

李朝詩歌의 形態的 特徵

鄭 炳 昱*

I. 序 言

II. 時調一名稱과 概念, 形態의 特徵, 內容의 特徵, 表現技巧, 時調의 聲調

III. 辭說時調에 로의 轉成—轉成契機, 作家의 主流, 美意識體系

IV. 가사一名稱과 概念, 장르 處理問題, 發生, 起源, 作家, 歷史

V. 結 言

I. 序 言

本稿에서 다루려는 “形態”라는 用語의 意義를 우선 限定시켜 둘 必要가 있다고 보인다. 우리가從來 “形態”라고 하였을 때에는 보통 장르라든지 韻律의 樣相이라든지 또는 聯의 形成方法과 같은 이른바 “形式”(form)에 관한 意義로 파악되어 왔었다.

그러나 本稿에서 말하는 “形態”란 “從來”의 “形式” 즉 form과는 달리 이른바 structure라는 概念으로 파악되는 意義를 뜻한다. 따라서 우리의 關心을 單純한 “形式”에만 局限시키는 것이 아니고 그 “形式”속에 담겨진 內容까지 包括한 하나의 體系的인 組織體로서의 “構造物”이라는 뜻으로 理解하여 주기 바란다.

그리고 本稿에서는 그 主要한 目的이 하나하나의 “形態”가 지닌 特徵을 理解하는 데에서 그치지 않고, 특히 李氏 朝鮮王朝의 詩歌文學들이 相互間에 어떠한 有機的인 連關性을 지니고 있으며, 또한 그것들이 歷史的으로 어떠한 意味를 갖는 것인가를 究明하는 데에 있기 때문에 自然히 歷史的인 背景을 考慮하지 않을 수 없음을 일러 두어야 하겠다. 따라서 本稿의 궁극의 目的은 國文學의 歷史가 어떻게 展開되었는가 알아보는 하나의 資料로서 考慮되기를 바라는 데에 있음을 밝혀 두는 바이다.

다음으로 또 하나 더 일러 두어야 할 것은 李朝詩歌文學 中에서 이른바 “樂章”이란 장르를 本稿에서 論及하지 않았다는 點이다. 그 理由는 아직은 이 “樂章”의 形式 즉 form에 관하여 一定한 制約을 加할 수 있을 만큼 學界의 作業이 進展되지 못하고 있는 데에서 그 理由를 理解할 수 있으리라고 믿는 바이다.

* 서울大學校 文理科大學 教授(文博), 韓國文學

그리고 “가사”의 部門에서 이른 바 十二歌詞를 비롯한 〈歌唱歌詞〉 내지는 오늘날 〈雜歌〉나 〈판소리 短歌〉나 〈民謠〉라는 이름으로 불려지는 〈歌唱〉 사실 또한 本稿에서 論及되지 못하였음도 밝혀두지 않을 수 없다. 비록 從來 國文學의 分野에서 그리 깊이 다루어지지 않았으나 이들은 分明히 가사文學에서 큰 몫을 차지할 만큼 그 자료가 풍부하고 또한 많은 問題點들을 지니고 있기 때문에 언젠가는 누군가에 의하여 이 部門의 作品들이 擧論되기를 기대하여 마지 않는 바이다.

뿐만 아니라 “가사”文學은 아직도 밝혀지지 않는 여러가지 問題들이 많기 때문에 本稿에서 論及된 事實들은 어디까지나 暫定的인 假說 내지는 部分的인 事實의 解明에 지나지 않음을 면치 못하리라고 믿는다. 그런 뜻에서 本稿에서의 “가사”項目은 “時調”項目에서 밝혀진 사실들을 뒷받침해 주는 하나의 傍證으로서의 구실 밖에는 할 수 없으리라고 보아 앞으로의 宿題로 좀더 철저한 考究를 남겨둘 수 밖에 없다고 하겠다.

II. 時 調

1. 名稱과 概念

時調는 우리 詩歌文學史에서 가장 오랜 生命력을 지니면서 가장 풍성한 유산을 남겨준 文學形態이다.

時代적으로 初期에 속하는 作品으로는 고구려의 乙巴素나 백제의 成忠 신라의 설총 등의 所作이 時調集에 傳하고 있으나 거의 認定되지 않는 것이 現學界의 共通된 見解이며, 대체로 麗末에서 鮮初에 이르러 整齊된 文學形式으로 推定되고 있다. 그러나 〈時調〉라는 名稱이 歷史文獻에 나타나는 것은 그리 오래지는 않다. 李秉岐教授의 調査에 따르면⁽¹⁾ 처음으로 〈時調〉라는 名稱이 쓰여진 것은 英祖時代人인 申光洙(1712—1775)의 石北集(關西樂府) 其 十五에서

“一般時調排長短 來自長安李世春”

“일반으로 시조의 長短을 排한 것은 長安에 사는 李世春으로 비롯된다.”

라는 記錄이라고 한다. 그 후부터는 時調라는 名稱이 종종 쓰였음을 볼 수 있으니

즉 李學遠(正祖時人)의 洛下生稿 觚不觚詩集 感事 二十四章 中에

「……誰憐花月夜 時調正悽懷」

“그 누구가 꽃 피는 달밤을 애답다 하시고, 시조가 바로 슬픈 회포를 불러주네.”

라 하여 時調란 名稱을 썼고, 다시 時調에 대한 註解에서

「時調 亦名時節歌 皆閭巷俚語 曼聲歌之」

(1) 李秉岐: “時調의 發生과 歌曲과의 區分”, 震檀學報 第一卷(1934. 서울), pp.113—144

“시조란 또한 시절가라고도 부르며 대개 향간의 속된 말로 진소리로 이를 노래한다.”
라고 하였다.⁽²⁾ 또 徐有槩(正祖時人)의 林園十六志 中 遊藝志 卷六 洋琴字譜에는 時調의 樂譜
까지 실려 있으며, 柳晩恭(哲宗朝人)의 歲時風謠에는

「寶兒(妓生)一隊太癡狂 載路聯衫小袖裝 時節短歌音調蕩 風冷月白唱三章」

“寶兒등 妓生の 무리 자못 수다스러워 길에는 아리따운 옷맵시가 널려있네. 시절단가 그 가
락이 흥건한 그 가운데 찬 바람 밝은 달에 三章을 노래한다.”

이라하고 그 註解에는 「俗歌曰 時節歌」라 되었으니 이는 곧 時調를 이르는 것이다. 이러한 記
錄들로 미루어 〈時調〉라는 名稱은 李朝 英祖時에 비롯된 것으로 보아 옳을 것이다. 그런데 이
時調라는 名稱의 原意는 〈時節歌調〉 즉 〈當代的 流行歌調〉라는 말이 줄어서 된 말이므로 엄격
히 말해서 〈時調〉라는 명칭은 文學 장르의 명칭이라기 보다 音樂曲調의 명칭이라고 하겠다.

그러던 것이 近代에 들어와서 西歐文學의 영향을 입어 과거에 없었던 文學 장르 즉 唱歌, 新
體詩, 自由詩, 散文詩 등이 나타났기 때문에, 그것들과 우리의 傳統的인 옛 詩形을 구분하기
위하여 三章 四十五字 内外의 特定한 形態를 갖춘 이 詩形을 音樂上의 名稱인 〈時調〉라는 이름
으로 부르게 된 것이라 본다. 그런데 이 詩形은 〈時調〉라는 이름으로 부르기 以前에는 혹은
〈短歌〉라고도 하였고, 어떤이는 〈詩餘〉 또는 〈新翻〉, 〈長短歌〉, 〈新調〉라고 일컬어 왔었다. 이
와같이 오랫동안 많은 사람들에 의하여 글로 지어졌고 노래로 불려졌던 이 時調는 文學上으로
는 〈時調詩形〉이란 概念으로 알려져 있는 동시에, 音樂上으로는 〈時調唱〉이라는 두가지 개념으
로 알려져 있다고 하겠다.

2. 形態의 特徵

形態的인 面에서 時調의 發生은 결론적으로 高麗의 別曲體(이른바 古俗歌, 高麗俗謠 등의 이
름으로 불려지는 一聯의 歌謠群)가 붕괴되면서 形成되었다고 본다. 그 具體的인 例證으로 「滿
殿春」의 第二聯 및 第五聯에서 時調形態에 아주 가까운 두 개의 詩聯을 들 수 있다.

耿耿 孤枕上에 어느 잠이 오리오
西窓을 열어하니 桃花 發하두다.
桃花는 시름없이 笑春風 하나다.

〈第二聯〉

南山에 자리보아 玉山에 비여두어
錦繡山 이불안에 麝香 각시를 안아누어
藥든 가슴을 마초암사이다.

〈第五聯〉

(2) 李秉岐: 同上

여기에서 우리는 리듬의 템포, 또 호흡의 緩急, 나아가서는 修辭의 方法에서까지 時調가 지니고 있는 風格에 接近하여 가는 자취를 파악할 수 있고, 더우기 三章으로 分章되어 하나의 詩聯을 이루는 形態의인 性格은 時調形態의 母體됨에 조금도 어색함이 없는 것을 본다. 특히 우리 詩歌의 固有한 音步律인 三音步律을 完全히 벗어나 새로운 韻律形態의 總아가 된 四音步律의 完成과 아울러 疊聯式인 高麗別曲體의 形態는 차츰 붕괴되면서 이 새로운 형태에게 獨立하여 나가는 기회를 양여함으로써 그 時代의 寵兒로서의 자리를 時調에게 넘겨주지 않을 수 없게 되었다고 본다. 이같은 時調의 形態를 한마디로 말한다면 三章 四十五字 內외의 短形的인 定型詩라 할 수 있다. 좀더 세밀히 分析해 본다면 時調는 三行으로서 一聯(stanza)을 이루고 있으며, 各行은 四步格으로 돼있고, 이 四步格은 다시 두개의 숨결음(breath group)으로 나뉘어져 그 중간에 사이 쉼(cesura)을 넣게 되어 있다. 그리고 각 音步(foot)는 三 또는 四個의 音節로 구성되는 것이 보통이다. 이제 여기 그 基本形을 圖示하면,

初章 3·4√4·4 |

中章 3·4√4·4 |

終章 3·5√4·3 |

(3·4의 字數는 音節數
·表示는 Foot의 구분
√表示는 Cesura의 位置
|表示는 Line의 終結

와 같다. 그러나 이것은 어디까지나 하나의 假想的인 基準型에 지나지 않는 것이고, 절대 不變하는 固定的인 制約을 받는 것이 아님은 우리 말 自體의 性質에서 오는 伸縮性에서라 할 것이다.

먼저 音數律을 살펴보면 3·4調 또는 4·4調가 基本韻律로 되어있다. 그러나 이 基本韻律에 一音節, 또는 二音節 정도의 加減은 無妨하다. 그러나 終章은 音數律의 規制를 받아 第一句는 三音節로 固定되며 終章 第二句는 반드시 五音節 이상이어야 한다. 이같은 終章의 制約은 時調形態의 整型과 아울러 平面性을 脫皮하는 詩的 生動感을 깃들게 한다.

다음 句數律에 대하여 살펴보면 일찌기 春園⁽³⁾이나 鷺山⁽⁴⁾이 時調를 十二句體로 파악하였었고, 가람 李秉岐先生은 初章과 中章은 각각 二句로 보고 終章의 特異性을 살리기 위해 終章만을 四句로 보아 八句體를 主張하기도 했다.⁽⁵⁾ 그러나 安自山⁽⁶⁾과 趙潤濟先生⁽⁷⁾ 등은 六句體를 主張해 왔으며, 오늘에 와서는 六句體로 보는 것이 定說로 認定되고 있다. 이러한 六句의 句數는 또 제가끔 두 句節씩 짝이 되어 하나의 行, 즉 一章을 이루게 되어 있다. 따라서 時調는 三行 四十五音 즉 三章 四十五字로 하나의 詩를 形成하는 定型詩라 볼 수 있다.

形態上으로 以上과 같은 音數律과 句數律을 지닌 基準型에 準하는 모든 時調를 短型時調 또

(3) 春園: 時調의 自然性(1928 東亞日報)

(4) 鷺山: 時調短型獨議(1928 .)

(5) 李秉岐: 國文學概論(1956. 서울)

(6) 安自山: 時調詩學(1940, 서울)

(7) 趙潤濟: “時調의 本領” 人文評論 2卷 2號(1940, 서울)

는 平時調라고 부른다. 이에 속하는 時調를 例로 들면,

東窓이 밝었느냐 노고지리 우지진다.
 소치는 아이늬은 상기 아니 일었느냐
 재넘어 사례 긴발을 언제 갈려 하느니

靑山은 내 뜻이오 綠水는 님의 情이
 綠水 흘러간들 靑山이야 變할 손가
 綠水도 靑山 못너저 밤새도록 우려낸다.

