

현대시조 형식론의 양상과 기본형 정립의 방향*

조 춘 희**

차 례

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 2) 음보율의 경우 : 정병욱, 조동일 |
| 2. 현대시조 형식론의 양상 | 3) 구수율의 경우 : 임종찬, 김제현 |
| 1) 음수율의 경우 : 이병기, 조윤제,
이태극 | 3. 시조 기본형 정립을 위한 방향 |
| | 4. 결론 |

국문초록

본 연구의 목적은 기왕에 수행된 시조문학 형식론에 대한 고찰을 통해 현대시조의 정형시로서의 좌표를 재독하고 그 기본형 정립의 방향성을 모색하는 데 있다. 알다시피 1920년대 시조부흥운동이 (근대)문학으로서의 시조의 좌표를 구상하는 데 집중했다면, 1950년대를 전후한 시기 시조문학에 대한 논의는 형식론과 함께 그 장르적 유효성에 대한 진단이 주조를 이룬다. 그럼에도 시조 율격에 대한 학계와 문단의 합의를 도출하지 못한 채 각자의 의견을 표출하는 데 그친 탓에, 시조 형식에 대

* 이 논문 또는 저서는 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A16074673)

** 부산대학교 한국민족문화연구소 전임연구원

한 이견을 불식하지 못했다. 이는 시조문학의 정체성을 파괴하거나 모호하게 하는 가짜-시조의 출현을 방기했으며, 시조 형식의 미확정성이 야기하는 장르적 혼란을 자초하는 요인이 되었다. 정형시로서의 현대시조의 형식 정체성을 탐사하고 그 기본형을 확립하는 일은 장르의 미래적 전망과 유효성을 구축하는 일과 닮아 있다. 이에 본 연구는 시조 형식론에 대한 선행연구를 탐색하고, 이를 바탕으로 정형시로서의 시조문학의 요건을 강화하기 위해 논의해야 할 주요 쟁점들을 궁구하고자 한다. 2장에서는 현대시조 형식론의 양상을 분석하고, 3장에서는 시조 기본형을 정립하기 위한 방향 모색과 그 형식적 요건을 제안하고자 한다.

주제어: 현대시조, 시조 형식론, 정형시, 기본형, 음수율, 음보율, 구수율

1. 서론

본 연구의 목적은 시조문학 형식론에 대한 기왕의 논의를 고찰함으로써 현대시조의 형식 정체성을 재점검하고, 정형시로서의 기본형 정립의 방향을 모색하는 데 있다. 주지하다시피 근·현대사에서 시조문학은 국가적 위기 상황마다 재론되어왔다. 예컨대 1920년대와 1950년대 논의된 시조부흥운동에서 확인할 수 있듯이 국가 부재나 재건이 절박했던 시대에 민족 및 국가 담론의 일환으로 호명되었으며, 이러한 정치적 지형에서 재발명되면서 문학장르로서의 자율성과 확장성은 억압될 수밖에 없었다.¹⁾ 한때 강대국 중심의 패권주의는 정치와 경제를 넘어 문화영역까지 장악하였으나, 새로운 매체의 도래와 변화는 탈국적이고 전 지구적인 가능성을 제시함으로써 문화의 무한한 확장성을 시사하고 있다. 가령

1) 물론 민족담론으로 재발명된 덕분에, 시조문학이 존속할 수 있었는지도 모른다. 거대담론에 의한 시조문학의 ‘웅립’은 장르적 관점에서 보면 그 명암이 혼재한다.

BTS 등 K-문화와 콘텐츠의 세계적 성공 역시 유튜브 등 뉴미디어가 제시한 소통의 다방향성이 일군 성과로 진단할 수 있다. 역으로 이러한 시스템이 악용될 경우 AI프로그램과 매체의 독점으로 특정 국가 또는 세력에 의한 문화잡식 등 또 다른 유형의 문화식민지의 여지를 예시한다는 점에서 어느 때보다 문화 정체성의 구축이 절실하다. 이러한 상황에서 시조문학에 대한 궁구는 장르의 전통성에 기인한 일종의 당위성에 있지 않다. 외려 정형시의 요건은 한 민족의 문화적·언어적 고유성이나 시적인 것의 다양성을 충족한다는 사실에 주목해야 한다. 거대담론이 구상하는 위계나 이념적 우월이 문화적 표상으로 부각되는 시대는 종식되었다는 점에서 오늘의 시조는 온전히 문학의 좌표에서 문화적 정체와 감수성을 조형하는 데 기여해야 할 것이다.

현대시조에 대한 주요 논쟁, 특히 그 장르적 본질과 정체성 구축에 대한 논의는 현대성과 시조성의 충돌과, 두 요건의 동시적 지향에 바탕한다. 즉 현대시조의 장르 정체성은 ‘현대성’과 ‘시조성’의 긴장과 조화로 구성된다. 유성호의 표현대로 “현대시조는 ‘현대’라는 에피셋과 ‘시조’라는 양식 규정이 서로 일정하게 상충”해왔다. 이러한 “상충과 갈등이야말로 현대시조가 자신의 정체성을 드러내고 있는 천혜의 역설적 토양”²⁾이기에 현대성과 시조성의 조화에 대한 요구는 시조문학을 구성하는 부정적 요인이 아니라 독자적인 장르로서의 좌표를 점유하는 특이성으로 파악할 필요가 있다. 환언하면 시대적 변화에 따른 능동적 대응을 요청하는 현대성의 요건과, 정형 양식에 내재한 규범성과 장르 독창성을 지향하는 시조성의 요건은 현대시조의 문학적 위상과 정형시로서의 고유성을 토대로 시문학에서 독점적인 좌표를 구성하는 것이다. 그렇기에 현대시조를 규정하는 두 속성은 장르적 한계가 아니라 가능성으로 독해해야 하며, 그 가능성으로서의 확장성을 구축해나가야 한다.

2) 유성호, 「현대시조의 존재론을 위한 과제들」, 『시조학논총』57, 한국시조학회, 2022, 72쪽.

시조 율격에 대한 그간의 논의는 학계와 문단의 합의를 도출하지 못한 채 각자의 의견을 표출하는 데 그친 탓에, 시조 형식에 대한 이견을 불식하지 못했다. 이는 시조문학의 정체성을 파괴하거나 모호하게 하는 가짜-시조의 출현을 방기했으며, 시조 형식의 미확정성이 야기하는 장르적 혼란을 자초하는 요인이 되었다. 강조하면, 시조의 정형성은 장르 정체성을 구성하는 데 있어서 중요한 요건이다. 정형시로서의 현대시조의 형식 정체성을 탐사하고 그 기본형을 확립하는 일은 장르의 미래적 전망과 유효성을 구축하는 일과 닿아 있다. 현 시점, 현대시조 학술장과 문단에서 이견 없이 합의된 시조문학의 정형성은 종장 첫 구의 규칙성에 국한한다. 종장 첫 구의 첫 음보는 반드시 3음절을 준수해야 한다는 것과, 첫 구의 두 번째 음보는 5음절 이상의 과음보여야 한다는 규칙이 그것이다. 정형시의 요건으로는 상당히 빈약한 실정이다. 이에 본 연구에서 시조 형식론을 재론하고자 하는 까닭은 정형시로서의 장르적 좌표를 재독하고 그 정체성과 가능성에 대한 냉철한 성찰이 절실한 데서 연유한다. 2장에서는 시조 형식론의 유형별 고찰을 대표적인 연구자의 관점을 중심으로 검토하고, 이를 토대로 3장에서는 시조 기본형을 정립하기 위한 방향을 고민하고자 한다. 이러한 논의가 현대 정형시로서의 장르 정체성을 공고히 하고, 학계와 문단이 두루 인정하는 현대시조의 기본형을 정립하는 데 마중물이 되기를 기대한다.

2. 현대시조 형식론의 양상

현대시조 형식론은 정형시로서의 정체성과 그 요건을 탐색한다는 점에서 장르론적 고찰의 일환이다. 장르는 “문학작품들 사이의 특별한” “일련의 유사성”을 전제하고, 이를 강화함으로써 전승된다. 이때 장르는 “관습의 틀로서 작가에게 유용한 안내자가” 되며, 특히 정형시의 요건은

창작자가 엄격하게 고려해야 할 사항으로 전제된다. 방띠겹의 논리에 따르면 “장르란 인간의 감정적, 지적, 종교적, 사회적 욕구와 관심사를 미적으로 표현한 것으로 간주”되며, “모든 장르는 일정한 목적에 봉사하도록 처음 창안되었다가 그 다음 경험에 의해서 응용되고 완성되는 하나의 ‘주형’ mold이다.” 시조문학의 주형은 정형성에 있다. “하나의 장르가 일단 문학전통의 한 부분이 되면 우리는 그 장르를 어떤 패턴의 사상과 감정 뿐만 아니라 어떤 내용과도 연결시킨다”³⁾는 점에서 시조의 형식적 요건은 보다 광범위하게 작용한다. “장르란 단순히 표현장치에 지나지 않는 것이 아니라 세계상을 바라보는 수단과 방법”⁴⁾으로 기능하는 것이다. 시조는 전통시가라는 고유성, 즉 “통시적 지속성”⁵⁾이 구성하는 특이성과 함께 현시대의 감각과 시대인식을 담보한다. 다시 말해 정형의 사양식이라 하더라도 그 장르적 요건은 형식적 요인에 국한하지 않으며 시적인 것을 조형하는 미적 감각 전반에 관여한다고 볼 수 있다. 주지하듯이 시조는 정형의 미학이라는 고유성을 담지하는 동시에, 오늘의 시적 감수성을 두루 구현할 수 있어야 한다. 오늘의 창작 주체가 시조의 “정형적 한계와 가능성”을 성취할 때 “서구의 미학적 박래품(舶來品)에 대한 적극적인 실천적 항체(抗體)”로서의 시조문학의 존재론을 구축할 수 있을 것이다. 또한 자유시가 장황한 “줄글로 씌어지는 산문시 양식”을 지향함으로써 “최소한의 내적 호흡에 바탕을 둔 운율마저” 망각하는 “율격 훼손의 극점을 드러내는”⁶⁾ 상황에서 정격에 충실한 시조문학의 좌표를 명징하게 시사하고 그 독점적 위상을 구성하는 일은 어느 때보다 절실하다. 장르론적 관점에서 시조문학에 대한 고찰은 정형성이라는 형식적 요건에 집중되지만, 어디까지나 현대시학으로서의 미학적 구성을 전제로 한다. 시적인 것의 구현이 자유시와 정형시를 망라하는 시학

3) 폴 헤르나디, 김준오 옮김, 『장르論』, 문장사, 1983, 17쪽; 35-36쪽.

4) 김학성, 「시조의 혁신, 어떻게 할까」, 『동아인문학』51, 동아인문학회, 2020, 132쪽.

5) 폴 헤르나디, 앞의 책, 12쪽.

6) 유성호, 앞의 논문, 71쪽; 74쪽.

의 요건이라면, 이에 더해 시조문학은 정형시로서의 형식적 요건까지 충족해야 하는 것이다. 2장의 논의에서는 음수율, 음보율, 구수율 등 시조 형식론을 연구한 이병기, 조운제, 이태극, 정병욱, 조동일, 임종찬, 김제현 등의 성과에 주목하고자 한다.⁷⁾ 시조의 역할과 그 문학적 가능성은 동시대적 성찰을 반영해야 하기에 이들 선행 연구에 대한 비판적 고찰이 요청된다.

1) 음수율의 경우 : 이병기, 조운제, 이태극

음수율은 현대시조의 부흥을 모색한 1920년대 가장 적극적으로 탐색된 형식론이다. 음수율의 관점에서 시조 형식론을 전개한 경우는 가람 이병기, 도남 조운제, 그리고 월하 이태극 등의 연구가 있다. 먼저 이병기는 시조의 문학적 좌표를 고민하고 현대시조로서의 가능성을 모색한 대표적인 연구자이다.⁸⁾ 그는 시조 창작을 위해서 “위선 알아두어야 할

7) 이미 학계에서는 시조 형식론에 대한 이들 연구에 주목해왔다. 예컨대 임종찬, 이지엽, 김남규 등의 연구에서 이들 선행연구자들의 관점을 정리하고 있다. 가령 임종찬은 조운제, 고정옥, 김종식, 이태극, 김기동, 정병욱, 김학성 등의 시조 형식론을 검토했으며(임종찬, 「다각적 관점에서 본 시조 형식 연구」, 『시조학논총』30, 한국시조학회, 2009, 147-164쪽), 이지엽 또한 『한국 현대 시조문학사 시론』(고요아침, 2013, 224-226쪽)에서 이광수, 조운제, 이태극, 정병욱, 김학성, 임종찬 등이 규정한 정형의 요건을 기술한 바 있다(해당 내용은 논문 「전통성과 현대성의 경계」(이경영, 『시조학논총』35, 한국시조학회, 2011, 39-69쪽)에서 다룬 논의로, ‘이경영’은 ‘이지엽’의 본명임). 그리고 김남규는 「현대시조의 형식론적 계승에 대한 비판적 검토」(『한국시학연구』44, 한국시학회, 2015, 103-129쪽) 등의 논문에서 이지엽이 정리한 시조 형식론을 재인용하고 있다.

