

시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해

사냥가로부터 시조까지의 감탄사를 중심으로 하여

A study on the meaning of the structure of the last line of Sijo for use on exclamations from sanaega to sijo

저자 (Authors)	김창원 Kim Chang-won
출처 (Source)	우리문학연구 42 , 2014.4, 43-66(24 pages) The Studies of Korean Literature 42 , 2014.4, 43-66(24 pages)
발행처 (Publisher)	우리문학회 The Studies Of Korean Literature
URL	http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02401177
APA Style	김창원 (2014). 시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해. 우리문학연구 , 42, 43-66
이용정보 (Accessed)	삼성현역 사문화관 183.106.106.*** 2021/11/10 14:30 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

시조의 종장 운율 구조의 의미에 대한 통시적 이해*

-사뇌가로부터 시조까지의 감탄사를 중심으로 하여-

김창원**

목 차

I. 머리말	IV. 시조의 종장 운율 구조의 의미
II. 사뇌가의 “아오”의 특성과 그 시적 제약성	IV. 결어
III. 사뇌가계 속요의 감탄사 활용 방식과 그 방향	

【국문초록】

우리 고전시가는 아주 오래 전부터 시적 감흥을 표현하는 수단으로 감탄사를 활용해 왔다. 그 감탄사를 활용하여 만든 최초의 본격적인 시가 양식이 사뇌가이다. 그러나 사뇌가의 감탄사는 매우 폐쇄적인 성질을 갖는다. 그리하여 거기로부터 벗어나 시적 표현 영역을 넓히려는 시도가 지속적으로 진행되었다. 동시대의 8구체 향가, 이후 고려시대 사뇌가계 속요, 그리고 고려말에 형성되었다고 하는 시조가 모두 그 운동의 산물이다. 8구체 향가는 사뇌가의 감탄사의 시적 기능을 약화시키면서 일상의 범용한 감정을 실으려 하였다. 그리고 속요는 사뇌가의 감탄사가 가지는 제약성을 뛰어넘어 그것을 자유로이 활용함으로써 인간의 감정을 보다 절실하게 그리고 흥취 있게 담을 수 있는 길을 모색하였다. 끝으로 시조는 사뇌가의 감탄사를 종장의 불균형한 운율 구조에 녹여 감탄사의 구속으로부터 벗어남으로써 자신의 표현 영역을 널리 확장

* 본 연구는 2011학년도 경기대학교 학술연구비(일반연구과제) 지원에 의하여 수행되었음(과제번호: 2011-016)

** 경기대학교 교수

할 수 있었다.

주제어 : 감탄사, 아으, 사늬가, 폐쇄적, 8구체 향가, 속요, 정읍사, 정과정, 모죽지랑가, 시조, 운율 구조

I. 머리말

이 글은 시조 종장의 불균형한 운율 구조가 가지는 의미를 시가사적으로 조망하여 우리 시가사 속에서 시조 장르가 갖는 의미를 새로운 차원에서 다시 사고해 볼 수 있는 기틀을 마련하기 위한 것이다.

주지하듯이, 시조 종장의 불균형한 운율 구조는 시의 전체적 짜임에서 볼 때 시상을 고양, 전환하는 기능을 한다.¹⁾ 그런데 이러한 기능을 종래의 우리 시가에서는 종결부의 감탄사가 맡고 있었다. 예컨대, 10구체 향가의 낙구 첫머리에 놓이는 감탄사가 그것이다. 따라서 통시적으로 보았을 때, 시조 종장의 불균형한 구조는 우리 시가에서 종결부의 감탄사가 하던 역할을 운율로 대체한 것이라 할 수 있다.²⁾ 그렇다면 왜 이러한 대체가 나타났으며, 이 현상이 가지는 의미는 무엇인가가 문제가 된다.

필자는 이 질문에 대한 해결의 실마리를 우리 시가의 종결부의 감탄사가 가지는 표현의 제약성에서 찾고자 한다. 즉, 시조의 독특한 운율 구조를 종래의 감탄사가 강제하는 표현의 제약으로부터 벗어나 시가의 표현 가능성

1) 시조 종장의 운율 구조가 가지는 의미에 대해서는 다음 글에 자세하다(성기욱·손종흠 공저, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교 출판부, 2010(초판:2006), 287~290면).

2) 시조의 형식이 가지는 의미를 감탄사를 통해 통시적으로 찾아보려는 시도가 일찍부터 있어 왔다(한양수, 「고시조의 감탄사 소고 -종장 초구를 중심으로-」, 『국어국문학논문집』 6, 동국대학교 국어국문학부, 1965, 103~115면; 이찬욱, 「고시가에 나타난 감탄사의 의미기능」, 『시조학논총』 14, 한국시조학회, 1999, 257~283면). 그러나 시조의 형식이 가지는 의미는 감탄사와 더불어 그것의 기능을 대체하고 있는 운율 구조를 함께 이해할 수 있어야 하는데, 종래의 연구들은 그런 면에서 아쉬움이 있다.

을 확장시킨 것으로 보고자 하는 것이다. 중요한 것은 시조뿐만 아니라 그 이전에 선행했던 시가양식에서도 이러한 움직임이 보인다는 사실이다. 예컨대, 신라의 8구체 향가, 고려가요 특히, 사뇌가계 속요가 그것이다. 따라서 시조 종장의 운율 구조가 가지는 의미를 제대로 검토하기 위해서는 사뇌가로부터 시조에 이르기까지의 과정을 통시적으로 살필 필요가 있다.

따라서 본고는 다음과 같은 순서로 시조 종장의 운율 구조가 가지는 의미를 살펴보고자 한다. 우선 먼저 사뇌가의 감탄사가 가지는 특성을 구조적으로 이해해 보고, 그것을 토대로 사뇌가가 안고 있는 시적 한계 혹은 제약에 대해 알아보는 것이다. 다음은 사뇌가에서 시조로 옮겨 오는 과정을 감탄사를 중심으로 하여 살펴보는 작업이다. 여기서 첫 번째로 살피게 될 것은 8구체 향가이다. 그리고 이어서 사뇌가계 속요를 살펴볼 것이다. 이들은 사뇌가의 감탄사를 약화시키거나 혹은 반대로 자유로이 활용하여 사뇌가로 표현하기 어려웠던 새로운 정서를 담아내고 있기 때문이다. 이러한 현상을 묘사하는 것이 사뇌가에서 시조로 오는 과정을 설명하는 데 중요한 관건이 될 수 있다. 그리고 끝으로 이를 기반으로 하여 시조 종장의 운율 구조가 가지는 의미를 정리해 보기로 하겠다.

