

文學形態로서의 長時調 研究

이를 教育學 碩士學位 論文으로 提出함



濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

提出者 김 영 환

指導教授 梁 重 海

1984 年 月 日

김영환의 碩士學位 論文을 認准함

濟州大學校 教育大學院



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

主審 梁 淳 玟 

副審 玄 容 駿 

副審 梁 重 煥 

1984年 月 日

目 次

I. 序 言	1
II. 文學上 形態	4
1. 長時調의 分類	4
2. 句數律의 伸長	9
III. 伸長의 背景	17
1. 創作과 傳承	17
2. 散文性의 辭說	22
IV. 破型 속의 庶民의 哀歡	26
1. 解放感의 流露	26
2. 權威의 否定	31
V. 結 語	35
○ 參考文獻	37
○ Abstract	38

I. 序 言

時調가 우리 國民文學으로서, 發生 이래 오늘날까지 그 生命과 價値를 유지해 오고 있음은 더 말할 필요가 없다. 時調는 그 生成期로부터 계속하여 우리 國民들의 寵愛를 받으면서 國民 속에 呼吸을 같이 하며 살아온 文學形態인 것이다. 실로 長久한 時日을 통하여 整齊되고 完成되면서 오늘에 이른 이 文學樣式이 韓國 固有의 定型時歌라 함은 異論의 여지가 없겠다. 그러길래 時調는 우리의 文學的 遺産中에서 가장 오래 그 命脈을 維持하여 왔으며, 歷史의 推移에 따라 항상 새로운 時代에 逢着하면 그럴 때마다 現代化의 과정을 밟으면서 오늘에 이르러 왔다¹⁾고 말해지고 있는 것이다.

時調의 形態上 定型律을 살필 때, 약간의 見解 차이는 있지만, 時調는 3章 6句, 12音步 혹은 12分節로 이루어진 定型詩歌라는 것이 通說로 되어 있다.²⁾ 그런데 3章 6句에 대해서는 異論이 여지가 거의 없는 듯이 보이나, 12音步(分節)에 대해서는 가끔 견해를 달리하는 경우가 있음을 찾아볼 수 있는데, 이러한 見解 차이는 모두가 時調의 終章 形式의 特殊性에 起因하는 것들이다.

12分節에 대한 異論으로써 崔東元님의 다음과 같은 見解를 하나의 例로 들 수가 있다.

第1行(初章)과 第2行(中章)의 4步格의 律調를 고려하지 않는다면, 第3行(終章)의 前半部는 3步格으로 인식될 수 있는데, 3步格에서는 한 詩脚의 音節數가 3音이 되기를 요구하는 것이다.³⁾

이와 같이 終章의 特異性 때문에 全12音步의 定型說에 대해서는 見解가 다른 主張이 提起되어 왔다.

- 1) 鄭炳昱: 「時調文學事典」(新丘文化社, 1966), 「時調文學概觀」條
- 2) 우리어문학회: 「國文學概論」(一成堂書店, 1949). pp.200 ~ 203 참조
- 3) 崔東元: 「古時調論」(三英社, 1980), p.144.

그러나, 위의 主張에서도 “初章과 中章의 4步格의 律調를 고려하지 않는다면 ……”이라는 前提를 붙인 것으로 보아 대체로 12音步의 定型律에 동조하고 있음을 볼 수 있다. 따라서 時調文學이 3章6句體이며, 各章은 4分節의 形態를 갖추고 있다는 것이 이제까지의 一般的인 견해로 되어 있다. 그리고 이러한 音步律로 時調의 定型性을 定立해 나아가고 있는 것이 現今의 추세로 보아 어긋남이 없을 것이다.

그런데, 時調文學 作品 가운데는 이러한 定型에서 破格이 이루어진 作品들이 多數 있는 바, 이들은 모두 定型인 12音步보다 不規則하게 길어진 것들이다. 여기서 ‘長時調’라 한 것은 이들 破格時調를 文學의 한 ‘장르’로 파악한 概念에서 사용한 말이다.

이들 長時調를 考察하기 위하여, 먼저 鄭炳昱 編著 「時調文學事典」에 수록되어 있는 古時調 總 2376 首의 作品을 대상으로 이를 分類해 본 결과 387 首의 破格時調를 抽出하였다.⁴⁾ 이것을 대상으로 하여 그 形態上에서의 問題點을 살펴 보고자 하는 것이다.

時調의 文學 形態上 分類에 있어서 종래의 논의는 크게 두 가지로 나누어 볼 수가 있다. 平時調(短型時調), 엇時調(中型時調), 辭說時調(長型時調)의 三分說과 短時調, 長時調의 二分說이 그것이다.⁵⁾ 그리고 그것이 어느 하나로 통일된 理論으로 定立되지 못하고 있으므로 混同을 일으키는 경우가 있는 것이다. 그리고 中型時調와 長型時調 또는 엇時調와 辭說時調의 分類는 그 기준의 보호성으로 인하여 더욱 혼란이 若起되어 있는 것으로 보인다.

4) 이것은 時調集의 異本에 따른 變改 등으로 인하여 그 형태가 달라진 것이 있으므로 약간의 차이는 있을 것이다.

5) ◎ 三分說의 예

李泰極: 「時調概論」(새글社, 1959), pp.69 ~ 73.

李秉岐: 「國文學概論」(一志社, 1961), p.116. 등등

◎ 二分說의 예

高晶玉: 〈國文學의 形態〉. 우리어문학회 「國文學概論」(一成堂書店, 1949), p.24.

趙潤濟: 「朝鮮詩歌의 研究」(乙酉文化社, 1949), p.24. 등등

따라서 形態上 分類의 확실한 定立은 이 ‘장르’의 특징을 明白히 하여 줌으로써, 文學類型으로서의 位置를 확실하게 하여 줄 것이다. 그리고, 실제로 중·고등학교에서 일어나고 있는 지도상의 어려움과 混亂을 막아 줄 수 있을 것이요, 나아가서는 이 ‘장르’의 內容面이나 意識을 考察하는 데도 편의를 제공하리라고 생각된다. 本稿에서는 長時調의 形態上 分類 기준을 살펴보고자 하는 것이다. 그리고 短時調에서 어떻게 伸長이 일어났는가를 考察하여 그 傳承 과정을 알아 보고자 한다. ‘時調’가 음악과 不可分의 관계에 있는 것이지만, 여기서는 文學的 形態를 논의하는 것이므로 음악적인 面에 대한 논의는 제외하였다.



Ⅱ. 文學上 形態

1. 長時調의 分類

‘時調’라는 말이 음악면에서와 문학면에서 두루 쓰이고 있음은 周知의 사실이다. 음악면에서는 唱曲의 種類로 쓰이며, 문학면에서는 하나의 ‘장르’ 명칭으로 사용되고 있는 것이다. 그런데 歌唱, 즉 音樂形式으로써의 명칭인 ‘엇(菴)時調’, ‘辭說時調’가 그대로 文學上의 分類로 使用되어 온 것이다.

음악면과의 관련성을 떠나서 오직 문학면만을 고려할 때에, 종래에 分類한 바와 같은 平時調, 엇時調, 辭說時調의 3分法은 마땅한 것일까? 그리고, 그 分類의 기준은 타당하고도 客觀的인 근거를 가지고 있는 것일까? 이 점에 대하여 엇時調型을 중심으로 하여 살펴 보기로 한다.

먼저, 時調의 文學上 形態를 平時調, 엇時調, 辭說時調로 나누는 경우, 中型인 엇時調와 長型인 辭說時調의 形式을 句의 伸長으로 보는 觀點이다.

鄭炳昱 님은,

終章의 第一句를 제외한 어느 한 句節이나 하나만이 길어진 것을 中型時調 또는 菴(엇)時調라 하고, 두 句節 이상이 길어진 것을 長型時調 또는 辭說時調라고 한다.⁶⁾

라고 하여 6句의 定型에서 그 句가 길어진 것을 기준으로 엇時調와 辭說時調를 分類하고 있다.

그리고, 李泰極 님도,

中時調(엇時調, 中型時調): 이것은 短時調의 基準律에서 그 어느 한 句의 字數가 벗어난 時調를 말한다.

6) 鄭炳昱: 「時調文學事典」(新丘文化社, 1966), ‘時調文學의 概觀’條

長時調(辭說時調, 長型時調) : 이것은 短時調의 규칙에서 어느 두 句 이상이 각각 그 字數가 10字 이상으로 벗어난 時調를 말한다.⁷⁾

라고 했는데, 역시 句의 伸長으로 보는 점에서는 차이가 없다.

다음은 엇時調와 辭說時調의 區分을 章의 伸長을 기준으로 하여 考察하는 見解들이 있다.

엇時調 : 平時調의 初·中章 중 어느 한 章이 字數에 있어 無制限한 時調다. 終章에는 큰 변화가 없다.

辭說時調 : 初·中章이 다 制限없이 길고 終章도 어느 정도 길어진 時調다.⁸⁾

이것은 엇時調, 辭說時調의 形式上 분류를, 平時調의 定型에서 그 章의 伸長에 다 기준을 둔 것이다. 그리고 어느 쪽이나 同一한 點은 그 句나 章이 字數가 붙어 남으로써 길어진다는 것이다.

이와 같이 破型時調의 形態에 대한 설명에 있어서 句의 伸長성과 章의 伸長성을 기준으로 하는 見解들이 있어 왔다. 그리고 그것이 어느 하나로 完全한 定立을 보지 못하고 있으므로 혼란을 일으키는 경우가 없지 않다. 실제로 중·고등학교에서 同一한 작품을 가지고, 見解의 차이나 혹은 一方的인 理解만으로 교사에 따라 각기 달리 지도하고 있는 실정인 것이다. 사실 破型時調의 破型 기준을 句에 둘 경우와 章에 둘 경우에 따라서 한 作品이 엇時調(中型時調)도 되고, 辭說時調(長型時調)도 되는 것이다. 구체적인 예를 들어 검토해 보기로 하자.

달바즈는 징징 울고 잔피 속에 속님 난다.

