



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

近體詩의 율격과 내용과의 상관관계 고찰
— 《唐詩三百首》 요체율시를 중심으로

제주대학교 대학원

중어중문학과

박 희 숙

2023년 2월



近體詩의 율격과 내용과의 상관관계 고찰
— 《唐詩三百首》 요체율시를 중심으로

지도교수 최 석 원

박 희 숙

이 논문을 문학 석사학위 논문으로 제출함

2022년 12월

박희숙의 문학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장





위 원

鄭啓暻



위 원

최석원





제주대학교 대학원

2022년 12월

A Study on the Relationship between Rhythm
and Content of Chinese Jin-Ti-Shi(近體詩)

- Focusing on Ao-Ti-Lu-Shi(拗體律詩) of
the three hundred poems of T'ang dynasty

Hee-Suk Park

(Supervised by professor Seok-Won Choi)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the
degree of Master of Literature

2022. 12.

This thesis has been examined and approved.

Thesis director, Seok-Won Choi, Prof. of Chinese Language and Literature

Sung-Sik Cho

Min-Kyung Cheong

Seok-Won Choi

2022. 12

Department of Chinese Language and Literature

GRADUATE SCHOOL

JEJU NATIONAL UNIVERSITY

【국문초록】

近體詩는 오랜 세월에 걸쳐 성립되었으며 그중 律詩는 부단한 노력 끝에 이루어진 만큼 평측이 율격에 들어맞고 성음이 가장 조화로운 경지에 도달한 詩體이다. 그럼에도 불구하고 정련된 율시 가운데 평측의 어그러짐, 즉 拗가 나타나는 원인은 무엇일까?

이에 대하여 본 논문은 《唐詩三百首》의 오·칠언 율시 가운데 격률을 따르지 않은 평측 배열이 나타난 시를 연구 대상으로 삼아 拗가 나타나는 원인을 두 가지 측면에서 고찰하였다. 필자는 근체시에서 拗가 나타나는 원인을 ‘시인의 不平한 심사 토로’와 ‘虛와 實의 조응을 통한 분위기 조성’에서 찾고자 하였다. 본고 제2장에서는 율시 평측 배열의 변화가 나타나는 시를 대상으로 한 구체적인 용례를 표와 그래프로 나타내었다. 제3장에서는 《唐詩三百首》에 보이는 拗體律詩와 작품에 담긴 내용의 상호연관성 측면에서 拗가 나타나는 원인을 구체적으로 살펴보았다.

唐代 시인들은 作詩를 할 때 시의 형식과 내용 모두를 고려하였을 것이다. 따라서 拗의 활용으로 인한 시의 의미 강화가 형식과 내용의 不調和를 초래할 수 있다는 단편적이고 부정적인 관점이 아니라, 이를 전체적이고 긍정적인 측면에서 탐구하려는 필요성이 제기된다고 하겠다. 아울러 拗體律詩를 평가함에 율격이 지닌 음악성과 함께 시의 내용과 연계하여 拗를 구사한 필연적인 이유를 명확하게 밝히는 것이 先行된다면, 작품해석은 물론이고 시의 工拙에 관한 다양하고 심층적인 관점에서의 논의가 가능하리라고 기대한다.

본 논문은 지금껏 中國 古典 詩歌 文學에 대한 논의가 활자화된 텍스트 중심의 해석과 연구 지향에서 벗어나 율격이 지닌 음악성과 텍스트의 관계를 규명함으로써 시가 문학 연구의 입체적 접근을 가능케 할 수 있다는 점에서 의미를 지닌다고 하겠다.

주제어: 律詩, 拗, 拗體律詩, 近體詩, 唐詩三百首, 平仄, 不合律, 杜甫

【목 차】

▣ 국문초록	i
▣ 목차	ii
I. 서론	1
1. 연구 목적 및 방법	1
2. 선행연구 검토	3
II. 근체시의 성립과 율격의 운용	8
1. 근체시의 성립과 그 범주	8
2. 율격의 운용 상황	10
III. 《唐詩三百首》 拗體律詩와 내용의 상관관계	22
1. 시인의 不平한 심사 토로	22
2. 虛와 實의 조응을 통한 분위기 조성	39
IV. 律詩에 나타나는 음악성 회복의 문학사적 의미	55
V. 결론	58
▣ 참고문헌	59
▣ 中文摘要	69
▣ ABSTRACT	70

I. 서론

1. 연구 목적 및 방법

近體詩는 字數, 句數, 對仗, 用韻, 平仄의 배열에 있어서 격률에 부합해야 한다. 하지만 근체시 중에는 율격을 어그러뜨린 평측 배열이 적지 않게 나타나는데 그 이유는 무엇일까? 최근 李永朱(2019)는 이와 관련하여 격률의 파괴와 내용의 상관 관계를 고찰해 볼 필요성을 제기한 바 있다.

규율에 따른 평측의 배열, 평성운으로 ‘일운도저(一韻到底)’하는 압운, 규율에 따른 대장 사용, 이 세 가지는 근체의 기본 격률 요건이다. 따라서 이를 어기면 근체시의 격률을 훼손하게 된다. 杜詩의 근체 중에는 시의 일부에서 이 세 가지 요건을 의도적으로 지키지 않은 예가 적지 않게 보인다. ……두시 근체 중에는 평측 배열이 격률 상의 규율을 어긴 것이 있는데, 그렇게 한 의도가 무엇인지 살펴볼 필요가 있다.¹⁾

이처럼 이영주는 《두시의 장법과 격률》에서 근체시의 기본 격률 요건인 평측·압운·대장, 이 세 가지 요건을 지키지 않은 것을 일종의 ‘격률의 파격’²⁾이라고 설명하였다. 그리고 이영주는 杜甫의 근체시 중에도 율격을 탈피한 평측 배열이 있는데 그 의도를 살펴볼 필요성이 있음을 시사하였다.³⁾ 이에 본 논문은 이영주가 杜甫의 시에 바로 이러한 점을 적용하여 괄목할 만한 성과를 거두었음에 주목하였다. 즉 이영주가 시도하였던 杜甫 시의 율격과 내용에 대한 일련의 분석은 소위 ‘활자화된’ 시에서 벗어나 시의 본래적 속성을 회복함으로써 시가 문학 연구의 새로운 기회를 마련해주고 있다는 점에서 유의미하다. 다만, 지금까지 대부분의 논의는 杜甫 시에 나타나 있는 격률과 내용의 상관관계 고찰에 집중되어 있는바, 본고

1) 李永朱는 ‘평측의 파격’과 함께 ‘대장의 파격’을 언급하고 있다. (이영주, 《두시의 장법과 격률》, 명문당, 2019, 556-557쪽)
2) 이영주, 위의 책, 556-567쪽 참고.
3) 본고에서는 근체시 가운데 평측 배열이 격률 상의 규율을 어긴 이유에 주목하여 고찰하기로 하겠다. 왜냐하면 杜甫의 경우 다분히 의도성을 갖고 근체시 격률의 파괴를 시도하였다고 볼 수 있지만, 唐代 여타 시인들의 경우는 이를 입증하기가 쉽지 않기 때문이다.

에서는 杜甫의 시를 포함한 唐詩에서 나타나는 격률과 내용의 상관관계 고찰로 그 범위를 확대하고자 한다. 특히 필자는 근체시에 나타나는 격률의 어그러짐은 내용과의 연관 관계 속에서 일정한 심미적 효과를 발휘하고 있음에 주목하고자 한다. 이는 곧 기존의 텍스트 중심의 시가 연구의 한계를 극복하고 형식과 내용의 연관 관계를 통해 작품의 심미적 효과를 고찰하는 연구 방법 모색을 가능케 하리라 기대한다.

본고는 《唐詩三百首》를 연구 대상으로 삼아 율격과 내용의 상관관계와 그 의미를 고찰하는 데 목적을 두고자 한다. 주지하듯이 唐代 시인 77명의 시 총 321수를 수록한 《唐詩三百首》⁴⁾는 청대에 孫洙가 편찬한 당시 선집이다. 孫洙는 序를 통하여 책의 편집 동기와 목표를 밝히고 있다.

《唐詩三百首·序》

세상 아동들이 배우기 시작하면 바로 《千家詩》를 가르치니 암송하기 쉬운 이유로 널리 전해져 사라지지 않았다. 그러나 그 시들은 손 가는 대로 모은 것으로 工拙을 분별하지 않았으며, 또 오·칠언 율시와 절구 두 가지 시체에 그쳤고, 또 당인과 송인이 그 가운데 섞여 있어 體裁가 어그러졌다. 그리하여 오로지 당시 가운데 사람들 입에 오르내리는 작품 중에서도 더욱 중요한 것을 택하여 각각의 시체마다 수십 수를 실으니 모두 300여 수로 책 한 편을 완성하였다. 私塾의 교과서로 삼아 아동들에게 이를 학습하게 하면 백발노인이 되어서라도 폐할 수 없으니, 《千家詩》보다 훨씬 낫지 않은가? 속담에 이르기를 “唐詩 300수를 반복해서 읽으면 시를 읊지 못하는 사람도 읊을 수 있게 된다.”라고 하였다. 부디 이 책으로 증명해 보기를 바란다(世俗兒童就學, 卽授千家詩, 取其易於成誦, 故流傳不廢. 但其詩隨手掇拾, 工拙莫辨, 且止五七律絕二體, 而唐宋人又雜出其間, 殊乖體制. 因專就唐詩中膾炙人口之作, 擇其尤要者, 每體得數十首, 共三百餘首, 錄成一篇, 爲家塾課本, 俾童而習之, 白首亦莫能廢, 較千家詩不遠勝耶? 諺云: “熟讀唐詩三百首, 不會吟詩也會吟.” 請以是篇驗之).⁵⁾

앞서 인용한 서문에서 살펴볼 수 있듯이 《唐詩三百首》는 초학자들을 대상으로 한 唐詩 선집으로, 지금까지 唐詩 가운데에서도 모범으로 여겨지는 작품들을 선록의 대상으로 삼고 있다고 할 수 있다. 본고가 중국 고전 시문학에서 나타나는 형식과

4) 원래 孫洙가 편찬한 《唐詩三百首》에는 唐代 시인 77명의 시 총 310수가 수록되었으나, 道光 15년인 1835년에 章燮이 ‘注流本’을 펴내면서 11수를 끼워 넣었다. 본고 《唐詩三百首》 원문은 《新譯唐詩三百首》(三民書局, 2020)를 저본으로 삼았다. 이후 인용하는 《唐詩三百首》 원문은 이를 따름으로 다시 언급하지 않겠다.

5) 孫洙 著, 邱燮友 注釋, 《新譯唐詩三百首》, 三民書局, 2020, 5쪽.

내용의 상관관계를 고찰하기 위한 첫 시도라고 할 수 있는바, 중국시문학의 전범으로 여겨진 唐詩 가운데 《唐詩三百首》에 수록된 작품들을 연구 대상으로 삼고자 하였음을 밝힌다.

육조시기부터 강구되어 온 성률의 조화는 初唐 시기 근체시의 탄생과 성숙의 결과를 가져왔다. 물론 이후로도 다양한 형식적 시도가 이루어지기는 하였으나, 《唐詩三百首》에는 근체시의 성숙을 이끈 唐代의 대표적인 작품들이 수록된 만큼 작품의 형식과 내용의 상관관계를 고찰하는 데 좋은 소재가 되어줄 수 있으리라 사료된다. 이에 본고에서는 《唐詩三百首》 가운데 오언율시와 칠언율시를 분석의 대상으로 삼았다. 이는 다만, 절구의 경우 起承轉結이라는 내용적 완성함을 갖추고는 있으나 편폭이 짧아 내용과 형식의 관계를 규명하는 데 한계를 지니고 있으며, 배율의 경우에는 대구의 사용이라는 형식적 제약으로 말미암아 본고의 논의에 적합하지 않다고 판단하였기 때문이다. 이에 본고는 《唐詩三百首》에 수록되어 있는 오언율시와 칠언율시 총 133수를 분석의 대상으로 삼아 작품에 나타나는 내용과 형식의 상관관계와 그 의미를 고찰하고자 한다.

특히 본 논문에서는 근체시의 율격에서 금기시하는 三平調와 孤平 등 근체시 격률을 벗어난 작품들에 주목하고자 하였다. 이는 근체시의 격률에 어긋나 있는 작품들이 당시 문인들의 심리와 작품에 담긴 내용과의 상호연관성을 지니고 있다고 판단하였기 때문이다. 본고의 이러한 논의는 지금껏 중국 고전 시가 문학에 대한 논의가 활자화된 텍스트 중심의 해석과 연구 지향에서 벗어나 율격이 지닌 음악성과 텍스트의 관계를 규명함으로써 시가 문학 연구에서의 다각적이고 입체적인 접근을 가능케 할 수 있다는 점에서 의미를 지닌다고 하겠다.

2. 선행연구 검토

지금까지 중국 고전 시가 문학의 형식과 내용의 상관관계에 집중한 논의는 그리 많지 않은 것이 사실이다. 물론 근체시의 형식과 그 속에서 이루어진 변격의 사례에 대한 논의는 나름대로 축적되어왔으나, 대부분은 사례 분석 정도에 그치고 있

다. 그 중 대표적인 논의가 拗體⁶⁾에 대한 일련의 연구들이다. 拗體에 관한 연구는 나름의 성과를 거두었으나 대체로 그 내용이 杜甫 시에 집중되는 양상을 띠고 있었다. 그러한 까닭에 이를 여타 시인들의 拗體가 나타나는 작품에도 적용할 수 있을지 의문이었다. 그리고 그마저도 시의 형식과 내용의 상관관계까지 두루 고찰하는 연구가 적었으며 시의 평측 배열을 분석하는 논문들조차 시의 형식과 내용을 연관 지어 이를 심도 있게 다루지는 않고 있다.

먼저 拗體에 대한 연구 성과들을 살펴보면, 拗體에 관한 중국의 연구 중 蘭香梅의 <杜甫‘大拗’律詩的聲律分析:兼談杜甫拗律的歸屬>은 拗體의 성격과 범주에 대한 논의를 시도하고 있다. 위의 논문에서는 杜甫의 拗體詩의 범주를 논하면서 “杜甫의 拗律을 古詩와 律詩의 중간으로 간주하는 것은 결코 정확하지 아니하며, 拗律은 律詩가 격식의 기본을 정한 이후 계속 발전한 것이라고 말해야 할 것이다.”⁷⁾라고 주장하였다. 사실 이 주장은 劉明華가 <拗體三論>에서 말한 “拗律은 律詩와 古詩의 사이에 있음을 알 수 있다.”⁸⁾라는 설명과는 다른 것이라고 할 수 있다. 다만, 拗體에 대한 범주와 성격에 대한 이견이 존재하고 있음에도 불구하고 여전히 拗體를 律詩의 변격으로 규정하고 있음은 다르지 않다고 할 수 있겠다.

한편 徐毅의 <盛唐七律中失律現象之探析>은 율격에 부합하지 않는 79수의 盛唐 칠언율시를 고찰 대상으로 삼아, 그것들에 대한 분류통계를 통해 失對, 失黏의 구체적인 원인을 탐구하고 분석하여 일종의 ‘不合律 現象’이 모두 ‘시인의 考慮에서 비롯된 것’⁹⁾임을 주장하였다. 그리고 시인들이 율격을 따르지 않은 칠언율시를 창작하는 이유를 탐구하였다. 徐毅의 견해를 간략히 살펴보면 다음과 같다.

율격에 부합하지 않는 칠언율시의 仄仄과 黏對를 고찰해 보면, 우리는 그것이 여전히 규율이 있으며 초당 칠언율시의 不合律과 근본적인 차이가 있다는 것을 발견하였다. 初唐 칠언율시 不合律의 주요 원인은 칠언율시의 격률 형식이 아직 최종적으로 정립되지 않은 까닭이다. 일부 시인들은 黏對規則에 대해 잘 알지 못하여 창작에 있어서 詩句가 율격에 맞지 않는 現象이 실제로 존재하였으므로 이로 인해 詩句의 失對, 失黏을 초래하게 되었다. 반면 盛唐 칠언율시의 失對, 失黏 현상은 주로 시인의 考慮에서 비롯되었다.¹⁰⁾

6) “拗體란 근체시의 시율에서 벗어나는, 곧 仄仄이 맞지 않는 시체를 뜻한다.” (김학주, 《중국문학사》, 신아사, 2014, 329쪽)

7) 蘭香梅, <杜甫‘大拗’律詩的聲律分析:兼談杜甫拗律的歸屬>, 《杜甫研究學刊》第3期, 2004, 62쪽.

8) 劉明華, <拗體三論>, 《漳州師院學報(哲學社會科學版)》第3期, 1998, 17쪽.

9) 徐毅, <盛唐七律中失律現象之探析>, 《南京師範大學文學院學報》第2期, 2007.

徐毅는 적어도 칠언율시의 경우 盛唐 시기 이후 나타나는 失對와 失黏은 다분히 시인의 考慮에서 비롯된 것이었음을 설명하고 있다. 물론 위의 논의는 비록 칠언율시만을 연구 대상으로 제한하고 있지만 격률의 파괴는 作詩의 과정에서 빛은 심미 추구의 일환이었음을 제시하고 있다는 점에서 의미 깊다.¹¹⁾

시의 율격과 拗體에 대한 본격적인 논의 중 국내의 연구 성과는 많지 않은데, 그 중 姜聲尉(1995)의 <拗와 拗救:《唐詩三百首》를 중심으로>는 《唐詩三百首》를 중심으로 拗와 拗救에 관한 연구를 펼쳤다. 강성위는 이 논문에서 拗의 범주에 대해 아래와 같이 말하였다.

詩律에서 자주 거론되는 拗란 仄仄의 격식에 맞지 않는 詩句상의 글자를 말한다. 옛사람들이 말한 拗는 二四六의 拗 이외에 오언 第三字와 칠언 第五字가 격식에 맞지 않는 것과, ○○●●○ 句나 ●●○○●●○ 句에서 오언 第一字와 칠언 第三字에 仄聲을 사용한 것도 拗라 할 수 있다. 보통 오언의 第一字와 칠언의 第一字, 第三字는 仄仄을 따지지 않으므로 拗와는 관계가 없는 것처럼 보인다. 그러나 우리는 편의상 二四六이나 一三五 어느 자리를 막론하고 仄仄의 譜式에 맞지 않는 것은 모두 拗라고 할 수 있다.¹²⁾

강성위(1995)는 이와 같이 拗에 대한 규정이 애매한 탓에 격률 이해에 대한 오류가 발생하고 있는데, 《唐詩三百首》에 대한 邱燮友의 분석 역시 예외일 수 없음을 지적하였다.¹³⁾ 이에 강성위는 《唐詩三百首》가운데 근체시를 연구 대상으로 삼아 분석을 진행하였는바, 이러한 강성위의 논의는 《唐詩三百首》에 실린 近體詩를 중심으로 拗와 拗救에 관한 시의 격률 분석을 통해 拗體에 대한 개념 정립과 분류를 시도하였다는 점에서 유의미하다.¹⁴⁾ 이상을 통해 보건대, 拗體에 대한 기존 연구 성과들은 대부분 拗體의 성격과 범주에 대한 논의에 집중하고 있는 것이 사실이다. 물론 拗體의 범위와 그 성격에 대한 분명함을 도모할 수 있다는 점에서 일

10) 徐毅, 앞의 논문, 20쪽.

11) 이에 관해 필자 역시 의견이 같다. 하지만 전술하였듯이 唐代 두보 이외의 여타 시인들의 경우는 이를 입증하기가 쉽지 않다. (본고 주석 3번 참고)

12) 姜聲尉, <拗와 拗救:《唐詩三百首》를 중심으로>, 《中國文學》 제23집, 1995, 59쪽.

13) 姜聲尉는 “邱燮友의 《新譯唐詩三百首》는 注釋과 語譯, 作法分析 이외에도 詩律을 다루고 있다. 이는 대부분의 주석서와는 구별되는 특징이다. 그러나 몇 가지 시의 격률 특히 拗에 대해 일관되지 못하거나 오류를 범한 부분이 있다.”라고 비평하였다. 《新譯唐詩三百首》의 오류에 대한 강성위의 지적은 필자도 일부 확인하였으며 본고에서도 일부 언급하고 있다. (姜聲尉, 위의 논문, 58쪽)

14) 姜聲尉, 위의 논문 참고.

련의 연구들이 나름의 의미를 지닌다고 하겠으나 격률과 내용의 상관관계에 대한 논의에까지는 이르지 못함은 여전히 한계로 지적될 수밖에 없을 것이다.

주지하듯 杜甫의 시 가운데에는 율격의 새로운 시도를 자주 목격할 수 있는바, 杜甫의 율격에 대한 논의는 국내외에서 활발하게 진행된 바 있다. 그중 杜甫의 칠언율시를 형식적인 측면에서 연구한 논문으로 金斗根(2008)의 <杜甫 칠언율시 형식연구>¹⁵⁾가 있다. 金斗根은 杜甫 七律 151수에서 1208구의 仄仄句式을 조사하여 仄仄과 對仗, 押韻이 율시에서 어떠한 유기적인 관계에 있는지에 대해 고찰하였을 뿐만 아니라 杜甫 拗體詩와 내용의 관계까지도 상세히 분석하였다. 하지만 夔州時期에 출현한 杜甫의 拗體詩에 대해 의미의 강화로 인하여 형식과 조화되지 못함을 보여주는 예라고 설명한 바 있는데,¹⁶⁾ 이는 율격의 변화를 지나치게 흘시하고 있다는 비판에서 자유로울 수 없을 것이다. 또한 崔南圭의 <杜甫七言律詩의 類型과 吳體律詩研究>¹⁷⁾와 <杜甫五言律詩의 類型研究>¹⁸⁾, 그리고 朴亭順의 <宋代詩話 ‘拗律’ ‘險韻’ 研究>¹⁹⁾ 등은 율시의 정격과 변격에 대한 유형화를 통해 근체시 격률에 대한 유의미한 연구 성과를 거두었다고 할 만하지만, 여전히 율격과 내용과의 연관성으로 논의를 확장하지 못하였음은 아쉬운 부분이라고 할 만하다.

이 밖에도 金俊淵의 《당대 칠언율시 연구》는 당대 칠언율시의 형성과 발전에 대해 논의하였는데 拗體詩의 평측 격식뿐만 아니라 특징까지도 비교적 자세히 분석하였다. 이는 압운과 평측 격식에 따른 각종 변체에 대한 주목과 논의였던 바, 중국 전통 시가 문학의 형식이 지니는 문학적 의미를 강구하고 있다는 점에서 매우 유의미하다고 하겠다.²⁰⁾ 그리고 앞에서 언급하였듯이 이영주의 단행본 《두시의 장법과 격률》, 논문 <杜詩 對仗法 研究>, <杜詩章法研究>, <杜詩의 句法과 字法 연구>²¹⁾는 拗體와 관련하여 구법, 자법, 장법, 대장뿐만 아니라 평측 배열에 이르기까지 율격을 탈피한 형식과 내용의 상관관계를 심도 있게 분석하고 있다. 이는 미

15) 金斗根, <杜甫七言律詩形式研究>, 앞의 논문.

16) 金斗根, 위의 논문, 200쪽 참고.

17) 崔南圭, <杜甫七言律詩의 類型과 吳體律詩研究>, 《중국인문과학》 제19집, 1999.

18) 崔南圭, <杜甫五言律詩의 類型研究>, 《중국어문학》 제38집, 2001.

19) 朴亭順, <宋代詩話 ‘拗律’ ‘險韻’ 研究>, 《中國語文學》 제44輯, 2004, 505-521쪽.

20) 김준연, 《당대 칠언율시 연구》, 도서출판 역락, 2004.

21) 李永朱, <杜詩 對仗法 研究>, 《中國文學》 제32집, 1999, 113-138쪽. 李永朱, <杜詩章法研究>, 《中國文學》 제33집, 2000, 91-124쪽. 李永朱, <杜詩의 句法과 字法 研究>, 《中國文學》 제40집, 2003, 83-105쪽. 이영주, 《두시의 장법과 격률》, 명문당, 2019.

시적인 분석에 그쳤던 기존 연구의 한계를 넘어선 것으로 전체를 포괄하는 한시 분석 방법을 제시하였다는 점에서 시사점이 크다. 하지만 대부분의 연구가 杜甫의 시에 한정되어 있다. 따라서 본고는 이를 확대하여 唐詩 전반에 적용해 보고자 함을 밝힌다.

이상에서 살펴보았듯이 拗體의 범주에 관한 견해가 학자마다 분분하며 詩律에 대한 기존의 연구는 대체로 杜甫를 비롯한 일부 시인들에게 집중되는 양상을 보였다. 게다가 그마저도 대다수가 拗體의 평측 격식만을 주로 분석하고 있을 뿐, 拗가 나타난 원인을 시의 내용과 연계하여 분석하려는 연구는 거의 없었다. 특히 “격률의 파격”이라는 측면에서 두각을 드러냈던 杜甫 이외의 다른 시인들의 작품에 있어서 拗體와 내용의 상관관계를 다루고 있는 연구는 거의 없었다고 할 수 있다. 이에 본 글에서는 《唐詩三百首》에 나타나는 拗體律詩와 내용의 상관관계에 주목하여 논의를 펼쳐 나가고자 한다.

II. 근체시의 성립과 율격의 운용

1. 근체시의 성립과 그 범주

漢代부터 시가의 율격은 점차 오언과 칠언으로 정형화되어갔다. 이후 魏晉南北朝時代를 거치면서 성률의 해화를 추구하여 沈約의 ‘四聲論’, ‘八病說’ 등의 성률 이론이 나오고, 南朝 宋의 謝靈運과 鮑照²²⁾ 등에 의하여 대장을 중시하는 시가 지어졌다.²³⁾ 이러한 추세에 따라 시의 율격은 부단한 시도를 통해 변화하고 발전하였으며, 마침내 初唐에 이르러 律詩와 絕句로 대표되는 근체시를 이룩하게 되었다. 근체시 중 최종 완성된 것이 칠언율시인데, 칠언율시는 당나라 초기에 와서 본격적으로 창작되었고 杜甫에 의해서 완성되었다.

