

目連戲 형성의 메커니즘

金 映 志

1. 問題提起
2. 目連戲 형성의 메커니즘
 - 1) 이야기의 형성
 - 2) 공간의 형성
 - 3) 戲의 형성
3. 目連戲의 문화적 의미
4. 맺으면서

目連戲 형성의 메커니즘

金映志*

1. 問題提起

目連戲는 근대 초기까지도 여전히 극단에 경제적인 이익을 가져다 주는 흥행력 있는 공연으로 자리잡고 있었다. 물론 흥행의 裏面에는 佛敎라는 異文化의 수용과정과 함께 문화사업에 대거 투자했던 商人의 학문에 대한 콤플렉스, 그리고 祖上崇拜와 疫病 疔치라는 실질적인 수요 등 상당히 장기간 지속되어 왔던 여러 요소들이 복합적으로 얽혀 있다. 이 글의 초점은 이러한 문화적 흥행을 야기했던 요소와 그 형성의 메커니즘을 탐색하는 데에 놓여 있다. 현재 目連戲는 몇 번의 변신을 거쳐 佛敎가 中國에 잘 정착했듯이 중국문화에 성공적으로 수용되었으며, 문학 면에서는 傳奇라는 형식을 빌린 最長篇 戲曲으로 기술되고 있다.

본고의 문제의식은, 종래에 戲曲史에서 이것을 ‘最長篇 戲曲’ 혹은 ‘수준이 낮은 民間戲曲’으로 규정하였던 원인을 되짚어 보면서 발굴되었다. 이러한 규정은 극본에 대한 지식을 토대로 추출된 것으로 추정되는데, 말하자면 극본이란 장기간 공연되는 목련희를 관람한 후 그 내용을 옮겨 적는 방식으로 작성된 것으로 보인다. 그래서 識字層의 기호를 고려했다고 할지라도 민간공연이 가지는 적나라한 面面을 그대로 담고 있는 경우가 많았다. 이 때문에 篇幅은 길면서도 識字層이 즐겨 읽던 제반 傳奇작품을 기준으로 한다면 수준이 낮아 보이는 것이다. 따라서 이에 대한 시각을 단순히 문학작품으로서의 완성도에 국한

* 서울대학교 강사

하기보다는, 극본과 공연과 가지는 상관관계를 고려하여 그것의 형성과정에 깊이 개입하고 있는 종교적 배경과 民間祭儀로서의 특성을 포착한다면 좀 더 적절한 평가를 내릴 수 있을 것으로 본다.

目連戲를 民間의 祭儀와 연극, 그리고 이데올로기가 하나의 실체에 집약된 일종의 문화적 복합체로서 조망하는 작업은 그 자체의 본래적 면모를 살필 수 있을 뿐 아니라, 이와 유사한 형태의 祭儀 行事に 대한 재해석의 기회를 제공한다. 현재 관점에서 보면 戲曲과 비슷하지만 그것을 거행하는 목적과 기능은 바로 祭儀인 목련회에 대해 최근 몇몇 연구자들은 祭祀劇의 개념을 부여함으로써 그것의 儀式으로서의 면모를 부각하는 데에 성공하고 있다. 본고에서는 이로부터 한 걸음 더 나아가 중국 戲曲史에서 뚜렷이 밝혀지지 않은 민간의 공연예술이 형성되는 과정과 그 문화적 의미를 추출하는데 주목하고자 한다.

우선 극본 위주로 진행되어온 기존 연구의 한계를 보완하는 차원에서 공연과 극본이 전략적으로 결합한 메커니즘과 그로부터 생성된 合作의 상승효과에 주목할 필요가 있다. 이는 공연과 극본의 차이를 부각하려는 것이 아니라 차이를 형성한 이면의 배경을 고찰하려는 것이다. 이렇게 하나의 실체에 대한 양면으로서 兩者가 어떻게 拮抗하여 왔는지 살필 적에 目連戲의 진정한 문화적 의미와 가치가 드러나리라고 본다. 이를 위해 우선 목련회에 접근하는 시각을 크게는 공연과 극본으로 대별하고¹⁾ 그로부터 다시 공연 내부의 연극과 의식이 길항하는 관계로 분별하여 고찰할 것이다. 그리고 연극과 의식이 길항하면서 처음에 불교의례인 盂蘭盆齋²⁾에서 출발한 목련회가 불교의 수용과정에서 드러

1) 목련회와 관련된 자료는 직계자료만 100여 종을 넘고 함께 공연되거나 편입된 방계 자료까지 합산하면 300여 종에 달한다. 본고에서의 목련회에 관련된 자료를 다루는 방식은 크게 기록자료와 공연자료로 분류하는 작업으로부터 시작된다. 기록자료에는 문자로 기록되어 있는 모든 텍스트, 가령 불경, 變文, 寶卷, 희곡극본과 이에 대한 비평문이 포함된다. 공연자료로는 전통문화보존정책에 따라 80년대에 각 省의 文化局에서 현지조사를 실시하여 재연한 目連戲 비디오테이프와 필자가 2000년과 2001년 현지답사에서 직접 관람, 녹화한 비디오자료 그리고 배우 및 관람자, 연구자를 인터뷰한 자료, 즉 공연에 대한 감상과 소기가 포함된다.

2) 盂蘭盆은 倒懸, 즉 '거꾸로 매달리다'라는 의미의 산스크리트 avalambana에서 바뀐 ullambana의 音譯이다. 즉 자손이 끊겨 공양을 받지 못하는 死者의 혼은 나쁜 곳에 떨어져 거꾸로 매달리는 고통을 받는다고 하는데 이들 혼에 음식을 바쳐 괴로워하는

나는 성격변이의 경향에 맞추어, 결국은 민간 종교적인 공연행사로 나아가는 과정을 살피고자 한다.

공연과 극본의 문제를 다루는 기본적인 입지는 공연이 극본보다 먼저 시작된 것인지 아니면 극본이 먼저 제작되고 나중에 공연된 것인지에 관한 시기적인 先後문제와, 극본은 공연의 面面을 반영하는 것인지 아니면 극본은 공연의 일부를 문자로 담은 것인지에 관한 包括關係 위에 놓여있다. 이러한 논의는 극본과 공연의 拮抗 관계에 유념하다가 시작된 것으로, 孝라는 윤리를 大義名分으로 하는 극본이 공연실황에서는 어떻게 참여자에게 감정의 淨化를 일으키는 한바탕의 축제로서 기능할 수 있는지에 대한 물음으로부터 비롯되었다. 일견 달라 보이는 극본과 공연을 같은 실체의 양면으로 인식하고 그것을 다양한 시각에서 접근하는 작업은, 지금까지 축적되어온 기록자료와 공연자료에 대한 연구가 서로 유리되는 상황을 보완하고 양자간의 소통과 이해과정을 거쳐 그 사이에 존재하는 상관성을 밝히는데 도움을 줄 것이다. 이것은 古典戲曲을 연구하는 일반적인 방법을 그대로 目連戲에 적용하여 판본비교나 극본분석에 그치지 않고,³⁾ 目連戲의 공연이 미미하게나마 보존되어 있는 점을 살려 공연예술로부터 발견할 수 있는 사항을 선행하는 연구성과에 보충할 수 있다는 장점을 가진다.

혼을 구한다는 예로부터의 민간신앙이 불교와 습합한 것이다. 여름 修行을 마치는 날인 7월 15일, 自恣의 날에 행하는 供養會와 결부된 것인 듯하다. 일반에게 널리 알려진, 目連이 餓鬼道에 빠져 있던 생모의 영혼을 위해 불타에게 구제를 청했다는 내용이 《佛說盂蘭盆經》에 기록되었다. 중국에서는 538년, 梁武帝 大同 4년에 同泰寺에서 거행한 盂蘭盆齋가 전승된 最古의 기록이며 唐 초기에는 상당히 유행하였던 것으로 전해진다.

- 3) 여기에서 극본을 분석한다는 의미는 반드시 賓白이나 唱詞부분을 한 글자 한 글자 사례로 들면서 윤색된 부분을 가려내는 작업을 의미하지는 않는다. 왜냐 하면 본고에서 지적한 공연과 극본의 차이는 賓白과 唱詞의 변형부분과 같은 可視的인 데에 있기보다는 오히려 극본은 문자이고 공연은 동작이라는 제작상의 근원적인 차이로부터 오는 情動적인 데에 있기 때문이다. 다시 설명하면, 극본은 文字를 가지고 보여주는 여러 형태의 기술, 즉 漢字의 비슷한 字形을 화두로 삼는 대화나 可讀性을 염두에 둔 흥미로운 논리전개에 주의하여 제작된다. 그런데 공연은, 그 거행의 목적을 무리 없이 달성해야 한다는 의무감과 이를 위한 주술적이고 긴장감을 고조시키는 분위기에 주의하여 진행된다. 兩者가 보여주는 이러한 情調 상의 차이는 비단 목련회에 국한되는 것이 아니라 雜戲로 대변되는 전통시기 민간의 공연 및 극본이 공유하는 특성이다.

심지어 목련회 연구에 있어서도, 兩者를 연계하여 조망하는 작업이 활성화되지 않았기에 본고에서는 이제까지, 극본과 공연을 함께 자료로 다룰 적에 그 낱말의 同異點을 밝히기보다는 제작 목적과 같은 차이를 배태시킨 이면의 형성배경을 고려해야 하는 이유를 설명하였다.

다음은 연극과 儀式에 관한 문제로, 의식이 연극에 삽입된 것인가 아니면 연극이 의식의 형식을 대체하는가에 대한 고민으로부터 출발된 사안이다. 만약 의식에 비중을 둔다면 目連戲는 종교문화 연구의 대상으로, 문학적인 표현을 가진 극본에 비중을 둔다면 문학연구의 대상으로 보는 것이 적절하다. 보통은 후자의 측면에서 문학 장르에 포함되는 연극으로 간주해왔으나 실지 현장조사에서 발굴된 실상은 도리어 연극이라기보다는 의식행사로서의 성격을 강하게 드러냈다.

목련회는 출판된 극본을 기준으로 보면, 기타 명칭 傳奇가 50齣 이하인데 비해서 100齣이 넘고 宮庭戲의 경우에는 200齣이 넘을 만큼 장편이다. 공연시간은 보통 3일이 소요되지만 반드시 극본을 전제로 하지 않는다면 일주일 혹은 반달이나 한 달로 공연기간이 늘어나는 경우가 많다. 관객의 관람목적도 단순히 문화적인 욕구를 충족시키는 오락으로서의 연극이라기보다는 祭儀를 지내는 목적으로 진행되는 종교성이 강한 연극이다. 그래서 일반적으로 戲曲史에서 다루는 방식으로 극본의 구성이라든가 體例 등 그 언어적인 측면만 가지고 분석하는 작업으로는 全貌를 파악하기 어려운 것이 사실이다. 그런 의미에서 무엇보다도 目連戲라는 것은 단순한 문학장르의 하나로서 공연되는 것이 아니라 문화사 전반을 포괄하는 하나의 祭儀로서 공연이 되었다는 점에 주목할 필요가 있다. 그래서 본고에서는 목련회가 祭儀에 공연이 포함된 상태에서 공연에 제의가 일부로 삽입되다가 결국 제의와 공연이 거의 일치되어, 외관상으로는 연극인데 사실은 祭儀라는 데에 초점을 맞추고 있다. 실제로 공연이 보여주는 新求信仰 행사로서의 주술적인 성격은 忠孝節義를 강조하는 극본과 일견 상치되어 보인다. 그러나 극본이 형성된 이면의 배경에 주목해보면 그 발생의 맥락을 짐작할 수 있다. 그리고 공연 중에도 개인적인 제사를 대신하는 공연과 공동체의 平安을 기원하는 행사를 대신하는 공연, 그리고 非전문 극단과 전문 극단이 벌이는 공연 등 내적으로 세분된다는 사실을 감지하게 된다.

