

시조 ‘3장 6구’와 ‘종장 첫 구’의 공서(共棲)와 시조 연구의 과제*

— 시조 형식론과 율격론을 다시 살피다 —

최 홍 원 (상명대)

< 목 차 >

- | | |
|--|--|
| 1. 문제 제기와 배경: 같으면서도 서로 다른 ‘구’ | 4. 문제의 전환과 확장: 시조 3장 형식에 대한 재론과 새로운 관점의 요청 |
| 2. 문제의 연원에 대한 탐색: 구에 대한 서로 다른 이해의 역사 | 5. 결론을 대신하여: 노래로의 귀환과 시조 연구의 과제 |
| 3. 기존의 문제 해결 방향: 율격과 의미 단위의 변별과 용어의 교체 | |

국문초록

이 연구는 시조의 정형성을 설명하는 핵심적인 두 개념, ‘3장 6구’와 ‘종장 첫 구’가 공서(共棲)되어 구가 가리키는 범위에 차이가 존재하는 점에서 출발하여, 문제의 역사적 연원을 추적하고 그동안의 해결 방안과 대안을 살펴 보았다. 이러한 과정을 통해 시조 형식론과 율격론을 재검토하고 새로운 관심을 불러일으키고자 하였다. 용어 사용의 문제점을 제기하고 이를 해결하는 소극적인 차원 혹은 과거 연구사의 복원과 재구에서 벗어나, 현상의 저층에 가로놓여 있는 시조 형식론과 율격론을 다시 들추어내고 이에 대한 새로운 접근 가능성을 모색하는 데 연구의 주된 목적을 두었다.

* 본 연구는 2018학년도 상명대학교 교내연구비를 지원받아 수행하였음.

우선 초창기 시조 연구의 자료를 분석하는 과정을 통해 ‘3장 6구’에서 구가 하나의 의미 내용을 가진 의미적 단위인데 반해, ‘종장 첫 구’의 경우 3장의 자수율에 따른 율격적 단위에 해당하는 것임을 살폈다. 6구, 12구, 8구와 같이 시조에서 구 개념이 다양하게 존재하였고, 이들이 서로 다른 배경과 인식 속에서 배태된 것임을 도출하였다.

이러한 문제에 대해 그동안 구 이외에 절, 음보, 마디, 토막과 같은 용어와 개념을 추가함으로써 율격과 의미 단위의 변별을 통한 문제 해결이 시도된 바 있다. 그러나 이 연구에서는 단순히 용어의 변별과 교체를 제안하는데 그치지 않고, 종장의 첫 마디가 시조 미학의 핵심적 기능을 수행하는 만큼 율격적 특질을 넘어서 새로운 이해와 접근이 필요하다는 결론에 도달하게 되었다. 특히 종장의 첫 마디가 가곡창에서는 독립된 하나의 장에 해당한다는 사실에 주목하여, 율격뿐만 아니라 의미 국면에서의 효과와 기능도 살폈다. 이에 따라 종장의 첫 마디는 율격적 단위이면서 의미적 기능도 갖는 만큼, 새로운 관점과 개념으로 미학적 효과를 설명하는 시도가 뒤따라야 함을 촉구하였다.

이로써 그동안 상당 부분 관습적으로 수용, 답습되었던 시조 연구의 성과를 학문적으로 점검하고 재검토하며, 추상적·당위적 차원에서 진술되었던 시조의 설명을 엄정하고 정확한 이론과 용어로 구체화하는 작은 계기가 되기를 희망한다.

주제어 : 시조, 3장 6구, 종장, 종장 첫 구, 율격, 가곡창

1. 문제 제기와 배경: 같으면서도 서로 다른 ‘구’

시조의 형식성(또는 정형성)은 시조를 시조로 만드는 가장 뚜렷한 기준¹⁾

으로, 그동안 많은 관심을 받아 왔다. 일찍부터 시조의 형식적 특질에 주목하면서 “한국 사람의 심경에 가장 적합하고 또 한국 사람의 정신적 생활을 표현하는 데 가장 적당한 시형인 듯하니, 말하자면 시조가 성립될 때까지의 모든 시형은 시조 형식을 이루려는 준비였고, 시조가 성립된 후의 모든 시형은 시조 형식의 발전”²⁾으로까지 일컬어지기도 했다. 짧으면서도 정형화된 형식은 아래와 같이 시조의 미학을 설명하는 중요한 장치로 여겨져 왔다.

시조는 3장의 간결한 구조로서 서정적인 고양과 시상의 완결을 이루어야 하는 까닭에 간결·담백하게 절제된 언어와 형식적 틀로서 정제되어야 하는 것이다.³⁾

이러한 관심에서 시조의 정형성과 그 특질을 규명하려는 수많은 시도가 지속적으로 이루어져 왔다. 그럼에도 불구하고 정작 시조의 정형성이 무엇인 가라는 물음에는 명확한 답변을 주지하게 된다. “시조는 우리 민족만이 가진 고유하고 독특한 정형시라는 것은 중언부언 노노(嗚嗚)할 필요도 없는 일”⁴⁾이라고 하여 일찍부터 정형시로서의 시조의 특질을 전제해 왔지만, 시의 일반적인 율격론을 시조에 적용할 때면 언제나 예외를 언급하면서 불완전하고 불안정한 설명에 그치게 되는 것도 사실이다.

이러한 상황에서 ‘3장 6구, 종장 첫 구는 3자’라는 명제는 시조의 정형성을 단언하는 거의 유일하면서도 합의된 설명으로 자리잡고 있다. 시조를 다루는 곳이면 으레 이러한 명제가 등장하곤 한다. 다음은 이러한 모습을 대표하는 몇 가지 예시이다.

평시조의 율격은 이미 음수율에 의거해서 확고한 결론에 이르러 있다.

곧 **3장 6구** 45字 内外이며, 그 기본자수율은,

- 1) 김대행, 『우리詩의 틀』, 문학과비평사, 1989, 275면.
- 2) 조윤제, 『한국문학사』, 탐구당, 1968, 98면.
- 3) 김학성, 『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997, 316면.
- 4) 이희승, 「시조와 신시의 한계」, 『자유문학』 제4권 제11호, 1959. 11. 1.

	제1구	제2구	제3구	제4구
초장	3	4	4(3)	4
중장	3	4	4(3)	4
종장	3	5	4	3

로 대표되며, 종장 첫구만이 3자로 고정되어 있다.⁵⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

시조의 기본 형식은 3장 6구, 45자 내외의 3·4조, 4음보의 정형시이다. 그러나 1~2음절 정도의 가감은 허용되고 있다. 다만 종장의 초구는 3음절로 고정되어 있고, 종장 제2구는 반드시 5음절 이상이어야 한다.⁶⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

이 때(사설시조-연구자 주)도 종장 첫 구만은 3음절로 이루어진다. (중략) 시조가 갖는 구조의 특성은 3장 6구 12음보이다.⁷⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

그러나 이 진술들을 꼼꼼히 살피게 되면, ‘구’라는 용어가 반복하여 등장하지만 각각의 구가 가리키는 범위에 차이가 있음을 발견하게 된다. 3장 6구에서 ‘구’는 시조의 각 장을 2개의 부분으로 나누어 2개의 어절에 해당하는 형식 단위를 가리킨다. 이와 달리 ‘종장 첫(초) 구는 3자’에서 ‘구’는 종장을 4개의 부분으로 나누면서 1개의 어절 크기에 대응되는 단위가 된다. 후자의 설명에 따른다면, 시조는 3장 6구가 아니라 3장 12구가 되어야 마땅하다. 이렇듯 서로 다른 구의 개념이 뒤얽혀 하나의 명제로 공서(共棲)되고 있는 것이다.

나아가 시조를 두고서 한쪽에서는 6구로, 다른 한쪽에서는 12구로 서술하는 장면마저 보게 된다. 이러한 문제는 일찍이 1960년대 한 시조 연구서에서

5) 이종출 외, 『국문학개론』, 정화출판문화사, 1985, 147면.

6) 이동철, 「고전시가란 무엇인가」, 윤채한 편, 『고전문학의 이해』, 우리문화사, 1993, 48면.

7) 이정자, 『시와 시조 창작론』, 국학자료원, 2004, 170면, 174-175면.

시조 형식에 대한 이견과 쟁점으로 제기되기도 했다.

장구형식(章句形式)은 3종의 주장이 있다.

하나는 3장 6구설이요, 하나는 3장 12구설이요, 하나는 3장 8구설이다.

