

# ‘어와’ 誘導 시조의 구조와 특성

宋 鍾 官

## <목 차>

1. 머리말
2. ‘어와’ 誘導 시조의 창작 시기와 출현 동인
3. ‘어와’의 기능과 언어 구조
4. ‘어와’ 誘導 시조의 특성
5. 맺음말

## 1. 머리 말

인간의 삶은 고정화된 화석이 아니라 창조적인 생명체의 작동 현상으로 이해된다. 어찌보면 모든 생명체는 존재의 본질인 유한성을 벗어나기 위한 한 방법으로 끊임없이 내적 변화를 거듭하고 있다. 이에 생명체의 속성도 변화의 과정에서 놓이게 된다. 결국 생명체인 인간은 가변적 존재자이고, 그 존재자의 삶은 동태적일 수밖에 없다. 따라서 다양한 삶을 반영하고 있는 문학 작품의 체계라 할 수 있는 장르가 생명 현상과 같이 변화 과정을 밟는다는 것은 당연하게 받아들여진다.

시조는 발생과 형성기를 거쳐 널리 배포되면서 필연적으로 장르의 특성에 변화가 나타난다. 그것은 향유 계층의 요구에 부응하거나 또는 장르 자체의 내적 요청에 의해서 이루어지기도 한다. 특히 창작의 배경이 되는 사회적·문화적 환경 변화는 창작 주체의 情意的 측면과 시적 인식의 변화를 촉발하여 장르의 특성에 직접적인 영향을 끼치기 마련이다.

본고는 시조 장르의 특성 변화를 유도하는 動因으로 ‘어와(어우화)’라는 시조 1행 첫구를 예의 주시하려 한다. 주시하다시피 시조의 형식적 특징으로 3행 첫

구의 3음절 고정성은 불변의 자질로 인정되고 있다. 이와는 대조적으로, 여태껏 시조 1행 첫구에 대한 연구자들의 관심은 지극히 냉담했다. 그저 음영과 창화가 시작되는 부분으로만 바라보았을 뿐, 그것이 한 작품의 시적 성취와 관련되어 있음을 간과해 왔다.

이에 본고에서는 ‘어와’로 誘導되는 시조가 선조조 임란을 전후하여 처음 생겨나 숙종·영조 연간에 널리 유포되었다는 사실에 주목하였다. 이는 전란이라는 시대적 상황과 시적 진술 그리고 문학관과 새로운 형태로의 변화 욕구 등에서 그 動因을 찾을 수 있다. 따라서 특정 시어 ‘어와’를 통하여, 궁극적으로는 조선 중기 시조에서 조선 후기 시조로 이행되는 시조 장르의 특성 변화를 살필 수 있다. 거시적 차원에서 본다면, 조선 중기 시조에는 이미 장르의 내재적 변화가 서서히 진행되고 있음을 확인하는 것이다.

이와 같은 목적을 염두에 두고, 2장에서는 시조 1행 첫구가 ‘어와’로 시작되는 작품을 대상으로 창작 시기와 출현 동인을 구명할 것이다. 여기에서는 통계에 의한 계량화와 추론에 기대어 논지를 전개해 나갈 것이고, 제문화적 배경에 대한 기존 연구를 발전적으로 수용함으로써 출현 동인을 제시할 것이다. 3장에서는 ‘어와’가 통사적 구조 속에서 어떻게 기능하고 있는가를 분석하고, 그 분석의 결과를 바탕으로 시적 성취를 거론할 것이다. 이는 시적 구조와 언어 기능과의 유기적 관련성을 해명하는 일이기도 하다. 즉 정감성과 교훈성, 본연지성과 기질지성, 자설과 타설이라는 그간의 이원론적 시각을 지양하고 ‘표현과 전달’이라는 언어 기능적 측면과 연계하여 시적 구조·문체적 특성을 바라보는 것이다. 4장에서는 ‘어와’ 誘導 시조의 특성을 밝힐 것이다. 3장에서 논의된 시적 구조의 특이점이 가사·민요와 같은 異種 장르에서도 나타난다는 사실에 착안하여, 이들 간의 영향 관계나 서술적 특성을 비교해 봄으로써 장르 혼효를 고찰할 것이다. 더불어 시조 형태의 변화 욕구를 사회·문화적 조건과 연계하여 설명하고 끝으로 창작 주체의 인식과 문학적 현실의 접점에서 ‘어와’ 誘導 시조가 생성되고 배포되었음을 얘기할 것이다.

이같은 연구 방법은 기존의 시조 3행 첫구에 대한 논의와 장형시조의 산문성·서사성에 대한 고찰 그리고 이종 장르 간의 비교 검토에서 직·간접적으로 시사를 받았다.<sup>1)</sup> 시조 1행 첫구에 대한 논의가 외면 되어온 현시점에서 이에 대한 검토는 연구 시각의 확대를 통한 장르의 특성을 구명한다는 차원에서 의미를 부

여할 수 있으며, 나아가 조선 중기 시조의 내적 변화를 설명할 수 있을 것으로 기대된다.

## 2. ‘어와’ 誘導 시조의 창작 시기와 출현 동인

상상력의 결과물인 예술 작품에서 인간은 나름대로의 위안을 받고 있다. 신희은 “노래 삼긴 사람 시름도 하도할샤 날러 다 못닐러 불러나 푸듯딘가 진실로 풀릴거서면 나도 불러 보리라”라고 노래함으로써 근심과 우환의 消憂劑로 시조를 인식하고 있다. 이는 시조 장르의 기능을 단적으로 드러낸 것이며 나아가 시조가 노래로 불려졌음을 증명하는 예가 된다.

그런데 노래로 불려졌다면 그 노랫말은 어떠해야 한다고 향유층은 생각하고 있었을까. 이황은 <도산십이곡> 발문에서 여기에 대한 명쾌한 해답을 내려주고 있다. “아이들에게 스스로 노래하고 춤추게 하면 비루하고 더러운 마음을 깨끗이 씻어내고 두루 통하게 되어 노래하는 자와 듣는 자가 서로 유익함이 있다.”<sup>2)</sup> 고 하였다. 결국 성정에 기대어 유익함을 얻고자 하는 것이고, 궁극에는 『靑丘永言』 서문에서 운위한 시가일도사상(歌與詩一道也)을 구현코자 한 것이다. 또한 단순한 嗟嘆으로는 부족하여 手舞足蹈함으로써 청정한 심적 상태를 유지하려 한 것이다.

이를 위한 음악은 단순히 세속음악의 흥내가 아니며, 노랫말은 어디까지나 성정에 바탕을 둔 溫柔敦厚한 시적 경지를 지향하였다. 그 전범을 퇴계는 <도산십이곡>에서 구체화하고 있다. 前六曲 言志에서 인생관을 피력하고, 後六曲 言學에

1) 근자의 논문으로 “辭說時調와 歌辭의 서술방식 대비”(辛恩卿, 『古典詩 다시 읽기』, 보고사, 1997)를 들 수 있다. 이외에도 김홍규·조동일 등에 의한 장르론과 金周伯의 “巾象村時調의 世界”(『漢文學論集』 제14집, 단국한문학회, 1996)에서 보이는 시조와 한시의 비교 연구와 같은 이중 장르 간의 비교 논의도 시각의 확대에 도움이 되었다. 나아가 필자가 관심을 가지고 써 온 “<임진록> 소재 삽입 시가의 존재 양상과 특성”(『韓民族語文學』 제33집, 한민족어문학회, 1998.10)과 “歌辭와 時調의 相補의 關係 研究”(『語文學』 제66집, 韓國語文學會, 1999.2)도 크게 볼 때, 이중 장르 간의 영향 관계를 통한 장르 혼효와 특성이라는 차원에서 궤를 함께 하고 있음을 밝혀둔다.

2) “令兒輩 自歌而自舞蹈之 庶幾可以蕩滌鄙者 感發融通 而歌者與聽者 不能無交有益焉”(李滉, <陶山十二曲跋>)

서는 향촌에서 군자가 걸어야 할 길, 바로 修己治人의 전단계인 학문 세계를 강조하고 있다. 이는 퇴계만의 생각이라고 할 수는 없으며 어디까지나 유자적 가치관의 보편성을 드러낸 것으로 이해된다. 이러한 사실을 고려할 때 시조에 사용된 시어는 우선 淫蛙한 남녀상열지사가 아니어야 한다. 나아가 지나치게 호방하거나 방탕·회낙하지 말 것이며, 더불어 세상에 대한 공손한 뜻을 가질 것을 요구하고 있다. 시어의 자질이 제시된 셈이다.

그렇다면 본고의 논의 대상인 ‘어와’ 誘導 시조도 여기에서 예외일 수는 없다. 그러므로 공자의 악론인 음악을 통한 인격의 완성(成於樂)에 기여할 것이며, 생각에 사악함이 없기를 바라는 『시경』의 정신(思無邪)이 구현된 시어이기를 요청 받았을 것이다. 그러나 이러한 보편적 문풍과는 시적 지향점에 있어 편차를 보이기 시작한다. 이제 ‘어와(어우화)’가 작품상에서 실현되는 예를 찾아보는 것으로 논의를 시작해 보자.

