

訓民時調 終章의 특이성과 享有方式

조 태 흠*

目 次

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| 1. 머리말 | 3. 훈민시조의 향유자와 향유방식 |
| 2. 훈민시조의 종장의 특이성 | 4. 맺음말 |
| (1) 시조 종장의 정형 | |
| (2) 훈민시조 종장의 특이성과
그 의미 | |

1. 머리말

훈민시조는 지배계층인 양반관료들이 유교도덕인 五倫으로써 지배대상인 일반 백성들을 교화하려는 목적에서 지어진 교훈문학의¹⁾ 한 양식이다. 교훈문학은 도덕적이거나 종교적이거나 철학적 주제와 교리를 설명하기 위하여 계획된 것이기²⁾ 때문에 사상이나 주제를 무엇보다 강조하게 된다. 또 이러한 작품들은 일정한 사실을 전달하거나 주장하는 것을 본질로 삼는다는 점에서 ‘교술적’인 특징을 가진다.³⁾ 훈민시조도 교훈문학이라는 점에서 이런 ‘교술적’인 성격을 ‘이차적 특징’으로 가지게

* 부산대학교 인문대학 강사 (고전문학)

- (1) 문학의 종류를 크게 두가지로 분류하면 사건을 강조하는 모방문학과 사상과 주제를 강조하는 교훈문학으로 나눌 수 있다. 후자는 주제문학이라 하기로 한다. (P. Hernadi, Beyond Genre (김준오 역, 서울:文章社, 1983), p.50)
- (2) M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms (최상규 역, 서울:대방출판사, 1985, pp.66~67)
- (3) 조동일님은 교술장르의 “敎”는 알려 주어서 주장한다는 뜻이고 “述”은 어떤 사실이나 경험을 서술한다는 뜻이라고 하였다. (가사의 장르규정, 語文學 21집(대구:한국어문학회, 1969), p.73)

된다.⁴⁾ 즉 훈민시조는 '4음보격 3행시'라는 시조의 정형성을 외적 형식상의 공통된 특징으로 가지면서 동시에 유교적 교훈을 전달하려고 한다는 점에서 '교술적' 성격이 그 이차적 특징으로 부가된 것이다. 따라서 훈민시조는 서정적이라기 보다는 교훈적 내용을 지니게 되고, 정감의 표출보다는 설득적인 서술이 위주가 되며, 항상 청자를 염두에 두고 직접 말 건네는 어법을 주로 사용하는 것과 같은 특징을 지니게 된다.

이러한 특징들은 작품 전체에 두루 나타나지만, 특히 시조의 경우에는 종장에서 특징적인 모습으로 나타나게 된다. 왜냐하면 일반적으로 시조의 종장은 서정의 정점으로 서정을 완결시키는 기능을 가지며, 또 작품 전체의 의미를 매듭지어 시상을 종결하는 역할을 하고 있어, 작가는 종장에서 자신의 정서나 태도, 그리고 의도 등을 가장 극단적으로 표명하고 있기 때문이다.

본고에서는 이런 점을 감안하여 훈민시조의 특이성을 종장을 중심으로 고찰하여 훈민시조만이 갖는 특징을 파악하고자 한다.

또 훈민시조는 양반 사대부들에 의하여 창작되었으나, 주로 백성들에 의하여 향유되었던 특이한 성격의 문학이다. 작가층과 향유자층이 뚜렷이 구분되어 있을 뿐만 아니라, 양반 사대부들의 문학인 시조가 일반 백성을 대상으로 함으로써 향유계층이 확대되었다. 이 과정에서 일반 백성들도 과연 양반 사대부들과 마찬가지로 시조를 가곡의 창에 있어 노래하는 형식으로 시조를 향유하였는가. 만약 그렇지 않다면 다른 어떤 방식으로 향유하였는가를 살피기로 한다. 그리고 시조는 가곡의 창사로서 전승되어 왔으며, 시조의 정형과 종장의 특이한 형식까지도 가곡의 영향아래 이루어졌을 것이라는 사실에 착안하여 훈민시조의 종장의 특이성과 향유방식과의 상관관계도 아울러 밝혀보고자 한다.

(4) 조동일님은 장르기술에 있어서 명사와 관형사의 개념의 차이를 엄격하게 구분해야 한다고 전제하면서 관형사로 기술되는 것은 장르의 명칭이 아니라 어떤 장르에 속 이차적 특징이라 하였다. [판소리의 장르규정, 판소리의 理解 (서울: 창작과 비평사, 1978), pp. 32~33]

2. 훈민시조의 종장의 특이성

(1) 시조 종장의 定型

시조는 ‘4보격 3행시’ 형식의 정형시이다. 그러나 시조의 정형을 이렇게 초·중·종장의 각행이 대동하게 4개의 음보로 이루어진 것으로만 파악하여서는 시조 시형의 특징적인 모습은 파악할 수 없게 된다. 왜냐하면 시조 종장의 형식과 울격은 초·중장의 그것과는 분명하게 구별되는 면이 있으며, 이러한 차이가 바로 종장의 시적 완결성을 보장하는 시조의 정형의 원리가 되어 시조 시형의 핵심이 되고 있기 때문이다. 따라서 ‘시조라는 시는 이 종장 형식의 특이성으로 말미암아 비로소 시조란 장르를 형성하게 된 것, 이라’ 할 수 있을 만큼 시조를 시조답게 하는 시조의 형식적 특성은 종장의 정형성에 있으며, 이 종장의 형식은 바로 시조 시형의 정형성의 관건이 된다.⁵⁾

이러한 종장의 정형성을 김홍규님은 음보율의 이론과 종장의 통사적 특성을 바탕으로 해명하였다. 그는 음보의 필수 구성자질을 음절수에 두고, 한 음보를 이루는 기준 음절수를 4음절로 설정하여 4음절로 된 음보를 ‘평음보’, 3음절(또는 그 이하)로 된 것을 ‘소음보’라 하고 5음절 이상으로 된 것을 ‘과음보’라 이름하면서 종장의 지배적인 정형규칙을 다음과 같이 제시하였다.⁶⁾

① <小音步—過音步—平音步—小音步>의 구조 ($a < b > c > d$)

② $b + c > a + d$

(5) 高晶玉, 國語國文學要講 (서울: 대학출판사, 1948), p.389.

(6) 조동일님은 시조 종장의 울격을 음보의 첨가와 결합에 의한 변형규칙으로 설명하면서 종장의 울격의 특성에 따라 광의의 시조와 협의의 시조로 구분하여 파악한 적이 있다. [조동일, 한국시가의 전통과 울격 (서울: 한길사, 1982), p.80]

(7) 金興圭, 平時調 終章의 律格·統辭의 定型과 그 機能, 韻律 (서울: 문학과 지성사, 1984), p.111.

③ a의 상당수는 感歎的 語辭

④ d는 대부분 感歎的 終結辭

이에 따르면 초장과 중장은 ‘소음보—평음보—소음보—평음보’의 구조로 되어 있어서, ‘소음보—평음보’가 규칙적으로 반복됨으로써 울격상의 개방성을 가지는 반면 종장은 초·중장과는 달리 규칙 ①에 나타난 바와 같은 독특한 울격구조를 가짐으로써 초·중장에서 이어지던 규칙적 연속을 차단하고 울격상의 개방성을 거부하는 폐쇄성을 가지게 된다. 아울러 종장의 전반부가 ‘소음보—과음보’의 축급한 호흡으로 이어져 여기서 긴장이 고조된다. 후반부에서는 ‘평음보—소음보’로 이어지면서 전반부의 축급한 호흡이 유장하게 바뀌어 긴장이 풀어져 이완되면서 한편의 작품을 완결하도록 정형화되어 있다는 것이다. 또 종장의 첫머리에는 감탄사·호격·명령형 그리고 감탄의 뜻을 내포한 부사어 등이 많이 사용되며, 이것은 종장 제4음보의 감탄적 종결형과 결합하여 서정적 완결의 기능을 발휘한다고 지적하였다.

