

李漁의 劇作法의 原理와 原則 小考

— 結構第一을 중심으로

박성훈*

〈目 次〉

1. 서 론
2. 희곡 창작의 가치 제고와 작가의 창작 원칙 제시
3. 희곡 창작 이론서에 대한 필요성 제고
4. 희곡 結構의 중요성 제고
5. 命題의 확립과 갈등의 부각
6. 새로운 情節의 창조와 운용
7. 결 론

1. 서 론

李漁¹⁾는 清代 초기에 활동한 劇作家이자 戲曲의 연출가 였다. 10편의 희곡작품을 남겼는데²⁾, 당시에 상당한 명성을 얻었다. 40세가 넘어 비교적 늦게 戲曲界

* 숙명여자대학교 중어중문학부 교수

- 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. 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. 藥房을 경영하는 상인의 집안에서 태어나 어린 시절은 비교적 부유하게 보냈다. 그러나 두 차례 과거시험에 실패하고 淸나라의 침입으로 집안이 기울자 幫閑文人이 되었다. 스스로 家姬를 길러 劇團을 조직하고 창작활동을 하며 직접 劇을 공연하면서 생활을 영위했다.
- 2) 李漁의 『十種曲』은 「憐香伴」、「風箏誤」、「意中緣」、「玉搔頭」、「奈何天」、「蟹中樓」、「比目魚」、「鳳求凰」、「慎鸞交」、「巧團圓」의 열 작품이다. 『李漁全集卷十九·李漁年譜』에 따르면 『십종곡』은 淸初의 順治에서 康熙初年間に 창작된 것으로 모두 昆曲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」、「玉搔頭」(「萬年歡」이라고도 함)、「奈何天」(「奇福記」라고도 함)、「蟹中樓」、「比目魚」의 일곱 작품은 順治九年(1652年)~十八年(1661年)사이에 李漁가 第一次로 杭州로 이사한 10년 동안 창

<http://doi.org/10.18212/cccs.2020..49.001>

에 뛰어 들었지만, 그의 영향력은 대단했다. 작품이 출간되면 그의 작품을 구하지 못해 해적판이 나올 정도였고, 작품들은 중국 전역에서 공연되기도 했다. 당시 어린이들도 그의 이름을 다 알 정도였다. 그는 말년에 자신의 희곡 창작과 연출에 대한 이론과 경험을 『閑情偶寄』의 「詞曲部」와 「演習部」 속에 남겨 두었는데, 중국 戲曲史상 가장 완전한 희곡이론으로 손꼽힌다. 이어는 杭州에서 희곡계에 대부했다. 당시 항주는 풍부한 자본과 물자가 넘치고 무역이 활성화된 상업 도시로 활기가 넘쳤다. 이어는 작품을 통해 관중을 극장으로 인도하여 일상에 지친 사람들에게 휴식을 제공하고, 건조하고 삭막한 현실에서 잠시 탈출할 수 있는 꿈을 제공했다. 일정한 시간에 한 장소에서 많은 사람들이 무대 위의 다채로운 공연을 통해 함께 울고 웃을 수 있게 했다. 그의 희곡작품이 성공한 원인은 무엇일까? 극본을 창작한다는 것은 상당히 힘들고 어려운 작업이다. 당시에는 희곡 창작에 대한 이론서가 거의 없었다. 이러한 사실은 이어의 언급에서도 알 수 있다. 당시 王驥德의 『曲律』이 있었지만, 희곡의 노래 부분인 악곡에 대한 규칙에 내용이 치중되어 있었다. 물론 작가들이 반드시 극작법의 이론을 의식하여 작품을 만들어 내는 것은 아닐 것이다. 그러나 작품의 새로운 소재를 찾아내고 테마를 정하고 스토리를 만들어 극본을 창작하는 일련의 과정은 정말 힘들고 어려운 작업임이 틀림없다. 어디서부터 어떻게 써야 할지 정말 망막할 것이다. 많은 습작을 통해서 성장할 수도 있지만 좋은 작품을 창작하기란 정말 어려운 일이다. 왜냐하면 창작의 경우는 단순하게 연습량을 쌓아 간다고 해결될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 무엇을 어떻게 쓰면 되는지 전혀 모른다면 결국 아무것도 쓰지 못하는 사태가 벌어질 것이다. 극작가는 누구나 자신의 작품이 불멸의 것이 되길 원할 것이다. 李漁 역시 이런 부분에 많은 힘을 기울였으며 자신의 작품이 후세에 남겨지길 희망했다. 그러나 극작가들은 창작의 어려움과 그 가치를 외면하고 쉽게 작품을 쓰려고 하는 유희에 빠지기 쉽다. 이어는 당시 극작가들이 다른 작품들에서 줄거리들을 도용하고

작된 것이다. 「風求鳳」(「鴛鴦賺」이라고도 함) 「慎鸞交」、「巧團圓」(「夢中樓」라고도 함)의 세 가지 작품은 康熙四年(1665年)~康熙七年(1668年) 사이에 李漁가 남경으로 이사한 후에 창작된 것이다. 제일 먼저 창작한 「憐香伴」은 대략 順治九年(1652年)에, 마지막 작품인 「巧團圓」은 康熙七年(1668年)에 완성되었다.

짜맞춰 쓴 것들이 많다고 지적하고 있다.³⁾ 이런 작품들은 씹어 없어져 버릴 것이라고 질책한다. 그의 작품들이 사람들의 화제 거리에 오르고 사람들의 삶에 영향을 미친 원인은 무엇인가? 이어는 어떤 원칙을 가지고 극본을 창작하여 불멸의 작품을 창작한 것인가? 필자는 이어의 극작법에 대한 노하우를 그가 주장한 結構論을 통하여 규명해 보고자 한다. 기존에 이어의 결구론에 대한 논문들은 많이 존재하고 있다. 기존의 이어의 결구론에 대한 논문은 주로 결구론 속에 언급된 항목들에 대한 회곡적 해설에 치중되어 있다. 필자는 기존의 연구에는 언급이 없었던 이어가 회곡 이론서를 집필한 이유와 회곡 창작의 가치 및 작가의 창작 태도에 대한 원칙을 규명해 보았고, 결구론 속에 담긴 행간의 의미를 회곡의 주제와 같음을 중심으로 회곡 창작에 응용할 수 있는가를 탐구해 보았다.

2. 회곡 창작의 가치 제고와 작가의 창작 원칙 제시

李漁가 활동한 당시 회곡의 창작은 문인들에게는 가장 낮은 技藝로 간주 되었다. 당시 극본의 창작을 填詞라고 했는데, 이는 극본 속의 樂曲을 지을 때 정해진 曲譜의 규율에 맞춰 운을 따져가며 어휘를 채워 넣는 작업을 했기 때문이다. 극본의 창작을 전사라고 명명한 것을 보면 그만큼 극본에서 음악적 요소인 악곡의 중요성을 강조한 것이며, 악곡의 優劣로서 작품을 평가한 것이다. 극본의 창작이 가장 낮은 技藝라고 극작가들을 폄하했지만, 그냥 무위도식하는 것보다는 극본의 창작이 훨씬 가치 있는 것이라고 李漁는 생각했다. 또한 역설적으로 창작된 극본이 세상에 유용하게 쓰인다면 회곡의 창작은 가치 있는 것이며, 극본의 창작을 통해서도 세상에 이름을 드러낼 수 있다고 인식했다.

技藝에는 대소의 구분이 없으며, 귀중한 것은 精通함에 달려있다. 재능

3) 吾觀近日之新劇，非新劇也，皆老僧碎補之衲衣，醫士合成之湯藥。取衆劇之所有，彼割一段，此割一段，合而成之，卽是一種傳奇，但有耳所未聞之姓名，從無目不經見之事實。『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」，脫窠臼，15쪽.

에는 高低가 없으며, 귀중함은 利用을 잘하는 것에 있다. 능히 정통하고, 이용에 뛰어날 수 있다면, 별례를 조각하는 보잘것없는 작은 기예일지언정, 또한 세상에 이름을 알릴 수 있다. 설령 자신의 학문이 뛰어나고, 몇 수레의 책을 읽었어도, 그저 죽은 사람들의 문장을 베끼고 답습할 줄만 안다면, 책으로 출판해도 아무도 읽지 않을 것이니, 더 써낸다고 무슨 소용이 있겠는가?⁴⁾

李漁는 기예에 빗대어 희곡 창작이 갖는 의미를 제고시키고 있다. 아울러 희곡 작가로서 후세에 이름을 알리고, 희곡이 한 시대의 대표 문학으로 명명되는 경우를 예로 들면서, 희곡 창작이 가치 있는 작업임을 강조했다. 元代 高則誠은 『琵琶記』로, 王實甫는 『西廂記』를 지었기에 후세에 이름이 전해지며, 明代 湯顯祖는 詩와 書信에 뛰어난 문장가였지만, 결국 『牡丹亭』이란 희곡작품으로 후세에 유명해졌다고 강조한다.⁵⁾ 역대로 문학의 흥성은, 각기 그 시대를 대표하는 體制가 있는데, 漢代는 歷史書이며 唐代는 詩, 宋代는 散文, 元代는 戲曲이라고 설명한다. 원대는 희곡을 빼놓고는 후세에 전할 만한 것이 아무것도 없다고 강조한다. 결국 희곡의 창작은 낮은 등급의 기예가 아니며, 역사서, 시가, 산문 등과 근원은 같지만 유과가 다른 것일 뿐이라고 희곡의 역할과 창작 가치를 역설했다.⁶⁾ 이어는 희곡의 창작 가치는 다른 문학 장르처럼 후세에 전해지는 이유와 존재의 가치와 효용성이 있다고 인식했다. 사람들은 역사책을 통해서 역사와 역사가 지니는 교훈을 배울 수 있다. 시나 산문을 통해서 생각과 감정을 교류하며, 인격을 수양하고 친화력과 일체감을 가질 수 있다. 이어는 희곡의 창작과 공연 이러한 문학 장르보다 훨씬 효율적으로 이러한 역할을 할 수 있다고 생각했다.

