

# 中世 詩歌의 展開와 美意識

허 남 춘\*

## 목 차

1. 序
2. 고려가요의 미의식
  - 1) 속요의 미의식
  - 2) 경기체가의 미의식
3. 시조의 발생과 미의식
  - 1) 평시조의 발생과 미의식
  - 2) 사설시조의 발생과 미의식
4. 結

## 1. 序

문학의 내용과 형식은 사회생활의 발전과 변화에 따라 끊임없이 발전하고 변화한다. 그러면서도 내용의 발전과 변화가 형식에 비해 더욱 활발하고 신속하다. 생활의 변화나 새로운 사상의 유입에 의해 우리의 사상·감정이 날이 갈수록 풍부해진 결과, 새로운 사상을 담을 새로운 문학형식을 요구하였다. 예를 들어 고려 후기 신흥사대부의 출현은 그들의 사상·감정을 표현할 새로운 시가장르인 경기체가·시조의 탄생을 촉발하였다고 할 수 있겠다.

시가사의 변모를 보면, 문학 내용의 변화는 그에 상응한 형식적 변화를 야

\* 국어국문학과 교수

기시켰고, 이 변모과정에는 그 자체의 계승과 혁신의 전통적인 요소가 관여하였다. 표현언어의 변화, 율격 등 외부적 형식, 시어의 조합과 배열과 같은 내부적 형식, 후렴·반복·연장체 형식 등 장르구성의 요소, 前大節과 後小節의 결합에 반영되는 배분비율 구성 등의 요소가 계승되기도 하고 혁신되기도 하며 새로운 장르가 태동되었다.

그러나 내용·형식의 변모를 추적하는 것과 아울러, 시가 속에 개괄되어 있는 내용과 형식을 아우르는 예술적 형상을 통해야만 문학 작품의 총체를 인식할 수 있다. 그러므로 각 내용·형식의 조합과 변화에 상응하는 미의식의 변모를 통해, 우리 중세시가의 전개과정을 면밀히 고찰하고자 한다.

## 2. 고려가요의 미의식

### 1) 속요의 미의식

속요를 논하는 데 있어 대체적인 관심은 역시 주제와 정조였다. 그래서 이별의 정한, 그리움, 육파적인 사랑, 퇴폐적인 정조 등을 들어 속요의 성격을 규정하려고 하였다. 특히 이런 시각은 우선 고려의 혼란한 시대상과 연관된다는 역사·사회학적 분석에서 비롯된다. 고려시대를 전·후기로 구획짓는 분수령은 무신란과 이어 나타난 몽고란이라 할 수 있는데, 고려 전기의 안정된 사회상이 이 시기를 맞아 동요하고 세기말적 분위기가 지배하게 되었다는 견해이다. 그렇다면 무신란 이후의 고려는 200년 이상 혼돈과 퇴폐, 무질서와 도착의 세월이었던 말인가. 무신란 이후 새로이 등장한 新進士類들에 의해 위기 수습의 노력이 있었고, 이들은 자주적 역사의식으로 당대 권문세족의 고답적인 세계관에 대항하는 참신한 정치사상을 펼친 바 있다." 그리고 고려가 원나라의 복속 하에 들어가서는 원의 압력으로 정치제도에 큰 변화가 있었으나 이는 외형적인 것에 불과하였고, 국가적 위상을 재정립하려는 새로운 시도

1) 新進士類에서 新興士大夫에 이르는 고려 후기의 새로운 지식인은 권문세족이 향유한 속요의 미의식에 반발하여 그들만의 문학을 창출하게 되었고, 그것이 경기체가와 시조와 가사였다. 신흥사대부의 세계관과 그들의 문화는 새로운 세계를 구축하려는 노력이었다고 인정하며, 고려후기 전반은 혼란기였다는 단정은 논리적인 모순이라 하겠다.

가 있었다. 그리하여 녹과전 체제를 근간으로 하는 고려 후기 사회·경제의 틀이 잡히는 것은 충렬왕대 중엽의 일이었다<sup>2)</sup>

그러므로 고려 후기 전반을 혼란의 연속으로 보는 것은 당대의 역사를 왜곡하는 것이고, 고려 속요를 세기말적 혼란의 사회상에서 배태된 퇴폐·향락의 노래라고 보아서도 안 된다.

둘째, 현대의 순수서정시라는 잣대를 가지고 속요의 서정을 보는 것도 문제다. 현대의 문학적 감수성을 지닌 비평가들은 우리의 정서적 미감을 고정시켜, 위쪽의 지나치게 교훈적이고 관념적이고 경직된 것들과, 아래쪽의 지나치게 성을 들추어내는 염정적이고 능염하고 느슨한 것들을 싸잡아 비난하고 있다. 전자의 태도는 사대부 시조를 비난하는 근거이고, 후자는 속요를 비난하는 근거가 된다. 속요의 미의식을 알기 위해서는 고려 당대의 삶의 방식이나 그들의 세계관, 그들의 문화 예술이 지닌 보편성 등을 주목해야 한다. 그리고 각 시기별로 존재하는 다양한 서정을 인정해야 한다. 그래야 속요의 서정도 온당하게 해석될 수 있다.

셋째, 속요를 이해하는 데에 지나치게 조선조 전기 사대부의 시각을 전적으로 수용한다는 점이다. 조선조 사대부는 속요를 ‘淫辭’ ‘男女相悅之詞’라고 평한다. 사대부의 주자학적 세계관과 절제된 미의식으로는 용납할 수 없는 것이기에 ‘남녀가 무람 없이 즐겨하는 노래’라고 비하한 것이고, 그들의 미의식에 벗어나기에 ‘지나치다’(過)라는 의미의 ‘淫’이라 한 것인데, 우리는 단지 이를 음란함으로 해석하고 있다.<sup>3)</sup> 중세의 지식인들은 ‘樂而不淫’이라는 詩經의 문학적 전범을 숭앙하였고, 이런 각도에서 속요는 문학이 추구하는 바의 감정의 균제성을 잃고 분수에 지나쳤다는 말이다. 결국 20세기의 문학 비평가들이 15세기 지식인의 시각에서 논한 바를 뛰어 넘지 못한 오류를 범했고, 또한 중세 지식인이 말한 바의 본의초차 제대로 이해하지 못하는 오류를 범한 꼴이다.

---

2) 무신정권 때의 專斷的인 통치기구인 政房·都房·書房이 무너지고 宰樞의 합 의기구인 都兵馬使가 탄생했는데 이를 都評議使司로 개칭, 합작체제를 강화 하고 체제를 정비하여 정치질서를 확립하는데 힘썼다. (민현구, 고려후기의 권문세족, 「한국사」8, 탐구당, 1981, pp.22-46)

3) 맹자는 양주와 목적의 견해를 ‘淫詞’라 한다. 이는 양주와 목적의 견해가 유가의 도를 기준으로 보았을 때, 한 쪽은 爲我主義로 다른 한 쪽은 兼愛主義로 흘러 順次的 사랑을 중시하는 유가적 도에 위배된다는 말이다.

