

元雜劇의 ‘插科打諢’*

— 喜劇性 창출 기법을 중심으로 —

金明學**

◁목 차▷

- I. 서론
 - II. 科諢의 배치 방법
 - 1. 定場詩를 통한 배치
 - 2. 플롯 진행 중에 배치
 - 3. 인물형상 묘사에 배치
 - III. 科諢의 喜劇性 창출 기법
 - 1. 과장
 - 2. 아이러니
 - 3. 반복
 - 4. 언어유희
 - 5. 황당무계한 언동
 - IV. 결론
-

I. 서론

중국희곡에서 ‘插科打諢’은 ‘科諢’이라고도 하며 「연극 중에 골계로써 사람들에게 웃음을 유발시키는 것」¹⁾, 「연극을 할 때 해학적인 말과 골계 동작을 보태어 관중에게 웃음을 자아내게 하는 것」²⁾, 「골계적인 동작과 해학적인 언어로 사람들에게 웃음을 유발시키는 것」³⁾이라고 정의하고 있다. 또 ‘科諢’을 「科」는 골계적인 동작

* 이 연구는 2010년도 충남대학교 학술연구비에 의해 지원되었음.

** 충남대학교 중어중문학과 교수

1) 《中文大辭典》: 「劇中以滑稽語引人發笑之謂。」(香港, 商務印書館, 1987), 698쪽.

2) 《文史辭源》: 「演劇時, 慘入談諧之語和滑稽動作, 引衆人發笑, 叫“插科打諢”。戲曲中只作喜劇性的穿插。」(臺北, 天成出版社, 民國七十三年), 1294쪽.

을 가리키고 “諢”은 골계적인 언어를 가리킨다. 그것은 골계·희학 위주의 宋雜劇에서 나왔는데 희곡에서 喜劇性을 삽입하는 것이다」⁴⁾라고 구체적으로 설명하기도 하였다. 이처럼 과원의 사전적인 의미가 해학·골계·웃음을 핵심 개념으로 하고, 해학과 골계를 통하여 웃음을 창출하는 것이니 오늘날 가장 일반적이고 보편적으로 사용하는 말로 喜劇性과 연계시킬 수 있겠다. 해학적인 것, 골계적인 것은 가장 기본적이고 보편적인 개념에서 본다면 희극적인 것으로 우스꽝스러운 것, 유머러스한 것, 코믹한 것 등⁵⁾ 유사한 개념으로 의미 범주를 확대할 수 있고, 웃음을 그 유사한 개념인 골계, 희극성으로 의미 범주를 넓힐 수 있겠다. 본고에서는 과원의 개념을 해학적인 것, 골계적인 것, 우스꽝스러운 것, 코믹한 것에 의하여 유발되는 웃음이라는 범주에 넣고 과원의 喜劇性에 주목하여 논의를 진행하고자 한다.

지금까지 원잡극의 과원에 대해서 상당히 많은 연구가 이루어졌다. 첫째, 과원을 직접적인 연구대상으로 한 것 중, 郭偉廷의 《元雜劇의插科打諢藝術》⁶⁾에서 과원의 연원·분포 상황·표현방식·예술기교·작용과 기능을 전반적으로 다루었다. 沈貽偉의 〈元劇插科打諢漫議〉⁷⁾는 과원의 실례·양상·기능을 중심으로 다루었다. 또 李元峰의 〈論元雜劇科諢的藝術技巧〉는 ‘諢語’와 ‘科範’, 즉 언어와 동작으로 나누어 그 喜劇性 창출 방법을 간략히 다루었다. 둘째, 개별 작품 또는 일부 작품 중의 과원을 대상으로 한 연구로는 姚昌炳의 〈《竇娥冤》喜中寓悲的科諢藝術〉⁸⁾, 秀芳·王德慧의 〈論《竇娥冤》中的插科打諢〉⁹⁾, 牛剛花的 〈淺談科諢在元雜劇中的作用和功能〉¹⁰⁾, 何光濤의 〈論元雜劇中官吏形象的插科打諢〉, 喬麗의 〈以俗爲美——戲

3) 《漢語大詞典》: 「以滑稽的動作和諷刺的語言引人發笑。」(上海, 漢語大詞典出版社, 1990)(第六卷) 763쪽.

4) 《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》: 「科是指滑稽動作, “諢”是指滑稽語言。它來自以滑稽、戲謔爲主的宋雜劇, 但在戲曲中只作喜劇性的穿插。」(北京, 中國大百科全書出版社, 1983.) 174쪽.

5) 류종영, 《웃음의 미학》(서울, 유로서적, 2007), 14-15쪽 참조.

6) 郭偉廷, 《元雜劇의插科打諢藝術》北京, 中國社會科學出版社, 2002.

7) 沈貽偉, 〈元劇插科打諢漫議〉, 《新疆大學學報(哲學社會科學)》1981年 04期.

8) 姚昌炳, 〈《竇娥冤》喜中寓悲的科諢藝術〉, 《語文藝術》2008年 01期.

9) 秀芳·王德慧, 〈論《竇娥冤》中的插科打諢〉, 《鄭州航空工業管理學院學報》(社會科學版) 2007年, 第26卷 第2期.

10) 牛剛花, 〈淺談科諢在元雜劇中的作用和功能〉, 《經濟研究導刊》200年 第 15期 總第 34期.

曲舞臺本科諢의風格特色)¹¹⁾ 등이 있고, 셋째, 喜劇性을 주제로 과원을 언급한 논문으로는 李彩雲·任剛의 〈元代包公戲的喜劇化效果〉¹²⁾, 呂靖波〈“丑”與中國傳統喜劇觀念〉¹³⁾, 趙興紅의 〈論丑角的戲劇功能〉¹⁴⁾ 등이 있다.

이 논문은 과원의 양상·기교·기능이나, 과원과 관련한 개별적인 작품의 성격을 밝히는 데 목적이 있는 것이 아니다. 이 논문의 주된 목적이, 일부 내용이 기존 연구와 중복되는 부분이 있지만, 과원의 희극성 창출 방법을 고찰하는데 있다. 일상 생활에 보이는 웃음의 재료나 소재를 어떻게 극본에 배치하고, 또 어떠한 기법으로 웃음을 유발하는가하는 문제에 중점을 두고, 그것으로 인하여 원잡극이 어떠한 성격의 희곡이 되는가를 결론으로 제기하고자 한다.

본고에서 사용하는 판본은 藏晉淑 《元曲選》과 隋樹林編 《元曲選外編》을 사용하였음을 밝힌다. 다만, 해독의 편의를 위하여 〈王學奇〉主編의 《元曲選校注》를 활용하였다.

II. 科諢의 배치 방법

원잡극에서 科諢은 출현하는 위치가 고정되어 있지 않고 극본 전체에 산재하고 있다. 극본의 전체 플롯을 통하여, 즉, 극본을 구성하는 唱·科·白을 통하여 언제 어디서나 자유롭게 배치하는 것이 상례이다. 따라서 본고에서는 唱·科·白을 중심으로 과원의 배치를 고찰한다. 다만 과원을 배치하는 양상이나 성격으로 볼 때 定場詩나 인물 형상을 묘사할 때 배치하는 과원은 그 성격이 특이하기 때문에 별도로 살펴볼 필요가 있다고 본다. 따라서 定場詩를 통한 배치, 플롯 진행 중에 배치, 인물 성격 묘사 중에 배치로 분류하여 살펴보기로 한다.

11) 喬麗, 〈以俗爲美——戲曲舞臺本科諢的風格特色〉, 《徐州工程學院學報》, 第23卷 第6期, 2008年11月.

12) 李彩雲·任剛, 〈元代包公戲的喜劇化效果〉, 《四川教育學院學報》第25卷 第3期, 2009.

13) 呂靖波, 〈“丑”與中國傳統喜劇觀念〉, 《徐州教育學院學報》, 2002年 02期.

14) 趙興紅, 〈論丑角的戲劇功能〉, 《大舞臺》2008年 05期.

1. 定場詩를 통한 배치

원잡극의 연출 형태는 배역이 무대에 등장하여 먼저 定場詩를 읊고 이어서 定場白을 통하여 간략한 자기소개를 하고, 이어서 다른 인물과 동작과 대사를 교대하면서 플롯을 진행시키며, 그 과정에 맴을 안배하는 관중에게 복합적인 정서를 제공하는 형식이다. 定場詩는 배역이 무대에 등장하여 5언 또는 7언 절구의 시구를 통하여 인물의 개략적인 윤곽이나 의도를 제시하는 하나의 고정된 틀이다. 이것은 연극적 측면에서 본다면 극중 인물이 관중과 처음 대면하면서 극히 개괄적·함축적·암시적인 희곡언어로 인물형상을 제시하는 방법이다. 관중은 이 과정에서 이 인물에 대한 최소한의 정보를 얻는다. 그런데 주인공이 되는 '正末' 또는 '正旦'과 같은 배역은 정장시를 읊지 않고 간략한 독백으로 성명과 신분을 소개할 뿐이다. 그러므로 定場詩는 부차적인 배역의 전유물이고, 종종 이를 통하여 일상의 언어의 범주를 넘는 과원을 사용하여 喜劇性을 유발하는 것이 상례이다.

(淨으로 분한 새노의가 등장하여 시를 읊는다.) 의원노릇은 짐작으로 하고, 처방은 《본초》를 따른다. 죽은 사람은 치료하여 고치지 못하고, 산 사람은 치료해 죽인다.

(淨扮賽盧醫上, 詩云) 行醫有斟酌, 下藥依本草. 死的醫不活, 活的醫死了.
(《竇娥冤》第一折)

《竇娥冤》에 등장하는 賽盧醫의 정장시이다. 정장시에서 이러한 표현 방법은 정형화된 형식이다. 돌팔이 의원·탐관오리·권세가·패장·과계승과 같은 부정적 인물은 모두 정장시를 통하여 우스꽝스러운 인물로 출현한다. 즉, 과원을 사용하여 인물을 희화화하고 풍자하는 것이 상례이다. 인물들을 관중에게 처음 대면시키면서 관중을 한 차례 가볍게 웃기려는 기법이라고 할 수 있다.

정장시를 통하여 안배하는 과원은 연극적인 측면에서 본다면 매우 특이하다. 배역이 연극 밖에서 국외자 신분으로 극중 사건에 개입하여 인물을 관중에게 소개하는 형식이다. 서구의 연극에서 배우는 자연인과 극중 인물로서의 신분으로 나눌 수 있겠다. 중국의 고전희곡에서는 '脚色行當'이라는 특별한 연희체재를 채택하여¹⁵⁾,

15) 張庚·郭漢城, 《中國戲曲通論》(北京, 中國戲曲出版社, 2010), 318쪽 참조.

배우는 자연인으로서 신분, 극중 인물이 되기 전의 일정한 유형으로 분류된 '行當'으로서의 신분과 극중 인물로서의 신분 세 단계가 있다. 정상시는 배역이 아직 극중 인물로 변모하기 전에 '行當'의 신분으로 관중과 소통하고 있는 것이다. 위의 인용 대사에서 賽盧醫는 아직 극중 인물로 변모하기 전의 '淨'의 신분으로 관중들과 심미적 교류를 한 것이다.¹⁶⁾ 그러니까 극중 사건으로부터 제삼자적인 시점에서 객관적으로 돌팔이 의원을 풍자한 것이다.

2. 플롯 진행 중에 배치

원잡극의 플롯의 구성은 唱·科·白으로 이루어진다. 그러므로 과원은 모두 唱·科·白 내에 배치된다.

唱은 통해서 배치되는 과원의 경우를 살펴보자. 〈降桑樞〉 제2절에서는 宋送人과 糊突蟲이라는 두 돌팔이 의원이 환자를 치료하는 과정에서 보이는 과원을 보자.