II. 사뇌가의 “아으”의 특성과 그 시적 제약성

우리 고전시가는 아주 오래 전부터 시적 감흥을 표현하는 수단으로 감탄사를 활용해 왔다. 『삼국사기』 본기의 유리왕 9년조에 나오는 「회소곡」이라는 노래가 그것을 방증하는 하나의 사례가 될 수 있다. 여기서 노래의 제목으로 쓰인 「회소」가 다름 아닌 감탄사 “아소”의 借字이기 때문이다.³⁾ 노

3) “「會蘇會蘇」는 「아소·아소」의 借字이니, 이 哀怨·淒切한 音調를 가진 「아소」란 말은 後世歌謠에도 連綿히 仍用된 亦一傳統的 感嘆用語이다”; “「會蘇」의 「會」는 「集也」의 義가 아니요 「知會·理會」의 義訓 「알」을 借한 것이니 「會蘇」는 곧 아소(「蘇」

래의 제목을 “아소(회소)”라고 한 것으로 보아 이 노래에서 감탄사가 매우 중요한 표현적 기능을 했을 것이라고 생각해 볼 수 있다.

우리가 잘 알고 있는 『삼국유사』 신라 제3대 노례왕조의 기사도 중요한 사례이다. 노례왕대에 와서 신라 사회가 태평하여 비로소 노래(兜率歌)를 제작하였는데, 그 노래가 감탄사(嗟詞)를 지닌 사뇌가의 격식으로 되었다는 것이다.⁴⁾ 여기서 감탄사를 지닌 사뇌격이란 이른바 10구체 향가를 의미한다. 우리는 이런 사실을 통해 우리 민족이 아주 이른 시기에 감탄사를 시적 표현의 주요한 수단으로 활용한 시가 형식을 창조하고 향유해 왔던 사실을 알 수 있다.

그러면 이제 이 10구체 향가 즉, 사뇌가의 감탄사에 대해 구체적으로 살펴 보도록 하자. 주지하듯이 사뇌가는 전편이 세 단락으로 구성되어, 앞의 네 구에서 시상을 일으키고 다음 네 구에서 이를 심화 혹은 확장시킨 뒤 감탄사로 시작하는 낙구에 와서 이를 서정적으로 전환, 완결하는 견고한 짜임을 지니고 있다. 이때 낙구의 첫머리에 오는 감탄사는 향찰로 다양하게 표기되어 전승되고 있지만, 그것들은 모두 “아으”(혹은 아야)라는 단일한 감탄사의 다른 표기로 이해되고 있다. 이것은 사뇌가의 감탄사가 하나로 고정되어 있었다는 것을 의미한다. 따라서 우리는 사뇌가가 표현할 수 있는 정서의 폭이 그리 넓지 않았으리라 짐작할 수 있다. 감탄사가 “아으”로 고정되었다는 것은 이 사뇌가의 형식이 매우 폐쇄적이라는 것을 의미하기 때문이다.

사뇌가의 폐쇄성은 감탄사가 하고 있는 특수한 기능에서 말미암는 것이

우에 「ㄹ」音 脫落)이다. 양주동, 『고가연구』, 「序說 二, 羅代之 歌謠」, 일조각, 1997 (초판:1965), 19면.

4) “始作兜率歌, 有嗟辭詞腦格”. 一然, 『三國遺事』, 「紀異」, 第三 弩禮王. 양주동은 이 <도솔가>와 『삼국사기』 「악지」에 소개된 <辛熱樂>이 같은 것이라고 보았다. “辛熱”의 “熱”은 고대에 「느, 니, ㄴ」로 쓰임으로, “신열”은 “시내”와 같은 말이라고 하였다. 양주동, 같은 책, 「序說 三, 詞腦歌」, 36면.

기도 하다. 사뇌가는 감탄사를 경계로 하여 시적 감정이 극점으로 치달리도록 고안되어 있다. “아으”는 그것이 최고점에 도달했을 때 터져 나오는 탄식이다. 이 드높은 탄식을 고비로 시상이 전환하면서 해결의 방향으로 향하게 된다. 따라서 사뇌가는 가벼운 영탄이나 잔잔한 서정적 울림, 여운, 판조와 같은 세계를 표현하기에 적절하지 않다. 대신 그것은 보다 극적이고 숭고한 감정들 예컨대, 환희, 예찬, 기원, 고뇌, 깨달음 등의 세계를 표현하는데 더 잘 어울린다.

사뇌가가 가지고 있는 이같은 시적 특성은 그것을 종교적 서정의 세계를 표현하는 시로 발전하게 하는 데 기여하였다. 실제로 사뇌가가 수준 높은 경지의 시로 발전하는 데에는 신라의 고승들의 역할이 지대하였던 것으로 보인다. 그런 사정을 다음 인용문이 잘 보여준다.

우리 인자의 나라에서는 摩詞가 文則, 體元과 함께 전아한 곡을 짓기 시작했고, 元曉는 薄凡, 靈爽과 더불어 현묘한 노래의 발판을 만들었으며, 또 定猷, 神亮과 같은 현자들은 구슬같은 시운을 잘 읊었고, 純義, 大居와 같은 준걸들은 보석 같은 시편을 몹시 잘 지었다. 모두 구슬같은 언어로 꾸미지 않은 것이 없어 그 청아한 노랫말은 감상할 만하고, 백설곡과 같은 음악은 그 묘한 음향이 참으로 들을 만하였다.⁵⁾

이 글은 최행귀가 균여의 향가를 한시로 번역하고 나서 붙인 서문의 일부이다. 중국의 한시에 견주어 사뇌가가 전혀 손색이 없음을 역설하면서, 우리의 사뇌가가 균여 이전까지 어떻게 발전해 왔는지를 역사적으로 조망하고 있는 대목이다.

여기서 거론된 승려들은 비록 원효, 대거(大矩)화상으로 추정) 외에는 전혀 알려진 바 없지만, 정황상 우리말 시가에 탁월한 솜씨를 지닌 고승들이

5) 최철·안대회 역주, 『譯注 均如傳』, 새문사, 1986, 59면.

었을 것으로 짐작된다. 특히, ‘시어를 갈고 닦다’는 의미의 “마사”, ‘문장의 전범’이라는 의미의 “문칙”, ‘문체의 으뜸’이라는 의미의 “체원” 등은 사녀가 역사에서 첫머리를 장식하는 대표적 승려들인데, 이들로부터 사녀가는 수준 높은 종교시로서의 면모를 갖추기 시작했던 것으로 보인다.

