

參軍戲 一考*

권 응 상**

〈目次〉

I. 들어가며	III. 참군희의 형성
II. 참군희의 원류와 정체성 - 優와 優戲	IV. 참군희의 발전과 쇠퇴
	V. 나가며

I. 들어가며

이 글의 문제의식은 중국고전희곡 배우이다. 필자는 희곡배우에 관한 연구를 주로 해왔는데, 그것은 대부분 기녀, 즉 여배우에 관한 것이었다. 그러나 중국 고대공연예술에서 현대적 의미의 ‘演員’은 남자배우의 전통이 더욱 우세하다. 이것은 曾永義가 말하는 ‘小戲’나 黃竹三의 ‘泛戲劇形態’¹⁾에서 특히 그러하다. 따라서 소희의 공연에 관한 여러 기록들도 남자배우, 즉 ‘優’ 위주이고, 여자 공연자에 관한 기록은 주로 노래와 춤에 치중되어

* 이 논문은 2012년도 대구대학교 학술연구비에 의한 것임.

** 대구대학교 중국어중국학과 교수

1) 曾永義는 《論說小戲》(《曾永義學術論文自選集》, 中華書局, 2008.)에서 중국 희곡의 기원을 탐색하면서 “大戲”와 “小戲”의 개념을 도입하였는데, 大戲는 성숙된 희곡으로서 金元雜劇 이후에 완성된 것이며, 小戲는 희곡의 추형으로서 宋雜劇을 포함하여 그 이전의 각종 공연양식 등을 지칭하였다. 黃竹三은 또 《論泛戲劇形態》(《文學遺產》 1996年4期)에서 이 소희를 ‘泛戲劇形態’라는 용어로 개괄하고 ‘歌舞’, ‘假面’, ‘說白’이라는 세 요소로 나누어 설명하였는데, 선진시대 우희부터 당대 참군희까지를 ‘설백’ 위주의 범희극형태라고 정의하였다.

있다. 요컨대 대사, 즉 ‘說白’을 위주로 하는 공연은 주로 남자배우들이 담당했다는 것이다. 특히 ‘踏搖娘’이나 ‘遼東妖婦’ 같은 가무회에서부터 唐代의 ‘弄假婦人’ 같은 참군희에 이르기까지 男扮女裝의 공연이 성행한 것도 이를 뒷받침 한다. 이러한 남자배우들은 ‘優’라는 이름으로 등장하고 그들의 퍼포먼스는 ‘優戲’라는 이름으로 기록되어 중국희곡의 기원이 되고 있다.

이러한 ‘우’의 ‘우희’는 唐代 참군희로 정점에 이른다. 참군희에 관한 기존 연구에 따르면 참군희는 科白, 즉 동작과 대사 위주의 滑稽戲이다. 王國維는 참군희에 대해 “南宋이나 金元의 희극을 보면 아직 함께 논할 수는 없다.”²⁾면서 희곡으로서 한계가 있다고 했는데, 任半塘은 또 ‘全能劇’이라고 단정하고, “첫째, 고사를 연출하고, 둘째, 科와 白이 모두 중시되며, 셋째, 歌舞를 삽입할 수 있으므로 곧 진정한 희극이다”³⁾라고 하였다. 이처럼 참군희에 대한 인식의 편차는 크지만 일정 정도 중국고전희곡에 영향을 끼친 양식임에는 분명하다 할 것이다. 그렇다면 이러한 참군희의 정체성은 무엇이며, 이 ‘전능극’이 元雜劇이나 明傳奇 같은 대희로 계승되지 못한 이유는 무엇일까 하는 것이 이 글의 관심이다. 요컨대 ‘우’와 ‘우희’의 전통을 고찰하는 작업을 통하여 참군희의 정체성을 밝히고, 남자배우의 전통을 잊지 못하고 쇠퇴해버린 원인을 설명해보고자 하는 것이다.

참군희의 성격과 면모 등은 전대 학자들의 연구로 어느 정도 정리가 되어 있고, 또 관련 자료도 소략하여서 기존 연구를 뛰어넘기가 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 필자는 참군희가 남자배우들의 대표적인 공연양식이라는 점에서 여자배우 전성시대 이전 남자배우들의 면모나 역할을 살필 수 있다는 점에서 이 주제를 꺼냈다. 또 국내에서는 여승환이 〈당대 배우의 희극 활동 고찰〉에서 참군희와 당대 배우에 관해 일부분을 언급한 것 외에 이에 관한 논의가 거의 없다는 점도 용기를 낸 이유이다. 앞서 언급했듯이 참군희에 관한 전반적 연구는 任半塘의 《唐戲弄》이 가장 자세하

2) 王國維, 《宋元戲曲考》: 其視南宋·金·元之戲劇, 尚未可同日而語也.

3) 任半塘, 《唐戲弄》: 一演故事, 二科與白并重, 三可穿插歌舞, 卽是眞正戲劇.

다. 그 외 徐筱汀의 〈釋末與淨〉이나 曾永義의 〈參軍戲及其演化之探討〉가 매우 고전적인 연구들이다. 그 후 간혹 관련 논문들이 나왔으나 이 범주를 크게 벗어나지 않는다. 근자에 姜伊飛의 〈“參軍”流變中若干問題的考論〉과 劉維維의 〈唐代參軍戲探論〉 등 蘭州大學에서 나온 두 편의 석사논문이 눈에 띈다. 綦翔의 〈中國參軍戲研究小史〉는 기존 연구를 종합 정리하였다.⁴⁾ 필자는 이러한 기존의 성과를 바탕으로 참군희의 원류와 정체성, 참군희 양식의 형성, 발전과 쇠퇴 등을 짚어보고자 한다.

II. 참군희의 원류와 정체성 - 優와 優戲

앞서 언급했듯이 참군희는 滑稽戲이다. “滑稽”는 보통 ‘우스꽝스러움’으로 번역되는데, 웃음을 자아내는 문학의 모든 요소에 폭넓게 적용되는 개념이다. 골계는 그 하위범주로 기지, 풍자, 반어, 해학 등을 포괄한다. 《辭海》(臺灣 中華書局印行)에 의하면, 동양에서 전통적으로 쓰였던 골계의 어의는 “말이 빠르고 매끄럽게 흘러나오고 지계가 많아서, 그른 말도 옳은 듯, 옳은 말도 그른 듯하여 능히 사람으로 하여금 다르고 같은 것을 혼란시키는 것”으로 정의한다. 이러한 골계의 기능과 의미를 평가한 최초의 사람이 사마천이라 할 수 있으니, 그는 《史記》에 〈滑稽列傳〉을 편성하고, 그 동기에 대해 “세속에 흐르지 않고 권세와 이익을 다투지 않으며, 위아래 어디와도 마찰을 일으키지 않는다. 세상의 큰 도를 따르니 사람들이 해를 가할 일도 없다. 이에 〈골계열전〉 제66을 지었다.”⁵⁾라고 하였다. 〈골계열전〉에는 총 8명이 소개되어 있는데, 淳于髡, 優孟, 優旃 등 세 명은 사마천이 언급한 사람들이고, 郭舍人, 東方朔, 東郭先生, 王先生, 西門豹 등 다섯 명은 훗날 褚少孫⁶⁾이란 사람이 덧붙인 인물들이다. 이들은 모두 이

4) 이상 〈References〉 참고.

5) 《史記》 卷130 〈太史公自序〉: 不流世俗, 不爭執利, 上下無所凝滯, 人莫之害, 以道之用, 作滑稽列傳第六十六.

른바 ‘弄臣’으로서 ‘골계’를 통하여 위정자들의 문제를 풍간하고 있다. 이들 가운데 특히 주목해야 할 인물은 ‘優’로 명시된 우맹과 우전, 그리고 ‘倡’⁷⁾으로 불린 곽사인 등 세 사람이다. 이들은 모두 지금의 배우로 보아도 좋을 것이다. 초기 문헌에 등장하는 우라는 용어는 하나의 직업 명칭으로 보는 것이 맞을 듯하다. 따라서 우를 戲劇演員, 즉 배우로 볼 수 있는 시기는 적어도 이들에 의해 하나의 이야기를 가진 ‘戲’가 시작된 이후로 보는 것이 타당할 것이다. 직업으로서의 우는 권력자의 ‘近臣’으로서 ‘家奴’ 성격을 갖는다. 그래서 馮沅君은 중국 古優가 중세 유럽의 Fou(불어로서 영어의 ‘fool’에 해당하며, 고대 궁정이나 귀족의 집안에 있던 弄臣이나 小丑을 지칭한다)와 매우 유사하다고 했다.⁸⁾ 張庚과 郭漢城은 西周 말년에 귀족들이 그들의 오락적 욕구를 충족시키는 직업예인 우가 출현했으며, 이들은 모두 남자가 담당했다고 주장했다.⁹⁾ 그러나 다른 기록에 의하면 夏나라 桀王 때에도 있었으니, “桀임금은 ……倡優와 侏儒와 狎徒들 가운데 기이하고 빼어난 놀이를 할 수 있는 자들을 거두어 곁에 두고서 화려한 음악을 만들었다.”¹⁰⁾고 했다. 또 《國語·鄭語》에 史伯이 鄭桓公에게 周나라 幽王이 昏君이라며 “侏儒와 戚施가 실제로 곁에서 모시고 있었나이다.”라고 했는데, 이에 대해 韋昭의 注에는 “侏儒와 戚施는 모두 優笑之人이다.”¹¹⁾라고 했다. 이렇게 볼 때 우는 봉건왕조 초기부터 권력의 곁에서 오락을 담당하던 ‘弄臣’이라 할 것이다.

