

돈호법으로 본 시조의 시적 형상화의 특성*

정종진**

<차 례>

1. 서론
2. 시조의 장르적 특성과 돈호법의 수사학적 성격
3. 돈호법이 시조의 시적형상화에 관여하는 방식과 양상
4. 결론: 돈호법으로 본 시조의 시적 형상화의 특성

〈국문초록〉

이 논문은 돈호법이 시조의 시적 형상화에 관여하는 방식과 양상을 고찰하고 이를 통하여 시조의 시적 형상화의 특성을 찾아보려고 한 것이다. 이를 위하여 시조의 장르적 성격과 돈호법의 수사학적 특성을 정리한 후, 돈호법이 시조의 시적 형상화에 관여하는 방식을 6가지로 나누어 살펴보았다. 돈호법의 6가지 관여 방식은 대상의 환기와 시세계의 설정, 전경화, 정경교유, 감정의 표백과 시상의 전환, 시형구성의 자동화, 환유적 형상화 등이다. 돈호법이 시조의 시적 형상화에 관여하여 나타나게 된 시조의 시적 형상화의 특성은 대립되지만 상호보완적이기도 한 다음 두 가지로 요약된다. 돈호법에 의해서 시조는 고정화, 공식화되는 방식으로 관습성을 강화하고 장르의 안정성을 취하게 하였다. 그러나 또한 동시에 돈호법은 시조에 다양성과 역동성을 부여하면서 시조의 약화된 서정성을 보완하였다.

돈호법, 수사학, 시조, 시적 형상화, 서정시

* 본 연구는 홍익대학교 신입교수 연구지원비에 의하여 지원되었음.

** 홍익대학교 세종캠퍼스 조교수

1. 서론

‘아희야’, ‘동자야’, ‘백구야와 같이 무언가를 부르는 말은 시조에 자주 등장한다. 이 말들을 보기만 해도 시조를 떠올릴 정도여서, 이들 표현은 시조를 시조이게 하는 하나의 장르 표지처럼 느껴진다. 시에서 이처럼 누군가를 부르는 수사법을 돈호법이라 한다.

시조에 대한 연구는 오랜 기간 동안 다방면에 걸쳐 방대한 성과를 쌓아왔다. 그리고 ‘아희’나 ‘백구’와 같은 대상과 관련하여서도 많은 논의가 있었다. 그런데 이 반복되는 부름의 소리들을 돈호법이라는 수사법으로서 다룬 경우는 찾아보기 어려웠다.

돈호법은 감탄사와 함께 인간의 감정이나 의사를 드러내는 가장 단순한 말의 형태이자, 시를 구성하는데 있어서도 근원적인 요소라 생각되는 것이다. ‘아!’하고 소리 내는 감탄사나 ‘님이여!’라고 부르는 돈호법은 그 짧은 표현 속에 많은 감정을 담아낼 수 있어서, 어쩌면 한 편의 시는 감탄사나 돈호법으로 요약된다고 말할 수도 있을 듯하다.

본고에서는 시조에서 왜 이렇게 돈호법이 많이 나타나는지에 대한 의문을 바탕으로, 시조가 하나의 시형식으로 꾸며지는 데 있어 돈호법이 어떻게 참여하고 있는지를 살펴보고자 한다. 즉 시조의 시적 형상화에 돈호법이 관여하는 양상과 방식을 살펴보고자 하는 것이다. 그런 후에 돈호법이란 시각으로 보았을 때의 시조의 특성이 무엇인지를 말할 수 있으리라 본다. 저간의 선학들의 연구 성과로 중요한 시조의 성격들은 소상히 밝혀진 바이지만, 지금까지 잘 다뤄지지 않은 방법을 사용해 보면 얻게 되는 것도 있으리라 기대한다.

본고에서는 사설시조를 제외한 평시조 일반을 연구 대상으로 하되, 박을수의 『한국시조대사전』의 작품들을 중심으로 살펴보았고 본문 중 인용

된 작품의 연번도 이 책을 따랐다.

2. 시조의 장르적 특성과 돈호법의 수사학적 성격

1) 시조의 장르적 특성

시조는 조선시대에 주요 문학 장르의 하나로서 성행하였고 지금도 그 작품들이 창작되고 있는 ‘4음보격 3행’ 또는 ‘3장 6구 45음절 내외’의 형식을 지닌 정형시가를 가리키는 명칭¹⁾이다. 시조라는 용어는 가곡이라고 불리는 재래의 창법에 대하여, 같은 노랫말로 노래하되 좀 더 빠르고 단순해진 당시의 새로운 창법을 지칭하는 것이고, “점잖은 兩班階層의 唱의 文學으로 발달해 온 것”²⁾으로 20세기 이후에야 문학 장르의 명으로 사용³⁾하게 되었다. 따라서 시조 장르의 성격을 논할 때 그 음악적 측면을 고려하지 않을 수 없는 사정이 있다.

시조의 양식은 유개념으로서 서정 장르에 속하는데 그 시학적 기반은 정감성과 교훈성, 자설과 타설, 기질지성과 본연지성 등의 두 대립적 방향⁴⁾으로 파악되기도 한다. 그만큼 시조라는 장르 내에는 다양한 성격의 작품들이 공존하고 작품마다 그 철학이나 자연관도 일정하지 않으며 작자나 향유층도 다양하다는 것을 시사한다. 그러나 그럼에도 불구하고 시조라는 역사 장르의 지배적인 성격은 전대의 고려속요 장르에 대한 탈자동화의 반발과정⁵⁾을 통하여 형성된 것으로, 정형성과 단형성, 압축성, 유

1) 성호경, 『시조문학』, 서강대출판부, 2014, 17쪽.

2) 김동욱, 『개정 국문학개설』, 보성문화사, 1983, 77쪽.

3) 김대행, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1986, 34쪽.

4) 김학성, 『한국고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997, 278쪽.

5) 시조장르의 장르적 기반에 대해서는 김학성 『한국고시가의 거시적 탐구』, 집문당,

가적 이념지향성 등에 있다고 볼 수 있다.

2) 돈호법의 수사학적 성격

돈호법은 지금 이 자리에 없거나 죽은 사람, 사물 또는 추상적 관념에 대하여 그것들이 마치 살아있거나 혹은 지금 면전에 있는 것처럼 직접 말을 건네는 방식으로 이루어진 수사적 비유(rhetorical figure)의 한 종류⁶⁾이다. 말건넌의 수사법 혹은 세계를 너로서 부르는 수사법인 돈호법은 서정양식에 있어서 중요한 시적 인식의 바탕⁷⁾이 된다. 세계에 대한 말건넌이라는 속성은 서정양식에서 언제나 함축되는 본질적인 것이다.

돈호법은 설정된 시세계 속으로 대상을 불러들여 나와 대상의 관계를 나와 너의 관계로 치환하고 이를 통하여 나를 둘러싸고 있는 세계가 서로를 포함하는 두 주체들 간의 관계인 것처럼 꾸민다. 세계를 너로 인식하여 세계와 교감하고, ‘너’를 불러 정서의 고양된 순간을 표출하고, ‘너’에게 바라고 기원하는 형태가 서정시의 시적 형상화의 방식⁸⁾라고 할 때, 돈호법은 그러한 시적형상화를 수행하는 수사법이다.

돈호법이 시 작품 속에서 어떻게 작용하고 있는가에 따라 우리는 돈호법에 의한 다양한 시적형상화의 국면들을 살펴볼 수 있다. 먼저 돈호법에 의해 선택되고 불러진 대상들에 대한 시인의 인식태도와 그 대상들이 환기하는 세계의 속성을 살펴볼 수 있다. 또 화자와 대상이 동일화를 지향

1997, 278~286쪽 참조.

6) 조성식 編, 『영어학사전』, 신아사, 1990.; A. Preminger & T. Brogan ed, *The New Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Princeton Univ. Press, 1993.; Katie, Wales, *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 1989를 참조.

7) 정종진. 「고전시가 돈호법의 시적 기능고」, 『어문연구』 129호, 한국어문교육연구회, 2006, 148쪽.

8) 정종진(2006), 위의 논문, 134쪽.

하는 방향에 있어서도 그것이 화자 중심인지 대상 중심인지도 문제가 된다. 감탄사의 기능을 담당하기도 하는 돈호법이 정서를 표출하는 양상과 어조, 다른 문장 성분들과 결합되어 나타나는 구성적 특성, 등장하는 위치에 따른 형식 및 의미 구조와의 관련성 등도 따져 볼 수 있다. 나아가 이러한 돈호법의 사용이 특정 장르의 형식체험 및 장르 표지적 성격이 있는지도 연행 상의 특성과 관련 맺는 부분이 있는지도 살펴볼 수 있을 것이다.

이 같은 돈호법의 시적 관여의 국면들은 돈호법이 작품 전반의 다양한 시적 요소들과 관련되면서 시적 형상화의 중요한 기반이 될 가능성을 시사한다.

3. 돈호법이 시조의 시적형상화에 관여하는 방식과 양상

1) 대상의 환기와 시세계의 설정

돈호법은 시에서 시적 대상을 부르는 부름의 수사법이다. 대상을 부르는 것은 대상을 ‘그’나 ‘남’이 아니라 ‘너’로서 인식하는 마음의 바탕이 있기 때문이다. 대상을 불러서 말을 건네고, 대상의 이야기를 듣고, 대상에게 내 마음을 토로하는 방식이 돈호법이다.