한편 王力은 “고풍 식의 오언율시(古風式的五律)²⁴⁾를 세 종류로 나누었는데 全篇이 고체인 것, 대부분이 고체인 것, 半古半律²⁵⁾이 바로 그것이다. 명칭에서 알 수 있듯이 이 세 종류 모두 율시의 범주에 들어간다. 사실 앞의 네 구가 古體이고 뒤의 네 구가 近體인 ‘半古半律’의 형태를 율시의 범주에 넣을 수 있을 것인가에 관한 이견이 여전히 있기는 하나 《唐詩三百首》에서도 ‘半古半律’의 형태를 띠고 있는 崔顥의 <黃鶴樓>를 근체시로 분류하고 있다.²⁶⁾ 게다가 李白의 <聽蜀僧濬彈琴>의 평측 배열²⁷⁾과 王維의 <終南別業>²⁸⁾의 평측 배열을 보아도 격률의 파괴가

22) “칠언시는 曹丕 이후 포조에게서 성숙한 발전을 이루어 唐代的 칠언시와 七言歌行體 발전의 기초가 되었다.” (김학주, 《중국문학사》, 신아사, 2014, 180쪽)

23) “오언시는 사령운, 포조, 하손, 음갱 등이 정교한 대장의 발전을 이끈 반면, 칠언시는 포조 외에 이렇다 할 작가가 없었고 대장도 잘 쓰이지 않아서 宋齊 시기까지는 대장 방면의 격률화에 큰 진척이 없었다. 그러나 梁代 이후로는 칠언시의 창작이 이전보다 활발해지고 작품에서 대장을 사용하는 비율이 높아지면서 대장도 다양하고 세밀해지는 양상을 보였다.” (김준연, 앞의 책, 57-58쪽)

24) “고풍 식의 율시(古風式律詩)는 자수가 보통의 율시와 같고 대장의 규칙도 보통의 율시와 같은데, 다만 구의 평측이 율시의 격식에 따르지 않거나 완전히 따르지는 않고 黏對도 완전히 율격에 맞지는 않는다.” (王力, 《漢語詩律學》上冊, 中華書局, 2021, 478쪽). 이하 王力の 《漢語詩律學》은 송용준 역서(《중국시율학》, 소명출판, 2007)를 참고한 것임을 밝힌다. 본고에서 《漢語詩律學》에 대한 설명은 이 책에 근거한 것으로 따로 언급하지 않겠다.

25) 王力, 위의 책, 478-488쪽.

26) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 앞의 책, 356쪽.

나타나는 시로 두 시 모두 평측 배열을 보면 拗의 어그러짐이 심하며 율격을 따르지 않았다. 이처럼 율시의 격식을 따르지 않을지라도 자수와 대장의 규칙이 보통의 율시와 같으면 ‘고풍 식의 율시(古風式律詩)’로 간주하여 율시의 범주 안에 넣는 경우가 보인다. 이는 邱燮友의 말처럼 근체시의 格律은 오랜 세월을 걸쳐서 이루어진 만큼 고정화된 규칙이 아니며 平仄의 合律 與否가 시의 工拙을 결정하지는 않았음을 알 수 있게 함은 물론이다.²⁹⁾

한편 蘭香梅는 <杜甫‘大拗’律詩의 聲律分析:兼談杜甫拗律的歸屬>에서 杜甫 ‘大拗’³⁰⁾ 율시의 성률을 분석하였는데 “杜甫의 拗體詩가 拗를 범했지만 절로 변화된 句율이 있으며 律詩의 聲律 應用에 있어서 기본 원칙인 平仄相對, 平仄和諧, 黏對의 규칙을 사용하여 시를 지었기 때문에 字數, 句數, 對仗, 用韻에 있어서 율시의 요구에 부합되므로 율시에 속해야 마땅하다.”³¹⁾라고 주장하였다. 杜甫의 拗律³²⁾ 범주에 대해 蘭香梅는 비교적 상세히 논지를 펼쳤다. 다음을 보자.

杜甫의 拗律을 고시와 율시의 중간으로 간주하는 것은 결코 정확하지 아니하며, 拗律은 律詩가 격식의 기본을 정한 이후 계속 발전한 것이라고 말해야만 할 것이다. 그 발전의 결과가 바로 宋人の 拗救에 대한 총결이다. 일부 拗救의 형식이 후세에 의해 인정되고 계승된 후 拗救 規則에 부합하는 律詩도 율격에 맞는다고 간주하였다. 이것은 사실 律詩의 성률 격식을 추가한 것이다. 大拗의 律詩는 겉으로는 古詩와 다를 바 없는 듯하지만, 古詩는 창작에 있어서 평측을 감정을 표현하는 가장 중요한 수단으로 삼을 의사가 없었지만, 拗律은 의도하였다. 평측 상 어떠한 大拗의 律詩라고 하더라도, 모두 拗가 적으며 순조로운 것이 많으며, 게다가 율시는 字數, 對仗, 押韻의 요구에 맞아야 하는데, 古詩는 그리 많은 요구 사항이 없다. 平仄, 字數, 對仗, 押韻 등 다방면의 표준을 종합하면 율시와 고시는 구분할 수 있다. 따라서 杜甫의 拗律은 단지 음률 상의 小拗일 뿐이며, 그것의 字數, 句數, 對

27) <聽蜀僧濬彈琴>에 관하여 邱燮友는 “율격의 파괴[破律]가 나타나는 시로 首句, 次句, 三句, 五句, 七句의 평측 배열을 보면 拗의 어그러짐[拗亂]이 심하며 格律을 따르지 않았다.”라고 언급했다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 264쪽)

28) 王力은 王維의 <終南別業>을 “全篇古體”인 古風式五律로 분류하였다. (王力, 앞의 책, 479-482쪽 참고)

29) 邱燮友는 “詩歌의 格律은 빈껍데기일 뿐이며 좋은 시는 意境에 있지, 平仄의 合律 與否에 있지 않다.”라고 하였다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 위의 책, 264쪽)

30) “杜甫는 拗體 짓기를 좋아했는데 七律 중에 ‘大拗’ 작품이 많다. ‘大拗’란 선인이 ‘全拗’라고도 칭하는 것으로, 시 전체에 拗句가 많고 律句는 적으며 拗句 뿐만 아니라 拗對까지 나타나는 拗體를 말한다. 杜甫의 ‘大拗律詩’를 王力 선생이 ‘全章古體(全篇이 고체인 것)’의 拗律 속에 귀납하여 논술하였다. (蘭香梅, 앞의 논문, 57쪽) 王力은 “고풍 식의 율시(古風式律詩)를 세 종류로 나누었는데 全篇이 고체인 것, 대부분이 고체인 것, 半古半律인 것”이다. (王力, 위의 책, 478-488쪽)

31) 蘭香梅, 위의 논문, 57쪽 참고.

32) 王力은 ‘古風式律詩’라고 일컬었으며, 또한 ‘拗律’이라고도 했다. (王力, 위의 책, 475쪽)

仗, 用韻 上 모두 율시의 요구에 부합되므로 律詩에 포함되어야 마땅하다.³³⁾

이처럼 蘭香梅의 논의에도 불구하고 율격은 성문화된 것이 아니므로 拗體詩의 범주를 어떻게 규정할 것인지에 대해서는 의견이 분분할 수밖에 없을 것이다. 다만, 위의 설명에서 이미 지적하고 있듯 율격의 어긋남이 시인의 감정을 표현하는 수단으로 활용되고 있었다는 설명은 시를 해석함에 율격과 내용의 상관관계에 주목할 필요성을 제기하고 있는 것이라고 할 수 있다.

2. 율격의 운용 상황

平仄과 對仗은 近體詩에서 가장 講究해야 할 두 가지다.³⁴⁾ 본고에서는 《唐詩三百首》 중 율시에 구사된 拗³⁵⁾를 포함한 평측 배열 파격의 양상을 중심으로 고찰할 것이므로 주로 근체시의 평측 배열에 있어서의 용례를 살펴보고자 한다.

먼저 근체시의 평측에 관한 일반적인 격식을 살펴보면 아래와 같다.

오언율시는 출구가 仄頭이면 대구는 반드시 平頭이고, 출구가 平頭이면 대구는 반드시 仄頭라야 하는데, 이것을 對라고 한다.³⁶⁾ 앞 연의 대구가 平頭이면 뒤 연의 출구도 반드시 平頭이고, 앞 연의 대구가 仄頭이면 뒤 연의 출구도 반드시 仄頭라야 하는데, 이것을 黏이라고 한다. …칠언율시의 黏·對는 오언율시의 黏·對 규칙과 똑같다. …근체시의 平仄의 원칙은 다만 단조롭지 않을 것을 요구하는 것이다. 단조롭지 않도록 하기 위해서 平聲과 仄聲이 번갈아 바뀌어야 하고, 한 연 속에서는 앞 구와 뒤 구의 平仄이 상반되어야 한다. 그러나 각 연의 平仄이 같으면 결국 다시 단조롭게 변하기 때문에 뒤 연 출구의 平仄이 반드시 앞 연 대구의 平仄과 비슷한 유형의 平仄으로 연결되어야 한다.³⁷⁾

33) 이처럼 蘭香梅의 논의 역시 杜甫의 拗律에만 한정하여 詩 창작에 있어서 平仄을 감정을 표현하는 가장 중요한 수단으로 삼을 의도가 있었음을 설명하고 있다. (蘭香梅, 앞의 논문, 62쪽)

34) 王力, 앞의 책, 5쪽.

35) “통상 拗가 있는 句를 拗句라 칭한다. 唐人의 拗句에는 대략 두 종류가 있는데 하나는 律體가 아직 정해지기 이전에 사용된 拗로 이른바 古調이며, 다른 하나는 律體가 이미 정해진 이후의 拗로 이른바 拗調이다.” (姜聲尉, 앞의 논문, 59쪽)

36) “각 聯의 위 句를 出句라 하고, 아래 句를 對句라 한다.” (王力, 위의 책, 23쪽)

37) 王力, 위의 책, 73-75쪽 참고. 번역은 송용준, 《중국시율학》, 소명출판, 2007, 160-162쪽을 참고하여 정리하였다. 본고에서 《漢語詩律學》에 대한 설명은 이 책에 근거한 것으로 따로 언급하지 않겠다.

오언율시의 평측 배열은 다음 네 가지 형식으로 나타난다. 《漢語詩律學》에서 王力은 이 네 가지 형식을 기호화하여 논하고 있는데,³⁸⁾ 본 글에서도 서술의 편의를 위해 이를 따르겠다.

- a. 측측평평측
- A. 측측측평평
- b. 평평평측측
- B. 평평측측평

칠언율시의 句는 오언율시 句의 연장이므로 仄頭에 평성자 두 개를 句의 첫머리에 덧붙여 平頭로 만들고, 平頭에 측성자 두 개를 句의 첫머리에 덧붙여 仄頭로 만들면 다음과 같은 네 가지 형식이 된다.

- a. 평평측측평평측
- A. 평평측측측평평
- b. 측측평평평측측
- B. 측측평평측측평

근체시 句의 節奏는 두 개의 음이 각각 한 節이 되고 마지막의 한 음이 독자적으로 한 節이 된다. …마지막 節奏를 ‘脚節’이라고 하고, ‘脚節’ 앞의 것을 ‘腹節’이라고 하고, ‘腹節’ 앞의 것을 ‘頭節’이라고 하고, ‘頭節’ 앞의 것을 ‘頂節’이라고 하겠다. 5언의 시구는 3절뿐이므로 ‘頂節’이 없다. 이와 같은 명칭은 “칠언율시의 句는 오언율시 句의 연장이다.”라는 이론과 부합된다. 다만 이른바 덧붙이는 것이 머리 위에 모자를 얹는 것이지, 발에 신을 신기는 것이 아니다.³⁹⁾

앞에서 언급한 오언율시의 평측 배열 a·A·b·B, 칠언율시의 평측 배열 a·A·b·B는 근체시 율시의 基本句式이다. 앞서 언급한 바와 같이 편의상 본고에서는 율시의 基本句式을 벗어나 있는 평측 배열이 나타나는 唐詩를 연구 대상으로 삼았다.⁴⁰⁾

38) 王力, 앞의 책, 76쪽.

39) 王力, 위의 책, 77쪽.

40) 율시의 基本句式을 벗어난 격식의 다양한 용례는 별도로 부록에 수록하였다.

본고의 연구 대상은 《唐詩三百首》 중 오언율시 80首, 칠언율시 53首로 총 133수이다. 율시 133수 중 三仄調, 三平調, 孤仄, 孤平, 單拗, 雙拗, 孤平拗救, 失對失黏이 나타나는 시는 오언율시 57首, 칠언율시는 17首로 총 74首이다. 특히 칠언율시에서는 《唐詩三百首》 오언율시에서 보이지 않았던 失對失黏이 등장하였는데 이는 주목할 만하다. 내용을 정리하면 ‘拗’가 나타나는 74首 중 ‘拗救’를 하여 합률에 해당하는 시를 제외한 오언율시 8首와 칠언율시 7首가 불합률에 해당하는데, 이는 근체시의 율격에서 허용하지 않는 격식이다.⁴¹⁾ 이렇듯 《唐詩三百首》에는 ‘拗救’를 하지 않아 이른바 실격으로 간주하는 拗體詩가 모두 15首 수록되어 있는데, 이를 표로 나타내면 아래와 같다.

拗體詩 15首⁴²⁾

番號	詩人	詩 題目	三平調	孤平	失對失黏	節奏點	詩體
1	常建	<題破山寺後禪院>	①	①			五言
2	李白	<送友人>		①			五言
3	李白	<聽蜀僧濬彈琴>	①	②			五言
4	王維	<輞川閑居贈裴秀才迪>		①			五言
5	王維	<終南別業>	②			②	五言
6	孟浩然	<望洞庭湖贈張丞相>				①	五言
7	孟浩然	<宿桐廬江寄廣陵舊遊>				①	五言
8	劉昫	<闕題>	①			①	五言
9	崔顥	<黃鶴樓>	①			②	七言
10	李白	<登金陵鳳凰臺>			①		七言
11	王維	<和賈舍人早朝大明宮之作>			①		七言
12	王維	<積雨輞川莊作>			①		七言
13	杜甫	<詠懷古跡 其二>			①		七言
14	錢起	<贈闕下裴舍人>			①		七言
15	李商隱	<籌筆驛>				①	七言

본고의 주된 연구 대상인 15首의 형식과 내용의 유기적인 상관관계에 관한 자세한 논의는 제3장에서 진행하고자 한다. 다만, 본 장에서는 《唐詩三百首》에 수록되어 있는 율시를 대상으로 근체 율격의 운용과 그 경향성을 잠시 살펴보고자 한다.

41) 불합률에 해당하는 15首는 주로 三平調나 孤平을 범하였으나 ‘拗救’를 하지 않은 시, 혹은 節奏點 ‘拗’를 구하지 않은 시나 失對失黏이 나타나는 시이다.

42) 三平調, 孤平, 失對失黏 등이 나타나는 횟수에 따라 ①, ② 등의 숫자로 나타내었다. 위의 표시는 모두 필자가 함을 밝힌다.

《唐詩三百首》에 수록된 율시 가운데 ‘拗’가 나타나는 작품은 74首로 그 중 오언 율시 57首의 양상을 표로 나타내면 아래와 같다.

五言律詩 57首⁴³⁾

番號	詩人	首	三仄調	三平調	孤仄	孤平	單拗	雙拗	孤平拗救
1	唐玄宗	1					①		
2	張九齡	1					①		
3	王勃	1					①		
4	駱賓王	1					①		
5	杜審言	1	①						
6	沈佺期	1					①		
7	宋之問	1					①		
8	王灣	1	①						
9	常建	1	②	①	①	①			①
10	李白	5	①	①	①	③ (2) ⁴⁴⁾	⑤ (4)		②
11	杜甫	7	①				⑧ (7)	①	③
12	王維	6	②	② (1)		①	④	③ (2)	①
13	孟浩然	7	①				③ (2)	②	④ (2)
14	劉長卿	2					②		①
15	錢起	2					②		
16	韋應物	1	①				①		
17	劉昫	1	①	①			②		①
18	戴叔倫	1	①						
19	司空曙	2	①			①	①		①
20	劉禹錫	1	①						
21	張籍	1							①
22	白居易	1						①	
23	杜牧	1					①		
24	許渾	1	②						②
25	李商隱	2					②	② (1)	①
26	溫庭筠	1					② (1)		② (1)
27	馬戴	2	①				②		
28	張喬	1					①		
29	崔塗	1					①	①	
30	杜荀鶴	1	①				①		①
31	韋莊	1	①						②

오언율시 57首의 양상을 표로 보아 알 수 있듯이 특히 單拗의 활용이 두드러졌다. 9首를 제외한 48首에 單拗가 사용되었으며 《唐詩三百首》에 수록된 오언율시 80首

43) 三仄調, 三平調, 孤仄, 孤平, 單拗, 雙拗, 孤平拗救가 나타나는 횟수에 따라 ①, ②, ③ 등의 숫자로 나타내었다. 위의 표시는 모두 필자가 함을 밝힌다.

44) ‘③ (2)’의 의미는 2수에 3회 나타난다는 뜻이다.

중 48首에 單拗가 사용되었으니 單拗의 활용도가 60%에 달한다는 점은 시사하는 바가 있다. 그리고 孤平拗救가 18首, 三仄調가 17首에 사용되어 單拗 다음으로 당대 시인들이 오언율시에 즐겨 구사하였던 것으로 확인되었다. 한편 三平調 4首, 孤平 5首, 孤仄 2首였다. 내용을 정리하면 《唐詩三百首》에 수록된 오언율시 80首 중 ‘一三五不論’⁴⁵⁾ 자리의 拗를 제외하면 單拗의 활용도가 가장 높았으며 당대 시인들이 사용하기를 꺼렸을 것으로 추정되었던 三平調, 孤平 외에 孤仄의 활용도 또한 낮은 것으로 확인되었다.⁴⁶⁾

七言律詩 17首⁴⁷⁾

番號	詩人	首	三仄調	三平調	孤仄	孤平	單拗	雙拗	孤平拗救	失對失黏
1	崔顥	1							①	
2	李白	1								①
3	高適	1					①			
4	岑參	1	①							
5	王維	2								②
6	杜甫	7	①				③	②	①	①
7	錢起	1								①
8	皇甫冉	1					①			
9	李商隱	1					①			
10	秦韜玉	1					①			

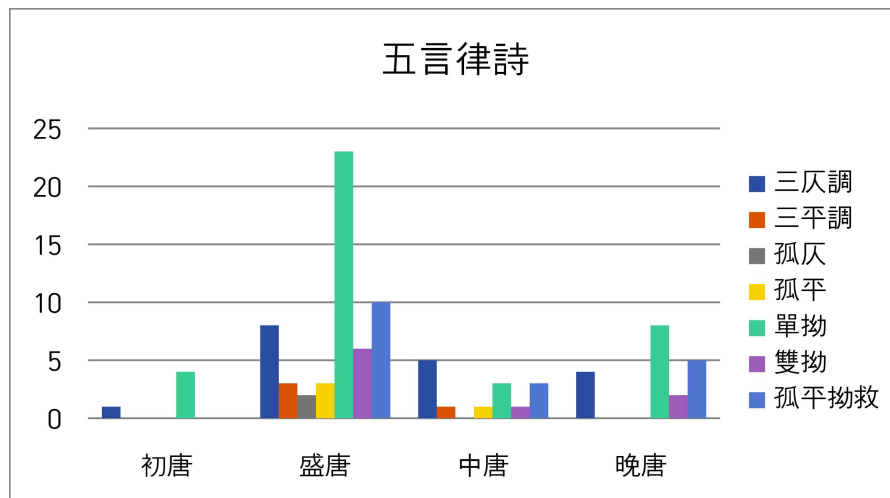
칠언율시 17首의 율격 운용 양상은 위의 표를 보아 알 수 있듯이 오언율시와 마찬가지로 《唐詩三百首》에 수록된 칠언율시 53首 중 ‘一三五不論’ 자리 拗를 제외하면 單拗의 활용도가 가장 높았다. 《唐詩三百首》에 수록된 오언율시와는 다르게 失對失黏이 5首에 등장하였는데 주목할 만하다. 이 5首에 대해서는 제3장에서 자세히 논의할 예정이다.

45) 제1, 3, 5자의 拗는 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분으로 허용되는 자리라 당대 시인들이 즐겨 사용하였다. 따라서 본고에서는 이를 제외하였으며 본고 2장 2절 끝부분에서 따로 논하였음을 밝힌다.

46) 王力은 ‘마지막 세 글자가 ‘平平平’인 것을 三平調라고 하는 설에 동조하며 사실상 ‘平平平’은 ‘平仄平’보다 더욱 상용되었다. 많은 平韻古風은 뜻밖에도 대부분의 對句가 三平調를 사용하고 있다.’라고 설명하였다. (王力, 앞의 책, 406쪽 참고) “平韻詩에서 對句에 왕왕 三平調를 사용한다.” (王力, 위의 책, 415쪽 참고)

47) 칠언율시에서는 《唐詩三百首》 오언율시에서 보이지 않았던 失對失黏이 등장하여 항목을 추가하였다.

전술한 오언율시 57首, 칠언율시 17首의 양상을 시기별로 구분하여 그래프로 나타내었다. 본고는 ‘中晚唐’을 大曆 6년(771)부터 天祐 4년(907)까지로 보았는데 이는 ‘初盛唐’의 종점을 杜甫의 졸년(770)으로 설정한 결과다.⁴⁸⁾ 杜甫가 근체시를 집대성한 인물이므로 그러한 관점에서 볼 때 성당 시인으로 분류하는 것이 평측 배열의 양상을 고찰하기에 효율적일 것이라고 보았기 때문이다. 《唐詩三百首》에 수록된 율시 중 三仄調, 三平調, 孤仄, 孤平, 單拗, 雙拗, 孤平拗救가 나타나는 오언율시 57首를 시기별로 구분하면 초당 5首, 성당 33首, 중당 8首, 만당 11首이며, 칠언율시 17首 중 초당과 중당은 없으며 성당 15首, 만당 2首이다. 통계에서 알 수 있듯 《唐詩三百首》에는 오언율시, 칠언율시 모두 성당 시기의 시가 편중되어 수록되어 있다.

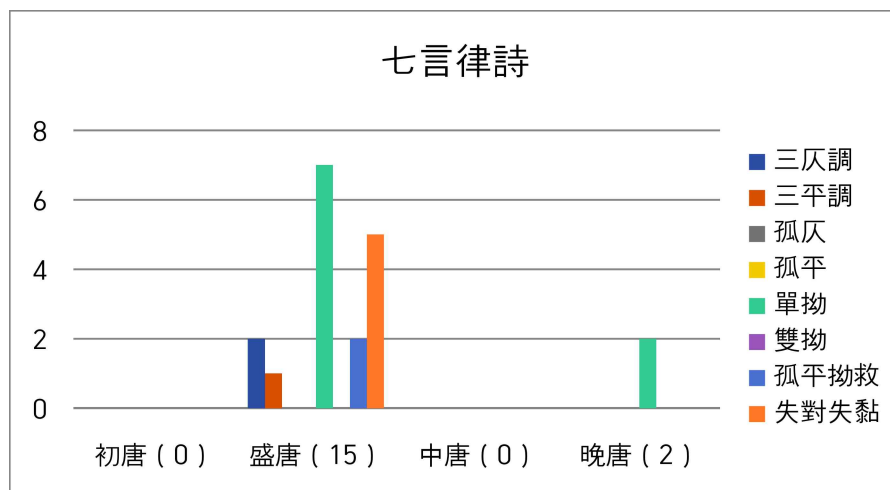


[그래프 1]

오언율시 그래프를 보면 單拗의 활용이 단연 돋보이는데 초당 4수, 성당 23수, 중당 3수, 만당 8수로 《唐詩三百首》에 수록된 오언율시 80首 중에서 單拗가 38수에서 구사되었다는 것을 알 수 있다. 이는 單拗의 활용도가 47.5%에 달한다는 점에서 주목할 만하다. 다음으로 孤平拗救의 활용이 성당 10수, 중당 3수, 만당 5수

48) 주지하듯 당시의 발전은 4분기설로 설명되고 있으나, 그 구체적인 시기 구분에 대해서는 다양한 설명이 존재한다. 그중 金俊淵은 ‘中晚唐’을 大曆 6년(771)부터 天祐 4년(907)까지로, 盛唐시기를 杜甫의 사망 시기까지로 설정하고 있는바, 본고에서도 杜甫의 사망 시기까지를 盛唐시기의 종점으로 설정하였음을 밝힌다. (金俊淵, <唐代 시인의 사회 연결망 분석. 2>, 《中國學報》 제91집, 韓國中國學會, 2020. 45-73쪽 참고)

에 보인다. 그리고 三仄調가 초당 1수, 성당 8수, 중당 5수, 만당 4수에 사용되었음을 알 수 있다. 한편 근체시에서 금기시하는 것으로 三平調가 성당 3수, 중당 1수이며 孤仄이 성당 3수, 중당 1수에만 보이는 것을 확인할 수 있는데, 이는 당연한 결과라 하겠다. 三平調와 孤仄은 詩家에서 금기시하였으므로 당대 시인들이 구사하기를 꺼렸을 것이기 때문이다. 반면에 三仄調, 單拗, 雙拗, 孤平拗救와 같이 근체시에서 허용하는 격식들은 당대 시인들이 구사하기를 즐겼다는 점을 확인할 수 있었다. 그렇지만 孤仄이 성당에만 2수가 등장하였다는 점은 주목할 만하다.