시조에서 ‘어와(어우화)’가 1행 첫구에서 나타나는 작품이 총 53수가 있다.<sup>3)</sup> 그리고 2행에서는 5수, 3행에서는 1수가 더 있다.<sup>4)</sup> 이같은 통계 수치는 ‘어와’가 1행 첫구에서 실현되는 것이 의미의 강화나 통사적 구조의 완결성이라는 측면에서 훨씬 효과적이라는 사실을 방증해 준다. 한 걸음 나아가 특정 시어는 연행 과정에서 일정한 위치에서 실현될 때 시적 성취를 높일 수 있다는 입론을 가설화할 수 있다. 이 가설은 시조에서 공식어구에 대한 존재의 당위성을 부여하는 것이며, 나아가 발화의 상황과 향유 과정도 선형적 체험에 의해 유형화될 수 있다는 사실을 보여준다. 물론 모든 시조 작품에서 일률적으로 적용될 수 없다는 사실은 너무도 명백하다.

그러나 ‘어와’의 경우에 이같은 가설이 어느 정도 설득력을 지닌다. 예를 들어

- 
- 3) 박을수의 『한국시조대사전』(아세아문화사, 1992)에서는 ‘어와’(24수), ‘어우와’(3수), ‘어우화’(2수), ‘어우화’(5수), ‘어허’(2수), ‘어화’(17수)가 있다. 이후에는 ‘어와’로 이들을 대표하는 표기로 삼는다.
- 4) 2행에서는 ‘어와 더 아자바’(2744:『한국시조대사전』의 가변입), ‘어와 더 아사바’(4600), ‘어와 망녕이야’(4286), ‘어와 이 소리’(374), ‘어우와 입’(2943)과 같이 5수가 있다. 그런데 가변 2744의 경우 정철의 작품으로 1행에서도 ‘어와 더 죽해야’로 노래불려진다. 그리고 3행에서 ‘어와 벗님네들’(1196) 한 수가 존재하는데 이 작품은 장형시조이다. 그런데 3행의 ‘어와 벗님네들’을 1행으로 옮길 때 노래가 더욱 순차적 구조를 지향하게 된다.

시상의 전개, 표현론적 차원, 통사 구조, 문체상의 특징, 장르적 특성 등에 있어서 ‘어와’ 誘導 시조는 논의의 가능성을 열어 두고 있다. 일반적으로 동의하고 있는 시조 3행 첫구와 같이, 시적 종결이나 전환적 완결을 수행하고 있기 때문이다. 이러한 행간의 역학적 변화는 새로운 시상의 전개와 인식론적 전환이 전제되지 않고는 나타날 수 없는 장르의 내적 변화로 이해된다. 먼저 작가를 통해 ‘어와’로 시작되는 작품의 창작 시기를 알아볼 필요가 있다.

‘어와’로 誘導되는 시조(24수)의 작가를 제시하면, 정철(1536-1593)·김득연(1555-1637)·이덕일(1561-1622)·강복중(1563-1639)·백수회(1574-1642)·김계(1575-1657)·나위소(1582-1666)·신교(1641-1703)·박후용(영조조:1724-1776)·박효관(고종조:1863-1907)·김정우(생몰미상)·무명씨가 있다. 무명씨 작품은 5수이고, 김정우는 생몰 연대가 미상이다. 나머지 18수 중에서 선조에서 효종 연간이 모두 14수(78%)이다. 신교는 현종·숙종조 인물이며, 박후용은 영조조, 박효관은 고종조로 조선 후기의 인물들이다. 이는 ‘어와’ 誘導 시조가 조선 중기에 집중적으로 창작되었음을 보여준다.

한편 ‘어화’·‘어허’로 불려진 노래는 19수가 있다. 작가로는 정광천(1553-1594)·박인로(1561-1642)·김광옥(1580-1656)·김천택(1687-1758)·김수장(1690-?)·조현명(1690-1752)·이정보(1693-1766)·김진태(영조조:1724-1776)·유세신(영조조:1724-1776)·지덕봉(1804-1872)·이세보(1832-1895)·무명씨가 있다. 무명씨의 작품은 4수인데 그 중에 2수가 장형시조이다. 그리고 이정보는 장형시조 1수와 단형시조 2수를 지었으며, 김수장과 김천택이 각각 2수를 남기고 있다. 나머지 작가는 모두 1수씩 전하고 있다. 이들 작가에서 정광천은 선조조, 박인로는 선조에서 인조조의 인물이다. 한편 지덕봉과 이세보는 철종과 고종조이다. 나머지 작가는 모두 숙종과 영조조 인물(79%)들이다. 따라서 ‘어화’·‘어허’로 시작되는 형태의 시조는 조선 후기에 널리 퍼졌음을 분명히 알 수 있다.

그리고 “어우와·어우하·어우화”로 시작되는 장형시조 10수가 눈에 띈다. 그런데 이들 작품은 박문옥(영조조)을 제외하고는 작가 미상이다. 맵툰의 표기가 “만횡청·편삭대업·弄歌”인 것으로 보아 주로 조선 후기에 성행한 사설시조이다.

이상의 언급에서 특이한 사실을 발견할 수 있다. 그것은 ‘어와’로 시작하는 작품이 조선 전기 시조에서는 단 1수도 보이지 않는다는 점이다. 이는 53수에 대한 통계 결과로서 중요한 의미를 내포하고 있다. 所以然의 의미를 되새기고 필

연성이라는 시각에서 접근할 것이 요구된다. 그 결과 ‘어와’는 조선 중기 선조조에 발생하여 조선 후기 숙종·영조 연간에 유포된 노래군으로 규정할 수 있다.

이 시기는 임·병 양란으로 인한 국가적 위기가 초래되었으며, 전란의 상처를 딛고 새로운 가치 체계가 형성되었다. 당연히 가변적 존재자인 인간의 삶과 사상은 급격한 변혁기와 맞닥뜨렸다. 사회·문화적으로는 조선 전기에 보이는 관념적·추상적인 현실인식에서 구체적·사실적인 성향이 두드러졌다. 그리고 문학을 바라보는 눈이 文以載道論의 文學觀에서 서서히 脫載道論으로 이행하게 되었다. 실제로 문학 작품에서 감정의 자유로운 발산과 노출이 자연스럽게 이루어지기 시작했다. 특히 <진본 청구영언>의 편찬은 이 시기의 대미를 장식하는 사업이었다. 회화에서는 임란 전의 중국화풍 추종에서 벗어나 견제에 의한 진경산수화라는 한국 회화의 주체성이 돋보기도 했다.

경제적으로는, 농업 생산량의 증가와 대동법의 실시 그리고 화폐 경제의 도입, 여기에 對淸·對日 무역 등으로 상공업이 흥성하고 비로소 상품 경제가 자리잡기 시작했다. 그 영향이 장형시조에서 “宅들에 동난지이 사오”와 같은 시장 경제를 반영하고 있는 작품으로 나타났다.

끝으로 실학으로 대변되는 사상사적 진보와 개혁성을 지적할 수 있다. 이는 실증정신·비판정신·실용정신을 대변하면서 성리학과 禮論을 비판하였다. 실학의 발생 배경을 정통의 도학과는 구별되는 陽明學·西學·考證學 등의 새로운 학풍이 17세기를 전후하여 한반도에 전래된데서 찾고 있다. 성리학적 지식을 기반으로 현실의 경제적 내지 사회제도적 문제에 관심을 돌린 한백겸(1552-1615), 명나라에 다녀온 경험과 접촉한 문물에 근거하여 서학의 지식을 폭넓게 제시한 이수광(1563-1628), ‘男女情慾天也’(『順庵集』 권17)라면서 기존의 도덕 규범에 일탈하고 천주교를 받아들인 허균(1568-1618) 등이 초기 실학자로서 조선사회의 자기 인식을 추구하였다. 이때가 실학의 준비기이다.<sup>5)</sup> 일반적으로 실학의 초창기는 선조-광해군 연간이며, 융성기는 영조-정조 연간으로 보고 있다. 이렇다면 실학의 초창기를 거쳐 발전기와 융성기를 접하는 시기에 ‘어와’를 1행 첫구로 삼은 일군의 시조형이 발생한 것이다.

종합해 보면, 급격한 사회·문화적 변화에 촉발된 시적 화자의 현실 인식과 문

5) 금장태, 『한국실학사상연구』, 집문당, 1987, 13-24면 참조.

학을 바라보는 시각의 다양화·실학의 발달·장르의 내적 변이·감정의 자유로운 발산 등에 힘입어 ‘어와’ 誘導 시조가 조선 중기 임란기를 전후하여 나타나게 되었다. 특히 “안으로부터 서서히 발전하여 나온 자기 체험이 필연적으로 외부 형식을 갖게 되는 자설적 요소”<sup>6)</sup>가 ‘어와’ 誘導 시조에서 나타나기 시작했다는 사실은 충분히 주목을 요한다. 이러한 출현 동인은 미미하지만 시조 장르의 기본 구도에 조용한 변화를 예고해 준다.

