

時調의 形態的 特質

김 정 화*

目 次

1. 들어가는 말
2. 基本 單位로서의 句의 律格的 特質
 - 1) 4律語句
 - 2) 單律語句(칙구)
3. 詩型的 律格的 特質
 - 1) 詩型的 構造
 - 2) 結句의 特徵
4. 맺음말

1. 들어가는 말

시조의 형식이나 율격 문제는 시조 연구의 핵심을 이루는 영역이라 할 수 있다. 시조의 내용 연구도 중요하지만 시조의 미학적 본질이 밝혀지려면 시조를 이루는 율격이 어떤 모습인지가 제대로 밝혀지지 않으면 안 된다. 지금까지 시조의 형식에 관련된 논의를 살펴보면 시조가 4<음보> 3<장(행)>이라는 데 대해 논의의 일치를 보이고 이를 바탕으로 율격을 논하려는 경우가 대부분이다. 그러므로 형식 자체에 대한 논의는 더 이상 언급할 필요가 없는 것처럼 여겨질 수도 있다. 그러나 시조가 <3장>으로 되었고 각 행이 4<음보>로 되었다고 보아서 시조의 율격이나 형식을 제대로 설명하기 어렵다. 특히 시조가 <3장>이라는 사실에서 <종장>의 첫어절은 3음절, 둘째 어절은 4음절을 넘어서는 5음절 등의 <과음절> <태과음절>이라는 종래의 설은 시조에 대한 올바른 향수는 물론 창

* 뉴욕 주립 대학교 한국학연구소 연구원

작, 발전에까지 적지 않은 폐해를 끼치고 있다고 해도 과언이 아니다. 시조의 율격에 대한 올바른 이해가 선행되지 않고서는 우리 옛 시조를 올바르게 감상하기는커녕 앞으로의 창작이나 긍정적인 발전은 기대하기 어렵다. 학교 교육의 현장만을 잠시 돌아보더라도 시조의 율격이나 형식에 대해 모순을 발견하는 것은 그리 어렵지 않다. 이러한 현상은 학계에서 율격론 전반에 대한 용어 설정이나 체계 확립에도 적잖은 문제가 있었음과 동시에 시조의 율격이나 형식에 대한 올바른 연구가 확고히 선행되지 않은데서 연유함은 말할 필요도 없다. <3장>설, 그리고 음절수에 대한 제한 등이 시조에서 지극히 당연한 듯 받아들여지면서도 실제 작품을 대하면서 그리고 창작과 향수, 율독의 과정에서 항상 모순에 부딪히는 것은 이러한 논리가 안고 있는 스스로의 모순에 기인한다고 할 수 있다.

본고는 시조의 형태적 특성을 살핌이 목적이다. 시조의 형태를 살피려면 그것이 또한 어떠한 율격적 기반을 지니고 있는지가 소상히 밝혀져야 하리라 생각한다. 그러므로 본 연구에서 시조의 형식을 논하는 데는 시조의 발생과 정착을 비롯한 전반적인 논의가 다 관계될 수도 있다. 물론 관계되는 각 문제를 본고에서 일일이 상세히 다룰 수는 없으나, 필요한 부분은 논의 가운데 자연스럽게 드러날 것이라 생각한다.

2. 기본 단위로서의 구의 율격적 특질

시의 율격을 살피는 것은 어느 한 층위만을 두고 논할 수는 없다. 한국 시의 율격은 기초 단위가 되는 음절로부터 기저 단위인 시어, 기층 단위인 율어, 기본 단위인 구¹⁾가 있어, 이러한 계층적 율격 단위를 제대로 인식하지 않으면 율격은 제대로 파악될 수 없다. 특히 구는 시 형태를 이루는 기본 단위가 되면서 율격 파악의 기본 단위가 되기도 한다. 음절에 내재된 율격성은 시어, 율어를 거쳐 구에서 가장 현저하게 드러나게 된다. 그러므로 시조의 율격적 특질을 살피는데 시조 시형을 이루는 기본 단위

1) 홍재휴 『韓國古詩律格研究』 태학사, 1983.

인 구의 율격성은 중요하게 다루어져야 할 사항이라 할 것이다.

1) 4율어구

4율어구가 시조 시형을 이루는 주된 구임은 주지하는 바이다. 4율어구는 시조의 시형을 이루는 기본 단위로서의 구임과 동시에 시조의 율격성을 결정지어 주는 중요한 역할을 한다. 그러므로 시조의 율격적 특질을 알아내기 위해서는 4율어구의 율격적 특질을 알아내는 것이 급선무가 될 것이다.

① 4율어구의 등장

4율어구는 한국 시문학사에 언제 등장한 것일까. 4율어구가 언제 등장했는가는 상당히 난제이다. 4율어구의 등장에 관해서는 두 가지 각도에서 고찰할 수 있다. 하나는 작품에 나타난 흔적을 살피는 일로, 작품 속에서 4율어구의 쓰임을 밝혀 그것으로 4율어구의 존재 시기를 논할 수 있다. 또 하나는 작품의 원형이 불확실하거나 구 단위의 설정이 불확실하여, 4율어구의 율격적 특징에서 그 대략적인 등장 시기를 논하는 방법인데 이는 주로 4율어구의 등장을 후대로 보게 되는 동인을 제공하고 있다. 4율어구는 2율어구의 배가 되는 길이를 지니면서 율성에 있어서도 2율어구와 깊은 관계를 지닌다. 그리하여 4율어구를 기본 <보격>이 아닌 2율어구에서 파생된 <파생 보격>이라고 보기도 하는데 그렇다면 4율어구는 2율어구에 비해

2) 성기옥은 4율어구(4<보격>)는 양식성 순수성을 지닌 기본 보격에는 해당하지는 않으나, 모든 보격 가운데 가장 쓰이는 빈도가 많은 양식(『한국시가율격의 이론』 새문사, 1986. p202)이라 했다. 양식상 순수성을 지닌 기본 <보격>이라는 것은 2<보격>과 3<보격>을 두고 하는 말이며, 그 외는 기본 보격에서 파생된 <파생보격>으로 규정했다(성기옥, 앞의 책, p159) 그러나 2, 3율어구를 기본으로 보고 4율어구를 파생으로 보는 것 즉 기본이니 파생이니 하는 용어 자체는 그리 적절하지 않은 듯 하다. 4율어구는 그 나름의 독자성을 충분히 지녀 2, 3율어와 마찬가지로 율격적 위상을 지니고 있음은 물론이다. 사실 파생이라는 말이 하나의 본체에서 다른 사물이 갈려 나와 생긴 것이라는 의미가 있으므로, 4율어구가 2율어구의 결

훨씬 후대에 형성된 구가 될 것이다. 또 한편으로 4율어구의 율격성이 깊은 생각이나 분별력을 앞세우는 감정 상태를 나타내는데 적합하다는 점을 들면서 그래서 이것이 <어느 정도의 지적인 세련의 과정³⁾>을 거쳐서 나타나는 것이라 생각한다면 그 등장 또한 자연 늦어질 수밖에 없다.

4율어구가 <어느 정도의 지적인 세련의 과정>을 거쳐 나타난 것이라는 것은 4율어구 자체가 지닌 율격적인 성격에 말미암기도 하지만 4율어구가 지배적으로 쓰였던 시조나 가사의 특징이기도 하다. 그러나 이 4율어구의 등장이 2율어구나 3율어구가 담지 못하는 사상이 있고, 그런 필요에 의해 후대에 생겨난 것일까 하는 문제에 대해서는 쉽게 단정을 짓지 못한다. 민요가 시의 주된 영역을 점했던 시대에는 2율어구로 만족했고, 그 후 3율어구가 생기고, 그래도 모자라 4율어구가 생겼다는 것은 논리적인 설명 방법이 되지 못한다. 율격 유형의 등장이 발달론적으로 이루어지리라는 생각을 저변에 깔고 있는 이런 논리는 사실에 입각해서 볼 때 무리가 있다. 단순한 유형에서 복잡한 유형으로 발달, 변모해 가는 것은 종적 흐름에서 볼 때 기본적인 이치이나 율격론사의 체계적인 흐름이 발달과정을 대변하고 있는 것은 아니기 때문이다.

4율어구의 등장에서 먼저 주목해야 할 것은 시문학사에서 4율어구가 각 장르에 어떻게 존재했었느냐를 살피는 일이다. 2율어구와 3율어구는 가장 널리 분포되어 있고 어느 시대 어느 장르에서도 자주 발견될 수 있는 반면 4율어구의 존재는 그렇지 않다고 본다면 당연 4율어구는 2, 3율어구에 뒤이어 등장된 것으로 보여지겠으나 한국 시문학사에서 각 장르의 율격을 살핀다면 그렇게만 보기에 는 무리가 있다. 여기에서 가장 주목해야 할 장르가 사뇌시이다. 사뇌시의 율격이 어떠한가는 율격적 정체를 밝히는 관건인 三句六名에 대한 논의가 분분해 아직 확실한 정론을

함에서 나왔다고 하여 반드시 그것이 지니는 율격성도 2율어구를 기준으로 파악해야 한다는 것은 아니지만, 기본이니 파생이니 하는 말로 가르는 자체가 4율어구가 한국 시에서 지니는 율격적 위상 및 특성을 왜곡시킬 여지가 있는 것이다.

3) 성기욱, 앞의 책, p210.

세우지 못한 상황이다. 그러나 필자는 사뇌시의 율격에 대해 1구를 이루는 율어는 대체로 4율어가 많을 것이나 2 또는 3율어로 형성된 구도 흔재되어 있을 것이다⁴⁾라고 추정한 바 있다. 사뇌시의 구가 3율어로 되어 있을 것이라는 것은 일단 논의⁵⁾로 하고, 다빈도를 이루는 구가 2율어구인가 4율어구인가를 중심으로 볼 때 4율어구로 봐야 한다는 것이 필자의 생각이다. 이는 三句六名の 자의 해석⁶⁾에 말미암을 뿐만 아니라, 사뇌시가 전대의 민요와는 차별된 상층인에 의한 세련된 시 양식이라는 점에서 보더라도 2율어구가 아닌 4율어구로 봄이 타당하리라는 생각에서이다. 또한 4율어구가 다빈도를 이루면서도 2, 3율어구가 흔재되어 있다는 것은 당시 초기 정형의 형성 단계에서 벌써부터 구를 이루는 율어의 수가 명확하게 고정성을 띠었다고 보기 어렵기 때문이며 이 또한 한국 시의 율격적 특징 중 하나이기도 하다. 4율어구가 민요에서도 보이고 사뇌시에서는 이미 많이 보인다는 사실은 그 등장을 2, 3율어구에 비해 마냥 늦게 잡을 수만은 없다는 것을 말해 준다. 민요에 4율어구가 산발적으로 보이는 것은 4율어구의 등장과 동시에 정착 가능성을 말해 주는 것이며 이것이 사뇌시에 들어 다수 쓰이다가 麗詩(고려가요)에 와서는 3율어구가 우세를 보였고 시조, 가사에 와서는 4율어구가 단연 우위를 차지하고 쓰이게 된 것이라 볼 수 있다. 이렇게 볼 때 다만 2, 3, 4율어구는 시대가 흐름에 따라 발전한 것이 아니라 시기에 따라 적절하게 선택되었다고 볼 수 있을 것이다. 그러므로 4율어구의 발생 자체를 시조의 발생과 동일시

4) 줄고, 「한·일 고유시 율격 형성에 관한 비교학적 연구」《퇴계학과 한국문화》 제 31호, 2002. p227.

