

장시조의 장르적 성향과 그 한계

이 노 형*

1. 머리말

지금까지의 장시조에 대한 연구를 크게 정리하면, 그것은 장시조의 인식구조에 대한 해명작업과 형식구조에 대한 해명작업이라고 하는 두 종류의 큰 흐름으로 이어진다고 할 수 있다. 그 두 작업이 독립적인 것이든 동시적인 것이든 일반적인 큰 흐름은 이와 같다고 할 것이다.

다만, 기왕의 장시조연구는 장시조에 대한 장르적 전제 즉 서정장르라고 하는 장르적 전제의 내부에서만 이루어졌다. 따라서 본고는 유적장르라고 하는 상위의 장르 개념의 측면에서 장시조의 비서정적 장르성향을 살피고자 한다.¹⁾ 그리고 이러한 작업은 곧 장시조의 장르적 한계와 의미를 해명해주는 앞단계의 작업이 된다.

2. 장르적 성향

지금까지 우리 문학사에 대한 분류 장르론이 내포한 정확도의 결여는 분분한 장르적 견해들을 누적시켜 왔다. 따라서 본고는 분류장르론이 지닌 함정을 피하고자 하여, 일단 문학예술의 독자적 특성인 언어구조

* 박사과정

- 1) 유적장르의 차원에서 장시조의 특별한 장르성향(이를테면 극장르적, 서사장르적 성향)은 이미 선구적으로 제시되기도 하였다. (고정욱, 교장시조 선주, 정음사, 1949 참조. 김학성, <조선후기시가에 나타난 서민적 미의식>, 한국인의 생활의식과 민중예술, 대동문화 총서Ⅱ, 성균관대학교 대동문화연구소, 1984 참조.) 그러나 아직 이에 대한 구체적 논의는 유보된 상태이다.

의 자세한 조직에 입각한 설명장르론을 논의 방법의 기본적인 출발선으로 삼고자 한다.

그런데 장르 혹은 작품을 이해 설명하는 설명 장르론의 구체적 방법은 다양할 수도 있겠지만,²⁾ 본고는 기왕에 제시되고 그 타당성이 입증된 언어진술양식이라고 하는 방법적 기준을 수용한다.³⁾ 언어진술양식에 대한 구체적 개념 제시는 기왕의 업적⁴⁾으로 미루나 그 핵심만 제시하기로 한다.

장르를 일단 사분법으로 분류할 때 그 구체적인 유적 장르들은 서정적, 주제적, 극적, 서사적 장르가 된다. 그리고 이 장르들의 진술양식적 중심 개념들은 다음과 같다. 첫째 서정적 장르는 사적시점의 독백체를, 둘째 주제적 장르는 작가(혹은 서술자)적 시점의 서술체를, 셋째 극적 장르는 작중인물 시점의 대화체를, 넷째 서사적 장르는 작가와 작중인물에 근거하는 이중적 시점의 서사체를 각각의 진술양식적 중심개념으로 지닌다.

그러나 이러한 네가지 진술양식에 의한 사분법 장르론은 어디까지나 실현 불가능한 환상일 뿐 실제의 장르나 작품을 만날 때 그 환상은 곧 깨어져 버린다. 그래서 이 네개의 좌표축은 장르나 작품을 정확히 이해하기 위한 설명적 기준이라고 하는데서 그 타당성을 인정받는 것이다. 다만 분류적 환상이 단순한 환상이 되지 않기 위해서는 이러한 설명적 기준 중에서 어느 특정한 기준이 장르나 작품에서 다른 기준들보다 우

- 2) 설명장르론의 주장자의 한사람인 폴·헤르나디는 장르 혹은 작품을 이해, 설명하는 방법적 기준을 소위 네가지의 차원에서 제시하고 있는데, 그중에서 그의 핵심방법론인 시점과 문체의 기준은 본고에서도 논의방법의 핵심개념이 된다.
- 3) 츠베탕 토도토프, 노드롭 프라이, 폴 헤르나디 등의 장르적 견해들을 점검하고 기왕의 국문학 장르론들을 종합정리하여 그 허실을 비판한 김병국 교수의 형식 구조적 장르론에 대한 일련의 연구들은 우리 국문학에 대한 새로운 장르론적 대안 및 전망을 제시해준 치밀한 업적들이었다. (김병국: <장르론적 관심과 가사의 문학성> 현상과 인식 통권 4호, 1977. 혹은 고전시가론, 김학성, 권두환 공편, 새문사, 1984. <판소리의 문학적 진술양식>, 국어교육 34, 한국국어교육연구회, 1979. <고대소설 서사체와 서술시점>, 현상과 인식, 1981 봄. <국문소설의 문체>, 한국문학연구입문, 조동일의 공편, 1982 참조)
- 4) 김병국, 위의 논문들 참조.

세한 비중을 차지하고 있는가라고 하는 점에 달려있는데, 그러나 형식론적 관심의 근본적 목표는 설명적인 데에 있다고 하겠다.

장시조의 조상적인 평시조의 장르적 성격도 다양한 진술양식의 틀로써 이해될 수 있는데, 이는 곧 평시조의 진술양식적인 장르성격이 일단은 다양함을 시사해 준다. 장시조에 대한 논의에 앞서 먼저 그 예를 들어본다.

무르쇼셔 술올이다 이말슴 무르쇼셔
 자상히 무르시면 역역히 술올이다
 하늘이 높고먼들노 술올길 업스이다<1052번>⁵⁾

이 작품의 진술양식은 평시조의 장르개념 즉 서정적 개념에 대해서 문제를 던지고 있음을 보여준다. 그 예가 초장에 나타나고 있다. 구체적으로는 초장의 문법형식에 나타나고 있다. 먼저 초장의 방점부분의 문법형식은 단순히 시인의 혼잣말이 아님을 보여준다. 이는 곧 문법적으로 명령적 형식(“무르쇼셔”에서 “쇼셔”의 명령형 종결어미)이며, 이 명령형식은 일정한 청자를 향한 것임을 의미해준다.⁶⁾ 또 방점을 하지 않은 부분도 명령형식의 영향을 받음으로 인하여 청자의 상정없는 시인의 독백만일 수는 없는듯하다. 다시 말하면 일정한 청자를 가정하여 화자가 던지는 언어진술의 양식이다. 이와같이 초장의 문법형식과 그에 수반되는 문법적 영향을 고려할 때 이 작품의 진술양식은 마치 극장르속의 한 등장인물(작중화자)이 또 한 인물(작중청자)을 향해서 건네는 대화적 문체에 가까울 듯 하기도 하다.

선인교 나린물이 자하동에 흐르르니
 반친년 왕업이 물소릭 썩이로다

- 5) 심재완, 역대시조전서의 작품번호입. 이후의 인용되는 작품 번호도 마찬가지로임.
- 6) 명령형식 등의 제문법형식이 시조의 언어진술양식의 성격에 중요한 관련이 되고 있음에 대해서는 다음 논문들 참조. (권두환, <송강의 훈민가에 대하여>, 고전시가론, 김학성·권두환 공편, 새문사, 1984 와 김대행, 시조 유형론, 한국문화연구원 한국문화총서 16, 이화여대출판부, 1987, pp. 127~129 참조)

아희야 고국흥망을 무리무엇 하리오 <1583번>

이 작품도 완전한 서정장르이기엔 문제를 드러내고 있다. 그 문제는 초장과 종장에서 나타나고 있다. 우선 초장을 살펴보면, 이 진술양식은 시인 개인이 자기시점의 주관적인 감정을 노래하고자 한 독백체도 아니며 또 작중 인물이 또 하나의 인물을 향해서 던지는 대화체도 아니다. 이른바 이 부분의 진술양식은 작가가 일반 독자를 향해서 객관적인 공간배경 즉 “자하동”의 장면적 배경을 객관적으로 서술해 주고자 한다. 따라서 이 진술은 저 주제장르의 작가시점의 서술체에 근접된 것이라고 할 만하다. 그리고 종장의 문법형식은 직접화법의 중요한 문법적 장치에 해당됨을 보여주고 있다. 즉 종장의 제 1음보와 제 4음보에 사용된 호격 감탄사(“아희야”의 “-야”)와 의문형 종결어미(“-리요”)는 직접화법의 표현 장치에 다름아니다.” 이는 곧 화자의 말이 누군가에게 전달되는 것으로서의 역할을 해 주기에, 이 진술양식으로 하여금 대화적 문체에 근접케하는 것이다. 다만 종장의 경우는 독백체에 해당된다고 볼 수 있다. 왜냐하면 객관적 대상(“반천년왕업”)에 대하여 시인이 감탄형 종결어미(“-로다”)의 문법형식으로 주관화된 세계(“물소리 뿐이로다”)를 사적 시점으로 노래하기 때문이다. 결국 이 작품은 세가지의 다양한 진술양식으로 이루어진다고 하겠다.

