시조 문학의 율성

임 종 찬*

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 평시조의 율격
Ⅲ. 사설시조의 율격
Ⅳ. 내재적 율성
Ⅴ. 결론

Ⅰ. 서 론

시조문학의 율격을 알아보는 데에는 여러 방법이 있을 수 있지만 여기서는 음보율에 의하여 시조문학의 율격을 알아 보고자 한다. 이렇게 음보를 나누어 시조를 읽어보면 시조문학의 하위장르인 평시조, 사설시조가 과연 어떤 음보율적 형식을 가지고 있는가하는 문제를 알 수가 있을 것이다.

그런데 평시조는 음수율에 의하여 파악하든, 아니면 음보율에 의하여 파악하든 간에 정형시라고 인정하여 왔지만, 그러나 사설시조는 '산문정신을 도입한 시가'[1] 또는 '순산문체 시가'[2] 또는 '산문적인 형식'[3] 또는 '자설적 리듬과 산문화로 된 시가'[4]로 규정하여 왔던 것이다. 이러한 주장들이 사설시조를 두고 산문이라고 단정하지는 않고 있지만, 산문에 가까운 시가형태로 간주하고 있는 듯한 느낌이 든다. 그러나 사설시조 역시 노래가사의 일종이었고, 또 그것이 정형시라고 하는 평시조에서 갈라져나왔다고 한다면 사설시조 속에는 운문이거나 운문에 가까운 작품들도 많이 있을 것으로 보인다.

그래서 사설시조를 음보로 나누어보면 이것이 산문에 가까운 시가인지

* 釜山大 人文大 專講

1) 이병기, 백철; 국문학전사(신구문화사 1963) p.148
2) 김 종식; 시조개론과 작시법(대동문화사 1950) p.89
3) 김 기동; 국문학개론(진명문화사 1977) p.112
4) 박 철희; 사설시조의 구조와 그 배경(진단학보 제42호 p.114)

또 그렇지 않고 운문에 가까운 시가인지 하는 문제도 풀어질 것 같다.

이 문제를 푸는 데에 음보만으로는 부족하다고 느끼면, 사설시조의 내면까지를 파악하여서 거기에 어떤 율적 자질이 있나 없나 하는 문제도 아울러 알아보고자 한다.

Ⅱ. 평시조의 율격

우리가 평시조의 율격을 알아보고자 할 때, 우선 율격의 단위(음보)와 단위 사이의 시간성, 문맥상의 의미, 율격을 알아보고자하는 작품의 전체 구조, 거기다가 다른 시가와의 유기적인 관계 등을 종합적으로 생각해야 할 것이다. 그런 의미에서 우선 아래 시조를 두고 생각해 보자.

ㄱ) 아바님 날 나흐시고 어머님 날 기ᄅᆞ시니 두분 곳 아니시면 이몸이 사라실가 하ᄂᆞᆯᄃᆞᆫ ᄀᆞ업슨 恩德을 어듸 다혀 갑ᄉᆞ오리

정 철(松星)

이것은 초장 중장 종장의 구별도 하지 않고, 띄어쓰기만을 해놓은 상태이다. 띄어쓰기는 음보를 나누는 기초이기도 하다. 띄어쓰기를 하는 곳마다 크든 작든 휴지가 있기 마련이기 때문이다.

띄어쓰기를 하는 곳이라 해도 휴지의 크기는 같지 않다. 연결어미 다음에 오는 휴지는 주어나 목적어, 보어, 관형어, 부사어의 다음에 오는 휴지보다도 더 큰 휴지가 온다. 연결어미는 종결어미에 접속사가 더해져서 두 문장을 하나로 만드는 역할을 하기도 한다. 또 연결어미 다음에는 보통 쉼표가 오기도 한다. 그러므로 연결어미 다음에 오는 휴지는 보다 큰 휴지가 온다고 할 수 있게 된다.

종결어미 다음에 오는 휴지는 물론 연결어미 다음에 오는 휴지보다 더 큰 휴지가 온다.

이 점을 생각해서 이 작품을 다시 읽어보자.

1) 아바님 날 나흐시고
2) 어머님 날 기ᄅᆞ시니

3) 두분 곳 아니시면
4) 이 몸이 사라실가
5) 하놀ᄀᆞᆺ ᄀᆞ업슨 恩德을 어디 다혀 갑ᄉᆞ오리

이것은 연결어미나 종결어미라고 하는 문법적 근거를 중심으로 하여 나누어본 것이다. 그러나 이같은 문법적 근거는 음보를 나누는 절대적 기준이 못된다는 데에 문제가 생긴다.

5)는 다른 곳보다 문이 길므로 일단 재쳐두기로 하고, 1) 2) 3) 4)만 우선 생각해보자.

1) 2) 3) 4)는 띄어쓰기라고 하는 문법적 근거에서 볼 때에 3토막으로 되어 있다. 그러나 우리 시가에서는 한 음절이 한 음보를 이루는 경우는 보이지 않는다는 사실과 또, 한 음보의 기준치가 3이나 4음절이라는 사실과 또, 음보 그 자체가 시간적으로 균등하게 배분되어야 한다는 점을 감안해서 보면 1) 2) 3) 4)는 다음과 같이 나누어지게 되는 것이다.

아바님 날나흐시고
어머님 날기ᄅᆞ시니
두분곳 아니시면
이몸이 사라실가

음보는 문법적 근거를 무시할 때가 있다. 사람들은 일정한 시간이 지나면 다시 리듬상의 신호가 나오기를 기대하게 되므로 문법적 근거는 음보를 나누는 데 절대적 기준이 못된다. 그리고 작품을 읽다가 보면 작품 전체를 일정한 틀 안에 가두려고 하는 잠재적 형식감이 생기게된다. 5)는 1) 2)3)4)에 비하여 음수가 많지만 1)2)3)4)를 읽던 버릇으로 5)를 읽으려고 하는 잠재적 형식감 때문에 다음과 같이 되지 않을 수가 없게 된다고 하겠다.

