

北宋 文人詞의 戲劇性 고찰*

김 수 희**

<目次>

I. 서론	1. 남녀인물의 등장
II. 北宋 공연문화의 특색	2. 대화체의 활용
1. 군인 관객의 취향	3. 장면 연결식 구성
2. 희극적 경향	4. 聯章體 敘事의 시도
III. 文人詞의 희극적 창작방식	IV. 결론

I. 서론

詞문학은 晚唐五代라는 짧은 시기를 거치면서 宋代를 대표하는 문학 장르로 부상하였다. 이처럼 빠른 성장에는 정치적, 사회적, 문화적으로 다양한 요인들이 작용했는데, 사문학 자체가 다른 문학 장르나 문화와의 소통에 개방적이었던 점 또한 일조했다고 볼 수 있다. 이러한 사의 개방성은 시의 창작방식으로 사를 짓는다는 ‘以詩爲詞’, 산문의 창작방식으로 사를 짓는다는 ‘以文爲詞’, 부의 창작방식으로 사를 짓는다는 ‘以賦爲詞’의 말에서도 확인된다. 이 말들은 원래 사의 창작방식을 나타내지만, 달리 보면 사가 다른 문학 장르와 소통한 사실을 가리킨다고 할 수 있다. 이러한 소통을 통해 사문학은 송대의 다양한 문학 장르나 문화가 지니는 예술적 특

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2016S1A5A8019277)

** 서울대학교 시간강사

정을 공유했다고 할 수 있다.

이런 맥락에서 북송 문인사는 시민 공연문화의 하나로서 북송 공연문화의 한 특색인 희극성을 지닌다. 이런 희극성은 사의 공연방식뿐만 아니라 창작방식과 장르적 미학에도 반영됐을 것으로 생각된다. 이를 고찰하기 위해 송사의 기틀을 세운 北宋 前期 詞人을 연구대상으로 하여¹⁾ 사 작품에 나타난 당시 공연문화의 특색, 즉 희극성²⁾을 살펴보고자 한다. 이는 북송 문인사가 희극으로의 俗化 또한 배제하지 않고 수용함으로써 詞史가 雅俗의 다양성을 통해 전개됐음을 증명하는 작업이 될 것이다.

사문학은 본래 가창문학의 하나로서 기본적으로 희극성을 지닌다. 이러한 가창문학의 희극성은 《詩經》과 《楚辭》, 樂府詩, 그리고 民間詞를 대상으로 이미 거론된 바 있다. 예컨대 《시경》은 인물 갈등, 장면[場景], 대화체, 인물의 행동, ‘代言體’ 등이 희극성이라고 거론됐고,³⁾ 詩歌에서는 주관적인 서술, 간접적인 서정(동작, 대화, 독백, 傍白), 1인칭이나 3인칭의 서술관점 등이 제시됐다.⁴⁾ 또 사는 악부시나 마찬가지로 敘事性을 지니는데, 여성인물과 유형화된 남녀인물, 연상을 통한 인간관계를 활용한다는 점에서 독자성을 갖췄다고 한다.⁵⁾ 이 독자성이 서사성 속에 혼재하는 사의 희극성에 대해 지적한 것이라고 판단된다.

북송 문인사는 이보다 강화된 희극성을 나타내었다. 이는 敦煌曲子詞의

- 1) 楊海明은 北宋詞를 두 단계로 나누고 前期 詞人으로 晏殊, 歐陽修, 晏幾道, 柳永, 蘇軾을 들었다. 楊海明(송용준·류종목역), 《唐宋詞史》, 288-524쪽.
- 2) 본고에서 말하는 ‘희극’은 연극을 가리키는 중국식 표현으로, 중국 희극의 曲辭 문학을 가리키는 戲曲보다 포괄적 의미를 지닌다.
- 3) 陳鵬程, 〈試論詩經中的戲劇性因素〉, 《作家雜誌》 No.3, 2009, 130-131頁.
- 4) 吳晟, 〈中國古代詩歌戲劇性因素初探〉, 《文藝理論研究》 第3期, 2006, 92-99頁.
- 5) 張仲謀는 악부시에는 敘事 작품이 종종 있고, 인물에 의한 대인, 단편적이고 분절적인 서사방식을 활용하는 데 비해, 사는 여성인물의 심리묘사에 치중하고 여성인물에 의한 대언을 활용하며 유형화된 남녀인물과 연상을 통한 인물관계를 제시한다고 한다. 張仲謀, 〈從樂府學範疇看詞的敘事性〉, 《江海學刊》, 2016, 186-195頁.

문학전통과 북송 시민문화의 특색으로부터 살펴볼 수 있다. 돈황곡자사는 唐五代시기 樂舞와 講唱의 발전에 힘입어 희극성이 농후하였다. 任二北은 《敦煌曲初探》에서 “고사를 연출하면서 문답체를 겸한 부류는 모두 74수인데, 이는 후세 희곡의 남상이다.”⁶⁾라고 하였다. 이로 인해 사의 희극성을 말할 때 돈황곡자사에 대한 언급은 필수적이다. 특히 聯章體나 問答體를 써서 고사를 연출하는 작품은 희극성이 상당히 농후하다.⁷⁾ 연장체는 同調나 異調의 사를 여러 수 연결하여 동일한 제재를 노래하는 것인데, 편폭에 제한이 없어 서사적인 제재를 다루는 데 유리하였다. 이런 연장체는 문답체와 함께 1인칭 화자, 호칭 및 구어의 사용, 남녀 주인공의 등장, 대언체의 활용 면에서 희극성을 지닌다.

이러한 가창문학과 민간사의 희극성을 기반으로 사의 희극성에 대한 논의가 시작되었다. 이를 간단하게 살펴보면, 마학림은 사의 희극성으로 2명 이상의 인물과 희극적인 장면을 제기하였고,⁸⁾ 도문봉과 조설패는 이를 좀더 구체화하여 여성인물, 특히 歌妓의 1인칭 대연을 활용하고, 서정주인공의 형상, 동작, 상징성을 표현하며, 인물 간에 갈등구조가 나타나며, 희극적인 意境을 구성한다고 하였다. 그리고 희극처럼 正劇, 悲劇, 喜悲劇, 幻象劇 등의 다양한 형태가 존재한다고 지적하였다.⁹⁾

그런데 이런 논의는 사의 희극성을 보편적으로 제시해줄 뿐, 이전과 다른 송사만의 희극성이 무엇인지 알려주지 않는다. 이는 송대 공연문화의 특색으로부터 살펴보아야 할 것이다. 송대 공연문화는 도성의 시민대중들이 즐기는 대중문화로서의 면모가 강해지는 추세였다. 그래서 보다 오락적이고 유희적인 경향을 나타내었다. 이는 건국 초기인 북송 공연문화를 통해 보다 쉽게 파악되는데, 이에 본고에서는 북송 공연문화의 특색으로부터

6) 任二北, 《敦煌曲初探》, 上海文藝聯合出版社, 1954, 303頁.

