

唱詞로서의 時調文學

— 二數大葉 · 樂時調 · 蔓橫淸類를 中心으로 —

宋 鍾 官

〈 目 次 〉

I. 序 論	2) 樂 時 調
II. 時調의 音樂性	3) 蔓橫淸類
III. 時調의 主題와 樂曲	4) 二數大葉과 蔓橫淸類의 比較
1) 二數大葉	IV. 結 論

I. 序 論

古典作品을 통하여 작가나 작품 수 그리고 문학성의 측면을 고찰할 때 時調文學은 당연히 중요한 장르로 자리매김이 가능하다고 하겠다. 이러한 時調文學의 情緒를 抽出하여 그 詩的 美感을 밝혀내는 것은 우리 先祖들의 藝術觀을 체득하고 心性을 理解하는 意味 깊은 作業의 일환이다. 지금까지 時調文學의 研究傾向을 살펴보면 作家研究와 作品에 대한 分析으로 대별해 볼 수 있다. 그러나 時調라는 文學장르의 本質이 音樂과 긴밀한 관계에 있음을 중시할 때 時調文學에 대한 새로운 접근 방법론이 요구되어 진다. 즉 時調文學의 享有에 있어서 文學性과 音樂性의 양 측면을 유기적으로 고찰할 때 時調의 本質이 具體的으로 드러날 수가 있다고 하겠다.

本稿에서는 既存의 諸研究에서 看過되어 온 時調文學의 音樂的 側面에 대한 개괄적 검토를 시도해 보고자 한다. 우선적으로 短型時調에 주

로 唱話되어진 二數大葉과 長型時調型에 범주화할 수 있는 樂時調와 蔓橫清類에 대하여 고찰해 보고자 한다. 즉 二數大葉·樂時調·蔓橫清類에 얹혀 불려진 작품들은 어떤 주제적 특성을 지녔으며, 이들 樂曲名과 작품 간의 내적 긴밀성을 검증해 보고자 한다. 이러한 接近方法은 시조장르의 鑑賞에 있어서 새로운 方法論을 제시해 줄 뿐만 아니라 인간에게 있어서 詩와 音樂이 갖는 效用性을 파악하는 데 일조를 하리라 본다. 本稿는 수種의 異本 중에서도 善本으로 추정되는 「珍本 靑丘永言」¹⁾을 중심적인 臺本으로 삼고 必要時에 各種의 異本들을 함께 고찰하기로 한다.

II. 時調의 音樂性

도덕·예술·과학은 인류문화 가운데 3대지주²⁾라고 할 수 있다. 다시 말해서 우리가 文化라는 概念을 定義할 때 도덕성을 전제로 하여 인간의 心性에서 發源된 精神的 產物과 物質文明의 利器가 調和를 추구하는 것이라 규정지을 수 있다. 이와 같이 문화의 개념을 규정짓는다면 사람들의 마음 속에 가장 깊이 파고 들어 있는 것이 예술이라고 하겠다. 창조적 영감을 요구하는 예술의 세계에서 문학과 회화 나아가 음악과 종교의 만남을 볼 수 있다. 특히 예술적 경험과 미적 판단에서 文學과 音樂의 융합과 통일을 체험할 수 있다. 이렇게 본다면 時調文學을 이해하는 데에는 時調의 本質上 노래로 불려지기 위한 唱詞라는 점을 먼저 파악해야 될 것이다. 특히 時調장르의 創作과 享有는 仁과 義의 儒者的 觀念論의 實踐에 그 시대적 배경을 두고 있다. 이는 孔子의 音樂에

1) 本稿에서는 韓國時調學會에서 刊行된 黃淳九 編(1987)「靑丘永言」, 「海東歌謠」, 「歌曲源流」를 基本 研究資料로 選定했다.

2) 徐復觀, 「중국예술정신」, 權德周譯, (淑大中國學研究所 中國文化叢書Ⅲ, 東文選), 1990, 3면

대한 예술적 가치관이라 할 수 있는 “興於詩 立於禮 成於樂”과도 符合된다. 바로 시로 감흥을 일으키고, 예로 행동기준을 세우며, 음악으로 완성한다는 예술정신을 보더라도 노래와 시에 의한 인격 실현을 엿볼 수 있다.

다음은 가집편찬자의 音樂觀을 살펴보고자 한다. 이러한 점은 「國樂院本 歌曲源流」에서 잘 드러나고 있다.

내가 매번 歌譜를 보니 노래를 하는 절차와 曲名이 없으므로 보는 사람으로 하여금 상세히 알지 못하게 하는 고로, 安汝英과 의논하여 대략 歌譜를 수집하여 羽調·界面調로 나누어서 새롭게 만들었다. 후세 사람으로 하여금 쉽게 알게 하고자 한다.³⁾

이상에서 가집편찬자의 의도가 曲調의 理解에 그 목적을 두고 있음이 드러났다. 이렇게 볼 때 時調란 文學장르의 감상에 있어서 노래라는 音樂的 側面에 커다란 비중을 부여 하고 있음을 알 수 있다.

「花源樂譜」序에서는 詩의 本質을 다음과 같이 설명하고 있다.

詩란 본래 性情에서 나온 것이니 입으로 詩를 영탄하면 노래가 된다. 즉 노래는 원래부터 詩에 좇아서 소리를 이루게 되니, 詩가 있으면 노래가 없을 수 없고, 노래가 있으면 곧 詩가 있게 된다.

…〈중략〉…

옛날의 군자는 학문을 함에 있어 音樂과 詩歌를 우선으로 한다. 사람으로 하여금 그것을 음영하게 함으로써 그 마음을 감화시키며, 자탄하여 性情을 기르며 억양 반복케 하여 善함을 일으키며 악한 마음을 없앤다.⁴⁾

이상에서 살펴볼 때 詩와 音樂은 인간에게 쾌락을 주고, 개인의 교양으로서 風敎의 機能을 담당하였다고 하겠다.

- 3) 余每見歌譜, 則無時俗詠歌之第次名目, 使覽者未能詳知, 故與門生安汝英相議, 略聚各譜, 分其羽界名目第次, 抄爲新譜, 欲使後人昭然易考, (「歌曲源流」跋)
- 4) 詩本出於性情, 而咏歎之於口, 而爲歌, 則歌本遍詩成聲, 而有詩則不可無歌, 有歌則不可無詩…〈중략〉… 古之君子學文, 人先以音樂歌詩, 使人吟咏之以感其心志, 嗟嘆之以養其性情, 仰揚反復, 興起其好善創惡之心.(「花源樂譜」序)

4 嶺南語文學(第 18 輯)

時調은 분명히 문학의 한 장르이며, 나아가 음악으로 실현되었다. 즉 時調唱이라는 일종의 正樂의 형태로서 발전되어져 왔다. 文學의 한 양식으로서의 時調은 자연발생적인 음악적 리듬감을 내재함으로써 唱으로서의 길을 걷게 되었다. 따라서 平調와 지름시조, 그리고 많은 사설을 허용하는 자진曲調(위음)인 사설시조로 발전 변모되어 갔다. 또한 시조의 음악적 특성을 歌集의 편찬이 曲調別로 이루어져 있음을 보아도 알 수 있다. 더불어 歌集의 序頭에서 各調體格과 歌之風度形容을 提示함으로써 時調의 音樂性을 증명해 주는 근거가 되고 있다. 특히 「歌曲源流」의 論曲之音調에서 平·上·去·入의 發聲法을 보여주고 있다. 各調體格에서는 旋法名으로서의 平調·羽調·界面調에 對하여 調格을 典故나 한시비평 양식을 수용하여 노래나 음조의 특질을 비유적으로 감각화시키고 있다.⁵⁾ 또한 風度和 形容에서는 「六堂本 靑丘永言」의 경우에 있어서 16항목으로 분류하고 있다. 그리하여 각 樂曲名에 대하여 詩的 mood의 흐름을 보여주고 있다.

