

壬·丙 兩亂을 背景으로 한 憂國時調

宋 鍾 官

〈目 次〉

- | | |
|----------------|------------------------|
| I. 序 論 | 2) 憂國으로 나타난 '忠'의 表出 樣相 |
| 1. 研究 方向 | 3. 憂國時調의 音樂性 |
| 2. 研究 範圍 | 1) 反復과 口誦 |
| II. 本 論 | 2) 構造와 리듬 |
| 1. 憂國時調의 概觀 | 3) 演行과 唱調 |
| 1) '憂國'의 概念 | 4. 憂國時調의 繪畫性 |
| 2) 戰爭과 憂國時調 | 1) 憂國時調에 나타난 色彩語 |
| 2. 憂國時調의 美的 特質 | 2) 憂國時調의 색채이미지 |
| 1) '憂'의 美的 範疇 | III. 結 論 |

I. 序 論

1. 研究 方向

인류의 역사를 살펴볼 때 평화로운 시기보다는 계속된 전쟁과 이로 인한 비극의 발생이 우심했음을 부인할 수 없다. 전쟁은 고대 문학의 좋은 소재로 이용되었는데, 그것은 산문인 소설보다 抒情性을 띤 韻文인 詩歌로 먼저 나타났다.

본고에서 논의하고자 하는 憂國時調는 戰爭이라는 현상을 배경으로 하고 있다. 따라서 소재론적 측면에서 볼 때 憂國時調는 戰爭文學의 한 부류로서 憂國을 내용으로 한 주제적 분류에서 나온 것이다. 특히 壬·丙 兩亂이라는 역사적 사건을 배경으로 하면서, 작가 의식 속에 당시 淸과 倭 두 나라가 반영되어 있는 작품에 논의의 초점을 맞추고자 한다.

전쟁의 무모함과 비인간화를 진지하게 인식함으로써 평화의 유향을 말할 수 있다. 이는 인류사의 교훈을 염두에 두고, 선조들의 전란에 임하는 情緒의 실타래를 더듬어 보고자 한다. 이를 통하여 선조들의 가치관과 역사의식을 알 수 있다. 나아가 연이은 양대전란을 겪을 수밖에 없었던 역사적 필연성을 時調 文學을 통하여 재조명해 볼 수 있다.

2. 研究 範圍

壬亂의 발생 연대는 16세기의 막을 내리는 최후의 사건이며, 丙亂은 17세기 전반부에 걸쳐 있다. 따라서 본고의 대상 시기는 1592년 壬亂을 기점으로 하여 1627년 丁卯亂을 거쳐, 1636년 丙子亂까지의 기간이 된다. 壬·丙 兩亂이라는 구체적인 역사적 사실을 배경으로 한 憂國時調는 대체로 110여 수(113수)에 달하며, 작가 수는 30여 명에 이른다. 작가명(작품 수)을 제시하면 다음과 같다.

정광천(4) 이덕일(28) 김상용(1) 강복중(11) 정 훈(3) 이정환(10)
 효 종(5) 이 완(2) 임경업(1) 홍익한(2) 홍서봉(1) 김 유(2)
 인평대군(1) 유혁연(1) 장 현(1) 김 계(2) 고경명(1) 장경세(9)
 이순신(1) 김상헌(9) 박수희(3) 이명한(4) 이항복(2) 정충신(2)
 송시열(1) 조한영(1) 이신의(1) 김응하(1) 윤선도(2) 낭원군(1)

이상의 작품은 壬·丙 兩亂期를 전후한 50여 명의 작가를 대상으로 하여 약 780수의 시조에서 추출해 낸 것이다.¹⁾

Ⅱ. 本 論

1. 憂國時調의 概觀

1) ‘憂國’의 概念

茶山은 心을 內心, 外心, 憂心, 歡心, 仁心, 惠心, 爭心, 機心 등으로 풀이한다. 여기에서 裏에 근심이 있는 것을 憂心이라하고, 그 기쁨이 있는 것을 歡心이라 한다.²⁾ 이렇게 볼 때 心의 작용은 다양한 모습으로 인식되어져 왔음을 알

1) 本稿에서는 沈載完 著『校本 歷代時調全書』를 主 자료집으로 선택하였다. 그리고 尹榮玉 著『時調의 理解』를 보조 자료집으로 선택하여 97면 李珣의 작품에서부터 224면 孝宗御製 時調까지를 주 연구대상으로 삼았다.

수 있다. 또한 ‘憂’는 ‘歡’의 대립 개념임을 확인할 수 있다. ‘憂’의 사전적 의미를 살펴보면 다음과 같다.³⁾

- ① 愁思也, 患也, 心慮也
- ② 懼也
- ③ 苦也, 病也
- ④ 恤也

이상에서 볼 때 ‘憂’의 語義는 근심·걱정·두려움·괴로움·불쌍히 여김을 뜻하는 ‘缺乏’과 ‘어두움’의 정서를 내포한다. ‘憂國’은 ‘憂’의 대상이 ‘國’임을 뜻하는 추상명사이다. 사전적 의미와 작품을 제시하면 다음과 같다.⁴⁾

① ‘憂國’

爲國事憂勞也

〈左氏 昭 五 禮之本末將於此乎在 注〉在恤民如憂國

〈戰國策 齊策〉王曰 寡人 憂國爲民 固願得士以治之

② 瑤空에 둘봄거늘 一張琴을 빗기안고

欄干을 디쳐안자 古陽春을 토펙말이

엇디타 님향훈 시름이 曲調마다 나느니

(「歷代時調全書」, 2143)

이상에서 볼 때 ‘憂國’의 어의는 ‘나라를 위한 근심과 수고로움’이라 하겠다.

①에 의하면 王이 백성에 대한 哀恤에서 憂國이 발원됨을 알 수 있다. 그러나 ②에서는 ‘憂國’의 정서적 주체와 대상이 바뀜을 알 수 있다. ②는 張經世 江湖戀君歌이다.

「沙村集」에서는 “一以寄愛君憂國之誠 一以發聖賢學問之正”이라는 구절이 나타난다. 여기에서 ‘憂國’은 신하가 君에 대해 갖는 정서작용임을 알 수 있다. 즉 ②에서 戀君 = ‘님향한 시름’(憂君)이며, 따라서 신하가 갖는 ‘憂’는 군에 대한 ‘戀’의 정서에서 기인됨을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 ‘憂國’은 ‘백성에 대한 恤과 임금에 대한 戀의 정서적 요인에서 발산된 心의 부조화’라 하겠다.

2) 丁若鏞, 「與猶堂全書」, 第二集, 大學講義, 卷二, 心經密驗.

3) 「中文大辭典」, 四卷, 中華學術院 印行.

4) 위의 책, 245면.

2) 戰爭과 憂國時調

우리의 작품들은 서구에서 개념화된 戰爭文學의 범주와는 거리가 있다. 서구 전쟁문학의 궁극적 목적이 戰意의 양양이나 전쟁상황의 제시에 있다고 본다면 우리의 그것은 인간성의 탐구에 있다고 본다. 이렇게 볼 때 壬·丙 兩亂을 배경한 憂國時調은 終戰과 太平盛代의 희구만을 노래함으로써 전쟁문학의 본령에 닿아 있다 하겠다. 작품의 예를 들면 다음과 같다.

① 어화 설운지고 太平은 언제러니.

님굼은 엇지^하며 老親을 엇지^하리.

차라리 자는 닷이 죽어서 아무란줄 모로리라.

(「時調의 理解」, 130면)

② 奴酋는 自滅하고 國家는 太平하니

天下蒼民이 樂有餘 뿐이로다.

淸溪 八十衰翁도 興을계워 ^하노라.

(「歷代時調全書」, 635)⁵⁾

①은 鄭光天의 〈述懷歌〉로서 임진년 11월에 창작되었다. 따라서 壬辰倭亂을 배경으로 하고 있다. ②는 姜復中의 작품으로 창작연대는 '戊寅正朝日'(1638년)이며 題材는 丙亂이다. 당시 상황이 '自滅'이라 할 수 없으며 '興'은 더더욱 아니다. 임·병 양란을 배경으로 한 시조에는 戰爭이라는 歷史的 사실에 대한 抵抗意識과 超克의 미학이 결여되었음을 지적할 수 있다. 즉 요순과 공맹에 의탁하여 단순한 심리적 보상만을 추구함으로써 유가적 의식세계의 한계성을 노정하고 있다. 역사적 사실의 문학적 형상화는 역사와 문학이라는 서로 다른 알맹이를 씹는 것이 아니라 맞물려 돌아가는 보완적 존재로의 자리매김을 의미한다. 전란을 인식하는 작가의 태도 곧 작가의식은 작품 향수의 초보적 단계라 하겠다. 憂國時調에서는 戰亂을 통한 내재적 존재인 나의 발견이기에 앞서 논리적으로 무장된 객관적 전형성에 귀착된 경향이 있다. 壬亂을 겪은 이후 사실적인 패배에 자생된 정신적 승리만을 기대함으로써 丙亂의 참화를 초래할 수밖에 없었다. 이는 당대 지식인의 자성적인 현실 비판의 의지가 결여된 所致라 하겠다.

5) 자료집인 「校本 歷代時調全書」는 편이상 책명을 생략하고 수록된 가번만 기록함.

2. 憂國時調의 美的 特質

1) '憂'의 美的 範疇

憂國時調는 그 주제의 定型性和 함께 형식에서도 短型時調의 틀을 유지하고 있다. 16·7세기는 연시조의 창작이 성행하는 바 이러한 시대적 文風과도 거리를 두고 있다. 이는 우국시조의 주제의식에 기인하는 바 크며 특히 그들의 普遍的인 世界觀과 관련되어 있다. 그들의 世界觀은 忠孝에 뿌리를 내린 유자적 觀念論이라 하겠다. 따라서 내용의 定型化가 형식의 定型化를 고수한 경우라 하겠다. 여기에서 그들이 수용한 유자적 觀念論을 철저히 객관적 내면화를 거침으로써 유전적 資質로 위치한 경우와 비록 先驗을 거쳤다 하더라도 이성적 체념으로 거부된 自意識 資質을 생각할 수 있다. 憂國時調의 美的 資質은 작가의식에 선행되며 따라서 작가의 위치보다 한 켠 위에 존재한다. 이러한 상태에서는 작가와 작품 속의 話者가 일치하며, 話者의 목소리를 통하여 작가의 내면 세계를 엿볼 수 있다. 憂國時調에 나타난 話者의 목소리는 '憂'의 수용 양상에 따라 다양하게 표출된다. '憂'의 수용 양상은 작품 속에 사용된 어휘의 질감과 시제, 행동화에 의해 다음과 같이 분류할 수 있다.

제1형: '憂'의 解消(거친 질감, 현재, 동적)

제2형: '憂'의 諦念(슬픈 질감, 현재, 정적)

제3형: '憂'의 昇華(밝은 질감, 미래, 정적)

위의 유형적 분류에 근거하여 작품을 살펴보고자 한다.

① 이몸 저머신재 더되놈 나고라자.

崑崙山 므니불 아 씨업시 버힐거슬

一長劍 굴아온 ㅁ옴이 가고아니 오노왜라. (『時調의 理解』, 180면)

② 나라히 못니줄거슨 네밧과 뇌여업다.

衣冠文物을 이태도록 더러인고

이怨讐 못내 갑플가 칼만줄고 잇노라. (437)

③ 설을스 또설을스 근심이 가이엿다.

