

李漁의 音律論과 通俗性 小考

— 《閑情偶寄》를 중심으로*

朴成勳**

<目 次>

1. 서론
2. 음률과 통속성
 - 1) 음률의 철저한 준수
 - 2) 음률과 통속성의 실현
 - (1) 上聲字의 실제적인 운용
 - (2) 拗句의 난점 해결
 - (3) 入聲韻脚의 사용 제한
 - (4) 集曲의 文理추구
3. 결론

1. 서론

중국 古典戲劇의 가장 큰 공연 특징은 춤과 노래로써 스토리를 연출하는 것이다. 고전희극 속의 노래부분을 曲이라고 하는데, 역대로 중국 고전희극은 곡의 우열을 작품의 우열기준으로 삼았다. 중국고전 희극은 배우가 주로 노래를 통해서 관중들에게 자신의 감정과 스토리의 전개를 전달하는데, 곡의 창작은 작품의 성패를 좌우하는 매우 중요한 요소라고 할 수 있다. 때문에 노래를 잘하는 것이 중국 고전희극 배우가 되기 위한 첫 번째 조건이기도 했다. 훌륭한 극작가가 되려면 이러한 희극 속의 노래 부분을 잘 창작해야 했으며, 무엇보다도 음률에 능통해야

* 본 논문은 2012년도 숙명여자대학교 교내연구비의 지원을 받아서 제작되었음.

** 숙명여자대학교 중어중문학부 교수

했다. 회극 속의 노래부분을 곡문(曲文)이라고 하는데, 曲文은 곡보(曲譜)의 음률에 따라 글자를 채워서 문장을 만든다.¹⁾ 곡문의 창작은 중국의 전통 시가(詩歌)의 창작 방법에서 발전한 것으로 전사(填詞)할 때는 글자들의 평측(平仄)과 압운(押韻) 등의 까다로운 음률을 준수해야 했다. 그런데 明代부터 극작가들은 회곡을 창작할 때, 지나치게 문학성을 추구하고 古詩나 변려문 및 전고 등을 사용하여 이화(雅化)시키는 경향이 있었다. 특히 《향낭기(香囊記)》²⁾의 등장 이후부터 회극 속에는 극작가들이 자신의 재학을 드러내기 위해 이러한 경향이 더욱 심해졌다. 회극은 일반 대중 앞에서 공연에 적합한 것이 아니라, 개인 위주의 읽기위한 문학으로 변질되기도 했다. 고전회극 속에서 곡문은 기본적으로 회극의 본질을 규명하는 중요한 요소이다. 극작가나 관중의 곡문에 대한 이해가 회극의 창작과 유행 및 발전을 결정하는 중요한 역할을 한다고 볼 수 있다. 명말에 태어나 청초까지 활동한 이어는 극작가이자 연출가였으며, 직접 극단을 조직하여 전국을 순회하며 공연하였다. 말년에는 《閑情偶寄》라는 저서를 남겼는데, 그 속의 〈詞曲部〉와 〈演習部〉 및 〈聲音部〉에 자신의 회극이론을 집대성 하였다. 당시 그의 회극 작품들은 대대적인 인기를 누리며 雅俗을 불문하고 전국적으로 유행했으며 해적판까지 나돌았다. 또한 그의 회극이론은 중국 회극사에서 최초로 전면적이고 체계적인 것으로 평가되고 있다. 이어의 회극이 당시에 성공한 이유는, 관중들의 눈높이와 취향에 잘 맞게 통속적이고 오락적인 작품을 창작했기 때문이었다. 제재는 주로 남녀간의 애정을 중심으로 일상적인 것에서 취했고, 문장은 평이하면서도 문학성을 추구했으며, 공연에 적합한 작품을 창작했던 것이다. 그는 “곡문의 창작은 상연을 위한 것(填詞之役, 專爲登場)”³⁾라는 대전제 아래 자신의 회극이론을 전개하였다. 그의 회극이론 밑바탕에는 회극의 창작과 공연이 생업이었고, 생계를 위해 많은 관중들이 공연을 보도록 하는 것이 작용했다. 그는 자신의 경험을 바탕으로 회극의 성패는 음률이 아니라 바로 결구라고 주장하였다.⁴⁾ 그는 結構를 제일로 인

1) 곡보에 맞춰 글자를 채우는 것을 전사(填詞)라 한다.

2) 邵璨이 《香囊記》를 지었는데, 그는 작품 속에 대량으로 《詩經》과 杜甫의 詩 구절들 등을 삽입하여 봉건예교를 선양하였다. 자세한 내용은 줄고 〈이어의 회극교육론〉 《중국문화연구》 제 20집, 2012.6 참조.

3) 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之四》, 〈演習部·選劇第一〉, 73쪽.

식하였으며, 다음으로 곡문의 사체와 음률을 언급하였다. 〈사곡부〉의 체례를 보면 結構第一, 詞采第二, 音律第三, 賓白第四, 科譚第五, 格局題六의 순서로 되어있다. 결구제일 속의 항목에는 ‘戒諷刺’ ‘立主腦’ ‘密針線’ ‘減頭緒’ ‘戒荒唐’ ‘審虛實’의 항목이 있다. 결구제일의 항목들을 살펴보면 극작가가 극을 창작할 때 전체적인 구상과 제재의 선택 및 줄거리의 안배 등에 해당하는 내용들이 대부분이다. 이어지는 회곡창작의 요소 가운데 결구를 우선순위로 삼았지만, 결코 사체나 음률을 중요성을 인식하지 않은 것은 아니었다. 그는 “정절의 신기백출과 문장의 변화무궁은, 모두 곡보 속의 정해진 격식을 벗어날 수 없다⁴⁾”라고 음률론에서 언급하고 있다. 극의 구상과 스토리 전개 및 구성이 결구와 관련되어 있지만, 스토리의 전개와 인물들의 감정 등을 관중에게 전달할 때 곡문을 빼놓고는 성립될 수 없다. 그리고 인용한데로 곡문의 창작은 또한 음률을 빼놓고는 성립할 수 없다. 결구가 사람의 뼈대고 곡문이 살이라면 음률은 피에 해당한다고 할 수 있을 것이다. 기존의 이어의 회곡 이론에 대한 연구를 살펴보면 음률론에 대한 연구는 많이 부족한 편이다. 이에 필자는 《한정우기》 속에 언급되어 있는 음률론의 내용을 근거로 곡문과 관련된 통속성의 추구 및 실현을 규명해 보았다.