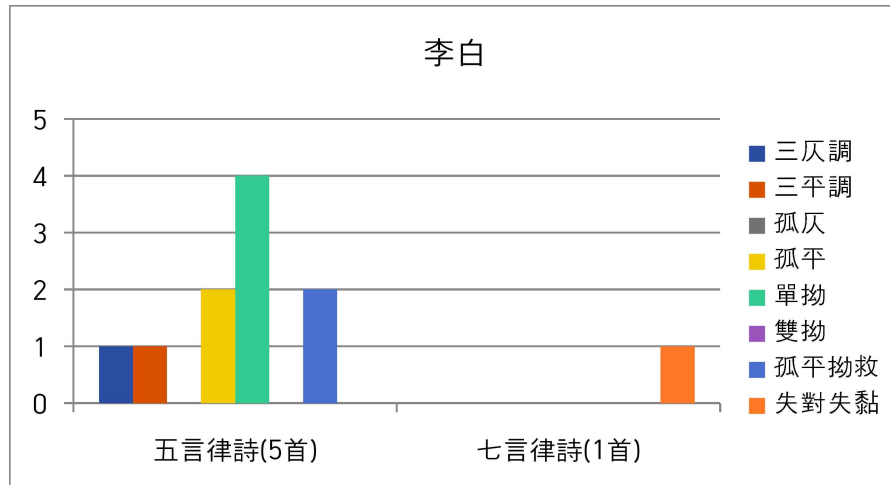
[그래프 2]

칠언율시 그래프에서 가장 눈에 띄는 특징은 《唐詩三百首》에 실린 오언율시 80수에서는 등장하지 않았던 失對失黏⁴⁹⁾이 성당에 5수가 보인다는 점과 함께 《唐詩三百首》에 실린 칠언율시 53수 중 單拗가 9수로 16.9%를 차지하고 있다는 것이다. 이밖에 칠언율시에서 孤平拗救 2, 三仄調 2, 三平調 1로 오언율시에 비교해 평측 배열의 변화가 크지 않았음을 확인하였다. 전술하였듯 《唐詩三百首》에 수록된 칠언율시 17首 중 초당과 중당 시기의 칠언율시는 없으며 성당 15首, 만당 2首이다.

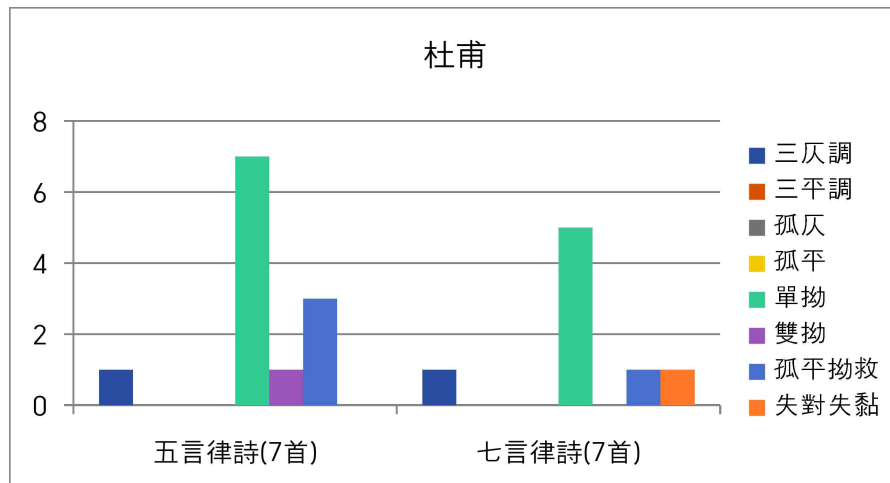
다음으로 《唐詩三百首》에 실린 대표적인 시인 중 拗의 활용도가 두드러지는 李

49) 王力은 이를 ‘拗對拗黏’이라고 칭하였는데 “失對와 失黏의 ‘失’ 자는 후대 시인들이 말한 것으로 ‘失’은 율격에 부합하지 않는다는 뜻인데, 唐人은 결코 ‘不對不黏’의 상황을 그렇게 심각하게 여기지 않았다.”라고 설명하였다. (王力, 앞의 책, 116쪽) 본고에서 말하는 ‘拗對拗黏’, ‘失對失黏’, ‘不對不黏’은 모두 같은 의미이다.

白, 杜甫, 王維, 孟浩然的 율격 운용 상황을 그래프로 나타내었다.



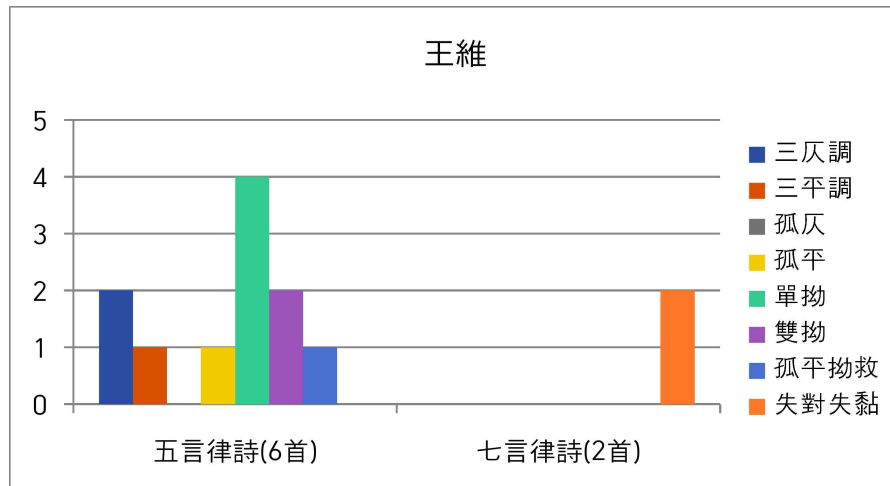
[그래프 3]



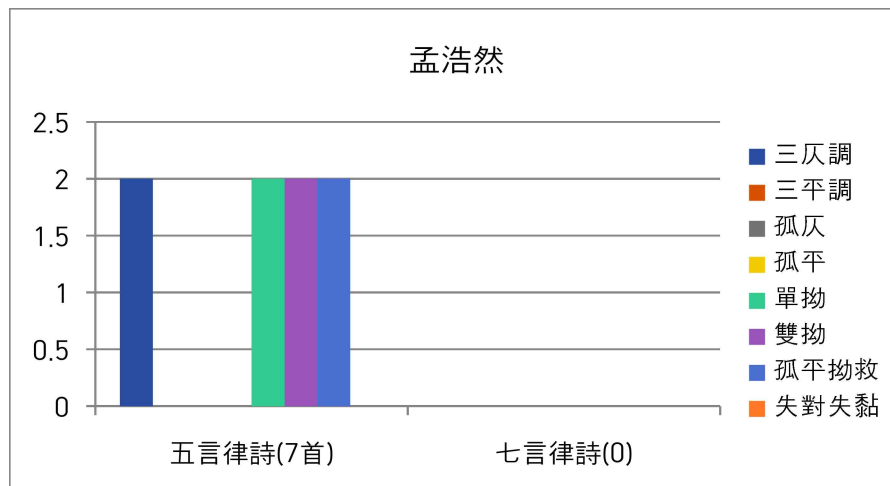
[그래프 4]

《唐詩三百首》에 수록된 李白의 오언율시는 총 57首 중 5首, 칠언율시 17首 중 1首이다. 李白의 그래프를 보면 오언율시 5首 중에 單拗 4, 孤平拗救 2, 三仄調 1, 三平調 1, 孤平 2수가 나타났고 칠언율시 1首에 失對失黏이 등장하였다. 정리 하면 李白 역시 오언율시에서 單拗를 즐겨 활용하였음을 확인하였다. 그리고 《唐詩三百首》에 수록된 杜甫의 오언율시는 총 57首 중 7首이며 칠언율시 17首 중 7首이다. 杜甫의 그래프를 보면 오언율시 7首 중에 單拗 7, 孤平拗救 3, 三仄調 1,

雙拗 1수가 나타났고 칠언율시 7首 중에 單拗 5, 孤平拗救 1, 三仄調 1, 失對失黏 1수가 등장하였다. 정리하면 杜甫는 오언율시와 칠언율시 모두 單拗를 즐겨 사용하였다는 점을 확인할 수 있다.



[그래프 5]



[그래프 6]

《唐詩三百首》에 수록된 王維의 오언율시는 총 57首 중 6首이며 칠언율시 17首 중 2首이다. 王維의 그래프를 보면 오언율시 6首 중에 單拗 4, 孤平拗救 1, 三仄調 2, 三平調 1, 孤平 1, 雙拗 2수가 나타났고 칠언율시 2首 모두 失對失黏이 나

타났는데 이는 주목할 만하다. 정리하면 王維는 오언율시에서 單拗를 즐겨 사용하였다. 그리고 《唐詩三百首》에 수록된 孟浩然的 오언율시는 총 57首 중 7首이며 칠언율시는 없다. 孟浩然的 그래프를 보면 오언율시 7首 중에 單拗 2, 孤平拗救 2, 三仄調 2, 雙拗 2首가 보인다. 이처럼 孟浩然是 單拗는 물론이고 孤平拗救, 三仄調, 雙拗와 같은 평측 배열의 변화를 활용한 것을 확인할 수 있다.

이밖에 일반적으로 ‘一三五不論’이기는 하지만 제1, 3, 5자 拗가 나타나는 양상을 알아보았다. 제1, 3, 5자 拗가 나타나는 오언율시는 80首 중 23首, 칠언율시는 53首 중 36首로 총 59首이다. 이러한 양상을 표로 나타내면 아래와 같다.⁵⁰⁾

五言律詩 23首⁵¹⁾

番號	詩人	詩 題目	第一字	第三字	節奏點
1	岑參	<寄左省杜拾遺>	③		
2	杜甫	<春望>	④		
3	杜甫	<月夜憶舍弟>	②		
4	杜甫	<旅夜書懷>	②		
5	王維	<山居秋暝>	⑤		
6	王維	<終南山>	④		
7	王維	<酬張少府>	③		
8	孟浩然	<望洞庭湖贈張丞相>	④	①	①
9	孟浩然	<秦中感秋寄遠上人>	②	①	
10	劉長卿	<秋日登吳公臺上寺遠眺>	⑤		
11	劉長卿	<送李中丞歸漢陽別業>	②		
12	劉長卿	<新年作>	③		
13	韋應物	<賦得暮雨送李胄>	③		
14	韓翃	<酬程延秋夜即事見贈>	③		
15	盧綸	<李端公>	④	①	
16	李益	<喜見外弟又言別>	③		
17	司空曙	<雲陽館與韓紳宿別>	②		
18	許渾	<秋日赴闕題潼關驛樓>	④		
19	李商隱	<風雨>	③		
20	李商隱	<涼思>	②		
21	李商隱	<北青蘿>	③	①	
22	崔塗	<孤雁>	③		
23	皎然	<尋陸鴻漸不遇>	①		

50) 三仄調, 三平調, 孤仄, 孤平, 單拗, 雙拗, 孤平拗救가 나타나지 않았다.

51) 제1, 3, 5자 拗와 節奏點 拗가 나타나는 횟수에 따라 ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥으로 표시를 하였다. 위의 표시는 모두 필자가 함을 밝힌다.

오언율시 23首의 양상을 보아 가장 눈에 띄는 특징은 23首 모두가 제1자 拗가 나타난다는 것이다. 제3자 拗는 23首 중 4수에 등장한다. 이처럼 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분으로 허용되는 자리인 제1, 제3자 중에도 제1자 拗가 대거 등장한다는 점은 오언율시에서는 당연한 것으로 보인다. 이는 제3자의 경우, 이 자리에 拗를 구사하면 시가에서 금기시하는 孤平이나 三平調를 범할 우려가 있기 때문이다. 그리고 오언율시 23首 중 ‘節奏點’ 拗에 해당하는 시는 한 수이다. 孟浩然의 오언율시 <望洞庭湖贈張丞相>로 首聯의 出句 제4자에 拗가 있는데 救하지 않았다.⁵²⁾ 이와 같은 ‘節奏點’ 拗에 관해서는 추후 논의가 이루어질 예정임을 밝힌다.

七言律詩 36首⁵³⁾

番號	詩人	詩 題目	第一字	第三字	第五字	節奏點
1	崔顥	<行經華陰>	①	①		
2	祖詠	<望薊門>	②	②	①	
3	李頎	<送魏萬之京>	①	②	①	
4	崔曙	<九日登望仙臺呈劉明府客>	④	③		
5	王維	<奉和聖製從蓬萊向----->	③	④	①	
6	王維	<酬郭給事>	③	②		
7	杜甫	<客至>	④	③		
8	杜甫	<野望>	②	③		
9	杜甫	<聞官軍收河南河北>	②	④		
10	杜甫	<登高>	③	②	①	
11	杜甫	<登樓>	④	②	②	
12	杜甫	<閣夜>	④	②		
13	劉長卿	<江州重別薛六柳八二員外>	④	②		
14	劉長卿	<長沙過賈誼宅>	③	③		
15	劉長卿	<自夏口至鸚鵡洲夕望----->	①	④		
16	韋應物	<寄李儋元錫>	③	②		
17	韓翃	<同題仙游觀>	③	②		
18	盧綸	<晚次鄂州>	③	④		
19	柳宗元	<登柳州城樓寄漳汀封連四州刺史>	④	①		
20	劉禹錫	<西塞山懷古>	②	④	①	
21	元稹	<遣悲懷三首 其一>	④	④		
22	元稹	<遣悲懷三首 其二>	③	④		
23	元稹	<遣悲懷三首 其三>	⑤	⑥	①	

52) 孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 290쪽.

53) 제1, 3, 5자 拗와 節奏點 拗가 나타나는 횟수에 따라 ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥으로 표시를 하였다. 위의 표시는 모두 필자가 함을 밝힌다.

番號	詩人	詩 題目	第一字	第三字	第五字	節奏點
24	白居易	<自河南經亂, 關內阻饑, ----->	③	③		
25	李商隱	<錦瑟>	③	②		
26	李商隱	<無題>	②	②		
27	李商隱	<隋宮>	④	⑤		
28	李商隱	<無題二首 其一>	⑤	③		
29	李商隱	<無題二首 其二>	①	②		
30	李商隱	<籌筆驛>	③	③		①
31	李商隱	<無題>	③	③		
32	李商隱	<春雨>	③	③		
33	李商隱	<無題二首 其一>	⑤	④		
34	溫庭筠	<利洲南渡>	⑥	⑤		
35	溫庭筠	<蘇武廟>	⑥	②		
36	薛逢	<宮詞>	④	③		

위 표의 양상을 보아 유추할 수 있듯이 제1, 3, 5자는 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분으로 허용되는 자리라 당대 시인들이 즐겨 구사하였다고 볼 수 있다. 칠언율시의 경우, 36首 모두가 제1, 3자 자리에 拗가 나타난다. 제5자 拗는 36首 중 7수에 보인다. 이처럼 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분인 제1, 3, 5자 중에도 제1자와 제3자에 拗가 대거 등장한다는 것을 확인할 수 있는바, 이는 칠언율시의 경우에 오언율시보다 2자가 더 많으므로 變通의 허용 범위가 다소 넓어지는 유연성이 있음을 확인할 수 있다. 칠언율시의 경우 제5자에 구사된 拗가 많지 않았음을 확인할 수 있었는데, 이는 제5자 拗가 시가에서 금기시하는 孤平이나 三平調를 범할 우려가 있기에 시인들이 구사하기를 꺼렸기 때문이다. 예를 들어 元稹의 <遣悲懷 三首 其三>은 第一字 拗가 5번, 第二字 拗가 6번, 第三字 拗가 1번으로 총 12곳에서 拗가 구사되었으며 句數로는 7句로 拗가 나타나지 않은 句는 하나밖에 없다. 한편 칠언율시 36首 중 ‘節奏點’ 拗에 해당하는 시는 한 수인데, 李商隱의 <籌筆驛>은 ‘節奏點’에 해당하는 首聯의 對句 제6자에 拗가 있다.

一三五不論에 대하여 정리하자면, 표현 방식에서 약간의 차이가 있을 뿐 제1·3·5자의 拗는 당대 시인들이 비교적 자유롭게 구사하였다고 추정할 수 있다. 앞에서 이미 언급하였듯이 예외가 있기는 하지만 이는 당연히 율격에 부합한다. 이러한 양상은 一三五不論 자리에서의 拗가 시인에게는 율격이 허용하는 범위 안에서 詩意를 적절히 드러낼 수 있는 도구로 십분 활용되었음을 확인할 수 있게 한다.

Ⅲ. 《唐詩三百首》 拗體律詩와 내용의 상관관계

1. 시인의不平한 심사 토로

근체시는 오랜 세월에 걸쳐 성립되었으며 그 중 율시는 金俊淵이 말한 바대로 “오랜 세월 끊임없는 노력 끝에 이루어진 결과물인 만큼 정제성, 음악성, 대칭성 등을 고루 갖추었다.”⁵⁴⁾고 할만하다. 그러나 율시가 이렇듯 정련된 시체임에도 평측의 어그러짐이 나타나는 시가 적지 않았음을 기존 연구를 통하여 확인하였다. 그렇다면 이러한 평측의 파괴, 즉 拗가 나타나는 원인은 무엇일까?

이에 대하여 본 논문은 《唐詩三百首》의 오·칠언 율시에 나타난 형식 중 격률 상의 규율을 벗어난 시를 연구 대상으로 삼아 拗가 나타나는 원인을 두 가지 측면에서 고찰하고자 한다.

본고는 그 첫 번째 원인이 시인의不平한 심사 토로에 있다고 보았다.不平한 심사를 효과적으로 전달하고자 할 때 시인은 조화로운 율시의 틀을 拗라는 기교를 사용해 어그러트리는 것이라 볼 수 있다.

이에 대한 설명에 앞서 鄭健行의 견해를 살펴보자. 鄭健行은 拗體律詩에 대해 다음과 같이 설명하였다.

이른바 율시의 定體란 평측이 율격에 들어맞고 성음이 가장 조화로운 경지에 도달한 詩體를 말한다. 율시의 조화로운 성조는 다른 조화로운 사물들처럼 모두가 조화로운 성질을 가지고 있으므로 아름답고 정직한 사물과 원만하고 평온한 심정을 조화로운 聲音을 통하여 쓴다면, 왕왕 사물에 대한 情意가 상징작용을 일으킬 것이다. 예를 들어 가냘프고 절색인 여자를 조화로운 聲調를 사용하여 묘사한다면, 독자는 성조가 매끄러운 문장을 읽으면서 시 속의 아름다운 여인의 자태와 심사가 은연중에 相應한다고 느낄 것이기 때문에 이를 생경하고 곱그러운 성조로 묘사하는 것보다 훨씬 낫다. 이는 미인의 심사와 용모가 본래 온화하고 아름답기 때문이다. 사실 拗體律詩는 어떤 측면에서 평측이 율격에 부합하지 않는 율시인데, 聲音이 최대의 조화에서 다소

54) 김준연, 앞의 책, 12-13쪽.

벗어나 비교적 생경하며 매끄럽지 못한 것 같다. 이러한 특징은 개인의 마음속에 ‘抑鬱’, ‘失意’와 딱 맞아떨어진다. 둘 다 원활하지 않고 여의치 않으며 엉겨서 흘러가지 않는 모습을 갖고 있으므로 拗體를 사용하여 이러한 심사를 묘사한다면, 피차가 성질이 같기에 더욱 큰 상징작용을 일으킬 것이다.⁵⁵⁾

이처럼 평온하고 온화한 마음과 아름답고 정치한 경치를 표현하고자 할 때 평측이 울격에 들어맞고 성음이 가장 조화로운 경지에 이른 율시를 구사한다면 독자는 성조가 원활한 글을 읽으면서 詩體와 內容이 상응하여 조화롭다고 느낄 것이다. 그러나 평온하지 않은 심정이나 위태로운 누각의 형세 따위를 이 격식에 그대로 적용한다면 詩意를 적절하게 드러낼 수 없을 뿐만 아니라 독자는 이를 조화롭지 못하다고 느낄 것이다. 이른바 울격에서 벗어난 노래가 탄생하게 된 원인이 바로 여기에 있다. 韓愈는 “무릇 만물은 평온함을 얻지 못하면 운다(大凡物不得其平則鳴).”⁵⁶⁾라고 하였다. 이처럼 만물은 마땅히 울어서라도不平한 심사를 드러내려고 할 것인데, 不平한 심사를 드러내기에는 정련되고 조화로운 율시보다는 평측이 울격에 들어맞지 않으며 성음이 생경한 詩體인 拗體律詩가 더할 나위 없이 효과적일 터이다. 일례로 나무나 풀이 강풍에 의해 어지러이 요동치는 모습을 율시의 평측 배열을 그대로 따른 詩體로 표현한다면 시의 내용과 형식의 부조화를 낳고야 말 것이다. 이영주도 杜甫의 拗體詩에 대해 “비정상적인 격률과 장법은 杜甫 자신의 심리 상태를 반영하여, 拗體는 격률, 장법, 작가 심리가 삼위일체의 양상으로 긴밀하게 연관된다.”⁵⁷⁾라고 말한 바 있는데, 이는 杜甫 시뿐만 아니라 전통시기 문인들의 작시 과정에서 다양하게 확인할 수 있다.

이렇듯 拗體라는 격률의 어긋남과 내용의 연관성은 《唐詩三百首》를 통해서도 확인할 수 있는데, 그 대표적인 작품이 杜甫의 <詠懷古跡五首(고적에 대한 감회를 읊다 5수)>이다. 그 형식을 보면 5首의 연작시 중 <詠懷古跡 其二>는 시의 首聯에

55) 해석은 김준연(2004)의 《당대 칠언율시 연구》 221쪽을 참고하여 정리하였다. (鄭健行, <論吳體和拗體的貼合程度>, 《詩賦與律調》, 中華書局, 1994, 38쪽. 鄭健行, <論吳體和拗體的貼合程度>, 《中國文化研究所學報》第19卷, 1988, 129쪽)

56) “大凡物不得其平則鳴。草木之無聲，風撓之鳴；水之無聲，風蕩之鳴……(대저 만물은 평온함을 얻지 못하면 운다. 초목은 소리가 없는 것인데 바람이 어지럽혀서 소리 내어 울고, 물도 소리가 없는 것인데 바람이 흔들어서 소리 내어 운다……)” (韓愈, <送孟東野序>)

57) ‘비정상적인 격률과 장법’이라는 말은 ‘율격과 장법 면에서 근체시의 규율을 벗어난 것’을 지칭하며 두보의 拗體詩와 내용의 상관관계를 설명하기 위해 사용되었다. 아마도 이영주가 가장 먼저 언급한 것으로 보인다. (이영주, 앞의 책, 592쪽)

失對失黏이 나타난다.⁵⁸⁾ 다른 4수의 시에도 單拗가 등장하기는 하나 합률임에 반해, <詠懷古跡 其二>에 보이는 失對失黏은 불합률이다. 즉 율격에 부합하지 않는拗體인 것이다. 그렇다면 杜甫가 <詠懷古跡 其二>에서 격률을 어그러뜨리며 구현하고자 했던 문학적인 효과는 과연 무엇이였을까? 이와 관련하여 시의 형식과 내용의 연관성 측면에서 살펴보기로 하자.

搖落深知宋玉悲, 평측평평측측평(A)
 風流儒雅亦吾師. 평평평측측평평(B)
 悵望千秋一灑淚, 측측평평측측측(b)⁵⁹⁾
 蕭條異代不同時. 평평측측측평평(A)
 江山故宅空文藻, 평평측측평평측(a)
 雲雨荒臺豈夢思. 평측평평측측평(B)
 最是楚宮俱泯滅, 측측측평평측측(b)
 舟人指點到今疑. 평평측측측평평(A)

낙엽 시들어 떨어지니 송옥의 슬픔 깊이 알겠고
 (그의) 풍류와 문아 또한 내 스승이시오.
 슬피 천년 세월 떠올리며 한차례 눈물 쏟으니
 쓸쓸한 신세이나 세대 다르고 시절도 같지 않다네.
 강산의 옛집은 부질없이 문장만 남아
 비구름 이는 황량한 누대가 어찌 꿈속의 일이라?
 가장 애석한 것은 초나라 궁궐 모두가 사라진 것이니
 뱃사람이 손가락으로 가리켜도 여태 의심스럽네.

이 시는 大曆 원년(766)에 夔州에서 지은 것으로, 5수의 연작시 가운데 제2수이다. 전국시대 초나라 문인인 宋玉을 杜甫 자신의 신세에 빗대어 懷才不遇한 처지를 동병상련하며 한스러워하고 있다. 邱燮友는 <詠懷古跡 其二>가 “마땅히 卍起式 이라야 하는데 首聯에 失對失黏이 나타나고 있다. 만약에 제1, 2구의 평측을 호환한다면 卍起式的 정식이 될 것이다.”⁶⁰⁾라고 설명하였다. 그리고 邱燮友는 제3구에

58) 王力은 “근체시 중에서 古風 식의 율시에 失對, 失黏을 범한 시가 拗體다.”라고 주장하였다. (王力, 앞의 책, 86쪽) 이러한 시각에서 보면, 《唐詩三百首》의 오·칠언 율시에서 拗體로 볼 수 있는 시는 5수이다. (李白的 <登金陵鳳凰臺>, 王維의 <和賈舍人早朝大明宮之作>, 王維의 <積雨輞川莊作>, 杜甫의 <詠懷古跡 其二>, 錢起的 <贈闕下裴舍人>)

59) ‘三仄調’

60) 孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 389쪽.

나타나는 ‘三仄調’를 不舂律로 설명했으나⁶¹⁾ 이는 잘못된 설명이다. ‘三仄調’는 근체시에서 허용되는 격식으로 舂律로 보는 견해가 일반적이기 때문이다. 宋玉은 屈原의 제자로 출신이 비천하여 출사 후에도 뜻을 이루지 못했는데, 그의 <九辯>에는 소슬한 가을 풍경 묘사와 함께 이러한 가난한 선비의 한탄이 묘사되어 있다.⁶²⁾ 이처럼 杜甫와 宋玉이 서로 다른 시대를 살았으나, 둘 다 懷才不遇한 아픔을 지니고 있었기 때문에 杜甫는 천년의 세월이 흘렀어도 宋玉이 살았던 집을 찾아 그를 추모하는 와중에 이내 자신의 신세를 한탄하며 눈물을 뿌렸다.⁶³⁾ 전술하였듯이 王力은 《漢語詩律學》에서 “근체시 중에서 古風 식의 율시에 失對, 失黏을 범한 시가 拗體다.”라고 하였는데 《唐詩三百首》 율시에서 拗體로 볼 수 있는 5首 중 하나가 <詠懷古跡 其二>이다.