위의 글에서 이 세 인물은 원효(617~686) 이전의 인물로 소개되고 있는데, 그렇다면 이들의 활동 시기는 대략 진평왕대(재위. 579~632) 혹은 그 이전이라고 볼 수 있다. 『삼국유사』에는 마침 진평왕대에 융천사라고 하는 고승이 지은 것으로 전해지고 있는 사녀가 한 편(혜성가)이 실려 있어 당대 사녀가의 면모를 살피는 데 좋은 기회를 제공하고 있다.

네 식스몹즈

乾達婆이 노론 잣홀란 브라고

예入軍두 옷다

燧 술안 쯤 이슈라

三花이 오름 보샤을 듣고

들두 브즈리 허렐 바에

길빨별 브라고

擘星여 술분여 사르미 있다

아으

들 아래 떠갓더라

이 어우 무슴入 擘스기 이실꼬⁶⁾

하늘에 나타난 혜성이 신기루처럼 단지 우리 마음이 만든 환영에 불과하다는 통찰과, 그리하여 사람들을 공포에 떨게 만들었던 별이 환한 달빛에 묻혀 자취를 감추어버리는, 놀라운 깨달음의 기쁨을 노래하고 있는 이 시는

6) 본고의 방향이 상세한 작품분석에 있지 않으므로 편의상 양주동의 것만 보도록 한다. 이하도 같음.

후대의 어떤 사뇌가에 비해서도 손색이 없다. 특히 환영인 신기루(건달바성)와 물리적 실체인 혜성이 불교의 공 사상을 토대로 변증법적으로 통합되는 지점에 감탄사 “아으”가 절묘하게 위치하면서 시상이 해결의 방향으로 향하는 짜임이야말로 사뇌가가 가지는 감탄사의 시적 기능을 효과적으로 잘 살리고 있다 이를 만하다.⁷⁾

이처럼 사뇌가가 일찍부터 고승들의 사랑을 받으며 그들의 표현 수단으로 발전하게 된 것은 그것이 승려들의 세계에 대한 통찰이나 깨달음을 담아내는 그릇으로 적절했기 때문이라 할 수 있다. 특히 불교의 진리들은 反語나 逆說에 토대하고 있는 것들이 많아 그 사유의 방식이나 구조가 감탄사를 정점으로 시상을 고양·반전시키며 마무리하는 사뇌가의 짜임새에 잘 부합한다고 할 수 있다.

이와 같이 사뇌가를 사뇌가가 되게 하는 핵심적 자리에 “아으”라고 하는 감탄사가 있다. 그것은 사뇌가를 격조 높은 표현의 경지로 인도하는 한편, 시적 정조를 지나치게 무겁게 만드는 요인이기도 하다. 신라인들도 사뇌가의 감탄사가 가지는 이러한 제약성을 잘 알고 있었던 듯하다. 이 감탄사가 지니고 있는 과중한 시적 무게로부터 벗어나려 했던 흔적이 보이기 때문이다. 그것이 바로 8구체 향가이다.

향가의 역사에서 8구체 향가의 존재를 어떻게 볼 것인가에 대해서는 크게 두 가지 견해가 있는 듯하다. 8구체 향가를 엄연한 하나의 실체로 인정하는 쪽과 그것의 존재를 인정하지 않거나 또는 인정한다 하더라도 그것을 10구체의 형식적 전통 속에서 창작된 10구체의 변이형태로 보는 입장이 그것이다.⁸⁾ 필자는 8구체 향가가 비록 2수밖에 전하지 않고 있지만 그것을

7) <혜성가>의 작품 해석에 대한 자세한 내용은 즐고, 『삼국유사』 「감통」의 향가 읽기: 허구적 세계의 진실, 『국제어문』 31집, 국제어문학회, 71~74면을 참조할 것.

8) 자세한 내용은 성기욱·손종흠 공저, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교출판부, 2010 (초판:2006), 65~66면을 볼 것.

엄연한 실체로 인정하는 것이 옳다고 생각한다. 다만 그렇다 하더라도 그것이 어느 정도는 10구체 향가의 변이형으로서의 성격도 지니고 있다는 것이 필자의 생각이다. 득오가 지은 8구체 향가 <모죽지랑가>를 보면서 논의를 이어가도록 하자.⁹⁾

간봄 그리매
모드·니 것△卜 우리 시름

아르·口 나토샤은 즈△ |
살쫘 디니저

눈 돌칠 ㅅ·이에
맞보○·히디 지△그리

郎이여 그릴 口·△·口·이 녀을 길
다붓 口·△·르ㅎ·이 잘밤 이시리

이 작품은 이처럼 사뇌가와 달리 4개의 단락으로 짜여져 있으며, 감탄사가 보이지 않는다. 그러나 감탄사가 형태적으로 보이지 않는다 해도 마지막 단락의 “郎이여”라고 하는 부름과 이어지는 의문형 종결부에 감탄적 의미가 내포되어 있다는 사실이 중요하다. 사뇌가에서 감탄사가 “아으”로 고정되고, 그것이 시상 전개에 필수적이고 결정적인 기능을 하는 것과 달리, 8

9) 홍기문은 일찍이 이 작품을 8구체가 아닌 10구체로 해독하였다(홍기문, 『향가해석』, 북한사회과학원, 1956, 73~102면). 또 일부이지만, 이 작품이 본래 10구체였으나 일부 구절이 망실되어 현재의 8구체로 된 것이라 추정하는 분들도 있다(박재민, 「<모죽지랑가>의 10구체 가능성에 대하여」, 『한국시가연구』 제16집, 2004, 5~26면; 서정목, 「<모죽지랑가>의 형식과 내용, 창작 시기」, 『시학과 언어학』 제25호, 시학과언어학회, 2013, 124면).

구체 향가는 그것을 감탄적 의미를 내포한 종결부로 대체하면서, 감탄사로 시작하는 종결형이 가지는 폐쇄성을 완화하고 있는 것이다.