이 중에서 3장 8구설은 별로 문제됨이 없이 가람의 주장으로 그쳤다. 그렇지마는 3장 6구나, 3장 12구나 하는 문제는 현안대로 남아 40여 년간의 숙제로 되고 있다.(중략)

그(조남령-연구자주)도 이 둘 중 어느 쪽이 옳다는 결론을 내리지 못하고 말았다. 원칙적으로는 6구체를 긍정하는 듯 하다가는 자수 구성면에서는 曹雲의 12구설을 시인하는 듯 보였다. 그러면서도 가람의 8구적인 작품 構成觀을 지지하는 것으로 그쳤다.⁸⁾

이처럼 시조의 형식을 설명하는 장면에서 ‘3장 6구’의 ‘구’와 ‘중장 첫 구(초구)’의 ‘구’는 동일한 용어를 사용하면서도, 가리키는 범위와 단위에 차이가 있음을 보게 된다. 그럼에도 불구하고 어느 순간 이들이 결합하면서 ‘3장 6구, 중장 첫 구 3자’라는 진술은 시조 형식과 정형성에 대한 설명으로 자리 잡기에 이르고 있다. 차원을 달리하는 두 개념이 혼용되어 공서되는 특이한 현상을 목도하게 된다. 단순히 용어와 개념 사용의 엄밀성 부족을 지적하는 것으로 넘기기에는 이 문제의 함의가 녹록치 않다.

“시조는 시대적으로 가장 오래 전승된 문학이고 또 양적으로 가장 많이 남겨져 있는 작품이다. 그만치 한국인의 전통적인 詩情을 대표하는 장르다’ 라는 말도 한낱 수사의 차원일 뿐 학문적으로 검증된 것은 아니다. 그 어느 때보다 시조의 존재론적 근거와 이론이 절실한 것은 이 때문이다.”(밀줄 및 강조: 연구자주)⁹⁾

8) 이태극, 「時調의 章句攷」, 『韓國文化研究院 論叢』, 이화여대 한국문화연구원, 1967, 91면.

9) 박철희, 「시조, 무엇이 문제인가」, 『시와 수필 마당』 제6호 가을호, 청어출판사, 2009.

시조가 민족 시가로서의 위상을 갖게 되면서 상당 부분 맹목적인 신념과 가치가 부여됨으로써, 상대적으로 이론적인 검증과 비판이 부족했던 것도 사실이다. 시조의 3장 6구와 종장 첫 구는 이러한 시조 연구의 문제점을 보여주는 단적인 장면이라 할 수 있다. 초창기 국문학 연구의 대표자들에 의해 탐색되고 이어 시조부흥운동을 거치면서 시조는 국문학을 대표하는 갈래로 자리잡기에 이른다. 이처럼 민족과 전통의 담론 차원으로 제기된 바탕에는 “국민적 시가의 부재를 보상하기 위한 일종의 심리적 등가물”¹⁰⁾로서의 인식이 자리하고 있다. 이러한 배경과 특질은 이후 시조 연구가 상당 부분 선행 연구의 성과를 계승하는 관습과 전통으로 작용하고 있다. 가설 수준의 선언적 진술이 철저한 검증 과정 없이 어느 순간 추인(追認)되고 일반 명제의 위상([定理])을 획득하게 된 것이다. 거기에 학교 교육 내용의 답습은 이러한 명제의 확대 재생산에 결정적인 기여를 하고 있다.

이러한 문제의식에 따라 이 연구는 우선 3장 6구와 종장 첫 구의 용어에 주목하여 이들 개념의 역사적 연원을 추적함으로써, 이들이 어떤 배경에서 배태된 개념인지를 밝히고 그동안 제기된 문제 해결의 방안과 대안을 살펴보기로 한다. 그런데 단순히 용어 사용의 문제점을 제기하고 이를 해결하는 소극적인 차원, 혹은 과거 연구사의 복원과 재구에서 벗어나, 현상의 저층에 가로놓여 있는 시조 형식론과 율격론을 다시 들추어내고 이에 대한 새로운 이해와 접근의 가능성을 모색하는 데 이 연구의 주된 목적을 둔다. 이로써 상당 부분 관습적으로 받아들여지는 시조 이론과 담론에 대해 비판적인 점검과 반성의 계기가 되기를 희망한다.

10) 시나다 요시카즈, 「국민시가집으로서의 ‘만오슈’」, 하루오 시라네스즈키 토미 편, 創造された古典, 왕숙영 역, 『창조된 고전』, 소명출판, 2002, 67면.

2. 문제의 연원에 대한 탐색: 구에 대한 서로 다른 이해의 역사

2.1. 3장 6구의 역사적 궤적: 시조 형식론 속에서 3장 6구가 자리잡다

3장 6구와 종장 첫 구의 쟁점은 시조에서 ‘구’를 어떻게 볼 것인가의 문제로 수렴된다. 그런데 그동안의 연구사를 들춰보면, 구의 개념이 일반적 통념과 달리 그리 간단하지 않음을 보게 된다. 심지어 동일한 연구자가 시조의 연원을 탐구할 때는 ‘6구체’라는 용어를 사용하다가, 시조의 자수율을 설명할 때는 ‘12구’로 표기하는 혼란한 모습마저 보이기에 이른다. 이러한 일이 언제, 무엇에서 비롯되었는지가 궁금해진다. 이를 위해 우선 구의 역사적 연원을 추적하여 거슬러 살펴보기로 한다.

일반적으로 ‘구’는 ‘하나의 의미’를 구성하는 단락을 가리킨다. 한시에서 이미 오래전부터 사용된 개념으로, 다음과 같은 기록들을 찾아볼 수 있다.

‘句者局也’ 『시경(詩經)』

‘因字而生句 積句而成章’ 『문심조룡(文心雕龍)』

가리키는 대상이 명료하지 않고 언급되는 맥락에 따라 다소 차이가 있지만, 공통적으로 구는 ‘국(局)’과 관련되는 것으로 보인다. 『시경(詩經)』에서 구는 ‘국(局: 경계를 나누다)’의 의미를 갖는 것으로 적시하고 있으며, 『문심조룡(文心雕龍)』에서도 언어를 안배하는 일을 가리켜 구(句)에 해당한다고 보면서 구는 ‘국(局)’의 의미임을 밝히고 있다. 여기서 “언어의 경계를 나누는 것은 글자 하나하나를 엮어서 서로 구별되는 의미의 단위를 구성”¹¹⁾하는 일로 설명된다. 이처럼 구의 개념 속에는 의미의 단위가 전제되어 있다.

이러한 인식은 등가적인 요소로 나란히 짝지어 배열하는 한시의 대구 작

11) 劉勰, 文心雕龍, 최동호 역, 『문심조룡』, 민음사, 1994, 408면.

법에서 보다 분명히 드러난다. 한시의 대구 규칙은 동일 범주이면서 반드시 대립되는 것을 짝지어야 하는 것으로 구체화된다.¹²⁾ 대체로 문장의 의식적인 분단(分段)을 구로 보면서, ‘그 의식적 분단이 두 개씩 대비적으로 연결되어서 대구로 서술’¹³⁾되는 것으로 설명된다. 보다 구체적으로 연구(聯句)란 두 개의 시구가 대구의 원리로써 잇는 행위 또는 그 결과로 얻어진 하나의 구절을 일컫는데¹⁴⁾, 이때 ‘출구(出句)’와 ‘대구(對句)’의 개념역에서 구가 하나의 의미 단위를 전제로 하는 용어임을 확인할 수 있다. 실제로 대구의 형식을 상응과 대칭이라는 이치에 따라 ‘언대(言對)’, ‘사대(事對)’, ‘반대(反對)’, ‘정대(正對)’로 나누는 동양의 『문심조룡』이나, 두 대상 사이의 공통 관계를 고려하면서 양자를 서로 대립시키거나, 혹은 하나의 대상을 모순되는 관계로 파악하여 자기 자신과 대립시키는¹⁵⁾ 서양의 수사학 모두 공통적으로 의미 단위임을 전제로 하고 있다. 이러한 사실에서 보건대 구의 의미는 “하나의 의미 내용을 가진 문장의 한 단락”¹⁶⁾으로 규정될 수 있다.

의미 단위로서의 인식은 ‘시조나 한시가 쓰고 있는 구의 형식 내용만은 동일하다’¹⁷⁾는 설명과 같이, 시조에서도 유효하게 적용되어 형식 단위를 설명하는 말로 널리 통용되고 있다. 예컨대 현대시조의 6구식 배열법을 ‘구별 배행시조’로 일컫는 것도¹⁸⁾, 혹은 가사에서 앞구(안쪽)와 뒷구(바깥쪽)가 연구(聯句)로 한 행을 이룬다는 설명¹⁹⁾도 이러한 인식에 따른 것이다.

12) 劉若愚, 中國詩學, 이장우 역, 『중국시학』, 범학도서, 1976, 201-208면.

13) 이태극, 『시조개론』, 새글사, 1959, 95면.

14) 김성룡, 「중세시대의 대구 학습과 문학 교육」, 『문학교육학』 9, 한국문학교육학회, 2002, 103면.

15) Olivier Reboul, *Rhetorique*, 박인철 역, 『수사학』, 한길사, 2003, 79-80면.