4) 填詞雖小道，不又賢于博奕乎？吾謂技無大小，貴在能精；才乏纖洪，利于善用。能精善用，雖寸長尺短，亦可成名。否則才夸八斗，胸号五車，爲文僅稱點鬼之談，著書惟洪覆瓿之用，雖多亦奚以爲？전계서, 「詞曲部·結構第一」, 7쪽.

5) 高則誠、王實甫諸人，元之名士也。舍填詞一無表見，使兩人不撰『琵琶』、『西廂』，則沿至今日，誰窺知其姓字？是則誠、實甫之傳，『琵琶』、『西廂』傳之也。湯若士，明之才人也，詩文尺牘，盡有可觀，而其膾炙人口者，不在盡牘詩文，而在『還魂』一劇。使若士不草『還魂』，則當日之若士，已雖有而若无，況后代乎？是若士之傳，『還魂』傳之也。此人以填詞而得名者也。전계서, 7쪽.

6) 填詞非末技，乃與史傳詩文同源而異派者也。전계서, 「詞曲部·結構第一」, 8쪽.

희곡은 옛 사람들이 목탁으로 대신 삼았다. 백성들 중에 글자를 알고 책을 볼 줄 아는 자가 적어, 선을 행하도록 권하고, 악을 행하지 않도록 경계할 방법이 없었다. 때문에 이러한 문사를 지어, 배우의 설법을 통해 여러 사람들이 듣게하여, 착한 사람은 이런 식으로 끝을 거두고, 악인은 저런 식으로 끝난다는 것을 말해, 사람들로 하여금 배우고 피할 바를 알 수 있게 했다. 사람을 치료하고 세상을 구하는 처방이며, 괴로움에서 구해내고 재액을 소멸시키는 도구였다.⁷⁾

이어는 극본의 잠재력과 영향력을 잘 알고 있었다. 이어는 희곡이야말로 글을 모르는 백성들을 포함하여 모든 사람들의 생활 속에 친밀하게 파고들어 역사와 문학을 가르치고 교훈을 줄 수 있다고 생각했다. 희곡 속에 역사와 문학 등의 다양한 요소를 녹여서 배우들의 공연을 통해 관중들에게 즐거움을 주면서 교육도 할 수 있다고 생각한 것이다. 극장에 모인 관중들은 극의 상연을 보면서 주인공이 되어 갈등을 체험하고 카타르시스를 통해 쾌감을 느낀다. 상호간에 일체감과 친화력을 가질 수 있으며, 勸善懲惡의 결말을 통해 협동 정신도 고취할 수도 있다. 그는 희곡 작가가 창작에 앞서 가장 먼저 가져야 할 태도로 반드시 작자 자신의 마음을 깨끗하게 해야 한다고 주장한다. 重厚한 마음을 가져야 하며, 잔인하고 악독한 행동을 해서는 안 된다고 경고한다. 문장을 통해 은혜를 갚는 것은 가능하지만, 결코 원한을 갚아서는 안 되며, 문장을 통해 권선징악은 가능하나, 선을 속이고 악을 짓는 것은 불가하다고 주장한다.⁸⁾ 이것은 희곡을 작가의 개인적인 감정이나 원한을 표출하는 수단으로 삼는 것을 경계했던 것이다.

무사의 칼, 문인의 붓, 모두 사람을 죽이는 도구이다. 칼로 사람을 죽일 수 있다는 것은, 모두 다 알지만, 붓이 사람을 죽일 수 있다는 것은, 모두가 다 아는 것이 아니다. 붓으로 사람을 죽일 수 있다는 것을, 아는 사람이

7) 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。전계서, 『詞曲部·戒諷刺』, 11쪽.

8) 凡作傳奇者，先要塗去此種肺腸，務存忠厚之心，勿爲殘毒之事。以之報恩則可，以之報怨則不可；以之勸善懲惡則可，以之欺善作惡則不可。전계서, 『戒諷刺』, 11쪽.

혹 있다 해도, 붓이 칼로 사람을 죽이는 것보다, 빠르며 흉폭함이 백배나 된다는 것을 아직 알지 못하니, 밝혀서 세상을 경계하러 한다.⁹⁾

만약 극작가가 개인적인 원한을 갖고 희곡 속에서 그 인물을 천하의 제일 나쁜 악당으로 묘사해서 공연한다면, 악인이 된 그 인물은 가족을 포함하여 대대로 큰 고통을 당할 것이다. 이어는 천고의 문장인 희곡이, 단지 사람을 죽일 목적으로 창작되어서는 안 되며, 한평생 독서한 것이, 단지 흉악을 일삼기 위한 것이어서는 안 된다고 강력히 성토했던 것이다.

무릇 세상에 전하는 문장을 쓰려고 하는 사람은, 반드시 먼저 세상에 전할 수 있는 마음이 있어야 한다. 그런 연후에야 비로소 귀신을 감동시켜, 그에게 꽃을 피울 수 있는 명필을 주고, 그가 절세의 문장을 쓰도록 하며, 사람들마다 찬미하게 하고, 백세에 명망이 전할 수 있게 한다. 그러나 사실은 문장 때문에 세상에 전해지는 것이 아니라, 바로 한줄기 정기 때문인 것이다.¹⁰⁾

이어는 후세에 전하는 불후의 명작은 모두 작가들의 인품에 기인한 것이라고 인식했다. 元代의 결작인 『비파기』가 후세에 전하는 원인은, 고칙성이란 작가의 올바른 인품이 작품 속에 담겨있기 때문이란 것이다. 이어는 고칙성은 분명 선량하고 올바른 인품의 소유자였을 것이라고 설명한다.¹¹⁾ 이어가 이처럼 작가들의 희곡 창작에 있어 작가의 올바른 인품을 중시한 이유는 당시에 작품의 내용으로 인해 불필요한 논란이 일어나는 것을 사전에 방지하고자 하는 의도도 숨어 있었다. 희곡 속의 인물과 사건들은 현실에서 있을 수 있는 허구의 것이며 현실과 동일시 하고 착각해서는 안 된다는 의미이다. 이어는 희곡의 창작 가치의 제고를 통해

9) 武人之刀, 文士之筆, 皆殺人之具也. 刀能殺人, 人皆知之, 筆能殺人, 人則未盡知也. 然筆能殺人, 猶有或知之者, 至筆之殺人, 較刀殺人, 其快其凶, 更加百倍, 則未有能知之而明言以戒世者. 전계서, 『戒諷刺』, 11쪽.

10) 凡作偉世之文者, 必先有可以傳世之心, 而后鬼神效靈, 予以生花之筆, 撰爲倒峽之詞, 使人人贊美, 百世流芳, 傳非文字之傳, 一念之正氣使傳也. 전계서, 12쪽.

11) 但觀『琵琶』得傳至今, 則高則誠之爲人, 必有善行可予, 是以天壽其名, 使不與身俱沒, 豈殘忍刻薄之徒哉! 전계서, 12쪽.

회곡에 종사하는 작가들의 자부심과 자아의식을 고취 시켰다. 회곡을 통해서도 세상에 이름을 남길 수 있으며, 사람들을 올바른 길로 인도할 수 있기 때문이다. 동시에 세상에 두각을 나타내고 자아실현도 할 수 있다는 인식을 갖게 했다. 작가의 올바른 인품을 반영해야 작품이 후세에 전할 수 있다는 지적은 작가들의 창작 의식에 대한 각성과 경고라고 할 수 있다. 이러한 지적들은 작가들의 회곡의 창작에 앞서 마음에 새겨야 할 중요한 원칙이라 할 수 있다. 그러나 반면에 작품의 창작 목적을 모두 인과응보로 인한 권선징악으로 한정시키고 유도하는 역할을 한다고 볼 수 있다. 실제로 이어의 회곡작품들은 모두 오락성이 가미된 권선징악을 주제로 하고 있다.

