

柳永 慢詞의 構造와 詞體結構論*

- 宋詞의 研究와 教育에 부쳐 -

朴 泓 俊**

<目次>

I. 序 論	III. 詞體結構論과 柳永詞體
II. 柳永 慢詞의 構造	1. 詞體結構論
1. 柳永 慢詞의 成立 背景	2. 柳永詞體와 宋詞의 敎學
2. 宋詞의 一般 構造	IV. 結 論
3. 柳永 慢詞의 特殊 構造	

I. 序 論

한 편의 글을 쓸 때 우리는 많은 것을 고려한다. 어디에 발표할 글인지, 어떤 성격의 글인지, 어떤 내용을 담을 것인지, 어떤 구도로 작성할 것인지 등등을 말이다. 그리고 이 모든 사항들을 대부분 함께 고려하지 어느 것 하나만을 고려의 대상으로 삼는 경우는 거의 없다고 할 것이다.

작품을 감상하는 경우도 마찬가지일 것이다. 하나의 작품을 감상할 때 우리는 그것이 어디에 발표된 것인지, 감상하는 대상은 누구인지, 작품의 내용과 전하는 뜻은 무엇인지, 어떤 형식에 담겨 있는지 등을 종합적으로 검토하여 해당 작품을 평가한다.

본고에서 살펴보려고 하는 柳永의 사는 송초에 크게 유행한 송사의 작

* 이 논문은 2006년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.
** 성신여자대학교 중어중문학과 교수

품들로 위로는 황제에서부터 아래로는 일반 서민에 이르기까지 큰 사랑을 받았다고 전해진다. 이는 유영이 당시 새롭게 등장한 음악의 선율에 들어맞는 가사를 창작하였고, 또한 새롭게 대두한 시민계층의 정서를 반영한 통속적인 작품을 창작한 때문이라 판단된다. 유영의 영향은 이후로도 이어져 많은 송대의 사인들이 직간접적으로 유영의 영향을 받았기에 송사의 기틀을 확립한 작가로 평가해도 전혀 손색이 없다고 하겠다. 하지만 후대의 평론가들은 유영사에 대하여 지나치게 저속하다는 이유로 송사 확립에 미친 그의 영향력을 과소평가하는 일이 다반사이다. 이는 아마도 남송 이후 사의 문인화가 진행되면서 문인의 기준과 척도로 유영사를 재단하였기 때문일 것이다.

송사가 당시 새롭게 대두한 신흥의 문학 장르였고, 음악과 결합한 특수한 문학 형식이었으며, 통속적인 문학에 대해서도 나름의 합당한 평가를 하여야 한다는 점에 비추어 보았을 때 유영사에 대한 명예회복은 반드시 이루어져야 할 것이다.¹⁾ 하지만 본고에서는 이러한 유영사의 평가 문제에 대한 논의를 잠시 접어두고, 후대에 유영사를 어떻게 평가하든지 간에 전혀 변하거나 바뀔 수 없는 유영사의 형식, 특히 구조의 문제를 살펴보고자 한다. 이는 유영사가 담고 있는 통속적인 정서나 풍격은 후대의 문인들이 지나치게 저속하다고 하여 기피하였다 할지라도 그의 작품이 지니고 있는 매력적인 형식의 아름다움은 후대에도 이어져 지속적으로 사랑을 받았기 때문이다.

유영사의 형식이 당시 사단에서 하나의 패러다임 내지 範式으로 자리 잡았다고 가정한다면 이러한 사실을 토대로 송사 전반의 패러다임을 고찰하는 작업도 가능하리라 판단된다. 이미 중국의 吳世昌, 施議對 등에 의해

1) 필자는 柳永詞의 風格과 內容에 대해서 2편의 논문을 발표하였다. 줄고, <柳永 慢詞의 通俗美學>(《중국문학》 52집, 2007.8)과 줄고, <樂章集을 읽는 社會文化的 讀法>(《중국문학》 57집, 2008.11)이 그것이다. 앞의 논문은 주로 柳永詞의 風格 문제를 다루었고, 뒤의 논문은 柳永詞의 內容과 그 社會文化的 背景을 다루었다.

서 ‘詞體結構論’이라는 이름으로 이러한 작업들이 진행되어 왔는데, 이러한 논의는 기존의 송사 연구의 부족한 부분을 보충할 수 있는 좋은 방법론으로 여겨진다. 지금까지 송사 연구는 주로 시 연구의 연장선 위에서 작가와 작품, 내용과 풍격의 문제를 위주로 하였다. 물론 이러한 방법론 또한 송사 연구에 꼭 필요한 요소들이긴 하지만 내용에 있어서는 문인 취향의 작품들이 선호되고 풍격에 있어서는 호방사라 일컬어지는 작품들이 걸작으로 치부되는 편파성을 노정한 것이 사실이다. 그렇지만 주지하다시피 송사는 당시 유행가의 음악과 결합되었던 특수한 형식의 문학이었으며, 다양한 풍격의 작품들이 함께 창작되었던 것을 상기한다면 내용과 풍격을 넘어서는 새로운 각도의 접근법이 필요하다는데 의견이 모아진다. 사체결구론은 이러한 문제의식에서 출발하여 그동안 소홀하게 다루어졌던 송사의 형식에 주목하게 한다는 점, 그리고 다양한 작품들을 하나의 기준이 아닌 다양한 사체의 특징을 통해 접근한다는 점이 장점으로 지적된다.

따라서 본고에서는 사체결구론의 관점에서 유명사의 구조를 분석하고 이를 다시 전체 송사 연구로 확대하는 방향에 대해서 시론적인 접근을 하려고 한다. 이것은 또한 송사의 올바른 이해와 교육에도 도움이 될 것이라고 생각한다.

II. 柳永 慢詞의 構造

1. 柳永 慢詞의 成立 背景

본래 慢詞의 慢은 慢曲子의 줄임으로 음악의 박자가 상대적으로 느린 것을 가리킨다. 따라서 만사는 음악의 박자가 느리면서 자수는 늘어 편폭이 확대된 형식을 가리키는데, 대개 小欸와 상대되는 개념으로 사용되었다. 후대에 정리된 분류 기준에서는 자수가 58자 이내는 小欸, 59자에서 90자까지는 中調, 91자 이상은 長調(慢詞)²⁾의 세 가지 체재를 제시하기도

하지만 지나치게 기계적인 분류 방법이라는 비판을 받아 왔다. 특히 萬樹는 《詞律》에서 한 두 글자 차이로 小令과 中調 혹은 中調와 長調로 구분되는 경우를 예로 들어 이러한 분류가 합당치 않음을 지적하였다.³⁾ 또한 詞를 이렇게 小令, 中調, 慢詞의 세 가지로 분류하는 것이 명청대 이후에 제기된 것임을 상기한다면, 북송 시기 사의 분류는 그저 小令과 慢詞로 구분하는 것이 자연스러운 듯하다. 근인 王力은 《漢語詩律學》에서 62자를 기준으로 小令과 慢詞를 구분하고 있다.⁴⁾

현재 《樂章集》에 실린 柳永의 작품 213수 가운데 慢詞는 대략 185수 정도로 전체 작품의 약 78%에 해당한다. 이를 柳永과 비슷한 시기에 활동했던 다른 사인들의 경우와 비교해보면, 柳永詞의 慢詞 비중이 얼마나 큰 것인지 확인할 수 있다. 晏殊의 경우 전체 136수의 작품 가운데 小令이 97%의 다수를 차지하며, 歐陽修는 232수의 작품 가운데 85%가 小令이다. 또한 柳永과 함께 만사의 개창자로 거론되는 張先의 경우도 전체 165수 가운데 小令이 85%나 차지하고 있어 慢詞 작가라는 이름에 그다지 걸맞지 않은 것 같다.⁵⁾

위의 간략한 통계를 통하여 우리는 柳永이 慢詞 창작에 얼마나 큰 공헌을 하였는지 알 수 있지만, 동시에 당시 사단에서 소령과 만사가 함께 창작된 상황을 포착할 수 있다. 사실 문학사에서는 너무나 자연스럽게 소령에서 만사로 창작이 전이되었다고 설명하고 있지만 그것이 단순히 시대의 변화에 따른 자연스러운 추세라고만 설명하기에는 여전히 부족한 점이 많다. 왜냐하면 이미 唐代 敦煌詞에 긴 편폭의 만사도 존재하였기 때문이다.

