

1920年代 韓國文學의 傳統意識에 關한 研究*

金 容 稷**

1. 머릿말

이 작업은 우선 세가지 사실을 전제로 한다. 그 하나는 1920년대가 한국근대문학사에서 차지하는 비중이 매우 크다는 점이다. 그리고 다른 경우가 이 무렵에 이르러 비로소 우리 주변에 민족적 자아에 대한 감각 내지 전통에 대한 의식이 명확하게 형성되었다는 점이다. 그와 아울러 그 주체적 세력에 해당되는 것이 民族文學派라는 점이다. 넓은 의미에서 전통이란¹⁾ 과거에 형성된 것을 가리킨다. 그러나 그것은 또한 현재에도 작용하고 있으며 미래에까지 영향력을 행사할 수 있는 역학적 실체다. 그리고 문학에서 문제되는 전통이란 앞선 것에서 계승된 일체의 표현양식이며 약속, 기교, 어법을 뜻한다. 넓은 의미에서 문학은 예술의 한 갈래이다. 그리하여 문학은 끊임없이 새로운 국면을 타개해 나가야 한다. 그러나 이때 요구되는 창조적 차원의 打開은 무턱대고 새로우려는 신기성의 추구만으로는 달성되지 않는다. 본래 올바른 의미의 창조적 차원

* 이 논문은 아산사회복지사업재단의 1984년도 연구비 지원에 의하여 연구되었음.

** 국어국문학과 교수.

1) 전통에 대한 정의에 대해서는 T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, *The Sacred Wood* (London, Methuen & Co. 1969), pp. 48~49.에 언급이 가해진 게 있다. 그러나 그 명확한 정의는 J.T. Shipley, *Dictionary of World Literary Terms* (Boston, The Writer, Inc., 1970)에서 가해졌다. Tradition in its broadest sense denotes all the conventions, literary devices, and habits of expression handed on to a writer from the past.

개척은 그에 이르기까지 여러 작품이 구축해 낸 질적 수준과 기법, 양식, 어휘, 형태에 대한 인식이 전제될 것을 요구한다. 이것은 문학활동을 가능케 하는 중심개념의 하나가 전통임을 뜻한다.

한편 1920年代에 이르러 한국문학과 문단은 비로소 본격적인 의미에서 자아에 대한 눈길을 갖게 된다. 그 이전 한국문학은 고전문학과 초기 근대문학기의 과정을 거쳤다. 고전문학기는 그 전과정에 걸쳐서 독자적인 제작의식을 형성시키지 못했다. 이 기간에 있어서 대부분의 작품 제작자들은 벼슬아치거나 기능인, 도학자, 상인, 농민들이었다. 그들은 다른 사회활동의 틈틈이 또는 餘技나 교양의 한 표현으로 시나 시조를 짓고, 산문을 발표했다. 그리하여 엄밀하게 말하면 이기간 동안 우리주변에서는 독립된 창작의식이 형성되지 못했던 것이다. 근대문학기에 접어들면서 이런 사정에는 뚜렷한 변화가 일기 시작했다. 신소설과 신체시의 시기가 지난 다음 우리 주변에도 문학에만 매달리는 상당수의 제작자가 나타났다. 그들이 곧 「創造」와 「廢墟」, 「白潮」의 동인들이며, 또한 그와 비슷한 시기에 활동을 한 여러 시인, 소설가들이다. 그러나 이들의 문학활동은 대개가 서구의 근대문학을 참고 수용하는 가운데 이루어진 것들이다.²⁾ 그리하여 엄격하게 보면 이들은 창작활동의 두 기둥을 이루는 창조적 차원 개척과 전통을 계승하는 일에 투철한 인식을 갖지 못했다.

1920년대에 접어들면서 이런 사정에는 뚜렷한 지각변동 현상이 빚어졌다. 이 무렵에 접어들고 나서 우리 주변에는 두드러지게 급진적인 입장을 취한 현실참여론자들이 나타났다. 그들이 곧 신경향파로 지칭된 파스큐라와 焰群社의 구성원들이다. 그런데 이들은 아주 일방적으로 과거의 문학을 배제하고자 하였다. 그리고는 자신들의 문학 활동에서 그들의

2) 이 무렵에도 부분적으로 우리 자신에 대한 의식이 전혀 없었던 것은 아니다. 구체적으로 六堂은 『少年』을 통해 시조에 대한 관심을 바닥에 간 國風을 발표했다. 그리고 金億은 『泰西文藝新報』를 통해 발표한 「詩歌의 韻律과 呼吸」에서 우리 자신의 말씨와 호흡을 가진 시가 제작을 모색할 필요를 말한 바 있다. 그러나 이 때의 이들 발언은 아주 부분적인 것이어서 우리 문단의 작품 활동에서 주조의 위치를 차지하지는 못했다.

준거가 되는 입장을 외래사조에서 택했다. 그것이 곧 널리 알려진 탁시즘의 입장이다. 신경향파의 입장은 어쨌든 우리 문단에서 빚어진 최초의 집단적이며 조직적 문학개혁 운동이었다. 그리하여 그들의 활동에는 분명하게 드러나는 의식·성향의 선이 검출된다. 다만 이들의 문학활동은 그 속성으로 보아 일종의 편파성을 내포한 것이었다. 그들은 문학의 방향전환에 급급한 나머지 작품이 갖는 지속성, 혹은 관습성에 대해서는 전적으로 맹목적이었다. 이들의 이와같은 일방적 문학활동에 대해서 제동을 걸고 나타난 것이 민족문학파다.³⁾ 민족문학파는 크게 보아 문학활동의 대전제가 무턱대고 외래사조의 추수에 있지 않음을 믿었다. 그리고 그런 논리의 귀결에서 문학의 지속성 역시 문학활동의 기본 여건을 주창하고 나선 유파다. 이들은 또한 신경향파와 그 확대된 조직형태인 민족문학파에 맞서 격렬한 논쟁을 전개했다. 이렇게 보면 우리 비평사에서 1920년대가 차지하는 그 의의가 스스로 명백해진다. 적어도 이 무렵부터 한국문학은 전통 내지 지속적인 것에 대한 인식을 새롭게 하였다. 여기서 우리는 우선 이런 사실에 주목하고자 한다. 그리고 그를 통해서 오늘 우리 자신의 문학활동을 위한 교훈을 얻고자 하는 의도도 이 작업에는 내포되어 있다.

2. 民族文學派의 活動 性向——그 意味와 內容

민족문학파는 신경향파나 카프와 전혀 그 성격을 달리한 유파다. 우선 이들은 한 유파 형성의 외파적인 여건을 이루는 조직체를 갖지 않았

3) 민족문학파는 흔히 국민문학파로 일컬어져 왔다. 이 유파의 대두에 대한 언급으로는 白鐵, 『朝鮮新文學思潮史』(現代篇)(白楊堂, 1949), pp. 112~113, 趙演鉉, 『韓國現代文學史』(第一部)(現代文學社, 1956), pp. 448~449, 金允植, 『韓國近代文藝批評史研究』(一志社, 1982), pp. 113~114에서 이미 언급이 가해진 바 있다. 또한 이에 대해서는 필자 역시 「國民文學派의 評價」, 『韓國近代文學의 史的 理解』(三英社, 1977), pp. 44~45에서 제 나름대로의 생각을 피력해 둔 게 있다.

다. 또한 그들은 일정한 문학적 지향을 알리는 선언문도 채택한 바 없다. 또한 그들 사이에는 明示의인 상태의 畵적인 연라기구조도 형성되지 않았다. 그럼에도 이 유파의 구성원들은 카프의 계급지상주의에 맞서 민족 내지 전통을 내세운 점에서 공통분모를 지닌다. 동시에 그 입장이 카프에 대한 對他意識의 면을 포함한 점에서도 공통된다. 그러니까 범박하게 보면 이 유파는 신경향파와 카프의 대결유파에 해당된다. 민족문학과가 갖게 된 전통의식 역시 그 예외는 아니다. 신경향파와 카프가 문학활동의 모든 출발과 귀착점을 계급이론에 둔 사실은 이미 언급된 바와 같다. 그에 대해서 민족문학과는 그 난점을 지적하는 것으로 그들 행동논리의 발판을 구축한 쪽이다. 본래 카프는 민족이나 종족이 좁고 고루한 테두리 속에 우리 문학을 갇히게 만든다고 보았다. 그에 대해서 민족문학과는 그런 주장의 잘못을 비판하고 나섰다.

自己民族이 處한 時代環境, 自己民族이 가지고 있는 思想, 感情, 呼訴, 希望을 떠나서는 世界的일 수도 없고, 人生을 爲한 것일 수도 없으며, 심하여서는 藝術의일 可能性도 없을 것이다.”

이런 발언은 한차례 계급문학과 對 민족문학과의 공방전이 벌어진 다음에 나타난 것이다. 여기서 우리는 계급문학의 입장이 전면적으로 비판·부정되어 있음을 본다. 계급문학이 내건 가장 큰 행동명분은 인생, 내지 현실에 입각한 문학이었다. 그들은 그것이 새로운 문학, 예술의 질임을 믿어 의심치 않았다. 그런데 위의 주장에는 그런 논리가 전적으로 부정되어 있다. 민족문학과는 이런 계급문학 비판과 함께 그 자체의 행동논리를 확보하고 있어야 했다. 그것은 대체로 세가지 각도에서 시도되었다. 이제 그들을 차례로 검토해 보면 다음과 같다.

(1) 歷史·自我의 探求試圖

민족문학과가 그 행동 철학을 모색하면서 가장 먼저 착수할 필요가

4) 廉尙燮, 「時調에 관하여」, 「朝鮮日報」(1926. 10. 6)

있었던 게 우리 민족이라는 어사의 내포와 외연을 밝히는 일이었다. 對 他的인 입장에서 보아 이 유파가 카프를 의식하지 않을 수 없었다는 것은 이미 밝힌 바와 같다. 그런데 카프가 金科玉條로 내세운 계급이론은 그 개념이 어느 정도 定立되어 있었다. 그에 맞서 민족 우위론을 펴기 위해서는 당연히 민족이라는 어사에 대한 개념 정의가 이루어져야 했던 것이다. 이와 같은 당면 요구에 의해서 민족문화파는 민족사의 탐구나 체계화를 시도하지 않을 수 없었다.

