

趙令時 〈商調 蝶戀花〉의 문학사적 의미*

朴 泓 俊**

〈目 次〉

- | | |
|--------------------|------------------|
| I. 서론: 문학사의 새로운 섬 | III. 이야기가 다시 노래를 |
| II. 노래가 이야기를 만났을 때 | 만났을 때 |
| | IV. 나오면서 |

I. 서론: 문학사의 새로운 섬

趙令時の 〈商調 蝶戀花〉는 여러 가지 면에서 매우 특별한 작품이다. 작품의 구성, 노래와 이야기를 결합하는 방식 그리고 전달하는 이야기의 성격까지 매우 특별하다. 그리고 이러한 구성과 결합 방식, 이야기의 성격이 기존 작품에서 자연스럽게 연결되는 것이 아니어서 그 특별함이 더 두드러진다. 즉 문학사의 흐름에서 벗어나 갑자기 돌출된 느낌을 준다는 것이다. 중국 문학사에서 작품의 존재를 알 수는 있으나 작품의 유래나 그 성격에 대한 확실한 정보를 얻을 수 없어 이른바 ‘문학사의 섬’으로 불릴 수 있는 작품이 상당수 있는데,¹⁾ 조령치의 〈상조 접련화〉 역시 그런 작품들

* 이 연구는 2019년도 성신여자대학교 학술연구조성비를 지원받아 작성한 것이다.

** 성신여자대학교 중국어문·문화학과 교수

1) 서경호, 《중국문학의 발생과 그 변화의 궤적》, 문학과지성사, 2003. 245-249쪽과 296-299쪽. 《초사》와 〈공작동남비〉같은 작품을 예로 들 수 있다. 즉 《초사》는 그 이전 시적 전통에서 볼 수 없었던 개인적 감성을 특별한 시적 서사를 통해 전달하였다는 점에서, 〈공작동남비〉는 민가의 이야기 전달 방식

가운데 하나가 아닌가 생각된다.

〈商調 蝶戀花〉는 唐圭璋이 편찬한 《全宋詞》에 실려 있으므로 기본적으로는 노래의 가사인 宋詞이다. 그런데 〈商調 蝶戀花〉는 한 수로만 구성된 것이 아니라 12수의 작품이 연이어 있는 聯章體 작품이다. 또한 12수의 작품이 노래로 연결된 각각의 사이에 이야기가 삽입된 講唱의 구성을 보여준다. 즉 〈商調 蝶戀花〉는 일반적인 宋詞 작품과 구별된 鼓子詞에 속하고, 게다가 노래와 이야기가 결합한 특별한 구성을 갖추고 있어 그 특별함이 두드러진다.

〈商調 蝶戀花〉는 그 내용도 특별하다. 주지하듯이 〈商調 蝶戀花〉는 唐代 元稹의 傳奇小說 〈鶯鶯傳〉을 제재로 한 것이다. 〈앵앵전〉은 당대에 전기소설로 창작된 이후 여러 시대를 거치면서 다양한 장르로 개편되었다.²⁾ 대표적인 것으로 宋代 秦觀의 〈調笑轉踏〉과 毛滂의 〈調笑轉踏〉이 있고, 金代 董解元的 〈西廂記諸宮調〉가 있으며 가장 유명한 元代 王實甫의 〈西廂記〉가 있다. 趙令時의 〈商調 蝶戀花〉는 〈調笑轉踏〉과 〈西廂記諸宮調〉 사이에서 고자사의 형식으로 西廂 故事的 중간 교량 역할을 수행하였다. 문학사에서는 〈앵앵전〉에서 〈서상기제궁조〉를 거쳐 바로 〈서상기〉로 연결되는 작품의 진행을 주로 이야기하지만, 趙令時 〈商調 蝶戀花〉도 그 중간에서 특별한 역할을 수행한 것으로 보인다. 따라서 서상 고사의 전개 과정에서 〈商調 蝶戀花〉가 어떤 특별한 매개 역할을 수행했는지 살펴보는 것이 본고의 두 번째 내용이 될 것이다.

문학사의 변화를 포함하여 어떤 변화가 발생하기 위해서는 그것의 조짐이나 기미를 보여주는 어떤 현상이 미리 나타난다. 처음에는 그것이 너무 낮설어 다른 것과 구별되는 그 특별한 변화가 의아하게 생각되지만, 시간이 지나면서 점차 그 변화의 의미가 파악될 수 있을 것이다. 본 논문은 문학사에서 마치 하나의 섬처럼 외롭게 떠 있는 趙令時의 〈商調 蝶戀花〉가

속에 문인의 생각을 결합하여 시어의 확산을 이루었다는 점에서 주목된다.

- 2) 〈앵앵전〉에서 〈서상기〉에 이르는 다양한 변주에 관해서는 김학주, 〈鶯鶯傳으로부터 西廂記에 이르기까지〉, 《동아문화》 7집, 1967 참고.

보여주는 변화의 구체적인 양상은 무엇인지, 그리고 그 변화의 문학사적 의미가 무엇인지 살펴보고자 한다.

II. 노래가 이야기를 만났을 때

일반적으로 詞는 하나의 詞調에 한 수의 작품을 창작한다. 이러한 사조는 당시의 음악을 반영하여 작품의 字數와 平仄, 用韻 등이 정해져 있다. 따라서 작가들은 작품을 창작할 때의 환경이나 본인의 선호 등을 고려하여 詞調를 결정하고, 그에 맞는 가사를 창작하게 된다. 하지만 모든 작품의 사조를 다르게 선택하는 것은 아니고, 동일한 사조를 사용하여 여러 수의 작품을 창작하기도 한다. 예를 들어 蘇軾은 모두 319수의 송사 작품을 창작하였는데 여기에 사용된 詞調의 수는 76개이다. 이는 하나의 사조로 평균 4.2수의 작품을 창작한 것이다. 또한 蘇軾의 경우 〈浣溪沙〉라는 사조를 사용해서 모두 44수의 작품을 창작하였다. 이는 그의 전체 작품 중 약 13.7%에 해당하여 그 비중이 상당하다.³⁾ 그러나 하나의 사조로 여러 수의 작품을 창작했다고 해서 그 작품들이 서로 연결된 것은 아니다. 작가에게 익숙한 사조를 사용하여 그때그때 느껴지는 감흥이나 정서를 표현했을 뿐 작품들은 서로 독립적으로 존재한다.

그런데 宋詞 중에는 여러 수의 작품을 서로 연결하여 창작한 ‘聯章體’사가 존재한다.⁴⁾ 연결하는 작품의 수는 2수인 것도 있고, 10수인 것도, 12

3) 류종목, 《소식사연구》, 중문, 1993, 342-7쪽. 蘇軾의 경우는 宋代 다른 작가와 비교할 때 한 사조로 지은 작품이 비교적 많은 편이다. 참고로 晏殊는 평균 3.2수, 秦觀은 2수, 柳永은 1.6수, 周邦彥은 1.5수이다.