-
- 6) 褚少孫은 前漢 潁川 사람으로서, 申培公의 再傳弟子인 王式에게 魯詩를 배웠고, 元帝와 成帝 때 博士가 되었으며, 《褚先生集》이 전한다. 司馬遷 사후에 《史記》의 누락 부분을 보충했다고 한다.
- 7) 《史記》 卷126 〈滑稽列傳〉: 武帝時有所幸倡郭舍人者. 《說文》에서는 “優, 倡也.”라고 했으니, ‘倡’은 ‘優’와 같은 용어로 보아도 무리가 없을 것이다.
- 8) 馮沅君, 《古劇說彙(古典戲劇論著叢刊之一)》(台北: 學海出版社, 1985), 〈古優解補正〉 참고.
- 9) 張庚·郭漢城, 《中國戲曲通史》(中國戲曲出版社, 1980)
- 10) 劉向, 《古列女傳·孽嬖傳·夏桀末喜》: 桀, ……收倡優侏儒狎徒能爲奇偉戲者, 聚之于旁, 造爛漫之樂.
- 11) 《國語·鄭語》: 侏儒·戚施實御在側. / 韋昭注: 侏儒·戚施, 皆優笑之人.

이처럼 고대 우가 권력자의 측근이 될 수 있었던 것은 우가 神政一致 시대 ‘신’의 역할을 했던 ‘巫’에서 기원했던 것도 하나의 이유가 될 수 있을 것이다. 王國維는 《宋元戲曲考》에서 ‘巫’를 희곡의 원류로 보고, “巫는 신을 즐겁게 하고 優는 사람을 즐겁게 했으며, 巫는 歌舞를 위주로 하고 優는 調謔을 위주로 하며, 巫는 여자가 했으며, 優는 남자가 했다.”¹²⁾고 주장했다. 이것은 倡優와 巫의 관계를 연결시킨 설명으로서 우의 기원이 무임을 설명하는 것이다. 그렇다면 우가 권력자의 곁에 있는 것은 무가 그러한 것처럼 자연스러운 것이라 하겠다. 전국시대 趙나라 優莫과 趙襄子와의 다음 일화에서 우와 권력자 사이의 관계를 확인할 수 있다.

趙襄子が 술을 마시면서 닳새 밤낮을 그치지 않았는데, 시종에게 “나는 진실로 邦土로다! 닳새 밤낮으로 술을 마셨는데도, 특별히 탈난 곳이 없다.”라고 했다. 優莫이 “더 힘내십시오! 紂王보다 이틀이 모자랍니다. 주왕은 이레 밤낮을 마셨는데, 군께서는 이제 닳새입니다.”라고 했다. 襄子が 두려워하며 優莫에게 “그렇다면 나도 망하겠구나?”라고 하자 優莫은 “망하지 않습니다.”라고 했다. 襄子が “紂王에 이틀이 뒤질 뿐인데 어찌서 망하지 않는다는 거지?”라고 하자 優莫이 “桀王과 紂王이 망한 것은 湯王과 武王을 만났기 때문이지요. 지금 천하는 모두 桀王이고, 군께서는 紂王입니다. 桀과 紂가 함께 세상에 있는데 어찌 서로를 망하게 할 수 있겠습니까? 그러나 또 위태롭기는 하지요.”라고 했다.¹³⁾

이처럼 우막은 술에 전 조양자를 그침 없이 주지욕립으로 나라를 망하게 한 주왕에다 빗대고 있는 것이다. 이러한 우와 권력자의 관계는 ‘巫’에게서 나온 것으로 유추할 수 있을 것이다. 권력자의 권위가 巫보다 강해짐

12) 王國維, 《宋元戲曲考》: 巫以樂神, 優以樂人, 巫以歌舞爲主, 優以調謔爲主, 巫以女爲之, 而優以男爲之.

13) 劉向, 《新序·刺客第六》: 趙襄子飲酒, 五日五夜不廢酒, 謂侍者曰, “我誠邦土也! 飲酒五日五夜矣, 而殊不疾.” 優莫曰, “君勉之! 不及紂二日耳. 紂七日七夜, 今君五日.” 襄子懼, 謂優莫曰, “然則吾亡乎?” 優莫曰, “不亡.” 襄子曰, “不及紂二日耳, 不亡何待?” 優莫曰, “桀紂之亡也, 遇湯武. 今天下盡桀也, 而君紂也. 桀紂並世, 焉能相亡? 然亦殆矣.”

에 따라 썩는 차츰 권력자를 견제하는 역할에서 권력자의 비위를 맞추고
아부하며 즐겁게 해주는 ‘광대’로 추락해간 것으로 보인다.

그러나 권력자의 측근에 있다 보니 늘 권력에 대한 유혹은 있기 마련이
었다. 춘추시대晋나라의 優施는晋나라 獻公의 총애를 받았는데, 후에 그
의 夫人 驪姬와 私通하였고, 驪姬의 親子를 繼位시키기 위해 태자 申生을
제거하는 권력 투쟁을 벌이기도 했다.¹⁴⁾ 이러한 예는 우와 권력자의 관계
를 긴장시키는 요인이 되었으니, 권력자는 더욱 경계하고 우는 더욱 조심
스러워질 수밖에 없었다. 이에 우는 점차 권력자의 경계를 무너뜨리는 방
법으로 진화해 갔으니, 그것이 권력자를 범할 수 없을 것 같은 우스꽝스러
운 외모와 그에 걸 맞는 우스개이다. 고대 문헌에 기록된 우가 유독 비정
상적인 외모나 모습을 가진 사람이 많은 것은 이 때문이라 할 것인데, 앞
서 언급한 《國語·鄭語》의 ‘侏儒戚施’도 난쟁이와 꼽추를 가리킨다. 《淮
南子·修務訓》에는 “籛篠와 戚施는 비록 분바르고 눈썹을 칠해도 아름다
워질 수 없는 자들이다.”라고 했고, 高誘의 注에는 “籛篠와 戚施는 모두
추한 외모이다.”¹⁵⁾라고 했다. 척시와 함께 등장한 ‘거저’ 역시 새가슴을 가
진 장애인을 말한다.¹⁶⁾ 《鄭語》에 나오는 史伯의 말은 고대의 우가 이러
한 우스꽝스러운 외모를 가진 사람이라는 것인데, 이러한 우의 외모는 권
력자를 안심시킬 수 있었을 뿐 아니라 외모만으로도 웃음을 유발할 수 있
는 희곡의 丑角 효과도 있었을 것이다.

그러나 견제의 속성이 완전히 없어진 것은 아니었으니, 그것은 앞서 언
급했듯이 기본적으로 우는 한 때 권력자를 견제하던 ‘무’에서 나왔기 때문

14) 《國語·晉語二》에는 우시가 일어나 춤을 추며 “假豫之吾吾，不如烏鳥。人皆
集于苑，己獨集于枯。”(《假豫歌》)를 불렀는데, 이것은 당시 반대편에 있었던 大
夫 里克에게 모두들 驪姬 편이 되었으니 이쪽에 가담하라는 비유이다.

15) 《淮南子·修務訓》：籛篠·戚施，雖粉白黛黑，弗能爲美者。 / 高誘注：籛篠·戚
施，皆丑貌。

16) ‘籛篠戚施’는 새가슴과 꼽추를 말하는 것으로, 籛篠는 새가슴이라 덮드릴 수
없으므로 오만한 태도가 있는 사람, 戚施는 꼽추이므로 위를 쳐다볼 수 없
으므로 비굴하고 아첨하는 사람을 비유하기도 했다.

이었을 것이다. 단지 예전의 ‘무’만한 권력은 없었기 때문에 권력자의 비위를 건드리지 않고 견제를 해야 했는데, 그것이 ‘골계’를 통한 諷諫의 방법이었다. 우의 이러한 행위를 ‘優戯’라고 부를 수 있는데, 이때부터 우가 요즘의 배우로서의 성격을 갖게 되는 것이다. 이른바 ‘優孟衣冠’은 가장 대표적인 우희로서, 《史記》에는 다음과 같이 기록되어 있다.

초나라 재상 孫叔敖는 優孟이 어진 사람임을 알고 그를 잘 대우했다. 그가 병들어 죽게 되자, …… 곧 손숙오의 의관을 입고 행동거지와 말투를 흉내 냈다. 이처럼 하기를 한 해 남짓 하니 손숙오와 비슷해 초나라 왕과 좌우 사람들이 분별할 수 없게 되었다. 장왕이 주연을 베풀었는데 우맹이 앞으로 나아가서 잔을 드렸다. 장왕이 크게 놀랐다. 손숙오가 다시 살아난 것으로 여겨서 그를 재상으로 삼으려고 했다. 우맹이 “돌아가 아내와 의논해 보고, 사흘 뒤에 재상이 되겠나이다.”라고 말했다. 장왕이 이를 허락했다. 사흘 뒤 우맹이 다시 왔다. 왕이 “아내가 무어라고 하던가?”라고 물으니, 우맹이 말했다. “아내가 말하기를, ‘삼가 하지 마소서. 초나라의 재상이란 죽히 할 것이 못 됩니다. 손숙오 같은 초나라의 재상이 충성을 다하고 청렴하게 초나라를 다스려서 초나라 왕은 覇者가 될 수 있었지요. 이제 그가 죽자 그 아들은 송곳조차 썬 땅이 없고, 빈곤해 뿔나무를 저서 스스로 먹을 것을 마련하지요. 만약에 손숙오와 같이 된다면 스스로 목숨을 끊느니만 못하지요’라고 했습니다.”라고 하고, 이어서 “……초나라 재상 손숙오는 죽을 때까지 청렴했지만 지금 처자식들은 곤궁해서 뿔나무를 저서 먹고 사네. 청렴한 벼슬아치도 할 것이 못 되네!”라고 노래했다. 이에 왕이 우맹에게 사과하고, 손숙오의 아들을 불러 寢丘의 땅 사백 호를 봉해 아버지의 제사를 받들게 했다. 그 뒤 十世孫에게도 이것이 끊어지지 않고 전해졌다. 이는 말할 수 있는 시기를 알았다고 하겠다.¹⁷⁾

17) 司馬遷, 《史記》 卷126 《滑稽列傳》: 楚相孫叔敖知其賢人也, 善待之. 病且死, ……即為孫叔敖衣冠, 抵掌談語. 歲餘, 像孫叔敖, 楚王及左右不能別也. 莊王置酒, 優孟前為壽. 莊王大驚, 以為孫叔敖復生也, 欲以為相. 優孟曰, “請歸與婦計之, 三日而為相.” 莊王許之. 三日後, 優孟復來. 王曰, “婦言謂何?” 孟曰, “婦言慎無為, 楚相不足為也. 如孫叔敖之為楚相, 盡忠為廉以治楚, 楚王得以霸. 今死, 其子無立錫之地, 貧困負薪以自飲食, 必如孫叔敖, 不如自殺.” 因歌曰, “……楚相孫叔敖持廉至死, 方今妻子窮困負薪而食, 不足為也!” 於是莊王謝優孟, 乃召孫

이처럼 春秋 때 楚國의 ‘孟’이라는 우가 이미 죽은 재상 孫叔敖의 衣冠을 하고 그의 행동거지를 흉내 냄으로써 그의 유족에게 封地를 얻게 해주었다는 것이다. 이것이 이른바 ‘우회’로서, 우맹은 골계로써 은근히 풍간을 하고 있는 것이다. 이 외에도 《史記》에는 우맹이 楚莊王이 자신의 어머니가 죽자 大夫의 예로써 장사 지내려고 하자 골계적인 풍간으로써 잘못을 깨닫게 했다는 이야기가 실려 있다.¹⁸⁾

이러한 우회는 優旃에게서도 보인다. 우전은 秦나라의 ‘우’로서, 특히 골계적 풍간의 중요 방법인 반어법을 잘 활용했으니, 《史記》에는 다음과 같이 기록되어 있다.