2. 음률과 통속성

생업이자 생계의 수단이 회곡의 창작과 공연이었으므로, 이어는 관중들의 회곡에 대한 이해와 감상능력을 매우 중요시했다. 보다 많은 관중을 확보하기 위해,

- 4) “결구란 공을 이끌고, 상을 새기는 것의 앞이며, 운을 택하고 종이 위에 붓으로 적는 것의 시초다. ... 일찍이 내가 뛰어난 작가가 지은 것을 읽어 보았는데, 애석한 것은 그가 고심하여 고안하고 애써서 계획한 것이었지만, 음악에 연주되어 배우에 의해 공연되지 못한 점이니, 음을 살피고 율을 조화시키는 것이 어려운 것이 아니라, 결구 전체의 규모가 좋지 않았기 때문이었다”.(至于結構二字, 則在引商刻羽之先, 拈韻抽毫之始. …… 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.
- 5) “情事新奇百出, 文章變化無窮, 總不出譜內刊成之定格”《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.

이어는 일찍이 희곡의 곡문에 대해 특히 통속성을 강조하였다.⁶⁾ 이어는 희곡의 통속성 추구가 관중의 확대를 가져올 수 있다고 인식하였고, 자신의 희곡이론 속에서도 희곡 문장의 평이성을 추구하여 관중을 雅俗共賞으로 확대하였다.

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.⁷⁾

인용문에서 언급하고 있듯이 이어는 관중의 대상을 독서인을 포함하여 부녀자와 어린아이까지 포함하고 있다. 그러므로 곡문의 문체는 평이함을 추구해야 한다. 희곡은 시간의 제약을 받는 예술이므로 한번 지나간 장면은 다시 재현되지 않는다. 배우가 노래하는 곡문이 이해하기 어렵다면 관중들은 다음 장면을 계속해서 이해하기 어렵게 된다. 관중의 눈높이에 맞춰 이해하기 쉬운 통속적인 언어를 구사해야 한다는 것이다. 곡문의 문체에 대한 이론은 《閑情偶寄》의 〈詞曲部·詞采第二〉의 항목에 상세하게 언급되어 있다. 〈詞采第二〉의 항목에는 ‘貴顯淺’, ‘重機趣’, ‘戒浮泛’, ‘忌填塞’ 등이 있는데, 내용은 곡문의 평이함과 생기 있고 흥취 있는 표현을 강조하고, 진부하고 판에 박은 듯한 표현들을 경계하고 있다. 사채의 항목들은 기본적으로 ‘貴顯淺(평이함을 드러내는 것을 귀하게 여긴다)’을 중심으로 구현되어야 한다. 곡문의 문체에 대해서 이어는 기본적으로 통속성을 추구하고 있다. 그런데 앞에서 살펴 본데로 곡문은 음률과 유기적으로 결합되어 있다. 곡문은 정해진 규율의 곡보를 바탕으로 창작되어야만 한다. 그렇다면 곡문의 통속성 추구하고 음률은 어떠한 관계를 가지고 있는 것일까?

6) 이어 희곡의 곡문에 대한 오락성 및 통속성과 공연성은 즐고 〈이어의 희극관중론〉 《중국문화연구》 19집, 2011.12를 참조.

7) 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》, 〈詞曲部·詞采第二〉, ‘忌填塞’, 28쪽.

1) 음률의 철저한 준수

이어는 “문장을 지을 때, 곡보에 따라서 글자를 매꾸는 작업이 가장 즐거우며, 또한 그 작업이 가장 힘들다⁸⁾”고 언급하고 있다. 그는 곡문을 창작할 때 음률은 갈피를 잡을 수 없을 정도로 어렵다고 고백⁹⁾하기도 하였다. 그러나 그는 음률의 철저한 준수를 강조했다. 그가 희곡의 음률을 철저히 준수하라고 역설한 것은 일차적으로 음률이 희곡의 본질을 규정하는 기본적 요소이기 때문이다. 그는 특히 曲譜를 곡문을 창작하는 밑그림으로 제시하고 있다.

曲譜는 填詞의 밑그림으로, 아녀자가 刺繡를 놓는 꽃무늬 본과 같다. 꽃 한 송이를 본떠 놓으면, 꽃 한 송이를 수놓고; 한 잎을 그려 놓으면, 한 잎을 수놓는다. 졸렬한 것이라도 조금도 뺄 수 없으며, 교묘한 것이라도 약간 덧붙일 수 없다.¹⁰⁾

본에 따라 표주박을 그린다는 말은, 결국 填詞를 위해 말한 것과 같다. 그 妙는 본에 의거하는 속에서, 훌륭하고 나쁜 것이 구별되어 나오는 데 있다. 약간이라도 한 실의 출입이 있게 되면, 표주박 모양은 동그랗지 않게 되고, 네모에 가깝지 않으면 납작한 것과 비슷하게 될 것이다. 표주박이 어찌 그리기 쉽겠는가! 明朝의 삼백년 동안에, 표주박을 잘 그린 자는, 오직 湯顯祖 밖에 없지만, 그도 聲韻이 간혹 틀리고 字句의 多寡가 맞지 않은 병폐가 여전히 있다.¹¹⁾

- 8) “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, 32쪽.
- 9) “填詞의 道에는, 句의 長短과 글자의 多寡, 소리의 平·上·去·入 및 韻의 清·濁·陰·陽에, 모두 일정한 格이 있다. 긴 것은 조금도 짧게 할 수 없으며, 적은 것은 한 글자라도 더할 수 없다; 또한 훌연히 길어졌다 짧아졌다 하며, 때때로 적어졌다 많아졌다 하여, 사람으로 하여금 갈피를 못잡게 한다. (至於填詞一道, 則句之長短, 字之多寡, 聲之平上去入, 韻之清濁陰陽, 皆有一定不移之格. 長者短一線不能, 少者增一字不得; 又復忽長忽短, 時少時多, 令人把握不定.)”. 《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》, 32쪽.
- 10) 曲譜者, 填詞之粉本, 猶婦人刺繡之花樣也. 描一朵, 刺一朵; 畫一葉, 綉一葉. 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》, ‘凍遵曲譜’, 38쪽.
- 11) 依樣畫葫蘆一語, 竟似爲填詞而發. 妙在依樣之中, 別出好歹. 稍有一線之出入, 則葫蘆體樣不圓, 非近於方則類乎匾矣, 葫蘆豈易畫者哉! 明朝三百年, 善畫葫蘆者, 止有湯臨川一人, 而猶有病其聲韻偶乖 字句多寡之不合者. 전계서.

