

# 宋代‘影戲’考

呂承煥\*

## ◁ 목 차 ▷

- |                |                |
|----------------|----------------|
| I. 序言          | III. 宋代 影戲의 연출 |
| II. 宋代 影戲의 기원설 | 1. 北宋 시기       |
| 1. 漢代 기원설      | 2. 南宋 시기       |
| 2. 唐代 기원설      | IV. 結語         |

## I. 序言

중국 전통 戲劇 연출의 한 유형인 影戲<sup>1)</sup>는 인형을 이용하는 연출이라는 점에서 일종의 傀儡예술이라 할 수 있지만, 傀儡戲와는 달리 평면의 막(스크린)에 투사되는 그림자를 통해 故事를 표현해내는 독특한 예술형식을 지니고 있다. 과거 王國維는 중국 戲劇의 연출을 ‘真人扮演’의 범주에 국한시켜 影戲를 傀儡戲와 마찬가지로 희극 같으면서도 엄밀히 말해 희극이 아닌 것으로 인식하기도 하였지만,<sup>2)</sup> 중국에서 影戲는 宋代에 이미 희극의 연출 특성을 구비하여 故事 연출이 이루어졌으며, 당시 많은 대중들의 사랑을 받은 민간 공연예술이었다.

현전하는 宋代人의 기록을 살펴 볼 때 송대는 중국 戲劇史에서 본격적으로 影戲가 성행한 시기라 할 수 있을 것이다. 즉 《東京夢華錄》(孟元老, 1147년)·《都城紀勝》(耐得翁, 1235년)·《夢梁錄》(吳自牧, 1274년)·《武林舊事》(周密, 1280년) 등의 典籍에서는 北宋의 開封과 南宋의 杭州에서 펼쳐진 기예들을 기록하면서 당시 유행한 影戲의 연출상황을 기술하고 있다. 다만 송대 이전 影戲의 연출상

\* 원광대 중어중문학과 강사

1) 현재 중국에서 影戲는 皮影戲라는 명칭으로 통용되지만, 본고에서는 皮影戲 대신 宋代에 지칭되었던 影戲라는 명칭을 사용하기로 한다. 현재 影戲는 각 지역마다 상이한 명칭으로 불리기도 한다. (북방지역: 皮影戲·隴皮影, 湖北지역: 皮影子戲, 湖南지역: 影子戲, 青海지역: 燈影戲, 江浙지역: 皮田田, 福建지역: 皮猴子戲, 廣東지역: 紙影·竹竿影 등)

2) 王國維 《宋元戲曲考》: 「傀儡之外, 似戲劇而非真戲劇者, 尚有影戲。」(《王國維戲曲論文集》, 中國戲劇出版社, 北京, 1984, 27쪽.)

황이 어떠하였는지에 대해서는 구체적인 기록이 남아 있지 않아 그 모습을 분명히 확인할 수는 없다.

그렇지만 중국 회극예술의 발전이 그러하듯 송대에 연출된 影戲가 前代 伎藝의 기초 없이 송대에 이르러 自生하여 완전한 모습으로 성행하지는 않았을 것으로 추측되는데, 학자들은 이를 중국 影戲의 기원으로 설명하고 있다. 따라서 본고에서는 우선 송대 影戲 발전의 토대가 된 그 기원설을 살펴보고, 송대 전적의 기록을 중심으로 당시 影戲의 연출상황을 북송과 남송 시기로 나누어 고찰해 보고자 한다. 참고로 본고에서는 위에서 열거한 송대 전적의 기록을 《東京夢華錄(外四種)》(大立出版社, 台北, 1980) 點校本에서 인용하였다.

## II. 宋代 影戲의 기원설

### 1. 漢代 기원설

송대에 성행한 影戲의 기원에 대해서 중국 戲劇史에서는 일반적으로 漢代 기원설을 제기하고 있다. 影戲가 한대에서 비롯되었음을 언급한 기록은 北宋 神宗 元豐년간(1078-1085)에 高承이 사물의 원시 유래를 55部로 나누어 찬술한 《事物紀原》에서 찾아볼 수 있다.

影戲의 기원은 漢 武帝 李夫人이 죽자, 齊나라 사람 少翁이 그 혼령을 부를 수 있다고 말한 것에서 비롯되었다. 武帝의 부인에 대한 그리움이 계속되자 혼령을 불러들이게 하였다. 少翁이 밤에 장막을 설치하고 등축을 밝히자 武帝는 그 장막 앞에 앉아 장막을 바라보았는데, 마치 부인의 모습을 보는 것 같아 제대로 바라볼 수가 없었다. 이로부터 세간에 影戲가 있게 되었지만 역대로 찾아볼 수가 없었다. 仁宗시기에 市人 가운데 三國의 일을 이야기할 수 있는 자가 그 이야기를 부연하여 꾸미고 影人을 만들어 처음으로 魏·蜀·吳 삼국이 나뉘어 전쟁을 하는 모습을 연출하였으니 지금까지 전하고 있다. (影戲之源, 出於漢武帝李夫人之亡, 齊人少翁言能致其魂, 上念夫人無已, 乃使致之, 少翁夜爲方帷, 張燈燭, 帝坐他帳, 自帷之望見之, 彷彿夫人像也, 蓋不得就視之, 由是世間有影戲, 歷代無所見, 宋朝仁宗時, 市人有能談三國事者, 或采其說加緣飾, 作影人, 始爲魏蜀吳三分戰事之像, 至今傳焉.)<sup>3)</sup>

이 기록은 宋代人이 처음으로 影戲에 대해 언급한 기록이기도 하며, 高承이 「이로부터 세간에 影戲가 있게 되었다」고 하였듯이 북송대에 연출된 影戲가 이미 한

3) 《事物紀原》 卷9(博奕嬉戲部) 第48(影戲)條.

대부터 그 원시적인 모습을 보였다는 한대 기원설의 근거가 되는 내용이기도 하다. 또한 북송 仁宗시기 전까지 「역대로 찾아볼 수가 없다」고 하였듯이 언급한 위 漢武帝 故事는 송대 이전에 볼 수 있는 影戲에 대한 유일한 기록이라 할 수 있다. 이와 관련된 역사적인 기록은 《前漢書》·《史記》·《太平御覽》 등에 다음과 같이 실려 있다.

李夫人을 향한 황제의 그리움이 계속되자, 齊나라 사람 方士 少翁이 이부인의 신령을 불러올 수 있다고 말하였다. 이에 밤에 등축을 밝히고 장막을 설치하여 술과 고기를 진열하고서는 황제에게 그 장막 앞에서 멀리 바라보도록 하였다. 나타나는 묘령의 여인이 마치 이부인의 모습과 같아서 장막 앞을 옮겨 다니며 앉았다가 걸어 다녔다가 하였으며, 또한 제대로 바라볼 수가 없었으니, 황제의 그리움과 슬픔은 더욱 깊어졌다. (上思念李夫人不已, 方士齊人少翁言能致其神, 乃夜張燈燭, 設帷帳, 陳酒肉, 而令上居他帳遙望, 見好女如李夫人之貌, 還輒坐而步, 又不得就視, 上愈益相思, 悲感。)<sup>4)</sup>

齊나라 사람 少翁이 귀신을 불러들이는 방술로 天子를 알현하였다. 천자에게는 총애하는 이부인이 있었는데 그녀가 죽자 少翁은 방술을 사용하여 밤에 이부인과 부업신의 형상을 불러와서 천자는 장막을 통해서 그녀를 만나 보았다. 그리하여 少翁은 文成장군에 봉해졌고 많은 재물을 하사 받았으며, 천자는 빈객을 접대하는 예우로써 그를 대하였다. (齊人少翁以鬼神方見上, 上有所幸李夫人, 夫人卒, 少翁以方術禱夜致李夫人及寵鬼之貌云, 天子自帷中望見焉, 於是乃拜少翁爲文成將軍, 賞賜甚多, 以客禮禮之。)<sup>5)</sup>

李부인이 죽자 황제가 그녀를 그리워하여 工人에게 이부인의 형상을 만들도록 하였다. 얇은 비단 장막 안에 두고 보니 마치 살아 있는 것과 같아 황제가 크게 기뻐하였다. (李夫人既死, 帝思之, 命工人作夫人形狀, 置于輕紗幕中, 宛然如生, 帝大悅。)<sup>6)</sup>

위 세 기록을 통해 볼 때 影戲의 한대 기원설은 漢武帝가 요절한 애첩 李부인을 그리워하자 方士가 장막과 등불을 설치하여 이부인의 모습과 유사한 그림자(影人)을 만들어 낸 것에서 비롯되었음을 알 수 있다. 물론 《前漢書》와 《史記》의 기록처럼 方士 少翁이 방술로 혼령을 불러 이부인의 그림자를 만들었다는 행위는 믿기 어려운 내용이다. 하지만 이부인의 용모와 비슷한 여인을 이용하여 그림자를 만들었다면 가능할 수도 있었을 것이며, 《太平御覽》의 기록대로 이부인의 모습을 인형으로 만들어 사용하였다면 황제에게 죽은 이부인이 살아난 듯한 착각을 살

4) 《前漢書》 卷97〈李夫人傳〉

5) 《史記》 卷12〈孝武本紀〉

6) 《太平御覽》 卷700 引〈漢武內傳〉

러일으킬 수 있었을 것으로 보인다.