그렇다면 목련회를 다양한 시각에서 바라보고 그 형성과정의 메커니즘을 규

명하는 작업은 문화적으로 어떠한 의미를 가지는 것일까. 극본과 공연을 동시에 조명하는 방법을 통해 목련희의 진실한 면모를 추적하는 작업은 어떠한 의미를 지니는 일인가. 목련희는 전국적으로 유행되었던 전통시기의 인기를 입증 하듯이 현재 각지의 地方戲에 포함되어 있으며 南戲와 雜劇의 공연을 설명할 수 있는 曲牌와 같은 失傳 자료를 보유하고 있다는 이유로 주목받고 있다. 그것이 전국적으로 유행되었던 원인은 무엇이며 도대체 어떤 의미를 가진 행사였던 것일까. 이러한 의문은 孝이네올로기와 같이 불교가 중국에 정착하는 과정에서 불교계에 요구되었던 사항을 점검하는 작업으로 이어지게 된다.

목련희는 불교이야기라는 관념이 강해서 대다수 研究者들은 언제나 불교의 입장에서만 문제에 접근해왔다. 그런데 외견상으로는 불교의 색채가 강하더라도 그 내면에는 儒敎의 倫理 및 道敎의 神格뿐 아니라 민간에서 거행되는 儀禮와 觀念까지도 포함되어 있다. 이 현상은 흔히 三敎合一이라고 설명되는, 불교가 중국화하면서 본래의 면모 안에 중국에 이미 존재하던 여러 종교 및 관념을 흡수하면서 적용하는 과정, 즉 異文化 수용의 전형적인 사례로 해석할 수 있을 것이다. 불교는 그 수용과정에서 당면한 몇 가지 난제를 해결하기 위해서, 유교윤리를 표방하여 친숙함을 부여하고 이미 습관적으로 거행되는 道敎儀禮를 통해 이질감을 완화하며 文盲을 대상으로 포교할 수 있는 공연의 형태를 차용하였고 그것을 통해 이질감을 주는 불교의 來世觀과 修善, 功德, 齋와 같은 난해한 개념을 이해시키는 방식을 시도했던 것으로 보인다. 본고에서는 목련희 형성의 내면적인 메커니즘을 이러한 관점에서도 유추하였는데 가설의 타당성은 본문의 논구를 통해 검증될 것이다.

目連戲와 같은 놀이문화는 본래 동양에 존재하던 행사로, 근대 이전까지는 상당수가 전승되면서 기층의 정신문화를 조성하였다. 그러다가 근대에 미신타파라는 명분 하에 대부분 소실되고 口碑文學이라는 연구대상으로 범주가 축소되었으나 활력적이었던 전통문화에 대한 구조적인 접근은 반드시 진행되어야 할 것이다. 본고는 目連戲에 대한 인식의 범위를 공연예술로 확장시켜 그 綜合性을 지향한다는 점에서 연극으로 의식을 대신하는 허다한 중국 연행의 본질을 이해하는 데에 한 걸음 다가서려 한다.

연구상황을 간략하게 첨언하면, 목련희는 民國 시기에 들어와서 비로소 근대적인 학문방법으로 연구하기 시작하였으나 文革으로 인해 별다른 성과를 내지

못하였다가 1980년대부터 尋根文學⁴⁾에 대한 관심이 고조되면서 민간문화를 발굴하는 작업이 새로운 국면에 접어드는 추세를 타고 目連戲를 채록하고 극본을 출판하는 일단의 성과가 이루어지기 시작한다. 지금까지 목련희에 관한 연구는 첫째 발생 및 판본과 관련된 사항을 규명하는 작업이 연구의 초기인 1920년대에 진행되었고, 둘째 기록자료인 變文과 극본의 내용을 분석하는 작업은 현지 조사가 활성화되기 직전까지 주요 연구동향을 이룬다. 셋째, 공연이 되었다는 기록과 생존 배우의 증언을 토대로 실체를 발굴하여 공연을 再演하는 방식은 80년대 말부터 적극적으로 진행되어왔다.

지금까지 중국을 중심으로 대만, 일본, 싱가포르, 미국 등지에서 다양한 연구가 진행되어왔는데, 한국에서는 史在東이 이 분야의 선구적인 학자로서 目連經의 小說 가치를 규명하고 失傳된 目連文化를 복원하고자 노력하고 있으며 작년에 目連戲 학술대회를 개최하고 그 성과를 《孟蘭盆齋와 目連傳承의 문화사》로 출간하였다. 張椿錫은 파리에서 불교의 孝와 관련된 연구로 박사학위를 받은 뒤 目連文化에 대해 꾸준한 관심을 피력하고 있다. 目連이야기의 원형으로 추정되는 내용을 팔리어본에서 발견하여 그것이 印度에서 전래되었다는 사실을 검증한 점은 주목해야 할 작업이다. 최근 그의 《目連說話新論》이 간행되었다.

2. 目連戲 형성의 메커니즘

1) 이야기의 형성

目連戲에 모티프를 제공한 佛經 이야기는 간단히, 僧侶인 아들이 지옥에 빠

4) 尋根文學 : 1985년을 전후로 阿城, 韓少功, 鄭萬隆, 鄭義 등이 문학은 民族의 傳統文化에 뿌리를 두어야 한다고 주장하면서 제창한 문학 조류다. 西歐로부터의 橫的 利殖에 대해 반발하면서 民間 및 土俗 文化에 관심을 기울였고, 近代性에 대한 재검토를 주창하였다는 점에서 의미를 지닌다.

진 어머니를 구하는 방도를 찾는 내용으로 되어 있다. 여기에서 아들은 구원자이고 어머니는 종교적으로 나악한 罪人으로 설정되어 있다.⁵⁾ 총 792글자인 불경의 간단한 이야기 구조가 變文을 통해 이승과 저승의 체계를 구비하면서 분량이 증폭되고 내용이 다양해지는 과정을 경험한다. 그리고 이것이 明代에는 불교의 색채가 약해지면서 공연 중에 이미 흥행성이 검증된 온갖 雜技 및 小戲를 수용함으로써 한바탕의 놀이문화를 형성하는 것이다. 이러한 변천은, 불경에 실린 하나의 이야기가 變文이라는 형식을 빌어 敍事로서 확장되고, 그러한 변용 형태가 다시 서사적 체계로 나아가면서 새로운 성격을 생성해내는 일련의 과정으로 이해할 수 있다.

실제로 그 구성을 보면, 처음에는 지옥에 떨어진 어머니를 구할 방도를 문의하는 단순한 서사구조로부터 출발한다. 그러다가 점점 인물이 증폭되고 공간이 구체화며 시간도 일대기를 포괄하는 식으로 구조가 복잡해진다. 예를 들면, 아버지와 아들을 중심으로 직계가족이 형성되거나 어머니 주변으로 외척이 생겨나면서 家門의 족보가 완성되는 것이다. 혹은 작품의 배경인 저승과 이승이 분할되면서 神格의 계보도 아울러 정립된다. 그래서 애초에 중심지위에 놓여있었던 救母 모티프는 상대적으로 중요도가 약해지고 이후에 삽입된 時空 및 인물을 둘러싼 내용에 비중이 실리는 경향을 보인다.

구체적으로 變文에서는 僧侶인 目連尊者에게 羅卜이라는 出家 전의 兒名이

5) 기존의 孝子譚을 참조한 결과로 보이는 惡母와 孝子라는 설정이 전반적인 정서에 크게 위배되지 않으면서 흥행에 성공한 사례로는 川劇 目連戲가 좋은 증거다. 천극에서는 주인공이 아들에서 어머니로 轉移되었으며 제목도 目連記가 아니라 《劉四眞》으로 바뀌었다. 어머니인 劉靑提의 인간적인 측면이 호감을 주면서 결국에는 최고 주인공으로 상승시킨 것이다. 당위적이고 종교적인 目連보다는 보다 인간적이고 본능적인 劉靑提가 심정적으로도 잘 이해되고 자신과 동일시하기도 쉽다. 다른 지역에서도 작품의 제목은 바뀌지 않았지만 目連보다 그 어머니에게 비중을 두는 추세는 동일하게 발견된다. 일례로, 2000년 8월 3일 필자가 직접 四川 蘆洲 지역에서 관람한 目連戲에서조차도 그것이 이미 무대극으로 변했음에도 불구하고, 目連으로 분한 배우가 나오는 부분에서는 관중이 즐기기도 하고 차를 마시면서 사교에 열중하는 모습을 보이기도 하는데, 일단 劉氏가 무대에 오르면 그녀의 뺨에 귀를 기울이고 그녀가 위협한 雜技동작을 하면 숨을 죽이고 관람하는 태도를 보였다. 이러한 차이가 아주 확연하게 나타나지 않더라도 우선 目連은 공연 내내 한 사람이 담당하는 반면, 劉氏는 각각 唱과 雜技에 능한 두 명의 배우가 단락을 나누어 연기하게 하는데 이것을 劉氏가 극 흥행의 관건임을 반증하는 사례로 볼 수도 있다.

부여되고 어머니 生前에 함께 지내는 장면이 첨가된다. 여기에서 그는 外池에 장사하러 나가는 客商으로 등장하고 있으며 어머니의 죄목이 불교에서 금지하는 開葷⁶⁾을 했기 때문이라는 사실이 밝혀진다. 구체적으로 달라진 사항을 지적하면 첫째, 불경에서는 盂蘭盆을 통한 救度を 암시하고 말았다면 변문에서는 어머니가 餓鬼가 된 이유와 아들이 出家한 원인이 밝혀지고 死後의 苦痛과 救度の 결과까지 여실히 보여준다. 둘째, 出家를 기점으로 羅卜과 目連이라는 이름을 구별한 것은 印度佛敎와 구별되는 중국불교의 특성이 반영된 부분이다. 셋째, 불경에서는 目連이 어머니의 고통스러움에 놀라 救度を 위한 방법을 찾다가 부처에게 解法을 얻고 기뻐하는 것으로 이야기가 종결된다. 반면에 變文에서는 시작하는 시점에 바로 하늘문과 지옥문이 열리는 날 거행되는 盂蘭盆齋가 등장하면서 救母 모티프가 제시된다.⁷⁾ 넷째, 공간은 餓鬼道에 국한되지 않고 지옥으로 가는 길목인 奈河와 허다한 地獄공간, 그리고 天上으로 확대되며 주인공은 그 간의 경계를 자유롭게 넘나든다. 불허된 경계를 넘는 통행권은 바로 世尊에게 빌린 錫杖이 대신하며 작품의 전 공간도 世尊에 의해 기획, 조정된다. 다섯째, 불경에서 어머니는 원래 餓鬼로 등장했고 환생은 실현을 전제로 할 뿐 암시적으로 종결되었던 것에 반해, 變文에서는 사후에 地獄으로 떨어졌다가 아들의 孝順功德으로 餓鬼로 移轉되는 이면의 과정이 밝혀진다. 이제 어머니는 개의 몸을 빌어 이승으로 돌아오고 大乘經典을 열심히 轉誦한 아들의 功德에 힘입어 다시 여인의 몸으로 환생한다.