여기서 또 중요한 것 하나는 단락의 구조이다. <모죽지랑가>의 단락 구조는 사늬가처럼 「기-승-전-결」의 3단 구조가 아니다. 위에서 보듯 명백히 4단 구조이다. 그렇다고 이 구조가 「기-승-전-결」의 4단 구조를 가지는 것도 아니다. 8구체 향가는 사늬가에 비해 시상의 전환부가 현저하게 약화된 구조로 이루어져 있다. 즉, 시상이 절정을 향하여 치달리다가 해결되는 구조가 아니다. 그것은 첫째 단락에서 일으킨 시상을 둘째, 셋째 단락으로 이어가다가 마지막 단락에 와서 영탄적으로 마무리하는, 평이한 구조이다. 따라서 8구체 향가는 사늬가보다 훨씬 덜 견고하고 덜 형식적인, 평이한 짜임을 가진 시라 할 수 있다. 따라서 당대에 8구체 향가는 사늬가에 비해 보다 일상적이고 범용한 정서들을 표현하는 시로 활용되었을 가능성이 높다.

이 시는 충담사가 지은 10구체 향가 <찬기과랑가>와 작품의 질적 특성이 매우 닮아 있는 듯 보이지만, 실상 둘 사이에는 만만치 않은 차이가 개재하고 있다.¹⁰⁾ 우선 <찬기과랑가>가 주인공의 고답적이고 빼어난 정신세계를 찬탄하는 데 치중한다면, <모죽지랑가>는 나의 죽지랑에 대한 인간적 사랑과 그리움을 표현하는 데 주력한다. 그리고 전자가 기과랑의 인격을 어느 정도의 과장과 수사를 통해 격조 있게 묘사하려 한다면, 후자는 주인공을 향한 나의 마음을 일상적이고 평이한 언어로 읊기려 한다.

이처럼 8구체 향가는 여러 면에서 10구체 향가와 시적 특성을 달리한다. 8구체 향가가 많지 않아 조심스럽긴 하지만, 적어도 그것이 10구체에 비해 사람살이의 희로애락의 감정을 표현하는 시가로 더 애용되었을 것이라는

10) <모죽지랑가>는 개인창작시로서 지닌 노래의 성격상 10구체 계열에 귀속시키는 것이 마땅하며, 나아가 이 작품의 질적 특성이 <찬기과랑가>와 하등 다를 바 없다고 보는 견해도 있다. 성기옥, 「향가의 형식·장르·향유기반」, 『국문학연구』 제6호, 국문학회, 2001, 82~83면.

추정은 어느 정도 가능할 수 있을 듯하다. 또 하나의 8구체 향가인 <처용가>가 그것을 방증해 주기 때문이다.

사·|·빙·,·리·나·,·리·고· 나·,·래
 밤드리 노니다가

드려△나 자리 보곤
 나·,·리·,·리· 네히어라

둘흔 내해엇고
 둘흔 뉘해언고

본나·,·내해다마르·,·나
 아△나·,·리· 엇디ㅎ·,·릿고

이 노래도 <모죽지랑가>와 마찬가지로 4단락으로 짜여져 있고, 시의 종결 역시 감탄적 의미가 내포된 의문형으로 마무리하고 있다. 8구체 향가의 독자성을 인정하는 않는 입장에서는 이 노래를 4구를 형식적 기조로 한 4구 2련형의 연장체 노래로 보기도 한다. 그러나 <처용가>는 시상의 전개 방식이나 그것을 갈무리하는 방법이 <모죽지랑가>와 일치하며, 이를 두 개의 연으로 나누어 보아야 할 근거를 작품 내부에서 찾기 힘들다. 그리고 <모죽지랑가>가 죽지랑에 대한 인간적 사랑과 그리움을 일상적이고 평이한 언어로 표현하듯, <처용가> 또한 발화주체가 신격으로 설정되어 있음에도 불구하고 노래의 제재나 내용이 매우 통속적인 현상을 보이고 있다는 사실이 중요하다.

이렇게 우리는 현전 8구체 향가를 통해 10구체 향가에서 만나기 어려운 신라의 인정물태를 편린으로나마 접할 수 있다. 그리고 이런 현상을 통해

우리는 이 양자가 상호보완적인 관계로 존재하면서 신라인의 표현 욕구에 응하였던 것이라 추측할 수 있다. 문제는 이 양자의 선후관계이다. 다시 말해, 8구체가 10구체의 한계를 보완하기 위해 나타난 것인가, 아니면 그 반대로 10구체가 8구체를 보완하기 위해 나타난 것인가? 필자가 보기에는 후자보다는 전자가 더 타당한 것으로 생각된다. 8구체는 시상 구조가 「기-승-전-결」의 구조가 아니다. 그것은 10구체 향가가 「기-승-전-결」의 구조를 바탕으로 짜여진 3단 구조의 시인 것과는 판이하게 다르다. 따라서 8구체에서 구조적으로 전혀 다른 10구체 시형을 응용해 낸다는 것은 자연스럽지 못한 일이라 할 수 있다. 그 반대가 더 자연스럽다. 즉, 10구체 향가가 가지는 폐쇄성, 다시 말해 감탄사 “아으”를 정점으로 상승, 해결되는 시상구조가 가지는 표현의 제약성을 허물기 위해 감탄사의 기능을 약화시키는 방향을 모색했고, 그 결과 전환부가 없거나 약화된 4단 구조로 간 것이 바로 8구체였다고 보는 것이 보다 자연스럽지 않나 싶다.¹¹⁾

따라서 시가사적으로 8구체 향가의 출현은 후대 시조 종장의 운율 구조가 만들어지는 것과 비슷한 의미를 지닌다고 할 수 있다. 10구체 향가의 감탄사를 제거하면서 시상 구조의 폐쇄성을 완화시키려 했던 것과 감탄사의 기능을 종장의 불균형한 운율 구조에 녹여냄으로써 표현 영역을 확대하려 했던 것은 같은 맥락에서 이해될 수 있기 때문이다.

우리는 지금까지 시조 종장의 운율 구조가 가지는 의미를 시가사적으로 설명하기 위해 사뇌가의 시형식이 가지는 특징을 감탄사 “아으”를 중심으로 살펴 보았다. 그리고 그 과정에서 8구체 향가의 의미를 감탄사를 정점으로 한 사뇌가의 시형식이 가지는 한계를 극복하기 위한 방법으로 출현한 것이라 이해한 바 있다. 이는 우리 민족이 보다 다양하고 다채로운 인간 감

11) 8구체가 먼저인가 10구체가 먼저인가, 그리고 이 양자의 영향관계를 어떻게 보아야 할 것인가에 대해서는 많은 논란이 있을 수 있다. 필자의 견해는 감탄사를 중심으로 보았을 때 이같은 생각이 가능할 수 있다는 정도의 의미로 받아주었으면 한다.

정을 담을 수 있는 표현 수단을 창조해 나가는 과정이라 할 수 있다.

