

中国古代词和朝鲜古代时调雅俗特点比较研究

黄贤玉* · 禹尚烈**

차례

1. 导论
2. 现象扫描
3. 思想内容鸟瞰

| 국문초록 |

중국 고대 詞와 조선 고전 時調의 雅俗 특징 비교 연구

詞란 당나라 시기 민간에서 발생하고 송대에 이르러 점차 대중화된 문학 장르이다. 중국 詞와 조선의 時調는 고대 중국과 조선의 주요한 시가형식의 하나로서 많은 可比性을 가지고 있다. 하지만 많은 학자들은 중국 고대사가 조선에 미친 영향에 주의를 돌리고 많은 면에서 연구를 진행하였다. 조선의 지정학적 조건으로 한사군 시대나 더 이전 시대부터 중국의 선진문화를 받아들여 조선의 문물제도나 규범으로 사용한 것은 다 알고 있는 사실이다. 특히 신라시대에 들어서면서 당나라와의 외교가 밀접해지고 당의 문물과 서역문화를 받아들여 이후의 불교미술과 향가문학을 꽃 피우는데 유리한 조건을 마련해 주었으며 당으로 유학을 가는 사람들도 나타났다. 고려로 들어서면서 중국을 학습하는 추세는 더욱 강화되었고 惟我東方, 舊慕唐風, 文物禮樂, 犧尊其制라는 방침까지 나오게 되었다. 그 후 고려 중기부터 송나라와의 관계가 끊임없이 밀착되면서 신라와 고려 전기에 당시를 존송하던 기풍이 점차적으로 변하면서 蘇軾의 시가 전범으로 유행하게 되었다. 물론 많은 사람들은 蘇軾의 시문을 칭송하지만 그의 詞도 높이 평가하고 있다. 하지만 가령 蘇軾의 영향을 받았다 하더라도 단지 영향이 미쳤다는 가정에서 논술이 끝나면 안 된다. 특히 현재까지 진행된 연구들을 보면 詞와 時調가 단지 간단한 영향관계만 가지게 된 것이 아니다. 조선의 時調는

* 중국복단대학교, ** 중국연변대학교

일찍 13세기부터 등장하였는데 그 당시는 “短歌”라고 불렀고 時調라고 불리기 시작한 것은 18세기부터이다. 하지만 13세기에 등장한 時調의 전신인 “短歌”는 특징상 많은 면에서 중국의 詞와 비슷한 점들을 지니고 있다. 예를 들어 詞와 時調는 모두 그 “詩餘”에서 정통적인 지위를 가지지 않았다. 이러한 특징은 유형학상의 비교가능성을 보여주고 있다. 또 최초 詞의 주류는 기존의 堦과 離別의 한을 한을 노래한 사를 이었으며 時調의 창작 층에는 기녀들도 있었다. 이처럼 詞와 時調는 모두 민간에서 기원되었다. 이외 柳永과 같은 저명한 詞人들은 하층민들의 생활에 접근하여 민간에서 사용하는 생동감 있는 구어들을 많이 사용하였다. 그 후 蘇軾 등 많은 사람들도 詞에 대해 혁신을 진행하였으나 이속적인 요소들은 개변되지 않았다. 이러한 원인으로 하여 기타 시에서는 볼 수 없는 통속적인 특점을 가지게 되었다. 위에서 말한 것과 같이 時調가 탄생하게 된 계기로 詞의 영향을 빼놓을 수 없기에 영향연구가 진행될 수 있는 것은 당연한 일이다. 하지만 時調의 성숙단계에 들어서면서 많은 하층인민들이 창작에 뛰어들었는데 이는 또 詞의 영향에서 벗어난 時調가 탄생되도록 조건을 마련해주었다. 이러한 점들을 근거로 하여 본 논문은 중국의 詞와 조선 時調에 대해 종합비교연구를 진행하였다.

핵심어 : 사, 시조, 비교

1. 导 论

朝鮮時調產生於十四世紀，刚开始并未使用这一名称，而叫“短歌”。直到18世纪李朝英祖时期才出现这个名称(见李学逵的《洛下生稿》)。中国明代在继承元代小令和套数艺术传统的基础上，产生过一些俗曲叫“时调”、“小曲”、“杂曲”，16、17世纪明代的冯梦龙就编有名为《桂枝儿》的时调集。可见“时调”一词的使用，中国较朝鲜为早，但对它的用法，中国和朝鲜则差不多，意思是与流传已久的传诵曲调有区别的，较为通俗的时新曲调。

就有关词与时调的比较研究来看，现还没有发现直接进行的。但韦旭昇在《朝鲜国语诗歌中的中国文学因子》¹⁾中已指出进行这一研究的可能性。即“宋词的热

1) 金宽雄、金东勋主编：《中朝古代诗歌比较研究》，黑龙江朝鲜民族出版社 2005年版，第377页。

潮, 朝鲜文人是不能感觉不到的, 但要在本国找到一种与词有同样作用(音乐性强、可唱、通俗些)的体裁, 则只能以本民族语言来创作诗歌了。十三世纪《翰林别曲》是一个浅尝即止的试作, 不大成功。一个世纪以后, 时调便应运而生。它可歌, 口语化, 易听懂、简短、便于抒情, 是可以起到词那种作用的。于是它一经产生, 便风行于世。从中国诗歌发展趋势(由五、七言到词)的角度上看, 时调有如朝鲜的“词”。中国词本身虽未为朝鲜文坛普遍接受, 但宋词热潮在朝鲜引起巨大反响, 成了时调产生的一种催化剂。”在此不仅显示出词对时调的影响研究, 也暗示出词与时调进行类型学的平行研究的可能性, 但韦先生还没有具体展开。此外, 发现有时调与中国古代绝句、律诗的关联问题方面触及的多。像尹漳铉的《尹善道的汉诗和时调的考察》、李信福的《有关时调引用汉诗方法的考察》、沈载元的《有关时调作品受容汉诗文的考察》、金英真的《有关古时调接受汉诗的研究》、姜慧贞的《有关时调的汉诗接受特点研究》、李钟建的《近体诗的篇法与时调歌辞形式的共通点考察》、安玄洙的《汉诗与时调的比较研究—以汉诗的时调化特点为中心》、金宽雄的《韩国古代时调与中国诗歌的关联》等论文可谓代表性的成果。这些论文主要从影响研究角度论述朝鲜的时调接受中国绝句、律诗的影响而产生并形成其三章六句结构特点的问题。而触及到朝鲜古代一些各别作家的时调作品受中国古代一些作家的词作的影响问题比较接近本课题的研究。例如, 在尹漳铉的《尹善道的汉诗和时调的考察》里就涉及到李朝时调大师尹善道受中国宋代大文豪苏东坡词影响创作时调问题。即在尹善道的“集古”²⁾里苏轼出现12回居最多; 还直接比拟于苏轼的《赤壁赋》作《次韵酬李季夏赤壁歌》、《又用前韵》两首。并指出尹善道的连时调《渔父四时词》受苏轼词《赤壁赋》影响的痕迹。《秋词七》初章的“흰 이슬 빈견난대 밝근달 도다온다/.../봉황루(鳳凰樓)묘연(杳然)하니청광(淸光)을놀을즐고”句受苏轼词《前赤壁赋》的“少焉, 月出於东山之上, 徘徊於斗牛之间。白露横江, 水光接天。”(《东坡七集》)句影响; 中章也脱胎换骨苏轼的“桂棹兮兰浆, 击空明兮流光。渺渺兮予怀, 望美人兮

2) 集中国古代诗词的名句。

天一方。”(《东坡七集》)句。还有尹善道的時调《冬词七》中章的 “단애취벽(丹崖翠壁)이 화병(畫屏)간티돌릿는디/…/거구세린(巨口細鱗)을 낚그나몬 낚그나/…/고주사림(孤舟蓑笠)에 흥(興)계워안갓노라”句受苏轼词《后赤壁赋》今者薄暮，举纲得鱼，巨口细鳞，状似松江之鲈。顾安所得酒乎？”(《东坡七集》)句影响。但当考虑到中国与朝鲜古代诗歌之间的比较研究是一个整体性的综合研究课题时，中国古代词和朝鲜古代时调的比较研究显然还缺乏在这方面的研究视角。

本文所依据的词文本为《影刊宋金元明本词》、《全宋词》；时调文本为《定本时调大全》。³⁾

在本文里主要谈词和时调的雅俗相趣问题。所谓雅指合于“文以载道”、“温柔敦厚”等儒教诗教的“阳春白雪”似的文学作品，在这里包括由正统文人创作的富于官方特点的主流文学作品。而俗指逸出儒教诗教的“下里巴人”似的文学作品，在这里包括由非正统文人创作的富于民间特点的非主流文学作品。无论是中国古代文学，还是朝鲜古代文学，雅文学与俗文学形成一个传统，相映成趣。中国古代文学始源《诗经》，其中风、雅、颂可以说是一个雅俗共赏的世界。朝鲜古代文学由富于俗文学特点的《龟旨歌》、丽玉的《公母渡河歌》⁴⁾、琉璃王的《黄鸟歌》发起端，也是一个雅俗交替或交相并进的历史。雅俗文学现象从宏观上看可以囊括整个文学史，从微观上看也可在一个文学体裁上表现出来。中国古代词和朝鲜古代时调就是雅俗相趣的一个体裁。

