

李漁의 科諢예술론 고찰*

— 《閑情偶寄》를 중심으로

朴成勳**

<目 次>

1. 서 론
2. 과원에 대한 재인식과 중요성
3. 이어의 과원 예술론
 - 1) 과원의 자연스러움 추구
 - 2) 과원의 개성화 추구
 - 3) 과원의 통속화와 교육성 추구
4. 결 론

1. 서 론

科諢은 중국의 고전 戲曲에서 喜劇的인 情景이나 상황을 구성하는데 사용하는 일종의 수법이다. 과원이란 插科打諢¹⁾의 略称이다. 《集韻》에는 “諢, 弄言.”이라고 하였는데, 풀이하면 ‘諢’란 ‘희롱하는 말’ 또는 ‘우스개 소리’ 등의 의미라고 할 수 있다. 《說文》에는 “弄, 玩也”라고 하였는데, ‘弄’은 ‘장난치는 것’ 또는 ‘노는 것’, ‘놀리는 것’ 등의 의미로 풀이할 수 있다. 그러므로 ‘諢’이란 戲曲 속에서 웃음을 자아내는 滑稽的인 언어라고 할 수 있으며, ‘打諢’은 즉, 극 속에서 배우들이 이런

* 이 논문은 2009년도 숙명여자대학교 교내연구비의 지원을 받아 제작되었음.

** 숙명여대 중어중문학과 교수

1) “插科打諢, 填詞之末技也, 然愈雅俗同歡, ...”. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, 《詞曲部·科諢第五》, p.61.

끌게적인 언어를 하는 행위를 말한다. '科'는 동작을 의미하며, 따라서 科諱이란 끌게적인 언어와 동작의 合稱인 것이다. 插科打諱은 희곡 속에 관중을 즐겁고 웃게 만드는 각종의 삽입물이라고 할 수 있다. 李漁²⁾는 이러한 과원을 자신의 戲劇 작품 속에 사용하여 喜劇的인 분위기를 만들고 희극적인 情趣를 창조하고 있다. 李漁, 는 明末清初의 戲曲作家이며 동시에 戲曲理論家로서 《奈何天》、《比目魚》、《蜃中樓》、《怜香伴》、《風箏誤》、《慎鸞交》、《巧團圓》、《鳳求凰》、《意中緣》、《玉搔頭》 등의 이른바 《笠翁十種曲》이라 불리는 희곡작품을 남겼다. 작품의 대부분의 내용은 모두 風情의 滑稽劇으로 알려져 있다. 그는 喜劇을 창작하는데 분명 科諱을 의식적으로 사용한 것으로 보인다. 이어는 戲劇 속에 과원의 역할과 작용을 잘 활용한 작가라고 할 수 있다. 이러한 사실은 이어가 자신의 희곡 이론이 담긴 《閑情偶寄·詞曲部》에서 전문적으로 "科諱"의 항목을 따로 놓고서, 과원에 대한 체계적인 논술을 진행한 것을 보면 알 수 있다. 李漁 이전에 과원에 대한 이론을 언급한 인물들이 없었던 것은 아니다. 이어는 前人들의 이론을 바탕으로 자신의 창작과 연출 경험을 더하여, 보다 체계적이고 실천적인 科諱論을 성립했다. 필자는 이어의 과원론을 연구하면서, 그의 《閑情偶寄·詞曲部》속에서 結構論이나 詞采論 그리고 賓白論과 긴밀하게 연결되어 있음을 알 수 있었다. 이어에 대한 전면적이고 올바른 이해는 그의 과원론을 빼놓고는 말할 수 없다고 생각된다. 필자는 이어의 과원론이 추구하는 예술성은 무엇이고, 그것이 어떻게 적용되며, 과원론의 성립 배경과 이어의 戲劇觀은 어떠한 관계가 있는지를 살펴보았다.

2) 李漁는 明萬曆三十九年(1610 혹은 1611년)에 태어나서 清康熙十九年(1680년)에 죽었다. 原籍은 蘭溪(지금의 浙江에 속함)이나 雒陽에서 출생했다. 어린 시절은 비교적 부유하게 보냈다. 그러나 두 차례 과거에 실패하고 淸 나라의 침입으로 집안이 기울자 杭州, 南京으로 이사 다니며 저술활동을 하며 幫閑文人이 되었다. 스스로 家姬를 길러 劇團을 조직했고 창작활동을 하며 직접 극을 공연하며 생활을 영위했다. 그의 이러한 생활은 實際的인 戲劇理論의 밑바탕이 되었다.

2. 과원에 대한 재인식과 중요성

앞에서 살폈듯이 과원이란 戲劇 작품 속의 골계적인 언어와 행동이라고 할 수 있다. 과원의 목적은 戲劇 속에서 관중에게 웃음을 선사하여 喜劇적인 분위기를 형성하는데 있다. 은미하고 완곡한 표현을 통한 골계적인 諷刺와 諧音 등은 과원의 대표적인 수법이라고 할 수 있다. 과원의 시작은 ‘優’의 시작과 함께 했다고 할 수 있다. 왕국유는 <<宋元戲曲史>>에서 “우의 말은, 조롱과 희학을 주로하지 않음이 없다.”³⁾라고 밝히고 있다. <<史記·滑稽列傳>>에 나오는 優孟과 優旃 등의 일화를 보면 그들의 언어가 골계와 풍자의 수법을 사용하고 있음을 알 수 있다. 이러한 전통은 優戲를 이어 參軍戲와 宋元의 雜劇으로 이어졌다고 할 수 있다. 특히 元代에 이르면 모든 劇에서 과원을 사용하고 있다. 그런데 처음부터 극 속의 인물들이 모두 과원을 했던 것은 아니었다. 참군희의 경우는 滑稽戲이므로 두 角色인 參軍과 蒼鶻이 과원을 했다. 그리고 참군과 창골은 宋代에는 副淨과 副末로 발전하며, 부정과 부말은 전문적으로 과원을 하게 된다. 元代의 雜劇에서 과원은 극 속의 모든 배우가 했던 것은 아니다. 주로 淨과 丑에 의해서 행해졌다. 극 속의 주인공인 正末과 正旦은 노래를 하는 正面人物이므로, 우스개 소리의 과원은 하지 않았다. 반면 다른 각색들은 노래를 하지 않고 말을 위주로 하였기에, 그들을 形象化하는 데는 과원이 필요했던 것이다. 明代에 이르자 과원은 모든 배역에게 적용된다. 이에 따라 과원을 論하는 曲論家들이 등장했다. 明代 王驥德은 《曲律·論科諷·第三十五》에서 다음과 같이 언급하고 있다:

과원은 반드시 지극히 교묘함을 얻어야 한다. 또한 딱 맞아 들어야 한다. 만약 우스개 말을 잘하는 자가, 모습의 聲色에 움직임이 없이, 사람들을 포복 절도하게 한다면, 비로소 오묘한 것이다. 대저 노래와 분위기가 식은 곳에, 정과 축의 한바탕의 과원이 있어, 떠들썩하게 웃게 할 수 있다면, 또한 희극의 불만한 것이다. 만약 (과원의)안배가 억지여서, 사람들의 피부에 소름을 돋게 한다면, 그냥 조용히 지나가는 것만 못한 것이 된다.⁴⁾

3) “優人之言, 无不以調戲爲主”.

