

THE MANHAE FESTIVAL



2006 만해축전

萬海祝典

上

# 2006 만해축전(상)

---

## 제10회 만해대상 수상자론

심포지엄 1

---

종교자유와 인권

심포지엄 2

---

한·독 문학의 분단극복과  
통일문학 양상

심포지엄 3

---

한국현대문학과 불교정신

심포지엄 4

---

현대시와 샤머니즘

심포지엄 5

---

한국문학의 미래

(재)백담사 만해마을



## 【상권】

### 제10회 만해대상 수상자론

- 남바린 앵흐바야르론 : 호법보살로서의 문화 대통령/이치란 ..... 9
- 김지하론 : 대립에서 상생, 평화의 길로/서준섭 ..... 30
- 로버트 핀스키론 : 시장 속의 시인/봉준수 ..... 51
- 황동규론 : 유마적 삶을 꾀안은 황동규의 시적 변신/최동호 ..... 68
- 박원순론 : 참여와 나눔, 희망으로 미래를 디자인하다/곽병찬 ..... 87
- 권영민론 : 한국현대문학 연구의 체계화와 첨단화/방민호 ..... 103

### 종교자유와 인권

- 만해의 열린 실천/박태원 ..... 135
- 종교다원주의와 종교 자유/이찬수 ..... 174
- 2006 서울시주요종교사학의 종교교육에 관한 학생설문조사/윤남진 ..... 193

### 한 · 독 문학의 분단극복과 통일문학 양상

- 기조 발제 : 분단된 하늘 아래의 문학/슈테판 링겔 ..... 221
  - 통일된 독일문학과 한국적 상황 비교/피어 갈레 ..... 235
  - 현단계 독일문학의 통일화 과정/슈테펜 멘성 ..... 245
-

---

## 한국현대문학과 불교정신

- 불교와 현대소설의 관련 양상/장영우 ..... 269
- 엄우(嚴羽)의 《창랑시화(滄浪詩話)》에 나타난  
시(詩)와 선(禪)의 관계/정우봉 ..... 295

## 현대시와 샤머니즘

- 기조 강연 : 디지털 시대와 처용설화 읽기/이어령 ..... 311
- 전쟁판도와 믿음세계 지도/정현기 ..... 324
- 서정주 시와 샤머니즘/김선학 ..... 339
- 백석 시와 샤머니즘/이승원 ..... 356
- 소월 시와 샤머니즘/유성호 ..... 378
- 강은교 시와 샤머니즘/이혜원 ..... 392
- 디지털 코드와 도깨비의 시학/최동호 ..... 408

## 한국문학의 미래

- 특별 강연 : 동북아시아의 고대사에 대한 새로운 시각/이중재 ..... 423
  - 인간 존재의 위기와 문학의 미래/최동호 ..... 433
  - 한국 현대시의 한 성찰과 전망/김재홍 ..... 444
-

---

## 【하권】

### 현대시조 100주년 기념 세미나

- 현대시조의 흐름과 시대문학으로서의 역할/김제현 ..... 485
- 현대시조의 양식적 위상과 쟁점/유성호 ..... 541
- 현대시조 100인 선집의 의의와  
시조 발전을 위한 혁신적 방안/이지엽 ..... 561

### 현대시조 100년과 21세기 시조의 담론

- 시조의 3장구조와 미학적 지향/김학성 ..... 589
- 개화기 시조의 탈식민성/정수자 ..... 611
- 정제와 자유, 엄격과 일탈의 시조 형식/이지엽 ..... 636
- 정형미학의 변용과 한계/이정환 ..... 656
- 현대시조의 불교적 특성/임준성 ..... 683

### 현대시조의 재인식과 세계화

- 기조 강연 : 유구한 역사와 반(反)모더니즘/유종호 ..... 705
  - 시조의 세계 내 현주소, 그 지표를 찾아서/장경렬 ..... 721
  - 현대시조에서의 자연 형상과 그 논의/유성호 ..... 742
  - 시조 번역, 어떻게 할 것인가/박진임 ..... 757
-