하놀ᄀᆞᆺ ᄀᆞ업슨恩德을
어디다혀 갑ᄉᆞ오리

시조는 아시다시피 3장으로 되어 있다. 시조가 3장으로 되어 있다는 것은 시조 안에 의미의 매듭이 세개 있다는 뜻으로 해석해도 무방하겠다. 어

떤 땐 완연히 세개로 갈라져서 이것들끼리 유기적으로 결합하여 한 작품이 되기도 하고, 어떤 땐 두개가 어울려서 큰 하나가 되어 나머지 하나와 유기적으로 결합하여 한 작품이 되기도 하는 것이 시조문학이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 장이 끝나는 자리에는 보통 연결어미나 종결어미가 오게 된다. 이런 문제를 감안해서 장을 행으로 잡아서 한 수를 3행으로 표기하는 것이 시조문학은 의미상 타당하다고 할 수도 있겠다. 이런 점을 감안해서 다시 ㄱ)의 작품을 정리하여 적어보자.

아바님	날나흐시고	어머님	날기ᄅᆞ시니
두분곳	아니시면	이몸이	사라실가
하ᄂᆞᆯᄀᆞᄐᆞᆫ	ᄀᆞ업ᄉᆞᆫ恩德을	어ᄃᆡ다혀	갑ᄉᆞ오리

‖은 caesura를 의미한다. 그러나 읽는 사람에 따라서는 굳이 caesura를 넣지 않고 읽는 사람도 있을 것이다. 그런 의미에서 보면 caesura는 절대적인 것은 아니다. caesura 없이 읽는다 하더라도 한 행의 중앙에 위치하는 이 자리에는 율독상 심리적으로 긴장이 수반되는 자리인 것이다.

이렇게 시조를 읽다가 보면 우리의 머리 속에는 좀 전에 말한 잠재적 형식감이 자리 잡게 되어 다른 시조 작품도 자연스럽게 위와 같이 읽게 된다.

평시조는 이렇게 읽을 수 있다 한다면 다음과 같은 소위 엇시조라고 하는 작품은 어떨까 하는 의문이 생긴다.

ㄴ) 藥山東臺 여즈러진 바회틈에 倭躑躅것튼 져 ᄂᆡ 님이
ᄂᆡ 눈에 덜 뭡거든 남인들 지ᄂᆡ보랴
서 만코 쥐 ᄭᅩ인 東山에 오됴 간듯 ᄒᆞ여라

(源河 440)

이 시조가 엇시조라고 의심을 받게 된 것은 초장의 '여즈러진'이란 이 말 때문이다. 이 말만 없었더라면 훌륭한 평시조가 되었을 것인데, 이 4음절때문에 어긋나 있는 이상한 시조로 취급을 당하고 있는 것 같다.

우리 시가에 있어서의 음보 단위는 보통 3음절이나 4음절이 기준치이고,

거기서 5음절 6음절 7음절로 나아갈수록 점점 희소해진다.

이 기준치를 중심으로 해서 생각해보면 '여즈러진'은 한 음보가 되어야 마땅하다 하겠다. 이것을 한 음보로 처리해버리면 물론 초장은 5음보가 되어 리듬의 흐름에 균형이 깨뜨려지고 정형이라 할 수도 없게 된다. 그야말로 엿시조가 된다.

리듬의 균형을 깨뜨리려는 힘은 어느 예술에서건 찾아볼 수 있는 현상이다. 음악이나 문학에 있어서는 그것이 처음부터 나타나지 않고 처음은 정상으로 흘러가다가 후미에 가서 이런 현상이 등장하게 되는 것이다. 음악에서 흔하게 사용되는 ritardando 수법이 바로 이런 현상 중의 하나라고 할 수 있다. 이 ritardando의 수법은 후미에 오는 것이다.

처음부터 리듬의 균형을 깨뜨리려는 요소가 등장하였다고 한다면, 이것은 리듬의 균형을 깨뜨리려는 요소가 아닌 정상적인 흐름을 잘못 이해하는 것이거나, 아니면 예술적 효과에 있어서 실패를 자초하는 경우이거나 할 것이다.

처음에 균형을 깨뜨리려고 하는 소지의 요소가 등장하였다 하더라도 사람들은 균형을 깨뜨리게 그냥 놔두지 아니하고, 가능한 한 이것을 정상적인 리듬 안에 용해시켜서 정상적인 리듬이 되도록 해버리는 버릇이 있다. 이러한 버릇 때문에 '여즈러진'을 한 음보로 보지 않고 '여즈러진바회톰에'까지를 한 음보로 처리해버리는 것이다.[5] 이것을 이렇게 한 음보로 보려는 것에 대하여 또 다른 의견을 더한다고 한다면 종장의 둘째 음보를 두고 설명할 수 있겠다. 즉, 종장의 둘째 음보는 5음절 이상으로 되어 있기

5) 다음의 민요를 읽어보자.
님은가고 봄은오니 꽃만피어도 님의생각
강초한수 생각하니 강물만푸러도 님의생각
구시월시 단풍에 낙엽만날려도 님의생각
동지섣달 설한풍에 백설만날려도 님의생각
앉어생각 누어생각하니 님의생각만 난다
(임 동권편 한국민요집 Ⅰ. p.300)
이 민요에서는 음보를 이루고 있는 음절수가 2음절에서 6음절까지로 되어 있다. 그리고 다음의 민요에서는 8음절도 한 음보로 처리되고 있음을 본다.
도라지명풍 양도라지안에 잠든처녀야 문열어라
바람불고 비오시길래 아니오실줄알고서 문닫았소
(임 동권편 한국민요집 Ⅰ. p.301)

때문이다. 우리 말에서 보통 5음절 이상이라고 하면 문법적 기준에 의하여 음보를 나눌 경우엔 2음보 이상이 되는 것이다. 구체적인 예를 들어 보자. 보통, 시조의 종장 둘째 음보에는 '쓸쓸하지만' '고독하여서'와 같이 한 품사만으로 된 경우는 보이지 않는다. '가노라 희짓는 붐을' '아무리 피나게 운들'에서의 '희짓는 봄을' '피나게 운들'과 같이 띄어쓰기라고 하는 문법적 근거로 보면 2음보로 되어야 할 곳을 여태 우리들은 1음보로 처리하여서 평시조를 정격으로 인정하고 있는 것이다. 다시 말해서 '여즈러진바회틈에'를 한 음보로 처리하는 것은 같은 작품의 종장의 둘째 음보 '쥐쏘인 東山에'를 한 음보로 처리하는 이치와 같은 이치라 하겠다. 그러므로 이 노래는 다음과 같은 정격의 리듬 안에 드는 노래라 생각된다.