이상에서 논의한 바에 의하면 時調文學의 鑑賞에 있어서 音樂的 側面의 檢討는 충분한 意味가 있다고 할 것이다. 따라서 各調體格에서 보여지고 있는 旋法名과 曲調의 風度形容에 대한 理解가 작품의 文學性과 함께 상호 유기적으로 연결될 때 좀더 완전한 작품의 해석을 도출해 낼 수 있으리라 본다.

Ⅲ. 時調의 主題와 樂曲

時調의 內容의 分類는 論者마다 달라서 상당히 恣意性을 띠고 있다. 本稿의 臺本인 「珍本 靑丘永言」*은 無名氏의 작품(294~397) 104수를 52항목으로 분류하고 있다. 그리고 「東歌選」에서는 총 112명의 작가가

5) 조규익, 「朝鮮朝 詩文集 序跋의 研究」 숭실대학교 출판부, 1988, 137면.

* 「珍本靑丘永言」은 이하 「靑珍」으로 표기함.

표기되어 있다. 또한 작품 앞에 姓名과 略歷이 註記되어 있으며 26항목으로 주제를 분류하고 있다. 그리고 李泰極은 「時調概論」에서 모두 20項目으로 大別하여 時調의 內容을 범주화하고 있다. 이러한 諸研究者들의 分類作業은 時調 장르의 本質的 性格에 對한 把握에 그 목적을 두고 있다.

「海東歌謠 六堂本」의 各調體格은 시조의 본질 파악에 대한 단서를 제공해 주고 있다.

昔陰康氏時 民得重腿之疾
學歌舞以解之 歌舞 自此始焉,

이상에서 언급한 歌舞의 效用性을 근거로 하여 主題를 분류할 때 그 객관성을 인정받을 수 있으리라 본다. 本稿에서는 「靑珍」을 善本으로 삼아 「時調의 理解」⁶⁾에서 취했던 주제 분류항목으로 各 作品을 살펴보았다.

對社會的인 觀念의 表出로서 人間社會의 圓融·自足을 指向하는 敎化的인 內容을 읊은 것 (人倫·勸戒)과 圓融·自足하지 못함에 대한 批判·矯正的인 內容을 읊은 것 (慨世·寓諷), 그리고 人間 자체에 시각이 돌려질 때 절감케 되는 無常을, 生老病死의 時間的 側面에서 살펴볼 때 歎老 (懷古)와 祝壽 (頌祝), 離合集散의 空間的 無常에서 男女의 哀別離의 苦 (閨怨·別恨)와 戀君으로 分類하였다. 또한 慾心을 벗어나 自由로운 경지에 들고자 하는 無心의 마음에서, 積極의 이고 肯定的이면 閑情과 醉興, 消極의 이고 否定的이면 感物과 憂時로 分類하였다. 그 시대 상황에 따른 담담한 서술인 述思와 울적함을 토로한 宣鬱이 있으며 특히 男女間的 깊은 愛情의 表出을 艷情이란 項目으로 분류하였다.

이상에서의 약 19項目으로 「靑珍」에 수록된 580수에 대하여 主題分類를 시도해 보았다. 한 작품의 주제 결정에 있어서 되도록이면 19항목

6) 尹榮玉, 「時調의 理解」, 嶺南大學校 出版部, 1986.

중의 하나에 국한 시키려했다. 그리고 작가에 있어서 2인이상의 엇갈린 기록 또는 無名氏 등의 작품에서 많은 혼란이 야기되었으나 「靑珍」이 시대순·작가별로 기재됐다는 점을 고려하여 전후에 수록된 작품들과의 상관관계 속에서 파악코자 했다.

(1) 二數大葉

〈약기〉에 의하면 약을 구성하는 세 가지 기본요소는 「시」·「노래」·「춤」이다. 이 세 가지 기본요소는 그 자체 이외에 객관적 사물의 도움 없이 성립할 수 있는 것이므로 〈약기〉에서 『세 가지는 마음에 바탕을 둔 것, 三者本於心』이라고 말하고 있다.⁷⁾ 즉 오늘날 예술이라고 일컫고 있는 개념들은 마음에서 우러나오는 美的 觀照에 기인한다고 할 수 있다. 인간 마음 속에는 미적 관조에 대한 나름대로의 틀이 형성되어 있다. 따라서 예술작품을 대하는 인간의 미적 체험에는 어느 정도 공유할 수 있는 세계가 있을 수 있다. 이렇게 본다면 예술작품은 작품을 향유하는 대상에게 일정한 정신적 감응을 요구한다 하겠다. 시조작품의 감상에 있어서 정신적 감응의 요구는 바로 唱調⁸⁾라고 규정지을 수 있다. 「靑珍」에서는 총 391수의 二數大葉이 수록되어 있으며 이는 총 작품수의 약 70%를 점하고 있다. 이로 볼 때 二數大葉에 대한 논의는 당연히 이루어져야 한다고 본다. 이러한 관점에서 본장에서는 이삭대엽으로 唱話된 작품들의 주제분류와 함께 항목별로 차지한 비율을 살펴보았다. 도표로 나타내면 다음과 같다.

〈도표 1〉

구분\주제	閑情	勸戒	慨世	寓諷	醉興	宣鬱	述思	戀君	人倫	歎老	頌祝	感物	別恨	憂時	閨怨	其他	合計
작품수	89	69	58	51	38	38	36	35	34	34	23	19	14	12	8	4	562
비율(%)	15.8	12.3	10.3	9.1	6.8	6.8	6.4	6.2	6.1	6.1	4.1	3.3	2.5	2.1	1.4	0.7	100

7) 徐復觀, 앞의 책, 56면.

8) 唱調란 음성의 格으로서 선법명으로는 평조·우조·계면조가 있고 악곡명으로는 만대엽·중대엽 등 20여 곡조가 있다.

위 도표의 이해를 돕기 위하여 작품을 예로 들고자 한다.

- ① 春風에 花滿山^{키고} 秋夜에 月滿臺라
 四時佳興이 사^름과 한가지라
 ㅎ물며 魚躍^{鶯飛}雲影^{天光}이야 어^니그지 이시리 (〔青珍〕 32)
- ② 雙六將碁 ㅎ지마라 訟事^{스글}월 ㅎ지마라
 집배야 무슴하여 ㅎ의 怨讐^될줄 엇지
 나라히 法을세오사 罪인^난줄을 모로^난다 (〔青珍〕 53)
- ③ 堯日月舜乾坤은 네대로 잇것마는
 世上人事는 어이저리 달란^고
 이몸이 느저^난줄을 못내슬허 ㅎ노라 (〔青珍〕 275)
- ④ 風波에 일니^던비 어드러로 가^닷말고
 구름이 머흘^거든 처음에 날^줄엇지
 허슬^흔 비가진^分니는 모다조심 ㅎ시오 (〔青珍〕 87)
- ⑤ 술을 내즐기더냐 狂^藥인줄 알^건마^는
 一寸 肝腸에 萬斜愁 너허^두고
 醉^키여 ㅎ든^덧이나 시름^닛자 ㅎ노라 (〔青珍〕 336)
- ⑥ 남진죽고 우^는눈물 두^것에 ㅎ리흘러
 ㅎ마시 ㅎ다^ㅎ고 子息은 보^채거^든
 저놈야 어^니안^호로 계^집되^라 ㅎ^는다. (〔青珍〕 56)

앞의 <도표1>에서 「青珍」에 수록된 391수의 二數大葉에 대해서 주제를 살펴보았다. 그 중 ①과 같이 閑情을 노래하고 있는 작품이 89수로 이는 17항목에서 15.8%를 점하고 있다. 다음 순으로 ②와 같은 勸戒가 69수로 전체 주제분류항목에서 12.3%를 점하고 있다. 그 다음은 ③과 같은 慨世와 ④의 寓諷이 약 10%를 점하며 醉興·宣鬱·述思·戀君·人倫·歎老가 각각 6%를 점하고 있다. 이상에서 살펴본 바에 의하면 閑情·勸戒·慨世·寓諷이 전체의 약 50%(48.7%)를 차지하고 있어 이러한 작품들이 二數大葉의 主를 이룬다고 볼 수 있다. 二數大葉이 갖고 있는 風格을 거론하기에 앞서 數大葉이란 曲調의 출처를 살펴보기로 한다.