4) 聯章詞의 종류는 동일한 구절을 반복하여 사용하는 ‘重句聯章’, 동일한 형식을 갖춘 ‘定格聯章’, 서로 다른 사조로 하나의 주제를 노래한 ‘異調組詞’로 나눌 수 있다. 본고에서 살펴보는 鼓子詞는 重句聯章과 定格聯章이 결합된 형태이다. 叶曄, 〈演事與題畫: 詩曲交侵下的組詞類型及其形成〉, 《清華大學學報》, 2019.6. 110-6쪽.

수인 것도 있다. 이러한 연장체 사가 등장한 것은 한 수의 작품으로는 전달하려는 내용을 충분히 전달하지 못하기 때문일 것이다. 鼓子詞의 역시 이렇게 만들어진 연장체 사 중의 하나이다.

현재까지의 鼓子詞 연구를 종합해 보면,⁵⁾ 鼓子詞는 상층 문인들이 연회에서 부를 목적으로 창작한 연장체 작품으로 동일한 사조를 반복하여 주로 景物 묘사나 節氣 혹은 月令에 따른 風俗을 노래한 작품이다.⁶⁾ 북을 기본 악기로 삼고 현악기를 보조로 사용하였는데 일정한 규모를 갖춘 악대가 함께 공연한 소규모 밴드와 같은 음악 문학이 아닌가 생각된다.⁷⁾

鼓子詞에 대한 이러한 정의가 조심스러운 것은 학계의 논의가 아직 완전히 일치하지 않기 때문일 것이다. 즉 학자에 따라서는 고자사를 樂曲의 일종으로 보는 경우도 있고, 講唱의 한 종류로 보는 경우도 있다.⁸⁾ 그런데

- 5) 국내 학계의 鼓子詞에 대한 연구는 그리 활발한 편이 아니다. 鼓子詞에 대한 학술 논문은 찾기 어렵고, 諸宮調를 주제로 한 학위논문(김우석, 《諸宮調研究》, 서울대 박사논문, 1995)에 일부 관련 내용이 정리되어 있다. 최근 필자가 작성한 줄고, 〈鼓子詞의 分類와 그 文學史的 意味〉(2022.2)가 이 분야 연구의 마중물이 될 수 있기를 기대한다. 중국에서의 연구도 다른 분야에 비하면 그렇게 활발한 편은 아니어서 于天池, 〈宋代文人說唱伎藝鼓子詞〉(1999.5)와 〈論宋代鼓子詞〉(1999.12) 그리고 鄭有善, 〈鼓子詞是否說唱伎藝〉(2005.3)라는 논문이 비교적 이른 연구이다. 또한 〈商調 蝶戀花〉에 대한 연구로는 王作良, 〈趙令畤鼓子詞商調蝶戀花簡論〉(2004.6)과 駱曉倩, 〈西廂故事流變的津梁—論趙令畤鼓子詞商調蝶戀花〉(2008.7)가 있다. 기타 논문들은 주로 話本의 입장에서 〈商調 蝶戀花〉의 講唱式 構成을 강조하였는데, 본고는 宋詞의 음악문학 확장이라는 관점에서 鼓子詞를 검토하고자 한다.
- 6) 鼓子詞가 본래 上流 階層 文人들이 참여한 演藝였다는 점에서 일반적인 民間의 演藝와는 차별성을 지닌다고 하겠다. 鄭有善, 〈鼓子詞是否說唱伎藝〉, 《常州工學院學報》, 2005.1. 74쪽.
- 7) 鼓子詞는 大曲이나 曲破보다는 규모가 작고 小唱보다는 규모가 큰 중간 규모의 연출로 보인다. 于天池, 〈論宋代鼓子詞〉, 《海南師範大學學報》, 1999.12. 18쪽.
- 8) 鼓子詞를 하나의 樂曲으로 간주한 학자로는 王國維를 들 수 있다. 그는 《宋元戲曲考》에서 한 곡조를 반복하여 하나의 이야기를 읊었고, 노래만 불렀지 춤은 추지 않았다고 하여 鼓子詞를 宋詞에서 변화를 시도한 소형 樂曲으로 파악하였다.(王國維 지음, 오수경 옮김, 《송원희곡고 역주》, 소명출판, 2014, 183-4쪽.) 그런가 하면 鄭振鐸은 鼓子詞를 變文의 영향을 받아 생겨난 새로

이러한 논의는 때로 연구자들에게 착시 현상을 주어 마치 鼓子詞가 樂曲과 講唱, 이 두 종류 사이에 존재했다는 인상을 주기 십상이다. 하지만 현존하는 鼓子詞 작품을 고찰해 보면 이러한 인식은 재고할 필요가 있다. 즉 현재 남아 있는 鼓子詞는 모두 22종 180수이다.⁹⁾ 22종의 작품 중 樂曲으로 분류할 수 있는 작품이 모두 21종이고, 講唱으로 볼 수 있는 작품은 단 1종 趙令時の 〈商調 蝶戀花〉가 유일하다. 어떻게 단 1종의 작품이 講唱類 鼓子詞를 대표하고, 이를 통해 鼓子詞 천하를 양분할 수 있다는 말인가?

물론 이후 문학에 미친 영향을 고려할 때 강창류 고자사의 중요성을 부인하기는 어렵다. 필자 또한 이러한 중요성에 착안하여 본고의 집필을 시도하고 있지만, 문학사적 사실을 그대로 인정한 위에서 그 가치를 논해도 충분하다고 생각한다. 오히려 악곡류가 주도하는 상황 속에서 새로운 길을 모색하였다는 점이 趙令時 작품의 가치를 더 부각시키는 길이라고 여겨진다.

鼓子詞의 창작은 대략 北宋 仁宗 때부터 시작되어 南宋 初까지 이어졌다. 그런데 鼓子詞 작품의 흐름은 樂曲類에서 출발하여 중간에 講唱類 작품이 잠시 선을 보였다가 다시 樂曲類로 선회하여 진행하였다. 정확히 어떤 이유로 악곡류 작품의 흐름 속에서 강창류 작품이 창작되었는지는 알 수 없다. 다만 趙令時 본인의 특수한 상황이나 경험이 이러한 작품의 창작을 유도했을 것으로 짐작할 수 있을 뿐이다.

趙令時の 〈商調 蝶戀花〉 첫머리를 보면 작품을 창작하게 된 이유를 밝히고 있는데, 이를 통해 당시의 상황을 짐작할 수 있다.

