

韓 · 日 短形詩 律格의 比較 研究

-時調와 和歌의 律格的 特質 比較-

김 정 화*

차 례

- | | |
|------------------|------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 시형의 율격성 |
| 2. 한·일 시 율격론의 기초 | 5. 맺음말 |
| 1) 음수율격 기반 | 참고문헌 |
| 2) 계층적 율격 단위의 인식 | 영문초록 |
| 3. 구 단위의 율격성 | |

1. 들어가는 말

時調와 和歌는 한국과 일본 양국 정형시를 대표하는 시 장르라 해도 과언이 아니다. 한국 시의 경우 시조 외에도 몇 장르의 시가 존재했지만 시조만큼 긴 생명력을 지니고 오늘에 이르기까지 창작되고 향수되는 것은 드물다 할 것이다. 한편 和歌(短歌¹⁾)는 이른 시기에 정형시로 등장하면서 줄곧 그 형식을 유

* 뉴욕주립대학교 한국학연구소 연구원

1) 본래 和歌는 일본의 시를 일컫는 용어로 처음으로 정형시의 확립을 보인 『万葉集』에서는 5·7·5·7·7의 短歌뿐만 아니라 長歌, 旋頭歌, 佛足石歌體 등의 시가 있어 이들을 모두 和歌로 일컬었다. 그러나 平安시대 이후 다른 장르의 시가 자취를 감추고 오직 短歌만이 유일한 생명력을 지니자 和歌는 短歌를 의미하

지했고 俳句라는 파생 문학을 탄생시키면서도 오늘에 이르기까지 길고도 강한 생명력을 지니 왔다고 할 수 있다.

이렇듯 시조와 和歌의 대표성이라는 점만 보더라도 시조와 和歌가 한·일 양국 시문학사에서 주목받는 것은 당연한 현상이며 나아가 비교 연구에서 양자의 비교가 주목받는 것 또한 당연하다 할 것이다. 사실 시조 연구나 和歌 연구는 상당한 업적을 축적하고 있어, 양자의 비교 연구는 기존 업적을 바탕으로 한다면 소기의 성과를 올릴 수 있는 단계라고 할 수 있다. 그렇지만 기존의 비교 연구는 형식적 측면의 연구는 도외시된 채 내용적 측면에만 치중된 경향이 있어 이에 대한 반성이 요구된다. 시조와 和歌의 율격 및 형식에 대한 연구는 내용의 연구 못지 않게 중요하다. 본고에서는 그동안 소홀히 취급된 시조와 和歌의 율격성에 주목하면서 그 율격성이 어떻게 같고 달리 나타나는지를 살펴 보고자 한다.

2. 한·일 시 율격론의 기초

시조와 和歌의 율격적 특질을 논하려면 먼저 한국 시와 일본 시가 어떠한 율격적 기반을 지니고 있는지를 검토해야 한다. 시조와 和歌에는 각국 시의 정형적 율격적 특질이 그대로 드러나 있기 때문에 각국 시의 일반적인 율격적 특질을 제대로 이해하지 않고서는 시조와 和歌의 율격을 제대로 이해하기는 어렵다. 한국 시와 일본 시는 음수율의 시이다. 그러므로 시조와 和歌도 이와 같은 음수율론을 기반으로 하여 파악해야 함은 당연하다. 여기서는 먼저 양국 시의 음수율적 기반을 살펴보고 음수율로서의 양국 시의 율격을 파악하는 데 가장 중요한 율격적 계층성에 대해 언급해 두고자 한다.

1) 음수율적 기반

일본 시 율격론사를 돌이켜 보면 그것이 줄곧 음수율론에만 집중되어 왔던

계 된 것이다.

것은 아니다. 그러나 고정된 음절수가 확연히 드러나는 일본 시는 울격 형성에 있어 음절의 수가 결정적이라는 사실에 의심의 여지가 없으며 현 학계에서도 음수율론이 지배적이다. 그러나 한국 시의 경우는 <음보율>론이 지배적이라고 할 수 있다. 초기 음수율론이 <음보율>론으로 대체될 수밖에 없었던 이유 즉 <음보율>론자들이 말하는 초기 음수율론의 한계는 무엇이었는가. 이는 간단히 말해, 「울조의 난조 현상」과 울격적 기층 단위 설정에 있어 「운율론적 근거 부족」이라 할 수 있다. <음보율>론은 초기의 복합 <음보율>론에서 지금은 단순 <음보율>론을 일컫는다고 할 수 있다. 단순 <음보율>론이라 하는 것은 울격 형성에서 강약, 고저, 장단 등의 음운론적 운율 자질을 제외하고, 단지 <음보>의 규칙적 반복으로 울격을 설명하려했기 때문에 붙여진 이름이다. <음보>라는 용어는 영미시의 foot을 일인학자가 <음보>라고 번역한 것을 들여온 것이다. 처음 들여올 당시 <음보>에 대한 인식은 영미시의 foot과 다르지 않아 <음보>는 음운론적 운율 자질의 총형 대립에 의해 형성되는 것으로 인식되었으나 단순 <음보율>론자들은 여기에서 음운론적 운율 자질은 논외로 하면서도 <음보>라는 용어는 그대로 받아 쓴 것으로 보인다. 그러나 개념이 달라지면 용어도 달라져야 했음이 마땅할 것이다. 어쨌든 음절 수의 헤아림, 울조의 난조 현상을 극복한다고 하면서 실제로 <음보율> 속에는 음절 수에 대한 논의가 끊임없이 진행되고 있는데 이는 한국 시의 울격 형성에서 가장 중요한 자질이 음절이라는 사실에서 비롯된다. 그러면서도 실상 <음보>를 구성하는 음절의 수로 학자에 따라 2음절에서부터 5음절, 6, 7음절 심지어는 9음절을 넘어서기까지 한 사실로 보아 기층 단위 설정에 있어 <음보율>론 자체가 운율론적 근거를 마련해 주었다고 볼 수는 없을 것이다. 긍정적인 면에서 볼 때 <음보율>론은 음절의 상위 단위인 <음보>라는 기층 단위의 개념과 영역을 확고히 했다는 점을 지적할 수 있지만 이 기층 단위가 <음보>가 될 수 있으며 이러한 사실로 과연 한국 시를 <음보율>론이라고 할 수 있는가 하는 문제는 근본적으로 남는다.

<음보율>론이란 한국 시 울격의 기층 단위를 <음보>로 보며 <음보>의 규칙적인 반복으로 울격이 형성된다는 점에서 <음보율>론이라 명명되어진 것이다. 이렇게 본다면 <음보율>론의 허실은 자명하다. 즉 <음보율>이라는 말 자

체가 성립될 수 있을 지 의심스럽다. 어떤 시의 율격 체제가 <음보율>이라는 말은 논리적으로 성립되지 않기 때문이다. 한국 시든 일본 시든 음절은 기층 단위가 아니라 기초 단위이지만 양국 시에 있어서 음절의 중요성은 두말할 나위 없이 크다. 음절은 율격 형성에 가장 중요한 요소로 작용하며 음절의 수에 의해 다양한 율격 단위형이 만들어진다. 바로 율격 형성에 있어 가장 중요한 요소가 음절이며 음절의 수에 의해 율격을 가늠할 수 있다는 사실이 바로 한·일 양국 시를 음수율의 시라 할 수 있는 근거가 된다. 이렇게 볼 때 우리는 한·일 시 율성의 동질성을 띠며, 그것은 <음보율>에서 찾을 것이 아니라 마땅히 음수율에서 찾아야 할 것이다.

2) 계층적 율격 단위의 인식

기층 단위가 기초 단위인 음절의 상위 단위라 하여 음절의 중요성을 무시하고 이를 <음보>로 본다든지, 기층 단위로 음수율과 <음보율>을 가른다든지 하는 오류는 근본적으로 율격의 다층성에 대한 인식의 부족 때문이라 할 수 있다. 정말로 율격은 여러 층위에서 파악될 수 있는 복합적인 체계로서 인식²⁾되어야 그 성질을 바로 알 수 있다.

<한국 시의 경우>	<일본 시의 경우>
기본단위 구	기본 단위 구
기층단위 율어	기층 단위 拍節
기저단위 시어	
기초단위 음절 ³⁾	기초 단위 음절 ⁴⁾

율격을 계층적인 구조 속에서 파악하는 것은 율격의 본질에 관한 것이다. 한국 시와 일본 시를 음수율의 시로 본다는 사실과 이러한 계층성이 서로 상충되는 것은 아니다. 음수율로 본다는 것은 율격을 형성하는 데 가장 중요한 자질이 음절이라는 점에 연유해서이고 이 음절은 기초 단위일 뿐이다. 그리고 음절

2) 성기옥, 『한국 시가 율격의 이론』, 새문사, 1986. p31.

3) 홍재휴, 『韓國古詩律格研究』, 태학사, 1983.

4) 松浦友久 『リズムの美學』, 明治書院, 1991.

의 결합에 의해 여러 상위 단위가 존재하여 마침내 시의 전반적인 율격을 이루어 내게 됨을 인식하지 않으면 안 된다. 즉 율격은 어느 한 단위로 인해 만들어지는 것이 아니라 기초 단위에서 기본 단위까지 이어지는 계층적인 구조 속에서 생성된다는 사실을 제대로 인식해야 한다는 점이다. 이러한 관점에서 각 계층 단위를 중심으로 시조와 和歌의 율격적 특질이 논해져야 할 것으로 생각한다.

3. 구 단위의 율격성

기초 단위인 음절에서 비롯된 율성은 구에서 극대화되어 나타난다고 할 수 있다. 그러므로 시조나 和歌의 율격적 특질을 살피기 위해서는 각 계층 단위의 율격적 특성을 바탕으로 한 기본 단위로서의 구의 특성을 세밀히 살펴보아야 한다.

1) 시조의 경우

종래의 통설과 같이 시조의 형식을 <4음보 3장(행)>으로 보아서는 시조의 형식이나 율격적 특징을 제대로 파악할 수 없다. 종래 <중장>에 종속시켰던 隻句는 한국 시문학사에서 통시적으로 그 존재를 확인할 수 있는 바 독립구로 처리함이 마땅하다. 그러므로 시조를 이루는 구는 4음어구와 단음어구(척구)를 모두 살펴야 할 것이다.

① 4음어구

4음어구란 4개의 율어로 구성된 구를 의미한다. 구를 이루는 율어는 최소 1 음절에서 최대 4음절로 이루어지게 되는데 이는 율어가 호흡에 의한 분절로 이루어짐을 생각할 때 당연한 결과라고 할 수 있다. 그러므로 5음절 이상은 당연히 중간에 휴획이 개입되어 두 개의 율어로 분절되게 된다.