4) “插科打諷, 須作得極巧, 又下得恰好, 如善說笑話者, 不動聲色, 而令人絕倒, 方妙. 大略曲冷不鬧場處,

위 글을 보면 왕기덕은 희곡 속에서 과원의 작용을 잘 설명하고 있다고 할 수 있다. 과원은 관중에게 극이 다소 지루할 때, 활기를 주고 희극적인 분위기를 창조하는 중요한 역할을 할 수 있다는 것이다. 그리고 과원은 극 속에서 자연스럽게 나와야지 상황에 맞지 않게 억지로 안배해서는 오히려 부작용이 있음을 지적하고 있다. 이밖에도 李開先《詞譜》에서 골계와 풍자의 曲文과 이야기를 대량으로 소개하면서, 과원의 작용에 대해서 언급하고 있다. 徐渭는 《南詞叙象》에서 “諷”의 뜻을 “노래하고 대화함에 있어, 하나의 우스개 말로써 관중을 유혹할 수 있는 것이며, 물이 세차게 흐르는 것과 같다. 지방음을 써서는 안된다(“于唱白之際, 出一可笑之語以誘坐客, 如水之渾渾也, 切忌鄉音.”)⁵⁾라고 하여 과원에 대한 쓰임새를 언급하고 있다. 이밖에도 명대의 많은 곡론가들이 과원에 대해서 언급하고 있다. 이어는 전인들의 과원론을 바탕으로 앞에서도 언급했지만, 자신의 창작과 연출의 경험을 토대로 前人들을 뛰어넘는 체계적이고 실제적인 과원론을 정립했다. 먼저 그는 과원의 중요성을 다음과 같이 언급하고 있다.

과원은 희곡의 창작에서 낮은 수법이다. 그러나 雅俗이 함께 즐기고 감상하게 하려면, 응당 이 곳에 (작가는) 마음을 쏟아야 한다. 문채가 좋고, 줄거리가 훌륭한데, 과원이 좋지 않으면, 俗인도 보기를 두려워하고, 고아한 人士도, 또한 졸 때가 있게 된다. 희곡을 창작하는 자는, 오로지 관중들의 睡魔를 잘 쫓아내야 한다. 수마가 한 번 오면, 무대 위에 비록 선녀들의 《鈞天》의 즐거움과, 양귀비의 《霓裳羽衣》의 춤이 있어도, 모두 보지도 듣지도 않게 되니, 마치 진흙으로 된 인형에 질하고, 土佛에게 經을 이야기하는 것과 같다. 내가 일찍이 이러한 것을 배우들에게 알리고, 이끄기를 극 속의 불만한 곳이, 모두 하반부에 있는데, 그저 (중간에) 두 세 차례 줄음으로 보내면, 하나의 극 속의 神情이 단절되어, 줄음을 깨도, 위 아래의 내용이 이미 이어지지 않아, 설령 정신을 가다듬고 다시 극을 봐도, 그저 뛰엄 뛰엄 뜻을 이해할 뿐이다. 그러므로 과원은 (그저 간단한) 과원이 아니라, 바로 극을 보는 사람들의 인삼탕인 것이다. 정신을 보양하고, 피곤하게 하지 않도록 하는 것이, 오로지 여기에 달려 있으니, 어찌 작게(가볍게) 볼 수 있겠는가?⁶⁾

得淨, 丑間插一科, 可博人哄堂, 亦是劇眼目。若略涉安排勉强, 使人肌上生粟, 不如安靜過去。”《中國古典戲曲論著集成卷四·曲律卷之三》, 《論評第三十五》, p.141.

5) 《中國古典戲曲論著集成卷三·南詞叙象》, p.246.

6) “插科打諢, 填詞之末技也。然欲雅俗同歡, 智愚共賞, 則當全在此處留神, 文字佳, 情節佳, 而科諢不佳, 非

위 글에서 이어는 과원의 중요성을 역설하고 있다. 과원은 비록 희곡을 창작하는데 있어서 낮은 기예에 속하지만, 그것은 희곡을 보는 사람에게서는 인삼탕과 같은 역할을 한다고 강조하고 있다. 과원은 관중에게 보약과 같은 중요한 존재인 것이다. 과원과 관중과의 관계를 이어는 명확하게 인식하고 있는 것이다. 관중은 극을 감상하는 주체이다. 관중을 고려하면 과원이 수마를 쫓는 작용에 주의하지 않을 수 없는 것이다. 실제로 극작가들은 오락성과 흥취를 추구하여, 관중이 흥미를 잃고 흥미하게 잠에 빠져드는 것을 막아야 한다. 이어는 강렬한 관중과 독자의식을 갖고 있었다고 볼 수 있다. 앞에서 언급했지만 이어가 남긴 《笠翁十種曲》은 모두가 喜劇에 속한다. 이어는 관중이 흥미를 가지고 재미있게 볼 수 있는 통속적이고 오락적인 작품들을 주로 창작했다. 이러한 점은 그의 戲劇觀을 형성하게 한 개인적인 생활배경과 당시의 시대배경에도 원인이 있다. 이어에게 희곡은 관중을 유쾌하게 만들기 위한 것이 목적이었다. 이러한 사실은 그의 다음과 같은 언급을 통해서 알 수 있다.

