

李漁의 戲曲 結構論과 公演性 小考

— 《閑情偶寄》를 중심으로 —

朴成勳*

<목 차>

1. 서 론
2. 結構의 개념과 공연성
3. 結構와 공연성 제고
 - 3.1 '立主腦'와 공연성 제고
 - 3.2 '一線到底'와 공연성 제고
 - 3.3 '密針線'과 공연성 제고
4. 결 론

1. 서 론

중국 희곡의 역사에서 李漁¹⁾는 논쟁의 여지가 많은 작가로 인식되고 있다.

* 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)에 죽었다. 이름은 仙侶이고 字는 謫凡, 號는 天徒였다. 後에 이름을 漁로, 字를 笠鴻, 號를 笠翁으로 바꿨다. 藥材商 경영하는 집안에서 태어나 어린 시절은 비교적 부유하게 보냈다. 그러나 두 차례 과거에 실패하고 淸나라의 침입으로 家産이 파괴되자 幫閑文人이 되었다. 스스로 家姬를 길러 劇團을 조직하고 창작활동을 하며 직접 劇을 공연하면서 생활을 영위했다. 李漁는 희곡작품으로 《十種曲》을 남겼는데 <憐香伴>, <風箏誤>, <意中緣>, <玉搔頭>, <奈何天>, <蜃中樓>, <比目魚>, <風求凰>, <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간에 창작된 것으로 모두 昆曲의 상연에 제공된 傳奇의 劇本이었다. <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), <蜃中樓>, <比目魚>의 일곱 작품은 順治九年(1652年)~十八年(1661年) 사이에 李漁가 처음으로 杭州로 이사한 10년 동안 창작된 것이다. <風求凰>(〈鴛鴦賺〉이라고도

그의 생활방식이나 창작경향에 대해 칭찬보다는 비난이 많은 편이다. 젊어서 공명에 뜻을 두었던 이어는 明朝가 망하고 家産이 파괴되자 산속으로 들어가 은거하며 이민족의 통치하에서는 벼슬을 하지 않겠다고 선언한다.²⁾ 그러나 생활고로 인하여 42살의 나이에 杭州로 이사하며 비교적 늦은 나이에 희곡의 창작에 뛰어들다. 이어는 오락성과 통속성이 강한 희곡작품들을 창작하여 많은 대중들의 호응을 얻었다. 그리고 자신의 희곡작품에 대한 창작 판권을 지키기 위해, 南京으로 다시 이사하여 芥子園이라는 서점을 운영하면서 출판업도 병행한다.³⁾ 그러나 여전히 생활고에 시달렸다. 그는 자신의 가업을 사위에게 맡기고 家庭戲班을 조직하여 고관과 귀족들과 교류하면서 비로소 많은 수익을 올리게 된다.⁴⁾ 이어 자신이 직접 편극과 연출을 담당하였으며, 희반의 구성원은 주로 자신의 家姬들로 구성하였다. 이로 인하여 이어는 이른바 閑情을 돕는 風情戲曲의 작가로 평가되기도 한다. 당연히 그의 작품 속에는 철학적 사고나 당시 이민족 통치하에서의 심각한 고민도 없다. 때문에 전통 선비들의 시각에서 보면 이어는 문인이 아니라 예인으로 인식되기도 한다. 그러나 이어는 희곡계에 많은 공헌을 하였다. 그는 희곡의 광범위한 보급과 대중화에 큰 역할을 하였으며, 연출과 공연예술의 성장에도 많은 공헌을 하였다. 특히 만년에는 《閑情偶寄》⁵⁾를 저술하였는데, 그 속의 <詞曲部>와 <演習部>에서 밝히고 있

함)、<慎驚交>、<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.

- 2) 戰亂을 겪은 후 淸나라가 세워지자, 이어는 이민족의 통치하에서 공명의 꿈을 버리고 蘭溪의 伊山으로 들어가 “귀농하여 밭일을 배우는 일(歸農學圃)”의 은거생활을 한다. 《李漁全集》 卷二, <山居雜詠> 其二, 90쪽.
- 3) “제가 林陵(현재 南京市의 江寧區 南쪽부근)으로 이사한 것은, 보잘 것 없는 저의 작품을 높게 여겨, 복제한 者들이 많기에, 오래 동안 편안히 산 곳을 옮기지 말라는 계율을 어기고, 집을 옮겨서 먹을 것을 도모하고자 한 것입니다(弟之移家林陵也, 只因拙刻作崇, 翻板者多, 故違安土重遷之戒, 以作移民就食之圖).” 《李漁全集》 卷一, 167쪽.
- 4) 참고, <李漁의 劇團活動과 戲劇理論 小考>, 《중국문화연구》 제21집, 2012.12. 참조.
- 5) 《한정우기》는 《笠翁偶集》이라고도 하며, 詞曲, 演習, 聲音, 居室, 器玩, 飲饌, 種植, 顧養의 八部를 포괄하며, 모두 二百三十四個의 소제목으로 구성되어 있다. 康熙十年(公元 1671년)에 李漁 나이 61세에 《笠翁秘書第一種》이란 제목으로 처음 출판되었다.