藥山東臺 | 여즈러진바회틈에 || 倭躑躅것튼 | 져너님이
너눈에 | 덜띄거든 || 남인들 | 지너보랴
서만코 | 쥐쏘인東山에 || 오됴간듯 | 흐여라

이렇게 읽어보니 훌륭한 정격의 시조가 되었다.

물론, 초장 둘째 음보나 종장 둘째 음보는 다른 음보보다도 그 템포가 빠르게 흘러가야 할 것이다. 어떤 한 음보가(위의 시조에서 보면 초장 둘째 음보같은 경우) 다른 음보보다 음절이 많이 들어 있어서 급하게 읽어진다고 해도, 이것은 어디까지나 템포의 변경을 의미하는 것이지 리듬의 변경을 의미하지는 않는다.

가령, 애국가를 보통 빠르기보다 두 배나 빨리 불렀다는 것은 템포가 변했다는 것을 의미할 뿐이고, 리듬에는 아무런 변화가 없었다고 할 수 있다. 왜냐하면 스트라빈스키의 말대로 리듬이란 시간적 가치의 상호관계에 의해서 설명되는 것이기 때문이다.[6] 그리고 현대심리학은 우리가 하나의 단위로 파악할 수 있는 최대의 시간적 길이를 12초 가량이라고까지 말하고 있다.[7] 12초가 넘는 시간은 하나로 지각되지 않고 분할된다는 말이다.

앞서의 '여즈러진바회틈에'는 아무리 급을 더디게 읽는 사람이라 하더

6) 스트라빈스키(고중원 · 안요일역); 음악시론(단대출판부 1981) p.46
7) 서 우석; 시와 리듬(문학과 지성사 1981) p.11에서 재인용

라도 12초까지 걸리지는 않는다. 곧 하나의 단위가 되기에는 시간적으로도 충분한 자질이 있다고 할 수 있다. 그러나, 현대심리학에서 12초를 최대의 시간적 길이로 보았다고 해서 12초 안에 읽힐 수 있는 것 모두를 한 음보의 단위로 설정해야 한다고는 할 수 없다. 12초라는 것은 어디까지나 최대한의 시간적 거리를 의미할 뿐이다.

ㄹ)을 정격으로 보려는 위와 같은 태도로, 소위 엇시조라고 일러 왔던 작품 몇 수를 더 예로 들어보기로 하자.

ㄷ) 압못세든 | 고기들아 || 뉘라셔너를 | 모라다가넛커늘든다
北海淸沼를 | 어듸두고 || 이못세 | 와든다
들고도 | 못느는情은 || 네오닉오 | 다르랴
宮女(源六 159)

ㄹ) 白雲이 | 이러나니 || 나무끗치 | 흔덕인다
밀물에 | 東湖가고 || 혈물에는 | 西湖가쟈
아희야 | 넌그물거더셔리답고 || 닷츨들고돗출놉괴 | 다라라
尹善道(靑六 434)

ㄴ)ㄷ)ㄹ)은 여태 기준음절수보다 몇 자 더 많다고 하여서 엇시조라 칭하여 왔다. 그러나 시조문학 속에는 이같이 기준음절수보다 몇 자 더 많은 경우만 있는 것이 아니라, 다음과 같이 기준음절수보다 모자라는 음절을 가진 음보도 있음을 본다.

ㅁ) 노릐 | 삼긴사롬 || 시름도 | ᄒᆞ도홀샤
일너 | 다못일너 || 불너나 | 프돗던가
眞實노 | 풀닐거시면 || 나도불너 | 보리라
申欽(甁歌 242)

한 음보를 이루는 음절의 기준치가 3 또는 4음절이라고 할 때에, 초장 중장의 첫 음보는 기준치의 반 정도이다. 우리 시가에 있어서는 한 음절이 한 음보를 이루는 경우는 보이지 않는 것 같고, 여기서와 같이 2음절이 한 음보를 이루는 경우는 허다하게 보인다.

ㅁ)에서 '노릐'의 '릐'나 '일너'의 '너'는 한 음절이기는 하지만 '노릐가' 또는 '일너라'할 때의 '릐' 또는 '너'보다는 拍이 길다고 하겠다.

즉, 노릭가 또는 일너라 할 때의 '릭' 또는 '너'는 1 mora이지만 ㅁ)에서의 경우는 2 mora 이상으로 읽히게 되므로 ㅁ)의 '노릭' 또는 '일너'는 2음절에 해당하는 시간적 단위가 아니라, 3음절이나 4음절에 해당하는 시간적 단위를 가진다는 것이다. 물론 이것이 다음에 오는 말과 결합하여 한 음보를 이루어야 할 경우에는 1 mora일 수도 또는, 그보다 더 작은 mora일 수도 있다. 여기서는 이 노래의 전체 흐름을 따지자니 2 mora 이상이 될 수 있게 된다는 것이다.

이런 점에서 보니, ㅁ)의 시조는 훌륭한 평시조의 정격을 그대로 가진 시조가 되었다. 그런데, 여태 엇시조 운운하는 사람들은 ㅁ)의 시조를 정격으로 보아왔었던 것이다. 그렇다고 한다면, 한 음보 안에 몇 자 더 늘어난 경우만 엇시조라고 하는 셈이되는데, 이것은 적당한 말이 되지 못한다고 생각된다. ㅁ)에서 줄어든 경우를 정격으로 보는 거와 같이, ㄴ)ㄷ)ㄹ)에서 늘어난 경우도 정격으로 보는 것이 타당하다고 생각된다. 이렇게 보면 여태 엇시조라고 하였던 많은 작품들이 평시조에 포함되게 된다.