법새	/	츠새는	//	못내 즐겨	/	호는다 (신흥)
2		3		4		3
(휴혈)				(중간 휴혈)		(휴혈)

서로 다른 음절로 구성된 울어라 하더라도 4개의 울어가 대등적으로 인식될 수 있음은 울격의 구성에서 음절의 모자람을 채워주는 휴음이 작용하고 있기 때문이다. 최하 1음절에서 최고 4음절로 구성되는 울어가 4개 모여 4울어구를 이루는 데는 자연적인 구성 형식이 존재하므로 이렇게 구성된 4울어구의 울조 유형은 총 100가지⁵⁾가 된다. 그렇다면 100개나 되는 4울어구의 울조 유형의 의미하는 것은 무엇일까. 우리는 이러한 음수율적 특징을 한국 시의 울격적 특질로 인정하지 않으면 안 된다. 이 모든 유형을 4개의 <음보>로 구성된 4<보격>이라고 해 버리면 간단히 설명되지만 그렇게 치부하고 만다면 한국 시 4울어구가 지니는 울격적 특성을 제대로 이해할 수는 없게 되기 때문이다. 즉 이 많은 유형 안에는 나름의 자연적인 구성 형식이 있어 다양한 가운데서도 그 진폭에 한도를 두게 되는 것 이것이 바로 4울어구의 울조 유형이 지니는 특징이며 한국 시의 특징이기도 한 것이다. 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. 이는 고정 음수율이 아닌 유동 음수율로서의 한국 시가 지니는 한도내적 다양성을 보여주고 있으며 같은 음수율 시인 일본 시와는 다른 특징이 되기도 하는 것이다. 이와 관련하여 다양한 4울어구의 울조 유형이 지니는 울격적 의의는 각각이 서로 다른 울격미를 지니고 있다는 사실에서도 발견할 수 있다⁶⁾. 각각이 자아내는 울격미에 대해서는 앞으로 충분한 연구가 뒤따라야 할 것이다.

흔히 4울어구가 안정감을 지닌다는 것은 지극히 상식적이면서도 타당한 말이다. 4울어구의 안정감, 균형성은 바로 중간 휴혈을 기준으로 하는 내구와 외구의 대응성에서 나오기 때문이다. 한편 4울어구가 유장미⁷⁾를 지닌다고 하는

5) 홍재휴, 앞의 책, 1991, (재판) p144.

6) 4울어구의 울조 유형이 한도내적 다양성을 지니고 이들이 각각 울격미를 달리 한다고 하여 이것이 비단 4울어구에만 국한되는 특징인 것은 아니다. 한도내적 다양성을 지닌 유동 음수율로서의 한국 시의 특징은 2울어구나 3울어구에서도 마찬가지로 드러나게 된다.

것 역시 이러한 구조적인 특징에 말미암으면서도 이것이 한국 시의 구 유형이 만들어 내는 가장 긴 유형이라는 점이 관계하기도 한다. 4개의 율어가 한 구를 이루게 되므로 한 구가 마무리되기에는 표현상에서 긴 길이를 요하게 되며 급박하게 마무리를 짓게 되기보다는 시간을 두고 마무리하게 되고 거기에서 여유롭과 함께 그윽한 유장미가 생기게 되는 것이다. 즉 4율어구는 3율어구나 2율어구에 담지 못했던 깊이 있는 복잡한 내용을 담을 수도 있고, 대구 표현을 비롯해 문학적 수사법에 있어서도 2, 3율어구에 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 것⁸⁾”이라고 한 것은 4율어구의 특징이기도 하면서 한편으로는 4율어구가 지니는 이러한 특징이 작품에 잘 형상화되어 있음으로 인해 파악되는 현상이기도 하다.

② 척구

4율어구가 시조에 지배적으로 쓰인 구임은 사실이나 시조에는 4율어구를 제외한 또 다른 구가 쓰였음을 인정하지 않으면 안 된다. 그것은 바로 단율어구(隻句)이다. 구를 이루는 율어는 적어도 2개 이상이 모여 이루게 되나 한국 시의 경우 단율어구가 특수 격구⁹⁾로 존재한다. 그러나 지금까지 시조 <3장>설에서는 隻句의 존재를 인정하지 않고 <중장>의 <제1음보>에 종속시켜 시조의 형태를 기형화시켜 왔음을 알 수 있다.

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

-
- 7) 김수업, 「소월시의 율적 파악」 《상산이재수박사환력기념논문집》 1972., p16.
 8) 성기욱, 앞의 책, p210.
 9) 홍재휴, 앞의 책, p146. “는 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	兩端水窟	네 듯고	이제 보니
<중장>	桃花 쓴	뭍근 물에	山影조츠	잠겨세라
<종장>	아회야	武陵이 어되뇨	나는 넵가	호노라 (조식)

그러나 위와 같은 <초, 중, 종>의 3<장>을 隻句를 분리하여 표기해 보면 다음과 같다.

제1구 :	頭流山	兩端水窟	네 듯고	이제 보니
제2구 :	桃花 쓴	뭍근 물에	山影조츠	잠겨세라
제3구 :	아회야			
제4구 :	武陵이	어되뇨	나는 넵가	호노라

<종장>의 <제1음보>를 隻句로 인정하고 나면 시조의 제1구, 제2구, 제4구는 4음어구로, 제3구는 단음어구로 구성되게 된다. 隻句를 인정하고 안 하고의 문제는 단순히 편의상으로 하는 것일 수는 없다. 그러므로 이 문제를 해결하기 위해서는 시조 隻句(종래 <종장> 제1<음보>)가 지니는 특성을 여러 각도에서 고찰해 보지 않으면 안 될 것이다.

먼저 단음어구가 구로서 성립되기 위해서는 구의 요건을 만족시켜야 할 것이다. 구는 율격 구성상 시의 형태를 이루는 기본 단위이며, 내용상으로 보아도 한 시의 시상을 엮는 기본 단위¹⁰⁾이다. 그러한 의미에서 구는 작품 자료의 시적 형상화에 율격적으로 관여하는 하나의 자립 가능한 최소의 기능 단위라 할 수 있다¹¹⁾. 그러므로 구는 율격적으로 뿐만 아니라 기본 단위로서의 완결된 시상을 지녀야 한다는 말이다. 이러한 구의 요건을 생각해 본다면 의외로 隻句는 구로서의 역할을 다하고 있음을 알 수 있다. 隻句는 원래 탄사로 쓰이면서 시에서 상당히 중요한 위치에 있었음이 분명하다. 그리고 한국 시에서의 隻句의 쓰임을 보더라도 시상을 이루는 의미¹²⁾로 보나 율격적으로 보나 충분히 독립적이면서 중요한 존재를 이루고 있음을 알 수 있다. 설사 이것이 후대로 오면

10) 홍재휴, 앞의 책, p14.

11) 성기옥, 앞의 책, p131.

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

서 유의미적 탄사가 쓰이거나, 통사적으로 뒤의 울어와 연결되는 탄사가 등장 하기도 하지만 후대의 이러한 변화로 隻句의 중요성 내지는 율격적인 독립성이 부정되어서는 안될 것이다¹³⁾. 詞腦詩에서의 隻句가 구로 분리될 수 있듯 시조에서의 隻句가 구로 분리되어야 함은 그것이 지니는 독립적인 성질에 있다고 해도 과언이 아니다. 이러한 단율어로 기본 단위로서의 시상을 완결 지을 수 있느냐는 의문에 대해서도 隻句에 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. 隻句에 많이 쓰인 것들이 주로 감탄사이거나 부사어였다든 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. 시조에서 4 울어구는 길이가 깊어 비해 隻句는 단율어로 길이가 짧다고 해서 단순한 길이만으로 그 위상을 논하는 것은 바르지 못하다. 대등적 위상은 반드시 길이의 같음에서 연유되는 것은 아니기 때문이다. 길이가 같다면 각 구가 대등성을 유지하기 더 쉽겠지만 그렇지 않은 경우라 하더라도 대등성은 충분히 유지될 수 있다¹⁴⁾. 그러므로 걸음으로 드러나는 길이의 차이만으로 구의 대등성을 논할 수는 없는 것이다. 隻句는 詞腦詩의 隻句가 그랬듯이 비록 단율어라 하더라도 무게감 및 중요성에서 오는 실질적인 울성의 길이라고 한다면 다른 구에 못지 않다고 볼 수 있다.

사실상 隻句가 지니는 구로서의 독립성과 타구와의 대등성뿐만 아니라 시조

13) 시조의 隻句에 독립적인 탄사만이 쓰인 것은 아니며, 통사적으로 뒤에 오는 결구와 연결되는 隻句도 있고, 隻句가 빠진 시조도 보이는 게 사실이다. 그러나 이러한 예로 시조의 隻句를 부인할 수는 없다. 다만 이것은 당시 隻句에 대한 시론, 시조 시학이 논해진 일이 없으므로 인해 생기는 예외적인 현상으로 볼 수 있을 것이다. 또한 비록 隻句가 통사적으로 뒤에 오는 구와 연결된다 하더라도 통사성과 율격성은 별개의 문제이므로 통사적으로 연결되는 隻句를 들어 隻句가 율격적으로도 독립될 수 없다고 보는 것은 잘못된 견해이다.

14) 같은 길이가 아니더라도 대등적 위상을 유지하면서 구로 성립될 수 있는 데 대한 자세한 논의는 줄고를 참고하기 바란다. 「한·일 시 율격 비교 연구」 대구가톨릭대 대학원 p215-216.

에서 雙句를 인정해야 할 중요한 이유는 바로 한국 시문학사를 통시적인 흐름에서 발견되는 특징¹⁵⁾을 간과해서는 안되기 때문이다. 즉 한국 시문학사를 통괄해 볼 때 시조의 雙句 문제는 인정하지 않을 수 없는 중요한 문제임을 실감하게 된다. 雙句는 앞에서 언급한 詞腦詩뿐만이 아니라 麗詩, 경기체시, 棹歌, 가사 등 여러 장르에서 공통적으로 발견된다¹⁶⁾. 한국 시문학사의 여러 시 형태에 雙句가 공통적으로 보인다는 사실은 우리에게 시사하는 바가 크다 할 것이다. 雙句는 한국 시가 지니는 중요한 유형적 특징이 아닐 수 없으며, 雙句가 지니는 위상은 가볍지 않다고 할 수 있다.

단율어구로서의 雙句는 1음절형에서 4음절형으로 다양하지만 시조에는 3음절형이 지배적이다. 이것은 시조가 최단시형이라는 점과 단시형에서 감당해야 하는 척구의 역할 즉 척구의 중요성과 관계가 깊다. 말하자면 이러한 중요성으로 말미암아 총 4구 중 제3구의 자리에 놓이면서 雙句는 그 음절형에서도 고정형을 요구받았다고 추측되며 3음절형은 한국어의 조어적 특질과도 관련되면서 율격적으로도 적절성을 보이는 음절형이라 할 수 있는 것이다. 그러나 무엇보다 雙句의 율격성에서 가장 먼저 고려되어야 할 특성은 특수 격구로서 타구와의 대등성이다. 앞에서도 언급한 바와 같이 시조에서 雙句는 단율어의 구이나 다른 4율어구와 대등적 위상을 지닌다. 雙句가 4율어구와 대등성을 지닌다는 것은 단율어 뒤에는 실제로 음절로 구성된 율어는 아니나 그에 상응하는 율적

-
- 15) 한국 시문학사에서 雙句(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 김선풍(「항가·시조·가사 <종장>」 어문론집 제 19·20 합집, 고려대국문학연구소, 1997. p282)이 시조의 雙句를 두고 “원시인이 누대를 거쳐 생리화했던 인간 내면적 요구에서 시작된 규성의 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 雙句의 위상이 지니는 중요성을 지적한 것이다. 그러나 이러한 雙句를 하나의 구로 인정하지 못한 것은 견해의 차를 보인다.
- 16) 여기에 대한 자세한 고찰은 홍재휴, 『한국고시율격연구』, 『윤고산시 연구』, 줄고 「한·일 시 율격 비교 연구」와 「詞腦詩 형식의 비교학적 연구」(김사엽선생추도논문집) 등을 참고할 수 있다.