운 문체라고 인식하였다.(鄭振鐸, 《鄭振鐸說俗文學》, 上海古籍出版社, 2000, 282쪽.)

9) 鼓子詞 작품 일람은 줄고, 앞의 논문, 26-7쪽. 고자사 중 가장 이른 작품은 歐陽修(1007~1073)에 의해 창작된 〈探桑子〉 10수 1종과 〈漁家傲〉 12수 2종이다. 趙令時(1061~1134)는 蘇軾의 문인인 점을 감안하면 歐陽修보다 뒤에 출생한 것은 분명해 보인다. 趙令時 이후로 王庭珪, 李子正, 洪適, 呂渭老, 張掄, 姚述堯 같은 작가들이 차례로 등장하여 고자사 작품을 창작하였다.

지금 사대부들은 그윽한 일을 지극히 이야기하고 기이한 것을 찾아 특이한 일들을 적고 있는데, 이것(元稹의 《鶯鶯傳》)을 들어 아름다운 이야기라고 여기지 않는 자가 없다. 연예에 종사하는 여인들에 이르면 모두 그 대강을 이야기할 수 있으면서도, 그것이 음률과 결합하지 않아서 노래로 전파되지 못하고 악기로 연주될 수 없음을 애석해하였다. 호사 군자들은 거나하게 취해 흥이 올랐을 때 그 이야기를 한번 듣고 싶어 하지만, 어떤 것은 말단을 들어 근본을 잊기도 하고, 어떤 것은 대강만 기록하고 끝까지 이르지 못한 것도 있으니, 이것이 우리가 함께 한스럽게 여기는 점이었다.¹⁰⁾

윗글을 통해 당시 〈앵앵전〉 이야기는 문인이나 민간인 할 것 없이 두루 좋아하여 널리 전파되었음을 알 수 있다. 하지만 본래 소설이었던 이야기에 음악을 덧입히지 못하여 노래를 부르던 예인들이 이를 안타깝게 생각하였고, 이야기로 전파되는 것들은 온전하지 못하여 지엽적인 것만 기록하거나 대강만 전하고 있어 한스럽다고 하였다. 따라서 〈商調 蝶戀花〉를 창작한 이유는 이야기만 전하는 〈앵앵전〉에 음악을 덧입혀서 예인들의演唱에 도움을 주려는 목적이 하나 있었고, 다른 하나는 〈앵앵전〉 이야기의 전말을 온전하게 기록하여 제대로 전하려는 것이었음을 알 수 있다.

특히 민간 예인의 필요에 호응하여 음악을 결합시킨 작품을 창작하게 되었다는 언급은 강창류 고자사의 등장과 관련하여 큰 시사점을 던져준다. 즉 상류 문인들의 전유였던 鼓子詞 작품의 성격이 악곡류에서 강창류로 변화된 것에는 민간 문화에 대한 접촉과 그 유인에 호응한 문인의 역할이 있었음을 알 수 있기 때문이다.

〈商調 蝶戀花〉 구성은 樂曲類 鼓子詞와의 비교를 통해 그 차이를 분명히 알 수 있다.¹¹⁾ 즉 樂曲類 鼓子詞는 어떤 경물의 모습을 다양한 시간의

10) 唐圭璋 編, 《全宋詞》, 中華書局, 1986, 491-2쪽. “至今士大夫極談幽玄, 訪奇述異, 無不舉此以爲美話. 至於娼優女子, 皆能調說大略. 惜乎不被之以音律, 故不能播之聲樂, 形之管絃. 好事君子極飲肆歡之際, 願欲一聽其說, 或舉其末而忘其本, 或紀其略而不及終其篇, 此吾曹之所共恨者也.”

11) 鼓子詞의 종류와 특징에 대해서는 줄고, 앞의 논문, 30-31쪽. 이 논문에서는 주로 악곡류와 강창류 고자사의 대비에 주목하였다. 본 논문은 이러한 기준

흐름을 통해 살펴보거나, 일년 12달 달마다 변하는 경물의 모습을 묘사하는 방식을 취하고 있다. 예를 들어 歐陽修의 〈採桑子〉는 潁州 西湖의 아름다운 경물을 다양한 시간과 관점에서 묘사한 것인데, 봄날 비 내린 뒤 온갖 꽃이 활짝 피었을 때의 모습이거나 혹은 저녁 무렵 낙조가 내려 고요한 수면을 마주할 때의 모습과 같이 다양한 시간 속에서 서호를 즐기는 시인의 느낌을 감각적으로 그리고 있다.¹²⁾ 따라서 이 작품은 노래들 간에 서로 논리적인 인과관계를 맺을 필요가 없으며, 앞뒤의 작품이 서로 연결되어 하나의 이야기를 전개하고 있는 것도 아니다. 결국 이 작품은 횡적으로 연결된 병렬 구성을 하고 있다고 볼 수 있다. 이는 마치 1년 12달 풍경 사진이 서로 연결된 달력을 연상시킨다. 각각의 사진은 하나의 풍경이나 주제로 연결되었다고 하겠지만, 앞뒤의 사진이 어떤 스토리나 맥락을 형성하지는 않기 때문이다.

이에 반해서 〈商調 蝶戀花〉는 〈鶯鶯傳〉과 같이 하나의 완결된 이야기를 들려준다. 趙令時가 서두에서 말한 것처럼 ‘대강만 기록하고 끝까지 이르지 못하는’ 이야기가 아니라, 처음부터 끝까지 온전한 이야기를 전달하는 것이다. 따라서 〈商調 蝶戀花〉는 각각의 노래들이 서로 긴밀하게 연결되어 있다는 특징이 있다. 이것은 노래들이 종적으로 연결된 직렬적인 구성이라고 할 수 있다. 이는 마치 캠코더를 활용하여 동영상상을 촬영하는 것으로 비유할 수 있을 것이다. 앞뒤의 장면이 서로 연결되어 하나의 스토리를 완성하는 것처럼, 鼓子詞의 노래들이 서로 연결되어 西廂 故事を 전해 주고 있기 때문이다.

그렇지만 〈商調 蝶戀花〉와 樂曲類 鼓子詞의 결정적인 차이는 아무래도 이야기, 즉 산문의 삽입일 것이다. 노래만으로 연결된 악곡류 고자사와는 달리 〈商調 蝶戀花〉는 노래와 노래 사이에 이야기의 전개를 알려주는 산문이 삽입되어 있다. 당시의 공연 상황을 생각해보면, 이러한 연출 방식은

성과를 바탕으로 강창류 고자사의 대표인 〈商調 蝶戀花〉의 특별함에 주목하였다.

12) 唐圭璋 編, 앞의 책, 121-2쪽.

