

歌唱藝術의 시각에서 바라본 중국 古代 詩學*

趙美娟**

<目 次>

- I. 머리말
- II. 중국 古代 詩學의 文藝的 속성
- III. “一代有一代之文學”에 대한 재인식
- IV. 詩歌의 體式과 歌唱의 關係
- V. 맺음말

I. 머리말

중국 시가 연구에 있어 시란 文章¹⁾과 대등하면서도 중요한 지위와 의미를 지니고 있다. 이것은 시가를 小說이나 戲曲처럼 가볍게 보지 않고, 그 존재가치를 중시하여 개인의 功德이나 功績, 심지어는 經國의 大業, 不朽의 盛事로까지 여겼기 때문이다. 이러한 배경아래 詩文은 중국 고대 문학의 정통으로 자리를 나란히 하였으며 그 중요한 지위는 오랜 시간 쉽게 변동되지 않았다. 그리고 格調를 논하자면, 시문은 문인사대부들 대부분의 言志抒情의 창작으로서, “詩莊”²⁾이란 말도 생겨

* 이 연구는 2006학년도 단국대학교 대학연구비의 지원으로 연구되었음

** 단국대학교 중국어과 조교수

1) 여기서 文章이란 시가를 대표로하는 韻文과 상대적인 의미의 글로 구체적으로는 중국 古代 散文을 가리킨다.

2) “詩莊”이란 宋人의 표현으로, 시가 문학이 보여주는 주요 내용이 자신의 조우와 처지에 대한 분한 심경, 功名과 정치적 포부 및 추구하는 인생관 등이기에 그 격조가 대체로 莊重하고 嚴肅하다고 여겼다.

날 만큼 그 풍격은 莊重하고 嚴肅하였다. 이에 반해 詞曲은 남녀의 사사로운 감정을 많이 표현하였고, 일상의 사소한 일들이 주 내용이었으며, 그 언어적 풍격 역시 비교적 통속적이고 해학적이었기에, 시가와는 다른 것이었다.

하지만 중국시가 지니는 이러한 중요한 가치에도 불구하고, 중국의 고대 시가 연구의 여러 영역에서 계속 언급되는 특정 시기나 특정 詩體 등의 표상을 벗겨내면, 공통적인 사실이 드러난다. 이것은 바로 중국의 오랜 역사 속에서 줄곧 문학의 정통으로 여겨지던 詩學이 사실은 생생하게 살아 숨 쉬는 가창예술 속에 존재해오고 있었다는 사실이다. 고정된 文本(텍스트)의 입장에서 시가를 문학으로 보는 것은 당연한 이치겠지만, 만약 예술의 각도에서 관조해보면 그것은 오히려 전형적이고 생생한 모습으로 살아 숨 쉬고 있었던 가창예술로 보인다. 그리고 중국 문학에서 詩歌는 가창과 매우 밀접한 관계를 맺고 있었고, 한 시대의 명성을 휘날렸던 詩人, 詞人과 曲作家들도 가창을 중시하였다고 생각된다.

본 논문은 중국 고대 시학이 가졌던 문학적 특징 외에 존재했던 가창예술의 특성에 주안점을 두고, 이를 중심으로 시가 속에 스며있는 문예적 속성과 음악적 요소가 중국 시가의 體式 변화에 어떤 영향을 주었는지 살펴보고, 중국시학 연구에 대한 새로운 시각 전환의 필요성을 찾아보려 한다.

II. 중국 古代 詩學의 文藝的 속성

본문에서 말하는 “詩”란 廣義의 詩歌를 가리키며, 고대 “曲”의 개념에 相對되는 것으로, 노래가 가능한 모든 韻文을 일컫는다. 이를 문학적 각도에서는 “시”라고 부르고, 文本의 의미를 나타낸다. 이에 반해 예술적 측면에서 본다면 이 “시”는 노래(歌曲)를 가리키며, 또한 공연예술의 의미도 있다. 그리고 文本과 曲調가 결합하여 탄생된 복합체를 “曲”이라 볼 수 있는데, 이 역시 양면의 속성을 가지고 있다. 즉 文本의 측면에서는 문학이라는 속성과 문예적 측면에서는 전형적인 가창예술

이라는 속성을 동시에 보여주고 있다.

노래 부를 수 있고, 韻을 넣을 수 있는 것이 시가 가지고 있는 비교적 뚜렷한 특징이라는 정의에 근거한다면, 중국 문학사 속의 詩經·楚辭·樂府·聲詩·詞·南北曲 등은 모두 “시”의 범주에 속하는 것으로, 이러한 여러 대상에 관한 연구가 곧 중국 고대 詩學 연구의 중심 내용이다.³⁾

초기의 시학 연구는 역사적 시기나 詩體의 차이에 구분을 둔 연구 성향을 보여 주면서, 구체적으로는 각기 다른 시대적 배경 속의 시나 개별적인 詩體에 초점을 맞추어 분리된 연구를 진행하였다.

