

시조창에서 종장 제4음보 생략 현상의 율격적 동인*

류 속 영**

차 례

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. 서론 | 3. 시조창에서 종장 제4음보의 생략과 개화기시조 율격 |
| 2. 가곡창의 음악적 형식과 시조 율격 1) 가곡창의 5장 형식과 시조 작시법 2) '句'의 율격적 개념과 음악적 개념 | 4. 결론 |

국문초록

대엽조 음악의 5장 형식과 시조시의 3행 형식이 서로 만나게 되면서, 시조는 조선 시대 내내 가곡창으로 가창되는 갈래 전통을 이어왔다. 그러한 전통이 지속되는 동안, 3행6구12음보라는 시조시의 형식은 그 정체성을 확고하게 다져나가기가 어려웠다. 왜냐하면, 그 형식을 이루는 구성 성분들이, 가곡창으로 향유되는 과정에서 5장의 음악적 형식에 따라 재구성되어야만 했기 때문이다. 이런 사정 속에서 정체성 확보에 가장 큰 혼란이 일어난 곳은 제3행 제1음보였다. 이 음보는 가곡창에서 제4장

* 이 논문은 부산대학교 기본연구지원사업(2년)에 의하여 연구되었음.

** 부산대학교

의 창사로 분리 독립됨으로써, 시적 형식으로는 제3행 내구의 구성 성분이긴 하지만 음악적 형식으로는 하나의 독립된 구로 인정받아 왔다. 가곡창 시대에 제3행 제1음보는 음악적 형식에서는 하나의 장이면서 구로 인식되었지만, 시적 형식에서는 하나의 구이면서 음보로 인식되었던 것이다. 이러한 역사가 있기에, 오늘날 시조의 율격을 4음보격으로 파악하는 과정에서 연구자에 따라 제3행 제1음보를 따로 분리해야 한다는 주장을 제기하기도 했다. 시조창 담당층은 이러한 착종 현상의 근본 원인을 가곡창의 5장 형식에서 찾아 이를 3장 형식으로 새롭게 가다듬어 시조시의 창곡으로 삼았다.

그런데 시조창 담당층은 음악적 형식은 새로 마련했지만 창사의 시적 형식을 새롭게 마련하지는 않았다. 이미 이전에 제작되어 가곡창의 창사로 사용된 시조 작품과 형식을 재활용하는 방식을 택했던 것이다. 이로 인해 야기되는 문제점을 해소하기 위해 가곡창의 창사를 조정하는 과정에서 종장 제4음보의 운명은 탈락으로 결정된 것이다.

그런 과정을 추적해 본 결과는 이렇다. 가곡창 담당층의 시조 율격 의식은 크게 두 가지였다. 하나는 제3행 제1음보를 제3행의 율격 구조에서 제외해야 한다는 의식이다. 다른 하나는 이를 제3행의 내구를 구성하는 하나의 음보로 인정해야 한다는 의식이다. 첫 번째 의식에 근거해서 산출된 작품에서 제3행은 5개의 음보로 명확하게 구분된다. 두 번째 의식에 근거해서 산출된 작품에서는 4개의 음보로 구분되지만 두 번째 음보가 과음보의 형태를 취한다. 이러한 두 가지 경향이 뚜렷하게 나타나는 것이 가곡창 시대에 산출된 시조 작품들의 실상이다. 시조창 담당층은 여기에 문제 의식을 두었다.

첫 번째 의식이 반영된 작품을 시조창의 창사로 삼으면 종장은 5개의 음보로 이루어져서, 4개의 음보로 이루어진 초장과 중장의 음보 구성과 균형을 맞출 수 없게 된다. 이 문제를 해결하는 과정에서 제3행 제4음보가 탈락한 것이다. 두 번째 의식이 반영된 작품의 경우는 종장 제2음보

가 과음보라는 것이 문제가 된다. 이 과음보는 두 음보의 결합에 의해 변형이 일어난 형태다. 그런데 시조창 담당층은 이 과음보를 평음보로 바꾸어서 문제를 해결하지 않고, 대신 여기에 씌워진 변형의 굴레를 벗겨 주었다. 즉 하나의 음보가 아니라, 두 개의 음보로 이루어진 하나의 구로 인정한 것이다. 대신에 종장의 외구를 이루는 두 개의 음보 가운데서 하나를 제거함으로써 종장이 4개의 음보로 이루어지게 한 것이다. 그러한 의도의 결과가 종장 제4음보의 생략 현상으로 나타났다.

이런 과정을 통해 형성된 시조창의 시적 형식은 통사적으로는 완결되지 못한 구조이지만, 율격적으로는 4음보격의 안정된 구조를 취하게 된 것이다. 개화기시조 담당층은 시조창 담당층의 이러한 율격 의식에 공감했기에, 새로운 시대의 이념을 담는 그릇으로 가곡창의 시적 형식을 버리고 시조창의 시적 형식을 선택했다. 그리하여 여기에 담긴 율격적 미감을 더욱 부각시키고 강화하는 방식으로 시조 형식을 가다듬는 노력을 기울여 나갔다.

주제어 : 가곡창, 시조창, 시조 율격, 종장 형식, 개화기시조

1. 서론

시조시를 창사로 삼는 가창 방식의 전통은 두 갈래로 구분된다. 가곡창과 시조창이 그것이다. 대엽조의 악곡에 시조시를 얹어 부르는 가곡창이야 예전부터 있어왔지만, 동일한 시조시를 얹어 부르되 가창 방식을 새롭게 다듬어서 등장한 시조창이 독자적 생명력을 확보함으로써 18세기 무렵에는 성격이 서로 다른 두 개의 시조 창곡이 공생 발전하는 상황을 연출하게 된다.

시조창이 기존의 가곡창에 맞서서 경쟁력을 확보하기 위해 여기에 장

치된 음악적 요소들의 특징은, 단가로서의 소형화를 더욱 분명하게 구현했다는 점이다. 5장 분단의 가곡창과는 달리 시조창은 3장 분단을 택함으로써 음악적 단락의 개수를 절반 수준으로 줄였다. 그리고 각 장의 음악적 길이도 함께 줄임으로써 연주와 가창에 소요되는 시간을 한껏 줄여 놓았다.¹⁾ 게다가 거문고를 비롯한 다양한 관현악기 반주가 동원되는 가곡창에 비해, 시조창에서는 장구나 무릎 장단만으로도 충분할 정도로 악기 연주의 비중을 낮춤으로써 향유의 편의성을 높여 놓았다. 이에 따라 가곡창은 소수의 전문 음악인들에 의해 연행되고 상류 계층에서 주로 향유하는 고급예술로서 성장해 왔고, 시조창은 누구나 쉽게 그 창법을 익히고 두루 향유할 수 있는 대중예술로서의 입지를 굳혀나갔던 것이다.

그런데, 둘다 시조시를 창사로 삼지만, 시조창에서는 가곡창과는 달리 종장의 종결구에 해당하는, 제3행²⁾ 제4음보 자리의 노랫말을 부르지 않은 채 가창이 종결된다. 말하자면 시조창에서는 종결구가 없는 종결 방식을 채택하고 있는 셈이다. 따라서 가집에 기록되어 남아 전하는 특정 작품이 시조창과 가곡창 중 어느 쪽에 소용된 창사인지를 판별하는 기준은 으레 제3행 제4음보 노랫말의 존재 여부에 둔다. 가곡창의 후발주

1) 박자를 기준으로 해서 두 창곡의 길이를 비교하면 다음과 같다. 가곡창의 경우 제1장 64박, 제2장 55박, 제3장 74박, 제4장 55박, 제5장 96박으로 총 344박인 반면, 시조창의 경우 초장 34박, 중장 34박, 종장 26박으로 총 94박의 가창 시간을 갖는다. 가곡창은 여기에 더하여 간주에 해당하는 중여음과 대여음까지 포함되니 시조창에 비해 4배 이상의 가창 시간이 소요되는 셈이다. 이병기, 『시조의 발생과 가곡과의 구분』, 『진단학보』 1집, 진단학회, 1934, 137~142쪽 참조.

2) 시조의 형식은 크게 3가지로 구분해 볼 수 있다. 시로서의 형식, 가곡창으로서의 형식, 시조창으로서의 형식이 그것이다. 그 형식에 따라 행의 개념을 지칭하는 용어가 서로 달라 이들을 구별해서 사용할 필요가 있다. 이 글에서는 다음과 같이 그 용어를 구별하여 사용하기로 한다. 시적 형식을 구성하는 3개의 행은 제1행, 제2행, 제3행으로, 가곡창 형식을 구성하는 5개의 행은 제1장, 제2장, 제3장, 제4장, 제5장으로, 시조창 형식을 구성하는 3개의 행은 초장, 중장, 종장으로 지칭한다.

자로 나서서 가요계에 새 바람을 몰고 온 시조창에서, 이처럼 이미 정형화되어 있던 시조시의 형식을 훼손하는 방식을 택하게 된 사정은 무엇일까? 이것이 시조창에서 단가로서의 소형화를 추구하는 과정에서 비롯된 결과물의 하나일 수 있다. 그러나 그러한 목적을 왜 하필 종결구를 생략하는 방식을 통해 달성하려고 했을까 하는 의문을 제기하면 대답이 궁색해진다. 시조창곡에 작용하고 있는 음악적 제약으로 말미암아 어쩔 수 없이 초래된 현상이라고 막연하게 말하고 넘어갈 수는 없다. 그렇다고 종결구 생략을 통해 단호한 종결³⁾이나 여운의 미학⁴⁾을 꾀했다고 말하는 것 또한 그것의 수사적 효과에 관한 해명이어서 그 현상이 초래된 이유를 설명하는 데는 도움이 되지 못한다.

본 연구는 시조창에서 종장의 종결구를 생략하는 형태로 가창을 종결하게 된 연원과 배경을 밝히는 데 논의의 중점을 두고자 한다. 그런데, 『대한매일신보』와 『대한민보』 등에 수록된 개화기시조 작품들은, 비록 가창을 목적으로 하지 않는 독서물임에도 불구하고 여전히 종장 종결구가 생략된 형태를 취하고 있다. 이러한 사실은 종장 종결구 생략이 가곡창과는 차별되는 시조창을 위한 가창적 요구에서 그치지 않고, 시조시로서의 시적 정형을 새롭게 규정하고자 하는 담당층의 율격 의식이 반영된 결과일 것이라는 추정을 가능케 한다. 말하자면, 가곡창과 시조창이 공존하고 있었던 20세기 초에 개화기시조 작가들은 종결구가 생략되어서 형식 면에서 온전치 못한 상태의 시조창 창사를 시조의 시적 정형으로 인정하고 작품 창작에 임한 셈이다. 그렇다면 그들은 시조의 형식과 율격에 관해 어떻게 인식하고 있었던 것일까 하는 의문을 함께 제기해보지 않을 수 없다. 따라서 본 연구에서는 시조창과 개화기시조를 연계해서 종장의 종결구, 즉 제3행 제4음보 자리의 노랫말 생략 현상을 초래하게 된 원인과 더불어 그러한 현상이 갖는 율격적 의의를 검토하는 작

3) 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974, 150쪽.

4) 성무경, 『평시조(단시조)의 형식과 그 운용의 미학』, 『반교어문연구』 27집, 반교어문학회, 2009, 174쪽.

업이 이루어지게 될 것이다.

2. 가곡창의 음악적 형식과 시조 율격

1) 가곡창의 5장 형식과 시조 작시법

시조⁵⁾는 3행으로 완결되고, 각 행은 두 개의 구와 4개의 음보로 이루어져 있다. 그리하여 3행 6구 12음보로 구성되면서, 4음보의 행이 규칙적으로 반복됨으로써 이루어지는 4음보격의 율격을 갖추고 있다는 것이 오늘날 널리 알려진 시조의 시적 형식이다. 일견 그 형식이 단순하면서도 선명한 율격 체계를 확보하고 있는 듯하나 작품의 실상과 견주어 보면 만만치가 않다. 金光燾(1580~1656)이 지은 시조 작품 하나를 예로 들어서, 이를 시적 형식에 맞추어 표로 제시하면 다음과 같다.⁶⁾

<표 1>

| | 행 | | | |
|-----|------|-------|-------|-------|
| | 내구 | | 외구 | |
| | 제1음보 | 제2음보 | 제3음보 | 제4음보 |
| 제1행 | 황하수 | 맑단말가 | 성인이 | 나시도다 |
| 제2행 | 초야 | 군현이 | 다 일어 | 나단 말가 |
| 제3행 | 어즈버 | 강산풍월을 | 뉘를 주고 | 갈쏘니 |

각 행이 두 개의 구와 4개의 음보로 정연하게 분단되어 시조의 시적

5) 이 논문에서 시조라는 용어는, 따로 설명이 없는 한 단형시조인 평시조를 지칭한다.

