

# 고전소설 음악 관련 장면의 변화와 그 의미

이주영\*

1. 서론
2. 음악 요소의 변화 : 가사에서 연주와 唱和로
3. 인물의 변화 : 심경 토로에서 知音의 세계로
4. 작품 내·외적 맥락에서 본 음악의 위상 변화
5. 결론

## <국문초록>

일반적으로 고전소설에서 음악 관련 장면은 장식물이나 삽화로 취급되는 경향이 있다. 그러나 음악은 비언어적 메시지로서 다양한 의미를 전할 수 있기 때문에 어떤 음악적 요소가 어떤 인물과 결부되어 고전소설에 도입되는지를 살펴봄으로써 소설사의 흐름을 이해할 수 있다.

먼저, 음악적 요소의 변화를 살펴보면, ‘詞牌’나 사패의 가사를 통해 등장 인물의 심경이 토로되다가 점차 주인공의 연주 행위가 부각된다. 연주 행위는 연주자가 지닌 특별한 자질과 인품을 보여주는 수단으로 활용되지만, 음악에 비중을 둔 작품에서는 연주자와 청취자 사이에 이루어지는 무언의 소통이 강조된다. 음악과 결부된 등장 인물은 초기 소설사 작품들에서는 초월계에 속하는 인물들이 주류를 이룬다. 그것이 후대에 현실 속 인간으로 바뀌면서 음악은 비범한 인물들의 교류 수단으로 자리매김된다. 이 과정에서 상류층 여성은 점차 배제되고 기녀의 존재가 부상한다.

이런 변화를 통해 작품들은 음악이 도입된 장면이 작품 내에서 일정한 의미를 갖도록 노력하고 있고, 동시에 비언어적 메시지가 독자에게도 전달

\* 서원대학교 한국어문학과 교수.

될 수 있도록 다양한 방안을 모색하고 있다. 그러나, <구운몽> 이후에 창작된 작품들에서는 음악이 소품처럼 활용되는데 그치거나 독자의 이해를 높이는데 유의하지 않음으로써 음악이 갖는 메시지로서의 기능을 충실히 구현하지 못하였다.

핵심어: 사씨남정기, 구운몽, 옥루몽, 사패, 악곡, 작품 내적 맥락,  
작품 외적 맥락

## 1. 서론

<사씨남정기>에서, 사씨는 교씨가 거문고와 노래를 가까이 한다는 사실을 우연히 알게 된다. 교씨를 부른 그녀는 ‘예상우의곡’이 가까이 할 음악이 아니며 거문고 소리나 노래 소리가 밖에 들리는 일이 여자의 도리에 어긋나고, 탄금은 남자에게도 오활한 일이라며 시정을 권고한다.<sup>1)</sup> 연주곡의 문제, 여성의 처지, 탄금 행위의 부적절함 등을 이유로 들며 교씨의 행동을 바로잡고자 한 것이다. 여기서 확인되는 사씨의 음악관은 교씨를 불러 노래를 청하는 남편 유연수의 태도와는 차이가 있고, 이본에 따라서는 해당 내용이 조금씩 다르게 기술되기도 한다.<sup>2)</sup>

‘예상우의곡’에 대한 등장인물의 평가는 <구운몽>에서도 보인다. 양소유가 ‘예상우의곡’을 연주하자 정경패는 그것이 “사람마다 타”는 음악이라고 하는데, 사씨도 ‘예상우의곡’을 두고 “時人이 많이 타”는 음악이라고 하였다. 사씨와 정경패는 음악을 잘 알며 음악에 대한 주관이 뚜렷하다는 점에서 유사한데, 사씨와 달리 ‘예상우의곡’에 대한 정경패의 평가는 긍정적

1) <사씨남정기>(경관 32장본), 11a~b(『고소설관각본전집』4, 278~9면).

2) 한문현토본 <사씨남정기>에서는 ‘예상우의곡’에 대한 평가뿐 아니라 교씨가 부른 <鶯鶯傳>의 ‘明月三五夜’라는 시와 薛壽의 ‘送友人’에 대한 사씨의 부정적 평가가 첨가되지만, 탄금을 부정적으로 기술하고 있지는 않다. 구활자본 <사씨남정기>(영창서관, 1925)에서는 ‘예상우의곡’에 대한 평가가 없는 대신 교씨가 거문고와 노래를 배우게 된 동기와 과정이 자세하게 기술된다. 여기서 사씨는 “여자 음률을 행하고 노래로 소일하면 가도가 자연 어지러워지나니 그때는 익이 생각”(15면)하라며 여자의 도리를 강조하는 데 그친다.

이다.<sup>3)</sup>

이처럼, <사씨남정기>에서 사씨가 교씨를 타이르는 대목은 음악에 대한 등장인물의 견해 차이를 보여 주고, 같은 작가가 쓴 <구운몽>과도 차이가 있으며, 이본에서는 다른 내용이 발견된다는 점에서 음악을 대하는 다종의 시선이 복합적으로 관여하고 있는 부분이다.<sup>4)</sup> 본 연구는 동일한 악곡을 둘러싸고 나타나는 이러한 차이에 주목하여 고전소설 속에서 음악이 어떻게 다루어지고 변해왔는지를 살펴보고자 한다.

필자가 과문한 탓일 수 있으나 소설과 음악의 관련 양상에 주목한 연구는 그리 많지 않다.<sup>5)</sup> 주요 연구로는, <옥루몽>에서 음악이 해후의 기능, 심리적 기능, 풍류의 기능, 풍간의 기능을 갖는다고 심치열이 지적한 이래,<sup>6)</sup> 김진영은 서사에서 배경 조성, 성격 형상, 사건 진행의 입체·역동화, 표현 양식의 다양화, 주제 사상의 구현 등에 예술적 요소가 관여한다고 보고<sup>7)</sup> 음악에서 결연, 기봉, 복선, 풍간, 사기 등의 기능을 추출하였다.<sup>8)</sup> 이밖에 최기숙은 음악이 소통의 매개로서 적극적으로 기능하는 작품으로 <구운몽>을 지목하였으며,<sup>9)</sup> 유광수는 <구운몽>의 재구성 재맥락화라는 관점에서 <옥루몽>의 음악을 설명하고 있다.<sup>10)</sup>

이들 선행 연구는 음악의 작품 속 기능을 규명하고 특정 작품에서 음악적 요소가 갖는 의미를 확인시켜 준 의의가 있다. 하지만, 음악의 일반적

- 3) 양소유의 연주에 대해 정경패는 “아름답다 이 곡조여 완연이 천보 적 태평기상을 보리라. 이 곡조를 비록 사람마다 타나 이처럼 진선진미함을 보지 못하였나이다. 비록 그러나 이는 세속 소리니 다른 곡조를 들고저”(서울대본 <구운몽> 권1, 53a~b)한다는 반응을 보인다.
- 4) 탄금 행위로 인해 사씨가 교씨를 교정하려는 하는 시도는 교씨가 유연수에게 사씨를 헐뜯는 장면으로 이어져 그녀의 악행이 시작되는 직접적 계기가 된다. ‘사씨=善’ ‘교씨=惡’이라는 판단을 유보하면 음악을 대하는 태도 차이가 두 사람의 분란이 표면화되는 시발점이라고 할 수 있다.
- 5) 개별 작품론에서 음악적 요소에 대해 지적인 연구 성과들이 적지 않았지만 이들 모두를 다 검토하지는 못했으며, 대표적인 작품을 중심으로 기존 논의를 논의를 진행해 가기로 한다.
- 6) 심치열, 『고소설에서 음악의 기능:옥루몽을 중심으로』, 『기전어문학』8:9, 수원대, 1994.
- 7) 김진영, 『고전소설과 예술』, 박이정, 1999.
- 8) 김진영, 『음악의 서사적 기능과 그 의미 : 구운몽과 옥루몽을 중심으로』, 『우리말글』 29, 우리말글학회, 2003.
- 9) 최기숙, 『17세기 장편소설 연구』, 월인, 1999, 344면.
- 10) 유광수, 『19세기소설 옥루몽 연구』, 보고사, 2013, 191~198면.