전기(희곡)는 문장과 다르다. 문장은 독서인이 보도록 쓴 것이어서, 때문에 심오해도 이상할 것이 없다. 희문(희곡)은 독서인과 독서인이 아닌 사람이 함께 보도록 쓴 것이며, 또한 글을 모르는 부녀자와 어린아이도 함께 보도록 쓴 것이어서, 때문에 평이한 것을 귀중히 여기고 심오한 것을 귀하게 여기지 않는다.⁷⁾

전기(희곡)은 원래 근심을 없애기 위해서 쓰여진 것이며, 돈을 써서 노래를 듣는데 있는 것이다. 무엇하러 돈을 주고 울음 소리를 사며, 즐거움을 반대로 비탄의 목메임으로 바꾼단 말인가? 오직 나의 희곡은 근심을 팔지 않으니, 한 사람이라도 웃지 않으면 나의 근심이 된다.⁸⁾

特俗人怕看,即雅人韻士,亦有瞌睡之時。作傳奇者,全要善驅睡魔。睡魔一至,則后乎此者雖有《鈞天》之樂,《霓裳羽衣》之舞,皆付之不見不聞,如對泥人作揖,土佛談經矣。予嘗以此告友人,謂戲文好處,全在下半本,只消三兩個瞌睡,便隔斷一部神情。瞌睡醒時,上文下文已不接續,即使抖起精神再看,只好斷章取義作零出觀。若是則科譚非科譚,乃看戲之人參湯也。養精益神,使人不倦,全在于此,可作小道觀乎?.

《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》,〈詞曲部·科譚第五〉, p.61.

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’, p.28.

이어가 희곡과 문장과의 차이를 설명한 것은, 그가 관중의 계층과 연령 및 지위를 최대한 고려해서 희극을 통속화와 대중의 길로 들어서게 한 것이었다. 그리고 戲劇이란 대중이 기뻐하고 근심을 없애는 오락의 도구라고 인식했다. 관중은 돈을 쓰면서 즐거움을 찾는 것이며, 오락성을 지닌 喜劇과 喜劇的 효과는 응당 戲劇이 추구해야 한다는 것이다. 이러한 그의 戲劇觀을 살펴볼 때, 과원은 喜劇의 效果를 추구하는데 없어서는 안 되는 중요한 예술 수단인 것이다. 이러한 점은 이어가 前人과 다른 과원에 대한 인식이라고 할 수 있을 것이다. 이어가 오락적이고 통속적인 작품을 창작하게 된 것은 희곡의 창작이 한편으로는 그의 생계 수단이었기 때문이었다. 이어에게 희곡의 창작과 연출은 직업이었다. 관중과 독자는 그에게 매우 중요한 의식주의 수단이었다. 관중과 독자가 재미를 느끼는 작품을 쓰지 않을 수 없었던 것이다. 그는 명나라 말엽에 藥房을 경영하는 집안에서 출생하여, 어린 시절은 비교적 부유하게 보냈다. 그러나 淸나라가 들어선 후, 집안이 쇠락하여 항주로 이사하게 된다. 얼마 후 다시 남경으로 이사하여 저술에 종사하며 芥子園이란 책방을 열어 생활한다. 그러다 자신의 姬妾을 배우로 삼아 家庭劇團을 조직하여, 극을 쓰고 연출하며, 귀족과 관료들을 대상으로 극을 공연을 하며 생활을 영위한다. 그러나 몇 년 후에 희첩들이 병으로 죽자, 다시 항주로 돌아와 생을 마감하게 된다. 그의 희곡 창작은 오늘날의 입장에서 보면 상업적인 영리에 목적이 있었던 것이다. 때문에 그의 작품 속에는 과원의 대상과 범위가 매우 광범위하여 정면인물과 엄숙한 사건에도 쓰이고 있다. 때문에 이어는 전문적으로 《閑情偶寄·詞曲部》에 科諱의 항목을 두고, 과원에 대한 중요성을 강조한 후에, 이어서 戒淫褻、忌俗惡、重關係、貴自然의 主張을 펼치면서 과원의 구체적인 창작법과 예술성을 체계적으로 논술하고 있다.

8) “傳奇原爲消愁設, 費盡杖頭歌一闋; 何事將錢買哭聲? 反令變喜成悲咽. 惟我填詞不賣愁, 一夫不笑是吾憂.” 李漁著. 《風箏誤》. 〈第三十出·釋疑〉

3. 이어의 과원 예술론

앞에서 필자는 이어의 戲劇觀과 생애를 살피면서, 과원에 대한 이어의 인식과 중요성을 살펴보았다. 이어가 과원을 관중에게 주는 人蔘湯이라고 한 표현은 과원의 작용이 희극 속에서 얼마나 중요한 위치를 차지하는 가를 잘 설명하는 것이라고 하겠다. 이어는 과원의 중요성을 역설하는데서 그치지 않고 자신의 창작과 연출 경험을 통해서 과원이 창작과 추구해야 할 예술성을 밝히고 있다. 필자는 그의 과원론을 다음과 같이 셋 방면으로 분석했다.

1) 과원의 자연스러움을 추구

이어는 중국의 고전극인 희곡 창작할 때, 기존의 이론가와는 달리 우선순위를 노래가 아닌 결구에 두고 있다. 그래서 <<閑情偶寄>>속의 <詞曲部>에서도 結構를 제일 먼저 다루고 있다. 결구는 우리말의 구성에 해당한다고 할 수 있다. 구성이란 극의 짜임새라고도 할 수 있다. 짜임새란 극의 진행이 앞뒤의 타당한 연결고리를 가지고 이야기를 진행하는 것이라고 할 수 있다. 이러한 의미에서 과원역시 그 구성이 매우 중요하다고 생각된다. 관중에게 즐거움을 주는 과원이 문맥과 관계없이 시도 때도 없이 나온다면 과연 관중들의 반응은 어떻겠는가? 필자는 과원의 자연스러운 안배가 과원론의 가장 중요한 핵심이라고 생각된다. 이러한 점은 앞에서 왕기덕의 과원론에도 이미 언급되어 있다. 이어는 다음과 같이 말하고 있다.