三年 묵은 물가족은 외용외용 우지는데 老處女の 舉動보소 함박존박 드더지며 逆情너여 니른말이 바다에도 섬이 있고 콩밭해도 눈이 잇네 봄봄즈리 스오나와 同牢宴 첫 소롱을 쏘마드 하여되네.

글로스 月老繩의 因緣인지 일낙敗락하여라.

(六堂本 靑丘永言, 642)⁹⁾

7) 李泰極 : 「時調概論」(새글社, 1959), pp.69 ~ 73. 참조.

8) 高晶玉 : 「國語國文學要講」(大學出版社, 1949), p.396.

9) 出典 옆의 번호는 출전에 기재된 時調의 一連番號이다. 이하 時調의 引用은 같다.

이 作品의 初章과 終章은 定型이다. 다만 中章이 문제가 되겠는데, 이것을 앞에 보인 견해에 따른다면 엇時調도 될 수 있고 辭說時調가 될 수도 있다. 엇時調와 辭說時調의 區分을 章의 伸長性에 둔다면 이것은 엇時調가 될 수밖에 없다. 왜냐 하면, 오직 中章 한 章만이 그 字數가 길어졌기 때문이다.

그러나 이것을 句의 伸長을 기준으로 하는 견해에 따른다면 분명히 辭說時調가 되는 것이다. 이 作品의 中章을 3章6句의 定型說에 따라 2句로 나누어 보면, 두 句가 다 破型이 이루어져 있다. 그렇다면 2句 이상이 길어졌으니 이것은 당연히 辭說時調가 되어야 마땅한 것이다.

이와 같은 例를 좀더 더 들어 보기로 하자.

窻내고자 窻내고자 이내 가슴에 窻내고자.
 고모장지 세살장지 들장지 열장지 암돌져귀 수돌져귀 비목 걸새 크나큰 장도리로 내
 가슴에 窻내고자
 잇다감하 답답홀제면 여다져 불가 흥노라.

(珍本 靑丘永言, 541)

한숨아 세한숨아 네어티로 드러온다.
 고모장즈 세살장즈 가로다지 여다지에 암돌져귀 수돌져귀 비목걸새 똑닥 박고 龍 거
 북 즈물쇠로 수기수기 츄엿는티 屏風이라 덕겨 저븐 簇子라 티티글 문다네 어니 틈으
 로 드러온다.
 어인지 너 온날 밤이면 좀 못드러 흥노라.

(珍本 靑丘永言, 553)

위에 든 두 首의 例는 모두 初章과 終章은 定型인 것들이다. 그런데, 역시 句의 字數가 길어졌느냐 章의 字數가 길어졌느냐에 따라 엇時調도 되고 辭說時調도 될 수 있는 作品들임에 틀림이 없다.

이와 같이 한 作品을 두고, 破型의 기준을 잡는 데 따라서 엇時調도 되고 辭說時調도 되는 혼란이 일어나고 있는 것이다. 이것은 句의 伸長으로 보는 見解나 章의 伸長으로 보는 견해가 한결같이 그 句나 章의 字數가 定型보다 길어진 것으로 기준을 잡는 데서 오는 혼란인 것으로 생각된다.

한편, 章의 伸長보다는 句의 字數가 많아지는, 즉 句의 伸長을 기준으로 하는

것이 훨씬 타당성이 있을 것 같기도 하며, 오늘날의 일반적인 通說로 보인다. 그러나 여기에도 문제가 없는 것이 아니다. 다음의 예를 보자.

(가) 달 밝고 씨조흔 밤에 南大川 너른 쓸에
 넙 업손 보류슈남게 안저 雪梨花1야 우는 저 김수리시야
 아무리 雪梨花1야 운들 닐들 어이하리오

(六堂本 靑丘永言, 649)

(나) 님그려 기피든 病을 어이하여 곤쳐넬고
 醫員 請하여 命藥하며 쇼경의게 푸닥거리하고 무당 불러 당즙글기흔돌 이 모진
 病이 하릴소냐.
 眞實로 님흔디 이시면 곳에 조홀가 하노라.

(珍本 靑丘永言, 515)

두 時調의 初章, 終章은 定型으로 되어 있으므로 문제 삼을 것이 없다. 그러나 中章은 다같이 破型이 되어 있는 것이다.

(가)의 예에서 中章을 3章 6句說에 따라 2句로 나눈다면 다음과 같이 될 것이다.

넙 업손 보류슈남게 안저(1)
雪梨花1야 우는 저 김수리시야(2)

이렇게 (1), (2)句로 가르면, 두 句가 모두 길어져서 破型이 되어 있다. (1) 句는 그 字數가 10字밖에 되지 않으니, 定型으로 잡을 수 있다고 생각되기도 하지만, 그 律調를 고려할 때, 이것은 아무래도 定型으로 보기는 어려울 것으로 생각된다. 그렇다면 이것은 두 句의 字數가 길어졌으므로 句의 伸長을 기준으로 하는 견해에 따른다면 辭說時調로 규정해야 마땅한 것이다.

(나)의 예를 보기로 하자. 이 作品의 中章을 역시 3章 6句說에 따라 두 句로 나눈다면 다음과 같이 되어야 합당할 것이다.

醫員 請^하여 命^藥하며 소경의게 푸닥거리하고 무당 불러 당죽글기흔돌(1)
이 모진 病이 ㅎ릴소냐(2)

이것을 “醫員 請^하여 命^藥하며 소경의게 푸닥거리하고”까지를 第1句로 보고, “무당 불러 난죽글기흔돌 이 모진 病이 ㅎ릴소냐”를 第2句로 잡는 것은 文脈上으로 보아 아무래도 不合理하다. “醫員을 請하여 命藥하는 것,” ‘소경을 불러 푸닥거리를 하는 것,’ ‘무당을 불러 당 죽기(意味 未詳)를 하는 것’은 病을 고치기 위해서 시행해 봄직한 행위들로 모두 同格이다. 이런 짓들을 해 본들 입을 그려 깊이 든 모진 病이 나올 리가 없다는 뜻이다. 그러므로 “이 모진 病이 ㅎ릴소냐”를 第2句로 잡는 것이 文脈上 타당한 것이다. 이렇게 볼 때, 第2句는 定型이다. 따라서 이 作品은 中章 第1句만이 길어진 엇時調(中型時調)로 규정되는 것이다.

이상으로 보아 엇時調는 中型이요, 辭說時調는 長型이라는, 즉 辭說時調는 엇時調보다 그 字數에 있어 보다 길어진 것이라는 기준은 혼란이 일어나지 않을 수 없는 것이다. 앞에서 例로 든 (가)와 (나)의 두 作品을 비교하여 볼 때, 後者가 훨씬 그 字數가 많다. 그런데도 句의 字數가 길어진 것을 기준으로 분류한다면 前者는 辭說時調(長型時調)가 되고, 後者는 엇時調(中型時調)가 되는 것이다.

내얼굴 검고엮외 本은 안이 검고엮에
江南國 大宛國으로 열두바나 건너오신 작은손님 큰손님에 썸이 紅疫 또약이 後뎃침에
自然이 검고엮에.

글언아 閨氏네 房우석의 佐石삼아 두고 보음쑈

(一石本 海東歌謠, 568)

위의 破型時調도 같은 例로서 中章의 第1句는 破型으로 매우 길어졌으며, 第1句는 定型인 것이다. 이것은 결국 한 句가 길어진 엇時調라 할 수밖에 없는데, 中章의 字數는 꽤 많은 편이다.

時調의 文學上 形態의 종류를 平時調, 엇時調, 辭說時調로 3大別하고, 엇時調를 한 句가 길어진 것, 辭說時調를 두 句 이상이 길어진 것이라고 규정할 경우, 엇時

調보다 辭說時調의 字數가 보다 길어져서 많다는 것이 基本條件이 되어 있다고 할 것이다. 옛時調를 ‘中型時調,’ 辭說時調를 ‘長型時調’라고 一般的으로 通稱하고 있는데, 이 ‘中型’이니 ‘長型’이니 하는 ‘中’과 ‘長’은 바로 그 字數의 多少에 기준을 두고 하는 말임이 분명하다고 보겠다.

그러나 실제 이 원칙을 적용시켜 볼 때, 위에서 살펴 본 바와 같은 모순이 나타나는 것이다. 옛時調와 辭說時調의 區分을, 字數의 적고 많음을 가지고, 中型이니 長型이니 하여 따지는 한에서는 혼란을 일으키지 않을 수 없음이 틀림없다고 하겠다.

이러한 혼란을 제거하고 올바른 分類를 위하여 音步에 기초를 둔 句數律을 적용해 보기로 하자는 것이다.

2. 句數律의 伸長

時調는 3行 6句體의 定型詩라고 하는 것은 일반적인 通說이다. 그리고 見解의 差異는 있지만 한 句는 2音步로 된다는 說이 타당할 것이다.

다음 두 가지의 見解를 검토하여 보기로 하자.

(가) 李泰極님의 ‘時調의 終章攷’¹⁰⁾에서,

各句의 字數律이 非定型 속에서도 하나의 定律을 견지하고 있는 것은 주목하지 않을 수 없다. 즉, 한 句의 字數가 7字이든 6字이든 8字든 혹은 5字 9字든 間에 律拍數를 보면 한 句가 4律拍(音步)씩으로 맞추어져 있다는 사실이다.¹¹⁾

(나) 李能雨님의 ‘字數考代案’¹²⁾에서,

최초엔 리듬의 원리에 좇아 2音節씩의 한 개 單位로 이루어져 나간다. (第1次 結

10) 李泰極: <時調의 終章攷> 「古典文學研究論攷」(梨大出版部, 1973), pp.99 ~ 120.

11) 李泰極: 前掲書 p.120.

12) 李能雨: <字數考代案> 「古時調論攷」(宣明文化社, 1966), pp.192 ~ 268.