이와 같은 표면적인 변화의 深層에 자리하고 있는 차이로 이야기의 비중 문제를 들 수 있다. 예를 들어 불경에서는 眞理를 찾기 위해 부처를 만나고 그로부터 해답을 얻어 깨달음에 이르는 문답을 통해 정통교리를 해설하는 데에 중

6) 開葷에서 葷의 原義는 냄새나는 매운 채소이지만, 佛敎에서는 開葷의 의미를 육식, 즉 비릿한 냄새가 나는 것을 먹는 행위로 정의하고 있다. 目連戲에서는 開葷이 개고기 등을 먹는 행위로 사용되었다.

7) 가령, 불경에서는 目連尊者가 世尊에게 어머니를 구할 방도를 묻고 그에 대한 해답으로 盂蘭盆齋가 제시되는 것으로 끝난다. 그리고 변문은 불경에서 해답으로 얻은 盂蘭盆齋를 실행하는 것으로 시작된다. 즉 불경에서는 齋가 추상적으로 제시된다면 변문에서는 실천적인 사례로 전환하는 모습을 보인다. 이것은 救母라는 모티프를 공유하면서도 하나는 방법을 질문하고 하나는 방법을 실천하는 역할을 맡고 있다는 점에서 사실 중요한 문제이다.

점을 두고 있다. 사실 孟蘭盆齋나 目連에 관한 내용은 교리를 설명하는데 사용되는 수단에 불과하다. 그러나 佛이 世尊으로 바뀌는 變文에서는 孟蘭盆齋가 기정사실로 제시되고 救度에 대한 해답을 의미하는 추상적인 방법론이 아니라, 目連이야기 자체가 儀禮를 위해 존재하기 때문에 모든 것이 의례를 실천하는 것을 중심으로 전개된다. 이것은 간과하기 쉬우면서도 매우 중요한 점인데, 救母라는 모티프는 비록 일치하더라도 그것을 대하는 방식과 서술하는 관점이 변화함에 따라 敎理에서 儀禮로 비중이 옮겨가는 현상을 보인다. 회곡으로 가기 전에 변문에 이미 이러한 의례 중심의 성향이 강해지고 있었음은 지적할 필요가 있으니 이야기의 형성을 추적하는 궁극적인 목적은 이러한 중심의 轉移를 포착하는데 있다고 해도 과언이 아니다.

불경에서 變文으로 이야기가 확장되는 패턴을 정리해보면, 사실(fact)을 단순하게 나열하던 단계에서 이제는 사실 사이(between facts)에 살을 붙여 나가는 방식으로 진행됨을 알 수 있다. 예를 들면 (1) ‘어머니가 餓鬼에 있는’ 상황이 처음부터 주어지는 불경에 비해, 왜 그녀가 지옥에 가게 되었는지 지옥은 어떻게 가고 가면 어떤 일이 벌어지는지에 대해 因果의 논리에 따라 원인을 제공하고 그로부터 사이의 숨은 진실을 밝혀낸다. ‘어머니는 惡母’라는 단순한 진술을 넘어서서 왜 惡母인지 어떤 행동을 惡으로 규정하는지 제시함으로써 불교적 세계관에 입각한 善惡의 개념을 실질적으로 제시하는 것이다. (2) ‘目連은 和尚’이라는 진술에 대해서는 출가 전의 그의 생애와 兒名인 羅卜을 부여하고 출가하게 된 원인을 논리적으로 밝힌다.

戲曲으로 오면, 여기에 다시 다양한 요소가 삽입되는데, 우선 아버지인 傅相을 등장시켜 아들을 傅羅卜으로 설정하고 같은 傅姓을 가진 조부, 증조부를 새로 첨부하여 傅家の 族譜를 형성한다. 그리고 傅家와 婚約을 맺은 관계인 曹家를 설정하고 羅卜의 약혼녀로 曹家の 여식인 曹賽英을 위치시킴으로써 자연스럽게 曹氏 家門이 작품에 따라 들어온다. 어머니의 이름도 劉靑提로 확정하고 그녀에게 劉賈라는 남동생을 부여한다. 그 남동생은 典當業에 종사하고 있으며 아들 劉龍保가 있다. 이러한 점층적인 변화는 目連戲가 여러 지역을 거치면서 공연되는 과정에서 姓氏를 중심으로 모여 사는 전통사회의 면면을 흡수한 것으로 해석할 수 있다. 기타 회곡에 관한 논구는 3) 戲의 형성에서 다루고자 한다.

2) 공간의 형성

이승과 저승, 그리고 저승으로 가는 길과 天上이라는 다양한 장소가 번갈아가면서 目連戲의 배경으로 활용되는데, 본고에서는 공간의 확장이라는 측면에 초점을 맞추어 논의를 전개할 것이다. 공간은 원래 작품을 이루는 기호의 하나지만 그것이 완벽한 구도로 자신의 자리를 확보함으로써 목련희의 유기적인 성장이 보장되는 것이기 때문에 이에 유념할 필요가 있다고 본다. 戲臺의 규모가 큰 경우에는 3층으로 지어서⁸⁾ 天上과 이승, 그리고 저승을 표현하지만, 일반 규모의 공연에서는 單層 戲臺를 사용한다. 天上은 작품에서 상징적인 공간으로 傅相이 죽어서 간다는 언급만 있을 뿐 저승과 이승의 大小事에 간여하고 그것을 기획하는 全知者의 처소로서 암시적으로 등장한다. 이에 비해, 이승은 공연의 전반부에서 이야기의 배경으로 설정되어 羅卜이 어릴 적에 모친과 함께 생활하는 장면을 보여준다. 그리고 후반부는 저승으로 공간을 이동하여 目連은 출가하였고 어머니는 지옥을 헤매는 내용이 전개된다.

目連戲에서 등장인물은 원래 죽음이라는 과정을 거쳐 다른 세계, 즉 지하의 冥界로 轉移하게 되어 있다. 轉移의 여정은 계속되며 그의 生前의 善惡을 기준으로 다음 도착지의 수준이 결정된다. 불교적인 공간감을 반영하고 있으면서도 善惡을 가르는 평가기준은 불교의 修善功德이 아니라 儒敎의 윤리를 적용하기도 한다. 등장인물은 죽음을 경험하기 전에는 자신이 사후에 어떤 세계로 가는지, 예정된 세계가 있는 것인지조차 알지 못한 채 갖은 惡行을 범한다. 昇天이나 墮獄이란 본인이 死後에야 비로소 깨달는 결과이며 그들의 生前과 死後를 모두 알고 있는 것은 世尊과 관객뿐이다. 이러한 의미에서 目連戲의 관객은 神의 전지적 관점을 통해 타인의 인생을 관망하는 위치에 서있다.

신이 아닌 人間으로서 타인의 죽음과 죽음 이후의 세계를 관찰하는 혜택을 누리며 그 상황에 자신의 罪過를 투영하는 행위는 개인적으로는 자신의 삶의 過誤를 개선하고 집단적으로는 공동체의 질서를 교정하며 국가적으로는 백성을 敎化하는 효과를 가져온다. 그래서 目連戲는 공식적인 흥취보기라는 대중예술의 특징을 지녔으며 관객의 흥취보는 행위는 단지 욕망을 대리 충족한다는

8) 頤和齋에 소개하고 있는 3층 戲臺에서 清代 目連 宮庭戲를 공연한 적이 있다.

표면적인 의미를 지나서 反芻를 통한 自省의 기회를 제공하는 데로 나아간다. 타인의 실수와 그 처벌과정을 자신의 경험으로 전이시키는 행위는 유희요법과도 같은 카타르시스 효과를 가져오는 것이다. 이러한 맥락에서 볼 적에 죽음 이후의 공간을 삶의 공간과 병치시켜 전개하는 공간의 분할은 작품의 기능적인 측면에서 다대한 성과를 거두는 것이다.

본고에서는 目連戲의 특징적인 배경인 地獄을 중심으로 공간이 형성되는 메커니즘을 살펴볼 것이다. 우선 地獄과 天堂의 중간지대에 속하는 死後 첫 장소로 가보면, 눈앞에 江이 흐르는데 그것을 건너면 혹은 江邊에 있는 주점에서 물이나 술을 한잔 마시면 生前의 기억을 망각하게 된다. 지옥으로 끌려가는 중인 劉氏도 이 망각의 강을 건너는 시점에 다다른다. 그런데 작품에서는 강의 외형과 같은 풍광 묘사보다는 강을 건너는 수단인 세 개의 橋脚에 대해 구체적으로 기술하고 있다. 게다가 강을 건너도 과거의 기억을 망각하지 않으며 강변에는 주점이 없는 대신, 세 개의 橋脚은 生前에 행한 善惡의 정도에 따라 건너는 수준이 다르다. 첫 번째 金橋는 최고의 善者 혹은 巨富에게, 두 번째 銀橋는 버금가는 善者 혹은 평범한 富者에게, 그리고 마지막 세 번째 耐河橋는 惡者와 貧者에게 통행권을 허용한다. 즉 세 橋脚의 차이를 결정하는 기준은 善惡과 貧富에 있는 것이다.

한편 劉氏가 地獄으로 가는 여정은 어머니를 구하기 위해 뒤를 쫓는 아들이 경험하는 여정과 거의 일치하는데 阿鼻地獄으로 入城하기 전에 해당되는 공간을 간추려 보면, 먼저 金錢山을 지나고 그 다음으로 滑油山에 도착한다. 그리고 望鄉臺로부터는 안내자 白猿이 동행하며 이 즈음에서 耐河橋를 건너는 劉氏의 행방을 함께 보여준다. 이후로 目連은 黑松林, 寒冰池, 火焰山, 그리고 爛沙河를 지나가게 되는데 그 가운데 昇天門을 거치도록 설정되어 있다. 즉 아직 지옥에 도달하기 전, 지옥으로 가는 途中에 天上과 지옥이 갈라지는 입구가 존재하고 여기에서 天上行과 地獄行이 구분되는 중간적인 공간이 위치하고 있는 것이다. 이러한 공간의 설계는 다분히 인간세상의 공간분할 개념을 반영하고 있으니, 이승에서 저승과 천상으로 가는 과정에 목적지로 나아가는 出口를 배치한 것이 바로 그러한 특성의 표현으로 보인다. 재미있는 것은 바로 이 공간들이 《西遊記》 등에서는 西域으로 가는 여정의 모험장소로 변모한다는 점이다.