8) 본 연구에서는 가람의 시조 형식론에 주목하지만, 그의 시조 혁신론에서 특기할 만한 사항은 외려 시조문학의 ‘현대성’에 대한 고찰에 있다. 그는 시조부흥의 방향에 대해 “신운동(新運動)에 대(對)하여 생각든 바를 이에 총괄(總括)하여 말하면, 첫째, 조선어(朝鮮語)의 미(美)를 찾아 쓰자. 둘째, 사생법(寫生法)을 힘쓰자. 셋째, 신율격(新律格)을 지어내자. 넷째, 창법(唱法)을 고치자”(『時調의 現在와 將來』, 『신생』 2권 4호, 1929.4~6; 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 논문·평론 I-가람 이병기 전집13』, 문화발전소, 2022, 198쪽) 등을 제시한 바 있다. 이는 「時調는 革新하자」 보다 앞서 모색한 현대시조의 방향성에 대한 탐색이다. 널리

것은 두 가지가 있스니 하나는 시조의 자수(字數) 또 하나는 시조의 구조(句調)”라고 보았다. 그의 자수율은 엄격히 따지면 자수율에 반하며, 그 스스로도 “이 자수 안에서 몇몇 자(字)든지 말 되는대로 줄이고 늘여 쓸 수가 있”기에, “이만한 제한(制限)도 업섯을 것 가트면 시조의 형식은 일우기 어”⁹⁾럽다고 부언하면서 느슨한 자수율을 형식으로 제시한다. 또한 “조어체(朝語體)의 구조(句調)”를 강조하면서 “조선어의 근본미(根本美)를 나타내는” 순조선말을 활용할 것을 주장한다. “우리말이나 놀애를 모르고 조선의 시인”일 수 없기에 조선말로 창작해야 한다는 것이다. 다만 “아즉 언어가 정돈되지 못”했고, “조선인 학교에서는 일주간 일이 시간식 조선어 혹은 조선문법을 가르친다 하나 통일이 못 되”었으며, “아든 조선말조차 니저 버리고 또는 알고도 아니 쓰고 보통 담화나 강연까지라도 타국어로만 하는 이가 만히 생기”는 현실을 한탄하면서, “아무리 조선인의 조선어일망정 배우지 안코 어찌 알며 쓰지 안코 어찌 발전할 수 잇슬가?”¹⁰⁾를 지적한다. 이처럼 1920년대 이병기의 시조관은 이문화가 유입되는 시대에 대한 인식과, 식민 현실에서 비롯되는 언어관

알려진 것처럼, 이병기는 시조 혁신의 요건으로 여섯 가지를 제안하였다. “실감(實感) 실정(實情)을 표현(表現)하자, 취재(取材)의 범위(範圍)를 확장(擴張)하자, 용어(用語)의 수삼(數三), 격조(格調)의 변화(變化), 연작(連作)을 쓰자 그리고 쓰는 법, 넘는 법”이 그것이다. 그는 “웨 시조(時調)를 배척(排斥)할가?”에 대한 답을 시조의 형식과 내용에서 각각 찾는다. 먼저 시조의 형식이 “정형(定型)인 것과 고전적(古典的)인” 데 그 원인이 있으며, 다음으로 내용의 “현대(現代)의 의식(意識)이 부족(不足)하다는 것이다.” 그의 시조 형식론이 시조성을 담보하기 위한 형식적 정체에 대한 모색이었다면, 시조 혁신론은 현대문학으로서의 자질을 강화하기 위한 모색으로 볼 수 있다. 특히 “새로운 생각, 새로운 말들을 찾아 써 우리의 새로운 감각(感覺)에 맞게 창작해야 한다고 강조하면서, “시조(時調)를 우상화(偶像化)할 것도 없으려니와 배척(排斥)할 것도 없”(『時調는 革新하자』, 『東亞日報』 1932.1.23.~2.4; 같은 책, 281-322쪽)지 않냐고 반문한 데서 시조에 대한 그의 태도가 명징하게 드러난다.

9) 이병기, 「時調에 대하여」, 『휘문』 4호, 1926; 위의 책, 19-20쪽.

10) 이병기, 「時調란 무엇인고」, 『東亞日報』 1926.11.24~12.13; 위의 책, 20쪽; 35쪽; 21쪽; 66-67쪽.

을 바탕으로 한다.¹¹⁾

<표 1> 가람의 시조 형식론¹²⁾ : 3장 8구체

초장	초구(初句) 6-9	/	종구(終句) 6-9
중장	초구(初句) 5-8	/	종구(終句) 6-9
종장	초구(初句) 3	/	이구(二句) 5-8 / 삼구(三句) 4-5 / 종구(終句) 3-4

- 11) 1920년대 시조부흥운동에 대한 당대 문인들의 인식은 『新民』(1927)에서 전개한 「時調는 復興할 것이냐」(『新民』 23호, 1927.3; 위의 책, 87-112쪽)에 잘 드러난다. 이병기, 이성해, 염상섭, 문우보, 주요한, 손진태, 권덕규, 양주동, 이은상, 이윤재, 정지용, 최남선 등 모두 12명에게 물었을 때, 이에 반대하는 이는 손진태 한 명이며, 보류하거나 무관심한 이는 이성해, 문우보 두 명, 그 외는 모두 찬성하는 입장을 제시한다. 다만 시조 부흥에 찬성한다는 것이 적극적인 참여를 시사하지는 않으며, 굳이 반대할 이유는 없다는 의견이 주조를 이룬다. 해당 논의에서 이병기는 “조흔 문학을 가진 나라일수록 그 국민의 생활에는 더 자미(滋味)가” 있으며, “문학만은 아주 급(急)조흔 것이니 다른 것부터 먼저 하자 하는 이가 있어서도, 아주 문학을 부인(否認)하는 이는” 없다고 역설한다. 아울러 시조는 “문학적(文學的) 형식(形式)과 가치를 가지고 있는” “조선 고유의 시형(詩形)”이기에 그 창작에 힘써야 한다고 피력한다.
- 12) 이병기, 「律格과 時調」, 『東亞日報』, 1928.11.28.~12.1; 위의 책, 149쪽. 가람의 시조 율격론은 「時調와 그 研究」(『學生』2권 1호, 1930.1), 「時調鑑賞과 그 作法」(『三千里』7권 11호, 1935.12), 「時調의 形態」(『東亞日報』, 1940.3.5), 「時調論」(『조선교육』1권 4호, 1947.8) 등 전 연구에 걸쳐 동일한 규칙으로 제시된다. 물론 「時調의 起源과 그 形態」에서 “시조의 형식은 삼절(三節) 칠구(七句)”라고 기술하면서, 각 장을 절로 표기한다. 1절(초장)과 2절(중장)은 각각 2구로 구성되고, 3절(종장)은 3구로 곧 첫 음보와 둘째 음보가 각각 독립적인 구를 이루고 3~4음보가 하나의 구를 이룬다고 보았다. 그리고 1절과 2절의 각 구는 모두 7~8자가 되며, 3절만 3자, 5자, 7자가 기준이 된다는 것이다. 또한 3절의 1구와 2구를 제외하고는 1~2자 정도 가감할 수 있다고 덧붙인다. 이에 기준이 되는 자수를 ‘3·4·4·4 / 3·4·4·4 / 3·5·4·3’으로 표기하는 것으로 보아 일시적으로 이광수나 조윤제의 자수율에 영향을 받았던 것으로 짐작할 수 있다(이병기, 「時調의 起源과 그 形態」, 『朝鮮日報』, 1935.1.1.~1.13; 위의 책, 374-375쪽 참고). 해당 연구를 제외하고는, 일관되게 3장 8구체를 주장한다. 그러나 「時調는 革新하자」(1932)에서는 조윤제의 자수율이 “무슨 의미(意味)로서 표준형식(標準形式)이 될지는 알 수 없다”고 비판한 바 있다.

이병기는 “자유시(自由詩)가 퍼지는 이때, 한편으로서 시조(時調)가 배척(排斥)을 받는 것도 이 정형(定型)에 잇스려니와, 또한 존숭(尊崇)과 애호(愛護)를 받는 것도 이 정형(定型)에 잇”¹³⁾다고 사유한다. <표 1>에서 알 수 있는 그의 시조 율격론은 “초장(初章)·중장(中章)은 각각 두 구(句)씩 되어 있고 그 구마다 두 구두(句讀)로 되어 있는데” “그중에 다만 중장(中章) 첫 구만 다른 구법(句法)과 달리 5자(五字)乃至 8자구(八字句)까지를 쓰는 것이고, 종장(終章)은 초장(初章)·중장(中章)과도 쓰는 구법(句法)이 다르니, 여기 쓰는 구들은 다 구두(句讀)를 두지 안코 그저 구(句)라고 이름만 하여 첫 구, 듯젯 구, 셋젯 구, 낫 구-이러케 네 구를 두고, 첫 구에는 고정(固定)한 3자구(三字句), 듯재 구에는 중장(中章) 첫 구 가티 5자(五字)乃至 8자(八字) 구까지, 셋젯 구에는 4자 혹은 5자 구, 낫 구에는 3자(三字) 혹은 4자(四字) 구(句)를”¹⁴⁾ 쓴다. 이처럼 그의 형식론은 음보에 대한 개념이나 고려 없이 자수와 구 단위로만 나타낸다. 초장과 중장의 경우 2마디(2음보)를 1구로, 각각 2개의 구로 구성된다고 보았으며, 종장은 1마디(1음보)를 1구로 구분해 4개의 구로 이루어져 있다고 분석하는 등 구 단위에 대한 이해가 어지럽다. 이와 같은 구 단위의 모호성에도 불구하고 그의 8구체는 종장의 특이성을 부각한 형식론이다. 그는 이렇게 구를 상이하게 “나눈 것은 왜 그러느냐 하면 종장만은 초장·중장의 형식”¹⁵⁾과 다르기 때문에 종장의 각 형식을 부각하기 위함이라고 주장한다. 또한 이는 종장의 첫 음보를 3자로 고정하고, 둘째 음보를 5자 이상의 과음보로 구성해야 한다는, 유일하게 확정된 시조시형의 기본율격에 입각한 것으로 보인다.

그는 “이러케 몇 자(字) 이상 몇 자(字) 이하에서는 자유(自由)스럽게

13) 이병기, 「時調科」, 『朝鮮日報』 1939.5.30~6.6; 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 논문·평론Ⅱ-가람 이병기 전집14』, 문화발전소, 2022, 249-278쪽.

14) 이병기, 「律格과 時調」, 『국문학 논문·평론Ⅰ-가람 이병기 전집13』, 앞의 책, 146-147쪽.

15) 이병기, 『時調의 概說과 創作』, 앞의 책, 354쪽.