7) 돈황곡자사의 희극성 논의는 伏俊璉·喻忠杰, 《敦煌歌辭聯章套曲中戲劇曲辭考述》, 《社會科學戰線》第7期, 2014, 124-132頁 참조.

8) 馬學林, 《詞的戲劇性特徵初探》, 《雲夢學刊》Vo.128, 2007, 117-119頁.

9) 陶文鵬·趙雪沛, 《論唐宋詞的戲劇性》, 《文學評論》第1期, 2008, 120-126頁.

문인사의 희극성에 대해 살펴보려고 한다. 다만 문인사가 공연문화의 특색을 일차적으로 반영하지 않는다는 점에 유의해야 한다. 중국문학의 전통에 비추어볼 때 문인들은 대중문화의 요소를 그대로 도입하지 않고 문인취향에 맞도록 보다 세련된 형태로 활용했을 것이다.

그러므로 본고에서는 우선 북송 시민공연의 특색을 살펴본 후, 문인사의 희극성에 대해 등장인물, 장면, 이야기의 세 측면에서 살펴보려고 한다. 등장인물 면에서 ‘남녀인물의 등장’과 ‘대화체의 활용’을 살펴보고, 무대의 구성과 전개 면에서 ‘장면 연결식 구성’을, 서사적인 소재 면에서 ‘聯章體 敘事의 시도’를 살펴볼 것이다. 이를 통해 이전의 가창문학이나 민간사와 다른 송사만의 희극성이 도출되리라 기대한다.

II. 北宋 공연문화의 특색

1. 군인 관객의 취향

북송 시기에는 도성시민을 위한 공연이 성행하였다. 이런 시민공연은 酒樓, 茶館, 瓦舍 勾欄 등에서 행해졌는데, 주 관객층은 상인, 관리, 군인이었다.¹⁰⁾ 이중 군인은 더욱 중요했다.¹¹⁾ 송 태조는 모병제를 실시하여 군인을 직업화하였다. 송 초에 농민이나 游民들 중 禁軍을 모집했는데, 당시 수도 汴京에만 80만 금군이 주둔했다고¹²⁾ 한다. 이들은 정기적인 軍俸 이외에 皇室의 은전을 자주 받았는데, 이로 인해 경제적 여유가 많았다. 또 시간적으로도 한가하여 자주 와사 구란을 찾았다. 나중에는 와사 구란

10) 吳晟, 〈簡析宋元民間戲劇觀衆的主要構成〉, 《中國戲曲學院學報》 第25卷第1期, 2004, 45頁.

11) 군인 관련 서술은 張同勝, 〈宋代募兵制與瓦舍勾欄的興盛〉, 《菏澤學院學報》 第30卷第6期, 2008. 참고.

12) 李國珍 外, 〈宋代瓦舍勾欄研究〉, 《談古論今》 第11期, 2010, 106頁.

을 직접 운영하기까지 했다. 와사 구란도 원래 군인의 오락과 휴식을 위해 세워진 곳이었으니, 군인 관객의 취향은 당연히 중요했다고 할 수 있다.

군인의 취향은 그들의 직무와 관련하여 살펴보면, 역사 고사에 대한 선호와 쾌락적인 애정 추구를 들 수 있다. 군인은 태조의 更戍制 시행으로 인해 3년마다 1번씩 주둔지를 옮겨야 했다. 군인이면 누구나 고향을 떠나 객지생활을 경험해야 했고, 이로 인해 무료함과 외로움을 달랠 수 있는 공연이 필요했다. 이때 군인들은 직업적으로 자신과 관련된 이야기를 즐기고자 하였다. 孟元老의 《東京夢華錄》에 기록된 와사 구란의 공연 節目을 보면, 가장 많은 비중을 차지한 般雜劇 가운데 講史, 說《三分》, 小說, 《五代史》, 說渾話 등이 인기가 많았는데,¹³⁾ 이는 대개 역사 고사를 공연하는 것이었다. 즉 왕조의 흥망성쇠와 관련한 전쟁장면이나 영웅호걸의 무용담을 즐긴 것인데, 이는 그들의 尚武 정신과 관련되었다.

그리고 군인들은 객지생활로 인해 이별의 슬픔과 외로움을 경험하였고 그와 동시에 일회적이고 쾌락적인 애정을 추구하였다. 앞서 말했듯이 군인들은 3년 주기로 주둔지를 옮겼는데, 그때마다 이별해야 했으므로 사랑에 대한 믿음은 약해지고 그 대신 기녀와의 일회적이고 쾌락적인 사랑을 원하게 되었다. 이런 애정에 대한 불신과 불안감은 상인이나 관리도 마찬가지였다. 상인들은 교역을 위해 수시로 중국 각지로 길을 떠났으며, 관리들은 군인들처럼 3년 주기로 부임지를 옮겨가야 했다. 따라서 이들은 애정상대로 쉽게 헤어질 수 있는 기녀를 선택했고, 기녀 또한 애정을 통해 상업적 요구를 표현하는 데 주저하지 않았다.

이러한 군인의 기녀 사랑은 송대 기녀의 특성과도 부합되었다. 북송 教坊에는 西川 출신이 약 40%였다.¹⁴⁾ 이들은 後蜀의 멸망 이후 송 교방에

13) 강사, 소설, 합생은 說話家에 의해 공연됐는데 그 종사자가 110명이 넘을 정도였다고 한다. 張曉蘭, 《宋代伎藝及其對元雜劇的影向》, 蘭州大學 碩士學位論文, 2006, 42頁.

14) 《宋史》 권142, 樂十七: “宋初循舊制, 置教坊, 凡四部. 其後平荆南, 得樂工三十二人. 平西川, 得一百三十九人. 平江南, 得十六人. 平太原, 得十九人. 余藩臣所貢者八十三人. 又太宗藩邸有七十一人.”

유입됐는데, 그 수도 많았고 당 교방의 遺風도 잘 보존하고 있었으므로¹⁵⁾ 교방 공연의 주역이 되었다. 이러한 후촉 출신 교방 악기들은 화간사풍의 노래와 음악연주에 능했는데,¹⁶⁾ 이런 공연 특색이 민간에도 전파됐을 것이다. 이처럼 일회적이고 쾌락적인 애정을 원하는 군인, 애정 주제 공연에 능한 기녀, 즉 관객의 요구와 공연 주체의 특성이 서로 맞아떨어지면서 송 초에 다시 애정사가 성행했다고 볼 수 있다.