이와 같이 단순히 서정장르로만 인식되어온 평시조도 언어진술양식의 기준으로 보아질 때 본래의 서정 개념이 애매해짐을 보여주고 있다.

그러나 지금까지의 결과는 부분적 국면에서 분석한 결론이었다. 즉 그것은 언어진술양식을 작품의 부분적 측면에서만 한정시킨데서 얻은 결론이었다. 따라서 이러한 결론은 분석작업을 작품전체의 차원으로 환원시킬 경우 재질문을 요구하게 된다.

먼저, 첫번째의 인용작품을 본다. 이 작품에서 3장형식중 초장의 명령문법의 부분은 이 작품의 대화적 진술 성분을 드러내준 핵심부분이었다. 그러나 작품전체의 진술 양식이 고려될때 이 작품의 진술양식은 대화체에서 벗어나고 있다. 우선 작품 전체가 대화체의 자질을 획득하려면, 이 작품은 구체적 등장인물로서의 청자의 존재를 표면화시켜야 한

7) 김대행, 앞의 책, pp.127~138 참조

다. 이 청자의 존재가 표면화되어야만 화자의 존재도 명확해질 수 있다. 즉 이 작품의 화자의 신분도 청자의 존재가 분명하지 않기에 역시 명확하지 못하다. 사실상 이 작품의 화자의 신분은 작중인물이 될 수도 있지만 시인 자신일 수도 있기 때문이다. 화자가 시인 자신이 될 경우 그 화자는 이미 대화체의 화자 즉 작중의 등장인물이 될 수는 없다. 이럴 경우 화자는 오히려 시인 자신이 되어도 무방하다.

따라서 작중청자의 부존은 이 작품의 진술양식을 대화체로 부터 벗어나게 하고 오히려 독백체에 근접케 한다. 즉 이 문체는 작중청자를 향한 전달목적의 대화체가 아니라 시인 자신의 주관세계를 사적 시점에서 노래코자 하는 독백체가 되는 것이다. 이러한 이유에서 작중인물의 응답이 드러나고 있지 않음도 당연한 이치인 것이다.

이와같이 첫번째 인용작품은 부분적 국면에서는 대화적 진술이었음에도 불구하고 전체적 차원에서는 사적 시점의 독백체로 이루어진 서정 장르임을 보여주는 것이다.

다음으로 둘째 인용작품은 첫 작품의 경우보다도 더욱더 다양한 진술양식 예컨대 주제적, 독백적, 대화적 진술양식이라고 하는 세 종류를 사용하고 있었다. 그러나 이들 다양한 진술방식은 자기 작품의 독립된 부분의 국면에서만 살펴졌기에 타당한 결론이었다. 그러나 작품의 전체 국면에서 살펴볼 때, 이 작품의 진술양식도 서정 장르의 그것에 가까이 간다. 먼저 초장의 경우, 이 문장은 문법적으로 중장의 문장과 합쳐져서 하나의 문장이 된다. 초장은 문법적으로 중장의 종속절에 불과하기 때문에 실제로는 중장의 한부분이다. 그리고 초장의 문법적 성분은 원인 혹은 이유를 내포한 종속절로서 주절인 중장의 결론적 내용을 도출하는 장치의 기능을 지닐 뿐이다. 따라서 초장의 작가시점의 객관적 서술체는 중장의 시인의 사적 시점의 독백체로 흡수되어 간다고 할 수 있다. 이렇게 보면 초, 중장 전체에서 초장의 서술체가 차지하는 비중은 중장의 독백체의 비중에 미치지 못하는 상태가 된다.

중장의 대화체도 작품 전체 국면에서 볼 때 부분적인데서 그친다. 즉 제 1음보와 제 4음보의 문법적 성분 (“아회야”의 호격감탄사, “—리요”의 의문형 종결어미)은 중장자체의 부분적인 범주안에서만 대화체적 자질을 획득하는데에 그칠 뿐 초, 중, 중장을 전체적으로 고려할 때 이들

성분의 대화적 자질은 독백적 문체에 묻혀버리고 만다. 이유는 앞 작품에서 본 바와 같다고 할 수 있다. 다시 말하면 정자의 존재가 문면에 표면화 되지 않고 있으며,⁸⁾ 동시에 이야기의 상대방이 없기 때문에 이 작품의 화자의 시점은 상대편의 응답조의 발언이 결여된 체로 시인 개인의 사적 시점으로 흐르고, 따라서 시인 개인의 혼잣말일 뿐인 독백체로 향하고 있는 것이다.

이상의 논의를 볼 때 평시조의 진술양식은 확실히 다양하다. 그러나 평시조의 이러한 다양한 진술양식들은 다만 부분적인 국면에서 머무르고 있음을 부인할 수가 없다. 따라서 전체적 국면에서는 역시 평시조는 사적 시점에 의존한 독백체를 가장 우세한 진술양식으로 구사하고 있기에 서정장르에 해당된다고 하겠다. 요컨대, 분명히 평시조는 거의 절대적으로 서정장르로 분류될 수 있다는 점을 지적해두고서 다음 논의로 넘어간다.

그러나 장시조는 평시조에서와 같이 독백적 진술양식을 기본양식으로 유지하고 또 부분적 국면에서 다양한 진술양식을 보여주고 있음에도 불구하고,⁹⁾ 이제는 부분적 국면을 떠나서 작품 전체의 국면에서 다양한 진술양식을 기호하고 있는 작품들을 흔히 노출시키고 있다.¹⁰⁾ 이럴 경우 장시조는 서정장르로서의 개념에서 완전히 벗어나 다른 장르로 전환하게 된다는 매우 주목할만한 장르적 성향을 노출시킨다.

바둑 바둑 뒤얼겨진놈아 제발비자네계 V 너가의란 서지마라 /
 눈큰준치 허리긴갈치 두루쳐메오기 촌촌가물치 V 부리긴공치

- 8) “-야”를 호격으로 볼 때 아희는 대화의 명확한 상대편이 될 수가 있지만, “아희야” 전체를 시조종장의 관습적 투어로 (관습적 투어 즉 공식구에 대해서는 최재남, 구비적 측면에서 본 시조의 시적 구성방식, 서울대 국문학연구 64집, 1983 참조) 본다면 사실상 “아희야”는 표면화된 대화상대편으로 간주되기엔 매우 애매하다고 하겠다.
- 9) 평시조처럼 전체국면에서는 역시 독백체의 서정장르에 해당됨은 본고에선 더 이상 논의하지 않고 앞의 평시조에 대한 검토로 대신한다. 왜냐하면 본란의 목적은 장시조의 평시조에 대한 변별적인 장르성향을 찾아서 논의하는데 있기 때문이다.
- 10) 장시조의 이러한 성향은 개연적이거나 일찌기 지적된 적이 있다. (고정옥, 앞의책 참조)

넉적한가잡이 등품은시오 결비만흔곤장이 V 그물만너져 풀풀뛰어
다다라 나는되 V 열업시 삼진오증어 등귀는고나 / 진실노
네곳외서시량이면 고기못잡아 대사러라 / (청가, 1106)¹¹⁾

언뜻 보아도 이 작품은 서정장르는 이미 아니다. 그러나 종장의 문법 형식은 즉 감탄의 종결어미(“—러라”)는 시인의 사적 시점이 드러나는 독백의 문체일 가능성을 보여주기 때문에 이 작품은 일단 서정적 경향을 내포한다. 그러나 종장부분의 이러한 경향은 작품 전체에서 큰 의미를 획득치 못한다.

