

시조의 정체성과 현대적 계승

김 학 성*

<目次>

1. 시조의 정체성—고시조와 현대시조의 거리
2. 장르 인식의 문제점
3. 고시조의 현대적 변환 문제—현대시조의 나아갈 길—
4. 맺는 말

1. 시조의 정체성—고시조와 현대시조의 거리

현대시조의 정체성을 올바르게 파악하기 위한 방법은 그것과 근원적 연결고리 관계에 있는 고시조의 정체성 파악부터 선행되어야 한다. 그리고 여기에 덧붙여 그것과 대립적 경쟁관계에 있는 자유시와의 관계 설정에도 명백한 인식을 가져야 한다. 이는 너무나 당연한 명제임에도 정작 문단에서는 소홀히 여겨왔던 데에서 혼란의 요인을 찾을 수 있는 것이다.

잘 알다시피 현대시조의 정체성은 그 명칭에 명백히 드러나듯이 현대성과 시조성을 동시에 충족해야 하는 데서 확립될 수 있다. 현대성을 충족해야 이미 역사적 사명을 다하고 사라진 고시조와 변별되는 존재이유

* 성균관대 국문학과

를 찾을 수 있고, 시조성을 획득해야 자유시와 경쟁관계에서 존재이유를 찾을 수 있다. 그러기에 현대성을 무시하고 시조성만 추구하는 방향으로 현대시조가 나아간다면, 엄청나게 달라진 현대인의 미의식에 걸맞는 공감대를 획득하기 어려우므로 시대착오적 복고주의 혹은 국수주의로 매도되어도 할말이 없게 된다. 이와 반대로 시조성을 무시하고 현대성으로 과도하게 기울어 추구한다면 자유시와의 경계선이 모호해져, 그러려면 차라리 자유시 쪽으로 나오라는 비난에서 자유로울 수 없는 것이다.

그렇지만 현대시조는 고시조가 갖지 못한 현대성을 갖기에 현대에 존립해야 할 명백한 이유를 가지며, 자유시가 갖지 못한 시조성을 갖기에 자유시와 당당하게 맞서 경쟁관계를 가지고 존립할 수 있는 기반을 가지는 것이다. 여기서 먼저 고시조가 갖지 못한 현대성이란 구체적으로 무엇인지를 살피는 일이 현대시조의 정체성 확립에 중요한 지침이 될 것이다. 이를 위해서는 고시조와 현대시조가 갖는 거리 혹은 차이를 분명히 함으로써 그 해결의 실마리를 찾을 수 있을 것이다.

고시조와 현대시조는 우선 제시형식에서 근본적인 차이를 갖는다. 고시조가 가곡창 혹은 시조창이라는 음악의 악곡구조에 담겨 실현됨에 반해 현대시조는 음악과는 상관없이 언어의 내적 질서에 기반을 두어 실현되기 때문이다. 즉 노래하는 시와 읽는 시로서의 차이를 갖는다는 것이다. 이 점은 일찍이 가람 이병기가 노랫말로서의 唱詞性을 벗어나 時調詩로 전환해야 함¹⁾에서 시조의 나아갈 방향을 찾은 이래 누구나 상식적으로 알고 또 강조하고 있는 점이기도 하다. 그럼에도 이를 새삼스레 들추는 것은 고시조와 현대시조의 거리를 인식하는 데 있어서 가장 근본적인 문제임에도 불구하고 너무 피상적인 수준에서 그것을 인지하거나 받아들이고 있기 때문이다.

1) 이병기, 「시조의 발생과 가곡과의 구분」, 『진단학보』권 1, 1934 참조.

고시조는 노래하는 시였기 때문에 노랫말 자체보다는 그것을 담아내는 악곡의 선율과 리듬의 다양화를 통해 조선시대 500년이란 장구한 기간 동안 사대부층의 중심 예술양식으로²⁾ 향유될 수 있었다. 그리하여 고시조는 5장에다 중여음과 대여음이 결합된 악곡구조를 갖는 유장하고 완만한 가곡창으로 실현되는가 하면, 그와 병행하여 그보다는 상대적으로 짧고 경쾌한 3장의 악곡구조를 가진 시조창으로 실현되기도 했다. 그리고 이 두 가지 연창 형태도 시대의 변화에 따라 구체화되는 방식이 실로 다양했음은 각양각색의 악곡명들이 그것을 증거해 주고 있다. 가곡창의 경우만 보더라도 15세기에서 16·17세기를 거치는 동안 가장 느린 템포의 만대엽에서부터 출발하여 중대엽을 거쳐 삭대엽으로 가는 보다 빠른 템포로의 변화를 보였으며, 18세기에 가곡을 전문으로 하는 가객의 등장과 함께 가곡의 연창이 보다 세련되고 정제되면서 삭대엽계 가곡의 다종다양한 분화가 일어나게 되고, 19세기에 이르면 여러 다양한 악곡들을 일정한 질서에 따라 ‘엇걸어’부르는 篇歌 형식의 ‘가곡 한바탕’이 완성되기에 이르며 여기에 남창가곡과 여창가곡의 전문화가 자연스럽게 생겨나게 된다.

이러한 시조 악곡의 여러 변화 층위 가운데 특히 주목을 요하는 것은 가곡창의 경우 정격형(이것도 시대에 따라 평조, 우조와 계면조 등의 다양한 악조로 불림)과 대응되는 변격형(이른바 弄·樂·編이 중심이며 그것들의 다양한 분화로 나타남)의 존재와 시조창에서 평시조나 지름시조와 대응되는 사설시조의 존재다. 이들의 歌風은 상당히 달라서 그에 담긴 노랫말이 추구하는 미학도 상당한 거리를 갖기 때문이다.

2) 사대부가 향유한 가장 중심적인 예술형식은 물론 詩(한시)였지만 그들은 시조를 詩餘라 하여 시의 연장선상에서 시를 통해 못다한 흥취나 감회를 시조로서 풀었으며, 더욱이 詩歌一道라는 이념적 시각에서 시와 대등한 의미를 부여하여 시조를 향유했음은 시조 가집의 서문 혹은 발문에 잘 드러나 있다.

고시조의 이같은 다양한 음악적 분화와 발전은 어디까지나 單시조에 해당하는 것으로서 이는 시조의 본령이 단시조임을 말해준다. 즉 시조는 사대부층의 순간의 솔직한 감정을 3장 12마디의 짝막한 형태에 담아 완결하는 單首를 지향하며 길어야 두어 수를 넘지 않되 그마저 각수는 자체 완결의 독립적 성향을 강하게 드러낸다. 그렇지만 이와 같이 짧은 호흡의 단시조만으로는 사대부가 포착한 세계상의 깊고도 넓은 인식세계와 감정양식을 표현하기에는 한계가 있으므로, 연시조 혹은 연작시조라는 시조의 확장 형태를 창작하여 그러한 욕구에 부응했다. 따라서 단시조가 음악적 연행욕구에 다양하게 부응해 갔다면 연시조는 그 반대로 노랫말에 담긴 의미세계가 중시되어 사대부의 문학적 욕구를 나름대로 몇 가지 유형적 형식(예를 들면 <도산십이곡>같은 6歌계나 <고산구곡가> 같은 9歌계통 등)으로 부응해 갔던 것이다.