束). 韓國語로 된 詩行에 있어서 내용을 不關한다면 이 第1結束이 곧 foot(律脚)가 될 수 있다. 그러나 文學이기 때문에 여기 意味의 客觀이 不關안 될 수 없기 때문에 이 第1結束에 不滿을 느끼게 되었던 것이다. 그리하여 우리 律文의 경우에 있어서는, 다음 段階의 結束들, 곧 ‘第2次 結束’을 생각 아니하지 못하게 되는 것이다. 이 단계에서의 結束, 즉 ‘第2次 結束’을 正히, 필자는 우리 韓國語 律文의 律脚이라고 보자는 것이다.¹³⁾

(가)의 見解에 따른다면 時調의 한 章은 2句가 되겠고, (나)의 견해에 따라 各句는 2律脚(音步)가 된다. 그런데 (가)와 (나)는 音步(律脚)에 있어서 현저히 意味를 달리하고 있다. (가)에 따른다면 한 行을 8律拍으로 細分하게 되어 意味의 上 觀성을 너무 무시해 버리는 결과가 될 것 같다.

구체적으로 平時調의 作品을 가지고 적용해 보기로 하자.

東窓이 불갓느냐 노고지리 우지진다.

쇼 치는 아히는 여태 아니 이러느냐.

재너머 스래 긴 밧출 언제 갈러 흥느냐

(珍本 靑丘永言, 203)

이 作品의 初章만을 (가)의 理論에 따라 分析해 본다면 다음과 같이 될 것이다.

	東窓이	불갓	느냐	노고	지리	우지	진다.	
1음보	2	3	4	5	6	7	8	
	1 句			2 句				
	1 章							

한 章을 2句로 나눈 것은 아주 타당하다고 보겠지만, 1行을 8音步로 잡는다면, 위에서 보는 바와 같이 意味의 上 觀성이 아주 줄어들거나 無視되어 버리고 마는 것이다. 더구나 우리말은 助詞와 語尾가 添用하는 附着語라는 점을 감안할 때, 呼吸 위주의 音步 구분에는 커다란 무리가 따른다고 보지 않을 수가 없는 것이다.

13) 李能兩: 前揭書, p.238.

이번에는 (나)의 主張에 따라 分析해 본다면, “意味의 客觀이 不關 안 될 수 없다.”고 하여 ‘第2次 結束’을 律脚으로 보기 때문에 다음과 같이 4音步의 形態가 될 것이다.

東窓이 볼 갓 느냐 노 고 지 리 우 지 진 다.

1음보 2 3 4

1章

우리 律文의 音步를 이렇게 意味와 상관시켜 이해할 때, 韻律은 人間生活의 生動的인 反復에서 일어나는 규칙적인 운동이라는 원칙에도 부합할 것으로 보겠다.

그리하여 (가)의 主張대로 1行은 2句라는 견해와 (나)의 主張에 따라 1行은 4音步로 이루어진다는 것을 종합하여 時調는 3行6句, 各句는 2音步로 된 定型詩라는 定義는 타당한 것이 되겠다. 여기서 한 가지 注目할 것은, 李泰極님이 지적한 바와 같이 한 句가 5~9字 또는 그 以上이 될 수 있다는 사실이다. 이것은 時調가 字數律에 있어서 융통성이 있다는 것을 지적한 것으로 이해된다. 그리고 이 字數律의 융통성은 우리말의 特性에 따라, 李能雨씨가 지적한 바와 같이 ‘第2次 結束’을 이루기 위한 필연적인 結果라고 할 것이다. 그리하여 意味와의 상관성을 가진 音步가 두 개 모여서 하나의 句를 이루게 되는 것이다.

이제 時調는 3章6句의 定型詩라는 기준과, 한 句는 2音步로 이루어진다는 기준에 立脚하여, 앞 節에서 分析했던 옛時調, 辭說時調의 形態를 다시 한 번 검토해 보기로 한다.

(가) 달밝고 저조흔 밤에 南大川 너른 쓸에

넙 업슨 보류슈남게 안져 雪梨花 1야 우는 저 김수리시야.

아무리 雪梨花 1야 운들 닌들 어이호리오.

(六堂本 青丘永言, 649)

(나) 넘그려 기피든 病을 어이호여 곤쳐널꼬

醫員 請호여 命藥호며 쇼경의게 푸닥거리호고 무당 불러 당즙글기호들 이 모진 病이 호릴소나.

眞實로 님 호되 이시면 곳에 조홀가 호노라. (珍本 青丘永言, 515)

역시 初章, 終章은 모두 定型이므로, 中章만을 가지고 句數를 나누어 보면 다음과 같이 될 것이다.

(가) 님 업손(1)

보류슈남게 안져(2)

雪梨花 1야 우논(3)

저 김수리식야(4)

(나) 醫員 請하여(1)

命藥하며(2)

쇼경의게 푸닥거리하고(3)

무당 불러(4)

당죽글기흔돌(5)

이 모진 病이 하릴소냐(6)

이렇게 分析할 때, (가)는 中章이 4句가 되어 3章8句의 破型時調가 되고, (나)는 中章 6句, 3章10句의 破型時調가 되는 것이다. 이것은 字數의 伸長이 아니라, 句數律을 적용하여 句數가 늘어난 것으로 이해한 것이다. 이와 같이 句數가 늘어나는 것을 기준으로 時調의 文學上 形態를 다음과 같이 分類하여 생각해 보기로 한다.

短時調·平時調 : 3章6句

長時調 { 엇(攄)時調 : 3章7~8句
辭說時調 : 3章9句 以上¹⁴⁾

이렇게 分類한다면, 앞의 節에서 살펴 본 모든 혼란이나 모순은 제거될 수가 있을 것이다. 위에서 예로 든 (가)의 作品은 8句로 되어 있으므로 엇時調가 될 것이요, (나)의 경우는 10句이므로 당연히 辭說時調가 된다. 그리하여 엇時調를 ‘中型時調,’ 辭說時調를 ‘長型時調’ 라고 하는 기준도 그대로 妥當한 理論이 될 수 있

14) 이렇게 分類했을 때 句數에 의한 定型性이 문제가 되지만 엄격히 말하여 時調의 定型性은 平時調에 기준을 두고 논의될 과제라고 본다.

는 것이다.

時調는 음악과 더불어 存在해 온 文學樣式이다. 그러나 그것을 文學의 한 ‘장르’로 定立할 때, 그 形態上 區分은 음악면의 고려를 떠나서 해야만 하리라고 본다. 歌曲이나 時調唱에서 어떠한 區分으로 歌唱되었든지, 문학면에서는 이것을 떠나 그 形態를 바르게 定立함이 마땅하다고 생각된다. 따라서, 句數律을 도입함으로써 形態上의 分類의 문제는 쉽사리 해결될 수 있을 것이고, 章이나 句의 字數의 伸長을 기준으로 했을 때 일어난 모순과 혼란을 제거하여 줄 것이다.

(가) 藥山東臺 여즈러진 바회틈에 倭躑躅
넋 눈에 덜 뭍거든 남인들 디니보랴.
시 만코 쥐 씨인 東山에 오도 간듯하여라.
(花源樂譜, 465)

(나) 암못세 든 고기들아 뉘라서 너를 모라다가 녀커늘 든다.
北海 淸沼를 어디 두고 이 못세 와 든다.
들고도 못나는 情은 네오닉오 다르랴.
(花源樂譜, 160)

위의 (가), (나)의 두 首의 時調는 ‘엇時調’의 예를 자주 들고 있는 作品이다.¹⁵⁾ 이것들도 句數가 늘어난 기준에 따라 說明한다면 자연스럽게 엇時調가 되는 것이다. 즉 (가)는 初章이 3句, 中章, 終章은 定型이므로 全 7句요, (나)역시 初章이 3句요, 中章, 終章은 定型으로 되어 있다. 이것은 몇 개의 예에 지나지 않는다.

鄭炳昱 編著 「時調文學事典」에서 長時調로 抽出된 387首 중에 엇時調라 할 수 있는 作品이 30여首가 되었으며,¹⁶⁾ 이것들은 대부분이 全 8句로 이루어지고 있었다. 이를 통해서 볼 때 엇時調라는 것이 숫적으로 매우 빈약함을 알 수가 있다.

따라서 엇時調와 辭說時調를 句數律에 따라 분류하고, 이를 합쳐 ‘長時調’라는

15) (가)는 李秉岐님 「時調의 概說과 創作」에서,

(나)는 李泰極님 「時調概論」에서 각각 엇時調의 보기로 들고 있다.

16) 이 숫자는 물론 시조집의 異本에 따라 달라질 것이다.

한 ‘장르’로 이해하는 게 훨씬 타당하다고 볼 수 있는 것이다. 그리하여 국문학 ‘장르’로서의 長時調는 다음과 같이 定義될 수가 있을 것이다.

長時調 { 엇時調 : 3章 7~8句
辭說時調 : 3章 9句 以上

이렇게 定義했을 때, 形態上的 논의에서 일어나는 혼란은 완전히 제거될 수 있다고 본다.

窓밖과 어룬어룬커늘 님만 녀여 펼씩 뛰여 쭉 나서보니
님은 아니 오고 우수름 달비빔체 열구름이 날 속여고나
맛초아 밤일셋만정 힘혀 낮이런들 남 우일 번혀여라.

(花源樂譜, 520)

이 作品은 國定 「고등국어」에 실려 있어서¹⁷⁾ 가끔 학생들에게 혼란을 일으키고 있는 破型時調인 것이다. 물론 이 作品은 章의 伸長이란 견해로 보나 句의 伸長이란 見解로 보더라도 辭說時調임이 분명하다. 그러나 句數律을 적용하여 설명한다면 더욱 분명하게 이해될 수 있을 것이다.

이 作品을 意味와 상관성을 가진 두 音步가 함하여 한 句가 된다는 기준에 따라 分析한다면 다음과 같이 될 것이다.

窓밖기 어룬어룬커늘(1)
님만 녀여 펼씩 뛰여(2)
쭉 나서 보니(3)
님은 아니 오고(4)
우수름 달비빔체(5)
열구름이 날 속여고나(6)
맛초아 밤일셋만정(7)
힘혀 낮이런들(8)
남 우일 번혀여라(9)

17) 「고등학교 국어 1」(문교부, 1984), p.182. 참조.