낮디를 두러 메고 夕陽을 쓰여 가니
釣臺 노픈 고디 白鷗만 모다 잇다
白鷗야 놀나디 마라 내 벌 되려 흥느라 763

杜鵑아 우지마라 이제야 너 왔노라
梨花도 피여 잇고 식들도 도다 잇다
江山에 白鷗이시니 盟誓프리 흐리라 1312

시조에서 부름의 대상은 다양하지만 위 시조 작품에서 보이는 ‘백구’와 ‘두견’은 특히 자주 등장하는 대상들이다. ‘백구’나 ‘두견’은 모두 사람이 아닌 자연물이지만 시인은 이들을 불러 나와 너의 관계로 만들고 있다. 세계의 모든 존재물들과 교감하려는 시인의 눈을 통해서 자연사물들은 인간적인 관계로 전환된다.

서정성은 자아의 전부를 통틀어서 세계 및 객체와 만나는 자리이자 순간으로 세계 및 객체에 대하여 자기를 통터는 것, 자기를 내거는 것은 내가 세계와 객체에 작용하면서 그것과 내가 더불어 있는 공존이 되는 것을 의미한다.⁹⁾ 돈호법은 대상을 나-너의 관계로 인식하여 세계 속에서 서로 어울려 공존하고픈 심성의 발로이다. 이를 통하여 나와 대상은 서로를 포 함하는 관계가 되고 한편으로 나의 입장에서 대상 혹은 대상이 환기하는 세계에 들어서는, 또는 그 공간을 확보하는 일이 된다.

‘백구’는 한가한 강호자연에서 살고 그 공간과 그 공간에서의 삶을 표상하는 대상이므로 ‘백구’를 부르고 벗이 되려함은 곧 ‘백구’의 세계에서 공존하고자 함이다. ‘두견’ 역시 ‘백구’와 같은 공간에서 ‘이화’와 ‘달’과 더불어 있는 존재이다. 그러므로 ‘백구’나 ‘두견’을 부르는 일은 곧 그들의 삶의 공간과 삶의 방식이라는 속성을 부르는 일이다.

시에서 대상을 불러와 대면하게 하는 일은 대상과 내가 중심이 되고 대상과 내가 함께 있을 수 있게 되는 새로운 세계를 만드는 일이다. 돈호법을 통한 부름의 대상은 부재하는 대상이거나 인간이 아닌 자연사물 혹은 추상적 관념 등이며, 돈호법은 이들을 시세계 속으로 불러와 대면하게 하는 시적 수사의 장치로서, 돈호법을 통해서 현실 세계에서는 있을 수 없는 새로운 가상적 시공간이 설정된다. 이 가상적 시세계는 시인이 동경하

9) 김열규, 『한국시가의 서정의 몇 국면』, 김학성, 권두환 편, 『고전시가론』, 새문사, 1984, 368쪽.

는 이상적인 세계이거나 혹은 현실세계에서는 해결할 수 없는 갈등이나 결핍을 해소시키거나 충족시킬 수 있는 설정된 비전으로서의 세계이다. 시조 속에서 대상을 부르는 시인의 태도는 현실과는 불연속적인 세계를 돈호법을 통해 마련한 가상적 시공간에서 가상적으로 성취하고자 하는데 있다.

그런데 많은 시조작품들에서의 화자인 나는 나이기도 하지만 우리의 성격을 다분히 포함하고 있다. 관념성이 강한 대다수의 시조 작품에서의 화자는 '나'로서의 화자라기보다는 '우리'¹⁰⁾로서의 화자의 성격이 짙다¹¹⁾. 시조에서 돈호법이 대상을 통하여 대상이 환기하는 세계를 불러 낼 때, 그 세계는 보통 '나'를 포함한 '우리'가 지향하는 세계이다.

시조에서 돈호법이 나타나는 상황에는 누군가의 부재가 전제되어 있는 경우가 많다. “부재 상황은 특정한 인물의 현실적이고 물리적인 부재 그 자체일 수도 있지만, 그 보다는 소통의 단절이나 본질적 불완전성에서 야기되는 정서적 상실감에 의한 부재라 할 수 있다.”¹²⁾ 이루고 싶거나 만나고 싶은 바람이 현실적으로는 불가능하지만 돈호법은 가상적 시세계의 설정을 통하여 부재 상황이 가져온 결핍의 해소를 시도한다.

벼람아 부지마라 비올 벼람 부지마라
 꺾득의 차변된 님 길 즈다고 오니 올세
 저 님이 내집의 온 후의 九年水를 지쇼셔 1599

썸아 든겨온다 님의 방의 든겨 온나

10) 시조 종장에서 '우리'라는 표현을 자주 사용하는 점도 고려될 만하다.

11) 정종진, 『고전시가의 돈호법 연구』, 서강대 대학원 박사학위논문, 2000, 83쪽.

12) 송지연, 『고전시가의 돈호법과 창작 경험 교육』, 『선정어문』 36, 서울대 국어교육학과, 2008, 106쪽.

어엿분 우리 님이 안자더냐 누어더냐
저 썸아 본대로 닐너라 ㅁ슴 짹짹하여라 465

위 두 작품은 모두 님의 부재가 전제되어 있다. 첫 번째 작품에서는 바람에게 님 부재의 상황이 일어나지 말기를 기원하고 있고 다음 작품은 ‘썸’을 통해 님 소식을 들으려 하고 있다. 이처럼 돈호법에 의해 연결된 대상과의 관계는 대상과의 거리를 좁히거나 결핍을 해소할 수 있는 새로운 시공간을 만들어 낸다.

시조에서는 대상을 불러와 나와 대면케 하여 대상과 나 사이만의 극적 장면화를 이루는 경우가 많고, 이런 극화된 장면 속에서 나와 대상이 대화를 주고받는 말로써 구성되는 작품들이 많다. 극적 장면화를 통해서 시적 상황은 나와 대상에 집중되고 나와 대상이 전면으로 부각된다. 이를 통해 대상과 나의 상호주체적인 관계가 형성되고 그러면서 자연스럽게 대상이 지닌 속성과 나의 마음이 넘나들면서 대상 세계와의 합일을 추구한다.

그런데 시조에서는 대상의 말을 듣는 쪽보다는 말하는 쪽, 바라고 부탁하는 쪽보다는 단정하거나 선언하고 가르치는 쪽으로의 어투가 더 많다. 이는 시조 일반의 한 지배적인 특성이다. 돈호법은 대상을 부르는 어법이고 부른다는 것은 대상에게 어떤 영향을 미치고자 하는 의도를 가지는 것이다. 돈호법은 대상을 명시적으로 지시하여 직접화법으로 전달하는 발화 방식을 취하게 되므로 발화자의 전달코자 하는 의미를 더 강하게 표현하게 된다.

江原道 百姓들아 兄弟 송스 헛디 마라
종위 밧쉬는 엇기에 쉽거니와

어디 가 쏘 어들 거시라 흘끗 할껏 흐느다 151

春風 桃李花들아 고은 양즈 자랑 마라

蒼松 綠竹을 歲寒에 보려무나

亭亭코 落落흔 節을 고칠 줄이 이시라 4221

위 작품들의 ‘兄弟 송스 흐디 마라’, ‘고은 양즈 자랑 마라’와 같은 표현은 시적 어법이라기보다는 일상 언어사용 상의 명령문에 더 가까워 보인다. 화자는 이런 직설적인 화법을 통하여 대상에게 교훈적 의미를 전달하고 있다. 그런데 일반적 담화상황과 달리 앞 작품에서는 현재 면전에 없는 불특정한 다수인 ‘강원도 백성들’을 불러내고, 뒤의 작품에서는 사람이 아닌 자연사물인 ‘도리화’를 불러내어 메시지를 전달하고 있다. 즉 부재하거나 인간이 아닌 사물을 불러서 현재 직접 대면하는 것처럼 장면화하고 있는 것인데, 이는 돈호법에 의해서 형상화 과정을 거치지 않았던 것이 시적 형상화를 얻었음을 뜻한다.

요컨대 돈호법은 담화상황 자체를 전환시켜 독특한 효과를 내는 수사법으로, 대상을 부르고 불러낸 대상과의 관계설정을 통하여 가상의 시세계를 설정케 한다. 이를 통하여 나와 대상 혹은 대상세계는 결핍의 해소를 시도하거나 서로 간의 거리를 줄여 합일을 꿈꿀 수 있게 되는 것이다.

2) 전경화

우리 시가사의 주도적 장르의 역사적 흐름은 ‘향가-여요-시조-근대자유시’와 같은 전개양상을 보인다.¹³⁾ 이런 흐름은 - 장르에 대한 형식체협

13) 시조장르를 중심으로 한 문학사의 전개양상에 대한 설명은 김학성(1997), 앞의 책 참조.