우전은 진나라의 난쟁이 倡이었다. 그는 우스운 소리를 잘했으나, 그것이 도리에 맞았다. 秦始皇 때 주연을 베풀었는데 비가 왔다. 창을 잡고 섬돌가에 늘어서 있는 경호하는 군사가 모두 비에 젖어 추워하고 있었다. 우전이 이를 보고 불쌍히 여겨 “그대들은 쉬고 싶은가?”라고 물었고, 경호하는 자들은 모두 “그러면 아주 좋지요.”라고 했다. 우전이 “내가 그대들을 부르면 그대들은 빨리 예라고 대답하라.”라고 했고, 얼마 안 되어 어전 위에서 황제에게 축수하며 만세를 불렀다. 우전이 난간에 임하여 “경호하는 군사들이!”라고 크게 외치자 군사들이 “예”라고 대답했다. 우전이 “그대들은 비록 키는 크나 비를 맞고 있으니 무슨 이익이 있는가? 나는 비록 키는 작으나 이렇게 편히 쉬고 있는데.”라고 했다. 이에 진시황은 경호하는 군사로 하여금 반씩 서로 교대하게 했다.

진시황이 일찍이 동산을 크게 넓혀서 동쪽은 函谷關에 이르고, 서쪽은 雍과 陳倉에 닿게 하려 했다. 우전이 “좋습니다. 금수를 그 안에 많이 풀어놓아서 도적이 동쪽에서 온다면 고라니와 사슴으로 하여금 그들을 빨로 막게 하면 될 것입니다”라고 했다. 진시황은 이 말 때문에 중지하고 말았다.

叔敖子, 封之寢丘四百戶, 以奉其祀. 後十世不絕. 此知可以言時矣.

- 18) 優孟은 楚 莊王이 자신의 愛馬가 죽은 후 大夫의 禮로서 말을 장사지내려고 하자 왕에게 부당함을 깨우쳐주기 위해 해학적인 말로 풍간하였다. 즉 대부분의 예는 박하니 오히려 임금의 예를 갖추어 장사지내는 것이 좋다고 하였다. 결국 장왕이 자신의 잘못을 깨닫자 우맹은 장왕에게 죽은 말을 가마솥에 삶아 사람들의 창자 속에 장사지내라고 간언하였다.

二世 황제가 즉위하자 성벽에 옷칠을 하려고 했다. 우전이 말하기를 “좋습니다. 주상께서 말씀 안하셨더라도 신이 진실로 청하려 했던 것입니다. 성벽에 옷칠하는 것이 비록 백성들에게는 비용을 근심하는 일이 되겠지만, 잘하는 일입니다. 옷칠한 성벽이 웅장하게 서 있으면 도적이 와도 오르지 못할 것입니다. 그 일을 하고자 하시면 칠을 하기는 쉬우나, (옷칠을 말리기 위한) 陰室을 만들기가 어렵겠네요.”라고 했다. 이에 이세 황제가 웃었고 그 까닭으로 중지하게 되었다. 얼마 안 되어 이세는 살해당했고, 우전은 漢나라로 귀순해 왔다가 몇 해 뒤에 죽었다.¹⁹⁾

이처럼 우전은 진시황의 곁에 있던 우인데, 二世로 황위 자리가 바뀌었음에도 계속 그 측근을 유지하고 있었던 것이다. 첫 번째 예는 난장이인 자신이 건장한 병졸보다 낫다는 익살로써 비를 맞고 있는 병졸들의 고통을 깨닫게 한 것이고, 두 번째와 세 번째 예 역시 황제의 잘못된 정책을 오히려 과장되게 부추기는 반어법으로써 그 잘못을 스스로 깨우치게 만들고 있다.

이처럼 우전이 권력자를 풍자하고 비판하는 불경스러움에도 불구하고 대를 이어 권력자의 곁에 있을 수 있었던 것은 또 풍간의 골계성 때문인데, 이러한 골계적 풍간이 우의 역할이자 우희의 본질이라 할 것이다. 사마천은 〈골계열전〉 첫머리에서 ‘골계’의 역할에 대해 “天道는 넓고도 넓다. 어찌 위대하다고 하지 않겠는가! 말도 隱微함 속에서 이치에 맞으면 또한 이것으로써 일의 얽힌 것을 풀 수 있다.”²⁰⁾”라고 했다. 그리고 말미

19) 《史記》 卷126 〈滑稽列傳〉: 優旃者, 秦倡侏儒也。善為笑言, 然合於大道。秦始皇時, 置酒而天雨, 陛楯者皆沾寒, 優旃見而哀之, 謂之曰, “汝欲休乎?” 陛楯者皆曰, “幸甚。” 優旃曰, “我即呼汝, 汝疾應曰諾。” 居有頃, 殿上上壽呼萬歲。優旃臨檻大呼曰, “陛楯郎!” 郎曰, “諾。” 優旃曰, “汝雖長, 何益, 幸雨立。我雖短也, 幸休居。” 於是始皇使陛楯者得半相代。 / 始皇嘗議欲大苑囿, 東至函谷關, 西至雍·陳倉, 優旃曰, “善。多縱禽獸於其中, 冠徒東方來, 令麋鹿觸之足矣。” 始皇以故輟止。 / 二世立, 又欲漆其城, 優旃曰, “善。主上雖無言, 臣固將請之。漆城雖於百姓愁費, 然佳哉! 漆城蕩蕩, 冠來不能上。即欲就之, 易為漆耳, 顧難為蔭室。” 於是二世笑之, 以其故止。居無何, 二世殺死, 優旃歸漢, 數年而卒。

20) 《史記》 卷126 〈滑稽列傳〉: 太史公曰, 天道恢恢, 豈不大哉! 談言微中, 亦可

에서 “淳于髡이 하늘을 우러러 크게 웃자 齊나라 威王이 뜻을 얻게 되었고, 優孟이 머리를 흔들며 노래하자 뭇나무를 켜던 자가 封地를 얻게 되었고, 優旃이 난간에서 빠르게 부르자 경호하는 군사들이 반씩 교대할 수 있게 되었다. 어찌 위대하지 않은가!”²¹⁾라고 했다. 이것은 사마천이 골계의 기능과 의미를 정확하게 파악하고 있었음을 알 수 있게 하는 평론인데, 조동일이 말한 풍자적 골계²²⁾가 바로 이에 해당한다고 할 것이다.

또 사마천의 이러한 평가는 당대 참군희 대표적 인물인 黃幡綽의 예에서 그 연원과 계승관계를 확인할 수 있다. 황번작은 궁정 梨園에서 활동하던 玄宗의 梨園弟子로, 음악방면에서도 천부적인 재능을 가진 예인이었다.²³⁾ 또한 그는 뛰어난 재치와 교묘한 말솜씨로 세칭 ‘滑稽之雄’²⁴⁾이라 불렸을 만큼 현종의 총애를 받았던 배우였는데, 高彦休는 《唐闕史》에서

以解紛.

- 21) 《史記》 卷126 〈滑稽列傳〉: 淳於髡仰天大笑, 齊威王橫行. 優孟搖頭而歌, 負薪者以封. 優旃臨檻疾呼, 陛楯得以半更. 豈不亦偉哉!
- 22) 조동일은 그의 〈미적 범주〉(《한국사상대계 1》, 성균관대학교 대동문화연구원, 1973)에서 비장, 골계, 승고, 우아 등 네 가지 미적 범주를 설정하고, 봉산 탈춤 대사에서 양반과 말뚝이의 대립을 보기로 들면서 ‘있어야 할 것’(양반의 세계관, 즉 말뚝이는 양반에게 복종해야 한다는 규범)과 ‘있는 것’(말뚝이의 세계관, 즉 양반에 대한 항거)이 융합되지 않은 채 대립하는 속에서 골계가 발생한다고 보았다. 그리고 골계를 풍자적 골계와 해학적 골계로 구분하고, 양자가 모두 ‘있어야 할 것’으로 행세해 온 경화된 관념을 파괴하고, ‘있는 것’, 즉 생의 현실성을 그대로 긍정하지만, ‘있어야 할 것’의 파괴 쪽에 관심을 집중하는 것이 풍자이고, ‘있는 것’의 긍정에 관심을 집중하는 것이 해학이라고 설명했다. 풍자가 다른 미적 범주와 명확하게 구별되는 골계의 특징을 잘 보여주는 데 반해, 해학은 ‘있는 것’을 긍정하는 데 집중한다는 점에서 우아와 유사하거나, 골계와 우아의 복합처럼 보이는 경우가 많다고 한다. 즉 풍자는 ‘있어야 할 것’으로 행세해 온 적대적인 대상을 강렬하게 의식하면서 이루어지는 골계이다.
- 23) 拍板의 악보를 만들어 올리라는 玄宗의 명령에 귀만 있으면 악보는 필요 없다는 뜻에서 귀 두 개를 그려 올렸다는 이야기, 玄宗이 연주하던 羯鼓 소리만을 듣고서 현종의 기분을 알아차리고 화를 피했다는 이야기 등은 그가 知音의 능력을 가진 樂工이었음을 알려주고 있다.
- 24) 趙璘, 《因話錄》 卷四 〈角部〉: 幡綽, 優人, 假戲謔之言, 警悟時主. 解紛救禍之事甚衆, 眞滑稽之雄.