기능이 존재한다는 것이다. 이러한 의미에서 볼 때, 隻句의 대부분이 개음절어로 끝난다¹⁷⁾는 것은 隻句의 대등성을 가능하게 해 주는 요소라고 볼 수 있다. ‘아히야’의 경우를 들더라도 끝의 ‘야’가 개음절어이므로 울독에서 그 길이는 끝없이 길어질 수 있다. 설사 실제의 길이를 길게 늘어뜨리지 않는다 해도 그것이 갖는 충분한 울적 길이(무게)는 다른 구와 대등적인 위상을 갖는데 부족함이 없게 한다. 이렇듯 隻句는 단음어(최고 4음절)로 4음어구에 상응하는 긴 울적 길이를 지니게 되는데 여기에서 상당히 차분하고 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 여운을 남기는데 탁월한 효과를 발휘할 수 있게 된다. 이렇게 볼 때, 앞의 시상을 전환시켜 결국로 이끌어 주는 隻句의 기능성 역시 형태적 측면에서의 울격적 기능의 일환으로도 설명이 가능하게 되는 것이다.

2) 和歌의 경우

和歌를 이루고 있는 구는 주지하다시피 5음구와 7음구이다. 和歌에서 각 구는 휴음분을 포함하여 총 8음분으로 되어 있으며 각 구는 두 개의 拍節을 지니게 된다. 그러나 고정된 실음의 수에 따라 달리 말해 고정된 휴음의 수에 따라 5음구와 7음구는 유형을 달리하게 되고 서로 다른 울격성을 띠게 된다.

① 5음구

5음구란 구를 이루는 총 음절수가 5음절인 구를 가리킨다. 일본 시에서 拍節을 이루는 음절수는 최소 1음절에서 최고 4음절로 한도내적 유동성을 보이지만 두 개의 拍節이 모여 구를 형성할 때는 음절수가 고정된다. 이러한 이유로 일본 시 和歌를 고정 음수율의 시라 일컫게 되며, 그 중 총 음절수가 5음절로 고정되는 구를 5음(절)구라 칭할 수 있는 것이다. 5음구는 다음과 같이 도식화될 수 있다.

17) 홍재휴, 앞의 책, p53.

○ ○ ○ ○ ○ × × ×4·1조
 みかのほら × × ×18)
 ○: 실음 ×: 휴음

일본 시의 구는 두 개의 拍節 곧 총 8음절분으로 이루어져 있다. 5음구에서 실음은 5음절이지만 나머지 3음절분은 휴음이 채워주므로 총 8음절분이 되어 다른 구와 대응성을 이룰 수 있다. 위에서 실음과 마찬가지로 휴음의 수를 하나 하나 제시할 수 있는 것은 일본 시에 쓰인 기조 단위로서의 음절적 등시성에서 말미암는다. 일본 시에서 음절은 한국 시에서의 음절과는 달리 철저한 등시성을 지니므로 휴음도 이와 같이 인식되어 휴음의 수를 계상함이 일반적이다. 그리고 여기서의 휴음은 음의 단절을 의미하는 것은 아니며 실음이 아닐 뿐 실음과 같은 위상을 지니면서 율격 형성에 관여하는 필수 자질이 된다.

그러면 5음구는 항상 위와 같은 拍節 분절만이 가능한 것일까. 위의 경우는 한마디로 운율 율격이 우선시 될 경우를 도표화한 것이라고 이해할 수 있다. 아니면 의미 율격과 운율 율격이 일치할 경우도 위와 같은 분절을 생각해 볼 수 있으나 그러한 경우는 실제로 무리이다. 의미 율격이 위와 같은 운율 율격과 일치하려면 의미상으로 4·1조를 이루어야 하는데 그러한 분절을 이루는 5음구는 일본어 구문의 특질상 상정되기 어렵다. 그러므로 5음구가 이루어 내는 4·1조는 운율 율격이 우선시된 것임을 알 수 있다. 그렇다면 의미 율격이 우선시 될 때는 어떠한 율조 유형이 가능한지 살펴볼 필요가 있다. 의미 율격을 우선시 한다면 5음구가 반드시 위와 같이 분절되는 것만은 아니기 때문이다. 그리고 5음구가 지니는 휴음은 위치를 달리 할 수 있으므로 이러한 특성도 고려되지 않으면 안된다. 한국 시의 경우와 같이 음절수의 상한과 하한으로 가능한 율조를 논의해 본다면 이론적으로는 4·1조, 3·2조, 2·3조, 1·4조가 다 될 수 있으나 실제로 양식화되는 율조는 지극히 제한적이다.

○ ○ ○ × ○ ○ × ×3·2조
 すみの × えの × ×19)

18) みかの原わきて流るるいづみ川いつ見きとてか戀しかるらむ 『新古今集』
 19) 住の江の岸に寄る波よるさへや夢の通ひ路人目よくらむ 『古今集』

4·1조가 어려운 것은 이미 논한 바이며 위에서 보듯 3·2조는 가능함을 알 수 있다. 의미상으로 3음절과 2음절이 분절되어 3음절 뒤에 1휴음이 놓이고 2음절 뒤에 2휴음이 놓인다. 이를 운율 율격을 우선시 하면 위의 4·1조가 됨은 말할 나위 없다. 이는 앞의 예에서 보인 4·1조와 3·2조가 어떠한 차이를 지니고 있는지 살펴보면 쉽게 이해된다. <みかのはら>를 4·1조라 했지만 사실상 이는 <すみのえの>가 <すみの>와 <えの>로 분절되듯 <みかの>와 <はら>로 의미상 분절된다고 볼 수 있다. 즉 <みかのはら>를 의미 율격에 따라 분절하면 <みかの>와 <はら>로 분절이 되지만 이를 운율을 우선시하는 운율 율격에 따라 분절하면 <みかの>와 <ら>로 분절할 수 있다. 그러므로 여기서 3·2조와 4·1조의 차이는 운율 율격과 의미 율격에 따른 차이임을 알 수 있는 것이다. 의미 율격과 운율 율격이 어긋날 경우 한국 시에서는 의미의 간섭이 매우 강하여 의미를 무시하고 운율 율격을 우선시하기 어려우나 일본 시에서는 운율 율격이 우선시 될 수 있다. 오히려 운율 율격이 우선시 될 때, 시는 한결 그 리듬성을 살릴 수 있다고도 볼 수 있는 것이다.

그런데 의미 율격으로 3·2조라 하더라도 휴음의 위치에 어떤 제약이 있음을 알 수 있다. 먼저 운율 율격이든 의미 율격이든 5음구가 지난 3휴음 중 2휴음은 고정 휴음으로 그 위치는 항상 구말을 지키게 된다. 만약 고정 휴음이 구말을 지키지 못할 경우는 리듬에 파탄을 가져와 5음구 자체가 성립되기 힘들게 된다. 그러므로 5음구에서 구말에 오는 2휴음은 고정 휴음이라 하고 나머지 1휴음은 이동 휴음²⁰⁾이라 하게 되는 것이다. 리듬적 파탄을 피하기 위하여 구말의 고정 휴음을 유지하게 되면 자연적으로 2·3조나 1·4조는 불가능함을 알 수 있다.

○ ○ × ×	○ ○ <u>○</u> ×	2·3조
○ × × ×	○ ○ <u>○</u> ○	1·4조

拍節을 이루는 최소 음절수와 최고 음절수를 고려하여 율조 유형을 생각한다면 2·3조와 1·4조가 가능하지만 구말 고정 휴음 때문에 이러한 율조는 성

20) 川本皓嗣, 『日本詩歌の傳統』, 岩波書店, 1991. p283-p284.

립할 수 없다. 이 점은 한국 시의 2拍節구에 2·3조와 1·4조가 가능한 것과 비교할 때 일본 시의 특징이라 할 수 있다. 한국 시에서는 휴음이 필수 자질도 아니며 휴음이 있다 하더라도 고정 휴음은 존재하지 않는다.

그러면 5음구는 어떠한 울격미를 띠고 있을까. 일본 시에서 휴음은 울격 형성에 필수적인 자질로 리듬적 탄력성을 만들어 낸다. 5음구가 지니는 두 개의 拍節을 살펴보면 3음의 휴음이 배치되면서 무휴음拍節부터 3휴음拍節까지 체계적으로 존재함을 볼 수 있다.

<u>すみのえ</u> の×××	무휴음 拍節
<u>すみの</u> × えの××	1휴음 拍節
すみの× <u>え</u> 의××	2휴음 拍節
すみのえ <u>의×××</u>	3휴음 拍節

무휴음 拍節부터 3휴음 拍節까지는 리듬적인 탄력성에 따라 다음과 같이 정의될 수 있을 듯하다.

- 무휴음拍節 = 완전정지율
- 1휴음拍節 = 준정지율
- 2휴음拍節 = 준유동율
- 3휴음拍節 = 완전유동율²¹⁾

휴음이 없는 무휴음 拍節이 완전 정지율로, 가장 많은 휴음을 띠는 3휴음 拍節을 완전 유동율로 보면 1휴음 拍節과 2휴음 拍節은 각기 준정지율, 준유동율이라 할 수 있을 것이다. 그런데 이러한 拍節의 울격성도 중요하지만 이것이 구를 이루면서 나타내는 구의 울격성이 더 중요하게 다루어져야 함은 말할 나위 없다. 5음구에서는 구를 이루는 拍節이 어떠한 유형이든 결과적으로 똑같이 3휴음을 지니게 되며 이러한 사실은 5음구가 다른 구에 비해 리듬적 탄력성이 뛰어난을 의미하게 된다. 3휴음을 지니는 5음구는 일본 시 구 유형 중에서 가장 휴음을 많이 지니는 즉 리듬적 탄력성이 가장 뛰어난 구임에는 틀림이 없기

21) 松浦友久 『リズムの美學』 明治書院, 1991. p32. 摘錄 『리듬의 미학』 보성출판사, 2000. p36.

때문이다. 특히 리듬적 탄력성이라는 면에서 본다면 같은 3휴음을 지니는 구라 하더라도 3휴음이 구말에 물리는 경우 즉 완전 유동박의 3휴음 拍節이 뒷 구에 오는 경우가 가장 탄력성이 뛰어나다고 볼 수 있다. 그렇지 않은 경우라면 총 3휴음이 분산됨을 의미하게 되며 이는 곧 리듬성도 분산되게 되어 자연 탄력성이 떨어지게 되기 때문이다. 이러한 의미에서 볼 때, 운율 율격이 가장 리듬적 탄력성을 띠게 됨은 당연하다 할 것이며 운율 율격이란 말도 여기에서 유래되었다고 볼 수 있을 것이다.

② 7음구

7음구란 두 개의 拍節로 이루어져 있으면서 구를 이루는 음절수의 총합이 7음절인 구를 의미한다. 그러므로 8음분의 음절수를 유지하기 위해 7음구는 실 음 7음절과 휴음 1음절을 지니게 된다.