5) 詞腦詩의 한 구가 3<음보> (또는 6<음보>)로 되어 있다고 보는 견해는 三句六名을 한 구(<행>)의 형식을 가리키는 용어로 해석한 데서 나온 견해이다. 그러나 앞에서 밝힌 바와 같이 三句六名은 한 구의 형식이 될 수 없으며 이를 시 전체의 형식을 가리키는 용어로 본다면 詞腦詩의 한 구가 3<음보>로 구성되어 있다고 볼 수는 없다. 참고 줄고, 앞의 논문, p227.

6) 구는 韓漢詩의 律에서 聯을 일컫는 慣用語이며 명은 律詩의 句와 通用된다(홍재후, 「三句六名攷」 국어국문학78 1978.) 그러므로 三句六名은 3연 6구체를 일컫게 되며 사뇌시는 총 6개의 구로 이루어져 있다고 볼 수 있다.

할 수는 없듯이 시조의 발생에서 4올어구가 등장했다고 보는 것도 무리한 결론임을 알 수 있다. 그러므로 4올어구의 등장과 시조의 등장 시기 즉 시형의 발생, 정착의 문제는 별개의 문제로 다루어져야 할 것이다.

② 4올어구의 형태

4올어구란 4개의 올어로 구성된 구를 의미한다. 구를 이루는 올어는 최소 1음절에서 최대 4음절로 이루어지게 되는데 이는 올어가 호흡에 의한 분절로 이루어짐을 생각할 때 당연한 결과라고 할 수 있다. 그러므로 5음절 이상은 자연히 중간에 휴혈이 개입되어 두 개의 올어로 분절되게 된다.

법새	/	춤새는	//	못내 즐겨	/	흐는다 (시조 신흘)
2		3		4		3
(휴혈)		(중간 휴혈)		(휴혈)		

서로 다른 음절로 구성된 올어라 하더라도 4개의 올어가 대등적으로 인식될 수 있음은 율격의 구성에서 음절의 모자람을 채워주는 휴음이 작용하고 있기 때문이다. 휴음이란 실제 겉으로 드러나는 음은 아니지만 음의 자격을 지니는 것이다. 겉으로 드러나는 음절을 실음이라 한다면, 실제의 음은 없지만 그와 같은 기능을 담당해 내는 것은 휴음이라 할 수 있다. 비록 음절수는 다르게 구성되어 있지만, 각 올어 단위가 대등적인 것으로 인식되는 것은 빈 공간을 채워주는 휴음의 역할 때문이므로 휴음은 단순히 없는 게 아니라 실제 소리만 없을 뿐 음절 구실을 톡톡히 해낸다고 할 수 있다.

최하 1음절에서 최고 4음절로 구성되는 올어가 4개 모여 4올어구를 이루는 데는 자연적인 구성 형식이 존재하므로 이렇게 구성된 4올어구의 율조에 따른 각 유형은 총 100가지⁷⁾가 된다. 여기서 말하는 자연적 구성

7) 홍재휴, 『韓國古詩律格研究』 앞의 책, 1991, (재판) p144..

형식이란 먼저 연결하는 울어의 음절 조합은 4음절을 넘어야 하고⁸⁾ 8음절을 넘을 수는 없다는 것인데 이것도 제 2울어와 제 3울어의 연결은 예외가 된다. 왜냐하면 4울어구의 특성상 제 2울어와 제 3울어 사이에는 중간 휴일이 오므로, 제 2울어와 제 3울어가 합하여 2, 3, 4음절이 되더라도 서로 분리될 수 있기 때문이다⁹⁾. 3울어구나 2울어구에서는 있을 수 없는 일이지만, 4울어구에는 이런 예가 있을 수 있다. 이와 같이 볼 때, 4울어구를 이루는 울조 유형은 4·4·4·4조와 같이 최고 16음절에서 1·4·1·4조, 2·3·2·3조와 같이 최하 10음절로 이루어짐을 알 수 있다.

그렇다면 이렇듯 4울어구의 각 울조 유형 즉 100개나 되는 울조 유형이 의미하는 것은 무엇일까. 초기 음수율론(지수율론)에서는 이러한 다양한 울조를 인지하지 못하고 이를 고정 음수율화 하려 하여 최빈치를 이용한 기준 음수율화를 시도했으나 기준에 맞는 것보다는 맞지 않는 것이 많다는 당연한 오착에 빠지는 결과를 초래했었다. 이처럼 다양한 울격 유형은 음수율론의 한계를 의미하는 듯했고 한국 시에서 음절수를 헤아리는 것은 시간 낭비인 듯 인식되기까지 했던 것이다. 그러나 종래 음수율론의 잘못은 앞에서 언급한 바 있지만 한국 시가 음수율이 아니어서가 아니라 한국 시가 지니는 다양한 음수율적 울격 유형을 제대로 이해하지 못한 데서 빚어진 오해일 뿐이다. 음수율적 울격 유형에 대한 오해는 <음보>율론자들에게 있어서도 마찬가지로 보인다. 4울어구가 빚어내는 많은 울격 유형이 음절 조합에 아무 제한도 없이 만들어 내기만 하면 다 되는 유형인 듯 여기고 음절수의 헤아림으로써는 한국 시의 울격을 전혀 설명해 낼 수 없다고 단정해 버리는 것은 한국 시의 울격적 본질을 이해하지 못하는 큰 착오이다. 우리는 이러한 음수율적 특징을 한국 시의 울격적 특질로 인정하지 않으면 안 된다. 이 모든 유형을 4개의 <음보>로

8) 예를 들어 제 1울어와 제 2울어가 각기 2음절씩이라고 한다면 앞뒤의 2음절이 합하여 4음절이 되어 한 울어로 통합되게 되므로 각기 울어로 분리될 수 없다.

9) 원칙적으로 1음절 울어는 앞뒤에 4음절 울어가 와야 하지만 4-3-1-4라든지 2-3-1-4, 4-2-1-4, 4-1-3-4, 4-1-3-3, 4-1-3-2 등 15개 울조의 경우는 예외이다.

구성된 4<보격>이라고 해 버리면 간단히 설명되지만 그렇게 치부하고 만다면 한국 시 4율어구가 지니는 율격적 특성을 제대로 이해할 수는 없게 되기 때문이다. 수많은 보이는 4율어구의 율조 유형에는 적어도 두 가지 특징이 발견될 수 있다. 하나는 다양하다는 것이며 또 하나는 그 다양성에 한도가 있다는 것이다. 즉 이 많은 유형 안에는 나름의 자연 구성 형식이 있어 다양한 가운데서도 그 진폭에 한도를 두게 되는 것 이것이 바로 4율어구의 율조 유형이 지니는 특징이며 한국 시의 특징이기도 한 것이다. 마치 규칙성이 없는 듯이 보이지만 여기에는 오히려 엄연한 규칙성을 발견할 수 있으며 한국 시에서 구의 율격 구조는 다양한 가운데서도 엄연한 율격율을 유지하고 있음을 볼 수 있다. 이는 고정 음수율이 아닌 유동 음수율로서의 한국시가 지니는 한도내적 다양성을 보여주고 있으며 같은 음수율 시인 일본시와는 다른 특징이 되기도 하는 것이다.

이와 관련하여 다양한 4율어구의 율조 유형이 지니는 율격적 의의는 각각이 서로 다른 율격미를 지니고 있다는 사실에서도 발견할 수 있다. 각각의 율조 유형에 따른 4율어구의 율조 유형은 그 율조의 결합 방식에 따라 즉 실음(음절)과 휴음의 상호 작용-수와 위치-에 따라 율격미를 달리하게 되는 것이다¹⁰⁾. 각각이 자아내는 율격미에 대해서는 앞으로 충분한 연구가 뒤따라야 한다고 생각한다.

3) 4율어구의 율격성

4율어구가 어떠한 율격성을 띠고 있는가는 단순한 문제가 아니다. 흔히 시조가 <3장>으로 이루어진대거나 3<음보>(3율어구)가 한국 시의 기본 <음보>라든가 하는 논의는 한국 시문학사에서 4율어구가 차지하는 위치와 그 율격성을 제대로 인식하지 못한데서 빚어진 결과이다. 2율어

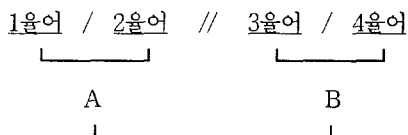
10) 4율어구의 율조 유형이 한도내적 다양성을 지니고 이들이 각각 율격미를 달리 한다고 하여 이것이 비단 4율어구에만 국한되는 특징인 것은 아니다. 한도내적 다양성을 지닌 유동 음수율로서의 한국 시의 특징은 2율어구나 3율어구에서도 마찬가지로 드러나게 된다.

구는 한국 시를 이루는 가장 원초적인 구 형식이며 4올어구 또한 그에 못지 않은 중요성을 띠고 있음을 볼 때 한국 시의 기본 율(내지는 구)이 어느 특정의 구가 될 수 없음은 자명하다. 이러한 의미에서 4올어구에 대한 그간의 오해를 불식시키면서도 발전적인 연구가 되려면 다음과 같은 몇 가지 사항이 함께 고려되어야 할 것으로 사료된다.

① 4올어구의 율격미

4올어구의 율격성을 살피는데 흔히 고려되는 것이 2올어구와의 관계이다. 4올어구는 2올어구를 두 개 연결시켜 놓은 구조를 지니고 있기 때문에 4올어구의 율격성을 고려하면서 기본적으로 2올어구의 율격성을 완전히 배제시키는 것은 어려울 듯 보인다. 그러나 4올어구는 2올어구가 배가 되어 형성된 구조이기는 하나 통사상으로 볼 때 내구(제 1, 2구)와 외구(제 3, 4구)가 대응을 이루게 되어 있으며, 내구와 외구는 단순한 하나의 율어가 아니라 그 안에서도 휴혈을 지니는 두 개씩의 율어로 되어 있으므로 2올어구가 지니는 단순한 율격성과는 질적으로 다른 율격성을 지니게 된다. 그러므로 4올어구의 율격성을 살피려면 그에 결정적인 역할을 담당하는 내구와 외구를 가르는 중간 휴혈과 내구와 외구의 대응 관계 및 4올어구를 구성하는 율어의 수, 그리고 율어들을 구성하는 음절 수 등이 함께 고려되어야 할 것이다.

흔히 4올어구가 안정감을 지닌다는 것은 지극히 상식적이면서도 타당한 말이다. 4올어구의 안정감, 균형성은 바로 중간 휴혈을 기준으로 하는 내구와 외구의 대응성에서 나오기 때문이다.