이제 우리는 이러한 운동이 고려시대에 들어와서는 어떻게, 어떤 방향으로 진행되었는지를 살펴보고자 한다. 그렇게 함으로써 궁극적으로 시조의 종장의 운율 구조가 가지는 의미를 보다 심도 있게 설명할 수 있는 기틀을 마련해 보고자 한다.

Ⅲ. 사녀가계 속요의 감탄사 활용 방식과 그 방향

고려시대에 향유되었던 우리 고전시가에서 나타나는 중요한 특징 가운데 하나는 기존 사녀가의 틀을 창조적으로 파괴하는 것이라 할 수 있다. 우리는 지금까지 고려시대 <정과정곡>과 같은 작품들을 사녀가의 잔영이라는 이름으로 소극적으로 이해해 온 것이 사실이다. 그러나 필자는 이같은 작품들의 출현을 기존의 사녀가가 가지는 표현의 한계를 극복하면서 더욱 다양한 인간 감정을 담을 수 있는 시형식을 찾아간 것이라는 관점에서 적극적으로 바라보고자 한다. 그것을 이렇게 보고자 하는 까닭은 고려인의 중요한 문학적 관심사의 하나가 바로 감탄사와 감탄적 의미를 가지는 조흥구, 후렴구의 활용이었으며, 이때 그들의 문제의식이 향하는 곳은 바로 사녀가의 감탄사가 가지는 시적 제약성이었다고 보이기 때문이다.

신라인들이 사녀가에서 느꼈던 질곡이 일상의 범용한 생활감정의 표현 문제였다면, 고려인이 느꼈던 그것은 이와는 매우 다른 것이었다. 주지하듯이, 고려가요는 정서 표현의 방법으로 감탄사나 조흥구, 후렴구, 여음 등을 빈번하게 사용한다. 사녀가에서는 감탄사가 “아으” 하나로 통일되고, 위치도 고정되어 있었는데, 고려가요는 그 제약으로부터 벗어나서 감탄사를 자유롭게 활용한다. 「위», 「어기야», 「아으», 「아소 님하」 등 질적 차이를 가진 감탄사가 다양하게 쓰이고, 이들이 하나의 작품에서 여러 차례 혹은 동시에

출현하기도 한다. 8구체 향가가 사뇌가의 감탄사의 시적 기능을 약화시키는 방향에서 시적 표현의 길을 모색했다면, 고려가요는 사뇌가의 감탄사를 자유롭고 창조적으로 응용하면서 시적 표현의 가능성을 확장하였다고 할 수 있다.¹²⁾

그럼 이제 사뇌가 계통의 고려가요를 중심으로 하여, 감탄사가 어떻게 활용되고 있는지 알아보도록 하자. 먼저 <정과정곡>을 살펴 보자.

내 님플 그리스와 우니다니
 山 접동새 난 이숫흐요이다
 아니시며 거츠르신 들 아으
 殘月曉星이 아르시리이다

녁시라도 님은 흐디 녀져라 아으
 베키더시니 뉘러시니잇가

過도 허물도 千萬 업소이다
 물헛마리신데 슬웃븐데 아으
 니미 나를 흐마 니즈시니잇가

아소 님하
 도람 드르샤 괴오쇼셔 (『악학궤범』)

<정과정>은 일찍부터 <정읍사>, <사모곡>과 더불어 별곡의 이전 형태 즉, 신라 향가의 전통을 이어 받은 변격 혹은 파격적 향가 형태로 이해되어 왔다. 이들 가요들이 가지고 있는 형태적 특징 즉, 전후절로 양분되는 요소

12) 김진희는 일찍이 감탄사와 조흥구 등으로 짜여진 여음구와 반복구가 고려가요의 시상 전개에 중요한 역할을 한다는 사실을 주목하였다. 김진희, 「고려가요 여음구와 반복구의 문학적·음악적 의미」, 『한국시가연구』 제31집, 한국시가학회, 2011, 101~130면.

와 단련형적 형식이 사뇌가와 밀접한 맥락이 닿고 있다는 이유에서이다.¹³⁾ 이제 여기서는 이러한 형식을 중심으로 한 시각을 바꾸어서 감탄사를 중심으로 하여 이 노래를 다시 이해해 보도록 하겠다.

<정과정>은 위와 같이 4개의 단락으로 구분할 수 있으며, 각각의 단락에 1개씩의 감탄사가 배치되어 있는 모습을 보여준다. 따라서 이 노래는 엄밀히 말해, 감탄사 “아소 님하”를 중심으로 전후절로 양분되는 구조를 가진다고 할 수 없다. 그리고 이 노래는 “아소 님하”로 시작하는 마지막 단락 외에도 화자의 정서가 고양되는 자리에 감탄사 “아오”가 놓이게 함으로써, 사뇌가의 「기-승-전/결」의 견고한 3단 구조 즉, 시상이 낙구의 감탄사를 향하여 치달리다가 전환, 마무리되는 것과는 매우 다른 짜임을 취한다고 볼 수 있다.

<정과정>은 시 전체가 탄식으로 가득한 격정의 노래라 이를 수 있다. 이런 격정적인 정서는 감탄사가 하나로 고정되어 있는, 그리고 체계적이고 견고한 시상 전개는 논리가 강제하고 있는 사뇌가를 통해서는 표현하기 어려운 것이라 할 수 있다. 그리고 이런 관점에서 보았을 때, <정과정>이 무엇보다도 감탄사를 눈에 띄게 많이 구사하고 있다는 점, 그러면서도 그것을 단락에 따라 배분하여 나름의 균형감을 획득하려 했다는 점이 특히 주목된다. 즉 이 노래의 창작에서 특별히 고려되었던 점이 바로 감탄사의 수와 위치의 문제였던 것이다. 그리고 그것은 구체적으로 사뇌가의 감탄사가 가지는 표현의 제약성에 대한 문제의식이었다고 할 수 있다. 왜냐하면, 이 노래는 여하튼 사뇌가의 전통 속에서 지어진 것이라는 사실을 부인할 수 없기 때문이다.

따라서 <정과정>은 사뇌가의 감탄사가 가지는 질곡을 창조적으로 파괴하면서 지어진 노래라 할 수 있다. 신라의 8구체 향가가 사뇌가의 감탄사를 약화시켜 우리시가의 표현 영역을 확대하고자 했다면, <정과정>은 그 감

13) 정병욱, 『증보판 한국고전시가론』, 신구문화사, 102면.

탄사를 활용하여 더욱 풍부한 정서를 표현할 수 있는 길을 모색하였다는 점에서 의의가 있다.