3. 회곡 창작 이론서의 필요성 제고

회곡의 창작 가치에 대한 인식의 제고와 작가의 창작 태도에 대한 확립은 극작가가 회곡을 본격적으로 쓰기 전에 거쳐야 할 기본 단계라고 할 수 있다. 본격적으로 무엇을 어떻게 써야 하는가에 대한 단계에 진입하면, 무언가를 창조해 내야 한다는 고통 속으로 빠져들게 된다. 앞 절에서 살펴봤듯이 회곡을 창작하는 작가들은 모두 두각을 나타내고 싶은 충동이 있으며, 자신의 작품이 사람들의 주목을 받고, 사람들이 자신을 기억해 주길 바란다. 별도의 노력을 거치지 않아도 쉽게 걸작을 쓸 수 있는 천재라면 몰라도 작가가 자신의 의식을 통해 작품을 써낸다는 것은 정말 어려운 작업이라 할 수 있다. 이어가 활동한 당시에도 같은 상황이 발생한 것으로 보인다. 많은 작가들이 회곡의 창작을 애호하고, 元代의 극작가들을 계승하고자 뜻을 세워서, 탕현조처럼 활동하고자 했다. 그러나 뛰어난 작가는 매우 적으며, 무슨 걸출한 작품도 찾아볼 수 없다¹²⁾고 이어는 당시의 상황을 언급했다. 당시 작가들도 훌륭한 회곡을 창작하는데 상당한 어려움을 겪고 있었던 것으로 보인다. 그는 이러한 원인을 당시 작가들의 창작 과정을 통해서 그 이유를 실제적

12) 近日雅慕此道，刻欲追踪元人、配饗若士者盡多，而究意作者寥寥，未聞絕唱。전게서, 「詞曲部·結構第一」, 8쪽.

으로 찾아냈다.

극본을 창작하는 방법이, 단지 이전의 극본만을 거울삼아 쓸 뿐이며, 따를 만한 고정된 규칙도 없다. 마치 등불도 없는 칠흑같이 어두운 집 속에 있어서, 눈을 부릅떠도 장님과 같아, 길을 찾지 못하는 것은 당연하고, 물어볼 사람도 없어, 중간에서 포기할 뿐이다. 또한 적지 않은 사람들이 문 앞의 길을 더듬었어도, 오히려 평생 갈림길에서 미끄러져, 정도에서 점점 더 떨어져 버린다. 내가 일찍이 이상하게 생각한 것은, 세상에, 어떤 문체에도, 일종의 관련된 어법 규칙이 있고 책에 기록되어 있어, 마치 스승이 옆에서 하나씩 잘못된 것을 고쳐주는 것과 같다. 오직 희곡의 작법만은, 규칙이 매우 간략할 뿐이다.¹³⁾

당시 그 어디에서도 희곡 창작에 대해 효과적으로 가르쳐 주지 않았으며, 작가들이 참고로 할 만한 극작법의 이론과 실제에 관한 책도 없었던 것 같다. 매우 간략한 규칙과 따를 만한 장법도 없는 상황에서 기존의 극본들을 답습하는 것으로 좋은 작품의 창작을 기대하기란 매우 힘들 것이다. 물론 극작법의 원칙이나 규칙을 따로 학습할 필요가 없이 오로지 재능과 감각, 영감만으로 희곡을 창작할 수도 있을 것이다. 극작가들이 모두 반드시 이론을 의식하며 작품을 만들어 내는 것은 아니라고도 할 수 있을 것이다. 그러나 극본을 창작하는데 필요한 지식과 원칙이 존재한다면 작가들은 그것을 배워 훌륭한 작품을 효과적으로 창작할 수 있을 것이다. 이어가 활동한 당시 분명 희곡계에는 좋은 작품들도 존재하고 작가들도 창작 활동을 하고 있었을 것인데, 희곡 창작에 관한 입문서나 이론서는 왜 존재하지 않았을까? 이어는 이러한 문제 상황에 대해 당시 극작가들이 밝힌 견해들을 정리하여 자신의 의견을 제시하고 있다.

첫 번째는 극본 창작의 도리는 심오하여, 단지 뜻을 깨달을 수 있을 뿐, 말로 전달할 수 없다는 것이다. 작자가 구상할 때면, 영감은 환상의 세계

13) 止因詞曲一道，但有前書堪讀，并无成法可宗。暗室无灯，有眼皆同瞽目，无怪乎覓途不得，問津无人，半途而廢者居多，差毫厘而謬千里者，亦复不少也。嘗怪天地之間有一种文字，即有一种文字之法脉准繩，載之于書者，不异耳提而命，獨于填詞制曲之事，非但略而未詳。전게서, 8 쪽.

로 들어가고, 생각은 사실이 아닌 것에 들어간다. 마치 꿈속에 있는 것 같아, 전편이 끝나기 전까지는, 혼백을 거두어드릴 수 없다. 사실을 말하는 것은 쉽지만, 꿈속 세계를 써내기는 어렵다. 말하고 싶지 않은 것이 아니라, 말할 수가 없는 것이다. 이런 종류의 극작법은 확실히 기이하며, 분명 어려워져서, 말로 전달할 수 없다.¹⁴⁾

위의 설명은 극작법은 존재하지만 근본적으로 전달할 수 없기 때문에 존재하지 않게 된다는 것이다. 희곡의 창작 과정은 오로지 작가의 머리 속의 정보를 소재로, 사람들의 눈에 전혀 보이지 않는 마음을 움직여서 행해지는 형태를 띠고 있다. 몸으로 기본기를 익혀서 일정 수준에 도달할 수 있는 기예가 아니다. 조직적인 훈련을 통해서 성장하는 것이 불가능한 것처럼 생각된다. 사람의 마음과 생각의 작용을 통해서 수행하는 행위이므로, 두뇌 속에 들어가서 어느 부분을 직접 눌러주거나 자극하는 식의 실제적인 지도가 불가능하기 때문일 것이다. 이러한 견해에 대해 이어는 이런 극작법은 극본 창작의 최고 경지이며, 결코 모든 작가가 도달할 수 있는 경지는 아니라고 일단 언급한다. 극작법의 정미한 것을 말로 전달 수는 없지만, 조속한 것 정도는 말할 수 있다고 지적하며¹⁵⁾, 극작법의 이론에 대한 탐색과 집필은 가능하다고 생각했다. 이어의 지적처럼 실제로 오늘날은 체험 제일주의에 기초한 불가지론에 반대해 극작법에 대한 이론서는 상당히 많이 출간되었다.

두 번째 견해는 극작법의 원칙은 변화무상하여, 옹당 이렇게 말해야 하는데, 실제로는 도리어 이렇게 말하지 못하는 경우가 있다. 생과 단의 언사를 묘사할 때, 장중하고 단아함에 치중해야 한다. 정과 축의 노래를 묘사할 경우에는, 반드시 익살스럽고 재미있어야 하는 것이, 일반적인 도리이다. 그러나 풍류있고 거침없는 성격의 생과 단을 만나게 되면, 전아하고 장중한 곡사는 적합하지 않게 된다. 완고한 성격의 정과 축을 만들어 낼 경우는, 또한 곡사가 익살스러운 것을 피해야 한다. 이런 경우가 많으니,

14) 此理甚難, 非可言傳, 止境意會, 想入云霄之際, 作者神魂飛越, 如在夢中, 不至終篇, 不能返魂收魄. 談眞則易, 說夢爲難, 非不欲傳, 不能傳也. 若是, 則誠異誠難, 誠爲不可道矣. 吾謂此等至理, 皆言最上一乘, 非填詞之學節節皆是也, 豈可爲精者難言, 而粗者亦置弗道乎? 전게서, 9쪽.

15) 吾謂此等至理, 皆言最上一乘, 非填詞之學節節皆是也, 豈可爲精者難言, 而粗者亦置弗道乎? 전게서, 9쪽.

무슨 고정된 규칙이 존재하기 어려운 것이다. 만약 진부한 규정을 만들면, 융통성 없이 규칙을 따르는 작자를 헤치게 될 것이다. 때문에 차라리 공백으로 남겨두고, 사족을 만들지 않아야 한다.¹⁶⁾

이와 같은 견해에 대해 이어는 반론을 제기한다. 실제 상황에 근거해서 수시로 변화하는 원리는, 극작법에만 작용하는 것이 아니라, 시와 팔고문을 창작하는 다른 문장의 작법도 모두 마찬가지라고 역설한다. 오래된 진부한 규칙에 따라 지은 문장도, 사람들에게 의해 감상 되고, 작가의 명성도 후세에 전하는 경우도 존재하므로¹⁷⁾, 극본 창작법을 공백으로 남겨 두는 것은 타당하지 않다고 제시한다. 위에 언급된 두 가지 견해는 희곡을 창작하는 과정과 방법에 어느 정도 단편적으로 설명하고 있다고 볼 수 있다. 극작법의 전체에 관한 것은 아니지만, 위의 언급을 통해 당시 희곡 창작의 기법에 관한 일면을 엿볼 수 있는 좋은 자료라고 생각된다.