또한 짧은 시기 王嘉가 기술한 《拾遺記》에도 위의 내용과 유사한 전설이 기록되어 있는데,<sup>7)</sup> 그 내용은 《前漢書》 등의 기록보다 더욱 과장되고 허구적이다. 하지만 董每戡는 1957년에 발표한 《說影戲》에서 《拾遺記》에 기록된 내용을 《前漢書》의 기록과 연관시켜 이를 송대 影戲가 한대에서 비롯되었음을 뒷받침하는 확실한 근거자료로 제시하기도 하였다.<sup>8)</sup>

## 2. 唐代 기원설

孫楷第는 《近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考》에서 影戲의 唐代 俗講 기원설을 제기하였다.<sup>9)</sup> 견해의 요점은 송대 影戲가 당대 變文의 俗講시 사용되었던 圖像에서

7) 王嘉 《拾遺記》: 「武帝는 李夫人을 매우 총애하였으니, 이부인이 죽은 후 항상 그리워하였으며 보고 싶어했다. 이 때문에 무제의 용안은 초해해졌으며 嬪妾들도 편안하지를 않았다. 李少君을 불러 말하길, “짐은 이부인을 보고 싶는데 그것이 가능하겠는가?”라고 하였다. 이소군이 대답하였다. “멀리서 바라보실 수는 있지만 휘장 안에서 함께 재실 수는 없습니다. 깊은 바다 속에 잠겨 있는 돌이 하나 있습니다. 그것은 푸른 색을 띠고 있으며 깃털처럼 가볍습니다. 추위가 심해지면 돌은 따뜻해지고, 심한 더위에는 돌이 차가와 집니다. 그것을 조각하여 신상을 만들면 신묘하여 진짜 사람과 다를 바가 없으니, 그 석상을 가지고 온다면 바로 부인을 모시고 오는 것입니다. 그 石人은 사람의 말을 옮길 수가 있는데 소리는 있지만 감정이 없기 때문에 신묘하고 기이한 일을 알 수 있습니다.” 무제가 말하길, “그 석상을 구할 수 있겠는가?”라고 하였다. 이소군이 대답하였다. “원컨대 樓船과 힘이 센 사람 천명을 구하여 물에 뜨고 나무에 오를 수 있게 하고 그들에게 도술에 능통하게 하여 불사의 약을 준다면 깊은 바다 속에 이를 수가 있을 것입니다.” 십 년이 지나 돌아오니 과거에 떠났던 사람들은 하늘로 올라가 돌아오지 않거나 몸을 평계삼아 죽은 채 하였으니 구하여 돌아온 사람은 네 다섯 명이었다. 그 돌을 구하였으니 工人에게 그림대로 부인의 형상을 조각케 하였다. 조각이 완성되자 얇은 비단으로 만든 장막 안에 두었는데 살아있을 때와 흡사하여 무제가 크게 기뻐하며 이소군에게 물기를, “가까이 할 수 있겠는가?”라고 하였다. 이소군이 대답하였다. “한밤중에 홀연 꿈을 꾸는 것과 같은 데 대낮에 어찌 가까이서 보실 수가 있겠습니까? 이 돌은 독이 있어 멀리서만 바라보아야 하고 가까이 할 수는 없습니다. 황제의 존엄함을 소홀히 하시어 이 귀신같은 물건에 미혹되어서는 안됩니다.” 이에 무제는 그 간언을 받아들였고, 부인의 모습을 다 본 후 이소군은 그 석상을 쥘어 丸을 만들어 무제에게 복용케 하니 다시는 이부인이 꿈에 나타나지 않았다. 그 후 靈夢臺를 지어 歲時에 제사를 모셨다.」(初帝深愛李夫人, 死後常思夢之, 或欲見夫人, 帝貌頗頹, 嬪御不寧, 詔李少君, 與之語曰, 朕思李夫人, 其可得乎, 少君曰, 可遙見, 不可同帷帳, 暗海有潛英之石, 其色青, 輕如毛羽, 寒盛則石溫, 暑盛則石冷, 刻之爲神像, 神悟不異真人, 使此石像往, 則夫人至矣, 此石人能傳人言語, 有聲無氣, 故知神異也, 帝曰, 此石像可得乎, 少君曰, 願得樓船巨力千人, 能浮水登木, 皆使明于道術, 寶不死之藥, 乃之暗海, 經十年而還, 昔之去人或升雲不歸, 或托形假死, 獲反者四五人, 得此石, 卽命工人依先圖刻作夫人形, 刻成, 置於輕紗里模, 宛若生時, 帝大悅, 問少君曰, 可得近乎, 少君曰, 譬如中宵有夢, 白晝可得近觀乎, 此石壽, 宜遠望不可逼也, 勿輕萬衆之尊, 惑此精魅之物, 帝乃從其諫, 見夫人畢, 少君乃使春此石人爲丸, 服之, 不復思夢, 乃筑靈夢臺, 歲時祀之.)

8) 董每戡 《說影戲》: 《說劇》(中國戲劇史專題研究論文集), 人民文學出版社, 北京, 1983, 102쪽.

9) 孫楷第 《近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考》: 《傀儡戲專輯》, 施合鄭民俗文化基金會, 台北, 1983,

비롯되었다는 것이다. 우선 이 견해의 결론부터 살펴보자.

俗講은 두 파로 나뉜다. 圖像을 사용한 것에서 바뀌어 紙人이나 皮人을 사용하는 경우를 影戲라고 하며, 시종 圖像을 사용하지 않는 경우를 說話라고 한다. 說話와 影戲는 다만 俗講시 圖像이 있느냐 없느냐의 차이가 있을 뿐 그 기원은 모두 俗講에서 나온 것이다. 즉 影戲의 시작은 高承이 말한 것과 같이 송 仁宗시기에 비로소 나타난다. 그러나 그 원류를 거슬러 올라가 보면 唐五代 시기에 이미 그 조짐이 보였던 것이다. 만약 당오대 시기 俗講의 강연에 圖像이 설치되지 않았다면 송대에 影戲는 아마도 발생하지 않았을 것이다.<sup>10)</sup>

이러한 견해의 근거가 되는 것은 바로 敦煌寫本〈王昭君變文〉의 上卷 말미에 기록된 過階語이다. 즉 孫楷第는 上下 2卷으로 구성된〈王昭君變文〉에서 上卷의 說唱이 끝난 후「上卷立鋪畢，此入下卷」이라고 한 말 가운데「鋪」字가 의미하는 것이 당대에는 洞상(鑄像)의 한 座 혹은 그림(畫像)의 한 폭을 지칭하는 경우로 쓰였다고 보고,<sup>11)</sup>「立鋪」를 당시 變文을 說唱할 때 일종의 化상을 설치한 것으로 파악하였다. 특히 俗講은 낮뿐만 아니라 밤에도 이루어졌으므로 만약 밤에 이루어졌을 경우에는 化상과 함께 장막을 설치하였을 가능성이 있었을 것으로 파악하였다.<sup>12)</sup> 이 때문에 당오대시기 變文의 俗講에서 사용된 化상이 송대 影戲의 濫觴이 되었다는 견해를 제기하였던 것이다. 나아가 그는 당시 俗講에서 사용한 化상은 평면이었기 때문에 진정한 影戲의 형식을 갖춘 연출이라고는 볼 수 없으며, 이후에 움직일 수 있는 입체적인 형상, 즉 紙人이나 皮人을 사용한 시기인 송대부터 진정한 의미의 影戲 연출이 시작되었다고 간주하였다.