### 3. ‘어와’의 기능과 언어 구조

앞장에서는 ‘어와’로 시작되는 작품의 창작 시기와 출현 동인을 알아보았고, 이제 구체적으로 작품을 통해 그 기능하는 바와 문체적 특성 등을 다각적으로 풀어보고자 한다. 모든 작품은 장르의 변화 과정 속에서 생산된 것이고, 따라서 장르에 대한 이해와 해석이 수반될 때 작품의 정확한 감상을 이끌어 낼 수 있다. 이러한 관점에서 ‘어와’로 유도되는 시조에 접근할 것이다.

특정 형태의 시어 ‘어와’에서 지속적 변화의 과정에 놓여 있는 장르적 특성을 살펴보려는 것이 본고의 내재된 의도이다. 이를 위해 ‘어와’의 통사적 범주 및 구조 그리고 청자의 처지에서 수행되는 의미론적 확장 나아가 화자의 입장에서 바라보는 언어수행이론인 표현론까지도 총체적으로 원용될 것이다.

이제 대상을 바라보는 시각과 태도가 분명해졌으니, 먼저 언어의 기능에 대해 알아본 뒤 예시된 작품에서 지속과 변화의 원리들을 장르 내적 본질에 연계하여 보기로 하자. 용거는 언어의 세 가지 기능을 크게 通知, 喚起, 描寫로 규정하였다.

그의 도식을 보기로 하자.<sup>7)</sup>

機能	傾向	人稱	體驗領域	群
通知	表現的	나	情緒的	情調, 感情
喚起	印象的	너	指向的	命令, 所望, 疑問, 懷疑, 慾求
描寫	事實的 指示的	그, 그녀 그것	合理的	表象, 想念

6) 朴喆熙, “辭說時調의 構造와 그 背景”(『古典詩歌論』, 金學成 編, 새문사, 1995), 446면.

7) 볼프강·카이저, 『言語藝術作品論』(金潤沙 譯, 大邦出版社, 1984), 519면.

위 도표를 해석한 볼프강·카이저에 의하면, 고통·환호·비탄 따위를 알리는 절규는 (언어상의) 서정적인 근원 현상으로 ‘아!’ 하는 감탄사에는 이른바 모든 서정성이 뿌리 박혀 있는 것으로 보았다. 이와 똑같이 환기적인 절규 속에서 극적인 것의 原細胞를 볼 수 있고, ‘저기다!’라고 하는 지시적 제스처 속에서 서사적인 것의 原細胞를 볼 수 있다고 하였다. 이러한 그의 해석은 통지를 서정성으로, 환기를 극성으로, 묘사를 서사성으로 바라보고 있는 것이다.

또한 헤겔과 피셔는 주·객관의 관계에서 주관적인 것은 서정시이고 객관적인 것은 서사 문예이고, 주·객관적인 것은 극문학으로 변별했다. 그리고 장·파울은 서사시는 과거에서 발전하는 사건을, 희곡은 미래를 위해서 또는 미래에 反해서 신장되는 행위를, 서정시는 현재 속에 내포된 감성을 표현하는 것이라고 보았다.<sup>8)</sup>

이처럼 서정·서사·극이라는 장르 문제를 인용하고 특히 용어의 언어 기능을 도식화하여 표현한 이유는 ‘어와’로 시작되는 작품에서 서정·서사·극적 요소의 균일한 내재를 확인할 수 있기 때문이다.

한편 ‘어와’라는 특정 시어는 언어 구조의 두 가지 측면인 어형 변화적 구조(paradigmatic)와 연합적 구조(syntagmatic) 중에서 한 단어의 어형 변화와 형태에 대한 접근인 어형 변화적 구조에는 크게 영향을 끼치지 않는다. 그러나 “억양, 호응, 범주 선택/지배, 연속-어순 제약 등에 의하여 제공되는 선형적인 집합인 연합적 구조”<sup>9)</sup>와는 긴밀히 연관되어 있다. 특히 ‘어와’의 구문은 호응과 지배가 두드러지며, 주장과 명령 그리고 환회를 표출하는 문장인 명령문과 서술문 그리고 감탄문의 통사적 형태를 이루고 있다. 다시 말해서 화행의 목적 중에 “주장, 명령, 환회, 재확인, 약속, 정보에 대한 요구, 설득, 정보의 소개” 등이 있다면 ‘어와’의 구문은 주장·명령·환회와 주로 연계되어 있다.

위의 사실에서 ‘어와’의 기능과 관련하여 두 개의 일반적 원리를 설정해 볼 수 있다. 하나는 지시적·사실적·기술적 경향을 띠면서 描寫와 喚起의 기능을 수행하는 것이다. 그 결과 서술문·명령문을 보여주는 시적 구조가 나타난다. 그리고 나머지 하나는 ‘어와’를 일반적인 기쁨·슬픔을 나타내는 감탄사의 역할을 하는 것으로 보는 관점이다. 여기에서는 표현적 경향과 함께 通知的 기능을 수행하면서

8) 볼프강·카이저, 앞의 책, 518-519면 참조.

9) Robert P. Stockwell, 『기초통사론』(이홍배·허광일 공역, 형설출판사, 1985), 109면.



서정성을 구현하게 된다. 먼저 通知的 기능을 담당하고 있는 예를 들어보기로 한다.

- (1) 어와 버힐시고 落落長松 버힐시고  
저근덧 두던들 棟梁材 되리러니  
어즈버 明堂이 기울거든 뜨서스로 바티려뇨.  
(『校本 歷代時調全書』 1933)<sup>10)</sup>
- (2) 어와 可笑로다 인간사 可笑로다  
모엿시 궁그리 是非을 아니한다  
아모나 公道를 직켜여 모나 본돌 엇더호리.  
(『時全』 1923)
- (3) 어와 世上 사름 富貴를 貪치마소  
事君數이면 斯辱矣라 호엿느니  
므스일 宦海風波에 저더도록 분쥬홀고.  
(『時全』 1944)
- (4) 어와 우리 님금 疾病이 업스신가  
濟濟 蒼生이 즐기미 나맛뜨다  
蒼生이 戴已를 願히니 太平인가 호노라.  
(『時全』 1949)

(1)은 정철이 노래했고 (2)는 이덕일의 우국가로, 두 수 모두 당쟁을 걱정하고 있다. (3)의 작가는 영조조 가객 박후웅으로 부귀와 환해 세계에 대한 인식을 나타낸다. (4)에서는 유자적 객관주의를 표방하고 있는 김천택의 ‘충’을 엿볼 수 있다.

(1)에서는 ‘버힐시고’가 (2)에서는 ‘可笑로다’가 반복적으로 나타난다. 즉, 반복을 통해 의미의 강조를 이룬 경우다. 이는 ‘어와’ 誘導 시조의 창작에서 관습적으로 채택되는 수사적 장치로, “어와+VP1 서술어(시적 진술)+주어(시적 실체)+VP2 서술어(시적 진술)”로 도식화할 수 있다. 여기에서 VP1=VP2의 관계에

10) 沈載完 編, 『校本 歷代時調全書』(世宗出版社, 1972)는 앞으로 『時全』으로 적고 그 옆에 『校本 歷代時調全書』에 기록된 가변을 적는다.

놓여 있다. 시적 진술에 해당되는 예를 들면 “가고 지고·可笑로다·거주 일이·반가  
올사·버힐시고·보완제고·聖恩이야·설운디오·어엿블사·우은저고·하도할사·날소거고·  
날 속엿네·보완지고·어릴시고·우읍고나”가 있다. 무려 16수에 나타나는데 이는 총  
작품 수(53수)에서 30%를 점한다. 즉 세 수 중에서 거의 한 수가 이와 같은 유  
형의 통사 구문을 형성하며, 따라서 ‘어와’가 내포하고 있는 구문에 대한 지배력  
이 어느 정도인지를 짐작케 해준다.

(3)·(4)의 “어와(어화)+주어(시적 실체)+목적어+서술어(시적 진술)”의 통사 구  
조에서는 시적 진술의 반복에 의한 강화가 구문론적으로 허용되지 않는다. 곧  
“어와(어화)+주어(시적 실체)”로 시작되는 구문에서는 지시 대상과 관련된 일련  
의 행위나 시적 화자의 주관적 정서가 표현된다. 환언하면 이곳에서는 시적 실  
체를 인지하고 수용하는 시적 화자(창작 주체인 ‘나’)의 정서가 표출된다고 하겠  
다.

이처럼 (1)-(4)에 사용된 ‘어와(어화)’의 범주는 감탄사이다. 자연히 뒤에 따르  
는 문장은 서정성을 획득하게 된다. 그런데 강호한정류에서 느낄 수 있는 ‘興’이  
나 ‘醉興’ 그리고 애정시가류에서 보이는 ‘艷情’이나 ‘別恨’ 등의 서정성과는 거리  
를 보인다. 물론 別恨이나 醉興이 전혀 나타나지 않는 것은 아니나, 慨世·寓諷·  
憂國이 주된 情操를 이루고 있다. 이렇다면 (1)·(2)의 ‘어와’도 기쁨과 환희의 감  
탄사라기보다 自歎의 탄성이다. 그리고 조선 후기의 작품인 (3)·(4)에서, 특히  
(4)의 작가 “南坡는 平時調만을 지었고 사설시조는 전혀 짓지 않은 것을 보면  
時調의 正格을 지키고자 했다.”<sup>11)</sup>는 데서, ‘어와’의 구조는 당대의 보편적 질서를  
유지·존속시키는 역할을 수행하는데 적절한 장치였음을 짐작할 수 있다.