와 같은 것들이다. 그러나 終章 第一句를 제외한 어느 句節이나 하나만이 길어졌을 때, 이것을 中型時調 또는 麓時調라 부른다.

藥山東臺 여즈러진 바회름에 倭躑躅가튼 저 내 님이
 내 눈에 덜 뵈거든 남인들 지내보라
 새 만코 취 쇠인 동산에 오조간듯 하여라.

ㅁ을 다 거두어 드린 선하라비 눈비오다 내 곁홀라
 지는 님 거두쓰러 지는구들 덥게 씻고
 그 밧과 너남은 일이야 구홀줄이 이시라

基準型에서 두 句節 이상이 길어진 것을 長型時調 또는 辭說時調라고 한다. 이 辭說時調는 대개 중장이 長型化하는 경우가 많다.

바름도 쉬여넘는 고기 구름이라도 쉬여 넘는 고기
 山眞이 水眞이 海東靑 보라미라도 쉬여 넘는 高峰 長城嶺 고기
 그넘어 님이 왔다하면 나눈 아니 혼빔도 쉬여 넘으리라.

갓나희들도 여러 層이오래
 松骨미도 갖고 줄에 안즌 저비도 갖고 百花園裡에 두루미도 갖고 綠水波瀾에 비오리도 갖고
 자히 펴 안즌 쇼로기도 갖고 석은 등결에 부형이도 갖데
 그러도 다 各各 님의 사랑인이 皆一色인가 호노라.

이와 같이 時調의 形態에는 短型(平時調), 中型(麓時調), 長型(辭說時調)의 三種類가 있으며 그중 量的으로 가장 많은 型은 平時調 즉 短型時調라 하겠다.

3. 內容의 特徵

現存한 時調集에서 比較的 初期에 속하는 作家들(三國時代는 論外로 하고)을 들어보면 忠肅王朝의 禹倬, 忠惠王朝의 李兆年, 恭愍王朝의 李存吾·吉再·元天錫·李穡·鄭夢周, 다시 李朝 初期의 鄭道傳·卞季良·孟思誠·黃喜 등등을 들 수 있으며, 이들은 全部가 麗末 鮮初의 儒學의 증진 大家였음을 注目하지 않을 수 없다. 이 같은 當代의 쟁쟁한 性理學의 碩學 師宗들로서 初期의 時調作家가 조직 망라되어 있다는 사실은 곧 時調가 形成되는데 있어서 그 內容的인 形成要件을 提示하는데에 重大한 意義를 가졌음을 暗示하여 주는 바이다. 즉 新羅 以後로 우리 民族生活와 民族文化의 뒷받침이 되어 온 佛敎가 고려 末期에 들어 서서는 累積된 폐단으로 말미암아 毒民害邦하는 화근으로 轉落되자 새로운 指導理念으로 脚光을 받게 된 朱子學의 登場과 時調形態의 完成이 때를 같이 한다는 事實이다.

바꾸어 말하자면, 時調는 새로운 指導理念으로서의 朱子學의 열렬한 信奉者였던 儒學徒들에 의하여 발전된 새로운 詩形이라 할 수 있을 것이다. 따라서 麗末 忠義之士들의 懷古歌를 비롯하여 李氏王朝 建國當初의 頌祝歌 및 死六臣의 節義歌 등의 內容이 그 모두가 儒敎的인 忠義思想이 支配하고 있음은 必然的인 結果라 할 것이다.

이에 해당하는 實際 作品들을 살펴 본다면 다음과 같은 것들이다.

五百年 都邑地를 匹馬로 도라드니
山川은 依舊하되 人傑은 간디업네
어즈버 太平烟月이 솟이런가 ㅎ노라

興亡이 有數하니 滿月臺도 秋草로다
五百年 王業이 牧笛에 붓쳤시니
夕陽에 지나는 客이 눈물제워 ㅎ노라

仙人橋 나린 물이 紫霞洞에 흐으르니
半千年 王業이 물소티 쏜이로다
아희야 故國興亡을 무려 무엇 ㅎ리오

이러한 노래들은 모두 舊都 松都를 찾고 懷古의 心情을 노래한 것으로 麗朝를 向한 遺臣들의 깊은 鄉愁를 느낄 수 있다.

그러나 時代가 차츰 바뀌어 李朝가 새 王國으로서의 기강이 잡히고 문물제도가 整理되어 감

에 따라 國家의 太平과 聖德을 기리는 노래들이 나오게 되었다.

治平下 五十年에 不知왜라 天下事를

億兆蒼生이 載已를 願하노라

康衢에 問童謠하니 太平인가 하노라

卞季良의 위와 같은 時調, 그리고 孟思誠의 江湖四時歌 같은 것이 모두 그러한 類에 속하는 作品들이라 볼 수 있다.

江湖에 봄이 드니 밋친興이 절로난다.

濁醪溪邊에 金鱗魚 安酒로다

이름이 閒暇히움도 亦君恩이샷다.

江湖에 여름이 드니 草堂에 일이없다

有信호 江波는 보내느니 北窗이로다

이름이 서늘히움도 亦君恩이샷다.

江湖에 가을이 드니 고기마다 술져있다

小艇에 그물짓고 홀리려여 더져두고

이름이 消日히움도 亦君恩이샷다.

江湖에 겨울이 드니 눈길피 자회남다

샷갓 빗기쓰고 纓繹으로 옷을 삼아

이름이 칙지안임도 亦君恩이샷다.

太平閑日의 閑居를 노래함에 있어서도 항상 그 底邊에는 聖德을 찬양하는 忠心이 깃들어 있었던 것이다.

死六臣의 節義歌에서는 이와는 性格을 달리하는 忠節을 볼 수 있다. 즉 어떠한 生命의 위협이나 핍박 아래서도 굽힘없이 외칠 수 있었던 君主에 대한 뜨거운 丹心—그것이 時調속에 明明하게 드러나고 있다.

首陽山 바라노며 夷齊를 恨하노라

주려 죽을진정 採薇도 하노것가

아무리 푸싯거신들 누사히 낫더니

이몸이 죽어가서 무엇이 될고하니
蓬萊山 第一峯에 落落長松 되앗다가
白雪이 滿乾坤을 제 獨也靑靑하리라.

가마귀 눈비마자 희논듯 검노미라
夜光月明이야 밤인들 어두으랴
님向한 一片丹心이야 變할줄이 이시랴

그러나 君主에 대한 忠誠心은 忠義歌類에만 局限되어 詩化되었던 것은 아니다. 새로이 建國된 李氏王朝가 그 基礎가 安定되고 모든 기구가 정제됨에 儒敎文化의 專有物인 時調도 安定된 그들의 精神的 姿勢를 表現하는 데에 適用되었다. 즉 한가하고도 平和로운 敍景詩가 오늘날 傳하는 古時調의 殆半을 占有하고 있다는 사실은 곧 時調文學의 本領을 이해하는 데에 充分하다고 본다. 바꾸어 말하여 이같이 平和로운 삶을 누릴 수 있는 根源은 어디까지나 君主의 恩惠에서 오는 것이기 때문에 自然을 한적하게 讚揚할 수 있는 것은 곧 그 어진 君主를 찬양하는 心情에서 우러나왔음을 뜻하는 것이기 때문이다. 따라서 一見 自然詩처럼 보이는 이들 一聯의 時調의 內容은 어디까지나 儒敎的인 忠義思想을 表現하는 데에는 變함이 없었다.

이같이 李氏王朝가 建國된지 半世紀동안 時調文學은 舊王朝를 懷古하고 新王朝를 讚揚하며 죽음으로 節義를 지키고 聖恩을 기리면서 그 歷史的인 使命을 다하여 왔었다. 그러나 16世紀에 들어서면서 建國當初의 功勳으로 권위를 유지해 온 舊勢力에게 肉迫하여 오는 新興勢力의 力量이 축적되자 드디어 李氏王朝의 政治史를 支配하는 當쟁이 치열하게 展開되었다. 이 當쟁으로 말미암은 儒學徒間의 新舊勢力의 心理的 갈등을 이 時調詩型은 또한 表現하지 않으면 안되었다.

넋마에 히오라바 므스일 셔잇는다
無心한 저고리를 여어 므슴 하려는다
아마도 혼물에 잇거니 니자신들 엇드려

時節도 저러하니 人事도 이러하다
이러하거니 어이 저러 아닐소냐
이런자 저런자 하니 한숨 겨워 하노라

前者는 申欽의 作이요, 後者는 李恒福의 作으로 알려진 作品들로 當쟁에 대한 경계가 드러나

있다.

어화 버힐시고 낙낙당송 버힐시고
저근듯 두던들 동냥저 되리러니
어즈버 명당이 기울저든 므서스로 바티려노

鄭澈의 作인 이 時調에서도 당쟁으로 희생된 人才를 애석히 여기는 心思를 은유적 手法으로 處理하고 있다. 河西全集에는, 明宗 때 일어난 丁未士禍에 죽은 林士遂를 棟梁材에 비겨 노래한 것이라고 記錄되어 있다.

그러나 이들 儒學者들은 黨爭에 敗北하고 먼 곳에서 귀양살이를 할당정 그들이 지니고 있는 君主에 對한 忠誠心은 조금도 變함이 없었다. 北靑으로 流配되어 가며 鐵嶺을 넘으면서 읊은 李恒福의 時調에서

鐵嶺 눈흔고개 쉬여넘는 저구름아
孤臣 怨淚를 비삼아 띄여다가
님제신 九重深處에 뿌리준들 엇더리
하는 內容이나,

내 마음 버혀내여 더 돌을 땡글고져
구만리 당천의 반드시 걸려이셔
고은님 겨신 고되 가 비취여나 보리라.

와 같은 松江의 作品에서 諦念과 虛無 속에서 오히려 自己를 잃지 않고 樂觀的인 觀照 속에서 眞實을 發見하려는 肯定的인 態度를 엿볼 수 있다. 이것이 곧 儒敎徒의 抒情詩인 時調文學의 特徵的인 性格이라 하겠고, 비록 歷史의 推移에 따라 素材는 變할지라도 君主에 대한 忠義만은 變하지 않는 主題의 定着性, 이것이 곧 時調文學의 지닌 바 그 歷史的인 機能이었다 할 것이다.

이러한 內容上的 特徵의 性格을 갖춘 時調는 일부 인사들(主로 妓女)에 의하여 主題의 變質을 招來하는 結果를 가져온 일도 있었다. 즉 앞 시대에서 觀念的인 儒敎理念을 自然的인 素材를 빌려서 抒情化해 낸 그 技巧를 妓女들은 愛情의 世界에까지 適用시키는데 성공하였던 것이다.

多至入달 기나긴 밤을 한허리를 들헤내어
春風 이불아래 서리서리 놓었다가
어룬님 오신날 밤이어드란 구비구비 퍼리라.

이 時調는 十六世紀 중엽에 이름난 妓生 黃眞伊의 作品으로 널리 人口에 膾炙되어 왔다. 앞서 든 鄭夢周와 鄭澈의 作品에 比하여 質의 變化의 飛躍의인데 놀라지 않을 수 없다. 여기서 우리

는 時調의 지닌바 二元的인 性格을 이해할 수 있으라고 본다. 즉 그 하나는 觀念的인 유교이념을 形象化하는데 부족이 없다는 方面이고, 다른 하나는 具象的인 人間性을 抒情的인 面으로 形象化시켜 내는 方面이 그것이다. 그리고 이 二元的인 要素는 時調를 유학도들이 發見한 以來 실로 오랜동안 連綿하게 繼承시켜 온 하나의 傳統으로서의 그 權威를 잃지 않았다는 事實을 잊지 말아야 할 줄로 안다.

4. 表 現 技 巧

表現이라 함은 곧 表現過程을 말하는 것이다. 즉 表現過程에는 主題, 構想, 描寫(表現)의 세 단계를 거치게 되며 따라서 主題와 구상은 아직 文學으로서 表現하기 以前에 作家들의 머릿속에 맴돌고 있는 어떤 感動된 狀態를 흔히 詩的 感情이라고 부른다. 그리고 우리의 詩的 感情을 表現하는 데에 가장 適合한 호흡과 杼揚스를 갖추고 있는 形態로서 간결하면서도 定型的인 時調를 들 수 있겠다. 그러면 어떤 이유로 이같은 短型的인 整型詩가 많은 다른 詩形들을 물리치고 儒學徒들의 손에 의하여 選擇되고 創造되었는가를 살펴보기로 하자.