이러한 孫楷第의 견해에 대해 周貽白은〈中國戲劇與傀儡戲影戲〉에서 근거 없는 주장이라고 반박하였다. 즉〈王昭君變文〉에서 말한「立鋪畢」의「鋪」자의 의미를 당시 化상의 한 폭을 칭하여「鋪」라고 하였다는 의미로 연결시킬 수가 없다는 것이다. 다

176 - 178쪽. (이 논문은 1942년에《輔仁學誌》제11卷[1·2期 합간본]에 발표되었다.)

- 10) 孫楷第〈近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考〉:「俗講分爲二派. 其由用圖像改爲用紙人皮人者, 謂之影戲. 其始終不用圖像者, 謂之說話. 說話與影戲, 僅講時雖像有無之異, 其原出於俗講則一也. 則影戲之始, 卽如高承所說, 自宋仁宗時始有之, 而溯其源, 則在唐五代時已有其朕兆. 設無唐五代俗講之於講筵設圖像者, 則宋之影戲或卽無由發生.」
- 11) 孫楷第는 唐代 鋪字의 의미를 座 혹은 幅으로 해석할 수 있는 근거로《西陽雜俎續集》卷6〈崇義坊招福寺〉條:「長安二年, 內出等身金銅像一鋪」의 기록과, 唐代 楊楚述〈隴西李府君脩功德碑〉:「質工塑涅槃像一鋪, 如意輪菩薩, 不空 索等變各一鋪.」의 기록, 그리고 唐代 戴孚의《廣異記》에 실린 開元시기에 江州刺史가 畫工에게 觀世音 七鋪를 그리게 하였다는 기록을 인용하였다.
- 12) 孫楷第〈近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考〉:「余因疑唐五代時僧徒夜講, 或有裝屏設像之事.」

시 말해 그는 變文에 기록된 '鋪'의 의미는 당연히 이야기를 펼쳐 놓는다는 '鋪敘'('陳敘')의 의미를 띠고 있으며, 또 鑄像이나 畫像을 지칭하며 '鋪'자가 사용된 경우에는 그것을 일정한 장소에 벌여 놓는다는 '陳設'의 의미를 띠는 것으로 파악하였다.<sup>13)</sup> 따라서 周胎白은 影戲가 당대 俗講에서 비롯되었다는 孫楷第의 견해는 구체적인 근거가 없는 일종의 상상에 불과하며, 당연히 송대의 影戲 연출은 高承이 《事物紀原》에서 밝힌 기록대로 북송 仁宗시기에 시작되었다고 주장하였다.

사실 周胎白이 孫楷第의 당대 기원설을 부정한 근본적인 이유는 바로 회극 연출에 있어 故事의 연출 유무에 중점을 두었다는 점 때문일 것이다. 그는 회극의 기원을 고찰하면서 회극 연출의 형식보다는 내용, 즉 故事의 표현을 회극예술의 가장 기본적인 요소로 파악하였기 때문에,<sup>14)</sup> 影戲의 기원 역시 형식보다는 故事의 연출 유무에 초점을 맞추었던 것이다.<sup>15)</sup> 따라서 《事物紀原》의 기록을 근거로 三國의 이야기를 표현한 北宋 초기에 비로소 회극으로서의 모습을 갖춘 影戲가 등장하였다고 파악하였던 것이다.

하지만 周胎白의 주장처럼 孫楷第의 견해가 완전히 무시될 수는 없다고 본다. 왜냐하면 분명 당대 戲場에서 變文을 講唱할 때에는 變文이외에 講唱의 보조 역할을 담당했던 화상을 곁들여 진행하였기 때문이다. 특히 학계에서는 그 실례로 <王昭君變文>의 '立鋪'와 <漢將王陵變文> 卷子 끝에 기록된 「從此一鋪，便是變初」란 말 가운데 '一鋪를 예로 들면서 '立鋪'와 '一鋪'를 變文의 내용과 상응하는 화상을 지칭하는 말로 해석하고 있다.<sup>16)</sup> 뿐만 아니라 당대 한 蜀女가 <王昭君變文>을 講唱하는 모습을 묘사한 吉師老의 <看蜀女轉昭君變>시에서는 당시 講唱시 화상(畫卷)이 배합되었음을 말해 주고 있다.<sup>17)</sup>

13) 《中國戲劇與傀儡戲影戲》(對孫楷第先生《傀儡戲考原》一書之商榷): 「王昭君變文」之所謂「立鋪畢」，原無須連繫到畫像一幀稱爲一鋪，事實上各有其義，變文之鋪，當爲鋪敘之意。——而塑像鑄像畫像之稱鋪，則當爲設義，即陳設。」(《周胎白中國戲曲論集》，中國戲劇出版社，北京，1960，71 - 72쪽.)

14) 《中國戲曲發展史綱要》: 「決定戲劇這項藝術的最基本的因素，應當是故事表演。故事，屬於內容。表演，屬於形式。如果要從這兩方面來分別主從，則必然爲內容決定形式。雖然有時候形式也可以影響內容，但內容實居于主導地位。」(上海古籍出版社，上海，1984，6쪽.)

15) 周胎白 《中國戲劇史》: 「則影戲之表演故事，實起於北宋初年，且系由說書衍變而來，按此說似可信。」(人民音樂出版社，北京，1953，135쪽)

16) 李秀雄 《敦煌文學과 예술》，건국대학교 출판부，1990，133쪽.

17) <看蜀女轉昭君變>: 「촉녀는 붉은 치마를 입지 않았으며，우리 집은 錦水 가에 있어요라고 말한다. 붉은 입술로 천년의 일을 풀어내며，청아한 목소리로 九秋文을 읊조린다. 아름다운 눈썹은 촉명의 달과 같고，畫卷을 펴니 변방 밖의 구름이다. 영화롭다 말하니 스스로 한스러워，昭君의 마음은 文君에게로 향한다。」(妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，清詞堪嘆九秋文。翠眉嚬處蜀邊月，畫卷開時塞外雲。說盡綺羅當自恨，昭君傳意向文君。)

그러나 孫楷第의 견해대로 밤에 이루어진 變文의 講唱에 화상이 함께 설치되었다 하더라도 그 화상 자체가 影戲 연출의 본질이라고 할 수 있는 그림자 형상이었을 근거는 전혀 찾아볼 수 없다. 따라서 講唱에 화상이 설치되지 않았다면 송대에 影戲가 발생하지 않았을 것이란 견해는 지나친 추측일 수 있다. 다만 분명한 것은 당대 俗講에서 화상을 곁들인 목적이 청중들에게 화상 속의 형상을 통해 變文의 내용을 인식시키는 데 있었으며, 高承이 《事物紀原》에서 기록한 것처럼 북송 초기에 시작된 影戲 연출의 목적 또한 그림자 형상을 통해 三國의 전쟁 이야기를 청중들에게 전달하기 위함이었다. 그렇다면 형상이라는 보조 수단을 이용한 이야기 전개라는 측면에서 볼 때 화상을 이용한 俗講이 影戲의 연출에 어느 정도 영향을 끼쳤음은 부인할 수 없을 것이다.

이상 살펴본 바와 같이 송대 影戲의 원류는 크게 일반적으로 언급되는 한대 기원과 孫楷第의 당대 俗講 기원설로 요약할 수 있다. 한대 기원의 경우 남겨진 기록들은 비록 허구적이긴 하나 影戲에 사용되는 影人의 출현과 제작에 관한 원시적인 내용일 뿐 그것을 戲劇性을 구비한 影戲 연출의 시작으로 파악하기는 어려울 것이다. 다시 말해 漢武帝 전설에서 비롯된 影戲의 한대 기원설은 중국 影戲史에서 影人의 출현과 제작의 기원으로 설명할 수는 있으나, 그것이 여러 가지 연출요소, 즉 音樂의 배합·代言體 歌辭와 說辭·특성화된 脚色의 등장·기예의 표현·情節의 발전 등이 결합되어 하나의 故事를 표현해내는 戲劇으로써 影戲의 성격을 띠고 있었다고는 할 수 없을 것이다.

