

現代長時調(현대사설시조)研究*

임 중 찬**

目 次

- | | |
|-----------------|-------------------|
| I. 서론-소외되었던 장시조 | III. 長文化의 원리 |
| II. 소리리듬과 의미리듬 | IV. 결론-장시조의 존립 근거 |

I. 서론-소외되었던 장시조

고장시조는 조선조시대와 개화기시대를 거쳐 장착되어온 우리의 시가다. 그런데 개화기 이후에 와서는 창작이 거의 없다시피 하다가 70년대에 들어서야 현대장시조의 창작이 활발해졌다. 현대장시조만의 시조집이 간행되기도 하고, 현대장시조로서 문단에 추천을 받기도 하여, 현대장시조 작품을 발표하는 시조시인이 늘어나기도 하였다.

왜 70년대 그 이전에는 현대장시조의 창작이 없다시피 하였는가. 이점에 대해서는 다음 몇 가지 이유를 들 수 있겠다.

첫째, 국민문학과가 KAPF의 목적문학에 대항하여 시조부흥론을 부르짖을 때, 장시조에 대한 언급 또는 장시조 창작에 대한 실례를 보여주지 않고 단시조에 대한 언급 또는 실례를 보임으로 해서, 장시조는 관심밖의 대상이 되어서 그 이후로는 현대시조라 하면 현대 단시조를 이르는 것처럼 생각될

* 이 논문은 1991년도 교육부지원 한국학술진흥재단의 자유공모(지방대학육성)과 제 학술연구조성비에 의하여 연구되었음

** 부산대학교 국문학과 교수

수 있었다.

둘째, 고단시조에 대한 연구는 있어왔지만 고장시조에 대한 연구는 통 없었을 뿐더러, 있어도 고장시조는 실패의 문학이라는 부정적 측면에서 보았기 때문에 현대장시조는 창작될 필요가 없는 양으로 생각될 수 있었다.

셋째, 고장시조가 창작되던 시기는 자유시가 창작되기 이전에 해당된다. 고장시조는 당시로서는 의미있는 문학형태였다. 그러나 자유시가 만연된 이 시대에 있어서는 현대장시조는 자유시에 대해 형식과 내용의 양측면에서 독자성을 가짐과 동시에 장시조로서의 전통미를 살려야 한다. 한편으로는 고장시조와도 구별될 수 있어야 하기 때문에 이러한 어려운 문제를 풀기가 쉽지 않아서 현대장시조의 창작에 선뜻 나설 수 없었다고 생각될 수 있다.

대충 이러한 이유에서 현대장시조의 창작이 유보되어 왔다고 생각할 수 있는데, 70년대 이후에 들어 현대장시조의 창작이 활발하여 졌다면 앞서 말한 이유들이 부정될 수 있는 근거를 확보하였다는 말이 되겠는데, 고장시조에 대한 긍정적 평가도 최근에 와서야 내려진 상태이고, 자유시에 대한 장시조만의 독자성 확보를 위한 이론적 근거는 제시된 적이 없었다. 그렇다면 현대장시조라고 창작한 작품들은 자유시를 현대장시조라고 이름을 잘못붙인 경우일 가능성마저 있다.

오늘날 현대장시조라고 창작한 작품들은 과연 현대자유시와 구별되면서 장시조로서의 전통미를 가지고 있는가 하는 의문은 시조시인들만의 관심거리일 수가 없다. 시조문학의 진로를 위해서도 또 우리문학의 바른 이해를 위해서도 이 문제가 밝혀져서 현대장시조 창작의 바른 길이 안내되어야 할 것이다.

우리문학은 우리문학대로의 고유성을 가져야 한다. 그러나 현재의 우리문학은 이것을 간직하는 데에 장애를 받고 있다.

장애의 첫째요인은 문학비평가들에게 있다고 하겠다. 이름을 날리는 문학비평가들은 대개 외국문학을 전공하였거나 외국문학 이론에 깊이 빠져있는 분들이 많은데 이분들은 우리 문학에 대한 깊은 이해를 못가졌기 때문에 문제가 있다는 것이다.

경우에 따라서는 이들이 우리의 시각으로는 발견하기 어려운 구석을 잘

파헤쳐서 우리문학의 실상을 잘 파악하는 계기를 마련해 주기도 하였지만, 발전시켜야 할 우리문학대로의 장점과 고유성을 보잘 것 없는 것으로 또는 파기해야 할 요소로 평가하기도 하였다.

둘째는 창작에 임하는 사람들이 그릇된 비평가의 안목에 매달리기도 하고, 외국풍을 본뜨는 것이 잘못된 작품인 양 오인하는 데에 문제가 있다는 것이다.

이 두 경우 때문에 우리문학 나름대로의 발전의 길이 어둡게 된 것이 아닌가 한다. 이렇다면 바른 길을 안내할 창작이론의 전개가 시급하다 하겠는데 이 일도 활발하지가 못하다.

이 글에서는 현대장시조라고 불리우는 작품들을 분석하여 현대장시조라고 이름 붙일 당위가 있는지를 따지는 일과, 현대장시조의 창작은 어떤 방향으로 창작되어야만 하는가 하는 문제들을 풀어보자는 데에 목적이 있다.

참고로 여기 인용하는 작품들은 한국시조큰사전(을지출판사, 1985)에 실린 작품들임을 밝히고 작자명은 편의상 삭제하기로 한다.

II. 소리리듬과 의미리듬

고시조는 음성언어로서의 창 의 문화영역을 벗어나지 않았다. 그러므로 고시조는 청중들이 시조창을 들을 때, 일차적으로 창이라는 음악과 노랫말이라는 문학을 동시에 들으면서 음악의 리듬과 문학의 의미를 서로 연결지어 감상하였던 것이다. 또 가객들은 노랫말의 의미에 따른 분위기를 음악의 악곡에 따른 분위기에 맞추어 창하였는데¹⁾ 이것은 가객이 가진 문학과 음악성에 따라 달라질 수 있었다. 그리고 이것은 가객이 창을 흥겹게 하기

1) 어느 한 창사가 어느 한 곡조만으로 불리는 경우도 있고 여러 곡조로 불리는 경우도 있다. 어떤 편 아예 곡조명을 밝히지 않는 창사도 있다.