A와 B가 지니는 대응성은 안정감을 유발한다. 게다가 A, B 모두 그 내부에 또다시 대응 구조에서 빚어지는 균형성이 있으므로 전체적인 구의 안정감은 훨씬 강조가 된다. 한편 4올어구가 유장미¹¹⁾를 지닌다고 하는 것 역시 이러한 구조적인 특징에 말미암으면서도 이것이 한국 시의 구 유형이 만들어 내는 가장 긴 유형이라는 점이 관계하기도 한다. 4개의 올어가 한 구를 이루게 되므로 한 구가 마무리되기에는 표현상에서 긴 길이를 요하게 되며 급박하게 마무리를 짓게 되기보다는 시간을 두고 마무리하게 되고 거기에서 여유로움과 함께 그윽한 유장미가 생기게 되는 것이다. 즉 4올어구는 3올어구나 2올어구에 담지 못했던 깊이 있는 복잡한 내용을 담을 수도 있고, 대구 표현을 비롯해 문학적 수사법에 있어서도 2, 3올어구에 비해 훨씬 다양하게 표현해 낼 수 있다는 장점을 지니고 있다고 할 수 있는 것이다. “4보격은 절제와 여유를 바탕으로 한 깊은 생각이나 분별력을 앞세우는 감정 상태의 표현에 기울어지는 쪽이며, 따라서 이념적이거나 교시적인 토운으로 흐르는 경향성이 나타나기도 하며, 이러한 점들은 어느 정도의 지적인 세련의 과정을 거쳐서야 나타날 수 있는 성격의 것¹²⁾”이라고 한 것은 4올어구의 특징이기도 하면서 한편으로는 4올어구가 지니는 이러한 특징이 작품에 잘 형상화되어 있음으로 인해 파악되는 현상이기도 하다.

이러한 4올어구의 울격미는 다른 유형의 구와 비교할 때 한층 선명히 드러나게 된다. 2올어구는 짧은 단위가 반복되므로 울동감을 줌과 동시에 바쁜 호흡으로 인해 급박함을 자아낸다. 이러한 2올어구의 단순성은 곧 민요적 울동의 근원이 된다고 할 수 있다. 그렇다면 4올어구는 민요적인 단순성과는 즉 2올어구와는 울격미에서 근원적인 바탕을 달리 하게 되는 것이다. 또한 3올어구의 경우를 생각해 보면, 3올어구는 2올어구보다 하나가 더 긴 3개의 올어가 한 구를 이루면서 그 사이에 중간 휴철의 실현이 없으므로 호흡이 가빠져 안정감은 줄어들고 긴박감을 줌과 동시에 경쾌한 울동감을 자아내게 된다. 사실 2올어구 역시 짧은 가운데서도

11) 김수업, 「소월시의 울적 파악」, 《상산이재수박사환력기념논문집》 1972., p16.

12) 성기욱, 앞의 책, p210.

긴박감을 주기는 하지만, 3올어구의 긴박감은 2올어구보다 더하다. 2올어구는 단순성을 특징으로 하여 긴박감보다는 경쾌한 율감이 더하기 때문이다. 결국 4올어구가 2, 3올어구가 지니는 율격성과 다른 특성을 지니는 것은 위에서 본 바와 같이 중간 휴철의 실현, 내구와 외구의 대응 등에 연유된다고 할 수 있을 것이다.

② 4올어구와 상층 문인의 관계

한편 한국 시에서는 각 구의 유형이 시기적으로 선택되어 쓰여왔으며 고려말에서 조선조에 이르러 시조와 함께 4올어구가 지배적으로 쓰이기 시작했음을 알 수 있다. 물론 시조 전편을 이루는 데는 각 구가 유기적으로 연결되어 새로운 형태적 율격미를 생성하게 되므로 시조의 율격성 내지 형태미를 4올어구만으로 설명해 낼 수는 없지만 시조를 이루는 기본격구로서의 정격구인 4올어구가 시조의 형태적 율격미를 만드는 기반이 됨은 말할 나위 없다. 이렇게 볼 때, 4올어구의 균형적 안정감, 유장미 등은 곧 시조에서 그대로 드러나는 율격미임에 틀림이 없다고 할 것이다. 그런데 시조에 4올어구가 지배적으로 쓰였다는 점은 여러 각도에서 시사해 주는 바가 있는데 먼저 시조가 상층 문인에 의한 문학이었다는 점과 4올어구와의 관계를 생각해 볼 만하다. 4올어구가 다른 구 유형에 비해 보다 안정감, 유장미 등을 지니고 있으며 복잡한 생각과 사상을 나타내는 데 적합한 세련된 유형이라는 점은 이 자체가 지식인 즉 상층인의 성향에 부합하는 것일 수밖에 없다. 특히 현존 시조나 가사 작품에서도 나타나듯이 구 유형 자체가 교훈적으로 흐르기 쉬운 구라는 점등도 상층 문인들의 성향과 직결된다고 할 것이다. 4올어구의 율격성과 상층 문인의 성향이 부합된다는 사실은 조선시대의 시조나 가사에서만 드러나는 것은 아니다. 앞에서 말한 바와 같이 사뇌시의 경우도 4올어구가 쓰였는데 이 또한 사뇌시의 작자층이 상층 문인이 많았음을 생각한다면 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 반면, 麗詩(고려가요)에 나타난 구 유형이 3올어구가 다수를

차지했던 점과 麗詩의 작자층이 서민이었던 점 등은 구 유형과 담당 계층의 성향이 밀접한 관계에 놓여 있음을 말해 주는 증거라 볼 수 있을 것이다. 즉 한국 시문학사에서 시대와 장르에 따라 구의 유형이 선택적으로 쓰였다는 점은 시대, 장르에 따른 작품 담당층의 성행과 구의 유형이 지니는 율격성이 밀접한 관계에 있기 때문이라 보지 않으면 안 될 것이다.

③ 4올어구와 시대성 및 지역성

4올어구가 지배적으로 쓰인 시조나 가사의 경우를 생각해 보면, 4올어구의 성행에는 시대적인 안정된 분위기도 결정적인 도움을 주었을 것이라 추측할 수 있다. 즉 4올어구가 상층 문인의 성행과 직결되면서도 이것이 지배적으로 쓰일 수 있었던 것은 안정된 시대 사조가 뒷받침되어 있었던 것이 아닌가 하는 것이다¹³⁾. 시조나 가사가 대성행을 이루었던 시기 즉 16, 7세기를 생각해 보면 이 때는 유교 문화 아래 안정된 시대적인 분위기였음을 알 수 있고 이것이 4올어구의 율격성과도 부합되는 것임은 짐작할 수 있다. 이는 사녀시의 경우도 크게 다르지 않다. 단 유교 이념이 아니라 불교적 이념을 바탕으로 했다는 데 차이가 있지 이러한 이념적 안정성, 시대적인 안정된 분위기는 4올어구의 정착, 성행에 밀접한 관련이 있다고 볼 수 있는 것이다. 그러나 이러한 시대적 안정된 분위기가 4올어구를 만들어 내었다고 보는 데는 무리가 있다. 다만 4올어구는 그 율성상 안정된 시대적 분위기에 부합해 성행을 본 것도 사실이지만 근본적으로 작자층의 성향에 더 부합된다고 보아야 한다. 즉 고려말에 대거 등장한 시조를 보더라도 비록 시대적인 격변기이긴 했지만 시조 즉 4올어구의 정착, 성함을 볼 수 있었던 것은 그 시대가 안정기였다기보다는

13) 이러한 생각은 학계의 일반적인 상식인 듯하다. 이에 대한 구체적인 연구 논문으로는 성호경의 「조선전기 시가 형식의 사회·문화적 의미」(《어문학》69집, 2000)를 들 수 있다.

작자층인 양반 사대부의 성향 자체가 4율어구와 부합됨을 보았기 때문이다. 양반 사대부는 서민들과 비슷한 처지, 비슷한 감정을 지닌다 하더라도 그 표현은 충분히 달라질 수 있으며 이는 그들의 성향을 의미함에 다름 아니다. 비록 시대적인 격변기에 불안함은 마찬가지라 하더라도 신흥 사대부는 자신들의 감정을 안정적인 울조인 4율어구로 표현하면서도 성공적으로 작품을 남길 수 있었던 것이다. 그러므로 4율어구의 율격적 특성상 이것이 시대적인 안정된 분위기에 힘입어 더 성행함을 본 것도 사실이지만 반드시 시대적인 분위기만으로 4율어구의 율격성을 논하는 것은 무리가 있게 되는 것이다. 이와 관련하여 4율어구의 형성을 조선 시대 사대부에 의한 것이라고 미루는 것과 그 생성을 유교적인 가치관과 결부시키는 것도 무리가 있어 보인다. 앞서 말한 바와 같이 사뇌시에서도 4율어구가 다수 쓰였으며, 당시는 불교가 성한 시대였다. 물론 사뇌시 역시 상층 문인에 의해 형성되고 향유된 문학이었음을 생각해 볼 때, 역시 4율어구와 상층 문인의 성향이 일치하고 있음을 또 한 번 확인할 수 있는 셈이다. 사뇌시에서는 4율어구가 시조만큼 지배적이진 못하였다 하더라도 그것은 사뇌시가 한국 시사에서 최초의 확립된 정형시라는 점을 생각해 볼 때 이상하게 볼 것은 아니다. 어쨌든 상층 문인들의 성향과 4율어구의 율격성은 이처럼 호흡을 같이 하고 있었던 것이다. 다만 한국 시문학사를 통괄해 보더라도 알 수 있듯 4율어구도 그 형성이 지극히 오래되었고 구 유형은 시대에 따라 문학 장르의 담당층에 의해 선택적으로 쓰였음을 알 수 있다. 따라서 4율어구가 성행한 요인이 유교와 관련이 없는 것은 아니나 유교적인 가치관으로 인해 4율어구가 형성, 발전했다고 보는 것은 무리가 있게 된다. 즉 4율어구 자체가 유교적인 세계관 자체와 무관할 수는 없으나 유교적인 성격 자체에 관련되기보다는 그에 바탕을 둔 안정적인 시대적 사조와 관련이 있으며, 나아가 상층 문인의 성향과 더 관련되어 있다고 할 수 있는 것이다.