속성에서 유래한 기능이나 특정 작품의 개성을 확인하는 것만으로는 여러 작품에서 목격되는 다양한 음악 관련 장면을 충분히 설명했다고 보기 어렵다.<sup>11)</sup> 앞에서 예로 든 <사씨남정기>의 경우처럼 음악에 대한 생각의 차이는 작품에서 고스란히 노출된다. 거기에 시간이 흘러가며 소설이 변하고 음악도 변하며, 음악의 수용층과 소설의 수용층 사이의 간격에도 변화가 있다는 점을 감안하면 좀더 다각적인 접근이 필요하다. 어쩌면 소설 속 음악의 위상 변화는 소설 자체의 문화적 위상 변화와도 관련이 될 수 있기 때문이다.

소설 속 음악에 대한 접근 방식의 하나로 필자가 제안하려는 것은 작품에 수용된 음악의 악곡·연주·가사·가창을 하나의 메시지로 보는 방식이다. 문제는 소설 속에서 음악이라는 메시지의 특성과 변화를 어떻게 확인할 것인가 하는 방법을 찾는 데 있다. 작품 속에서는 전래 악곡의 수용 방식, 메시지가 전달되는 주변 상황, 발화자의 조건, 메시지와 연관된 제반 정보 등이 차이를 보이기 때문에 이것이 음악의 메시지로서의 성격을 이해하는 데 유의미한 단서가 될 수 있다.

이 가운데 본고에서는 음악의 어떤 부분이 누구를 매개로 해서 소설에 도입되는가에 초점을 맞추어 변화 양상을 추적해 보기로 한다. 아울러, 음악이 기본적으로 비언어적 메시지라는 속성을 갖고 있음을 감안하여 언어로 표현된 문학작품에서 작품 내·외적 맥락에 대한 배려가 어떻게 확인되는지를 설명하기로 한다. 음악의 모든 요소가 온전하게 소설 속에 삽입 구현되는 것은 현실적으로 불가능하기 때문이다.<sup>12)</sup>

11) 최근 발표된 연구 성과에서 이민희는 전기소설에서의 한시 삽입을 ‘음악성’으로 규정하고 독자의 음악적 취향이 약화되면서 본격적 서사가 나타났다고 하였다(이민희, 『애정전기의 소설화 과정에 대한 일고』, 『민족문학사연구』52, 민족문학사연구소, 2013).

12) 소설과 음악의 관계를 따질 때 가장 먼저 떠오르는 작품은 판소리계 소설이다. 하지만, 판소리에 연원을 둔 판소리계 소설은 음악을 기반으로 하고 있어 문학과 음악의 관계가 훨씬 복잡한 양상을 보인다는 점에서 보통의 소설과는 다르다고 보아 본고의 논의에서는 제외하였다.

## 2. 음악 요소의 변화 : 歌詞에서 演奏와 唱和로

초기 소설사에 등장하는 작품을 보면, 음악은 곡조명과 가사를 제시하는 형태로 소설에 수용된다. <최치원>에는 ‘訴衷情’이 보이고, 『금오신화』에는 ‘滿江紅’(<만복사저포기>), ‘玉樓春’(<이생규장전>), ‘水龍吟’(<용궁부연록>) 등의 詞牌가 나타나는데, 사패는 곡조명이다. <최치원>의 ‘소충정’에는 가사詞가 실려 있지 않으나, ‘만강홍’, ‘옥루춘’, ‘수룡음’은 각각 여인, 최씨녀, 용왕이 지은 가사가 작품에 제시된다. 이들 가사의 역할은 일단 삽입시를 활용한 경우와 크게 달라 보이지 않는다.<sup>13)</sup> 다만, 삽입시가 대체로 제목 없이 제시되는 데 반해 사패는 그 이름만으로도 일정한 의미를 전달한다는 차이가 있다. 즉, ‘소충정’은 속마음의 토로,<sup>14)</sup> ‘만강홍’은 충렬단심,<sup>15)</sup> ‘옥루춘’은 시인 묵객의 죽음,<sup>16)</sup> ‘수룡음’은 용의 울음이라는 의미를 지니기 때문에 사패는 작사자의 처지를 연상케 함으로써 가사와 작사자를 긴밀하게 연관지어 제시하는 효과가 있다.

만남의 성격이 잔치라고 할 <용궁부연록>에는 사패 외에도 여러 노래들이 보인다.<sup>17)</sup> 미인 10여 명이 나와서 춤과 함께 ‘碧潭之曲’과 ‘回風之曲’을<sup>18)</sup> 노래하는데, 그 가사에는 잔치의 흥겨운 분위기가 고스란히 담겨 있

13) 김수연은 <육미당기>에 대한 분석을 통해 삽입한시가 인연의 매개물, 독백과 화답의 대응물, 중심인물의 제능과시물, 대동의 연회물로 활용되면서 인물간의 관계 설정 기능, 서사의 연쇄와 조응의 기능, 사건 중심 서술의 보완과 시점 확대의 기능을 갖는다고 지적하였다(김수연, 『<육미당기>에 삽입된 한시의 양상과 기능』, 『한국고전연구』11, 한국고전연구학회, 2005).

14) 당나라 온정균이 <이소>에서 “그 누가 내 속마음을 알겠는가(孰云察余之中情)”의 의미를 빌려 ‘소충정’을 지었다고 전한다.

15) 만강홍, 즉 물개구리밭의 붉은 잎이 겨울에 더욱 짙어져 물빛이 온통 붉게 보이는 데서 이름이 유래했다고 전한다.

16) 당나라 이화가 죽을 때 천상에 백옥루가 지어져 자신을 부르는 것이라 말한 데서 유래한 곡명이다.

17) 만남의 성격이 연회와 거리가 먼 <남염부주지>에는 사패는 물론 삽입시도 보이지 않는다.

18) ‘벽담곡’ ‘회풍곡’ 혹은 ‘벽담지곡’ ‘회풍지곡’이라는 약곡이나 곡조명은 따로 확인되지 않는다. ‘벽담무’와 ‘회풍무’에서 생겨난 곡명으로 추정되는데, 『전등신화』 <수궁경회록>의 유사 대목에서는 미녀 20인이 凌波之隊로 춤추며 ‘凌波之詞’를 노래하고, 採蓮之隊로 춤추며 ‘采蓮曲’을 노래하였다고 하였다(주룽가 교주, 최용철 역, 『전등삼종』(상), 소명출판, 2007, 53~54면 참조).

다. 객개사, 현선생, 도개비[木石齋]와 산림의 무리[山林精舍]도 차례로 곡명 미상의 노래를 부르는데, 이들 가사에도 작사자의 처지나 노래를 부르는 현장의 상황 즉 잔치와 관련된 내용이 담겨 있다.

사패는 <주생전>에도 보인다. 배도는 혼자서 ‘蝶戀花’ 가사를 쓰다가 주생의 도움을 받고, 선화가 지은 ‘風入松’ 가사는 배도에 의해 주생에게 알려진다. 사패의 가사가 제시된다는 점은 『금오신화』와 같지만 <주생전>에서는 인물이 노래하는 행위가 기술되어 있지 않다. ‘소충정’과 ‘만강홍’은 각각 시녀가 부르고, ‘옥루춘’은 최씨녀가, ‘수룡음’은 용왕이 직접 노래한다. 이와 달리, ‘접연화’는 “詞曰”로 가사가 인용되고 ‘풍입송’은 배도가 소리내어 읊는데(“桃朗吟一篇曰”) 그친다. 이는 <주생전>이 음악을 전대의 작품에 비해 제한적으로 수용하고 있음을 의미하는데, <구운몽>의 ‘풍입송’ 역시 마찬가지다. 양소유는 도인을 만나 자신이 알고 있던 음악이라며 ‘풍입송’을 거문고로 연주하는데, 여기서는 가사가 제시되지 않고 가창 행위도 없으며 연주 행위만 부각된다.<sup>19)</sup>

『금오신화』에서 음악을 인용하는 또다른 방식은 삼입 한시에 악곡명을 시어로 제시하는 것이다. <취유부벽정기>에 보이는 ‘예상우의곡’이 그 예이다.<sup>20)</sup> 앞에서 사패를 활용한 경우에는 메시지를 이해하는 데 음악적 지식이 필요하지 않고 가사만으로 충분한 의미 전달이 가능했던 데 비해 시어로서 사용된 ‘예상우의곡’은 춤, 연주, 유래 등 악곡에 대한 전반적인 지식이 선행되어야 그 의미를 온전히 이해할 수 있다. 한시에서 사패가 시어로 쓰인 경우와 비교하면 그 차이가 좀 더 분명하게 확인된다.