쓸 수 있는 이 시조(時調)의 음수율(音數律)을 구태어 초장(初章) 몇 자, 중장(中章) 몇 자, 종장(終章) 몇 자로 꼭 한정(限定)할 건 아니다.” 이는 “다른 나라의 기성(既成)한 시형(詩形)들보다는 自由스럽고 自然스럽게 되었다”¹⁶⁾고 평가하면서, “이 특성(特性)이 현재(現在)나 장래(將來)에 잇서 영원(永遠)히 그 생명(生命)을 뺏히어 갈만한 것”이라고 강조한다. 다만 “근래(近來) 어떤 이들은 이 형식(形式)만을 시조(時調)의 형식(形式)으로 아는 이도 있고 쓰는 이도 있어 천편일률(千篇一律)로 하여 이 형식(形式)의 자수(字數)만 채워 지어낸다. 그리하여 꼭 자유(自由)스럽게 되어 잇든 시조(時調)의 형식(形式)을 돌리어 부자유(不自由)하게 소리 하거나 안는가 하는 느낌이 난다”¹⁷⁾고 일갈하기도 한다. 즉 그는 시조를 정형(3·4·4·4, 3·4·4·4, 3·5·4·3)으로만 창작하는 것을 두고, “그런 형식(形式) 없음이오 시(詩)가 무어신 줄은 몰랐던 것이다. 시조(時調)는 시(詩)가 아니냐? 시조(時調)를 짓는 걸 자(字)모듬과 같은 것으로만 알아서는 시(詩)를 모욕(侮辱)함이다. 시(詩)에 대한 이해(理解)가 있고서 시조(時調)도 지어야 한다”¹⁸⁾고 비판한다. 이처럼 이병기는 시조를 “정형시(定型詩)가 아니고 정형적(整形的) 자유시(自由詩)”¹⁹⁾이며, “우리가 짓는 시조는 고전(古典)이 아니고 창작(創作)이요, 현대시(現代詩)”²⁰⁾라고 규정한다. 즉 정형(定刑)이라 하면 일정한 형식으로 고정적인 것을 의미하며, 정형(整形)이란 가지런히 하다는 의미이기에 시조의 형식을 유연한 형태로 간주한다는 사실을 알 수 있다.

이상으로 이병기의 시조 형식론은 3장 8구체로 이는 크게 두 가지 문

16) 위의 글, 149쪽.

17) 이병기, 「時調는 革新하자」, 위의 책, 283쪽.

18) 이병기, 「時調의 新調」, 『第三特報』 1946.10.28; 『국문학 논문·평론Ⅱ-가람 이병기 전집14』, 앞의 책, 356-358쪽.

19) 이병기, 『時調의 概說과 創作』, 현대출판사, 1957; 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 저서Ⅱ-가람 이병기 전집12』, 문화발전소, 2022, 354쪽.

20) 이병기, 「時調의 形態」, 『東亞日報』 1940.3.5~10; 『국문학 논문·평론Ⅱ-가람 이병기 전집14』, 앞의 책, 279-295쪽.

제를 내재한다. 첫째, 중장 첫 음보를 제외하고는 자수를 고정하지 않기에 그 스스로 자수율이라고 주장하는 것과 별개로, 음수율이 아니다. 느슨한 자수 기준은 형식적 방만을 야기하고 정형시의 요건을 모호하게 할 뿐이다. 둘째, 초·중장과 중장의 구 단위를 각각 달리 규정함으로써 형식적 구성요소의 혼란을 조장하는 것도 문제적이다.

다음으로 조운제는 「時調 字數考」에서 “朝鮮詩는 그를 表現하는 言語의 性質”에 있어 영어의 악센트나 한자의 사성(四聲)이 없기에 영어나 한시처럼 고저를 통한 운율 표현이 어려우며, 외려 일본어와 유사하다는 점을 근거로 자수율이 적합하다는 주요한의 견해에 동조하면서 이에 대한 비판적 논의를 이어간다. 그는 “感情의 流通에는 그에 따른 自然한 律美(Rhythm)가 있으니, 朝鮮詩에도 西洋 或은 中國과 다른 朝鮮詩의 特有한 高低(或은 高低가 아닐지 모르나)를 承認”해야 한다고 보았다. 곧 시적인 것은 ‘감정의 유통’이며 한글의 언어적 특성상 고저는 없지만 그 나름의 ‘자연한 울미’가 있기에 이에 대한 ‘승인’과 발견이 필요하다는 것이다. 아울러 조선어와 일본어의 차이를 자각하고 자음과 모음의 결합에 있어서 조선어의 음절 형성과 그 구성이 보다 다양하다고 분석한다. “其實은 朝鮮語와 日本語와는 語音 形成 上 判然한 區別이 있어서, 正確한 意味로의 字數 制限을 하기 어렵게 된다.” 이때 조선어와 일본어의 ‘어음 형성’의 ‘판연한 구별’이란 “日本語는 原則 上 各音이 母音으로 마치나, 朝鮮語는 그와 달라서 母音으로 마칠 뿐 아니라 子音으로도 마칠 수 있”으며, 또한 “朝鮮語의 各音은 길고 짧은 多數의 種類가 있”는 것도 차이점으로 꼽는다. “朝鮮語의 各音의 音量은 中國 或은 日本의 그것과 같이 一定하지 못해서 이로 表現되는 韻文은 韻律을 字數로 制限하기 어렵게 된다. 이것이 곧 時調라는 朝鮮 古來의 定型詩에 있어서 漢詩의 四言, 五言, 七言 或은 日本詩의 五七調와 같이 一定한 字數의 制限을 얻지 못하고, 二에서 四, 或은 四에서 六, 或은 三에서 五의 사이를

動搖하는 格調”²¹⁾의 원인이라는 것이다.

이처럼 그는 한글의 언어적 특수성을 고려하면 자수를 일정하게 제한하기 어렵다는 사실, 그리하여 한두 글자 정도의 ‘동요하는 격조’를 허용할 수밖에 없음을 역설한다. 이로 인해 “研究하는 사람 사이에 一定한 定設을 얻지 못”해 시조시형에 대한 이견이 불가피하나, “우리는 좀 더 나아가 一見 混沌하고 不整頓하여 보이는 時調에서 正確한 그 字數는 얻기 어렵다 하더라도 時調 自身이 가지고 있는 韻律 上 彷彿한 理念 (Idea)이라고 할만한 字數를 把握할 수 없을까”²²⁾ 자문한다. 다시 말해 언어적 ‘혼돈’과 ‘부정돈’으로 인해 일정한 자수율을 고집하기는 어려우나, 시조에 내재한 ‘운율’과 ‘이념’ 등을 고심해 ‘자수를 파악’하면 시조 특유의 자수율을 정립할 수 있을 것이라는 기대를 제시한다.

<표 2> 도남의 시조 형식론 : 3장 12구체 41~50자 이내

[가] 도남의 시조 형식론 ²³⁾	[나] 각 구별 자수의 범위 ²⁴⁾
초장 3 4 4(3) 4	제1구 제2구 제3구 제4구
중장 3 4 4(3) 4	초장 2-4 4-6 2-5 4-6
종장 3 5 4 3	중장 1-4 3-6 2-5 4-6
*진하게 표시 : 고정 자수	종장 3 5-9 4-5 3-4

조운제는 시조의 기준형식을 3장 12구 41~50자 이내²⁵⁾로 규정하고,

21) 조운제, 「時調 字數考」, 『新興』 4호, 1931.1; 『朝鮮詩歌의 研究』, 을유문화사, 1948, 131-135쪽. 「時調 字數考」는 1931년 『新興』 4호에 발표된 글로, 본 논의에서는 그의 저서 『朝鮮詩歌의 研究』에 수록된 원고를 바탕으로 한다. 해당 저서에서는 「時調 字數考」의 발표 지면을 『新興』 4호, 1930년 11월 6일로 병기하고 있으나, 이는 작성일자로 보인다.

22) 위의 글, 135쪽.

23) 위의 글, 168쪽 참고.

24) 위의 글, 165-166쪽. 이는 시조 자수의 느슨함을 증거할 뿐, [가]의 율격이 시조의 기본형을 대표한다는 근거로 삼기에는 부족하다.

25) 흔히 조운제의 시조 형식론은 3장 6구체로 알려져 있으나(정병욱 등의 연구에서

음보 및 구 단위에 대한 고려 없이 장과 자수에 대해서만 궁구한다. [가] 자수율을 도출하기에 앞서 그는 이병기, 이은상의 연구와 대조해 각 구별(음보 단위) 자수의 범위를 [나]와 같이 특정한다. 또한 각 음보를 구로 표기하는 것으로 보아, 가람의 형식론에서도 확정되지 않았던 구 단위가 그대로 쓰인 것으로 판단할 수 있다. [나]의 경우 “伸縮하는 兩極端을 表示한데 지나지” 않으며, [가]는 이러한 통계와 함께 “歌曲源流에 있는 短型時調 大部分을 모아서 統計하여 얻은 結果”²⁶⁾라고 밝힌다. [가]에 더해 그가 추가적으로 규정한 자수율의 요건은 “1. 初章 第四句와 中章 第四句와 終章 第三句의 四字일 것 2. 終章 第一句의 三字일 것”과 “一首의 字數 四四 或은 四五에 中心을 두고 四一字에서 五〇字 範圍 內에”²⁷⁾ 구성되어야 한다는 것이다. 이는 이광수가 제시한 기준형식(3444, 3444, 3543)이나, 그가 부기한 규칙 “1. 初章과 中章의 第四句의 四音일 것과 2. 終章의 初章의 三音일 것과 第三句의 四音일 것”²⁸⁾과도 일치한다. 이처럼 조운제의 자수율은 이병기, 이은상, 이광수 등의 선행연구에 절대적인 영향을 받은 것으로 보인다. 이러한 자수율에 대해 그 스스로도 “거의 定型詩라 認證할 수 없을만큼 極히 抽象的인 結論이”며, 이는

도 조운제의 형식론을 ‘6구체’로 제시한다), 『時調 字數考』에서는 12구체를 지칭한 것으로 확인된다.

26) 조운제, 『時調의 本領』, 『人文評論』 2권 2호, 1940.2, 위의 책, 166쪽; 178쪽.

27) 조운제, 『時調 字數考』, 앞의 글, 171쪽.

28) 위의 글, 169쪽. 이때 부기된 두 번째 요건에서 ‘終章의 初章’은 ‘初音’ 또는 ‘初句’의 오기로 보인다. 춘원 이광수는 『時調의 自然律』(『病窓語』, 『東亞日報』, 1928.11.2~11.8)을 통해 자수율을 제시한 바 있다. 특히 이어서 전개한 『時調의 意的 構成』(『病窓語』, 『東亞日報』, 1928.11.9)에서는 “독립차완성된 3장의 내용이 발전적 상관관계를 가지면서 同時에 統一性을 이루는” 곧 초·중·종장의 독립성과 긴밀성 그리고 통일성을 강조한다. 이는 송정란이 지적했듯이 “자수율에만 집중되었던 당시 시조 연구의 풍토에서 이례적(異例的)”(『春園의 시조의 自然律과 意的 構成에 관한 考察』, 『한국사상과 문화』60, 한국사상문화학회, 2011, 107쪽)이다. 이광수의 시조론과 시조작품에 대한 논의는 그의 소설에 비해 연구되지 않았으며, 최남선, 이병기, 이은상, 조운 등 근대기 시조작가를 망라한 『우리시대현대시조100인선』(태학사)에도 누락되는 등 소외의 양상을 보인다.

“朝鮮語의 性質”²⁹⁾에서 비롯된다고 부언한다.

정리하면, 조운제의 자수율은 첫째, 41~50자 이내라는 요건이 시사하듯이 종장의 첫 음보를 제외하고 자수의 느슨함을 허용한 탓에, 완벽한 음수율의 구현으로 보기 어렵다. 둘째, 각 음보 단위를 12구로 명명함으로써 2음보 1구로 구성되는 6구체의 의미론적 독립성에 대한 인식이 부재한다. 이는 음보 개념이 일반화되지 않았던 시대적 상황과, 자수율 중심의 일본시가의 영향으로 간주된다. 무엇보다 그의 자수율은 그 스스로 자수율의 불가능성을 명확하게 인식함에도, 이를 시조 율격론으로 제시한다는 데 근본적인 한계가 있다. 외려 이러한 논의는 한글의 특성상 고정적 자수율의 불가능성을 논구함으로써 음수율만으로는 시조의 형식론을 정립할 수 없음을 역설한다고 보는 것이 타당하다.

끝으로 이태극 역시 자수율을 제시한다. 그는 『時調概論』의 서문에서 “時調는 一定한 律格에 依하여서, 自由로운 言語 想念의 驅使와 伸縮을” 띤 장르로, 낡은 양식이라는 비판에도 불구하고, “自來로 自虐과 自侮가 恣行되던, 우리 말글의 문학”³⁰⁾이라고 강조한다. 그에 따르면 시조는 “完全한 定型詩로서” “우리나라 固有의 詩形”이다. “무릇 한 文學形態가 오랜 生命을 누린다는 것은, 그것이 文學으로서의 價値內容을 훌륭히 지녔다는 것과, 그것이 그 民族生理와 生活에 잘 어울렸다는 것이 證明”되며, “言文一致의 文學的精華로 提高되었음은, 우리의 創意성과 文化的自立性을” 시사한다고 보았다. 즉 시조는 “우리 古代詩歌를 代表하는 오랜 生命을 가진 固有한 定型詩”이며, 오랫동안 향유되는 “理由의 하나로 時調의 表現은 眞率하고도 素朴하다”는 것과, “形態上的 簡易性”³¹⁾에서 비롯된다고 분석한다.