6) 인용하는 시조는 『고시조대전』(김홍규 외 편저, 고려대학교 민족문화연구원, 2012) 5506.1번의 표제작이다. * 앞으로 이 책에서 작품을 인용하는 경우는 책명과 표제작의 번호, 혹은 쪽수만 표기하기로 한다.

형식에 맞게 지어진 작품이라 평가할 수 있다. 그런데, 음보를 이루는 음절수는 위치에 따라 2자에서 5자로 다양하다. 그러나 성기옥의 견해에 따르자면, 기준음절수인 4음절보다 적은 음보의 경우 장음과 정음이라는 음운 자질들로 채워짐으로써 4mora라는 등가적 음량을 확보하게 된다는 것이다.⁷⁾ 그렇다면 제1,2행은 4모라의 크기를 가진 음보가 4개씩 모여 한 행을 이루는 4음4음보격의 형식을 취한다고 보는 것이 타당하다. 문제는 제3행도 4음보 구성으로 파악하는 것이 과연 타당한가에 있다.

이런 문제가 제기되는 까닭은, 제3행을 구성하는 음보들은 제1,2행의 음보들과는 구별되는 특성을 지녔기 때문이다. 제3행의 제1음보는 3음절로 고착화되어 있고, 제4음보 역시 3음절을 유지하려는 경향이 강하다. 특히 제2음보에는 5음절 이상의 과음보가 그 자리를 차지하게 된다. 이러한 음보들로 구성된 제3행에 대해, 시적 완결성을 지향하는 시조 특유의 종결 방식이라는 측면에서 그 성격을 규명한 연구 성과들이 이미 제출된 바 있다.⁸⁾ 이에 따르면 제3행의 음보 구성은 제1,2행에서 규칙적으로 반복되는 율격적 흐름을 차단하고 전환시켜 작품이 완결될 수 있게 하는 장치로서 기능한다. 제1음보는 3음절, 제2음보는 5음절 이상이라는 음절수의 격차로 인해 율격적 긴장이 고조되지만, 4음절의 제3음보와 3음절의 제4음보로 이어지는 과정에서 순차적으로 보다 큰 여유를 획득함으로써 그러한 긴장이 이완되고 해소된다는 것이다. 말하자면, 제1,2행과 제3행은 반복과 전환의 관계로, 제3행의 내구와 외구는 긴장과 이완의 관계로 맺어지면서, 시조는 ‘완결의 형식을 특징적으로 내보이고 있는 갈래’⁹⁾로 성립되었다고 볼 수 있다.

이처럼 제3행이 독특한 율격 구조를 취하게 된 역사적 배경에 대해서

7) 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986, 92~99쪽 참조.

8) 조운제, 『한국시가의 연구』, 을유문화사, 1948, 178~179쪽. ; 김홍규, 『평시조 종장의 율격·통사적 정형과 그 기능』, 『월암 박성의박사 환력기념논총』, 고대 국어국문학연구회, 1977, 364~368쪽 참조.

9) 성기옥 외, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2006, 288쪽 참조.

는, 선행 연구에서 우리 시가 형식의 기본 이념으로 작용한 전후절 분단성과 관련지어 규명된 바 있다.¹⁰⁾ 이에 따르면, 전통적으로 우리 시가에는 전대절과 후소절 사이에 음악적으로 독립성을 지닌 감탄사가 개입되었고, 이것이 전절과 후절을 나누는 분수령과 같은 구실을 해 왔다. 이러한 분단 의식이 시가사의 전개 과정에서 점차 약화되면서 전후절의 중간에 위치하던 감탄사가 점차 후소절의 앞머리로 접근하게 되었고, 시조 갈래의 형성기에 와서는 이 감탄사가 후소절에 해당하는 제3행의 앞머리인 제1음보 자리를 차지하면서 감탄사가 아닌 유의적인 노랫말로 대체되어 갔다는 것이다. 이로 말미암아 제3행에서 제1음보 자리에 위치했던 원래의 노랫말이 제2음보 자리로 밀려들면서, 제2음보는 두 개의 음보가 결합된 파격의 형태를 취하게 되었다고 추론한다. 이러한 연구 성과에 힘입어, 다른 위치의 음보들과는 달리 제3행 제2음보가 5음절을 초과하는 과음보로 존재하게 된 이유는 어느 정도 해명되었다고 볼 수 있다.

이렇듯 제3행 제2음보는 태생적으로 두 개의 음보가 결합되어 변형이 일어난 것이어서, 조동일의 견해에 의하면, 제3행은 표층구조로는 4음보이지만, 심층구조로는 5음보로 이루어져 있다.¹¹⁾ 달리 말하자면, 제3행 제2음보는 표층적으로는 한 개의 음보이지만 심층적으로는 두 개의 음보라는 것이다.

그런데 표층과 심층이라는 개념의 관계는 동전의 양면과 같아서, 상황과 조건에 따라 심층구조가 표층구조로 부상하고 표층구조가 심층구조로 가라앉게 되는 관계의 역전도 일어난다는 점에 유의해야 한다. 위의 <표1>에서 제시한 시조 작품을 예로 들어보자. 제2행의 제1,2음보 즉

10) 조운제, 『시조의 종장 제일구에 대한 연구』, 『성균』 4집, 1953. 『도남잡식』(『도남 조운제전집』5), 태학사, 1988, 3~16쪽. ; 최동원, 『시조 종장의 형식과 그 율성』, 『고시조론』, 삼영사, 1980, 146~176쪽.

11) 조동일, 『시조의 율격과 변형규칙』, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 75쪽.

내구는 “초야군현이”이고, 제3행의 제2음보는 “강산풍월을”인데, 둘다 사자성어에 조사 하나가 붙어 5음절로 이루어져 있다. 그런데도 제2행의 “초야군현이”는 두 개의 음보로, 제3행의 “강산풍월을”은 한 개의 음보로 파악해야 4음보격이라는 시조 형식의 표층구조가 유지된다. 이러한 이율배반적 상황을 이해하기 위해서는, “초야군현이”의 경우, 표층적으로는 2개의 음보이지만 심층적으로는 한 개의 음보로 파악해야 한다. 반면에 “강산풍월을”의 경우, 표층적으로는 1개의 음보이지만 심층적으로는 두 개의 음보로 이루어져 있다고 보아야 한다. 이렇듯 동일하게 5음절로 이루어진 어구가 그것이 처한 상황에 따라 두 개의 음보일 수도 있고 한 개의 음보일 수 있는 것이다.

시조는 시이면서 노래이고, 문학이면서 음악이다. 그래서 시조에는 시적 형식과는 별도로 음악적 형식이 작동하고 있다. 위에서 예로 든 김광욱의 시조는 가곡창과 시조창으로 두루 불러왔다. 우선, 가곡창의 음악적 형식에 맞추어 이 작품의 노랫말을 장별로 배분하여 표로 제시하면 다음과 같다.

<표 2>

| 시적 형식 | 음악적 형식(가곡창) | 노랫말 |
|-------|-------------|-----------------|
| 제1행 | 제1장 | 황하수 맑단말가 |
| | 제2장 | 성인이 나시도다 |
| 제2행 | 제3장 | 초야군현이 다 일어 나단말가 |
| 제3행 | 제4장 | 어즈버 |
| | 제5장 | 강산풍월을 뉘를 주고 갈쏘니 |

가곡창의 음악적 형식에 따르면, 제1행은 두 개의 구로 분리되어 각각 제1장과 제2장에 배분된다. 제3행의 경우, 제1음보인 “어즈버”가 분리되어 제4장으로 독립함으로써 나머지 3개의 음보가 제5장에 배분된다. 이렇듯 제4장의 ‘어즈버’라는 감탄사는 제1,2행과 제3행을 전대절과 후소절

로 분단하는 역할을 함으로써 우리 시가의 음악적 전통을 여전히 충실하게 계승하고 있다. 제1장과 제2장이 제1행의 내구와 외구를 분리해 놓은 것이라면, 제3장은 제2행의 내구와 외구를 결합시켜 놓은 것이 된다. 그렇다면 제5장 역시 제3행의 내구와 외구의 결합으로 이루어졌다고 볼 수 있다. 음악적 형식 속에서 제3행의 내구에 해당하는 어구는 “어즈버 강산풍월을”이 아니라, “강산풍월을”이라고 보아야 한다. 제1장과 제2장에는 구 단위의 노랫말이, 제3장과 제5장에는 행 단위의 노랫말이 각각 배분된다고 말할 수 있다.

가곡창의 창곡인 삭대엽에서 제3장과 제5장은 서로 동일한 선율로 이루어져 있다.¹²⁾ 이러한 음악적 형식의 유사성은 제3장과 제5장 둘 다에서 행 단위의 노랫말을 취하게 된 데에 일정한 영향력을 행사했을 것이다. 위의 시조가 이러한 영향력 아래에서 산출된 작품이라면, 제2행의 “초야군현이”가 2개의 음보로 이루어진 내구이듯이, 제3행의 “강산풍월이” 역시 이와 동등하게 그 자체로 2개의 음보로 이루어진 내구가 되는 것이다. 그러나 이 시조가 제4장 “어즈버”의 독립성이 허용되지 않는 시적 형식에 입각해서 산출된 작품이라면, 이 ‘어즈버’가 제3행 제1음보 자리로 내려오게 되면서 제3행은 5음보 구성이 된다고 보아야 할 것이다.¹³⁾

율격이 작품 자체에서 생성된 것이라면, 음악적 형식은 외부에서 따로 주어진 것이라는 점에서 율격과 음악적 형식은 그 성격이 엄연히 서로 다른 형식이다. 그러나 이 둘의 결합으로 성립되는 시조 갈래의 경우 작품 창작 과정에 이 두 형식이 동시에 관여한다고 보는 것이 타당하다.

12) 황준연, 「삭대엽의 형식에 관한 연구」, 『한국음악학논문집』(연구논총 82-10), 한국정신문화연구원, 1982, 105~126쪽.

13) 이런 관점에서 종장의 율격 구조를 5음보로 이해한 논의가 이능우, 홍재휴, 윤영옥 등에 의해 이루어진 바 있다. 이능우, 『시조의 율성』, 『고시가논고』, 숙명여자대학교출판부, 1983, 257~268쪽. ; 홍재휴, 『시조구문논고』, 조규설·박철희 편, 『시조론』, 일조각, 1978, 107~127쪽. ; 윤영옥, 『시조의 이해』, 영남대학교출판부, 1986, 15~21쪽 각각 참조.

더욱이 음악적 형식을 시적 형식으로 인식해서 시조 작품 창작의 틀로 수용한 사례도 더러 있다.¹⁴⁾ 趙槐(1803~?)의 경우가 대표적이다.

<1> 나는 노래를 듣는 것은 잘 하지만 부르는 것은 못 한다. 절주의 요체를 대략 알고 있으니 그대를 위해 말해 주겠다. 대개 한 편은 5장인데, 음양이 번갈아들며 노래로 불리고 오행이 차례로 작동함으로써, 그 속에는 천지 자연의 오묘한 이치가 드넓게 펼쳐져 있다. 진실로 도를 터득한 자가 마음에서 얻어 입으로 드러난 것이라 하겠다. 이렇게 말하는 이유는 다음과 같다. 초장은 7言의 금성으로 출발함으로써 양이 음보다 앞서게 한다. 2장은 8點의 목성으로 이어지게 함으로써 음이 양과 조화를 이루게 한다. 7과 8이 세 번째 장에서 서로 붙게 됨으로써 음양이 합쳐져서 수성이 된다. 4장의 3點은 화성으로써 길게 말하는데 離[≡] 괘의 불타오르는 형상을 본떴다. 제5장의 질서는 토성으로서 음양이 종결되는 과정을 형상화했다.¹⁵⁾

<2> 伏羲氏書契後로 歷代人物나아노라 日月이도는되로英雄豪傑가고 간다 두어라 너손에一壺酒로餞別千古허리로다¹⁶⁾

<1>은 『주요원격양가서』의 일부인데, 가곡창의 음악적 형식이 갖는 의미에 대해 음양오행설과 관련해서 조항 자신의 개인적 견해를 밝힌

14) 조항의 『삼죽사류』, 김이익(1743~1830)의 『금강영언록』, 신현조(1752~1809)의 『봉래악부』 등에 수록된 시조 작품들이 여기에 속한다. 이 세 가집은 가객들의 가곡창을 위한 대본 성격의 가집이 아니라, 한 개인이 지은 시조 작품들을 모아 엮은 시집의 성격이 강하다. 그런데도 각 작품들은 모두 가곡창의 5장 분단 형식이 드러나게 기록되어 있다.