는 희곡의 창작과 연출에 대한 이론은 상당히 높게 평가를 받고 있다. 그는 <사곡부>에서 희곡은 음률보다도 이른바 ‘結構’를 우선순위에 두고 창작해야 한다고 밝히고 있다.⁶⁾ 역대로 중국은 희곡을 詩歌에서 발전한 한 형태로 간주하고, 노래부분인 曲의 창작에 우선순위를 두었다. 明代를 뒤흔들었던 臨川派와 吳江派의 논쟁도 희곡의 노래부분인 곡에 대한 논쟁으로 詞采와 音律에 대한 것이었다. 지나친 곡에 대한 논쟁은 결국 또 다른 곡에 대한 속박을 낳게 되고, 공연 보다는 읽고 감상하기에 적합한 문학형태로 발전하게 되었다. 이에 대해 이어는 “희곡은 무대의 공연을 위해 창작되어야 한다”⁷⁾고 주장하면서, 특히 결구를 중시하였다. 이어는 <사곡부>에서 결구를 “건축가가 집을 짓는 것(工師之建宅)”에 비유하여 설명하고 있다. 건축가가 집을 짓듯이, 극작가는 희곡의 제재를 선택하고 스토리를 어떻게 안배하고, 전개할 것인가를 먼저 고려해야 한다는 것이다. 이어는 당시 실제의 창작과 경험을 바탕으로 희곡 상연의 성패는 음률이 아니라 결구에 좌우된다고 밝히고 있다.⁸⁾ 이렇게 보면 희곡의 결구는 희곡의 공연성과 매우 밀접한 관계를 지니고 있다고 볼 수 있다. 공연성은 배우와 작가와 관객에 따라서 각기 다른 시각을 가질 수 있을 것이다. 시간과 공간의 제약 받는 무대에서 공연에 적합한 결구란 어떠한 것인가? 필자는 이어가 제시하고 있는 결구론을 공연성의 제고와 관련하여 규명해 보았다. 이어가 결구를 중시한 것은 희곡의 장르에 대한 개념정의와 관련해 커다란 진보라고 볼 수 있다. 희곡은 하나의 스토리를 배우가 무대에서 관객에게 공연하는 것이다. 즉 기본적으로 스토리를 선택하고 안배하는 서사문학의 한 형태인 것이다. 기존의 희곡 이론가들이 주로 희곡의 곡에만 치중하여 노래의

6) 結構란, 商을 이끌고 羽를 새기는 것의 앞이며, 韻을 택하고 종이 위에 붓으로 적는 것의 시초이다(至於結構二字, 則在引商刻羽之先, 拈韻抽毫之始). 《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.

7) 李漁 著, 《閑情偶寄·卷之二》, <演習部·選劇第一>(浙江古籍出版社, 1989), 60쪽.

8) 애석한 것은 그가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우에 의해 공연되지 못한 점이니, (그것은) 음을 살피고 울을 조화시키는 것이 어려운 것이 아니라, 결국 전체의 규모가 좋지 않았기 때문이었다(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). 《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.

문학성과 서정성만을 강조한 것에서 크게 진보한 것이라고 할 수 있다. 물론 이어가 희곡의 사채나 음률을 무시한 것은 아니다. 다만 우선순위를 결구에 두었던 것이다. 그리고 그러한 견해는 희곡의 공연 경험을 통해서 실제적으로 나온 것이었다.

2. 結構의 개념과 공연성

결구와 공연성의 관계를 규명하기에 앞서 먼저 결구에 대한 개념 정의가 필요할 것이다. 앞 절에서 잠깐 “건축가가 집을 짓는 것(工師之建宅)”에 비유하여 결구에 대한 개념을 설명하였는데, 보다 자세히 살펴볼 필요가 있다.

結構란, 商을 이끌고 翎을 새기는 것의 앞이며, 韻을 택하고 종이 위에 붓으로 적는 것의 시초이다. 그것은 마치 조물주가 인간에게 형상을 부여하는 것과 같아서, 정액과 피가 처음 엉키고, 포태가 아직 이루어지기 전에, 먼저 전체적인 형상을 정한 후에, 피를 떨어뜨려 오관과 백해를 갖추게 한다. 만약 먼저 전체적인 국면이 짜이지 않은 채,부분 부분 생겨 나간다면, 사람의 몸에는, 마땅히 무수히 끊어지고 이어진 흔적이 있을 것이요, 피와 기운도 그 때문에 막히게 된다. 공사가 집을 짓는 것도 역시 이와 같아서, 터를 처음 다듬어 놓고, 집의 뼈대를 세우기 이전에, 먼저 어디에 마루를 세우고, 어디에 문을 내고, 작은 기둥은 무슨 나무로 사용하고, 들보는 무슨 재목을 사용할지, 반드시 전체적인 판이 확인해진 후에야, 비로소 도끼를 휘두를 수 있다. 때문에 전기를 창작하는 자는 급하게 붓을 들어서서 안 되며, 먼저 심사숙고 하여야, 비로소 후에 글을 빠르게 쓸 수 있는 것이다. 기이한 사건이 있어야 비로소 기이한 글이 있는 것이니, 명제가 좋지 않고서 능히 그 아름다운 마음을 써내어 뛰어난 사람이 된 자는 아직 없었다. 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.⁹⁾

9) 至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先

인용문에서 이어는 ‘胞胎形成’과 ‘工師의 建宅設計’에 비유하여 결구를 설명하고 있다. 결구란 극작가에 있어서 자신의 構想과 계획에 따라 희곡의 전체 국면을 먼저 구상한 후, 부분 부분을 구성해 나가는 것을 의미한다. 즉 작자가 극본을 창작할 때 극 전체의 주제를 정하고 제재를 택하여 자신의 구상에 맞춰 구체적인 줄거리와 사건을 구성해가는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 이러한 이어의 결구에 대한 개념은 서양의 플롯의 개념과 일치하는 면이 있다. 서양의 희극이론가인 G.B. Tennyson은 자신의 저서에서 플롯을 다음과 같이 설명하고 있다.

