

張岱의 散文에 나타난 江南의 희곡문화와 그의 희곡관

조미연*

◁ 목 차 ▷

- I. 서론
 - II. 張岱의 희곡관의 형성배경
 - 1. 명대후기 江南의 희곡문화
 - 2. 張岱의 희곡활동
 - III. 張岱의 희곡관
 - 1. 문예정신
 - 2. 희곡관의 특징
 - IV. 결론
-

I. 서론

張岱는 명말 청초 浙江 紹興에서 생활하였으며 역사, 詩, 散文, 희곡 이론과 작품창작 등 광범하고 다양한 학문과 문예의 영역에서 수많은 저서와 성취를 남겼던 인물이다.

張岱는 명대 神宗 萬曆 25년(1597) 대대로 벼슬을 한 명문부호의 자손으로 태어났으나, 명대 후기 청초 급변의 환경 속에서 그 삶의 전 후반이 대조되는 생활을 하였다. 즉 그가 인생의 전반을 당시 부유한 귀족자제로서 호화로운 생활을 하였다면 그 후반은 명왕조의 멸망에 따라 그 가세가 몰락하면서 산속에 은거하고 끼니조차 해결하기조차 어려웠던 비참한 생활을 하였다. 하지만 張岱는 자신의 불행한 운명 속에서도 학문과 집필에 몰두하였으며, 이에 완성된 수많은 저서는 중국문화사상의 큰 성취로 남게 되었다.

* 檀國大學校 外國語大學 中國語科 助教授

張岱의 대표적 산문작품집인 《陶庵夢憶》과 《瑯嬛文集》은 그의 이러한 불우한 인생 후반기에 완성된 것으로, 그 속에는 명대 후기 江南의 발전했던 희곡문화와 그의 희곡예술에 대한 심미적 안목을 이해할 수 있는 수많은 문장이 수록되어 있다. 특히 그가 호화스러웠던 젊은 시절을 회상하고 집필한 《陶庵夢憶》은 소위 명대 풍속사라고 불려 질 만큼, 그 속에는 당시 강남지역의 물질적 정신적으로 모두 풍요로웠던 문화적 수준을 보여주는 광범하고 다양한 모습을 상세히 기록하고 있다. 그리고 특히 그 중 당시 향촌의 희곡활동에 관한 내용은 기존의 희곡사의 기록에서 찾아보기 어려웠던 희곡문화의 다양한 현상을 수록하고 있다는 점에서 그 사료적 가치가 매우 크다.

張岱는 강남에 성행한 희곡문화를 배경으로 풍부한 희곡공연 감상경험을 가지고 있었을 뿐만 아니라, 극본창작의 경험도 있었으며,唱腔 및 배우지도에 대한 예술적 안목도 매우 높았다. 또한 그는 자신의 家班을 보유하고 있었으며 당시의 희곡계의 名人과도 가까운 교유가 있었다. 이러한 다양한 경험은 모두 張岱의 희곡관 형성의 주요한 배경이 되고 있다.

張岱의 희곡에 관한 견해는 독립적인 저서로 존재하지 않고 이처럼 당시 사회문화의 풍광을 기록한 산문과 기타 저서의 관련 문장을 통해서만 확인할 수밖에 없다는 점에서 많은 아쉬움이 남는다. 게다가 그의 저서가 대부분 산실되었고 작품 또한 현존하지 않는다. 하지만 이러한 점들에도 불구하고 그의 희곡견해가 가치를 지니는 이유는, 그의 견해가 당시 번성한 희곡문화를 배경으로 그 자신이 경험한 다양한 방면의 직접적인 희곡활동을 통해 완성된 것으로, 결국 그것이 희곡이 지닌 공연예술로서의 본질적 특성에 입각하였다는 점에 있다. 그리고 이점은 문인들의 전통적 시각을 바탕으로 희곡의 言志의 특징이나 敎化的 主旨을 중시한 입장과는 분명한 차이를 가진다.

이에 본 논문은 《陶庵夢憶》과 《瑯嬛文集》의 내용을 중심으로, 희곡 애호가이고 연구자였던 張岱의 희곡관이 형성되었던 강남의 희곡문화의 다방면의 특징을 살펴보고, 이를 바탕으로 다시 그의 문예정신과 희곡관의 특징을 살펴보려 한다.

II. 張岱의 희곡관의 형성배경

張岱의 희곡관의 형성에는 명말 江南의 번성한 희곡문화와 자신의 개인적 경험 등이 모두 그 배경이 되었다.

1. 명대 후기 江南의 희곡문화

명대 후기는 元代 이후 중국희곡발전의 제 2의 전성기였다고 할 수 있을 만큼 중국희곡의 공연과 이론에 있어 모두 번성을 이루었던 시기였다. 특히 양자강 동남 지역은 당시 상품경제의 발전을 배경으로 시민문화가 발전하였고 오락 활동이 매우 번성하였다. 그리고 이러한 문화 환경 속에서 특히 희곡감상은 당시 민간과 문인사대부 모두가 향유했던 오락 활동이었다. 《陶庵夢憶》에는 張岱가 젊은 시절 揚州·南京·蘇州·杭州 등의 대도시를 유람하였을 때 관람한 강남의 희곡공연에 대한 인상을 매우 생동적으로 묘사하고 있다.

우선 명대 후기 江南의 희곡문화가 번성했음을 보여주는 예는 당시 민간의 희곡 활동에서 그 모습을 확인할 수 있다. 이에 관해 《陶庵夢憶》 중 〈揚州清明〉, 〈西湖七月半〉·〈虎丘中秋〉 등의 기록에는 당시 민간의 희곡공연이 명절이나 종교 및 풍속과 관련된 社戲의 문화와 함께 성행하였으며, 특히 희곡은 당시 문화활동에서 빠질 수 없는 중요한 부분이었음을 보여준다.

민간의 희곡공연이 종교와 민속활동과 함께 성행하였던 특징은 명대 후기 희곡발전의 온상지였으며 張岱가 생활하였던 紹興에서도 잘 나타난다. 紹興은 명대 후기 도시와 향촌 모두 희곡공연의 풍기가 농후하였던 대표적인 지역으로, 희곡감상과 연출은 민간과 사대부 문인 등 사회각층 모두가 애호한 오락 활동이었다. 게다가 당시 紹興문화의 오래된 전통에는 土地神의 기일이 되면 향촌에서는 반드시 그 신들을 위한 연극 공연을 하는 풍속이 있었다. 이러한 社戲의 공연의 특징은 문인의 개인적 희곡공연 감상과는 다르게 공공의 장소에서 연출되었으며 일반적으로 마을의 關帝廟, 城隍廟 등 神廟가 공연의 주 장소가 되었다. 또한 神과 사람 모두에게 오락봉사를 제공하는 이러한 공연에 참가하는 배우는 일반적으로 戲班(극단)에 속한 전문배우 중에서 초빙하거나 민간의 배우가 직접 연기하기도 하였다.

《陶庵夢憶》의 〈楊神廟臺閣〉에는 당시 향촌에서 성행했던 社戲 공연의 성황장면에 대해 「사방에서 관람하러 온 이가 수만이었다. 市楓橋 아래에 늘어져 있어 어지러웠다.」¹⁾라고 기록하고 있다. 또한 당시 민간에서 공연에 적합한 배우를 모색하고 무대 연출을 준비함에 있어 「그 사람과 傳奇중의 인물이 매우 흡사해야만 사용하고, 모자와 신발에 대해 주인이 꼼꼼하게 신경을 썼으며, 「우선 연기하지만 백 명의 입에서 절묘하다는 칭찬이 나오지 않으며 쓰지 않았다.」²⁾라고 기록하고 있는데, 이러한 내용은 모두 당시 민간공연이 배우를 선발하는 조건과 분장 및 연기에 대해 요구한 수준이 매우 높았음을 보여준다.

민간의 연극 활동이 배우와 연출에 보여준 엄격한 요구수준은〈及時雨〉에 기록된 紹興의 기우제 공연에서 보여준 배우에 대한 엄격한 선별과정에서도 나타난다.

얼굴이 검고 키가 큰 사내를 찾고, 얼굴이 붉고 긴 수염의 사람을 찾았다. 城을 크게 뒤지고 없으면 郭, 村, 산골까지 갔으며, 부근 府州縣까지 가서 높은 몸값으로 정해서 36명을 모아왔다.³⁾

위의 내용에서 나타난 바와 같이 당시 민간에서는 소설 속의 인물과 흡사한 용모를 지닌 배우를 구하기 위해 부근 마을은 물론 외진 산골까지 두루 찾아 다녔으며, 높은 비용을 들여서라도 공연에 가장 적합한 배우를 초빙하여 梁山泊의 好漢이 살아있는 것 같은 사실적 연출 효과를 내려고 하였다. 게다가 민간의 공연 연출에 대한 이러한 진지하고 엄격한 태도는 社戲 공연인 《水滸》가 지닌 기우제라는 본질적 의미보다 그 공연의 예술적 효과에 더욱 치중하고 있음을 보여준다. 이외에도 당시 민간의 희곡에 대한 애호와 진지한 태도는 〈嚴助廟〉에 기록한 정월 上元節의 사찰 공연에 관해 「梨園은 반드시 上三班를 청하였으며 혹 武林(杭州)에서 청해오는 경우도 있었는데, 그 여비와 비용에 수만의 돈을 썼다. 《伯喈》·《荊釵》를 부를 때,

1) 張岱, 〈楊神廟臺閣〉: 「四方來看者數十萬人員, 市楓橋下, 亦攤亦篷」, 《陶庵夢憶》卷4, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 50쪽.