고시조는 이처럼 다양한 악곡의 변화 발전을 통해 여러 향유 형태를 보이면서 500년의 긴 세월동안 향유될 수 있었지만 현대시조는 사정이 그와 전혀 다르다. 우선 고시조는 당대의 국문시가 장르로서는 중심부에 자리하고 있어서 장구한 세월동안 독점적 우세 속에 변화 발전을 거듭할 수 있었지만 현대시조는 잘 알다시피 자유시라는 중심 장르의 그늘에 가리워져 주변부로 내몰리는 열세 속에서 자유시와 힘겨운 경쟁을 해야 하는 절대적으로 불리한 위치에 놓여 있다. 거기다가 고시조는 세계인식에 있어서 이성적 합리주의(조선 전기)에서 경험적 합리주의(조선 후기)에 걸치는 시대에 각각 거기에 걸맞는 ‘안정적이고 조화로운 양식(정격형: 평시조)’과 함께 안정적 조화 내에서 그것을 ‘멋스럽게 일탈하는 양식(변격형:사설시조)’을 통해 당대의 미적 감수성에 무난하게 대응해 갈 수 있었지만, 현대시조는 그와 달리 경험적 합리주의 사유가 불신되고 무너지면서 부조리와 불확정의 시대로 전환되어 가는 상황에서 그러한 변덕스

렵고 혼란스러운 세계인식을 바탕으로 한 미적 감수성에 어떻게 ‘안정적인 조화’나 혹은 그 ‘안정 속의 일탈’로서 대응해나갈 수 있을지 심히 불안하기 짝이 없게 된 것이다. 이러한 힘겹고 불안한 상황에 더하여 현대시조는 고시조와 달리 음악적 연창이라는 제시형식을 상실한 언어예술로서, 더 정확하게는 시문학으로서, 모든 것을 언어에 담아 말해야 하는 또 하나의 어려움에 놓여 있는 것이다.

이처럼 현대시조는 주변부 장르로서의 열세 속에서, 부조리한 사유와 불확정 시대를 살아가는 현대인의 미의식을 음악의 든든한 뒷받침을 상실한 채 오로지 언어로서 그 모든 것을 감당해 나가야 하는 상황에 처해진 것이다. 따라서 현대시조의 돌파구는 노래 아닌 시로서 고시조가 누렸던 아름다움의 무게를 지탱해야 하고, 거기다 오늘을 살아가는 현대인의 감수성에 절대적인 공감을 획득해야 하는 것이다. 문제는 이러한 현대인의 욕구에 대하여는 이미 자유시가 감당해 오고 있는 터이므로 현대시조는 자유시와는 다른 분명한 정체성을 가지고 거기에 대응해야 한다는 것이다. 현대시조가 자유시와의 동일 지평에서 그저 자유시를 뒤따라기에 급급하거나 흉내내는 모방의 수준에서 크게 벗어나지 못한다면 굳이 존립해야 할 이유가 없으며, 자유시 쪽의 냉대와 독자층의 외면은 당연한 결과인 것이다. 그런 점에서 현대시조가 나아가야 할 길은 장르적 정체성의 확립이며, 이는 장르에 대한 인식을 어떻게 갖느냐에 관건이 달려 있으므로 그 문제로 눈길을 돌려보기로 한다.

2. 장르 인식의 문제점

장르(역사적 장르를 의미)란 문학사에서 자기만의 독특한 형식적 틀로서 존재한다. 향가, 속요, 경기체가, 시조, 자유시³⁾ 등이 모두 자기대로의

독특한 틀을 가지고 있음은 그 때문이다. 그러나 그 틀은 그저 단순히 역사적으로 주어진 형식적 틀이 아니다. 그 틀을 통하여 세계상을 이해하고 완결시키는, 즉 현실을 파악하는 방법과 수단이 되는 것이다. 따라서 개개의 장르는 그 나름으로 세계상 혹은 현실을 바라보고 이해하는 방법과 수단으로 기능하며, 역으로 그 독특한 방법과 수단이 결정적으로 장르를 특징짓게 한다. 즉 작가는 장르의 시선으로 세계상(현실)을 바라보고 그에 대한 생각이나 감흥을 완결하게 되는 것이다. 따라서 어떤 장르의 선택은 그 장르의 시선(방법과 수단)으로 세계상을 파악하고 미적 감흥에 심취하겠다는 것에 동의함을 의미한다. 장르가 작자에게는 ‘글쓰기의 본(模型)’이 되고 독자(수용자)에게는 ‘기대의 지평’이 되는 까닭이 여기에 있는 것이다. 어떤 사람이 현대시조의 장르를 선택하는 순간 그는 현대시조라는 장르 시선(수단과 방법)으로 세상을 이해하고 완결하며 그러한 미적 감동에 젖어 들겠다는 것을 의미한다는 것이다.

그러면 현대시조에 대한 장르 인식은 어떻게 가져야 하는 것일까? 한마디로 현대시조는 고시조를 현대인의 미적 감수성과 시대 인식 및 사유 방식에 걸맞게 현대적으로 변환한 것이므로 먼저 고시조에 대한 장르인식부터 분명하게 가져야 현대시조의 나아갈 방향이 제대로 잡혀질 수 있을 것이다. 따라서 고시조의 장르 정체성부터 제대로 파악하는 일이 우선되어야 함은 말할 것도 없다.

고시조를 비롯한 우리의 모든 고전시가는 노랫말과 악곡의 상호제약적 관계 속에서 관습적으로 형성되고 향유되어 온 것이므로 노랫말과 악곡이라는 두 가지 측면을 모두 고려해야 해당 장르를 제대로 인식할 수 있게됨을 유의해야 한다. 우선 고시조의 ‘노랫말’은 다음과 같은 형식적

3) 자유시도 형식이 없는 것이 아니라 내재율의 통어를 받는 형식적 틀을 갖는 것으로 이해해야 함을 의미한다.

들을 철저히 준수하며 이것이 창작자에게는 글쓰기의 모형으로, 향유자에게는 기대지평으로 작용해 왔음은 익히 알고 있는 바다.

- 1) 통사 의미론적 연결고리를 이루는 3개의 章(초·중·종장)으로 시상이 완결된다.
- 2) 각 장은 4개의 음절마디(평시조의 경우) 혹은 통사·의미마디(사설시조의 경우)로 구성된다.
- 3) 시상의 전환을 위해 종장의 첫마디는 3음절로, 둘째 마디는 2어절 이상으로 하여 변화를 준다.

이러한 노랫말의 완강한 형식적 제약은 그것을 실는 악곡(가곡창 혹은 시조창)과의 상호제약 관계에서 생성된 것인데, 노랫말의 이러한 초 긴축적 제약으로 인해 발생하는 서정적 미적 감흥의 미흡성⁴⁾은 바로 거기에 실린 악곡이 충분히 보완해 주게 된다. 가곡창만 해도, ‘歌之風度形容’이라 하여 몇 군데 가집에 그에 대한 설명을 해놓고 있는데, 이를 통해 시조의 노랫말이 어떠한 歌風에 실려 그러한 미흡성을 보완했는지 알 수 있다. 이제 구체적 작품에서 고시조의 장르적 독특성을 점검해 보자.

風霜이/ 첫거린 날의/	갓피운/ 黃菊花를//
金盃의/ ㄱ득 담야/	玉堂의/ 보내오니//
桃李야/ 꽃인체 마라/	님의 뜻을/ 알패라/// (宋 純)

널리 잘 알려진 이 작품은 평시조의 간결한 형식적 틀에 맞추어 순간의 감정을 솔직 담백하게 노래한 것이다. 노랫말로서만 본다면, 즉 시가

4) 세계상에 대한 감흥을 3장 12마디라는 超短型的의 형식에 모두 압축하려니 시조 작품의 대부분은 시적 상황이나 흥취를 직접적으로 무미건조하게 서술할 수밖에 없었음을 이해해야 할 것이다.

로서가 아니라 시로서만 본다면 이 작품은 걸작이라 하기 어렵다. 작자가 임금이 옥당에 특별히 하사한 황국화 화분을 보고 무슨 뜻으로 보냈는지를 알겠다고 노래한 것이므로 서술 상황을 어떠한 수사적 기교도, 시적인 멋도 없이 그저 담담하게 그대로 표출했을 뿐이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 송강 정철이 노랫말의 극히 미미한 부분을 다듬어서 자신의 작품으로 수용할 만큼 절대적 공감을 얻었는가 하면⁵⁾, 진본『청구영언』같은 초기 가집에서부터 『가곡원류』의 여러 이본 같은 말기 가집에 이르기까지 무려 25종의 가집에 실릴 만큼 인기를 끌었던 것이다. 무엇이 이 작품을 조선시대 내내 오랜 세월 동안 절창으로 애호 받게 했을까?