구체적으로 이런 시도에서의 牛耳는 六堂 崔南善이 잡았다. 그는 1910년대에 이미 한국 역사에 대한 관심을 표명한 「稽古劄存」을 발표한 바 있다. 그리고 이어 '20년대에 접어들자 한국 역사의 총괄적인 체계화를 염두에 두고 「朝鮮歷史通俗講座」에 손을 댔다.'⁵⁾ 六堂의 이와 같은 한국사 탐구는 그 의도가 근본적으로는 민족의식 내지 민족주의에 결부 설명되어야 할 성격의 것이다. 「朝鮮歷史通俗講座」에서 그는 자신의 한국 역사 탐구의 지향점이 <그 정신(내용)에 있어서는 朝鮮人の 朝鮮歷史>⁶⁾가 되게 하는데 있다고 명백히 밝혔다. 그런가 하면 한국사 탐구와 우리 문화유산에 대한 그의 관심이 3·1운동 이후에 구체화된 점도 지나쳐 볼 수 없는 일이다. 己未獨立萬歲事件에 가담하여 옥고를 치루고 나온 후 六堂이 발표한 중요 논설 가운데 하나로 「朝鮮民是論」이 있다. 이 글 한 부분에서 그는 3·1운동의 의의를 <온갖 便宜를 剝奪되고 온갖 障礙에 牢籠되었것마는 民族全體의 無意識의 一致는 참으로 偉大한 能力을 發揮하여야 潛默한 가운데 뿌리가 漸漸 깊어지고 機會가 漸漸 넓어졌습니다. 한껏 膨脹된 熱力은 다만 噴火口될 곳을 찾을 뿐이었습니다. 밀리고 밀리다가 탁 터진 것이 그 宣言이란 것이외다>⁷⁾라고 규정했다. 그리고 이와같은 규정에 이

5) 이것은 그가 주제 발간한 『東明』에 연재한 것으로 우리 손에 의해서 이루어진 체계가 선 한국사로서는 최초의 것으로 평가되고 있다. 洪以燮, 「韓國民族史의 方法과 課題」, 『韓國史의 方法』(探究堂, 1970), p. 21. 참조.

6) 崔南善, 「朝鮮歷史通俗講話는 어떻게 쓸 것인가?」, 『六堂 崔南善 全集』(1) (高亞細亞問題研究所, 1973), p. 16.

7) 「朝鮮民是論」, 『東明』(1) (1922. 9. 3), p. 3.

어 그는 민족의 활력을 타개하는 길이 자아에 눈뜨고 그 능력을 기르는 데 있다고 믿었다. 그런데 그 방편의 하나로 생각된 것이 역사 탐구였다.

한편 六堂의 한국사 탐구는 그가 민족문화파에 가담한 이후 더욱 활발해지고 철저하게 되었다. 구체적으로 그는 1920년대 중반기부터 단군 연구에 집중적인 열기를 보였다. 1926년에 그는 동아일보를 통해서 전후 77회에 걸친 『壇君論』을 발표했다. 그리고 이어 차례로 한국사에 관한 글을 보여 주었다. 이제 그 중요한 것을 들면 다음과 같다.

- 朝鮮史學의 出發點……『東亞日報』(1927. 3. 29)
- 三國遺事解題……『啓明』(1호, 1927. 3)
- 兒時朝鮮(東洋書院, 1927. 7)
- 不成文化論……『朝鮮及朝鮮民族』(1927. 8)
- 壇君神典에 들어 있는 歷史素……『中外日報』(1928. 1)
- 朝鮮歷史講話……『한빛』(1928. 1~7)
- 壇君 及 그 研究, 古山子の 大東輿地圖……『別乾坤』(1928. 4)
- 壇君과 三皇五帝……『東亞日報』(1928. 8. 1~12. 16)
- 朝鮮史講話……『青年』(81호, 1928. 7), (83호, 1928. 11)
- 朝鮮淸海嶺大使 張寶高……『怪奇』(1929. 5)
- 神代의 大植民家 新羅王子 天日槍……『怪奇』(1929. 5)
- 朝鮮歷史講話……『東亞日報』(1930. 1. 12~3. 15)
- 古朝鮮에 있어서 政治規範……『朝鮮學報』(1930. 8)
- 新羅 眞興王의 在來 三碑와 新出現의 磨雲嶺碑……『靑丘學叢』(1930. 11)

민족문화파의 일원으로 六堂과 비슷한 시기에 한국사 탐구를 시도한 예로는 爲堂 鄭寅普가 있다. 그는 1920년대 말경부터 李舜臣, 星湖, 茶山 등에 대한 글들을 차례로 발표하였다. 그리고 1935년에 이르자 심혈을 기울인 「五千年間 朝鮮의 얼」을 동아일보에 연재하기 시작했다. 그러나 다같은 한국사 탐구 시도라고 해도 爲堂과 六堂 사이에는 근본적인 차이가 있는 듯 보인다. 우선 六堂은 가능한 한 사실들을 넓게, 그리고 자세하게 섭렵하려는 태도를 보였다. 말하자면 그는 실증사학의 단면을 보이고 있는 셈이다. 그에 대해서 爲堂은 잡담 제하는 태도로

역사를 통해 민족의 행동 지표내지 이념을 파악하려는 입장을 취했다. 이런 경우의 우리에게 좋은 보기가 되는 것이 그의 「朝鮮史研究」서문이다. 그는 東亞日報에 연재 당시 이 글의 근본 의도가 우리 역사의 줄기를 이룬 민족적 얼을 파악하는 데 있다고 전제했다.

‘얼’을 눈에다가 比하자, 스스로 감았다가 딱 뜨는 이 開閉를 여러번 되풀이하는 것이 몇번이나 外界의 衰盛消長을 影成하였던고, 그러므로(……) 歷史 | ‘얼’이 아니면 박힐 데가 없다. (……)五千年間 朝鮮의 얼이란 容易히 尋討할 問題가 아니다. 그러나 尋討하기가 容易하지 아니함에 苟托하여 그대로 因循만을 相襲한다면 日去月往하는대로 黯晦함은 차차 더하고 父老子長하는 대로 淡漠함은 점점 심함을 坐視함이니 極히 猥越한 줄을 모름이 아니면서도 우선 一步의 試前으로서 五千年을 上下하여 그 支柱를 찾고 이에 따라서 風雨의 往來 어찌하여 이를 가리었으며 衰盛消長이 어찌하여 혹 지러하고 혹 이러한 것을 혹 特筆하고 또 혹 數講도 하여 아모쪼록 古脈, 今臍의 한가지로 搖躍함이 있자 一貫 相受함으로 좃아 사무치는 感激을 通하여 五千年間 旣陣旣往한 過去를 一時에 살아나게 하도록 하는 同時에 우직한 久幹을 받들어 이로써 孤舟一柁를 삼기를 若期함을 適하다 하는 이는 適하다 하리라,⁸⁾

여기 나타나는 바와 같이 爲堂에게 있어서 한국사 연구란 지난 날 우리 先人들이 끼친 정신의 진수를 파악하려는 시도였다. 그의 한국사는 그리하여 정신 내지 의식사의 입장을 취하게 된 셈이다. 민족문화파에 의한 한국사 연구가 이런 성향을 띄게 된 데는 물론 거기에 그 나름의 사유가 개재한다. 우선 민족을 행동의 대전제로 내세운다는 것은 그의 식이 민족의 진수를 파악하고 나서 가능한 일이었다. 그리고 그것은 곧 정신 내지 心魂의 차원에서 민족을 인식·파악하려는 시도와 표리에 관계에 있다. 이에 민족문화파의 한국사 연구는 그 전개과정에서 정신사의 입장을 취하지 않을 수 없게 된 것이다.

이와는 달리 민족문화파의 한국사에 대한 관심에 부채질을 한 局外者들도 있다. 그들이 곧 文一平과 安自山, 申采浩 등이다. 구체적으로 文

8) 「朝鮮史研究」, 『鄭寅普研究』(3) (延大出版部 1983), p. 30.

一平은 『東明』21호(1923. 1. 21)에 「조선 과거의 혁명 운동」, 『開關』43호(1924. 1)에 「甲子 이후 60 년간의 조선」, 『東光』(1927. 2)에 「조선사의 교과서에 대하여」, 『한빛』(1928. 1)에 「고려의 국가적 이상」, 『別乾坤』(1928. 8)에 「平西大元帥 洪景來亂」 등의 글을 발표했다. 그리고 이어 1930 년대에 접어들어서는 좀더 본격적인 한국사 연구를 시도한 바 있다. 한편 安白山은 주로 문학과 문화 분야에서 역사적 고찰을 시도했다. 그는 1921년 초두에 이미 「我聲」을 통해 朝鮮文學史의 기술을 꾀한 바 있다. 그리고 다음 해에는 단행본으로 「朝鮮文學史」를 上梓했다.⁹⁾ 그후 그가 이 분야에서 남긴 업적 가운데 중요한 것들을 들어 보면 「麗朝時代의 歌謠」(『現代評論』4호. 1927. 5), 「조선 이악에 대하여」(『朝鮮史學』. 1926. 3), 「時調作法」(『現代評論』. 1927. 8), 「朝鮮音樂史」(『朝鮮』15호. 1931. 3) 등이 있다. 그리고 이 경우에 특히 주목되는 것이 丹齋 申采浩다. 널리 알려진 바와 같이 그는 庚戌國恥가 있자 곧 해외에 망명해서 光復運動에 정진하다가 旅順 감옥에서 순국했다. 그리하여 그의 문필활동 역시 1910년도 이후에는 해외에서 시도될 수밖에 없었다. 그러나 이런 외적인 사실만으로 곧 그의 행동 철학이 국내 독선제와 무관한 것이었다고 볼 수 없다.

