

花間詞에서 柳永詞로의 詞體 變化*

朴 泓 俊**

<目 次>

I. 서론	IV. 詞體 變化의 意味
II. 花間詞와 柳永詞의 詞調	V. 結 論
III. 花間詞와 柳永詞의 構造	

I. 서론

詞體란 詞의 體裁를 가리키는 것으로 대체로 두 가지 뜻이 있다고 하겠다. 그 하나는 詞가 詩나 曲과 구별되는 장르적 특징이고, 다른 하나는 詞 안에서 다른 작품과 구별되는 작품적 특징이다.¹⁾

협의를 관점에서 詞體를 본다면 모든 사 작가들은 자신만의 개성을 지닌 ‘詞體’를 지니고 있다고 할 수 있다. 하지만 唐宋詞의 詞體를 연구한 결과를 고찰하면,²⁾ 詞 작가들 중에서도 자신만의 독특한 개성과 후대에

* 이 연구는 성신여자대학교 2017년도 학술연구조성비를 지원받아 작성한 것이다.

** 성신여자대학교 중국어문·문화학과 교수

1) 木齋, 《宋詞體演變史》, 中華書局, 2008, 1쪽. 협의의 詞體는 개별 사인의 독특한 풍격을 의미하는 것으로, 그 주요 특징으로는 독창성과 영향성을 들 수 있다. 즉 다른 작가의 작품과는 구별되는 차별성을 지녀야 하고, 이를 통해 타인의 모방의 대상이 되는 영향력이 있어야 한다. 본고에서는 두 번째 협의의 사체 개념에서 출발하여 논의를 전개하겠지만, 경우에 따라서는 첫 번째 사체의 개념까지 포괄하여 논의를 진행하기도 할 것이다. 협의의 사체도 결국 광의의 사체 개념에 귀속되기 때문이다.

2) 詞體 연구는 1940년대 吳世昌에 의하여 結構分析이라는 이름으로 이루어졌는

미친 영향력으로 唐宋詞의 역사에 이름을 새긴 주요한 작가들이 존재한다. 木齋는 唐宋의 詞體를 분석하여 모두 31종의 詞體를 제시하였고, 그중에서 이후 詞壇에 영향을 미친 範型詞體로 柳永, 蘇軾, 姜夔의 詞體를 제시하였다.³⁾ 이에 반해 王兆鵬은 당송사의 範式詞體로 花間範式, 東坡範式, 清真範式 즉 溫庭筠, 蘇軾, 周邦彥의 사를 3대 範式으로 제시하여 차이를 보인다.⁴⁾ 여기서 範型詞體 혹은 範式詞體란 서양 과학계의 패러다임의 개념을 수용하여,⁵⁾ 詞壇의 구성원들에게 하나의 규범 내지 원칙으로 받아들여지는 중요한 사체를 의미한다.⁶⁾

그런데 본고에서 살펴보고자 하는 花間詞와 柳永詞는 각각 독특한 개성을 지닌 주요한 詞體임에도 불구하고 木齋는 柳永詞에 花間詞를 포함시키고 王兆鵬은 花間詞에 柳永詞를 포함시키고 있다. 물론 두 詞體는 모두 歌妓의 노래를 통해 女人의 외모나 그리움의 감정을 전달한다는 점에서 유사한 특징을 보여주고 있다. 하지만 詞體의 구별이 이러한 내용적인 측면에서의 접근만으로 성취될 수 있을까하는 것이 본고의 기본적인 출발점이다.

그렇다면 두 詞體 사이에 존재하는 차이는 어떤 근거를 통해 밝힐 수 있을까? 본고는 단순히 내용이나 풍격을 비교하는 작업을 통해서는 花間

데, 이후 그의 제자 施議對에 의해 詞體結構論으로 정리되었다. 施議對는 宋詞에서 독특한 사체를 확립한 작가로 柳永, 周邦彥, 辛棄疾 3인을 거론하였다. 이후 木齋, 王兆鵬 등이 詞體라는 개념으로 結構分析을 포괄하여 작가별 작품의 차이를 분석하는 도구로 사용하게 되었다. 특히 範型詞體 혹은 範式詞體를 거론하여 唐宋詞 전개의 역사를 거시적으로 토론하는 이론적 토대를 구축하였다고 하겠다.

- 3) 木齋, 《走出古典》, 中國社會科學出版社, 2002, 1-10쪽.
- 4) 王兆鵬, 《唐宋詞史論》, 人民文學出版社, 2000, 139쪽.
- 5) 토마스 쿤(Thomas Samuel Kuhn)이 1962년 그의 저서 《과학혁명의 구조(The Structure of Scientific Revolution)》에서 제시한 패러다임(Paradigm)의 개념을 王兆鵬이 받아들여 詞學에 적용하였다. 같은 책, 134쪽.
- 6) 範型詞體 혹은 範式詞體에 대한 의견이 일치하지 않는 것에서 짐작할 수 있듯이 詞體에 대한 연구는 아직 확정된 단계는 아니며 계속 논의가 진행되는 과정이라고 하겠다.

詞와 柳永詞의 차이를 명확하게 구별하기 어렵다고 판단하여 작품의 음악적인 면과 문학적인 면 양쪽에서 그 차이를 구하고자 한다.

唐宋詞는 기본적으로 音樂의 歌詞였으므로 음악적인 면에 대한 고려를 소홀히 할 수 없다. 당시 작가들은 작품을 창작할 때 음악적인 면과 문학적인 면을 동시에 고려했을 것이므로, 작품의 분석 작업에서도 양쪽에 대한 고려가 동시에 진행되어야 할 것이다. 하지만 詞體 분석에 대한 선행 연구들은 대부분 작품의 風格이나 結構 분석을 통해 詞體의 분류를 시도하고 있다. 따라서 본고에서는 詞體의 음악적인 면은 작품의 詞調를 통해 그 특징을 살펴보고, 문학적인 면은 작품의 構造 분석을 통해 알아보고자 한다.

詞調 분석은 해당 작품이 어떠한 사조를 사용하였는지, 그러한 사조는 어떠한 음악에 기반한 것인지, 한 사조 당 작품 수는 얼마나 되는지 등의 정보를 통하여 음악적인 특징을 알아보는 것이다.

構造 분석은 작가가 작품의 구성 요소인 情, 景, 事를 어떻게 배치하여 작품을 전개하였는지를 살펴보는 것이다.⁷⁾ 이러한 구성 요소는 결합 방식에 따라 情만을 펼치는 작품, 景만을 묘사한 작품, 情과 景을 결합한 작품, 情과 景에 事를 섞은 작품 등으로 분류할 수 있을 것이다. 또한 가장 보편적인 情과 景을 결합한 작품 중에서도 情을 먼저 말하는 작품, 景을 먼저 말하는 작품, 情과 景을 혼합한 작품 등 다양한 구성이 가능할 것이다.