-
- 2) 송대에는 慢詞 혹은 慢이라는 용어를 사용하였고 明清代 이후로 長調라는 용어를 사용하였는데, 이후 慢詞와 長調가 병칭되어 지금까지 이르고 있다. 자수의 길이에 따른 3분법은 明 顧從敬의 《類編草堂詩餘》에서 비롯하였다. 馬興榮 등 주편, 《中國詞學大辭典》, 13쪽.
- 3) 萬樹, <詞律 發凡>, 《辭書集成》 卷32, (北京: 團結出版社, 1993), 52쪽.
- 4) 王力, 송용준 번역, 《중국어시율학 3》, (소명출판, 2005) 37-42쪽 참조.
- 5) 柳永, 晏殊, 歐陽修, 張先 작품에 대한 통계는 梁麗芳, 《柳永及其詞之研究》, 三聯書店, 1985.6. 31쪽 참고.

그런데 그 후 문인들은 짧은 길이의 소령을 주로 창작하였고, 만사의 창작은 민간에서만 명맥이 이어지다가 유영에 이르러 본격적으로 창작되었다. 그렇다면 어째서 당시 문인들은 소령을 주로 창작하였고, 유영은 새로운 만사를 창작하였을까? 결론적으로 북송 초 만사의 출현은 당시 송대 사회의 변화와 새로운 음악의 출현이라는 외부적 요인과 유영이라는 사인의 독창성이라는 내부적 요인이 결합되어 나타난 사실이라고 판단된다.

당시에 유행했던 음악이 어떠한 성격의 것이었고, 기존의 음악과는 어떻게 구별되는지에 관해서는 《宋史·樂志》의 기록을 통해 알 수 있다.

송초에 敎坊을 설치하고 강남의 음악을 얻었는데, 그것이 지나치게 화려하여 坐部(당상에 앉아서 음악을 연주하던 부로서, 당하에 서서 연주하던 立部보다 지위가 높았음)에서는 사용하지 않았다. 그 후로 옛 음악을 바탕으로 새로운 노래를 만들어 내니 갈수록 더욱 아름다워졌다.⁶⁾

물론 북송 시기에 새롭게 대두한 음악이 어떤 성격의 것이었는지는 정확히 알 수 없다. 그러나 그 대강의 성격에 대해서는 다음의 기록을 통해 간접적으로 확인할 수 있다.

五代之 사는 급하고 北宋 성대하던 시절의 사는 느릿느릿한데 모두 연악 음절의 변화에 말미암아서 그러한 것이니, 곧 그 가사 역시 그 박자에 따라갈 것임을 가히 짐작할 수 있다. 花間의 급박함은 오랑캐 북소리의 빗방울 듣는 듯한 소리와 비슷하고, 樂章의 아련함은 옥피리의 느리면서 아름답게 꾸미는 것과 같다.⁷⁾

6) 《宋史·卷142·樂志95》：“宋初置敎坊，得江南樂，已汰。其坐部不用。自後因舊曲創新聲，轉加流麗。”中華書局編，《四部備要(第30冊)》，中華書局，1989. 1056쪽.

7) 沈曾植，《菌閣瑣談》：“五代之詞促數，北宋盛時擘緩，皆緣燕樂音節蛻變而然。卽其詞可懸想其纏拍。花間之促碎，羯鼓之白雨點也，樂章之擘緩，玉笛之遲其聲以媚之也。”唐圭璋編，《詞話叢編》第4冊，3606쪽.

이렇게 북송 초 새로운 음악이 대두한 정황과 당시 시인들의 작품을 분석한 결과를 대조해보면 당시 유명이라는 작가가 출현하여 활동하던 정황을 조금은 상상할 수 있을 것도 같다. 즉 태평을 구가하던 북송 초 옥피리 소리와 같은 느리고 아련한 선율에 맞출 새로운 노래의 가사가 필요하였고, 이에 그 수요에 부응하여 출현한 것이 바로 유명이 만사라고 할 수 있을 것이다.

앞서 살펴보았듯이 유명이 작품이 자체의 만사 비중이 높고, 또한 다른 시인과 비교해서도 만사의 비중이 월등히 높은 것은 그가 음악에 대한 조예가 깊어 당시 새롭게 유행하던 음악에 맞는 가사를 창작할 수 있는 능력이 있었기 때문일 것이다. 유명한 경우 사용한 127개의 사패 중에서 당오대의 사패를 사용한 것이 21%에 불과하고 나머지는 새롭게 창작한 사패였다. 또한 당오대의 사패를 사용하면서도 그것을 그대로 사용하지 않고 길이와 구식에 변화를 주어서 사용하였다.⁸⁾

또한 만사의 출현은 瓦肆 勾欄이라는 공연장소와 歌妓 전파라는 특수한 전파 방식과 떨어뜨려 생각할 수 없다. 송대에 들어와 경제가 발전하고 도시민을 기반으로 하는 민간 연예가 부흥하면서 새로운 노래에 대한 수요가 증대되었으며, 이에 시정에서 활동하는 가기들은 새로운 노래를 얻기 위해 경쟁이 치열하였다.

유명은 자가 기경이며 거자로 지낼 때 술집을 많이 돌아다니며 노래 가사를 잘 지었다. 교방의 악공들이 매 번 새로운 음악을 얻을 때마다 반드시 유명을 찾아와 가사를 지었고 세상에 전해져 일시에 크게 명성을 떨쳤다.⁹⁾

실제 유명한 작품을 보면 여러 歌妓의 이름이 직접 거론되기도 하고,

8) 梁麗芳, 앞은 책, 31-32쪽.

9) 葉夢得 《避暑錄話·卷三》：“柳永，字耆卿，爲舉子時多游狹邪，善爲歌詞。教坊樂工每得新腔，必求永爲辭。始行於世。於是聲傳一時。”上海古籍出版社 本社編，《宋元筆記小說大觀(3)》，(上海古籍出版社，2001) 2628쪽.

다양한 화자의 목소리가 등장하는 것을 볼 수 있는데 이러한 것은 모두 유영의 만사가 당시 시정에서 활동하던 가기들을 위해 창작되었음을 보여 준다. 또한 유영의 만사는 가거나 청자들의 필요에 의해서 창작되었기 때문에 기존의 詩歌 작품과는 달리 당시 대중들이 선호하는 제재를 선택하여 그들의 감성에 호소할 수 있는 작품을 의도적으로 창작하였다. 같은 맥락에서 유영의 만사는 청자들의 흥미와 관심을 끌기 위한 여러 형식상의 고려를 하게 되는데, 이것이 만사의 구조에도 큰 영향을 미쳤을 것이라 생각된다.

2. 宋詞의 一般 構造

송사는 기본적으로 음악의 가사이므로, 그 형식은 음악과 밀접한 관련을 갖는다. 즉 음악의 박자와 길이, 그 분위기에 맞추어 가사의 내용을 정하고 그것을 구체적으로 표현하는 것이 송사를 창작하는 기본이라는 말이다. 이것을 ‘倚聲填詞’라고 하는데, 이는 음악을 아는 사람에게는 不立文字와도 같이 손쉬운 방법이었을 것이다. 하지만 이후 음악의 모습을 찾을 수 없게 되면서 이전 작가들의 작품을 놓고 작법을 궁구할 수밖에 없었으니, 이는 ‘倚譜填詞’라는 말로 표현할 수 있을 것이다. 그러므로 사의 창작이 ‘倚聲填詞’이든 ‘倚譜填詞’이든 결국 음악의 형식에 결정적인 영향을 받는다고 하겠다.