공연에 재미를 더했을 것으로 보인다. 〈商調 蝶戀花〉의 경우 이 산문 부분은 〈앵앵전〉의 원문을 그대로 사용하거나, 축약하여 사용한 것이었다.

이제 한가한 날에 그 글을 상세히 보고 번잡하고 외설스러운 내용은 덜 어내어 10장으로 나누었다. 매 장의 아래에는 노래 가사를 붙였다. 혹은 그 문장을 완전히 따온 것도 있고, 혹은 다만 그 의미를 취한 것도 있다. 그리고 따로 노래 한 곡을 지어서 이야기 앞에 실었는데 이는 전편의 뜻을 미리 서술한 것이다.¹³⁾

趙令畤는 〈앵앵전〉의 내용을 대략 10부분으로 나눈 뒤, 그 아래에 노래를 지어 붙였다. 그리고 산문 부분은 〈앵앵전〉의 내용을 활용하여 그렇게 공을 들이지 않았고, 운문의 창작에 전념하였음을 알 수 있다. 산문 부분은 노래 감상 전에 대강의 이야기를 미리 들려줌으로써 노래의 감상에 도움을 주는 것이었다. 동일한 내용을 처음에는 산문으로 들려주어 줄거리를 알게 하고, 다음에는 서정적인 노래로 감정을 끌어올리며 작품의 정서를 전달한다. 즉 〈商調 蝶戀花〉에서의 산문과 운문은 비슷한 비중으로 역할을 담당하는 것이 아니라, 산문 부분이 운문의 보조 역할을 담당하고 있는 것이다. 趙令畤가 본래 宋詞의 작가라는 사실과 鼓子詞가 본래 宋詞의 聯章體 작품이라는 점 등을 고려할 때 〈商調 蝶戀花〉 내부의 이러한 역할 구도는 매우 자연스럽게 보인다.

노래가 이야기를 만났을 때 어떤 일이 일어나는가? 노래만 존재했을 때는 횡으로 연결되어 느슨한 연결을 보여주었지만, 이야기가 들어왔을 때 노래는 이야기를 따라 종으로 연결되며 긴밀한 구성을 보여준다, 앞의 노래와 뒤의 노래는 이야기 흐름을 따라 맥락을 형성하며 분명한 선후 관계를 이룬다. 그리고 이야기는 노래와 노래 사이에 들어와 마치 집착체처럼 노래와 밀접한 관계를 형성하며 노래의 감정을 부각시키는 역할을 담당한

13) 같은 책, 492쪽. “今於暇日，詳觀其文，略其煩褻，分之爲十章。每章之下，屬之以詞，或全撫其文，或止取其意，又別爲一曲，載之傳前，先敘前(全의 오자인 듯)篇之義。”

다. 이것이 우리가 〈商調 蝶戀花〉의 구성을 보면서 알게 된 사실이다.

Ⅲ. 이야기가 다시 노래를 만났을 때

우리는 宋詞를 주로 詩歌의 한 지류로만 인식하고 있지만, 송사는 音樂과 口語 그리고 歌妓를 바탕으로 한 일종의 공연 예술로 다양한 변화를 겪었던 것으로 보인다. 즉 宋詞는 음악의 가사로서 당시 음악의 변화에 민감하게 반응하였고, 口語를 활용한 통속 문학으로서 새로운 언어를 시가에 활용하였으며, 歌妓의 演唱을 통해 무대 예술로서 다양한 변화를 추구하였던 것이다.

앞 장에서 宋詞의 변화 속에서 鼓子詞가 이루어졌고, 鼓子詞의 변화를 통해 〈商調 蝶戀花〉가 만들어졌음을 확인하였다. 노래가 이야기를 만났을 때 노래는 종으로 늘어서면서 긴밀한 구성으로 서사에 적합한 구조로 조정되었다. 그런데 이 구성은 일반적인 서사 구조가 아니라, 抒情을 표현하는 노래들이 연결된 특수한 서사 구조이다. 즉 일반적인 소설이나 서사물의 구조와는 다른 방식으로 연결되어 극적인 효과를 추구한다는 것이다. 특히 鼓子詞는 소규모의 악단 구성을 갖추고 있었으므로 악기를 통한 노래의 演唱은 물론이고 이야기의 口述, 나아가서는 간단한 춤과 같은 가무의 연출도 가능했을 것이다.

〈商調 蝶戀花〉는 우선 〈鶯鶯傳〉 이야기의 재배열을 통해 노래가 들어갈 적합한 위치를 선정하였다. 〈商調 蝶戀花〉에는 모두 12수의 노래가 있는데, 가장 앞과 뒤의 노래는 작품의 소개와 총론에 해당하는 것이어서 〈앵앵전〉의 원래 이야기가 직접 사용되지는 않았다. 제 2수부터 제 11수까지 나머지 10수의 노래들 앞에는 〈앵앵전〉 이야기의 일부가 삽입되어 있는데, 때로는 원문을 그대로 사용하였고, 때로는 필요한 부분을 축약하여 사용하였다. 삽입된 이야기의 분량은 각각의 노래마다 달라서 장단의

차이가 존재한다. 따라서 〈商調 蝶戀花〉 속 ‘앵앵전’ 이야기는 강약의 템포를 따라 분량이 조절되며 진행되었다고 할 수 있다.

예를 들어 제 2수(錦額重簾深幾許)는 본격적인 이야기의 출발로 鶯鶯이 張生에게 처음 모습을 드러내는 장면인데 앵앵의 수줍어하며 원망하는 모습이 감각적으로 그려져 있다. 노래 앞에 삽입된 〈앵앵전〉의 산문 부분은 이들이 만나기까지의 과정을 상세히 소개하고 있어서 편폭이 상당하다. 하지만 노래는 그러한 복잡한 이야기는 대폭 생략한 채 앵앵의 수줍고 불편한 감정을 표현하고 있을 뿐이다.

그런가 하면 제 4수(庭院黃昏春雨霽)는 장생의 편지에 대한 앵앵의 답장이 소개되고, 거기에 쓰여진 絶句 한 수가 노래로 불리고 있다. 이 부분의 산문과 노래의 분량은 거의 비슷하며, 산문의 내용 또한 흥남을 통해 앵앵의 편지가 장생에게 전달되는 줄거리이다. 노래의 경우 상단은 장생이 괴로운 중에 편지를 받고 기뻐하는 내용을 담았고, 하단은 答詩를 활용하여 앵앵이 西廂에서 초초하게 기다리는 내용을 노래하였다.