이렇게 되어 9句로 늘어났으므로 辭說時調의 形態로 이루어진 長時調의 國文學 ‘장르’라고 설명한다면 아주 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

부름도 쉬여넘는 고개 구름이라도 쉬여넘는고개
山陳이 北陳이 海東靑 보라매라도 다 쉬여 넘는 高峰 上上嶺 고개
그 넘어 넘어 왔다 흥면 나는 아니 쉬여 넘어리라.

(六堂本 靑丘永言, 307)

이 作品은 各章이 字數가 길어져 있다. 그리고 3章6句의 기준으로 볼 때에, 거의 모든 句가 字數가 늘어난 것을 볼 수 있다. 따라서 章이나 句의 伸長을 기준으로 한다면 이것은 분명히 辭說時調가 될 것이다. 그러나 이 作品 역시 학생들에게 혼란을 일으키고 있는 破型時調인 것이다. 見解의 差異나 一方的인 理解만으로 교사에 따라 각기 달리 지도하고 있기 때문이다.

위의 作品을 意味와 상관성을 가진 두 音步가 한 句를 이룬다는 기준에 따라서 分析해 본다면 다음과 같이 될 것이다.

- 
- 부름도 쉬여 넘는 고개(1)
구름이라도 쉬여 넘는 고개(2)
山陳이 水陳이(3)
海東靑 보라매라도(4)
다 쉬여 넘는(5)
高峰 上上嶺 고개(6)
그 넘어 넘어 왔다 흥면(7)
나는 아니 쉬여 넘어리라(8)

字數律에 무리가 있다고 할 수 있을지 모르나 우리말이 갖는 意味의 相關과 內容의 구조로 보아 이렇게 分析하는 것이 타당하다고 본다. 이렇게 되어 8句가 되었으므로, 이 作品은 엇時調의 形態로 이루어진 長時調의 國文學 ‘장르’로 分類되는 것이다.

따라서 長時調의 ‘장르’안에 엇時調와 辭說時調를 포함시키면서 그 形態의 差異를 句數의 伸長으로 설명한다면, 지금까지의 혼란은 제거될 것이다. 이것은 時

調의 分類에 있어서는 종래의 二分說과 일치한다. 例컨대 高晶玉씨는 時調를 다음과 같이 兩分하고 있는 것이다.

- (가) 平時調 { 單時調
 連時調
- (나) 長時調 { 松時調
 辭說時調¹⁸⁾

그러나 그 形態의 分類 기준은 애매할 뿐만 아니라, 한 作品을 두고도 달리 분류한 경우가 있는 것이다. 따라서 句數律의 伸長을 기준으로 한다면 分명한 分類가 가능해지는 것이다. 長時調의 ‘장르’ 가운데 7~8 句인 것은 엇時調요, 9 句以上인 것은 辭說時調가 된다는 分類로 모든 長時調에 대한 說明은 分明해질 수가 있다.



18) 高晶玉：「國語國文學要講」(大學出版社, 1949), p.394.

Ⅲ. 伸長의 背景

1. 創作과 傳承

時調는 음악과 더불어 생겨나고 음악과 더불어 傳承된 것이다. 그러므로 定型性을 띤 短時調가 音樂의 場에서 傳承되면서 필연적으로 길어질 수밖에 없었던 緣由에서 생겨난 것이 長時調였던 것이다. 음악의 場에서 歌唱되는 동안, 興趣에 의해서, 혹은 기억의 불확실로 말미암아 變改되는 경우도 있었겠지만, 그것이 遊興이나 酒宴의 자리였음을 감안한다면, 노래가 길어질 수밖에 없었던 이유를 이해할 수 있다. 그리고, 그러한 場에서 卽興으로 創作되고 가창되는 노래가 定型性에 꼭 들어맞을 수 없었음도 당연하다고 하겠다.

長時調의 作品으로 抽出된 387首의 作品을 검토한 결과, 작가로 나타나는 人名數는 30여명이 되었지만, 그 가운데서도 각 歌集의 작가 표기 내용으로 보아 신빙성이 있다고 인정되는 것은 20名 정도에 不過하다.¹⁹⁾ 이로 보아 長時調는 大部分 作家를 잃었다고 할 수 있는데, 그러한 현상은 短時調보다도 더욱 현저한 것이다. 이와 같이 長時調가 대부분 작가 未詳이며 그 현상이 短時調에 비해서도 두드러진 이유는 무엇일까? 이 점에 대해서는 다음과 같은 것을 생각할 수 있겠다.

첫째로, 長時調의 享有層들이 거의가 庶民들로서 자기들의 문학에 대한 自覺의 缺始라고 할 수 있는데, 이 點에 대해서는 뒤에 가서 좀더 살펴 보기로 하겠다.

다음으로 생각할 수 있는 것은 時調가 대체로 歌唱爲主의 문학이었다는 사실이다. 李秉岐씨는 「國文學概論」에서 “時調는 그 唱과 作과의 形態가 있다.”²⁰⁾ 고 하여, 時調가 唱으로 歌唱되었음을 지적하고 있다.

時調는 歌唱을 위한 唱詞로 지어졌으며, 또한 記寫되지 못하고 歌唱을 통해서 傳承된 것이 대부분이다. 創作이나 傳承의 ‘場’도 酒宴席이나 風流席이 대

19) 崔東元, 前揭書, p.71.

20) 李秉岐: 「國文學概論」(一志社, 1961), p.116.

부분이었다고 할 수 있다. 그리고 이러한 點은 短時調보다 長時調에서 더욱 현저했으니, 長時調는 오로지 歌唱을 위해서 이루어지고 歌唱을 통해서 傳承된 문학이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 金東旭씨는 “辭說時調는 京畿地方의 雜歌에 그 源流가 있는 듯이 보인다.”²¹⁾ 고 하여 唱과의 關係성을 證示하고 있다.

물론 발생기에 있어서 長時調의 生成은 貴族 學者에 의해서 이루어졌다. 趙潤濟님은 「國文學概論」에서,

辭說時調는 近世의 문학이었지마는 그 淵源은 실로 멀리 松江에 있었던 것인데 그때는 아직 존재는 하였지마는 하나의 形態文學으로서 그 價値를 발휘하지 못하던 것이 近世 散文精神이 興起하는 데 따라 점점 그 가치가 인정되어, 여기에 드디어 時代文學으로서 등장하였던 것이다.²²⁾

이렇게 말하여 鄭松江의 將進酒辭로부터 長時調가 生成된 것임을 밝히고 있다. 이렇게 貴族 學者에 의해 創作되어 이루어진 문학 樣式이지만, 앞의 引用에서 趙潤濟님도 밝히고 있는 바와 같이 李朝後期에 이르러서야 그것은 비로소 문학으로 등장할 수 있게 되었던 것이다.

長時調의 全盛期는 18세기, 즉 肅宗 後半期부터 正祖初에 걸친 약 1세기 동안이라 하겠는데, 그 가운데서도 英祖一代의 半世紀가 最盛期였다.²³⁾

崔東元님은 이러한 見解를 밝히고 있는데, 이 時代는 歌壇이 形成되고 많은 歌客들이 活躍한 時期인 것이다. 따라서 그 작가나 享有層의 主流는 中人階層이며, 특히 그 가운데도 歌客들이 主導權을 잡고 있었던 문학이다. 그들의 遊興과 風流로 불리었던 長時調 작품은 표현의 彫琢이나 내용의 세련미를 缺하기도 하였지만, 작가가자를 드러내지 못하고 말았던 것이다. 뿐만 아니라 歌唱되면서 傳承되는 동안, 많은 改作, 變造내지는 유사한 작품들이 이루어지게 하였다.

21) 金東旭: <庶民文學의 擡頭>, 「한국사 14」(담구당, 1975), p.407.

22) 趙潤濟: 「韓國文學史」(東國文化社, 1963), p.371.

23) 崔東元: 前揭書, p.80.

千歲를 누리쇼셔. 萬歲를 누리쇼셔
무쇠기둥에 싹뻗어 여름이 열어 쓰드리도록 누리쇼셔
그밖과 億萬歲外에 또 萬歲를 누리쇼셔.

(六堂本 靑丘永言 493)

누리쇼셔 누리쇼셔 萬歲를 누리쇼셔
무쇠기둥에 꽃피어 여름열어 쓰드리도록 누리쇼셔
그남아 億萬歲맞게 또 萬歲를 누리쇼셔

(雅樂部本 女唱類聚 68)

이 두 作品은 한두 개의 單語만 바꾸어졌을 뿐 완전히 同一한 作品이다. 음악의 唱詞로서 歌唱을 통해서 傳承되는 데서 이러한 訛傳과 變化가 일어났던 것이다. 이러한 例들은 허다히 찾아 볼 수 있는 것으로서, 이런 作品들을 別個의 作品으로 다루고 있는 데는 문제가 없지 않으리라 본다. 創作 과정은 論外로 하더라도 歌唱의 과정에서 약간씩 添削, 改造된 것들에 대한 올바른 검토가 요청되는 이유가 여기에 있는 것이다.



關氏네 외밤이 눈이 물도 만코 거다 흥데
併作을 줄여커든 옛안은 날을 주옵소.
眞實로 줄여곳 흥거든 갈애 들고 씨지워 불짜 흥노라

(一石本 海東歌謠 95)

關氏니 되오려 눈이 물도 만코 걸다 흥디
併作을 두려 흥거든 燃匠 도흔 날을 쥬쇼 아아 아아아 아하 아아
眞實로 쥬기곳 쥬량이면 마릭들고 씨디여 불기가 흥노라.

(花源樂譜 149)

이것들을 別個의 作品으로 다루는 것은 무리가 아닐 수 없는 것으로 보인다. 이것은 완전히 同一 作品을 歌唱者의 興에 따라 한두 단어가 變改된 것에 지나지 못하는 것이다. 그리고 中章에 添加된 “아아……” 따위의 餘音은 이 唱詞가 歌唱될 때의 분위기나 기분을 始實히 보여 주고 있으며, 이것은 또한 이 作品의 창작 과정이나 傳承 과정등을 잘 暗示해 주고 있는 것이다. 大部分의 長時調가 이와 같

이 酒宴席이나 風流場에서 唱詞로 만들어졌으며, 그러한 ‘場’에서 歌唱으로 傳承되어 왔음을 알 수 있는 것이다.