송송인 : (복이를 보고) 비실비실 몸이 못이 좋지 않으시네.

호돌충 : 태의가 약 처방을 하여 병을 고치십시오.

송송인 : (이 왼손을 잡는다)(호돌충이 오른손을 잡는다.) 우리 두 사람이 나란히 진맥을 하는 것을 보시오.

(태의가 복이의 왼손을 잡고서)(노래한다)

송송인 : (복이의 왼손을 잡으면서)(노래한다.) 방으로 들어와 이 사람의 八脈을 짚어보니,

호돌충 : (복이의 오른손을 잡으면서) (노래한다.) 몸이 삼대처럼 비쩍 말랐구나.

송송인 : (노래한다.) 어서 약 보따리를 풀어라.

호돌충 : 안됐구만, 맥이 좋지 않네. (노래한다.) 어서 서둘러 사시오.

송송인 : (노래한다.) 얼른 서둘러 사시오.

정 말 : 의원님, 뭘 사란 말씀입니까?

송송인 : (노래한다.) 가서 관을 하나 사시오.

호돌충 : (노래한다.) 가서 관을 하나 사시오.

(做見卜兒科)(太醫云)老母慙慙身不快, (糊突蟲云)太醫下藥除患害。(太醫做拿左手科)(糊突蟲做拿右手科)(太醫云)看俺双双把脈。(太醫拿卜兒左手科)(唱)

16) 陳建森, 《戲曲與娛樂》(上海人民出版社, 2003), 3쪽 참조.

【南青哥兒】入門來審了他這八脈，(糊突蟲拿卜兒右手科)(唱)瘦伶仃有如麻
 楷。(太醫唱)俺快把這藥包兒忙解開。(糊突蟲云)可憐也，脈息不好了。(唱)快
 疾忙去買，(太醫唱)快疾忙去買。(正末云)太醫，買甚麼？(太醫唱)去買一個棺
 材，(糊突蟲唱)去買一個棺材。(《降桑椹》第一折)

돌팔이 의원이 환자를 진단하는 과정·방법·태도가 과원을 통하여 희화화되었
 다. 의원의 행위에 어울리지 않게 두 사람이 환자의 손을 각각 나누어 잡고 맥을
 보는 것이라든가, 진찰을 하면서 환자를 장례지널 관을 준비하라는 등등의 대사를
 통하여 희劇性を 유발하고 있다. 작자는 희劇性を 유발하기 위한 의도가 두드러진
 다. 첫째, 원잡극에서는 正旦이나 正末이 唱을 맡는 것이 관례를 깨었다. 그러면서
 唱을 부차적인 배역에게 맡긴 것은 무슨 훌륭한 唱을 통하여 음악적인 정서를 제공
 하기 위한 것이 아니라 우스꽝스럽고 황당한 무대동작을 이끌어 내기 위한 수법이다.

원잡극에서 科는 ‘做行科(걷는 동작)’, ‘做謝科(謝禮하는 동작)’, ‘下馬科(말에서
 내리는 동작)’ 등과 같은 배역의 동작을 지칭하는 것이다. 이 배역의 동작을 통한
 과원을 ‘科範’이라고 한다. 작자는 웃음을 유발하기 수단으로 여러 가지 科範을 모
 색한다. 특별히 전적으로 골계적인 동작을 지시하는 ‘發科’·‘輪臂膊科’·‘雙火輪
 科’¹⁷⁾처럼 비일상적인 동작도 있다. 또 채채기, 물건을 입으로 무는 것, 넘어지는
 동작과 같이 일상적인 것을 망라한다. 특히 또 오해나 오인으로 인한 의외의 행위,
 실수로 인한 동작은 과원이 상용하는 희극성의 소재이다. 그런데 희곡의 동작이란
 넓은 의미에서 본다면 대사를 포함하는 것이듯이, 대사를 통한 科諷에서 상용하는
 동작이 병행된다고 볼 수 있다. 사실, 중국의 고전희곡의 연출은 唱·科·白이 삼
 위일체로 유기적인 구조를 이루고, 극본에서 동작에 대한 무대지시는 매우 간단하
 다. 그리고 ‘科’의 범주에 속하는 ‘武打’·‘舞蹈’ 등은 전적으로 배우의 기량과 재량
 에 의존하지 무대지시에 의한 것이 아니다. 이러한 사실을 미루어보면 원잡극에
 서도 ‘科’라는 무대지시의 범주를 넘는 科範이 많이 운용되었다고 볼 수 있겠다.

원잡극에서 白은 賓白이라고도 하면 독백·방백·대화, 즉 무대에서의 일체의
 대사를 총괄하는 개념이다. 대사를 통한 과원의 실례를 살펴보자.

17) ‘發科’는 골계적인 표정을 표현하는 동작, ‘輪臂膊科’과 ‘雙火輪科’도 골계적인 동작으로
 간주하고 있다. 郭偉廷 앞의 책 180-183쪽 참조.

趙令史：이 할멈, 이 아이는 누가 낳은 자식이요?

할 멈：이 늙은이는 하루에 적어도 칠팔 명이나 되는 아이를 받는데 그렇게 오래 된 일을 어떻게 기억하겠소?

趙令史：저 아이는 겨우 다섯 살 밖에 되지 않았는데, 그렇게 오래 된 것도 아니니, 당신은 다만 누가 낳은 것만 말하십시오.

할 멈：잠시 생각해 보겠소. 그 날 방문을 꼭 닫아 산실이 깜깜해서 사람의 얼굴을 알아 볼 수 없었지만, 내 손으로 더듬어 보니 아이가 나온 문은 큰 아씨 것인 것 같소.

(趙令史云) 兀那老娘, 這個孩兒是誰養的。(劉丑云) 我老娘收生, 一日至少也收七個八個, 這等年深歲久的事, 那裏記得?(趙令史云) 這孩兒只得五歲, 也不爲久遠, 你只說實是誰養的?(劉丑云) 待我想來, 那一日產房裏, 關得黑洞洞的, 也不看見人的嘴臉, 但是我手裏摸去, 那產門像是大娘子的。(《灰闌記》第二折)

진짜 친모를 가리는 재판과정에서 판관이 증인인 산파에게 진짜 산모가 누구냐고 심문하였는데 산파가 의외로 과원으로 대응하였다. 엄숙한 재판관정이 과원으로 인하여 우스꽝스럽게 희화화되었다. 원잡극에서 재판장면, 특히 탐관의 판관이 되는 재판장면은 대부분이 희화화되어 관중의 웃음을 유발하는 것이 상례이다.

그런데 플롯의 진행 중에 배치되는 과원이 자연스럽게 플롯에 용해되었는가를 살펴 봐야 한다. 이것은 원잡극의 과원에 대한 후대의 평가에서 일찍부터 의식했던 것이다. 王驥德은 插科打諢을 극히 교묘하게 처리하고 아주 적절하게 배치해야 한다고, 李漁는 과원이 자연스럽게 드러나게 해야 한다고 강조하였다.¹⁸⁾ 위의 《灰闌記》대사는 할멈의 우스개가 극히 자연스럽게 플롯에 용해되어 유기적인 구조를 이루고, 플롯 진행에 역행하거나 장애를 주지 않는다. 그런데 원잡극에서 과원의 배치가 종종 플롯의 진행과 유리되어 플롯 진행과 별개 요소처럼 경우도 있다.

포 공：(점소이를 보며)(장천이 점소이를 때린다.) 술장수, 실내를 깨끗이 청소하고 뜨거운 술을 가져와. 말을 받아 후원으로 끌고 가 나 대신 잘게 썬 풀을 말에게 먹여 말이 마르지 않도록 해. 만일 누가 말안장을 훔쳐가거나 말꼬리를 잘라 가면, 내 아이 녀석, 너의 눈썹을 다 뽑아 놓을 것이야.

18) 朴成勳, 《李漁의 科諢예술론 고찰》, 《中國文化研究》第15輯, 2009, 417-421 참조.

- 점소이: 이 녀석 봐, 자기도 말 끌고 당나귀 모는 시종 녀석이 어찌 말할 틈도 주지 않고 때리고 차고 하는 거야? 잠시 참고 있다가 맛을 보여줘야지.
- 장 천: 술을 가져 오너라. 내가 상공께 한잔 올리도록. (끓어 앉아 술을 올리며) 상공, 오는 도중에 내내 바람이 차서, 이 녀석이 효성의 마음으로 권하니 한잔 쪽 들이키십시오.
- 포 공: 애야, 바람도 세차고 눈이 많이 왔는데 너는 그 두 다리로 네 말발굽을 따라 다녔으니 이 잔은 네가 먼저 마셔라.
- 장 천: 상공께서 드시지 않고 이 녀석에게 주시는 것이니 이 녀석이 마시겠습니다. (술을 받는다.)
- 포 공: 애야, 너 이 술을 마시니 어떠냐?
- 장 천: 이 녀석이 이 술을 마시니 숨을 두른 것 같습니다.
- 포 공: 무엇이 숨을 두른 것이냐?
- 장 천: 이 녀석이 이 술을 마시니 숨 적삼을 끼어 입은 것 같습니다. (마신다)
- 장 천: (점소이를 때린다.) 이 못난 놈, 너 나에게 몇 대 맞아 봐야해. 이렇게 얼음 같은 술을 갖다 주어 이가 다 얼고, 마셨더니 배가 갈라지듯이 아프다. 그래도 그러고 서있어. 술을 데워 와.
- 점소이: (독백한다.) 내 지금 펄펄 끓는 술을 가져다 녀석에게 먹게 줘야지, 이 녀석을 데게 해줘야지.
- 장 천: 빨리 더운 술 가져와.
- 점소이: 더운 술이요, 더운 술이요.
- 장 천: 상공, 날씨도 추운데 뜨끈뜨끈한 술 한 잔 쪽 들이키십시오.
- 포 공: 애야, 네가 오는 도중 나만큼 고생했으니 이 술도 네가 마셔라.
- 장 천: 이 술을 또 이 녀석에게 마시라고 하니, 상공, 감사합니다. (절을 하고 술을 마신다.) 앗, 술이 너무 뜨거워 목구멍을 데었다.
- 포 공: 애야, 이 술을 마셨으니 너는 또 두터운 솜옷을 입었구나.
- 장 천: (점소이를 때리며) 내 이 간사한 녀석을 패야지. 이렇게 뜨거운 술을 가져와 나를 데게 해, 내 입술이 타 부르텠다. 네 너를 가만 둘 것 같아. 너의 힘줄을 다 끊어 놓겠다. 다시 술 데워와.
- 술심부름꾼: (점소이가 등지며) 이제야 분을 풀었네. 이제 차지도 뜨겁지도 않은 술을 갖다 줘야지.
- (正末見店小二)(張千做打小二科, 云)賣酒的, 快打掃乾淨閣子兒, 釀熱酒來, 把馬牽到後頭, 與我細切草, 爛煮料, 把馬喂着, 不要塌了膘. 你若着人偷了鞍子, 剪了馬尾去, 我兒也, 你眼睫毛我都掃掉了你的. (店小二云)你看這廝, 他