한편 이영주는 <詠懷古跡五首>의 장법을 자세히 분석하였는데 “제1수 전반을 開頭로 하여 전체를 이끌고, 조응 수법과 연결처를 활용하여 시상 전개를 조직화하였다. 이러한 장법을 감안하면 다섯 수 전체가 한 편의 연작시라는 사실을 의심하기는 어려울 것이다.”⁶⁴⁾라고 설명하였다. 연작시 설에 대한 이영주의 논의는 <詠懷古跡五首>의 장법 분석에 따른 설득력 있는 논의를 전개했다는 점에서 주목할 만하다. 그러나 이영주는 <詠懷古跡五首>의 평측 배열에 대해서는 언급하지 않고 있는바, 이에 대한 주목은 <詠懷古跡五首>에 대한 새로운 읽기를 가능하게 한다.

<詠懷古跡五首>의 평측 배열을 살펴보면 <詠懷古跡 其二>를 제외한 나머지 4首는 一三五 자리 拗와 單拗가 공통적으로 나타난다. 一三五 자리 拗는 일반적으로 허용되며 單拗 또한 拗救를 한 것으로 舂律로 인정하는 격식이다. 한편 <詠懷古跡

61) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 앞의 책, 389쪽.

62) <九辯>에 “슬프도다, 가을의 기운이여. 소슬하여라, 초목이 요락해 시들어버렸네(悲哉秋之爲氣也, 蕭瑟兮草木搖落而變衰).”라는 구절이 있다.

63) 宋玉에 관한 설명은 邱變友의 《新譯唐詩三百首》(三民書局, 2020) 389쪽을 참고하여 정리하였다. 이러한 ‘시적 화자의 감정입입’은 제1수에서도 마찬가지로 보인다. 이와 관련하여 浦起龍 역시 《讀杜心解》에서 이를 언급하고 있는데 “<詠懷古跡 其一> 미련에서 杜甫는 庾信의 심정으로 자신의 감회를 빚대었다. 庾信이 곧 두보인 것이다. (末以庾信之懷況己懷也. 卽子山, 卽子美.)”라고 한 바 있다.” (浦起龍, 《讀杜心解》卷四之二, 中華書局, 2010, 657쪽)

64) 사실 <詠懷古跡五首>와 관련하여 크게 두 가지 설이 있는데, <詠懷古跡五首>가 연작시라는 설과 <詠懷>와 <古跡四首>로 나누어 보는 설이 있다. 이와 관련하여 이영주는 다음과 같이 설명하였다. “원래대로 다섯 수 연작시로 보는 설도 나름의 논리가 있고 <詠懷>와 <古跡四首>로 나누어 보는 설도 논리가 있다. 그러나 두보의 연작시는 대다수가 전체 시상이 한 편의 장편시처럼 되도록 시상을 배치하고 연결한다는 사실을 감안하면 전자의 설이 옳을 가능성이 크다. 만약 둘로 나누었을 경우 <古跡四首> 네 수는 각기 한 가지 대상만을 읊어 구조상 다른 내용의 병렬에 불과하고, 전체를 총괄하여 이끄는 부분이 없어지기 때문이다.” (이영주, 앞의 책, 623-624쪽 참고)

其二> 제3구에 나타나는 三仄調는 근체시에서 허용되는 격식이므로 合律이지만, 首聯에 등장하는 失對失黏은 不合律이다. 앞에서도 이미 언급하였듯 失對失黏에 관한 王力的 설명처럼 唐代 문인들은 결코 ‘失對失黏’의 상황을 그렇게 심각하게 여기지 않았을지도 모르겠다.⁶⁵⁾ 그러나 徐毅가 “율격에 부합하지 않는 盛唐 칠언 율시의 失對, 失黏 현상은 주로 시인의 주관적인 考慮에서 비롯되었다.”⁶⁶⁾라고 분석한 점에 주목한다면, 盛唐 이후의 칠언율시에 등장하는 失對失黏은 시인의 의도적인 활용으로 볼 개연성이 있다고 유추할 수 있다. 그렇다면 杜甫는 어떠한 의도로 <詠懷古跡> 5수 중 제2수에만 失對失黏을 구사하였을까?

이와 관련하여 <詠懷古跡五首>를 형식과 내용의 유기적인 연관성 측면에서 고찰해 보자. 제1수는 전반 4구와 후반 2구에 걸쳐 杜甫 자신의 감회를 읊고 미련 출구에 가서야 庾信을 언급하였다. 그런데 제7구의 평측 배열을 보면 제6자가 마땅히 측성자라야 하는데 평성자인 ‘蕭’를 사용하여 拗가 발생하였다. 하지만 바로 앞 글자에 측성인 ‘最’를 써서 拗救하였기 때문에 失格하지 않았다. 이처럼 제5자와 제6자가 서로 평측이 바뀐 單拗⁶⁷⁾를 사용하였는데 이는 주목할 바다. <詠懷古跡 其一>는 제7구를 제외한 모든 구절에 一三五 자리 拗가 있는데 근체시에서 허용하는 격식이다. 그러나 제7구는 ‘二六同’의 규율을 지키지 않았다. 이는 비록 拗救를 한 것으로 合律에 해당하지만 單拗는 당대 문인들이 비교적 자유롭게 구사하였던 一三五 자리 拗와 명확하게 구별되는 것이기에 이후 이에 관한 자세한 논의가 필요하다고 할 것이다. 단언할 수는 없지만 <詠懷古跡 其一> 미련에서 활용된 單拗는 평생 ‘가장 쓸쓸하였던’ 庾信의 불행한 시운을 동병상련하는 杜甫의 감회를 불러넣는 장치였음을 조심스레 짐작해볼 수 있겠다.⁶⁸⁾

한편 <詠懷古跡 其二> 수련 대구에 보이는 ‘風流’와 ‘儒雅’는 제1수 후반에 등장하는 인물인 庾信의 <枯樹賦>⁶⁹⁾의 시어를 인용하고 있는 것인데, 이는 자연스럽게

65) 본고 주석 49번 참고.

66) 徐毅는 <盛唐七律中失律現象之探析>에서 율격에 부합하지 않는 79수의 盛唐 칠언율시를 고찰 대상으로 삼아, 그것들에 대한 분류통계를 통해 失對, 失黏의 구체적인 원인을 탐구하고 분석하여 일종의 ‘不合律 現象’이 모두 ‘시인의 주관적인 考慮에서 비롯된 것’임을 주장하였다. (徐毅, <盛唐七律中失律現象之探析>, 《南京師範大學文學院學報》, 2007, 18-22쪽)

67) “單拗의 함의는 그 구절 안에서 拗를 쓰고 그 구절 안에서 이를 해결[救]한다는 것이다.” (姜聲尉, <拗와 拗救:《唐詩三百首》를 중심으로>, 《中國文學》 제23집, 1995, 64쪽)

68) “庾信은 평생토록 가장 쓸쓸하였으나, 만년에 詩賦가 천하를 울렸다고.” (庾信平生最蕭瑟, 暮年詩賦動江關. <詠懷古跡 其一>의 尾聯 내용 참고)

69) “庾信<枯樹賦>: 殷仲文風流儒雅, 海內知名.” (仇兆鰲, 《杜詩詳註》 卷之十七, 中華書局, 2021,

제2수 수련의 시상으로 연결된다. 따라서 이영주의 설명처럼 제1수 전반이 5수 전체를 이끌고 제2수의 宋玉은 杜甫, 庾信과 같은 문인이니 바로 앞 수인 제1수와 자연스럽게 이어진다는 해석과도 맥락이 같다고 할 것이다.⁷⁰⁾ 그렇다면 이는 제1수의 시상 구성이 나머지 네 수와 판연하게 다르다는 지적에 대한 해답이라 추정할 수도 있다. 여기에서 주목할 것은 제2수 수련에 보이는 失對失黏인데, <詠懷古跡 其二>가 나머지 네 수와 구별되는 까닭이 바로 여기에 있다. 전체적인 시상 배치 및 시상 연결과 관련하여 내용만을 보았을 때는 제1수가 나머지 네 수와 구별되는 것처럼 보인다. 하지만, 격률의 어그러짐과 내용의 유기적인 상관관계를 고려하여 살펴보면 제2수가 나머지 네 수와 분명하게 다르다는 것을 발견하게 된다. 그 까닭은 무엇일까? 제2수 수련에 구사되는 失對失黏은 王力도 앞에서 언급했듯이 근체시의 율격에 맞지 않는 형식이다. 杜甫가 <詠懷古跡五首> 가운데 제2수에만 독특한 기교를 사용하였다는 것에 주목한다면, 시 전편에 걸쳐 등장하는 宋玉에 대한 杜甫의 남다른 애정을 엿볼 수 있을지도 모르겠다. 제1수의 庾信, 제3수의 王昭君, 제4수의 劉備, 제5수에 諸葛亮에 견주어볼 때, 제2수 수련에서 杜甫는 단지 낙엽이 시들어 떨어지는 것만 보았을 뿐인데, 宋玉의 슬픔[悲]을 깊이 알겠다고 고백하고 있다. 그리고 수련 대구에서도 “宋玉의 풍류와 문아, 또한 내 스승이 라오.”라며 절절한 감회를 그리고 있다. 宋玉의 슬픔[悲]은 바로 杜甫의 슬픔이며 宋玉은 곧 杜甫 자신인 것이다. 이러한 극도의 슬픔은 정련된 율시의 형식보다는 정련되지 않은 어그러진 형식이라야 不平한 내용과 서로 상응하여 조화를 이룰 수 있을 터, 이에 杜甫는 <詠懷古跡 其二>에 失對失黏을 적용하여 시적 자아의 섬세하고 심미적인 의식세계를 담아내고자 했던 것이다.⁷¹⁾

다음으로 ‘시인의 不平한 심사’ 중 ‘친구를 떠나보내는 슬픔[悲]’을 율시 평측 배열의 어그러짐을 통하여 효과적으로 구현한 시로 李白의 <送友人(친구를 보내며)>을 살펴보자.

1239쪽)

70) 이영주, 앞의 책, 623쪽 참고.

71) 이는 黃生의 설명에서도 살펴볼 수 있다. “시의 앞부분에서는 宋玉을 그리워함으로써 屈原을 애도하였는데, 屈原을 애도하는 것은 곧 杜甫 자신을 애도하는 것이다. 후반부에서는 楚王을 비난하여 宋玉을 찬양하였는데, 宋玉을 찬양하는 것 역시 杜甫 자신을 드러내려는 것이다.(黃生曰: 前半懷宋玉, 所以悼屈原, 悼屈原者, 所以自悼也. 後半抑楚王, 所以揚宋玉, 揚宋玉者, 亦所以自揚也.)” 라고 볼 수 있다. (《杜詩詳註》卷之十七, 1239쪽에서 인용)

靑山橫北郭, 평평평측측(b)
 白水遶東城, 측측측평평(A)
 此地一爲別, 측측측평측(a)⁷²⁾
 孤蓬萬里征, 평평측측평(B)
 浮雲游子意, 평평평측측(b)
 落日故人情, 측측측평평(A)
 揮手自茲去, 평측측평측(a)
 蕭蕭班馬鳴, 평평평측평(B)⁷³⁾

청산은 북쪽 성곽에 가로 놓이고
 맑은 물은 동쪽 성을 감돌아 흐르네.
 이곳에서 한 번 이별하게 되었으니
 외로운 쪽으로 만 리 길 떠돌리라.
 떠가는 구름은 나그네의 뜻
 서산에 걸린 해는 친구의 마음.
 손 흔들며 이곳에서 떠나가나니
 히히 무리를 떠난 말이 울부짖네.

<送友人>의 내용을 살펴보면 전반 4구는 송별하는 장소, 후반 4구에서는 친구를 떠나보내는 마음을 서술하였는데, 떠나는 친구가 누구인지는 분명하지 않다. 시인은 시 전반에 ‘孤蓬’ ‘浮雲’ ‘游子’ ‘落日’ ‘班馬’ 등의 어휘를 적절히 배치함으로써 시의 표현력과 호소력을 드높였다.⁷⁴⁾

<送友人>은 8구 전체가 近體의 격식을 띠고 있다. 그러나 함련 출구의 평측 배열을 보면 제3자가 마땅히 평성자라야 하는데 측성자 ‘一’을 사용함으로 인해 제4자 ‘爲’는 ‘孤平’을 범하는 결과를 빚었다. ‘孤平’은 시가에서 금기시하는 것이다. 하지만 시인은 이처럼 어긋나있는 평측 배열을 보완하여 평측의 諧和를 추구하는 처치인 拗救를 하지도 않았다.⁷⁵⁾ 이는 근체시의 율격에서 허용하지 않는 격식으로

72) 제4자 ‘爲’가 ‘孤平’인데 구하지 않았다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 262쪽)

73) ‘孤平拗救’ (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 위의 책, 262-263쪽)

74) “<送友人>의 전반 4구는 송별하는 장소, 후반 4구에서는 친구를 보내는 마음을 서술하였으며 조탁하지 않아 전반이 자연스럽게 말이 평이하고 情이 깊어 참신하고 독특하다. 작자는 중국 羈旅離別詩에서 전통적으로 사용하는 어휘, 예를 들어 ‘孤蓬’ ‘浮雲’ ‘游子’ ‘落日’ ‘班馬’ 등을 한 편의 시 속에 집약하여 이러한 전통 어휘에 포함된 전통적인 형상을 독자들의 면전에 초점적으로 그려냄으로써 시의 표현력과 감화력을 크게 높였다.” (衡塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 188쪽 참고)

75) <送友人>의 함련 출구 제4자 ‘爲’가 ‘孤平’인데도 대구에서 이를 구하지 않았다. (孫洙 著, 邱燮

불합률에 해당하는 것인데 시인은 왜 이를 구하는 처치를 하지 않았을까? 함련 출구 제3자에 배치된 측성자 ‘一’과 제5자 ‘別’ 사이에 사용된 제4자 ‘爲’는 굳이 없어도 무방하다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 시인은 굳이 함련 출구 제3자에 측성자 ‘一’을 배치하였으니 이는 유의미하다 하겠다. 친구와 이별하는 슬픔에 빠진 시인에게는 한번 이별이 어찌면 영영 이별이 될지도 모른다는 두려움이 컸을 터, 이는 함련 출구의 ‘孤平’을 대구에서 구할 겨를도 없게 하는 요인으로 작용했을 것이다. 이처럼 울격을 지킬 겨를도 없었으므로 정련된 오언율이 아니라 정련되지 않은 율시가不平한 감정의 극대화를 구현하기에 적합하였을 것이다.

함께 제3, 4구 “이곳에서 한 번 이별하게 되었으니, 외로운 쪽으로 만 리 길 떠돌리라(此地一爲別, 孤蓬萬里征.)”에 주목할 필요가 있다. 이처럼 함련에 구사된 流水對⁷⁶⁾는 <送友人>의 수련·함련·경련 세 연에 걸쳐 연속된 병렬적인 대장이 주는 나열식의 단조로움을 감소시키고 있으며 두 구의 문세가 하나로 연결되어 병치를 피하는 역할을 하고 있다. 이 외에도 시적 화자의 불평한 심사를 단숨에 거침없이 쏟아내게 함으로써 독자에게 호소력과 감화력을 높이고 있다고 하겠다.⁷⁷⁾ <送友人> 역시 이처럼 변화 있는 대장의 운용과 시의 내용의 조화가 두드러지는데, 함련 평측 배열의 어그러짐인 ‘孤平’과 함께 流水對의 활용이 상호 연결되고 영향을 미쳐 친구를 떠나보내는 시적 화자의 슬픈 정감을 더욱 고조시키고 있다고 추정할 수 있다.

<送友人>의 함련과 미련을 함께 보자. 전술하였듯이 <送友人>의 미련에 관하여 邱變友는 “질은 정을 이미 드러내었다(深情已見.)”⁷⁸⁾라고 평하였다. 하지만 邱變友의 논의는 불완전하다. 시의 내용만을 설명하고 있기 때문이다. 미련의 형식과 내용을 함께 보자. 미련 출구의 평측 배열을 살펴보면 제3자가 당연히 평성자라야

友 注釋, 앞의 책, 262쪽)

76) “流水對란 문세의 연속감을 주기 위해 사용되는 것으로 두 구가 의미상 하나로 연결되는 대장의 형식을 말한다.” (流水對와 관련하여서는 이영주, 앞의 책, 357~359쪽 참고) <送友人>은 함련과 경련은 물론 수련에서도 대장을 사용하고 있는데, 그 중 함련은 이른바 10자 구법의 대장, 즉 流水對를 사용하였다. 이처럼 함련 ‘此地一爲別’과 ‘孤蓬萬里征’의 두 구는 의미상 하나로 연결되는데 이는 流水對의 활용이 ‘문세의 연속감’을 주는 예이다.

77) “律詩는 頷聯과 頸聯에 반드시 대장을 써야 하기에 이 중 한 곳에 流水對를 사용하면 인접한 竝置對와 차이가 생겨 연속된 대장구로 인한 단조로움을 줄이고 시상의 전환감도 조성할 수 있다. 이러한 변화 있는 대장의 운용이 시의 내용과도 조화를 이룰 때 流水對와 竝置對 모두가 대장의 장점은 살리면서 단점은 감소시키는 효과를 발휘하여 시의 울림을 더욱 크게 하는 것을 볼 수 있다.” (강민호, <流水對의 美學 研究>, 《中國文學》 제76집, 2013, 65쪽)

78) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 위의 책, 263쪽.

하는데 측성자 ‘自’을 사용하여 제4자 ‘茲’가 ‘孤平’을 범하고 있다. 하지만 대구에서 본래는 제3자에 측성자를 써야 하는데, 대신에 평성자 ‘班’을 사용함으로써 이를 救하고 있다. 따라서 이는 근체시의 율격에 맞는 격식으로 합률이다. 미련의 내용을 보아도 “손 흔들며 이별하였는데, 떠난 이의 눈물은 말하지 않고 오히려 무리의 말이 운다고 하였으니, 깊은 마음이 이미 드러난다.”⁷⁹⁾라고 하여 담담하게 끝맺고 있다. 따라서 전술하였듯이 시인은 친구와 일별한 슬픔을 함련에서 이미 포효하듯이 터트렸는데, 오히려 미련에서는 시인이 눈물을 뿌린다는 말 대신에 단지 무리의 말이 울부짖는다는 말로 애써 감정을 추스르는 모습을 그리며 끝맺고 있다.

종합하면 <送友人> 함련 출구에서 친구와 ‘일별[一爲別]’함을 통한 슬픔의 심사는 형식상 정련되지 않은 율시 평측 배열의 어그러짐을 통하여 불평한 감정의 극대화를 꾀하였다고 볼 수 있으며, 함께 流水對를 사용하여 문세의 연속감을 줌으로써 자연스럽게 대구로 이어진다. 함련 대구에서도 ‘외로운 쭉[孤蓬]’처럼 만 리 길을 정처 없이 떠돌 벗의 회재불우한 처지를 동병상련하는 시인의 상상력까지 더하여 극도의 불평한 심사를 토로하려 하였으니 함련 출구의 拗를 대구에서 구하지 않음은 이를 상징하는 것이라 할 수 있다.⁸⁰⁾ 이는 결과적으로 독자에게도 강한 인상을 주어 시의 문학적 호소력이 높아지는 효과를 발휘할 것은 물론이다.

다른 예로 孟浩然的 <望洞庭湖贈張丞相(동정호를 바라보며 장승상에게 보내다)>⁸¹⁾은 節奏點인 首句 제4자에 拗를 구사함으로써 ‘시인의不平한 심사’ 중 ‘깊은失意’를 구현하려 한 것으로 보인다.⁸²⁾ 이에 관하여 자세히 살펴보겠다.

八月湖水平, 측측평측평(A)⁸³⁾

涵虛混太清. 평평측측평(B)

79) “揮手一別，不道離人淚，卻說班馬鳴，深情已見。”(孫洙 著，邱燮友 注釋，앞의 책，263쪽)

80) 본고 주석 75번 참고.

81) “이 시의 제목은 판본에 따라 많이 달라진다. 宋本·顧本에는 제목이 <岳陽樓>라고 되어 있다. 《全唐詩》에는 <望洞庭湖贈張丞相>으로 되어 있다. 《文苑英華》에는 같은데 다만 ‘贈’이 ‘上’으로 되어 있을 뿐이다. 《唐寫本唐人選唐詩》에는 <洞庭湖作>으로 되어 있고 뒤의 4구가 없다. <唐詩紀事>에는 <湖上作>으로 되어 있다. 明活本《全唐詩》에는 <臨洞庭>으로 되어 있다. 《瀛奎律髓》에는 <臨洞庭湖>라 되어 있다.”(이남중, <孟浩然 交遊考(1)>, 《中國文學》 26권, 1996, 81쪽) 邱燮友의 《新譯唐詩三百首》는 《全唐詩》本을 따랐다. (邱燮友, 위의 책, 291쪽)

82) 이남중은 <孟浩然 交遊考(1)>에서 <望洞庭湖贈張丞相>을 주의 깊게 읽으면 “전통시대 志士仁인의 壯志와 실의 그리고 비탄과 격분이 달관으로 나아가는 老成함”이 느껴진다고 설명하였다. (이남중, 위의 논문, 82쪽)

83) ‘拗而不救’(孫洙 著，邱燮友 注釋，앞의 책，290쪽)

氣蒸雲夢澤, 측평평측측(b)

波撼岳陽城, 평측측평평(A)

欲濟無舟楫, 측측평평측(a)

端居恥聖明, 평평측측평(B)

坐觀垂釣者, 측평평측측(b)

空有羨魚情, 평측측평평(A)

8월 호수의 물은 평평하니

허공을 품어 하늘과 섞이었네.

수증기는 雲夢澤을 끼고

물결은 岳陽城을 흔든다오.

건너려 해도 배가 없고

평소에 지내는데도 현명한 임금님께 부끄러워.

가만히 앉아 낚시꾼 바라보자니

다만 고기를 부러워하는 마음 있을 뿐이랴오.

한편 <望洞庭湖贈張丞相>의 수련 출구의 형식에 관한 모리 오노리(森大來)의 주장은 주목할 만하다.

起句의 下三字가 仄仄의 예에 근거해 보면, 따로 일종의 음절을 이루고 있는데, ‘八月湖水平’, ‘北闕休上書’ 등이 이 예이다. 그러나 이와 같은 體裁는 上二字에 반드시 入聲을 써야만 하는데, 이는 음절의 지극한 이치에 관한 것이니 學者가 알지 않으면 안 된다(起句下三字, 準於仄仄之例, 別成一極之音節, 卽如‘八月湖水平’, ‘北闕休上書’ 等是也, 然若此體, 上二字必當用入聲, 此關於音節之至理, 學者不可不知也).⁸⁴⁾

이처럼 森大來는 起句인 ‘八月湖水平’ 중 上二字에 반드시 入聲을 써야만 한다고 설명하였는데 그는 비록 <望洞庭湖贈張丞相>의 형식적인 측면만을 거론하였으나 시사하는 바가 있다. 주지하다시피 <望洞庭湖贈張丞相>은 孟浩然的 대표작 가운데 하나로 주목을 받았는데 시의 전반부, 특히 제3, 4구 때문이다.⁸⁵⁾ 이남종의 설명에서 알 수 있듯이 시의 전반부는 “악양루에서 바라다본 동정호 가을 물의 웅

84) 원문 해석은 이남종(2007)의 《맹호연시 연구》 262쪽을 참고하여 정리하였다. (森大來, 《唐詩選評釋》: 邱燮友, 위의 책, 290쪽에서 재인용)

85) 이남종은 <望洞庭湖贈張丞相>에 관하여 “이 시가 종래 주목을 받게 된 까닭은 주로 악양루에서 바라다본 동정호 가을 물의 웅혼한 경상을 그려내고 있는 전반부, 특히 제3-4구 때문이다.”라고 설명하였다. (이남종, 《맹호연시 연구》, 서울대학교출판부, 2007, 309쪽)

혼한 景象을 그려내고 있다.”⁸⁶⁾ 특히 제3, 4구 ‘氣蒸雲夢澤, 波撼岳陽城.’이 천고의 명구로 주목받았으나 시의 형식과 내용의 유기적인 연관성 측면에서 본다면 주목받아야 할 곳은 수련으로 보인다. 시인은 <望洞庭湖贈張丞相>의 수련 출구 ‘八月湖水平’의 제4자에 ‘水’를 배치함으로써 拗를 범하였으나 이를 구하는 처치를 하지 않았다. 그렇다면 시인은 왜 수련에 정련되지 않은 율시의 격식을 사용하였을까?

<望洞庭湖贈張丞相>은 起句에 압운한 경우로⁸⁷⁾ 수련 출구의 제2자와 제4자 모두 축성을 사용하였으므로 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았다.⁸⁸⁾ 따라서 원래는 대구에서 제3자를 반드시 평성을 사용함으로써 수련 출구의 拗를 구하여야 함에도,⁸⁹⁾ 대구 제3자에 축성인 ‘混’을 사용하여 근체시의 격률에 어긋나는 결과를 빚었다.

<望洞庭湖贈張丞相>의 내용을 보면 시의 전반은 악양루에서 바라다본 동정호의 광대하고 격동적인 모습을 묘사했다. 후반은 정치적 포부를 펴보고자 하나 아무도 이끌어 주지 않는 현실을 개탄하면서 자신을 천거해줄 것을 바라는 내용이다.⁹⁰⁾ 이 시가 일부 비평가들에 의해 후반부의 氣格이 약하다는 지적을 받는 이유 중 하나는 후반에 드러난 孟浩然의 출사 욕구 때문이다.⁹¹⁾ 그러나 전술한 이남종의 지적처럼 “시의 후반부에 드러난 壯志의 豪情과 그것이 이루어지지 않음에 대한 깊

86) 이남종, 위의 책, 309쪽.