---

## 현대시조 100년 세계 민족시 포럼

- 기조 강연: 시조, 그 국민시가 양식으로서의 과거·현재·미래/김용직 ..... 783
- 일본 와카(和歌, 短歌)의 생성/나카니시 스스무 ..... 793
- 중국 전통시의 현재와 미래/문행복 ..... 806
- 중국 조선족들 시조창작의 현황과 전망/김해룡 ..... 827
- 현대시조 100년, 그 경과와 문제점/박철희 ..... 837

## 사회발전과 문화기반으로서의 시조문학

- 기조 발표: 장육당의 육가와 완세불공/윤영옥 ..... 851
  - 기조 발표: 문장구조에서 본 현대시조 연구/임종찬 ..... 878
  - 생활기반으로서의 시조와 문학 치료/김상진 ..... 900
  - 재미작가홍언의 미국 기행시기에 나타난 디아스포라적 작가의식/박미영 ..... 928
  - 상행위를 매개로 한 사설시조의 성담론/안영길·류해춘 ..... 957
  - 소월과 지용의 시조/이태희 ..... 974
  - 시조와 악장의 관련 양상/조규익 ..... 991
  - 이태극 시조의 고향성 연구/김민정 ..... 1019
  - 현대시조 주제에 대한 비평적 고찰/최재선 ..... 1042
  - 만해 연구 자료 총목록 ..... 1067
-



# 제10회 만해대상 수상자론

(주관 : 만해사상실천선양회)

- 남바린 옹흐바야르론 : 호법보살로서의 문화 대통령(이치란)
- 김지하론 : 대립에서 상생, 평화의 길로(서준섭)
- 로버트 핀스키론 : 시장 속의 시인(봉준수)
- 황동규론 : 유마적 삶을 껴안은 황동규의 시적 변신(최동호)
- 박원순론 : 참여와 나눔, 희망으로 미래를 디자인하다(곽병찬)
- 권영민론 : 한국현대문학 연구의 체계화와 첨단화(방민호)



# 호법보살로서의 문화 대통령

— 남바린 엔흐바야르론—

이치란(세계불교연구원장)

## 1. 들어가는 말

몽골(Mongolia)의 관문인 칭기즈칸 국제공항은 지금 분주하기 그지없는 국제공항으로 변모하고 있다. 90년대 초 몽골이 사회주의 체제에서 자본주의 시장경제 체제로 바뀐 뒤 러시아를 통해서 몽골을 방문한 적이 있다. 그때는 시베리아의 이루쿠츠크에서 열차편으로 브리야트 공화국 수도 울란우데를 거쳐 몽골의 수도 울란바토르에 들어갔다. 당시 울란바토르 시내에는 자동차도 없는 한가로운 시가지였다. 함보 라마인 담마자브 총무원장 스님이 러시아산 군용 지프차를 몰고 울란바토르 역으로 우리 일행을 환영하러 나온 것이 엇그제 같다. 이 지프차만이 신나게 달리던 당시의 모습이 지금도 생생하다.

그리고 얼마 지나지 않아서는 중국 베이징을 거쳐서 항공편으로 몽골에 들어갔다. 95년부터는 서울-울란바토르 간 직항노선이 개설되었다.

처음에 상하이 상공을 통과할 때는 5시간 이상이, 나중에 베이징 상공을 통과하면서는 3시간 30분 정도 소요되었다. 지금은 인천에서 출발하여 3시간이면 몽골 칭기즈칸 국제공항에 내릴 수 있다. 10여 년 전만 하더라도 국제공항은 75여 년 간 사회주의 체제에 익숙한 구소련처럼 제도적 잔재와 공산사회주의 특유의 관료주의가 채 가지지 않은 을씨년스런 모습이였다. 그러나 2006년 유일한 국제공항을 칭기즈칸 국제공항으로 개칭하고, 몽골제국 탄생 800주년을 맞아 힘찬 발걸음을 내딛으며 손님맞이에 분주하다.