세 번째는 종래로 명사가 된 사람은, 열에 아홉은 시를 지어서 사람들에게 의해 존중받는 자가 되었다. 극본을 지어서 세상에 이름난 사람은 열에 하나도 되지 않으며, 아마 몇천몇백 명 가운데 한 명 정도이다. 대저 극본 창작에 뛰어난 자들은, 모두 그 비결을 가슴에 숨기고, 온갖 수단으로 그 비밀을 감춘다. 그들은 마음속으로 생각하기를, 이런 방법은 아무도 나에게 가르쳐주지 않았는데, 내가 기꺼이 사람들에게 전할 필요가 있는가! 만약 집집마다 모두 능히 희곡을 창작할 줄 알게 되면, 설령 모두가 《白雪》이나 《陽春》과 같은 명작은 짓지 못하더라도, ... 이전 사람들의 졸렬한 부분을 들추어내게 될 것이다. 하물며 전문가가 많아지고, 희곡을 볼 줄 아는 자가 많아지면, 또한 나의 결점도 지적해 낼 수 있을 것이며, 이전 사람들의 결함을 남김없이 들춰낼 것이다. 이것은 활의 명수인 后羿가, 逢蒙과 같은 무수한 제자들을 길러내더니, 결국 자신이 제자들에 의해 화살로 최후를 맞이한 것과 같다. 그러니 이전 사람들처럼, 입을 닫고 말하지 않는

16) 填詞之理變幻不常, 言當如是, 又有不當如是者. 如填生旦之詞, 貴于庄雅, 制淨丑之曲, 務帶談諧, 此理之常也. 乃忽遇風流放佚之生旦, 反覺庄雅爲非, 作迂腐不情之淨丑, 轉以談諧爲忌. 諸如此類者, 悉難膠柱. 恐以一定之陳言, 誤泥古拘方之作者, 是以宁爲闕疑, 不生蛇足. 若是, 則此種變幻之理, 不獨詞曲爲然, 帖括持文皆若是也. 豈有執死法爲文, 而能見賞于人, 相傳于后者乎? 전게서, 9-10쪽.

17) 若是, 則此種變幻之理, 不獨詞曲爲然, 帖括持文皆若是也. 豈有執死法爲文, 而能見賞于人, 相傳于后者乎? 전게서, 9-10쪽.

편이 낫다.¹⁸⁾

이어는 당시 희곡의 창작 이론이 매우 간략하고 제대로 된 규칙이나 방법이 없는 이유는 바로 세 번째 견해에 원인이 있다고 생각했다. 당시 작가들은 제각기 창작의 비결을 갖고 각자의 독립된 城 속에서 군림하고 있었던 것처럼 보인다. 희곡은 많은 관중과 독자들의 성원을 얻어야 활성화되고 발전하게 된다. 능력 있는 극작가와 전문가들이 많아지면 희곡시장은 활기를 띠고 좋은 작품은 많아지게 된다. 그러나 아이러니하게 반대로 작가들은 고민이 생기게 된다. 독자나 관중들이 빈번히 좋은 작품을 감상하고 극장에서 관람하게 되면서, 자연스럽게 훌륭한 작품을 가려낼 수 있는 능력을 갖게 된다. 그들은 전문가처럼 작품을 품평하며 결점도 찾아내고 비평하게 된다. 당시 대부분의 극작가들은 이러한 국면을 두려워하여 희곡에 관한 이론서를 집필하지 않았으며, 집필해도 개략적이거나 매우 간략하게 서술한 것으로 이어는 파악했다. 그러나 필자는 훌륭한 희곡 작품이 탄생하려면, 극작가뿐만 아니라 독자나 관중도 전문가가 되어야 한다고 생각한다. 이어는 문학 작품은 세상의 누구도 창작할 수 있으며, 어느 개인이 독점해서는 안 된다고 생각했다.

시비는 응당 역사에 의해 평가되어야 하며, 어느 개인에 의해 전도되는 것은 안된다. 작가는 마음속으로 깨달은 것을 모두에게 공포하고, 이전과 지금의 작가를, 모두 자신의 동지로 삼는 것이 낫다. 나보다 뛰어난 자는, 그를 스승으로 삼아, 나를 이끌어 앞으로 나아가게 하는 훌륭한 말로 삼는다. 나와 비슷한 수준이면, 그를 친구로 삼고, 거리낌 없이 분받을 수 있는 귀감의 대상이 된다.¹⁹⁾

18) 從來名士以詩賦見重者十之九，以詞曲相傳者猶不及什一，蓋千百人一見者也。凡有能此者，悉皆剖腹藏珠，務求自秘，謂此法無人授我，我豈獨肯傳人。使家家制曲，戶戶填詞，則無論『白雪』盈車，『陽春』遍世，……而覺糠粃在前。且使周郎漸出，顧曲者多，攻出瑕疵，令前人無可藏拙，是自爲后羿而教出無數逢蒙，環執干戈而害我也，不如仍仿前人，緘口不提之爲是。전게서, 10쪽.

19) 是非者，千古之定評，豈人之所能倒？不若出我所有，公之于人，收天下后世之名賢，悉爲同調。勝我者，我師之，仍不失爲起予之高足；類我者，我友之，亦不愧爲攻玉之他山。전게서, 10쪽.

누구나 납득할 만한 기초나 객관적인 희곡창작이론을 집필하는 것은 정말 어려운 작업일 것이다. 그러나 희곡 창작에 대한 이어의 이러한 열린 태도는 희곡의 발전과 이론의 정립에 상당한 밑거름을 제공한 시발점으로 볼 수 있다. 그는 작가들은 역대의 저작을 통해 장점은 취하고 단점은 보완하며, 우열을 지적하고, 응당 배워야 할 것은 무엇이고, 피해야 할 것은 무엇인지 알게 되어, 책으로 인해 잘못된 길로 빠지는 것을 막을 수 있게 된다고 인식했다.²⁰⁾ 극본을 창작하기 위해 작가들의 습작이나 경험이 도움이 되는 것은 분명할 것이다. 그러나 때때로 올바른 이론이 있다면, 작가들의 방대한 경험이나 고민을 단번에 뛰어넘어 작가를 새로운 지평으로 끌어올릴 수 있는 의미심장한 역할을 해 줄 수 있다. 올바른 희곡이론의 방향 설정이 존재한다면 작가들이 겪었던 경험이나 혼란은 그 진가를 발휘하게 될 것이다. 이어의 희곡창작과 올바른 이론에 대한 탐구와 열정은 위에서 언급된 과정을 통해 자신이 탐구한 분야에서 권위자가 될 수 있었다. 희곡의 이론서를 집필하기 위한 이어의 진지한 노력은 이론의 진실 여부를 떠나, 그 자체만으로도 하나의 훌륭한 성취라고 할 수 있다. 이어는 이러한 과정을 통해 희곡 창작의 원칙과 원리를 단계적으로 제시하였다.

4. 戲曲 結構의 중요성 제고

원고지를 앞에 두고 작가가 붓을 들 때 그는 절대 고독 속에서 눈에 보이지 않는 현실 사회와 맞닥뜨린다. 작가는 어떠한 메커니즘 속에서 작품을 창작하고 실현해 나가야 하는가? 극본의 창작은 작가가 놓인 현실과 머리 속에 실제하는 두 세계를, 원고지라는 상상의 세계 속에서 전개시켜 나가는 작업이라고 할 수 있다. 작가는 시간적 공간적 환경을 상상을 통해 만들어 가면서 상상 세계 속에서 자신이 세운 목표를 추구하고 현실에처럼 행동하며 원고지에 구축한다. 극본을 창작한다는 것은 작가의 두뇌 속에 구축된 상상의 세계 속에서 작가가 주인공이 되어 현실

20) 持此爲心，遂不覺以生平底里，和盤托出，并前人已傳之書，亦爲取長棄短，別出瑕瑜，使人知所從違，而不爲誦讀所誤。전계서, 10쪽.

적으로 행동하는 것이다. 주인공이 되어 변화무쌍한 인간들의 삶을 묘사하면서 작품 속에 어떤 에피소드를 쓸 것인지, 어디에 넣어야 하는지에 관한 취사선택을 하게 된다. 작품 속에 배치할 이야기의 내용과 의미, 인물과 대사 등의 구성에 관해 전체적인 구상을 해본다. 이러한 구성에 관한 구상은 작품의 골격이 되는 기본 설계라고 할 수 있으며 극본을 창작할 때 결코 빠트려서는 안 되는 사고 과정이다. 이어 역시 이러한 과정을 結構라는 개념으로 설명하고 있으며, 극본 창작에서 가장 중요한 첫 단계로 설정해 두었다. 그는 결구의 개념을 설명하기 위해 두 가지 예를 들고 있는데, 첫 번째는 조물주의 인간 창조 과정이다.