희극의 곡문을 짓는데 밑그림이 있다는 것은, 극작가에게는 속박이자 자신의 재능을 펼칠 기회가 될 수 있다. 밑그림에 수를 놓듯이, 표주박을 본에 따라 그리듯이 정확히 음률을 맞추면 훌륭한 곡문을 창작할 수 있을 것이다. 희극의 음률은 분명 까다롭고 어려운 것이지만, 희극을 다른 문학 장르와 구분 짓는 중요한 요소이므로 철저히 지켜야 한다는 것이다. 인용문에서 당현조를 언급한 것으로 보아, 음률의 정확한 준수여부가 극작가의 재능과 작품의 우열을 결정하는 중요한 요소임을 알 수 있다. 이어는 극작가는 자신의 창작재능을 희극의 음률에 적극적으로 능동적인 자세를 취할 것을 제시하였다.

그러나 꽃의 본에는 정해진 양식이 없으며, 날마다 틀러지고 달마다 새로워 질 수 있다: 곡보는 오래 될수록 좋은 것으로, 조금씩 새로움을 추구하다보면, 지극히 적은 차이가 나중에는 큰 오류를 이루게 된다. 내용의新奇百出과 文章의 變化無窮은, 결국 曲譜 속의 이미 만들어진 定格을 벗어나는 것이 아니다. 文人을 속박하여 재능을 스스로 펼치지 못하게 하는 것이, 바로 曲譜이며: 劇作家를 厚待하여, 재능을 홀로 펼치게 하는 것도, 또한 曲譜인 것이다.¹²⁾

인용문에서 이어는 극작가는 곡보에 따라 填詞를 하지만, 결코 피동적으로 곡보의 제한을 받지 말고, 적극적으로 능동적으로 자신의 재능을 펼칠 것을 강조하고 있다. 극작가는 음률을 지키면서도 창조적으로 자신의 창작재능을 발휘하고, 규칙을 넘지 않으면서도 효율적으로 음률의 규칙을 이용하여 희극의 본질적 미학을 추구하라는 것이다.

이어가 희극의 음률을 철저히 이해하고 지키라는 것과 적극적으로 능동적인 자세를 요구한 것은 당시 극작가들의 무분별한 모방을 경계한 것이기도 했다. 음률 문제를 둘러싸고 이어는 당시에 극작가들이 《北西廂》을 개편하여 만든 《南西廂》을 무분별하게 모방하는 태도에 일침을 가하였다. 《북서상》은 北曲을 바탕으로 元

12) 然花樣無定式, 儘可日異月新: 曲譜則愈舊愈佳, 稍稍趨新, 則以毫釐之差而成千里之謬. 情事新奇百出, 文章變化無窮, 總不出譜內刊成之定格. 是束縛文人而使有才不得自展者, 曲譜是也; 私厚詞人, 而使有才得以獨展者, 亦曲譜是也. 《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.

代에 왕실보가 지은 집극 《서상기》를 의미하며 북본 《서상》으로 일컬어지기도 했으며, 《남서상》은 원대 이후에 南曲을 위주로 개편된 《서상기》로 남본 《서상》으로 명명되기도 했다.

희곡의 음률의 훼손은, 《남서상》에서 시작한다. 모든 극작가는, 응당 《남서상》을 경계로 삼아야 하며, 그것을 취하여 범으로 삼으면 안 된다. 음률만이 아니라, 文藝 또한 그것을 취하면 안 된다.…… 문장의 아름다움과 음률의 오묘함은, 《북서상》을 뛰어 넘을 만한 것이 없다. 남본이 한 번 세상에 나온 후, 지극히 아름다운 것이 지극히 아름답지 않은 것으로 변했고, 오묘한 것은 지극히 오묘하지 않게 되었다.…… 북본은 곡사가 호방하여, 사람들이 칭찬하고 흠모하였다. 그러나 악기로 연주해보면, 무대에서 공연하기에 불편하며, 弋陽調나 四平調에 적합하고, 崑曲調에 적합지 않은데, 이는 북곡에 속하고 남곡에 속하지 않기 때문이다.…… 북본은 비록 아름다우나, 吳音(남곡)으로 연주할 수는 없는 것이다. 《남서상》을 만든 자는, 이런 결함을 메꾸고자, 그것(북서상)의 문사를 분해하고, 대사(白)을 덧붙혀, 북곡을 바꾸어 남곡으로 만들어, 이 극(남서상)을 만들어 낸 것이다.…… 지금의 이 극을 보는 자들은 단지 관목(關目)이 사람을 감동시키고, 곡사가 귀를 즐겁게 하는 것만을 알 따름이다. 또한 일찍이 세심하게 그 품미를 맛보고, 깊이 그 문사를 살폈겠는가? 만약 옛 것을 공부하는 사람으로 하여금, 《남서상》을 읽도록 하면, 구구절절, 책을 없애고 코를 막고서, 더러운 기로 사람을 오염시킨다고 비난하지 않을 수 없을 것이다. 만약 이 극(남서상)의 사곡이 문리가 통하지 않는 것이, 그것이 북본을 취하여 덧붙이고 삭제한 것이기 때문이라고 말한다면, 여기저기에서 자르고 덧붙인 것이므로, 자연히 유창하고 적절하지 못하게 되며, 비록 극작가 재능과 역량이 있다하더라도 펼칠 수 없을 것이다.…… 더욱 기괴한 것은, 지금의 극작가들이 그것(남서상)이 梨園(-당시의 희반, 극단을 의미)의 입에 익숙하고, 극을 보는 사람에게 습관이 되어, 이 곡(남서상)을 희극 가운데 제일로 보고, 범으로 취하고, 곡을 짓는 전례로 삼는 것이다. 填詞한 曲文이, 무릇 음률의 규칙에 맞지 않아, 다른 사람이 그것을 비난하며 물으면, “나는 《남서상》의 어느 折속의 어느 구절을 근거로 사용한 것이니, 어찌 틀렸겠는가!”라고 대답한다.…… 《남서상》의 毒이, 언제나 그칠 것인가!¹³⁾

13) 詞曲中音律之坏, 坏于《南西廂》。凡有作者, 当以之爲戒, 不当取之爲法。非止音律, 文藝亦然。……其文字之佳, 音律之妙, 未有過於《北西廂》者。自南本一出, 遂變極佳者爲極不佳, 極妙者爲極不妙。……北本爲詞曲之豪, 人人贊美, 但可被之管弦, 不便奏諸場上, 但宜于弋陽、四平等俗仗, 不便強施于昆調, 以系北曲而非南曲也。……此北本雖佳, 吳音不能奏也。作《南西