2. 现象扫描

有关词和时调的雅俗问题历来都有所论述。“诗雅词俗”，词不同于诗，词别是一家。词贵婉曲，忌质直；贵轻倩，忌庄矜；贵灵便，忌重滞；而诗则不妨庄

3) 朝鲜时调据现存收录最多的《韩国时调大事典》(朴乙洙编着，韩国：亚洲文化社1992年版)可知总共有5492首。

4) 该诗歌与朝鲜古典民谣《阿里郎》具有相同的原型意象。

重、古雅、质直。张祥龄在《词论》云：“词，诗家之赋，差以毫厘，失之千里。”说明词是对诗的反拨与背叛。词是诗之裔，诗之长短句。宋人就普遍认为“词者诗之余也。”（《药园闲话》）、“诗余之作”（《词学集成》）；宋翔凤在《乐府余论》里云：“谓之‘诗余’者，以词起于唐人绝句”也。时调从申钦1613年《放翁诗余》里也可知是针对汉诗创作的余绪而已。许多两班⁵⁾士大夫当作“余兴”加以即兴创作的。在某种意义上，在古代中国词是针对诗；在古代朝鲜时调是针对汉诗而产生的。词是作为诗余，时调是作为汉诗之余进行创作的。“词眉”、“词为艳科”和时调的“吟风咏月”特点正好说明这一点。从这一点来看，诗和汉诗是正统的，词和时调是非正统的。“诗庄”和汉诗载道性格正好说明这一点。从雅俗文学来看，诗与汉诗是雅文学，而词与时调是俗文学。但在此所要论的是词和时调本身的雅俗问题。

从发生论上看，词于唐末五代配合音乐产生，由民间的音乐促其产生。隋唐之际，汉民族传统的民间音乐“清乐”与西北少数民族音乐以及外来音乐融合⁶⁾，产生了一种新兴的音乐——“燕乐”。燕乐，亦名“宴乐”。其名出之于《周礼·春官》，指天子及诸侯宴饮宾客时所用的音乐。一般采自民间流传的俗乐，以别于宗庙祭祀庆典所用的雅乐。这是一种富于表现力和浓烈抒情味的民间的流行俗乐，词正是这种流行俗乐同格律化了的诗相结合的产物。为了解决音乐和诗的不相谐所产生的问题，富于创作性的民间诗人于整齐的五七言形式之外，依照声音繁变的乐调，创作句法参差的新歌辞。这种新歌辞的创作便是词的诞生。其最初形态为民间的长短句“杂曲子”、“曲子词”。而这些“杂曲子”、“曲子词”多产生于民间“北里”之歌场。可见，民间词是词的源头，词从胎志上印有民间俗文学特质。敦煌石窟中发现的主要是唐五代约200年间产生的以《云谣集杂曲子》为代表的民间曲子词足以证明之。⁷⁾ 敦煌词作者众多，大多都是来自民间的社会下层人物，如乐工、歌妓、市民、征夫、军士、僧尼等。这些无名氏民间小词形式上不免有点粗糙，

5) 在李朝里原先指武班和文班，由此一般指上层贵族。

6) 当时朝鲜的音乐也传入中国。即隋唐时宫廷音乐中，除龟兹、高昌等异域音乐外，高丽乐、新罗乐、百济乐都列入乐府，占有重要地位。

7) 总共有500余首，王重民先生统一定名为《敦煌曲子词》。

内容上多为市井的闺情，但感情素朴真挚，生活气息浓郁，显出俗文学的兴趣爱好。唐宋以来，城市经济繁荣，市民阶层文化需求扩大，民间音乐与外来音乐融合，形成一种供宫廷宴饮、娱乐的九部乐、十部乐、坐部伎、立部伎等新主乐曲，杜佑在《通典》卷一四六里统称之为“燕乐”。燕乐以琵琶为主，四弦二十八调，音域宽广，俗腔曲谱，慢声，可加衬字，表现力丰富，适用于抒情，能取舒缓的雅乐与清乐，逐渐吸引诗人纷纷为之填词应歌。可见，文人词也主要就是配合这种燕乐而产生。

时调由高丽末期文人士大夫的雅趣肇其始。从形式上来看，它较之既然的汉诗是俗文学。因为它舍高雅的“男性文字”“汉文”，而使用低俗的“雌性文字”“谚文”创作。某种意义上，它是继承当时的俗文学—用“国文”创作的翰林别曲体而形成的。但它内容上反其意而用之，追求高雅的情趣。高丽遗臣借时调抒忧国忧民之情就是其典型的表现。进入李朝两班士大夫以时调表情达意，并进行道德教化继续使其引着雅化之路走下去。但这些正统的两班士大夫时调从内容上看，居高临下，多显出一种苦燥烦味的说教；从形式上看，拘于形式，又拗口的汉字词多，显得呆板生硬。

某种意义上，词是由民间词流向文人词。词的雅化是一个文人化、雅言化的过程。此过程在八世纪前期晚唐五代开始，到八世纪末九世纪初已有许多文人进行词作创作，到两宋形成正宗的雅言化。晚唐五代以温庭筠、韦庄为代表的花间派开创文人词。花间派词共有500首，多写公子佳人花间月下幽会情景和离别相思，风格以婉丽香艳、柔媚软靡为主。《花间集》的问世标志着文人词的成熟，其男女之情的题材造就了“词为艳科”的标识，婉约的风格确立了文人词的“当行本色”，为宋词繁荣期的到来铺垫了基石。温庭筠将齐梁宫体用于新兴的燕乐曲辞，显出艳体词特点，开创了宋代文人婉约词的先河。温庭筠的词多半以浓艳的色彩、婉约的情调来表现女性的风姿和情调。南唐词派，李煜为代表。他们的文化艺术修养颇高，作品较花间词少一些浓腻的脂粉气，但仍以宫廷生活、男女相思为主，显出委婉抒情、娇柔造作的特点。⁸⁾以“花间词派”和南唐词派为代表的晚唐五代文人词从作者身份及创作动机、创作环境等方面来看，却乃是贵族“文艺

沙龙”的产物。这些词多是酒边花前应乐工歌妓即席演唱之需而作，因此以香艳柔婉为美。温庭筠的小词是供宫廷嫔妃演唱给皇帝听的。《花间》词就是诞生于“竞富尊前”的玉堂金屋环境里。而南唐词人本身就是一些养尊处优的“高级贵族”。所有这些情况，就决定了晚唐五代文人词的“贵族性”。但他们的词没能脱尽脂粉气，与“文以载道”背道而驰，所以没能超脱俗文学范畴的。

时调从胎志上作为文人士大夫的文学，可以说不论文人士大夫上下层都趋之若鹜，乐此不疲。创作时调成为一般文人士大夫一种时尚和修养的表现。于是，上至君王下至一般文人都留有时调。像李朝17代王孝宗(1619-1659年)创作了喜春的《청강에 비 듣는 소리》(《清江闻雨声》，笔者译。以下没注引处的均笔者译。))。月山大君则作为李朝成宗的哥哥喜欢写诗和书艺。他的诗在当时中国得到好评。他在故乡北村建别墅，一辈子以自然为伍逍遥自在，并创作抒江湖歌道的时调。这些时调表现文人士大夫的雅趣。

但无论是唐五代民间“杂曲子”、脂粉气的花间词，还是北宋市井俗词的婉约派都最典型地显现出了词的俗性。唐五代民间小词、花间词及宋代婉约派在写男欢女爱的闺情题材上形成一条前后相承的传统⁹⁾。婉约派直接继承花间派，大都写直露浅率的闺情词。婉约派的闺情词为情所役，显示出“曲尽人意”与“肆意畅情”、“轻巧尖新”的特点。这种特点派生出“近情”和“从俗”的特点。语言上则表现为大量使用方言俚语。婉约派应市井的要求，“轻佻冶荡”，不作文人的“温柔敦厚”。他们与“雅”文学之不同正在于内容上多为风花雪月、男女艳情，并在写法上能宕而尽，以至于穷纤极眇、缠绵悱恻。所以雅人庄士们大多抨击为“淫艳猥褻不可闻之语”、“淫言艳语”、“闺门淫猥之语”、“旖旎近情之语”。这些俚词、俗词不过是用来享乐、消遣和应酬的文学。如晏几道称自己作词是“期以自娱”。晁补之也说：“敢陈薄伎，聊佐清欢。”柳永为这种俗词的代表。《四库提要》对柳词评价为“旖旎近情，使人易入”，就指出了柳词的这些特点。在宋代，柳词之所以受到雅正词家的严厉批评，不仅在于他多写风月，而且在于他喜欢用“细密而妥溜，