也是個驢前馬後的人，怎麼不由分說，便將我飛舉走踢，只是打？我且忍着，教他着我的道兒。(張千云)店小二，將酒來，我與相公遞一杯酒。(做跪送科，云)相公，一路上風寒，孩兒每孝順的心，請滿飲一杯。(正末云)孩兒也，大風大雪，你兩隻脚伴着我這四隻馬蹄子走，你先吃這鐘兒酒者。(張千云)相公不吃，與孩兒每吃，孩兒就吃。(做接科)(正末云)孩兒也，你吃下這鐘酒去，可如何？(張千云)您孩兒吃下這鐘酒去，便是旋添綿。(正末云)怎麼是旋添綿？(張千云)孩兒吃下這杯酒去，添了件綿團襖一般。(吃科)(做打店小二科，云)我打你這個弟子孩兒。你見我打了你幾下，拿這麼冰也似的冷酒與我吃，把我牙都冰了，吃下去，肚裏就似割得疼的。你還立着哩，快釀熱酒來。(店小二云)我知道。(做背科，云)我如今可釀滾熱的酒與他吃，我蕩這弟子孩兒。(張千云)快將熱酒來。(店小二云)酒熱，酒熱。(張千云)相公，天道寒冷，熱熱的酒兒，請滿飲一杯。(正末云)孩兒也，你一路上還辛苦似我，這鐘酒也是你吃。(張千云)這鐘酒又着孩兒每吃，謝了相公。(做叩頭吃酒科，云)哎喲，好熱酒，蕩了喉也。(正末云)孩兒，吃下這杯酒去，又與你添了一件綿搭襖麼。(做打店小二科，云)我打你個促掐的弟子孩兒！釀這麼滾湯般熱酒來蕩我，把我的嘴唇都蕩起料漿泡來。我兒也，你討分曉，我筋都打斷了你的。再釀酒來。(店小二做背科，云)這才出了我的氣。我如今可釀些不冷不熱。(《生金閣》第三折)

(《生金閣》第三折)

인용 대사에서는 몇 차례 과원을 안배하였다. 장천의 과장되고 황당무계한 언행, 포공이 장천에게 거는 능청스러운 농담, 점소이의 분풀이를 위한 양값음, 장천에게 거기에 걸려들어 너무 찬 술과 너무 뜨거운 술을 마시고 보이는 해프닝 등이 웃음을 유발한다. 이러한 요소들은 자체로는 관중의 흥미를 유발하기에 충분하다. 그러나 이것은 전체 작품의 플롯을 놓고 볼 때 긴요하지는 않다. 서사구조를 놓고 보면 판관 包拯이 살인자 龐衙內를 치죄하기 위해 현장에 가는 도중에 '날씨가 추워 술을 마시다'로 요약할 수 있다. 플롯의 자연스러운 진행이 아니라, 우스꽝스러운 장면을 삽입하기 위하여 의도적으로 보탠 것처럼 보인다. 다시 말하면 플롯을 위한 과원의 배치가 아니고 과원을 배치하기 위한 의도적인 플롯이라고 할 수 있다. 원 잡극에서 자주 활용하는데, 이는 유희적인 요소를 극중으로 끌어들이는 방법이다.

3. 인물형상 묘사에 배치

서구의 희곡의 경우 인물성격은 플롯의 진행에 따라 행동을 통하여 자연스럽게 노출된다. 그런데 원잡극의 경우는 플롯의 발전과정에서 인물의 형상이 드러나기도 하지만, 별도로 인물형상을 창조하기 위한 특별한 장치가 있다. 바로 앞에서 설명한 바 있는 定場詩와 그것에 이어지는 定場白이다. 정장백은 전적으로 인물을 관중에게 소개하고 인물형상을 묘사하기 위한 장치이다.

(소아내가 정으로 분하고, 축으로 분한 양금오와 함께 등장한다.)

소아내: 맑고 푸른 하늘이 뭔지 나는 다 알지, 높이가 서른 여섯 장 칠 척이지. 사다리 놓고 올라가 두드려보면 푸르고 흰 바위라네. 나는 유아내의 아들로 이름이 유득중입니다. 이 사람은 내 매부 양금오입니다. 우리 둘은 우리 아버지의 권세를 믿고 행패 잘 부리고, 농간 잘 부리고, 못된 짓 잘하고 남의 비위 잘 맞추고, 남을 잘 골탕 먹입니다. 내 이름을 모르는 사람이 없습니다. 남의 좋은 그릇, 좋은 골동품, 금은보화는 말할 것도 없고 값나가는 것이기만 하면 아버지처럼 거저 달라고 하여 차지하고 빼앗아 가집니다. 만일 주지 않으면 차고 때리고 머리채를 끄집어 쓰러뜨리고 그대로 도망칩니다. 관가에 고소를 하려면 해보라지. 내가 그걸 겁내면 두꺼비 새끼이게요.

(淨扮小衙內、丑扮楊金吾上)(小衙內詩云)湛湛青天則俺識，三十六丈零七尺；踏着梯子打一看，原來是塊青白石。俺是劉衙內的孩兒，叫做劉得中；這個是我妹夫楊金吾。俺兩個全仗俺父親的虎威，拿粗挾細，揣歪捏怪，幫閑鑽懶，放刁撒潑，那一個不知我的名兒！見了人家的好玩器好古董，不論金銀寶貝，但是值錢的，我和俺父親的性兒一般，就白拿白要，白搶白奪。若不與我呵，就踢就打，就擣毛，一交別番倒，剝上幾腳，揀着好東西揣着就跑。隨他在那衙門內興詞告狀，我若怕他，我就是癩蝦蟆養的。(《陳州糶米》楔子)

원잡극에서 정장시와 정장백을 통하여 인물 형상을 집중적으로 드러내는 전형적이 예이다. 그런데 인물을 형상화하는 과정에서 과원을 많이 활용하였다. 정장시에 서 '하늘을 다 안다'고 황당무계한 논리를 전개하고, 정장백에서는 스스로 자신의 비행·악행 등 인간적인 결점을 폭로하고 있다. 과장과 반어를 활용한 인물의 형상화를 통하여 관중은 웃음을 유발할 수 있다. 이처럼 원잡극에서는 비열하거나 사악한

인물을 정장백에서 과원을 통하여 우스꽝스럽게 과장하고 풍자하는 것이 상례이다.

이상에서 과원을 정장시와 정장백, 플롯의 진행과정, 인물 소개 과정에서 주로 안배하고 있음을 살펴보았다. 개별 작품에서 그것이 비극성을 띠든 희극성을 띠든 모두 과원이 널리 활용하고 있다. 작가들이 다양한 과원을 설정한 의도는 희극성을 창출하는데 있다.

Ⅲ. 科諢의 喜劇性 창출 기법

원잡극에는 사용된 과원은 다양하고 그것을 통해 웃음을 유발하는 기법도 다양하다. 과원은 언어의 내용, 언어의 운용 기법을 통해서 희극성을 유발한다. 실제 작품을 살펴보면 과장된 언행, 반복되는 언행, 다양한 형태의 언의 유희, 비속한 언행, 황당무계한 언행, 세속적인 욕설, 외설 등이 사용되고 있다. 본고에서는 비교적 대표적이고 주된 기법으로 과장·아이러니·반복·언어유희·19)을 중심으로 살펴본다.

1. 과장

과장은 사실을 부풀려 실제보다 크고 무거운 방향으로 확대 표현함으로써 사물의 특징을 돌출시켜 표현하는 방법이라고 할 수 있다. 사물의 본질의 핵심을 찢러 생동감 있게 표현하여 정보전달 효과를 증대할 수 있기 때문에 사람들에게 강렬한 인상을 심어줄 수 있다. 이러한 과장은 해학이나 진지함 또는 기상천외함이나 신빙성

19) 陳孝英은 희극 예술의 수법으로 '喜劇性矛盾'·'顛倒顯眞'·'誇張'·'反復'·'移植'·'巧用言語修辭格'을 들었다. 또, 원명수는 희극의 희극성을 먼저 구조의 희극성, 인물의 희극성, 수사적 기교의 희극성으로 크게 나누었다. 그리고 구조의 희극성을 내부 구조와 외부구조로 나누고, 전자에 속하는 것으로 반복 구조·반전 구조·반어적 구조를, 외부구조로 패러디·축제 구조를 들었다. 인물의 희극성은 허영·과욕·착각·과대망상·성급함·교만·질투·이기심과 같은 성격적 결함에서 비롯된다고 하였다. 수사적 기교의 희극성으로 과장·위트·희언(말장난)·속담·욕설(악담)·비유·육담·의성어·의태어·생략법·니열법·방언 등을 각각 들고 있다. 陳孝英, 《喜劇美學初探》(烏魯木齊, 新疆人民出版社, 1989) 40-61쪽. 원명수 《한국희극의 희극성 연구》(서울, 국학자료원, 2008) 38-44쪽 참조.

을 주는 등 그 효과는 다양하다.²⁰⁾ 과장이 만일 모종의 부조화상태를 이룬다면 희극적인 모순을 일으킨다. 이때 대상의 형식과 내용, 현상과 본질, 수단과 목적, 주관과 객관간의 모순이 과장되게 드러나 희극성의 효과를 거둘 수 있다.²¹⁾

과장은 언어 수사로서의 과장, 인물 형상의 과장, 플롯의 과장이 있을 수 있다. 원작극에서는 인물 묘사와 플롯에서 과장을 잘 운용하여 희극성을 돌출시킨 예가 많이 있다.

〈竇娥冤〉의 초주 태수 桃杌과 〈看錢奴〉의 賈仁은 과장의 수법을 통하여 인물을 형상적으로 그려낸 대표적인 예이다.

〈竇娥冤〉에서 초주 태수는 탐관이다. 탐관의 형상을 돌출시키기 위하여 과장을 활용하였다. 「나는 관인 노릇을 다른 사람보다 더 잘 하여, 고소하러 오는 사람에게는 재물을 요구하고, 상부에서 감사라도 나오면 집에서 병 핑계대고 두문불출하지」²²⁾라고 하여 과장된 묘사에, 고소인이 무릎을 꿇자 자신도 무릎을 꿇는 과장된 동작을 가미하여 탐관의 본질을 형상적으로 그려 내었고 조롱하였다. 〈看錢奴〉의 賈仁도 과장의 효과를 잘 활용한 인물이다.

애야, 너는 모르겠지만 나의 이 병은 율화가 치밀어 생긴 것이다. 그 날 오리구이가 먹고 싶어 거리에 나갔더니 그 가게에서 오리를 굽고 있었는데 기름이 줄 줄 흐르고 있었다. 나는 오리를 산다고 둘러대고 한번 꼭 움켜쥐었더니 다섯 손가락에 온통 기름이 묻더구나. 집에 돌아와 밥을 가져오라고 하여 밥 한 공기 먹고 손가락 하나 빨고 네 공기를 먹으면서 네 개의 손가락을 빨았다. 잠시 후에 졸음이 밀려와 이 나무결상에서 나도 모르게 잠이 들었는데 그 사이 개가 이 손가락을 핥아 먹어 율화가 치밀어 병에 걸렸다. 아서라, 아서라. 나는 언제 나 한 푼도 쓰지 않고 반 푼도 쓰지 않았다.

(賈仁云)我兒也, 你不知我這病是一口氣上得的。我那一日想燒鴨兒吃, 我走到街上, 那一個店裏正燒鴨子, 油淥淥的。我推買那鴨子, 着實的搥了一把, 恰好五個指頭搥的全全的。我來到家, 我說盛飯來我吃, 一碗飯我啞一個指頭, 四碗飯啞了四個指頭。我一會瞌睡上來, 就在這板凳上, 不想睡着了, 被個狗舔了我這一個指頭, 我着了一口氣, 就成了這病, 罷、罷、罷!我往常問一文不使,

20) 김옥동, 《수사학이란 무엇인가?》(서울, 민음사, 2005), 324-325쪽 참조.

21) 陳孝英, 《喜劇美學初探》(烏魯木齊, 新疆人民出版社, 1989), 46쪽 참조.