속요는 그저 '속되고 천한 노래'의 의미는 아니다. 중국의 아악이나 당악과 구별되는 우리의 악을 '鄉樂' 혹은 '俗樂'이라고 하였고, 노랫말을 중시하는 입장에서 '俗謠'라 칭한 것이다. 속요는 민요가 아니다. 속요는 궁중의 樂歌이다. 궁중에서 음난과 퇴폐의 악을 서슴없이 허락하였을까. 궁중에서 포르노를 용인하였단 말인가. 그렇지않을 것이다. 물론 일부의 왕들이 일시적으로 난잡한 놀이와 노래를 즐기기도 했다. 특히 충렬왕은 간신 오 잠·김원상, 내시 석천보·석천경 등과 그들이 지어 바친 쌍화점을 들으며 수강궁에서 기녀를 데리고 난잡하게 놀았다는 기록도 있다.<sup>4)</sup> 이런 연유로 쌍화점을 쌍스럽고 음난한 노래라 하고 이에 결부시켜 속요 전반을 음난한 노래로 보게 된 듯하다.

그러나 충렬왕을 悅樂에 빠지게 한 석천보와 석천경은 충렬·충선 부자를 반목시키고 횡행한 죄로 원에 잡혀가 安西로 귀양보내지고, 오잠은 원으로 압송되었으며, 오잠과 석천보의 잔당도 다스려진다. 이렇게 역사의 심판은 준엄하다. 궁중에서 지속적으로 음난한 악이 상연될 수는 없는 것이다. 세속에서도 허용될 수 없는 것이 어찌 격식을 중시하는 궁중에서 가능하단 말인가. 통치 지배체제를 구축하고 있는 당대의 왕과 신하들은 스스로의 명분에 충실하여야만 그 질서 속에 잔류할 수 있었다. 그 명분과 질서의식이 바로 禮樂이다. 중세 왕권은 禮로써 군신의 관계를 도모하였고, 樂으로 禮的 질서를 보완하여 봉건적 통치질서를 도모하였다. 악은 군신이 즐기는 자리에서도 소용되었지만 제사나 즉위식과 같은 의식에 더욱 필요한 것이었다. 예의 격식을 좇아 아악과 속악이 交奏되기도 하였다. 원구와 사직에 제사하고 태묘와 선농·문선 왕묘에 제사드릴 때 亞·終獻 및 送神의 절차에 속악이 쓰였다고 한다.<sup>5)</sup> 이때 쓰인 속악은 절도 있는 것이었다.

속악은 중세의 예악사상 하에서 격식을 갖춘 것이었고, 함부로 음난을 드러내지는 않았을 것이다. 지금 가사가 남겨진 속악만 보더라도 그 주제는 남녀의 정이나 이별·그리움에 국한되지 않고 다양하다. 제목만 전하는 「高麗史」

4) 王之行壽康宮 天補鞏張幕其側 各私名妓 日夜歌舞褻慢 無復君臣之禮 (「高麗史節要」卷二十二, 忠烈王條). 이 기록은 「高麗史」列傳, 吳潛條의 기록과 동일하다.

5) 祀圓丘社稷 享太廟先農文宣王廟 亞終獻及送神 交奏鄉樂 (「高麗史」樂志, 用俗樂節度).

樂志 속악조를 보더라도 송도의 노래를 위시하여 모든 삶의 내용을 망라하고 있다. 남녀의 정을 나타낸 것은 詩經의 전통처럼 민풍을 알기 위한 수단이 되기도 했을 것이다. 특히 '淫詞'라고 하여 비난의 표적이 되고 있는 노래들은 正雅한 중국의 악곡과 구별되는 것으로써, 주로 전통적 가악관에 의해 계승되고 있는 것이었다. 전통적 가악은 당악이나 아악에 친화·흡수되는 경우가 있었고<sup>6)</sup>, 간혹 중국의 예악사상과 융화되지 못하는 전통적 가악은 독자적인 미학을 견지하며 조선조 초기까지 전승되다 刪改·改撰되기에 이른다.

속요는 그 주제가 다양하다. 그리고 궁중악에 소용되었던 점을 감안해 본다면 그 전부를 남녀의 정이 드러나는 음사로 평가해서는 안 된다. 일부 남녀의 정을 노골적으로 드러내는 속요도 전통적 가악관에 의해 포용되는 것으로, 그 나름의 기능을 가졌던 것이라 여겨진다. 음난을 전면에 드러내는 처용가 같은 것이 무가적 성격을 가지며 조선 후기까지 명맥을 유지하듯이, 어떤 명분 하에서 존재하였을 것이다.<sup>7)</sup> 그 의미와 기능은 시간이 지나며 퇴색되고 의례체계만 남아 전하는데, 당대에는 '존재의 명분'이 있었던 것으로 보아야 하지 않을까 한다.

그런 복잡한 추정을 그만 두고라도 속요의 미의식은 나름대로 빛난다. 풍류는 일반적으로 멋을 의미하거나 그 의미 내포는 시대에 따라 생활에 따라 달라질 수 있다. 때로는 '享樂의 抒情'으로서의 멋일 수도 있고, 때로는 '精神的 沈潛'으로서의 멋일 수도 있다.<sup>8)</sup> 조선조의 사대부 문학이 고결하고 절제

6) 궁중악은 좌방악과 우방악으로 나뉘어지는데, 대성악이 전래(예종대, 1116년)되기 이전에는 좌방악에 당악이, 우방악에는 속악이 편제되었는데, 대성악이 전래되면서 좌방악에는 대성악이, 우방악에는 당악과 속악이 함께 편입되고, 아쟁이나 당비파 또는 장고가 당악 연주에서만 아니라 속악 연주에도 사용되었다(송방송, 「한국음악통사」, 일조각, 1984, p. 24). 이런 과정에서 속악은 당악의 전통에 전인되어 많은 변화를 겪었을 것이다.

7) 원래 전통적 제의라는 것이 남녀의 성을 자주 들추어낸다. 그것을 음난의 '놀이' 차원에서뿐만 아니라 '제'라는 차원에서도 접근해야 하는 것이다. 조동일 교수는 처용가의 성적 관계를 '여름과 겨울의 싸움' 즉 계절제의로 보고 있으며(「탈춤의 역사와 원리」, 1988, 기린원, pp. 23-25), 그 외 탈춤의 미야과장의 성적인 노출도 계절제의의 근원을 가진 것으로 본다. 속요는 민간가요가 궁중에 상송해서 궁중악에 쓰인 것인 만큼 그 노래 속에는 전통적 제의가 용해된 것이 있었을 것이다.

8) 최진원, 「한국고전시가의 형상성」, 성균관대 출판부, 1988, p. 8.