29) 위의 글, 172쪽.

30) 이태극, 「序」, 『時調概論』, 새글사, 1959, 1-2쪽.

31) 위의 책, 25쪽; 34-35쪽.

<표 3> 율하의 시조 형식론³²⁾ : 3장 6구체 12음보 44자 내외, 7자 기준

	제1구(初句·內句)	제2구(後句·外句)
초장	7자 내외	7자 내외
중장	7자 내외	7자 내외
종장	9자(8자) 내외	7자 내외

이태극은 “時調의 形式은 音步律로는 一定不變하는 定型詩라 보겠지 만, 字數律(音數律)에서 보면 自由自在로운 伸縮과 含蓄性을 가지고 있” 다고 사유한다. 그의 시조 형식은 “三章(行) 六句로 總字數 四十四字內 外의 構成”이며, “每句의 字數基準은 七字中心이요, 終章(第三行) 첫句만 이 「三字固定」과 六字內外로 된 「七七·七七·九七」調를 기준으로 한 다. “또 이 한句를 各各 二分節로 나누어서 十二分節로 된 「三四·三四, 三四·三四, 三六·四三」調를 基準으로”³³⁾ 한다는 사실을 부기한다. “即 그러한 範圍안에서는 七字를 基準하여서의 한 두字의 伸縮은 마음대로 할 수 있”으며, “다만 終章 第一句 第一節만은 三字로 固定시키는 制約 이 加해지는 것을 畧한 終章規定 以外에는, 別 까다로움이 없다고”³⁴⁾ 보 았다. 시조는 6구체로, 각 구는 7자를 기준음수로 자유자재 운용이 가능 하다는 점을 강조한 것이다. 특히 그는 이병기, 이은상, 이광수, 안확 등 의 시조 형식론에 대해 상세하게 다루면서³⁵⁾ 조운제의 시조 자수율을 가장 “一般的으로 알려져 있는 時調의 形式”³⁶⁾으로 소개한다. 이를 통해 이태극의 시조 형식론은 앞선 연구자들의 논의를 적극적으로 반영한 결 과로 볼 수 있다.

32) 위의 책, 56쪽.

33) 위의 책, 69쪽.

34) 위의 책, 36쪽.

35) 위의 책, 78-88쪽 참조.

36) 위의 책, 56쪽. 그러나 조운제와 달리 종장 첫 구의 자수 3·5를 3·6으로 보는 까닭에 대해서는 별도로 밝히지 않는다.

이와 같은 이태극의 시조 형식론의 한계는 첫째, 음보율을 통한 고정 형식의 정형시 구성이 가능하다는 사실을 인식했음에도 자수 중심의 율격론을 전개했다는 점, 둘째, 구 단위의 기준 자수를 7자로 규정하나 과음보에 대한 별도의 규칙을 고려하지 않음으로써 창작의 실제에서 12음보가 지켜지지 않는다는 데 있다.

살펴본 것처럼 음수율의 경우 조운제 등의 논의에서 드러나듯이, 한글의 언어적 특성에서 출발했으나 일제식 발상이라는 비판이 불가피하다. 즉 실질적으로 고정적 자수를 성취할 수 없음에도 음수율로 표기하는 것 자체가 일본문학과 언어의 영향으로 간주된다. “시조의 율조를 3·4조니 4·4조니 하는 자수율로 해명하려는 망령에서”³⁷⁾ 벗어나야 한다는 지적 또한 이러한 문제인식의 반영으로 볼 수 있다.

2) 음보율의 경우 : 정병욱, 조동일

음보율은 자수의 유연성에서 비롯되는 음수율의 한계를 고려한 율격론이다. 먼저 정병욱은 시조를 “3장 45자 내외의 단형적인 정형시”로, 형태상 “음수율과 구수율을 지닌 기준형에 준하는 모든 시조를 단형시조(短型時調) 또는 평시조(平時調)라고”³⁸⁾ 규정한다. 그는 시조 형식에 대한 보다 세부적인 사항을 다음과 같이 제시한다.

37) 김학성, 『현대시조의 이론과 비평』, 보고사, 2015, 10쪽.

38) 정병욱, 『중보관 한국고전시가론』개정판, 신구문화사, 2000, 202쪽; 203쪽. 최미정(『현대시조의 시행에 대한 고찰』, 『한국문학이론과 비평』23, 한국문학이론과 비평학회, 2004, 380-414쪽) 등의 논의에서 그를 음보론자로 분류하고 있지만, 단순히 음보론자로만 보기는 어렵다. 그 스스로 음수율과 구수율을 주장했을 뿐 아니라 장구론, 구수율, 음보율, 음수율 등을 두루 반영하기 때문이다. 이지엽(『전통성과 현대성의 경계』, 앞의 논문, 41-42쪽 참고) 또한 그의 형식론을 음보와 구 모두 강조한 것으로 설명한다. 다만 시조를 기왕의 3음보 시가와 비교해 4음보 시가의 등장으로 사유했기에 본 연구에서도 편의상 음보론자로 분류한다.

<표 4> 정병욱의 시조 형식론³⁹⁾ : 3장 6구 12음보 45자 내외

<p>시조는 3행으로써 1연(stanza)을 이루고 있으며, 각 행은 4보격(四步格)으로 되어 있고, 이 4보격은 다시 두 개의 숨뭉음(breath group)으로 나누어져 그 중간에 사이 쉼(cesura)을 넣게 되어 있다. 그리고 각 음보(foot)는 3 또는 4개의 음절로 구성되는 것이 보통이다.</p>	
<p>초장 3 · 4 ∨ 4 · 4 중장 3 · 4 ∨ 4 · 4 종장 3 · 5 ∨ 4 · 3 </p>	<p>※ 3 · 4의 숫자는 음절수 · 표시는 foot의 구분 ∨ 표시는 cesura의 위치 표시는 line의 종결</p>

<표 4>를 살펴보면, 시조를 구성하는 요건을 두루 고려하고 있음을 알 수 있다. 장과 구 단위를 명시함으로써 3장 6구로 구성하고, 다시 각 구는 2개의 음보(숨뭉음)로 이루어져 각 장을 4음보로 도식한다. 특히 시조를 “우리 시가의 고유한 음보율인 3음보율을 완전히 벗어나 새로운 운율 형태의 총아가 된 4음보율의 완성”으로 보았다. 이때 율독에 의한 휴지(구)뿐 아니라 각 음보의 음절수도 명시하고 있다. 그럼에도 이러한 규칙은 “어디까지나 하나의 가상적인 기준형에 지나지 않”으며, “절대 불변하는 고정적인 제약을 받는 것이 아님은 우리 말 자체의 성질에서” 기인한다고 덧붙인다. 이런 이유로 시조의 자수는 1~2음절이 가감되어도 무방하고, “종장은 음수율의 규제를 받아 제1구는 3음절로 고정되며 종장 제2구⁴⁰⁾는 반드시 5음절 이상이어야 한다. 이 같은 종장의 제약은 시조 형태의 정형(整型)과 아울러 평면성을 탈피하는 시적 생동감⁴¹⁾을 부여한다고 보았다. 또한 구수율에 있어서 12구체, 8구체 등이 있지만, 6구체로 정착되었다고 판단한다.

이처럼 정병욱의 시조 형식론은 시조를 구성하는 장, 구, 음보, 음절

39) 위의 책, 202쪽.

40) 그는 6구체를 따른다는 점에서 ‘종장 제2구’가 아니라 ‘종장 1구 둘째 음보’로 표기해야 한다.

41) 정병욱, 앞의 책, 201쪽; 202쪽.

등을 두루 고려했다는 데 그 의의가 있다. 그럼에도 그의 형식론의 문제는 첫째, 장 단위에 대한 숙고 없이 3행 1언으로 구성된다고 봄으로써 분행을 통한 시행 발화를 포괄하지 못하였을 뿐 아니라 고래의 시조 역시 1행으로만 배열되는 등 그 시행 배치가 비교적 자유로웠던 사실을 간과한다. 물론 이는 조선 중기 이후 기록된 시조가 3행으로만 배치되었다는 사실에 착안한 것으로 보인다. 둘째, <표 4>를 두고 그 스스로도 ‘가상적 기준형’에 불과하다고 전제함으로써 정형시로서의 형식적 요건을 강제하지 않는다는 데 있다.

다음으로 조동일은 우리 시가의 율격이 한때 일본 시가의 영향으로 음수율로 이해되다가, 이후 영시의 영향으로 음보율로 수렴되는 실상을 착목하면서 “음수율로 이해하면 시조라도 음절수가 일정하지 않기 때문에 온전한 정형시라고 하기 어렵기에 “음보율을 새로운 방법으로 택한 것은 주목할 만한 진전”으로 평가한다. 즉 “음수율로 따지면 시조 형식에 맞는 시조는 거의 없다는 기이한 결론에 이르게 되지만, 음보율로 따지면 시조가 4음보 형식이라는, 예외를 허용하지 않는 결론이 나온다”⁴²⁾는 것이다. 특히 그는 조운제의 자수율을 충족하는 것은 “전체의 4.0% 정도에 해당”⁴³⁾할 뿐이기에 이를 정형의 요건으로 볼 수 없다고 지적한다. 당시 “음수율로써 시조의 자수를 헤아려야 했던 이유는 우선 시조 창작을 위한 지침을 제공하려는 데 있었는데, 잘못된 지침은 창작을 부당하게 구속”한다는 것이다. 게다가 “불행했던 세대가 어쩔 수 없이 저질렀던 과오가 오늘날 움직일 수 없는 권위를 지닌 듯이 굳림하도록 용인하는 것은 고시조를 연구하고, 현대시조를 창작하는 사람들이 흔히 지니고 있는 사고방식의 보수성과 폐쇄성 탓”⁴⁴⁾이라고 일갈한다.

42) 조동일, 「한국문학 전통론의 문제점」, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 18-19쪽.

43) 조동일, 「시조의 율격과 변형 규칙」, 위의 책, 48쪽.

44) 위의 책, 49쪽. 이때 조운제 세대를 ‘불행한 세대’로 규정한 근거는 식민지적 사

조동일은 “시조는 정형시이”며, “4음보격 3행시이므로, 음보격이나 행의 형식이 일정하다”⁴⁵⁾고 정의한다. “2음보격의 두 번 중첩을 시조에서 고정적인 형식으로 삼”⁴⁶⁾아, 평시조는 2음보의 중첩인 4음보로 구성된다는 것이다. 시조의 3행 4음보 구성은 “장중한 느낌과 함께 세련된 느낌도” 주는데, 이는 “4음보는 장중하지만, 3행이 날카로운”⁴⁷⁾ 데서 비롯된다고 보았다. 다만 시조 형식론에 대한 이러한 관점은 추상적 관념과 해석의 주관성을 어떻게 극복할 것인가의 문제를 함의한다고도 지적한다. 더불어 시조의 율격은 “기본형이나 변형 규칙이 모두 우리 말의 자연적인 호흡에 근거를 둔 우리의 것”⁴⁸⁾이기에 기본형 외에도 다양한 변형이 가능하다는 입장이다. 그는 음보를 율격적 토막으로 명명하며, 장을 행이나 줄로, 구를 반행이나 반줄로 표기한다. 조동일이 정리한 평시조의 일반적인 요건은 다음과 같다.

<표 5> 조동일의 시조 형식론⁴⁹⁾ : 4음보격 3행시, 각 음보 4음절 기준

- ① 3행이다
- ② 2음보가 반행 또는 반줄을 이루고 반줄이 둘씩 연결되어 있는 4음보격이다
- ③ 기준음절수는 4음절이다
- ④ 제3행(중장)의 제1음보는 기준음절수 미만이고, 제2음보는 기준음절수 초과이다

고방식을 청산할 수 없었던 시대적 불행을 의미한다.

45) 위의 책, 58쪽.