본고는 이러한 방법론을 기반으로 花間詞와 柳永詞의 詞調와 構造를 분석하고, 그 차이를 통해 詞體의 구별을 시도하려고 한다. 이를 통해 詞體 연구에 대한 새로운 방법론을 모색하는 것은 물론 唐宋詞가 가장 활발하게 전개되었던 시기 唐宋詞 역사에 대한 생동감 있는 이해를 보낼 수 있기를 기대한다.

7) 施議對, 〈吳世昌與詞體結構論〉, 《文學遺產》, 2002.1, 95-96쪽.

II. 花間詞와 柳永詞의 詞調

花間詞는 後蜀 趙崇祚에 의해 편찬된 《花間集》에 수록된 詞를 지칭하는 말이다. 後蜀 廣正 3년(941년)에 편찬된 이 詞集에는 모두 18인의 사 작품 500수가 모아져 있다. 작가들의 생졸년이 모두 밝혀져 있지는 않아 정확히 밝힐 수는 없지만, 가장 이른 溫庭筠이 812년생이므로 대략 830년대 작품부터 한 세기 이상의 작품이 모아진 셈이다.⁸⁾ 따라서 《花間集》의 작품은 唐末부터 五代까지 詞라고 하는 새로운 문학 양식의 창작을 시도한 기록이라고 할 수 있다.

《花間集》에 수록된 작가들의 생졸년이 일정치 않은 것처럼 작가들의 작품수도 상당한 출입이 있다. 즉 溫庭筠은 66수의 작품이 수록되어 가장 작품이 많은 반면 鹿虔扈와 尹鶚은 단지 6수의 작품만이 수록되어 있기 때문이다. 40수의 이상을 창작한 작가로는 溫庭筠(66수), 孫光憲(61수), 顧夔(55수), 韋莊(48수)의 4명이 있다. 溫庭筠과 韋莊이 비교적 전반기의 작가라면, 孫光憲과 顧夔은 후반기의 대표라고 하겠다. 따라서 《花間集》은 어떤 한 시기의 작품에 편중되지 않고 전후반기 주요 작가들의 작품을 고루 수록하고 있다. 이제 이들의 작품을 대상으로 《花間集》의 詞調를 살펴해보도록 하겠다.⁹⁾

《花間集》에 사용된 詞調는 모두 74개인데, 《花間集》의 작품수가 모두 500수이므로 산술적으로만 보면 사조 당 평균 6.8수의 작품이 창작되었다고 할 수 있다. 하지만 실제 개별 작가의 작품으로 들어가 보면 이 수치에 상당한 변화가 있음을 확인할 수 있다. 즉 溫庭筠은 18개의 사조로 66수의 작품을 창작하여 사조 당 평균 3.6수가 되고, 韋莊은 20개의 사조

8) 18인의 작가 중 생졸년을 알 수 있는 작가는 溫庭筠(812~866), 韋莊(836~910), 孫光憲(895~968), 歐陽炯(896~971), 和凝(898~955)이 있다.

9) 본고의 花間集 詞調 분석에는 趙崇祚 編, 李保民等 注評, 《花間集》(上海古籍出版社, 2002)과 吳藹汀 編, 《詞名索引》(太平書局出版, 1966)을 사용하였다.

로 48수를 창작하여 평균 2.4수가 되기 때문이다. 다시 말해 작품집 전체를 기준으로 하면 사조 당 평균 작품수가 높지만, 작가별로 계산하면 평균 2수에서 3수 전후를 기록하고 있다. 사조 당 작품 수는 해당 작가가 얼마나 다양한 음악을 사용하여 작품을 창작하였는지를 확인할 수 있는 기준이 되며, 이를 통해 음악적인 면에서 새로운 사조의 발굴과 창작에 얼마나 적극적으로었는가를 확인할 수 있다.

	溫庭筠		韋莊		顧夔		孫光憲	
작품수	66		48		55		61	
전체 사조수	18		20		16		25	
사조당 작품수	3.6		2.4		3.4		2.4	
교방곡 사조	12	67%	12	60%	11	69%	18	72%
교방곡 작품수	50	76%	32	67%	41	75%	46	75%

사조 당 평균 작품수가 《花間集》 전체로는 6.8수였던 것이 개별 작가로 들어가면 3수 내외로 변화한 이유는 작가들이 동일한 詞調를 함께 공유하며 작품을 창작하였기 때문이다. 《花間集》에서 가장 많은 창작이 이루어진 〈浣溪沙〉는 11명의 작가에 의해서 58수나 지어졌고,¹⁰⁾ 〈菩薩蠻〉은 9명의 작가가 41수를 창작하였다.¹¹⁾ 즉 《花間集》 500수 작품 가운데 이 두 사조에 의해 창작된 작품이 무려 99수나 되는 것이다. 이처럼 《花間集》에서는 특정한 사조에 대한 편중 현상이 주목된다.

그런데 〈浣溪沙〉와 〈菩薩蠻〉은 모두 唐 教坊曲에 가사를 입혀 만든 것들이다. 花間詞 전체 74개의 사조 가운데 무려 50개의 사조가 教坊曲에

10) 《花間集》의 체례를 따라 각각 韋莊 5수, 薛昭蘊 8수, 張泌 10수, 毛文錫 2수, 歐陽炯 3수, 和凝 1수, 顧夔 8수, 孫光憲 9수, 閻選 1수, 毛熙震 7수, 李珣 4수의 〈浣溪沙〉 작품이 전한다.

11) 마찬가지로 溫庭筠 14수, 韋莊 5수, 牛嶠 7수, 和凝 1수, 孫光憲 5수, 魏承班 2수, 尹鶚 1수, 毛熙震 3수, 李珣 3수의 〈菩薩蠻〉 작품이 전한다.

기반한 사조들이다. 즉 전체 사조 중 교방곡의 비율은 68%이며, 기타 당곡의 비율은 32%인데, 《花間集》에서 40수 이상의 작품을 창작한 작가들 역시 교방곡에 기반한 작품의 비중이 70% 정도임을 위의 표를 통해 확인할 수 있다.

음악은 시대의 변화에 따라 변하는 것이고, 특히 사람들의 기호를 반영한 유행 음악은 이러한 현상이 더 자주 발생하였을 것이다.¹²⁾ 즉 당대 교방에서 사용하던 음악이 민간에 전파되어 당송사의 형성에 큰 영향을 미쳤다고 해도 시간이 지나면 새로운 음악이 등장하고 이에 맞춰 새로운 가사가 창작되는 것이 자연스러운 일이었을 것이다. 하지만 《花間集》의 작품들이 여전히 教坊曲을 사용한 가사의 창작에 몰두하였다는 것은 그것이 음악적인 면에서 상당히 보수적이라는 사실을 보여준다. 그리고 이러한 현상은 花間詞의 전기와 후기에 걸쳐 고르게 나타나고 있다.