87) “起句 압운 방식에서 나타나는 이러한 예들은 결국 ‘拗의 현상이 발생했으니 구하지 아니한(拗而不救)’ 시의 예로 간주할 도리 외에 다른 방법이 없을 듯하다. 하지만 이들이 줄곧 율시로 인정되어 온 것도 사실인데, 이는 이 시가 성당 시기 대가의 손에서 나온 작품이라는 점에 근거할 것이다.” (이남종, 위의 책, 261-262쪽 참고)

88) 孟浩然의 <歲暮歸南山> 또한 같은 예이긴 하지만 대구의 제3자를 평성 ‘歸’를 사용함으로써 이를 구하였다. 따라서 근체시에서 허용하는 격식이다. <歲暮歸南山>의 수련 “北闕休上書, 南山歸敝廬.”에서 邱夔友는 대구 ‘歸’자가 평성으로써 上句를 구하였다고 보았다. (邱夔友, 앞의 책, 294쪽) 필자도 邱夔友의 견해를 따랐다.

89) 오율의 경우 출구의 제2자 및 제4자에 모두 축성을 썼다면, 5개 자가 모두 축성이 되거나 혹은 ‘축축평축축’, ‘평축축축축’ 등의 拗句가 된다. 이때 대구의 제3자를 반드시 평성을 사용함으로써 전체 구를 구하는데, 이것을 雙拗라고 일컫는다. (邱夔友, 위의 책, 240쪽)

90) “전반부의 대경은 단순히 붓놀림의 수준에서 결정된 것이 아니라, 후반부에 드러난 壯志의 豪情과 그것이 이루어지지 않음에 대한 깊은 실의가 있었기에 진정으로 웅혼한 景象을 제시할 수 있는 것이다. 따라서 이 시가 일부 비평가들에 의한 후반부의 氣格이 약하다는 지적은 바른 평가가 될 수 없다고 본다.” (이남종, <孟浩然 交遊考(1)>, 《中國文學》 26권, 1996년, 83쪽)

91) “讀此詩, 知襄陽非甘于隱遁者, 語云, 臨淵羨魚, 不如退而結網. 意外望張公之援引也(이 시를 읽으면 孟浩然이 은둔을 달가워하지 않았음을 알겠다. 시에서 ‘연못에 가 물고기를 부러워하는 것은 물러나 집에 돌아가 그물을 짜는 것만 못하다.’라고 한 것은 언외에 장승상의 추천을 바라는 마음이 숨겨져 있다).” (沈德潛, 《唐詩別裁集》, 上海古籍出版社, 1983, 319쪽)

은 실의가 있었기에 전반부에서 진정으로 웅혼한 景象을 제시할 수 있는 것”⁹²⁾이라는 설명은 타당하다. 전술하였듯 시인은 수련 출구 ‘八月湖水平(8월 호수의 물은 평평하니)’의 제4자가 마땅히 평성자라야 함에도 측성자 ‘水’를 배치하여 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨렸으며 이를 구하는 처치를 하지도 않았다는 것은 주목할 만하다. 邱燮友의 설명처럼 “이 시는 표면적으로는 登臨詩로 동정호의 모습을 묘사하고 있으나, 사실은 쌍관과 비유의 수법을 활용함으로써 장승상의 추천을 받아 벼슬길에 오를 수 있기를 희망하고 있다.”⁹³⁾ 그리고 紀昀은 <望洞庭湖贈張丞相>에 관하여 설명하기를 “전반은 洞庭湖를 바라본 것이고, 후반은 張相公에게 보낸 것인데, 전반부는 ‘望洞庭湖’에 시인의 원대한 뜻을 기탁함으로써 干祿의 흔적이 드러나지 않았다.”⁹⁴⁾고 하였다. 물론 ‘율시의 형식을 띠고 있기는 해도 고풍스러움을 담고 있는 起句의 묘미’⁹⁵⁾로 시의 내용을 함께 본다면 시인의 壯志를 시의 전반부 ‘望洞庭湖’에 기탁하였다는 紀昀의 견해는 타당하나 시인의 원대한 출사의 뜻을 숨기려 한 것이라고 볼 수는 없을 것이다. 이남종이 이미 언급한 것처럼 “시의 후반부에 드러난 壯志의 豪情과 그것이 이루어지지 않음에 대한 깊은 실의”⁹⁶⁾를 드러내기 위한 장치가 <望洞庭湖贈張丞相>의 起句라고 추정할 수 있겠다. 즉 깊은 실의에 빠진 채 바라보고 있는 시인에게는 ‘八月湖水平(8월 호수의 물은 평평하니)’이라고 한 起句의 풍경이 ‘진정으로 웅혼한 景象’이었기 때문에, 불평한 심사인 시인의 모습을 투영하기에 적합하였을 것이다. 이에 시인은 격률 상으로도 편치 않은 시적 화자의 심사가 드러나도록 하는 문학적 장치로 起句의 격률 파괴를 시도한 것이다.

주지하듯이 근체시에서 ‘節奏點’에 拗를 사용하는 것을 금기시하였음에도 시인들은 ‘節奏點’에 拗를 구사했다는 것을 王力이 《漢語詩律學》에서 예거한 여러 사례⁹⁷⁾가 방증한다. 그리고 ‘節奏點’에 사용하는 拗에 대해 王力은 “몇몇 시인들은

92) 이남종, <孟浩然 交遊考(1)>, 《中國文學》 26권, 1996년, 83쪽.

93) 邱燮友, 앞의 책, 291쪽.

94) 紀昀曰: “前半望洞庭湖,後半贈張相公,只以望洞庭託意,不露干乞之痕.”(方回, 李慶里 集評校點, 《瀛奎律髓彙評》, 上海古籍出版社, 2020, 6쪽)

95) 楊慎은 《升庵詩話》 2권에서 孟浩然의 首句 “八月湖水平, 涵虛混太清”가 “비록 율시이기는 해도 고풍스러움을 담고 있다. 모두 起句의 묘미로 본받을 만한데, 구태여 만당을 본받을 필요가 있겠는가?”라고 하였다. (楊慎《升庵詩話》卷二:孟浩然「八月湖水平,涵虛混太清」, 雖律也而含有古意. 皆起句之妙,可以爲法,何必效晚唐哉?) (孟浩然, 李景白 校注, 《孟浩然詩集校注》, 中華書局, 2018, 236쪽)

96) 본고 주석 90번 참고.

때때로 율구 평측의 속박을 받지 않으려고, 혹은 고의로 高古한 격조를 나타내기 위해 ‘節奏點’에 拗를 사용하기를 즐겼다.”⁹⁸⁾라고 말하였다. 일례로 李商隱의 <籌筆驛(주필역)>은 ‘一三五不論’⁹⁹⁾의 變通이 적용되는 부분에 拗가 있을 뿐만 아니라 ‘節奏點’에 해당하는 首聯의 對句 제6자에 拗가 있다. 그렇다면 李商隱이 ‘節奏點’에 拗를 사용한 이유는 무엇일까? 앞에서 언급한 王力の 설명에서 유추할 수 있듯이 전자와 후자 모두 가능하다. 이제 <籌筆驛>의 원문과 평측 배열을 통해 시의 형식과 내용의 상관관계를 살펴보자.

猿鳥猶疑畏簡書, 평측평평측측평(B)

風雲常爲護儲胥, 평평평측측측평(A)

徒令上將揮神筆, 평평측측평평측(a)

終見降王走傳車, 평측평평측측평(B)

管樂有才終不忝, 측측측평평측측(b)

關張無命欲何如, 평평평측측평평(A)

他年錦里經祠廟, 평평측측평평측(a)

梁父吟成恨有餘, 평측평평측측평(B)

원숭이와 새 여전히 군령 내리는 문서를 두려워하는 듯하고
바람과 구름 늘 군영을 지켜주네.

부질없구나, 상장군은 신묘한 붓을 휘둘렀는데

결국 투항한 후주의 수레가 지나는 것을 보게 되었구나.

管仲과 樂毅의 재주에 부끄럽지 않았으나

關羽와 張飛 명이 다했으니 어찌할 수 있으랴.

지난해 성도에서 武侯祠 지날 적에

梁父吟 읊었으나 한은 남아 있네.

먼저 <籌筆驛>의 내용을 보자. 이 시는 唐宣宗 大中 9년(855) 李商隱이 柳仲郢을 따라 梓州의 막부에서 장안으로 돌아오던 길에 주필역에 들러 지은 것이다. 籌筆驛은 제갈량이 출사해 주둔했던 곳이다. 수련은 원숭이와 새도 여전히 군령 내

97) 王力은 《漢語詩律學》 92-93쪽에서 절주점에 拗를 사용한 唐詩를 예를 들어 설명하였다.

98) 그러나 王力은 “제2자·제4자·제6자에 拗를 사용한 것은 율구의 정칙이 아니다. 이것들은 고풍식의 율시에 아주 가까우므로 초학자들은 마땅히 평측의 분명함을 구해야 하며, 평측을 잘못 사용하고 나서 이를 구실로 삼아서는 안 될 것이다.”라고 첨언하였다. (王力, 위의 책, 92-93쪽)

99) ‘一三五不論’이기는 하지만, 본고는 李商隱의 <籌筆驛>에 활용된 ‘一三五’ 자리의 拗와 ‘節奏點’ 拗를 중심으로 시의 형식과 내용의 유기적인 상관관계를 고찰하고자 한다.

리는 문서를 두려워할 정도이며 바람과 구름까지 늘 군영을 지켜준다고 하여 주필 역 주변의 동물과 경물을 통해 제갈량의 엄한 군령이 시간을 초월해 아직도 남아 있는 듯한 분위기를 묘사하였다. 함련은 제갈량이 신출귀몰한 재주를 가지고 신명을 다 바쳤지만, 중국에는 後主 劉禪이 투항하는 치욕까지 보고야 말았음을 서술하였다. 제5구는 다시 제갈량의 재주를 칭송하였으며 제6구에서 관우와 장비는 그보다 앞서 명이 다하고 말았다고 하였다. 이처럼 함련과 경련에서는 억양과 돈좌를 반복하여 극단적인 대비를 이루었다. 미련은 제갈량의 <梁父吟>을 내세워 이루지 못한 遺恨을 언급하였는데 이는 이상은 자신의 恨을 언급한 것이기도 하다.¹⁰⁰⁾

이제 <籌筆驛>의 형식을 보자. 시의 운자는 상평성 6번째 ‘魚’韻에 속하는 ‘書’·‘胥’·‘車’·‘如’·‘餘’으로써 首句에도 압운하였다.¹⁰¹⁾ <籌筆驛>에서 율시 평측 배열의 규율에 어긋나 있는 곳은 총 7곳이다. 首聯의 출구 ‘猿’은 仄聲字가 되어야 하며, 對句의 ‘常’자는 仄聲字로, ‘儲’는 平聲字가 되어야 한다. 頷聯의 對句 ‘終’은 仄聲字가 되어야 하며, 頸聯의 출구 ‘有’은 平聲字로, 對句 ‘無’은 仄聲字가 되어야 하며, 尾聯의 對句 ‘梁’은 仄聲字가 되어야 한다. 정리하면 대체로 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분에 拗가 있는데 首聯의 對句 ‘儲’는 ‘節奏點’에 해당하는 제6자에 있으므로 본래 拗를 사용해서는 안 되는 자리이다.

한편 金俊淵은 李商隱이 풍격 면에서 杜甫 칠언율시의 沈鬱한 특징을 이어받았다고 보았는데 그 대표적인 작품으로 <籌筆驛>을 꼽았다. 金俊淵의 말대로 침울한 풍격은 “주로 어지러운 시대에 대한 감개와 개인적인 고난에 대한 비애가 어우러져 형성되며, 이를 위해서는 깊은 의경과 묵직한 필치가 요구”¹⁰²⁾된다.

신출귀몰한 재주를 가지고 군무에 힘썼으나 끝내 뜻을 이루지 못했던 諸葛亮의 遺恨과 懷才不遇했던 李商隱의 恨, 그 불평한 심사를 표현하기 적합한 형식은 정련된 율시보다는 정련되지 않은 율시가 적합할 터이니, 이에 시인은 <籌筆驛>의 首聯 對句 ‘節奏點’에 해당하는 제6자에 ‘儲’를 배치하여 형식을 어그러뜨림으로써

100) 시에서 拗가 나타난 字와 시의 내용과의 상관관계를 설명하는 글은 김준연(앞의 책, 302쪽 참조)과 신동준의 <籌筆驛> 해설(손수·장섭 저, 신동준 옮김, 《당시삼백수》, 인간사랑, 2021)을 참고하여 정리하였다.

101) 율격(평측, 압운, 대장)에 관한 설명은 邱燮友의 《新譯唐詩三百首》(三民書局, 2020)을 참고하여 정리하였다. 이후 인용하는 《唐詩三百首》시의 율격에 관한 설명은 이를 따름으로 다시 언급하지 않겠다.

102) 김준연(2004), 앞의 책, 301-302쪽 참조.

高古한 격조를 보태는 효과를 발휘하게 하여 諸葛亮의 위세를 드높였다고 하겠다. 그러나 함련 이후는 ‘一三五不論’의 變通이 적용되는 부분에 拗가 있는데, 이는 율시 평측 배열의 변화가 크지 않아 수련과 비교해 시의 내용이 두드러지는 것 같지 않은 것처럼 보인다. 한편 紀昀의 분석에 따르면 <籌筆驛>은 ‘起二句에서 돌연 들어 올려 諸葛亮의 위세를 드높였고 3, 4구에서 돌연 눌러 諸葛亮이 신출귀몰한 재주를 가지고 신명을 다 바쳤지만, 중국에는 後主 劉禪이 투항하는 치욕까지 보고야 말았음을 서술하는데, 그런 후에 제5구 ‘管樂有才終不忝(管仲과 樂毅의 재주에 부끄럽지 않았다)’로 수련을 풀고, 제6구 關張無命欲何如(關羽와 張飛 명이 다했으니 어찌할 수 있으랴)로 함련을 푼다.’¹⁰³⁾라고 설명하였다. 紀昀의 설명처럼 이상은 <籌筆驛> 전편에 걸쳐 억양과 둔좌를 반복함으로써 극단적인 대비를 조성하고 있다고 할 수 있다.

정리하면 後主(劉禪)의 투항하는 수레를 보게 되었음을 통해 나타나는 치욕과 슬픔, 회재불우한 諸葛孔明의 한은 곧 李商隱의 한이기도 할 터이니, 이 작품은 이렇듯 주필역을 지나며 소환된 諸葛亮의 비운을 통해 시인 자신의 극단적인 비애를 표현하려 한 것이다. 따라서 이러한 극단적인 비애는 정제된 평측 배열이 아닌 격률의 어그러짐을 통해서 드러나고 있는 셈이다.

앞에서 살펴보았듯이 시인들이 때로는 내용과 형식의 유기적인 연관성을 염두에 두고 형식의 파격을 시도하거나 평측 배열을 어그러뜨리는 것이라 할 수 있다. 孟浩然의 <宿桐廬江寄廣陵舊遊(동려강에서 묵으며 광릉의 옛 친구에게 부치다)>는 首句에 節奏點 拗를 활용함으로써 고향을 떠난 나그네 신세인 시적 화자의 향수를 짙게 드러내려 하였는데, 특히 首句의 평측 배열에 주목하여 살펴보겠다.

山暝聽猿愁, 平平平平平(A)¹⁰⁴⁾

103) 紀昀說: “起二句斗然抬起, 三四句斗然抹倒, 然後以五句解首聯, 六句解次聯, …” (葉蘊奇, 《李商隱詩集疏注》, 北京, 人民文學出版社, 2015, 110쪽)

104) 邱燮友의 《新譯唐詩三百首》(三民書局, 2020)에는 <宿桐廬江寄廣陵舊遊> 首聯의 형식에 대한 언급이 없다. 首聯 出句 제3자에 배치된 ‘聽’은 평성과 측성 두 가지로 읽을 수 있지만, 의미가 변하지 않는다. (王力, 앞의 책, 140쪽) 송용준은 “‘聽從(따르다, 복종하다)’의 의미일 때는 반드시 거성으로 읽는다.”라고 첨언하였다. (왕력 저, 송용준 역, 《중국시율학》, 소명출판, 2007, 313쪽) ‘平平平平平’에 관하여 王力은 “盛唐 시인이 절대로 對句에는 平聲字 다섯 개를 연달아 쓰지 않았다. 出句에 五平調를 썼을 경우 대부분 對句에 五仄 또는 四仄을 사용함으로써 拗救하였다.”라고 설명하였다. (王力, 앞의 책, 409쪽 참고) 그러나 <宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 首句 ‘山暝聽猿愁’의 평측 배열은 ‘平平平平平’임에도 孟浩然是 首聯 對句에서 이를 구하는 처치를 하지 않았음을

滄江急夜流. 평평측측평(B)
 風鳴兩岸葉. 평평측측측(b)
 月照一孤舟. 측측측평평(A)
 建德非吾土. 측측평평측(a)
 維揚憶舊遊. 평평측측평(B)
 還將兩行淚. 평평측평측(b)
 遙寄海西頭. 평측측평평(A)

산에 어둠이 내리고 원숭이 소리 들으니 근심스러운데
 푸른 강물 밤에 급히 흐르네.
 바람은 양안의 나뭇잎을 울리고
 달은 한 조각 외로운 배를 비추네.
 建德 땅은 나의 고향이 아니니
 揚州 사는 옛 친구가 그리구나.
 차라리 두 줄기 눈물을
 저 멀리 바다 서쪽에 부치리라.

<宿桐廬江寄廣陵舊遊>는 대략 개원 18년 가을에 吳越지역을 여행하는 기간에 지은 시로¹⁰⁵⁾ 날 저물어 어두워진 밤에 동려강에 정박한(宿桐廬江) 나그네 신세인 시인의 고독과 향수, 벗을 그리는 마음을 토로하였다. 이러한 비통한 감정에는 자연히 과거에 응했으나 낙제한 실의의 감정도 섞여 있다.¹⁰⁶⁾

<宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 형식을 보면 함련 출구 ‘風鳴兩岸葉(평평측측측)’은 三仄調라서 拗救하지 않아도 된다. 미련 출구 ‘還將兩行淚’의 평측 배열은 ‘평평측평측’으로 제4자에 평성자 ‘行’을 배치함으로써 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았다. 하지만 제3자에 평성자 대신에 측성자 ‘兩’을 배치하여 이를 구하였다. 특히 주목할 부분은 <宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 首句인데 ‘山暝聽猿愁’의 평측 배열은 ‘평평평평평’으로, 이는 당연히 仄起式이라야 함에도 시인은 수련 출구 제2자에 평성자 ‘暝’을 배치함으로써 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨렸으며 이를 구하는 처치를 하지도 않았다.¹⁰⁷⁾

<宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 후반부인 경련 출구 ‘建德非吾土(建德 땅은 나의 고향

확인할 수 있다.

105) 孟浩然, 李景白 校注, 《孟浩然詩集校注》, 中華書局, 2018, 312쪽.

106) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 223쪽.

107) 본고 주석 104번 참고.

이 아니다)¹⁰⁸⁾는 제목인 ‘宿桐廬江(동려강에 묵다)’과 호응하며, 경련 대구 ‘維揚憶舊遊(揚州 사는 옛 친구가 그리다)’는 제목인 ‘寄廣陵舊遊(광릉의 옛 친구에게 부치다)’와 호응하여 시제를 드러내었다. 그리고 <宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 미련은 ‘두 줄기 눈물을 멀리 부치리(兩行淚遙寄)’라고 하여 친구를 향한 그리움의 깊이를 더욱 드러내었다.¹⁰⁹⁾ 함께 후반부의 형식을 보아도 대체로 근체의 격률을 유지하면서 시인의 깊어가는 향수와 ‘寄廣陵舊遊(광릉의 옛 친구에게 부치다)’의 뜻을 묘사하였다.

한편 <宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 전반부는 날 저물어 어두워진 밤에 桐廬江에 묵는(宿桐廬江) 풍경을 그렸는데,¹¹⁰⁾ 주로 ‘山暝’, ‘聽猿愁’, ‘月照’, ‘一孤舟’ 따위의 경물 묘사를 통하여 고독한 나그네의 시름이 점차 짙어감을 드러내려 하였다. 전술하였듯이 특히 수련 출구의 형식을 보면 節奏點인 제2자는 당연히 仄聲字라야 함에도 시인은 平聲字 ‘暝’을 사용하여 율시 평측의 규율을 어그러뜨렸는데 그 까닭은 무엇일까? 이는 수구 제2자에 측성자를 써야 함에도 굳이 평성자 ‘暝’을 배치함으로써, 어둠이 깔린 산중에서 들리는 원숭이 울음소리로 인하여 깊어가는 나그네의 근심스러운 마음을 격률 상으로도 드러나도록 하는 장치로 節奏點 拗를 활용한 것이다. ‘날 저문 깊은 산중(山暝)’이기 때문에 원숭이 울음소리가 더욱 애절하게 들려 시인의 향수가 짙어지고, 검푸른 강물이 밤에는 더욱 급히 흐르는 것처럼(滄江急夜流) 느껴질 터이니, 수련 출구의 拗를 대구에서 구하지 않음은 이러한 시인의 불평한 심사를 극대화하는 적합한 장치라고 할 것이다.¹¹¹⁾

이처럼 <宿桐廬江寄廣陵舊遊> 首句의 순조롭지 않은 평측의 흐름은 시의 내용과 상응하여 도입부부터 시인의 ‘근심(愁)’이 짙게 드리워지게 한다. 이는 거듭된 낙방으로 失意한 시인의 외로움[孤]이 어둠[暝] 속 경물에 투영되어 타향에서 시름[愁]이 점점 깊어가는 시인의 상태를 보다 팝진하게 구현해 내었다고 하겠다. 함께 시인의 깊은 시름이 격률 상으로도 드러난 시를 읽는 독자 역시 시 전체에 짙게 깔린 시인의 鄉愁와 친구를 그리는 마음[憶舊遊]이 시에 나타난 형식의 어그러짐과

108) ‘吾土’는 王粲의 <登樓賦>에 나온 말을 인용한 것이다. “雖信美而非吾土兮(진실로 아름답지만, 나의 고향이 아니구나).” (孟浩然, 李景白 校注, 앞의 책, 312쪽)

109) “<宿桐廬江寄廣陵舊遊>의 후반부에 點題法을 사용하여 공교한 묘미를 더욱 드러내었다.” (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 289쪽)

110) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 223쪽.

111) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 위의 책, 223쪽.

상응하여 생경하지만 서로 잘 어울린다고 느낄 것이다.

2. 虛와 實의 조응을 통한 분위기 조성

앞에서 이미 언급했듯이 근체시가 성립되기 이전에도 전통시기 시인들은 시 속에서 拗를 구사하였다는 것을 문헌을 통해 확인할 수 있다. 본고는 이렇듯 정련된 율시 가운데 격률의 어그러짐, 즉 拗가 나타나는 두 번째 원인을 ‘虛와 實의 조응을 통한 분위기 조성’에서 찾고자 한다. 일례로 崔顥의 <黃鶴樓(황학루)>를 살펴보자.

昔人已乘黃鶴去.	측평측평평측측(a)
此地空餘黃鶴樓.	측측평평평측평(B)
黃鶴一去不復返.	평측측측측측측(b)
白雲千載空悠悠.	측평평측평평평(A)
晴川歷歷漢陽樹.	평평측측측평측(a) ¹¹²⁾
芳草萋萋鸚鵡洲.	평측평평평측평(B)
日暮鄉關何處是.	측측평평평측측(b)
煙波江上使人愁.	평평평측측평평(A)

옛사람 이미 황학을 타고 가버렸고
이곳에는 덩그러니 황학루만 남았네.
황학은 한번 가서 되돌아오지 않고
흰 구름 천 년을 유유히 떠 있네.
맑은 날 강에 역력한 한양의 나무들
향기로운 풀 무성한 앵무주.
날 저무는데 고향은 어디에
안개 자욱한 강 사람을 시름겹게 하네.