國破家亡히니 어되로 가리오

츠라리 深山을들어가 採薇餓死 히오리라. (『時調의 理解』, 130면)

- ④ 朴堤上 죽은후에 님의실람 알리넙다.
異域春宮을 님라셔 모셔오리.
至今에 鵲述嶺歸魂을 못니슬허 ㅎ노라. (1141)
- ⑤ 南山의 만턴솔이 어드러 가단말고
前後 斧斤이 그대로 놀넨시고
두어라 雨露곳 기무면 다시불가 ㅎ노라. (『時調의 理解』, 128면)
- ⑥ 春秋도 아니로디 風雨는 무슨일고
戰國도 아니로디 奴酋는 쏘엇지오
아미나 奴酋를 보아든 날을잇듯 ㅎ여라. (2993)

이상에서 작품 ①②는 1형, ③④는 제2형, ⑤⑥은 제3형으로 분류해 볼 수 있다.

제1형은 근심의 外向性으로, 근심의 원인에 대해서 부정적, 공격적 성향을 띠고 있다. 이는 한 개인과 사회와의 관계가 갈등의 구조를 이루면서 현실에 대한 부정과 비판적 견해로 표출된다. 따라서 사용된 어휘는 長劍·칼·怨讐·死 등의 거친 질감이 주로 나타난다. 작품 ①은 정훈의 作으로 ‘漢江都陷沒 大駕出城歌’라는 제목이 붙어 전한다. 丙子胡亂을 당하여 강화도 침략의 소식을 듣고 비분강개하여 읊조린 노래이다. 75세의 노옹이 중국 서방에 있는 최대의 영산인 崑崙山을 잇달아 밟아서 夷의 종족에 대해서 씨를 참하겠다는 憂國의 포효성을 듣는 듯하다.

제2형은 근심의 内向性으로, ‘憂’에 대한 반응이 諦念과 自嘲로 나타난다. 힘의 열세에서 오는 絶望感和 敗北意識이 消憂劑인 술과 현실 도피처로서의 자연으로 회귀됨을 볼 수 있다. 따라서 사용된 어휘의 자질은 夢幻的 세계를 주로 상징하고 있다. 작품 ③은 정광천의 述懷歌이며, ④는 이정환의 悲歌이다. 작품④의 3행에서는 ‘슬허 ㅎ노라’가 눈에 띄며, 그의 다른 작품에서는 ‘눈물계워 ㅎ노라’, ‘실람 겨워 ㅎ노라’와 같은 시적 자아의 서정적 표출이 나타난다. 시대적 상황에 대한 탄식에 머물고 있을 뿐 怨과 恨 그리고 憂에 대한 해소책을 찾기 어렵다. 다시 말해서 행동력과 극복에의 의지의 결여를 확인할 뿐이다. 1형과 비교할 때 積極的 應戰意識의 부족을 들 수 있다.

제3형은 근심의 内向性을 띠며, 2형에 비해서 밝은 분위기를 예견하고 있다. 현실은 비록 諦念과 悲觀的 不安의 연속이라 하더라도 안정과 평화의 未來가 제시되고 있음을 지적할 수 있다. 작품 ⑤는 李愼儀의 作이며, 작품 ⑥은 강복중의 作으로 消憂의 시점이 未來에 놓여 있다.

이상에서 논의한 '憂'의 美的 範疇를 근거로 하여, 우국시조 중에서도 특히 淸과 倭가 작가 의식 속에 투영되어 있는 작품들을 분류해 보았다. 작품 총 46수 중에서 제1형이 15수이며, 제2형이 23수, 제3형이 8수로 나타난다. 이로 볼 때 未來 시점의 肯定的이고 樂觀的인 세계관의 결여를 엿볼 수 있다. 또한 역사·의식의 결핍도 지적할 수 있다. 다시 말해서 역사적 사실에 대한 대응과 수용에 있어서 主觀的 抒情的 차원에 머무르고 있는 아쉬움이 노정되고 있다.

2) 憂國으로 나타난 '忠'의 表出 樣相

문학 작품은 그 자체가 하나의 심미적 대상이 된다. 우리가 문학작품을 감상한다는 것은 심미적 주체의 자유로운 연상과 상상을 통하여 미적 대상인 심미적 객체를 받아들임을 의미한다. 이 때에 감상자는 작품을 통하여 心理的 共鳴과 함께 快感을 맞본다. 여기에서 심리적 공명과 쾌감을 불러일으키는 요소가 바로 그 작품이 갖고 있는 문학성이요, 미적 요소라 하겠다.

한 작품의 '美'를 이해하기 위해서는 작품 자체의 美와 작가의 審美眼 그리고 연구자의 美意識을 고려해야 하며, 삼자의 間隙을 좁히는 일이 중요하다. 이 중에서도 작품 자체의 美의 추출이 우선된다 하겠다.

본장에서는 우국시조가 갖고 있는 개별작품의 美意識을 통하여 당대 사회의 보편적 美意識을 추출하고 나아가, 우국시조의 미적 가치와 미적 범주 그리고 작가의 美學觀에 이르고자 한다. 개별 작품의 美意識을 이해하기 위해서는 형식미로서 통일성·전체성·조화·균형·완결성에, 표현미로서 어휘의 내재된 미적 자질에 유의하고자 한다.⁶⁾ 그리고 이러한 美의 근원은 작가 의식에 기인되며 따라서 작가의 가치관·세계관·역사의식도 고려의 대상으로 삼고자 한다. 이를 위하여 본장에서는 우국시조에 나타나고 있는 근원적인 미의식을 '忠觀'으로 보고 '忠'의 概念 定義와 함께 그 存在 樣相을 살펴보고자 한다.

(1) '忠'의 概念과 表出

본고에서 다루고자 하는 憂國時調는 전란기를 배경으로 하고 있는 주제적 분류에 의한 범주이다. 따라서 憂國時調에 나타나는 사상적 모태는 '忠'이라고 볼 수 있다. '忠'의 字形을 살펴보면 '中+心'으로 '中心' 곧, 마음의 한가운데를 뜻한다. 다시 말해서 인간이 지니고 있는 마음의 요체라고 할 것이다. '忠'에 대한

6) 형식미는 미의 한 표현형태로서 심미적 대상의 하나가 된다. 형식미란 사물의 여러 속성(색채, 선, 성음, 형태 등)들의 합법칙적인 연재와 조합(일치, 균형, 대칭, 다양성, 통일 등) 중에서 나타나는 심미적 특성이다.

(임범송·김해룡, 『미학개론』, 연변인민출판사, 1990, 155면).

사전적 의미를 살펴보고자 한다.

- ① 敬也. 盡心也. 中心也. 〈說文〉
- ② 君使臣以禮, 臣事君以忠. 〈論語, 里仁〉
- ③ 恕也. 〈國語周語上〉
- ④ 諡法, 危身奉上曰忠. 〈逸周書, 諡法解〉
- ⑤ 臨患不望國, 忠也. 〈論語, 學而〉

이상에서 살펴볼 때 '忠'의 사전적 의미는 존경하는 마음, 자기의 마음을 다하는 것과 같은 對自的 意味와 타인에 대해서 자기 마음 그대로인 상태(如心) 곧 容恕의 마음, 신하가 임금을 대함에 있어서의 윤리적 덕목과 같은 對他的 意味를 함께 공유하고 있다. 그러나 우국시조에 나타나는 '忠'의 개념은 자신의 희생을 통하여 임금이나 국가를 위하는 ④⑤의 의미에 근접한다 하겠다. 즉, 국가와 사회에 대해서 갖는 윤리적 덕목이라 하겠다.

이렇게 본다면 절대군주제인 조선의 시대적 상황을 고려할 때 '忠'의 대상은 임금과 국가에 귀착될 것이다. 임금에 대한 '忠'이 문학 작품으로 형상화 된다면 戀君이나 丹心の 노래로 나타날 것이며, 그 대상이 국가가 될 때는 忠義·憂國·愛國의 노래로 불려질 것이다. 여기에서 戀君·丹心·忠義·憂國·愛國은 그 의미의 여운이 변별적 요소를 지닌 동질 개념으로 볼 수 있다.

戀君의 노래는 시조 작품 속에서는 '님'이라는 호칭어로 많이 나타나며, 절대군주인 임금에 대한 그리움의 노래라 할 수 있다. 丹心の 노래는 연군지정의 단계를 넘어서 희생과 슬픔의 정서인 恨의 차원에까지 다다른 작품이라 할 수 있다. 忠義의 노래는 그 대상에 있어서 양면성을 지적할 수 있다. 국가에 대해서는 '忠'이요, 군주에 대해서는 '義'라는 생각이 전제된 노래라 하겠다. 따라서 忠義의 노래는 남이 장군과 김종서와 같은 무장과 변방을 지키는 수자리에서 찾아볼 수 있다. 憂國의 노래는 외침으로 인한 국가 존망의 위난한 시대를 그 배경으로 하고 있다. 그리하여 전란에 직접 참여하거나 충군을 통하여, 또는 전란의 시대적 상황 속에서 그 처한 바의 현실을 인식하고 이를 표출함으로써 작가의 내면의식을 드러내고 있다. 愛國의 노래는 화자나 창자, 작가의 의식 속에 국가라고 하는 통치 조직체가 전제되어 있고 더불어 국민·영토·주권이라는 3요소의 완결성을 추구한다고 할 수 있다. 여기에서는 임금이라고 하는 절대적 존재가 사라지고 그 자리에 한 민족이라는 민족성과 문화적 동질성을 획득하고 있는 국가가 대신한다.

이상에서 戀君·丹心·忠義·憂國·愛國의 노래는 그 대상에 따라서 그리고 情感的 表出 樣相에 따라서 각기 서로 다른 노래로 형상화되고 있다. 그러나 조선

조의 통치 이념인 성리학을 토대로 당대의 사회적 질서를 고려한다면 군(임금)은 바로 국가로 환치시킬 수 있으며, 대상에 대한 그리움·정성스러움·염려·사랑함과 같은 정서적 대응물들은 유교의 당위적 덕목인 ‘忠’으로 자연스럽게 전이된다.

이렇게 볼 때 壬·丙 兩亂期를 배경으로 한 우국시조의 문예미학적인 접근에서는 ‘忠觀’에 대한 정립이 우선되어야 할 것이다. 이를 위해서는 대상 자체에 대한 접근보다는 대상을 설정한 화자의 의식 속에 내재하고 있는 ‘忠’의 表出 樣相에 초점을 맞추어야 할 것이다. 왜냐하면 憂國時調에 나타난 대상물로 화자의 의식 속에서 절대적 가치를 지닌 존재로서 임금과 국가를 들 수 있다. 그리고 전제 군주국의 정체에서는 임금의 존재가 국가에 우선했을 것이며 개인의 존재가 의미를 더해감에 따라 국가로 이행될 것이다. 그러나 임·병 양란기는 기존의 질서 의식이 붕괴되고 가치의 전환이 급속히 진행된 시기이다. 따라서 憂國時調에 나타난 대상의 파악도 의식의 흐름에 일단을 이해할 수 있는 증좌가 될 것이다.

(2) ‘忠’의 表出 樣相

‘忠’이라는 용어는 추상명사로서 정신적 작용이라고 볼 수 있다. 더불어 일정한 사상적 성향을 나타내는 용어로서 이를 이해하기 위해서는 무엇보다도 조선 중기의 철학적 세계관에 대한 이해가 우선되어야 할 것이다. 특히 心統性情과 같은 性情論에 관한 고찰을 바탕으로 ‘忠’에 대한 설명이 이루어져야 할 것이다.

조선 중기 한문학의 태두로 알려진 상촌 신희의 정주학을 살펴볼 필요가 있다. 신희는 임진왜란 시에 신입을 따라 조령전투에 참가했으며 정철의 종사관이 되었다. 그리고 정묘호란 시에는 세자를 모시고 전주로 피난을 가기도 했다. 다시 말해서 신희는 직접 전쟁을 체험한 문인 학자로 볼 수 있다. 그는 “마음이 성과 정을 통제하고 마음이 맑으면 곧 기도 맑아지고, 마음이 깨끗하지 못하면 기도 또한 더러워지니 무릇 성의 근본은 마음에 존재한다.”⁷⁾ 라고 하였다. 여기에서 그는 주기론의 입장을 보여주고 있다. 그는 시의 효용은 인격도야의 보탬에 있다고 보는 文以載道的 觀點을 갖고 있으며 시의 본질을 情氣에 두고 환로가 아닌 자연 몰입의 생활에서 훌륭한 시를 얻을 수 있다고 보았다. 이러한 일련의 그의 문학관은 대체로 16세기 말 壬·丙 兩亂을 전후한 시기의 철학적 경향으로 볼 수 있다. 그리고 理의 動靜에 의해서 陰陽과 五行이 갖추어진다고 보는 主理論도 고려의 대상이 되어야 할 것이다. 따라서 이상과 같은 16세기 말경의 사상적 흐름을 갖대로 하여 이 시기의 작품을 분석해 볼 필요가 있다.

