

『樂府指迷』 修辭論 考察

이 대 형*

目 次

- I. 緒言
- II. 『樂府指迷』에 나타난 수사론
 - 1. 音律의 調和
 - 2. 押韻과 遵守
 - 3. 字句의 鍛鍊
 - 4. 典故의 含蓄
 - 5. 發意의 창작기법
- III. 結語

I. 緒言

宋代는 詞문학의 전성기였으나 詞에 관한 理論과 批評은 詩話의 著作에 비해 적다고 평해진다. 이는 唐圭璋의 『詞話叢編』에 수록된 宋人의 詞話가 11종에 불과하다는 것과 전문서로 꼽히는 『詞源』과 『樂府指迷』를 제외한 대부분의 詞話는 실제로 詩話의 末尾나 문집 가운데 散在한 단편적 詞論이거나 후인이 輯佚한 것이다.¹⁾ 특히 南宋대에는 黃庭堅(1045-1105)의 江西詩派가 詩法을 강조한 이래 詩壇에서는 詩法의 講習과 傳受를 중요하게 여기게 되었다. 詩法을 중시하는 풍조는 사단에도 영향을 미쳐 당시 저작된 詞話는 대부분 사의 作法에 대해서 논하고 있다.²⁾

* 韓國外國語大學校 中語中文學科 博士課程 chinalee@yonsei.ac.kr

1) 宋代詞話 가운데 胡仔의 『茗溪漁隱叢話』와 魏慶之의 『詩人玉屑』은 詩話 叢集이고, 吳虎臣의 『能改齋漫錄』과 周密의 『浩然齋雅談』 등은 雜論 또는 評詩 논문으로 詞話를 卷末에 부록으로 삼고 있으며, 王灼의 『碧鷄漫誌』도 唐宋 聲歌의 변천을 설명한 것 외에 단순히 사를 品評한 것에 지나지 않아 專論書라고 단정 지을 수 없는 형편이다.

먼저 작가와 이 책에 대한 소개를 간단히 소개하면 다음과 같다. 沈義父(1225-1264)는 자가 伯時이고 시제로 震澤(지금의 江蘇省 吳縣) 사람이다. 南宋 理宗 嘉熙 元年(1237)에 부로 일찍이 고향에서 추천을 받아 南康軍 白鹿洞書院의 山長이 되었으며, 송이 멸망한 후에는 숨어 살고 관직에 나아가지 않았다. 沈義父는 『樂府指迷』의 서두에서 夢窓이 詞法을 전수받아 그것을 정리하고 보충한 책이라고 했다.³⁾ 따라서 이 책을 통해 우리는 南宋에 유행했던 雅詞風을 확인할 수 있을 것이다.⁴⁾ 남송대 저명한 사론가 周密(1232-1298)은 『題吳夢窓詞卷』〈玉漏遲〉에 “늙으니 즐거움은 줄어들고 면경은 신선이 되어 떠났고 자하의 소리는 아득하다네.”⁵⁾라고 하여 오문영을 楊纘과 같이 죽은 후 靈山의 일맥을 전한 大詞家로 인정했다. 심의부는 사집 『時齋集』, 『遺世頌』은 逸失되었는데 『夢窓詞』 중에는 오문영이 심의부에게 수창한 〈江南好〉, 〈永遇樂〉, 〈聲聲慢〉 3수가 전한다. 『樂府指迷』는 심의부가 그의 아들과 조카들에게 작사법을 전하려고 저술한 사론저술서로서 모두 29조로 구성되었다. 심의부가 이 책에서 사법의 4가지 표준을 논한 것은 吳文英(1200?-1260?) 詞法을 개괄한 것으로 권두에 실려 있다. 4조로 된 사법론은 매우 간결하나 요지가 함축되어 있다. 심의부는 周邦彥을 종주로 하고 있으며, 이 책에서 사인들의 득실을 비평하고 사작법을 상세히 논하여 남송사 탐구에 큰 가치가 있는 사론저작이다. 吳梅는 『樂府指迷淺釋序』에서 “비록 이 서적을 오문영사의 가법이라고 천명하여도 또한 불가하지 않다.”⁶⁾라고 말한 것과 같이 남송말 사풍과 오문영 사법의 함축된 의미와 실재를 명확히 파악할 수 있다. 심의부가 들어서 얻었다고 서술을 했지만 실제로는 자신의 견해를 포함하고 있는 것이다. 이 책은

2) 吳熊和著, 李鴻鎮譯, 『唐宋詞通論』, 大邱: 啓明大學校出版部, 1991

3) 沈義父, 『樂府指迷』 제1조: “余自幼好吟詩. 壬寅秋, 始識靜翁於澤濱. 癸卯, 識夢窓. 暇日相與唱酬, 率多填詞. 因講論作詞之法, 然後之詞之作難於詩. (나는 어릴 적부터 시를 읊는 것을 좋아하였다. 임인년 가을에 震澤 냇가에서 靜翁(오문영의 동생)을 처음으로 알게 되었다. 계묘 淳祐 3년(1243) 夢窓을 알게 되었다. 한가할 때에 서로 더불어 시를 수창하였는데 모두 填詞가 많았다. 사를 짓는 강론을 들은 후 사를 짓기가 시보다 어려운 것을 알게 되었다.)”

4) 吳梅, 『樂府指迷淺釋』序: “崇雲獨持巨眼, 謂宋末詞風, 夢窓家法, 均於是編窺見一斑, 此則大獲我心. (崇雲은 유독 거시적 안목을 견지하여 송말 사풍을 일컬어 말하기를 몽창의 가법은 모두 이 편을 통해서 일반적인 면모를 엿볼 수 있었고, 이것으로 크게 내 마음을 얻었다)”라고 했다.

5) “老來歡意少, 棉鯨仙去, 紫霞聲杳”

6) “雖謂此書爲闡明吳氏詞家法, 亦無不可”

宋·元代之 舊本은 없으나, 明代 萬曆 11년(1583)에 陳耀文의 『花草粹編』 권두에 부록으로 실려있다. 청대에 『晚翠樓叢書』, 『百尺樓叢書』, 『四印齋所刻詞』 본들이 있는데, 모든 근원은 『花草粹編』 이고, 淺釋本으로 蔡崇雲의 『樂府指迷淺釋』이 있다. 필자는 蔡崇雲의 『樂府指迷淺釋』 판본을 저본으로 삼아, 『樂府指迷』에 나타난 수사론에 대해서 집중적으로 살펴보고자 한다.

II. 『樂府指迷』에 나타난 修辭論

『樂府指迷』라는 詞論書는 사를 짓는 방법과 관련된 29조의 짧은 글들로 이루어져 있다. 심의부는 이 책의 서두에서 자신이 오문영의 사법을 전수받아 정리한 “論詞四標準”⁷⁾을 먼저 제시하고 그 기준에 입각하여 당시의 여러 사작가들을 품평했다. 이에 본고는 이 책에서 사 창작의 수사학적 측면에 초점을 두어 중점적으로 살펴보고자 한다.

1. 音律의 調和

詞는 “曲子詞”의 약칭이며 隋唐의 燕樂에 배합하여 노래 부르는 新體詩歌로 체재와 격식상의 갖가지 특징과 세밀하고 여운이 긴 특수한 文體 風格은 모두 音樂과 밀접한 관계를 가지고 있다. 따라서 역대 수많은 詞論家들은 詞를 “音律에 맞추어 노래하는 것”이라는 관점에 맞추어 사를 논하였다.⁸⁾ 그러나 音樂과 결합하여 형성

7) “癸卯, 識夢窓. 暇日相與酬唱, 率多填詞. 因講論作詞之法, 然後知詞之作難於詩. 蓋音律欲其協, 不協則成長短之詩; 下字欲其雅, 不雅則近乎纏令之體; 用字不可太露, 露則直突而無深長之味; 發意不可太高, 高則狂怪而失柔婉之意. 思此, 則知其所以難. (癸卯년에 吳夢窓을 알게 되어 한가한 때 서로 酬唱하였는데, 대개 사를 많이 지었고, 사짓는 법을 강론하였다. 그런 후에 詞를 짓는 것이 詩를 짓는 것보다 어렵다는 것을 알았다. 音律이 잘 어울려야 하는데, 어울리지 못하면 장단구의 시가 된다. 사의 언어는 高雅해야 하며, 속되면 纏令體가 된다. 詞語의 운용은 뜻이 너무 드러나면 안 되니, 드러나면 단순해져 심장한 맛이 없다. 뜻을 세우는 것은 너무 높아서는 안 되니, 높으면 狂怪해져 柔婉함을 잃는다. 이것을 생각해 보니, 소위 사짓는 것의 어려움을 알겠다) 沈義父, 『樂府指迷』: “論作詞之法條”

된 사라는 新體 詩歌는 음악과 상호 뿌리가 다른 이유로 충분히 성장한 후에 분리되거나 심지어 상호 충돌하는 상황이 발생할 수밖에 없었다. 특히 南宋 이후부터는 사의 樂律에 대한 講究가 쇠퇴해져 사작가들은 音律에 맞추지 않고 譜에 맞춰 填詞하는 풍조가 만연하게 되었다. 사론가들은 사의 樂律에 대한 논의도 많지 않게 되었다. 豪放詞派의 우두머리 蘇軾과 그 추종자인 辛派 詞人들이 “以詩爲詞”나 “以文爲詞”라고 한 것이 그 구체적인 표현이라 할 수 있다. 먼저 그가 서두에서 제시한 ‘論詞四標準’조를 살펴보자.