22) 關漢卿, 〈竇娥冤〉第二折: 「我做官人勝別人, 告狀來的要金銀, 若是上司當刷券, 在家推病不出門」

半文不用。(〈看錢奴〉第三折)

인용 대사는 가인의 몇 가지 과장된 개별 동작으로 구성되었다. 바로 '구운 오리를 움켜쥐어 손에 기름을 묻히다', '밥 한 그릇에 손가락을 하나씩 빨다', '밥을 먹다 잠이 들다', '개에게 빼앗긴 오리 기름이 아까워 병이 나다'이다. 이처럼 개별 행동이 모여 가인의 인물형상을 형상화하였고 또 일정한 이야기로 구성되는 플롯이 짜졌다. 그러니까 인용 대사는 동작의 과장, 인물형상의 과장, 플롯의 과장을 다 포함하고 있다. 과장적인 동작을 통하여 과장된 인물을 만들고 과장된 플롯을 짜 구두쇠의 형상을 선명하게 돌출시켰는데 목적은 풍자하고 조롱하기 위한 것이다.

계속하여 가인은 두부를 사는 과정에서, 본인이 죽었을 때 장례치를 일을 아들과 상의하는 과정에서 더욱 과장적으로 수전노 형상을 돌출시켰다.

가 인: 애야, 두부가 먹고 싶구나.

가장수: 몇 백 전어치나 사 드릴까요?

가 인: 일 전어치만 사거라.

가장수: 일 전어치 사면 두부 반 모인데 그걸 누구 입에 넣어요. 흥아야, 한 판어치 사와라.

흥 아: 저 사람에게 다섯 푼 어치의 두부 밖에 없으니까 장부에 적어두었다가 내일 달라고 하지요.

가 인: 애야, 내 말대로 해라.

가장수: 그럼 아버지 말씀대로 하지요. 열 푼어치만 사오지요.

가 인: 방금 보니까 너 저 두부장수에게 열 푼을 주더구나.

가장수: 그 사람이 아직 다섯 푼을 덜 두 주었습니다. 내일 다시 받지요.

가 인: 다섯 푼을 맡겨두며 너 그 사람 성이 무엇인지 물어 봤느냐? 왼쪽 집에는 누가 살고 오른쪽 집에는 누가 사는지 알아봤느냐?

가장수: 그 사람 이웃이 누군지를 알아서 뭘 하려고요?

가 인: 만일 그 사람이 이사라도 가면 다섯 푼이나 되는 돈은 누구한테서 받느냐?

(賈仁云)……我兒, 我想豆腐吃哩。(小末云)可買幾百錢?(賈仁云)買一個錢的豆腐。(小末云)一個錢只買得半塊豆腐, 把與那個吃?興兒, 你買一貫鈔罷。(興兒云)他則有五文錢的豆腐, 記下賬, 明日討還罷。(賈仁云)我兒, 你則依着我。(小末云)便依着父親, 只買十個錢的來。(賈仁云)我兒, 恰才見你把十個錢都與那賣豆腐的了。(小末云)他還欠着我五文哩, 明日再討。(賈仁云)寄着

五文, 你可問他姓甚麼? 左鄰是誰? 右鄰是誰? (小末云) 父親, 你要問他鄰舍怎的? (賈仁云) 他假是搬的走了, 我這五文錢問誰討? (《看錢奴》第三折)

가 인: 애야, 내 이 병은 하늘 보기가 멀고 땅속에 들어가는 것은 가까우니 곧 죽게 될 것이다. 애야, 너는 나를 어떻게 장례를 치를 것이냐?

가장수: 무슨 번고라도 생기면 제가 좋은 삼목 관을 사 드리겠습니다.

가 인: 애야, 사지 말거라. 삼목은 가격이 높다, 나는 아무튼 죽은 사람인데 무슨 삼나무 버드나무를 알겠는가! 우리 집 뒷문밖에 말구유가 안 있더냐? 장례 치르기에 딱 좋다.

가장수: 그 말구유는 너무 짧아서 아버지는 몸집이 이렇게 큰데 들어가지 않아요.

가 인: 말구유가 짧으면 내 몸뚱이를 짧게 하면 아주 간단하다. 도끼를 사용하여 내 몸을 허리에서 잘라 두 동강으로 만들어 접어 넣으면 되지 않겠느냐? 애야, 너에게 부탁하는데 그 때 우리 집 도끼는 사용하지 말고 남의 집 도끼를 빌려서 잘라라.

가장수: 아버지, 우리집에 도끼가 있는데 왜 남의 집에서 빌립니까?

가 인: 네가 뭘 알겠어? 내 뼈는 단단해서 우리 집 도끼를 쓰면 도끼날이 문드러질 것이고 그러면 또 몇 푼어치 쇠가 없어져야 하지 않니?

(賈仁云) 我兒, 我這病靚天遠, 入地近, 多分是死的人了。我兒, 你可怎麼發送我? (小末云) 若父親有些好歹呵, 你孩兒買一個好杉木棺材與父親。(賈仁云) 我的兒, 不要買, 杉木價高, 我左右是死的人, 曉的甚麼杉木、柳木! 我後門頭不有那一個喂馬槽, 盡好發送了! (小末云) 那喂馬槽短, 你偌大一個身子, 裝不下。(賈仁云) 哦, 槽可短, 要我這身子短, 可也容易。拿斧子來把我這身子攔腰剝做兩段, 折疊着, 可不裝下也! 我兒也, 我囑咐你, 那時節不要咱家的斧子, 借別人家的斧子剝。(小末云) 父親, 俺家裏有斧子, 可怎麼問人家借? (賈仁云) 你哪裏知道, 我的骨頭硬, 若使我家斧子剝卷了刀, 又得幾文錢鋼! (《看錢奴》第三折)

돈을 아끼기 위한 생활신조가 검약함을 넘어 병적이다. 아들과 손자에게 사오라고 두부의 양, 거스름돈을 받지 못할까 노심초사하는 심정의 묘사에서는 물론, 장차 자기가 죽은 후에 장례비를 아끼기 위한 방안을 강구하는 과정은 특히 과장되었다. 그러나 수전노의 몇 가지 특징을 포착하여 이를 과장하여 형상적으로 드러내었다. 이러한 과장은 보통 사람들의 형상과 대조되어 생동감 있는 인물로 완성된다.

플롯이 과장된 예는 〈陳州糶米〉 제 4절의 일단이 대표적인 예이다. 이 일단의

플롯의 과장성도 극중 인물의 동작의 과장에서 비롯되었기 때문에 동작의 과장을 내포하고 있기도 하다. 판관 包拯은 창관 유득중과 양금오의 죄행을 적발하여 처형 하도록 陳州로 파견된다. 그는 황제로부터 절대 권력——선치형 후보고——를 위임 받는다. 그는 죄인의 죄행을 효과적으로 수집하기 위하여 거지 행색을 하고 진주지방을 암행하다 기생 왕분련의 나귀를 끌어주고 오해로 인하여 유득중 무리에게 걸려들어 나무에 매달리는 수모를 당하는 등 일련의 과장된 동작으로 과장된 플롯을 구성하였다.

과장된 동작과 플롯은 그 자체로 웃음을 유발하기에 충분하다. 말 그대로 해학적인 동작의 연속이다. 그런데 이러한 해학적인 동작은 뒤의 극적 반전으로 연결될 때는 극적 아이러니를 통하여 더욱더 강렬한 희극적 효과를 거둔다.

이외에도 원잡극에서는 언어, 배역의 동작 등 과장이 광범하게 운용되고 있다. 뒤에서 고찰하는 아이러니·동음이의어 등의 운용도 넓은 의미에서 본다면 과장의 효과를 잘 활용한 결과라 할 수 있다.

2. 아이러니

아이러니의 개념의 핵심은 '한 가지 일을 말하면서 그 반대의 뜻을 나타내는 것', '주장과 사실이 상반되는 것'으로 설명할 수가 있다. 아이러니는 언어의 아이러니와 상황의 아이러니로 나누어 볼 수 있다.

언어의 아이러니는 주로 인물묘사에서 많이 나타난다. 앞에서 설명하였듯이 원잡극에서는 정상시를 통하여 부정적인 인물을 추악하게, 비열하게, 거짓되게, 우스꽝스럽게 풍자하는 경우가 많은데 이러한 기법은 과장과 함께 아이러니 효과를 활용하였다.

의원노릇은 짐작으로 하고, 처방은 《본초》를 따른다. 죽은 사람은 치료하여 고치지 못하고, 산 사람은 치료해 죽인다. 사람들은 나를 훌륭한 의원이라고 하며 모두 새노의라고 부릅니다.

行醫有斟酌，下藥依本草。死的醫不活，活的醫死了。人道我一手好醫，都叫做賽盧醫。(《竇娥冤》第一折)

이것은 돌팔이 의원의 정장백에서 자기를 소개하는 내용이다. 두 가지 측면에서 아이러니 효과를 유발하고 있다. 하나는 이 인물이 돌팔이 의원이면서 '편작에 비길 만하다'고 하여 양자의 모순에서 비롯되는 아이러니이다. 또 하나는 의원의 신분으로 등장한 새노의의 인물형상에서 비롯된다. 이것은 관중의 마음속에 자리 잡고 있는 의원의 본질과 극중 돌팔이 의원 간의 괴리에서 비롯된다. 의원은 사람의 목숨을 다루는 직업이라 그 직업정신을 대단히 중요시하였고 '醫者父母心'을 강조하였다. 일반적으로 의원이 사람들에게 주는 인상은 엄숙하고 인자해야 한 것이 상례이다. 위의 인용에서 볼 수 있듯이 의원의 행색은 의원의 형상에 부합되지도 않는다. 원잡극에서는 〈竇娥冤〉에서 뿐 아니라 다른 작품에 등장하는 모든 돌팔이 의원도 동일하거나 유사한 톤으로 나타난다. 원잡극 작가들이 현실사회에 존재하는 의원을 성격·행동거지·가친관 등 그 인간 일체를 잘 파악하여 고도의 예술적인 처리를 거쳐서 무대에 내놓은 것이다. 생활 속의 돌팔이 의원의 가면을 벗기고 진면목을 폭로하였다. 이 과정에서 아이러니 기법을 운용하여 희극성을 증폭시켰다. 원잡극에서는 돌팔이 의원뿐 아니라 사회의 부정적인 인물은 모두 일차적으로 이러한 기법으로 인물을 형상화한다.

나는 관인 노릇을 다른 사람보다 잘하지, 고소하러 오면 재물을 뜯어내고, 상부에서 감사라도 나오면, 집에서 병 핑계대고 두문불출한다네.

我做官人勝別人，告狀來的要金銀。若是上司當刷卷，在家推病不出門。(〈竇娥冤〉第二折)(가)

나는 장군인데 정말 능력이 뛰어나, 악전에서 누차 혁혁한 공을 세웠네. 전투를 하려하면 바로 몸을 돌려 도망치고, 적과 대치한다고 하면 복통이 생기네.

我做將軍實是能，累經惡戰建奇功。但若廝殺腰便轉，聽的相持肚裏疼(〈射柳捶丸〉第四折)²³⁾(나)

나는 태의인데 위엄 있고 기개 있네. 의술이 깊고 문재에 뛰어나네. 사람들이

23) 〈黃鶴樓〉·〈隔江鬪智〉·〈老君堂〉·〈襄陽會〉에서도 유사한 정장백이 있다. 「나는 세상에 드문 장군으로 나와 대적할 사람은 없네. 전쟁에 나간다고 하면 복통이 일어, 따뜻한 소주 몇 잔 마시네. (我做將軍世稀有，無人與我做敵手，聽得臨陣肚裏疼，吃上幾鐘熱燒酒。)(〈三戰呂布〉，第一折)

나를 모셔 치료하면 관을 마련해 밖으로 들고 나가라 하네.