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 발끝에 이르기까지, 부분 부분 생겨 나간다면, 사람의 몸에는, 마땅히 무수히 끊어지고 이어진 흔적이 있을 것이요, 피와 기운도 그 때문에 막히게 된다.²¹⁾

두 번째는 건축사가 집을 짓는 과정에 비유한 것이다.

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.²²⁾

이어가 결구를 설명하면서 예로 들고 있는 조물주가 사람을 창조하는 과정이나, 건축사가 집을 짓는 과정은 모두 각각 전체적인 사람의 골격이나 건축의 설계를 먼저 구상하는 것이 필요하다는 의미이다. 극작가가 극본을 창작할 때도 마찬가지로

21) 如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先爲制定全形，使点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, 「詞曲部·結構第一」, 10쪽.

22) 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, 10쪽.

로 희곡의 결구에 대해 먼저 심사숙고해야 한다고 주장한다. 위의 인용문 끝에서 다음과 같이 언급하고 있다.

때문에 傳奇를 창작하는 자는 급하게 붓을 들어서는 안 되며, 먼저 심사숙고해야, 비로소 후에 글을 빠르게 쓸 수 있는 것이다. 기이한 사건이 있어야 비로소 기이한 글이 있는 것이니, 命題가 좋지 않고서 능히 그 훌륭한 극본을 써낼 수 있는 자는 아직 없었다. 일찍이 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 않았기 때문이었다.²³⁾

결구에 대한 이어의 설명은 필자가 본 절의 시작 부분에서 설명한 작가의 극본 창작 과정의 메커니즘을 언급한 것과 거의 일치한다고 할 수 있다. 작가는 먼저 무엇을 어떻게 쓸 것인가에 대해 고민하며, 어떤 에피소드를 취사선택하고 단계별로 전개 시킬 것인가에 대한 구상에 해당한다고 볼 수 있다. 극작가가 무엇을 어떻게 쓸 것인가에 대한 구상의 관점에서 위의 예를 풀어보면, 조물주나 건축사는 극작가에 해당한다고 볼 수 있다. 그리고 인간과 집은 희곡의 창작에서 극작가가 무엇을 쓸 것인가에 해당한다. 인간이나 집에 대한 골격과 설계의 구상은 희곡을 어떻게 쓸 것인가에 해당한다. 위의 인용문의 기이한 사건이란 극에 사용할 어떤 기발한 에피소드나 소재이며, 명제란 작품의 구체적인 주제라고 할 수 있다. 극작가는 먼저 명제를 구체적으로 세운 후, 설정된 명제의 방향에 따라 사건을 엮어나가는 것이 결국 결구를 구성하는 방법이다. 이어의 이런 결구에 대한 설명을 서양의 플롯과 동일한 개념이라고 보는 연구자들도 있다. 물론 단순히 위에서 예로 든 두 인용문만 보면 유사한 점이 보인다. 특히 건축사의 설계의 개념은 서양에서 플롯을 설명할 때 많이 인용된다. 그러나 이어의 결구에 대한 개념은 창작 전반에 걸친 구상의 개념에 가깝다. 작품에 대한 착상과 이에 대한 실현 관계를 설명하고

23) 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. 전계서, 「詞曲部·結構第一」, 10쪽.

있어, 플롯보다는 더 넓은 개념이라고 볼 수 있다. 특히 이어가 결구에 설정해 놓은 항목들을 살펴보면 더욱 확실하다.²⁴⁾ 이어가 결구에 대한 구상을 희곡 창작에서 가장 제일 먼저 실행할 단계로 설정한 첫 번째 이유는, 극본의 상연을 결정하는데 결정적인 역할을 하기 때문이다. 음률에 들어맞고 조화로운 악곡을 창작해도 작품의 결구가 좋지 않으면 결국 상연되지 못하는 것을 당시 직접 목격했기 때문이다. 본래 중국 고전 희곡은 역대로 음악적인 부분을 중요시하고, 미학적 가치로 삼았다. 元代부터 극본 속의 악곡은 주인공들의 감정을 서정적으로 읊어내는 부분으로, 관중들의 희노애락을 자극하는 중요한 역할을 했다. 극을 보는 것이 아니라 듣는 것이었다. 배우들의 선발 요건도 연기보다는 노래를 잘해야 했다. 때문에 극작가들은 줄거리의 전개보다는 주인공들의 노래를 樂律에 맞게 창작하는 것이 더 중요했다. 악곡에만 치중한 결과 극의 전체적인 결구를 중요하게 생각하지 않았다. 이러한 전통이 원대와 명대를 거쳐 李漁가 활약하던 청대까지 이어진 것이다. 李漁는 원대 희곡에서 본받을 만한 것은 음악뿐이라고 언급한 적도 있다 명대와 청대의 희곡작품은 원대의 4막극이 아니라 소설처럼 그 편폭이 매우 길게 변형되었다. 희곡도 소설처럼 긴 줄거리를 가지게 된 것이다. 때문에 이어는 희곡 속의 악곡은 극의 전개 과정 속에 어우러져야 빛을 발하며 의미가 드러난다고 본 것이다. 희곡은 갈등이 발생하고 전개되며 해소되는 스토리의 구조를 가지게 된 것이며, 관중들은 이러한 희곡의 특성을 공연장에서 자연스럽게 습득하고 비평할 능력이 생긴 것이다. 때문에 극의 전반적인 구성에 대한 심사숙고는 극작가가 반드시 제일 먼저 거쳐야 할 단계인 것이다.

필자는 이어가 결구를 제일 먼저 고려해야 할 중요한 단계라고 주장한 또 다른 이유가 있는데, 기존의 연구에서는 찾아볼 수 없었다. 이어는 결구를 창작하는 것이 악곡을 창작하는 것보다 훨씬 더 어려우며 높은 단계의 작업이라고 인식했던 것이다.

24) 결구제일의 항목에서 제시하고 있는 다른 항목들은 플롯보다 그 범위가 넓은 개념을 보이고 있다. ‘풍자를 주의하라(戒諷刺)’는 것과, ‘劇의 줄거리는 새로운 것이어야 한다(脫窠臼)’는 주장. 그리고 ‘劇속의 이야기는 황당함을 피해야 한다(戒荒唐)’는 것과, ‘극에 사용된 이야기의 사실 여부에 대한 고찰(審虛實)’ 등의 항목은 서양의 플롯의 개념을 넘어선 것이라고 할 수 있다.

극본의 창작에서, 우선 응당 음률을 중시한다. 내가 결구를 제일 첫 번째에 놓는 이유는, 음률은 책이 있어 따를 수 있으며, 원리도 매우 명백하다. 『中原音韻』이 나온 후, 陰陽과 平仄에, 각각 한계가 정해져 있다. 마치 배는 물속을 가야하고, 수레는 언덕에서 밀어야 하듯, 서로 간에 바꾸려 해도 불가능하다. 『嘯余譜』와 『九宮正始』의 두 책이 나오자, 표주박을 그리는 데 정해진 밑그림이 있게 되어, 조목조목 모두가 매우 분명하게 되었다.²⁵⁾

희곡에서 음률은 까다롭지만 규칙을 정한 책이 존재하여 韻脚을 따져가며 창작할 수 있다. 마치 그림을 그릴 때 밑그림이 존재하여, 미리 정해진 밑그림에 따라 그림을 그리는 원리와 같다. 당시 희곡의 창작을 填詞라고 한 것도 정해진 음률의 규칙에 따라 글자를 채운다는 의미에서 이름 붙여진 것이었다. 마치 바둑판의 고정된 칸 속에 바둑돌을 놓듯이, 하나의 칸에 하나의 글자를 두는 것이며, 오직 흑과 백의 구별만이 존재하고, 정해진 칸을 벗어날 수 없는 병폐는 있을 수가 없다²⁶⁾고 설명한다. 그러나 당시 희곡 창작에서 결구에 관한 책이 존재하지 않았다. 오로지 작가가 혼자 해결해야 할 매우 어려운 문제였던 것이다. 참고할 만한 책도 밑그림도 없었기에, 이어는 등불도 없는 칠흑같이 어두운 방 속에서 장님처럼 길을 찾아 헤매는 것과 같다고 비유한 것이다. 극작가가 기이한 사건을 발견하고 좋은 명제를 세웠다고 극본을 쉽게 창작할 수 있는 것은 아니다. 조물주가 인간의 골격을 구상하고 건축사가 집의 설계를 완성해도 인간과 집은 한순간 쉽게 창조되고 만들어지는 것은 아닐 것이다. 우리는 모두 훌륭하게 완성된 인간과 건축을 보게 되지만, 창조와 건축의 과정에서 골격과 설계에 오류도 있을 수 있으며, 여러 차례의 변경과 수정이 가해질 수도 있다. 머리 속에 확실한 설계도가 있다고 해서 훌륭한 희곡을 창작할 수 있는 것은 아니다. 이러한 결구의 창작 과정을 李漁는 음률과 비교해서 훨씬 더 높은 단계이며 어렵고 중요한 것으로 인식했다.