“詞는 음률의 조화를 이루어야 하며, 조화를 이루지 않으면 長短句의 詩가 된다. 글자를 고르는 것은 典雅해야 하며, 전아하지 않으면 纏令의 문체에 가깝게 된다. 뜻이 명백히 드러나는 글자를 사용해서는 안 된다. 드러내면 거칠고 갑작스러워져서 의미심장한 맛이 없어진다. 뜻을 지나치게 높게 펴서도 안 되는데, 높으면 무모해지고 엉뚱해져서 부드럽고 완곡한 뜻을 잃어버리게 된다.”⁹⁾ (제1조)

그는 사를 지을 때 유념해야 할 기준으로서 첫째 음률의 조화를 이루어야 하고, 둘째 전아한 언어를 사용해야 하고, 셋째 뜻이 명백하게 드러나지 않고 함축적인 글자를 택해 써야 하고, 넷째 柔婉을 주장하고 狂怪를 반대하였는데 이는 發意가 곧 立意라는 점에 착안한 것으로 사가 본색을 잃지 않아야 한다는 婉約派 사인의 전통적인 관점을 드러낸 것이다. 그런 다음에 그는 이 기준에 가장 부합되는 작가로서 周邦彥을 들었다.

“사를 지을 때에는 마땅히 周邦彥을 종주로 삼아야 한다. 주방언은 음을 가장 잘 알고 있으며 俗流의 기색이 전혀 없다. 게다가 글자를 고르고 뜻을 운용함에 모두 법도가 있어서 종종 唐·宋 현인들의 시구에서 가져오고 經典이나 史書의 생경한 글자를 사용하지 않았으니 이것이 으뜸인 까닭이

8) 楊海明, 『唐宋詞風格論』, 上海, 社會科學院出版社, 1986年, pp. 1-5. 역대 論詞者들은 첫째, 詞는 音律에 맞추어 노래하는 것이라는 관점, 둘째, 詞가 長短句의 句式을 취한다는 점, 셋째, 詞와 詩가 題材面에서 구분된다는 점, 넷째, 언어 측면에서의 차이점, 다섯째, 詩와 詞의 意境상의 문제에 대한 논의를 주로 하고 있다고 했다.

9) “蓋音律欲其協, 不協則成長短之詩; 下字欲其雅, 不雅則近乎纏令之體; 用字不可太露, 露則直突而無深長之味; 發意不可太高, 高則狂怪而失柔婉之意.”

다. 사를 배우는 사람들은 사를 볼 때 응당 『周詞集解』를 으뜸으로 삼아야 한다.”¹⁰⁾(제2조)

이와 같이 그는 周邦彦의 詞가 자신이 제시한 네 가지 기준에 모두 부합하여서 사중의 으뜸이라고 하였다. 특히 夢窓은 음률 방면에서 周邦彦의 詞調 가운데에서 70 여 수를 사용했다. 夢窓은 음률에 매우 정통하여 스스로 自度曲을 능히 지을 수 있었다. 『夢窓詞』 가운데 唐五代 이전의 舊詞調는 물론이거니와 周邦彦(1057-1121)이나 姜夔가 填詞한 가사를 모두 포함하고 있고 또한 自度腔 10편¹¹⁾이 있었다. 주지하다시피 周邦彦은 宋詞의 발전 과정에서 남송 婉約派의 발전에 많은 영향을 끼친 중요한 작가이다. 夢窓이 주방언의 사를 모범으로 삼은 것은 몽창의 의견을 반영한 것일 뿐만 아니라 남송 사단의 주된 예술 경향을 반영한 것이다. 이어서 그는 夢窓 사에 대하여 다음과 같은 비평을 가하였다.

“夢窓의 詞는 주방언의 묘를 깊이 배웠지만 典故의 사용과 언어의 구사가 지나치게 회삽하여 사람들이 분명하게 알 수 없다는 데에 단점이 있다.”¹²⁾(제5조)

그는 이 詞인들이 모두 음률을 잘 아는 사람들로서 뛰어난 성과를 거두었음을 인정하면서도 姜夔·夢窓 등의 사에는 비속어나 속된 기운이 있어서 전야해야 한다는 원칙에 위배된다는 하였고, 강기와 夢窓의 사는 비록 典雅하긴 하지만 한 사람은 生硬함에 빠지고 한 사람은 지나치게 晦澁하여 부드럽고 완곡한 뜻을 결핍하거나 일반 사람들이 詞意를 이해하기 힘들게 되어 두 사람 다 그가 제시한 기준에 완전히 도달하지는 않았다고 반박하였다.

10) “凡作詞，當以清真爲主。蓋清真最爲知音，且無一點市井氣，下字運意，蓋有法度，往往自唐·宋諸賢詩句中來，而不用經史中生硬字面，此所以爲冠絕也。學者看詞，當以《周詞集解》爲冠。”

11) 夢窓은 음률에 능통해서 自度曲을 지었다. 劉毓盤의 『詞史』에서 말하길 〈西子妝慢〉: 張玉田同詞牌詞序言云: “吳夢窓自制此曲，余喜其聲調妍雅。”云云。(『山中白雲詞』卷二)·〈江南春〉·〈夢芙蓉〉·〈古香慢〉: 序言云: “自度腔，夷則商犯無射宮，賦滄浪看桂。”·〈霜花映〉: 〈聲聲慢〉詞序言云: “吳夢窓自度曲霜花映卷後。”(四印齋本『山中白雲詞』卷上)·〈深蘭香〉·〈玉京謠〉: 序言云: “陳仲文自號藏一，蓋取坡詩中‘萬人如海一身藏’語，爲度夷則商犯無射宮腔，制此贈之。”·〈探芳新〉·〈高山流水〉 등 10곡이 있다고 열거했다.

12) “夢窓深得清真之妙，其失在用事下語太晦處，人不可曉。”

이어서 그는 文士의 사가 음률의 조화를 잃고 樂工의 사가 내용을 고려하지 않아 음률과 辭章이 분리되어가는 현상을 경계하여 제17조에서 다음과 같이 말하였다.

“前代 사람들의 훌륭한 사는 매우 많지만 종종 곡조가 음률의 조화를 이루지 않아서 부르는 사람이 없었다. 예를 들어 妓樓에서 부르는 사는 대부분이 教坊의 樂工과 市井의 속곡제작자들이 지은 것인데 다만 음률에 맞았던 까닭에 많이 불렀다. 그러나 그 언어의 사용을 살펴보면 전혀 읽어낼 수 없다. 심지어 달을 읊으면서 오히려 비를 이야기하고, 봄을 노래하면서 오히려 가을을 이야기하였다. 예를 들어 사람들은 〈花心動〉사를 한해의 경치로 보기도 하였다. 또 어떤 사는 앞뒤가 바뀌고 중복되어 있었다. 〈曲遊春〉사에서 “얼굴이 두껍지 못하여 눈물을 감추기 어렵구나”라고 하고, 詞牌에서 “울어도 도무지 기력이 없네”라고 하고는 또 結句에서 “소매 가득히 눈물 붉어라”라고 하였으니, 이처럼 중복이 많은 것도 큰 병폐이다.”¹³⁾

前代의 훌륭한 사가 음률의 조화를 이루지 않아서 부르는 사람이 없다고 한 것은 周邦彥·姜夔·夢窓 등의 雅詞가 당시 사람들의 기호에 맞지 않아 점차 音譜가 실전되었음을 의미한다. 반대로 당시 사람들의 기호에 맞아 유행하는 곡들은 教坊의 樂工과 市井의 俗曲 제작자들이 지은 것이어서 내용의 앞뒤가 맞지 않거나 중복된 곳이 많았다. 심의부가 詞法을 강론하면서 協律을 요구하는 한편 내용적으로 작품 전체가 일관된 구조를 지녀야 한다고 강조한 까닭이 여기에 있다.