첫째로 우리는 美學的인 見地에서 간결하고도 素朴한 美的 感情을 존중하던 儒學徒들의 意意識에서 時調型的 長點을 이해할 수 있으리라고 본다. 造型藝術의 하나인 李朝白磁의 色調가 儒學徒들의 美意識에서 우러나온 色感인 것을 聯想할 때에 우리는 그런 審美眼을 갖춘 그들의 抒情性을 表現하는 데에는 時調 이상으로 簡潔하고 素朴한 詩形을 찾을 수 없다는 事實을看過하여서는 안될 것이다.

다음 表現技巧에 있어서는, 時調를 專門的으로 創作하는 職業詩人이 아닌, 유학도들의 餘技로서 創作되었던 만큼 大部分의 時調는 그들의 素朴한 感情을 直線的으로 表出하는 詠嘆的인 方法을 많이 使用하였다.

白日은 西山에 지고 黃河는 東海로 들고

古令 英雄은 北邙으로 든닷말가

두워라 物有盛衰니 恨蒿蓀이 잇시라

가노라 三角山아 다시보자 漢江水야

故國山川을 셔나고자 ㅎ라마는

時節이 하 殊常하니 울동말동 ㅎ여라

詠嘆的인 方法이란 表現技巧의 初步의 方法으로서 古代의 歌謠나 民謠에서 흔히 使用된 方法이다. 또한 時調는 확고한 創作意識이나 文學의 陣痛을 겪지 않고 餘技로 수월히 불리워졌던 만큼 어즈버, 아회야, 두어라 式的 感嘆詞가 빈번하게 쓰이며 또한 그것이 詩行終結의 方法으로

줄거 使用되었다.

다음으로 많이 使用된 表現技巧가 敘述의인 方法으로서의 대부분의 田園詩가 또는 自然詩들은 叙景을 爲主로 하는 敘述의 方法을 통하여 表現되어 왔던 것이다.

담안에 쫓치여늘 못가에 버들이라

씩소리 노릿하고 낙귀는 춤이로다

至今에 花紅柳綠 鶯歌蝶舞하니 醉已 놀려 호노라

겨월이 다 지나고 봄節이 도라오니

萬壑千峰에 프른 빗치 새로와라

아회야 江湖에 비 띄오고 낙대 推尋하여라

이 敘述의 方法 역시 文學의 初步의 形態라 말할 수 있다. 그러나 아무리 儒學徒들의 餘技로서 創作된 時調였다 할지라도, 때로는 天才의인 作家를 만나 時調는 그 詠嘆의이고 敘述의인 初步의 表現技巧를 벗어나 抒情的인 表現이나 寫實的인 表現으로 지양, 昇華되는 경우도 있었고, 때로는 高度한 象徵의 手法까지도 볼 수 없는 바 아니다.

즉 寫實이라 함은 어떤 客觀的인 事物을 再現하는 것을 뜻하며 抒情은 作者의 內部的인 世界를 充實하게 再現하는 것이다. 따라서 寫實的 表現은 自然히 客觀性을 띠게 되고 抒情的 表現은 自然히 主觀性을 띠게 되는 것이다. 그러나 우리 時調의 表現技巧에 있어서는 이 主觀性和 客觀性이 西歐의인 表現方法과는 달리 合致되는 곳에서 그 特徵을 찾을 수 있는 것이다. 즉 다시 말하면 時調에 있어서는 客觀的 寫實性이 항상 主觀的 抒情性에 일단 여과되어서 表現되는 데에 그 特徵이 있는 것이다. 또한 이러한 寫實과 抒情의 統合은 결과적으로 象徵性을 가져오게 되는 것이다. 이를 보면 黃眞伊의 時調

冬至스달 지나긴 밤을 한 허리를 물에 내여

春風 이불아래 서리서리 넣었다가

어른님 오신날 밤이여든 구비구비 찌리라

에서 客觀的으로 묘사된 素材가 抒情的으로 主觀化 되었을 때에 그 主題의 象徵性을 뚜렷이 感得할 수 있었다는 事實은 곧 時調의 表現技巧가 多彩로울 수 있는 可能性을 充分히 示唆해 주는 것이라고 하겠다.

5. 時調의 聲調

聲調라 함은 韻律의 結果로서 얻어지는 特殊한 印象을 말하는 것으로 이는 주로 時調의 內容

과 밀접한 관련을 가지는 것이다. 여기서 具體的인 作品을 들어 聲調의 差異를 보면, 첫째로 聲調에는 雄健한 聲調와 優美한 聲調로 나누어 생각할 수 있겠다.

朔風은 나무끝에 불고 明月은 눈속에 찬데
萬里邊城에 一長劍 짚고서서
긴파람 큰 한소리에 거칠것이 없에라

雪月이 滿庭한데 바람아 부지마라
曳履聲 아닌줄은 判然히 알건마는
그립고 아련 마음에 행여 권가 하노라

위의 두 時調는 꼭 같이 겨울에 눈이 온 달밤을 두고 지은 것으로, 앞엿 것은 世宗時代의 名將인 金宗瑞 장군이 육진개척의 중책을 띠고 關北 陣中에서 읊은 武將의 豪氣있는 기상으로써 읊어낸 눈 온 달밤의 情景이고, 뒤의 것은 어느 女人으로 推測되는 作者가 그리는 님을 기다리며 밤잠을 이루지 못하는 애타고 안타까운 눈 온 달밤의 情景을 읊어낸 時調이다. 이같이 똑같은 눈 속의 달밤을 읊어낸 時調이지만 앞의 것과 뒤의 것이 보는 이로 하여금 全然 다른 印象을 받게 하는 그 所以는 물론 作者의 心景이나, 그가 選擇한 主題의 差異에서도 오는 結果이기도 하겠지만, 決定的인 差異를 가져오게 하는 것은 聲調의 差異에서 오는 것이다.

이제 여기에서 이 聲調의 差異를 좀더 具體的으로 들어보면, 金宗瑞의 時調에서는 「삭풍」「나무끝」「찬데」「짚고」「긴파람」「큰한소리」「거칠것이」 등의 풍·끝·찬·짚·파·큰·한·칠과 같은 有氣音(aspiration)이 많이 섞여 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 뒤의 것에서는 「滿庭한데」「判然히」「행여」의 한·判·히·행등 이런 정도의 거센 소리밖에는 보이지 않는다. 이같이 거센 소리가 많이 섞여 있으면 그 聲調의 가락은 자연히 거세어져서 雄健한 가락을 띠게 되고 그렇지 않으면 優美한 가락을 띠게 되는 것이다.

다음에는 流麗調와 伸屈調가 있다. 이 두 가락은 말을 부려 나갈 때에 물 흐르듯 아무런 거침이 없이 미끄럽게 展開되어 나갈 때 流麗調라 하고, 이와 반대로 文脈이 떠들거리고 호흡이 끊기게 되는 경우 伸屈調라 말할 수 있다. 이를테면,

秋江에 밤이드니 물결이 차노매라
낚시 드리우니 고기아니 무노매라
無心한 달빛만 실고 빈배 저어 오노라

〈月山大君〉

秋江 밝은 달에 一葉舟 혼자저어
뉘대를 떨쳐드니 잠든 白鷗 다날거다

어디서 一聲漁笛은 興을 조차 돋나니

〈無名氏〉

위의 두 時調 중에서 우리는 前者에서 流麗調를, 後者에서 伸屈調를 각각 볼 수 있다. 그러나 여기서 流麗調의 경우 읽거나 듣기는 아주 시원스러워서 좋으나 그 대신 글의 내용이 비계되어 가볍고 심지어는 허황한 느낌까지 주게되며, 이와 反對로 伸屈調의 時調에서는 읽거나 듣기는 꺼그러워 답답하지마는 그 글의 內容이 充實하고 切實한 效果를 보여준다는 特性을 갖게 된다. 이렇게 時調에서 聲調가 重要視되었던 것은 文學內容으로서의 時調가 언제나 歌唱되었기 때문에 言語가 지닌 音樂性이 文學創作에서 항상 配慮되었다는 事實을 알려주는 것이라 하겠다.

Ⅲ. 辭說時調에로의 轉成

1. 轉 成 契 機

時調가 李朝의 支配階級으로 君臨한 儒學徒들의 指導理念인 朱子學에 의해 具現된 가장 整齊된 詩形임은 이미 살펴본 바이다. 그리하여 이들 儒學徒는 政治的 經濟的 文化的인 優位를 누리는 當代의 上位階層에 位置하면서, 그러한 社會의 安定과 永遠性을 굳게 信奉하게 되고 따라서 그들은 時代의 激變을 거치면서도 그러한 歷史의 推移를 날카로운 現實感覺에 의해 捕捉하려 들지 않고, 그저 始終一貫 儒學的인 忠義思想으로 主題를 定着시키는 데에만 汲汲하고 있었다. 이러한 儒學徒의 一方的인 文學意識은, 그들이 構築한 社會體制가 그 確固한 基盤을 자랑하던 약 1世紀동안은 아무런 批判意識없이 그대로 受容 繼承될 수 있었으나, 16·7世紀의 壬丙兩亂을 起點으로 그들의 社會體制가 여러가지 面에서 矛盾과 虛點을 露呈하기에 이르러서는 挑戰받지 않을 수 없었으니, 그 하나는 〈儒學徒自體內的 批判的 知性〉에 의한 挑戰이요, 다른 하나는 微微하나마 새로운 세력으로 〈成長하기 始作한 平民意識〉의 抵抗이 그것이다. 즉 李朝의 儒學徒들이 그들 社會의 安定과 永久性의 必要에 의해 一方的으로 具現한 바 있는 時調의 美學이 時代的인 激變을 거치면서 점차 그 權威를 喪失하기에 이르자 새로운 價值觀과 世界觀에 의해 새로운 美學으로 轉成되지 않을 수 없었으니 이러한 歷史的 機能을 가지고 登場한 것이 곧 辭說時調이다.

그러면 〈儒學徒의 自體內的 批判的 知性〉과 〈平民意識의 成長〉이란 具體적으로 어떤 歷史的 背景을 가지며, 時調文學에 어떠한 變容을 가져오게 되는가?

李氏王朝 中期의 激烈한 黨爭의 理論的 武裝으로 利用된 朱子學은 이 땅에서 觀念的이고 形而上學的인 面으로만 畸型的으로 發展하였기 때문에 英正時代를 前後하여서는 하나의 因襲的인 禍根으로 轉落하기에 이르렀다. 이에 이 朱子學의 代替的 理念으로 登場한 것이 곧 儒學徒 自

體內의 一部 批判的 知性에 의해 受容된 實學思想이었다. 觀念의 桎梏에서 救援받기를 渴望하던 當時의 時代的 要求는 實利的이고 科學的인 實事求是의 學風에 魅惑되지 않을 수 없었다. 이리하여 이 땅의 精神生活面에 旋風的인 反響을 일으킨 이 實學思想은 時調文學에도 그 必然的인 轉換을 가져오게 되었으니 이것이 곧 實學思想의 後光으로 登場한 辭說時調였다. 즉 一部 批判的 儒學徒는 時調의 定型律을 깨고 새로운 價值觀에 의해 辭說時調를 創作하기에 이르던 것이다.

그러나 辭說時調는 이와 같은 一部 批判的인 儒學徒 보다는 〈平民〉에 의한 積極的인 參與가 있어 왔다는 것을 우리는 또한 銘心해야 할 것이다. 이들 平民의 存在는 李朝라는 支配階級 一邊倒의 閉鎖된 社會에서는 그 存在價值조차 疑心할 정도로 抑壓되고 無視되어 왔었지만, 16·17世紀를 起點으로 支配階級 爲主의 一方的인 社會體制가 점차 解弛되기 始作하면서 그들 支配階級の 矛盾과 不條理가 더욱 加增되고 果積되어 갈수록 이에 比例하여 그러한 矛盾과 不條理에 抗拒하고 挑戰하는 平民意識은 微微하고 消極的이나마 차츰 上昇해 갔던 것이다. 이들 平民들은 儒學徒와는 生活感情·思考體制·價值觀을 달리하기 때문에 辭說時調에로의 必然的인 轉換을 이룩하는 데에 積極的으로 參與하지 않을 수 없었으며, 一部 批判的인 유학도에 못지 않게 날카로운 現實意識으로 時調의 傳統的인 美學을 變革하고 克服해 간 것이다.