다음으로 異國 혹은 西域의 개념에 주의하여 보면, ‘異’라는 단어는 처음에는

단지 '다름 혹은 기이함'을 뜻하는 호기심의 대상이자 신기한 존재로 인식되었다. 그러다가 이 신기함은 점차 '나와 다르다'는 의미를 가지게 되고 여기에서 나는 正常이고 나와 다름은 非正常이라는 구조가 사회적 보편적 인식을 얻는 단계로 들어간다. 正常을 人으로 설정한다면 非正常은 非人이 된다. 그래서인지 異國의 백성은 半人半獸의 형상 혹은 날개가 달렸거나 얼굴이 배에 있는 모습으로 묘사되거나 그 특이한 행동이 부각되는 방식으로 소개된다. 이러한 非人의 형상은 일반 문학작품에는 등장하지 않고 志怪類에 주로 밀집되어 있다. 佛敎가 유입되고 공간에 대한 관념에 문화적 충돌이 일어나면서 설정된 西域과 地獄은 중국인의 상상력에 상당한 자극을 가한 것으로 보인다.

한편, 西域은 처음에 樂園이나 금광, 문화 선진국의 이미지로 각광받는다. 西域으로 가는 여정은 각종 이야기에 풍성한 소재를 제공해왔고 西天取經이라는 관용어까지 만들어졌다. 西域은 그곳을 향해 떠난 사람들이 오랜 세월이 지나 백발이 되어 歸鄉하는 멀고 먼 지역으로, 漢武帝 때 不老不死藥을 구하러 떠났던 異域과 맥락이 닿는다. 직접 가본 사람이 많지 않은 만큼 그에 관한 설화는 무수하게 생산되었으며, 떠나면 지점인 西域 혹은 異國이 목련회에서는 도리어 冥界로 가는 여정으로 편입된 현상을 보인다. 낮설고 기이하고 먼 공간이 地獄으로 가는 여정으로 편입되면서 그 공간에 살던 기이하고 이상한 半人半獸는 非人이라는 차원에서 地獄으로 편입되어 地獄의 간수로 돌변했던지 아니면 중간 여정에 남아서 求道者를 방해하는 惡의 세력으로 등장한다. 그 중에서도 牛頭馬面은 공포의 獄卒이라는 고정적인 이미지를 확보했고 모험심을 자극하던 다양한 공간은 고난과 고통의 産室로 변하면서 이제 善惡의 가치가 공존하는 개방적 공간은 점차 사라진다. 모든 西域異域이 地獄으로 편입되었다고 단정할 수는 없으나 그 중에 몇몇 지역이 地獄이라는 공간의 창출에 一助했다고 말하는 것은 그만큼 타당성을 지닌다.

地獄은 어머니 死後에 아들이 모친을 찾아 순회하는 공간으로 目連戲의 중심배경에 속한다. 이 공간에서는 餓鬼, 畜生 등 六道의 일부에 귀속되었던 추상적인 인도의 地獄이 중국의 형벌제도와 관료제도를 수용하면서 구체적인 중국적 지옥으로 변모하는 과정을 포착할 수 있다. 불경에서 '어머니가 餓鬼가 되었다'는 서술이 變文에 오면, '그녀는 阿鼻地獄에 떨어졌다'로 전환된다. 즉 目連戲의 불경과 변문 사이의 어느 시점에서 地獄이 새로 개입되었다가 變文에

와서 이미 방대한 분량으로 확장된 것이다. 전체적인 地獄은 층위별로 구분되어 있으며 그에 따라 다른 지옥명칭과 그곳을 관리하는 王의 칭호가 설정되어 있다. 그리고 층마다 수감된 죄인의 유형도 다르고 罪目도 다르며 그에 상응하는 刑罰이 각기 정해져서 형벌에 따라 지옥의 지형도가 달라진다.

이 즈음 死後세계가 무덤이나 황천 정도로 막연하게 인식되다가 어느 순간에 문득 地獄이라는, 그 지역을 대변하는 명칭을 갖게 된 현상에 대해 고찰할 필요가 있다. 사후세계를 지칭하는 지명으로는 黃泉/酆都/峨眉山 등이 거론되고 있고 가끔 水中의 세계가 지하에 편입되기도 한다. 酆都和 峨眉山은 사천지역에 존재하는 실제 地名이면서 막연하게 먼 곳, 죽어서 가는 곳이라는 引伸義를 가지고 있다. 그래서 사천성의 정확한 지역을 확인하려는 필요성과 상관없이 사후세계를 지칭하는 대표적인 지명이 된 것이다. 무덤을 위시한 공간이 地獄으로 확장된 것은 사후세계에 대한 인식이 구체화한 결과이면서도 내적으로 중요한 차이를 가지고 있다.

무덤은 살아 생전의 집이라는 공간이 죽음을 계기로 땅 속으로 그대로 들어간 형태의 공간관념을 보여주는데, 죽은 當事者는 사후에도 무덤이라는 地下의 家屋에서 현세에 누렸던 생활을 그대로 반복할 수 있다는 사유구조가 반영된 공간이다. 죽어서 더 좋은 것은 그 공간에서는 家人의 제재를 받지 않는다는 독립성이 보장되며 무덤의 주인은 이미 죽은 生前의 知人을 초대하여 宴會를 베풀 수 있고 때로는 現世를 넘나들며 이전 가정의 大小事를 간섭할 수도 있다. 死者라면 누구든지 무덤이라는 공간을 확보함으로써 이러한 생활을 보장받는다.

그러나 地獄은 지하의 감옥으로서 지하에 준비된 또 다른 성격의 私家가 아닌, 생전에 지은 罪의 수준에 따라 배정되어 가는 장소이다. 地獄은 생전의 행위 즉 연극을 보고 밥을 지어먹고 잠을 자는 일상이 반복되지 않으며, 死者를 기다리는 것은 엄중하고 잔혹한 형벌뿐이다. 地獄의 고통은 끝나지 않고 지속되는 영속성을 기본 특징으로 하며 고통이 끝나는 순간은 이승의 가족에 의해 盂蘭盆齋 등을 통해 구원을 받아야 가능하다. 이 점은 지옥에 있는 死者와 무덤에 살던 死者의 커다란 차이라고 볼 수 있는데, 가령 무덤이 있거나 무덤이 훼손되었거나 무덤을 아직 갖지 못한 鬼神은 자유롭게 인간계에 등장하여 적극적으로 人間之事에 간여하고 무덤을 단장해 줄 것을 요구한다. 그러나 地獄

에 있는 鬼神은 외부로의 출입이 통제되어 있기 때문에 수동적으로 人間 혹은 다른 神格의 도움을 기다릴 수밖에 없는 상황에 처해있다. 비록 昇天하여 天上에 거주한다고 해도 天上에서 人間界로 내려오는 일은 예외적인 경우에만 가능하니, 이렇게 각 공간의 경계가 엄격하고 往來가 부자유스러워진 상황이 문학 혹은 공연예술에 반영되기 시작한 것은 唐代 이후로 추정된다.

《山海經》 등 目連戲가 형성되기 이전부터 그 즈음까지 유통되던 典籍을 참조하여 보면,⁹⁾ 半人半獸는 異域國의 백성이거나 기이한 존재로 등장하는데, 이때에는 惡의 이미지가 개입하지 않았으며, 기이함이 惡으로 규정되지는 않는다. 그러던 것이 《西遊記》 등으로 오면 다시 西域으로 여정을 떠나는 동반자 혹은 西域에서 마주치는 전투의 대상으로 변신하게 되고 전투의 대상에 敵의 이미지가 가미되면서 서서히 善惡에서 惡의 색채가 진해진다. 目連戲에서 牛頭馬面은 죄인을 감시하고 처벌함으로써 地獄의 질서유지에 기여하는 무시무시한 모습으로 나타나며 악한 罪人을 괴롭히는 역할을 맡는다. 그가 대행하는 처벌은 生前에 저지른 죄목에 따라 그 정도가 결정되며 감금하는 장소의 성격도 죄목의 종류에 따라 배정되는 등 치밀하고 조직적인 지하세계가 체계화된다. 이렇게 地獄이라는 명사로 대변되는 가상의 공간을 상상력을 거쳐 형상화하고 조직화하였다는 점에서 目連戲가 담보하는 문화적 가치가 확대될 수 있다. 지옥을 논제의 중심으로 하는 목적도 표면에 드러나는 지옥의 外樣에 국한하지 않고 그 세계를 구성하게 된 제반 배경과 상상세계가 만들어진 후에 역으로 현실세계에 미친 영향력을 살피는데 있으며, 地獄을 고립된 공간으로 보지 않고 이승과의 끊임없는 소통의 장으로 볼 적에 그 세계가 가지는 의미를 찾을 수 있으리라고 본다.

9) 시대를 거슬러 지옥이 문학에 나타나는 상황을 짚어보면 4세기에 지어진 작품에는 지옥이 잘 나오지 않고 지옥이 나와도 체계적으로 정비된 공간이 아니다. 4세기부터 시작된 불교적인 자양분이 축적되어 작품에 반영된 예로는 아무래도 佛經이 첫 증거가 될 것이다. 《正法念處經》, 《佛說閻羅王授記勸酬修七齋功德經》, 《佛說罪業應報教化地獄經》, 《佛說盂蘭盆經》, 《十王經》, 《地藏菩薩經》, 《佛說善惡因果經》 등은 명칭 상으로도 지옥과의 관련성이 감지된다. 불경이 아닌 記 혹은 變文으로는 《金光明經冥報驗傳記》, 《唐太宗入冥故事》, 《冥報故事》, 《大目連連冥間救母變文》, 《地獄變文》, 《目連入地獄俗文(1317/342)》 등이 있는데 이 때부터 지옥은 이미 지하의 감옥으로서 生前의 惡行에 대한 처벌을 감수하는 공간의 성격을 가지고 있다.

중국의 地獄에 대해 張椿錫은 인도에서 전해진 지옥관념이 중국으로 오면서 규모는 작아졌고 형벌은 잔혹해졌으며 훨씬 다양해졌음을 지적했다. 그는 이 변화를 상상력의 결핍이자 극악한 중국의 형벌제도를 반영하는 것으로 해석하였다.¹⁰⁾ 地獄變相 등에는 관리복장을 한 政府官員이 判官으로 보이는 사람을 보필하면서 文件을 처리하고 있고 한 쪽에서는 죄인들이 牛頭馬面에 이끌려 갖가지 형벌을 당하고 있는 형국이 나온다. 지옥은 감옥의 역할을 성실히 수행하면서 이미 자체적인 善惡의 기준이 정립되어 있고 결국은 官僚主義를 구미한 현실사회의 여실한 반영으로서 구축된 것이다.