사실 詩體 자신이 분명한 시대적 특징을 지니고 있으며, 모종의 詩體가 보여주는 흥망성쇠의 현상 역시 뚜렷한 시대적 특징을 반영하기에, 이를 배경으로 중국 문학사상의 “一代之文學”(한 시대에는 한 시대를 대표하는 문학양식이 있다)⁴⁾는 유명한 관점도 생겨나게 된 것이다. 그리고 이러한 관점을 기반으로 과거의 고대 문학사의 시야 범주 안에서, 시학연구 성과를 살펴볼 때, 우선 우리들의 이목을 끄는 것은 특정한 시가 형식에 정통한 학자나 대가, 예를 들어 詩經의 大家, 楚辭의 大家, 漢樂府의 權位者, 宋詞의 大家, 散曲의 大家, 戲曲의 大家 등이었다.

하지만 위에 열거한 각기 다른 영역에서 탁월한 학문적 성취를 보여준 이러한 大家들의 연구 성취를 좀 더 자세히 살펴보면, 아주 흥미로운 사실이 드러난다. 이것은 바로 이들이 고정된 규율을 가진 文本에 대한 탐구를 하더라도, 모두 공통적으로 그 연구 시각을 “音樂”의 영역으로 확대해나간다는 사실이다. 이것은 아마도 그들 모두가 눈앞에 마주한 文本이 사실 과거에는 생동감을 지닌 노랫가락 속에서 흐르고 있었다는 것을 공통으로 인식했기 때문일 것이다. 이러한 시와 음악의 밀접한 관계는 아래와 같은 몇 가지 사실을 통해 이해할 수 있다.

3) 중국 고대 韻文學의 전체적 범주의 틀에서 여러 연구 대상을 포괄하고 연구하는 것에 대해, “大曲學”의 명칭을 붙이기도 하는데, 이것은 주로 “詩”와 “文”의合一 특징에 초점을 둔 것이다. 본문은 文學과 文藝의 관계에 주안점을 두고 진행한 고찰이기에, 이러한 명칭을 사용하지 않고 문학사 각도의 연구 명칭인 “詩學”을 따른다.

4) 蔡毅 主編, 《古典戲曲序跋匯編》, 濟南, 齊魯書社, 1989, p.13.
“一代之文學”에 관한 첫 언급은 《中原音韻·序》에 보이는데, 元代 羅宗信이 제기한 것이다.

《詩經》은 본래 노래 가락으로, 그 불리어진 지역적 차이에 따라 “十五國風”이 있었다. 이러한 “國風”은 사실상 영어의 “folk song”에 해당하는 의미로 이해할 수 있는데, 다만 그 사용상의 특징에 따라 “風”, “雅”, “頌”의 구분과, 서로 다른 장소에서 동일하지 않은歌唱者에 의해 불리어졌다는 차이점이 있었다. 그리고 “風”은 민간의 노래 가락이며, “頌”은 宋나라의 문인이 말하였던 “木鐸采詩”⁵⁾ 또는 “木鐸采歌”에 비유할 수 있었다.

漢代 樂府詩는 그 명칭만으로도 그 음악적 속성을 쉽게 찾아볼 수 있는데, 그 속에는 “雅聲”, “楚聲”, “晉聲”, “新聲”의 구분을 두어, 聲調의 각도에서 그 차이를 분명히 하고 있다.⁶⁾

楚辭가 노래 가락인 것은 더욱 분명히 알 수 있는데, 학자들은 초사가 가지고 있는 제의적 특성 및 무속인의 참여를 근거로, 심지어는 중국 전통연극의 기원으로 간주하기도 한다.⁷⁾

唐代 聲詩가 노래였음을 보여주는 분명한 증거로는 唐代 薛用弱이 편집한《集異集》에 기록된 王昌靈·高適·王之渙이 자신들의 詩作들이 歌妓들에 의해 불리어지는 횃수를 벽에 표시하여 그 시의 우열을 가렸다는 “旗亭畫壁”이 있다.

開元 때에 시인 왕창령, 고적, 왕지환은 모두 유명했다. 당시에는 세간에 알아주는 이 없이 서로 가까이 교류하였다. 날씨가 추운 날 오는 날 세 시인은 함께 요릿집에서 술을 마시고 있었다. 갑자기 梨園의 배우 십여 명이 들어오더니 연회자리를 열었다. 세 사람은 자리에서 나와 화로 불을 쬐며 그것을 구경하였다. 잠시 후 아리따운 네 명의 唱妓가 줄줄이 들어왔고, 모두가 화려하고 무척이나 아름다웠다. 돌아가며 음악을 연주하였는데 모두 당시 유명한 것들이었다. 창령과 나머지 두 사람은 : “우리들이 각자의 시로써 이름이 났지만, 매번 스스로 그 우열을 가리지 못했소, 지금 배우들이 노래를 하는 것을 잘 살펴보다가 그중에 노래로 많이 불리어지는 시가 있다면 그 사람의 시가 훌륭하다 여길 것이오!”하며 서로 약속하였다. 잠시 후에 한 배우가 박자를 치며 : “밤새 차가운 빗줄기가 뚝방에 내리는구나. 날이 밝아오면 친구와 이별하

5) 宋代的 文人은 《詩經》의 시대에는 민간에 늙도록 자식이 없는 이들이 있으면, 나라에서 이들에게 木鐸을 들고 민간인들을 찾아가 詩歌와 노래를 수집하게 했다고 여겼다.