國朝樂章, 東俗歌詞, 有大葉調四方同, 概無長短別, 其中又有慢中數三調, 此本號心方曲. 慢者極緩人厭廢久, 中者差促亦鮮好者, 今之所通用, 即大葉數調也
(『星湖僊說』卷 13)

이상에서 살펴본 바 우리 나라의 풍속가사에 만대엽·중대엽·삭대엽이 있었음을 알 수 있다. 그리고 성호 이익이 생존했던 18세기에는 느린 곡조의 만대엽은 사람들이 싫증을 내어 폐지되었고, 비교적 빠른 곡조인 數大葉이 널리 통용되었음을 알 수 있다. 이러한 삭대엽은 17세기 후반에 이르면서 새로운 형태의 변주곡으로 발전되어 갔음이 여러 악보에서 나타난다.⁹⁾ 즉 일종의 변주곡으로서 초삭대엽·이삭대엽·삼삭대엽이 나타나게 된다. 이들은 다시 弄·樂·編의 새로운 변주곡으로 변화된다.¹⁰⁾ 특히 高宗 때의 「歌曲源流」에 이르러서는 二數大葉에서 中舉·平舉·頭舉, 言弄에서 言編 등 곡이 派生된다.¹¹⁾ 이로 볼 때 二數大葉은 수십 種의 曲調 가운데 하나임을 알 수 있다. 특히 唱話된 작품수를 고려할 때 時調와는 관련성이 깊은 曲調임을 알 수 있다. 따라서 二數大葉에 대한 음악적 mood를 추출해 낸다면 시조작품의 享有에 있어 좀더 완벽을 기할 수 있으리라 본다. 다음은 기존의 선행연구들을 검토해 보고자 한다.

장사훈은 이삭대엽에 대하여 다음과 같이 언급하고 있다.

첫째 歌曲의 界面調의 二數大葉은 낮은 林鍾으로 시작되는 데 대하여 平舉나 頭舉는 三數大葉과 같이 높지도 않고, 二數大葉의 처음과 같이 낮지도 않은 仲呂로 낸다.¹²⁾

둘째 60회의 맥박수를 표준으로 歌曲 二數大葉을 연주하는데 소요되는 시간을 측정해 보면 中餘音과 大餘音까지 합하면 12분이고, 中餘音과 大餘音을

9) 송방송, 「韓國音樂通史」, 一潮閣, 1988, 418면.

10) 변주곡으로는 羽樂·界樂·弄樂·編數大葉·言弄·言樂·編樂 등이 있다. 이들로 인해 가곡의 연주 곡목이 다양해 졌다.

11) 張師勛, 「時調音樂論」, 서울大學校 出版部, 149면.

12) 張師勛, 「時調音樂論」, 서울大學校 出版部, 1986, 28면.

빠고 순전히 노래만 계산하면 8분 33초가 된다.¹³⁾

셋째 國立國樂院에서 二數大葉의 소요 시간이 대체로 약 15분 정도이다.¹⁴⁾

넷째 옛 風習에 높은 수준의 歌曲을 즐기는 층에서는 二數大葉·三數大葉 등 무게있고 근엄한 노래를 불러 나가다가 弄·樂·編으로 가면서 점점 멋과 흥으로 자즈러진다.¹⁵⁾

이상에서 볼 때 이삭대엽은 무게있고 근엄한 노래에 적합한 曲調임을 알 수 있다. 장사훈의 연구에서는 이삭대엽에 대한 구체적 風格은 거론되지 않고 있다. 이러한 점들은 李惠求나 宋芳松의 연구에서도 발견된다. 이해구의 경우에서는 「韓琴新譜」 등의 古樂譜를 통하여 歌曲의 原曲을 檢討하였다. 즉 羽調 數大葉의 해독을 통하여 變奏曲과 原曲을 검증하고 있을 뿐이다.¹⁶⁾ 다만 그의 「白雲庵琴譜」의 연구에서 曲調와 時代的 變化의 상관성을 엿볼 수 있다.

曲調가 느리면 어렵고, 빠르면 쉽다. 故로 느린 曲調에 未熟한 채 빠른 曲調로 덕면, 반드시 어려운 느린 曲調를 소홀히 하고, 쉬운 빠른 曲調로 달려간다. 그러면 거문고의 뜻을 채 모르고 먼저 指法을 傷하게 된다.¹⁷⁾

이상의 글을 살펴볼 때 고난과 번잡함을 거리는 인간 심성의 차원에서 본다면 蔓大葉이 소멸되고 中大葉과 數大葉에로의 移行 過程을 밝히는 것은 어쩌면 당연한 귀결인지도 모른다. 사회의 변천이 급속히 진행될수록 人間意識의 변화가 빨라지며 더불어 人間精神의 반영물인 音樂에 있어서도 리듬감과 울동감을 갖게 될 것이다. 이렇게 본다면 曲調의

13) 앞의 책, 45면.

14) 위의 책, 45면.

15) 위의 책, 198면.

16) 이해구, 〈韓琴新譜의 羽調數大葉〉, (韓國音樂論集, 世光音樂出版社, 1985) 그의 연구는 “例를 들면 『梁禁新譜』 一旨 첫머리의 「스랭」 1음이 『白雲庵琴譜』에서는 「다·룽·딩·스랭·딩」 5음으로 늘었다”와 같이 間音의 차이와 같은 음악적 특성의 연구에 두고 있다.

17) 李惠求, 〈白雲庵琴譜〉, 「韓國音樂序說」, 서울大學校 出版部, 25면 재인용.

생성과 소멸이 급히 이루어진 17·18세기에는 사회·문화적 개혁이 급속히 이루어진 시대이며, 따라서 당대 사회의 지배적 의식이 음악에도 영향을 끼쳤음을 알 수 있다.

송방송의 경우에는 변주곡의 발전 과정을 모색하고 있다. 즉 현행 가곡의 직접적인 모체를 삭대엽으로 보고 변천과정을 개관하고 있다.¹⁸⁾

구본혁은 曲調란 음악의 가락(曲態)으로서 各調體格을 뜻하고, 聲調란 목소리의 가락(聲調)으로서 歌之風度形容(條目)을 뜻한다고 보고 있다.¹⁹⁾ 그의 연구는 唱法上의 특징이나 음악적 형식에 닿아 있다. 이는 國樂 研究者로서 어쩔 수 없이 드러내게 되는 한계점이라 지적할 수 있다. 이러한 문제점들은 文學 研究者들이 밝혀내야 할 과제라 하겠다. 허나 文學 研究者인 박성의·심수근 등 諸氏의 연구에서도 唱法上의 시간이나 音樂形態上의 分類에 머물고 있는 아쉬움을 보여주고 있다.

이상의 先行研究에서는 二數大葉의 情操에 대한 추출은 살펴볼 수 없었다. 다만 歌集에서 나타나고 있는 초중대엽·이중대엽·삼중대엽·복전을 비롯한 초삭대엽·이삭대엽·삼삭대엽 등의 諸名稱들이 모두 歌曲의 曲調名이었음을 확인할 수 있었다. 가곡의 진행 과정은 慢·中·數의 진전을 밟고 있었으며, 가창 순서를 살펴보면 二數大葉·三數大葉 등 무게 있고 근엄한 노래를 불러 나가다가 弄·樂·編으로 가면서 점점 멋과 흥으로 자르러진다. 그러나 막판에 이르러서는 다시 장중한 「太平歌」를 부름으로써 옷깃을 가다듬고 衣冠을 바로 잡아 선비 본연의 자세로 돌아가는 끝 마무리를 한다.²⁰⁾

18) 송방송의 경우 '현행가곡의 역사적 발전단계 및 계보 일람표'라하여 曲調의 변천을 도표화하고 있다. 「한국음악동사」, 424면 참조.