柳永은 유명한 사 작가이지만 변변한 벼슬을 지내지 않아 정확한 생년월일이 밝혀져 있지 않다. 대략 987년에 태어나 1053년 전후에 세상을 떠났다는 唐圭璋 설이 지지를 받고 있다. 《花間集》이 편찬된 것이 941년이므로 柳永은 이 사집과는 상당한 시차를 두고 태어났으며 활동하던 시기의 분위기도 상당한 차이가 있었다. 즉 柳永은 宋이 건국되고 어느 정도 안정을 찾은 眞宗(997~1022)과 仁宗(1022~1063)조에 활동을 하였고, 당시에는 경제적 번영을 기반으로 한 民間의 문예활동이 활발하였기 때문이다.

柳永의 사 작품은 당시 노래의 가사로 애창되었기 때문에 노래의 대본으로서 간행되었을 것이다. 또한 후대의 많은 작가들이 柳永의 작품에서 영향을 받았으므로 그의 사집이 정리되어 간행되었을 것으로 보여진다.¹³⁾ 하지만 柳永의 생평과 마찬가지로 이에 대한 정확한 기록이나 근거는 없다. 현재 전하는 판본 가운데는 清代 朱孝臧의 彊邨叢書本이 비교적 믿을 만한 판본이며, 이를 바탕으로 한 唐圭璋의 全宋詞本과 薛瑞生이 교주한

12) 吳熊和, 《吳熊和詞學論集》, 杭州大學出版社, 1999, 2-3쪽.

13) 차주환, 《中國詞文學論考》, 서울대학교출판부, 1982, 13-14쪽.

《樂章集校註》가 통행되고 있다. 朱孝臧의 판본에서는 柳永의 작품을 206수로 정리했는데, 唐圭璋의 판본은 여기에 7수를 더해 213수로 정리했고 薛瑞生的 校註는 10수를 더해 216수로 정리하였다. 이에 본고에서는 3종 판본이 공통으로 수록하고 있는 206수의 작품을 대상으로 하여 柳永의 작품을 분석하도록 하겠다.

작품수	사조수	사조당 작품수
206	124	1.66

柳永은 모두 124개의 詞調를 사용하여 206수를 지었으므로 사조 당 평균 1.66수의 작품을 만들었다. 이는 결국 하나의 詞調를 가지고 2수 이하의 작품을 만드는데 그친 것으로 다양한 詞調의 활용이 돋보이는 수치라고 하겠다. 앞서 살펴본 花間詞의 주요 작가들은 2.4에서 3.6수에 이르고 있기 때문이다. 또한 이는 당시 晏殊(3.3수)나 歐陽修(3.1수)와 같은 작가들의 수치와 비교해도 낮은 수준이다.¹⁴⁾ 이는 柳永이 새로운 音樂과 詞調의 활용에 적극적이었음을 보여준다고 하겠다.

다음으로 詞調의 유래를 살펴보면 전통적인 詞調보다는 宋代의 새로운 ‘新聲’의 활용이 두드러져 보인다.

	사조수	%	작품수	%
教坊曲	27	22	53	25.7
花間詞	4	3	9	4.4
五代詞	5	4	9	4.4
宋詞	88	71	135	65.5
합계	124		206	

14) 梁麗芳, 《柳永及其詞之研究》, 三聯書店, 1985, 31쪽.

위 표를 보면 柳永은 教坊曲을 포함한 唐五代詞의 詞調보다는 宋代 당시의 詞調를 선호하여 이를 활용한 작품이 많다는 것을 알 수 있다. 또한 표에는 따로 표시하지 않았지만 柳永이 직접 작곡하여 만든 詞調의 비중도 높은 편이다. 이것은 결국 柳永이 음악적인 면에서 전통적인 것을 답습하기보다는 새로운 노래의 창작에 열심이었던 것을 보여준다.

또한 教坊曲의 詞調 중 본래 小令이었던 것을 慢詞로 개작하여 새로운 노래로 개편한 것도 적지 않다. 즉 《樂章集》 중 〈拋球樂〉 같은 작품은 본래 唐代 教坊曲이었던 것을 개편하여 慢詞로 바꾼 것인데, 小令이었을 때는 字數가 40자에 불과한 짧은 노래였지만 柳永은 이를 187자의 장편으로 바꾸었다. 《詞譜》에서는 이 詞調에 대해 “唐代 教坊曲名으로 …… 宋代 柳永에 이르러 옛 곡명을 빌어 따로 새로운 노래를 만들어 양단 187자인데 …… 唐代 小令의 체제와의 확연한 차이가 있다”라고 하였다.¹⁵⁾

또한 花間詞와 柳永詞의 연관 관계를 詞調의 차원에서 다시 살펴보면 그 관계가 그렇게 밀접하지 않았음을 알 수 있다. 柳永詞의 총 124개의 사조 가운데 花間詞와 같은 詞調는 모두 13개 조이다. 그 중 教坊曲에서 유래한 것이 9개이고, 唐曲은 4개이다.¹⁶⁾ 또한 이 教坊曲 9개 중 5개, 唐曲 4개 중 2개는 柳永이 다시 慢詞로 확대한 것들이다. 즉 花間詞의 사조를 그대로 사용한 것은 教坊曲에 기반한 4개, 唐曲 2개에 불과하다. 시간상으로 보면 柳永詞와 더 가까운 것이 花間詞였지만, 柳永詞는 오히려 教坊曲의 음악을 더 선호하였고, 또한 그보다는 宋代 당시 유행하던 음악을 즐겨 사용하였다.

15) “唐教坊曲名。……至宋柳永，則借舊曲名，別倚新聲，始有兩段一百八十七字，… …與唐詞小令體制，迥然各別。”宇野直人，《柳永論稿》，上海古籍出版社，1998，211쪽.

16) 柳永詞의 詞調 가운데 √〈女冠子〉, 〈訴衷情〉, √〈浪淘沙〉, √〈望遠行〉, √〈離別難〉, √〈臨江仙〉, 〈巫山一段雲〉, 〈清平樂〉, 〈木蘭花〉 9개의 詞調는 教坊曲에서 기원하여 花間詞를 거쳐 柳永詞에 전해진 것이고, √〈玉蝴蝶〉, 〈河傳〉, √〈應天長〉, 〈玉樓春〉 4개는 唐曲에 기반하여 花間詞를 거쳐 柳永詞에서도 창작된 것들이다. 이 중 柳永이 慢詞로 확대한 작품은 작품명 앞에 √표시가 된 것들이다.

결론적으로 花間詞는 음악적으로 보수적인 입장이었으며 새로운 사조의 활용에 소극적이었다. 이에 반해 柳永詞는 새로운 음악을 활용한 다양한 사조의 사용에 적극적이었고, 기존의 사조를 慢詞로 개편하여 새롭게 활용하였다. 따라서 花間詞와 柳永詞는 음악적인 면에서 상당한 차이를 보인다고 할 수 있으며, 이는 결국 작품의 문학적인 면의 변화도 수반하였을 것인데 그 내용은 다음 장에서 살펴보도록 하겠다.

Ⅲ. 花間詞와 柳永詞의 構造

花間詞와 柳永詞는 모두 燕樂을 기반으로 한 노래의 가사라는 공통점을 지니고 있지만, 구체적인 활용에서는 다음과 같은 차이가 있었던 것으로 보인다.

