

21세기 時調文學과 知識環境의 변화

尹榮玉*

〈국문초록〉

시간은 흘러 시대는 변한다. 난세에서 승평의 시대로, 승평의 시대에서 백성들이 태평을 누리는 시대로 바뀌어 왔다고 생각하였으나, 그것은 희망이었을 뿐, 태평을 구가한 시대는 없었던 것 같다.

이제 국가의 개념이라는 것도 점차 희미해져, 세계라는 큰 울타리 안에서 살아가는 개인은 그 존재의 가치가 더욱 약화되어 오히려 억압을 더 받게 되는 反太平의 시대를 맞이하고 있는 것이 21세기의 벽두인 것 같다.

그런데 세계라는 이러한 큰 울타리 안에서 민족의 의식이 약화되어 개인이 cosmopolitan이 되어야 할 것으로도 오히려 민족주의는 더욱 강화되어, 그로 말미암은 분란이 도처에서 전운을 일으키고 있다. 그런데도 우리 한민족은 타의에 의해 분리되어 아직도 하나로 통일되지 못하고 있다. 이러한 모순이 우리의 지식환경을 지배하고 있는 것 같다.

분리된 민족이 하나로 통합됨이 우리의 염원일진데, 우리의 정서로 시화함에 있어서는 우리의 전통시형이 그 정서를 담은 그릇이 될 수밖에 없을 것이다. 그 시형을 우리는 '시조'라고 생각하고 있다.

그런데 지금까지 인식해 왔던 그 시형에 대한 규정을 반성해 보고, 그것을 발전시켜야 할 것이다. 종래의 규정은 창곡에서 분리하여 문학화하는 데서부터 시작하였으나, 이제는 그것을 문학이란 인식의 바탕에서 생각해 보아야 할 것이다.

우리 가곡의 '대엽'이 제3장과 제4장의 사이에 대화점장단 10점의 '중여음'으로 개재하고, 제5장 뒤에 '대여음'의 소리가 33점으로 이어진다면, 시의 말의 구성에도 그만큼 어떤 층절이 있을 수 있을 것이다. 그것이 제4장으로 특징지어진다면, 소리와 시의 구성에 있어서 이 제4장의 기능과 묘미를 살려 보아야 할 것이다. 이러한 5장구성이 악곡으로 큰 한 '장'을 이룬다면, 이러한 장을 중첩하여

* 영남대

훨씬 더 큰 규모의 시를 만들어 낼 수 있을 것이다. 그러한 예를 권호문의 〈한 거십팔곡〉에서 찾을 수 있다. 이 작품은 소주제의 모음으로 이루어진 연작이 아니고, 하나의 주제로 통합된 연시이다.

그러므로 종래에 시조시형이라 생각한 3장의 구성을 5장으로 파악하여, 이제는 그것을 중첩하여 더 큰 규모의 시를 이룰 수 있는 '연'의 모형으로 간주해야 하지 않을까 생각한다. 그래야만 이 착종된 시대의 복잡한 정서를 거기에 담을 수 있을 것이다.

핵심어 : 지식환경, 개인, 민족, 전통시형, 대엽, 3장구성, 5장구성, 연의 모형

1. 실마리를 풀며

21세기에 들어 다섯해째 韓國時調學會가 전국학술발표대회를 열면서 설정한 큰 주제가 “21세기 지식환경의 변화와 시조문학 연구”로, 발표자에게 주어진 작은 주제가 “21세기 시조문학과 지식환경의 변화”였다. 주최측에서 맡긴 주제이기는 하나, 평소에 골똥히 생각해 보지 않았다. 그리고 ‘지식환경’에 대해서는 더욱 문외한이다. 그러므로 이야기를 하자면 자연히 ‘時調’에 한정이 되겠는데, 다행히도 ‘時調文學’이라 하였으니 ‘時調音樂’에 대해서는 언급하지 않아도 될 것이며, 또 임종찬 교수가 現代時調에 대해서 논의할 것이기에 ‘21세기’란 조건에서도 자유로울 수 있어, 본 발표자는 문학으로서의 시조에 한정하여 생각을 펼쳐 보기로 하겠다.

민족의 한 詩型으로서 시조에 대해 관심하고 창작해 온 역사가 거의 1백년이 되어 가고 있다. 그 동안의 연구는 그 이전의 작품들을 대상으로 하여 ‘시조’를 규정하고, 창작을 유도하고, 그 창작에 지침이 되기 위한 것이었다. 그러나 연구의 대상으로 한 작품은 ‘歌詞’였고, 창작하거

나 창작을 유도할 때는 '詩'를 목표로 하였다. 그래서 歌와 詩의 於中間에 있었다. '시조문학'이라 할 때는 詩를 생각해야 할 것이다. 그것도 관념적·추상적 개념이 아니라 실천적이고 구체적인 작품으로서의 詩를 생각해야 할 것이다.

우리가 말하는 시조로서 19세기의 것까지는 歌詞(唱詞)로 지칭되는 것이고, 20세기 동안의 것은 詩로 지향한 것이지만 노래의 磁場에서 벗어날 수 없었다. 이제는 그 노래의 磁氣에서 벗어나 시의 세계에서 독립해야 할 것이다. 그러므로 21세기의 시조문학이란 歌詞(唱詞)와는 무관한 詩의 영역에서 자립하는 이념적이며 실제적인 작품이 되어야 할 것이다.

2. 詩者와 歌者

오늘날 우리는 文字(사실은 말이겠지만)에 바탕을 두고 시를 생각하고, 音聲의 바탕 위에서 노래를 생각할 수 있지만, 無文字의 시대에는 시와 노래를 분리할 수 없었고, 통합하여 생각했을 것이다. 그러므로 세계 最古의 Anthology라 할 수 있는 『詩經』의 작품들은 歌詞의 文字化(採而記之)로써 詩로 인식되는 것들이다. 文字로 존재하나 音聲이 존재하고 있는 것이다. 그러나 문자나 음성은 存在의 外樣일 뿐 존재하는 것은 뜻(心之所之 謂之志)이다. 그러므로 문자와 음성은 둘이 아닌 하나로 통합되어 인식될 수 있을 것이다. 그러한 사실을 『書經』의 '舜典'에서 "詩言志, 歌永言, 聲從永, 律和聲"이라 하였으며, 이것을 달리 『詩經』의 '大序'에서는 "시라고 하는 것은 뜻이 가는 바라. 마음에 있으면 뜻이 되고, 말로 나타내면 시가 되는 것이다. 정이 마음 가운데서 움직여 말로 형상화된다. 그러나 그 정을 말로 다 못하니 탄식하게 된다. 탄

식해도 다 못하여 노래하게 된다. 그래도 부족하여 자기도 모르는 사이에 손으로 춤추고 발로 구르기도 한다.”¹⁾라고 풀이하였으며, 『禮記』의 ‘樂記’에서는 “詩言其志也, 歌永其聲也, 舞動其容也”라고 요약하였다. 이러한 인식에서 “詩與歌 固一道也”라고 하였다.

이를 좀더 부연하여 白景炫(1792-1846)의 문집 『悟齋集』에 실려 있는 〈東歌選序〉에서는 다음과 같이 설명하였다.