16) 이태극, 「時調의 章句攷」, 『韓國文化研究院 論叢』, 이화여대 한국문화연구원, 1967, 97면. 이병기의 경우, 구의 개념을 “글을 읽어나가다가 말과 뜻이 그치는 데”라고 함으로써 율격적인 측면과 의미의 측면이 동시에 관여하는 것임을 밝힌 바 있다. 이병기, 「律格과 時調」 二, 『동아일보』, 1928. 11. 29.

17) 이태극, 앞의 책 95면.

18) 성기옥·손종흠, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2006, 254면.

19) 성호경, 「가사의 편구 현상에 대한 시론」, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대학교 출판부, 1995, 279면.

시조의 형식을 3장 6구로 설명하는 것도 이러한 개념의 자장 속에 놓여 있다. 두 개의 마디가 대응해야 뜻을 가진 말로 안정이 되기 때문에 이를 ‘구’라 하고, 이러한 설명에 따라 시조의 형식은 3장 6구로 명명되고 있다.²⁰⁾ 이처럼 3장 6구의 개념 설정 속에는 형식적 구분을 넘어서서 의미 단락으로서의 요구가 내포되어 있다는 점을 눈여겨볼 필요가 있다.

시조의 형식이 3장 6구로 규정되는 과정에는, 한편으로 시조의 연원에 대한 탐색의 이력 또한 관련되어 있다. 일찍이 초창기 연구자들이 시조 양식의 기원을 탐구하면서 이른바 재래기원설과 같이 이전의 전통 시가에서 시조와 유사한 형식을 찾으려 했는데, 그 결과로 신가(神歌), 속요, 민요 등에서 나타나는 6구의 형식을 공통의 표지로 주목한 바 있다.

山간데 그늘이요 / 龍가신데 沼이로다
沼이야 깊습건만은 / 모래위에 沼이로다
마누라 영감소는 / 깊이 몰라 〇〇〇²¹⁾

時調의 原形은 本是 六句三節式인 民謠形에서 派生되었다고 봄이 옳을 것이다. 이는 三國時代부터 器樂과 伴奏하던 唱詞의 一種이었을 것이다.²²⁾

이희승이 신가에서, 그리고 이병기가 6구3절식의 민요에서 시조의 연원을 찾으려는 시도를 한 바 있다. 6구에 대한 이러한 관심은 조윤제에 의해 시조의 연원을 향가에서 찾으면서 6구체라는 독특한 형식적 특질로 설명하기에 이른다. 이에 따르면, 6구체는 향가 4구체가 8구체로 발전하는 과정 속에 나타나는 잠재적인 형태가 된다.

時調를 가장 古色的으로 分解하여 假令 三音 或은 四音이 合한 七音 或은 八音을 一句로 보고, 初·中·終章의 區分이 없이 본다면 時調는 結局 「六

20) 김대행, 「고전시가」, 조동일 외, 『한국문학강의』, 길벗, 2015, 246면.

21) 이희승, 「시조기원에 대한 일고」, 『學燈』 2, 1933. 11. 16.

22) 이병기, 백철, 『國文學全史』, 신구문화사, 1957, 97면.

句體歌」라 할 수 있다. 時調가 아니고 單純한 이 六句體歌라 한다면 後代뿐 아니라 古代 新羅鄉歌時代에도 있을만한 形式이라 할 것이다. 鄉歌의 四句體가 八句體로 發展하는 途中에는 六句體일 것이니, 時調가 아닌 六句體歌의 實例를 우리는 百濟의 井邑詞에서 볼 수 있다 하겠다.²³⁾

시조에서 6구가 강조되는 배경에는 시조의 연원에 대한 탐구 과정에서 발견·확인되는 외형적 특질에 대한 관심이 자리하고 있으며, 이에 따라 시조를 시조답게 하는 형식적 전통의 표지로서의 위상을 갖기에 이른다.

2.2. ‘중장 첫 구’의 역사적 궤적: 시조 율격론 속에서 ‘중장 첫 구’가 탄생하다

‘중장 첫 구’는 시조의 형식을 12구로 보는 것을 전제로 한다. 이러한 설명의 연원을 추적하다보면, 시조의 율격을 설명하려 했던 초창기 연구에서 ‘구’라는 용어가 등장하는 장면을 만나게 된다.

時調短型の 型式에 있어서는 그 一首가 初中終 三章으로 되어있고 또한 그 各章말은 생각건댄 傳來에는 엮는 말이요. 時調를 아는 이들의 意識上에는 잇섯을 것이나 四이 四句式으로 成立되어 있는 것이다. (중략) 그러나 各章을 四句式으로 成立되었다는 個의 “句”라 하고 實際로 命名하여 부르지는 안했던 것가터 記憶된다.

그러므로 여기에 이 “句”라 한 말에는 異見이 잇슬지도 모르되다만 나는 더한 適名을 찾지 못한 것임으로 “句”라 하고 이름한 것뿐이며 또한 그 句를 四個로 分한 것에도 “前後” “上下” “內外”의 二句라 하고 異議를 말할 이가 잇슬지조 모르되 이것 亦是 型式解說의 明晰과 便宜에 倚함인 것뿐이며, 말하 그 自體에 矛盾되는 點은 엮는 말이며 그리 無理한 命名과 區別임은 아닌 것이라 생각한다.²⁴⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

23) 조운재, 『도남 조운재전집 1』, 태학사, 1988, 118-119면.

24) 이은상, 「時調短型芻議 一」, 『동아일보』, 1928. 4. 18.

시조의 각 장을 4개의 부분으로 구분하고 ‘구’로 명명하는 배경과 근거에 대해 조심스럽게 밝히고 있다. 4개의 구로 구분하는 것에 대해 이의(異議)의 가능성을 염려하면서도, “더한 적명(適名)을 찾지 못한” 까닭에 이름하였으며, “그리 무리한 명명과 구별은 아닌 것”으로 진술하고 있다. 여기서 시조의 각 장은 4개의 구로 구분되어, 3장 12구의 형식을 갖고 있는 것으로 설명되고 있다.²⁵⁾



이러한 입장은 비슷한 시기에 시조를 6구로 설명하려 했던 안확과 비교할 때 보다 선명해진다.

其旋律의 韻脚은 四四調로서 四字 或 三字를 一音節로 하여 그의 二倍를 一句로 作한바 共八字六句로써 一篇의 詩型을 構成하니 (중략) 이 六句一篇을 文章의 段落으로 區別함에는 音樂의 表白인 樂節을 待하여 비로소 分揀이 나서니 (하략)²⁶⁾

시조의 각 장을 4개의 구로 나누어 살핀 데에는, 다른 갈래와 달리 정형화된 글자수를 갖는다는 점에 주목하여 이를 분석하여 도출하려 했던 특별한 의도가 내재되어 있다. 이는 곧 시조론에서 ‘구’가 자수율의 분석 단위와 관련되어 있음을 나타낸다. 대표적으로 조운제의 경우 각 장을 4구로 나누는 논의를 이어받아 실제 작품을 대상으로 시조의 자수를 분석하는 논의를 펼치면서, 다음과 같은 결론을 도출하기에 이른다.

1. 初章 第四句와 中章 第四句와 終章 第三句의 四字일 것

25) 이은상, 「時調創作問題」五, 『동아일보』, 1932. 4. 3.

26) 안확, 「時調의 淵源」二, 『동아일보』, 1930. 9. 26.

2. 終章 第一句의 三字일 것

을 거이 不變하면서, 一首의 字數를

四一-44·45-五〇

範圍內에, 時調 形式을 어들 것이다. 卽 다시 換言하면, 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 ‘三·四·四(三)·四’
‘三·四·四(三)·四’ ‘三·五·四·三’이라는 基準을 가지고 規定의 最長
字數에서 最長 字數 內에 伸縮할 것이다.²⁷⁾

무엇보다 “중장 제일구의 3자일 것을 거의 불변”하다는 점이 눈에 띈다. ‘중장 제1구’의 경우 구별 자수가 유동적일 수밖에 없었던 분석 결과에서 거의 유일하게 고정되는 율격 규칙에 해당하는 지점이었던 탓에, 특별한 관심과 주목을 받게 되면서 이러한 주장은 더욱 강화된다. 한편으로 시조의 연원을 살필 때 6구의 형식에 주목했음에도 불구하고, 자수율의 논의에서는 12구로 헤아리는 오류를 드러내는 장면이기도 하다.

비슷한 시기 이광수의 경우에도 초·중·종장을 모두 12개의 구로 나누면서 두 가지 절대적인 정형성을 밝혔는데, “(ㄱ) 初章과 中章의 四音일 것, (ㄴ) 終章의 初句가 三音이면서 第三句가 四音일 것”²⁸⁾이 바로 그것이다. 그밖에 허영호의 아래 논의에서도 이러한 ‘중장 첫 구’에 대한 특별한 관심의 흔적을 찾아볼 수 있다.

