

는 경우를 왕왕이 본다.

가령, 오리를 처음 본 어린이는 다음에 닭을 보고도 오리라고 하는 경우가 있다. 닭이 두 발로 걸으며 또 깃털로 몸이 싸여 있고 몸체도 서로 비슷하다는 점에서, 이 두 동물을 같이 인정하려고 하는 경우가 있는 것이다.

이렇게 오리와 닭을 구별하지 않고 동일하게 바라보던 어린이는 차츰 오리와 닭이 여러 모로 다르다고 하는 사실을 깨닫게 되어 비로소 오리와 닭을 개별화시키게 되는 것이다.

이러한 경우와 같이 예술학에서도 일반화와 개별화에 대한 인식문제를 두고 많은 논란이 있어 왔다.

- 1) 菊花야 너는 어니 三月東風 다 보너고
 落木寒天에 너 흉노 띄엿는다
 아마도 傲霜孤節은 너 썩인가 향노라

李鼎輔 (瓶歌 420)

- 2) 는 마주 휘여진 티를 뒤라서 굽다털고
 구불 節이면 눈 속의 프롤소냐
 아다도 歲寒孤節은 너썩인가 향노라

元天錫 (瓶歌 625)

- 3) 蒼松은 엇지향여 白露을 웃는고야
 桃李는 엇지향여 清露를 들이는고
 아마도 西時不變함이 君子節을 가졌다

金壽長 (海周 491)

- 4) 秋月이 滿庭향다 菊花는 有意로다
 香梅花 一枝心은 날 못이져 뛰논고냐
 아마도 傲霜孤節은 너썩인가 향노라

(樂서 429)

이들 작품들은 志節을 내용으로 한 작품들이다.

이들 시조작가들은 지절이라는 입장에서 본다면 국화나 매, 솔, 매화가 동일 선상에 놓인다고 생각하고 있는것 같다. 즉, 다리가 두 개이고 깃털이 있다는 의미에서, 오리와 닭을 같은 부류로 인지하는 어린이의 경우와 같이, 낙후한천에도 굽히지 않고 변함 없이 굳굳하게 살아간다는 입장에서

보면 서로 다른 메가 없는 동일한 것들이라고 인정하고 있는 것 같다.

이들 소재들은 고시조작가들이 志節을 들먹일 경우에는 빠짐없이 등장하였던 하나의 전통적인 소재들이다. 그러나, 고시조 작가들은 이것뿐만 아니라, 눈에 보이는 사물들은 거의 모조리 지절의 대상으로 파악하려는 경향이 있었다. 예를 들면, 호르는 물을 두고도 “조코도 그칠 뉘 업기는 물뿐인가 호노라”로, 산을 두고도 “靑山는 엇메 호야 萬古에 프르르며”로, 바위를 두고도 “아마도 번티아닐손 바회뿐인가 호노라”로 나타내어 눈에 보이는 사물이 온통 지절 아닌 것이 없을 정도로 지절을 노래하고 있는 것이다. 그리고 또, 이런 종류의 작품들이 평시조 속에는 상당히 많이 보이고 있다. 그러니까, 이들 작품을 쓴 시조작가들은 그들 나름의 자기체험의 기록이 아니라, 오래 전부터 이야기되어오는 타의 선험의 기록을 재확인 해 온 셈이다. 달리 말하면, 이들 고시조 작가들은 “본 것을 그리고 있는 것이 아니고, 알고 있는 것을 그리고 있는”¹⁾ 실정이라는 표현이 적당할 것 같다.