의 자동화에서 탈자동화의 과정이라 할 만한데 - 압축된 짧은 시형식에 다 상층계급의 관념적 세계관을 담아내는 양식에서, 자유롭고 발달한 시형식에 일반 평민계층의 세속적·현실적 세계관을 담아내는 양식으로 교호(交互)하면서 전개되는 양상을 보인다. 시조는 사대부계층이 그 담당층으로 세 줄 형태의 짧고 압축된 형식 속에 유가적 세계관을 투영하고 있는 것이어서, 이전 장르에 비해 매우 낮은 양식이다.

그런데 시조장르가 지닌 단형의 압축적 시상전개를 이루는 데 있어 돈호법이 기여하는 바가 적지 않다. 돈호법은 시상 전체를 나와 대상과의 관계로 초점화시키고 부각시키는 수사적 장치이다. 또 시조에서 돈호법으로 불리는 대상들은 대부분 개념적이며 관습적이고 공적인 성격을 갖는 것들이다. 백구나 아희, 두견 등은 강호자연 혹은 이상적인 유가적 질서가 실현된 세계를 환기한다. 따라서 백구를 불러서 백구와 나의 관계를 너와 나의 관계로 만드는 일은 곧 백구의 세계와 나의 세계가 서로 치환될 수 있거나 서로를 포함할 수 있는 관계로 만드는 일이다. 그래서 시조에서 돈호법은 자연사물이나 대상에 대한 화자의 정서적 태도에 대한 구체적인 묘사나 설명이 없이도 충분히 시조 본연의 시상이나 세계관을 드러낼 수 있는 적합한 수단으로 작용하게 되었다. 시조는 장르의 형식이나 속성 자체가 이전 장르에 대해 전경화되어 부상한 것인데 돈호법은 그런 새롭고 낮은 장르에서 요구되는 더없이 적절한 시적 수법이 되었다고 하겠다.

돈호법의 시적 수사는 의미의 치환이나 확장, 특별한 언어적 조직에 의한 것이 아니라 화법을 통한 화자의 담화론적 지향과 태도를 드러내는 방식으로 작용한다. 즉 말건넌, 혹은 부름을 통하여 화자와 청자의 특징적인 담화상황을 형성한다. 이를 통하여 시 작품 속에서 다른 것들은 배경으로 물리고 화자와 대상 사이의 관계를 전면에 내세운다. 나와 너, 화자와 대상과의 관계만이 시적 관심사로 전환되는 것이다.

돈호법은 전경화하는 수사법이다. 지금 여기 존재하지 않거나 인간이 아닌 자연물을 불러 와서 말 건네는 수사법인 돈호법은 언어의 일반적 사용으로부터 현저히 벗어나 있다. 무카로브스키는 언어가 통상의 사용법에서 가장 멀리 이탈할 때 시적으로 혹은 미적으로 사용된다고 설명한다. 즉 시적 언어는 표준 언어의 규범에서 이탈하거나 규범을 파괴하면서 낮은 형식을 전경화한 결과물이라는 것이다.¹⁴⁾ 시조작품에서 돈호법이라는 언어의 이탈적 사용을 통한 화자와 대상과의 나-너 관계의 설정은 작품의 지배소(dominant)로서 전경화되고 나머지는 배경으로 물러난다.

白鷗야 놀나지 마라 너 잡을 닌 아니로다
 聖上이 브리시니 갈곳업서 예 왔노라
 이직난 츠즈 리 업스니 너를 좃녀 놀니라 1670

위 작품에서의 시어들은 온통 백구와 나와 의 관계에 집중되어 있다. ‘놀나지 마라’, ‘너’, ‘너를 좃녀 놀니라’ 모두 내가 백구에게 직접 건네는 말들이며, ‘갈곳업서 온 예’는 백구가 살아가는 공간이고, ‘이직’은 백구와 더불어 지내려고 하는 지금부터의 시간이다. 짧은 시에서 대부분의 시어들은 백구와 나 사이를 나타내는 말들로 채워져 있다. 온통 백구와 나만이 시인의 눈에 들어와 있고 나머지 ‘聖上’이나 나를 ‘츠즈 리’들은 후경으로 물러나 있는 모습이다. 이같이 대상을 불러 시세계가 나와 대상간의 시공간인처럼 꾸미는 방식은 시조에서 자주 만나게 된다는 점에서 돈호법을 통한 전경화는 시조의 한 특징적 요소라 할 수 있다.

좀 더 근본적으로 보면 서정시 자체가 일상 화법과는 다른 낮설게하는 방식으로 조직된다. 화자가 독백하거나 청중에게 말하는 듯하다가 시적

14) “전경화”, 『문학비평용어사전』, 국학자료원, 2006.

대상에게로 갑자기 시선을 돌려버리는 방식, 그리고 그래서 청중들은 엇듣게 만드는 방식은 서정시의 기본 제시방식이다. 청중으로부터 시적 대상에게로 돌연히 방향을 바꾸는 돈호법은 이런 점에서 서정시를 이루는 전형적인 시적 수사의 틀이다. 시조에서 돈호법이 많다는 것은 그만큼 시조가 바탕으로 삼고 있는 양식적 틀이 서정이라는 의미일 것이다. 그리고 돈호법을 통한 담화상황이 가져오는 전경화의 효과에 기대어 있는 성격도 크다는 의미이기도 하다.

또 시조에서 빈번하게 나타나는 특징적인 어법 중의 하나는 대상에게 물음을 던지는 어법이다. 보통의 서정시들이 화자의 독백 위주로 시상이 전개되는 데 비하여 시조에는 “○○아, 말 물어보자”, “△△아, 하더냐”, “□□아 너는 어이” 등과 같이 물음을 던지는 어법이 많다.

鶴타고 笛부는 아희야 너다려 말 무러보자
 瑤池宴 坐客이 누고 누고 안젓더니
 내 뒤에 南極 仙翁 오시니 계가 무러 보소서 4476

공산에 우는 접동 너는 어이 우지는다
 너도 날과 갖치 무슴 離別 흥얏느냐
 아무리 피나게 운들 대답이나 흥더냐 369

물음을 던지는 이 같은 어법의 잦은 사용은 이전 장르에서는 보기 어려웠던 낯선 방식인데, 시조는 이런 어법을 통한 시상 전개 방식을 취하여 차별성을 획득하게 되었다. 이 같은 표현은 대상을 부르는 돈호법에 의해서 형상화된다. 그런 면에서 시조라는 장르의 시형식은 돈호법에 의한 문답 상황을 즐겨 사용하는 ‘낯선’ 방식으로 전경화 된 면이 있음도 지적할 수 있겠다.

3) 정경교유(情景交融)

시인과 세계가 서로 녹아들듯이 합일되고 또 서로의 거리가 좁혀지고 갈등이 풀어져서 융화되고자 하는 것이 서정시의 존재방식이며 시인이 세계를 보는 눈이다. 대상을 또 하나의 나로서 인식하는 것이 시적 태도의 본질이며, 수잔 랭거의 말을 빌리면 자아와 세계가 융합된 결합의 방식이 순수한 미적 형식¹⁵⁾이다.

돈호법을 통해 시적 대상을 불렀을 때, 대상과 나 사이에는 누가 주체이고 객체인지 뚜렷이 구분하기 어려운 상호 넘나듬이 있게 된다. 내가 대상을 부른 것은 대상에서 나의 모습을 보았기 때문이고 마찬가지로 대상 역시 나를 자신과 같은 모습이나 처지로 인식하고 있다고 파악했기 때문이다.

내가 어떤 자연사물을 너로서 인식하고 나의 시각으로 그 사물의 속성을 파악하였다면, 그 사물은 나와 특별한 관계에 놓인다. 내가 사물을 ‘너’로 인식한다는 것은, 나한테 있어서 그 사물은 ‘너’이며 ‘너’인 사물에 의해서 ‘나’도 의미를 획득하게 되었음을 의미한다. 이러한 상황은 내가 사물을 너로서 불렀지만, 그것은 곧 내가 본 사물의 속성에 의해서 내 스스로의 속성이 인식된 것이므로, 결국 사물인 ‘너’가 나를 부른 것이기도 하다.¹⁶⁾ 그래서 시조에서 화자와 대상으로서의 세계는 서로 넘나들고 서로를 포함하며 상호주체적인 관계에 놓인다. 시조의 많은 작품들은 이와 같이 돈호법에 의해서 화자와 대상이, 나와 자연사물이 혼연일체가 되어 있는 모습으로 형상화되고 있다.

시인과 세계가 서로 만나는 방식은 두 가지로 나뉜다. 하나는 대상으로 인해 정서가 일어나는 경우이고 다른 하나는 가지고 있던 정서를 대상에

15) Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 241.

16) 정종진(2000), 앞의 책, 56쪽.

씩우는 경우이다. 돈호법은 시인이 세계와 만나는 방식을 수사적으로 드러내는 수법이다. 시인의 마음과 사물이 만나 서로 녹아드는 방식을 윤행패는 정수경생(情隨境生), 이정입경(移情入境), 체첩물정 몰아정응(體貼物情 物我情融) 등 세 가지로 설명하고 있다.¹⁷⁾ 이 중 정수경생(情隨境生)과 이정입경(移情入境)은 시인이 돈호법으로써 사물과 접하는 두 방식을 잘 대변해 준다.