이같은 시적 장치는 작품이 창작된 조선 중기의 정치적·시대적 상황과도 일정  
부분 연관이 있는 듯하다. 주로 사대부에 의해 불려졌으며, 그들이 가지고 있는  
시름은 기쁨의 노래를 부를 수 없는 너무나 척박한 환경에 기인된다. 어쩌면 조  
선 중기에 憂患에서 터져 나오는 탄식인 ‘어와’로 誘導되는 시적 구조가 생겨난  
것은 당연한 결과인지도 모른다.

용어의 관점에서 정리해 본다면, 시적 화자의 정서적 체험 영역이 중요시된  
서정 장르로 구분된다. 이 유형은 시적 실체에 대한 시적 화자의 감정이나 또는

11) 진동혁, “김천택론”(『속·고시조작가론』, 한국시조학회 편, 백산출판사, 1990), 322면.

시적 화자만의 정서를 표출하는데 주안점을 두고 있다. 언어의 通知的 기능이 중심되면서 ‘시적 화자=창작 주제’가 성립되어 작품의 내적 자아와 외적 자아가 일치되는 동일화의 원리가 지배적이다.

한편 단형시조에 보이는 ‘어와’의 구분과는 성격을 달리하는 작품이 있다. 이들은 주로 장형을 이루고 있으며, 전달하고자 하는 내용에 있어서도 단형시조와는 차이를 보인다. 이 경우에 ‘어와’는 描寫的喚起의 언어 기능을 달성한다. 사실이 길어진 다음의 작품을 보자.

어와 게 뉘옵신고 거년 佛堂 동녕僧이 내올너니  
 홀 居士 혼즈 자시는 방 말독 것화 내 송낙 걸나 와습더니  
 오나아 걸기는 거러라터니와는 훗말 업시 호여라. (『時全』 1925)

性を 소재로 하여 등장 인물 간의 대화 형식으로 진술된다. 곧 ‘어와 게 뉘옵 신고’라고 질문하는 여성 화자와 동녕僧인 남성 화자 간의 문답으로 이루어져 있다. 그런데 작품의 형상화에 있어 서술적 구도가 제시되지 않는다는 점이다. 시종일관 시적 화자는 대화체를 채택함으로써, 인물 간의 갈등과 대립에 의한 긴장감을 고조시키면서 극적 효과도 높이고 있다.

주제별 분류에서는 명확히 艷情類에 포함된다. 장형시조에서 염정이 중심 주제로 등장하고 있음은 주지의 사실이다. ‘어와’의 장형시조 10수에서 염정류가 태반을 차지한다는 것은 단순히 ‘어와’의 지시적 대상이 변화된 것만을 의미하지는 않는다. 요컨대 시적 대상과 실체의 변화는 바로 창작 주체의 ‘세상 읽기’에 변화가 진행되고 있음을 표상한다.

이는 용거의 시각으로 본다면, 시적 화자의 욕구 지향적인 체험 영역이 강조되면서 劇性を 띠고 있는 작품이다. 그리고 언어는 주변 상황에 대한 주의를 부각시키는 喚起의 기능을 수행하고 있다. 이 때문에 ‘나’에게만 환원되는 자기 회귀적인 관계가 아니라 어디까지나 ‘나(홀 居士)-너(뉘)’라는 상호 역동적 관계에 의한 개방성과 시점의 다양성 그리고 대화체의 원용과 표현의 환기성이 구현되고 있다.

‘표현의 환기성’에 대해 설명이 좀 필요할 듯하다. 용거는 서정성(표현적 문체)과 서사성(사실적·지시적 문체)의 중간 지점에 ‘喚起’가 자리하는 것으로 보았다.

‘너’라는 2인칭이 사용되고 指向的인 체험 영역이 중심된다. 다음의 시조는 비록 ‘어와’로 誘導되지는 않지만, 시적 실체를 염두에 둔 2음절의 호격에 의해 서두가 장식된다는 점에서 본고의 논의와 궤를 함께 할 수 있다. 작품을 보면서 언어의 환기적 기능에 대해 생각해 보자.

이바 아희들아 내말 드러 비화스라

어버이 孝道하고 어른을 恭敬하야

一生의 孝梯를 닦가 어딘 일흠 어더라.

(『時全』 2333)

선원 김상용(1561-1637)의 <訓戒子孫歌九章> 중에서 첫째수로 자손에게 지시·명령적인 어투로 일관되고 있다. 2행에서 ‘恭敬’이 사용되었는데, 특히 ‘敬’은 이황(1501-1570)이 강조한 덕목으로 “‘경’의 강조로 이황은 安人보다 修己에 더 역점을 두었다는 평가를 받는다. 반면에 이이(1536-1584)는 성리학에 임하는 입장에서 實效와 實功을 가져오는 務實을 강조했다.”<sup>12)</sup> 그런데 김상용은 성혼(1535-1598)의 문하에 드나들면서 이이를 사모하고 스승의 道가 있었다고 김상헌이 지은 <神道碑銘>에 전한다. 이렇다면 김상용은 이이의 務實과 이황의 敬을 아우르는 성리학을 추구했다. 다시 말해서 오륜·인의충신에 지향점을 둔 修己에 힘썼고, 安人の 실효인 국가 부강에도 뜻을 두었다. 무엇보다도 병자호란시에 불이 붙은 화약 상자 속에 스스로 몸을 던져 타 죽었다는 그의 최후가 실천공행을 증시한 가치관을 대변해 준다. 이같은 정신이 위 시조의 사상적 기반으로 자리하고 있다.

이러한 사상의 전달을 위한 그의 언어는 환기적이라고 할 수 있다. 직접적으로 권계하고 명령하고 요구함으로써 시적 실체인 ‘아희들’에게 주의를 환기시키고 있다. 환기는 <오륜가>계의 주요한 표현 형태로 이점에 대한 언급을 아래 글에서 들어본다.

訓民歌系の 表現形態란 오직 喚起에 있는 것이다. 이 喚起에 의해 感激하

12) 윤사순, “실학의미의 변이”(『實學의 哲學』, 한국사상사연구회, 예문서원, 1996), 22-23면 참조.

게 되고, 感動된 마음과 애절한 심정이 자연스럽게 생기게 되는 것이다. 이러한 效果는 喚起의 內容과 더불어 ‘歌’의 힘에 의존하게 된다. 李退溪는 ‘歌’의 힘을 “가히 鄙吝함을 씻고 서로 감동되어 노래부르는 자나 듣는 자 함께 감동하여 유익함이 없지 않은 것”이라 하였다. 이러한 ‘歌’의 힘이 있기에 ‘詞’는 “詩歌의 巧”를 다하지 않았는지도 모른다.<sup>13)</sup>

위 인용문에서 언급된 ‘환기의 효과’는 窮行이 이루어질 때 비로소 발휘된다. 그리고 환기는 ‘너’에 대한 ‘나’의 요구가 전달될 때 성립된다. 그 방법은 위의 인용문에서 언급되었듯이 ‘歌’에 의존한다. 여기에서 환기적인 기능을 띤 ‘어와’의 구문은 필연적으로 ‘歌’와 밀접한 관련성을 맺음으로써 음영이 아닌 歌唱의 연행 충위를 이루게 될 것이다. 여기에 대해서는 시조 장르의 특성과 관련지어 4장에서 언급될 예정이다.

끝으로 ‘어화(어우화)’로 시작되는 장형시조를 좀더 감상해 보자. 총 53수 중에서 10수가 장형시조이다. 艷情(5수), 歎老(3수), 醉興(2수)으로 주제별 분류에서 단형시조에서 나타났던 勸戒·戒世·愛國과는 시적 정서를 달리하고 있다. 그것은 사대부의 미의식인 절제와 균형과는 차이를 보이는데, 遊樂의인 세계관이 반영된 것이다.

어화 世上 벗任네야 富貴 功名 恨을 마소  
 富貴도 浮雲이요 功名은 風塵이라 非百世之人生으로  
 求藥하던 秦始皇도 礪山에 一杯 青塚되어 잇고  
 求仙하던 漢武帝도 汾水秋風 悔心崩의 白髮만 휘날녇다  
 公道라니 白髮이요 못 免할 손 그 길이다.  
 우리 갓흔 草露人生 아니놓고 무엇하리. (『韓國時調大事典』 2809)<sup>14)</sup>

어우화 벗님네야 錦衣玉食 求치 마오  
 죽어 棺에 들제 錦衣을 입으련이 子孫에 祭 바들 제 玉食을 먹으련이  
 죽은 後 못 홀 일은 粉壁紗窓 月三更에 元央枕 翡翠衾에 고은 님

13) 尹榮玉, “訓民歌系 時調의 一表現”(『時調의 理解』, 嶺南大學校出版部, 1986), 386면.