몽골의 변화는 칭기즈칸 국제공항에서 감지할 수 있다. 상전벽해란 이를 두고 한 말일 것이다. 공항뿐만이 아니라 울란바토르 시내 그리고 초원지대까지 몽골의 개방과 변화와 개혁의 급류를 타고 있음을 피부로 느낄 수 있다.

몽골은 구소련의 공산사회주의 체제가 무너지자 발 빠르게 정체(政體) 변화를 시도했다. 내각과 대통령제를 절충한 이원집정부제 형태의 정치 체제를 갖추고, 민주헌법을 제정하고, 대통령과 국회를 국민이 직접 선출하는 정치체제를 택했다. 몽골은 정치, 경제, 체제뿐 아니라 사회, 문화 등 모든 분야에서 민주주의와 시장경제의 자유무역개방체제로 즉각 전환하면서 국제사회로부터 몽골의 역사적 정통성을 인정받는 데 성공했다.

일찍이 유라시아를 포괄하는 대제국을 건설했던 몽골, 하지만 14세기 중반부터 계속된 명·청의 지배와 세계 두 번째 사회주의 국가로의 변신, 그리고 1988년 시작된 몽골관 페레스트로이카인 신칠렐(Shinechile) 정책을 채택하면서 자본주의 시장경제 체제로의 변신 등을 겪었다.

몽골은 오랜 잠에서 깨어나고 있다고 말할 수밖에 없다. 그런 몽골사회에 불어 닥친 최근의 변화를 곳곳이 온몸으로 바쳐온 인물을 손꼽아 보라고 한다면, 필자는 남바린 엔흐바야르 현직 몽골 대통령을 지목할 것이

다. 그만큼 그는 신칠렐 이후 몽골 사회의 변화를 단적으로 표상하는 인물이다. 그리고 지금부터 논하려는 만해대상 포교부문 수상자론의 대상 인물이기도 하다.

남바린 엔흐바야르 대통령이 만해대상(포교부문)을 수상하게 된 직접적인 공적은 그의 불교적 업적과 국제포교활동이다. 그렇지만 단순히 불교적 측면에서만 그를 평가해서는 안 된다. 그는 세 분야에서 탁월한 역량을 발휘하였는데, 정치와 문학과 불교가 그것이다. 만해대상 수상자로서 그의 진면목과 공적을 설명하는 데는 적지 않은 노력이 필요하다. 많이 가까워지기는 했지만 아직도 우리에게는 여전히 생소하고 먼 이국의 대통령이기에 더욱 그렇다.

우선 몽골의 불교에 대해 간단히 살핀 다음 불교정신을 바탕으로 구현된 그의 삶과 정신, 그리고 공적에 대해서 살펴보기로 한다.

## 2. 몽골불교와 보살사상 구현

시베리아와 동북아시아 특히 몽골은 샤머니즘과는 뗄 수 없는 숙명적 운명을 타고난 듯하다. 지금도 몽골은 샤머니즘의 종주국 같은 느낌을 받는다. 13세기 티베트 불교가 수용되기 이전 샤머니즘은 몽골의 부족국가와 몽골제국의 주요 종교였다. 샤먼은 부족국가나 제국의 왕사와 같은 역할을 했다. 티베트 불교가 수용되면서 이들의 역할은 다소 약해졌지만 여전히 몽골의 문화와 생활에 주된 요소의 하나였다는 것은 역사적 사실이다.

몽골은 옛날부터 청명한 푸른 하늘을 숭배해 왔다. 그러면서 샤머니즘을 신봉하고 무속행위 또한 만연했다. 불교가 수용되면서 샤먼의 종교적 의례와 자연치유 행위를 라마가 대체하자 샤먼들과 라마와의 투쟁이 빈번해졌다.