송사 작품들을 보면 대개의 경우 상하 양편으로 구성된 작품들이 대부분이다.¹⁰⁾ 이 역시 송사의 음악이 상편과 하편으로 나뉘고, 중간에 약간의 휴지기를 두는 것과 무관하지 않았을 것이다. 문제는 상편과 하편으로 구성되는 기본적인 송사의 구조 속에서 어떻게 감정을 적절하게 표현하여

10) 詞의 구성에는 雙調 외에도 單調와 三疊, 四疊 등이 있지만 잘 사용되지 않았고, 가장 널리 사용된 것은 상하 양편으로 구성된 雙調의 형식이었다. 이러한 雙調의 형식은 慢詞와 小令 가리지 않고 보편적으로 널리 사용되었다. 王力, 《詩詞格律》, (中華書局, 2000) 80-84쪽.

전달할 것인가로 귀착된다. 상편과 하편의 구성은 다음의 몇 가지 방식으로 정리할 수 있을 것이다.

1. 上景下景, 2. 上景下情, 3. 上情下情, 4. 上情下景, 5. 情景混合

이상의 몇 가지 방식 가운데 가장 대중적인 환영을 받은 형식은 2. 上景下情의 방식이다. 우선 1. 上景下景이나 3. 上情下情의 경우 지나치게 하나의 표현으로 치우쳐 균형감이 떨어진다는 단점이 있다. 물론 도시의 경물을 노래한 작품의 경우에는 1. 上景下景의 방식을 사용하기도 하고, 대언체를 주로 사용하는 민간사의 경우에는 3. 上情下情의 방식을 선호하기도 하였지만 그것은 어디까지나 특수한 용도에 맞추어 사용된 것이었다. 그러므로 일반적으로는 2. 上景下情이나 4. 上情下景 그리고 5. 情景混合의 방식이 비교적 선호되었을 것으로 추측된다. 그런데 음악과 결합된 송사의 궁극적인 목적이 감정의 효과적인 전달에 있다고 한다면 주요한 감정을 뒤로 돌려 표현하는 것이 보다 극적이고 효과적인 것이라는 생각이 든다. 먼저 경치에 대한 묘사로 분위기를 고조시킨 뒤 감정에 대한 표현을 해야 보다 효과적인 내용 전달이 가능할 것이기 때문이다. 또한 5. 情景混合의 방식도 이를 적절하게 구사한다면 마찬가지로 효과를 낼 수 있을 것이라 보여 진다. 따라서 위에서 제시한 5가지의 구성 방식 가운데 2. 上景下情과 5. 情景混合의 방식이 경합을 벌였을 것인데, 정경혼합의 방식은 음악적인 식견과 문학적인 재능이 충분히 받쳐주지 않으면 성공적인 창작이 어려웠을 것이므로 일반적인 작가들은 2. 上景下情의 방식을 작품 창작의 모범으로 삼고 창작하였다. 이것은 상당히 오랜 기간 창작 실천의 경험을 토대로 형성된 것인데, 이러한 송사의 기본 형식을 대개 ‘宋初體’라고 이름하며, 이러한 형식을 확정된 인물로 유영을 거론한다.¹¹⁾

11) 上片에서 경물을 묘사하고 下片에서 감정을 표현하는 방식은 이미 唐五代의 詞에도 보이지만, 그것이 하나의 체재로 확정된 것이 宋初이기에 宋初體라고 이름한다. 이러한 체재가 확정된 이후 이를 기본으로 다양한 변주가 가능했다

여기서 일단 대표적인 宋初體의 한 작품을 감상하며, 송사의 작품이 어떻게 구성되는지 살펴보도록 하겠다.

작답지

국화엔 안개 수심, 난초엔 이슬 눈물.
 싸늘한 비단 장막.
 다정히 날아가는 제비
 밝은 달님 이별의 고통 알지 못해
 기운 달빛, 새벽까지 비단 창을 비춘다.

어젯밤 가을바람에 푸르던 나뭇잎 시들었지요.
 홀로 높다란 누대에 올라
 하늘 끝 저 먼 길 뚫어지게 바라보았지요.
 예쁜 종이, 하얀 비단 위에 그리운 맘 적어 보내고 싶지만
 첩첩 산, 아득한 강물, 님 계신 곳 어디일까?

鵲踏枝

檻菊愁煙蘭泣露. 羅幕輕寒, 燕子雙飛去. 明月不諳離恨苦, 斜光到曉穿朱戶.
 昨夜西風凋碧樹. 獨上高樓, 望盡天涯路. 欲寄彩箋兼尺素, 山長水闊知何處.¹²⁾

이 작품은 송초 晏殊의 작품으로 비교적 짧은 편폭이지만 앞서 설명한 宋初體의 기본적인 형식을 제대로 갖추고 있다. 즉 작품의 상편은 주로 경물을 묘사하고 있는데, 서두에서부터 ‘愁煙’과 ‘泣露’라는 표현을 하고 있어 경물에 작가의 감정이 이입된 것을 볼 수 있다. 특히 상편 후반에 ‘離恨’이라는 단어를 사용하여 하편에서 감정을 발설하기 위한 기본적인

는 점에서 중요한 詞史 상의 의미를 지닌다. 施議對, 《宋詞正體》, 澳門大學出版中心, 1996, 148-151쪽.

12) 唐圭璋 編, 《全宋詞》, 中華書局, 1986.5. 91쪽. 번역은 유병례, 《송사 30수》 (아이필드, 2004. 87쪽)를 참고하였음.

포석을 하고 있다. 한편에서는 드디어 누대에 오른 사람이 등장하여 하늘 끝 먼 길을 하염없이 바라보고, 편지를 부치고 싶지만 뜻을 이룰 수 없음을 한탄하고 있다. 상편 경치의 묘사와 하편 감정의 표현이 서로 연결되어 조화를 이루고 있다.

앞서 설명했듯이 이러한 작품의 경우 감정을 바로 제시하기보다는 경치의 서술을 통하여 분위기를 고조시키고 이어서 감정을 표현하고 있음을 발견할 수 있다. 이것은 감정의 효과적인 전달을 위한 일종의 ‘뜸들이기 전략’이라고 볼 수 있다. 이러한 구성법은 물론 전통적인 중국 시가에서도 많이 활용이 되었지만, 특히 음악의 가사로 청각에 의지하여 내용을 전달해야 하는 宋詞의 경우에 보다 적절한 방법이었던 것으로 보인다.

柳永의 경우 이러한 송초체의 건립에 큰 기여를 한 작가로 알려져 있다. 하지만 아무리 좋은 것도 계속 사용하다보면 식상하고 참신하지 않기에 유영은 이러한 기본적인 구조에 만족하지 않고 새로운 형식을 창조하기 위해 부단히 노력하였다. 이제 다음 절에서는 송초체의 여러 한계를 극복하기 위해 유영이 어떠한 변화를 모색했는지 그의 대표적인 작품을 중심으로 살펴보도록 하겠다.

3. 柳永 慢詞의 特殊 構造

유영의 시는 사실 어떤 한 가지 형식으로 고정되어 있지 않다. 즉 어떤 하나의 형식을 가지고 유영사의 전체를 설명하기는 어렵다는 말이다. 유영은 당시 사단에서 가장 인기 있는 작가였다. 그는 다양한 장소에서 불릴 다양한 제재의 작품을 창작하였고, 다양한 제재에 어울리는 다양한 형식을 구사하였다. 따라서 현재 남아 있는 유영의 작품을 살펴보면 그 내용만큼이나 형식 또한 다양한 모습을 보이고 있다.