과원이 비록 없어서는 안 되나, 의식적으로 그것을 안배해서는 안 된다. 만약 어떤 折속에 어떤 과원 한 단락을 반드시 삽입해야 하는데, 혹 어떤 과원 한 단락을 먼저 생각해 놓고서, 어떤 折속에 삽입하는 것은, (손님이) 기너를 (일부러) 쫓아 즐거움을 찾고, (기너가 억지로) 손님을 찾아 웃음을 꺾는 것과 같으니, 그 웃음도 진실이 아니며, 그 즐거움 또한 심히 괴롭게 된다. (과원의) 오묘함은 물이 흘러 도랑을 이루고, 천기를 얻어 자연스럽게 드러나는 것이다. 나는 본래 무심히 우스개 소리를 했는데, 우스개 소리가 사람을 웃게 할 누가 알았겠는가! 이것이 과원의 오묘한 경지인 것이다.⁹⁾

9) “科諱雖不可少,然非有意爲之,如必欲于某折之中,插入某科諱一段,或預設某科諱一段,插入某折之中,則

이 글은 비유를 통해서 과원의 안배가 자연스럽게 이루어져야 함을 설명하고 있다. 어떤 장면 속에 어떤 과원을 삽입할 경우에는, 어떤 장면의 상황을 먼저 고려한 후 그에 해당하는 과원을 자연스럽게 삽입하라는 의미이다. 그러나 웃기기 위해서 어떤 과원을 먼저 생각해 놓은 후, 어떤 상황 속에 과원을 삽입하는 것은 자연스럽지 못하여 관중의 호응을 얻을 수 없다는 것이다. 이것은 과원의 사용은 극 속의 스토리의 전개 상황이나 인물의 성격과 유기적으로 결합되어야 한다는 의미이다. 극의 상황과 괴리되어 과원을 사용하면, 이어가 말하는 이른바 “나는 본래 무심히 우수개 소리를 했는데, 우수개 소리가 사람을 웃게 할 누가 알았겠는가!”와 같은 과원의 오묘한 경지에 이를 수 없을 것이다. 다시 말해서 과원은 어느 일정한 상황 속에서 자연스럽게 나와야 하며, 극 전체와도 유기적으로 결합되어 사용되어야 한다는 것이다. 과원을 위한 과원이 아니라, 인물의 성격과 합치되어, 구체적인 상황에서 자연스럽게 나오는 과원이어야 한다. 이어가 이처럼 과원의 자연스러움을 추구한 것은 아마 당시에 극을 창작함에 있어서, 지나치게 과원을 외곡 되게 사용하는 풍조를 경계하는 의미도 담고 있다고 필자는 생각한다. 극의 오락성을 추구하기 위해서 공연 중에 배우들이 상황에 맞지 않는 우수개 소리를 즉흥적으로 할 수도 있기 때문이다.

2) 과원의 개성화 추구

과원은 앞 절에서 살폈듯이 극의 전개 상황을 고려하여 자연스럽게 사용되어야 한다. 그런데 한 가지 더 고려해야 할 것은 등장인물의 성격과 신분에 맞게 사용해야 더욱 관중들에게 즐거움을 주고 희극적인 효과를 거둘 수 있을 것이다. 元代에 이르러 잡극에는 과원의 사용이 일반화 되었다. 거의 모든 작품 속에 과원이 사용되고 있었다. 그러나 과원을 구사하는 각색은 주로 정과 축에게 집중되어 있었다. 주인공들은 올바른 행동을 하는 정면 인물로서 대부분이 전통적인 유가사

是覓妓追歡，尋人賣笑，其爲笑也不眞，其爲樂也亦甚苦。妙在水到渠成，无机自露。我本无心說笑話，誰知笑話逼人來，斯爲科諢之妙境耳。”《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》，〈詞曲部·科諢第五〉，‘貴自然’，p.63.

상을 가지고 있다. 정면 인물들이 극 속에서 익살과 골계의 우스개 소리를 한다는 것은 힘든 것이었다. 그러나 이어는 극 속의 모든 인물들이 과원을 구사할 수 있음을 제시했다.

과원 두 글자는, 단지 花面(정과 축)을 위해서만 구상된 것이 아니다. 전극의 모든 각색이, 모두 빼놓을 수 없는 것이다. 생과 旦에게는 생과 旦의 과원이 있고, 外와 末에게는 外와 말의 과원이 있는 것이다. 정과 축의 과원은, 그들 안에서 내부적으로 나누는 일이다. 그런즉 정과 축의 과원을 구상하는 것은 쉬우나, 생과 旦과 外와 말의 과원을 구상하는 것은 어렵다. 高雅함 속에 俗됨을 지녀야 하고, 또한 속됨 속에 고아함을 드러내야 한다. 활기찬 곳에 단조로움을 기탁해야하고, 단조로운 곳에서 활기를 나타내야 한다. 이런 것이 비록 어려우나, 오히려 극작가 더욱이 해야 할 일이다. 어려운 것은, 關係가 있어야 한다. 關係란 무엇인가? 웃음과 익살스러운 곳에, 깊은 뜻을 포함하여, 충효와 절의의 마음을 갖게 하는데, 이것으로써(과원에 기탁하여) 더욱 드러나게 하는 것이다.¹⁰⁾

위 글에서 알 수 있듯이 이어의 과원론은 前人들보다 더욱 체계적이며, 과원을 창작하는 방법도 구체적임을 알 수 있다. 이어가 극 속의 모든 배역들에게 과원이 있다고 한 것은, 과원의 적용 대상을 확대한 것이다. 이것은 필자가 볼 때 상당히 중요한 의미를 지니고 있다고 생각된다. 이어는 희극을 창작할 때 매우 신중히 관중의 선택을 고려했다. 그렇다면 이러한 과원의 주장 역시 관중들의 기호를 반영하여 극 속 모든 배역들이 과원을 구사하도록 구상한 것이다. 극을 창작하는 극작가나 극을 보는 관중의 입장에서 보면, 극 속의 모든 인물들은 골계와 익살의 대상인 것이다. “생과 旦에게는 생과 旦의 과원이 있고, 外와 末에게는 外와 말의 과원이 있는 것이다.”라는 주장이 이어의 이런 관점을 잘 반영한 것이라고 할 수 있다. 다른 한 편으로 보면 이러한 주장은 과원의 개성화를 언급한 것으로 볼 수 있다. “생과 旦에게는 생과 旦의 과원이 있고, 外와 末에게는 外와 말의 과원이 있는 것이

10) “科譚二字, 不止爲花面而設, 通場脚色皆不可少. 生旦有生旦之科譚, 外末有外末之科譚, 淨丑之科譚, 則其分內事也. 然爲淨丑之科譚易, 爲生旦外末之科譚難. 雅中帶俗, 又于俗中見雅.; 活處寓板, 卽于板處証活. 所難者, 要有關係. 關係惟何? 曰: 于嬉笑諷諧之處, 包含絕大文章; 使忠孝節義之心, 得此愈顯.”. 전게서, ‘重關係’, p.63.