위의 견해는 종장의 울격·형식상의 특징을 음보율에 바탕을 두고 그 외적인 특성을 밝힘과 동시에 그 특성을 종장의 통사적 특성과 결부시키면서 작품의 내재적 원리까지 해명하고 있다는 점에서 매우 의의있는 업적이라 생각한다. 그러나 이러한 규칙성이 시조 종장의 전반적인 특징을 밝히는 데 있어서는 상당히 설득력있는 견해지만, 훈민시조의 경우 이와는 상당히 다른 양상을 보여준다. 특히 규칙 ③과 ④는 거의 들어맞지 않는다. 필자는 바로 이점이 훈민시조의 특징을 단적으로 보여주는 예라고 생각하여 본고의 출발점으로 삼는다. 즉 앞의 김홍규님의 견해를 받아들여, 훈민시조가 그 규칙성에서 어떻게 벗어나 있으며, 또 그 벗어남의 의미는 무엇인가를 밝혀보고자 한다.

(2) 종장의 특이성과 그 의미

훈민시조의 특이한 성격이 가장 잘 드러나는 곳은 종장 중에서도 종장의 제1음보와 마지막 제4음보이다.

일반적으로 시조의 종장은 한국시가의 기본이념인 전·후절 분단의 후소절에 해당되며, 종장의 제1구는 전·후절 분단의 사이에 개재되었던 감탄사의 성격을 계승한 것이라는⁸⁾ 사실이 이미 밝혀진바 있다. 이와 같이 시조 종장의 제1음보는 그 유래에서부터 감탄사의 성격을 갖고 있었으며, 실제로 현전하는 시조 작품에서도 종장의 제1음보에는 감탄적 어사가 상당한 비중을 차지하고 있다. 따라서 시조 종장의 정형규칙에서도 종장 제1음보에는 상당수가 감탄적 어사가 온다고 규정되어 있다.

그러나 훈민시조의 종장 제1음보에는 이같은 ‘감탄적 어사’가 거의 나타나지 않는다. 훈민시조 60수에⁹⁾ 나타난 종장 제1음보에 오는 어사는 다음과 같다.

그러도(3)	一生애(3)	날마다(2)	진실로(2)	사름이(2)
이몸은(2)	아모려(2)	하늘 7 툄	어딴제	울길히
이덕을	우린들	무쇼로	한적곳	한무수매
훈젓먹고	鄉飲酒	나라히	친코도	平生애
이몸이	늘거도	兄弟웃	어딴서	머흔일
제남진	내게도	鳥鳥도	大舜의	窮達이
가다가	아마도	간밤의	그러코	날마다
上帝의	이리	갑두고	이말습	生死葬祭에
아모려	이中에	終始히	百年을	白髮애
엇지타	이恩惠	萬一애	桑田이	嗟哉
百年도	랄로서			

※ ()속의 숫자는 중복되어 나타나는 회수이다.

여기에서 순수한 감탄사는 ‘嗟哉’의 단하나 밖에 없고 ‘감탄적 어사’라 할 수 있는 것도 ‘엇지타’와 ‘아마도’ 두 개 정도일 뿐이다. 나머지는 모두 문장 속에서 그 나름대로 의미를 가진 실사라 할 수 있다.

(8) 崔東元, 古時調論 (서울: 三英社, 1980), p.168.

(9) 본고에서 분석대상으로 삼은 훈민시조는 <훈민가> <오륜가> 등의 제목이 직접적으로 제시되어 훈민을 목적으로 하여 창작된 창작의도가 뚜렷한 작품을 그 대상으로 삼았다. 구체적으로는 周世鵬 <오륜가> 6수, 鄭澈 <훈민가> 16수, 金尙容 <오륜가> 5수, 朴善長 <오륜가> 8수, 朴仁老 <오륜가> 25수 등 60수다.

훈민시조가 시조 종장의 통사적 정형규칙에서 벗어나 종장 제1구의 상당수가 감탄적 어사가 아니라 거의 모두 실사로 되어 있는 것은 바로 훈민시조의 ‘교술적’ 특징에 기인된 것이다.

감탄사는 자기 표출성이 가장 높은 반면 지시표출의 면이 극히 적어서 문장 전체의 지시방향을 흐릿하게 하는 대신 분위기 형성에만 주력하며¹⁰⁾, 詩行 내에서 주로 ‘情的 가치의 고양’, ‘부연적 접속’ 그리고 ‘전환’의 기능을 주로 담당하게 된다.¹¹⁾ 일반적인 시조에서는 종장의 맨 첫머리에 이러한 성격과 기능을 가진 감탄사가 음으로써 시상의 종결을 위한 서정적 전환과 고양의 기능을 효과적으로 수행할 수 있다. 그러나 훈민시조는 ‘서정적’이라기 보다는 ‘교술적’인 특성을 지니고 있기 때문에 일정한 사실을 알리거나 주장하는 데 그 초점이 놓이게 된다. 따라서 지시성이 부족하여 문장 전체의 지시방향을 흐릿하게 하는 감탄사는 효과적인 정보전달에 별로 도움이 되지 않기 때문에 감탄사는 거의 쓰이지 않았을 것이다. 아울러 시조는 한 개의 시행이 4개의 음보로 한정된 매우 압축된 시형식이다. 이렇게 압축된 시형식 속에서 보다 정확하고 효과적인 정보를 전달하기 위해서는 지시성이 부족한 감탄사 보다는 의미전달이 용이한 실사가 주로 쓰여졌다는 것은 당연한 결과라 하겠다.

이러한 의미전달의 의도가 보다 더 강하게 작용할 때는 때때로 시조가 지닌 형식적 제약을 뛰어넘기도 하였다.

(가) 형아 아위야 네 솔홀 문져보와

늬손티 타나판티 양직조차 가뜰손다

흔젓먹고 길러나이서 닻뎡음 을 먹디마라 (鄭澈, 訓民歌 3)

이 작품에서 작가가 독자들에게 전달하고자하는 핵심은 형제 사이의 화목이다. 작자는 이러한 교훈적 내용을 ‘닻뎡음 을 먹디마라’라는 명령형으로 직접 표현함으로써 작가의 의도를 보다 직접적이고 강렬하게 나

(10) 金大幸, 韓國詩歌構造研究 (서울: 三英社, 1976), p.108.

(11) 金大幸, 앞의 책, pp. 118~124.

타내고 있다. 兄友弟恭의 윤리적 덕목을 따르도록 이렇게 직접적이고 강렬하게 명령할 수 있다는 것은 그 만큼 이 교훈 내용이 당위성을 갖고 있기 때문일 것이다. 그러나 당위성을 뒷받침하는 것은 바로 형제란 같은 父母에게서 태어나 같은 젖을 먹고 자라났다는 사실이다. 따라서 이 시조에서 1차적 의미의 중점은 종장의 후반부 ‘뎃믄음을 먹다마라’에 있고, 2차적 의미의 중점은 ‘양지조차 가뜰손다’와 ‘훈젓먹고 길러나이셔’에 놓여진다. 만약 여기에서 ‘훈젓먹고’를 감탄적 어사나 혹은 다른 어떤 말로 바꾼다면 이 윤리적 덕목의 당위성은 반감되고 말 것이며 결과적으로 작가가 전달하려는 의미내용도 그 만큼 약화될 것이다. 이 작품의 종장 제1음보에 감탄사 대신 ‘훈젓먹고’가 온 이유가 여기에 있다고 하겠다.

시조의 형식 중에서 그 형식적 제약이 가장 심한 곳이 종장의 제1음보이다. 종장의 제1음보는 3음으로 고정되어 있어 시조를 시조답게 하는 ‘시조의 눈’이며 ‘시조의 생명’이라고까지 불린다. 실제로 「歷代時調全書」에 수록된 평시조 가운데 종장이 缺章된 11수를 제외한 2748수의 종장 제1음보를 조사해 보면 2698수의 시조가 3음으로 고정되어 있어¹²⁾ 98% 이상의 정형성을 보이고 있다.