6) 蕭條非, 《漢魏六朝樂府文學史》, 北京, 人民文學出版社, 1984, p.27.

7) 王國維, 《宋元戲曲史》, 北京, 東方出版社, 1996, p.1.

러니 외로워 보이는 楚山, 낙양의 친구들이 내 소식 물어오면, 내 마음 옥주 전자 속 얼음처럼 깨끗하다고 전해주려.”(왕창령 시)라고 노래를 부르자, 창령이 손을 들어 벽에 표시하며 : “絕句 한수요”라 하였다. (開元中, 詩人王昌齡, 高適, 王之渙齊名. 時風塵未偶, 而游處相同. 一日, 天寒微雪, 三詩人共詣旗亭, 貰酒小飲. 忽有梨園伶官十數人, 登樓會讌. 三詩人因避席隈映, 擁爐火以觀焉. 俄有妙妓四輩, 尋續而至, 奢華豔曳, 都冶頗極. 旋則奏樂, 皆當時之名部也. 昌齡等私相約: “我輩各擅詩名, 每不自定其甲乙, 今者可以密觀諸伶所謳, 若詩入歌辭多者, 可以爲優矣!”俄而一伶拊節而唱曰: 寒雨連江夜入吳, 平明送客楚山孤. 落陽親友如相問, 一片冰心在玉壺.”(王昌齡詩)昌齡則引手畫壁曰: “一絕句.”)⁸⁾

그리고 이러한 기록 외에도《舊唐書·白居易傳》중에白居易의 詩가 당시 노래를 유행시키는 데 영향을 미쳤음을 보여 주고 있는데, 이러한 역사 기록은 더 더욱 믿음을 주는 증거라 할 수 있다.⁹⁾

宋詞은 큰 의미로 볼 때 그 자체가 바로 노래가사였다. 당시에는 文人和 樂妓가 있는 酒席에서 만들어진 詞가 그 자리에서 즉흥적으로 불리어지는 풍조가 유행하였다. 이러한 배경으로 송사의 작품 속에는 酒令에서 온 “xx令”으로 불리는 曲牌가 많이 보인다. 이외에도 송대의 많은 문인들은 가사를 지움에 있어, 茶나 湯을 마실 때에도 흔히 “茶詞”, “湯詞” 식의 표기를 하여, 茶나 湯을 마실 때 부르는 노래라는 구분을 분명히 하였는데, 이러한 특징은 송대 성행했던 飲茶의 풍습¹⁰⁾과 함께 연관해 생각해 보면, 앞에서 말한 歌妓가 酒宴에서 술을 권할 때 흔히 사용한 “酒詞”와 비슷한 작용을 했을 것으로 보인다.¹¹⁾

8) 薛用弱, 《集異輯要》, 北京, 中華書局, 1980, pp.11-12.

9) 《舊唐書·白居易傳》에는 元稹이 《居易集》에 쓴 序文 중의 아래와 같은 내용이 보인다. “내가 종전에 平水市中에서 마을 서당에서 여러 아이들이 노래하는 것을 보고 그 아이들을 불러 물어보니, 모두 대답하기를: 선생님께서 낙천(白居易)의 시와 微之(元稹)의 시를 가르쳐 주셨습니다.” 하였다. (予嘗於平水市中, 見村校諸童, 竟習歌詠, 召而問之, 皆對曰: “先生教我樂天, 微之詩.”) 《二十五事》冊四, 杭州, 浙江古籍出版社, 1998, p.166.

10) 黃傑, 《宋詞與民俗》, 北京, 商務印書館, 2005, p.1.

吳雄和은 宋代的 습관을 보면 손님이 찾아오면 茶를 내고, 손님이 자리를 떠날 때 湯을 내곤 하는데, 茶를 낼 때 “茶詞”를 부르고 “湯”을 낼 때 “湯詞”를 부른 것은 당시 歌妓가 勸酒 시 흔히 사용한 “酒詞”와 비슷한 작용으로 본다.

11) 黃傑, 위의 책, p.1 참조.

저자는 “茶詞”와 “湯詞”는 모두 송대 茶道 내용 중의 하나로, 송대는 飲茶의 풍습이 성행하여 유명한 차가 많이 출현했을 뿐만 아니라, 차를 마실 때 차를 마시는 방법, 도구와 장소에도

이러한 宋詞는 南宋에 이르러서도 당시의 강한 愛國 정신과 시대적 분위기를 반영하는 작품을 제외하고는 대부분 歌唱에 의거하여 가사를 지었으므로, 이러한 詞作이 대량으로 출현하였다. 심지어 어떤 작가들은 음률에 정통하여 曲調의 영향을 받지 않고 자유로이 詞를 지었고, 스스로 그 곡을 평가할 수 있을 정도였다. 이러한 예는 姜白石의 경우에서 분명히 볼 수 있다.¹²⁾ 李清照 역시 자신의《詞論》에서 음률의 중요성을 특별히 강조하고 있는데, 이로 볼 때 당시의 작가들 역시 창작의 주안점을 노래의 가능 여부에 두었음을 알 수 있다.