五代의 시는 급하고 北宋 성대하던 시절의 시는 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.¹⁷⁾

위 기록에 따르면 燕樂의 음절 변화로 인하여 花間詞와 柳永詞의 가사는 물론이고 전체적인 정서도 영향을 받았음을 알 수 있다.

주지하듯이 花間詞는 짧은 길이의 小令이 주조였고, 柳永詞는 장편의 慢詞가 다수를 차지한다. 花間詞는 전통적인 教坊曲의 詞調를 즐겨 사용했고, 柳永詞는 새로운 宋代 음악의 詞調를 적극 수용하였다. 이러한 작품 길이와 詞調의 차이는 작품을 창작하는 방법에서도 변화를 요구하였을 것

17) 沈曾植, 《菴閣瑣談》, “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》 권4, 中華書局, 1986, 3606쪽.

이다.

우선 여인의 외모와 그리움을 제재로 한 작품을 花間詞와 柳永詞에서 찾아 이러한 변화의 일단을 살펴보겠다.

보살만

작은 산 눈썹 문양 겹쳐 금빛 명멸하고
구름 같은 귀밑머리 눈 같은 뺨 덮으려 하네.
게으르게 일어나 눈썹 그리고
화장하며 머리를 천천히 빗는다.

머리에 꽃은 꽃 비녀 앞뒤 거울에 비추니
꽃 비녀와 얼굴이 서로 어우러진다.
새로 지은 비단 저고리에
쌍쌍이 금빛 저고새.¹⁸⁾

菩薩蠻 其一 溫庭筠
小山重疊金明滅，鬢雲欲度香飄雪。懶起畫蛾眉，弄妝梳洗遲。
照花前後鏡，花面交相映。新帖綉羅襦，雙雙金鷓鴣。

위 작품은 花間詞의 대표라 할 수 있는 溫庭筠의 〈菩薩蠻〉 첫 번째 작품이다. 우리가 花間詞라고 하면 바로 떠올리게 되는 바로 그 작품이다. 상하 양편 각 4구로 구성되며 2개의 仄韻과 2개의 平韻으로 운을 맞추게 되어 있다.

여인의 아름다운 모습을 그리고 있는 이 작품은 상편과 하편의 분위기가 우선 상반된다. 즉 상편에서는 눈썹 문양과 머리 모양이 엉망인 채 늦게 일어나 게으르게 치장하는 여인의 모습을 그리고 있다면, 하편은 꽃같이 예쁘게 단장한 여인이 거울을 마주하고 있기 때문이다.¹⁹⁾ 하지만 마치

18) 정태업 역주, 《花間集全譯》，세종출판사, 2003, 30-31쪽 참고. 이하 花間詞의 번역은 이 책의 도움을 많이 받음.

막 結句에 등장하는 쌍쌍의 금빛 저고새를 통해 이 여인의 게으른 아침이 무엇에 기인했는지 짐작할 수 있게 한다. 아마도 사랑하는 님과의 이별 때문에 모든 일에 시들했던 것이 아닐까 유추하게 되는 것이다. 물론 작품에서는 이를 솔직하게 드러내지 않으며, 여인의 여러 장식을 통해서 이를 간접적으로 전하고 있다.

花間詞의 전형인 이 작품은 장면의 빠른 전환을 통해 작가의 시상을 차례로 전달한다. 1, 2구는 가까운 근접 카메라로 눈썹과 귀밑머리에 초점을 맞추었다가, 3, 4구에서는 여인의 전체 모습을 보여주고 있다. 다시 하편에서는 단장한 여인의 전체 모습을 먼저 비추었다가, 마지막 2구에서는 여인의 비단 저고리, 다시 그 위를 수놓은 저고새 문양에 초점을 맞추며 전체 작품을 마무리하고 있어 상편과 하편의 서술이 역으로 대칭을 이루면서 빠르게 전환하는 것을 볼 수 있다.

이러한 전환은 앞서 언급한 화간사의 급박한 박자 운용의 실체를 보여주면서, 작품에서 감정 표현을 최대한 절제하고 묘사를 통해 작가의 의도를 전달하려는 전략으로 보인다. 즉 작가의 의도를 전하기 위해 독자에게 따라갈 징검다리를 하나씩 툭툭 던져주고, 독자는 이를 밟고 이동하면서 마지막 목표 지점에 도착하게 되는 것이다.

이러한 작품에 대한 이해를 돕기 위해 花間詞 후기 작가의 한 명인 顧夔의 〈虞美人〉이라는 작품을 살펴보겠다. 내용은 마찬가지로 여인의 모습을 묘사하는 가운데 감정을 담아내는 것이다.

우미인

새벽 피꼬리 울음에 사랑의 꿈 깨어나
 금빛 봉황 수놓인 주렴을 걷는다.
 어젯밤 화장에 여전히 술에서 막 깨어난 모습 있고

19) 〈菩薩蠻〉에 대한 자세한 감상은 夏承燾, 《唐宋詞欣賞》, 北京出版社, 2002, 31-32쪽.

머리 장식 게으르게 다듬으며 병풍에 기대니
아리따운 모습

복사꽃 같은 얼굴에 향단 화장 곱게 하고
비단 옷자락 가벼이 여민다.
좋은 시절 기다리나 다시 찾기 힘들고
푸른 정원 가득 버드나무 그림자 드리우는데
사랑을 저버렸네.

虞美人 其一

顧夔

曉鶯啼破相思夢，簾卷金泥鳳。宿妝猶在酒初醒，翠翹慵整倚雲屏、轉娉婷。
香檀細畫侵桃臉，羅袂輕輕斂。佳期堪恨再難尋，綠燕滿院柳成陰、負春心。

이 사조는 상하 양편이며, 각 편은 4구로 구성되어 2개의 仄韻과 2개의 平韻을 쓰고 있다. 처음 1구와 2구는 여인의 거처를 바라본 모습이다. 앵무새와 봉황의 등장이 예사롭지 않은 가운데 주렴을 걷고 등장한 여인의 모습을 자세히 관찰한 것이 3구와 4구이다. 다른 곳에 마음 쓸 곳이 있는 듯 게으르게 단장하고 있지만 여전히 아름다운 모습으로 마무리를 짓고 있다. 하편에서는 다시 마음을 가다듬고 정성껏 화장하고 예쁘게 차려입은 여인에 대한 묘사에 1구와 2구를 할애하고, 다시 3구와 4구에서는 아름다운 주위 경관에 대한 묘사로 천천히 이어지는데 역시 마지막 結句에서 이 모든 경치에도 불구하고 채워지지 않는 것이 바로 무엇인지 외마디 비명으로 표현하고 있다. 사랑의 마음을 저버린 것, 그것으로 인해 주위의 아름다운 경관도 아무 소용이 없고, 자신을 꾸밀 힘이 없으며 매일 밤 사랑의 꿈을 꾀는 상편의 내용이 자연스럽게 연결되는 것이다. 이 작품 역시 溫庭筠의 〈菩薩蠻〉처럼 상편과 하편의 구조가 역으로 대칭을 이루고 있는데, 溫庭筠의 작품보다는 감정의 표현이 적극적이라고 할 수 있다. 즉 사랑의 꿈을 꾀는 언급이나 좋은 시절을 다시 찾기 힘들다는 것, 특히 마지막에 春心이란 대목에서 나름 솔직한 감정을 드러냈다고 볼 수 있기 때

문이다. 상편 마지막에서 언급한 ‘아름다운 그녀’가 하편 마지막에서 ‘사랑을 잃고 괴로워한다’는 대비를 통해 여인의 안타까운 심정을 독자에게 강하게 전달하고 있다.