이제 이러한 관점에서 <정읍사>의 감탄사에 주목해 보자.

1단락 들하 노피곰 도드샤

어기야 머리곰 비취오시라

어기야 어강도리

아으 다롱디리

2단락 쏠저재 녀러신고요

어기야 즌디를 드디올세라

어기야 어강도리

3단락 어느이다 노코시라

어기야 내 가는 디 접그를세라

어기야 어강도리

아으 다롱디리 (『악학궤범』)

<정읍사>는 이상과 같이 3개의 단락으로 나뉜다. 이 노래 역시 <정과정>처럼 각각의 단락에 감탄사를 배치하고 있는 모습을 보여준다. 그런데 <정과정>이 감탄사를 여럿 사용하면서도 형태적으로 단연체의 모습을 취하는 반면, 이 노래는 후렴을 가진 연장체의 모양을 하고 있다. 그렇지만 실제로 이 노래를 연장체 가요로 볼 수는 없다. 이 노래의 후렴은 단지 단연체의 노래에 연장체 노래가 가지는 시적 효과를 불러일으키기 위한 문학적 수법이라고 보는 것이 좋다. 그렇다면 이 노래가 의도하는 구체적인 시적

효과는 무엇인가? 그것은 바로 정서적 울림의 확장이다.

이 노래에는 각 단락의 둘째 행에 공통적으로 “어기야”라고 하는 감탄사가 놓여 있다. 그것은 남편의 안전을 빌고 있는 시적 화자의 간절한 마음을 반영하는 것이라 할 수 있다. 그리고 이제 중요한 것은 여기에 이어지는 감탄형 반복구 즉, “어기야 어강도리 (아으 다롱디리)”이다. 이 감탄형 반복구는 민요의 후렴을 흉내낸 것이다. 선창자의 “어기야”를 후창자가 “어기야~”로 화답하는 노래 부르기 방식을 도입하여 노래의 정서적 울림을 확장시키고 있는 것이다. <정읍사>는 이처럼 단연체의 노래이지만 함께 부르는 노래의 형식을 도입하고 있다. 이러한 형식이 가능한 이유는 이 노래의 제재가 가지는 특성 때문이다.

이 노래의 제재는 여성의 기다림이다. 여성의 기다림은 인간의 활동 반경이 넓어지고 세상의 간난과 사회의 모순이 더해감에 따라 무한히 재생산되었던 것으로, 그것은 인간 보편의 심리현상이지만 실로 사회 발전의 부산물이며 시대상의 반영이었다.¹⁴⁾ 따라서 <정읍사>가 노래하는 여성의 기다림은 역사적으로 정읍에 살았던 한 상인처의 특수한 기다림에 그치지 않는, 그것을 훨씬 뛰어넘어 시대적 아픔으로 확장될 수 있는 성격의 것이다. 그리고 이런 사실을 잘 반영해 주는 것이 『고려사』 「악지」의 다음 기록이다.

정읍은 전주의 속현이다. 그 고을 사람이 행상을 하였는데 오래도록 돌아오지 않았다. 그의 처가 산의 바위에 올라서서 바라보다가 남편이 밤길에 해를 입지나 앓을까 걱정한 나머지 진흙탕의 수렁을 비유하여 노래를 불렀다. 세상에 전하기를 재에 올라가 남편을 바라보았던 돌이 남아 있다고 한다.

<정읍사>의 여성의 기다림은 이렇게 망부석 전설로 발전하여 인구에 회

14) 임형택, 「<정읍사>론」, 추모논문집 간행위원회, 『한국고전시가작품론1』, 집문당, 1992, 199면.

자되었던 것이다. 망부석 전설이 전근대 사회에서 인민 일반이 당해야 했던 고난을 여성적 처지에서 표상한 것¹⁵⁾이라고 할 때, 우리는 <정읍사>의 전송을 가능하게 하는 힘의 원천이 바로 여성의 기다림이라고 하는 제재가 가지는 시대적 상징성이었다는 것을 짐작할 수 있다.

따라서 <정읍사>의 함께 노래 부르는 형식은 그 제재가 가지는 시대적 상징성을 효과적으로 살리기 위한 시적 기교라 할 수 있다. <정읍사>의 형식은 창자와 청중의 경계를 무너뜨리고 다함께 노래의 장에 동참하기를 요구한다. 그리하여 그것은 마침내 창자의 노래에 청중이 반응하고 호응하면서 이 둘이 서로 정서적 공감의 바다로 나아가도록 돕는다.

이런 점에서 <정읍사>는 <정과정>과 매우 다른 성격의 노래라 할 수 있다. 전자가 보다 개인적인 정서를 위주로 한다면, 후자는 집단적·시대적 정서를 바탕으로 한다. 이 양자의 차이가 이 두 노래의 형식의 차이를 가져온 주요한 원인이다. 이것은 사뇌가의 시적 짜임새 못지 않게 고려가요에서도 시의 구조에 대한 문제가 매우 중요했다는 것을 의미한다. 그리고 더욱 중요한 것은 그 구조에 대한 고민의 중심에 감탄사가 있었으며, 그 감탄사의 중심에 사뇌가의 감탄사가 있었다는 사실이다.¹⁶⁾

IV. 시조의 종장 운을 구조의 의미

통시적으로 시조의 3단 구조가 향가 사뇌가의 3단 구조를 계승한 것이라 할 때, 시조의 종장 첫음보에 오는 감탄사는 향가의 낙구 첫머리에 오는 감

15) 임형택, 같은 글, 201면.

16) 사뇌가 계통의 속요 작품으로 <사모곡>이 하나 더 있는데, 이에 대한 검토는 편의상 생략하기로 한다. 다만 개인의 특수한 생활체험으로부터 나온 아픔을 노래하고 있는 <사모곡> 역시 <정과정>과 같은 방식으로 감탄사를 활용하고 있다는 점만 주목하도록 하자.