본래 그는 독립운동의 이념적인 뼈대를 얻어내기 위해 한국사 연구를 계속한 분이다. 그리고 그의 독특한 史觀과 한국사 탐구에 대한 열의를 평가한 동지들이 한 때 그의 글을 국내에 반입해서 활자화시킨 바 있다. 구체적으로 1925년 한 해 동안에 그는 동아일보를 통해서 「吏讀文名詞

9) 安白山의 『朝鮮文學史』는 韓一書店版 총 135면에 전권이 6장으로 나뉘어져 있다. 제 2장부터가 본론인데 그 중요 내용은 제 2장 上古文學, 제 3장 中古文學, 제 4장 近古文學, 제 5장, 近世文學, 제 6장, 最近文學이며 이중 제 5장과 6장의 내용은 다음과 같다. 25. 儒敎의 世, 26. 諺文制作과 勅撰, 27. 宮廷文學, 28. 退溪와 山林文學, 29. 亂離 及 黨爭과 思想界 30. 閑話와 俳諧, 31. 小說, 32. 虛曲, 33. 歌詞, 34. 近世文學의 結論, 제 6장, 35. 甲午更張, 36. 新學과 新小說, 37. 新舊對立의 文藝, 38. 文化運動과 亂想, 39. 自覺論 등이다.

解釋法」, 「三國史記中東西兩字相換考證」, 「三國志列傳校正」, 「平壤浪水考」, 「前後三韓考」, 「朝鮮歷史一千年來大事件」, 「朝鮮古來의 文字와 詩歌의 變遷」 등을 발표했다.¹⁰⁾ 뿐만 아니라 그는 1930년대 초에는 조선일보를 통해 朝鮮史를 연재한 바 있다. 申采浩의 이와같은 韓國史 탐구는 크게 두가지 점에서 당시 국내독자들에게 충격을 주었다. 우선 그는 해외 망명의 민족운동자로서 국내에서는 일종의 전설적 인물이었다. 그런 그가 단편적인 감상문이 아닌 본격적인 연구논문으로 속하는 일련의 업적을 발표했다. 당연히 그것은 국내 인사들의 비상한 관심을 모을 수밖에 없었다. 뿐만 아니라 한국사 탐구에서 丹齋는 그 나름의 확고한 시각을 가지고 있었다. 『朝鮮上古史』의 허두에서 그는 역사를 정의하여 <我와 非我的 투쟁>¹¹⁾이라고 밝혀 놓았다. 그리고 이어서 그는 <我>가 우리 자신이 역사 형성의 주체가 되어야 한다는 입장을 취했다. 이것은 곧 그나름대로의 주체성 옹호 내지 민족사관에 해당된다. 민족문화파가 민족의 개념을 역사쪽에서 수용해 들이려고 한 사실은 이미 밝힌 바와 같다. 그런데 丹齋의 한국사 탐구는 바로 이와같은 요건을 갖췄다. 그리하여 그의 역사 논문은 묵시적인 형태로 민족문화파의 행동 이념 형성에 상당한 작용을 한 셈이다.

(2) 文化遺產 한글에 대한 관심들

민족문화파는 민족의 편에 서려는 시도의 하나로 우리 민족의 고유한 문화 유산의 발굴·소개와 정리·체계화에도 상당한 열의를 쏟았다. 그리고 그 가운데 국어국자에 대한 관심 내지 한글의 정리·보급에 대한

10) 이상 丹齋의 글은 「東亞日報」 1925년 1월 3일부터 10월 16일에 걸쳐 발표되었다. 한편 이때 「東亞日報」에는 宋鑣禹가 사장으로 그리고, 李光洙가 주필로 있었고, 기타 鄭寅普, 崔南善 등이 자문으로 활약하고 있었다. 그들의 주선에 의해 총독부의 까다로운 검열 절차를 거치면서 丹齋의 글이 발표될 수 있었다.

11) 「朝鮮上古史」, 『丹齋申采浩全集』(上)(형설출판사, 1979), p. 31.

열의가 두드러지게 나타났다. 본래 우리 주변에서 국어국자에 대한 정리·체제화 시도가 본격화되기 시작한 것은 1920년대 초두부터다. 구체적으로 1921년 우리 주변에는 주시경선생의 문하생이 중심이 되어 조선어연구회가 발족되었다. 이회는 그 다음 해에 한글의 연구·계몽 잡지인 기관지 『한글』을 발간한 바 있다. 이회의 정신적인 지향, 성격은 그 창간사 일부에 나타난다. <朝鮮文化樹의 枝葉은 科學 宗教·藝術·政治·經濟·道德 등 여러가지가 있겠지마는 그 根本을 依托할 土臺는 말과 글이다.>¹²⁾ 여기 나타나는 바와 같이 이 무렵 한글운동은 민족문화의 진수 내지 기본토대를 이해·정리하려는 생각에서 시도되었다. 그런데 이 무렵 조선어연구회의 구성원들은 張志暎·李秉岐·申明均·金允經·李常春·權應奎·李熙昇·崔鉉培·李克魯·李殷相 등이었다. 여기서 우리는 李秉岐·李殷相 등이 곧 민족문학과와의 일원이라는 사실에 주목하지 않을 수 없다. 그와 동시에 후속하여 이에 참가했거나, 또는 정신적인 지원을 아끼지 않은 李光洙, 주요한, 金億 등의 이름도 기억해야 할 것이다. 뿐만 아니라 민족문학과는 모두가 한결같이 국어국자운동에 비상한 관심을 보였다. 다음은 조선어연구회(후에 한글학회로 개칭)가 처음 한글날을 제정·공포하자 민족문학과와의 일원인 曹雲이 그것을 환영하면서 쓴 글의 일부다.

실로 丙寅은 우리 文化史上에 가장 因緣이 깊은 八百四十年前 高麗 宣宗三年의 대장경 續修 刊行과 四百八十年前 漢陽 世宗 二十九年的 訓民正音頒布와 最近 六十年前 숨은 君子의 나라가 世界의 새 空氣를 마시게 된 丙寅洋擾 등의 偉대한 史實은 吾族으로부터 千古에 잊지 못할 바이다.¹⁴⁾

국어국자에 대한 관심과 함께 민족문학과는 민족문화와 한국적인 것

12) 朴炳采, 「日帝下の 國語運動研究」 『日帝下の 文化運動史』(民衆書館, 1970). p. 449에서 재인용.

13) 이에 대해서는 상계서, p. 448 및 pp. 482~490참조.

14) 曹雲 「丙寅年과 時調」, 『朝鮮文壇』(1927. 2), p. 29.

전반에 걸친 탐구를 향해서도 즐기차게 손길을 뻗었다. 그리고 이런 시도는 민족문화학과의 행동철학 수립에 그대로 직결되는 일이기도 했다. 그들이 꾀하는 바, 문학 활동을 성공적으로 이루어 나가기 위해서 민족문화학파는 민족문화와 한국적인 모든 것에 대해서 폭넓고 신선미가 있는 정보, 지식을 지닐 필요가 있었다. 또한 합리·타당하고 올바른 이념을 지니기 위해서도 치우치지 않고 타당성을 가진 지식을 확보하지 않을 수 없었다. 이런 당면의 요구가 민족문화학파로 하여금 한국적인 것과 민족문화 전반에 걸친 탐색의 손길을 뻗게 한 셈이다. 구체적으로 이 분야에서는 六堂 崔南善과 春園 李光洙의 존재가 두드러진다. 六堂은 일찍부터 朝鮮光文會를 조직하고 『東史綱目』을 비롯하여 『訓蒙字會』, 『類合』 등 다수 한국 고전을 정리·소개했다.¹⁵⁾

또한 그는 이와 병행해서 민요·전설·속담 등 구비 전승의 문화 유산을 수집·소개하는 데도 남다른 열의를 보였다. 뿐만 아니라 그는 우리 선인들이 끼친 유적과 유물들에 대해서도 상당한 관심을 기울였다. 이 분야에 끼친 그의 발자취는 국내 여러 곳에 산재하는 단군 사당을 찾은 것을 비롯하여 낙랑 고분, 흥복사, 원각사 사지, 및 백제, 신라, 가

15) 광문회의 발족 당시의 취지 규정 다음에 붙어 있는 제 1기 간행 계획을 보면 다음과 같다.

- △ 歷史類——東國通鑑·東史綱目·三國史記·四郡志·渤海攷·渤海世家·東國兵鑑·興王肇乘·燃藜述
- △ 地理類——擇里誌·山水經·道里表·山經表·金剛山記
- △ 風土類——東國歲時記·海東諸國記
- △ 語音類——東言解·訓蒙字會·類合·雅言覺非·三韻聲彙物名攷
- △ 歌辭類——龍飛御天歌
- △ 經學類——尙書補傳
- △ 文學類——松穆館集·夏園詩鈔·四家詩集·二十一都懷古詩
- △ 兵事類——兵學通
- △ 經濟類——山林經濟
- △ 教訓類——海東小學
- △ 彙纂類——芝峰類說·星湖僊說·熱河日記
- △ 全集類——益齋亂稿·栗谷全書·李忠武全書·林忠愍實記·梅月堂集

야의 유적을 답사한 것으로 나타난다.¹⁶⁾ 또한 『朝鮮常識問答』이나 『續常識問答』을 보면 거기에는 세시풍속, 유희, 속요로 일컬어진 잡가와 민요 등이 차례로 수집·소개되어 있다. 이것으로 우리는 六堂 崔南善의 민족 문화 유산에 대한 관심의 폭과 열기를 단적으로 파악해 볼 수 있다. 한마디로 그는 이 방면에서도 단연 타의 추종을 허락하지 않을 정도로 뚜렷한 그림자를 던지는 立像이다. 다음 泰園의 민족 문화 유산에 대한 관심은 사적지 순례의 경우로 대표될 수 있다. 1931년에 접어들어 그는 우리 민족의 영웅 가운데 한 사람인 충무공 유적지 순례에 나섰다. 그리하여 『東亞日報』를 통해서 그에 관한 기행의 글을 발표할 바도 있다.¹⁷⁾ 비슷한 예들은 鄭寅普, 李秉岐, 李殷相 등 민족문화과에 속하는 여러 문인들에게 공통적으로 검출된다. 구체적으로 鄭寅普는 『關東海山錄』, 『南遊寄信』 등의 기행 수상을 발표했다.¹⁸⁾ 여기에는 한반도 내에 있는 여러 명산·대천과 사적지에 대한 그의 관심이 매우 크고 깊었음을 드러내는 여러 부분이 포함되어 있다. 한편 가람 李秉岐는 서울 근교와 부여·경주·전라도 지방의 여러 명승·고적을 즐겨 답

16) 이런 경우의 단적인 보기가 되는 것이 『六堂崔南善全集』(9)에 실려 있는 「피무덤이에서」, 「古蹟保存의 要諦」, 「朝鮮의 古蹟」, 「興福寺, 圓覺寺로부터 파고다 公園까지」, 「三都 故蹟 巡禮」, 「通溝의 高句麗 遺蹟」, 「古蹟 愛護에 대하여」, 「江西 大墓」, 「雙松塚」 등 이다.