사물을 본다고 할 때에 ‘본다’는 의미는 M. Ponty가 밝히는 바와 같이 ‘사물 안에 자아의 몰입 (inherence of the self in things)’²⁾을 의미하고, M. Heidegger의 말을 빌리면, ‘세계 속에 존재 (being in the world)’³⁾하려는 행위라 설명할 수 있다. 다시 말해, M. Ponty나 M. Heidegger의 상기의 말은 사물 그 자체에 자아를 소속시키는 행위라고 할 수 있다. 그러나 ‘안다’는 것은 既定化된 사실의 확인을 의미한다. 그러므로, ‘사물 안에 자아의 몰입’과는 거리가 멀다. 그런데, 상기 작품들은 사물 그 자체에 자아를 소속시키고 있는 ‘본다’는 입장이 아니고, 사물에다가 객관적 인식 (타의 선험의 세계)을 부여하고 있는 안다는 입장에 접근해 있는 것 같다. 다시 말하면 “보여지는 사물 속에다 보는 사람을 끌어 넣어, 이 두개가 혼

1) E. H Gombrich; *Meditations on a hobby horse or the roots of artistic form* (*Aesthetics Today* p. 122)

2) M. Ponty; *Phenomenology of perception* (tr. by Colin Smith. Routledge & Kegan Paul. 1966) p. 329.

3) M. Heidegger; *Being and Time* (tr. by John Macquarrie & E Robinson, Harper & Row) passim

합되는 (incorporation of the seer into the visible)⁴⁾ 것으로서의 인식이고, 객관화된 유교이념을 사물에다 부여하여 사물을 유교 이념물로 만들고 만 것이다. 그러므로, 사물을 본 것이 아니라, 편견을 다시 사물을 통해 설명하는 소위 ‘개념적 이미지(conceptual image)’⁵⁾의 나열인 셈이 된다.

이 개념적 이미지는 소위 다음과 같은 애정을 담고 있는 시조에 와서는 더 노골적으로 나타나고 있다.

- 1) 가을하늘 비낀 빗줄 드는 칼노 말나니여
 金針 五色실노 繡노하 옷슬 지어
 녀 저신 九重宮闕에 드리오려 흥노라
 (瓶歌 790)
- 2) 내마음 버려내여 별들을 땡글고져
 구만리 당련의 번드시 걸려이서
 고은님 계신 고덕가 비쳐어나 보리라
 鄭澈 (松星 30)

1)은 입에게 드릴 선물을 생각하여 지은 노래이고, 2)는 입에게 헌신하려고 하는 자기 신원을 밝히는 노래이다. 그런데, 문제는 1)2)의 노래가 모두 현실불가능한 선물의 장단이고, 현실불가능한 헌신이라는 점이다. 이 현실불가능한 일을 가능한 것처럼 꾸며내는 데에는 그럴만한 이유가 있었을 것이다.

여기서의 입은 두 말할 것도 없이 입금을 나타내고 있으며, 그것도 사랑하는 남편으로 위장하고 있는 것이다. 입금에 대한 자기헌신은 인간으로서 할 수 있는 일은 물론이고, 인간의 능력밖의 일까지도 할 수 있을 때에야만 최고의 자기헌신이라고 스스로 생각한 나머지, 이런 현실불가능한 이야기를 꾸미기에 이른 것이라 생각한다. 다시 말해, 자기 자신의 충성심을 구체적으로, 또 극단적으로 나타내려고 하니, 인간의 능력밖의 일까지도 들먹이게 된 것이라 생각하는 것이다. 그뿐아니라, 절대

4) M. Pouty; The visible and invisible (tr. by Alphonso Lingis. Northwestern Univ. press 1968) p.131.

5) E.H. Gombrich는 이같은 경우를 개념적 이미지라고 설명하고 있다. 각주 1)의 책 p.122.

적인 충성심을 더욱 심화시키기 위하여 양반 사대부들은 또 다른 일을 꾸며 놓고 있다.

양반 사대부들이 지은 시조에서는 작중화자가 모두 여성이다. 남성이 지은 작품 속에는 작중화자가 여성으로 나타나는 경우가 많으며, 이에 대한 설명은 일찌기 Jung이 밝히고 있으므로 새삼 재론하지 않겠지만, 문제는 딴 데 있다.