46) 위의 책, 101쪽. 그는 “옛시조와 사설시조의 율격은 중첩에 의한 변형”으로 “2음보가 두 번 중첩되어 평시조의 4음보를 이루었”으며, “세번 이상의 중첩이 허용되는 것이 옛시조와 사설시조”라고 보았다. 특히 “옛시조는 2음보가 세 번 중첩되어 6음보가 나타난 곳이 한 군데만 있는 시조”이며, “2음보가 세번 중첩되어 6음보가 나타난 곳이 두 군데 이상 있거나, 2음보가 네 번 중첩되어 8음보가 나타난 곳이 한 군데 이상 있는 시조는 사설시조라”(110쪽)는 것이다.

47) 위의 책, 68쪽.

48) 위의 책, 81쪽.

49) 위의 책, 67쪽.

특히 그는 <표 5>에서 제시한 네 번째 규칙을 강조한다. 종장의 “제1음보는 기준음절수 미만이었다가 제2음보는 기준음절수 초과가 됨으로써, 초장이나 중장에서는 없던 긴장이 생”기는 종장의 특이성에 주목한 것이다. 종장의 “제2음보가 길어지도록 하는 것은 그 자체만으로 의의가 있지 않고, 제1음보는 짧아서, 짧은 음보와 긴 음보 사이의 긴장된 관계를”⁵⁰⁾ 통해 형식 미학이 발현한다고 보았다. 이때 “휴지는 의미를 가진 독립 단위의 경계를 나타내는 것으로서, 휴지가 있기 때문에 의미가 분별된다”⁵¹⁾는 사실도 간과하고 있다. 아울러 그는 홍재휴의 시조 형식론을 읽기면서, 종장 구조에 대한 이해를 심화한다.⁵²⁾ 즉 홍재휴는 기왕의 장을 구로 표기하고, 음보를 척사(隻辭)로 호명하는데, 무엇보다 종장을 제3구와 제4구로 나누고, 종장 1음보를 제3구로 분리해 척사만으로 구성된 척구(隻句)라고 명명하며, 제4구는 종장 2음보의 과음보를 제1, 2 척사로 구분한다. 이러한 홍재휴의 율격론은 한시의 율격을 강제적으로 대입한 결과이나, 종장의 2음보가 과음보라는 사실을 명시한다는 점에서는 시사점이 있다. 다만 조동일의 비판처럼 “시의 행은 정형시형을 이루기 위해서는 원칙적으로 길이가 같아야”⁵³⁾ 하기에 시조의 율격 분석에는 어울리지 않는다.

이 같은 조동일의 시조 형식론에 내재한 문제를 간취하면 첫째, 4음절

50) 위의 책, 67쪽; 81쪽.

51) 조동일, 『문학연구방법』, 지식산업사, 1980, 157쪽.

52) 다음은 홍재휴의 시조 형식론을 정리한 것이다.

<표 6> 홍재휴의 시조 형식론 : 4구 13척사론

	제1척사	제2척사	제3척사	제4척사
제1구(起句)	—	—	—	—
제2구(承句)	—	—	—	—
제3구(轉句)	—	—	—	—
제4구(結句)	—	—	—	—

홍재휴, 「시조구문논고 - 기왕의 시조 장구론(章句論)을 변정함」, 『효대학보』 433, 1977.11.10; 조동일, 「시조의 율격과 변형 규칙」, 앞의 책, 71쪽 재인용.

53) 위의 책, 72쪽.

을 기준음절로 제시하는 것 외, 각 음보의 음절수를 특정하지 않는다는 점, 둘째, 장을 행으로 치환함으로써 장, 구, 음보, 음절 단위의 분행을 통해 행과 연의 구성을 자유롭게 배열하는 현대시조의 창작 실재를 반영하지 못한다는 데 있다.

이상으로 음보율은 음수율의 한계를 타개하기 위해 대두되었다. 그러나 한 음보 내의 어절 구성 문제에 대한 별도의 규정이 없는 탓에 과음보의 남용을 방임하는 등 창작자마다 제각각 이해·적용함으로써 형식적 방안을 용인하는 근거가 되고 있다.

3) 구수율의 경우 : 임종찬, 김제현

구수율은 이광수, 이은상의 12구체에서 이병기의 8구체 등 구 단위의 이견으로 중요하게 고려되지 않았으나, 1950년대 이후 이태극, 정병욱 등에 의해 6구체로 정착되었다. 시조 율격에서 구수율은 형식적·미학적 요건을 강화하기 위해 음수율이나 음보율과 결합하는 양상으로 드러난다. 먼저 임종찬은 음절과 띄어쓰기 단위인 어절의 혼란이나, 음보를 고려하지 않은 채 구 단위에만 집중한 기왕의 문제를 고려해 음보·구수율을 전개한다. 그는 “형식의 파괴가 시조의 열림이라고 한다면 그 열림은 시조의 포기를 의미한다”⁵⁴⁾고 꼬집는, 형식 고수론자로 평가된다. 그러나 “음보율이라고 하는 외형적 형식에 치우치는 경향”⁵⁵⁾을 지적하거나, 각 장의 의미론적 완결성과 같은 시적 미학 또한 강조한다. 특히 월(문장)⁵⁶⁾의 통사적 완결성을 갖춘 장 개념과, 2음보 단위의 구의 배치

54) 임종찬, 「문장구조에서 본 현대시조 연구」, 『시조학논총』25, 한국시조학회, 2006, 19쪽.

55) 임종찬, 『古時調의 本質』증보판, 국학자료원, 1993, 36쪽.

56) 허웅은 ‘월’ 개념을 “밖으로는 다른 짜임새의 성분이 되지 않으나, 안으로는 말마디 끼리의 짜임새로 이루어져 있는 언어형식”으로 정의한다. 언어학에서 통용되는 표현으로 치환하면 ‘문장’에 해당한다. 허웅, 『국어학 -우리말의 오늘·어제』, 샘문화사, 1983, 248쪽.

에 엄격하며, 음보 단위의 시행 배열 또한 일정하게 유지한다. 가령 시조 한 수를 기준으로, 각 장을 구 단위로 분행하여 3연 6행으로 배열하는 것이 가장 일반적이며, 때때로 종장의 첫 구를 음보 단위로 분행하여 3행으로 나타내기도 하는데 이 경우 3연 7행으로 배열된다. 이외에는 음보 단위를 임의로 분행하는 등의 실험은 전개하지 않으며, 이러한 시행 발화에 호의적이지도 않다.

또한 임중찬은 장에 대한 의문이 “현대시조를 창작하는 이들에게 적잖은 혼란”⁵⁷⁾을 야기한다고 보고 그 개념을 규정한다. 3장 구조는 고시조와 현대시조가 공통적으로 갖추어야 할 시조성의 요건이며, 고시조에 비해 현대시조는 3장의 통사적·의미론적 완결성이 해체되었다고 비판한다. 즉 고시조에서 장은 “형태상으로 월의 꼴을 갖추었거나 그렇지 않으면 의미상으로는 월의 꼴을 갖추”⁵⁸⁾는 반면, 현대시조의 경우 고시조의 3장 구성을 그대로 계승한다는 점에서 각 장의 의미론적 완결성과 이들 장의 유기적 결합을 충족해야 함에도 이를 고려하지 않는다는 것이다. 그는 월 개념을 각 장의 의미론적 완결성과 등치시키면서, 대략 세 가지 정도의 장으로 시조가 구성된다고 보았다. “첫째는, 완전한 월의 형태를 이루어 각각 독립된 월이 3장으로 이루어진 경우”이며, “둘째는, 시조의 전체적 완결성을 이루는 종장을 제외한 초·중장의 끝이 연결어미로 되어 있어 앞장과 뒷장이 연결”되는 경우다. 마지막으로 “장의 끝이 연결어미나 종결어미로 되어 있지 않은 경우”로 “초·중장이 형식상 한 월이 되”거나 “중·종장이 형식상 한 월이 되”⁵⁹⁾는 경우이다. 이러한 논의에서 짐작할 수 있듯이 임중찬은 음보율과 함께 장 단위의 완결성을 강력히 요청한다. 즉 그는 시조 형식에 대한 기왕의 연구들이 “대체로 음수율이냐 음보율이냐를 따지는 일”에만 몰두했다고 지적하면서

57) 임중찬, 「시조의 三章 구조 연구」, 『시조학논총』14, 한국시조학회, 1999, 61쪽.

58) 위의 논문, 67쪽. 이러한 논의는 이광수가 「時調의 意的 構成」(『病窓語』, 『東亞日報』, 1928.11.9)에서 전개한 논의와도 상통한다.

59) 임중찬, 「시조의 三章 구조 연구」, 앞의 논문, 64쪽.

“시조의 의미형태나 문장 구조의 측면까지”⁶⁰⁾ 주목한다.

<표 7> 임종찬의 시조 형식론⁶¹⁾ : 3장 6구 12음보

초장	$3(2-4) \leq 4(3-5) \vee 3(4-5) \leq 4(3-5)$
중장	$3(2-4) \leq 4(3-5) \vee 3(4-5) \leq 4(3-5)$
종장	$3(\text{고정}) < 5(6-7) \vee 4(3-5) \geq 3(4)$

<표 7>을 보면, 장과 구 단위, 음보와 음수 요건까지 고려한 규칙임을 알 수 있다. 각 음보는 유연하지만 일정한 음수를 지켜야 하며, 1구는 2음보를 기준으로 하고, 각 장은 2구로 구성된다. 3장 6구의 구성과, 각 구의 음수는 대체로 “초장 7·8 중장 7·8 종장 8·7”로 종장의 경우에만 “뒷 구가 적”으며, “중장 뒷 구 즉 4·3에서는 앞 음보가 뒤 음보보다 음절수가 많은 것이 원칙”이다. 아울러 그는 고시조의 형식적 특성을 네 가지로 정리하면서 이를 현대시조의 형식에도 요구한다. 첫째 “각 장은 수식어를 극도로 배제하여 논리전개를 명확하게” 한다는 점, 둘째 “고시조는 의미와 의미의 연결을 확실히 하여 텍스트로서 단단히 결속되어 있”다는 점, 셋째 “중장의 앞에는 접속부사가 한정적으로 놓인다는 점”, 그리고 마지막으로 고시조의 각 장은 “주어구+서술어구” “전절+후절” “위치어+文” “목적어구+서술어구”와 같이 시행 구성의 “통사적 제약을

60) 위의 논문, 148쪽.

61) 임종찬, 「다각적 관점에서 본 시조 형식 연구」, 앞의 논문, 153쪽. 해당 논문은 「시조의 텍스트성 연구」(『시조학논총』21, 한국시조학회, 2004, 5-22쪽)의 II장을 그대로 수록하고 있다. 다만 「시조의 텍스트성 연구」에서는 수사적 표현의 절제와, 각 장의 연결성 문제, 그리고 각 장의 통사적 짜임 등 세 가지 요건을 들어 고시조의 형식적 완결성을 진단하고 이와 비교해 현대시조의 형식적·구조적 방안을 문제 삼는다면, 「다각적 관점에서 본 시조 형식 연구」에서는 이에 더해 종장 첫 음절에 접속부사가 한정적으로 사용된다는 점을 추가한다. 그러나 이 역시 기왕에 제시한 각 장의 연결성 문제와 연관된다는 점에서 새로운 시사점이 있다고 보기는 어렵다. 그럼에도 해당 논문에 주목하는 까닭은 본론에서 선행연구자의 시조 형식론을 종합해 자신의 형식론을 정립한 데 있다.

받는”⁶²⁾다는 것이다.

이러한 임종찬의 시조 형식론은 첫째, 장과 구의 요건을 의미론적·통사론적 완결성으로 규정함으로써 율독에 따른 자의적 해석의 여지와, 언어 체계에 구속된 경직성의 문제를 해소하기 어렵다는 점, 둘째, 그가 제시한 문장구조의 요건은 고시조에 국한되며, 이를 현대시조의 정형성에도 강제할 경우 시적 단조로움을 야기한다는 데 한계가 있다. 고시조가 당대의 사유방식을 대변하는 산물이라면, 현대시조는 오늘의 사유를 재현해야 한다. 즉 오늘의 시적 표현에서 논리적 문장 구조 또는 통사론적 완결성에 집착하는 것이 시적인 것을 발화하는 데 적실한지에 대해서는 의문이다. 또한 반전과 전환을 지향하는 종장의 미학을 접속부사가 한정적으로 쓰인다고 단순화하는 것도 문제다. 무엇보다 그의 형식론은 지나치게 고시조에 국한된 논의이며, 고시조를 모범으로 삼아 그 틀에 현대시조의 정체성을 조립하는 듯한 인상을 준다. 그의 지적처럼 고시조는 구술문학⁶³⁾이며, 반면 현대시조는 문자문학의 토대에서 정형시로서의 요건을 새롭게 구상해야 할 것이다.