정수경생(情隨境生)은 경물 즉 자연사물에 의해서 시인의 정감이 촉발되는 방식이다. 이는 자연사물이 인간 본연의 내재된 감정이나 시인의 특수한 정서적 상황을 자극하게 되어 정(情)과 경(景)이 만나게 되는 경우이다. 사물을 보고 불현듯 가슴 속에 있던 정서가 촉발되는 것인데 이 과정은 다분히 경험적이다. 특정한 대상과 만난 경험의 순간에 시인의 마음과 대상이 서로 통하게 된 셈이다. 그래서 경을 좇아 정이 생겨나는 경우는 매우 개인적이고 육체적이며 구체적이다.

술아 너는 어이 흰 늦출 붉키느니
 흰 늦 붉키느니 白髮을 검기럼은
 아마도 白髮 검은 약은 못 엇들가 訶노라 2466

위 노래에서 화자는 술을 마시다 얼굴이 붉어진 자신의 경험을 통하여, 술이 얼굴을 붉게 만들었듯이 내 백발도 검게 해 달라고 술에게 말하고 있다. 술이라는 사물이 부름을 통하여 인간적인 소통맥락으로 들어와서 화자의 말을 듣는 대상이 되었다. 여기서 술은 시인의 구체적 경험의 순간에서 포착된 대상일 따름일 뿐 더 이상의 의미가 함축되거나 어떤 속성과 연계되지 않는다. 시조작품들 중 자설적¹⁸⁾이라고 할 만한 개성적인 작

17) 遠行霏, 강영순 외 역, 『中國詩歌藝術研究』, 아세아문화사, 1990, 53~58쪽.

품들 유형은 이처럼 경험적이고 자기표현적인 방식으로 나타난다.

시인의 마음과 세계가 만나는 방식, 시적 화자와 대상이 연결되는 방향에 따라 부름의 속성도 달라진다. 위의 자기표현적 시조 작품보다 더 많은 수의 시조 작품들은 자신의 정서의 상태가 대상을 보게 하는 방식, 자신의 마음을 대상에 띄우는 즉 이정입경(移情入境)¹⁹⁾과 같은 방식으로 정서를 표출시킨다. 이 역시 서정시가 취하는 세계와의 동화 방식으로서 시인과 세계가 만나는 또 다른 방식이다. 그러나 이때에는 시인 본연의 정서를 대상에 유입시키고 그래서 그 대상으로부터 시인의 원래의 마음이 더 풍부하게 흘러나오도록 하는 방식이다. 시인의 정서를 대상에 투사하는 것이다.

淸溪邊 白沙上에 혼즈 쫓는 저 白鷺야
 나의 머근 쫓을 넌들 아니 아라시라
 風塵을 슬희여 흠이야 네오 내오 다르라 3988

船頭의 술을 싣고 고기 낚는 저 漁翁아
 生涯란 어딴 두고 낙딴만 잡았는다
 平生의 불을 일 업더니 너를 불워 흐노라 2248

앞의 시조에서 화자는 대상인 백로와의 합일을 노래하고 있다. 風塵을 싫어하는 백로는 계곡 가의 깨끗한 백사장에서 살아가는 존재이다. 백로

18) 박철희, 『한국시사연구』, 일조각, 1980, 10~16쪽.

19) 원행패는 이정입경(移情入境)을, 시인이 강렬한 주관적 감정을 가지고 외계의 경물을 접촉하여 자기의 감정을 그 속에 주입하고, 또 경물에 대한 묘사를 이용하여 그것을 퍼서 나오게 하면 마침내 객관적 물경도 시인의 주관적 감정을 나타나게 하는 것이라고 설명하고 있다.(遠行霏(1990), 앞의 책, 56쪽.)

는 천인합일의 조화로운 자연질서를 대변하는 당대의 보편적이고 관습적인 상징으로서 시인이 동화되고픈 세계를 환기하는 대상이다. 화자는 ‘나의 머근 뜻’이 ‘네오 내오 다르랴’라고 굳이 말하면서, 백로의 삶과 세계와 합일을 추구하는 강호가도를 노래하고 있다.

뒤의 시조에서 화자는 자신이 동경하는 세계에 대한 강렬한 정서를 어옹에게 덧씌우고 있다. 화자가 추구하고자 하는 안빈낙도의 강호한정의 세계가 ‘漁翁’에 의해서 이미 실현되고 있는 것으로 파악하고 있다. 고기 잡는 조선조의 평민 어부가 어찌 생계에서 자유로울 수 있을까마는 사대부 화자의 눈에는 뱃머리에 술 싣고 낚싯대 들고 고기 낚으며 생계는 아랑곳하지 않는 ‘漁翁’으로 보이고, 그래서 어옹을 부르며 ‘너를 불워 흐노랴’라고 노래하고 있는 것이다.

내 마음에 가득한 어떤 정서가 대상을 보게 하고 불러내게 하는 것, 그래서 내 마음과 닮은 혹은 내 마음을 잘 대변해 줄 만한 대상을 찾게 되고, 그런 과정에서 불러나오는 것들이 ‘백로’와 ‘어옹’과 같은 대상들이다. 대부분이 시조 작품에서 그 정서는 관념에 가깝게 나타난다. 그래서 위 백로와 어옹 외에도 백구나 두견, 사공, 아희 등 시조에서 자주 불리는 대상들은 개념화된 대상들이며 자신의 경험이 아니라 타의 선행이 표방된 대상들이라는 특성을 지닌다.

4) 감정의 표백과 시상의 전환

감탄사는 문법적으로는 독립어로 쓰이면서 화자의 정서나 태도를 나타내는 말인데,²⁰⁾ 시가 속에서 사용되는 경우 특별한 형식적, 정서적, 의미

20) 감탄사의 정의는, “감탄사” 항목, 국어국문화학자료사전, 한국사전연구사, 1998.; 서태용, 「감탄사의 담화 기능과 범주」, 동악어문학 35, 동악어문학회, 1999; 신지연, 「감탄사의 의미구조」, 한국어의미학 8, 한국어의미학회, 2001. 등 참조

적인 기능을 수행하게 된다. 감탄사의 원초적인 모습은 인간 감정에서 결 과된 단순한 탄성(歎聲) 혹은 규음(叫聲)과 같은 소리에 지나지 않았을 것이다. 점차 언어가 발달함에 따라, 이러한 소리는 일정한 의미를 포함하 는 형태로 모아지고 그것이 시가 속에서 특별한 형식적이고 의미적인 기 능을 수행하게 되었을 것이다. 이렇게 본다면 감탄사는 인간 정서 표출의 원류라 할 수 있으며, 한편의 서정시는 감탄사로 요약된다고까지 말할 만 도 하다.²¹⁾ 서정의 요체가 감정의 주관적 표현이라거나 시가 순간적인 정 조의 표출이라고 할 때, 감탄사는 서정시의 가장 핵심적인 자리를 차지하 고 있다고 봐도 될 것이다.

감탄사는 고양된 감정의 언어적 표출로서 호격을 통하여 대상을 부르 는 돈호법과도 친연성이 있다. 돈호법은 갑작스런 정서적 충동이나 고양 된 심적 상태를 나타내는 영탄의 한 특수형태로서, 격정(激情) 혹은 ‘돌연 한 정서적 기동(起動)’에 의해 채택되는 것으로, 자주 감정의 강조를 위해 사용되기도 한다.²²⁾ 감탄사가 있을 자리를 종종 이 부름의 소리가 차지하 는 것은 부름의 소리가 곧 응축된 감정의 표백(表白)일 수 있기 때문이다. 그래서 시조에서 나타나는 돈호법의 부름의 소리는 감탄의 정서를 담고 있는 경우가 많다. 특히나 돈호법이 “시조의 서정적 정점”²³⁾이라 할 수 있는 종장 첫 구에서 나타나는 경우가 많음을 감안한다면 그러한 사정은 더할 것이다.

21) 정종진, 『고시가 감탄사의 성격 고찰』, 『한국고전연구』 38집, 한국고전연구학회, 2017, 158쪽.

22) 돈호법의 감정표현과 관련해서는 H. Steinberg ed., *Cassell's Encyclopedia*, Cassell's Company LTD, 1973, ;M. H. Abrams, 최상규 譯, 『문학용어사전』, 대방출 판사, 1985를 참조.

23) 김열규(1984) 앞의 논문, 376쪽.

草堂에 늦잠 깨여 門外로 나가 보니
 구버 도난 淸溪水에 落花 가득 썬 잇서라
 아희야 아마도 桃源은 예 아닌가 흐나니 4125

위 시조에서 ‘아희야’의 자리에 다른 감탄사를 넣는다하더라도 시상의 흐름에 그다지 변화를 주지 않는다. 독립어인 감탄사가 생략되더라도 이어지는 문장의 의미는 남아있는 것처럼 ‘아희야’를 생략해도 지장이 없을 정도이다. 그만큼 여기서 ‘아희’는 어떤 의미 자질을 지닌 구체적인 지시 대상이라기보다는 순간적 정조를 표출하기 위해서 사용된 관습화된 표현이다.