‘忠’을 노래한 작품은 그 주제성으로 인하여 자칫 교훈적이고 도식적인 차원에 머무르기 쉽다. 그러나 ‘忠’을 수용하는 작가의 태도에는 관념적인 차원이나 혹은

7) 心統性情 心清即氣亦清 心汚即氣亦汚 復性之本在乎心 (『象村集』, “求正錄”)

정서적인 표출이 우선하느냐 하는 미묘한 차이가 있을 수 있을 것이다. 다시 말해서 일정한 공간적 거리를 확보하고 있는가의 여부, 또는 주관적 객관화냐, 객관적 주관화냐 하는 것이 문제시될 것이다.

‘忠’을 노래한 작품은 박철희에 의한다면 儒家的 認識에 의한 觀念的 時調로서 他的 先驗의 의지하므로 타설적 형식에 귀속시킬 수 있다. 그러나 전란을 배경으로 한 근심의 노래인 憂國時調는 唱者 자신과 그를 둘러싼 현실과의 부조화에서 출발하고 있다. 따라서 연행 방식에 있어서 개인적 체험에 근거한 정서의 표출일 뿐 청자나 독자가 개입되어 있다고는 볼 수 없다. 이렇게 본다면 우국시조는 ‘忠’이라는 외피적 주제만으로 본다면 타설적 형식이 되지만 연행의 상황과 표출양상을 고려한다면 엄연히 자설적 형식이 되는 것이다. 따라서 본장에서는 憂國時調를 원칙적으로 자설적 형식으로 보고 그 표출 양상에 따라 ‘觀念層位의 忠’과 ‘氣質層位의 忠’으로 분류하여 살펴보고자 한다.

① 觀念層位의 ‘忠’

‘觀念層位의 忠’은 후천적·경험적 요소를 배제한, 사람이 나면서부터 갖고 있는 본질성에서 기인한 작품을 이 범주에 넣고자 한다. 生而知之의 층으로서 四端으로 본다면 義에서 우러나오는 羞惡之心과 智에서 우러나는 是非之心에서 읊조린 노래라 하겠다. 즉, 감성적 차원의 표출이 절제되고 이지적 측면이 강조됨으로써 사상의 典型化가 나타난다. 따라서 주관의 객관화가 이루어진다. 이러한 작품들은 理의 能動性에 의하여 外界 現狀이 認識되고 다시 氣의 作用에 의하여 客觀化가 이루어진다고 하겠다. 실제로 작품을 살펴보고자 한다.

① 엇그제 꿈가운데 廣寒樓의 올라가이
 님이 날보시고 7장반겨 말하시데
 머근모름 다솜노라 ㅎ이 날새는 줄 모르도다. (1999)

② 江西의 議論이눔고 茶飯은 蒲塞로다.
 菽粟의 맛술 아던동 모르던동
 술리에 혼바괴 업스이 갈길몰나 ㅎ노라. (106)

③ 壬辰年 淸和月 大駕西巡 ㅎ실날의
 郭子儀 李光弼 되오려 盟誓러니
 이 몸이 不才론들노 알니업서 ㅎ노라. (2457)

④ 닛솔궂튼 銀을되화 박말로 마련ㅎ야
 하나하 좇섬의 柳枝로 밋엇ㄷ가
 南山의 봄부리 나거든 어넛물로 쓰더니. (2348)

- ⑤ 집을 지을단댄 木材을 求호노니
 天生 고든 남글 어이호여 보렸노고
 두어타 棟梁을 삼으면 기울주리 이시라. (『時調의 理解』, 180면)

- ⑥ 뒗외회 몽킨구름 압들혜 퍼지거다.
 브람불디 비올지 눈아올지 서리올지
 우리는 하늘쫓 모르니 아프랄줄 모르리라. (『時調의 理解』, 181면)

위 작품의 ①②③은 마음·의논·맹서와 같은 理智의 次元의 어휘가 눈에 띈다. 옳고 그름에 대한 판별과 그에 따른 논리적 대응이 나타난다. ④⑤⑥은 작가가 수용하고 있는 현실적 상황이나 직면한 대상에 대해서 직서적 표출을 절제하고 있다. ④에서는 국가의 위기를 극복할 인재를 박말로, 그리고 ⑤에서는 동량재를 고든 남글로 비유하고 있다. 또한 ⑥에서는 구름·브람·비·눈·서리로 압당한 시대적 상황을 나타내고 있다. 불만족스러운 현실적 상황에 대한 심리적 반응이 유사적 사유 세계에 의하여 한 번쯤 체로 걸러진 후 표출되어진다. 군자의 사림이 무미진조하고 외물에 대해서 담담함을 미덕으로 여기는 정신 세계가 여실히 드러나는 작품이라 하겠다. 다시 말해서 是非에 대한 인식이 표현의 절제미로 나타난 경우라 하겠다.

② 氣質 層位의 '忠'

'氣質 層位의 忠'은 理智의인 認識 能力과는 별개로 감정적 요소에 의거하여 생성된 작품을 의미한다. 사람이 갖고 있는 일곱가지 감정, 즉 喜·怒·哀·樂·愛·惡·欲 또는 喜·怒·憂·思·悲·驚·恐의 정의적 측면에 근거하고 있는 작품들이다. 이러한 작품들은 心是氣, 心卽氣를 주장하는 主氣의 입장에서 설명될 수 있다. 七情에서 우선하여 대상에 대한 인식이 일어나고 이후에 이성적 도덕률(충의식)을 거쳐서 다시 七情으로 환원되는 구조를 갖고 있다.

- ① 설을스 설을시고 悶岡홀이 그지없다.
 兵塵이 漠漠히니 갈길이 으득하다.
 어너게 收復故國하야 君父판께 하려노. (『時調의 理解』, 130면)

- ② 學文을 후리티오 文武을 호운뜻은
 三尺劍 둘러메오 盡心報國 호려타니
 혼일도 호음이 업스이 눈물계워 호노라. (3149)

- ③ 梧桐에 두는빗발 무심이 두견마는
나의 시름하니 넘빔히 愁聲이로다
以後야 입념은 남기야 시물줄이 이시라. (2068)
- ④ 忠孝도 너 못하고 비록이 주글셴들
暮夜明月의 杜鵑의 녀시되여
平生의 爲君父怨恨를 梨花一枝에 春帶雨] 되여시니
行人도 너뜻을 아라 駐馬愁를 ㅎ는다. (3017)
- ⑤ 寒燈客窓의 벗업시 혼자안자
님심작ㅎ며서 左右을 도라보니 北海 ㄴ | 燕獄인가
이어디라 홀세이고
淸風과 明月을 벗삼은몸이 爲國丹忠을 못내슬허 ㅎ노라. (3163)
- ⑥ 물은 크고 돛고 칼은 길고 들고
爲國精忠은 구뵈구뵈 밍쳐세라
어느 刈歌班師 ㅎ여 安樂太平 ㅎ리오. (『근화악부』 124)

작품 ①의 ‘설울스’는 悲感을 ②의 ‘눈물’에서는 自嘲的인 哀傷感을 자아내고 있다. 그리고 작품 ③에서는 ‘시름’ ‘愁聲’을 통하여 憂心을, ④에서는 ‘怨恨’이 ‘愁’로 전이되어 悲壯美를 보여주고 있다. ⑤는 ‘슬허’를 통해서 孤寂한 절대미가 숭고미로 승화됨을 알 수 있다.⁸⁾ ⑥은 ‘충’에 대한 정서적 반응이 앞의 작품들과는 그 양상을 달리하고 있다. ①-⑤가 대체적으로 憂·悲·驚이라면 ⑥은 怒·慝(미워함)·喜·欲이다. ⑥은 編者와 編纂 年代 미상인 「槿花樂府」의 주제적 분류에서 膽略으로 명기되어 있다. 즉, 膽力과 智略으로서 현실 匡正에의 ‘욕’이 표출된

8) 김학성은 『韓國古典詩歌의 研究』에서 시조의 미의식을 崇高를 핵심미로 하는 유형과 優雅를 핵심미로 하는 유형으로 이대별하여, 사대부들에 의한 유교적 이념과 도덕률을 기저로 하는 崇高를 핵심미로 하는 유형이 우세하다고 추정하였다. 그리고 임범송은 『미학개론』(185면)에서 “숭고한 것은 사람들의 의지와 도덕, 미적 이상과 밀접히 연계되어 있다. 그러므로 숭고한 것이 우미한 것과 구별되는 특수성인즉 바로 그것이 윤리 도덕과의 밀접한 연계성인 것이다. 투쟁 중에서 영롱히 회생된 선열들의 교상한 품질과 정조는 사람들에게 숭고감을 준다”고 하였다. 이렇게 볼 때 김학성은 유교적 이념과 도덕률을, 임범송은 윤리, 도덕, 투쟁성을 제시하였다. 우국시조는 자연스런 욕망과 감정이 투쟁성을 지니면서 유교적 도덕률과 함께 융해되어 있다. 따라서 미적 범주로서의 崇高美에 대해서는 임범송의 지적이 더 적합하다 하겠다.

다. 우국시조에는 ⑥과 같은 정서적 대응의 작품이 매우 드물게 나타난다. 위 작품들은 대상의 노출과 함께 그 대상에 대한 정서적 반응이 여과없이 드러나고 있다.

이상에서 '충'의 수용 양상을 '관념 충위의 충'과 '기질 충위의 충'으로 분류하여 살펴보았다. '관념 충위의 충'에서는 '心·論·議' 등과 같은 분석과 통합을 요구하는 고차원의 정신 작용이 존재함을 알 수 있다. '기질 충위의 충'에서는 '悲·愁·怨·恨'과 같은 인간 정서의 자연적인 흐름에 맡기고 있다. 憂國時調의 작가는 대체로 성리학자들로서 그들의 정신 세계는 忠·孝·仁·恕를 가치의 최고 덕목으로 받아 들이고 있다. 그러나 그들의 가치 체계는 공통점을 갖고 있는 반면에 문학적 형상화에 있어서는 궤를 달리하고 있다. 문학적 수사의 측면에서는 우의적 표현과 비유에 있어 '관념 충위의 충'이 앞서며, 진솔한 자기 표현에서는 '기질 충위의 충'이 우선한다. 이러한 변별적 차이는 '忠'의 표출에 있어서 작가가 자기 중심형의 인물일 때 그를 둘러싼 세계와 대상에 대해서 절제의 자세를 견지함으로써 관념 우위의 작품이 생겨나고, 세계 중심형 또는 외향적 돌출형의 심리를 갖고 있는 작가는 자기 몰입형에 비해 대담성과 솔직함을 보여주고 있다.

3. 憂國時調의 音樂性

時調는 원래 노래였다. 그러면서 文學의 한 장르이다. 時調의 文學性에 대해선 이미 주지하고 있는 사실이다. 그러나 時調의 音樂性에 대해서는 소홀히 취급되고 있다.

음악은 인간의 性情에 호소하여 血脈을 뛰게하고 精神을 流通케 한다고 한다. 『樂學軌範』에 나타난 이러한 樂論이 禮·樂·刑·政이라는 조선조 지배체계에 흡수됨으로써 樂의 본래 모습을 잃게 되었다. 따라서 樂의 기능이 풍요적이고 교훈적인 모습만을 담게 되고 지배 이념에 종속되는 모순을 낳기도 했다.