2) 張岱, 〈楊神廟臺閣〉: 「一冠一履, 主人全副精神在焉」, 《陶庵夢憶》卷4, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 50쪽.

3) 張岱, 〈及時雨〉: 「尋黑大漢, 尋赤臉長須. 大索城中, 無則之郭·之村·之山僻·之鄰府州縣, 用重價聘之, 得三十六人」, 《陶庵夢憶》卷7, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 91쪽.

희곡공연에 대한 견식이 풍부한 이가 무대아래 앉아 한 글자씩 극본과 맞추어 보고, 틀린 부분이 있고 군중의 소리가 커지면 다시 공연을 하였다.」⁴⁾라고 서술한 내용에서도 나타난다. 이는 당시의 공연이 이미 유명한 戲班의 배우공연이었음에도 불구하고, 희곡 전문가가 무대아래서 작품의 내용을 맞추어 보고, 관중은 감독하였던 당시 희곡공연에 대한 요구와 감상수준이 매우 높았음을 설명해 준다.

이외에도 민간에서 성행한 희곡활동에는 주로 中元節에 행해진 目蓮戲의 공연이 있었다. 이에 관해서는 張岱가 당시 그의 숙부 張燁芳이 徽州의 극단을 불러 연출했던 目蓮戲의 공연을 묘사한 내용에서 자세히 묘사되고 있다.

나의 숙부(張燁芳) 武場(배우의 동작과 무술 연기 위주의 공연)을 연출함에 큰 무대를 설치하고, 徽州 旌陽戲班 배우 중 날쌔고 용맹한 동작을 잘하고 서로 공격하고 싸울 수 있는 삼사십 명을 골라 目蓮戲를 공연하였는데 대략 3, 4일 밤을 공연하였다. 주위에는 100여명의 관객자리가 있었으며, 배우는 무대에 올라 공연을 재주를 펼쳤는데, 줄 밟고 지나가기·줄넘기·사다리위에서 공중회전하기·공중재비·물구나무서기·줄타기와 원을 넘는 등과 같은 기술은 믿기지 않는 곡예였다. 天神地祇·牛頭馬面·鬼母喪門·夜叉羅殺刹와 같은 가면분장, 지옥에 있는 톱·맷돌·가마·서리밭이 번뜻이는 칼·춤춤하게 세워져있는 칼·지옥 성벽에 문어있는 선혈 등이 등장했다. 이는 마치 吳道子の《地獄變相》처럼 보였고, 이를 위해 數萬貫의 돈을 들여 종이로 만든 도구를 사들였는데, 공연을 보는 사람들이 무서워하고 등불아래 안색이 모두 난색이 되었다. 공연 중 套數《招五方惡鬼》·《劉氏眺棚》 등과 같은 내용에서 만 여명이 일제히 소리를 지르는 지경에 이르자 雄太守는 海寇가 온줄 알고 놀라 衛兵에게 조사하라고 하였는데 내 숙부가 가서 아뢰고 나서야 안심하였다.⁵⁾

4) 張岱, 〈嚴助廟〉: 「梨園必請越中上三班, 或顧自武林者, 纏頭數萬錢. 唱《伯喈》·《荊釵》, 一老者坐臺下, 對院本, 一字脫落, 群起噪之, 又開場重做.」, 《陶庵夢憶》卷7, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 52쪽.

5) 張岱, 〈目蓮戲〉: 「余蘊叔演武場搭一大台, 選徽州旌陽戲子剽輕精悍·能相扑跌打者三四十人, 搬演目蓮, 凡三日三夜. 四圍女台百什座, 戲子獻技台上, 如度索舞繩·翻座翻梯·舢斗蜻蜓·蹬索跳圈·竄火竄劍之類, 大非情理. 凡天神地祇·牛頭馬面·鬼母喪門·夜叉羅殺刹·鋸磨鼎鑊·刀山寒冰·劍樹森羅·鐵城血邏, 一似吳道子《地獄變相》, 爲之費紙扎者萬錢. 人心惴惴, 燈下面皆鬼色. 戲中套數, 如《招五方惡鬼》·《劉氏眺棚》等劇, 萬餘人齊聲吶喊. 雄太守謂是海寇卒至, 驚起, 差衛官偵問, 余叔自往復之, 乃安.」, 《陶庵夢憶》卷6, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 75쪽.

《東京夢華錄》의 기재에 따르면 北宋시기 민간에서는 中元節에 目蓮救母의 雜劇을 공연하는 것이 유행이었다고 전한다.⁶⁾ 張岱가 기록한 目蓮戲의 공연내용은 北宋 目蓮救母 雜劇의 전통이 명대 후기 紹興에서 계승 발전하였던 당시 상황을 증명해 주는 것으로, 그 공연이 雜技공연과 희극 情節이 하나가 되어 삼일을 연속 연출되었음을 알 수 있다. 특히 당시 공연 중에는 곡예나 가면 등 각종의 기술과 도구를 사용한 표현방식으로 매우 생동적인 무대연출 효과를 보여주고 있다. 게다가 그 공연의 연출효과가 관중으로 하여금 그 공연장면에 심취되게 하고, 지방관원이 공연의 기세에 놀라 海寇가 습격한 것으로 오인하게 할 정도였다고 한 것을 보면 당시 공연이 관중에게 준 심미적 체험의 정도가 어떠했는지 짐작하게 해준다. 결국 이러한 目蓮戲 공연의 盛況은 명대 말엽 紹興에서 성행한 희곡문화 발전의 단면을 보여주는 것이라 할 수 있다.

반면 명대 후기 江南은 민간의 희곡공연이 성행하였던 외에도 문인들의 적극적인 희곡활동 또한 돋보였던 시기이기도 하였다. 당시 문인들은 그들의 생활 속에서 흔하게 희곡공연을 감상하였으며 작품 창작 외에도 여러 방면의 희곡활동에 참여하였다. 이러한 문인의 희곡에 대한 관심과 애호에는 그들이 명대의 정치부패와 黨爭 등으로 인한 정치적 실의를 당시 오락 문화를 대표한 희곡을 통해 해소하려고 한 것 외에도, 시대 경제적 변화와 심학사상의 영향 하에 사회에 만연했던 향락주의가 크게 작용하였다. 명대 후기 家班은 바로 당시 사회적 변화와 문인의 의식변화를 배경으로 유행한 것으로 이는 그들의 풍류생활의 면모를 반영한 대표적인 오락 활동이었다. 그리고 家班문화가 성행한 여러 지역 중 紹興은 명대 후기 희곡의 대표적인 발전지역으로서 徐渭·王驥德·祁彪佳·孟稱舜 등과 같은 희곡작가와 희곡이론가가 대거 출현하였을 뿐만 아니라 家班이 성행한 대표지역이기도 하였다.

그리고 이러한 당시 家班을 소유한 이는 주로 퇴직한 관료이거나 공명에 뜻을 두지 않았던 문인들로서, 그 家班 운영은 영리적 목적이 아닌 자신의 재력을 바탕으로 한 순수한 개인의 오락향유를 위한 특징을 지니고 있었다. 또한 家班은 문인 개인의 심미적 취향과 운영목적에 따라 그 특성이 좌우되었기에 그들 중에는 자신의 배우를 철저히 개인 소유재산으로 여기고 개인적인 공연을 제외하고는 외부에

6) 宋·孟元老, 鄭之誠注, 〈中元節〉, 《東京夢華錄》卷八, (北京, 中華書局, 1982), 12쪽 참조.

공개하지 않고 배우를 엄격하게 관리 하는 이들도 있었으며⁷⁾, 반면 자신의 家班 배우를 공개할 뿐만 아니라 경우에 따라 타인에게 주는 경우도 하였다. 그리고 家班의 배우는 오락을 제공하는 기본적인 입장을 가지고 쫓이나 노비와 같은 신분과 같은 주인의 소유물과 같은 존재였기에 그들은 성적인 봉사 또한 담당하기도 하였다. 하지만 당시 家班이 지녔던 여러 형태의 개별적인 특성 외에도 家班을 운영한 이들은 대체적으로 문예적 조예와 학식이 높았던 문인들이었다는 공통점 또한 있었다. 이러한 이유로 당시 家班의 문인들은 자신의 풍부한 문예적 조예와 높은 심미적 안목으로 희곡작품의 창작하기도 하였으며, 자신이 직접 배우지도에 참여하거나 배우 지도에 있어서도 전문분야의 스승을 초빙하여 학습하는 방식으로 가반을 운영하였기에 그들의 희곡공연이 보여주는 예술적 수준은 매우 높았다. 이러한 家班 공연의 높은 수준을 보여준 대표적인 예로는 張岱가 언급한 阮大鍼의 家班에 대해 평한 내용에서 확인된다.