17) 이런 경우의 가장 좋은 보기로 들 수 있는 것이 忠武公 李舜臣의 유적지 답사 기행이다. 이 글은 「忠武公遺蹟地巡禮紀行」이라는 제목을 달고 1931. 5. 21 부터 6. 8 까지 동아일보에 연재되었다.

18) 「關東海山錄」은 内外金剛總叙로 시작하여 海金剛 三浦로 끝나는 글이다. 그 내용 제목으로 짐작되는 바와 같이 금강산 기행문이다. 그리고 南遊寄信은 第一信에서 43信까지로 되어 있다. 청주 화양동에서 시작하여 多島海에 이르는 여정 가운데서 爲堂이 보고 느낀 것을 시간문 형식으로 적은 글이다. 그런데 이들 글은 단순한 산천경개 완상의 기행들이 아니라 그 사 이사이에는 민족사와 민족문화에 대한 爲堂의 강한 애정과 관심이 담겨져 있다. 그 보기로 들 수 있는 것이 「申旅菴故宅訪問記」라는 부제를 단 제 28信의 다음과 같은 부분이다. <朝鮮으로 朝鮮의 心魂을 고도리 삼은 先生の 學術을 받들어 傳함에 있어서 既往은 己 벗어나고 지금이라도 때가 아님이 아니요 今日인지라 더욱 가슴으로 부여 받고 머리 속에 새 깃이 새겨야 할 것이니 이것이 나의 旅菴先生全書의 校刊을 要諦라 하는 所以이다.>. 『舊園鄭寅普全集』(1)(延世大出版部, 1983), p. 192.

사했다. 그리고 그런 체험을 산문인 기행문 형식으로 발표하기도 했고, 시조로 읊은 것도 다수가 있다. 후자의 좋은 보기가 되는 것이 「石窟庵 가는 길」, 「扶蘇山」, 「月出山」 등이다. 노산 李殷相의 경우에도 비슷한 이야기가 가능하다. 초기의 그는 주로 선인들의 발자취가 끼친 자리에 취재한 작품들을 많이 남겼다. 그리고 후기에 이르러서는 좀 자유 분방한 문체로 국토산하에 대해서 그가 품은 사랑을 기행문 형식의 글에 담아냈다.¹⁹⁾ 이런 일련의 사실들이 우리에게 뜻하는 바는 명백하다. 즉 민족문화파는 우리 겨레의 문인 우리의 여러 문화 유산에 남다른 관심과 성력을 기울였던 것이다. 그리고 그것이 확대·해석되면서 그들은 인문 환경에 까지 관심을 표명했다. 또한 한글을 중심으로 한 국어·국자 유산에도 비상한 관심을 보였다.

(3) 민족적 양식을 향한 촉수——時調復興運動

우리의 고유한 문이라든가 전통에 대한 관심은 민족문화파로 하여금 시조부흥운동을 전개하도록 만들었다. 이 밖에도 문학 분야에서 이 유파의 전통 의식은 민요의 흐름을 작품에 수용하는 일, 역사소설의 제작 등으로 나타나기도 했다. 그러나 전자는 그 시도 자체가 자유시를 통해 이루어지지 않으면 안되었다.²⁰⁾ 그런데 자유시는 전통 계승의 단면보다 창조적 차원 개척에 더 많이 신경을 써야 했다. 그리고 역사소설에 대해서도 비슷한 이야기가 가능하다. 범박하게 말해서 역사소설이란 제

19) 이런 경우의 구체적 보기가 되는 것이 「灣上踏靑記」, 「千里訪碑行」, 「江都遊記」, 「無等山紀行」, 「雪嶽行脚」 등이다. 이를 紀行의 바닥에 깔린 李殷相의 의식은 그가 「灣上踏靑記」의 허두에 쓴 말 일부로 집약되어 있다. <風雨의 색은 나무가 山上에 쓰러진 거기 그 밑에서도 行人의 버린 돌이 路傍에 굴러진 거기 그 속에도 莊嚴 且 鴻大한 天公의 秘密을 갖추어 들을 수가 있는 것이요, 久遠 且 絢爛한 朝鮮의 精神을 건우어 질 수가 있는 것이다.> 李殷相, 『詩歌, 紀記, 研究 隨筆集』 7. (永昌書館, 1942), p. 5.

20) 현대시에 민요의 흐름을 수용한 작품들을 필자는 민요조 서정시라고 명명해서 정의한 바 있다. 이에 대해서 자세한 것은 「民謠調 抒情詩의 形成과 展開」, 『韓國近代詩史』(제 1 부). (새문사, 1983) 참조.

재를 역사에서 구하는 소설이다. 따라서 이런 유형에 속하는 작품 활동에서 유별나게 전통에 대한 인식이 강조될 필요는 없다. 그러나 시조는 우리 문학사가 형성·전개시킨 독특한 문학 양식의 하나다. 거기에는 시조만이 갖는 관습적 말씨와 형태·운율·구조가 있다. 그러므로 이 양식에 대한 인식이 선행되어야 하는 것이다.

민족문학과에 의해서 시조부흥운동이 시도된 상한선은 1925년경으로 잡혀진다. 이 무렵에 이르면 六堂·春園·爲堂·가람 등이 차례로 시조 작품을 발표하고 나섰다. 그리고 이들의 시조부흥운동에는 적어도 두가지 정도의 결정적 동기같은 것이 포착된다. 그것이 내적 동기와 외적 여건이다. 우선 민족문학과와의 형성 명분 가운데 최대의 것이 카프의 정치적 편향과 독주 상태에 썩기를 박자는 것이었다. 그리고 그 구체적 방책으로 생각된 것이 민족적 전통에 입각한 문학 활동의 전개였다. 그런데 시조는 적어도 우리 민족이 수백년 동안 쓰고 다듬어 온 自主的 樣式이다. 말을 바꾸면 이 양식은 우리 민족의 토양 속에서 형성·전개되면서 그 보람과 슬픔·꿈 등 일체의 사상·감정을 기르고 가꾸어 온 그릇 가운데 하나다.²¹⁾ 뿐만 아니라 이 양식의 효과적 전개는 카프의 정치상주의와 類를 달리하는 예술 내지 문학적 입장을 취하는 일이기도 했다. 바로 여기에 민족문학과가 시조부흥운동을 피하게 된 동기 가운데 하나가 있는 셈이다. 다음 여기에는 명백하게 포착되는 환경·여건의 작용같은 것도 있다. 우선 1920년대에 접어들면서 우리 주변에는 우리 민족의 고유한 것, 민족적인 것에 대한 관심이 크게 고조되기 시작했다. 1920년대는 3·1운동이 일어난 다음에 온 年代다. 정치적인 차원에서 보면 3·1운동이 지향하는 민족의 자결 원칙에 입각한 식민지

21) 이런 생각을 가장 집약적으로 담은 것이 崔南善, 「朝鮮國民文學으로서의 時調」, 『朝鮮文壇』(1925.5), p.4의 다음과 같은 부분이다. <時調는 朝鮮人の 손으로 人類의 韻律界에 提出된 一詩形이다. 朝鮮의 風土와 朝鮮人の 性情이 音韻을 빌어 그 渦動의 一形相을 具現한 것이다. 音波 위에 던진 朝鮮我의 그림자이다. 어떻게 자기 그대로 가락 있는 말로 그려낼까 하여 朝鮮人の 오랜동안 여러가지로 애를 쓰고서 이때까지 막다른 골이다.>

기반에서의 탈피는 일단 실패로 돌아갔다. 그러나 그에 힘입어 우리 주변에는 널리 自我에 대한 눈길이 열리기 시작했다. 그런데 시조는 우리의 고유한 문학 양식 가운데 하나였고 그 가운데서도 가장 크게 애호된 것이기도 했다. 민족문화학파가 시도한 시조부흥운동은 바로 여기에 힘입은바 적지 않다.

민족문화학파의 시조부흥운동에는 다른 경우의 추종을 허락하지 않을 정도로 활발한 논리적 고찰도 수반되었다. 구체적으로 六堂 崔南善은 『朝鮮文壇』(1926. 5)을 통해서 당시로 보아서 수준급의 시조론에 해당되는 「朝鮮國民文學으로서의 時調」를 발표했다. 그는 상계 논문에서 시조를 가리켜 <朝鮮心の 放射性, 朝鮮語의 섬유조직이 가장 壓搾된 狀態에서 표현된 功된 塔>²²⁾이라고 규정한 바 있다. 그리고 이후 이 유형에 속하는 업적 가운데 주목되어야 할 것으로 六堂의 「時調 胎盤으로서의 朝鮮民情」(『朝鮮文壇』, 1926. 6), 孫晉泰의 「時調와 時調에 表現된 朝鮮사람」(『新民』, 1926. 7), 「時調에 關하여」(『朝鮮日報』 1926. 10. 6), 李秉岐의 「時調란 무엇인가」(『東亞日報』, 1926. 11. 24~1926. 12. 13), 「律格과 時調」(『東亞日報』, 1928. 11. 28~12. 1), 「時調源流論」(『新生』, 1929. 1~4) 李殷相의 「時調問題小論」(『동아일보』, 1927. 4. 30~5. 3) 「時調短形芻議」(『동아일보』, 1928. 4. 18~4. 25) 등이 있다. 이들 논의는 모두가 제나름의 시조에 대한 생각과 함께 그 특질과 문제점을 지적한 것들이다. 또한 민족문화학파가 꾀한 시조부흥운동의 바람직한 방향을 모색한 것들도 포함되어 있다. 민족문화학파의 시조부흥운동은 이에 힘입어 그 바닥에 든든한 확동논리를 구축하게 된 것이다.

22) 『朝鮮文壇』(16호)(1926. 5), p. 4.