15) 吾於歌也能於耳而不能於喉 概識節族之肯綮 請爲子言之 盖一篇五章 陰陽迭唱五行序作 洋洋有天地自然之妙 誠有道者之得於心而發諸口也 何則 初以七言金聲以發之 陽先於陰也 二以八點木聲以繼之 陰和於陽也 七八相接於第三而陰陽合以爲水聲 四章之三點火聲以長言 象離三之炎上 第五之序以土聲體陰陽之成終. 조항, 『酒老園擊壤歌序』, 『삼죽사류』, 김문기·김명순 편저, 『시조가사한역원전자료전서』3, 태학사, 2012, 영인본, 453쪽.

16) 조항, <酒老園擊壤歌>, 위의 책, 455쪽.

一壺酒로餞別千古허리로다
 伏義氏書契後로
 歷代人物너아노라
 日月이도는디로英雄豪傑가고간다
 두어라
 너손에

<2>의 원문

글이다. 이를 다시 요약하면 다음과 같다. 제1장에는 7음절, 제2장에는 8음절의 노랫말이 배치된다는 것이다. 제3장은 7음절과 8음절의 노랫말을 이어서 부르고, 제4장은 3음절의 노랫말을 길게 늘여 부른다고 했다. 글에서 사용된 ‘言’과 ‘點’이라는 용어는 둘 다 음절을 뜻한다. 그러나 제5장에 대해서는 음양이 종결되는 과정을 본떠서 가창이 이루어진다고만 하고, 노랫말을 구성하는 음절수는 따로 밝혀놓지 않았다.

결국 <1>의 내용은 조항이 이해하고 있는 가곡창의 창법인 동시에 시조의 작법인 셈이다. <2>는 조항이 실제로 이런 작시법에 따라 지은 시조로서, 연시조인 <주요원격양가> 30수 중에서 첫 번째 작품에 해당한다. 이 작품이 수록된 『삼죽사류』에는 가곡

창의 5장 형식에 맞추어 노랫말을 나누고 위와 같이 장별로 띄어 놓았다.¹⁷⁾ 제1장은 “伏羲氏書契後로”인데 7음절이고, 제2장은 “歷代人物너아노라”인데 8음절이다. 제3장은 “日月이도는디로英雄豪傑가고간다”인데, 7음절의 ‘日月이도는디로’와 8음절의 ‘英雄豪傑가고간다’가 합쳐져서 15음절로 이루어져 있다. 제4장은 3음절의 “두어라”이다. 조항이 이 작품의 서문에서 밝힌 장별 음절수와 정확하게 일치함을 알 수 있다. 제5장의 음절수에 대해서는 조항이 따로 언급하지 않았지만, <2>에서 제5장 “너손에一壺酒로餞別千古허리로다”는 7음절의 ‘너손에一壺酒로’와 8음절의 ‘餞別千古허리로다’가 합쳐져서 15음절로 이루어진 형태라서 제3장과 동일한 형식을 취한다고 볼 수 있다.

이렇듯 조항은 가곡창의 5장 형식을 시조 작법의 시적 형식으로 삼고

17) 원문 자료는 필사본으로서 세로글 형식인데 여기서는 위와 같이 가로글로 바꾸어서 제시했다. 앞으로 원문 자료를 인용하는 경우 별도의 설명이 없는 한 이와 동일한 방식으로 제시하기로 한다.

거기에 엄격한 음절수 배분 규칙을 세워 작품 창작에 그대로 적용했다. 그러한 결과, 제4장에 해당하는 한 개의 음보를 제외시켜 놓고 보면, <2>에서는 7음절과 8음절 마디가 결합된 형태로 이루어진 행이 세 번에 걸쳐 규칙적으로 반복됨으로써 율격이 생성됨을 알 수 있다. 7음절 마디는 다시 3음절과 4음절의 두 마디로 분단되고, 8음절 역시 4음절 마디의 중첩으로 이루어지기에, <2>에는 3·4조 또는 4·4조의 음수율과, 4음보격의 음보율이 율격으로 작용한다고 보아야 한다. 이것은 작품 창작을 통해 발현된 조항의 율격 의식이기도 하다. 다음 사례를 통해 논의를 좀더 진척시켜 보자.

<3> 物外예조흔일이漁父生涯아니러나비떠라비떠라漁翁을운디마라
그림마다그렸더라지국충지국충어사와四時興이흔가지나秋江이은듬이
라¹⁸⁾

<3-1> 物外예조흔일이漁父生涯아니러나漁翁을운디마라그림마다그
렸더라四時興이흔가지나秋江이은듬이라¹⁹⁾

<3-2> 物外예조흔일이漁父生涯아니러나漁翁을웃지마라그림마다그
렸더라두어라四時興이흔가지나秋江이웃듬이라²⁰⁾

18) 윤선도, <어부사시사>, 『歌辭』, 『孤山先生遺稿』 卷六 下, 대동문화연구원, 1981, 영인본, 808쪽.

19) <3-1>은 필자가 논의의 편의를 위해 임의로 재구성한 것이다. 이 <3-1>은, <어부사시사>가 가집에 수록되면서 조흥구들이 제거되고 제3행에서 통사적 변형이 일어나지 않은 작품 유형이라 할 수 있는데, <어부사시사> 40수 중 3수가 여기에 속한다. 이 유형의 작품을 수록한 가집과 제3행의 노랫말은 다음과 같다.

① <춘1> : 江村에 온갖 곳이 먼 빗치 더욱 조해라(『병가』0278, 『고시조대전』 3085.1)

② <추10> : 白雲이 죠츠오니 女蘿衣가 무거웨라(『가권』0167, 『고시조대전』 2764.1)

③ <동1> : ㅅ업쓴 물결이 깃 펴는듯 흥여라(『해정』0209, 『고시조대전』 0403.1)

20) 『악학습령』, 김동준 편, 동국대학교 한국학연구원, 1978, 영인본, 62쪽.

<3-3> 物外에조흔일이 漁父生涯아니라나 漁翁을웃지마라그림에도그
 렷더라 四時에 興인則혼가지나秋江興이더조해라²¹⁾

尹善道(1587~1671)가 지은 <어부사시사>는 후대에 몇몇 가집에 다시 수록되기도 했다. <3>은 <어부사시사> 40수 중에서 <추1>에 해당하는 작품으로서, 『고산유고』에 전하는 원작이다. 이것이 후대에 7종의 가집에서 원작에 일정한 수정이 가해진 형태로 다시 수록되어 전해지고 있다. 그 중에서 형식적 변별성을 뚜렷하게 갖춘 세 작품을 골라낸 것이 <3-1>, <3-2>, <3-3>이다. 이 세 작품들은 모두 각각의 가집에서 가곡창을 위한 창곡 중 하나인 이수대엽으로 분류되어 있기에 가곡창의 창사이면서 동시에 시조시로서의 자격을 온전히 갖추었다는 사실을 부정할 수 없다.

그런데 시조가 아닌 원작 <3>이 시조로 전환되면서 일어나는 변형 방식이 <3-1>, <3-2>, <3-3>에서 각기 다르다는 점에 주목할 필요가 있다. <3-1>은 원작에서 조흥구에 해당하는 “비떠라비떠라”와 “지국충 지국충어사와” 대목만을 제거하는 수준에서 그친다. <3-2>의 경우 역시 조흥구를 제거했지만, “두어라”라고 하는 어구를 새로 첨가해서 그것이 가곡창에서 제4장의 창사로 소용될 수 있게 배려해 놓았다. <3-3>의 경우는 새로운 어구를 첨가하지 않은 대신, “四時興이”라는 어구를 ‘四時’와 ‘興이’로 분리하고 여기에 각각 한 음절을 첨가하여 “四時에 興인則”의 형태로 변형시켜 놓았다. 그리고 작품 전체를 5마디로 나누고 그렇게 나뉘는 자리를 띄어둠으로써 5장으로 구성되는 가곡창의 음악적 형식이 드러나도록 배려해 놓았다. 이로 말미암아 ‘四時에’는 ‘興인則’과 통사적으로 더욱 분명하게 분리되고, 대신 ‘興인則’은 다음 어구인 ‘혼가지나’와 통사적으로 결합되는 변형의 결과가 가시화되었다. 즉 ‘四時에’는 제4장의 창사로서 독립적 지위를 확보하고, “興인則혼가지나”는 제5장의 내구

21) 『해동가요』(박씨본), 황순구 편, 한국시조학회, 1987, 영인본, 57쪽.

지위를 차지하고 있음을 확인할 수 있다. 결국 <3-3>에서 “興인則혼가 지나”는, 음악적 형식에 따르면 제5장의 내구로서 두 개의 음보로 존재 하지만, 시적 형식에 따르면 제3행의 제2음보로서 내구를 구성하는 한 개의 음보로 존재하는 것이다.

이렇듯 시조 아닌 <어부사시사>가 시조로 전환되는 과정을 살펴본 결과, 제3행을 처리하는 방식이 각각 다를 수 있다. 이는 세 가집의 편찬자가 시조의 시적 형식 혹은 율격 체계를 서로 다르게 이해하고 있기 때문에 나타난 결과라고 보아야 한다. <3-1>은 4개의 음보로 이루어진 원작의 제3행을 수정 없이 그대로 채택해도 시조의 음악적 형식과 시적 형식이 훼손되지 않는다는 편찬자의 율격 의식이 반영된 것이라 볼 수 있다. <3-2>는 그것으로는 부족하고 여기에 새롭게 음보 하나를 추가해서 5개의 음보로 구성해야 시조의 음악적 형식에 부합한다는 편찬자의 판단에 따른 결과다. <3-3>은 음보 한 개를 음보 두 개의 길이 만큼 늘여 제2음보를 음보 2개가 결합된 과음보의 형태를 취하게 하는 변형을 통해 시조의 시적 형식에 부합코자 하는 편찬자의 율격 의식이 반영된 것이라 하겠다.

이렇게 각각 서로 다른 율격 의식에 따라 조성된 제3행의 율격을 성기옥의 견해에 따라 구별해 보자면, <3-1>은 동량 4보격, <3-2>는 동량 5보격, <3-3>은 총량 4보격이라 규정할 수 있다.²²⁾ 그렇다면 시조 제3행에는 적어도 3가지 이상의 율격 유형이 작동하는 가운데 작품 창작이 이루어졌다고 보아야 한다. 그런데, <어부사시사> 40수를 대상으로 삼아 이를 시조로 개편하는 과정에서, <3-2>가 수록된 『병와가곡집』

22) 성기옥의 율격 이론에 따르면, 균등한 음량을 지닌 4개의 음보에 작용하는 율격을 동량4보격, 균등한 음량을 지닌 5개의 음보에 작용하는 율격을 동량5보격, 행을 구성하는 4개의 음보 사이에 음량에서 서로 차이가 나면 총량4보격이라는 것이다. 성기옥은 시조에서 제3행의 제2음보가 5음절 이상으로 이루어져서 4모라의 음량을 넘어서는 현상을 총량4보격이라는 개념으로 설명하고 있다. 성기옥(1986), 앞의 책, 140~160쪽. ; 성기옥(2006), 앞의 책, 283~290쪽 각각 참조.