我做太醫最胎孩，深知方脈廣文才。人家請我去看病，着他準備棺材往外擡。
(《降桑椹》，第二折)(다)

인용 대사에서 (가)(나)(다)는 각각 백성의 재물만 탐내는 엉터리 관원, 무능하고 겁이 많은 장군, 의원노릇은 제대로 하지 못하는 돌팔이 의원의 정장시이다. 모두 자신이 소속되는 직업군에서 직책을 제대로 수행하지 못하는 우스꽝스러운 인물로 형상화되었다. 이러한 정장시의 특징은 앞 두 구절과 뒤 두 구절의 의미가 서로 모순된다. 앞 두 구절에서는 높은 지위와 신분을 제시하고 뒤 두 구절에서는 행위가 비열하고 저질이다.²⁴⁾ 스스로 모순되게 진술하게 하여 희극성을 강화하는 기법이다. 원잡극에서 부정적인 인물을 무대 위로 끌어낼 때 사용하는 상투적인 수법이다. 이것은 두 가지 측면에서 아이러니 효과를 유발한다. 하나는 극중 인물의 진술 자체의 모순에서 야기된다. 다른 하나는 존재해야 할 것과 존재하는 사물 사이의 괴리에서 비롯된다. 다시 말하면 사물의 본래 면목과 진면목 사이에 놓이는 부조화가 심미주체의 통념에 위배되어 강한 아이러니의 효과를 거둘 수 있다.

위의 경우와 비슷한 기법을 운용하면서도 형식을 약간 달리하는 ‘자아 조롱’ 형식의 과원도 자주 사용된다. 웃음을 유발하는 특별한 기법이다. 이 유형은 탐관·비겁한 장군·혹리·돌팔이 의원·도사·권세가·악한 술집 점원 등 부정적 인물이 등장할 때 상용하는 방법이다.

나는 돌팔이 의원, 행동이 대단히 저열하여, 자주 남의 부인을 유괴하여, 차가운 방에서 부부가 되지.

我是賽盧醫，行止十分低。常拐人家婦，冷鋪裏做夫妻。(《救孝子》，第一折)

나는 장군으로 추태를 부려, 평생 술만 마실 줄 알고, 진지에 나가 전투를 하면, 말에서 뛰어내려 줄행랑.

我做將軍出醜，平生則會喫酒。若還上陣廝殺，跳下馬來便走。(《射柳捶丸》第一折)

나는 젊어서 중이 되어, 한 평생 술과 고기를 끊지 못하네. 시주가 나를 칭해

24) 郭偉廷, 앞의 책, 163쪽 참조.

경문을 읽으면, 부녀만 골라 함께 논다네.

我做和尚年幼，生來不斷酒肉。施主請我看經，單把女娘一溜。(《留鞋記》，第二折)

이 유형의 특징은 인물이 본인의 입으로 본인의 약점이나 단점을 솔직하게 털어 놓는 것이다. 이 유형은 두 가지 측면에서 웃음을 유발 할 수 있다. 하나는 인물이 폭로하는 행위가 사회적인 통념을 넘어서는 기행이거나 금기의 파기라는 점이다. 이는 사람이 마땅히 지켜야 할 행위 규범에 배리되거나 부조화를 이루기 때문에 웃음을 자아낸다. 다른 하나는 이 인물이 자기의 약점을 솔직하게 폭로한다는 점이다. 탐관·비열한 장군·과계승과 같은 사회의 부정적인 인물은 자신의 장점은 과대하기 쉽지만 결점이나 약점을 숨기기 것이 인지상정이다. 이 솔직한 폭로의 태도가 극중 사건과 적절히 연계되면 강한 아이러니 효과를 거둘 수 있다.

극중 사건이 아이러니컬하게 진행되는 경우를 보자. 〈竇娥冤〉에서 초주 태수의 재판장면은 적절한 예이다. 원잡극에는 재판과정이 많이 등장하는데, 탐관오리에 의한 재판은 〈竇娥冤〉의 것과 대동소이하다.

나는 관인이네 남보다 잘하지, 고소하러 오면 재물을 요구하고. 상부에서 감사라도 나오면, 집에 병 핑계 대로 두문불출한다네. ……

(장려아가 두아와 채노파를 끌고 등장한다.)

장려아: 고소장이오, 고소장이오!

아 전: 가지고 오너라.

(장려아가 무릎을 꿇자 태수도 무릎을 꿇는다.)

태 수: 일어나십시오.

아 전: 나오리, 그는 고소하러 온 사람인데 어찌 그에게 무릎을 꿇으십니까?

태 수: 모르는 소리, 고소하러 온 사람이 바로 날 밥 먹여주고 옷 입혀주는 부모란다.

我做官人勝別人，告狀來的要金銀。若是上司當刷卷，在家推病不出門。……
(張驢兒拖正旦、卜兒上，云)告狀，告狀!(祇候云)拿過來。(做跪見，孤亦跪科，云)請起。(祇候云)相公，他是告狀的，怎生跪着他?(孤云)你不知道，但來告狀的，就是我衣食父母。(《竇娥冤》第二折)

이 재판 과정은 다음 몇 가지 점에서 아이러니하다. 첫째, 두이는 살인이라는 억

울한 누명을 벗기 위해 재판을 택하고 법정을 찾았다. 그녀에게 법정은 공명정대하여 자신의 억울함을 풀어줄 것이라 확신하였는데 현실은 그와 정반대된다. 이 재판을 통해 무고한 두아가 살인죄로 처형당하기 때문이다. 둘째, 중국의 전통사회에서 이상적인 관리상은 '愛民如子, 民之父母官'이다. 위엄 있고 청렴하고 공정해야 할 관리가 고소인에게 돈이나 뜯어내고, 고소인에게 도리어 무릎을 꿇고, 고소인을 '衣食父母'라고 하여 사람들의 상식과 가치를 뒤집었다. 예상을 훨씬 뛰어 넘는 이 언표의 출현은 아이러니 효과를 극대화하였고 판관을 희화화하고 풍자하는데 긴요한 구실을 한다.

원잡극에서는 극적 아이러니도 자주 나타난다. 극중 사건이 전도됨으로써 극적 아이러니가 유발된다.

〈薦福碑〉에서 張鎬는 동명이인 張浩의 벼슬을 가로채고 후환을 없애려고 張浩를 살해하려 한다. 살인을 청부 받은 曳刺는 張浩를 만나 사건의 자초지종을 알고 張浩를 죽이지 않는다. 曳刺는 張鎬가 요구한 세 가지 살해 증거물을 조작하는 과정에서 사람을 살해할 수 있는 위인이 아님이 들어난다. 曳刺는 張浩에게 코를 때려 피를 내어 칼에 묻혀주면 살해의 증거로 삼겠다고 한다. 張浩가 겁을 내며 어떻게 피를 내냐고 묻자 직접 시범을 보인다. 처음에 살짝 쳐 코피가 나지 않자 타격의 강도를 높이다 끝내 너무 강하게 때려 코피가 쏟아지고 본인은 놀라 뒤로 나자 빠진다. 이 과장된 동작은 그 자체로 폭소의 대상이다. 그런데 관중은 曳刺가 살인을 할 수 있는 위인이 아님을 안다. 순박하고 바보스럽기까지 하다. 기대가 빛났고 사건이 반대방향으로 진행되어 아이러니 효과를 유발한다.

〈陳州糶米〉에서 대립되는 두 상황의 전개는 더욱 아이러니컬하다. 유아내의 아들(그의 매부 양금오를 포함하여) 「아버지의 권세를 믿고 농간을 잘 부리고, 횡령 잘하고, 사기 잘 치고, 남을 골탕 잘 먹이고, 남에게 좋은 물건이 있으면 아버지처럼 무조건 빼앗고, 주지 않으면 때리고 차고 머리채를 꼬집어 넘어뜨리고 도망한다」²⁵⁾는 인물이다. 그는 비열하고, 간교한 인물로서 성실·청렴·충성과는 거리가 멀다. 그런데 진주에 파견할 청렴한 관리를 선발하는 대신회의에서 劉衙內는 아들과 사위가 청렴하고 충성스러워 적임자라고, 「자식을 아비만큼 이는 사람 없다」고 극구 추천한다. 이 양자 간에는 엄청난 모순이 생긴다. 이 일단의 사건은 아예 아이러니

25) 이 논문 1-3 인용문 참조.

에서 출발하였다. 청렴한 관리를 선발한다고 내놓아라하는 대신들이 다 모인 대신 회의의 설정과, 간신 유아내가 비열하고 못된 아들과 사위를 추천할 여지를 준 것이 아이러니이다. 다음으로 아들의 인간 됨됨이와 그 아버지가 알고 있는 아들 간에는 엄청난 괴리가 존재한다. 이 경우 「자식을 아비만큼 아는 사람 없다」는 허울이고 괴변이다. 아들이 훌륭하다고 우길수록 아이러니는 더욱 강렬해진다. 더욱이 플롯이 진행되면서 아버지가 아들과 사위를 창관으로 추천하는 이유가 돈을 굶어모으려는 사리사욕에서 비롯되었고, 후일 두 사람을 패망으로 몰아넣을 수 있다는 복선이 드러났을 때는 더욱 그렇다. 관중들은 전지자적인 시점에서 아이러니를 만끽하고 냉소적으로 웃을 수 있다.

원잡극에서는 부정적인 인물의 입을 빌려 드러내는 구두선이 있다.

낮에 마음에 꺼리는 짓하지 않으면, 밤중에 누가 문을 두드려도 놀라지 않는 법.
日間不做虧心事, 半夜敲門不吃驚。(〈陳州糶米〉第三折)²⁶⁾ (가)

내가 마음씨를 착하게 썼더니 하늘도 나에게 이런 사탕 하나는 주는구나.
“只我一片好心, 天也與我這條兒糖吃。(〈馮玉蘭〉第二折)²⁷⁾ (나)

평소에도 이름을 바꾸지 않고 연좌제에 연루되어도 성을 바꾸지 않는다.
行不更名, 坐不改姓。²⁸⁾ (다)

예문에서 (가)는 ‘죄를 짓지 않으면 떳떳하게 살 수 있다’, (나)는 ‘착한 일을 하면 보상이 있다’, (다)는 ‘처세가 당당하다’는 의미이다. 이러한 명제들은 사람이 일상생활에서나, 또는 속언에서 볼 수 있듯이 보편적인 정서이자 가치이다. 그래서 이런 속언은 당위에 속하는 개념이다. 그런데 원잡극에서 이러한 속언의 의미는 극중 사건을 통하여 언표와 언의가 정반대로 드러난다. (가)는 원잡극에서 사악한 범

26) 〈西遊記〉第一本 第三折, 〈盆兒鬼〉第二折, 〈黃花峪〉第四折에도 동일한 정장시가 있다.

27) 극본에 따라서는 「나의 이 좋은 마음씨에 따라, 하늘도 먹을 밥 반 그릇은 주는구나(凭着我一心, 天也與我半碗飯吃)」로 나타나기도 한다. (〈魔合羅〉第二折, 〈硃砂擔〉第三折)

28) 이외에도 〈金鳳釵〉第二折, 〈硃砂擔〉第一折, 〈盆兒鬼〉第一折, 〈還牢末〉第一折, 〈三虎下山〉第一折 등에서 보인다.