끝으로 김제현은 기왕에 제기된 시조 형식론에 대한 비판적 고찰을 통해 이론과 창작을 아우를 수 있는 시조문학의 규범으로 구수율을 제시한다. “현대시조에서 노래를 제거했을 때 음률 대신 말의 의미가 두드러지게 나타나지 않을 수 없다. 그리고 의미 단위인 구의 반복에 따른 구수율(句數律)에 의해 형성되는 의미율의 기능이 발휘되면서 시적 의미가 정서적 감흥을 일으키게 되고 보격을 밝아 더욱 시적 반향을”⁶⁴⁾

62) 위의 논문, 153쪽; 154쪽; 157쪽; 158쪽; 160쪽.

63) 임종찬은 「문장구조에서 본 현대시조 연구」(앞의 논문, 8쪽)에서 구술문학인 고시조는 각 장의 통사구조가 명료하고 그 의미전달 또한 간결하다는 사실을 직시한 바 있다. 알다시피 한글이 창제되기 이전에 창작된 고시조의 경우 한문이나 이두로 기록되거나 구비전승되던 것을 조선 중기 이후 채록한 것이다. 때문에 원문의 미학은 기록자의 개성에 의해 훼손되었을 가능성이 농후하다.

64) 김제현, 『현대 시조작법』, 새문사, 1999, 58쪽.

추동한다고 보았다. 그는 시조문단의 확장에도 불구하고 “시조의 기본형식도 기준형에 대한 규정도 정체성도 확립되지 않은 상태”라고 진단하면서, “장르의 존재를 알리는 기본형식도 없이 가설과 같은 모형에 의존하며 창작하는”⁶⁵⁾ 실태를 꼬집는다. 이광수, 조운제, 이병기, 이은상, 이태극 등이 제시한 형식론은 “각자의 기본형에 대한 논리와 우월성”을 주장하지만, “아직까지 완전한 기본형식을 도출·정립하”⁶⁶⁾지 못한 실상을 재론한다. 그는 자수론과 음보론을 중심으로 구성되어온 시조 형식과 일별하고 그 대안으로 ‘3장 6구체 구수율’을 기본형으로 제시한다.

<표 8> 김제현의 시조 형식론 : 3장 6구 12음보 45자 내외

평시조는 초장·중장·종장의 3장으로 이루어지며, 각 장은 2개의 구(句)와 4개의 음보로 이루어진다. 각 음보는 등장율(등시율, 등시보격)로서 4음절을 기준으로 하지만 일정한 것은 아니다. 2개의 음보가 모여 구를 이룸으로써 최소단위의 의미가 성립하고, 각 장의 2구가 3장 안에서 규칙적으로 반복함으로써 구수율(句數律) 즉 의미율(意味律)이 형성되기도 한다. ⁶⁷⁾				
	제1구		제2구	
	제1음보	제2음보	제3음보	제4음보
초장	— < —	— < —	— < —	— < —
중장	— < —	— < —	— < —	— < —
종장	— < —	— < —	— > —	— ⁶⁸⁾

김제현은 “우리 말의 특성과 호흡(氣息單位)에 의해서 시조의 율격을 살펴볼 때, 시조는 4음절을 기준으로 하여 6구 12음보, 즉 각 장이 2구 4음보로 이루어진 율격시”⁶⁹⁾로 규정한다. 이때 2음보가 결합한 “1구는 의

65) 김제현, 『뜯김없는 형식론 - 시조는 3장 6구체, 구수율(의미율)의 시다』, 『시조시학』 봄호, 고요아침, 2020, 98쪽.

66) 위의 글, 102쪽.

67) 김제현, 『현대 시조작법』, 앞의 책, 24쪽.

68) 김제현, 『시조문학론』, 예전사, 1992, 32쪽.

69) 위의 책, 28쪽.

미의 최소 단위로” 구성되며, 기존의 “자수율이나 음보율이 율격으로서 내용을 구속한다면 구수율은 시적 의미가 시의 음률을 이끄는 율격”으로 사유한다.⁷⁰⁾ 이러한 논의를 바탕으로 <표 8>과 같이 그는 시조의 형식을 “3장 6구로 이루어지며 각 구는 8음절을 기준으로 하고 종장 첫 구는 3음절(어)로 시작하는 구수율의 정형시”로 정의한다. 그의 구수율은 “구 이하의 단위를 설정하지 않”는데, 이를 통해 “논자들의 시각 차이를 근원적으로 해소하고 음절수를 지정하지 않음으로써 8음절 내외로 자유롭게 언어를 구사할 수 있”기에 시조문학의 “미학적 가치를 추구함에 있어 시적 세계의 완결적 미학과 개방적 미학을 선택적으로 추구할 수 있는 열린시학의 모형이라고”⁷¹⁾ 주장한다.

더하여 그는 “현대시조가 우리의 전통시로서 그 몫을 다하고, ‘오늘의 시’로서 작품성을 제고해 나가기 위해서는 작시 태도와 방법상의 변화”가 필요하다고 역설하면서 주제의식의 확대와 소재의 확충, 그리고 시조 형식에 대한 이해와 상상력의 확대 등 네 가지 요건을 작법으로 제시한다. 특히 “3·4나 4·4조로 글자수를 맞춤으로써 시조가 되는 것이 아니”며 “시조란 4음보의 음보율에 따라 의미(시상)가 전개되는 율격의 시”임을 강조한다는 점에서 음보·구수율을 지지한다고 평가할 수 있다. 아울러 그간 “시조는 전통적으로 감성적 상상력에 의존”한 탓에 “사상성의 단순성을 면치 못”했기에 “이를 극복하고 사물 또는 생명의 본질적 의미를 형상화해 가기 위해서는 논리적 상상력이 요구”⁷²⁾된다고 덧붙인다. 형식만큼이나 시적인 것을 구현하는 내용적 층위의 중대성도 피력한 것이다. 즉 구수율을 지향하는 그의 형식론에서 시상이나 내용 미학을

70) 김제현의 구수율에서 구에 대한 의미는, “의미의 기층 단위”로 “문법적 의미 마디”이자 “음률과 연결되는 의미의 최소단위”이다. 또한 구는 “호흡 단위”이자 “의미가 음률을 이끄는 내재율”로, 이때 “1구는 8음절을 기준 음절로” 하며, “시조 1수는 6구로 분할된다”고 보았다. 김제현, 『뜯김없는 형식론 - 시조는 3장 6구체, 구수율(의미율)의 시다』, 앞의 글, 105쪽.

71) 위의 글, 103쪽; 105쪽.

72) 김제현, 『현대 시조작법』, 앞의 책, 130쪽.

형식미학으로 구현하고자 하는 열망을 독해할 수 있다.

이와 같은 김제현의 시조 형식론의 문제는 첫째, 한 구의 기준을 8음 절로 삼으면서 각 장과 구가 이끄는 긴장과 이완의 미학을 거세한다는 점, 특히 종장 둘째 마디에만 허용되는 과음보를 모든 구에 허용한다는 데 있다. 물론 그의 지적처럼 기-승-전-결에 기대는 종장의 시상 전개가 더 이상 무효하기에 “시상을 ‘열고’, ‘펼치고’, ‘닫는’ 3장 형식”으로의 확장성을 모색해야 한다는 데는 동의한다. 이는 오늘의 창작 현장에서 대다수 작가들이 “종장 첫 구 3음절을 전구(轉句)라는 인식을 가지고”⁷³⁾ 쓰지 않는 데서도 그 근거를 마련할 수 있다. 둘째, 방만한 과음보의 허용은 음보와 음수 단위에서 조형되는 형식미학을 간과한 처사이자, 언어적 긴장을 해체함으로써 정형시와 자유시의 변별 또한 희석한다.

정리하면 구수율은 음수율과 음보율의 한계를 보완하는 성격을 띤다. 임종찬의 관점은 장, 구, 음보, 음수의 조건을 모두 규정한다는 점에서 구수율뿐 아니라 장구론 등으로도 해석될 수 있다. 현대시조의 형식을 재정립하는 데 있어서 언어적 변화와 창작현장의 실재, 그리고 정형시로서의 정체성 등을 두루 살펴야 한다는 점에서, 김제현의 경우 음보와 음수 단위에 대한 제한도 필요하다.

이상의 논의에서 살펴본 것처럼, 현대시조 형식론은 크게 음수율, 음보율 그리고 구수율 등의 범주에서 고찰되어왔다. 상충하는 이들 견해는 현대시조의 좌표를 증험케 한다. 고시조에서 현대시조에 이르기까지 시조를 구성하는 형식적 요건은 장르의 확장성을 견인하는 동시에 정체성의 모호성을 유발하는 요인이었다. 유구한 역사적 산물이라는 점에서 고유성과 전통성을 견지해왔으며, 한편으로는 ‘불리는 노랫말’에서 ‘쓰는 문학’으로 이행하면서 장르적 혼종성 또한 불가피했다. 시조문학의 이러한

73) 김제현, 「뜬금없는 형식론 - 시조는 3장 6구체, 구수율(의미율)의 시다.», 앞의 글, 107쪽.

기원과 전승 과정은 현대문학 학술장에서 궁구할 때조차 그 고전적 위상을 간과할 수 없게 하는 요인으로 작용하기도 한다.⁷⁴⁾ 그러나 현대시조의 정체성은 시조창 등 음악적 기원을 배제하고, 온전히 문학적 영역에서 재구되어야 한다. ‘시조성’을 장르의 시원성에 기원한 음악적 요인으로 확장하여 통섭적 고찰을 욕망할 수는 있겠으나, 적어도 현대시조로서의 좌표는 문학적 시원성을 재구축하는 데서 비롯되어야 할 것이다. 물론 자명한 사실은 이러한 관점의 상충과 이견이 시조문학의 논의를 풍성하게 할 뿐 아니라 현대시조의 정체성을 탐색하고 그 학문적 토대를 구상하는 데 유의미하게 기능할 것으로 사료된다. 전통이란 현재적이고 미래적인 가능성에서 유의미해야 한다는 점에서 고시조의 복원이나 회귀가 아니라 오늘의 시조에 걸맞은 정체성을 구성해야 할 것이다. 2장에서 살펴본 기왕의 시조 형식론을 바탕으로 3장에서는 현대시조 기본형을 정립하기 위한 몇 가지 쟁점에 대해 논의하고자 한다.

74) 이러한 이유로 앞선 논의들 외에, 신용순, 김학성 등 고시조와 현대시조를 두루 연구한 이들의 관점에 주목할 필요가 있다. 먼저 신용순은 시조의 명칭이 문학적 분류인 단시조와 장시조보다, 음악적 분류에 해당하는 평시조나 사설시조 등으로 일반화되었다는 사실과, 시조라는 명명이 시조창에서 연유한 음악적 명명이라는 점을 들어 현대시조의 시조창으로의 연행을 강제한다.(신용순, 「현대시조의 시조 정체성 문제」, 『시조학논총』37, 한국시조학회, 2012, 19-46쪽) 그러나 오늘날 ‘시조’라는 장르적 명명에서 시조창을 연상하는 향유자는 극히 드물다. 그렇기에 시조의 기원이 과거로의 회귀나 퇴보를 지향할 것이 아니라 장구한 시대적 변화에도 향유되어온 매체적 특이성으로 재독해야 할 것이다. 김학성 또한 고전시가 연구자로 오늘의 시조문학의 정체에 대해 고심해왔다. 특히 그는 “충분한 실증적인 자료를 토대로 도출”했거나 “이론적 성찰을 거쳐 확립된 관점”(『시조의 형식 표준과 그 오묘한 원리』(『시조시학』여름호, 고요아침, 2019, 194-207쪽)이 아님에도 시조의 음수율이 기본 율격으로 자리 잡은 실상을 지적한다. 이들의 시조론에 대한 자세한 논의는 별도의 지면에서 이어갈 계획이다.

3. 시조 기본형 정립을 위한 방향

기야르가 지적했듯이 “역사란 좀처럼 논리와 일치하지 않”기에 “문학 장르의 존재뿐만 아니라 문학장르의 산만성도 인식해야 한다.” 그러나 정형시에 있어서 ‘장르의 산만성’이 형식적 요건의 해체나 모호성을 정당화할 수는 없다. 정형시는 한 공동체가 오랜 시간 축적한 문화적 약속의 산물이다. 즉 장르를 “예술의 생산자와 소비자 사이의 계약으로 간주”⁷⁵⁾하면, 정형시의 요건은 문화·언어 공동체에서 자연스럽게 합의된 일종의 사회적 계약으로 판단할 수 있다.