다.”라는 것은 각색의 성격에 맞게 과원을 개성화하라는 의미이다. 중국의 고전 희곡은 전통적으로 각색들의 성격과 지위 및 역할이 상투적으로 고정화 되어 있다. 배역은 고정적으로 분류되어 있고 고정화 되어 있지만 고정화된 배역의 성격에 따라서 과원을 개성화해야 한다는 것이다. 한편 과원의 개성화가 쉽지 않다는 것을 이어는 고백하고 있다. 그리고 이러한 과원의 개성화가 바로 극작가가 힘써 해야 할 일이라고 밝히고 있다. 극 속 인물들의 신분과 직업 및 교양 등이 성격에 따라 자연스럽게 과원을 구사해야 한다는 것은 극작가에게 요구되는 고도의 기술인 것이다. 과원은 인물의 성격에 맞춰 개성화 되어, 극 속에서 줄거리의 충돌과 전개에 발맞추어 자연스럽게 나와야 한다. 결국 과원의 개성화는 등장인물의 개성화이며, 등장인물의 개성화는 등장인물의 형상화와의 연결된다. 각색의 성격에 맞춰 과원을 개성화하는 구체적인 방법은 무엇인가? 과원에서 ‘誦’이 등장인물이 사용하는 희곡의 언어라는 점을 착안하면 결국 이어의 희곡 언어론에서 그 방법을 찾을 수 있다.

지극히 粗俗한 언어가, 희곡 속에서 쓰여지지 않는 것은 아니지만, 응당 脚色에 따라서 착안해야 한다. 예를 들면 광대의 언어는, 오직 粗俗하지 않을까 걱정해야 하며, 일단 生과 旦의 曲이 되면, 그 言辭를 마땅히 고려해야 한다. 生이 귀족과 관리가 되고, 旦이 젊은 처녀와 婦인이 되든간에, 言辭는 응당 전아하고 점잖은 질도가 있어야 한다. 실령 生이 하인이 되고, 旦이 하녀가 되더라도, 또한 반드시 신중하게 언어를 선택하여, 淨과 丑과 같은 말투가 되서는 안된다. 이것은 生과 旦에는 生과 旦의 體가 있는 것이고, 淨과 丑에게는 淨과 丑의 腔이 있기 때문이다¹¹⁾.

위 글에서 언어 표현은 반드시 脚色의 특징에 부합되어야 한다고 밝히고 있다. 이 점은 과원의 개성화의 설명과 일치한다. 위 인용문에서 生과 旦에는 生과 旦의 體가 있고, 淨과 丑에게는 淨과 丑의 腔이 있다는 것은, 각색과 더불어 그들의 언어가 類型化되어 있다는 것이다. 그리고 유형화된 각색의 언어가 정해져 있다.

11) 極粗極俗之語, 未嘗不入填詞, 但宜從脚色起見. 如在花面口中, 則惟恐不粗不俗, 一涉生旦之曲, 便宜斟酌其詞. 無論生爲衣冠·仕宦, 旦爲小姐·夫人, 出言吐詞, 當有萬雅雍容之度. 即使生爲僕從, 旦爲梅香, 亦須擇言而發, 不與淨·丑同聲. 以生旦有生旦之體, 淨丑有淨丑之腔故也. 《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》, ‘戒浮泛’, p.26.

그러나 李漁는 유형화된 “體”나 “腔”에만 의존해 언어를 구사하지 않도록 제시하고 있다. 한걸음 더 나아가 등장인물의 언어는 반드시 특정한 “情”과 “景”에 부합된 감정과 심리를 구사하도록 제안한다. “張三을 말하려고 하면 張三처럼 묘사해야지, 李四에게는 通用하기 어렵다(說張三要像張三, 難通融於李四)”¹²⁾, “반드시 마음 속의 완곡하고 은미한 것을, 입을 통해서 나오도록 하고, 어떤 사람에 대해 이야기 하려면 그 사람처럼 묘사하여, 雷同함이 없도록 하며, 천편일률적이지 않도록 해야 한다(務使心曲隱微, 隨口唾出, 說一人, 肖一人, 勿使雷同, 弗使汎泛)”¹³⁾라고 지적하고 있다. 이것은 다시 말해 등장인물들이 극 속에서 자신의 특색을 나타낼 수 있도록 ‘個性化’된 언어를 구사하도록 하라는 것이다. 이러한 점이 바로 이어가 주장한 과원이 개성화와 연결된다고 필자는 생각한다. 이러한 희극 언어의 개성화에 대해서 金聖嘆의 견해를 참조해 보자. 그는 《西廂記》의 〈賴婚〉에서 鶯鶯이 노래하는 대목은 그녀만의 개성적인 것이며, 노부인 및 張生·紅娘의 대사가 서로 다른 것은 각자의 “心”과 “體”와 “地”가 다르기 때문이라고 제시하고 있다¹⁴⁾. “心”이란 인물의 마음을, “體”는 인물의 지위와 수양 등을, “地”는 인물이 처한 상황을 가리킨다. 金聖嘆은 이 세 가지를 언어를 개성화시키는 요소로 인식하고 있었다. 인식은 하고 있었지만 그 구체적인 방법은 제시하고 있지 않다. 李漁는 희극 언어를 개성화하는데 있어서, 여러 가지 구체적인 상황과 방법을 예를 들어가며 설명하고 있다.

예를 들면 앞에서 말한 《琵琶記·賞月》의 네 개의 曲子는, 똑같은 달인데, 牛小姐에게는 牛小姐의 달이 있고, 伯喈에게는 伯喈의 달이 있다. 말한 것은 달이지만, 기탁한 것은 마음인 것이다. 牛小姐가 말한 달(의 구절)을, 伯喈에게 한 구절 옮길 수 있으며, 伯喈가 말(노래)한 달(의 구절)을, 牛小姐에게 한 글자 옮길 수 있는가? 부부인 두 사람의 말도, 옮겨서 혼용할 수 없는데, 하물며 타인의 것이라?¹⁵⁾

12) 전게서.

13) 《中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三》, 〈詞曲部·賓白第四〉, “語求肖似”, p.54.

14) 《金聖嘆批本西廂記卷之二》, 〈賴婚〉, p.120.

15) 如前所云《琵琶記·賞月》四曲, 同一月也, 牛氏有牛氏之月, 伯喈有伯喈之月. 所言者月, 所寓者心. 牛氏所說之月, 可移一句於伯喈; 伯喈所說之月, 可挪一字於牛氏乎? 夫妻二人之語, 猶不可挪移混用, 況他人乎? 《中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之一》, 〈詞曲部·詞采第二〉, “戒汎泛”, p.27.