安玟英의 〈梅影이 부드친 窓에...〉는 羽初數大葉으로만 불리는 대신 황진이의 〈靑山裡 碧溪水야...〉는 二數大葉, 界樂으로 불린다. 어떤 창사는 다섯, 여섯 곡조로 불리기도 하지만 거기에는 일정한 범위가 있는 듯이 보인다. 또 창사가 많이 알려진 것일수록 곡조명이 많다. 창사와 곡조와의 연관을 따지는 연구가 필요한데 아직 이런 방면의 연구가 보이지 않는다.

위한 방편이면서 한편으로는 청자의 흥과 감상을 돕기 위한 방편이기도 하였다.

현대시조는 창을 목적으로 하여 창작하지 않는다는 점에서 고시조와는 다르다. 우연히도 창하기에 적당한 작품들이 창작될 수도 있겠지만 창을 목적으로 하여 창하기에 편리한 장치를 의도적으로 포함시키려 하지는 않는다.

창을 염두에 둔 시조는 창사로서의 갖추어야 할 제반사항을 갖추어야 하는데 제반사항은 대체로 다음과 같은 점들이다.²⁾

1. 창을 듣는 청자의 지적 수준과 기호 및 의식세계에 알맞은 말의 선택이 창사 속에 포함되어 있을 수 있다.(말의 선택)
2. 청자가 쉽게 예측할 수 있는 구조적 연결형태가 창사 속에 포함되어 있을 수 있다.(구조적 연결형태)
3. 관습화된 통사적 공식구(syntactic formula)가 창사 속에 포함되어 있을 수 있다.(통사적 공식구)
4. 청자에게 의미를 잘 전달하기 위하여 반복구조가 창사 속에 포함되어 있을 수 있다.(반복구조)

창을 목적으로 하지 않는 시조는 위와 같은 제반사항을 창사에 포함시키는 대신 시로서의 의미화에 치중하게 되어 의미의 응집 또는 의미의 다원화를 위한 장치를 포함시킨다.

현대시조가 창을 목적으로 하지 않는 것은 현대시조시인들이 창에 대한 인식과 재질을 못 갖추었을 뿐 아니라 실령 갖추었다 해도 위의 제반사항을 배제 또는 둔화시킴으로써 시조가 시로서의 기능에 더 충실해질 수 있다는 점을 깨달았기 때문이다. 또 한편으로는 제반사항을 포함시키면서 시로서의 기능에 충실할 수 있는 작품을 누구나 쉽게 쓸 수 없다는 데서 현대시조는 창과 거리를 둔 것으로 본다.

현대시조가 시조라는 이름에 값하기 위해서는 시조의 필연적 요소를 가져야 할 것이다. 이 필연적 요소의 하나는 시조의 리듬이라 하겠다.

다음의 장시조는 음보율로 따지기 곤란한 작품인듯이 보이지만 음보율을 정확하게 가지고 있음을 본다.

2) 임종찬, 時調文學의 本質(대방출판사, 1986), p. 47.

1)

남기라도	고목이되면	오든사이	아니오고
꽃이라도	십일홍되면	오든봉뎡도	아니오고
김든풀이라도	엇터지면	오든고기도	아니오고
우리인심이라도	늘어지면	오시든정판도	에도라가구나
참아가지로	귀가만히	막혀서	나뭇살 갖네

(樂高, 8921)

1)에서 보듯이 고장시조에서는 한 음보 안에 들어가는 음수는 단시조의 평균음수(나아가 우리시가의 평균음수)인 3이나 4인데, 1)에서는 3이나 4보다 더 많은 수가 들어간 음보가 여러 곳에 나타났다. 그렇지만 위의 작품은 누가 읽어도 1)과 같이 음보의 규칙화가 이루어진 시조로 읽게 될 것이다.

2)

달바주는 정정울고 잔되잔되 속넙난다.
 三年묵은 말가쪽은 오용지용 우짓논디
 老處女の 擧動보쇼
 함박족박 드더지며 역정니여 호는말이
 바다의도 섬이잇고 콩팍헤도 눈이잇지
 불숨자리 수오나와 同年寢을 보기를
 람마다 호여비니
 두어라 月老繩因緣인지 일락비락 호여라

(時歌 704)

2)는 평균음수 3이나 4가 한 음보로 되면서 한 행이 4음보로 짜여지지만 군데군데 2음보 1행짜리가 섞이므로 인하여 음보의 규칙화와 불규칙화가 한 작품 안에 다 포함되어 있어, 앞의 1)과 다른 형태라 하겠다.

1), 2)에서 보듯이 고장시조의 경우에 두 경우가 있지만 음보율에서 벗어 나지 않는 시가였다.

㉠ 음보의 규칙화가 나타난 율격화된 작품

㉡ 음보의 규칙화와 불규칙화가 다 나타난 비율격화된 작품

고장시조는 결국 한 작품 전체든 부분이든 음보의 율격화가 이루어지는 작품인 셈이다.

그런데 현대장시조라고 하는 다음의 작품을 읽어 보기로 한다.