『서경』에서 “시는 뜻을 말한 것이요, 가는 그 시의 말을 길게 읊은 것이요, 소리는 길게 읊음으로 이루어지고, 음률은 길게 읊음에 어울리는 것이다”고 하였다.

시라고 하는 것은 내 마음에서 나와 글로 쓴 것이다. 경치를 그리고 사건을 기록하여 국풍에 실려 있는 것과 같이 후세에 와서 습속을 이루게 되고, 성정을 경험하게 되면 만고천추에 없어지지 않는다.

노래라는 것은 시가 변한 것이다. 목을 돌리고 기운을 뱉어내며 입술을 떨어 소리를 낸다. 노래 부를 때는 높고 낮음, 맑고 흐림, 느리고 빠름, 완만하고 측급함으로 절주에 잘 어울리게 힘쓴다. 그리하여 그 노래 들보위의 먼지를 에워 싸기도 하고 흘러가는 흰구름을 덤추기도 한다. 그러나 노래가 끝나고 나면 흔적조차 없어지니 다만 저 허공으로 돌아가 버린 것이다. 그러나 뜻이 있는 자 읊어서 전하고 호사자는 채집하여 기록하였다.

옛사람들은 사물에 촉발되어 이는 회포를 말로 나타내어, 요순시대 백성들의 격양가, 순임금의 신하들이 지은 경재, 우임금의 도산가, 기자의 맥수가, 백이숙제의 채미가, 공자의 확린가, 영척의 반우가, 풍원의 탄협가, 우명의 강개가, 형가의 역수가와 같은 것이 여러 전기와 제가 백가의 책이나 역사서에 나타난다. 이들은 시와 함께 없어지지 않으니, 노래 또한 시의 한 부류라 하겠다.²⁾

-
- 1) 詩者, 志之所之也. 在心爲志, 發言爲詩, 情動於中, 而形於言, 言之不足, 故嗟歎之. 嗟歎之不足, 故永歌之, 永歌之不足, 不知手之舞之, 足之蹈之.
 - 2) 書曰 詩言志, 歌永言, 聲依永, 律和聲.
詩者, 出自吾心, 筆之於書, 寫景記事, 如國風所載, 後來攷俗, 化驗性情則, 亘萬古垂千秋而不朽者也.
歌者, 詩之餘也. 轉喉而吐氣, 掉吻而出聲, 方其唱歌之時, 高低清濁曼數緩促, 務盡其妙合於節奏, 或繞樑塵, 或遏白雲, 及其罷曲之後則, 無痕無跡, 只是爲太空之歸, 然而有心者誦而傳之, 好事者采而記之.

그러나 위와 같은 설명들은 문자의 시대에 접어들어 시를 우위에 둔 의식에서 이루어진 것이다. 鄭潤卿은 『靑丘永言』의 서문에서 “古之歌者, 必用詩, 歌而文之者爲詩, 詩而被之管絃者爲歌, 歌與詩, 固一道也.”라 하여, 옛날 노래는 반드시 시로써 노래하였는데, 노래하고 그것을 글로 나타내면 시가 되고, 시를 악기에 부쳐 노래하면 노래가 되므로 노래와 시는 진실로 하나라고 설명하였다. 그러면서도 시와 노래의 존재의 樣態를 엄연히 구별하였다. “대개 가사를 지음에 문장력이 없거나 성률에 정통하지 못하면 지을 수 없기 때문에, 시에 능한 자라고 하여 반드시 노래할 수 있는 것도 아니요, 노래한다고 해서 반드시 시를 지을 수 있는 것도 아니다. 조선조에 들어 사람이 없었던 것도 아닌데 가사를 지음이 거의 없고, 겨우 조금 있다고 하더라도 또한 오래 전해지지 않았으니, 이는 나라에서 오로지 문학만 숭상하고 음악에는 등한했기 때문에 그러한 것이다.”³⁾라고 하여서 歌詞를 지음에는 문장력이 없고 성률에 정통하지 않으면 불가능하므로 시에 능한 자라고 하여 반드시 노래할 수 있는 것도 아니고, 노래한다고 해서 반드시 시를 지을 수 있는 것도 아니라고 하였다. 조선시에 와서 사람이 없었던 것은 아니나, 가사를 지음이 거의 없고, 있다고 하더라도 오래 전할 수 없었던 것은 아마도 나라에서 오로지 문학만 숭상하고 음악에는 소홀히 했기 때문에 그러한 것이 아닌가 하였다.

우리에게도 일찍부터 노래가 있었다. 신라의 유리왕대에 이미 〈兜率歌〉가 지어져서 〈樂〉이라는 제도의 처음을 열게 되었다. 그뿐만 아니고

古人觸物起感, 代語道懷, 如堯民之擊壤, 舜臣之賡載, 大禹之塗山, 箕子之麥秀, 夷齊之採薇, 夫子之獲麟, 甯戚之飯牛, 馮諼之彈鋏, 優孟之慷慨, 荊卿之易水, 雜出乎傳記子史而, 與詩並行而不朽則, 歌亦詩之一類也, ……

- 3) 蓋歌詞之作, 非有文章而精聲律則, 不能故, 能詩者未必有歌, 爲歌者未必有詩, 至若國朝代不乏人, 而歌詞之作, 絕無而僅有, 有亦不能久傳, 豈以國家專尙文學, 而簡於音樂故, 然耶.

『三國遺事』에서 一然是 노래의 존재를 보고해 주고 있다. 그러나 그 노래는 實體로서 전해질 수가 없다. 節奏에 妙合하여 아무리 아름답다(繞樑塵 遏白雲)고 하더라도 끝나고 나면 흔적조차 없어지고 만다. 그래서 뜻이 있는 자가 傳誦하여 전하거나 호사자가 채집하여 기록하거나 하였다. 공자가 채록한 것은 『詩經』으로 남았다. 一然是 『三國遺事』에 그 편린을 전해 준다. 그들은 다 그들의 글로 채록하였다.

채록하고자 하나 그 노래말을 적을 文字가 없으면 불가능하다. 그리하여 말과 다른 체계의 문자로 말소리를 적거나, 다른 체계의 문자로 번역하였다. 均如의 〈普賢歌〉를 崔行歸가 譯詩하였고, 李齊賢과 閔思平은 俗謠를 漢詩化하여 '小樂府'라 하였다.

우리의 先祖들은 우리의 문자가 없었기에 漢字에 익숙해졌고, 한자로 적힌 문화를 자기의 것인양 향유하였다. 그러므로 漢詩가 자기들의 것이고, 우리의 노래는 俗된 것으로 생각하였다. 그러나 절실한 감흥은 漢詩로 노래할 수 없었다. 노래는 우리말로 하였다. 고려 高宗代의 〈翰林別曲〉이나 毅宗代의 〈鄭瓜亭〉이 그것을 증명해 준다. 한림들은 漢詩의 창작에 익숙하였으나 노래는 우리말로 하였다. 그래도 우리말로 한 노래의 말을 '俗樂歌詞'라 하여 詩와 구별하였다.