위의 인용문은 당시 희곡의 음률에 대하여 많은 정보를 제공하고 있다. 당시에 희곡의 음률은 주로 남곡을 위주의 하였음을 알 수 있다. 《북서상》은 북곡이며 남곡인 崑曲調에 맞지 않는다고 이어는 분명히 밝히고 있다. 또한 당시에 崑腔이 유행하고 있음을 알 수 있다. 당시에 이어는 남곡과 북곡의 음악적 특징과 음률을 정확히 이해하고 있었다. 《남서상》을 무분별하게 모방하여 곡문을 짓는 극작가들은 남곡과 북곡의 음률을 구별하지 않고, 곤강의 성률을 무시했던 것이다. 그들은 단지 “관목(關目)이 사람을 감동시키고, 곡사가 귀를 즐겁게 하는 것”에만 치중하여 음률을 무시하고 곡문을 창작하는 오류를 범했다. 곡문의 창작이 음률을 지키지 않고 “문리가 통하지 않게 되는(詞曲情文不浹)” 결과를 가져오면, 관중들은 결국 “책을 덮어 버리고 코를 막고서, 더러운 기로 사람을 오염시킨 것을 질책 할(未有不廢卷掩鼻, 而怪穢氣熏人者也)” 것이다. 이어는 극작가는 적극적이고 능동적인 자세를 가지고서 음률을 준수하면서 재능과 역량을 펼칠 것을 강조하고 있다. 이어는 위의 인용문에서 음률에 대한 철저한 이해와 준수를 강조하고 있는데, 그것은 바로 곡문에 젖어들어 곡문의 文理를 통하게 하도록 해야 한다고 강조하고 있다. 즉 곡문과 음률은 유기적으로 결합되어 있는 것이다. 이러한 그의 태도는 오랜 창작과 연출의 경험에서 나온 것이라고 할 수 있다. 까다로운 음률을 지키면서 곡문을 창작하기란 여간 어려운 작업이 아닐 것이다. 이어는 철저하게 음률을 지킬 것을 강조하면서도, 어렵고 까다로운 음률들을 자신의 창작과 연출경험을 바탕으로 효율적이고 평이하게 운용하는 방법론을 새롭게 제시하여 극작가들이 적극 활용하도록 하였다. 이러한 음률론의 제시는 희곡의 통속성과도 연결된다. 그의 음률론은 관중들이 곡문의 문리를 쉽게 이해하고 극을 즐겁게 감상하는데, 곡문 자체의 통속성 및 오락성과 더불어 중요한 역할을 한다고 볼 수 있다.

廂》者，意在補此缺陷，遂割裂其詞，增添其白，易北爲南，撰成此劇，…今之觀深此劇者，但知關目動人，詞曲悅耳，亦曾細嘗其味，深繹其詞乎？使讀書作古之人，取《西廂》南本一閱，句櫛字比，未有不廢卷掩鼻，而怪穢氣熏人者也。若曰：詞曲情文不浹，以其就北本增刪，割彼湊此，自難帖合，雖有才力无所施也。…更可異者，近日詞人因其熟于梨園之口，習于觀者之目，謂此曲第一當行，可以取法，用作曲譜；所填之詞，凡有不合成律者，他人執而訊之，則曰：“我用《南西廂》某折作對子，如何得錯！”…則《南西廂》之流毒，當至何年何代而已乎！
전계서, 小序.

2) 음률과 통속성의 실현

이어는 까다로운 음률들은 편리하고 효율적으로 변화시켜 운용하였다. 이러한 음률의 활용을 사용해 곡문의 文理를 효과적으로 통하게 하였고, 아울러 관중들이 극을 쉽게 이해할 수 있도록 희극의 통속성을 추구하였다. 그는 창작과 더불어 가반을 구성하여 직접 배우들을 훈련시켰고 전국을 순회하며 극을 연출한 경험이 있었다. 이러한 직접적이고 다양한 연출경험은 희극의 음률을 실제적이고 효과적으로 사용하여 관중이 극을 쉽게 이해하는데 도움이 되도록 하였다. 그는 까다로운 희극의 음률들을 실제적이면서도 쉽고 편리하게 적용할 수 있도록 하였다. 이러한 면은 음률 자체의 통속성을 추구했다고도 볼 수 있다.

(1) 上聲字의 실제적인 운용

이어는 장기간의 무대연출 경험과 배우들의 조련을 통해서 漢字의 聲調가 말할 때와 노래할 때 높이가 다르다는 것을 인식하였다.

처음 填詞를 배우는 者는, 매번 抑揚을 倒置시키는 병폐를 범하는데, 그 까닭은 어디에 있는가? 그것은 바로 上聲字가, 曲 속에 들어가면 낮아지고 白 속에 들어가면 반대로 높아지기 때문이다. 극작가 가운데서 능히 曲을 노래할 줄 아는 者는, 세간에 극히 드물다: 붓을 잡고 수염을 훑으면서(曲文을 지을 때), 대체로 입 속으로 읊는데, 모두가 말하는 것과 같이 여겨, 매번 上聲字를 만나면 높은 소리로 여겨 버린다. 이 上聲字는, 입에서 나오면 매우 밝고, 귀로 들으면 지극히 맑다. 그 소리가 높고 또한 맑으며, 맑고 또한 밝으니, 자연히 만족하여 빨리 쓰게 된다. (그러나) 曲으로 노래하는 방법은 이와는 상반되어, 읽어 보면 높았던 것이 노래로 부르면 도리어 낮아지는 것을 누가 알리오, 이것이 文人의 妙曲은 책상머리에서 읽기는 유리하지만 무대 위에서는 불리한 일반적인 병폐이다.¹⁴⁾

14) 初學填詞者, 每犯抑揚倒置之病, 其故何居? 正爲上聲之字, 入曲低而入白反高耳. 詞人之能度曲者, 世間頗少: 其握管捻髭之際, 大約口內吟哦, 皆同說話, 每逢此字, 卽作高聲. 此上聲之字, 出口最亮, 入耳極清. 因其高而且清, 清而且亮, 自然得意疾書. 孰知唱曲之道與此相反, 念來高者唱出反低, 此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也. 《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〉, '慎用上聲', 45쪽.