그렇다면 〈商調 蝶戀花〉 속 이야기는 왜 〈앵앵전〉 이야기의 속도와는 다르게 진행되면서 노래가 배열되어 있는 것일까? 노래를 배치한 장면에는 뭔가 특별한 것이 있지 않을까? 노래가 불린 장면을 자세히 검토해보면, 노래들은 〈앵앵전〉 이야기에서 감정적 고조가 일어나는 장면을 포착하여 이를 표현하였음을 알 수 있다. 특히 노래는 주인공인 앵앵과 장생의 감정을 따라 극적인 전개를 보여주고 있다.

	첫 구	내 용	감 정
제2수	錦額重簾深幾許	첫 상견례	수줍음
제3수	懊惱嬌痴情未慣	장생의 고뇌	고뇌
제4수	庭院黃昏春雨霽	앵앵의 편지	기대
제5수	屈指幽期惟恐誤	만남의 무산	실망
제6수	數夕孤眠如度歲	만남(동침)	걱정

	첫 구	내 용	감 정
제7수	一夢行雲還暫阻	만남 후 이별	슬픔
제8수	碧沼鴛鴦交頸舞	장생의 장안행	슬픔
제9수	別後想思心目亂	앵앵의 편지	그리움
제10수	尺素重重封錦字	앵앵의 당부	상심
제11수	夢覺高唐雲雨散	만남의 거부	상심

위 표에서 확인할 수 있듯이 〈앵앵전〉 이야기를 바탕으로 한 10수의 노래들은 모두 장생과 앵앵의 만남과 이별을 중심으로 구성되어 있다. 특히 제 6수까지의 노래들은 모두 만남(동침)이 이루어지기까지 장생의 설레임과 고뇌, 기대와 실망을 제재로 한 것들이다. 그런가 하면 제 6수 이후의 노래들은 만남 이후 장생의 과거시힘으로 이별하게 된 앵앵의 슬픔과 그리움, 상심을 노래한 것들이다. 이처럼 인물의 감정 기복에 따라 배치된 노래들은 이야기의 진행을 적절히 조절하며 작품의 감상 효과를 배가시키는 역할을 하고 있다.

또한 10수의 노래들은 각각 배치된 위치에 따라서 노래의 주체가 정해져 있다. 즉 앞서 언급한 대로 제 6수까지의 노래는 주로 장생의 입장에서 노래가 진행되며, 제 6수 이후는 앵앵의 입장에서 노래가 전개된다. 이는 물론 이야기의 흐름에 있어 전반부는 장생이 주체가 되고, 후반부는 앵앵이 주체가 되기 때문일 것이다. 장생이 주체가 되어 노래하는 작품 중 제 5수의 내용을 한 번 살펴보자.

그윽한 만남 손꼽아 보며 혹시 틀린 것은 아닐까?
 때는 마침 봄밤, 밝은 달 환한 보름인데
 붉은 그림자 담장 누르고 꽃이 뽀뽀한 곳
 꽃그늘 드리운 저기가 바로 도화원 가는 길이네.

난초가 견고하고 금석이 굳다고 말하지 말게.

소매를 걷고 부드러운 목소리로
 도도하게 재주 많은 사람 책망하니
 슬픈 마음 빈손으로 돌아서며 누구와 더불어 이야기할까.
 다만 아침 구름으로 변화여야 할 것인데.¹⁴⁾

제 5수는 장생이 앵앵의 편지를 받고 기쁜 마음에 담장을 넘어갔지만, 오히려 앵앵의 일장 훈시를 듣고 씁쓸하게 돌아오는 내용이다. 상단은 앵앵의 편지 내용을 따라 장생이 보름날 담장을 넘어가면서 이제 좋은 일이 기다리고 있을 것이라고 기대하는 것이고, 하단은 장생이 앵앵의 차가운 훈시를 듣고 만남이 무산된 채 돌아오며 실망하는 내용을 노래한 것이다. 이 노래는 전체가 장생을 중심으로 하여 그의 기대하는 마음과 실망하는 마음을 교차하면서 극적인 효과를 추구하고 있다.

그런가 하면 제 9수는 앵앵이 화자가 되어 노래한 것이다. 과거시험을 위해 장안으로 떠난 장생과의 인연이 이어질 수 없음을 깨달은 앵앵은 장생에게 눈물의 편지를 보낸다. 그동안 장생에게 마음을 드러내지 못했던 앵앵이 이제 편지를 빌어 솔직하게 속마음을 털어놓고 있다. 꿈속에서 만난 잠시의 시간에 위안을 삼아 보지만, 꿈마저 서둘러 깨는 바람에 허전한 마음은 더욱 커지게 된다.

헤어진 후 그리움에 마음 심란한데
 갑자기 좋은 소식 남쪽 오는 제비에게 부치셨네.
 꽃종이와 눈물 두루마리에
 마음 가늘게 적어 그대에게 보이네.

홀로 잠드는 긴긴 밤 시름 풀 길 없는데
 꿈속에서 희미한 모습 잠시 평상시를 보는 것 같네.
 밀회 끝나기도 전에 정신이 드니

14) 唐圭璋, 앞의 책, 493쪽. 제5수 “屈指幽期惟恐誤。恰到春宵，明月當三五。紅影壓牆花密處。花陰便是桃源路。不謂蘭誠金石固。斂袂怡聲，恣把多才數。惆悵空回誰共語。只應化作朝雲去。”

반쪽 이불은 따뜻한데 사람 여전히 아득해라.¹⁵⁾

그렇지만 〈商調 蝶戀花〉의 노래 중에서 압권은 아무래도 장생과 앵앵, 두 사람의 화자가 함께 등장하여 번갈아 노래를 부르는 대목이 아닌가 싶다.¹⁶⁾ 제 4수와 제 7수의 노래가 이러한 방식을 보여준다.

먼저 제 4수는 상단에서는 흥낭이 전해준 앵앵의 편지를 받고 장생이 기뻐하는 내용을 노래하였고, 하단에서는 앵앵이 잠 못 들며 장생이 오기만을 기다리는 내용으로 되어 있다.

정원에 황혼이 들며 봄비 막 개었다.
한 가닥 깊은 마음
백 가닥으로 갈라져 어지러운데.
파랑새 갑자기 찾아와 기쁜 소식 알려주니
편지에는 어느 정도 받아줄 뜻이 있는 듯.

달님 기다리며 서상에서 잠 못 드는데
주렴 그림자 달빛에 흔들리고
붉은 문은 여전히 게으르게 닫혀있네.
꽃 움직이며 담장을 스쳐 꽃반침 떨어지니
분명 님이 오셨나 보다.¹⁷⁾

그런가 하면 제 7수는 장생과 앵앵의 만남과 이별에 관한 내용이다. 첫

15) 같은 책, 495쪽. 제 9수 “別後相思心目亂. 不謂芳音, 忽寄南來雁. 却寫花牋和淚卷. 細書方寸教伊看. 獨寐良宵無計遣. 夢裏依稀, 暫若尋常見. 幽會未終魂已斷. 半衾如暖人猶遠.”