유영사의 제재에 따른 형식을 살펴보면 민간의 솔직한 정서를 담은 작품에서는 대언체의 형식을 활용한 대화체를 주로 사용하였고, 기려행역사의 경우에는 앞 절에서 살펴본 ‘송초체’를 주로 사용하였다.¹³⁾ 하지만 유

영의 경우 대화체이든 ‘송초체’이든 주어진 형식에 안주하는 것이 아니라 꾸준히 새로운 형식을 탐색하였다는 점에 주목할 필요가 있다. 단순히 시간의 순서나 공간의 이동에 따른 순차적인 서술만을 하는 것이 아니라, 그 순서를 뒤집거나 다른 요소를 첨가하여 서술의 층차를 두텁게 하고 이를 작품의 감동으로 연결시키는 것이 유영사의 매력이기 때문이다. 따라서 본고에서 살펴보고자 하는 것은 유영사의 다양한 형식 가운데서도 기본 형식을 유영 나름의 방식으로 확장한 특수한 구조의 작품들이다.

유영사의 형식을 이야기할 때 가장 흔하게 거론되는 것은 그의 작품이 鋪敍의 수법에 능하다는 것이다. 鋪敍라는 것은 詩經 六義의 賦의 수법과 마찬가지로 비슷한 사물을 늘어놓아 사물을 묘사하거나 감정을 표현하는 방법이다. 이전 唐五代 문인들의 작품이 比興의 수법을 즐겨 사용한 것과는 대조적으로 유영의 시는 賦의 수법을 즐겨 사용하였다. 이것은 아마도 만사라는 확장된 형식에 맞추기 위한 불가피한 선택이었을 것으로 보인다. 즉 새로운 음악에 맞춘 만사라는 형식이 기존의 작품보다 편폭이 확대되었기 때문에 비홍의 수법만으로는 작품의 분량을 채울 수 없었고, 작품을 감상하는 청자의 심미적 요구와도 맞지 않았을 것이다.

문제는 鋪敍의 수법을 사용하면서도 다양한 변화를 주어 감상의 재미를 떨어뜨리지 않는 것인데, 유영은 이를 위해 다양한 방법을 동원하였다.¹⁴⁾ 유영이 사용한 방법 가운데 시간과 공간을 엮어 서술하는 복합적인 포

13) 柳永詞의 기본적인 구조에 관해서는 梁麗芳, 앞의 책, 95-105쪽과 廖泓泉, <簡論柳永詞的結構模式>, 《內蒙古財經學院學報》, (2008.3) 58-60쪽을 참고할 것.

14) 유영사의 다양한 포서 수법에 관해서는 曾大興, 《柳永和他的詞》, 中山大學出版社, 109-115쪽에 자세하다. 이 책에서는 유영사의 포서를 橫向鋪敍, 縱向鋪敍, 逆向鋪敍와 交叉鋪敍로 구분하였는데, 본고에서 살펴보는 <戚氏>는 交叉鋪敍의 예로 제시되어 있다. 橫向鋪敍는 <望海潮>와 같이 도시의 풍물을 노래한 작품에 주로 사용되었는데 공간의 이동에 초점을 맞춘 포서의 방법이며, 縱向鋪敍는 시간의 순서에 따른 서술의 방법이다. 그렇지만 이러한 橫向鋪敍와 縱向鋪敍는 너무 단조롭다는 한계를 지니고 있기에 시간의 순서를 역으로 진행하는 逆向鋪敍와 시간과 공간을 엮어 진행하는 交叉鋪敍가 나오게 되었다.

서의 방법이 있는데, 이를 잠시 '쌍선 복합 구조'라고 이름 하겠다. 이 방법은 시간과 공간이라는 두 요소를 하나만 사용하는 것이 아니라 함께 병행함으로써 작품의 입체감을 높이고, 때로는 그 순서를 역행함으로써 새로운 느낌을 자아내었다.

척씨

늦은 가을날

가랑비 한 차례 정원 정자에 흠뻑린다.

난간의 국화잎은 드물어지고

우물가 오동잎은 어지러이 떨어진 채

얇은 안개에 싸여 있구나.

치량하게

강가 관문을 바라보니

어두운 구름만이 저녁노을 속을 떠돈다.

송옥이 슬픔을 느꼈을 그때에도

지금처럼 물가에 임하거나 산에 올랐을 테지.

길은 아득히 이어져 있고

나그네의 마음 치량하기만 한데

줄줄 흐르는 물소리도 이제는 지겹기만 하구나.

마침 매미는 낙엽 속에서

귀뚜라미는 시든 풀숲에서

소리 맞춰 시끄럽게 울어대는구나.

외로운 여관에서 보내는 하루는 일 년 같은데

바람과 이슬은 점점 차가워져

어느덧 밤은 깊어만 간다.

넓고 맑은 하늘에

은하수 잔잔히 흐르고

달빛은 아름답게 비친다.

생각은 하염없지만

긴긴밤 이런 경치를 대하고서

어찌 차마 손가락 꼽아가며
 옛날 일을 회상할 수 있겠는가.
 이름도 없고 벼슬도 없던 시절
 화려한 기방에서
 늘 허송하며 세월을 보냈었지.

서울의 경치는 너무나 아름다웠고
 그때 그 젊은 시절에는
 아침저녁으로 잔치를 벌여 즐겼었지.
 게다가 호방하고 귀짜인 친구들이 있어
 음주와 가무에 빠져 돌아갈 줄 몰랐지.
 헤어진 후로는 세월이 쏠살같이 흘러
 지난날 놀던 일이 꿈만 같고
 안개 낀 물길은 끝이 없구나.
 공명과 이익을 구하려다가
 초췌해진 모습으로 이렇게 오래 매여 있게 되었으니
 지난날을 떠올리면
 공연히 수심에 잠기게 된다.
 밤은 깊어져 가벼운 한기가 느껴지는데
 호각 소리는 흐느끼는 듯 희미하게 들려오고
 아무도 없는 창가에서
 등불 켜놓고 새벽을 기다리는데
 그림자 안고 잠 못 든다.

戚氏

晚秋天. 一霎微雨灑庭軒. 檻菊蕭疏, 井梧零亂惹殘煙. 淒然. 望江關. 飛云黯
 淡夕陽間. 當時宋玉悲感, 向此臨水與登山. 遠道迢遞, 行人淒楚, 倦聽隴水潺
 湲. 正蟬吟敗葉, 蛩響衰草, 相應喧喧.

孤館度日如年. 風露漸變, 悄悄至更闌. 長天淨, 絳河清淺, 皓月嬋娟. 思綿綿.
 夜永對景, 那堪屈指, 暗想從前. 未名未祿, 綺陌紅樓, 往往經歲遷延.

帝里風光好, 當年少日, 暮宴朝歡. 況有狂朋怪侶, 遇當歌, 對酒競留連. 別來
 迅景如梭, 舊游似夢, 煙水程何限. 念利名, 憔悴長縈絆. 追往事, 空慘愁顏.
 漏箭移, 稍覺輕寒. 漸嗚咽, 畫角數聲殘. 對閒窗畔, 停燈向曉, 抱影無眠.

이 작품은 행역 길에 여관에서 하룻밤 머물며 새벽녘까지 잠 못 이루는 나그네의 심정을 읊은 것이다. 이 작품은 모두 세 단락으로 구성되었는데, 시간의 순서에 따라 처음은 해질녘이고 다음은 밤이며 마지막은 밤에서 새벽까지 이르는 시간이다. 이러한 시간의 순서에 따라 기술하면서 그 사이에 과거의 회상을 삽입하고, 다시 주변의 경치를 서술하면서 자신의 감정을 이끌어내는 수법을 사용하였다.¹⁵⁾

이제 이 작품의 구조를 간단한 도표로 정리하면 다음과 같다.

	시 간	공 간	감 각
제 1편	현재 : 저녁	여관 : 근경	시각
		: 원경	
		연상 : 송옥	연상
		여관 : 원경	청각
: 근경			
제 2편	현재 : 밤	여관 : 근경	시각
	과거	: 원경	
회상		회상	
기방			
서울			
잔치			
제 3편	현재 : 새벽	夢覺	청각
		여관	
		여관 : 근경	시각

이 작품은 기본적으로 시간의 흐름이 주축이고, 거기에 공간의 이동과 감각의 전환이 덧붙여져 있다. 제 1편은 현재라는 시간 속에서 공간이 여관의 근경에서 원경으로 다시 원경에서 근경으로 전환되고 있는데, 그 사

15) 줄고, 《유영 사선》, (지식을만드는지식, 2009) 77쪽.