에는 제3행에 한 개의 음보를 첨가하는 동량5보격에 해당하는 경우가 압도적인 비중을 차지한다. <3-3>이 수록된 『해동가요』에는 작품에 따라 제3행에 동량5보격과 증량4보격이 서로 다르게 적용되었을 뿐만 아니라, 이 두 유형이 혼합된 변이형의 율격이라 이를 만한 작품까지 등장한다.²³⁾

이러한 사실을 시조의 실상에 비추어 보면 다음과 같이 이해할 수 있다. <3-1>처럼 제3행이 동량4보격을 취하는 경우는 시적 형식이 우위에 있다고 판단하는 담당층의 율격 의식이 반영된 결과이다. 한편 <3-2>처럼 동량5보격을 취하는 경우는, 음악적 형식이 우위에 있다고 판단하는 담당층의 율격 의식이 반영된 결과이다. <3-3>과 같이 증량4보격을 취하는 경우는 시적 형식과 음악적 형식 둘 다를 만족시킬 수 있는 통합 형식이 요청된다고 판단하는 담당층의 율격 의식이 반영된 결과이다. 이 세 유형 중 어느 것을 선택하느냐는 담당층 개인의 판단에 달렸겠지만, 또한 그 개인이 작품에 따라 서로 다른 유형의 형식을 적용할 수 있는 것이다. 게다가 개인의 의식 속에서 이 세 유형의 상호 간섭에 의해 또 다른 유형의 형식이 파생되기도 하는 것이다. 그러한 속성을 지닌 것이 시조 형식의 본질이라고 말할 수 있다.

지금까지의 논의를 정리해보면 다음과 같은 결론적 진술을 이끌어낼 수 있다. 시조의 율격이 엄격한 정형성을 확립하지 못한 까닭은, 거기에 시적 형식과는 별도로 음악적 형식이 외부에서 작용해 왔기 때문이다. 가곡창의 5장 형식이 시조시의 3행 형식과 여기에 수반되는 4음보격의 율격적 기반을 지속적으로 흔들어 오면서 다양한 율격 유형들이 파생되었다고 볼 수 있다. 이를 뒤집어 해석하면, 시조에서 다양한 율격 유형의 작품들이 존재함에도 불구하고 시조로서의 정체성이 훼손되지 않은 것

23) 조남국, 『역대 가집의 운선도 시가 수용에 관한 연구』, 충남대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998. ; 김선기, 『가집의 『어부사시사』 수용과 그 여파』, 『송남이 병기박사정년퇴임기념논총』, 동간행위원회, 1999, 57~88쪽에서 『병와가곡집』과 『해동가요』에 나타나는 개작의 다양한 양상들에 대해 자세하게 고찰했다.

은 이들 모두를 하나로 포용하는 가곡창의 음악적 형식이 튼튼하게 뒷받침되었기 때문이다. 따라서, 시조의 시적 형식은 음악적 형식에 그 정형성을 양보하고 대신에 유연성을 얻게 되었다고 평가할 수 있다.

2) ‘句’의 율격적 개념과 음악적 개념

시조의 형식과 율격에 관한 학문적 관심이 표출되기 전인 20세기 이전에도, 행, 반행 혹은 구, 음보 등과 같은 율격 단위에 관한 개념이 시조 담당층의 율격 의식 속에 자리잡고 있었을까? 그런 의식이 있었다고 보아야 시조창에서 종장 제4음보를 생략하는 현상을 율격과 관련해서 설명하는 일이 타당할 수 있다. 율격 단위에 관한 개념들의 실체를 점검해 보면서 본 논의를 구체화하기로 한다. 먼저 행 개념의 실체부터 점검해 보자.

<4> 琴絃已斷看君更續之 山峨峨水洋洋豈雜彈於鳳凰曲 誠千古無對之
知己不可離去²⁴⁾

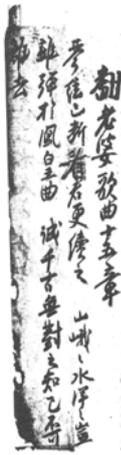
<5> 其何玉所翁不復玉其音 黃沙磧裡飛下寶唾 欣然哉 惶恐感激外
不知告白語²⁵⁾

權燮(1671~1759)이 시조를 장단구체로 번역한 22수의 한시 중에서 두 작품을 추출한 것이 <4>와 <5>이다. 권섭은 시조 75수와 가사 2편을 지어 자필로 남길 만큼 우리말 가요에 대한 관심이 깊은 작가이기도 하다.²⁶⁾ <4>는 <翻老婆歌曲十五章>이라는 제목으로 한역된 15수 중 하나이고, <5>는 <翻咸婆歌曲>이라는 제목으로 한역된 2수 중 하나이

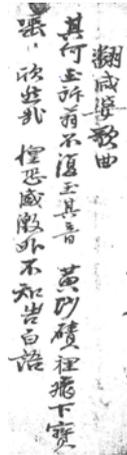
24) 권섭, <翻咸婆歌曲十五章>, 『雜著』, 『옥소고』15, 이창희 외 공편, 다운샘, 2007, 영인본, 177쪽.

25) 권섭, <翻咸婆歌曲>, 『雜著』, 위의 책, 183쪽.

26) 권섭의 작품과 이와 관련된 서지적 사항에 대해서는 박요순에 의해 충실하게 연구된 바 있다. 박요순, 『옥소권섭의 시가연구』, 탐구당, 1990 참조.



<4>의 원문



<5>의 원문

다. 제목에서 어느 정도 드러나 있듯이, 이 두 작품은 모두 가련이라는 함흥 기생이 지은 시조를 한역한 것이다. 권섭은 자신이 지은 시조는 국문으로 기록해서 “歌曲”이라는 제목 아래 모아 놓았다. 반면에 가련이 지은 시조는 한문으로 번역하고서는 이를 한시로 분류해서, 다양한 시문들이 섞여 있는 『雜著』에 수록해 놓았다.²⁷⁾ 따라서 가련이 우리말로 지은 원래의 시조 작품은 확인할 수 없다. 여기서 주목할 만한 사실은, 권섭 자신의 시조 작품들에는 아무런 형식 분단 표지가

없지만, 가련의 시조를 한역한 시에는 그것이 있다는 점이다.

<翻老婆歌曲十五章>의 15수는 모두 <4>와 같이, 띄어 쓰기에 따라 구분되어 3마디 형식을 취하고 있다. 시조는 행 단위로 구분되면서 3행으로 이루어져 있다는 권섭의 인식이 여기에서 드러난다. 그런데 <5>에서는 “欣然哉”라고 하는 감탄사적 어구가 제2행과 제3행 사이에서 따로 한 마디의 자리를 차지하는 형태로 표기되어 있다.²⁸⁾ 이것이 원래 우리말 시조에서는 어떤 형태였는지 알 수 없거나 적어도 자체로 완결된 문장일 수는 없고 통사적으로 제3행에 연결되어 있다고 보아야 할 것이다. <4>에서 제3행의 첫머리에 붙은 “誠”은 시조에서 제3행 제1음보 자리에 흔히 등장하는 ‘진실로’를 번역했을 가능성이 크다. 그런 점에서 <4>

27) 권섭의 시조 한역시에 관해서는 장정수에 의해 깊이 있게 연구가 이루어져 있어 참고할 수 있다. 장정수, 『옥소 권섭의 시조 한역시 <翻老婆歌曲十五章> 및 관련 작품에 대하여』, 『어문논총』 44호, 한국문학언어학회, 2006, 223~250쪽 참조.

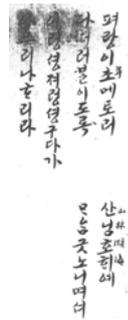
28) <翻咸婆歌曲>이라는 제목으로 묶여 있는 다른 작품도 이와 같은 분단 형식을 취한다. 해당 작품을 인용하면 다음과 같다. 鴻雁帶秋雲歸故鄉乎 過去黃江時必傳此消息 傳之則 憐婆福愁庶可察知否(권섭, <翻咸婆歌曲>, 앞의 책, 183쪽.)

의 “誠”과 <5>의 “欣然哉”는 시조 형식에서 동일한 위상에 놓여 있다고 볼 수 있다. 그런데도 “誠”은 제3행 내부로 들어와 있고, “欣然哉”는 제3행으로부터 분리되어 있다. 이러한 사실은, 가곡창에서 4장으로 독립되는 제3행 제1음보 자리의 어구를 3행 형식 속에서 어떻게 처리할 것인가에 대한 권섭의 판단이 상황에 따라 달라지기도 했음을 의미한다.

권섭은 <영삼별곡>과 <도통가>라는 가사 작품 2편을 지어 남겼는데, 여기에 가사의 형식과 관련해서 구의 개념이 명확하게 드러나 있어 주목된다. <영삼별곡>의 작품 끝부분을 인용하면 다음과 같다.

<6>
 피랑이초메토리 산님호희에
 다씨러블이도록 믿음긋노니며서

 이령성저령성구다가
 아모리나흐리라²⁹⁾



<6>의 원문

원문 자료에는 “영삼별곡”이라는 한글 제목 아래에 “百三十四句”라고 부기해 놓았다. 또 다른 가사 작품 <도통가>에도 “五十六句”라는 부기가 있다. 부기된 구수는 작품 전체를 구성하는 구의 개수이므로, 위에 인용한 대목은 134개의 구 중에서 끝부분의 3개에 해당됨을 쉽게 파악할 수 있다. 그리고 하나의 구는 다시 두 개의 마디로 구분된다는 사실을 행갈이를 통해 표시해 놓았다는 것도 확인된다. 구의 개념과 형식을 이렇게 파악해서 표기하는 방식은, 이른바 꺾글체라고 하여 가사 작품을 수록한 자료들에서 흔히 볼 수 있을 정도로 보편화되어 있다.³⁰⁾

29) 권섭, <영삼별곡>, 『추명지』, 『옥소고』16, 이창희 외 공편, 다운샘, 2007, 영인본, 262쪽.

30) 강전섭, 『「낙은별곡」과 그 작자』, 『한국고전문학연구』, 대왕사, 1982, 23쪽 참조.

그런데 위의 인용 자료에서 구를 구성하고 있는 두 개의 마디는 ‘안짜과 바깥짜’ 혹은 ‘내구와 외구’, ‘앞반행과 뒷반행’ 등의 용어로 일컬어지면서 오늘날 구의 개념에 해당하는 것으로 널리 알려져 있다. 이처럼 오늘날 시조에서 통용되는 구의 개념과 위의 자료에서 드러난 구의 개념은 서로 다르다. 다음 자료를 검토해 보자.

<7>

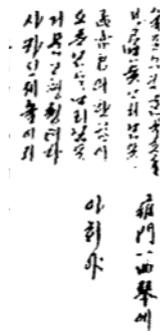
슬픈소리 혼곡조를
부로는 듯슬허는 듯

雍門一曲琴에

孟嘗君의 한숨이
오르난 듯 나리는 듯

아히야

거문고 청청터라
사라신 제 놀이라³¹⁾



<7>의 원문

<7>은 19세기 무렵에 편찬한 것으로 추정되는 가사집 『잡가』에 수록된 <맹상군가>의 끝부분이다. 수록과 표기 방식은 <영삼별곡>과 마찬가지로 제목 아래 구수를 부기하고 꺾글체로 되어 있다. 그런데 여기서는 “雍門一曲琴에”와 같이, 대구를 이루지 못하고 따로 떨어져 있는, 외짜 혹은 片句라고 일컬어지는 마디도 하나의 구로 인정하고 있다. 그리고 “아히야”에서 보듯이, 시조에서 제3행 제1음보에 해당하는 어구를 따로 독립시켜, 이것 역시 하나의 구로 간주했다. 그렇게 해서, <7>은 5개의 구가 되는 것이다. 구의 개념이 행에서 반행, 음보 단위에까지 침투해 있어서 어수선하다고 할 만하다. 하지만 여기에는 가집 편찬자의 일관된 율격의식에 바탕을 둔 구의 개념이 적용되어 있다.

우선 <7>에서 내구와 외구로 대구를 이루는 “슬픈소리 혼곡조를부로

31) <맹상군가>, 『잡가 단』, 김동욱, 『잡가』, 『국어국문학』 39-40집, 국어국문학회, 1968, 영인본, 224~254쪽.