탄사 “아야”의 시적 기능을 계승한 것으로 이해할 수 있다. 그런데 10구체 향가가 예외 없이 낙구 첫머리에 감탄사가 오는 것과는 달리, 시조의 경우 종장 첫음보에 감탄사가 오는 경우는 실제로 그리 흔하지 않다. 시조 종장 첫음보에 자주 나타나는 투어 가운데 “어즈버” 정도만이 실질적인 의미의 감탄사라 할 수 있고, 그의 “아마도”, “아회야”, “두어라” 등은 감탄사라기 보다는 감탄적 의미를 내포하고 있는 말이라고 보는 것이 더욱 적절하다. 하지만 그것이 감탄사이든 감탄적 의미를 내포한 투어이든, 시조의 종장 첫음보에 나타나는 이같은 투어들은 시가사적으로 사뇌가의 감탄사 “아으”로부터 기원한 것이라고 할 수 있다.¹⁷⁾

그런데 시조의 종장 첫구에는 이처럼 감탄사나 감탄적 투어가 오는 경우 보다는 그렇지 않은 경우가 훨씬 많다. 사뇌가의 경우 감탄사가 항상 같은 위치에 고정적으로 오는 것과 달리 시조는 그렇지가 않은 것이다. 이는 시조의 종장 결구 방식이 사뇌가보다 훨씬 자유로워졌다는 것을 의미하며, 그만큼 시조의 표현 영역이 넓어졌다는 것을 뜻한다. 통시적으로 볼 때, 시조는 보다 다양한 감정을 표현하기 위해서 전통적인 시가의 결구 방식을 새로운 차원으로 발전시킨 것이라 할 수 있다. 잘 아는 것이기는 하지만, 시조의 결구 방식을 아래 작품을 통해 다시 한 번 보도록 하자.

五百年 都邑地를 匹馬로 도라 드니
山川은 依舊 訶되 人傑은 간 디 업다
어즈버 太平烟月이 쏘이런가 訶노라

이몸이 주겨주거 一白番 고쳐주거
白骨이 塵土 | 되어 녀시라도 잇고 업고

17) 시조의 감탄사가 사뇌가의 그것에 맥을 대고 있다는 생각은 선학들에 의해 일찍부터 제기되어 왔다. 대표적으로 김사엽, 『가사문학의 전개』, 『조선학보』 20집, 조선학회, 1965가 있다.

님 向 淸 一片丹心이야 가설 줄이 이시라 (이상 『진청』)

시조의 구조를 「기-승-전/결」의 3행시로 이해할 때, 종장 첫음보의 감탄사는 「기-승」에서부터 끌어온 시상을 전환하거나 고양하는 기능을 한다. 위의 첫 번째 시조가 전형적인 예라 할 수 있다. 그런데 두 번째 작품처럼 이 자리에 감탄사가 오지 않을 경우, 이 「전」의 역할을 대신해 줄 수 있는 어떤 것이 필요하다. 그것이 바로 종장 전반부의 “소음보-과음보”의 불균형한 운율 구조이다. 시조를 통해 드러내고자 하는 일체의 모든 시적 메시지는 이 종장 전반부의 운율적 전환과 더불어 완결을 향하여 치달도록 짜여져 있는 것이다.¹⁸⁾ 이렇게 감탄사의 기능을 운율 구조로 녹여냄으로써 시조는 그 제약으로부터 벗어나서 훨씬 더 자유롭게 다양한 정서를 담아낼 수 있었던 것이다.

시조가 이와 같은 종장의 운율 구조를 모색했던 시기는 고려시대 즉, 앞에서 살펴 보았던 사뇌가계 고려가요가 사뇌가의 감탄사가 가지는 제약성을 창조적으로 파괴하면서 우리 시가의 표현 영역을 확장시키고 있던 시기와 일치한다. 사뇌가계 고려가요가 감탄사를 자유로이 활용하여 좀더 절실하고 흥취 있게 화자의 정서를 나타낼 수 있는 노래를 지향했던 것과 달리, 시조는 이와 상당히 다른 방향에서 자기 길을 모색했다고 할 수 있다.¹⁹⁾

시조가 8구체 향가 및 사뇌가계 고려가요와 다른 점은 크게 두 가지로

18) 성기옥·손종흠 공저, 같은 책, 287~290면; 김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986, 44~45면.

19) 그런데 이처럼 감탄사를 대신하고 있는 시조 종장의 불균형한 운율 구조가 언제쯤 형성되었는지는 정확히 알 수 없다. 다만 아래 자료로 볼 때, 적어도 16세기까지는 그것이 하나의 완전한 규범적 원리로 자리잡지는 못하고 있었다는 사실을 유추할 수 있다. “靑荷에 밥을 뺏고 綠柳에 고기 켜여/ 蘆荻花叢에 비매야 두고/ 一般淸意味를 어너 분이 아릅실고”; “아바님 날 나흐시고 어마님 날 기르시니/ 두 분곳 아니면 이 몸이 사라 시라/ 하늘긋튼 恩德을 어디다허 갑스올고”; 兪야 아야야 네 술을 문져 보야/ 뉘손덕 타났판디 양조조차 긋트스다/ 혼것 먹고 자라나시니 닷므음을 먹지마라(『진청』).

정리할 수 있다. 첫째는 감탄사의 사용과 관련해서다. 시조는 8구체 향가와 같이 감탄사의 기능을 약화시키거나 아니면 사뇌가계 고려가요처럼 감탄사의 쓰임새를 확장하려 하지 않고, 대신 종장의 첫머리가 감탄사로 고정되는 제약으로부터 벗어나고자 했을 뿐이다. 즉, 사뇌가의 시상 구조를 존중하면서 경우에 따라 감탄사를 사용할 수도 사용하지 않을 수도 있는 구조를 지향한 것이다. 그런 점에서 시조는 사뇌가와도 다르며, 8구체 향가와도 다르며, 사뇌가계 고려가요와도 다르다고 할 수 있다.

둘째는 운율과 관련되어 있다. 이 점이 매우 중요하다. 시조 종장의 운율 구조가 종래의 감탄사의 제약으로부터 벗어나고자 하는 운동의 산물이라 한다면, 4보격으로 짜여진 시조의 전체적인 율격 구조 또한 이 움직임 속에서 생성된 것으로 이해해야 한다. 왜냐하면 시조 종장의 불균형한 운율 구조가 불러일으키는 미적 효과는 오직 3장 형태의 시조 전체가 조성하는 특수한 율격적 환경 안에서만 가능할 수 있기 때문이다. 즉, 시조 종장의 운율 구조와 시조의 4보격 율격 구조는 동시에 만들어진 것이라고 할 수 있다. 그렇다면 결국 시조의 전체적인 율격 구조 자체가 사뇌가의 감탄사가 가지는 시적 제약성을 극복하려는 틀이라고 할 수 있다. 그리고 이처럼 율격을 통해 우리 시가의 표현 영역을 확장하려 했다는 점이 바로 8구체 향가 및 사뇌가계 고려가요와 다른 시조의 특성이다.