14) 朴乙洙, 『韓國時調大事典』, 亞細亞文化社, 1992.

다리고 晝夜同處 흐리로다  
죽어가 못 훔 일을 누쳐 무슴 흐리오. (『時全 1934』)

앞서 단형시조에서 살펴본 ‘어와’의 구조는 유자적 객관주의를 담지하는 공식적 어구로 기능하고 있었다. 더불어 ‘어와’는 주로 憂患意識에서 터져나오는 自嘆의 탄성임도 밝혀냈다. 그리고 조선 중기의 시대적 상황에 조용하면서 생겨난 공식어구라는 사실도 거론했다. 이점을 염두에 두면서 장형시조에 다가가 보자.

위에서 ‘어화(어우화)’ 다음에는 구체적 대상에 대한 지시적인 명령의 화법이 전개된다. 특히 한 부류의 구성원을 지시하는 유형이 주종을 이루며 청자는 주로 ‘벗님니야’로 설정되어 있다. 이러한 지칭을 띤 표현을 통해서 외부 세계의 현실과 관련을 맺고 있음을 알 수 있다. 즉 “언어 그 자체가 외부 세계의 현실과 관련을 맺는 것은 독립적으로 고유명사에 대한 지시적 성향과 특정한 개인 또는 개인의 계층을 지시하기 위해 덧붙여지는 명사의 지시 성향을 어용함으로써 가능해지는 것”<sup>15)</sup>으로 본다면 ‘어화(어우화)+호격의 지시어(NP)+서술문·명령문’의 기본 구조를 이룬다고 하겠다. 이 구조에서 시적 화자의 진술은 외부 세계로 통하는 현실적인 관문을 확보한 셈이다.

한편 앞서 거론된 “어와 게 누읍신고 거년 佛堂 동녕僧이 내올너니”가 대화체에 의존한 시적 의장을 보였다면, 위 작품은 서사적 진술에 의한 형상화를 구현했다. 이로써 문체가 다양해져 간다는 사실을 느낄 수 있으며, 무엇보다도 抒情性·劇性에 이어 敘事性까지 획득하는 장르적 확산을 보여준다는 점에 관심이 집중된다.

창작 주체의 주관적 관념에서 흘러나오는 정서의 과잉 표출이 아니라, 어디까지나 합리적 체험 영역에 기반한 시적 화자의 想念을 서술하고 있다. 그것은 事實의-指示의인 화법을 구사하여 청자인 시적 대상에게 요구·명령하고 있다. 여기에서 시적 대상의 범주는 일반화되고 있으며, 개방성을 띤다. 다시 말해서 ‘나’와 ‘너’에서 출발하여 ‘그·그녀·그것’까지 포괄함으로써 ‘어와’의 시적 대상이 확대된다. 이는 시조 장르의 내재적 원리에서 기인된 변화의 징후로 포착된다.

결론적으로 ‘어와’는 조선 중기와 조선 후기의 시대적 상황에 적합한 시어의

15) Robert P. Stockwell, 앞의 책, 80면.

의미 기능과 통사 구조를 확보함으로써 시조 장르의 문체적 다양성과 장르적 변이를 촉발하였다고 할 것이다.

#### 4. ‘어와’ 誘導 시조의 특성

이제 3장에서 거론된 시적인 언어 구조가 보여주는 인접 장르와의 관련성과 연행의 층위를 다룰 필요성을 느낀다. 또한 그것에는 시조 장르에 대한 변화 욕구가 은연중에 반영되어 있다는 사실에도 주목하려 한다. 동시에 창작 주체의 변화된 문학관도 작위적 요소로 내재되어 있음을 밝힐 것이다.

이러한 의욕적인 시도는 결국 ‘어와’ 誘導 시조의 존재 기반에 대한 천착을 의미한다. 소략했지만 2장에서 논의한 ‘어와’ 誘導 시조의 출현 동인과 연계하여 풀어나갈 것이다. 앞서의 작업이 사회·문화적·사상적 배경론에 치중된 것으로 시조 장르의 외적 조건의 변화상을 보여주었다면, 본장의 논의는 크게 보아서 시조 장르의 내적 본질과 관련된 것으로 파악된다.

그러면 인접 장르와의 관련성에서부터 이야기를 시작해 보기로 하자. 우선 ‘인접 장르’라 할 때, 그 대상은 바로 가사와 민요가 된다. 물론 더 확장시킬 수 있는 개연성은 충분하다. 그러나 필자의 역량과 지면의 한계를 인정하지 않을 수 없으므로 여기서는 가능성만을 제시해 둔다. 우선 가사 <거창>를 吟詠해 보자.

어와세송	스람드라	이니말슴	드리보소
부유갓튼	천지간의	역여갓튼	우리인성
초로갓치	씨러지니	아니놀고	무엇허리 <sup>16)</sup>

위 가사는 歎老를 주제로 하고 있다. 그러기에 “어제청춘 오날빅발 넌들어이 모를손가 허허일속 우리인성 후회흔들 무엇허리”로 이어져 인생의 허무를 더 하고 있다. 대체로 ‘어와’ 誘導 시조에서 歎老는 작가의 관심을 끈 주제 중의 하나이다. 총 53수 중 10수에 나타나 약 20%정도의 비율을 점한다.

16) 김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1983, 201면.

앞에서 예시한 장형시조로 다시 돌아가 보자. “어화 世上 벗任네야 富貴 功名 恨을 마소 富貴도 浮雲이요 功名은 風塵이라 …(중략)… 公道라니 白髮이요 못免할 손 그 길이다 우리 잣흔 草露人生 아니놀고 무엇하리”라고 노래했는데 시조의 1행 첫구 ‘어화 世上 벗任네야’와 3행의 ‘草露人生 아니놀고 무엇하리’가 가사의 구절과 일치되고 있다. 이점은 詩歌에서 두루 알려진 구비적 요소로 특이할 만한 현상으로 치부할 필요는 없는 듯하다.

그런데 가사에서는 ‘어와’型 가사라는 명칭이 가능할 정도로 작품군을 형성하고 있다.<sup>17)</sup> 그리고 작가층도 매우 두텁게 포진되어 있다. 이황·이원익으로 대변되는 사대부와 김충선과 같은 귀화인, 임란 被虜人인 백수희, 고령진 백성들, <노처녀가>를 부른 부녀자 계층, 유학자인 민우룡, 신유박해 때에 정약용, 이승훈 등과 함께 순교한 공조판서 이가환 등 실로 다양한 계층이 참가하고 있다. 이를 반영하듯 노랫말도 정서의 진폭이 매우 넓다. 敎訓·流配·紀行·慨世·憂國·思鄉·戀情·宗教·勸戒·勸農·自嘆·閨房·稱頌 등이 보인다. 자연히 ‘어와’ 誘導 시조에 비해 가사에서는 작가층의 확대와 다양한 주제들을 보여준다.

한편 가사는 양반가사·서민가사·규방가사로 구분하는 것이 일반적이다. 그런데 이들 모두에 ‘어와’로 시작되는 가사 작품이 존재한다. 그리고 불교가사·천주가사와 같은 종교계 가사에도 ‘어와’형의 가사 작품을 찾을 수 있다. 이같은 사실들은 ‘어와’로 유도되는 시조와 가사를 함께 두고, 비교 논의할 수 있는 근거를 마련해 준다.

지금부터 본격적으로 시조와 가사의 대비를 시작해 보자. 장르 간의 영향 관계를 파악하기 위해서는 작품의 창작 연대가 먼저 검증되어야 할 것이다. 논의의 진행을 위해 작가의 생몰 연대를 기준으로 삼는다. 구체적으로 개별 작품에 대한 창작 연도를 밝혀 이를 토대로 논의하는 것이 타당하지만, 개괄적인 접근도 전체를 조망할 수 있다는 차원에서 유효한 방법론으로 여겨진다.

창작 시기를 비교하기 위해, 작가의 생몰 연대를 적어본다. ‘어와’(24수) 誘導 시조를 쓴 작가로는 정철(1536-1593)·김득연(1555-1637)·이덕일(1561-1622)·강복

17) 임기중의 『조선조의 가사』(성문각, 1982)와 김문기의 『서민가사연구』(형설출판사, 1983) 그리고 이상보의 『17세기 가사 전집』(교학연구사, 1987)과 『18세기 가사 전집』(민속원, 1991)만을 대상으로 할 때도, ‘어와’型의 범주에 귀속시킬 수 있는 작품이 약 25수에 달한다.



중(1563-1639)·백수회(1574-1642)·김계(1575-1657)·나위소(1582-1666)·신교(1641-1703)·박후웅(영조조:1724-1776)·박효관(고종조:1863-1907)·김정우(생물미상)·무명씨를 들 수 있다. 그런데 무명씨(5수)와 김정우(1수)를 제외한 나머지 작가의 18수 중에서, 선조에서 효종 연간에 지어진 작품이 14수로 약 80%(78%)를 점한다는 사실을 이미 언급했다. 또한 ‘어와’ 誘導 시조는 연원이 조선 중기 임란 직전까지 소급될 수 있음을 밝혔다.