이에 宋玉에 대한 연상이 삽입되어 변화를 자연스럽게 연결시키고 있다. 다음 제 2편에서는 시간도 현재에서 과거로 전환되며, 공간도 여관의 근경에서 원경으로 멀어졌다가 과거에 대한 회상으로 자연스럽게 연결되어 과거 기방에서 놀던 때를 회상하고 있다. 마지막 제 3편에서는 2편을 이어 과거에 대한 회상이 이어지다가 회상에서 깨어나 다시 현재로 돌아오고, 공간도 과거 서울의 잔치자리에서 현재의 여관으로 돌아와 마지막에는 자신의 그림자로 좁혀지는 극적인 구조를 이루고 있다. 여기에 시각과 청각, 그리고 연상과 회상까지 동원하여 변화를 주고 있다. 특히 공간이나 시간을 이동할 때 연상이나 회상을 중간에 삽입하여 그러한 변화가 자연스럽게 연결되도록 고안한 점이 특별하다고 하겠다.

흔히 柳永과 周邦彥을 비교하여 유영의 작품이 직선형 결구라면 주방언은 곡선형 결구라는 식의 논의가 그동안 있어 왔다.¹⁶⁾ 하지만 유영의 작품도 자세히 살펴보면 단순한 직선형 결구가 아니라 상당히 복잡한 계산하에 내용이 전개되고 있으며, 그러한 점에서 오히려 주방언 사는 유영사의 확대 내지 심화는 될 수 있을지언정 유영사를 넘어서는 참신한 형식은 아니라고 보여 진다.

특히 유영은 ‘현재-과거-현재’로 이어지는 3단식 구조의 한계를 극복하기 위하여 새로운 서술 방식을 도입하였는데, 그것은 미래에서 현재를 회상하는 경우를 미리 상정하는 것으로 ‘현재-과거-현재-미래-현재’의 5단식 구조로 이루어진다.¹⁷⁾ 이러한 서술 방식은 앞의 ‘쌍선 복합 구조’보다 서술의 진폭을 확장시켜 입체감을 높이는 효과를 발휘한다. 이러한 구조는 현재를 중심으로 과거와 미래를 순환하는 구조를 지니고 있기에 ‘순환형 구조’라고 이름할 수 있을 것이다. 이제 구체적인 실례를 보기 위하여 유영 작품 가운데 한 수를 살펴보도록 하겠다.

16) 趙仁珪, <宋詞結構的發展>, 《北京師範大學學報》, (1996.3) 75-83쪽.

17) 施議對, 앞의 책, 153-159쪽.

낭도사

꿈에서 깨어보니
한 줄기 바람이 창틈으로 들어와
차가운 등불을 꺼버렸구나.
이렇게 술이 깨면 또 빈 계단 위 밤비 듣는 소리를
어찌 참아낼 수 있을 것인가.
아 내가 변변치 못해
오래도록 하늘 끝 나그네 신세.
그녀와의 굳은 맹세도
얼마나 많이 저버렸는지.
예전의 즐거웠던 만남이 돌연 근심으로 바뀌었으니
어떻게 참아낼 수 있겠는가.

깊은 시름에 잠겨
다시 옛 추억을 더듬어 보면
규방 깊은 곳에서
여러 번 음주가무가 끝난 뒤
원앙금침을 함께 했으니
어찌 잠시라도 떨어져
그녀의 마음 아프게 한 적이 있었던가.
구름과 비처럼 어우러져
얼마나 끈찍이 아끼고 사랑했었는데.

그런데 지금은
오래도록 낯선 곳으로
공연히 내 스스로 떨어져 나왔으니
어느 때에나 다시 한 번
아리따운 그녀를 안아 볼 수 있을런지.
휘장 아래로 들어가 베갯머리에서
부드러운 음성으로 그녀에게
떠도는 생활 중 매일 밤마다
빗방울 소리를 헤아리며 그리워하였음을

말해줄 수 있었으면.

浪淘沙

夢覺, 透窗風一綫, 寒燈吹息. 那堪酒醒, 又聞空階, 夜雨頻滴. 嗟因循, 久作天涯客. 負佳人, 幾許盟言, 便忍把, 從前歡會, 陡頓翻成憂戚. 愁極. 再三追思, 洞庭深處, 幾處飲散歌闌, 香暖鴛鴦被. 豈暫時疏散, 費伊心力. 帶雲尤雨, 有萬般千種, 相憐相惜. 恰到如今, 天長漏永, 無端自家疏隔. 知何時, 却擁秦雲態, 願低幃昵枕, 輕輕細說與, 江鄉夜夜, 數寒更思憶.

이 작품은 현재와 과거 그리고 미래의 시공간을 자유롭게 넘나들며 헤어짐의 슬픔과 과거에 누렸던 뜨거웠던 사랑의 추억, 앞으로 다시 만나게 될 날에 대한 기대를 입체적으로 서술하고 있다. 특히 가운데 단락에서의 운우지정에 대한 솔직한 표현이 눈에 띄며, 마지막에서 다시 만나게 될 날 지금의 이 그리움을 토로할 것이라는 부분은 唐代 李商隱의 <夜雨寄北>¹⁸⁾의 시상과도 연결되어 주목할 만하다.¹⁹⁾

이 작품의 구조를 역시 간단한 도표로 정리하면 다음과 같다.

	시 간	공 간	서 술	감 각
1편	현재	방안	바람	시각
		빈 계단	밤비 소리	청각
			신세 한탄	상념
2편	과거	규방	추억	회상
		원앙금침		
		운우지정		

18) 李商隱은 <夜雨寄北>에서 ‘君問歸期未有期, 巴山夜雨漲秋池. 何當共剪西窗燭, 却話巴山夜雨時’라고 하였는데, 송사 가운데 이처럼 미래의 시점에서 현재를 생각하는 설정의 작품을 吳世昌은 ‘西窗剪燭型’이라고 이름 하였다. 施議對, <吳世昌與詞體結構論>, 《文學遺產》, (2002.1) 93쪽.

19) 줄고, 앞의 책, 65쪽.

3편	현재	타향	신세 한탄	상념
	미래	베갯머리	재회	상상
	현재	타향		바램

이 작품의 경우 평이하게 전개되던 시간의 흐름이 마지막 3편에서 '현재-미래-현재'로 현란하게 전환되고, 공간의 경우 實景의 묘사보다는 과거에 대한 회상과 미래의 상상, 현재에 대한 바램 등 虛景에 대한 서술이 큰 비중을 차지한다는 특징을 지니고 있다. 즉 앞의 '쌍선 복합 구조'가 시간과 공간이 두 축이 되어 비교적 균형 있게 서술을 전개하는 것과는 대조적으로 이 '순환형 구조'는 시간의 전환에 따른 감정의 흐름을 표현하는데 더욱 주력하고 있다. 즉 '현재-과거-현재'의 3단식 구조에서 한 걸음 더 나아가 현재의 감정을 강조하며 미래에서 현재를 돌아보는 구조를 첨가함으로써 독자에게 보다 깊은 감정의 파고를 일으키는 방식이라고 하겠다.

마지막으로 살펴볼 유영사의 구조는 이야기(故事) 삽입을 통한 열린 구조를 지향하는 것이다. 사실 이러한 방식은 주방언 사의 특기로 지적되던 것이다.²⁰⁾ 하지만 유영사 가운데서도 이야기를 삽입하여 작품의 여운을 길게 남기는 작품이 있으니 이에 대해서는 향후 심도있는 연구가 필요할 것으로 판단된다. 이제 유영사 가운데 한 작품을 통하여 이를 확인해보고자 한다.