16) 宋詞의 화자에 관해서는 연구자의 관점에 따라 다양한 견해가 존재할 수 있다. 필자는 宋詞가 당시 代言體의 특징을 지닌 공연물이었다는 관점이지만, 3인칭 전지적 작가시점으로 볼 수 있다고 주장하는 연구자도 있다. 이 문제는 여전히 논란의 여지가 있어 각주에 밝혀 독자의 질정을 기대하는 바이다.

17) 같은 책, 493쪽. 제 4수 “庭院黃昏春雨霽. 一縷深心, 百種成牽繫. 青翼驀然來報喜. 魚箋微有相容意. 待月西廂人不寐. 簾影搖光, 朱戶猶慵閉. 花動拂牆紅萼墜. 分明疑是情人至.”

만남 이후 10여 일간 아무 소식이 없자 장생은 초초한 마음에 ‘會眞詩’ 30운을 짓는 중 홍낭이 방문하였을 때 미처 완성하지 못한 시를 앵앵에게 전달한다. 이후 두 사람은 다시 만나 한 달의 시간 동안 西廂에서 꿈같은 시간을 보내게 되지만, 마침내 장생은 과거를 위해 장안으로 떠나게 된다. 앵앵은 슬픈 얼굴빛을 보이지만 아무 말 없이 장생을 보낸다.¹⁸⁾ 제 7수의 상단에서는 장생의 입장에서 난관을 극복하고 다시 만남을 시작하게 된 것에 대한 기쁨을 표현하였고, 하단에서는 앵앵의 입장에서 다시 만남의 기쁨을 누리기도 전에 장생과 이별하게 된 아쉬움과 슬픔을 표현하고 있다.

한 바탕 구름같은 꿈을 꾸고 다시 잠시 막혀 버렸네.
깊은 진정을 가득 담아
새로운 시구를 지어 본다.
다행히 파란 난새 있어 빈번한 부탁을 들어주니
좋은 밤 지금부터는 헛되이 보내지 않으리.

두 사람 마음 서로 좋아 아침 다시 저녁인데
하지만 낭군의 말채찍이
잠시 장안 가는 길을 가리키네.
사람 마음 크게 움직이며 근심 원망하는 것은
이별의 마음으로 한껏 안고도 끝내 말을 못하는 것이지.¹⁹⁾

〈商調 蝶戀花〉는 장생과 앵앵의 사랑 이야기이므로 그들이 중심이 되어 노래를 전개하는 것이 자연스럽다. 또한 지금의 전개처럼 만나기 이전의 좌절과 기대에 관한 내용은 장생이 맡고, 만남 이후 이별과 상심에 관한 내용은 앵앵이 맡는 것이 자연스럽다. 하지만 장생이나 앵앵, 한 인물만이

18) 〈鶯鶯傳〉의 구체적인 내용에 관해서는 김종군 편역, 《중국전기소설선》, 박이정, 2005. 55-73쪽 참고.

19) 같은 책, 494쪽. 제 7수 “一夢行雲還暫阻，盡把深誠，綴作新詩句。幸有青鸞堪密付，良宵從此無虛度，兩意相歡朝又暮，爭奈郎鞭，暫指長安路，最是動人愁怨處，離情盈抱終無語。”

노래를 전적으로 부르는 것보다는 두 인물이 함께 등장하여 노래를 부른다면 재미와 감동이 더할 것이다. 작품의 상단과 하단에 화자를 별도로 두는 방식은 柳永의 〈憶帝京〉에서도 그 유래를 찾아볼 수 있다.

얇은 이불 작은 베개 서늘한 날씨에
 느닷없이 이별의 맛을 알게 되었네.
 이리저리 뒤척이며 차가운 밤 시간 헤아리며
 일어났다 다시 또 자려고 해봐도
 끝내 잠 못 이루니
 하룻밤이 일 년처럼 길구나.

말고뻘을 돌릴까도 생각해 보았지만
 어찌하랴 이미 갈 길이 정해진 것을.
 수많은 생각을 해보고
 여러 방법으로 위안을 삼아보았지만
 이렇게 쓸쓸하게 하염없이 지낼 수밖에.
 내 평생의 마음을 붙잡는구나.
 너 천 줄기 눈물을 저버렸다고.²⁰⁾

이 작품은 두 남녀가 이별한 이후 허전하고 그리운 마음을 절절하게 노래한 것이다. 상단은 여인의 육성으로 헤어진 이후 그리운 마음에 제대로 잠을 이루지 못하는 안타까움을 노래하였고, 하단은 다시 남성의 입장에서 공연히 먼 길을 떠나와 평생 후회하게 되었다는 내용이다. 宋詞에서는 보통 ‘上景下情’이라고 하여 상단에서는 경물에 대한 묘사로 분위기를 조성하고, 하단에서 화자의 감정을 표현하는 것이 일반적이다. 하지만 이 작품은 경물 묘사 대신 솔직한 감정 표현에만 주력하고 있다. 또한 상단과 하단에 각각 다른 화자를 등장시켜 남녀의 입장을 대비하며 작품을 전개하

20) 같은 책, 49쪽. 〈憶帝京〉“薄衾小枕(涼)天氣。乍覺別離滋味。展轉數寒更，起了還重睡。畢竟不成眠，一夜長如歲。也擬待，却回征轡。又爭奈，已成行計。萬種思量，多方開解，只恁寂寞厭厭地。繫我一生心，負你千行淚。”

는 특징을 보이고 있다. 이러한 작품 구성 방식은 앞서 살펴본 〈商調 蝶戀花〉의 제 4수와 제 7수의 노래와도 유사한 것이다. 즉 당시 柳永이나 趙令畤 같은 작가들의 작품 중에는 이처럼 한 작품 안에 두 명의 화자를 등장시켜 작품의 극적인 효과를 제고시킨 작품들이 상당수 존재했던 것으로 보인다.

또한 〈商調 蝶戀花〉는 음악극의 성격을 지니고 있어서 관객을 의식한 표현을 상당수 발견할 수 있다. 즉 무대 공연을 통해 많은 관객에게 작품을 선보이고 그들의 호응을 얻기 위하여 통속적이고 감각적인 표현을 지향하였던 것이다.

예를 들어 제 2수 상단에는 앵앵이 처음 장생에게 모습을 보이는 장면이 있는데, 그 표현이 상당히 감각적으로 처리되어 있다. “억지로 나와 수줍은 듯 아름다운 모습에 도통 말은 없고, 붉은 비단으로 하얀 가슴만 자꾸 가리는구나.”²¹⁾ 이 구절에서 앞 부분의 아름답고 말이 없다는 표현은 〈앵앵전〉에도 있는 것이지만, 뒷 부분의 붉은 비단으로 하얀 가슴을 가린다는 표현은 〈앵앵전〉에 없던 표현이 〈商調 蝶戀花〉에서 새로 추가된 것이다.