2. 押韻의 遵守

중국고전문학의 5言詩나 7言詩에서는 엄격한 押韻의 준수가 요구된다. 뿐만 아니라 詞에서도 매우 중요하다. 왜냐하면 압운을 통해서 사의 음악성을 제고하여 리듬감을 얻을 수 있기 때문이다. 따라서 많은 사인들이 詞譜와 詞調에 맞는 압운을 하여 사를 지었다. 심의부는 『樂府指迷』 제15조에서 압운에 대해 다음과 같이 말하였다.

13) “前輩好詞甚多，往往不協律腔，所以無人唱，如秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及鬪井做賺人所作，只緣音律不差，故多唱之。求其下語用字，全不可讀。甚至詠月却說雨，詠春却說秋，如〈花心動〉一詞，人目之爲一年景，又一詞之中，顛倒重複。如〈曲遊春〉云“臉薄難藏淚”，過云“哭得渾無氣力”，結又云“滿袖啼紅”，如此甚多，乃大病也。”

“押韻에 모두 출처가 있어야 할 필요는 없으나 근거가 없는 것을 마음대로 써서는 안 된다. 그렇다고 출처가 있는 압운만을 쓰려고 한다면 오히려 딱 막히게 될 것이다.”¹⁴⁾

押韻에 출처가 있다는 말은 전시대 사람들에 의해 協律이 내력있는 운을 사용한다는 말로써 그렇게 하면 근거가 없는 것을 마음대로 썼을 경우에 발생하기 쉬운 불안정성을 피할 수 있을 것이다. 그러나 출처가 있는 압운만을 고집하려고 한다면 그 자체가 심한 구속이 되어 오히려 좋은 작품을 쓰기가 어렵게 되므로 그것을 경계하였다. 또한 이와 관련하여 제25조에서 句中韻을 살피고 平仄互押과 平仄換韻을 구분해서 사용할 것을 주장하였다.

“사에는 句中韻이 많이 있는데 많은 사람들이 모르고 있다. 읽으면 들을 만해야 할 뿐 아니라 노래할 때는 운을 맞추고 박자를 따르는 것이 매우 중요하니, 사이자라고 하여 압운하지 않아서는 안 된다. 예를 들어 〈木蘭花〉詞 “傾城，盡尋勝去”(은 성 사람들이 모두 명승지를 찾아가네)에서 ‘城’자가韻이 되고, 〈滿庭芳〉詞의 過處 “年年，如社燕”(해마다, 봄이 오면 찾아드는 제비와 같구나)에서는 ‘年’자가韻이 되므로 반드시 살펴보아야 한다. 그 밖의 모든 것은 유추를 통해 알 수 있다. 또 예를 들면 〈西江月〉사의 첫구는 평성으로 압운하였고, 둘째·네째는 平聲韻을 버리고 仄聲으로 압운하였다. 이를테면 平聲韻에서 ‘東’자로 압운했다면 仄聲은 반드시 ‘董’자나 ‘凍’자 운으로 압운해야만 한다. 사람들이 자기 마음대로 平仄換韻하여 압운해 넣을 경우에는 더욱 우습게 될 것이다.”¹⁵⁾

위 글에서 예로 든 ‘東’·‘董’·‘凍’자는 각각 平聲韻·上聲韻·去聲韻이라는 차이만 있을 뿐 韻部는 모두 제1부에 속하여 이는 平仄互押으로서 韻部를 바꾸어 압운하는 平仄換韻과는 다르다는 것을 설명하였다. 이후 많은 사론가들에게 영향을 미쳤다. 청대 周濟는 《介存齋論詞雜著》에서 “東·眞운은 寬平이고, 支·先운은 細膩

14) “押韻不必盡有出處，但不可杜撰。若只用出處押韻，却恐窒塞。”

15) “詞中多有句中韻，人多不曉。不惟讀之可聽，而歌時最要叶韻應拍，不可以爲閒字而不押。如〈木蘭花〉云“傾城，盡尋勝去”，‘傾’字是韻。又如〈滿庭芳〉過處“年年，如社燕”，‘年’字是韻，不可不察也。其他皆可類曉。又如〈西江月〉，起頭押平聲韻，第二·第四，就平聲切去，押側聲韻。如平聲押‘東’字，側聲須押‘董’字·‘凍’字韻方可。有人隨意押入他韻，尤可笑。”

이고, 魚·歌운은 纏綿이고, 蕭·尤운은 感慨이고, 모두 聲響이 있는데, 하나하나 마음대로 쓸 수 없다.”¹⁶⁾라고 했다.

이런 기초하에서 蔡蒿雲은 『樂府指迷箋釋』에서 다음과 같이 말했다.

“押韻은 자고로 出處가 있는 것이 아름답다. 이른바 출처가 있다는 것은, 즉 유래와 역사가 있다는 것이다. 즉 내력이 있는 운은 밖에 전고를 사용하지 않고, 속어에 의거한다. 힘써 운에 한 글자 혹은 많은 글자를 연결하여 이어 구를 만들 때, 그 구법은 자연스럽게 혼용되어야 하고, 이내 뛰어나게 되는 것이 당연한 것이다. 만약 조금이라도 억지로 건너거나, 혹은 출처가 막힌 것을 찬한다면, 그 운은 반드시 안정되고 타당하지 않을 것이고, 능히 전체사가 그것을 절감되게 할 것이다. 그러나 매 운은 반드시 출처가 있어야 하고, 또한 사실상 행하기가 어렵다. 때문에 말하길 오히려 거처를 얻기가 두려운 것이다. 江順治의 『續詞品』에서 압운에 대해서 이르길: ‘구에는 장단이 있고, 운에는 들쭉날쭉함이 없다. 한자라도 타당하지 않으면, 전편이 모두 엉망이 된다. 곡에는 박자를 맞추는 박판이 있고, 군대에는 깃발이 있다. 그 배치가 자연스러운 것인데, 하물며 그 공교함이야 어떠하겠는가? 압운이 안정되고 안정되지 못한지, 그 관계의 중요함이 바로 이와 같도다.’¹⁷⁾

또한 심의부는 사가 仄仄만을 따지는 시와 달라서 協律을 위해서는 四聲을 올바르게 사용해야 하고 각 성조 상호 간의 관계를 면밀히 살펴야 하며, 특히 去聲字의 사용에 주의를 기울여야 한다고 강조하였다.

“音律을 맞추는데 있어서 어떻게 사람마다 모두 통소 소리에 근거하여 전사할 수 있겠는가? 다만 구중의 去聲字 사용을 살피는 것이 가장 중요하다. 그런 후에 옛날 음률에 정통했던 곳들을 한 곡에 두 번 세 번 대조하

16) “東·眞韻寬平, 支·先韻細膩., 魚·歌韻纏綿, 蕭·尤韻感慨, 各具有聲響, . 莫草草亂用”

17) “按押韻自以有出處爲佳. 所謂有出處, 卽有來歷也. 有來歷之韻, 不外運用典故, 依據熟語. 霧使韻上一字或數字連綴成句時, 其句法自然而渾成, 乃爲出色當行. 若稍涉牽強, 或出自杜撰, 其韻必不穩妥, 能使全詞爲之減色. 但每韻必有出處, 亦事實上所難行, 故云却恐室得也.. 江順治 『續詞品』咏押韻云: ‘句有長短, 韻無參差, 一字未妥, 全篇皆疵. 曲之有板, 師之有旗, 位置自然, 雖巧何爲? 押韻穩不穩, 其關係之重要如此.’”

여 만약 모두 去聲字를 사용하였다면 역시 거성을 사용해야만 한다. 다음으로 平聲이면 오히려 거성자를 대신 사용할 수 있다. 上聲字는 절대 거성자를 대체하여 사용해서는 안 된다. 上聲 · 去聲 · 入聲이 모두 축성이라고 하여 임의로 사용할 수 있는 것이 아니므로 더욱 조정하고 대조하여 사용해야 한다. 고전 가운데 정격에서 벗어난 것이 있는 것은 대개 구법 속의 글자에 의해 구속받는 것으로, 요즘 노래를 부르는 사람들도 장애가 된다고 생각하였다. 예를 들어 〈尾犯〉의 “金玉珠珍博(금과 옥과 진주가 가득하다)”에 사용한 ‘金’은 去聲字를 사용했어야 했다. 〈絳園春〉의 “遊人月下歸來(달빛 아래 나그네 돌아오네)”에 사용한 ‘遊’도 거성자를 사용해야 하는 부류이다.”¹⁸⁾ (제16조)

여기서도 그는 音律을 맞추기 위해 각 글자의 성조를 審訂함에 있어서 직접 악기에 의거하기 보다는 前代詞의 모범을 따를 것을 강조하여 당시의 作詞가 이미 음악과 떨어져 가고 있음을 암시하였다. 또한 萬樹(1692년경)도 『詞律』에서 한 要訣할 곳은 있으니 “詞마다 轉折시켜 跌宕하게 하려는 곳에는 거성을 많이 쓴다(各詞轉折跌宕處, 多用去聲)”라고 했다.