된 미가 있다면 속요는 주관적 정서를 무절제하게 발산하는 미가 있다고 하겠다. 그 정서의 표출방식을 전대의 향가와도 다르다. 향가는 대체적으로 불교적·제의적 세계관과 관련된 서정과 미의식을 표출하는데, 그 언어적 형상이 주술적인 집단서정의 양상에서 순수 개인서정으로 변모한다. 그 표현 언어는 요구의 주술과 호소의 형식으로 나누어 볼 수 있는데<sup>9)</sup> 그 호소의 대상은 숭고한 대상에 그치고, 문면에는 '나'란 시적 자아만이 등장하고 '님'이란 시적 청자는 등장하지 않는 특징을 보인다. 향가가 변모를 거듭하며 개인서정을 드러내긴 하지만 아직도 독백 위주의 언어성에 머문 모습이다.

그런데 속요에는 '나'와 '님'이란 언어가 빈번하게 등장하고, 그 호소의 내용도 더욱 강렬하게 표현되어 '모래밭에 구운 밤을 심고 그 밤이 움이 돌아 싹이 날 때 님과 헤어지겠다'는 식의 불가능의 역설적 수사가 나타나기도 한다. 향가의 말전네기 수법은 숭고한 대상에 대한 기원이고 염원이기에 단순하고 소박한 언어 표현과 잔잔하고 평온한 이미지가 두드러진다. 그러나 속요에서는 시적 자아인 '나'와 시적 청자인 '님'이 극적으로 대치하여 갈등과 긴장 상태를 형성하고, 절대적 존재에 의해 해결될 수 없는 처지에서의 몸부림을 드러내게 되니, 자연 간절한 호소와 염원이 나타나게 되는 것이다.

그리고 속요에 나타나는 '님'은 보편적인 님에서 '임금'을 상징하는 구체적인 님으로 전환되며 궁중악에 수용될 수 있는 기틀을 마련하였다. 즉 相思를 주제로 하는 노래는 그 성격상 쉽게 충신연주시사로 전용될 수 있었던 것이다.<sup>10)</sup> <과정곡>과 더불어 님을 연모하는 내용의 속요는 忠臣戀主之詞의 전통을 마련하여 후대의 시조와 가사에 지대한 영향을 미치게 된다.

또한 속요는 민요에서 출발하여 궁중악으로 상승되었다는 이중적인 성격을 갖기 때문에, 세속의 투박하고 거친 언어와 궁중의 세련되고 우아한 언어를 함께 지닌다. 그리고 <동동>에서와 같이 '德'과 '福'이란 추상적인 언어와 '나술 盤'이란 구체어가 함께 나타나는데, 추상과 구상이 결합되어 갈림을 다시 연결하는 미학이 실현된다.

속요의 3음보는 경쾌하며, 연장체의 형식은 열린구조를 지향하여 향가에서

9) 성기옥, 感動天地鬼神의 論理와 鄉歌의 呪術性 問題, 「古典詩歌의 理念과 表象」(최진원 교수 정년논총), 1991.

10) 김명호, 고려가요의 전반적 성격, 「白影 鄭炳昱先生 華甲紀念論叢」, 신구문화사, 1982, p. 335.

추구할 수 없었던 다양한 정서를 담은 구실을 하였고, 후렴과 반복은 간결한 정서를 강화시켜 표현하면서도 유연한 느낌을 갖게 한다. 이러한 형식적 전통은 경기체가에 이어진다.

## 2) 경기체가의 미의식

경기체가는 신흥사대부의 문학이다. 당대 권문세족이 향유한 문학 즉 향락적이고 세속적인 속요에 반발하여, 그들의 세계관을 담은 적절한 문학 양식을 추구한 결과 나타나게 된 시가이다. 그렇지만 경기체가도 향락적 서정이란 미의식을 크게 벗어나지는 않는다. 그리고 속요의 양식적 특징들을 대체로 수용하여 탄생한다. 연장체, 후렴과 반복, 3음보를 수용하되 4음보를 일부 실현하고 있다. 이는 3음보에서 4음보로 넘어가는 과도기적 장르의 모습을 보여주는 것이다.

경기체가를 창출한 담당층은 지방 향리 출신의 중소지주인 新進士類이다. 그들은 현실주의적 세계관을 표방하며 무신란 이후의 정치 공백기에 정계에 진출하였다. 그들의 현실주의적 세계관은 후에 宋에서 들어 온 주자학에 의해 더욱 강화되었고, 고려 후기의 신흥사대부의 문학으로 계승된다. 직접적으로 송의 주자학에 접촉하지는 않았지만 기존의 권문세족의 생각과 행동과는 판이하게 구별되는 신진사류의 세계관은 당대의 정치현실에 귀 기울이며 농민이나 사회사와 같은 사실주의 문학을 배태하였고, 한편으로는 속요와는 다른 국문 시가인 경기체가를 배태한다. 경기체가에는 '화려하고 유연하고 得意하고 신선하고 발랄하고 참신하고 의욕에 찬 감흥'<sup>11)</sup>이 드러난다. 경기체가는 고려 무신집권 후 중앙정계에 새로 등장한 신진사류의 이데올로기의 표상이다.

〈한림별곡〉의 제 1연을 본다면 前大節의 근엄함과 우아함은 後小節에서 깨트리고 폭소를 자아내게 하여 예의가 무너지게 하고 있다. 즉 '元淳文 仁老詩 公老四六 李正言 陳翰林 雙韻走筆……'과 같은 가장 탁월하고 이상적인 것을 '위 날조차 몇부니잇고'에서 깨트리고 있다. 선학을 능멸하고 질서를 깨는 가운데 미적 쾌감이 나타난다.<sup>12)</sup> 쟁쟁한 선비들이 소개되고 이어 과거에 합격한 지 얼마 안 된 미관말직에 있는 옥순문생(羣學士에 의해 등용된 新進士人)이 '날

11) 이명구, 「고려가요의 연구」, 신아사, 1974, p.110.

12) 최진원, 고전시가연구의 시각과 방법(대담), 「반교어문연구」 제 3집, 반교어문연구회, 1991, p.370.

조차 멋부니잇고'라고 호기를 부리는 것이다. 조선 초의 <花山別曲>과 <霧臺別曲>에서도 이 후소절을 계승하고 있는데, 이는 사대부의 호탕한 기풍을 갖고 있는 모습이다. 조선 초에 예문관 등에서 새로 임명된 선비를 축하하는 新參禮에서 이 한림별곡을 불렀다고 한다.<sup>13)</sup> 관직에 새로 임명된 선비가 선배들과 함께 주연에서 이 노래를 불렀고 이것은 古風이라고 했다. 신참들을 골려 주고 기합도 주고 아울러 관직의 자긍심도 심어 주는 자리에서 豪氣를 부리는 이 노래는 적합한 것이었음테고, 그 유풍은 고려 후기에 거슬러 올라간다고 보아도 좋을 것이다.