구성이란 말은 ‘조그만 땅’이란 뜻의 낱말에서 파생되었다. 좀 더 직접적으로 근원을 밝히면 대지 도표를 가리키는 낱말의 용법에서 유래한다. 이 낱말이 문학에선 이야기 속의 사건에 관한 계획을 가리킨다고 비유적으로 사용되고 있다. 구성이란 말의 비유적인 용법이 보다 두드러진 경우는 목표를 달성시키기 위한 계획(일반적으로 좋지 못한 목적으로, 정치적 목적을 띤 모사 및 음모 등을 예로 들 수 있다)에서 나타난다. 구성이란 말이 이와 같이 사용되는 것을 보면, 문학적인 상황에서도 역시 이 낱말은 전자에 살펴본 바와 같이 계획 및 조정의 인상을 풍기고 있음을 느끼지 않을 수 없다. 비록 구성이 없으면 희곡이 존재할 수 없지만 구성 그 자체는 탐탁치 못한 것이라고 생각하는 비평가도 더러 있다. 중립적인 입장에서 볼 때, 구성이란 결말을 초래할 이야기 속의 사건의 배열을 의미할 뿐이다. 적극적인 자세로 이 말을 받아들일 것 같으면, 구성이란 문학 작품내의 모든 순서 및 고안을 가리킨다.¹⁰⁾

윗글에서 번역자가 플롯을 구성이란 단어로 번역하고 있는데, 李漁의 결구론과 G.B. Tennyson의 플롯 이론을 살펴보면 유사점을 발견할 수 있다. 李漁

爲制定全形, 使点血而具五官百骸之勢. 倘先無成局, …… 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. 工師之建宅亦然, 基址初平, 間架未立, 先籌何處建廳, 何方開戶, 棟需何木, 梁用何材, 必俟成局了然, 始可揮斤運斧, …… 故作傳奇者不宜卒急拈毫, 袖手於前, 始能疾書於後. 有奇事方有奇文, 未有命題不佳而能出其錦心, 揚爲綉口者也. 嘗讀時髦所撰, 惜其慘澹經營, 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. 《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) G.B. Tennyson 저·김중선 역편, 《희곡입문》(啓明大學校出版部, 1989), 35쪽. 역자는 플롯을 구성으로 번역하고 있다.

는 사람의 胞胎形成과 工師의 建宅設計에 비유하여 결구를 설명하고 있다. 그는 사물의 전체와 부분의 관계로써 結構를 설명하고 있다. G.B. Tennyson은 플롯의 어원을 설명하면서 원래 '土地(a piece of ground; 조그만 땅)'에서 유래한 것으로 대지의 圖表를 가리키는 낱말의 용법으로 설명하고 있다. 이러한 대지의 도표에 대한 플롯의 뜻에 대해서, 토지를 구획한 設計圖라는 의미의 平面圖·圖解·地勢圖라는 뜻으로 풀이한 학자도 있다.¹¹⁾ 그리고 문학에선 이야기 속의 사건과 관련된 계획을 가리키며 비유적으로 사용되고 있다고 설명하고 있다. 서양의 플롯에 대한 개념과 이어의 결구에 대한 개념을 희곡에 적용시켜 보면, 공통적으로 희곡 속의 스토리(사건)의 안배이며, 희곡의 뼈대라고 볼 수 있다. 그런데 이어가 《한정우기》의 <사곡부·결구제일>에서 결구와 관련하여 언급한 세부항목을 보면 플롯보다 넓은 개념을 설정해 두고 있다. '결구제일'의 세부항목은 戒諷刺(풍자를 경계할 것)·立主腦(주뇌를 세울 것)·脫窠臼(답습을 벗어날 것)·密針線(구성을 긴밀히 할 것)·減頭緒(두서를 줄일 것)·戒荒唐(황당함을 경계할 것)·審虛實(사실과 허구를 고려할 것)의 7개로 되어 있다. 계풍자의 항목은立信에 대한 신증함과 작품을 통한 인신공격을 금지하는 창작의 도덕성 문제를 다루고 있다. 탈과구는 희곡 속에 사용하는 스토리에 대한 새로운 추구하고 기존의 것을 답습하는 태도를 버리라는 창작태도에 대한 문제를 언급하고 있다. 계황당은 희곡 속 스토리는人情을 구현해야 하며, 황당하고 不經한 내용을 新奇한 것으로 삼아서는 안 된다는 창작의 풍격을 논하고 있다. 심허실은 역사적 진실과 허구의 문제를 어떻게 처리할 것인가에 대한 논술이다. 이 4개의 항목은 스토리의 내용과 관련된 것으로 볼 수 있으며, 일반적으로 말하는 결구와 플롯의 공통개념인 스토리의 조직 및 안배와는 관련이 없다.¹²⁾ 이 4개의 항목은 스토리의 안배와 조직에 대한 것이 아니

11) 李尙鎬著, 《戲曲原論》(도서출판 동지, 1993), 171쪽.

12) 신현숙 저, 《희곡의 구조》(문학과 지성사, 1990), 23쪽에서는 플롯을 아리스토텔레스의 《시학》과 관련하여 "여러 행동들의 조합 및 이야기된 사건들의 선택과 배열이라고 설명하고 있으며", 구이에(Gouhier)의 이론에 따라서 "플롯이란 주어진 이야기를 한정된 환경, 공간속의 어떤 상황에 연관시키며 시간 속에서 전개시키는 서술 구조"라고 설명하고 있다.

라, 스토리 자체의 내용을 창작하는 방법에 관한 것이다. 필자가 볼 때 입주뇌·밀침선·감두서의 항목이 스토리의 조직 및 안배와 관련하여 일반적으로 말하는 결구와 플롯의 공통개념과 관계된 것으로 볼 수 있다. 필자는 이러한 점을 염두에 두고서 이어의 결구론 가운데 입주뇌·밀침선·감두서의 항목을 공연성과 관련하여 공연성의 제고와 관련하여 규명해 보았다.

3. 結構와 공연성 제고

이어는 앞서도 언급했지만, 극본의 창작은 공연을 위한 것이라고 하였다. 희곡이 관중을 대상으로 무대에서 공연되는 이상, 공연성은 관중과 깊은 관련이 있다. 공연성과 관련하여 결구는 어떻게 조직되어야 하는가? 필자가 볼 때 이어는 관중들이 극을 되도록 쉽게 이해할 수 있도록 공연의 목적을 두고 있었다.¹³⁾ 이러한 공연의 목적을 위해서 이어의 희곡 결구론 속에는 공연성을 제고시키는 방안들을 제시되어 있다. 이러한 방안들을 ‘결구제일’의 세부항목인 立主腦·密針線·減頭緒의 항목과 결부시켜 찾아보았다.