한국 시의 구 유형이 시대적으로 선택되어 쓰여졌다는 사실은 4율어구

에 국한해 볼 때 4올어구가 하층인들보다는 상층인들의 성향과 일맥 상통함에서 연유된 것이라 볼 수 있지만, 이와는 별도로 구의 유형과 지역성의 관계에 대해서도 한 번 살펴볼 문제이다. 분명 한국 시문학사를 돌아보면 각 구의 유형이 시대적으로 선택되어 쓰여졌지만 지역별로도 차이가 있음을 볼 수 있고 이는 구의 율격성과 지역에 따른 담당층의 성향이 관계가 있음을 시사해 주기 때문이다. 과거 일인 학자 別宮貞德은 구의 유형과 민족성의 관계에 대해 언급한 바 있는데, 일본의 옛 俗謠는 거의 100% 2박자계임-2박자라는 것은 곧 4박자와 통한다.-에 비해 조선의 민요는 3박자가 굉장히 많으며(압도적), 雅樂도 일본은 거의 2박자계이나 한국은 3박자계가 많이 쓰인다면서 이러한 차이는 한국인이 기마민족이었다는 사실과 일본인은 농경민족이었다는 사실에 기인한다¹⁴⁾고 말한 바 있다. 그가 「한국 민족은 3박자」라고 한 것은 한국 시의 여러 유형을 통시적으로나 공시적으로 통람하지 않고 아리랑 등의 민요의 단편적인 예만을 보고 도출한 이야기로 한국인을 모두 기마 민족으로 보고 3올어구를 한국 시의 공통된 율조현상으로 파악한 것은 側視적이라 하지 않을 수 없다. 하지만 구 유형과 민족성을 언급하면서 기마 민족설과 농경 민족설을 말한 것은 흥미로운 사실이다. 이에 대해 홍재휴¹⁵⁾는 3올어구는 북방계 율조이며 4올어구는 남방계 율조로 지역적인 차이에서 다르게 나타난 현상이라 보았다. 그러한 까닭은 수렵 생활이 주가 되었던 북방계인들과 농경 생활이 주가 되었던 남방계인들의 생활 수단이 다른 데서 빚어진 호홉의 차이라 보고 있다. 동적이고 급박한 특성을 지니는 수렵인들은 3올어구의 율조를, 이와는 달리 비교적 정적인 차분하고 완만한 특성을 지닌 농경인들은 4올어구의 율조를 빚었다는 것이다. 이는 別宮貞德이 말한 한국인 기마민족설과 일본인의 농경민족설이 빚은 율격론과 일맥 상통한다. 지역적인 성향과 4올어구 3올어구의 성행은 한국 시문학사에서 무엇을 말해 주는 것일까. 이렇게 지역에 따른 수렵인과 농경인의 생활 환경이 빚은 율격의 차이는 시대적으로

14) 別宮貞德, 『日本語のリズム—四拍子文化論』講談社, 1977, p163-197.

15) 홍재휴, 「古詩韻律의 傳統性 問題」(1960.10.15) <語文學會發表 油印要旨>

볼 때도 그대로 나타난다. 즉 이러한 지역적 차이는 시대적 차이와 그대로 결부될 수 있을 듯 하다. 사뇌사에서 4올어구를 많이 볼 수 있는 것은 사뇌시가 남방계 경주권의 불교 중심인 신라의 시였다는 사실과도 관련이 되며, 북방계와 맥이 닿으면서 개경 중심이었던 고려 시대의 시에 3올어구가 강세를 보였던 점도 이러한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 또한 수렵민족적 성향보다 농경이 주된 생활 방식이면서, 유교 이념을 바탕으로 한 상층 문인의 활동이 우세했던 조선 시대에 4올어구가 지배적으로 쓰였던 점도 마찬가지로 이해 될 수 있을 것이다. 그러므로 한국 시에서 다양한 구 유형이 시대적으로 지역적으로 차이를 보이는 점은 그 율격성과 밀접한 관계에 있음을 알 수 있는 것이다.

2) 단올어구(척구)

① 단올어구(척구)의 인정

지금까지 시조를 이루는 기본 단위로서의 4올어구에 대해 알아보았다. 4올어구가 시조에 지배적으로 쓰이는 구임은 사실이나 시조에는 4올어구를 제외한 또 다른 구가 쓰였음을 인정하지 않으면 안 된다. 그것은 바로 단올어구(척구)이다. 구를 이루는 올어는 적어도 2개 이상이 모여 이루게 되나, 한국 시의 경우 단올어구가 특수 격구¹⁶⁾로 존재한다. 그러나 지금까지 시조 <3장>설에서는 척구의 존재를 인정하지 않고 <종장>의 첫어절에 종속시켜 시조의 형태를 기형화시켜 왔음을 알 수 있다.

종래의 소위 <3장 6구>설에 의한 분장 표기를 보이면 다음과 같다.

16) 홍재휴, 앞의 책, p146. "구는 2, 3, 4척사격구와 같이 2개 이상의 척사가 연결되어 구성되는 것이 보편적이지만 단척사격구는 하나의 척사가 단독적으로 구의 기능을 감당하고 또한 독특한 기능을 가지게 되는 구단위 형식이다. 그러므로 이것은 구의 구성상으로 보아 일종의 파격적인 특수격구라고 할 수 있다."

<초장>	頭流山	兩端水를	네 듯고	이제 보니
<중장>	桃花 쓴	뭍근 물에	山影조츠	잠겨세라
<종장>	아희야	武陵이 어디뇨	나는 넌가	흐노라

그러나 위와 같은 <초, 중, 종>의 3<장(행)>을 척구를 분리하여 표기해 보면 다음과 같다.

제1구 :	頭流山	兩端水를	네 듯고	이제 보니
제2구 :	桃花 쓴	뭍근 물에	山影조츠	잠겨세라
제3구 :	아희야			
제4구 :	武陵이	어디뇨	나는 넌가	흐노라

<종장>의 첫어절을 척구로 인정하고 나면 시조의 제1구, 제2구, 제4구는 4올어구로, 제3구는 단올어구로 구성되게 된다. 척구를 인정하고 안하고의 문제는 단순히 편의상으로 그렇게 하는 것일 수는 없다. 그러므로 이 문제를 해결하기 위해서는 시조 척구(종래 <종장> 제1<음보>)가 지니는 특성을 여러 각도에서 고찰해 보지 않으면 안 될 것이다.

먼저 단올어구가 구로서 성립되기 위해서는 구의 요건을 만족시켜야 할 것이다. 구는 율격 구성상 시의 형태를 이루는 기본 단위이며, 내용상으로 보아도 한 시의 시상을 엮는 기본 단위¹⁷⁾이다. 그러한 의미에서 구는 작품 자료의 시적 형상화에 율격적으로 관여하는 하나의 자립 가능한 최소의 기능 단위라 할 수 있다¹⁸⁾. 그러므로 구는 율격적으로 뿐만 아니라 기본 단위로서의 완결된 시상을 지녀야 한다는 말이다. 과연 척구는 하나의 올어로 이루어져 있으면서 이러한 구의 요건을 만족시키고 있는 것일까. 구의 요건을 생각해 본다면 의외로 척구는 구로서의 역할을 다 하고 있음을 알 수 있다. 척구는 원래 歎詞로 쓰이면서 시에서 상당히 중요한 위치에 있었음은 분명하다. 그리고 한국 시에서의 척구의 쓰임을

17) 홍재휴, 앞의 책, p14.

18) 성기욱, 앞의 책, p131.

보더라도 시상을 이루는 의미¹⁹⁾로 보나 울격적으로 보나 충분히 독립적이면서 중요한 존재를 이루고 있음을 알 수 있다. 설사 이것이 후대로 오면서 유의미적 탄사가 쓰이거나, 통사적으로 뒤의 울어와 연결되는 탄사가 등장하기도 하지만 후대의 이러한 변화로 척구의 중요성 내지는 울격적인 독립성이 부정되어서는 안될 것이다²⁰⁾. 사내시에서의 척구가 구로 분리될 수 있듯 시조에서의 척구가 구로 분리되어야 함은 그것이 지니는 이러한 독립적인 성질에 있다고 해도 과언이 아니다. 이러한 단울어(어절)로 기본 단위로서의 시상을 완결 지을 수 있느냐는 의문에 대해서도 척구에 쓰인 어휘들은 시조 제3구의 위치에서 그것이 많은 여운을 함축하고 있으면서 시상의 교류, 전환의 역할을 충분히 하고 있어 그것만으로도 충분한 완성된 시상을 그려내고 있다고 볼 수 있다. 척구에 많이 쓰인 것들이 주로 감탄사이거나 부사어였다는 점은 이들이 지닌 독립성을 최대한 보장해 주려는 데서 나온 것이라 할 수 있을 것이다.

다음으로 고려해 보아야 할 것은 다른 구와 대등적인 위치에 있는가이다. 시를 이루는 하나의 구는 다른 구와의 대등성을 필수 조건으로 한다. 즉 척구를 다른 구와 비교해 볼 때 대등적 위상을 지니고 있느냐 아니냐가 구로서 성립할 수 있느냐 없느냐의 문제가 될 수 있다. 시조에서 4울어구는 길이가 깊에 비해 척구는 단울어로 길이가 짧다고 해서 단순한 길이만으로 그 위상을 논하는 것은 바르지 못하다. 대등적 위상은 반드시 길이의 같음에서 연유되는 것은 아니기 때문이다. 길이가 같다면 각

19) 사실상 무의미이라 하더라도 시상을 표현하는 데는 탄사만큼의 역할을 하는 것도 드물다. 그러므로 무의미 탄사든 유의미 탄사든 그것이 지니는 의미상의 중요성은 매우 크다고 할 수 있다.

20) 시조의 척구에 이러한 독립적인 탄사만이 쓰인 것은 아니며, 통사적으로 뒤에 오는 결과와 연결되는 척구도 있고, 척구가 빠진 시조도 보이는 게 사실이다. 그러나 이러한 예로 시조의 척구를 부인할 수는 없다. 다만 이것은 당시 척구에 대한 시론, 시조 시학이 논해진 일이 없음으로 인해 생기는 예외적인 현상으로 볼 수 있을 것이다. 또한 비록 척구가 통사적으로 뒤에 오는 구와 연결된다 하더라도 통사성과 울격성은 별개의 문제이므로 통사적으로 연결되는 척구를 들어 척구가 울격적으로도 독립될 수 없다고 보는 것은 잘못된 견해이다.

구가 대등성을 유지하기가 더 쉽겠지만 그렇지 않은 경우라 하더라도 대등성은 충분히 유지될 수 있다²¹⁾. 그러므로 겉으로 드러나는 길이의 차이만으로 구의 대등성을 논할 수는 없는 것이다. 척구는 사뇌시의 척구가 그랬듯이 비록 단올어라 하더라도 무게감 및 중요성에서 오는 실질적인 울성의 길이라고 한다면 다른 구에 못지 않다고 볼 수 있다.

제3구 : 아회야

제4구 : 武陵이

어디노

나는 넌가

흐노라

위의 예에 보이는 척구를 비롯하여 척구가 지니는 무게감은 작품 속에서 다른 구에 비해 손색이 없다. 그러므로 한 올어라 하더라도 앞 뒤 구의 길이만큼의 무게를 지니고 있으며 대등성을 지니고 있음을 알 수 있다.