샤머니즘은 불교나 기독교처럼 누가 창시한 것이 아니고 자연발생적으로 생겨난 원시 종교이다. 샤머니즘은 신성한 경전이나 교리적 체계가 없다. 또 어떤 일정한 사원이 존재하는 것도 아니다. 샤머니즘의 원류는 아직도 분명하지 않다. 그렇지만 역사가들은 샤머니즘이 인간과 더불어 발생한 것은 확실하다고 말한다. 물신숭배(物神崇拜), 토토텐신앙과 정령주의(精靈主義)와 다를 바 없다고도 말한다.

지금도 순록을 치는 차탄이라는 오지를 포함하여 북몽골과 서몽골 지역 몽골인들은 샤머니즘을 신봉하고, 샤먼들은 세습된 샤머니즘의 의식과 매직, 자연숭배, 고행과 자연치유 행위를 하고 있다. 몽골의 샤머니즘 의례인 굿이나 굿에 사용되는 무구(巫具)들은 흥미롭기 그지없다. 우리와 비슷한 무속문화를 갖고 있기 때문이다. 무당도 색갈무와 세습무, 강신무가 있는데 과거 우리의 무속문화와 너무 흡사해서 뿌리가 같다는 것을 이내 알 수 있다. 또 오보라고 하는 성황당도 우리의 성황당과 똑같다. 이런 샤머니즘 문화를 뚫고 들어 간 것이 티베트 불교이다. 그 이전에는 중국과 몽골의 변경을 통해서 간헐적으로 중국불교가 유입되지 않은 것은 아니지만 정착될 정도는 아니었다.

티베트 불교는 바즈라 야나(金剛乘) 불교라고도 하는데, 고통으로부터의 해탈과 환생이 목적이다. 몽골에 티베트 불교가 전래된 것은 13세기 말 쿠빌라이칸 시대이다. 쿠빌라이칸 이전인 칭기즈칸 시대에 이미 티베트 불교가 몽골제국에 알려졌지만, 공식적인 전래는 쿠빌라이칸이 티베트의 고승인 파그바(Pagba)를 종교적 대표로 초청하면서 시작된다. 14세기 말이 되면서 몽골 전역에 빠른 속도로 사원이 건립되었고, 수천 명의 남자들이 라마로서 일생을 살아가기를 서원했다. 당시 남성 인구의 7분의 1이 가사를 수하고 라마가 되었다고 하니 불교의 인기가 어느 정도였는지 짐작이 갈 만하다. 20세기까지 몽골불교는 지속적으로 발전했으며 몽골 전역에 광범위하게 퍼져 나갔다. 불교는 몽골에서 종교적 역할과

민족지성으로서 삶을 지배하는 역할을 단단히 했다.

그러나 사회주의 국가가 되면서 몽골불교는 침체의 길을 걸었고, 1990년 종교와 신앙의 자유가 헌법으로 보장될 때까지는 단 하나의 관세사원인 간단사만 존속케 하고 소수의 라마들만 인정했었다. 그렇지만 종교의 자유가 보장된 지금 사원은 3백여 개소, 라마는 2천여 명에 이를 정도로 몽골불교는 급속하게 복원되고 있다. 1996년 10월, 서울의 조계사와 같은 역할을 하는 울란바토르 시내에 위치한 간단사(Gandan Temple)에서는 몽골불교의 복원을 상징하는 무게 60톤, 높이 25미터나 되는 관세음보살상을 법당 내에 봉안했다. 이 관세음보살상 조성 건립추진위원장이 바로 지금의 남바린 엔흐바야르 대통령이었다.