먼저 노랫말의 솔직 담백함에서 오는 무미건조함은 우조 혹은 계면조의 악조에다 이삭대엽이나 혹은 같은 이삭대엽 계통으로서 약간의 변화를 주는 中擧로, 때로는 삼삭대엽 등으로 시대의 변화에 완만하게 적응하면서 풍류판의 분위기나 노랫말에 걸맞는 악곡에 얹어 불러짐으로써 미적인 깊이와 감동의 폭을 보완할 수 있었던 것이다. 즉, 이 작품이 이삭대엽계로 불러질 때는 “공자가 杏壇에서 제자에게 講學을 하듯, 비가 알맞게 내리고 바람이 고르게 불 듯(杏壇說法 雨順風調)“노래하는 곡이라는 風度形容의 설명처럼, 가장 유장하고 안정적이며 조화롭고 雅正한 노랫말을 얹어 부르기에 적합한 곡⁶⁾이어서 이러한 歌風이 노랫말의 무미건조성을 충분히 보완했으므로 애창되었다는 것이다. 나아가 이 작품

5) 이 작품은 정철의 작품집 『松江歌辭』에 일부 자기가 수정되어 수록되어 있는데 이로 인해 작자를 송강으로 잘못 인식하는 경우까지 있었다.

6) 시조 가집의 악곡 편성을 보면 우리가 익히 알고 있는 작자가 알려진 대부분의 시조작품이 이러한 이삭대엽 곡에 얹어부르는 것으로 되어 있는데, 이런 점에서 이삭대엽으로 불리는 평시조 노랫말이야말로 작자가 자기 이름을 내세워 실존적 존재를 드러내는 인격적 표현을 하기에 적절한 형식들이었음을 알 수 있게 된다.

이 삼삭대엽으로 불려질 때는 “軍門을 나선 장수가 칼을 휘두르며 적을 거느리듯(轅門出將 舞刀提敵)“노래하는 가풍에 실리므로 이삭대엽과는 상당히 다른 분위기와 파동을 타고 노랫말의 의미가 전달되기도 한다. 그러나 이 작품이 이삭대엽으로 불리든 삼삭대엽으로 불리든 가곡창의 정격형에 해당하는 것이어서 典雅함과 고상함을 이상적인 미적 境界로 삼음으로써 俗티를 부정하고 貴티(雅)를 지향하는 사대부층의 음악적 취미와 기호에 부응하는 범위 내에서의 변화를 반영한 것이고, 이러한 雅의 지향이 그토록 오랜 세월동안 애호될 수 있는 조건이 되었던 것이다.

고시조가 애호될 수 있는 조건은 비단 음악적인 면에서의 雅의 理想 충족 때문만은 아니다. 그와 분리될 수 없는 노랫말의 지향 또한 雅의 이상을 추구하기에 가능한 것이다. 앞에 인용한 작품만 보더라도 桃李의 화려한 아름다움보다는 온갖 풍상을 꺾어내는 국화의 至節을 높이 산다는 사대부의 고아한 이상 추구가 그대로 드러나 있다. 이러한 세계상의 이해방식은 사대부층의 보편적 이념 가치인 歲寒高節의 미적 규범성을 기반으로 한 것으로, 생활의 절도에서 우리나라 절제성과 여유 있고 고상한 정신적 풍모가 어우러져 빚어낸 사대부 특유의 전형적 풍류성에 닿아 있는 것이다. 사대부의 풍류성은 이처럼 화려함이나 세속적 풍요로움을 지향하는 인간의 욕망을 부정 혹은 제한하고, 天理를 보존하는 道心의 구현으로 나타나는데, 이는 典雅를 높이 평가하고 俗을 반대함으로써 雅正을 추구하는 사대부의 도학적 이념에 기반한 것임은 말할 것도 없다. 앞의 작품이 갖는 무미건조성은 아정한 음악뿐 아니라 아정한 노랫말이 갖는 이념적 깊이가 뒷받침됨으로써 이중으로 보완 극복될 수 있었던 것이다. 이러한 이념적 뒷받침은 일반적으로 고시조의 ‘後景’으로 작용하여 해당 작품을 점잖으면서도 고귀한 분위기로 상승시키는 기능을 하게 된다.

그러나 사대부가 중심이 되는 고시조의 향유층은 언제까지나 도학(성리학)적 고상함과 냉혹성에만 매몰될 수는 없었다. 이미 중국 쪽에서 송대 이후에는 법도가 엄정한 유가적 典雅보다는 淡과 逸이 절대적 우위를 점하는 도가적 전아가 사대부의 추구하는 이상적 경계가 되었고, 특히 시민이 성장하고 발흥하는 明代 중·후기로 넘어오면서는 사대부들이 시민 계층의 도시적·세속적인 분위기와 대면하면서 道心에 반대하는 童心, 격식에 반대하는 性靈, 理에 반대하는 지극한 情에서 생겨나는 심미적 사조가 무르익어 雅와 반대되는 俗이라는 참신한 境界를 창조하는 분위기로 나아갔다.⁷⁾

이러한 사정은 우리 쪽도 마찬가지로 한편으로는 도학자를 중심으로 하는 雅의 추구가 가곡창계에도 주류적인 미적 패러다임으로 군림하고 있었지만 다른 한편으로는 도시의 성장을 배경으로 향유되어 온, 속된 것을 미학의 최고 경계로 삼는 市井의 노래가 17세기에서 18세기로 넘어가는 즈음에 ‘만횡청류’⁸⁾라는 이름으로 가곡창계에 본격적으로 수용됨으로써 가곡창의 변격형인 弄樂編이라는 다양한 악곡에 실려 시조의 미적 경계를 확장 혹은 보완해 갔던 것이다. 이것이 오늘날 이른바 사설시조라 칭하는 시조의 변격형으로서, (평)시조가 雅를 추구함에 비해 사설시조는 그와 반대되는 俗을 추구함으로써 평시조가 갖는 미학의 한계를 사설시조가 보완할 수 있었던 것이다.

이처럼 사설시조는 세속적 욕망에 기초한 속을 최고의 이상적 경계로 삼기에 만횡청류를 처음으로 가곡창계 가집에 신고자 할 때 그 발문을 쓴 마악노초가 그것의 가치를 일러“情을 따라 인연을 펴내되………里巷

7) 장파(유중하 등 번역), 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른 숲, 1999 참조.

8) 조규익, 『우리의 옛노래 문학 만횡청류』, 박이정, 1996에 작품과 함께 상론되어 있어 좋은 참고가 된다.

의 노래에 이르면 곡조가 비록 세련되지 않았으나 무릇 그 기빠하고 원망하고 탄식하며 미쳐 날뛰고 거칠고 험한 정상과 모습은 각각 자연의 眞機에서 나온 것이다“라고 한 진술에 그 점이 잘 나타나 있다. 만황청류(사설시조)는 도시의 이항을 중심으로 인간의 정을 따라 자연스럽게 표출된 것이어서, 인간의 情이나 욕망을 부정하고 理로서 다스려 조절하는 道心에 기반을 둔 평시조가 미치지 못하는 부분을 미학적으로 보완하는 위치에 있었던 것이다. 사설시조의 이러한 미학은 중국의 童心說이나 性靈說 혹은 天機論과 통하는 것으로 이 가운데 唐현조나 이지(李贄)의 童心說⁹⁾은 다음의 사설시조를 이해하는 데 큰 도움이 된다.

불가버슨 兒孩들리/ 거뒀줄 테를 들고/ 개川으로/ 往來하며//
 불가승아 불가승아/ 저리가면 죽는니라/ 이리오면 스는니라/ 부로나니 불
 가승이로다//
 아마도/ 世上일이 다/ 이러 험가/ 호노라///

이 작품은 理로 인간의 감정을 조절해야 한다는 道心과는 거리가 멀다. 발가승이 아이가 발가승이인 잠자리를 잡으려고 개천가를 이리저리 분주히 뛰어다니는 모습이 재미있게 묘사되어 있으며, 특히 잠자리를 잡으려고 저쪽으로 달아나면 살고 이쪽으로 오면 잡히는데도 그 반대로 말함으로써 잠자리를 유인하려는 아이의 사심 없는 욕망이 잘 드러나 있다. 道心은 이러한 인간의 감정을 부정하고 俗된 것으로 천시하는데, 동심설에서는 오히려 이러한 동심이야말로 진심이고 성령이며 천기로 보는 것이다. 그리하여 이 작품에서 보듯 마음을 따라 행하고, 본성을 따라

9) 이들의 동심설은 도가에서 강조하는 無知혹은 無慾과는 다른 개념으로 동심에서 흘러나온 성정만이 진심이고 私心이며 속된 마음(俗心)이라 하고 반대로 정과 욕을 조절하거나 제거하여 형성된 것은 거짓된 것이라 했다. 장파, 앞의 책, 361면 참조.

드러내며, 情을 품고 나아감으로써 俗이라는 새로운 미학을 창조해내는 것이 사설시조의 미학이었던 것이다. 마악노초가 ‘자연의 진기’라고 한 것은 이러한 미학의 드러냄을 의미한다.

그런데 사설시조가 추구하는 俗의 미학은 의미의 차원에서 보면 광기(狂)·기이함(奇)·재미(趣)를 드러내는 특징을 가진다. 이는 사설시조의 주체가 되는 시정(도시)의 시민들이 즐겨 추구하는 향락적 특징이 그러하기 때문이다. 이 가운데 특히 재미는 가장 중요한 특징으로 보인다. 사설시조에 풍자는 거의 나타나지 않고¹⁰⁾ 시정의 해학이나 익살로 가득 차 있는 것도 재미를 추구하는 사설시조의 미학 때문이다. 앞에 인용한 사설시조도 발가승이가 발가승이(잡자리)를 잡는 해학적 재미가 중심 주제를 이루고 있는 것이다¹¹⁾. 그리고 사설시조가 추구하는 속의 미학은 언어의 차원에서 보면 직설(直)·폭로(露)·비속함(俚)·참신함(新)으로 표현되는 특징을 가진다. 이는 동심·성령·지극한 정(至情)에 바탕하여 맘대로 행하며, 본성대로 드러내는 광기·기이함·재미로 인해 필연적으로 생겨나는 표현방식인 것이다.¹²⁾ 만횡청류의 많은 작품들, 이를테면 중놈, 승년, 백발에 화냥 노는 년, 장사꾼 등등 도시를 배경으로 욕망을 따라 행동하는 군상들을 노래한 것들이 모두 속의 미학을 드러낸 대표적인 예다. 인간 본연의 모습을 드러내려니 속될 수밖에 없으며, 인물의

10) 흔히들 사설시조에 풍자가 많이 나타나는 것으로 인식하고 있는데 이는 잘못된 판단으로 보인다. 풍자가 되려면 약자가 강자를 신랄하게 측면 공격하는 비판 정신이 기반이 되어야 하는데 사설시조에서 그런 풍자적 작품을 찾아보기 어렵다.

11) 이러한 사설시조의 미학 때문에 이 작품의 종장의 의미가 심각하게 받아들여지지 않는다. 만약 평시조로 노래되는 상황에서 똑같은 종장이 붙여졌다면 세상사에 대한 심각한 비판적 의미로 받아들여져야 할 것이다.

12) 사설시조의 이러한 속의 미학이 갖는 특징은 같은 시정문화권에서 생성된 판소리 혹은 판소리 서사체(판소리계 소설)의 미학에도 그대로 적용된다. 속의 미학적 특징에 관하여는 장파, 앞의 책, 362~365 면 참조.

말, 행동거지를 통해 그 정신을 전달하려다 보니 속되게 될 수밖에 없었다. 사설시조는 결국 직설적이고 폭로적이고 비속하고 비루하게 표현될 수밖에 없었던 것이다. 또한 사설시조에는 평시조처럼 사대부적 풍류와 맥이 닿으면서 말만 많아진 경우도 흔히 볼 수 있는데 이는 단순히 평시조 미학의 연장이 아니라 사대부적 풍류를 질편하게 즐기려는 인간의 욕망을 자연스럽게 드러낸 것으로 이해된다. 그 역시 俗의 미학을 구현한 것이었다.

그러나 사설시조의 이러한 속의 미학은 판소리 미학과도 상통하면서도 그것과는 차원을 달리한다는 점을 유의해야 할 것이다. 앞에 인용한 발가송이 노래만 보아도 弄이라는 가곡창의 변격형 악곡에 없어 부르게 되어 있는데, 이는 “맑은 물에서 김을 빠니 물결 따라 나부긴다(洗紗清川 逐浪翻覆)”라는 설명에서 보듯이 정격형과는 사뭇 격을 달리하는 흥청거리는 악곡이지만 그러나 판소리와 같은 속된 음악과는 엄연히 구별되는 차원 높은 선율과 리듬으로 실현된다는 것이다. 이 점은 음악적 측면만 그런 것이 아니다. 노랫말의 배분에 있어서도 그 형식적 틀은 雅를 추구하는 평시조의 틀을 준수하는 범위 내에서 일탈하고 있는 것이다. 발가송이 노래에서 필자가 빗금을 쳐 놓은 바와 같이 평시조의 틀을 철저히 따르되(앞에 인용한 송순의 평시조와 노랫말의 배분을 나타내는 빗금 친 부분이 완전 일치하는 데서 확인할 수 있음), 다만 평시조의 한章이 4개의 음절마디(음보)로 구성됨으로써 정형적 울격양식을 가지고 있음에 비해 사설시조는 음보수에는 구애받지 않고 대신 4개의 통사·의미마디로 하나의 장을 구성한다는, 그리하여 사설이 많아진다는 차이점을 보이는 것이 다를 뿐이다. 이는 사설시조가 평시조를 자유롭게 일탈할 수 있는 양식이 결코 아님을 의미한다. 평시조가 이를 추구하고 사설시조가 속을 추구한다고 하여 자칫 대항장르로 인식하거나 대립적인 미

학을 갖는 것으로 받아들이는 것은 이런 점에서 잘못된 이해라 할 수 있다. 앞에서 사설시조가 시조의 미학을 보완 확장하고 있다고 본 것도 바로 이런 점을 감안한 것이다. 문제는 사설시조에 대한 이러한 장르적 위상에 대하여 특히 현대시조를 창작 혹은 비평하는 문단계에서 잘못 인식하고 있는 경우가 대부분이라는 현실에 있으며¹³⁾ 이는 참으로 유감이 아닐 수 없다.

3. 고시조의 현대적 변환 문제 — 현대시조의 나아갈 길 —

이상에서 고시조는 3장으로 완결되고 각장이 4개의 음절마디(음보)로 구성되어야 하는 극도로 절제된 양식이어서 자칫 무미건조함으로 빠지기 마련인데 이러한 결함을 조화롭고 아정한 선율과 리듬에 담아 노래함으로써, 그리고 고상하고 전아한 道心의 이념적 깊이를 후경으로 깔으로써 상당부분 극복하고 있음을 살폈다. 그리고 이러한 雅의 미학 추구뿐 아니라 도시의 성장과 더불어 발흥한 속의 미학을 사설시조라는 변격형을 통해 구현함으로써 시조의 영역을 확장 보완할 수 있었음도 확인했다.

고시조는 이처럼 당대의 지배이데올로기에 의한 미적 규범성이 예술 형식으로 표출된 것이어서 조선시대 5백년간을 향유자의 기대범주에 충분히 부응해 갈 수 있었지만, 그 사회가 무너지고 근·현대라는 새로운 시대가 도래함에 따라 시조는 새로운 미의식의 기대범주에 못 미칠 뿐 아니라 새 시대의 확장 욕구를 더 이상 감당해내지 못함으로써 소멸의 위기를 맞게 되었다. 그 대신 자유시가 등장하여 미의식의 패러다임을

13) 다만 신범순, 「현대시조의 양식실험과 자유시의 경계」, 『시조시학』, 2000년 하반기호에서는 사설시조의 시조에 대한 보완적 성격을 제대로 파악하고 있어 다행이 아닐 수 없다. 그렇긴 하나 형식문제에 있어서는 사설시조가 시조의 위반형식이라 하여 추상적 지적에 그치고 있어 그 위반의 정도가 어느 정도인지 파악할 길이 없는 점이 아쉽다.

근본적으로 달리하는 새시대의 시대정신에 부응함으로써 현대의 중심장르로 부상하게 되고, 그 방향은 고시조의 형식적 틀을 철저히 무너뜨리는 방향으로 나아가게 된 것이다. 즉, 고시조의 형식적 미학적 강제에 대해 무한정 자유롭고자 하는 새로운 시민계층이 자유시를 주도해 나갔다. 근대는 개인이 두각을 나타내는 시대로 모든 중세적 규범을 파괴하고 자유로운 정신으로 표현함으로써 풍부한 개성과 자립정신을 보여주었다. 이러한 개성과 자유정신이 시조의 강제에서 벗어나 주요한의 <불놀이>같은 자유시를 낳게 된 것이다. 그 뒤를 이은 현대는 부조리가 가장 중요한 범주이고, 부조리의 출현은 자유 추구하고 관련이 있으므로 현대에 자유시가 계승되어 주류장르로 위상을 굳건히 해나감은 당연한 귀결이라 할 수 있다.

그러나 현대 자유시의 지나친 자유추구는 무한정 자유로움을 추구하는 자들의 기대지평에는 호응을 더해갈 수 있었지만, 다른 한편으로는 그 혼란스러운 형식에 식상한 나머지 안정되고 조화로운 고시조적 정형의 틀에 향수를 갖게 되는 계기를 야기하기도 했다. 신경림이 “나는 시조를 많이 읽는 편이다. 잘 읽혀서 일 것이다. 요즘 시들, 너무 안 읽힌다. 너무 난잡하고 현란해서, 그리고 너무 말이 많아서 읽기가 여간 힘들지 않다. 이에 비하여 일정한 형식과 리듬의 속박을 받는 시조는 훨씬 수월하게 읽힌다.……물론 시조가 우리 것이란 사실에 대한 막연한 경도도 있을 터이다.”¹⁴⁾라고 고백한 말에 그 점이 잘 드러난다. 이는 자유시의 형식적 이념적 미학적 혼란스러움에 대한 거부와 시조의 안정된 전통 미학과 울조에 대한 공감의 표현으로 이해된다. 그뿐 아니라 나라가 위기에 처하여 우리 문학의 정체성마저 상실할 위기를 맞을 때마다 전통문학을 갈구하는 움직임이 일어났으니 일제시대의 국민문학과에 의한 시

14) 윤금초 편, 『같이 혼드는 여섯 악장 칸타타』, 창작과 비평사, 1999의 해설문 참조.

조부흥운동과 해방 후 50년대의 시조부흥 논의가 그것이다.

이와 같은 자유시에 대한 두 가지 반발 움직임은 현대시조가 설자리를 마련해주는 든든한 보루가 되고 있다. 자유시가 더욱 불안정한 혼란 속으로 빠져들수록, 그리고 우리 문학으로서의 정체성을 상실할수록 안정적인 율조와 미학으로 다듬어진 현대시조에 대한 갈망은 더욱 확대되어 갈 것이기 때문이다. 자유시에 대한 현대시조의 장르 경쟁력은 여기에 있는 것이다. 여기서 현대시조의 나아갈 방향이 어느 정도 떠오른다. 고시조가 아닌 현대시조이니 만큼, 현대인의 시대정신과 감수성에 공감력을 갖되, 자유시의 불안정한 혼란을 극복할 수 있는 안정된 율조와 전통 미학으로 시조의 정체성을 굳건히 지키며 장르가 수행되어야 한다는 것이다. 현대인의 정신과 감수성에 호소력을 가지려면 고시조의 낡은 양식적 특징에서 멀어질수록 더 훌륭히 수행될 수 있을 것이다. 반대로 안정된 율조와 전통미학을 굳건히 계승하려면 할수록 시조 정체성의 근원인 고시조의 정형적 틀로 다가가려 할 것이다. 현대시조에 작용하는 이 두 가지 방향은 전자가 원심력으로, 후자가 구심력으로 작용할 것이다.

일제시대 육당에서부터 오늘에 이르기까지 지속되어온 시조의 끝없는 형식적 실험은 시조의 낡은 양식적 틀에서 벗어나 현대인의 미적 감수성과 시대정신을 반영하기 위한 모색의 과정임은 말할 것도 없다. 문제는 그 원심력의 작용이 지나쳐 시조의 정체성마저 깨뜨리는 과도한 형식 실험으로 나아갈 때 자유시와의 변별력이 무너지게 된다는 점이다. 그렇게 된다면 차라리 자유시라는 장르를 선택할 일이지 굳이 시조라는 이름을 빌어, 자유시도 시조도 그 어느 것도 아닌 어정쩡한 흉물을 만들어 낼 필요는 없는 것이다. 이런 경향은 자유시와 현대시조를 기분에 따라 양다리 걸쳐 창작하는 시인들에게서 흔히 볼 수 있는데 이 경우 대부분은 시조의 정체성이 무엇인지를 잘 모른 채 작품을 양산하기 마련이다.

반대로 시조의 근원으로 돌아가고자 하는 구심력의 작용이 지나쳐 고시조의 문법적 틀을 한치도 어김없이 준수하고자 하며, 심지어 그 記寫 방식까지도 시조의 정형적 틀이 드러날 수 있도록 표기해야한다는 주장까지 하는 경우도 보인다¹⁵⁾. 이는 현대시조의 형식 실험이 그 정도를 지나쳐 시조의 정체성마저 허물어뜨리는 결과를 가져오는 현상에 대한 반발이며, 어느 정도 타당성이 인정되지만, 그렇다고 시조의 본원적 모습에까지 근접해야 한다는 것은 지나친 구속이어서 기본적으로 개성과 자유로움을 시대정신으로 하는 현대인의 감수성을 충족해내는 데는 한계가 있지 않을까 생각된다. 시조의 정체성을 향한 구심력이 지나치게 작용하면 고시조와의 변별력이 없어지는 문제가 야기된다.

그렇다면 현대시조의 나아갈 길은 어떠해야 할까? 이럴 때 우리의 선인들이 현명하게 선택한 길이 있으니 바로 法古勗新의 정신이다. 지나친 형식 실험은 법고에는 별로 신경 쓰지 않고 창신 쪽으로 치달을 때 나타나는 현상이다. 지나친 형식 실험 가운데 손에 잡히는 대로 몇 가지 사례만 든다면, 우선 양장시조의 실험이 있었는데 이는 시조의 최소한의 형식적 정체성이 3장으로 완결된다는 근본을 허무는 것이어서 호응을 획득하기 어려운 것이었다. 그리고 평시조로 시작하여 사설시조로 갔다가 평시조로 끝나는 실험 혹은 그러한 순서는 아니지만 평시조와 사설시조를 이렇게 저렇게 혼합하는 형식 실험도 상당히 보여 왔는데, 이 또한 평시조와 사설시조는 그 지향하는 미학이 상호 충돌하므로 성공하거나 호응을 얻기가 쉽지 않은 것이었다. 여기서 한 걸음 나아가 평시조와 사설시조는 물론 속요의 일부까지 섞어 넣는 이른바 옴니버스 시조라는 새

15) 이런 주장의 대표적 사례는 임종찬, 「현대시조작품을 통해 본 창작상의 문제점 연구」, 『시조학논총』, 제 11집, 한국시조학회, 1995 및 임종찬, 「시조 표기 양상 연구」, 『시조문학』, 2000년 여름호를 들 수 있다.

로운 형식도 보이는데, 이는 속요가 그 기본 율격미학적 바탕을 3보격(불안정적이고 유동적인 율격양식임)에 두고 있으며, 시조는 4보격(정적이고 유장하며 차분하고 안정적인 정서 표상에 적절한 율격양식)에 두고 있다는 사실을 감안하면 그로 인한 상호충돌이 보다 심각하다는 점에서 역시 성공하기 쉽지 않은 형식 실험이라 할 것이다. 또 어떤 경우는 평시조 형태의 시조 3수를 연 구분하지 않고 모두 붙여 9행시 형태로 제시함으로써 마치 9행의 자유시를 연상시키는 짜임을 보이기도 하는데 이 역시 시조는 일단 3장으로 완결되며, 그것이 여러 수 연결되어 연시조로 간다하더라도 연과 연 사이의 흐름이 자연스럽게 이어질 수 있는 자유시와 달리 시조는 구조적으로 그렇지 못하다는 점에서 연의 강제적 결합은 안정성을 해치고 불안감만 조성할 뿐, 이 역시 성공적일 것 같지 않아 보인다. 시조는 3장단위로 구조화되는 정형시로서의 형식적 완결성이 어느 장르보다 강하기 때문에 연의 독립성이 그만큼 강한 것이다. 그럼에도 연의 경계를 무시하고 강제로 붙여놓는 것은 자유시 흉내를 낸 꼴이어서 장르 경쟁력이 떨어질 수밖에 없는 것이다.

이와 같이 시조를 열린 형식으로 간주하여 여러 형식 실험을 자의적으로, 자유자재로 하는 것은 문제가 많아 보인다. 시조는 결코 열린 형식이라 할 만큼 자유스럽지는 않다. 오히려 시조는 어떠한 경우에도 3장으로 완결해야 하는 닫힌 형식이며, 각 장도 4보격으로 혹은 4개의 통사·의미마디로 구성해야 하며, 종장은 첫째와 둘째 마디에서 시상의 전환을 이룰만한 변화를 보여야 하는, 정형률의 까다로움을 준수해야 하는 닫힌 형식인 것이다. 아니 그만큼 안정된 형식이다.

시조가 열린 형식이라 함은 詩行의 배열에서나 가능하다고 봐야한다. 고시조와 현대시조의 분기점은 바로 시행배열이 자유로우냐 아니냐에 있는 것이다. 근대와 현대의 시대 정신이 개성과 자유로움의 추구에 있

다면 고시조와 변별되는 (현대)시조의 현대성은 바로 이 시행 배열의 개성과 자유로움에서 획득될 수 있기 때문이다. 고시조가 내리박이 줄글식으로 표기되어 음보 구분은커녕 章 구분마저도 잘되어 있지 않음은 노랫말이 악곡에 실리기 때문에 선율과 리듬의 아름다운 배분을 따라 정서의 미적 파동이 구현될 수 있기 때문이다. 그에 비해 현대시조는 이러한 악곡구조의 미적·정서적 뒷받침을 전혀 받지 못하므로 오로지 노랫말의 개성적이고 자유로운 배분을 통해 그것을 감당해야 하는 것이다.

그러나 현대시조에서 시어의 개성적이고 자유로운 배분은 시조의 양식적 정체성을 상실하지 않는 범위 내에서 이루어져야 한다. 그러기 위하여는 앞장에서 제시한 세 가지 형식적 원칙을 준수하는 범위 내에서의 개성과 자유로움을 갖는 열린 형식으로 받아들여야 하는 것이다.

서정시는 詩行을 통한 발화로 정의된다. 시행은 또, 分節을 통해서 시적발화를 정상언어적인 발화로부터 이탈하도록 만들어 준다. 이러한 이탈이 작품으로 하여금 서정시가 되게 하는 것이다. 즉 정상언어의 통사론적 단위와는 다른 고유한 발화분절로 실현되어야 한다. 그러기 위하여는 시행을 도식적 운율화가 아니라 의미생산적 울동화로 이끌어가야 한다. 통사론적 단위를 따라 발화하게 되면 시행발화 아닌 산문발화가 되며, 발화 분절이 운율적 필요나 운율적 제약에만 따르면 기계적 운율이 되어 의미생산적 울동화로 나아가지 못하므로 서정적 긴장을 조성할 수 없기 때문이다.¹⁶⁾

현대시조도 서정시의 하나이므로 서정성을 조성하기 위한 시행 배분이 그 동안 형식 실험을 통해 어떻게 이루어져 왔는가를 대표적 사례 몇 편을 들어 살펴보기로 하자.

16) 서정시의 이러한 특징에 대하여는 디이터 랍핑(장영태 역), 『서정시: 이론과 역사』, 문학과 지성사, 1994 참조.

먼저 초기에 가장 흔하게 보였던 시조 형태를 들면 다음과 같다.

바람은 없다마는 잎새 절로 흔들리고
냇물은 흐르련만 거울 아니 움직인다
白龍이 허위고들어 잠깐 들석 하더라 (정인보, <萬瀑洞> 일부)

이런 형태는 가장 복고적인 정통시조 형태라 할만한 것으로, 시행발화로서의 이렇다할 형식 실험 없이 章구분에 따라 시행을 그대로 배분한 것이고, 각 장의 4음보 구성도 그대로 시조의 운율적 제약을 기계적으로 따른 것이어서 그로 인한 도식적 운율화로 나타날 뿐, 작품의 형식적 짜임이 분절에 의해 의미를 생산하는 율동화로 나아가지 못함으로써 서정적 긴장을 촉발하지 못하고, 결국 무미건조하고 둔중한 작품이 되게 만들었다. 이에 비해,

몸마다
내 몸 속에
죄가 꿈틀, 거린다네.
티 없는 눈길로는 피는 꽃도 차마 못 볼,
들키면 알몸이 되는
죄가 꿈
틀, 거린다네.
죄가 꿈
틀, 거린다네
들키면 알몸이 될,
망치로 후려치고 때릴수록 일어서는 두더지 대가리 같은,
피는 꽃도
차마
못
볼.
(이종문, <고백> 전문)

이 작품은 시행 배분을 시조의 운율적 제약과는 무관하게 개성적이고 자유롭게 함으로써 개성과 자유로움이라는 시조의 현대성을 첨단에서 보여주고 있다. 특히 꿈틀이라는 단어마저도 분절하여 별개의 2개 시행으로 분리 배치함으로써, 제어하기 어려운 성적 욕망의 꿈틀거림이 그것을 부끄럽게 여기는 순수한 감정을 덮고 솟아오르는 충동적 정서를 인상 깊게 드러낸다. 거기다 둘째 수의 중장 전체와 종장 앞구는 장의 경계를 무시하고 임의로 붙여 놓아 유난히 긴 시행발화를 이루도록 하는가 하면, 종장의 뒷구는 그 반대로 1~2음절어 마저도 행을 구분하여 극히 짧은 시행발화가 되도록 했다. 이처럼 이 작품은 시조의 운율제약과는 무관하게 자유자재로 행을 배분함으로써 개성적이고 자유로운 시행발화에 의한 의미생산적 울동화에 성공하여 서정성을 강하게 불러일으키고 있다. 그러나 이 작품이 담고자 하는 꿈틀거리는 성적 욕망의 정서가 평시조라는 극도의 절제되고 안정된 형식적 장치와 잘 부합되지 않아 현대시조로서 폭넓은 공감대를 획득하기에는 정인보 작품과는 정반대의 이유로 해서 마찬가지로 어려운 것으로 보인다. 평시조의 극도로 억제되고 안정된 형식 장치로서는 아무래도 그러한 욕망을 자유로이 드러내기보다는, 반대로 그것을 道心이나 그에 버금가는 절제된 수양으로 다스리는 정서를 드러내기에 적합하기 때문이다.

이 밖에 현대시조가 시도한 다양한 형식 실험들은 시행발화 면에서 본다면 정인보가 보여준 정통의 형태에서부터 이종문의 최첨단 형태에 이르는 양극단 사이의 어느 지점에 각기 개성적으로 놓여 있는 것으로 설명이 가능하다. 그리하여 정인보의 시조 쪽으로 이끌릴수록 구심력이 작용하여 법고창신에서 법고 쪽으로 경사된 나머지 마치 투박한 질그릇에 담긴 토종의 된장 맛을 낸다면, 이종문의 시조 쪽으로 이끌릴수록 원심력이 작용하여 창신 쪽으로 경사된 나머지 마치 칼질한 야채에 마요네

즈나 소-스를 담백 친 맛을 낸다고 비유할 수 있다. 그리하여 전자가 시조의 전통성은 가지되 현대성에서 극히 미흡하여 고시조와의 변별성이 문제라면, 후자는 현대성은 가지되 전통성에서 극히 미흡하여 자유시와의 변별성이 문제가 된다. 양극단으로 갈수록 그만큼 존재이유가 희박하다는 것이다. 즉 전자의 극단은 현대성이 없어 외면 당한다면, 후자의 극단은 전통성이 없어(시조 같지 않아 그럴 바엔 차라리 자유시를 선호하게 됨) 외면 당하게 된다는 것이다.

그런 점에서 다음의 시조는 현대시조로서의 하나의 모범을 보인다.

무심한 한 덩이 바위도
바위소리 들을라면

들어도 들어 울려도
끝내 들리지 않아야

그 물론 검버섯같은 것이
거뭇거뭇 피어나야 (조오현, <일색편 1> 전문)

이 작품은 시조의 양식적 틀을 그대로 준수하여 전통적 미학을 유지하면서도 초 중 종장을 각각 2행의 시행발화로 배분하여 의미론적 울동화를 안정적으로 실현함으로써 정인보와 같은 복고적 정통시조와는 다른 참신성(현대성)과 안정감(전통성)을 동시에 보여준다. 거기다 각 음절마디(음보)의 음절수를 의미 생산적 울동화에 내맡겨 상당히 개성적이고 자유로운 리듬을 타게 함으로써 고시조와는 다른 현대성을 보여준다. 그러나 무엇보다 有와 無, 色과 空, 迷와 悟, 得과 失을 초월한 一色의 경계를, 들어도 움직이지 않고 세월의 풍상을 검버섯으로 견뎌낸 바위라는

세계상으로 파악하여 그러한 바위 같은 마음으로 살고자 하는 시인의 고도로 수련된 정신적 높이가 극도로 절제되고 안정된 시조 양식과 절묘하게 맞아떨어지고 있는 점이 주목된다. 그런 점에서 이 작품은 범고 쪽으로 경사된 고무함도, 창신 쪽으로 경사된 이질감이나 혼란스러움도 찾아볼 수 없는, **범고창신의** 정신이 적절히 구현된 현대시조의 절창이라 할 만하다.

사실 이종문이 노래하고자 했던 욕망의 꿈틀거림이나 도시에서 찾아지는 속의 미학은 사실시조가 보다 적절한 양식적 틀임은 이미 말한 바다. 그런데 시조 문단계에서 사실시조만큼 오해를 보이는 양식도 없을 것이다. 특히 사실시조를 시조의 형식적 강제에서 자유롭게 일탈하는 대립장르로 인식하는 경우가 그러하다. 예를 들면 “사설시조에 오면 그 본래의 정형이란 거의 남아 있지 않을 정도로 심한 해체를 당하고 있다. 이러한 변화를 시조라는 한 양식의 발전으로 본다면 자유시야말로 그것의 종국적 모형일 수 있다. 양식이란 본래의 틀이 해체될수록 그 존재가치가 약화된다는 측면에서 본다면 사실시조란 시조의 종언을 예고하는 모습이 된다.”¹⁷⁾라는 진술이 잘 대변한다. 국문학계에서도 한 때 사실시조를 자유시에 근접하는 리듬을 가진 것으로 파악한 적이 있다.¹⁸⁾ 과연 그런지 다음의 작품에서 확인해 보자.

각썩네/ 더위들 사시오/ 이룬 더위 느즌 더위/ 여러 해포 묵은 더위//
五六月 伏더위에 情에 님 만나이셔 들밭근 平床우회 촌촌 감겨 누엇다가
무음 일 흐여 던디 五臟이 煩熱흐여 구슬땀 흘리면서 헐덕이는 그 더위와/
冬포들 긴긴 밤의 고은 님 품에 들어 드스흔 아톰목과 득겨운 니블 속에
두 몸이 혼 몸되야 그리저리 흐니 手足이 답답흐고 목급기 타올 적의 윗목

17) 윤금초 외 3인, 『네 사람의 얼굴』, 문학과 지성사, 1983의 오규원 해설문 참조.

18) 박철희, 『한국시사연구』, 일조각, 1976 참조.

에 큰 숙늬를 벌떡벌떡 치는 더위/ 閤氏네 사러거든/ 所見대로 사시옵소//
 장스야/ 네 더위 여럿중에 님 만난 두 더위는 뉘 아니 豆화호리/ 늬의게
 꼭디 말고/ 브디 내게 프르시소///

겉보기에 평시조의 형식적 강제를 자유롭게 일탈하여 상당히 말이 많고 긴 작품이 된 것으로 보인다. 사설시조는 이처럼 일단 사설을 많이 주워 섬기고, 말을 많이 엮어 짜므로 엮음(編)시조, 습(拾)시조, 줌는 시조, 말(사설)시조 등으로 불리어 왔다. 그러나 말이 많아졌다하여 시조 형식의 구속에서 해방된 것이 결코 아님을 위 작품의 빗금 친 부분을 살펴보면 알 수 있다. 즉 앞에서 제시한 시조의 정형적 틀의 3 가지 조건을 모두 갖추고 있는 것이다. 다만 평시조와 달리 두 번째 조건에서 4개의 음절마디(음보) 대신 통사·의미마디로 구성된다는 점이 차이를 보일 뿐이다. 여기서 통사·의미마디란 통사론적 혹은 의미론적으로 구분되는 단위구를 말하는 것으로 아무리 말이 많은 사설시조도 4개의 통사·의미단위구로 구성된다는 점에서는 예외가 없는 것이다. 그러므로 사설시조를 시조의 해체형식으로 보아 자유시에 근접한다는 생각은 근본적으로 잘못된 것이다. 더욱이 주목할 점은 말을 엮어 짜나갈 경우 임의로 자유롭게 하는 것이 아니라 반드시 2음보격의 연속으로 짜나간다는 것이다. 앞에 인용한 작품에서도 중장이 엄청 길어졌지만 2보격으로 엮어나감으로써 가능했던 것이다. 다만 2보격 연속체는 민요나 무가, 잡가 등에서 사설조 혹은 타령조로 불려나갈 때 흔히 사용되는 경쾌하고 발랄하며 급박한 리듬이어서 평시조의 4보격이 주는 유장한 안정감과 판이하게 다른 미적 분위기를 조성하는 것이 유의할 점이다. 2보격은 사설시조를 재미롭게 엮어나가는 추동력이 된다.

결국 평시조는 조오현의 작품에서 보듯이 인생의 달관을 통한 유장한

안정감을 극도의 서술 억제를 통해 드러낼 때 적합한 양식이고(4보격 중심이므로), 사설시조는 이와 달리 시정의 숙된 정서를 노골적이고 재미롭게 엮어나가는 데(2보격 중심이므로) 적합한 양식이라 할 것이다. 그런 점에서 다음의 작품은 사설시조의 현대적 변환을 모범적으로 보여주는 사례에 해당한다.