본 장에서 다루고자 하는 우국시조는 이러한 기능을 어느 정도 수행하고 있음을 전제로 하여 음악적 측면을 고찰하고자 한다. 이를 위하여 반복과 구송, 구조 분석을 통한 리듬감의 추출, 그리고 연행적 측면과 唱調에 대해서 살펴보고자 한다.

1) 反復과 口誦

反復은 視覺과 聽覺의 效果를 倍加시켜 주는 요소이다. 특히 한 문장 또는 한 구절의 반복은 문학적 수사로서 표현에 있어서 강조적 측면을 지니며, 노래로

불려질 때는 일정한 가락(멜로디)을 형성하게 된다. 어떤 음이 시간적 주기성을 가지게 될 때 우리는 청각적 아름다움에 공명하게 되며 심미적 특성인 형식미를 발견하게 된다. 이렇게 될때 反復이라는 것은 그 자체 내에서 일정한 법칙과 조화를 갖게 된다. 특히 反復이 규칙적으로 나타날 때에 리듬이 생겨나게 되며 나아가 율동감을 맛볼 수 있게 된다. 다시 말해서 憂國時調에 나타나는 어휘의 반복은 모양·색채·대칭·균형과 같은 형식미를 구성하는 한 요소로서 소리(성음)의 조화를 이루며, 나아가 음악적 형상에 이르게 한다. 다음의 작품은 우국시조의 음악성을 이해하는 데 관건이 되고 있다.

- ① 마르쇼셔 마르쇼셔 移都뜻 마르쇼셔.
一百적 勸하여도 마르쇼셔 마르쇼셔.
享千年 不拔鞏基를 더져어히 ㅎ시릿가. (946)
- ② 어와 설운디오 싱각저든 설운디오
國家艱危를 알니업서 설운디오
아모나 이 艱危 알아 九重天의 슬오쇼셔. (1945)
- ③ 알고 그리는가 모로고 그리는가.
아니 알오도 모로노라 그리는가.
眞實로 알고 그리면 닐러무슴 ㅎ리요 (1866)
- ④ 盜賊오다 뉘막오리 아니와셔 알니로다.
三百二十州의 누고누고 힘써홀고
아모리 애고애고홀돌 이人心을 어이ㅎ리. (861)
- ⑤ 金鳥 玉兎드라 뉘너를 쫓니관디
九萬里 長天에 허위허위 단이논고
이後란 十里에 한번식 쉬염쉬염 니저라. (383)
- ⑥ 히히 히히 쏘히히 히히
이러도 히히히히 저러도 히히히히
뉘양에 히히히히 ㅎ니 일일마다 히히히히로다. (『時調의 理解』, 139면)

작품 ①-④은 이덕일의 憂國歌이다. ‘마르쇼셔’ ‘설운디오’ ‘그리는가’의 反復과 함께 ‘누고누고’ ‘애고애고’와 같은 첩어가 나타난다. 그의 다른 작품에도 역시

‘어이히리’ ‘엇디엇디’와 같은 반복과 疊語가 많이 사용되고 있다. 작품 ⑤는 淸陰 金尙憲의 작품이다. 김상헌은 병자호란 때에 척화파로서 절의가 높은 문신이다. 무상한 세월 속에서 뜻을 이루지 못함을 안타까워 하는 우국의 노래라 하겠다. 역시 ‘허위허위’ ‘쉬엄쉬엄’과 같은 첩어가 사용되고 있다. 비록 주제가 우국은 아니다 하더라도 임란을 체험한 정철의 작품 중 “花灼灼 범나의 雙雙 柳青青 괴소리 雙雙 길즈승 길짐승 디雙雙 허다마는 엇디 이내몸은 혼자雙이 업는다.”에서는 ‘雙雙’의 반복과 함께 파찰음인 ‘灼灼’ ‘青青’이 나타난다. 훈민정음 초성체계에 의하면 ‘ㅅ’, ‘ㅈ’, ‘ㅊ’은 齒音(니소리)에 속한다. 오늘날의 치음(잇소리)에는 ‘ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅅ, ㅆ, ㅊ’이 포함된다. 비음인 ‘ㅇ, ㄴ, ㅁ’은 모두가 향성이 강한 소리들로 ‘ㅇ’은 감흥 및 여운성을, ‘ㄴ’은 유연·온화·탄성을, ‘ㄷ’은 진동·경쾌성 등을 각기 방출한다”고 할 때 이들 반복어들은 진동과 경쾌성 그리고 시적 감흥과 여운을 보장해 주고 있음을 살펴볼 수 있다. 이는 음의 성질을 구성하는 요소인 물체의 진동폭이나 진동 시간의 길이에 관련된 문제로서 반복이 곧 음악적 특성을 증명해 주는 한 부분이 되며 동적 요소로 작용하고 있다.

역시 전란기를 살다간 윤선도의 “뫼흔 길고길고 물은 멀고멀고 어버이 그린뜰은 만고만고 하고하고 어되서 외기러기는 울고울고 가느니”에서는 첩어의 빈번한 출현을 확인할 수 있다.

反復과 疊語는 日常語로서 언중의 귀에 익숙하며, 口誦의 傳信的 機能을 담당하고 있다. 작품 ⑥은 김득연의 〈산중잡곡〉에 실려있다. 音의 遊戲를 통하여 戲畫化에 이르고 있다. 주제가 憂國이라 할 수는 없다 하더라도 壬·丙 兩亂을 겪고 倡義에 가담한 작가의 전기를 고려할 때 단순한 戲文이라고만은 볼 수 없다. 총 42자에서 ‘히’자가 24번 사용되고 있다. “음악에 관한 음악의 기본 형식인 페로디는 어떤 것의 흉내와 또는 흉내에 의한 조소를 일컫는다.”⁹⁾ 라고 할 때 작품 ③은 ‘히히’를 통하여 청각적 흡인과 함께 시각적 생동미를 확보하고 있다. 그리고 題名에 있어서 ‘曲’, ‘歌’, ‘詠’의 음악적 용어가 사용됨을 감안한다면 갈봉은 문학 장르상 시조를 음악으로 분명하게 인식하고 있음을 보여주는 증거라 하겠다. 이러한 점은 張經世의 『沙村集』에서도 ‘音調’, ‘歌意’, ‘音’ 등이 나타남을 볼 때

9) 黃希榮, 「韻律研究」, 東西文化比較研究所, 1968. 84면.

10) 아도르노, 〈방대한 음감, 「신음악의 철학-모더니즘의 변증법적 해석-」까지, 1986.〉, 173면.

그 궤를 같이함을 알 수 있다. 그리고 憂國時調는 이러한 음악성에 기인하여 입에서 입으로 이어지는 口傳의 경로를 밟게 되었다.

이상에서 살펴본 반복과 첩어, 口語와 음악 용어의 사용을 통하여 우국시조의 음악적 측면을 확인할 수 있었다.

2) 構造와 리듬

憂國時調의 음악적 특질을 추출하기 위하여 構造의 統一性을 살펴보기로 한다. 構造의 統一性은 어떤 리듬에 음의 높낮이가 배합되어 이루어지는 고른음의 시간적 연결인 가락(멜로디)을 이루는 한 요소가 될 것이다. 우리는 처음 듣게 되는 노래에서 그 곡의 선율과 노랫말의 주기적 반복에 제일 먼저 귀를 기울이게 된다. 이러한 집약된 심미감의 마디들을 음악에서 후렴이라는 용어로 사용하고 있음은 주지의 사실이다. 民謠를 부를 때 한사람이 앞소리를 메기면 나머지 사람들이 뒤따라 함께 따라 부르는 뒷소리나 노래에서 되풀이 하여 부르는 뒷 부분인 후렴은 형식미에 있어서 반복성과 시간적 주기성을 갖는다.

리듬이 모여 가락을 형성할 때는 反復性과 週期性을 띤다. 일정한 리듬의 규칙적인 되풀이와 출현은 시간 예술인 음악에서는 그 예술성을 결정하는 주요한 요소가 된다. 그림·조각·건축물은 유형물로 일정한 공간을 확보하고 그 공간 감각을 통하여 예술미를 나타낸다면, 언어 예술인 문학 작품은 문자를 매개로 하여 존재할 뿐 그 존재의 양상이 공간 구조 속에서 일정한 장소적 점유를 시도할 수는 없다.

이러한 점에서 문학은, 특히 詩는 공간 개념보다는 시간 개념으로 접근할 필요가 있다. 분명히 언어 예술인 詩는 시간의 연속으로 표현됨으로써 시간미를 추구하는 음악과 공간미를 확보하는 회화와는 차이를 보여주고 있다. 그러면서도 시간적 개념이 적용되고 공간적 구조가 틀을 이루고 있다. 이는 문학 작품의 매개물인 문자가 시간과 공간의 제약을 극복하고 있는 데에 기인한다고 볼 수 있다. 바로 문자가 갖는 다양성은 음이나 색채, 음성이나 형체가 갖는 제약성을 극복하고, 나아가 작품으로 형상화될 때는 시·공간의 종합예술로 자리하게 되는 것이다. 엄밀한 의미에서 문학 작품은 지면이라는 공간 속에서 고저·장단·강약·압운 등과 같은 운율적 요소라든지 심지어 글자의 모양, 크기 등에 있어서의 변화를 통하여 미적 감흥을 추구할 수 있다. 바로 문학에 있어서의 이러한 시도가 문학이 무형물이면서도 유형물로, 나아가 유기적 생명체로 인식되는 動因이 되는 것이다. 詩에서 시어가 일정한 간격을 두고 주기적으로 나타날 때 향수자는 시각을 통하여 일정한 공간

적 구조를 확보하게 되고, 노래로 불리어질 때는 청각 기관을 통하여 쉽게 친숙해진다. 낯설지 않고, 낯설었다 하더라도 자연스럽게 익숙해진다는 것은 결국 대중성을 의미한다. 대중적이라는 것은 쉽게 익숙해진다는 것의 충분조건은 아니라 하더라도 필요조건으로서 상당한 개연성을 띄고 있다 하겠다.

본 장에서는 憂國時調의 構造的 特質을 살펴봄으로써 음악적 요소인 리듬이 어떻게 나타나며, 한 걸음 나아가 대중적 노랫말로서의 특징을 검토해 보고자 한다. 따라서 憂國時調의 構造 分析은 空間美의 확인에 다름아니며 이를 통한 리듬의 적출은 時間美의 이해에 다다른 것이다. 이를 위하여 李德一의 憂國歌 28수 중에서 7수와 鄭光天의 述懷歌 六章 중 4수에 대하여 살펴보기로 한다.