조선의 世宗이 우리말을 적기 위하여 訓民正音을 만들게 하고, 그것으로 〈龍飛御天歌〉를 지었으나, 이 작품을 시로 인식하지 않고 다시 그것을 漢詩化하였다. 우리말로 적었으나 그것은 노래일 뿐 시는 아니었던 것이다. 그래도 이 〈용비어천가〉로 말미암아 우리말의 노래가 단지 俗謠로만 인식되었던 상태에서 그 位相이 좀 높아졌을 것이다. 그리하여 『海東歌謠』의 서문에서 “夫文章詩律, 刊行於世, 傳之永久, 歷千載而猶有所未泯者, 至若歌謠則, 如花草榮華之飄風, 鳥獸好音之過耳也. 一時諷詠於口, 而自然沈晦, 未免湮沒于後, 豈不惜哉”라 하여 시는 문자로 간행되어 천년을 지나도 오히려 없어지지 않는데, 가요란 것은 마치 화초

의 영화가 바람에 날려 가고 새짐승의 아름다운 소리가 귀에 스쳐 가고 마는 것처럼 한때 입으로 노래되다가는 자연히 사라져 뒷날 흔적조차 없어지니 어찌 아깝지 않겠느냐고 아쉬워했다.

이러한 아쉬움 속에서 뜻있는 자들, 예를 들면, 金天澤이나 金壽長 같은 자들이 가사를 수집하여 '歌詞集'을 만든 것이다. 그러한 사정을 洪于海는 가람본 『靑丘詠言』의 서문에서 “我東所作歌曲, 專用方言, 間雜文字, 率以諺書, 傳于世. 蓋方言之用, 在其國俗, 不得不然也.”라고 설명하였다. 이 때의 方言은 우리말이고 文字는 漢字語이다. 우리말과 한 자어가 섞여 있는 가사를 우리 글자로 써서 세상에 전하게 된 것이다. 어질할 수 없어 방언을 씀은 國俗 때문이라 하였다. 그러나 李滉은 “凡有感於性情者, 每發於詩. 然今之詩, 異於古之詩, 可詠而不可歌也. 如欲歌之, 必綴以俚俗之語, 蓋國俗音節, 所不得不然也.”라고 하여 느낌을 시로 나타내기는 하지만 지금의 시는 옛날의 시와 달라 읊을 수는 있으나 노래할 수는 없기에, 노래하고자 하면 俚俗의 말로 가사를 만들어야 한다고 했다. 그 까닭은 音節 때문이라 하였다. 그뿐만은 아니다. 중국에서도 『詩經』의 三百篇에서 古詩가 만들어졌지만, 이 古詩가 또 변하여 近體詩가 되므로 노래와 시가 나뉘어 둘이 되고, 시와 노래는 분리하여 독립하게 되었다. 漢魏의 시대를 지남에 시로서 음율에 맞아 노래할 수 있는 것을 '樂府'라 하여 노래할 수 있는 시가 따로 만들어졌다.

우리의 사정은 다르다. 노래는 노래로 지속되어 왔다. 한시를 향유하던 자들이 노래를 자기들의 생활영역에 끌어들이게 되었다. 그 노래들은 俗謠였으나 遊興을 위해서는 그것도 마다 하지 않았다. 그러다가 그들의 생활에 맞는 歌詞를 제작하게 된 것이다. 그것이 〈한림별곡〉을 본뜬 것이다. 安軸의 〈關東別曲〉과 〈竹溪別曲〉이 지금 남아 있는 자료로는 최초의 모방작이나 朝鮮이 창업되고, 그것을 기리는 노래들도 또한 〈한림별곡〉을 모방한 것이다. 漢詩를 향유하고 있는 자들의 모방이다.

이러한 작품은 俗謠와 변별된다.

이러한 작품들은 제도화된 樂(대체로 宴樂)의 場에서 노래하기 위해 의도적으로 창작된 것이다. 즉흥적인 감정을 표출한 노래말이 아니다. 즉흥적인 노래는 日常의 언어로 가능하다. 俗謠가 그러한 것이다. 이러한 속요를 한시향유층에서 수용했을 때 그것의 殘存物이 禹倬의 〈歎老歌〉나 李芳遠의 〈何如歌〉, 鄭夢周의 〈丹心歌〉에서 확인되는 것이다. 이러한 歌詞들이 俗謠를 한층 格上시켜 줄 것이다. 고급한 교양과 표현기교 때문이다.

이러한 한시향유층이 즉흥적인 가창을 위하여 俗謠를 수용했을 때 그 모습은 어떠했을까?

3. 時調와 大葉

지금의 歌集에서 전해 주기로는 우탁의 〈歎老歌〉나 이방원의 〈何如歌〉 그리고 정몽주의 〈丹心歌〉는 平·羽·界의 三調와 初·二·三의 정도를 고려하지 않을 때 모두 '數大葉'으로 노래되었다. 이들 작품을 '時調'라는 이름으로 인식한다면, 이 시조는 현재 전해 주는 정보로는 대체로 '大葉'의 노래로 불려졌음을 알 수 있다.(珍本『靑丘永言』에 初中大葉 1수, 中大葉 2수가 있기는 하나) 그런데 이 葉(大葉)은 사실 노래의 전부가 아니고 일부였음도 우리는 알 수가 있다.

고려 高宗代의 〈한림별곡〉 8장 모두가 다 그러하기는 하지만 제1장과 제8장을 적어 보면 다음과 같다.

元淳文 仁老詩 公老四六
李正言 陳翰林 雙韻走筆

沖基對策 光鈞經義 良鏡詩賦
 위 試場入景 귀 엇더하니잇고.
 <葉> 琴學士의 玉笋門生
 琴學士의 玉笋門生
 위 날조차 몇부니잇고.

唐唐唐 唐楸子 皂莢남귀
 紅실로 紅글위 미요이다.
 혀고시라 밀오시라 鄭少年하
 위 내 가논디 남 갈세라.
 <葉> 削玉織織 雙手入길혜
 削玉織織 雙手入길혜
 위 携手同遊入景 귀 엇더하니잇고.

고려의 <處容歌>는 曲의 二度로 가사를 완결지우는데, 그러므로 ‘大葉’도 두 번 반복되어 나타난다.

[大葉] 白玉琉璃マ티 히여신 닛바래
 人讚福盛호샤 미나거신 독애
 七寶계우샤 숙거신 엇게예
 吉慶계우샤 늘의어신 스맏길혜

[大葉] 이런저귀 處容아비웃 보시면
 熱病神이사 膾入가시로다.
 千金을 주리여 處容아바
 七寶를 주리여 處容아바.

고려 의종대 정서의 <정과정>에서는 그 大葉에 가사가 다음과 같이 짧게 배분되어 있다.

[大葉] 녀시라도 님은 혼디 녀져라 아으

<한림별곡>에서는 <葉>으로 曲을 종결지움을 알 수 있고, <처용가>나

<정과정>에서는 <大葉>이 그 曲構成의 일부였음을 알 수 있다.

李賢輔는 그가 개찬한 <漁父詞>의 발문에서 <葉>에 대해 다음과 같이 말해 주고 있다.

第以語多不倫, 或重疊, 必其傳寫之訛. 此非聖人經據之文, 妄加撰改. 一篇十二章, 去三爲九, 作長歌而詠焉. 一篇十章, 約作短歌五闕, 爲葉而唱之, 合成一部新曲.

長歌인 <어부가> 9장을 읊고 난 뒤에 葉으로 노래한 短歌 5결 가운데 제1장과 제5장을 읊기면 다음과 같다.

