

溫庭筠 樂府의 창작 특성 및 의의에 대한 小考

이진아*

— 목 차 —

1. 들어가며
2. 곡조에 따른 악부
3. 酒宴에서 가창된 악부
4. 齊梁體의 악부
5. 나가며

국문초록

본 연구는 晚唐 시기 溫庭筠 樂府의 음악적 특수성과 창작 배경을 살핌으로써 그 문학적 가치를 고찰하고자 하였다. 온정균은 詞人으로서 독보적인 명성을 누려왔으나 그의 악부는 뛰어난 성취에도 불구하고 詩史에서 상대적으로 소외되어 왔다. 이에 본고는 온정균이 지닌 음악적 소양과 창작 배경에 주목하여 그의 악부가 이룬 독자적 성취를 규명하고자 한다. 당대 악부가 점차 음악과 분리되어 서면문학으로 고착되던 경향과 달리, 온정균은 악곡의 선율에 맞추어 가사를 쓰는 ‘樂府倚曲’의 창작 방식을 전면적으로 실천하였다. 이러한 방식은 만당 시기 江南의 변화한 酒宴 문화 및 歌女들과의 긴밀한 교류 속에서 생동감 있는 현장성을 획득하였고, 결과적으로 악부와 詞의 긴밀한 상통성을 가져왔다. 또한 풍격과 聲律 방면에서는 南朝 齊梁體의 전통을 적극 수용하였다. 현실 비판 대신 형식적인 미감과 艷麗한 색채를 지향하였으며, 구절 끝에 平聲 세 글자를 연이어 구사하는 등 정교한 성률적 변통을 시도하여 향후 詞體 문학의 발전에 지대한 영향을 미쳤다. 결론적으로 온정균의 악부는 시가의 범주에 속하면서도 사체 문학의 창작 원리를 내포하며, 전통 악부가 사로 이행하는 문학적 변화 과정을 보여준다는 점에서 중요한 가치를 지닌다.

* 이화여자대학교 중어중문학과 강사

키워드 : 溫庭筠, 樂府, 樂府倚曲, 晚唐, 齊梁體, 詞體文學

1. 들어가며

온정균은 晚唐 시기의 저명한 詞人이자 시인이다. 사인으로서 그는 婉約派의 鼻祖로서 초기 文人詞의 형식과 내용을 확립하는데 있어 주도적인 역할을 하였다. 동시에 시인으로서 그는 애정을 주제로 한 다수의 작품을 써내어 李商隱과 더불어 만당의 艷麗한 시풍을 이끌었다. 『東觀奏記』 하권에 “(온정균의) 詞賦와 詩篇은 당세에 독보적이었으며, 이상은과 명성을 나란히 하여 당시 ‘溫李’라 불렸다.”¹⁾라는 기록이 있을 정도로 온정균은 당대 시단에서 명망이 높았다. 그러나 宋代 이래로 비평가들에 의해 이상은의 지위가 공고해진 것과는 달리 온정균의 지위는 점차 약화되었고,²⁾ 이에 詞史에서 온정균 사가 지니는 위치에 비해 詩史에서 온정균의 시는 그다지 높은 평가를 받아오지 못하였다.

그러나 온정균의 시는 만당의 시풍을 이해하는데 있어 여전히 중요한 대상이며, 그 중에서도 악부는 특히 고찰할 만한 가치가 있다. 현존하는 온정균의 시 310여 수 중에서 악부는 약 1/5을 차지하고 있으며,³⁾ 郭茂倩의 『樂府詩集』에 수록된 악부는 53수에 달해 만당 시인 중 으뜸이다. 온정균의 악부는 그 수량이 풍부할 뿐 아니라 성취 또한 비범하여 薛雪은 일찍이 그의 『瓢詩話』에서 “당나라 사람 중에서 악부로 는 李白과 杜甫를 첫손에 꼽지만, 李

1) “詞賦詩篇冠絕一時, 與李商隱齊名, 時號‘溫李’.” [唐]裴庭裕, 『東觀奏記』, 『唐宋史料筆記叢刊』, 北京: 中華書局, 1994, p.133

2) Wu, Fusheng, *The Poetics of Decadence : Chinese Poetry of the Southern Dynasties and Late Tang Periods*, Albany: State University of New York Press, 1998, p.243 note 6, p.248 note 77.

3) 온정균 악부의 수량에 대해서는 학자들 간에 다소 이견이 있다. 본고에서는 郭茂倩의 『樂府詩集』에 수록된 53수를 기준으로 하였다.

賀와 온정균은 따로 향을 피워 경모하는 것이 더욱 마땅하다.”⁴⁾, “온정균과 이상은은 병칭되지만 그들 사이에는 차이점이 존재한다. 악부에서만큼은 이상은이 온정균에 미치지 못한다.”⁵⁾, “온정균은 만당의 이백이다. 그렇기에 그의 악부는 가장 빼어나 이상은도 미치지 못한다.”⁶⁾고 평가한 바 있다.

그렇다면 온정균 악부의 특징과 가치는 어디에 있는가? 본고에서는 시인이자 사인으로서 온정균이 지니고 있었던 음악적 소양에 주목하여 그 악부의 음악성 및 창작 배경을 살핍으로써 온정균 악부의 특수성을 고찰하고자 한다. 기존의 온정균 악부에 대한 연구에서도 음악적인 측면에 주목한 논문들이 있어 본고에 실마리를 제공해주었으나 대개 온정균 신악부의 ‘樂府倚曲’에 대한 함의를 추적하거나⁷⁾ 제재, 언어, 수법, 풍격 등의 방면에서 온정균 악부와 詞를 비교함으로써 문체 간의 유사성 및 영향 관계를 분석하는 일에 논의의 중점을 두었다.⁸⁾ 본고에서는 온정균 악부 전반의 특색과 그 창작 내원을 총체

4) “唐人樂府，首推李杜；而李奉禮溫助教，尤宜另炷瓣香。” [清]薛雪，『一瓢詩話』，北京：人民文學出版社，1979，p.102

5) “溫李並稱，就中卻有異同：止如樂府，則玉溪不及太原。” 同上，p.117

6) “溫飛卿，晚唐之李青蓮也。故其樂府最精，義山亦不及。” 同上，p.153

7) 온정균 스스로 ‘악부의곡’의 창작 원리에 대해 설명한 바가 없고, 곽무천 역시 ‘악부의곡’이라는 이름을 붙였음에도 그 연유를 밝히지 않았기에 그간 학계에서는 ‘악부의곡’이 실제로 의미하는 바가 무엇인지, 즉 어떠한 상황에서 어떠한 방식으로 창작된 악부를 일컫는지에 대한 논의가 진행되어 왔다. 張煜의 「新樂府辭研究」(首都師範大學 博士學位論文, 2005) 제5장 제4절에서는 온정균의 ‘악부의곡’을 선율에 맞추어 가사를 지은 작품으로 보았으며, 그가 의거한 곡조는 조정의 음악일 것으로 추측하였다. 王淑梅의 「論溫庭筠的“樂府倚曲”及其文學史意義」(『徐州師範大學學報(哲學社會科學版)』, 2012, 06)에서는 온정균의 ‘악부의곡’이 선율에 맞춰 지어진 것이라는 점에서는 의견을 같이하였으나 의거한 곡조는 특정한 상황에서 온정균 스스로 창안한 새로운 곡조일 것으로 추정하며 詞體 문학과 연관 가능성을 시사하였다. 최근에 발표된 梁海燕 李天珣의 「溫庭筠“樂府倚曲”的意涵及意義新論——兼及唐樂府詩的入樂問題」(『文藝理論研究』, 2025, 05)에서는 기존의 학설과 달리, 온정균의 ‘악부의곡’이 곡조에 맞춘 악부 창작을 가리키는 것이 아니라, 악부가 곡조에 부합해야 한다는 그의 기대이자 자신의 작품이 악부에 수용되기를 바라는 의지의 표현으로 보았다.