일찍이 조동일 교수는 경기체가를 사물의 나열로 보고 후소절의 “過夜嘯景” “巡察入景” 등에서처럼 행동을 나타내는 동사가 사용되더라도 자아의 행동이 보이는 것이 아니고 행동마저도 바라보아야 할 대상으로 전환되어 있고, 이런 의미에서 事物化되어 있다”<sup>14)</sup>고 하여 교술장르로 규정하고 있다. 이에 대해 김학성 교수는 “‘현실적인 것’은 사대부로서의 갖가지 풍류를 즐기는 활기찬 현실의 생활이고 ‘이상적인 것’은 그러한 풍류생활을 즐기려는 의지이다”<sup>15)</sup>라고 하여 두 지향이 서로 조화되어 우아를 드러낸다고 했다. 이로부터 경기체가를 교술장르로 규정하려는 견해가 비판된다. 김홍규 교수는 “사물, 경험의 나열과 집약은 외부적 사실의 정보를 확인하거나 전달하는 일보다는 작자의 주관성에 의해 선택·재구성된 폐쇄적 세계를 드높은 조화의 景觀으로 제시하여 그 담당층의 삶과 지향하는 가치의 탁월함을 감격적으로 드높이는데 초점을 두고 있는 것”<sup>16)</sup>이라 하여 ‘주관성’과 ‘드높은 감흥’을 중시하며 교술과 서정의 혼합갈래를 주장한다.

경기체가에서 ‘감격적’이고 ‘드높은 감흥’을 찾을 수 있는 부분은 역시 후소절의 ‘\*\*景 古 멋부니잇고’이다. 그러나 ‘元淳文 仁老詩……’의 부분도 세계의 객관성을 자아의 미적 감각에 의해 변형시킨 세계의 자아화가 아니라, 작자층이 속한 생활의 세계를 직접적으로 축약한 것이며 정서적 감격을 느낄

13) 藝文館奉教 安晉生等啓曰 儒生初等科第 分屬四館 有許參免新之禮 翰林別曲歌於本館之會 古風也 (『成宗實錄』 卷 58, 六年 乙未 八月錄).

14) 조동일, 경기체가의 장르적 성격, 『한국문학의 갈래이론』, 집문당, 1992, p. 261.

15) 김학성, 『한국고전시가의 연구』, 원광대 출판부, 1980, p. 148.

16) 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986, pp. 116-117.



만한 부분이다. 예를 들어 일상적인 장소의 고유명사를 '아라골 백록골 창만 정……'이라 나열하면 그 장소를 알지 못하는 사람에겐 어떠한 감흥도 일어나지 않을 것이다. 그러나 그곳이 추억이 서린 곳이고 젊은 시절의 꿈과 사랑과 낭만이 엮힌 곳이라 한다면 그 장소의 이름만 나열해도 감격이 꿈틀거릴 것이고, 그곳에서의 추억이 감흥으로 되살아날 것이다. '아라골에서의 新參禮, 막걸리 사발술 기울이며 한껏 목청을 돋궈 노래를 부르던 그 情景 엇더한가'라 하면 금세 '드높은 감흥'이 폭발할 것이다. <한림별곡>이 신참례의 酒宴에서 불렀다고 했는데, 바로 위와 같은 그들만의 공감대 속에서 득의에 찬, 신선하고 발랄한 감흥을 발산하였을 것이다.

경기체가는 이처럼 酒歌舞를 매개한 관능적인 즐거움이 나타난다. 권문세족의 세계관과 미의식과는 다른 문학을 창출하려는 의도가 반영되어 신흥사대부라는 그들만의 신선하고 발랄하고 참신한 의식을 나타내지만, 한편으로는 속요의 형식적 특징을 대체적으로 수용하였고 속요의 미의식이라 할 향락적 서정에서 벗어나지 않았다. 그러나 분명 경기체가는 독자적인 형식을 가지고 있다.

4음 3보격이 3행 지속되다 '위 \* \* \* 경……'의 변형 4보격으로 前大節이 마무리되고, 4음 4보격 (혹은 4음 2보격 의 중첩) 1행에 '위 \* \* \* 경……'의 후렴으로 後小節이 마무리되는 구조<sup>17)</sup>는 3음보의 경쾌한 율격미에 4음보의 안정적인 율격미를 결합한 형태로써, 서서히 4음보 시가의 시대물 여는 의의를 갖는다. 또한 사뇌가의 前8·後2句의 구성양상에서 前4·後2句의 구성양상으로 변모한 형식구조에 '병렬적·연합적 주제구조'를 결합한 특징을 보여 준다.<sup>18)</sup>

문학발전과정에서 보면 형식의 변화는 내용에 비하여 매우 완만하게 진행되며 또한 그것이 일단 일정한 형식으로 형성된 후에는 상대적으로 굳어진다. 새로운 형식은 새로운 내용의 발생과 함께 이제 낡은 형식을 대체하여 발생하는 것이 아니라, 낡은 형식의 기초 위에서 부단한 혁신과 창조를 거쳐 점차적

17) 성기옥, 「국문학신강」, 새문사, 1985, p.96.

18) 사모곡과 같은 것은 前4·後2句의 특징을 보이나 '연속적인 주제구조'를 드러내고 있어 경기체가와 다르다고 한다. 이런 특징은 散曲의 小令과 유사한 구조이고 13세기 이후의 특징이라 설명하고 있다(성호경, 고려시가에 끼친 元 散曲의 영향에 대한 고찰, 「국어국문학」 112호, 1994, p.127).

으로 형성된다.<sup>19)</sup> 고려 후기의 신흥사대부는 기존의 문벌귀족의 문학에 마땅해 하지 않고, 그들만의 신선하고 발랄하고 참신한 의식과 내용을 문학에 담고자 하였지만 형식면에서는 문벌귀족의 문학이라 할 속요의 형식을 답습하고 관능적·향락적 서정을 수용하고 있다. 즉 새로운 내용을 담기 위한 노력과 함께, 기존의 속요 형식의 기초 위에서 부단한 혁신과 창조를 시도하였던 것이다.

신흥사대부의 의식과 문학 내용을 충실하게 담을 적절한 형식은 고려말 시조에 이르러 마련되기 시작하였고, 거기에서 고려의 문벌귀족이 지닌 향락적 서정의 미의식을 극복하고 절제되고 안정된 미의식이 구현되게 되었다.<sup>20)</sup>

### 3. 시조의 발생과 미의식

#### 1) 평시조의 발생과 미의식

고려 후기 신흥사대부는 경기체가의 불안정한 형식에 만족하지 못했다. 그래서 좀더 간결한 형식의 시가를 찾았고, 3·4음보 교체의 율격에서 4음보로의 전환을 시도하였다. 4음보 형식은 장중한 안정감을 존중하는 사대부의 사교방식을 나타내는 데 경기체가의 3·4음보 형식보다 더욱 적합한 것이었다. 또한 그들은 주관적 감정이 무절제하게 드러나고, 관능적이고 향락적인 문학에 서서히 흥미를 잃는다. 그리고 미감의 절도 있는 표출을 위한 새로운 문학을 추구하게 되는데, 이때 모색된 것이 시조다.

