) 凡作倔強聳牙之句, 不合自造新言, 只當引用成語. 成語在人口頭, 卽稍更數字, 略變聲音, 念來亦覺順口. 新造之句, 一字聳牙, 非止念不順口, 且令人不解其意. 今亦隨拈一二句試之: 如 “柴米油鹽醬醋茶”, 口頭語也, 試變爲 “油鹽柴米醬醋茶”, 或再變爲 “醬醋油鹽柴米茶”, 未有不明其義, 不辨其聲者.若使新造之言而作此等拗句, 則幾與海外方言無別, 必經重譯以後知之矣. 卽取前引幽閨之二句定其工拙. “懶能向前”·“事非偶然”二句, 皆拗體也. “懶能向前”一句, 係作者新構, 此句便覺生澁, 讀不順口: “事非偶然”一句, 係家常俗話, 此句便覺自然, 讀之溜亮: 豈非用成語易工, 作新句難好之驗乎? 전게서, 43쪽.

언이나 외국어로 인식될 정도가 된다. 이렇게 되면 관중은 통역관 없이는 곡문을 이해할 수 없을 지경에 이를지도 모른다. 극작가는 요구를 사용하여 곡문을 창작 하더라도 반드시 관중들의 청각과 감상에 합당하도록 곡문을 지어야 한다는 것을 강조하고 있다. 관중의 청각과 감상을 만족시키고 극에 대한 올바른 이해를 가져 오도록 요구의 음률을 활용하는 것은 상당히 어려운 작업이라고 할 수 있다. 그러나 이어는 어려운 拗句의 음률에 대해 아주 간단하고 쉬운 해결책을 제시하고 있다. 그는 拗句의 난해한 음률을 成語와 俗語의 활용을 통해 자연스럽게 해결하고 있다.

4) 文理에 타당한 集曲의 창작

극작가가 곡문을 지을 때, 일반적으로 기존 곡보의 여러 곡들을 취합해서 창작 하는 경우가 대부분이었다. 당시 극작가들이 희곡의 문장을 창작할 때, 이러한 집 곡의 방법을 응용하여 자신의 재능을 펼치고자 하였다. 때문에 이어는 “곡보는 새로운 것이 없지만, 곡패의 이름은 새로운 것이 있다³⁶⁾”고 언급했다. 그런데 여러 곡을 모아서(集曲) 새로운 곡을 만들 때, 반드시 앞뒤의 곡조가 이어지고, 문리가 통하도록 하여 관중들의 곡에 대한 이해를 제고시킬 것을 강조했다.

대저 극작가는 기이하고 교묘한 것을 좋아하나, 또한 그것을 펼칠 수단이 없어, 어찌할 수가 없었다. 때문에 두 곡 세곡을 합하여 하나의 곡으로 만들고, 녹여서 (새로운)이름을 만들었는데, 예를 들면 『金索挂梧桐』, 『傾杯賞芙蓉』, 『倚馬待風云』의 종류가 이것이다. 이것은 모두 극작가나 노래에 뛰어난 문인들만이 능히 그것을 할 수 있는데, 그렇지 않으면, 위와 아래의 곡조가 연결되지 않아, 단지 노래하는 자의 비웃음을 받게 된다. 그러나 음조가 비록 조화되더라도, 또한 문리가 반드시 통해야, 비로소 분리된 것을 모아 합칠 수 있게 하는 것이다. ... 단지 결합시키는 것만을 고려하고, 문어의 관통과 사리의 유무를 돌보지 않고, 억지로 글자 수의 曲名을 만드는 것은, 곡패의 이름을 돌아보고 뜻을 생각하게 하는 체제를 잃어버려, 도리어 이전 사람이 이름 짓지 않은 것만 못하다.³⁷⁾

36) 曲譜無新, 曲牌名有新. 전계서, 『稟遵曲譜』, 38쪽.

인용문에 언급되어 있듯이 집곡은 먼저 음조가 조화되어야 하며, 그 다음이 문리가 서로 관통해야 한다고 제시하고 있다. 억지로 조합해서 곡패를 만들면 곡명을 통해서 그 뜻을 생각할 수 있는 원칙을 잃게 되고(生扭數字作曲名者, 殊失顧名思義之體), 문리가 통하지 않으면 결국 관중의 청각을 혼란시켜 극을 감상하고 이해하는 것을 어렵게 만들게 된다. 집곡의 방법에서 음조와 문리의 조화를 추구하고 있는 그의 음률론은 관중들이 극을 쉽게 이해하여 공연성을 제고시키는 것과 긴밀하게 연결되어 있다.