이것은 影戲와 유사한 代人式 戲劇으로 당대에 성행한 傀儡戲의 기원을 설명할 때 당대 이전에 원시 형태의 傀儡라 할 수 있는 俑이 제작되었다는 것만으로 그 기원을 독자적으로 규정할 수 없는 점과 일맥상통한다고 볼 수 있다. 즉 傀儡戲는 고대 傀儡의 제작 단계와 이를 이용한 戲劇性이 없는 百獸단계의 연출 과정을 거친 후에 당대에 이르러 비로소 歌舞가 배합되어 故事를 표현한 戲劇으로 발전하였다고 할 수 있다.<sup>18)</sup> 이런 점에 비추어 볼 때 影戲가 성행한 송대 이전까지 影戲의 모습이나 형식과 관련된 자료를 찾아볼 수는 없으나, 影戲는 한대 이후 형식적인 측면에서 점차 대중의 요구에 부합하며 보여주기에 적합한 影人의 제작 단계를 거치면서 발전하였을 것이다. 아울러 당대 俗講의 故事 연출이 성행하면서 흥미를

(《全唐詩》 卷774)

18) 呂承煥 〈唐代 傀儡戲의 기원과 연출〉(《中國文學研究》 20집, 韓國中文學會, 2000) 참조.

유발시킬 수 있는 이야기가 점차 影戲의 형식에 결합되어 이후 宋代에 이르러 형식과 故事가 연출요소로 결합된 하나의 회극예술로 성행하였을 것으로 보인다.

### Ⅲ. 宋代 影戲의 연출

#### 1. 北宋 시기

앞서 《事物紀原》의 기록을 통해 북송 초기에 이미 민간에서 三國事가 影戲의 형식으로 공연되었음을 살펴보았다. 이러한 사실은 哲宗·徽宗 시기 張耒가 쓴 《明道雜誌》의 기록을 통해서도 증명이 된다.

京都에 부잣집 아들이 있었는데, 어려서 고아가 되어 재산을 홀로 물려받았으니 여러 무뢰배들이 온갖 방법으로 그를 유혹하였다. 그 아들은 影戲 공연 보는 것을 매우 좋아하여 매번 關羽의 목을 베는 장면을 볼 때마다 번번이 눈물을 흘리며 影人을 조종하는 사람에게 천천히 해달라고 부탁하였다. 하루는 영인을 조종하는 사람이, “雲長은 옛적의 맹장이요. 지금 그의 목을 베면, 그 귀신은 언제나 소중하게 모셔져야 하오. 부탁컨대 목을 베려하니 그를 위해 제사를 지내 주시오”라고 말하였다. 아들은 이 말을 듣고 매우 기뻐하였다. 이에 영인을 조종하는 자가 酒肉을 마련할 경비를 요구하자 아들은 銀器 수십 개를 내주었다. 해가 저물자 목을 베었다. 크게 음식을 차려 놓으니 마치 제사를 지내는 것과 같았다. 여러 무뢰배들이 모여 함께 즐겼다. (京師有富家子, 少孤, 專財, 群無賴百方誘導之. 而此子甚好看弄影戲, 每弄至斬關羽, 輒爲之泣下, 囑弄者且緩之. 一日, 弄者曰, ‘雲長古猛將, 今斬之, 其鬼或能崇, 請旣斬而祭之.’ 此子聞甚喜. 弄者乃求酒肉之費, 此子出銀器數十. 至日, 斬罷, 大陳飲食, 如祭者. 群無賴聚享之.)

이 기록은 影戲가 仁宗 시기 이후에도 민간에서 계속 연출되었으며, 《事物紀原》의 기록과 마찬가지로 三國事인 ‘斬關羽’의 故事가 影戲의 형식으로 연출되었음을 설명해 주고 있다. 당시 三國事가 影戲로 표현된 주된 故事였다면 그것은 어디에서 어떠한 형식으로 연출되었을까?

북송은 개국후 도읍인 開封을 중심으로 대중문화가 발달하면서 각종 민간 기예들이 매우 발전한 시기이다. 특히 仁宗 慶曆·皇祐년간(1041 - 1054)에 城坊제도 가 점차 붕괴되고 이후 神宗(1068 - 1085) 전기에 이르기까지 도시 곳곳에 대중문화의 오락장소라 할 수 있는 瓦舍가 생겨나면서,<sup>19)</sup> 궁중 연악의 일부였던 雜劇

19) 廖奔 《中國古代劇場史》, 中州古籍出版社, 鄭州, 1997, 42쪽.



이 민간으로 파고들고 아울러 각종 기예가 시민 계층의 취향에 맞춰 활발한 공연이 이루어지게 된다. 당시 종합 공연장 역할을 담당했던 瓦舍는 瓦子·瓦肆·瓦市라고도 불린다. 孟元老 《東京夢華錄》<sup>20)</sup>의 기록에 의하면 하나의 瓦子에 크고 작은 勾欄, 즉 난간이나 판벽을 두른 무대가 오십 여 개가 있었으며, 각 勾欄마다 일종의 관람석으로 만들어진 棚은 수 천명을 수용할 수 있었다고 한다.<sup>21)</sup>

影戲 역시 이러한 瓦舍에서 펼쳐진 공연 종목이었다. 당시의 공연 내용은 《東京夢華錄》 卷5〈京瓦伎藝〉條의 기록을 통해 살펴 볼 수 있다. 이 기록에서는 徽宗 崇寧·大觀(1102 - 1113)이래 開封의 瓦舍에서 벌어졌던 각종 說唱기예와 演戲형식의 명목 및 그 예인들을 기록하고 있는데, 그 가운데 影戲와 그 예인들을 언급하였다.<sup>22)</sup>

崇寧·大觀이래 京師의 瓦肆 기예로는 다음과 같은 것들이 있었다. — 董十五·趙七·曹保義·朱婆兒·沒困耽·風僧哥·姐六姐는 影戲를, 丁儀·瘦吉 등은 弄影戲를 연출하였다. 비바람이나 寒暑에도 상관없이 여러 棚에 구경꾼이 있었으니, 날마다 이와 같았다. (崇寧以來, 在京瓦肆伎藝。 — 董十五·趙七·曹保義·朱婆兒·沒困耽·風僧哥·姐六姐, 影戲。 丁儀·瘦吉等, 弄影戲。 — 不以風雨寒暑, 諸棚看人, 日日如是。)

崇寧·大觀 시기는 《事物紀原》에서 처음으로 언급된 影戲의 연출시기인 仁宗 시기로부터 불과 30 여 년 후로 이미 이 당시에는 影戲가 기타 기예들과 함께 風雨寒暑에 상관없이 瓦舍에서 날마다 공연될 만큼 대중들의 인기를 얻으며 성행하였음을 알 수 있다. 또한 당시 影戲는 瓦舍에서의 공연뿐만 아니라 음력 정월에 펼쳐지는 元宵節 연등 행사기간에도 임시 천막(棚子)을 설치하여 연출하였다. 이것은 《東京夢華錄》 卷6〈十六日〉條의 기록을 통해 살펴 볼 수 있다.

여러 골목과 큰길가에 香藥鋪·茶坊·酒肆에 걸린 등촉들은 제각기 신기함을 드러내었다. 그중 香燭을 파는 蓮華王家에서 내건 등불이 가장 빼어나다. 또한 승려들에게 道場에서 花紋을 치고, 椎鼓를 두드리게 하니 지나가던 사람들 가운데 발길을 멈추지 않는 자가 없었다. 여러 문 앞에는 모두 관에서 설치한 樂棚이 있었으니, 모든 거리와

20) 《東京夢華錄》은 孟元老가 南渡후 주로 徽宗 政和·宣和년간(1111 - 1125)에 東京(開封)에서 있었던 일들을 회고하며 쓴 것으로, 高宗 紹興 17년(1147)에 완성되었다.

21) 《東京夢華錄》 卷2〈東角樓街巷〉條: 「街南桑家瓦子, 近北則中瓦, 次里瓦, 其中大小勾欄五十餘座, 內中瓦子·蓮花棚·牧丹棚, 里瓦子·夜叉棚·象棚最大, 可容數千人。」

22) 〈京瓦伎藝〉條에는 影戲의 小唱·嘌唱·雜劇·傀儡·撻杖踢弄·講史·小說·散樂·舞旋·諸宮調·商謎·合生·說評話·說三分 등의 명목이 기록되어 있다.