2. 희극적 경향

시민공연의 관객은 주로 상인, 군인, 하급관리로 그들의 문화수준은 높지 않았다. 이로 인해 공연에서 오락적이고 유희적인 희극적 경향을 선호하였다. 孟元老의 《東京夢華錄·京瓦伎藝》의 공연 절목을 보면, 그들이 무엇을 선호했는지 대략 짐작할 수 있다.¹⁷⁾

1. 孟子書主張¹⁸⁾
2. 小唱 誠其角者
3. 嘌唱弟子
4. 教坊減罷並溫習
5. 般雜劇(杖頭傀儡, 懸絲傀儡, 藥發傀儡, 筋骨上索雜手伎, 球杖錫弄, 講史, 小說, 散樂, 舞旋, 小兒相撲, 雜劇, 掉刀, 蠻牌, 影戲, 弄喬影戲, 弄蟻,

15) 張國強, 《宋代教坊樂制研究》, 中國藝術研究院 博士學位論文, 2004, 11-12 頁。

16) 後蜀 趙崇祖가 편찬한 《花間集》을 보면, 18명의 詞人 가운데 15명이 후촉에서 활약한 이들이다. 이러한 후촉 사인들은 溫庭筠의 완악한 사풍을 적극 모방하여 그들 또한 여성적이고 화려한 정감을 노래했는데, 이로 인해 후촉 악기의 가무공연 또한 화간사풍의 노래와 음악연주로 이뤄졌을 가능성이 크다.

17) 이하 와사 구란의 공연 항목에 대한 서술은 宋陽, 《宋代勾欄形制復原》, 上海戲劇學院 博士學位論文, 2010, 張曉蘭, 《宋代伎藝及其對元雜劇的影向》, 蘭州大學 碩士學位論文, 2006. 참고.

18) 이를 서명이 아니라 樂官의 이름으로 보는 주석도 있는데, 이 경우 ‘주장’이 항목이 된다.

諸宮調, 商謎, 合生, 說諢話, 雜班, 說《三分》, 《五代史》, 叫果子)

위의 항목은 맹원로의 기록에서 인명을 제외한 것인데, ‘반잡극’에 해당하는 것이 가장 많음을 알 수 있다. 1과 4에 대해서는 의견이 엇갈리므로 제외하고,¹⁹⁾ 2. ‘소창’은 歌舞 大曲 중 가장부분인 慢曲이나 曲破를 악기 반주 없이 노래하되 박판으로 강약의 변화를 주는 것이다. 이는 대곡 공연이 樂舞 위주에서 고사 연출로 넘어가는 과도기를 보여준다. 3. ‘표창’은 악곡에 맞춰 노래하는 와중에 虛聲을 넣거나 宮調를 변주하는 것으로, 叫果子나 唱耍曲儿와 함께하기도 한다. 소창에 비해 악기 연주가 현란하고 다채로우 시민의 환영을 받았다. 특히 ‘규과자’는 물건 팔 때 외치는 소리에 노래와 가사를 붙인 것으로 도시에서 생겨난 상업문화인데,²⁰⁾ 원 잡극의 叫声 曲牌가 여기에서 나왔다. 소창과 표창 모두 원 잡극으로 이행되는 과도기적 양상을 보여준다.

이러한 희극적 경향은 5. ‘반잡극’에서 가장 선명하게 나타난다. 반잡극은 크게 희극 류, 설화 류, 기예잡기 류 등으로 삼분할 수 있는데, 이중 희극 류 공연과 설화 공연은 모두 원 잡극, 더 나아가 후대 소설이나 희극에 많은 영향을 미쳤다. 다음에서 그 희극적 경향을 간략히 짚어보기로 한다. 괴뢰회는 烟粉靈怪, 전쟁, 公案 관련 고사를 공연했는데, 그 대부분이 원 잡극과 유사하였다. 영회는 종이나 양피를 장식하여 공연하는 것으로 그 화본 또한 講史書 같았다. 강사는 왕조의 흥망성쇠를 공연하는 장편 설화이다. 그 화본에는 《全相平話》, 《三國志》, 《五代史平話》, 《大宋宣和遺事》 등 총 9종이 있는데, 역사적 사실과 허구가 반씩 섞여있다. 소설은 강사에 비해 단편인데 사람과 귀신, 사람과 신선 간의 애정 고사를 공연하였다. 이러한 강사와 소설은 각각 장편 장회소설과 단편 백화소설에

19) 康保成, <《東京夢華錄》‘京瓦伎艺’标点商兌>, 《文化遺產》 第1期, 2015, 39-40頁.

20) 南宋 吳自牧, 《夢梁錄》: “今街市與宅院, 往往效京師叫聲, 以市井諸色, 歌叫賣物之聲, 采合宮商成其辭也.”

큰 영향을 주었지만, 희극에도 상당한 영향을 미쳤다. 즉 자신과 집안의 소개, 上下場詩, 題目正名, 서술자에 의한 劇終과 劇名의 알림, 속어와 상투어의 운용, 3인칭 관점의 서술방식 등 여러 방면에서 희극에 영향을 미친 것이다.

이처럼 와사 구란의 민간공연은 희극적 경향을 띠는 것이 많았다. 이러한 희극적 경향은 정도의 차이는 있겠지만, 2. 소창 같은 고급문화공연에도²¹⁾ 나타났다. 소창의 만곡이나 곡과 공연은 바로 사의 공연인데, 가무보다 고사 연출에 집중했다고 하니, 만곡 가사, 즉 柳永이 성행시킨 慢詞 또한 고사 연출에 중점을 두었다고 할 수 있다. 이처럼 당시 민간공연은 전반적으로 희극적 경향이 두드러졌는데, 사의 공연 또한 당시 공연 절목의 하나로서 희극적인 공연문화의 추세를 따랐을 것으로 짐작된다.

Ⅲ. 文人詞의 희극적 창작방식

북송 시민문화는 앞서 살펴보았듯이 군인 관객의 취향에 따라 주로 역사 고사와 기녀와의 애정을 다뤘으며, 보다 오락적이고 유희적인 희극적 경향을 선보였다. 북송 문인들은 사의 가무공연뿐만 아니라 다른 공연문화 또한 즐겼을 터인데, 이 과정에서 당시 공연문화의 희극적 특색을 파악했을 것이다. 문인사는 역사고사나 애정 제재를 노래할 때 인물중심의 전개 방식이나 妓女代言 등 서정방식과 전개방식 면에서 어느 정도 희극적인 경향을 나타냈는데, 여기서 그 영향관계를 살펴볼 수 있다. 다만 문인들은 공연문화의 희극성을 그대로 반영하지 않고 문인취향에 맞도록 언어나 표현, 서정방식이나 구성방식을 보다 세련되게 정련하였다. 다음 네 측면에서 이를 살펴보기로 한다.

21) 사대부문인 계층이 주요 관객이라는 점에서 상대적으로 고급문화라고 할 수 있다.