25) 填詞首重音律, 而予獨先結構者, 以音律有書可考, 其理彰明較著. 自『中原音韻』一出, 則陰陽平仄盡有陰區, 如舟行水中, 車推岸上, 稍知率由者, 雖欲故犯而不能矣. 『嘯余』, 『九宮』二譜一出, 則葫蘆有樣, 粉本昭然. 『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.

26) 前人呼制曲爲填詞, 填者, 布也, 猶棋枰之中畫有定格, 見一格, 布一子, 止有黑白之分, 從無出入之弊, 彼用韻而我叶之, 彼不用韻而我縱橫流蕩之. 전개서, 10쪽.

5. 命題의 확립과 갈등의 부각

결구란 작가가 희곡의 전체적인 구성에 대한 구상을 의미한다. 그런데 그러한 구상을 실현하기 위해서는 기이한 사건과 좋은 명제가 있어야 하고, 이것을 바탕으로 훌륭한 작품을 쓸 수 있다고 이어는 밝히고 있다. 기이한 사건이란 필자가 보기에는 희곡에 사용할 에피소드로서 제재나 소재에 해당한다. 명제란 쓰고자 하는 희곡의 테마로서 주제에 해당한다고 생각된다. 테마를 정하고 필요한 에피소드를 찾았다면 극본 창작의 첫 단계에 들어갔다고 볼 수 있다. 극작가는 통상 자기가 갖고 있는 어떤 착상이나 깊은 인상을 남겨준 특이한 상황을 기반으로 희곡을 쓰기도 한다. 이때 명확한 명제가 없다면 어떠한 구상, 어떠한 상황도 논리적인 결말로 이끌어줄 힘을 갖지 못하게 된다. 명제는 특히 작가의 머릿속에 추상적인 형태로 머무는 데 그치지 말고 짧은 말로 표현될 수 있어야 한다. 극작가가 만약 쓰려고 하는 작품의 명제를 사랑이라고 정했다면 이어가 말하는 좋은 명제에 해당하는 것일까? 필자의 생각으로는 좋은 명제는 한 편의 작품을 대변할 수 있는 짜임새가 있어야 한다고 생각된다. 필자는 이어가 자신의 주장을 설명하면서 자주 사용한 원대의 희곡작품인 『서상기』를 예로 들어 설명해 보고자 한다. 『서상기』의 명제는 무엇인가? 일차적으로는 남녀간의 사랑이라고 할 수 있다. 그러나 이어가 생각하는 좋은 명제에 적용시켜 본다면 『서상기』의 명제는 ‘진정한 사랑은 역경을 이겨낸다’라고 표현하는 것이 알맞을 것이다. 이 명제 전체의 첫 부분은 인물, 즉 진정한 사랑을 추구하는 인물을 암시하고 있다. 그리고 ‘역경’으로 인해 갈등이 발생하고, ‘이겨낸다’는 결말을 암시한다. 좋은 명제는 희곡의 내용을 최소한도로 축약한 형태를 지녀야 한다. 지극히 단순한 형태의 말이지만 명제에 요구되는 모든 것, 곧 인물의 성격, 갈등, 결말을 갖추고 있다. 명제는 희곡 속 인물들의 모든 행위의 배후에 놓여, 인물들을 움직이게 하는 힘으로 작용한다. 사랑에 관한 희곡을 작가가 쓰고자 한다면 작가의 착상이 하나의 구체적인 명제로 발전하고, 작가가 명확한 전제를 가지게 된다면 작품의 줄거리는 자동적으로 모습을 드러낼 수 있을 것이다. 작가는 그것을 정교하게 가다듬고 에피소드를 엮어가면서 사소한 세부 묘사

들을 덧붙이고 작가의 개인적인 특징을 가미하면 될 것이다. 이어가 희곡의 결구를 설명하면서 마지막에 언급한 기이한 사건과 좋은 명제가 있어야 훌륭한 작품을 쓸 수 있다는 의미를 필자는 살펴보았다.

희곡은 갈등의 예술이라고 한다. 갈등이 없으면 연극도 없다고 할 정도다. 작품 속의 인물들은 갈등의 과정 속에서 자신들의 성격들을 드러낸다. 갈등의 핵심은 모순이다. 희곡의 흥취는 제재나 소재가 모순과 대립의 역동적인 관계 속에서 움직이고 발전되었을 때 약동한다. 극 속 인물은 자기 목표를 달성하기 위해 모순과 대립의 역동적인 관계 속에서 모순을 극복할 때 관중들은 흥취와 카타르시스를 느낀다. 희곡의 재미는 밑바탕에 갈등이 생겼다가 해소되고 또 다른 갈등으로 전환되는 메커니즘 때문이다. 극 속 갈등의 메커니즘이 바로 우리들의 행위와 우리들이 존재하는 현실세계의 메커니즘과 일치하고 그것을 극히 극적으로 파헤치기 때문이다. 그러므로 작품 속에 갈등을 뚜렷하게 부각시키는 것이 매우 중요하다. 이어는 희곡 속의 갈등의 부각을 위해 이른바 작품 속에 '주뇌'를 세울 것을 주장한다.

옛 사람이 한 편의 글을 쓰는 데는, 반드시 한 편의 主腦가 있다. 主腦란 다른 것이 아니라, 바로 작자가 글을 세우는 本意이다. 傳奇 또한 그러하다. 한 편의 극 속에는, 무수한 人名이 있지만, 요컨대 모두가 助演에 속하며, 작자의 원 뜻을 살펴보면, 오직 하나의 인물을 위해서 설정한 것이다. 즉 이 하나의 인물(一人)은, 처음부터 끝까지, 悲歡離合을 겪게 되는 데, 그 가운데 무한한 사연과 무궁한 대목은, 결국은 모두가 부차적인 것에 속하고; 작자의 원 뜻은, 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.²⁷⁾

인용문을 보면 주뇌는 작자가 글을 쓰는 본의이다. 본의란 극작가가 희곡을 창작할 때 구상하는 테마, 주제와 같은 의미로 볼 수 있다. 구체적으로 살펴보면 앞

27) 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”, 14쪽.

장의 결구의 설명에서 나온 명제와도 같은 의미다. 이어는 좋은 명제가 있어야 훌륭한 작품을 쓸 수 있으며, 붓을 들어 작품을 빠르게 쓸 수 있다고 했다. 그런데 주제나 명제란 작품 속에 내포된 思想이며 작가의 人生觀이 劇 속에 하나의 개념으로 서술된 것이므로, 어떤 하나의 人物과 事件 자체가 主題가 될 수는 없다는 견해도 있다. 그러나 필자의 견해는 다르다. 필자는 앞에서 명제의 여러 조건들을 설명했다. 명제는 특히 작가의 머릿속에 추상적인 형태로 머무는 데 그치지 말고 짧은 말로 표현될 수 있어야 한다. 좋은 명제는 희곡의 내용을 최소한도로 축약한 형태를 지녀야 한다. 지극히 단순한 형태의 말이지만 명제에는 인물의 성격, 갈등, 결말을 갖추고 있다. 필자는 명제 속의 인물이 一人이며 갈등이 一事에 해당한다고 본다. 때문에 명제가 구체화되면 작품의 방향이 설정되므로, 명제는 희곡 속 인물들의 모든 행위의 배후에 놓여, 인물들을 움직이게 하는 힘으로 작용한다. 앞에서 서술한 문장에서 명제를 주뇌로 바꾸면 이해가 훨씬 쉬워진다. 主腦란 작품 속에 글을 움직이게 하는 두뇌 역할을 하는 인물과 사건이라는 의미로서, 주뇌를 세운다는 것은(立主腦) 작품을 이끌어 가는 두뇌에 해당하는 핵심 인물과 갈등의 사건을 세우라는 의미라고 필자는 본다. 이러한 관점은 李漁가 主腦로 제시하고 있는 『서상기』의 예를 통해서 명확해진다.

『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 사건으로부터 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 마찬가지임은, 일일이 다 열거할 수 없다.²⁸⁾

28) 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』, 「詞曲部·結構第一」‘立主腦’, 14條.