이외에도 宋元이래의 南北曲은 초기에는 散曲의 형태로 출현했으며, 이후의 劇曲은 劇本 공연 목적을 위해 창작한 것이니, 이것이 지닌 노래로서의 본질에 대해서는 더 이상 의심할 여지가 없다.

과거 여러 학자들이 각기 다른 연구 영역과 입장에서 출발하여, 공통으로 연구 대상을 음악적 부분까지 확대하여 보여 준 노력의 결과, 탁월한 성과와 발전을 이룰 수 있었다. 이러한 연구동향은 蕭滌飛의 “樂府”에 관한 연구, 任二北의 “聲詩”에 관한 연구, 夏成焘의 “宋詞音樂”에 관한 연구¹³⁾로 확대되었으며, 오늘날 후학들에게까지 이어지고 있다.¹⁴⁾

이상의 내용을 통해, 중국 고대 시학 연구는 특정한 시대나 曲體 등의 외재적 특징의 제한에서 벗어났을 때, 고대 曲學의 문예학적 본질과 고대 詩歌學의 문예적 속성이 분명하게 드러난다는 것을 알 수 있다. 따라서 기존 문학적 각도에서 문학적 성질의 것을 고찰했던 연구방향을 탈피하고, 앞선 학자들의 연구 성과를 토대로 시대와 曲體의 제한에서 벗어나 문예학적 시각을 통해 연구를 진행한다면, 중국문학사에 관련된 여러 본질적 문제 역시 분명하게 설명될 것으로 보인다.

모두 각별한 신경을 썼으며, 宋詞 중 “茶詞”, “湯詞”는 하나의 독립된 부류라고 말하고 있다.

12) 姜白石은 《長亭漫小序》에서 “나는 스스로가 곡을 창작하는 것을 상당히 좋아하는데, 처음에는 자유로이 長短句를 짓다가, 나중에는 음악적 규율에 맞추게 되었다.”라고 말하고 있다. (“予頗喜自創曲, 初率意爲長短句, 然後協以律.”) 《全宋詞》冊三, 北京, 中華書局, 1999, p.2807.

13) 蕭滌飛, 《漢魏六朝樂府文學史》, 北京, 人民文學出版社, 1984, 《樂府詩詞論叢》, 濟南, 齊魯書社, 1985. 任二北, 《唐聲詩》, 上海古籍出版社, 1982. 夏成焘, 《天風格學日記》, 杭州: 浙江古籍出版社, 1984.

14) 施議對, 《宋詞音樂研究》, 北京, 中國社會科學出版社, 1985를 그 대표적인 예로 볼 수 있다.

Ⅲ. “一代之文學”에 대한 재인식

사실 중국의 고대 문학사를 대략 살아있는 예술사로, 고대의 詩歌를 일종의 노래 가사로, 고대의 시인을 當時의 작사가로 받아들이고, 심지어는 어렵고 딱딱한 고대 詩歌史를 살아있는 藝術史로까지 여기는 인식의 변화는 단순히 문체에 대한 시각의 전환이나, 새로운 방식의 표현용어로서의 의미가 아니며, 사람들의 이목을 새롭게 하려는 목적을 가진 것은 더욱 아닐 것이다. 오히려 이것은 구체적이고 본질적으로 중국문학사를 생동적으로 살아있는 예술사로 이해함으로써, 우리에게 중국문학사에 존재하는 여러 기본적이고 본질적인 문제를 해결할 수 있는 새로운 계기와 영감을 제공하였을 뿐만 아니라, 그 결론이 역사적 사실에 더욱 구체적이고 가깝게 접근하도록 한다는 데 그 의의가 있다고 할 것이다. 이런 점에서 우리는 “一代之文學”이 중국문학사에서 흥성하고 쇠퇴한다는 문제에 대해 문예학적 시각을 빌어 더욱 분명한 설명과 답안을 구할 수 있으리라 본다.

중국문학의 역사를 살펴볼 때 “시대마다 그 시대에 가장 흥성하는 부분이 있다.”(“一代之盛.”)¹⁵⁾는 주장은 清代의 焦循에게 와서 형성되었지만, 사실 이러한 관점의 언급은 元代에까지 거슬러 올라간다. 이것은 羅宗信이《中原音韻·序言》에서 “세간에서는 모두 唐詩, 宋詞, 大元樂府라 일컫는데, 진실로 그렇구나!”(“世之共稱唐詩, 宋詞, 大元樂府, 誠哉!”)¹⁶⁾라고 말한 것을 보면 알 수 있다.

중국문학사 영역에서는 이러한 관점을 근거로 하여 한 시대에 흥성하고 쇠락했던 문학에 관한 원인과 배경에 대해 수많은 연구가 진행 되었다. 하지만 중국 고대 詩歌(廣義)의 연구 성과를 보면 그 興亡盛衰의 원인에 대한 분석이 많았음에도 불구하고, 시가 형성의 배경과 원인을 탐구함에 있어 근본적인 부분에 대한 직접적인 접근을 하지 못한 채, 문체의 실제 본질도 언급되지 않은 것으로 보인다. 예를 들면, 唐詩의 흥성을 언급할 때, 歌唄의 배경은 사실상 대부분 흘시되었다고 볼 수 있다. 그러나 歌唄이 가지는 중요한 의미와 작용은 앞에서 논한 것처럼 기타

15) 焦循,《易余齋錄》卷15.
16) 羅宗信,《中原音韻·序》.