는듯슬허는듯”, “孟嘗君의한숨이오르난듯나리는듯”의 경우를 보자. 구를 구성하는 4개의 어구가 통사적으로 긴밀하게 연결되어 있지만 앞과 뒤의 2개 어구가 갖는 결속력은 더욱 강하다. 그래서 <7>에서 이 구들은 행갈이를 통해 내구와 외구로 분리해서 “슬픈소리흔곡조를 / 부로는듯슬허는듯”, “孟嘗君의 한숨이 / 오르난듯나리는듯”의 형태로 제시되었다고 볼 수 있다. 이들 내구 혹은 외구들은 다시 음보 단위에 해당하는 두 개의 어구로 분리될 수 있지만 이를 구분해 놓지 않았다는 것은 음보의 개념에 대한 인식이 미약했다고도 볼 수 있다. 그러나 행과 반행에 대한 율격적 개념은 튼튼하게 자리잡고 있었던 것이다.

그런데 “雍門一曲琴에”는 뒤에 이어지는 “孟嘗君의한숨이 / 오르난듯나리는듯”과 통사적으로는 긴밀하게 연결되어 있다. 하지만, ‘孟嘗君의한숨이’와 ‘오르난듯나리는듯’ 사이의 결속력이 더욱 강하게 작용하고 있어서 “雍門一曲琴에”와 “孟嘗君의한숨이”가 서로 내구와 외구의 관계를 맺어서 하나의 구로 성립될 수가 없다. 그리하여 작품 내에서 짝이 없이 남겨진 편구도 하나의 구로 인정하여 대구를 이루는 구와 동등한 자격을 부여했던 것이다.

이러한 논리는 “아히야”를 하나의 구로 인정하는 과정에서도 적용되었다. ‘아히야’는 뒤에 이어지는 “거문고청청터라”라는 내구와 통사적으로 긴밀하게 연결하게 있다. 그러나 이 내구를 구성하는 두 개의 음보라고 할 수 있는 ‘거문고’와 ‘청청터라’ 사이의 결속력이 워낙 강해서 ‘아히야’가 내구의 구성 성분으로서 들어설 여지가 없다. 그렇게 해서 따로 남겨진 한 개의 음보도 분리해서 하나의 구로 인정하고 있는 것이다.

<7>의 사례를 통해, 이 작품이 수록된 『잡가』의 편찬자가 지닌 율격 의식을 다음과 같이 정리해 볼 수 있게 된다. 내구와 외구는 2음보 단위로 구분되고, 내구와 외구의 결합으로 성립하는 구는 4음보 단위로 구분된다는 것이다. 그리하여 이 가사집에 수록된 <맹상군가>를 비롯한 가사 작품들의 형식에는 2음보격이 중첩되어 형성되는 4음보격의 율격이

작용한다는 것이다. 그러나 이러한 4음보격의 율격 생성에 기여하지 못하는 통사 단위들은 따로 떼어내어서 구로서의 자격을 부여했다. 이로 인해 편찬자의 율격 의식 속에 자리잡고 있는 구의 개념은 행일 수도 있고, 반행일 수도 있고, 음보일 수도 있게 되는 것이다. 그럼에도 불구하고 이 가집의 작품 수록 양상을 통해 볼 때, 가사 작품의 형식을 지배하는 구의 개념은 행이라는 가집 편찬자의 인식에 혼란이 일어나고 있다고는 볼 수 없다. 반행과 음보도 구가 될 수 있지만, 구의 지배적 개념은 어디까지나 행이었던 것이다.

그런데, 『잡가』 편찬자의 이러한 율격 의식은 한 개인에 한정되는 것일 수 있어서, 이를 당대의 보편적 율격 의식으로 확대 해석할 수 있을까 하는 문제가 남는다. <6>의 마지막 구인 “이령성저령성구다가 / 아모리나흐리라”를 권섭은 둘로 나누었다. 그러나 『잡가』 편찬자가 이를 자신의 가집에 수록했다면, “이령성 // 저령성구다가 / 아모리나흐리라”와 같이 나누어서 ‘이령성’을 독립된 구로 처리했을 것이다. 따라서 구의 율격적 개념을 어떻게 하나로 통합할 것인가를 두고 고민하는 것은 무의미하다. 가요사의 전개 과정에서 다양한 율격 의식들이 가요의 갈래형성과 작품 제작에 관여해 왔고, 그러한 작품들이 적층되는 과정에서 갈래로서의 형식적 특질이 더욱 강화되기도 하고 변형되기도 했다고 보는 것이 타당하다. 따라서 구의 개념이나 율격 의식은, 작품이나 갈래, 개인이나 집단, 지역이나 시대 등과 같이 상황이 달라지면 얼마든지 다르게 표출될 수 있다는 관점에서 실상을 이해할 필요가 있다.

시조 갈래를 두고 그 형식을 구의 개념으로 파악한 사례는 『교방가요』에서 찾을 수 있다. 『교방가요』는 1872년에 鄭顯奭(1817~1899)이 교방기생들이 연행했던 공연물에 관한 실상을 소개해 놓은 책이다.³²⁾ 정현석은 가곡창에 수반되는 악곡들과 그 음악 형식인 5장의 장단 구성을 소개하는 자리에서 다음과 같이 주석을 달아 놓았다.

32) 성무경 역주, 『교방가요』, 보고사, 2002, 13쪽.

초장 제1구, 2장 제2구, 3장 제3,4구, 중여음 잠간 쉼, 4장 제5구의 3자, 5장 제5,6구, 대여음 노래가 끝남.³³⁾

5개의 장과 두 개의 여음으로 이루어진 가곡창의 음악 형식을 제시하면서 아울러 각 장에 시조의 노랫말이 어떻게 배분되는가에 대해 이렇게 밝혀 놓았다. 시조가 음악적 형식으로는 5장이지만 시적 형식으로는 6구라는 것이다. 제3행 제1음보는 3음절로 고정되어야 하고 형식상으로는 제5구에 포함된다는 사실도 적시해 놓았다.

정현석이 시조 형식을 6구로 파악해서 이를 위와 같이 명문화했다는 사실은 시사하는 바가 크다. 행이 아닌, 반행을 구의 개념으로 삼아 6개의 구로 구분해서 시조의 형식을 이해하는 방식이 당대 시조 담당층들에게 폭넓은 지지를 받고 있다는 사실을 전제로 해서 정현석이 그렇게 서술했다고 보아야 하기 때문이다. 그렇다면 위의 자료에서 드러나는 정현석의 율격 의식을 19세기 후반 시조 담당층의 율격 의식으로 확대해 볼 수 있다. 시조의 율격 단위는 구이고, 구는 2개의 음보로 조성되어서 2음보격의 율격이 작용하는 가운데 6구 형식을 갖추는 것, 이것이 정현석과 19세기 후반 시조 담당층이 공유하고 있던 율격 의식이자 동시에 시조 형식에 대한 인식이라고 말할 수 있다. 제3행 제1음보를 제5구에 귀속시켜 놓았으나, 시조 형식이 율격적 안정성을 유지하는 데에 여전히 이 음보가 부담스러운 존재로 작용한다는 사실도 정현석의 글에서 감지된다.

가곡창 가집들에서 음악적 형식에 따른 가창 분단을 표시하기 위해 사용되곤 하는, 연음표 중 하나인 ‘장귀(章句)’에 주목하면, 구의 개념과 시조 율격을 음악적 측면에서 새롭게 이해할 수 있다.

33) 初章第一句 二章第二句 三章第三四句 中餘音少休 四章第五句三字 五章第五六句 大餘音歌終. 『교방가요』(국립본), 성무경 역주, 위의 책, 영인본, 52쪽.

<8> 黃山谷 • 도라드러 • 李白花를 • 짓거쥐고 • 陶淵明츠즈리라 •
五柳村에드러가니 • 葛巾에 • 슬듯는소리는 • 細雨聲인가흐노라³⁴⁾

黃山谷도라드러李白花를짓거쥐고陶淵明츠즈리라五柳村에드러가니葛巾에슬듯는소리는細雨聲인가흐노라

<8>의 원문

『가곡원류』의 편찬자인 박효관은 가창의 편의를 도모하고자 다양한 연음표를 노랫말 옆에 주필로 표기해 놓았다. 이 장귀는 말 그대로 작품에서 장과, 장의 하위 개념인 구에 해당하는 마디를 구분하기 위한 표식으로서, 마디와 마디 사이에 ‘•’ 모양의 점을 찍었다. 이 ‘•’을 이 글에서는 장귀 점이라고 부르기로 한다.

장귀점은 『가곡원류』에서 <8>과 같은 방식으로 사용되었다. 우선 가곡창의 5장 형식에 따라 장별로 띄어쓰기를 하고는 장과 장 사이에 장귀점을 찍었다. 그리고 제4장을 제외한 모든 장, 즉 제1,2,3,5장에서 다시 이들 각각은 두 개의 구로 분단된다는 표시로서 분단되는 자리에 장귀점을 찍어 놓았다. 이 띄어쓰기와 장귀점에 의해 이 작품은 5개의 장과 9개의 구로 이루어짐을 알 수 있다.

여기서의 구는 음악적 형식과 관련된 개념이어서 시적 형식으로서의 구와는 직접적인 관련이 없다. 16박의 음악적 길이를 한 장단으로 해서 조직되는 가곡창에서 장과 구는 이 장단의 길이, 그리고 점수 등과 같은 음악적 요소들에 의해 구분되고 결정되는 것이다. 통사적 분단에 따른 문법적 휴지나 울격적 휴지에 의해 구가 구분되는 시적 형식에서 보자면 이 장귀점이 오히려 혼란스럽다. 그러나 杖鼓의 장단과 점수에 의해 구가 구분되는 작품 외부의 음악적 형식을 작품 내부에서 구현하기 위해서는 이 장귀점이 유용했던 것이다. 제4장을 제외하면 각 장은 이 장귀점에 의해 두 개의 구로 균등하게 배분된

34) 『가곡원류』(국립국악원본) 56번. 황순구 편, 『가곡원류』(『시조자료총서』 3), 한국시조학회, 1987, 영인본.

다. 제1장의 “황산곡•도라드러”에서 ‘황산곡’과 제3장의 “도연명츄즈리라•오류촌에드러가니”에서 ‘도연명츄즈리라’는 시적 형식에 의하면 각각 음보와 구로서 그 단위가 엄연히 다르지만, 음악적 형식으로는 둘다 구로서 동등하게 주어진 장단의 길이 내에서 그 노랫말이 가창되었던 것을 이 장귀점이 알려 준다.

이렇듯 시조에서 시적 형식으로서의 구와 음악적 형식으로서의 구가 각각 다른 방식으로 적용됨으로 말미암아 구의 개념을 더욱 혼란스럽게 만들어 놓았다. 특히 하나의 장이면서도 구가 되기도 하는 제3행의 제1음보는 시적 형식에서뿐만 아니라 음악적 형식에서도 그 위상과 개념의 불안정성이 여전히 노정되었다.

<9> 황산곡•도라드러•리빅화를•것거쥐고•도연명•차즈리라•
오류촌에•드러가니•갈건에•술덧논•소리논•세우성인가•ㅎ노라³⁵⁾

<9>는 동양문고본 『여창가요록』에 수록된 것이다. 『여창가요록』은 『가곡원류』에서 여창 가곡 부분만을 독립시킨 형태로 편찬된 가집이라는 점에서 서로 밀접한 연관을 맺고 있다.³⁶⁾ 그래서 『여창가요록』에서는 『가곡원류』와 마찬가지로 연음표를 사용하였고, 장귀점도 찍어 놓았다. 그런데 『가곡원류』와 달리 여기서는 장별 분단 표시인 띄어쓰기가 되어 있지 않았고, 장귀점의 사용법도 다르다. 이러한 사실들을 밝혀 보인 것이 <9>이다.

시조 한 편을 줄글로 이어 쓰고 여기에 장귀점을 여러 군데 찍어 가창 분단 표시만 해 놓았다. 장귀점이 장을 구분하는 기능을 상실한 셈이다.

35) 『여창가요록』(동양문고본) 51번, 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994, 영인본.

36) 학계에서는 그 동안 『가곡원류』에서 『여창가요록』이 분리되어 나온 것으로 추정해 왔으나 근래 이와 반대되는 주장들이 제기되어서, 두 가집의 선후 관계는 아직 확정하기 어렵다. 김용찬, 「『여창가요록』의 정립 과정과 이본 특성」, 『고전과 해석』 14집, 고전문학한문학회, 2013, 37~69쪽 참조.