또한 “상성은 천천히 퍼져서 부드럽게 조화하고, 그 가락은 낮다. 去聲은 격렬하고 굳세고 멀다(上聲舒徐和軟 · 其腔低; 去聲激歷勁遠, 其腔高)” 두 개가 배합하여 하나의 모순이 되었다. 그러나 단지 “서로 배합되어 사용하면, 바야흐로 능히 抑揚을 만들어 이른다. 만약 상성과 거성을 바꾸면, 음조는 일어나지 않고, 더욱 가락이 떨어진다. (相配用之, 方能抑揚有致. 若上去易, 調不振起, 偏成落腔)”라고 지적하면서 명사가 비필 때 얼마나 많은 거성자를 사용했는가? 왜냐하면 단지 높고 격양된 거성을 사용하기만 하면, 장차 그 소리의 음이 격양되어 일어나고, 좋은 수사효과를 얻는다. 심의부는 사를 지음에 어떻게 험률하여 조화롭게 지을 것인가를 중시했다. 즉 『樂府指迷』의 사를 논하는 기준이 사의 음악성뿐만 아니라 詞作의 사상과 감정에 주의한 결과이며 결코 언어와 句法의 일면에 국한된 것이 아니라는 것을 추측할 수 있다.

18) “腔律豈必人人皆能按節填譜? 但看句中用去聲字, 最爲緊要. 然後更將古知音人曲, 一腔兩三隻參訂, 如都用去聲, 亦必用去聲. 其次如平聲, 却用得入聲字替. 上聲字最不可用去聲字替. 不可以上去入盡道是側聲便用得, 更須調停參訂用之. 古典亦有拗字, 蓋被句法中字面所拘牽, 今歌者亦以爲碍, 如〈尾犯〉之用“金玉珠珍博”, “金”字當用去聲字. 如〈絳園春〉之用“遊人月下歸來”, “遊”字合用去聲字之類是也..”

3. 字句의 鍛鍊

일반적으로 字句의 鍛鍊은 표현하고자 하는 내용이나 감정을 자구와 빈틈없이 융합하여 언어가 자연스러우며 清新하게 다듬을 수 있어야 一家를 조성할 수 있는데, 이 때 前句·前句의 詞義와 융합하여 전체의 의경에서 벗어나지 않도록 해야 하며 또한 많은 어휘와 다양한 수사법을 장악하여 詞類의 활용에 정통해야만 비로소 이상적인 효과를 얻을 수 있다. 沈義父의 『樂府指迷』에서 자구의 단련과 관련 있는 字面과 句法, 虛字의 운용 그리고 詞體별 創作法에 대해 아래와 같이 분석·정리하여 설명하고 있는데 살펴보면 다음과 같다. 일찍이 陸補之는 『詞旨』에서 말하길 “주방언은 典麗함, 강기는 雅騷함, 사달조의 句法, 몽창의 字面은, 사대가들의 장점을 취하고, 사대가들의 단점을 제거한 이가 바로 張炎의 비결이다.”¹⁹⁾라고 했는데 여기서 夢窓의 “字面”을 張炎(1248-1320)이 극도로 칭찬하고 추송했다.²⁰⁾ 이른바 “字面”이라는 것은 『樂府指迷』에 따르면, “下字欲其雅(下字는 그것이 雅하고자 한다)”, “用字不可太露(용자는 너무 드러나서는 안 된다)”라고 했는데, 비록 모두 이것을 字面이라고 여기지만 또한 구별이 있다. 먼저 심의부가 ‘전아한 언어의 사용’에 대하여 보충 설명한 부분을 살펴본다. 그는 제 12조에서 다음과 같이 주장하였다.

“좋은 글자를 선택하려면 마땅히 溫庭筠·李賀·李商隱 및 唐代 여러 사람의 시구 중에서 글자가 훌륭하고 속되지 않은지를 살펴본 뒤에 가려서 사용해야 한다. 즉 『花間集』의 小詞 같은 것에도 좋은 구절이 많다.”²¹⁾

이와 같은 주장은 唐代 詩人, 특히 晚唐 시인의 詩구절에서 典雅한 표현을 빌어

19) “周清真之典麗, 姜白石之騷雅, 史梅溪之句法, 吳夢窓之字面. 取四家之所長, 去四家之所短, 此翁(張炎)之要訣.”

20) 『詞源·字面』: “대체로 詞에는 하나라도 생경한 글자를 써서는 안 되는 바, 반드시 철저한 鍛鍊을 거쳐 한 글자 한 글자가 모두 연주하기 좋고 노래 부르기 쉬워야 비로소 本色的인 사라고 할 수 있다. 賀方回나 吳夢窓은 모두 字面의 연마에 뛰어났다. (蓋詞中一個生硬字用不得, 須是深加鍛鍊, 字字鼓打得響, 歌誦妥溜, 方爲本色語. 如賀方回·吳夢窓, 皆善於鍊字面.)”

21) “要求字面, 當看溫飛卿·李長吉·李商隱及唐人諸家詩句字面好而不俗者, 採摘用之. 卽如花間集小詞, 亦多好句.”

다 쓰는 것이 하나의 사를 짓는 방법으로 인정되었던 당시 詞壇의 분위기와도 관련이 되어 있고²²⁾, 이 책이 사를 처음 배우는 사람을 대상으로 하여 詞法을 강론한 것인 만큼 그들에게 하나의 모범을 제시한 것으로 받아들일 수도 있지만, 그렇다고 하더라도 典雅한 언어에 대한 개념 정의와 그에 따른 구체적인 방향 제시 없이 단순히 晚唐 詩人の 詩句나 『花間集』의 小詞 등에서 좋은 표현을 골라 쓰려고 한 것은 그가 '전아한 언어의 사용'을 論詞四標準의 하나로 내세운 데 비하여 실망스러울 정도로 빈약하고 평범하다. 또한 張炎은 『詞源』에서 “句法 가운데 字面이 있다. 무릇 사 가운데 하나의 生硬한 글자의 사용할 수 없으면, 반드시 더 깊이 鍛鍊해야 한다. 매 글자마다 推敲하여 울러 퍼지게 하여, 노래 부르면 사방으로 물방울져 떨어지는 것이 詞의 본색이다”라고 하여 字面을 깊은 더해 단련한 연후에야 비로소 사의 본색이 된다고 여겼다.²³⁾ 이것이 바로 雅詞의 표준인 것이다. 게다가 劉熙載도 『藝概』에서 말하길 “煉字는 많은 글자로 단련한다는 뜻이다. 한글자도 역시 단련해야 한다. 구는 구의 머리, 구의 중간, 구의 끝에 합쳐져야 뜻이 드러난다. 맑게는 3-4층, 적게는 1-2층이 안 된다. 작가가 혹 마침내 자는 쉽고 구가 어렵다고 일컬어지는, 구를 단련하는 것은 본디 서로 모양을 취하기에 충족한 것을 알지 못하고, 연자 또한 모름지기 멀리 떨어져서 서로 호응한다²⁴⁾”라고 하면서 이를 강조하고 있다.

또한 字面은 성들과 관련이 되어 있다. 예를 들면 夢窓의 〈惜黃花慢〉(送客吳臯) 사작품에 대해서, 萬樹는 『詞律』에서 말하길 “夢窓의 사는 七寶樓臺와 같아서 사람의 눈을 부시게 하지만 조각조각 떨어져 내려 편단을 이루지 못한다. 그렇지만 그는 글자를 사용함에 있어 정밀한 부분은 확실히 그것을 좋아할만 하다. 그가 用韻으로 쓴 正, 識, 夜, 望, 背, 漸, 翠, 念, 瘦, 舊, 系, 鳳, 悵, 送, 醉, 載, 素, 怨, 料 등의 여러 글자들은 모두 거성자로 양편이 모두 서로 합해졌다. 이것은 바로 몽창의 去聲字 사용이 정밀하고 協律이 엄격하고 촘촘함을 칭찬한 것이다.”²⁵⁾라고 했

22) “張炎『詞源』‘字面’條：“句法中有字面，蓋詞中一箇生硬字用不得，須是深加鍛鍊，字字敲打得響，歌誦妥溜，方爲本色語。如賀方回·吳夢窓皆善於鍊字面，多於溫庭筠·李長吉詩中來，字面亦詞中之起眼處，不可不留意也。”

23) “句法中有字面，蓋詞中一個生硬字用不得，須是深加鍛鍊，字字敲打得響，歌誦妥溜方爲本色語。”

24) “煉字，數字爲煉，一字亦爲煉。句則合句首·九中·句尾以見意。多者三四層，少亦不下兩層。詞家或遂謂字易而句難，不知煉句固取相足相形，煉字亦須遙管遙應也。”

다. 또한 그는 언어뿐만 아니라 곡조도 古雅해야 할 것을 주장하여 제24조에서 다음과 같이 말하였다.