대상의 흥성 배경과도 밀접한 관계를 가지고 있다. 이러한 이유로 宋詞의 흥성 배경을 논할 때, 송대의 특정한 연회문화의 배경과 歌妓의 唱詞가 술자리의 흥을 도왔던 중요한 역할을 빼놓을 수 없다. 이 때문에 혹자는 宋詞를 “妓詞” 또는 “酒詞”¹⁷⁾라고까지 설명하고 있다.

그리고 散曲의 경우도 그 번성의 배경을 歌唱적 요소를 논하지 않고는 이해할 수 없으며, 明清 시기 傳奇문학의 興起 역시 聲腔의 유행과 밀접한 관계를 가지고 있었던 昆曲의 성행이 없었다면 불가능했다고 할 수 있다.

이상의 배경과 관계를 다시 살펴보면, 고대 시가 번성의 배경 요소에는 그에 상응하는 예술과의 밀접한 관계가 존재하고 있었으며, 특히 가창예술은 이 부분에 있어 유력한 버팀목으로서 영향력을 발휘하였고, 그 자신의 번성이 바로 文體 창작의 변영에 직접적인 자극이 되었다고 결론을 내릴 수 있다. 이로 볼 때 소위 “한 시대에는 한 시대를 대표하는 문학양식이 있다”는 말에는 사실상 “한 시대에는 한 시대를 대표 할만한 歌唱이 있다”는 의미가 내포되었다고도 볼 수 있다. 그리고 이러한 歌唱의 요소는 우리가 문학의 전통적 시각 속에서 문인창작을 문인 자신의 성품을 가다듬거나, 감정을 토로한 결과물로 이해하는 것과는 확연히 다른 것이다. 오히려 이 歌唱의 요소는 바로 文本의 쇠퇴와 번성에 있어서 文本과 가장 직접적인 관계 아래 가장 근접한 시간대에 존재했던, 그리고 가장 직접적인 영향을 발휘한 근본적인 배경이었다고 보아야 할 것이다.

IV. 詩歌의 體式과 歌唱의 관계

시가의 體式은 항상 변화 발전한다. 만약 이러한 역대 시가의 변천 과정에 대해 광의적 시가의 각도에서 살펴보다면, 그 형식의 변화 양상은 보다 쉽고 분명하게 드러난다.

17) 歌唱藝術과 술 문화와의 밀접한 관계에 관한 언급은 王寧, 《宋元樂妓與戲劇》, 北京, 中國戲劇出版社, 2003, p.262 참조.

詩經은 대체로 四言 형식으로 유행하였으며, 후에 五言, 七言이 생겨나게 되었다. 그리고 齊言 외에도 雜言으로 이루어진 長短句·詞曲이 출현함으로써 형식면에서도 새로운 변화가 생겼다. 이러한 句式의 변화와 발전은 南北曲의 시대에 이르러 최고조를 이루었다. 예를 들어, 北曲의 【叨叨令】은 원래 음악적 구조 안에서 받던 曲格(南北曲의 격식)의 제한에서 벗어나 자유롭게 몇 구절을 더 보탤 수 있는 특징이 있었다. 이외에도 昆曲 이후에 나타난 “集曲”¹⁸⁾의 특징을 살펴보면 이는 어떤 의미에서 이미 曲格에서 벗어나 劇作家들이 句格¹⁹⁾의 제한을 받지 않고 자유로운 창작을 통해 자신의 재능을 충분히 발휘할 수 있게 한 것으로 보인다.

이러한 중국 고대 시가의 변화 발전 과정 속에 나타난 특징에 대해, 많은 학자들은 일종의 “자연적 변화” 혹은 “진화의 입장”²⁰⁾으로 받아들였다. 즉, 시가가 그 표현 내용이 풍부해짐에 따라 그 형식도 간단하고 단순한 특징에서 복잡하고 다양한 형태로, 분량도 점차 많아지는 양상으로 변화 발전하고 진화하였다고 여기고 있다는 것이다.

물론 이러한 관점은 대체적으로 큰 오류가 있다고 보이지는 않는다. 하지만 만약 시가의 형식을 이루는 요소들이 지니고 있는 음악적 상징 의미나 그 詩體 변화 발전이 歌唱과의 호응관계를 설명할 수 있다면 결론은 조금 달라질 수밖에 없다.

이것은 앞에 언급한 句式에 관한 문제를 제외하더라도, 시가 體式을 이루는 몇 가지 요소를 통해서 설명할 수 있다.