한편, 短時調가 長時調의 形態로 變改된 것들도 있다.

(가1) 히저 黃昏이 되면 니못가도 저 오더니
제몸에 病이 든지 뉘손에 좁히엿는지
落月이 西樓로 나리면 이긋는 듯하여라.
(六堂本 靑丘永言 378)

(가2) 히저 黃昏이 되면 니 아니 가도 제 오더니
제몸의 병이 든지 남의 손의 좁피인지 기는려도 아이오니
언마나 진장흔 님이완티 슬픈 애를 굶는고
(一石本 海東歌謠 30)

(나1) 待人難 待人難 鷄三呼하고 夜三更이라.
出門望 出門望하니 靑山萬疊이요 綠水千回로다.
아마도 百難之中의 待人難인가 호노라.
(古今歌曲 258)

(나2) 待人難 待人難하니 鷄三呼하고 夜三更이라.
山門望 出門望하니 靑山은 萬重이요 綠水는 千回로다.
이윽고 犬吠스소취에 白馬遊治郎이 언즈시 도라드니 반가운 ㅁ음이 無窮탐탐
하여 오늘밤 서로 즐거오미야 어니 그지 이시리.
(珍本 靑丘永言 543)

위에 例로 든 作品을 두고 볼 때, 각각 終章은 서로 다르다. 따라서 이것들은 전연 別個의 作品으로 取扱될 수도 있겠다. 그러나 初章, 中章은 매우 같을 뿐만 아니라, 終章도 言語의 選擇은 달라졌지만, 그 내용을 검토해 보면 역시 유사하거나 興으로 더 添加한 것이 아닐 수 없다.

이것들도 역시 歌唱者의 興이나, 그 狀況의 분위기와 기분에 따라 약간씩 添削하여 歌唱한 데에 지나지 않은 것이다. (가1)과 (나1)에 比해서 (가2)와 (나2)는 終章에 破型이 이루어져서 長時調로 되었음을 보게 된다. 물론 이것들을 본

래 짧았던 것이 길어졌다고만 단정할 수는 없을지 모른다. 어쨌든 이것들은 唱의 과정에서 唱者의 興趣에 따라 唱詞가 바뀌어지기도 하고, 혹은 暗誦의 不正確 닷으로 唱詞가 달라진 경우도 있을 것이다. 더구나 長時調로 된 것들이 더욱 痴情의 모티브를 갖고 있다는 것도 이러한 長時調가 歌唱되었던 傳承의 ‘場’을 짐작할 수 있게 한다.

이와 같이 대부분이 長時調는 그 創作 과정과 傳承이 酒宴席이나 風流場에서 遊興을 겸한 歌唱을 통해서 이루어졌던 것이다. 그러니까 歌唱을 통한 傳承 과정에서 添削되고 變改된 作品들을 別個의 作品으로 다루는 것은 이러한 長時調의 속성을 도외시한 데서 일어나고 있는 모순이 아닐까 한다. 또 하나의 예를 들어 보기로 하자.

白雲이 나타나고 나모곳티 흐느긴다.
밀물의 西湖 | 오 혈물의 東湖가자
白蘋紅蓼는 곳마다 景이로다.

(孤山遺稿 卷6下)

이 作品은 漁父四時詞의 秋詞 3에서 餘音을 뺀 것이다. 이것이 「海東歌謠」에 중章에서 ‘西湖’와 ‘東湖’가 바뀌어 지고 終章이 아주 變改되어 다음과 같이 되어 있다.

白雲이 날어나고 남오곳치 흐느긴다.
밀물에 東湖가고 혈물에 西湖가자.
아히야 금을 것어 설이고 돛글 놉피 돌아라.

(校注本 海東歌謠 167)

기에는 작자가 尹善道로 明記되어 있고, ‘漁父歌 五十二章’ 속에 게재한 것으로 보아 이 작품을 孤山の 漁父四時詞의 秋詞 3과 別個의 作品으로 간주할 수는 없을 것이다.

그런데, 이 作品이 다른 時調集에서는 다음과 같이 더욱 變改된 모습으로 나타난다.

白雲이 이러나니 나무꽃치 혼덕인다.
 밀물에 東湖가고 혈물에는 西湖가자
 아희야 년 그물 거더 서리담고 닷출 들고 돛출 놓피 다라라
 (六掌本 靑丘永言 434)

이와 같이 變改된 作品들을 別個의 독립적인 作品으로 볼 것인가. 이 作品은 여러 時調集에서 다소 變改된 모습으로 나타나 있기는 하나, 위에서 살핀 바와 같이 同一作家의 同一作品이 歌唱에 의한 傳承이라고 볼 수밖에 없을 것이다.

이렇게 傳承 과정에서 添削, 變改 혹은 訛傳 등으로 因하여 약간씩 달라진 作品들은 同一作品의 傳承으로 간주해야 할 것이다. 이렇게 할 때, 時調, 특히 長時調의 創作 과정이나 傳承 과정이 올바르게 이해될 것이요, 또한 대부분의 長時調가 作家를 상실하게 된 이유의 一面도 밝혀지게 되는 것이다.

그리고, 원래 短時調의 定型性을 가지고 있었던 이 음악의 유형이, 이러한 傳承의 場을 통해서 破型되고 길어졌다고 볼 수 있는 것이다. 그리고 역시 이러한 場에 卽興으로 創作 歌唱되는 노래가 破型일 수밖에 없었다는 것은, 長時調의 形成 時期에 관계없이, 그 發生을 해명하는 중대한 열쇠가 된다고 하겠다. 長時調는 실로 短時調를 母胎로 하여, 歌唱의 過程에서 庶民들에 의해 傳承되고, 그러한 과정에서 創作되면서, 생겨나고 번져 나아갔던 것이다.

2. 散文性的 辭說

短時調가 破型을 이루면서 길어진 理由로 또한 散文精神이 대두하던 시대 상황을 들 수가 있다. 長時調의 全盛期는 바로 散文精神이 팽창하던 時代였던 것이다. 그리고 이러한 散文精神은 庶民의 각성과 결부되어, 長時調에 그대로 반영되어 나타났던 것이다.

平民階級이 自己를 인식하고 詩壇에 登場하게 되었을 때에 時調에 一大 革新運動이 일어났다. 그것은 곧 在來의 傳統的인 時調에 대하여 새로이 辭說時調가 派生하였다는 것인데, 近世 팽창한 散文精神에서 빚어 나온 하나의 큰 현상이라 할 것이다.²⁴⁾

24) 趙潤濟: 前掲書, p.372.

따라서, 短時調를 귀족적인 韻語形態의 時調라고 한다면 長時調는 서민적인 散文의 時調形態라고 볼 수 있는 것이다. 그리고, 文學的 意識이 확립되지 않았던 庶民들에게 있어서, 形式이나 內容에 보다 크게 制約을 받아야 하는 韻文 樣式보다 비교적 자유로운 樣式인 散文이 더 어울렸을 것도 물론이다. 그들에게 있어서 外形 內形으로 여러 制約을 주는 律文과 그 形式은 거추장스러운 것이 아닐 수 없었다.

그리고, 韻文과 散文은 그 形式뿐만 아니라 內容에 있어서도 그 속성을 달리하고 있다는 것은 하나의 상식이다.

韻文은 情緒와 感動의 表現이며 循環的 律動이 進行樣式이다.…… 散文은 討議的 혹은 記述的인 것, 既存한 것에 대한 價値나 性質을 敘述하고 討議하는 直線樣式이다.²⁵⁾

그리고 散文精神이란 內容上 散文의 特性이 反映되는 文學精神인 것이다. 우리가 長時調에서 文學的 價値나 感動을 찾아볼 수 없는 理由의 하나도 그 韻文性的 결여에서 찾을 수 있는 것이다. 다음의 두 作品을 比較해 보자.

(가) 어저 내일이야 그릴 줄을 모로드냐
이시라 하더면 가랴마는 세 구투여
보내고 그리는 情은 나도 몰라 하노라
(珍本 靑丘永言 195)

(나) 슬픈 冤讐 이 離別 두字 어이하면 永永 아조 업시일 그고
마슴에 무원 불 그러느량이면 업동혀 더져 술암죽도 하고 눈으로 솟은 물 바다히
되면 풍덩 드듯쳐 띄우련마는
아무리 슬으고 띄운들 한숨을 어이하리오
(花源樂譜 616)

(가)는 短時調 作品이고 (나)는 長時調 作品인데 두 作品은 모두가 別離哀傷을 주제로 하고 있다. 그런데 그 表現面이나 內容面에서 엄청난 차이를 보여 주고 있다.

25) 林憲道: 「國語教育資料事典」(學文社, 1974), p.995.

(가)는 個人的 동기의 情緒가 文學的으로 승화되어 깊은 感動을 자아내게 한다. 그러나 (나)의 경우에 있어서는 그 과장된 表現뿐만 아니라 不必要한 事物을 도입함으로써 作者의 ‘한숨’이 전혀 실감으로 느껴지지 않는 것이다. 그리고 “이 離別 두字 어이하면 永永 아조 업시일 ㄱ고”와 같은 直線的 論議는 散文性이라기보다 오히려 文學的 意識의 결여라고 봄이 타당하리라고 본다. 이와같은 文學的 意識의 결여가 定型性을 파괴하여 長型이 되게 하는 또 하나의 결정적인 원인이었던 것이다.

개를 여라문이나 기르되 요 개갯치 알뉘오라
 뉘온님 오며는 꼬리를 해해 치며 쉼락 누리쉼락 반겨서 내뉘고 고온님 오며는 뒷발을
 버둥버둥 부르락 나으락 캉캉 즈져서 도라가게 혼다.
 천밥이 그릇그릇 난들 너 머길 줄이 이시라

(珍本 靑丘永言 547)

詩로써의 韻律美나 韻文的 感興이 전연 없다. 오로지 直線的인 對象의 가치를 記述하고 있을 뿐이다. 이러한 散文性的 辭說의 大部分의 長時調가 갖는 共通性的 하나로써, 이 ‘장르’가 創作되고 이것을 享有하면서 傳承시킨 庶民의 文學的 각각의 수준을 말해 주는 것이다. 말하자면, 長時調는 文學적 각각이 없는 庶民들에 의해 자연발생적으로 短時調의 定型이 파괴되면서 創作되고 전승되어 왔던 것이다. 이러한 散文性的 辭說의 例를 하나 더 들어 보기로 하자.