양반 사대부들이 만들어낸 작중화자가 여성이라고 하더라도 남편을 그리며 아내로 나타나고 있으며, 아내라고 하더라도 첩으로, 첩이라도 소박하고 남편과 생이별하고 있는 고독한 여성으로 나타나고 있다. 거기다가 남편이 아내 곁을 멀리 떠나 있는 것이 아니라, 아내가 남편 곁을 멀리 떠나 있어서, 한시 바삐 남편이 불러주기를 학수고대하는 내용으로 나타나 있는 것이다. 그러자니까 작품속에는 작중화자가 일방적으로 잘못을 비는 가련한 신세로 전락하고 있으며, 신세에 대한 한탄 같은 것이나, 아니면 박명한 여인의 한숨같은 것이 등장하고 있는 것이다.

물론 이같은 작품들은 관료직에 머물 때에 지은 것이 아니라, 그야말로 “남사통하든 情을 누손디 옴기신” 다음인 관료직에서 물러나 있을 때에 지은 노래들이다.

이렇게 작중화자라는 대치물을 통해서 자신을 가련한 신세로 전락시켜 놓은 것 역시, 임금에 대한 충심의 돈독함을 의미하려하는 것이다. 즉 이런 신세가 되어서도 임에 대한 사랑의 변함 없음을 입증시키려고 하는 것 같다. 이같은 점을 다음 시조에서도 발견할 수 있겠다.

쓴나물 메은물이 고기도곤 마시 이세
 草屋 조븐 줄이 더더욱 내 분이라
 다만당 님 그린 타스로 시름 계워 흥노라

鄭澈 (松星 20)

쓴나물이 고기보다 맛이 있다던가, 좁은 초옥을 정말로 자기 분수로 여겨 鄭澈 자신이 그런 환경에서 살아가기를 바라고 있었다고는 할 수 없다. 이런 기구한 환경 속에서도 임금에 대한 충심만은 변함 없이 돈독함을 입

증시키려다 보니, 쓴나뭇이 등장하게 되고 좁은 초옥이 등장하게 된 것이라고 보는 것이다.

평시조에서는 대개 이러한 공식적인 태도로써 사랑(층집)을 나타내고 있음을 본다.

진실로 남녀의 애정을 담은 평시조가 드문⁶⁾ 것은 아마 양반 사대부들이 남녀 간의 사랑을 읊는다는 것 자체를 체통과 위신에 손상이 된다고 생각하여 스스로 멀리하고 있었던 것은 아닌지 모르겠다. 그러나, 만약 그렇다면 한다면 체통과 위신을 존중한 양반 사대부 자신들이, 임금의 총애를 돌려받고 싶어 비천한 첩으로, 그것도 버림받고 멀리 떨어져 있으면서 한숨 짓고 눈물 흘리는 가련한 신세로 전락하고 있는 것은 위신과 체통과는 무관하다고 생각하였던 까닭일까.

모르긴 하지만, 상대가 임금일 경우에는 이같은 행위들 서로 용납하고 묵인하였던 모양이다.

Ⅲ. 개별화된 인식세계

중세 회화에 있어서는 나무의 색은 언제나 초록색으로, 성모 마리아의 겹옷은 언제나 붉은 색으로 채색하였으며, 이러한 전통이 15C말까지 서양 회화사를 지배하였던 것이다.⁷⁾ 그러나, 오늘날의 회화에서는 나무의 색을 초록색으로 또는 성모 마리아의 겹옷을 붉은 색으로 고정화하여 채색하지는 않고 화가에 따라서 개성적인 색으로 채색하는 것은 물론이다.

평시조를 보면 마치, 중세 서양화 속에서의 나무나 성모 마리아의 겹옷

6) 평시조 속에서도 妓女들이 쓴 妓女時調는 예외이다.

이들은 순수한 남녀간의 사랑을 노래하였다.