“開元 연간 황변작은 현종이 하루라도 그를 보지 못하면 얼굴에 불편한 기색이 드러날 정도였다. 하지만 황변작은 종종 倡戲를 통해 올바르게 간언을 할 수 있는 자였다. ‘옷칠을 한 성벽은 크고 웅장할 것이므로 외적들이 올라올 수 없을 것입니다’라고 한 것과 같으니, 이 사람의 유과를 알겠다.”²⁵⁾라고 했다. 이것은 황변작이 《史記》〈滑稽列傳〉에 등장하는 우와 같은 부류라는 것으로, 황변작의 참군희는 우희의 형식과 방법을 계승한 것이다.

권력자는 또 이러한 우의 풍간을 보통은 너그럽게 받아주는 전통이 있었으니, 이른바 《詩經》의 풍간 전통과도 상통한다 하겠다. 〈毛詩序〉에는 〈風〉에 대해 “임금은 풍으로써 백성을 교화하고, 백성은 풍으로써 임금을 풍자했는데, 글의 꾸밈을 위주로 하여 간접적으로 잘못을 충고하는 것이기 때문에 말한 사람은 죄가 없고 듣는 사람은 경계하기에 족하게 되는 것이다. 그래서 풍이라 하는 것이다.”²⁶⁾라고 했다. 이러한 풍간의 전통이 우의 골계적 풍간의 밑바탕인 것이다. 따라서 고대의 우는 이른바 의식 있는 광대, 요즘으로 치자면 정치적, 사회적 사안에 대해 당당히 자신의 견해를 밝히는 ‘socialtainer(social + entertainer)’ 정도에 해당하지 않을까 한다.

Ⅲ. 참군희의 형성

이러한 우희의 골계성은 漢代 이후로도 계승 발전되어 참군희에게로 전승된다. 참군희라는 명칭이 언제부터 사용되었는지는 명확하지 않다. 唐代 段安節의 《樂府雜錄》에는 현종 시기 黃幡綽과 張野狐의 ‘弄參軍’을 언급하며 다음과 같이 말하였다.

25) 高彦休, 《唐闕史》 卷下 ‘李可及戲三教’: 其開元中黃幡綽, 玄宗如一日不見, 則龍顏爲之不舒. 而幡綽往往能以倡戲匡諫者. “漆城蕩蕩, 寇不能上”, 信斯人之流也..

26) 《詩經》〈毛詩序〉: 上以風化下, 下以風刺上, 主文而譎諫, 言之者無罪, 聞之者足以戒. 故曰風.

開元 연간, 黃幡綽과 張野狐가 參軍을 공연하였는데, 後漢 館陶令 石耽에게서 비롯된 것이다. 石耽은 뇌물죄를 지었으나 和帝가 그 재능을 아깝게 여겨 죄를 면하게 해주었다. 그 후 화제는 宴樂을 베풀 때마다 석탐에게 흰 적삼을 입게 하고는 優伶에게 명하여 그를 희롱하며 욕보이게 하다가, 몇 년이 지나서야 풀어주었다. 후에 參軍이라 하는 것은 잘못이다. 開元 연간 李仙鶴이 이 놀이를 잘하여, 明皇이 韶州의 同正參軍 벼슬을 특별히 내려 그 녹을 먹게 하였다. 이로 인해 陸鴻漸이 글을 지어 ‘韶州參軍’이라 하였는데, 아마 이 때문일 것이다.²⁷⁾

이것이 이른바 ‘농참군’의 ‘戲弄石耽’이다. 그런데 희롱당하는 석탐은 원래 ‘參軍’이 아니었으며, 後漢 和帝 때 뇌물죄를 범한 관도령 벼슬이라는 것이다. 그리고 연회에서 석탐이 직접 배우와 함께 등장하여 놀림을 받았다는 것이다. 이러한 공연은 ‘우령’이 황제의 명에 의해 한 것으로 고대 우에 관한 기록에서 보이는 우의 역할이 이 시기에는 보다 확대된 것으로 이해할 수 있겠다. 이어서 등장하는 李仙鶴에 관한 기록은 참군회의 명칭 유래에 관한 오해를 밝힌 것이다. 즉, “後爲參軍, 誤也.”라고 전제하고, 이렇게 오해하게 된 이유가 陸鴻漸²⁸⁾이 이선학을 ‘韶州參軍’이라 불렀기 때문이라는 것이다. 그렇다면 참군회라는 명칭은 그 이전에 생겨난 것이라고

27) 《樂府雜錄》〈俳優〉: 開元中, 黃幡綽·張野狐弄參軍. 始自後漢館陶令石耽. 耽有贓犯, 和帝惜其才, 免罪. 每宴樂, 卽令衣白夾衫, 命優伶戲弄辱之, 經年乃放. 後爲參軍, 誤也. 開元中有李仙鶴善此戲, 明皇特授韶州同正參軍, 以食其祿. 是以陸鴻漸撰詞云韶州參軍, 皆由此也.

28) 陸鴻漸은 《茶經》의 저자 陸羽(733~804)로서, 鴻漸은 그의 字이다. 唐書의 기록에 의하면 그는 배우 집단에 들어가 생활하면서 《謔談》 3편을 지었고, 그 외에도 수천 개의 해학적인 글을 지었다고 했다. 여승환은 〈당대 배우의 희극 활동 고찰〉(《중국문학연구》 제45집, 2011)에서 《謔談》 3편은 지금 전하지 않아 그 구체적인 내용은 알 수 없지만 《新唐書》의 기록에 따르면 그가 해학적인 글을 매우 많이 지었다고 했으므로 이를 모은 일종의 參軍戲극본이었을 것으로 짐작된다고 하였다. 이어서 陸羽가 李仙鶴에게 글을 지어 주었다는 것은 당시 參軍戲에 뛰어났던 그를 위해 지어준 參軍戲 공연 대본으로서, 그 글에서 李仙鶴을 韶州參軍으로 지칭하였을 가능성이 있다고 주장하였다.

할 수 있을 것인데, 《太平御覽》에 그 기록이 보인다. 이 책에서는 《趙書》를 인용하여 後趙의 高祖 石勒(319~333 재위) 시기에 다음과 같은 공연이 있었음을 밝히고 있다.

石勒의 參軍 周延이 館陶令으로 있을 때 관청의 비단 수백 필을 횡령하여 하옥되었다. 그런데 팔의(八議, 형벌을 면하는 여덟 가지 조항)에 포함시켜 풀어주었다. 그 후에 큰 연회가 있을 때마다 한 배우에게 두건을 쓰고 누런 비단 홀옷을 입도록 했는데, 배우가 “당신은 무슨 벼슬이기에 우리들 틈에 끼었소.”라고 물으면, “나는 본래 館陶令이었소.”라고 대답하였다. 비단 홀옷을 흔들며 말하길, “정무를 보면서 이걸 좀 떼어먹었기 때문에 당신들 틈에 있게 된 거요.”라고 하며, 웃음거리로 삼았다.²⁹⁾

이것은 횡령죄를 범한 참군 周延³⁰⁾을 희롱하는 공연으로서, 석탐과 달리 주연으로 분장한 배우가 배우들 틈에 섞여 연기를 한다. 주연의 관직이 참군이므로 이 공연은 ‘참군을 희롱하는’ 참군희라고 불러도 좋을 것이다. 실제 참군이라는 관직도 東漢 이후에 생겨났다.³¹⁾ 그러나 앞의 공연과 비교해보면 공연 내용이나 목적에서 큰 차이를 발견하기 어렵다. 따라서 두 기록 모두 참군희를 언급한 것은 분명해 보이는데, 이에 대해 曾永義는 “석특의 참군 주연은 화제 때의 석탐과 마찬가지로 모두 관도령이고 모두

29) 《太平御覽》 卷569 〈優倡〉條：石勒參軍周延，爲館陶令，斷官絹數百匹，下獄，以八議，宥之。後每大會，使俳優着介幘，黃絹單衣。優問，“汝爲何官，在我輩中”曰，“我本爲館陶令。”抖數單衣，曰，“政坐取是，入汝輩中。”以爲笑。

30) 《趙書》를 인용한 또 하나의 기록으로는 唐 歐陽詢의 《藝文類聚》로서, “石勒參軍周雅，爲館陶令，盜官絹數百匹，下獄。後每設大會，使與俳兒，着介幘，絹單衣。優問曰：‘汝爲何官，在我俳中?’ 曰：‘本館陶令。’計二十數單衣，曰：‘政坐耳。是故入輩中。’以爲大笑。”라고 하여 주연이 아니라 周雅로 기록하고 있다.

31) 東漢 靈帝 때 陶謙은 幽州刺史로서 參司空車騎張溫軍事였고, 獻帝 때 孫堅도 張溫의 參軍이 되었으며, 荀彧은 參丞相曹操軍事였다. 晉나라 때는 軍府에 官員을 두었으니, 中軍將軍 羊祜에게는 두 명의 參軍이 있었다고 한다. 南北朝에는 그 직책에 따라 諮議參軍, 中兵參軍 등으로 불렸으며, 또 參軍, 參軍事 등으로 불리기도 했다. 이러한 관직은 품계와 역할이 조금씩 달라지긴 했어도 唐宋은 물론 明清에도 존재했다.

장물죄로 법을 어겼으므로 이에 석록이 화제를 흉내 내어 주연으로 하여 금 배우를 하게하고 다른 우령들에게 희롱하도록 명했던 것이니, 이에 이러한 유형의 공연을 ‘참군희’라고 불렀던 것이다.”³²⁾라고 결론을 내렸다.

결국 화제 때의 ‘희롱석탐’은 우의 풍자적 역할을 응용하여 탄생한 우희의 확대된 형태라고 할 수 있으니, 놀리고 놀림 받는 두 배우의 문답체 공연임을 알 수 있다. 석록 시기에는 석탐의 역할을 배우로 대체하면서 점차 고정된 형식을 갖추었으니, 그러한 과정에서 참군희라는 명칭도 사용되었을 것이다. 따라서 ‘희롱석탐’은 공연 형식면에서 우희와 참군희의 연결고리로 볼 수 있을 것이다. 이처럼 참군희는 우와 우희의 연장선에 있는 공연예술로서, 그 형식은 東漢 시기에, 그 명칭은 後趙 시기 參軍이라는 관직에서 생겨났음을 알 수 있다.