阮圓海(阮大鍼)家班의 배우는 關目·情節·중요한 대목을 중시하고 능통하여 다른 家班 극단의 조잡한 수준과 달랐다. 하지만 그 院本은 모두 주인 스스로 창작한 것으로 하나하나 심혈을 기울이고 고심하여 완성한 것이기에 다른 극단의 서툰 수준과 또 차이가 있었다. 이런 이유로 그 공연은 작품마다 훌륭했으며 脚色마다 훌륭했으며 出마다 훌륭했으며, 문장마다 훌륭했으며 글자마다 모두 훌륭했다.⁸⁾

이러한 높은 수준을 지녔던 家班의 문인들은 자신의 家班 공연 외에도 다른 家班의 공연도 감상하며 상호 교류함으로써 자신의 家班의 예술적 수준을 향상시키려는 노력을 기울였다. 결국 문인들의 당시 희곡에 대한 애호에서 시작된 그들의 적극적인 가반활동은 희곡 문화가 더욱 성숙할 수 있는 계기가 되었으며, 특히 이

7) 이러한 예는 朱雲峽의 家班을 예로 들 수 있다. 朱雲峽는 의심이 많았으며 家妓들을 거처하는 밀실에 가두어 놓고 저녁에 직접 친히 순시하였다. 〈朱雲峽女戲〉, 《陶庵夢憶》卷2, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 75쪽.

8) 張岱, 〈阮圓海戲〉: 「阮元海家優, 講情節, 講筋節, 與他班盟浪不同. 然其所打院本, 又皆主人自制, 筆筆勾勒, 苦心盡出, 與他班鹵莽者又不同. 故所搬演, 本本出色, 脚脚出色, 出出出色, 句句出色, 字字出色.」(《陶庵夢憶》卷八, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 106쪽.

는 당시 유행한 崑曲의 예술적 발전에 직접적인 영향을 주었다.

이외에도 당시 家班의 특징에는 이러한 문예활동이 본래 문인 개인의 오락을 위한 것이기는 하였으나 문인에 따라서는 자신의 家班공연을 자랑스럽게 여기고 공연 연출 시 감상하는 관중에 대한 제한을 두지 않는 경우도 있었다. 이러한 특징은 張岱가 자신의 戲班을 인솔하고 金山에서 공연한 장면에서도 나타난다.⁹⁾ 家班 공연이 문인들 개인만의 감상으로 그치지 않고 여러 관중에게 개방될 수 있었다는 점은 결국 당시 일반 관중 역시 문인이 향유한 예술적 수준이 높은 희곡공연을 함께 감상할 수 있는 기회가 있었음을 의미한다.

張岱의 희곡관은 민간과 문인의 희곡활동이 모두 활발하였던 강남의 문화적 환경을 배경으로 그의 풍부한 희곡감상경험과 활동 경험을 통해 형성되었다. 그리고 이러한 배경은 희곡에 대한 그의 문예적 견해가 희곡이 지닌 공연예술로서의 특성과 雅俗共賞의 입장에 기초할 수 있었던 배경이 되고 있다.

2. 張岱의 희곡활동

張岱의 희곡관이 형성된 배경에는 명대후기 江南을 중심으로 성행한 민간과 문인의 왕성한 희곡활동이 객관적 환경 요소가 되었던 것 외에도, 張岱 자신의 家班 운영의 경험 및 문예지기와와의 다양한 교류경험 또한 영향을 주었다.

張岱의 가족은 대대로 고관을 지낸 紹興의 名門귀족 집안으로 당시 문인 명사들과 교류도 밀접하였다. 또한 張岱의 집안은 高祖父로부터 祖父까지 소장한 藏書가 수 만권에 달하였으며¹⁰⁾, 張岱 역시 독서를 좋아하였던 것에서도 나타나듯이 학구적 분위기가 농후하였다. 張岱는 어린 시절부터 집안의 이러한 학구적 전통과 문예 활동에 유리한 환경 속에서 자유롭게 학식을 쌓아 나갈 수 있었다. 하지만 張岱는

9) 張岱, 〈金山夜戲〉: 「노복에게 공연도구를 챙기라 하고 大殿에서 불을 환하게 밝히고 韓蕪의 王金山 長江大戰의 여러 장면을 공연하였다. 징과 북소리가 요란하자 온 절의 사람들이 함께 구경하였다. 노승은 손바닥으로 눈을 비비며 어리둥절해 입을 벌리다가 하품하면서 웃기도 하였다.」(余呼小僕攜戲具, 盛張燈火大殿中, 唱韓蕪王金山及長江大戰諸劇. 鑼鼓喧填, 一寺人皆起看. 有老曾以手背撥眼瞤, 翕然張口, 阿欠與笑嚏俱至.), 《陶庵夢憶》卷二, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012) 9쪽.

10) 張岱, 〈三世藏書〉: 「余家三世積書三萬卷」, 《陶庵夢憶》卷二, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 28쪽.

어린 시절 당시 名士의 칭찬을 받을 정도로 총명하였고¹¹⁾ 다방면의 재능을 지니고 있었음에도 불구하고, 장성한 후 과거를 통한 立身의 길을 선택하지 않고, 오히려 세속의 견해에 구애받지 않고 시문을 짓고 문예와 오락 등에 몰두하였다. 그는 희곡을 애호하였을 뿐만 아니라 스스로 家班을 운영하고 그 경험을 바탕으로 희곡예술에 정통한 다방면의 견해를 형성하였는데 그 배경에는 희곡을 애호한 가족의 문예적 분위기가 작용하였다.

張岱의 집안은 祖父로부터 시작하여 3대에 걸쳐 5개의 家班을 운영한 경력이 있었으며 紹興의 家班 중에서도 꽤 명성이 있었다. 張岱는 당시 祖父의 家班의 활동에 관해 「우리 집의 家妓는 이전에는 없었던 것으로 祖父께서 萬曆간 範長白·鄒愚公·黃貞父·包涵所 여러 선생과 이것을 중히 여겨 오랜 관념에서 벗어나 이 오락을 즐기셨다.」¹²⁾ 라고 말하고 있다. 戲曲에 대한 애호는 그의 祖父 외에도 그의 부친이 즐겼던 家班공연의 모습에서도 나타난다.

뗏목을 수 겹으로 연결해 무대를 만들어 연극을 하자 城중 마을에서 공연을 보러 사람들의 배의 수가 큰 것 작은 것 천 여척 이었다. 오후에 태풍으로 큰 물결이 요동치고, 큰비가 쏟아져 樓船이 위태로워 몇 차례 흔들렸으나 뗏목으로 뗏목을 만들어 수천 가닥의 밧줄로 배를 뻗뻗이 묶자 바람에도 흔들리지 않았다. 잠시 후 바람이 줄어들고 연극이 끝나자 흩어졌다.¹³⁾

樓船은 당시 강남의 귀족 문인의 재력을 바탕으로 유행한 희곡 공연무대의 특징으로, 위의 내용은 張岱의 부친이 樓船에 무대로 희곡공연을 벌이자 그 공연을 보러 온 수많은 사람들이 배로 성황을 이루었음을 서술한 것이다. 張岱 집안의 이러한 희곡공연에 대한 특별한 애호와 문예적 분위기는 자연히 張岱 자신 역시 家班을 운영하는데 영향을 주었다. 張岱는 단순한 희곡 감상자가 아닌 희곡예술에 대한

11) 張岱, 〈自爲墓志銘〉, 名士 陳繼儒가 한말: 「이토록 재능이 뛰어나니 내 어린 친구이다.」(那得靈鳥若此, 余小友也.), 《瑯嬛文集》, 卷之五, 岳麓書社, 1985), 201쪽.

12) 張岱, 〈張氏聲伎〉: 「我家聲伎, 前世無之, 自大夫於萬曆年間與范長白·鄒愚公·黃貞父·包涵所諸先生講究此道, 遂破天荒爲之.」(《陶庵夢憶》卷四, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 55쪽.

13) 張岱, 〈樓船〉: 「以木排數重搭臺演戲, 城中村落來觀者, 大小千餘艘. 午後颶風起巨浪磅礴, 大雨如注, 樓船孤危, 風逼之幾覆, 以排爲毆索纜數千條, 網網如織, 風不能撼. 少傾風定, 完劇而散.」(《陶庵夢憶》卷八, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 105쪽.