돈호법은 부재하는 대상을 불러내는 수사적 장치이다. 대상을 부른다 는 것은 필연적으로 그 대상에게 감정이나 행위로 영향을 끼친다는 전제가 있다. 대상을 부르는 말은 대상에 대한 명령법을 수반하는 것이 보통이다. 그러나 시세계 속으로 대상을 불러 기원하는 것이 현실 세계에서도 똑같이 전달되거나 이루어질 수는 없다. 그렇다면 이 부름은 이미 현실적으로 이루어지기 어려운 일임을 알면서 대상에 대해 기원하고 있는 것이 된다. 바로 이 지점에서 감정의 분출이 있게 된다. 세계 혹은 대상과 동화되고 싶은 욕망은 강하지만 여전히 나와 대상 간에는 일정한 거리가 있다. 그 거리를 좁히고자 하는 마음 또는 그러한 상거(相距)를 안타까워하는 마음이 대상을 부르는 것이다. 그러한 부름의 말에 감정의 배어들지 않을 수 없을 것이다.

꿈에 뵈는 님이 신의 업다 흐건마는
 탐탐이 그리울 제 꿈 아니면 어이 보리
 저 님아 꿈이라 말고 즈로 즈로 뵈시쇼 470

위 노래에서 아무리 탐탐이 그리울지라도 화자의 염원은 현실에서는 가능하지 않고 꿈 속에서나 가능하며, 아무리 님에게 꿈에라도 자주 보이 시라고 말 전하고 싶어도 그것은 현실적으로 불가능하다. 시인에 의해 설정된 비전 속에서라야 님에게 말을 전할 뿐이며, 현실적으로 이를 수 없는 일임을 잘 알고 있는 답답함이 ‘저 님아’라는 부름의 말에 담겨있다. 또한 이는 현실적으로 해소될 수 없는 절망감의 차탄적 표출이라 보아도 좋을 것이다. 이런 부름의 소리를 통해서 현실적으로 갈등과 결핍이 해소되기를 바라고 믿는 것이 아니라, 가상적 세계가 현실적 세계와 동일화되기를 바라는 불가능한 꿈의 순간이 포착되고 있는 것이다. 그런 점에서 돈호법은 현실적으로 이루어질 수 없는 순간을 염원하는 정서를 분출하고 응축되게 하는 수사법이라 하겠다.

한편, 돈호법은 감정 표백의 시적 기능을 수행하면서 특히 시조의 특정한 위치에 관습적으로 위치하게 되어 시상의 압축과 전환을 이루는 중요한 구실을 하기도 한다. 시조의 종장 첫 구가 시상의 압축과 전환을 이룬다는 점은 기왕의 논의들이 두루 공감하고 있는 부분이다. “終章 初句는 詩意段落의 轉換點이 되고, 이것으로 하여금 時調終章에 詩意의 力點이 놓이게 하는 要領이 되기도 한다.”²⁴⁾고 지적하는 것처럼 시조에서 종장 첫 구는 의미상으로도 매우 중요한 자리이다. 향가, 고려속요, 경기체가 등 우리의 전통 시가들의 시형식은 마지막 구를 분기점으로 하여 전환을 이루는 특성을 보인다. 그래서 시조를 포함해서 “최종구의 감탄사에 의한 전환은 한국시가의 전형적인 틀”²⁵⁾이 된다는 것이다.

시조의 돈호법은 종장의 첫 구에서 가장 많이 나타나고, 그 중 ‘아희야’

24) 김동준, 「시조종장의 시어구조론」, 『한국문학연구』 3, 동국대 한국문학연구소, 1981, 89쪽.

25) 김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1984, 137쪽.

의 빈도가 가장 높다.²⁶⁾ 종장 첫 구에서 ‘아희야라고 불러서 앞 선 초장과 종장의 시상을 집약하고, 다시 전환하여 시상을 마무리 짓는 방식은 시조가 취하는 전형적인 시상전개 방식이다. 시조의 초장과 종장에서 세계는 대상으로 머물러 있거나 화자인 주체와 대립을 이루고 있는 경우가 많다. 이런 나와 세계와의 관계 혹은 주객의 대립관계는 돈호법을 통하여 주객의 융화가 시도되면서, 종장의 이후 부분에서 대립이 해소되는 패턴을 보인다. 주객대립을 몰아일체로 전환시키는 서정적 형상화 방식은 시조의 시적 형상화 방식의 한 전형이다.

5) 시형구성의 자동화

시조에는 여러 작품들에서 두루 반복되어 나타나는 관습적 표현들이 많다. 이점은 시조가 지닌 대표적 특징인데 돈호법은 이런 관습적 표현을 이루는데 주되고 중요한 구실을 한다. 시조에서는 대상을 불러 시세계 안에서 나와 너의 말건넨 국면으로 전환하여 시세계를 형성하는 시적 제시 방식이 자주 사용된다. 서정양식으로서의 시조는 이에 더하여 작품의 표현이나 구성 나아가 의미구조의 형성에 있어서도 반복적, 관습적으로 사용되는 일정한 패턴들이 자주 나타난다. 돈호법은 이 같은 시조의 시적 형상화의 과정 전반에 두루 관여하고 있다.

‘白鷗야 놀나디마라’, ‘아희야 鱒 가득 부어라’, ‘슬피우는 저 두견야’, ‘달아 밝은 달야’, ‘높이 쏘는 저구름야’, ‘울고가는 저 기럭야’, ‘고기낙는 저漁翁야’ 등은 한국인이라면 누구라도 시조를 떠올릴 만큼 시조에서 나

26) 이는 박을수의 『한국시조대사전』을 기준으로 본 것이다. 한편, 심재완 편, 『역대시조전서』, (세종출판사, 1972.)에서는 전체 3335수 중 종장에서 등장하는 감탄사 유형으로 ‘아마도’가 321수, ‘두어라’가 140수, ‘아희야’가 135수, ‘어즈버’가 79수, ‘엇지타’가 76수로 나타난다고 한다.(최수영, 『시조의 종장연구』, 숙명여대 석사학위논문, 1987, 7쪽.)

타나는 전형적인 대상을 부르는 표현들이다. 시조 작품들의 첫머리에서부터 우리는 이 같은 대상을 부르는 목소리를 들을 수 있고 종장 첫 구와 같은 시적 전환을 이루는 곳에서도 대상들과의 말건넬이 자주 나타난다.

시조에서 나타나는 자연물로서의 대상들은 한정적이다. 워낙 자연물로서의 대상들이야 무한히 많겠지만 장기간에 걸쳐 수많은 작가에 의해 지어졌음에도 불구하고 시조에서는 백구, 기러기, 두견, 국화, 달, 소나무 등 몇몇 대상들만이 제한되어 반복적으로 나타난다. 돈호법으로 불리는 대상 역시 마찬가지이다. 또한 이들 자연물들은 그 환기하는 이미지가 고정되어 있다. 김대행도 “이처럼 공식화되고 굳어진 이미지들로, 기러기가 소식을 환기하고 백구가 강호의 생활을 환기한다든지 … 공식화된 이미지는 상당수에 이른다.”²⁷⁾고 언급하고 있는 것처럼 시조에 나타나는 자연물들은 이미지의 자동화를 이루면서 공식구(公式句)처럼 사용되는 것이 관습화되어 있다.

관습적인 표현은 불리는 대상의 관습적 선택이나 대상 이미지의 고정화에서 머물지 않고, 통사적으로도 다른 성분들과 조직되어 공식화의 영역을 더 확장한다. ‘이바 ○○들이’, ‘□□야 너는 어이’, ‘못노라 저 △△야처럼 바로 잇닿아서 연결되기도 하고 더 많은 경우는 ‘아희야 ○○해라’,²⁸⁾ ‘白鷗야 □□마라’, ‘동자야 △△하노라’와 같이 문장단위의 통사적 연결로 좀 더 확장된다. 다양한 차원의 기본적인 패턴들이 변형·반복되는 모습은 시조 전반에 걸쳐 두루 확인되는데, 이들은 구비문학의 구술 공식어구의 기능처럼 사용되어 시조를 짓는 데 매우 유용한 틀이 되었을 것이다.²⁹⁾

27) 김대행, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1986, 178쪽.

28) ‘아희야’로 시작되는 관습표현은 ‘아희야 -거든 -해라’, ‘아희야 -하니 -해라’ 등의 형태로 세분화해서 살필 수도 있다.(최재남, 『호아형 시조의 성격 변화』, 『서정시가의 인식과 미학』, 보고사, 1990, 250쪽.)

29) 송지언은 시조에 나타나는 돈호법의 성격에 주목하고 이를 작시법의 관점에서 고찰

시조에는 문답형으로 구성된 작품이 많다. 돈호법은 문답형식의 대화체를 이루는 데 바탕이 되는 역할을 한다. 대화를 하려면 대상이 내 앞에 있어야 하므로 대화적으로 구성된 시조에서는 자연히 대상을 불러와 대면케 하는 돈호법이 자주 사용된다. 돈호법은 부재하는 대상이나 인간이 아닌 자연사물일지라도 시세계로 불러들여 말건넬을 가능하게 하는 수사적 장치라 되기 때문이다.³⁰⁾ 특히 시조에서 돈호법은 자신이 하고 싶은 말을 자연스럽게 이끌어내기 위한 장치로서 기능하기도 하고, 또 고정화된 이미지의 청자를 명시적으로 설정함을 통하여 대상에 대한 태도를 일변화, 개념화하기도 한다.