이처럼 時調는 한편으로는 儒學徒 自體內의 一部 批判的인 知性에 의하여, 다른 한편으로는 平民意識의 成長에 의하여 辭說時調로 轉換되어 갔던 것이다.

2. 作家的 主流

現傳하는 辭說時調 400餘首 가운데 그 作者가 밝혀져 있는 作品은 不過 70餘首에 지나지 않는다. 나머지 80%가 無名氏의 作品으로 되어 있다. 이와같이 辭說時調 作家의 大部分을 차지하는 無名氏에 대한 身元을 把握하기란 現傳하는 文獻上의 記錄을 통하여는 不可能하므로 辭說時調의 作家의 主流을 斷定하기란 至難한 일로 보인다. 이 때문에 高晶玉은 일찌기 辭說時調의 作家階層에 대해서 中人階級을 그 主流로 보면서도 그 大部分으로 1) 新進中人作家 2) 唱歌家 3) 婦女子 4) 妓女 5) 民謠始唱者 6) 沒落한 兩班이라 推定한 바 있으며⁽⁸⁾, 金東旭教授도 대체로 이 見解에 同調한 바 있으나⁽⁹⁾ 다만 趙東一教授는 그 範圍를 보다 縮小하여 辭說時調의 作家를 대체로 專門的인 歌唱者로 본 바 있다.⁽¹⁰⁾ 즉 이들 既存研究에서는 辭說時調의 作家로서 儒敎學徒 自體內의 一部 批判的 知性을 意識하고 있지 않음을 본다.

그러나 現傳하는 記錄을 통해 그 身元을 分明히 把握할 수 있는 作家와 作品數를 調査하여

(8) 高晶玉: 古長時調選註(1949, 서울)

(9) 金東旭: 辭說時調發生考, 국어국문학 1號(1952,釜山)

(10) 趙東一: “관소리의 장르規定”, 啓明大語文論集(1969, 大邱)

볼 때 다음과 같은 결과를 얻을 수 있다.

圖 表

系 列 I	鄭 澈	朴仁老	蔡裕后	李鼎輔	金華鎮	金 煥	翼 宗	計
作 品 數	2	1	2	14	1	1	1	22
系 列 II	金壽長	金斗性	任義直	金默壽	李廷蕸	金敏淳		計
作 品 數	36	11	1	2	1	2		53

여기서 <系列 I>은 李朝의 儒學徒 自體內的 批判의 知性이라 할 수 있고 <系列 II>는 모두 平民意識의 成長과 함께 登場한 歌客들인 것이다. 이처럼 辭說時調의 創作에는 <系列 II>의 平民作家만이 參與하는 것이 아니라 <系列 I>과 같이 一部の 支配階級도 積極的으로 參與하고 있음을 잊어서는 안된다. 더우기 이들은 결코 沒落한 兩班이 아니라 當代의 重臣으로서 활약하던 支配階級の 核心的인 人物들임에 우리의 注意를 要한다. 즉 鄭澈이 右議政을, 蔡裕后가 吏曹判書를, 李鼎輔가 禮曹判書를, 金華鎮이 吏曹判書를, 金煥이 刑曹判書를 歷任한 當代의 核心的인 人物이며, 이 가운데 李鼎輔같은 이는 14首나 되는 왕성한 辭說時調의 創作을 보임은 儒學徒 自體內的 一部 批判의 知性的 參與를 결코 忽視할 수 없다는 這間의 事實을 더욱 明白히 해 주는 것이 된다. 그러나 <系列 II> 53首가 <系列 I> 22首보다 훨씬 왕성한 創作을 보임은 辭說時調의 作家의 主流가 平民 <歌客>임을 말해 주는 좋은 例證이 된다 하겠다. 또한 위의 表에서 확인되듯이 金壽長(36首), 李鼎輔(14首), 金斗性(11首) 등 가장 왕성한 創作을 보이고 있는 作家가 모두 18世紀의 人物임을 미루어 辭說時調의 最全盛期가 18世紀임을 우리는 推定할 수 있다고 본다.

이처럼 辭說時調의 作家의 主流는 <平民歌客>으로 볼 수 있으며, 儒敎學徒 가운데 一部 批判的이고 進取的인 一群의 作家들도 상당히 參與하고 있음을 우리는 確認할 수 있었다고 본다.

3. 美意識體系

그러면 이러한 새로운 作家의 主流에 의하여 創造되고 具現된 辭說時調의 美意識體系는 具體的으로 어떤가? 이것을 把握하기 위하여 우리는 먼저 辭說時調의 作家의 主流를 이루는 <歌客>의 身分의 特性을 이해하지 않으면 안된다.

李朝의 <平民歌客>은 위로는 至尊至嚴한 君主의 앞에서 아래로는 妓房에 이르기까지 그 生活 무대가 넓었기 때문에 그들의 意識構造와 思考體系는 支配階級の 그것과 被支配階級の 그것이 共存한다. 따라서 그들은 한편에서는 支配階層인 儒學徒의 理念들과 統治方法을 肯定的으로 받아들임으로써 儒學徒의인 行動을 취하려 하며 그들의 對象으로서 支配階層을 언제나 意識함으로써 儒學徒에 의외하고 同化하려는 思考方式에 젖어들기 일쑤였으며, 다른 한편에서는 그들

이 뿌리를 내리고 호흡하고 있는 被支配階級の 價値觀에 依해 儒學徒의 그것을 否定的 反動的으로 받아들이기도 한다. 그리하여 이들 平民歌客은 支配階級の 意識構造에 그대로 同化하고 同調하려 할 때 時調의 美意識을 辭說時調속에 그대로 延長 受容하며, 이와는 反對로 支配階級の 價値觀을 否定的 反動的으로 받아들일 때 時調의 美意識을 變革하고 克服하며, 때로는 支配階層의 美意識과는 對應하는 그들의 獨自의인 美意識을 創造하기도 한다. 辭說時調의 美意識體系는 이와같이 時調美意識의 受容 또는 變容 樣相에 따라 把握할 수 있는 것이다. 또한 儒學徒 自體內의 一部 批判的 知性이 辭說時調를 創作할 때 그들은 儒學徒 自身の 美意識을 肯定的으로 延長 受容하기도 하지만 때로는 그들 身分構造에 反動的이고 否定的인 美意識을 담아 時調美意識을 克服하고 變容하는 데에 一翼을 담당하기도 한다.

이제 辭說時調의 美意識體系를 그 具體的인 作品分析을 통하여 살펴 보기로 하자.

1) 時調 美意識의 延長

李朝의 支配階級으로 君臨한 儒學徒들은 政治的·文化的·知的인 發展을 完成하기에 이르자 그러한 社會의 <秩序>와 <安定>을 위하여 그들이 發見한 文學樣式인 <時調>를 철저히 古典化하는 傾向을 띠게 되었다. 즉 그들은 時調를 통해 어떤 生命있는 個性的인 表現보다는 그 네들과 그 周邊의 人物들(支配階層의 意識에 同化된 中人 또는 妓女)이 나눌 수 있는 共通的인 情緒와 思想을 바탕으로 그들의 世界에 보편 타당한 眞實性을 지닌 美意識을 담기에 汲汲하고 있었기 때문에, 그들 世界의 <秩序>와 <安定>을害치는 主題와 素材는 애초부터 念頭에 두지 않고 時調를 創作해 갔던 것이다. 따라서 時調는 어떤 圖式化되고 限定된 主題와 素材를 다룰 수 있는 일밖에 없었으며, 그렇게 함으로써 그들 社會의 安定과 永久性을 끝까지 維持하고 고집하려 했으며, 그 周邊의 人物들에 그들의 倫理的 妥當性을 強要하려 했던 것이다. 이와같이 儒學徒들은 <秩序>와 <安定>이라는 두가지 側面의 要求에 의하여 時調文學을 創造해 갔으니 즉 <秩序>의 要求에 의하여 崇高美와 悲壯美를 具現하고 <安定>의 要求에 의하여 優雅美를 追求하게 되었던 것이다. <時調>가 具現하는 美意識은 實로 이 세가지—崇高美·悲壯美·優雅美—美的 體系로 把握될 수 있다. 이러한 事實을 다음 <例文>을 통해 확인해 보기로 하자.

(例 1)

治天下 五十年에 不知왜라 天下事物
億兆蒼生이 載已를 願하노라
康衢에 問童謠하니 太平인가 하노라

(例 2)

千萬里 머나먼 길에 고운님 여회음고
내 마음 돌의 업서 냇가에 안주이다

저 물도 내안 ㅅ도다 우리 밭길 네 ㅅ다.

(例 3)

江湖에 秋節이 드니 여원 고기 살지리다

小艇에 그를 싣고 碧波에 도라들제

白鷗야 날 본체마라 世上 알가 ㅎ노라.

<例 1>은 李氏執權 不過 五十年만에 億兆蒼生이 太平盛代를 누리게 되었다는 完全하게 잘 짜여진 社會를 謳歌한 것으로 <崇高美>를 具現한 作品이다. 人間은 이와 같이 偉大하고 卓越하며 完結하게 잘 짜여진 것에 畏敬하며 崇高를 느낀다.⁽¹¹⁾ 李朝의 支配階級인 儒學徒들이 時調를 통해 즐겨 崇高美를 具現함은 그것이 그들 社會의 永久的인 <秩序>를 追求하기에 맞는 美學이기 때문이다. 崇高한 것을 人間이 追求할 때 內部意識에서 싹트려는 不安感이 除去되며 이 때문에 어떠한 抵抗意識이나 反撥이 止揚되는 것이다. <例 2>는 罪없이 幽閉된 端宗을 남겨두고 와야하는 臣下의 悲哀를 노래한 것으로 悲壯美를 具現하고 있다. 이러한 悲壯美 역시 李朝의 支配階級이 그 <秩序>를 追求하는데 하나의 必要한 美學이 된다. 즉 權力의 自然스런 <秩序>를 위해서는 이러한 悲壯美가 犧牲의 代價로 當然히 支拂되어야 하며, 그러한 <秩序>에 反撥하는 抵抗感을 이 悲劇의 深淵으로 깊이 빠짐으로써 모든 것을 諦念하고 극복하며 淨化시키게 된다. 時調의 美學이 즐겨 悲壯美를 具現함은 이 때문이다. <例 3>은 現實을 外面하고 江湖 自然속에 깊숙히 빠져 들어가 現實의 苦惱를 깨끗이 忘却함으로써 心的 安定感을 追求한 作品이다. 이와같이 李朝의 유학도는 일단 權力의 次元에서 自意든 他意로든 물러 났을 경우 江湖 自然속으로 깊이 파묻혀 宦路에서 입었던 모든 苦惱를 깨끗이 忘却하기 위해 조출하고 素朴하며 端雅한 것을 追求하여 즐겨 優雅美를 具現한다. 이와 같이 유학도는 權力의 自然스런 <秩序>를 追求하여 <崇高美>와 <悲壯美>를 具現하며 心的 <安定感>을 획득하기 위해 <優雅美>를 具現한다.

이러한 時調의 美學은 一部 辭說時調에 의해 그대로 延長 受容된다. 즉 辭說時調의 作家의 主流가 되고 있는 <平民歌客>은 그 뿌리를 비록 平民쪽에 두고 있지만, 그들의 意識은 支配階級인 儒學徒에 同化 同調하려는 傾向을 強力히 띠고 있었기 때문에 辭說時調에다 時調의 美意識을 延長 受容하기도 한다. 또한 儒學徒 自體內의 一部 批判的인 知性도 그들의 身分構造의 限界性에 의해 어쩔 수 없이 時調의 美學을 즐겨 辭說時調 속에 肯定的으로 受容하고 具現한다. 그 具體的인 例를 作品을 통해 살펴보기로 하자.

<例 1>

아마도 太平호는 우리 君親 이 時節이야

(11) N. Hartmann: Asthetik. 1953. (田元培譯 乙酉文化社) p.386

聖主 | 有德하사 國有風雲慶이요 雙親이 有福하니 家無桂玉愁 | 로다.

億兆蒼生이 年豐을 興계워 白酒黃鷄로 喜互同樂 하낏다.