이 작품 역시 장면의 전환과 대비를 통해 시상을 전개하고 있다는 특징이 있으며, 여인의 모습과 주변 경관에 대한 묘사가 주를 이루고 있음을 확인할 수 있다. 절제를 통해 참았던 감정을 한 번에 터뜨리며 경물 묘사와 통일을 이루고 있다. 따라서 花間詞의 주요 작품들은 묘사를 위주로 하여 감정의 간접적인 표현을 시도하며, 묘사는 장면의 전환과 대비를 통해 그 효과를 극대화시킨다고 볼 수 있다.

이제 花間詞와의 비교를 위해 柳永詞의 작품 중 비슷한 제재의 작품을 한 수 살펴보도록 하겠다.

정풍과

봄이 왔어도 초목은 수심에 잠긴 듯하고
내 마음엔 그저 모든 것이 시들하다.
해님이 꽃 끝에 걸리고
앵무새 버들가지 사이를 나는데
나는 여태껏 이불 덮고 누워 있다.
화장도 지워지고 머리도 풀어진 채
종일토록 늘어져 치장하기도 귀찮다.
어이하나 박정한 사람 한 번 떠난 뒤로는
소식 한 자 없으니.

일찍이 이럴 줄 알았더라면
애초에 말고삐를 왜 묶어두지 않았던가.
그런 후에 글방에 난 창을 향하여
촉 지방의 채색 종이와 상아 붓을 가져다주고
글공부나 하라고 붙잡아 두는 건데,
날 버리지 못하도록 언제나 함께하면서

한가히 바느질거리 잡고 그이 곁에 짝할 것을.
 나와 함께 지내면서
 젊은 시절 허송하지 못하게 할 것을.

定風波

柳永

自春來、慘綠愁紅，芳心是事可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。暖
 酥消，膩雲禪。終日厭厭倦梳裹。無那。恨薄情一去，音書無箇。

早知恁麼，悔當初、不把雕鞍鎖。向雞窗、只與鸞箋象管，拘束教吟課。鎖
 相隨，莫拋躲。針線閒拈伴伊坐。和我。免使年少，光陰虛過。

이 작품의 詞調 〈定風波〉는 본래 唐 教坊曲에 속했던 것으로 62자의 小令이었지만, 柳永의 《樂章集》에서는 이를 慢詞로 개편하여 99자로 확대하였다. 상하 양편으로 구성되었는데, 상편은 6개의 仄韻을 사용하였고 하편은 7개의 仄韻을 사용하였다. 앞서 살펴보았듯이 詞에서 韻이라고 하는 것은 작품에서 하나의 의미 단위가 완결되는 의미를 갖는데, 柳永의 慢詞에서는 운과 운 사이의 거리가 먼 疏韻을 사용하여 작품 서술에 사용할 수 있는 공간을 확대하였고, 이러한 서술의 방식을 鋪敘라고 한다.

그런데 이렇게 鋪敘의 수법을 사용하여 서술 공간을 확보한 이유는 감정 표현을 위해서이다. 위 작품을 보면 상편의 처음 도입부터 화자의 감정을 솔직하게 표현하면서 시작하고 있다. 주변에서는 봄이 왔다고 난리지만 내가 보니 초목도 수심에 잠긴 듯하고 나 역시 모든 일이 손에 잡히지 않고 시들할 뿐이다. 해는 중천에 뜨고 앵무새 날아다녀도 나는 아직도 이불을 뒤집어쓰고 누워 있다. 당연히 화장은 뒷전 하루 종일 늘어져 아무 일도 하기 싫다. 이것이 모두 다 나를 떠난 뒤 소식 한 장 없는 박정한 그 남정네 때문이다. 여기까지가 상편의 내용이다. 앞서 花間詞 溫庭筠의 작품과 유사한 내용을 담고 있지만 화자의 마음을 자세하게 설명해주고 있다. 〈菩薩蠻〉에서는 도통 알 수 없었던 여인의 속마음을 그대로 읽어 내는 느낌, 마치 초능력이 생긴 듯하다. 〈菩薩蠻〉에서는 경물 묘사를 통해

간접적으로 살짝 들추어 보았던 여인의 마음이 <定風波>에서는 여인의 욕성을 통해 그대로 드러난다. 이것은 柳永詞에서 代言體의 수법을 활용하여 화자의 속마음을 옮겨 주었기 때문이다.

물론 상편에서도 경물을 묘사한 부분을 찾아보면 상당히 많이 눈에 들어온다. 봄이라는 계절, 초목과 해님, 꽃과 앵무새 그리고 상심에 잠긴 여인까지. 그렇지만 <菩薩蠻>처럼 경물 묘사만을 하고 있는 것이 아니라 화자의 담화 속에 경물 묘사가 섞여 등장함으로 인해서 경물 묘사와 감정 표현이 자연스럽게 융합되는 현상이 발생하는 것이다.

하편에서는 본격적으로 여인의 후회와 회한의 감정이 욕성을 통해 전달되고 있다. 이럴 줄 알았더라면 왜 진작 떠나지 못하게 말리지 못했단가, 말고빠라도 붙잡고 글방에서 글공부나 하라고 하는 건데, 나는 그 옆에서 바느질거리나 하면서 청춘의 좋은 시절을 함께 하는 것인데. 하지만 이미 그 사람은 떠나서 연락조차 없으니. 하편에서는 여인의 감정이 너무 격해 서인지 주위의 경물을 돌아볼 겨를조차 없다. 한번 시작한 하소연은 작품을 마칠 때까지 이어지고 있다. 柳永詞에서는 감정의 연속이라는 개념이 중요하게 대두된다. 슬픔의 감정이든 기쁨의 감정이든 작품의 처음부터 끝까지 유기적으로 연결되어 독자에게 전달될 수 있도록 한다는 것이다. 周邦彦의 사를 언급한 한 기록에 柳永詞를 언급한 대목이 있는데, 柳永詞의 특징을 엿볼 수 있어 아래에 인용한다.

周邦彦 사의 연원은 전적으로 柳永으로부터 나왔다. 감정을 펼쳐낸 것은 賦의 필법을 사용하였는데 순전히 屯田(柳永의 관직명인 屯田員外郎을 지칭)의 가법이다.²⁰⁾

여기서는 周邦彦詞와 柳永詞의 연원 관계를 지적한 것도 중요하지만,

20) “周詞淵源、全自柳出、其寫情用賦筆、純是屯田家法。” 蔡嵩雲, 『柯亭詞論』, 唐圭璋, 앞의 책, 권5, 4912쪽.