- 3) 일요일 아침부터 원종일 낮잠이나 즐기려던 계획은 산산이 깨지고 만다. 딸애가 하도 혼들어 깨우는 바람에 이도 저도 그만 부시시 일어난다. 울거울들어 첫 함박눈이 내리자 국민학교 5학년 짜리 막내딸녀석이 아파트 옥상으로 올라가 조그마한 눈사람 하나를 만들어 가지고 내려와 베란다 창(窓)밖에 올려놓고 그걸 좀 보아달라는 애기다. 함박눈이 멈추고 햇살이 눈부시자 눈사람은 금시 기운이 없어지고 팔에는 그만 울상이 된다. 눈사람 머리위에는 굴뚝질로 만든 모자가 비둘루 씌워져 있고 금실 목도리도 계법 어울리게 감겨져 있지만 햇살이 너무 눈부셔서 입은 아래로 축쳐져 있는 꼴이 좀은 안됐다.
- 어찌지 어찌지 발을 구르며 애가타는 딸애 성화 때문에 냉장고 냉동실에 따로 방(房)을 하나 만들어 주었다. 눈사람은 햇살을 피해 안주(安住)했고, 때문에 가족이 한 사람 더 늘었다면 모처럼 온 식구가 한바탕 웃을 수 있었다.

부분적이거나 울격이 성립되는 작품이라면 몇 번 읽다가 보면 자연스럽게 울격이 드러나지는 법인데, 3)은 몇 번을 읽어봐도 울격이 드러나지 않는다. 곧 ㉠도 ㉡도 아닌 산문시임을 알 수 있다.

산문시는 형식이 짧지만 의미의 압축이 있다는 점에서 일반 산문과는 다르고, 시행의 구분과 연의 구분이 없다는 점에서 자유시와도 다르다.

3)은 ㉠도 ㉡도 아닌 형태이므로 고장시조와 구별되지만 고장시조가 가졌던 3장 구성을 표기로서 보인 점에서 보면 현대장시조라고 쓴 작품일 뿐더러 이 작품이 시조집에 실려 있으므로 작자는 물론 다른이들도 현대장시조라고 여기고 있는 것 같다.

작자의 의도를 살려서 보면 <어찌지 어찌지... 웃을 수 있었다.>가 종장에 해당된다. 그러나 고장시조에서는 이렇게 긴 종장이 없다. 종장은 초·중장에서 전개된 시적논의를 마무리하는 기능을 가지는 경우가 대부분인데 마무리를 하자니 문장이 길 수가 없었다. 대개 짧은 한 문장이었는데, 3)은 긴 두 문장으로 되어 있어 종장으로서의 마무리 기능이 분명히 드러나지 못했다. 굳이 3)의 종장을 찾는다고 한다면 <모처럼 식구가 한바탕 웃을 수 있었다>가 종장이 되어야 하고, 그렇게 되려면 그 앞엣말들이 식구들의 웃음의 원인이 되어야 하므로 詩文을 다시 정리하여 초·중장이 되도록 고쳐야 한다.

다음으로 문제되는 것이 의미상의 리듬이다.

리듬은 일차적으로 소리의 조직(sound texture)을 통한 청각효과를 말하

는데, 한국시에 있어서의 리듬은 소위 pitch의 대립적 구조 (이것을 영미식의 음보라 한다)가 유형화하기는 어렵기 때문에 소리의 조직을 통한 억양상의 리듬은 시를 읽는 개인에게 자기나름의 리듬을 만들 수 있도록 어느 정도 허용하고 있는 편이 우리시라고 할 수 있다.

구조론자들은 시에는 소리리듬만 있는 것이 아니라 의미리듬이 있다고 주장하였다. 특히 러시아 형식주의자들은 심상·관념·낱말·구문 등의 병렬을 통해 느껴지는 의미리듬을 따져서 시와 비시를 구분지을 수 있다는 것이다.

Lotman도 시는 의미론적 입장에서 반복적 등가의 요소들의 대조와 대립으로 이루어진다³⁾고 하였다.

우리시가에 있어서의 의미리듬은 앞문과 뒷문이 유사성으로 맞서는 유사 병렬구조와 앞문이 뒷문과 서로 상반으로 맞서는 상반병렬 구조로 된 경우가 많다.

漢詩중에서 律詩에는 對句가 지켜져야 하는데, 한시에서의 對句는 같은 類끼리 대조적으로 병치시킴으로써 일어나는 의미의 강화수법이다. 즉 병렬구조를 통한 詩文구성의 방법이다. 가령 天文門(天空日月 등)은 天文門끼리 時令門(年歲時刻 등)은 時令門끼리 地理門(地上山水江 등)은 地理門끼리 대조되는데 대조방법은 다양하다.

우리시가에서도 대조적으로 병치되는 경우가 많은데 한시에서처럼 같은 類끼리의 대조도 있지만 속성이 다른 두 세계를 동질화하여 나란히 대조시킴으로써 시적 의미를 보이는 경우가 흔히 보인다.

- | | |
|-----------|--------------------|
| 4) 유자야탱주는 | 의가좋아 |
| 한꼭지에 | 둘이여네 |
| 처자총각은 | 의가좋아 |
| 한벼개에 | 잠이드네 ⁴⁾ |

사물의 속성이 서로 다른 것을 의미적으로 동질화시키는 언어의 폭력화는

3) Lotman, The Structure of the Artistic Text. (Tr. Ann Arbor, 유재천역, 예술텍스트의 구조, 고려원, 1991, p. 135)

4) 임동권 편, 韓國民謠集(東國文化社, 1961) p. 14

시의 의미강화에 유효하다. 4)의 작자는 두 이질세계를 자기안목으로 동질화하였으니 세계의 자아화를 이룬 셈이다. 시는 세계를 자아화하는 정신세계다. 그런데 4)는 이질적 사물의 두 본질이 행위의 동질화를 통해서 서로 유사병렬로 나타나 있다. 이것은 또 자연과 인간(인격, 인생, 인간의 품모, 인간의 존재)을 동일시한 정감성의 상상적 진실⁵⁾이라 할 수 있으며 이점이 바로 우리 시의 특징적 측면이라고 할 수 있다.

5) 저달은	하나라도
팔도를	보전마는
요내눈은	둘이라도
넘하나밖에	못보네 ⁶⁾

5)는 의미를 추려보면 다음과 같다.