時調의 獨特한 韻調의 맛은 初中章보다 終章에 가서 잇는 것은 누구라도 時調를 지어본 사람은 알 것이다. 그럼으로 終章 첫句가 三字로 꼭 하여야 한다는 것은 從來의 時調 傳統上으로 그러케만 할 것이 아니라 韻調上 自然히 三調로 되어지는 것을 記憶해야 할 것이다. 그리고 다음 句에 가서는 韻調上 自然으로 初中章의 常調에서 一轉하여 새로운 韻調를 要求하게 된다. 그것이 卽 우리가 설게 쓰는 五調라는 韻調이다.²⁹⁾

27) 조운제, 「時調字數考」, 『新興』 4, 1930. 11. 6.

28) 이광수, 「時調의 自然律」 五, 『동아일보』, 1928. 11. 8.

29) 허영호, 「時調復興에 對한 管見」, 『新民』 24, 1927. 4, 74-78면.

이처럼 시조의 율격을 밝히려 했던 여러 논의는 시조 종장의 첫 부분에 대한 관심을 불러왔고, 시조의 율격적 특질로 종장 첫 구 3글자라는 명제가 도출되기에 이른다. 시조를 설명하는 장면에서는 이러한 명제가 오늘날까지도 빠지지 않고 등장하게 된다.

시조의 음수율은 3·4 또는 4·4조가 기본 운율로 되어 있다. 이 기본 운율에 1음절 또는 2음절 정도를 더 보태거나 빼는 것은 무방하다. 그러나 종장은 음수율의 규제를 받아 제1구는 3음절로 고정되며, 제2구는 반드시 5음절 이상이어야 한다.³⁰⁾

시조의 종장의 초구는 3자 고정이라는 엄격한 율격의 제한치가 된다. (중략)
시조 종장의 초구는 시조형식이 지니는 특성점이자 묘처이다.³¹⁾

2.3 시조 형식에 대한 또 다른 시도: 시조 교유의 8구가 제기되다.

구 개념의 역사적 이력을 추적하다보면, 앞서 살핀 6구와 12구의 혼란 이외에 또 다른 주장도 만나볼 수 있다. 시조의 자수를 밝히면서 각 장을 아래와 같이 구분하는 매우 특징적인 모습을 보게 된다. 이는 6구와 12구의 주장이 서로 충돌하는 지점을 단적으로 보여주기엔 눈여겨 볼 필요가 있다.

초장 첫 구(六~九) 나비아 청산 가자,
 끝 구(六~九) 범나비 너도 가자
중장 첫 구(五~八) 가다가 저물거든,
 끝 구(六~九) 꽃에 들어 자고 가자
종장 첫 구(三) 꽃에서
 둘째 구(五~八) 푸대접하거든,
 셋째 구(四, 五) 앞에서나,

30) 이창식, 『고전시가강의』, 역락, 2013, 159면.

31) 최동국, 「시조」, 김광순 외, 『국문학개론』, 새문사, 2003, 165면.

律格과 時調 [三]

이點數를보면 初章二十一點
 中章二十一點 終章十六點인데
 初章中章의 長短點은 비록가드
 나 中章의 間調가 初章과는 다
 르고 終章은 初章中章과는 曲調
 가 또 다르니 字數도크가되다
 르게 되어야만할것이다
 以上을 總括하여 말하면 時
 調의 字數에 의치는 初章初句
 突句와 中章突句에는 다가러
 六字乃至九字外지를 쓸수있고
 中章初句와 終章突句에는 다
 가러 五字乃至八字外지를 쓸수
 있고 終章初句에는 二字, 外句
 句에는 四字或五字 突句에는
 三字或四字을 쓸수있다 다시
 簡單히 表출하며 보자
 (初章)

六字	六字	六字	六字	六字	六字
九字	九字	九字	九字	九字	九字
(中章)			(終章)		
六字	六字	六字	六字	六字	六字
九字	九字	九字	九字	九字	九字
五字	五字	五字	五字	五字	五字
八字	八字	八字	八字	八字	八字
三字	三字	三字	三字	三字	三字
四字	四字	四字	四字	四字	四字
五字	五字	五字	五字	五字	五字
六字	六字	六字	六字	六字	六字
七字	七字	七字	七字	七字	七字
八字	八字	八字	八字	八字	八字
九字	九字	九字	九字	九字	九字

이런케 몇字以上 몇字以下에서
 自由스럽게 쓸수 있는 時
 調의 音數律을 구하여 初章 몇

[그림] 이병기, 「율격과 시조」
 원문(『동아일보』)

이러한 설명은 이후 향
 가가 전팔귀(前八句) 후삼
 귀(後三句)로 1편을 이루
 고, 이때 후삼귀 중 제1귀
 가 시조 종장의 첫귀와
 같다는 주장³³⁾으로 발전
 되기도 한다. 그런데 문체
 는 초, 중장과 종장의 하
 위 구분 방식이 동일하지
 않아 결과적으로 설정된
 단위의 크기가 서로 다르
 다는 데 있다. 초, 중장의
 경우 3장 6구의 전통적인
 구의 개념과 같이 각 장

을 2개의 구로 나누는 데 반해, 중장에서는 고유한 음악적, 율격적 기능을
 고려하여 4개의 구로 달리 설정하고 있는 것이다. 이로써 초, 중장은 2개의
 구로, 종장은 4개의 구로 구분되는, '8구체설'이 제기된다. 전통적인 의미의
 구와 시조 종장의 특수성에 따른 구의 개념이 나란히 병치됨으로써 연출되
 는 특징적인 장면인 것이다.

이러한 현상을 두고서 구 개념을 잘못 이해한 것으로 대수롭지 않게 넘기
 는 것이 일반적이다. 6구, 12구에 비해, 8구의 논의에 대해 “별로 문제됨이
 없이 가람의 주장으로 그”³⁴⁾치는 것으로 간주되는 것도, 이러한 근본적인 모

32) 이병기, 「시조란 무엇인가」 三, 『동아일보』, 1926. 11. 27.
 33) 이병기, 『국문학개론』, 동아출판사, 1961, 108면.
 34) 이태극, 「時調의 章句攷」, 『韓國文化研究院 論叢』, 이화여대 한국문화연구원, 1967, 91면.

순을 내포하는 데서 비롯된다. 그러나 특별히 ‘句調(구조)’³⁵⁾라는 특별한 명명까지 동원한 사실을 보면, 이 같은 기이한 모습을 제안한 까닭에 대해 보다 자세히 탐색할 필요가 있다.

우리 시가의 구는 두 가지 즉 구어(句語)의 구와 구절의 구가 있으니, 구어(句語)의 구는 한 도막으로 되었으며 구절(句節)의 구는 두 도막 이상으로 되었다. 용비어천가와 같은 사구이절식(四句二節式)으로 된 노래에도 그 구는 이러하였다.

“海東(해동) 六龍(육룡)이 느르샤, 일마다. 天福(천복) 이시니, 古聖(고성)이, 同符(동부)하시니” 와 같이 어구와 구절 사이에는 반드시 환광(圓匡)을 표하여.

“海東(해동) 六龍(육룡)이 느르샤, 일마다 天福(천복) 이시니”와 같은 건 구절(句節)의 구요 “고성이, 동부하시니”와 같은 건 구어(句語)의 구였다. 그리고 한마디에는 환공을 그 곁에 표하였다. 시조의 구도 이와 같다. 즉 초, 중, 종장의 초종구와 종장의 이구와는 구절의 구였고, 종장의 초구 삼구 종구는 구어의 한 구였다.³⁶⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

구를 ‘구어의 구’와 ‘구절의 구’로 구분하여 각각 한 도막과 두 도막 이상으로 그 단위가 달라질 수 있다는 가설을 세우고 있다. 특히 종장의 두 번째 마디가 다른 것에 비해 과도하다는 사실에 주목하여, 초, 중장과 종장의 이구는 각각 두 도막 이상의 ‘구절의 구’로 보고, 종장의 나머지 부분들은 한 도막으로 된 ‘구어의 구’로 본 것이다. 물론 이들이 어떻게 변별되며, 종장에서 구절의 구와 구어의 구가 뒤섞여 있는 것이 얼마나 타당한 견해인지에 대해서는 분명 재고의 여지가 있다. 그러나 적어도 이병기에게 구는 그리 간단한 문제가 아니었으며, 이 문제가 시조의 형식적 규칙을 설명하는 데 중핵이 된다는 점을 간과했음은 충분히 짐작된다. 다음의 기록은 이병기가 처음부터 한문학의 구 개념을 의식하면서 이와 구별하여 설정한 것이었음을 확

35) 이병기, 「시조란 무엇인가」 四, 『동아일보』, 1926. 11. 28.

36) 이병기, 『시조의 개설과 창작』, 현대출판사, 1957, 15-16면.

인시켜 준다.