3.1 ‘立主腦’와 공연성 제고

한 편의 희곡 속에는 수많은 등장인물과 사건들이 얽혀 있다. 이어는 스토리

13) 이어는 희곡을 창작할 때, 누구나 이해할 수 있도록 문장을 창작하는데 힘썼다. “傳奇와 文章은 다르다. 문장은 독서인이 보도록 쓴 것이어서, 때문에 深奧해도 이상할 것이 없다. 戲文은 독서인과 독서인이 아닌 사람이 함께 보도록 쓴 것이며, 또한 글을 모르는 부녀자와 어린아이도 함께 보도록 쓴 것이어서, 때문에 평이한 것을 귀중히 여기고 深奧한 것을 귀중하게 여기지 않는다. (傳奇不比文章, 文章做與讀書人看, 故不怪其深. 戲文做與讀書人與不讀書人同看, 又與不讀書之婦人小兒同看, 故貴淺不貴深)”. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, <詞部·詞采第二>, ‘忌壅塞’, 28쪽.

의 안배와 조직에 있어서 ‘主腦’를 세우고 ‘一人’과 ‘一事’를 통해 공연성을 제고시키고 관중들이 쉽게 이해할 수 있도록 하였다. 그는 ‘주뇌’와 ‘일인’과 ‘일사’를 다음과 같이 설명하고 있다.

한 편의 극 속에는, 무수한 人名이 있지만, 요컨대 모두가 助演에 속하며, 작자의 원뜻은, 오직 하나의 인물을 위해서 설정한 것이다. 즉 이 하나의 인물은, 처음부터 끝까지, 悲歡離合을 겪게 되는데, 그 가운데 무한한 사연과 무궁한 대목은, 결국은 모두가 부차적인 것에 속하고; 작자의 원뜻은, 또한 오직 하나의 사건을 위해서 설정되어 있다. 이 하나의 人物과 하나의 事件이, 바로 傳奇를 창작하는 것의 主腦이다.¹⁴⁾

인용문에서 이어는 일인과 일사의 개념을 설명하고 있다. 일인이란 전체의 극 속에서 처음부터 끝까지 비환이합을 겪는 인물이며, 일사는 일인과 관계되어 무한한 사연과 무궁한 대목을 만들게 하는 사건을 의미한다. 그리고 일인과 일사를 이어는 주뇌라고 설명하고 있다. 즉 극 속 스토리의 조직과 안배는 일인을 위한 것이며, 일사를 중심으로 조직되고 안배되는 것이라고 볼 수 있다. 일인과 일사가 주뇌이므로 결국 희곡은 주뇌에 의해서 인물과 스토리가 안배되고 조직되는 것이라고 설명될 수 있다. 그런데 일반적인 관점에서 일인은 주인공이며, 일사는 극 속에서 작가의 사상을 대표해 주는 하나의 사건으로 볼 수 있을 것이다. 그러나 이어의 주뇌에 대한 견해는 다르다. 그는 《서상기》를 예로 들면서 일인과 일사를 설명하고 있다.

《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 도와

14) 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. 即此一人之身, 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, 即作傳奇之主腦也. 《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.

준 것, 鶯鶯은 대담하게 몸을 내던진 것, 아울러 鄭恒은 원래의 배필인 鶯鶯을 애써 차지하려 했지만 언지 못하고 마는 것 등등, 모든 것이 이 사건에서 말미암은 것이다. 이 “白馬解圍” 네 글자가, 바로 《西廂記》의 主腦이다. 다른 劇도 모두 이와 같음은, 일일이 다 열거할 수 없다.¹⁵⁾

이어의 설명에 따르면 일인은 장군서이며 일사는 백마해위이다. 백마해위의 성격을 보면 이어는 《서상기》의 모든 스토리의 안배와 조직이 백마해위라는 이 일사에 의해서 야기된 것으로 보고 있다. 일인과 일사를 이해하기 위해서 《서상기》속의 백마해위의 사건을 좀 더 자세히 들여다 볼 필요가 있다. 白馬解圍는 《西廂記》 第二本의 第一折 뒤의 楔子 부분이다. 내용은 孫飛虎라는 도적때가 鶯鶯의 母女가 묵고 있는 普救寺를 포위하고, 鶯鶯을 사로잡아서 자신의 부인으로 삼으려고 한다. 앵앵의 모친인 최씨부인은 사태가 위급해지자 孫飛虎를 물리치는 사람에게 자신의 딸인 鶯鶯을 부인으로 주겠다고 선언한다. 그런데 鶯鶯은 원래 최씨부인의 조카인 鄭恒과 이미 결혼하기로 되어있었다. 이에 張君瑞는 계책을 내어, 書信을 자신의 친구인 白馬將軍인 杜確에게 보내고, 白馬將軍은 장군서를 들고자 군대를 거느리고 와서 孫飛虎를 패배시키고 위기에서 구해낸다. 이러한 白馬解圍의 사건이 있은 후, 장군서는 최씨 부인의 약속에 따라 鶯鶯과 결혼할 것을 기대하게 된다. 그러나 노부인 최씨는 돌연 마음을 바꿔 버린다. 이 때문에 극 속에 張君瑞와 노부인·鶯鶯과 노부인·장군서와 鶯鶯·紅娘과 鶯鶯 사이에 본격적으로 갈등이 발생하게 된다. 위의 인용문에서 이어가 언급하고 있듯이 紅娘이 과감하게 중간에서 장군서와 앵앵 사이에서 다리 역할을 해주고, 鶯鶯은 대담하게 헌신을 하며, 또한 鄭恒이 鶯鶯을 빼앗으려다 실패하는 모든 사건들이 바로 白馬解圍로 말미암아 생기게 된다. 백마해위는 분명 《서상기》에서 갈등을 본격화시키는 중요한 역할을 하고 있다. 플롯이 이른바 스토리의 갈등을 묶고 그것을 풀어가는 과정이라고 할 때, 바로 갈등은 희곡에서 없어서는 안 될 중요한 요소이다. 희곡이란 우리

15) 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。전제서.