사실상 척구가 지니는 구로서의 독립성과 타구와의 대등성뿐만 아니라 시조에서 척구가 인정해야 할 중요한 이유는 바로 한국시문학사를 통시적인 흐름에서 발견되는 특징²²⁾을 간과해서는 안되기 때문이다. 즉 한국 시문학사를 통괄해 볼 때 시조의 척구 문제는 인정하지 않을 수 없는 중요한 문제임을 실감하게 된다. 척구는 앞에서 언급한 사뇌시뿐만이 아니라 麗詩, 경기체시, 樺歌, 가사 등 여러 장르에서 공통적으로 발견된다²³⁾. 한국 시문

21) 같은 길이가 아니더라도 대등적 위상을 유지하면서 구로 성립될 수 있는 데 대한 자세한 논의는 졸고를 참고하기 바란다. 『한·일 시 율격 비교 연구』, p215-216.

22) 한국 시문학사에서 척구(감탄사)가 지속적으로 쓰인 것은 상당히 중요한 사실이다. 최동원 『고시조론』, 삼영사, 1980. p170)이 “시조 <종장> 초구(제1詩脚)의 시어가 역사적 전통의 계승임에 틀림이 없다”고 한 것이나 김성룡 『향가·시조·가사 <종장> 고』, 어문론집 제 19·20 합집, 고려대국문학연구회, 1997. p282)이 시조의 척구를 두고 “원시인이 누대를 거쳐 생리화했던 인간 내면적 요구에서 시작된 규정의 전통이 그대로 신라, 고려, 조선을 내려온 것, 재창조된 시가 전통의 잔영”이라고 한 것, 또 이찬욱 『시조의 형식과 미의식』, 《어문연구》 111호 2001. p117)이 “통시적으로 장르를 달리하여 나타나는 한국 시가의 전형적인 시적 유산으로서의 율격적 특성”이라고 본 것 등은 한국 시문학사에서 척구의 위상이 지니는 중요성을 지적한 것이다. 그러나 이러한 척구를 하나의 구로 인정하지 못한 것은 견해의 차를 보인다.

23) 여기에 대한 자세한 고찰은 홍재휴, 『한국고시율격연구』, 『윤고산시 연구』 졸고

학사의 여러 시 형태에 척구가 공통적으로 보인다는 사실은 우리에게 시사하는 바가 크다 할 것이다. 척구는 한국 시가 지니는 중요한 유형적 특징이 아닐 수 없으며, 척구가 지니는 위상은 가볍지 않다고 할 수 있다.

위와 같은 사실들로 미루어 볼 때 시조에 척구가 수반되어야 한다는 사실은 필수적임을 알 수 있으며, 또한 한국 시의 이와 같은 전통적인 척구법의 존재 양식은 부정할 수 없음을 알 수 있다. 만약 최동원²⁴⁾의 말대로 “시조도 그 형성 당초에 있어서는 1행 4보격, 3행의 시로서 종장 제 1·2구의 율성도 초·중장의 다른 시각의 율성과 다름이 없는 것이었고, 제3행의 첫머리에 감탄사를 게재시켰던 그런 형식이 아니었을까 하는 추정이 가능”하다면 제3행의 감탄사는 단순히 게재된 감탄사 이상의 척구를 의미하게 되는 것이므로 이러한 척구는 사뇌시의 경우²⁵⁾와 같이 독립적인 구로 봄이 타당할 것이다. 또한 시조에서 척구를 인정하게 되면, 종래 시조를 <초장, 중장, 종장>의 <3章>으로 나누고 <중장>의 두 번째 율격 단위를 <過音節>이니 <太過音節>이니 한 것과는 판이한 견해가 된다. 율어는 생리적 현상에서 오는 호흡의 단위이다. 그러므로 <과음절>이니, <태과음절>이니 하는 것은 바로 율어의 상한선을 무리하게 잡았음을 인정하는 말이며, 이 자체가 율어를 구성하는 음절수가 될 수 없음을 의미한다. 시조의 척구를 독립구로 인정하면, 종래 <과음절>, <태과음절>이니 하는 말은 그 존재 의의를 상실하게 된다.

「한·일 시 율격 비교 연구」 「한·일 고유시 율격 형성에 관한 비교학적 연구」 등을 참고할 수 있다.

24) 최동원, 앞의 책, p170.

25) 최동원은 이병기가 사뇌시에 쓰인 감탄사를 1구로 잡은 것은 감탄사가 향가 형식의 중요한 요소임을 인정했다는 점에서 타견이었다고 말하고 있다.(최동원, 앞의 책, p164-165.) 이는 시조에 쓰인 척구도 마찬가지다. 시조에서 척구는 형식상 중요한 요소이며 독립된 구로 인정되어야 한다.

② 단올어구(척구)의 율격성

척구는 하나의 울어로 이루어져 있으므로 척구의 율격성을 파악하려면 먼저 그 울어의 율격성을 파악해야 할 것이다. 그러나 척구는 단올어이면서도 그 자체가 구를 이루고 있으므로 척구의 율격성은 울어의 율격성 이상이다. 즉 척구의 율격성은 기층 단위인 울어의 율격성을 반영함과 동시에 구로서의 또 다른 율격성을 지니고 있는 것이다. 척구가 지니는 구로서의 성질은 연결되는 구의 성질과 밀접한 관련을 지니게 되므로 연결 구 내지는 시형에서의 척구의 위치 등이 고려되어 드러나는 율격성이라야 한다. 그러므로 연결구와의 관계나 시형에서 척구의 위치 및 기능은 척구의 율격성을 파악하는 데 극히 결정적인 역할을 한다고 해도 과언이 아니다.

척구의 율격성에서 가장 먼저 고려되어야 할 특성은 특수 격구로서 타구와의 대등성이다. 앞서서도 언급한 바와 같이 시조에서 척구는 단올어의 구이나 다른 4울어구와 대등적 위상을 지닌다. 척구가 4울어구와 대등성을 지닌다는 것은 단올어 뒤에는 실제로 음절로 구성된 울어는 아니나 그에 상응하는 율적 기능이 존재한다는 것이다. 이러한 의미에서 볼 때, 척구의 대부분이 개음절어로 끝난다²⁶⁾는 것은 척구의 대등성을 가능하게 해 주는 요소라고 볼 수 있다. ‘아히야’의 경우를 들더라도 끝의 ‘야’가 개음절어이므로 율독에서 그 길이는 끝없이 길어질 수 있다. 설사 실제의 길이를 길게 늘어뜨리지 않는다 해도 그것이 갖는 충분한 율적 길이(무게)는 다른 구와 대등적인 위상을 갖는데 부족함이 없게 한다. 이렇듯 척구는 단올어(최고 4음절)로 4울어구에 상응하는 긴 율적 길이를 지니게 되는데 여기에서 상당히 차별하고 여유로운 율격미가 생겨나게 된다. 보통은 휴음이 채워 주는 빈 공간은 탄력적인 리듬성을 만들어 내나 이 경우 실음이 채워지지 못하는 빈 공간이 너무나 크기 때문에 탄력적인 리듬성보다는 정적이며 무게 있는 여유감이 생기게 되며, 이는 분위기의

26) 홍재휴, 앞의 책, p53.

전환과 함께 여운을 남기는데 탁월한 효과를 발휘할 수 있게 된다. 또한 앞의 시상을 전환시켜 결구로 이끌어 주는 척구의 기능성 역시 형태적 측면에서의 율격적 기능의 일환으로도 설명이 가능하게 되는 것이다.

그렇다면 시조에서 척구가 유독 3음절형이 지배적이라는 사실은 어떠한 의미를 지니고 있는 것일까. 종래 <종장> 첫어절이 3음절이라는 사실이 엄청난 주목을 받아 왔듯, 시조의 척구에는 재확인 of 필요도 없이 3음절이 지배적임은 주지의 사실이다. 그러나 시조에서 척구가 3음절로만 구성되어야 한다고 보는 것 즉 이 3음절이 고정 불변의 철칙이라고 보는 것은 잘못이다. 척구가 시조에만 보이는 특수 격구가 아닌 이상 척구가 반드시 3음절로 구성되어야 한다는 규칙은 존재하지 않는다. 시조 척구의 3음절은 자연적인 어절적 구성에서 이루어진 현상이지 어떤 시학적 이론에 의한 제약에서 이루어진 것이 아니기²⁷⁾ 때문이다. 시조에서 척구의 쓰임은 이미 내재적인 습관으로 관습화된 것이었으며 이는 한국 시의 일반적인 특징 중 하나였다. 그리고 사뇌시에서 비롯되어 한국 시사에 줄곧 등장하는 척구는 주로 탄사이긴 했지만 각 시 장르에 따라 음절수 내지는 그것이 함축하는 내용은 조금씩 차이를 보이는데 이는 지극히 당연한 현상이다. 음절수로 본다면 사뇌시의 척구는 2, 3음절이 혼용되었고 麗詩에는 4음절도 보이며 시조와 가사에서는 3음절이 우세함²⁸⁾을 보인다. 하지만 그렇다 하더라도 유독 시조에서 왜 3음절이 그토록 우세했는가 하는 문제는 여전히 남는다. 이 문제에 대해 감탄사의 잔재²⁹⁾이기 때문이라든가 고정성이 필요했으므로 가장 타당한 3음절에 고정되었다³⁰⁾는 심정적인 추측이라든가 한국인에게 선형적으로 체득되어진 이상적인 리듬인 3분박3박자의 특성이 탄사의 발화자인 서정적 자아의 정서에 수용된 것³¹⁾이라 설명하는 것은 논리적인 해답이 되지 못하며 울어간의 유

27) 홍재휴, 앞의 책, p197.

28) 홍재휴, 앞의 책, p156.

29) 김사엽 『이조시대의 가요연구』대양출판사, 1956. p238-239.

30) 조윤제, 「시조 종장 제1구에 대한 연구」 『도남잡지』 을유문화사, 1964. p14-15.

31) 이찬욱, 「시조의 형식과 미의식」 《어문연구》 111호, 2001. p117.

기적인 관계에서 3음절이 요구되었다고 설명³²⁾하는 것도 무리가 있는 듯하다. 우선 감탄사의 잔재라 한다고 해서 한국 시에 보이는 감탄사가 3음절로 고정되어 나타나는 것도 아니고 3분박3박자가 한국인의 가장 이상적인 리듬이라 보기도 어려우며, 설사 그렇다 하더라도 이러한 리듬이 음절수의 고정화와 연결되었다고 보기는 더 어려울 듯하다. 또한 3<보격>(3올어구)라 하더라도 각 올어가 3음절만을 요구하는 것은 아니며 작품에 이러한 예가 보이는 것은 다양한 한국 시의 음절형에서 나오는 자연스러운 현상일 뿐으로 이것이 3음절의 고정성을 설명해 주진 못한다.