그렇다면 가사에서는 어떠한가. ‘어와’로 시작되는 약 25수에 이르는 가사에서, 조선 중기에 지어진 것으로는 이황(1501-1571, 2수)·이원익(1547-1634, 1수)·김충선(1571-1642, 1수)·백수회(1574-1642, 2수)가 남긴 6수가 전한다. 그리고 ‘어와’로 시작되는 서민가사도 6수가 있는데, 이는 “17세기 말엽에 대두되어 개화기 전까지 가사의 주류로서 창작, 음영되거나 가창되었다.”<sup>18)</sup> 몇몇 단편적인 자료집만을 대상으로 삼아 도출한 통계 수치가 진리치를 어디까지 보장해 줄지 예측하기란 쉽지 않다. 그러나 이를 긍정적으로 받아들인다면 ‘어와’로 시작되는 가사는 조선 중기에 발생했음을 추정할 수 있다.

이제 논의한 바를 정리해 보면, ‘어와’ 誘導의 시조와 가사는 발생 시기가 조선 중기 임란 직전으로 추정되며, 시조에서 구축된 ‘어와’ 誘導의 시적 구조가 가사로 전이된 듯하다. 그리고 생성 초기에 시조에서 더욱 선호했다는 사실은 ‘어와’에 내포된 기능과 구조가 시조 장르의 본질과 보다 쉽게 부합될 수 있음을 보여준 것이라 하겠다. 그 형태는 VP1=VP2로 서술어의 반복에 의한 시적 진술의 강화를 끌어내는 구조가 주류였다.

그런데 가사가 시조의 ‘어와’에 의한 통사적 언어 구조를 그대로 답습한 것이 아니라 새로운 구문을 조선 후기에 고안했다는 사실은 충분히 주목을 요한다.<sup>19)</sup> 전승과 수용과정에서 변화가 자연스럽게 생겨난 것이다. 가사에서 “어와세송 사람더라 이니말씀 드리보소”(곽시정의 <오름가>)로 시작되는 대화체의 새로운 양식을 받아들여 적극 활용했던 것이다. 10여 수에 나타나는 이같은 “서두는 가사에서 흔히 발견되는 문구로서, 앞으로 본격적으로 진행될 작품 속의 ‘나’와 실제의 ‘나’를 분리시키는 역할을 한다.”<sup>20)</sup> 그리하여 “이 보소 사람들아 이니말 드

18) 김문기, 앞의 책, 59면.

19) 서민가사 <원한가>에서는 “어와 애달할사 이내신세 애달할사”로 서술어 반복에 의한 의미의 강조가 이루어진 작품이 존재한다. 그러나 이러한 작품은 한 수에 불과하다.

러보소”의 <권선지로가>와 “어와 저 娘子 | 야 내 말씀 드러보소”로 노래한 <금루사>에서 보여주는 화자와 청자의 작위적 설정, 서사적 진술, 직서적 폭로와 같은 문체적 변화가 야기되었다. 이처럼 ‘어와’ 형태의 통사 구문은 시조와 가사가 상호 작용하거나 때로는 개별 장르로서의 독자성을 유지하면서 변화를 모색했다는 사실을 분명하게 보여준다.

이처럼 시조와 가사에서 보여지는 ‘어와’에서의 교섭 현상이 시조와 민요에서도 미미하지만 분명히 보인다. 평안북도 博川지방의 <벗노래> 한 편을 들어보기로 한다.

어화 벗님네들이여	이내말삼 들어보소	
혼자잇기 정노하여	문박계 잠간나아가	
사면을 살펴보니	상중하리 누구든고	
..... (중 략) .....		
재물로 사권벗은	빈하면 절교되고	
권세로 사권벗은	미약하면 배반하되	
의의친구 사권후론	가도록 친밀하여	
오른도리 점점알고	어진일음 도라오니	
세상에 조흔벗은	의벗밧게 다시업네	(『韓國民謠資料叢書』) <sup>21)</sup>

<벗노래>는 “어화 벗님네들이여”로 시작하여 총 56구의 4:4(3:4)조로 이루어져 있다. 문 밖에서 상중할 수 있는 친구는 행화촌에 가는 사람과 청루에 노는 소년이 아니다. 더욱이 장기와 바둑을 두는 이도 될 수 없다. 오직 義로 사권 벗만이 補仁의 길을 함께 할 수 있다는 親交를 노래하고 있다. 시조에서는 “어화 벗님네야 착호로라 자랑마소 是非 長短이 오로다 文章 習氣 世上의 不敏 龔轄는 나 뿐인가 호노라”에서 현실 인식을 읊조리고 있다. 단순히 ‘어화’의 반복과 勸戒·自嘆을 노래한 것으로 두 장르간에 특이점은 발견되지 않는다. 다른 작품을 더 읽어보자.

20) 신은경, “사설시조와 가사의 서술방식 대비”(『고전시 다시 읽기』,보고사,1997),125면.

21) 金善豊, 『韓國民謠資料叢書』 제4권, 啓明文化社, 1991, 470면.

어화어화 우리 貴女	너와가튼 옷이로다
어화 우리 사위소리	옥판에 구실나여
정절궁 소리나네	어화어화 우리 貴女
臙脂(연지)로 단장(丹粧)하고	緋緞(비단)으로 치레하야
新郎(신랑)가마 가는것	귀하고도 어엽부다
어화어화 우리 사위	紗帽角帶丹粧(사모각띠단장)하고

(『韓國民謠資料叢書』 1권, 127면)

위 민요는 원래 엄필진의 『조선동요집』(彰文社, 1924)에 수록되어 있다. 제목은 <쌀나거든>으로 함안에서 채록된 것이다. “河東짜 북강에 貴女쌀 나시거든 미역국 쓰려노코”로 시작하여 삼천갑자에게 건강을 기원하고 굶게 성장하는 모습을 그려낸다. 그리고 장성하여 혼처를 정하는 과정을 이야기를 나누듯이 서술하고 있는데, 婚需等節을 앞에 놓고 부른 것이 위의 노래이다.

여기에서 관심을 끄는 부분이 있다. 비록 노래의 서두는 아닐지라도 ‘어화’의 지시적 대상이 생활 주변인으로 바뀌고 있다. 예로 들면, ‘어화 아히들아’·‘어화 네여이고’·‘어화어화 우리 貴女’·‘어화어화 우리사위’ 그리고 ‘어화 우리 농민들아’(경기도 <農謠一篇>)·‘어화 우리 학도들아’(〈학생가〉) 등이다. 이는 ‘어화’가 민중적인 기반을 바탕으로 대중과의 친연성을 획득해 가는 과정으로 이해된다.

그리고 민요에 나타난 ‘어화’는 시조·가사에 비하여 구체성·현실성을 띤 시어와 결합하여 사실성을 획득한다. 이는 ‘어와’의 시적 구조와 기능이 보편성을 띠면서 다양한 창작 계층의 수요에 호응한 결과로 여겨진다. 그리하여 시조·가사·민요에 모두 사용됨으로써 ‘어와’는 명실공히 傳統 詩歌의 공식어구로 탄탄한 기반을 구축한 것이다. 그 의미는 ‘어와’가 지배 계층의 시가에서 출발하여 민요 속에 편입됨으로써, 구체적인 現實相을 획득하는 방향으로 시적 성취가 진행되었다는 데에 있다.

이같은 사실성·현실성의 확보는 연행 방법과 관련지어 논의될 수 있는 소지가 충분히 있다. 특히 향유 방법에 있어 吟詠보다 가창적 기능의 강화를 주목할 필요가 있다. 실제로 부안의 그물당기는 소리인 <술비소리>는 그물을 잡아당겨 배에 실을 때나 고기를 가래로 퍼 올릴 때 불렀다고 한다. “어화 술비야 닷을

들고 돛을 달고서 노를 저으며 칠산바다로 돈벌러가세”<sup>22)</sup>라 부르는 이 어업 노동요는 가창 방식이 선후창이며 후렴구에 의존도가 높다. 후렴구는 ‘어화 술비야’이다. 여기서 ‘술비다’는 그물을 당겨서 추스른다는 뜻을 지닌다. 따라서 <술비소리>는 “노동의 특성으로 인해 메기는 소리보다는 받는 소리/후렴에의 의존도가 거의 절대적이다. 그만큼 억센 노동을 배경으로 하고 있다.”<sup>23)</sup>라는 점에서 노동의 현장성과 노래의 유희성이 접점을 찾은 경우라 하겠다.