골목이 복잡하고 대단히 소란스러웠다. 매 골목의 입구에는 樂棚을 설치할 만 곳이 없기 때문에 대부분 影戲를 공연할 수 있는 천막을 설치하였는데, 坊을 찾은 구경꾼들이나 아이들이 서로 잃어버리는 것을 방지하고, 또 그들을 모여들게 하였다. (諸坊巷馬行, 諸香藥鋪席茶坊酒肆, 燈燭各出新奇, 就中蓮華王家香鋪燈火出羣, 而又命僧道場打花鈸·弄椎鼓, 遊人無不駐足, 諸門皆有官中樂棚, 萬街千巷, 盡皆繁盛浩闊, 每一坊巷口, 無樂棚去處, 多設小影戲棚子, 以防本坊遊人小兒相失, 以引聚之。)

한편 《東京夢華錄》 卷5(京瓦伎藝)條의 기록에서 주목할 것은 모두 아홉 명의 예인들을 열거하면서 影戲와 喬影戲에 능한 사람으로 구분 짓고 있는데, 이것은 喬影戲가 또 다른 형식의 影戲였음을 말해 주는 것이다. 하지만 喬影戲가 어떠한 형식의 影戲였는지는 분명하지 않다. 이에 대해 孫楷第는 송대 기예의 명칭 가운데 ‘喬’字에는 滑稽의 의미를 내포하는 경우와 虛僞의 의미로 사용된 경우를 고찰하면서 喬影戲와의 유사성을 제기하였다.<sup>23)</sup> 즉 滑稽의 경우 송대 說唱 기예 가운데 하나인 合生의 연출에서 詩詞속에 풍자적인 요소를 담아내는 경우를 별도로 喬合生이라고 지칭한 것에서 유추하였는데, 이것은 洪邁의 《夷堅志》乙集 卷6(合生詩詞)條의 기록을 통해 알 수 있다.

江浙지역에 路岐伶女가 있었는데, 총명하여 글을 지을 줄 알았으니 席上에서 사물에 따라 詩詞를 짓는 것에 능하였다. 命에 따라 즉시 지어내는 것을 合生이라 한다. 골계에 풍자가 포함된 것을 喬合生이라 한다. 대개 京都의 遺風이다. (江浙間路岐伶女, 有慧黠知文墨, 能于席上指物題咏, 應命輒成者, 謂之合生, 其滑稽含玩風者, 謂之喬合生, 皆京都遺風也。)

두 번째, 孫楷第가 유추한 虛僞의 의미는 바로 假裝(모방)을 지칭하는 것이다. 이것은 周密의 《武林舊事》 卷2(舞隊)條에서 〈大小全棚傀儡〉라는 標題아래 나열한 71종의 舞隊名 가운데, ‘喬’자가 들어간 喬三教·喬迎酒·喬親事·喬樂神·喬捉蛇·喬學堂·喬宅眷·喬像生·喬師娘·獨自喬의 명칭에서 유추한 것이다. 아마도 이러한 舞隊는 傀儡로 무리를 만들어 三教·迎酒·親事 등의 이야기나 상황을 모방하는 일종의 가장행렬과 같은 모습이었을 것으로 추측된다.

또한 周白은 ‘喬’자의 용례로 喬合生은 인용하지 않았지만 송대 雜劇의 연출에서 副淨 각색의 역할을 언급한 ‘副淨色發喬’의 기록을 거론하였으며, 아울러 위에서 열거한 舞隊의 연출을 假扮의 형식으로 인식하고 이와 연계시켜 喬影戲의 연출을 사람이 직접 影人의 행동을 모방하였을 것으로 해석하였다.<sup>24)</sup> 副淨의 경우 송

23) 孫楷第〈近代戲曲原出來傀儡戲影戲考〉:《傀儡戲專輯》, 180쪽.

대 雜劇에 등장하는 4, 5인의 각색 가운데 副末과 함께 익살스러운 연기를 담당하는 滑稽 성격의 각색이라고 할 수 있다.<sup>25)</sup> 즉 '副淨色發喬'는 副淨 각색은 우스꽝스런 짓을 한다고 해석할 수 있으므로, '發喬'의 '喬'는 喬生의 '喬'와 의미가 상통한다고 볼 수 있다. 따라서 두 학자의 견해를 검토해 볼 때 북송 시기의 喬影戲는 周貽白의 견해대로 사람이 직접 그림자를 만들어 내었는지는 알 수 없으나, 아마도 당시 단순한 역사 故事 위주로 연출되었던 影戲와는 달리 어떤 사물이나 사람을 흉내내어 웃음을 자아내게 하면서도 풍자적인 내용을 담아낸 影戲가 아니었을까 추측해 본다.

## 2. 南宋 시기

송대에 影戲가 어떻게 연출되었는지에 대해서는 살펴본 《東京夢華錄》의 기록으로는 그 구체적인 모습을 찾아볼 수 없으나 남송 시기 전적들의 기록을 통해 살펴 볼 수 있다.

開封이 함락(1126년)된 후 開封의 瓦舍를 중심으로 이루어졌던 대중 오락문화는 남송의 수도 杭州로 내려와서도 계속 성행하게 된다. 당시 杭州의 문화와 예술을 기록해 놓은 耐得翁의 《都城紀勝》(1235년) 〈瓦舍衆伎〉條에서는 이전 開封 시기의 기예들을 함께 기록해 놓고 있는데, 傀儡戲의 설명에 이어 影戲에 대해 다음과 같이 서술하였다.

影戲는 京都인들이 처음에는 흰 종이에 무늬를 그렸으나 후에는 채색하고 장식한 가죽을 사용하여 연출하였다. 그 話本은 講史書와 매우 비슷하여, 진실과 거짓됨을 상반되게 표현하였다. 공정하고 충실된 사람은 바른 모습으로 꾸며졌고, 간사한 사람은 추악한 모습이 주어졌다. 대개 세속의 눈에 비친 是非善惡의 판단이 담긴 戲라고 할 것이다. (凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之，其話本與講史書者頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，好邪者與之醜貌，蓋亦寓褒貶于市俗之眼戲也.)

吳自牧의 《夢粱錄》(1274년) 卷20〈百戲伎藝〉條에도 남송 시기 水傀儡와 그 예인에 대한 기록에 이어 위와 유사한 기록이 보인다.

24) 周貽白 〈中國戲劇與傀儡影戲〉: 「《武林舊事》所載舞隊，有喬三教·喬迎酒·喬親事·喬宅眷之類，則屬於假扮之意，然則弄喬影戲，或爲用真人來模仿影人的舉動以資戲笑。」(《周貽白中國戲曲論集》，72쪽.)

25) 《夢粱錄》 卷20〈伎藝〉條: 「末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，或添一人，名曰裝孤。」

또한 影戲를 연출하는 자가 있었으니, 影戲는 원래 汴京 초기에는 흰 종이에 무늬를 그렸으나 그후 사람들의 솜씨가 더욱 정교해지면서 羊皮로 모양을 만들었다. 채색하고 장식한 양피를 사용함으로써 훼손을 막을 수 있었다. 杭城의 賈四郎·王昇·王潤卿 등이 연출에 능숙하였으며 강설에도 차이가 없었다. 그 話本은 講史書와 매우 비슷하여 진실과 거짓을 상반되게 표현하였는데, 공정하고 충실된 사람은 바른 모습으로 꾸며 졌고, 간사한 사람은 추악한 모습으로 만들었다. 이것은 대개 그 가운데 포품을 기탁한 것이다. (更有弄影戲者, 元汴京初以素紙雕鏤, 自後人巧工精, 以羊皮雕形, 用以彩色裝飾, 不致損壞. 杭城有賈四郎·王昇·王潤卿等, 熟于擺市, 立講無差, 其話本與講史書者頗同, 大抵真假相半, 公忠者雕以正貌, 好邪者刻以醜形, 蓋亦寓褒貶於其間耳.)

두 기록은 影人의 제작, 影戲 예인, 그리고 影戲의 故事 연출에 대해서 언급하고 있다. 우선 두 기록의 전반부에 기술된 影人의 제작과 《夢梁錄》에 기록된 影戲의 예인에 대해 살펴보자.