그러나 훈민시조에서는 종장의 첫음보가 정형성을 벗어난 것은 그 비율이 훨씬 높아 10%나 될 뿐만 아니라, 또 정형성에서 벗어난 대부분의 작품의 종장의 첫음보가 ‘훈젓먹고’ ‘훈ㅁㅅ매’ ‘하늘ㄴ 툐’ ‘生死葬祭에’ 등과 같이 3음절 이상으로 늘어나 있다. 종장 첫음보는 그 정형상 3음절로 고정되어야 함에도 불구하고 이렇게 3음절 이상으로 길어진 것은 의미전달의 의도가 형식적 제약보다도 강하게 작용함으로써 시조의 정형을 파괴하게 된 것이라 하겠다.

의미를 보다 확실하게 전달하려는 이러한 작가의 의도는 종장의 제4음보에서도 뚜렷이 나타난다. 우리말에서 대부분의 서법의 범주는 서술어의 씨끝으로 실현되기 마련인 바, 시조 종장의 끝인 제4음보에도 반드시 서술어가 오게 되며, 이 서술어를 통하여 화자의 의도, 청자에 대

(12) 徐元燮, 時調文學研究 (대구: 형설출판사, 1979), p.345. 통계표 참조.

한 화자의 태도 등이 효과적으로 드러나게 된다. 그런데 훈민시조의 경우 종장 제4음보에 오는 서술어에는 유교적 교훈을 가장 효과적으로 전달하려는 작가의 의도가 구체적으로 표현되어 있다. 즉 훈민시조의 종장 제4음보에서는 교훈적 의미 전달에 유효한 명령형, 의문형, 의도형 등이 주로 나타나며, 감탄형은 극소수에 불과하다. 이것은 시조 종장의 제4음보가 강한 정서적 중량을 내포한 감탄적 종결형으로 된다는¹³⁾ 통사적 정형성에서 상당히 벗어나 있는 것이다. 바로 이점이 훈민시조 종장의 또 다른 특징으로 파악된다.

백성들에게 유교도덕을 가르쳐서, 그들을 교화하기 위하여 훈민시조에서 사용한 가장 대표적인 어법은 명령법이다.

(ㄴ) 벗을 사귀오니 처음의 삼가 ㅎ야
 날도곤 나오니로 곱히여 사귀여라
 終始히 信義를 덕히여 久而敬之 ㅎ여라 (金尙容, 朋友之倫)

(ㄷ) 世上 사름들아 父母恩德 아노신다
 父母곳 아니면 이몸이 이실소나
 生死葬祭에 禮로써 終始갓게 섬겨서라 (朴仁老, 父子有親 4)

작품 (ㄴ)은 친구의 사립에 대해 이야기하고 있고, 작품 (ㄷ)은 아버지를 섬기는 도리에 대하여 말하고 있는데, 두 작품 모두 아랫사람에게 명령하는 태도를 취하고 있다. 이것은 훈민시조에서 작자층과 향유자가 구분되어 있고, 작자층은 모두 양반 사대부로서 백성을 ‘훈민’해야 하는 책임이 있는 관료였고 향유자들은 대부분이 그들의 통치를 받아야 하는 일반 백성이라는 사실에 기인된 것이다. 즉 이 두 작품은 모두 양반 관료인 작자가 그들의 통치대상인 백성들에게 직접 말 건네는 형식을 취하고 있다. 따라서 이 작품에서는 작자와 화자, 그리고 청자와 실제 독자인 백성은 자연스럽게 일치되며, 화자와 청자의 관계는 지배와 복종의 관계로 맺어지게 된다. 이런 지배-복종의 관계 아래서 지배계급은 명령형을 사용하여 피지배계급인 일반 백성들을 그들의 지배이념인 유교도덕의 통제 속에 두려고 하는 의도를 나타낸다. 이때 명령형은 그들

(13) 金興圭, 앞의 논문, p.111.

의 이러한 의도를 가장 직접적이고 강렬하게 표현하고 있는 어법이라 하겠다. 따라서 이 명령법이 전체 훈민시조에서 차지하는 비율은 15% 정도 이지만¹⁴⁾, 이것이 화자의 의도를 가장 직접적이고 강렬하게 전달 한다는 점에서 훈민시조의 대표적인 어법이라 하겠다.¹⁵⁾

다음으로는 의문법을 들 수 있다.

(㉔) 혼몸 돌헤^느화 夫婦^를 삼기실사

이신제 혼의 늙고 주그면 혼터잔다

어더서 망녕의 서시 눈 흘기려 ^느고 (鄭澈, 訓民歌 5)

(㉕) 남으로 삼긴거시 夫婦^又지 重^호 닌가

사름의 百福이 夫婦에 가차거든

이리 重^호스이에 아니^和코 엇지^느리 (朴仁老, 夫婦有別 5)

작품 (㉔)와 (㉕)는 모두 부부 사이의 화목을 강조하고 있는데, 두 작품의 종장이 모두 의문형으로 끝나고 있다. (㉔)의 ‘^느고’는 ‘-고’형의 의문형에서 ‘느’이 탈락된 것으로 보여지며, (㉕)의 ‘엇지^느리’의 ‘-리’는 원래 안맺음씨끝으로 서술법과 의문법에 두루 쓰이나 여기서는 전후 문맥상 ‘의문법’으로 쓰인 것이 분명하다. 그러나 (㉔)와 (㉕)에 쓰인 의문형은 모두 들을이의 대답을 요구하는 순수한 의문법이 아니라 화자의 의도를 강조하기 위한 수사적 의문인 것이다. 즉 (㉔)에서 ‘눈 흘기려 ^느고’는 그 표현은 의문법이지만 화자의 실제 발화 의도는 ‘눈을 흘기지 말라’라는 ‘금지’에 있다. (㉕)의 ‘아니^和코 엇지^느리’도 ‘마땅히 화합해야 한다’는 의미로 쓰여 당연히 해야 할 일을 하도록 요구하고 있다는 점에서 실제 발화 의도는 ‘명령’임을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 (㉔)와 (㉕)는 모두 그 표현은 의문법으로 되어있으나 실제 발화 의도는 명령에 있는

14) 본고의 분석 대상인 훈민시조 총 60수 중 종장의 제4음보가 명령형으로 끝나는 작품은 모두 9수로 전체의 15%였다.

15) 金東俊님은 시조의 종결형을 의문형, 감탄형, 서술형, 원망형, 명령형으로 분류하고 그 중 명령형은 얼마 없으며, 그 대부분은 <오물가>나 <훈민가>류에 쓰였다고 밝혔다. [時調文學의 構造研究 (서울: 동국대학교 한국문학연구소, 1981), pp.152~161]

명령의 간접표현이라 할 수 있다.

훈민시조 60수 가운데 30% 이상의 작품의 종장이 의문형으로 끝나고 있다.¹⁶⁾ 그러나 이들중 대답을 요구하는 순수한 의문법은 한 편도 없고, 모두 (㉮)와 (㉮)처럼 청자에게 어떤 행동을 간접적으로 요구하는 명령 표현이라 할 수 있다.

이처럼 의문법이 표면적으로는 의문형을 택하고 있으면서도 실제 발화 의도는 명령에 있는 까닭은 무엇일까. 이것은 다음과 같은 점에서 설명된다. 훈민시조는 작자계층인 양반 관료들이 지배대상인 일반 백성들을 가르쳐 교화하려는 의도에서 지어진 작품이다. 작자인 양반 관료들의 입장에서 보면 교훈의 내용을 가장 강력하고 직접적으로 전달할 수 있는 명령법이 좋을 것이다. 그러나 이것을 받아들이는 백성의 입장에서 이러한 직접적 명령에 대해서는 거부감이 앞서게 마련이다. 또 직접적인 명령은 비문학적 표현이기 때문에 보다 완곡하면서도 문학적인 표현이 필요했을 것이다. 그러므로 훈민시조에는 화자의 의도를 가장 효과적으로 전달하면서도 청자의 부정적 반응을 줄일 수 있는 간접적인 명령 표현인 수사적 의문법을 많이 사용하였을 것이다.

훈민시조에서 가장 많이 사용된 어법은 서술법이며, 이 서술법 가운데 거의 대부분은 의도형이라 할 수 있다.