<例 2>

太極이 肇判하야 萬物이 始作인제

人物之生이 林林總總하야 聖人이 首出하사 伏羲神農과 黃帝堯舜이 繼天立極하야 人事에 가

즘이 大綱에 발가더니 그 後에 禹湯文武와 周公召公과 孔子 | 이어나사 典章法度와 禮樂

文物이 郁郁彬彬하미 이만적이 업뜨셔라

이 몸이 일즉 못 날 줄을 못내 스러하노라

<例 3>

漁村에 落照하고 水天이 한 빗친제

小艇의 그물 싣고 十里沙艇 내려가니 滿江 蘆荻에 霞鷺은 섰겨 날고 桃花 流水에 鰈魚는

손짓는데 柳橋邊에 비를 미고 고기듀고 술을 스셔 酩酊케 醉한 후에 欸乃聲 부르며 달을

찍여 도라오니

아마도 江湖至樂은 이뿐인가 하노라

<例 1>은 聖主와 太平盛代와 年豐을 구비한 社會의 喜互同樂하는 完結한 모습을 노래함으로 <崇高美>를 具現한 作品이고, <例 2>는 伏羲神農 黃帝堯舜 禹湯文武 周公召公 孔子같은 聖人의 時代를 만나지 못한 슬픔을 노래한 것으로 <悲壯美>를 具現한 作品이며, <例 3>은 小艇에 그물 싣고 桃花流水에서 鰈魚를 낚아 酩酊케 醉한 후에 欸乃聲을 부르며 江湖至樂을 즐기는 조출하고 素朴한 心境을 노래한 것으로 優雅美를 具現하고 있다. 一部 辭說時調는 이와 같이 時調의 美學을 肯定的으로 延長 受容한다.

2) 時調 美意識의 變容

그러나 辭說時調는 本質적으로 時調와는 그 作家의 主流을 달리하기 때문에 時調 美意識을 그대로 延長 受容하는 데에 머무르지 않고, 그들 나름의 思考體系와 價值觀念에 의해 先行하는 時調의 美學을 變容하기 마련이다. 이제 그 變容樣相을 具體的인 作品을 통해 考察하자.

<例 1>

흐리나 맑으나 중에 이 탁주 玆코 디테 메운 甁瓶들이 더 보기 玆히

어룬조 박구기를 쓰렷동당 지둥지둥 띄워두고

兒孺야 저리 沈菜르망정 업다 말고 너여라

<例 2>

불 아니 썰더라도 절노 너는 솟과

여무득 아니 먹여도 크고 살져 한 것은 말과 덜쌈 같하는 女妓妾과 술심는 酒煎子와 脰部

로 낫는 감운 암소 오오우오 오우 우후오오

平生에 이 다섯가지 두량이면 부러울게 없세라.

<例 1>은 韓濩의 다음 時調와 좋은 對照를 이룬다.

질方席 내지마라 落葉엔 들 못안즈라

술불 허지 마라 어제 진 돌 도다온다

아히야 濁酒山菜로 망정 업다 말고 내어라

즉 위의 時調에서는 落葉·달·濁酒山菜가 조출한 균형율을 이루고 있어 優雅를 具現하고 있으나

<例 1>은 <흐리나 맑으나><디테메운><쓰렐등당 지둥지둥><저리짐칠>이라는 비꼬는 투의 코믹한 表現에 의해 그러한 優雅가 變容되고 있다.

<例 2>는 尹善道の 다음 時調와 좋은 對照를 보여준다.

내 비디 몇치나흐니 水石과 松竹이라

東山에 돌오르니 괴더옥 반갑고야

두어라 이 다솜 밋괴 또 더하야 머엇하리

즉 尹善道가 古典化된 素材인 <水石松竹>의 다섯가지를 追求하여 優雅美를 具現하고 있음에 反해 <例 2>는 지극히 現實의인 다섯가지—술·달·女妓妾·암소·酒煎子를 追求하여 그러한 優雅를 變容하고 있다.

3) 時調 美意識의 克服

辭說時調는 先行하는 時調의 美意識을 일부에서 그대로 답습 延長하기도 하고 혹은 그것을 變質시켜 受容함으로써 變容하기도 하지만, 다른 一部에서는 時調의 美意識을 그대로 답습하거나 肯定的으로 受容 또는 變容하지 않고 그것을 否定的으로 혹은 反動的으로 받아들여 具現함으로써 先行하는 時調美意識을 克服하기도 한다. 이제 그 具體的인 樣相을 보기로 하자.

<例 1>

還上에 불기 설흔 맛고 당니 갑세 동숫출 죽 셔여닌다

스랑하던 女妓妾은 月利差使가 등 미러간다

아히야 粥湯灌에 개보아라 豪興제워 호노라

<例 2>

人生 시론 수레 가거놀 보고온다

七十 고개너머 八十 드르호로 진동한동 건너가거놀 보고 왔노라다

가거놀 마드라마는 少年行樂을 못내 닐려 호더라.

<例 1>은 社會構造의 完結性이 <還上>이란 制度에 의해 完全히 허물어지고 있음을 써나 칼하게 풍자한 作品으로 다음의 時調와 좋은 對照를 이룬다.

還上도 특와 잇고 小川魚도 어디잇고
 비즌술 새로 닉고 외해 돌이 불가세라
 곳피고 거문고 이시니 벗 請하여 놀리라

즉 위의 時調는 <還上>이란 制度가 完結한 社會를 構成하는데 一翼을 담당하고 있어 崇高美를 具現하는데 寄與하고 있으나 <例 1>은 날카로운 現實感覺에 의해 <還上制度>의 모순과 不條理를 여지없이 공격하고 비꼬아 놓고 있어 時調의 그러한 崇高美를 克服하고 있음을 본다.

<例 2>는 禹倬의 다음 時調가 지닌 悲壯美를 克服하고 있다.

호손에 가식을 쥐고 또 호손에 매를들고
 늙은 길을 가식으로 막고 오는 白髮은 대로 칠엿드니
 白髮이 눈치 못져 알고 줄엄길로 오건야

즉 위의 時調는 人間의 宿命에 대한 悲壯感이 作品 全體에 넘쳐 흐르고 있으나, <例 2>는七十 고개를 넘어선 老年의 人間이 겪어야하는 宿命에 대한 悲壯感이 <진동한동 건너가거늘> <가기는 가드라마는>등의 코믹한 表現에 의해 그 悲壯함을 잃고 싱거운 것으로 轉落하고 있으며 따라서 그러한 悲壯美가 克服되고 있다.

4) 새로운 美學의 創造

지금까지 살펴본 바와 같이 辭說時調는 先行하는 時調의 美學을 그대로 답습 연장하거나 肯定的으로 受容하는데 머무르지 않고 그것을 變容 또는 克服하고 있음을 보았다. 그러나 辭說時調는 時調와는 다른 歷史的 狀況下에서 다른 作家의 主流에 의하여 등장했기 때문에 時調의 美學을 그저 變容하거나 克服하는 것으로 그칠 수는 없는 것이다. 즉 辭說時調는 先行하는 時調의 美學과 對立하는 그 나름의 獨自의인 美的 體系에 의하여 새로운 美學을 創造하고자 하는 것이니 辭說時調의 眞正한 存在價値는 바로 여기에 있다 하겠다.

그러면 辭說時調는 어떠한 獨自의인 美學을 創造하는가? 앞에서 筆者는 先行하는 時調의 美意識體系를 崇高美와 悲壯美·優雅美의 3가지 美的 範疇로 파악한 바 있다. 辭說時調는 이들 時調가 具現한 3가지 美的 範疇와는 別個의 美學인 <喜劇美>를, 時調와는 對立하는 主題와 素材를 통하여 그들 獨自의 美意識을 創造하고 具現한다. 다시 말하면 辭說時調는 超現實的 素材에 의해 崇高美를 具現하거나 現實諦念의인 主題에 의한 悲壯美를 具現하거나, <現實逃避的>인 主題에 의한 優雅美를 具現하기 보다 日常的이고 現實的인 素材에 의한 喜劇美를 創造한다.

이제 그 具體的인 樣相을 作品을 통하여 확인해 보기로 하자.

<例 1>

개야미 불개야미 조동 부러진 불개야미
 廣陵 십재 너머 드러 가람의 허리들 마르 무려 추혀들고 北海를 건너닷 말이 이셔이다 님

아 님아

은놈이 온 말을 하여도 님이 짐작하소서

<例 2>

틱들에 동난지이 사오 저 장스야 네 황후 그 무서시라 웨는다 사자

外骨內肉 兩目이 上天 前行 後行 小아리八足 大아리二足 靑醬 9스스하논 동난지이 사오

장스야 하 거복이 웨지말고 계것이라 하렴은

<例 3>

半여든에 첫계집을 하니 어렷두렷 우벅주벅 주글번 살번 하다가

와당탕 드리드라 이리 저리 하니 老都令의 밋음 흥글 항글

眞實로 이 滋味 아뉘던들 걸적부터 흘랏다

<例 4>

소경이 盲觀이를 두룻쳐 없고

굽셔러진 편격의 민발에 신고 외나무 석은 다리로 막디 없시 양갑장갑 건너 마니

그아틱 돌 붓세 셔잇다가 仰天大笑 하더라

<例 5>

靑개고리 腹疾하여 주근 날 밤의

金두텁 花郎이 존호고 새남 갈시 靑幄독 겨대논 杖鼓 던더러쿵 하논의 黑幄독 典樂이 저
힐니리 한다.

어디서 돌진 가재논 舞鼓를 동동 치느니

<例 1>은 결코 偉大하거나 스케일이 클 수 없는 <불개야미>를 素材로 하여 그 작고 보잘
것 없는 存在의 雄大한 스케일을 Comic하게 담아 <喜劇美>를 具現한 作品이다. 즉 偉大하고
傑出한 것과는 거리가 먼 불개야미—그것도 <준동 부러진><압발에 疔腫나고 뒷발에 종귀난>
—하잘 것 없는 <불개야미>가 <가람의 허리를 마르무려 추혀들고 北海를 건너>갔다는 거짓
虛勢·거짓 偉大性, 거짓 雄大함을 嘲弄하고 비꼬음으로써 喜劇美를 具現하고 있다. 이것은 時
調가 偉大하고 卓越한 것을 素材로 하여 그것에 畏敬하고 崇高美를 具現하는 것과는 좋은 對照
를 이루는 獨自의인 美學인 것이다. <例 2>는 <동난지>장사의 平凡하고도 日常的인 외침에
서 Comic한 面을 捕捉하여 喜劇美를 具現한 作品이며, <例 3>은 Sex를 통하여 喜劇美를 具
現한 作品이다. 時調가 超現實의이고 現實逃避的인 題材를 통하여 崇高美와 優雅美를 追求함에
反하여 辭說時調는 이와 같이 生活現場의 日常的인 現實에서, 그리고 人間의 모습이 발가벗겨진
sex를 통해서 그에 對應하는 喜劇美를 創造하는 것이다. 辭說時調가 즐겨 sex를 素材로 담는
이유도 바로 이런 喜劇美를 具現하는데 맞닿는 것이기 때문이다. <例 4>는 <소경>이 더쿠

나 <盲觀>이를 업고 외나무 석은 다리를 막대도 없이 건너가는 Comic한 모습을 통해 喜劇美를 具現하고 있으며 時調가 完結하고 매력적이며 잘 갖추어진 完全한 것을 追求하여 崇高美를 具現함에 反해 辭說時調는 이와 같이 그에 對立하는 病身, 不具者, 醜한 것을 素材로 하여 喜劇美를 具現한 것이다.

<例 5>는 靑개고리·金두텁·靑뽕독·黑뽕독·가재의 行動遊戲를 통해서 喜劇美를 具現한 作品으로 이것은 時調가 의미심장한 것, 悲劇의인 것을 主題로, 즐겨 悲壯美를 追求함에 對立하여, 이와같이 辭說時調는 遊戲의인 것, 장난스런 것을 主題로 하여 喜劇美를 創造하는 것이다. 이처럼 辭說時調는 時調와는 對立하는 素材를 즐겨 追求하여 時調와는 別個의 獨自의인 美學인 喜劇美를 創造하고 具現한다. (이 辭說時調 項目에서 美意識 構造에 관해서는 金學成著: “辭說時調의 美意識構造”(서울大學校 大學院 碩士論文)에 힘입은 바 컸음을 밝혀둔다.)