죄를 저질러 획득한 부정한 재물에 대해 늘어놓는 행위에 대한 합리화이다. 〈陳州糶米〉에서 구휼미를 팔면서 온갖 간교한 수단으로 백성들이 돈을 갈취하여 거기에 항의하는 백성을 때려죽인 후 이렇게 발설하였다. 엄청난 사실의 왜곡이다. (나)는 물욕이나 성욕과 같은 인간의 다양한 욕망을 채우기 위하여 살인과, 거기에 필연적으로 수반되는 여러 사악한 범죄를 저질렀거나 계획하는 인물의 황당한 발언이다. 〈魔合羅〉의李文道는 행상을 나가 돈을 많이 번 사촌형을 살해하고 형수를 차지하려고 범죄를 계획하면서 이렇게 발설하였다. 이것은 (가)와 같이 사실을 왜곡한 것인데 왜곡의 정도가 훨씬 심하다. (다)는 여러 가지 범죄를 저지르는 인물들 아직 범죄 행각이 노출되기 전에 무대에 등장하여 정장시를 통해 발설하는 대사이다. 관중들은 이 단계에서 이 인물의 대한 정보가 부족하여 긍정적인 인물로 수용한다. 이를테면 〈硃砂擔〉에서 강도 白正은 처음 등장하여 바로 이 대사를 통하여 '행동거지에 떳떳한 인물로' 노출되는데, 뒤에 가서는 행상 王文用을 살해하고 그의 부친도 우물에 밀어 넣어 살해하고 그의 처를 차지하려는 극악무도한 범행을 저지른다.

그런데 세 유형 모두 위선과 억지가 도를 넘는다. 반감을 사기에 충분하다. 악행을 일삼는 인물이, 떳떳하지도 않고 떳떳할 수도 없는 인물들이 해명, 변명 차원이 아니라 아예 떳떳하고, 떳떳한 단계를 넘어 칭찬의 단계로 끌어올렸다. 당위와 현실간의, 존재해야 할 것과 존재하는 것 사이에 엄청난 괴리를 무시하였다. 엄청난 아이러니이고 그 효과가 매우 크다. 그야말로 울지도 못하고 웃지도 못할 웃음이다. 확실히 웃음거리가 되기는 하지만 그러나 그것은 행위가 추악하고 가증스러움에 대한 냉소일 뿐이다. 29)

3. 반복

사람들에게 웃음을 유발하게 하는 중요한 요소 가운데 하나가 반복구조이다. 베그르송은 상황의 희극성에서 「생명력이 있는 것처럼 보이면서도 동시에 기계적인 배열이 분명하게 느껴지는 행동과 사건의 배치는 모두 다 희극적이다」³⁰⁾라고 하였

29) 류종영, 앞의 책 60쪽 참조.

30) 베그르송, 정영복 역, 《웃음—희극성의 의미에 관한 시론—》(서울, 세계사, 1998), 64쪽 참조.

다. 원잡극에서는 과원은 반복의 기법을 많이 활용하였다.

〈竇娥冤〉에서 竇天章이 초주 관청에서 저녁에 문서를 검토할 때 두아의 원혼이 자신이 억울하게 죽은 사실을 호소하러 나타나 한 차례 해프닝이 일어난다. 두천장이 두아의 원옥사건 문서를 보고서 「현지 범인 두아가 시아버지를 독살한 사건이라……」³¹⁾라고 대수롭지 않게 여기고 문서더미 맨 아래로 넣어 둔다. 두이는 자신의 억울함을 알리기 위하여 등불을 건드려 어둡게 한다. 그러면 두천장은 심지를 돌우고 재차 문서 검토한다. 그런데 방금 보고 문서더미 맨 아래에 넣어 두었던 문서가 맨 위에 올라와 있다. 두천장은 괴이하게 생각하면서 다시 문서더미 맨 아래로 넣는다. 두아와 두천장은 이 동작을 기계처럼 세 번 반복한다. 〈三戰呂布〉에서 또 다른 예를 들어보자.

손 견 : 당신은 정말 알지 못하고 있는데, 내가 먼저 산 자를 죽여 죽은 자를 남겨놓으면 당신은 그의 코와 귀를 베어 원수부에 바치고 공이나 차지하시오.

장 비 : 내가 산 자를 죽일 것이니 당신은 죽은 자를 죽이시오.

손 견 : 내가 산 자를 죽일 것이니 당신은 죽은 자를 죽이시오.

장 비 : 내가 산 자를 죽일 것이니 당신은 죽은 자를 죽이시오.

손 견 : 내가 산 자를 죽일 것이니 당신은 죽은 자를 죽이시오.

(孫堅云)你可又不省的,我當先殺了活的,剩下死的,你割他那鼻子耳朵來,元帥府裏獻功來。我殺活的,你殺死的。(正末云)我殺活的,你殺死的。(孫堅云)我殺活的,你殺死的。(正末云)我殺活的,你殺死的。(孫堅云)你殺活的,我殺死的。(〈三戰呂布〉, 第二折)

맹장 張飛와 겁쟁이 장군 孫堅이 출전을 앞두고 벌이는 대화이다. 먼저 손견이 전투에서 싸울 마음이 없으면서 장비에게 거짓으로 「내가 먼저 산 자를 죽여 죽은 자를 남겨놓으면 당신은 그의 코와 귀를 베어 원수부에 바치고 공이나 차지하시오」라고 짐짓 용맹한 체 한다. 성격이 불같이 팔팔하고 직선적인 장비가 진지한 태도로 응한다. 두 사람 간의 대화의 언표는 동일하지만 언의는 전혀 다르다. 손견의 허언장담과 장비의 진담의 충돌이다. 이 충돌은 반복이 진행됨에 따라 억양이나 톤이 변화하였을 것이고 갈등도 증폭되었을 것이며 이로부터 웃음을 유발할 수 있다.

31) 關漢卿, 〈竇娥冤〉(第四折): 「一起犯人竇娥, 將毒藥致死公公。……」.

비슷한 예가 〈生金閣〉에서도 보인다. 包拯·衙內와 포종의 시종 세 사람은 대화를 하면서 「한 집안 한 식구(一家一計)」를 무려 열 한번이나 반복한다. 본래 포종은 아내의 범행의 물증을 찾아내기 위하여, 그를 편안하게 만들어 지혜롭게 속일 속셈으로 「나와 아내는 한 집안 한 식구」³²⁾라고 한다. 아내는 포종의 언중유골을 파악하지 못하고 뇌동하여 「상공께서 하신 말씀이 지당합니다. 저와 한 집안 한 식구입니다」³³⁾라고 맞받는다. 두 사람의 대화의 진의를 파악하지 못한 시종도 부화뇌동하여 「우리는 한 집안 한 식구」라고 거든다. 세 사람의 상이한 언의를 담은 동일한 언표는 강한 충동을 일으킨다. 관중은 전지자적인 시각에서 세 사람이 기계처럼 반복하는 장면을 보고 폭소를 터트릴 것이다.

원잡극의 과원은 반복 구조를 많이 활용하고 있다. 〈虎頭牌〉에서 「나는 술을 조금도 마시지 않겠다」³⁴⁾를 5차례, 〈薦福碑〉에서 「아는 것은 아는 것 모르는 것은 모르는 것이다」³⁵⁾가 5차례, 〈看錢奴〉에서 增福神이 신자가 자신에게 복을 빌 때 마다 재채기를 3번 하는 행위 등이 좋은 예이다.

4. 언어유희

언어유희는 말 그대로 '말장난'이다. 말이나 문자를 운용하여 일정한 목적을 달성하기 위하여 장난을 하는 것이다. 언어유희는 일상생활이나 문학작품에서 많이 활용된다. 그 주된 목적은 대상을 조롱하거나 풍자할 의도로 행해지기도 하겠지만 일반적으로 재미와 웃음을 유발하는 것이라 할 수 있다.

원잡극에서 발견할 수 있는 언어유희는 동음이의어, 언어 도치, 패러디 방식 등이 있다.

동음이의어를 중국어에서는 주로 諧音이란 말로 사용한다. 이 유형의 언어유희는 어음이 동일하거나 비슷하지만 의미가 다른 말이나 어구를 이용하여 두 가지 의미로 받아들여지게 하는 수법이다. 즉, 하나의 언표가 둘 또는 둘 이상의 언의로 파생되는 현상을 활용한 방법이다. 漢子의 다의성에서 연유한 수사방법인데 잘 활용하

32) 武漢臣, 〈生金閣〉(第四折): 「咱和衙內則一家一計。」

33) 武漢臣, 〈生金閣〉(第四折): 「宰輔說的是, 和咱做一家一計。」

34) 李直夫, 〈虎頭牌〉(第二折): 「我一點酒也不吃了。」

35) 馬致遠, 〈薦福碑〉(第二折): 「知之爲知之, 不知爲不知。」

면 실제생활에서도 웃음이나 재미를 유발할 수 있다. 중국문학에서 특히 설창문학에서 많이 활용되었다. 唐代의 參軍戲에서 동음이의어를 활용한 유명한 이야기가 있다.

“삼교에 대해 정통하고 있다니 문졌는데 석가모니는 어떤 사람인가?” 대답하기를 “부인입니다”라고 하였다. 좌중이 놀라며 “어째서인가?”라고 물었다. 대답하기를 “《金剛經》에 ‘남편이 앉은 후에 앉는다’고 하였는데 부인이 아니라면 어찌서 번거롭게 남편이 앉은 후에 앉겠습니까?”라고 대답하였다. 황상이 웃었다. 또 “태상군은 어떤 사람인가?” 라고 물으니 “또한 부인입니다”라고 대답하였다. 좌중은 더욱 더 이유를 알 수 없었다. 곧 대답하기를 “《道德經》에 ‘나는 큰 근심이 있는데 내가 임신을 하였기 때문이다. 만일 내가 임신을 하지 않았다면 무슨 근심이 있겠는가?’라고 하였다. 부인이 아니라면 어찌 임신을 걱정하겠는가?”라고 했다. 임금은 대단히 기뻐하였다. 또, “공부자는 어떤 사람인가?” 라고 물으니 “부인입니다”라고 대답하였다. 좌중이 묻기를 “어떻게 그것을 알 수 있는가?”라고 묻자 “《論語》에는 ‘팔지! 팔지! 나도 살 사람을 찾던 중이네’라고 하였는데 부인이 아니라면 어찌서 시집을 가겠다고 하겠습니까?”라고 하였다. 황상은 극히 좋아하였다.

“旣言博通三教，釋迦如來是何人?” 對曰：“是婦人”，問者驚曰：“何也?” 對曰：“《金剛經》云：‘數座而坐’，或非婦人，何煩夫坐，然後兒坐也?” 上爲之啓齒。又問曰：“太上老君何人也?” 對曰：“亦婦人也。” 問者益所不喻。乃曰：“《道德經》云：‘吾有大患，是吾有身；及吾無身，吾復何患’ 倘非婦人，何患乎有娠乎?” 上大悅。又問：“文宣王何人也?” 對曰：“婦人也。” 問者曰：“何以知之?” 對曰：“《論語》云‘沽之哉! 沽之哉! 吾待賈者也’ 向非婦人，待嫁奚爲?” 上意極歡。³⁶⁾

인용문에서는 《金剛經》의 ‘數座(가부자)’를 동음인 ‘夫坐(지아버가 앉다)’로, 《道德經》의 ‘身(몸)’을 같은 발음인 ‘娠(임신하다)’로, 《論語》의 ‘賈(팔다)’를 동음인 ‘嫁(시집가다)’로 각각 해석하였다. 절묘한 언어유희이다. 이야기꾼의 이야기를 들은 황제의 반응으로 미루어 그 효과가 상당 수준에 이르렀음을 보여준다.

원잡극에서는 동음이의어를 활용한 언어유희는 상당히 자주 나타난다.

(노숙이 등장한다.)

36) 倪鍾之, 《中國曲藝史》(沈陽, 春風文藝出版社, 1891), 117-118에서 재인용.