3. 時調復興運動의 展開樣相

민족문학과파의 시조부흥운동은 물론 예술 활동의 한 갈래로 전개되었다. 그리하여 그것은 관습적인 것에 대한 배려와 함께 끊임없는 개성의 추구를 시도하지 않을 수 없었다. 개성이 추구되었기 때문에 민족문학과파의 시조들은 그 제작자에 따라서 상당한 차이를 갖게 되었다. 구체적으로 그 초기의 것들은 전통에 대한 의식이 어휘·형태를 중심으로 나타난다. 그러나 시간의 흐름에 따라 그것은 차츰 韻律이라든가 美學을 결드리는 입장으로 바뀌어 갔다. 여기서 참고로 밝히면 민족문학과파의 시조부흥운동에서 중요한 위치를 차지하는 시인들은 崔南善, 鄭寅普, 李秉岐, 李殷相 등이다. 물론 이밖에도 민족문학과파의 일원으로 상당수의 시조를 발표한 예에는 李光洙와 주요한이 포함된다. 그러나 李光洙는 어느 편인가 하면 소설과 논설을 활발하게 발표하면서 餘技로 시조에 손을 대었을 뿐이다. 그의 작품은 또한 시조부흥운동에 특히 기억되어야 할 정도로 뜻깊은 것은 아니다. 다음, 주요한은 현대시의 제작·발표에 외곬으로 매달린 시인이다. 그리고 시조는 그에게 부수 작업 정도로 생각된 껌새가 있다. 그는 또한 이 분야에서 새로운 국면을 타개해 주지도 못했다. 따라서 우리는 여기서 이 두 사람을 논외로 둘릴 수밖에 없다.

(1). 六堂 崔南善, ——朝鮮主義의 세계

널리 알려진 바와 같이 崔南善의 문단 활동은 민족문학과파의 일원으로 시작된 게 아니다. 그는 10대에 이미 스스로가 창설·운영한 新文館을 통해서 「少年」을 발간했다. 그리고 거기에 한국 근대시가의 효시로 일컬어지는 창가와 신체시를 발표했고, 동시에 다수의 논설과 번안·수상·기행류의 글도 실었다. 따라서 그의 문단 활동은 한국 근대문학사의 초

창기에서부터 시작된다. 한편 그는 처음 독립된 文人意識에서가 아니라 일종의 문화활동가의 입장에서 글을 썼다. 그리하여 그의 정신 상태에는 일종의 사회개혁지향성이 접출된다. 본래 그의 문화활동은 일종의 목적의식에 의한 것이었다. 일찌기 그는 우리 사회의 근대화가 달성되어야 한다는 열망에 불 탄 바 있다. 그런데 근대화의 주체가 되어야 할 것은 바로 우리 민족이며 우리 자신이었다. 이런 입장에서 六堂은 <우리>, 또는 <나>의 천착에 매달리기 시작했다. 그리고 그 한 단면으로 나타나게 된 것이 우리 고유한 것, 또는 우리 겨레만의 몫이라고 생각되는 것의 탐구·시도였다. 구체적으로 우리는 이것을 六堂의 朝鮮主義라고 부른다.²³⁾ 그리고 그는 한동안 이런 세계의 탐구에 아주 열성적으로 매달렸다. 그리하여 문단 활동에 있어서도 그런 단면이 매우 강하게 드러나게 된 것이다. 그의 시조 제작·발표와 그 이론적인 탐구 시도도 대체로 이런 테두리에서 빚어진 한 현상이다. 그리고 그 특색 역시 바로 이런데 있는 듯 보인다.

민족문학과와의 단계에서 六堂의 시조 제작·발표는 사회집 『百八煩惱』로 대표된다. 1926년 東光社 발간으로 되어 있는 이 시조집에는 모두 108편에 달하는 창작 시조들이 수록되어 있다. 이 시조집은 우선 우리가 갖게 된 근대적 창작 시조집으로서의 최초의 것이다. 뿐만 아니라 거기 수록된 작품의 숫자나 질 역시 당시 우리 주변에서 주목의 과녁이 되기에 족한 것이었다.²⁴⁾ 구체적으로 이 시조집에는 제작자의 개인적인 감정을 소재로 한 것에서부터 민족적인 의식에 관계되는 내용을 담은 것들에 이르기까지 다양한 성격의 작품들이 실려 있다. 이제 그 가운데서 보기를 들면 다음과 같은 것들이 있다.

23) 민족적 자아탐구로 이야기될 수 있는 六堂의 이와같은 단면에 대해서는 필자의 韓國現代詩 15 회분, 「六堂 崔南善의 등장」, 『現代文學』(363), (1985.3) 참조.

24) 이에 대해서는 林仙默, 「崔南善과 「百八煩惱」」, 『近代時調集의 樣相』(壇大出版部, 1983) 참조.

안겨서

一

님자채 달도 밝고
님으로해 꽃도 고아

진실로 님 아니면
꿀이 달라 쪽이 쓰라
해떠서 변하옵기로
님탓인가 하노라

二

감아서 뵈든 그가
뜨는 새에 어대 간고

눈은 아니 밋드래도
소리 어이 귀에 있나

몸아니 제시전마는
만저도 질듯하여라

三

무어라 님을 할가
해에다나 비겨볼가

쓸쓸과 어두움이
얼른하면 쫓기나니

아무리 저울 깊어도
음달 몰라 하노라

四

구태라 어데다가
전주고자 아니하며

역지로 무엇보다
낮다는 것 아니언만

님대로 고우신 것을
아니랄질 없노라²⁵⁾ (이하생략)

壇君窟에서

一

아득한 어느 제에 님이 여기 나뒹신고
 벌어난 한가지에 나도 열림 생각하면
 이 자리 안 찾으리까 멀다높다 하리까.

二

곳없이 터진 앞이 바다 저리 닿았다네.
 그 새에 울망졸망 죄도 독도 많진마는
 업대어 나뻗들 하다 고개들놈 없고나

三

몇몇번 비바람이 아랫녘에 지냈고
 언제고 님의 맥엔 맑은 하늘 맑은 해를
 들어나 환하시려면 구름 슬쩍 걸쳐라.²⁵⁾

앞의 작품에서 주류를 이루고 있는 감정은 연모의 정이다. 그리고 이 때 연모의 대상이 되고 있는 것은 님이다. 六堂의 작품에 나오는 이 님에 대해서는 그것을 민족 내지 사회 역사에 귀속되는 것으로 보고 <朝鮮>으로 규정할 예가 있다.²⁷⁾ 그러나 적어도 위의 작품에서 그것은 그런 심상으로 이야기되기에는 너무 육감적이며 아깃자깃한 느낌을 유발시키고 있다. 그런 의미에서 앞의 작품은 사적인 차원에 속하는 것으로 평가되어야 할 것이다. 그러나 두번째 보기로 제시된 작품은 그와 다르다. 여기서 六堂은 단군에 대한 그지 없는 신앙의 정을 노래 부르고 있다. 그런 점에서 이 작품은 사사로운 감정의 차원을 벗어나 公的인 세계를 지니고 있는 것이다. 이렇게 보면 「百八煩惱」가 간직한 정신의 폭이 짐작된다.

그러나 형태상으로 보면 이 시조집은 상당히 온전한 단면을 드러낸

25) 『百八煩惱』(東光社, 1925), pp. 12~15.

26) 위의 책, pp. 41~44.

27) 이런 경우의 좋은 보기가 되는 것이 「百八煩惱」百八篇의 基調는 님의 사랑함이니 대체 六堂의 님이 누구인가? (……) 나는 그를 짐작한다. 그 님의 님은 「조선」인가 한다. 『百八煩惱』, pp. 2~3. 발문 부분.

다. 우선 이시조집에 실린 거의 모든 작품은 적실하게 3장6구의 형태를 바탕으로 쓰여진 것들이다. 또한 각 장의 字數도 대체로 초장 3·4·4·4, 중장 3·4·4·4, 종장 3·5·4·3을 지키고 있다. 특히 종장의 자수율 3·5·4·3이 지켜지지 않은 작품은 이 시조집에는 한 수도 나타나지 않는다. 이것은 六堂이 시조의 형식 해석에서 전혀 모험을 하지 않았음을 뜻한다. 뿐만 아니라 이시조집에는 <참아>, <행여나>, <하마> 등의 고시조에 자주 나오는 부사들이 나타난다. 또한 앞의 예에서 이미 드러난 바와 같이 <자채>, <나뻗들 하다> 등 고어들이 쓰인 예도 빈번하게 출몰한다. 그런가 하면 <—도다>, <—노라>, <—오다>, <—건만>, <—릿까>, <—으랴> 등 어미가 종장에 쓰인 예도 아주 흔하게 나타난다. 이것은 六堂이 매우 충실하게 고시조의 말씨와 문체, 형태를 계승하는 입장에서 작품들을 썼음을 뜻한다. 결국 시조부흥운동에 있어서 六堂은 보수적인 입장을 취한 셈이다. 그는 충실하게 시조의 말씨와 가락, 형태를 1920년대에 재생시키려고 한 듯하다. 그런 의미에서 이 분야에 끼친 그의 전통 의식은 상당히 온건한 단면을 띠고 나타난다. 한마디로 그의 전통계승 시도에는 창조적 차원의 개척의 욕망 보다 관습에 대한 배려가 강한 편이라고 하겠다.