의 삶을 반영한 것으로, 우리의 분신인 극 속의 인물들이 어떤 목적의 성취를 위해 투쟁하고 갈등하는 이야기로 볼 수도 있다. 이러한 갈등으로 인해 극 속에는 危機感이 조성되고, 위기의 해결에 대한 관객의 기대가 절정에 달할 때 희곡은 그 기능을 다하는 것이다. 그러므로 극작가는 희곡을 창작할 때 극 속의 이야기를 구상하면서 사건의 기복에 따라 생기는 긴장의 강화와 이완에 대해서도 고려하지 않을 수 없다. 희곡은 등장인물 상호간에 일어난 일의 결과이다. 인물로 하여금 어떻게 행동할 것인가를 보여주는 치밀한 계획이 필요하다. 이러한 면을 고려해 볼 때 필자는 이어가 희곡을 창작할 때, '주뇌를 세워야 한다(立主腦)'는 것은, 극의 전체 국면을 이끌어 나가는 어떤 중심이 되는 두뇌와 같은 것을 세우라는 것으로 볼 수 있다. 그리고 主腦란 바로 플롯의 핵심이라고 할 수 있는 葛藤을 야기 시키고 危機를 조성하는 중추적인 사건과 인물을 구상하고 세우라는 것이라 할 수 있다.¹⁶⁾

아울러 주뇌와 관련하여 이어가 말하는 일인은 단순히 주인공을 가리키는 것이 아니라 일사와 맞물려 중요한 갈등의 매듭을 묶거나 푸는 중심인물을 의미한다. 李漁 이전에 이미 《西廂記》의 一人에 대해서 언급한 사람으로 金聖嘆이 있었다. 金聖嘆은 《讀第六才子書西廂記法》에서 다음과 같이 언급하고 있다.

西廂記는 단지 세 사람 즉 雙文(鶯鶯), 張生, 紅娘을 묘사한 것이다. …… 문장에 비유한다면 雙文은 題目이고, 張生은 文字이고, 紅娘은 문자의 기승전결이다. 수많은 기승전결이 있기에 제목이 문자를 드러내고 문자가 제목에 들어가도록 한다. 부인 등 나머지 사람들은 문자 중에 쓰이는 乎·者·也 등의 虛字에 불과하다고 할 수 있다. …… 만약 더 자세히 검토해 보면 西廂記는 역시 단지 한 사람을 묘사하기 위한 것이다. 그 한 사람은 바로 쌍문이다.¹⁷⁾

16) 필자는 이러한 의미에서 주뇌가 그 작품의 주제라고 생각하지 않는다. 《서상기》를 예로 든다면, 주제는 남녀간의 자유로운 애정추구가 주제가 될 것이다. 이어가 말하는 주뇌는 이러한 사상이 아니라 사건과 인물을 의미하고 있다.

17) 西廂記止寫得三個人, 一個是雙文, 一個是張生, 一個是紅娘. …… 譬如文字, 則雙文是題目, 張生是文字, 紅娘是文字之起承轉合. 有此許多起承轉合, 便令題目透入文字, 文字透入題目也. 其餘如夫人等, 算只是文字中間所用之乎者也等字. …… 若更仔細算時, 西廂記亦止爲寫得

金聖嘆의 분석은 鶯鶯을 《西廂記》의 주인공으로 보고 있으며, 앵앵 한 사람을 위해서 劇의 모든 상황이 구성된 것으로 보고 있다. 李漁가 《西廂記》의 一人을 張生이라고 한 것과 차이가 있는데, 이어는 김성탄과는 달리 一人을 劇의 플롯과 연관시켜 파악하고 있기 때문이다. 李漁가 의미하는 一人이란 단순히 주인공이란 의미가 아니라, 반드시 극 속에서 구심점인 一事와 맞물려서 중요한 갈등의 매듭을 묶거나 푸는 역할과 관련된 중심인물이다. 김성탄의 一人의 개념이 단순히 주인공이 누구인가 하는 차원에 머물고 있다면, 李漁의 一人은 劇의 플롯과 관련되어 一事와 맞물려 있다. 이어는 희곡을 스토리 중심의 서사문학으로 파악하고 있었던 것이다. 一人과 一事의 개념과 공연성의 관계를 살펴보면, 극작가가 劇의 전체적인 국면을 설계할 때 “주뇌를 세우면(立主腦)” 劇의 스토리가 주뇌를 통해서 조직되고 안배되므로, 결국은 집중성과 통일성을 지니게 된다. 희곡 속에서 중요 인물인 一人과 갈등을 야기 시키고 위기감을 조성하는 關鍵事件인 一事가 유기적으로 결합되기 때문이다. 一人一事는 전체적인 劇의 局面을 이끄는 중심이 되므로, 하나의 구심점 역할을 한다. 一人一事에 의해서 劇의 여러 구성 요소가 연계되고 집중되므로, 스토리의 전개를 관중들은 비교적 쉽고 이해할 수 있게 된다. 이러한 점은 이어의 희곡의 공연성을 제고시키는데 중요한 작용을 하고 있다고 할 수 있다.