이듬에 시름업스니 漁父의 生涯로다
一葉扁舟를 萬頃波에 띄워두고
人世를 다 니젯거니 날가논주를 알가. (二數大葉)

長安을 도라보니 北關이 千里로다
魚舟에 누어신돌 니즌스치 이시라
두어라 내시름 아니라 齊世賢이 업스라. (二數大葉)

우리는 아직도 이 '葉'의 개념을 정확히 파악하지 못하고 있다. 사전적인 의미로는 '枝', '支末'의 뜻으로 받아들이고 있다. 아마 '根·幹'에 대척되는 뜻일 것이다.

『詩經』 衛風의 <芄蘭>에 나오는 “芄蘭之葉”의 '葉'을 주석하여 “猶支”라 하였으나, 『說文通訓定聲』에서는 ‘聚·叢’으로 설명하였는데, 이것은 ‘거두어들인다’(斂)의 의미이다. 언제 어떻게 造語되었는지는 모르지만, 노래의 곡조 끝에 붙이어 반복하여 부르는 짧은 몇 마디의 가사를 우리는 ‘後斂’이라 말해 왔다. 이 ‘後斂’의 ‘斂’도 ‘聚’의 뜻으로 사용된 것이다. 그렇다면 ‘葉’과 ‘斂’은 거의 같은 의미와 기능을 갖는다고 하겠다.

尹善道는 농암이 '葉'이라 한 것을 '餘音'이라 바꾸어 표현하였다. 고산은 있어 왔던 〈어부사〉의 뜻을 늘리고 우리말[俚語]로써 〈어부사〉 4편 40장을 지었다. 그리고는 〈山中新曲〉의 〈漫興〉 제6장,

江山이 도타흔들 내分으로 누얼느냐
 님군 恩惠를 이제 더욱 아노이다
 아무리 갑고자 호야도 희을일이 업세라

를 '餘音'으로 노래불렀다 하여 “此乃山中新曲漫興第六章而, 以爲漁父詞餘音, 故重錄於此”라고 〈어부사〉의 後序 다음에 거듭 기록해 두었다.

어떤 事象도 영구히 固定·不變하는 것이 아니고, 때로는 分裂하고 統合하기도 함을 알 수 있다. 根幹에서 枝葉이 分裂되기도 하고, 서로 다른 個體가 統合되어 하나가 되기도 한다. 曲構成의 要素였던 腔과 葉에서 일부의 葉이 分裂해 나올 수도 있고, 서로 다른 曲이 統合되어 그 규모가 더 커질 수도 있겠다. '大葉'의 분리를 상징할 수 있고, 〈어부사〉의 장가와 단가, 〈어부사〉와 〈산중신곡〉 漫興의 제6장이 통합되어 〈어부가〉를 완결지을 수 있었음을 알게 된다. 분열되거나 완결되어 얻어지는 것을 우리는 틀[模型·Frame]이라는 개념으로 받아들일 수 있다.

'大葉'이라는 曲의 틀에 時調라는 말을 채워 넣을 수 있을 것이다. 그럴 때 그 말은 어떤 형식을 갖게 되며, 그것이 특이한 말의 형체를 만들어 내어, 우리는 여러 가집에서 그것을 실감하고 있는 것이다.

4. 時調의 規定 — 反省

눈으로 보고 입으로 외고 마음으로 느끼면서도 그 實體를 規定하기란 여간 어렵지 않다. 그 실체를 규정하지 못하면 그와 같은 것을 再生

産하지 못할 것이다. 재생산한다는 것은 일종의 모방작업이라 할 수 있다. 안축은 〈한림별곡〉을 모방하여 〈관동별곡〉과 〈죽계별곡〉을 지었다. 이러한 과정이 없었으면 조선시대의 〈霜臺別曲〉, 〈獨樂八曲〉, 〈花田別曲〉과 같은 작품은 지어지지 않았을 것이나, 이러한 類의 작품이 대중의 무관심으로 더 이상 모방되지 않을 때, 이들 작품은 命脉을 잃게 되는 것이다.

模倣함에 그 실체를 인식하고 이해해야 모방이 가능할 것이다. 그래야 個性의인 모방으로 창작이 이루어지고, 그러한 작품은 틀로 굳어져 하나의 형식으로 실체를 드러내게 될 것이다.

이러한 실체의 형식을 말로 드러내는 것을 規定이라 하겠는데, 종래 있어 왔던 '時調'의 규정은 다양했다. 보기에 따라 다를 수밖에 없는 것도 사실이다. 시의 관점에서 보느냐, 노래의 관점에서 보느냐에 따라서는 당연히 다를 것이다.

그 서로 다른 규정을 다 열거할 수 없어 『한국민족문화대백과사전』에서 규정해 놓은 것을 장황하나마 인용해 본다.

고려말기부터 발달하여온 우리나라 고유의 정형시. 시조라는 명칭이 언제부터 사용된 것인지는 확실하지 않으나, 영조때 시인 申光洙가 쓴 〈關西樂府〉 15에 “일반으로 시조의 장단을 排한 것은 장안에서 온 李世春일세(一般時調排長短來自長安李世春)”라고 한 구절에서 보이는 것이 문헌상으로는 가장 오래된 기록이다. 그 뒤부터는 시조라는 명칭이 종종 쓰였음을 볼 수 있는데, 정조때의 시인 李學滄가 쓴 시 〈感事〉 24장 가운데 “그 누가 꽃피는 달밤을 애달프다 하시고, 시조가 바로 슬픈 회포를 불러 주네(誰憐花月夜 時調正悽懷)”라는 구절이 있고, 이에 대한 주석에서 “시조란 또한 時節歌라고도 부르며 대개 향간의 속된 말로 긴 소리로 이를 노래한다”고 하였다. 이러한 기록으로 미루어 시조라는 명칭은 조선왕조 영조때에 비롯된 것으로 보아 옳을 것이다. 시조라는 명칭의 원뜻은 時節歌調, 즉 당시에 유행하던 노래라는 뜻이었으므로, 엄격히 말하면 시조는 문학부류의 명칭이라기보다는 음악곡조의 명칭이다. 따라서, 조선 후기에 있어서도 그 명칭의 사용은 통일되지 않아서, 短歌 詩餘 新韻 新調 등

의 명칭이 시조라는 명칭과 함께 두루 통용되었다. 근대에 들어오면서 서구문학의 영향을 입어 과거에 없었던 문학부류, 즉 唱歌 新體詩 自由詩 등이 나타났기 때문에, 그들과 이 시형을 구분하기 위하여 음악곡조의 명칭인 시조를 문학부류의 명칭으로 차용하게 된 것이다. 현재 통용되고 있는 시조라는 명칭이 문학적으로는 時調詩型이라는 개념으로, 음악적으로 時調唱이라는 개념으로 알려져 있는 것은 이러한 까닭에서이다.