그런가 하면 제 10수의 하단은 앵앵이 장생에게 선물을 보내며 그 의미를 풀어주는 편지 내용인데, 여기에는 관객들의 눈물샘을 자극하는 표현이 들어 있다.

둥근 옥은 둥글고 실타래는 만 가닥
대나무의 알록달록 반점까지
모두가 그리움의 눈물입니다.
물건들은 낭군을 만나겠지만 사람은 영원히 버림을 받겠지요.
마음은 그대를 향해 내달리고 정신은 천 리를 날아갑니다.²²⁾

21) 같은 책, 492쪽. 제 2수 “強出嬌羞都不語. 絳綃頻掩酥胸素.”

22) 같은 책, 495쪽. 제 10수 “環玉長圓絲萬繫. 竹上爛斑, 總是相思淚. 物會見郎人永棄. 心馳魂去神千里.”

앵앵은 마지막 편지를 보내며 자신의 옥가락지와 형클어진 실타래, 내 나무 무늬가 새겨진 차 가는 땃돌을 장생에게 선물로 보낸다. 옥은 장생이 옥과 같이 진실하게 살아달라는 부탁이고, 실타래는 앵앵 자신의 마음이 형클어진 실타래와 같으며 대나무의 반점은 자신의 눈물을 상징하는 것이라고 말한다. 다음에 이어지는 ‘물건들은 낭군을 만나겠지만 사람(자신)은 영원히 버림을 받는다’는 표현은 〈앵앵전〉에 없던 내용인데, 사물과 사람을 대조하며 앵앵에 대한 동정을 유발하고 있다.

또한 〈商調 蝶戀花〉는 전달하는 이야기의 성격에 있어서 기존의 〈앵앵전〉과는 사뭇 달라진 모습을 보인다. 즉 〈앵앵전〉이 장생의 입장에서 앵앵의 행동을 비판하고 자신의 행위를 변호했다면, 〈商調 蝶戀花〉는 앵앵의 입장에서 장생을 비판하고 앵앵을 동정하고 있다.

제 1수는 앵앵과 장생을 소개하는 작품의 머리인데, 앵앵과 장생에 대하여 다음과 같은 평가를 하고 있다.

고운 바탕 선녀께서 달 궁전에서 태어났으나
인간 세상으로 귀향 와서
범인들의 어지러운 감정 면하지 못했네.
宋玉의 담장 동쪽 여인처럼 고운 눈빛 흘리다가
어지러운 꽃 깊은 곳에서 일찍이 만났었네.

친밀한 정 간절하면 기회가 오는 법.
어이하나 헛된 이름
바로 가벼이 흩어져 버리는 것을.
가장 한스러운 것은 재주는 많으나 정이 너무 얕아서
헤어진 사람의 원망을 가벼이 여겨 돌아보지 않음이라.²³⁾

상단은 鶯鶯에 대하여 하늘의 선녀가 인간 세상으로 귀향 내려와 어려

23) 같은 책, 492쪽. 제 1수 “麗質仙娥生月殿. 謫向人間, 未免凡情亂. 宋玉牆東流美盼, 亂花深處曾相見. 密意濃歡方有便. 不奈浮名, 旋遣輕分散. 最恨多才情太淺.. 等閑不念離人怨.”

움을 겪는다고 평가하였다. 그런가 하면 하단은 장생에 대하여 재주는 많으나 경박하고, 헤어진 사람의 원망을 돌아보지 않는 박정하고 무례한 사람으로 평가하고 있다. 〈앵앵전〉의 원래 이야기에서는 앵앵을 요망한 존재로 보고, 장생은 선한 일을 하여 허물을 보충한 사람으로 칭찬하고 있는데, 〈商調 蝶戀花〉에서는 이러한 〈앵앵전〉의 관점을 뒤집고 있는 것이다.

〈앵앵전〉의 인식이 唐代 文人들의 시각을 반영한 것이라면, 〈商調 蝶戀花〉는 宋代의 文人과 民間을 포함한 당시의 일반적인 인식이 투영된 것이라고 할 수 있다.²⁴⁾ 이러한 인식의 변화는 〈商調 蝶戀花〉의 작품 성격과도 밀접한 관계가 있다. 즉 〈商調 蝶戀花〉는 무대에서 공연되는 공연물이었으므로 관객들의 인식이나 현장의 반응을 무시할 수 없었을 것이기 때문이다. 따라서 〈鶯鶯傳〉 이야기의 결말이 완전히 바뀐 것은 아니지만, 적어도 장생에 대한 부정적인 인식을 기반으로 작품을 전개하고 있는 점이 후대 〈西廂記諸宮調〉나 〈西廂記〉에도 영향을 미쳤을 것이다.

이야기가 다시 노래를 만났을 때 이야기는 노래의 속도와 템포에 보조를 맞추게 된다. 노래는 특히 인물의 감정선을 따라 배치되는데, 하나의 인물에 고정되기보다는 이야기의 전개에 따라 화자를 변환하며 진행된다. 특히 한 노래 속에 두 인물이 동시에 등장하여 노래하는 구조는 작품의 극적 효과를 제고시키는 데 큰 역할을 하였을 것이다. 이야기가 다시 노래를 만났을 때, 이 노래들은 단순한 노래의 역할에서 벗어나 무대 위에서 공연되는 공연물의 성격을 지니게 된다. 따라서 관객들의 반응을 고려한 통속적이고 감각적인 표현을 강구하고, 작품의 내용 또한 관객들의 관점에 따라 조정되어 기존 이야기의 관점과 다른 모습을 지니게 된다.

24) 宋代 文人들의 애정에 대한 인식과 가치관은 唐代 文人의 그것과 상당한 차이를 보인다. 柳永은 〈鶴沖天〉사에서 “어찌 헛된 명예를 위하여, 술 마시며 노래하는 즐거움을 바꿀 수 있으랴(忍把浮名, 換了淺斟低唱)”라고 하였는데, 이처럼 기존 禮敎 관념에서 벗어나 새로운 관념을 추구하는 문인들이 상당수 존재했던 것으로 보인다. 이러한 文人들을 가리켜 ‘시민화된 문인’이라고 지칭한 아래 논문의 언급은 상당히 적절하다고 생각된다. 劉代霞, 〈市民化宋代文人對崔張故事的接受〉, 《畢節學院學報》, 2010. 2期. 76-82쪽.