견식이 높은 엄격한 가반 주인의 면모를 갖추고 있었는데, 張岱의 이러한 특징은 그가 南京에서 妓院에서의 희곡공연에 갔다가 우연히 이전 자신의 가반 배우 馬小卿의 공연을 보게 되었을 때 배우들 간의 나눈 대화에서 설명된다.

楊元이 배우가 있는 방으로 가 小卿에게 물었다: 오늘 연극은 氣色이 매우 다르게 보이니 무슨 일 입니까? 小卿이 말하길: 자리에 제 옛 주인이 앉아있었습니다. 주인은 연극 감상에 매우 정통하였고, 지도 스승을 칭해 가리켰으며, 많은 어린 배우가 그 집에 가는 것을 '험한 관문을 통과하는 것'이라고 할 정도였으니, 어찌 대강대강 할 수 있겠습니까!¹⁴⁾

이는 楊元이 馬小卿의 희곡 연창이 평소와 다름을 느끼고 그 연유를 물어보자 馬小卿은 이전 주인 張岱가 있으며 배우를 알아보는 안목이 예리하여 배우가 마치 관문을 통과하는 것과 같았다고 설명한 것이다. 심지어 이 말을 들은 소심한 楊元이 별별 떨며 다음 무대 공연에 소리조차 내지 못할 정도였으니¹⁵⁾ 張岱의 희곡감상 안목은 당시 극단의 실력 있는 배우조차 긴장하게 할 정도의 수준을 지니고 있었음을 알 수 있다.

張岱는 그의 家班배우와 공연에 대한 예술적 안목이 높았던 것 외에도, 다른 家班의 주인이 자신의 배우를 외부에 공개하지 않고 개인만의 오락 활동으로 즐겼던 것과 달리 자신의 家班 희곡공연을 외부에서도 자주 실천하였다. 이러한 예는 당시 張岱가 부친을 위한 축하 공연을 위해 자신의 家班을 이끌고 睿州로 가던 도중 밤중에 山寺에서 즉흥적으로 벌였던 공연장면에 나타난다.

노복에게 공연도구를 챙기라 하고 大殿에서 불을 환하게 밝히고 韓蕪의 王金山과 長江大戰의 여러 장면을 공연하였다. 징과 북소리가 요란하자 온 절의 사람들이 함께 구경하였다. 노승은 손등으로 눈곱을 떼어내고 입을 크게 벌려 하품하면서 웃었다.¹⁶⁾

14) 張岱, 〈過劍門〉, 小卿曰: 「坐上坐者余主人. 主人精賞鑑, 延師課戲, 童手指千, 僉童到其家謂 '過劍門', 焉敢草草!」, 《陶庵夢憶 卷七, 杭州: 浙江古籍出版社, 2012), 99쪽.

15) 張岱, 〈過劍門〉: 「楊元膽怯膚栗, 不能出聲」, 《陶庵夢憶》卷四, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 99쪽.

16) 張岱, 〈金山夜戲〉: 「呼小僕攜戲具, 盛張燈火大殿中, 唱韓蕪王金山及長江大戰諸劇.

이러한 내용은 張岱의 家班이 깊은 밤 산사에서 벌인 성대한 희곡 공연에 여러 사람과 노승이 모두 놀라며 구경하는 상황을 생동감 있게 묘사하고 있다.

이외에도 張岱의 희곡견해의 형성에는 다양한 문예지기 및 여러 종류의 예술 종사들과 교류를 통해 축적한 지적경험 또한 그 배경이 되었다. 張岱는 자신이 평생 만난 이들이 대부분知己였다고 할 정도로 다양한 종류의 수많은知己가 있었으며 그 중 張文成이나 祈止祥 등은 모두 張岱의 曲學知己였다.¹⁷⁾ 특히 張岱가 교유한 여러知己 중에는 紹興의 袁于令, 祁彪佳, 祁彛佳, 阮大鍼 등과 같은 당시 저명한 희곡 작가와 이론가들이 있었으며, 彭天錫이나 朱楚生·王琬生과 같은 유명 배우 등과도 밀접한 교유관계를 가지고 있었다. 張岱의 이러한 다양한 문예기지들과의 상호 교류는 그의 희곡예술의 견해형성에도 자연히 영향을 주었다.

張岱의 높은 학식과 희곡에 관련한 다양한 활동과 경험은 그의 작품 창작의 성취에서도 반영되었다. 祈彪佳가 《遠山堂劇品》에서 張岱의 작품을 逸品으로 분류하고 「문장의 정신의 오묘함은 말할 것도 없이 韻을 선택하고 음률을 맞추는 것 또한 어떻게 작은 것을 껴넣은 듯이 이렇듯 정교한가! 지혜와 재주가 있는 문인이 문장을 자유자재로 만드는 것으로 王實甫·關漢卿의 자리를 빼앗을 만하다.»¹⁸⁾라고 하며 극찬하고 있는 것처럼 이는 張岱의 희곡작품의 수준을 보여준다.

張岱의 희곡관의 형성은 이상 江南의 문화적 환경과 개인의 직접적인 희곡활동 경험이 모두 그 배경이 되었으며 그 견해의 특징은 또한 당시 문예정신의 영향을 받고 있다.

鑼鼓喧闐，一寺人皆起看。有老僧以手背撥眼瞤，翕然張口，阿欠與笑嚏俱至。」(《陶庵夢憶》卷一，杭州，浙江古籍出版社，2012)，9쪽.

17) 張岱, 〈祭周戩伯文〉: 「내 평생에 만난 이들은 늘知己가 많았다.……나는 填詞하는 것을 좋아했고, 袁蓀庵·祈止祥같은 曲學知己가 있었다。」(凡生平所遇, 常多知己……余好填詞, 則有袁蓀庵·祈止祥爲曲學知己.), 《瑯嬛文集》卷之六, 岳麓書社, 1985, 274쪽.

18) 祁彪佳, 《明劇品·逸品·喬坐衛》: 「文心之靈轉不必言, 至於選韻諧音, 又何以累黍弄丸, 巧妙若是也!」, 《遠山堂曲品劇品校錄》, 古典文學出版社, 1957), 192쪽.

Ⅲ. 張岱의 희곡관

1. 문예정신

張岱의 희곡관의 주요내용인 ‘眞氣’·‘深情’의 특징은 사실상 그가 중시한 문예정신에 기초하고 있으며, 또한 그 속에는 心學의 영향 하에 문예창작에 있어서의 자유정신과 주체적 자각을 중시한 여러 문인의 견해의 영향도 받고 있다.

張岱는 公安派의 袁宏道, 竟陵派의 鍾惺·譚元春 등을 추종하여 그들의 작품을 학습하였다.¹⁹⁾ 그는 특히 徐渭를 추종하였으며, 젊은 시절 徐渭와 그의 미학주장인 貴我·眞性情에 관심을 가지고 직접 자료를 수집하여 《徐文長逸考》를 편집한 경험도 있었다. 張岱의 희곡관은 바로 당시 문예정신과 여러 문인들의 견해를 수용하고 있다.

우선 張岱는 여러 문예의 본질적 특성을 상징하는 표현으로 ‘氷雪之氣’를 언급하였다. ‘氷雪之氣’는 張岱의 산문창작에 있어 자주 등장한 용어로 이는 사실상 여러 문예의 핵심정신이기도 하다.

張岱는 ‘氷雪之氣’는 일체 생명이 지닌 본질적인 고유의 특성이며, 이는 사람과 자연 상태의 모든 사물을 존재하게 하는 생명력으로 보았다.²⁰⁾ 그리고 이러한 ‘氷雪之氣’가 지니고 있는 내면의 의미를 문예의 영역으로 확대하여 문예가 지닌 본질적 특성으로 해석하였다. 張岱가 ‘氷雪之氣’를 자연 상태의 활발한 生氣로부터 출발하여 문예적 생명력과 예술정신으로 본 입장은 徐渭의 本色論과 李贄의 童心說의 정신과도 일맥상통한 특징을 지닌다.

또한 張岱는 ‘氷雪之氣’가 지니고 있는 강인함과 純潔의 이미지를 세속사회에서 흔들리지 않고 자신의 본질을 유지해 나가는 주체적 인격의 특성으로도 해석하였

19) 張岱, 〈瑯嬛詩集序〉: 「나는 젊어서 文長(徐渭)를 좋아하여, 결국 文長의 詩를 배웠고, 文長을 좋아하였던 中郎(袁宏道)의 詩를 배웠다. 文長·中郎 이전은 배우지 않았다. 또 鍾惺·譚元春의 詩를 좋아하여, 鍾惺·譚元春의 詩를 배우려 하였다.」(《瑯嬛文集》卷之一, 岳麓書社, 1985), 62쪽.

20) 張岱, 〈氷雪文序〉: 「사람은 氷雪의 氣로 살아가지 않는 것이 없다; 사람에게 氷雪이 존재하는 것은 물고기가 물속에 있는 것과 같다.」, (人生無不藉氷雪之氣以生; 氷雪之在人, 如魚之於水), 《瑯嬛文集》卷之一, 岳麓書社, 1985, 18- 19쪽.