즉 평시조의 종장과 달리 이 작품의 종장은 전체 구성형식에서 핵심 비중을 차지하지 못한다. 왜냐하면 평시조의 경우 전체적인 구성 형식에 있어서 종장형식이 차지하는 핵심 비중의 그 의미는 종장형식이 초, 종장형식에 대하여 급격히 변화되는 울격 형식과 특수한 문법적 종지에서 찾아지는데 있으나.¹²⁾ 이 작품의 경우 종장의 울격적 변화는 급격한 것일 수도 없고 또 감탄적 종결의 문법적 종지가 의미를 지니지 못하기 때문이다. 다시 말하면, 시조의 종장 형식이 지닌 울격적 충격의 개념이란 어디까지나 평시조의 초, 종장에서처럼 종장과는 다른 규칙적인 음수율과 음보격의 정형적 지속이 전제되어야 하고 또 그와같은 울격적 압축과 긴장이 완비된 형식에서야 종장의 문법적 종지도 의미를 지닐 것이기 때문이다.

예컨대 작품의 초장형식만 살펴보아도 그 이유는 분명해진다. 먼저, 초장의 울격적 음보는 대체로 6개로 상정될 수 있다. 그리고 각 음보의 글자수는 차례대로 4, 6, 4, 2, 4, 4 개씩이다. 여기서 종장의 울격적 음보와 각 음보의 글자수를 헤아려 보자. 음보수는 4 개이고 글자수는 차례대로 3, 8, 5, 4 개씩이다. 평시조에 있어서 이러한 종장 형식은 초, 종장의 규칙적인 울격형식(즉 4 음보격과 각 음보에서 3, 4, 3, 4 자의 음수율)에 대하여 확실히 충격적 울격형식이 될 수가 있다. 그러나 이 작품의 경우, 초장의 음보격과 음수율은 종장형식의 충격적 울격형식을 뒷받침할 만큼 그렇게 규칙적이지 못하다. 음보수가 6 개이며 글자수도

11) “청가”는 가람본 청구영언의 약칭임

12) 김병규. <시조 발생의 문학사적 의의>, 고려가요연구. 새문사, 1982 참조

중장에 못잡게 특징적인 4, 6, 4, 2, 4, 4 자의 배열로서 시조의 일반적인 울격형식에서 멀리 벗어나 있다. 나아가서 중장의 울격형식은 더더욱 일반적 규칙으로부터 이탈되어 있기에, 이러한 상황에서 중장의 울격적 충격을 기대할 수는 없는 것이다. 그리고 중장 제 4 음보의 문법적 종지 즉 이 작품에선 감탄적 종결어미(“러라”)가 감탄적 독백의 기능을 다할 수 있음은 또한 중장의 울격형식이 완비된 상태에서만 오직 가능할 것이기에¹³⁾ 울격적 긴장이 흩어져 버린 이와같은 울격적 상황에서는 더 이상 문법적 의미를 과시하지 못한다고 할 수가 있다. 따라서 이 작품의 언어진술의 양식적 특징은 중장이 아닌 초, 중장에서야 찾아질 수 있을 것이다.

따라서 우선 초장을 보면, 확실히 초장의 진술방식은 독백체에서 벗어나고 있다. 구체적으로 대화적 문법 즉 명령형 종결어미(“—라”)와 청자의 구체적 출현(“눔”, “너”)은 이 진술이 독백체가 아니라 대화체임을 밝혀준다. 한편 이 부분의 대화체는 평시조의 그것에 비해서 좀더 심화된 것으로 나타나고 있다. 즉 이 초장의 문장구성은 두개의 문장(처음부터 “—네개”까지의 부분과 그 다음부터 “—서지마라”까지의 부분)으로 이루어지고 있는데, 여기서 이 두 문장의 대화적 문법은 표면화된 작중청자와 결합되고 있다는 점이 주목된다. 이와같이 청자의 존재가 표면화된 상태에서 대화적 문법이 출현하고 있음은 청자설정이 애매한 평시조에 비하여 이 부분의 대화적 성향이 더욱 뚜렷해졌음을 뜻하는 것이다. 다만 이러한 대화체도 상대방 청자의 구체적인 발언이 없으므로 인하여 완벽한 것은 못된다고 하겠다.

다음으로 중장을 본다. 마찬가지로 중장의 문법적 측면도 즉 서술형어미(“—는고나”)와 객관적장면(뭇 물고기들의 모습)을 제시적 측면에서 서술하고 있기에 이 언어진술이 독백체가 아님을 보여주는데, 곧 이 진술양식이 작가시점의 서술적 진술양식임을 드러내준다.

그러나 이 부분의 서술체는 평시조에 비해 더욱 명확하다는데 특징을 확보한다.

13) 시조의 중장형식이 내포한 특징과 의미에 대한 상세한 검토는 다음의 논문을 참조(김홍규, <평시조 중장의 울격 통사적 정형과 그 기능>, 박성의 박사 환력기념논총, 1977)

평시조의 경우 서술부분이 대상을 제시하는 방법은 다분히 추상적이다. 예컨대 앞에서 인용한 평시조(1583)의 서술부분인 초장에 있어서 장면적 배경을 서술하는 방법은 추상적이다. 왜냐하면 “자하동”의 주변 배경을 나타내기 위해서 제시된 장면들은 지극히 소량의 것들 예를 들면 “선인교”와 “흐르는 물”이라고 하는 대상적 방편들 뿐이다. 이에 반하여 이 장시조의 서술부분이 대상을 환기하는 방법은 매우 다양하고 구체적인 모습으로 나타나고 있다. 즉 수많은 물고기들이 다양하고 구체적으로 나열되어 있으며 그들의 동작이 구체적으로 묘사되어 있다. 아마도 이러한 차이는 엄격한 정형과 간결한 단형을 강조하는 평시조의 입장과, 거기서 벗어나기를 요구하는 장시조의 입장이 지닌 차이에서 기인될 것이다. 한편 평시조와 달리 서술형의 문법 (“—는고나”의 서술형 종결어미)을 분명히 제시하고 있다는 데서도 이 작품은 평시조에 비해서 서술체를 더욱 심화시키고 있다 할 것이다.

그러나, 여기서 우리는 이 작품의 진술양식의 전체적 특징을 좀더 유의해볼 수가 있다. 물론 위의 분석결과에서 나타난 이 작품의 진술양식의 다양한 측면은 일단 평시조의 경우와 다름이 없는 것이라고 할만하다. 즉 초장의 대화체와 중장의 서술체, 종장의 독백체의 사용의 다양한 국면이 그것이다. 그렇지만 이 작품의 전체적 진술양식의 장르적 성향은 평시조의 그것에 비해서 분명히 변별된다. 우선 평시조의 경우 전체구성형식에서 초, 중장에 대하여 중장이 차지하는 비중은 압도적인 것이었다. 즉 규칙적인 율격적, 문법적 형식의 정형적인 틀을 바탕으로 함으로써 중장의 형식은 전체 주제 구성에서 핵심 위치를 선점하였다. 그러나 이 작품에서 중장의 형식 즉 율격적, 문법적 형식은 초, 중장의 그것에 비하여 충격적 의미를 획득치 못하고 있다. 오히려 이 작품에서는 중장의 본래의 율격적 비중과 문법적 비중은 이제 초, 중장으로 양도되어가고 있음을 나타내고 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 이 작품의 율격적 충격은 장시조 일반이 모두 그렇듯이 오히려 초, 중장의 파격형식에서 논의되어야 하고 또 문법적 충격의 의미도 진부해져버린 독백적 문법형식(즉 종장 제 4음보의 감탄적 종결 어미등)에서가 아닌 초, 중장에 나타난 새로운 문법형식(즉 대화체, 서술체의 문법)에서 논의되어야 할 것이기 때문이다. 따라서 언어진술양식의 전체적 특징도 이제는

중장이 아닌 초, 중장에서 찾아야 된다. 이렇게 볼 때 이 작품의 전체적인 언어진술양식의 지향은 평시조의 서정장르의 그것이 아니라 이 작품의 초, 중장이 드러내주듯이 극장르나 주제장르의 진술양식을 향하고 있다 할 것이다. 요컨대 이 작품은 평시조에 나타난 다양한 진술 방식을 수용하면서도¹⁴⁾ 전체적인 국면에서는 오히려 평시조의 전형적 진술 양식에서 점차 이탈해가고 있음을 분명히 보여주고 있다.