8) 当然，随着李煜后来境遇的一落千丈，他的词显出炯然相反的变化。

9) 当然在这个传统里也包括金元的散曲。

明白而家常”的俚言浅语淋漓尽致地描写男欢女爱的浓情密意。

时调刚开始由两班士大夫的雅兴创作的。但它随着两班士大夫的游兴又显出俗性。两班士大夫趁着酒兴吟唱或与妓女酬唱的时调正好说明这一点。后来到李朝后期平民歌客的时调则全面走向俗化。这从《时调类聚》(崔南善編纂, 1928年版)里属男女情爱类最多,然后醉乐类、闲情类、老境叹息类多的情形里也可见一斑。郑炳煜在《韩国时调研究》里指出有关酒的时调最多,且表示心恢意冷的“咏叹调”的时调占很大比重的统计也说明这一点。

文人雅士们以俗词为病, 致力于创作雅词。从宋词之雅化一路看, 以诗法为词, 甚至以古文句法入词, 学杜诗以表现方正的思想, 抒写一本正经的情志, 力求曲雅凝重, 失去清新自然之感。就看苏轼词有意以诗入词, 以理入词, 以横放之气入词, 一改柳永的婉约词主导风格形成迥然不同的新流派——豪放派。苏轼在《与鲜于子骏书》说“近颇作小词, 虽无柳七郎风味, 亦自成一家”。可见, 苏轼有意追求“自成一家”, “以诗为词”。而辛弃疾作为后起的一代词豪, 他比苏“以诗为词”更进一步, 既善于取各派词家之精华, 又长于取经、史、子、集之意, 博采兼收, 纵横如意, 融合无间, 别立一宗。而南宋中后期又形成以姜夔、吴文英为代表的雅正词派。他们俨然以周邦彦为宗主, 以其词学成果为先导, 走向潜心研究词律, 创作高雅清淳词作的道路。他们既不满婉约派的香软柔媚, 感到有伤风雅、不合时代气息; 又不满后期豪放词的粗豪激昂, 以为有失韵度、不符词体特点。他们首先以音乐家的眼光看待词, 以古典雅乐的“中正和平”之音, “典雅纯正”之辞净化词, 以使词不失“雅正之音”。他们的词作大都具有韵律精密清越、格调高雅幽洁、笔力清健冷隽的风格, 确实与婉约、豪放词风味相异, 别具特色。此外, 南宋时期还有西江派词鄙夷市井派的偏俗和慢词, 重雅和长于小令。

而朝鲜的正统两班士大夫也致力于把趋于俗调的时调加以高雅化。性理学大师李滉和李珥为其典型代表。他们认为性情醇正的雅时调可以将温柔敦厚的思想情感用可歌可舞等适合民族性情的艺术形式传播到庶民百姓当中, 从而产生寓教于乐的效应。李滉视古代诗歌的本领乃在歌。而汉诗对朝鲜人来说, 因文字障碍一般不可读, 即使可咏而不可歌, 起不了兴。李滉基于这一点致力于匹夫妇孺

皆可歌唱的朝鲜特有的诗歌形式——时调的创作，藉以使他们的性情得到雅正。他认为可歌可兴的时调对雅正情性很有效用。这说明他对朝鲜民族性情还是很有了解的。于是，李滉亲手创作了《陶山十二曲》和《清凉山歌》等一系列时调作品。他在《陶山十二曲》“跋”中说：“老人素不解音律，而犹知厌闻世俗之乐，闲居养疾之余，凡有感于情性者，每发于诗，然今之诗异于古之诗，可咏而不可歌也。如欲歌之，必缀以俚俗之语，盖国俗音节所不得不然也。……欲使儿辈朝夕学而歌之，冯几而听之。亦令儿辈自歌而自舞蹈之，庶几可以荡涤鄙吝，感发融通，而歌者与听者不能无交有益焉。”李滉是反“世俗之乐”，但他叹“今之诗”“可咏而不可歌”。“今之诗”即汉诗碍于咏，所以要作“必缀以俚俗之语”的“国俗音节”即时调。于是他创作《陶山十二曲》“作为陶山六曲歌二焉。其一言志，其二言学。”进行示范。李朝另一道学领袖李珣也基于这种认识做时调《高山九曲歌》。

但不仅“流俗好之自若”，而且俗词之影响越演越烈，出现天下尽歌俗词的情形。《四库全书提要》的：“虽颇以俗为病，然好之者终不绝也。”就说明这一点。从“歆艳咀味于朋游尊俎间”的歌场筵宴流入家庭，从市井子弟进而至于闺房妇女，不但吟咏欣赏，甚至参加创作。连一些文人士大夫也有意作俗词。柳永一派词就“从俗”，得到市井的喜爱，“流俗人尤喜道之”，“不知书者尤好之”。当时就出现如叶梦得在《避暑录话》中云：“凡有井水饮处，即能歌柳词。”的现象。于是，雅正派词家和词论家们都抱着一种挽救人心匡正世风的社会责任感试图努力改变这种局面。苏轼、李清照、欧阳炯等那些体制高雅的词作对士大夫好俗词的现象起了冲击作用，夺了柳词在文人歌筵上的市场，改变了文人的欣赏习惯，使文人士大夫曲子词定型于雅正。苏轼、李清照词学审美观有着本质的一致，取向是去俗求雅共同推动词的雅化，以士大夫的高品位的审美情趣精神境界取代市俗之词的淫艳卑俗。苏轼的词，说到底，同他的诗一样映照出他作为士大夫文人的生活面貌和精神面貌，浸润着他作为士大夫文人的气质修养、禀性风度，是一种活泼进取，“全方位”的新词。比之传统的“艳词”来，它是“无意不可入，无事不可言”进行“开放”式“开拓”。词至东坡始有意挣脱传统题材的束缚，把词从花前月下和香软丽蜜中解放出来建立新的范式。李清照批评唐末五代词的“郑卫之音流靡

之变”，批评柳词的“尘下”，求高雅之美。她认为梅花本为高雅之物，而世人之咏梅多附庸风雅，流为俗艳。她的[孤雁儿]词题序：“世人作梅词，下笔使俗”；[浣溪沙]词句：“梅蕊重重向俗甚，丁香千结苦塑生。”就说这一点。可见，李清照追求的审美情趣乃是高品位而不同凡庸。

而为了指出时调的正路，李滉在《陶山十二曲跋》中说：“吾东方歌曲，大抵语多淫哇不中言，如翰林别曲之类，出于文人之口，而矜豪放荡，兼以褻慢戏狎，尤非君子所宜。尚惟近世李龟六歌者，世所盛传犹为彼喜于此，亦惜乎，其有玩世不恭之意，而少温柔敦厚之实也……”在这里李滉认为“吾东方歌曲，大抵多淫哇不中言”，并举具体例子说明。李滉还批评时调《渔父歌》为“岂若世俗之人悦郑、卫而淫，闻玉树而荡志者比耶”，并对一般爱情诗也采取了警戒的态度。李滉从为道文学出发反对时调的淫声，提倡汉诗的雅乐。而一些正人君子则在李朝后期，随着市民的游乐气氛沉溺于酒色的风气风靡整个社会，而辞说时调煽风点火时出面加以纠正。像《花源乐谱序》言：“噫周衰郑卫之哇音日炽 雅颂之正声渐泯 暨乎秦汉之际 雅曲扫地 王风委草 浸浸乎如梦之世……歌乎歌乎此岂歌之自辛也过人之不好雅而好淫也”。在这个序里显露出担忧时弊，并加以补正的使命感。

无论是词从俗到雅，还是时调从雅到俗，并不是直线式的一韵到底。其实，无论是词还是时调其发展变化大体上沿着雅、俗分流方式进行，但其具体的过程显出雅俗交替乃至交错的特点。

词雅俗分流的结果形成文人士大夫官私筵宴与市井的秦楼楚馆两个歌场并存的格局，显现出雅词和俗词并流的现象。文人士大夫一般吟雅词，市井艺人和歌女一般唱俗曲。也就是说词分化为案头可读之雅词和场上易唱之俗曲。但这种雅俗分流并不是经纬分明的，而是出现一种互相交错的复杂局面。¹⁰⁾ 文人士大夫沉于酒边花下公私筵宴上之逸兴，常把青楼红窗曲变成了“诗客曲子词”。而柳永

10) 其实,就宋代闺情词,同是赠妓之作也有高雅尘俗之分,其思想内涵文化意蕴又有深浅厚薄之辨。这是因为与宋代士大夫交往、共同创作歌曲的歌妓阶层,本身就分成高雅不同的阶层而产生格调、内涵迥异之故。