19) ‘풍입송’은 ①혜강이 지었다고 전하며 ‘광릉산’ 등과 함께 36잡곡으로 분류되는 거문고 연주곡(『通志·樂略』), ②僧 皎然이 지었다는 <風入松歌>(『樂府詩集』) ③송나라 사패의 이름, ④고려시대 속악의 하나 등 여러 가지 의미가 있다. <주생전>에서는 ③의 의미로 쓰인 것이 확실하고, <구운몽>에서 ‘풍입송’은 ①의 의미로 추정되지만, 『용계총화』(10권)에 士人 權某가 ‘풍입송’을 먼저 익혀 모든 소리에 통하였다는 내용이 전하는 것으로 보아 ‘풍입송’이 당시에 비교적 널리 회자되던 음악곡이었던 것으로 보인다.

20) “흡사 예상곡 연주를 듣는 듯(似聽霓裳奏)”(<취유부벽정기>, 『금오신화』). ‘예상우의곡’은 당나라 하서절도사 양경충이 바친 12편의 악곡이라고 전하는데, 현종이 월궁에서 仙樂을 얻어 지었다고도 전한다. 이처럼 악곡명을 한시 창작에 활용하는 일은 고려 말 시인들의 작품에서 자주 목격된다.

- ① 시원스레 ‘만강홍’을 읊조리다 사색에 잠기는데(瀏瀏滿江紅 吟誦繼凝玩)<sup>21)</sup>  
 ② ‘옥루춘’ 봄비에 향을 피우도다(玉樓春雨費都梁)<sup>22)</sup>  
 ③ 창공을 울리는 소리, 용의 읊조림을 듣는 듯(隱空似聽水龍吟)<sup>23)</sup>  
 ④ ‘예상우의’는 별과 달을 흔들고 푸른 머리 미인들은 무리를 이루었네(霓裳羽衣振星月/雲鬢綠鬢成一堆)<sup>24)</sup>

①은 정약용 자신이 지은 <만강홍> 가사를 직접 지시한다. ②는 김상헌이 심양에서 생활하던 시절에 지은 시문을 모은 『설교집』에 수록된 시의 일부이다. 몸이 아픈 채 보잘것없이 침상에 누워있지만 뜻은 변하지 않아 꿈속에서 신선이 된 경험을 진술하면서 ‘옥루’(혹은 ‘옥루춘’)를 언급하고 있다. 여기서 ‘옥루춘’은 구태여 한 단어로 이해하지 않아도 되지만 하나의 시어로 인지하는 경우에도 ‘옥루춘’ 음악을 직접 지시하지는 않는다. ③에서 ‘수룡음’은 폭포의 낙수소리를 용의 읊조림 같다고 이해하는 것으로 충분하다. 이처럼 ‘만강홍’ ‘옥루춘’ ‘수룡음’ 등의 시어는 사패 이름과 동일하지만 음악에 대한 이해는 최소한의 정보를 요구하는 데 그친다.

④의 <환궁악>에서 ‘예상우의’는 ‘예상우의곡’을 의미한다. <환궁악>은 작품명이 시사하듯 임금이 궁으로 돌아온 후 궁중 악인들이 음악을 연주하는 상황을 노래한 작품이다. 여기서 ‘예상우의’는 ①처럼 악곡이나 가사를 직접 지시하지 않으며, ②처럼 단어 차원의 연상으로는 의미를 온전히 이해하기 어렵다. 또, ③처럼 어의만 해석해서 ‘무지개 같은 치마와 새털로 된 옷’으로 해석해서도 안된다. ‘예상우의’는 악곡과 관련된 제반 정보가 있어야 이해가 가능한 시어이기 때문이다. 즉 ‘예상우의’는 고정된 지시 대상이 있고 그로부터 여러 가지 함축적 의미가 파생되는 시어이다. 이러한 성격의 악곡은 사패의 가사와 달리 연행을 포괄한다는 점에서 차이가 있으나 그것이 실제로 연주되었는지 여부는 확인하기 어렵다. 이처럼 ④의 악곡과

21) 정약용, <남고 윤지평에게 써보내다>(簡寄南阜尹持範 持平), 『다산시문집』 5권. 이 시는 “새로이 만강홍을 지었다”는 표현이 들어 있는 <산행잡곡>, <만강홍>과 같은 곳에 실려 있다.

22) 김상헌, <次床字韻>, 『청음집』 11권.

23) 백문보, <朴淵瀑布行>, 『동문선』 7권.

24) 이색, <환궁악>, 『목은시교』 5권.

①, ②, ③의 사패는 성격이 다른데 후대의 소설에는 ④와 같은 악곡이 주로 등장한다.

『금오신화』에는 용왕의 연주도 등장한다. 용왕은 스스로 옥룡지적(玉龍之笛)을 불고, ‘수룡음’을 노래한다. <최척전>에서는 최척이 통소를 연주한다. 그는 본래 통소를 잘 불었는데, 그가 통소를 불자 옥영은 화답시를 짓는다. 최척이 연주한 곡이 무엇인지는 따로 제시되지 않는다.

<구운몽>에서는 양소유의 연주가 돋보인다. 그 시작은 양소유가 도인을 만나 ‘풍입송’을 연주한 데서 비롯한다. 도인은 양소유에게 세상에 전하지 않는 거문고 곡조를 차례로 가르치고, 통소를 내어 한 곡조를 전하는데, 이들 곡조가 나중에 정경패, 이소화와의 결연에 활용된다.

우선, 양소유는 거문고 연주 실력을 정경패 앞에서 선보인다. ‘예상우의곡’ ‘옥수후정화’ ‘호가십팔박’ ‘출새곡’ ‘광릉산’ ‘수선조’ ‘의란조’ ‘남훈곡’과 ‘봉구황’이 차례로 연주되는데, 연주를 둘러싼 다양한 반응들은 그의 연주가 탁월했음을 알려주는 근거로 활용된다. 정경패의 감상평도 그런 반응 가운데 하나이다. 그녀의 평가는 연주 행위와 악곡 두 가지를 대상으로 행해진다. 이는 최부인, 가춘운, 전파, 정사도 등의 반응과 함께 음악적 메시지를 인물마다 다르게 이해하는 상황을 보여준다.<sup>25)</sup> <사씨남정기>에서 교씨의 음악에 대한 사씨와 유연수의 입장 차이도 이같은 음악적 메시지를 둘러싼 해석의 차이에서 연유한다고 하겠다. 양소유가 마지막으로 연주한 ‘봉구황’은 그러한 차이를 사건 전개에 적극적으로 활용한 경우이다.

양소유와 이소화의 인연은 두 사람의 통소 연주에서 비롯한다. 이소화가 연주한 곡은 선녀를 만나 얻은 곡이니 지상의 음악은 아니며 곡명 또한 제시되지 않았다. 그런 연주에 학이 내려와 춤춘 것은 이소화의 연주에 대한 응답이고 거기에 양소유의 연주에 화답한 학이 내려오니 두 사람의 연주로 인한 인연이 청학 한 쌍의 화답을 통해서 확인되고 있다.

25) 가사가 아닌 악곡을 대상으로 하면 자연스레 음악에 대한 호불호가 중시되고 이것이 소설에서 다양하게 표현될 수 있다. ‘예상우의곡’에 대해서는 성현의 다음과 같은 평가도 있다. “음악이 저절로 되는 것이 아니라 사람으로 인하여 이루어지는 것이며, 음악이 저절로 없어지는 것이 아니라 사람으로 인하여 없어지는 것이다. (...) 옥수후정화(玉樹後庭花)와 예상우의곡(霓裳羽衣曲)을 사람들이 모두 싫어하는 것은 당시 임금이 방탕했기 때문이요 음악의 죄가 아니다”(성현, <악학궤범 서>, 『속동문선』 16권).