1. 남녀인물의 등장

사의 남녀인물은 애정사건을 노래할 때 등장한다. 愛情詞는 五代 花間詞와 南唐詞를 거치면서 문인사의 주류로 부상했는데, 주로 여성인물을 내세워 애정으로 인한 悲哀를 노래하였다. 남성인물은 직접 등장하지 않고 여성인물의 연상을 통해 존재하였다. 사 작품 안에 여성인물 1명만 등장한 것인데, 작자가 여성인물 대신 말하거나 애정사건의 여성주인공이 직접 말하는 서정방식을 취하였다. 이러한 ‘代言’은 후대 戲曲의 대표적인 서정방식이기도 하다. 요컨대 오대의 애정사는 여성인물, 대언의 서정방식 면에서 회극성이 있다고 할 수 있다.

북송 문인사는 이러한 애정사의 전통 위에서 보다 강화된 회극성을 보여준다. 이는 남녀인물이 모두 작품 안에 등장하고, 또 서정화자가 남성인물을 겸한다는 두 측면에서 살펴볼 수 있다. 먼저 남녀인물이 모두 등장하는 작품을 살펴보기로 한다.²²⁾

西征客、此時情苦。▲	서쪽으로 떠나는 객은 이때 심정이 괴롭다.
翠娥執手送臨歧，	미인은 손잡고 갈림길까지 전송하려고
軋軋開朱戶。▲	삐거덕 붉은 문을 연다.
	柳永의 〈采蓮令〉(月華收) 상편 일부분
牆外行人，	담장 밖에는 행인이요
牆裏佳人笑。▲……	담장 안에는 가인이 웃네.
多情卻被無情惱。▲	다정한 이가 오히려 무정한 이 탓에 괴롭네.
	蘇軾의 〈蝶戀花〉 하편 일부분

위의 예시는 서정화자가 남녀인물의 애정사건을 노래한 작품들이다. 두 작품 모두 남녀를 가리키는 말이 나오는데, 이를 남녀인물의 등장으로 이해할 수 있다. 즉 유명 사의 ‘서쪽으로 떠나는 객’과 ‘미인’, 소식 사의 ‘행

22) 사의 압운은 평성운 ○, 측성운 ▲으로 표시하였다.

인'과 '가인'이 각각 남녀주인공이 되는 셈이다. 다만 이들은 직접 말하진 않는다. 서정화자가 작품 전체에 걸쳐 남녀인물의 애정사건을 노래하는데, 이를 통해 서술의 단일화가 이뤄진다. 이는 남녀인물이 각각 서정화자가 되어 노래하는 敦煌曲子詞와는 다른 방식이고, 또 서정화자가 여성인물에 대해 노래하는 오대 문인사에 비해 남성인물이 늘어난 것이다.

다음으로 서정화자가 남성인물을 겸하는 경우를 살펴본다. 복송 문인사는 대개 서정화자를 내세워 애정사건을 노래했는데, 서정화자가 남성인물을 겸하는 경우가 많았다. 이때 남성화자는 서정주인공으로서 그 상대역인 여성인물을 반드시 언급했는데, 이는 남녀인물의 등장으로 볼 수 있다.

好個人人,……	좋은 사람
花下相逢, 忙走怕人猜。	꽃 아래서 만났는데 바삐 달아나며 남이 알아챌까 걱정하다,
遺下弓弓小繡鞋。	둥글둥글한 작은 자수 신발을 남겨놓았네.
	歐陽修的〈南鄉子〉 상편
算得佳人凝恨切。▲	생각해보면 미인은 절절하게 한 맺힌 채
應念念,	분명 생각하고 생각하리라.
歸時節。▲	내 돌아올 시절을.
	柳永의〈塞孤〉 하편 일부분

위의 두 작품은 모두 서정화자가 자신의 애정사건을 노래하면서 애정상대인 '사람', '미인'을 언급하였다. 구양수의 〈남향자〉는 여성인물의 동작을 묘사하는 데 치중했는데, 이로 인해 인물형상이 선명하여 희극성이 매우 강하다. 대개 이런 작품은 작자의 자서전적인 애정사건을 다룬 것으로 인식됐지만,²³⁾ 이를 굳이 작자의 직접경험으로 바라볼 필요는 없다. 위의 〈새고〉 또한 원래 변방 장병들의 향수를 노래하는 사폐였음을 고려하면,

23) 歐陽修가 대표적인 경우이다. 그의 애정사에 노래된 애정사건은 정통문인의 모습과 괴리감이 커서, 애정사는 사의 지위를 낮게 보았다는 詞體 인식 면에서 이해되거나, 政敵의 僞作이라는 설이 대두되기도 하였다.

이 시의 서정화자 또한 유명 자신으로 특정할 필요가 없다. 이는 서정화자가 서정주인공을 겸하는 것으로, 단일한 서정화자를 지향하는 문인사가 희극적 경향을 수용하기 위해 만들어낸 새로운 서정방식이라고 할 수 있다.

2. 대화체의 활용

대화체는 2명 이상의 인물들이 서로 말을 주고받는 것으로 고전시가에서 일찍부터 사용되어 왔다.²⁴⁾ 대개 問答의 형식으로 활용됐는데, 북송 문인사는 이러한 대화체를 나름대로 변용하였다. 서정화자가 작품 밖의 청자에게 대화하거나, 직접 대화를 삽입하는 두 가지 방식을 취한 것이다.

먼저 서정화자가 작품 밖의 청자에게 대화하는 방식을 살펴보기로 한다. 이 경우 청자는 작품 안에 직접 나타나진 않지만 그 존재를 전제로 한다는 점에서 함축적인 청자라고 할 수 있다. 그래서 이를 서정화자와 함축적인 청자 간에 이뤄지는 ‘잠재적인 대화체’로 보기도 한다.²⁵⁾ 사실 이는 북송 이전의 사에도 간혹 찾아볼 수 있다. 다만 서정화자가 대부분 여성이었고 청자는 그 남편이나 情人이었다. 북송 문인사 또한 이런 대화체를 활용했지만, 서정화자와 청자의 性 선택에서 보다 다양한 양상을 보여준다. 다음은 남성화자가 여성인물에게 사랑을 고백하는 柳永의 사이다.

願嬋嬋、蘭心蕙性、…	원컨대 그대가 난초와 혜초의 마음이면
爲盟誓。	맹세하겠소
今生斷不孤鴛被。▲	이번 생에서 절대 원앙금침 저버리지 않겠다고
	柳永의 〈玉女搖仙佩·佳人〉 하편 일부분

이 시는 남성화자가 ‘가인’에게 사랑을 고백하는 작품이다. 전통적으로

24) 《詩經·國風》의 〈女曰鷄鳴〉부터 東漢의 〈山上采藤蕪〉, 南朝의 〈前溪歌〉 2수, 敦煌곡자사의 〈南柯子〉 2수와 〈鳳歸雲〉 4수에 이르기까지 대화체의 문학적 계보를 이루고 있다.

25) 김현자, 《현대시의 서정과 수사》, 서울: 민음사, 2009, 64-76쪽.