이처럼 ‘어와’에서는 노래라는 특성이 점진적으로 강화되고 있다. 시조의 경우 정철·김광옥·김천택·김수장의 작품은 이삭대엽으로 창화되었고, “어우화 벗님네야 錦衣玉食 자랑마소”·“어우화 벗님네야 님의 집에 勝戰하라 가시”와 같은 장형시조는 만희청이나 弄으로 불려졌다. 물론 시조창이 후대에 생겨났다고 치더라도 문학으로서의 노랫말이 근원적으로 ‘노래로 불려지기 쉬운 가사’ 즉 歌唱의 容易性을 담지하고 있다는 사실은 부정하기 어렵다. 한편 가사의 경우, “17세기 말엽에 서민가사가 대두되었고, 속종 이후 양반가사가 창으로부터 음영화된 것은 음악의 변화와 밀접한 관련이 있을 것”<sup>24)</sup>으로 여겨진다. 조선 후기에는 양반가사의 음영화가 진행되고, <거창가>·<노처녀가>·<원한가>와 같은 서민가사도 음영을 위주로 향유되었다. 가창가사와 음영가사의 분화 과정이 설명된 아래 인용문을 보자.

歌詞 장르가 壬亂 당시까지 선비의 琴趣味와 더불어 唱和되다가 丙子胡亂 이후에는 양 갈래로 갈라진다. 하나는 歌詞가 철저하게 唱曲化되어 短章化하여 教坊이나 民俗으로 흘러가고, 또 하나는 朗詠化하여 長篇 歌辭로 되어 唱을 잃고 다만 朗讀하게만 되었다.<sup>25)</sup>

위 글을 통해서 ‘어와’ 誘導의 가사는 창곡화했다기보다 唱을 잃고 朗讀化했다는 점을 알 수 있다. 반면에 민요의 경우, 구비적 특성으로 인하여 노래로서의 입지를 확고히 다졌다. 근자에 채록된 것이지만 순창 상여소리 중에 <어화소리

22) 『한국민요대전』 MBC 전라북도편, 문화방송, 1995, 468면.

23) 위의 책, 25면.

24) 김문기, 『서민가사연구』, 형설출판사, 1983, 58면 참조.

25) 金東旭, 『國文學概說』, 普成文化社, 1982, 72면.

>와 <자진 어화소리>라는 것이 있다. 전자는 “어 허화 어 허화 어허 어허허 어 허이가리 허 노오 어 허화 허허노”로, 후자는 “어화 너화 너화 넘자 어리가리 넘자 너화 넘자”<sup>26)</sup>의 후렴이 있다. 민요에 사용된 ‘어화’는 가창과 관련성이 깊음을 다시 한 번 적실히 알 수 있다.

정리해 보면, ‘어와’ 誘導 시조는 여전히 唱調의 발전과 함께 노래로서의 기능을 수행하고 있으며, ‘어와’ 誘導의 가사는 음영 위주로 연행되었음을 알 수 있다. 가사의 가창 기능이 약화되는 자리에 구비적 특성을 띤 민요의 가창적 향유 방식이 그 자리를 대신하여 ‘어화’로 시작되는 민요를 생산하였다.

이러한 제현상은 ‘어와’ 誘導 시조가 생산된 사회·문화적 조건과도 연계된다. 창작 시기는 임·병 양란기인 조선 중기로 이 시기는 시조가 생겨난지 어렵잡아 두 세기를 넘기고 있다. 장르의 발생이 역사적·문화적 제조건과 관련되어 있다는 것은 주지의 사실이다. 이제 그 생성 기반이 변화되었고 따라서 새로운 형태의 변화 욕구가 충만했으리라 짐작된다. 그 징후는 조선 중기 연시조의 형성 배경과 성립 과정에서 충분히 설명된다.<sup>27)</sup> 작계는 주세붕의 작품에서 시조 형태에 대한 새로운 모색을 찾을 수 있는데 그는 <오륜가>에서 1행 첫구가 ‘사름’·‘동과’·‘님남’과 같이 2음절로 시상을 일으키고 있다. 특히 시조의 형태적 특성인 3행 첫구도 ‘흔ㅁ스매’로 4음절을 이루고 있다.

요컨대 시조 1행에 나타나는 ‘어와’도 이같은 맥락에서 접근이 가능하다. 형태의 변화 욕구는 장르의 발생과 성장 과정에서 필연적으로 직면하게 되는 자연스러운 현상이고, 다만 그 현상이 ‘어와’라는 음절의 축약과 일정한 형태의 도입에서 시작되고 있음을 지적해 둔다. 그리고 詩想의 과잉된 노출과 性情의 자유로운 발산은 장형화로 진입하기 위한 기반을 마련한다는데 중요한 의미를 지닌다. 이에 도달하기 위한 시적 의장으로 대화체를 사용하고 그 속에 인물과 줄거리를

26) “여기에서 <어화소리>는 노제를 지낸 뒤, 마을을 떠나서 장지로 가는 소리이고, <자진 어화소리>는 험하고 가파른 언덕을 올라갈 때 또는 거의 다 와서 묘터가 보일 때 부르는 소리이다. 그리고 관을 놓을 때는 다함께 ‘관음보살’을 한 구절 부른다.”(『한국 민요대전』 전라북도편, 251-252면 참조)

27) “16세기가 성리학적 사상이 크게 융성하여 질적으로 가장 우수한 작품을 탄생시키며 연시조의 세 가지 유형(필자주:<사시가계><오륜가계><육가계>)이 형성된 시기라면 17세기는 16세기의 이러한 성격을 유지하며 가장 많은 작품이 제작됨으로써 연시조의 전성기를 이루던 때다.”(김상진, 『조선중기 연시조의 연구』, 1997, 민속원, 13면)

장치하여 둔 것이다.

물론 이러한 현상은 단순히 장르 내적 변화의 욕구만으로는 성립될 수 없다. 어디까지나 창작 주체의 변화된 의식을 전제로 하고 있음은 부언할 필요조차 없다. <도산십이곡>에서 보여지는 “矜豪放蕩·褻慢戲押·玩世不恭·溫柔敦厚”라는 비평관과 이이의 <精言妙選序>에서 강조된 ‘優柔忠厚’를 『시경』의 要諦로 파악한 문학론은 사람들의 시에 대한 준거를 제시한 것이다. 性情의 바름을 위해 존재하는 것이 시의 본령이 되며, 나아가 심성 도야를 통해 修己治人의 이상을 구현하는 것이 그들의 본분이었다. 따라서 이러한 시각을 ‘文以載道論’이라는 관점에서 설명하기도 한다. 시대 文風의 요청을 전적으로 부정할 수는 없는 것이 그들의 문학적 현실이다보니 雅正한 문학을 추수하면서도 또다른 축에서는 淫哇한 문학을 생산하기도 했다. 이러한 접점에서 ‘어와’의 형태를 갖춘 일군의 시조가 생성되고 널리 배포 향유된 것이다.

## 5. 맺음말

본고에서는 ‘어와’ 誘導 시조의 출현이 임란이라는 시대적 상황, 시조 형태의 변화 욕구, 자설적 요소 등과 밀접한 관계에 놓여 있음을 밝히고, ‘어와’의 언어적 기능과 통사적 구조를 분석해 봄으로써, 궁극적으로 시조 장르의 특성을 이해하는데 목적을 두었다. 그리하여 조선 중기 시조에는 이미 장르의 내적 변화가 진행되고 있음을 보았다. 더불어 타 장르인 가사·민요와의 대비에서 이들 간의 영향 관계를 확인하는 부수적 성과도 얻었다. 논의된 바를 요약하여 결론으로 삼는다.

2장의 “어와 誘導 시조의 창작 시기와 출현 동인”에서는 ‘어와’가 1행 첫구에서 실현되는 것이 의미의 강화나 통사적 구조의 완결성이라는 측면에서 훨씬 효과적이라는 사실을 알았다. 한 걸음 나아가 특정 시어는 연행 과정에서 일정한 위치에서 실현될 때 시적 성취를 높일 수 있다는 입론을 가설화할 수 있었다. 이같은 행간의 역학적 변화는 새로운 시상의 전개와 인식론적 전환이 전제되지 않고는 나타날 수 없는 장르의 내적 변화로 이해된다.

창작 시기에서, ‘어와’ 誘導 시조는 조선 전기에는 단 한 수도 보이지 않는다

는 특이한 사실을 발견할 수 있었다. 이 형태는 조선 중기 선조조에 발생하여 조선 후기 숙종·영조 연간에 유포된 것으로 규정하였다. 여기에서, 조선 중기 임란기를 전후하여 ‘어와’ 誘導 시조가 처음 생겨났다는 사실은 주목을 요한다.

출현 동인으로는 급격한 사회·문화적 변화에 촉발된 시적 화자의 현실 인식과 문학을 바라보는 시각의 다양화·실학의 발달·장르의 내적 변이·감정의 자유로운 발산 등을 들 수 있다. 무엇보다도 자설적 요소가 ‘어와’ 誘導 시조에 나타나기 시작했다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 왜냐하면 이같은 출현 동인은 미미하지만 시조 장르의 기본 구도에 조용한 변화를 예고해 주기 때문이다.

3장의 “어와의 기능과 언어 구조”에서는 通知喚起描寫라는 용어의 세 가지 언어 기능을 적용해 보았다. 그리고 언어 구조면에서는 연합적 구조라는 축에 주안점을 두고 살펴본 바 ‘어와’의 구문은 호응과 지배가 두드러지며, 화행의 목적중에 주장·명령·환회와 주로 연계되어 있었다.