“옛날의 曲譜는 서로 많이 달라 한 곡조에 두 세 글자가 많거나 적고 구법의 장단도 일정치 않았다. 아마도 가르치는데 중사했던 민간의 樂工에 의해서 개작되었거나 俗曲 제작자가 글자를 여러 개 첨가했을 것이다. 우리는 마땅히 古雅한 곡조를 위주로 해야 하며 속곡 같은 것을 지을 필요는 없다. 그러므로 반드시 周邦彦과 여러 詞家들의 훌륭한 곡조를 모범으로 삼아야 한다.”²⁶⁾

이것은 民間의 樂工이나 俗曲 제작자가 歌唱 시의 기교를 위해 옛 曲譜를 개작하거나 虛聲을 곁들이는 것을 경계하고, 주방언 등의 훌륭한 曲調를 모범으로 삼아 古雅함을 지켜야 할 것을 말한 것이다. 또한 그는 또한 句法에 있어 허사의 운용을 매우 중시했다.

“張炎은 『詞源』에서 虛字의 운용을 통하여 質實해지는 것을 피하고, 淸疏한 지경으로 진입할 수 있음을 말했다. “시는 시와 다르다. 시의 어구는 2자, 3자, 4자에서 6자, 7자, 8자에까지 이른다. 만약 實字를 겹쳐 쌓여 놓으면 읽어서도 뜻이 통하지 않을 테니 어찌 雪兒 같은 기녀들에게 노래 부르게 하라? 마땅히 허자를 써서 노래해야 한다..... 만약 절절한 허자를 다 쓸 수 있으면 구어가 절로 살아나서 반드시 質實해지지 않을 것이므로, 보던 이가 책을 덮으며 비웃는 일은 없게 된다. (詞與詩不同, 詞之句語有二字三字四字至六字七字八字, 若堆疊實字, 讀且不通, 況付之雪兒乎? 合用虛字呼喚..... 若能盡用虛字, 句語自活, 必不質實, 觀者無掩卷之謂.)”

“곡조의 구 첫머리에는 虛字를 함께 사용하는 경우가 많이 있다. 예를 들면 ‘嗟’·‘奈’·‘況’·‘更’·‘想’·‘料’·‘正’·‘甚’ 자로 그것들을 사용해도 괜찮다. 만약 사 하나에 두세 번 허자를 사용하면 좋지 않아서 그것을 空頭字라고 부르며, 처음부터 靜字를 사용하여 이야기해 내려와 句法이 강해지

25) “夢窓七寶樓臺, 拆下不成片段; 然其用字精密處, 嚴峭可愛. 其所用正, 識, 夜, 望, 背, 漸, 翠, 念, 瘦, 舊, 系, 鳳, 悵, 送, 醉, 載, 素, 怨, 料諸去聲字, 兩篇皆相合.”

26) “古曲譜多有異同, 至一腔有兩三字多少者, 或句法長短不等者. 蓋被教師改換, 亦有嘌唱一家, 多添了字. 吾輩只當以古雅爲主, 如有嘌唱之腔, 不必作. 且必以淸眞及諸家目前好腔爲先可也.”

는 것만 못하다. 그러므로 허자를 많이 사용해서는 안 된다.”²⁷⁾ (제19조)

이 부분에 대해서는 蔡崇雲이 『詞源注·樂府指迷箋釋』에서 “사에 사용되는 虛字로서 『樂府指迷』에서 열거한 것은 세 종류로 나눌 수 있다. 이를 테면 ‘嗟’·‘料’·‘想’ 각 자는 모두 動字이고, ‘奈’·‘正’·‘況’·‘更’·‘又’ 각 자는 모두 連字이고, ‘甚’자 및 제18조에서 든 ‘怎’·‘恁’·‘這’·‘你’ 각 자는 모두 代字에 속한다. 이른바 靜字란 實字이면서 사물의 모습을 본뜬 것으로서 動字와 서로 대응된다. 靜字는 이미 그렇게 되어있는 정경을 말하고 동자는 마땅히 그렇게 해야 할 행동을 말한다는 점이 서로 다르다. 空頭字란 그러한 허자를 과다하게 사용하는 것을 말한다.”²⁸⁾라고 해설한 것을 참고할 만하다. 여기서 말하는 구절 첫머리의 허자는 전적으로 領句의 虛字를 가리키는 것으로서, 심의부는 領字로서 허자를 형식적이고 불필요하게 사용하는 것은 무의미한 반복일 뿐이라고 생각하여 허자 대신에 靜字의 사용을 제안하였다.

4. 典故의 含蓄

沈義父는 『樂府指迷』에서 “用字不可太露，露則直突而无深長之味。(글자를 사용함에 너무 드러나서는 안 된다. 드러나면 직접 돌출되어 깊은 길게 어이지는 맛이 없다.)”라고 했는데 이것은 바로 글자의 깊고 열음에 대해서 말한 것이다. 그가 ‘뜻이 명백히 드러나는 글자를 사용해서는 안 된다’고 한 것에 대해 보충 설명한 부분들을 살펴보자.

27) “腔子多有句上合用虛字，如嗟字·奈字·況字·更字·又字·料字·想字·正字·甚字，用之不妨。如一詞中兩三次用之，便不好，謂之空頭字。不若徑用一靜字，頂上道下來，句法又健；然不可多用。”

28) “詞中用虛字，『樂府指迷』所舉，約可析爲三類，如嗟·料·想各字，均係動字。奈·正·況·更·又各字，均係連字。甚及前條所舉之怎·恁·這·你各字，均屬代字(代名辭)。所謂靜字，乃實字而以肖事物之形者，與動字兩相對待。靜字言已然之情景，動字言當然之行動，分別在此。空頭字者，言此等虛字，用之過多。”(蔡崇雲箋釋，『詞源注·樂府指迷箋釋』，人民文學出版社，1981年，p. 74)

“句를 단련하고 언어를 적절히 구사하는 것이 가장 긴요하다. 예를 들어 복숭아를 이야기 할 때 직접 ‘桃’라고 말해서는 안 되고 ‘紅雨’나 ‘劉郎’ 등의 글자를 사용해야 한다. 버들을 말함에 바로 ‘柳’라고 털어놓고 말해서는 안 되고, ‘章臺’·‘灞岸’ 등의 글자를 사용해야 한다. 또 典故를 사용할 때 ‘銀鉤空滿’이라 하면 곧 글씨를 쓰는 것이므로 다시 ‘書’자를 말할 필요가 없다. ‘玉筋雙垂’가 곧 눈물을 흘리는 것이므로 다시 ‘書’자를 말할 필요가 없다. ‘玉筋雙垂’가 곧 눈물을 흘리는 것이므로 또 ‘淚’라고 말할 필요가 없다. 예를 들어 ‘綠雲繚繞’는 은근히 쪽진 머리를 나타내고, ‘困便湘竹’은 대자리 입이 분명하다. 처음 배우는 어린아이에게 가르치는 것처럼 이것은 어떤 물건이며 어떤 일이라고 분명하게 밝히지 않아야 비로소 묘한 점이 드러난다. 종종 학문이 얇고 속된 무리는 대개 이 묘한 쓰임을 알지 못하고 분명하지 않다는 점만을 지적하여 곧장 털어놓는데, 이것은 오히려 남을 기만하고 곡을 가지고 희롱하는 것이다. 정을 말하는 것과 같아서 지나치게 드러내서는 안 된다.”²⁹⁾

이것은 직설적인 표현이 저지르기 쉬운 함축미의 결여를 경계하여 쓴 말이지만 하지만 그것을 작품 전체의 구조나 구법의 측면에서 논하지 않고 代字의 사용만을 강조하여 오히려 진부한 주장이 되고 말았다. 그는 제23조와 제29조에서도 비슷한 주장을 하였다.