石崇의 累鉅萬財와 杜牧之의 橋滿車 風采라도
 밤일을 흘저괴 게 연장 零星하면 움자리만 자리라 괴 무서시 貴홀소나
 貧寒코 風度 | 埋沒홀지라도 체저시 무죽하여 내것과 如合符節 곳하면 괴 내 님인가
 호노라

(珍本 靑丘永言 546)

양반 귀족 계급의 羨望의 대상인 ‘石崇의 財產’이나 ‘杜牧之의 風采’를 輕視하고 있는 것으로 보아 이것이 庶民 의식의 발로임을 분명히 알 수 있다. 그런데, 그것을 輕視하면서, 貧寒해도 좋다는 理由가 너무나 直線的으로 性的 유희에 결부

되어 있음을 보게 된다. 뿐만 아니라, 그 표현에 있어서 文學的 함축미를 찾아낼 수가 없다.

散文精神의 팽창이 庶民의 계층으로 옮겨가면서, 그들이 文學의 중심 享有階層이 되었을 때에, 까다로운 制約을 가진 定型性은 破格이 될 수밖에 없었고 그리하여, 그러한 場에서 短時調는 필연적으로 길어졌던 것이다. 그리하여 長時調의 全盛期를 이루었던 것이요, 또한 短時도 자꾸만 伸長, 變改되면서 傳承되어 왔던 것이다. 따라서 이러한 庶民의 散文性의 辭說이 長時調 生成의 주요 원인의 하나였던 것이다.



IV. 破型속의 庶民의 哀歡

長時調의 内容面을 考察하므로써, 우리는 또한 이러한 長時調가 生成되는 原因을 찾아볼 수 있다. 그리고, 短時調가 破型되면서 伸長하지 않을 수 없었던 原因의 하나도 나타날 것이다.

여기서는 長時調의 内容 가운데, 이 破型 形態와 관련되는 面을 살펴 보기로 한다.

1. 解放感의 流露

長時調의 生成이 初期에 貴族 學者의 創作에 의해 이루어졌음에도 불구하고, 이 長時調의 全成期를 통하여 이를 享有했던 階層은 대부분이 中人階層이요, 그 가운데서도 胥吏出身을 중추로 하는 庶民들이었다. 이것은 長時調에 작가가 나타나지 않는 要因이 되기도 하지만, 또한 長時調의 内容을 특징짓는 중요한 要件이 되기도 하는 것이다. 短時調의 바탕을 이루는, 儒教理念에 입각한 大義名分이나 忠孝思想, 혹은 江湖閑情의 風致가 사라지고, 庶民의 日常生活에 직결된 主題나 그러한 표현들이 노골적인 묘사와 치졸한 언어들로 나타나게 되는 것이다.

일찌기 高晶玉님은 “貴族時調는 平時調, 庶民時調는 長時調라고 二大分해서 時調文學의 장르를 명백히 하고자 하는 바이다.”²⁶⁾ 라고 주장하여, 長時調를 庶民의 時調로 규정하였고, 辭說時調의 내용상 특징에 대하여 다음과 같이 요약한 바가 있다.

- (1) 具體性 내지 形而下的인 성질을 가진 이야기와 譬喩의 대담한 도입
- (2) 強烈한 愛情의 表出
- (3) 肉慾의 忌憚없는 咏發
- (4) 語戲, 才談, 辱說의 도입

26) 高晶玉: 〈國文學의 形態〉우리어문학회 「國文學概論」(一成堂書店, 1949), p.24.

(5) 赤裸裸한 自己暴露

(6) 非詩的인 事物의 無思慮한 詩化 企圖²⁷⁾

위의 (1)~(6)을 두고 보더라도 짐작되는 바와 같이 長時調는 上層階級の 所産인 短時調에 대해서 下層階級の 문학이요, 貴族, 兩班의 문학에 대해서 平民 百姓의 문학임에 틀림이 없다. 그리하여 다음과 같은 달갑지 않은 評價를 받기도 하는 것이다.

嚴格히 말해서 大部分의 辭說時調의 讀者는 몇 首의 辭說時調를 除外하고는 그리 큰 文學的 價値를 認定할 수 없으리라 생각한다. 이러한 사실은 첫째로, 새로운 時代의 새로운 문학은 낡은 形態를 變改하는 程度로는 成功하기가 힘든다는 하나의 暗示가 될 것이고, 둘째로는 새로운 文學을 享有하는 새로운 階層의 文化意識의 程度에 따라서 그 成敗가 左右된다는 命題를 可能하게 하는 것으로 보인다.²⁸⁾

庶民들의 遊興과 더불어 運命을 같이 해 온 文學이었기에, 長時調는 작품의 彫琢이나 내용의 세련성을 缺해 있었으며, 그리하여 文學的 價値를 認定할 수 없다는 評價를 받는 것이다. 그리고 그 문학을 享有하는 階層의 文化意識이 저속하였고 몽매하였던 까닭에 長時調는 문학 예술로써의 高度한 成果를 거두지 못했다고 보는 것이다. 이와 같은 評價는 18世紀 당시의 庶民層을 고려할 때, 어쩔 수 없이 받지 않으면 아니 되었던 評價로 보아진다.

李能雨님은 일반적으로 辭說時調를 ‘蔓橫淸’이라 하여 그 獨自性を 내세우면서 그 全貌的인 內容 性格을,

(1) 남녀 문제를 다룬 것들

(2) 中國 문화에 적셔져 있는 것들

(3) 人生虛無를 노래하고 있는 것들

(4) 人事問題에 모티브가 있는 것들

(5) 物象 및 生物을 테마로 한 것들²⁹⁾

27) 高晶玉: 「古長時調選註」(正音社, 1949), p.10.

28) 鄭炳昱: 前揭書 ‘時調文學의 概觀’條

29) 李能兩: 〈蔓橫淸의 戲詩性〉「古時歌論改」(宣明文化社, 1966), p.293.

이라고 분류하였다. 그리하여 이 가운데서도 (1)의 ‘남녀 문제를 다룬 것’이 제일 많다고 지적하고 (1)項에 해당되는 작품을 다시 內容別로 細分하여, 다음과 같은 항목을 들었다.

- (1) 痴情에 모티브된 노래들
- (2) 相思戀慕의 노래들
- (3) 待人の 노래들
- (4) 不願別離의 노래들
- (5) 相悅의 노래들
- (6) 相愛前後에 모티브들이 있는 노래들
- (7) 淫放한 것들³⁰⁾

남녀 문제를 다룬 것이 가장 많다는 것은 上層階級の 支配下에서 암담하게 살아왔던 庶民生活의 樣相을 反映하는 것으로 볼 수 있을 것 같다. 말하자면 거기에는 現實의 온갖 苦難과 고달픈 生涯를 순간적인 享樂으로 회피하려는 心緒가 작용하고 있었던 것이다. 赤裸裸하고 露骨的인 表現은 그들에게 웃음을 불러 일으켰을 것이고, 그와 더불어 淫放한 行위를 暴露하고 노래하는 일 그 자체에서 쾌락을 누렸을 것이다.

長時調 가운데서 그 길이가 가장 긴 作品을 例를 들어 보자.

각시님 물너 늑소 내품의 안기리

이 아히눔 패심하니 네 날을 안을소냐. 각시님 그말 마소 豆고만 닷젓고리 크나큰
고양감괴 썩썩 도라가며 제혼자 다 안거든 내 자넨 못안을까. 이 아히눔 패심하니 네
날을 휘울소냐. 각시님 그말 마소 豆고만 도샤공이 크나큰 대둥선을 제혼자 다 휘우거
든 내 자넨 못 휘울가. 이 아히눔 패심하니 네 날을 붓홀소냐. 각시님 그말 마소. 豆
고만 벼룩 불이 니러곳 나게되면 청계라 관악산을 제혼즈 다 붓거든 내 자넨 못붓홀가.
이 아히눔 패심하니 네 날을 그늘을소냐. 각시님 그말 마소 豆고만 빅지당이 관동 팔면
을 제혼즈 다 그늘오거든 내 자넨 못 그늘올가.

진실노 네 말 갓틀작시면 빅년동쥬허리라.

(古今歌曲 280)

30) 李能兩：前揭論文 참조.

이와 같은 相悅, 淫放의 노래들은 앞에서도 指摘한 것처럼 長時調의 절반 이상을 차지하고 있다. 이 대담하고 강렬한 표현은 短時調에서는 거의 찾아볼 수가 없는 것들이다.³¹⁾ 이러한 表現의 노래를 부르는 일 그 자체에서 어떤 快感과 더불어 억압으로부터의 解放感을 맛보았을 것으로 보인다.

그리고, 위의 作品은 長時調 中에서 가장 긴 작품으로 조사되었다. 뿐만 아니라 이 作品은 長時調가 갖고 있는 여러 特徵을 동시에 具備하고 있다. 全篇이 대화 형식을 구사한 희곡적인 체재로 되어 있는데, 이러한 희곡적 要素는 많은 長時調에서 흔하게 찾아볼 수 있는 특징이다. 또한 “도고만 벼룩 불이 니러곳 나게되면 청계라 관악산을 제흔즈 다 붓거든”과 같은 言語의 遊戱性이 보이는데, 이러한 語戱의 手法은 長時調의 두드러진 특징으로 되어 있다. 그리고 여러 가지 比較의 事物을 도입한 手法도 그 詩的 結合의 타당성 여부는 且置하고라도 재미가 있다. 이러한 比較 事物의 도입도 많은 長時調에 나타나는데, 이것은 또한 淫詞의 강렬함을 더해 주고 있다. 이리하여 그 감정의 表出은 리얼하고 眞率하지마는, 文學的 感興보다는 淫放한 내용만을 느끼게 하고 있는 것이다. 결국 이러한 노골적인 표현은 정신적으로 성취하려는 解放感의 流露라 할 수 있는 것이다.