대화형태는 내가 대상에게 말하는 경우, 대상이 내 말에 답하는 경우, 나와 대상이 말을 주고받는 경우 등의 세 가지 유형이 있으나 첫 번째가 가장 많이 나타나는 대표적인 유형이다. ‘아희야 췌 가득 부어라 春興계 위 흐노라’, ‘杜鵑아 우지마라 이제야 너 왔노라’와 같이 대상에게 불러 자신의 태도나 심경을 드러내는 경우가 전형적이다. “네 가는 더 샹공아 빅 잡고 내말 들어”, “紅塵에 醉흔 分네 暫間 썩야 내말 들어”에서와 같이 아예 “내말 들어”라는 표현이 문면에서 상투적으로 구사되기도 한다³¹⁾. 한편 ‘강원도 백성들아’, ‘경박 소년드라’, ‘글 넘어라 아희들아’, ‘소로기들아’와 같이 불리는 대상이 복수형이 될 경우 노래는 거의가 비판적이거나 교훈적인 내용으로 주제화된다.

하고 있다.(송지연, 『돈호법을 중심으로 본 시조 작시법』, 『작문연구』 제12집, 한국작문학회, 2011.)

30) 시조에서 돈호법을 통한 부름의 대상은 현존하지 않는 인물로서의 대상뿐 아니라, ‘桃李花야’, ‘부나비야’, ‘江山야’, ‘바람야’와 같은 자연물들과 ‘벗야’, ‘편지야’와 같은 사물들, ‘사랑야’, ‘썩야’, ‘마음야’ 등 추상적 관념까지도 포함된다.

31) 상대를 불러놓고 자신의 심경을 토로하는 ‘이바 사람들아’, ‘이내 말씀 들어보소’ 식의 표현은 비단 시조나 가사 등 우리 고시가 장르에서뿐만 아니라 한국인에게 있어 익숙한 관습적 표현이다.

이처럼 시조에는 상투화되거나 공식화된 표현들이 많고 돈호법은 그런 표현을 구성하는 중요한 요소가 됨을 알 수 있다. 송지언은 담론의 생산 과정이라는 맥락과 작시법의 측면에서 보았을 때, 시조의 돈호법이 일정한 공식구적 표현과 배열을 지니고 있음을 확인하였다. 이를 통해, 돈호법을 포함한 “관습적인 표현들은 통사구조를 넘어서서 시조의 초, 중, 종장의 전개를 통어하는 역할을 함으로써 의미구조의 유형 즉 배열 방식에도 영향을 미친다”³²⁾고 보았다.

이런 방법으로 돈호법은 시조의 작품구성 관습성을 이루는 데 관여하고 있다. 그리고 그 관습성은 한 작품의 어법이나 구성, 의미구조 등 전반에 걸쳐 있다. 돈호법을 통해 너-나 담화방식으로 시세계를 설정하고, 고정화된 이미지의 대상들을 선택하며, 표현과 배열에 있어 공식화를 이루면서 일정한 시상전개 패턴을 따라 관습화된 의미구조를 형성하는 것은 시조라는 시형식의 한 구성원리가 된다.³³⁾ 그런데 시조가 압축된 정서를 매우 짧은 형식을 통해 표현하는 양식이라는 점을 생각한다면, 시조의 공식성과 관습성이 돈호법에 상당 부분 기대어져 있다는 의미는 적지 않다. 따라서 돈호법의 사용은 시조의 시형구성의 자동화를 이루는 데 기여하고 있으며 일종의 시문법적인 기능을 하고 있다고 보아도 좋을 것이다.

32) 송지언(2011) 앞의 논문, 196쪽. 같은 논문에서 송지언은 돈호법에 의한 시조 작품의 의미구조의 유형을 각 장별로 나누어 분석하였다. 가령, 돈호법이 초장에서 등장할 경우, ‘호격과 명령-이유제시-강조’, ‘호명과 명령-설득-강조’, ‘호명-부탁-불완전한 대답’ 등의 유형으로 세분하여 살펴보고 있다.

33) 이런 사정은 대개 현장에서 즉흥적으로 지어야 하는 시조 창작 상의 특징과 소리로 들으면서 여럿이 즐긴다는 연행상의 특징에서 기인한 바도 클 것이다.

6) 환유적 형상화³⁴⁾

로만 야콥슨은 언어 행위에 이용되는 두 가지 근본적인 배열 방식을 ‘선택’과 ‘결합’으로 설명하고 선택의 근간은 등가성과 유사성으로, 결합의 바탕을 이루는 것은 인접성으로 설명한다.³⁵⁾ 이 같은 방식으로 은유는 유사성에 의존하고, 환유는 인접성에 의존하게 된다. “두견화는 꽃이다.”라는 문장에서 ‘두견화’ 대신 ‘이화梨花’, ‘행화杏花’, ‘노화蘆花’ 등이 선택되어 들어갈 수 있다. 이때 ‘이화梨花’, ‘행화杏花’, ‘노화蘆花’ 등은 서로 대등한 관계를 지닌 관계항들이다. 시조에서 둔호법에 의해서 불리는 대상들의 대부분은 이 같은 관계항들의 계열체(paradigma)를 형성하고 있다. 가장 자주 나타나는 ‘아회’, ‘동자’, ‘백구’, ‘두견’, ‘달’ 등은 시인이 꿈꾸는 이상적인 자연질서 세계 속의 존재물들로, 유가적 이상세계로서의 자연을 대리할 수 있는 친연성을 가진 등가적 관계항들이다.

그런데 “두견화는 꽃이다.”라는 문장에서 ‘두견화’와 ‘꽃이다’가 횡적으로 연결되는 방식이 결합관계인데, ‘두견화’와 ‘꽃’은 결합 관계에 있는 인접성을 지니고 있는 말들이다. 환유가 인접성을 바탕으로 하는 언어 배열 원리이므로 ‘두견화’와 ‘꽃’은 환유적으로 연결된다. 같은 맥락으로 ‘아회’, ‘동자’, ‘백구’, ‘두견’, ‘달’ 등은 유교적 이상세계와 인접성으로 연결되는 대상들이다.

백구 등은 화자가 회구하는 이상적 자연질서가 실현되고 있는 공간 속에 포함된 존재 중 하나이며 그 공간을 대변하는 시적 대체물이다. 그 자

34) 환유는 전통적으로는 제유와 함께 은유의 하위 유형이었다. 그러나 야콥슨에 이르러 은유와 환유를 대립적으로 파악하면서 제유도 환유에 포섭된다고 보게 되었다.(이승훈, 『시론』, 고려원, 1990, 197쪽.) 본고에서도 제유는 환유에 포섭되는 개념으로 사용한다.

35) 로만 야콥슨, 『문학 속의 언어학』, 신문수 역, 문학과지성사, 1989, 61쪽.

연질서는 유교적 이념을 추구하는 사대부의 이상적 공간질서이며 그러한 전체 공간의 부분으로서 제유적으로 연결된 대상이다. 시조의 화자도 자신을 그런 자연질서 속에 부분으로서 합일되고자 하므로 화자 역시 백구를 통해 세계와 제유적으로 연결되고 있다. 이것이 시조 일반에서 보이는 세계와 내가 관계 맺는 전형적인 모습이다.

이들은 대상 그 자체로서의 고유한 속성적 의미보다는 화자가 동경하는 세계 혹은 그런 공간을 환기할 수 있는 여러 요소 중 하나일 따름이다. 아희의 경우도 크게 다르지 않다.

窓 빛긔 菊花를 심거 菊花 밋티 술을 비져두니
술 너자 菊花 피자 벗님 오자 들 도다온다
아희야 거문고 청쳐라 밤 새도록 놀리라 3835

위 시조에서 아희는 술, 국화, 벗님, 달 등 시적 화자가 바라는 시공간을 이루기 위해 모여야 할 여럿 중 하나이다. 아희는 양반 사대부인 화자가 국화향이 퍼지는 달밤에 벗과 한 잔 술을 하기 위한 상황에서 자동적으로 따르게 된 존재일 뿐 따로 특별한 개별적인 의미를 지닌 시적 대상으로 보기 어렵다. 즉 돈호법으로 불리는 대상들은 그 자체로서 의미를 지니고 시인과 만나게 된 것이 아니라 특정 세계나 관념공간을 불러내기 위한 매개체로서 파악된 것이다. 아희는 시적 화자의 말을 들어주는, 없어도 무관한 평범한 청자로서의 대상이거나 화자가 바라는 세계로 들어가기 위한 통로 혹은 시작점이다.

그런데 아희를 부르는 순간부터 이후의 것들이 모여들고 연결되어 하나의 새로운 시공간이 열리게 된다. 따라서 아희는 화자가 바라는 시공간을 끌어내기 위한 장치가 되며, 특히 ‘아희야’라고 부르는 말은 다른 여타

의 것들도 잇달아 작동하게 됨을 전제하고 있는 것이다. ‘백구’나 ‘두견’ 등도 마찬가지로 그들이 하나의 독자적인 시적 대상이라기보다는 자연질서에 녹아들고 싶은 시인의 마음이 투사된 개념적 대상이다. 그래서 시조에서 백구나 두견 등과 같이 공적인 관념으로서 “타의 선행”³⁶⁾에 의해 선택된 대상들을 불러 시세계를 설정하는 방식은 인접성에 바탕을 둔 환유적 형상화의 형태를 취한다고 하겠다.