그들은 양반 사대부들의 비위를 맞추어야하므로 그들 노래 속에는 신세한탄이나, 임금을 그리는 내용이 담길 수 없는 것이다. 신세한탄 대신 자기 이름을 가지고 말제간을 부리는 pun(Parnomasia)이 자주 나타나게 되고, 임금을 그리는 내용대신 양반 사대부를 임으로 그리는, 이런 내용이 그들의 작품 세계이다.

필자는 妓女時調에 대하여 논의한 적이 있으므로 (釜大 國語國文學科刊 國語國文學 第16輯) 여기서 이를 제외시킨다.

7) 金福榮: 現代藝術學 (創美書館 1978) p. 380.

을 보는 것같은 느낌을 가지게 된다.

사물을 보는 관점이나 행동의 목적이 유교이념의 실천에 있는 것처럼 되어 있어서, 마치 유교 이념을 담기 위한 그릇같은 감을 가지게 되기 때문에서이다.

앞 사람이 뜻을 나타내기 위하여 남녀의 사랑을 차용하고 있다면, 뒷 사람 역시 그같은 풍의 작품을 짓고, 앞 사람이 志節을 나타내기 위하여 자연을 동원하고 있다면, 뒷 사람 역시 그같은 풍의 작품을 짓고 있어, 평시조는 너무나 한정된 공간 안에 자리 잡고 있다고 할 수 있는 것이다. 그러므로, 읽는 사람으로하여금 따분한 잠마저 느끼게 해 준다.

이같은 평시조가 가진 경향은 일종의 문학적 관습(literary convention)이라고 할 수 있다. 관습은 자율적인 것이 아니고 타율적인 것이며, 자기 체험이 아니고 他의 선형이다. 그러므로 관습은 창조적이지 못하기 때문에 예술적인 가치를 부여하는 데에 어려움이 있다.

윤리적 가치 평가에 있어서는 당위성이 존재한다. 가령, 이 순신 장군의 호국정신은 본받을만하다. 그러므로 우리들도 그를 따라서 호국해야 한다는 것은 규범적 또는 윤리적 가치를 가진다. 그러나, 고희의 그림이 훌륭한 가치평가를 받는다고 하여 고희가 가졌던 회화상의 기교를 그대로하여 작품을 만들었다고 한다면 사람들의 편견을 받기에 너덕할 것이다. 예술은 앞 사람의 풍을 답습해야 할 당위성 같은 것이 없다. 오히려 그런 풍을 부수고 새로이 개척해나가는 데에 예술의 생명이 있기 때문이다. 달리 말하면, 사물에 대한 인식이 보편화된 것이거나 일반화된 것이거나 他律的인 것이 아닐 때에야만 예술미적 가치를 가지게 된다는 것이다. 사물에 대한 인식이 특수한 것이어야 한다는 것은 객관성의 결여를 의미하는 것만은 아니다.

이점에 대해서 S.K Langer 여사의 말을 들어보기로 하자.

예술가는 주관적인 영역을 객관화시킨다. 그러므로, 그가 표현하는 것은 자기 자신의 실질적인 감정의 체험이 아니라 인간의 감정에 관하여 자신이 깊이 알고

있는 것을 표현한다.

(……he objectifies the subjective realm. What he expresses is, therefore, not his own actual feelings, but what he knows about human feeling.)⁸⁾

그러므로, 예술가가 취할 태도는 주관적인 자기 인식세계를 객관적인 공감 위에 새롭게 건축하여야 하는 것이다.

주관적인 인식세계란 관습과는 거리가 멀다. 관습은 객관적 인식세계의 대표적인 예이다. 그러므로 Ponty의 앞서 밝힌 ‘본다’는 의미는 주관적 인식세계요, 창조적 인식세계요, 따라서 예술미를 유발시킬수 있는 인식세계인 셈이다.