장시조의 진술양식이 작품의 전체적인 국면에서 평시조의 서정적 진술 양식으로 부터 이탈해가고 있음은 다음과 같은 작품에서도 아주 단적으로 드러난다.

암너나 뉘너나중에 소먹이는 아회놈들아/암너고기와
뉘너고기를 다물속 좁아니 다라기에 너허주어든/네
소궁동치혜 걸쳐다가 주렴/우리도 밭비가는 길히오미
전호동말동 하여라 <청가. 1873 번>

이 작품에는 청자 및 화자(아회놈들과, 그들을 부르는 작중화자)가 작품의 등장인물로 제시되고 있으며 문체도 그 두 인물간의 대화체로 엮어져 있다. 이렇게 되면 이 작품의 진술양식은 평시조의 서정적 진술 양식에서 분명히 벗어났기에 완전히 다른 장르로 장르전환을 하였음을 뜻하는 셈이다. 결국 장시조의 이러한 모습은 부분의 국면을 떠나 이제 는 작품전체로 비화되었음에서 그 심각성을 보여주는데, 작품의 예를 하나 더 들기로 하자.

저건너 신진사집 시령우회 언친거시/쌀은 청청동청정미 청차조쌀이 아니쌀
은 청청동청정미 청차조쌀이나/우디링퐁이 다섯 아페디링퐁이 다섯/문안링퐁
이 다섯 문밖링퐁이 다섯/사오이십 스무 링퐁이 모화관습버들 궁게서/밧혜
링퐁이는 무겁다고 링퐁/웃링퐁이는 무에무구우냐 잣쌀스럽다고 링퐁/어늬
링퐁이 슈링퐁이냐/아마도 숙네문 밧 석 너다라/청피팔리 칠피비다리 이문
동 도적풀 쪽다리전너/젓지들진 셋지넷진 다섯여섯 일꾼여들/아홉열진 미나

14) 본관은 비록 평시조에서와 같이 부분적 국면의 다양한 진술양식은 섬세히 검토하진 않았지만, 이 작품의 부분적 국면의 다양한 진술양식들은 즉 서술체, 대화체는 그러한 예를 입증해주고 있다고 하겠다.

15) “남태”는 남훈 태평가의 약칭임.

리논에서 코를 줄줄 흘리고 머리부터 산발하고 눈을 희번득이며 V다리꼬아니
밀면서 용올리는 땀뽕이 슈땀뽕이나 <남태 2546번>

이 작품은 세계의 문법적 문장으로 이루어지고 있으며, 이 세계의 문장이 각각 초, 중, 종장을 구성하고 있다. 그런데 초, 중, 종장의 문법적 공통점은 모두가 대화적 문법(“나”의 의문형종결어미)으로 끝맺고 있다는 데에 있다. 따라서 각 장의 문법적 특징은 이들 문장의 문체가 대화적 문체임을 드러내 준다고 할 수 있겠다. 그러나 아직 이문장들은 대화 상대방인 구체적인 청자를 설정하지 않고 있음으로 인하여 완전한 대화체는 될 수가 없다. 이 점에선 평시조의 부분적인 대화체적 진술양상과도 유사하다. 그러나 이 작품의 대화적 진술양식은 평시조에 비해서 한 단계 더 전진한 데서 차이를 보여준다. 즉 평시조의 경우 각 장의 대화적 특징은 부분적인데 그쳤을 뿐 이 작품에서와 같이 세계의 장 모두에서 나타나는 것은 아니기 때문이다. 따라서 이 작품의 대화적 진술양식은 비록 완전한 대화체는 아니지만 평시조에 비해서는 더욱 더 전진된 대화적 진술양식이라고 하겠다.

그런데 우리는 순수한 극장르의 경우 그 문체는 반드시 구체적인 작중화자 즉 작중의 한 인물의 시점에서 진술되어야 한다는 점을 명심해야 한다. 그러나 이 작품의 초장의 대화적 문체는 그렇질 못하다. 즉 이 문체는 작중화자가 작중청자에게 어떤 전달을 목적으로 진술한 순수한 대화체가 아닐듯 하다. 요컨대 대화의 상대방도 표면화되지 않고 동시에 당연히 상대방의 응답(발언)이 표면화 되지 않고, 다만 대화적 문법 성분만 나타날 뿐이기 때문이다. 따라서 이 부분은 오히려 제 삼자적인 작가가 객관적 사실을 비특정적인 일반 청자(독자)에게 설명해주는 문체인 서술체에 해당되는 것이라고 할 만하다. 다만 대화적 문법성분의 기능은 이 서술체의 다양한 측면을 드러 내주는데 있다고 하겠다. 그리고 초장의 이와같은 문체적 특징은 종장에서도 동일하게 나타나고 있음을 우리는 목격할 수가 있을 것이다.

그러나 종장은 초, 종장과 다르다. 먼저 이 부분의 진술양식은 일단 초, 종장과 같다고 할 수 있다. 즉 대화적 문법을 차용하면서 작가시점에 의거하여 장면적 배경(땀뽕이들의 행위)을 서술하고 있기 때문이다.

그런데 중장전체를 이루는 이 문장의 내부를 자세히 볼때 이 문장은 작중인물들의 발언을 담고 있다. 작중인물들의 발언부분은 구체적으로 “밧헤 밧뽕이는 무꺽다고 밧뽕 옷밧뽕이는 무에 무우우냐 찻쌀스럽다고 밧뽕 어니 밧뽕이 슈밧뽕이냐”중에서 방점 친 부분인데, 이 부분은 의인화된 작중인물 밧뽕이들의 발언들임에 틀림이 없다. 즉 이 부분들은 작중인물들의 생각이나 감정을 주고받는 순수한 대화체에 다름아닌 것이라고 하겠다. 그리고 방점을 안친 부분들은 작가(혹은 서술자)가 인물들의 (밧뽕이들)대화를 설명해주거나 객관적 세계(밧뽕이들의 행위)를 설명해 주기 위한 서술체에 해당된다. 다만 문장의 마지막의 대화적 문법(“—냐”의 의문형종결어미)은 대화체의 문법임에 틀림없다. 그러나 이 대화체적 문법은 초장에서와 같이 구체적 청자와 그의 응답이 설정되지 않은 상태의 것이기 때문에 보조적 방편으로 사용된 장치에 불과하다. 이렇게 볼 때 중장의 진술 양식은 오히려 등장인물들의 시점과 작자의 시점이 병존하면서 그 시점들에 의해 교체적으로 즉 대화체와 서술체로 진술되면서 엮어진, 이른바 이중적 시점의 서사적 진술양식에 해당된다고 할 것이다.

결국 이 작품의 전체적 진술양식은 서사적 진술양식에 해당된다고 하겠다. 즉 각 장별로 보아서 초, 중장은 작자 시점의 서술체를, 중장은 교체적으로 서술체와 대화체를 사용하고 있기에, 각 장의 진술양식을 모두 종합하면 결국 작자의 서술체와 인물들의 대화체가 교체 진술된 양식이기 때문이다. 다만 이 작품의 서사체는 대화적 문법의 장치도 하나의 문체적 장치로써 사용하고 있다.

지금까지 세 작품을 통해서 살펴본 바와 같이 장시조의 진술 양식은 평시조의 그것에 비해서 상당한 변화를 보여주고 있다. 이 변화는 평시조에서와 같이 부분의 국면에서 다양한 진술양식을 사용하고 있다는 점 뿐만 아니라 무엇보다도 작품의 전체의 국면에서 다양한 진술양식을 사용하고 있다는 점이다. 즉 전체의 국면에서 평시조는 여전히 서정적 독백체로 일관하고 있지만 장시조는 서정적 독백체와 함께 주제적 서술체, 극적 대화체, 서사적 서사체를 혼히 사용하고 있다는 점이다. 이는 곧 장시조가 평시조의 획일적인 독백체에서 벗어나 다양한 진술원리를 지향하고 있음을 작품 전체 국면에서 예시하고 있다고 할 것이다.