구체적인 형벌제도를 갖추었다는 것은 내부의 계급질서가 완벽하게 정비되었음을 의미하며 이것 또한 관료계급주의로 대변되는 중국의 정치사회를 반영하는 것으로 해석할 수 있다. 이승을 오가는 귀신 중에 머리를 풀어헤친 孤魂이 아닐 경우에는 대부분이 붉은 옷을 입고 모자를 쓰고 있다는 점이 바로 생전의 관료가 사후세계의 관료로 임명되어 마치 그곳에 부임한 것처럼 인식하는 특유의 사후세계관을 비추는 것이다. 이러한 鬼使의 숫자가 孤魂을 능가할 정도이며, 閻羅大王과 같은 거물은 이승에서 바치는 정성스러운 제사를 받고 孤魂의 害惡을 무마하는 모종의 협력을 취하고 있다. 그래서 타인을 살해하는 등 억울한 冤魂을 생성해내는 것이 이승의 罪에 속한다면, 지옥에 수감되어 복역하고 있는 孤魂을 임의로 放出하는 것은 저승의 罪에 해당하는 것이다.

3) 戲¹¹⁾의 형성

10) 張椿錫, 〈目連說話 중의 冥界新探〉, 東西文化交流 제 2집, 韓國敦煌學會, 도서출판 창강, 1999.2.

11) 戲는 虎 + 戈 + 豆라는 점에서 目連戲의 성격을 가장 잘 표현하고 있는 글자다. 호랑이 등 동물이 등장하고 창칼의 舞蹈가 수반되는 제사의식이 바로 戲 혹은 모인다는 의미에서 會로 표현되는 수많은 연행의 본질인 것이다. 이렇게 目連戲의 戲를 전통 공연예술을 총괄하는 의미의 戲曲에 사용된 戲로 읽을 적에, 그 다양한 면면을 파악할 수 있는 것이다. 만일 그것을 현재 연극의 개념으로 이해한다면 무대극으로 전해진 극히 일부의 目連戲만 이에 포함된다. 그래서 目連戲는 水龍會, 五猖廟會와 같은 會와도 통용되는 개념이며, 그것을 盂蘭盆會라고 하여도 目連戲를 의미하는 경향이 있다. 자연히 目連戲란 治癒 등을 목적으로 거행되는 祭儀의 모든 과정과 후대에 공연된 무대극, 그리고 각종 地方戲에서 들어있는 目連에 관한 戲曲을 망라하

목련회는 처음에는 盂蘭盆齋를 거행할 적에 모인 군중을 위한 餘興으로 행해졌던 것으로 추정되는데, 시대를 거슬러 오면서 공연예술의 발달과 맥을 같이 하면서 齋보다는 공연으로서의 비중이 점점 커진 것으로 보인다. 결국 어느 시점에 오면, 盂蘭盆齋가 공연의 처음 혹은 끝으로 흡수되면서 공연을 하는 목적이 일반 연극처럼 여흥 혹은 오락적인 수요를 충족시키는 것이라기보다는 영혼을 薦度함으로써 生者의 平安을 기원하는 데에 놓이게 된다.

이렇게 의식으로서 거행되던 目連戲는 唐宋을 거쳐 元代에도 계속되었을 것으로 추정되지만 그 시기의 극본은 발견되지 않았다. 雜劇의 형식이었다는 사실과 그 목록만 《行孝道目連救母》와 《目蓮入冥》으로 전해진다¹²⁾. 이 목록만 남은 상황에 대해 다양한 의견이 오가는데, 일군의 학자는 극본이 소실되고 목록만 남았다고 주장하고 일부는 처음부터 극본은 제작되지 않았다고 주장한다. 後者의 입장에 좀더 주의하여 보면, 애초에 문자로 기록된 극본을 만들지 않았던 이유는 바로 家傳으로 연기를 전수하는 전통 배우의 특성상, 목록만 작성한 공연일지 정도면 문자기록으로 충분했기 때문이라는 것이다. 문학적 선입견에 입각하면 이 의견은 반박의 여지가 농후하다. 그러나 워낙이 배우와 청중에 文盲이 다수였을 법한 공연이라는 점을 상기한다면 처음부터 극본을 작성하지 않았다는 가설은 설득력이 있다. 후대 연구자로서는 과거의 상황을 밝히기 위해 극본이 있었으리라는 추정을 하게된다. 공연상황을 예증하는 극본이 없으면 당시를 규명하기 어렵기 때문이다. 그러나 전통 중국희곡의 전승방식에 주의하여 상황을 조망해본다면 이를 둘러싼 의문이 다소 해결될 것이다.

주로 非專門 戲班이 농한기에 공연하는 경우가 많았던 목련회는 戲班에 한 두 명이 고작이었던 識者에 의해 필요한 모든 文字 업무가 처리되었는데, 문자 해독력이 이렇게 열악했던 상황이라서 배우가 자신의 대본을 가지고 외워서

는 개념으로 이해해야 한다. 최근 目連戲 연구자들이 내린 결론을 토대로 혼란스러운 개념의 유통상황을 추적하면, 문자로 기록되었으면 그것의 장르를 막론하고 모두 目連經이고, 공연이라면 어떤 형태든지 目連과 그의 어머니만 나오면 目連戲라는 것으로 수렴된다.

- 12) 周貽白은 《中國戲劇史長編》의 부록으로 실은 《中國戲劇本事取材之沿革》의 표에서, 〈妙相記〉는 目連이야기로 그 來源을 元明雜劇《行孝道目連救母》로 추정했다. 이것과 《目蓮入冥》은 현재 《錄鬼簿續編》에, 4折 1楔子에 一人主唱이었으며, 題目은 〈發慈悲觀音度生〉이고 正名은 〈行孝道目連救母〉라는 간략한 설명이 기재되어 있다.

공연을 준비하는 시스템은 거의 불가능했을 것으로 추정된다. 전통시기 연기를 전수하는 과정은 원래 문자 해독력이 관건이 아니었다. 더구나 雜技가 다량 삼입되어 있는 전통희곡의 경우에는 공연을 준비하는 데에 있어 극본의 중요성이 그렇게 크지 않았던 것으로 보인다. 唱科白이라는 희곡의 3요소 가운데 唱과 科는 신체적인 습득훈련을 통해 전수하는 요소에 해당하고 白은 口頭로 충분히 전달할 수 있다. 실제로 전통 희곡의 전승은 대대로 門中을 중심으로 전해지는 家傳과 사제간에 구술로 평생을 통해 전해지는 私傳의 방식으로 이루어져왔다. 그래서 극본이란 필수 불가결한 요소라기보다는 있으면 유용한 부수적인 참고자료로 인식되었을 가능성이 크다. 현재 전해지는 目連戲의 극본은 대부분 공연을 보고 나중에 기록한 것이지 공연을 준비하는 연출대본으로 보기는 어렵다. 그리고 그것은 공연을 그대로 기록하였다기보다는 다소 축약한 형태이며, 장기간 계속되는 공연의 일부를 기록하거나 기록자가 중요하다고 생각되는 부분을 중심으로 편집된 경우가 많다.

目連戲 最古의 극본으로 明代에 간행된 鄭之珍의 《勸善記》는 원제가 《目連救母勸善戲文》이다. 이 극본도 공연을 보고 기록했다는 점에서는 기타 극본과 동일하다. 그런데 기록자가 민간예술에 대한 識見과 문인의 기호에 대한 감각을 具有하고 있었기 때문에 文雅한 필치로 唱詞를 운새하고 忠孝節義를 주제로 부각시켰다. 이러한 노력으로 인해 目連戲는 흥행의 요소를 두루 보존한 상태에서 윤리성을 강화함으로써 識字層의 기호에 맞는 극본을 가지게 된다. 재미있는 현상은, 清代에는 역으로 공연이 이 극본의 영향을 받아 자체적으로 문학적인 제고를 추구하는 循環現狀이 발생했다는 점이다.¹³⁾ 물론 이러한 변화가 제의로서의 공연의 몰락을 의미하는 것은 아니며, 目連戲는 여전히 求福을 기원하는 행사로 거행된다. 하지만 이에 참여하기를 저어했던 高官과 文人계층을 讀本으로나마 目連戲 수혜자에 포함시켰다는 데에 적잖은 의의가 있다. 사실 目連戲는 男女가 한데 어우러져 여러 날 밤을 지낸다는 점 때문에 치유와 통합이라는 효과보다는 난잡하다는 인상을 먼저 심어주었다. 난잡한 目連戲를 教化라는 명분에 입각하여 변모시켰던 극본은 그래서인지 갈수록 주술성이 거세되고 文學讀本으로서의 傳奇작품을 모방하는 성향을 보인다.

공연과 극본의 출판은 이렇게 민간과 문인이라는 다른 계층의 미묘한 감정

13) 상계한 陳長文, 谷水, 趙蔭湘의 〈目連戲在徽州的產生與發展〉 참조.

과 의도가 혼합된 상태에서 진행되었으며 윤리적인 극본이 출간된 덕분에 目連戲에 대한 인식이 教化라는 외피로 포장되어 탄압을 피하는 효과를 발휘하였다. 일례로 目連戲의 孝道개념이 조상에서 국가로 확대되어 忠의 개념이 도입되는 것도 극본을 통해서 진행되는데, 직접적인 기록자료로는 清代 宮庭戲 《勸善金科》가 있다. 긍정적으로 보면, 주술성이 강한 儀式이었던 행사에 忠孝의 개념을 도입함으로써 目連戲가 사회의 질서유지에 필요한 정기적인 행사로 거듭 인식되는 계기가 마련되었고 그것의 지속적인 생존을 보장받는 전략에 성공한 셈이다. 사실 이러한 수용태도는 목련희의 생명력을 연장시킨 관건이다. 만일 그것이 首尾一貫되게 주술성만을 고집하고 윤리적인 요소를 배격했다면 전국적으로 유행하였던 祖上崇拜를 대신하는 戲라는 다양성을 보유하지 못했을 것이다.

불교 수용과정을 보아도 중국이 異文化를 수용하는 특성을 여실히 보여준다고 할 정도로, 모든 것이 혼재되고 타협되는 과정을 통해 그것의 異性을 약화시키면서 기존 文化에 同化되는 면모를 보인다. 解脫과 苦行으로 점철된 추상적인 인도불교가 중국에 전래되어 儒佛道의 면면을 적절히 구비한 중국적 불교로 거듭나는 과정은 그래서 목련희의 수용과도 밀접한 관련이 있다. 불교의 來世思想을 효과적으로 전달하기 위해 現世의 善行이 내세의 福을 보장한다는 現世求福의 원리를 차용했음은 周知의 사실이다. 여기에서 말하는 善行이 유교 윤리를 기준으로 결정되는 것은 지극히 당연한 일이다. 문맹이 다수인 중국인을 신도로 포섭하기 위해 불교 측에서는 盂蘭盆齋와 같은 의례를 거행할 적에 형식적으로는 연극의 외관을 도입하고 사상적으로는 유교 및 도교와 타협한 것으로 보인다. 종교적 가르침을 연극을 통해 표현하고 그것의 내부에 祭儀를 수용하였는데, 그래도 연극의 마지막은 한결같이 盂蘭盆齋로 귀결된다. 그리고 극의 중간 중간에 기존의 民間儀禮를 혼합함으로써 이질감을 완화한 형태로 전체 행사를 완성시키는 방식을 도입하고 있다.