대표적인 작품을 예시로 형식의 실제적 혼란을 살펴보면 다음과 같다.

꽃이 피네 한 잎 한 잎
한 하늘이 열리고 있네//
마침내 남은 한 잎이
마지막 떨고 있는 고비//
바람도 햇볕도 숨을 죽이네
나도 아려 눈을 감네.

- 이호우, 「개화」 전문⁷⁶⁾

이호우의 「개화」는 “현대시조의 대명사로서 전통시의 금자탑을 세운 작품”⁷⁷⁾으로 평가받는다. 1수 3연 6행으로 각 장과 구가 드러나도록 배열하는 방식은 시조 형식에서 친숙하다. 그러나 거의 모든 음보가 과음절과 과어절로 구성되어 음보 규칙이 혼란스럽다. 가령 중장의 2음보와 4음보, 그리고 종장의 내구가 그렇다. 이러한 과음보는 이병기의 형식론에서는 허용되나, 임종찬 등은 경계한다. 김학성 역시 “2어절 이상의 과음보화되는 현상”⁷⁸⁾에 우려를 나타낸 바 있다. 즉 율독상의 미학성에도

75) 폴 헤르나디, 앞의 책, 76쪽; 59쪽.

76) 이호우, 『삼불야』, 목언예원, 2012, 103쪽.

77) 김제현, 『현대 시조작법』, 앞의 책, 155쪽.

불구하고 정형성과 유연성의 균형 문제나, 2~3어절을 한 음보로 구성함으로써 음보 단위를 해체하는 것이 문제적이다. 정형시로서의 장르적 방향을 제시해야 할 위치에 있는 선배 작가의 형식 파괴는 습작기 아마추어나 향유자뿐 아니라 젊은 시인들에게조차 혼란을 초래하며, 이러한 자의적 관대함이 정체불명의 가짜-시조를 암묵적으로 방기해왔기에 그 사안의 중대성을 각인해야 한다. 즉 작가나 작품에 대한 긍정적 평가로 인해 흔히 정격시조로 오인되는 탓에 ‘이 정도의 파괴’는 허용된다는 그릇된 시그널을 경계해야 한다.

대다수 연구자의 문제의식에서 합의가 필요하다고 판단되는 시조 형식의 요건은 비슷한 양상으로 드러난다. 이에 대한 최근의 연구로 염은열과 김남규의 논의에 주목할 수 있다. 염은열은 현대시조의 규범을 일곱 가지로 정리하는데, 그중 형식적 요건으로 다섯 가지를 제시한다. 첫째, 상당한 자율을 허용하나 여전히 음수율이 적용되며, 둘째, 3장으로 구성된다는 점, 셋째, 각 장은 내구와 외구 2개의 구로 나뉘며 각 구는 다시 2마디(음보)로 구분되기에 한 장은 4마디(음보)라는 것, 넷째, 내구와 외구, “초장과 중장, 초-중장과 종장이 의미의 대(對)를” 이룬다는 점, 마지막으로, “3장은 의미 혹은 미적 구조상 두 부분으로” 구분되어 “종장의 의미론적 비중 혹은 시적 비중”이 절대적일 뿐 아니라 “종장 첫 구는 시조만의 고유한 시적 종결(poetic closure) 방식”⁷⁹⁾이라고 사유한다.

그리고 김남규는 생성형 인공지능이 제시하는 시조문학의 요건을 통

78) 김학성, 「시조의 혁신, 어떻게 할까」, 앞의 논문, 108쪽.

79) 염은열, 「세계화 시대, 시조의 고유성과 보편성 탐색 - 형식 논의로 본 시조의 매력」, 『우리말글』87, 우리말글학회, 2020, 383-384쪽. 해당 논문에서 염은열은 종장의 반전(twist)의 미학을 영미시조를 예시로 점검한다. 분명 영미시조는 시조문학의 확장성과 탈국적·탈언어적 가능성을 시사하나, 그 정형적 원형에 대한 탐색은 한글-시조를 중심으로 고찰되어야 할 것이다. 영미시조나 시조 번역을 통해 시조의 확장성을 탐사할 때도 언어적 특질을 고려해야 하며, 번역이나 이언어를 통한 창작이 장, 구 등 정형의 요건을 해체하는 근거로 작용하는 것은 경계해야 한다.

해 그 형식적 불명확성을 지적한다. “시조는 주로 네 개의 음절로 이루어진 행을 사용하며, 총 세 개의 행으로 구성된 삼행시 형식”이라는 ChatGPT의 답변이나, “시조는 3행 45자로 이루어진 한국의 전통 시”이며 “3음보와 4음보가 교차”된다는 Bard의 정의 모두 불완전하고 오류가 있는 까닭 역시 시조 형식에 대한 합의가 미진한 데서 비롯되었다고 진단한다. 그는 다음의 다섯 가지 조건에 대한 합의가 이루어져야 한다고 보았다. 첫째, “시조는 3행시가 아니라 3장(章) 구성이며, 각 장은 ‘특정한’ 역할”을 수행해야 한다. 둘째, “시조는 각 장이 2개의 구(句)로 나뉘며” 각각의 구는 “‘특정한’ 휴지(休止) 기준에 따”른다. 셋째 “시조의 각 음보(마디)는 3음절과 4음절 그리고 5음절 이상의 음보(마디) 등의 ‘특정한’ 조합”을 충족해야 한다. 넷째, “중장 첫 음절은 3음절, 그 다음 음절은 5음절 이상으로 ‘특정한’ 규칙”을 준수해야 한다. 다섯째, “시조의 행과 연의 분절은 자유롭되 무조건 분절할 수는 없고 ‘특정한’ 마디 단위로 분절해야 한다”⁸⁰⁾는 것이다. 이때 각 요건마다 부기된, 기준이 확정되지 않은 ‘특정한’이 지시하는 모호성은 정형시로서 시조문학이 안고 있는 문제를 증거한다. 이처럼 이들의 논의는 장, 구 단위의 고유성과, 정형 율격을 구성하는 음보와 음수의 문제, 그리고 중장의 특이성 등을 시조의 형식적 요건으로 제시한다는 점에서 유사성을 띤다.

이들의 문제의식과 공명해 시조 기본형을 정립하기 위한 주요 쟁점을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 시조는 3장으로 구성되는데, 이때 장의 성격을 어떻게 규정할 것인가의 문제이다. 초장, 중장 그리고 종장 간의 긴밀성과 각각의 의미적 독립성을 고려했을 때 장을 단순히 행으로 치환할 수 없다. 각 장이 특유의 역할을 수행한다는 점에서도 자유시의 행 개념과는 달리 사유해야 한다. 가령 초정은 장을 행으로 대체하는 ‘삼행시’론을 제시함으로써 시조의 정체성을 해체한 바 있다.⁸¹⁾ 이러한 형식 실

80) 김남규, 「예술하는 기계 AI와 시조 리듬의 가능성」, 『시조학논총』59, 한국시조학회, 2023, 12쪽; 26쪽.

81) 조정 김상옥은 ‘삼행시 장단형 단련작 65편 123수’라는 부제 아래, 『三行詩』(아

협은 그가 점유한 문단에서의 위상과 문학사적 권위를 고려했을 때, 현대시조 형식에 대한 몰각을 가속하는 요인으로 작용했다. 즉 시조의 형식적 방만을 창작에 적용하고 이에 대한 변을 담론화함으로써 의도했던 그렇지 않은 현대시조의 규범을 횡단해도 좋다는 본보기가 된 셈이다.

장은 사상의 전개와 내용 구성의 정치학과 연계된다는 점에서 시적인 것을 구현하는 미학과 닿아 있다. 물론 시적인 것을 규정할 때 공동체의 무의식적인 공통감각이 전제된다고 했을 때, 초장·중장·종장으로 이어지는 사상과 정서의 형식적 반영이 오늘에도 유효한지 점검해야 한다. 예컨대 기-승-전-결의 4단 구성이나 천지인의 3단 구성과 같은 고전적 구조의 강제를 경계하되, 각 장의 역할과 의미를 오늘의 감수성에 부합하도록 구상할 필요가 있다. 분행이 일반화된 창작 현실을 고려하면 통사적 완결성을 지향하는 장 개념은 이미 해체되었다고 볼 수도 있다. 그러나 시조를 창작하고 향유하는 계층에서 공유하는 시조의 형식적 특성은 장의 고유성에 있기에, 시행 발화의 자율성과는 무관하게 각 장별의 미론적 독립을 고려해야 한다. 즉 장 단위에서 중요하게 검토해야 할 쟁점은 초장과 중장의 관계와 같은 각 장의 고유성과 연계성의 문제와, 종장의 특이성에 대한 이해에 있다. 기왕의 종장이 지향하는 반전과 전환의 미학은 시조의 완결성을 구축하지만, 역설적이게도 그렇기에 시조미학의 확장성을 방해하는 경직성의 요인으로도 지목된다. 오늘의 시조에서 종장의 자주 요건에 비해 이러한 전환으로서의 미학에 대해서는 다소 느슨하게 적용되는 것 역시 시대에 따른 미학적 가치의 변화에 기인한다고 볼 수 있다. 이처럼 종장은 정형의 요건과 내용적 구성을 고루 요청한다는 점에서 성취하기 까다로우나, 외려 그렇기에 시조미학의 차별성을 조형하는 근간이기도 하다.

자방, 1973)를 발간한 바 있다. 해당 시집에서는 시조를 '3행시'로 창작하는 등의 적극적인 형식 실험의 양상이 두드러진다. 이에 내재한 제 문제에 대해서는 후속연구에서 상세하게 다룰 계획이다.

둘째, 장은 2개의 ‘구(句)’로 구성된다. 앞서 검토한 이론적 고찰에서는 논자에 따라 구 단위를 음보와 혼용하는 경우도 있었으나, 오늘의 시조에서 구와 음보는 명확히 구분되고 있다. 즉 한때 시조의 형식에서 구 단위에 대한 의견이 분분했으나, 오늘에 와서는 6구체가 “정설(定設)로 인정”⁸²⁾된다. 일반적으로 구는 의미적·운율적으로 구분되는 단위라고 할 때, 구수율은 곧 의미율이다. 각 장을 두 개의 구로 이해할 때, 각 구는 2음보로 구성되며 이는 휴지와 의미 단위로서의 독립성을 부여받게 된다. 그럼에도 창작 현장에서 이러한 의미론적 구 단위를 예민하게 고려하지 않는 경우가 허다하다. 구는 한글의 통사적 맥락과 의미론적 구분, 그리고 휴지를 구성한다는 점에서 세밀한 이해가 요구된다.

셋째, 시조의 각 장은 4음보로 구성된다. 이때 교착어(첨가어)로서의 한글의 특성으로 인해 음보 개념은 자주 혼란을 겪는다. 특히 음수·음보율이 일반적인 시조 형식으로 통용된다는 점에서 유연하지만 대략적인 음절수를 고정하는, 한 음보 내 규칙을 구성하는 일은 중요하다. 율독의 자율성을 이유로 1음보 2어절 이상을 허용하는 등 과음절과 과어절의 경향이 잦다. 율독과 의미화에 따른 자의적 분석의 위험이 내재한다는 점에서 한 음보 내 2어절 구성에 대한 통제가 필요하다. 주지하듯이 음보의 방만은 곧 구의 산만으로 이어지기에 종장 2음보를 제외하고는 1음보 1어절(실사 기준) 구성을 원칙으로 해야 한다.

넷째, 시조의 형식 실험에서 가장 적극적으로 활용된 장치인 분행의 문제이다. 시행 발화의 허용 범위에 대한 무규칙성에서 비롯되는 장, 구, 음보, 음수의 시각적 배치의 임의성은 형식적 방만의 요인으로 지목되기도 한다. 이는 오늘의 시조문학에서 시행 발화를 지향할 뿐 아니라 장(의미론적 완결성), 구(휴지 단위를 통한 내, 외구의 독립성), 음보(4음보 및 자수를 통한 율격), 음수(지정 범위 내의 자수)의 규칙성을 해체하는 형태로 오용되기도 하는 탓이다. 즉 마치 분행의 자율성이 시조의 형식

82) 정병욱, 앞의 책, 203쪽.