이러한 형식의 공연은 다음의 소위 ‘許胡克伐’에서도 확인할 수 있으니, 《三國志》에 다음과 같이 기록되어 있다.

許慈의 字는 仁篤으로, 南陽人이다. …… 당시 또 魏郡에 胡潛이라는 사람이 있었는데, 字가 公興이었다. …… 허자와 호잠은 모두 學士가 되었고, 孟光, 來敏 등과 함께 옛 문헌을 담당했다. 정무를 시작하면서 의문이 생길 때마다 허자와 호잠은 서로 이기려고 비방하며 다투었으니, 소리와 얼굴에 다 드러날 정도였다. 서적이 없더라도 서로 빌리지 않았고, 때때로 서로 치고 박고 싸우면서 으르렁거렸다. 그 자존심과 시기가 이 정도까지 이르자 先主[劉備]께서 그들의 이러한 모습을 안타깝게 여겨 군료들이 다 모이는 큰 연회에서 倡家에게 두 사람의 얼굴로 꾸미게 하고는 그 서로 싸우는 모양을 흉내 내게 했는데, 술이 달아오르고 음악이 시작되면 즐거운 놀이로 삼았다. 처음에는 논리적인 말로써 서로 비난하다가 결국에는 칼과 몽둥이로 서로 굴복시키려 들었는데, 이것으로써 그들을 느끼고 깨닫도록 한 것이다.³³⁾

32) 曾永義, 〈參軍戲及其演化之探討〉, 《戲曲源流新論》(中華書局, 2008), 62쪽.

33) 《三國志·蜀書十二》〈杜周杜許孟來尹李譙郃傳〉: 許慈字仁篤, 南陽人也. ……時又有魏郡胡潛, 字公興, ……慈潛并爲學士, 與孟光來敏等典掌舊文, 值庶事草創, 動多疑議, 慈潛更相克伐, 謗讟忿爭, 形於聲色; 書籍有無, 不相通借, 時尋

이 기록은 서로 잘난 체하며 싸우는 두 관리를 깨우쳐주기 위해 유비가 배우들에게 그들의 싸우는 모습을 흉내 내게 했다는 것인데, 관리들이 모인 큰 연회에서 배우들에 의해 이루어진 풍자극이라는 점에서 ‘희롱석담’과 유사한 공연이라고 할 수 있다. 이처럼 참군회라는 명칭이 생겨나기 이전에 이미 참군회 형식의 ‘우회’가 자주 공연되었음을 알 수 있으니, 역시 참군회의 연원이 우회임을 확인할 수 있는 자료라 할 것이다. 이것은 또 형식면에서 참군회의 한 종류라고 인정받는 당대의 ‘弄假官’과 유사한 형식인데, 서로 싸우는 장면을 연출하기 위해서는 당시의 ‘角抵戲’의 요소도 가미했을 것으로 보인다. 따라서 ‘허호극별’의 공연 내용은 ‘戲弄石耽’보다 풍부했을 것으로 보인다.

이처럼 참군회는 우회에서부터 시작되어 차츰 연회에서 관리들을 희롱하고 풍자하는 내용의 공연을 광범위하게 지칭하는 공연양식 이름으로 굳어지게 된 것이다.

IV. 참군회의 발전과 쇠퇴

이렇게 볼 때 참군회는 고대의 ‘농신’ 우에게서 비롯된 우회의 확대된 공연 형태로서, 한대부터 궁정 연회에서 자주 공연된 ‘골계회’라 할 것이다. 당대에 들어오면서 이러한 형식의 공연은 형식이나 내용면에서 더욱 다양하고 풍부해졌다. 각종 문헌에는 ‘농참군’ 외에도 ‘弄假官’, ‘弄孔子’, ‘弄假婦人’, ‘弄婆羅門’, ‘弄鬼神’, ‘弄三教’ 등 다양한 ‘참군회’가 등장한다. 사실 이것들은 ‘참군’과는 직접적인 관계가 없고, 우가 중심이 되는 공연이므로 ‘우회’라고 부르는 것이 더욱 적절해 보이기도 한다. 어쨌든 이것은 배우의 ‘弄’이라는 공연방식을 강조한 분류라 할 것이다. 이러한 여러

楚撻，以相震撻。其矜已妒彼，乃至於此。先主愍其若斯，群僚大會，使倡家假爲二子之容。效其訟鬪之狀，酒酣樂作，以爲嬉戲。初以辭義相難，終以刀杖相屈，用感切之。

내용을 보면 ‘참군회’가 더 이상 참군으로 대표되는 관리를 희롱하고 풍자하는 범주를 넘어서고 있음을 알 수 있다.

開元 연간에 玄宗 앞에서 펼쳐진 다음의 공연도 그러하다.

侍中 宋璟은 죄를 짓고도 마음대로 호소하는 자들이 끊이질 않자 모두 御史臺로 보내어 그들을 다스리도록 하였다. 中丞 李謹度에게 말하길, “복종하고 더 이상 호소하지 않는 자는 내보내라. 여전히 호소하는 자들은 구금하라”고 하였다. 이로 인해 그를 원망하는 자들이 많아졌다. 때마침 날이 가물어 가뭄귀신이 나타나자 배우가 가뭄귀신 모습을 하고 황제 앞에서 공연을 하였다. “가뭄귀신이 어째서 나왔는가?”라고 묻자, “相公의 처분을 받들 것이다”라고 대답하였다. 또 그 이유를 물어보자 가뭄귀신이 “원망을 품은 자가 300여 명인데, 相公이 모두 옥에 가두고 그들을 억류하였기 때문에 내가 나오지 않을 수 없었소.”라고 하였다. 황제는 마음속으로 그렇다고 생각하였다.³⁴⁾

이것은 이른바 ‘旱魃’로서, 가뭄귀신[旱魃]으로 분장한 배우가 가뭄을 빌어 재상 宋璟의 엄격한 형벌 정책을 풍자하고 있는 것이다. 이것은 선진 시대 우회의 골계적 풍자를 연상케 하는 것으로, 우회의 전통이 발현된 것이다.

그런데 《唐闕史》에 기록된 李可及의 ‘三教論衡’은 이러한 전통이 약해지면서 풍자가 익살로 전락하는 과정을 보여준다.

咸通 연간(860~873), 배우 李可及은 골계와 익살스러운 연기가 무리들 가운데 특출하였다. 비록 諷刺에 기탁하여 올바른 길로 나아가게 할 수는 없었지만 지혜와 기교의 민첩함은 흔히 볼 수 있는 것이 아니었다. 일찍이 延慶節에 승려와 도사의 강론이 끝난 후 이어서 배우들이 戲를 하기에 이

34) 《通鑑》 卷212 ‘開元八年正月’：侍中宋璟，疾負罪而妄訴不已者，悉付御史臺治之。謂中丞李謹度曰，“服不更訴者，出之。尚訴未已者，且繫。”由是人多怨者。會天旱，有魃。優人作魃狀，戲於上前。問，“魃何爲出。”對曰，“奉相公處分。”又問何故。魃曰，“負冤者三百餘人，相公悉以繫獄抑之，故魃不得不出。”上心以爲然。

르렀다. 李可及은 유가의 복장과 품이 높은 갓을 쓰고, 소매가 넓은 옷자락에 험령한 혁대를 하고 자리를 정리하고서 강단에 올라 자칭 ‘三教論衡’을 하였다. 모퉁이에 앉아 있던 사람이, “이미 三教에 정통하다고 했으니, 釋迦如來는 어떤 사람이요?”라고 묻자, 대답하기를, “부인입니다”라고 하였다. 물은 사람이 놀라, “무엇 때문이요?”라고 묻자, 대답하기를, “《金剛經》에 ‘敷坐而坐[자리를 펴고 앉는다]’고 하였습니다. 부인이 아니라면 어찌 번거롭게 남편이 앉은[夫坐] 후에야 아내자가 앉겠소[兒坐].”라고 하였다. 황제가 이 때문에 이를 드러내고 웃었다. 또 묻기를, “太上老君[老子]은 어떤 사람이요?”라고 하니, “역시 부인입니다”라고 대답하였다. 물은 사람이 더욱 이해하지 못하자, 이에 “《道德經》에 ‘나에게 큰 근심이 있으면 이는 나에게 몸이 있기 때문이다. 나에게 몸이 없다면 나에게 또한 무슨 근심이 있겠는가?’”라고 하였습니다. 만약 부인이 아니라면 어찌 임신을 근심하겠소.”라고 했고, 황제는 매우 즐거워했다. 또 “文宣王[孔子]은 어떤 사람이요?”라고 물으니, “부인입니다”라고 대답하였다. 물은 사람이 “어떻게 알 수 있소?”라고 하니, “《論語》에 이르기를, ‘팔겠네! 팔겠네! 나는 살 사람을 기다리겠다.’”라고 하였습니다. 만약 부인이 아니면 어찌 시집가길 기다리겠소.”라고 하였다. 황제는 극히 즐거워하며 후하게 상을 내렸다. 다음 날 環衛[궁궐수비]의 員外職을 제수하였다.³⁵⁾

첫 번째 예는 諧音 현상을 이용한 익살이고, 두 번째와 세 번째 예는 특정 단어나 문장을 익살스럽게 해석하여 웃음을 유도하고 있는 것으로, 三教의 교주를 모두 여자라고 익살을 떨고 있는 것이다. 원래 ‘三教論衡’은 황제의 생일과 같은 국가의 경축 자리에서 儒, 佛, 道 三教의 學士가

35) 高彦休, 《唐闕史》 卷下 〈李可及戲三教〉: 咸通中, 優人李可及者, 滑稽諧戲, 獨出輩流. 雖不能託諷匡正, 然智巧敏捷, 亦不可多得. 嘗因延慶節, 緇黃講論畢, 次及倡優爲戲. 可及乃儒服險巾, 褒衣博帶, 攝齊以升講座, 自稱三教論衡. 其隅坐者問曰, “旣言博通三教, 釋迦如來是何人” 對曰, “是婦人.” 問者驚曰, “何也” 對曰, “《金剛經》云, 敷坐而坐. 或非婦人, 何煩夫坐, 然後兒坐也.” 上爲之啓齒. 又問曰, “太上老君何人也.” 對曰, “亦婦人也.” 問者益所不喻. 乃曰, “《道德經》云, “吾有大患, 是吾有身. 及吾無身, 吾復何患. 倘非婦人, 何患乎有娠乎” 上大悅. 又問, “文宣王何人也” 對曰, “婦人也.” 問者曰, “何以知之.” 對曰, “《論語》云, 沽之哉, 沽之哉. 我待價者也. 向非婦人, 待嫁奚爲” 上意極歡, 寵賜甚厚. 翌日, 授環衛之員外職.