Ⅲ. 사설시조의 율격

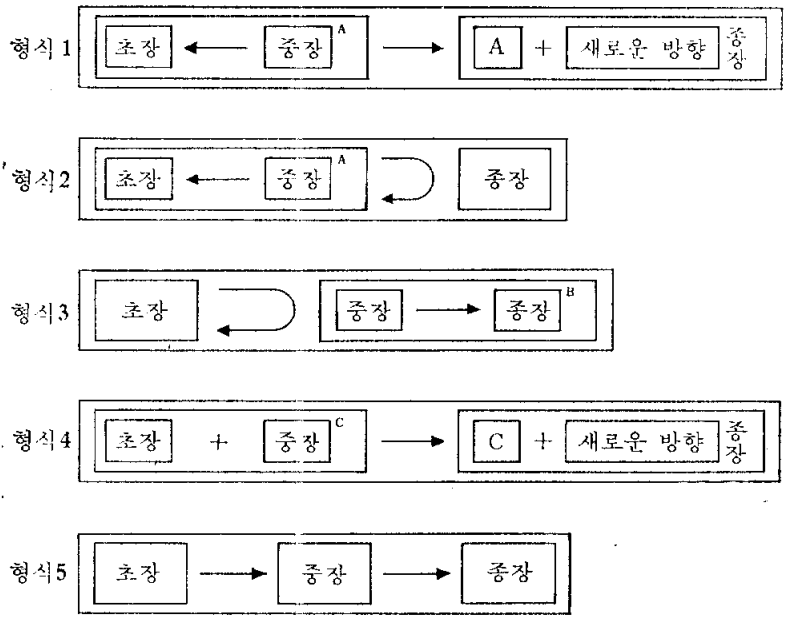
예술의 발생면에서 생각해보면 예술형태는 내적인 내용과 면밀한 연관관계를 유지하고 있다고 하겠다. 그러므로 예술에 있어서의 '형태는 내적인 내용의 외화'[8]라고 할 수 있게 된다.

그러므로, 한국민의 정서가 시조문학을 3장으로 만들어낸 것이지 시조의 3장이 한국민의 정서를 새롭게 만들어낸 것이라고는 할 수 없을 것이다.

일반적으로 시조의 내적연결은 다음과 같은 형태로 되어 있다.[9]

앞에서 시조 3장 안에는 의미의 매듭이 3개가 있다고 하였다. 이 3개가 어떤 땐 완연히 3개로 갈라져서 이것들끼리 유기적으로 결합하여 한 작품이 되기도 하고(형식 5), 어떤 땐 2개가 어울려 큰 하나가 되어서는 나머지 하나와 유기적으로 결합하여 한 작품이 된다고도 하였다(형식 1,2,3,4).

8) 칸딘스키(권 영필역); 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여(열화당 1979) p.60
9) 이 점에 대해서는 필자의 졸고 '시조문학의 의미구조'(부산대학교 人文論叢 第20輯 1981. 12) 참조



이러한 내적 연결형태는 물론 우리 민족의 정서의 한 부분이라고도 할 수 있겠다. 사설시조도 평시조와 마찬가지로 위 표에 보인 구조 속에 놓인다.

사설시조는 평시조에 비하여 퍽 다변적이라 하겠다. 그러나 사설시조는 평시조보다 다변적이긴 하지만, 시조가 가지는 내적 연결형태만은 평시조와 서로 같은 구조로 되어 있다. 다시 말해서 사설시조는 평시조에 비하여 다변적이기 때문에 그 형태가 길어진 것이긴 해도, 평시조와는 완연히 다른 별개의 내적 형태를 가지고 있는 것은 아니라 할 수 있다. 시조창이라고 하는 음악적인 면에서도 사설시조와 평시조는 별 차이가 없다.[10]

이런 점을 미리 생각하고 다음의 사설시조를 음보로 따져 읽어보기로 하자.

10) 사설시조를 창할 때, 그것이 鄕制인 경우에는 "사설시조의" 장단과 박자는 평시조와 다름이 없지만, 한 박자 안에 여러 자를 붙이는 관계로 한 음이 여러 개의 음으로 세분되고 따라서 그 리듬감이 전혀 달라진다." (장사훈; 시조음악론 · 한국국악협회 1976, p.140)고 하였다.

이럴 경우 리듬감이 달라진다기보다는 템포가 달라진다고 할 수 있으니, 음악적인 면에 있어서의 리듬감 역시 평시조와 사설시조는 거의 같은 것으로 이해할 수 있을 것 같다.

ㅂ) 부룸도 쉬여넘는 고기 구름이라도 쉬여넘는 고기
山진이 水진이 海東靑 보라미 쉬여넘는 高峰 長城嶺고기
그 너머 님이 왓다 ᄒᆞ면 나는 아니 ᄒᆞᆫ번도 쉬여넘어 가리라
(甁歌 993)

학자들은 이 작품을 사설시조라고 일러 왔다. 그러나 다음과 같이 읽어서 이를 정격의 평시조로 인정하려는 학자도 있다.[11]

(ㅂ) 부룸도 쉬여넘는고기 구름이라도 쉬여넘는고기
山진이水진이 海東靑보라미 쉬여넘는 高峰長城嶺고기
그너머 님이왓다ᄒᆞ면 나는아니ᄒᆞᆫ번도 쉬여넘어가리라

이렇게 읽는다고 한다면, 우리 시가의 기준 음절수보다 늘어난 음보가 8군데나 되게 된다. 더 심하게 말하면 기준 음절수보다 늘어난 것으로 된 노래라고도 할 수 있겠다. 물론 이같은 음보는 띄어쓰기라고 하는 문법적 근거를 아주 무시한 태도라고도 할 수 있을 것이다. 이것을 이같이 정격으로 읽는다고 한다면 다음과 같은 작품도 정격으로 읽어야 하지 않을까 생각이 든다.