(㉮) 兄님 자신 겨를 내 조쳐 머금이다
어와 더 아수야 어마님 더 사랑이아
兄弟웃 不和ㄱ면 개 도티라 ㄱ리라 (周世鵬, 五倫歌 5)

작품 (㉮)의 종장의 서술어인 ‘ㄱ리라’의 주체는 물론 이 시의 화자인 ‘나’이다. 여기서 의도형 씨끝인 ‘-리라’는 1인칭 주체인 ‘나’와 호응하여 화자의 강력한 의지를 표현하고 있다. 즉 (㉮)의 종장은 ‘형제가 화목하지 못하면 개 돼지라 하겠다’라는 뜻이다. 이것은 바로 형제간에는 어떠한 일이 있더라도 화목하게 지내겠다는 화자의 강력한 의지의 표현

(16) 본고의 분석 대상인 훈민시조 총 60수 중 17수의 시조가 ‘-리가’, ‘-리’, ‘-리코’, ‘-라’, ‘-나다’, ‘-리오’ 등의 의문형 씨끝으로 끝나고 있다.

이다. 훈민시조에서 화자의 이러한 의지의 표현은 대부분이 (㉞)와 같이 ‘-리라’형의 의도형 씨끝으로 나타나지만 다음과 같이 조금 다른 경우도 있다.

(㉞) 풀목 취시거든 두손으로 바티리라
 나갈디 거시거든 막대들고 조초리라
 鄉飲酒 다 파혼 후에 외서가려 호노라 (鄭澈, 訓民歌 9)

(㉞)의 종장은 그 표현대로 보면 ‘호노라’라는 감탄형으로 끝난다. 그러나 이 ‘호노라’는 시조의 관습적 표현으로 보아도 무방하며, 또 이 ‘-노라’류의 씨끝은 감탄형이라기 보다는 話法型으로 보기도 한다.¹⁷⁾ 따라서 ‘외서가려 호노라’에서 의미의 중점은 오히려 ‘외서가려’에 있다고 할 것이다. 이렇게 볼 때, ‘-려 호노라’, ‘-고져 호노라’ 등은 그 의미상 화자의 의지를 강하게 표현한다는 점에서 의도형으로 보아야 할 것이다. 이렇게 ‘-려 호노라’ ‘-고져 호노라’ 등을 의도형으로 본다면 훈민시조에서 종장이 의도형으로 끝나는 작품은 전체의 40% 이상에 달한다.¹⁸⁾

훈민시조에서 이처럼 의도형이 많이 쓰이는 까닭은 무엇일까. 이것은 훈민시조가 특정한 다수의 독자를 염두에 두고 독자의 입장에서 창작되었기 때문일 것이다. 다시 말하면 백성을 교화한다는 훈민시조 본래의 취지를 더욱 효과적으로 살리기 위해 작자층인 양반 관료들은 이 작품을 누가 읽을 것이라는 사실을 염두에 두고, 바로 그 독자의 입장에서 창작하였다는 것이다. 재배와 종속의 관계를 강조하는 직접적인 명령법보다 이러한 의도형이 훨씬 효과적이고 차원 높은 교화 수단임은 물론이다. 따라서 이 작품을 읽을 백성 개개인은 모두 이 작품 속의 화자의 입장에 서게 되는 것이다. 결국 이러한 작품 속에서 유교도덕을 스스로

(17) 김대행, 시조유형론 (서울: 이화여대 출판부, 1986), p.128

(18) 본고의 분석대상인 훈민시조 60수 중에서 ‘-리라’와 같은 의도형 씨끝으로 끝나는 작품은 16수이며, ‘-고져 호노라’나 ‘-려 호노라’ 등으로 끝나는 것은 9수다. 이 둘을 합하면 모두 25수로 전체의 41%에 달한다.

실천할 것이라는 화자의 강력한 의지¹⁹⁾ 표명은 바로 이 작품을 읽는 백성들 자신의 의지를 표명하는 것이 되며, 동시에 그들 스스로의 다짐이기도 한 것이다. 이처럼 화자와 독자가 일치될 경우 화자의 주관적 의지의 표현인 의도형은 강력한 구속력을 가지고 독자를 압도하게 되고 결과적으로 강력한 권유의 終止나 마찬가지로 되는 것이다.²⁰⁾ 그러므로 훈민시조에 쓰인 이 어법도 표면적으로 표현된 것은 화자의 의지를 표현하는 의도형이지만 실제 발화 의도는 독자인 백성들에게 어떤 행동을 할 것을 권유하고 있기 때문에 역시 명령의 간접 표현의 일종이라 보아진다.

훈민시조의 종장 제4음보에서는 이렇게 명령형, 의문형, 의도형 등의 어법이 많이 쓰인 반면 감탄형은 거의 쓰이지 않았다.²¹⁾ 이것은 훈민시조의 성격이 서정적이지 아니라 교술적이기 때문일 것이다. 즉 훈민시조의 종장에서는 ‘서정의 완결’을 도모하는 것이 아니라 교훈을 전달하려는 작자의 의도를 실현하고자 하기 때문이다. 따라서 화자의 정서를 표출하는 감탄형보다는 작자의 의도를 전달하기에 용이한 명령형, 의문형, 의도형 등이 많이 쓰인 것이다.

시조 시형은 밖에서 주어진 형식이다. 시조의 정형이란 관습적으로 굳어진 하나의 틀이며, 특히 종장의 정형은 서정적 완결을 양식적으로 보장하는 ‘틀’이다. 훈민시조란 이 ‘틀’ 속에 유교적 교훈을 수용한 작품이다. 따라서 훈민시조의 종장의 중점은 서정적 완결에 있는 것이 아니라, 의미의 충실한 전달에 있는 것이다. 다시 말하면 훈민시조는 ‘서정적’이라기 보다는 ‘교술적’인 특성을 지닌다. 이러한 특성은 종장의 형식에 다소간의 변화를 가져왔다. 훈민시조 종장의 제1음보와 제4음보가 바로 이 교술적 특성 때문에 통사적 정형규칙에서 벗어났으며, 또 이것은 종장의 형식적·율격적 정형성에도 영향을 미쳐 종장 자체가 정형성

(19) 金烈圭, 한국 시가의 서정의 몇 국면, 東洋學 2집 (서울: 단국대 동양학연구소, 1972), pp.92~93.

(20) 본고의 분석대상인 훈민시조 60수 중에서 감탄형으로 끝나는 작품은 모두 8수 뿐이다. 그러나 여기에서 ‘호노라’를 시조의 관습적 표현으로 보아 제외한다면 순수한 감탄형은 단 한 수 뿐이다.

에서 벗어나는 경우도 종종 생겼다. 즉 종장의 정형이 서정적 완결을 보장하는 쪽에서 이루어졌기 때문에 교술적 특성을 지닌 훈민시조는 일반 시조의 경우 보다도 종장이 형식적·율격적 정형에서 벗어나는 비율이 훨씬 더 높은 것이다. 본고에서 분석 대상으로 삼은 60수의 훈민시조 가운데 종장이 정형에서 벗어난 것만 보이면 다음과 같다.

- 이말슴 닛디말오 비호고야 마로령이다
- 혼 무수매 두들업시 소기디나 마읍생이다
- 兄弟옷 不和하면 개 도티라 ㅎ리라
- 랄로서 ㄹ디어시든 절호고야 마로령이다
- 하눌 ㄹ 톨 ㄹ업슨 恩德을 어디다혀 갑소오리
- 혼젓먹고 길러나아서 닻뎡 읊을 먹디마라
- 올길호 썩따다가 누에먹겨 보자소라
- 生死葬祭에 禮로써 終始갓게 섬겨서라
- 窮達이 길이달나 못되압고 설엇로라
- 긴밤의 치우신가 北斗비겨 바리로라
- 百年을 아적삼아 如鼓瑟琴 ㅎ렷로라
- 이리 重한스 이에 아니和코 엇지호리
- 아모려 萬金인들 兄弟살디 있느냐
- 嗟哉 後生들아 살펴보고 힘서호라

이것은 김홍규님이 종장의 정형규칙을(‘소음보(a)－과음보(b)－평음보(c)－소음보(d)’, $(a < b > c \geq d)$ ²¹⁾ 기준으로 삼아 여기에서 벗어난 것을 모아본 것이다. 김홍규님의 조사에 의하면 94% 이상의 작품이 이 정형규칙에 들어맞는 것으로 되어 있다.²²⁾ 그러나 훈민시조의 경우에는 전체 60수의 작품 가운데서 14수가 이 규칙에서 벗어나고 있어, 종장의 정형에서 벗어나는 비율이 23%에 달하고 있다. 이것은 훈민시조에 나타나는 종장의 한 특이성으로 지적할 수 있다. 이러한 특이성은 직접적으로는 훈민시조의 교술적 특성 때문이겠지만, 이것은 훈민시조의 향유 방식과도 깊은 관련성이 있는 것이다. 이점에 관해서는 다음 장에서 살펴보기로 하겠다.