殿庭에 모여 강론을 펼치는 의식으로서, 白居易도 文宗 大和 元年(827)에 麟德殿에서 벌어진 ‘三教論衡’ 행사에 유교 대표로 참석하기도 했다.³⁶⁾ 이 가급은 이러한 강론형식을 빌어 ‘弄三教’를 하고 있는데, 앞서 인용했던 여러 우회의 살아있는 권력과 그 행위에 대한 풍자와는 많이 다름을 알 수 있다. 이것은 당대 참군회의 내용이 다양해졌음을 보여주는 예이기는 하지만 참군회의 정체성이 차츰 사라져가는 예라고 할 수 있다. 상기 인용문의 서두에 “不能託諷匡正”이라고 했듯이 골계적 풍자라는 우회의 정신은 찾기 힘들고, 단지 “智巧敏捷”한 익살만 가득하다. 특히 《唐闕史》에서는 “황변작은 종종 倡戲로써 匡諫을 할 수 있었다.”³⁷⁾고 하여 이가급을 우회의 전통을 제대로 계승한 황변작과 대비시킴으로써 아쉬움을 드러내고 있다.

어쨌든 ‘삼교논형’과 같은 참군회는 참군회의 변화를 보여주는 징표이다. 그 변화는 공연 장소와 내용, 방식 등이 다양해지면서 더욱 가속화되었다. 특히 중당 이후 궁정을 벗어나 공연된 여러 참군회들은 이러한 현상이 더욱 두드러졌다. 다음의 기록은 관료 집안에서 공연된 예로서, 역시 참군회의 변화 양상을 살필 수 있다.

崔鉉이 淮南[지금의 揚州]에 있을 때 일찍이 악공에게 그 집안의 시종들을 모아 여러 戲를 가르치게 했다. 하루는 그 악공이 성과를 보고하면서 또 시연해보겠다고 청했다. 최현은 堂下에 모이라고 명하고 그의 아내 李氏와 앉아서 관람을 했다. 시종들은 이씨의 妬忌 때문에 (남자 시종) 몇몇이 여자 옷을 입고 妻라 하고 妾이라 하며 옆에 늘어섰는데, 한 시종이 書簡을 쥐고 腰帶를 차고서 굽실대며 그 사이를 맴돌았다. 풍악이 울리고 술관이 벌어지면서 알아채는 사람이 없을 수 없었으나 이씨는 아직 깨닫지 못하였다. 한참 후에 희가 더욱 진행되자 모두 이씨가 평소애 했던 일들을 흉내 냈다. 이씨가 약간 김새를 쫓으나 그 희가 우연히 일치한 것이겠거니

36) 《白居易集》(中華書局, 1988) 卷68, 〈三教論衡〉: 大和元年十月, 皇帝降誕日, 奉勅召入麟德殿內道場, 對御三教談論. 略錄大端, 不可具載,

37) 《唐闕史》: 幡綽往往能以倡戲匡諫者.

여기고 감히 하지 말라는 말도 못하고 또 구경만 했다. 시종들이 알아차리게 하고 싶어서 더욱 심하게 회롱하였다. 이씨는 결국 화를 내며 “이놈들이 감히 무례하구나! 내가 언제 그렇게 했더냐?”라고 욕을 했다.³⁸⁾

이상은 최현이 淮南節度使로 있을 때의 일화로서, ‘희’를 배운 최현의 시종들이 배우가 되어 최현 부인의 행동거지를 흉내 내며 웃음거리로 삼고 있는 것이다. 이 공연은 풍자의 대상이 질투 많은 부인으로서, 풍자의 대상이 확대되었고, 처와 첩에다가 최현으로 분한 ‘執簡束帶’의 관리, 집안의 노비 등 등장인물도 많아졌으니, 참군회의 내용이 풍부해지고 연출 방식도 더욱 다양해진 것이라고 할 수 있다. 특히 이씨의 질투 때문에 처와 첩 역할은 ‘男扮女裝’을 했다고 했는데, 이것은 ‘踏搖娘’이나 ‘遼東妖婦’ 같은 남장여분 가무회의 방식이 추가된 것으로, 앞서 언급한 ‘弄假婦人’류가 이에 해당한다고 할 수 있을 것이다.

가장 큰 변화는 참군회에 여배우가 등장했다는 것이다. ‘삼고논형’이 내용상에서의 변화가 시작된 예라면 肅宗 때 궁중 연회에 등장한 阿不思 아내의 참군회 공연은 형식상에서의 큰 변화를 보여주는 예이다.

肅宗이 궁중에서 연회를 할 때, 여배우가 ‘弄假官戲’를 했는데, 그 푸른 옷에 서간을 쥐고 있는 자를 ‘參軍樁’이라 불렀다. 天寶 말에 蕃將 아포사가 법에 의해 처형을 당하고 그 아내는 掖庭[궁녀가 거처하는 곳]에 배치되었는데, 배우를 잘하여 그에 따라 樂工에 예속되었다. 이 날 마침내 假官의 우두머리가 되어 ‘樁[말뚝]’ 역할을 하였으니, 뒷사람은 물론 연회에 시종드는 사람들도 웃고 즐거워했다.³⁹⁾

38) 《玉泉子真錄》：崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工集其家僮，教以諸戲。一日，其樂工告以成就，且請試焉。鉉命閱于堂下，與妻李坐觀之。僮以李氏妒忌，即以數僮衣婦人衣，曰妻，曰妾，列于旁側，一僮則執簡束帶，旋辟唯諾其間。張樂命酒，不能無屬意者，李氏未之悟也。久之，戲愈甚，悉類李氏平時所嘗爲。李氏雖少悟，以其戲偶合，私謂不敢而然，且觀之。僮志在發悟，愈益戲之。李果怒，罵之曰：‘奴敢無禮！吾何嘗至此？’

39) 趙璘，《因話錄·宮部》：肅宗宴于宮中，女優有弄假官戲，其綠衣秉簡者，謂之參軍樁。天寶末，蕃將阿不思伏法，其妻配掖庭，善為優，因使隸樂工。是日遂為

‘농가관회’는 궁중에서 자주 공연되는 참군회로서 부패하고 무능한 관리들을 풍자하고 비판하면서 웃음을 유발하는 형식이다. 아포사의 아내가 맡은 ‘참군장’은 바로 ‘가관의 우두머리’로서 이 극을 주도하는 사회자 역할을 한 것으로 추론해본다. 이런 점에서 ‘樁’은 글자 의미대로 ‘말뚝’ 배역, 즉 고정 각색이라고 보아도 좋지 않을까 한다.⁴⁰⁾ 어쨌든 숙종 때의 이 연회에서는 여배우들이 관리로 분장하여 ‘弄假官’을 연기 하였고, 여기서 아포사의 아내는 ‘참군장’의 역할을 담당하였던 것이다. 任半塘은 아포사의 아내가 공연한 참군회는 형식면에서 규모가 확대되어 등장인물이 관리 한 명에 그치지 않았을 것이며, 그 속에는 관리의 폭정을 폭로하는 풍자적인 요소가 포함되어 있었을 것이라고 하였다.⁴¹⁾

이러한 여배우의 참군회 공연은 민간에서도 활발하게 공연된 것 같으며, 여배우의 출연에 따라 說白 위주의 공연에 歌舞가 첨가되는 획기적인 연출 방식의 변화도 가져왔다. 여배우 劉采春의 가족 戲班[극단]은 그 대표적인 예인데, 그녀의 남편 周季崇, 시숙 周季南, 딸 周德華 등으로 구성된

假官之長, 所為樁者, 上及侍宴者笑樂.

- 40) 우리나라 탈놀이에서 맹활약을 하는 인물로 ‘말뚝이’가 있는데, 이 각색의 유래가 이 ‘참군장’이 아닌지 의심해 본다. 말뚝이는 서민들과 소외 받은 사람들의 대변자로 거침없이 행동하고 해학적이고도 풍자적인 대사로 관중들을 때로 시키는데, 특히 여러 놀이에서 다양한 역할로 등장한다. 이런 점에서 ‘가관’의 우두머리라고 한 ‘참군장’처럼 공연의 사회자 같은 성격도 보이므로 유사한 각색으로 유추해볼 수 있을 것이다. 일반적으로 말뚝이란 이름은 말고삐를 잡고 다닌 데에서 유래한 것으로 본다. 옛날 양반이나 벼슬아치들이 타는 말을 다루는 사람을 말구종이라고 하는데, 이들이 머리에 쓰는 것을 말뚝병거지라 하였고, 이 말뚝병거지를 쓴 사람이란 뜻으로 말뚝이라 불렀다는 것이다. 그것은 쇠뚝이와 함께 양반 댁 하인으로 등장하여 양반을 조롱하는 역할을 한다는 점에서 타당해 보인다. 하지만 ‘樁’이라는 글자가 ‘말뚝’으로서 ‘말뚝’은 고정된 각색이라는 의미가 있으며, 공연을 주도하는 여러 각색들의 우두머리라는 점에서 그 역할이 우리 탈놀이의 말뚝이와도 매우 유사하다 할 것이므로 연원 관계를 따져볼 이유는 된다 하겠다.
- 41) 《唐戲弄》 336쪽: 參軍樁既推爲假官之長, 分明登場者不止一官, 必尚有吏·有民. 如此, 在演出中雖以滑稽邀寵爲主, 不宜於向座上格君之非, 但亦可借此場面, 隨時揭露官吏貪暴, 以宣達民隱, 不失參軍戲之諷刺本分.