다. 그리고 이러한 예로 自重의 태도로 《水滸》를 훌륭하게 講說한 柳敬亭²¹⁾이나 고결한 형상을 지니고 있었던 배우 王月生 등을 氷雪인격의 특징을 보여준 인물로 보았다.

張岱는 ‘氷雪之氣’가 지닌 본질적 특성을 바탕으로 여러 문예활동은 ‘練熟還生’의 경지에 도달해야 함을 강조하였다. 張岱는 ‘練熟還生’의 특징을 아래와 같이 말하고 있다.

무릇 ‘練熟還生’의 원리는 거문고 阮咸을 연주하는 것에서 부터 공차기하고 통소를 불고, 노래하고 연기하고, 그림 그리고 글자를 쓰고, 글을 짓고 시를 짓는 모든 것들까지 모두 한 번의 生氣로 결정되는 것이다.²²⁾

거문고를 배우는 자는 처음 배울 때는 숙련되지 않을까 걱정하였다가, 숙련되면 새로운 경지를 만들어내지 못할까 걱정한다.²³⁾

이로 볼 때 ‘練熟還生’은 여러 예술 활동에 있어 부단한 기술과 연마과정을 통해 얻게 되는 심미경지의 구체적 모습이기도 하며 그 심미경지에 도달하는 방법이기도 하다. 張岱는 이러한 ‘練熟還生’의 경지는 희곡뿐만 아니라 시와 산문 악기학습과 연주 등 여러 문예에 공존하는 예술적 생명력·활력인 ‘生氣’에 좌우된다고 하고 있다. 그리고 이에 관해 張岱는 문예활동의 독창적 심미적 경지의 특징인 ‘生鮮’가 완성되는 데에는 단순한 답습이나 기술적 노력뿐만이 아닌 내면의 功力을 통해 재창조 할 수 있는 능력이 더욱 중요하다고 강조하였다. 문예창작에 있어 내면이 지닌 功力의 가치를 중요시한 張岱의 입장은 徐渭의 ‘妙悟’의 견해에 기초하고 있다.

21) 張岱, 〈柳敬亭說書〉: 「주인은 숨을 죽이고 조용히 앉자 경청하였는데, 다른 이는 혀를 돌렸고 아랫사람들이 귓속말로 소곤거리고 청중이 지루한 기색이 있으면 말하지 않아서 억지로 하게 할 수 없었다. ……柳馬子(柳長亭)는 외모가 못생겼으나 입담이 훌륭하고 안목이 빼어나고 복장이 간결하였다.」(主人必屏息靜坐, 傾耳聽之, 彼方掉舌. 稍見下人咕嘩耳語, 聽者欠伸有倦色, 輒不言, 故不得強……柳麻子貌奇丑, 然其口角波俏, 眼目流利, 衣服恬靜, 《陶庵夢憶》卷五, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 65쪽.

22) 張岱, 〈與何紫翔〉: 「蓋此練熟還生之法, 自彈琴撥阮, 蹴鞠吹簫, 唱曲演戲, 描畫寫字, 作人做詩 凡百諸項, 皆藉此一口生氣.」, 《瑯嬛文集》, 卷之三, 岳麓書社, 1985), 147쪽.

23) 張岱, 〈與何紫翔〉: 「彈琴者, 初學入手, 患不能熟, 乃至一熟, 患不能生.」, 《瑯嬛文集》卷之三, 岳麓書社, 1985), 147쪽.

張岱가 중요시한 이러한 ‘練熟還生’의 심미적 입장은 작품창작과 여러 문예 활동이 ‘眞氣’와 ‘深情’의 정신을 반영해야 한다는 주장으로 이어졌다. 그리고 그 ‘眞氣’와 ‘深情’의 판단여부를 ‘疵’와 ‘癡’으로 제시하고 결함(疵)이 없으면 ‘眞氣’가 없는 것이며, ‘癡’이 없으면 깊은 감정이 아니며, 깊어진 情이 작으면 ‘疵’가 되고 크면 ‘癡’이 되는 것²⁴⁾이라고 설명하였다. 張岱의 이러한 견해는 산문과 인물 전기 속의 묘사를 통해 구체적으로 반영되고 있는 것 외에도, 희곡을 포함한 여러 예술 활동에 대한 심미적 관점으로 적용되었다.

인격과 문예의 평가에 있어 ‘眞氣’와 ‘深情’의 반영을 중요시한 張岱의 이러한 입장은 袁宏道의 性靈說의 견해에서도 그 배경을 찾을 수 있다. 袁宏道가 주장한 性靈說의 주요내용은 형식과 외부의 제약에 구애받지 않고 진솔한 감성을 반영해야함을 강조한 것으로, 그 속에서 그가 추구한 가장 중요한 목표는 바로 ‘眞’의 실현이었다. 그리고 袁宏道는 그 ‘眞’을 판단하는데 있어 ‘癡’의 특징에 근거하였다. 袁宏道의 이러한 입장은 그가 袁中道의 詩를 「그 중에는 훌륭한 부분이 있고 부족한 부분도 있다. 훌륭한 부분은 말할 필요 없으나 부족한 부분은 本色의 언어를 많이 사용하였다.»²⁵⁾라고 평하고, 이를 그 문예에 대한 평가의 근거를 인격의 품평으로 확대하여 「세상사람 중 특별한 癡이 있으면서 평생 변하지 않는다면 名士이다.»²⁶⁾라고 판단한 내용에서 알 수 있다. 이러한 점들로 볼 때 張岱의 견해는 袁宏道가 중시한 ‘眞氣’의 입장을 수용하여 이를 다시 ‘深情’으로 확대하여 중시하고 있다.

이외에도 張岱가 중요시한 문예창작의 ‘眞氣’와 ‘深情’의 정신은 徐渭와 湯顯祖의 견해에서도 그 영향을 받았다. 徐渭가 강조한 本色論의 핵심내용인 ‘宜俗宜眞’은 작가가 작품 창작 중 과도한 수식과 장식을 피해야 하며 통속적 언어를 사용하여 작품 속 진실한 감정을 전달하여야 함을 강조한 것이며, 湯顯祖의 主情說은 작

24) 張岱, 〈五異人傳〉: 「사람이 癡이 없으면 사귄 수 없으니 그것은 깊은 정이 없기 때문이다. 사람은 결점이 없으면 사귄 수 없으니 그것은 진실함이 없기 때문이다; 그 정이 갈수록 깊어져 작게는 疵가 되고 크게는 癡이 된다.」(人無癡不可與交, 以其無深情也; 人無疵不可與交, 以其無眞氣也; 其一往深情, 小則成疵, 大則成癡.), 《瑯嬛文集》卷之四, 岳麓書社, 1985, 175쪽.

25) 袁宏道, 〈叙小修詩〉: 「其間有佳處, 亦有疵處, 佳處自不必言, 卽疵處亦多本色獨造語.」, 《袁宏道集箋校》卷四, 上海, 上海古籍出版社, 1981, 187頁.

26) 袁宏道, 〈与潘景升〉: 「弟謂世人但有殊癡, 終身不易, 便是名士.」, 《袁宏道集箋校》卷五, 上海, 上海古籍出版社, 1981, 1597쪽.

가의 창작동기와 작품이 반영하는 내용이 내면의 진실한 감정을 바탕으로 해야 함을 강조한 것이다. 張岱가 강조한 ‘眞氣’와 ‘深情’의 정신 역시 문예활동에 있어 진실한 정감의 중요성을 인식한 견해로서, 그 내용에는 이들의 견해를 기초로 하고 있다.

2. 희곡관의 특징

眞氣·深情的 반영이 중심내용인 되었던 張岱의 희곡관은 배우의 연기와 家班 주인의 배우지도 및 작가의 작품창작 등 여러 방면에 반영되었다.

1) 배우연기

張岱는 배우의 연기가 독창적인 새로운 경지를 창출해낼 수 있는 데에는 배우 자신의 희곡에 대한 ‘眞情’이 바탕이 되어야 하며, 또한 이러한 ‘眞情’을 바탕으로 기본적인 기술적인 학습을 통한 습득 외에도 내면의 功力과의 조화가 이루어져야 한다고 보았다. 그리고 이에 朱楚生과 彭天錫을 예로 그들이 보여준 희곡에 대한 열정과 독창적 경지의 예술적 성취를 칭찬하였다.

우선 張岱는 朱楚生の 희곡 연기와 대사의 절묘함은 本腔을 부르는 배우가 십분의 일도 따라갈 수 없는 수준이었으며,²⁷⁾ 극중 내용에 몰입하고 忘我的 경지에 이르러 생활 속에서조차 그 정감에 심취하였던 그녀의 모습을 아래와 같이 묘사하였다.