노 숙: 이미 도착하였다. 말을 받아라. (동자를 만나고), 동자, 선생님 계시는가?
 동 자: 저희 사부께서 계십니다.
 노 숙: 네 가서 노자경이 왔다고 아뢰어라.
 동 자: 당신이 박태기나무라고요? 당신은 소나무와 함께 사시는군요. 제가 사부님께 가서 아뢰겠습니다. (사마위를 만나서) 스승님 미천한 녀석.
 사마휘: 이 녀석이 나를 욕해!
 동 자: 욕하는 게 아닙니다. 스승님은 스승님, 제자는 도제이니 아이와 같습니다. 스승님 미천한 녀석.
 사마휘: 이 녀석 허튼 소리는? 밖에 누가 오셨나?
 (魯肅上, 云)可早來到也, 接了馬者。(見道童科, 魯云)道童, 先生有麼?(童云)俺師父有。(魯云)你去說: 魯子敬特來相訪。(童云)你是紫荊? 你和那松木在一答里。我報師父去。(見末, 云)師父弟子孩兒(末云)這廝怎麼罵我!(童云)不是罵; 師父是師父, 弟子是徒弟, 就是孩兒一般。師父弟子孩兒(末云)這廝潑說? 有誰在門首?(《單刀會》第二折)

인용 대사에서는 두 가지 과원을 통하여 희극성을 강화시켰다. 하나는 동자가 자신의 스승을 방문한 노숙에게, 그의 자인 ‘子敬’을 동음이의어인 ‘紫荊(박태기나무)’으로 알아듣고 ‘어르신이 소나무와 함께 산다’고 농담을 하였다. 다른 하나는 ‘師父(스승님)’와 ‘弟子孩兒(천한 녀석)’을 쉽 없이 붙여 말함으로써 스승이 자신을 욕하는 말로 오해하게 한 것이다. 방문객을 놀리고, 스승을 욕한 격이 되었다. ‘노숙이 사마휘를 방문하다’는 무미건조한 서사구조에 한두 차례의 과원을 보태어 재미있게 구성하였다.

원잡극에 보이는 언어유희 중 또 한 유형은 언어도치를 이용한 것이다. 우리나라 조선시대 소설에서 많이 볼 수 있는 유형이다. 예를 들면 「어이구, 그만 정신이 없다 보니 말이 빠져서 이가 헛 나와 버렸네」와 같다. 이처럼 문장에서 단어의 위치를 바꾸어 표현하는 말장난이다. 〈生金閣〉에 다음과 같은 장면이 있다.

(시종들이 놀라서 아내를 만난다.)

시 종: 나오리가 시킨 대로 저희가 광성을 마구간으로 끌고 가 그의 처 앞에 대면시켰더니 그가 바로 머리를 누르기에 내가 작두를 들고 한번 짝둑 갈날을 대자 머리가 땅에 떨어졌는데, 그 광성이 담장을 들고 머리를

넘어갔습니다.

아 내: 허! 뭐, 담장을 들고 머리를 넘어갔다고?

동 북: 체! 머리를 들고 담장을 넘어 갔습니다.

(隨從做驚科, 見衙內云)……爺着小厮每把郭成拿在那馬房裏, 對着他渾家面前, 他便按着頭, 我便提起銅劍來, 可叉一下, 刀過頭落, 那郭成提着牆, 跳過頭去了。(衙內云)搭!怎麼提着牆, 倒跳過頭去了?(小厮云)呸!是提着頭, 跳過牆去了。

인용문에서 시종은 ‘곽성이 머리를 들고 담장을 넘어갔다’고 해야 할 말을 ‘곽성이 담장을 들고 머리를 넘어갔다’고 하였다. 이렇게 단어를 뒤집는 언어유희는 특정한 동작을——위의 인용 대사에서 시종이 겁에 질려 허둥지둥하고, 동북이 의외로 침착한 것과 같은——잘 결부시키면 웃음을 유발하기에 충분하다.

원잡극에서 활용하는 언어유희 중에는 패러디 방식도 있다. 패러디란 전통적인 사상이나 관념, 특정 작가의 문체를 모방하여 익살스럽게 변형하거나 개작하는 수법을 가리킨다. 패러디는 모방의 대상이 있기 때문에 모방하는 과정에서 유희성을 드러낼 수 있다.

《琵琶記》에, 趙五娘이 지독한 흉년을 만나 식량이 없어 쌀겨를 먹으면서 「옛날 성현의 책에 개돼지 먹이를 사람이 먹는다고 하였는데, 초근목피보다는 훨씬 낫다」³⁷⁾라는 대목이 있다. 이 구절은 《孟子》〈梁惠王上〉의 「개돼지가 사람의 먹거리를 먹어도 단속할 줄 모른다」³⁸⁾를 패러디 한 것이다. 이것은 ‘食’의重음을 교묘하게 바꾸어 말하여 의미를 와전시켰는데 심미적 주체에게 복잡한 정서를 제공할 수 있다. 수법이 비슷한 패러디가 〈勘頭巾〉에도 보인다. 도사가 「도를 도라고 하면 정말 강도이고, 명을 명이라고 하면 대천명이다」³⁹⁾라고 하였다. 이것은 《道德經》의 「道可道, 非常道; 名可名, 非常名」에서 취했다. 《道德經》의 「道可道, 非常道; 名可名, 非常名」은 원잡극에서 도사의 신분을 표지하는 말로서 여러 작품에서 보이는 말이다.⁴⁰⁾ 〈勘頭巾〉에서는 본래의 의미를 왜곡하여 패러디한 예이다.

37) 高明, 〈琵琶記〉(二十一出): 嘗聞古賢書, 狗彘食人食, 也強如草根木皮。

38) 孟子, 《孟子》(梁惠王上): 狗彘食人食而不知檢。

39) 孫仲章, 〈勘頭巾〉(楔子): 「道可道, 眞強盜; 名可名, 大天明。」

40) 〈魯齋郎〉第一折, 〈任風子〉第一折, 〈鴛鴦被〉第一折, 〈野猿聽經〉楔子, 〈玩江亭〉第一折에 보인다.

이러한 패러디 내지는 패러디식의 언어유희는 잘 알고 있는 대상을 낯설게 하여 또 전혀 다른 의미로 와전시킴으로서 심미주체에게 웃음을 유발시킬 수 있다.

5. 황당무계한 언동

황당무계한 언동은 논리적인 인과관계가 전혀 없거나, 일상생활의 규범이나 상식을 벗어나는 행위들을 일컫는다.

관한경의 〈蝴蝶夢〉에서 판관 包拯이 葛彪를 때려죽인 진범을 가리기 위하여 심문하는데 王三是 「나오리, 어머니가 죽인 것도 아니고 두 형이 죽인 것도 아니고 그 사람이 복통으로 죽었다」⁴¹⁾고 대답한다. 바로 이에 앞서 그의 어머니와 두 형은 사람을 죽인 것이 모두 자신이 저지른 일이 아니라고 하는 것과는 대조된다. 그는 또 두 형이 석방되고 자기가 사형을 받을 처지가 되자,

왕 삼: 두 형은 용서하고 나보고 목숨 값을 치르라고? 이 양쪽 얼굴에 칼을 썬위 놓고. 그러데 내일 내가 어떻게 죽나요?

장 천: 얼굴을 가리고 너를 거꾸로 매달아서 아주 높은 담장 위에서 떨어뜨린다.

왕 삼: 형님 떨어뜨릴 때 살살 놓아주세요. 저의 배에 종기가 났거든요.

장 천: 네 생명도 부지하지 못하는 주제에 종기까지 신경 써.

(王三云)饒了我兩個哥哥, 着我償命去? 把這兩面枷我都帶上。只是我明天怎麼樣死?(張千云)把你盆吊死, 三十板高牆丟過去。(王三云)哥哥, 你丟我時放仔細些, 我肚子上有個癩子哩。(張千云)你性命也不保, 還管你甚麼癩子。”(〈魯齋郎〉, 第三折)

王三의 말은 어불성설이다. 그것도 엄숙해야 할 법정에서 상식을 벗어나는 엉뚱한 말을 하였다. 그러나 황당한 말로서 우스꽝스러운 장면을 연출하여 희극성을 유발하고 극적 분위기를 반전시켰다. 아버지 원수를 갚기 위해 권세가를 때려죽인 죄로, 세 아들과 어머니는 법정에서 심문을 받고 세 아들 중 하나는 목숨 값을 치러야 하는 비극적인 사건이 전개된다. 거기에 세 형제가 서로 자신이 희생자가 되기

41) 關漢卿, 〈魯齋郎〉第二折: 爺爺, 也不幹母親事, 也不幹兩個哥哥事, 是他肚兒疼死的, 也不幹我事。

를 자처하면서 비극적인 분위기가 강화된다. 관중들은 사건의 추이에 긴장하며 극 중 사건에 몰입하다가 갑자기 황당한 과원에 봉착한다. 긴장된 관중의 정서는 황당한 과원으로 인하여 극중 사건으로부터 격리되어 한 차례 웃음을 터트린다. 원잡극의 과원의 성격이 일면이 이러하다. 이것은 비극이라 할지라도 비극적인 분위기를 감소시켜 喜劇의인 결말을 지양하는 중국민족의 심미의식에 부합된다.⁴²⁾ 그런데 이러한 상황에서의 과원은 그 성격이 황당할수록 자극성이 강해지고 그만큼 관중에게 강렬하게 호소할 수 있다.

〈硃砂擔〉 제 2절에서는 위의 예보다 훨씬 더 황당무계한 과원이 보인다. 王文用은 행상으로 많은 돈을 벌어서 귀가하는 도중에 강도 白正을 만난다. 백정은 기회를 엿보아 왕문용을 죽이고 硃砂를 탈취하려고 미행하다 객점에서 마주친다.

백 정 : 내 묻겠는데 당신 성의 뭐요?

왕문용 : 소생은 성이 왕, 왕문용이라고 합니다.

백 정 : 나도 너와 같은 성인데, 내 성은 백이오.

왕문용 : 형씨, 나는 당신 성은 백이고 내 성은 왕인데 어찌 동성이오?

백 정 : 당신 모르는구만, 내 아버지와 어머니가 성이 왕이야.

왕문용 : 내 성은 정이고, 정공정이라고 합니다.

백 정 : 당신 집에 몇 식구가 있소.

왕문용 : 소인은 세 식구가 있습니다.

점소이 : 나를 보태면 네 식구가 되네요.

(邦老云)我問你姓甚麼?(正末云)小生姓王,叫做王文用。(邦老云)我和你同姓,我姓白。(正末云)哥,你姓白,我姓王,怎麼是同姓?(邦老云)你却不知,我那老爺老娘可姓王。(店小二云)我姓鄭,是鄭共鄭。(邦老云)你家幾口兒?(正末云)小人三口兒。(店小二云)帶我四口兒。(〈주사담〉 第二折)

인용문에서 백정이 왕문용과 동성이라고 주장하는 것은, 그 이유를 부모의 성이 왕이기 때문이라는 주장은 터무니없는 억지이다. 점소이가 두 사람의 대화에 끼어들어 엉터리 농담을 하는 것은 더욱 황당하다. 이 황당한 과원의 의미는 관중의 정서와 관련시켜야 성격을 이해할 수 있다. 전지자적인 관중은 곧 백정에 의해서 왕

42) 河在哲, 〈中國古典悲劇大團圓研究〉, 《中國文學研究》 제 42집, 2011, 92-96쪽 참조.

문용이 위해를 당할 것을 예견하고 긴장감을 가지고 극중 사건에 몰입한다. 이 긴장감은 시간의 지연과 언어의 교차로 인하여 더욱 분명하고 더욱 급작하고 더욱 강렬해진다.⁴³⁾

황당무계한 언동은 그 자체로 관중에게 웃음을 유발하거나 재미를 느끼게 할 수 있다.