이러한 문제는 최단시형으로서 시조가 지니는 형태적 특이성과 관련지어 생각해 보는 것이 문제 해결에 도움이 될 듯하다. 시조는 한국 시 가운데 최단형이면서 빼어난 형식미로 그 우수성을 인정받고 있다. 즉 짧은 길이로 적절한 울격성을 살리며, 최대한의 시상을 표현해 낼 수 있는 시 장르라는 말인데 이렇듯 최대한의 효과를 이루어내기 위해서는 척구의 기능을 최대한 살리지 않으면 안된다. 최단형시인 시조에서 척구는 다른 구에 못지 않게 중요한 역할을 한다. 무의적인 탄사이든 유의적인 탄사이든 척구는 함축성을 내포하면서도 시상을 전환시키는 기능과 함께 최대한의 여운의 효과를 남길 수 있어야 한다. 그것도 단 4구로 이루어진 시형에서 제3구의 자리에서 말이다. 단 4구밖에 되지 않는 길이에서 제3구의 자리는 시각적으로든 청각적으로든 매우 두드러지는 위치에 있다고 볼 수 있다. 비교적 긴 구로 이루어진 시와는 달리 적은 구로 이루어진 시라는 점을 감안한다면 척구의 위치가 지니는 성격은 두드러질 수밖에 없고 이러한 위치적 긴요성이 시조 척구의 음절수에 고정성을 가져오지 않았나 추측할 수 있다³³⁾. 비록 시조의 척구에 1, 2, 3, 4음절이 다 올 수

32) 최동원, 앞의 책, p174 "제1행(초장)과 제2행(중장)의 4<보격>의 울조를 고려하지 않는다면, 제 3행(<종장>)의 전반부는 3<보격>으로 인식될 수 있는데, 3<보격>에서는 한 시각의 음절수가 3음이 되기를 요구하는 것으로 이런 예는 경기체가·고려속요 등에서 얼마든지 볼 수 있는 것이다."

33) 최동원도 울어간의 유기적인 관계에서 3음절의 고정화를 설명하려 하면서도 이것이 특별히 강조해야 된다는 의식과 어떤 연관성이 있을 것도 같다고 했다(최동

있으나 그중 어느 하나로 고정됨이 관습중에 생겨난 것이 아닌가 하는 것이다. 많은 구로 이루어진 시에서보다 적은 구 단 4구로 이루어진 단시 형에서의 척구의 역할은 훨씬 긴장감을 지니고 있으며 그만큼 척구가 지니는 음절수는 울격적으로 민감하게 작용할 수도 있다. 그리하여 선택된 것이 1, 2, 3, 4 음절 중에 3음절형이라고 볼 수 있는 것이다. 그리고 이러한 3음절의 선택은 국어의 조어적 특질에서 연유된 것임은 쉽게 짐작할 수 있겠으나, 조어적인 특질뿐만 아니라 이를 근간으로 하면서도 울격성도 고려된 것임을 알 수 있다. 즉 척구의 자리에서 그 중요성을 드러내고 역할을 다하려면 2음절형은 음수울격으로 빈약한 감이 있으며 또 리듬적인 여운을 고려한다 하더라도 4음절형보다는 3음절형이 리듬성에서도 앞서고³⁴⁾ 여운도 더 강하게 줄 수 있기 때문이다. 물론 3음절이란 규칙이나 약속에 의한 것이 아니었으므로 절대적인 것은 아니다. 결과적으로 다른 장르의 시에서와는 달리 시조의 척구에는 3음절이 지배적으로 선호되었지만 그렇다고 하여 척구의 3음절이 다른 음절에 비해 나은 울성을 지닌다고 단정짓는 것은 바람직하지 않은 듯하다. 물론 음절수에 따른 척구가 울격성에서 미묘한 차이를 지니고 있기는 하나 이러한 차이는 단정적으로 그 우위를 논할 것이 못될 뿐이다. 또한 울격성에서 단어를 이루는 음절수보다 뒤에 오는 울어의 빈자리가 더 큰 작용을 하게 됨도 사실이다. 그러므로 음절수에 따라 한국 시 각 장르에 통시적으로 보이는 다양한 척구를 두고 시조에서 3음절 척구가 지배적이라는 사실을 규칙화하거나 울격적인 우수성 내지 적절성 등으로 차등 평가하는 것은 바람직한 시각이라고 할 수 없는 것이다.

원, 앞의 책, p174). 강조해야 한다는 것은 그 부분을 외적으로 강하게 드러내는 것이며 이는 고정성과 밀접한 관계가 있다.

- 34) 3음절형이 4음절형보다 리듬성에서 앞서는 것은 울어를 이루는 음절수로서 휴음을 지닌다는 면에서도 그러하지만 이것이 척구로 쓰인 경우에는 3음절 울어가 지니는 휴음에 의한 리듬성보다는 4음절형이 중간에 울격적 휴열이 아닌 내적 휴열(4음절어는 주로 2음절+2음절로 이루어지므로 2음절과 2음절 사이에는 내적 휴열이 있을 수 있다.)이 게재될 가능성이 많다는 사실에 기인하기도 한다. 이는 3울어구와 4울어구의 울성 비교와 일맥 상통하는 면이다.

3. 시형의 율격적 특징

1) 시형의 구조

시형이 지니는 율격적 특징을 이해하려면 기본 단위로서의 구가 어떻게 유기적으로 긴밀하게 연결되어 있느냐를 살펴보아야 할 것이다. 시조 시형을 이루는 기본 단위로서의 구는 4올어구이며, 결구인 제4구 앞에는 척구가 놓이게 된다. 즉 제 1, 2, 4구는 4올어구이고 제3구는 단올어 척구가 된다.

제1구 _____
 제2구 _____
 제3구 _____
 제4구 _____

시조가 한국 시문학사에서 최단시형이면서 그만큼의 생명력을 유지하고 있는 것은 빼어난 형식미에 기인한다고 해도 과언이 아니다. 시조의 율격미는 3개의 4올어구와 1개의 척구의 유기적인 조화가 만들어 낸 말할 필요도 없다. 앞에서 살핀 각 구의 율격성을 토대로 한다면 4올어구의 안정감, 유장미와 척구의 무게감, 여운 등이 교묘히 잘 조화되어 있다는 말이다. 우선, 제1구와 제2구에서는 안정감이 있는 4올어구가 반복됨으로써 거기에는 반복성에서 빚어지는 울동감과 다음 구에로의 기대감 등으로 안정적이면서도 진행적인 울성³⁵⁾이 생겨나게 된다. 이러한 진행적인 울성은 3구인 척구로 이어지면서 여기서는 그 진행성이 정돈되고 분위기의 일대 전환을 가져오며 여운을 남게 된다. 그리고 뒤이어 제4구는 제3구에서 이어받은 여운을 차분히 가라앉히면서 결말을 장식하게 된다. 시조에서 4올어구가 주를 이루면서도 지나치게 안정적이거나 단조로워지지 않는 것은 제1, 2구 뒤에 오는

35) 이에 대해 김홍규는 열린 구조라는 말로 제1구와 제2구의 울성을 논한 바 있다. 김홍규 「평시조 <중장>의 율격·통사적 정형과 그 기능」 『육당과 형식의 詩學』 태학사, 1999. p62-63.

제3구인 척구의 역할과 이를 이어 제4구가 이끌어 내는 결과로서의 역할이 있기 때문이다. 제1, 2구에서 발하고 흥함이 있는 후 제3구에서 일대 전환이 있고 4구에서 마무리하는 시상의 전개 역시 율격성의 유기적 흐름과 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 시조의 형태적 구조를 이렇게 단순히 놓고 보더라도 짧은 가운데 유기적인 구조적 긴밀성을 알 수 있지만 이러한 것들은 지극히 상식적이며 당연한 논리라고 할 수 있다.

시조의 구조는 위에서 보듯 극히 간단하여 더 부연할 것도 없는 듯하나 시형의 구조를 율격적으로 잘 이해하려면, 좀 더 긴밀하게 살펴 볼 필요가 있다. 우선 구의 율격성을 바탕으로 하여 각 구들이 제각기 그 위치에서 어떻게 작용하고 있는지를 살펴 볼 수 있다. 말하자면 제1구와 제2구, 제4구는 같은 4울어구이지만 그 위치에 따라 이들의 율격성에 차이를 내포하고 있지는 않은가에 대한 검토이다. 4울어구의 울조 유형을 보면 그 종류가 100가지나 되며, 각기 율격성에서 차이를 보인다. 시조의 정격구로서의 4울어구가 위치에 따라 율격적인 차이 내지는 유형적 차이를 보일 수 있을까. 이러한 가능성은 제1구와 제2구에서는 상당히 희박하게 보인다. 시조의 제1, 2구는 시상의 發, 興이 있는 구이면서 율격적으로도 진행성을 띠고 있다. 이러한 진행성은 4울어구의 반복에서 오는 것으로 제1구와 제2구에서의 같은 4울어구의 반복은 4울어구 내의 울조 유형이 지나는 율격미적 차이보다 이 둘이 지나는 동질적인 율격성을 드러내기가 더 쉽다. 비록 양자가 율격적으로 차이를 지닌다 하더라도 이는 인접된 반복구가 지나는 4울어구로서의 동질성이 더 크게 작용하므로 그러한 차이는 미묘한 효과를 드러내면서도 이러한 차이가 겉으로 확연히 감지되기는 어렵다는 것이다. 따라서 4울어구의 어떠한 울조 유형이 제1구 제2구에 오더라도 같은 4울어구의 동질적 율격의 반복이 드러내는 율격성이 강조되기 마련이지 두 구가 지나는 율격적 차이가 강조되기는 어렵게 된다. 여기에서 진행성은 한층 의미를 더하게 되며 뒤에 오는 구에 대한 기대감을 부르게 된다. 그러므로 제1구와 제2구는 구 내부에서 유형적인 제약에 크게 구애받지 않는 것으로 볼 수 있다. 반면 제4구의 경

우는 이와 다르다. 제1구와 2구의 기대감에 부응하여 척구가 등장하여 일대 전환을 피하면서 정적인 무게감을 주고 잔잔한 여운을 준다. 그러면서 뒤의 결구로 이어져 시조는 끝을 맺게 되는데 결구인 제4구는 앞의 제1, 2, 3구가 남긴 울격미를 받으면서 한 시의 형태를 마무리하는 기능을 감당해야 한다. 제4구는 제1, 2구와 달리 전후에 같은 4울어구가 없기 때문에 반복에 의한 진행성을 지니는 것은 아니지만 이보다도 시조가 단 4구로 끝이 날 수 있는 것은 결구가 맺음의 기능을 하고 있기 때문이라고 볼 수 있다. 그렇다면 제4구는 제1구나 제2구와 같은 4울어구라 하더라도 결구로서 그것만이 지니는 특성이 있다는 말이 된다. 이에 대해서는 장을 달리하여 논의하고자 한다.

2) 결구의 특질

종래 시조의 결구에 대해서는 많은 관심을 보여왔다. 이는 소위 <종장>에 대한 관심으로 척구를 결구에 삽입시켜 거기에서 <종장>이 지니는 특징 및 어떤 원리를 발견해 내려는 노력이라고 할 수 있다. <종장>에 대한 관심은 제1<음보>라는 척구에 대한 것과 <과음절>이라는 2<음보>(제4구 1울어와 2울어)에 대한 관심으로 요약된다. 척구에 대한 문제는 이미 앞 장에서 상세히 논한 바 있으므로 여기서는 <종장> 2<음보> 즉 결구의 제1울어와 제2울어에 대해 논의해 보고자 한다. 그리고 지금까지 큰 관심을 받지 못했던 결구 제3울어와 제4울어에 대해서도 논의를 확대해 보고자 하는데 이러한 과정에서 결구의 특질이 밝혀질 것이라 생각한다.