IV. 歌 詞(辭)

1. 名稱과 概念

가사에는 ‘歌詞’와 ‘歌辭’의 두 가지 表記가 있다. 이 둘의 概念을 區別하여 쓰자는 見解도 있으나,⁽¹²⁾ 아직은 區別하지 않고 쓰는 것이 一般的인 通例로 되어 있다. 區別하여 쓰자는 見解는 ‘歌詞’의 경우 이 장르가 音樂과 關聯이 있을 때에 쓰자는 것이며, ‘歌辭’의 경우는 音樂과는 關係없이 朗誦할 수만 있는 作品을 指稱하자는 見解이다. 그리고 前者의 경우는 그 形式이 100行 內外의 比較的 짧은 作品이 많고, 後者の 경우는 100行 이상의 長編으로 된 作品이 많은 것이 特徵이라고 看做되고 있다.⁽¹³⁾

이제 이 ‘가사’의 形態의 特徵을 좀더 자세히 설명하면, 우선 이 詩形은 時調와 같은 短型詩가 아니라, 長型詩라는 데에 그 두드러진 特徵이 있다. 그리고 이 詩形은 3·4調 또는 4·4調의 音數律을 가진 句節이 하나의 對句를 이루어 1行을 이루고, 대체로 그런 詩行이 100行 內外로써 한편의 作品을 이루고 있다. 그런데 이 100行 內外로 된 가사는 主로 朝鮮朝 前期, 즉 壬辰倭亂 이전에 盛行하였고, 그 以後에는 行數가 훨씬 많아지는 傾向을 띠게 된다. 따라서 ‘가사’는 前期가사(短篇)와 後期가사(長篇)의 두 가지를 區分하여 그 形式을 생각하지 않을 수 없게 된다.

그리고, 이 ‘가사’는 그 내용이 複雜多岐하다는 점에서 國文學의 다른 어떤 詩歌形態보다도 두드러지기 때문에 論者에 따라서는 이 장르를 詩歌文學 속에 包含시키느니 보다는 隨筆文學

(12) 李慈淳: “歌詞, 歌辭論” 서울大學校 大學院 碩士論文(1968, 서울大學校 大學院)

(13) 李慈淳: 同上

즉 散文文學 속에 包含시켜야 한다고 主張하기도 한다.⁽¹⁴⁾ 좀 더 具體的으로 말해서 前期가사는 그 主要한 主題가 美人, 戰爭, 隱遁 등에 관한 것이 많고, 後期가사는 敎訓, 紀行, 流配, 身勢恨嘆 등이 많다. 이렇게 그 主題가 보여주는 바와 같이 多分히 散文性을 띤 內容이 많기 때문에 여러 가지 問題點을 지니게 마련이라 하겠다.

2. 장르 處理問題

이제 이러한 ‘가사’의 장르處理 문제를 좀 더 具體的으로 살펴보자면, 앞서도 言及한 바와 같이 그 形態의인 特徵이 두 개의 對句, 즉 四音步 一行의 連續體로 된 韻文이라는 點, 1音步의 音數律은 3·4調 또는 4·4調가 主流를 이루고 있다는 點, 行數에는 特別한 制限이 없다는 點, 그리고 마지막 詩行은 時調의 終章처럼 되어 있는 것과, 그렇지 않은 것이 있는 바 前者를 正格이라 하고, 後者를 變格이라 부르기도 한다. 또 그 內容에 있어서도 앞서 말한 바와 같이 매우 複雜多岐하다는 것도 그 主要한 特征으로 看做되고 있다. 이러한 ‘가사’를 두고 다음과 같은 장르處理問題가 提起되어 왔었다.

- 1) 가사는 詩歌와 文筆의 中間의 形態이다. (趙潤濟)
- 2) 가사는 律文으로 된 隨筆이다. (李能雨, 張德順)
- 3) 가사는 律文으로 된 敎述文學이다. (趙東一)

그런데 以上에서 든 諸說에는 다음과 같은 共通點이 있다. 즉 어느 見解에서나 가사는 律文이되 抒情詩와는 달리 事物이나 生活에 관한 雜多한 羅列, 敍述로 되어 있다는 것을 指摘하고 있다는 點이다. 그리고 1)에서는 가사가 詩歌文學에서 散文文學으로 移行하는 過渡期的 장르라고 했는데, 3)에서는 敎述律文이 民謠, 景幾體歌 등의 形態로 오랜 歷史를 거쳐오다가 時代的 要請에 따라 가사라는 特定한 장르로 固定되었다고 主張하고 있다. 따라서 가사의 장르處理問題는 앞으로 더욱 合理的인 論議가 試圖된 後에 歸結點을 찾을 수 있다고 하겠으나, 筆者의 생각으로는 가사는 時調의 경우와 마찬가지로 歌唱으로 불려진 이상, 그것은 어디까지나 詩歌文學에 속한다고 보아야 옳을 것으로 생각한다.

3. 發 生

이 가사의 發生年代에 대하여는 朝鮮期 初朝 丁克仁(1401—1481)의 “賞春曲”으로부터 시작하였다는 說이 있고,⁽¹⁵⁾ 한편으로는 高麗末의 名僧 懶翁和尚(1320—1376)의 “西往歌”에서 비롯하였다는 說이 있다.⁽¹⁶⁾ 그런데 오늘날 전하는 위의 두 作品은 꼭 같이 그 制作年代보다는 撰

(14) 李能雨: 入門을 爲한 國文學概論(1954. 서울)

張德順: 國文學通論(1959. 서울)

趙東一: 가사의 장르規定(語文學21輯; 1969)

(15) 趙潤濟: 國文學史(1947. 서울)

(16) 李秉政: 國文學全史(1957. 서울)

後代에 文字上에 定着되었기 때문에, 作品을 통해서도 그 前後를 가리기 어려우나, 대체로 가사의 形態가 中國文學의 辭나 詞, 또는 賦에 國語의 助詞나 活用形을 첨가하는 이른바 懸吐를 하며는 '가사'가 될 수 있기 때문에 高麗末期에도 이런 形態가 成立될 수 있는 可能性은 充分히 考慮될 수 있다는 것을 생각하지 않을 수 없다.

더구나 朝鮮王朝에 들어와서는 많은 佛僧들이 다루어 이 가사 作品을 制作하였다는 點으로 미루어, 懶翁和尚의 “西往歌” 發生說을 根據없는 憶測으로 돌리는 것은 速斷이라 하지 않을 수 없을 것으로 생각한다. 특히 時調文學이 儒學徒들의 專有物인데 反하여 僧侶가 지었다고 傳하는 時調가 단 한 首도 傳하지 않고 있으나, 가사의 경우 數 많은 作品들이 佛僧들에 의해서 制作되었을 뿐만 아니라, 佛典의 附錄으로 出刊되어 널리 傳播된 것은 가사가 佛教와 깊은 관계가 있는 것으로 推察되기 때문에, 筆者의 생각으로는 “西往歌” 發生說은 오히려 “賞春曲” 發生說보다 더 可能性이 짙은 것으로 보는 바이다.

4. 起 源

가사의 起源에 관해서도 여러가지 見解가 論議되어 왔었다. 이제 그 主要한 見解를 들어보면

- (1) 高麗歌謠(別曲)가 崩壞되면서 이루어졌다. (鄭炳昱)
- (2) 龍飛御天歌, 月印千江之曲 등의 樂章에서 이루어졌다. (金思曄)
- (3) 敎述民謠가 記錄文學으로 轉換되면서 이루어진 장르다. (趙東一)

와 같은 것들이 있다. 그런데 가사와 景幾體歌의 關係는 注目하지 않을 수 없다. 즉 이 두 장르의 꼭 같이 事物이나 生活을 羅列, 敍述하는 장르이기 때문에 景幾體歌가 衰退하면서 가사가 發達할 수 있는 可能性이 매우 짙기 때문이다. 그리고 景幾體歌에서 다룬 事物이나 生活이 斷片的이라 한다면, 가사에서는 이들을 훨씬 持續적으로 깊이 있게 다루고 있음을 본다. 따라서 가사는 朝鮮朝에 들어와서 士大夫들이 高麗朝의 景幾體歌가 遂行하던 구실을 이어받아 發展시킨 장르로 볼 수 있을 것 같다. 뿐만 아니라 現傳하는 數多한 佛教가사로 미루어 보았을 때에 佛僧들 사이에서도 이 장르는 愛用되어 時調보다 오히려 普遍的인 朝鮮王朝 詩歌장르라 할 수 있을 것으로 생각된다.

5. 作 家

다음 作家를 보면, 前期가사의 경우 그 대부분이 貴族兩班들이 中心이 되어 있고, 한편 앞서도 지적한 바와 같이 有名한 佛僧들의 作品으로 傳하는 것이 相當量 있는 것으로 미루어 僧侶들도 重要한 作家로 看做하여야 마땅하리라고 믿어진다. 그리고 後期가사의 作家는 더러는 兩班이나 僧侶의 作品도 있으나, 대부분이 中人 이하의 平民作家에 集中되어 있음을 본다. 이러한 作家의 分布는 時調와 辭說時調의 作家 分布와 恰似한 點이 있는 것은 興味로운 일이라 하

했다. 作家의 分布가 그러니만큼 修辭的인 技巧面에서나 美意識面에서도 辭說時調와 마찬가지로 慣習的인 表現方法을 즐겨 썼고, 擬態語, 擬聲語 및 卑俗語를 大量으로 導入한 것은 喜劇美를 追求하던 平民的인 美意識構造의 反映이라고 보아진다.

6. 歷 史

가사의 歷史는 크게 3期로 나눌 수 있다고 본다.

- (1) 朝鮮王朝 前期의 兩班가사가 中心이 되던 時期
- (2) 朝鮮王朝 後期の 平民가사가 中心이 되던 時期
- (3) 開化期 가사가 나타나고, 前代 가사의 殘影이 이와 並行하던 時期

1) 前期 가사

가사가 麗末 佛僧의 손에 의하여 시작되었건 朝鮮朝 初期 儒者의 손에 의하여 비롯되었건, 가사는 결국은 時調와 아울러 朝鮮王朝 詩歌文學을 대표하는 雙璧이라 하겠다. 이렇게 時調나 가사가 朝鮮王朝 詩歌文學의 王座를 차지하게 된데는 다음에 드는 몇가지 理由가 있다고 하겠다. 첫째로 그 修辭의 方法에 있어서 이들은 훨씬 우리 민족의 呼吸에 自然스럽게 合致된다는 點을 들 수 있겠고, 다음으로서는 그들이 지닌 바 機能을 發揮하는데 있어서 그들 文學形態의 形式的 特徵이 適當했다는 點을 들 수 있을 것이다. 즉 時調는 簡潔하고도 素朴한 것을 즐겨하는 儒家들의 抒情性을 表現하는 데에 알맞은 形態였다면, 가사는 現實的이고 說服的인 儒敎理念 또는 神秘롭고 敎訓的인 佛敎理念을 表現하는 데에 알맞은 形態였던 까닭이라 하겠다.

朝鮮王朝 初期가사 作家들은 安貧樂道하는 君子의 美德을 自然속에 묻혀서 읊어 내기도 하였고, 君臣間의 忠義理念을 男女間의 愛情에 比喻하여 읊어 내기도 하였다. 이제 그 代表的인 作家를 들어보면, 丁克仁, 鄭澈, 朴仁老를 비롯하여, 宋純, 白光弘, 楊士彥 등의 作品이 傳하는 바 宋純 등의 作品은 특히 近年에 와서야 學界에 紹介되고 있는 것으로 미루어 앞으로 더 많은 未發見 新資料들이 發見될 것이 期待된다고 하겠다.

丁克仁의 “賞春曲”은 벼슬에서 물러나 自然에 묻혀 사는 隱退官僚의 生活을 읊어낸 代表的인 作品으로 그 內容의 一部를 紹介하면 다음과 같다.

紅塵에 묻힌 분네 이내 生涯 어떠하고
 옛사람 風流를 미칠까 못 미칠까
 天地間 男子 몸이 날만한 이 많것마는
 山林에 묻혀 있어 至樂을 모를 것가.
 數間 茅屋을 碧溪水 앞에 두고
 松竹 鬱鬱裡에 風月主人 되었어라.

이상은 이 作品의 序章에 該當하는 부분으로 大自然의 主人된 기쁨과 餘裕있는 生活態度가 잘 나타나 있고, 悠悠自適하여 世俗에 허덕이는 俗流를 비웃듯 清雅한 뜻이 매우 樂天的임을 알 수 있다. 그리하여 作者는 또 다시 찾아 온 봄을 받기며 다음과 같이 노래하고 있다. 여기서 우리는 마치 한 幅의 東洋畫를 감상하는 듯한 느낌을 갖게 하는 <優雅美>를 창조하고 있음을 본다.

엿그제 겨울 지나 새봄이 돌아오니
桃李 杏花는 夕陽裏에 피어 있고
綠楊芳草는 細雨中에 푸르도다.
칼로 팔라넌가 붓으로 그려넌가
造化 神功이 物物마다 현사롭다.
수풀에 우는 새는 春氣를 못내 겨워 소리마다 嬌態로다.

이리하여 山野를 逍遙하고 釣魚며 消風을 즐기다가 酒家를 찾아들어 술을 즐기기도 하는 것은 봄날이를 들추어 自然속에 自適하는 기쁨을 다음과 같이 끝맺고 있다.