<黃鶴樓>의 전반 4구는 古體의 형식을 띠고 있으며 격률에 구애됨이 없이 자유

112) ‘孤平’

롭게 拗를 구사하였는데, ‘黃鶴’을 제1, 2, 3구에 세 번이나 반복적으로 사용하여 선인이 黃鶴을 타고 가버렸다는 비현실적이고 신비스러운 분위기를 묘사하였다. 후반 4구는 近體의 형식을 사용하여 맑은 날 황학루에 올라 바라본 ‘漢陽樹’와 ‘鸚鵡洲’의 아름다움으로 인하여 향수의 정서가 촉발되었음을 시간의 흐름에 따라 자연스럽게 그리고 있다. 앞 네 구는 古詩의 구법을 쓰고 있어서 仄仄의 규율에 어긋나 있는 곳이 11자이며, 近體의 격식인 뒤의 네 구는 5자이다. 悠悠, 歷歷, 萋萋와 같은 疊字를 사용하였고 人, 去, 空을 두 번 반복 사용하여 고풍스러운 율시의 분위기를 한층 고조시켰다.¹¹³⁾

<黃鶴樓>의 평측 배열을 살펴보자. 함련 ‘黃鶴一去不復返, 白雲千載空悠悠.’의 평측 배열은 ‘평측측측측측측, 측평평측평평평.’으로 근체시의 율격을 전혀 따르지 않고 있다. 이처럼 함련은 출구의 제2자와 제4자 모두 측성을 사용하였으므로 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았다. 수련 출구 ‘昔人已乘黃鶴去’ 역시 ‘측평측평평측측’의 평측 배열이므로 ‘二四不同’과 ‘二六分明’의 원칙을 지키지 않아 근체시에 고체시를 접목한 형태이다. 따라서 <黃鶴樓>는 첫머리부터 독자에게 근체시가 아니라 고체시라는 느낌을 주는데 ‘黃鶴’을 제1, 2구에 이어 3구에도 반복적으로 사용하여 절주의 연속감을 주려 하였다¹¹⁴⁾고 추정할 수 있다. 이처럼 <黃鶴樓>의 전반부에 활용된 고체의 격률은 시의 예스러운 풍격을 한층 높이는 한편, 함께 선인이 黃鶴을 타고 가버렸다는 신비스럽고 비현실적인 분위기를 조성하는 장치가 되었다고 할 수 있다. 심지어 <黃鶴樓>의 경련에만 대장을 이루는 것 역시 함련이 고체시의 구법을 경련이 근체시의 구법을 사용하고 있는 것과 무관하다고는 할 수 없다.¹¹⁵⁾

주지하듯 <黃鶴樓>를 과연 율시로 판단할 것인가 아니면 고체시로 분류할 것인가

113) <黃鶴樓>에 관하여 邱燮友는 “앞 4구는 완전히 불합률이며 고시의 격식이다. 뒤 4구는 비로소 합률이다.…… 아름다운 풍경으로 인하여 향수의 정서가 촉발되었다. 강 위에 자욱한 안개는 담담한 향수를 불러일으켰다. 마지막 구 ‘煙波江上’은 도치되어 합률이 되었다. 게다가 전체 시가 虛와 實의 조응하여 들어맞으니 훌륭하다.”라고 설명하였다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 356-357쪽 참고) 이처럼 邱燮友는 <黃鶴樓>가 ‘虛와 實의 조응’이 들어맞아 훌륭한 작품이라고 언급하였다.

114) 근체시는 시어의 반복을 금기시하는데, 같은 字의 반복에 관하여 이영주는 “고체 시구에 흔히 보이는데, 반복에 의하여 절주의 연속감을 얻고자 한 것이다.”라고 설명하였다. (이영주, 앞의 책, 562쪽 참고)

115) 邱燮友는 <黃鶴樓>의 “함련이 대구를 이루는 듯도 하고 아닌 듯도 하며 경련의 대장이 공교하다.”라고 보았는데 이영주는 시의 후반부에 속하는 경련에만 대장을 이루었다고 보았다. (邱燮友, 위의 책, 357쪽. 이영주, 위의 책, 585쪽 참고) 필자는 이영주의 견해에 동조한다.

가에 대해서는 여전히 이견이 존재한다.¹¹⁶⁾ 그런데 <黃鶴樓>를 단순한 형식적 체례에 맞추어 이해하고자 한다면, 어떠한 조건도 충족될 수 없음은 분명할 테다. 앞서 설명하였듯이 전반 4구는 근체시의 율격을 여기고 있고, 후반 4구는拗가 사용되고 있으나 일반적인 근체시의 율격을 따르고 있다. 이영주가 설명하고 있듯 율시의 장법 상 특징은 경련에서 시상의 전환이 일어나며 위의 4구와 아래 4구의 분단이 이루어진다는 것이다.¹¹⁷⁾ 결국 <黃鶴樓>에서 율격의 흐트러짐과 정련함은 위의 4구와 아래 4구의 분절과 시상의 전환을 보여준다고 할 수 있다. 그 내용을 살펴 보더라도 위의 4구는 신선과 황학이 노니는 비현실적이며 신비스러운 분위기를 담고 있는데, 그러한 시의 내용을 담기에는 고체시 형식이 적합하였을 것이다. 고체시의 평측 배열은 율격이 엄정한 근체시에 비해 훨씬 더 자유로우며 고풍스러운 분위기를 연출하기에 적합하기 때문이다. 그리고 후반 4구에서는 신선 세계[虛]에서 현실[實]로 돌아와 주변을 보니 장소는 여전히 黃鶴樓이나 시인은 黃鶴樓에 올라 주변의 아름다운 경치를 감상하면서도 즐겁기보다는 멀리 있는 고향에 대한 그리움이 촉발된 탓에 오히려 시름에 잠긴다. 이러한 후반 4구의 현실 자각은 근체시의 형식으로 투영되어 나타나는데 정련된 율시의 미학 속에서 묘사되는 현실은 시인의 상념을 깨뜨리며 우수에 젖게 하고 있다. 결국은 이상과 현실이라는 시적 공간이 격률의 흐트러짐으로 묘사된 虛와 율시의 정련됨을 통해 그려진 實의 세계로 구현되어 효과적으로 드러나고 있는 셈이다. <黃鶴樓>를 율시 중 절창으로 손꼽는 것은 이렇듯 내용과 형식의 조합을 통해 黃鶴을 타고 날아오르는 신선의 모습과 고향에 가지 못해 타향에서 눈물을 뿌리고 있는 시인의 현실 자각이라는 상반되는 시적 분위기를 톺아내며 묘사하였기 때문일 것이다.

116) 이영주는 “이 시를 보면 전반부 4구는 평측 배열이 고체식이고 후반부 4구는 근체식이다. 대장도 후반부에 속하는 경련에만 하였으니, 전반부의 격률은 고체이고 후반 4구의 격률은 근체이다. 이는 이른바 ‘반고반율’의 형태인데, 율시의 격률은 한 구절이나 전체 장을 막론하고 뒷부분을 중요하게 여기기 때문에 후반부만이라도 근체이면 근체시로 분류한다.” (이영주, 《두시의 장법과 격률》, 명문당, 2019, 585쪽) 김준연은 “앞의 네 구가 古詩의 구법을 쓰고 있어서 율시로 간주할 수 있을 것인가의 여부가 논란이 되었던 작품이다. 그러나 성당까지는 아직 칠언율시의 격률이 완전하게 갖추어지지 않았다는 점을 감안하여, 이 작품도 심전기의 <龍池篇>과 마찬가지로 칠언율시의 변격으로 간주하는 것이 보통이다.”라고 설명하였다. 그렇지만 “명의 胡應麟과 胡震亨은 崔顥의 <黃鶴樓>를 짧은 가행체 작품으로 보았다.”라고 덧붙였다. (김준연(2004), 앞의 책, 178쪽, 432쪽) 이처럼 이견이 있기는 하나 《唐詩三百首》에서도 崔顥의 <黃鶴樓>는 근체시로 분류하고 있다. 왕력 또한 “고풍 식의 율시(古風式律詩)를 세 종류로 나누었는데 全篇이 고체인 것, 대부분이 고체인 것, 半古半律인 것”이다. (王力, 앞의 책, 478-488쪽) 고풍 식의 율시라는 명칭에서 알 수 있듯이 이 세 종류 모두 율시의 범주에 들어간다.

117) 이영주, 위의 책, 137쪽.

앞에서 이미 예거하였듯 앞의 네 구가 古詩의 구법을 쓰고 있으니 절반이나 근체시의 격률을 지키지 않은 <黃鶴樓>와 같은 詩도 칠언율시의 변격으로 간주하는 게 보통이다. 王力 또한 “고풍 식의 율시(古風式律詩)”라고 명명하여 <黃鶴樓>를 율시의 범주 안에 넣고 있다.¹¹⁸⁾ 이처럼 근체시의 율격이 오랜 세월에 걸쳐 정립되었다고는 하지만 고정화된 것이 아닌 만큼, 정련된 율시 속에서도 시인들은 평측 배열이나 대장, 압운 등의 운용을 통하여 자유롭고 고풍스러운 분위기를 조성하려 했던 것으로 추정할 수 있다.¹¹⁹⁾

다른 예로 常建의 <題破山寺後禪院(파산사 뒤의 선원에 쓰다)>은 속세와 단절되어 있는 듯한 破山寺라는 공간에 대한 소회를 율시 평측 배열의 규율을 깨뜨림으로써 구현하려 하였다고 볼 수 있는데, 시인은 시 전체에 불심이 짙게 녹아든 환상적인 분위기를 연출하기 위해 근체시에 고체시의 형식을 적절히 접목하고 있다. 이는 특히 시의 후반부에 두드러지게 나타나는데 그 이유는 무엇일까? 이 점에 주목하여 <題破山寺後禪院>의 형식과 내용의 상관관계를 살펴보자.

清晨入古寺,	평평측측측(b) ¹²⁰⁾
初日照高林.	평측측평평(A)
竹徑通幽處,	측측평평측(a) ¹²¹⁾
禪房花木深.	평평평측평(B) ¹²²⁾
山光悅鳥性,	평평측측측(b)
潭影空人心.	평측평평평(A) ¹²³⁾
萬籟此俱寂.	측측측측측(a) ¹²⁴⁾

118) 본고 주석 116번 참고.

119) “杜甫 율시 전체를 검토해 보면, 평측 배열을 일부 어긴 시라도 함련과 경련은 대장을 이루는 예가 많다. 이 사실은 두보가 근체시에서 대장보다는 평측 배열을 고체화의 수단으로 더 선호하였음을 알려 주는데, 아마 대장이 주는 대칭감을 더 중시했기 때문인 듯하다.” (이영주, 앞의 책, 566쪽) 사실 이영주는 두보 율시에 한정하여 설명하고 있다. 하지만 필자는 본고에서 이를 唐代 여타 시인들의 율시에 확장하여 적용하였으며, 특히 고체화의 수단으로 활용된 평측 배열에 주목하여 이를 논의하고자 하였음을 밝힌다.

120) ‘三仄調’

121) ‘曲徑’으로 된 판본도 있다.

122) ‘孤仄’

123) 출구의 ‘三仄調’를 救하려고 대구의 제3자를 측성 대신 평성을 쓰니 ‘三平調’가 되었다. ‘三仄調’는 救하지 않아도 되지만 ‘三平調’는 시가의 큰 금기이다.

124) 邱燮友는 ‘俱’를 평성으로 보아 제4자 ‘俱’가 ‘孤平’이라고 분석하였는데 잘못이다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 257쪽) 미련 출구 제4자 ‘俱’는 측성으로 사용되었다. ‘俱’는 人名에서 姓으로 쓸 때만 평성이다. 한편 王力은 ‘仄仄仄仄仄’에 관하여 “五仄句는 五平句에 비해 흔히 보인다. 盛唐 이전에는 시의 對句에 五平은 극히 적었지만 五仄은 오히려 많았다. 詩論家들은 이러한 원

惟餘鍾磬音. 평평평측평(B)
 맑은 새벽 옛 절로 들어가니
 막 뜬 해 높은 나무숲을 비춘다.
 대숲 속 오솔길 그윽한 곳으로 통하고
 선방에 꽃과 나무는 무성하구나.
 산빛은 새의 마음을 기쁘게 하고
 못 그림자 사람의 마음을 맑고 깨끗하게 한다오.
 온갖 소리 여기서 다 멎었는데
 오직 종소리 편경 소리 들려온다오.

<題破山寺後禪院>는 破山寺에 들렀다가 불심을 느끼게 된 시인의 소회를 읊었다. 張忠綱의 설명에서 알 수 있듯이 <題破山寺後禪院>은 오언율시의 형태를 띠고 있지만, 고체 같은 분위기를 물씬 풍기는 시이다.¹²⁵⁾ <題破山寺後禪院>의 전반 4구를 시의 형식과 내용의 상관관계 측면에서 고찰해 보면, 첫 구 ‘清晨入古寺’의 평측 배열은 ‘평평측측측’으로 ‘三仄調’가 활용되었다. ‘三仄調’는 근체시에서 허용하는 것으로 합률에 해당한다. 그리고 제4구 ‘禪房花木深’의 평측 배열은 ‘평평평측평’으로 ‘孤仄’이 구사되었으나 이 역시 허용하는 격식이다. 따라서 <題破山寺後禪院>의 전반부는 대체적으로 근체시의 격률을 유지하면서 破山寺의 풍경을 읊고 있다고 할 수 있다. 이처럼 <題破山寺後禪院>의 전반부는 근체의 격률을 따랐으므로 독자에게도 평측의 흐름이 순조롭다는 느낌을 줄 것이다.

이제 <題破山寺後禪院> 후반부의 형식을 살펴보자. 이 시의 경련 대구에 나타나는 ‘三平調’, 미련 출구에 등장하는 ‘측측측측측’은 주목할 만하다. 경련 출구인 제 5구 ‘山光悅鳥性’의 평측 배열은 ‘평평측측측’으로 ‘三仄調’다. 이는 詩家에서 허용

인이 평성이 하나의 성조만 있는 것과 달리 측성 안에는 上·去·入 세 가지 성조가 들어 있어서 五上·五去 또는 五入을 연달아 사용한다면 문제가 되겠지만, 그렇지 않다면 꺼릴 필요가 없었기 때문이라고 여겼다.”라고 설명하였다. 王力은 시의 對句에 五仄이 많았다고 언급하고 있지만, 시의 出句에 나타난 五仄 역시 예거하고 있다. 그리고 王力은 ‘같은 연의 다른 句에 五平을 사용하는 것이 가장 좋으며 그렇지 않으면 四平을 써라. 만약에 三平이나 兩平을 사용하면 제대로 조화를 이루지 못한다.’라고 설명하였다. (王力, 앞의 책, 417쪽 참고) 그러나 <題破山寺後禪院>의 尾聯 出句 ‘萬籟此俱寂’의 평측 배열은 ‘측측측측측’임에도 常建은 尾聯 對句에서 이를 구하는 처치를 하지 않았음을 확인할 수 있다.

125) 張忠綱은 <題破山寺後禪院>에 관하여 “비록 오언율시이지만 고체 같다”라고 평하였으며, “이 시는 벽에 쓴 시다. 산사의 유정한 경관을 빌어 은일하고 한적한 심사를 표현했다. 맑고 깨끗한 경지는 환상이며 의경이 깊고 미묘하다. 필체가 대단히 미묘하고 한 자 한 자가 뛰어나다.”라고 설명하였다. (衡塘退士, 張忠綱 評注, 《唐詩三百首》, 中華書局, 2015, 182쪽)

하는 것으로, 굳이 구하지 않아도 된다. 그럼에도 불구하고 시인은 제6구 ‘潭影空人心(평측평평평)’에 ‘三平調’를 써서 이를 구하였다.¹²⁶⁾ ‘三平調’는 근체시에서 금기시하는 것인데 시인은 왜 굳이 구하지 않아도 되는 ‘三仄調’를 구하려고 ‘三平調’를 사용하였을까?

<題破山寺後禪院> 경련의 내용을 형식과의 유기적인 연관성 측면에서 살펴보자. 특히 경련 두 구는 도치되어 있다. 즉 “鳥性悅山光, 人心空潭影(새들의 본성은 산빛을 좋아하고, 사람들이 못 그림자를 들여다보면 저도 모르게 마음이 물처럼 맑고 깨끗하게 된다.)”이 도치된 것이다. 이러한 구법의 운용은 ‘도치된 구절의 의미가 돌출되고 강조되는 효과’¹²⁷⁾를 줄 수 있다. 그리고 <題破山寺後禪院>의 경련은 출구 제3자에 배치된 ‘悅’과 대구 제3자에 배치된 ‘空’으로 인해 근체시의 율격이 깨짐으로써 고체시의 느낌을 주는데, 이 역시 破山寺의 풍경으로 인해 절로 불심이 생겨 시인의 마음이 맑고 깨끗한 경지에 이르렀다는 비현실적인 시적 세계[虛]를 효과적으로 구현하는 장치가 되었다.¹²⁸⁾ 이는 <題破山寺後禪院>의 ‘경련에 시의 주제가 드러나 있다’¹²⁹⁾는 점을 고려할 때 유의미하다 하겠다.

<題破山寺後禪院>의 미련을 살펴보자. 미련 ‘萬籟此俱寂’의 평측 배열은 ‘측측측측측’으로 출구 제4자는 평성자를 써야 하는데 측성자 ‘俱’를 배치하는 바람에 제2자와 제4자 모두 측성이 되었다. 따라서 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았다. 이는 근체시의 율격에 부합하지 않는 격식이므로 독자에게도 평측의 흐름이 순조롭지 않다는 느낌을 줄 것인데, “‘온갖 소리[萬籟]’가 멎었고 오직[惟] 종소리 편경 소리[鍾磬音]만 남았다.”라는 신비스러운 시의 내용을 고체의 격률을 활용해 담아내려 하였다고 볼 수 있다.

이처럼 <題破山寺後禪院>의 전반부는 근체시의 형식으로 현실의 공간인 破山寺의 풍경을 읊고 있으며 시의 후반부는 고체의 형식을 빌려와 이상의 세계, 즉 어떠한 속박에도 얽매이지 않는 무념무상의 경지에 다다른 시인의 상태를 묘사하고

126) “율시에서 출구가 ‘下三仄’일 경우 대구에 ‘下三平’을 쓰는 예가 있다. 그러나 이는 고체식의 흔적이 남아 있는 것으로 극히 이례적이다.” (이영주, 앞의 책, 560쪽) ‘下三仄’은 ‘三仄調’이고 ‘下三平’은 ‘三平調’이다.

127) 이영주는 도치의 효과 중에 ‘도치된 구절의 의미가 돌출되고 강조되는 효과’에 대해 설명하였다. 그리고 도치의 효과에 대해서는 이전 사람도 인식하였을 것이라고 하였다. (이영주, 위의 책, 321-322쪽 참고)

128) 함께 경련은 대장을 이루는데 대장의 대칭성이 심미 효과를 발휘하였다.

129) 孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 257쪽.

있다. 특히 <題破山寺後禪院>의 후반부인 경련의 ‘三平調’와 미련의 ‘측측측측측’은 고체시의 예스러운 풍격을 한층 높이는 한편, 함께 破山寺의 풍경으로 인하여 불심이 생겨 시인의 마음이 맑고 깨끗한 경지에 이르렀다는 신비롭고 비현실적인 분위기를 조성하는 장치로 활용되었다. <題破山寺後禪院>의 근체에서 고체로 이어지는 형식과 현실에서 이상으로 이어지는 시적 화자의 신비로운 여정을 담은 내용의 조합은 속세와 단절되어있는 듯한 破山寺라는 공간에 대한 시인의 감회를 팝진하게 그려내고 있다. 독자도 이러한 시를 읽으면서 형식이 순조롭지는 않고 낯설지만 고풍스러운 시체가 경이롭고 환상적인 내용과 상응하여 부합된다고 느낄 것이다.¹³⁰⁾

또 다른 예로 李白의 <聽蜀僧濬彈琴(촉 승려 준의 거문고 연주를 듣다)>을 들 수 있다. 이 시는 아름다운 거문고 선율에 심취한 나머지 이상세계에서 노니는 듯한 몽환적이고 비현실적인 분위기를 질게 연출하였다. 그런데 전체 시 8구 중 5구에서 평측 배열의 변화가 요란한 까닭은 무엇일까? 우선 <聽蜀僧濬彈琴>의 평측 배열과 내용을 함께 살펴보자.

蜀僧抱綠綺, 측평측측측(b)
 西下峨眉峰. 평측평평평(A)
 爲我一揮手, 측측측평측(a)
 如聽萬壑松. 평평측측평(B)
 客心洗流水, 측평측평측(b)
 余響入霜鐘. 평측측평평(A)
 不覺碧山暮, 측측측평측(a)
 秋雲暗幾重? 평평측측평(B)
 촉 땅 승려 綠綺琴 품에 안고
 峨眉山 봉우리서 서쪽으로 하산한다.
 나를 위해 한 차례 손을 놀리니

130) 邱燮友는 “이 시가 破山寺 뒤 禪院의 풍경을 읊었으며 앞의 4구가 제목에 들어맞고 제5, 6구에 감회를 썼으며 마지막 두 구는 고요한 경지를 묘사하였다. 시인은 자연 풍광으로 인해 선문 설법의 의미를 깨달아 속세의 잡념을 비워내 마음을 맑고 깨끗하게 하였으며 인생의 완벽한 이상인 무념무상의 경지에 이르렀다. 제6구[潭影空人心]는 깨달음을 얻은 바이며 시의 주된 주제이다. 方回的《瀛奎律髓》에 “구양수가 이 시를 좋아하였는데 시의 제3, 4구는 대장을 쓰지 않고도 절로 一體가 되었으며 아마도 또한 고시와 율시의 사이에서 전편이 자연스럽다.”라고 하였다.”라고 설명하였다. <題破山寺後禪院>에 대한 설명은 邱燮友(2020)의 《新譯唐詩三百首》 257쪽에 실려 있는 내용을 참고하여 정리하였다.

은 골짜기 솔바람 소리 듣는 듯하네.
 나그네 마음 흐르는 물로 씻어주고
 남은 울림이 산사의 종소리에 묻히네.
 어느새 청산에 땅거미 내려앉고
 가을 구름 어두워진 게 몇 겹일꼬?

<聽蜀僧濬彈琴>의 평측 배열과 내용을 살펴보면 邱變友의 설명에서 알 수 있듯이 율시의 규율을 심하게 어그러뜨리는 평측 배열이 8구 중 5구에 있다.¹³¹⁾ 이를 王力の 분류법으로 본다면 이 시는 대부분이 고체의 형식을 띠고 있는 ‘고풍식 오언율시’¹³²⁾에 속할 것이다. 그렇다면 시인이 이처럼 자유분방한 拗律을 통하여 구현하고자 하는 내용은 무엇이었을까? <聽蜀僧濬彈琴>의 내용을 보면 전반적으로 거문고 연주를 감상하는 것에 대한 묘사이다.

<聽蜀僧濬彈琴> 전반 4구의 형식을 살펴보면 수구 제3자에 측성자 ‘抱’를 배치하여 ‘三仄調’를 범하고 있으나 시가에서 허용하는 격식이므로 굳이 구하지 않아도 무방하다. 하지만 시인은 이를 구하려고 수련 대구 제3자에 평성자 ‘峨’를 사용하는 바람에 ‘三平調’를 범하고 말았다. 시인은 왜 굳이 구하지 않아도 되는 ‘三仄調’를 구하려고 근체시에서 금기시하는 ‘三平調’를 사용하였을까? 그리고 함련 출구 제3자에 원래는 평성자를 사용해야 하는데도 측성자 ‘一’을 사용함으로써 ‘孤平’을 범하였다. ‘孤平’ 역시 시가에서 허용하지 않는 것으로 불합률에 해당한다. 그럼에도 불구하고 시인은 이를 구하는 처치를 하지도 않았다. 그렇다면 수련 대구에서 사용한 ‘三平調’와 함련 출구의 ‘孤平’은 시가에서 기피하는 것으로 불합률에 해당하는데 시인이 이러한 율격의 파괴를 통하여 얻고자 한 문학적 효과는 무엇이었을까?

율격의 어그러짐에 주목하여 <聽蜀僧濬彈琴>의 내용을 살펴보자. 수련에서 시인은 승려가 산사에서 들려주는 거문고 연주에 대한 남다른 기대가 있었으리라 추정

131) 사실 邱變友는 <聽蜀僧濬彈琴>의 형식과 내용을 각각 따로 설명하고 있다. 다시 말하면 시의 형식과 내용을 유기적으로 관련지어 분석하지는 않고 있다. <聽蜀僧濬彈琴>에 관하여 邱變友는 “율격의 파괴[破律]가 나타나는 시로 首句, 次句, 三句, 五句, 七句의 평측 배열을 보면 拗의 어그러짐[拗亂]이 심하며 格律을 따르지 않았다.”라고 언급했을 정도로 형식상 자유분방한 시이다. 그는 “詩歌의 格律은 빈껍데기일 뿐이며 좋은 시는 意境에 있지, 平仄의 舍律 與否에 있지 않다.”라고 하였다. (孫洙 著, 邱變友 注釋, 앞의 책, 264쪽)

132) 王力은 “고풍 식의 율시(古風式律詩)를 세 종류로 나누었는데 全篇이 고체인 것, 대부분이 고체인 것, 半古半律인 것”이다. (王力, 앞의 책, 478-488쪽)

해 볼 수 있다. 함련 출구에서 ‘孤平’이 등장하는데, 함께 내용을 보면 승려가 손가락을 놀리는[一揮手] 것을 그렸는데, 시인은 이미 첫 소절부터 거문고 선율에 빠져들었다. 거문고 연주에 심취하였으니 분위기가 당연히 몽환적이고 비현실적일 터인데, 이에 조화로운 율시의 격률을 그대로 적용한다면 형식과 내용이 상응할 수 없었을 것이다. 그리하여 시가에서 금기시하는 ‘孤平’이라는 형식의 어그러짐을 사용하여 이질적인 분위기를 구현하고자 하였다고 추정할 수 있다. 즉 비현실적인 내용을 담고자 하였으니 형식 또한 율시의 격률을 탈피한 격식이 적합했을 터, 시를 읽는 독자도 근체시의 율격에 얽매이지 않는 시의 형식과 ‘초탈한 경지에 도달한 의경’¹³³⁾이 부합되어 조화롭다고 느꼈을 것이다.

이제 <聽蜀僧濬彈琴>의 후반 4구의 형식과 내용을 보면, 경련 출구 제4자는 측성자를 써야 하는데 평성자 ‘流’를 배치하는 바람에 제2자와 제4자 모두 평성이 되었다. 따라서 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았다. 하지만 拗를 범한 제4자 앞자인 제3자에 원래는 평성자를 써야 하는데 측성자 ‘洗’를 배치함으로써 이를 구하는 처치를 하였다. 拗救를 하였기 때문에 근체시에서 허용하는 격식이 되었다. 한편 미련 출구 ‘不覺碧山暮(측측측평측)’는 제3자에 마땅히 평성자를 써야 하는데 측성자 ‘碧’를 배치하여 ‘孤平’을 범하였다. ‘孤平’은 시가에서 금기시하는 것으로 불합률에 해당한다. 그러나 시인은 이를 구하는 처치를 하지도 않았다. 이처럼 미련 출구에서 “어느새 청산에 땅거미 내려앉고[不覺碧山暮]”라는 묘사를 통하여 거문고 연주가 끝난 뒤, 비로소 날은 이미 어두워져 있고 시인 자신이 ‘가을날 산사’라는 공간에 있다는 것을 깨달았다. 거문고 연주에 심취한 나머지 땅거미가 지는 줄도 몰랐으니 미련 출구의 拗를 구하지 않음은 이를 상징하는 것이라고 할 수 있다.