3. 장르적 한계

그러면 지금까지 살펴본 바와 같이 장시조의 진술양식의 다양함을 향한 지향은 무엇을 뜻하는 건가. 이 점을 필자는 바로 장시조의 시조로서의 장르적 한계를 향한 지향으로 이해하고 싶다. 장시조의 역사적 발전의 한계에 대하여서는 이미 그 실증적 측면에서 자세히 해명되었는데¹⁶⁾ 장시조의 역사적 발전의 한계를 해명한 기왕의 실증적 해명업적은 이제 장시조의 장르 내적 언어구조 즉 구체적으로는 언어진술양식의 검토를 통해서도 입증될 수가 있을 것이다.

장시조가 서정적 독백체의 일관된 흐름을 벗어나 다양한 진술양식들 즉 서술체, 대화체, 서사체를 지향함으로 인하여 시조장르로서의 장르적 한계를 극명하게 드러내주는 단적인 예가 장시조 계열의 잡가에¹⁷⁾ 나타난다. 잡가중에서 몇 작품을 택하여 그 예를 들어본다.

칠관월 청명일데 열고집고 쟁기기는 √바둑판장거판 곤우판갓고 덩석덕석 방석갓고 √청동덕석 고석미갓고 석암장이 발등갓고 √우박마즌 지덤이 쇠동중화전 철망갓고 √진사전기둥 신전마루 연죽판 좌판갓고 √한양의포티 관역남게 안진매미 잔등이갓고 √상하미전 멍석호망 준오관이 갓고 √전보전 관전귀 등불종갓고 √경상도 문경시지로 건너머 오는 진상술항아리 초병갓치 √아주무척 열고집고 푸른 중놀이 √네무삼 얼굴이 예쁘고쫄쫄하고 맵자하고 √암전한 녀석이라고 시너가로 나리지마라 / 썩다썩다 고기가너를 그물벼리만 너겨 √슈많은 곤장이 새많은 송소리 √눈큰춘치 키큰장외 머리큰도미 살진방어 √누른조귀 넘적방어 등고본시오 √그물벼리만 너겨 아조필필 씨여넘쳐 다라논고나 / 그중에 의뭉하고 너숭하고 숭척스러운 √로어란놈은 가라앉자 술술. <꿈보타령>¹⁸⁾

이 꿈보 타령은 우선 사설의 길이로 보아서도 이미 시조라고 하기엔 곤란한 작품이다.

16) 최동원, 고시조론, 삼영사, 1980 참조.

17) 잡가의 유형에 대해서는 다음의 논문 참조.

(이노형, 잡가의 유형과 담당층에 대한연구, 국문학연구 제80집, 서울대학교 1987 참조).

18) 정재호편, 잡가집 제 2권, 계명문화사, 1984, p. 60에서 인용.

하기야 장형시조라고 하여 이 정도의 길이의 작품이 없을 수가 없겠지만 이 정도 분량의 작품이라면 잡가든 장시조이든 시조이기엔 곤란하다. 왜냐하면 시조장르의 개념적 대원칙은 바로 간결한 단행이면서 엄격한 정형이어야 하기 때문이다. 따라서 사실의 대폭적 증가는 바로 시조장르의 개념적 대원칙 즉 단행이면서 정형이라고 하는 장르적 원칙을 거의 파괴함을 의미하는 셈이다. 이 작품의 경우 사실의 분량은 이미 단형으로부터 훨씬 멀어졌으며, 또 다음에 논의되겠지만 엄격한 정형의 틀 즉 3장, 12음보, 3(혹은 4)자, 특수한 종장으로 이해될 수 있는 정형의 틀은 더 이상 발견되지 않기에 거의 시조 개념을 상실하고 있다.

그런데 사실상 이 곱보타령은 앞장에서 인용했던 장시조(1106번)의 후손격이 되는 작품이다. 이점에 대한 구체적 논의는 이미 이루어졌기 때문에¹⁹⁾ 여기서는 생략기로 하나, 아뭏든 여기서는 잡가의 조상격인 장시조(1106번)에 비해서 우선 사실분량이 대폭 확장된 것만 지적해 두기로 하자. 그리고 장시조 계열의 잡가 모두의 뚜렷한 특징이 바로 이점에 있다는 것에 대해서도 자세한 논의는 기왕의 작업에 미루기로 하나, 잡가의 장시조에 대한 사실 증폭현상은 잡가의 일반원칙들 중의 하나임을 지적만 해두기로 한다.

그런데 잡가의 이러한 사실확장현상은 장시조가 본래 지녔던 탈서정적 진술양식을 즉 앞에서 인용된 장시조들의 대화적, 서술적, 서사적 진술양식을 더욱 강해해주는 역할을 한다. 그 자세한 관찰을 위해서 우선 각 장의 분량과 원작품인 장시조와의 형식적인 차이점을 보자. 곱보타령의 각 장의 분량은 행의 수로 보아서 초, 중, 종장이 각각 12, 5, 2행이다. 그리고 이 각 장의 행의 숫자는 장시조에 비하여 각각 11, 1, 1행이 증가되었음을 보여준다.²⁰⁾ 이와 같이 증가된 각 장의 사실은 정형적 행율(3행율), 정형적 음보격(4음보격) 및 음수율(3홀은 4자)의 대폭적인 초과와 종장형식의 파격으로 인하여²¹⁾ 시조장르의 개념적 틀을 거

19) 이노형, 앞의 논문 참조.

20) 이노형의 논문(주 215)에서 분석된 장시조 1106번의 초장 2행은 여섯 토막의 1개행의 오식임을 밝힘.

21) 이 작품에서 음보격과 음수율의 파격현상은 서로 상대적 현상으로 나타난

의 상실하고 있을 뿐만 아니라 나아가서 이 잡가의 탈 서정적 진술양식 즉 대화적, 서술적 진술양식의 강화에 중요한 역할을 하게 된다.

먼저 초장을 살펴보자. 이 작품의 초장의 증가폭은 장시조에 비해서 11개 행이다. 여기서 이 11개 행의 증가된 사실은 거의 모두가 사실상 장시조의 초장 1개행의 내용을 부연한 것에 불과하다. 즉 장시조의 초장의 내용의 하나인 중의 흉칙한 외모를 길게 부연 설명한 것이다. 예컨대, 장시조의 경우는 중의 모습을 그냥 추상적인 몇마디로 나타내고 있으나²²⁾ 이 잡가는 중의 모습을 매우 구체적 표현으로 길게 서술하고 있는 점이다. 한편 이 부분의 이러한 시점은 서술체의 시점에 근접하고 있음을 보여준다. 그러나 이 부분의 시점과 문법은 장시조 처럼 여전히 극장르의 대화체에 해당 되고 있다. 즉 호격감탄사 (“—아”)에 의한 구체적 칭자 (“중놈”)의 설정과 명령형 종결어미 (“—라”)는 이 부분의 시점이 작중화자의 그것이며 문체는 대화체임을 나타낸다. 다만 극장르의 진술양식이 요구하는 작중인물들 즉 칭, 화자의 더욱 구체적 설정과 그들의 교체적인 대화체의 설정이 배제되어 있다는 점은 이 부분이 아직 순수한 대화체는 못됨을 지적하고 있다.

따라서 이 초장의 사실 증가 현상은 장시조의 초장의 대화적 진술양식을 유지하면서 한편으로는 주제적 진술양식을 새로이 삽입하고 있기에 주제적 진술양식을 강화한 셈이다. 결국 이 작품의 초장의 진술양식의 이와 같은 변화도 탈서정적 진술양식 즉 사적시점의 독백체로 부터 더욱 벗어나고 있음을 뜻하는 셈이다.

다음 중장을 보자. 장시조의 이 부분은 주제장르의 서술체였다. 이

다. 즉 적은 양의 글자수를 한 음보로 설정할 경우엔 음수율이 지켜지는 한편 음보율은 초과된다. 또 많은 양의 글자수를 한 음보로 설정할 경우엔 음수율은 초과적으로 파악되나 상대적으로 음보율은 안정이 된다. 전자와 후자의 예를 차례대로 들어본다. 초장 제 2행은 ①/바둑판 장지판 곤우판 갖고 덩석덕석 방석갖고/, ②/바둑판장지판 곤우판갖고 덩석덕석 방석갖고/식으로 일단 율격적 구분을 할 수 있는데, 전자의 경우엔 기준 음절수(3혹은 4자)는 안정되나 기준음보수(4개)는 2개가 초과되고 있다. 후자에서는 음보수는 무난하나 음절수가 초과되고 있다. 그런데 이 작품의 음보율, 음수율의 상대적 파악개념은 그만큼 이 작품의 전반적 율격개념이 불완전함을 의미하기도 하는 셈이다.