시조는 4음보 3행의 형식이다. 우선 3행의 시가 갖는 미의식에 대해 살펴보자. 사대부들은 漢詩를 통해 그들의 사상과 감정, 의식을 주도적으로 발산했다. 그러나 한시로 충족되지 못하는 것이 있었다. 우선 한시는 ‘노래부르지’

19) 중국의 詩史도 유구한 역사를 갖고 있는 바, 사회생활의 발전에 따라 시사의 내용에는 여러 차례나 거대한 변화가 일어났지만, 시사의 형식만은 거의 그대로 보존되어 내려왔다.

20) 경기체가에 조선조에 들어 퇴계를 비롯한 사림파의 배척을 받게 된다. 이 배척은 조선 士人의 생활감정이 고려 士人의 그것과는 다르기 때문이다. 즉 고려 사인은 관능적 향락을 어느 정도는 서정으로서 마땅하게 생각하였고, 조선 사인은 그것을 전적으로 서정으로서 못마땅하게 생각한 것이다(최진원, 「한국고전시가의 형상성」, 성대 대동문화연구원, 1988, p.15).

못한다는 한계가 인정된다. 중국에서도 악부 이래 '노래부르는' 전통의 시가를 꾸준히 생산해냈다. 기존 문단의 시가가 경직되어 노래부르는 전통을 잃게 되면 다시 민간가요에서 노래부르는 전통을 가져와 그 부활을 시도하였다. 宋詞가 蘇軾에 이르러 吟詠의 문학으로 바뀌게 되자 송의 휘종은 노래부를 수 있는 詞인 格律詞를 창도한다. 퇴계의 '書漁父歌後'에서 "노래를 듣는 사람들이 저 霜花店諸曲에 대해서는 手舞足蹈로 흥겨워하는데, 이 어부가에 대해서는 권태로와하고 졸음을 청할 지경이다"라고 한 것은 당대의 어부가가 노래부를 수 없는 것이었기 때문이다. 그리하여 퇴계는 "오늘의 시는 옛날의 시와는 달라서 읊을 수는 있겠으나 노래하기는 어렵게 되었다. 이제 만일에 노래를 부른다면 반드시 이속의 말로써 지어야 할 것이니, 이는 대체로 國俗의 음절이 그렇지 않을 수 없기 때문이다"<sup>21)</sup>라고 하여 당대의 '可詠而不可歌'의 한계 때문에 우리말 노래를 짓게 된 사연을 언급하는 것이다. 즉 시조는 노래부르는 전통을 이으면서도 사대부의 미의식을 담기에 족한 형식으로 인정되었다고 하겠다.

그리고 한시는 4행의 對句로 이루어져 있는데, 이런 짝수의 형식에서는 향유될 수 없는 미의식을 시조의 3행(홀수) 형식에서 추구하였다고도 볼 수 있다. 이런 형식적 차이를 두고 '한·중 두 민족의 미적 감각이나 논리적인 사고의 차이'<sup>22)</sup>라고 할 수 있는 것이다. 시조는 한시와는 다른 '絕句의 轉構造소외'<sup>23)</sup>하는 형식에 기인하여, 한시와 다른 흥과 미의식을 지닌다고 하겠다. 이런 홀수 행의 전통은 이미 10구체(5행 형식)의 사뇌가에서 실현된 바 있다. 또한 사뇌가는 그 의미상 3분단의 구성을 보이니 '祖父장르 변형계승설'<sup>24)</sup>에 부합하며 전대의 국문시가의 전통을 잇는 것으로 보아도 좋겠다.

21) 今之詩 異於古之詩 可詠而不可歌 如欲歌之 必綴以俚俗之語 蓋國俗音節不得不然也 (陶山十二曲跋).

22) 정병욱, 「한국고전시가론」, 신구문화사, 1984, p. 192.

23) 최진원, 시조의 전개, 「한국문학연구입문」, 지식산업사, 1982, p. 405.

24) 김학성, 시조, 「한국문학개론」, 새문사, 1992, p. 132. 여기서 사뇌가와 시조 장르는 고급문화 지향, 단형 지향, 이념 충동이 강한 지향을 보인다고 했다. 그리고 시조의 선행장르라 할 속요는 기층문화 지향, 장형 지향, 현실 충동이 강하다고 했다. 시조는 사뇌가의 전통을 이으며, 한편으로는 속요의 현실충동(세속적·향락적 미의식)을 거부하는 가운데 생겨난 장르라고 하겠다.

4음보의 형식은 한 행 내에서 안정감을 가진다. 이런 안정감은 사대부가 추구하는 均濟美와 잘 부합한다. 그런데 시조는 외형상 4음보 - 4음보 - 4음보의 전개를 보이지만, 그 내면구조를 살펴보면 종장 제 2음보에 두 개의 음보를 장치하여 4음보 - 4음보 - 5음보의 전개를 보인다. 조동일 교수는 이런 율격적 장치가 "시조가 3행으로 완결되게 하는 데 있어 분명한 매듭이 지어지도록 종장을 구성"<sup>25)</sup>한 것이라고 했는데, 우리는 여기서 시조의 완결미와 변화미를 찾을 수 있다.

시조의 종장 제 1음보는 초·중장의 시상을 전환하는 구실을 하는데, 대개가 감탄구로 이루어졌다. 이 종장 제 1음보는 강한 반전을 유도하여 긴장미를 자아내고, 한시의 轉句에 해당하는 시상을 압축하여 보여준다. 앞서 살핀 것처럼 시조와 한시를 함께 향유한 사대부들을 한시의 4행 형식에서 맛볼 수 없는 압축미를 시조에서 느낄 수 있는 것이다. 결국 시조의 4음보 3행이라는 단형의 절제된 형식은 각 구성요소가 안정감과 균제미, 완결미와 변화미, 긴장미와 압축미를 드러내고 그것들이 전체적으로 통일되어 渾一性을 자아내고 있다.

## 2) 사설시조의 발생과 미의식

고려 후기는 다양한 시가 장르의 생성기였다. 시조와 더불어 가사 장르도 이 시기에 모색되었는데, 애초에는 선승들의 포교를 위한 장르였다가 조선조에 이르러 사대부가 주도적 담당층으로 부상되며 조선조의 대표적 장르로 자리잡게 된다. 그런데 가사의 종결규칙은 시조와 동일하다. 비슷한 시기에 태동하고 같은 담당층이 향유하여 그런 형식상의 동일성이 나타나는 것 같다. 종결규칙이 같다고 해서 시조에서 가사가 나왔다고 할 수 없으며, 가사를 시조의 파생형 혹은 종속장르로 볼 수 없다는 것은 자명하다. 그렇다면 사설시조는 어떤가. 시조의 파생형 혹은 종속장르라는 규정을 하여 명칭에서조차 그 독자성을 인정하지 않고 있다. 시조와 가사의 중간 길이며 종결규칙이 같은 독자적 형식으로 인정할 수는 없는 것일까.