3.2 ‘一線到底’와 공연성 제고

이어가 희곡의 공연성의 제고 가운데 가장 중요하게 생각한 것은 관중들이 쉽게 극을 이해하도록 하는 것이었다. 이어는 관중들이 쉽게 극을 이해하기 위해서는 희곡의 결구에 불필요한 인물과 사건들을 없애고, 극 속에 구심점을 갖도록 인물과 사건을 안배하는 것을 제시하였다.

www.kci.go.kr

《형차기》·《유지원》·《배월정》·《살구기》가 후세에 전할 수 있었던 것은, 오직 하나의 선색으로 일관하며, 결코 옆으로 뻗어 나간 또 다른 가지의 이아가 없었기 때문이다. 삼척동자도 이 극을 연출한 것을 보고서, 모두 마음속에 이해할 수 있었고, 입으로 되뇌일 수 있었던 것은, 그것이 처음부터 끝까지 제이의 사건이 없고, 오직 한 사람에게 의해서 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 불만만 대목도 또한 많아질 것이니, 극장의 관중들로 하여금 마치 볼 것 많은 山陰의 길속에 들어간 것처럼 느끼게 하여, 사람들마다 미처 받아들이지 못하게 한다. 무대의 각색은, 단지 몇 사람이며, 설사 (극 속에서) 수천백 명이 바뀐다 해도, 또한 단지 이 몇 사람의 분장에 의한 것으로서, 오직 무대 위에서의 (이 몇 명의 배우에 의한 등퇴장의) 빈번함에 달려 있는 것이지, 이름을 바꾸는 것(새로운 인물을 계속 등장시키는 것)에 있지 않다는 사실을 모르기 때문이다. 홀연히 장쑤를 등장시키고 홀연히 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?¹⁸⁾

인용문에서 알 수 있듯이, 이어는 희극의 구성을 명확하게 하여 삼척동자도 극을 이해할 수 있도록 스토리와 인물을 안배해야 한다고 언급하고 있다. 삼척동자도 극을 마음속에 이해할 수 있다면, 다른 관중들은 말할 필요도 없을 것이다. 이 같은 희극의 결구 요건으로서 극의 스토리 전개는 일선도저(一線到底)를 갖추어야 한다고 제시하고 있다. 이것은 극이 처음부터 끝까지 하나의 사건을 구심점으로 삼아 전개되고, 그 사건과 관련하여 오직 한 사람에게 의해서 연관성을 갖고 구성되는 것을 의미한다. 즉 희극 속에는 중심 줄거리라 할 수 있는 주선은 하나이며, 그것이 주인공을 중심으로 집중되고 통일 되어야 한다

18) 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, 令觀場者如入山陰道中, 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? 《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> ‘減頭緒’, 18쪽.

는 설명이다. 불필요한 사건과 인물들을 줄이면 극 속에 구심점 역할을 하는 인물과 사건이 드러나게 되고, 극 속의 중심 줄기가 간명하게 부각되므로 관중들은 극을 쉽게 이해 할 수 있게 된다. 당시에 극작가들이 희곡을 창작할 때, 관중들에게 불거리를 많이 제공할 목적으로, 지엽적인 줄거리와 등장인물들을 불필요하게 첨가한 현상들이 종종 발생했던 것이다. 이것은 관중들로 하여금 극에 대한 집중과 이해도를 떨어뜨린 결과를 가져왔던 것이다. 희극 결구의 명확성은 또한 희곡의 공연성에도 관련이 깊다고 할 수 있다. 희곡은 공연을 전제로 하는데, 만약 극 속에 중심 사건의 갈래가 많게 되면 불필요한 사건의 전개와 인물로 인해, 극의 구성은 산만하고 방대해지게 될 것이다. 제한된 시간과 공간의 무대 위에서 이러한 희곡은 당연히 공연하기에 적합하지 않을 것이다. 그런데 희극 속에 주선이 하나라는 것은 결코 전체 극 속에 하나의 사건만이 존재한다는 것을 의미하진 않는다. 위의 인용문에서 “사건을 바꾸되 그 사람을 바꾸지 않는 것이, 관중들로 하여금 마치 친한 인물을 만난듯하여 제각기 유쾌하게 하는 것이 더 낫지 않은가”라고 한 것을 보면, 사건을 바꾸되 그 사람을 바꾸지 않는다는 것은, 중심인물을 중심으로 주선과 관계된 다양하고 풍부한 사건의 변화와 전개가 있을 수 있다는 의미이다. 주선을 유지하여 극의 스토리를 관중들로 하여금 쉽게 이해할 수 있도록 함과 동시에, 주선과 관계된 다양한 사건을 첨가하여 관중들이 흥미를 갖고 공연을 보도록 하는 것도 필요하다고 제시한 것이다. 관중의 이해를 위해서 희곡의 결구와 구조가 명확성을 갖기 위해 스토리의 전개는 집중되고 통일되어야 한다. 제한된 시간과 공간에서 관중에게 공연되어야 하므로 희곡은 실제 생활과 동일하게 자유분방하고 광범위하게 모든 사건을 등장시킬 수는 없다. 스토리의 전개가 집중되고 통일되는 것은 결국 공연성을 제고시키는 역할을 한다고 할 수 있다.

3.3 ‘密針線’과 공연성 제고

구성의 명확성과 더불어 삼척동자도 극을 보고 극의 구조를 알 수 있을 정도로 희극의 스토리의 결구를 안배하기 위해서는 스토리의 전개가 이유 없이 돌발적이거나 단순 나열식이어서는 안 될 것이다. 주선을 중심으로 안배되는 사건들이 주선과 관련하여 논리적 연결고리 속에서 인과관계를 가지면서 자연스럽게 타당성 있게 결합되면, 관중들은 보다 쉽게 극을 이해하게 될 것이다. 이어는 결구의 명확성과 더불어 논리적 연계성을 비유적으로 제시하였다.