求宦失意后，“奉旨填词”，以士大夫而游南北二巷，以雅“从俗”，创作了大量为市井喜闻乐见的俚词。而到了南宋，出现雅词也为市井所歌的现象。

但从总体倾向来看，雅词不便为市井所歌。因为市井艺人和秦楼楚馆之歌女，必须投合市民清闲消遣、追欢习笑的需求，内容多抒写香粉冶荡的艳情，讲究音律弦歌，先求场上“易唱”的动听之歌更能引起听客的共鸣，使之通宵达旦而“无厌怠也”。如果让人家听着打瞌睡，岂不把饭碗给打掉了。“随意命妓歌唱”，只要出钱的人高兴，点什么就要应什么，甚至是“不呼自至，歌吟强聒，以求支分”。这种场合，这样的氛围，当然是不适宜唱那些典雅精粹、感伤凄凉的雅词，更不用说那些雅得专门学者都争论不休的晦涩作品了。所以她们不喜欢又雅又长的文人士大夫词。于是雅词逐渐脱离歌场舞榭，结果与歌场舞榭关系的亲疏程度也就成为雅化或俗化程度的标尺。这与一般婉约派词大都为秦楼楚馆的歌妓所歌形成鲜明的对比。其实，唐末五代未经雅化的小词、宋以柳永为代表的市井俗词和后来的元代闺情散曲，始终没有脱离歌场舞榭，它们是完全意义上的“词曲一体”。

从词与音乐联姻关系的破裂的意义上可以说词“亡”了。俞彥说：“词亡然后南北曲作，非词亡，所以歌咏者亡也。”也就这个意思了。¹¹⁾但它作为一种独立于音乐的诗化过程，最终成为供文人案头吟味的一种新诗体。于是得“文人学士赏识欣艳之力”而“与诗并存天壤”。其实，早在五代冯正中、韦端己诸人则开始在小词中寄寓自己的感慨或抒写自己的境遇，至李后主更淋漓尽致地表现自己的亡国之恨，一路发展下来，词成了一种表现自我情性的新诗体，不但“寓以诗人句法”（黄庭坚语），而且“其中已杂诗心”，并进一步与风骚传统结合，在艺术上追求典雅与精粹，显现出强大的生命力，到了清代，还有一个辉煌的中兴。至于时调与音乐的关系上来看，无论是两班士大夫，还是妓女、平民歌客都很注重时调的音乐性，所以没有出现时调与音乐联姻关系破裂的情况。只是到了现代自由诗开始登场，传统诗歌形式全面退场的时候，逐渐出现徒剩其词之时调的局面。

词和时调的雅俗分流特点有所不同。词以俗发其端，但不久作为对这些俗词

11) 到金元以后的南北曲词，词与音乐的关系全面得到回复。

的反拨出现雅词。于是形成一个雅俗分流，平分秋色的局面。而时调首先从两班士大夫肇其始，以雅定音。但不久便出现与这些雅时调形成二重格局的俗时调。当然，妓女时调也加入到俗时调范畴里。于是出现两班士大夫的雅时调与俗时调并流的局面。但这种局面到李朝末期随着市民阶层登上历史舞台，平民歌客从事时调创作，俗时调全面占上风。但这时时调已到强弩之末。词的雅俗无论从作者还是内容其交错的现象比较浓，而相对来说时调的雅俗分流、并流比较明确，且其主流倾向也很明确。还有中国古代词虽然形式上以可歌的诗之另类出发，但其内容上追求诗的雅化；而朝鲜古代时调从形式上作为汉诗的一种补偿而产生，但其内容上以本民族固有诗歌内容的反拨而追求雅化的。

中国古代词和朝鲜古代时调在雅俗问题上之所以出现这种现象，笔者认为是因为词和时调具有雅俗之不同起源及中国和朝鲜古代市民阶层登上历史舞台的时间之不同，还由各自民族诗歌观念的特点所致。

3. 思想内容鸟瞰

词和时调从创作主体上来看，主要是文人士大夫与市井艺人(包括妓女)。创作主体的这种特性也就从根本上决定了词和时调的雅俗特点。

在说明词与时调雅的特点时，不可忽视的是那些探讨宇宙人生本真及其哲理的作品。早在北宋前期，晏殊词如《浣溪沙》“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，所表现出的对于消逝无常与循环反复的两种宇宙现象的对比性观照，蕴含着作者对宇宙和人生哲理的认识，以至《蝶恋花》“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”佳句，被王国维在《人间词话》借用为“古今成大事业、大学问者”的第一境。这种理性思致，蕴含在词的写景抒情之中，情理结合，情景交融。李煜后期降宋以后“日久以泪洗面”的囚徒生活，使他深切地反省，酿出了真正感悟人生的悲剧性艺术境界。所以王国维在《人间词话》中说，“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”苏轼作词提倡以雅矫俗，视柳永的俗词为浅薄，显

出对人生的严肃思考和追求一种超脱境界。对苏轼来说儒佛道圆融无碍。当他处在人生的逆境或过隐居生活时参禅学道便成了日常功课之一，“看破红尘”、“随缘任远”，便成了他的精神生活中的一帖“安慰剂”。于是苏轼把宋诗好议论、追求理趣的特点引入词中，不少词能在日常生活中触发哲理，以理化情。苏词中不仅大部分含有发人深省的哲理，更有一部分以表达哲理为主。《水调歌头·明月几时有》、《大江东去》、《念奴娇·赤壁怀古》等豪壮之作即是。例如《水调歌头·明月几时有》这首咏中秋的词就通过寓短暂于永恒的理趣宽解了人生的失意和离愁。“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟”几句从古往今来人们望月的普遍感慨中提炼出人事与天道的相同规律，达到哲学的高度。这些词作“横槊气概”（《词苑从谈》），致使王世贞评曰：“学士此词，亦自雄壮，感慨千古，果令铜将军于大并秦之，必能使江波鼎沸。”（《仓州山人词评》）这些高旷超脱的词与苏轼宦海风波、屡遭坎坷的境遇密切相关，也是同他个人旷达的胸怀、浩逸的气质息息相通。相对于词，朝鲜的时调在表现宇宙人生的本真及其哲理方面也占很多比重。这与时调的主要作者两班士大夫追究人生的感悟达到超脱境界不无关系。禹倬(1263-1342年)为高丽末的大学者，从元朝引进程朱学，他给学生们讲了程颐注释的《周易》中的《程传》。于是后学称他为“易学”宗师。据说他创作了70余首《叹老歌》，但现只剩下2-3首。现最为人们传唱的第一首为“늘는 길은 가시로 막고/오는 백발 은 막대로 치러했더니/백발이 먼저 알고 지름길로 오더라(欲以剪子挡衰老，/再以棒槌撵白发；/岂料白发抄捷径，奈何奈何!)”。他的时调想象奇特，形象生动，在诙谐中寓含哲理。杨士彦(1517-1584年)为李朝前期的文人、书法家。他在当时与其弟士俊、士奇文名远扬，被人们比喻为中国苏洵、苏轼、苏澈“三苏”。《태산이 높다하되 (泰山虽高·题目译文引至韦旭昇《中国文学在朝鲜》)》，追求有志者事竟成境界，鼓励人们在人生的旅途上再接再厉，有所作为。该时调已作为名句在朝鲜家喻户晓。

李正辅(1693-1766年)的“각시네 꽃을 보소 피는듯 이우나니/얼굴이 옥 같은 들 청춘을 매었을까/늙은후 문전이 냉락하면누우칠까하노라(娇娥 似花，方开又落；/红颜易逝，青春难驻；/恐门庭冷落兮，方知其恨耳。)”时调以花的易凋为

基本意象诉说青春易逝，所以要多加珍重，不能虚度。

朝鲜的这些时调有的鼓吹人生的无常和虚无，纵容人们尽情地沉浸在花天酒地。受李白的《将进酒》影响而创作的郑澈(1536-1593年)的《将进酒辞》时调典型地反映了这一点。