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

<9>의 원문

그리고 “술덧눈 • 소리눈”에서 알 수 있듯이, <8>에서는 하나의 구로 처리된 것을 여기서는 ‘술덧눈’과 ‘소리눈’ 사이에도 점을 찍어 구를 다시 둘로 구분해 놓았다. 『여창가요록』은 연창의 실체를 반영하여 편찬되어서 주로 전문 가창자인 기생들이 소장했다는 점에서,³⁷⁾ <9>에서의 장귀점은 기생들의 가창에 도움을 주기 위해 더욱 세심하게 배려한 것이라고 볼 수 있다. 장귀점으로 장을 구분하는 것은 전문 가창자인 기생들로서는 별 의미가 없었을 것이다. 장에 따라 장단 배열과 노랫말 배분 정도가 달라지는 가곡창에서, 이러한 장단에 맞추어 노래를 해야 하는 기생들에게 필요한 것은 가창 시에 어디서 맺고 이어가야 제대로 장단에 맞출 수 있는가에 있었을 것이다. 그리하여 <9>에서는 장단 분단에 따른 가창 분

단의 최소 단위가 드러날 수 있게 장귀점을 찍어 놓았다고 볼 수 있다.

이렇게 이해하고 보면, 가곡창에서 시조는 모두 13개의 구로 이루어진다고 말할 수 있다. 이를 시적 형식에 따라 3행으로 구분해 보면, 제1행과 제2행은 4구, 제3행은 5구가 된다. 이렇게 되면 음악적 형식에서의 구는 시적 형식에서의 음보와 같은 단위로 구실하는 경우도 있게 된다. 가곡창에서 가창 분단의 최소 단위가 구라면, 시조시에서 율격 분단의 최소 단위는 음보인 것이다. <9>를 통해 비로소 시조의 가창 담당층과 제작 담당층 사이에서 시조 형식에 대한 인식이 일치되는 지점을 확인하게 된 것이다.

37) 신경숙, 앞의 책, 97~105쪽 참조.

3. 시조창에서 종장 제4음보의 생략과 개화기시조 율격

3행 6구의 시조시를 5장의 가곡창에 얹어 노래로 부르는 것이 조화롭지 못할 뿐만 아니라 번거롭다고 여기면서, 그러한 원인이 시조시에 있지 않고 가곡창의 음악 형식에 있다고 판단하는 담당층이 생겨날 수 있다. 18세기에 와서 새롭게 부상한 시조창의 3장 형식은 시조시의 3행 형식에 부응함으로써 비로소 서로 안정된 기반을 확보할 수 있다고 판단하는 담당층에 의해 성립된 음악적 형식이라 할 수 있다.

<표 1>에서 제시한 김광옥의 시조는 18세기 이후에 시조창의 창사로도 사용되어서 3종의 시조창 가집에 채록되어 전한다.³⁸⁾ 이 작품을 다시 대상으로 삼아, 시조창의 음악적 형식에 맞추어 노랫말을 배분하여 표로 제시하면 다음과 같다.

<표 3>

| 시적 형식 | 음악적 형식 (시조창) | 노랫말 |
|-------|--------------|-----------------------|
| 제1행 | 초장 | 황하수 맑단말가 성인이 나시도다 |
| 제2행 | 중장 | 초야군현이 다 일어 나단말가 |
| 제3행 | 종장 | 어즈버 강산풍월을 누를 주고 (갈쏘니) |

이렇듯, 가곡창에서는 제1행과 제3행이 각각 2개의 장으로 분단되었는데, 시조창에서는 초장과 종장이라는 하나의 장으로 이를 통합시켜서 시적 분단과 음악적 분단이 일치되게 했다. 그런데, 제3행의 제4음보에 해당하는 ‘갈쏘니’를 시조창에서는 종장의 노랫말로 채택하지 않고 생략했다.

이러한 현상이 나타나게 된 원인에 대해서는 두 가지 측면으로 나누

38) 『고시조대전』, 1191~2쪽 참조.

어 생각해 볼 수 있다. 음악적 형식 쪽에서 보게 되면, 가곡창을 위해 지어진 기존의 시조시를 새롭게 마련된 시조창의 3장 형식에 맞추어 노랫말을 배분하는 과정에서 제3행 제4음보가 들어설 자리가 없었다는 것이 그 원인이 될 수 있다. 시적 형식 쪽에서 보게 되면, “어즈버 강산풍월을 뒤를 주고 갈쏘니”에서 한 개의 음보를 줄여야 4음보격의 율격이 시조시의 3행에서 안정적으로 실현된다는 담당층의 율격 의식 속에서 이를 위해 희생된 음보가 제3행 제4음보일 것이라는 추정도 가능해진다. 어느 측면에서 해석하든지 간에, 시조창의 음악적 형식과 시조시의 시적 형식이 조율되는 과정에서 제3행 제4음보는 탈락되는 현상이 일어나게 된 것이다. <9>의 작품을 다시 원용해서 좀더 구체적으로 논의를 이어나기로 한다.

<표 4>

| 시적 형식 | 음악적 형식 (시조창) | 노랫말 |
|-------|--------------|---------------------------------|
| 제1행 | 초장 | 황산곡 ● 도라드러 ● 리빅화를 ● 것거쥐고 ● |
| 제2행 | 중장 | 도연명 ● 차즈리라 ● 오류촌에 ● 드러가니 ● |
| 제3행 | 종장 | 갈건에 ● 술덧논 ● 소릿논 ● 세우성인가 ● (ㅎ노라) |

<9>는 『여창가요록』에서는 가곡창 창사로 수록되어 있지만, 이것이 26종의 다른 가집에서 시조창의 창사로 채택되었을 만큼 시조창 담당층이 선호한 작품이기도 하다.³⁹⁾ 가곡창의 창사가 시조창의 창사로 옮겨지면서 일어난 변화를 설명하기 위해 <9>에서 사용된 장귀점을 그대로 가져와서 <표 4>를 만들었다.

<표 4>를 통해 말하고자 하는 바는 이렇다. 이 장귀점에 의해 음보 단위로 구분되어 각 장은 똑같이 4개의 음보로 이루어져 있다는 사실이

39) 『고시조대전』, 1188~9쪽 참조.

가시화된다. 가곡창에서 제4장으로 독립되어 가창되던 “갈건에”가 시조창에서는 종장의 제1음보 자리로 밀려 내려오게 된 것은 음악적 변화에 따른 결과다. 그 연쇄 반응으로 종장의 나머지 음보들은 한 자리씩 밀려나게 되는 것이다. 그러한 과정에서 시조의 음악적 형식과 시적 형식 중 어느 한쪽이거나 양쪽에서 종장은 초,중장과 마찬가지로 4개의 음보로 구성되어야 한다는 규칙이 작용하면 맨 끝자리 음보인 “하노라”는 탈락될 수밖에 없는 것이다. 4음보격의 율격이 시조 형식의 규칙으로 작용하면서 제3행 제4음보에 자리 잡고 있었던 ‘하노라’의 탈락을 이끌어냈다는 것이 본 연구의 주안점이다.

시조의 가창 방식으로 가곡창이 주도하던 시대에는 제4장의 노랫말을 독립시켜 제3행의 율격 성분으로 인정하지 않거나, 이를 제3행 제1음보로 수용하되 대신 제2음보를 두 개의 음보가 결합된 음보로 인식해서 3행 4음보격의 시조 율격을 실현코자 했다. 이러한 율격 의식에 따르면 ‘갈건에’를 제3행 안으로 수용하더라도 ‘하노라’를 그대로 둘 수 있게 된다. 그러나 18세기에 새롭게 등장한 시조창 담당층의 율격 의식은 이와는 달랐다. 그들은 가곡창의 5장 형식을 거부하고 3장 형식을 도입하면서, 제3행 제1음보의 음악적 독립성을 해체하고 이를 종장 안으로 편입시켰다. 그리고 제2음보를 두 개의 음보가 결합된 형태로 인식하지 않고 그러한 결합을 해체해서 온전한 두 개의 음보로 인정했던 것이다. 이러한 율격 의식이 시조의 시적 형식을 구성하는 데 관여하면서, 제3행 제4음보 자리의 ‘하노라’를 가창에서 제외하는 방식을 통해 3행 4음보격의 시조 율격을 실현코자 했던 것이다.

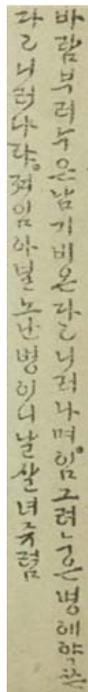
요컨대, 시조창에서 종장 제4음보가 생략되는 현상은, 가곡창에서는 독립된 장으로 분리되었던 제3행 제1음보가, 시조창에서는 종장에 흡수 통합됨으로써 일어난 결과라고 규정할 수 있다. 다음 자료들이 이러한 주장의 타당성을 보장해 준다.

<10> 바람부러 • 쓰러진남기 • 비오다고 • 삭시나며 • 님글여든病
이 • 藥먹다하릴소나 • 저님아 • 널로든病이니 • 네곳칠가흐노라⁴⁰⁾

<11> 바람부러누은남기비온다고니러나며 • 임그려누은병에약쓴다고
니러나라 • 저임아널노난병이니날살녀쥬렴⁴¹⁾



<10>
의
원문



<11>의
원문

<10>은 가곡창 가집인 『가곡원류』에 수록된 것이고, <11>은 시조창 가집인 『남훈태평가』에 수록된 것이다. 이 둘을 비교해 보면 하나의 시조 작품이 가곡창과 시조창의 음악에 얹혀 노래로 불림에 따라 그 노랫말에 어떤 변화가 일어나게 되는지를 알아낼 수 있다. 『가곡원류』는 1872년에 편찬된 것이고, 『남훈태평가』는 1863년에 방각본으로 간행된 것이다. 그런데, <10>은 1852년에 편찬된 육당본 『청구영언』에도 실려 있지만,⁴²⁾ 그 이전 가집에서는 발견되지 않는다. 그리고 <10>은 26종의 가곡창 가집에 등장하고, <11>은 9종의 시조창 가집에 등장한다.⁴³⁾ 이런 상황들을 종합해 보면, <10>과 <11>의 시대적 선후관계는 단정하기 어렵지만, 19세기 이후에 가곡창과 시조창 양쪽 당층들 사이에서 두루 인기를 누리면서 하나의 작품이 둘로 분리되었다고 추정할 수 있다.

<10>에 나타나는 띄어쓰기나 장귀점의 의미

40) 『가곡원류』(국립국악원본) 136번, 황순구 편, 앞의 책.

41) 『남훈태평가』 31번, 한남서림, 1920.

42) 이런 가집들의 문헌적 사항에 대해서는, 『고시조문헌 해제』(신경숙 외, 고려대학교 민족문화연구원, 2012)를 참고했다.

43) 『고시조대전』, 385쪽 참조.

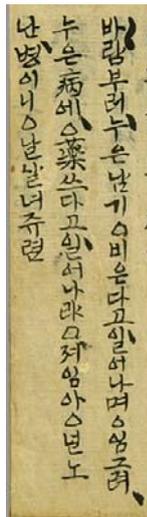
에 대해서는 이미 <8>에서 충분히 검토한 바 있다. 그런데 <11>에서는 띄어쓰기는 하지 않고 장귀점에 상응하는 두 개의 점이 초장과 중장이 끝나는 지점에 표시되어 있을 뿐이다. 그것도 가집의 앞쪽 4면까지만 표시되어 있고 그 뒤로는 없다. <10>에서 나타나는 다양한 연음표들은 당연히 없다. 그런 까닭에 『가곡원류』는 가곡창의 창자들을 위한 가창 대본이지만, 『남훈태평가』는 시조창에 익숙한 서민층을 겨냥해서 상업적 목적으로 간행한 완독물로서의 가집으로 오늘날 평가되고 있는 것이다.⁴⁴⁾

<10>과 <11>에서 제1행과 제2행의 경우 표현상의 차이가 있기는 하나, 그것이 율격적 변화로까지 이어지지는 않았다. 그런데 제3행은 사정이 다르다. <10>에서 “저님아 • 널로든病이니 • 네곳칠가호노라”가 <11>에서는 “저임아널노난병이니날살녀쥬렴”으로 변형되었다. 단순히 <10>에서 ‘호노라’를 생략하는 수준에서 그치지 않고, 두 개의 음보로 이루어진 “네곳칠가호노라”를 “날살녀쥬렴”이라는 하나의 음보로 대체한 것이다. 이렇게 되면, 시조창에서 ‘호노라’의 상실로 인한 문장의 미완결성이 해소되면서 3행 4음보격의 율격을 온전히 실현할 수 있다. 이처럼 제3행 제4음보 자리에 구어체적 종결어를 사용하여 완성된 문장 형태를 갖추는 방식은 19세기 이후 시조의 대중화 과정에서 나타나는 새로운 시조 취향으로 평가되고 있다.⁴⁵⁾ 그렇다면 이러한 현상은 시조창 담당층이 3행 4음보격의 율격적 완결성에 걸맞은 통사적 완결성을 지향한 결과로 정착된 것이라고 보아야 할 것이다. 다음 작품은 이와 관련해서 좀더 많은 정보를 우리에게 알려 주고 있다.