賦의 필법으로 감정을 펼쳐내는 것이 柳永詞의 특징이라는 것을 지적한 점이 주목된다. 즉 柳永詞는 감정 표현에 장점을 갖고 있는데, 감정의 세밀한 부분까지 빠짐없이 펼쳐내는 賦의 방법, 혹은 鋪敘의 방법을 사용한 것이 특징이라고 볼 수 있다. 이는 장면의 빠른 전환을 통한 경물 묘사에 특장을 지닌 花間詞와는 확실히 구별되며 어찌면 상반되는 특징이라고 볼 수 있겠다.

사랑하는 사람과의 이별은 항상 겪는 일이지만 언제나 가슴 아픈 일일 것이다. 花間詞와 柳永詞에서도 이에 관한 작품이 상당수 있다. 먼저 花間詞의 주요 작가 중 한 명인 孫光憲의 〈上行杯〉라는 작품이다.

상행배

이별의 배는 출렁이며 떠나려하는데
 포구에 이르러 벗과 이별을 하네.
 떠나는 님의 마음은 이 마음 같지 않구나.
 술잔 가득 따라 올리니
 가기들도 수심에 잠기고, 음악마저 흐느끼네.
 돌아서 이별할 때
 돛 그림자 사라지고
 강 물결만 눈보라 같네.

上行杯 其二

孫光憲

離棹逡巡欲動, 臨極浦、故人相送, 去住心情知不共,
 金船滿捧, 綺羅愁, 絲管咽, 回別, 帆影滅, 江浪如雪.

이 詞調는 單調로 구성된 38자의 짧은 작품이다. 8개의 仄韻을 사용하여 平韻과 仄韻을 함께 사용한 일반적인 正格에서는 벗어난 變格인데, 앞 부분은 이별하는 배경을 서술하고 있다면 뒷부분은 짧은 묘사의 나열을 통해 이별의 슬픔을 전하고 있다. 떠나는 이의 마음과 남는 이의 마음이 같지 않아서일까. 남는 이는 배가 떠나려 하는 작은 움직임도, 포구에 임

하여 이별하는 장면도 영 불편하기만 하다. 이 순간이 사실이 아니었으면. 하지만 정작 떠나는 이는 이런 마음을 아는지 모르는지. 마지막 이별의 전 송연이 시작되고, 술잔 가득 술을 따르고, 歌妓들의 노래를 뒤로 하고 배는 떠나갔는데, 배의 자취는 어느새 사라져 버리고 아득히 바라보이는 하늘가로는 내 마음인 듯한 파도가 눈보라처럼 밀어닥친다.

이 작품은 아마도 벼을 전송하는 자리에서 노래 불리지 않았을까 짐작되는데, 특히 후반부 여러 경물의 모습을 빠르게 나열하는 대목에 작가의 감정을 이입하였고 마지막 結句의 눈보라 같은 파도라는 대목에서 마음속 깊은 곳의 슬픔이 한꺼번에 터져 나오는 듯한 느낌을 받는다.

하지만 北宋에 들어 사회의 모든 계층을 대상으로 작품을 창작해야 하는 작가의 입장에서 경물 묘사를 통한 간접적인 감정 전달만으로는 부족한 감이 있었을 것이고, 당시 노래를 담당한 歌妓나 樂工들 역시 직접적으로 감정을 펼쳐서 표현하는 방식의 작품을 더 선호하였을 것으로 보인다. 花間詞가 문인과 귀족을 대상으로 한 함축적이고 간접적인 방식의 표현을 즐겼다면, 柳永詞는 민간계층을 포함한 사회 전체를 대상으로 서술적이고 직접적인 방식의 표현을 선호하였다.

이제 柳永詞의 대표작이면서 이별을 제재로 한 〈雨霖鈴〉을 살펴보기로 하자.

우림령

가을 매미는 애절하게 울고
장정에 해 저무는데
내리던 소낙비도 막 그쳤다.
성문 밖에서 송별연 하는 마음 심란하고
떠나기 아쉬워 머뭇거리는데
배는 출발을 재촉한다.
손잡고 눈물 어린 눈을 바라보며
끝내 말 한마디 못한 채 목이 맨다.

가야 할 천 리 길 안개 물길을 생각하자니
넓은 남쪽 하늘에 저녁 안개가 짙게도 깔려 있구나.

다정한 사람 예전부터 이별을 아파하거늘
더욱이 쓸쓸한 이 가을은 어떻게 견뎌낼 수 있으리오.
오늘 밤은 어느 곳에서 술이 깰까?
새벽바람 불고 희미한 달빛 아래 버들 언덕은 아닐는지.
이렇게 떠나면 해를 넘길 것이고
좋은 날씨 멋진 경치도 헛것이 될 터이니
그사이에 온갖 알뜰한 정이 생긴다 하여도
누구와 더불어 얘기한단 말인가.

雨霖鈴

柳永

寒蟬淒切. 對長亭晚, 驟雨初歇. 都門帳飲無緒, 留戀處, 蘭舟催發. 執手相看淚眼, 竟無語凝噎. 念去去, 千里煙波, 暮靄沈沈楚天闊.

多情自古傷離別. 更那堪、冷落清秋節. 今宵酒醒何處, 楊柳岸、曉風殘月. 此去經年, 應是良辰, 好景虛設. 便縱有、千種風情, 更與何人說.

이 작품은 103자의 상하편 雙調로 구성되었는데, 상편은 10구에 5개의 仄韻을 사용하였고 하편은 9구에 역시 5개의 仄韻을 사용하였다.

상편은 이별하는 곳에 대한 시간적, 공간적 정보를 제공하며 경물에 대한 묘사로 시작하고 있다. 차가운 가을 쓸쓸한 저녁, 소나기마저 뿌리고 갔는데 꼭 떠나야만 하는 것인지, 심란한 마음을 아랑곳하지 않고 배는 출발을 재촉한다. 떠나는 사람은 남는 이의 두 손을 잡고, 천천히 눈을 들어 바라보는데 어느새 눈에는 눈물이 맺혀있다. 가야 할 여정을 생각하면 걱정이 태산, 천리 뱃길에는 안개만 자욱하다.

하편은 이별에 대한 회한의 말들이 계속 이어진다. 쓸쓸한 가을에 이별의 아픔을 어떻게 견딜 수 있을지, 잠을 잔다고 해도 분명 새벽에 깨어 괴로워할 것이 분명하고, 계속되는 이별의 시간 속에서 아무리 좋은 경치를 대한다고 해도 사랑하는 사람이 곁에 없다면 부질없는 것이라는 한탄과

독백으로 노래는 이어진다. 특히 하편에서는 상상의 공간이 한 차례 등장할 뿐 모든 노래의 가사가 화자의 독백으로 채워져 있음이 주목된다.