19) 具本赫, 「韓國歌樂通論」, 開文社, 1987, 176면.

20) 張師勛, 「時調音樂論」, 서울大學校 出版部, 1986. 198면.

장사훈은 가곡의 진행 과정에 대해서 다음과 언급하고 있다.

가곡의 조직은 마치 옛 지성인들의 생활의 단면을 그대로 옮겨 놓은 것만 같다. 가곡은 근엄한 선비들의 위엄(威嚴)으로부터 시작된다. 서창(序唱)인 우조의 초삭대엽이 끝나면 본격적으로 장중한 이삭대엽이 시작된다. 메

이와 같은 가곡의 일련의 과정은 시조창에서도 적용되어 진다. 시조창의 실현과정은 宴會의 흥겨운 분위기를 想定할 때 자연스런 흐름에 적응한 mood로 나타난다. 이삭대엽은 가창의 순서에 의하면 前半部에서 실행된다. 宴會에서라면 흥겨움이 채 무르익지 않은 상태이기에 格式을 차린 曲調라 하겠다. 다시 말하면 이삭대엽은 正格의 모습을 띤 형식적 規範性을 지니고 있다 하겠다.

장사훈은 歌曲 二數大葉을 연주하는 데 소요시간을 약 10분으로 보고, 중여음과 대여음을 빼면 약 8분으로 보고 있다. 그렇다면 그의 계산대로라면 이삭대엽의 시조창일 경우 8분으로 보고 있다. 허나 嶺調時調의 전수자인 李基陵의 경우 “泰山이 높다^ㅎ되 ^ㅎ늘아래 되히로다”의 二數大葉을 歌唱하는 데 소요시간이 약 3분이다. 그리고 김월하는 樂時調인 “달밭고 서리친 밤의 울고 가는 기러기야”에서 약 5분이 소요되고 있다. 이렇게 본다면 장사훈과 현대 時調唱者 사이에는 二數大葉의 소요시간에 있어서 차이점을 드러내고 있다. 여기에 대한 천착은 뒤로 미루고자 한다. 다만 여기에서 二數大葉과 樂時調에서 소요시간이 차이가 있다는 것을 알 수 있다. 李基陵의 唱이 물론 조선조의 이삭대엽과는 시간상에 있어서 차이가 있다고 봐야 할 것이다. 대체로 그의 唱이 현대 감각이 어느 정도 가미됐다고 본다면 唱話되는 시간이 조금은 단축되었다고 봄이 타당할 것이다. “태산이”의 경우 “^ㅎ느니”를 생략한 43字에서 약

트로놈으로써는 속도를 재기도 어려울 정도로 느리고, 약 15분이나 걸리는 이삭대엽이야말로 청구영언이나 가곡원류에서 표현한 그대로 ‘행단설법(杏壇說法)에 ‘우순풍조(雨順風調)의 격이다. 이삭대엽이 끝나면 이보다 조금 빠른 중거와 평거가 계속되는데, 평거까지 끝내면 한 고비가 넘는 셈이다. 이어 두거·삼삭대엽·소용(騷聳)으로 내려가면서 맛을 느낄 만하면 질주(疾走) 하듯 빠른 속도의 반엽(半葉) 가락을 부르자마자 그 중여음(中餘音)에서 반주진이 계면조로 변조하면 노래는 4장부터 다시 느린 장단에 의하여 ‘애원처창(哀怨悽悵)이라고 표현되는 계면조 가락으로 전반(前半)이 끝난다. 곧 이어서 우조에서와 똑 같은 순서로 계면조의 초삭대엽에서 시작하여 이삭대엽·중거·평거·두거·삼삭대엽·소용(騷聳)까지 부른다.

12 嶺南語文學 (第 18 輯)

3분이 소요된 것을 고려한다면 오늘날 대중 지향의 유행성을 띤 노래와 비교할 때 현저히 悠長한 音樂임을 발견할 수 있다.

다음은 총 391수의 이삭대엽에 대하여 文學上의 分類를 살펴보고자 한다. 形態上의 分類에 대해서 본고에서는 短型時調의 概念規定을 朴屛義에 따르고자 한다. 그는 最短 39字에서 最長 51字에 伸縮하는 各章이 全部 4句體로 되고 均衡의인 3章 12句體의 詩歌²¹⁾라고 단형시조를 定義 내리고 있다.

「靑珍」에서 二數大葉으로 唱話된 작품의 字數를 도표로 나타내면 다음과 같다.

<도표 2>

字 數	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	52	13유형
作品數	1	2	27	64	79	85	68	30	22	8	2	2	1	391수
比率(%)	0.2	0.5	6.9	16.4	20.2	21.7	17.4	7.7	5.7	2.1	0.5	0.5	0.2	100%

위의 <도표 2>를 보면 44字·43字가 압도적인 수를 차지하고 있다. 42字에서 45字까지의 작품수는 296수로서 총 작품수의 약 75%(75.7%)를 점하고 있다. 그리고 41字에서 47字까지는 375수가 있으며, 이는 전체 작품수 391수에서 약 95%(95.9%)를 나타내고 있다. 50字 이상 작품은 전혀 없는 것과 다름이 없다. 이로 볼 때 二數大葉의 주요 字數는 45字 내외의 短時調型을 취하고 있다.

이상에서 살펴본 바를 간략히 정리하면 다음과 같다.

첫째 가인이 사람의 성품을 화기롭게 하고 백성들을 교화하는 상서로운 頌歌²²⁾으로 본다면 二數大葉이 바로 이러한 기능을 담당하고 있다 하겠다. 다시 말해서 聲律이 清澈壯勵하고 羽順風調의 形容인 이삭대엽은 주로 양반 사대부들의 威嚴을 드러내기에 적합한 曲調임을 밝혀낼 수 있었다.

21) 朴屛義, 「韓國歌謠文學論과 史」, 集文堂, 1986. 360면.

22) 歌者即人性之和氣 國風之脉祥 (『해동가요』序)

둘째 작품의 주제분류를 통하여 二數大葉의 주된 情緒는 閑情·勸戒·慨世·寓諷 등으로 나타나고 있다. 이는 儒學을 삶의 實體로써 수용한 양반 사대부들이 그들의 道學者의인 情緒를 音樂에 그대로 반영시켰음을 알 수 있다.

셋째 二數大葉에 나타난 예술적 공감은 사물과의 조화를 추구하고 있다. 즉 士禍와 黨爭 그리고 兩大戰亂으로 인한 억눌린 性情이 편안하고 욕심이 없는 순박과 담백의 인생을 추구하고 있다.

넷째 二數大葉의 字數는 45字 内外의 短時調型을 취하고 있다.

마지막으로 이상에서 언급한 諸特徵들을 고려할 때 이삭대엽을 다음과 같이 정의 내릴 수 있다.

신분의 층위가 엄격한 조선 사회에서 양반 사대부들의 意識世界에 잘 附合된 曲調이다. 또한 唱話된 시대는 庶民意識의 萌芽가 현저한 영·정조 이전으로 볼 수 있다. 더불어 이삭대엽은 조선 양반 사대부들과 운명의 궤를 같이 했으며, 音樂의 風教的 機能을 擔當한 대표적 曲調라 하겠다.

(2) 樂時調

樂時調는 「六堂本 靑丘永言」에서 나타나고 있는 16항목의 풍도 형용 중 하나의 曲調名이다. 樂時調의 風度와 形容에 대해서는 여러 가집에서 언급되고 있다. 가집의 고찰에 앞서 ‘樂’에 문헌적 의미를 고찰해 보는 작업도 ‘樂時調’에 대한 格을 이해하는데 바람직한 접근방법으로 여겨진다. ‘樂’에 대한 사전적 의미를 간단히 제시하면 다음과 같다.