위와 같은 규정은 '時調'라는 어휘의 外延과 內包의 모호성과 복잡성을 설명해 줄 뿐이다. 후대에 생성된 어휘를 과거의 실재에 적용함에서 모호성을 더해 준다. 고려말기에 실재한 실체가 있었다면 그것을 지칭하는 어휘가 있었을 것이다. 우리는 그것을 찾아보지 않았다. 막연히 '短歌'라고만 생각한다. 이것은 문학부류로서의 唱歌 新體詩 自由詩에 대척시킬 수 있는 개념은 아닐 것이다. 또 『靑丘永言』, 『海東歌謠』 등의 가집에서는 曲의 형태를 '一大葉' 등으로 표시하였으나, 대표적 시조집인 『時調』, 『詩餘』, 『南薰太平歌』 등에서는 그러한 표시가 없다. 모두가 '時調'로만 불러졌기 때문일 것이다. 시조로 불릴 때 제3행의 終結句를 생략해 버린다고 하나 '時調唱詞'로 지어진 가사에는 그런 생략이 없이 완결된다. 그것은 '시조'라는 어휘를 시조가 아닌 다른 곡에도 적용해 왔다는 것을 증명해 준다. 그 다른 곡이 주로 "一大葉"이었을 것이다. 이러한에도 불구하고 형식을 규정하여,

○ 문학부류로서의 시조는 3章 45字 내외로 구성된 정형시라고 할 수 있다. 시조는 3행으로써 1연을 이루며, 각 행은 四步格으로 되어 있고, 이 4보격은 다시 두개의 숨뭉음으로 나누어져 그 중간에 사이섬을 넣게 되어 있다. 그리고 각 음보는 3 또는 4개의 음절로 구성되는 것이 보통이다.

○ 이 기본 운율에서는 1음절 또는 2음절 정도를 더 보태거나 빼는 것은 무방하다. 그러나 종장은 음수율의 규제를 받아 제1구는 3음절로 고정되며 제2구는 반드시 5음절이상이어야 한다. 이같은 종장의 제약은 시조형태의 整型과 아울러 평면성을 탈피하는 시적 생동감을 갖들게 한다.

이러한 형식 규정은 가집의 歌詞와 時調唱曲을 바탕하여 이루어진 것이다. 시조는 3장으로 불리어졌고, 계산된 가사는 5장으로 구성되어 있다는 사실을 認知하지 못한 통계로 하여 얻어진 결과물임을 우리는 알아야 한다.

시조를 글자수로 고찰한 趙澗濟는 「時調字數考」(『新興』 제4호, 1930.11)에서 “時調의 문헌으로 금일 유전하는 자는 一二種에 그치지 아니한다. 이를 대강 든다 하더라도 古來의 時調를 수집 편찬한 자로는 『靑丘永言』, 『海東歌謠』, 『東國歌選』, 『南薰太平歌』, 『女唱類聚』, 『古今歌曲』과 기타 大小의 종류가 있고……”라 하여, 열거한 가집에 실려 있는 작품을 모두 ‘時調’로 인식하였고, 통계의 자료로 사용한 것이 崔南善 소장본의 등사본인 『歌曲源流』(경성대학 조선문학회에서 등사한 것)였다. 이 책에 실려 있는 626수 중에서 單型이라 인정할 만한(주관적임을 스스로 인정함) 411수를 취하여, 각 작품을 初·中·終 3장으로 나누고, 각 장을 또 四句로 나누어 (이 또한 주관적임을 피할 수 없다) 통계처리하여, 결국,

初章 第一句	二 — 3 — 四	
第二句	四 — 4 — 六	
第三句	二 — 4 · 3 — 五	
第四句	四 — 4 — 六	
中章 第一句	一 — 3 — 四	
第二句	三 — 4 — 六	
第三句	二 — 4 · 3 — 五	
第四句	四 — 4 — 六	
終章 第一句	三 — 3	
第二句	五 — 5 — 九	
第三句	四 — 4 — 五	
第四句	三 — 3 — 四	(중간 字數는 最多회수)

의 要素를 가지고

1. 初章 第四句와 中章 第四句와 終章 第三句의 四字일 것.
 2. 終章 第一句의 三字일 것.
- 은 거의 不變하면서, 一首의 字數를
 四一 — 44·45 — 五0
 범위내에서 時調形式을 얻을 것이다. 즉, 다시 환언하면 一首의 字數 四四
 或은 四五에 中心을 두고 四一字에서 五0字 범위내에,
 三四四(三)四
 三四四(三)四
 三五四三
 이라는 基準을 가지고 規定의 最短 字數에서 最長 字數內에 伸縮할 것이다.

라고 규정하였다.

그러면서도 陶南은 “이와 같이 나의 통계는, 첫째 『텍스트』의 不正과 선택의 獨斷과 句讀의 自由 등, 가지 가지 弱點을 가진 不備한, 도저히 이를 세상에 발표할 만한 精品이 되지 못하였다. 그러나 당분간 부득이한 사정임으로 후일 更試를 期하고 研究 諸家의 一參考로 지금 이를 돌리고자……” 하였다. 여건상 확신할 수 없는 결과임을 스스로 인정하였으나, 이 통계의 결과는 대단한 영향력을 행사하였다. 중등학교 학생들의 머리에 刻印될 정도였다.

張師勳은 『歌曲源流』의 해제에서,

『歌曲源流』로서 현재 전하고 있는 것은 규장각본, 국립국악원본, 국립도서관본, 프랑스 파리에 있는 동양어학교본 및 일본의 동양문고본 등을 들 수 있다. 『가곡원류』를 비롯하여 『靑丘永言』, 『海東歌謠』, 『古今歌曲』 등을 일반적으로 시조집이라고 부르고 있어 약간의 혼란을 일으키고 있다.

문학면에서 볼 때는 時調(詩)를 모은 책이기 때문에 時調(詩)集임에는 틀림이 없으나, 이같은 옛 가집은 그것이 時調(詩)를 위하여 편찬한 것이 아니고, 歌曲(歌)를 위하여 편찬한 것이라는 점을 분명히 하여 두고자 한다.

고 하여 가곡창과 시조창을 구분하고, 이들 가집의 가사는 가곡의 唱詞

임을 분명히 못박았다. 그는 『가곡원류』의 가사를 계산하여 854수로 파악하였는데, 이 가운데 平·羽·界의 調나 慢·中·數을 불고하고 ‘大葉’으로 불린 작품을 계산하면 528수나 된다.

이 『歌曲源流』의 梅花點長短 150점을,

初章	20점	
二章	17점	
三章	23점	
中念	10점	
四章	17점	
五章	30점	
大念	33점	(총150점)

으로 배분하였다. 이것은 歌曲唱이 모두 150점의 時間안에 5장으로 노래되고 中念과 大念의 歌詞 없는 소리의 지속으로 이루어짐을 말해 준다. 여기에서 주목할 것은 第三章과 第四章의 사이에 10점의 中念이 개재한다는 점이다. 이것은 말의 단절을 말해 주고, 第四章부터의 노래와 의미에 관심을 집중케 해 줄 것이다.

이러한 사실은 三竹(趙滉?)의 『琴譜』에서도 확인된다. 羽調初數大葉의 구성을 〈初章+二章+三章+中餘音+四章+五章+大餘音〉으로 나타내고 가사를 다음과 같이 배분하였다.

[제1장]	동짓달 기나긴 밤을
[제2장]	훈허리를 들헤너여
[제3장]	춘풍 이불아리 셔리셔리 너헛다가
[中餘音]	()
[제4장]	어른님
[제5장]	오신 날이여드란 구뵤구뵤 퍼리라.
[大餘音]	()

이러한 사실을 고려할 때 中餘音(中念), 大餘音(大念)을 더하여 五章으로 노래되는 歌詞를 三章으로 분석함은 실상에 맞지 않을 뿐만 아니라, 그 구성에 매우 중요한 점을 놓치고 말 것이다.