22) 앞의책 참조.

점은 이 작품에서도 동일하다. 그런데 이 부분의 증가사설은 1개행으로 바로 첫 부분 즉 고기의 뛰는 모습을 형용한 부분이 되는바, 나머지는 장시조의 내용과 유사하다. 그런데 이 1개행의 문법성격은 하나의 문장이면서²³⁾ 동시에 서술형종결어미(“—다”)를 지닌 이른바 한개의 서술문이라는 점에 주목해야 한다. 즉 이 작품의 종장은 장시조의 종장에 비해서 서술문 하나를 더 지니고 있음을 의미한다. 그리고 이 부분은 객관적 사실을 일반 독자에게 작가시점²⁴⁾으로 설명 서술하고 있다. 따라서 종장부분에서 이 작품은 주제적 서술체를 더욱 확장함으로써 장시조에 비해 서정적 독백체로부터 더욱 멀어져 나가고 있음을 입증하고 있다.

그리고 종장부분에서도 이 작품은 장시조 종장에서 사용된 문법과 시점에서 벗어나고 있음을 보여준다. 장시조 종장의 경우, 우선 종결어미는 갑탄적 종결어미(“—려라”)로서 서정 평시조의 그것을 답습하고 있는 형태를 보이며 이는 주관적 감정의 토로에 흔히 쓰인 문법성분이며, 또 시점상으로도 다분히 주관의 사적인 분위기를 여전히 지니고 있다. 그러나 이 작품의 종장은 우선 종결어미를 생략하고 있어서 대조적이다. 시조 마지막 어구에 해당되는 이 부분의 생략은 시조창의 음악적 관습에서 기인된 것이지만, 사실 자체만을 대조했을 때 장시조의 독백적 문법의 핵심이 생략된 사실은 그만큼 이 작품이 독백체로부터 멀어져 나가고 있음을 뜻하는 것으로 이해해도 좋을리라 생각된다. 더구나 장시조의 종장은 다분히 사적 주관(고기를 못잡은 데에 대한 주관적 생각, 혹은 흉칙한 중의 행위에 대한 주관적인 원망)을 노래하지만, 이 작품의 종장은 자신의 주관을 표현한다기 보다는 오히려 주제장르의 특징인 작가시점에서 객관적사실(즉, 또 한 마리의 물고기인 모어의 행위)의 서술에 관심을 두고 있음을 볼 때, 이 작품의 종장은 서정적 독백체로부터 벗어나고 있다.

논의를 종합해보면 결국 이 작품은 서정적 독백체를 벗어나는 진술양

23) 작품상에는 주어부와 서술어부가 도치되어 있음

24) “너”라고 하는 2인칭 대명사의 사용으로 보아서 종정의 대화적 시점이 여전히 유지되고 있으나, 전체적으로 보아서는 오히려 작가시점에 근접된 것으로 보고자 한다.

식을 지향하는데, 지향방향은 주제적 서술체의 방향인 바, 사실의 대폭적 증가현상을 통해서 장시조에 비하여 훨씬 탈서정적 진술양식을 즉 주제적 서술체를 지향하고 있다.

그리고 이 작품의 이와같은 탈서정적 진술양식 즉 서술체의 강화현상이 바로 사실의 증가의 배경과 밀접하게 연관되고 있음을 상기해 보면 우리는 여기서 중요한 시사점을 발견할 수가 있을 것이다. 즉 이 잡가의 탈서정적 진술양식의 확장이 바로 사실증가라고 하는 전제적 요건을 반드시 수반해야 하는 것으로서 그 해석이 가해질 때, 이제는 시조장르의 원칙적 개념인 간결한 단형성과 엄격한 정형성은 거대한 사실확장으로 인한 시조 개념의 상실이라고 하는 전제 없이는 탈서정적 진술양식 즉 이 작품에서는 주제적 서술체를 더이상 지향할 수 없는 것으로 해석될 수 있을 것이다. 요약하면 독백체의 시조장르가 서술체의 주제장르를 지향하려고 한다면 단형의 사실 분량상 또 정형의 특징상 그것은 불가능한 일이며, 가능하다면 저 주제적 장르에 해당될 기행가사, 수필 등에 준하는 긴 분량의 또 비정형의 장르를 모색하는 수 밖에 없을 것으로 생각된다.

장시조가 독백체로부터 다른 진술양식을 더욱 지향함으로 인하여 발생하는 장르적 한계는 다음 작품에서도 극명하게 드러난다.

육칠월 호된날 샷갓쓰고 도롱이입고√곰뽕이물고 잠뽕이입고 낮갈아차고 큰가래메고√호미들고 채쪽들고 수수망일 독제쳐√머리틀질끈 둥이고 검은암소 고삐를 북제쳐√이라 어디야결길 소몰아가는 노랑대가리√더벅머리 아희늬 게좁섯거라 말물어보자/저접대 오뉴월장마에 저기저 웅맹이√너개지고 숲을쳐서 고기 가슴복 많이 모였으니√내중기 종다래끼 자나꿨으나 꿨으나자나√합부로 주엄 주엄 얼른냉큼 수이빨리 잡아내어√네다래끼에 가독이수복이 많이 놀러담아√짚을 추려 마개하고 양곤 짚통여√내쇠등에 언어출게√지날 영로에 우리입집 갖다주고 전갈하되√마침 때를맞쳐 청파애호박에 후추생 걸들여서√대음삼삼 달콤하게 지져달라고 전하여주렴/우리도 사주팔자 기박하여 남의집땀 사느고로√새벽이면 최우물하고 아침이면 먼산나무 두세번하고√낮이면 농사하고 초저녁이면 씨끼틀꼬고√정밤중이면 국문자나 뜯어보고√한달에 술담배걸들여 수백번먹는 몸뚱이라 전할지말지 <육칠월>²⁵⁾

25) 이창배편, 가요집성, 청구고전성악학원, 1961에서 인용.

이 작품은 다름아닌 장시조를 그 원사로 하는 작품이다. 이 작품이 앞에서 인용된 장시조<1873번>의 후예임은 삼장의 구분이 가능한 점과, 각장의 내용에서 분명히 입증된다. 우선 내용적 측면에서 각장은 위의 분석결과에서 보듯이 초, 중, 종장의 삼장으로 구분될 수 있다. 그리고 앞의 장시조<1873>의 초, 중, 종장의 각각의 핵심적 내용은 차례대로 “작중화자가 아이를 부르고” “화자가 아이에게 구체적 심부름을 부탁하고” “아이는 바쁘다는 핑계로 부탁을 거절하는” 것으로 이루어져 있는 바, 이러한 핵심적 내용은 이 잡가<육칠월>에서도 그대로 이어지고 있음을 보여주고 있다. 그리고 잡가는 이와같은 식의 내용을 전개하다가 특히 종장 끝부분에서 “전할동말동”이라고 하는 시조에서 흔히 나타나는 일정 투식을 여러 작품에서 사용하고 있는데²⁶⁾ 이점에서도 장시조를 본받고 있음을 보여준다.

그러나 잡가<육칠월>은 장시조<1873>에 비해서 커다란 차이를 나타내고 있다. 즉 앞의 작품 곰보타령의 경우와 마찬가지로 무엇보다도 사실의 대폭적 증가 현상을 보여준다. 구체적인 행들을 비교하지 않아도 사실의 증가는 명확한데, 이러한 증가현상은 초, 중, 종장의 모든 장에서 나타나고 있다. 그리고 이렇게 증가한 사실은 장시조에 대하여 각장의 정형(1행율)뿐만 아니라 나아가서 각장의 속에 들어있는 행의 정형(4음보격) 그리고 음보격의 정형(3자 혹은 4자의 글자수) 마저 훨씬 더 파격시키고 있음을 보여 주고 있는데, 우리는 이 점을 주목하면서 다음 논의에 들어가 보자.

앞의 장시조<1873번>의 진술양식은 대화체였다. 그런데 장시조의 대화체적 진술양식은 이<육칠월>에서도 동일하게 나타난다.