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ×

위의 도표는 운율 율격이 우선시된 경우인데 이 외에 의미 율격도 위와 같은 분절을 보일 수가 있다. 즉 의미 율격과 운율 율격이 일치하여 4·3조 율조를 보이는 구의 경우가 위에 해당된다. 7음구에서 양식화 될 수 있는 율조는 拍節이 지니는 최소, 최고 음절수를 고려하면 4·3조와 3·4조이다.

A: ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ × ○ ○ ○ × 4·3조
 ころも しらず ×²²⁾

B: ○ ○ ○ × ○ ○ ○ ○ 3·4조
 はなの × ちるらむ²³⁾

A의 경우는 운율 율격과 의미 율격이 일치하는 경우이다. B의 경우는 의미 율격을 우선시하여 3·4조의 율조를 이룬 경우로 이것도 운율 율격이 우선시 되면 휴음이 맨 뒤로 가게 되어 <はなのち/るらむ×>로 분절되게 된다.

22) 人はいさ心も知らず古里は花ぞ昔の香にはほひける 『古今集』
 23) 久方の光のどけき春の日にしづ心なく花の散るらむ 『古今集』

7음구는 휴음을 하나밖에 가지지 않는다. 일본 시의 구가 휴음을 필수적 요구하고 있다는 사실에서 본다면 7음구는 1휴음이라는 최소한의 휴음을 지니고 있는 셈이다. 그렇다면 7음구는 각 구 유형 중에서 리듬적인 탄력성이 가장 떨어지는 구임에 틀림이 없고 이것은 7음구가 지니는 拍節의 율격성을 살펴보면 쉽게 알 수 있다. 7음구도 두 개의 拍節을 지니면서 각 拍節은 휴음의 유무에 따라 리듬성을 달리함을 볼 수 있다.

はなの× <u>ちるらむ</u>	무휴음 拍節 (정지박)
<u>はなの×</u> <u>ちるらむ</u>	1휴음 拍節 (유동박 ²⁴⁾)

7음구는 1휴음만을 지니므로 두 拍節 중 하나가 무휴음 拍節이고 나머지 하나가 1휴음 拍節을 이룸은 당연하다. 그러므로 하나는 정지박이 되고 하나는 유동박이 되어 둘의 조화가 이루어 내는 7음구는 정지박과 유동박이 합해져 최소한의 리듬성을 만들어 내게 되는 것이다.

3) 비교

시조와 和歌의 율격적 특성을 비교하기 위하여 먼저 그 기본 단위가 되는 구의 성질을 알아 보았다. 한국 시와 일본 시는 음수율이라는 공통적인 기반을 지니고 있으며, 율격적 계층 단위에 있어서도 공통적 성격을 띠고 있다. 하지만 율격적 실상에 있어서는 차이점이 두드러진다. 이는 기초 단위로서의 음절적 특성에서 비롯하여 상위 단위로 갈수록 차이점이 두드러지게 되며 기본 단위인 구에 와서 절정을 이룬다. 그러면 시조와 和歌를 이루는 구는 어떠한 면에서 특징적인 차이를 보이는지 살펴보자.

① 유동 음수율 구와 고정 음수율 구

시조와 和歌를 이루는 구에서 가장 큰 차이로 지적할 수 있는 것이 시조를 형성하는 구는 유동 음수율의 구이고 和歌를 형성하는 구는 고정 음수율의 구라는 사실이다. 이는 한국 시를 유동 음수율의 시라 하고 일본 시를 고정 음수

24) 松浦友久, 앞의 책, p35. 줄역, p38.

율의 시라 하는 것과 마찬가지로. 시조와 和歌가 양국 시를 대표하는 장르인 이상 유동 음수율과 고정 음수율의 특징이 시조와 和歌에서도 단적으로 드러나게 됨은 당연한 일이다.

시조에서의 구가 유동 음수율이라는 것은 4울어구가 총음절수에 있어서 유동적임을 의미하며 和歌에서의 구가 고정 음수율이라는 것은 5음구와 7음구를 이루는 음절수가 5음과 7음으로 고정됨을 의미한다. 시조에 쓰인 구든 和歌에 쓰인 구든 각 구를 이루는 기층 단위인 울어나 拍節은 최소 1음절에서 최고 4음절까지 유동 음수율을 지닌다. 하지만 시조를 이루는 4울어구는 울어가 지닌 유동 음수율이 구로 그대로 이어지나 和歌에서는 拍節이 지나는 유동 음수율이 구로 이어지지 않는다는 점이다. 즉 시조에서는 울어가 4개 모여 4울어구를 구성하면서 각 울어의 음절적 유동성은 그 결합에 의해 구에서도 최소 10음절에서 최고 16음절로 다양성을 보이게 되나, 和歌에서의 구는 拍節의 음절적 유동성과는 달리 두 개의 拍節이 모여 구를 이루면서는 항상 음절수의 합은 5음구, 7음구로 고정되어야 한다.

한편 시조를 이루는 구가 4울어구와 단울어구(척구), 和歌를 이루는 구가 5음구와 7음구라는 명명에 주목해 보면 그 차이가 여기에서 비롯되었음을 알 수 있다. 시조에서 4울어구 또는 단울어구라고 하는 것은 구에 쓰인 울어의 수로 그렇게 칭하는 것이며 和歌에서 5음구 또는 7음구라 하는 것은 구에 쓰인 총음절의 수로 그렇게 칭하는 것이다. 만약 한국 시와 같이 울어의 수로 5음구나 7음구를 칭하려면 이는 둘다 2拍節구가 되어 그 차이를 드러낼 수 없게 된다. 그러나 일본 시와 같이 총 음절의 수로 4울어구나 척구를 칭하려면 너무 다양하여 그러한 명칭으로 구의 특징을 드러내기 어렵게 되어 버린다. 한국 시에서는 울어의 수로 구를 명명하고 그 유형을 짚어봄으로써 하여 구의 특징이 잘 드러나게 되고 일본 시에서는 구를 이루는 총음절의 수로 구를 명명하여 구의 특징을 드러내게 되는 것이다. 이렇게 볼 때, 시조에서는 4울어구나 척구의 음절적 다양성에서 빚어지는 율격미적 다양성을 시험할 수 있는 반면 和歌에서는 그러한 다양성에 지극히 제한이 있음을 볼 수 있는 것이다.

그러면 이렇듯 양국 시 특히 시조와 和歌의 구에서 보듯 같은 음수율의 시이지만 유동 음수율과 고정 음수율의 차이를 보이는 것은 무엇 때문일까. 여기에

는 물론 여러 요인이 복합적으로 작용하고 있음에 틀림이 없다. 시조에서 보이는 유동 음수율은 한국 시에서 정형시의 확립과 함께 나타난 것이며 和歌에 보이는 고정 음수율은 일본 정형시의 확립과 함께 나타난 것이다. 정형시 확립 이전에는 양국 시 모두 유동 음수율적 양상을 보이다가 한국 시의 경우 詞腦詩에서, 일본 시의 경우 『萬葉集』에 보이는 和歌-넓은 의미의 일본 정형시-에서 그 특징을 달리하여 등장하게 된다. 그러니까 초기 정형시의 확립에서부터 유동 음수율과 고정 음수율은 그 특징을 드러내어 시조와 和歌에서도 그대로 나타나게 되는 것이다. 이렇듯 양국 시의 율격이 달라질 수 있는 요인은 일단 양국 언어의 특질적 차이에서 찾아 볼 수 있다. 한국어와 일본어가 모두 교착어이고 다음절 단어가 많음을 공통 특질로 하지만 율격에 관계되는 양국 언어의 특질적 차이는 바로 음절적 등시성의 문제라고 볼 수 있다. 한국어의 1음 1음은 등시성에서 철저하지 않으며 다만 대등적인 위상을 지닐 뿐이다. 이러한 음절적 성질은 시어에도 그대로 반영되며, 울어를 형성하고 구를 형성하는 데도 그대로 반영된다. 그러므로 구를 이루는 각 울어는 시간적인 등시성에는 철저하지 않으나 대체로 대등적인 위상을 지니게 되는 것이다. 반면, 일본어에서 1음 1음은 철저한 등시성을 지니게 된다. 川上 薫이 일본어의 발음은 메트로놈의 맥박과 같이 원칙적으로 等間隔에 의해 규제된다²⁵⁾고 한 것은 바로 일본어의 1음 1음이 시간적으로 철저한 등시성을 지닌다는 말이다. 이는 撥音(ん), 促音(っ), 拗音(ゃゅょ) 등에 있어서도 예외가 아니다. 그러므로 일본 시에 쓰이는 기초 단위로서의 음절 하나 하나는 철저한 등시성을 지니게 되므로 이는 휴음의 경우도 마찬가지로 취급되게 되며 율격에서 음절의 수 즉 휴음의 수에 따른 율격미의 차이가 명확히 드러나게 되는 것이다. 그러므로 일본 시의 구에서 5음절구, 6음절구, 7음절구, 8음절구 등은 음절수의 차이에서 드러나는 즉 휴음의 수가 드러내는 효과면에서 차이가 두드러지며 이것이 바로 일본 시의 구 유형이 5음구와 7음구로 고정화되는 필연적인 이유가 되는 것이다. 이렇듯 일본 시에 보이는 5음구와 7음구의 고정성은 5음구와 7음구가 지니는 리듬적 우월성으로 설명될 수 있다. 4음절 이하의 구와 9음절 이상의 구는 주요 구형이 되지 못하므로²⁶⁾ 논의에서 제외하고, 휴음을 지니지 못하는 8음절이나 휴음을 지

25) 坂野信彦, 『七五調の謎をとく』 大修館書店 1996 p14

니는 6음절이 정형화되지 못한 이유를 보자. 한 구에서의 8음절은 휴음을 지니지 못하고, 6음절은 두 개의 휴음을 지낸다. 8음절구가 시에 더러 쓰이긴 해도 정형화되지 못한 이유는 휴음을 하나도 지니지 못하므로 시로서의 리듬적 탄력성이 전혀 없다는 사실에 기인한다. 일본 시에서 휴음은 바로 시가 리듬성을 지닐 수 있게 하는 필수 요소이기 때문이다. 그리고 6음절구는 휴음의 수(휴음량)라는 점에서 5음절구와 7음절구의 중간에 있기 때문에, 휴음의 효과면에서 중간적 효과밖에 얻지 못하는, 개성이 불분명한 구라고 볼 수 있다. 반면 5음절구와 7음절구는 휴음의 효과 면에서 볼 때 가장 시적인 특성(리듬성)을 드러낼 수 있는 개성적인 구의 유형이라 할 수 있다²⁷⁾. 이것이 바로 일본 시의 구가 5음절구와 7음절구로 정형화될 수 있는 최대의 이유이다. 반면 한국 시의 경우 1음절 1음절이 등시성에 철저하지 않음으로 하여 음절수에서 차이가 명확한 율격미적 차이를 부르지 않으며 이것은 율격적으로 한도내적 다양성을 인정하는 방향으로 나가게 된 이유가 될 것이다.

이와 관련하여 또 하나의 특징은 운율 율격과 의미 율격의 관계에서, 한국 시에서는 대체로 의미 율격이 앞서는 경향이 있는 반면 일본 시에서는 운율 율격이 강한 경향을 보인다는 사실이다. 그러므로 의미를 무시하고 기계적으로 끊어 읽는 것이 가능하다.