시조는 단어가 모여서 한 구가 되고, 두 구씩 모여 초장·중장이 되고, 네 구가 모여 종장이 되나니, 초·중·종장의 장이란 한문에서 이르는 자가 모여 구, 구가 모여 절(段), 절이 모여 장이 된다는 의미와는 다르다.³⁷⁾

이러한 주장에 이르면, 구의 개념에서부터 가리키는 범위에 이르기까지 모든 것이 혼란스럽기만 하고, 해결의 방안도 쉽게 떠오르지 않는다.

3. 기존의 문제 해결 방향: 율격과 의미 단위의 변별과 용어의 교체

앞서 살펴본 바와 같이 6구, 12구의 혼재는 구의 개념에 대한 이해의 차이에서 비롯되며, 각각 의미론적 단위와 율격적 단위라는 상이한 논의 속에서 배태된 것임을 볼 수 있었다. 결과적으로 서로 다른 개념 속에서 배태된 ‘3장 6구’와 ‘종장 첫 구’ 논의가 어느 순간 시조의 정형성을 설명하는 하나의 명제로 결합되었음을 확인케 된다.

그런데 구 개념의 혼란함은 여기에 그치지 않고, ‘반구’³⁸⁾의 개념, 혹은 ‘척사(隻辭)’의 개념을 동원하여 정구(正句)와 편구(片句)를 형성한다는 견해에 이르게 되면³⁹⁾ 더욱 가중된다. 이들은 “구절이라는 것의 개념 또한 각기 달라서 어디서부터 어디까지를 구절로 보는가 하는 측정에도 문제”⁴⁰⁾가 있음을 보여준다. “구의 개념은 차라리 혼미하기까지 하”고, “이를 통일할 전망도 서지 않”⁴¹⁾는 것으로 진단되기조차 한다.

37) 이병기, 「시조란 무엇인가」 七, 『동아일보』, 1926. 12. 2.

38) 홍정자, 「사설시조의 반구구조 연구」, 서강대 석사학위논문, 1983.

39) 홍재휴, 「時調句文論攷」, 조규설박철회, 『시조론』, 일조각, 1977.

40) 김대행, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1986, 41면.

동일한 용어가 달리 사용되는 데서 문제가 야기되는 만큼, 문제의 해결은 기존의 구 이외에 다른 용어의 도입을 통해 구분하는 방안을 시도할 수 있다. 이와 관련하여 일찍이 시조의 형식을 장, 구, 절로 구분하여 설명한 논의를 살펴볼 필요가 있다. 이에 따르면, 시조는 각각 장, 구, 절로 구분되고 1구는 2개의 절로 구성되어 시조는 ‘3장 6구 12절’이며, ‘종장의 첫 절은 3자로 재진술될 수 있다.

(二) 十二節이니, 이상 三章六句를 一句에 二節씩 分하여 六句를 定하였고, (三) 六句니, 以上 三章을 各各 一章에 二句씩 分하여 六句를 定했고,⁴²⁾

三章 六句로 總字數 四十五字内外의 構成을 가진 定型詩인데 每句의 字數基準은 七字中心이요, 終章 첫節만이 ‘三字固定’과 六字内外로 된 (중략) 한 句를 各各 二分節로 나누어서 十二分節로 된 三四·三四 三四·(하략)⁴³⁾

이밖에도 시조의 율격적 특질을 자수율로 밝히려는 논의 속에서 ‘종장 첫 구’가 중요한 표지로 등장했던 만큼, 율격적 단위로 재개념화를 시도할 수 있다. 이 때 떠오르는 것이 바로 음보(音步, foot)의 용어이다. 주지하다시피 음보는 율격적 걸음걸이의 기본 단위로, 이에 따르면 시조는 4음보의 갈래로 설명된다. 구는 자수가 고정되어야 한다는 선입견에 매여 있는 용어이기 때문에 자수가 변할 수 있다는 사실을 인정하기 위해서라도 ‘음보’라는 용어가 선택되어야 한다는 주장이 제안되기도 했다.⁴⁴⁾ 여기서 ‘시조의 각 장은 4개의 음보로 이루어진다’는 명제가 탄생한다.

그런데 음보의 용어가 낭독에서 형성되는 주기성의 최소 단위를 가리키는 개념이지만, 율격상의 대립 요소가 발견되지도 않을 뿐만 아니라 가창을 전제로 한 고전시가에서는 이 같은 주기성의 확보가 어렵다는 점을 들어 그

41) 김대행, 앞의 책, 142면.

42) 최남규, 「時調唱法小考」, 『朝光』, 1940.

43) 이태극, 『時調 概論』, 새글사, 1959, 69면.

44) 조동일, 『한국민요의 전통과 시가율격』, 지식산업사, 1996, 214면.

부적절성이 여러 차례 제기된 바 있다. 이에 따라 4음절 기준의 덩어리를 ‘마디’⁴⁵⁾, 혹은 ‘토막’이라는 용어로 새롭게 제안하기도 했다. 그럼에도 불구하고 용어 사용의 혼란은 같은 연구자에게서도 마디와 토막의 용어가 혼재되어 사용되는 모습으로 나타나고 있다.

- 1) 통사 의미론적 연결고리를 이루는 3개의 장(초·중·종장)으로 시상이 완결된다.
- 2) 각 장은 4개의 음절마디(평시조의 경우) 혹은 통사·의미마디(사설시조의 경우)로 구성된다.
- 3) 시상의 전환을 위해 종장의 첫 마디는 3음절로, 둘째 마디는 2음절 이상으로 하여 변화를 준다.⁴⁶⁾

(사설시조-연구자 주) 한 수가 초·중·종장 3장으로 이뤄지며 각장은 4토막(이 경우는 한 토막에 음량의 제한이 없으므로 음보보다 큰 단위가 됨)으로 짜여지는 형식적 틀은 그대로 유지하고 있어 3장 12토막이라는 시조 특유의 견고한 틀은 준수하고 있으며, (중략) 각장은 4개의 토막으로 구성되어 있어 3장 12토막이라는 시조의 틀을 준수하므로 자유시라 할 수는 없는 것이다.⁴⁷⁾ (밑줄 및 강조: 연구자주)

‘토막’의 용어를 제안하면서도 현재의 관례와 용례를 인정하는 진솔도 찾아볼 수 있다.

‘율격적 토막’이라는 말을 그대로 쓰거나 이 말을 줄여서 ‘토막’이라고 하는 것이 바람직한 용어 사용일 것 같은데, 아직은 ‘음보’라는 용어를 널리 사용하고 있으므로 당분간 이 관례를 따르기로 하자.⁴⁸⁾

45) 김대행, 『우리詩의 틀』, 문학과비평사, 1989, 23면.

46) 김학성, 「사설시조의 형식과 미학적 특성」, 『어문연구』 116, 한국어문교육연구회, 2002, 82-83면.

47) 김학성, 『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997, 319면.

구는 어디까지나 하나의 의미 개념을 가진 단락인 만큼, 율격적 단위인 음보와는 출발점부터 차이가 있다. 두 개의 마디(토막)가 합쳐져야 비로소 뜻을 갖게 되기 때문에, 2개의 마디가 하나의 구를 형성하게 된다. 다음과 같은 진술은 이 같은 특성을 적시하고 있다.

시조 작품들의 각 시행들은 두 개씩의 의미단위로 구성되는 경향이 많다
(두 개의 음보로 된 구가 대체로 하나의 의미단위를 이룸).⁴⁹⁾

이처럼 구라는 개념은 시조의 각 장이 의미 단위를 전제로 한다면, 율격으로서 마디(혹은 토막)와는 명확히 구별될 필요가 있다. 율격과 의미 단위의 변별적 인식 속에서 마디(토막)와 구가 서로 다른 개념역으로 사용되어야 한다는 점이 이 문제에 대한 현재까지의 잠정적 결론이다.

4. 문제의 전환과 확장:

시조 3장 형식에 대한 재론과 새로운 관점의 요청

구가 의미의 단위인데 반해, 마디, 토막, 음보 등이 율격적 단위라면, 기존의 ‘중장 첫 구’를 가리키는 용어가 후자의 것들로 대체되어야 한다는 주장은 그리 새로운 것이라 하기 어렵다. 문제는 마디와 같은 용어로 대체하는 것만으로는 중장 첫 마디의 기능과 위상이 충분히 드러나지 않는 데 있다. 미리 말하자면, 중장 첫 마디는 율격적 단위에 해당하는 부분이지만, 한편으로 작품 전체에서 의미론으로도 기능하며, 이러한 점에 주목한다면 기존과 같이 율격적 단위에 해당하는 용어의 제안으로 이 문제가 완전히 해결되었다고 보기는 어렵다. 이 연구가 주목하는 지점이 바로 여기에 있다.

48) 조동일, 앞의 책, 219면.

49) 성호경, 앞의 책, 141면.