8) 예컨대, 「溫庭筠의 詩法與詞法」(『中國韻文學刊』, 2006, 02), 劉青海, 「論溫庭筠樂府體的藝術淵源及其對詞體的影響」(『文藝理論研究』, 2013, 06), 李然, 「淺論溫庭筠詞對樂府詩

적으로 조명하는 작업을 통해 문학사상에서 온정균 악부가 갖는 의의를 살피고자 한다.

2. 곡조에 따른 악부

주지하다시피 악부는 본래 시와 음악이 표리를 이루고 있어 서로 분리될 수 없는 관계였으나 후대로 내려오면서 점차 음악에서 유리되었다. 唐代 악부에 이르러서는 그 음악적 특성이 확연히 열어졌으니 王灼은 『碧雞漫志』에서 다음과 같이 지적하였다.

隋나라가 漢나라 이래의 악기, 가사, 古調를 취하여 淸樂에 편입시켰으나 그 여운은 당나라에 이르러 끊어지기 시작했다. 당나라 중엽에 비록 古樂府가 존재했으나 聲律에 실려 가창되는 경우는 드물었으니, 사대부들이 지은 악부는 그저 시의 한 문체로서 자처하는 것에 불과했을 뿐이다.⁹⁾

당대의 악부는 漢魏 이래의 古題를 답습하거나 시인이 직접 창안한 新題를 쓰기도 하였는데, 그 곡조 여하를 불문하고 시종일관 책상에서 읽기만 하는 문학으로서 존재하였을 뿐 음악에 맞추어 노래한다는 악부 본연의 의미를 갖지 못하였다. 中唐 이래로 악부와 음악을 실질적으로 결합시킨 시인은 극히 드물었고, 이러한 상황에서 온정균이 창작한 악부는 음악과의 긴밀한 결합을 통해 독자적인 가치와 중요한 문학사적 의의를 획득하였다.

美學風格的承襲」(『語文學刊』, 2015, 14) 등은 구체적인 작품 및 구절에 대한 비교를 통해 대개 결과론적인 측면에서 온정균 악부와 사의 문체적 유사성을 분석하는데 주안점을 두고 있다.

- 9) “隋氏取漢以來樂器歌章古調，並入淸樂，餘波，至李唐始絕。唐中葉雖有古樂府，而播在聲律，則尠矣，士大夫作者，不過以詩一體自名耳。”[宋]王灼，『碧雞漫志』卷1，『詞話叢編』，北京：中華書局，1986，第1冊，p.74

『樂府詩集』에는 온정균의 古題樂府 21수와 新題樂府 32수가 수록되어 있다. 먼저 그의 고제악부를 살펴보면, ‘清商曲辭’ 부문에 수록된 「張靜婉採蓮曲」의 서문에서 “靜婉은 羊侃의 기녀로 그 용모가 당세에 최고로 빼어났다. 양간이 몸소 「採蓮」 2곡을 지었으나 지금 악부에 남아 있는 것은 그 본래의 뜻을 잃었기에 노래로써 採詩者를 기다리니, 고사는 『梁書』에 상세히 기재되어 있다.”¹⁰⁾라 하였다. 이를 통해 해당 시가 本事詩이며, 양간이 지은 「채련」 舊曲에 맞추어 지은 것임을 알 수 있다. 또 ‘雜曲歌辭’ 부문에 수록된 「湖陰曲」의 曲序에서는 “晉나라 王敦이 군사를 일으켜 湖陰에 이르렀다. 明帝가 미행하여 그 진영의 형세를 살폈다. 이로 인해 악부에 「호음곡」이 있게 되었으나 후에 그 가사가 실전되었기에 새로이 지어서 이 곡에 붙인다.”¹¹⁾라 하여, 이 작품이 곡조에 맞추어 쓴 가사임을 분명하게 드러내었다. 다음으로 ‘雜歌謠辭’ 부문에 수록된 「黃曇子歌」를 살펴보면, 曾益의 箋注에서 “橫吹曲인 李延年的 28解(악곡의 단위) 가운데 「黃覃子」가 있으나 본 곡과 동일한 것인지는 알 수 없다. 무릇 가사를 고찰하였을 때 고사와 부합하지 않는 것은 다만 그 음률에 따라 지었기 때문일 따름이다.”¹²⁾라 하였는데, 여기서 “그 음률에 따라 지었다[因其聲而作]”는 말은 온정균이 본래의 선율에 맞추어 가사를 지었음을 설명한 것으로, 그가 악부의 옛 곡조를 습용하였으나 새로운 가사를 입혔음을 의미한다.

이를 통해 온정균은 고제악부를 창작할 때 원곡을 고려하고자 하였으며, 실제로 곡조에 맞추어 가사를 짓는 방식을 취하기도 했음을 알 수 있다. 王灼은 『碧雞漫志』에서 “古歌가 古樂府로 변하고, 고악부가 지금의 曲子로 변하였으나 그 근본은 하나이다.”¹³⁾라 하였는데, 상술한 온정균의 고제악부는

10) “靜婉, 羊侃伎也, 其容絕世. 侃自爲採蓮二曲, 今樂府所存, 失其故意. 因歌以俟採詩者, 事具載梁史.” [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』 卷50, 北京: 中華書局, 1979, p.737

11) “晉王敦舉兵至湖陰. 明帝微行, 視其營伍. 由是樂府有「湖陰曲」, 後其辭亡, 因作而附之.” 同上, 卷75, p.1062

12) “橫吹曲李延年二十八解有「黃覃子」, 不知與此同否. 凡歌辭考之與事不合者, 但因其聲而作歌爾.” 同上, 卷87, p.1219

13) “古歌變爲古樂府, 古樂府變爲今曲子, 其本一也.” [宋]王灼, 『碧雞漫志』 卷1, 『詞話叢編』,

바로 이러한 점을 분명히 나타낸다. 許學夷는 “온정균의 7언 고시는 성조가婉媚하여 모두 詩餘에 귀속된다. 예컨대 ‘집은 長信宮 오가는 길을 대하고 있어(家臨長信往來道)’로 시작되는 한 편은 本集에는 「春曉曲」으로 실려 있으나 시여에서는 「玉樓春」으로 되어 있으니, 대개 그 언어가 본래 서로 가깝고 곡조 또한 서로 화합하기에 편찬자가 마침내 시여에 채록하여 넣은 것일 뿐이다.”¹⁴⁾라 지적하였으니 온정균 시와 사의 相通性을 짐작할 수 있다.

더욱 주목할 만한 것은 온정균의 신악부이다. 『樂府詩集』의 題解에서는 “신악부란 모두 唐代的 새로운 노래들이다. 그 가사는 실로 악부이나 일찍이 음률에 실린 적이 없기에 신악부라 일컫는다.”¹⁵⁾라고 하였으니, 이는 신악부가 음악에 맞춰 불리려는 동기를 가지고 창작되었으나, 반드시 실제로 곡조에 실려 연주된 것은 아님을 설명하고 있다. 이처럼 실제 음률과는 괴리가 있었던 당대의 신악부 가운데서 온정균의 신악부는 음악과 긴밀하게 결합된 특이점을 지닌다.