애정시가에서 사랑의 하소연은 대개 여성의 몫이었다. 그런데 위의 작품은 남성화자를 내세워서 ‘가인’에게 자신의 사랑을 고백하고 있다. 유명 사의 이런 면모는 정통문인에게 많은 비난을 받았지만, 이는 북송 도시남녀의 새로운 연애문화를 반영한 것으로, 북송사의 새로운 면모라고 할 수 있다. 소식 사에는 남성화자가 남성인물에게 말을 건네는 작품이 있다.

別來相憶，	헤어진 뒤 그리워하지만
知是何人。	이를 아는 이 누구일까요.
	蘇軾의 〈行香子·丹陽寄述古〉 하편 일부분
寄語搢背人，	등 미는 사람에게 말을 전하노니
盡日勞君揮肘。▲	하루 종일 자네가 팔을 써서 힘드니
輕手。▲	손을 살살 밀게
輕手。	손을 살살 밀게
居士本來無垢。▲	거사는 본래 때가 없다요.
	蘇軾의 〈如夢令〉(其一) 일부분

위의 예시는 남성화자가 남성 청자에게 말하는 소식의 사 작품들이다. 〈행향자〉는 副題에서 항주지주 陳襄에게 부치는 작품임을 밝혔는데, 이로부터 사의 청자가 진양임을 알 수 있다. 이러한 대화체는 사대부문인 교류에서 흔히 볼 수 있는 서정방식이다. 문제는 그 어조나 표현이 여성화자가 남성인물에게 고백하는 전통적인 대화체에 가깝다는 것이다. 이는 소식이 자신의 그리움을 극적으로 표현하기 위해 애정사의 대화체를 모방한 것으로 판단된다. 〈여몽령〉은 서정화자가 등 미는 사람에게 당부의 말을 건네는 대화체 작품이다. 소식은 작품 속에서 청자가 ‘등 미는 사람[搢背人]’임을 밝혔다. 이때 서정화자는 때를 살살 밀라고 말리는 인물이고 청자는 이에 아랑곳하지 않고 열심히 때를 미는 인물이다. 여기서 서정화자가 소식 인지의 여부는 중요하지 않다. 두 남성인물이 때를 밀면서 옥신각신하는 한 장면을 연출할 뿐이다.

다음으로 직접 대화를 삽입하는 방식을 살펴보기로 한다. 이런 대화의

3. 장면 연결식 구성

사는 2,3구나 3,4구, 많게는 4,5구마다 압운한다. 이러한 압운을 기준으로 여러 구를 한 단락으로 묶을 수 있는데, 이를 '詞組'²⁸⁾라고 한다. 慢詞는 상하 각 편이 3,4조 이상으로 구성되었고 1조의 구수도 3,4구 이상이었다. 이러한 편폭상의 여유로 인해 만사는 시공간이나 인물을 보다 세밀하게 묘사할 수 있었다.²⁹⁾ 이는 조별로 의미단락을 형성하면서 한 장면(scene)을 조성했는데, 이를 회극적 시각에서 바라볼 수 있다.

이러한 장면은 대개 시간이나 공간에 따라 연결된다. 이는 시간순서에 따라 순차적으로 연결되기도 하고, 시간순서를 되돌려 과거나 미래의 장면을 삽입하기도 한다. 또 공간이동에 따라 달라지는 상황을 보여주기도 한다. 다음에서는 시간순서를 되돌려 과거의 한 장면을 삽입하는 경우, 공간이동에 따라 달라지는 상황을 보여주는 경우를 각각 살펴보기로 한다.

停酒說揚州,
平山月、應照棋觀。▲
綠綺爲誰彈,
空傳廣陵散。▲

憶當年、尊前扇底,
多情冶葉倡條。
浴蘭女、隔花偷盼,
修禊客、臨水相招。

술잔 멈추고 양주 일을 말하자면
평산의 달은 분명 바둑 두는 누관을 비쳤었지.
녹의금은 누구를 위해 연주했던고
〈광릉산〉만 부질없이 전해지네.

張先의 〈塞垣春·寄子山〉 하편 일부분

그해 일을 떠올리면 술잔 앞과 부채 아래
다정한 이는 곱고 낭창거리는 버들이었네.
창포 목욕하는 여인들 꽃 너머 훑쳐보고
수계하는 손님들 물가에서 서로를 불렀었는데.

柳永의 〈多麗〉 하편 일부분

위의 예시는 2조에 걸쳐 한 의미단락을 이루며 과거의 일을 회상하는 작품들이다. 장선의 〈새원춘〉은 揚州에서 沈邈과 바둑 두던 일을 회상하

28) 孫康宜(李奭學譯), 《詞與文類研究》, 北京大學出版社, 85頁.

29) 이는 慢詞의 鋪敘 수법과 관련지어 볼 수 있다.

였다. 이 장면은 양주 평산의 달빛어린 누대, 바둑 두는 두 사람, 금 타는 기녀 등 특정한 시공간을 설정하고 거기에 세 인물을 배치함으로써 시각적 형상화가 뛰어나다. 유영의 <다려> 또한 마찬가지다. 유영은 ‘그해 일을 떠올리면’이라 하여 회상임을 보다 분명하게 드러냈다. 술자리를 벌이는 자신과 기녀를 제시한 후, 그 배경으로 창포 목욕하는 여인들과 이들과 수작질하는 손님들을 표현하였다. 이는 남녀주인공이 있고 그 배경으로 다수의 인물들이 연출해내는 회상장면인데, 인물묘사가 생생하여 연극이나 드라마의 한 장면을 보는 듯하다.

다음은 공간이동에 따라 달라지는 상황을 보여주는 장선의 작품이다.³⁰⁾

過曉霽清苔, 鏡裏遊人。	새벽 맑은 청초를 지나는 것은 거울 속의 노니는 사람들이네.
紅柱巧, 彩船穩。	붉은 기둥 잘 서있어 채색 배 평온한데
當筵主、秘官詞臣。	연회의 주인은 비서성의 문관.
吳娃勸飲韓娥唱,……	오 여인은 술 권하고 한 여인은 노래하는데.

溪煙混月黃昏。…… 飛檻倚, 斗牛近。…… 歸軒未至千家待, 掩半妝、翠箔朱門。……	초계 안개에 달빛 섞인 황혼녘 날 듯한 난간에 기대니 북두와 견우성이 가깝네. 돌아오는 배가 이르기도 전에 온 술집에서 기다리는데 반면장을 가리는 비취주렴의 붉은 대문들.
--	--

張先의 <泛青苕> 일부분

이 시는 ‘정월 십사일 이공택과 오흥에서 배를 띄우며(正月十四日與公擇吳興泛舟)’라는 부제가 달린 작품으로, 새벽부터 배를 타고 연회를 즐기다 황혼녘에야 돌아온 것을 노래하였다. 이는 배에 탄 상황, 배위의 누대,

30) 작품의 밑줄과 말줄임표는 필자가 표한 것이다.