功名도 날 껴리고 富貴도 날 껴리니
淸風明月外에 어떤 벗이 있어올꼬.
簞瓢 陋巷에 홀은 생각 아니하네
아모타 百年行樂이 이만한들 어떠리

그런데 鄭澈은 모든 것을 잊고 自然과 融合하고자 하면서도 世俗的인 進出의 欲求를 隱喻와 象徵으로 노래함으로써 그의 卓越한 才能을 後世에 자랑하고 있다. 오늘날 그의 作品으로 傳하는 것이 5編이 있는 바, 그 중에서 그의 代表作이라고 볼 수 있는 “思美人曲”이 위에서 말한 그런 種類의 作品이라 할 것이다. 이제 그 一部를 소개하면 다음과 같다.

이몸 생겨날제 님을 따라 생겼으니
平生 緣分이야 하늘 모를 일이런가
나 한 몸 젊어 있고 님 한 분 날 사랑하시니
이 마음 이 사랑 전줄 데 전혀없다.

이것은 이 作品의 序章으로 볼 수 있는 바 作中 話者는 한 女子로 되어 있으나 그것이 곧 作

者이고 “님”은 임금을 이름임은 물론이다. 天生 緣分으로 떠날 수 없는 사이인데도 임과 이별하여 떨어져 사는 신세가 되었음을 다음에서 말하고 있다.

平生에 願하기를 한데 살자 하였더니
 늙제야 무슨 일로 따로 두고 그리는고.

이리하여 봄이 오면 갓 피어난 梅花 꽃을 꺾어 임에게 보내 볼까, 기나긴 여름날에는.

꽃 지고 새 잎 나니 綠陰이 깔렸는데
 비단 포장 쓸쓸하고 繡장막이 비어있다.
 芙蓉帳을 걷어 치고 孔雀屏風 둘러두니
 시름도 끝 없는데 날은 어찌 지루한고
 鴛鴦 비단 베어 놓고 五色 실을 풀어 내어
 金자에 겨누어서 임의 옷을 지어내니
 솜씨는 말도 말고 규격도 갖췄구나
 珊瑚나무 지게 위에 白玉函에 담아 두고
 임에게 보내고자 임 계신 데 바라보니
 山인지 구름인지 험하고도 아득하다.
 千萬里 머나먼 길 위 能히 찾아 갈꼬
 가게 되면 열어 보고 날인가 반기실까.

지루한 여름날을 이렇게 외로이 보내다가 임의 옷을 만들어 임 계신 곳에 보내려고 한다. 이 여름章에서 우리의 관심을 끄는 것은, 이 部分에서 動員된 語彙들이다. “繡장막”, “芙蓉帳”, “孔雀屏風”, “鴛鴦비단”, “五色실”, “金자”, “珊瑚나무”, “白玉函”등 모두가 華麗한 이미지들이다. 여기서 우리는 이 時期 가사의 特徵을 뚜렷이 찾아 볼 수 있다고 하겠다. 즉 華麗한 이미지를 통하여 나타나는 崇高美, 그것이 곧 이 가사 作家들이 追求하던 美意識이었고 이러한 美意識 構造는 저 時調에서도 뚜렷이 나타나고 있음을 본다. 그러나 窮極의으로는 作家는 世俗의 人 出世의 欲求를 男女의 愛情을 빌어서 隱喩化함으로써 <悲壯美>를 創造했다는 點에서 이 時期 가사의 特徵이 있음을 잊어서는 안될 것으로 생각한다.

그러나 朴仁老의 경우는 鄭澈과는 조금 다르다. 그는 鄭澈과는 달리 生活에 대한 關心이 훨씬 깊었음을 볼 수 있는 바 이러한 態度는 後期가사에 接近하고 있음을 보여주고 있다. 이제 그 증거로 그의 代表作의 하나인 “陋巷詞”의 一部分을 소개한다.

어리석고 못나기는 나 以上 더 잘 이 없다.

吉凶과 禍福을 하느님께 맡겨 두고

누추한 깊은 곳에 오막살이 집을 짓고

바람 비 朝夕에도 썩은 짚이 섞이 되어

서흠 밥 닷흠 죽에 연기만 많이 난다.

덜 테운 糞穢으로 빈 배 속일 뿐이로다.

生計가 이렇다고 丈夫 뜻을 옮길는가

安貧樂道 한 생각을 적을 망정 품고 있어

義를 따라 살려하니 날마다 어긋난다.

위에서 우리는 앞서 본 “賞春曲”이나 “思美人曲”과는 아주 다른 趣向을 맞볼 수 있다. 즉 “賞春曲”에서 볼 수 있었던 自然속의 隱退官僚의 餘裕있는 生活 態度나, “思美人曲”에서 볼 수 있었던 世俗의인 出世에 戀戀한 不遇한 心情도 찾아볼 수 없다. 다만 安貧樂道하는 높은 뜻과는 달리 구차한 生活相만이 悲慘할 정도로 드러나 있음을 본다. 이러한 表現은 우리가 李朝前期文學에서 흔히 볼 수 있는 常套的인 技法과는 달리 훨씬 現實性을 띠고 있음을 본다. 뜻과 現實의 乖離속에서 作家는 그러한 窮乏한 生活의 原因을 戰亂의 結果라고 믿고 있다.

가을이 不足커든 봄인들 넉넉하며

주머니가 비었거든 병에나 담겼으랴

가난한 이 人生이 天地間에 나뿐이라

끓주리고 험벗은들 一片丹心 잊을손가.

義에 奮發 몸을 잊고 죽을 決心 가지고서

전대와 망태기에 한 줌 한 줌 모아 넣고

戰爭 五年에 決死 마음 갖고 있어

시체 넘고 피를 건너 몇 百戰을 치뤘던고.

壬辰倭亂에 몸소 參戰한 作家로서는 戰亂의 慘禍를 잊을 수 없었을 것이다. 그러기에 그는 困窮한 生活을 견디고 참는 척하는 淸貧孤高한 선비로 自處하고 그런 生活을 즐겨하는 部類와는 달리 現實的인 生活의 根柢를 反省하고 批判하는 눈을 갖게 된 것이라 하겠다. 그런 뜻에서 朴仁老는 이른 바 <批判的 知性>을 갖추므로써 朝鮮王朝 後期가사가 지닌 特徵속으로 한발을 디려 놓은 셈이 된다고 하겠다.

2) 後期 가사

第二期의 가사에는 現實主義의인 思考가 擡頭하고 平民의 文學的 參與가 커져가는 時代思潮와 結付되어 前時代의 가사와는 다른 性格을 띠게 되는 것은 時調가 辭說時調로 轉成되는 것과 같은 現象이라 하겠다. 특히 興味로운 일은 앞서 본 朴仁老의 作品에서 이미 나타났듯이 이 時期의 兩班가사도 生活의 具體的인 內容을 다루는 方向으로 나아가서 平民가사와의 距離를 短縮시켰다는 사실이다. 그 한 例로 丁學游의 “農家月令歌”를 들 수 있겠는데, 이는 農家에서의 行事を 달을 따라 가면서 一一히 指示하고, 나아가서는 農村의 風俗까지도 곁들이고 있음을 본다.

百穀이 이삭 트고 여물들어 고개숙어
西風에 익는 빛은 黃雲이 일어난다.
白雲같은 棉花송이 珊瑚같은 고추다래
처마에 널었으니 가을별 明朗하다.

이것은 八月令의 一部分으로 農村의 가을 風景 中에서 秋收를 앞둔 豐盛한 모습을 마음껏 즐길 수 있게 하고 있다. 뿐만 아니라,

新稻酒 오려 송전 박나물 토란국을
先山에 祭物하고 이웃집 나눠 먹세
며느리 말미 받아 本집에 觀親갈게

에서는 八月 秋夕을 맞아 農家에서 치르는 몇가지 行事を 노래하고 있다. 이처럼 後期가사에서 는 前期가사에서 볼 수 없었던 生活과 密着된 作品內容을 그 特徵으로 하고 있는 것을 알 수 있을 것이다.

그리고 같은 兩班가사로서 紀行家사와 流配가사를 들 수 있다. 紀行家사로는 英祖때 金仁謙이 通信使의 書狀官으로 日本으로 갔다가 와서 지은 “日東壯遊歌”와 高宗 때 洪淳學이 지은 北京 紀行家사인 “燕行歌”가 代表的인 作品으로 꼽히고 있다. 또 流配가사로는 宋疇錫이 그의 祖父인 宋時烈이 德源으로 流配갔을 때에 따라 갔다가 와서 지은 “北關曲”과, 安肇源이 南海의 絕島로 귀양가서 지었다고 하는 “萬言詞”, 哲宗 때 金鎭衡이 明川으로 귀양가서 지은 “北遷歌”들이 널리 알려져 있다.

이러한 兩班가사들이 前期가사를 繼承하면서 그 形式과 內容을 變革시킨 것과는 달리 平民가사로서 注目할만한 作品으로 作者不明의 “愚夫歌”나, “庸婦歌”와 같은 것이 있는 바, 이들은 前期가사의 美意識을 完全히 克服하여 이른 바 喜劇美를 創造한 데에 그 特徵이 있다고 하겠다.

天性이 저러한가 배워서 그러한가
 본 데 없이 자라나서 여기 저기 對質하기
 싸움질로 세월이며 남의 말 험뜯기와 들머는 飲食 공논. |
 祖上은 不恭하고 佛供하기 爲業할제
 무당 소경 푸닥거리 衣服가지 다 내주고
 남편모양 불작시면 삼살개 뒷다리오
 자식저동 불작시면 털 벗은 술개미라
 옛장사야 먹장사야 아이핑계 다 부르고
 물레 앞에 선하품과 씨아 앞에 기지개라.

이것은 “庸婦歌”의 一部로서 그 表現이 물론 誇張된 羅列이지마는 어딘가 實感이 나도록 되어 있는 것에 놀라지 않을 수 없다. 悖倫, 不義, 不善을 일삼는 惡人을 諷刺하는 그 批判精神이 곧 平民가사를 하나의 장르로 成立시키는데 充分한 바탕을 이루고 있다고 하겠다.

이러한 平民가사와 맞먹는 이 時期가사의 또 하나의 장르로 內房가사를 들지 않을 수 없다. 이 內房가사는 主로 嶺南地方의 婦女子들에 의해서 制作되고 傳承되어온 閨房文學의 하나로써, 纖細한 女性들의 喜怒哀樂을 表出하였다. 그 內容은 主로 接賓客, 奉祭祀 등에 관한 禮儀凡節 賢母良妻의 道理 등 婦女子들의 心情과 生活를 노래한 것이 많다. 그리고 이 內房가사는 內容上으로는 兩班의 文學이라 하겠으나 表現面으로는 平民가사와 相通되고 있다는 점에서 前期가사를 變容시켰다고 할 것이다.

3) 開化期 가사

끝으로 第3期の 開化期가사는 崔濟愚의 “龍潭遺詞”에서 시작된다고 하겠다. 이 “龍潭遺詞”는 開化期의 問題點과 苦悶을 심각하게 다루었기 때문에 前代의 가사와는 區分될 수 있는 文學史의 性格을 지니고 있다. 獨立新聞, 大韓每日新聞 등의 新聞이 가사를 掲載함으로써 開化期가사는 그 性格이 더욱 分明해졌다. 이 新聞들에 掲載된 가사는 짧아지고 分解되는 등의 변모를 보여주기도 하였다. 그리고 한편으로는 抗日義兵의 愛國的인 가사도 注目할만한 것이 많았다. 뿐만 아니라 앞서 言及한 內房가사도 이 時期에 계속 制作되어 婦女子들이 지니고 있었던 開化期의 問題點과 苦悶을 읊어내었고, 아울러 抗日的인 內容의 內房가사도 상당히 많이 創作되었던 것으로 보인다.

따라서 이 開化期에 있어서의 가장 큰 구실을 한 古典文學 장르는 가사라고 할 수 있다. 왜냐하면 傳統的인 文學形態인 이 가사의 形態上的 특징을 正統으로 이어 받아 새로운 장르로 登場한 것이 唱歌라고 볼 수 있기 때문이다. 바꾸어 말하여 開化期 詩歌文學을 代表하는 새로운 文學 장르인 唱歌는 곧 이 가사形態에서 派生한 것이라고 볼 수 있다는 뜻이 되겠다.