이밖에도 백룡과가 아황과 여영(湘靈)이 남긴 것으로 추정되는 소리를 옛소리라 일컬으며 연주한 행위는 주변 사람들의 호의적 반응과 만옥연의 모방 연주를 이끌어내는데 이 역시 곡명은 미상이다.<sup>26)</sup> 적경홍이 ‘예상우의 곡’을 연주하니 “좌중 미녀 수백인이 빛이 아이고 잔치 과한 후에 홀로 동작대에 올라 월색을 띄여 배회하며 옛사람을 조문하니 보는 사람이 다 선녀만 여기”<sup>27)</sup>게 되었다는 주변 반응도 연주 행위를 부각하려는 의도에서 부가된 서술이라고 할 수 있다.

삼대록 계열의 소설은 대체로 음악에 대해 호의적이지 않다. 가령, <소현성록>에서 소경과 소운성 부자는 모두 젊은 시절 창기를 가까이했다가 부모로부터 혹독한 꾸지람을 듣는다. 그러나, 집안 잔치가 빈번하게 기술되는 작품 성향 탓에 음악이 완전히 배제되지는 않는다. 몇 작품에서 음악을 다룬 장면을 인용해 보면 다음과 같다.

①-1 (성의백이) 말을 마치자 칠현금을 내와 ‘의란조’ 한 곡을 타니 그 소리가 부드럽고 곡조가 신성하여 손님들이 다 낮빛을 고치고 옷깃을 고쳐 여미며 공경하고 탄복하였다. 진공 또한 좌우로 하여금 거문고를 내오게 하여 ‘광릉산’ 한 곡조를 타니 그 소리가 아주 절묘하고 웅대하여 천년의 야학이 춤추는 듯 맑은 바람이 일어나 나뭇잎이 어지럽게 떨어졌고 오동나무 위에는 기이한 새가 날개를 퍼덕이며 진공 앞으로 날아와 춤을 추니 공이 색깔을 바꾸고 줄을 어루만지며 타는 것을 멈추었다. 그곳에 있던 사람들이 모두 놀라 정신이 나간 듯했다. 영릉후(유세창)의 ‘수선조’와 부풍후(유세경)의 ‘혜고음’과 상서의 ‘귀산조’는 각각 그 타는 솜씨가 뛰어나 천하의 명연주였으므로 듣는 사람들 중 경탄하며 칭찬하지 않는 사람이 없었다.<sup>28)</sup>

①-2 조무와 조성이 그 뜻을 받들어 사례하고 물러나 백옥으로 만든 통소

26) 백룡과의 연주를 들은 만옥연은 “백낭자의 湘靈曲”을 자신이 연주해 보겠다고 나선다(<구운몽>(서울대본) 권4, 41a). 그러나 ‘상령곡’이 ‘白蓮曲’으로 표현된 이본도 있다. 이러한 차이는 ‘상령곡’이 고유명사로 전해진 것이 아니거나 악곡에 대한 이해가 부족했기 때문으로 보인다(지연숙, 『구운몽 텍스트 연구』, 한국문학이론과 비평학회, 『한국문학이론과 비평』13, 2001, 55면 참조).

27) <구운몽>(서울대본) 권1 43a~b.

28) <유씨삼대록> 권7(한길연 역주, 『유씨삼대록』2, 2010, 155~6면).

한 쌍을 가지고 왔다. 두 사람이 일시에 곡조를 맞추니 음률이 아름답고 영롱하여 우주에 미치고 사람의 정신을 상쾌하고 깨끗하게 하였다.<sup>29)</sup>

②-1 영릉후인 유세창과 부풍후인 유세경이 (…)축수의 내용을 담은 가사를 부르자 맑은 소리는 곤륜산 박옥을 때리고 벽오동 위에서 난새와 봉황새가 우는 듯하였으니 좌우에 있던 사람들이 다 칭찬하며 탄복하였다. 상서인 유세필에 이르러서는 옥잔에 향온주를 드리고 가사를 불렀는데, (…)상서의 노래는 맑은 음률과 신비스러운 정도로 아름다운 음성이 장단을 끌라 단혈의 봉황이 그 소리에 화답하며 산 속의 바위 위에 앉은 선인이 옥피리를 부는 듯하여 입에서 나오는 소리 같지 않았다.<sup>30)</sup>

②-2 (소경이) 금포옥대로 자금관을 쓰고 옥배를 들어 모전에 수배를 현수할새, 그 미려준수한 풍도가 표표하고 노래를 부르매 소리가 구천에 오르는 듯하니, 청월함과 쇠락함이 비길 데 없어 음률이 맞으며 청탁이 분명하니 유·한 이인의 일생 익힌 가성이라도 청류(清流)함에는 미치지 못할러라. 제인이 듣기를 다하매 손으로 치며 어린 듯이 앓았으니, 양부인이 또한 놀라고 소왈,

“네 나이 삼십에 미쳤으되 일찍 가성을 듣지 못하였더니 언제 익혔더냐?”

승상이 함소이되하니 부인이 크게 기뻐하고 제객의 하성(賀聲)이 그치지 아니할새,<sup>31)</sup>

①-1, 2는 남성 주역들에 의해 연주가 이루어지는 대목을 발췌한 것이다. ①-1에서는 ‘의란조’, ‘광릉산’, ‘수선조’, ‘혜고음’, ‘귀산조’ 등의 곡명이 제시되는데 이 중 앞의 세 곡은 <구운몽>에서 양소유가 연주한 곡이기도 하다. 그런데, 여기서는 정경패의 평가와 같은 내용은 없으며, <구운몽>에서 처럼 도인에게서 전해진 곡이라는 유래 설명도 하고 있지 않다. ‘혜고음’이라는 곡은 실제 여부조차 확인할 수 없다. 따라서, 이들이 차례로 연주한 곡은 실제 음악곡이라기보다 관념 속의 음악에 가깝다. ①-2에서는 아예 악

29) <현몽쌍룡기> 권17(김문희 외 2인 역주, 『현몽쌍룡기』3, 2010, 241면) 조무와 조성이 각각 오현금과 칠현금으로 합주하는 내용은 <현몽쌍룡기> 권15에도 보인다.

30) <유씨삼대록> 권7(한길연 역주, 『유씨삼대록』2, 2010, 153~4면).

31) <소현성록>(21권본) 권6.

곡명이 제시되지 않고 두 사람의 통소 부는 행위가 중심에 놓인다. <구운몽>에서 이소화의 통소 부는 대목이 전후 맥락과 함께 이해되어야 하는 장면이라면 여기서는 오로지 연주자를 부각하기 위한 수단으로 연주 행위가 제시된다.<sup>32)</sup>

②-1, 2는 인물을 부각하는 방법으로 가창 행위를 제시하고, 그에 대한 주변 반응이 어떠했는가를 서술한 것이 전부이다. 악곡명이나 가사 등은 제시되지 않고 오로지 가창자의 비범함을 묘사하는 수단으로 음악이 동원되고 있다. 즉, ①과 ②에서는 모두 음악을 작품에 도입하고 있지만 관심의 초점은 인물에게 모아지고, 참여 인물의 반응을 통해 그들 사이의 화기가 강조된다. 음악은 소품으로 활용되는 데 그칠 뿐이다.

이들 삼대륙 계열의 소설과 달리 <옥루몽>은 음악을 작품의 모든 부분에 걸쳐 적극적으로 활용하여 음악의 비중이 매우 높은 작품이다. 우선, 등장인물들은 음악에 대한 관심이 많고 이해도 또한 높다. 주인공인 양창곡과 벽성선은 물론이고 음악을 가까이하는 황제, ‘균천광악’을 듣는 친제, 아쟁을 연주하는 진왕, 음률에 총명한 소년남자 양기성까지 지위의 고하를 가리지 않고 음악에 재능이 있는 인물들이 작품에 등장하는데, 윤각로와 노균처럼 제왕의 음악에 대한 견해차로 대립하며 자신의 음악관을 보여주는 인물들도 있다. 또한 간신들의 작란, 임금의 혼암과 각성, 이성 간의 만남 등 주요 사건에 음악의 개입은 가히 필수적이다.