“사의 典故 사용에서 사람의 이름을 구사할 때는 반드시 완곡하게 하여 드러내지 않는 것이 가장 좋다. 周邦彥의 사에는 두 사람이 對를 이루며 쓰는 것이 많은데, 그를 본받지 말아야 한다. 예를 들어 〈宴清都〉의 “庾信의 수많은 슬픔이여, 江淹의 극에 이른 한이여”, 〈西平樂〉의 “邵平은 자취를 감추고, 陶潛은 전원으로 돌아왔네”, 〈大酺〉의 “庾信의 초채함, 衛玠의 파리함”, 〈過秦樓〉의 “재능이 다해버린 江淹, 정에 상처입은 荀粲” 등이 그러한 부류이다.”³⁰⁾ (제23조)

29) “鍊句下語, 最是緊要. 如說桃, 不可直說破桃, 須用‘紅雨’·‘劉郎’等字; 說柳, 不可直說破柳, 須用‘章臺’·‘灞岸’等字. 又用事, 如曰‘銀鉤空滿’, 便是書字了, 不必更說書字; ‘玉筋雙垂’, 便是淚了, 不必更說淚. 如‘綠雲繚繞’, 隱然鬢髮; ‘困便湘竹’, 分明是簾; 正不必分曉, 如教初學小兒, 說破這是甚物事, 方見妙處, 往往淺學俗流, 多不曉此妙用, 指爲不分曉, 乃欲直捷說破, 却是賺人與曲矣. 如說情, 不可太露.” (제13조)

30) “詞中用事使人姓名, 須委曲得不用出最好. 清真詞多要兩人名對使, 亦不可學也. 如〈宴清都〉云“庾信愁多, 江淹恨極”, 〈西平樂〉云“東陵晦迹, 彭澤歸來”, 〈大酺〉云“蘭成憔悴, 衛玠清羸”, 〈過秦樓〉云

또한 그는 사 작품에서 典故를 통한 함축미의 추구를 강조하고 있다. 夢窓은 典故의 사용으로 인한 뜻이 숨겨진 함축적인 의미를 지닐 것을 강조하고 있다. 한편 張炎은 전고의 사용을 극력 반대했다. 그는 「淸空」조에서 夢窓詞에 쓰인 用典이 지나치게 난해하고 화려하여 淸空한 사를 이루지 못함을 비평하였는데, 『詞源·用事』에서 用事의 방법에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“사는 用事가 가장 어렵다. 몸소 체득하여 지어야 하고 융화되어 어색하지 않아야 한다. 예를 들면, ……또한 ‘왕소군은 오랑캐의 사막이 먼 것에 익숙하지 못하여, 오직 남몰래 강남북을 추억할 뿐이네, 생각하면 옥 장식을 옥에 매달고 달밤에 내려와, 그윽하고 고독한 이 꽃이 되었음을’라고 하였는데, 이는 두보의 시를 쓴 것이다. 이것은 모두 用事했으니 일에 의해 부림을 받지 않았다. (詞用事最難, 要體認著題, 融化不澁. 如……又云: “昭君不慣胡沙遠, 但暗憶江南江北. 想佩環月下歸來, 化作此花幽獨.”用少陵詩. 此皆用事, 不爲事所使.)”

또한 그는 『詞源·淸空』에서 夢窓詞를 다음과 같이 비판하고 있다.

“夢窓의 사는 칠보로 만든 누대와 같아, 사람의 눈을 어지럽히게 하나, 조각 조각 떨어져 문장을 이루지는 못한다. 이것이 淸空과 實質에 관한 논의이다. 몽창은 〈聲聲慢〉에서 “대나무 부드럽게 아름답고 황금의 벽옥, 날씬하고 아리따운 봉래. 떠도는 구름은 아름다운 모래톱을 적시지 않네. ‘라고 했는데 앞의 여덟 자는 너무 난잡한 듯 하다. 〈唐多令〉에서는 ……이 사는 疏快하고 實質하지 않은데, 이런 작품은 그의 사집에 있기는 하지만 많지 않다. 31) ”

위의 문장에서 “吳夢窓의 사는 칠보로 단정된 누대가 사람의 눈을 부서게 하지만 산산이 부서져 아무 모양도 되지 못하는 것 같다. (吳夢窓如七寶樓臺, 眩人眼目, 拆碎下來, 不成片段)”라고 한 말은 바로 이 구절이 유명 인사들의 名作에서 쓰인 바

“才減江淹, 情傷奉倩”之類是也.”

31) 『詞源·淸空』: “吳夢窓詞如七寶樓臺, 眩人眼目, 拆碎下來, 不成片段, 此淸空質實之說. 夢窓聲聲慢云: 檀欒金碧, 婀娜蓬萊, 遊雲不沾芳洲, 前八字恐亦太澁, 如唐多令云……此詞疏快, 各不質實, 如是者集中尚有, 惜不多耳.”

있는 품위있고 화려한 어휘들을 사용하여, 즉 어설픈 用典으로 인하여 언뜻 보기에는 요란하기만 하고 詞句 상호 유기적으로 연결되지 않아 작가의 본래 말하고자 하는 뜻과 그 정서를 쉽게 파악하지 못하게 하고 작품의 최종적인 심미 요체인 意境이 뚜렷하게 이루어지지 않는 폐단을 지적했다. 장염은 用事 또는 用典이 없거나 있더라도 작가의 정서가 막힘없이 표현된 작품을 아름다운 것으로 생각하였다. 用典이나 用事が 잘못 사용되어 작가의 정서가 생생하게 살아나 보이지 않는 작품은 아름답지 않다고 여겼다.

“詠物詞는 題字를 직접 사용하는 것을 가장 꺼린다. 예를 들어 周邦彥이 배꽃과 버들을 읊을 때 한 번이라도 ‘梨’자와 ‘柳’자를 말한 적이 있었는가? 施岳은 이 계율을 범하였으니, 예를 들어 “月上海棠詠月出(해당화 위로 달이 떠올라 월출을 노래하네)”에는 두 개의 ‘月’자를 사용하여 천박하고 깊이가 없게 느껴진다. 그밖에 周密 같은 사람들에게도 이러한 결점이 많은데 마땅히 그것을 경계해야 한다.”³²⁾ (제29조)

이와 같은 주장들을 종합적으로 살펴보면 결국 직접적이고 직설적인 표현을 내세울 경우 은근하고 완곡한 맛을 결여하게 되어 사가 마땅히 지녀야 할 典雅美와 含蓄美를 잃게 될 것을 우려한 것이라고 하겠다. 이처럼 뜻은 연구하고, 완곡하고 함축적인 것을 귀하게 여겼다. 따라서 그 사물을 읊을 때에는 바로 직접적으로 말하면 여미가 없다. 한 두 개의 전고를 사용해서 암시하고 다른 의미를 첨가시켜 되돌아보게 한다. 이러한 설은 몽창의 작품으로 증명된다. 이처럼 夢窓은 자구 단련을 잘 했고, 또한 代字를 많이 사용하여 더욱 密麗하고 實質하여, 독자들로 하여금 난해하게 하였다. 또한 그 수식과 조탁이 너무 심하여 난삽함을 면할 수가 없었다. 또한 몽창은 字句의 鍛鍊을 중시했다. 唐圭璋은 그의 『論夢窓詞』에서 말하길 “몽창 사의 글자는 멀리는 溫庭筠(820-866)과 李賀(791-817)에서 취했고, 가까이는 夏方回(1052-1125)에서 취했다. 즉 한글자라도 가볍고 쉽게 놓아 방치할 수 없다. 형용사, 동사, 더욱이 온 힘을 다하여 글자를 단련했고, 온 힘을 다하여 형식상의 아름다움을 다하였기 때문에 몽창사의 한 구절은 왕왕 일종의 境界를 표현했다. 그

32) “詠物詞, 最忌說出題字. 如清真梨花及柳, 何曾說出一箇梨·柳字? 梅川不免犯此戒, 如月上海棠詠月出, 兩箇月字, 便覺淺露. 他如周草窗諸人, 多有此病, 宜戒之.”

리나 다른 사람들은 모름지기 여러 구를 펴서 쪽 늘어놓았다.”³³⁾라고 했다. 몽창사 작품을 예를 들면 〈渡江雲〉에 ‘片綉點重茵’ 이 구는 마치 색칠한 그림의 화폭과 같다. ‘片綉’는 조각조각 비단에 수놓은 것을 말한다. 여기서는 落花가 많이 떨어졌음을 의미한다. ‘重茵’은 겹겹으로 쌓인 사철썩을 말하는데, 이것은 芳草의 무성함을 뜻한다. ‘點’자를 써서 떨어지는 낙화가 술에 들어간 방초와 붉고 푸른 색깔이 서로 대비되어 비추는 정경을 묘사했는데, 여기서 우리는 그가 매우 세밀하게 鍛鍊하여 자구를 썼음을 알 수 있다. 다음으로 심의부가 “뜻을 지나치게 높게 펴서는 안 된다.”고 주장한 말에 대해 보충 설명한 부분을 살펴보면 다음과 같다.