이와 같은 5장의 '大葉'에 실릴 수 있는 歌詞는 類型을 갖게 된다. 제 1장에서 제3장까지의 말은 우리의 시가에서 흔히 二句와 四句로 형성되는 것이다. 中餘音이후의 제4장과 제5장은 嗟辭로 인도되는 四句의 終結句로 구성됨을 알 수 있다.

여기에 담겨질 내용은 특별히 限定될 수 있는 것은 아니다. 黑窩는 『靑丘永言』의 서문에서 이 책에 채집된 시가들은 그 뜻이 和平·惟愉하거나 哀怨·悽苦한 것들로, 이러한 가사를 만든 사람들은 述思·宣鬱했을 뿐만 아니라, 그래서 사람들을 感興케도 했다고 하였다. 결과적으로 이러한 시가는 含警·動人케 해서 世道에 有益한 것이어야 한다고 생각했다.

內容別로 편찬한 『古今歌曲』에서는 <短歌十二目>이란 항목 아래 人倫, 尋訪, 勸戒, 閑適, 頌祝, 謙飲, 貞操, 醉興, 戀君, 感物, 慨世, 艷情, 寓風, 閨怨, 懷古, 離別, 歎老, 別恨, 節序, 蔓橫清類란 20항목으로 분류해 놓고 있다. 『槿花樂府』에서도 작품을 내용별로 분류하여 倫常, 勸戒, 頌祝, 貞操, 戀君, 慨世, 寓諷, 懷古, 歎老, 膽略, 節序, 尋訪, 隱逸, 閑情, 宴飲, 醉興, 感物, 艷情, 離恨의 19항목을 설정해 두고 있다.

여기서 살펴볼 때, 인간사회의 圓融·自足を 지향하는 敎化的인 내용을 읊은 것(人倫·勸戒)이 있는가 하면, 원용·자족하지 못함에 대한 批判·矯正的인 내용을 읊은 것(慨世·寓諷)도 있다. 이것은 다 對社會的인 觀念의 表출이라 하겠다. 인간 그 자체에 눈이 돌려질 때 어쩔 수 없이 우리는 無常을 切感하지 않을 수 없다. 生老病死의 시간적 무상도 있고 離合集散의 공간적 무상도 있는 것이다. 전자에서는 歎老(懷古)와 祝壽(頌祝)가 있을 수 있고, 후자에는 남녀의 愛別離의 苦(閨怨·別恨)

와 戀君이 있다.

이러한 모든 것이 다 인간의 慾心에 말미암은 것이라 한다면, 이 욕심의 사슬에서 벗어나 자유로운 경지에 들고자 하는 無心이 생길 수 있다. 이 무심에 바탕해 적극적이고 긍정적이면 閑情과 醉興을 맛볼 것이고, 소극적이고 부정적이면 感物·憂時하게 될 것이다.

이와 같은 사정은 시대와 사회, 그리고 인간에 따라 각기 달리 取擇되어질 수 있을 것이다. 亡國의 悲哀로움에서 懷古歌를 노래하는가 하면, 老境에 접어든 사람은 歎老歌를 노래했다. 이것은 孟思誠이나 黃喜가 江湖閑情에서 君恩을 느끼는 반면 死六臣들은 節義를 絶叫한 것과 軌를 같이할 것이다. 임금의 곁을 떠난 남성을 연모하는 여성의 마음바탕에는 閨怨(相思)이 있다. 또 시대·사회에 따라서는 感物·憂時와 自省의 내용을 詩化하기도 했다. 이것이 바로 述思와 宣鬱인 것이다.

이처럼 5장의 大葉에 실릴 수 있는 내용에는 한정이 없다. 그러므로 時·空에 제약받지 않을 것이다. 時·空의 변화까지 수용할 수 있어 그 生命力은 끝없이 지속될 것이다.

5. 張三世說과 현대의 時調

朴喆熙는 “따라서 시조의 근대적 변화가 관념보다 구체, 집단보다 個我的 발견과 표현에 있는 것이라고 볼 때, 근대적 감수성의 시조가 본격적으로 쓰여진 것은 1920년대라 할 수 있다. 이러한 점에서 (갑오경장이후) 1920년 이전의 시조를 개화기시조라 하고, 그 뒤의 시조를 현대시조 또는 근대시조라 한다.”고 古時調를 상정하고, 이것과 개화기시조 그리고 근대(또는 현대)시조를 변별하고 있다. 『한국민족문화대백과사전』에서 그는 다음과 같이 이어서 설명하고 있다.

1920년대는 서구적 충격속에서 전통적인 것과 단절할 수도 없고, 그렇다고 서구적인 것을 무시하기도 불가능한 문화적 갈등이 그 어느 때보다 첨예화하였던 시기였다. 그리하여 일본을 통하여 이식된 자유시가 시단을 휩쓸던 상황속에서도 시조가 전통적 시 형식으로 자각되고 시조의 가치가 역설된 것은 맹목적인 서구화에 대한 반작용, 곧 자기상실이라는 위기감의 표현이 아닐 수 없었다. 그러기에 전통적 질서에 복귀함으로써 한국시가 자기를 찾고 자기의 원모습을 발견하려는 몸부림이었던 것이다.

현대시조는 한마디로 있어온 잠재적 시조의 보편적 질서와 개인마다 다르게 나타나는 개인적 질서가 함께 나타나는 시형이라고 할 수 있다. 개인적 질서와 보편적 질서에 의하여 안정을 얻고, 보편적 질서는 개인적 질서에 의하여 변형된다. 이 때 보편적 질서란 물론 한국시가 전체가 나누어 가지고 있는 원초적 질서이다. 한국시사가 오직 시조의 형식만이 시형으로서 지속적인 가치를 가졌다는 것은 시조의 형식이 한국시가의 다양한 변화속에서도 일관하는 민족적 동일성과 깊은 연관성을 지녔다는 것을 의미한다. 그리고 이같은 보편적 질서는 시에 형식을 부여하며, 보편적 질서를 통하여 개인적 경험을 표출하는 것이 시조라고 하는 전통양식인 것이다. 그것은 곧 보편적 질서에 뿌리를 박고 개인적 질서로서 재구성되고 있는 실감실지의 눈이다. 실감실지의 눈은 이미 있어 온 관습에 대한 저항으로 나타나고, 이러한 저항은 개인적 질서에 의하여 완성된다. 곧 개인적 질서를 통하여 보편적 질서가 갱신될 때 현대시조는 새로운 시상이 조소되는 것이다.

위의 설명을 아주 줄여 말한다면, 漠然不知하던 스스로가 외부의 충격에 의해 自覺함과 관습의 盲從에서 개성의 표현으로 현대시조가 생산될 수 있었다는 것이다. 이러한 현상은 시간의 흐름에 말미암아 나타나는 것이다.