누대의 연회장면, 황혼녘의 밤풍경, 난간에서의 풍경, 돌아올 때의 상황 등을 시간순서대로 노래하였다. 물론 이 사를 시간순서대로 장면이 연결된 작품으로 볼 수 있지만, 배안에서 공간을 달리하여 여러 장면을 구성해내고, 또 배안과 도착지의 풍경을 다뤘다는 점에서 공간이동에 따라 장면이 연결된 작품으로도 볼 수 있다.

유영의 〈夜半樂〉은 배로 이동하면서 달라지는 장면들을 노래하였다.

凍雲黯淡天氣。

扁舟一葉，

乘興離江渚。▲

渡萬壑千巖，

越溪深處。▲

怒濤漸息，

樵風乍起，

更聞商旅相呼。▲

片帆高舉。▲

泛畫鷁、翩翩過南浦。▲

望中酒旆閃閃，

一簇煙村，

數行霜樹。▲

殘日下、漁人鳴榔歸去。▲

敗荷零落，

衰柳掩映，

岸邊兩兩三三、浣紗遊女。▲

避行客、含羞笑相語。▲

추운겨울 구름 음산한 날씨에

일엽편주 타고서

흥에 겨워 강가를 나선다.

수많은 계곡과 바위를 지나

월계 깊은 곳에 이르니,

성난 파도 점차 잦아들고

순풍이 금세 불어오더니,

장사꾼들이 부르는 소리 다시 들려온다.

돛을 높이 올리고

배를 띄워 가볍게 남쪽 포구를 지난다.

바라보이는 것은 술집깃발 펄럭이는

용기종기 모인 안개 속 마을에

줄지어 서있는 서리 맞은 나무들.

석양이 내리니 어부들은 뱃전 두드리며

돌아간다.

시든 연잎은 떨어지고

쇠한 버들은 어른거리는데

언덕가의 삼삼오오 빨래하는 아가씨들

나그네를 피하는데 수줍어하면서도 웃고 떠든다.

柳永의 〈夜半樂〉

이 사는 유영이 會稽 부근에서 배 타고 노닌 일을 노래한 것으로, 上中下 3첩으로 이루어진 만사이다. 상편은 배의 이동과정을 노래하였다. ‘강

가를 나서' 협곡과 바위를 '지나' 물 깊은 곳에 이르러 순탄해지자 '돛을 높이 올리고' 빠르게 '지나가는' 일련의 이동과정을 순차적으로 서술하였다. 중편은 배가 이동하면서 보게 된 풍경을 노래했는데, 시선의 이동에 따라 마을의 전경에서 저녁물가의 어부들로, 다시 물가언덕에서 빨래하는 아가씨들로 한 장면씩 그려내면서 다음 장면으로 연결하고 있다.

이처럼 만사는 시간순서에 따라 여러 장면을 연결하여 보다 큰 장면을 만들거나 회상 장면을 삽입하여 다른 장면으로 전환시킨다. 또는 공간이동에 따라 다양한 장면들을 병렬하기도 한다. 이러한 장면 연결식 구성은 희극과 유사한 면이 있다. 희극 또한 시간과 장소에 따라 무대배경이 설정되고, 이런 무대배경 아래 몇몇 장면들을 만들어내면서 극의 전개가 이뤄지기 때문이다. 이런 맥락에서 장면연결식 구성을 선보이는 만사가 당시의 공연방식에 보다 적합했고 이로 인해 대중에게 노출될 기회도 자연히 많아졌다고 할 수 있다.

4. 聯章體 敘事의 시도

사의 서사성은 詞調의 유래, 詞題나 詞序의 내용 등을 통해 광범위하게 인정받고 있다.³¹⁾ 그런데 사는 편폭의 제한으로 인해 이런 서사적 소재를 다루는 데 한계가 있다. 시의 典故처럼 한두 자나 서너 자로 된 짧은 표현을 통해 함축적으로 제시할 수밖에 없다. 예컨대 송 무명씨의 〈伊州曲〉은 '胡雛戲', '玉環縊死', '夜對行宮', '尋覓太眞', '寄釵' 등 몇몇 사어만으로 唐 玄宗과 楊貴妃의 역사고사를 노래하였다. 따라서 서사적인 이야기를 노래하려면 慢詞보다 긴 편폭의 사체가 필요했는데, 이런 요구에 부응한 것은 聯章體였다.

연장체는 《詩經》에 보이는 오래된 노래형식인데, 唐五代시기 사의 영역에서 다시 유행하였고 송대에는 문인에 의한 창작이 활발해졌다. 연장사

31) 張海鷗, 〈論詞的敘事性〉, 《中國社會科學》 第2期, 2004, 148-153頁.

는 2수 이상의 同調 혹은 異調 사를 일정한 방식으로 연합하여 한 套曲을 조성하고, 이로써 동일하거나 同類의 제재를 노래하는 사를 가리킨다.³²⁾ 이런 연장사에는 詠物이나 山水風景을 병렬적으로 노래하는 것도 있고 역사사건, 傳奇소설, 종교설화 등의 서사제재를 노래하는 것도 있다. 이중 서사제재의 연장사는 한 수마다 한 가지 일을 노래하거나 여러 수에 걸쳐 한 가지 일을 노래했는데, 후자가 서사에 보다 유리하였다. 그 예로 曾布(1036~1107)의 〈水調歌頭〉摘遍 7수 가운데 제4수를 살펴본다.

爾能負心於彼，	네가 저 남편을 배신했으니
於我必無情。……	내게도 분명 정이 없을 터……
假手迎天意，	손을 빌어 하늘의 뜻을 맞이하고
一揮霜刃，	한번 서릿빛 칼을 휘둘러서
窗間粉頸聯瑤瓊。	창 사이에서 분칠한 목으로부터 옥을 잘라낸다.

曾布의 〈水調歌頭〉排遍 其四 하편 일부분

이 사는 唐 傳奇소설 〈馮燕傳〉 중에 풍연이 자신과 사통한 張嬰의 처를 죽이는 장면을 노래한 작품이다. 〈풍연전〉은 沈亞之(781~832)가 滑縣(河南省)에서 일어난 실제 사건을 전기소설로 쓴 것인데, 북송 증포가 이를 다시 〈水調歌頭〉排遍 7수의 사로 노래하였다. 배편은 唐宋 大曲의 中序 제1편인데, 이로부터 위의 예시가 대곡의 가창부분에 해당함을 알 수 있다. 당송 대곡은 이미 宮調와 曲牌 방면, 음악구성의 방식, 歌舞공연을 통한 故事연출의 여러 측면에서 후세 戲曲에 영향을 주었다고 거론되는데,³³⁾ 위의 작품은 당시 악곡과 무용 이외에 노래가사만으로도 고사연출이 가능했음을 증명해준다.