시와 음악의 결합 방식에는 대략 두 가지가 있는데, 이에 대해 元稹은 『樂府古題序』에서 다음과 같이 설명하였다.

『詩』는 주나라에서 끝났고, ……음악에 있어서는 선율에 따라 가사를 짓고, 곡조를 살펴 창법을 조절하였다. 구절의 길고 짧은 字數나 聲韻의 平上의 차이는 모두 이를 기준으로 삼지 않음이 없었다. ……이를 통칭하여 歌, 曲, 詞, 調라 하니, 이는 모두 음악에 따라 가사를 정한 것이지 가사를 골라 음악에 맞춘 것이 아니다.¹⁶⁾

北京: 中華書局, 1986, 第1冊, p.74

14) “庭筠七言古, 聲調婉媚, 盡入詩餘. 如‘家臨長信往來道’一篇, 本集作『春曉曲』, 而詩餘作『玉樓春』, 蓋其語本相近而調又相和, 編者遂采入詩餘耳.” [明]許學夷, 『詩源辯體』卷30, 北京: 人民文學出版社, 1987, p.290

15) “新樂府者, 皆唐世之新歌也. 以其辭實樂府, 而未常被於聲, 故曰新樂府也.” [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』卷50, 北京: 中華書局, 1979, p.1262

16) “『詩』訖於周, ……在音聲者, 因聲以度詞, 審調以節唱. 句度短長之數, 聲韻平上之差, 莫不由之准度. ……總得謂之歌、曲、詞、調, 斯皆由樂以定詞, 非選詞以配樂也.” [唐]元稹, 『元稹集』卷23, 北京: 中華書局, 1982, p.254

“가사를 골라 음악에 맞추다[選詞以配樂]”는 것은 먼저 가사가 존재하고 이후에 그에 맞는 곡조를 붙여 노래하는 방식을 뜻하며, “음악에 따라 가사를 정한다[由樂以定詞]”는 것은 먼저 악곡이 존재하고 그 곡조에 맞추어 가사를 붙이는 방식을 의미한다. 원진, 白居易 등의 신악부는 기본적으로 전자의 방식으로 창작된 반면, 온정균의 신악부는 후자의 방식으로 가사를 채워 넣었을 것으로 추측된다. 이에 郭茂倩은 온정균의 악부시 23수를 『樂府詩集』의 ‘新樂府辭’ 부에 귀속시키면서도 다른 신악부와는 구별하여 ‘樂府倚曲’이라는 표기를 더한 것이다. 이 ‘악부의곡’이라는 표현은 온정균이 쓴 「故華州參軍楊君墓志銘并序」에 먼저 등장한다.

兩漢 이래로 비로소 ‘악부의곡’이 있게 되었는데 그 구두는 고졸하여 「牆上難用趨」 “백양나무는 정녕 백양나무가 아니고, 청양나무는 정녕 청양나무가 아니네.”의 부류와 같아, 현악가·관악가의 소리와 전혀 들어맞지 않았다. 천자가 천 대의 수레와 만 명의 기병으로 이루어진 의장대의 행렬을 갖추니 「鏡歌十八曲」이 있어 노래하는 것이 북을 치고 피리 및 통소를 부는 소리와 부드럽게 어우러져 이로써 공덕을 찬양했다.¹⁷⁾

온정균은 한대 악부가 ‘의곡’, 즉 곡조에 따랐음에도 불구하고 전자는 악기 소리에 부합하지 않고 후자는 부합한다고 말하고 있다. 이것이 의미하는 바는 무엇인가? 악부는 대개 민간에서 유래된 것으로, 조정의 악부에서 채시관이 가사를 채집하면 궁정의 악공이 그 가사에 음악을 덧입히는 가공의 과정을 거치게 된다. 전자의 경우가 바로 이에 속하는 것으로, 원래의 가사에 새로운 곡조를 붙이는 꼴이 되어 아이러니하게도 실제로는 ‘의곡’하지 못하였기에 음악과 불협화하는 결과를 낳게 된 것이다. 반면 후자의 경우는 황제의 의례에 사용하기 위한 목적으로 곡을 만들어 그에 맞는 가사를 쓴 것으로, 진정한 의

17) “由兩漢以還，始有樂府倚曲，其句讀古拙，若「牆上難用趨」「白楊固非白楊，青楊固非青楊」之類，雅不與弦管相直。天子備法駕千乘萬騎鹵簿之列，有「鏡歌十八曲」，歌者與疊鼓、鳴簫笳相婉轉，以頌功德。”趙文成·趙君平編，『秦晉豫新出墓志蒐佚續編』第5冊，北京：國家圖書館出版社，2015，p.1238

미에서 ‘의곡’하였기 때문에 가사와 음악이 조화를 이루었다고 할 수 있다.

이 ‘의곡’이라는 용어에 관해서는 『新唐書·曹確傳』에 다음과 같은 기록이 있다.

李可及이라는 자는 새로운 음악[新聲]에 능하여 스스로 곡조를 지었는데, 가사와 곡조가 처연하여 수도의 경박한 젊은이들이 다투어 그를 흠모하며 ‘拍彈’이라 불렀다. 同昌公主의 장례가 끝나자 懿宗과 淑妃 郭씨가 애도해 마지않았으니, 이가급이 황제를 위해 곡을 지어 「嘆百年」이라 하였다. 춤을 배운 자가 수백 명으로 모두 진주와 비취로 장식하였으며, 깔개에는 물고기와 용을 새겨 그렸는데 헤아려보니 비단 5,000필이 쓰였다. 곡조에 따라 가사를 지으니[倚曲作辭] 구슬픈 감회가 배회하여 듣는 이들이 모두 눈물을 흘렸다. 춤이 끝나자 진주와 보석이 땅을 뒤덮었고, 황제는 천하의 지극히 슬픈 음악이라 여겨 그를 더욱 총애하였다.¹⁸⁾

이가급은 동창공주를 애도하기 위해 「탄백년」이라는 곡을 새로이 지었는데, 이 곡의 특수한 목적과 공연 특성에 맞추어 곡조와 어우러지는 새로운 가사를 채워 넣음으로써 성공적인 공연 효과를 거둘 수 있었다. 이러한 기록으로 보건대, 온정균의 신악부 또한 이가급이 「탄백년」 곡조에 따라 가사를 지었던[倚曲制辭] 것처럼 어떤 특정한 상황의 예술적 요구나 목적에 근거하여 새로운 곡조에 새로운 가사를 창제한 것으로, 실제로 무대에서 공연되는歌唱의 성격을 지니고 있었다고 유추할 수 있다.

요컨대 온정균의 신악부, 즉 ‘악부의곡’은 橫吹, 相和, 清商, 舞曲, 雜曲 등의 고제악부와 다를 뿐만 아니라 민간 곡조에 기인하여 지어진 ‘잡가요사’ 「황담자가」 등과도 다르며, 백거이가 당대의 「楊柳枝」新曲에 의거하여 가사를 지었던 방식과도 일치하지 않는다. 우선 옛 곡조에 따라 가사를 지은

18) “(李)可及者, 能新聲, 自度曲, 辭調悽折, 京師嬪薄少年爭慕之, 號爲‘拍彈’. 同昌公主喪畢, 帝與郭淑妃悼念不已, 可及爲帝造曲, 曰『嘆百年』, 教舞者數百, 皆珠翠襍飾, 刻畫魚龍地衣, 度用繒五千, 倚曲作辭, 哀思裴回, 聞者皆涕下. 舞闋, 珠寶覆地, 帝以爲天下之至悲, 愈寵之.”
[宋]歐陽修·宋祁撰, 『新唐書』卷181, 北京: 中華書局, 1975, 第17冊, pp.5351-5352

것이라면 ‘신악부사’가 지녀야 할 “唐代的 새로운 노래”¹⁹⁾라는 기준에 부합할 수 없다. 나아가 설령 동일하게 ‘신악부사’에 속한다 할지라도 ‘악부의곡’은 원진이나 백거이 등이 지은 ‘신악부’ 및 ‘系樂府’와 비교했을 때, “대개 모두 諷諭를 근본으로 삼아 이를 악장과 가곡에 널리 퍼뜨리고자 했다”²⁰⁾는 점에서 한 걸음 더 나아간 것이다. 즉, 온정균의 신악부는 곡조에 의거하여 가사를 지었고, 음악과 가사가 서로 조화를 이루었으며, 실제로 음악에 맞추어 가창할 수 있었던 진정한 의미에서의 악부라 할 수 있다.