(2). 爲堂 鄭寅普——節操의 美學

爲堂이 시조에 손을 댄 것은 六堂 보다 조금 늦어서의 일이다. 이것은 일단 그가 六堂처럼 일찍부터 우리 문단에 관계하지 않은 까닭에서 온 결과로 돌릴 수 있겠다. 그러나 그보다 좀더 적극적인 이유는 그의 성장 배경에서 찾아볼 수 있다. 우선 그는 널리 알려진 바와 같이 매우 이름 높은 名門 出身이다. 그리고 거기서 빚어진 결과로 일찍부터 漢學에 전념하여 그 방면에서 일가를 이룬 터였다. 처음 그는 漢詩의 絕句나 律과 賦에 손을 대는 것을 본령으로 삼았다. 그리고 이런 상태는 그가 본격적으로 시조에 손을 대기 시작한 1920년대 중반기까지 이어진다. 여기서 참고로 밝히면 일찍 그는 漢詩를 짓는 일에 상당한 열의를 나타낸

바 있다. 그 구체적 보기로 들 수 있는 것이 1924년 9월에 「동아일보」 지상에 발표하고 있는 「內藏山碧蓮庵」, 「清明」 등이다.²⁸⁾

한편 爲堂의 시조는 그 운율이나 형태 해석에 있어서 六堂의 경우와 비슷한 단면을 드러낸다. 六堂이 그랬던 것처럼 그도 역시 고시조의 어투를 즐겨 작품에 쓴 바 있다. 이와 아울러 시조의 외형에 해당하는 3장 6구의 형식도 엄격하게 지키고 있다. 또한 평시조의 기본 자수율에 해당되는 초장 3·4·4·4, 중장 3·4·4·4, 종장 3·5·4·3의 형에 아주 충실한 단면도 들어낸다.

투 춘

1

그럴사 그러한지 솔빛벌서 더 푸르다
산꼰에 남은 눈이 '다산' 듯이 보이고너
토담집 고치는 소리 벗발알에 들려라

2

나는듯 숨은소리 못듯는다 업슬손가
도드려 더지려고 곳곳마다 움죽이리
'나비'야 하마 알런만 날개 어이 더딘고

3

일은봄 고은 자취 어대 아니 미치리까
내생각 영기울젠 가던 구름 머무나니
든뚱대 무능타 말고 헤쳐본들 어찌리²⁹⁾

爲堂의 우리말로 된 작품발표는 시조에서부터 비롯됐다. 따라서 여느 시인들의 경우처럼 그는 여기서 강한 실험의식을 적용시킬 수는 없었으리라 생각된다. 그 결과로 나타난 것이 형식이나 형태상의 온건성이 되는 셈이다. 다만 제재나 내용으로 보면 爲堂의 시조는 六堂의 경우와 다르다. 그는 시조분야에서 역사나 사회 현상에서 제재를 택한 작품에 주력하지 않았다. 물론 이런 경우의 한 예외로 「古典哀」가 제시될 수 있기는 하다. 〈宗廟에 쓰는 鄉雅樂 가운데 몇 가지를 듣고 그 音貌를

28) 이에 대해서는 林仙默, 앞의 책, p. 122를 참조하였음,

29) 『新生』(1929. 4), 林仙默, 앞의 책, p. 434에서 재인용.

그려 보려 하였다. >³⁰⁾라고 허두의 말을 붙인 이 작품은 우리 고전음악에서 그 제재가 취해진 작품이다. 그러나 이 작품에서 爲堂은 다만 우리 문화 유산의 하나에 대한 자신의 느낌을 읊조리고 있을 뿐이다. 六堂의 경우처럼 그것이 직접 역사의식으로 설명될 작품은 없는 셈이다. 그의 경우 직접 역사에 상관되는 탐구는 한국사 연구나 문화에 대한 발언, 또는 수필 기행을 통해서 발해졌다. 결국 시조는 그들과 類를 달리 하는 예술 양식으로 해석된 셈이다.

그러나 爲堂의 시조에 직접적으로 역사에 대한 발언이 검출되지 않는다고 해서 그것이 음풍영월에 그쳤다고 볼 수는 없다. 실제로 그는 많은 작품에서 매우 윤리적인 내면세계를 보여 준다. 이런 경우의 우리에게 좋은 보기가 되는 것이 그의 장편 연작 시조 「慈母思」다.

1

가을은 그 가을인가 바람 불고 입 드는데
가신님 어이하여 돌아오실 줄 모르는가
살뜰이 기르신 아회 옷품 준줄 아소서.

2

부른배 풀리보고 나흔 얼굴 병만너져
하로도 열두시로 곳 어쩔까 하시더니
밤송인 쪽느렁인체 그저 달려 삽니다

註(1) 우리 俗談에 쭈그렁 밤송이 三年달린다는 말이 있다.多情한 사람이 그대로 부지하는 것을 이에 견주어 말하며 못생기고 오래 사는 것은 이에 견주어 말한다.

3

동창에 해는뜨나 님제실 때 아니로다
이설음 오늘날을 알았드면 저즘 미리
먹은 밤 다된다기로 압떠날줄 잇스리

4

참아 님의 낮을 흙으로 가리단 말
우긔이 엉겅스니 무정할 손 추초(秋草)로다
밤니여 꿈에 뵈오니 편안이나 하신가

30) 위의 책, p. 60.

5

반갑단 님의 글월 설움될 줄 알았으리
 줄줄이 흐르는 정 상기 아니 말렸도다
 바뀔어 낮에 데이니 배이는듯 하여라³¹⁾

이 연작 시조는 애초에 100수를 지을 것을 목표로 시작된 것이다. 그리고 이 작품의 주제의식은 그 허두에 붙은 다음과 같은 말로 그 성격이 단적으로 드러난다. <이 時調는 丙寅年 가을에 지었다. 옛날 어떤 효자는 설으면 洞簫를 불어 洞簫 속에 피가 하나더라는데 내 이 時調는 설음도 얼마 보이지 못하얏거니 피 한 방울인듯 묻었으리요마는 효도야 못하였을 망정 설음은 설음이다>³²⁾ 여기 나타나는 바와 같이 爲堂은 그의 시조 가운데 대표작의 하나를 어머니에 대한 그리움의 정으로 매우 고 있는 셈이다. 그리고 이런 사실을 그의 성장 문화 배경에 비추어 보면 매우 재미 있는 이야기가 가능해진다. 널리 알려진 바와 같이 爲堂은 대대로 높은 벼슬 자리에 오른 華柱顯閥의 가문에 태어났다. 그리고 이런 경우 그 세계를 지배하는 것은 유교식 행동 철학이다. 그런데 유교의 행동 철학 내지 德目 가운데 가장 기본적인 것에 三綱五倫이 있다. 그리고 그 가운데 하나가 바로 孝의 개념이다. 결국 爲堂의 「慈母思」는 이 행동 철학의 하나를 그 나름대로 가락에 실어 읊조린 경우가 되는 셈이다. 이런 관점으로 보아 爲堂의 전통의식은 그 끈이 강하게 유학 쪽에 닿아 있음을 지적하지 않을 수 없다.

이런 논리는 그의 시조가 보여 주고 있는 말씨라든가 문체·형태상의 특징에도 그대로 적용이 가능하다. 爲堂의 시조 가운데는 엷시조나 사슬시조에 속하는 것이 하나도 없다. 뿐만 아니라 앞에서 밝힌 바와 같이 그의 작품은 모두가 엄격하게 평시조의 기본 자수율을 지키고 있는 것들이다. 엷시조나 사슬시조는 破格의 美學에 의거하는 게 통례가 된다. 그 말씨들은 대개가 속된 쪽이며 그 가작들 역시 다소간의 變調에 의거

31) 위의 책, pp. 3~8.

32) 위의 책, p. 3.

한다. 물론 이 경우 파격과 변조는 창작 활동에서 끝없이 요구되는 새 차원의 개척을 위해서 필요한 일이다. 그러나 正統 유학의 생각에 따르면 무척 새로운 차원을 추구하는 것은 미란스럽고 성실하지 못한 外華 追求라고 생각된다. 본래 유교의 대전제가 되는 것은 <天則理>라는 사상이다. 이것은 유교가 그 어떤 경우에도 자연과 세계의 질서를 파악하려는 마음의 자세를 포기하지 않음을 뜻하는 것이다. 그리고 그것은 흔히 節操의 개념으로 설명된다. 여기서 節操란 우리 자신이 지켜야 할 것을 성실하게 그리고 어김없이 지켜 나가는 마음의 자세라고 할 수 있다. 그런데 爲堂의 내면 세계에는 아주 길게 이런 행동 철학이 자리하고 있었던 것이다. 구체적으로 그는 『朝鮮史研究』 허두에서 <節操>를 다음과 같이 정의하고 있다. 그에 의하면 <節>이란 <一定한 分界를 지켜 濫越하지 아니함>을 뜻하며, <操>란 <素朴한 規度를 잡아서 渝失치 아니함>³³⁾을 가리키는 것이다. 결국 그는 국가 의식에 관계되는 한국사 기술에서 이런 행동 철학을 통시적으로 적용한 셈이다. 그리고 그것을 초시공적인 입장에서 적용해야 할 창작 활동 내지, 시조제작의 경우에는 고전주의적 태도를 보여 주었다. 이런 각도에서 보면 爲堂의 전통의식은 매우 독특하다. 민족문화파로서 뿐만 아니라 우리 근대문학사를 통틀어 보아도 거기에 반유학주의가 팽배해 있다. 본래 근대문학과 근대문학의 차원·구축은 반봉건과 낡은 말씨와 문체의 극복으로 가능하다는 생각에서 시도 추진되었다. 그 당연한 사태의 귀결로 구문화의 지배 이념인 유학이 배제된 것이다. 그럼에도 爲堂의 창작들에는 유학적 행동 철학이 그 바닥에서 검출된다. 이것은 마땅히 주목되어야 할 일이 아닐 수 없다.

(3) 抒情과 個性, 李秉岐의 경우

민족문화파의 시조 운동에서 한 시기를 갖게 한 당사자는 가람 李秉岐다. 그이전의 시조들은 六堂의 경우처럼 민족문화의 한 갈래라는 생각

33) 「朝鮮史研究」(上) 『齋園鄭寅普全集』(3), p. 5.

에서 제작되었거나, 爲堂의 창작 태도에서 드러난 바와 같이 교술적인 테두리에서 크게 벗어나지 못했다. 그것이 가람에 이르러서 효과적으로 지양·극복되었다. 이런 의미에서 그는 민족문학학의 시조부흥운동을 비로소 현대시 제작의 차원으로 이끌어 올린 바로 그 주역에 해당된다.