ㅅ) 思郞 思郞 고고이 ᄆᆡ친 思郞 원 바다를 두로 덥는 그물ᄀᆞ치 ᄆᆡ친 思郞
往十里 踏十里라 춤외너출 슈박너출 얼거지고 트러져서 골골이 버더가는 思郞
아마도 이 님의 思郞은 ᄭᅳᆺ 간듸를 몰라 ᄒᆞ노라
(甁歌 948)

이것을 정격으로 읽을 경우는 다음과 같은 경우이다.

(ㅅ) 思郞思郞 | 고고이ᄆᆡ친思郞 || 원바다를두로덥는 | 그물ᄀᆞ치ᄆᆡ친思郞
往十里踏十里라 | 춤외너출슈박너출 || 얼거지고트러져서 | 골골이버더가는思郞
아마도 | 이님의思郞은 || ᄭᅳᆺ간듸를몰라 | ᄒᆞ노라

이같이 정격으로 인정하여 읽는다고 한다면, ㅂ)의 경우와 같이 문법적 근거를 무시하고 읽는 셈이 된다. 또한, (ㅂ)과 (ㅅ)을 이루고 있는 음보는 기준 음절수의 2배로 되어 있는 것이 대부분이라 억지스러운 감이 있

11) 이 상섭; 언어와 상상(문학과 지성사 1980) p.122

다. 즉, 평시조의 정격 안에 억지로 구겨넣은 기분이 들게 된다.

정작 ㅂ) ㅅ)의 시조가 정격으로서 탈없이 되려면 다음과 같았어야 할 것이다.

바람도 쉬어넘고 구름도 쉬어넘는 고개
날쌘 온갖 매도 쉬어넘는 장성령고개
그 너머 님이 왔다 하면 나는 단번에 넘으리.

사랑 사랑 고고이 맺힌 사랑
얼거지고 틀어져서 골골이 뱉은 사랑
아마도 이 님의 사랑은 끝을 몰라 하노라.

ㅂ)과 ㅅ) 시조의 의미를 정리하여 읽어보면 위와 같다고 할 수 있을 것이다. 그런데 이들 작자들이 위와 같이 의미를 정리하여 시조를 지을 수가 없어서 ㅂ)과 ㅅ)으로 만들어 놨을까.

그렇지 않다고 보았기 때문에 ㅂ)을 (ㅂ)으로 ㅅ)을 (ㅅ)으로 읽는 것이 억지스러운 감이 있다고 한 것이다. 사설시조의 특징 중의 하나는 반복과 나열을 통한 흥겨움이라 할 수 있다. 그래서 괜한 소리 같은 다변의 이야기가 주로 중장에 많이 나오고 있다. ㅂ) ㅅ)도 이같은 반복과 나열을 통한 흥겨움을 위하여 위에서와 같이 압축하여 간명하게 하지 않고, 오히려 늘어뜨려 놓은 것이라 생각한다.

이름이 알려진 사설시조작가들은 사설시조만 지은 것이 아니라, 평시조의 작품들도 많이 남겨 놓았다. 오히려 이들 작가들은 사설시조보다는 평시조의 작품들이 많은 것이다. 평시조는 간명하게 압축되어 있으므로 단아한 맛이 있다고 한다면, 사설시조는 압축할 것을 오히려 반복과 나열로서 늘어뜨려놓아 단아한 맛과 대조를 이루는 어떤 흥겨움이 있는 것이라 생각된다. 그러므로 시조작가들은 평시조로 압축할 것을 사설시조로 늘어뜨려서 평시조에서 못느끼는 어떤 흥겨움을 사설시조에서 찾아보려 했던 것이라 생각하는 것이다. 그렇다고 한다면 ㅂ) ㅅ)도 이런 분위기에서 읽혀져야 할 것이라 하겠다.

ㅂ)과 ㅅ)을 평시조의 정격시조로 읽다가 보니 무리가 생겼다고 한다면 이를 변격으로 읽어보기로 하자. 읽기 전에 먼저 ㅂ)은 앞의 표에서 밝힌 바로 보면 형식 2에 해당하고, ㅅ)은 형식 1에 해당하는 작품임을 상기할 필요가 있다. 형식 2 또는 형식 1을 따지게 되는 이유는 ㅂ) ㅅ)을 음보로 나눌 경우, 각 장을 어디서 끊어야 하는가 하는 의문이 생길 수 있기 때문에서이다.

이런 경우에는 의미구조가 주는 내적 연결형태를 참고하여 나누어야할 것이다. 사설시조 역시 시조문학이라고 한다면, 그리고 평시조의 연장형태라고 한다면 시조문학이면 가져야 할 근본적인 질서는 가져야 하기 때문이다. 그런 의미에서도 앞에서 보인 표는 중요한 의미를 가진다.

이제 ㅂ)과 ㅅ)을 변격의 음보율로서 읽어보기로 하자. 편의상 장을 연으로 표기한다.

〔ㅂ〕 ᄇᆞ룸도 쉬여넘ᄂᆞᆫ고ᄀᆡ 구름이라도 쉬여넘ᄂᆞᆫ고ᄀᆡ

山진이 水진이 海東淸 보ᄅᆡ ᄆᆡ
쉬여 넘ᄂᆞᆫ 高峰 長城峇고ᄀᆡ

그너머 님이왓다ᄒᆞ면 나ᄂᆞᆫ아니 ᄒᆞᆫ번도
쉬여넘어 가리라

〔ㅅ〕 思郞 思郞 고고이 ᄆᆡ친思郞
왼바다를 두로덥ᄂᆞᆫ 그물ᄀᆞᆺ치 ᄆᆡ친思郞
往十里라 踏十里라 춤외너출 슈박너출
얼거지고 트러져서 골골이 버더가ᄂᆞᆫ思郞
아마도 이님의思郞은 ᄭᅳᆺ간듸를몰나 ᄒᆞ노라

다음의 작품도 음보로 나누기가 어려워 보이지만 정작 나누어 보면 쉬운 형태이다.