인용문에서 이어는 상성자의 실제적인 사용을 통해, 관중들의 곡문에 대한 이해를 제고시키는 방법을 설명하고 있다. 상성자에 대한 음률은 직접 무대에서 연출해 보지 않으면 알 수 없는 실제적인 것이라고 할 수 있다. 노래할 때와 말할 때의 상성자의 성조와 억양이 달라지는 것을 무시하고 곡문 속에 사용한다면, 배우가 무대에서 상성자를 노래할 때 관중들은 다른 글자로 이해하거나 잘못 이해할 소지가 많다. 또한 이러한 원리를 모르고 극작가가 상성자를 잘못 사용하면, 배우가 가창할 때 관중들은 한결음 더 나아가 그 노래가 갖고 있는 聲情을 이해하지 못할 것이며, 노래가 주는 旋律의 美 또한 깨닫지 못하게 될 것이다. 더 나아가 이어는 자신이 파악한 上聲字의 특성을 고려하여 곡문 속에서 상성자를 구체적이고 편리하게 운용하는 방법론을 제시하였다. 첫째는 曲의 내용과 분위기에 맞춰서 사용하는 방법인데, 曲文 속에서 노래로 부르면 그 퓌이 낮으므로 그윽하고 고요한 분위기의 曲에 사용할 것을 제시했다.

이 (上聲字의) 소리는 그윽하고 고요한 가사에 유리하며, 發揚의 노래 (曲)에는 불리하다.¹⁵⁾

두 번째는 설령 그윽하고 고요한 분위기의 곡에 사용하더라도, 이따금 엷쉬어 가며 사용하여 上聲字의 특성을 두드러지게 살리는 것이다.

설령 그윽하고 고요한 가사라 하더라도, 또한 응당 對를 이루며 사용하고 사이사이 엷쉬어 사용해야지, 하나의 句 속에 두 개, 세 개, 네 개를 연용 해서는 안 된다. 무릇 曲에서 上聲字에 이르면, 낮게 노래하려 하지 않아도 저절로 낮아지니, 낮지 않으면 이 글자는 노래로 입에서 나올 수 없다. 예를 들어 몇 글자가 높고 홀연히 하나의 글자 소리가 낮으면, 또한 抑揚에 흥취가 있음을 느끼게 된다. 만약 중복된 글자들이 모두 낮으면, 퓌이 없을 뿐만 아니라, 노래도 없는 것이 된다. 發揚의 노래는, 매번 긴박한 시점에 이를 때마다, 陰調字를 응당 사용해야 하며, 陽調字로 바꾸더라도 語調가 드러나지 않게 되는데, 하물며 上聲字의 지극한 細密함을 사용해서야?¹⁶⁾

15) 此聲利於幽靜之詞, 不利於發揚之曲, 전게서, '慎用上聲', 45쪽.

이어가 제시하고 있는 상성자의 운용은 상당히 실제적이고 효과적인 것이라고 볼 수 있다. 노래할 때와 말할 때의 구분과 극의 내용과 분위기에 따라 상성자를 잘 활용하면 관중들은 극의 분위기에 잘 빠져들 수 있으며, 또한 노래 소리가 주는 억양의 흥취도 느낄 수 있게 된다. 이어는 상성자의 음율을 효과적으로 체계화시키고 극의 분위기에 맞도록 정식화 시켜서 극작가들이 쉽게 활용할 수 있도록 편리함을 함께 제공한 것이다.

(2) 拗句의 난점 해결

拗句란 曲文 속의 句格과 韻脚이 발음하기에 자연스럽지 않게 배치 되어있지만, 協律상 어쩔 수 없이 이미 구성된 句를 말한다. 관중의 귀에 거슬리게 규정된 구절은, 설령 음률의 제한이 없어 극작가가 마음대로 문장을 사용할 수 있더라도, 재능을 나타내기 어려운 법이다. 그런데 귀에 거슬리는 구절인데도 淸濁·陰陽 및 明用韻·暗用韻이 있고, 절대로 用韻하면 안 되는 句格 속에서, 仄仄이 어긋나는 매끄럽지 못한 구절(拗句)을 사용해 뜻을 통하게 만들기란 더욱 어렵다.¹⁷⁾ 이러한 拗句의 음률을 따라 만들어진 새로운 구절은 잘못하면 관중들이 곡문을 이해할 수 없게 만드는 아주 위험한 결과를 가져온다. 만약 극 속에 요구의 음률에 따라 만들어야 할 곡문이 한 두 개가 아니라 많다면 극작가는 매우 처리하기가 어려울 것이다. 그렇다면 관중들이 文理를 쉽게 이해할 수 있도록 만드는 拗句의 음률

16) 卽幽靜之詞, 亦宜偶用 間用, 切忌一句之中連用二 三 四聲. 蓋曲到上聲字, 不求低而自低, 不低則此字唱不出口. 如十數字高而忽有一字之低, 亦覺抑揚有致; 若重複數字皆低, 則不特無音, 且無曲矣. 至於發揚之曲, 每到喫緊關頭, 卽當用陰字, 而易以陽字尙不發調, 況爲上聲之極細者乎? 전게서, '慎用上聲', 45쪽.

17) 音律의 어려움은, 낭랑하여 발음하기에 좋은 문장에 있는 것이 아니라, 거슬리는 구절에 있다. 낭랑하여 발음하기에 좋은 것은, 만약 이 글자가 聲韻이 맞지 않으면, 임의로 글자를 취하여 바꾸고, 일시에, 모두 문장이 될 수 있으니, 여러 곡을 쓰는데 무엇이 어려운가? 거슬리는 구절이, 설령 음률의 제한을 받지 않아도, 임의대로 쓴다 해도 재능을 나타내기가 어려운데: 하물며 淸濁·陰陽 및 明用韻·暗用韻이 있고, 또한 절대로 用韻하면 안 되는 정해진 格이 존재하여, 제한을 받는 속에서라? (音律之難, 不難於鏗鏘順口之文, 而難於僻強聳牙之句. 鏗鏘順口者, 如此字聲韻不合, 隨取一字換之, 縱橫順逆, 皆可成文, 何難一時數曲. 至於僻強聳牙之句, 卽不拘音律, 任意揮寫, 尙難見才; 況有淸濁 陰陽·及明用韻·暗用韻, 又斷斷不宜用韻之成格, 死死限在其中乎?). 전게서, '拗句難好', 41쪽.

에 대한 해결책은 무엇인가?