词和时调这种追究宇宙人生之理的雅趣典型地表现了文人士大夫与众不同之高雅的精神情趣。

“诗言志”，中国古代文学的基本命题之一，朝鲜古代也相沿不违。词作为“诗之余”，最初被文人士大夫看作是不登大雅之堂的“小道”俗艺。“诗庄词媚”，人们习惯于在诗里正儿八经地言志抒怀，而在词中大量抒写儿女私情。这种状况引起有识之士的不满。人们也渐渐地发现，词也应该而且可以用来表现文人士大夫的壮烈意志和逸怀浩气。于是北宋中期词坛有言志一派冒出头来。得风气之先的是范仲淹，他作词虽少，但其中的边塞词《渔家傲》却令人耳目一新。此后王安石用《桂枝香》一调吟出著名的金陵怀古词，成功地抒写了一种沉郁悲壮的政治历史意识。此词一出，士林轰动，致使王安石的政敌苏轼也禁不住先赞之为“野狐精”。当然，大力发挥创造性而使词中言志的革新之举终成气候的，还是苏轼本人。苏轼奋力突破“词为艳科”的藩篱，对柳词的“从俗”的一面批判，立意自成一家，强化词的抒情言志的功能，把词引向广阔的社会和人生。例如，像《定风波》形象地表现了一种清通旷达、不畏坎坷的人生态度；《江神子》抒雄心壮志；《南乡子[赠行]》表现了苏轼希望抵抗外侮、开疆拓土的宏图大志。苏轼以诗入词，把词家缘情和诗人言志这二者结合起来，使词和诗同样具有言志述怀的作用。在苏词中，虽然真正洗尽“绮罗香泽之态”而全以清雄豪健之笔畅写士大夫胸怀的作品不占多数，但这已经为后来者指明了新的创作道路。相对来说，在朝鲜古代“言志”的时调占很大的比重。这与两班士大夫把时调作为“翰林别曲”的反调求高雅文学之志有关。李滉在《陶山十二曲跋》中说：“为陶山六曲歌二焉。其一言志，其二言学。”也是这个意思。

于是在古代朝鲜时调形成两班士大夫“言志”的文学形式之一。而这种言志的时调与“诗言志”正统的文学观相通形成雅文学。现看具体作品。

말없는 청산이요	태없는 유수로다	无言是青山，	无形是流水，
값없는 청풍이요	임자없는 명월이라	无价是清风，	无主是明月，
이중에 병없는 몸이	분별없이 늙으리라	其中无病身，	无愁度日月。

这是成浑(1535-1598年)之作。在初章里表现仁者乐山、智者乐水的儒教思想。然后在中章和终章里表现了无所牵挂地在大自然中超脱世俗的逍遥自在。该时调也就表现了作家一辈子远离当官发财以作为学者和自由人过活的风貌。

再看李正辅写的一首时调。“국화야 너는 어이 삼월동풍 다 지내고/낙목한천 네홀로피었다/아마도傲霜孤节은너뿐인가노라(三月东风已逝去，/问菊花，为何落木寒天独怒放？/傲霜高节者，舍尔谁能当。·引至韦旭昇《中国文学在朝鲜》)”该时调借“傲霜孤节”的菊花表抒情主人公的人生之志。

高丽末的高僧，当过恭愍王之王师的罗翁禅师(1262-1342)的连时调“청산(青山)”则宣扬一种像自然的自然天成那样人也要随遇而安的道教境界。在无名氏的“天地开闢 後에 萬物이 삼겨나니/山川草木夷狄禽獸我昆蟲魚鱉之屬이 오로다 절로 삼겼어라/사람도 富貴功名 悲歡哀樂 榮辱得失을 付之 절로 하리라(开天辟地万物生，/山川草木夷狄禽兽昆虫鱼鳖之属自然生之；/人之富贵功名悲欢哀乐荣辱得失，亦然。)”里也表现出对“富貴功名悲歡哀樂榮辱得失”要任其自然、处之泰然的态度。

在古代中国和朝鲜的正统文人奉“文以载道”为金科玉律。词和时调也与这“道”沾边，趋于“文以载道”的雅正文学。但它们显现的具体的“道”有所不同。也就是说，词主要侧重于“理”；时调主要侧重于“德”。词的这种“理”主要在宋词中可以看到。词到宋代受以议论为诗倾向的影响，以议论为词，富于理性思致，显出宋人注重的“理趣”。宋代自理学兴起以后，理学经义入词。沈瀛《主斋词》一卷，词中常有理学名词术语出现。如[醉落魄]二首皆以程朱理学的基本命题“致知格物”为首句。沈瀛在[醉落魄]之二又云：“致知格物，孔颜学问从兹出。圣言句句皆真实。涵养功深，将见自家得。/毋意毋我毋固必，视听言动非祀勿。胜己之初之

谓克。克尽私心，天理甚明白。”该词从宗法文化出发，对孔孟崇拜备至，而对“格物致知”的理解，与理学家如出一辙，而且隐括了孔子“克己复礼”，“非礼勿视，非礼勿言，非礼勿动”等重要观点。《主斋词》中尚有不少论成败得失，荣辱好恶，待人接物，治国齐家之作。沈瀛[减字木兰花]48首，于宋代理学，其词云：“圣经五止，止向丘隅黄鸟喜。广大儒风，一贯三才万类通。太羹玄酒，圣域能跻民域寿。支派从何，关内濂溪洛涧多。”该词涉及宋代理学的四大学派之三，以《大学》为圣经，以理学为圣域，认为它可以“广大儒风”、“一贯三才”。其崇尚理学之意，溢于言表。“性理”，是理学的重要范畴之一。二程以“理”为宇宙的本原，以“理”为人性的本质。张抡[诉衷情·咏闲十首]之一云：“闲中一卷圣贤书，耽玩意口口。潜心要游阃奥，须是下工夫。今何异，古何殊，本同途。若明性理，一点灵台，万事都无。”此词旨在明“性理”，劝人读圣贤书，游闲奥之域；只有下工夫，潜心钻研，才能达到理学所追求的一种精微深奥的思想境界。为此，张抡认为还要注重个人修养，因而又有[减字木兰花]论修养十首，强调养气颐神，做到“心自适，休还淳，乐吾真”。他在这里主要谈的是一种理学境界的修养生息问题。这与李朝性理学大师们的时调创作显出很不同的特点。

以宋词为代表的中国古代词受理学思想观念的影响，关注性理，披上一层性理的伦理外衣的话，朝鲜古代时调直接以现实的伦理道德出之。从时调本身产生的机制之一来看，就是当时以往的诗歌已经不能满足新的统治阶层——士大夫的需要，于是他们创造出了与他们的理念合拍的时调。即他们拥有基于程朱理学基础之上的现实的、思辨的、注重伦理的思考方式，于是对高丽文学，特别是高丽歌谣那种轻薄的抒情加以“大抵多淫不足言”之类的批评，要求创作健康的君子之诗歌，时调便应运而生。可以说时调是高丽歌谣的反动，而诗人的视线从外(景)转到了内(儒教伦理道德之理)。李朝两班士大夫以“修身齐家治国平天下”为基本理念。他们作为主流文化的体现者以社会教化为己任，利用时调创作不少“五伦歌”、“训民歌”。他们之所以选时调，是因为时调短小精悍，既国文又能吟唱，最易通黎民百姓之心的缘故。李朝道学领袖李滉创作《陶山十二曲》之旨趣正好说明了这一点。“欲使儿辈朝夕歌之 冯几而听之 亦令儿辈自歌而自舞蹈之 庶几

可以荡涤鄙吝感发融通 而歌者兴听者 不能舞交有益焉”。(《陶山十二曲跋》)众所周知,李滉是李朝性理大师,但他并没有像宋朝的词作家们那样创作“穷天理”之作,而是创作《陶山十二曲》、《清凉山歌》等一系列富于人文道德情趣的时调作品。在这方面李珥也同趣。李珥与李滉形成李朝性理学双璧,他虽然曾与李滉以“理气”、“四端七情”等性理学基本命题争论不休,但他没有把这些命题化作时调内容,而是创作《高山九曲歌》之类富于道德情趣的时调。这些时调重视儒教伦理道德的普遍性,而忽视个人独特的经验感受。

李朝稍有地位的两班士大夫都创作了至少一、二首“五伦歌”、“训民歌”。这些“五伦歌”、“训民歌”到李朝中后期大量出现,其作家包括当时主要的两班士大夫。“五伦歌”、“训民歌”应和李朝以“崇儒斥佛”为基本国策,充满儒教的“仁义礼智信”,宣扬国家伦理、乡村伦理、家族伦理,是典型的“文以载道”作品。像郑澈的《训民歌》呼吁哪怕再贫穷也不能作盗贼,亲戚要相救;金尚容(1561-1637年)的《五伦歌》讲了以信义为重的交友之道;周世鹏的《五伦歌》诉说父母之恩重于山,作为人之子要效敬;而兄弟手足之情,要行兄友弟恭之礼,讲辞让之情。

宋朝的理趣词罗列理学概念,显得枯燥生硬,那么,这些时调板着脸孔说教,呆板直说,没有多少形象性,在艺术上可谓下乘之作。现请看郑澈的一首“训民歌”。

이고 진 저 늙은이 짐 벗어 나를주오	头顶重物, 背负行李的长者, 把它放下交给我,
나는 젊었거늘 돌인들 무거우라	我们年轻人, 石头不嫌沉,
늙기도 서러라커늘 짐을조차 지실까	暮年已足悲, 怎能身负重物这般累。
	—译文引至韦旭昇《中国文学在朝鲜》