악곡에 의거하여 가사를 짓는 것은 詞體 문학 발생의 가장 근본적인 원리이다. 온정균의 樂府歌詩는 좁은 의미에서 詩歌의 범주에 속하지만, 그 창작 방식에 있어서는 사체 문학의 기법을 채택함으로써 그 안에 내포된 사체 문학적 요소를 보여주었다. 온정균은 이러한 창작 기법을 숙련되게 운용함으로써 훗날 자신의 詞 창작을 위한 토대를 다졌을 가능성이 크다. 온정균은 본래 음악적 소양이 매우 뛰어난 인물이었으니, 『舊唐書』에서 “현악기와 관악기의 소리에 맞추어 곱고 화려한 가사를 짓는데 능했다.”²¹⁾고 한 것이나, 『北夢瑣言』에서 “吳興의 沈徽는 온정균의 조카인데, 일찍이 그의 외삼촌이 거문고를 잘 타고 피리를 잘 불었다고 하였으며, 또한 줄이 있으면 통기고 구멍이 있으면 불었으니, 비단 柯亭의 대나무 피리나 땀감 오동나무로 만든 焦尾琴 같은 명기뿐만이 아니었다고 말했다.”²²⁾라고 한 것은 모두 온정균이 ‘곡조에 따르는[依曲]’ 것이 가능한 음악적 자질을 갖추고 있었음을 방증한다. 악부와 사는 비록 후세에 이르러 두 가지 문체로 갈라졌으나, 온정균에게 있어서는 모두 곡조에 맞추어 노래 가사를 짓는 일에 속했다. 동일한 필법으로 써

19) 13번 주석과 상동.

20) “大抵皆以諷諭爲體，欲以播於樂章歌曲。”[宋]郭茂倩，『樂府詩集』卷50，北京：中華書局，1979，p.1361

21) “能逐絃吹之音，爲側豔之詞。”[後晉]劉昫等撰，『舊唐書』卷190下，北京：中華書局，1975，p.5079

22) “吳興沈徽，乃溫庭筠諸甥也，嘗言其舅善鼓琴吹笛，亦雲有弦即彈，有孔即吹，不獨柯亭、爨桐也。”[宋]孫光憲撰，『北夢瑣言』卷20，『唐五代筆記小說大觀』，上海：上海古籍出版社，2000，p.1957

내려갔기에 온정균이 지은 두 문체의 작품은 자연히 서로 통하는 면모가 있게 된 것이다.

3. 酒宴에서 가창된 악부

온정균은 주로 晚唐 시기, 즉 文宗 開成 원년(836)부터 당나라 후기에 이르는 약 70년 동안 활동하였는데, 이 시기는 국가가 쇠망으로 치닫던 때였다. 그러나 암담한 정치적 정세와는 반대로, 安史의 난 이후 사회 질서는 비교적 안정되었으며 경제가 회복되기 시작했다. 북방에서는 매년 끊이지 않는 전쟁으로 인해 토지가 황폐해졌고, 이로 인해 경제의 중심이 상대적으로 안정적이었던 남방으로 이동하면서 기형적인 발전 양상이 형성되었다. 남방의 비옥한 토지 위에는 상업 경제가 고도로 발달한 도시들이 일부 출현하였고, 인구 역시 남방으로 집중되었다. 이러한 도시의 번영은 귀족 관료와 부유한 상인들이 호화롭고 사치스러운 삶에 탐닉하도록 만들었으며, 귀족의 연회나 기방에서 펼쳐지는 남녀 간의 애정이 한층 짙어짐과 동시에 문학 작품의 豔麗한 풍격과 색채 또한 더욱 심화되었다. 가문이 쇠락하여 가족이 江南으로 이주하게 되면서 온정균은 유년 시절부터 대부분의 시간을 강남에서 보냈는데, 이 점에 대해 顧學頤는 “온정균의 시 중에 자신의 고향인 太原을 말한 것은 극히 드문 반면, 강남을 말한 것은 도리어 매우 많으니, 아마도 유년 시절에 이미 가족을 따라 江淮 지역에서 객지 생활을 했으며 그 기간 또한 제법 길었던 듯하다. …… 飛卿(온정균의 字)은 강남에 머문 날이 오래되어 완전히 강남을 고향으로 여긴 것 같다.”²³⁾고 말하였다. 이로 보건대, 경제가 발달한 강남의 도시 생활과 낭만적인 정조가 그의 작품에 수많은 영향을 미쳤으며, 악부 또한

23) “庭筠詩中，言其故鄉太原者絕少，而言江南者反甚多，恐幼時已隨家客遊江淮，爲時且比長……飛卿在江南日久，儼以江南爲故鄉矣。”顧學頤，「新舊唐書溫庭筠傳訂補」，『國文月刊』，1947，62.

예외가 아니었음을 유추할 수 있다.

이러한 배경 아래에서 온정균은 자주 그의 친우들과 기루를 노닐며 술자리를 즐겼다. 온정균은 晉國公의 차남인 裴誠과 교분을 맺었는데, 두 사람은 淫豔한 노래를 짓기 좋아하여, 그들이 지은 노래가 연회석상에서 널리 불렸다. 또한 온정균은 段成式, 段安節 부자와도 긴밀하게 교류하였다. 단씨 부자는 조정의 음악에 정통하여 이를 기록하고 조정의 樂府 음악을 깊이 연구했던 인물들이었기에, 온정균은 이들을 통해 조정 樂官의 연주를 감상할 기회를 얻을 수 있었다. 뿐만 아니라 온정균은 莊恪太子를 수행하며 궁정의 陪侍文士로 활동하기도 했고, 재상 令狐綯의 우대를 받아 相府의 단골 손님이 되기도 했으며, 山南東道節度使 徐商의 幕府를 전전하면서 歌女인 柔卿, 周德華 등과 긴밀하게 교류하기도 했다. 따라서 온정균이 연회석상에서 그가 맺은 사교계 내의 특정 인물들을 위해 가사를 지었을 가능성이 상당하다고 추측된다.

여기서 잠시 시공을 전환하여, 온정균의 시대보다 조금 앞선 시기의 상황을 살펴보고자 한다. 唐代 李潛의 『松窗雜錄』에는 다음과 같은 기록이 있다.