위의 인용문에서 一人은 劇 속의 척추가 되는 주인공에 해당한다. 주인공은 갈등을 창조하고 극을 앞으로 나아가게 하는 중요한 사람이다. 一事는 劇 속의 인물 간에 중요한 갈등을 일으키는 사건을 의미하고 있다. 이어가 주나라고 언급한 ‘白馬解圍’는 『西廂記』 五本 가운데 第二本の 第一折 뒤에 나오는 楔子 부분이다. 그 편폭도 짧고 주인공도 아닌 惠明 스님이 노래하면서 자신의 성격을 이야기하는 插曲의 역할에 불과하다. 그러나 관중들에게 깊은 인상과 감동을 주는 에피소드의 밑바탕이 되는 갈등을 창조하는 중추적인 역할을 한다. 내용은 다음과 같다: 孫飛虎리는 도적떼가 崔鶯鶯의 母女가 묵고 있는 普救寺를 포위하고, 鶯鶯을 사로잡아 자신의 부인으로 삼으려고 한다. 鶯鶯의 모친은 최씨 부인은 사태가 위급해지자 도적떼인 孫飛虎를 물리치는 사람에게 자신의 딸인 鶯鶯을 부인으로 주겠다고 선언한다. 그러나 원래 鶯鶯은 노부인 최씨의 조카인 鄭恒과 결혼하기로 되어있었다. 보구사에서 우연히 鶯鶯에 첫눈에 반한 장군서는 이리저리한 방법으로 鶯鶯과 사랑의 속삭임을 시도하고 있었다. 이것을 기회로 張君瑞는 계책을 내어, 書信을 자신의 친구인 白馬將軍 杜確에게 보내고, 이에 장생의 친구인 白馬將軍은 군대를 거느리고 와서 孫飛虎를 패배시키고 모두를 위기에서 구해낸다. 그러나 “白馬解圍”의 사건이 있는 후, 張生은 최씨 부인의 약속에 따라 평소 서로 사랑의 마음을 속삭였던 鶯鶯과 결혼을 기대하지만, 노부인 최씨는 가난하고 벼슬도 없는 서생인 장생이 마음에 들지 않아 돌연 마음을 바꾸어 장생과 鶯鶯을 오누이 사이로 엮어버린다. 극 속에 張君瑞와 노부인·鶯鶯과 노부인·張生과 鶯鶯·紅娘과 鶯鶯 사이에 본격적으로 갈등이 발생하게 된다. 그리하여 하녀 紅娘은 과감하게 중간에서 다리 역할을 해 주고, 鶯鶯은 대담하게 헌신을 하며, 또한 鄭恒은 鶯鶯을 빼앗으려다 실패하는 모든 사건들이 바로 “白馬解圍”로 말미암아 생기게 된다. 『西廂記』는 “백마해위”를 통해서 본격적으로 노부인과 張生·張生과 鶯鶯·鶯鶯과 노부인·紅娘과 노부인 등 등장 인물들 간의 葛藤의 방향이 뚜렷해지고 심화된다. “백마해위”는 『西廂記』에서 갈등을 부각시키고 줄거리의 안배에 중추적인 역할을 하는 主腦다. 극본에서 하나하나의 갈등은 또 다른 갈등을 야기시키며 그 하나하나는 먼것번 것보다 더 강렬해진다. 극본 창작에서 가장 중요한 것 중의 하

나는 주인공을 선택하는 작업이다. 극본을 쓴다는 것은 주인공의 행동을 창조하는 일, 즉 작가가 그 인물의 이력과 환경을 상상을 통해 만들어 내고, 그 인물이 되어 목표를 위해 실제로 행동하는 것이다. 극 속에서 주인공이 여러 가지 목표를 쫓아 행동을 취할 때, 적절한 인물들의 배치는 매우 중요하다. 이때 인물의 배치는 갈등을 통해 서로 극단으로 치닫는 개성적이고 비타협적인 인물들을 적절히 대비시키면 극의 재미를 고조시킬 수 있다. 갈등은 상황에 따라 등장 인물들의 성격을 자극하여 때론 용감하게, 무모하게, 지혜롭게도 변화시킨다. 이어는 희곡에서 갈등의 역할의 중요성을 잘 이해하고 있었다. 극본의 창작은 갈등을 어떻게 엮고 해소시키는가에 달려 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이어는 '주뇌를 세우는 것'을 제시하여, 작품 속의 갈등을 부각시키는 독특한 방법을 제시하고 있다. 극본의 창작은 주제를 실현시켜 줄 주인공의 성격을 만들고, 등장인물들 간에 중요한 갈등을 야기시키는 주뇌를 만들어 다양한 양상으로 갈등을 해소하는 것이라고 할 수도 있다.

6. 새로운 情節의 창조와 원용

극작가는 늘 소재의 부족에 시달린다. 공연에 익숙하고 전문가가 돼버린 관중들을 극장으로 불러 모으려면 뭔가 새로운 작품을 선보여야 할 것이다. 이러한 문제는 예나 지금에도 여전히 존재한다. 이어는 당시 희곡의 명칭으로 쓰였던 傳奇를 다음과 같이 해석한다.

옛사람이 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 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.²⁹⁾

29) “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

인용문의 설명에서 전기의 측은 작품의 내용이 기괴한 것이란 의미보다는 사람들이 보지 못한 것, 극장에서 상연된 적이 없는 정절을 의미하며, 새로운 것이라는 新의 뜻이다. 극작가가 희곡을 창작한다는 것은 결국 이전에 존재하지 않는 새로운 작품을 창조해야 한다는 것이다. 이어는 새로운 작품을 창작하는 것이 극본을 쓰는데 제일 어려운 점이라고 밝히고 있다.³⁰⁾ 극작가는 누구나 세상에 유명해지고 자신의 작품이 후세에 전해지는 명작이 되기를 희망한다. 그러기 위해서 작품 속에는 독창적이고 차별성을 갖는 요소는 반드시 필요하다. 단순히 여러 극본에서 여기서 한 단락 저기서 한 단락을 취해서 줄거리를 만들고 주인공들의 이름만 바꾼다고 새로운 희곡작품이 될 수 없을 것³¹⁾이다. 새로운 희곡을 창작하기 위해서 극작가는 먼저 희곡에 사용된 적이 없는 제재나 스토리를 찾아야 한다고 이어는 제시한다.

극을 쓰고자 하면, 먼저 고금의 院本 중에 일찌기 그런 情節이 있는가의 여부를 살펴야 한다. 만약에 없다면 급히 그것을 전해야 한다. 그렇지 않으면 쓸데없이 고생한 것이니, 부질없이 西施를 흉내 낸 부인네 꼴이 된다. 東施의 용모가 반드시 西施보다 추한 것은 아니었지만, 단지 남을 흉내 냈기 때문에, 천고의 비웃음 당한 것이었다.³²⁾

고금의 극본에 아직 사용되지 않은 제재나 줄거리는 극작가가 새로운 희곡을 창작하는데 좋은 밑거름이 될 것이다. 그런데 이러한 제재나 줄거리를 극작가가 발굴하기 위해서는 광범위하게 고금의 서적들을 독파해야 하고 상당한 전문지식이 필요하다. 희곡 속 인물들의 신분과 성격을 창조하기 위해서는 극작가가 갖추

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。”『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」“脫窠臼”，15쪽.

30) 填詞之難，莫難于洗滌窠臼，填寫之陋，亦莫陋于盜襲窠臼。전계서, 15쪽.

31) 吾觀近日之新劇，非新劇也，皆老僧碎補之衲衣，醫士合成之湯藥。取衆劇之所有，彼割一段，此割一段，合而成之，卽是一種傳奇，但有耳所未聞之姓名，從無目不經見之事實。전계서, 15쪽.

32) 欲爲此劇，先問古今院本中曾有此等情節與否，如其未有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦。東施之貌未必醜於西施，止爲效顰於人，遂蒙千古之譏。전계서, 19쪽.

어야 할 필수 요건이라고 할 수 있다. 때문에 이어는 “극작가가 응당 사용해야 할 책을, 經書와 傳記·諸子와 史書 및 詩·賦·古文은 물론이고, 道家·佛家와 九流의 여러 책 및 아래로는 어린이가 익히는 『千字文』과 『百家姓』까지도, 사용되지 않는 것이 없다.”³³⁾고 제시하였다. 이어는 또한 새로운 제재와 줄거리의 빈곤에서 벗어날 수 있는 관점을 제시하고 있다.

사람들이 이르기를: 일상의 사건은 이미 이전 사람들에 의해서 다 사용되어, 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 뒷사람을 기다리는 것이 얼마든지 있다.³⁴⁾

사람의 情은 무궁무진하여 다 표현해내기 어려우며, 사람의 性情의 표현도 자신이 처한 상황에 따라 다양하게 존재한다. 극작가가 이러한 원리를 이해하고 응용하면 과거에 사용되지 않은 것은 물론이고, 이미 사용한 소재나 제재도 인식과 관점의 변화를 통하여 얼마든지 새로운 것으로 변화시킬 수 있을 것이다. “이미 본 일이라도, 묘사를 다 못한 감정과 불완전하게 묘사한 양태가 얼마든지 있을 수 있다. 만약 자신을 그 입장에 놓고, 은미한 것을 발굴하여, 희곡 예술로 승화시키면 지극히 새롭고 아름다운 말로 느끼게 할 수 있으며 지극히 진부한 일이라는 사실을 잊을 수 있게 하는 것이, 바로 최상의 것”³⁵⁾이 되는 법이다. 이어의 이러한

33) 若論填詞家宜用之書, 則無論經傳子史, 以及詩賦古文, 無一不當熟讀, 卽道家·佛氏·九流·百工之書, 下至孩童所習『千字文』·『百家姓』, 無一不在所用之中. 전계서, ‘貴顯淺’, 24쪽.