- 喜也, [莊子, 至樂] 天下有至樂無有哉
- 適心也, [書, 大禹謨] 罔淫于樂
[論語, 雍也] 回也不改其樂
- 聲色也 [國語, 越語下]
今吳王淫於樂, 而志其百姓
- 和也, [莊子, 天道]
與人 and 者謂之人樂,

與天和者謂之天樂²³⁾

위의 記錄에서 聲色에 시선을 맞추고자 한다. 즉 ‘음’의 사전적 의미에서 ‘노래와 女色’의 意味를 살펴볼 수 있었다. 즉 樂時調란 曲調는 그 명칭에서도 다소 雅正과 平淡한 品格과는 거리를 보여주고 있다.

다음은 歌集에서 樂時調의 風格을 살펴보고자 한다.

「六堂本 靑丘永言」에서는 ‘堯風湯日 花爛春城’으로 그 格을 설명하고 있다.²⁴⁾ 또한 「靑丘詠言」에는 “天下太平格 蕩子乘春 醉興無涯”라고 하고 있다. 「樂學軌範」卷之七 鄉部樂器圖設 玄琴에서 악시조에 대한 기록을 살펴보면 다음과 같다.

樂時調 平調五調內徵調 一指夾鍾姑洗宮也… 二指仲呂蕤賓宮也… 三指林鍾宮也… 橫指夷則南呂宮也.²⁵⁾

羽 調 平調 橫指 夷則南呂宮也… 羽調 無射應鍾宮也… 八調 清黃鍾宮也… 逸調 清大呂清太簇宮也

樂時調 界面調五調內羽調 一指二指三指橫指

羽 調 界面調 橫指羽調八調逸調 以上樂時調羽調並五調內羽調也

위의 기록을 통하여 악시조나 우조는 여러 개의 調(key)를 통칭하는 調名으로서 本稿에서 다루고자 하는 調格과는 거리가 있다.²⁶⁾ 樂時調의 風格을 살피기 위한 작품의 주제 분류를 시도하기 전에 既存의 연구를 검토해 보고자 한다.

23) 「中文大辭典」, 권 5, 中華學術院 印行.

24) ‘堯風湯日 花爛春城’으로 格을 나타내고 있는 가집으로는 「六堂本 海東歌謠」, 「一石本 海東歌謠」, 「國樂院本 歌曲源流」 등 여러 異本들이 있다.

25) 낙시조 평조, 즉 중국의 5조 중의 치조이다. 1지는 협종·고선을 중심으로 하는 것이다. 2지는 중려·유빈을 궁으로 하는 것이다. 3지는 임종을 궁으로 한 것이다. 황지는 이측·남려를 궁으로 한 것이다.

26) 樂學軌範 卷之一 樂調總義에는 다음과 같은 기록이 보인다. 「至於玄琴調絃則 以大絃爲宮而奏之曰 樂時調也. 變調 以遊絃爲宮而奏之 則不論之高下 渾稱羽調 其誤尤甚」이라 볼 때 악학계법에 나타난 낙시조와 우조는 중심음에 대한 설명임을 알 수 있다.

장사훈은 樂時調를 調名과 調格으로 분류하여 살펴보고 있다. 調名으로서의 樂時調에서 羽調는 ‘높은 調’라는 뜻의 ‘웃調’를 漢字로 借音한 것으로 보고 있다. 또한 ‘樂時調’ ‘洛水調’ ‘落水調’를 ‘낮은 調’의 借音字로 보고 「樂學軌範」에 나타난 ‘樂時調’와 ‘羽調’를 時調와는 무관한 것으로 보고 있다. 그리고 調格으로서의 樂時調에 대하여 현행 歌曲의 羽樂은 羽樂時調 즉 羽調(平調)旋法인 樂의 時調의 준이름이며, 界樂은 界面調 旋法인 樂의 時調의 줄어든 명칭으로 보고 있다. 장사훈의 연구는 「악학궤범」에서 살펴본 바의 그 이상의 단계를 뛰어넘지 못하고 있다. 本稿에서 초점을 맞추고 있는 樂時調에 對한 情操은 언급되지 않고 있다. 이러한 점은 김대행의 연구에서도 보여진다. 「병와가곡집」에 나오는 낙희조를 낙시조와 음악적으로 같은 것으로 보며 이를 조명(key)이 아니라 시조 음악의 창법이나 음악적 특징은 뜻하는 분류로 보고 있다. 그러면서 낙희조를 흥청거리는 분위기에서 연행되고 창작되었으며 향유되었던 음악으로 이해했다. 김대행의 樂時調에 對한 情操의 理解는 어디까지나 風度形容에 의한 풀이말에 머물고 있다.

本稿에서는 樂時調에 對한 구체적 mood의 적출을 위하여 「靑珍」의 樂時調 10수(453~462)와 「靑六」*의 羽樂時調(970~981) 10수·界樂時調(982~989) 10수에 對하여 주제분류를 해 보았다.

〈도표 3〉

曲調 \ 情操	艷情	閑情	悶怨	醉興	別恨	感物	頌祝	合計
樂時調	2	2	2	2	·	2	·	10
羽樂時調	5	2	1	1	2	·	1	12
界樂時調	6	1	1	·	·	·	·	8
比率(%)	43.2	16.7	13.4	9.9	6.7	6.7	3.4	100%

이상의 <도표 3>에 의하면 이삼대엽의 주된 情緒인 勸戒·慨世·寓諷이 전혀 나타나지 않고 있다. 다만 閑情이 맥맥히 이어져 오고 있다. 인

* 「靑丘永言 六堂本」을 이하 「靑六」으로 표기함.

간은 땅의 법칙에 순응하고, 땅은 하늘의 이법에, 하늘은 道의 法則에, 그리고 道는 自然의 法則에 따른다²⁷⁾고 하였으니 閑情에 對한 美的 受容은 인간의 삶과는 불가분의 관계에 있다고 할 수 있다. 이렇게 본다면 閑情이 여전히 높은 빈도수를 차지하는 것은 어쩌면 당연한 일로 받아들여 진다. 작품의 주제분류 항목에서 각 항목이 차지하는 비율이 변한다는 것은 곧 작품 속에 투영된 作家意識의 變遷을 의미한다고 볼 수 있다. 그렇다면 二數大葉으로 唱話될 당시의 時代相, 作家層, 作家의 內面世界, 時代의 價値觀, 文化, 風俗 등에 있어서 樂時調와는 많은 辨別的 要素를 지닌다고 하겠다. 실제로 樂時調의 作品을 通하여 이해를 돕고자 한다.

- ① 스릉을 찬찬 엮으며 뒤설머지고 泰山峻嶺을 허위허위 너머가니
모로논 벗님네는 그만하여 바리고 가라호건마는
가드마 지출리죽을 만정 나는 아니 바리고 가려호노라 (〔靑六〕 979)
- ② 조오다가 낙대를 일코 춤추다가 되롱이를 일해
늘근의 망녕을 白鷗야 웃지마라
저건너 十里桃花에 春興을 계워호노라. (〔靑珍〕 453)
- ③ 淸字쓰고 눈물디고 두字쓰고 한숨디니
字字行行이 水墨山水가 되거고나
저님아 울고쓴片紙니 놀너볼가 호노라 (〔靑六〕 989)
- ④ 오늘도 조흔날이오 이곳도 조흔곳이
조흔날 조흔곳에 조흔사람 만나이서
조흔술 조흔안주에 조흔놀이 조해라 (〔靑珍〕 460)
- ⑤ 님과나와 부디두리 離別업시 스즈호엿더니
平生원슈 惡因緣이이서 離別로 구트나여워연지고
明天이 이뜨들아오스 離別업시 호소서 (〔靑六〕 970)

위의 작품에서 ① 艷情 ② 閑情 ③ 閨怨 ④ 醉興 ⑤ 別恨으로 살펴볼 수 있다. 艷情과 閨怨·別恨을 비슷한 情緒의 作品으로 범주화한다면 전체 작품비율에서 약 65%(63.3%)를 점하고 있다. 여기에 人間과 自然

27) 「老子」象元, 人法地, 地法天, 天法道, 道法自然.