開元 연간에 궁중에서 처음으로 木芍藥을 귀하게 여겼으니, 바로 지금의 모란이다. 붉은색, 자색, 연분홍색, 순백색의 네 그루를 얻게 되자 玄宗은 興慶池 동쪽의 沉香亭 앞에 이식하게 했다. 마침 꽃이 흐드러지게 피어나자, 황제는 달밤을 틈타 太眞妃(즉, 楊貴妃)를 불러 가마를 타고 따르게 하였고, 특별히 梨園弟子 중에서도 뛰어난 자들을 선발하도록 조칙을 내려 열여섯 종류의 악대를 갖추었다. 李龜年은 한 때 노래로 명성을 독차지하였는데, 손에 檀板을 받쳐 들고 여러 악공들의 앞에 서서 노래를 부르려 했다. 황제가 “이름난 꽃을 감상하며 태진비를 마주하고 있거늘, 어찌 옛 음악 가사를 쓰는가?”라 하고는 마침내 이구년에게 명하여 金花箋을 들고 가서 翰林學士 이백에게 황제의 명을 전하게 하니, 「清平調」 詞 세 후를 지어 올렸다. …… 이구년이 급히 사를 올리자, 황제는 이원제자들에게 거문고와 피리를 대강 조율하여 연주하도록 명하고는 이구년을 재촉하여 노래를 부르게 했다. 태진비가 유리로 된 칠보 잔을 들고 西涼州의 포도주를 따르며, 미소를 띠며 감사히 여기는 마음이 매

우 두터웠다. 황제는 이에 옥피리를 붙여 곡조를 따랐으며, 매번 곡이 바뀌려 할 때마다 그 소리를 늦추어 태진비의 기분에 맞추었다.²⁴⁾

이를 통해 현종과 귀비가 꽃을 감상함에 있어 옛 가사로는 흥을 다하기 부족했기에 이백으로 하여금 「청평조」 사를 새로이 짓도록 한 정황을 살필 수 있다. 어떠한 예술적 경지의 완벽한 구현과 그윽한 감상은 현장감이 요구된다. 따라서 바로 그 현장만을 위해 맞춤 제작된 작품이야말로 상황에 가장 긴밀히 부합하며 청중의 감상적 요구를 충족시킬 수 있는 것이다. 이백의 「청평조」는 악부이면서 초기 사의 범주에도 귀속되는데, 이는 이 작품이 지닌 음악 문학적 특징을 잘 나타낸다.

미루어보건대, 이는 온정균이 악부를 창작한 정황 및 방식과도 유사할 것으로 사료된다. 앞서 언급한 바와 같이 온정균의 악부 창작은 음악과 밀접한 관계를 맺고 있으며, 온정균의 일부 고제악부 및 모든 신제악부는 ‘곡조에 따르는[依曲]’ 방식으로 가사를 지었는데, 이는 온정균이 악부를 서면문학에서 가창문학으로 다시금 이동시켰다는 의의를 지닌다. 그리고 바로 이러한 점에서 온정균의 악부는 과도기적 사의 면모를 드러낸다. 나아가 온정균의 신악부는 새로운 가사일 뿐만 아니라 새로운 곡조이기도 하여, 그 현장성이 더욱 강하다. 온정균이 지은 대다수의 신악부는 생동감 있고 구체적인 장면을 묘사하고 있으며, 시 속의 인물들은 대개 황실 종친과 귀족, 가수 및 무희 등 특정 계층이다. 예컨대 「夜宴謠」, 「罩魚歌」, 「生祿屏風歌」, 「塞寒行」, 「臺城曉朝曲」, 「湘東宴曲」, 「舞衣曲」, 「獵騎辭」, 「水仙謠」, 「東峰歌」 등은 모두 夜宴, 가무, 유람, 전쟁, 仙境 등에 대한 구체적인 장면을 직관적으

24) “開元中, 禁中初重木芍藥, 即今牡丹也. 得四本紅、紫、淺紅、通白者, 上因移植於興慶池東沉香亭前. 會花方繁開, 上乘月夜召太真妃以步輦從, 詔特選梨園弟子中尤者, 得樂十六色. 李龜年以歌擅一時之名, 手捧檀板, 押眾樂前欲歌之. 上曰: ‘賞名花, 對妃子, 焉用舊樂辭爲?’ 遂命龜年持金花箋宣賜翰林學士李白, 進「清平調」詞三章, ……龜年遽以詞進, 上命梨園弟子約略調撫絲竹, 遂促龜年以歌. 太真妃持頗梨七寶杯, 酌西涼州葡萄酒, 笑領意甚厚. 上因調玉笛以倚曲, 每曲遍將換, 則遲其聲以媚之.” [唐]李潛, 『松窗雜錄』, 『唐五代筆記小說大觀』, 上海: 上海古籍出版社, 2000, p.1213

로 묘사하고 있다. 이는 때와 상황에 맞추어 즉석에서 지어지는 사의 특성과도 맞아떨어진다.

다시 範攄의 『雲溪友議』 卷下 「溫裴黜」 조의 기록을 살펴보면 다음과 같다.

郎中 직에 있던 裴誠은 晉國公의 둘째 아들이다. 감정이 풍부하였고 해학을 잘했다. 舉子였던 溫岐(온정균의 본명)를 벗으로 삼았으며 노래 짓기를 좋아하여 지금에 이르기까지 술자리에서는 대부분 그들의 詞가 불렸다. 배함이 여사대에 들어가자 三院의 관원들에게 조롱을 당하였는데, (그들이) 이르기를, “음탕하고 요염한 노래를 잘 지으니, 정결한 선비와는 다르다”고 하였다. …… 두 사람이 또 「新添聲楊柳枝」 사를 지으니 술자리에서 다투어 그 사를 부르며 酒令을 하였다. …… 연회 자리에 周德華가 있었다. 덕화는 바로 劉采春의 딸이다. 비록 「羅噴」 노래는 그 어머니보다 뛰어나지 못하였으나, 「楊柳枝」 사는 채춘도 필적하기 어려웠다. …… 온정균과 배함이 칭송받던 노래들을 덕화에게 한 번 노래해 줄 것을 청하였으나, 가볍고 요염한 아름다움일 뿐이라고 여겨 끝내 부르지 않았다. 두 사람은 깊이 부끄러워하는 빛이 있었다.²⁵⁾

이 사료는 당시 연회와 술자리에서 배함과 온정균의 가사가 얼마나 큰 인기를 누렸는지 잘 보여준다. 그 인기는 무려 “지금에 이르기까지 술자리에서는 대부분 그들의 사가 불렸다.”라거나 “술자리에서 다투어 그 사를 부르며 酒令을 하였다.”라고 기록될 정도였다. 여기서 말하는 술자리는 市井의 주점과 찻집, 歌樓와 妓館처럼 풍류를 즐기고 여흥을 나누던 향락과 휴식의 공간을 지칭한다. 이러한 정황들은 변화한 도시를 배경으로 술자리에서 주흥을 돋우기 위한 문학으로서 흥성하게 된 사의 발생 및 발전 맥락과도 일치한다. 실

25) “裴郎中誠，晉國公次弟子也。足情調，善談諧。舉子溫岐爲友，好作歌曲，迄今飲席，多是其詞焉。裴君既入臺，而爲三院所譴曰：‘能爲淫豔之歌，有異清潔之士也。’……二人又爲「新添聲楊柳枝」詞，飲筵競唱其詞而打令也。……宴席中有周德華。德華者，乃劉采春女也。雖「羅噴」之歌，不及其母，而「楊柳枝」詞，采春難及。……溫裴所稱歌曲，請德華一陳音韻，以爲浮豔之美，德華終不取焉。二君深有愧色。[唐]範攄，『雲溪友議』卷下，『唐五代筆記小說大觀』，上海：上海古籍出版社，2000，pp.1309-1310

제로 이 「楊柳枝」는 『악부시집』의 ‘近代曲辭’에 속하는 동시에 『花間集』에 수록된 온정균의 사이기도 하다. 이러한 사실을 통해 온정균의 악부 창작에는 사라는 문체가 독자적으로 발전하고 성숙해 가는 과정에 관한 핵심적인 정보가 담겨 있음을 알 수 있다.