방아내 : 내 수하에 한 유연방이라는 아전이 있는데 내가 공사를 처리하기 위해 문서를 정리하라고 시켰더니 그가 나를 모욕했습니다. 그 사람은 일고 여덟 사람이 있어도 다 써낼 수 없다고 하였습니다. 그는 내 성이 방임을 잘 알고 있으면서 계에 비유하여 음식물로 취급해서 솥에 넣고 빨갱게 삶거나, 장조림을 하거나, 짓갈로 담근다고 하였지만, 나는 아픈 걸 느끼지 않습니다.

(龐衙內云)大人, 小官無事, 可也不來。我手下有一個典吏劉彥芳, 我爲公事, 教他攢造文書, 他毀罵我。他說七手八脚, 我也寫不的。他明知我姓龐, 是龐衙內, 他把我比竝做螃蟹, 當做品食之類, 把我煮在鍋裏通紅了, 或是醬烹, 或是做鮓, 我不害疼?。〈延安府, 第二折〉

홍 아 : 내가 7전의 은자로 살찐 거위를 한 마리 사와서, 효성스러운 마음으로 직접 잡아서 털을 깨끗이 벗기고 솥에 넣고 삶는데 두세 시간이나 삶았습니다. 뜻밖에 집안에 어미와 함께 있는 심부름하는 애가 와서 솥뚜껑을 열자 그 거위가 푸드득 하고 날아가 버렸습니다.

(興兒云)我七錢銀子買了一只肥鵝, 您孩兒是孝順的心腸, 着我自家宰了, 退的幹幹淨淨的, 煮在鍋裏, 煮了兩三個時辰。不想家裏跟馬的小褚兒走將來, 把那鍋蓋一揭揭開, 那鵝忒楞楞就飛的去了。〈降桑椹 第一折〉

두 대사 모두 어불성설이자 황당무계하다. 원잡극에서는 이처럼 황당한 언동의 과원이 자주 나타난다. 〈降桑椹〉 제2절에는 두 돌팔이 의원이 사람을 치료하다 많은 사람을 죽이고 물건을 편취해 도망쳤다고 털어 놓는다. 두 돌팔이는 여성 환자의 손을 각각 하나씩 잡고 진맥을 한 후 병인을 상반되게 밝히고, 병세가 좋지 않다고 아들에게 서둘러 관을 마련하라고 종용하고, 병자를 때려 아프다고 반응하니

43) 沈貽偉, 〈元劇插科打諢漫議〉, 《新疆大學學報(哲學社會科學)》1981年 04期, 39쪽 참조.

그걸 근거로 아직 죽지 않았다고 진단하는 등 황당무계한 언동을 집대성하고 있다. 이러한 것은 희극성을 유발하기 위한 기법이 하나이다.

V. 결론

지금까지 원잡극의 科諱에 대해, 과원의 배치방법, 과원의 웃음 창출 기법을 중심으로 살펴보았다.

원잡극에서 과원의 배치는 고정된 형식이 있는 것이 아니고 작품 전반에 걸쳐 자유롭게 배치할 수 있다. 그러니까 원잡극을 구성하는 체제인 唱·科·白을 통해 자유롭게 배치할 수 있다. 본고에서는 그 성격과 특성에 유의하여 정장시를 통한 배치, 인물형상 묘사를 배치하는 것을 별도로 분리하여 고찰하였다. 定場詩에 배치하는 과원은 사회의 부정적인 인물을 무대로 끌어들이는데 긴요한 구실을 한다. 플롯 진행 중에 배치하는 과원은 형식과 기법이 고정되어 있지 않고 자유롭다. 다만, 이 경우 과원이 플롯의 한 유기적 부분이 되어 지극히 자연스러운 경우와, 과원이 플롯으로부터 다소 유리되는 경우가 있다고 보았다. 그러나 과원의 우열은 있을 수 있지만, 어느 경우이든 과원의 목적은 희극성을 유발하는 것이다. 인물 형상 묘사, 특히 주로 부정적인 인물형상을 묘사할 때 과원이 많이 사용된다. 이 경우 과원은 인물을 풍자하고 희화화하는데 특장을 발휘한다.

원잡극의 과원은 다양하고 또 그를 통해 희극성을 유발하는 기법도 다양하다. 본고에서는 상대적으로 비중이 큰 誇張·아이러니·반복·언어유희·황당무계한 언동으로 나누어 고찰하였다. 誇張의 수법을 통해 인물형상을 誇張하거나 플롯을 誇張하여 喜劇性을 돌출시킨다. 일부 과원은 아이러니 수법을 통하여 모순되는 인물형상, 모순되는 극적상황을 통해 사회의 부조리와 불합리를 돌출시켜 희극성을 유발하고 나아가 풍자한다. 일부 과원은 동일한 동작, 동일한 어구를 기계적으로 반복하는 방법으로 희극성을 증강시킨다. 언어유희는 주로 동음이의어·언어 도치·패러디 방법 등으로 통하여 희극성을 유발한다. 황당무계한 언동은 일상생활의 규범이나 상식을 일탈하는 어처구니없는 언행을 통하여 희극성을 창출한다. 희극성을 창출하는 기법이나 요소는 여기에 그치지 않고 훨씬 더 많기 때문에 향후 더 많은

연구가 지속되어야 할 대상이라고 본다.

과원은 원잡극에서 몇 가지 중요한 기능을 한다. 첫째, 가장 소박한 의미에서 관중에게 재미를 주고 웃음을 제공해 주는 기제이다. 과원이 제공하는 유희와 재미는 원잡극의 무대를 공급자와 소비자를 연계시키는 소통의 장으로 만들 수 있었다. 비극적인 색채가 짙은 작품에서 비극적 색채를 감소시켜 행복한 결말을 지향하게 하는 것도 과원의 역할이 크다. 이러한 요소들이 바로 민간의, 대중의 심미의식이고 세월과 경험이 누적되면서 민족의 심미의식으로 굳어진다. 둘째, 과원은 사회의 부조리하고 불합리한 현상을 풍자하고 비판하는데 특장을 갖는다. 사회의 모든 부정적 인물은 과원이 풍자하고 비판하는 대상이 되었다. 물론 풍자와 비판이 과원의 전유물은 아니다. 논리적인 서사도, 허구적인 소설도 풍자가 가능하다. 그러나 희곡에서 과원을 통한 풍자나 조롱은 더욱 적나라하다. 허위의 가면을 벗기고 무대 위로 끌어올리는 격이다. 笑裏藏刀, 寸鐵殺人이다.

【參考文獻】

- 김옥동, 《수사학이란 무엇인가?》, 서울, 민음사, 2005.
 류종영, 《웃음의 미학》, 서울, 유로서적, 2007.
 베그로송, 정영복 역, 《웃음—희극성의 의미에 관한 시론—》, 서울, 세계사, 1998.
 원명수, 《한국희곡의 희극성 연구》, 서울, 국학자료원, 2008.
 郭偉廷, 《元雜劇的插科打諢藝術》, 北京, 中國社會科學出版社, 2002.
 隋樹林編, 《元曲選外編》(全3冊), 北京, 中華書局, 1987.
 倪鍾之, 《中國曲藝史》, 沈陽, 春風文藝出版社, 1891.
 張庚·郭漢城 主編, 《中國戲曲通論》, 北京, 中國戲曲出版社, 2010.
 臧懋循, 《元曲選》(全4冊), 北京, 中華書局, 1989.
 周安華, 《戲劇藝術通論》, 南京大學出版社, 2005.
 朱偉明, 《中國古典喜劇史論》, 北京, 中國戲曲出版社, 2001.
 中國大百科全書編纂委員會, 《中國大百科全書》(戲曲·曲藝卷), 中國大百科全書出版社, 1986.
 陳建森, 《戲曲與娛樂》, 上海, 上海人民出版社, 2003.
 陳孝英, 《喜劇美學初探》, 烏魯木齊, 新疆人民出版社, 1989.

- 出版社編,《全元曲(1-12)》,河北教育出版社,1998.
- 胡忌,《戲史辨》,北京,戲劇出版社,1999.
- 朴成勳,〈李漁의 科諢 예술론 고찰〉,《中國文化研究》第15輯,2009.
- 河在哲,〈中國古典悲劇大團圓研究〉,《中國文學研究》제 42집,2011.
- 喬麗,〈戲曲舞臺本科諢的風格特色〉,《徐州工程學院學報》,第23卷 第6期,2008年11月.
- 呂靖波,〈“丑”與中國傳統喜劇觀念〉,《徐州教育學院學報》,2002年 02期.
- 李唐,〈論元雜劇中喜劇的特徵〉,《黑龍江教育學院學報》,1998년 03期.
- 秀芳·王德慧,〈論《竇娥冤》中的插科打諢〉,《鄭州航空工業管理學院學報》(社會科學版) 2007년, 第26卷 第2期.
- 姚昌炳,〈《竇娥冤》喜中寓悲的科諢藝術〉,《語文藝術》2008年 01期.
- 牛剛花,〈淺談科諢在元雜劇中的作用和功能〉,《經濟研究導刊》200年 第15期 總第34期.
- 于莉莉,〈試談元雜劇中包公的智慧風趣與幽默〉,《河北學刊》,1996年 02期.
- 李元峰,〈論元雜劇科諢的藝術技巧〉,《長沙師範專科學校學報》第82期,2009.
- 李彩雲·任剛,〈元代包公戲的喜劇化效果〉,《四川教育學院學報》第25卷 第3期,2009.
- 張本一,〈說“諢”〉,《四川戲劇》2009年 第5期 總第131期.
- 趙興紅,〈論丑角的戲劇功能〉,《藝術研究》2008年 5期.
- 沈貽偉,〈元劇插科打諢漫議〉,《新疆大學學報(哲學社會科學)》1981年 04期.
- 何光濤,〈論元雜劇中官吏形象的插科打諢〉,《宜賓學院學報》2008年第1期.

【中文提要】

“插科打諢”也簡稱為“科諢”，在戲曲創作、演出中，利用滑稽的語言、動作穿插於劇情發展之中，成為古典戲曲构建喜劇性情境的一種重要手段。

本論文的研究目的在於考察科諢的喜劇性构建方法。就是把論文的重點放在如何將日常生活中常見的笑料或素材安排在劇本中，又如何利用技巧引人發笑。

元雜劇中，科諢的安排是通過唱、科、白隨處自由地安排在整个情節中。其中，定場詩、下場詩利用科諢，諷刺和調笑花面人物，起到重要的作用。

元雜劇利用誇張、反語、反復、言語遊戲、荒謬情理等手段构建喜劇性。

通過誇張的手法，誇張人物形象，誇張情節，突出喜劇性。通過反語，設置充滿矛盾的人物形象和劇情，誘發喜劇性。反復是通過機械性地反復同樣的動作、同樣的語句，增強喜劇性。言語遊戲主要通過諧音、語言倒置、諷刺性模仿詩文等方法，引人發笑。荒謬情理通過違背常理的情節或言行，引人發笑。

科諢的功能可以分爲兩大類。其一，從戲劇的內部結構來看，科諢通過滑稽諷刺、幽默詼諧產生笑料，還通過刻畫人物的喜劇性格，構建有趣的戲劇；其二，從戲劇的外部結構來看，科諢具有喜劇的功能，即通過流通和供應，給觀眾提供有趣的戲劇，並能夠與觀眾維持着親密感。

【主題語】

插科打諢、科諢、喜劇性、滑稽、諷刺、誇張、反語、言語遊戲

투고일: 2013. 1. 15 / 심사일: 2013. 1. 20~2. 5 / 게재확정일: 2013. 2. 10