ㅇ) 바둑바둑 뒤얼거진 놈아 제발 비자 네게 ᄂᆡ가의란 서지마라
눈 큰 쥰치 허리 긴 갈치 두루쳐 메오기 츤츤 가물치 부리 긴 공치 넙젹ᄒᆞᆫ 가잠이 등곱은 서오 결네만ᄒᆞᆫ 곤장이 그물만 너겨 풀풀 쒸여 다 다라나는 듸 열업시 삼긴 오증어 둥긔ᄂᆞᆫ고나

眞實노 너 곳 와셔 시랑이면 고기 못 잡아 大事ㅣ러라

(甁歌 1008)

바둑　　바둑　　뒤얼거진　　놈아
제발비자　　네게　　너가의탄　　서지마라

눈큰　　쥰치　　허리긴　　갈치
두루쳐　　메오기　　츤츤　　가물치
부리긴　　공치　　넙젹ᄒᆞᆫ　　가잠이
등굽은　　시오　　결네만ᄒᆞᆫ　　곤장이
그물만　　너겨　　풀풀　　뛰여
다다라　　나는듸
열업시　　삼긴　　오증어　　둥거ᄂᆞᆫ고나

眞實노 너곳와셔시랑이면 고기못잡아 大事ㅣ러라

좀 지루한 감이 있지만 하나만 더 예를 들어보기로 하자. 이번에는 아주 음보율로 나눈 형태를 예로 들어보자.

ㅈ) 달바ᄌᆞᄂᆞᆫ 셩셩울고 잔듸잔듸 속닙난다
三年묵은 말가족은 오용지용 우짓ᄂᆞᆫ듸
老處女의 擧動보쇼
함박쪽박 드더지며 역정ᄂᆡ여 ᄒᆞᄂᆞᆫ말이
바다의도 셤이잇고 콩팟헤도 눈이잇지
봄쑴자리 ᄉᆞ오나와 同牢宴을 보기를
밤마다 ᄒᆞ여뵈너
두어라 月老繩因緣인지 일락비락 ᄒᆞ여라

(詩歌 704)

여태 소위 사설시조라고 하는 작품들, ㅂ)ㅅ)ㅇ)ㅈ) 네 작품들을 음보로 나누어 읽어 보았다. 읽어본 결과, 평시조의 율격과는 다소 다른 데를 하게 발견되었다.

첫째, 평시조에서는 각 장은 모두 1행씩으로 되어 있었는데, 사설시조에서는 한 장이 한 행씩으로만 되어 있지 않았다.

둘째, 평시조에서는 한 행의 길이는 4음보로 되어 있었는데, 사설시조에

서는 한 행의 길이가 2음보로 된 것도 있었다.[12]

세째, 평시조는 어느 것이나 정형적인 형식을 갖추고 있는데 비하여, 사설시조는 어느 것이나 한 형식으로 통일되어 있지 않고 작품마다 다른 형식을 갖고 있었다.

이같은 사실로 미루어 보면 사설시조의 리듬은 개성적이라 할 수 있다. 즉, 오늘날 자유시의 리듬이 그러하듯이 퍽 자유로운 리듬구조를 가지고 있는 시가문학이 사설시조라 할 수 있을 것 같다.

더 나아가 생각해보면 자유시의 리듬은 해외시에서 비롯되었다고만 할 수 없는 근거의 하나가 된다고도 할 수 있겠다.[13]

Ⅳ. 내재적 율성

평시조를 시조형의 정형이라고 할 때, 사설시조는 평시조에서 볼 수 없었던 이같은 파격적인 요소가 있는 한에는 사설시조는 산문과 구별이 뚜렷하다고 할 수 없을지 모른다. 왜냐하면 일반 산문 중에서도 앞에서 말한 사설시조의 개성적인 리듬과 비슷하거나 같은 글이 있을 수 있고, 또 앞의 사설시조 ㅂ)ㅅ)ㅇ)ㅈ)을 필자가 읽은 것처럼 그렇게 읽지 않고 일

12) 이런 현상은 비단 사설시조에만 등장하는 것이 아니고 민요와 가사문학같은데서도 자주 보이는 현상이다. 여기에 해당하는 민요와 가사를 하나씩만 예를 든다.

시집살이요

저건너저건너 연단안에 절로피는 봉선화도
매디매디 송이는데
항차물로생긴 사람이야 한숨조차 없을소냐
(이하약)(임동권; 한국민요집 Ⅱ p.374)

태평사

박 인로
이제야 하올일이 충효일사 뿐이로다
영중에 일이업서 긴잠드러 누어시니
붓노라 이날이어내적고
희황 성시를 다시본가 너기로라
(이하약)(김 성배외 3인편; 가사문학전집, 집문당 1977 p.73)

13) 똑 같은 형식이 계속 반복될 경우에는 우리는 권태를 느끼게 될 것이다. 엄격한 정형을 을 고수하던 시절의 서양시에서도 이 같은 단조로움을 피하려는 의욕적인 시도가 있어 온 것이다. 그러므로 사설시조의 이같은 리듬은 단조로움을 피하고자 하는 의욕적인 시도라고도 할 수 있겠다.

반 산문을 대하듯 읽을 수도 있기 때문이다.

사설시조가 산문과 거리가 멀다고 한다면 이같은 음보의 흐름 말고 또 다른 율적 자질을 하나 더 가져야만 할 것이다. 과연 또 다른 율적자질을 사설시조에서 발견할 수 있을까.

우선 ㅂ)의 시조를 보기로 하자.

ㅂ)에서 보면, 초장 중장에서는 고개의 험준함을 고조화시키기 위하여 바람도 단숨에 넘지 못하여 쉬어넘고, 구름 또한 쉬어넘어야 하는 험준한 고개이며, 그것뿐 아니라 힘차고 높이 난다고 하는 매조차도 쉬어 넘어야 하는 고개라는 것이다. 고개의 험준함을 몇 개의 예를 들어 점차로 예증함으로써 독자의 감정을 고조시키고 있다. 그런데, 지은이는 그 고개너머 임이 왔다고 한다면 다른 것이 쉬어 넘는 고개이지만, 자기는 한번도 쉬지 않고 단숨에 넘을 수가 있다는 것이다.