극을 쓰는 것은 옷을 재봉하는 것과 같은데, 처음에는 완전한 것을 잘게 잘랐다 가, 후에는 다시 잘게 자른 것을 모아 합치는 것이다. 잘게 자르는 것은 쉽지만, 모아서 합치는 것은 어렵다. 모아 합치는 솜씨는, 완전히 바느질의 긴밀함에 달려 있다. 마디 하나라도 우연히 성기게 하면, 전체가 터져 나오게 된다. 매 편의 일 짚은, 반드시 앞의 수 짚을 고려해야 하고, 뒤의 수 짚을 고려해야 한다. 앞의 것을 고려하는 것은 그것과 호응하기 위함이며, 뒤의 것을 고려하는 것은, 복선을 깔기 위해서다. 호응과 복선이란, 단지 하나의 인물에만 호응되고, 하나의 사건의 복선을 까는 것이 아니라, 무릇 극 속의 이름 가진 사람이나, 관계된 사건, 그리고 앞뒤에서 한 말, 하나하나에 모두 생각이 미쳐야 한다. 차라리 생각이 미쳤다가 사용하지 않더라도, 사용해야 하는데 소홀히 해서는 안 된다.¹⁹⁾

이어는 스토리의 전개와 사건들의 안배를 옷의 재봉에 비유하여 설명하고 있다. 스토리의 전개와 사건의 안배에서 중요한 것은, 잘라놓은 옷감을 긴밀하게(針線緊密) 바늘로 재봉하는 것처럼 조합하는 것이다. 극작가는 자신의 의도와 주제에 맞게 극 속의 사건들을 안배하게 된다. 여러 빛깔과 모양의 옷감을 자르듯이 주선을 중심으로 다양한 사건들을 나누고, 바느질 자국 없이 재봉하여 옷을 완성하듯이 극 속의 사건들을 자연스럽게 연결되도록 창작하는 것이

19) 編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難。湊成之工，全在針線緊密；一節偶疏，全篇之破綻出矣。每篇一折，必須前顧數折，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；寧使想到而不用，勿使有用而忽之。전게서, ‘密針線’, 16쪽.

다. 긴밀하게 바느질을 하여 자른 흔적이 없도록 하듯이, 사건의 안배와 전개가 전후 모순이 없이 자연스럽게 타당성 있게 설득력을 지니면서 결합되어야 한다. 折과 折 혹은 幕과 幕 사이의 이야기들이 앞뒤가 서로 맞지 않게 전개되고, 지나치게 돌발적이거나 단순히 나열식이라면, 당연히 관중들이 극을 이해하는데 장애가 될 것이다. 극 속에 즐거리의 안배와 사건의 전개가 사고의 논리적 전개에 맞고 인과관계를 가지면서 구성된다면, 李漁가 제시한 三尺童子도 劇을 보면 쉽게 알 수 있는 경지에 도달할 것이다. 희곡의 결구가 논리적 연계성을 추구하는 것은 희곡의 '공연성'제고와 깊은 관련이 있다. 제한된 시간과 공간의 舞臺위에 劇을 공연하려면 현실생활에 존재하는 상황들을 그대로 모두 무대에 올릴 수는 없다. 작가는 창작의도와 주제에 맞춰 희곡적으로 가위질하고 다시 합쳐 모아야 할 것이다. 李漁가 희곡의 결구와 구성을 중요시한 또 하나의 이유는 희곡의 성숙과도 관계가 있었다. 中國戲曲은 본래 초기에는 歌舞를 위주로 하면서, 간단한 腔調의 음악을 사용하여 하나의 짧은 故事를 공연하였다. 이러한 戲曲 속에는 劇의 구성을 위한 즐거리와 사건의 안배가 큰 비중을 차지하지 못했다. 그러나 元雜劇과 明·淸의 傳奇에 이르러서는 戲曲은 형식이 완비되어, 즐거리·人物·敍事 등이 위주가 되었다. 때문에 작가는 元雜劇의 간단한 形式과 비교하여 훨씬 복잡해진 즐거리와 인물 그리고 사건들을 劇 속에 구성하는데 있어서, 劇을 창작하는 기초인 희곡의 결구와 구조가 중요한 문제로 작용하게 되었던 것이다.²⁰⁾ 즉 관중의 주의력을 끌면서 제한된 시간과 공간의 무대에서 좋은 공연효과를 얻기 위해서는, 현실생활을 題材로 하여 劇的 衝突을 구성해야 했다. 긴밀하고 완전한 구성이 필요했던 것이다. 희극 결구의 명확성과 논리적 연계성의 파급 효과는 脚色の 경제적인 사용도 가져왔다.²¹⁾ 결구의 명확성은 앞에서 살폈듯이 희곡의 공연성을 제고시키고

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

21) 陳多, 《試論李笠翁的寫劇理論》, 90쪽. 필자 역시 직접 이어의 희곡 작품들을 분석해 보았다. 李漁의 희곡 작품집인 《十種曲》을 보면 모두가 三十折 좌우의 長篇인데 주요한 각색은 열 명 안팎이다. <鳳求凰>·<比目魚> 등의 劇은 角色이 다섯·여섯 명에 불과하다.

오락성을 제고시키는 것과는 연계되어 있다. 그리고 결구의 논리적 연계성은 또한 관중이 극을 쉽고 재미있게 이해하는 것과 더불어, 공연성을 제고하는데 없어서는 안 될 중요한 요소로 작용하고 있음을 알 수 있다.