金天澤은 「靑丘永言」에 ‘蔓橫淸類’ 116 首를 실으면서 그 ‘序’에 다음과 같이 기록하고 있다.

蔓橫淸類 辭說淫哇 意旨寒陋 不足爲法 然其流來也已久 不可以一時廢棄故 特題于下方³²⁾

그러니까 이 長時調의 享有階層이었던 그들 자신이 그 내용이 淫放한 것이라는 점을 항상 느끼고 있었던 것이다. 그러면서도 그것이 오래 전부터 傳承되어 온 것

短時調 가운데도 이런 내용을 가진 作品이 없지는 않은데 한 首만 예를 들면 다음과 같다.

關氏네 손목을 쥐니 당싯당싯 웃는고나
엇리 너머 등 글그니 점점 나스 나톨 안넌
저 任하 나스드지 마쇼 가슴 番番하야라
(六堂本 靑丘永言 550)

32) 「靑丘永言」‘蔓橫淸類 序’

이기에 廢棄해 버릴 수가 없어서 末尾에 收錄한다는 뜻이다. 그러니까 이러한 淫放한 내용의 노래가 庶民과 더불어 오래도록 歌唱되어지면서 傳承되어 왔다는 것을 위의 기록에서도 알 수가 있다.

결국 그들은 이러한 享樂이나 遊戱的인 노래를 부르는 그 행위 자체에서 억압되고 苦難스러운 人生에 대한 解放感 내지는 快感을 느끼고 있었음이 분명하다고 하겠다.

저 건너 흰옷 님은 사름 존귀고도 양위왜라.
 자근 돌드리 건너 큰 돌드리 너머 밥 뛰여 간다. ㄱ라뛰여 가논고. 애고애고 내 書房
 삼고라자.
 眞實로 내 書房 못될진대 벗의 님이나 되고라자.

(珍本 靑丘永言 517)

萬頃滄波之水에 둥둥 씻는 부락금이 게오리들아
 비슬 금성 증경이 동당 강성 너시 두루미들아 너 씻는 물기피를 알고 둥 씻는. 모로
 고 둥 씻는.
 우리도 님의 님 거러 두고 기피를 몰라 호노라.

(珍本 靑丘永言 537)

이렇게 철저한 反道德的이요 퇴폐적인 내용의 노래들이 그 뜻하는 바와 같은 行爲를 염위하면서 歌唱되었던 것은 아니었을 것이다. 사실 李朝社會같이 儒敎 理念이 支配的이었던 社會가 아니라 하더라도 위에 例로 든 노래와 같은 行爲가 실제 생활에서 이루어질 수는 없는 것들이다. 그렇다면 이러한 노래들이 그렇게 계속적으로 歌唱되면서 傳承되었던 이유는 다른 데 있는 것이다.

그 內容에 나타나는 行爲가 아니라 이러한 內容을 부끄럼없이 暴露하고 表現하면서 歌唱하는 그 자체에서 그들은 만족감과 快感을 느꼈으며, 그 속에서 苦難의 현실을 웃음으로 처리하는 方法을 배우고 있었다고 볼 수 있다. 그러니까 이러한 淫放한 노래들은 抑壓되고 苦難에 시달린 庶民들으로써 自然스러운 解放感의 流露였던 것이다. 따라서 이제까지 일반적으로 男女間의 痴情에 모티브가 된 內容의 노래들이 많다고 지적되어 온 바, 그 理由를 밝혀 보이지 않았던 것은 이러한 점을

감안하지 못한 데 원인이 있었던 것이다. 그리고 이러한 정신적인 解放感의 流露는 엄격한 定型性을 지닌 短時調로는 表現할 수가 없었던 것이라 보겠다.

따라서 短時調는 이러한 內容을 포용하면서 길어져 갔으며, 이 過程에서 또한 長時調는 거의 자연발생적으로 創作되고 傳承되었던 것이다. 그리고 定型의 파괴 그 자체를 통해서 일종의 정신적인 해방감을 얻을 수 있었다는 사실도 否認할 수가 없다. 定型의 파괴가 어떤 구속이나 規範에서의 자유로운 解放을 뜻하기 때문이다.

2. 權威의 否定

長時調는 庶民에 의하여 創作되고 歌唱되면서 傳承된 문학이었다함은 앞에서 지적한 바와 같다. 그것은 遊興이나 風流의 ‘場’에서 ‘作’과 ‘唱’이 병행되면서 이어져 온 문학이었으며, 그래서 庶民들의 哀歡이 깃든 文學이다.

磨嶽老樵가 題한 「靑丘永言 後跋」에는 다음과 같은 기록이 보인다.

金天澤 一日 持靑丘永言一篇以來 余曰 是編也 固多 國朝先輩名公鉅人之作 而以其廣收也 委巷市井淫哇之談 俚褻之設詞 亦往往而在 歌固小藝也 而又以累之 君子覽之 得無傷諸 夫子以爲愛知 余曰 無傷也³³⁾

여기에 “委巷市井淫哇之談 俚褻之設詞 亦往往而在”라고 한 것은 長時調를 두고 한 말이다. 이로 보아도 長時調는 ‘委巷’ 문학임을 알 수 있으며, “君子覽之 得無傷諸”라는 표현으로 보아 이는 오로지 委巷 즉 庶民들만의 享有物이었음을 알 수가 있는 것이다.

政治的이나 社會的으로 억압 속에 살았으며 文化的으로 높은 수준의 意識을 갖지 못하였던 그들은 마음 속에 生來的으로 어떤 權威에 대한 否定의 정신을 가지고 있었다고 볼 수 있다. 그리고 이러한 권위에의 否定을 통하여 스스로를 위로하면서, 한편으로는 一種의 정신적 快樂을 맛보고 있었던 것이다.

33) 「靑丘永言」‘磨嶽老樵 後跋’

長時調 가운데에는 僧侶들을 몹시 야유하거나 侮辱하는 내용의 노래들이 많이 보인다.

중놈은 승년의 머리털 잡고 승년은 중놈의 상토 쥐고
두 꼬너 맛맛고 이 원고 저 원고 작자공이 첫논디 못 소경이 구슬 보너
어디서 귀머근 병어리는 외다 올타 흐느니

(珍本 靑丘永言 512)

중과 僧과 萬疊山中에 만나 어드러로 가오
어드러로 오시는게 山 쪽코 물 죠흔디 갈씨를 부쳐 보오. 두 곳같이 혼디 다하 너
픈너흔 흐는 樣은 白牧丹 두 퍼귀가 春風에 휘듯는듯
암아도 空山에 이 설음은 중과 僧과 둘뿐이라.

(靑丘歌謠 74)

敬虔한 信仰과 그 僧侶에 대한 이토록 심한 冒瀆은 결국 權威를 否定하려는 意識의 발로로 보아 무방한 것이다. 이것은 결국 人間이 人間을 嘲笑할 수 있는 最終點인 것으로써, 教養不足이라는 常識的인 動機로만 처리해 버릴 수 없는 強力한 否定 정신의 그들의 內面意識 속에 도사리고 있었다고 볼 수 있는 것이다.

오랜 祖上 적부터 上層階級의 支配와 有形 無形의 虐待 속에서 生長하던 이들 庶民들은 어느 결엔가 이러한 嘲笑와 야유의 습성이 생겨났던 것이며, 그것을 통하여 정신적인 상쇄감을 맛보고 있었던 것이다. 그리하여 終局에는 가장 엄숙한 신앙과 그 대상마저 야유의 祭物로 삼고 말았던 것이다.

두터비 꼭리톨 물고 두힘 위희 치드라 안자
것년山 바라보니 白松骨이 저잇거늘 가슴이 금죽하여 플럭 쉬여 내뎛다가 두힘 아래
жат바지거고
모쳐라 늘낸 널쉬만정 어혈질 변하쾌라.

(珍本 靑丘永言 520)

이것은 支配層에 대한 야유와 조소로 볼 수 있다. 그렇게 權威가 있고, 위엄을 誇示하던 上層階級의 人間들도 자기보다 우월한 者 앞에서는 기를 펴 보지 못하고 마는 것이다. 그러면서도 다시 스스로의 권위를 뽐내 보이는 그 모습을 드러냄으

로써, 그 嘲笑와 야유는 극치를 이루게 되는 것이다.

一身이 사자하니 물썩 게워 못 견딜쇠
皮스겨 마튼 갈랑니 보리알 마튼 슈통니 줄인니 쪼썩니…… 中略……
그 中에 참아 못견딜손 六月 伏더위에 쉬프린가 호노라
(校注本 海東歌謠 394)

얼마나 많은 虐待와 핍박을 받으면서 살아온 그들이었던가를 如實히 보여 주고 있는 作品이다. 이러한 作品들을 주로 풍자적인 내용이라고 規定하여 왔지만, 그 속에는 보다 根源的인 否定의 정신이 깔려 있다고 보아야 할 것이다. 支配階層에 대하여 ‘가랑니’, ‘쉬파리’ 등등으로 表現하고 歌唱했던 것은 그 權威에 대한 조소와 아울러 극도의 否定을 나타내고 있는 것이라고 보아야 마땅한 것이다.

재너머 莫德의 어마에 莫德이 자랑 마라
내 품에 드러서 돌겿좁 자다가 니 곱고 코 고오고 오좁 스고 放氣취니 盟誓개지 모진
내 맛기 하즈즐하다. 어셔 드러 니거라 莫德의 어마
莫德의 어미년 내드라 發明호야 니르되 우리의 아기풀이 고림症 비아리와 잇다감 재
症 바귀 너나문 雜病은 어려서부터 업느니
(珍本 靑丘永言 567)

그들의 嘲笑의 대상에는 除外되는 것이 없었다. 권위에 대한 否定의 정신은 위에서 보는 例와 같이 痴情의 상대에게까지 야유를 하기에 이르는 것이다. 이것은 결국 生來的으로 그들에게 배어있었던 否定 정신의 발로로 因한 결과로 볼 수 있는 것이다. 그리고 이러한 조소와 야유는 마침내 자기 自身에게까지 向하여지게 된다.