주지하다시피 종장은 여타의 초중장과는 다른 형식과 율격을 지니는 탓에 일찍부터 많은 주목을 받아 왔다. “시조라는 시는 이 종장 형식의 특이성으로 말미암아 비로소 시조란 장르를 형성하게 된 것”⁵⁰⁾이라든지, 혹은 시조를 시조답게 하는 시조의 형식적 특성은 종장의 특이성에 있으며, 이 종장의 형식은 바로 시조 시형의 정형성의 관건이 된다⁵¹⁾는 설명 등을 손쉽게 만나 볼 수 있다.

종장 초구는 그 형성에 대한 역사적 의미는 다르더라도 시의 구조의 단락으로 볼 때는 한시 절구의 기, 승, 전, 결의 전구부에 해당되고, 다른 구에서 볼 수 없는 3자 고정이라는 엄격한 자수율의 제한치가 바로 종장 초구이다. 그러므로 종장 초구는 시의 단락의 전환점이 되고, 이것으로 하여금 시조 종장에 시의 역점이 놓이게 되는 요령이 되기도 한다.⁵²⁾

“종장의 제1음보는 3음으로 고정되어 있어 시조를 시조답게 하는 ‘시조의 눈’이며 ‘시조의 생명’이라고까지 불”⁵³⁾리기까지 한다. 이때 주목할 점은 시조 종장의 첫 마디가 시조의 ‘독특한 율격적 통사구조’의 토대가 된다는 데 있다. 즉 초, 중장에서 전개해온 단락을 단절시키면서 시상을 완결하는 독특한 기능을 수행한다는 설명을 말한다. 이는 시조 종장의 첫 마디가 단순히 율격적 측면에서 3음절에 그치는 것이 아니라, 의미적 측면에서도 특별한 기능을 가질 가능성을 환기시킨다.

종장 제1음보는 초·중장의 규칙적이고도 평명한 흐름을 차단하고 우뚝 돌출하여, 이른바 극적 전환의 고양된 순간과 흡사한 서정적 전환이 가능하도록 구조상의 장치를 마련하는 것이다.⁵⁴⁾

50) 고창옥, 『國語國文學要綱』, 대학출판사, 1948, 389면.

51) 조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 80면.

52) 김동준, 『韓國詩歌의 原型理論』, 진명출판사, 1996, 200면.

53) 조태흠, 「훈민시가 종장의 특이성과 향유방식」, 국어국문학회 편, 『고시조연구』, 태학사, 1997, 141면.

이러한 특징에서 보건대 종장의 첫 마디는 율격적 단위로서의 특징을 넘어서서 의미의 측면에서도 특별한 기능을 수행하는, 시조 미학의 핵심적인 지점에 해당한다. 그런 만큼 시조 종장 첫 마디에 주목하면, 3장 6구로 설명하는 기존의 인식과 규정에 대해 새로운 접근과 전환을 불러오게 된다. 비록 주장과 도달점에서 이 글과 차이가 있지만, 이병기의 8구체 또한 이러한 고민에서 배태된 것으로 생각된다.

일찍이 시조의 구조를 초·중·종장의 3장 형식으로 보는 것은 시조창의 전통에 연원을 두고 있는데, 이는 18세기 중반에 전문 가객이 아닌 이들도 쉽게 부르며 즐길 수 있도록 당시 새롭게 만들어진 곡조[時調]에 해당하는 것이다. 시조의 형식을 3장 구조로 설명하는 것은 이처럼 비교적 최근에 만들어진 시조창의 가창 전통에서 비롯된다.

그런데 시조는 시조창 이외에 ‘가곡(歌曲)’에 얹어 부르기도 했고, 실제로 시조창 이전에 일찍부터 가곡창이 불려졌던 역사적 전통을 갖고 있다. 여기서 가곡창은 시조창과 달리 5장 구조로 이루어진다는 점을 눈여겨볼 필요가 있다. 실제 가곡창 선율을 통해 시조가 어떻게 연행되는지를 살펴보면 기존의 3장 구조와는 다른 특질을 찾아볼 수 있다.

<여창 이삭대엽 8분>

초장: 靑山裏(11박) 碧溪水 | 야(20박)

2장: 수이 감을(11박) 자랑 마라(14박)

3장: 一到(5박) 滄海ᄃᆞᆫ면(11박) 다시 오기(8박) 어려오니(12박)

4장: 명월이(25박)

5장: 滿空(5박) 山ᄃᆞᆫ니(11박) 수여 간들(16박) 잊더리(9박)

가곡창에서는 초장을 초장과 2장 둘로 나누고, 종장의 첫 마디를 제4장으로 독립시켜 종장의 제2마디, 제3마디와 동일한 박수의 음량을 부과한다.⁵⁴⁾

54) 김홍규, 「平時調 終章의 律格統辭論的 定型과 그 機能」, 김대행 편, 『운율』, 문학과지성사, 1984, 114면.

55) 김혜숙, 「시조사의 정조 유통과 가곡창 5장 구조」, 『고전문학연구』 39, 한국고전

이러한 가곡창 선율에 따르면, 4장의 ‘명월이’는 “전체에서 가장 높은 음으로 구성된 선율로 한 음절을 길게 부”르는 것으로 구현된다. 여기서 주목할 것은 이러한 선율 구조가 시상 전개와도 밀접한 관련성을 지닌다는 데에 있다. 실제로 ‘명월이’를 높은 음으로 유장하고 길게 부름으로써 “별 것도 아니면서 요란한 벽계수와 조용하면서도 높은 곳에서 온 천하를 밝히는 명월과 대응되어 둘의 존재적 가치가 뚜렷하게 대조”⁵⁶⁾되는 효과를 불러온다. 이러한 특질과 설명은 황진이의 다른 작품에서도 유효하다.

초장: 동지사들(11박) 기나긴 밤을(20박)
 2장: 한 허리를(11박) 버혀 내어(14박)
 3장: 春風(5박) 니불 아래(11박) 서리서리(8박) 너헛다가(12박)
 4장: 어론님(25박)
 5장: 오신 날(5박) 밤이여든(11박) 구뵈구뵈(16박) 껴리라(9박)

초장: 어저(8박) 내 일이야(20박)
 2장: 그릴 줄을(11박) 모로드나(14박)
 3장: 이시리(5박) 흐더면(11박) 가라마는(8박) 제 구티야(12박)
 4장: 보내고(25박)
 5장: 그리는(8박) 情은(8박) 나도 몰라(16박) 흐노라(9박)

여기서도 4장에 해당하는 ‘어론님’과 ‘보내고’는 모두 가장 음정이 높고 길게 가창된다. 내용적으로 보더라도 1~3장에 진술된 내용들이 모두 ‘어론님’을 위한 행위로 수렴됨으로써 ‘어론님’을 강조하는 의미 전개와 맞아떨어지고 있다. ‘보내고’의 강조 역시 3장까지의 안타까움과 후회가 입을 보낸 화자의 행위에서 연유하는 사실과 만난다.⁵⁷⁾

문학회, 2011, 13면.
 56) 박연호, 「時調詩와 歌曲唱 선율의 상관성」, 『문학교육학』 50, 한국문학교육학회, 2016, 14면.
 57) 박연호, 앞의 글, 15-17면.

이처럼 가곡창의 5장 구조가 시조 사설의 정조 유동 구조와 정치하게 대응된다는 점은 여러 시조를 대상으로 실증될 수 있는데, <버들은 실이 되고>의 시조에서 “봄 내 한껏 증폭되었던 시름이 폭발하여 말로 표출되는”⁵⁸⁾ 효과도 바로 ‘누구서’라는 탄식성에서 비롯된다는 설명도 그 하나이다. 여기서 ‘누구서’를 한 장으로 독립시키는 것은 극점에서 언어표출로 전환된 순간의 정감의 에너지와 지속성⁵⁹⁾을 분출하는 제도적인 장치가 되고 있다.

그밖에도 신희의 시조 <아침은 비오드니>에서 종장 첫 마디 ‘두어라’는 “가장 짧은 단어이면서 가장 길게 노래로 불리는 대목”에 해당한다. 여기서 긴 시간에서 확보되는 마음의 전환과 여유를 통해 ‘상황을 두어라’라는 의미로도 작용하는 모습을 사례로 추가할 수 있다.⁶⁰⁾ 이들은 모두 가곡창에서 4장 부분이 ‘전체의 눈 역할’⁶¹⁾을 담당하면서 가창의 국면과 의미의 국면 양 측면에서 중핵적인 지위를 갖고 있음을 일깨운다.

이러한 사실에서 보건대, 종장의 첫 마디에 해당하는 가곡창 4장이 별도의 독립된 장을 이루는 만큼, 여타의 마디들과 동일한 비중을 지니는 것으로 간주하는 것은 적절치 못하다. 비록 지수율의 차원에서 출발하였지만, 종장 첫 마디에 대한 초창기 연구자들의 특별했던 관심을 자세히 들춰보면 시조의 미학을 꿰뚫는 표지로서의 특징을 만나볼 수 있다.