물론 지은이 자신도 평소에는 엄두도 못내는 고개임은 확실하다. 그러나 임이 고개너머 와 있다고 하는 사정이 되고 보면 초인적인 힘을 발휘하여 고개를 넘을 수 있다는 것이다. 그러니까 고개가 너무 험준하여 아무도 단숨에 넘지 못하지만 임에 대한 나의 애정이 이 고개를 단숨에 넘을 수 있도록 한다는 것이니, 여기에는 의미상의 높낮이가 내재해 있어서 읽는 사람으로 하여금 어떤 재미를 느끼도록 한다. 그리고 또, 고개라는 말이 일정한 간격을 유지하면서 계속 나타나고 있다.

ᄇᆞ롬도 쉬여넘ᄂᆞᆫ고ᄀᆡ 구름이라도 쉬여넘ᄂᆞᆫ고ᄀᆡ
山진이 水진이 海東靑 보ᄅᆡ ᄆᆡ
쉬여 넘ᄂᆞᆫ 高峰 長城ᄆᆡᆺ고ᄀᆡ

여기 점을 찍어 보였듯이 초장의 외구와 내구 끝에, 중장의 끝에 각각 '고개'라는 말이 나오고 있다. 이와 같은 현상은 민요 같은 데서 아주 흔하게 등장하는 것인데[14] 가령

14) R. Finnegan은 반복(repetition)이 민요를 구성하고 있는 중요한 요소가 되고 있다고 하였다.
(Oral poetry N Y Cambridge Univ. Press 1977 p. 90—109)

한양가서 사온댕기
두냥을주고 접은댕기
성안에서 널을뛰다
성밖으로 잃은댕기[15]

에서와 같은 민요에서 흔할 뿐만 아니라, 개화기시에서 조차 흔하게 볼 수 있는 현상이다.

호박꽃에 반듸불
호박넝쿨에도 반듸불
옷축이러 나갓더니
풀밧헤도 반듸불

(주 요한 '반듸불')

이와 같은 작품들은 일정한 음보율 안에 같은 말을 적당한 간격으로 반복하여 놓은 작품들이다. 이렇게 해놓음으로써 음보율과 또 같은 음의 반복을 통한 율적요소가 합세되어 이중적인 율적 요소를 갖추게 되는 것 같다.

이같은 현상은 앞의 ㅅ)에서도 마찬가지라 하겠다. ㅅ)에서는 '사랑'이란 말을 적당한 간격을 두고 숨겼다가는 다시 내놓고, 내놓았다가는 다시 숨기고 하는 이런 반복의 연속형태이다. 그 뿐아니라, 왕십리, 답십리와 츱의너출, 슈박너출 등의 서로 음이 비슷한 유사성을 가진 명사들을 작품 속에다 섞어놓았다. 이렇게 해놓음으로써, 비슷하면서도 같지 않은 음의 유사가 몇 개 연속되다가 또 다른 음이 나오고 하여 어떤 율적인 자질이 되고 있는 것 같다.

ㅇ)에서도 음의 유사를 반복하고 있음을 본다. 또 물고기라는 점에서는 같은 부류에 속한다 할 수 있지만, 그러나 그 종류라는 점에서는 서로 다른 물고기의 이름을 나열, 반복하고 있다. 이 나열과 반복은 의미를 더 뚜렷하게 하는 장식적 이미지[16]를 나타낼 뿐만 아니라, 이같은 작품을 읽는 독자에게 한층 더 율적 힘을 부여하게 된다고 생각한다.

15) 임 동권편; 한국민요집 Ⅱ p.485
16) H. Wells; Poetic Imagery (London Russell & Russell 1961) p.29

작품 ㅈ)에서는 앞 작품 속에서 볼 수 없었던 또 다른 구조를 가지고 있다. "달바즈는 성성울고 잔듸잔듸 속닙난다"에서와 "바다의도 셤이잇고 콩팟헤도 눈이잇지"라는 표현에서 보면, 이것들은 대립적 병렬을 이루고 있음을 알 수 있겠다.

이 대립적 병렬 또한 민요나 민요시 같은 데서 자주 등장하는 표현구조이다.

남의집낭군은 자동차타고
우리집낭군은 발고랑타네[17]

앞 강에 뜬 배는 굴 캐러 가는 배요
뒷 강에 뜬 배는 소라 줍기 떠난 배라

(김 동환, '앞 강에 뜬 배는')

이와 같은 대립적 병렬이라든가 앞에서 보인 반복구조는 비단 상기 예로 든 몇 작품의 사설구조에만 국한하는 것이 아니고, 사설시조에 아주 흔하게 나타나고 있는 현상이다. 그리고 사설시조를 장형의 시조 형태로 끌어가는 중요한 수사적 기능의 일부이기도 하다.

대립적 병렬 또는 반복구조가 노래 속에서 기능하는 바로는 노래를 대하는 사람들의 마음 속에 율동적인 힘을 부여하는 데에 있다고 본다. 즉 무미하고 건조한 분위기를 깨뜨리는 요소가 될 수 있다고 본다.

이것은 특히 노동요 같은 데에서 흔하게 볼 수 있는 현상이다. 노동요는 노동의 고역을 노래를 함으로써 잠시나마 덜어보려는 의도이므로 무미하고 건조해서는 안되고 재미 있는 율동적인 것이어야 할 것이다. 그렇기 때문에 노동요에는 이같은 구조가 흔한 것이라 하겠다.

리듬이란 G.S Fraser의 말과 같이 밀리고 밀려가는 파도와 비유할 수 있을 것이다.[18] 우리가 바닷가에 섰을 때, 모래 위에 밀려오는 파도와 다시 밀려가는 파도의 이 불규칙하면서도 규칙을 보이는 이 운동 속에는 기

17) 임 동권편; 한국민요집 Ⅱ p.700
18) G.S. Fraser; Metre, Rhyme and Free verse(Methuew & Co. Ltd 1977) p.1

초적 유사성(basic smilarity)이 있다. 그러나 절대적인 동일성을 가진 그런 방법으로 두 개의 파도가 부서지지는 않는다는 것이다.