재 우희 우둑 선 소나무 브람 불 적마다 혼덕혼덕
개올에 섰는 버들 므스일 조차서 흔들흔들
넘그려 우는 눈물은커니와 입호고 코는 어이 므스일 조차서 후루룩 비죽호느니
(珍本 靑丘永言 511)

위에 든 예에서 失戀의 설움으로 울고 있는 한 女人을 볼 수 있다. 煩悶하는 人間 앞에서 그에게 同情이 가는 것은 人之常情이라 할 것이다. 그런데 이 노래에서는 그 가련한 女人마저 끝없는 야유의 대상으로 삼고 있다. 그리고 이 노래는 分明 자기 自身에게 대한 조소라고 볼 수 있다.

이와 같이 長時調의 享有階層은 한결같이 조소하고 야유함으로써, 모든 權威를 否定하려는 內面意識을 生來的으로 가지고 있었던 것이다. 경건한 信仰을 야유하고, 上層 支配階層을 조소하며, 자신들의 解放感의 發露였던 痴情의 상대마저 짓궂게 조소했던 것이다. 그리고 마침내 그 조소와 야유는 자기 自身마저 除外시키지 않았다.

이러한 否定 정신의 발로는 풍자 이상의 意味를 지닌 것으로 보이는 것이다. 즉 그러한 權威에의 否定을 통하여 그들은 內面的 快樂을 얻으면서 生活을 유지해 나아갔던 것으로 이해해야 할 것이다.

그러니까 단순히 教養의 限界니, 또는 현실 풍자니 하는 規定만으로는 長時調가 지닌 內容과 그 性格을 올바르게 파악할 수가 없는 것이다. 享有階層이 지녔던 이러한 內面意識을 파악함으로써만이, 長時調의 성격과 그 文學上 特質이 바르게 정리되는 것이다.

그리고 이러한 權威의 否定을 적절하게 표현하기에는 制約이 많은 定型인 短時調으로써는 적합할 수가 없었다. 그러니까, 破型인 長時調로 變改되어 가지 않을 수 없었던 것이요, 그렇게 創作되어질 수 밖에 없었다. 그리고 엄격한 定型 자체를 하나의 規범인 동시에 權威라고 본다면, 이를 파괴하는 행위 자체가 權威에 대한 否定의 과정이라고 볼 수 있는 것이다.

결국 庶民生活의 哀歡으로써 支配階級에 대한 否定을 토론하고 歌唱하는 과정에서 定型性은 파괴되고 길어져 갔으며, 동시에 자연발생적으로 長時調가 生成되고 傳承되어 갔던 것이다. 그리고 그 정형성을 파괴하는 행위 자체가 權威에 대한 否定의 과정이라고 볼 수 있는 것이다.

V. 結 語

전통적인 定型詩歌로써의 時調文學 가운데는 그 定型性에 破格을 일으킨 作品들이 많이 있다. 이러한 破型時調를 문학의 한 장르로 파악한 ‘長時調’에 대하여 그 形態上의 문제점과 內容上에서 庶民的 특질을 살펴 보았다. 특히 內容에 있어서는 長時調의 향유계층의 內面意識을 고찰하는 角度에서 이것을 살펴 본 것이다.

위에서 논술된 바를 要約하여 結論으로 제시하면 다음과 같다.

첫째, 長時調는 그것을 엇時調, 辭說時調로 分類하는 데 있어서 지나치게 음악면과의 관련을 고려할 것이 아니라, 문학면에서 한 形態로 定立함이 옳은 것이다. 그리고 엇時調와 辭說時調의 分類에 있어서, 章이나 句의 伸長, 즉 字數가 많아진 것을 기준으로 할 때는, 여러 가지 혼란과 모순이 일어난다는 사실을 확인하였다.

따라서 엇時調 辭說時調의 區分은 句數律을 적용하여 句數가 늘어난 것을 기준으로 함이 타당한 것이다.

둘째, 엄밀한 意味에 있어서 時調의 定型性은 短時調 즉 平時調에 국한하여 논의될 성질의 것이라고 본다.

그리고 長時調는 破型을 통해서 길어진 것이므로, 그 句數가 늘어난 것을 기준으로 하여 7~8句는 엇時調, 9句 이상 길어진 것은 辭說時調로 규정되어야 文學 形態上에 있어서 모순이 없어지게 된다. 이렇게 하여 長時調라는 國文學 ‘장르’ 속에 엇時調와 辭說時調를 포함시켜 定立하는 것이 타당하며, 이렇게 定立할 때, 현재 중·고등학교에서 지도상 혼란이 일어나고 있는 것도 시정될 것이다.

셋째, 대부분의 長時調가 그 작가를 상실하였는 바, 그 理由를 밝히기 위하여, 長時調가 創作되고 傳承된 과정을 파악할 필요가 있다.

長時調는 歌唱을 위한 唱詞로 지어졌으며, 또한 記寫되지 못하고 風流의 ‘場’ 등에서 唱詞로 傳承된 것이다. 즉 遊興이나 풍류로 불리어졌기 때문에 작가를 드러내지 못하였던 것이다.

그리고 보다 중요한 것은, 이렇게 歌唱으로 傳承되었기 때문에 많은 改作, 變造

또는 유사한 작품들이 다수 이루어지게 되었다. 따라서 몇 개의 단어나 혹은 몇 분節이 變造된 作品들은 同一作品의 歌唱的 傳承이라고 보는 것이 長時調가 지닌 성격을 올바르게 파악하는 일일 것이다.

네째, 長時調는 散文精神의 팽창과 더불어 全盛期를 맞이한 문학 樣式이다. 그리고 情緒와 感動보다는 記述이나 直線的 論議의 散文性이 文學的 자각이 결여된 庶民에 享有됨으로써, 문학적 함축미를 가지지 못하게 하였다. 그리고 이러한 散文性의 辭說이 短時調를 길어지게 하는 원인이 되었으며, 그 과정에서 자연발생적으로 長時調의 文學的 形態는 生成되고 傳承되었던 것이다.

다섯째, 長時調의 내용 가운데는 男女間의 痴情을 모티브로 한 것이 많이 들어 있다. 그런데 이 淫放한 노래들을 단순한 향락이나 유희 그 자체로 볼 것이 아니라 一種의 解放感의 流露라고 파악되어야 할 것이다. 즉 支配 받는 庶民들에 있어서 心理的 해방감을 발산하는 수단이 되었던 것이다.

그리고, 이러한 해방감의 流露는 엄격한 定型性을 지닌 短時調로는 그 효과를 거둘 수가 없었다. 뿐만 아니라 定型의 파괴 그 자체가 일종의 해방감의 流露가 될 수 있었던 것이다. 그리하여 短時調는 이들에 의하여 破型되면서 伸長되어 갔고, 또한 創作의 경우에 生成되는 것은 長時調일 수밖에 없었다.

여섯째, 長時調에 많이 나타나는 풍자적인 내용에 대하여는 이를 權威에 대한 否定 精神의 소산으로 파악하여야 할 것이다. 모든 權威나 혹은 경건한 信仰, 나아가서는 작기 自身마저 조소하고 야유했던 것은 支配 받는 庶民들이 生來的으로 가지게 되었던 否定 精神의 發露였던 것이다.

그리고 制約이 심한 定型性은 하나의 규범이나 권위를 뜻한다고 볼 때, 이를 파괴하는 행위 자체가 權威를 부정하는 과정이었다. 이러한 내용도 또한 時調의 長型化의 커다란 동기였다고 볼 수 있다.

參 考 文 獻

1. 高晶玉, 「國語國文學要講」(大學出版社, 1949)
2. ———, 〈國文學의 形態〉
3. ———, 「古長時調選註」(正音社, 1949)
4. 金東旭, 〈庶民文學의 抬頭〉
5. 우리어문학회, 「國文學概論」(一成堂書店, 1949)
6. 李能雨, 「古時調論攷」(宣明文化社, 1966)
7. ———, 〈蔓橫淸의 戲詩性〉
8. 李泰極, 「時調概論」(새글社, 1959)
9. ———, 「韓國名時調選」(正音社, 1974)
10. ———, 〈時調의 章句攷〉
11. 梨大出版部, 「古典文學研究論攷」(1973)
12. 李秉岐, 「國文學概論」(一志社, 1961)
13. 林憲道, 「國語教育資料事典」(學文社, 1974)
14. ———, 〈時調의 概說과 創作〉
15. 鄭炳昱, 「時調文學事典」(新丘文化社, 1966)
16. 趙潤濟, 「韓國文學史」(東國文化社, 1963)
17. ———, 「朝鮮詩歌의 研究」(乙酉文化社, 1949)
18. 崔東元, 「古時調論」(三英社, 1980)

(Abstract)

A Study on Jang-Sijo as a Literary Genre

Young-hwan Kim

Department of the Korean Language
Graduate School of Education
Cheju National University
Cheju, Korea

Sijo, Korea's traditional set-form verse, has many works with poetic license in its set-form. The writer has studied the problems with regard to the form of *Jang-Sijo*, which is considered to be a literary genre despite its poetic structure.

He concludes the result of his study as follows :

1. There arises much confusion because of the ambiguous criterion that classifies *Jang-Sijo* as *ut-Sijo* and *Sasol-Sijo*. That is to say, it is improper to classify a *Sijo* according to the number of the syllables in a word-unit or a stanza.
2. The confusion will disappear completely when we classify it on the basis of the number of the word-units in it. For example, we can classify *ut-Sijo* as having 7-8 word-units and as *Sasol-Sijo* as having more than 8 word-units.
Then, we can establish both of them as a literary genre named *Jang-Sijo*.
3. *Jang-Sijo* was composed on the spot when it was sung and lengthened while it was handed down orally from generation to generation.

* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the Requirements for the degree of Master of Education in May, 1984.

4. It is quite natural that this literary genre, which reflected prosodic essence and the spirit of humbler classes, should have undergone the above-mentioned poetic license.

The strict regularity of the set-form in the genre was broken as a result of the desire to be freed from restraints that were imposed by authority

We may well consider the desire do be a main cause which lengthened *Sijo*.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY