

창작과 전략

우리와 동시대 시조에 대한 몇 가지 생각

인문대학 국어국문학과 김 용 직

① 이 작업은 시조의 본질을 되새기는 가운데 궁극적 노림수를 오늘 우리가 갖는 창작활동의 올바른 방향 설정에 둔다. 우리가 목표하는 바 작업이 제대로 이루어지기 위해서는 먼저 두 가지 정도의 인식이 전제될 필요가 있다. 그 첫 번째에 해당되는 것이 시조의 형태적 특징에 관한 것이며 그 다음에 문제되어야 할 것이 창작기법의 문제다. 한마디로 시조의 형태적 특성은 우리 고전시가 가운데서 정형성이 가장 강한 점에 있다. 다른 한국의 고전시가에 비해 언어 표현 솜씨 또한 두드러지게 세련된 단면을 드러내는 것이 시조 양식이다. 시조의 형태적 특징은 조운제(趙潤濟) 박사의 「시조자수고(時調字數考)」 이후 우리 주변에서 거듭 검토, 파악 시도가 이루어져 왔다. 그 결과 밝혀진 것이 이 유형에 속하는 작품들이 3장 6구로 이루어져 있으며 그 초장이 3·4·3·4, 중장 3·4·3·4, 종장 3·5·4·3 등의 자수율에 의거하고 있는 점이다(『韓國의 詩歌研究』, 을유문화사, 1948).

시조의 또 다른 특성을 이루고 있는 것이 우리말의 결을 최대한 살려서 쓴 점이다. 널리 알려진대로 한국어는 자음과 모음의 양이 매우 풍부하다. 우리말은 그 순열과 조합을 통해 다른 언어와는 대비가 되지 않을 정도로 다양한 맛을 낼 수가 있으며 그것으로 운율상의 기능을 살릴 수가 있다. 매우 다양한 음성상징의 효과를 내는 표현을 구사해 온 것도 시조가 지니고 있는 특징적 단면이다.

위당 정인보(爲堂 鄭寅普)가 높이 평가한 정송강(鄭松江)의 작품에 훈민가(訓民歌)의 한 절이 있다. ‘종긔밧귀는 얻기에 쉽거니와/ 어데가 또 얻을 것이라 흘긔할긔 하나다.’ 여기서 ‘종긔밧긔’란 종, 노비와 전답을 가리킨다. 그리고 ‘흘긔할긔’은 반목질시를 뜻한다. 그러면서 송강(松江)이 쓴 이들 말은 사전적 뜻만을 지닌 것이 아니라 관련 대상을 가시화가 이루어지도록 쓴 단면을 지녔다. 구체적으로 여기에는 음성 상징의 효과를 살리려는 감각이 검출된다. 그 구체적 예가 되는 것이 <종긔밧긔>와 <흘긔할긔>이다. 의성어, 의태어가 포함되어 있는 것이다. 우리 속담에 ‘아해 다르고 어해 다르다’는 것이 있다. 이때의 ‘아해’, ‘어해’는 음운론의 시각에서 보면 모음이 하나씩 다를 뿐이다. 그러나 그 어감에서 두 말은 아주 뚜렷하게 다른 느낌을 준다. 송강의 「훈민가」에는 이에 준하는 감각이 담겨 있는 셈이다.

우리 한국어의 또 다른 특징 가운데 하나가 곡용과 활용어미가 매우 다양한 점이다. 구체적으로 우리말의 단순 종결 어미의 하나에는 ‘-다’, ‘-이다’가 있다. 그 접속 형태는 ‘-이고’, ‘-이며’, ‘-이니’, ‘-이어서’, ‘-이어도’, ‘-이라도’, ‘-이려니’, ‘-이여’, ‘-이야’등이다. 우리가 일상적인 차

원에서 이들 말을 구별해서 쓰는 것은 매우 번거로운 일이다. 그러나 시조와 같은 시가의 경우에는 그 기능적인 사용이 말의 맛과 작품의 가락을 기능적으로 살리는 데 크게 기여한다.

어저 내일이야 그럴 줄을 모르다나
이시라 하더면 가라마는 제구타야
보내고 그리는 정은 나도 몰라 하노라.

얼핏 보아도 나타나는 바와 같이 황진이이 이 작품에서 바탕이 되고 있는 것은 그의 곁을 떠나간 정인(情人)을 못 잊어 하는 연모의 정이다. 작중 화자는 그리운 님을 떠나보낸 다음 그를 절절한 마음으로 그리워한다. 거기서 빚어진 사모의 정이 이 작품의 기본 줄거리를 이루고 있다. 황진이는 그런 정을 시조로 읊어내기 위해 먼저 <어저>라는 감탄사를 썼다. <이야>, <모르다나>와 같은 곡용어미를 사용한 점도 주목된다. 그것으로 그의 정인을 그리는 정이 휘돌아 감기는 가락을 얻어 물살처럼 퍼지는 가운데 회돌아 감기는 느낌을 얻게 된 것이다.

② 오늘 우리 주변의 시조가 갖는 위상을 기능적으로 평가하기 위해서는 그 역사적 전개를 크게 두 단계로 구분, 파악할 필요가 있다. 그 제1단계가 고전문학기의 시조이며 제2단계가 현대문학기, 또는 우리와 동시대에 형성, 전개가 이루어진 시조다. 우리 문학사에서 고전문학기의 시조는 거의 자연 발생적 상태에서 제작, 발표되어 19세기 말까지에 이르렀다. 개항기, 또는 개화기라고 통칭되는 시기에 이르자 우리 문학과 문화사의 환경, 여건이 크게 바뀌었다. 이때부터 우리 주변에는 근대 서구(西歐)와 아서구화(亞西歐化)한 일본문화의 강한 충격이 가해졌다. 그 결과 그 무렵까지 우리 주변을 지배해 온 시와 산문의 문체, 문장, 양식 해석에 일대 지각변동 현상이 일어났다.

서구적 충격과 함께 우리 문학 가운데 고전문학기의 대표 양식인 가사와 한문을 토대로 한 절구(絶句), 율시(律詩) 등은 구시대의 유물로 낙인 찍혀 전면적으로 외면당하는 양식이 되었다. 춘향전과 심청전, 구운몽, 사씨남정기로 대표된 고전소설 또한 비슷한 대접을 받았다. 그들 역시 새시대의 문화 상황에 부응할 수 없는 양식으로 규정되어 내당이나 북노방의 차지가 되어 버린 것이다. 그런데 유독 시조만이 이런 여건 속에서 예외적 존재가 되었다. 구체적으로 1920년대 중반기에 이르자 우리 문단 일각에서 시조를 시대의 요구에 부응시키기 위한 변혁 시도로 곧 시조 부흥 운동이 일어나게 되었다.

1920년대 후반기에 이르러 시조양식에 일대 혁신운동을 가한 것은 국민문학과(國民文學派)였다. 이 유파는 본래 계급지향 문학집단인 카프(KAPF)에 대한 대타의식(對他意識)과 함께 출발하였다. 그 주요 구성원으로는 육당 최남선(六堂 崔南善), 이광수(李光洙), 김동인(金東仁), 현진건(玄鎭健), 정인보(鄭寅普), 염상섭(廉想涉), 박종화(朴鍾和), 무애 양주동(無涯

梁柱東), 가람 이병기(嘉藍 李秉岐), 노산 이은상(鷺山 李殷相), 조운(曹雲), 문일평(文一平), 윤백남(尹白南), 김영진(金永鎭), 김성근(金聲根) 등을 들 수 있다. 이들은 KAPF의 계급지상주의에 맞서 국적 있는 문학, 곧 민족에 뿌리를 내린 시와 소설을 쓰기를 지향하고 그 실천을 기하는 입장을 취하였다.

국민문화파의 시조부흥운동은 하나의 구호를 앞세운 형태로 시도되었다. <새 술은 새 푸대에>가 그것이었다. 그들이 KAPF에 대한 대타의식으로 형성된 것은 거둬 지적을 거친 바와 같다. 그런 국민문화파가 특정 양식인 시조부흥운동을 시도한 것에는 한 가지 분명한 이유가 있었다.

KAPF가 일제의 압제와 착취에 의해 노예상태로 전락한 우리 민족의 현실을 인식한 가운데 그 타파를 지향한 입장에는 명백히 일면의 진실이 있었다. 그러나 다음 단계에서 그들은 문학활동의 대전제인 민족과 그 절대 요건인 모국어, 문화 전통에 대한 의의를 뒷전으로 돌렸다. 문학활동에서 언제나 변할 수 없는 진실은 작가가 쓰는 작품이다. 작품은 표현매체를 통해서 제작된다.

우리 시인, 작가에게 유일, 최대의 표현매체는 우리말과 글일 수밖에 없었다. 이와 아울러 작가는 완전히 단독자로서 작품을 쓰는 것이 아니다. 그가 쓰는 시와 소설은 반드시 관습, 전통에 의거한다. 이것은 시와 소설의 절대적 전제 가운데 하나가 문장, 문체의 문제인 동시에 양식의 선택을 통하여 이루어짐을 뜻한다. KAPF의 계급 지상주의는 문학활동의 기본 전제가 되는 이들 사실에 맹목인 상태에서 이루어졌다. 국민문화파는 KAPF가 갖는 이들 논리적 결극을 지양하려는 의식을 가지는 가운데 시도되었다.

시조는 조선인의 손으로 인류의 韻律界에 제출된 一詩形이다. 조선의 풍토와 조선인의 性情이 音調를 빌어 그 渦動의 一形相을 구현한 것이다. 音波 위에 던진 朝鮮我的 그림자이다. 어떻게 자기 그대로 가락 있는 말로 그려낼까 하여 조선인의 오랫동안 여러 가지로 애를 쓰고서 이때까지 막다른 골이다.

- 최남선, 「조선국민문학으로서의 시조」

얼핏 보아도 나타나는 바와 같이 이 글은 시조가 우리 민족문학, 특히 그 시가양식을 대표하는 것이라는 육당 나름의 생각을 전제로 하고 있다. 그와 함께 이 글에는 시조에 민족의식, 민족적 자아가 꿈틀댄다는 인식의 자취가 뚜렷한 선으로 나타난다. 국민문화파가 이런 인식과 함께 시조에 접근했을 때 그와 함께 고개를 쳐든 강한 의문이 있었을 것이다. 어떻게 평가되든 시조는 지난 날의 문학양식이었고 고전문학의 갈래에 드는 시가의 한 갈래였다. 새삼스레 밝힐 것도 없이 문학과 예술은 그 생명을 창조적 차원 구축을 통해 얻어 내어야 한다. 창조적 차원 구축에서 최량의 방법은 작품에 새로운 세계를 담아내는 데 있다. 그렇다면 고전문학기 양식인 시조의 틀이 과연 국민문화파의 단계에서도 그대로 묵수되어 쓰일 수 있는 것

인가. 국민문학파는 이렇게 제기되는 의문에 대해 단연 새로운 차원 구축의 의지를 불태우는 입장을 취했다. 그들의 행동 강령격으로 <새 술은 새 푸대에>가 내걸린 것은 이런 인식이 작용한 결과였다.

③ 국민문학파의 시조 부흥운동에서 단연 타의 추종을 허락하지 않을 정도로 뚜렷한 발자취를 남기고 있는 것이 가람 이병기다. 1920년대 후반기에 그는 <새 술은 새 푸대에>의 실천 형태에 해당되는 글로 「시조는 혁신하자」를 썼다. 이 글은 국민문학파가 제출한 거의 유일한 본격 시조창작론이었다. 이 글을 보면 새 시대의 한국시로서 시조가 살아남을 길이 어디에 있는가를 고민한 가람 나름의 자취가 뚜렷한 선으로 드러난다. 이 글에서 가람은 시조부흥운동이 헛된 수사를 벗어나 사실에 입각하고 실감(實感)을 노래할 것임을 주장했다. 그 실행 방법으로 가람은 <투식화(套式化)>된 말과 구태의연한 생각을 배제할 과제라고 지적했다. 그가 생각한 <套式>이란 고전시조에 흔히 나타난 틀에 박힌 말과 진부한 생각들을 가리킨다. 그 지양, 극복책으로 가람은 취재(取材)의 범위를 확장하여 신선한 느낌을 주는 표현을 써야 할 것이라고 주장했다.

우리 조선 말에도 時調의 套語로 된 것이 있으니, 이를테면 ‘아희야’라든지, ‘아마도’라든지, ‘어즈버’라든지, ‘어찌타’라든지는 시조의 종장 첫 句에 전용어처럼 쓰이는 것이며, 또는 어느 句 끝에 흔히 쓰이는 ‘-고야’라든지, ‘-는구나’라든지 ‘-하노라’라든지 하는 것이 그것이다. 이 중에는 그대로 써도 좋은 말도 있지만, 편지 문안처럼 번번이 너무도 쓰는지라, 자연 이것에 대하여 권태도 염증도 날 것이다. 어떠한 名詩, 名句라도 항상 듣고 보면 도리어 싫은 것이다.

위와 같은 주장 다음에 가람은 새 시조가 “기차, 전등” 따위의 말은 물론 “보이, 버스, 포플라” 등 외래어까지를 수용할 수 있어야 한다고 보았다. 상당히 현대적인 어휘수용론을 통해서 시조를 현대시와 다름없는 말로 이루어지기를 기한 생각의 결과가 되는 셈이다.

가람은 이에 이어 시조가 노래하는 세계의 사실화 내지 현장 체험화를 전제로 한 연작 시조론을 폈다. 여기서도 시조의 현대화를 기한 가람의 독창적 생각이 번뜩인다. 그는 그의 지론 가운데 하나인 연작시조를 정의해서 “한 제목을 가지고 한 수 이상으로 몇 수까지든지를 지어 한 편으로 하는데, 한 제목에 대하여 그 시간이나 위치는 같든 다르든 다만 그 감정의 통일만 되게 하는 것”이라고 밝혔다. 말하자면 독립된 각 수를 단위로 하면서 정서의 유기성 내지 일체감이 벗어진 시조를 연작시조로 보고 있는 셈이다.

이에 이어 가람 이병기는 시조의 혁신을 위해 몇 가지 구체적 전략을 피력했다. 그 가운데 가장 주목되는 것이 고전문학기 시조가 갖는 관념성과 도덕적 단면을 지양, 극복하고자 한 점이다. 그는 그에 대처하여 시조에서 서경성을 강조하고 그 실현 전략으로 사경(寫景)이 이루어지는 말을 써야 할 것이라고 주장했다. 이런 경우의 좋은 보기가 되는 것이 그의 작품

「봄」이다.

봄날 宮闈 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
파란 못물 위에 비오리 한 雌雄이
온종일 서로 따르며 한가로히 떠돈다

- 「봄 2」, 전문

가람 단계에서 민족문화와의 시인 작가들이 공통으로 가진 작품 경향의 하나가 즐겨서 민족과 국토 산하를 제재로 택한 점이다. 제재 면에서 이 작품도 그 테두리를 넘어서지 않았다. 다만 그런 제재를 문맥화하는 방법에 있어서 가람은 같은 무렵의 작가인 육당이나 춘원과 그 입장을 근본적으로 달리했다. 한때는 왕이 거처하던 어원(御苑) 뜰에서 그가 읊조리고 있는 것은 나라와 겨레에 대한 회고투의 감정이 아니다. 그는 그가 품은 생각을 일종의 객관적 상관물에 해당되는 버들 빛이라든가 궁인(宮人)들의 옷, 또는 파란 못물 위에 뜬 비오리에 기탁해서 제시하고 있다. 단적으로 말해서 이것은 관념이나 감정의 직접적인 토로가 아니다. 그것으로 시인의 감정은 소재상태에 그치지 않는다. 그에 대신하여 고원(古苑)의 정경이 그림처럼 나타날 뿐이다. 이것은 가람이 그의 시조를 통하여 정감의 감각화 내지 심상화를 시도한 것임을 뜻한다. 결국 KAPF에 대한 대타의식으로 출발한 국민문화파가 조선주의에 매달리는 것은 계급주의 이념을 또다른 이념 형태로 이전시키는 것밖에 아무것도 아니었다. 그런 차원을 극복하기 위해서는 이념 우선주의를 넘어선 제3의 차원 구축이 필요했다. 그것이 관념 내지 이념의 정서화임은 달리 군말이 필요하지 않았다. 그런데 이것을 가능하게 하는 길은 사상, 관념의 구체화 또는 감각화로만 가능했다. 가람은 이와 같이 손쉽지 않은 일을 최초로 이루어낸 국민문화파의 일원이었다.

노산 이은상은 가람 이병기와 함께 국민문화파의 시조부흥 운동에서 또 하나의 중심축을 이룬 시인이다. 본격적으로 시조를 쓰기 전 그는 자유시를 습작했다고 한다. 무애 양주동의 회고에 따르면 그 솜씨는 별로 불만한 것이 없었다(양주동, 『문주반생기(文酒半生記)』). 친구들에게 몇 번 편찬을 맞고 한때 그는 전공인 사학(史學)에 전념할 듯 보였다. 그러나 타고난 문인 기질은 어이할 길이 없었던 듯 그는 그 후 자유시 쓰기에서 방향을 바꾸어 시조 쓰기에 매달렸다.

노산의 시조가 본격화된 것은 1930년대 초부터로 파악된다. 이 무렵에 이르자 『신민(新民)』, 『조선문단(朝鮮文壇)』, 『동광(東光)』 등을 통해서 그는 잇달아 창작시조를 발표했다. 이 무렵에 그가 쓴 대표작의 하나가 금강산을 제재로 한 노래다.

金剛이 무엇이뇨 그리운 님이로다
만날제 눈물이러니 떠날제도 눈물일러라
萬二千 눈물에 어리어 빈동만동 하여라

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

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

노산의 이 작품은 적어도 두 가지 점에서 국민문학파의 시조운동에 한 전기를 만들어 내었다. 두루 알려진 것처럼 금강산은 천하의 명산이다. 형식 논리로 보면 그런 산이 있고 없다는 것은 헛소리다. 그것을 참으로 만들기 위해서 먼저 노산은 그가 본 금강을 돌과 물이라고 표현했다.

돌로 된 산을 헤집고 흐르는 물은 때에 따라 안개로 피어나고 구름이 될 수도 있을 것이다. 구름과 안개는 기체이므로 무시로 변화하여 골짜기를 휘덮게 되고 봉우리에 오른다. 그 단계에서 그것들은 기체가 되어 허공 중으로 사라질 수도 있다. 이것을 노산은 그다운 말솜씨로 <있고 없고 하더라>라고 썼다. 이것으로 이 시조는 감각적 실체들을 눈앞에 그렸다가 사라지게 하는 묘기를 보여 주었다. 자연의 일부인 산과 물이 그것으로 새롭게 해석, 창조된 것이다.

다음 주목되어야 할 것이 노산 시조에 나타나는 음성구조다. 형태상으로 3장 6구의 정형을 지킨 점에서 노산의 시조와 그 이전의 작품 사이에는 별다른 차이가 없다. 그러나 우리가 두 유형의 작품을 같은 자리에서 읊조려 보는 경우 이 작품은 앞의 것과 그 느낌이 크게 다르다. 첫 수에서 마지막 수까지 노산의 시조는 모든 행의 어미를 모음 <아>로 끝내고 있다(예외가 있다면 셋째 수 둘째 줄에 <네>가 쓰인 정도다). 뿐만 아니라 노산의 시조에는 두드러지게 <러니>, <러라>, <로다>, <노라> 등과 같이 유음을 이용한 형태부 사용의 자취가 되풀이로 나타난다. 이런 말솜씨는 우리에게 부드러운 가운데 휘늘어지면서 감돌아 휘감기는 가락을 느끼도록 만든다. 이야기가 여기에 이르면 이 자리에서 우리가 가질 결론의 하나가 손쉽게 드러난다. 먼저 창작시조는 여느 자유시와 다를 바가 없이 언어의 감각적 사용이 이루어질 것을 요구한다. 그와 함께 그 나름의 음성구조에 대한 솜씨도 구사되어야 하는 것이 우리와 동시대 창작시조 제작의 요체다. 노산은 이 작품을 통해서 우리 시조 시단에 최초로 그런 요건을 갖춘 시조를 등록시킨 것이다. 우리가 노산을 국민문학파의 시조 시인 가운데 가람과 함께 손꼽아야 할 새 차원의 개척자로 보아야 할 까닭이 여기에 있다.

④ 위에서 우리는 국민문학과 단계의 시조 창작 활동이 그 전단계의 것과 뚜렷이 다른 변별적 특징을 가졌음을 확인했다. 그 하나가 작품에 회화성을 도입한 것이며 다른 하나가 음성구조를 중심으로 한 형태적 개혁을 시도한 점이다. 그러나 지금 우리 주변의 창작 여건은 국민문학과와 시대의 뚜렷이 다르다. 한마디로 우리 시대의 상황은 일찍이 그 예를 찾아볼 길이 없을 정도로 큰 문화적 지각변동이 일어나고 있는 경우다. 이 변혁기에 시조가 어엿하게 현대예술의 주류적 자리를 차지해 나가기 위해서는 또 하나의 전략이 모색되어야 한다. 그것이 좁은 의미의 시조만에 국한되지 않는 우리 나름의 형태해석이며 새 기법의 수용, 또는 개발이다.

이제 우리는 필요로 하는 창작의 전략을 모색하기 위해 두 가지 정도의 안건을 검토할 필요가 있다. 그 첫째 안건이 시조의 의미구조를 새롭게 하는 것이다. 현대시의 한 특징은 모순 충돌하는 두 요소의 결합을 통해 독특한 의미구조를 이루어 내는 데 있다. 우리는 그것을 병치적 기법(juxtaposition)이라고 한다. 그리고 그 결과에 대해 기상(奇想)이라는 말을 쓰기도 한다. 이에 속하는 가장 손쉬운 보기로는 에즈라 파운드의 〈지하철 정거장에서〉를 들 수 있다. 이 작품의 첫 줄 주제어가 되어 있는 것은 ‘환영(apparition)’이다. 그리고 둘째 줄의 그것은 ‘꽃잎들(petals)’이다. 이들 두 말은 그 다음에 수식어 절을 거느리고 있을 뿐, 첫 줄과 둘째 줄의 주제어 사이에는 그 밖의 어떤 관계 설정의 장치도 발견되지 않는다. 이와 아울러 탈바가지 또는 ‘환영’과 ‘꽃잎들’은 전혀 그 의미내용에 유사성이 없고 매우 이질적이다. 그것을 병치시키기만 한 것으로 비유가 성립될 수 있다고 보는 것이 현대시론이다. 의미구조를 위해 현대시는 이와 같이 두 개 이상의 이질적 요소를 폭력적으로 문맥화하는 전략을 선호한다. 이런 경우의 우리에게 보기가 되는 것들이 김춘수(金春洙)와 서정주(徐廷柱)의 작품이다.

사랑하는 나의 하나님, 당신은
 늙은 悲哀다
 푸줏간에 걸린 커다란 살점이다
 詩人 릴케가 만난
 슬라브 女子의 마음속에 갈앓은
 낫쇠 향아리다

- 김춘수, 「나의 하나님」 전반부

이 작품에서 비유의 주지가 된 말은 〈하나님〉이다. 하나님은 우리에게 정신의 궁극적 형태이며 지고(至高), 지상(至上)의 경지를 가정한 절대적 차원이다. 그러므로 이 말은 다분히 관념적인 것이어서 물질적 차원이나 감각적 실체와는 거리가 있다. 그럼에도 김춘수는 그것을 〈푸줏간에 걸린 살점〉, 〈슬라브 여자의 마음속에 갈앓은 낫쇠 향아리〉 등 감각적 차원의 물체로 전이시켰다. 이것으로 이 시의 하나님은 매우 육감적 심상을 지니게 되며 작품의 창조성이 큰 팽창계수를 갖기에 이른 것이다.

물론 이와 같은 현대시의 기법이 1:1의 상태에서 시조가 될 수는 없다. 시조에서 이런 모양의 실험적 언어사용은 창작의 실제에서 일단 재해석되어 조직, 편성되어야 한다. 단적으로 말하면 본래 시조는 그 속성상 현대성만을 추구할 수 있는 자유시가 아니다. 그것은 아무리 테두리를 넓게 잡아도 우리 민족의 정조를 그 자체에 함축시켜야 하는 전통적 양식이다. 여기서 고려되어야 할 것이 현대시의 기법을 수용할 때 시조가 가져야 할 전략이다. 제기되는 문제를 풀어 보기 위해 우리는 서정주의 한 작품을 검토해 볼 필요가 있다.

역사여 역사여 한국 역사여,
흙 속에 파묻힌 李朝白磁 빛깔의
새벽 두 시 흙 속의 李朝白磁 빛깔의
역사여 역사여 한국 역사여

새벽 비가 개이어 아침 해가 뜨거든
가야금 소리로 걸어 나와서
春香이 걸음으로 걸어 나와서
金羅道 石榴꽃이라도 한번 댜 바라.

시집을 가든지, 안 上客을 가든지,
해 뜨건 꽃가마나 한번 타 바라.
내 이제는 차라리 네 婚行 길을 뒤따르는
한 마리 나무 기러기나 되려 하노니.

역사여 역사여 한국 역사여,
외씨버선 신고
다홍치마 입고 나와서
울타리 가 石榴꽃이라도 한번 댜 바라.

- 서정주, 「역사여 한국역사여」

이질적 요소들의 문맥화를 통해 심상을 제시한 점에서 이 작품과 김춘수의 것 사이에는 거의 격차가 없다. 하느님의 사랑이 그랬듯 한국의 역사 역시, 관렴적인 것이지만 감각적 실체인 것은 아니다. 그것을 서정주는 첫 연에서 〈새벽 두 시 흙 속의 이조백자 빛깔〉과 일체화시켰다. 다음 연에서 서정주의 작품에 나타나는 비유의 주지와 매체의 관계 설정은 더욱 비약적이다. 일찍 우리 시인 가운데 그 누구도 한국민족의 역사를 한반도의 특정지역에 핀 석류꽃으로 전이시킨 예는 없었다. 그 석류꽃이 시인의 교묘한 말솜씨에 의해 한국 전통사회 여성의 한 전형이 되는 성춘향의 모습과 일체화되는 것이다. 이것으로 감각적 실체가 아니므로 볼 수 없고 만질 길도 없는 우리 민족의 역사를 송두리째 아름답고 선연한 색조까지를 지

닌 한국 여성의 모습으로 탈바꿈이 되었다. 그와 아울러 김춘수의 경우보다 이 작품의 정조는 적지 않게 전통적이다. 여기서 우리는 한 가지 정도의 잠정적 결론을 가질 수 있다. 서정주의 시는 김춘수의 것보다 정서, 또는 감정의 상태로 보아 시조 쪽에 한발 다가 서 있는 작품이다. 우리가 시도하는 시조의 혁신을 위해서는 이런 사실이 감안될 필요가 있다. 그를 통해서 현대화 전략을 모색해 보는 것이 시조의 새 차원구축에 큰 활력소가 될 것이기 때문이다.

⑤ 시조의 현대화를 위해 또 하나 검토되어야 할 것이 연형체(連形体)의 문제이다. 이미 살핀 바와 같이 형성 초기에서 조선왕조 전반기에 이르기까지 시조는 대체로 3장 6구 단형의 시가를 뜻했다. 고려 말기의 이조년(李兆年), 원천석(元天錫), 이색(李穡), 정몽주(鄭夢周), 길재(吉再) 등의 작품이 모두 그런 것이다. 이런 단형시조는 그 장점과 함께 한계를 아울러 가진다. 단형시조로서의 단시조는 시의 이상인 긴축성, 집약미를 최대한 살릴 수가 있다. 그러나 그 축약적 성격으로 하여 단형시조는 인생과 세계의 의미나 의의를 종합적으로 다루는 데는 한계가 있다. 이 한계점을 보완하면서 시로서의 특성을 최대한 살릴 수 있는 양식으로 형성된 것이 연시조다. 흔히 이야기되는 대로 이 유형의 시조로 초기에 나타난 것은 퇴계의 「도산십이곡(陶山十二曲)」이며, 율곡의 「고산구곡가(高山九曲歌)」이다. 정철(鄭澈)의 「훈민가(訓民歌)」나 윤선도(尹善道)의 「어부사시사(漁父四時詞)」, 「오우가(五友歌)」 역시 그런 예들에 속한다.

이들 고전문학기의 연형체 시조에는 그 나름의 한계가 있다. 구체적으로 「도산십이곡」은 퇴계가 구축한 정신세계를 항목별로 노래한 것이다. 율곡의 「고산구곡가」도 그와 비슷한 작품이다. 이들 작품은 큰 제목 아래 몇 개의 작은 제목들이 서로 독립된 단위를 이루면서 자리 잡고 있다. 거기에는 부분과 부분이 생동감을 가진 가운데 전체가 유기적인 상관관계를 이루면서 상승작용을 하는 구조적 탄력감이 충분할 정도로 확보되지 못했다. 시조가 현대문학의 양식으로 살아남기 위해서는 이런 연립주택식 형태, 시멘트 블록으로 이루어진 방과 같은 비구조적 속성이 지양, 극복되어야 한다. 우리는 그 가능성의 하나를 다음과 같은 현대시조에서 찾아볼 수 있을 것이다.