이 一心同體가 되는 高踏의 生活에서 悠悠自適한 정감을 느끼게 하는 閑情類를 더한다면 약 80%를 점하게 된다. 따라서 樂時調의 風格에 對한 전체적 흐름을 파악할 수 있다.

다음은 총 30수의 樂時調에 대하여 形態上的 分類를 시도해 보고자 한다.

<도표 4>

字 數	43-45	46-50	51-55	56-60	61-65	66-70	71-77
作 品 數	3	9	8	2	2	2	4
比 率 (%)	10	30	26.6	6.7	6.7	6.7	13.3

위의 도표에서 볼 때 악시조를 단형 시조와 장형시조의 혼류된 형태로 볼 수 있다. 51字를 起點으로 短型時調와 長型時調에의 二分法的인 分類는 그 자체에 문제점을 지니고 있으나, 어느 정도 字數에 의한 특이성이 나타나고 있음은 지적할 수 있다.²⁸⁾

이상에서 논의한 바를 간략히 살펴보고자 한다.

첫째로 勸戒·慨世·寓諷 등의 風教的 기능이 反映되지 않은 無礙의 情緒를 根幹으로 하고 있다. 다시 말해서 艷情·閨怨·別恨의 情緒를 통하여 인간의 原初的 欲인 사랑의 渴求를 표출한 풍류적이고 낭만적인 曲調이다.

둘째로는 曲調上的 位相을 살펴볼 때 鮮初의 二數大葉에서 後期 서민 의식의 代辯인 蔓橫淸類로 移行되는 架橋的 情緒를 띠고 있다.

셋째로 文學形態上的 分類에서 고찰할 때 短型時調와 長型時調의 混流를 지적할 수 있다.

넷째로는 堯風湯日의 風度와 花爛春城의 形容을 통하여 산야에 묻혀 산나물을 캐고 고기를 낚는 삶과 맑은 하늘에 빼어난 山勢를 그릴 수

28) 長時調의 개념규정은 상당히 많은 논란이 되고 있다. 그러나 본고에서는 논지의 전개상 장형시조를 다음과 같이 규정하고자 한다. 長型時調는 대략 51字 이상의 時調로서 初·中·終章에 2句 이상 어느 정도 길어진 시조라고 할 수 있다. 本 定義에 對해선 차후에 깊은 천착이 요구된다.

있다.

(3) 蔓橫清類

만횡청류는 「六堂本 靑丘永言」에서 16항목의 風度形容 중 12번째 나오는 曲調名이다. 따라서 中大葉·數大葉·騷從 등을 거쳐 나타난 변주 곡이다.

「靑六」에는 蔓橫의 風度和 形容에 대해서 “舌戰羣儒變態風雲”으로 설명하고 있다. 「國樂院本 歌曲源流」에는 ‘蔓橫 舌戰羣儒變態風雲 今稱 煞弄 반지기’로 그 風格을 나타내고 있다. 歌集의 格에 의하여 만횡청류를 풀이해 보면 “여러 선비들이 혀로써 싸우는 바 갑자기 풍운이 일어나는 格”으로 설명할 수 있다. 여기에서 만횡청류에 대한 민족할 만한 情緒를 도출하기엔 미흡한 감이 있다. 따라서 辭典的 意味에서의 蔓橫 清類와 煞弄·반지기에 대해서 고찰해 보고자 한다.

蔓

- 亂也。[楚辭, 王逸, 九思, 憫上]
鬚髮蔓頰兮顛白。
- 纏繞也, [拾遺記]
其支體纏蔓, 若人懷袖也。²⁹⁾

橫

- 不順理也[廣韻]橫非理來。
[孟子, 離婁下] 其待我以橫逆
[荀子, 修身] 橫行天下³⁰⁾

清

- 五音之商也
[禮記, 樂記] 倡和清濁
[注] 清謂 蕤賓至應鍾也。
- 五音止角也
[周書, 太子晉] 汝聲清汗
[注] 清角也。

29) 中文大辭典, 卷 8, 中華學術院.

30) 위의 책, 卷五.

○ 春秋鄭地. 河南省中牟縣,
[詩, 鄭風清人] 清人在彭³¹⁾

이상의 記錄에 依하면 ‘蔓’ ‘橫’ ‘清’의 辭典의 意味를 다음과 같이 살펴볼 수 있다. ‘蔓’의 의미에서 ‘亂也’의 對立的 術語를 ‘平’과 ‘易’로 본다면 ‘亂’의 의미를 혼란과 뒤엉켜어짐을 가정할 수 있다.

‘橫’의 의미를 도리나 이치의 逆으로 풀이한다면 既存觀念(思惟體系)에 대한 破格을 의미한다. ‘清’은 五音 중의 ‘商’과 ‘角’으로 설명하고 있다. ‘商’과 ‘角’을 五行과 五色으로 배분하면 각각 金과 白 그리고 木과 靑으로 된다. 이렇게 ‘蔓’ ‘橫’ ‘清’의 字意를 해석하면 어느 정도 蔓橫清의 mood 추출이 가능해 진다. 蔓橫清類를 ‘蔓’ ‘橫’ ‘清’의 各 形態素의 복합어로 본다면 만황청류에 대한 사전적 의미는 기존의 가치질서에 얽매이지 않는 曲調로 규정해 볼 수 있다. 여기에 쌀이나 어떠한 물건에 다른 잡것이 섞이어 순수하지 못한 것을 나타낼 때 쓰는 말³²⁾을 반지기로 정의 내린다면 만황청류에 대한 사전적 의미는 어느 정도 객관적 보편성을 확보할 수 있다.

다음은 「源國」의 ‘今稱³³⁾ 𪛗弄’에 대해서 살펴보고자 한다. ‘𪛗’과 ‘𪛗’에 대한 사전적 의미로는, 우리 나라에서만 쓰이는 文字로서 땅이름을 뜻한다³³⁾라고 기록되어 있다. 다만 ‘𪛗’은 「源國」에서 ‘𪛗樂’과 ‘𪛗編’에 대하여 각각 ‘지르는 낙시도’ ‘지르는 편즈는 한님’으로 표기되어 있음을 볼 때 처음을 높이 질러냄을 알 수 있다. 다시 말하면 「𪛗·𪛗·言」(엇·얼·언)은 곡조의 처음 부분 즉 초장을 높은 음으로 부르되 무겁고 깨끗한 발성에 의하여 부르고 2장(弄) 이하부터는 흥청거리는 창법상의 특징을 갖고 있다.³⁴⁾

31) 앞의 책, 卷五.

32) 이회승 편, 「국어대사전」, 민중서림, 1989.

33) 張三植, 「大漢韓辭典」, 教育書館, 1987.

34) 張師勛, 「最新 國樂總論」, 世光音樂出版社, 1988, 169면.

이상에서의 사전적 의미를 고찰해 볼 때 蔓橫淸類는 질러냄과 흥청 거림의 창법이며, 定型化된 價値秩序에 얽매이지 않는 眞率한 情緒를 반영한 曲調라 하겠다. 이와 같은 만횡청류는 「靑珍」에 126수 (465-580)가 수록되어 있다. 따라서 총 작품수(580)의 약 20%(21.7%)를 점하고 있다. 이로 볼 때 歌集 「靑珍」에서 만횡청류의 唱調의 位相을 짐작할 수 있다. 각 작품들을 주제별로 살펴본 바 다음과 같다.

<도표 5>

구분\주제	靑情	閨怨	述思	別恨	勸戒	頌祝	歎老	閑情	感物	言鬱	寓風	醉興	人倫	慨世	戀君	合計
작품수	36	17	15	12	10	9	7	6	6	5	5	4	3	3	1	139
비율(%)	26.0	12.2	10.8	8.8	7.2	6.5	5.1	4.4	4.4	3.6	3.6	2.9	2.2	2.2	0.1	100

위 도표의 이해를 위하여 실지로 작품을 例로 들기로 한다.