첫 번째 요소는 韻脚의 사용을 들 수 있다. 韻脚은 文本 方面의 의미를 가지는, 소위 句讀法으로 볼 수 있다. 그래서 “以韻爲斷”(운을 두는 자리에서 끊는다)는 말도 여기에서 나온 것이다. 이외에도 韻脚은 이것을 읽었을 때 듣기에 좋은 청각상의 미적 효과도 창출해낸다. 이러한 청각상의 미적 효과는 사실 한자 발음에 기초를 둔 것이므로, 글자의 음이 부드럽게 연결되는 歌唱의 영역에 자연스럽게 적용

18) 曲調가 만들어지는 방법의 하나로, 여러 다른 曲牌를 모아 새로운 가락을 만든 것을 말한다. “犯調”라고도 불리며 南曲에서 많이 사용 된다.

19) 曲牌 句法의 격식을 말함.

20) 예를 들어 明代의 王世貞은 曲은 詞에서 발전해 온 것으로 보았는데, 이러한 관점은 《曲藻》에 보이고 있다.《中國古典戲曲集成》, 北京, 中國戲劇出版社, 1959, p.27.

할 수 있었을 것이다.

그리고 노래를 부르는 입장에서 보면, 韻脚은 자연스럽게 문장의 의미를 나누는 역할을 하는데, 이는 글 중에서 서로 다른 의미 단위를 구분하여 청중의 노래 감상이 정지되고 지속되는 것에 영향을 주게 된다. 예를 들어, 《西廂記》의 第一本 3折에는 張生이 鶯鶯이 떠난다는 소식을 들었을 때, “我忽聽 聲猛驚”²¹⁾(내가 갑작스레 그 소리를 듣고 놀랐도다)라는 唱句가 있다. 만약 이 부분이 소위 말하는 “六字三韻”²²⁾의 唱法으로 당시 현장에서 불리어졌다면, 분명 두 글자에서 한차례 씩 멈추는 방식을 취함으로써 극중 인물의 갑작스런 정신적 타격 후의 놀라고 당혹스러운 감정이 아주 쉽고 적절하게 표현되었을 것이 분명하다. 그리고 같은 聲韻이 사용되면 자연히 청각상의 조화를 이루는 효과도 나타낼 수 있는 것이다.

두 번째 요소로는 각기 다른 韻部²³⁾가 가진 음악적 상징성을 들 수 있다. 이는 서로 다른 성질을 가진 韻部를 적절히 사용했을 때, 이 韻部의 성질은 우리가 느끼게 되는 기쁨·슬픔·외로움 등 복잡하고 다양한 감정들과 잘 어우러져 여러 감정의 특색을 극중에서 적절하게 표현할 수 있다는 의미이다. 예를 들면, 높고 우렁찬 느낌의 韻部는 당연히 격앙된 감정을 표현하기에 적당할 것이고, 반면 낮고 가라앉은 느낌의 韻部는 애절하고 구구절절한 감정과 어울리는 것이다. 이런 의미에서 소위 “宮調聲情說”²⁴⁾은 韻脚의 운용에도 적용할 수 있다.

세 번째 요소로는 문장 속 한자의 音聲단위(步節)가 내포하는 음악적 상징 의미를 들 수 있다. 이것은 흔히 仄仄과 韻脚의 결합으로 나타난다. 예를 들어, 李清照가 가을날 황혼 무렵에 느끼는 외롭고 쓸쓸한 감정을 표현한 “尋尋覓覓, 冷冷清清,

21) 王季思 主編, 《全元戲曲》卷二, 北京, 人民文學出版社, 1999, p.232.

22) 句格的 하나인 “短柱格”을 가리키며, 六字句 중 두 글자에 압운 하는 것을 말한다.

23) 曲韻의 분류 체계를 말한다. 각 曲韻은 해당하는 韻部가 있으며, 南北曲에 따라 구분된다. 北曲 韻部에는 元の《中原音韻》가 있으며 여기에는 19개의 韻部로 나누고 있으며 北曲19韻이라 부른다. 이에 반해 南曲 韻部는 일반적으로 南曲12韻을 일컫는다.

24) 《中國古典論叢集成》冊四, 北京, 中國戲劇出版社, 1959, p.102.

“宮調聲情說”은 王驥德的《曲律》“論宮調第四”에는 각 宮調가 가진 고유의 성질에 대해 설명하고 있는데, 예를 들면, 仙呂宮은 清新綿邈(청신하고 아득함), 商調는 凄愴怨慕(쓸쓸하고 원망스러움), 角調는 嗚咽悽楚(구슬프고 처량함), 宮調는 典雅沉重(고아하고 침울함) 등으로 비유하고 있다.

淒淒慘慘戚戚”(이리저리 찾고 또 찾아봐도, 싸늘한 기운 속에, 처참하고 쓸쓸하다.)²⁵⁾의 부분을 살펴보면, 二字一節에 重疊韻을 결합시키고, 다시 齒音을 선택하고 있는데, 여기서 생겨난 음악적 효과는 작품 속에 본래 표현하고 있는 수심과 걱정으로 복잡하고 애절한 감정을 적절히 표현해내고 있다.

이렇게 작품을 읽는 것만으로도 작가의 감정을 잘 전달할 수 있는 효과를 내고 있으니, 만약 음의 높낮이로 기복을 두거나, 부드러운 음으로 노래한다면, 그 예술적 효과는 가히 상상할 수 있다.