여기에서 보면 牛小姐와 伯喈는 물론 “心”과 “體”와 “地”가 서로 다르지만 무엇보다도 서로의 “心”과 “地”가 달랐기에 똑같은 달을 보고서도, 牛小姐에게는 牛小姐의 달이 있고, 伯喈에게는 伯喈의 달이 있는 것이다. 이것은 비록 동일한 달을 보고 노래를 한 것이지만 즐거운 마음 상태인 牛小姐와 고향에 본부인을 남겨두고 온 伯喈의 감정과 처지가 서로 다르므로 제 각각의 달을 노래하고 있다. 즉 주인공들이 당면한 “情”과 “景”이 틀리므로 똑 같은 사물에 대해서도 심리 상태와 사상 및 감정의 반응이 서로 다르게 표현된 것이다. 이러한 점은 각색들이 과원을 구사하는 경우에 적용하여 언어를 개성화하는데 구체적인 방법이 될 수 있다. 과원은 각각의 배역들이 처한 심리 상태와 상황에 따라서 자연스럽게 나와야 한다는 것과 일치하는 점이다. 한걸음 더 나아가 李漁는 극작가가 희극의 언어를 개성화하여 구사하는 근본적인 방법을 다음과 같이 제시하였다.

말이란, 마음의 소리이니, 이 사람을 대신해서 말을 하려면, 먼저 응당 이 사람을 대신해서 생각을 해 봐야 한다. 만약 상상 속을 거닐어 보지 않았다면, 어떻게 입장을 바꾸어 대신해 보았다고 하겠는가? 마음이 단정한 사람이라면, 나는 그 사람의 입장이 되어, 단정한 생각을 대신해 보는 것은 물론이며; 마음이 사악한 사람의 경우라도, 나는 또한 한 순간 正道를 벗어나, 잠시 사악한 생각을 해야 한다.¹⁶⁾

인물의 “情”과 “景”에 합당한 개성화된 언어를 구사하기 위해서는, 먼저 응당 그 인물의 입장에 처하여 그를 대신해서 생각을 해 봐야 한다는 것이다. 극중 인물을 대신해서 “상상 속을 거닐어보고”, “입장을 바꾸어 생각하는 것”이다. 사람마다 마음이 다르므로 먼저 인물의 심리 상태와 생각 및 감정을 충분히 파악한 후, 인물이 처한 주위 환경과 상황에 따른 독특한 감정의 반응을 묘사하는 것이 바로 개성화된 언어를 구사하는 관건인 것이다.

내가 관리가 되고자 하면, 경각지간에 (高官의) 부귀와 영화가 이른다; 사직 하고자 하면, 일 순간에 또한 山林 속으로 들어간다; 세상의 才子가 되고자

16) 言者, 心之聲也, 欲代此一人立言, 先宜代此一人立心. 若非夢往神遊, 何謂設身處地? 無論立心端正者, 我當設身處地, 代生端正之想; 卽遇立心邪僻者, 我亦當舍經從權, 暫爲邪僻之思. 전게서, 〈詞曲部·賓白第四〉, 『語求肖似』, p.54.

하면, 곧 杜甫와 李白의 後身이 된다: 질세의 미인을 부인으로 취하고 싶으면, 王昭君과 西施의 배우자가 된다: 神仙과 부처가 되고자 하면, 西天과 蓬萊島가, 곧 벼루와 붓질이 앞에 있으며: 충효를 다하고자 하면, 임금의 다스림은 堯와 舜보다 뛰어나게 하고 부모의 長壽는 彭篋보다 넘도록 한다.¹⁷⁾

劇作家는 풍부한 想像力을 배양하고 자신을 각종의 인물로 化하는 것에 능통해야 비로소 각종 인물들을 대신해서 '立言'할 수 있으며, 또한 각색의 臺詞를 통해 인물들의 個性을 훌륭하게 표현하여, 언어의 개성화를 성취할 수 있다. 이러한 점이 바로 극작가가 과원을 개성화하는 방법이라고 할 수 있다. 이러한 등장인물들의 개성화된 대사는 관중들에게 등장인물의 심리상태와 상황을 충분히 이해하는데 큰 영향을 미치며 관중들로 하여금 劇속의 인물이 되도록 빠져들게 하며, 과원으로 인하여 희극적인 분위기가 한층 고조될 것이다. 결론적으로 이어의 과원론은 이어의 다른 희곡 이론과 연계되어 이해되고 적용되어야 한다고 필자는 생각한다.

3) 과원의 통속화와 교육성 추구

과원의 통속화는 앞 절의 과원의 중요성을 논할 때 이어의 희극관 및 오락성과 관련되어 다소 언급되었다. 이어는 희극의 창작은 관중에게 즐거움을 주기 위해서라고 밝히고 있다¹⁸⁾. 그는 일반 대중이 알기 쉽도록 희극의 언어를 사용했고¹⁹⁾,

17) 我欲做官, 則頃刻之間便臻榮貴; 我欲致仕, 則轉瞬之際又入山林; 我欲作人間才子, 卽爲杜甫·李白之後身; 我欲娶絕代佳人, 卽作王嬌·西施之元配; 我欲成仙作佛, 則西天蓬島, 卽在硯池筆架之前; 我欲盡孝輸忠, 則君治親年, 可躋堯·舜·彭篋之上. 《中國古典戲曲論著集成七·閑情偶寄卷之三》, 〈詞曲部·賓白第四〉, '語求肖似', p.54.

18) 전기(희곡)은 원래 근심을 없애기 위해서 쓰여진 것이며, 돈을 써서 노래를 듣는데 있는 것이다. 무엇하러 돈을 주고 울음 소리를 사며, 즐거움을 반대로 비탄의 목메임으로 바꾼단 말인가? 오직 나의 희곡은 근심을 팔지 않으니, 한 사람이라도 웃지 않으면 나의 근심이 된다(“傳奇原爲消愁設, 費盡林頭歌一闕; 何事將錢買哭聲? 反令變喜成悲咽. 惟我填詞不賣愁, 一夫不笑是吾憂.”) 李漁著, 《風箏誤》, 〈第三十出·釋疑〉.