4. 齊梁體의 악부

온정균의 악부 창작은 음악에 맞추어 가창되던 공연적인 측면과 관련이 깊기 때문에, 풍격 면에서 제량 시기의 綺麗한 시풍으로 회귀하는 특징을 뚜렷이 드러낸다. 온정균의 악부는 대체로 제량의 악부에서 변화하여 나온 것으로, 당대의 일반적인 작가들과는 풍격 면에서 궤를 달리하며, 정서적인 측면에서는 南朝의 전통을 계승하였다.²⁶⁾ 王國安은 온정균의 악부시에 대해 다음과 같이 평한 바 있다.

일반적으로 온정균의 시는 농염한 시어를 즐겨 구사하여 깊이 있는 사상 내용이 결여되어 있으며, 비교적 짙은 형식주의적 경향을 띤다. 이러한 경향은 그의 악부시에서 가장 극명하게 나타난다. …… 본래 中唐 시기에는 백거이의 제창으로 시인들이 ‘사실에 근거하여 시를 짓는[緣事而發]’ 신악부를 다투어 창작하면서 시대의 폐단을 지적하고 현실을 반영하고자 했으며, 이러한 훌륭한 기풍은 晚唐 작가들 가운데서도 결코 사라지지 않았다. 그러나 온정균의 악부시는 사회 현실을 반영한 경우가 비교적 적고, 의도적으로 형식적인 화려함을 추구하였으며, 술에 취해 노래하고 춤추는 사치스러운 생활을 묘사하여, 진주와 보석의 광채, 연지와 분의 향기로 가득 차 있다. …… 이처럼 浮豔하고 輕靡한 시풍은 그가 오랫동안 노래하고 춤추는 장소를 드나들며 방탕한 생활을 보낸 것과 무관하지 않다.²⁷⁾

26) 黃坤堯, 『溫庭筠』, 國家古風叢書17, 臺北: 國家出版社, 1973, pp.187-188

27) “一般說來, 溫庭筠的詩好用濃豔的詞藻, 缺乏深刻的思想內容, 存在比較濃厚的形式主義傾向. 這種傾向, 在他的樂府詩中表現得最爲明顯. ……本來在中唐時期, 由於白居易的倡導, 詩人們

왕국안의 평가는 자못 적확하다. 짙은 향락과 艷情의 색채를 띤 온정균의 작품으로는 「雍臺歌」, 「堂堂」, 「常林歡」, 「張靜婉採蓮曲」, 「蘇小小」, 「邯鄲郭公辭」 등 20여 수가 있다. 이러한 향락적이고 염정적인 풍격은 이전의 악부시에서는 보이지 않던 것으로, 온정균 악부의 특수한 면모라 할 수 있다. 예컨대 「장정완채련곡」은 公子와 기녀의 애정을 묘사하였는데, 그 전반부는 다음과 같다.

蘭膏墜髮紅玉春, 향기로운 기름 바른 머리채 늘어뜨리니 봄날의 홍옥 같고,
燕釵拖頸拋盤雲. 제비 비녀 목덜미에 비껴지니 구름 같은 머리 타래 풀어 내렸네.
城西楊柳向嬌晚, 성 서쪽의 버드나무는 농염한 저녁 빛을 향해가고,
門前溝水波潏潏. 문 앞 도랑물은 물결 반짝이며 흐르네.
麒麟公子朝天客, 기린 같은 공자는 천자를 알현하는 손님이라,
珮馬璫璫度春陌. 말에 찬 패옥 소리 딸랑이며 봄날의 거리를 지나네.²⁸⁾

『唐詩鏡』에서 “언어가 요염함의 극치를 다하였다.”²⁹⁾고 평하였으니, 이 작품은 단순하게 思婦의 哀怨과 이별의 슬픔을 표현한 악부와는 다르다. 온정균의 붓 아래에서만 비로소 나올 수 있는 이러한 악부는 기존의 악부와는 다른 독특한 색채를 지닌다. 서론에서 언급한 바 온정균의 악부가 후대의 비평가들에 의해 저평가된 연유에는 그의 악부가 지닌 이런 특성도 한몫하였으리라 여겨진다. 그리고 이러한 염정의 색채는 온정균의 악부에만 머물러 있지 않고 점차 사로 확장되었다. 온정균의 사가 염려한 것은 이미 잘 알려진 바이므로 여기에서 부연 설명은 생략한다. 앞서 인용한 『雲溪友議』의 자료에서도 보이듯이 온정균의 가사가 지닌 향락성과 요염함은 세속에 부합하여 술자

‘緣事而發’, 競相創作新樂府, 指摘時弊, 反映現實, 這種良好的風氣, 在晚唐作家中並未消失。但是溫庭筠的樂府詩, 反映社會現實較少, 而刻意追求的是形式的華美, 描摹的是醉酒歌舞的奢靡生活, 充滿了珠光寶氣、脂粉香澤。……這種浮豔輕靡的詩風, 是和他長期出入歌場舞榭的放蕩生活分不開的。”王國安, 『溫飛卿詩集箋注』前言, 上海: 上海古籍出版社, 1998, p.2

28) [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』卷50, 北京: 中華書局, 1979, p.737

29) “語極妖豔之致。”[明]陸時雍輯, 『唐詩鏡』, 陳伯海主編, 『唐詩彙評』, 杭州: 浙江教育出版社, 1996, p.2612

리에서는 인기를 얻었으나 근엄한 관료들에게 지탄받았으며 주덕화와 같은 수준 높은 예인에게는 가벼운 아름다움으로 치부되기도 했다. 이는 신흥 문체로 등장한 사가 한동안 많은 문인들에게 경시받던 이유이기도 하였으니, 악부에서 온정균이 펼쳐낸 이러한 특색은 당시에는 받아들이기 어려운 파격으로 여겨졌을 것이다.

온정균의 악부는 聲律 方面에서도 齊梁體의 영향을 받았다. 온정균은 음악에 매우 정통했기에 시가의 성률에 대해 남다른 민감성을 지니고 있었다. 평측의 교체, 犯音의 회피, 첨음어의 배치 등 남조 제량체 시가에서 발달한 성률 기법을 능숙하게 운용하였기에 온정균이 창작한 시가들은 운율이 우아하고 아름다우며, 특히 음악에 맞추어 부르던 악부는 詩韻 예술의 극치를 보여준다. 그 예로 「漢皇迎春辭」³⁰⁾는 율시의 정제함과 교악부의 유연성을 겸비한 작품으로, 유려한 시운과 인위적인 기교를 뛰어넘은 對仗이 돋보인다.

春(草)芊芊, 晴掃烟,	봄 풀은 무성하고 날 개어 안개 쓸어내니,
宮城大錦紅殷鮮.	궁성의 커다란 비단 장막은 붉은빛 질고 선명하네.
海日如融照仙掌,	바다 위 해는 녹아내릴 듯 신선 손바닥 모양의 承露盤 비추는데
淮南王小隊纓鈴響.	淮南王의 소대에서는 말 방울 소리 울리네.
獵獵東風展紈旗,	쌩아아 세찬 봄바람이 빛나는 깃발 펼쳐내고
畫神金甲葱籠網.	채색한 神像과 쇠갑옷은 사슬처럼 촘촘하네.
鉦公步輦迎句芒,	천자의 가마가 봄의 신인 구망 맞이하니
復道掃塵鸞簪長.	구름다리로는 먼지 쓸어내는 난새 깃털 쓸개 길게 늘어졌네.
豹尾竿前趙飛燕,	표범 꼬리 장식한 장대 앞의 조비연 같은 무희들
柳風吹盡眉間黃.	버들 바람이 미간의 노란 화장 다 불어냈네.
碧草含情杏花喜,	푸른 풀은 정 미금고 살구꽃은 기뻐하며
上林鶯囀遊絲起.	상림원에서는 피꼬리 지저귀고 아지랑이 피어오르네.
寶馬搖環萬騎歸,	보석 장식한 말 재갈 흔들며 수많은 기병 돌아오니
恩光暗入簾櫳裏.	은혜로운 빛 주렴 드리운 창문 안으로 살며시 들어오네.