21) 金興圭, 앞의 논문, p.111.

22) 金興圭, 앞의 논문, p.109.

3. 훈민시조의 향유자와 그 향유 방식

시조는 원래 음악의 노랫말로서 곡조에 얹혀 불리어지는 가운데 발달하고 전승되어 왔다. 일반적으로 시조를 부르는 음악에는 歌曲과 時調唱과 노랫가락의 세 종류가 있는데²³⁾, 이 세 종류의 음악은 그 발달한 시기가 각각 다르다. 노랫가락은 조선조말의 高宗 무렵에 발달하였으며, 시조창은 英祖때에 나왔다는 것이 학계의 통설로 되어있다. 반면 가곡은 그 기원이 훨씬 上代로 거슬러 올라가, 삼국시대부터 있어 왔으며, 그 樂은 器樂과 歌와 舞가 종합된 것으로 그 당시에 벌써 성행하였고 그 뒤 麗朝를 거쳐 朝鮮朝에 들어서 더욱 발달한 것이라고 한다.²⁴⁾

따라서 시조는 그 형성기에서부터 가곡과 밀접한 관련을 가지면서 발달하고 전승되어 있으며, 특히 시조창이 나왔던 영조 무렵까지는 시조를 즐길 수 있는 거의 유일한 방법은 가곡 밖에 없었다고 할 수 있겠다. 사실 문학 담당층이 급속하게 확대되기 전인 17세기 이전까지 시조는 양반 사대부들만의 전유물로서 그들이 시조를 짓고 또 이것을 가곡에 얹어 노래 부르고 즐겼던 것이다.

16세기에 접어들면서 양반 사대부들은 유교도덕으로써 백성들을 교화하기 위한 목적으로 <요통가>나 <훈민가>가 같은 훈민시조를 짓게 되었다. 그런데 백성을 대상으로 창작된 이 훈민시조를 과연 누가, 어떤 방식으로 즐겼는가 하는 향유자와 향유방식의 문제가 제기된다. 이는 종장의 특이성과 더불어 훈민시조의 성격을 밝히는데 반드시 짚고 넘어가야 할 본질적인 문제이다. 일차적으로 향유자의 경우, 창작계층인 양반 사대부들이 즐겼느냐 그렇지 않으면 창작의도에서 나타난 것과 같이 일반 백성들이 즐겼느냐 하는 것이 우선 해명되어야 하겠고, 만약 일반 백성들이 즐겼다면 그들도 양반 사대부들이 시조를 즐긴 것처럼 가곡의 곡조에 얹어서 노래로 즐겼느냐, 그렇지 않으면 또 다른 어떤 방식으로 향유했느냐 하는 그 향유방식의 문제가 뒤따라 검토되어야 할 것이다.

(23) 崔東元·金戊祚外 共著, 韓國文學概論 (서울: 三英社, 1986), p.130.

(24) 李秉岐, 時調論. 여기서는 崔東元님의 古時調論 (서울: 三英社, 1980), p.33에서 다시 인용함.

우선 향유자의 문제부터 살펴보기로 하자. 이 문제에 관해서는 훈민시조의 관계 문헌에 비교적 소상하게 밝혀져 있다.

- ① 황해도 관찰사 시절에 백성들이 뭍속에 어두운 것을 보고 이 노래를 지어 널리 퍼뜨려 사람의 큰 윤리를 밝혔다. (『武陵續集』, 五倫歌註)²⁵⁾
- ② 백성으로 하여금 항상 외우고 익히며 읊게 하여서 입에 익게 하면 사람의 성정을 감발시키는내 도움됨이 없지 않을 것이다. (『警民編』, 訓民歌註)²⁶⁾
- ③ 촌락의 부녀자와 어린 아이로 하여금 항상 외워서 감동한 바가 있게 하려한 것으로 곡조가 경민편에 있습니다. (『韓相翼謨啓』)²⁷⁾
- ④ 龜澗書堂이 완성되자 오륜가를 지어서 어리석은 선비(蒙士)를 경계했다. (『水西集』, 年譜)²⁸⁾

①은 周世鵬의 <五倫歌>의註에 들어 있는 글이고 ②는 「경민편」에 실려있는 鄭澈의 <訓民歌>註에 나타나 있는 글이다. ③은 英祖 때의 정승 韓翼謨가 鄭澈의 <訓民歌>를 널리 펴는 것을 임금에게 아뢰는 글 중의 일부이다. 이 글 ①②③에 따르면 훈민시조를 지어서 그것을 백성들 사이에 널리 퍼뜨려 백성들로 하여금 항상 외우고 익히고 읊게 하였다고 하니, 훈민시조의 주된 향유자는 바로 일반 백성들이었으며, 이 속에는 촌락의 부녀자와 어린 아이까지도 포함된다는 것을 알 수 있다.

그런데 글 ④에서 보면 ‘어리석은 선비’(蒙士)라 하여 양반 사대부 계층 자체를 대상으로 하여 훈민시조가 창작되었다고도 할 수 있다. 사실 훈민시조의 작자가 모두 양반 사대부계층이라는 점을 고려할 때 그들도 충분히 훈민시조의 향유자가 될 수 있다. 그러나 훈민시조가 양반 사대부 출신이라면 어린 학동 시절에 모두 학습한 유교의 극히 기본적인

25) 按海西時 見民俗之賢賢 乃作此歌 布施一路 以明人之大倫者也

26) 使民尋常誦習諷詠在口 則其於感發人之性情 不無所助

27) 欲使村閭婦孺 尋常諷誦有所感發曲 在於警民編矣

28) 龜澗書堂成 作五倫歌 以警蒙士

덕목인 五倫을 주내용으로 하고 있다는 점, 또 유교도덕으로써 일반 백성을 교화시키려는 목적 아래 창작되었다는 창작의도, 그리고 작품의 어조가 지배-복종의 관계에 바탕을 둔 명령형이 우세하다는 점 등을 고려할 때 대다수의 양반 사대부들이 이 훈민시조를 즐겨 향유했다고 보기는 어렵다.

그렇다면 글 ④의 ‘蒙士’는 어떻게 파악해야 할까? 글 ④는 水西가 마을 안의 어린 學童들을 훈도하기 위하여 龜灣書堂을 열고 그것을 기념하여 <오륜가>를 지어서 ‘蒙士’를 경계했다고 보아야 할 것이다. 따라서 여기서 ‘蒙士’란 바로 아직까지 배움의 길에 있는 ‘어린 선비’라는 의미로 파악해야 하며 양반 사대부계층에서 훈민시조를 향유했다고 한다면 그것은 바로 이와 같은 그들의 어린 자제들이었을 것이다.

그러나 훈민시조가 이렇게 양반 사대부의 어린 자제를 대상으로 하였다고는 하지만 그것은 극소수이며, 훈민시조의 주된 향유는 바로 일반 백성들이었다 할 수 있다.

이렇게 볼 때 훈민시조의 작가는 당시의 지배계급인 양반 사대부계층의 관료들이었지만 이 작품을 실제로 외우고 익히고 읊었던 향유자들은 주로 이 관료들의 통치의 대상이었던 일반 백성들이라 할 수 있다.

일반 백성들이 이 시조를 어떤 방법으로 향유하였느냐 하는 것이 문제가 된다. 훈민시조가 집중적으로 창작되었던 시기는 16세기 후반에서 17세기 전반의 약 100여년간이다.²⁹⁾ 이 기간동안에는 시조를 노래할 수 있는 곡조는 가곡 밖에 없었다. 일반 백성들이 가창의 방식으로 훈민시조를 향유하였다면 그 곡조는 당연히 가곡이 되어야 할 것이다. 그런데 일반 백성들이 그 당시에 가곡의 형식으로 시조를 향유하였을 것이라는 데는 몇가지 문제점이 있어 선뜻 동의할 수 없다.