目連戲가 거행목적에 따라 주제를 달리하는 양상을 정리하면, 불경 단계에서는 布教를 목적으로 하기 때문에 說經방식으로 教理를 효과적으로 전달하는데에 비증을 둔다. 그리고 布教의 효율성을 높이기 위해 孝이데올로기를 도입하였으며¹⁴⁾ 變文을 이용하여 目連의 이미지를 평범한 僧侶에서 孝心이 지극한

14) 사실 孝의 도입 이면에는 儒佛논쟁, 혹은 佛道 논쟁이라는 사상투쟁이 자리하고 있

孝子로 변신시킨다. 戲曲 단계로 오면 目連戲는 기존의 孝에 忠과 節을 첨가함으로써 教化에 도움이 되는 공연예술이라는 특성을 확보하게 된다. 구체적으로 家僕인 益利를 등장시켜 주인인 羅卜에 대한 충성을 보이게 하는데 明代 극본의 忠은 국가에 대한 충성을 의미하지 않는다. 節과 관련된 인물은 물론 羅卜의 약혼녀로 설정되며 그녀는 한번도 만난 적이 없이 尊姓大名만 전해 들었던 定婚者를 위해 守節을 단행하고, 改嫁를 피하기 위해 바구니가 되는 전형적인 烈女의 형상으로 묘사된다. 目連戲는 富商의 집안을 배경으로 하고 있고, 사이 사이에는 孫悟空이나 梁武帝, 岳飛, 東方朔 등의 민간에서 환영받는 존재들의 이야기가 대거 들어가 있지만, 전체적인 정조는 역시 忠孝節義를 두루 구비한 教化의 수단이라는 사실로 수렴된다. 清代에는 宮庭戲 극본이라는 특수성으로 인해 자연스럽게 忠에 대한 수요가 확대되었고 이 단계의 忠은 지배층에 대한 충성으로 의미가 확대되는 모습을 보인다. 宮庭戲 판본이 아닌 地方戲에 포함된 目連戲에서도 傅家의 고조부가 梁武帝의 정치자금에 대한 忠臣으로 등장하는 등 이를 정치적으로 수용한 사례들이 나타난다.

위에서 개괄한 것처럼 目連이야기는 사실 매우 간단한데도 그것이 장기간 공연될 수 있었던 원인으로는 齋와 관련된 종교적인 수요를 충족시키고 있다는 점을 들 수 있다. 하지만 그와 더불어 후대의 작품의 개량에 참여한 사람이 目連救母라는 핵심적인 모티프를 제외한 부분을 당시 유행하던 요소와 적절히 조합할 수 있었던 탄력적인 제작환경의 영향을 간과해서는 안 된다. 특히 제작환경의 이러한 자유로움을 통해 目連戲는 구시대의 공연물로 사장되기 전에 시대의 요구에 부응하면서 흥행성이 검증된 내용을 그때그때 흡수함으로써 장기간 유통될 수 있는 가능성을 확보했던 것이다. 결국 목련화는 作者가 구상한 내용을 순차적으로 기록하는 방식으로 제작된 것이 아니라, 기본적인 줄거리만 설정한 상태에서 그 중간 부분은 다른 요소를 대입해 넣을 수 있는 여지를 남겨두었다가 차후에 공연의 성격과 지역적인 정서를 고려하여 조합하였을 가능성이 크다.

또한 실제 공연에서도 어머니가 지옥으로 떨어지고 아들이 구해낸다는 기본 구조만 가지고 배우 혹은 종교인이 나와서 일정 정도의 齋를 지내고 나면, 그 외의 부분에 대해서는 그나지 엄격한 규정이 없었던 것으로 보인다. 地方戲마

으며 이에 관해서는 儒佛道 三敎의 交涉에 관한 측면을 자세히 검토할 필요가 있다.

다 목련희의 세부적인 구성에 차이를 보이는 것은 바로 이러한 제작방식에서 기인한 결과로 추정된다. 가령, 지역별로 安徽省에서는 儒敎的인 취지를 강조하여 禁忌 등이 철저히 지켜지고, 福建省에서는 완전히 道敎 儀禮에 흡수되어 주술적으로 발전한 현상을 사례로 들 수 있을 것이다. 다만 유념해야 할 것은, 目連戲가 지역의 정서를 반영하여 해당 지역의 공연예술로 거듭난 후에 村老를 위시한 識字層이나 해당 戲班의 관할로 넘어가는 순간부터 이러한 제작의 자유로움에 상당한 제한을 받았다는 사실이다. 목련희가 이와 같이 제작상의 자유로움과 일단 제작된 후의 엄정함이 길항하는 가운데 성장했기 때문에 현재의 지역별 특색을 구비한 目連戲 文化를 형성할 수 있었던 것으로 보인다.

일례로, 모친 사후에 三年 喪을 드리는 것은 본래 儒敎家禮로 佛敎가 본연의 儀禮에 집착하지 않고 중국 고유의 祖上崇拜 관념에 적응하는 과정을 확인할 수 있는 좋은 사례이다. 이런 현상은 당시 이미 극에 달했던 廢佛 등 불교탄압에 대응하면서 이끌어낸 타협점이며 祖上崇拜관념과 함께 다시 三災, 즉 전쟁, 기아, 그리고 질병을 물리치려는 주술성이 강한 행사로 확장된다. 목련희는 祖上崇拜 및 防災儀禮라는 거대 성분을 포괄하면서 전국적인 행사로 거듭나며 이 행사가 유통되는 지역마다 目連이야기도 함께 유포되었다. 각 지방에 전해진 目連은 해당지역의 토착민으로 매번 환치되는 현상을 보이며 그에 걸맞는 유적지도 마련되는 등 완전한 중국인, 그것도 여러 곳에서 동시에 現身하는 신적 존재로 변신하는 경향을 보인다.

3. 目連戲의 문화적 의미

공연의 목적인 조상의 영혼을 천도하는 것은 위에서 지적했듯이 目連戲의 흥행의 관건으로, 알고 보면 화가 난 祖上의 鬼나 孤魂을 달래서 그 害惡을 피하고 陰德을 얻어서 現世를 살아가는 一身의 평안을 추구하려는 現世求福의 욕망에서 발로된 것이다. 이렇게 되면 祭祀를 드리는 행위에도 돌아가신 부모님의 冥福을 빈다는 1차 목적 위에 冥福을 받으신 평안한 부모님으로부터 陰德을 받아 後孫이 잘 살기를 바라는 2차 목적이 이미 부가되었다고 할 수 있

다. 그리고 祭祀를 모시기 위해서 한 공간에 모인 가족이나 지역 구성원을 위한 음식과 오락이 마련된다는 점에서 目連戲는 제사와 동일한 성격을 지닌다. 목련회가 단순히 우리가 戲曲史에서 말하는 출판물이나 공연이 아니고 여러 가지 의미가 복합적으로 짜여진 하나의 문화현상이었다고 보는 관점은 바로 이러한 결과를 토대로 제기되었다. 娛神과 娛人의 기능을 함께 가지고 있는 이 행사에서 그 표면적인 형태인 戲曲과 일부분의 내용인 目連이야기¹⁵⁾만 분리시켜 연구하는 것이 불가능한 이유는 바로 여기에 있다. 필요에 따라서 제의와 주술적인 면이 강조되기도 하고 특정한 윤리와 관념형태를 주입하여 敎化의 목적을 드러내기도 하면서 전승되어온 모든 과정은 目連戲라는 하나의 현상이 중국의 문화에 적응하는 모습이자 그 안에서 획득한 문화사적인 의미인 것이다. 이러한 견지에서 본 장에서는 目連戲의 복합적인 의미를 다섯 가지로 구별하여 논술하고자 한다.

첫째, 목련회는 흔히 불교의 孝 개념과 함께 거론된다. 즉 불교에서 孝를 강조하는 불경을 제작할 적에 만들어진 《父母恩重經》, 《三世因果經》과 함께 《盂蘭盆經》이 제작되었다는 논리이다. 그것의 진실 여부를 접어두더라도 目連戲의 중심 이데올로기는 孝에서 출발하는 가족 윤리의 강조에 있다. 僧侶에게 孝子라는 성격을 부여한 것은 본래 儒佛 논쟁에 대한 방어 기제이자 儒敎 국가인 중국에의 적용방식이기도 한데 이는 목련회가 印度的인 성격을 탈피하고 中國的인 행사로 나아가는 문화수용의 방식을 보여준다. 동시에 이것은 장기간 전승되어오는 동안 孝를 강조하는 불교연극이라는 식의 단순하지 않은 多重的인 의미를 함장하고 있는 것이다. 예를 들면, 목련회는 순전한 민간의 오락물이라기에는 강한 이데올로기성을 보이는데 가령, 孝가 주입되면서 처음에는 가정내의 윤리라는 개념으로 출발하다가 점차 조상에 대한 孝, 즉 제사로 그 의미가 확대된다. 다시 孝의 의미가 忠으로 확대되는 시점에 이르면 敎化의 수단으로 강하게 거듭나는 현상을 보이는 것이다.

둘째, 이렇게 이데올로기가 주입되었다고 하더라도 사람들에게 즉각적인 필

15) 일부분의 이야기라고 한 이유는 目連敎事가 주요 근간으로 활용되지만 사이사이에 梁武帝, 岳飛, 西遊, 東方亮 등 몇 개의 단골로 삼입되는 이야기가 들어가기 때문이다. 실제로 安徽지역의 目連 五大正戲는 1본은 梁武帝, 2,3,4본은 目連記, 5본은 西遊記로 구성되어 있다. 극본도 남아있고 공연 테이프도 제작되었다.

요가 있거나 직관적인 호소력이 있지 않으면 그 효과를 거두기 어렵다. 그런데 목련회는 祭儀에 사용되는 경우가 많았기 때문에 기타 문화행사에 비하여 상당히 직접적인 수요를 확보하고 있었다. 여기에서 제의로서의 성격을 드러내는데, 孝의 개념이 당대의 부모에서 7대 부모 혹은 그 이상의 부모로 확대되어 孝의 범주가 家門으로 확대되는 단계에 목련회의 제의적인 수요도 절정에 달하는 것으로 추정된다. 제사가 유난히 많았던 전통시기 중국이라는 상황은 목련회와 같이 흥행성, 오락성, 윤리성, 교화성, 주술성을 두루 지니고 있는 행사가 儀式을 효율적으로 대행해준다는 점에서 환영받을 만한 여건이 조성되었던 것이다.