또 다른 예로 趙令時(1061~1134)의 〈商調蝶戀花〉 12수 가운데 제4수를 살펴보기로 한다.

32) 夏承燾·吳熊和, 《讀詞常識》, 中華書局, 2002, 36-37頁.

33) 王國維, 《宋元戲曲史》, 上海古籍出版社, 1998, 132頁.

이날 저녁 홍랑이 다시 왔는데 채전을 가지고 장생에게 주며 ‘최씨가 멍한 것입니다.’ 하였다. 그 시편에 〈명월삼오야〉라고 제했는데, 그 시에 “달 떠오는 서상에서 바람 맞으려 문을 반쯤 열었지요, 담장 스치며 꽃 그림자 흔들리니 아마도 옥인이 오시는 게지요.”라 하였다. 가기들에게 노래하게 하려고 다시 이 시에 화운한다.(是夕紅娘復至, 持彩箋以授張曰, 崔所命也. 題其篇云〈明月三五夜〉, 其詞曰, 待月西廂下, 迎風戶半開. 拂牆花影動, 疑是玉人來. 奉勞歌伴, 再和前聲.)

待月西廂人不寐. ▲	달 떠오는 서상에서 사람은 잠 못 드네.
簾影搖光,	주렴 그림자에 빛이 어른대는데
朱戶猶慵閉. ▲	붉은 문을 오히려 느릿느릿 닫네.
花動拂牆紅萼墜, ▲	꽃 흔들려 담장 스치자 붉은 꽃잎 떨어지는데
分明疑 是情人至. ▲	분명 정인이 오시는 것이라.

趙令畤의 〈商調蝶戀花〉 其四 하편

이 사는 당 전기소설 〈앵앵전〉 가운데 여주인공 鶯鶯이 張生이 오길 기다리는 대목을 노래한 작품이다. 〈앵앵전〉은 崔鶯鶯과 張生의 사랑을 서술한 元稹(779~831)의 애정 전기이다. 조령치는 이를 〈상조접련화〉 12수로 개작했는데, 소설 관련 상황을 文言으로 설명한 후 사 작품을 제시하였다. 이는 설명과 가창을 병행하는 鼓子詞로서, 說唱 예술의 한 영역을 차지하였다. 이처럼 한 사조를 반복하여 애정고사를 노래하는 사 창작방식은 여러 사조를 연결하여 한 고사를 노래하는 諸宮調의 탄생을 가져왔다. 즉 조령치의 〈상조접련화〉를 계승하여 金 董解元의 〈西廂記諸宮調〉가 창작된 것이다. 이 사를 통해 연장 고자사가 諸宮調로, 다시 元 雜劇으로 이어지는 문학적 계보를 파악해볼 수 있다.

IV. 결론

본고는 사문학이 동시대 다른 문학 장르나 문화와의 소통에 보다 적극적이었던 점에 착안하여, 북송 문인사가 당시의 공연문화와 공통된 경

향, 즉 희극적 경향을 나타내었다고 전제한 후 이를 북송 시인들의 구체적인 작품을 통해 살펴보았다.

본 논의에 앞서 북송 공연문화의 특색을 먼저 살펴보았다. 북송 공연문화는 군인 관객의 취향을 우선시했고 희극적 경향을 띠는 특색이 있다. 먼저 군인 관객의 취향은 그들의 직무와 관련하여 살펴보았다. 군인들은 尚武 정신과 관련하여 왕조 교체기 군인들의 활약상이나 영웅호걸의 무용담 등을 선호했는데, 이는 다양한 설창예술에 반영되었다. 그리고 그들은 3년마다 주둔지를 옮겼는데, 이로 인해 쉽게 만났다 헤어지는 기녀를 애정 상대로 선택하였고 그들과의 쾌락적인 애정을 추구하였다. 이러한 취향은 당시 공연문화의 하나였던 사문학에도 일정한 영향을 미쳤다고 짐작되는데, 역사고사나 애정 등의 제재 면, 또 인물 중심의 공연방식 면에서 사문학에 영향을 주었다고 할 수 있다.

북송 공연문화는 시민대중의 취향과 수준에 따라 오락적이고 유희적인 희극성을 나타내었다. 당시 공연 절목을 살펴보면 ‘반잡극’에 해당하는 것이 가장 많은데, 이를 통해 당시 공연문화가 희극으로 바뀌어하는 과도기에 있었음을 알 수 있다. 사의 공연은 ‘소창’ 공연으로 상대적으로 고급문화에 속했지만, 이 또한 노래 자체보다는 고사 연출에 중점을 두었다. 따라서 당시의 공연문화는 고급문화든 대중문화든 간에 상관없이 대체로 희극적 경향을 띠었다고 할 수 있다. 사문학 가운데 당시 공연문화의 한 절목이었던 만사가 이러한 공연문화의 경향을 가장 많이 반영했을 것으로 판단된다.

북송 공연문화의 희극적 경향 아래 북송 문인사는 다음 네 측면에서 희극성을 보다 세련되게 추구하였다. 첫째, 등장인물 면에서 남녀인물의 등장을 살펴보았다. 북송 문인사는 서정화자가 작품전체에 걸쳐 남녀인물의 애정사건을 서술하기도 하고, 서정화자가 애정사건의 남성인물을 겸하기도 하였다. 이는 작품 속에 두 명의 등장인물이 등장하는 것으로, 인물 수의 증가라는 점에서 보다 희극적이다. 또 작자와 일치하는 서정화자를 내세워 그 역할과 기능을 강화한 것은 북송 문인사의 새로운 면모라고 할 수 있

다. 이는 남녀인물이 각각의 작품에서 상대에게 대화하는 돈황곡자사와도 다른 것이고, 또 여성인물만을 중점적으로 묘사하는 오대 문인사와도 다른 면모다. 이는 북송 문인사가 희극적 경향을 수용하는 새로운 서정방식이라고 하겠다.

둘째, 등장인물 면에서 대화체 활용을 살펴보았다. 북송 문인사는 서정화자가 작품 밖의 청자에게 대화하는 방식, 직접 대화를 삽입하는 방식을 사용하였다. 먼저 서정화자가 작품 밖의 청자에게 대화하는 것은 이전의 愛情詞에서도 활용됐는데, 북송 문인사는 서정화자와 청자의 성 선택에서 다양한 양상을 보여주었다. 즉 남성 서정화자가 여성 청자에게 사랑을 고백하거나, 남성 서정화자가 특정한 남성인물에게 말을 건네는 형태를 보인 것이다. 직접 대화의 삽입 또한 서정화자와 청자와의 관계가 부부 또는 연인 관계에서 벗어나 다양한 인간관계를 보여주었다. 지나가는 행인이나 시녀 등 다양한 신분계층이 등장했는데, 이런 부수적인 인물의 등장으로 사의 인간관계는 더욱 다양해질 수 있었다.