공자가 『春秋』를 제작할 때 242년을 三世로 구분하여, 隱公, 桓公, 莊公, 閔公, 僖公의 96년을 所傳聞의 世, 文公, 宣公, 成公, 襄公의 85년을 所聞의 世, 昭公, 定公, 哀公의 61년을 所見의 世라 하여 時代의 遠近에 따라 恩愛의 新疏를 設하여, 春秋의 筆法을 달리하였다. 그리고 所傳聞의 世를 衰亂의 世, 所聞의 世를 升平의 世, 所見의 世를 太平의 世라

하여, 衰亂에서 升平, 升平에서 太平으로, 시대가 진전함에 따라 社會·政治의 進化가 이루어졌다고 하는 것을 張三世說이라고 한다. 여기에 바탕하여 胡楚生은 「試論康有爲〈論語注〉中之進化之思想」(文史學報編輯委員會主編, 『文史學報』第12期, 民國79年3月)에서,

治天下者有三世。

一曰 多君爲政之世, 二曰 一君爲政之世, 三曰 民爲政之世。

多君者 據亂世之政也, 一君者 昇平世之政也, 民者 太平世之政也。

라고 하였다. 多君하니 亂世일 수밖에 없고, 一君으로 昇平世를 이상으로 하였을 것이지만 君主의 專制로 民이 拘束될 수밖에 없을 것이다. 民이 太平을 누리기 위해서는 그들이 주인이 되어야 할 것이다. 民이 주인이 되어 그들이 태평을 누리는 시대의 이상이 바로 民主主義일 것이다.

高麗나 朝鮮은 專制君主의 시대였다. 군주는 升平을 이상으로 하였을 것이다. 佛敎나 性理學에서 理念을 추출하여 이상세계를 구현하려 하였다. 신라의 景德王이 '理安民'의 노래를 지으라는 명령에 忠談師는 “임금은 임금답게, 신하는 신하답게, 백성은 백성답게 한다면 나라는 태평할 것이다”고 노래를 지어 답하였다. 이는 齊景公이 孔子에게 問政했을 때, “君君, 臣臣, 父父, 子子”라고 대답한 것과 같다. 이러한에도 실제로는 '忠'과 '孝'가 강요되었다. 個我的 행복이 추구된 것이 아니라, 나라와 집안의 和平을 위해서 君主와 家長이 존중되어야 하므로 백성과 가족은 구속되고 희생되어야 한다고 생각하였다. 그러므로 개인의 행복이 추구되는 民主의 시대가 와야 했다.

그러나 韓民族의 사정은 달랐다. 민주주의 시대를 맞기 전에 나라마저 빼앗겼다. <안민가>에서는 “이 땅(나라)을 버리고 어디로 가겠느냐?”고 安民을 위해서는 國土의 절대조건을 강조하였는데, 나라를 빼앗겼으니,

이제 군주의 전제로부터의 해방이 아니라, 침략자로부터의 해방과 빼앗긴 나라를 되찾는 책무가 백성들에게 주어졌다.

이러한 사정에서 '時調'에 눈을 돌렸고, 이어서 시조부흥의 운동이 전개되었던 것이다. '時調'가 문학만으로서 생산되고 향유된 것이 아니고, 선동의 수단이 되었던 것이다.

1906년 7월 21일자의 《大韓每日申報》「詞林」란에 실린 大丘女史의 〈竹血歌〉 3수는 바로 선동을 의도한 것이겠다. 이 작품에서 기린 忠正公은 1905년 11월 일제가 을사조약을 강제로 체결하여 외교권을 박탈하자 원임의정대신 趙秉世를 疏頭로 백관들과 聯疏를 올려 조약에 찬동한 五賊의 처형과 조약의 파기를 요구하였으나 실패하여, 국운이 이미 기울어졌음을 깨닫고 죽음으로 항거하여 국민을 각성케 할 것을 결심하고 자결하였다. 이러한 閔泳煥의 愛國表情을 선양하기 위해 〈竹血歌〉를 지었을 것이다. 3수 중 제2수를 옮겨 본다.

충정의구든절기피을미즈디가도여
 누상의홀노소사만민을경동키논
 인성이비여잡초키로독야청청

韓龍雲(1879-1944)의 〈님〉과 〈뜻 弱한 이에게〉라는 작품이 『民聲』 30호(1948.11)에 '故萬海韓龍雲先生遺墨抄'라 하여 다음과 같이 실려 있다.

이른봄 적은 언덕
 싸힌눈을 접허마소
 제아모리 차다한들
 돌는 엄을 어이하리
 봄옷 새로지어
 가신님께 (보내고저) 〈님〉

가머는 못갈소나
 물과피가 많어기로
건늬고 또넘으면
 못갈리 없나니라
사람이 제아니가고
 길이 멀다 (허다라) 〈뜻 弱한 이에게〉

李秉岐(1891-1968)는 1926년 '時調會'를 발기하였고, 1928년 이를 '歌謠硏究會'로 개칭하여 조직을 확장하면서 시조혁신을 제창하는 논문들을 발표하였다. 그가 시조에 관심을 보이기 시작한 것은 1924년 무렵부터였다. 이 시기 그의 시조는 다분히 擬古調를 띠고 있었다. 시조혁신에 자각을 가지게 된 것은 1926년부터였다. 이 시기에 時調復興運動이 일어났다. 1939년부터 『文章』에 曹南嶺, 吳信惠, 金相沃, 張應斗, 李鎬雨 등 우수한 신인을 추천하여 시조중흥의 기틀을 마련하였다. 그는 시조와 현대시를 동질로 보고 時調唱으로부터의 분리, 시어의 조탁과 관념의 형상화, 連作 등을 주장하여 시조혁신을 선도하면서, 그 이론을 실천하여 1939년 『嘉藍時調集』을 문장사에서 출간하였다. 『豊文』 창간호(1949.7)에 실린 〈洪原 監房에서〉를 예로 보이면 다음과 같다.

어둑 새벽부터
반히 트이는 하늘

가로 두른 선은
淡線과 연분홍빛

내 매양 자고 일어나
거울 삼어 보노라.

이쏘시개 바늘 삼어
해진 옷을 엮어매고

밥풀을 손에 이겨
단초를 만들어 달고

따뜻한 벌을 향하여
이사냥을 하노라.

조을다 깨고 보니
산듯한 벌이 난다

한나절 오던 눈이
지붕마다 소복하고

흐리던 구름 걷히며
파란 하늘 돌는다.

전혀 이 세계는
慈悲와 平等과 至情

숭도 허물도
새우고 다름도 없고

긋브고 긋브 눈물만
겨워 겨워 하여라.

제목 앞에 '時調'라 하였으니 시조 4수의 연작이다. 그가 규정한 시조 형식에 맞추고, 맵이라는 의식을 배제한 것이다. 이리하여 그는 시조를 시의 한 형식으로 자리잡게 하였다.

李殷相(1903-1982)은 1924년 『조선문단』의 창간 무렵부터 본격적인 문학활동을 하였다. 그러나 국학이나 시조는 거의 등한시하고, 서구의 자유시 쪽에 기울었다. 그러다가 1926년 후반에 이르러 시조부흥논의가 본격화되면서 시조를 비롯한 전통문학과 국학 쪽으로 기울기 시작하였다. 그는 시조는 문학이 아니라고 낮추어 생각하다가 시조의 논의가 일

자 비로소 시조를 문학시하게 되었다고 술회한 바 있으나, 한동안 자유시와 시조의 창작을 병행하다가 1930년대 후반부터 시조시인으로서의 자리를 굳혔다. 1932년에 나온 그의 첫 시조집 『노산시조집』은 향수, 감상, 무상, 자연예찬 등의 특질로 집약되는데, 이 가운데 〈고향생각〉, 〈가고파〉, 〈성불사의 밤〉 등 많은 시조의 평이하고 감미로운 서정성이 가곡에 걸맞아 노래로서 인구에 회자되고 있다. 광복 후 그의 시조는 국토예찬, 조국분단의 아픔, 통일에의 염원, 우국지사들에 대한 추모 등 개인적 정서보다는 사회성을 더욱 강조하는 방향으로 기울어 갔다. 1932년 1월 8일자 《동아일보》에 발표된 〈가꿌아〉는 모두 10수의 연작인데, 異河潤이 選編한 『現代抒情詩選』(박문서관 발행, 1939.2. 博文文庫本)에는 〈가꿌하〉로 다음과 같이 4수만 실려 있다.