- ① ㅅ른 ㅅㅅ이라 ㅎ닐로 ㄴㅅ며 두더쥐라 ㅅㅎ로 들라
 靑중달이 鐵網에 걸려 ㅅㄷㅅㅅ 프드ㅅㅅ이니
 ㄴ다꺾다 ㄴㅅ드르 ㄱ다.
 우리도 새ㅅㅅ거러두고 ㅅㅅㅅ거불가 ㅎ노라. (「靑珍」 479)
- ② 콩밭ㅅ드러 콩ㅅㅅ ㅅ드러 ㅅ는 ㅅㅅ은 ㅅㅅ쇼
 ㅅㅅ리 이라타 ㅅㅅㅅㅅ들 ㅅㅅ ㅅ드러가며
 ㄴㅅ불 ㅅ레든 ㄴㅅ을 ㅅㅅ로 ㅅㅅ박ㅅㅅ 미적미적ㅎㅅ며서
 ㅅㅅ가라 ㅎ들 ㄴㅅ ㅅ리고 ㅅㅅ드르 가리
 ㅅㅅㅅ도 ㅅㅅㅎ고 ㅅㅅㅅㅅㅅㅅ ㄴㅅㅅㅅ가 ㅎ노라 (「靑珍」 503)
- ③ ㅅㅅㅅㅅ에 ㅅㅅㅅㅅㅅ을 ㅎㅅ니 ㅅ러ㅅ러ㅅ ㅅㅅㅅㅅㅅㅅ
 ㅅㅅㅅㅅㅅ ㅅㅅㅅㅅ ㅎ다ㅅ
 ㅅㅅㅅㅅㅅ 드리드라 이리저리ㅎㅅ니
 老都ㅅㅅ의 ㅅㅅㅅ ㅎㅅㅅㅅㅅㅅ
 眞實로 이滋味 ㅅㅅㅅㅅㅅ들 ㅅㅅㅅㅅ 보더 ㅎㅅㅅ다 (「靑珍」 508)
- ④ ㅅㅅㅅㅅㅅㅅㅅ 다라온 ㄴㅅㅅㅅ ㅅㅅㅅㅅㅅㅅㅅ 不眞ㅎㅅㅅㅅㅅ
 ㅅㅅㅅㅅㅎㅅ ㅅ러ㅅㅅㅅ을 黃昏에 ㅅㅅㅅㅅㅎㅅ고

거죽외바다자고 가란말이 입으로 츠마 도와나논
 두어라 娼條治葉이 本無定主키고
 蕩子之探春好花情이 彼我的 一般이라 허물 흘줄 이시라

(「青珍」 550)

⑤ 紫扉에 개죽거닐 님만너겨 나가보니
 님은 아니오고 明月이 滿庭흐디
 一陣秋風에 넘지닌 소리로다
 저개야 秋風落葉을 헛도이 즈저서 날소길줄 엇제오

(「青珍」 493)

⑥ 컷도리 저컷도리 에엿부다 저컷도리
 어인 컷도리 지는돌 새는밤의 긴소리 자른소리
 節節이 슬픈소리 제흔자우러네어 紗窓여윈잠을
 솔드리도 석오논고야
 두어라 제비록 微物이나
 無人洞房에 내뿔알리닌 저썬인가 키노라

(「青珍」 548)

⑦ 金化! 金城 슈숫대 半단만어더
 조고만말마치 움을뭇고 조죽니죽
 白楊箸로 지기자내자 소나논 매서로 勸홀만정
 一生에 離別누모로미 기願인가 키노라

(「青珍」 466)

⑧ 재너머 莫德의 어마네 莫德이 자랑마라
 내 품에 드러서 돌겜줄 자다가 니골고 코고오고 오좁스고
 放氣 석니 盟誓개지 모진 내맛기 하즈즐키다. 어서
 드러니거라 莫德의 어마 莫德의 어미년 내드라 發明키야
 니르되 우리의 아기쫄이 고림症 빅아리와 잇다감제
 症밧기 너나문 雜病은 어려서브터 업느니

(「青珍」 567)

이상의 작품을 살펴본 바 二數大葉이나 樂時調에 비해서 字數의 증가가 두드러지게 나타난다. 특히 ⑧의 경우 총 120字로 短型時調에 비한다면 엄청난 字數의 증가를 보여주고 있다. 작품의 주제도 유교적 인식을 일탈하여 庶民的 삶과 哀歡을 표출함으로써 그 폭이 확대되어 있다. 즉 소재의 다양성과 함께 운문체에서 산문체로의 移行 過程을 보

여주고 있다. 이러한 점은 작품 ①②③④의 艷情 ⑤⑥의 閨怨 ⑦의 別恨 ⑧ 述思를 통하여 例證되어진다. 특히 艷情은 항목별 분류에서 약 25% (26.7%)를 나타냄으로써 만황청류와의 주된 情緒를 이루고 있다. 여기에 ⑤⑥의 閨怨과 ⑦의 別恨을 艷情과 비슷한 情操로 範疇화한다면 약 50% (47.0%)를 차지하게 된다. 이로 볼 때 艷情·閨怨·別恨은 蔓橫淸類의 주된 情緒로 나타난다. 그리고 ⑧의 述思를 통하여 庶民들의 의식의 일단을 엿볼 수 있다. 여기에서 짚고 넘어가야 할 점은 모든 문학작품은 당대 사회의 현실을 완전히 외면할 수는 없다는 점이다. 다시 말해서 문학 작품은 어떠한 모습으로든지 그 사회상을 반영하고 있다. 이렇게 본다면 艷情·閨怨·別恨이 약 50%를 점한다는 것은 나름대로 시사하는 바가 있다고 하겠다. 14·15세기에는 儒學者들에 의한 道德性의 價値秩序가 行爲의 準據였다. 16·17세기는 退溪와 栗谷에 의한 朝鮮儒學의 興盛期였다. 形而上學에 의한 지나친 非現實的 觀念論은 관료 체계의 부패와 사회 기강의 혼란을 야기하였다. 여기에다 일본의 군사적 침략과 북방 胡族의 내침은 토지의 황폐에 따른 庶民의 生存權을 위협했으며, 이에 정치 사회 등 기존의 가치질서에 변혁이 要求되었다. 이러한 變革期에 朱子學의 一類派로서 18세기 이후에 實學이 등장하게 되었다. 實學은 既存制度和 權威에 대한 비판적 논리, 社會現象에 대한 經驗的 實證的 歸納的 接近方法을 시도한 과학성, 현안문제 해결을 위한 代案 및 그 政策性을 특징으로 하고 있다.³⁵⁾ 이러한 시대적 이데올로기의 전환에 힘입어 庶民大衆은 知識階級에 對한 비판적 시야를 갖게 되었다. 따라서 양반사회의 붕괴를 초래했으며 그들의 성장된 의식은 문학 작품에 직접 참가함으로써 허위와 가식을 벗어난 人間性의 노골적 폭로를 가능케 했다. 따라서 작품 속에 直敍的인 表現과 농밀한 情景의 묘사가 두드러지게 나타나며 對社會的 矯正意識을 지닌 風敎의 작품이 줄어든다. 특히 작품 ③에서 보여지는 露骨的인 描寫와

35) 震壇學會, 「韓國史」, (乙酉文化社, 1963) 460면.

濃密한 表現은 二數大葉(三數大葉)에서 찾아볼 수 없는 情緒的 破格으로 여겨진다. 작가층의 변화는 작품에 있어서 소재의 다양성으로 轉移된다. 儒者들의 情緒의 安息處라 볼 수 있는 江湖는 더 이상의 精神의 磁場을 형성할 수 없게 된다. 따라서 江湖閑情·戀君·人倫 등은 새로운 가치질서에 의해 放逐되고 그 자리를 삶의 현장어인 사랑·이별·戲謔이 대신하게 되었다. 이러한 변모를 거침으로써 관념적인 思辨性을 逸脫하게 되며 나아가 현실적 세계관을 반영케 된다.

이상에서 蔓橫淸類의 情操를 사전적 의미, 작가와 사회환경 그리고 시대정신의 측면에서 간략히 살펴보았다. 이로써 蔓橫淸類에 대한 개괄적 mood는 적출되었으나 아직도 미흡한 감이 있다. 이러한 점은 다음의 과제로 삼고자 한다.