우선, 가곡이라는 노래의 성격이다. “가곡은 거문고·가야금·피리·대

(29) 지금까지 밝혀진 훈민시조의 최초의 작품은 周世鵬의 <五倫歌>인데, 이 작품은 그가 황해도 관찰사 때 지은 것이다. 그런데 그가 황해도 관찰사로 부임한 것이 명종 6년(1551)이니 <오륜가>는 적어도 1551년 이후에 지어진 것이다. 또 훈민시조의 주요 작가중 가장 시대적으로 뒤진 작가는 朴仁老인데 그의 卒年이 인조 20년(1642)으로 17세기 중엽이전이다.

금·해금·장고 등으로 편성되는 관현반주를 갖추어야 하는 전문가적 음악이며, 가사 내용보다 그 음악 자체를 감상하고 즐기는" 음악이다.³⁰⁾ 이런 성격을 가진 가곡에 일반 백성들이 시조를 없어 노래 불렀다고는 생각하기 힘들다. 왜냐하면 당시 백성들의 경제·사회·문화적 여건으로 미루어 볼 때, 그들에게는 관현반주를 갖추어야 하는 가곡창을 향수할 만한 여유가 도저히 없었기 때문이다. 뿐만 아니라 훈민시조는 의미전달을 목적으로 하는 작품인데, 가곡은 그 성격상 가사 내용보다는 오히려 음악의 유장한 선율 자체를 즐기는 음악이다. 따라서, 보다 정확하고 효과적인 정보전달에 초점을 둔 훈민시조의 성격과 의미전달 보다는 유장한 선율을 자랑하는 가곡 자체의 성격 사이에는 도저히 합치될 수 없는 본질적인 차이가 가로 놓여 있는 것이다.

다음으로 지적할 문제점은 대부분의 훈민시조가 그 작품을 창작한 작가의 문집에만 실려서 전하고 일반 가집에는 실려 있지 않다는 사실이다. 실제로 周世鵬의 〈五倫歌〉는 그의 문집인 「武陵雜稿」 한 곳에만 실려 있으며, 金尙容의 〈五倫歌〉도 역시 그의 문집인 「仙源續稿」에만 실려 있다.³¹⁾ 朴善長과 朴仁老의 〈五倫歌〉도 각각 그들의 문집인 「水西集」과 「蘆溪集」에만 실려서 전해오고 있다. 다만 鄭澈의 〈訓民歌〉만이 여러 문헌에 실려 전하고 있다.

〈訓民歌〉 16수가 모두 실려 전하는 문헌은 「警民編」 各本 5종과 「松江歌辭」 異本 4종, 「瓶窩歌曲集」, 珍本 「靑丘永言」, 가람本 「靑丘永言」, 그리고 「淸溪公歌詞」 등 무려 13가지나 된다. 그러나 이 중에서 官에서 백성을 교화하기 위하여 간행된 「警民編」과 송강의 문집인 「송강가사」³²⁾, 그리고 姜復中の 문집인 「淸溪公歌詞」를 제외하면, 〈훈민가〉 16수를 모두 수록하고 있는 순수 가집은 「靑珍」 「靑가」 「瓶歌」의 세 종

30) 張師助, 時調音樂論 (서울: 서울대 출판부, 1986), p.149.

31) 각 歌集에 해당 작품의 수록 여부에 대한 조사는 모두 沈載完님의 歷代時調全書 (서울: 世宗文化社, 1972)에 힘입었다. 다만, 朴善長の 「水西集」에 대한 것은 古時調 文獻의 研究 (鄭明世, : 영남대 대학원, 1982)에 따랐다. 이하 같다.

32) 沈載完님은 「송강가사」 각본에 수록된 〈훈민가〉는 「警民編」에서 轉載하였다고 밝혔다. (時調의 文獻의 研究, 서울: 世宗文化社, 1972). p.90.

류 밖에 없다. 그런데 「靑珍」과 「경민편」에 실린 〈訓民歌〉를 서로 비교·검토해 보면³³⁾ 두 문헌에 수록된 작품의 순서가 똑같아서 서로 일치하고 있으며, 그 표기도 「경민편」에는 한글로 표기된 것이 「靑珍」에서는 한자로 바뀐 것이 약간 있을 뿐이며, 연철과 혼철의 차이에서 오는 표기법에서 약간의 차이를 보일뿐 거의 일치하고 있다. 이런 사실은 〈훈민가〉가 가곡이라는 곡조에 없�어 노래 불려졌기 때문에 「靑珍」에 수록되었다기 보다는 「경민편」이나 「송강가사」 등의 문헌을 근거로 하여 이 작품을 옮겨 실었을 가능성이 많다는 것을 뜻한다 하겠다.

또 「瓶歌」는 「靑珍」과 밀접한 관계에 놓여 있는데 특히 자료의 취재에서 「靑珍」과 일치된 경향을 보이고 있어³⁴⁾ 「瓶歌」는 작품취재에 「靑珍」을 참고했을 가능성이 매우 높다. 「靑가」 역시 「瓶歌」와 마찬가지로 「靑珍」의 큰 영향을 받고 편찬된 가집이라 할 수 있기³⁵⁾ 때문에 「靑珍」 「瓶歌」 「靑가」 등의 가집에 실린 〈훈민가〉는 그것이 가곡의 곡조에 없�어 널리 노래 불려졌기 때문이 아니라 서로 문헌상의 영향으로 말미암아 가집에 실린 셈이다. 따라서 鄭澈의 〈훈민가〉는 무려 13종의 문집과 가집 등에 실려있으나 이것이 〈훈민가〉가 가곡의 곡조에 없�어서 널리 노래되었다는 증거로 보기 힘들다.

이렇게 볼 때 훈민시조가 작가의 개인 문집에만 실려있고 일반 가집에는 수록되지 않았다는 것은 바로 훈민시조가 가곡의 형태로 널리 가창되지 않았다는 사실을 보여준 것이라 하겠다. 만약 당시 일반 백성들 사이에 훈민시조가 가곡의 형식으로 널리 불려졌더라면 노래에 관심이 많았던 가객들이 이 노래를 모를 리가 없었을 것이고, 또 이 노래를 알았더라면 그들이 편찬한 가집에 수록했을 것이기 때문이다.

마지막으로 훈민시조의 종장 형식의 특이성에 대하여 생각해 보자. 훈민시조는 앞에서 지적한 바와 같이 종장의 정형성이 다른 시조 작품에 비하여 많이 흐트러져 있다는 특이성을 가진다. 그 이유의 한 가지

33) 이러한 가집과 가집의 대비적 고찰도 沈載完님의 앞에 책에 힘입었다. 이하 같다.

34) 沈載完, 時調의 文獻의 研究 (서울: 世宗文化社, 1972), p.12.

35) 沈載完, 앞의 책, p.15.

는 훈민시조가 갖는 ‘교술적’인 성격에도 있지만 또 다른 까닭은 훈민시조의 향유방식과도 관련이 있다.

시조는 가곡의 노랫말로서 가곡의 곡조에 얹히어 가창되면서 전승되어오는 과정에서 가곡의 가창형식은 시조의 형식에 영향을 미쳤을 것이며, 시조의 정형과 그 특이한 종장형식까지도 가곡의 이러한 영향 아래에서 이루어졌을 것이다.³⁶⁾ 따라서 어떠한 시조가 처음 창작되어서 가곡의 곡조에 얹히어 여러 사람에게 의하여 불리면서 전승되어 내려오는 동안에 처음에는 다소 흐트러졌던 형식도 점차 정제되고 다듬어져 온전한 정형을 갖추게 되는 것이다.

이와 같은 예는 鄭澈의 아래와 같은 시조에서 찾을 수 있다.