该时调以年青人为呼诉主人公,说老人老境有冤又背上东西,于是让那老人把身上背的东西给“俺”,因为“俺”年青。该时调比别的“五伦歌”、“训民歌”富于形象性和幽默感,但还是太朴素没有得到艺术的升华。

这种讲究“五伦”、“训民”的道学歌以宋纯(1493-1582年)的《五伦歌》、周世鹏

(1495-1554年)的《五伦歌》6首、金尚容的《五伦歌》和郑澈的《训民歌》为典型代表。这些“五伦歌”、“训民歌”乃在说教“五伦”、“训民”，尽士大夫的教化社会之职，是典型的雅正文学。全才刚在《论训民时调作家与作品的历史性格》¹²⁾里指出“五伦”、“训民”时调的创作时期可分为“16世纪中期-17世纪前期”和“17世纪后期-19世纪后期”，而前期有大量创作。前期作家有宋纯、周世鹏、李叔梁(1519-1592年)、郑澈、朴善长(1555-1616年)、朴仁老、姜福仲，金尚容；后期作家有罗慰素、尹善道、李间、金天泽、金寿长(1690-?年)、安昌厚、黄润锡、申甲俊、赵黄、李世宝、李世辅(1832-1895年)、安玟英等。有的两班士大夫单凭平时调总觉得意犹未尽，显得单薄，所以把平时调形式复制般接二连三地延续下去。于是16世纪开始创造出可以无止境地延续下去的连时调，用在“五伦”、“训民”的道学之歌创作上。这些“五伦”、“训民”歌在李朝经历壬辰倭乱、丙子胡乱后，社会道德普遍沦丧的16-17世纪得到集中创作，并其创作一直延续到李朝后期平民歌客的辞说时调创作。

两班士大夫这种富于道德说教的创作倾向，到李朝末期虽然受平民歌客创作的风流倾向冲击，但平时调那种宣扬儒教伦理道德的根本性质始终并没有改变。这是与中国词的雅正特点相区别的朝鲜时调的一大特点。

以上主要从词和时调表现出来的思想，即有关宇宙人生之理和志中看出其雅文学属性。那么，下面主要从其反映出来的内容，即世俗生活方面确认其俗文学属性。

词和时调的俗文学属性主要表现在反映世俗生活上。所谓世俗生活指一般平民百姓的日常生活。文化形态上来看，从广义的意义上指与官方上层相对应的民间下层文化。也就是下层平民百姓的文化。这种文化往往被官方的上层文化所排斥，远离中心未免流于周边性，但它贯穿历史的始终具有强劲的生命力。从狭义的意义上指与传统的正统文化相对应的新兴的市井文化。也就是城市商人、市民文化。这种文化一般到商业发展，市民兴起，城市形成的一定的历史发

12) 韩国语文学会编. 韩国：语文学第79辑，2003年。

展时期才形成。从历史发展角度来说,古典形态转向近代形态的历史接骨眼上;从文化形态上来说,农业文化转向商业文化的文化接骨眼上形成。

纵观中国和朝鲜古代文化史,一般认为中国文化从中唐起开始了它缓慢而持续的由古典形态向近代形态的转型,到宋代平民社会得以确立。朝鲜文化则由于历史的延缓性直到18世纪才开始出现近代转型。从文学体裁上来看,词和时调也就最典型地反映了这种历史动向。

无论是词还是时调,内容上的俗性最集中地表现在反映当时世俗生活上。而这种世俗生活最集中地表现在平民百姓生活、妓女生活、商人生活等方面。

在中国古代最集中地表现这种生活的是柳永。柳永是一位失意的下层文人,他的词主要供风尘歌妓歌唱和市民听众听,是典型的“流行歌曲”式的“俗曲”。从柳词所体现的思想色彩和审美意向看,它的最大特色便是“世俗化”,集中表达了对于世俗生活的热衷和讴歌。这种生活理想的“下移”倾向,正好反映了宋代市民阶层的思想意识——他们认为,上层社会的那种贵族生活虽可羡慕但却又是无法获得的,因此还不如抓住世俗生活中可以捕获的“幸福”,更加来得“实惠”。故而,他们的生活理想中,就消失了封建士人所常有的对于“建功立业”的企盼,以及“青史留名”的志向,而只是渴望能过一种平庸而甜蜜、琐细而快活的生活。什么国家大事,什么圣贤豪杰,对他们来说,就都是遥远和隔膜的东西。由这种生活理想所决定,他们的审美意向中也就添入了更多的“世俗”和“平庸”的成分,而大为减少了前代文人(例如盛唐诗人)所具有的浪漫主义和理想主义色彩,也与本朝文人努力追求“典雅之美”的审美观念大异其趣。市民阶层的这种思想意识集中地反映在柳词里面,就使它出现了两个明显的特征。柳永是在“存天理,灭人欲”的理学得到确立并普及的北宋耽于女性美及其男女情事的怪才。柳永词以表现爱情、艳情、歌妓的生活以及与歌妓交往的较多,约占《乐章集》的2/3。从它所抒发的情志来看,就基本是一种“男恋女爱”、“偎香倚暖”的十分世俗化的思想感情和理想愿望。如它说道:“况已结深深愿,愿人间天上,暮云朝雨长相见”(《洞仙歌》);又说:“怎生得依前,似恁偎香倚暖,抱着日高犹睡”(《慢卷纒》);又说:“愿天上人间,占得欢娱,年年今夜”(《二郎神》)。这些作品中所言之“志”,和士大夫“正统”

文学中所言之“志”，就简直有着“天上人间”之别。

从柳永所表现的人物形象来看，也基本是一群世俗社会中的“芸芸众生”。虽然作者在表现她们时，经常加以“富贵化”的夸张形容，但其“本来面目”却又是寒酸和低贱的。如它所写的妇女，就不像小晏笔下的莲、鸿、苹、云那类“彩袖殷勤捧玉钟”式的人物，而是心娘、佳娘、虫娘、酥娘(《木兰花》四首开头曰：“心娘自小能歌舞”，“佳娘捧板花钿簇”，“虫娘举措皆温润”，“酥娘一搦腰肢”……)等就从名字来看，也足以见得她们地位之低微和被人玩弄。再如，柳词中的那位“中心人物”——一位混迹于青楼的多情才子，说穿了，也正是他本人的化身。在他身上充分表现了官场失利的辛酸和情场得意的“俗气”。柳词的人物画廊便由他和一大群风尘歌妓所组成。他的词已从贵族的“文艺沙龙”中引向了“市井坊曲”，这种“世俗化”倾向的结果使柳词出现了以俗为美的鲜明特色。

在朝鲜古代也出现以俗为美的“世俗化”时调。在朝鲜古代时调里两班士大夫也不无创作男欢女爱的俗文学，但俗文学的大量出现还得等到李朝后期以商人、手工业者为中心的市民阶层登上历史舞台。于是创作主体从肃宗以后转向平民歌客。在肃宗以前创作以李贤辅、郑澈、申钦、尹善道、宋时烈等儒家文人士大夫为主流的话，其后则主要以金千守、金寿长、金成基、安玟英、朴孝观、朱意识等胥吏出身的平民歌客为主流。于是时调从壬辰倭乱以后开始焕然一新。这些平民歌客追求游乐，创作出把正统的两班士大夫的平时调破格而形成的俚词俗曲——於时调、辞说时调。这些於时调、辞说时调较正统的两班士大夫的平时调充满世俗的乐趣。於时调、辞说时调的主要担当阶层为平民歌客。这些平民歌客一般出身为从事易学、医学、阴阳学、律学、算学、译官等杂科的技术官员；还有胥尔、胥吏、军校、士官等下层官吏。这些人当时被叫作中人。平民歌客的最主要代表金天泽就是胥吏阶层出身。金天泽“精明有识解能诵诗三百盖非徒歌者也”(《青丘永言》后跋)。他创作时调74首，并积极肯定辞说时调。他编《青丘永言》(1727年，英祖3年)时在“閨巷六人”栏里安排平民歌客的作品。肃宗、英宗朝时出现流行唱调和专门歌唱家。《青丘永言》就以唱调安排时调。