<의미 율격을 우선할 때> <운율 율격을 우선할 때>

あまの×/はら××	あまのは/ら××× 5
ふりさけ/みれば×	ふりさけ/みれば× 7
かすが×/なる××	かすが/なる××× 5
みかきの/やまに×	みかきの/やまに× 7
いでし×/つきかも	いでし/つきかも× 7

× : 휴음분

26) 일본 시의 1拍節은 1음절에서 4음절로 이루어지며 구는 반드시 두 개의 拍節이 모여 이루어진다. (2음절을 1拍節로 보면 구는 반드시 4개의 拍節이 모여 이루어지게 된다.) 그러므로 4음절 이하는 구를 이룰 수가 없게 되고 9음절 이상은 구의 크기를 넘어서게 되므로 4음절 이하, 9음절 이상은 주요 구형이 되지 못하는 것이다.

27) 松浦友久, 『リズムの美學』, p45-48.

위의 경우를 보더라도 알 수 있듯 의미를 무시하고 운율 율격을 우선하여 율독할 경우에는 휴음이 뒤로 몰리게 되면서 휴음에 의한 리듬적 특성이 훨씬 잘 드러나게 된다. 한국 시의 경우에는 의미를 완전히 무시하여 율독하기는 어렵다. 그러므로 5음구와 7음구의 특성은 일본 시에서 더 강하게 작용하는 운율 율격에 의해 더 잘 드러난다고 할 수 있으며 이 또한 율격적으로 5음구와 7음구의 고정성을 바탕으로 하지 않을 수 없는 일본 시의 특징이라고 할 수 있을 것이다.

② 4율어구와 2拍節구

다음으로 주목할 수 있는 것이 시조의 구는 4개의 기층 단위가 모인 4율어구이며 和歌의 구는 2개의 기층 단위가 모인 2拍節구라는 사실이다. 시조와 和歌의 기층 단위가 호흡에 의한 휴혈로 분절됨을 생각할 때 양자의 기층 단위에 큰 차이를 보인다고 볼 수는 없다 그렇다면 시조의 구가 4율어구이고 和歌의 구가 2拍節구라는 것은 구의 크기는 물론 율격성에도 차이가 있음을 의미한다. 여기에서는 4율어구와 2拍節구라는 차이와 이와 관련된 구의 율격성에 관해 살펴보고자 한다.

첫째, 구의 크기이다. 시조에서는 4율어구가 지배적이며 척구는 한 구가 쓰이는데 실제로 척구는 4율어구와 대등적 위상을 지니고 있으므로 시조를 이루는 구는 4율어구의 위상과 동일하다고 할 수 있다. 한편 和歌에 쓰이는 5음구와 7음구는 둘 다 2拍節구를 이룬다. 和歌에 쓰인 구가 2拍節구이고 시조에 쓰인 구가 4율어구라면 和歌를 이루는 구는 시조를 이루는 구의 절반밖에 되지 않는다. 즉 2拍節구는 한국 시의 2율어구를 연상시키게 되는 것이다. 그러나 和歌에 2拍節구가 다섯 구 쓰였다고 하여 이를 한국 시의 2율어구가 다섯 구 쓰인 것으로 율성을 생각해서는 안 된다. 왜냐하면 和歌에는 구가 합쳐진 시연이라는 율격 장치가 있기 때문이다. 이것이 和歌에서 시연이 중요한 의미를 지니는 이유가 된다. 즉 기본 단위로서의 구가 2拍節구이기는 하나 和歌를 이루는 구의 율격미를 한국 시의 2율어구와 동일시 할 수 없는 것이다.

둘째, 구의 율격성과 작자층의 성향에 대해 살펴 볼 필요가 있다. 시조와 和歌의 공통 특성의 하나로 양자가 모두 상층 문인에 의해 성행함을 보였던 상층 문인 문학이라는 점에 주목해 볼 필요가 있다. 긴 시간 동안 지속되어온 시조

와 和歌의 작자층이 상층에 국한되었던 것만도 아니고 그것이 상층 문학의 성격만을 띠는 것도 아니나 시조와 和歌를 상층 문학이라 일컬을 수 있음은 상층 문인들에 의해 형성된 상층 문학적 전통성이 단순한 존재론적 의미 이상의 가치를 지니며 지속되었기 때문이다. 시조와 和歌를 상층 문학이게 한 장본인은 바로 작자층이었던 상층 문인들이다. 이는 시조의 경우 사대부로 대표되고 和歌의 경우 平安時代 귀족들로 대표된다. 시조의 경우 처음에는 상층 문인의 문학이었다가 조선 후기로 오면서 작자층이 확대되며 이것은 和歌의 경우에도 똑같은 현상을 볼 수 있지만 상층 문인에 의해 형성된 시조나 和歌의 상층 문학적 시적 미학은 작자층의 확대 후에도 계속 지속되었음을 알 수 있다. 이러한 점에 주목해 본다면 시조가 양반 사대부에 의한 문학이라는 점과 시조에 4울어구가 선택되었다는 점은 단순한 우연성을 뛰어 넘는다고 보지 않으면 안 된다. 즉 시조에 4울어구가 성공적으로 쓰여질 수 있었던 것은 4울어구의 율격성과 상층 문인들의 성향이 어느 정도 합치되었기 때문이라는 것이다. 특히 현존 시조에서도 나타나듯 4울어구는 유형 자체가 교훈적으로 흐르기 쉬운 구로 이러한 점은 상층 문인들의 성향과 직결된다고 할 것이다.

그렇다면 和歌의 상층 문학으로서의 면모를 고려할 때, 和歌에 쓰인 5음구나 7음구도 상층 문인들의 성향과 부합되는 율성을 찾아 낼 수 있을 것인가. 하지만 일본 시문학사를 통괄해 보면 이러한 추리는 근본부터 불가능함을 알 수 있다. 단적으로 말해 和歌에 보이는 5음구, 7음구는 시대와 장르를 불문하고 쓰여왔기 때문이다. 시대와 장르를 불문하고 쓰였다는 사실은 그것이 작자층의 성향에 관계없이 쓰였음을 의미하며 和歌의 기본 단위로서의 5음구와 7음구의 율성을 상층 문인의 성향과 연결시키는 것을 불가능하게 만든다. 여기에서 한국 시와 일본 시, 시조와 和歌에 쓰인 구의 율성이 지니는 근본적인 차이에 다시 주목하지 않을 수 없게 된다. 한국 시에서는 몇 가지의 구 유형이 있어 각기 그 율성을 달리하며 시기에 따라 적절한 유형이 선택되어 쓰여져 온 반면 일본 시에서는 시기, 장르 등에 관계 없이 5음구와 7음구가 정형시의 주조를 이루었다. 곧 4울어구는 한국 시의 다른 구 유형과는 차별적인 특성을 지니고 있으면서 그 율성으로 인해 시조에 선택될 수 있었고 이는 곧 작자층의 성향과도 부합되는 것임을 알 수 있다. 그러나 和歌의 경우 5음구나 7음구가 쓰인 것은

구의 울성이 특정 작자층의 성향과 부합되는 것으로 설명될 수는 없다. 한국 시에서는 몇 가지의 구 유형이 존재해 그 가운데 작자층의 성향에 따라 구 유형이 선택될 여지가 있었으나 지극히 단순하고 유동성을 배제하는 일본 시에서는 처음부터 작자층이나 시형에 큰 관계없이 정형시의 구로 우월성을 보였던 5음구와 7음구가 초지일관 쓰이게 된 것이다. 이러한 점은 역시 한국 시의 다양한 율격적 특징과 일본 시의 철저한 고정성에 원인을 둔다고 볼 수 있을 것이다.

셋째, 안정적 율격미에 대해서이다. 4울어구의 율격적 특징은 무엇보다 안정성에 있다. 4울어구가 만들어 내는 안정성은 우선 중간 휴철에 의해 내구와 외구가 대칭된다는 점에 연유되며 또한 내구와 외구 내에서도 각기 두 개씩의 울어가 있으므로 내구와 외구 자체에도 안정성이 있기 때문이라고 볼 수 있다. 이러한 안정성은 시조의 울성에도 그대로 반영된다. 그렇다면 和歌의 5음구와 7음구에 있어서 이들이 가지는 안정성도 고려해 볼 만하다. 5음구든 7음구든 둘 다 두 개의 拍節로 이루어진 구로 제1拍節과 제2拍節이 같은 무게를 지니고 있음은 틀림이 없다. 휴음을 포함하여 총 8음절분이 4음절씩 두 개의 拍節로 나뉘므로 여기에서 일단 안정성을 획득함에는 무리가 없는 듯하다. 그러나 확실히 2拍節구라는 점에서 본다면 그 안정성은 4울어구에 비할 바는 되지 못한다. 이는 구조적으로 4울어구와 2拍節구를 비교해 본다면 명확하다 할 것이다. 그러나 和歌의 기본 단위로서의 구가 2拍節구로 되어 있다고 하여 和歌의 율격성에서 안정성이 시조에 비해 현저히 떨어진다고 볼 수는 없다. 이는 和歌에서 기본 단위로서의 구의 울성도 중요하지만 시연 구조가 和歌의 울성을 만드는 데 중요한 역할을 하기 때문이다. 시연의 구조가 성립되면서 시연은 총 4개의 拍節을 획득하게 되고 그 중간에는 구말 휴철로 하여 안정성을 획득하며 각 구는 또 다시 그 내부에 휴철을 지니게 되므로 결과적으로 4울어구의 구조와 유사함을 보인다. 그럼에도 불구하고 4울어구와 시연의 안정성의 일치론을 할 수 없는 것은 和歌에서의 시연 구조에는 항상 휴음의 양이 어느 정도 확보되어야 하고 안정성을 토대로 하는 새로운 시연의 율격미가 和歌의 율격성을 좌우하고 있으며 이러한 점에서 시조의 4울어구와는 구조적으로 차이를 보이기 때문이다.

③ 특수격구로서의 척구

시조에는 특수격구로서의 척구가 존재한다. 이는 한국 시만이 지니는 독특한 면모의 하나라고 할 수 있다. 척구는 주로 단음어의 탄사로 이루어지면서도 하나의 구를 형성하게 되는데 이는 한국 시의 통시적 흐름에서도 발견되는 유형적 특징이다. 척구가 유독 한국 시문학사에서 줄곧 등장하며 중요한 위치를 차지하고 있다는 점-특히 척구가 시조의 제3구에 자리를 잡고 정착하게 된 점도 마찬가지이다-에서 본다면, 율격적 흐름과 그에 대한 민족적 정서가 불가분의 관계에 있으리라는 추측도 가능하게 한다. 사실상 이러한 논리는 추측에 지나지 않으며 확실적인 논거 자료를 확보하기는 쉽지 않으나 앞으로 율격의 형성과 민족적 정서에 관해서는 천착해 볼 필요성도 충분히 있는 듯하다. 신라 시대 詞腦詩가 『萬葉集』의 시에 많은 영향을 주었으리라 추측하면서도 그 형식적인 면에서의 공통성을 발견하기 어려운 것은 『萬葉集』 시에 보이는 시형 중 이러한 척구가 발견되지 않는다는 사실에도 원인이 있다. 도래인에 의한 작품이라 추측되는 和歌에 있어서도 척구가 발견되지 않는 것은 이것이 비록 한국인에 의한 작품이라 하더라도 일단 일본 시의 율격적 흐름에는 맞지 않았던 것이 아닌가 하는 추측이 가능하게 되는 것이다. 물론 『萬葉集』에 嗟辭가 전혀 보이지 않는다는 사실이 『萬葉集』 시의 시형이 詞腦詩의 영향을 전혀 받지 않았다는 사실을 증명해 주는 증거라 할 수는 없다. 하지만 시의 율격이 해당 언어의 성질과 밀접한 관련을 맺고 있음을 생각한다면 외국의 율격(율조) 내지는 시형이 수입되어 정착되기란 결코 쉬운 일은 아니다. 그만큼 시의 형식, 기본 단위로서의 구는 전체 시의 율격적 흐름에 깊이 관여하고 있다고 할 수 있다.