대저 拗句를 쓰는 구절에는, 스스로 新造語를 만들어서는 안 되며, 成語를 인용해야 한다. 成語는 사람의 입에 익숙해 있어서, 설령 약간 몇 글자를 고치거나, 聲音을 변화시켜도, 발음해 보면 또한 입에 매끄럽게 된다. 새로 만든 句는, 글자가 매끄럽지 않아, 발음해 보면 거슬릴 뿐만 아니라, 사람들로 하여금 그 뜻을 이해하지 못하게 한다. 지금 또한 한 두 句를 취하여서 시험해 보면: 예를 들어 “柴米油鹽醬醋茶”는 口頭語인데, “油鹽柴米醬醋茶”으로 변화시켜 보거나, 혹은 “醬醋油鹽柴米茶”으로 다시 변화시켜 봐도, 그 뜻을 이해하고, 그 소리를 판별하지 못하는 사람이 없다. “東邊日出西邊雨, 道是無情却有情”은 口頭語인데, 위 句를 “日出東邊西邊雨”로 바꾸고, 아래 句를 “道是有情却無情”으로 바꿔도, 역시 그 뜻을 이해하고, 그 소리를 판별하지 못하는 사람이 없다. 만약 새로 만든 말로서 이러한 拗句를 짓는다면, 거의 海外的 方言과 다를 바가 없어, 반드시 통역을 거친 후에야 알 수 있게 될 것이다. 즉 앞에서 인용한 《幽閨》의 두 句를 가지고서 그 교묘함과 서투름을 판정해 보면, “懶能向前”, “事非偶然” 두 句는, 모두 拗體이다. “懶能向前”一句는, 작자가 새로 만든 句인데, 이 句는 어색함을 느끼게 하고, 읽기에 입에 부드럽지 못하다: “事非偶然”一句는, 일상의 俗語인데, 이 句는 자연스럽게 느껴지며, 매끄럽게 읽혀진다: 成語를 사용하면 정교하기 쉽고, 새로 句를 만들면 처리하기 힘들다는 증거가 어찌 아니겠는가?¹⁸⁾

拗句의 까다로운 음률 때문에 극작가가 만든 새로운 요구의 구절은 잘못하면 방언이나 외국어로 인식될 수 있다. 이렇게 되면 관중은 통역관 없이는 곡문을 이해할 수 없을 지경에 이를지도 모른다. 극작가는 拗句를 사용하여 곡문을 창작하더라도 반드시 관중들의 청각과 감상에 합당하도록 곡문을 지어야 한다는 것을

18) 凡作倔強聱牙之句, 不合自造新言, 只當引用成語. 成語在人口頭, 卽稍更數字, 略變聲音, 念來亦覺順口. 新造之句, 一字聱牙, 非止念不順口, 且令人不解其意. 今亦隨拈一二句試之: 如“柴米油鹽醬醋茶”, 口頭語也, 試變爲“油鹽柴米醬醋茶”, 或再變爲“醬醋油鹽柴米茶”, 未有不明其義, 不辨其聲者. “東邊日出西邊雨, 道是無情却有情”, 口頭語也, 試將上句變爲“日出東邊西邊雨”, 下句變爲“道是有情却無情”, 亦未有不明其義, 不辨其聲者. 若使新造之言而作此等拗句, 則幾與海外方言無別, 必經重譯以後知之矣. 卽取前引幽閨之二句定其工拙. “懶能向前”·“事非偶然”二句, 皆拗體也. “懶能向前”一句, 係作者新構, 此句便覺生澁, 讀不順口: “事非偶然”一句, 係家常俗話, 此句便覺自然, 讀之溜亮: 豈非用成語易工, 作新句難好之驗乎? 전게서, 43쪽.

강조하고 있다. 관중의 청각과 감상을 만족시키고 극에 대한 올바른 이해를 가져 오도록 요구의 음률을 활용하는 것은 상당히 어려운 작업이라고 할 수 있다. 그러나 이어는 어려운 拗句의 음률에 대해 아주 간단하고 쉬운 해결책을 제시하고 있다. 그는 拗句의 난해한 음률을 成語와 俗語의 활용을 통해 자연스럽게 해결하고 있다.

(3) 入聲韻腳의 남용 제한

앞에서 살펴봤듯이 이어가 활동한 당시에 희곡의 음악체계는 남곡을 위주로 하고 북곡을 흡수하여 사용하고 있었다. 희곡은 음악이 주는 음색에 따라 그 유행이 변하기도 했다. 원대에는 북방계통의 북곡이 유행하였지만, 명대부터는 남방의 남곡이 유행하였으며, 특히 곤곡을 중심으로 예술성을 갖추며 대중화 되었다. 이어는 남북곡의 음악적 차이를 잘 인식하고 있었으며, 남북곡의 서로 다른 聲情도 관중들이 구분하여 잘 감상할 수 있도록 입성자의 운각을 적게 사용할 것을 제시하였다. 이것은 당시 관중들의 남곡에 대한 대중적 이해와 감상을 염두에 두고 한 주장이라고 할 수 있다. 당시 北曲에서는 入聲이 平·上·去의 三聲 속에 흡수되어 入聲이 없는 것과 같았지만, 南曲에는 平·上·去·入의 四聲이 모두 있었기 때문이다. 이러한 점을 이어는 다음과 같이 언급하고 있다.

入聲의 韻腳은, 北曲에는 맞지만 南曲에는 맞지 않는데: 韻腳의 글자음이, 다른 글자에 비해서 훨씬 밝아야 하기 때문이다. 北曲에는 단지 三聲만이 있어서, 平·上·去는 있고 入聲이 없어서, 入聲字로 韻腳을 삼아도, 다른 소리와 차이가 없다. 南曲에는 四聲이 구비되어 있어, 入聲字를 만나면, 반드시 入聲을 노래해야 한다.¹⁹⁾

인용문에 언급되어 있듯이 北曲에는 이미 入聲이 소실되어 平·上·去의 三聲 속에 흡수 되어 있으므로, 韻腳으로 사용해도 다른 平·上·去의 三聲과 표시가

19) 入聲韻腳, 宜於北而不宜於南; 以韻腳一字之音, 較他字更須明亮. 北曲止有三聲, 有平·上·去而無入, 用入聲字作韻腳, 與用他聲無異也. 南曲四聲具備, 遇入聲之字, 定宜唱作入聲. 전계서, 『少填入韻』, 46쪽.