(가) 松林의 눈이 보니 가지마다 꽃치로다
 훔가지 것거내여 님겨신디 보내고져
 님이 보신후제야 노가디다 엇디리 (『松江歌辭』, 星州本 No.71)

(나) 松林에 눈이온이 柯枝마다 꽃이로다
 훔柯枝 것거내여 님계신의 보내오져
 님계서 보시온後에 녹아진들 어이리 (『海東歌謠』, 一石本 No.434)

위의 시조 (가)와 (나)는 동일한 작품이다. 이 작품은 「松江歌辭」의 네이본 중에는 유일하게 星州本에만 실려있으나, 일반 가집에는 「瓶窩歌曲集」, 「海東歌謠」 一石本을 비롯하여 무려 24종류의 가집에 실려있어서³⁷⁾ 가곡의 창으로도 널리 불려졌음을 알 수 있다. 그런데 시조 (가)와 시조 (나)를 비교하여 보면 초장과 중장에서는 별로 큰 차이가 없으나 종장에서는 그 차이가 뚜렷하게 나타난다.

(가)의 종장 제1음보는 ‘님이’의 2음절로 되어 있어서 종장의 정형성에서 벗어나 있는 반면 (나)에서는 ‘님계서’의 3음절로 나타나 정형이 갖추

36) 崔東元님은 시조의 3장 형식이 시조형성 당시에 유포되어 있었다고 보아지는 가곡의 3장 형식을 바탕으로 하여 이루어졌을 것이라고 밝힌 바 있다. (주 24,의 책, pp.30~34).

37) 沈載完, 歷代時調全書 (서울: 世宗文化社, 1972), pp.599~600 참조.

어져 있다. 이 시조가 실려있는 가집을 모두 조사해 보면 「병와가곡집」에서는 ‘우리님’으로, 「大東風雅」에서는 ‘님께서’로 나타나고 있고 그 나머지는 가집에는 모두 ‘님께서’로 나타나고 있어 그 표기의 양상은 조금씩 다르지만 종장 제1음보의 3음 고정이란 시조 종장의 정형성은 모든 가집에서 다 갖추어져 있다.³⁸⁾

또 (가)의 종장 제2음보 이하는 ‘보신후제야 노가디다 엇디리’라고 되어 있어 의미의 연결이나 사용된 말이 매우 거친데 비하여 (나)에서는 ‘보시은後에 녹아진들 어이리’라고 바뀌어 있어 의미의 연결이 매끄럽고 사용된 말이 매우 정제되어 세련된 모습을 보여주고 있다. 이러한 변화는 한편의 시조가 가창되면서 전승되어 오는 동안에 가창의 영향을 받아서 흐트러졌던 형식이 점차 다듬어져 정형을 갖추게 되었다는 사실을 보여주는 것이다.³⁹⁾ 때로는 이러한 변화의 정도를 넘어서 종장 전체를 다른 내용으로 바꾸는 경우도 있다.

花灼灼 밤나비雙雙 柳青青 괴씨리雙雙

꽃줍줍 꿀줍줍 다雙雙 ㅎ다다ㅎ

엇디 이내몸은 혼자雙이 업나 다 (「松江歌辭」 星州本 No.75)

이 시조도 「송강가사」 네 이본 중에는 星州本에만 실려있다. 그러나 일반 가집에는 18종류에나 실려있어 널리 분포되어 있는 작품이다.⁴⁰⁾ 「송강가사」에 실려있는 이 작품은 위에서 보는 바와 같이 종장의 제1·제2음보가 정형에서 벗어나 대단히 불안정한 모습을 보이고 있다. 「송

38) 沈載完, 위의 책, 같은 곳.

39) 鄭澈의 文集인 「松江歌辭」나 정철의 작품이 실려있는 歌集들은 모두 정철의 死後에 간행된 것이기 때문에 어느것이 원작품에 가까운 것인지는 쉽게 판단할 수 없다. 그러나 「송강가사」가 대개 간행연대가 앞서고, 정철의 후손들에 의해 간행되었으며, 이들은 先祖의 글을 다루는데 있어서 말 한마디, 글자 한자를 함부로 다루지 않았던 사대부들이라는 점에서, 거의 원 작품 그대로라 해도 좋을 것이며, 적어도 일반 가집에 수록된 작품보다도 원작에 가까운 것이다. 반면에 가집에 수록된 작품은 가곡의 곡조에 얽혀서 가창, 전승 되는 동안에 변개된 작품이라 하겠다.

40) 沈載完, 앞의 책, pp.1202~1203 참조.

강가사」에서 이렇게 흐트러진 종장이 각 가집에서는 아래와 같이 바뀌어져서 정형성을 갖춘 모습으로 나타나 있다.⁽⁴¹⁾

- 엇더타 이네의 몸은 혼자雙이 업는다 (『瓶窩歌曲集』 No.1002)
- 엇지타 이내 人生은 혼자雙이 업느니 (『古今歌曲』 No.184. 『種化樂府』 No.213)
- 우리도 情든님 다리고 雙디여놀려 흥노라 (『歌曲源流』계 각 이본⁽⁴²⁾)

「송강가사」에는 ‘엇디’로 되어 있는 종장의 첫음보가 각 歌集에서는 ‘엇더타’ ‘엇지타’ ‘우리도’ 등의 3음절어로 바뀌어 정형을 갖추었다. 제2음보에서도 「송강가사」에서는 ‘이내몸은’으로 평음보로 되어 있어 정형에서 벗어나 있다. 그러나 「병와가곡집」에서는 가장 간단하게 관형격 조사 ‘의’를 그 사이에 넣어 ‘이네의 몸은’으로 5음절로 만들어, 종장 제2음보는 과음보라는 정형성을 확보하였다. 「고금가곡」이나 「근화악부」에서는 좀 더 적극적으로 ‘몸’이라는 말을 ‘인생’으로 바꾸어 ‘이내 인생은’이라고 함으로써 정형을 갖추면서, ‘이네의 몸은’ 보다는 훨씬 더 자연스러운 표현을 구사하고 있다. 그러나 「가곡원류」계의 각 이본에서는 아예 정형에서 벗어난 종장 자체를 완전히 바꾸어 버림으로써 종장의 정형을 갖추고 있다.

이러한 세 종류의 표기 양상을 두고 생각해 볼 때, 각 가집의 편찬 연대가 불분명하여 그 표기의 변천 과정은 알 수 없지만, 처음에는 정형에서 다소 벗어난 작품이라도 가곡으로 노래불러지면서 전승되어 내려오는 동안에 그 형식이 끊임없이 다듬어지고 정제되어 시조의 정형성을 갖추게 된다는 사실을 확인할 수 있다.

이러한 사실로 미루어 볼 때, 훈민시조 종장의 정형성이 다른 시조에 비하여 현저하게 많이 흐트러졌다는 사실은 훈민시조가 가곡의 창에 없

(41) 沈載完, 앞의 책, 같은 곳.

(42) 이 시조가 수록되어 있는 「歌曲源流」계의 異本은 다음과 같다.

國樂院本, 奎章閣本, 河合本, 六堂本, 佛蘭西本, 朴氏本, 舊皇室本, 協律大成 등 8종류이다.

히어 가창되면서 그 형식이 다듬어지고 정제되는 과정을 거치지 않았다는 의미가 된다. 만일 훈민시조가 가곡창으로 노래불리어 전승되어 왔다면 종장의 형식도 이러한 전승의 과정에서 다듬어져 정형을 갖추게 되어, 정형에서 벗어난 작품이 그렇게 많지는 않았을 것이다. 따라서 훈민시조의 종장 형식이 정형에서 많이 벗어났다는 특이성은 바로 훈민시조의 주된 향유 방식이 가곡창에 의한 것이 아니라는 뜻이다.

이상에서 살펴본 것처럼, 가곡이라는 노래의 성격과 훈민시조가 가집에 실려 전하는 상태 그리고 종장의 특이성 등을 고려해 볼 때, 일반 백성들이 가곡창의 형식으로는 도저히 훈민시조를 향유할 수는 없었다고 생각된다.

일반 백성들이 가창의 방식으로 시조를 향유하지 않았다면 어떠한 방식으로 향유하였는가 하는 점이 남게 된다.