사실 사설시조는 시조와 미의식이 판이하게 다르다. 시조에서 유지되어온 균제미와 안정미와 압축미를 파괴하여 산문화하고, 시조에서의 율격적 변화미

25) 조동일, 시조의 율격과 변형규칙, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, p. 86.

를 극대화시키고 급기야 울격적 질서에서 이탈하고 있다. 그 언어성을 보더라도 사대부 시조의 정제미와 압축미는 파괴되어 일상어와 비속어와 재담·욕설이 뒤섞여 있다. 이런 현상을 두고 시조에서의 변모로 보는 것은 웬지 어색하다. 오히려 독자적인 장르로 보아야 할 것이다. 사설시조는 고려말 시조·가사와 함께 태동한 장르로 그 종결규칙은 같지만 미의식은 다른 지향을 보이는 것으로서, 오히려 속요의 미의식과 유사성을 갖고 있다. 승려타락 풍자의 시대적 분위기와 사설시조의 자유분방한 내용을 보더라도 그렇고, 性의 거침없는 노출이나 그 표현 특징을 보더라도 그렇다. 청구영언 서문에서도 만행청류의 연원은 장구하다고 했으니 임병 양란 이후의 세속적 분위기에서 생성되었다고 볼 수는 없는 것이다.

고려 충렬왕대에 지어져 <三藏>과 함께 한역된 <蛇龍>과 그 표현이 유사한 사설시조를 살펴 보면 사설시조의 연원을 '다양한 시가의 생성기'인 고려 후기로 볼 수도 있다.

有蛇含龍尾	뱀이 용의 꼬리를 물고서,
聞過太山岑	태산의 뿔부리를 지나갔다고 들었다.
萬人各一語	만 사람이 각각 한 마디씩 하여도
斟酌在兩心	집착하는 것은 두 마음에 달려 있다.

조고만 실비암이 龍의 초리 담복 물고  
 泰山俊嶺을 넘단 말이 이서이다  
 윈놈이 윈말을 ㅎ여도 님이 집착ㅎ여라 (檀花樂府)

大川바다 한가운데 中針細針 썩지거다.  
 열나른 沙工놈이 굵뜨된 사엇대를 굵긋치 두러매여 一時에 소회치고 귀써여  
 내닷말이 이서이다.

님아 님아 온놈이 온말을 ㅎ여도 님이 집착ㅎ쇼셔 (珍本 靑丘永言)

심의산 세네바회 감도라 휘도라 드러  
 五六月 낮계죽만 살얼음 지핀 우히  
 존서리 셋거티고 자취눈 디엇거늘 보앗는다  
 님아 님아 온놈이 온말을 ㅎ여도 님이 집착ㅎ쇼셔 (松江歌辭)

개야미 불개야미 준둥 부러진 불개야미 압밭에 정腫나고 뗏밭에 쫓귀난 불  
개야미 廣陵 십재 너머드러 가람의 허리를 ㄱ르무려 추허들고 北海를 건너닷  
말이 이셔이다

님아님아 온놈이 온말을 하여도 님이 짐작하소서 (珍本 靑丘永言)

〈檀花樂府〉에서 ‘兩心’의 ‘兩’字는 마땅히 君子의 잘못이라고 하니 ‘爾’의 誤記로 보아도 좋을 듯하다. “조고만 실빅암이……”의 작품은 속요가 시조로 장르 전환된 것인지 아니면 이 노래가 유행하다 시조로 정착된 것인지 명확지 않다.<sup>26)</sup> 다만 장르간에 다양한 상호 침투·교섭·혼합이 있던 시기인 고려말에 생성된 듯하다.

사설시조의 뿌리 깊은 전통을 김천택이 「珍本 靑丘永言」 蔓橫淸 序文에서 말하였듯이, 사룡의 3·4 句의 변용인 “님아 온놈이 온말을 하여도 님이 짐작하소서”의 유행구가 여러 곳에서 발견된다. 사룡의 표현적 특징이 고려 말부터 조선조에 이르기까지 크게 유행하였음을 알 수 있다. 특히 ‘개야미 불개야미……’에서 개미가 가람 즉 범의 허리를 물고 복해를 건넌다는 표현은 蛇龍 1·2句의 사상과 흡사하다. 그런데 사룡의 1·2 句가 가진 표현적 특징은 과장이며 그 결과는 逆說的이다. 그런 소문은 터무니 없는 말이라는 결백의 주장이며 그 결백을 위해 지나친 과장이 표현되고 있다. 특히 이러한 과장을 ‘역설적 과장’으로 부르고, ‘불가능의 역설’, ‘불가능의 가정’으로도 부르고 있다. 이런 과장의 표현이 위의 사설시조 송강가사에도 그대로 나타난다. 사룡과 같이 고려 말에 지어졌고, 그것이 전승하다 사설시조로 정착한 것으로 추

26) 성호경 교수는 〈만전춘〉〈북전〉 등 전승되어 오던 노래들이 성종 21년(1490)에 개찬되어 궁중악에 사용되었으며, 그 원사는 각 연별로 해체되어 시조 시형의 독자적인 작품이 되었다고 한다(고려시가 後殿價勺의 복원을 위한 모색, 「국어국문학」 90집, 1983). 속요의 각 연이 해체되어 시조 시형을 띠는 것이 여럿 있음을 알 수 있다. 그러나 그 시기에 대해서는 필자와 견해가 다르다. 고려말 다양한 장르의 교섭이 있던 시기에 이미 속요 중 일부가 시조 시형으로 전환한 듯하다.

정되는 邊安烈의 '不屈歌'<sup>27)</sup>가 있는데 그 표현이 역시 과장이다.