萬壘山中에 閑暇한 저 隱士는 가는비 무릅쓰고 쫓모종년 삼는다. 富貴 牧丹
風流郎 三色桃 月四季 丁香 豆蔻 凌霧 合歡 다 아니 시무고 杜鵑 躑躅 西甘
映山紅 西府 海棠 天錫 葵花 鳳仙花 鬪鷄花 朝顏 雁來紅 모다 그만두고 陶淵
明 조아하야 九月九日 東籬下에 캐고 캐야 忘憂物에 동등 썩는 菊花만 모종
(種菊花)

(樂高 977)

평시조에서라면 벌써 오상고절이 들먹거리져야 할 판인데도 그런 말이 없다. 다만, 근심 걱정을 달래줄 위안물로서의 국화가 등장하고 있다. 이것은 국화를 지절의 대치물로서, 또 지절이라는 유교이념을 담기 위하여 차용된 사물로서의 국화가 아니라는 의미를 가진다. 물론 忘憂物이라는 말 안에는 그런 의미가 녹아 있음직도 하지만, 이 노래가 의도하는 바로는 국화가 患에 대한 志節을 암시하는 것같지 않다. 즉, 만첩산중에 기거하는 은자의 고독감을 달래줄 위안물로서의 국화인 것이지 국화를 빌어서 충이라는 자신의 신원을 밝히려는 태도는 아닌 것이라 본다. 이렇게 볼 때, 평시조에서의 관습적인 국화가 아닌, 자기 나름대로의 국화 즉, 사물을 ‘본다’는 입장에서 국화를 읊은 작품이라고 함직하다는 것이다.

이것은 또한 사랑을 담은 시조에서도 마찬가지로 현상을 발견할 수 있다.

8) S.K. Langer; A modern book on Esthetics p.255.

- 1) 思郎을 춘춘 업동혀 뒤설머지고 泰山峻嶺으로 허위허위 넘어갈 제
 그 모른 벗님네는 그만후야 버리고 가라 후건마는
 가다가 즈글너 죽어도 나는 아니 버리리라

樂戲調 (瓶歌 1017)

- 2) 가슴에 궁궐에 등그러케 끌고 왼솟기틀 눈길계 쇠와
 그 궁계 그솟기 너코 두 늙이 마조 잡아 이리로 흘근
 저리로 흘근 흘적흘적이논다. 남죽남 大都도 그는
 아모쵸로나 견되려니와 아마도 님 외오 살나후면
 그는 그리 못후리라

樂戲調 (瓶歌 991)

평시조에서 같으면 충의 변신이라 할 수 있는 임금에 대한 戀君之情을 나타내기 위하여 “時時히 고개를 들어 입자 그려 우노라” 한다던가, “님 그려 저즌 스매는 어니 저기 드물고” 또는 “님 尙홀 一片丹心이야” “님 계신 九重深處(九重宮闕)에” 하였을 것이다. 그런데, 사설시조에 오면 이런 말투가 없어진다. 또한 자기 자신을 첩의 신세로 그것도 버림받은 신세로 전락하여, 자기 신세 한탄이나 끊어진 사랑을 잇기위한 교태가 없어진다.

연군의 대치물로서의 사랑, 또는 충심의 한결같음을 보이기 위한 자기 신원으로서의 사랑이라고 하는 평시조의 인습적, 관습적 사랑이 싹 가셔진다.

다시 말해, 평시조에서는 여태 생각도 많하고 있었던 “괴상한 비교를 통해 사랑지상을 선언하고 있는”⁹⁾ 것이다.

평시조 같으면 입에 대한 자신의 그지없는 사랑을 강조하기 위하여 “내 마음 버혀내여 별 돌을 텅글고져” 한다던가 “가을하늘 비긴 빗줄 드는 칼노 말나니여 서 입을 위한 봉사에 바쁠 것이다. 그것도 현실적으로 불가능한 일을 가능한 일처럼 꾸며가면서. 그러나 사설시조에서는 1)2)에서처럼 입에 대한 봉사가 아니라 사랑을 얻는 일이라면 어떠한 고통이라도 감수하겠다는 자기 결심을 강조하기 위하여 사랑을 실제로 만들어 끊어지기도 하고, 사랑하는 이와외의 이별의 아픔을 육체적인 고통보다 더한 것으로 비유하기도 한다.