終章에 와서는 三에서 單번에 飛躍的으로 五에 뛰어 올라 가지고 다음은 四三의 順次로 떠러져 내려 왔다. 이 律動이 美는 마치 저 高躍하는 選手가 目的物을 뛰어넘으려고 수 메터 밖에서 마음을 바로 잡고 몸을 고누아 가지고 目的物을 向하여 차츰차츰 걸어오다가 猛虎와 같이 발판을 밟아 차고 뛰

58) 김혜숙, 앞의 글, 18면.

59) 김혜숙, 앞의 글, 19면. 그밖에도 <오백년 도읍지를>이나 <이몸이 죽거 주거>의 시조에서 ‘어즈버’와 ‘님向헌’ 등을 통해 3장까지 증폭된 정서가 극점에 이르러 폭발하게 된다는 설명을 추가할 수 있다.

60) 정소연, 「시조의 구술성으로 인한 정서 표출 방식과 시조 교육의 방향」, 『고전문학과 교육』 24, 한국고전문학교육학회, 2012, 108면.

61) 박해남, 「시조에 나타난 정서의 표출 방식」, 박노준 편, 『고전시가 읽어읽기(하)』, 태학사, 2003, 219면.

어 넘어서 아직 그냥 자빠지지 않으려고 넘어 뒀 그 反動으로 數次 跳躍하는 것과도 같아, 그 氣運이 원통 발판인 終章 第一句에 달렸는데, 여기를 氣運차게 밟아 차지 않으면 그 目的物을 뛰어 넘을 수가 없다.⁶²⁾

初章은 起句, 中章은 承句 終章은 轉結兩句를 兼備하였고, 終章의 첫句는 轉句에 該當한다고 할 수 있으니, 終章의 첫句는 두字인 때도 있기는 하나 석字인 때가 絶對로 優勢하며, 그 석字는 또 아마도, 아뢰야, 두어라, 어즈버等等 語가 優勢한 것으로 보아 起承轉結의 法則이 이 석字에서 效果를 나타내고 있다고도 할 수 있을 듯하다. 이런 意味에서 時調 終章의 첫句는 初章이나 中章의 첫句와 섞지 못할 比重이 있다고 하겠다.⁶³⁾

여기서 음수율, 음보율로 귀착되는 과거의, 그리고 현재의 율격론에 대해 새로운 방향에서 접근할 통로가 열린다. 그동안 3장 형식에 대한 집착이 시조의 본질에 대한 폭넓은 접근을 가로막는 장애가 되기도 했다는 점에서, 가곡창 5장 구조는 율격적, 의미적 차원에서의 새로운 접근을 불러오는 것이다. 기존의 음보율이 등가적인 긴장의 범위 속에서 시간의 등장성(等長性)을 고려하였다면, 지속 시간의 등장성 이외에 의미 긴장의 강도(intensity)에도 주목할 필요가 있다. 이때 종장의 첫 마디가 여타의 마디와 비교할 때 긴장(attention)의 강도면에서 대등할 수 없음은 물론이다. 긴장의 강도가 지속 시간과 상호 교체될 수 있음을 고려한다면⁶⁴⁾, 종장의 첫 마디는 비록 절대적인 음절수는 적으나 그 긴장의 강도로 인해 가곡창에서 하나의 장으로 독립될 수 있었던 것이다.

시조부흥운동 당시 시조창의 대중 지향성에 주목하여 오랜 전통의 가곡창 대신 시조창계의 명칭이 선택되었고, 이로 인해 시조론의 상당 부분이 시조창을 전체하게 된다. “시조음악과 시조문학 사이의 친연성을 따진다면 물론 가곡창에서보다 시조창에서 훨씬 더 큰 친연성을 발견”⁶⁵⁾할 수 있다는 장점

62) 조운재, 『한국시가의 연구』, 을유문화사, 1948, 179면.

63) 구자균 외, 『(개정판) 국문학개론』, 일성당서점, 1957, 209면.

64) W. B. Pillsbury, *Attention*, Arno Press, 1973, 10면.

이 있다. 실제로 1920년대 이후의 시조집에서는 3장 의식 아래 기록, 표기되어 있음을 보게 된다. 그러나 “시조창이 근대 이전의 시조문학에 미친 영향력은 생각보다 훨씬 미약하”며, “시조의 향유 방식을 가곡창 중심으로 살펴야”⁶⁶⁾ 한다는 점이 제기되기도 한다. 일찍이 “가곡창과 시조창을 도외시하고서 그 자수를 논의함은 무용”⁶⁷⁾하다는 점을 밝히면서, 창에 대한 고려를 일깨웠던 사실을 생각해본다면 더욱 그러하다. “시조를 3장 형식으로서 각 장은 4음보라는 고정된 정형성은 시조를 시로 읽으려고 한 결과이지 시조가 노래로 실현될 때의 모습은 아니라고 할 수 있다.”⁶⁸⁾ 종장 첫 마디, 즉 가곡창 4장의 독특한 기능은 이러한 주장을 뒷받침하는 사례가 될 수 있다.

여기에 이르면, ‘종장 첫 구’를 단순히 ‘종장 첫 마디’로 교체하는 것으로 이 문제가 해결될 수 없음이 자명해진다. 종장의 첫 마디가 율격뿐만 아니라 의미적 기능을 동시에 내재하고 있다면, 율격과 의미의 이분법을 넘어서서 이 둘을 결합하는 새로운 방식으로 그 미학적 효과를 설명해내야 한다. 이것이 시조 3장 6구와 종장 첫 구의 공서와 그 역사적 이력에 대한 탐색을 통해 얻게 된 작은 성과에 해당한다.

5. 결론을 대신하여:

노래로의 귀환과 시조 연구의 과제

이 글은 시조의 정형성을 설명하는 3장 6구와 종장 첫 구가 서로 상충하

65) 성기옥, 손종흠, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2006, 271면.

66) 성기옥, 손종흠, 앞의 책, 272면. 여기서는 가곡창이 더 오래된 까닭에 “가곡창의 향유 방식에 따라 시조를 창작하며 즐거운 역사가 곧 시조문학의 역사라 해도 좋을 만큼 양자는 오랜 기간 동안 역사적으로 불가분의 긴밀한 관계를 지니며 발전”했음을 덧붙이고 있다.

67) 구자균 외, 앞의 책, 207면.

68) 정소연, 앞의 글, 108면.

는 용어라는 점에 주목하여 역사적 궤적을 추적함으로써, 이들이 서로 다른 전제와 배경 속에서 배태된 개념임을 밝혔다. 구가 의미적 단위를 전제로 하는 데 반해 종장 첫 구의 경우 율격적 단위에 해당하며, 따라서 음보, 마디, 토막과 같은 용어로 대체되어야 한다는 주장도 살폈다. 그러나 이 글의 목적이 단순히 용어 사용이 철저히 못했던 과거의 연구를 들추어내는 데 그치는 것은 아니다. 종장 첫 구에 대한 특별했던 과거의 관심을 살피면서, 시조의 형식론과 율격론에 대해 새로운 이해와 인식의 가능성을 찾으려 한 것이다. 이는 시조가 시이면서 노래이기도 했다는 사실을 통해 가곡창으로서의 접근을 불러오는 것이다.

“시조는 ‘시(詩)’로서가 아니라 ‘가(歌)’로서 창출되고 향유되었음에도 불구하고 종래의 선행연구는 ‘가’로서의 연행적 측면을 소홀히 하거나 무시하고 ‘시’로서 다루는 경향을 보였으며, 그로 인한 텍스트의 이해나 분석에 있어서 오류 혹은 문제점을 야기했던 바 (이하 중략)”⁶⁹⁾

시조가 본래 문학과 음악으로 분리되지 않은 채 생산, 향유되었음은 분명하다. 그럼에도 불구하고 20세기 시조부흥운동을 계기로 음악으로서의 시조와 문학으로서의 시조로 독자적인 발전의 길을 걷게 되는데, 3장 6구, 종장 첫 구는 음악과 결별하고 문학의 국면에서 나아간 모습을 보여주는 대표적인 표지가 된다.

그런데 이 글의 결론이 가곡창에 대한 새로운 관심, 그리고 형식적 구분을 넘어서 의미적 율격에 대한 고려로 한정되지 않는다. 표면적으로 보자면 시조의 3장 6구와 종장 첫 구에 대한 문제제기 자체가 매우 지엽적이고 협소한 것이며 진부한 것으로도 여겨질 수 있다. 덧붙여 연구자 개인의 특별한 지적 호기심으로 오해될 수도 있다. 그럼에도 불구하고 이 문제를 파헤치는 것은, 단순히 용어 사용의 혼란함을 밝히는 차원을 넘어서서 상당 부분 관습적으로 수용되었던 시조 연구의 성과에 대해 학문적으로 점검하고 비판적으

69) 김학성, 앞의 책, 278면.