적 요건을 균열해도 무방하다는 일종의 승인으로 오인하는 것을 경계해야 한다. 장, 구, 음보, 음수의 규칙성이 전제될 때, 분행이 지향하는 시조적 율격의 변조와 시적 발화의 효과 또한 기대할 수 있을 것이다.

이처럼 현대시조의 형식은 기왕에 학습 및 향유되고 있는 규칙성을 가급적 존중하되, 한글의 특성과 창작 현실, 그리고 정형시로서의 언어적 긴장 등을 고려해 구성해야 한다. 아래 <표 9>는 앞선 논의를 비판적으로 종합하여 제안하는 규칙이다.

<표 9> 시조 기본형 제안 : 3장 6구 12음보 43자 내외

	내구			외구			
초장	3	≤	4	∨	3	≤	4
중장	3	≤	4	∨	3	≤	4
종장	3(고정)	<	5	∨	4	>	3

① 각 장의 의미론적 완결성을 고려한다(각 장별 의미론적 독립성, 또는 2~3개의 장을 연결해 시상의 미학적 완결성 성취)
② 각 구는 내구와 외구, 각각의 휴지와 의미 단위를 구성한다
③ 종장 2음보를 제외하고는, 실사를 기준으로 과음절 및 과어절을 지양한다
④ 종장 내구의 자수 규칙을 준수하되, 다른 음보의 경우 한글의 언어적 특성을 감안하여 1~2자 정도의 가감을 허용한다
⑤ 종장의 특이성과 긴장을 고려하여, 내구뿐만 아니라 외구의 자수 규칙, 즉 종장의 3음보는 4음보 보다 음절수를 크게 구성한다
⑥ ①~⑤의 규칙이 지켜지는 것을 전제로 분행의 자율성을 허용한다

갈무리하면, 현대시조의 형식적 요건은 첫째, 장의 특이성을 인정·유지해야 하며, 이를 위해 종장에 부과된 음수 및 음보 규칙을 준수해야 한다. 둘째, 구 단위의 의미론적 독립성을 고려한 율격이어야 한다. 셋째, 음보의 혼란을 해소하고, 종장의 특이성을 강화하기 위해 2어절 이상의 과음보는 종장 둘째 음보에만 허용해야 한다. 넷째, 분행을 통한 시행 발화는 이미 일반화되었기에 앞선 요건들이 지켜진다면 그 배열을 자유롭게 함으로써 미학적 효과를 기대할 수 있다 등이다. 장, 구, 음보, 음수는

각각 시조를 구성하는 요건이기에 어느 하나만을 강조하는 것은 무의미하다. 장구론, 구수율, 음보율, 음수율 등의 조화를 통해 형식적 긴장과 이완을 구성해야 하는 까닭이다.

4. 결론

본 연구는 음수율, 음보율, 구수율을 중심으로 전개되어온 시조 형식론의 양상을 검토하고, 이를 바탕으로 정형의 요건을 구축하기 위한 방향을 모색하였다. 현대문학이 시작된 이래 시조는 주변부 장르로서 문단에 정위해왔다. 시문학 장르로서의 유효성은 주류 혹은 비주류를 구분 짓는 경계가 아니라 정형시라는 장르 정체성을 공고히 할 때 부여된다고 믿기에, 장르적 변방성에 대한 과도한 위기의식을 조장하는 것은 문학의 본질을 간과한 처사이다. 현대시조의 좌표와 가능성은 시문학 장르의 다양성을 구성하는 것으로도 충분하다고 여겨진다.⁸³⁾ 또한 현대시조는 고시조와의 장르적 긴장과 그 연관 속에서 비판적이고 확장적인 통섭의 장을 구상해왔다. 현대시조만의 독립적인 학술장을 개척하기 위해서는 고시조의 논리에 함몰되지 않아야 하며, 동시에 ‘현대성’에 지나친 강박을 부여해 그 장르적 기원을 오도하거나 형식적 요건을 해체하는 우를 범해서는 안 될 것이다. 정형의 기본율을 고려하지 않은 채 시조 행세를 하는 가짜-시조로 인한 장르적 혼란을 경계해야 한다.

두말할 나위 없이 시조문학의 장르적 가능성과 그 존립 근거 및 고유성은 정형성에 있다. 물론 정형시로서의 정체성은 형식미학을 강조하는데 그쳐서는 안 되며, 시적인 것의 성취를 전제해야 한다. 정형시가 자유

83) 아울러 ‘왜 시조여야 하는가’라는 물음은 시조장르에 대한 과중한 잣대를 강제한다. ‘왜 시여야 하는가’라는 의문을 제기하지 않는 데 반해, 유독 비주류 장르에 대해서는 굳이 해당 장르를 선택한 이유를 변명처럼 늘어놓기를 요청한다는 점이 그렇다. 즉 장르 다양성과 그 공존에 대한 존중과 포용이 절실하다.

시와 다른 것은 형식적 규범에 있지, 시적인 것의 실현 여부에 있어서는 안 되는 까닭이다. “시조가 무엇인가 하는 문제는, 서정시가 무엇인가 하는 문제를 다루지 않고서는 해결될 수 없다”⁸⁴⁾는 관점에서 드러나듯이 시적 감각을 충족할 때 정형의 미학 또한 발현된다. 자유시나 정형시냐의 문제는 시 장르로서의 예술적 완결성을 충족한 연후에 궁구할 명제이다. 정형시로서의 시조 형식을 기계적으로 이해할 경우 음수 혹은 음보 단위의 글자수 맞추기나, 장과 구의 건조한 구성에 그칠 공산이 크다. 시조문학이 자유시보다 예민한 장르일 수밖에 없는 까닭이 여기에 있다. 시조 기본형의 구현이 강력한 장르 정체성으로 기능하기 위해서도 시로서의 특성에 기반해야 한다. 강조하면 현대시조의 기본형을 모색함으로써 장르 정체성을 확립하고자 한 본 연구의 문제의식 또한 시조문학을 구성하는 요건을 형식에 한정된 것이 아니라 시적인 것으로서의 미학적 완결을 전제로 한다. 즉 형식에만 안주하는 시조문학은 시적인 것의 결여로 서정적 울림을 줄 수 없으며, 반대로 형식을 간과할 경우 시조라는 장르 자체에 부합하지 않게 된다는 사실을 주지해야 한다.

끝으로 본 연구는 시조 형식론에 대한 학계의 고찰과 창작 실제와의 괴리 문제, <표 9>에서 제안한 형식론의 적절성 문제 등 향후 지속적인 보완과 소통을 모색해야 하는 과제를 남겨둔다. 학술장과 문단의 연계를 모색함으로써 이론과 창작에 두루 적용되는 기본형을 마련하되, 문단의 이해관계로부터 독립된 연구장을 구축해나가야 할 것이다.

84) 조동일, 「시조의 이론, 그 가능성과 방향 설정」, 『한국학보』1, 일지사, 1975, 172쪽.

참고문헌

- 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 저서Ⅱ-가람 이병기 전집12』, 문화발전소, 2022.
- _____, 『국문학 논문·평론Ⅰ-가람 이병기 전집13』, 문화발전소, 2022.
- _____, 『국문학 논문·평론Ⅱ-가람 이병기 전집14』, 문화발전소, 2022.
- 김남규, 「현대시조의 형식론적 계승에 대한 비판적 검토」, 『한국시학연구』44, 한국시학회, 2015, 103-129쪽.
- _____, 「예술하는 기계 AI와 시조 리듬의 가능성」, 『시조학논총』59, 한국시조학회, 2023, 7-32쪽.
- 김상옥, 『三行詩』, 아자방, 1973.
- 김제현, 『시조문학론』, 예전사, 1992.
- _____, 『현대 시조작법』, 새문사, 1999.
- _____, 「뜬금없는 형식론 - 시조는 3장 6구체, 구수율(의미율)의 시다」, 『시조시학』 봄호, 고요아침, 2020, 97-109쪽.
- 김학성, 『현대시조의 이론과 비평』, 보고사, 2015.
- _____, 「시조의 형식 표준과 그 오묘한 원리」, 『시조시학』 여름호, 고요아침, 2019, 194-207쪽.
- _____, 「시조의 혁신, 어떻게 할까」, 『동아인문학』51, 동아인문학회, 2020, 79-140쪽.
- 송정란, 「春園의 시조의 自然律과 意的 構成에 관한 考察」, 『한국사상과 문화』60, 한국사상문화학회, 2011, 87-110쪽.
- 신용순, 「현대시조의 시조 정체성 문제」, 『시조학논총』37, 한국시조학회, 2012, 19-46쪽.
- 염은열, 「세계화 시대, 시조의 고유성과 보편성 탐색 - 형식 논의로 본

- 시조의 매력, 『우리말글』87, 우리말글학회, 2020, 357-389쪽.
- 유성호, 「현대시조의 존재론을 위한 과제들」, 『시조학논총』57, 한국시조학회, 2022, 65-84쪽.
- 이광수, 「時調의 自然律」, 「病窓語」, 『東亞日報』, 1928.11.2.~11.8.
_____, 「時調의 意的 構成」, 「病窓語」, 『東亞日報』, 1928.11.9.
- 이지엽, 「전통성과 현대성의 경계」, 『시조학논총』35, 한국시조학회, 2011, 39-69쪽.
_____, 『한국 현대 시조문학사 시론』, 고요아침, 2013.
- 이태극, 『時調概論』, 새글사, 1959.
- 이호우, 『삼불야』, 목언예원, 2012.
- 임종찬, 『古時調의 本質』증보판, 국학자료원, 1993.
_____, 「시조의 三章 구조 연구」, 『시조학논총』14, 한국시조학회, 1999, 61-74쪽.
_____, 「시조의 텍스트성 연구」, 『시조학논총』21, 한국시조학회, 2004, 5-22쪽.
_____, 「문장구조에서 본 현대시조 연구」, 『시조학논총』25, 한국시조학회, 2006, 5-27쪽.
_____, 「다각적 관점에서 본 시조 형식 연구」, 『시조학논총』30, 한국시조학회, 2009, 147-164쪽.
- 정병욱, 『증보판 한국고전시가론』개정판, 신구문화사, 2000.
- 조동일, 「시조의 이론, 그 가능성과 방향 설정」, 『한국학보』1, 일지사, 1975, 167-198쪽.
_____, 『문학연구방법』, 지식산업사, 1980.
_____, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.
- 조운계, 『朝鮮詩歌의 研究』, 을유문화사, 1948.
- 최미정, 「현대시조의 시행에 대한 고찰」, 『한국문학이론과 비평』23, 한국문학이론과 비평학회, 2004, 380-414쪽.

폴 헤르나디, 김준오 옮김, 『장르論』, 문장사, 1983.

허 응, 『국어학 -우리말의 오늘·어제』, 샘문화사, 1983.

<Abstract>

Aspects of modern sijo formalism and direction of establishing basic forms*

Jo, Chun-Hee**

The purpose of this study is to reinterpret the coordinates of modern sijo as a fixed form through a review of the previously conducted formal criticism of sijo literature and to seek the direction for establishing its basic form. As you know, if the sijo revival movement in the 1920s focused on conceptualizing the coordinates of sijo as modern literature, the discussions surrounding sijo literature around the 1950s primarily centered on diagnostic evaluations of its genre along with formalism. Nevertheless, due to the failure to reach a consensus in academia and the literary community regarding the rhythmic structure of sijo, opinions were only expressed individually, preventing the resolution of disagreements about the sijo form. This has led to the emergence of faux-sijo that undermine or obscure the identity of sijo literature, contributing to the genre's confusion that originates from the indeterminacy of the sijo form. Exploring the formal identity of modern sijo as a fixed form and establishing its basic form is closely related to building the future prospects and validity of the genre. Accordingly, this study explores previous

* This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea.(NRF-2023S1A5B5A16074673)

** Full-time researcher at the Korean Studies Institute of Pusan National University

research on the formal theory of sijo and, based on this, seeks to explore key issues that should be discussed to strengthen the requirements of sijo literature as a formal poem. Chapter 2 will analyze the aspects of modern sijo formalism, and Chapter 3 will propose directions for establishing the basic form of sijo and its formal requirements.

Key Words: Modern Sijo, Sijo Form Theory, Fixed Verse, Basic Form, syllabic meter, foot meter, verse meter

■ 논문접수 : 2025년 6월 28일

■ 심사완료 : 2025년 8월 14일

■ 게재확정 : 2025년 8월 14일