V. 結 言

이상에서 우리는 李朝詩歌 중에서 時調와 가사가 時代의 推移에 따라 변천한 모습을 더듬어 보았다. 이제 한 가지 뚜렷해진 문제는 時調에 있어서 辭說時調는 분명히 그 作家나 美意識에 있어서 平時調와 커다란 差異點을 보여주고 있다는 點이다. 즉 平時調에 있어서의 作家의 主流은 兩班階層에 속하는 儒冠들이었으나 辭說時調의 作家는 平民 또는 歌客들로 그 主流을 이루고 있음을 보았다. 그리고 美意識은 平時調의 美意識인 崇高美, 悲壯美, 優雅美를 克服하여 새로운 美意識인 喜劇美를 創造함으로써 辭說時調의 形態의 特徵을 確立시켰던 것을 살펴 보았다.

時調에 있어서 나타난 이러한 二重體系는 가사文學에서도 나타나는 것을 볼 수 있다. 즉 前期가사의 主流가 되는 作家는 兩班階層에 屬하는 儒冠들이었고 그 美意識 亦是 崇高美, 悲壯美, 優雅美였다. 그러나 後期가사에서 그 主流가 되는 作家는 平民階層에 屬하는 歌客들이었고 美意識 또한 喜劇美를 創造하였음을 보았다. 이처럼 時調에서나 가사에서나 새로운 文學世界를 完成한 時期가 18世紀임을 우리는 또한 注目하지 않을 수 없다.

여기서 우리가 한가지 생각해 볼 문제는, 18世紀에 詩歌文學이 過去의 傳統的인 形態를 克服하여 새로운 形態로 變革되었다는 事實이다. 이러한 事實은 非單 詩歌文學에서 뿐만이 아니라 音樂에서도 나타났고 美術에도 나타났다는 것에 注目하지 않을 수 없다. 즉 音樂面에서 가장 두드러진 例로 우리는 “판소리”藝術의 完成을 들 수 있다. 우리가 잘 알고 있는 바와 같이 이 “판소리”藝術은 平民들의 美意識을 바탕으로 한 新興藝術로 當代를 風靡한 흔적을 찾아볼 수 있을 것이다.

다음으로 美術 중에서 특히 繪畫美術에서 檀園이나 蕙園의 그림을 또한 注目하지 않을 수 없다. 즉 그들은 傳統的인 東洋畫의 世界를 克服하여 새로운 藝術世界를 創造하였던 바, 특히 蕙園의 美術世界는 辭說時調나 後期가사에서 볼 수 있는 美意識인 喜劇美를 찾아볼 수 있는 것이 흥미로운 일이라 하겠다. 뿐만 아니라 檀園의 繪畫에서도 傳統的인 方法을 完全히 脫皮하고 全然 새로운 畫風을 確立하였다는 事實은 우리에게 커다란 하나의 暗示를 던져주는 것이라 하겠다.

이같은 音樂藝術에서나 繪畫美術에 있어서나 共通的으로 찾아볼 수 있는 특징은 寫實的이고 現實的인데에 있는 것은 널리 알려져 있는 사실이다. 이처럼 18世紀 이후의 우리의 主要한 藝術分野들에서 이 같은 새로운 傾向을 띠고 나타났다는 사실은 우리의 藝術史에서 하나의 分水嶺的인 時代區分이 可能한 것을 示唆하는 것으로 해석할 수 있을 것으로 본다. 그런 뜻에서 우리는 從來 文學史의 時代區分을 甲午改革을 基準으로 하여 傳統文學과 新興文學 時代를 잡았던

方法에 대한 反省을 必要로 하는 것이 아닌가 생각한다.

더구나 思想的인 面에서 보았을 때에 그리고 經濟 社會的인 面에서 보았을 때 우리는 같은 現象을 찾아 볼 수 있기 때문에 이러한 反省은 하나의 可能的 假說을 想定할 수 있는 것이 아닌가 생각한다. 바꾸어 말하여 18世紀 이후의 우리 思想史는 實學과 西學이라는 새로운 바탕으로 꾸며졌다는 사실과 아울러 社會 經濟面에서도 多樣的 變化가 일어났다는 것이 차츰 밝혀져 가고 있는 오늘, 우리는 文學史의 時代區分을 韓末까지 끌어내려야 할 理由가 稀薄해진 것이 아닌가 생각한다.

좀 더 具體的으로 말해서 甲午改革 以前의 文學과 新小說이나 唱歌 사이의 差異와 18世紀 이전의 文學과 그 以後의 文學과의 差異를 比較하였을 때, 어느쪽이 더 큰 差異를 보여주고 있는가를 살펴볼 일이라고 생각한다. 그런 뜻에서 우리는 이른바 傳統文學과 新興文學의 分水嶺을 오히려 18世紀 前期에 잡는 것이 좀 더 妥當할 것이 아닌가 생각한다. 實學派의 文學에서 辭說 時調에서, 그리고 後期가사에서 傳統文學을 克服한 새로운 움직임을 찾아 볼 수 있다는 사실 앞에서 우리는 위와 같은 假說을 想定하고 모든 文學的인 現象을 再檢討할 必要가 있다고 생각하는 바이다.

Formal Characteristics of Traditional Korean Poetry of the Yi Dynasty

Chung, Byong-uk

I. Introduction

The present paper mainly deals with the *sijo* poetry and narrative poems (*kasa*) of the Yi dynasty; in particular, it aims to study not only their forms but also the organic correlation between these forms and the contents included in them. By studying the mutual relationship between these poems and investigating their common features, I will consider the position they occupy in the history of Korean literature.

The reason that I have excluded *akchang*, a genre of traditional Korean poetry, from the present discussion is that not enough work has been done to define its exact form. I also had to exclude *chapka* (vulgar songs), *pansori-tanga* and *minyo* (folk songs) from the domain of *Kasa*, because, being considered not to belong to the domain of literature, it could not attract scholars' literary interest, even though these *kachang-kasas* definitely contain the *kasa* genre in view of their forms and contents.

II. *Sijo* Poetry

As for the names of the poetry, I followed Professor Lee Byung-ki's "Si-Jul-Ka-Jo" theory; and formally the poem consists of three lines, each of which contains two caesurae (total 6 caesurae). And the poems are classified, according to their forms, into the short type (regular *sijo* poems), the medium type (irregular *sijo* poems), and the long type (narrative *sijo* poems).

The contents of early *sijo* poems were dominated by Confucian loyal spirit, while the works produced from the middle of the dynasty showed a positive attitude of searching the truth, thought optimistic vision, by those officials who had been defeated in the power struggler between the old and the new systems, in spite of their resignedness and nothingness of life. The *sijo* poems had also been used by *kisaeng*-girls for describing their love life emotionally.

As the representation technique the exclamatory method was frequently used, directly expressing rustic feelings, because the *sijo* poems were produced not by professional poets but by the noble men as their hobby. The next frequently used representation technique was the descriptive method, which was used in most natural poems for the description of scenery. Sometimes we find that a few gifted poets improved the technique even as the lyrical and realistic one. One thing we have to pay attention to, however, is that in the *sijo* poetry the objective realism was always described after it filtered through the subjective lyricism. Accordingly, the unification of these realism and lyricism resulted in symbolism.

Tone is another important feature in their representation techniques of the *sijo* poetry; depending on the contents of the poems, the majestic or elegant tones were used in some cases, and in other cases the flowing or expanded tones were used; thus, it is obvious that the tone variations played an important role in delivering the contents. Furthermore, the musicality of the poems should not be ignored, for they have always been sung.

III. Transition to *Sasul-sijo* poetry

The Confucian-oriented literary thoughts had been adopted and descended for 150 years, without being criticized, by the strong aristocratic social system supported by the class of noble men, the advocates of the thoughts. In the 16th and 17th centuries, however, the society could not avoid the challenge from the system of new value judgement, as it had showed its inconsistency and weakness in various areas. They faced the challenge from the critical Confucian intellectuals on the one hand, and from newly emerging common people's consciousness on the other.

In other words, the aesthetics in the *sijo* poetry, which had been patronized solely by Confucian scholars of the Yi dynasty for the security and permanence of their society, had to be transformed into the aesthetics equipped with a new form, as the society to which it belonged was losing its authority, and a new value system and world view were emerging. Its historical product is *sasul-sijo* (narrative *sijo*) poetry. Even some Confucian scholars, breaking the regularity of the traditional *sijo* poetry, wrote *sasul-sijo* poems.

However, we should not forget the fact that common people had participated in the

creation of *sasul-sijo poems* more actively than a few critical Confucian scholars. In the closed society of the Yi dynasty, the common people were severely suppressed by its dominating class; In the 16th and 17th centuries, however, the society began to be loosened as the people, though mildly and passively, resisted the social inconsistency and in justice.

Because they differed from the Confucians in their ways of living and thinking, and in their value system, it was inevitable for them to actively participate in transforming the traditional *sijo* poetry into the new *sasul-sijo* poetry by means of their sharp consciousness of the reality. Thus, the *sijo* poetry had been transformed into the *sasul-sijo* poetry by the critical Confucian scholars on the one hand, and by the growing consciousness of the common people on the other. Accordingly, it goes without saying that the principal writers of the poems include those belonging to these two groups.

The aesthetic feelings of the *sasul-sijo* poetry possess a great significance in the sense that the poetry not only inherited grandeur, tragic beauty and elegance from the traditional *sijo* poetry, but also succeeded in creating comic beauty which the latter had not been able to explore. In other words, the *sasul-sijo* poetry rather developed the comic beauty with everyday practical themes than sought the grandeur with supernatural themes, the tragic beauty with resigned themes, or the elegance with escapism.

IV. *Kasa* (Narrative Poems)

Due to the complication of its contents, there are a number of different opinions, depending on writers, as the name and the concept of *kasa*; and, further, there have been a number of attempts to define its genre. Nevertheless, its formal characteristics may be defined as follows: it is a verse consisting of a sequence of four foot lines, each of which includes two corresponding caesurae; the meter of syllables for each foot is mainly 3-4 or 4-4; there is no particular limit imposed on the number of lines; and finally each line is similar to the last line in the *sijo* poetry (although there are different ones). The poems with less than 100 lines were called the short *kasa*, which had been widely written during the first half of the Yi dynasty, and those with more than 100 lines were called the full-length *kasa*, which had developed during the second half of the dynasty. As for the contents of the poems the former were mainly about women, war, or retirement, whereas the latter about teachings, travel,

exile, or personal affairs.

There are two different claims concerning the origin of *kasa*; one is that "So-Wang-Ka", written by the famous Buddhist monk, Na-Ong-Hwa-Sang, at the end of the Koryo dynasty, was the origin; and the other is that Chung Keuk-in's "Sang-Choon-Kok" was its origin. The present writer believes that there is more validity in the former claim, and that the *kasa* form was established, as the regularity of *pyulkok* (Korea songs, in particular, *Kyung-Ki-Che-Ka*) broke down. In the case of writers, *kasa* showed a similar tendency to the *sijo* poetry and the *sasul-sijo* poetry: that is, in the first half of the period there had been more writers from the Confucian noble class, while in the second half most of the writers were from the Common people. But *kasa* differed from the latter two in that it includes a number of works by Buddhist monks.

The history of *kasa* may be divided into three periods: the early *kasa* of the noble men, the late *kasa* of the common people, and the *kasa* of the enlightenment period. An interesting thing is that the differences between the early *kasa* and the late *kasa* are very similar to the differences between the *sijo* poetry and the *sasul-sijo* poetry in the case of their contents, rhetoric, writers' status, and aesthetic feelings. Furthermore, we have to pay attention to the fact that, while the *sijo* poetry was not able to reach the domain of literature during the enlightenment period, *kasa* could attract interests from various fields during this period.

V. Conclusion

From the observation we have made so far, it is clear that the traditional Korean poetry was transformed in a new form of poetry by overcoming its old form. Furthermore, in view of the fact that a similar phenomenon occurred in the fields of music and art as well, we have to reconsider the previous method of classifying the periods of the history of Korean literature.

In other words, the history of Korean literature was previously divided into two periods, the period of traditional literature and the period of modern literature, regarding the Kabo Reforms as the turning-point; but we should not forget the fact that a certain reform is possible only in case there exist accompanying ideological and socio-economic backgrounds. If we compare the differences between the literary works

before the Kabo Reforms and modern novels or *changga* with the differences between the works before the 18th century and those after it, it is obvious that we have to reconsider the previous classification of Korean literature.

Thus, I propose a hypothesis that it is more adequate to regard the early part of the 18th century as the dividing point between the traditional literature and the modern literature. I believe it is the time to re-examine our history of literature on the basis of the fact that there were movements to overcome the domain of the traditional literature in the realist literature, in the *sasul-sijo* poetry, and in the late *kasa*,