<옥루몽>에서는 음악이 활용되는 양상도 다양해서 앞에서 살펴보았던 (1) 가사의 제시, (2) 악곡명 제시, (3) 연주나 가창행위의 강조 등이 모두 확인된다. 등장하는 악곡만 해도 ‘출새곡’ ‘아양곡’ ‘양류곡’ ‘옥수후정화’ ‘갈고쇠화곡’ ‘북산조’ ‘보허사’ ‘예상우의곡’ ‘황성별곡’ ‘봉명곡’ ‘낙화유수곡’ ‘백설조’ ‘제유곡’ ‘대풍가’ ‘사한가’ ‘황중가’ ‘충천곡’ 등 일일이 열거하기 어려울 정도이다.

이러한 악곡을 통해 <옥루몽>은 음악이 풍류의 수단이며 동시에 전언

32) <황룡몽환기>에서처럼 은둔생활을 하는 인물이 옥소와 거문고를 연주하며 가을밤 회포를 달래는 경우도 있다(지연숙, 『어와전 연작의 소설 비평 연구』, 고려대박사논문, 2001, 150면 참조).

의 수단이기도 하다는 사실을 온전하게 보여준다. 개인과 집단, 화합과 배제, 감정과 이성, 정치와 고립이라는 음악과 결부된 이중적 의미들이 작동하면서 인물들은 변화를 보이는데, 이는 음악이 의사소통의 수단이 되면서 나타난 현상이다. 나아가 등장인물들은 음악을 통해 상대방을 변화시키려고 하는 의도를 숨기지 않으며, 이때 강조되는 것이 동류 의식이다.

### 3. 인물의 변화 : 심경 토로에서 知音의 세계로

가사가 제시되는 초기 소설사 작품에서 사패에 따른 가사를 지은 이, 곧 작사자는 구랑(<최치원>),<sup>33)</sup> 여인(<만복사저포기>), 최씨녀(<이생규장전>), 용왕(<용궁부연록>) 등이다. 구랑과 여인은 시비 혹은 시녀에게 노래를 부르도록 하고, 최씨녀와 용왕은 스스로 노래하는데, 이들은 여귀이거나 이계 인물이어서 인간계를 떠나 있는 존재들이다.<sup>34)</sup> 용궁의 노래하는 미인들, 광개사, 현선생, 도깨비와 산림의 무리[山林精怪] 역시 용궁이라는 공간에 모습을 나타내므로 초월계에 속한 존재로 보아야 한다.

이처럼 현실적 시공을 초월한 존재들이 상대역 즉 인간과 교감하려 할 때 노래가 동원되는데, 일상적 발화를 선택하지 않음으로써 음악의 신비주의적 속성에 기대어 인간과 다른 그들의 정체성을 유지한다. 노래에 대한 인간의 반응은 생략되거나 간략히 서술되고 만다. ‘소충정’은 노래가 “清雅絶世”하다고 서술자가 평하였고, ‘만강홍’이 끝나자 양생의 반응은 없이 여인만 근심스런 모양(愴然)을 보이며, 이생은 눈물을 흘리는 최씨를 따라 슬퍼했다고만 하였다. 용왕은 ‘수룡음’을 부른 후 신하들을 돌아보며 용궁의伎藝가 인간세상과 다르다고 말한다. 결국, 메시지 전달의 방편으로 가사가 동원되지만 사패는 발신자와 수신자의 서로 다른 처지를 부각하는 수단으

33) <최치원>에서는 붉은 소매의 여인이 시비 취금에게 ‘소충정사’를 명하여(命訴衷情詞) 취금이 노래를 부른다. 따라서, 작사자를 지목하기는 어려우나 여인이 자신의 심경을 표현한 것으로 이해할 수 있다.

34) <최치원>에서, 최치원은 여인들과 이별하고 난 아침 ‘長歌’를 지어 스스로를 위로하는데, 음악 관련 정보를 찾기가 어렵다.

로서의 성격이 강하며, 인간의 반응은 서술자의 관심 밖에 머문다.

이제 인물이 등장하지 않는 작품에서 노래 가사는 우선 여성의 몫이 된다. <주생전>에서 선화와 배도는 각각 ‘풍입송’과 ‘접연화’ 가사를 짓는다. 이를 통해 규방에 갇혀 지내는 선화의 심경과 주생을 향한 연정을 숨겨야 하는 배도의 속마음이 감지된다. 그런데, 앞에서 이제 인물들이 노래할 때와는 달리 <주생전>에서는 가사의 제시만으로 수신자의 반응이 나타난다. ‘접연화’는 배도가 시작한 것이지만 前疊만을 지은 상태에서 주생이 後疊을 더한다. 이를 주생의 반응으로 이해한 배도는 술을 권한다.<sup>35)</sup> 또한 선화가 지은 ‘풍입송사’를 배도가 읊고 나자 주생은 다음과 같은 반응을 보인다.

주생은 속으로 칭찬하며 배도에게 말했다.

“이 가사는 규방의 봄날 회포(春懷)가 간절하군요. 소약란의 숨씨가 아니라 먼 이르기가 쉽지 않소. 하지만 나의 선아(배도)가 만든 꽃무늬나 옥조각만은 못하오.”

주생이 선화를 본 후로는 배도를 향한 정이 얽어졌다. 비록 말을 주고 받을 때는 기꺼이 웃고 즐겼으나 마음엔 오직 선화 생각뿐이었다.<sup>36)</sup>

주생은 선화의 얼굴을 먼발치에서 보고 그녀의 ‘풍입송’ 가사를 접한 후 배도를 생각하는 마음이 달라진다. 선화의 가사에서 규방의 ‘춘회’를 감지했기 때문이다. 이처럼 선화와 배도의 가사는 공히 수신자 주생의 적극적인 반응으로 이어지는데, 곡에 맞추어 노래하는 일(度曲)은 배도의 몫이고, 선화는 詞曲에 능하지만 직접 노래하지는 않는다. 배도와 선화의 신분이 다르다는 점을 고려하면 가창 여부는 신분과 관계된다고 할 수 있다.

<최척전>에는 여성의 작사나 가창이 없는 대신 남성의 통소 연주가 보인다. 통소는 작품 속에서 두 사람이 재회하는 매개물이 되는데, 하필 최척

35) 주생과 배도가 한 편을 가사를 공동으로 완성하는 것은 두 사람의 동침을 시사한다. 그러나 주생과 배도의 가사를 대하는 태도에는 차이가 있다. 가사의 완성 후 배도가 권하는 술을 주생이 받지 않는 것은 그러한 차이를 우회적으로 표현하고 있다고 보아야 한다(지연숙, 『<주생전>의 배도 연구』, 『고전문학연구』28, 한국고전문학회, 2005, 330면 참조).

36) 박희병, 『한국한문소설 교합구해』, 소명출판, 2005, 261~262면.

을 연주에 능한 인물로 설정한 것은 음악에 대한 다음과 같은 생각이 바탕에 깔려 있다고 하겠다.

대체로 음(音)이란 인심에서 생긴 것이고, 악(樂)이란 윤리와 통하는 것이다. 그러므로 성(聲)은 알아도 음(音)을 알지 못하는 자는 금수이고, 음(音)은 알아도 악(樂)을 알지 못하는 자는 못사람들이다. 오직 군자만이 능히 악(樂)을 안다.<sup>37)</sup>

‘音’은 마음에서 생기는 것이므로 자기 표현의 수단이 되지만 ‘樂’을 이해하는 단계에 이르러야 군자가 될 수 있다는 내용을 통해 우리는 최적의 음악적 재능이 갖는 의미를 짐작할 수 있다. 통소 연주를 잘한다는 것은 ‘樂’을 이해하지 않고서는 불가능한 일이므로 최적은 비범한 인물이고 군자로 평가기에 손색이 없게 된다. 그가 통소를 연주하자 옥영은 “평소 아녀자들의 시 읊는 것을 못마땅해 하였지만 참을 수 없다”며 절구 한 수를 짓는다. 이런 옥영의 반응이 있음으로 해서 최적의 연주는 비범한 행위가 되고 최적 또한 비범한 인물이 된다. 최적은 다시 화답시를 짓고 옥영은 즐거워한다. 여기서 옥영이 선택한 표현 수단이 가사가 아닌 한시라는 사실은 주목을 요한다. 한시조차도 마땅하지 않게 여기는 옥영의 태도에서는 가사를 써서 자신의 심경을 표현하던 <주생전>의 선화와는 다른 면이 보이고, 의식적으로 음악과 거리를 두려는 인물의 모습을 비로소 발견할 수 있기 때문이다.