Ⅳ. 나오면서

현재 우리에게 남아 있는 宋詞는 당시 노래 중 그 가사만이 남아 전해진 것이다. 그 가사에 덧입혀졌던 음악은 소실되었고, 그 노래가 불리던 무대도 역사의 뒀안길로 사라졌다. 따라서 오늘날 宋詞를 읽는 일은 일반적인 詩歌를 읽는 것처럼 가사의 의미를 해석하는 일이 대부분을 차지하고 있다. 하지만 문자의 형태로 누워있던 宋詞의 가사에 음악이 덧입혀지고, 무대가 만들어져 歌妓가 나와 노래를 한다면 어떨까? 宋詞를 단순히 詩歌의 아류나 지파가 아니라 새로운 문예의 출발로 간주할 수는 없을까?

오늘날 유행하는 노래를 살펴봐도 알 수 있듯이, 노래는 다양한 내용을 다양한 형식에 담아낸다. 매우 서정적인 작품이 있는가 하면, 서사적인 작품도 있고 나아가 극적인 전개를 보여주는 작품도 존재한다. 宋詞의 모습도 마찬가지 아니었을까? 섬세한 정서를 펼쳐낸 작품이 다수를 차지한 가운데서도 분명 서사적인 내용을 담은 작품도 존재했을 것이고, 더 나아가 극적인 구성과 전개를 보여주는 작품도 존재했을 것이기 때문이다. 서사적인 내용과 극적인 구성을 보여주는 작품의 수가 비록 많지 않다고 해도, 이후 중국 문학사 전개에 미친 영향을 놓고 볼 때 이러한 작품의 의미는 상당하다고 생각된다. 본고에서 살펴본 趙令時의 〈商調 蝶戀花〉는 그런 의미에서 매우 특별한 작품이다.

특히 〈商調 蝶戀花〉의 특별함은 작품의 구성 방식과 이야기의 삽입이라는 새로운 시도, 인물의 감정을 따라 배치된 노래의 극적인 효과 면에서 탁월한 것이었다. 또한 관객들의 가치관을 반영하여 기존 〈앵앵전〉과는 달리 장생에 대하여 비판적인 태도를 견지한 점도 주목된다. 필자는 〈商調 蝶戀花〉가 보여준 기존 장르 문법의 파괴와 새로운 변화를 향한 도전이 문학사를 보다 역동적으로 바라보려는 많은 연구자와 독자들에게 신선한 충격을 줄 수 있다고 생각한다.

하지만 〈商調 蝶戀花〉가 정확히 어떤 성격의 작품이었는지 확정하는 것

은 필자의 능력 밖의 일이다. 하지만 그것이 당시의 일반적인 흐름에서 벗어나 특별한 구성을 갖춘 작품이었음은 확인할 수 있었다. 이러한 작품 구성 방식이 바로 諸宮調나 戲曲과 같은 이후 문학 장르의 탄생에 영향을 주었다고 말할 수는 없지만, 적어도 인물의 감정을 따라 전개되는 노래의 역할이 무엇보다 강조되었다는 점에서 시사하는 바가 적지 않다고 생각한다. 향후 송대 문학, 특히 민간문학 연구가 더욱 활성화되었을 때 이에 대한 본격적인 논의가 활성화될 수 있기를 기대한다.

< 참고문헌 >

- 김우석, 《諸宮調研究》, 서울대 박사논문, 1995.
 김중곤 편역, 《중국전기소설선》, 박이정, 2005.
 류종목, 《소식사연구》, 중문, 1993.
 맹원로 지음, 김민호 옮김, 《동경몽화록》, 소명출판, 2010.
 서경호, 《중국문학의 발생과 그 변화의 궤적》, 문학과지성사, 2003.
 왕국유 지음, 오수경 옮김, 《송원회곡고 역주》, 소명출판, 2014.
 왕실보 저, 양희석 역, 《서상기》, 진원, 1996.
 김학주, 〈앵앵전으로부터 서상기에 이르기까지〉, 《동아문화》 제7집, 1967.
 줄고, 〈鼓子詞의 分類와 그 文學史的 意味〉, 《중국문학》 110, 2022.2.
 馬興榮 主編, 《中國詞學大辭典》, 浙江教育出版社, 1996.
 唐圭璋 編, 《全宋詞》, 中華書局, 1986.
 鄭振鐸, 《鄭振鐸說俗文學》, 上海古籍出版社, 2000.
 孔凡禮, 〈趙令時的生年〉, 《文學遺產》, 1994.9.
 劉代霞, 〈市民化宋代文人對崔張故事的接受〉, 《畢節學院學報》, 2010.2.
 李述文, 〈歐陽修聯章鼓子詞漁家傲中的北宋節日民俗闡釋〉, 《名作欣賞》, 2020.7.

- 駱曉倩, 〈西廂故事流變的津梁—論趙令時鼓子詞商調蝶戀花〉, 《戲劇文學》, 2008.5.
- 王亞男, 〈從自敘到美化—論趙令時〈商調蝶戀花〉鼓子詞對《鶯鶯傳》的接受與發展〉, 《名作欣賞》, 2017.5.
- 王作良, 〈趙令時鼓子詞商調蝶戀花簡論〉, 《西安建築科技大學學報》, 2004.6.
- 葉曄, 〈演事與題畫:詩曲交侵下的組詞類型及其形成〉, 《清華大學學報》, 2019.6.
- 于天池, 〈宋代文人說唱伎藝鼓子詞〉, 《北京師範大學學報(社會科學版)》, 1999.5.
- 于天池, 〈論宋代鼓子詞〉, 《海南師範大學學報》, 1999.12.
- 鄭有善, 〈鼓子詞是否說唱伎藝〉, 《常州工學院學報(社科版)》, 2005.3.

<Abstract>

Zhao-ling-zhi's *Shang-diao Die-lian-hua* is a very special work. It is classified as the work of Gu-zi-ci, one of the connected lyrics of Song Dynasty, but its composition is different from that of general Gu-zi-ci. In other words, general works are connected only by songs, but *Shang-diao Die-lian-hua* inserts stories between songs. This composition connects the songs vertically to have a close relationship, and enhances the narrative function of the work. In addition, the work fully exerts the lyrical function of the song to control the tempo of the story, appropriately utilizes the character's voice, and presents popular and sensuous expressions. In addition, it also presented a new perspective from a critical perspective on the concept of love shown in the work from the perspective of the audience. Because of these characteristics, *Shang-diao*

Die-lian-hua is sometimes called an island of literary history, it is of great significance in literary history in that it served as a milestone on the road from Song-ci to the play.

Key Words : 조령치(Zhao-ling-zhi), 상조 접련화(*Shang-diao Die-lian-hua*), 고자사(Gu-zi-ci), 앵앵전(*Ying-ying-zhuan*), 서상기(*The Story of the West Chamber*)