두 기록에서는 그림자를 만들어 내는 影人이 북송 시기 종이에서 점차 미관을 중시하면서도 쉽게 훼손되지 않는 가죽(양가죽)으로 변화되어 갔으며, 제작 기술의 발달과 함께 杭州 시기에는 影人의 조종술과 故事 연출에 능한 예인들이 활동하였음을 말해 주고 있다. 당시 影戲에서 사용한 羊皮影人의 모습은 周密의 《武林舊事》(1280년) 卷2(燈品)條에서 연등행사에 내 걸린 燈을 폄평하며, 「羊皮燈은 오래낸 무늬가 정교하며 五色으로 장식하였으니 마치 影戲에 사용되는 법식과 같다(羊皮燈則鏤鏤精巧, 五色妝染, 如影戲之法)」고 한 말에서도 짐작할 수 있다. 오색의 채색방법은 후대에도 통용이 되어 송대 影戲를 계승한 清代의 樂亭影戲에서도 찾아볼 수 있으며,<sup>26)</sup> 지금도 연출되는 影戲의 影人은 표현되는 인물의 형상과 성격을 분명히 드러내기 위해 보편적으로 얼굴 부분(頭植)을 紅·綠·黃·白·黑의 오색으로 채색하고 있다.<sup>27)</sup>

또한 《武林舊事》 卷6(小經紀)에 기록된 170개의 항목 속에는 '鏤影戲'라는行業이 포함되어 있다. 이것은 당시 杭州의 瓦舍에서 影戲 연출이 성행하면서 影人의 수요가 많아짐에 따라 전문적으로 影人을 제작하는 직업이 생겨났음을 의미하는 것이다. 다만 아쉽게도 당시에 羊皮로 제작한 影人이 어떻게 움직였는지에 대

26) 樂亭影戲는 灤州影戲라고도 하며, 송대 이후 河北省 樂亭縣에서 성행하였다. 清代 《樂亭縣志》에서는 당시 樂亭影戲에 대해 다음과 같이 기술하였다. 「逢會節及喜慶事, 演唱影戲, 俗稱樂亭影. 其法以贖皮浮膜, 剪裁人物·器具·花木·房舍·車馬·刀槍, 雜妙雜肖, 賦之五彩, 綴以竿絲。」(劉榮德·石玉琢 《樂亭影戲音樂概論》 人民音樂出版社, 北京, 1991, 6쪽 재인용.)

27) 陳義敏·劉峻驤 《中國曲藝·雜技·木偶戲·皮影戲》, 文化藝術出版社, 北京, 1999, 175쪽.

한 宋代 기록은 찾아볼 수 없다. 하지만 제작 기술이 발달하면서 만들어진 남송 시기의 羊皮影人은 아마도 후대의 皮影戲에서 사용된 그것과 크게 다르지 않았을 것이다. 즉 청대 徐珂가 《清稗類鈔》에서 羊皮戲의 연출에 대해 기술한 부분에서 그 모습을 유추할 수 있을 것이다.

중국의 影戲와 서양인이 발명한 영화는 서로 다른데, 속칭 羊皮戲라고 말하는 것이 그것이다. 대개 채색한 羊皮로 影人을 만들었는데, 속에 움직이게 하는 연결 부분이 있어 사람이 잡고서 당기면 움직일 수가 있었다. 나아가고 멈추는 동작이 사람과 다를 바가 없었다. 공연을 하는 밤에는 장막을 설치하여 등불을 밝히고선 장막을 사이에 두고 바라본다. 樂曲과 說白의 연출은 모두 사람이 하며, 옆에서 악기의 연주로 보좌를 한다. (影戲與西人發明之影戲異, 俗稱之曰羊皮戲是也, 皆以彩色績畫羊皮爲人, 中有機振, 人執而牽之, 則能動, 進止動作, 與生人無異, 演時, 夜設帳, 張燈燭, 隔帳望之, 其唱曲道白, 則皆人爲之也, 而亦有樂器佐之.)<sup>28)</sup>

당시 杭州에서 활동했던 影戲의 예인에 대해서 《夢梁錄》 卷20〈百戲伎藝〉條에서는 3명(賈四郎·王昇·王潤卿)만을 거론하였으나, 《武林舊事》 卷6〈諸色伎藝人〉條에서는 모두 22명의 影戲 예인을 기록하였다.

賈震·賈雄·尙保義·三賈(賈偉·賈儀·賈佑)·三伏(伏大·伏二·伏三)·沈顯·陳松·馬俊·馬進·王三郎(昇)·朱祐·蔡諮·張七·周端·郭眞·李二娘(隊戲)·王潤卿(女流)·黑媽媽,

이 가운데는 《夢梁錄》에 기록된 王昇(三郎)과 王潤卿이 포함되어 있으며, 賈四郎의 경우 賈震과 賈雄중 한 사람이었을 것으로 추측된다. 또한 당시에는 三賈와 三伏과 같이 가족들이 影戲 예인으로 종사하기도 하였으며, 여성 예인(李二娘·王潤卿·黑媽媽)도 활동하였음을 알 수 있다. 특히 李二娘아래 '隊戲'라고 주를 한 것은 당시 影戲가 대부분 1인 연출로 이루어졌으나 李二娘의 경우 다른 사람과 함께 연출하였음을 의미하는 것이다. 이러한 影戲 기예인의 활발한 활동은 당시 影戲를 전문적으로 공연하는 影戲 戲班(社會)이 조직되어 있었다는 점을 통해서도 알 수가 있다. 《武林舊事》 卷3〈社會〉條에서는 桐川 張王의 생일날, 震山 行宮에서 벌어진 百戲 경연에 모두 15개의 社會가 참가하여 雜劇·蹴毬·唱賺 등을 공연하였음을 기록하였는데, 이 가운데는 影戲의 戲班인 繪革社가 포함되어 있다.<sup>29)</sup>

28) 董每穀〈說影戲〉:《說劇》, 105쪽 재인용.

29) 《武林舊事》 卷3〈社會〉條:「二月八日爲桐川張王生辰, 震山行宮朝拜極盛, 百戲竟集, 如繪革社(雜劇)·齊雲社(蹴毬)·退雲社(唱賺)——繪革社(影戲)——」

또한 기록을 근거해 볼 때 남송 시기에는 影戲 예인이 傀儡戲 예인의 수를 능가하였음을 알 수 있다. 이것은 이미 북송 시기부터 나타난 현상이었다. 즉, 앞서 살펴 본 《東京夢華錄》 卷5(京瓦伎藝)條에서는 북송 시기에 활동한 影戲 예인으로 9명을 열거하였으나, 傀儡戲의 예인으로는 3명만을 언급하고 있다.<sup>30)</sup> 또 22명의 남송시기 影戲 예인을 열거한 《武林舊事》 卷6(諸色伎藝人)條에서는 傀儡戲 예인에 대해서는 10명만을 기록하였으며,<sup>31)</sup> 뿐만 아니라 卷3(社會)條에 기록된 百戲 경연에 傀儡戲班은 포함되어 있지 않다. 물론 송대에 傀儡戲의 연출이 성행하지 않았던 것은 아니다. 분명 傀儡戲는 당대부터 歌舞戲의 형식으로 연출되었으며, 송대에 이르러서는 縣絲傀儡·杖頭傀儡·水傀儡·肉傀儡 등 여러 종류의 연출 형식으로 성행하였다. 다만 기록만을 근거해 볼 때 활동한 예인이 傀儡戲를 능가하였다는 것은 북송 시기부터 시작하여 남송 시기에 이르러서는 점차 瓦舍에서 影戲가 傀儡戲보다 더 활발하게 연출되지 않았을까 추측된다.

다음으로 남송 시기 影戲의 故事 연출에 대해서 살펴보자. 《都城紀勝》과 《夢梁錄》에서는 影戲의 話本이 講史書와 매우 유사하였다고 기록하였다. 송대에는 여러 종류의 說唱기예가 瓦舍에서 연출되었다. 특히 남송시기 說唱기예 가운데 說話人들에 의해 講說위주로 연출된 것<sup>32)</sup>으로 청중들의 흥미를 가장 많이 끈 것은 小說과 講史를 들 수 있다. 話本은 바로 이러한 講說 대본이며, 講史書는 講史의 話本을 의미한다. 影戲의 대본이 講史의 것과 매우 유사하였다는 것은 그 연출 내용이 史書에서 제재를 취한 역사적인 사건이나 인물 위주의 故事로 이루어졌음을 의미하는 것이다. 이것은 이미 살펴 본 북송 초기 影戲의 三國事 연출을 통해서도 알 수가 있으며, 이러한 전통이 남송 시기에도 계속 되었음을 나타내 주고 있다.