邱變友는 “시 전체가 미사여구나 군더더기가 없이 마치 ‘高山流水’와 같은 거문고 소리처럼 자연의 운치를 드러내고 있다.”¹³⁴⁾라고 하였는데 적절한 설명이라고 하겠다. <聽蜀僧濬彈琴>은 전반 네 구에서, 이미 시제의 내용을 완전히 포괄하였고, 제4구에서 “온 골짜기 솔바람 소리 듣는 듯하다[如聽萬壑松]”라고 표현한 것은 하나의 小結이라고 할 수 있다. 그리고 후반 네 구를 늘어놓아 경련 출구에서 典

133) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 앞의 책, 264쪽.

134) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 위의 책, 264쪽.

故人 ‘流水’를 인용하여 촉 땅 승려의 거문고 연주가 백아만큼 뛰어나 “‘高山流水’와 같은 가락이 나그네의 마음을 깨끗하게 하는구나(言高山流水之調洗淨客子之心).”¹³⁵⁾라고 묘사하였는데, 이는 聽者인 시인 역시 종자기처럼 거문고 연주의 경지를 잘 안다는 뜻을 은근히 드러낸 것으로 볼 수 있다. 이어 경련의 대구에서는 ‘餘響’과 ‘霜鐘’¹³⁶⁾을 등장시켜 거문고 연주에 심취한 나머지 산사의 종소리가 울릴 때까지 연주가 끝이 났음에도 거문고 소리의 여운이 남았음을 그렸다. 시인은 《山海經》에 등장하는 서리가 내리면 운다는 종[霜鐘]에 관한 전고를 활용함으로써 몽환적이고 비현실적인 虛의 세계에서 현실적이고 사실적인 實의 세계로 일시에 전환되게 하였으며 미련과도 자연스럽게 연결되게 하였다. 이처럼 전환감을 강화하는 시어인 ‘霜鐘’을 경련의 끝에 배치하였는데, 이는 독자에게 반전의 느낌을 강하게 하여 산사의 종소리가 울림으로써 가상세계에서 현실로 자연스럽게 이어지는 통로의 수단이 되었음은 물론이다. 따라서 전고 활용을 통해 몽환적인 분위기를 조성하고 있는바, 이는 곧 평측의 어그러짐과 함께 그 효과를 극대화시키는 작용을 한다.

王維의 <終南別業(종남산 별장)>은 시 전체에 평측 배열의 변화가 두드러지는데 이에 대해 살펴보겠다.

中歲頗好道, 평측평측측(a)
 晚家南山陲, 측평평평평(B)
 興來每獨往, 측평측측측(b)
 勝事空自知, 측측평측평(A)
 行到水窮處, 평측측평측(a)
 坐看雲起時, 측평평측평(B)
 偶然值林叟, 측평평평측(b)
 談笑無還期, 평측평평평(A)
 中년에 자못 불도를 좋아해서
 늘그막에 南山 기슭에 집을 지었다네.
 흥이 나서 매번 홀로 다녔는데
 좋은 일은 공연히 나 혼자만 안다네.

135) 孫洙 著, 邱變友 注釋, 앞의 책, 264쪽.

136) “有九鐘焉, 是知霜鳴.” (徐客, 《山海經》, 陝西師範大學出版社, 2012, 552쪽)

걸어서 물이 다하는 곳에 이르러서
 앉아서 구름이 일어나는 곳을 바라보네.
 우연히 숲속 노인이라도 만나면
 담소하느라 돌아갈 때를 잊으오.

<終南別業>은 開元 29년(741), 王維가 終南別業에서 은거하며 지은 시이다.¹³⁷⁾ 당시 그는 실제로 半官半隱의 생활을 하였다고 한다. 그리고 이 시 首句에 등장하는 ‘好道’에서 유추할 수 있듯 불교도인 王維가 은거하던 종남산의 한적한 정취를 노래한 작품이다.

<終南別業>에 관한 邱燮友의 형식 분석에 의하면 “시 전체가 평측 배열 면에서의 拗가 심하여 근체시의 격률에 부합하지 않으나, 오직 함련과 경련은 대장을 이루는 까닭에 읊시로 간주하는 시”¹³⁸⁾라고 하였다. 張忠綱도 “이 시를 古詩로 분류하는 사람도 있으며 실제로 五律拗體이다.”¹³⁹⁾라고 설명하였다. 王力 역시 《漢語詩律學》에서 이 시를 전편이 고체인 것으로 보아 古風式의 五律로 분류하고 있다.¹⁴⁰⁾ 필자도 <終南別業>을 拗體律詩로 보아야 함에 동의하지만, 이상에서 알 수 있듯이 邱燮友, 張忠綱, 王力 모두 형식과 내용을 따로 구분하여 분석하고 있을 뿐, 형식과 내용의 연관성에 관한 논의를 하지 않았다는 점을 확인할 수 있다.

<終南別業>의 평측 배열을 보면 8句 모두 拗字가 있다. 특히 제1, 2, 4, 7句에 읊시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 지키지 않았는데 제2자와 제4자가 모두 측성인 것이 2句, 모두 평성인 것이 2句가 있다. 그리고 각 구절의 제4자를 통해 對法과 黏法의 양상을 보면 黏對法의 원칙을 지키지 않은 5곳이 나타난다. 拗救를 한 곳도 있고 拗救를 하지 않은 곳도 보이는데, 앞에서 邱燮友가 언급했듯 함련과 경련은 대장을 이루며 압운을 보아도 평성 ‘支’ 운으로 一韻到底하였다. 특히 제2句에는 근체시에서 금기시하는 三平調도 등장한다. 이처럼 <終南別業>의 전편에 걸쳐 고체시의 평측 배열이 나타난다. 그러면 王維는 왜 근체시의 평측 배열을 따르지 않고 고체의 형식을 사용하였을까?

<終南別業>의 내용을 보면 “중년[中歲]에 불도를 좋아해서[好道] 늘그막에 남산

137) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 214쪽.
 138) 孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 289쪽.
 139) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 위의 책, 214쪽.
 140) 王力(2021), 앞의 책, 478-479쪽.

기슭에 집을 지었네[晚家南山陲]”라고 묘사한 首聯에서부터 은거 생활을 막 시작하여 들뜬 마음으로 인하여 시인의 불심이 더욱 촉발하는 분위기가 그려졌다. 그리고 혼자만 아는 좋은 일[勝事空自知]이 있다고 頷聯에서 말하고 있는데 모두 禪理가 풍부하다. 이어서 후반 4句에서 두 가지 아름다운 일[勝事]을 은밀하게 묘사하고 있다. 하나는 水源을 찾아 물이 다하는 곳[水窮處]에 이르러서는 앉아서 구름이 일어나는 곳을 바라보는[坐看雲起時] 것이고, 다른 하나는 우연히 숲속 노인을 만나면 담소하느라 돌아갈 때를 잊는다는 것이다. 이처럼 <終南別業>에서 시인은 수련에서 밝힌 ‘頗好道’하는 까닭에 시적 자아의 마음속에 차오르는 깨달음과 신비스러운 경치가 부합하여 자유롭고 거리낌 없으며 걱정 근심이 전혀 없는 무아의 경지에 도달한 듯 禪趣가 넘쳐흐르는 분위기를 고체의 형식을 빌려 표현하려 하였다. 이는 생경하고 매끄럽지 않은 평측의 흐름이 시의 자유분방한 내용과 맞닿게 하여 讀者로 하여금 시를 읽는 내내 자유자재로 행간을 노니는 듯한 감동을 줄 것이다. 특히 <終南別業>의 頸聯에 등장하는 ‘水窮處’는 陶淵明의 <桃花源記>를 연상시켜 마치 무릉도원에 온 듯한 신비스러운 분위기를 연출하며, 함께 禪理, 禪機, 禪趣의 분위기가 어우러져 세속의 번뇌를 잊은 듯 담소하는 것이 즐거워 돌아갈 때도 잊어버리는 자유롭고 거리낌 없는 시인의 경지를 율시 평측의 어그러짐으로 구현하려 한 것이라 하겠다.¹⁴¹⁾

幽靜하고 신비스러운 분위기 조성에 三平調와 節奏點 拗가 활용된 예로 劉昫의 <闕題(제목이 누락됨)>가 있는데, 특히 수련과 미련의 평측 배열이 주목할 만하다. 이에 대해 살펴보겠다.

道由白雲盡, 측평측평측(b)
 春與青溪長, 평측평평평(A)
 時有落花至, 평측측평측(a)
 遠隨流水香, 측평평측평(B)
 閑門向山路, 평평측평측(b)
 深柳讀書堂, 평측측평평(A)
 幽映每白日, 평측측측측(a)

141) 邱燮友는 <終南別業>의 내용과 형식을 각각 따로 분석하고 있다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 289-290쪽 참고) 따라서 필자는 <終南別業>의 내용과 형식에 관한 邱燮友의 설명에 근거하여 <終南別業>의 내용과 형식의 유기적인 연관성 측면에서 논의하고자 하였음을 밝힌다.

清輝照衣裳. 평평측평평(B)
 길은 흰 구름 때문에 다하고
 봄은 청계와 함께 길다네.
 때때로 떨어지는 꽃잎이 있고
 멀리 흐르는 물 따라서 향기로워라.
 한가로운 문은 산을 향한 길에 있고
 짙은 버드나무는 책을 읽는 서재에 있네.
 매번 태양이 가려지고 숨겨지지만
 맑은 햇빛은 옷을 비춘다네.

<闕題>는 성당 때 殷璠이 편찬한 《河岳英靈集》에 이미 제목이 누락 되어 있었다.¹⁴²⁾ 邱燮友의 설명처럼 <闕題>는 “평측 배열이 不稱律이며 고품식 율시로 네 개의 연이 모두 대장”이다. 張忠綱 역시 이 시를 五律拗體라고 설명하였다.¹⁴³⁾ 이 시는 讀書堂이라는 고정된 위치에서 사방의 경치를 그리고 있는데, 시선을 먼 곳으로부터 가까운 곳으로 옮겨 가며 묘사하였다.¹⁴⁴⁾

<闕題>의 내용을 보면 ‘봄 풍경을 읊은 시로 시인의 서재인 讀書堂의 유정함이 매년 봄이면 경치가 초연하고 고아하여 인간 세상에 비할 바가 아님을 묘사하였고 시 속에서 청정하고 그윽한 경지를 드러내었다.’¹⁴⁵⁾ 일찍이 沈德潛은 이 시에 대해 “매사에 지나치게 추구하면 바로 앞에 있는 妙境도 무심코 지나치고 깨닫지 못하게 된다. 이를 이해하면 비로소 자연의 정취가 보인다.”¹⁴⁶⁾라고 평가한 바 있는데, 마치 仙境에 든 듯한 신비스러운 분위기를 풍기는 작품의 내용적 특징은 율격의

142) “殷璠은 《河岳英靈集》에서 劉昫의 시를 평할 때 시의 전문을 인용하였으나, 詩題는 수록하지 않았다. 그리하여 후세 사람이 ‘闕題’로 명명하였다. ‘闕’은 ‘缺’과 같다.” (蘅塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 238쪽 참고)

143) 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 위의 책, 238쪽 참고.

144) 손수·장섭 저, 신동준 옮김, 《당시삼백수》, 인간사랑, 2021, 444쪽 참고.

145) 邱燮友는 《新譯唐詩三百首》(三民書局, 2020, 314쪽)에서 “<闕題>의 작법은 유별나다. 운율 상 격률을 따르지 않았고 수련에서 미련까지 대장을 했으며, 작자가 각종 意象을 이용함으로써 한 폭의 평온한 경지, 예를 들어 ‘白雲’·‘靑溪’·‘落花’·‘流水’·‘閉門’·‘向山路’·‘深柳’·‘讀書堂’·‘清輝’ 등, 서재에 봄이 온 경치를 구성해서 아름답고 소탈하며 자연스러워 마치 한 편의 맑고 아름다운 봄별 같은 경치를 묘사하였다.”라고 설명하였다. 이처럼 邱燮友는 <闕題>의 형식과 내용을 각각 따로 분석하고 있다. 하지만 전술하였듯이 ‘작자가 각종 意象을 이용함으로써 한 폭의 평온한 경지를 묘사하였다’라고 언급한 부분은 주목할 만하다. 따라서 필자는 <闕題>의 형식과 내용에 관한 邱燮友의 분석을 바탕으로 하여 <闕題>에 나타나는 형식의 어그러짐과 내용의 상관관계에 주목하여 논의하고자 하였다.

146) “每事過求, 則當前妙境, 忽而不領. 解此意方見其自然之趣.” (沈德潛, 《唐詩別裁集》, 上海古籍出版社, 1983, 308쪽)

파괴로도 반영되어 있다고 할 수 있다.

전술하였듯이 <闕題>의 형식을 보면 특히 주목할 부분은 수련과 미련인데, 수련 대구에 三平調, 미련 출구와 대구 모두 節奏點 拗가 구사되었다.¹⁴⁷⁾ <闕題>의 형식과 내용을 함께 보자. 시인은 수련 출구 ‘道由白雲盡(측평측평측)’의 節奏點인 제4자가 측성자 자리임에도 평성자 ‘雲’을 사용하여 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨렸다. 하지만 앞글자인 제3자에 평성자 대신에 측성자 ‘白’을 써서 이를 구하는 처치를 하였다. 따라서 근체시의 율격에 부합하는 격식이 되었다. 그러나 수련 대구 ‘春與靑溪長’의 평측 배열은 ‘평측평평평’으로 시인은 수련 대구 제3자에 ‘靑’을 배치함으로써 근체시에서 허용하지 않는 三平調를 범하였다. 시인은 왜 詩家의 큰 금기인 三平調를 수련 대구에 사용하였을까? 수련 대구에 활용된 三平調는 평측 배열의 어그러짐으로 인해 고체의 성격을 띠게 되었다. 그러므로 ‘春’과 ‘靑溪’가 함께 어우러져 아름답고 평온한 분위기를 연출하고 있는 자연을 공교하게 묘사하는 장치로 三平調가 활용되었다고 추정할 수 있다. 어떠한 속박도 없는 자연에 심취한 시인의 초현실적인 경지는 정련된 율시보다는 율격의 정련되지 않음을 통해 더욱 뽀진하게 표현해낼 수 있는바, 시인은 평측 배열의 규율에 얽매이지 않는 고체의 형식을 빌려와 유정하고 평온한 자연의 정취를 강렬하게 드러내려 하였다고 할 수 있다.¹⁴⁸⁾

<闕題>의 함련과 경련을 살펴보자. 함련 출구 ‘時有落花至(평측측평측)’는 제3자가 평성자라야 하는데 측성자 ‘落’을 배치하여 ‘孤平’을 범하였다. 하지만 대구 제3자에 측성자 대신에 평성자 ‘流’를 써서 이를 구하는 처치를 하였다. 이는 근체시의 율격에 부합하는 격식이다. 시인은 경련 출구 ‘閑門向山路(평평측평측)’의 節奏點인 제4자가 측성자 자리임에도 평성자 ‘山’을 사용하는 바람에 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨렸다. 하지만 앞글자인 제3자에 평성자 대신에 측성자 ‘向’을 써서 어그러진 평측 배열을 보완하는 처치를 하였다. 拗救를 하였기 때문에 근체시에서 허용하는 격식이 되었다. 이처럼 <闕題>의 함련과 경련은 근체의 평측 배열을 따랐

147) 수련 대구 제3자 ‘靑溪’는 응당 ‘淸溪’라야 한다. ‘借字對’이다. 미련은 流水對이다. (孫洙 著, 邱夔友 注釋, 앞의 책, 314쪽) 사실 수련 대구 제3자에 ‘靑’을 배치하든 ‘淸’을 배치하든 둘 다 평성으로 평측 배열의 변화는 없다.

148) 정련된 율시 속에서도 시인들은 평측 배열이나 대장, 압운 등의 운용을 통하여 나름의 시적 분위기를 조성하려 했던 것으로 볼 수 있다. 앞에서 이미 언급했듯이 두보도 근체시에서 대장보다는 평측 배열을 고체화의 수단으로 더 선호하였다. (본고 주석 119번 참고)

으므로 독자에게도 평측의 흐름이 순조롭다는 느낌을 줄 것이다.

마지막으로 <闕題> 미련의 평측 배열을 살펴보자. 미련 출구 ‘幽映每白日’의 평측 배열은 ‘평측측측측’으로 제3자에 측성자 ‘每’, 제4자에 측성자 ‘白’을 배치하였다. 미련 출구에 구사된 三仄調는 율시에서 허용하는 것으로 拗救하지 않아도 된다. 하지만 시인은 節奏點인 제4자에 측성자 ‘白’을 배치하는 바람에 율시 평측의 가장 기본 요건인 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨리는 결과를 빚었는데도 이를 구하는 처치를 하지 않았다. 심지어 시인은 미련 대구 ‘淸輝照衣裳(평평측평평)’의 節奏點인 제4자가 마땅히 측성자 자리임에도 평성자 ‘衣’를 배치하여 역시 ‘二四不同’의 원칙을 깨뜨렸다. 이처럼 미련 ‘幽映每白日, 淸輝照衣裳.’의 평측 배열은 ‘평측측측측, 평평측평평.’으로 근체시의 율격을 따르지 않고 있다. 따라서 <闕題> 미련에 나타난 節奏點 拗의 활용으로 인한 평측의 어그러짐은 독자에게 근체시가 아니라 고체시라는 느낌을 주는데, 이는 <闕題> 미련의 고풍스러운 분위기를 한층 높이는 효과를 극대화한다. 함께 미련에 활용된 流水對¹⁴⁹⁾는 ‘매번 태양이 가려지고 숨겨 지지만, 맑은 햇빛은 옷을 비춘다오.’처럼 미련 두 구의 문세가 하나로 연결되어 자연스러운 흐름과 생동감을 부여함으로써 무성한 버드나무 사이를 통과한 햇빛이 옷을 비추는 意象을 강렬하게 그리고 있다. 이 밖에도 流水對는 <闕題>의 수련·함련·경련·미련 네 개의 연에 걸쳐 연속된 병렬적인 대장이 주는 나열식의 단조로움을 보완하는 역할을 하는데,¹⁵⁰⁾ 함께 미련에 구사된 節奏點 拗는 청정하고 유정하여 신비스럽고 비현실적인 분위기[虛의 경지]를 조성하는 장치로 활용되었다고 하겠다.

정련된 율시임에도 고체를 겸한 시를 쓰는 이유는 당연히 시의 형식과 내용의 상관관계 속에서 찾아보아야 할 것이다. 근체와 고체의 형식을 넘나드는 <闕題>의 평측 배열은 현실[實]과 비현실[虛]의 경지를 오가는 봄날 자연의 정취를 담아내기에 적합할 터이니,¹⁵¹⁾ 독자 역시 율시 평측 배열의 변화에 따른 각각의 시의 형식

149) 律詩는 頷聯과 頸聯에 반드시 대장을 써야 하는데 <闕題>는 네 개의 연이 모두 대장이다. 尾聯은 流水對가 활용되었다. (孫洙 著, 邱燮友 注釋, 앞의 책, 314쪽)

150) 본고 주석 76, 77번 참고.

151) <闕題>의 내용에 관하여 張忠綱은 “봄날 산에 들어가 시내를 따라서 그윽하고 아름다운 곳을 찾아가는 고아한 사람의 깊은 정취를 썼으며, 말처럼 명백하고 정취가 넘치며, 담백하고 미묘한 가운데서도 깊고도 유정하며 강렬하고 힘이 있는 정취가 풍부하다.”라고 설명하였다. (蘅塘退士, 張忠綱 評注, 앞의 책, 238쪽) 이처럼 張忠綱은 <闕題>의 내용만을 언급하고 있을 뿐, 시의 내용과 형식의 상관관계에 대한 설명은 없음을 확인할 수 있다.

과 내용이 서로 상응하여 부합된다고 느낄 것이다.

IV. 律詩에 나타나는 음악성 회복의 문학사적 의미

朱光潛은 詩의 음과 뜻이 분리되는 현상을 크게 네 가지의 시기로 구분하여 설명하고 있는데, 음은 있고 뜻은 없는 시기, 뜻으로써 음으로 나아가는 시기, 뜻을 중시하고 음을 경시하는 시기, 문자 자체의 음을 중시하는 시기가 바로 그것이다.¹⁵²⁾ 이를 통해 알 수 있듯 시는 노래로서 존재했던 당초의 모습에서 점차 텍스트를 중시하는 모습으로 변화되어 나가고 있었던 셈이다. 전술하였듯이 文字 자체에서 음악을 드러내는 방법의 일례로 근체시의 성립을 들 수 있다. 시와 음악이 齊梁 때에 이미 분리되었고 읊을 수 있는 시에서 점차 읽히는 시로의 변화를 보였던 唐代에 성립된 근체시는 文字 자체에서 음악을 드러내는 방법을 부단히 강구하여 정제성, 음악성, 대칭성 등을 갖추게 되었다고 하겠다. 이처럼 律詩의 흥기는 詩와 노래의 분리에서 연유된 것이라 할 수 있다.¹⁵³⁾

한편 劉勰은 《文心雕龍》에서 聲律은 사람의 감정을 표현하는 중요한 역할을 담당하고 있음을 지적한 바 있다.¹⁵⁴⁾ 黃永武 역시 《中國詩學》에서 范晞文이 예거한 杜甫의 <送遠>詩를 분석하면서, ‘平聲字라야 하는 자리에 仄聲을 사용함으로써 슬프고 억눌린 감정을 표현해낼 수 있고, 仄聲字라야 하는 자리에 平聲을 사용하여 그 平聲字가 특히 돌출되고 강렬한 느낌을 조성할 수 있다. 拗救의 극치는 바로 감정과 밀접한 관련이 있을 수 있다.’¹⁵⁵⁾ 라고 설명하였다. 劉勰과 黃永武의 주장은 본고의 논지와도 일맥상통한다. 齊梁 때에 이미 시와 음악이 분리되었기 때문에 시 자체에서 음악을 드러내려는 시인들의 부단한 노력이 聲律을 발생시켰고 唐代에 이르러 율시의 흥기를 이끌었다.¹⁵⁶⁾ 그러나 정련된 율시 속에서도 唐代 시인

152) “齊梁은 詩의 음과 뜻이 이합하는 역사에서 4번째 시기로 詩가 文字 자체의 음악을 중시하던 시기였다.” (朱光潛 著, 《詩論》, 北京, 生活·讀書·新知三聯書店, 2005, 224-230쪽 참고) 번역은 鄭相泓 譯, 《詩論》, 東文選, 1991, 344-353쪽을 참고하여 정리하였다. 이후 인용하는 《詩論》 번역은 이를 따름으로 다시 언급하지 않겠다.

153) 朱光潛 著, 위의 책, 179쪽.

154) “감정을 표현하려면 반드시 심원해야 하며, 聲律을 적절히 배치하여 조화롭게 하면 부합될 수 있다.”(標情務遠, 比音則近.) (劉勰 著, 黃叔琳 注, 《文心雕龍注》, 臺灣開明書店, 國民57年(1968), 卷七 聲律 第三十三)

155) 黃永武, 《中國詩學》<設計篇>, 巨流圖書公社, 1979, 119쪽.

156) “시가 이미 악곡을 떠났고 노래할 수 없는데, 만약 새로운 방법으로 시의 문자 자체에서 약간의 음악을 드러내지 못한다면 시가 되지 못하게 되고 시를 짓는 것이 말하는 것으로 변하게 됨을 면치 못할 것이다. 음악은 시의 생명인데 종전의 음악이 이미 없어졌기 때문에 시인은 부득불 시 자

들은 문자 자체에 시의 본래 속성인 음악을 드러내려는 노력을 기울였다. 그러한 노력의 일환이 바로 율시 평측 배열의 파괴인 것이다. 이른바 요체라고 불리는 평측의 어그러짐은 黃永武가 앞에서 이미 언급한 바와 같이 감정과 밀접한 관련이 있을 수 있다. 따라서 율시의 격률을 깨뜨리는 것은 시가 지니고 있던 노래의 속성을 회복하는 과정일 수 있으며, 더불어 시인이 지닌 감정의 흐트러짐을 효과적으로 드러낼 수 있는 방법적 수단으로 활용되었다고 할 만하다. 이와 관련하여서는 앞서 언급한 劉勰의 《文心雕龍》에서 좀 더 자세한 설명을 확인할 수 있다.

옛날에 군자는 반드시 옥을 허리에 차고 다녔는데, 왼쪽은 ‘궁’의 소리가 나오고 오른쪽은 ‘치’의 소리가 나와서 소리를 조절하면서 걸었다. 소리가 질서를 잃지 않듯이, 聲律으로써 문장을 이루게 되나니, 어찌 소홀히 할 수 있겠는가(古之佩玉, 左宮右徵, 以節其步, 聲不失序. 音以律文, 其可忽哉)!¹⁵⁷⁾

윗글에서 劉勰이 언급했듯이 聲律의 조화는 군자가 옥을 허리에 차고 소리를 조절하면서 걷는 것과 한가지이며 소홀히 할 수 없는 것이다. 唐代 시인들 역시 율시를 지을 때 근체시의 기본 격률 요건인 對仗·用韻·平仄의 배열, 이 세 가지를 고려하였을 것은 물론이다. 결국 근체시 중 율격을 탈피한 평측의 배열은 작시 과정에 있어 텍스트가 갖는 문자적 의미와 더불어 회복하고자 했던 음악성 또한 시를 구성하는 중요한 요소임을 인지하고 있었다는 것을 보여주며, 함께 시를 읽음에 있어 내용과 그 형식이 함께 고려되어야 함을 제기하는 것이기도 하다.