4. 결 론

이어는 희곡의 창작은 무대의 공연을 위한 것이라고 하였다. 상연을 위해서 이어는 희곡의 결구를 가장 중요한 요소로 제시하였다. 결구를 가장 중요하게 인식한 것은 그의 창작과 공연의 실제 경험에서 나온 것이기도 하지만, 희곡이 스토리의 구성과 전개를 핵심으로 하는 서사문학의 한 장르라는 인식이기도 하다. 음률과 사체를 중심으로 희곡을 창작하는 것은 희곡 전체의 스토리 전개 보다는, 주로 曲 부분의 문학성을 제고시키고 공연성을 외면하는 결과를 가져왔기 때문이다. 이어가 희곡의 공연성을 강조한 것은 희곡 자체의 장르적 특성을 고려한 것이기도 하지만, 생업을 위해서 보다 많은 관중들의 확보가 필요했기 때문이기도 하다.²²⁾ 이어는 부녀자와 어린아이도 이해할 수 있는 희곡의 결구를 구성하고, 공연성을 제고시키는 방법론을 제시하였다. 이러한 방법론을 위해 이어는 주제를 세우고, 불필요한 사건과 인물들의 전개를 없애고, 스토리의 논리적 연결고리를 추구하여 결구의 명확성과 논리적 연계성을 확립하였다. 이러한 결구의 명확성과 논리적 연계성을 갖춘 희곡의 결구는 희곡의 공연성을 제고시키는 결과를 가져올 수 있다. 이어가 '결구제일'을 주장한 것이 희곡의 사체와 음률을 무시하는 관점과 동일한 것은 아니다. 이어는 희곡에서 곡이 갖는 장르적 특성과 공연적 특징 역시 중요하게 인식하고 있었다.²³⁾ 이

22) 이어가 희곡의 창작과 공연에 뛰어난 것은 자신이 밝힌 대로, 淸順治九年인 1652년 42세의 이어는 비록 벼슬은 못하였지만 “문필의 생활로 삶을 도모(硯田糊口)”라고 밝히며 명성을 드러낼 결심을 하고 杭州로 이사하게 된다. 《李漁全集》 卷一, <曲部誓詞>, 130쪽. 향주는 당시 蘇州, 揚州와 더불어 강남의 희곡의 공연이 성행한 곳이었다.

러한 점은 《한정우기》의 <사곡부>와 <연습부>에도 나타나 있다. 당시 이어의 이러한 주장들은 희곡의 대중화와 공연 예술을 제고시키는데 커다란 역할을 하였다. 《한정우기》 속에 정립된 그의 결구론과 공연성의 제고에 관한 이론들은 당시 극단들의 연출과 공연에 하나의 전범으로 자리 잡았으며, 오늘날에도 희곡의 창작에 적용할 수 있는 것으로 평가 받고 있다.

< 參考文獻 >

- 李漁 著, 《閑情偶寄》, 淡江書局印行, 民國45.
- 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.
- 陳衍 編著, 《中國古代編劇理論初探》, 湖北人民出版社, 1984.
- 張國光 校注·金聖嘆 批改, 《金聖嘆批本西廂記》, 上海古籍出版社, 1986.
- 《李漁全集》(20冊), 浙江古籍出版社, 1989.
- G.B. Tennyson저/ 김중선 역편, 《희곡입문》, 啓明大學校出版部, 1989
- 김민수 옮김, 《희곡의 본질과 역사》, 제3문화사, 1990.
- 신현숙 著, 《희곡의 구조》, 文學과 知性社, 1990.
- 안민수 지은, 《연극연출》, 집문당, 1999.
- 줄고, <閑情偶寄>와 서양 희곡이론의 비교, 《中國文化研究》, 2010.12.
- 줄고, 李漁의 戲劇觀衆論, 《中國文化研究》, 2011.12.
- 줄고, <李漁의 劇團活動과 戲劇理論 小考>, 2012.12.

23) “희곡을 창작할 때 가장 즐거운 일이, 곡을 짓는 것이며, 그 가장 괴로운 일이, 또한 곡을 짓는 것이다. (作文之最樂者, 莫如填詞, 其最苦者, 亦莫如填詞).” 《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>, 小序. 여기에서 填詞란 극작가가 곡보의 곡 율과 곡운에 따라서 노래부분인 곡의 문장을 짓는 것을 의미한다. 이어는 또한 곡보에 정해진 음률에 따라 희곡을 창작할 것을 강력하게 주장했다. —一曲譜는 填詞의 밑그림으로, 아녀자가 刺綉를 놓는 꽃무늬 본과 같다. 줄렬한 것이라도 조금도 뻔 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. 拙者不可稍減, 巧者亦不能略增). 《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.

< 中文提要 >

該文根據李漁的《閑情偶寄》內有關戲曲的結構理論來與公演性提高觀點進行比較。我考察李漁提示的結構的概念，然後探討了有關結構李漁主張的公演性提高的實現方案。首先李漁的結構論與西洋的plot進行比較過程中，本研究分析了李漁的結構和西洋的plot的概念后，找到了相似性和差異性。我認爲李漁說的結構的概念和包括範圍比plot寬。因爲李漁在論及結構時安排情節以外，還說情節的作法。我認爲李漁爲了提高戲曲的公演性，在《閑情偶寄·詞曲部》‘結構第一’項目內主張‘立主腦’‘減頭緒’‘密針線’。李漁說的主腦不是主題(theme)。主腦是一部戲曲內會引起葛藤的一人一事，和一般認識的主題完全不一樣。李漁說的立主腦是在創作戲曲時首先建立領導情節的關鍵事件。有關主人公方面，李漁說的一人是有關引起葛藤和解決的中心人物的意思，不是一般單純的主人公的意思。按照設立主腦和安排一人一事能實現戲曲情節結構的明確性確立，結果自然帶來了公演性的提高。李漁說的減頭緒是展開情節結構上除去不需要的人物及故事。他說的密針線是安排情節結構時追求上下情節的論理及連繫性及自然性。我發見西洋追求plot的必然性，但李漁更重視結構的自然性。通過‘立主腦’‘減頭緒’‘密針線’的方法來實現情節結構的明確性及論理性，幫觀衆容易理解戲曲的內容而且提高戲曲的公演性。

關鍵詞：李漁、結構、公演性、《閑情偶寄》、戲曲、<詞曲部>

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2013. 12. 31.	2014. 1. 28.	2014. 2. 21.	2014. 2. 24.	2014. 2. 28.