‘어와’의 기능과 관련하여 두 개의 일반적 원리를 설정해 볼 수 있었다. 하나는 지시적·사실적·기술적 경향을 띠면서 描寫와 喚起的 기능을 수행하는 것이고 나머지는 표현적 경향과 함께 通知的 기능을 수행하면서 서정성을 구현하는 것이었다.

먼저 통지적 기능을 수행하는 작품의 통사 구조는 “어와+VP1 서술어(시적 진술)+주어(시적 실체)+VP2 서술어(시적 진술)”로 도식화할 수 있으며, VP1=VP2의 관계에 놓이게 된다. 이 형태는 본고의 대상 작품(53수)에서 30%를 점하는데 이는 구문에 대한 지배력이 어느 정도인가를 짐작케 해준다. 이때 ‘어와’는 기쁨과 환회의 감탄사라기보다 自歎의 탄성이다. 다음에는 “어와(어화)+주어(시적 실체)+목적어+서술어(시적 진술)”의 통사 구조가 나타난다. 여기에서는 시적 진술의 반복에 의한 강화가 구문론적으로 허용되지 않고, 시적 실체를 인지하고 수용하는 시적 화자(창작 주체인 ‘나’)의 정서가 표출된다. 이 구조는 당대의 유자적 보편주의를 유지·존속시키는 역할을 수행하는데 적절한 장치였다.

환기적인 언어 기능은 주로 사설이 긴 장형시조에서 나타났다. 시적 화자의 욕구 지향적인 체험 영역이 강조되면서 劇性을 띠게 되며 시적 대상은 ‘나-너’라는 상호 역동적 관계로 설정되어 있다. 대화체의 원용과 시점의 다양성 그리고 표현의 환기성이 구현되었다. 특히 환기의 기능을 띤 ‘어와’의 구문은 ‘歌’와 밀접한 관련을 맺음으로써 吟詠이 아닌 歌唄의 연행 층위와 연계되어 있다.

한편 “어와(어우화)+호격의 지시어(NP)+서술문·명령문”의 기본 구조도 확인되는데, 이는 서사적 진술에 의한 형상화가 눈에 띈다. 事實的·指示的인 화법을 구사하여 청자인 시적 대상에게 요구·명령하고 있다. 여기에서는 抒情性·劇性에 이어 敘事性까지 획득하는 장르적 확산을 보여주는데 이는 시조 장르의 내적 원리에서 기인된 변화의 징후로 포착된다. 요약컨대 ‘어와’는 조선 중기와 조선 후기의 시대적 상황에 적합한 시어의 의미 기능과 통사 구조를 확보함으로써 시조 장르의 문체적 다양성과 장르적 변이를 촉발하였다고 할 것이다.

4장의 “어와 誘導 시조의 특성”에서는 먼저 인접 장르인 가사와의 관련성을 검토했다. ‘어와’로 유도되는 시조와 가사는 발생 시기가 조선 중기 임란 직전으로 추정되며, 시조에서 구축된 ‘어와’의 형태가 가사로 전이된 듯했다. 그리고 생성 초기에 시조에서 더욱 선호했다는 사실은 ‘어와’에 내포된 기능과 구조가 시조 장르의 본질과 보다 쉽게 부합될 수 있음을 의미한다고 보았다. 그런데 가사가 시조의 ‘어와’에 의한 통사적 언어 구조를 그대로 답습한 것이 아니라 대화체라는 새로운 양식을 조선 후기에 고안했다는 사실은 충분히 주목을 요한다. 전승과 수용과정에서 변화가 자연스럽게 생겨난 것이다. 시조와 가사는 상호 작용하거나 때로는 개별 장르로서의 독자성을 유지하면서 변화를 모색했다는 사실을 여실히 증명해 준다.

이처럼 시조와 가사에서 보여지는 교섭 현상이 시조와 민요에서도 미미하지만 분명히 보인다. 민요에 나타난 ‘어와’는 시조·가사에 비하여 구체성·현실성을 띤 시어와 결합하여 사실성을 획득했다. 이는 ‘어와’의 시적 구조와 기능이 향유 계층에게 널리 유포되면서 보편성을 획득하고, 다양한 창작 계층의 수요에 호응한 결과로 여겨진다. 그리하여 시조·가사·민요에 모두 사용됨으로써 ‘어와’는 명실공히 傳統 詩歌의 공식어구로 탄탄한 기반을 구축한 것이다. 그 의미는 ‘어와’가 지배 계층의 시가에서 출발하여 민요 속에 편입됨으로써, 구체적인 現實相을 획득하는 방향으로 시적 성취가 진행되었다는 데에 있다.

이같은 사실성·현실성의 확보는 연행과 관련이 있는데, 향유 방법에 있어 음영보다 가창적 기능의 강화를 주목할 필요가 있다. 즉 ‘어와’ 誘導 시조는 다양한 唱調의 발전과 함께 여전히 노래로서의 기능을 수행했다. 반면에 ‘어와’ 誘導의 가사는 주로 음영 위주로 연행되었는데, 점점 가사의 가창 기능이 약화되면서 구비적 특성을 띤 민요의 가창적 향유 방식이 그 자리를 대신하여 ‘어와’로 시작



되는 민요를 생산하였다.

이러한 제현상은 ‘어와’ 誘導 시조가 생산된 사회·문화적 조건과도 연계된다. 임·병 양란기인 조선 중기는 시조 장르의 생성 기반과는 많은 차이를 보이며, 따라서 새로운 형태로의 변화 욕구가 충만했으리라 짐작된다. 그 징후는 조선 중기 연시조의 형성 배경과 성립 과정, 1행과 3행 첫구의 음절 축약, 詩想의 과잉 노출, 性情의 자유로운 발산, 대화체 사용, 인물과 줄거리를 도입했다는 사실에서 충분히 설명된다. 이는 장형시조로의 진입을 위한 기반 마련이라는 의미도 있다.

이같은 현상들은 시조 장르 자체의 내적 요청과 창작 주체의 변화된 의식을 전제로 했다. 그들의 문학적 현실은 雅正한 문학을 추수하면서도 또다른 축에서는 淫蛙한 문학을 보이기도 했다. 이러한 접점에서 ‘어와’의 형태를 갖춘 일군의 시조가 생성되고 널리 유포 향유된 것이다.

이상에서의 논의는 시조 1행 첫구에 대한 연구가 외면 되어온 현시점에서 연구 시각의 확대를 통한 장르의 특성을 구명했다는 차원에서 의미를 지니며, 나아가 조선 중기 시조의 내적 변화를 ‘어와’ 誘導 시조를 통하여 단편적이지만 편린을 엿볼 수 있었다는 데에 연구의 의의를 부여할 수 있다. 그러나 한정된 자료와 논의의 지나친 확대 그리고 논점의 분산으로 의도했던 목적을 충분히 달성하지 못한 감을 느낀다. 이점은 차후에 보완하여 더 진행할 것이다.

#### 참 고 문 헌

- 『17세기 가사 전집』(이상보, 교학연구사, 1987)  
 『18세기 가사 전집』(이상보, 민속원, 1991)  
 『校本歷代時調全書』(沈載完 編, 世宗出版社, 1972)  
 『陶山十二曲跋』, 李滉.  
 『한국민요대전』(전라북도편, MBC 문화방송, 1995)  
 『韓國時調大事典』(朴乙洙, 亞細亞文化社, 1992)  
 볼프강·카이저, 『言語藝術作品論』, 金潤沙 譯, 大邦出版社, 1984.  
 금장태, 『한국실학사상연구』, 집문당, 1987.

- 金東旭, 『國文學概說』, 善成文化社, 1982.
- 金文基, 『庶民歌辭研究』, 蜚雪出版社, 1983.
- 김상진, 『조선중기 연시조의 연구』, 민속원, 1997.
- 金善豊, 『韓國民謠資料叢書』 제4권, 啓明文化社, 1991.
- 朴喆熙, “辭說時調의 構造와 그 背景”(『古典詩歌論』, 金學成 編, 새문社, 1995)
- 宋鍾官, “<임진록> 소재 삼입 시가의 존재 양상과 특성”(『韓民族語文學』제33집, 한민족어문학회, 1998)
- , “歌辭와 時調의 相補의 關係 研究”(『語文學』제66집, 韓國語文學會, 1999)
- 辛恩卿, “辭說時調와 歌辭의 서술방식 대비”(『古典詩 다시 읽기』, 보고사, 1997)
- 윤사순, “실학의미의 변이”(『實學의 哲學』, 한국사상사연구회, 예문서원, 1996)
- 尹榮玉, “訓民歌系 時調의 一表現”(『時調의 理解』, 嶺南大學校出版部, 1986)
- 이홍배·허광일 공역, 『기초통사론』(Robert P. Stockwell, 형설출판사, 1985)
- 임기중, 『조선조의 가사』, 성문각, 1982.
- 진동혁, “김천택론”(『속·고시조작가론』, 한국시조학회 편, 백산출판사, 1990)