楚生은 외모가 매우 아름답지는 않았으나 절세미인이 따르지 못하는 운치가 있었으니, 단정한 자태에 강인한 풍격을 가지고 있었으며, 우아하고 눈가에는 세속인과 다른 굳은 절개가 있었으며, 사람을 매료시키는 것은 그 표정과 동작의 섬세함과 아름다움에 있었다. 생명을 다해 공연을 하고 온 힘 다했으며 노래가사 중 틀린 부분이 있으면 작은 부분이라도 바르게 고치고, 몇 달 후라도 그 틀린 곳은

27) 張岱, 〈朱楚生〉: 「그 동작과 대사의 절묘함은 本腔을 하는 배우가 십분의 일도 따라가지 못했다. 음률에 능통한 四明의 姚益城선생이 楚生과 같은 배우들에게 중요한 내용을 꼼꼼히 가르쳤는데 그 情理에 매우 부합했다.」, (其科白之妙, 有本腔不能得十分之一者, 蓋四明姚益城先生精音律, 嘗與楚生輩講究關節, 妙入情理), 《陶庵夢憶》卷五, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 71쪽.

반드시 고쳐서 말하듯이 유창하게 하였다.²⁸⁾

張岱는 배우의 가치는 그 외관의 훌륭함으로만 결정되는 것이 아니라 그 내면의 특징과 풍격을 통해서도 완성된다고 보았다. 張岱가 배우의 내면적 특성에 관심을 기울이고 그 가치를 중요시한 심미적 입장은 배우의 희곡에 대한 眞情性의 여부에도 반영되었다. 張岱는 朱楚生이 생명을 다해 공연에 몰두하고 조금의 실수를 허용치 않았던 태도는 모두 그녀의 희곡에 대한 진정과 연기에 대한 열정이 바탕이 되었던 것이라 보았다.

배우가 희곡예술의 연기에 있어 지녀야하는 '眞情'의 특징은 전문 배우가 아니었던 彭天錫의 예에서도 나타난다.

彭天錫의 연기는 천하에서 절묘한 실력으로 매 공연에 스승이 있어 한 글자도 함부로 만들지 않았다. 한 공연을 위해서 그 스승을 집으로 정했고 수십 금의 비용을 썼기에 십만의 가산이 그 쓸쓸이에 탕진되었다. 天錫은 丑과 淨의 배역을 많이 연기했는데 천고의 간신과 아첨꾼의 모습이 天錫의 심중을 통해 더욱 독해졌고 天錫의 용모로 더 악랄해졌으며 天錫의 입담으로 더욱 교활해졌다. 입장을 바꾸어 은나라 폭군 紂왕의 악함도 그보다 심하지 않을 듯했다.…… 수많은 서적을 통한 지식과 지리전문과 세상물정의 사례와 억울한 감정 등이 가슴에 가득하였는데 풀어낼 바가 없어 특별히 공연을 통해 그 감정을 풀어내었다.²⁹⁾

위에서 나타나듯이 彭天錫 또한 희곡에 대한 진정과 열정을 지녔던 배우였다. 그의 희곡에 대한 열정은 그가 완벽한 연기를 위해 매 공연에 전에 반드시 스승의 지도를 받고 그 과정에 가산까지 탕진하게 할 정도에 이르게 하였다. 그리고 무엇

28) 張岱, 〈朱楚生〉: 「楚生色不甚美, 雖絕世佳人, 無其風韻. 楚楚謔謔, 其孤意在眉, 其深情在睫, 其解意在煙視媚行. 性命爲戲, 下全力爲之. 曲白有誤, 稍爲訂正之, 雖後數月, 其誤處必改削如所語.」, 《陶庵夢憶》卷五, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 71 쪽.

29) 張岱, 〈彭天錫申戲〉: 「彭天錫申戲妙天下, 然出出皆有傳頭, 未嘗一字杜撰. 曾一以一出戲, 延其人至家, 費數十金者, 家業十萬緣手而盡. 天錫多扮丑淨, 千古之奸雄佞幸, 經天錫之心肝而愈狠, 借天錫之面目而愈刁, 出天錫之口角而愈險. 設身處地, 恐紂之惡不如是之甚也.…… 蓋天錫一肚皮書史, 一肚皮山川, 一肚皮機械, 一肚皮壘壘不平之氣, 無地發洩, 特於是發洩耳.」, 《陶庵夢憶》卷六, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 75 쪽.

보다 彭天錫의 연기가 다른 배우들보다 훌륭할 수 있었던 데에는 그가 역사극의 내용에 충실하고 극중 인물의 감정을 제대로 전달하기 위해 스스로 여러 서적과 생활경험 등을 통해 여러 방면의 지식을 통달하는 노력을 기울였으며, 그 축적된 문화적 소양을 바탕으로 역사인물에 대한 자신의 내면 이해를 통해 그 형상을 재해석해 낼 수 있었기 때문이었다. 그리고 이러한 그의 연기는 관중이 역사의 간신배에 대해 느끼는 증오의 감정을 더욱 고조시키는 예술적 효과로 나타났다.

朱楚生과 彭天錫은 모두 배우로서 지녀야 하는 희곡에 대한 眞情을 바탕으로 공연에 필요한 기본학습에 충실하였으며 또한 자신의 내면의 功力을 바탕으로 연기에 몰입하여 독창적 경지를 만들어낸 인물들이었다. 張岱가 배우의 연기에 있어 강조한 점은 이들이 보여준 특징처럼 희곡에 대한 眞情과 그 정신을 바탕으로 한 연기에 있어서의 기술적 학습과 내면 실력의 조화였음을 알 수 있다.

2) 배우지도

희곡 배우의 연창이 훌륭할 수 있는 데에는 앞의 朱楚生과 彭天錫의 예에서도 나타났듯이 배우 개인의 천부적 자질 외에도 지도자의 역할이 기본적으로 중요한 작용을 한다. 당시 家班의 문인주인은 희곡에 대한 애호를 바탕으로 작품창작 뿐만 아니라 자신이 직접 배우지도에 참여하는 적극성도 지니고 있었다. 張岱는 당시 家班 주인이 보여준 배우지도에 있어서의 엄정한 태도는 그들의 희곡에 대한 진정성을 바탕으로 한 것이라 보았으며, 그들의 희곡지도자로서 보여준 정신면모와 태도를 높이 평가하였다.

예를 들어 朱雲峽가 희곡을 연창하는 배우에게 창법을 바로 가르치기 전에 거문고·琵琶·胡琴·三絃琴·塤소 등을 학습하도록 함으로써 배우가 曲牌의 리듬감과 선율에 대해 잘 이해할 수 있도록 하였던 것이나³⁰⁾ 음률을 매우 중시하고 능통했던 祁止祥이 철과 못을 씹듯 강한 인내심을 가지고 한 글자를 백번 다듬어 직접 배우들에게 세세히 가르쳐서 그들이 그 내용을 이해하는데 도움을 주었던 것³¹⁾ 모

30) 張岱, 〈朱雲峽女戲〉: 「未教戲先教琴, 先教琵琶, 先教提琴·弦子·簫管」, 《陶庵夢憶》卷二, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 22쪽.

31) 張岱, 〈祁止祥癖〉: 「祁止祥은 음률에 능통하여 철과 못을 씹듯 강한 인내심으로 한 글자를 백번을 다듬어 일일이 직접 배우에게 가르쳤기에 阿寶와 배우들은 모두 노래의

두 家班 문인의 희곡에 대한 眞情의 정신을 반영한 것이다. 家班의 문인주인이 배우지도에 있어 보여준 열정과 진지한 태도는 阮大鍼의 家班의 예에서 더욱 상세히 나타난다.

내가 그의 집에서 《十錯人》·《摩尼珠》·《燕子箋》 세 작품의 공연을 보았는데 그 串架斗筍(공연동작), 골계적 행동과 말, 눈빛 연기를 주인이 세세하게 그들에게 설명 하였다. 그 의미를 알고 그 가리키는 바를 터득하였기에, 배우의 입에서 나오는 노래가 대사의 여운은 끝이 없었다.³²⁾

阮大鍼의 家班은 당시 문인 家班 중 그 공연 실력이 매우 높았던 경우로 그 家班이 기타 家班과 비교할 수 없는 실력을 갖출 수 있었던 데에는, 阮大鍼 본인이 무대에 상연할 극본을 직접 창작한 것 외에도 그가 특히 심혈을 기울인 배우지도 방식에 있었다. 그는 배우지도에 있어 공연에 관한 노래 동작 연기 등 여러 부분을 모두 직접 배우에게 상세히 설명하였으며, 이를 통해 배우가 공연의 전반적인 부분에 대한 핵심을 모두 정확하게 이해하도록 하였다. 그리고 이러한 그의 상세한 지도 방식은 그의 家班 배우가 매 작품의 공연 중 여러 부분에서 모두 뛰어난 수준을 지닐 수 있게 하였다.