유채춘 가족 희반은 각지를 유랑하면서 다양한 공연을 했다. 晚唐 시기 范攄의 《雲溪友議》에는 다음과 같은 기록이 보인다.

元稹이 中書에 있을 때 晉公 裴度的 아들 裴撰의 급제에 관한 일로 의론이 벌어져 同州로 폄적되었다. 浙東에 있는 동안 薛濤와 헤어진 지 이미 십년의 세월이 지났다. 급히 사람을 蜀 땅으로 보내 설도를 데리고 오려 할 때 배우인 周季南과 周季崇 그리고 周季崇의 아내 劉采春이 淮甸에서 왔다. ‘陸參軍’을 뛰어나게 연기하였으며, 노래 소리가 구름을 멎게 할 정도였다. 韻은 비록 설도에 미치지 못하였으나 빼어난 미모는 비할 바가 아니었다. 원진은 거의 설도를 잊어버렸으니, 유채춘에게 시를 지어주길, “새로 두 눈썹 예쁘게 그려 화장하였고, 常州의 透額羅⁴²⁾로 얼굴을 감쌌네. 얼굴은 등글며 笏처럼 매끄럽고 빛이 나며, 부드럽고 가벼운 발걸음에 黻文靴[주름 무늬 신발을 신었네. 말투는 우아하고 풍류가 넘쳐나며, 몸짓은 여운을 남기듯 뛰어나게 곱다. 더욱 사람의 애간장을 태우는 것은, 詩詞를 선별하여 ‘望夫歌’ 곡조로 노래 부른다는 것”이라 하였다. ‘望夫歌’는 바로 ‘囉嘖’곡이다. 유채춘이 노래한 120수는 모두 당대의 才子들이 지은 것이다. 그 가사는 5, 6, 7언이며 모두 화창할 수 있었다. …… 유채춘이 이 곡을 부르면 여인들이나 행인들 모두 눈물을 흘리지 않는 이가 없었다.⁴³⁾

元稹은 憲宗 元和 연간에 西蜀으로 부임했다가 그곳의 명기 薛濤를 만나 사랑에 빠졌고, 長安으로 돌아와서도 늘 그녀를 잊지 못하고 있었는데, 원진이 浙東觀察使로 있을 때 淮甸(지금의 江蘇省 揚州 일대)에서 越州(지금의 浙江省 紹興)로 건너와 공연을 한 유채춘을 보고 설도를 잊어버

42) 唐代 여인들이 머리를 묶고 그 위에 두르는 반투명의 비단 스카프로 예로부터 常州 지역이 그 생산지로 유명했다고 한다.

43) 范攄, 《雲溪友議》 卷下 〈豔陽詞〉: 元在中書, 論與裴晉公度子弟撰及第, 議出同州, 乃浙東, 別濤已逾十載, 方擬馳使往蜀取濤, 乃有俳優周季南·季崇及妻劉采春, 自淮甸而來, 善弄陸參軍, 歌聲徹雲, 篇韻雖不及濤, 容華莫之比也, 元公似忘薛濤, 而贈采春詩曰, “新裝巧樣畫雙蛾, 幔裹常州透額羅, 正面偷輪光滑笏, 緩行輕踏黻文靴, 言辭雅措風流足, 舉止低回秀媚多, 更有惱人腸斷處, 選詞能唱望夫歌, 望夫歌者, 即囉嘖之曲也, 采春所唱一百二十首, 皆當代才子所作, 其詞五·六·七言, 皆可和矣, …… 采春一唱是曲, 閨婦行人莫不漣泣.

릴 만큼 그녀의 미모와 노래에 빠져들게 되었다는 것이다. 이처럼 유채춘은 빼어난 미모에다 ‘望夫歌’를 비롯한 120여 곡의 레퍼토리를 가진 뛰어난 가수였으며, 또 ‘陸參軍’ 공연으로 명성을 날린 명배우였다. 그녀가 공연한 ‘육참군’이 정확히 어떤 것인지는 확인할 수가 없다. 다만 徐慕雲은 앞서 언급한 陸羽가 李仙鶴을 위해 ‘撰詞’ 했다는 《樂府雜錄》의 기록을 근거로 ‘陸參軍’을 육우의 참군희로 지칭하고, 또 위의 “歌聲徹雲”이라는 기록에 따라 공연에 가창이 포함되었을 것으로 추론하였다.⁴⁴⁾ 이 설의 진위는 근거 자료의 부족으로 더 이상 확인할 수 없지만 유채춘의 ‘육참군’은 說白 중심의 기존 참군희와는 달리 가창도 포함된 새로운 연출 방식이라는 점은 대체적으로 공인되고 있다.⁴⁵⁾ 이처럼 유채춘의 ‘육참군’은 참군희에 가창을 도입함으로써 연출형식의 획기적 변화를 가져온 새로운 양식의 참군희인 것이다. 이것은 만당 때 薛能의 〈吳姬十首〉에 묘사된 “이 날은 버들 솜이 눈처럼 날렸는데, 여자 아이가 악기를 연주하며 참군희를 공연했네.”⁴⁶⁾라는 구에서도 확인할 수 있는데, 여기의 吳姬도 유채춘을 계승하여 참군희를 공연한 여배우라 할 것이다.

이렇게 볼 때 참군희는 내용과 형식, 연출 방법 등 모든 면에서 매우 유연한 공연 양식이라 할 수 있었다. 이러한 변화 속에서 점차 등장인물이 고정되는 양상을 보여주는데 극의 내용과 관계없이 ‘참군’은 하나의 고정된 등장인물로 굳어지게 되었다. 만당 때 李商隱은 어린아이의 천진난만함

44) 徐慕雲, 《中國戲劇史》(上海古籍出版社, 2001), 26-27쪽.

45) 周貽白的 《中國戲劇史》(中華書局, 1953, 60쪽.)에는 “參軍 앞에 陸字가 붙은 것은 당연히 다른 한 고사가 연용되면서 생긴 舊稱일 것이다. 하물며 여자가 歌唱을 넣고 있으니, 오로지 이야기만 가지고 嘲諷하는 參軍戲와는 달랐던 것 같다.(參軍上冠以陸字, 當爲另一故事而沿用參軍的舊稱. 況有女子加入歌唱, 似與專事嘲諷之參軍戲有別.)”라고 했고, 張庚·郭漢城的 《中國戲曲通史》에서도 “陸參軍의 주인공은 일찍이 囉噴曲으로써 ‘望夫歌’를 노래하였는데, 이러한 노래는 서사적이지 않았지만 參軍戲의 노래 부르는 선례를 개척했다.(陸參軍的主角曾經以囉噴曲唱過, 望夫歌, 這種歌雖不是敘事的, 却開辟了參軍戲中唱曲子的先例.)”고 하였다.

46) 薛能, 〈吳姬十首〉: 此日楊花初似雪, 女兒弦管弄參軍.

을 묘사한 〈驕兒詩〉에서 “문득 다시 참군을 흉내 내면서 소리에 맞춰 蒼鶻을 부른다.”⁴⁷⁾라고 하였다. 이 시를 통해 만당 시기 참군회는 이미 어린 아이도 흉내 낼만큼 익숙하고 인기 있는 공연이었음을 알 수 있는데, 또 참군회에 참군 각색 외에 ‘창골’이라는 각색도 추가되었음을 확인할 수 있다. 창골에 대한 기록은 《新五代史》에도 보인다.

徐氏[徐溫]가 專政을 하자 楊隆演은 어리고 겁이 많아 스스로 버텨낼 수가 없었는데, 知訓은 더욱 그를 능멸하였다. 일찍이 누대에서 술을 마실 때 優人 高貴卿에게 술시중을 들게 했는데, 知訓이 參軍이 되고 隆演에게 누더기 옷에다가 상투를 틀어 올려 蒼鶻로 만들었다. 知訓은 주사를 부리며 앉은 채로 욕을 했는데, 그 말이 隆演을 범하자 隆演은 부끄러워하며 울었고 知訓은 더욱 그를 모욕하였다.⁴⁸⁾

五代 때의 이 기록에서도 참군과 함께 ‘창골’이 등장하는 것으로 보아 만당 오대 시기에 이미 ‘창골’이라는 고정 각색도 생겨났음을 알 수 있다. 이것은 참군회가 주로 두 배우의 일문일답 형식이었다는 점에서 고정된 형식을 갖추었음을 설명하는 것이다.

공연의 내용이나 방법이 다양해지면서 나타난 이러한 각색의 고정화는 주로 궁정에서 공연되던 참군회가 민간으로 내려오면서 진행된 자연스러운 진화라고 할 수 있다. 또 가창의 삼입 역시 최고 권력자를 향한 촌철살인의 골계적 풍간 정신을 발현할 여지가 없었던 민간 공연에서 그것을 대체할 미학 요소로서 선택된 것이라고도 할 수 있을 것이다. 고정 각색의 등장과 여배우의 참여, 가창의 삼입 등과 같은 변화는 분명 발전된 변화이다. 그러나 이러한 변화는 형식면에서의 발전을 가져왔을지 모르지만 그

47) 李商隱, 〈驕兒詩〉(葉葱奇, 《李商隱詩集疏注》, 人民文學出版社, 1985.): 忽復學參軍, 按聲喚蒼鶻.

48) 《新五代史》〈吳世家〉: 徐氏之專政也, 隆演幼懦, 不能自持, 而知訓尤凌侮之. 嘗飲酒樓上, 命優人高貴卿侍酒, 知訓爲參軍, 隆演鶻衣髻髻爲蒼鶻. 知訓嘗使酒罵坐, 語侵隆演, 隆演愧耻涕泣, 而知訓愈辱之.