19) 전기(희곡)는 문장과 다르다. 문장은 독서인이 보도록 쓴 것이어서, 때문에 심오해도 이상할 것이 없다. 희문(희곡)은 독서인과 독서인이 아닌 사람이 함께 보도록 쓴 것이며, 또한 글을 모르는 부녀자와 어린아이도 함께 보도록 쓴 것이어서, 때문에 평이한 것을 귀중히 여기고 심오한 것을 귀하게 여기지 않는다. (“傳奇不比文章, 文章做與讀書人看, 故不怪其深, 戲文做與讀書人不讀書人同看, 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', p.28.

제재나 주제 역시 風情을 위주로 한 희극이었다. 즉 그의 희곡은 오락성이 가미된 통속화를 추구하였다. 그가 “희곡은 문장과 다르며, ...글을 모르는 부녀자와 아이 들고 함께 보도록 써야하며, 평이한 것을 귀중히 여기고 심오한 것을 귀하게 여기지 않는다.”²⁰⁾라고한 주장은 희곡의 언어가 대중적인 통속화를 추구한다는 의미이다. 그렇다면 과원 역시 통속화를 추구해야 할 것이다.

과원의 妙處는, 世俗의 가까움에 있다. 그러나 피해야 할 것 또한 지나치게 세속된 것이다. 속되지 않으면 판에 박힌 유학자의 말투가 되며, 지나치게 속되면 격조가 낮게 된다. 내가 보기에 요사이 희극 가운데, 그것이 속되지만 지나치게 속되지 않음을 취한 것은, <<還魂>>이외에, <<梨花五種>>이 있다. 모두가 문인의 가장 오묘한 필치이다.²¹⁾

위 인용문에 나타난 이어의 견해를 보면 과원은 세속적이지만 지나치게 세속을 뛰어넘는 것이 아닌 대중에게 가까운 통속적인 것을 추구함을 알 수 있다. 이어는 과원은 통속적인 것을 추구할 수 있지만 또한 교훈적인 것도 고려해야 한다고 인식하고 있다.

희극 속에 花面(정과 축)의 과원은, 걸핏하면 음란한 일을 끌어 들인다. 어떤 것은 (자신의)방에서도 말할 수 없는 것을, 공연하게 극장에서 말한다. 고아한 사람이 귀를 막는 것은 물론이고, 올바른 선비도 고개를 숙이며, 오직 더러운 소리가 귀를 오염시킬까 두려워한다.²²⁾

이어가 살았던 당시에 극장에서 과원의 외설 정도가 얼마나 심했는지 알 수 있는 구절이다. 과원은 관중에게 즐거움을 주고 작품의 喜劇性을 제고시키는데 없어서는 안 되지만, 희극의 교육적인 측면을 고려하여 익살과 풍자가 외설로 흘러

20) 주 19)번 참조.

21) 科諷之妙, 在于近俗; 而所忌者又在于太俗. 不俗則類腐儒之談, 太俗則非文人之筆. 吾于近劇中, 取其俗而不俗者, <<還魂>>以外, 則有<<梨花五種>>, 皆文人最妙之筆也. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, <詞曲部·科諷第五>, ‘忌俗惡’, p.63.

22) 戲文中花面插科, 動及陰邪之事; 有房中道不出口之話, 公然道之戲場者. 無論雅人塞耳, 正士低頭, 惟恐惡聲之污聽. 전계서, ‘戒淫褻’, p.62.

서는 안 되다는 교훈을 제시하고 있다. 이어는 과원이란 “웃음과 익살스러운 곳에, 깊은 뜻을 포함하여, 충효와 절의의 마음을 갖게 하는데, 이것으로써(과원에 기탁 하여) 더욱 드러나게 하는 것”²³⁾이라고 인식하여 올바른 과원의 사용은 바로 관중들로 하여금 좋은 교육적 효과를 가져 올 수 있다고 지적했다. 그런데 이어의 언급에서 유추해 보면, 당시에 극장에서는 공공연히 외설적인 과원을 사용한 것으로 보인다. 필자는 이러한 현상은 당시의 시대적 배경과 문화적 영향의 결과라고 생각된다. 그리고 이러한 오락적이고 통속적인 희극을 추구하는 관중들의 기호에 맞춰 이어는 희극을 창작했을 것이다. 이어가 살았던 明末과 淸初는 중국에서 자본주의가 싹트고 있던 시대였다. 당시에 사회 각층에서는 好色의 사회 풍조가 성행했으며, 거대한 문화 소비시장이 형성되었었다. 《金瓶梅》 등의 소설의 등장인물은 당시의 이러한 사회의 풍조를 반영한 것으로 볼 수 있다. 특히 희극은 시민들의 문화와 강한 공생관계를 맺는 예술이라고 할 수 있다. 이어가 극을 공연할 때 관중을 고려한 것도 이 때문일 것이다. 희극이 체현한 가치관은 실제로는 당시 시민들의 가치 관념인 것이다. 특히 당시 상인들은 시민의 한 계층으로 성장하여 막강한 부를 축적했다. 그들은 처음에는 통치 권력의 통제 하에서 제약을 받고 활동을 한다. 즉 전통 봉건사회의 가치관과 도덕관념이 허락하는 범위 내에서 활동을 한다. 하지만 자신들의 계층을 부단히 확대하면서, 자신들의 경제적 우위에 힘입어, 전통 도덕과 정치이익과의 교환을 시도하며, 정치, 사회, 문화의 각 방면에서 자신들의 대변인을 찾게 된다. 자신들의 가치 관념과 의식형태에 합당하지 않는 억압을 타파하고 자신들의 신계층의 문화를 건립하여 사회에 대한 역량을 강화한다. 명대의 일련의 희극 속에서, 전통문화에서 떠받든 신성한 仁義와 도덕은 그들에 의해서 부패한 것이 되고 웃음거리로 변한다. 전통 문화 속에서 꺾박받았던 금기의性は 그들에 의해서 거대한 문화 소비 시장에서 색정적이고 외설적인 문화상품과 색정 소설 및 춘화로 소개된다. 이어는 이러한 당시의 시대적 문화적 영향을 받았던 것이다. 전통 희극 속의 正劇과 悲劇의 風格을 지닌 것, 주제가 침울하고 설교조

23) 曰:于嬉笑諷諭之處, 包含絕大文章: 使忠孝節義之心, 得此愈顯”. 《中國古典戲曲論著集成卷七·閑情偶寄卷之一》, 〈詞曲部·科譚第五〉, ‘重關係’, p.63.