但从总体上来看，它与中国古代表现世俗生活的词显出不同的情形。相对而

言，中国古代表现世俗生活的词更倾向于反映城市市井和妓女生活的话，朝鲜古代於时调、辞说时调更倾向于反映农民、渔夫等的世俗生活及其形象。这是由中朝两国的历史落差及文学担当层的特点所决定的。李朝末期随着平民歌客登上历史舞台，大量出现反映农民、渔民等平民百姓生活及其思想感情的时调。在他们的辞说时调里这些平民百姓的衣食住行无所不有。那些穿上“흰동정(白短褂)”，穿裤脚宽的“되잠방이(麻短裤)”，穿“평격지(平格鞋)”的平民们用“삽(铁锹)”和“쇼실랑(扒犁)”耕耘着“삼밭(麻田)”、“채마밭(菜地)”、“콩밭(豆田)”；用“사어띠(长槽)”浆槽划“먼정(远艇)”和“당도라(大船)”出远海甩网的情景历历在目。不仅大量出现与平民百姓有关的生活用品、用具，而且出现真实的休养生息情景。这些与在想象的观念里以不无想当然的浪漫特色所描写的两班士大夫“江湖歌道”里的农夫或渔夫及其生活情形是很不相同，富于真实的生活情趣。辞说时调里所提到的动植物是农夫或渔夫等平民百姓在现实生活里随处可碰到的猫、猪、鸡、牛、牛犊、老鼠、蛇、蜻蜓、河鳢、鳙鱼、虾等与人有很大关系的家禽家畜、野生动物、昆虫、鱼类；还有那些菠菜、黄瓜、白菜等日常吃的蔬菜；还有喇叭花、瓢花、蒲公英等最常见的花。这些与两班士大夫那种被赋予特定象征意味的鹤、龟、麒麟等十长生和特定道德观念的白鹭和乌鸦等；还有梅、兰、菊、竹四君子等动植物很不相同。在人物及其关系方面，不仅出现僧侣、商人等形象；还反映出传统的婆婆与儿媳妇及姑嫂、妻妾之间那种别扭关系，这些都富于世俗生活情调。这些在两班士大夫和妓女时调里绝对看不到的。现具体看一看平民歌客的代表人物金天泽的一首时调。

셋별지자 종다리 떴다 호미메고 사립나니	星落下白灵鸟叫，荷锄出家门，
긴수풀 찬이슬에 베잠방이 다젖는다	长径晨露净湿麻短褂，
소치는 아이눔은 상기아니 일었느냐	牧牛娃还在犄窝里，
재넘어 사래긴 밭을 언제 가려 하느냐	唉，何时锄完那山后面的田地。

在这里大人背着锄头穿着“베잠방이(麻短褂)”下地，并呦呵放牛娃起床的情景

婉如一幅画，栩栩如生。

性表现为男欢女爱，最具世俗性。这在封建社会绝不能进大雅之堂。但无论在词还是在时调里充满男欢女爱的世俗性。这种男欢女爱并不是柏拉图式精神恋爱，而是充满肉体之欢。在晚唐时期，在杜牧、李商隐、赵嘏、张泌、韩偓等诗人词客开始歌唱男女艳情、性爱。到五代时期欧阳炯在《浣溪沙》等词里大胆地表现了男子所感到的做爱的恍惚，是很煽情的。然后到宋代由代表性的两个词人温庭筠、韦庄最初在词里表示自己爱情的喜怒哀乐及男女性爱，开创在中国古代文学史上创作文人与妓女及男女之间艳情词的传统。词本媚俗，且大多创作于秦楼楚馆就说明这一点。《四库全书·总目提要》里称“盖词本管弦治荡之音”，这说明词的音调本来轻薄而浓艳。适应词的这种音调填词也就写男女之间情事、情恨乃至艳情成为理所当然的事情。所谓“词为艳科”、“诗庄而词媚”正说明这一点。这方面黄庭坚为典型代表之一。黄庭坚作为江西诗派的领袖在诗里极力反对写艳情和表露出浅薄。但他在词《沁园春·把我身心》里写艳情。在《千秋岁》之类词的“奴奴睡，奴奴睡也奴奴睡！”等句里连呼“睡”字，这与他的一般的诗歌境界不同。某种意义上，在词产生前文人还没能找到性文学创作的出口的话，词产生后算名正言顺地进行发泄。在词里最大胆地表现男女情欲的还要数北宋时期的柳永。柳永性格豁达，不拘小节。吴曾的《能改斋漫录》记载他的“淫冶讴歌之曲，传播四方”。他被宋仁宗视为无聊之人，而与仕宦无缘。柳永自甘与富贵功名绝缘，出入红灯街整天泡在酒和妓女堆里。从此开始，他专门“游邪”、“淫蝶”，专写所谓的“狎妓词”。“腻玉圆搓素颈”（《昼夜乐》第二首）；“穿针上女，抬粉面，云鬓相亚”（《二郎神》）；“世间尤物意中人，细好腰身”（《少年游》第四首）；“施朱传粉，丰肌清骨，容态尽天真”（《少年游》第六首）；“酥娘一搦腰肢袅，回雪萦尘皆尽妙”（《木兰花》第四首）；“如削肌附红玉莹”（《红窗听》）；“身材儿，早是妖娆，算风措，实难描。一个肌附浑似玉”（《合欢带》）等句子里对女性的皮肤、姿色、体型等加以描写，对女性美加以欣赏。还有在“洞房饮散帘帟静。拥香衾，欢心称。金炉麝袅青烟，凤帐烛摇红影。无限狂心乘酒兴。尔欢娱，渐入嘉景”（《昼夜乐》第二首）；“洞房悄悄，锦帐里。低语偏浓，银烛下，细看俱好。”（《两同心》）；“玉树琼

枝，迤俚相倚傍。酒力渐浓春思荡。鸳鸯绣被翻红浪。”(《凤栖梧》第三首)；“至更阑，疏狂转甚。更相将，风帟鸳寝。玉钗乱横，任散尽高阳，尔欢娱，甚时重恁”(《宣清》)；“几回饮散良宵水，鸳衾暖，凤枕香浓。”(《集贤宾》)等许多句子里直接歌吟男女做爱之乐。而《菊花新》则全篇以这种内容构成。在柳永的影响下后代作词的文人没能超出表现男女艳情的范围。婉约派的代表词人秦观在《满庭芳·山抹微云》里以“销魂，当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得，青楼薄幸名存。”大胆写出与歌妓的艳闻。豪放派的代表词人之一刘过也写脚、指甲等美人的肉体之美。此外，晏几道、周邦彦、贺铸、姜夔等许多有名词人也创作了艳词。

在李朝后期辞说时调里也开始大量出现男女爱情乃至艳情、性享乐。这在两班士大夫的平时调里是很少看到的。现看具体辞说时调。像“님을랑 淮陽金城 오리남기 되고 나는 三四月 츄녕쿨이 되어/그 남게 그 츄이 남거미 나비감 듯 이리로 칭칭 저리로 칭칭, 외오풀어 올이감아 얹어져 틀어져 밑부터 끝까지 조 금도 빈틈없이, 찬찬 곱이나게 휘휘감겨 晝夜長常に 뒤틀어져 감겨있어/冬 선 달 바람 비 눈서리를 아무리 맞은들 풀릴줄이있으라(君作淮陽金城赤楊樹, 妾作三四月蔓藤; /纏纏繞繞, 繞繞纏纏; 似那蜘蛛纏蝴蝶, 無間又無息。晝夜長長; /冬至正月, 風雪不論, 如膠似漆, 不離不棄。)”则以藤蔓紧紧缠绕树为喻歌颂如漆如胶的爱情。“八萬大藏 부처님께 비나이다 나와 님을 다시 보게 하오소서/如來菩薩 地藏菩薩 文殊菩薩 普賢菩薩 十王菩薩 五百羅漢 八萬伽藍 三千(갈)蹄, 西方淨土 極樂世界 觀世音菩薩 南無阿彌陀 佛/後世에 還道相逢하여 芳緣을 잇게 하면菩薩님恩惠를捨身報施하오리다(求八萬大藏菩薩, 讓妾再見我郎君; /如來菩薩, 地藏菩薩, 文殊菩薩, 普賢菩薩, 十王普瓦, 五百羅漢, 八萬伽藍, 三千(去)蹄, 西方淨土, 極樂世界, 觀世音菩薩, 南無阿彌陀佛; /若能來世再會吾郎, 再續前緣, 妾甘舍身報施菩薩恩。)”则向菩萨祈愿, 要使与亲爱的人相见则舍身相报。这些辞说时调不仅歌颂了精神性的爱, 也大胆歌颂了肉体性的爱。性也成为一种可享受的东西。

色가치 도쿄 尧흔거슬 뒤라서 말일손가	在这个世上属色最好, 有谁能摆脱呢,
穆王은 天子 로다 瑶台宴乐하고	天子穆王, 坐瑶台享宴乐,
项羽는 天下壮士 로다 满营秋月애	天下壮士项羽, 满营秋月,
悲歌慷慨하고	悲歌慷慨,
明皇은 英主 로다 解语花 离别	一代明君唐明皇, 马嵬坡下,
할계 马嵬坡下애 우릿거든	挥泪别贵妃,
허물며 날것한 小丈夫 야	我等小丈夫又有何德何能?
몇 百年살이라고 하올일 아니하고	坐享百年, 不如为该所为,
속결업시 늙으리	尽享晚年耳。