가노라 三角山아 다시 보자 漢江水야
 故國 山川을 써나고자 하라마는
 時節이 하 殊常하니 올동 말동 흥여라 6

위 작품에서 ‘三角山’, ‘漢江水’는 모두 서울의 제유로서 인접성에 바탕한 환유적 상상력의 산물이다. 이런 표현은 ‘가노라 石門亭아’, ‘가노라 百石亭아’ 등과 같이 유형성을 보이기도 한다. 이처럼 공간적 인접성에 의해 부분으로써 불린 대상들은 전체로서의 특정 공간을 대신하기도 하고 또 동시에 그 공간이 함축하는 강호자연 속의 도락(道樂)을 환기하기도 한다.

한편 ‘가마귀 겁다하고 白鷺야 웃지마라’와 같이 백로도 자주 나타나는 데, 백로는 그 색채가 상징하는 의미로부터 연상된 대상이다. 백로의 흰색과 흰색이 지니는 깨끗함, 꾸밈없음, 밝음, 때 묻지 않음 등의 관념으로부터 나오게 된 환유적 형상화의 산물인데 까마귀와 대립되어 나타나면서 그 성격이 더 분명해진다.

교훈적인 내용을 담고 있는 시조작품들에서는 돈호법이 자동적이라 해도 좋을 만큼 자주 등장한다.

36) 박철희(1980), 앞의 책, 10쪽.

경박 소년드라 오유 평싱 그만호고
 성경 현견 쓰즐 두어 충효 위업 호여 보쇼
 아마도 청춘의 실지호면 후회 만어 230

어와 더 족해야 밥 업시 엇디 홀쇼
 어와 더 아자바 옷 업시엇디 홀쇼
 머흔 일 다 날러스라 돌보고져 호노라 2744

첫 번째 작품처럼 시조에는 훈계하는 내용의 작품들이 많다. 그리고 이런 류의 작품에서는 ‘世上 사름들아 父母 恩德 아느산다’, ‘小子달아 小子달아 養老홀 일 힘셔호라’, ‘만산의 빅화드라 일년 춘광 즈랑마라’ 등과 같이 대개 초상 첫머리에 돈호법이 등장한다. 이때 부름의 대상들은 화자보다 나이나 계급, 학식이나 깨달음의 정도가 낮고 교화가 미쳐져야 할 대상들이거나 그런 대상을 빗댄 것들이다. 이럴 때 대상들은 상하관계의 인접성에 기반한 대상들이다.

두 번째 작품에는 조카와 아재비를 부르는 돈호법이 나온다. 돈호법은 구체적 대상으로서 그리고 특정 인물로서의 조카나 아재비를 부른 것이 아니라 이 세상의 못 조카나 아재비 혹은 더 나아가서 손 위 아래의 친척 관계가 되는 모든 이들을 부른 것이다. 대상들은 전체와 부분의 인접성의 원리로 채택되었다.

그런데 이 같은 교훈시조들은 시적 형상화의 과정을 거치지 않고 가르치고자 하는 메시지를 직설적으로 표현하는 경우가 많다. 이런 유형의 작품들에서 돈호법은 시세계를 환유적으로 설정하여 직설적 표현을 보완하는 형상화의 역할을 한다. 돈호법은 시세계를 설정하는 수사법이므로 돈호법에 의해 불린 대상들이 인접성에 바탕을 둔 것들이 많다는 것은 그만큼 시조의 시적 형상화의 지배적인 원리가 환유적이라는 것이다. 더불어

이는 시조의 시인이 세계를 인식하는 인식이 환유적이라는 의미도 되는 것인데, 그런 만큼 시조의 시인은 세계를 관념적으로 인식하는 경향성을 보인다고 하겠다.

4. 결론: 돈호법으로 본 시조의 시적 형상화의 특성

세 줄짜리 짧고 단순한 시형의 시조가 다양한 시적 효과를 품으면서 시적 안정성을 유지하고 오랜 기간 동안 향유층의 요구와 취향에 부응할 수 있는 시형식이 된 데에는 돈호법이 역할이 크다. 서정양식이라면 기본적으로 세계와 교감하는 서정적 인식이 있는데, 돈호법은 이를 부름의 목소리로 형상화하여 제시한다. 시조 역시 서정양식에 속하므로 돈호법이 자주 나타나지만, 여타 장르에 비해 그 빈도가 현저히 높다. 이는 시조의 특징적 형식체험 요소로 작용한다.

앞 장에서는 돈호법이 시조의 시적 형상화에 관여하는 여러 방식과 그 양상들을 살펴보았다. 여기에서는 이 같은 돈호법의 다양한 관여 방식들이 시조의 시적형상화에 있어 어떠한 특성으로 작용하고 있는지를 살펴보기로 하겠다.

대상을 환기하고 시세계를 설정하는 돈호법의 시적 기능은 돈호법이 등장하는 시조 작품의 시적 거시구조가 된다. 시조 일반에서 대상과의 동일화를 통해 세계와의 합일을 지향하는 경우 대상과의 거리를 극복하는 일이 관건이 된다. 이때 돈호법은 매개물을 통하거나 부재의 대상을 현재의 시공간 속으로 끌어들여 대상과의 거리를 극복하고 가상적 성취를 시도하기도 한다. 또, 보편성을 지향하는 교훈적 시조작품에서는, 돈호법을 활용하여 논리적 귀결을 함축하는 관념을 대상에게 강력히 전달하는 형

태를 취한다. 그런데 대부분의 부름의 대상들은 관습적이고 반복적으로 선택되어 유형화되는 양상이며, 그들은 시조의 화자들이 지향하는 유가적 질서가 구현된 이상세계를 자동적으로 연결하는 환유적(換喻的) 매개체들이다. 특히 이런 관습성과 반복성의 자질은 시적 대상뿐 아니라 통사적으로 연결되는 부면에 이르기까지 나타나 서, 일종의 공식구(公式句)처럼 사용되는 경향이 있다.

시조에서 설정된 세계는 대개 공적이며 집단적 성격을 갖는다. 여럿이 둘러 앉아 주고받는 사회 형식의 연행상황에서 짓고 불렀으므로, 개인이 불렀으며 집단이 같이 즐기는 형태가 된다. 여기에서 시조에서 불리는 대상들이 왜 유형적이고 반복적이고 제한적인지 설명할 근거를 찾아볼 수 있다. “개성적 목소리보다 보편의 목소리일 때 공공성은 더욱 증대될 것이고, 그 선후 관계와는 상관없이 시조는 그래서 공식적 표현을 다량으로 채용하게 된 것”³⁷⁾으로 해석된다. 그래서 시조에서 설정된 세계는 ‘나’보다는 ‘우리’가 지향하는 세계의 속성을 드러내는 경우가 많다.

시조의 이 같은 관습적이고 공적인 성격은 다른 장르들과 견주어 볼 때, 시조만의 변별성을 가지게 하는 요소가 되기도 한다. 시조에서 돈호법을 통해 관습적으로 불리는 대상들과 그들의 고정화된 이미지, 그리고 변화 없이 동일하게 환기되는 세계의 성격 등은 일련의 시조적인 특징이 된다. 사대부들에게 있어 시조란 “修己治人の 公人的 立場에서 儒家的 禮樂觀을 실현하는 한 방법으로서 시조를 창작 향유하는 것”³⁸⁾이기 때문에, 새로운 시도나 발견보다는 기왕의 공유하고 있는 관념의 확인과 다짐이 더 중요하다. 시조는 그들의 도락과 수양의 한 방법으로서 의미가 있는 것이다. 따라서 시조에서는 반복에서 오는 익숙함이 더 시조다운 가치가

37) 김대행, 『詩歌詩學研究』, 이화여대 출판부, 1991, 145쪽.

38) 김학성(1997), 앞의 책, 308쪽.

된다. 그러므로 대상 인식 및 대상과 관계 맺는 방식의 자동화(自動化)가 장르 전체를 통털어 전경화(前景化)되어 있는 것이 바로 시조 본연의 모습이라 하겠다.

같은 맥락에서 보면, 시조가 세계를 만나는 방식은 주로 자신의 정서나 관념을 대상에게 투사하는 방식이다. 나에 의해 발견되는 대상이 아니라, 나의 마음을 풀어내기 위해 대상을 찾아내는 것이 시조의 정경교유(情景交融)의 방식이다. 어찌면 그 대상은 이미 정해져 있어서 굳이 찾아 나서지 않아도 될 만한 것이다. 다만 이른바 자설적 혹은 기질지성의 시조 작품들에서는 그 만나는 방식이 사적이고 경험적 발견일 수 있지만, 워낙 시조에서는 반복되는 경우가 많아서 그마저도 단정키는 쉽지 않다. 다만 후대로 갈수록 사설시조를 포함, 사적 경험의 정조가 두드러진 작품들이 늘어나고 있게 됨은 논자들이 두루 확인하고 있는 바다.