- ① 달은 눈을 하나 가져도 팔도를 본다.(능력의 긍정)
- ② 요내몸은 눈을 둘 가져도 넘하나밖에 못본다.(능력의 부정)

겉으로의 의미는 요내몸은 달보다도 더 잘 팔도를 볼 수 있어야 하는 데도 임 하나밖에 못보는 자기무능을 탓하고 있지만, 속으로의 의미는 이같은 자기무능을 임으로부터 확인 받으려는, 입에게서 애정을 확인 받으려는 것이기 때문에 역설적 표현에 해당한다. 역설적 표현은 겉으로는 명백한 모순이지만 속으로는 진실된 진술을 내용으로 하고 있어서 독자의 주의력을 환기시키는 효과가 있어 詩文에 자주 등장한다.

5)는 앞과 뒤가 서로 상반대립된다. 곧 文의 짜임이 상반병렬구조라 하겠다. 이처럼 우리시가에는 유사병렬 또는 상반병렬로서 앞뒤 문장을 대조시키는 작품들이 많다. 다양한 유형의 반복들이 복잡한 의미론적 조직을 나타내어 특수한 사고의 집중을 유발시키는 것은 시에서 쉽게 찾아 볼 수 있는 수법에 해당된다.⁷⁾

여기서 고장시조의 의미리듬에 대해 살필 필요가 있다. 앞에 예로 보인

5) 李澤厚, 華夏美學(權瑚 譯, 東文選, 1990, p. 215)

6) 4)의 책, p. 16

7) 3)의 책, p. 276

1)을 의미상으로 분석하면 다음과 같다.

현실세계-부정세계(초·중장)	비현실세계-긍정세계(종장)
고목-새 아님 십일홍-봉접 아님 열은물-고기 아님 늙은 인생-정관 아님	늙지 않는 세계 (살만한 세상의 의구)

초·중장에서는 현실세계를 부정하고 종장에서는 비현실세계 즉 늙지 않는 세계를 긍정(동경)함으로써, 초·중장과 종장은 서로 상반병렬구조가 되어 있다.

2)에서는 “달바조는 쟁쟁 울고 잔디잔디 속넙난다”에서 달바조의 울음과 잔디의 속넙남은 상반관계다. 즉 달바조는 울지만 잔디는 속잎이 난다이므로 서로 상반되는 행위를 보여 준 셈이다. “바다의도 섬이 잇고 콩팍해도 눈이 잇지”에서는 바다·섬/콩팍·눈이라는 유사관계다.

1), 2)에서는 우리시가의 특징인 유사병렬 또는 상반병렬이 있음을 보았다. 현대장시조라고 하는 다음의 작품을 읽어 보기로 한다.

- 6) 그대 밀물드는 가슴 께로 여전히 닻을 내리는 산그리메 그리메
 몇소절씩 솟아 오르며 소리굽쇠를 울리는 바다 가까운 우리들의 유배지,
 살아온 날 만큼 살아가기 위해 이토록 해일(海溢)하는 그리움 혹은
 외롭이 아니면 그 무엇이 우리를 얼굴 가리게 하나. 바람은 바람끼리
 여관이 많은 골목을 지나고, 백지의 연대를 색칠하는 우리들의 코러스,
 온통 드러내 놓은 세상 같은 부끄럼에 그리 먼 발치에도 별을 보고,
 알 수록 몰라지는 그대가 내게 와서 갈 곳을 말하지 않는 것. 미리내
 곱게 흐르는 밤이 깊을 수록 처용아내 강간당한 슬픔에 뒷산 무당 새
 울고... 그런 그런 것들에도 익숙해진 우리는 또 무엇을 위하여 눈물
 흘려야 하느냐. 파도야 출렁거리는 파도야 남 남녘 리아스식 해안에
 멧부리 고운 산그리메 하얗게 부서지는 소릴 듣느냐. 그 슬픔을 아느냐,
 사랑의 흉터 다스릴 그 비법을 아느냐.

6)은 비유의 상징성 이미지의 선명성 그리고 의미의 다원화같은 면에서 보면 현대시가 지향하는 바를 잘 담고 있다 하겠다. 그러나 이것이 현대시 이면서 현대장시조라고 할 때에는 현대시로서도 성공적이어야 하지만 고장

시조가 보여줬던 장시조의 속성을 아울러 가져야만 현대장시조라 할 수 있게 된다.

앞서 고장시조를 비롯한 우리시가 중에는 유사병렬 또는 상반병렬이라는 의미리듬이 있어서 이것을 통함으로써 의미의 충돌이 빚는 미적 쾌감을 독자가 쉽게 느낄 수 있었다.

물론 고시가에서 본 유사병렬 또는 상반병렬은 고시가를 독자가 읽거나 들어서 쉽게 가슴에 감흥이 와닿도록 하기 위한 장치의 일부이기도 하다.

현대시에서처럼 고도한 비유의 상징성 때문에 의미상의 리듬이 겉으로 쉽게 드러나지 않을 뿐더러, 의미 자체가 복합성을 띠게 되는 경우는 시를 단조롭게 하지 않는다는 의미에서 장점이라 할 수 있다. 반대로 앞서 고시가에서처럼 의미상의 리듬이 쉽게 겉으로 드러나서 시를 이해하는데 어려움이 없을뿐더러 시적 감흥이 순간적으로 느껴지도록 하는 경우는 그것대로 장점이라 할 수 있다. 문제는 6)에서처럼 현대장시조가 현대자유시에서 볼 수 있는 시적 기교에 너무 접근하다보면 고장시조가 가졌던 장시조대로의 고유성에서는 멀어지고 만다는 것이다.

현대장시조는 고장시조가 보여 준 의미의 리듬을 살려서 장시조로서의 변별성을 확보해야 한다고 본다.