이처럼 花間詞와 柳永詞는 작품의 길이는 물론이고 작품의 구성이 현저하게 다른 것을 확인할 수 있다. 즉 경물 묘사를 위주로 감정을 간접적으로 담아내는 花間詞와는 달리 柳永詞는 감정 표현을 직접적으로 펼쳐서 표현하는 특징을 지녔다. 또한 花間詞가 장면의 빠른 전환을 통하여 시상을 전달하였다면, 柳永詞는 감정을 물 흐르듯 전개하여 펼쳐내는 구조적 특징을 지녔다고 할 수 있을 것이다.

IV. 詞體 變化의 意味

모든 문학은 시대의 변화에 따라 변화하기 마련이다. 唐宋詞처럼 口語를 매개로 한 유행가의 가사라면 그 변화의 주기는 훨씬 더 짧을 수밖에 없을 것이다. 花間詞에서 柳永詞까지 적어도 한 세기 이상의 시간이 흐르는 동안 혼란스럽던 정치도 안정되고 경제도 발전하면서, 北宋에 접어들어서는 이전 花間詞와는 다른 새로운 노래를 찾게 되었다. 宋翔鳳의 《樂府餘論》에는 당시 상황에 관하여 다음과 같이 기록하고 있다.

慢詞는 아마도 宋仁宗 조에 흥기한 것 같다. 중원에 전쟁이 그치고 汴京이 변화해지자 歌臺舞席에서는 다투어 新聲을 지었다. 柳永은 실의에 빠진 채 마음 붙일 곳이 없어 방곡을 돌아다녔는데, 마침내 속된 언어를 모아 사에다 짜 넣음으로써 伎人들이 전습하기에 편리하도록 하니 당시 사람들을 일시에 감동시켜 사방으로 전파되었다. 그 뒤 東坡, 少遊, 山谷 등이 뒤를 이어 지어서 慢詞가 마침내 성황을 이루게 되었다.²¹⁾

21) “其慢詞蓋起宋仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞席，競賭新聲。耆卿失意無俚，流連坊曲，遂盡收俚俗語言，編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，散播四方。其後東坡少遊山谷輩，相繼有作，慢詞遂盛。” 같은 책, 권3, 2499쪽.

즉 北宋 초에는 새로운 노래, 新聲에 대한 수요가 늘어나면서 柳永과 같은 작가의 등장을 고대하였다. 예전에는 주로 왕실이나 사대부 집안 같은 공간에서 노래를 주로 찾았다면, 北宋 初에는 瓦舍와 勾欄같은 열린 공간에서 더 많은 노래를 필요로 하였다. 따라서 이 노래들은 그것을 즐기는 民間의 심미 취향이나 미학 관념으로부터 영향을 받았을 것이다.

또한 당시 노래를 부르던 歌妓들도 唐代에 비해 官妓의 비중은 줄고 私妓의 비중이 늘었으며, 가장 우수하고 유명한 歌妓는 궁정에 있지 않고 민간에 있었다고 한다.²²⁾ 이는 歌妓의 世俗化 경향이라고 볼 수 있는데, 官妓나 家妓가 부르는 노래에 비해 私妓가 부르는 노래의 영향력이 커졌음을 의미한다. 私妓들은 노래를 불러 그 인기에 따라 수익을 얻는 만큼 좋은 노래를 구하기 위한 경쟁이 치열했다. 이들은 다른 歌妓와의 경쟁에서 우위에 서기 위해 좋은 노래를 적극적으로 찾았고, 文人에게 작품을 구하는 경우도 많았다.²³⁾ 당시 기록을 보면 많은 樂工과 歌妓가 柳永에게 적극적으로 작품을 구한 것을 알 수 있다.

柳永이 선비로 지낼 때 술집을 많이 돌아다니며 노래 가사를 잘 지었다. 교방의 악공들이 매번 새로운 음악을 얻으면 반드시 유영을 찾아와 가사를 구하고서야 세상에 전해져 일시에 명성을 떨쳤다.²⁴⁾

결국 柳永詞가 花間詞와 다른 독특한 개성을 지니게 된 배경에는 이러한 당시의 시대적 배경이 녹아 있었다고 볼 수 있다. 물론 당시의 작가들이 모두 柳永처럼 새로운 노래의 창작에 나선 것은 아니므로 이점에 있어 柳永의 문학적 재능과 용기는 충분히 긍정되어야 할 것이다.

22) 李克, 〈宋代歌妓與宋詞的傳播〉, 《東北師範大學 碩士論文》, 2006, 7쪽.

23) ‘歌妓乞詞’에 관해서는 李劍亮, 《唐宋詞與唐宋歌妓制度》, 浙江大學出版社, 1999, 98-104쪽. 참고.

24) 葉夢得, 《避暑錄話·卷三》, “柳耆卿爲舉子時, 多游狹邪, 善爲歌詞. 教坊樂工每得新腔, 必求永爲詞. 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.

花間詞에서 柳永詞로의 詞體 變化를 통해 詞는 송대 사회가 함께 향유할 수 있는 시대의 문학 양식으로 도약할 수 있는 계기를 마련하였다는 점에서 매우 중요한 문학적 의미를 지닌다. 즉 唐五代에는 詞가 상당히 좁은 영역에서만 노래 불리고 전체 사회로까지 확대되지는 못했기 때문이다. 즉 민간에서 유행하던 鬪囂사 종류의 노래는 민간에서만 노래 불리고, 五代 시기에는 사대부라는 좁은 신분의 사람들만이 문인사를 창작했다면, 北宋 初 柳永의 손을 거치면서 詞는 왕실에서 민간까지 모든 계층의 사람들이 함께 노래 부를 수 있는 문학 양식이 되었다. 물론 이후 詞는 다양한 작가들의 손을 거치면서 다양한 변화를 겪지만, 花間詞에서 柳永詞를 거치는 이 시기만큼의 역동적인 변화는 경험하지 못하였다.²⁵⁾ 이 엄청난 변화의 시기에 새로운 음악이 등장하고, 새로운 詞調가 출현하며, 새로운 방식의 노래들이 나와 문학계를 풍성하게 만들고 후대 문학 발전에 큰 영향을 미친 것을 고려할 때 花間詞와 柳永詞의 문학사적 의미는 지대하다고 생각한다.

花間詞에서 柳永詞로의 詞體 變化에서 찾을 수 있는 또 하나의 문학적 의미는 표현 수법의 다양화이다. 唐五代 문인들이 새로운 詞라는 문학 장르를 수용하여 처음 창작할 때에는 아무래도 익숙한 齊言體 詩와 律詩의 형식에 영향을 받았을 것이다. 하지만 北宋 初 새로운 음악이 등장하면서 장단구 형식의 慢詞가 출현하고 새로운 방식의 창작법이 필요하게 되었다. 즉 장편으로 확장된 사의 편폭을 어떻게 채울 것인가, 솔직한 감정을 표현을 원하는 독자나 청자의 수요를 어떻게 만족시킬 것인가하는 문제는 이 시대 작가들이 맞닥뜨린 난제였을 것이다. 이때 柳永詞는 경물 묘사와 감정 표현을 융합시켜 효과적으로 감정을 전달할 수 있는 새로운 방법을 제시하였다.²⁶⁾ 이후 등장하는 작가들은 花間詞와 柳永詞라는 훌륭한 典範을

25) 吳熊和, 앞의 책, 4쪽. 唐五代에서 北宋까지는 詞調의 變動의 가장 활발한 시기였다.