로 검토하는 일이 필요하다는 문제 의식에 따른다. 그동안 추상적·당위적 차원에서 진술되었던 시조의 설명을 엄정하고 정확한 이론과 용어로 구체화해야 한다는 요청에 따른 것이기도 하다. 문제의 실태와 해결 방안을 정리하는 데서 벗어나 문제의 배경과 역사적 이력을 추적하는 가운데, 새로운 접근과 전환을 도모하려 한 것이다.

특히 시조는 ‘가장 정교하게 짜여진 한국의 대표적 정형시’이지만, 그 정교한 짜임을 설명하는 장면이 이르러서는 여전히 부족하고 제한적인 형식론과 율격론을 만나게 된다. 이때 가곡창에서 시조의 정형성에 대한 새로운 설명을 제공받을 수 있다는 가능성을 발견하게 된다. 이것이 ‘3장 6구, 종장 첫마디’와 같이 어찌 보면 작고 지엽적이며 진부하기까지 한 문제를 오늘날 새삼스럽게 꺼내게 된 까닭이자, 우리에게 가져다주는 효용이다.

참고문헌

- 고정희, 「고전시가 율격의 교육 내용 연구」, 『국어교육연구』 29, 서울대 국어교육연구소, 2012.
- 고창옥, 『國語國文學要綱』, 대학출판사, 1948.
- 구자균 외, 『(개정판) 국문학개론』, 일성당서점, 1957.
- 김대행, 「고전시가」, 조동일 외, 『한국문학강의』, 길벗, 2015.
- 김대행, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1986.
- 김대행, 『우리詩의 틀』, 문학과비평사, 1989.
- 김동준, 『韓國詩歌의 原型理論』, 진명출판사, 1996.
- 김성룡, 「중세시대의 대구 학습과 문학 교육」, 『문학교육학』 9, 한국문학 교육학회, 2002.
- 김학성, 『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997.
- 김학성, 「사설시조의 형식과 미학적 특성」, 『어문연구』 116, 한국어문교육 연구회, 2002.
- 김혜숙, 「시조사의 정조 유행과 가곡창 5장 구조」, 『고전문학연구』 39, 한국고전문학회, 2011.
- 김홍규, 「平時調 終章의 律格統辭論的 定型과 그 機能」, 김대행 편, 『운율』, 문학과지성사, 1984.
- 류수열, 「시조의 율격에 대한 학술 담론과 교육 담론의 거리」, 『시조학논총』 48, 한국시조학회, 2017.
- 박연호, 「時調詩와 歌曲唱 선율의 상관성」, 『문학교육학』 50, 한국문학교육 학회, 2016.
- 박철희, 「시조, 무엇이 문제인가」, 『시와 수필 마당』 제6호 가을호, 청어 출판사, 2009.
- 박해남, 「시조에 나타난 정서의 표출 방식」, 박노준 편, 『고전시가 읽어읽기 (하)』, 태학사, 2003.
- 성기욱, 『한국시가 율격의 이론』, 새문사, 1986.

- 성기옥·손중흙, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2006.
- 성호경, 「가사의 편구 현상에 대한 시론」, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대학교 출판부, 1995.
- 안학, 「時調의 淵源」 二, 『동아일보』, 1930. 9. 26.
- 이광수, 「時調의 自然律」 五, 『동아일보』, 1928. 11. 8.
- 이동철, 「고전시가란 무엇인가」, 윤채한 편, 『고전문학의 이해』, 우리문화사, 1993.
- 이병기, 「시조란 무엇인가」 三, 『동아일보』, 1926. 11. 27.
- 이병기, 「시조란 무엇인가」 四, 『동아일보』, 1926. 11. 28.
- 이병기, 「시조란 무엇인가」 七, 『동아일보』, 1926. 12. 2.
- 이병기, 「律格과 時調」 二, 『동아일보』, 1928. 11. 29.
- 이병기, 「律格과 時調」 三, 『동아일보』, 1928. 11. 30.
- 이병기, 『국문학개론』, 동아출판사, 1961.
- 이병기, 『시조의 개설과 창작』, 현대출판사, 1957.
- 이병기·백철, 『國文學全史』, 신구문화사, 1957.
- 이은상, 「時調短型芻議 一」, 『동아일보』, 1928. 4. 18.
- 이은상, 「時調創作問題」 五, 『동아일보』, 1932. 4. 3.
- 이정자, 『시와 시조 창작론』, 국학자료원, 2004.
- 이종출 외, 『국문학개론』, 정화출판문화사, 1985.
- 이창식, 『고전시가강의』, 역락, 2013.
- 이태극, 『時調 概論』, 새글사, 1959.
- 이태극, 「時調의 章句攷」, 『韓國文化研究院 論叢』, 이화여대 한국문화연구원, 1967.
- 이희승, 「시조기원에 대한 일고」, 『學燈』 2, 1933. 11. 16.
- 이희승, 「시조와 신시의 한계」, 『자유문학』 제4권 제11호, 1959. 11. 1.
- 정소연, 「시조의 구술성으로 인한 정서 표출 방식과 시조 교육의 방향」, 『고전문학과 교육』 24, 한국고전문학교육학회, 2012.
- 조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.

- 조동일, 『한국민요의 전통과 시가유희』, 지식산업사, 1996.
- 조윤제, 「時調字數考」, 『新興』 4, 1930. 11.6.
- 조윤제, 『한국시가의 연구』, 을유문화사, 1948.
- 조윤제, 『한국문학사』, 탐구당, 1968.
- 조태흠, 「훈민시가 중장의 특이성과 향유방식」, 국어국문학회 편, 『고시조 연구』, 대학사, 1997.
- 최남구, 「時調唱法小考」, 『朝光』, 1940.
- 최동국, 「시조」, 김광순 외, 『국문학개론』, 2003.
- 최홍원, 「잘 알면서도, 잘못 알았던 시조」, 『문학교육학』 51, 한국문학교육학회, 2016.
- 허영호, 「時調復興에 對한 管見」, 『新民』 24, 1927. 4.
- 홍재휴, 「時調句文論攷」, 조규설·박철희, 『시조론』, 일조각, 1977.
- 홍정자, 「사설시조의 반구구조 연구」, 서강대 석사학위논문, 1983.
- 劉若愚, 中國詩學, 이장우 역, 『중국시학』, 범학도서, 1976.
- 劉勰, 文心雕龍, 최동호 역, 『문심조룡』, 민음사, 1994.
- 시나다 요시카즈, 「국민시가집으로서의 ‘만오슈」」, 하루오 시라네스즈키 토미 편, 創造された古典, 왕숙영 역, 『창조된 고전』, 소명출판, 2002.
- Reboul Olivier, Rhétorique, 박인철 역, 『수사학』, 한길사, 2003.
- Pillsbury W. B., Attention, Arno Press, 1973.

【Abstracts】

The Symbiosis and Problem of ‘Three Jang Six Gu’
and the ‘First Gu of Jongjang’ in Sijo

— Investigating the Form and the Meter of Sijo —

Choi Hongwon

This study aims at focussing on that there is difference in the scope and object of the terms about ‘three Jang six Gu[3章 6句]’ and ‘the first Gu of Jongjang[終章 1句]’, which are the key concepts to account for the fixed form of Sijo[時調]. I set a goal to solve the problem by tracing the historical origin. In the process of analyzing the materials of the Sijo[時調] study of the beginning stage, I clarify that the ‘first Gu of Jongjang[終章 1句]’ is a meter unit based on syllabic meter of three letters while the Gu[句] of ‘three Jang six Gu[3章 6句]’ is a unit to have one meaning. I arrive at a conclusion that there have been a variety of Gu[句] concepts in Sijo[時調], for example, six Gu[6句], twelve Gu[12句], and eight Gu[8句], and they are derived from different backgrounds and awareness one another.

I try to solve the problem through distinguishing meters and units of meaning by adding terms and concepts like foot, Madi and Tomak, in addition to existing Gu[句]. I conclude that new understanding is needed beyond the characteristics of meters because the first Madi of Jongjang[終章] functions as the essence of Sijo esthetics. I especially pay attention to the truth that the first Madi of Jongjang[終章] applies to an independent Jang in Kagok-chang[歌曲唱] and look into the effect and

function in the meaning dimension. Accordingly, I suggest that there should be an attempt to explain the esthetic effect of the first Madi of Jongjang as a new perspective and concept like Kagok-chang[歌曲唱].

I hope that this study might examine and criticize the outcome of the Sijo research academically which was conventionally accepted and kept for the most part in the meanwhile and could be a little chance to be embodied to appropriate theories and terms about the explanations of Sijo[時調] which were stated in the abstract and normative dimension.

Key words: Sijo[時調], three Jang six Gu[3章 6句], Jongjang[終章], first Gu of Jongjang[終章 1句], meter, Kagok-chang[歌曲唱]

이 논문은 2018년 2월 14일에 투고되었으며, 2018년 3월 7일에 심사 완료되어 2018년 3월 14일에 게재가 확정되었음.