의 것들은 그들의 오락적 요구와 부합되지 않았으며, 풍자와 유모와 즐거움을 주는 가벼운 喜劇이 환영을 받았을 것이다²⁴⁾. 이어의 과원예술은 이러한 당시의 시대적 문화적 영향을 받았던 것으로 생각된다.

4. 결 론

科諢은 滑稽的인 言語와 동작의 合稱으로 戲劇 속에서 觀衆에게 웃음을 주고 喜劇的인 분위기를 구축하는 하나의 중요한 수단이다. 李漁는 기존의 曲論家들의 이론을 바탕으로 자신의 창작과 실천 경험을 토대로 전인들을 뛰어넘는 과원론을 정립했다. 이어의 과원론은 앞에서 살펴 본대로 체계적이고 실제적이다. 필자는 이러한 이어의 과원 예술론을 세 가지 측면에서 고찰해 보았다. 첫째는 과원에 대한 중요성의 역설과 재인식이다. 이어가 남긴 희곡작품들은 모두가 風靑을 내용으로 한 골계적인 喜劇으로 평가받고 있다. 이러한 경향은 그가 지니고 있는 喜劇觀에 기인한 것이다. 동시에 당시의 시대적, 문화적 배경의 영향을 받은 결과이기도 하다. 觀衆이 즐거워하고 좋아하는 오락적이고 통속적인 기호에 맞춰 극을 창작한 것이었다. 오락적이고 통속적이며 觀衆이 좋아하는 희극적인 분위기를 유도하기 위해서 과원의 운용은 이어에게 필수적이었던 것이다. 두 번째는 과원의 개성화 추구이다. 이어는 과원의 적용 범위를 극 속의 모든 인물에게 확대하였다. 극 속의 배역들은 자신의 지위와 신분 및 성격에 맞도록 개성화된 과원을 구사할 것을 추구했다. 기존의 정과 축에만 운용되고 있던 과원을 모든 배역에게 구사하도록 하는 것은 매우 어려운 작업이다. 그러나 이렇게 힘든 작업이야말로 극작가가 심혈을 기울여 창작해야 한다는 직업정신을 보여 주고 있다. 과원의 대상을 모든 배역으로 확대했다는 것은, 극작가로서 이어는 당시 사회의 모든 인물들을 풍자와 골계의 대상으로 삼았다는 의미로 해석할 수 있다. 이러한 점은 당시에 희극 연출의 또 다른 분야를 개척했다고 할 수 있다. 세 번째는 과원의 통속화와 교육성의 추구

24) 《東岳論叢》26卷, 張廷興 著, 〈論李漁戲劇科諢藝術形成因素〉, p.113.

이다. 과원의 가장 이상적인 운용은 俗되면서도 俗된 것과 일정한 거리를 유지하는 것이다. 아울러 과원 속에 교육적이고 교훈적인 내용을 담아서, 딱딱하고 관에 박힌 설교조의 방법이 아니라, 과원의 희극적인 운용을 통해 즐겁고 유쾌한 방법으로 깨닫고 뉘우치도록 유도하는 역할을 제시하였다. 이어의 과원론은 《閑情偶寄》의 〈詞曲部〉 속에서 結構, 詞采, 音律, 賓白 다음의 다섯 번째로 다루어지고 있다. 그러나 필자가 이어의 과원론을 고찰해 본 결과 다섯 번째의 의미는 우선순위의 문제가 아니었다. 결론이나 사채, 음률과 빈백의 내용과 과원의 운용의 함께 연계되어 적용되기 때문이었다.

《參考文獻》

- 戲曲研究院 編, 《中國古典戲曲論著集成》(10冊), 1980.
 S.W. Dawson 著, 千勝傑 譯, 《劇과 劇的要素》, 서울大學校 出版部, 1984.
 湛偉恩, <李漁市民喜劇初探>, 蘇州大學學報(社會科學版), 第四期, 1984.
 中國周妙中 著, 《清代戲曲史》, 中州古籍出版社, 1987.
 張庚·郭漢城 主編, 《中國戲曲通論》, 上海文藝出版社, 1988.
 불프강·카이저/김윤섭 옮김, 《言語藝術作品論》, 시인사, 1988.
 黃強, <李漁生平三考>, 揚州師院學報: 社科版, 1988. 3.
 레이조스 에그리/ 김선 옮김, 《희극작법》, 청하, 1991.
 胡天成, 《李漁戲曲藝術論》, 西南師範大學出版社, 1992.
 鄒紅, <觀眾在李漁戲劇理論中的位置>, 《戲劇·戲曲文學》, 1994. 2.
 白壽彝 主編, 임효섭·임춘성 譯, 《중국통사강요》, 서울: 이론과 실천, 1991.
 宮崎市定 著, 曹秉漢 譯, 《中國史》, 서울: 역민사, 1986.

〈中文提要〉

科譚,即科打譚的略稱。科多指動作,譚多指語言。所以可以說科譚是滑稽性的動作和語言的合稱,是戲曲中各種使觀眾發笑的穿插。李漁,明末清初戲曲作家、有戲《笠翁十種曲》傳世,大都為風情滑稽劇。他以為戲劇是大眾開心解憂的娛樂工具,觀眾是花了錢來尋樂子的,娛樂性、喜劇、喜劇效果,應該是戲劇的藝術追求。所以科譚成了他追求喜劇效果不可或缺的主要藝術手段之一。他在《閑情偶寄·詞曲部》中就專列“科譚”一節,從理論上闡述了科譚的重要性,論述了科譚與觀眾接受的密切關係;認為科譚是刻畫喜劇形象的重要手段,科譚要為塑造喜劇形象服務。他從“戒淫褻”、“忌俗惡”、“重關係”、“貴自然”四個方面,從理論上對科譚藝術的魅力作了充分的估價,提出了超越前人的最為系統的科譚理論。在一定意義上,李漁的科譚理論也是空前絕後的,在他之後還沒有人提出更為系統和更為精辟的科譚理論。我在本文從科譚的重要性,自然性,通俗性的三個方面僅探討李漁科譚藝術。我發見,我們應該把李漁的“結構”、“詞采”、“賓白”和“科譚”聯繫起來理解,才可以系統掌握李漁對科譚要求和運用。

關鍵詞 : 科譚, 李漁, 戲曲, 《閑情偶寄》

이 논문은 2009년 10월 25일에 접수되어 2009년 12월 04일에 심사가 완료되고 2009년 12월 15일 편집회의에서 게재가 확정되었음.