4. 시형의 율격성

시형이 지니는 율격적 특질을 이해하려면 기본 단위로서의 구가 어떻게 유기적으로 긴밀하게 연결되어 있느냐를 살펴보아야 할 것이다.

1) 시조의 경우

시조 시형을 이루는 정격구는 4올어구이며, 결구인 제4구 앞에는 척구가 놓이게 된다. 즉 제 1, 2, 4구는 4올어구이고 제3구는 단올어구인 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 율성²⁸⁾이 생겨나게 된다. 이러한 진행적인 율성은 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 제3구인 척구의 역할과 이를 이어 제4구가 이끌어 내는 결구로서의 역할이 있기 때문이다. 제1, 2구에서 발하고 흥함이 있는 후 제3구에서 일대 전환이 있고 제4구에서 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 있다.

시조의 구조는 위에서 보듯 극히 간단하여 더 부연할 것도 없는 듯하나 시형

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

의 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 4율어구이지만 그 위치에 따라 이들의 율격성에 차이를 내포하고 있지는 않은가에 대한 검토이다. 4율어구의 각 유형을 보면 그 종류가 100가지나 되며, 각기 율격성에서 차이를 보인다. 시조의 정격구로서의 4율어구가 위치에 따라 율격적인 차이 내지는 유형적 차이를 보일 수 있을까. 이러한 가능성은 제1구와 제2구에서는 상당히 희박하게 보인다. 시조의 제1, 2구는 시상의 鬚, 興이 있는 구이면서 율격적으로도 진행성을 띠고 있다. 이러한 진행성은 4율어구의 반복에서 오는 것으로 제1구와 제2구에서의 같은 4율어구의 반복은 4율어구 내의 각 유형이 지나는 율격미적 차이보다 이 둘이 지나는 동질적인 율격성을 드러내기가 더 쉽다. 비록 양자가 율격적으로 차이를 지닌다 하더라도 이는 인접된 반복구가 지나는 4율어구로서의 동질성이 더 크게 작용하므로 그러한 차이는 미묘한 효과를 드러내면서도 차이가 겉으로 확연히 감지되기는 어렵다는 것이다. 따라서 4율어구의 어떠한 율조 유형이 제1구 제2구에 오더라도 같은 4율어구의 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 경우는 이와 다르다. 제1구와 제2구의 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 율격미를 받으면서 한 시의 형태를 마무리하는 기능을 담당해야 한다. 제4구는 제1, 2구와 달리 전후에 같은 4율어구가 없기 때문에 반복에 의한 진행성을 지나는 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 4율어구라 하더라도 결구로서 그것만이 지나는 특성이 있다는 말이 되며 이러한 결구의 특성은 결구 외구의 4·3조가 지배적인 율조를 담당했다는 사실과 밀접한 관련을 맺게 된다.

2) 和歌의 경우

和歌의 기본 단위를 이루는 구는 5음구와 7음구임을 보았다. 하지만 和歌는 5음구와 7음구가 단순히 교체되는 이상의 유기적인 구조를 지니고 있는데 우선 5음구와 7음구의 조화로 이루어지는 시연의 구조가 和歌 내에서 어떻게 존재하고 있는지를 밝혀야 한다.

① 시연의 율격적 특징

-5·7조, 7·5조, 7·7조

萬葉 시대의 대부분의 시는 5·7조로 이루어져 있듯, 일본 시에 있어 시의 발생이 5·7조에서 비롯되었다는 사실은 부정할 수 없을 듯하다. 초기의 和歌는 5·7조의 長歌를 이어 받아 5·7연을 두 번 반복한 후 마지막 7음구를 첨가시키는 형이었다. 그러나 5·7조의 율독은 부자연스러운 호흡을 강요받는 듯한 압박감을 지울 수 없게 되는데 이러한 부자연스러운 율격성은 의미에서 온다기 보다 5·7조가 빚어내는 율격성에 말미암는 것²⁹⁾이라고 보아야 한다. 5·7조의 和歌는 제1구와 제2구가 한 시연을 이루고 제3구와 제4구가 또 한 시연을 이루게 된다. 그러므로 전체적인 和歌의 분절은 5·7/5·7/7의 구조가 되는데, 음절수로서는 앞이 가볍고 뒤가 무거우며, 拍節수로서는 균등한 이중의 율격 구조를 기조로 하고 있다. 5·7조에서의 5음 뒤에 오는 휴음은 탄력성을 지니는 율격적 휴음이라 할 수 없다. 그러므로 5·7조는 리드미컬한 진행 율격이 아니다. 여기에서 느껴지는 것이 중후, 장중한 감각이다.

한편 7·5조는 현대 일본인들에게 익숙하고 일반적인 시연이라고 한다. 7·5조가 일본인에게 그만큼 친숙할 수 있는 이유는 율독하기가 쉽기 때문이라 볼 수 있다³⁰⁾. 7·5조 和歌에서 7·5조 시연을 이루는 것은 제2구와 제3구이다. 뒤에 오는 제4구와 제5구의 7음구는 또다시 7·7조의 시연을 이루게 된다. 그러

29) 小池光 「短歌の輪郭」 『現代の短歌とは何か』 岩波書店, 1998. p221.

30) 小池光, 앞의 책, p222. “7·5조가 읽기 쉬운 이유는 지극히 간단한데 이는 호흡과 발성의 생리적 요인에 근거하며, 이 점으로 볼 때, 7·5조의 율성은 일본인의 생리에 최고로 적합함을 보인다고 할 수 있다.”

므로 和歌는 5 / 7·5 / 7·7의 구조가 되며 맨 앞의 제1구는 도입부에 지나지 않아 뒤의 2구, 3구에 휩쓸리게 되므로 결국 크게 보아 5·7·5 / 7·7의 구조를 지니고 있다고 볼 수 있다. 이를 두고 7·5조의 和歌는 2단 구성이라 하게 되나 사실상 上句와 下句는 비대칭 구조³¹⁾를 이루고 있다. 이러한 7·5조는 앞에서 본 5·7조와는 율격적 감각이 매우 달라 경쾌하고 유려한 율격미를 지닌다고 한다.

한편 7·7조는 주요 시형은 아니어도 일본 시에서 꼭 필요한 시연 양식으로 和歌에서는 제4구와 제5구가 7·7조를 이룬다. 이것도 제4구가 제5구와 시연을 이루려면 和歌의 율격이 5·7조가 아니라 7·5조를 기반으로 한다는 사실을 전제로 하고 있음을 알 수 있다. 5·7조의 和歌에서는 5·7조가 두 번 등장하고 마지막 7음구가 홀로 남기 때문에 7·7조는 존재하지 않고 7·5조의 和歌에서는 제2구와 제3구가 7·5조를 형성하여 和歌의 지배적인 율격미로 작용하면서 뒤를 따르는 제4구와 제5구가 7·7조의 시연을 이루게 되는 것이다.

② 시형의 구조

和歌는 5·7·5·7·7(총5구)이라는 형식을 지니고 있다. 5음과 7음을 상호 교차시키고 마지막에는 7음을 반복하는 형식이다. 和歌를 이루는 시연의 유형에 따라 5·7조의 和歌와 7·5조의 和歌를 다 살펴야 하겠으나 본고에서는 우선 7·5조의 和歌에 한정하여 그 형태를 살피도록 하겠다. 이는 지면의 한계도 그러하거니와 『古今集』 이후 현대에 이르기까지 和歌는 7·5조가 대부분이므로 7·5조가 和歌의 율격성을 드러내 준다고 해도 무방할 듯하기 때문이다.

제1구	○○○○○	—○×××	5	} 상구
제2구	○○○○○	—○○○×	7	
제3구	○○○○○	—○×××	5	
제4구	○○○○○	—○○○×	7	} 하구
제5구	○○○○○	—○○○×	7	

7·5조의 和歌는 제1구와 제3구에 분할이 들어가 5 / 7·5 / 7·7로 된다. 여

31) 그러나 상구와 하구는 대등적인 관계라 할 수 없으므로 단순한 2단 구성과는 틀리다.

기에서 제1구는 제2구, 제3구를 이끄는 도입부로서의 역할을 하게 되는데 그러면 율격의 흐름은 결국 5·7·5 / 7·7로 크게 두 부분(상구와 하구)으로 나뉘게 된다. 즉 5음구에 의한 도입이 앞서고 그 뒤 7·5조가 따라 오고 마지막 7·7조로 끝을 맺게 되는 것이다. 5음구로 시작되면서 약간의 무게감을 얻은 和歌는 뒤의 7·5에 의해 율격적 탄력을 드러내게 된다. 여기에서 和歌의 율격성이 절정을 이루게 되는데 7·5조의 和歌가 지나는 유려함이 여기에서 결정되는 것이라고도 볼 수 있다. 최고조에 이른 7·5조의 경쾌하고 유려한 율격미는 어쩔 수 없이 차별하지 않은 들뜬 느낌도 주게 되지만 이때 결구로서의 7·7은 종결을 향해 차별한 율성을 발휘하게 된다고 볼 수 있다.

3) 비교

시조와 和歌의 율격성은 구의 유기적인 조화가 빚어내는 율격성이라고 할 수 있다. 시조는 총 4구로 이루어져 있으며 和歌는 총 5구로 이루어져 있다. 이것이 지니는 의미는 무엇일까. 여기에서 시조는 4구인 우수구이고 和歌는 5구인 기수구라 하여 양자의 차이를 논하는 것은 바람직하지 못한 듯하다. 이는 종래 시조 <3장>설의 경우를 들어 양쪽이 모두 기수구라는 데서 공통적인 특성을 찾으려는 것이 바람직하지 못한 것과 같다. 물론 구수율은 그 시에 가장 적절하게 선택되는 것일 수밖에 없기 때문에 시조가 우수구로 성립되고 和歌가 기수구로 성립되었다는 사실이 무의미한 것은 아니다. 그러나 시에서 빚어지는 율격적 특징은 단순한 총구수율만으로 논해질 성질이 아니다. 겉으로 드러나는 구의 총수가 얼마이나 보다는 각 구의 유기적인 결합이 어떻게 시작되어 어떻게 종결을 맺느냐가 중요하며 드러난 구수율의 내적 구조가 어떻게 되어 있느냐가 중요하다. 그러한 의미에서 시조와 和歌의 시형에서 드러나는 율격적 특성은 구들이 이루는 유기적 구조에서 빚어지는 율격성에서 찾아야 할 것이다.