이 작품은 궁성에서 출발하여 교외의 영춘 현장과 상림원을 거쳐 다시 궁

30) [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』 卷100, 北京: 中華書局, 1979, p.1391

궐 내부로 돌아오기까지 드넓은 장면을 다루면서도 운율과 對仗의 유기적 연계를 통해 하나의 화폭으로 엮어지는 매끄러운 흐름을 보여준다. 온정균은 시상의 전개와 장면의 전환에 호응되도록 換韻 기법을 적극적으로 운용하였다. 초반에는 평성운(芊·烟·鮮)으로 침음(芊芊)의 울림과 함께 봄을 맞이한 궁성의 밝은 정취를 연 뒤, 중반에는 상성운(掌·響·網)으로의 환운과 입성어(獵獵)의 배치를 결합하여 황제의 행렬과 바람 소리를 역동적으로 입체화시켰다. 이어 구망을 맞이하는 장면에서는 평성운(芒·長·黃)으로 환운하여 호흡을 가다듬었고, 다시 상성운(喜·起)으로의 전환을 통해 상림원의 활력을 끌어올렸으며, 궁궐 복귀 후 주렴 안으로 스며드는 은혜로운 빛의 수렴에 맞추어 평성(歸)과 상성(裏)을 교차로 안배하였다. 유기적인 韻字의 교체를 통해 궁성에서 시작하여 장대한 외부의 영춘 광경을 거쳐 다시 깊숙한 궁궐 내부 공간으로 돌아오는 순환적 동선과 정교하게 상응하는 막힘없는 음률의 흐름을 창출해냈다.

구 내부와 구 사이의 평측 균형은 가창에 최적화된 리듬을 형성하면서도 기계적인 율격에서 벗어나 시상을 구속시키지 않았으며, 중간에 ‘芊芊’, ‘獵獵’과 같은 침음어를 삽입하여 시각과 청각적 심상을 음운적으로 배가시켰다. 또한 대장의 구사에서도 정교함과 유연함을 동시에 보여준다. “碧草含情杏花喜, 上林鶯囀遊絲起”는 자연물의 서정과 동태를 정밀하게 호응시켜 인위적인 가공의 흔적 없이 봄의 생명력을 확장시켰으며, “海日如融照仙掌, 淮王小隊纓鈴響”은 일대일 품사 대구에 연연하는 기계적인 正對의 틀을 벗어나 상공으로 높이 솟은 승로반의 시각적인 심상과 지상 행렬의 청각적인 심상을 대조시켜 궁중 영춘 행렬의 장엄하고 화려한 정경을 자연스럽게 펼쳐냈다.

이렇듯 온정균은 제량체의 엄격한 성률 규범을 지키는데 그치지 않고 그 한계를 뛰어넘어 끊임없이 변화를 추구했는데, 그 변화는 절묘하면서도 정도를 벗어나지 않았다. 또 다른 예로 온정균은 구절 끝에 平聲 세 글자를 연이어 쓰는 下三平의 기법을 자주 구사했으니³¹⁾, 앞서 인용한 「장정완채련곡」

31) 沈文凡·李博昊, 「試論溫庭筠의樂府歌詩與詩詞體式過渡」, 『長春大學學報』, 2006, 03, p.44

의 “燕釵拖頸拋盤雲”, “門前溝水波潏潏”, 「한황영춘사」의 “宮城大錦紅殷鮮” 이외에도 「舞衣曲」의 “煙機漠漠嬌娥嚙”³²⁾, 「湖陰曲」의 “祖龍黃鬚珊瑚鞭, 鐵驄金面青連錢”, “五陵愁碧春萋萋, 灞川玉馬空中嘶”³³⁾ 등이 그러하다. 이는 성물에 어긋나는 과격이 아니라 제량체 성물에 대한 자각적 이해를 바탕으로 음률을 한층 정교하게 개조한 결과였다. 결국 이는 기존 율격의 한계를 넘어 시운의 확장 가능성을 입증한 유연한 변통으로, 예술적 성숙 속에서 이루어낸 완숙한 조화의 결정체였다. 온정균은 음운적 리듬과 시적 심상을 긴밀하게 결합시킴으로써 악부 작품 전반에 다채롭고 섬세한 음률의 여운을 남겼다.

張炎은 “句法에는 字面이 있으니, 대개 사 속에는 단 하나의 생경한 글자도 써서는 안 된다. 반드시 깊이 단련하여 글자마다 두드렸을 때 맑은 소리가 나와 하고, 노래로 읊조릴 때 매끄럽고 잘 흘러가야 비로소 본연의 언어가 된다. 賀方回와 吳夢窗은 모두 자면을 단련하는 데 능숙했는데, 이는 대부분 온정균과 李長吉의 시에서 유래한 것이다.”³⁴⁾라 하였으니, 이 평을 통해 온정균이 악부의 성물을 얼마나 깊이 이해하고 있었는지 미루어 알 수 있다. 이러한 온정균의 성취는 향후 사의 성률 발전에도 지대한 영향을 미쳤다.

5. 나가며

본고는 만당 시기 시단에서 독보적인 위치를 차지했음에도 불구하고, 송대 이래 비평가들에 의해 상대적으로 과소평가 되어온 온정균 악부의 특수성과 문학사적 가치를 그의 음악적 자질 및 창작 배경과 연계하여 총체적으로 조

32) [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』 卷100, 北京: 中華書局, 1979, p.1399

33) [宋]郭茂倩, 『樂府詩集』 卷75, 北京: 中華書局, 1979, p.1062

34) “句法中有字面, 蓋詞中一個生硬字用不得. 須是深加煅煉, 字字敲打得響, 歌誦妥溜, 方爲本色語. 如賀方回、吳夢窗皆善於煉字面, 多於溫庭筠、李長吉詩中來.” [宋]張炎, 『詞源』 卷下, 『詞話叢編』, 北京: 中華書局, 1986, 第1冊, p.259

명하고자 하였다.

온정균의 악부는 당대 시인 중 최고의 수량을 자랑할 뿐만 아니라, 그 예술적 성취에 있어서도 독자적인 경지를 이룩하였다. 당나라 시기에 악부는 점차 음악에서 유리되어 책상 위에서 읽히는 서면문학으로 전락하는 경향을 보였다. 그러나 온정균은 고제악부를 창작할 때 원곡의 음률을 최대한 고려하여 가사를 입혔을 뿐만 아니라, 신악부 창작에 있어서도 원진이나 백거이와 결을 달리하였으며, 악곡에 의거하여 가사를 채워 넣는 방식을 전면적으로 실천하였다. 이러한 창작 방식은 실제로 무대에서 연주되고 불릴 수 있는 가창문학으로서의 악부 본연의 기능을 회복시켰다는 점에서 중대한 문학사적 의의를 지닌다.