셋째, 그런데 제의라고 하면 제사만 지내면 되지만 목련회를 공연할 적에는 점을 치는 등 조상의 冥福을 비는 단계에서 나아가 조상의 陰德을 얻어 현세의 안위를 바라는 형태의 기원이 들어 있다. 이렇게 점을 치는 행위를 보면 이것은 죽은 사람을 위한 제의라고 보기에 다소 부적절한 면이 있으니 이미 산자의 미래를 예비하는 행위인 점술은 그래서 다대한 의미를 지니는 것이다. 결국 목련회는 죽은 사람을 위한 제의로 시작되었지만 산 사람을 위하는 기능이 강한, 娛神에서 출발한 행사였지만 娛人의 효과가 강화된 행사라고 정의할 수 있을 것이다.

제의를 효과적으로 거행하기 위해 가장 요구되는 것은 바로 주술적인 분위기라고 할 수 있을 것이다. 凶을 제거하고 吉을 받아들여려는 목적과 그것을 통해 공동체의 平安을 도모하고 病者를 치유하고 蕩子를 교화한다는 祭儀의 목적을 달성하기 위해서는, 공연 중에 배우나 관객이 죽거나 정신이 나가고 神位가 무너지며 불이 꺼지는 등의 초자연적인 현상에 의해 주술적인 공포성이 배가될 필요가 있다. 즉, 이것은 어찌면 제의를 실현하기 위한 하나의 수단으로 기능하였을 가능성이 크다. 目連戲의 경우 주술 자체가 연극을 하면서 동시에 진행되고 그래서 실제로 공연 중에 점을 친다. 점술방식에는 여러 가지가 있지만 封禁의식에 수반되는 달걀 점, 즉 공연이 시작되기 전에 달걀에 이름을 적어서 무대 밑의 관속에 넣어 두었다가 공연이 끝나면 나중에 꺼내어 달걀 표면에 그어진 금을 보고 자신의 운세를 판단하는 것이 흔히 행해졌다. 점을 치는 목적은 여러 가지가 있겠지만 자신 혹은 가족의 병을 치유하고 長壽를 기원하는 등 현세적인 욕망을 충족하기 위한 경우가 많았다.

넷째, 이데올로기, 제의, 그리고 주술이 目連戲에서 중요한 문화적 요소이지만 이러한 요소들이 종합되어 직관적인 설득력을 얻으려고 한다면 결코 빠질 수 없는 것이 바로 오락성일 것이다. 오락성은 文盲을 대상으로 하는 공연에서 필수 불가결한 요소이자 표현의 주요 방식을 결정하는 것인 만큼 흥행성과 직결된다. 수많은 관중을 밤새도록, 대부분의 경우에 몇 날 며칠 밤을 계속 공연에 잡아두어야 하는 목련회가 일주일이나 지나 공연이 종결되는 시점에 ‘구경꾼이 두 배로 늘어났다(觀者增倍)’는 사실은 그것이 가지는 제사에 대한 당위적인 의무감이나 문화적인 욕구 등등의 요건을 넘어서 ‘재미있다 혹은 볼거리가 많다’로 대변되는 오락성이 핵심적 요소라고 말할 수 있다. 오락적인 요소를 위해 目連戲는 우스개 소리 및 절묘한 묘기, 즉 雜技와 小戲라는 양 측면의 공략을 시도하는데 덕분에 목련회는 근원 서사에서 점점 멀어지고 삼입된 기타 장치들이 중심으로 부각되는 현상을 보인다. 제사인데 어찌 보면 즐거운 이 공연은 그 목적이 逐鬼逐疫에 있다 보니, 治癒를 필요로 하거나 장례의식을 거행해야 하는 경우에 자주 요청되었고 목련회의 오락성은 죽음 또는 疾病과 같은 厄運을 吉運으로 환원하여 남은 자에게 생존의 힘을 제공하는 再活 행사로서의 성격도 具有하게 된다. 직계 가족이 혹은 門中の 구성원이 死者가 되는 사건이 발생했으나 生死를 순환하는 目連戲와 같은 공연을 통해 죽음의 순간을 반복함으로써 고통을 완화시키고 덜 진지하게 느끼도록 유도하는 효과가 있었던 것이다. 결국 이것을 공연하면 死者의 영혼은 좋은 장소로 천도되고 동시에 生者는 모든 惡을 제거하고 활력을 제공받는다라는 믿음이 팽배했기 때문에 目連戲에 대한 수요는 전국적으로 급증해갈 수밖에 없었던 것이다. 이러한 점에서 목련회의 오락성이란 것은 흥행 위주의 오락물이 지향하는 일회성 오락과 차별되는 부분이 있는데, 어찌면 목련회의 문화적 의미는 바로 단순한 볼거리로서의 오락성을 넘어서서 삶을 지탱하고 유지하는데 도움이 되는 긍정적인 시각을 부여하는, 삶을 유지하는 원리로서의 생산적이고 지속적인 오락성으로 한층 확대되는 시점에서 찾을 수 있을 것이다.

마지막으로 다룬 정치성이란, 孝에서 출발한 이데올로기가 종족간의 조상에 대한 孝로 확대되었다가 국가에 대한 孝, 즉 忠으로 증폭되어 지배자에게 어필할 수 있었던 점을 의미한다. 이러한 孝의 의미확대를 통해 목련회는 사회질서를 유지하는 수단으로 인식되기도 하며 그러한 인식이 실제로 민간공연에 대

한 탄압정책에서 目連戲를 구하는 효과를 가져왔다. 이 효과에 일조한 것은 주로 극본이 표방하는 忠孝節義와 勸善概念인데, 목련회는 교통이 불편한 산악지대나 해안지역을 배경으로 성장했기 때문에 구체적인 내용에 대한 검열을 피할 가능성이 컸고 그래서 書面으로 기록된 극본이 표방하는 이데올로기는 유용한 참고자료로 사용되었던 것이다. 청대 宮庭戲에 오면 忠에 관한 부분이 대폭 증가되는데 이것은 문인사회에 수용되면서 만들어진 결과이며 원래 敘事의 순서를 바꾸고 군데군데 정치성이 농후한 故事를 삽입하여 240齣의 장편 희곡을 완성한다. 目連戲가 역대로 탄압이 극심하던 明初나 淸初, 그리고 民國 초기에 완전소멸의 운명을 피해왔던 것은, 궁벽한 산악이라는 지리적인 특수성을 제외하고도, 이와 같이 현실 지배계급에 큰 해악을 끼치지 않고 오히려 사회질서를 유지하는데 도움을 주는 教化라는 정치성을 보유하고 있다는 데에서 그 원인을 짚어볼 수 있을 것이다.

결국 目連戲란 상술한 다양한 층위의 요소들이 맞추어 놓은 하나의 문화적 복합물이었다. 目連戲라는 하나의 문화 현상이 만들어지기 위해 글자를 사용한 劇本도 사용되었고 공연도 필요했고 이데올로기도 요청되었고 실제로 사람들에게 직관적으로 다가갔던 주술성과 오락성도 포함되었고 결국은 教化에 도움이 된다는 정치적 效用性도 확보되지 않으면 안되었다. 이러한 다중적인 의미에서의 복합적인 구성이 있었기 때문에 오랜 기간 전승되어 오면서 소멸되지 않을 수 있었던 것이고 또 전국적으로 여러 계층에 걸쳐 그만큼 유행할 수 있었던 것으로 보인다. 이렇게 볼 때 중국의 희곡이라는 것이 어떤 경우에는 순전한 오락으로서의 기능을 중시하는 무대극도 있지만 그것은 단막 단막으로 나누어진 무대용 折子戲였고 그러한 무대극의 裏面에는 目連戲와 같은 형식의 민간전통을 기반으로 한 복합적인 문화현상으로서의 희곡전통이 있었다고 봐야 할 것이다. 다만 근대에 들어 미신탄압과 같은 몇 번의 전통문화 말살정책을 거치면서 안타깝게도 그 중의 대다수가 사라졌고,¹⁶⁾ 남아있는 것 중에서는

16) 다음은 현대 목련회 연출에 대한 戴云의 증언으로 2000년 7월 8일에 녹취한 내용의 일부를 발췌한 것이다. “중국의 목련회 연출은 50년대 초에 南方의 여러 도시에 아직 남아 있었는데 나중에 비판을 받게 되자 完整本을 연출하는 경우는 아예 사라졌죠. 60년대 초에 浙江의 小劇團이 北京에서 《女吊》를 연출해 아주 호평을 받은 적이 있어요. 그런데 文化大革命이 터지고 다시 엄청나게 비판을 받았어요. 그리고.....1984년에 湖南에서 目連戲 學術座談會를 개최하면서 祁陽縣에서 祁劇《目連

그래도 目連戲가 이러한 핵심적인 측면을 보유하고 있으면서도 가장 포착하기 쉬운 대상인 것이다.

4. 맺으면서

본고에서는 目連戲가 祭儀에서 공연예술로 확산되는 과정의 메커니즘을 살펴본 결과, 일정한 규칙을 찾아볼 수 있었는데 이것은 아마도 중국에서 戲曲이 형성되는 방식에 다른 하나의 패턴을 제공할 수 있을 것이다. 특정한 작품을 가지고 회곡을 만들면 그 회곡의 줄거리 자체를 크게 벗어날 수 없지만, 이렇게 祭儀를 가지고 작품을 만들 때에는 孝라는 기본 모티프를 설정한 뒤에 시작점과 끝점만 놓아두고 중간에는 자유자재로 여러 장치를 대입할 수 있는 가능성을 열어 둔다. 바로 이러한 방식을 전통 시기 회곡이 만들어지는 하나의 모델로 보고, 이야기, 공간, 戲라는 층위에서 인도에서 온 이야기가 중국인의 이야기로 완벽하게 변신하는 형성의 원리를 살펴보았다. 그 결과, 각각의 이야기는 당시 유행하던 이야기구조와 이데올로기를 설정한 상태에서 인물과 공간의 배치만 구조 조정함으로써 새로운 형태의 작품을 생산한다는 것을 발견했다. 그래서 目連戲라는 하나의 주제를 통시적으로 고찰하면 目連敍事 이외의 다른 敍事를 대입하더라도 세세한 차이를 걷어내면 본질적으로는 상통하는 변천과정을 겪고 있으리라는 가설로 다시 나아가게 되었다. 이에 대한 후속연구가 개진되기를 바라면서, 목련희로 다시 범주를 축소하여 그 형성의 메커니즘 및 문화적 의미에 대한 본고의 결론을 정리하고자 한다.