주지하다시피 一三五不論이긴 하지만 一三五不論에 해당하는 자리에서의 拗는 사실상 이곳이 變通이 허용되는 자리라는 점을 십분 활용하여 구사되는 만큼 拗에 대한 거부감도 현저하게 낮을 터, 唐代시인들이 비교적 자유롭게 구사할 수 있었다는 것을 확인할 수 있었다.¹⁵⁸⁾ 그렇다고는 해도 唐詩의 형식과 그 내용을 분석해보면 시인들은 一三五不論 자리라고 해도 함부로 拗를 범하지는 않았음을 확인할 수 있다. 단언할 수는 없지만 一三五不論 자리에서의 평측의 변화가 나타나는

체에서 음악을 구해야 하는데, 이것이 성률이 발생하게 된 원인이다. 齊梁 때는 악부와 시가 교체되는 시기에 해당되므로 성률의 운동이 특별히 齊梁 때에 성행하였다. (朱光潛 著, 《詩論》, 北京, 生活·讀書·新知三聯書店, 2005, 224-230쪽 참고)

157) 劉勰 著, 黃叔琳 注, 《文心雕龍注》, 臺灣開明書店, 國民57年(1968), 卷七 聲律第三十三.

158) 본고 제2장 제2절 율격의 운용 상황 참고.

시를 대상으로 하여 그 내용을 살펴보면 대체로不平한 심사가 시에 반영되어 그러한 평측의 어그러짐이 나타났음을 확인할 수 있는바, 이는 시의 율격의 변화가 내용과 상호 유기적인 관계임을 반증하는 것이라 할 수 있다. 이에 대해서는 《唐詩三百首》에 수록된 율시만으로는 입증하기가 쉽지 않으므로 이후 두보의 율시나 唐代의 대표적인 시인들의 율시를 대상으로 한 연구가 후속되어야 할 것이다.

마지막으로 첨언하자면, 詩意를 구현하는 데 있어서 一三五不論 자리에서의 평측의 변화와 節奏點에서 구사되는 평측의 변화가 각각의 시들의 내용을 분석하였을 때 분명한 차이점을 보이리라 기대하였는데, 이 둘의 차이를 찾을 수 없었다. 둘 다 시인의不平한 心思 토로 내지는 虛와 實의 조응을 통한 분위기 조성의 고려 등이 투영되어 시의 형식의 변화를 이끌었다는 결론에 도달하였기 때문이다. 근체시의 율격이 엄격했으므로 당대 문인들에게 있어서 拗의 활용은 그 자리가 一三五不論 자리냐 아니냐, 節奏點이냐 아니냐가 중요한 요인으로 작용했을 것은 물론이다. 하지만 시의 형식의 변화와 그 내용의 상관관계 측면에서 고찰한 결과를 보건대 拗가 구사되는 자리의 허용 여부를 떠나, 작자 본인의 의식과는 상관없이, 唐代 시인에게 있어 拗란 자연스럽고 익숙한 ‘시적 자아의 변주’라고 할 수 있다. 이는 기존의 拗救를 하였느냐 아니냐에 따라 合律과 不合律로 나뉘는 단편적인 연구에서 한 걸음 더 나아가, 拗救를 하였건 하지 않았건 시인이 拗를 구사한 필연적이고 타당한 이유를 시의 내용과 연계하여 탐색하려는 심층적이고 복합적인 연구가 필요함을 제기했다는 점에서 시사하는 바가 있다.

V. 결론

역대의 평을 보면 근체시의 격율에 어긋나 있는 작품들은 그리 좋은 평가를 받지 못하였다. 그중에서도 평측이 율격에 들어맞고 성음이 가장 조화로운 경지에 도달한 詩體인 율시 가운데 격률의 어그러짐, 즉 拗가 나타나는 시들에 대하여 평자들은 작가가 의도하는 바에 주안점을 두고 작품을 이해하려 하기보다는 대체로 전통적인 詩作 方法으로 쓰였는지 아닌지에 초점을 맞추어 평가하려 하였다. 물론 이영주는 “拗體는 격률, 장법, 작가 심리가 삼위일체의 양상으로 긴밀하게 연관된다.”¹⁵⁹⁾라고 말한 바 있는데, 이는 시인의 심리와 의도가 시의 형식과 내용에 반영될 수 있다는 새로운 관점을 제시하였다고 보아 시사하는 바가 크다고 하겠다. 이에 본 논문은 唐代 문인들의 심리와 작품에 담긴 내용과의 상호연관성 측면에서 접근하여 정련된 律詩 가운데 구사된 격률의 어그러짐, 이른바 拗가 나타나는 원인을 규명하고자 하였다.

단언할 수는 없지만, 唐代 시인들은 作詩를 할 때 시의 형식과 내용 모두를 고려하였을 것이다. 따라서 拗의 활용으로 인한 詩의 의미 강화가 형식과 내용의 不調和를 초래할 수 있다는 단편적이고 부정적인 관점이 아니라, 이를 전체적이고 긍정적인 측면에서 탐구하려는 필요성이 제기된다고 하겠다. 아울러 拗體律詩를 평가함에 拗를 구사한 필연적인 이유를 율격이 지닌 음악성과 함께 시의 내용과 연계하여 명확하게 밝히는 것이 先行된다면, 작품해석은 물론이고 시의 工拙에 관한 다양하고 심층적인 관점에서의 논의가 가능하리라고 기대한다.

본 논문은 지금껏 中國 古典 詩歌 文學에 대한 논의가 활자화된 텍스트 중심의 해석과 연구 지향에서 벗어나 율격이 지닌 음악성과 텍스트의 관계를 규명함으로써 시가 문학 연구의 입체적 접근을 가능케 할 수 있다는 점에서 의미를 지닌다고 하겠다.

159) 이영주, 앞의 책, 592쪽.

【참고문헌】

- 孫洙, 邱燮友 注釋, 《新譯唐詩三百首》, 臺北, 三民書局, 2020.
- 蘅塘退士, 張忠綱 評注, 《唐詩三百首》, 北京, 中華書局, 2015.
- 沈德潛, 《唐詩別裁集》, 上海, 上海古籍出版社, 1983.
- 劉勰 著, 黃叔琳 注, 《文心雕龍注》, 臺灣, 臺灣開明書店, 國民57年(1968).
- 仇兆鰲, 《杜詩詳註》, 北京, 中華書局, 2021.
- 浦起龍, 《讀杜心解》, 北京, 中華書局, 2010.
- 葉蔥奇, 《李商隱詩集疏注》, 北京, 人民文學出版社, 2015.
- 李商隱, 馮浩 箋注, 《玉谿生詩集箋注》, 上海, 上海古籍出版社, 2019.
- 方回, 李慶里 集評校點, 《瀛奎律髓彙評》, 上海, 上海古籍出版社, 2020.
- 孟浩然, 李景白 校注, 《孟浩然詩集校注》, 北京, 中華書局, 2018.
- 傅璇琮, 《中國詩學大辭典》, 浙江教育出版社, 1999.
- 王力, 《漢語詩律學》, 北京, 中華書局, 2021.
- 黃永武, 《中國詩學》〈設計篇〉, 臺灣, 巨流圖書公社, 1979.
- 朱光潛 著, 《詩論》, 北京, 生活·讀書·新知三聯書店, 2005.
- 張中行, 《詩詞讀寫叢話》, 北京, 中華書局, 2012.
- 徐客, 《山海經》, 西安, 陝西師範大學出版社, 2012.
- 崔南圭, 《杜甫的音樂世界》, 瀋陽, 遼海出版社, 2002.
- 이영주, 《두시의 장법과 격률》, 명문당, 2019.
- 김준연, 《당대 칠언율시 연구》, 도서출판 역락, 2004.
- 이영주 외, 《두보의 삶과 문학》, 서울대학교출판문화원, 2015.
- 莫礪鋒, 최석원 역, 《당시, 그 아름다움에 대하여》, 경북대학교 출판부, 2016.
- 왕력 저, 송용준 역, 《중국시율학》, 소명출판, 2007.
- 김학주, 《중국문학사》, 신아사, 2014.
- 김학주, 《중국문학개론》, 신아사, 2020.
- 李鍾默, 《海東江西詩派研究》, 太學社, 1995.
- 손수·장섭 저, 신동준 옮김, 《당시삼백수》, 인간사랑, 2021.

- 朱光潛 著, 鄭相泓 譯, 《詩論》, 東文選, 1991.
- 이지운, 《전통시기 중국문인의 애정 표현 연구: 李商隱을 중심으로》, 한국학술정보, 2007.
- 이남중, 《맹호연시 연구》, 서울대학교출판부, 2007.
- 崔南圭, <杜甫律詩의 類形以及對於中韓詩人的影響>, 南京大學博士學位論文, 2000.
- 김준연, <唐代七言律詩研究>, 서울대박사학위논문, 2001.
- 金斗根, <杜甫七言律詩形式研究>, 한국외국어대박사학위논문, 2008.
- 鄭健行, <論吳體和拗體的貼合程度>, 《中國文化研究所學報》 第19卷, 1988.
- 劉明華, <完善與破棄; 對杜甫‘拗體’的思考>, 《杜甫研究學刊》 第2期, 1997.
- 劉明華, <拗體三論>, 《漳州師院學報(哲學社會科學版)》 第3期, 1998.
- 徐毅, <盛唐七律中失律現象之探析>, 《南京師範大學文學院學報》 第2期, 2007.
- 蘭香梅, <杜甫‘大拗’律詩的聲律分析; 兼談杜甫拗律的歸屬>, 《杜甫研究學刊》 第3期, 2004.
- 李永朱, <杜詩 對仗法 研究>, 《中國文學》 第32집, 1999.
- 李永朱, <杜詩章法研究>, 《中國文學》 第33집, 2000.
- 李永朱, <杜詩의 句法과 字法 연구>, 《中國文學》 第40집, 2003.
- 姜聲尉, <拗와 拗救; 《唐詩三百首》를 중심으로>, 《中國文學》 第23집, 1995.
- 崔南圭, <杜甫七言律詩의 類型과 吳體律詩研究>, 《중국인문과학》 第19집, 1999.
- 崔南圭, <杜甫五言律詩의 類型研究>, 《중국어문학》 第38집, 2001.
- 朴亨順, <宋代詩話 ‘拗律’ ‘險韻’ 研究>, 《中國語文學》 第44輯, 2004.
- 강민호, <流水對의 美學 研究>, 《中國文學》 第76집, 2013.
- 이남중, <孟浩然 交遊考(1)>, 《中國文學》 26권, 1996.

부 록

《唐詩三百首》 율시 중에서 B식 구를 찾아 예를 들면 다음과 같다.

五言

南冠客思侵 평평측측평¹⁶⁰ / 風多響易沉 평평측측평

죄인의 마음만 서글퍼라 / 바람이 심해 소리마저 잦아드네

-93. 駱賓王, <在獄詠蟬并序>

秋邊一雁聲 평평측측평¹⁶¹ / 無家問死生 평평측측평

가을의 변경 외기러기 울음소리 / 생사 물어볼 집조차 없다네

-109. 杜甫, <月夜憶舍弟>

七言

駐馬銜杯問謫居 측측평평측측평 / 白帝城邊古木疏 측측평평측측평

말 세우고 술잔 기울이며 귀양지 묻네 / 白帝城 주변 古木 앙상하겠지

-176. 高適, <送李少府貶峽中王少府貶長沙>

漫卷詩書喜欲狂 측측평평측측평 / 便下襄陽向洛陽 측측평평측측평

詩書 대충 챙길 제 미칠 듯이 기쁘다네 / 곧장 襄陽으로 갔다가 洛陽으로 향하리라

-185. 杜甫, <聞官軍收河南河北>

b식(평평평측측; 측측평평평측측)

A식(측측측평평; 평평측측측평평)

清晨入古寺, 평평측측측(b)¹⁶²

160) ‘思’는 명사로 사용될 경우 去聲(4) ‘寘’운에 속한다. 예외는 만당 이후에 보인다. (王力, 《漢語詩律學》, 中華書局, 2021, 142쪽) ‘侵’자가 ‘深’로 된 판본도 있다. 두 자 모두 下平聲(12) ‘侵’운에 속한다. “深:一作‘侵’.” (蘅塘退士, 張忠綱 評注, 《唐詩三百首》, 中華書局, 2015, 174쪽)

161) ‘秋邊’이 ‘邊秋’로 된 판본도 있다. (蘅塘退士, 張忠綱 評注, 위의 책, 2015, 196쪽)

初日照高林. 평측측평평(A)
맑은 새벽 옛 절로 들어가니
막 뜬 해 큰 나무 숲을 비춘다.

-98. 常建, <題破山寺後禪院>

浮雲一別後. 평평측측측(b)
流水十年間. 평측측평평(A)
뜬구름처럼 한 번 이별한 후에
유수와 같은 십 년이 흘렀네.

-140. 韋應物, <淮上喜會梁川故人>

悵望千秋一灑淚. 측측평평측측측(b)
蕭條異代不同時. 평평측측측평평(A)
슬피 천년 세월 떠올리며 한차례 눈물 쏟으니
쓸쓸한 신세이나 세대 다르고 시절도 같지 않다네.

-191. 杜甫, <詠懷古跡 其二>

a식(측측평평측; 평평측측평평측)

B식(평평측측평, 측측평평측측평)

此地一爲別, 측측측평평(a)¹⁶³
孤蓬萬里征. 평평측측평(B)
이곳에서 한 번 이별하게 되었으니
떠다니는 썩이 되어 만릿길 떠돌겠구나.

-102. 李白, <送友人>

竹徑通幽處, 측측평평측(a)¹⁶⁴
禪房花木深. 평평평측평(B)
대숲 속 오솔길 그윽한 곳으로 통하고
선방에 꽃과 나무는 무성하구나.

-98. 常建, <題破山寺後禪院>

162) ‘三仄調’

163) ‘孤平’은 詩家의 큰 금기인데 救하지 않았다. (孫洙, 邱燮友 注釋, 《新譯唐詩三百首》, 三民書局, 2020, 262쪽)

164) ‘曲徑’으로 된 판본도 있다. (孫洙, 邱燮友 注釋, 위의 책, 257쪽)

盤餐市遠無兼味, 평평측측평평측(a)
樽酒家貧只舊醅. 평측평평측측평(B)
저녁상엔 시장이 멀어 좋은 반찬 없고
술동이엔 가난하기에 묵은 술뿐이래오.

-183. 杜甫, <客至>

제2자·제4자·제6자는 節奏點에 해당하는데, 拗를 사용한 예를 들어보겠다.¹⁶⁵⁾

八月湖水平, 측측평측평(A)
涵虛混太清. 평평측측평(B)
8월의 호수는 평평하니
허공을 머금어 하늘을 품고 있다오.

-124. 孟浩然, <望洞庭湖贈張丞相>

猿鳥猶疑畏簡書, 평측평평측측평(B)
風雲常爲護儲胥. 평평평측측측평(A)
원숭이와 새 여전히 군령 내리는 문서를 두려워하는 듯
바람과 구름 늘 군영을 지켜주네.

-214. 李商隱, <籌筆驛>

拗救의 예를 들어보겠다.¹⁶⁶⁾

① 하나의 句 안에서 拗를 사용하고 拗救한 것

獨留青塚向黃昏 측평평측측평평(A)
다만 푸른 무덤으로 남아 황혼을 맞네

-192. 杜甫, <詠懷古跡 其三>

鄧攸無子尋知命 측평평측평평측(a)
鄧攸는 자식 없자 운명을 좇았고

-207. 元稹, <遣悲懷三首 其三>

165) 이에 관해서는 본고 주석 96-97번 내용을 참고할 것.

166) ‘拗救는 하나의 句 안에서 拗를 사용하고 이를 救한 것과 出句의 拗를 對句로 救한 것’이 있다.
拗救와 관련하여 王力은 ‘本句自救’와 ‘對句相救’라고 칭하고 있다. (王力, 앞의 책, 93쪽)

曾是寂寥金燼暗 **평측측평평측측(b)**
일찍이 정적 속에 촛불 심지 타버려 어둡고

-217. 李商隱, <無題二首 其一>

聞道欲來相問訊 **평측측평평측측(b)**
방문을 위해 서로 물었다는 소문 들으니

-199. 韋應物, <寄李儋元錫>

② 出句의 拗를 對句로 救한 것

- 대구의 제1자로 救하는 것

三晉雲山皆北向, **평측평평평측측(b)**¹⁶⁷⁾
二陵風雨自東來. **측평평측측평평(A)**¹⁶⁸⁾
三晉의 구름 산 모두 북쪽으로 향하고
二陵의 비바람 동쪽에서 불어오네.

-174. 崔曙, <九日登望仙臺呈劉明府客>

三顧頻煩天下計, **평측평평평측측(b)**
兩朝開濟老臣心. **측평평측측평평(A)**
세 번이나 찾아 천하통일 계획 의논하니
두 군주 섬겨 나라 세우고 도우며 늙은 신하의 마음 바쳤다오.

-182. 杜甫, <蜀相>

五更鼓角聲悲壯, **측평측측평평측(a)**
三峽星河影動搖. **평측평평측측평(B)**
오경에 북소리 호각 소리 비장하고
삼협¹⁶⁹⁾엔 은하수 그림자 흔들리네

-189. 杜甫, <閣夜>

畫圖省識春風面, **측평측측평평측(a)**

167) “三晉：戰國時 趙，韓，魏 三國的合稱。”(漢語大詞典)

168) “二陵：穀山有南北二陵，在函谷關東端。”《左傳·僖公三十二年》“穀有二陵焉。其南陵，夏后皋之墓也；其北陵，文王之所辟風雨也。”(孫洙，邱燮友 注釋, 앞의 책, 363쪽)

169) “三峽：四川，湖北 兩省境內，長江 上游的 瞿塘峽，巫峽 和 西陵峽 的合稱。”(漢語大詞典)

環佩空歸月夜魂. 평측평평측측평(B)
그림으로 봄바람 같은 얼굴 알았으니
패옥도 헛되이 달밤에 혼만 돌아왔다오.

-192. 杜甫, <詠懷古跡 其三>

夢爲遠別啼難喚. 측평측측평평측(a)
書被催成墨未濃. 평측평평측측평(B)
꿈속 멀리 이별하니 우는데 부르지는 못하고
편지 급히 쓰니 먹물도 진하지 않네.

-212. 李商隱, <無題二首 其一>

竹喧歸浣女. 측평평측측(b)
蓮動下漁舟. 평측측평평(A)
대나무숲 흔들리니 아낙네들 돌아오는 것 같고
연잎 흔들리니 고깃배 지나가는 것 같구나.

-116. 王維, <山居秋暝>

雨中黃葉樹. 측평평측측(b)
燈下白頭人. 평측측평평(A)
빗속에 황엽수
등불 아래 백발노인.

-148. 司空曙, <喜外弟盧綸見宿>

- 칠언에서 대구의 제3자로 救하는 것

日暮鄉關何處是. 측측측평평측측(b)
煙波江上使人愁. 평평평측측평평(A)
날 저무는데 고향은 어디에
안개 자욱한 강 사람을 시름겹게 하네.

-170. 崔顥, <黃鶴樓>

管樂有才終不忝. 측측측평평측측(b)
關張無命欲何如. 평평평측측평평(A)
管仲과 樂毅의 재주에 부끄럽지 않았으나

關羽와 張飛 명이 다했으니 어찌할 수 있으랴.

214. 李商隱, <주필역(籌筆驛)>

- ①과 ②를 동시에 한 것

曾是寂寥金燼暗, 평측측평평측측(b)
斷無消息石榴紅. 측평평측측평평(A)
일찍이 정적 속에 촛불 심지 타버려 어둡고
아무 기별 없는데 석류꽃 붉게 피었네.

217. 李商隱 <無題二首 其一>

波上馬嘶看棹去, 평측측평평측측(b)
柳邊人歇待船歸. 측평평측측평평(A)
강가엔 말이 울부짖으며 가는 배 바라보고
버들 밑엔 사람들 배가 오길 기다리네.

219. 溫庭筠 <利洲南渡>

③ 오언의 제3자나 칠언의 제5자에서 출구에 평성을 써야 하는데 측성을 썼을 경우 대구에 측성 대신 평성을 사용하여 救한 것

a식(측측평평측; 평평측측평평측)

B식(평평측측평, 측측평평측측평)

萬籟此俱寂, 측측측평측(a)
惟餘鍾磬音. 평평평측평(B)
온갖 소리 여기서 다 멎었는데
오직 종소리 편경소리 들려온다오.

-98. 常建, <題破山寺後禪院>

江上幾人在, 평측측평측(a)
天涯孤棹還. 평평평측평(B)
강가에 몇 사람이 있는가?
하늘 끝에서 외로운 배 돌아오네.

-161. 溫庭筠, <送人東遊>

吾愛孟夫子, 평측측평측(a)¹⁷⁰
 風流天下聞. 평평평측평(B)¹⁷¹
 나 맹호연을 좋아하나니
 그의 풍류 천하에 널리 퍼졌다오.

-100. 李白, <贈孟浩然>

晴川歷歷漢陽樹, 평평측측측평측(a)
 芳草萋萋鸚鵡洲. 평측평평평측평(B)
 맑은 날 강에 역력한 한양의 나무들
 향기로운 풀 무성한 앵무주.

-170. 崔顥, <黃鶴樓>

映階碧草自春色, 측평측측측평측(a)
 隔葉黃鸝空好音. 측측평평평측평(B)
 계단을 덮은 푸른 풀은 절로 봄빛이고
 나뭇잎 사이 피꼬리 부질없이 고운 노래 부르네.

-182. 杜甫, <蜀相>

b식(평평평측측; 측측평평평측측)
 A식(측측측평평; 평평측측측평평)

山光悅鳥性, 평평측측측(b)
 潭影空人心. 평측평평평(A)¹⁷²
 산빛은 새의 마음을 기쁘게 하고
 못 그림자 사람의 마음을 맑고 깨끗하게 한다오.

-98. 常建, <題破山寺後禪院>

蜀僧抱綠綺, 측평측측측(b)
 西下峨眉峰. 평측평평평(A)
 측 땅 승려 綠綺琴 품에 안고
 峨眉山 봉우리서 서쪽으로 하산하다.

170) ‘孤平’은 詩家의 큰 금기이다.

171) ‘孤仄’

172) 출구의 ‘三仄調’를 救하려고 대구의 제3자를 측성 대신 평성을 쓰니 ‘三平調’가 되었다. ‘三仄調’는 救하지 않아도 되지만 ‘三平調’는 詩家의 큰 금기이다.

-103. 李白, <聽蜀僧濬彈琴>

【中文摘要】

近體詩經過漫長的歲月成立，其中律詩是經過不斷的努力完成的平仄符合律格，聲音達到最和諧境界的詩體。儘管如此，在精煉的律詩中，出現平仄不和諧，即拗的發生原因是什麼呢？

對此，本論文以《唐詩三百首》的五·七言律詩中出現不遵循格律的平仄排列的詩為研究對象，從兩個方面探討了拗的發生原因。筆者試圖從"詩人的不平心思吐露"和"通過虛實照應營造氛圍"兩個方面說明近體詩中拗的發生原因。在本論文第2章中，以律詩平仄排列發生變化的詩為對象，用表和圖表顯示了具體例子。在第3章中，從《唐詩三百首》中出現的拗體律詩和作品內容的相互關聯性方面，對於拗的發生原因進行了具體研究。

唐代詩人在作詩時，兼顧了詩的形式和內容。因此不必局限于從拗的運用引起詩的形式和內容不協調的觀點，而是要從整體和積極的角度對拗的必要性進行探索。在評價拗體律詩的重要性時，如果先明確表明律格所具有的音樂性與詩的內容相聯繫，那麼運用拗的必然理由不僅可以解釋作品，還可以更好的理解有關作品的多種深層次含義。

本論文擺脫了至今為止對中國古典詩歌文學的以活字化文本為中心的解釋和研究指向討論，通過查明律格所具有的音樂性和文本的關係，可以實現詩歌文學研究的立體鏈接，因此具有重要意義。

【ABSTRACT】

Chinese Jin-Ti-Shi(近體詩) was established over a long period of time, of which Lu-Shi(律詩) was completed through constant efforts, and Ping-Ze(平仄) conforms to the Rhythm(律格), and the sound reached the most harmonious Chinese poetic style. Nevertheless, what caused Ao(拗) to occur in purified Lu-Shi(律詩)?

In this regard, this paper Among the Wu·Qi-Yan-Lu-Shi(五·七言 律詩) of 《the three hundred poems of T'ang dynasty(唐詩三百首)》, poetry that shows an arrangement of Ping-Ze(平仄) that does not follow Chinese Jin-Ti-Shi(近體詩)'s the rules was used as the subject of the study. After doing that, the cause of the occurrence of Ao(拗) We looked at it from two aspects.

this paper tries to explain the reason why Ao(拗) appeared in Chinese Jin-Ti-Shi(近體詩) from two aspects: "reveal the poet's dissatisfaction" and "the atmosphere is created through Shi(實) and Xu(虛). In Chapter 2 of this paper, Specific examples of changes in the arrangement of Lu-Shi-Ping-Ze(律詩平仄) are shown in tables and graphs. In Chapter 3 of this paper, specifically explored the cause of Ao(拗)'s occurrence in terms of the correlation between the contents of the poem and 《the three hundred poems of T'ang dynasty(唐詩三百首)》 Ao-Ti-Lu-Shi(拗體律詩).

When writing a poem, poets of T'ang dynasty would have considered the form and content of the poem together. Therefore, it is necessary to explore this part from a holistic and positive perspective, not just from the point of view that the use of Ao(拗) causes the inharmony between the form and the content of the poem.

In addition, in evaluating Ao-Ti-Lu-Shi(拗體律詩), If it is first to clarify

the inevitable reason for using Ao(拗) in connection with the content of the poem along with the musicality of Rhythm(律格), it is expected that it will be possible not only to interpret the work but also to discuss Ao-Ti-Lu-Shi(拗体律詩) from various and in-depth perspectives.

This paper is meaningful in that the discussion of Chinese poetry literature enables a three-dimensional approach to poetry literature research by identifying the relationship between musicality and text in Rhythm(律格), away from text-oriented interpretation and research orientation.