고장시조는 사물에 대한 묘사의 사실성을 강하게 나타낸 시가였다. 곧 사물성을 숨기려(은유화)하기 보다는 드러내려(직유화)하였다. 이 묘사의 사실성이 도덕성, 규범성까지 초월하기도 하였으며 현실을 너무 가깝게 묘사하다보니 언어의 함축성까지 포기해야 하는 경우도 있었다. 그러나 시는 언어의 함축에서 오는 시적 긴장미만이 장점일 수는 없으며, 경우에 따라서는 언어의 이완이 주는 완만미가 장점일 수도 있다. 시에 사실성을 강조하려다 보면 언어의 함축보다는 언어의 이완이 일어나게 된다. 고장시조는 사실성을 강조하려는 시가였다. 다르게 말하면 추상화된 사물세계가 아닌 구상화된 사물세계를 보임으로써 사물과 사물의 모방인 시, 이 두 사이를 근거리에서 맞닿도록 하였다.

장시조의 이러한 특징은 우리시가로서의 한 특징을 보이는 길이었고, 또 우리시가가 독자적으로 발전할 수 있는 한 가능성을 보여 주었다고 본다.

물론 3) 6)은 고장시조의 형태적 특징을 답으려 하였다.

고장시조에서는 중장이 대체로 장문화되어 있는데, 3) 6)의 중장이 장문으로 되어 있다든가, 또 3장구성을 따랐다면 하는 점은 장시조의 형태적 특징을 답고 있음을 의미한다. 그러나 3) 6)은 고장시조가 보여 준 의미의 리듬을 포함하지 않고 현대자유시의 기교를 포함함으로써 장시조대로의 건강성을 탈색해버리고 말았다.

III. 長文化의 원리

장시조는 단시조에 비해 長文으로 되어 있다. 여기서의 長文은 여러 개 문장이 어우러져 하나의 의미의 묶음이 이루어진다는 문장 호흡의 문제와 그로 인하여 Text의 길이가 길다는 Text상의 문제를 동시에 의미한다.

장시조의 장문은 두가지 형식원리에 의한다. 하나는 문장구성상의 방법이고, 다른 하나는 다른 시가와와 제휴에 의한 방법이다.

먼저 경우를 살펴보면 여기에는 다음의 4가지가 활용되고 있음을 알 수 있다. 그리고 어느 한 방법을 활용하여 한 작품을 이루는 경우는 드물고 이 4가지가 서로 섞여져 장문을 이루는 것이 보통이라 할 수 있다.

- ㄱ. 어미활용법
- ㄴ. 항목열거법
- ㄷ. 대화진행법
- ㄹ. 연쇄대응법

ㄱ은 계속적으로 연결어미를 활용하여 장문을 이루는 방법이다.

- 7) 오다가다 오동나무요 실리절반에 오리목나무 넘의 손목은 취엽나무
하늘썩편에 구름나무 열아홉에 스무나무 서른 아홉에 스세나무 아흔아
홉에 백자나무 물에 둥둥 죽나무 월출 동편에 설앵나무 들 가운데 계슈나무
옥독기로 짊어 내여 금독기로 꺾다듬어 삼각산 데 일봉에 수간 초옥을 지어
늦코 혼간에는 선녀두고 또 혼간에는 옥녀 두고 선녀 옥녀를 잠드리고
금녀방에를 드러가니 장괴판 바둑판 쌍륙판 다노였구나 쌍륙바둑은 저

레호고 장귀흔체 버릴적에 한나라 한주로 한뼘공 삼고 촛나라 초주로 초
뼘왕 삼고 수레나 차주로 관운장 삼고 콧기리 상주로 마표를 삼고 선비
스주로 모수를 삼고 우리포주로 녀포를 삼고 좌우병졸노 다리뚝코 이포저
포가 넘나들적에 십만대병이 춘설이구나

(樂高 896)

‘옥독괴로 찍어내어’ 이하의 문은 연결어미로 이어지는 상태다. 연결어미를
활용하여 장문화하다 보니 작중화자가 여러 동작을 보이게 되었다.

ㄴ은 대등한 어휘의 나열 또는 대등구의 나열을 활용하여 장문을 이루는
방법이다.

8) 一身이 사자 혼이 물 계워 못견덜썩

皮스겨 갓튼 갈랑니, 보리알 갓튼 슈통니, 줄인니, 갓쑤니, 준벼룩, 굴근벼룩,
강벼룩, 倭벼룩, 괴는 늑, 위는 늑에 猓猓갓튼 빈대삭기, 使令갓튼 등애야비,
갈싸귀, 삼의약이, 섯박회, 늑은박회, 바금이, 거절이, 불이, 섯족흔 목의,
다리 기다흔 목의, 아원 목의, 술진 목의, 굴입애, 섯룩이, 晝夜로 빈 섯
업시 물건이 쏜건이 썩건이 甚흔 唐빌리 에서 일여왜라

그 중에 참아 못견덜손 六月 伏더위에 쉬꼭린가 호노라

(海周 394)

8)의 중장은 <물것>들이라는 대등한 어휘들의 나열로 되어 있다. 고장시
조에서의 장문화는 주로 중장에서 일어나는데 8)도 예외가 아니다.

9) 칠팔월 청명일에 엷고 검고 썩기기는 바둑판 장귀판 곤우판 갓고 명석
덕석 방석갓고 鐵燈 고석미 섯암장이 불썰갓고 우박 마진 저덤이 쇠썰갓고
증화전 털망 갓고 진수전 상기둥 신전 마루 연죽전 좌판 갓고 한량이
포더 관여남게 안진뻥이 잔등이 갓고 상하 미전명석 호망준오관이 싹
갓고 던보면간던괴등 불썰갓고 경상도 문경시지로너며 오는 진상 쫓항
아리 초병 갓치 야주 무척 엷고 검고 풀은 증놈아 네 무슴얼골이 어엿부고
썩썩호고 밍즈호고 암전흔 얼골라고 시니가로 니리지나라 원다원다 고
기가 너를 그물 베리만 너겨 슈만은 곤경이 세만은 송사리 눈큰 줄치
키큰장디 머리 큰 도미 살진 방어 누른 조괴 넘적 병어 등골은 시오 그물
버리만 여겨 아도 펄펄 썩여 넘쳐 다라 나는고나 그중 음웅호고 니슭호고
슭호고 슭척시러운 농어는 가라안주셔 슭술

(樂高 674)

9)는 ‘엷고 검고 썩기’는 모습들의 나열이 초·중장을 이루고 있다. 대등
구의 나열이라고 봄직하다.