셋째, 무대배경의 측면에서 장면 연결식 구성을 살펴보았다. 송대는 만사가 새로 유행했는데, 만사는 3,4구 단위로 한 조를 이루면서 한두 조에 걸쳐 한 장면을 그려내었다. 편폭이 길어지면서 세밀하고 구체적인 묘사가 가능해진 것인데, 이로 인해 장면마다 시각적 형상화가 뛰어나다. 이런 장면들은 순차적으로 연결되면서 보다 큰 장면을 구성하거나, 과거로의 전환을 통해 장면연결에 변화를 주기도 한다. 혹은 공간이동에 따라 달라지는 상황을 한 장면씩 병렬적으로 나열하기도 한다. 이러한 만사의 장면 연결식 구성은 여러 무대배경을 결합하여 한 장면을 구성하고 이러한 장면과 장면의 연결을 통해 긴 이야기를 연출하는 희극의 공연방식에 보다 적합했다고 할 수 있다.

넷째, 서사적 소재의 측면에서 연장체 서사의 시도를 살펴보았다. 사는 만사라 해도 긴 이야기의 서사에는 한계가 있다. 따라서 시의 典故 사용과 마찬가지로 짧은 표현으로 긴 이야기를 함축하여 노래해왔다. 그런데 연장체는 동조나 이조의 시를 여러 수 반복 사용하는 것으로, 편폭의 제한이

없고 그래서 역사, 애정 등의 서사제재를 자유로이 노래할 수 있었다. 이에 북송 시기 연장사가 다시 성행했는데 문인들은 이를 통해 당 전기소설을 개작하는 기풍을 열었다. 그들은 당 전기 〈풍연전〉이나 〈앵앵전〉을 새로 개작하면서 당송 대곡의 배편이나 설창예술인 고자사 양식을 활용했는데, 이를 통해 사에서 희곡으로 넘어가는 중간과정을 살펴볼 수 있다.

이상 네 측면에서 북송 문인사의 희극성을 살펴보았다. 이러한 문인사의 희극성은 한두 사인의 작품에만 나타나는 것이 아니라 여러 사인의 작품에 두루 나타나는 보편적인 현상이라고 할 수 있다. 물론 이러한 사의 희극성을 가장 성공적으로 활용한 사인은 柳永이다. 그의 만사는 북송 후기 秦觀, 黃庭堅 등으로 계승되면서 문인 俗詞의 한 계보를 이루었다. 이러한 사실은 송사의 발전이 詩化, 散文化를 통한 雅化의 노선 이외에 희극적 경향을 지향하는 俗化의 노선 또한 존재했음을 시사한다. 다시 말해 송대 문인사가 雅化를 통해 정통문학으로 발돋움하기는 했지만, 희극성의 속화를 통해서도 나름의 미학을 구축했다고 보는 것이다. 그리고 이러한 사의 희극성이 宋詞에서 元曲, 특히 散曲으로 이어지는 교량 역할을 했다는 점에서 이에 대한 연구는 문학사적인 의미가 있다고 생각한다. 앞으로의 연구를 통해 본 연구에서 소략하게 제시한 희극성의 면면들이 보다 구체화되고 심화될 수 있기를 바란다.

<참고문헌>

- 김현자, 《현대시의 서정과 수사》, 서울: 민음사, 2009년.
 김수희, 《南唐詞의 雅俗共存 양상 연구》, 서울대학교 박사논문, 2010.
 박홍준, 〈柳永 慢詞의 通俗美學〉, 《中國文學》 제52집, 2007.
 陶文鵬·趙雪沛, 〈論唐宋詞的戲劇性〉, 《文學評論》 第1期, 2008.
 康保成, 〈《東京夢華錄》‘京瓦伎艺’标点商兑〉, 《文化遺產》 第1期, 2015.
 李國珍 外, 〈宋代瓦舍勾欄研究〉, 《談古論今》 第11期, 2010.

- 李雙君, 《柳永詞中的場景研究》, 陝西師範大學 碩士學位論文, 2014.
- 馬學林, 〈詞的戲劇性特徵初探〉, 《雲夢學刊》 第3期, 2007.
- 宋陽, 《宋代勾欄形制復原》, 上海戲劇學院 博士學位論文, 2010.
- 孫康宜(李爽學譯), 《詞與文類研究》, 北京大學出版社, 2004.
- 王國維, 《宋元戲曲史》, 上海古籍出版社, 1998.
- 吳晟, 〈簡析宋元民間戲劇觀眾的主要構成〉, 《中國戲曲學院學報》 第25卷 第1期, 2004.
- 吳晟, 〈中國古代詩歌戲劇性因素初探〉, 《文藝理論研究》 第3期, 2006.
- 夏承燾·吳熊和, 《讀詞常識》, 中華書局, 2002.
- 楊海明 著, 宋龍準·柳種陸 共譯, 《唐宋詞史》, 신아사, 1995.
- 張同勝, 〈宋代募兵制與瓦舍勾欄的興盛〉, 《荷澤學院學報》 第30卷 第6期, 2008.
- 張海鷗, 〈論詞的敘事性〉, 《中國社會科學》 第2期, 2004.
- 張曉蘭, 《宋代伎藝及其對元雜劇的影響》, 蘭州大學 碩士學位論文, 2006.
- 張仲謨, 〈從樂府學範疇看詞的敘事性〉, 《江海學刊》, 2016.

< Abstract >

Literature and culture grew by communicating with each other. Ci poetry is influenced by the performance culture of the same period, so has a theatrical quality. The performance culture of the *Northern Song* period was watched by many soldiers, who liked the saga of heroes and generals, and pursued a pleasurable affection. And performance culture showed a tendency to be amusing and playful because of the low artistic level of audience.

Ci poetry has a theatrical quality. First, two characters appear in the *Ci* poems. There are two cases: one is the lyricist describes the male

and female characters, and the other is the lyricist serves as the male character. Second, *Ci* poetry of *Northern Song* period adopted a conversation style; a man confessed to a woman, or the man talks to the man. Third, *Ci* writers used *Manci*. As the number of *Manci* phrases increased, they could delineate the scene, and connect scenes with scenes. The fourth, *Ci* writers linked many songs, and sang narrative material. They chose the legendary novels of the *Tang* dynasty, and remade it by using a chapter-after-chapter *Ci* style. In short, *Ci* poetry of *Northern Song* period has a theatrical quality as one of the performances culture, which raises the artistic level and also influences the *Yuan* drama.

Key Words : 북송 문인사(literati *Ci* of *Northern Song* period), 희극성 (Teatrical quality), 공연문화(Performance culture), 남녀 등장인물(Male and female characters), 대화체(conversation style), 장면 연결(Connecting scenes), 연장사(Chapter- after -chapter *Ci*)