44) 『남훈태평가』에 대한 이러한 주장은, 이능우가 제기하고, 최규수가 다시 보강한 바 있다. 이능우, 『보급용 가집들에 대하여』, 정병욱, 『한국시가문학연구』, 신구문화사, 1983, 174~180쪽. ; 최규수, 『『남훈태평가』를 통해본 19세기 시조의 변모양상』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1989 각각 참조.

45) 최규수, 『『남훈태평가』 소재 시조의 종장 구성상의 특징과 그 의미』, 『고전문학연구』 제20집, 한국고전문학회, 2001, 115~140쪽 참조.

<12> 바람부러•누은남기○비온다고•일어나며○입그려•누은病에
○藥쓰다고•일어나라○저임아○널노난•병이니○날살녀쥬렴⁴⁶⁾



<12>의 원문

<12>는 『남훈전태평가』에 수록된 작품이다. 『남훈전태평가』는 『남훈태평가』를 저본으로 해서 이보다 후대에 편찬된 필사본의 시조창 가집이다.⁴⁷⁾ 표기상의 차이는 더러 있지만 노랫말의 변화는 없다고 볼 수 있다. 하지만 표지의 사용법에서 크게 차이가 난다.

<11>에서는 장 구분의 표지로서 ‘•’이 사용되었을 뿐인데, 여기서는 ‘•’과 ‘○’를 혼용해서 여러 군데에 걸쳐 붓으로 표시해 놓았다. 이 가집 속의 다른 작품들도 이런 식이다. 그런데 여기에는 나름대로의 규칙이 적용되어 있다. ‘○’는 구 단위를 구분하는 표지로 사용했고, 그 구 내에서 일어나는 노랫말의 통사적 분단을 ‘•’으로 표시한 것이다. 장 구분 표지는 따로 없다. <12>를 3행 형식에 맞추어 다시 배열하면 다음과 같다.

<12-1> 바람부러•누은남기○비온다고•일어나며○
입그려•누은病에•○藥쓰다고•일어나라○
저임아○널노난•병이니○날살녀쥬렴

이렇듯, ‘•’과 ‘○’에 의해 각 장은 4개의 음보 단위로 구분됨을 쉽게 확인할 수 있다. 그리고 제1행과 제2행은 두 개의 구로 구분된다는 사실은 ‘○’에 의해 드러나고, 각 구가 다시 두 개의 음보로 구분된다는 사실

46) 『南薰殿太平歌』(여태명본) 19번, 디지털 한글박물관(<http://archives.hangeul.go.kr>).

47) 이상원, 『남훈태평가』의 필사본 유통 양상, 『한국시가연구』 제27집, 한국시가학회, 2009, 186~212쪽 참조.

은 ‘●’에 의해 드러난다. 그런데, 종장인 제3행에서도 ‘●’과 ‘○’에 의해 4개의 음보로 구분된다는 사실은 확인된다. 그러나 다른 행들과 달리 제3행에서는 ‘○’에 의해 세 개의 구로 구분되어 있다. 제1음보 “저임아”와 제4음보 “날살녀쥬렴”을 하나의 구로 처리함으로써 일어난 결과다. 왜 제3행에 와서 이런 구분 방식을 택하게 되었을까? 왜 제3행에서는 제1,2음보와 제3,4음보를 묶어서 2개의 구로 처리하지 않았을까? 이 의문에 대해서는, 여태껏 앞에서 논의한 성과를 동원해야 그 해답을 얻어낼 수 있다.

앞에서 거듭 확인한 바 있듯이, 제3행 제1음보는 가곡창에서 음악적으로 독립된 장으로서의 성격을 확고하게 다져왔고, 시적으로도 담당층에 따라 독립된 구로 인정하는 관점이 꾸준히 이어져 왔다. 그런데 그것이 시조창에서는 종장의 첫 자리를 차지하게 되면서, 장으로서의 음악적 독립성은 저절로 와해되었다. 그러나 구로서의 시적 독립성은 여전히 유지되고 있다는 인식이 시조창 담당층의 의식 속에 자리잡게 되면 <12>에서 제3행 제1음보 “저임아” 뒤에 ‘○’ 표시를 할 수 있는 것이다. 따라서 “저임아”는 하나의 음보이면서 하나의 구라고 말할 수 있다.

<12>에서 “닐노난●병이니”는 앞뒤로 표시된 ‘○’에 의해 구로서의 독립성을 확실하게 보장 받고 있다. 그만큼 두 음보 사이의 통사적 결속력도 강하다. 이렇게 제3행 제2,3음보 자리의 노랫말을 묶어 하나의 구로 파악하는 것이 이미 가곡창 시대로부터 이어져 온 음악적 전통이기도 했음은 <8>의 작품을 검토하면서 밝힌 바 있다. 이것을 시적 전통 속에서도 확인할 수 있음은 <7>의 작품을 다루면서 밝힌 바 있다.

<12>에서 “날살녀쥬렴”은 <10>에서 “네곶칠가흐노라”를 대체한 어구이다. 이 “네곶칠가흐노라”에서 ‘흐노라’를 생략한 형태에 상응하는 것이 “날살녀쥬렴”인 것이다. 가곡창에서 “네곶칠가흐노라”가 하나의 구였으니, 시조창에서 “날살녀쥬렴”도 하나의 구가 될 수 있는 것이다. 따라서 작품 속에서 “날살녀쥬렴”은 “저임아”와 마찬가지로 하나의 음보이

면서 하나의 구로 인정할 수 있게 된다.

<12>에 담겨 있는, 시조창 담당층의 종장 형식에 대한 이러한 인식을 근거로 하면 시조창을 통해 실현되는 제3행의 율격을 다음과 같이 요약할 수 있다. 가곡창의 제4장을 종장 안으로 들임으로 말미암아 일어나는 율격적 파탄이 마지막 음보의 생략에 의해 해소되는 구조라는 것이다. 이렇게 함으로써 제3행은 3개의 구와 4개의 음보로 구성되고, 여기에 동량4보격의 율격이 작동하게 된다. 하지만 초장과 중장이 각각 2개의 구로 이루어지는 데 반해, 종장은 3개의 구로 이루어지는 파탄은 해소되지 않았다. 시조창 담당층은 이러한 파탄을 수용하면서 이를 시조창에서 특화된 종결 방식으로 발전시켜 나갔다고 볼 수 있다.

개화기시조 담당층은 시조창 담당층의 율격 의식과 그들에 의해 마련된 시조창의 형식을 적극적으로 계승해서 시조시의 형식을 새롭게 가다듬어 놓았다.

<13> 내게利롭다고, 惡흔일을 하지말며,
 님이 흐더리도, 義아니면 좃지마라.
 우리는, 天性을 變치안코, 義理티로.⁴⁸⁾

내
 게
 利
 롭
 다
 고
 ,
 惡
 흔
 일
 을
 하
 지
 말
 며
 ,
 님
 이
 흐
 더
 리
 도
 ,
 義
 아
 니
 면
 좃
 지
 마
 라
 .
 우
 리
 는
 ,
 天
 性
 을
 變
 치
 안
 코
 ,
 義
 理
 티
 로
 .
 道
 大
 路

<13>의 원문

<13>은 『대한매일신보』에 수록된 시조 작품이다. 행갈이를 해서 시조가 3행으로 이루어져 있음을 알 수 있게 해 놓았다. 그리고 ‘.’는 행을 구분하고, ‘;’는 구를 구분하는 표지로 사용했다. 음보 단위를 구분하는 표지는 없다. 제3행의 “義理티로” 뒤에 ‘살아가자’와 같은 어구가 와야 문장이 온전할 수 있는데도 생략되었다는 것은 이 작품이 시조창의 시조 형식을 받아들여 제작되었다는 징표다. 『대한매일신보』에 수록된 317수

48) <道大路>, 『詞藻』, 『대한매일신보』, 1909.8.20. 대한민국 신문 아카이브(<http://www.nl.go.kr>)

의 평시조 작품 중 7수를 제외하고 모두 이와 같은 방식을 택하고 있어서 시조 형식에 대한 인식이 확고하고 일관된다고 말할 수 있다.

<13>에서 제1,2행은 2개의 구, 제3행은 3개의 구로 구성된다는 사실은 ‘,’라는 표지를 통해 알 수 있다. 그리고 제1,2행을 구성하는 4개의 구는 “내게/利롭다고”, “惡흔일을/히지말며” “늬이/히더리도”, “義아니면/쫓지마라” 등으로 각각 다시 두 개의 음보로 구분해 볼 수 있으나, 이 신문에서는 그렇게까지 구분하지 않았다. 행과 구 단위의 인식만 여기에 드러나 있다. 그리하여, 제3행에서는 “우리논”과 “義理디로”가 음보 단위인데도 구로 인정해서 구분해 놓았다. 이처럼 구를 단위로 하는 시조 형식 구성에 대한 이해가 <12>와 <13>에서 정확히 일치한다.

그런데, 다시 <13>의 원문 자료를 세심하게 들여다보면, 제1,2행과 제3행에서 ‘,’의 표기 형태가 서로 다르다는 사실이 발견된다. 제1,2행에서는 ‘,’ 다음에 띄어져 있는데, 제3행에서는 그렇게 하지 않고 모두 촘촘하게 붙여 놓았다. 물론 다른 시조 작품들에서도 이와 동일한 현상이 발견된다. 그렇다면 이같은 현상은 제1,2행의 구와 제3행의 구가 지니는 성격이 서로 다르다는 것을 시각화하려는 의도에서 비롯되었다고 판단할 수 있다.

제1,2행의 구와 제3행의 구가 어떻게 그 성격이 다른 것일까? 이 의문에 대한 해답 역시 앞선 논의 과정에서 이미 준비해 놓았다. 제3행의 제1구인 “우리논”과 제3구인 “義理디로”를 시조창의 종장 구성 방식에 기대어 해석하면 여기서 해답이 도출된다. 제1구인 “우리논”은 가곡창의 노랫말로 사용되었다면 독립된 장이면서 구가 되지만, 시조창에 오게 되면 구이면서 음보로 구실하게 된다고 했다. 제3구인 “義理디로”는 가곡창에 따르면 ‘義理디로****’의 형태로 복원되어 제4장을 구성하는 하나의 구로서 온전한 역할을 하지만, 시조창에서는 끝음보가 생략된 “義理디로”만으로 구의 역할을 하는 음보로 구실하게 된다는 사실도 이미 지적한 바 있다. 말하자면, “우리논”과 “義理디로”는 하나의 음보로 구의

역할을 한다는 점에서 반쪽짜리 구인 셈이다. 제1,2행의 구들은 통사적으로 긴밀하게 연결되는 두 개의 음보를 각각 갖추고 있어서 구로서의 독립성이 온전히 보장되어 있지만, 제3행의 ‘우리’와 ‘義理’로 한 개의 음보만으로 구의 자격을 부여받았기에 구로서의 독립성은 그만큼 약화될 수밖에 없다. 『대한매일신보』에서는 제3행에서 구와 구 사이에 띄어쓰기를 의도적으로 생략함으로써 그러한 인식을 작품 표면에 드러내 놓았던 것이다.