穴吾之胸洞如斗 貫以藁索長又長 前引後引磨且 任汝之爲吾不辭 有欲奪吾主此  
事吾不從(屈)

가슴에 등글에 등실게 뚫고 원샷서울 눈길게 느긋느긋 꼬아 그 궁계 그 샷  
너허 두눈이 마조 잡고 흘근흘근 흘나드릴게 그는 아모포로나 견티려니와 ㅎ  
나나 님외오 살나ㅎ면 그리그리 못ㅎ리라 (靑丘永言)

변안열은 공민왕이 요동 지방에서 데려온 장수이다. 왕이 원주 변씨의 성을  
하사하였고, 그래서 고려 왕조에 큰 은혜를 입고 있었다. 고려말 이성계는 혁  
명을 준비하는 과정에서 변안열을 회유하려 하지만 실패하고 그를 죽인다. 변  
안열은 이 '불굴가'에 고려 왕조에 대한 충절의 심정을 표현하고 있다. 같은  
경우로 이방원의 "이런들 엇더히며 저런들 엇더히료"의 何如歌에 응답하여 정  
몽주는 "이몸이 주거주거 一番番 고쳐 주거 白骨이 塵土ㅣ 되어 녀시라도 있  
고 업고 님向한 一片丹心이야 가승줄이 이시라"의 丹心歌를 부른다. 고려 왕  
조에 대한 충절과 戀主의 情을 표하는데, 가슴에 구멍이 뚫리는 고통은 참지  
만 님을 여회지는 않겠다고 하였고, 일백번을 죽게 되더라도 님을 향한 마음  
은 변치 않겠다는 극단적인 심정을 토로하고 있다. 不屈과 丹心은 모두 이성  
계의 혁명을 반대하는 의지의 표현이다. 文臣이었던 정몽주는 평시조로, 귀화  
한 武臣 변안열은 사설시조로 표현하되, 고려말 유행하던 속요의 표현적 특징  
인 역설적 과장의 수법을 취하고 있다.

근자에 들어 다시 사설시조의 발생시기와 담당층에 대한 논란이 일고 있다.  
사설시조의 발생시기는 17·18세기이며, 서민 가객층을 중심한 農·工·商人  
등 서민층의 비판과 반항의식에서 사설시조가 태동하였다는 종래의 통설을 부

27) 황폐강, 大隱의 不屈歌 補攷, 「국어국문학」 49·50호, 국어국문학회, 1970.  
김학성, 사설시조의 장르형성재론, 「국문학의 탐구」, pp.108-109. 김학성  
교수는 변안열이 시조의 주된 담당층인 사대부 계층이라 보기 어렵다고 하  
며 사대부 계층의 향유시기인 15세기 후반을 사설시조의 발생기로 보고, 고  
려말을 맹아기·연원기로 보고 있다.

정하는 김학성 교수의 견해가 주목된다. 17세기 이전의 양반 사대부들의 사설 시조 작품이 존재한다는 근거와, 이것들이 사대부의 술자리와 같은 파격적인 놀이에서 불린 樂戲調라는 근거를 들어, 그 내용과 지향이 지배계층에 대한 서민의 반항과 비판의식이라는 기존의 학설을 부정한다. 즉 사설시조의 담당 층은 사대부이고, 발생시기는 조선조 초기이며, 사설시조는 평시조와 主從장르·母子장르의 관계에 있다고 규정하고 있다.<sup>28)</sup>

반면 김홍규 교수는 새로운 방법으로 자료를 분석하여 사설시조를 하층의 가창양식으로 보고 있다. 그는 「珍本 靑丘永言」에 적층된 17C 말·18C 전반의 사설시조와 「歌曲源流」, 「南薰太平歌」에 나타난 작품의 내용소를 비교 검토하고, “凡俗·庸劣한 삶의 모습들에 대한 劇化된 관찰이 우세하던 단계로부터 공감적 투영으로서의 서정적 자아가 훨씬 중시되는 방향으로의 변화로 이해된다. 즉 우리가 사설시조의 중심 특성이라고 생각해 온 世態詩·戲臺詩의 양상은 18세기 중·후반에 현저하게 감소한 반면 평시조에 근접하는 좁은 의미의 서정시적 경향이 증대되었던 것이다”<sup>29)</sup>라고 하여 생성기의 사설시조는 범속하고 용렬한 삶을 노래하는 서민적 미의식이 우세하다고 했다. 그리고 이어 “사설시조는 적어도 조선 전기 어느 무렵에 발생했고, 다수의 無記名分을 포함한 그 작품들을 산출하고 즐긴 담당층은 양반층이었다는 견해 중 담당층 추정 부분에 대해서도 의문이 제기된다. 그러므로 조심스럽게 ‘하층의 가창 양식’으로부터 그 기원을 구해 본다”<sup>30)</sup>고 하여, 그 발생시기를 조선초기로 보고, 발생기의 담당층을 하층으로 보고 있다.

28) 김학성, 사설시조의 담당층 연구, 「성균어문연구」 29집, 성균관대 국어국문학과, 1993. 이런 견해는 최동원 교수의 소론을 발전시킨 것으로, 그는 고용척 6수·정철 2수·강복중 3수 등의 사실을 확인할 수 있기 때문에 사설시조를 처음 생성시킨 사람들은 양반사대부이며, 그 시기도 숙종조 이전으로 거슬러 올라가서 구체적으로는 명종 때로 잡을 수 있다고 하였다(「고시조론」, 삼영사, 1980, PP. 55-80).

29) 김홍규, 사설시조의 詩的 視線과 그 變貌, 「한국학보」 제 68집, 일지사, 92년 가을호, P. 30.

30) 김홍규, 朝鮮後期 辭說時調의 詩的 關心 推移에 관한 計量的 分析, 「한국학보」 제 73집, 93년 겨울호.



일찍이 이능우 교수도 사설시조를 독립된 장르로 보고, 평시조와 마찬가지로 오래 전부터 서민사회에 있어 왔던 것이라고 하였다<sup>31)</sup> 다만 그 발생시기를 시조가 본격적으로 가창되는 조선 초로 볼 것이나, 시조가 생성되는 고려말로 보느냐의 문제가 남는다. '조선 전기의 어느 무렵' 시조가 가창되던 시기에 하층에서 사설시조가 가창됐을 것이라 추론이 가능하고, 그 맹아기·연원기는 고려말로 볼 수 있을 것이다. 왜냐하면 시조와 가사가 사대부의 장르로서 속요의 향락적 서정에 불만을 느끼고 안정감과 균제미를 추구한다면, 사설시조는 고려시대의 관능적·향락적·세속적 미의식과 닮아 있기 때문이다. 또한 수사적 표현에서도 상당히 유사한 점을 발견할 수 있고, 속요의 유행구가 사설시조의 관용구로 등장한다는 점도 그냥 넘길 수 없는 부분이다. 속요가 하층의 가창양식이었다가 궁중으로 상승하고도, 하층의 가창양식은 명맥을 유지하다 고려말 사설시조에 그 전통을 넘겨 주게 되었다고 추단할 수 있다.

고려후기에 생겨난 경기체가·시조·가사, 그리고 시조·가사의 종결규칙을 닮되 세속적 미의식을 추구하던 사설시조는 조선조에 주도적 장르로 활약하게 된다. 조선조 건국의 격변기에는 경기체가가 악장문학으로 왕성하게 창작되어 새 국가 건설의 득의에 찬 세계관을 반영하였고, 아울러 우국충절의 시조가 훈구파 사대부에 의해 지어졌다. 그러다 16세기에 이르러 사림파의 강호시조와 강호가사가 주도적인 시가장르로 자리잡아 17세기 중엽까지 전성기를 누린다. 그 후 17·18세기의 전환기를 맞으며 서민들이 가사 창작에 가담하고,<sup>32)</sup> 이미 서민들의 가창양식으로 성장해 오던 사설시조가 역사적 장르로

31) 이능우, 憂橫淸의 戲詩性, 「古詩歌論攷」, 선명문화사, 1966. 그는 사설시조 내용의 탈규범성을 세밀하게 분석한 결과 사설시조는 시조와는 전혀 다른 고장에서 생성되고 계승된 것이라 했다. 위에서 살핀 바 있듯이, 그 미의식의 원천이 다른 데에 있으므로 평시조와 더불어 병존한 장르로 보아야 할 것이다.