단비 한번 왔는갑다/ 활짝 벗고 뛰쳐나온 저년들 봐, 저년들 봐./ 민가에
살림 차린 개나리 왕벚꽃은/ 사람 닮아 왁자한데, //

노루귀 섬노루귀 어미 곁에 새끼노루귀, 열레지 흰열레지 뽕쟁이풀에 복
수초, 할미꽃 노랑할미꽃 가는귀 먹은 가는잎할미꽃, 우리 그이는 솔붓꽃
내 각시는 각시붓꽃,/ 물렀거라 왜미나리아재비 살짝 들린 처녀치마, 하
늘에도 땅채송화 구수하니 각시등글레, 생쥐 잡아 팽이눈, 도망쳐라 털팽
이눈, 싫어도 동의나물 낮뜨거운 율판나물, 허허실실 미치광이 달큰해도
좀썩바귀, 모두 모아 모데미풀, 한계령에 한계령풀, 기운내게 물숨방망이
삼태기에 삼지구엽초, 바람등이 변산바람꽃 은밀하니 조개나물,/ 봉긋한
들꽃 산꽃/ 두 팔 가린 저 젓망을.//

간지러,/ 봄바람 간지러/ 홀아비꽃대/ 남실댄다./// (홍성란, <봄이 오면
산에 들에>)

이 작품은 사설시조의 정형적 틀이 갖추어야 할 3가지 조건을 모두 준수하고 있어 앞에 인용한 <더위 타령> 사설시조와 빗금친 부분에서 완전 일치한다. 더구나 중장의 긴 사설을 4개의 통사·의미마디(앞 2개의 의미 마디는 봄꽃이나 봄풀같은 구체적 사물들을 대등하게 나열하면서 주어 생김 것이지만, 말을 엮는 방법에서 차이를 보여 분절이 가능하도록 되어 있고, 뒤 2개는 앞과는 달리 구체적 사물의 나열이 아니라 산과 들에 핀 꽃들의 물오른 요염한 자태를 병치하여 나타내었기 때문에 쉽게

분절이 가능함)로 분절하여 구성한 점과, 아무리 사설이 길어지더라도 반드시 2음보격의 사설조(타령조)로 엮어 짜나간다는 점에서 사설시조의 울조를 너무나 잘 준수하고 있는 점은 이 시인이 사설시조의 울조와 정형적 틀을 명확히 인식해서 일부러 그에 맞추려는 노력이나 의도적 계획을 하지 않았음에도 불구하고 저절로 그에 맞아떨어진 경우로 보이는데 (왜냐하면 사설시조의 이런 정형적 틀이나 엮음 방식을 알고 창작하는 시조시인을 아직 본 적이 없다), 그런 점에서 홍성란은 天性의 사설시조 작가라 해도 좋을 것이다.

앞 작품에서 봄이 되어 산에 들에 단비 맞아 탐스럽게 물오른 나물과 꽃들을 바라보는 시인의 시각은 2음보격으로 연속되는 경쾌 발랄한 타령조의 입담과 초장의 비속한 표현, 그리고 작품 전편(초장의 첫머리부터 종장에 이르기까지)에 심심찮게 고개를 내미는 性的 욕망의 언어들과 어우러져 사설시조만이 갖는 걸쭉한 속의 미학을 멋지게 구현하고 있는 것이다. 홍성란이 사설시조라는 장르시선으로 바라보는 세계상이야말로 마약노초가 지적한 바 자연의 진기에 해당하는, 童心과 통하는 욕망의 그것인 것이다. 그러면서도 이 작품이 보여주는 현대성은 거기 나열된 세계상이 시공을 초월한 것임에도 현대 도시적 감각과 정서로 포착하여 보여주기 때문이다.

그런데 여기서 유의할 점은 사설시조는 2음보격으로 엮어나가는 말의 재미 추구에 그 미학이 있는 것이지, 거기에서 평시조가 추구하는 심중함 의미나 정서적 긴장을 기대해서는 안 된다는 것이다. 앞에 인용한 <더위타령>이나 홍성란의 사설시조도 말을 엮어가는 재미가 그 중심이 됨은 말할 것도 없다. 이것이 바로 사설시조가 즐겨 추구하는 俗의 미학인 것이다. 그런데 홍성란의 다른 사설시조 작품 <세살버릇—黨, 神聖冒瀆>에 대해 어떤 평자는 “이를 시 또는 시조라 하기에는 암

만해도 그 품격이 달린다. 작품이 진행되는 동안 의미의 확대, 심화, 구속, 반전 등의 긴장미가 없다. ……시조 작품으로서 최소한의 품위 유지가 선결돼야 한다.“¹⁹⁾라고 하여 심중한 의미와 품격을 담지해내지 못했다는 비판을 가하고 있다. 그러나 이는 비평의 정합성을 얻었다고 보기 어렵다. 평자가 요구하고 있는 사안은 자유시와 평시조에나 해당하는 것이지 사설시조에 해당되는 사안은 아니기 때문이다. 사설시조는 고아한 품격을 담지하거나 의미의 긴장미를 추구하는 것이 아니라 그 반대로 고아한 품격에서 일탈하고 말을 엮어가는 재미를 추구하는 것이 아닌가. 그러한 요구는 한마디로 우물에서 승능 찾는 격이다.²⁰⁾

이처럼 시조를 말하는 관련자들이 시조 혹은 사설시조에 대한 장르 인식의 부족으로 엉뚱한 논평이나 해석을 가하는 경우가 한둘이 아니다. 대개의 경우 자유시의 감식안이나 기대지평을 가지고 시조 혹은 사설시조를 바라보는 데 그 원인이 있다. 이런 경향은 비평계뿐 아니라 창작계 쪽도 마찬가지다. 즉 자유시를 쓰는 기분으로 현대시조를 쓰는 경우가 허다하다는 것이다. 이런 현상은 현대시조를 위해 하루 속히 지양되어야 할 시급한 사안이다.

4. 맺는 말

지금까지 필자는 현대시조의 장르적 위상과 나아가야 할 방향의 정립을 위해 우선 고시조와 현대시조의 차이점이 무엇인지를 분명히 하고자

19) 고정국, 언어의 남용을 경계한다, 『시조시학』, 2001년 상반기호, 153면.

20) 이상에서 언급한 현대시조 시인들을 가곡창의 가풍과 연결해서 비유한다면 정인보는 만대엽으로 노래한 현대시조라 할 수 있고, 조오현은 이삭대엽으로, 이종문은 소용(만황청의 한 종류로서 삼삭대엽의 변격)으로, 홍성란은 편삭대엽으로 각각 품격을 달리해 노래한 것이라 할 수 있다.

했고, 이를 위해 고시조의 장르 정체성을 토대로 그것의 현대적 변환이 어떻게 이루어져야 하는지의 문제를 이론적 관념적 제시가 아니라 창작의 실제와 비평의 실재를 통해 구체적으로 제시하고자 했다.

그 전체적인 결과의 요약은 지면관계상 생략하기로 하고, 여기서는 논의 과정 중에도 드러난 바 있듯이 현대시조가 당면하고 있는 가장 심각한 문제점에 관련한 두 가지 제안을 하고 본고를 매듭짓기로 한다.

첫째는 자유시를 창작하는 연장선상에서 현대시조를 창작하거나, 자유시를 대하는 감식안이나 기대지평을 가지고 현대시조를 감상하거나 비평하지 말라는 것이다. 자유시와 현대시조는 그 장르 정체성을 엄연히 달리하기 때문이다.

둘째는 사설시조를 평시조에 말 수만 늘어난 것으로 오해하거나 그 형식의 분방함이 무한정 자유롭게 보장된다고 이해해서는 안 된다는 것이다. 즉 사설시조는 평시조와는 다른 감성과 미의식을 드러내며, 말 수를 늘여갈 때는 반드시 2음보격의 타령조로 엮어나가야 한다는 것과 시조의 정체성을 구현하는 한도 내에서의 형식적 자유로움이 허용되는 것이라는 점을 명확히 인식해야 한다는 것이다.

요컨대 자유시가 아닌, **현대시조**라는 독특한 장르 시선으로 현실을 바라보고 세계상을 파악하고자 할 때, 그래서 현대시조가 아니면 어떤 생각이나 정서를 결코 표현할 수 없다는 절체절명의 장르 선택의 요구에 의해 창작되고 또 거기에 기초하여 비평이 이루어지게 될 때 현대시조의 앞길은 탄탄하고 밝아질 것이다.