平仄과 音聲단위를 조화롭게 사용하는 것은 음의 높낮이 조절과 曲折의 조화가 그 속에 모두 표현되기 때문이다. 이것은 구체적인 歌唱의 측면에서 호흡과 발음의 편의 및 청각의 미적 효과까지 고려하여 형성된 하나의 고정 규범이다. 예를 들면, 歌唱되는 曲詞에는 四平五平의 연결을 금하고, 平仄은 일반적으로 서로 번갈아가며 사용하며, 대응되는 구절은 간혹 불규칙하게 조절하는 것 등²⁶⁾이 그 경우이다.

이상의 여러 요소 및 句式의 문제는 歌唱의 요구에 대응하는 文本의 體式을 형성한다. 이러한 文本의 體式은 고정성과 변화성이라는 두 가지 특성을 모두 가지고 있다. 예를 들어, 韻脚과 平仄의 규칙은 고정성을 지니고 있는 반면, 句式의 長短, 구절의 분량과 증감, 平仄의 다양한 변화, 步節과 구절 길이로 조성되는 音聲의 변화 등도 가능하다. 이점에서 歌唱시 사용하는 曲調의 차이와 다른 시기와의 음악적 특징 차이는 詩體의 변화에 중요한 영향을 줄 수 있다.

이러한 여러 이유로 볼 때, 진화적 의미에서 詩體의 변천 과정을 단순함에서 복잡함으로, 분량이 점차 많아지는 모습으로 변화하는 것이 자연스런 현상라고 여길 수도 있겠지만, 이와 동시에 다른 시기에 불리어진 歌唱이 詩體에 미치는 영향이나, 음악과 歌唱의 필요에 근거해서 나타난 詩體의 변화와 발전에도 주의를 기울일 필요가 있다. 즉, 우리가 詩體의 변천을 논함에 있어서는, 歌唱史의 각도에서 나타난 음악적 요구도 감안하여 함께 고찰하여야만 편중된 견해의 오류를 피할 수 있다는 말이다. 이점을 유념한다면, 詩體의 변천은 文本體裁의 변화 발전 과정

25) 王仲聞 校注,《李清照集校注》, 北京, 人民文學出版社, 1979, pp.64-65.

26) 王力,《曲律學》,《曲學的平仄》, 北京, 中國人民大學出版社, 2004, p.69.

이므로 분명 문학적 범주에 속하지만, 어떤 의미에서는 歌唱과 曲調의 변화 발전과정이기도 해서 예술적 범주에 속한다고도 볼 수 있다.

중국 고대 시가를 포괄적으로 살펴보면, 그 詩體는 대체로 두 방향으로 발전해왔다. 한 방향은 비교적 간단하고 단순하던 모습에서 복잡하고 다양한 양상으로의 변화였다. 이것은 글자 수의 증가와 의미 단위의 확대라고도 말할 수 있다. 구체적으로는 句式의 확대, 즉 원래의 四言에서 五言과 七言으로의 증가 형태로 나타났다. 이러한 변화에는 歌唱과 吟誦 요구에 부합하기 위한 자연적 필요성이 있었으며, 表意 부호가 간단한 것에서 점차 복잡해진 변화의 결과라는 배경이 있었다. 다른 한 방향은 고정된 표현 방식이 자유롭게 응용된 것으로의 변화인데, 주로 句式의 자유로운 변화 형태로 나타난다. 이는 齊言에서 雜言으로, 단순한 雜言에서 복잡해진 雜言으로의 발전과정으로 볼 수 있다.

중국 고대 詩歌가 보여준 이러한 두 방향의 발전 모습은 表意 방향의 요구 외에도 歌唱 각도의 요구에서 출발했음을 의미한다. 이런 점에서 중국 고대 詩體의 발전 모습은 일면 가창예술의 발전을 보여주었으며, 詩體의 변화는 곧 樂體의 변화라는 의미도 내포되어 있다. 따라서 詩體의 발전은 어느 면에서는 가창예술의 발전을 증명해주고 있다고 볼 수 있다.

V. 맺음말

중국 고대 시학 연구는 오랜 시간 文本에 대한 해석, 혹은 작가에 대한 고찰 등의 문제에 집중된 전통적 시각과 연구방법을 유지해왔다. 하지만 이러한 전통적 시야에 국한되어 아무런 변화 없이 단순히 따라간다면, 타성이 생겨 새로운 연구의 활력을 기대하기 어려울 것이다. 때문에 고대 시학 연구에 있어서는 전면적이고 새로운 연구 시각과 연구 방법의 전환이 필요하다.

이러한 시각의 전환으로 결코 문학사 연구의 구체적인 단순 방법론을 완전히

탈피한 새로운 선택이 아니라, 시학 연구의 구체적인 실제 모습에서 출발하여 과거 시가에 대한 연구 성과를 기반으로 한 새로운 연구 방향에 대한 시도가 되어야 할 것이다.