항가나 고려속요에서 보이듯이 노래의 결구 첫머리의 감탄사를 기점으로 하여 시상의 전환을 취하는 방식은 우리 시가들의 한 형식적 전형이다. 시조 종장의 첫 구의 자리에서도 ‘어즈버’같은 감탄사나 ‘아마도’, ‘두어라’, ‘엇더타’ 같은 감탄사의 기능을 하는 형태가 나타나면서 시상의 전환을 꾀하는 경우가 많다. 그런데 이 자리에 ‘아회야³⁹⁾’, ‘백구야’ 등의 돈호법도 자주 나타나면서 감탄의 정조 표출과 함께 시상 전환의 기능을 수행하기도 한다. 감탄사는 고양된 감정이 언어적으로 표출된 것인데, 돈호법 또한 정서적 충동이나 고양된 심적 상태를 나타내는 영탄의 한 특수형태⁴⁰⁾이기도 하다. 따라서 돈호법은 감탄사와 비슷한 성격을 나누어 가지고 있다

39) ‘아회야’를 감탄사로 보기도 하고(진동혁, 『고시조종장기구편고』, 『어문논집』 2, 민족어문학회, 1958; 최수영(1987), 앞의 논문.), 감탄사라기보다는 감탄적 의미를 내포하고 있는 말로 보기도 한다.(신창원, 『시조의 종장 운율구조의 의미에 대한 통사적 이해』, 『우리문학연구』 42, 우리문학회, 2017, 14쪽.)

40) M. H. Abrams, 최상규 譯, 『문학용어사전』, 대방출판사, 1985.

할 것이다.

그런데 시조에서는 ‘어즈버’ 외에 온전한 감탄사의 모습은 드물다. 이는 시조에서 감탄사의 자리를 돈호법의 부름이 대신하고 있는 한 이유로 설명될 수 있다. 감탄사는 일상 대화상의 입말(口語)로 실현되며 의미자질이 약한 의성어적인 속성을 지닌다. 그런데 시조는 양반 사대부의 근엄한 목소리가 시적 화자의 어조로 나타나는 것이므로 구어체 성격이 강한 감탄사는 어울리지 않을 수 있다. 또 감탄사가 의미자질이 약하다는 것은 시조가 짧은 시형식이라 감탄사를 늘어놓을 여유가 없어, 실사(實辭)인 ‘아희야와 같은 말로 그 감탄의 기능을 포함시켰을 공산이 크다. 이 같은 이유가 용인될 수 있다면, 시조에서 돈호법은 감탄사적 기능을 담당하면서 감정의 표백(表白)과 시상의 전환이라는 복합적 기능을 수행하는 매우 중요한 시적형상화의 요소가 된다 할 수 있다.

이상을 정리해 보면, 돈호법이 시조의 시적 형상화에 관여하여 나타나게 된 시조의 시적 형상화의 특성은 대립되지만 상호보완적이기도 한 다음 두 가지로 요약된다.

먼저, 돈호법을 통한 시조의 시적형상화의 한 특성은 고정화, 공식화, 관습성 등으로 요약될 수 있다. 이는 시조장르의 음악적 연원과 연행특성 등에서 기인된 바가 클 것이다. 그래서 이런 표현의 상투성과 관습성이 시조의 시적 표현을 제한하고 있는 부정적 측면으로 파악할 수도 있다. 그러나 시조라는 장르의 한 특징적인 소통방식은 짧고 압축된 시형식에 담긴 공적 관념을 청중들과 나누고 확인하는 방식이다. 개인의 개성을 드러내기보다는 타의 선형이나 유교적 이념을 드러내어 이를 공감하고 확인하고 다짐하는 것이 사대부의 시조 향유방식임을 생각해 보면, 시조의 표현상의 관습성은 오히려 시조의 시조다운 미적 특질이 된다. 그리고 그 미적 특질은 시형과 내용의 정형성과 압축성, 관습성을 통해 시조의 시적

안정성을 유지시키는 양식적 틀로서 작용한다.

한편, 돈호법을 통한 시조의 시적형상화의 또 다른 특성은 다양화, 역동화, 서정성 등으로 요약될 수 있다. 돈호법이 관습성에 기여하는 방식으로 시조의 시적형상화의 한 특성을 이룬 것과는 반대로 돈호법은 표현과 구조에 있어 다양성과 역동성을 부여하고 서정성을 보완하는 방향으로도 관여한다.

돈호법으로 불리고 있는 대상들이 환기하는 속성이 고정되어 있다고는 하나 시적 대상들 자체는 다양하게 나타난다.⁴¹⁾ 그리고 대상이 바뀔 때마다 설정되는 세계(환기되는 세계가 아니라)의 구체적 모습은 달라질 수밖에 없다.

돈호법이 나와 대상을 나와 너로 전환시켜 전경화시키는 수사법이라는 말은 돈호법이 한 작품 안에서 시적 화자와 대상 둘만을 돌출시킨다는 의미이다. 또 돈호법이 감탄사와 친연관계로서 정서적으로 고양된 순간에 기동(起動)되고, 시상을 압축하거나 전환시키는 기능을 하기도 하는 등의 국면들은 안정된 양식적 틀 속에서도 역동성이 마련되고 있음을 보여준다.

돈호법은 관념성이 지배적인 시조에서 서정성을 보완하는 역할을 한다. 그것은 기본적으로 돈호법이 말건넌의 시학적 속성을 지니고 있음에서 비롯된다. 시조에서의 부름의 대상이 관념적 인식을 바탕으로 한 것이라 하더라도 돈호법은 언제나 서정적 대상을 불러올 준비가 되어 있다. 돈호법 자체가 세계의 모든 사물과 교감하고 말을 건네려고 하는 서정양식의 기본적 제시방법이기 때문이다.

41) 그리고 돈호법은 사람이든 사물이든, 현존하든 부재하든 모두 시세계 안으로 불러올 수 있는 시적 수법이기에 때문에 대상들은 얼마든지 확장될 여지가 있다.

참고문헌

- 김동욱, 『개정 국문학개설』, 보성문화사, 1983, 1~276쪽.
- 김동준, 『시조종장의 시어구조론』, 『한국문학연구』 3, 동국대 한국문학연구소, 1981, 87~108쪽.
- 박을수, 『한국시조대사전』, 아세아출판사, 1992, 3~1911쪽.
- 김열규, 『한국시가의 서정의 몇 국면』, 김학성, 권두환 편, 『고전시가론』, 새문사, 1984, 360~388쪽.
- 김대행, 『詩歌詩學研究』, 이화여대 출판부, 1991, 6~238쪽.
- _____, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1986, 13~350쪽.
- _____, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1984, 6~238쪽.
- 김학성, 『한국고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997, 11~563쪽.
- 박철희, 『한국시사연구』, 일조각, 1980, 1~274쪽.
- 성호경, 『시조문학』, 서강대출판부, 2014, 17~463쪽.
- 송지연, 『고전시가의 돈호법과 창작 경험 교육』, 『선정어문』 36, 서울대 국어교육학과, 2008, 95~119쪽.
- _____, 『돈호법을 중심으로 본 시조 작시법』, 『작문연구』 제12집, 한국작문학회, 2011, 169~201쪽.
- 이승훈, 『시론』, 고려원, 1990, 11~417쪽.
- 조성식 編, 『영어학사전』, 신아사, 1990, 1~1726쪽.
- 정종진, 『고시가 감탄사의 성격 고찰』, 『한국고전연구』 38집, 한국고전연구학회, 2017, 153~185쪽.
- _____, 『고전시가의 돈호법 연구』, 서강대 대학원 박사학위논문, 2000, 1~162쪽.
- _____, 『고전시가 돈호법의 시적 기능고』, 『어문연구』 129호, 한국어문교육연구회, 2006, 131~150쪽.
- 최재남, 『호아형 시조의 성격 변화』, 『서정시가의 인식과 미학』, 보고서, 1990, 227~245쪽.
- 로만 야콥슨, 『문학 속의 언어학』, 신문수 역, 문학과지성사, 1989, 11~373쪽.
- 遠行霏, 강영순 외 역, 『중국시가예술연구』, 아세아문화사, 1990, 11~202쪽.
- Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, 1953, pp.1~431.

Preminger, A. & Brogan, T. ed, *The New Encyclopedia of Poetry & Poetics*,
Princeton Univ. Press, 1993, pp.3~1383.

Wales,, Katie, *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 1989, pp.1~484.

ABSTRACT

A Study of Poetic Figuration in Si-jo
through the Apostrophic Perspective

Jeong, Jong-jin

This study intended to consider the characteristics of a poetic figuration in Si-jo from an apostrophic perspective. I divided the method of a poetic figuration into six categories. They are invocation, foregrounding, confluence of poetic I and the world, emotion expression, automating of constructing a poetic frames and metonymic figuration.

The characteristics of the poetic figuration in Si-jo by the apostrophic perspective are summarized in two parts. By the apostrophe, Si-jo strengthens its custom and ensures genre stability. But at the same, the use of apostrophe turns out to add variety and dynamism and complements a weakened lyricism in Si-jo.

Key Words apostrophe, rhetoric, Si-jo, Poetic Figuration, lyric poetry

논문투고일 : 2018.10.20
심사완료일 : 2018.11.10
게재확정일 : 2018.11.19