이러한 온정균 악부의 독특한 창작 방식과 예술적 성취는 그가 처했던 사회·문화적 환경 및 사교계 활동과 긴밀하게 맞닿아 있다. 만당 시기 강남의 상업 경제적 번영과 낭만적 정조는 온정균의 작품 세계에 깊은 흔적을 남겼다. 그는 배함이나 단씨 부자, 그리고 주덕화와 같은 뛰어난 歌女들과 교류하며 시정의 歌樓와 妓館 등 주연이 펼쳐지는 공간에서 향유되는 가사를 직접 제공하였다. 현장의 완벽한 감상적 요구를 충족시키기 위해 맞춤 제작된 그의 신악부들은 고도의 현장성과 직관적인 장면 묘사를 획득하였으며, 이는 악부라는 전통 문체를 사라고 하는 새로운 가창 문학으로 이행시키는 결정적인 과도기적 면모를 보여준다.

나아가 온정균의 악부는 풍격과 성률 방면에서 남조 제량체의 전통을 적극적으로 수용·발전시켰다. 中唐 이래의 신악부가 지녔던 현실 비판적 기풍에서 벗어나, 의도적으로 형식적인 화려함과 염정의 색채를 추구한 그의 시풍은 문학의 미적 범주를 확장시켰으며, 이는 훗날 온정균 사의 특징으로 이어지는 직접적인 계기가 되었다. 또한 정밀한 안배 속에서 구절 끝에 평성 세 글자를 연이어 쓰는 등의 성률적 변통과 字面을 단련하는 정교한 기법은 시운 예술의 극치를 보여주는 동시에, 향후 賀方回와 吳夢窗 등으로 이어지는 사의 성률 발전에도 지대한 영향을 미쳤다.

결론적으로 온정균에게 있어서 악부와 사는 문체의 외연적 구분을 넘어, 곡조에 맞추어 노래 가사를 짓는 동일한 예술적 지향점에서 출발한 것이었다. 따라서 온정균의 악부는 단순히 만당 시풍의 한 단면을 보여주는 것에 그치지 않고, 전통적인 악부가 사체 문학으로 변모하고 성숙해가는 내부적 동인과 기법적 유래를 증명하는 중요한 지표라 할 수 있다.

參考文獻

- [唐]元稹,『元稹集』,北京:中華書局,1982.
- [唐]裴庭裕,『東觀奏記』,『唐宋史料筆記叢刊』,北京:中華書局,1994.
- [唐]李潛,『松窗雜錄』,『唐五代筆記小說大觀』,上海:上海古籍出版社,2000.
- [唐]範攄,『雲溪友議』,『唐五代筆記小說大觀』,上海:上海古籍出版社,2000.
- [後晉]劉昫等撰,『舊唐書』 卷190下,北京:中華書局,1975.
- [宋]王灼,『碧雞漫志』,『詞話叢編』,北京:中華書局,1986.
- [宋]張炎,『詞源』 卷下,『詞話叢編』,北京:中華書局,1986.
- [宋]郭茂倩,『樂府詩集』,北京:中華書局,1979.
- [宋]歐陽修·宋祁撰,『新唐書』,北京:中華書局,1975.
- [宋]孫光憲撰,『北夢瑣言』 卷20,『唐五代筆記小說大觀』,上海:上海古籍出版社,2000.
- [明]許學夷,『詩源辯體』 卷30,北京:人民文學出版社,1987.
- [明]陸時雍輯,『唐詩鏡』,陳伯海 主編,『唐詩彙評』,杭州:浙江教育出版社,1996.
- [清]薛雪,『一瓢詩話』,北京:人民文學出版社,1979.
- Wu, Fusheng, *The Poetics of Decadence: Chinese Poetry of the Southern Dynasties and Late Tang Periods*, Albany: State University of New York Press, 1998.
- 黃坤堯,『溫庭筠』,國家古風叢書 17,臺北:國家出版社,1973.
- 王國安,『溫飛卿詩集箋注』,上海:上海古籍出版社,1998.
- 趙文成·趙君平編,『秦晉豫新出墓志蒐佚續編』 第5冊,北京:國家圖書館出版社,2015.
- 張煜,「新樂府辭研究」,首都師範大學 博士學位論文,2005.
- 馬麗梅,「宋詞與宴飲」,蘇州大學 博士學位論文,2010.
- 張一南,「晚唐齊梁體研究」,北京大學 博士學位論文,2011.
- 顧學頡,「新舊唐書溫庭筠傳訂補」,『國文月刊』,1947, 62.

- 劉尊明·張春媚,「傳播與溫庭筠的詞史地位」,『文學評論』,2002, 06.
- 張春媚·劉尊明,「溫庭筠詞在晚唐五代的傳播與接受」,『齊魯學刊』,2003, 01.
- 張煜,「論溫庭筠的新樂府」,『樂府學』,2006, 00.
- 張巍,「溫庭筠的詩法與詞法」,『中國韻文學刊』,2006, 02.
- 沈文凡·李博昊,「試論溫庭筠的樂府歌詩與詩詞體式過渡」,『長春大學學報』, 2006, 03.
- 宋娟·木齋,「論溫庭筠樂府詩與其詞之間的關係」,『學術交流』,2008, 08.
- 王淑梅,「論溫庭筠的“樂府倚曲”及其文學史意義」,『徐州師範大學學報(哲學社會科學版)』,2012, 06.
- 劉青海,「論溫庭筠樂府體的藝術淵源及其對詞體的影響」,『文藝理論研究』, 2013, 06.
- 李然,「淺論溫庭筠詞對樂府詩美學風格的承襲」,『語文學刊』,2015, 14.
- 梁海燕·李天珏,「溫庭筠“樂府倚曲”的意涵及意義新論——兼及唐樂府詩的入樂問題」,『文藝理論研究』,2025, 05.

Abstract

A Study on the Creative Characteristics and Significance of Wen Tingyun's Yuefu Poetry

Lee, Jin Ah

This study examines the musical specificity and creative background of Wen Tingyun's yuefu poetry during the Late Tang period, exploring its value in literary history. While Wen Tingyun has held an unrivaled reputation as a ci lyricist, his yuefu poetry has been relatively marginalized in poetic history despite its extraordinary achievements. Accordingly, this paper focuses on Wen Tingyun's musical expertise and creative background to elucidate the distinctive accomplishments of his yuefu poetry. Distinct from the prevailing trend of the contemporary yuefu, which gradually detached from music and became fixed as textual literature, Wen Tingyun fully practiced a creative approach known as yuefu yiqu—fitting lyrics to existing musical melodies. This method acquired a vivid sense of immediacy through close interaction with female entertainers and the flourishing banquet culture of Jiangnan during the Late Tang, thereby bringing about a close affinity between yuefu and ci. Furthermore, in terms of style and prosody, Wen Tingyun actively embraced the traditions of the Qi-Liang style from the Southern Dynasties. Eschewing social critique, he pursued a stylized aesthetic and a voluptuous tone. He also introduced sophisticated prosodic variations, such as sequentially placing three level-tone syllables at the end of a line, profoundly influencing the subsequent development of ci literature. In conclusion, Wen Tingyun's yuefu poetry, while belonging to the broader category of verse, inherently embodies the creative principles of ci literature, offering significant value by demonstrating the historical transition of traditional yuefu poetry into ci.

Key words : Wen Tingyun, yuefu, yuefu yiqu, Late Tang, Qi-Liang style, ci literature

투 고 일 : 2026. 7. 10. / 심 사 일 : 2026. 7. 15. ~ 2026. 8. 15. / 게재확정일 : 2026. 8. 20.