4. 결론

이상으로 이어 희곡이론의 공연성 설계를 결구와 음률을 중심으로 살펴보았다. 희곡은 관중을 위해 공연하므로, 공연성은 관중과의 소통에서 나오며 소통의 결정 요인은 관중들의 극에 대한 이해와 흥미라고 할 수 있다. 관중들은 극을 보면서 내용도 이해하고 재미도 느낀다면, 당연히 극장을 찾을 것이다. 그러나 이어는 극장을 찾는 관중들에게 단순히 즐거움을 제공하는 것만을 희곡의 창작목적으로 인식하지는 않았다. 그는 희곡은 관중들에게 재미를 제공하면서 권선징악의 교육적 역할도 할 수 있다고 생각했다. 그러나 희곡이 지나치게 도덕 교과서식으로 관중들을 상대한다면 관중들은 극장을 외면할 것이다. 희곡의 공연성은 관중들의 극에 대한 이해도와 흥미에 좌우되지만, 그 희곡의 내용 속에는 교훈적인 것도 잠재되어 있다고 할 수 있다. 이어는 희곡의 공연성을 제고시키기 위해, 희곡 결구의 구성을 제일의 요건으로 삼았다. 희곡은 서사문학이므로 그는 스토리의 필요성과 줄거리의 구성이 음률보다도 중요하다고 인식한 것이다. 그는 희곡을 창작할 때 자신의 태도를 다음과 같이 밝히고 있다. “나는 손에는 붓을 잡고 있지만, 입은 도리

37) 盖词人好奇嗜巧, 而又不得展其伎俩, 无可奈何, 故以二曲三曲合为一曲, 熔铸成名, 如『金索挂梧桐』、『倾杯赏芙蓉』、『倚马待风云』之类是也。此皆老于词学、文人善歌者能之, 不则上调不接下调, 徒受歌者揶揄。然音调虽协, 亦须文理贯通, 始可串离使合。...竟有只顾串合, 不询文义之通塞, 事理之有无, 生扭数字作曲名者, 殊失顾名思义之体, 反不若前人不列名目。전게서.

어 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.”³⁸⁾ 그가 얼마나 희곡의 공연성을 제고시키기 위해 노력했는지 알 수 있는 대목이다. 관중들이 관람하거나 듣기에 모두 알맞은 희곡이란 배우의 입장이 아니라 바로 극을 관람하고 듣는 관중의 입장에서 착상하여 나온 것이다. 그는 관중들이 극을 이해하기 쉽도록 결구를 單一化 시켰으며, 단일화는 스토리의 主腦인 一人一事를 매개로 짜여 진다. 단일화를 위해서 지엽적인 줄거리와 인물을 과감히 삭제하고, 앞 뒤 내용이 유기적이고 논리적으로 연결하도록 결구를 조직한다. 희곡 결구의 단일화는 갈등의 관건이 되었던 스토리의 원인과 결과를 한 눈에 볼 수 있게 희곡의 결구를 구성하는 방식이므로 관중들은 극을 쉽게 이해할 수 있다. 또한 관중에게 즐거움을 주기위해 새롭고 기이한 제재를 희곡에 사용토록 하였다. 신기한 제재는 기괴한 것이 아니며 일상생활 속에 존재하는 사람의 情과 物理에서 찾도록 했다. 사람의 情은 자신이 처한 지위와 상황 속에서 다양하게 변화하므로, 신기한 제재도 무궁무진하게 발굴 할 수 있다. 일상생활 속의 보편적이고 평범한 제재를 희곡 속으로 끌어와 신기한 제재로 승화시키는 방법을 그는 자세히 설명하고 있다. 희곡의 음률은 희곡의 예술적 특성을 결정하는 고정 불변의 요소이다. 희곡 속의 노래는 바로 음률에 의해서 창작되고 줄거리 속에 녹아서 배우에 의해 관중에게 전달된다. 극작가는 당연히 음률에 정통해야 했고 철저하게 준수해야 했다. 이어는 음률 역시 공연성을 제고시키기 위해서 曲韻을 개편하고 曲律을 실제적으로 운용하였다. 극작가가 희곡의 음률규칙을 반드시 준수해야 하는 것은 관중이 오래 동안 감상하고 이해한 심미취향과 감상습관을 훼손해서는 안 된다고 인식했기 때문이다. 시대에 맞지 않는 曲韻을 개편하고 險韻을 인물의 개성에 맞게 탄력적으로 운용한 것은 당시 관중들의 音感을 위한 것이었다. 어려운 拗句를 쉽게 사용할 수 있게 방안을 제시한 것과, 특히 上聲字에 대한 실제적