만약 우리가 새로운 시각으로 시가를 바라본다면, 아마도 “그렇다면 시가에 대해 어떤 역사적 속성의 정의를 내려야 하는가?” 라는 문제를 우선 떠올리게 될 것이다. 이를 해결하기 위해, 문학사의 각도에서 출발하여 시를 작가가 자신의 생각과 감정을 드러낸 창작으로 이해하고, 文本과 작가에 대한 분석과 연구를 해도 무리는 없겠지만, 이러한 연구는 적어도 시가의 體式 면에서 음악적 요소가 가지는 중요한 의미를 인식하지 못한 결과라고 할 수 있다.

이러한 의미에서 시가의 “예술”이나 “문예” 혹은 “歌詞”의 속성을 분명히 인식했을 때, 시학 연구의 새로운 경로가 열릴 수 있을 것으로 보인다. 동시에 “歌聲”이 가진 의의를 이해할 수 있다면, 중국 고대 시가의 정신과 본질을 좀 더 쉽게 이해할 수 있을 것이라 생각된다. 그리고 지금까지 중국문학사에서 중요한 위치를 차지한 시가에 대해, 다시 예술적 각도로 접근하여 그 면모를 고찰한다면, 역사에 나오는 소위 “一家一派”, “一詩一詞”, “一字一句”에 내포된 의미를 새롭게 깨달을 수 있을 것이다. 이것은 나아가 중국문학사 연구에 보다 전면적이고 거시적인 방향을 제시하는 의미도 지니고 있다.

《參考文獻》

- 王仲聞 校注, 《李清照集校注》, 北京:人民文學出版社, 1979.
 周貽白, 《中國戏曲史發展綱要》, 上海古籍出版社, 1979.
 王季思, 《玉輪軒曲論》, 北京:中華書局, 1980.
 張庚、郭漢城 主編, 《中國戏曲通史》, 北京:中國戏剧出版社, 1980.
 任二北, 《唐聲詩》, 上海古籍出版社, 1982.
 王衛民 編, 《吳梅戏曲論文集》, 北京:中國戏剧出版社, 1983.
 夏成焘, 《天風格學日記》, 杭州:浙江古籍出版社, 1984.
 蕭滌飛, 《漢魏六朝樂府文學史》, 北京:人民文學出版社, 1984.

- 蕭滌飛,《樂府詩詞論叢》,濟南:齊魯書社,1985.
- 施議對,《詞與音樂關係研究》,北京:中國社會科學出版社,1985.
- 蔡毅 主編,《古典戲曲序跋匯編》,濟南:齊魯書社,1989.
- 張庚、郭漢城,《中國戲曲通論》,上海文藝出版社,1989.
- 王國維,《宋元戲曲史》,北京:東方出版社,1996.
- 王國維,《宋元戲曲史》,上海古籍出版社,1998.
- 黃天驥、陳壽楠 編,《董每勤文集》,廣州:廣東高等教育出版社,1999.
- 唐奎璋 主編,《全宋詞》冊三,北京:中華書局,1999.
- 王季思 主編,《全元戲曲》,卷二,北京:人民文學出版社,1999.
- 傅謹,《中國戲劇藝術論》,山西教育出版社,2000.
- 王力,《曲律學》,北京:中國人民大學出版社,2004.
- 黃傑,《宋詞與民俗》,北京:商務印書館,2005.
- 盧前,《盧前曲學四種》,北京:中華書局,2006.

〈中文提要〉

本論文所的“詩”為廣義的詩歌,指古代與“曲”相對應的一切可歌的韻文.在文學角度稱之為“詩”取文本的含義.在藝術層面它即歌曲,有著藝術和表演的含義.對文本和曲調組合而成的複合體我們不妨稱之為“曲”,它具有雙重屬性:在文本層面屬於文學,在文藝層面屬於藝術,是典型的歌唱藝術.“可歌”和“入韻”是“詩”最顯著的表征.根據這樣的界定詩經,楚辭,樂府,聲詩,詞南北曲等均屬“詩”之範疇,關於它們的研究自然構成了古代詩學研究的中心內容.

中國古代詩學的研究一向從文學的角度出發對文本的解析,作者的考究等問題進行研究.但這樣的研究起碼不具備詩歌體式方面的意義.因為中國古代詩歌本身除了文本方面的特徵之外,也存在著文藝,藝術方面的本質.總體看來中國古代的詩體大致是朝著兩個方向發展的:一是由簡單到復雜,或者說是容量的增加和表意單元的擴充.具體而言,首先表現為句式的擴張,即由原來的四言,到五言,到七言,一方面是符合歌唱和吟誦的自然需要,另外一個方向則顯出表意符號的由簡單到復雜.另外一個方向則是表現方式方面的由固定刻板到靈活便捷,要表現為句式的靈活變化,即從齊言到雜言,從簡單雜言到復雜的進化過程.而這兩個方向的進展,除了表意方面的需求之外,還有著出于歌唱角度的需要.所以,古代詩體的進化,某種程度上表現為歌唱藝術的發展,詩體變化暗含著樂體的變化.

歌唱藝術의 시각에서 바라본 중국 古代 詩學 81

關鍵詞 : 古代詩歌, 歌唱, 文藝, 體式, 曲體

이 논문은 2008년 11월 20일에 접수되어 2008년 12월 4일에 심사가 완료되고
2008년 12월 15일 편집회의에서 게재가 확정되었음.