- ① 城잇사 되 막으라 네와도 홀일업다.
三百二十州의 엇디엇디 디킬게오
아모리 蓋臣精卒인들 의거업시 어이히리. (1600)
- ② 盜賊오다 누막으라 아니와서 알니로다.
三百二十州의 누고누고 힘써홀고
아모리 애고애고홀돌 이인심을 어이히리. (861)
- ③ 마르쇼서 마르쇼서 移都뚝 마르쇼서.
一百적 勸히여도 마르쇼서 마르쇼서.
享千年 不拔鞏基를 더저어히 히시릿가. (946)
- ④ 마르쇼서 마르쇼서 疑心 마르쇼서.
得民心外예는 홀을일 업느이다.
享千年 夢中傳教는 귀에錚錚 히여이다. (947)
- ⑤ 미롤디여 미롤디여 이빠흠 미롤디여.
尚可更東西를 생각히야 미롤디여.
眞實로 말기웃 말면 穆穆濟濟 히리라. (948)
- ⑥ 마리쇼서 마리쇼서 이빠흠 마리쇼서.
至公無私히 마리쇼서 마리쇼서 마리쇼서.
眞實로 마리웃 마리시면 蕩蕩平平 히리이다. (951)

- ⑦ 설울스 설울시고 悶岡홀이 그지없다.
 兵塵이 漠漠히니 갈길이 ㄴ득하다.
 어니제 收復故國하야 君父편케 하려노. (『時調의 理解』, 130면)
- ⑧ 설울스 悶岡홀샤 時變이 가이엿다.
 君父를 잊지히며 妻子를 잊지히리.
 우에 하날이제시니 待天命만 하오리라. (『時調의 理解』, 130면)
- ⑨ 설울스 쏘설울스 근심이 가이엿다.
 國破家亡히니 어되로 가리요.
 초라리 深山을 들어가 採薇餓死 하오리라. (『時調의 理解』, 130면)

위 작품 ⑦⑧⑨는 鄭光天의 述懷歌이며, 나머지는 李德一의 憂國歌이다. 李德一은 임진왜란이 일어나자 의병이 되어 싸웠으며 위 작품은 광해 난정시 향리에서 의분에 복받쳐 지은 것이다. 鄭光天 역시 임란이 일어나자 의병활동을 했으며, 述懷歌는 그해 11월에 기록된 것이다. 이 때는 명나라 제독의 李如松의 구원병이 오기 전이며 왜군의 살륙과 약탈이 특히 경상도에서 우심했었다. 이로 본다면 李德一과 鄭光天은 공히 의병활동을 한 인물이며 따라서 어느 누구보다도 忠義가 빛나며 가슴에서 우러나는 憂國의 노래를 지었다.

위 작품의 구조 분석을 위하여 편의상 크게 세 가지 유형으로 나누어 살펴보고자 한다. ①, ②를 1형으로, ③~⑥을 2형으로, ⑦~⑨를 3형으로 각기 분류해 보고자 한다. 이러한 유형화는 논의의 편의상 반복 구문이 세 행에 걸쳐서 나타나면 1형으로, 두 행에 보이면 2형으로, 어느 한 행에만 나타날 때에 3형으로 나누어 본 것이다.

제1형의 작품은 제2행에 초점을 맞추고자 한다. <삼백이십주+첩어+의문형>으로 이루어져 있다. 3행은 <아모리-한들 어이하리>의 통사적 틀을 이루고 있다. 반복 구문이 세 행에 걸쳐서 나타나며 화자와 청자의 일치를 보여준다. 곧, 화자의 정서가 청자의 정서를 대변한다. 우국이라는 주제의 단일성으로 인하여 대체로 작가인 화자의 탄식이나 선율로 표출된다. 1형의 작품은 정형화된 구조적 일치로 인하여 문학적 수사의 측면에서는 뒤지는 감이 있으나 음악적 측면에서는 청각적인 리듬감을 확보할 수 있다.

제2형은 1행에서 <마르 쇼서 마르 쇼서 -마르 쇼서>의 구조적 일치를 보여주고 있다. ⑥에서는 마르 쇼서가 12음보 중 7음보에서 나타나며 총 50자 중 31자를 차지한다. 이는 단순한 반복과 강조의 의미를 넘어서서 회문에 이르고 있다. 즉, 내용에서 배어 나오는 情操는 차라리 歎息에 가깝다고 하겠다. 이러한 歎息의 心緒를 어떻게 표출할 것인가. 바로 表現美學의 問題에 이르게 된다. 怨과 歎은 그 자체 내에 어두움의 빛깔을 띠고 있다. 그러나 어두움의 빛깔을 어두움의 색채로 나타낸다는 것은 문학적 형상화에는 걸맞지 않다고 하겠다. 그러기에 歎의 情操를 표현함에 있어 弄調의 호늘어짐에 의탁했음을 알 수 있다. 슬픔을 슬프지 않다라고 표현할 때 否定의 美學이 생겨난다. 이러한 作爲的인 否定은 슬픔의 정서를 배가시킨다고 할 수 있다. 그리고 ③, ④는 享千年이라는 반복 구문이 눈에 띄며, ⑤, ⑥에서는 제3행이 <진실로 말기웃 말면—하리라.>의 통사적 일치를 보여주고 있다. 이렇게 본다면 ⑤, ⑥은 두 행에서 통사 구조의 일치를 보여주고 있다. 이러한 점은 창작에 있어서 작가의 의도가 다분히 개재되었음을 증명해 준다. 다시 말해서 작가의 머릿속에는 노래부름에 있어 길들여진 구조적 틀이 내재해 있음을 보여주고 있다 하겠다. 즉 <금지요망+금지요망+대상(행위)+금지요망>은 “너는 무엇을 하지마라.”로 풀이할 수 있다. 대상(행위)은 바로 ‘무엇을’에 해당하며 목적어로 기능하고 있다. 바로 이 목적어의 교체에 의해서 새로운 작품이 탄생되며 주어가 드러나게 된다. 1행에서의 구조적 일치가 정이라면 대상의 相異함으로 인하여 나타나는 2행에서의 구조적 변화를 反이라고 볼 수 있다. 그리고 3행에서는 다시 구조적 일치를 보임으로써 습에 이르고 있다. 정반합의 구조적 일치는 반복을 통하여 부분과 전체가 통일성 있는 짜임을 이루게 하고, 우국이라는 주제적 단일성 아래 변화의 다양성을 이루고 있다.

다음은 構造的 特質 内部에 존재하고 있는 時·空의 概念을 살펴보고자 한다. 1행에 나타나는 서술어인 ‘마르 쇼서’는 추상적인 차원인 뜻·의심·빠힘과 호응하고 있다. 명사 어휘로서 ‘생각’, ‘사랑’, ‘자유’ 등 가장 추상적인 개념은 공간적으로도 시간적으로도 존재하지 않는다고 볼 때¹¹⁾ 2형의 작품은 구체적 공간과 시간이 나타나지 않고 있다. 이는 화자가 청자에 대해 일정한 거리를 갖고 있으며, 어디까지나 관념적인 개념의 전달에 머무르고 있다.

11) 김종택, 「국어화용론」, 형설출판사, 1992. 39면.

제3형은 〈설울스 쏘설울스-가이엿다〉로 〈자탄+자탄+대상+상태〉로 조직되어 있다. 1행에서는 構造的 一致를 보여주고 있으며 2행에서는 의미 차원에서의 일치, 3행에서는 문제 해결의 대안을 제시하고 있다. 따라서 1행에서는 구조적 일치가, 2, 3행에서는 내용의 일치가 나타난다. 우국이라는 주제 하에 형식과 내용의 전체적 조화를 도출하고 있다. 제2형이 구조적 통일성에 다다랐다면 제3형은 구조와 의미의 조화를 이룬 것이라 하겠다. 즉, 3형은 형식과 의미의 통합된 관계에 있다고 볼 수 있다.

작가의 머릿속에는 화자와 청자가 설정되어 있고 이야기 혹은 노래라는 현장성으로 인하여 작가인 화자가 청자인 임금이나 군신에게 요망·알림·명령을 수행하고 있다. 때로는 청자가 작가 자신으로 설정되어 객관화된 자에게 의미를 전달한다. 의미의 전달에 있어 비유적 표현이나 상징은 모호성으로 인하여 충분히 그 기능을 발휘할 수가 없다. 따라서 노래부름이나 대화의 장면 공간에서는 문학적 수사는 적합치 않다고 하겠다. 그러기에 위에 제시한 작품들은 숨蓐이 배제되고 일상적인 구어로 표현됨으로써 대화나 노래의 공간을 확보하고, 聽者에게 음성적·청각적 자극을 불러일으킴으로써 음악의 구성요소인 리듬감에 이른다고 하겠다.

3) 演行과 唱調

憂國時調의 音樂性에 관해서 앞서 疏略하나마 논의가 이루어졌다. 따라서 본 장에서는 노랫말로서의 憂國時調가 어떻게 實演되었는가에 초점을 맞추고자 한다. 이 노랫말의 성격 규정이 어느 정도 이루어질 때 憂國時調의 본령을 파악할 수 있으리라 본다. 노랫말은 몇 가지 단계로 이루어진다. 즉 歌唱을 전제로 한 말(歌), 읊음을 목적으로 한 말(吟·詠), 눈으로 認識하기 위한 말(視), 가슴으로 느끼기 위한 말(感發) 등으로 살펴볼 수 있다.

본 장에서는 憂國時調의 演行 측면을 고찰함으로써 작품의 본질에 이르고자 한다. 이를 위하여 作家의 文集과 時代的 狀況 그리고 작품 속에 내재해 있는 話者와 聽者의 存在 有無 등을 검토해 보고자 한다.

그 첫번째 작업으로 『沙村集』(1612)과 〈憂國歌序〉를 제시하면 다음과 같다.

時使童稚歌而詠之(……생략……)每於靜夜月明 沈吟之永言之

『沙村集』¹²⁾

12) 尹榮玉, 「時調의 理解」 118면 재인용.

嘗作憂國歌二十八章 每於忠憤激勳之際 詠以爲慷慨寓懷之資

〈漆室公憂國歌 序〉, 〈憂國歌序〉¹³⁾

『沙村集』을 살펴보면 ‘歌’와 ‘詠’이 구분됨을 알 수 있다. 그리고 ‘靜夜月明’의 분위기에서는 분명히 被管絃의 질탕한 ‘歌’가 아니라 혼자서 ‘沈吟’임에 분명하다. 〈憂國歌序〉에도 그 演行 方式이 ‘詠’의 단계임을 지적할 수 있다.¹⁴⁾

두 번째 과정으로 演行의 시대적 상황과 演行 순간의 정황을 고려할 수 있다. 時調는 장르적 성격상 소설보다는 시간의 제약을 받는다. 즉 소설의 경우 작품 창작에 소요되는 시간대가 크게 문제시되지 않으나 직관의 표출인 시조의 경우 時間性이 개재된다. 전쟁이라는 참담한 시대적 상황에서, 그리고 급박한 상황에서 생산된 작품이 ‘歌’의 단계보다 嘆과 恨의 읊조림으로 실연될 가능성이 높다고 하겠다.

세 번째로 話者와 聽者의 존재 양상을 살펴볼 수 있다. 장형시조에 나타나는 화자와 청자의 對話體나 요설을 찾기 어렵다. 이는 우국시조가 단형의 형식을 취함으로써 기인되는 결과이기도 하나 우국시조가 작가 개인의 서정적 배설물로 자리하기 때문이다. 음악으로 살핀다면 合唱이 아닌 獨唱의 형태로서 공동 정서의 표출이라기보다 작가 개인 의식의 吟詠이라 하겠다. 憂國時調에는 화자와 청자의 숨김과 드러냄이 다양하게 나타난다. “이몸이 저머신제 더되놈 나고라자. 崑崙山 므니 불아 씨업시 버힐거슬. 一長劍 골아진 막음 가고아니 오노래라.”(에서와 같이 현시적 화자와 현시적 청자의 경우 우국의 주제성이 여과없이 표출되고 있다. “壬辰年 淸和月의 大駕西巡 ㅎ실날의 郭子儀 李光弼 되오려 盟誓러니 이몸이 不才몬들노 알니업서 ㅎ노라.”에서 맹세한 주체는 작가 자신이며 또한 이 작품의 화자가 된다. 우국시조에 나타나는 화자의 경우 대체적으로 작가와 일치하는 경우가 현저함으로써 공동의 창작이 아닌 개인의 창작물로 자리함을 더욱 믿게 해 준다. 이로써 우국시조는 悲壯感이 嘆哭의 차원에 머무름으로써 이를 超克하는 集團抒情으로서의

13) 위의 책, 152면에서 재인용.

14) 『詩體明辨』, (徐師曾, 廣文書局有限公司, 中華民國六十一年, 40면)에는 “聲隣琴瑟曰歌”, “有章曲譜之歌”라는 구절이 있다. 그리고 沈芬, 沈麟의 箋에는 “不歌曰誦”이 나타난다. 이로 볼 때 악기를 쫓아 나는 소리와 ‘章’과 ‘曲’이 있으면 ‘歌’라 하고 그렇지 않으면 ‘誦’이라 했음을 알 수 있다.