ㄷ은 대화를 통한 장문화이므로 여기에는 대화자가 나타나는데 대화자는 두 사람이며 두 사람사이의 대화가 두세번으로 끝나는 경우도 있지만 더 계속되는 경우도 있다.

- 10) 宅드레 동난지들 스오 더匠事야 네 황우 기 무어시라 왜느니 스즈 外
骨肉肉에 兩目을 向天하고 大아리 二足으로 能捉能放하며 小아리 八足
으로 前行後行 하다가 清醬黑醬 아스삭 ㅎ난 동난지들 사오.
匠事야 하거북이 왜지 말고 제것 사쇼 ㅎ야라

(靑文 714)

10)은 소위 ‘宅드레 노래’의 하나인데 아낙네와 장사치가 제것을 매개로 한 육정적인 농을 하고 있다.

단시조에서도 몇 편 대화체의 작품이 보이니 단시조가 갖는 형식적 제약 때문에 대화문이 압축되고 대화도 짧게 끝난다. 고장시조의 특징중의 하나는 대화체의 도입이라 할 수 있는데, 이것은 전하고자 하는 내용을 극화함으로써 극적 효과를 노린다.

ㄷ은 다음의 세가지 방법으로 진행된다.

- ① 앞말의 끝을 뒷머리에 엮어놓는 형식, 즉 말꼬리따기식으로 진행되는 방법
 - ② 봄을 서술하고 그 뒤 여름을 서술하고 계속 가을, 겨울을 서술하듯이 순차에 의한 서술진행 방법
 - ③ 사건의 진행에 따라 인과적으로 서술진행하는 방법
- ①의 예는 다음과 같다.

- 11) 오늘도 저무러지게 접을면은 시리로다 시면 이념 가리로다 가면 못
보려니 못 보면 그리려니 그리면 應當 病들려니 病곳 들면 못 살니로
다
病드러 못살 줄 알면 차고나 간들 어더리 編數大葉

(瓶歌 1070)

11)은 앞 문의 서술어가 뒷 문의 조건이 되는 형태로써 말꼬리따기식으로 연결되었다.

②의 예는 다음과 같다.

- 12) 乾天宮 버들 빛춘 春三月에 고아거늘 慶武臺草岸은 夏四月에 풀우엿다
 春遠亭萬朶芙蓉 秋七月香氣어늘 壁花室古査梅는 冬十月雪裡春光 아마도
 四時節후을 못니 미더 亨노라 言弄 安致矣
 乾天宮四時景 (金玉 144)

12)는 陶淵明의 四時란 작품에서처럼 사계절에 따라 달라지는 풍물을 읊었다. 단시조의 高山九曲歌나 陶山十二曲처럼 일곡 이곡 순으로 나아간 장시조가 있음직한데 고장시조에서는 그런 것은 보이지 않는다.

③의 예는 다음과 같다.

- 13) 각시님 물너 늙소 내 품의 안기리 이 아히눔 패심하니
 네 날을 안을소냐 각시님 그 말 마소 豆고만 닷저고리 크나큰 교양감고
 도라가며 제 혼자 다 안거든 내 자니 못 안을가 이 아히눔 패심하니 네
 날을 휘을소냐 각시님 그말 마소 豆고만 도사공이 크나큰 대등선을 제
 혼자 다 휘우거든 내 자니 못휘을가 이 아히눔 패심하니 네 날을 붓힐소냐
 각시님 그 말 마소 豆고만 벼룩불이 니러곳 나게되면 청계리 관악산을
 제 혼자 다 붓거든 내 자니 못 붓힐가 이 아히눔 패심하니 네 날을 그
 늘을소냐 각시님 그 말 마소 豆고만 빙지당이 관동달면을 제 혼자다
 그늘오거든 내 자니못 그늘을가
 진실노 네말 古를작시면 빙년 동주하리라
 (高令 291)

‘이 아히눔 패심하니’는 아이눔의 당돌함이 나타날 때마다 마음속으로 하는 각시의 독백에 해당된다. 아이의 능력을 의심하는 각시가 의심을 풀고 백년동주를 결심할 때까지의 대화인데, 초·중장은 각시의 결심에 해당되고 종장의 원인에 해당된다.

이상에서 보았듯이 고장시조의 장문화 원리 중 문장구성상의 방법에는 크게 4가지 방법이 있었다. 그리고 어느 한 방법에 의한 장문화보다는 네가지 방법이 서로 섞여져서 장문화가 일어나고 있음도 알 수 있었다.

이러한 네가지 방법이 고장시조에 등장하게 된 것은 고단시조의 형식, 내용 양면의 경직성을 벗어나려는 데서 비롯되었다고 본다.

- 12)에 보이는 言弄이란 말은 가곡창의 곡조명인데, 가곡에 弄·樂·編이란

말이 붙은 곡조는 정악가곡에서 파생해 나온 변조가곡인 셈인데⁸⁾ 이 변조가곡으로 창되는 가사의 내용은 대개 사물을 戲化시키거나 진지성을 외면한 내용들이 많다. 이러한 곡조에 따른 창사의 등장은 단시조의 논리위주, 주자적 세계관에 치우치는 점을 거부하려는 데서 발생근거를 가지고 있으면서 또 한편 장시조의 존립근거를 확보할 수 있었다.⁹⁾ 물론 작가들이 이러한 발생근거와 존립근거를 확보하기 위해 작품을 쓴다 할 때에는 일차적으로 詩文의 長文化를 통해야만 가능했던 것이다.