(4) 二數大葉과 蔓橫淸類의 比較

「靑珍」에는 총 391수의 이삭대엽과 126수의 만횡청류가 있다. 이는 총 작품수(580)에서 약 90%(88.0%)를 점한다. 「靑珍」은 작품을 배열함에 있어서 唱話되어지는 曲調에 準據하고 있다. 따라서 歌集「靑珍」의 性格을 究明함에 있어 二數大葉과 蔓橫淸에 대한 穿鑿은 당연한 작업으로 요청된다. 本章에서는 앞서 論議한 바를 정리해 보는 단계로서 그

<도표 6>

區分	樂曲	二 數 大 葉	蔓 橫 淸 類
情 緒		閑情·勸戒·慨世·寓風	艷情·閑怨·述思·別恨
風度形容		杏壇說法 雨順風調	舌戰羣儒 變態風雲
作 家 層		兩班階層 (지배계급)	平民·吏胥階層
時 期		朝鮮前期 (15·16세기)	朝鮮後期(18세기)
文 學		短型 時調	長型 時調
思 想		儒敎的 價値秩序 (性理學)	現實指向的 時代精神 (實學)
音 樂		매우 유장한 느낌	變奏曲으로서 音樂的 技法이 가미된 형태
機 能		詩에 있어서 風敎的 機能을 수행	個人의 性情을 表出함으로써 謠의 기능을 담당

의의를 두고자 한다.

이상의 도표를 통하여 어느 정도 二數大葉과 蔓橫清類에 대한 諸特徵을 살펴볼 수 있었다. 여기에서 作品과 曲調의 관계는 必然性을 지니는가에 대한 의문이 제기될 수 있다. 이에 대한 기록을 「歌曲源流」의 跋文을 들어 살펴보고자 한다.

羽調나 界面調는 본래 어느 한 쪽에 얽매여있는 것이 아니고 노래 부르는 사람이 그때그때의 상황에 따라 융통성 있게 처리할 수 있는 것이다. 그러므로 羽調가 界面調로 될 수 있으며, 界面調 역시 羽調로 唱話될 수 있다. 그리고 數大葉·弄·樂·編 등은 서로 옮겨 부를 수 있는 것이니 악보상의 곡목명에 치우치지 않음이 좋다.³⁶⁾

위의 記錄은 한 작품이 羽調와 界面調의 영역을, 그리고 數大葉이 弄樂·編의 영역을 넘나들며 唱話될 수 있음을 보여준다. 즉 唱詞로서 한 작품이 주어저 있다면 그 작품은 여러 曲調에 자유로이 얽혀 불러질 수 있다는 것이다. 다시 말해서 주어진 唱詞는 동일하더라도 그때그때의 상황에 따라 哀怨의 曲調로 혹은 活氣찬 曲調로 때로는 謹嚴한 曲調로 표현되어질 수 있음을 보여 준다. 그러나 노랫말에 대한 무턱댄 唱調的 適用이 가능했다고는 볼 수 없다. 왜냐하면 어느 정도의 破格은 허용될지언정 근본적으로 唱調의 mood를 벗어나는 變奏는 불가능하리라 여겨진다. 이렇게 볼 때 時調文學의 鑑賞에 있어서 風格에 대한 先驗的 認識은 時調의 本質과 創作目的 그리고 생성원인에 대한 해답을 제시한다고 해도 무방할 것이다.

36) 羽界 本非係着者 亦推移有權變之度 唯在歌者之變通 而或以羽爲界 以界爲羽 數大葉 弄樂編 相互 推移歌之 非徒以譜上名目偏執可也. (『歌曲源流』, 跋)

IV. 結 論

時調文學은 詩歌文學의 중요한 한 장르로서, 先祖들의 精神史를 더듬어 볼 수 있는 소중한 資料로 認識된다. 이러한 時調文學을 理解함에 있어 根源의으로 前提되어야 할 要件이 있다. 이는 바로 時調란 문학장르는 唱話됨으로써 完結된 文學的 틀을 확보할 수 있었다는 점이다. 이러한 관점에서 볼 때 “興於詩 立於禮 成於樂”은 時調文學의 作品分析에 있어 美的 體驗의 方法論을 분명히 제시해 주고 있다. 따라서 本稿에서는 이 점에 着眼하여 問題提起를 試圖해 본 것이다. 時調文學의 享有에 있어서 文學性과 音樂性의 二分法的 接近은 그 限界性을 지닌 채 전개된다. 이러한 根源의 限界性을 克服하기 위해서는 旋法名인 平調·羽調·界面調 그리고 20여 종의 曲調에 대한 情操의 抽出이 前提되어야 한다고 본다.

本稿에서는 時調文學의 音樂性을 간략히 고찰했으며, 二數大葉과 樂時調 그리고 蔓橫清類에 대한 情緒의 理解를 試圖해 보았다. 앞서 논의한 바를 요약하면 다음과 같다.

“時調의 音樂性”에서는 時調의 本質을 노래로 규정하고 더불어 眞正한 意味의 時調文學은 音樂과의 調和 속에서 胚胎되며 양자는 相補性을 지니고 있음을 檢證해 보았다. 文學의 한 양식으로서의 時調는 自然發生의인 음악적 리듬감을 내재함으로써 時調唱이라는 正樂의 형태로 발전되었다. 그리고 歌集의 편찬이 曲調別로 구성되어 있으며 그 序頭에서 各調體格과 歌之風度形容을 提示한 점은 시조의 음악성을 밝혀내는 證左가 될 것이다.

“二數大葉”에서는 양반 사대부들의 道學者的 情緒를 추출해 볼 수 있었다. 따라서 閑情·勸戒·慨世·寓諷의 작품이 두드러지며, 文學上의 分類로 볼 때 短型時調의 형태를 취하고 있다.

“樂時調”에서는 그 曲調의 mood를 風敎의 機能이 反映되지 않은 낭만적 정서를 지적할 수 있었다. ‘사랑’ ‘님’이란 情感的 어휘가 눈에 띄어나 蔓橫淸類에서와 같은 露骨的인 描寫나 濃密한 表現은 찾아볼 수 없었다. 文學形態上 短型時調와 長型時調의 混流를 보여준다.

“蔓橫淸類”에서는 平民階層의 문학 참여와 함께 그들의 現實 指向的인 時代精神을 살펴볼 수 있었다. 艷情·閨怨·別恨·述思 등 人間性情의 근원적 정서에 닿아있으며, 점차 散文化되는 경향을 띠고 있다.

지금까지 本稿에서는 時調文學을 鑑賞함에 있어서 各調體格과 風度形容에 대한 先驗的 認識의 重要性을 舉論했다. 이는 작품의 享受에 있어서 다양한 方法論 증의 일환이다. 앞으로 時調文學의 音樂的 側面에 대한 진지한 논의가 요청된다고 하겠다.

參 考 文 獻

I. 資 料

- 黃淳九 編, 「青丘永言」, 「海東歌謠」, 「歌曲源流」, (韓國時調文學會, 1987)
沈載完 編, 「校本 歷代時調全書」, (世宗文化社, 1972)
「樂學軌範」, 「高麗史 樂志」, 「花源樂譜」, 「老子」

II. 論 著

- 具本燮, 「韓國歌樂通論」, 開文社, 1987.
朴晟義, 「韓國歌謠文學論과 史」, 集文堂, 1986.
徐復觀, 「중국예술정신」, (숙대 중국학연구소 중국문화총서Ⅲ, 東文選), 1990.
宋芳松, 「韓國音樂通史」, 一潮閣, 1988.
尹榮玉, 「時調의 理解」, 嶺南大學校 出版部, 1986.
李惠求, 「韓國音樂序說」, 서울大學校 出版部, 1985.
張師勛, 「時調音樂論」, 서울大學校 出版部, 1986.
조규익, 「朝鮮朝 詩文集 序跋의 研究」, 숭실대학교 출판부, 1988.