나지 않는다. 그러나 南曲에는 여전히 入聲이 존재하여, 만약 韻脚으로 사용하면 반드시 入聲을 소리 내야 하는데, 문제는 入聲의 특징이 그 발음이 축급하고 낮은 점이다. 왜냐하면 韻脚의 글자 푼은 다른 글자에 비해서 훨씬 밝아야 하는데, 南曲에서 사용하면 入聲의 축급하고 낮은 특징 때문에, 韻脚의 특성을 제대로 살릴 수 없으며 부자연스럽게 된다. 이러한 점을 이어는 예를 들어 자세히 설명하고 있다.

《西廂》을 지은 者는 北調에 정통하여, 入聲을 사용한 것이 그 뛰어난 점인데, 예를 들어 〈鬧會〉曲 속의 “二月春雷響殿角”·“早成就幽期密約”·“內性兒聰明, 冠世才學, 扭捏着身子, 百般做作”에서, “角”字·“約”字·“學”字·“作”字는, 얼마나 전아하고, 자연스러운가! 《琵琶》는 南曲에 정통한 것이데, 入韻을 사용한 것이 그 단점이며, 예를 들어 〈描容〉曲 속의 “兩處堪悲, 萬愁怎摸?”에서, 수심이 어떤 물건이길래, 가이 만질 수 있다는 것인가?20)

李漁는 北曲의 《西廂記》는 入聲의 글자를 문맥의 표현과 발음상에서 자연스럽게 사용하고 있지만, 남곡의 《琵琶記》는 반대로 문맥의 표현이 어색하고 발음상으로도 거북하다고 언급하고 있다. 남곡에서는 입성의 운각의 특징을 살리기 어려우므로 되도록 적게 사용하라는 것이다. 그러나 이어가 입성의 운각을 남곡에 전혀 사용하지 말라고 주장한 것은 아니었다. 극작가가 잘못 사용하면 곡문을 매끄럽지 못하게 하고 졸렬함을 드러내는 결과를 가져올 수도 있기 때문이었다.21) 이어의

20) 作《西廂》者, 工於北調, 用入韻是其所長, 如〈鬧會〉曲中“二月春雷響殿角”·“早成就幽期密約”·“內性兒聰明, 冠世才學, 扭捏着身子, 百般做作”, “角”字·“約”字·“學”字·“作”字, 何等雅馴! 何等自然! 《琵琶》工於南曲, 用入韻是其所短, 如〈描容〉曲中“兩處堪悲, 萬愁怎摸?” 愁是何物, 而可摸乎? 진게서, 46쪽.

21) 만약 北曲에 (入聲을) 사용하면, 이것 보다 妙한 것은 없으니, 入聲을 사용하면, 北調가 된다. 그러나 入聲의 韻脚은 가장 재능을 드러내기 쉽지만, 또한 졸렬함을 감추기도 가장 어렵다. 入韻에 정통하면, 戲曲界의 領袖인 것이다. 入韻의 글자로써, 전아하고 자연스럽게 하는 者는 적고, 조속하고 매끄럽지 못하게 하는 者가 많으니, 劇作家 중의 高手라도, 이러한 글자를 사용하는데 익숙해야, 비로소 훌륭한 글을 쓸 수 있는 것이다. (若填北曲, 則莫妙於此, 一用入聲, 即是天然北調. 然入聲韻脚最易見才, 而又最難藏拙. 工於入韻, 即是詞壇祭酒. 以入韻之字, 雅馴自然者少, 粗俗偏強者多, 填詞老手, 用慣此等字樣, 始能點鐵成金). 진게서, 46쪽.

이러한 주장은 극작가가 남곡의 특징을 쉽게 이해하여 응용할 수 있게 하였을 뿐만 아니라, 무엇보다도 관중들의 남곡에 대한 대중적인 감상과 이해를 위해서 나온 것이라고 볼 수 있다.

(4) 集曲의 文理추구

극작가가 곡문을 지을 때, 기존 곡보의 여러 곡들을 결합해서 곡문을 창작하는 경우가 대부분이었다. 당시 극작가들이 희곡의 문장을 창작할 때, 이러한 집곡의 방법을 응용하여 자신의 재능을 펼치고자 하였다. 때문에 이어는 “곡보는 새로운 것이 없지만, 곡패의 이름은 새로운 것이 있다²²⁾”고 설명하였다. 그런데 여러 곡을 모아서(集曲) 새로운 곡을 만들 때, 반드시 앞뒤의 곡조가 이어지고, 문리가 통하도록 하여 관중들이 곡을 쉽게 이해할 수 있도록 하는 것이 중요함을 강조했다.

대저 극작가는 기이하고 교묘한 것을 좋아하나, 또한 그것을 펼칠 수단이 없어, 어찌할 수가 없었다. 때문에 두 곡 세곡을 합하여 하나의 곡으로 만들고, 녹여서 (새로운)이름을 만들었는데, 예를 들면 《金索挂梧桐》, 《傾杯賞芙蓉》, 《倚馬待風云》의 종류가 이것이다. 이것은 모두 극작가나 노래에 뛰어난 문인들만이 능히 그것을 할 수 있는데, 그렇지 않으면, 위와 아래의 곡조가 연결되지 않아, 단지 노래하는 자의 비웃음을 받게 된다. 그러나 음조가 비록 조화되더라도, 또한 문리가 반드시 통해야, 비로소 분리된 것을 모아 합칠 수 있게 하는 것이다. 예를 들어 《金絡索》, 《梧桐樹》은 두 곡인데, 하나의 곡으로 합쳐, 《金索挂梧桐》라고 하며, 황금 줄을 오동 나무 위에 건다는 뜻인데, 이것은 情理가 있는 것이라 하겠다. 《金絡索》, 《梧桐樹》은 두 곡인데, 하나의 곡으로 꿰어, 《傾杯賞芙蓉》이라 부르는데, 잔을 기울여 연꽃을 감상한다는 것으로, 비록 꾸며서 결합했지만, 口語와 같다. ... 이러한 것들은 설령 詩文속에 들어가도, 또한 자연스럽게 구절을 이룬다. 단지 결합시키는 것만을 고려하고, 文意의 관통과 사리의 유무를 돌보지 않고, 억지로 글자 수의 曲名을 만드는 것은, 곡패의 이름을 돌아보고 뜻을 생각하게 하는 체제를 잃어버려, 도리어 이전 사람이 이름 짓지 않은 것만 못하다.²³⁾

22) 曲譜無新, 曲牌名有新.