歌興에 이르지 못했다. 바로 이러한 점이 선조들의 ‘憂’를 認識하는 限界點이라 지적할 수 있다.

다음은 우국시조의 창조적 접근을 시도해 보고자 한다. 이에 앞서 창조적 접근의 타당성을 부여해 주는 작품을 예로 들고자 한다.

瑤空에 들끓거늘 一張琴을 빗기안고
欄干을 디허안자 古陽春을 토크온말이
엇디타 님향흔 시름이 曲調마다 나느니. (2143)

위 작품은 沙村 張經世가 그의 나이 66세(1612)에 지은 것이다. 3행에 ‘曲調’라는 음악적 용어가 눈에 띈다. 이는 작가의 의식 속에 ‘노래부른다’고 하는 행위가 전제되어 있음을 의미한다. 현대 가요 중에는 ‘불러라 불러라 노래불러라’와 같은 구절, 즉 노랫말(唱詞)이 있고 이 노랫말은 일정한 曲調 아래 리듬이 부여됨으로써 노래로 불려지고 있다. 이러한 관점에서 본다면 위 작품은 노래로 불려지기 위한 목적으로 창작된 唱詞이며 나아가 이 노랫말의 분위기에 알맞은 樂曲에 얹혀 불려졌을 것이다.

「沙村集」에는 다음과 같은 기록이 보인다.

“내가 어린 시절에 친구인 李平叔으로부터 퇴계 선생의 陶山 六曲歌를 얻어서 보니 생각이 진실되고 音調清絶 使人聽之하니 족히 그것으로써 善端을 불러 일으키고 사악하고 더러움을 씻을 수 있었다.”

“전란 중에 불행히도 잃어버리고 오늘날까지 10여 년 지났으며 이제서 겨우 數三曲을 얻어서 기록하게 되었다.”

에서는 퇴계의 도산육곡가를 분명히 노래로 인식하고 있음을 알 수 있다. 사촌은 퇴계의 작품을 ‘六曲歌’로 기록하고 있다. 나아가 ‘音調’라는 음악의 조격 표시와 함께 ‘聽之’라는 기록을 남기고 있다. ‘聽’은 분명히 청각 기관을 염두에 두고 사용된 음악적 차원에서의 용어이며, 문학적 측면에서 사용되었다 하더라도 적어도 음조림과 함께 리듬감이 수반되었다고 할 수 있다. 그리고 역시 퇴계의 작품을 ‘數三曲’으로 적고 있다. ‘曲’과 ‘歌曲’은 여기에서 문학작품이되 노래로 불려지기 위해서 창작된 가사(唱詞)임을 알 수 있다.

이상에서 살펴볼 때 壬·丙 兩亂期의 憂國時調에 대한 唱調의 接近은 객관성을 확보하고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 접근 방법의 타당성을 토대로 하여 憂國時調의 창조를 살펴보기로 한다.

본고에서 살펴본 憂國時調은 대체로 110여 수(113수)이며, 작가 수는 30여명에 이른다. 그런데 110여 수의 작품 중에서 37수만이 唱調가 수록되어 있으며 작가 수로는 19명에 이른다. 작품 수로 볼 때는 唱調 표기의 비율이 낮은 편인데 이는 이덕일(28수), 이정환(10수)과 같은 작가의 미기록이 그 원인이 되고 있다. 그러나 작가 수에 있어서는 어느 정도 그 비율이 높게 나타나고 있음을 확인할 수 있다. 작가명과 작품 수를 제시하면 다음과 같다.

고경명(1) 이순신(1) 이항복(2) 김상헌(9) 김 유(2)
 홍서봉(1) 김응하(1) 홍익한(1) 윤선도(2) 임경업(1)
 이명환(4) 이 완(1) 조한영(1) 장 현(1) 정충신(1)
 유혁연(1) 효 중(5) 인평대군(1) 낭원군(1)

위에서 제시한 작가들 중에서 출생은 고경명(1533-1592)이 제일 앞서며, 歿年은 낭원군(1640-1699)이 제일 늦다. 고경명과 낭원군의 생물년대의 기간으로는 약 170여 년의 간격을 보여준다. 이는 건국(1392)에서 대한제국(1897)의 탄생까지 약 500여년(506)을 이어온 조선시대를 왕조나 사건에 의하지 않고 연대별로 삼등분할 때 정확하게 중간 지점을 점하고 있다. 즉, 조선조 중기라고 볼 수 있다. 위에 제시한 37수에서 인평대군(삼삭대엽)과 김상헌(초삭대엽, 이삭대엽, 삼삭대엽) 그리고 鄭忠臣(이삭대엽, 초중대엽, 翊 中大葉)과 고경명(이삭대엽, 北殿, 界面調, 臺, 後庭花)의 경우에는 다양한 곡조가 나타나고 있다. 그러나 전체적으로 볼 때 이삭대엽이 압도적으로 높게 나타나고 있다. 이러한 점은 조선조 중기의 음악과 관련을 맺고 있다. 조선 전기에는 아악·향악·당악이 있었으며 임란·정유재란·정묘호란·병란을 거치면서 많은 변천을 보이게 된다. 전란으로 말미암아 악기들이 산실되고 악공들이 무수하게 잡혀가 죽음을 당함으로써 음악 활동이 위축되었다. 이러한 점은 1645년(인조23) 9월 예조의 상소문에서 “亂後物力蕩竭 人民離散 樂工樂生等 被擄被殺者無數 廟社文廟及山川之祭不能用”¹⁵⁾이라는 구절로 알 수 있다. 따라서 전란은 기존의 음악에 변천을 촉발시켰다. 즉, 느린 것, 중간 것,

15) 『樂掌謄錄』, (宋芳松, 〈韓國音樂通史〉, 一潮閣, 1988, 374면에서 재인용)

빠른 것의 세가지 調가 우리 나라의 성악곡이었는데 임란 이전에는 만대엽이 성행했다. 그런데 임란 이후 빠른 노래가 나타나게 되며 기존의 곡에서 변주곡이 출현한다. 또한 음악 양식적 특징으로 음악의 절주가 빨라지고 셋가락이 많이 들어가 선율이 복잡해지는 소위 변음축절의 현상에서, 그리고 낮은 음역에서 연주되었던 악곡들이 높은 음역으로 전환되는 고음화현상이 발견된다.¹⁶⁾ 이렇게 본다면 우국시조에 나타나는 창조적 특징에는 조선 중기의 음악경향과 밀접한 관련 하에 있음을 알 수 있다. 다시 말해서 우국시조에 나타나는 이삭대엽은 조선 전기 만대엽의 발전적 변천이며, 나아가 조선 후기에 형성되는 다양한 변주곡으로 이행되는 과도기적 곡조로 규정지을 수 있다. 憂國時調의 작가층은 양반 사대부나 무신으로서 지배계층임을 알 수 있다. 조선 후기의 음악 문화가 중인 출신의 가객과 지방 선비에 의해 주도된 것과는 차이를 드러내고 있다. 이는 壬·丙 兩亂이라는 전란을 통하여 급속한 사회의 변천을 보여주게 되었고 나아가 음악에 영향을 끼침으로써 曲調의 변화와 작가층의 변모를 이끌게 되었다. 일반적으로 이삭대엽에 대한 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 성률이 청철장려하고 우순풍조의 형용인 이삭대엽은 주로 양반 사대부의 위엄을 드러내기에 적합한 곡조이다.

둘째, 이삭대엽의 주된 정서는 한정·권계·개세·우풍 등으로 나타나고 있다. 이는 유학을 삶의 실행체로써 수용한 양반 사대부들이 그들이 도학자적인 정서를 음악에 그대로 반영시켰음을 알 수 있다.

셋째, 이삭대엽에 나타난 예술적 공감은 사물과의 조화를 추구하고 있다. 즉, 사화와 당쟁 그리고 양대 전란으로 인한 억눌린 성정이 편안하고 욕심이 없는 순박과 담백의 인생을 추구하고 있다.

넷째, 이삭대엽의 지수는 45자 내외의 단시조형을 취하고 있다. 그리고 이삭대엽은 조선 양반 사대부들과 운명의 궤를 같이 했으며, 음악의 풍교적 기능을 담당한 대표적 곡조이다.¹⁷⁾

이상에서 열거한 이삭대엽의 제 특징은 憂國時調의 특징을 이해하는 데 도움이 된다. 전쟁으로 인한 한 개인의 정신적 황폐화는 조화로움의 세계(평화)를 추구하게 되고, 나아가 자성과 함께 타인에게 반성을 촉구하는 정서를 표출했다. 이는

16) 宋芳松, 앞의 책, 371면.

17) 拙稿, 〈唱詞로서의 時調文學〉, (『嶺南語文學』, 第18輯, 1990), 269면 참조.

음악의 풍요적 기능의 수행이며, 그 이면에는 국가와 임금에 대한 '忠意識'의 존재를 근간으로 하고 있다. 따라서 憂國時調는 '忠意識'의 발로이며, 唱話된 이삭대엽은 憂國時調의 主題性(忠)을 드러내기 위해 가장 적합한 唱調였음을 알 수 있다.

4. 憂國時調의 繪畫性

壬·丙 兩亂期라는 암담한 역사적 현실에서 작가의 정서는 문학 작품으로, 노래로, 또는 한 폭의 그림으로 형상화될 수 있다. 전란기는 국가로서의 주체(임금, 국가)가 그 자리를 잃게 되고 개인의 삶이 좌절을 경험하는 극한 상황에 처하게 된다. 따라서 암울한 시대적 상황은 자연히 작가의 정신적 산물인 작품 속에 어두움의 색채를 띠게 된다. 우리의 눈과 뇌의 작용에 의하여 지각되어지는 색채는 특히 한 개인의 심리적 반응과 밀접한 관련을 맺고 있다. 심리적 반응이란 정서적 측면을 의미하며 따라서 회화에서 표현되어지는 색채와 문학작품 속에서의 시어는 異形의 同質語라고 할 수 있다. “시의 形態는 하나의 記號이며 人間意識의 현상을 파악할 수 있는 대상이라고 한다면, 시가 표현하는 색채이미지는 감정이나 情緒의 象徵이다.”¹⁸⁾ 라고 할 수 있다.

이렇게 볼 때 詩에 있어서의 색채 이미지에 대한 분석은 작가의 정서와 심리, 나아가 세계관의 이해에 한 단서가 될 수 있다. 따라서 본 장에서는 憂國時調에 나타난 시어를 통하여 색채 이미지를 추출하고 이를 통하여 憂國時調의 繪畫的 側面의 특질을 검토해 보고자 한다.

1) 憂國時調에 나타난 색채어

색채는 인간의 정서와 등가물이라고 할 수 있다. 이별·죽음·눈물·절망·침묵·밤·쓸쓸함·부정·의혹·허무·고통·근심·한숨 등의 상황에서는 어두움의 색채가 나타난다. 그리고 웃음·꽃·열매·사랑·행복·향기·무지개·꿈·희망

18) 蔡洙永, 『韓國現代詩의 色彩意識研究』, 集文堂, 1978, 14면.

유관호, 『색채이론과 실제』에서 색의 반응을 나타내는 현재 의식을 두 가지 영역 즉, 집합적 잠재의식과 개인적 잠재의식으로 구분하고 있다. 집합적 잠재의식은 각 색들로부터 나타내는 의미와 연상을 수 년 동안 인간의 경험에 의해 누적된 침전의 결과라고 보는 것이며, 동일 문화권에 속한 개인들은 동일한 색에 노출되었을 때 비슷한 반응을 보이는 현상으로 보고 있다. 그리고 이러한 범주 안에서 색의 상징적 가치를 발견하고 있다.