① 제1울어와 제2울어

<종장> 제2<음보>가 <과음절> <음보>라는 데 대한 음수율적 실상을 살펴보면 초기에는 5음절 등으로 고정화시키려는 경향을 보였으나 후기로 갈수록 유동성을 두어 5음절에서 8음절³⁶⁾까지 범주에 넣기도 한다.

제1울어와 제2울어의 합이 5음절에서 8음절이라는 것은 무엇을 의미하는가. 5음절 이상은 하나의 울어를 이루지 못하므로 이를 자연적 호흡에 의한 휴절로 분절해 보면 다음과 같은 결과를 얻을 수 있다³⁷⁾.

<5음절의 경우>

- | | | | | |
|-------------------|--------------|-------|-----|--------|
| 1·4조: <u>또</u> | <u>봄을 만나</u> | 격양가를 | 호노라 | (葛峰遺稿) |
| 2·3조: <u>넙 둔</u> | <u>넙이니</u> | 울송말송 | 호여라 | (樂學拾零) |
| 3·2조: <u>다 저즌</u> | <u>웃시</u> | 또 적실가 | 호노라 | (槿花樂府) |
- (*실례에서 4·1조는 잘 보이지 않는다.)

<6음절의 경우>

- | | | | | |
|---------------------------|--------------|-------|-----|--------|
| 2·4조: <u>水流</u> | <u>雲空</u> 호니 | 못니 늦겨 | 호노라 | (金玉叢部) |
| 4·2조: <u>모로는</u> <u>체</u> | <u>호니</u> | 그를 슬허 | 호노라 | (靑丘永言) |
| 3·3조: <u>거뒀줄</u> | <u>이시니</u> | 그를 조심 | 호여라 | (靑丘永言) |

<7음절의 경우>

- | | | | | |
|---------------------------|--------------|-------|-----|--------|
| 3·4조: <u>현스</u> <u>현</u> | <u>저 更點에</u> | 좀 못드러 | 호노라 | (樂學拾零) |
| 4·3조: <u>온갖</u> <u>곳이</u> | <u>먼 빗치</u> | 더욱 | 조혜라 | (樂學拾零) |

<8음절의 경우>

- | | | | | |
|---------------------------|-------------|------|------|--------|
| 4·4조: <u>드른</u> <u>말이</u> | <u>업서시니</u> | 귀 씨서 | 무엇호리 | (樂學拾零) |
|---------------------------|-------------|------|------|--------|

이렇게 해 두고 보면 <과음절 <음보>>의 모순성 즉 결국 제1울어와 제2울어의 쓰임이 오히려 잘 드러난 셈이다. 4울어구의 내구의 음절수의 합이 5음절 이상 8음절이라는 것은 놀랄 일이 아닌 것이다. 그 울조 유형에 있을만한 울조가 그대로 다 포함되어 있으므로 이는 한국 시의 다양한 울격을 그대로 나타내 주는 것일 뿐이다. 내구의 음절수의 합이 4음절에서 8음절이라는 것은 지극히 당연한 현상이라 할 것이다.

36) 5음절에서 7음절까지로 보는 학자도 있으나 8음절도 예외시 할 수는 없다.
 37) <종장> 제2<음보>가 이러한 울조로 파악된다는 데 대해서는 홍재휴, 앞의 책, P257-263에 상론된 바 있으므로 본고에서는 더 이상 언급할 필요를 느끼지 못하며 아래에 보이는 예도 4·2조를 제외하고는 상계서에서 인용한 것임을 밝혀 둔다.

② 제3올어와 제4올어

김홍규의 통계³⁸⁾에 따르면 제3올어는 4음절이 93%에 이르고 제4올어는 86%에 이른다고 한다. 전체 작품이 아닌 선별 작품을 대상으로 한 통계에 의한 수치라는 점에서 본다면 전체를 통한 실제 통계치는 조금 달라질 수 있으나 결구의 제3올어와 4올어가 많은 수 4·3의 울조를 띠고 있다는 데는 이견이 없을 듯 하다.

시조의 결구를 이루는 외구로서 제3올어와 제4올어가 4·3조를 띠는 것은 울격적으로 어떠한 의미를 지니고 있는 것일까. 일반적으로 음절수가 많을수록 정적인 울격미를 띠고 음절수가 적을수록 동적인 울격미를 띠게 된다. 모자라는 실음의 자리는 휴음이 메워주게 되는데 이 휴음의 역할은 각 올어를 대등적 위상으로 만들면서 본래 리듬적 탄력성을 지니고 있기 때문에 휴음이 많을수록 동적인 울격미 즉 리듬적 탄력성이 커짐은 당연하다 할 것이다. 그러나 결구는 시를 종결짓지 않으면 안되기 때문에 무작정 리듬적 탄력성만 강조할 수는 없다. 당연히 동적 울격미보다는 정적 울격미를 요구받게 되어 차분한 가운데 종결미가 생기면서 시를 마무리 지을 수 있게 된다. 그런 의미에서 볼 때 결구의 외구가 이루는 음절수는 5음절 6음절 보다는 7, 8음절이 되는 것이 종결을 위해 바람직할 수 있게 된다. 그렇다면 왜 대다수가 8음절이 아닌 7음절을 택하게 된 것일까. 여기에는 두 올어의 합에서 7음절과 8음절의 울격적 차이를 생각해 보면 쉽게 이해할 수 있다. 두 올어의 합이 8음절이라면 4·4조의 울조밖에는 허용할 수 없고 여기에는 휴음의 개입이 있을 수 없어 리듬적 탄력성보다는 단조롭고 정적인 울격미를 만들어내게 된다. 어찌 보면 이편이 종결의 기능을 잘 수행하는 듯하지만 여기서 생각해 보아야 할 것은 시조의 전체적인 울격미는 항상 울격적 탄력성이 수반되는 여운의 미에 있다고 해도 과언이 아니라는 사실이며, 특히 이러한 기능은 결

38) 김홍규, 앞의 책, p65. 편의상 100수를 택해 <종장>의 음절수를 조사한 결과라고 한다.

구에서도 중요시 된다는 사실이다. 진행성을 띤 제1구와 제2구에서 생기는 안정되면서도 활달한 율격미는 제3구에서 일대 전환을 가져와 차분하면서도 여운을 지니게 되며 이는 제4구로 이어지게 된다. 여기서 결국로서의 제4구는 단순한 종결미만을 만들어 내는 것이 아니라 리듬적인 탄력성을 유지하면서 그간의 율격미를 정돈하는 기능을 갖고 있음을 인지해야 한다. 만약 제4구가 지나친 종결미만을 강조한다면 제3구에서 생긴 여운은 그 맥을 이을 수 없어 사실상 여운의 효과를 제대로 발휘할 수 없게 되고 시조의 탄력적인 리듬성은 떨어지게 될 것이다. 결국 제4구에서는 종결의 기능을 수행하면서도 이러한 여운의 효과를 차분한 분위기로 정돈하는 기능을 하게 되는 데 여기에 결국 제3율어와 제4율어의 음수율이 관여하게 되며, 4·4조의 8음절보다는 4·3조의 7음절이 이러한 역할을 잘 수행한다는 것이다. 그렇다면 왜 하필 3·4조가 아니라 4·3조인가 하는 문제도 해명되어야 할 것이다. 같은 7음절이면서도 3·4조보다는 4·3조가 지배적인 것은 사실이기 때문이다. 이 경우에도 종결의 기능만을 생각한다면 4·3보다는 3·4가 나으리라 생각할 수 있다. 그러나 시조에서 4·3이 많은 이유는 우선 시조 제4구 제4율어 자리에 흔히 오는 어휘가 감탄적 종결어임을 생각할 수 있다. 즉 국어의 조어적 성질상 감탄적 종결어에 3음절이 많다는 것이다. 이와 아울러 율격적으로 이 문제를 좀 더 상고해 보면 다른 이유를 발견해 낼 수 있다. 결국가 척구에서 일어난 여운을 이어 이를 정돈하면서도 이러한 여운을 완전히 종결시키는 것이 아니라 시조가 끝난 후에도 계속 그 효과를 남기려면 마지막 율어가 그러한 기능을 담당하는 것이 가장 효과적일 것이다. 감탄적 종결어가 3음절이 많다는 이유도 있지만 이러한 3음절로 여운의 기능은 한층 더 강조될 수 있다는 것이다.

그러나 결국의 제3율어와 제4율어에 4·3조가 많다고 하여 다른 율조가 성립되지 않는 것은 아니다. 이는 어디까지나 통계상의 수치에 근거한 율격적 효과를 언급한 데 지나지 않는다. 시조의 창작에 어떤 규율이 있었던 것도 아니고 시학적 근거가 있었던 것도 아니다. 다만 창작자의

의도에 따라 시율은 결정되었을 것이고 위와 같은 율조가 보편적으로 많이 쓰였던 것도 시조가 체득화 된 창작자에 의한 자연스러운 결과라 볼 수 있을 것이다. 본디 4율어구의 특성은 다양성에 있다. 그만큼 한국 시는 한도내적 다양성을 특징으로 하며 율격미에 있어서도 이리 저리 다양함을 시험할 수 있는 율조라고 할 수 있다. 이러한 다양한 율격미 가운데서도 시조가 지니는 율격적 효과를 최대한 드러내는 율조가 은연중에 다수에게 택해지게 된 것이고 이것을 수치적 통계가 말해 준다고 볼 수 있을 뿐이지 이러한 통계나 분석으로 율조 자체에 기준이나 규율 등의 잣대를 적용할 수는 없으리라 생각한다.

4. 맺음말

본고에서는 종래 정설이 되다시피 한 시조 <3장(행)설>은 수정되어야 함을 확인하고 시조는 총 4구이며, 그 중 제1, 2, 4구는 4율어구로 제3구는 척구로 이루어져 있음을 강조했다. 시조의 율격적 특성을 살피기 위해 기본 단위로서의 구인 4율어구와 척구의 율격성과 시형이 이루어 내는 율격성을 살펴 본 후 이들의 유기적인 결합이 만들어 내는 시형의 율격적 특성도 아울러 살폈다.