그렇다면 사뇌가라고 하는 3단 구조 형식의 시가가 4음보격 3단 구조의 시조로 발전하는 데에는 사뇌가의 낙구 첫머리에 놓이는 감탄사로 말미암아 제약당했던 시적 표현의 욕구가 크게 작용했다고 할 수 있다. 그리고 사뇌가로부터 본격적으로 발전하기 시작했던 우리의 서정시가는 시조에 와서 가장 풍성하고 다채로운 정감을 노래할 수 있는 서정시가 장르로 나아간 것이라 평가할 수 있다.

V. 결어

지금까지 논의한 내용을 정리하는 것으로 결론을 삼고자 한다.

첫째, 사뇌가의 감탄사는 하나로 고정되어 있었다. 감탄사가 “아으”로 고정되었다는 것은 이 사뇌가의 형식이 매우 폐쇄적이라는 것을 의미한다. 사뇌가의 “아으”는 그것을 격조 높은 표현의 경지로 인도하는 한편, 시적 정조를 지나치게 무겁게 만드는 요인이기도 하다. 신라인들도 사뇌가의 감탄사가 가지는 이러한 제약성을 잘 알고 있었다. 이 감탄사가 지니고 있는 과중한 시적 무게로부터 벗어나려 했던 흔적이 바로 8구체 향가였다. 8구체 향가는 감탄사 “아으”를 정점으로 상승, 해결되는 시상구조가 가지는 사뇌가의 표현의 제약성을 허물기 위해 감탄사의 기능을 약화시킴으로써 전환부가 없거나 약화된 4단 구조로 간 것이다.

둘째, 신라의 8구체 향가가 사뇌가의 감탄사를 약화시켜 일상적이고 범용한 정서를 담아내려고 했다면, 고려의 사뇌가계 속요는 감탄사를 자유로이 활용하여 인간의 감정을 보다 절실하게 그리고 흥취 있게 표현할 수 있는 길을 모색하였다. 특히 그 과정에서 시의 내용과 형식을 일치시키는 문제가 중요한 관심사였는데, 이 문제의 중심에 사뇌가의 감탄사가 있었다.

셋째, 시조 종장의 불균형한 운율 구조는 사뇌가의 감탄사가 가지는 시적 제약성을 극복하려는 틀이라고 할 수 있다. 시조는 사뇌가의 감탄사의 시적 기능을 운율 구조로 녹여냄으로써 감탄사의 제약으로부터 자유로울 수 있었으며, 그 결과 우리 시가의 표현 영역을 보다 넓게 확장할 수 있었다. 따라서 사뇌가라고 하는 3단 구조 형식의 시가가 4음보격 3단 구조의 시조로 발전하는 데에는 사뇌가의 낙구 첫머리에 놓이는 감탄사로 말미암아 제약 당했던 시적 표현의 욕구가 크게 작용했다고 할 수 있다.

참고문헌

1. 자료

一 然, 『三國遺事』.

최철·안대회 역주, 『譯注 均如傳』, 새문사, 1986, 59면.

2. 단행본

김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986.

성기욱·손종흠 공저, 『고전시가론』, 한국방송통신대학교 출판부, 2010(초판:2006), 65~66면.

양주동, 『고가연구』, 「序說 二, 羅代의 歌謠」, 일조각, 1997(초판:1965), 19면; 36면.

정병욱, 『증보판 한국고전시가론』, 신구문화사, 102면.

조동일, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.

3. 논문

김진희, 「고려가요 여음구와 반복구의 문학적·음악적 의미」, 『한국시가연구』 제31집, 2011, 101~130면.

김창원, 「『삼국유사』 「감통」의 향가 읽기: 허구적 세계의 진실」, 『국제어문』 31집, 국제어문학회, 71~74면.

박재민, 「<모죽지랑가>의 10구체 가능성에 대하여」, 『한국시가연구』 제16집, 한국시가학회, 2004, 5~26면.

서정목, 「『모죽지랑가』의 형식과 내용, 창작 시기」, 『시학과 언어학』 제25호, 시학과언어학회, 2013, 124면.

성기욱, 「향가의 형식·장르·향유기반」, 『국문학연구』 제6호, 국문학회, 2001, 65~100면.

신영명, 「절구, 시조, 하이쿠의 미학적 비교」, 『우리문학연구』 35집, 우리문화회, 2012, 75~90

이연숙, 「향가와 『단엽집』 작품의 표현 비교 연구 - 돈호법과 감탄사를 중심으로-」, 『비교문학』 제47집, 2009, 67~91면.

이진, 「고시가 종장의 감탄사 연구」, 『새국어교육』 37, 한국국어교육학회, 494~511면.

이찬욱, 「고시가에 나타난 감탄사의 의미기능」, 『시조학논총』 14, 한국시조학회, 1999, 257~283면.

- 임형택, 「<정읍사>론」, 논문집간행위원회, 『한국고전시가작품론1』, 집문당, 1992, 198~202면.
- 조홍욱, 「고려가요에 사용된 감탄사의 악보에서의 의미와 그 변모 양상에 대하여」, 『한신논문집』 제3집, 한신대학교 출판부, 1986, 71~92면.
- 최수영, 「시조의 종장 연구 - 감탄사로 시작된 종장을 중심으로」, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 1987, 1~87면.
- 최재남, 「시조 종결의 발화상황과 화자의 태도」, 『고전문학연구』 4, 1988, 『고전문학연구』 4, 한국고전문학회, 247~267.
- 한양수, 「고시조의 감탄사 소고 -종장 초구를 중심으로-」, 『국어국문학논문집』 6, 동국대학교 국어국문학부, 1965, 103~115면.
- 황보관, 「시조 종장의 성격과 기능 연구」, 석사학위논문, 서강대학교 대학원, 2008, 1~74면.

이 논문은 2014년 3월 10일 투고 완료되어

2014년 3월 20일부터 2014년 4월 9일까지 심사위원이 심사를 하고

2014년 4월 11일까지 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재 결정된 논문임.

A study on the meaning of the structure of the last line
of Sijo
- forcuse on exclamations from sanaega to sijo -

Kim Chang-won

Our pre-modern poets usually used various exclamations to express poetic emotions. Sanaega was the first major poetic type that formally used exclamation. But the exclamation of Sanaega was very closed and exclusive. Therefore poets of pre-modern age tried to escape from poetic limit of Sanaega and extend the relem of their poetic expression. The eight lines poets, Sogyo with line of Sanaegg and Sijo were the poetic types that extend the relem of the poetic expression to transcend the limit of expression of Sanaega.

keywords : exclamation, Sanaega, Sogyo, Sijo, the limit of expression, the relem of the poetic expression