<주생전>과 <최척전>에서 보였던 여성의 자기 표현과 음악을 동원한 남성의 인물 형상화는 <구운몽>에서 하나의 흐름으로 모아진다. 양소유는 거문고와 통소 연주에 능해서 결연을 완성할 뿐만 아니라 연주에 자신의 생각을 담기까지 한다. 작품의 말미에서 옥소를 부는 대목이 그런 경우이다. 정경패와 이소화가 즐거운 일이 많은데 통소 소리가 색다르다고 하자 양소유는 다음과 같이 답한다.

37) 조남권 김종수 공역, 『악기』, 민속원, 2001, 35~36면.

승상이 옥소를 던지고 부인 낭자를 불러 난간을 의지하고 손을 들어 두루 가르치며 가로되

“(…) 세 임금은 천고 영웅이라 사해로 집을 삼고 억조로 신첩을 삼아 호화 부귀 백년을 짧게 여기더니 이제 다 어디 있느냐. 소유는 본디 하남땅 배옷 입은 선비라. 성천자 은혜를 입어 벼슬이 장상에 이르고 여러 낭자가 서로 좃아 은정이 백년이 하루 같으니 만일 전생 숙연으로 모여 인연이 다하면 각각 돌아감은 천지에 마땅한 일이라. 우리 백년 후 높은 대 무너지고 고운 못이 이미 메이고 가무하던 땅이 이미 변하여 거친 피와 쇠한 풀이 되었는데 초부와 목동이 오르내리며 탄식하여 가로되 이것이 양 승상의 여러 낭자와 더불어 놀던 곳이라. 승상의 부귀풍류와 여러 낭자의 옥용화태 이제 어디 갔느냐 하리니 어이 인생이 덧없지 않으리요. (…) 내 장차 장자방의 적송자 좃음을 효칙하여 집을 버리고 스승을 구하여 남해를 건너 관음을 찾고 오대에 올라 문수께 예를 하여 불생을 멸할 도를 얻어 진세 고락을 뛰어내려 하되 여러 낭자와 더불어 반생을 좃았다가 일조에 이별하려 하니 슬픈 마음이 자연 곡조에 나타남이로소이다”<sup>38)</sup>

양소유는 자신의 연주가 지나간 인생사를 돌아보고 미래를 준비하는 자신의 생각을 담은 것이어서 슬픈 느낌을 준다고 설명한다. 연주가 심경 표현의 수단으로 쓰인 것이다. 그러나 여성과 음악이 관련될 때에는 여성 자신의 주관적 상념이 음악을 통해 노출되지는 않는다. 정경패, 이소화, 백능파가 음악과 연관되는 여성인데, 정경패는 음악에 대한 평을 할 뿐이고, 이소화는 선녀가 전해 준 악곡을 연주하며, 백능파도 옛날부터 전해오던 음악을 연주한 것이 전부이다. 표현욕을 해소하는 수단으로 음악을 찾은 것이 아니라 음악을 통해서 그녀들의 비범함이 저절로 노출되는 것이다. 그녀들 셋은 또 8선녀 가운데 상대적으로 신분이 높다는 공통점도 지닌다. 정경패와 이소화는 공주이면서 정실부인이고, 백능파는 용왕의 딸이니 그녀 또한 공주의 신분이다. 이와 달리 계섬월과 적경홍은 기녀 신분의 여성이다. 그

38) <구운몽>(서울대본) 4권, 60b~62b.

녀들에게 음악은 자기 표현의 수단이라기보다 자신들의 위상을 지탱하는 재주 가운데 하나이다.

이러한 차별화 구도, 즉, 상류층 여성의 음악이 저절로 자기의 위상을 드러내는 수단이 되고, 기층 여성의 음악이 풍류로서 기녀의 소관사로 설정된 것은 <사씨남정기>에서 음악에 해박한 사씨가 왜 교씨의 음악 연주를 비판하는지 이해하는 단서가 될 수 있다. 여성의 신분에 따라 음악의 역할을 다르게 설정하는 차별화 구도는 <옥루몽>에 와서도 크게 달라지지 않는다. <옥루몽>에서는 기녀 출신의 벽성선이 음악을 매개로 황제와 의견을 나누지만 양창곡의 정실 윤소저와 황소저는 그러한 세계와 무관한 존재이다.<sup>39)</sup> 그래서 <옥루몽>에 음악이 자주 출현하고 풍류나 풍간의 기능이 강조될수록 상류층 여성을 배제하는 구도는 더욱 강고해진다. 느낌을 지울 수 없다. 기녀였던 벽성선이 중심에 있는 <옥루몽>과 달리 삼대록 계열의 소설에서는 기녀들의 음악마저도 부정적으로 보는 경향이 강하며, 소년남자의 음악 역시 창기와 연관시켜 부정적으로 서술된다.

<삼선기>는 음악에 공감하는 이들 즉 주인공 이춘풍과 두 기녀를 중심 인물로 설정하고 음악을 비중 있게 다룬 작품이다. 작품의 주역들이 자신들만의 음악 세계를 구축하고 있는 것이 이 작품의 특징인데 그 당사자가 상류층 남성과 기녀라는 점에서 앞에서 지적한 차별화 구도가 더욱 굳어졌음을 보여주는 작품이기도 하다.

#### 4. 작품 내·외적 맥락에서 본 음악의 위상 변화

음악은 시초부터 전언으로서의 성격을 지닌다. 연주자 혹은 가창자와 감상자의 관계, 주변 정황 등에 따라 강조점은 달라질 수 있지만 음악은 그것

39) 작품의 유흥적 분위기에 불구하고 윤부인과 황부인은 음악과 거리를 둔다. 김종철은 두 정실 부인이 결코 시조를 부르지 않는 점을 지적하며 “조선시대에 시조가 사대부들이 기생들을 불러 벌이는 연회의 유흥적 분위기 속에 즉흥적을 불려어지거나 지어졌다는 점을 상기하게 되고 또 확인”할 수 있다고 하였다(김종철, 『옥루몽의 대중성과 진지성』, 『한국학보』 61, 일지사, 1990, 27면).

이 주로 비언어적 표현 수단에 의존하는 탓에 다양한 의미를 생성해 낸다. 이 때문에 소설 속 음악 관련 장면은 다른 삽화에 비해 작품 속 맥락이 매우 중요하다. 맥락이 통하면 음악은 언어 표현 이상의 효과를 거두는 반면 맥락이 닿지 않으면 무의미한 장식물로 폄하될 수 있기 때문이다.

가령, <구운몽>에서 양소유가 정경패 앞에서 행한 연주를 보자. 처음에 그것은 정경패 얼굴을 보려는 구실에 지나지 않았다. 하지만 정경패의 반응을 통해 양소유의 연주는 (1) 만남의 제안, (2) 음악관에 대한 질문 (3) 덕성을 확인해 보려는 마음 등 다양한 의미를 담게 되고, ‘봉구황’처럼 자신의 마음을 직접 전하는데 관련 고사가 활용되기도 한다. 이처럼 연주가 다종의 전언을 포함하고 있기에 정경패가 보인 반응 역시 그에 대한 다양한 답신으로서의 성격을 갖는다.