등의 심리적 상황에서는 밝은 색채가 나타난다. 때에 따라서는 밝음과 어두움의 중간적 색채에서는 是非榮辱을 일탈한 초월적 개체를 발견할 수도 있다.

본 장에서는 유채색인 청색·황색·적색과 무채색인 백색·흑색·회색을 중심으로 하여 이들이 憂國時調에 어떻게 나타나고 있는가를 살펴보기로 하겠다. 실제로 작품을 예로 들고자 한다.

① 淸溪쇼 달발근밤의 슬피우는 저괴려가.

雙雙이 늑피써서 누를그려 우는고
우리는 반짝기 되어 넘만그려 우노라. (2838)

② 싸흠애 시비만하고 公道是非 아닌노다.

어이흔 時事 이곳티 되였는고
水火도곤 김고더운 환이 날로기려 가노마라. (1419)

③ 늘거 히울일업서 山中에 도라오니

松菊猿鶴이 다나를 반기노다.
아히야 술?독 부어라 樂而望憂 히리라. (『時調의 理解』, 135면)

작품 ①에서는 청색(淸)·백색(달이 밝음)·흑색(밤)이, 3행에서는 밝음의 배경 언어인 '님'이 나타나고 있다. 그리고 1, 2, 3행에서 공히 울음을 운다고 하여 어두움의 빛깔을 드러내고 있다. '淸溪'에서 나타나고 있는 청색은 어두움의 배경 언어로 인해 어두움을 더욱 짙게 하는 색채어가 되고 있다.¹⁹⁾

②에는 '水火'가 눈에 띈다. 오행으로 본다면 물과 불로서 겨울과 여름을 의미한다. 색으로는 黑과 赤이다. 배경어인 싸움과 시비, 환과 더불어 부정적 색채어로 작용하고 있다.

③은 葛峯 金得研의 山中雜曲이다. 3행의 '樂而忘憂'는 논어 술이편의 '發憤忘食'한 것과는 차이가 있다. 즉, 道를 향한 자기 성찰로써 늑음을 잊는 차원이 아니라 취흥으로써 현실적 고통을 망각하는 것이다. 따라서 주제적 분류로 본다면

19) 현대 국어 색채어의 기본 구조는 유채색인 빨강, 파랑, 노랑은 검정색과 흰색이 잘 이루어진다고 한다. 따라서 '검붉다', '검푸르다', '검누렇다'라는 어휘가 많다. (정재운, 『우리말 감각 어언구』, 한신문화사, 1989, 114면 참조) 그러나 우국시조에 나타나는 색채어는 한자의 영향과 우리말 어휘의 미발달로 인하여 표현의 다양성을 이루어내지 못하고 있다.

취흥에 가깝다고 하겠다. 색상을 살펴보면 청색(靑)·황색(菊)·백색(鶴)·무채색(猿)이 나타난다. 배경어인 어두운 빛깔의 늪음이 청색의 희망과 백색의 순수와 황색의 용기를 의미하는 긍정적 색채어에 의하여 밝은빛으로 옮겨지고 있다. “황색은 모든 색채 속에서 시감도(視感度)가 높은 색이며 (명순운시) 명시성의 실험에서도 황색과 흑색의 배색은 제1이다.”²⁰⁾ 라고 한다. 이렇게 본다면 죽음의 전단계인 늪음은 흑색으로 인식되고 오상고절의 상징이라 할 수 있는 국화는 황색으로 감지됨으로써 선명한 색채어의 대립을 이루고 있다. “백색은 대체로 추상적 연상작용에 있어서 청결·허무·평화·냉기(冷氣)·단순함·자유·공포 등을, 황색은 공해·교통안전·광기·현대문화·주의·미래 등을 의미한다고 한다.”²¹⁾ 이렇게 볼 때 백색은 인간의 정서적 측면에, 황색은 의지적 측면과 관련이 있다고 하겠다. 고시조 중에서 “매화를 읊은 시조들은 보다 감정적이고 생의 환희와 관계하고 있으며, 국화는 의지적이고, 관념적인 것과 많이 결부되어 나타난다.”²²⁾ 고 하는 것은 위의 색채어의 연상작용에 의해서도 설명되어진다.

그런데 憂國時調에는 황색이 나타나지 않고 있다. 황색 즉 “노랑색 계통은 난색으로서 따뜻함을 느끼게 하며 이들 색상은 팽창, 진출성이 있으며 생리적, 심리적 으로 스스럼과 여유를 가진 색이다.”²³⁾ 따라서 전란이라는 시대적 상황을 고려할 때 황색 색채어의 사용이 보이지 않음은 당연한 이치이다. 평화로운 시대와 안정된 사회 그리고 흥겨운 상황에서 인간은 심리적으로 긴장되지 않고 차가움을 느끼지 않을 것이다. 바로 이러한 상황은 君恩에 감응한 宋純의 黃菊이나 취흥의 재료가 된 金得研의 菊花酒로 대변될 것이다. 金得研의 〈會酌菊花歌〉가 비록 전란 중에 지어진 작품이라 하더라도 “同門諸公과 더불어 春秋二節 바람이 온화하고 경치가 맑으면 서로 불러 모여 낙동강 위 水石이 좋은 곳에서 風詠하고 돌아오다.”²⁴⁾ 라는 창작 배경을 고려한다면 흥겨운 분위기에서 불러졌음을 확인할 수 있다. 이와 같이 국화는 그 상징적 의미가 ‘君恩이 감응한 節’이거나 ‘醉興’이라 할 수 있다. 밝음의 색채어에 기인한 ‘節’이기에 전란기의 ‘節’과는 그 궤를 달리 한다고 하겠다.

20) 金學成 編著, 「디자인을 위한 색채」, 조형사, 1991, 137면.

21) 유관호 편저, 「색채이론과 실제」, 청우, 1991, 148면.

22) 尹榮玉, 「時調의 理解」, 嶺南大學校 出版部, 1986, 412면.

23) 金學成, 위의 책, 123면.

24) “感拜會會 酌以菊花酒 歌以謝之”, (尹榮玉, 앞의 책, 144면).

이렇게 볼 때 밝은색으로서 땡창성·진출성·명랑성·경쾌성을 보장해 주는 황색은 전란기와는 거리가 먼 색채이라 하겠다.

이상에서 우국시조에 나타난 색채어에서 청색·백색·흑색을 살펴볼 수 있었으며 황색의 부재를 확인할 수 있었다.

2) 憂國時調의 색채 이미지

색채는 항상 마음 속에 어떠한 작용을 함으로써 하나의 상징적 이미지를 갖게 된다. 흑색은 한 개인이나 시대적 배경에 있어서 절망이나 허무, 죽음이나 밤을 상징하는 경우가 있다. 이를 프라이의 이론에 대입한다면 일년의 주기로는 겨울이 될 것이요, 하루의 주기로는 밤이 될 것이다. 그리고 삶의 주기로 본다면 죽음을 비유하게 될 것이다. 청색은 강이나 바다, 꽃과 나무 등의 빛깔로 이상향을 연상하게 한다. 인생으로 본다면 청년기요, 계절로는 봄을 의미한다. 그러나 색채와 상징적 의미는 일정한 정서적 등가를 항상 이루는 것은 아니다. 흰색의 경우 순수하고 고결의 이미지를 갖고 있지만 때에 따라서는 비통과 슬픔의 색채가 될 것이다. 이는 한 민족이나 사회의 풍습·문화 의식 등에 따라서 변하게 될 것이다. 붉은색은 열정이나 혁명·금기적 상황 등을 상징하기도 한다. 색채가 갖고 있는 연상적 의미가 실제로 작품속에서 어떻게 나타나고 있는지를 예를 들어 살펴보고자 한다.

白沙汀 紅蓼邊에 고기엿는 白鷺들아
口腹을 못메워 저다지 굶는다.
一身이 閒暇를 선정 슬몃진들 관계하랴. (1192)

위 작품은 淸陰 金尚憲의 작품이다. 백색과 적색의 색채어가 나타나고 있다. 백사장의 백색에서는 순결함과 투명함을 느낄 수 있다. 그러나 ‘백로’에서는 관념적 상징성으로 인하여 백색이 오히려 위험에 처해 있는 공포감이나 차가움을 느끼게 한다. 무채색인 하얀 백사장 위에 붉은색의 여뀌꽃이 색상의 대비를 이루고 있다. 그리고 한해살이풀인 여뀌는 그 줄기가 붉은 갈색을 띠며 잎은 녹색이다. 이렇게 본다면 흰색 바탕 위에 붉은색의 대비를 통하여 선명한 감을 불러 일으키며, 나아가 빨간 꽃잎과 녹색 잎에 의한 반대색의 동시 대비를 이룸으로써 싱그러움과 쾌적함을 준다. 여뀌의 꽃은 6-9월 경에 핀다. 따라서 위 작품의 계절적 배경은 여름이라고 할 수 있다. 짙은 녹색의 나무들과 감청색의 하늘, 시원한 느낌을 주는 청색

의 물가는 여름이라는 계절이 주는 색채 이미지다. 백로는 해오라기라고도 하며 철새이다. 온몸이 희며 등과 머리는 검은빛을 띤 초록색이며, 부리는 검고, 다리는 여름에는 붉은 빛을 띤다. 남쪽 지방에 여름새로 날아들고 주로 소나무 가지에 둥지를 틀며, 밤에 먹이를 찾는다.²⁵⁾ 역시 흰색(몸)의 바탕 위에 붉은색(다리)의 대비효과를 이루며, 녹색(등, 머리, 소나무)과 함께 활기찬 시각적 효과를 연출하고 있다. 절기로 본다면 백로는 입추와 아침 저녁으로 냉기가 생긴다는 처서를 지난 시기로 9월 초가 된다. 하얀 서리가 내리기 시작하는 때인 것이다. 하얀 이슬은 차가움과 함께 투명함을 준다. 절기에서 느끼는 백로는 냉기라고 할 수 있다. 그리고 백로라는 철새의 먹이사슬에서 역시 강자의 약자에 대한 냉혹함을 느낄 수 있다. 이렇게 본다면 백로라는 철새가 걸로 나타내는 강렬한 색채어의 대비효과는 백사장과 홍료변에서 나타나는 색채어의 동일 반복이라고 볼 수 있다. 그러나 색채 이미지에서는 앞서 나타난 싱그러움과 쾌적함을 뒤집는 냉혹함이 나타나고 따라서 부정의 상징적 이미지를 표출하고 있다.

이와 같이 백색의 색채 이미지는 동일한 色彩語의 反復을 통하여 調和의 美를 이루어 내면서 그 이미지에 있어서는 부정의 미학을 연출해 내고 있다. 일반적으로 백색 위의 적색에 의한 색상 대비는 색의 가시도에서 그다지 높게 나타나지는 않고 있다.²⁶⁾ 즉, 사람의 눈을 쉽게 끌 수 있는 色彩의 對比라고는 볼 수 없다. 그러나 붉은 색상의 따뜻함과 함께 강한 시각적 효과를 보여준다. 배경 색채어인 백색의 모래사장에 가시성이 높은 여뀌의 꽃잎이 붉게 피어 있고 여기에 한 걸음 나아가 초록색 잎 위에 적색의 꽃잎이 색채 대비를 형성함으로써 높은 가시성을 이루고 있다. 그러나 다시 백색의 백로가 출현함으로써 가시성을 떨어뜨리고 있다. 이렇게 본다면 위 작품의 색채어들은 調和를 이루는 듯하면서도 결국에는 不調和의 色彩對比를 형성함으로써 이미지에 있어서 어둡고 차가운 느낌을 준다.

다음은 유사 색채어의 대비를 통하여 강한 이미지의 생성을 이루고 있는 작품을 들어 보고자 한다.

뿔뿔히 뿔친구름 압들혜 퍼지저다.

북람불디 비올지 눈이올지 서리올지.

25) 한글학회, 『우리말 큰사전』 제3권, 어문가, 1992, 1699면.