이 파도의 움직임의 차이 안에 존재하는 이 유사성을 Fraser는 리듬이라고 정의하고 있다. 물론 시에 있어서의 리듬이란 청각적 상상(auditory imagination)으로만 존재하게 된다.[19]

이러한 정의에서 보드라해도 앞에서 밝힌 반복구조는 율적 자질이 된다고 할 수 있겠다. 그리고 대립적 병렬도 대립을 통한 의미의 높낮이를 나란히 놓음으로써 사람들의 마음 속에 어떤 파문을 던진다고 할 수 있을 것 같으므로 역시 율적 자질이 된다고 보겠다.

V. 결 론

한국시가문학의 그 율격을 알아보기 위하여 음보로 나눌 경우엔 문법적 근거만을 절대적인 기준으로 받아들일 수도 없는 노릇이다. 문법적 근거와 문학적 관습이라고 할 수 있는 잠재적 형식감, 이 두 요소를 서로 조화시켜야만 음보를 바로 나눈다고 할 수 있을 것이다.

이런 점에서 시조문학을 음보로 나누어본 결과, 다음과 같은 몇 가지의 사실을 발견하게 되었다.

첫째, 시조를 3장 6구라 할 때에 어느 한 구가 평시조의 구 길이보다 몇 음절 늘어난 경우를 두고 학자들은 엇시조라 칭하여 왔다. 그러나 음보율로서 읽어보니 한 음보안에 4음절 정도가 기준치보다도 더 길어졌다 하더라도 평시조의 정격 안에 용해될 수 있음을 알 수 있었다. 이렇게 길어진 경우를 두고 파격이라고 한다면 기준치보다 몇 음절 줄어진 경우도 파격이라 해야 할 것이다. 그런데도 몇 음절 줄어진 경우를 두고 파격이라고 한 경우는 여태 없었던 것 같다. 그리고 어느 한 구가 평시조의 기준치보다 몇 자 늘어진 경우를 파격이라고 한다면 종장의 제1구는 벌써 파격의 기미를 보이는 곳이다. 이곳은 파격으로 인정하지 않고 다른 곳이 늘어난 경

19) Benjamin, Hrushovski; Style in Language. on Free rhythms in modern Poetry' (The M.I.T Press 1975) p. 181

우만 파격이라고 한다면 모순이 아닐 수 없다.[20] 각 장에 있어서 어느 한 구가 평시조의 기준치보다 몇자 늘어났다고 해도 시조 3장 전체의 균형을 맞추려고 하는 사람들의 심리 때문에 늘어난 부분을 늘어난 것처럼 읽지 않고 정격으로 읽고 마는 것이다. 그러므로 소위 엇시조라고 하는 시조문학의 하위장르는 음보율에서 생각해보면 재고의 여지가 있는 것이다.[21]

둘째, 음보율에서 보니, 사설시조는 평시조가 3행(1행은 4음보)이었는데 비하여 1행이 더 많은 4행 이상의 많아진 형태임을 알 수 있었다. 이렇게 행이 많아짐으로해서 평시조와는 여러 모로 다른 사설시조다운 면모를 가질수도 있었을 것이다.

세째, 사설시조의 길어진 시행 중에서 간혹 2음보가 1행으로 된 작품도 보였다. 이것은 민요에서도 가사문학에서도 흔히 볼 수 있는 현상으로서, 이것은 리듬의 단조로움을 막아주는 개성적인 요소라 할 수 있겠다.

네째, 사설시조는 어느 것이나 각 작품마다 각양의 음보율로 되어 있으므로, 오늘날 말하는 자유시의 리듬이 각양인 것과 같다고 하겠다. 이것은 한국자유시의 리듬이 서양시의 영향하에서 이루어졌다고만 말할 수 없는 증거의 하나가 될 것이다.

다섯째, 사설시조에는 음의 유사를 반복한다든가, 또, 같은 음을 적당한 간격을 두고 반복한다든가, 아니면 대립적 병렬관계를 가짐으로써 우리에게 어떤 내재적 율성을 보여주는 작품들이 있었다. 이같은 현상은 음보율

20) 정 병욱 님은 "종장의 제 1 구를 제외한 어느 구절이나 하나만이 길어진 것을 중형시조 또는 엇시조라 하고 두 구절 이상이 길어진 것을 사설시조라고 한다."(정 병욱, 「시조문학사전」'시조문학의 개관'조를 참조함)라고 밝힌 적이 있다.

필자도 여기서 종장 제 1 구라고 하는 종장 첫 음보와 둘째음보는 첫 음보가 3 음절, 둘째 음보가 5음절 이상으로 되어 있는 고정에 가까운 자리로 인정하고자 한다. 이것은 여태 학자들이 말하고 있는 바와 같다. 그러나 그외 다른 음보에서도 종장 둘째음보에서 보였던 파격적인 면(문법적 근거에서 보면 2음보가 되지만 문학적 관습에 의하여 1음보가 되는 것)이 올 수 있다고 생각하는 것이다. 이 점이 종래 학자들의 의견과 다르다고 하겠다.

시조 3장 안에서 한 두 군데가 종장 둘째 음보정도의 파격을 보인다고 한다면 이를 엇시조라 인정하지 않고, 이를 평시조의 정형 안에 드는 형태로 보고자 하는 것이다. 그리고 각 장을 행으로 표기했을 때, 3행이 아니고 4, 5, 6, ……행으로 된 시조를 사설시조라고 칭하고자 하는데 그 상한선은 여기서 단정하기를 보류한다.

21) 엇시조의 설정 문제에 대하여 그 부당성을 이미 최동원님이 소상히 밝힌 바 있다. (부산대 「문리대학보」 제13집 '시조의 문학상 형태고' 참조)

안에 들어 있는 또 다른 율성이라고 생각할 수 있을 것 같다. 그러므로 사설시조는 모조리 산문에 가까운 시가형태로 간주되어서는 안 될 것 같다는 결론을 얻었다.

※ 이 논문은 '韓國文學會' 월례발표회(1981년 12월)에서 발표한 것을 다시 정리한 것이다. 그 때 회원 여러분들의 조언이 많은 참고가 되었다. 특히 원고를 정리하는 과정에서 최 동원 교수님의 가르침에 힘입은 바 크다.