① 율격적 흐름

전체적인 율격적 흐름에 주목해 보자. 시조의 경우, 제1구와 제2구에서는 안정감이 있는 4울어구가 반복됨으로써 거기에는 4울어구 자체의 안정감과 반복

성에서 빚어지는 진행적인 율성이 생겨나게 된다. 이러한 율성은 척구로 이어지면서 그 진행성이 정돈되고 분위기의 일대 전환을 가져오며 여운을 남게 된다. 그리고 뒤이어 결구는 척구에서 받은 여운을 정리하면서 결말을 장식하게 된다. 한편 和歌의 경우를 보면, 제1구는 제2구, 제3구를 이끄는 도입부로서의 역할을 하면서 정돈된 여운과 함께 차분한 분위기로 和歌를 시작하게 한다. 다음에 오는 7·5조는 和歌의 전체 율격미를 규정짓게 되는 경쾌한 율격미를 만들며 여기에서 和歌의 율격성은 최고조에 달한다고 볼 수 있다. 뒤이어 7·7조는 이러한 경쾌한 7·5조의 리듬적 탄력성을 정돈하고 다시 정적인 율격미로 和歌의 끝을 마무리하게 된다. 즉 5음구로 시작되면서 약간의 무게감을 얻은 和歌는 뒤의 7·5조에 의해 경쾌함과 최고의 율격적 탄력을 드러내게 되며 뒤이어 결구로서의 7·7조가 종결을 향해 차분을 성질을 발휘하게 된다고 볼 수 있다. 시조의 시작은 제1구와 2구에서 알 수 있듯 처음부터 안정적이면서도 진행적이다. 그러나 和歌의 시작은 어느 시연도 이루지 않는 휴음을 최대한 지닌 5음구로 말미암아 무게가 있는 여운을 생성한다. 그러므로 시조의 시작은 和歌의 시작에 비해 진행적 율성을 띠고 있다고 볼 수 있을 것이다. 시조의 전개에서 진행적인 율성은 척구로 이어지면서 일대 전환을 맞이해 그간의 분위기가 정돈되면서 여운을 남게 되며, 和歌에서는 무게감이 있는 5음구를 이어 7·5조가 경쾌한 율성을 만들어 내게 된다. 시조든 和歌든 분위기가 가장 고조되는 것은 시의 중간 지점 즉 시조에서는 척구, 和歌에서는 7·5조라 볼 수 있다. 그리고 이는 다시 결구로 이어지면서 정적이면서 차분한 율격미를 조성하게 된다. 시조든 和歌든 결구의 역할은 그간의 율격미를 정적이면서도 차분하게 만들어 끝을 맺는 데 있다고 볼 수 있다. 그러나 시조의 경우 결구는 바로 앞구 즉 척구의 율격적 중요성도 그러하거니와 거기서 받은 여운을 완전히 차단하지 않고 리듬적 탄력성도 유지하면서 약간의 여운을 남기는 반면, 和歌의 결구는 가장 탄력성이 뛰어난 시연인 7·5조의 율격성을 가라앉히기 위해 최대한 정돈의 기능을 감당하려고 함을 볼 수 있다.

② 표층적 시형 구조의 차이

구의 율격성을 바탕으로 한 시형의 구조를 살펴다 보면 시조와 和歌의 표층적인 시형 구조에 차이가 있음을 볼 수 있다. 이는 다음 아닌 和歌에서 시연 구

조가 단연 드러난다는 점이다. 사실상 시연이라는 용어에 대해 상고해 둘 필요가 있으나 이점에 관해서는 후일을 기약하기로 하고 본고에서는 일본 시의 5·7조나 7·5조와 같은 두 개의 구가 모여 긴밀성을 유지하면서 새로운 단위로 인정되는 경우를 가리키는 것으로 잠정적인 결론을 내린다. 시연의 정의를 이와 같이 내려 둔다면 시조에서 시연의 존재를 찾지 못하는 것은 아니다.

- [秋江에 밤이 드니 물결이 차노미라 1구
- 낙시 드리치니 고기 아니 무노미라 2구
- 無心은 3구
- 돌빗만 싣고 빈 비 저어 오노미라 4구 (月山大君)

제1구와 제2구의 울격적인 결속은 확실히 다른 구와는 차별성을 띠는데 이러한 결속력은 제1구와 제2구가 같은 4음어구를 이루면서 서로 對偶 관계에 있다는 점에 기인한다. 그러나 한국 시에서 이러한 구와 구의 결속력이 얼마나 울격적 의의를 지니느냐가 문제이다. 제1구와 제2구가 대우를 이루면서 결속력을 지니는 예는 많으나 이를 시연으로 다룰 정도로 울격적 의의가 있다고는 할 수 없다. 구와 구의 대우로 인해 이것이 울격적인 긴밀감을 조성하기는 하나 여기에 어떤 울격적 제약이나 규칙은 있기 어렵다. 시연이 존재한다는 것은 그 시에서 시연의 어울림이 독자적인 의의를 가져야 하는데, 시조의 경우 구와 구의 울격적 어울림(제1구와 제2구)이 단순한 대우 관계나 반복에 의한 진행성을 넘어 독자적인 울격적 의의를 가진다고 볼 수는 없기 때문이다. 그러나 일본 시의 경우 시연은 구 이상의 중요한 의의를 지니며 시연에 대한 이해가 없이는 일본 시 울격을 바로 파악할 수 없다. 그렇다면 일본 시에서 시연이 왜 이토록 중요한 역할을 차지하게 된 것일까.

첫째, 일본 시의 시연이 중요한 의의를 갖는 것은 먼저 일본 시의 단순성에 서 원인을 찾을 수 있다. 일본 시는 1구가 2拍節로 이루어져 있고 한 拍節은 각각 4음씩으로 이루어져 한 구는 결국 휴음을 포함한 8음분으로 이루어지게 된다. 현대의 和歌든 무엇이든 정형시인 이상 이 틀을 벗어날 수는 없다. 휴음의 역할로 말미암아 구가 5음구, 7음구로 양식화되지만 이것만으로는 시의 단순성을 해소시키기는 어렵다. 여기에 시연이라는 울격적 장치가 생겨났다고 추측할

수 있다. 그러나 한국 시의 경우는 이와 다르다. 한국 시는 단음어구에서 4음어구까지 구 유형도 다양하며 각 구는 한도내적 유동 음수율을 지니게 된다. 그러므로 한국 시의 율격은 일본 시의 율격에 비해 말할 나위도 없이 다양하다고 할 수 있으며 여기에 또다시 시연이라는 율격 장치의 필요성은 요구되지 않았다고 볼 수 있는 것이다.

둘째, 일본 시에서 시연이 생겨나는 또 하나의 필연적인 이유는 구의 길이이다. 시연은 두 개의 구가 모인 것인데 사실상 和歌에서 한 구는 2拍節, 총음절 수는 8음분에 지나지 않는다. 그러므로 和歌에서 한 구의 길이는 매우 짧은 셈이다. 물론 한 구가 율격의 기준이 되어 반복됨은 틀림없는 사실이나 和歌에서의 짧은 구는 다른 구와 어울림으로써 보다 안정감을 얻을 수 있음도 사실이다. 하지만 시조의 4음어구는 상황이 다르다. 물론 한국 시의 경우도 짧은 구 유형이 있어 2음어구와 같은 경우는 두개의 구가 짝을 이룸을 볼 수 있지만, 4음어구의 안정성이나 길이, 그리고 그것이 지닌 율격적 다양성으로 볼 때 시연은 필연성을 지니지 못한다고 할 수 있는 것이다.

③ 척구와 初句(和歌 제1구)의 율격성

시조의 경우 율성의 흐름을 보면 척구에서 가장 고조됨을 볼 수 있고 和歌의 경우는 7·5조의 시연에서 가장 고조됨을 볼 수 있다. 그렇다면 시조의 척구와 和歌의 7·5조를 비교해 보아야 할 일이나 양자는 율격상의 최고조 이상의 비교 의의를 지니기는 힘들다. 위치상, 기능상 형태적 율격성의 최고조라는 점이 중요하지 않은 것은 아니나 어느 시든 최고조는 있기 마련이며 시조와 和歌처럼 양자의 율격적 흐름이 근본적으로 다를 경우라면 최고조의 의미가 그 이상을 띠기는 어렵다. 하지만 시조의 척구와 和歌의 제1구(初句)는 몇 가지 면에서 주목해야 할 필요가 있을 듯하다.

먼저 공통된 점을 살펴보면 시조의 척구는 和歌의 初句든 양자는 다른 구에 비해 길이에서 최단소를 유지하고 있다. 척구는 단음어의 구이므로 최대의 음절형을 확보한다 하더라도 다른 4음어구에 미치지 못함은 당연하고 和歌의 初句는 5음구이므로 다른 구 유형에 비해 적어도 같거나 모자라는 음절수를 유지한다. 그러나 和歌의 初句는 어느 시연도 이루지 않는다는 점에서 볼 때 다른 시연과 비교한다면 그 길이는 현저히 작아질 수밖에 없다. 이렇듯 최단소형으

로서 척구와 初句가 빚어내는 울격성은 무엇인지 생각해 볼 필요가 있다. 실질적인 길이는 짧다고 하지만 양자는 다른 구에 비해 대등적 위상을 지니는 분명하다. 여기서 빚어지는 울격성은 다름 아닌 여운의 효과라고 할 수 있다. 척구가 상당한 여운을 함축할 수 있고 和歌의 初句에서 여운의 효과가 빚어질 수 있는 것은 길이의 짧음에서 오는 현상이다.

그렇지만 시조의 척구와 和歌의 初句는 엄연히 그 위치상의 차이를 보인다. 주지하다시피 시조에서는 결구의 앞인 제3구의 자리에 척구가 놓이며 和歌에서는 제1구 자리에 初句로서의 5음구가 놓인다. 시율의 흐름을 고려할 때 위치의 차이는 곧 울격성의 차이를 의미하게 된다. 즉 시조의 척구와 和歌의 初句는 양자가 모두 여운을 함축하고 있는 구이지만 여운의 쓰임이 달라지게 되는 것이다. 우선 시조의 경우 척구는 제1구와 제2구에서 생긴 진행적인 울성을 정돈시키면서 분위기의 일대 전환과 함께 여운을 생성하게 되면서 여기에서 시조의 울성은 최고조를 드러내게 된다. 한편 和歌의 初句로서의 5음구는 5음구는 상구에 속하기도 하지만 시연을 이루는 것도 아니고 7·5조라는 시연에 앞서는 도입구일 뿐인데 和歌의 初句로서 시의 울격성이나 시상을 일으켜 다음으로 발전시키는 역할보다는 미묘한 여운을 생성함으로써 주의를 환기시켜 본격적인 和歌의 울격성이나 시상을 준비하는 역할을 한다고 볼 수 있다.