장상사

화려한 북소리 온 거리에 시끄럽고
 난향 등불 저자 거리에 가득한데
 새하얀 달빛 겨울 성을 막 비추고 있다.
 맑은 도성 붉은 궁궐의 밤 풍경

20) 吳世昌은 일찍이 周邦彥詞의 <少年游>를 예로 들어 작품 가운데 이야기 성분이 삽입되어 작품의 경물과 감정을 하나로 연결시키는 것을 '勾勒(혹은 鈎勒)'이라고 하였으며, 이러한 방식은 오직 주방언만이 터득하였다고 하였다. 施議對, 앞의 논문, 89쪽.

바람 타고 시계 소리 들려오고
 승로반에는 이슬이 자욱하게 맺혀있는데
 거리는 종횡으로 복잡하게 얽혀 있구나.
 평강로를 지나며 고삐 늦추고
 노랫소리에 천천히 귀 기울이는데
 화려한 촛불 휘황하게 비추는 사이로
 그 집 앞, 병풍을 가리지 않았구나.

비단 옷 어지러운 사이로도
 예전 모습 그대로임을 알겠는데
 우아한 자태 늘씬하고
 고운 눈빛 매혹적이며
 아름다운 미소는 여전한데
 만날 뜻이 있는 듯.
 잠깐 동안의 만남
 마음대로 지체하며 속마음을 펼칠 수 없고
 또한 벼슬살이에 구속되어
 요즘 들어 풍류가 사라졌는지도 모를 일.

長相思

畫鼓喧街，蘭燈滿市，皎月初照嚴城。 清都絳闕夜景，風傳銀箭，露灑金莖。
 巷陌縱橫，過平康款轡，緩聽歌聲。 鳳燭熒熒，那人家、未掩香屏。
 向羅綺叢中，認得依稀舊日，雅態輕盈。 嬌波艷冶，巧笑依然，有意相迎。 牆
 頭馬上，漫遲留、難寫深誠。 又豈知、名宦拘檢，年來減盡風情。

이 작품은 元宵節을 맞은 도성의 풍경을 묘사하면서 동시에 하나의 이야기를 들려주고 있다. 시끄럽고 변화한 도성 한 가운데로 늦은 공무를 마친 한 관리가 귀가하는데, 옛 기억을 더듬으며 지나던 차에 과거에 그와 사랑을 나누었던 아름다운 여인과 만나게 된다. 당연히 그 여인과의 재회를 기대하는 가운데, 돌연 이야기는 반전되어 남성은 그 자리를 스치듯 지나고 만다. 이전의 작품들이 원소절을 배경으로 단순한 풍물에 대한 묘사

에 그친 반면, 유영의 작품은 그 사이에 남녀의 사랑이야기를 적절히 삽입함으로써 작품을 재미를 배가시키고 있다. 마치 한 편의 드라마를 연상시키는 이러한 구성을 통하여 단순했던 포서의 수법에 새로운 이야기라는 속성이 첨가되어 유영의 시는 재미를 더하게 된다.²¹⁾

이상의 내용을 간단히 정리하자면 유영시는 기본적으로 포서의 수법을 활용하여 작품을 구성하고 있지만, 그것에 안주하지 않고 다시 변화를 가하여 새로운 방식으로 작품을 창작하였다. 본고에서는 이것을 유영사의 특수 구조라고 파악하여 순서대로 ‘쌍선 복합 구조’, ‘순환형 구조’ 그리고 이야기 삽입을 통한 열린 구조로 정리하여 보았다.

이러한 변화 과정에는 송사가 가지고 있는 유행가사로서의 성격, 즉 끊임없이 변화하면서 청자에게 새로운 흥미를 자아내는 문학 양식으로서의 특성이 반영된 것이다. 또한 송사의 작가들이 추구하는 송사에 대한 확장의 욕구, 다시 말해 감정의 표현(서정)과 경물에 대한 묘사(서경)에 덧붙여 일에 대한 서술(서사)까지 담아내려는 욕구가 반영된 것으로 볼 수도 있다. 유영 이후 많은 문인들이 慢詞의 창작에 적극적으로 참여한 것은 어쩌면 유영사가 보여주고 있는 다양한 구조의 작품들, 그리고 그러한 작품들이 표현하고 있는 서정과 서경, 서사가 고루 갖추어진 작품 체계가 유인한 바가 적지 않을 것이다. 즉 유영사의 특수 구조는 다양한 구조의 작품 창작을 통하여 재미와 감동을 더하였을 것이고, 이후 사단에서 유영사가 널리 전하여지는데도 큰 기여를 하였을 것이다.

Ⅲ. 詞體結構論과 柳永詞體

1. 詞體結構論

유영사의 구조를 살펴봄으로써 우리는 작품 구조에 대한 연구가 한 개

21) 졸고, 앞의 책, 120-1쪽.

별 작가의 작품 특징을 밝히는 데 얼마나 큰 도움을 주는지 확인할 수 있었다. 그렇지만 작품 구조에 대한 연구는 개별 작가에 대한 연구에만 활용될 수 있는 것이 아니라 다른 작가와의 영향 관계를 파악한다든지, 송사의 전체적인 흐름을 파악하는 데도 유용한 도구가 될 수 있다.

송사를 감상하거나 비평하는 사람들의 기본적인 고민은 아마도 지금 눈앞에 있는 작품이 과연 뛰어난 작품인지 아니면 평범한 작품인지, 다른 작가와 비교해서 어떤 특징을 지닌 것인지일 것이다. 만약 당시의 음악이 남아 있어 지금도 감상이 가능하다면 우리가 사를 이해하는 데 그렇게 큰 어려움을 없을 것이다. 하지만 음악은 사라지고 가사만 남아 있는 지금 무엇으로 작품을 감상하고 평가할 것인지는 그동안 사를 감상해 온 많은 사람들의 공통적인 고민이었다.

역대로 사의 본질을 이해하여 사를 올바르게 평가하기 위한 잣대로 제시된 대표적인 이론에는 크게 本色論과 境界說 그리고 詞體結構論이 있다.²²⁾

本色論은 사는 시와는 다르다는 ‘別是一家論’으로 정의할 수 있는데, 이것은 李清照에 의해 제기된 이후 많은 사론가들에 의하여 받아들여졌다. 즉 詞는 詩와는 구별되는 독특한 특징을 지니고 있는데, 그 중 가장 중요한 것은 音樂의 가사라는 점이다. 즉 아무리 대문장가인 歐陽修, 蘇軾이라 할지라도 음률에 맞지 않으면 제대로 된 詞로 평가받지 못하거나 심지어는 웃음거리가 될 수 있다는 것이다. 하지만 당시 가장 대중적인 인기를 누렸던 유영에 대해서 저속하다는 평가를 내린 것으로 보아 단순히 음률에 들어맞는 사를 창작했다고 해서 좋은 사로 평가받는 것도 아님을 알 수 있다.²³⁾ 그렇다면 그들이 말하는 본색은 무엇인가?

22) 제한된 편목을 가지고 각각의 이론을 자세히 설명하기는 상당히 곤란하다. 따라서 각 이론에 대한 본격적인 논의는 다음 기회로 미루고, 본고에서는 사체 결구론의 성립과 관련된 내용만을 간단히 서술하도록 하겠다.

23) 이청조는 <詞論>에서 음악적인 조건 외에도 古雅, 渾成, 典重, 鋪敘, 故實과 같은 여러 조건을 제시하였다. 郭紹虞 主編, 《中國歷代文論選》 第2冊, 353쪽.

정작 그들은 본색에 관하여 명확한 정의를 내리고 있지 않다. 어떤 것이 본색이 아니라고만 할 뿐 정작 무엇이 본색인지는 분명하게 말하고 있지 않다. 이것이 본색론의 근본적인 한계이다. 음악도 실전되어 전하지 않는 지금 분명치 않은 본색론에 의지하여 사를 논할 수는 없기 때문이다.