26) 본고에 소개된 鋪敘의 수법은 柳永詞의 가장 기본적인 표현법임에 틀림이 없지만, 柳永詞에는 이 외에도 다양한 방법이 활용되었다. 예를 들어 화자의 대

통해 경물 묘사와 감정 표현을 자유롭게 전개할 수 있는 방법을 학습했다고 할 수 있다.

V. 결론

본고는 근래 詞體를 연구하는 학자들 사이에서 주요 詞體를 분류하면서 花間詞와 柳永詞를 하나의 범주로 취급하는 것에 대한 이의 제기로부터 출발하였다. 왜냐하면 花間詞와 柳永詞는 여러 가지 면에서 확연한 차이를 보이는 詞體라고 생각되었기 때문이다.

우선 이들의 차이는 詞調로 대표되는 음악적인 면에서 찾을 수 있었다. 花間詞는 전통적인 教坊曲을 사용한 詞調를 많이 사용하였고 당시 새로운 노래를 취한 것은 많지 않았다. 또한 詞調 당 작품수도 많아 새로운 노래보다는 익숙한 노래를 반복해서 창작하는 경향이 있었다. 이에 반해 柳永詞는 이전 시대 음악보다는 宋代의 새로운 음악에 기반한 詞調를 많이 사용하였고, 詞調 당 작품수도 상대적으로 적었다. 이를 통해 볼 때 花間詞는 음악적인 면에서 보수적인 경향을 보여주고, 柳永詞는 진보적인 면을 보인다고 하겠다.

다음으로 작품의 구조에 있어 花間詞는 짧은 편폭의 小令이 대다수인데, 경물 묘사를 위주로 하면서 빠른 장면 전환에 뛰어나다. 하지만 柳永詞는 장편의 慢詞가 다수인데, 鋪敘의 수법을 활용한 감정 표현에 뛰어나다. 따라서 花間詞와 柳永詞는 작품의 구조에서도 거의 상반된 특징을 보여준다고 하겠다.

이렇게 볼 때 花間詞와 柳永詞는 각각 독특한 개성을 지닌 詞體임이 분명하다. 花間詞는 화간사대로, 柳永詞는 유영사대로 독특한 개성을 지니고 있으며, 唐宋詞의 역사에서 각각의 자리를 차지할 충분한 자격이 있다고

화를 삽입하여 활용한 〈鬪百花〉, 〈錦堂春〉 같은 작품도 있고, 소설식 구성을 보여주는 〈長相思〉 등이 있다.

생각된다. 그러므로 이 둘을 무리하게 하나의 詞體로 통합하여 논의하는 것은 부적절해 보인다. 이 두 詞體를 하나로 통합하려는 시도는 아마도 詞體 유형을 단순화시켜 이론의 정합성을 높이려는 의도가 개입한 것으로 보여진다.

花間詞에서 柳永詞로 詞體가 변화하면서 唐宋詞는 한 시대를 대표할 수 있는 문학 양식으로 우뚝 설 수 있었다. 또한 이들이 개발한 다양한 표현 방식은 후대 시인들에게 좋은 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

이번 연구를 통해 갖게 된 詞體에 관심이 唐宋詞의 역사를 수놓고 있는 다양한 작가들의 개성적인 작품으로 이어져, 그들의 작품을 있는 그대로 읽고 그 가치를 인정해 줄 수 있는 계기가 되었으면 좋겠다.

< 참고문헌 >

- 정태업 역주, 《花間集全譯》, 세종출판사, 2003.
 차주환, 《中國詞文學論考》, 서울대학교출판부, 1982.
 唐圭璋 編, 《詞話叢編》, 中華書局, 1986.
 唐圭璋 編, 《全宋詞》, 中華書局, 1986.
 李劍亮, 《唐宋詞與唐宋歌妓制度》, 浙江大學出版社, 1999.
 李克, 〈宋代歌妓與宋詞的傳播〉, 《東北師範大學 碩士論文》, 2006.
 梁麗芳, 《柳永及其詞之研究》, 三聯書店, 1985.
 柳永 薛瑞生校註, 《樂章集校註》, 中華書局, 1994.
 木齋, 《走出古典》, 中國社會科學出版社, 2002.
 木齋, 《宋詞體演變史》, 中華書局, 2008.
 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.
 施議對, 《宋詞正體》, 澳門大學出版中心, 1996.
 施議對, 〈吳世昌與詞體結構論〉, 《文學遺產》, 2002.1.
 王兆鵬, 《唐宋詞史論》, 人民文學出版社, 2000.

- 吳藕汀 編, 《詞名索引》, 太平書局出版, 1966.
吳熊和, 《吳熊和詞學論集》, 杭州大學出版社, 1999.
夏承燾, 《唐宋詞欣賞》, 北京出版社, 2002.
趙崇祚 編, 李保民等 注評, 《花間集》, 上海古籍出版社, 2002.
宇野直人, 《柳永論稿》, 上海古籍出版社, 1998.

< Abstract >

This paper started by raising objections to treating Hua-jian-ci and Liu-yong-ci as one category, classifying the main Ci-ti among scholars studying the Ci-ti. This is because Hua-jian-ci and Liu-yong-ci were thought to be ci-ti that showed clear differences in many ways.

First of all, their differences could be found in terms of the musical aspects represented by the Ci-diao. Hua-jian-ci used a lot of traditional Jiao-fang songs and not many new songs were taken at the time. Also, there were many works per Ci-diao, so they tended to create familiar songs over and over again rather than new songs. On the other hand, Liu-yong-ci used a lot of new music of Song dynasty rather than the previous period, and the number of works per Ci-diao was relatively small. Based on this, Hua-jian-ci shows a tendency to be conservative in terms of music, and Liu-yong-ci shows a progressive aspect.

Next, in terms of the structure of the work, Hua-jian-ci is mostly a Xiao-ling of short-length, and is excellent at quickly changing scenes, focusing on scene descriptions. Liu-yong-ci, however, has a large number of long types, and is excellent at expressing emotions using the method of Pu-xu. Therefore, Hua-jian-ci and Liu-yong-ci show almost the opposite characteristics in the structure of the work. In this regard,

Hua-jian-ci and Liu-yong-ci are clearly Ci-ti's with unique personalities. Therefore, it seems inappropriate to discuss the two as a single Ci-ti. As the body changed from Hua-jian-ci to Liu-yong-ci, Tang-song-ci was able to stand tall as a literary style that could represent an era. In addition, the various expressions they developed had a good influence on future poet.

Key Words : 화간사(Hua-jian-ci), 유영사(Liu-yong-ci), 사체(Ci-ti),
사조(Ci-diao), 포서(Pu-xu), 당송사(Tang-song-ci)