傳》을 7일간 공연했죠. 이 공연이 목련희가 禁錮된 후로 30여 년 만에 처음 연출된 것이었죠. 저도 가서 봤는데 굉장했어요. 아쉬운 것은 그 때 관람을 원하는 주변 지역 거주민들이 상당히 많이 모여들었지만 정부가 내부공연이라는 규정을 내세워 허락을 하지 않는 바람에 모인 학자들만 봤다는 거지요.” 戴云은 中國藝術研究院 戲曲研究所의 연구원으로 최근 清代 劇本《勸善金科》에 관심을 두고 있으며 그의 논문 목록은 다음과 같다. 〈目連戲劇本簡目〉,《民族藝術》, 1996/〈湘劇人日健連〉,《中華戲曲》17輯, 1994/〈論一卷珍貴的目連戲演出本--影卷《忠孝節義》〉,《戲曲研究》52輯/〈張照《勸善金科》(上下)〉,《戲曲藝術》, 1995. 3.4

明清 시기에 민간의 冠婚喪祭에 관한 儀禮의 성격에 맞춰 함께 공연되었던 것으로 전해지는 目連戲는 民國 시기 이후로는 그러한 역할을 대부분 상실하였으나, 福建 등지에서는 여전히 葬禮儀式을 대행하는 공연임을 볼 수 있다. 그리고 儀禮에 초빙되어 공연하거나 혹은 그것을 대행할 적에 공연의 길이가 連臺本戲나 折子戲 등으로 탄력적인 것은 수요의 성격과도 연관이 있겠지만 관건은 商人을 비롯한 공연 후원자의 경제적인 여유에 있다. 그러나 이 부분에서 目連戲가 다른 출판 및 공연과 구별되는 중요한 측면이 발견되는데, 즉 目連戲는 후원하는 자금이 줄어들면 자체적인 奉獻을 통해서라도 자금을 마련하여 지속적으로 거행된다는 점이다. 다시 말하면, 정책적인 탄압이 가해지지 않는 한, 공연의 규모는 줄어들더라도 아예 공연이 사라지는 일은 발생하지 않는 것이다. 왜냐하면 目連戲를 거행하는 목적은 문화적, 오락적 욕구를 충족시키는 것에 있는 것이 아니라 액막이 즉, 해당 지역의 疇과 災厄을 몰아내고吉하고 좋은 것을 받아들인다는 데에 있었기 때문이다. 그래서 이것은 돈을 받고 극단이 공연을 제공하는 소비자 위주의 공연물이 아니라 공연 주체가 곧 객체인, 즉 공연하는 배우도 혜택을 받고 공연을 보는 관객도 행사에 직접 참여하면서 혜택을 받는, 상호 결합적인 성격의 행사라고 할 수 있다. 따라서 目連戲는 공연을 주관하는 사람, 즉 같은 공간과 시간을 공유하는 모든 사람의, 造상 혹은 孤魂의 冥福을 빌고 그 陰德을 얻으려는 祈願이 모여서 이루어진 행사인 것이다. 이러한 이유 때문에 祭儀에서 출발하여 문학작품으로 분화되었다기보다는 배우와 唱科白을 갖춘 戲曲의 형식을 가지고 있으나 지속적으로 祭儀로서 공연되는 매우 종교적인 행사라고 간주해야 할 것이다.

目連戲는 중국에서 희곡이 만들어질 때 대개 그렇듯이 어떤 상업적인 목적을 가진 작가층에 의해 인위적으로 제작된 傳奇의 형태로도 존재하고, 또 민간 예술에 기반을 두고 제작된 일종의 집단 창작으로서 儀式性 演行의 형태로도 존재한다. 後者と 관련된 예로는 攤戲로 대변되는 儀式性 戲曲을 들 수 있을 것인데, 그 중에는 目連戲와 같이 讀本으로서 극본이 만들어진 예는 거의 없으며 순전히 薦度齋와 같은 공연 형태로만 남아 있는 경우가 많다. 반면, 目連戲는 明代라는 특정한 시기에 徽州 지역의 구성원들 몇몇이 민간문화에 대한 관심을 가지고 돈과 시간을 투자하여 문학작품으로 한번 상승을 시켰던 경험을 가지고 있다. 그러나 이 문학작품은 장시간 거행되는 공연을 戲文의 형식에 맞

취 압축한 형태에 지나지 않는다. 외관상으로는 呪文도 들어 있고 서사구조도 논리적으로 전개되며 忠孝節義를 표방한다는 점에서 문학적인 완성도가 높아진 것으로 평가할 수 있겠으나, 그것은 目連戲의 핵심이라고 할 治癒효과나 呪術性 및 종교적인 엄원이 결집되어 있지 않기 때문에 장기간의 전승을 가능하게 했던 흥행성공의 원인을 설명하는 데에는 충분치 않다. 目連戲의 경우 공연은 逐鬼逐疫을 통해 福을 기원하고 和平을 소망하는 儀式이라면 근본은 그러한 의식으로서의 주술성이 거세된 채 문장 자체에 내재한 主題로 집중되는 성향을 보인다.

목련회에서는 제의성이라는 것이 작품의 형태가 달라지더라도 처음부터 끝까지 중요한 요소를 이루고 있다고 말할 수 있다. 그 역사는 도식적으로, 魏晉 시대에는 비교적 간단한 齋의 형식으로 전파되다가 唐宋에서 元明清으로 이어지면서 다양한 演行이 혼합된 대규모의 공연예술로 확산되었고, 전통 공연의 소멸로 인해 근대 시기에는 다시 齋의 형식으로 생존하는 패턴으로 정리된다. 그런데 목련회와 같은 儀式性 戲曲¹⁷⁾이 무대극과 다른 점은, 무대극은 후원자가 사라지면 공연도 없어지기 쉬운 반면에 목련회는 후원자가 사라지면 공연의 주체와 객체가 함께 봉헌을 해서라도 행사를 지속적으로 유지시킨다는 점이다. 그래서 목련회를 통해서, 齋를 기반으로 했다가 연극계 공연으로 완전히 전환하는 것이 아니라 연극계 공연으로도 가지만 그것과 결합하였다가 상황에 따라 다시 齋로 돌아오는 과정을 볼 수 있다. 그런 점에서 이것은 민간문화의 지속적인 생명력이라고 표현되는 저변의 힘을 보여주는 적절한 사례라 할 것이다. 재미있는 사실은 현재 齋에 과거 戲로써 유통되던 행사의 흔적이 그대로 축약되어 있다는 점이다. 그러나 현재로서는 梁 혹은 唐代에 거행되었던 齋의

17) 目連戲가 儀式性 戲曲이라는 점을 강조하면 일각에서는 연극의 제의기원설로 그 중요성을 일축해버리는 경우가 있는데, 그것은 목련회의 기원을 설명하는 데에는 적절할지 모르지만 그것이 제의로서 지녔던 현재작용을 설명하기에는 적합하지 않다. 극이 제의에서 나와서 제의성을 탈피하면서 완전한 문학의 장르로 수용된다는 연극의 제의 기원설은, 수용의 전 과정에서 강한 종교성이 지속적으로 자리해왔으며 그것의 흥행에 종교적인 기원, 의례, 거행목적이 직접 간여해온 목련회를 총체적으로 설명하기에는 부적절한 기제인 것이다. 그것은 상징적인 차원의 제의가 아니라 현실 생활에 간여하는 현재작용이므로, 제의의 기능을 설명할 적에는 오히려 카니발 이론이 더 유용한 것은 바로 이러한 이유에 기인한다.

구체적인 양상을 단정할 수 없기 때문에 이에 대한 정확한 영향관계를 밝히기는 어려운 실정이다.

지금까지 목련회에서 극본의 도덕적인 측면이 공연에 대한 정부의 탄압을 피하는 생존전략으로서 기능하였다면, 공연의 求福적인 측면과 흥행성은 극본에 대한 구매력을 증강시키는, 상호보완의 관계에 놓여 있음을 고찰하였다. 일반적으로 목련회 연구는 극본을 중심으로 주로 진행되었고 공연에 관해서도 현지답사의 보고형식으로 나아갈 뿐 兩者가 전략적으로 제휴했던 교섭의 상승 효과에 대해서는 그다지 관심을 기울이지 않아왔다. 그런데 사실은 그것의 전국적인 흥행성공이라는 현상론적 의미를 규명하기 위해서는 공연과 극본이 공동으로 이루하였던 목련회라는 문화현상을 들여다보는 작업이 절실했던 것이다. 그 결과, 목련회는 단순한 연극을 넘어서서 그것의 종교적인 배경, 現世 求福에 대한 열망, 절기행사로서의 수요 및 경제적 후원관계가 복합적으로 얽혀 있는 儀式行事임을 파악하게 되었다. 그런 의미에서 본고에서 진행시킨 目連 모티프에 있어서 戲라는 의미를 다시 검토하는 작업이, 문학의 범주 내에서 극본 위주로 이야기를 분석하거나 이에 극본의 성립과 무관하게 공연만을 고집하는 기존의 연구경향을 벗어나 연극의 형태로 의식을 거행하는 수많은 중국 연행의 본질을 이해하는 데에 미력이나마 도움이 되었으면 한다.

【Abstract】

A Mechanism of Formation for Mulien Opera

Kim, Yong-ji

This article is regarding research methodology of Chinese popular culture and it attempts to elaborate Mulien culture which was widespread throughout the first half of 20th century. Mulian culture was initiated from Buddhism, more accurately the stories of Buddhism and it had continuously absorbed various kinds of local religious characteristics through the several stages of transformation such as 變文, 寶卷 and theatrical drama. This phenomenon was carried out through the basic life styles of common people so that if we look these transformations from the perspective of contemporary literature, it is a quite similar to what has become the modern status of ritualistic drama also known as 迎神賽社. Here, 迎神賽社 meaning ousting of bad lucks in order to invite good lucks. Thus, in the common thought of Chinese people, the culture of Mulien was not only just experiencing or accepting a piece of literature, this transformation should be better recognized as a part of ritual procedure which was created and digested through the mixtures of Buddhism and local Shamanism. This is the main point of this article, which it concentrates to differentiate the gap of what Mulien culture in the view point from simple literature interpretation against somewhat comprehensive appreciation of Mulien culture as a form of ritual procedure. Therefore, in this article, the big question comes in place as that the different interpretation is it a simple literature or is it a complex product of religious ritual

procedure as well as a form of literature is needed to be refuted as the questions of what is literature and religion? and how these factors have influence the development of Chinese popular culture.

As the first step to explain this transformation of Mulien culture, this article has cautiously separated Mulien culture into two distinctive stages an elaboration of its origination and subsequently the alteration periods. And, in more detail, this article specifically tries to answer the alteration periods or development of Mulien culture into two distinctive areas often called as ritual opera and literature. Therefore, this article should be regarded as an approach to settle confronted questions of double-faced interpretation for one particular phenomenon which has had revealed two different perspectives to the peoples who have approached this phenomenon into two different points of view known as ritual opera and literature regarding this particular cultural event. For those reasons, this article tries to dwell a bit more into the dangers involved in the lopsided interpretation of certain texts and the hasty conclusions of a phenomenon which could have much wider and deep interpretations in its true nature. Therefore, this article is devoted to carefully sort out some potential discrepancies and lopsided inception of this culture movement known as Mulien culture in order to propose many other valuable interpretations which could bring this argument into an another level.