張岱가 중요시한 家班 주인의 희곡에 대한 진정성은 張岱 자신에게서도 찾아 볼 수 있다. 앞의 내용에서 보았듯이 張岱는 자신이 직접 작품을 창작한 경험이 있었던 것 외에도 희곡예술에 대한 높은 감상 수준과 배우의 능력을 판단하는 예리한 안목을 지니고 있었다. 또한 張岱 스스로가 배우를 직접 지도한 것은 아니었으나 희곡공연에 필요한 창과 연기의 전문스승을 초빙하여 배우를 지도하는 등, 다른 家班 주인들에 비해 체계적인 방식을 가지고 家班과 배우를 관리하였다. 이러한 張岱가 평소 희곡에 대한 애호가 특별했음은 그 스스로가 한 말에서도 이해할 수 있다.

나는 훌륭한 연극을 보면 가장 좋은 비단으로 그것을 싸매어 오래 보존하고 싶

요지를 잘 이해할 수 있었다.(止祥精音律, 咬釘嚼鐵, 一字百磨, 口口親授, 阿寶輩皆能曲通主意.), 《陶庵夢憶》卷四, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 58쪽.

32) 張岱, 《陶庵夢憶》卷8, 〈阮元海戲〉: 「余在其家看《十錯人》·《摩尼珠》·《燕子箋》三劇, 其串架斗筍·插科打諢·意色眼目, 主人細細與之講明, 知其義味, 知其指歸, 故咬嚼吞吐, 尋味不窮.」(《陶庵夢憶》卷八, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 106쪽.

었다. 이것은 하늘의 하룻밤 아름다운 달과 한 잔의 훌륭한 차를 한 순간만 향유할 수 있는 것처럼 그 아쉬움은 끝이 없다.³³⁾

張岱의 희곡에 대한 이러한 각별한 애호와 열정은 그의 공연연출에 대한 태도에 있어서도 반영되었다. 예를 들어 그가 兗州로 부친을 위한 공연을 갔을 당시 張岱의 家班 공연을 감상한 劉半舫이 그 공연에 대해 몇 대목이 부족하다고 평을 내리자, 張岱는 그 자리에서 배우에게 그 부분을 연습시켜 다음날 완전한 내용으로 공연하여 劉半舫을 놀라게 하였다.³⁴⁾ 張岱의 이러한 행동은 그의 희곡창작과 공연연출에 있어 완벽함을 추구하려고한 정신면모와 노력을 분명하게 보여준 것이라 할 수 있다.

이상으로 볼 때 결국 張岱의 희곡관은 家班 문인주인의 작품창작 뿐만 아니라 그들의 배우지도에 있어서 보여준 정신면모의 특징에도 반영되었음을 알 수 있다.

3) 작품창작

眞氣·深情을 중시한 張岱의 문예정신은 희곡 작품창작 중 情節의 眞과 奇的 처리문제를 통해 반영되었다. 張岱는 작가는 작품창작에 있어 情理에 맞는 진실을 반영해야 한다고 강조하였다. 이에 관한 내용은 당시 袁于畝가 傳奇《合浦珠》를 완성하고 張岱에게 평을 구하였을 때 그의 보여준 견해에서 구체적으로 나타난다.

우선 張岱는 당시 희곡공연계가 생활의 진실에서 벗어나 호기심만을 자극하는 情節이 만연한 현상에 대해 「요란스러운 것만 추구하고 그 연유는 따지지 않으며; 기이한 것만 추구하고 그 이치를 따지지 않는다.」³⁵⁾고 비판하였으며, 이에 袁于畝

33) 張岱, 《彭天錫串戲》: 「余嘗見一場好戲, 恨不得法錦包裹, 傳之不朽; 嘗比之天上一夜好月, 與得火候一杯好茶, 只可供一刻受用, 其實珍惜之不盡也。」, 《陶庵夢憶》卷六, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012), 75쪽.

34) 張岱, 《冰山記》: 「劉半舫이 “이 연극은 십 의 팔구는 완성되었으나 內操·菊宴, 逼靈犀 囊收등의 장면이 없는 것이 아쉬울 뿐이다.” 라고 말했다. 내가 그것을 듣고 그날 저녁 자리를 파하고 그 모자란 내용을 보태어 배우에게 무리해서 외우게 하였다. 다음날 道署에게 가서 한 공연에는 이미 7출이 늘어났다. 劉半舫이 말한 내용에 맞추어진 것으로 보고 劉半舫 놀랐다.」(“此劇已十得八九, 惜不及內操·菊宴, 及逼靈犀與囊收數事耳.” 余聞之. 是夜席散, 徐添詞, 督小溪強記之. 次日, 至道署搬演, 已增七出, 如半舫言. 舫駭大異), 《陶庵夢憶》卷七, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 100쪽.

의 《合浦珠》 또한 그러한 오류를 범했다고 지적하였다. 반면 《西樓記》에 대해서는 비록 그 내용은 기이하나 생활의 정리에 부합한 情節 안배라고 평가하였다.

형님께서 지으신 작품 《合浦珠》 또한 이러한 병폐를 범했습니다. 鄭生이 등장하는 關目은 평범하나 기이함을 억지로 추구하였기에, 文昌星·武曲星·雷公·電母가 분주히 등장하여 분주하지만 오히려 처량함이 남습니다.……형님이 지은 《西樓記》는 ‘情’에 중심을 두고, 《講技》·《錯夢》·《搶姬》, 《泣試》가 모두 情理에 부합한데, 어디 요란하지 않은 적이 있었습니까? 어디 기이하지 않은 적이 있었습니까? 어디 가지를 치고 집에 집을 올리는 방법을 취하려 하였습니까? 결국 형님이 지은 《西樓記》는 문장의 절묘한 경지를 달했습니다.³⁶⁾

張岱의 이러한 견해는 작품 창작에 있어 단편적으로 신기하고 괴상한 것만 추구하여 情理를 위배하게 되면 그 내면의 진실감을 잃게 되고, 자연히 그 예술적 효과가 반감할 수 있음을 지적한 것이다. 하지만 반면 《西樓記》를 훌륭하다고 평가하였던 이유는 그 기이함이 합리적 정절안배를 통해 드러난 것으로, 그것이 인물성격의 발전과 이야기 흐름의 변화에 모두 적절히 부합하였기 때문이라고 설명하였다.

또한 張岱는 기이함을 추구하여 情理에 맞지 않는 정절의 안배를 추구하는 것은 일상생활의 담백한 소재를 통해 깊은 정감과 새로운 의미를 전하는 것만 못하다고 보았다. 이에 대해 《琵琶記》와 《西廂記》를 예로 들어 입을 것과 먹은 것과 같이 흔하게 접하는 일상생활 중에는 자연히 여러 흥취와 감정이 있어 끝없이 음미할수록 여운이 오래 전해지고 오래될수록 참신하고 담백할수록 멀리 가는 것³⁷⁾이라

35) 張岱, 〈答袁籜庵〉: 「傳奇至今日, 怪幻極矣……只求熱鬧, 不問根由; 但求出奇, 不顧文理。」, 《瑯嬛文集》卷之三, 岳麓書社, 1985), 143쪽.

36) 張岱, 〈答袁籜庵〉: 「吾兄近作《合浦珠》亦患此病. 蓋鄭生關目亦甚尋常, 而狼求奇·怪, 故使文昌武曲·雷公電母奔走趨躄. 熱鬧之級, 反見淒涼. ……兄作《西樓》, 只一情字, 講技, 錯夢, 搶姬, 泣試皆是情理所有, 何嘗不熱鬧? 何嘗不出奇? 何敢於節外生枝, 屋上起屋耶? 總之, 兄作《西樓》, 正是文章入妙處。」, 《瑯嬛文集》卷之三, 岳麓書社, 1985), 143-144쪽.

37) 張岱, 〈答袁籜庵〉: 《琵琶記》와 《西廂記》가 어디 괴이한 곳이 있습니까? 입을 것과 먹은 것(흔하게 접하는 일상생활)에는 자연히 여러 흥취와 감정이 있어 끝없이 음미할수록 여운이 오래 전해지고 오래될수록 참신하고 담백할수록 멀리 갑니다. (兄看琵琶·西廂, 何有怪異? 布帛蔬粟之中, 自有許多滋味, 咀嚼不盡, 傳之永遠, 愈久愈新, 愈淡愈遠.), 《瑯嬛文集》卷之三, 岳麓書社, 1985, 143쪽.

고 말하였는데, 이것은 그가 생활 속 담백한 소재를 통해 깊은 내면의 정신을 표현할 수 있다면 그 예술적 여운이 더욱 깊다는 것을 설명한 것이다.

작품창작에 있어 眞情實感의 반영을 중시한 張岱의 입장은 湯顯祖의 4夢을 예로 夢幻의 情節에 대한 운용의 문제에도 반영되었다. 張岱는 湯顯祖의 4夢은 모두 환상적인 색채를 띤 정절을 사용하기는 하였으나 그 情節안배의 차이가 결과적으로 작품수준의 차이를 가져왔다고 분석하였다.