38) 笠翁手則握筆, 口却登場, 全以身代梨園, 復以神魂四繞, 考其關目, 試其聲音, 好則直書, 否則攔筆, 此其所以觀廳咸宜也. 전게서, 「詞曲部·賓白第四」, 詞別繁減, 55쪽.

인 운용은 공연 경험이 없으면 발견하기 어려운 것이었다. 集曲의 방법에서 음조와 더불어 반드시 문리를 추구하는 것 등은 관중들이 극을 쉽게 이해하고 즐겁게 감상토록 하는 희곡의 공연성을 실현한 것이다. 이어가 이처럼 희곡의 공연성을 중요시한 것은 그의 삶과도 관계가 있다. 그가 희곡에 종사하기 시작한 나이는 42세의 늦은 나이였다. 그의 삶은 관중을 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 쟁취는 생계의 흥성을 의미했고 財源의 확보와 직결되었다. 자신의 작품을 관중들이 이해하고 즐겁게 감상하는가의 여부는 자신과 가족의 먹고 입는 일상과 직결되었다. 실제 공연의 여부와 상관없고 물질적 이익과 관계없는 文人雅士와는 근본적으로 입장이 달랐다. 공연과 관중에 대한 重視는 그의 희곡이론을 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.
 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.
 杜書瀛 著, 『論李漁的戲劇美學』, 中國社會科學出版社, 1982.
 杜書瀛, 「『閑情偶寄』在我國戲劇美學史上的價值」, 文史知識, 1984, 第12期.
 齊森華 著, 『曲論探勝』, 華東師範大學出版社, 1985.
 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, 『演劇概論』, 文學思想社, 1988.
 趙山林 著, 『中國戲曲觀衆學』, 華東師範大學出版社, 1990.
 『李漁全集』(20冊), 浙江古籍出版社, 1989.
 李漁 著, 『閑情偶寄』, 淡江書局印行, 民國45.
 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현숙 著, 『희곡의 구조』, 文學과 知性社, 1990.

- 盧元駿 著, 『曲學』, 黎明文化事業公司, 1994.
楊艷琪 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.
周建清 著, 「論李漁的觀衆本位論」, 戲劇文學, 2006年/第3期.

〈Abstract〉

The Design Stage Performing Arts on Drama Creation Theory of LI Yu

Park, Sung-Hun

Li Yu was an important drama theorist and writer in the late Ming and early Qing Dynasties. As a scholar as well as a merchant, he entertained and at the same time enlightened the readers by discussing the structure and many other aspects of drama in his drama theory. Learning from the experience of his predecessors and combining it with his own writing experience, his drama theory has its unique features, and its depth and completeness are beyond the reach of his forerunners. The premise of his theory surpassing his predecessors in various and systematic aspects lies in his familiarity to his audience, and the emphasis on studying them. Li Yu's study in audience psychology is also indispensable to his success in entertaining audience. From the aspects of audience influence, composition and psychology, this article explores the explicit audience orientation and many audience theory ideas reflected from Li Yu's opera theory and writing practice. There has been controversy on understanding of the two concepts: structure and mastermind in Li Yu's dramatic structure theory. The thinking in Li Yu's theory of "structure first" embodies the relationship of three principles about plot. They are all based on the idea of skills of making story structure. Generally the thinking reflects the relation between the total and the part, but not of juxtaposition. "Setting up the main idea" is the core principle, which is a

further interpretation of the principle of “unusual event leading up to remarkable piece of writing” in the whole theory. The author tries to explain his view on the questions in dispute, and from a new perspective, illustrates Li Yu’s theory. The author holds that the core of Li Yu’s dramatics criticism is the audience importance.

Key words: LI Yu, dramatic structure theory, structure first, the audience’s position, Xian Qing Ou Ji(『闲情偶寄』), stage performance

이 논문은 2018년 1월 15일에 접수되어 2018년 2월 15일에 심사가 완료되고 2018년 2월 15일에 게재가 확정되었음