다음으로 등장한 이론은 王國維의 境界說이다. 경계설이란 작품 가운데 경계가 담겨 있어야 뛰어난 작품이 된다는 것으로, 경계에 대해서는 역시 분명한 정의를 내리고 있지 않는데, 여러 언론을 종합하여 보면 대체로 “묘사 대상으로서의 참된 감정과 참된 경물을 예술형상으로 묘사해낸 작품의 세계”²⁴⁾라고 정의할 수 있겠다. 즉 음악이 사라진 자리에서 작품 속에 담긴 예술 형상의 유무를 통해 작품의 우열을 판단하는 것으로, 이는 예술에 관한 일반론 혹은 일반 시가 이론으로서는 높은 평가를 내릴 수 있을 것이다. 하지만 작품 속에 담겨진 참된 예술 형상을 구별해내는 일이 그렇게 쉽지 않은 일이며, 유영과 같이 송사 초기 통속적인 가사를 창작한 작가에 대해서는 그 가치를 제대로 평가할 수 없다는 단점이 있다. 따라서 경계설은 전체 송사를 아우르는 이론으로서는 부족한 점이 있으며, 심미안을 갖추지 않은 평범한 독자들은 간단한 몇 가지 기준으로 작품을 구분하고자 하는 유혹을 받을 수밖에 없다. 즉 복잡하게 작품의 심각한 의미를 파악하는 대신 宋詞를 豪放詞와 婉約詞로 구분하여 이해하는 것이 그것이다. 주로 1920년대 胡適과 1930년대 胡雲翼의 작업들이 이러한 風格論을 기반으로 하여 전개된 것들이다.²⁵⁾ 경계설이 풍격론으로 가볍게 교체된 이후 사를 감상하고 평가하는 사람들은 흔히 호방과 완약이라는 개념으로 사를 구분하고, 다시 호방사에 큰 비중을 두어 강조하는 것이 일반적인 현상이 되었다. 따라서 이러한 풍격론은 송사 작품을 제대로 이해하는 데 도움이 되기는커녕 오히려 송사에 대한 오해와 편견만 증폭시킬 뿐이었다.

이러한 이분법적인 구도를 타파하고 송사의 본질적인 특징에 부합하면

24) 이상 경계에 대한 설명은 왕국유 저, 류창교 역주, 《세상의 노래비평, 인간사회》, (소명출판, 2004) 229쪽 참고.

25) 施議對, 앞의 책, 72-3쪽.

서도 초기사에서부터 후기사까지 전체 송사를 아우를 수 있는 이론으로 등장한 것이 바로 사체결구론이라고 할 수 있다. 사체결구론은 송사의 기본 구조에서 출발하여 개별 작품의 구조를 분석하고, 이렇게 분석된 결과를 종합하여 전체 송사를 함께 포괄한다는 야심찬 계획을 지니고 있다. 사체결구론은 1940년대 吳世昌에 의하여 제기되었으며, 이후 그의 제자인 施議對에 의하여 계승되었다.²⁶⁾ 이 이론은 아직 확실히 정립된 것이 아니라 현재 진행 중인 미완의 이론으로, 송사의 기본 구조에서 출발하여 개별적인 작가에 대한 연구로 그것이 무한히 확장될 수 있다는 특징이 있다. 또한 기존의 본색론이나 경계설과 차별을 보이는 것이 아니라 기존 이론의 성과나 결과들을 그대로 받아들이면서 이를 다시 사체결구론의 입장에서 다시 조망할 수 있다는 장점을 지니고 있다.

또한 하나의 작품을 본색이나 경계의 유무로 구분하여 평가하지 않고 작품의 다양성을 인정한다는 점, 개별 작품의 구조라는 미시적 연구와 전체 詞史의 흐름이라는 거시적 연구를 병행할 수 있다는 특징도 지니고 있다. 따라서 향후 사학계에서 이러한 사체결구론의 기본 입론을 이해하고 개별 작가의 작품이나 전체 사사 연구에 활용한다면 좋은 연구 성과들이 나올 수 있을 것으로 기대한다.

2. 柳永詞體와 宋詞의 敎學

90년대 이후 포스트 모더니즘의 영향이 사학계에도 불어 작품 평가의 절대성을 의심하고 다양성을 지향하는 연구들이 속속 등장하였다. 그 영향

26) 吳世昌은 1940년대에서 1980년대 사이 여러 잡지에 발표한 논문을 통하여 그의 이론을 개진하였고, 이러한 스승의 연구를 기반으로 施議對는 1990년대부터 현재까지 여러 논문과 단행본을 통하여 스승의 연구를 소개하고 이를 다시 체계화시키는 작업을 진행하고 있다. 본고는 주로 施議對의 글을 통해 사체결구론을 이해하고 있다. 施議對, <中國詞學史上三座里程碑的理論說明—關於二十一世紀中國詞學學的建造問題>, 《詞學》 18輯, 華東師範大學出版社, 259-262쪽.

으로 송사의 다양한 유파와 사체에 관한 연구도 진행되었는데, 대표적인 것으로는 木齋의 唐宋詞體에 관한 연구와 劉揚忠의 唐宋詞流派에 관한 연구를 들 수 있다.²⁷⁾ 이러한 연구들은 기존 사단의 이분법적인 구도를 지양하고 송사의 다양성을 지향한다는 점에서 상당히 긍정적이다.

송사의 다양성을 긍정하는 차원에서는 송사의 모든 작품들이 하나같이 소중하지만 그것이 동시대 및 후대 사단에 미친 영향력 등을 고려할 때 비교적 커다란 영향력을 미친 사체가 분명 존재한다. 柳永의 사체 또한 그러한 주도적인 사체의 하나로 현재 거론되고 있다.

木齋의 사체 분류에 따르면 송사의 사체에는 6개의 준패러다임 사체(亞范型詞體)와 3개의 패러다임 사체(范型詞體)가 있다고 하는데, 柳永詞體는 패러다임 사체에 해당한다. 구체적으로 살펴보면 송사에서 비교적 커다란 영향력을 행사한 준패러다임 사체에는 花間體, 柳永體, 東坡體, 美成體, 稼軒體, 白石體의 여섯 가지가 있고, 이 중에서 柳永體, 東坡體와 白石體가 가장 큰 영향력을 미친 패러다임 사체라는 것이다.²⁸⁾ 물론 이러한 주장에 대해서는 견해에 따라 다른 의견이 있을 수 있지만, 적어도 유명한 사체가 송사의 전개에 있어서 상당히 커다란 영향력을 미친 것만은 확인할 수 있다. 또한 앞서 지적했듯이 유명사와 주방언사를 비교했을 때 주방언의 사체가 어느 정도 유명사체의 영향을 받았음을 위의 사체 분류에서도 간접적으로 확인할 수 있다.

이러한 사체 분류에 대한 논의는 사체의 다양성을 추구한다는 점에서 나름 긍정적인 측면이 있지만 자칫 분류를 위한 분류라는 함정에 빠질 소지도 상당히 크다. 따라서 막연히 사체를 분류하고 그것 사이의 우열을 비교하기보다는, 근간이 되는 사체 구조에 대한 연구를 토대로 사체 분류에 대한 연구가 진행되는 것이 바람직하다고 생각한다.

본고에서 지금까지 詞體結構論과 그와 관련된 사체 분류에 대한 논의를

27) 木齋의 《走出古典－唐宋詞體與宋詩的演進》(2002)과 劉揚忠의 《唐宋詞流派史》(1999)가 대표적이다.

28) 이상은 木齋, 앞의 책, 1-12쪽.

소개한 것은 지금까지의 송사 연구와 교육이 보여준 편향성을 교정하고자 하는 의도도 다분히 포함되어 있다. 과거 宋詞에 대한 연구와 교육은 기존의 唐詩나 宋詩와 마찬가지로 그 내용을 중심으로 이루어졌던 것이 사실이다. 또한 송사의 본질에 입각하여 접근한다는 이론(본색론이나 경계설)조차도 송사를 두 가지로 양분하여 어느 한 쪽에 비중을 두는 편향성을 보여주었는데, 이러한 점들은 향후 수정되어야 할 것이다.