9) 이상섭; 戀歌로서의 時調: 하나의 精神史 (東方學志 第十三輯 1972 p. 214.)

거기다가, 사랑의 뉘얼감을 수박냉칼로 참외냉칼로 비유하는 사실시조가 있는가 하면, 또 사랑하는 이의 모습을 “눈섭은 슈나뿔 안즌듯 향고 넋비 더는 梨花도 窈다”로 표현하는 작품도 있으니, 이것들은 실로 평시조에서는 볼 수 없었던 신선한 표현들이면서, 他의 共鳴을 얻기에 충분한 일면을 가진 작품들이라 하겠다.

이러한 점들을 통해서 볼 때에, 사실시조에서는 국화를 보더라도 평시조에서처럼 유교 이념물로서의 국화로 보지않고 있으며, 사랑을 노래하더라도 평시조에서처럼 한정된 공간 안에서의 사랑이 아니라, 한정된 공간을 부순 새로운 인식으로서의 사랑을 노래하고 있다고 생각할 수 있을 것 같다. 다시 말해, 일반화된 인식의 세계가 아닌 개별화된 인식의 세계를 나타내고 있으므로 인하여, 관습적인 태도를 부정하고 나선 것이 사실시조라 할 수 있겠다는 것이다. 그러므로 이것은 또한 사실시조는 평시조보다 한 걸음 더 예술미적인 가치를 부여하고 있음을 증명하는 일이 되기도 한다고 말할 수 있겠다.

IV. 결 론

우리가 사물을 대할 때에 사물을 본다는 것과 사물에 대하여 안다는 것이 비슷한 것 같으면서도 차이가 있음을 파악할 수 있다. 본다는 것은 사물에 대한 인식을 자기나름 대로 새롭게 파악하려는 ‘사물 안에 자아의 몰입’을 의미하는 것이다. 그러나 안다는 것은 사물에 대한 보편화된 인식을 확인하는 의미가 된다.

이런 의미에서 평시조를 살펴본 결과, 평시조의 대부분이 사물을 보는 입장이 아니라, 사물에 대하여 아는 바를 재확인하는 입장에서 있음을 알 수 있었다. 알고 있는 바를 재확인한다는 의미는 앞서 있어왔던 他의 선현의 세계를 그대로 답습하는 관습의 세계를 의미한다. 이 관습의 세계는 사물을 그 자체대로 파악하려하지 않고 이념이나 선입관을 통하여서 사물을 파악하려는 것을 의미한다.

그러니까, 평시조에 나타난 사물에 대한 인식이나 행위에 대한 기준은

유교이념이라고 하는 참조의 틀(frame of reference)에다 억지로 맞추려는 불순한 태도라고 할 수 있는 것이다. 이 불순한 태도는 ‘개념적 이미지의 나열’이라고도 할 수 있겠다.

사설시조에 있어서는 이같은 태도와는 다른 태도를 보여주고 있다.

사물이나 행위를 관념의 매개체로서 보려고 하거나, 관념의 보조수단으로 인지하려 하지 않는 그야말로 평시조의 관습을 무시한 ‘안다’는 입장이 아니고 ‘본다’는 입장이다. 이 ‘본다’는 입장인 주관적 자아세계는 그의 공명이라는 객관성을 결여하지 않았을 때에만 예술미적 가치를 가지게 된다.

사설시조에 있어서는 他的 공명을 가지는 주관적 자아세계를 발견할 수 있는 작품들이 많으므로 이러한 점을 발견하기 어려운 평시조보다는 한 걸음 더 예술미적 가치를 가지고 있다는 결론에 도달하게 된 것이다.