이제 <13>에서 제3행은 한 개의 완전한 구와 두 개의 불완전한 구로 이루어져 있다고 말할 수 있다. 그렇다면 개화기시조 담당층은 시조창에서 종장의 형식이 이처럼 완전한 구와 불완전한 구가 섞여 있다는 사실을 충분히 인지했음에도 불구하고, 왜 시조시의 제3행 형식으로 기꺼이 수용하게 되었을까? 그 해답은 제3행의 통사 구조에서 찾을 수 있다.

<13>에서 제3행의 “天性을變치안코”라는 구는 ‘天性’과 ‘變치안코’ 사이의 통사적 결속력이 워낙 강하다. 이 둘을 떼어내서 ‘우리’는天性을, ‘變치안코’는義理’로’의 형태로 구를 재편하면 통사적 구성이 흐트러지고 만다. 그만큼 “天性을變치안코”는 제3행 내에서 구로서의 안정성을 이미 확보하고 있는 것이다. 그런데, 제3행 내에서 첫구인 ‘우리’는 “天性을變치안코”의 주어이면서 끝구인 ‘義理’로(살아가자)’의 주어이기도 한 것이다. 따라서 제3행을 ‘우리’는義理’로, 天性을變치안코 (살아가자)’의 형태로 구의 위치를 바꾸어서 두 개의 구로 구분해 놓아도 문법적으로 문제가 되지 않는다. 오히려 이렇게 하면 3행이 모두 균등하게 두 개의 구로 구분되어서 율격적 안정성까지 확보할 수 있게 된다. 하지만 <13>에서 그렇게 되어 있지 않다는 것은, 그렇게 하지 않는 것을 제3행의 종결 방식으로 삼고자 하는 개화기시조 담당층의 독특한 율격 의식이 여기에 반영되어 있다고 보아야 한다.

<13>에서 제1,2행과는 달리, 제3행을 구성하는 3개의 구를 ‘;’로 구분하고서는 이들을 붙여 놓은 것은, “天性을變치안코”를 가운데에 두고 앞

에 놓인 “우리논”과 뒤에 놓인 “義理디로” 사이에 작용하는 통사적 견인력을 가시화하려는 의도의 산물인 것이다. ‘우리논’ ‘義理디로’가 제3행에서 자체로는 불완전한 구로 존재하지만, 이 둘 사이에 작용하는 이러한 견인력에 의해 서로 연결됨으로써 비로소 하나의 온전한 구로 존립하게 된다. 그렇다면 ‘우리논’과 ‘義理디로’는 겉으로는 독립된 구로서 각각 분리되었지만, 그 심층에서는 결합되어 하나의 구로 존재한다고 말할 수 있다. 이에 따라, <13>의 제3행은 표층에서는 3개의 구로 드러나 있지만, 심층에서는 2구의 구로 존재하게 되는 것이다.

<13>에서 제3행의 “우리논”과 “義理디로”가 담당층의 내면 의식 속에서 하나의 구로 연결되어 있음에도 불구하고, 작품의 문면에서는 서로 가장 멀리 떨어뜨려 놓은 방식으로 제시되어 있다. 이렇게 되면, 율독의 과정에서 제3행 제1구 “우리논”에서 촉발된 통사적·율격적 긴장이 제2구인 “天性을變치안코”를 넘어서기 전까지는 계속 유지된다. 그렇게 해서 한껏 고양된 긴장은 제3구인 “義理디로”에 닿아야 비로소 해소된다. 제3행의 이러한 제시 방식은 이미 시조창에서 구현되어 왔기에 거기에 담긴 율격적 미감을 개화기시조 담당층은 체득하고 있었다고 보아야 한다. 20세기에 들어와서 그들은 시조창의 시조 형식을 그대로 가져와 개화기시조의 종결 규칙으로 채택하고 그러한 미감을 더욱 강화하는 방향으로 나아갔던 것이다.⁴⁹⁾

49) 권순회는 『대한매일신보』와 『대한민보』에 수록된 시조를 대상으로 검토하면서, 개화기시조 제3행의 형식적 특징으로서, 어순의 도치, 둘째 음보의 확장, 셋째 음보에 주제를 집약하는 시어 배치 등을 이끌어낸 바 있다. 이러한 특징들이 곧 개화기시조가 시조창 형식에서 체득한 미감을 강화해 나간 방향이라고 말할 수 있다. 권순회, 『근대계몽기 시조의 율격적 변주 양상』, 『청람어문교육』 제46집, 2012, 547~570쪽 참조.

4. 결론

이상의 논의를 통해, 시조창에서 종장의 제4음보 자리의 노랫말을 왜 생략하게 되었을까 하는 물음에 대한 해답을 율격론적 관점에서 모색해 보았다. 이러한 논의 과정에서 시조창에서 노랫말의 생략이 상황 변화에 순응하기 위해 어쩔 수 없이 선택된 것이 아니라, 가곡창의 전통 속에서 형성된 시조 작품들로부터 그 음악적 형식과 시적 형식 둘 다에서 노정 되는 결함을 시조창 담당층이 인식하고 이를 개선할 수 있는 새로운 음악 형식과 시적 형식을 적극적으로 모색한 과정에서 도출된 결과라는 사실을 파악할 수 있게 되었다.

그러나 이 논문에서 얻은 성과가 유효하기 위해서는 여전히 해결해야 할 문제들이 남아 있다. 가곡창과 시조창, 그리고 시조창 창사와 개화기 시조 등의 상호 관계를 지나치게 단선적인 관점에서 다루어서 각 갈래 자체 내에 다양한 현상들이 나타날 수 있다는 사실을 깊이 고려하지 못한 것은 이 논문의 치명적인 결함이다. 그리고 시조창에서 종장 제4음보의 생략 현상이 나타난 이유를 밝히고자 했으면서도 이를 율격론적 관점에 초점을 맞춘 나머지, 정작 그 음악적 요인은 소홀히 다루어져서 논의 결과의 타당성은 반감될 수밖에 없다. 한편, 개화기시조 담당층에 의해 계승되고 발전된 시조창의 시적 형식이 개화기가 지나자 왜 그 생명력을 급격히 잃고 다시 가곡창의 시대의 시적 형식이 부활하게 되었을까 하는 의문을 논의 과정에서 새롭게 갖게 되었다. 이러한 문제들을 후속 연구 과제로 삼고자 한다.

참고문헌

1. 자료

- 『가곡원류』(국립국악원본), 황순구 편, 한국시조학회, 1987, 영인본.
『孤山先生遺稿』, 대동문화연구원, 1981, 영인본.
『고시조대전』, 김홍규 외 편저, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.
『교방가요』(국립본), 성무경 역주, 보고서, 2002, 영인본.
『금강영언록』, 『향토연구』 제2집, 충남향토연구회, 1986, 영인본.
『남훈태평가』, 한남서림, 1920.
『남훈전태평가』(여태명본), 디지털 한글박물관. (<http://archives.hangeul.go.kr>)
『대한매일신보』, 대한민국 신문 아카이브. (<http://www.nl.go.kr>)
『봉래악부』, 『평산신씨문집』 제7집, 평산신씨 대종회, 1993, 영인본.
『삼죽사류』, 김문기·김명순 편저, 『시조가사한역원전자료전서』3, 태학사, 2012, 영인본.
『악학습령』, 김동준 편저, 동국대학교 한국학연구원, 1978, 영인본.
『옥소고 15』, 『옥소고 16』, 이창희 외 편, 다운샘, 2007, 영인본.
『잡가 단』, 김동욱, 『잡가』, 『국어국문학』 39-40집, 국어국문학회, 1968, 224~254쪽, 영인본.
『해동가요』(박씨본), 황순구 편, 한국시조학회, 1987, 영인본.

2. 논저

- 권순희, 「근대계몽기 시조의 율격적 변주 양상」, 『청람어문교육』 제46집, 2012, 547~570쪽.
김선기, 「가집의 「어부사시사」 수용과 그 여파」, 『송남이병기박사정년퇴임기념논총』, 동간행위원회, 1999, 57~88쪽.

- 김용찬, 「〈여창가요록〉의 정립 과정과 이본 특성」, 『고전과 해석』 14집, 고전문학한문학회, 2013, 37~69쪽.
- 김흥규, 「평시조 종장의 율격·통사적 정형과 그 기능」, 『월암 박성의박사 환력기념논총』, 고대 국어국문학연구회, 1977, 359~368쪽.
- 박요순, 『옥소권섭의 시가연구』, 탐구당, 1990.
- 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986.
- 성기옥 외, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2006.
- 성무경, 「평시조(단시조)의 형식과 그 운용의 미학」, 『반교어문연구』 27집, 반교어문학회, 2009, 151~181쪽.
- 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994.
- 윤영옥, 『시조의 이해』, 영남대학교출판부, 1986.
- 이능우, 「시조의 율성」, 『고시가논고』, 숙명여자대학교출판부, 1983, 257~268쪽.
- _____, 「보급용 가집들에 대하여」, 정병욱, 『한국시가문학연구』, 신구문화사, 1983, 174~180쪽.
- 이병기, 「시조의 발생과 가곡과의 구분」, 『진단학보』 1집, 진단학회, 1934, 113~144쪽.
- 이상원, 「『남훈태평가』의 필사본 유통 양상」, 『한국시가연구』 제27집, 한국시가학회, 2009, 186~212쪽.
- 장정수, 「옥소 권섭의 시조 한역시 <翻老婆歌曲十五章> 및 관련 작품에 대하여」, 『어문논총』 제44호, 한국문학언어학회, 2006, 223~250쪽.
- 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974.
- 조남국, 「역대 가집의 운선도 시가 수용에 관한 연구」, 충남대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998.
- 조동일, 「시조의 율격과 변형규칙」, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 47~128쪽.

- 조운제, 『한국시가의 연구』, 을유문화사, 1948.
- _____, 「시조의 종장 제일구에 대한 연구」, 『도남잡식』(『도남조운제전집』5), 태학사, 1988, 3~16쪽.
- 최규수, 「『남훈태평가』를 통해본 19세기 시조의 변모양상」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1989.
- _____, 「『남훈태평가』 소재 시조의 종장 구성상의 특징과 그 의미」, 『고전문학연구』 제20집, 한국고전문학회, 2001, 115~140쪽.
- 최동원, 「시조 종장의 형식과 그 율성」, 『고시조론』, 삼영사, 1980, 146~176쪽.
- 홍재휴, 「시조구문논고」, 조규설·박철희 편, 『시조론』, 일조각, 1978, 107~127쪽.
- 황준연, 「삭대엽의 형식에 관한 연구」, 『한국음악학논문집』(연구논총 82-10), 한국정신문화연구원, 1982, 105~126쪽.

<Abstract>

The Metrical Motivation of Leaving out the Fourth Foot of Jongjang in Sijochang*

Ryu, Sok-Young**

Sijo as a kind of poetry consists of three lines, six phrases and twelve notes. This Sijo was used as lyrics, words to a song of Gagok and Sijochang. The musical form of Gagok is made up of 5 verses and that of Sijochang is made up of 3. Sijo began with the lyrics of Gagok first and then was used as words of Sijochang around in the 18th century.

The musical form of Gagok and the poetic form of Sijo poetry did not coincide with each other. It can be said that such formal divergence between them has been resolved in the Sijochang. In other words, the musical form and the poetic form are in accord with each other. As Sijo was used as lyrics of Sijochang, the trailing phrase of the last line of Sijo was omitted. It is the purpose of this paper to elucidate the background in which the last phrase is omitted.

The answer is found in the fact that the second note of the ending has a peculiar composition. The second note has a characteristic that it may be one note or two notes because of the high number of syllables compared to other notes. In the Sijochang, it was necessary

* This work was supported by a 2-Year Research Grant of Pusan National University

** Pusan National University

to omit the ending tongue in order to solve such confusion. These attempts have been accepted positively by the poets of Sijo in the period of enlightenment. Thus, the poetic form of Sijo poetry in which the last phrase was omitted became settled.

Key Words: GagokChang, SijoChang, Metrical Feature of Sijo, the Form of Jongjang, Sijo in the Early Stage of Westernization in Korea

■ 논문접수 : 2017년 11월 20일

■ 심사완료 : 2017년 12월 7일

■ 게재확정 : 2017년 12월 18일