④ 결구의 음절 구조적 특징

마지막으로 결구의 구조에 대해 주목할 필요가 있다. 시조의 결구는 4울어구가 감당하면서 특히 외구의 특성으로 인해 시조가 결말로 인도된다. 이는 和歌의 결구인 제5구 7음구가 和歌를 결말로 이끄는 것과 같은 역할을 한다고 볼 수 있다. 즉 결구인 4울어구 내에서 내구보다는 외구가 결말의 기능을 감당하고 7·7조의 시연에서 하구의 7음구가 결말의 기능을 감당하고 있는 것이다. 하지만 여기에는 차이가 있음을 볼 수 있다. 시조의 경우 결구에서 외구는 4·3조가 가장 많은 울조를 차지하는 반면 和歌의 결구로서의 7음구에서는 4·3조를 기피하는 현상을 볼 수 있다. 먼저 시조의 경우를 살펴보자.

아희야

점심도

흐려니와

濁酒 묻겨

4

내여라 (김창엽)

3

시조의 결구를 이루는 외구로서 제3울어와 제4울어가 4·3조를 떠는 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 울어를 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 울어의 합에서 7음절과 8음절의 울격적 차이를 생각해 보면 쉽게 이해할 수 있다. 두 울어의 합이 8음절이라면 4·4조의 울조 밖에는 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 울격적 탄력성이 수반되는 여운의 미에 있다고 해도 과언이 아니라는 사실이며, 특히 이러한 기능은 결구에서도 중요시 된다는 사실이다. 진행성을 띠는 제1구와 제2구에서 생기는 안정되면서도 활달한 울격미는 제3구에서 일대 전환을 가져와 차분하면서도 여운을 지니게 되며 이는 제4구로 이어지게 된다. 여기서 결구로서의 제4구는 단순한 종결미만을 만들어 내는 것이 아니라 리듬적인 탄력성을 유지하면서 그간의 울격미를 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 결구 제3울어와 제4울어의 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 4·3조보다는 3·4조가 나으리라 생각할 수 있다. 그러나 시조에서 4·3조가 많은 이유는 우선 시조 제4구 제4울어 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. 결과가 척구에서 일어난 여운을 이어 이를 정돈하면서도 이러한 여운을 완전히 종결시키는 것이 아니라 시조가 끝난 후에도 계속 그 효과를 남기려면 마지막 울어가 그러한 기능을 담당하는 것이 가장 효과적일 것이다. 감탄적 종결어가 3음절이 많다는 이유도 있지만 이러한 3음절로 여운의 기능은 한층 더 강조될 수 있다는 것이다. 그러나 결구의 제3울어와 제4울어에 4·3조가 많다고 하여 다른 울조가 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 울조가 보편적으로 많이 쓰였던 것도 시조가 채택된 창작자에 의한 자연스러운 결과라 볼 수 있을 것이다.

한편 和歌의 경우, 和歌를 운율 율격에 의해 율독한다면 결구로서의 7음구의 율격도 4·3조를 벗어날 수 없으나 의미 율격이 우선시 될 경우에는 4·3조의 율조를 거리는 경향을 분명 볼 수 있다. 의미 율격이 우선시 된 7음구의 4·3조란 의미상으로 분절할 경우 4음절과 3음절로 분절되어 휴음이 가장 뒤에 놓이는 경우(○○○○ ○○○×)이다. 의미 율격에 의한 이러한 구성은 和歌의 결구에 어울리지 않는다. 왜냐하면 구말에 휴음이 와 구말 휴음의 효과 때문에 율격적 탄력성이 있어 안정된 느낌이 들지 않기 때문이다. 그러므로 和歌의 결구로서 끝맺음의 역할을 다하기 위해서는 리듬적인 탄력성을 강조하기보다는 의미 율격에 의하여 차분한 율격미를 우선시하게 되는 경향이 생기게 된다. 『萬葉集』에는 의미상으로 4·3조의 율조를 띠고 휴음을 말미에 두는 결구가 많이 보이긴 하나 『萬葉集』 이후 和歌의 결구는 대부분 이와 다르다.

○○○× ○○○○ 3·4조
 はなの× ちるらむ³²⁾

3·4조를 이루면서 휴음이 앞의 拍節 뒤에 놓이고 뒤에 오는 拍節은 4음절을 이루어 율격적으로 정적인 느낌을 자아내면서 和歌를 종결로 이끈다. 그러면 결구의 율조에 어울리고 모든 4·3조는 결구에 어울리지 않는 것일까. 和歌에 자주 보이는 다음과 같은 4·3조는 결구로서 어떠한지 살펴 볼 만하다.

○ ○ ○ ○ ○ × ○ ○ 4·3조(의미상 5·2조)

위와 같은 4·3조가 결구로서 어울리지 않다고 볼 수는 없다. 왜냐하면 4·3조이면서 뒤에 오는 拍節 중간에 휴음이 들어가 결국 차분한 종결미를 만들어 내기 때문이다. 또한 위와 같은 구조의 율조는 의미 율격에 따라 휴음을 뒤 拍節 둘째 음절 자리에 넣었지만 사실상 4·3조로 분절된 것은 한 拍節이 4음을 초과할 수 없기 때문에 앞 5음절이 둘로 나뉜 예이다. 말하자면 위의 구는 拍節의 율격을 무시한다면 의미상으로는 4·3조가 아니라 <5·2조>의 예라 볼 수 있을 것이다. 그러므로 의미상으로 4·3조의 율격과는 조금 차이가 있다고 볼 수 있다. 이렇게 볼 때, 和歌의 결구를 이루는 7음구는 그 휴음의 위치가 제1拍節 끝에 놓이는 3·4조나 제2拍節 중간(둘째 음절 자리)에 놓이는 4·3조 두 경우임을 알 수 있게 된다.

이와 같이 볼 때 같은 3·4조나 4·3조 등의 율조가 갖는 율격적 기능을 한 가지의 잣대를 두고 논해서는 우리가 따름을 짐작할 수 있다. 물론 결구로서 3·4조가 4·3조보다 더 안정된 종결미를 보임은 사실이나 한쪽에서는 결구로서 4·3조가 선호되고 한쪽에서는 3·4조가 선호되는 것은 이들의 쓰임이 시조와 和歌라는 서로 다른 시형의 율격적 흐름을 종결시켜야 하는, 결국 다른 역할을 수행해야 하기 때문이다. 즉 시조의 경우 결구는 척구에서 일어난 여운을 이어 이를 정돈하면서도 이러한 여운을 완전히 종결시키는 것이 아니라 시조가 끝난 후에도 계속 그 효과를 남기려 하고 그렇게 되려면 마지막 율어가 그러한 기능을 담당해야 하고 이러한 3음절로 여운의 기능은 한층 더 강조될 수 있을 것이다. 반면 和歌에서 4·3조를 기피한다고 하는 것은 결구에서 끝맺음의 인상을 강하게 주기 위해 운율 율격보다는 의미 율격이 우선시 될 때의

32) ひさかたの光のどげき春のひにしづこころ×なくはなの×ちるらむ

경우로 휴음이 맨 뒤로 감으로 인해 일어나는 리듬적 탄력성을 막기 위해서라고 볼 수 있다.

5. 맺음말

한국 시와 일본 시의 율격은 공통적으로 음수율의 기반을 지니고 있으며 기초 단위에서 기본 단위에 이르기까지 여러 층위를 지니고 있는 복합적인 체계를 이루고 있다. 그러므로 시조와 和歌 역시 음수율적 기반 위에서 율격의 다층성을 이해하지 못하면 율격적 특질을 제대로 파악해 내기는 어렵다. 기초 단위인 음절에서 시작되는 율격적 특질은 기본 단위인 구에서 가장 현저히 두드러지며 이러한 구의 유기적인 조화로 시형의 율격성이 형성되었다고 할 수 있다.

시조의 경우 한국 시문학사에서 통시적으로 그 존재를 확인할 수 있는 척구는 독립구로 처리함이 마땅하다. 그러므로 시조는 정격구인 4음어구와 단음어구(척구)로, 和歌는 5음구와 7음구의 유기적인 조화로 이루어져 있다고 할 수 있다. 이러한 사실로 미루어 본다면 흔히 율격론자의 입에 오르내리는 7·5조니 5·7조니 하는 것은 구를 일컫는 율격 단위가 아니며 7음절 내지는 5음절 역시 <음보> 단위와는 차이가 있음을 알 수 있다. 길이에 있어서는 7·5조나 5·7 조가 4음어구와 상응됨을 보이나 이는 엄연히 층위가 다른 율격 단위이다. 같은 음수율적 기반을 지닌 시입에도 불구하고 기본 단위인 구에서는 시조와 和歌가 매우 다른 율격적 특질을 보이게 되며, 각 구의 유기적인 조화가 이루어 내는 시형의 율성도 달리 나타나게 되는데 이는 기초 단위인 음절적 특질에서 빚어지는 차이로 시작하여 각 층위를 거치면서 자국 시의 율격적 특질이 가미되어 나타나는 현상이라 볼 수 있을 것이다.

본 연구는 시조와 화가의 율격성에 관한 첫 고찰에 불과하다. 시조의 화가에 대한 기존의 연구를 성과를 토대로 하되, 성과와는 달리 나타난 오류를 시정하고, 이러한 비교 연구를 통해 시조의 율격적 특징이 더 잘 드러날 수 있으리라는 확신에서 시작되었다. 앞으로 율격 유형이 빚어내는 다양한 율격성에 관한

심도 있는 고찰과 아울러 개별 작품간의 율격성, 율격미에 관해서도 연구가 뒤따라야 할 것으로 사료된다.

주제어: 시조, 和歌, 율격, 유동음수율, 고정음수율, 척구.

참고문헌

- 김선풍, 「향가·시조·가사 <종장>고」 어문론집 제 19·20 합집, 고려대국문학연구회, 1997.
- 김수업, 「소월시의 율적 파악」 《상산이재수박사환력기념논문집》 1972.
- 김정화, 「한·일 시 율격 비교 연구」 대구가톨릭대 대학원. 2000.
- _____, 「詞腦詩 형식의 비교학적 연구」 김사엽선생추도논문집. 2002.
- _____, 『리듬의 미학』 보생출판사, 2000.
- 김홍규, 『육망과 형식의 詩學』 태학사, 1999
- 이찬욱, 「시조의 형식과 미의식」 《어문연구》 111호 2001.
- 홍재휴, 『韓國古詩律格研究』 태학사, 1983.
- _____, 『윤고산시 연구』 새문사, 1991.
- 小池光 「短歌の輪郭」 『現代の短歌とは何か』 岩波書店, 1998.
- 松浦友久 『リズムの美學』 明治書院, 1991.
- 川本皓嗣, 『日本詩歌の傳統』 岩波書店, 1991.
- 坂野信彦, 「七五調の謎をとく」 大修館書店 1996
- 『古今集』
- 『新古今集』

<Abstract>

A Study on the Metrical Feature between the Korean poem and Japanese poem

Kim, Jeong-Wha

This paper focuses on differences and similarities of metrical feature between the Korean poem SIJO and Japanese poem WAKA.

First, we can say that the line of SIJO has diversity in the number of syllables, versus WAKA has fixation. Second, the line of SIJO is composed 4 segments (yulo), while WAKA has 2 segments (hakusetz). Third, SIJO has very special line of one segment (1yulo), which cannot be shown in WAKA

In addition, in case of WAKA, couplet(2 line stanza) has special role in making up for format of poem. Thus, the rhythm of SIJO comes to climax in 1yulo line and the one of WAKA is culminated in 7·5cho.