“詞를 짓는 것은 詩와 달라서 설령 꽃과 풀의 종류라 하더라도 약간이나마 정감을 사용하거나 규방의 정취를 넣어야만 한다. 그러나 淫蕩하고 艷情적인 말로 치우칠 수도 있으니 마땅히 스스로 헤아려보아야 한다. 오로지 꽃이나 풀만을 노래하고 艷情적인 말을 덧붙이지 않는다면 사가의 체재와 달라지게 되는 까닭에 어려운 것이다. 또 곧장 情을 위해 曲을 짓는 것이 있는데, 더욱 완곡하게 들리서 표현함이 마땅하다. 예를 들어 ‘怎’·‘恁’·‘奈’·‘這’·‘你’자 류는 비록 詞家の 말이긴 하지만 많이 사용해서는 안 된다. 이 역시 고려해 봄이 마땅한데, 부득이한 경우에 그것을 사용한다.”³⁴⁾

꽃과 풀을 음영하는 사는 詠物詞의 일종이다. 그와 같은 사에도 艷情적인 말을 덧붙이지 않는다면 詞家の 전통적인 체재와는 달라지게 될 것이라고 한 것은 주방언 이래 남송 婉約派 詞家の 전통적인 관점을 반영한 것이며, 그렇다고 음탕하고 艷情적인 말로 치우쳐서는 안 된다고 한 것은 감정의 표현 속에 비유와 상징의 뜻을 깃들일 것을 당부한 말로서 이 또한 당시 詞壇의 한 경향이었다.

이상에서 살펴본 바처럼 夢窓詞에 대한 평어는 주로 사의 作法에 집중되었다. 몽창의 사는 詞作法에 있어서 아름답고 우아한 면을 갖추고 있지만 지나친 用典과 修飾으로 인해 내용을 살필 수 없는 면을 보이고 있다고 평가하고 있다. 이는 곧 몽

33) “夢窓詞字面，遠取溫，李，近取方回，卽一字也不輕易放過。形容詞，動詞，尤力求凝煉，力求盡態極妍，故夢窓一句，卽往往表現一種境界。而在他人，則須數句鋪陳也。”

34) “作詞與詩不同，縱是花卉之類，亦須略用情意，或要入閨房之意，然多流淫艷之語，當自斟酌。如只直詠花卉，而不着些艷語，又不似詞家體例，所以爲難。又有直爲情賦曲者，尤宜宛轉回互可也。如‘怎’字·‘恁’字·‘奈’字·‘這’字·‘你’字之類，雖是詞家語，亦不可多用，亦宜斟酌，不得已而用之。”

창의 지나치게 자구 조탁에 치우쳐 雅情한 특성을 반영할 수 없음을 지적한 것이다.

5. 發意의 창작기법

심익부가 論詞四標準과 관련지어 창작기법에 대해서 논술한 부분에 대해서 살펴보기로 한다. 그는 구체적인 사 창작 방법으로써 여러 가지 항목에 대해서 언급하였다. 그는 먼저 작품의 전체 구조에 대해 다음과 같이 설명하였다.

“대체로 起句에는 읊고자 하는 뜻을 드러내야지 주제와 관련 없는 일을 마구 읊조리다가 主담로 들어가서는 안 된다. 특히 영물의 작품은 내용이 공허해서는 안 된다.”³⁵⁾ (제8조)

“過片은 대부분 본래 상편에서 언급했던 주제를 다시 서술하는 것이다. 만약 재능이 높으면 남다른 뜻을 불러일으킬 수 있겠지만 너무 자유분방하여 원래의 뜻을 벗어나서는 안 된다.”³⁶⁾ (제9조)

“結句는 반드시 여운을 남기도록 하되, 풍부하여 다함이 없는 뜻을 품고 정으로 정을 맺는 것이 가장 좋다. 예를 들어 周邦彥의 “애 닳게 하는 들, 주렴 가득한 버들 숲” 또는 “겹 문을 닫아도 온 성에 퍼지는 종과 북소리”가 이 부류이다. 혹 정으로 끝을 맺는 것도 좋다. 종종 뜻이 가벼우면서 드러내는 것이 있으니, 예를 들어 주방언의 “하늘이 사람으로 하여금 잠시 만나게 한들 어떠하리”와 “꿈속의 혼이 원앙 같은 반려를 곱씹히 생각한다”가 그 부류이다. 이것은 별 뜻이 없을 뿐 아니라 사가의 허물이므로 본받아서 는 안 된다.”³⁷⁾ (제10조)

여기서 그는 사 창작의 중점을 ‘起句’·‘過片’·‘結句’에 두고서 그 사 창작법을 구

35) “大抵起句便見所詠之意，不可泛入閒事，方入主意，詠物尤不可泛。”

36) “過處多是自敘，若才高者，方能發起別意，然不可太野，走了原意。”

37) “結句須要放開，含有餘不盡之意，以景結情最好。如清真之“斷腸院落，一簾風絮”，又“掩重關，徧城鐘鼓”之類是也。或以情結尾，亦好。往往輕而露，如清真之“天便教人，霎時厮見何妨”，又云“夢魂凝想鴛侶”之類，便無意思，亦是詞家病，却不可學也..”

체적으로 논술하였는데, 특히 ‘過片’을 작가가 자신의 재능을 펼 수 있는 곳으로 보았다. 아울러 그는 상편과 하편이 의미상 분리되지 않고 서로 간의 연관성을 유지해야 한다고 강조하였다. 그렇다고 해서 어떤 작품이나 다 똑같은 구조와 작법이 적용되는 것은 아니다. 이에 대해 沈義父는 『樂府指迷』 제27조에서 다음과 같이 부연 설명하고 있다.

“大詞를 지으려면 우선 틀을 세우고 事와 意를 나누어 정해야 한다. 우선 시작이 좋아야 하며, 중간에는 서술해야 하고, 過處는 清新해야 한다. 가장 중요한 곳은 마지막 구로서 반드시 훌륭한 마무리가 있어야 비로소 오묘하게 된다. 小詞는 새로운 뜻을 세우면 되므로 지나치게 高遠해서는 안 된다. 小詞는 오히려 古人的 시구를 쉽게 얻을 수 있지만 마찬가지로 구를 단련해야 한다.”³⁸⁾

그는 여기서 大詞의 경우 전체적인 구성과 배치가 중요한 반면 小詞는 字句를 단련하여 새로운 뜻을 나타내는 것이 중요함을 주장하고 大詞와 小詞는 그 작법이 같지 않음을 강조하였다. 그런 다음에 그는 短句와 長句의 작법과 관련하여 제14조에서 다음과 같이 말하고 있다.

“두 구가 만나서 對를 이룰 수 있으면 반드시 對句를 이루어야 한다. 短句는 반드시 가지런하게 다듬어야 하고 장구를 만나면 반드시 완곡하게 하여 어색하지 않게 해야 한다.”³⁹⁾

다음으로 “發意”에 있어서 허자의 운용을 주장했다.

“腔에는 구에 허자를 함용하는 경우가 많다. 예를들면 ‘嗟’字, ‘奈’字, ‘況’字, ‘更’字, ‘又’字, ‘科’字, ‘想’字, ‘正’字, ‘甚’字는 사용함에 방해가 되지 않는다. 예를 들어 하나의 사가운데 허자를 두 번 세 번 사용하면, 좋지 않고 그것을 일러 ‘空頭字’라고 한다. 막 하나의 형용사를 사용하는 것만 못하고,

38) “作大詞，先須入間架，將事與意分定了。第一要起得好，中間只鋪舒，過處要清新，最緊是末句，須是有一好出場方妙。小詞只要些新意，不可太高遠，却易得古人句，同一要鍊句。”

39) “遇兩句可作對，便須對。短句須剪裁齊整。遇長句，須放婉曲，不可生硬。”

꼭대기에서 아래로 내려오는 것을 말하고, 구법은 또한 강건하다. 그러나 많이 사용할 수는 없다.”⁴⁰⁾

여기서 알 수 있듯이 심의부는 사창작에 있어서 虛辭의 적절한 사용을 중시했다. 구의 위치에 알맞은 허사를 사용하여 사의 장법을 제고시키려고 했고, 한편 지나친 허사의 쓰임을 경계하기도 하였다.

그는 또 詠物詞와 壽曲의 작법을 논하여 다음과 같이 말하였다.