음악을 매개로 한 이러한 의사소통은 독자들도 어렵지 않게 이해할 수 있는데 그 이유는 양소유의 연주가 도인으로부터의 음악 전수, 정경패를 둘러싼 소문, 최씨 부인의 감상백, 그리고 정경패의 작품 해설 등 다양한 설정 속에서 탄생한 장면이기 때문이다. 즉, 음악 장면은 작품 내적 맥락 이외에도 발신자가 선택한 음악의 성격과 메시지를 접하는 독자의 이해가 중요한데, 이처럼 작품 밖에 존재하는 현실과 음악 장면의 관계를 작품 외적 맥락이라고 일컬을 수 있다. 이것이 충분히 고려되지 않을 경우, 앞에서 예를 든 <사씨남정기>의 이본에서처럼 내용이 달라지거나 탈락되는 경우가 생겨날 수 있다.<sup>40)</sup> 이 장에서는 이같은 작품 내·외적 맥락이 작품마다 어떻게 달리 나타나는지 검토해 보기로 한다.

<최치원>, <만복사저포기>, <이생규장전>, <용궁부연록>, <주생전> 등에 등장하는 사패와 가사는 등장인물의 처지와 사패의 의미, 가사의 내용 등이 자연스럽게 연결되어 작품 내적 맥락을 어느 정도 확보하고 있다. 음악과 연관된 주체 또한 초월적 존재라는 특성을 지니고 있어 독자들이 비언어적 표현으로서의 음악을 자연스럽게 받아들이게 설정되어 있다. 고려시대 ‘宋詞’가 유행하던 정황도 작품 외적 맥락에서 메시지를 이해하

40) 정경패의 음악에 대한 평가 기준을 이해하지 못한 것으로 보이는 <원판본 구운몽>에서는 아홉 곡 가운데 한 곡이 빠져 있다.

는 데 무리가 없는 이유 가운데 하나이다. 등장인물의 반응을 특별히 추가하지 않은 것은 그 때문으로 보인다.

<주생전>은 인간에 의해 쓰여진 가사가 제시되고 그에 대한 반응이 기술된다는 점에서 위의 사례와 다르다. 일단, 사패의 활용은 문화적 관행에 따른 것으로 볼 수 있다. 그러면서도 가사가 지어지는 경위를 자세하게 소개하여 작품 내적 맥락이 통하도록 하였으며, 음악을 접하는 인물의 여러 반응을 기술함으로써 작품 외적 맥락도 의식하고 있음을 알 수 있다. 다만, 가사의 직접 제시는 언어적 표현에 의존한 것이어서 음악을 온전히 소설에 도입하였다고 보기 어려운 측면이 있다.

<최척전>에서는 최척의 연주 행위만 있을 뿐 곡명이 없고 옥영 또한 음악에 일정한 거리를 둔다. 이는 고려시대에 유행한 사패가 조선에 들어와 대부분 남녀상열지사로 비판받으며 『시경』의 가사를 차용하던 당대의 사회적 분위기가 반영된 결과로 보인다. 그러다 보니 최척의 연주는 독자에게 메시지를 전하기에는 충분하지 않은데 옥영의 반응이 상세하게 기술됨으로써 그 결함을 메우고 있다. 작품 내적 맥락에서는 부부의 화락을 보여주는 장면과 재회하는 장면에서 최척의 연주가 중요한 서사적 기능을 담당하게 함으로써 전후 내용의 연관성을 높이고 있다.

같은 시대에 창작된 <소현성록>과 <구운몽>이 음악을 도입하고 있는 것은 음악에 대한 관심이 높아지던 사회적 분위기를 반영한 결과로 보인다. 동시대의 인물로 『병와가곡집』 『악학편고』 등을 편술한 이형상(1653~1733)은 음악에 유의하지 않는 현실로 인해 黨禍가 생겼다면 음악의 필요성을 역설하고 있는데,<sup>41)</sup> 이러한 요구의 연장선에서 <구운몽>과 <소현성록>의 음악 활용을 이해할 수 있다.

특히 <구운몽>은 작품 안에 음악과 연관된 정보를 적절히 배치하여 작품 내적 맥락을 확보하고 있으며 세상에 전하지 않는 음악에 대해 부연 설명을 자연스럽게 추가함으로써 독자들을 향한 메시지 전달에도 유의하고 있음을 알 수 있다.<sup>42)</sup> 이와 달리 <소현성록>은 작품 내·외적 맥락에서 음악

41) <답이중서>, 『병와집』 권7.

42) <임호은전>은 양소유와 정경패가 만나는 장면과 유사한 상황을 설정하였지만 곡명이나 배경담 등이 잘못 기술되어 서투른 모방, 작자의 미숙함을 확인할 수 있다(정규복, 『한국문학

이 음란과 방탕을 초래한다는 편협한 사고를 음악적 메시지 이해의 전제로 깔고 있다. 여기서 음악은 오롯이 인물의 비범함을 보여주는 데 동원된다. 음악에 대한 정보는 제한적이고 그에 대한 접근은 사실상 차단하고 있는 셈이다.

<옥루몽>은 음악 관련 장면의 작품 내적 맥락을 철저하게 중시한 작품이다. 음악은 인물의 능력과 덕성과 권력을 판별하는 가늠자이며 동시에 피아를 식별하는 비표이기도 하다. 바른 음악을 이해한다는 것은 능력이 빼어나고 덕성을 갖추었으며 권력에 가까운 증거가 된다. 반면, 바르지 못한 음악은 무능력과 부덕과 불의의 권력을 의미한다. 음악이 세상 모든 것을 가늠하는 잣대와도 같다는 이러한 설정은 풍류에 대한 관심이 높아지고 풍류방이 생겨나면서<sup>43)</sup> 음악이 확산되던 당대 현상과 연관지어 생각해 볼 수 있다. 즉 한편으로는 음악이 확산되면서 음악에 대한 특별한 요구가 더해지고 다른 한편으로는 음악을 수단으로 사회의 관심을 다루어보려는 의도가 동시에 작용하여 <옥루몽>과 같은 작품에서 음악이 강조된 것으로 보인다.

그러나 <옥루몽>이 음악을 중심에 두고 많은 사건을 엮어간 것은 독자에 대한 메시지 전달이라는 작품 외적 맥락을 소홀히 취급하게 됨으로써 결과적으로 음악에 위기를 초래하였다는 평가를 조심스레 던져본다. 모든 사건을 음악과 연결지음으로써 정작 음악의 실체가 모호해지고 음악의 역할이 불분명하게 되어 작품 밖 현실 속 독자가 음악적 메시지를 제대로 간파하지 못했을 가능성이 농후하기 때문이다.

<옥루몽>이 시사하는 그같은 위기를 확인할 수 있는 작품으로 <삼선기> <임호은전> <동선기> 등이 있다.

<삼선기>는 <옥루몽>처럼 음악을 중심에 둔 작품이다. 여기서도 ‘채련곡’ ‘의란조’와 ‘옥색연’ ‘사향곡’ ‘남훈곡’ ‘광릉산’ ‘만파식조’ ‘예상우의곡’ 등 다양한 악곡이 연주되거나 노래로 불려진다. 이 작품에서 노랫말은

과 중국문학], 국학자료원, 2001, 207면 참조).

43) 풍류방에 대한 자세한 내용은 신은경, 「풍류방 예술과 풍류집단」, 『문학과 사회집단』, 한국고전문학회, 1995 참조.

더 이상 보이지 않으며 악곡은 등장인물들이 공감대를 형성하고 동질성을 확인하는 수단으로 적극 활용된다. 그러나 <옥루몽>과 달리 음악이 정치적으로 활용되지는 않으며 음악이 그 자체로 유일한 목적이 된다. 거기에 공감하는 이들에게서는 음악을 통한 자기표현이나 음악에 대한 이견 등을 좀처럼 찾아볼 수 없다. 주인공 이춘풍은 그러한 음악세계로 편입하면서 진정성을 인정받고 집단의 추앙을 받는다.