① 短歌 열여섯편은 곧 宣祖朝 相臣 鄭澈이 강원감사로 있을 때 지은 것이다. 이것은 陳古靈의 論文의 여러 조목에 君臣·長幼·朋友의 세가지를 덧붙인 것이니, 백성으로 하여금 항상 외우고 익히며 읊어서 입에 익히게 하면 사람의 성정을 감발시키는데 도움이 될 것이 없지 않을 것이므로 이에 덧붙여 새겨서 이름을 훈민가라 한다.⁽⁴³⁾

② 故 相臣 鄭澈이 지은 훈민가는 모두 16장으로 그 말이 백성들이 날마다 실행하는 윤리에 지나지 않는 것입니다. 촌락의 부녀자와 어린 아이로 하여금 항상 외워서 감동한 바가 있게 하려한 것으로 곡조가 경민편에 있습니다. …(중략)…臣은 생각하옵건데 여러 道에 본부를 내리시어 小民중 조금 지식이 있는 자를 가려 훈민가 16장을 가르쳐 외우고 익히게 하는 것은 지극히 쉬운 일입니다.⁽⁴⁴⁾

③ 세상 사람들이 모두 보배롭게 여겨 외우고, 때때로 管絃에 실었다.⁽⁴⁵⁾

(43) 短歌十六 卽宣祖朝 相臣鄭澈 爲江原監司時 所作者也 蓋因陳古靈論文中諸條 添以君臣 長幼 朋友三者 使民尋常誦習 飄詠在口 則其於感發人之性情 不無所助 故附刻於此 而名曰 訓民歌(『警民編』, 訓民歌 註)

(44) 故相臣鄭澈作訓民歌 凡爲十六章 而其言不出於民生日用憂樂之間 欲使村閭婦孺尋常誦誦有所感發 曲在於警民編矣…(中略)…臣謂 分付諸道 小民中擇其稍有知識者 敎訓民歌十六 使之誦習 則此乃至近至易之事也(『松江集』記述雜錄 韓相翼諫啓)

(45) 世皆寶誦 往往被諸管絃 (『蘆溪先生文集』卷二, 行狀)

- ④ 龜灣書堂이 완성되자 오류가를 지어 어리석은 선비를 경계하였다. 이 노래는 우리말로 지어져서 마을안의 학동들로 하여금 노래하게 함으로써 경계하고 채찍질하였다.⁴⁶⁾

글 ①은 「경민편」에 실려있는 <훈민가>의 註이고 글 ②는 英祖때의 정승 韓翼謨가 임금에게 <훈민가>를 널리 펴는 것을 아뢰는 啓의 일부분이다. 「경민편」은 널리 알려진 바와 같이 金正國이 해서 안찰사로 있으면서 도민의 풍속을 교화하기 위한 방편으로 저술한 책이다. 뒷날 이 책이 중보 복간될 때 松江의 <훈민가>를 첨가하였는데 이것은 백성을 교화시키는데 유효하다고 생각했기 때문인 것 같다. 그러므로 글 ①과 ②는 모두 지배층인 官이 지배대상인 백성들에게 이 <훈민가>를 어떻게 널리 퍼뜨릴 것인가 하는 방법에 관하여 적고 있다. 이 두 글에서는 모두 백성들로 하여금 <훈민가>를 ‘외워서 익히게’(誦習)해야 한다고 하였다. 백성들에게 <훈민가>를 노래부르도록 하는 것이 아니라 암송시켜야 한다는 것이다.

이글로 미루어 볼 때, 백성들은 훈민시조를 가곡의 창인 노래로 향유한 것이 아니라 ‘외우고 익히는’ 암송의 방법으로 향유한 것이라 할 수 있다. 이런 사실은 글 ③에서도 확인된다. 글 ③은 鄭葵陽이 쓴 蘆溪의 行狀에 나오는 글인데, 이글에서는 세상 사람들이 노계의 <오류가>를 실제로 어떻게 향유하였는지를 보여준다. ‘세상 사람들은 모두 이 노래를 보배롭게 여겨 외웠다’라고 하여 일반 백성들이 ‘암송’의 방법으로 <오류가>류의 훈민시조를 향유하였음을 알 수 있다.⁴⁷⁾ 이것은 훈민시조를 암송의 방법으로 백성들에 유포시키려는 官의 입장을 백성들이 그대로 수용하여 실제로 이 방법으로 훈민시조를 향유하였음을 보여주는 것이라 하겠다.

(46) 龜灣書堂成 作五倫歌 以警蒙士 以俚語作歌 使洞中學者歌以警策 (「水西集」, 乾, 年譜)

(47) 윤성근님은 시조창의 가요적인 성격이라도 器樂의인 성격을 더 많이 띠고 있어, 교훈적인 내용을 전달할 수 없다는 견제아래 훈민시조는 뽕으로써 보다는 암송으로 유통되었을 것이라 추정한 바 있다. [윤성근, 훈민시조연구, 「한메김영기선생 고회기념논문집」(대구; 형설출판사, 1971), p. 348]

그런데 여기서 ‘때때로 管絃에 실었다’라고 하였는데, 이때 ‘관현’이란 어떤 종류의 음악이며, 일반 백성들도 ‘때때로’ 관현에 올리는 가창의 방식으로 시조를 향유하였겠느냐 하는 문제가 남는다. 그러나 17C 이전까지는 시조를 관현에 실어 노래할 수 있는 방법이 가곡뿐이라는 점을 고려할 때, ‘관현에 실었다’는 말은 시조를 가곡에 얹어 노래했다는 의미다. 그렇다면 과연 일반 백성들도 ‘때때로’ 가곡창에 얹어 시조를 노래하였을까. 앞에서 살펴보았듯이 일반 백성이 그 당시 가곡을 즐긴다는 것은 거의 불가능한 일이다. 따라서 ‘관현에 실었다’는 것은 일반 백성들이 그렇게 한 것이 아니라, 글 ④에서 보는 바와 같이 양반 사대부들이나 그 자제들이 때때로 훈민시조를 즐길 때는 노래의 형식으로 즐겼다는 말일 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 훈민시조의 향유방식은 가곡의 창에 얹어 가창하는 방식과 외워서 익히는 암송의 두 방법이 있었다. 그러나 가창의 방식은 양반 사대부들이나 그 자제들이 때때로 훈민시조를 즐길 때 향유했던 방법이며, 훈민시조의 주된 향유계층인 일반 백성들은 노래하는 가창의 방식이 아니라, 외우고 익히는 암송의 방법으로 향유했다 하겠다.

4. 맺음말

훈민시조는 몇가지 점에서 일반 시조와는 구분되는 특징을 지니고 있다. 백성을 교화하기 위한 뚜렷한 창작의도에서 지어졌다는 점, 작자층과 향유자층이 명확하게 구분된다는 점, 의미 전달을 위주로 하는 교술적 특성을 지니고 있다는 점, 그리고 독특한 방식으로 향유된다는 점 등이 그것이다. 이러한 특징들이 하나하나 밝혀질 때 훈민시조는 비로소 유형적 독자성을 확보하게 될 것이고, 나아가 시조문학사에서 정당한 자리매김이 이루어질 것이다.

본고는 이러한 목적아래 진행될 연구의 일환으로 훈민시조와 시조의 일반적 성격과의 차이점에 관심을 두고, 훈민시조만이 갖는 특이성을 종장 형식과 그 향유방식을 중심으로 살펴보았다.

그 결과 훈민시조의 종장은 제1·제4음보는 시조 종장의 통사적 정형 규칙에서 벗어나며, 이것은 바로 훈민시조의 교술적 특성 때문이라는 것을 밝혔다. 아울러 훈민시조는 일반 시조에 비하여 종장의 형식적·율격적 정형성도 현저하게 흐트러져 있다는 사실도 확인하였다. 또 훈민시조의 주된 향유자는 일반 백성들이었으며, 이들이 훈민시조를 향유하는 방식은 가창의 형식이 아니라 암송이라는 사실도 밝혀졌다. 따라서 훈민시조는 종장과 그 향유방식에서 일반 시조와는 상당히 다른 특이성을 보이고 있다는 사실을 확인하였다.

앞으로 남은 문제는 훈민시조의 내용과 구조적 특징, 그리고 생성과 시대적 변모양상을 밝혀 훈민시조의 전체적 성격을 검출하고, 이를 토대로 훈민시조의 시조문학사적 자리매김을 정립하는 작업일 것이다.