현대장시조는 어떤가

고장시조는 고단시조에 대한 반발에서 비롯되었고 그것으로 인하여 독특성이 드러났었다. 그러나 현대장시조는 일차적으로 고장시조에서와 같이 장시조라는 측면에서는 동질성을 가지면서도 현대화된 사고의 형식화라는 이질성을 동시에 가져야만 한다. 이차적으로 현대자유시와의 변별성이 뚜렷해야 한다.

이렇게 생각하다 보면 현대장시조의 창작은 상당히 어려운 문제로 생각되겠지만 그러나 달리 생각하면 이외로 쉬운 방법이 있을 수 있다.

첫째, 고장시조가 보여줬던 장문화의 원리를 따르는 길이다.

둘째, 고장시조가 보여줬던 시어의 이완이 주는 완만미를 살리는 길이다.

이렇게 함으로써 현대단시조나 현대자유시가 보여주는 언어의 함축성, 다의성에서도 벗어나면서 또 한편으로는 장시조다운 면을 승계하게 되리라 본다.

14) 바닷가 바위 언덕 바람기로 갈라내어

큰놈 작은 놈 짝 물에 마구 절여 온바다 흰 거품 맑은 물만 걸어다가,
무 켓듯 보리쌀 닦듯 씻고 닦고 닦고 씻고 다시 불궂 미운 데 고운
데 가리지 않고 좌르르 행궂내고 문지르고 갈아내고 굵어내고 짙어내고
여린 놈 다 뭉개고 굳은 놈만 남겨놓고 이마끼리 무릎끼리 가슴끼리

8) 이러한 곡조는 3장(시조창인 경우는 중장)의 창사가 장문으로 나타난다. 고장시조 작품에서 주로 중장이 長文으로 나타난 원인이 여기에 있다.

9) 임종찬, 시조를 갈래짓는 두 사고의 틀(陶南學報 12집)을 참고 바람.

어깨끼리 옆구리끼리 허벅지끼리 밤이나 낮이나 여름 겨울 할 것 없이
하루에 일만 칠천 삼백 번씩 골백억 년 예쁜 살결
말없는 돌이기마당 귀 하나 입 하나 달렸던들 뜯소문께나 날 뻔

14)는 어미활용법, 항목열거법을 동원한 장문이라는 점에서, 그리고 3장 구분을 분명히 하면서 종장 끝을 생략하여 고시조풍을 보인 점에서, 작가는 현대단시조와 현대자유시와 구별되는 현대장시조를 창작하고자 노력한 흔적을 볼 수 있다.

14)를 더 자세히 살펴 볼 필요가 있기 때문에 고장시조 작품 하나를 예로 든다.

15) 독 거비 더 독거비 혼 눈 멀고 다리 저는 저 독거비
혼 나리 업슨 파리를 물고 날닌체야 두힘 썩흔 우홀 속쓰다가 발딱
나뒹쳐 지거고나
모쳐로 몸이 날닐세만정 衆人儉觀에 남 우릴번 ㅎ거다.

(靑文 741)

14)의 종장은 15)의 종장과 통사적으로 아주 닮았다. 그런데 정말 닮았으면 하는 것은 15)에서처럼 풍자(Satire)의 수법으로 작품화했으면 좋았다는 점이다.

15)의 이면의 내용은 날개마저 성하지 못한 파리의 입장을 변호하거나 병신두꺼비의 못난 행위를 야유하고 있다 하겠다. 즉 수탈과 착취의 대상에 대한 풍자를 통한 공격이 나타나 있다. 이처럼 시는 현실을 직설화하지 않아야 한다. 그런데 14)는 바닷물에 돌이 마멸되는 묘사만 했지, 묘사를 통해 올리는 의미의 울림을 노리지 않았다. 시가 빈정거림(Irony), 풍자(Satire) 역설(Paradox), 의미의 다원화(Ambiguity)등을 가져야 한다는 것은 독자에게 의미의 울림을 주어야 한다는 말이다. 그렇게 해야만 독자가 시적 감흥에 접하게 되고 시를 폭넓게 감상하게 된다.

다음으로 장문화를 이루는 방법으로서 다른 시가와와 제휴¹⁰⁾를 통하는

10) 타시가의 가사를 차용했다 하지 않고 타시가와 제휴했다 하는 이유는 이렇다. 가객들이 시조창이든 가곡창이든 창을 할 때에는 타장르의 창법을 도입하여 음악상 변화를 일으켰을 뿐 아니라 타 장르의 가사까지 도입하여 문학상 변화까지도 일으켰다. 이런 현상은 각 장르의 시가들에게 똑같이 일어났다고 보고 시가끼리의 서로 상호보완적으로 변화가 일어났다는 의미에서 필자는 제휴란 말을 쓴다.

방법에 대해 알아보기로 한다.

고장시조는 타장르의 가사를 수용하여 長文化를 이룬 경우가 많은데 여기에는 다음의 다섯가지 방법이 동원되었다.

- 1) 민요와의 제휴
- 2) 잡가와의 제휴
- 3) 가사와의 제휴
- 4) 판소리와와의 제휴
- 5) 단시조와의 제휴¹¹⁾

1)의 경우는 민요의 속성이라 할 수 있는 구성원리 또는 어투의 도입을 의미한다. 민요의 구절을 그대로 장시조에 도입한 경우는 보이지 않는다.

2) 3) 4)의 경우가 장시조에 흔하게 나타나는데, 이렇게 된 이유는 장시조의 작가들이 주로 가객들이었다는 점에서 찾을 수 있다.

가객들은 일단 창 의 전반에 대한 공부를 익혀야만 했다. 좌중의 분위기에 따라 시조·가곡·가사·판소리·잡가 등을 창하게 되었는데, 여기서 민요가 배제되는 것은 민요가 대중화된 노래이기 때문에 음악에 식견을 가진 청자들에게 대중적 취미를 창할 수는 없었다는 데에 이유가 있는 것 같다.