시조의 시형을 이루는 주된 구인 4율어구는 율조에 따라 그 율조에 100가지의 유형을 지니고 있다. 과거 한국 시를 고정 음수율화 하려 하여 최빈치를 이용한 기준 음수율화를 시도하거나 이에 대한 반발로 한국 시를 <음보>율로 보려 한 것은 한국 시가 지니는 다양한 음수율적 율격유형을 제대로 이해하지 못한 데서 빚어진 오해이다. 수많은 보이는 4율어구의 율조 유형은 마치 규칙성이 없는 듯이 보이지만 여기에는 오히려 엄연한 규칙성을 발견할 수 있으며 한국 시에서 구의 율격 구조는 다양한 가운데서도 엄연한 율격율을 유지하고 있음을 볼 수 있다. 이는 고정 음수율이 아닌 유동 음수율로서의 한국 시가 지니는 한도내적 다양성을 보여주고 있는 것이다. 이러한 4율어구의 율격성을 살피려면 그에 결정

적인 역할을 담당하는 내구와 외구를 가르는 중간 휴절과 내구와 외구의 대응 관계 및 4울어구를 구성하는 울어의 수, 그리고 울어들을 구성하는 음절수 등이 함께 고려되어야 한다. 4울어구의 안정감, 균형성은 바로 중간 휴절을 기준으로 하는 내구와 외구의 대응성에서 나오며 유장미 또한 이러한 구조적인 특징에 말미암는다. 그리고 한국 시문학사에서 시대, 장르에 따라 구의 유형이 선택적으로 쓰였다는 사실은 시대, 장르에 따른 작품 담당층의 성향과 구의 유형이 지니는 울격성이 밀접한 관계에 있기 때문인데 4울어구가 다른 구에 비해 보다 안정감, 유장미 등을 지니고 있으며 복잡한 생각과 사상을 나타내는 데 적합한 세련된 유형으로 이러한 점은 상층 지식인의 성향에 부합하는 것이라고 볼 수 있다. 특히 현존 시조나 가사 작품에서도 나타났듯 이 구 유형 자체가 교훈적으로 흐르기 쉬운 구라는 점 등도 상층 문인들의 성향과 직결된다고 할 것이다.

한편 시조의 제3구를 이루는 척구는 기본 단위로서 완결된 시상을 지님은 물론 울격적으로 독립된 구임을 알 수 있다. 척구는 구로서의 독립성과 타구와의 대등성을 지닐 뿐만 아니라 한국 시문학사의 통시적인 흐름에서도 발견되는 특징이기도 하다. 척구는 단울어이면서도 그 자체가 구를 이루고 있으므로 척구의 울격성은 울어의 울격성 이상이다. 척구는 단울어(최고4음절)로 4울어구에 상응하는 긴 울적 길이를 지니게 되는데 여기에서 상당히 차별하고 여유로운 울격미가 생겨나게 된다. 보통은 휴음이 채워 주는 빈 공간은 탄력적인 리듬성을 만들어 내나 이 경우 실음이 채우지 못하는 빈 공간이 너무나 크기 때문에 탄력적인 리듬성보다는 정적이며 무게 있는 여유감이 생기게 되며 이는 분위기의 전환과 함께 여유를 남기는데 탁월한 효과를 발휘할 수 있게 된다. 이렇게 볼 때 앞의 시상을 전환시켜 결구로 이끌어 주는 척구의 기능성 역시 형태적 측면에서의 울격적 기능의 일환으로도 설명이 가능하다 할 것이다.

시조의 울격적 특성은 이렇듯 4울어구와 척구의 울격적 특성을 토대로 이들의 유기적인 조화가 빚어낸다고 할 수 있다. 제1구와 제2구에서는 안정감이 있는 4울어구가 반복됨으로써 거기에는 반복감에서 빚어지는 울동

감과 다음 구에로의 기대감 등으로 안정적이면서도 진행적인 울성이 생겨나게 된다. 이러한 진행적인 울성은 제3구인 척구로 이어지면서 여기서는 그 진행성이 정돈되고 분위기의 일대 전환을 가져오며 여운을 남게 된다. 그리고 뒤이어 제4구는 제3구에서 이어받은 여운을 차분히 가라 앉히면서 결말을 장식하게 된다. 시조에서 4울어구가 주를 이루면서도 지나치게 안정적이거나 단조로워지지 않는 것은 제1, 2구 뒤에 오는 척구의 역할과 이를 이어 제4구가 이끌어 내는 결구로서의 역할이 있기 때문이다.

시조의 창작에 어떤 규율이 있었던 것도 아니고 시학적 근거가 있었던 것도 아니다. 4울어구와 척구의 조화가 시조를 이루어내면서 각 구 유형은 음수율적으로 한도내적 다양성을 지니고 있으므로 울격적으로도 다양성을 추구할 수 있었다. 그럼에도 불구하고 특정의 음수율적 유형이 보편적으로 많이 쓰였던 것은 최단시형으로서 시조가 지니는 최대한의 울격적 효과를 위한, 시조가 체득화 된 창작자에 의한 자연스러운 결과라고 할 수 있다. 시조의 4울어구, 척구에 쓰인 음수율적 유형들이 빚어내는 울격적 효과에 대해서는 보다 깊이 있는 천착이 필요하지만 지배적인 음수율적 모형으로 시조 시형의 기준을 삼으려 해서는 안될 것이다. 그만큼 시조를 포함한 한국 시는 한도내적 다양성을 특징으로 하며 울격미에 있어서도 다양함을 시험할 수 있는 울조라고 할 수 있기 때문이다.

참고 문헌

- 김사엽, 『이조시대의 가요연구』, 대양출판사, 1956.
 김선풍 「향가·시조·가사 종장고」, 『어문론집』 제19·20 합집, 고려대 국문학연구회, 1997.
 김수업, 「소월시의 울적 파악」, 『상산이재수박사환력기념논문집』 1972.
 김정화 「韓·日 詩 律 格 比較 研究」, 대구가톨릭대 대학원 2000

- 「한·일 고유시 율격 형성에 관한 비교학적 연구」
『퇴계학과 한국문화』 31집. 2002.
- 김홍규 『육망과 형식의 시학』 대학사 1999
- 성기옥, 『한국 시가 율격의 이론』 새문사, 1986.
- 성호경 「조선전기 시가 형식의 사회·문화적 의미」 『메어문학』 69집,
2002.
- 조운제, 『도남잡지』 을유문화사, 1964.
- 최동원, 『고시조론』 삼영사, 1980.
- 이능우, 『古詩歌論攷』 宣明文化社, 1966.
- 이찬욱, 「시조의 형식과 미의식」 『어문연구』 11집. 2001.
- 홍재휴, 『韓國古詩律格研究』 태학사, 1983(초판), 1991(재판).
『尹孤山詩研究』 새문사, 1991.
- 「古詩韻律의 傳統性 問題」 『語文學會發表 油印要旨』 1960.
- 別宮貞徳, 『日本語のリズム-四拍子文化論』 講談社, 1977.

투고일 2002. 12.23 심사시작일 2003. 1.6 심사완료일 2002. 1.18

Abstract

The Characteristic of SiJo's form(時調)

Kim, Jeong-hwa

It should be reconsidered that *Sijo* is made of three lines. Here, I would like to report *Sijo* is made of total four lines: first, second, fourth *line* is composed of four *yulo*, and third line is one *yulo*(*cheokgu*)

Even if four-*yulo*-line is main form of *Sijo*, its rhythm is not tedious. It is because each line has a different function. First and second line have a progressive energy. But third line, *Cheokgu*, blocks the motion up and makes trailing mood. Fourth line, while lessen the mood of third line, it makes end of poem.

while each line has a variety in the number of syllables within some limitation, it is able to pursue variety in meter. Nonetheless a particular syllabic number type was written very much. It is natural result that *Sijo* was made by the writer who try to get a maximum effect as the shortest form.

Keyword

SiJo(時調), meter(율격), the number of syllables(음수율), form(형식)

時調의 形態의 特質

김정화

종래 시조의 형식이 <3장(행)>으로 되어 있다고 하는 것은 수정되어야 한다. 시조는 총 4구로 되어 있으며, 그 중 제1, 2, 4구는 4올어구로 제3구는 척구로 이루어져 있다. 시조의 시형을 이루는 주된 구인 4올어구는 울조에 따라 그 울조에 100가지의 유형을 지니고 있다. 수 많아 보이는 4올어구의 울조 유형은 마치 규칙성이 없는 듯이 보이지만 여기에는 오히려 엄연한 규칙성을 발견할 수 있으며 한국 시에서 구의 울격 구조는 다양한 가운데서도 엄연한 울격율을 유지하고 있음을 볼 수 있다. 4올어구의 안정감, 균형성은 바로 중간 휴혈을 기준으로 하는 내구와 외구의 대응성에서 나오며 유장미 또한 이러한 구조적인 특징에 말미암는다. 그리고 한국 시문학사에서 시대, 장르에 따라 구의 유형이 선택적으로 쓰였다는 사실은 시대, 장르에 따른 작품 담당층의 성향과 구의 유형이 지니는 울격성이 밀접한 관계에 있기 때문이다. 한편 시조의 제3구를 이루는 척구는 기본 단위로서 완결된 시상을 지니는 물론 울격적으로 독립된 구임을 알 수 있다. 척구는 구로서의 독립성과 타구와의 대등성을 지닐 뿐만 아니라 한국 시문학사의 통시적인 흐름에서도 발견되는 특징이기도 하다. 척구는 단올어(최고4음절)로 4올어구에 상응하는 긴 울격 길이를 지니게 되는데 여기에서 상당히 차별하고 여유로운 울격미가 생겨나게 된다. 시조의 울격적 특성은 이렇듯 4올어구와 척구의 울격적 특성을 토대로 이들의 유기적인 조화가 빚어낸다고 할 수 있다. 제1구와 제2구에서는 안정감이 있는 4올어구가 반복됨으로써 거기에는 반복감에서 빚어지는 울동감과 다음 구에로의 기대감 등으로 안정적이면서도 진행적인

울성이 생겨나게 된다. 이러한 진행적인 울성은 제3구인 척구로 이어지면서 여기서는 그 진행성이 정돈되고 분위기의 일대 전환을 가져오며 여운을 낳게 된다. 그리고 뒤이어 제4구는 제3구에서 이어받은 여운을 차분히 가라 앉히면서 결말을 장식하게 된다. 시조에서 4울어구가 주를 이루면서도 지나치게 안정적이거나 단조로워지지 않는 것은 제1, 2구 뒤에 오는 척구의 역할과 이를 이어 제4구가 이끌어 내는 결구로서의 역할이 있기 때문이다.

시조의 창작에 어떤 규율이 있었던 것도 아니고 시학적 근거가 있었던 것도 아니다. 4울어구와 척구의 조화가 시조를 이루어내면서 각 구 유형은 음수율적으로 한도내적 다양성을 지니고 있으므로 울격적으로도 다양성을 추구할 수 있었다. 그럼에도 불구하고 특정의 음수율적 유형이 보편적으로 많이 쓰였던 것은 최단시형으로서 시조가 지니는 최대한의 울격적 효과를 위한, 시조가 체득화 된 창작자에 의한 자연스러운 결과라고 할 수 있다. 시조의 4울어구, 척구에 쓰인 음수율적 유형들이 빚어내는 울격적 효과에 대해서는 보다 깊이 있는 천착이 필요하지만 지배적인 음수율적 모형으로 시조 시형의 기준을 삼으려 해서는 안될 것이다. 그만큼 시조를 포함한 한국 시는 한도내적 다양성을 특징으로 하며 울격미에 있어서도 다양함을 시험할 수 있는 울조라고 할 수 있기 때문이다.

주제어 시조, 울격, 음수율, 형식