결론적으로 송사에 대한 연구나 교육은 어디까지나 송사가 지니고 있는 본래적인 특징에서부터 출발하여야 할 것이며, 그 접근법으로는 사체결구론과 경계설을 양 축으로 삼아야 할 것이다. 다시 말해 작품의 외재적 구조와 내재적 경계를 함께 파악하여 작품을 평가하고, 이러한 평가들을 이어 전체 송사의 흐름을 파악하는 것이 송사 특유의 예술성에 기반하고 전체 송사를 올바르게 이해할 수 있는 방법이 될 수 있을 것이다. 본고는 기왕의 훌륭한 연구 방법론과 아울러 사체결구론이라는 새로운 연구 방법론을 제안하는 바이며, 이를 통해 송사가 지닌 본래적인 아름다움과 전체 송사의 흐름을 제대로 파악할 수 있기를 희망한다. 하지만 본고는 어디까지나 하나의 시론적인 성격을 띠고 있으며, 다른 작가도 유명 한 사람에 그친 것이어서 향후 많은 동인들의 적극적인 참여가 절실히 요망된다고 하겠다.

IV. 結 論

한 작가의 작품을 온전히 이해하기 위해서는 여러 가지 사항을 함께 고려하는 것이 당연하다. 작품의 형식과 내용, 작가의 생평과 사회문화적 배경에 이르기까지 여러 가지 사항을 종합적으로 고려해야 비로소 작품에 대한 올바른 평가가 가능할 것이라고 생각한다.

본고에서는 북송 초 柳永의 작품을 대상으로 송사의 구조를 살펴보았다. 그것은 그동안 송사 연구가 작품의 내용이나 풍격에 대해서는 많이 연구했지만, 구조에 대한 연구는 상대적으로 부족했기 때문이다. 특히 유명에

대하여 단순히 음률에 들어맞는 慢詞를 창작하였다고만 하였지 구체적으로 그가 창작한 만사가 어떠한 점에서 전체 송사의 창작에 영향을 주었는지에 대해서 명확한 설명을 하지 못하였다는 판단에 따른 것이다.

본고는 사체결구론의 연구 성과와 구체적인 방법론을 활용하여 柳永 慢詞의 구조를 살펴보고, 유영사의 새로운 구조를 확인할 수 있었다. 즉 ‘쌍선 복합 구조’, ‘순환형 구조’ 그리고 이야기의 삽입을 통한 열린 구조로 이어지는 일련의 유영 만사의 구조적 특징은 당시 사를 감상하는 청자들을 위한 새롭고 참신한 시도였으며, 사를 창작하는 사인들에게는 확장된 표현 방식을 제공함으로써 사의 창작을 활성화시키는 긍정적인 작용을 하였을 것이다. 특히 순환형 구조나 이야기 삽입 등은 유영과 주방언의 영향 관계를 다시 살펴볼 수 있는 좋은 고리라고 생각된다.

그렇지만 詞體結構論은 단순히 개별 작가의 작품을 재평가하는 데서 그치는 것이 아니라 송사의 본질을 파악하고 전체 송사의 흐름을 조망하는 데도 상당히 큰 도움을 준다고 생각한다. 즉 사체결구론은 기존의 本色論과 境界說, 그리고 경계설에서 파생된 風格論의 한계를 극복하고 송사의 개별 작품들을 새롭게 파악할 수 있도록 도와준다. 물론 사체결구론은 아직 다듬어지지 않은 미완의 이론이지만, 기존의 경계설 등과 잘 조합하여 활용한다면 송사 연구의 균형을 잡는 긍정적인 역할을 할 것으로 기대한다.

< 參考文獻 >

- 柳永 薛瑞生校註, 《樂章集校註》, 中華書局, 1994.
 唐圭璋 編, 《全宋詞》, 中華書局, 1986.5.
 唐圭璋 編, 《詞話叢編》, 中華書局, 1986.11.
 梁麗芳, 《柳永及其詞之研究》, 三聯書店, 1985.6.
 宇野直人, 《柳永論稿》, 上海古籍出版社, 1998.
 曾大興, 《柳永和他的詞》, 中山大學出版社, 2001.

- 劉揚忠, 《唐宋詞流派史》, 福建人民出版社, 1999.
- 木齋, 《走出古典 - 唐宋詞體與宋詩的演進》, 中國社會科學出版社, 2002.
- 施議對, 《宋詞正體》, 澳門大學出版中心, 1996.
- 施議對, <中國詞學史上三座里程碑的理論說明- 關於二十一世紀中國詞學學的建造問題>, 《詞學》 18輯, 華東師範大學出版社, 2007.
- 馬興榮 등 주편, 《中國詞學大辭典》, 浙江教育出版社, 1996.
- 辭書集成 編委會 編, 《辭書集成》 卷32, 團結出版社, 1993.
- 王力, 송용준 번역, 《중국시율학 3》, 소명출판, 2005.
- 王力, 《詩詞格律》, 中華書局, 2000.
- 郭紹虞 主編, 《中國歷代文論選》, 上海古籍出版社, 1979.
- 中華書局編, 《四部備要(第 30冊)》, 中華書局, 1989.
- 上海古籍出版社 本社編, 《宋元筆記小說大觀(3)》, 上海古籍出版社, 2001.
- 유병래, 《송사 30수》, 아이필드, 2004.
- 왕국유 지, 류창교 역주, 《세상의 노래비평, 인간사회》, 소명출판, 2004.
- 줄고, 《유영 사선》, 지식을만드는지식, 2009.
- 줄고, <柳永 慢詞의 通俗美學>, 《중국문학》 52집, 2007.8.
- 줄고, <樂章集을 읽는 社會文化的 讀法>, 《중국문학》 57집, 2008.11.
- 趙仁珪, <宋詞結構의 發展>, 《北京師範大學學報》, 1996.3.
- 施議對, <吳世昌與詞體結構論>, 《文學遺產》, 2002.1.
- 木齋, <論唐宋詞體的類層和演進>, 《中國古代近代文學研究》, 2003.10.
- 趙曉蘭, <柳永屯田家法探論>, 《四川師範大學學報》, 2005.9.
- 廖泓泉, <簡論柳永詞的結構模式>, 《內蒙古財經學院學報》, 2008.3.

<中文摘要>

本稿的目的, 是在於探討柳永慢詞之構造, 而達到對宋詞結構和宋詞的新理解.

柳永是北宋的著名詞人，而慢詞的奠基者。他的作品在當時很流行。但後代詞學家，從文人的角度來，批判柳永的慢詞。所以本稿從宋詞的結構，重新探討柳永慢詞的新突破。他的作品本於宋初體的基本構造，而創造出新的結構方式。這分別就是雙線複合構造，循環構造，和插入故事的開放型構造。這樣的構造方式，是一方面滿足當時聽者的鑑賞趣味，而另一方面給後代詞人提供新型的宋詞結構方式。因此，在宋詞結構方面，柳永的影響是不可消滅的。

研究宋詞結構的理論體系，一般被稱為詞體結構論。這理論從1940年代吳世昌開始研究，由他的弟子施議對繼承發展的。之前，對宋詞本質的研究，以李清照的本色論和王國維的境界說為代表。但他們的理論有一定的限界。那就是他們把整個宋詞，分成兩段，本色和非本色，或有境界和無境界。這樣，他們忽略作品本身的藝術特徵，而導致詞學研究的片面化。而詞體結構論，可以回復宋詞研究的均衡，而肯定宋詞的多樣性。

柳永的慢詞，在宋詞的歷史過程中，占有很重要的地位。其實柳永的地位，賴于他作品的構造。而柳永詞體的變化，影響到整個詞壇。因此詞體結構論，從研究一個作家的微視研究，到研究整個宋詞歷史的宏觀研究，都有一定的意義。

주제어 : 柳永, 慢詞, 宋詞, 構造, 詞體, 詞體結構論