23) 蓋詞人好奇嗜巧, 而又不得展其伎倆, 无可奈何, 故以二曲三曲合爲一曲, 熔鑄成名, 如《金索挂梧桐》, 《傾杯賞芙蓉》, 《倚馬待風云》之類是也. 此皆老于詞學, 文人善歌者能之, 不則上調

인용문에 언급되어 있듯이 집곡은 먼저 음조가 조화되어야 하며, 그 다음이 문리가 서로 관통해야 한다고 제시하고 있다. 억지로 조합해서 곡명을 만들면 곡명을 고려해서 그 뜻을 생각할 수 있는 체제를 잃게 되고(生扭數字作曲名者, 殊失顧名思義之體), 문리가 통하지 않으면 결국 관중의 청각을 혼란시켜 극을 감상하고 이해하는 것을 어렵게 만들게 된다는 것이다. 집곡의 방법에서 음조와 문리의 조화를 추구하고 있는 그의 음률론은 관중들이 극을 쉽게 이해하는 통속성과 긴밀하게 연결되어 있다고 볼 수 있을 것이다.

3. 결론

이어의 희곡이론을 살펴보면 곡문은 관중들이 이해하기 쉽도록 평이함을 중요시하여 통속성을 추구하고 있다. 이러한 사실은 앞에서 언급한대로 그의 《한정우기》의 〈사곡부·사채론〉에 이미 잘 나타나 있다. 그런데 이러한 곡문은 음률을 빼놓고는 성립할 수 없다. 곡문은 음률이 규정되어 있는 곡보를 바탕으로 창작되기 때문이다. 그러므로 음률의 규칙은 희곡의 본질과 특징을 유지하는 고정불변의 요소라고 할 수 있다. 때문에 이어는 희곡창작에서 음률의 규칙을 먼저 철저히 준수할 것을 요구하고 있다. 곡문의 창작과 관련하여 이어는 문학체제상 평이함을 추구하여 통속성을 강조하고 있다. 음률과 관련하여 극작기는 마음대로 희곡의 음률규칙을 넘어서는 안 되며, 관중이 오래 동안 감상하고 이해한 심미취향과 감상 습관을 훼손해서는 안 된다고 인식하였다. 어려운 拗句를 쉽게 처리한 그의 운용 법과 무대 경험에서 나온 上聲字에 대한 실제적인 운용 및 대중적인 南曲에 맞도록 入聲의 韻脚을 제한적으로 사용하도록 제시한 것, 그리고 집곡의 방법에서 음

不接下調，徒受歌者揶揄。然音調雖協，亦須文理貫通，始可串離使合。如《金絡索》、《梧桐樹》是兩曲，串爲一曲，而名曰《金索挂梧桐》，以金索挂樹，是情理所有之事也。《傾杯序》、《玉芙蓉》是兩曲，串爲一曲，而名曰《傾杯賞芙蓉》，傾杯酒而賞芙蓉，雖系捏成，猶口頭語也。……此語卽入詩文中，亦自成句。……竟有只顧串合，不詢文義之通塞，事理之有无，生扭數字作曲名者，殊失顧名思義之體，反不若前人不列名目。

조와 더불어 반드시 문리를 추구하고 있는 것들은 이어의 음률론이 곡문과 더불어
관중들이 쉬게 극을 이해하고 즐겁게 감상하는 희곡의 통속성을 추구하고 있다고
볼 수 있다. 곡문의 통속성은 결국 음률론을 통해서 완성되는 것이다. 이어는 음률
론 자체의 통속성도 고려하여 극작가들이 쉽게 채택하여 재능을 적극적으로 펼치
도록 도와주고 있다. 이어의 음률론은 기본적으로 관중을 염두해 두고서 나온 것
이다. 음률과 문리가 조화된 곡문은 광대한 관중의 사랑을 받을 것이다. 필자가
볼 때 이어는 곡문과 음률을 분리한 것이 아니라 곡문과 음률의 통일을 제창하여
희곡이 갖는 통속성을 구현한 것이다.

〈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.
 《李漁全集》(20冊), 浙江古籍出版社, 1989.
 杜書瀛 著, 《論李漁的戲劇美學》, 中國社會科學出版社, 1982.
 杜書瀛, 〈『閑情偶寄』在我國戲劇美學史上的價值〉, 《文史知識》1984, 第12期.
 齊森華 著, 《曲論探勝》, 華東師範大學出版社, 1985.
 吳梅 著, 《顧曲塵談》, 臺灣商務印書館發行, 1988.
 趙山林 著, 《中國戲曲觀衆學》, 華東師範大學出版社, 1990.
 姜書閣 著, 『說曲』, 江蘇文藝出版社, 1990.
 盧元駿 著, 《曲學》, 黎明文化事業公司, 1994.
 葉長海 著, 《曲學與戲劇學》, 學林出版社, 1998.
 줄고, 〈李漁의 曲律論 小考〉, 《中國學報》第15輯, 2006.

〈中文提要〉

李漁是中國戲劇史上著名的戲曲理論家、劇作家、演出家。他一生以戲曲的創作和公演為職業。他依靠賣文演出交遊維持一家的生活。為了養家糊口，他創作戲曲十分注重觀眾的欣賞趣味和接受能力及心理。所以他特別重視戲曲的通俗性，結果自然追求戲曲曲文的通俗性。李漁在《閑情偶寄·詞曲部》〈詞采第二〉中詳細論述了曲文的通俗性問題。在戲曲體制上，曲文是按演員的唱歌來揭示人物思想感情、推動情節發展的。因曲文的難易與否直接影響到觀眾對戲曲的理解、欣賞和接受，所以李漁在〈詞采第二〉特別強調曲文的“貴顯淺”來實現通俗性。但曲文是必須按戲曲音律創作的。劇作家按譜填詞創作曲文，曲譜是戲曲音樂結構的定型準則。李漁在《閑情偶寄·詞曲部》〈音律第三〉中說“情事新奇百出，文章變化無窮，總不出譜內刊成之定格”。從這個意義上說音律成規是保持戲曲本質和特點的穩定因素。在戲曲創作中遵守音律成規就意味著堅持戲曲質的規定性和藝術形式。我認為曲文和音律不能割裂開來，是緊密、有機的統一體。關於追求戲曲曲文的通俗性和音律問題，我根據《閑情偶寄·詞曲部》〈音律第三〉探討了音律的通俗性實現問題。

关键词：李漁，音律，通俗，曲文，戲曲，《閑情偶寄》

이 논문은 2013년 11월 15일에 접수되어 2013년 12월 15일에 심사가 완료되고
2013년 12월 20일 편집회의에서 게재가 확정되었음