该辞说时调初章一开始就以色为世上最美妙之东西破题, 然后历数帝王将相之享受美色也只不过是昙花一现而已。这似乎宣扬人生的虚幻和无常, 但相反相成这更激发对人生的执着。于是主张不能空对美好时光使之白白流掉。所以最终虽自嘲式地说自己为“小丈夫”, 但还是主张在短暂的人生里要尽情享受美色。

而在下面的辞说时调里则直接描写做爱之乐。

드립더 바드득 안으니 세 허리지 지늬지늬	用足力气揽腰一抱, 细腰软绵,
红裳을 거두치니 雪肤之丰肥하고	掀开红裳, 雪肤丰肥,
举脚踏坐하니 半开한 红牡丹이 发郁於春风이로다	举脚踏坐, 半开红牡丹, 发郁于春风,
进进코 又退退하니 茂林山中애 水春声인가 하노라	进进退退, 茂林山中净水春声。

在这里虽然用了一些“红牡丹”、“茂林山中”、“水春声”等隐喻, 但其指男女之间性事昭然若揭。

上面两首的抒情主人公为男性的话, 下面的辞说时调则由女性抒情主人公诉说昨晚做爱之乐。

간밤에 자고 간 그 놈 아마도 못잊어라	昨晚那家伙真令人难忘,
瓦얏놈의 아들인지 진흙에 뽀내듯이	他是瓦工之子呀,

沙工 놈의 정령인지 사엇대로 지르듯이	还是船工之精灵,
두더지 영식인지 곳곳이 뒤지듯이	磨磨撑撑, 来回掌舵,
平生에 처음이요 흥중이도 야릇제라	这使我平生如梦初醒, 甚觉微妙,
前後에 나도 무던히 꺾었으되 참盟誓하지	前前后后, 如漆如胶, 信誓旦旦,
간밤 그 놈은 차마 못잊어 하노라	昨晚那家伙真令人难忘。

可见, 毫无顾忌地说出那猛男之做爱之术, 着实令人难忘。“중놈도 사람인양 하여/자고 가니 그림다고 중의 속낙 내갈 베고 내 족두리 중놈 베고 중의 정삼 나 덮어쓰고 내 치마란 중놈 덮고 자다가 깨달으니/ 둘의 사랑이 속낙으로 하나 족두리로 하나/ 이튿날 하던 일 생각하니 흥글흥글하여라(臭和尚也算人也/昨晚之事令俺想他。俺枕僧之裤衩, 僧枕俺之头巾; 俺盖僧之长衫, 僧盖俺之裙子, 忽觉醒来/俺俩的爱情一并进到裤衩和头巾里头/一想到第二天又做起, 其乐无穷也)”该辞说时调与上边的辞说时调意境很相似, 欢快地吟出肉欲之爱。但在这里与抒情主人公做爱的人是犯禁的僧侣。下面再看竹醉堂申献朝(1752-1807年)的辞说时调。

셋꺽고 사오나온 저 军牢의 쥬정보소	摇摇欲坠, 请看那军牢的醉态,
半龙丹 몸뚱이에 담병거지 뒤앗고셔	半龙丹得性, 呈穷酸相,
좁은 집 内近한데 밤등만 달너들어	一到晚上直插狭窄的内近房,
左右로 冲突하여 새도록 나드다가	左右冲突进进出出直到拂晓,
제라도 气尽던지 먹은 浊酒 다 거이네	待到气尽时吐尽浊酒,
아마도 酗酒을 잡으려면 저놈부터 잡으리라	要捉酗酒者就得先抓那家伙。

该辞说时调戏说充满喜剧特色的一个酒色之徒。有意思的是竹醉堂申献朝作为巡察司兼元州牧士对这个酒色之徒并不抱有鄙夷的态度, 而是津津乐道, 显露出一种欣赏的态度。

这些辞说时调不仅肯定和享受人的性本能, 而且富于幽默感和悠闲感。当然, 这是对当时谨严的两班士大夫及闭塞的道德观念的一种冲击。这些辞说时调里

的女主人公并不像前朝的高丽俗谣那样陷于爱情的苦恼和悲叹里，而是尽情享受爱情，显现出近代女性的特点。“콩밭에 들어 콩잎 뜯어먹는 암소 검은 암소 아무리 이리다 쫓은들 제 어디로 가며/이불 아래 든 님을 발로 툭 박차 미적미적 하면서 어서 가라한들 날 버리고 제 어디로 가리/아마도 싸우고 못마를스님이신가노라(怎么能撵出进到豆田吃豆叶的牛，/怎么能撵出钻进被窝里的亲爱的；/打是亲骂是爱还得数亲爱的。)”可见，女主人公悠闲自在，完全掌握男女做爱的主动权，显现出爱情高手之态。而“콩밭에”“소”(进到豆田的牛)和“이불아래든님(钻到被窝的亲爱的)”之间的比兴手法本身很幽默、形象，把爱情之理表现得鞭辟入里。

至于词和时调与妓女、市井的关系由于篇幅关系下次再谈。

참고문헌

- 1.[韩]安玄洙,《汉诗与时调的比较研究—以汉诗的时调化特点为中心》,京畿大学教育研究生院硕士学位论文 2002年。
- 2.[韩]成贤庆,《妓女时调与士大夫时调》,朝鲜前期的语言与文学,莢雪出版社 1976版。
- 3.[韩]崔哲浩,《有关妓女时调的恨的研究》,建国大学教育研究生院硕士学位论文 1997年。
- 4.[韩]姜慧贞,《有关时调的汉诗接受特点研究》,高丽大学研究生院硕士学位论文 1995年。
- 5.[韩]金永真,《有关古时调接受汉诗的研究》,全北大学研究生院硕士学位论文 1988年。
- 6.[韩]金钟五编著,《古时调鉴赏》,精神世界社 1990年版。
- 7.[韩]李泰极,《南坡时调的内容考》,国语国文学 49-50合集,国语国文学会 1970年。
- 8.[韩]李信福,《有关时调用汉诗方法的考察》,公州教育大学论文集 11辑 1974年。
- 9.[韩]李建建,《近体诗的篇法与时调歌辞形式的共通点考察》,时调学论丛 19辑 2000年。
- 10.[韩]朴宗洙,《李朝妓流文学研究》,檀国大学博士论文 1987年。
- 11.[韩]权斗焕,《李朝后期时调歌坛研究》,首尔大学研究生院学位论文 1985年。
- 12.[韩]沈载元,《有关时调作品受容汉诗文的考察》,韩国学报 No:16,一志社 1979年版。
- 13.[韩]尹漳铉,《尹善道的汉诗和时调的考察》,朝鲜大学教育研究生院硕士学位论文 1983年。
- 14.[韩]赵润济,《韩国诗歌史纲》,乙酉文化社 1954年版。
- 15.[韩]郑炳显,《有关汉诗的时调化方法的考察》,国语国文学 49-50合并号,国语国文学会 1970年。
- 16.[中]蔡镇楚,龙宿莽著,《唐宋诗词文化解读》,北京图书馆出版社 2004年版。
- 17.[中]金宽雄,《韩国古代时调与中国诗歌的关联》,文学与艺术 2006年4期。
- 18.[中]冷成金,《唐宋诗词研究》,中国人民大学出版社 2005年版。
- 19.[中]李丽秋,《散曲与辞说时调的比较研究-以破格性为中心》,当代韩国(春季号)

2008年第 3期。

20.[中]李承梅,《唐乐与韩国词文学》,朝鲜-韩国语言文学研究 5期 2008年。

21.[中]唐圭璋编,《全宋词》,中华书局 1965年版。

22.[中]杨海明,《唐宋词史》,江苏古籍出版社 1987年版。

23.[中]叶舒宪主编,《性别诗学》,社会科学文献出版社 1999年版。

24.[中]张涤云,《中国诗歌通论》,浙江大学出版社 2006年版。

| Abstract |

A Comparative Study on Elegance and Vulgarly between *Ci* in Ancient China and *Shijo* in Ancient Korea

Huang, Xian-yu·Yu, Shan-glie

This paper is a comprehensive comparison of Chinese *Ci* and Korean *Shijo*, which have a strong comparability as one of the main poetic carriers of ancient China and Korea. Occupying no orthodox literary status, *Ci* and *Shijo* are called the "remainder of poetry", which also highlights their typological value and comparative possibility. In addition, *Ci* and *Shijo* are originated in the folk. Liu Yong and other famous poets, who were familiar with the living of working class people, used a lot of vernacular language. Later, an innovation was advocated by Su Shi and others, but the non-orthodox heterogeneous elements of *Ci* and *Shijo* are still vigorous. Therefore, *Ci* and *Shijo* save the vulgar features which are rare in other forms of the poetry.

Key words : *Ci*, *Shijo*, comparison

투고일 : 2017년 7월 15일 심사기간 : 8월 2일 - 8월 15일 게재확정일 : 8월 16일

www.kci.go.kr