가객들이 주로 상대한 층은 양반 사대부층이고 그들이 기호하였던 음악은 시조·가곡·가사·판소리·잡가였었다.

이러한 여러 형태의 창을 하다가보니 자연히 창은 창끼리 가사는 가사끼리 서로 넘나들어서 창은 여러가지 형태로 변화되고 가사에 있어서도 변화가 오게 된 것이다.¹²⁾

창의 곡조명칭으로 編이란 말이 붙어서 言編, 編數大葉, 編弄, 編樂 등이 있고 編을 唄음이란 말로 바꾸어 唄도리억음, 唄음시조 등이 나타났다. 그런데 編이나 唄음이란 말이 들어간 곡조는 “평시조에 비해 리듬이 촘촘해지는 형태의 음악”¹³⁾을 의미하는데 경우에 따라서는 編時調의 編, 주습시조의 주습,

11) 이 방면에 대한 구체적인 예는 辛恩卿님의 논문에 미룬다.(1988. 서강대 대학원 문학박사 학위논문)

12) 앞의 9)와 같음.

13) 장사훈, 國樂大事典(세광출판사, 1984), p. 360.

좁는 시조의 좁는 이란 말로 대치된다. 그러나 이 말을 해석을 달리하면 음악상 이런저런 음악을 엮어서 정통음악 곡조에서 벗어났다는 의미가 포함되어 있는 것 같고, 대개 이같은 곡조가 붙어있는 창사는 長文으로 되어 있으니 문학상 다른 장르의 시가를 서로 엮었다는 의미까지 포함되어 있는 것 같다.

여하간 고장시조에서는 다른 시가의 창사를 포함함으로써 長文化를 쉽게 이룰 수 있었고, 고장시조의 내용을 풍부하게 할 수도 있었다. 더 나아가 우리시가가 독자적 발전을 할 수 있는 길을 열었지만, 뒷사람들이 서양시풍을 모범으로 삼는 것이 좋은 시를 짓는 바른 길인양 생각하여 그 길을 막아버리고 말아 현재는 이러한 방법에 의한 詩作이 보이지 않는다.

현대장시조는 고장시조가 타 장르와 제후되어 있다고 해서 꼭 그렇게 따라서 長文化를 이룰 필요는 없어졌지만, 그렇다고 고장시조의 이같은 장문화 원리를 굳이 배제할 필요도 없다고 본다.

현대단시조·현대자유시·유행가·민요·동요·가사·향가 등등의 詩文의 일부를 포함함으로써 인하여 옛스러움을 나타내기도 또 대중적 취미를 나타내기도 해서 현대장시조의 여타의 다른 문학과는 구별되는 형태임을 보이는 것도 의미있는 일이라 하겠다. 이렇게 되면 우리시는 우리식대로의 발전가능이 이런데서 찾을 수 있음을 재확인하는 경우가 될 수도 있을 것이다.

IV. 결론—장시조의 준립 근거

고장시조는 소리리듬과 의미리듬이 분명히 겹으로 드러난 시가였다. 한 작품 전체든 부분이든 음보의 율격화가 이루어지는 시가이므로 율독상의 리듬을 느낄 수가 있었다. 그런데 현대장시조는 음보의 율격화와는 무관한 산문을 詩文으로 한 경우가 많다. 이것은 율독을 통한 소리리듬을 등한시하고 있음을 의미한다.

의미상의 리듬에서 보면 고장시조는 앞뒤 문장이 유사병렬구조나 상반병렬구조로 되어 있어서 사고의 집중 또는 의미의 충돌을 통한 의미리듬을 느끼도록 되어 있다. 그러나 현대장시조에 있어서는 시문의 현대화는 곧

현대자유시의 시적 기교를 따르는 것으로 생각하여 의미리듬을 은유화하거나 상징화하였다. 이것은 의미리듬이 겉으로 드러나는 시가이면서 사실성이 노출되는 시가인 장시조의 특색을 잘 나타내지 못함을 의미한다.

고장시조의 장문화는 ①문장구성의 방법 ②다른 시가와 의 제휴를 통한 방법에 의하여 이루어졌다. ①에서는 어미활용법, 항목열거법, 대화진행법 연쇄대응법 등의 4가지 방법이 활용되었고 ②에는 민요·잡가·가사·판소리·단시조와의 제휴를 통한 방법이 활용되었다.

①은 시문을 이루는 문장기교의 다양을 의미한다. ②는 타시가의 분위기를 장시조화한 경우이므로 장시조가 다양한 분위기를 갖도록 한다.

현대장시조에 있어서는 ①, ②를 활용하지 못하고 있다. 이렇게 볼 때, 현대장시조는 장시조나름의 성격이 드러나지 않게 되었음을 알 수 있다. 고장시조는 우리시가가 독자적 발전을 할 수 있는 길을 열었었는데 뒷사람들이 그길을 막아 버렸다. 그 길을 막는 것이 시의 길인양(서양 시풍을 모범으로 하는 것이 좋은 시를 짓는 길인양) 생각하다 보니 장시조와는 거리가 먼 작품을 장시조라고 부르는 우스운 일이 벌어지고 말았다.

다르게 말하면 현대장시조가 고장시조와의 변별만 강조하다 보니 현대자유시와의 변별을 놓친 경우가 되었다고도 할 수 있다.

고장시조가 가졌던 우리시가의 건강성을 되도록이면 살리면서 시어의 현대화를 밀도있게 추구하여야만 현대장시조로서의 존립근거가 있는 것이다. 고장시조의 구조를 외면하고 피상적인 형식만 흉내낸다고 해서 장시조 아닌 작품이 장시조 작품이 되지는 않는다.

이러한 점에서 현대장시조는 여태 보여준 작품세계를 반성하면서 현대장시조의 존립근거를 확보해 나가야 한다고 본다.