즉 초, 중, 종장의 마지막 어구의 문법적 성분 (각각 “—보자”의 청유형 종결어미, “—열”의 명령형 종결어미, “—전할지말지”에서 감탄형 종결어미 “—노라”가 생략된 어구)은 각장의 문체가 대화체임을 알려주는 문법성분이 된다. 또한 청자의 신분이 문법적으로 구체화되기에 (“아회놈”의 호격감탄사, “우리도”의 일인칭 대명사)이 작품의 청자, 화자의 시점은 모두 작중인물 요컨대 극장르속의 등장인물의 시점임을 보여

26) 장사훈, 국악론고, 서울대출판부, 1982, pp.365~366 참조.

준다. 따라서 장시조의 대화적 진술양식이 이 잡가에서도 그대로 이어지고 있다고 할 것이다.

그러나 이 잡가는 장시조와 달리 전체적으로 대화체를 더욱 빈번히 사용하고 있고, 부분적으로는 사서체를 삽입시키고 있다. 먼저 초장을 보면, 이 장의 문법적 문장은 사실상 두개로 이루어져 있다. 즉 그 두 문장은 처음부터 “—섰거라”까지의 한 문장과 그 다음부터 “—물어보자”까지의 또 한 문장이다. 그런데 이 두 문장의 대화적 문법성분(“섰거라”에서 “— 거라”의 명령형 종결어미, “물어보자”에서 “—자”의 청유형 종결어미)은 장시조의 초장에서 나타나지 않은 것들로서 이 잡가에만 나타난 문법 성분이다. 장시조에서는 겨우 호격감탄사(“아희놈들아”에서 “—아”)만으로써 대화적 문법을 대신할 뿐이다. 따라서 잡가의 초장은 전체적으로 두 개의 대화체 문장을 사용하므로써 장시조와 달리 더욱 대화체를 강화해주고 있다. 한편 이 초장은 대화체문장속에서 부분적이거나 사서체를 사용하고 있는 흔적을 노출시키고 있다. “고삐를 특체쳐 이랴 어디야궘궘 소몰아가는”에서 방점을 친 부분은 청자 즉 작중인물인 아이의 발언인 직접화법에 해당되고, 그 앞뒤의 나머지 부분은 작자로 변신한 화자의 설명인 서술체에 해당된다. 따라서 초장은 대화체의 내부에서 부분적이긴 하나 사서체를 삽입하고 있기에 또한 장시조의 초장과는 변별된다. 다음 중장의 경우, 전체적으로 이 부분의 대화적 문법(“—주렴”에서 “—렴”의 명령형 종결어미, “네”의 청자를 지칭하는 이인칭 대명사)은 장시조의 그것에 다름없다. 그러나 중장의 문장도 초장처럼 두개로 이루어져 있음을 보인다. 즉 처음부터 “없어줄께”까지의 한 문장과 그 다음부터 “전하여주렴”까지의 또 한 문장이 있다. 따라서 이 두문장의 문법적 성분이 대화적이라는 데는 장시조와 동일하나, 대화적 문장이 두개가 출현하고 있다는 점은 그만큼 잡가의 중장이 대화체를 더욱 진전시키고 있음을 뜻해준다. 그런데 이 중장도 비록 부분적이긴 하나 사서체를 삽입하고 있음을 보여주고 있다. 즉 “전갈하되 마침 때를맞춰 청과애호박에 후추생결들여서 매운삼삼 달콤하게 치져달라고 전하여주렴”의 부분을 유의해 보자. 여기서 방점을 치지 않은 부분은 작자 화자시점의 서술체이거나 대화체에 해당된다. 그러나 나머지 즉 방점을 친 부분은 등장인물로 변신된 화자의 발언인 직접화

법이 된다. 따라서 이 부분도 전체적인 대화체속에서 부분적으로 수용된 서사체에 해당된다고 할 수 있기에 장시조와 역시 변별되는 특징이다.

마지막 종장의 경우, 이 대목은 장시조에 비하여 대화체를 빈번히 사용한다는 데서 특징을 지니는 것은 아니다. 여기서는 장시조의 문법성분이 지녔던 독백적 문법을 생략함에 의해서 대화체적 기능을 강화해 주고 있다. 즉 장시조가 지녔던 종장 마지막의 독백적 문법성분(“—하노라”에서 “—노라”의 감탄적 종결어미)이 이 잡가 종장에서는 생략되어 버렸기에 오히려 상대적으로 이 종장의 대화적 성격을 살려주는 효과를 보태준다고 하겠다.

이 잡가의 진술양식은 전체적으로 대화체를 매우 강화하고 있으며 부분적으로는 서사체도 삽입하고 있기 때문에 평시조의 서정적 독백의 진술양식으로 부터 한결 벗어나고 있음을 입증해준다. 따라서 이<육칠월>의 진술양식이 보여준 것처럼 시조가 서정적 독백체가 아닌 다른 진술양식 즉 여기서는 대화적 진술양식을 더욱 강화하고자 할 경우, 요컨대 시조장르는 엄격한 정형의 틀과 간결한 사실 분량을 훨씬 과격, 확대해야만 함을 보여주고 있으며, 이러한 과정은 결국 시조장르 자체의 개념을 상실케하여 시조로서의 장르적 한계를 노출시켜 준다고 할 것이다.

이러한 예는 서사체를 더욱 지향해간 잡가<맹꽁이타령>과, 앞에서 인용된 그 원사인 장형시조<2546번>을 비교해 보아도 입증되는데, 그 구체적 논의는 지면관계상 생략키로 한다.²⁷⁾

4. 그 의미와 결론

지금까지 검토한 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 장시조의 장르적 성향은 평시조에 비하여 다양한 데에 있었다. 물론 평시조도 다양한 진술양식들을 사용함으로써 문학예술의 일반이 내포하는 다양한 언어구조를 지니지만, 그러나 평시조에서 수용된 다양한 진술양식들 예컨대 작가적 시점의 서술체, 인물적 시점의 대화체,

27) 한편 이 두 작품에 대해서는 다른 방향에서 논의된 적이 있다. 이노형, 앞의 논문 참조.

이중적 시점의 서사체들은 어디까지나 작품의 부분적 국면에 한정된 것일 뿐, 전체적인 국면의 평시조 작품의 진술양식은 대체로 사적 시점의 독백체가 우세한 것으로 나타났으며, 따라서 평시조는 서정장르로 수렴되었다. 그러나 장시조는 평시조에서 나타난 부분적 국면의 다양한 진술양식들을 수용한 단계에서 한 걸음 전진하여 이제는 어떤 작품의 경우 전체의 국면에서 다양한 진술양식들을 수용하고 있었다.

그래서 작가적 시점의 서술체, 인물적 시점의 대화체, 이중적 시점의 대화체가 각각 우세한 진술양식으로 나타나는 주제적 장르, 극적 장르, 서사적 장르에 해당되는 작품들을 흔히 노출시키고 있었다. 다만 이상의 검토결과를 본고에서는 논의를 소홀히 하였으나 장시조의 기본적 장르개념이 평시조와 같이 사적 시점의 독백체가 우세한 서정장르임에 있다는 사실은 부인될 수 없다는 전제를 바탕으로 한 결론이었다.

둘째, 장시조의 그와 같은 장르적 성향이 한층 극단화할 경우 즉 서술체, 대화체, 서사체를 대폭 수용할 경우, 장시조는 시조장르로서의 대원칙인 단형 및 정형의 형식을 완전히 와해시킴으로써 시조개념을 상실해버리는 장르적 한계를 보여주었는데, 그 구체적인 예가 장시조 계열의 잡가에서 입증되었다.

그러면 우리는 장시조의 이와같은 장르적 성향과 한계의 의미를 어떻게 해석해야 할 것인가.