湯顯祖의 초기 작품인 《紫釵記》는 서툰 부분이 아직 많습니다. 《還魂記》는 훌륭한 점이 이미 정점에 도달했으며 《南柯記》와 《邯鄲記》는 앞의 작품에서 크게 변화하여 학식이 진보되었습니다. 하지만 그 내용의 깊이는 오히려 손색이 되었습니다. 대략 《紫釵記》는 수준에 못 미치는 것이며 二夢(《南柯記》·《邯鄲記》)은 또 지나친 것으로, 지나친 것은 모자람만 못한 것이 되어 《還魂記》보다 부족합니다.³⁸⁾

이상의 내용에서 나타나듯이 張岱는 湯顯祖의 4夢 중 《還魂記》를 기이함의 경지가 최고에 다다른 가장 훌륭한 작품으로 평하고 있다. 그 이유는 《還魂記》의 情節이 인물의 성격과 이야기 발전에 부합한 것으로, 杜麗娘이 情으로 인해 꿈을 꾸게 되었고 그 꿈으로 인해 죽음을 맞게 되었다가 다시 그 꿈으로 환생하게 되는 대목의 안배가 인물성격과 이야기 발전 변화에 매우 부합하는 합리적인 처리였기 때문이었다. 반면 《紫釵記》는 그 몽환적 情節이 이야기의 발전과 인물성격에도 부합하지 않았으며, 그 외 《邯鄲記》와 《南柯記》는 비록 그 학식이 깊어졌음을 보여주었으나 앞의 작품보다 훨씬 그 수준이 떨어졌다고 보았는데, 그 이유는 학식으로 치장한 지나친 기교가 결국 예술작품의 생명인 眞情實感의 반영정신을 저하시켰다고 보았기 때문이었다.

《西縷記》와 湯顯祖의 4夢에 나타난 이러한 분석으로 볼 때 張岱가 반대한 것은 情節의 기이함과 요란스러운 특징만을 말하는 것은 아니었다. 그가 반대한 것은 관

38) 張岱, 〈答袁籜庵〉: 「湯海若初作《紫釵》, 尙多痕迹; 及作《還夢》, 靈奇高妙, 已到極處. 《蟻夢》·《邯鄲》, 比之前劇, 更能脫化一番. 學問較前更進, 而詞學較前反爲削色. 蓋《紫釵》則不及, 而二夢則太過, 過猶不及, 故總於《還魂》遜美也.」, 《瑯嬛文集》卷之三, 岳麓書社, 1985), 144쪽.

중의 호기심에만 영합하기 위해 억지로 기괴함을 만들어내고情理에는 맞지 않는 불당한 창작경향으로, 결국 그가 강조한 것은 예술적 기교의 사용이 생활의情理에 기초하여야 한다는 것이었다.

이러한 점으로 볼 때 張岱는 희곡공연 중 진실과 허구의 적절한 조화가 관중에게 작용하는 심미적 공명의 과급효과를 분명히 알고 있었으며, 이에 情節의 眞과 奇·幻의 문제에 있어 생활의 진실과 그 예술수법의 조화를 강조하였음을 알 수 있다. 그리고 이러한 견해는 張岱 자신의 총명함 외에도 강남의 문화적 환경 속에서 쌓아온 수십 년간의 희곡감상 경험 외에도 희곡예술에 대한 열정을 바탕으로 한 왕성한 희곡활동 등을 통해 이루어진 결과라 할 수 있다.

IV. 결론

張岱의 희곡관은 명대 후기 江南의 왕성한 희곡공연과 개인의 적극적인 희곡활동을 배경으로 형성되었다. 당시 江南은 민간의 희곡활동과 문인의 희곡활동이 모두 활발하였다. 그리고 민간의 희곡공연은 민속활동을 통해 더욱 번성하였으며, 문인의 희곡공연의 경우 家班활동 등을 통해 그 희곡활동 참여가 더욱 유행하였다. 문인과 민간의 희곡공연은 비록 연출과 심미적 취향의 차이가 존재하였으나 그 속에는 또한 공통의 특성도 존재하였다. 그 특징은 이들이 모두 당시 희곡예술에 대한 심미적 요구 높았으며, 그 태도도 매우 엄정하였다는 점이었다. 또한 그 속에는 희곡공연을 雅俗共賞할 수 있었던 환경도 분명 존재하였다.

張岱의 희곡관은 '練熟還生'의 경지와 문예활동에 있어서의 '眞氣'와 深情의 반영을 중요시한 문예정신이 바탕이 되었다. 張岱는 작가의 작품창작에 있어서 과도하게 치장된 언어사용을 반대하였으며 담백한 표현을 통해 작품의 내면정신을 진실하게 반영해야 한다고 보았다. 그의 이러한 심미적 입장은 배우의 연기·주인의 배우 지도의 내용에도 반영되었다. 이러한 여러 점들로 볼 때 張岱의 심미관은 문예의 본질적 특성을 이해하고 배우와 작가와 지도자와 관중의 관계를 모두 고려한 견해였음을 알 수 있다.

張岱의 희곡관을 명대 희곡문화 환경이 보여준 특징 하에서 주시해보면 결국 그

견해는 문인과 민간의 관중이 모두 감상할 수 있는 오락성, 공연성 등이 바탕이 된 견해였음을 알 수 있다. 이는 중국의 희곡이 문인의 참여로 인해 공연예술로서의 본질적 특성을 잃어버리고 교화와 서정의 역할에 집중되었던 현상의 일면과는 대비되는 특징이었다.

【參考文獻】

- 祁彪佳, 《遠山堂曲品劇品校錄》, 古典文學出版社, 1957.
袁宏道, 《袁宏道集箋校》, 上海, 上海古籍出版社, 1981.
張岱, 《瑯嬛文集》, 岳麓書社, 1985.
阮大鍼 撰, 徐凌雲門, 胡金望點校長, 《阮大鍼戲曲四種》, 安徽, 黃山書社, 1993.
余懷, 《板橋雜記》, 上海, 上海古籍出版社, 2000.
程炳達行, 王衛民編, 《中國歷代曲論釋評》, 北京, 民族出版社, 2000.
孟元老撰, 鄧之誠注, 《東京夢華錄》, 北京, 中華書局出版社, 2004.
柳水雲, 《明清家樂研究》, 上海, 上海古籍出版社, 2005.
陳多, 葉長海選注《中國歷代劇論選注》, 上海, 上海古籍出版社, 2010.
張岱, 《陶庵夢憶 西湖夢尋》, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012.
劉雪飛, 《張岱散文研究》, 蘭州大學碩士論文, 2009.
余余德, 〈張岱的水滸觀〉, 紹興師傳學報, 1991,4.
譚坤, 〈祁彪佳與晚明曲家交遊考〉, 中華戲曲, 2007.
彭飛, 〈張岱的詩文與晚明的戲劇〉, 《藝術百家》, 1987,4.

【中文提要】

張岱是明代後期和清初浙江文化全才, 他不但是詩人·散文家·史學家, 也是戲曲家.

明代後期江南, 戲曲表演在民俗活動中特別盛行, 文人參與戲曲活動也很活躍. 張岱鍾愛戲曲藝術, 不但擁有自己的家班, 也與當時很多知名的戲曲家交遊. 明代江南的戲曲文化環境和張岱自己的戲曲經驗都對他戲曲審美觀的形

成產生了正面影響。

張岱的戲曲審美觀主要強調真氣·真情。其觀念吸納袁宏道性靈說，徐渭的本色論，湯顯祖的言情說，在此基礎上形成了自己的標準。

其內容主要體現在戲曲演員表演·戲班主人的教學以及作品創作三個方面。

戲曲演員表演方面，他強調演員對戲曲表演要有深情，演戲要全力投入，不僅要錘鍊表演基本功，更需要內在功力，才能達到練熟還生的境界。

教學方面，張岱重視家班主人對戲曲藝術的真情，熱情地指導演員。如朱雲崑，阮大鍼等都對演員精心教學，且各有一套教學方法。張岱教導演員也自成一格。他不但具有很高的鑑賞能力，也有鑑識演員的敏銳眼光，特別是教戲，不惜延請各方面的行家教習演員。此外，他自己也熱衷登場，若有一點缺失，立即改正修補，精益求精。

作品創作方面，他重視作品要反映的真情實感，情節的奇·幻與真實之間的關係上，認為無論多麼新奇熱鬧的情節也不能脫離生活的真實，這才能使觀眾產生共鳴，獲得永久的藝術生命力。

總之，張岱的戲曲審美觀植根於他豐富的戲曲經驗，他注重戲曲的表演性，強調演員和現場觀眾的互動影響和因此產生的藝術共鳴。這與脫離舞台實踐，只埋頭於案頭文學的論家見解有所不同。

【主題語】

明代，張岱，江南戲曲，文人家班，戲曲審美觀

투고일: 2014. 7. 15 / 심사일: 2014. 7. 20~8. 5 / 게재확정일: 2014. 8. 10