내고향 남쪽바다 그 파란물 눈에보이네
꿈엔들 이즈리오 그 잔잔한 고향바다
지금도 그 물새들 날으리 가꿌하라 가꿌하

어릴제 가치놀던 그동무들 그리워라
어대간들 이즈리오 그 뛰놀던 고향동무
오늘은 다 무얼하는고 보꿌하라 보꿌하

그 물새 그동무들 고향에 다잇는데
나는 웨 어이다가 떠나살게 되엇는고
온갖것 다뿌리치고 돌아갈까 돌아가

가서 한대얼려 옛날같이 살고지라
내마음 색동옷입혀 웃고웃고 지나고저
그날 그 눈물업던 때를 차자가자 차자가

이처럼 시는 觸物而起感한 것을 혼자 감당할 수 없어 마음으로 노래하면서 言語로 形象化한 것이다. 이 '觸物'의 物은 時空의 條件이라는

말로 바꿀 수 있는 것이다.

6. 時空의 條件과 詩

옛사람들은 時空의 條件으로서의 對象에 觸發하여 감흥을 일으키면 그 感懷를 말로써 나타내었기에, 요순시대 백성들은 격양가를 불렀고, 순임금의 신하들은 임금의 시에 화답하여 노래를 하였으며, 大禹는 塗山歌를 노래하고 女嬌를 娶妻하였다. 箕子는 亡國의 폐허를 지나다가 麥秀歌를 노래했고, 夷齊는 採薇歌를 노래하는 등 感物·憂時하여 이는 懷抱를 詩化하였음을 여러 傳記에서나 諸子와 歷史의 書冊에서 찾아볼 수 있다. 이러한 노래는 述思와 宣鬱함에 그치지 않고, 사람들을 감동시킨다.

시간은 흘러 시대는 변한다. 亂世에서 升平의 시대로, 승평의 시대에서 백성들이 太平을 누리는 시대로 바뀌어 왔다고 생각하였으나, 그것은 소망이었을 뿐, 태평을 구가한 시대는 없었던 것 같다. 이제 국가라는 관념도 점차 희미해져 世界라는 큰 울타리 안에서 살아가는 개인은 그 존재의 가치가 더욱 약화되어 오히려 억압을 더 받게 되는 反太平의 시대를 맞이하고 있는 것이 21세기의 벽두인 것 같다. 그런데 이러한 세계에서 民族의 의식이 약화되어 개인이 Cosmopolitan이 되어야 할 것이로되 오히려 민족주의는 강화되어, 그로 말미암은 紛亂이 도처에서 戰雲을 일으키고 있다. 그런데도 우리 韓民族은 他意에 의하며 分離되어 아직도 하나로 統一되지 못하고 있다. 이러한 모순이 우리의 知識環境을 지배하고 있다.

분리된 민족이 하나로 통합됨이 우리의 念願일진데, 우리의 情緒로 詩化함에 있어서는 우리의 傳統詩型이 그 정서를 담는 그릇이 될 수밖에

에 없을 것이다. 이 시형을 우리는 '時調'라고 생각한다.

그런데 지금까지 의식해 왔던, 그 시형에 대한 규정을 반성해 보고, 그것을 발전시켜야 할 것이다. 종래의 규정은 唱曲에서 분리하여 文學化하는 데서부터 시작하였으나, 이제는 그것이 문학이란 의식의 바탕에서 생각해 보아야 할 것이다.

고려말 우탁의 작품이라고 『靑丘永言』에 실려 있는,

훈손에 막더 잡고 또 훈손에 가식 쥐고
늙는길 가식으로 막고 오는 白髮 막더로 치러터니
白髮이 제 문져 알고 즘길노 오더라.

를 보면 도남이 규정한 기본형에서 너무도 벗어난다. 그렇다고 이 작품을 시조가 아니라고 할 사람은 아무도 없을 것이다. 말하자면 여기에는 융통성이 작용한 것이다. 소리의 바탕에서 말의 융통성이 허용되었던 것이다.

'大葉'이 제3장과 제4장 사이에 매화점장단 10점이 中餘音으로 개재하고, 제5장 뒤에 大餘音의 소리가 33점으로 이어진다면, 시의 말의 구성에도 그만큼 어떤 충절이 있을 것이다. 그것이 제4장으로 특징지어진다면, 소리와 시의 구성에 있어서 이 제4장의 기능과 묘미를 살려 보아야 할 것이다. 이러한 5장의 구성이 악곡으로 큰 한 장을 이룬다면, 이러한 장을 중첩하여 훨씬 더 큰 규모의 시를 만들어 낼 수 있을 것이다. 그러한 예를 權好文(1532-1587)의 〈閒居十八曲〉의 19수에서 찾을 수 있다. 이것은 小主題의 모음으로 이루어진 連作이 아니고 하나의 主題로 통합된 聯詩이다. 이것은 고려의 노래에서 이미 싹이 났던 것이다.

그러므로 종래에 시조시형이라 규정한 3장의 구성을 이제는 중첩하여 더 큰 규모의 시를 이룰 수 있는 聯의 模型으로 간주해야 하지 않을까 생각한다. 그래야만 錯綜된 時代의 복잡다기한 정서를 거기에 담을

수 있을 것이다.

<참고문헌>

- 석일연, 『三國遺事』.
정인지 등, 『高麗史』, 樂志.
이 황, <도산십이곡>.
이현보, <어부가발문>.
백경현, 『悟齋集』.
안 축, 『謹齋集』.
윤선도, <어부사시사발문>.
김천택, 『靑丘永言』.
박효관·안민영, 『歌曲源流』.
三竹, 『琴譜』.
송계연월웅, 『古今歌曲』.
한국정신문화연구원, 『한민족문화대백과사전』.
조윤재, 「時調字數考」, 『新興』 제4호, 1930.11.

<Abstract>

The transformation of the knowledge-environment and
Sijo literature in the 21st century

Yun Young-Og

The life of man is being changed with the changes of the times. The man struggles to enjoy the blessing of peace and lives as a member of a nation. So he has the national characteristics. In that national

characteristics is the national emotion. From the emotion the national poetry is created. The poetry has the conventional form. This form is regarded as *Sijo* 時調. The *Sijo* was prescribed as the organization of three sections. But this prescription is false. This form is the organization of five sections. When the false prescription is corrected, we have our conventional poetry form and create our own poems.

Keywords : National characteristics, National poetry, *Sijo*, Conventional poetry, Conventional form

논문투고일 : 2005년 5월 30일, 심사일 : 38일, 심사완료일 : 2005년 7월 7일