남송 시기 影戲의 講史위주의 연출은 당시 傀儡戲의 故事 연출과 비교해 보면 더욱 명확해진다. 《都城紀勝》〈瓦舍衆伎〉條와 《夢梁錄》 卷20〈百戲伎藝〉條에서 影戲의 연출상황에 앞서 기록한 傀儡戲의 故事 연출을 살펴보자.

傀儡戲는 남녀의 애정과 귀신이야기, 전쟁이나 재판 이야기들을 연출한다. 그 話本은 雜劇과 같은 것도 있으며, 어떤 것은 崖詞와도 같았다. (凡傀儡, 敷演煙粉靈怪故事

30) 《東京夢華錄》 卷5(京瓦伎藝)條 : 「杖頭傀儡, 任小三, 每日五更頭回小雜劇, 差晚看不及矣. 懸絲傀儡, 張金線, 李外寧, 樂發傀儡。」

31) 《武林舊事》 卷6(諸色伎藝人)條 : 「傀儡, 陳中喜·陳中貴·盧金線·鄭榮喜·張金線·張小僕射(杖頭)·劉小僕射(水傀儡)·張逢喜(肉傀儡)·劉貴·張逢貴(肉傀儡)」

32) 남송시기 瓦舍에서 연출된 講說기예로는 小說과 講史 이외에 說經·說譯話·說譯經·背商迷·學像生·學鄉談·說樂 등이 있다.

·鐵騎公案之類。其話本或如雜劇，或如崖詞。)

傀儡는 남녀의 사랑·귀신·전쟁·재판 이야기, 그리고 史書에 기록된 역대 君臣과 將相의 이야기 話本을 연출하는데, 講史를 하기도 하고 雜劇으로 연출하기도 하였으며 혹은 崖詞같기도 하였다. (凡傀儡, 敷演烟粉靈怪鐵騎公案·史書歷代君臣將相故事話本, 或講史, 或作雜劇, 或如崖詞。)

《都城紀勝》의 기록을 통해 보면 傀儡戲의 고사 연출에는 烟粉·靈怪·鐵騎·公案 등의 小說류 話本만이 사용되었음을 알 수 있다. 《夢梁錄》의 기록은 조금 차이가 있는데, 즉 傀儡戲도 影戲와 마찬가지로 역사 故事의 講史가 연출되었음을 밝히고 있지만 주류를 이루는 것은 小說류 話本이었음을 알 수 있다. 또한 두 기록에서 傀儡戲 話本을 雜劇에 비유한 것은 대화체 극본이었음을, 崖詞에 비유한 것은 唱을 사용하였음을 말해 주는 것이다. 따라서 影戲와 傀儡戲의 연출상황을 차례로 기록한 두 전적의 내용을 비교한다면 影戲와 傀儡戲의 연출 故事는 크게 講史위주와 小說위주로 구분 지을 수 있을 것이다.<sup>33)</sup> 이러한 송대 影戲의 講史 연출의 전통은 明代에도 이어졌는데, 이것은 瞿佑의 〈看燈詩〉에서 명대 影戲의 楚霸王 故事 연출을 묘사한 것을 통해 알 수 있다.<sup>34)</sup>

남송 影戲의 故事 연출에 있어 주목해야할 또 다른 특성은 등장 인물의 형상화에 있다. 즉 극중 인물의 모습에 褒貶을 기탁하여 公忠者의 정의로움과 好邪者의 추악함을 극명하게 대비시켰음을 알 수 있다. 특히 講史 위주의 影戲 연출에 있어 역사적 인물의 형상화는 단순히 話本상에서만 실현되었던 것이 아니라, 影人의 모습에서도 채색으로 이를 구체화시킴으로서 관중들의 시선을 집중시키는 데 큰 역할을 하였을 것이다. 이러한 형상화 기법은 傀儡戲 연출에 있어 傀儡의 분장을 통한 형상화와 함께 후세 회극에서 배우의 塗面을 통한 인물 형상화에 직접적인 영향을 끼쳤다고 볼 수 있을 것이다.

끝으로 影戲의 또 다른 양식으로 남송 전적에 기록된 手影戲와 大影戲에 대해 살펴보자. 이 두 가지는 影人을 제작하여 연출하는 것이 아니라 사람이 직접 동작

33) 이에 대해 周胎白은 傀儡戲와 影戲를 小說과 講史의 話本 연출로 분명히 구분 짓고 있다. (《中國戲劇史》: 「若以說話的家數分別之, 則傀儡屬於小說, 影戲屬於講史。」 136쪽.) 하지만 《夢梁錄》에는 傀儡戲의 講史 연출도 밝히고 있음으로 단정할 수는 없다고 본다.

34) 瞿佑 〈看燈詩〉: 「南瓦新開影戲場, 堂明燈燭照興亡, 看看弄到烏江渡, 猶把英雄說霸王。」 (田汝成 《西湖遊覽志餘》 卷20引)

을 연출해내는 影戲의 일종으로 볼 수 있다. 手影戲는 <都城紀勝>〈瓦舍衆伎〉條에서 ‘雜手藝皆有巧名’아래 箏子打彈·弄頭錢·變線兒·寫沙書 등 손으로 펼치는 여러 가지 기예명과 함께 그 명칭을 기록하고 있는데, 이것은 아마도 손으로 여러 가지 형상을 만들어 그림자를 만들어내는 소형 影戲였을 것으로 추측된다. 大影戲에 대해서는 <武林舊事> 卷2〈元夕〉條에 다음과 같이 기록되어 있다.

또 조용한 골목에 일 벌리기를 좋아하는 집안에서는 대부분 오색의 유리등을 걸어 놓고, 단아하고 고상한 옷을 입고서 아름답게 치장을 하고는 한담을 나누었으니 멀리서 바라보면 마치 신선과 같았다. 白石의 시에서 다음과 같이 묘사하였다. ‘구경꾼들 돌아간 후 온 거리 조용하고, 길가 인가들 아직 문을 닫지 않았네. 주렴아래 내 걸린 등불 술자리를 비추고, 좌중의 웃음소리에 봄기운을 느낀다.’ 혹 小樓에서 戲를 하니 사람으로 大影戲를 연출하였다. 아이들의 떠들썩한 소리는 밤새도록 끊어질 않았다. (又有幽坊靜巷好事之家, 多設五色琉璃泡燈, 更自雅潔, 靚妝笑語, 望之如神仙, 白石詩云, ‘遊人歸後天街靜, 坊陌人家未閉門, 簾裏垂燈照樽俎, 坐中嬉笑覺春溫.’ 或戲于小樓, 以人爲大影戲, 兒童喧呼, 終夕不絕.)

이 기록을 통해 보면 당시 大影戲는 늦은 밤 주렴이나 창 아래에서 등불을 밝히고 사람이 직접 影人 역할을 하였으며, 그 명칭은 羊皮로 만든 일반적인 影人보다 그 모습이 장대하였기 때문에 붙여진 것으로 짐작된다. 孫楷第는 이러한 大影戲에 대해 사람이 직접 연출하였다면 일반 影戲보다 더욱滑稽 幻怪적인 모습이었을 것이므로 그것은 <東京夢華錄> 卷5〈京瓦伎藝〉條에 기록된 북송시기의 喬影戲의 연출과 동일하였을 것으로 파악하였다.<sup>35)</sup> 나아가 孫楷第는 이 大影戲가 ‘真人扮演’이라는 측면에서 傀儡戲 가운데 肉傀儡의 연출과 함께 宋戲文과 元雜劇의 산생 근거가 되었음을 제기하였다.<sup>36)</sup>

大影戲가 북송의 喬影戲였을 것이라는 견해는 명확한 근거가 없어 확인할 수는 없으나 周貽白에 의해 억측이라는 비평을 받기도 하였다.<sup>37)</sup> 戲文과 雜劇의 傀儡戲·影戲 연원설의 경우 이미 吳秀卿의 <宋元南戲 연구> 제 3장 「南戲형식의 형성」에서 그것이 무리한 견해를 제기한 바 있는데,<sup>38)</sup> 필자는 여기에 동의한다.