34) 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. 子曰: 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, 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. 전계서, 19쪽.

35) 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, 假以繡綉之腸, 製爲雜劇, 使人但賞極新極艷之詞, 而竟忘其爲極腐極陳之事者, 此爲最上一乘. 전계서, 19쪽.

새로운 제재와 줄거리의 창작법은 오늘날에도 응용할 수 있는 매우 실용적이고 훌륭한 방법이라고 할 수 있다. 이어는 새로운 작품을 창작하는 것이 가장 어렵지만, 희곡 작가가 끊임없이 추구해야 할 목표이며 사명으로 인식했다. 새로운 제재나 줄거리는 바로 우리들의 생활 속에 존재하며, 그러므로 우리가 보고 듣는 일상의 생활 속에서 찾아야 한다고 생각했다.³⁶⁾ 희곡의 창작이 다른 문학에 비해서 더욱 새로움을 추구해야 한다고 강조했는데³⁷⁾, 이것은 희곡예술은 새롭게 발전하고 변화하므로, 희곡의 창작도 더불어 새롭게 변화 발전해야 한다는 당위성을 언급한 것이다. 이어는 당시 자신의 이러한 주장을 몸소 실천했다. 그가 남긴 열 편의 희곡작품을 보아도 8편은 모두 이어 자신이 새롭게 만든 것이고, 2편³⁸⁾은 기존의 내려오는 스토리를 새롭게 엮어서 만든 것이다. 사실 극작가는 희곡 창작 과정에서 자신의 사유와 기존의 답습으로 인하여 어떤 고정된 틀을 벗어나 새로운 경지를 창조하기가 쉽지 않은 것이다. 새롭게 창작된 작품만이 상연될 수 있고, 후세에 전해질 수 있다고 언급한 것은 새로움(新)이 바로 이어 자신의 희곡 예술의 핵심으로 삼고 있음을 알 수 있다.

7. 결 론

李漁의 극작법을 『閑情偶寄』 「詞曲部」의 “結構第一”을 바탕으로 분석해 보았다. 기존의 연구 경향들이 결구제일 속에 언급된 항목의 의미를 순차적으로 분석하는 것에 치중되어 있는 것에 반해, 필자는 극작가가 극본을 창작하는 원리와 원칙에 근거하여 결구의 항목의 내용을 규명해 보았다. 연구 중에 李漁가 희곡 창작의 요소 중 결구를 제일 중요하게 인식한 다른 이유도 찾아낼 수 있었다. 이어는

36) 凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸見聞之外。『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」“戒荒唐”，18-19쪽.

37) 新者，天下萬物之美稱也。而文章一道，較之他物，又加倍焉。...填詞一道，較之詩賦古文，又加倍焉。『結構第一·脫窠臼』，15쪽.

38) 『蜃中樓』는 용궁과 선경의 신화를 인간의 현실 세계 속에 굴절시켰으며, 『玉搔頭』는 역사서를 바탕으로 황제의 사랑을 각색하였다.

희곡의 창작은 정말 새로운 것을 창조하는 것이라고 인식했으며, 이러한 인식을 몸소 실천했다. 그의 극작법은 자신이 직접 실천하고 체험한 것을 바탕으로 성립되었기 때문에 상세하고 실질적이다. 희곡의 창작에 가장 기본적이고 우선적인 결구에 대한 이론은 李漁 이전에는 거의 없었다고 해도 과언이 아니다. 그는 당시 극작가들이 극본을 창작하는데 상당한 어려움을 겪고 있는 것을 몸소 目睹하고, 희곡의 발전을 위해 극본 창작의 원리와 원칙을 집필하였다. 그 이면에는 문학이란 모두의 것이며, 한 사람이 독점해서도 안 되며 전문가나 비평가가 많아지고 독자가 높은 안목을 갖게 될수록 더욱더 발전할 수 있다는 열린 사고를 가지고 있었다. 필자는 이어의 극작법을 기존의 연구와 달리 결구론 속에서 테마, 갈등, 스토리의 세 방면에서 분석해 보았다. 테마는 주제라고 할 수 있는데, 이어는 명제라는 표현을 썼다고 생각된다. 명제는 오늘날 어떤 진실을 짧게 서술한 문장이지만, 희곡에서는 작품의 내용을 설명하는 짧은 문장으로 해석될 수 있다. 명제를 세운다는 것은 작가가 머리 속에 구상하고 있는 추상적인 생각을 문장으로 구체화한 과정이며, 명제가 세워졌다면 어느 정도 희곡의 창작 단계로 들어갈 수 있다고 생각된다. 명제 속에는 인물과 갈등과 결말이 포함되기 때문이다. 극작가는 다음 단계로 에피소드를 구상하고 인물을 선택하고 줄거리를 엮어가면 된다. 물론 극작가의 머리 속에 전체적인 결구가 있어도 극본을 쓰는 것은 다른 과정이 필요하다. 이어는 희곡이란 갈등의 결정체라는 것을 파악했다. 실제로 희곡은 갈등의 예술이라고 평해진다. 갈등이 발생하고 해결되고 전환되었다가 또 다른 갈등이 생기고 해결되고 전환되는 과정을 거치면서 희곡은 진행된다. 희곡에서 어떤 환경 속에서 갈등이 발생하면, 인물들은 자신의 성격을 기반하여 갈등을 해결하려고 행동한다. 즉 갈등은 인물들의 성격과 충돌하여 인물들이 행동하는 원동력으로 사용된다. 이어는 이른바 갈등의 중추라고 할 수 있는 主腦를 세워, 주인공을 행동하게 하고, 전후 줄거리가 연계성을 갖고 전개될 수 있게 갈등을 부각시켰다. 이러한 주뇌는 이어가 창조한 독특한 것이라고 할 수 있다. 극작가는 누구나 자신이 유명해지고 작품이 후세에 전해지길 바랄 것이다. 창작은 극작가들의 끊임없는 고통과 노력을 필요로 하는 힘든 작업이다. 특히 새로운 소재와 줄거리를 발굴하고 창조하는 것

은 정말 힘들 것이다. 독자나 관중들이 어느덧 희곡의 전문가가 되어버린 상황에서 새롭고 훌륭한 희곡의 창작은 극작가의 성패를 좌우하는 필연적인 요소가 되어 버렸다. 李漁의 새로운情節에 대한 탐색과 원용은 이러한 의미에서 극작가들에게 새로운 창조와 창작의 길을 안내해주는 地圖와도 같다. 李漁의 극작법의 원리와 원칙은 오늘날에도 극작가들이 여전히 응용할 수 있는 소중한 가치 있는 것이라고 사려된다.

〈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.
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.
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.
신현숙 著, 『희곡의 구조』, 文學과 知性社, 1990
레이조스 에그리/김선 옮김, 『희곡작법』, 오늘의 시민서당, 1991.
가와베 가즈토 지음/허환 옮김, 『드라마란 무엇인가』, 시나리오친구들, 1999.
劉仁 譯주, 『閑情偶寄』, 中國紡織出版社, 2007.

〈Abstract〉

The Principles and Laws of LI Yu's Drama Creation Method
— Based on the Structure of the Drama

Park, Sung-Hun

Li Yu was an important drama theorist and writer in the late Ming and early Qing Dynasties. Learning from the experience of his predecessors and combining it with his own writing experience, his drama theory has its unique features. Based on his structural theory(结构论), this paper extracted the drama writing method. Li Yu recognized that creating a play is really creating something new, and he practiced this perception himself. He wrote the principles and laws of script creation for the development of plays. This paper analyzed the play writing's method in three areas: theme, conflict, and story. Theme can be said to be a topic, and it is thought to have been used as a proposition(命题). A proposition in a play, it can be interpreted as a short sentence that explains the content of a work. Setting up a proposition is a process of embodying the abstract ideas that the author has in his head into a sentence, and it is thought that if the proposition is established, he can enter the stage of creation of the play to a certain extent. This is because the proposition includes characters, conflicts, and endings. Li Yu realized that plays are the determinants of conflict. The play proceeds as conflicts arise, are resolved, and converted, then another conflict is created, resolved, and converted. He then set up a main force(主脑), whether it is the backbone of the so-called conflict, to make the main character act, and highlighted the conflict so that the plot can be developed with a connection. This is something unique that he created. Then it would be really hard to discover and create new materials and story. The creation of a play has become an inevitable factor in the success or failure of a drama creation. In this sense, LI Yu's search and encouragement for new story are like a map, which guides play writing on the path of new creation. The principles of Li Yu's drama creation law are valuable and can still apply today.

Key words: LI Yu, drama structure theory(結構), structure first, proposition(命題), main force(主腦), Xian Qing Ou Ji(『閑情偶寄』), conflict, drama creation

이 논문은 2020년 7월 10일에 접수되어 2020년 8월 10일에 심사가 완료되고
2020년 8월 11일에 게재가 확정되었음.