“詠物 같은 것은 항상 조절을 해야만 한다. 분명하지 않다고 생각되면 반드시 한 두가지 전고를 사용하여 검증해야 한다. 예를 들어 周邦彥이 배꽃을 읊은 〈水龍吟〉詞에서는 셋째 냇째구에 ‘樊川’·‘靈關’의 전고를 사용하고 ‘深閉門’ 및 ‘一枝帶雨’의 전고를 사용하였다. 후단의 의미 폭이 너무 넓다고 생각해서 또 ‘玉容’이라는 典故를 사용하여 배꽃을 표현하였다. 만약 전편에서 꽃이 희다는 것만을 이야기하였다면 흰꽃이라 흰꽃은 모두 해당될 수 있으니 그것이 배꽃인 줄 어떻게 알아내겠는가?”⁴¹⁾ (제11조)

“壽曲이 가장 짓기 어렵다. 壽酒·壽香·老人星·千春百歲 류를 경계하여야만 한다. 반드시 옛 곡의 구태의연한 틀을 없애고 오직 그 사람의 업적과 재능을 형용하면서 은근하게 頌祝의 뜻을 담고 있어야 비로소 훌륭한 것이 된다.”⁴²⁾ (제22조)

詠物詞에서는 吟詠의 대상을 암시하기 위하여 典故를 사용할 것을 권하였고, 壽曲의 경우에는 진부하고 상투적인 표현을 피하고 은근하게 頌祝의 뜻을 나타낼 것을 강조하였는데, 이 또한 典雅한 사에 대한 저자의 요구를 드러낸 것이다. 심의부

40) “腔子多有句上合用虛字, 如‘嗟’字, ‘奈’字, ‘况’字, ‘更’字, ‘又’字, ‘科’字, ‘想’字, ‘正’字, ‘甚’字, 用之不妨。如一詞中兩三次用之, 便不好, 謂之空頭字。不若徑用一靜字, 頂上道下來, 句法又健; 然不可多用。”

41) “如詠物, 須時時提調。覺不分曉, 須用一兩件事印證方可, 如清真詠梨花(水龍吟), 第三第四句, 須用‘樊川’·‘靈關’事, 又‘深閉門’及‘一枝帶雨’事, 覺後段太寬, 又用‘玉容’事, 方表得梨花。若全篇只說花之白, 則是凡白花皆可用, 如何見得是梨花?”

42) “壽曲最難作。切宜戒‘壽酒’·‘壽香’·‘老人星’·‘千春百歲’之類。須打破舊曲規模, 只形容當人事業才能, 隱然有頌祝之意方好。”

는 초학자들을 위한 사를 짓는 요령으로서 익숙한 腔調로 填詞할 것을 권고하였다.

“처음 詞를 지을 때는 우선 잘 아는 腔調여서 부르기 쉬운 것을 가지고 전사하고 한 자 한 자 교감 하여 생경하거나 平仄이 순조롭지 못한 것을 버린다. 오래되면 저절로 익숙해져서 어색한 것이 적어질 것이다. 이는 전적으로 다듬고 세기는 데에 공이 있다.”⁴³⁾

처음 사를 배우는 사람이 사를 짓는 경우 익숙한 腔調에 따라 填詞하더라도 平仄이 순조롭지 못하거나 생경한 표현이 나타나는 것을 모면하기 어렵다. 그렇더라도 선택한 腔調가 잘 아는 것인 만큼 세심하게 다듬어나간다면 어색함을 피할 수 있을 것이라고 당부한 이 말은 초학자들이 사의 형식적인 요건으로부터 갖추어져나가야 한다는 것을 설명한 것이라고 하겠다.

Ⅲ. 結語

南宋 沈義父가 지은 『樂府指迷』라는 책은 吳夢窓의 ‘論詞四標準’을 내세워 사를 지을 때에 유의해야 할 네 가지 사항을 제시하고 뒤이어 이를 보충 설명하는 방식으로 비교적 조리있게 사의 창작방법을 서술하였다. 이것은 南宋의 詞壇이 쌓아올린 풍부한 창작경험과 감상 경험을 토대로 하여 雅詞를 이론적으로 체계화한 것이라고 할 수 있다. 이상 본문에서 살펴본 심의부의 『樂府指迷』에 나타난 修辭論을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 음률은 조화를 이루어야 하며 조화되지 않으면 장단구의 시와 같다는 표준준칙이 있는데, 여기서 “協律의 調和”와 “押韻의 준수”를 통한 음악성의 추구를 강조하고 있다.

둘째, 글자를 고르는 것은 전아해야 하는데 전아하지 않으면 전령의 문체에 가깝게 된다는 표준준칙에서 “字句의 鍛鍊”을 강조하였다.

43) “初賦詞，且先將熟腔易唱者填了，却遂一點勘，替去生硬及平側不順之字。久久自熟，便覺拗字小，全在推敲吟嚼之功也。”

셋째, 用字은 지나치게 노출하지 않아야 한다. 노출하면 돌발적으로 튀어나와 심장한 아름다움이 없어진다는 표준준칙이 있는데, 여기서는 “用事의 숨꺾”미를 강조하고 있다.

넷째, 意趣는 지나치게 高遠하지 않으며 지나치게 높으면 常規를 벗어나 괴이해지고 柔婉한 의미를 잃어버리게 된다는 표준준칙이 있는데, 여기서는 “發意의 修辭技法”을 중시하여 柔婉한 詞를 짓기를 주장하였다.

이상에서 살펴본 것처럼 우리는 심의부의 『樂府指迷』라는 사이론서는 실제로 夢窓 등을 위시한 南宋後期 雅詞派작가들의 詞創作理論 혹은 綱領 등을 담은 정수이며 입문서라고 할 수 있고, 또한 南宋 後期에 雅詞派 사작가들에게 깊은 영향을 주었다는 점에서 이 책의 가치가 있다고 할 것이다.

참고문헌

- 蔡萼雲 箋釋, 『詞源注·樂府指迷箋釋』, 北京: 人民文學出版社, 1963年.
 龔兆吉 編, 『歷代詞論新編』, 北京: 北京師範大學出版社, 1984年.
 王偉勇 著, 『南宋詞研究』, 臺灣: 文史哲出版社, 1986年.
 唐圭璋 編, 『詞話叢編』, 北京: 中華書局, 1986年.
 楊海明, 『唐宋詞風格論』, 上海: 上海社會科學院出版社, 1986年.
 葉嘉瑩 著, 『唐宋詞名家論集』, 臺北: 正中書局, 民國76年.
 吳熊和著·李鴻鎮譯, 『唐宋詞通論』, 大邱: 啓明大學校出版部, 1991年.
 陳少欽, 「詞源詞史上的地位和貢獻試論」, 『集美師專學報』, 1991年 2期.
 曲德來, 「樂府指迷說略」, 『丹東師專學報』, 1994年 第4期.
 楊海明 著, 宋龍準·柳種睦 共譯, 『唐宋詞史』, 서울: 新雅社, 1995年.
 宋龍準, 「樂府指迷研究」, 『中國文學』第23輯, 1995年.
 沈家庄, 「宋詞文體特征的文化闡釋」, 『文學評論』, 1998年 第4期.
 傅芙蓉, 「箋說夢窓詞之‘字面’」, 『中國韻文學刊』, 1998年 第2期.
 陶爾夫·劉敬圻 著, 『南宋詞史』, 黑龍江: 黑龍江人民出版社, 2005年.

王雨容, 「『樂府指迷』及『詞源』的論詞範例之比較」, 『瓊州大學學報』, 2006年6月.

拙稿, 「吳文英 妓女詞의 언어예술과 표현기교 探究」, 『韓中言語文化研究』第12輯, 2007年2月.

<Abstract>

A Study on 《Yu Fu Zhi Mi》 of Rhetoric Theory

Lee tae hyoung

『Yue Fu Zhi Mi(樂府指迷)』 which was written by Shen Yi Fu(沈義父) in Southern Song Dynasty(南宋) is a Ci(詞) works, it is overall representative of Ci works in Song dynasty with 『Ci Yuan』 by Zhang Yan(張炎). The inner motives to produce 『Yue Fu Zhi Mi』 are Ci's refinement since mid-Southern Song Dynasty and Ci style's decline caused by unmusical trend.

The Ci Theory of Shen Yi Fu(沈義父) is elegant has something to do with the patrician's escapism in political attitude. They regarded regular rhythm and skills of importance but they disregarded its contents. In addition to that, Ci's vocabulary was differ from common people's words.

Shen Yi Fu also mentioned he had studied Meng Chuang(夢窓)'s Ci style and he had put it to rights and supplement it. We can see Meng Chuang(夢窓) showed his logical manner to create Ci. The four standards to produce Ci mentioned in 『Yue Fu Zhi Mi』 still maintain its pureness in Ci's style. Shen Yi Fu describe 'XieLu(協律)', 'YaYun(押韻)', 'XiaZi(下字)', 'YongShi(用事)', 'FaYi(發意)' in creation of Ci. He strictly divides Ci, poem and chanling. Even if it is brief introduction of Ci, it contains the important topics to produce Ci in fields of content, making rule, art and style. It is a essential work to involve the

theory and method to create Ci in Southern Song Dynasty. Wu Wen Ying would avoid the separation between temperament and four sentences. He tried to stick to traditional beautiful Ci handed down since Zhou Bang Yan(周邦彥). But he excessively stressed people had to learn senior people's works and adhere to traditional Ci. Even he was caught to keep the every single character in work.

Key words : 『YueFuZhiMi(樂府指迷)』, XieLu(協律), YaYun(押韻), XiaZi(下字), YongShi(用事), FaYi(發意)

투 고 일 : 2008년 7월 15일 / 게재확정일 : 2008년 8월 15일