그것은 단적으로 독단적이고도 폐쇄적인 세계로부터의 탈출의 의미가 된다. 즉 다양하고도 개방적인 세계로의 지향을 의미한다. 평시조의 진술양식의 일관된 흐름이면서 장시조의 기원적 흐름이기도 한 획일적인 서정적 진술양식이 보여주는 입장은 이질적인 양식들을 용납하지 않으려는 독선적인 태도이다. 그러나 장시조에서 흔히들 수용하고 있는 탈서정적 진술양식들은 기왕의 독단적이고 폐쇄적 세계를 벗어나서 다양하고도 개방적 세계를 향한 몸짓으로서의 의미를 보여준다. 그리고 장시조의 이 개방적 지향의 의미는 자기자신을 부정하면서 얻은 긍정적 의미이다. 즉 시조장르의 원칙적인 개념으로서의 자기 자신은 스스로 와해될 수밖에 없었기 때문에 시조사에서는 일단 부정적 의미에 이르르게 되는 것이고, 그러나 이 부정적 의미는 전체 시가사에서는 오히려 열린 세계를 맞아들이기에 긍정적 의미로 전환되는 것이다.

그런데 장시조의 장르성향과 한계가 지닌 의미는 그 의미획득의 방법에 있어서 사실상 장시조 스스로의 의지에 의해서 획득된 것이기보다는 오히려 타의에 의해서 획득된 것이라고 할 수 있다. 그리고 그 방법은 장르의 역학관계에 근거한다. 물론 한 특정장르의 변동의 밑바닥에는 근본적으로 당대의 시대변화가 자리하고 있지만, 그러나 장르변화의 근본적인 방법은 장르사의 내부적 체계의 관계 즉 장르들간의 상호적인 역학관계의 영역에 놓여있다.

따라서 장시조의 의미획득의 방법은 우선적으로 당대의 장르들의 역학관계에서 추출될 수 있는데, 구체적으로 장시조와, 가사, 판소리, 탈춤 등과 같은 이질적인 장르들과의 역학관계에서 그 방법이 논의될 수 있고, 이러한 장르관계 내부에서 장시조는 여타의 이질적 장르들의 대세에 눌러 새로운 장르성향을 수용해야 함과 동시에 결과적으로 자기해체를 하지않을 수 없었던 것이다. 주지하듯이 조선후기의 새로운 장르들인 기행가사와 같은 가사장르들, 탈춤과 같은 극장르들, 그리고 민요와 잡가 장르들은 19세기 일대에 이르러 더욱 급격히 유행하는 위세를 떨쳤다. 그리고 이들 장르들은 그 진술양식의 측면에서 매우 다양한 진술양식들을 구사하는 개방적 장르들이라고 할 수 있으니 저 가사장르, 판소리장르, 탈춤장르 그리고 민요, 잡가장르가 각각 주제적 진술양식, 서사적 진술양식, 대화적 진술양식을 우세한 진술양식으로 설정하면서도 사실상 그 장르의 거대한 사실속에서는 거의 일관되게 다양한 진술양식들을 구사하고 있다.²⁸⁾ 결국 장시조의 장르적 의미에 나타난 개방적 의미는, 당대문학사의 대세를 확보해가고 또 다양한 진술원리를 구사하는 그들 이질적 장르들의 경쟁적 영향에 의한 것으로 파악되는 것이다.

28) 가사장르의 입체적 진술양식과 판소리의 백과사전적 진술양식에 대해서는 이미 상세히 입증되었다. (김병국, <장르론적 관습과 가사의 문학성>, 현상과 인식 통권 4호, 1977. 혹은 고전시가론, 김학성·권두환 공편, 새문사, 1984와 <판소리의 문학적 진술방식>, 국어교육 34, 한국 국어교육연구회, 1979 참조). 다만, 탈춤, 무가, 민요, 잡가의 진술양식적 특징에 대한 검토는 아직 이루어지지 않았기에, 본고의 단정은 성급한 견해가 될 수가 있다. 따라서 본고의 단정은 가설의 수준에 그쳐야 한다. 그러나 그 장르들의 역사적 구조가 개방지향이라는 사실이 두루 파악되었듯이, 필자는 그 진술양식적 언어 구조도 충분히 그릴 수 있을 것이라는 가설적 확신만은 포기하지 않는다.

이와같이 장시조의 개방적 의미는 결국 19세기 당대의 장르적 역학관계에서 획득된 것인 바, 이는 곧 장시조의 개방적 의미가 장시조 자신의 자의가 아닌 다른 장르들의 타의로부터 획득된 것임을 뜻한다. 이와같이 장시조의 개방성이 타의에 의존함은 장시조의 개방적 의미로 하여금 19세기 장시조에 또 하나의 의미를 보태줄 수가 있다. 즉 장시조가 이질적인 장르들의 다양한 양식들을 대폭 수용하여 시조로서의 개념을 해체하고 있음은, 요컨대 장시조 자체의 내적 구조가 본질적으로 그러한 이질적 진출양식들을 수용할 수 있는 내적 능력을 갖추지 못한 장르임을 뜻해준다. 따라서 장시조가 진출양식적 개방을 지향코자 할 경우, 이미 장시조는 자기로서의 생명을 끝내야 하며 대신 그 개방 지향의 권리를 타장르들인 가사, 판소리, 탈춤, 잡가, 민요 등에게 양도하고 당대의 문학사에서 물러나야 한다는 것이다. 이점은 19세기 장시조의 소멸국면에 대한 실증적 검토에 의해서도 그 논리적 설득력을 확보할 수 있는 것이다.²⁹⁾

그런데 장시조의 장르 역학적 결과와 장르 내적 한계의 의미는 여전히 장시조의 대부분의 작품들에 일관되고 있는 서정적 진출양식의 소멸현상에도 마찬가지로 적용될 수가 있다. 왜냐하면 이때의 장시조의 실증적 소멸국면은 서정적 장시조를 포함한 이른바 장시조의 일반에 해당되기 때문이다.³⁰⁾ 다만 장시조의 서정적 양식의 소멸 배경에는 또 다른 장르들 즉 서정적 민요와 서정적 잡가가 자리하고 있을 것인데, 이 두종의 장르들에 대한 서정적 진출양식 내부의 섬세한 논의는 아직 이루어지지 않았기 때문에 구체적인 진출양식적 검토에 의한 해명작업은 남은 문제로 미룰 수 밖에 없다. 그러나 서정적 진출양식을 포함한 민요와 잡가가 19세기 당대의 시가사에 급격히 부상함은, 상대적으로 소멸해간 장시조사에 대하여 장르 경쟁의 국면을 유리하게 이끌어가고 있었던 명확한 장르외적 상황의 증거가 되기에, 우리는 이 시대의 장시조의 서정적 진출 양식도 그 생명을 다해버린 낡은 언어구조물이었음을 강력히 시사받을 수 있는 것이다.

29) 19세기 장시조의 급격한 소멸현상에 대한 실증적 해명업적은 다음을 참조 (최동원, 고시조론, 삼영사, 1980, pp. 81~118 참조.)

30) 최동원, 위의 책, 같은 면 참조,

〈참 고 논 저〉

- 고정옥, 고장시조선주, 정음사, 1949.
- 권두환, 〈송강의 혼민가에 대하여〉, 고전시가론, 김학성 권두환 공편, 새문사, 1984.
- 김대행, 시조 유형론, 한국문화총서 16, 한국문화연구원, 이화여자대학교출판부, 1987.
- 김병국, 〈장르론적 관심과 가사의 문학성〉, 현상과 인식 통권 4호, 1977(혹은, 고전시가론, 김학성 권두환 공편, 새문사, 1984).
- _____, 〈판소리의 문학적 진술 방식〉, 국어교육 34, 한국 국어교육연구회, 1979.
- _____, 〈고대소설 서사체와 서술 시점〉, 현상과 인식, 1981. 봄.
- _____, 〈국문소설의 문체〉, 한국문학연구 입문, 조동일의 공편, 1982.
- _____, 〈시조발생의 문학사적 의의〉, 고려 가요 연구, 정병욱 해설, 새문사, 1982.
- 김학성, 〈조선 후기시가에 나타난 서민적 미의식〉, 한국인의 생활의식과 민중 예술, 대동문화연구총서 II, 성균관대학교 대동문화연구소, 1984.
- 김홍규, 〈명시조 종장의 율격·통사적 정형과 그 기능〉, 박성의 박사 환력기념논총, 1977.
- 이노형, 〈잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구〉, 국문학연구 제80집, 서울대학교, 1987.
- 장사훈, 국악론고, 서울대학교 출판부, 1982.
- 최동원, 고시조론, 삼영사, 1980.
- 최재남, 〈구비적 측면에서 본 시조의 시적 구성방식〉, 국문학연구 제64집, 서울대학교, 1983.