26) 유관호, 앞의 책, 125면.

우리는 하늘뜻모로니 아므랄줄 모르리라.

(『時調의 理解』, 181면)

위 작품의 작자는 鄭勳(1563-1640)이다. 그의 생몰년대를 보면 임진왜란과 병자호란이라는 양대 전란이 있었으며, 癸丑獄事(1613년), 인조반정(1623), 이괄의 난(1624년) 등 끊임없는 政變의 연속이었다. 그는 이러한 國家 變故 시에 悲憤 激烈하여 詠歌하면 능히 스스로 그칠 줄을 몰랐다고 한다. 그의 전 생애는 작품 이해의 배경이 되고 있다. 한마디로 어두움의 색채어로 일관된 체념과 비통의 언어라 하겠다.

위 작품에서 ‘몽킨구름’, ‘브람’, ‘비’, ‘눈’, ‘서리’, ‘하늘’, ‘모르리라’가 색채를 뒷받침하는 배경 언어가 된다. 하늘을 제외하고는 모두가 어두운 이미지를 내재하고 있다. 그런데 배경언어들은 계절의 변화에 따라 전개되고 있다. 즉, 봄·여름·가을·겨울이 각각 바람·비·서리·눈과 짝을 이루고 있다. 그런데 작품에 나타난 정서로 볼 때 시원한 봄바람도 아니요, 해갈을 풀어주는 단비는 더더욱 아니다. 쓸쓸함과 음산함을 한껏 품고 있는 바람과 비라고 하겠다. 그리고 서리와 눈에 나타나는 백색의 이미지는 차가운 느낌과 함께 시련의 상징어로 자리하고 있다. 봄에서 겨울이 계절의 순환이라고 한다면 비와 눈과 서리는 물의 서로 다른 한 모습이다. 의미의 순환론적 반복이라고 하겠다. 물은 그 상징적 의미가 생명·죽음·재생의 원형질로 나타나고 있다. 따라서 위 작품에 나타나는 물의 원형은 죽음의 이미지로 작용하고 있다. 여기에 배경 언어가 되고 있는 몽킨구름은 多奇峰의 夏雲이 아니라 복잡하게 얽켜 있는 검은빛의 구름을 뜻한다. 따라서 1행에서의 흑색의 비탕 위에 2행에서의 어두운 이미지의 백색이 대비됨으로써 시각적 효과를 떨어 뜨리고 있다. 그리고 3행에서는 희망과 시원한 맛을 느끼게 해 주는 푸른 하늘이 나타나 ‘모르리라’의 어두운 배경언어에 의해 좌절을 맛보게 한다. 청색은 강렬한 느낌을 주는 색채어로서 때로는 절대적 고통과 가난 그리고 고독을 나타내기도 한다. 현대 미술에 있어서 19세기 말 낭만주의와 퇴폐주의의 영향으로 청색은 밤과 비밀스러운 애정, 또한 승고한 정신적 존재, 죽음과 사악한 악의 의미를 함축하고 있다.²⁷⁾ 이렇게 본다면 1·2행의 흑색의 색채어는 3행에 나타나는 어두운 빛깔의 청색과 색채 대비를 이룸으로써 차가움과 딱딱함, 후퇴성과 무거움을 느끼

27) 유관호, 앞의 책, 140면.

게 해 준다.

이렇게 볼 때 위 작품에 나타난 색채어들은 흑색과 백색에 의한 무채색의 조화가 작품의 정서와 일치하는 寒色 계통의 청색과 새로운 조화를 형성함으로써 색채 이미지의 순환적 반복에 의한 강렬한 연상이 이루어지고 있다. 즉, 유사한 색채어의 대비를 통하여 조화를 형성함으로써 색채 이미지의 순환적 반복에 의한 강렬한 연상이 이루어지고 있다. 즉, 유사한 색채어의 대비를 통하여 조화를 형성함으로써 이미지의 충돌을 피하고 있다.

이상에서 살펴볼 때 색채어에 의한 색채 이미지는 부조화에 의한 충돌을 야기함으로써 또는 조화에 의한 반복성에 의해서 그 전달하고자 하는 의미를 강조하고 있다.

Ⅲ. 結 論

時調文學은 우리 선조들의 性情을 진솔하게 표출해 낸 대표적 장르라 할 수 있다. 유교 이념에 근거하여 도학자적 삶을 노래했으며 때로는 인간 본성에서 우러나오는 情을 읊조리기도 했다. 문학 작품 속에는 창작 당시의 시대적 상황과 그 시대가 요구하는 정신이 어떤 형태로든 담겨 있기 마련이다. 이 점에 있어서 시조 문학도 예외일 수는 없다. 그러기에 시대 정신이 감정의 절제와 평정을 요구하면 情의 未發이 창자의 의식세계를 지배했으며, 그렇지 않은 경우 喜·怒·哀·樂·愛·惡·欲의 七情이 여과를 거치지 않고 표출되는 것이다.

조선 중기는 그 시대적 정신이 유교적 이념에 의해 주도되던 사회였다. 따라서 개인의 의식 속에 '忠孝'에 대한 先驗的 認識을 확인할 수 있다. 바로 이러한 제도화된 의식의 일단이 자연스럽게 전란이라는 시대적 상황과 부합함으로써 '우국을 주제로 한 노래군'이 형성된 것이다. 이를 본고에서는 '우국시조'라 명명했으며 이는 전란이라는 특수한 시대 상황을 배경으로하여 생산된 일종의 전쟁문학이라고 볼 수 있다. 우국시조는 조선시대를 이해할 수 있는 주요한 작품군이라 할 수 있다. 왜냐하면 조선시대는 끊임없이 사회와 당쟁 그리고 전쟁이 있었으며 따라서 조선시대를 이해하기 위해서는 병화와 관련된 작품의 고찰이 선결되어야 한다고 본다. 본고는 바로 이러한 관점에서 논의를 전개한 것이며 우국시조라는 단순한 주제 분류의 차원을 이탈하기 위하여 음악과 회화의 측면을 고찰함으로써 우국시조의 총체적 이해에 이르고자 했다. 앞서 논의한 바를 요약하여 결론으로 삼고자

한다.

‘憂國의 概念’에서는 ‘憂國’을 백성에 대한 恤과 임금에 대한 戀, 나라에 대한 苦의 정서적 요인에서 발산된 心의 不調和로 정의했다. ‘戰爭과 憂國時調’에서는 전쟁이라는 역사적 사실에 대한 저항의식과 초극의 미학이 결여되어 있음을 확인할 수 있었다. 즉, 당대 지식인의 자성적인 현실 비판의식의 결여를 지적할 수 있다.

‘憂國時調의 美的 特質’에서는 ‘憂’의 美的 範疇를 해소·체념·승화로 분류하여 고찰하였다. 당면한 ‘憂’를 승화·초극하는 미래 지향적이고 낙관적인 세계관의 결여와 함께 현실 수용과 대응에 있어서 주관적 서정의 차원에 머무르고 있음을 살펴볼 수 있었다. ‘憂國으로 나타난 忠의 表出 樣相’에서는 憂國時調의 주요한 美意識을 ‘忠觀’에서 찾고자 했다. 그리하여 정신적 작용인 ‘忠’의 表出 樣相을 ‘觀念層位의 忠’과 ‘氣質層位의 忠’으로 나누어 살펴 보았다. ‘觀念層位의 忠’에서는 불만족스러운 현실에 대한 심리적 반응이 儒者的 思惟 體系에 의하여 한번쯤 체로 걸러짐으로써 비유와 함께 표현의 절제미를 보여주고 있다. 따라서 ‘心’, ‘論’, ‘議’와 같은 분석과 통합을 요구하는 고차원의 정신 작용이 존재하고 있음을 알 수 있다. ‘氣質層位의 忠’에서는 ‘悲’, ‘愁’, ‘怨’, ‘恨’과 같은 인간 정서의 자연적인 흐름이 표출됨으로써 事實美를 높여 주고 있다.

‘憂國時調의 音樂性’에서는 ‘反復과 口誦’을 시각과 청각적 효과를 배가시켜 주는 요소로 파악하고 작품을 살펴보았다. 그리하여 반복어들은 진동과 경쾌성, 시적 감흥과 여운을 보장해 줌을 확인하였다. ‘構造와 리듬’에서는 리듬의 주요소인 형식적 反復性과 週期性을 확인하였다. 그리고 ‘演行과 唱調’에서는 憂國時調의 화자는 대체로 작가와 일치하며, 따라서 집단 창작이 아닌 개인의 창작물로 자리한다. 이에 집단 서정의 가흥과는 거리가 있다 하겠다. 唱調의 考察에서는 憂國時調의 주요 곡조인 이삭대엽은 조선 중기의 음악과 관련성이 깊으며, 음악의 諷敎의 機能에 적합한 唱調임을 살펴볼 수 있었다. 이삭대엽이 갖는 풍교적 기능은 우국의 주재성을 분명히 하는 데 도움이 되고 있다.

‘憂國時調의 繪畫性’에서는 전란기를 작가는 어떤 빛깔로 인식하고 수용했는가를 살펴보았다. 대상이나 현상에 대해서 개인의 정서는 나름대로의 색채를 띠고 있으며 이는 자연스레 문학 작품 속에 투영된다고 보았다. 그리하여 ‘憂國時調에 나타난 색채어’에서 憂國時調에는 청색·백색·적색·흑색이 나타나고 있으며 따뜻함과 여유를 가진 황색의 부재를 확인할 수 있었다. ‘색채 이미지’에서는 백로나 백사장과 같은 유사 색채어의 대비를 통하여 부정적 혹은 긍정적 이미지를 강화하

고 있다. 그리고 흑색과 백색에 의한 무채색의 대립적 조화가 작품의 정서와 일치하는 한색계통인 청색과의 색상 대비를 통하여 대조적 효과를 강렬히 표현하고 있다. 즉, 상징적 색채 이미지의 순환적 반복을 통하여 강렬한 연상을 이루고 있다.

지금까지 본고에서는 戰爭文學의 일종이라 할 수 있는 憂國時調에 대해서 문학과 음악성 그리고 회화적 측면에서 거론하였다. 이를 통하여 憂國時調가 문학이 수행하는 諷敎的 機能의 典型임을 확인할 수 있었다. 壬·丙 兩亂期에 창작된 憂國時調는 시대상황과 부합된 주제성으로 인하여 조선 중기 문학을 대표하는 작품들이라 하겠다. 앞으로 憂國時調와 조선 후기 문학과와의 영향 관계, 나아가 憂國의 주제성이 어떻게 변모해 가는가에 대한 천착도 요구된다.

參 考 文 獻

- 金鍾澤, 「國語話用論」, 螢雪出版社, 1992.
- 金學成, 「디자인을 위한 색채」, 도서출판사 조형사, 1991.
- 金學成, 「韓國古典詩歌의 研究」, 圓光大學校 出版局, 1985.
- 徐師曾, 「詩體明辨」, 廣文書局有限公司, 中華民國 61년.
- 宋芳松, 「韓國音樂通史」, 一潮閣, 1988.
- 沈載完, 「校本 歷代 時調全書」, 1972.
- 유관호, 「색채이론과 실제」, 도서출판 청우, 1991.
- 尹榮玉, 「時調의 理解」, 嶺南大學校 出版部, 1986.
- 임범송 외1, 「미학개론」, 연변인민출판사, 1990.
- 정재윤, 「우리말 감각어 연구」, 한신문화사, 1989.
- 拙 稿, 〈唱詞로서의 時調文學〉, (「嶺南語文學」 제18집), 1990.
- 中華學術院印行, 「中文大辭典」, 中華民國 71년.
- 蔡洙永, 「韓國現代詩의 色彩意識研究」, 集文堂, 1987.
- 한글학회, 「우리말 큰사전」, 어문각, 1992.
- 黃希榮, 〈韻律研究〉, 東西文化比較研究所, 1968.