본래 가람은 처음부터 시조에 진력한 시조작가이기도 하다. 그의 성장 과정을 살펴 보면 어려서는 다소간 漢文修學의 과정을 거쳤다. 그리고 이어 서울에 올라와 漢城師範에서 배웠고, 또한 조선어연구회에 관계했다. 그러나 그런 과정에서 뚜렷이 그가 전공한 분야는 잡혀지지 않는다. 漢文을 읽은 조예로 약간의 漢詩를 지은듯 하나³⁴⁾ 그것은 다만 삼화적인 사실에 그친다. 그런가 하면 조선어연구회나 그후 그 발전적인 형태의 기구인 한글학회에서도 그는 한글 연구에만 전념하지는 않았다. 그러나 그의 시조의 제작과 발표, 이론적 탐구 시도는 한번 시작하자 끝내 그 步幅이 늦추어 지지 않았다. 이런 의미에서 가람은 우리 근대 문학사상 최초의 전문 시조시인이라고 규정되어 마땅하다.

구체적으로 가람이 시조작가로 자리를 굳힌 것은 1925년도 무렵으로 보인다. 그 이전에도 그는 「동아일보」, 「시대일보」, 『微文』 등에 시조를 지어 발표한 경력을 지니고 있기는 하다. 그러나 이들 작품은 아직 그 말씨부터가 고시조의 낡은 때를 시원스럽게 벗어내지 못한 경우였다. 그런데 1925년 10월호로 나온 『朝鮮文壇』 12호에서 그런 차원이 상당히 효과적으로 극복되었다. 이런 경우의 우리에게 좋은 보기가 되는 것이 다음과 같은 작품이다.

34) 『가람文選』(新丘文化社, 1966)에 나오는 「가람에 대하여」를 보면 <1892년 全北益山郡礪山面湧水里라는 寒村에 태어나 八歲때부터 十八歲때까지 十年 동안 書堂에서 漢文을 수학하다가> 한 것이 있다. 또한 漢詩에 대한 소양은 문단 등장 직후 일간지를 통해서 시도한 한시의 번역, 소개, 즉 「鳥夜啼」, 「落花巖」, 「春日城南即事」, 「即事」(이상 「동아일보」, 1925. 7. 8), 「月夜與客飲杏花下」(「시대일보」, 1925. 7. 27), 그리고 「金剛山」, 「楓岳」, 「閨情」, 「貧女吟」, (『朝鮮文壇』(9), 1925. 6), 白樂天의 「長恨歌」(『朝鮮文壇』(10), 1925. 7) 등을 통해서 단적으로 드러난다.

어머니 가시든 날이 오늘밤 같았으면
저 좋은 달 아래서 이 강을 건너시렸만
그밤은 모진 물결이 등불조차 없었오라³⁵⁾

여기서 우선 주목하지 않을 수 없는 것이 그 달씨의 새로움이다. 이 작품에는 六堂이나 爲堂의 시조에 상투적으로 나타난 〈아마도〉, 〈하마〉, 〈-리라〉, 〈-더라〉 등 고어나 고어투가 전혀 보이지 않는다. 뿐만 아니라 시조의 외적 형태인 자수율도 상당한 융통성이 적용된 자취가 엿보인다. 더욱이나 주목되는 일은 그가 민족문화파의 여느 시조작가들과 달리 한때 엇시조와 사설시조에까지 손을 댈 바 있다는 사실이다. 구체적으로 1927년 9월호 『新民』을 통해서 그는 〈야시〉, 〈두점뒤지기〉 등의 작품을 발표했다. 그런데 이들 작품은 그 초장이 〈날마다 날마다 해만 어슬어슬지면 종로판에서 싸구려 싸구렷소리 나누나.〉라든가 〈명일 충청도 금일 경상도 하든 지행없이 떠도는 등무여 어데로 가려나 현해탄을 아니 건너면 두만강이나 압록강으로 건너가려나.〉로 되어 있다. 이것은 평시조의 형태에서 보면 아주 심한 파격이 이루어진 경우다.³⁶⁾ 또한 이들 작품이 제송하고 있는 것은 엇시조나 사설시조의 어투나 가락일 뿐이다. 그 제재나 어휘의 선택, 문체가 빚어내는 분위기 등은 고시조들의 경우와 사뭇 다른 것이다. 그리고 그 특징적 단면은 한마디로 새로움이라고 할 수 있다.

가람이 그 출발선상에서 六堂이나 爲堂과 다른 일면을 드러낸 시조작가라는 점은 이미 밝힌 바와 같다. 다시 한번 되풀이하면 그는 시조의 제작과 발표에 다른 어느 경우보다도 역점을 둔 시조 작가였다. 거기서 빚어졌을 것으로 짐작되는 것이 시조가 현대 예술로 살아남을 길을 모색하는 일이었다. 가람은 이에 대해서 관습적인 면의 인식과 함께 창조적 차원이 있음을 알고 있었다. 이런 경우의 우리에게 좋은 보기가 되

35) 「漢江을 지나며」, 『朝鮮文壇』(12), (1925. 10)

36) 이에 대해서 자세한 것은 抒情의 主流化와 風流의 美學, 『韓國現代詩史』(19), 『現代文學』(367), (1985. 7), pp. 391~392 참조.

는 것이 「時調는 革新하자」이다. 참고로 밝히면 이 글은 1930년대에 접어들어 쓰여진 것이다. 그 시기로 보아 이 글은 출발무렵부터 가람이 품어 온 시조에 대한 생각을 집약 제시한 경우에 해당되는 셈이다. 여기서 가람은 우선 시조를 무조건 진부한 양식으로 몰아 붙이는 경향에 반발하고 있다. 그는 큰 전제의 하나로 시조가 맹목적으로 낡은 규범에 따르는 문학 행위가 아니라고 못박았다.³⁷⁾ 그리고는 시조의 새 지평 타개를 역설하는 가운데 대충 다섯 개 항목에 걸친 혁신론을 펴고 있다. 그들이 곧 1. 實感 實情을 표현하자 2. 취재의 범위를 확장하자. 3. 用語에서도 구투를 버리자. 4. 格調에 변화를 빚어낼 것. 5. 형식이나 형태에 대해서도 세심한 배려와 인식을 가질 것 등이다. 가람의 이런 주장은 크게 두가지로 다시 요약·정리될 수 있다. 우선 시조의 혁신을 위해서 그는 고시조의 낡은 어투를 지양·극복해야 한다고 보았다. 이것은 六堂이나 爲堂과 별차가 나지 않는 생각이다. 그런데 이에서 한 걸음 더 나아가 그는 재래의 시조의 통폐가 제 생각이나 자신의 느낌이 아닌 관습적 용어를 써서 실감이 나지 않는 헛 소리를 한 데 있다고 보았다. 그리고 시조부흥은 마땅히 이런 상태를 지양·극복하는 각도에서 시도되어야 한다고 주장했던 것이다. 구체적으로 그 지름길이 제나름의 목소리·자기만이 쓸 수 있는 생각을 담은 개성 추구에서 시작되어야 한다고 본 것이다. 즉 그는 작가의 의식에 있어서 개성이 요구된다고 본 셈이다. 다음 가람은 여기서 기법에 대해서도 독특한 생각을 지니고 있었다. 그는 새로운 시조에서 상투적인 어휘들이 배제되어야 할 것은 물론이며, 그 세계가 서정적인 敍景을 포함하고 있어야 한다고 보았다. 여기서 敍景이란 물론 자연의 경관들을 제재로 쓰는 일에 국한 되지 않는다. 그보다 차라리 시조가 우리 마음 속에 한 폭의 아름다운 그림처럼 선명한 인상을 빚어낼 수 있어야 한다는 생각을 바꾸어 말한 것으로 보인다. 결국 기법에서 가람은 고시조의 음성

37) 「時調는 革新하자」, 『가람文選』, pp. 313~314.

구조 일반도 경향을 극복하려고 한 셈이다. 그리고 그 대신 회화적 심상을 도입시켰다.

봄날 宮闕 안은 고요도 고요하다
御苑 넓은 언덕 버들은 푸르르고
素服한 宮人은 홀로 하염없이 거닐어라.

석은 고목 아래 殿閣은 비어 있고
과란 못물 위에 비오리 한 雌雄이
온종일 서로 따르며 한가로히 떠돈다.

—「봄」(2) 전문³⁸⁾

여기 나타나는 바와 같이 가람의 시조에는 고시조의 어투가 말끔히 불식되어 있다. 뿐만 아니라 그는 평시조의 자유율 해석에도 상당한 진폭을 인정하였다. 그 구체적인 보기가 되는 것이 근본적으로는 시조의 율격이 음절수로 결정되는 게 아니라는 입장을 취한 점이다. 그 보다는 각 어절을 단위로 한 말투와 느낌에 비중을 크게 둔 것이 그의 시조 형태 해석이다. 뿐만 아니라 이보다 더욱 특징적이라고 생각되는 것이 그의 시조에 나타나는 회화성의 도입이다. 얼핏 보아도 나타나는 바와 같이 「봄」(2)의 무대 배경이 되고 있는 것은 옛 궁궐이며, 거기 있는 연못과 殿閣, 한복을 입은 여인 등이다. 그러나 그것을 읊조린 방식에 있어서 가람은 六堂이나 爲堂과 아주 입장을 달리한다. 그는 이들 역사적 제재를 다루면서 여녀 경우처럼 나라와 겨레에 대한 감정을 직접적으로 토로하지 않았다. 그런 감정은 가람의 경우 모두 객관적 상관물로 대치된다. 그리하여 그가 다루고 읊조린 것들은 버들의 푸른 빛이라든가 宮女の 흰 옷, 또는 과란 못물 위에 떠서 헤엄치는 비오리 등이다. 그 결과 그의 시조는 가벼운 수채화의 빛깔과 선을 일상하게 만드는 서정시가 되어 있는 것이다. 이것은 가람이 시조를 통해 보여 준 전통의식을 단적으로 말해 준다. 그에게 있어서 전통이란 外形이나 表層으로 나

· 38) 『新生』(1932. 12), 林仙默(撰), 『近代時調大典』 pp. 468~469에서 재인용.

타나는 말이나 소재, 형식, 율격이 아니었다. 적어도 그것은 예술적 교양으로 포착, 재해석된 말투를 뜻했고, 가락과 형태 구조를 뜻했다. 그리고 이런 생각은 전통 해석의 정복을 지른 경우다. 이렇게 보면 가람이 지닌 전통에 대한 의식은 매우 요체를 얻은, 훌륭한 것이었다고 하겠다.