정체성을 유지하는 데 큰 장애 요소로 작용한 듯하다. 이러한 변화의 기록은 주로 만당 오대 시기에 집중되어 나타나는데, 그 후 宋代에 들어서면 오히려 그 정비되고 발전된 양식의 장점을 살리지 못한 채 급속하게 쇠락해갔다. 劉維維는 송대 참군희가 당대 참군희 같은 풍부하고 다양한 형식도 없을 뿐 아니라 각색도 단지 창골과 참군 두 종류로서 가무를 배합하지도 않는 등 달라진 모습이라고 평하고, 그 이유으로써 ‘통치계층의 樂舞百戲에 대한 제재’와 ‘각 계층의 배우에 대한 배제’를 들었다.⁴⁹⁾

그러나 劉維維가 제시한 이유는 피상적인 요인일 뿐, 사실은 ‘삼교논형’처럼 골계적 풍간 정신이 결여된 연출이 득세하면서 이미 예견된 일이었다. 요컨대 참군희라는 공연 양식의 정체성이 흔들리면서 내부로부터 쇠퇴 조짐이 나타났던 것이다. ‘농참군’에서 ‘농삼교’에 이르기까지 공연 내용의 다채로움, 긍정은 물론 귀족 집안과 민간 각지에서 공연 되는 등 공연 장소의 다양화, 여배우의 참여와 가창의 삽입, 고정 각색의 출현 등과 같은 연출 방식의 변화 등으로 일견 발전하는 것처럼 보였지만 골계적 풍자라는 참군희 공연의 원초적 정체성이 사라져가면서 사실 쇠락의 길로 접어들었던 것이다. 골계적 풍간 정신이 빠진 참군희는 더 이상 존재 가치를 찾기 어려웠으니, 배우들의 말장난만으로는 참군희 특유의 짜릿함과 통쾌함을 끌어낼 수는 없었던 것이다. 따라서 송대에 이르러 瓦肆와 勾欄을 중심으로 우후죽순처럼 생겨나기 시작한 다양한 공연들과의 경쟁에서 버텨낼 수 없었던 것이다. 결국 ‘우희’의 정신과 전통을 가진 참군희가 그 정체성을 지켜내지 못한 것이 쇠퇴의 근본 원인이라 할 것이다.

V. 나가며

이처럼 참군희의 전통은 고대 ‘優’와 ‘優戲’에게서 찾아야 할 것이다. 권력자의 곁에서 그 비위를 거스르지 않으면서도 풍간을 하는 우와 우희의

49) 劉維維, 〈唐代參軍戲探論〉(蘭州大學 석사학위논문, 2012.5.) 23-29쪽.

정신이 바로 참군회의 정체성이다. 형식이 변하고 내용이 달라지더라도 바뀌어서는 안 되는 것이 바로 우회의 골격적 풍자인 것이다. 그러나 시대가 다르고 정치적 환경이 변화함에 따라 우의 역할도 달라지지 않을 수 없었기 때문에 우가 중심이 되는 참군회도 다양한 형태로 바뀌게 되었다. 내용이 다채로워지고, 형식도 다양해졌으며, 각종 연출 기교도 첨가되었으며, 연출의 편의를 위한 고정 각색도 생겨났다. 이렇게 시대와 환경에 적응해 가는 동안 참군회의 정체성은 오히려 점차 사라져갔으니, 날카로운 풍자는 헛웃음이 나오는 익살로 대체되고, 그 허전한 자리는 다른 기교로 채워나갔다. 마침내 여배우가 동원되어 가창을 삽입해 봐도 정체성을 잃은 참군회의 생명을 연장시킬 수는 없었으니, 송대에 이르러 참군회는 마침내 여러 공연양식들에 흡수되어 사라지고 만 것이다.

그렇다고 참군회가 중국희곡사에서 의미가 없다는 것은 아니다. 당대 참군회가 송대 여러 공연 양식에 섞여 들어가 후세 공연예술의 자양분이 되었다는 점은 평가받아야 할 것이다. 특히 ‘참군’은 ‘副淨’色の 직접적 연원으로 인정받고 있으며, ‘插科打諢’을 위주로 하는 丑角⁵⁰⁾도 ‘우’의 전통을 계승한 참군회의 영향을 많이 받았으니, 내용과 장르를 불문하고 중국 고전희곡 속에 내재된 풍자성과 해학성 등은 일정 부분 참군회 덕분이라 할 것이다. 이것은 남자배우가 주도를 한 小戲에서 특히 두드러지지만 여배우가 주도를 한 大戲 시기에도 희비극을 막론하고 관객을 모으는 중요한 요소였다. 이러한 축각은 남자배우의 전유물인데, 이것도 고대 우의 전통이라 하겠다.

다만 참군회가 여배우의 대회에 맞서는 남배우의 소회의 대표 양식으로

50) 丑角은 唐 玄宗이 궁정 연극의 말미에 직접 丑角으로 분하였다는 설이 전해지면서 상당히 높게 평가받는 각색이다. 전하는 바에 의하면 唐 玄宗은 楊貴妃를 즐겁게 하기 위해 직접 丑角으로 분연했는데, 皇帝가 丑角으로 분연하는 것이 체면에 손상이 간다고 하여 이에 코에 白玉을 걸었다고 한다. 후대 丑角의 얼굴에 白粉을 바르게 된 것도 여기에서 유래되었다고 하는데, 그 영향 때문인지 몰라도 축각은 무대에서도 늘 제일 처음 등장하며, 전통적으로 극단의 단장도 주로 축각이 맡는다고 한다.

서, 여배우의 歌舞에 상대되는 남배우의 說白의 대표 양식으로서 발전하지 못한 점이 아쉽다는 것이고, 그 원인이 참군희의 정체성을 제대로 지키지 못했기 때문이라는 것이다.

<References>

- Twenty five histories(12volumes)*, Shanghai: Shanghai chinese classics publishing house, 1987.
- Unofficial History of China(16volumes)*, Jinan: Taishan publishing house, 2000.
- All Poetry of the Tang Dynasty(15volumes)*, Beijing: Zhonghua publishing house, 1999.
- Bai Juyi, *A Collection of Bai Juyi's Works(白居易集)*, Beijing: Zhonghua publishing house, 1988.
- Ye Congqi, *A Note on The Poetry of Li Shangyin(李商隱)*, Beijing: People's Literature Publishing House, 1985.
- Zhang Geng·Guo Hancheng, *A History of Chinese Opera*, Beijing: Beijing drama Publishing House, 1980.
- Zhou Yibai, *A History of Chinese Drama*, Beijing: Zhonghua publishing house, 1953.
- Xu Moyun, *A History of Chinese Drama*, Shanghai: Shanghai chinese classics publishing house, 2001.
- Wang Guowei, "A study on the Opera of Song(宋) and Yuan(元) Dynasty", *Chinese Opera Proceedings of Wang Guowei*, Beijing: Chinese drama Publishing House, 1986.
- Wang Guowei, "A records of Actor's Lines(優語錄)", *Chinese Opera Proceedings of Wang Guowei*, Beijing: Chinese drama Publishing

- House, 1986.
- Ren Bantang, *The Small Play of Tang Dynasty(唐戲弄)(2volumes)*, Shanghai: Shanghai chinese classics publishing house, 1984.
- Feng Yuanjun, *The theories of Ancient Chinese Play*, Taipei: Xuehai Publishing House, 1985.
- Zeng Yongyi, “A Discourse on Small Play”, *The Choice set of Zeng Yongyi's Academic papers*, Beijing: Zhonghua publishing house, 2008.
- Zeng Yongyi “A Discussion on Evolvement of Canjun Drama”, *The new theory of Chinese Opera's Origin*, Beijing: Zhonghua publishing house, 2008.
- Huang Zhusan, “A Discourse on Broad-Drama(泛戲劇)”, *Literary Heritage*, 4(1996).
- Yuan Juanli, *A Study on ‘Yuefuzalu(樂府雜錄)’*, Xibe University PhD thesis, 2009.06.
- Liu Weiwei, *Research and Discuss of Tang Dynasty ‘Canjun’ Drama*, Lanzhou University Master's thesis, 2012.05.
- Jiang Yifei, *A Number of Issues Discussed in the Evolution of Canjun*, Lanzhou University Master's thesis, 2013.05.
- Qi Xiang, *The Research History of Canjun Drama in China*, Hebei Normal University Master's thesis, 2012.06.
- Chang Liwen, “A Research on the Origin of Canjun-Play in Tang Dynasty”, *Drama literature*, 12(2010).
- Li Guotao, “The Performance Pattern's Change of Canjun Drama in Tang and the Five Dynasties”, *A Search for the Arts*, 4(2008).
- Yeo Sung-Hwan, “A study on the Drama Activities of Tang Dynasty's Actors”, *A Journal of Chinese Literature*, 45(2011)
- Jo Dong-Il, *An Aesthetic Categories(An Outline of Korean Thought*

Vol.1), Daedong Institute for Korean Studies, SungKyunKwan University, 1973.

<Abstract>

Popular play of Tang(唐) Dynasty, Canjun drama was a comic play performed at the court originated from Actor(優) and Actor Play(優戲). Spirit of satire without upsetting power man was identity of this drama. Maintaining satire part regardless of change in content and formation was crucial. As politics shift as time passes by, however, Role of Actor in Canjun drama faced change as well: the fixed part was added for easier production, content of the play was diversified and more performing techniques were developed. True identity of Canjun drama faded away as it adapts to the new time period. Pungent satire was substituted by dry jokes and other techniques. Singing of actress was added in attempt to bring Canjun drama back, but it ended up merged into other plays in Song(宋) Dynasty. It does not mean Canjun drama didn't dedicate in the history of Chinese drama. They should not take it for granted of the fact that Canjun drama has become nutritious element of performing arts in Song Dynasty and further periods. The play has carried on the tradition of Actor for a long time. It is evident that Canjun directly influenced Fuijing(副淨) as well as Clown which mainly consists of farces. You could say that humorous effect and satire in every old Chinese drama was anyhow affected by Canjun drama. These two factors were significant in attracting audiences regardless of the genre and the size of drama; small play led by actors and large play led by actresses. As follow, Clown is the preserve of Actor also inherited in tradition of

ancient 'Actor'. It's unfortunate that Canjun drama could not developed as main frame of spoken parts of small play while large play had song and dance. We blame it for failure in maintaining the identity of Canjun drama.

Key Words : 優(Actor), 優戲(Actor play), 參軍戲(Canjun drama), 滑稽 (comic), 諷刺(satire), 正體性(identity)