32) 가사는 4음 4보격의 율격적 장치만을 갖추면 누구나 창작할 수 있는 개방적 장르이다. 그리고 이러한 율격은 서민들에게 익숙한 것이었다. 그래서 임병양란 이후 그 담당층이 확산될 수 있는 개연성을 지니는 것이다. 서민들이 가사장르의 담당층으로 참여하게 되면서도 그 '형식'은 그대로 유지하고 있

부상하게 되었다고 볼 수 있다. 결국 속요의 미의식에 반대하여 나타났지만 아직 속요의 형식과 내용미를 완전히 탈각하지는 않은 채 새로운 형식을 실험하고 그들의 현실인식을 강렬하게 표현하였던 경기체가와, 속요의 미의식에 반대하여 나타난 시조·가사와, 속요의 미의식을 계승하고 있는 사설시조는 고려 후기에 생성되어 조선조에 순차적으로 등장하여 시가사를 잇고 있다고 하겠다.

#### 4. 結

본고는 우선 속요에 대한 잘못된 선입관을 불식시키려고 하였다. 속요를 고려말의 혼란한 상황과 직결되는 문학으로 보려는 오류, 순수 서정의 잣대로 중세시가를 비난하는 오류, 15세기 지식인의 시각에서 고려말의 문학을 재단하는 오류, 당대의 예약적 질서는 외면한 채 속악가사 - 속요를 음란으로만 보려는 오류를 지적하고 온당한 평가가 필요함을 역설하였다.

향가시대에서 속요시대로 오면 시가문학은 일층 변모·발전한다. 향가에는 시적 자아인 '나'만이 등장하고 '님'이란 시적 청자는 등장하지 않았고, 숭고한 대상에 대한 호소도 독백 위주의 언어성을 드러낸다. 그러나 속요에 와서 '나'와 '님'이 빈번하게 등장하고, '나'와 '님'이 극적으로 대치하여 갈등과 긴장상태를 형성하여, 절대적 존재에 의해 해결될 수 없는 처지에서의 몸부림이 드러나게 되니, 자연 간절한 호소와 염원이 나타나게 되는 것이다. 속요의 3음보는 경쾌하며, 연장체의 형식은 열린 구조를 지향하여 향가에서 추구할 수 없었던 다양한 정서를 담은 구실을 하였고, 후렴과 반복은 간절한 정서를 강화시켜 표현하면서도 유연한 느낌을 갖게 한다. 이러한 형식적 전통은 경기체가에 이어진다.

경기체가가 권문세족의 세계관과 미의식을 거부하는 과정에서 창출되었기

---

다. 시조의 담당층으로 서민 등이 가담하며 사설시조가 나타났다고 한다면, 그 형식을 파괴하지 않는 한에서 용납될 수 있는 가설이다. 즉 형식의 파괴가 나타났다면 사설시조는 이미 시조와 다른 것이라 해야 옳을 것이다.

에, 신흥사대부의 신선하고 발랄하고 참신한 의식을 나타내지만, 한편으로는 속요의 형식적 특징을 대체로 수용하였고 속요의 미의식이라 할 향락적 서정에서 벗어나지 않았다. 그러나 분명 경기체가가 독자적인 형식을 마련하였고, 신흥사대부의 규제된 미의식에 어울리는 4음보 율격을 시험하는 장이기도 했다.

문학의 발전과정을 보면 형식의 변화는 내용의 변화에 비해 매우 완만하게 진행되며, 새로운 형식은 새로운 내용의 발생과 함께 이제 낡은 형식을 대체하여 발생하는 것이 아니라 낡은 형식의 기초 위에서 부단한 혁신과 창조를 거쳐 점차적으로 형성된다. 그렇기에 경기체가가 속요의 형식을 답습하게 된 것이고, 신흥사대부의 의식과 문학 내용을 충실하게 담을 적절한 형식은 고려말 시조에 이르러 마련되었다.

시조는 3행의 독특한 민족적 형식이다. 그리고 속요의 3음보와는 완전히 다른 4음보 형식을 추구하되 종장의 제 2음보에 2개의 음보를 배치하여 내면적으로 5음보를 실현하고, 한시 절구의 轉句를 축약한 절체의 형식이었다. 그 결과 4음보를 통해 안정감과 규제미를, 3행의 형식을 통해 완결미와 변화미를, 轉句의 축약을 통해 긴장미와 압축미를 실현하였다.

그러나 사실시조는 평시조의 안정미와 규제미와 압축미를 파괴하고 있는 모습이다. 이러한 탈규범적 성격으로 인하여 사실시조를 시조의 후속적 장르로 보는 데는 무리가 따른다. 오히려 평시조와 마찬가지로 오래 전부터 서민사회에 있어왔던 하층의 가창양식이 아닐까 생각되고, 그 발생시기는 평시조의 발생기인 고려말로 보고자 한다. 시조와 가사가 사대부 장르로서 속요의 향락적 서정에 불만을 느끼고 안정감과 규제미를 추구한다면, 사실시조는 고려시대의 관능적·향락적·세속적 미의식과 닮아 있기 때문이고, 속요의 표현특징이 사실시조의 관용구로 자주 등장하고 있는 점과 승려 타락의 풍자 등 시대적 분위기도 그런 유추를 가능하게 한다.

마지막으로 중세시가를 바라보는 시각을 정립하고자 한다. 속요를 남녀상열지사나 음사로 보는 태도를 극복하고, 그것의 진솔한 표현이나 간절한 표현이 가진 미의식을 중시해야 할 것이다. 경기체가를 이념의 직접적 진술로 보

는 태도, 한문에 국문토를 단 정도의 기형적 장르로 보는 태도를 극복하고, 사대부의 자신감에서 비롯되는 감격과 흥취를 중시해야 할 것이다. 시조를 지나치게 관념적이고 철학적인 의식의 부산물로 보려하는 점을 탈피해야 한다. 그리고 주제적 분석에서 탈피하여 내면형식을 엿볼 때, 수사와 분식을 거부하고 담백미와 조화미를 추구하는 사대부의 미의식을 만나게 된다. 본고는 중세 시가의 사적 전개를 개괄적으로 살펴 봄으로써, 당대의 문학을 당대의 삶의 논리와 미의식으로 탐구하고자 하는 시론의 의의를 지닌다.