세월도 강물따라 七百里를 흐르다가
 마지막 바다 가까운 河口에선 지쳤던가
 乙叔島 갈대밭 베고 질펀히도 누웠네.

그래서 목로주점엔 한낮에도 등을 달고
 흔들리는 흰술 한잔을 落日 앞에 받아 놓면
 갈매기 울음소리가 술잔에 와 떨어지네.
 白鬚이 갈대처럼 서걱이는 노사공도
 강물만이 강이 아니라 하루 해도 강이라며

金海스별 막막히 저무는 또하나의 강을 보데.

- 정원영, 「을숙도」 전문

이 작품의 제목이 된 을숙도는 물리적인 차원으로 치면 낙동강이 바다와 맞닿은 곳에 생긴 한 자연공간일 뿐이다. 그런 소재를 3연 18행의 연시조로 읊은 것이 이 작품이다. 첫머리에서 시인은 을숙도를 자연 공간에 그치지 않는 인간 생활의 한 무대로 탈바꿈시켰다. 그런 장치를 통해서 낙동강은 다분히 신화, 전설에 나오는 거인의 심상을 갖도록 의인화되어 있다. '갈대밭 베고 질펀히도 누웠데'로 의인화된 을숙도는 자연공간에 그치는 것이 아니다. 여기서 낙동강은 신화, 전설에 나오지 않은 거인의 심상으로 탈바꿈되어 있다. 둘째 수에서 이 작품에는 비로소 우리 시대와 호흡을 같이 하는 인간이 나타난다. 여기서 화자로 등장하는 것은 우리 국토 어디에나 있는 목로주점의 손님이다. 그는 붉게 타오르는 석양 앞에 탁주에 지나지 않는 '흰술 한잔'을 받아들였다. 그것이 다시 '갈매기 울음소리가 술잔에 와 떨어지데'와 일체화된 것이 이 부분이다.

이것으로 화자를 에워싼 자연은 빛깔과 소리를 아울러 지닌 공감각의 차원에 이른다. 그와 아울러 을숙도의 석조가 선명무비한 동영상의 한 장면으로 떠오르는 것이다. 셋째 수에는 을숙도 지역에 사는 주민이 등장한다. 여기서 그는 오랫동안 세상을 살면서 강물과 같은 시간 속에서 그 나름의 삶을 엮어낸 사람이다. 이것으로 자연 자체인 강과 을숙도라는 자연공간이 일상적인 삶을 엮은 인간과 일체화된 점에 주의가 필요하다. 여기에 바로 저녁 노을 속의 별판, 곧 '김해스별'이 또 하나의 강이 된 비밀의 열쇠가 놓여 있다. 이것으로 이 시는 우리 모두의 일상생활에 밀착되는 생활의 노래를 이룬다. 그를 통해 이 작품은 서경(敘景)으로만 그치지 않고 우리 자신의 역사, 현실을 포함시킨 생활의 시가 되었으며 나아가 우리 모두가 겪게 되는 일상생활이 원색적인 동영상으로 탈바꿈하기에 이르는 것이다.

「을숙도」의 구조분석을 통해 우리가 얻을 수 있는 교훈은 명백하다. 이 작품의 각 연은 매우 인상적이며 동시에 독자적이다. 그러나 그 독자성은 전체 작품을 떠나서 고립되는 심상의 그것이 아니다. 오히려 그 반대로 각 부분이 전체에 수용되면서 유기체적 구조가 되어 있다. 특히 2연 첫수의 '그래서'와 같은 접속사 사용은 매우 독특한 기법이다. 그것으로 시조만의 묶인 연속적 어조, 또는 휘늘어진 가락이 빚어지도록 첫째 수와 둘째 수가 연결고리를 갖게 되고 의미 맥락상의 접착성도 확보되었다. 그와 아울러 이 작품의 뼈대를 이룬 음성구조가 독특한 의미구조와 서로 상승작용을 하면서 총체적 효과를 얻어 내기에 성공하고 있다. 오늘 우리 주변의 시조에는 이에 비견될만한 작품이 다수 있다. 이런 고무적 상황을 확충, 개발해 나가면서 한국 국민시가 양식인 시조의 푸른 서부를 개척하는 일이야말로 우리가 담당할 가장 보람 있는 과제일 것이다.