하지만 <삼선기>에서 왜 것처럼 음악이 중시되어야 하는지에 대해서는 납득할 만한 해명을 작품 스스로 내놓지 않고 있다. 새로운 세상의 구축은 자연스레 외부 세계와의 대결을 불러오는데<sup>44)</sup> 이러한 위기 역시 이춘풍의 음악세계를 이해하는 외부 인물에 의해 해결된다. 정치적 기능과 같은 부가적 의미를 외면한 음악이 얼마나 무력할 수 있는지를 이춘풍의 고난은 우회적으로 보여준다고 할 수 있다. 아울러 소설에서 음악 연주와 가창 등이 외부 세계를 배제한 그들만의 리그로 펼쳐지는 경우 작품에서 서사적 의미망을 엮어내는 일이 불필요하게 된다는 사실을 <삼선기>는 확인시켜 준다.<sup>45)</sup>

<삼선기>에서는 그나마 작품 내적 맥락이라도 통하도록 노력한 반면 음악을 소재로 활용한 <임호은전>과 <동선기>는 그마저도 실패한 느낌을 지울 수 없다. <임호은전>은 <구운몽>의 삽화를 활용하고 있지만 음악과 연관된 작품 내적 맥락에 대한 배려를 찾을 수 없다. 여기서 음악은 단지 남녀 주인공의 동침을 이끌어내는 실마리로 작동할 뿐이다. <동선기>는 중국의 신선 여동빈의 환생인 서문적과 기녀 동선이 전세의 인연을 이어간다는 내용이다. 남주인공의 음악에 대한 재능과 관심은 매우 높으나 이 역시 동선과 인연을 맺는 수단으로 활용될 뿐이어서 의미있는 음악적 메시지를 간파해 내기 어렵다.

44) <삼선기>를 통해 “독립적인 교방은 관권과는 대립적 성격을 지니면서도 막강한 세력을 장악하고 있었음을 읽어낼 수 있다”(박일용, 『조선 후기 醜절소설의 변이 양상과 그 사회적 의미(하)』, 『한국학보』52, 일지사, 1988, 95면).

45) 독자적인 음악 세계의 구축을 소재로 삼은 것이 음악 스스로 자초한 길인지 외부의 공격을 피해야 한다는 강박의 결과인지 불분한 시선으로부터 내몰린 불가항력의 선택인지에 대해서는 좀더 따져볼 필요가 있다.

## 5. 결론

본고는 고전소설 교육에서 음악은 고려하지 않아도 되는가 하는 의문을 해결해 보려는 과정에서 마련되었다. 일반적으로 소설 속 음악은 장식물이거나 삽화로 보는 경향이 크다고 판단했기 때문이다. 그러나 적어도 <구운몽>과 <사씨남정기>를 두고 보면 그같은 판단에 동의하기 어렵다. 그래서 초기 소설사 작품에서 음악 관련 장면을 검토해 본 결과 작품들의 차이점을 확인하고 변화의 궤적을 그려볼 수 있었다. 논의된 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 소설 속에 도입된 음악의 시작은 ‘사패’ 혹은 ‘사패’의 가사이다. 이를 통해 인물의 심경이 토로되다가 점차 연주가 중시되고 반응이 강조되면서 인물 사이의 화합이 부각된다.

둘째, 음악과 관련된 인물은 처음엔 초월적 존재이던 것이 현실 속 인간으로 바뀌지만, 탈일상성이라는 속성 탓에 음악은 인물의 비범함을 부각하는 수단으로 활용된다. 청취자 역시 음악을 이해하는 비범함을 지녀 자연스레 음악은 인물 간 교류의 수단으로 강조되는데, 그 과정에서 상층 여성의 배제와 기녀의 부상이라는 흐름을 알 수 있다.

셋째, 음악이 메시지로써 제대로 작동하기 위해서는 작품 내적 맥락과 작품 외적 맥락이 고루 통해야 하는데 점차 작품 외적 맥락보다는 작품 내적 맥락이 중시된다. 음악 자체에도 변화가 있어 실재하는 음악보다는 관념상의 음악, 현실과의 연관보다는 자족적인 음악이 부각되는 경향이 나타났다.

이상의 논의를 바탕으로 동류계 작품으로 인식되는 <옥루몽> <옥수기> <육미당기>의 음악은 어떤 특징과 차별성을 갖는지 비교해 볼 근거를 마련하였다. 아울러, 판소리계 소설의 경우에도 본고와 같은 방법을 사용하여 음악 관련 장면을 분석할 수 있게 되었다. 이들 과제에 대한 작업은 후고를 통해 해결키로 한다.

## 참고문헌

### 1. 원자료

- 박희병(표점 교석), 『한국한문소설 교합구해』, 소명출판, 2005, 1~1076면.  
장시광 조용호 김문희(교주), 『현몽쌍룡기3』, 소명출판, 2010, 1~524면.  
주름가(교주), 최용철 역, 『전등삼중』(상), 소명출판, 2007, 1~539면.  
한길연(교주), 『유씨삼대록2』, 소명출판, 2010, 1~548면.

### 2. 단행본

- 김진영, 『고전소설과 예술』, 박이정, 1999, 1~374면.  
유광수, 『19세기소설 옥루몽 연구』, 보고사, 2013, 1~561면.  
여기현, 『중국고대악론』, 태학사, 1995, 1~422면.  
정규복, 『한국문학과 중국문학』, 국학자료원, 2001, 1~541면.  
최기숙, 『17세기 장편소설 연구』, 월인, 1999, 1~490면.

### 3. 논문

- 김수연, 「<육미당기>에 삽입된 한시의 양상과 기능」, 『한국고전연구』11, 한국고전연구학회, 2005, 145~186면.  
김종철, 「옥루몽의 대중성과 진지성」, 『한국학보』 61, 일지사, 1990, 22~46면.  
김진영, 「음악의 서사적 기능과 그 의미-<구운몽>과 <옥루몽>을 중심으로」, 『우리말글』29, 우리말글학회, 2003, 247~268면.  
박일용, 「조선후기 혜절소설의 변이 양상과 그 사회적 의미(하)」, 『한국학보』52, 일지사, 1988, 77~99면.  
신은경, 「풍류방 예술과 풍류집단」, 『문학과 사회집단』, 한국고전문학회, 1995, 171~208면.  
심치열, 「고소설에서 음악의 기능:옥루몽을 중심으로」, 『기전어문학』8:9, 수원대, 1994, 645~667면.  
이민희, 「예정전기의 소설화 과정에 대한 일고」, 『민족문학사연구』52, 2013, 34~59면.  
지연숙, 「구운몽 텍스트 연구」, 『한국문학이론과 비평』13, 한국문학이론과 비평학회, 2001, 26~62면.  
지연숙, 「주생전의 배도 연구」, 『고전문학연구』28, 한국고전문학회, 2005, 317~350면.

## Change of Music Related Scenes in Classical Novels and Its Meaning

Lee, Joo Young

Music related scenes in classical novels in general have a tendency to be treated as decoration or illustration. However, because music can transmit various meanings as a non-verbal message, looking into what music elements are related with which persons and how they get introduced into classical novels has a significance in understanding a flow of the history of novels.

Firstly, exploring the change of musical elements, the onset of music introduced into classical novels is ‘cípái songs (詞牌)’ or the words of cípáisongs. Characters free vent to their innermost feelings in these songs, and in late works, the focus was on character’s act of performance other than these songs. The act of performance described with responses of audience is utilized as a means to show character’s special disposition and dignity, but the works more focusing on music lay greater emphasis on non-verbal communication between performers and listeners.

Characters related with music in early works of the history of novels are the main current of those people who belong to the transcendental world. And as they are substituted for human beings in the reality in the next generation, music is emerged as an exchange means between remarkable features. In this process, beings of Ginyeo(妓女) rise to the surface while women from the high class are excluded gradually.

In this change, works endeavor to have a specified meaning within a work of music introduced scenes, and try to find various methods of communicating non-verbal messages with readers as well at the same time. However, because those works written after *Kuummong* employ music only as accessories or don’t pay enough attention to increasing reader’s comprehension, they fail to embody functions that music has as a message.

Keywords : Sassinamjeonggi, Kuunmong, Okrumong, cipai(詞牌), musical piece,  
internal context, external context

접수일자: 2013. 8. 31

심사기간: 2013. 8. 31~2013. 11. 20

게재결정: 2013. 11. 20