35) 孫楷第 〈近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考〉: ‘以人爲影人, 其事較之普通影戲, 尤爲滑稽幻怪. 則大影戲豈非喬影戲乎? 故余疑<夢華錄>所謂喬影戲, 卽<武林舊事>所謂大影戲.’ (<傀儡戲專輯>, 180쪽.)

36) 孫楷第가 〈近代戲曲原出宋傀儡戲影戲考〉의 제 5장 「宋之傀儡戲影戲與宋元以來戲文雜劇之關係」에서 주장한 宋戲文과 元雜劇의 傀儡戲·影戲 연원설의 근거는 후세 최근 극본에 傀儡詞의 사용과 說話의 語氣가 남아 있다는 점을 들었으며, 연출의 측면에서는 上場시의 自贊姓名, 배우의 塗面과 步法이 傀儡戲·影戲의 연출에서 비롯되었다는 점을 제시하였다.

37) 周貽白 〈中國戲劇與傀儡戲影戲〉: <周貽白中國戲曲論集>, 73쪽.



즉 南戲의 발생은 宋雜劇과 민간의 小劇에서 그 기초가 마련되었고, 거기에 당송대 說唱예술과 傀儡戲·影戲를 포함한 각종 기예의 장점을 받아들여 종합예술로 성장하였다고 볼 수 있다. 다시 말해 孫楷第가 제기한 다섯 가지 근거(주 36) 가운데, 南戲와 雜劇 극본에 사용된 說唱體의 특성은 傀儡戲와 影戲의 話本에서 취해졌을 수도 있지만 대부분 說話로부터 흡수하였으므로 반드시 傀儡戲와 影戲의 영향이라고는 할 수 없을 것이다. 다만 塗面과 步法의 경우 南戲뿐만 아니라 후세 회극에 영향을 끼쳤을 것으로 보이며, 특히 앞서 살펴 본 송대 影戲의 故事 연출에 있어 褒貶을 기탁하는 인물의 형상화 기법은 이후 회극예술에 직접적인 영향을 미쳤을 것으로 추측된다.

#### IV. 結語

지금까지 제기된 송대 影戲의 기원설은 크게 漢武帝 전설에서 비롯되었다는 漢代 기원설과 孫楷第의 唐代 俗講 기원설로 요약할 수 있다. 그러나 주지하듯이 중국의 전통 戲劇예술이 각 연출 요소 나름의 역사적 연원을 가지면서 종합예술로 성장한 것과 마찬가지로 宋代의 影戲 역시 前代의 단편적이고 특수한 현상에서 직접 유래하였다고 보는 견해는 무리가 있을 것이다. 즉 漢代 기원설의 경우 중국 影戲史에서 影人의 출현과 제작의 기원으로 설명될 수 있을 것이며, 唐代 變文의 俗講시 청중들의 흥미를 유발시키기 위한 보조 수단으로 등장한 畫像은 시각적인 측면에서 宋代 影戲의 연출 형식에 영향을 끼쳤을 것으로 보인다. 이후 影人의 제작이 정교해지고, 唐代 俗講의 연출 형식과 傀儡戲 등 기타 기예의 양분을 흡수하면서 宋代에 이르러서는 본격적으로 講史위주의 故事 연출이 이루어져 하나의 戲劇 예술로 성행하였다고 보아야 할 것이다.

宋代의 影戲는 北宋과 南宋을 걸쳐 開封과 杭州에 설치된 민간 오락장소 瓦舍에서 대중들의 인기를 얻으며 공연되었으며, 元宵節 연등행사기간에도 주요 공연 종목으로 연출되었다. 북송시기에는 일반적인 影戲 연출이외에 滑稽형식에 諧謔諷刺적인 내용을 담았을 것으로 추측되는 喬影戲가 연출되었으며, 南宋시기에는 影人 제작의 발전과 함께 많은 예인들이 影戲 연출에 종사하였음을 알 수 있었다. 특히 기록된 예인의 수는 傀儡戲 예인을 능가하고 있어 影戲가 傀儡戲보다 더 활

발하게 연출되었을 것으로 보인다. 故事 연출의 경우 傀儡戲가 小說류 위주의 故事가 연출된 것에 비해 影戲는 北宋 시기 三國史 연출의 전통이 南宋시기에도 이어져 講史 話本 위주로 연출이 이루어졌음을 확인 할 수 있었다. 또한 등장 인물의 형상화 기법은 이후 회극예술에 직접적인 영향을 끼쳤을 것으로 보인다.

참고로 孫楷第가 제기했던 宋代 影戲와 南戲 및 元 雜劇과의 관계 문제는 더 많은 연구 노력이 필요하므로 차후의 연구과제로 삼아 상술하고자 한다.

### 【參考文獻】

- 孟元老 《東京夢華錄》：《東京夢華錄(外四種)》點校本，大立出版社，台北，1980。  
 耐得翁 《都城紀勝》：《東京夢華錄(外四種)》  
 吳自牧 《夢梁錄》：《東京夢華錄(外四種)》  
 周 密 《武林舊事》：《東京夢華錄(外四種)》  
 王國維 《宋元戲曲考》：《王國維戲曲論文集》，中國戲劇出版社，北京，1984。  
 董每戡 《中國戲劇簡史》，藍燈文化事業公司，台中，1987。  
 董每戡 《說影戲》：《說劇》，人民文學出版社，北京，1983。  
 孫楷第 《傀儡戲考原》：《傀儡戲專輯》，施合鄭民俗文化基金會，台北，1983。  
 孫楷第 《近代戲曲原上宋傀儡戲影戲考》：《傀儡戲專輯》  
 周貽白 《中國戲劇史》，中華書局，上海，1953。  
 周貽白 《中國戲劇與傀儡戲影戲》：《周貽白中國戲曲論集》，中國戲劇出版社，北京，1960。  
 周貽白 《中國戲曲發展史綱要》，上海古籍出版社，上海，1984。  
 常任俠 《中國傀儡戲皮影戲發展史話》：《常任俠文集》卷2，安徽教育出版社，2002。  
 常任俠 《皮影戲的發展》：《常任俠文集》卷2  
 劉榮德·石玉琢 《樂亭影戲音樂概論》 人民音樂出版社，北京，1991。  
 廖奔 《中國古代劇場史》 中州古籍出版社，鄭州，1997。  
 陳義斌·劉峻驍 《中國曲藝·雜技·木偶戲·皮影戲》，文化藝術出版社，北京，1999。  
 吳晟 《瓦舍文化與宋元戲劇》，中國社會科學出版社，北京，2001。  
 吳秀卿 《宋元 南戲 研究》，서울대학교 박사학위논문，1992。  
 呂承煥 《唐代 傀儡戲의 기원과 연출》：《中國文學研究》20집，서울，2000。

## 【中文提要】

本論文考察了宋代影戲的起源說和演出情況。影戲是演出形式獨特的一種民間戲劇藝術，至宋代受到廣大民衆的喜愛。關於宋代影戲的起源大致有兩種說法。漢代說是以漢武帝李夫人事爲依據。孫楷第的唐代說是以唐代俗講時提供畫像爲宋代影戲之濫觴。以外有實始于北宋初期的說法，是周貽白以表演故事側面重視的見解。但宋代影戲的產生，並不能說明這些獨立的說法，即中國戲劇發展過程一樣。宋代影戲綜合前代各種演出因素的特性，至宋代脫離前代缺乏戲劇性單純雜伎階段，發展到了配合表演伎藝和故事的戲劇藝術。

宋代影戲的演出地點是當時文化娛樂場所瓦舍。根據宋代記載，北宋時期在開封瓦舍影戲演出，普通影戲以外還有喬影戲演出。這可能是表演滑稽諧謔的樣子。從北宋至南宋瓦舍，影戲又有了新的發展。即可見當時制作影人的精細，用量繁多。並且因爲需要衆多，才出現了影戲方面的著名藝人。較之傀儡戲藝人數，可見當時影戲的盛行程度。特別據記載可見當時已出現了影戲的戲班。影戲的表演故事方面，比傀儡戲小說類爲主。影戲話本近於說話人講史，可知歷史故事爲主的演出。又從記載可以推想，宋元時期一些戲劇演出從宋影戲中吸劇中人物形象化技法的情況。

## 【主題語】

宋代，影戲，起源，演出，瓦舍，講史，傀儡戲。