(4) 鷺山 李殷相——回歸의 論理와 音域의 擴充

鷺山 李殷相은 가람에 이어 한국 근대 시조사상 높이 솟아오른 봉우리의 하나다. 그리고 이것은 물론 그가 스스로의 손으로 개척한 경지에 해당된다. 노산의 시조를 이해하기 위해서는 주목되어야 할 두가지 사실이 있다. 그 하나는 그가 사조작가로 자리를 잡은 것이 1920년대의 막바지 내지 1930년대의 초두라는 사실이다. 그리고 다른 하나는 그가 초기에 시조가 아닌 자유시를 쓴 경력의 소유자라는 점이다. 노산 스스로의 말에 따르면 그가 시조에 손을 댄 것은 1920년대 초반부터라고 된다. 그리고 1920년대 중반기에 발표한 한 수상에는 그 사이사이에 부분적으로 시조가 삽입되어 있다. 그러나 이때의 시조는 아직도 구투를 그대로 지닌 것이어서 그가 시조작가의 자리를 확보했다고 보기는 힘든 경우다. <매암이 우는 교야/쓰르라미 우는교야/저물어 어두운데 절 鍾도 우는 교야/이 밤은 어느 손님이 울고 가랴 하느뇨.>³⁹⁾ 노산의 시조가 이와같은 타성의 목소리를 극복하고 상당한 수준에 이른 것은 그가 『新民』, 『朝鮮文壇』, 『現代評論』, 『新生』, 『文藝公論』 『三千里』, 『學生』 및 『동아일보』 등을 통해 다수의 작품을 발표하기 시작하고 부터다. 그런데 그 시기가 대체로 1927~8년도 이후가 된다.

다음 노산은 이들 시조를 발표하기 전 상당량의 현대시들을 주로 『朝鮮文壇』을 통해서 발표한 시인이다. 그는 『朝鮮文壇』 창간호에 자유시, 「저쪽으로 저쪽으로」를 발표한 후, 그 제 4 호에 산문시「塋土行」을, 그리

39) 「詩眼에 비취인 合浦의 風景」, 『東亞日報』(1926. 3. 4)

고 동지 제 5 호에 「哀調」, 동지 제 6 호에 「새벽이면」, 동지 제 7 호에 「南風이 분다」, 「幸福」, 동지 제 8 호에 「흙에 살자」, 동지 제 9 호에 「물결의 遺言」, 「祈禱」 「활쏘는 데서」, 「隨想一片」, 「自我錄」 등을 발표할 정도로 상당량에 달하는 현대시를 썼다. 그런데 이들 작품은 질적인 수준이 그리 높지 못했다. 이에 대해서는 다음과 같은 梁柱東의 회상기 일절이 참고될 바 크다. <鷺山 李殷相 군은 合浦(馬山)産, 나와는 같은 癸卯(1903)생의 동갑, 내가 몇달 위이다. 처음 그와 만난 것은 「조선문단」社 春海 方仁根 집에서라 기억한다. 詩壇의 경력은 나보다 몇해 후배, 그는 그때 「조선문단」誌에 몇 편의 詩를 발표했었는데 그리 秀作이 아니었던양, 곰살곰살한 文友로 생각되었었다.>⁴⁰⁾ 이런 사실들을 미루어 보면 드물게도 노산은 자유시를 버리고 시조로 돌아선 일종의 回歸派에 속하게 되는 셈이다.

노산이 자유시를 버리고 시조를 택한 까닭은 물론 전자에서 그가 느낀 한계 의식도 있었을 것이다. 그러나 그보다 거기에는 성장 배경 속에 시조의 가락을 택하게 된 素因같은 것도 작용한 바 있는 듯 보인다. 그의 회상에 따르면 노산은 유달리 시조를 즐기신 아버님 곁에서 자랐다. 다음은 『鷺山時調集』의 허두에 나오는 그의 말이다.

내가 小學校를 마칠 때까지도 아버지께서는 흔히 나를 업으시고 黃昏이면 뜰앞 나무밑을 거니시었습니다. 그리고는 늘 古人의 時調를 읊으시었습니다. 그것이 무슨 時調든지 알길이 없으나 그 中에서 귀에 아직 들리는 것에 一曲二曲하시은 것이라, 지금 생각하니 栗谷의 石潭九曲歌나 어느 었든지, 내가 古時調中에 이를 가장 愛誦함도 그 까닭입니다.⁴¹⁾

여기서 노산이 말한 小學校 마칠 때까지란 그의 나이 15 세되기까지를 가리킨다 그의 자서전에 따르면 노산은 철이 들기도 전에 이미 그 아버님이 경영·주재하는 마산의 사립 昌信學校에 입학했다. 그리고 그는

40) 梁柱東, 『文酒半生記』(新太陽社, 1960), p. 84.

41) 序文, 『鷺山時調集』, p. 1.

1918년 3월에 이 학교를 마친 것으로 나타난다.⁴²⁾ 결국 그는 가장 감수성이 강한 유년기에 시조의 가락에 젖어 자란 셈이다. 그렇다면 그가 시도한 한차례의 자유시 제작, 발표는 일종의 의도에 해당된다. 거기서 얼마간의 시에 대한 안목과 솜씨를 익힌 다음 그는 시조로 돌아온 셈이다. 다음 그가 가람 다음에 시조작가로 등장했다는 사실도 지나쳐 볼 수 없는 일이다. 가람은 이미 살핀 바와 같이 그의 시조에 회화성을 도입한 사람이다. 그리고 그들 작품이 갖는 선명한 시각적 심상으로 그는 우리 근대시조사상 한 차원을 구축해 냈다. 노산이 그 다음에 등장해서 제 나름의 영토를 확보하기 위해서는 이에 대한 인식이 필요했다. 그리고 이런 면에서 보아도 그는 매우 유능한 시조작가였다.

金剛이 무엇이뇨 그리운 님이로다
 맛날제 눈물일러니 떠날제도 눈물일러라
 萬二千 눈물에 어리어 뵈듯만듯 하여라

金剛이 어명드뇨 돌이요 물이로다
 돌이요 물일러니 안개요 구름일러라
 안개요 구름이어니 있고 없고 하더라

金剛이 어드메뇨 東海의 가이로다
 갈제는 거길러니 울제는 胸中에 있네
 囉囉囉 이대로 직혀 함께 늙자 하노라

—金剛影,⁴³⁾ 일부

여기서 우리가 지적할 수 있는 노산 시조의 특질은 대개 두가지다. 우선 그의 작품에는 회화적인 심상 대신 감칠 맛이 있는 말들이 매우 빈번하게 나타난다. 우선 金剛山은 자연의 하나이며 분명하게 한반도내에 실재하는 산 가운데 하나다. 그런 산이 <있고 없고> 한다는 것은 상식의 차원에서는 불가능하다. 그러나 금강산은 그 소재(?)가 들과 물이

42) 『鷲山文學研究』(鷲山文學會, 1976)의 약력에 의거

43) 林仙默, 『近代時調大典』, p. 449에서 재인용.

다. 특히 여느 산과 달라서 금강산은 암벽과 물, 기암 괴석과 폭포수로 이루어져 있다. 그리고 구비구비 멋진 풍광과 절경을 펼치면서 안개에 싸이고 구름을 일으키기도 한다. 그 훌륭한 경관에 안개와 구름이 곁들여 지니까 금강산은 있다가도 사라지고 사라졌다가도 다시 그 모습을 나타내는 것이다. 이렇게 하여 노산의 시조 속에는 천변 만화, 조화무궁한 속에 장관을 펼치는 금강산의 모습이 집약적으로 제시되고 있다. 그리고 그 기법의 열쇠를 이루고 있는 것이 위와 같은 그의 말씀씨다.

다음 여기에 우리가 또 하나 주목해야 할 것이 노산의 시조가 지닌 흥청거리는 가락이다. 가람의 경우와 달라서 노산 시조에는 차분하게 펼쳐지는 심상의 무늬같은 것이 느껴지지 않는다. 그대신 그의 시조는 좀 선이 굵으면서 낭랑한 느낌을 주는 울동감으로 주류를 삼고 있다. 위의 작품 첫 수 종장에 나오는 <뵈둥만둥>이라든가, 마지막 수는 그 좋은 보기가 된다. 관습적 차원에서라면 <눈물>이 제재로 된 자리에서는 비탄이나 애수의 감정이 뒤따를 뿐일 것이다. 또한 마지막 수의 제재는 이별이다. 이별이 우리에게 빚어내는 감정은 애뜻한 것에 관계된다. 그것을 노산은 <뵈둥만둥>이라든가 <라라라> 등 첩어의 사용으로 사뭇 동적인 느낌이 드는 경우로 바꾸어 놓았다. 그리고 여기에는 상당한 그의 계산이 작용한 듯 보인다. 새로운 말씨와 새로운 느낌, 시간적 세계를 제시하는 경우, 이미 거기에는 가람이 타개한 차원이 있었다. 그리하여 비슷한 입장을 취하게 되면 노산의 시조는 그대로 가람의 亞流에 떨어질 수밖에 없었다. 이런 계산이 작용한 결과 그는 자신의 작품을 울림이 좋은 말들과 시원스럽게 울려 퍼지는 목소리가 되게 했다. 그 결과로 쓰여진 것이 그의 金剛山 시조들이며 「成佛寺」, 「가교파」 등이 되는 셈이다. 특히 「가교파」에 이르러 노산 시조는 현대시조가 빛어낼 수 있는 최량의 목소리를 갖기에 이른다. 이작품에서 노산은 결바르게 퍼지는 생각을 주조로 삼았다. 그리고 그 마지막에 <가교파>나 <보교파> 등 후렴구를 놓음으로써 이 연작 시조에 일종의 선이 굵은 목소리를 갖게 하

고서 있는 것이다. 이렇게 보면 노산의 시조는 음성구조에 대한 배려를 통해 새 경지를 개척했다는 이야기가 가능하다. 또한 가람의 경우처럼 그도 시조의 외형틀을 기계적으로 답습하지는 않았다. 이런 점으로 보아 그의 전통의식은 미학적 차원으로 승화된 경우다. 다시 한번 되풀이하면 전통은 외형의 틀을 묵수하는 데 있는 게 아니라 새롭게 해석·계승되어야 하기 때문이다.