그리고 달라이 라마를 몽골에 초청하는 작업을 주도한 것 또한 남바린 엔흐바야르 대통령이었다. 그는 영국 유학을 마치고 몽골로 귀국할 때, 인도의 다람살라에 들러서 달라이 라마를 친견하기도 했던 인연이 있었다. 달라이 라마는 몽골이 자유화되자마자 몽골을 방문하여 불교 부흥에 그 역할을 다하고 있다. 달라이 라마는 몽골 울란바토르에 달라이 라마 몽골 사무실을 개원하고 그의 정신적 영향력을 확대하고 있다. 본토를 떠나 인도 다람살라의 티베트 망명정부를 이끌고 있는 달라이 라마는 몽골에서도 역시 정신적 지도자로서 존경을 한 몸에 받는 존재이다.

달라이 라마의 영향력은 티베트를 포함하여 바즈라 야나(金剛乘) 권인 몽골 브리야트, 투바, 칼믹, 인도, 라닥, 부탄, 시킴, 네팔, 대만의 밀교와 중국의 신강성과 내몽골까지 미친다. 판첸 라마를 내세우는 중국과는 정신적 지도자로서의 역할 문제로 항상 긴장관계에 있다. 그렇지만 몽골은 확실하게 달라이 라마의 정신적 영향 아래에 있다. 몽골에서는 알탄칸 황제 시대부터 바즈라 야나의 달라이 라마와 판첸 라마 다음으로 성직의 제 3서열인 보그도(Bogdo)란 지위를 몽골에 인정하여 몽골에서 계속 환생하고 있다고 믿고 있다.

몽골은 아직 단일 승단으로서의 종단권력체계는 확립되지 않은 상태이지만, 우선 몽골승단의 대표적인 지도자인 종정 지위의 함보 라마 체이 잡스토나, 총무원장 격인 함보 라마 담마자브는 70년대 스리랑카에서 남방 상좌부 수업과 인도 다람살라의 남갈 사원에서 달라이 라마의 지도를 직접 받은 제자들이다. 이 두 분은 몽골의 국사와 같은 존재로서 사실상 몽골불교를 이끌어 가고 있는 쌍두마차이다. 출가 승려로서는 이 두 분이 달라이 라마의 제자로서 1세대 인도 유학파라고 할 수 있다. 90년 이후에는 많은 라마들이 동남아시아나 인도나 미국 그리고 다른 아시아의 불교국에서 유학을 하고 있다. 재가에서는 현 대통령을 비롯한 장관, 국회의원, 학자 등 각계각층에 폭넓게 분포되어 있다. 달라이 라마는 90년 이후 몽골을 다섯 차례나 방문하였다. 그만큼 달라이 라마는 몽골을 각 별히 생각하고 있는 것이다.

불교와 승려들은 중앙아시아와 동남아시아의 여러 나라에서 항상 정치적으로 중요한 역할을 해왔다. 몽골도 예외가 아니었다. 과거 몽골의 도시들에는 사원이 즐비하고 전 인구 중 남성의 3분의 1이 라마였던 때도 있었다. 몽골이 공산화되기 전의 이혜 후레(Yihe Huree)라는 대사원에는 바즈라 야나의 성직(聖職)으로 정신적 지도자로서는 서열 3위의 생불(生佛) 보그도 게겐(Bogdo Gegen)으로 알려진 첩순담바 쿠투쿠(Jebtsundamaba Khutukhu)가 주석하고 있었다. 이 대사원과 또 다른 대사원인 우르가(Urga)의 양대 사원에는 각각 1만 3천과 7천의 라마들이 함께 공동체 생활을 하고 있었다.

1920년대만 하더라도 11만 명의 라마가 있었고, 이는 당시 남성 인구의 3분의1 수준이다. 칭기즈칸 이후 몽골제국의 지배층을 형성했던 귀족들의 후예들은 신분상의 몰락으로 상당수가 라마가 되어 사원에서 생활했으며 연고가 있는 속세의 일가친척까지 사원에서 대물림하고 있었다. 당시 인구가 1백만 명인데 전 인구의 3분의 1인 30만 명이 사원에서 기식했

다고 하니 상상을 뛰어넘는다. 청나라에서 독립한 후에는 보그도는 보그도칸(神政의 왕의 지위)으로 옹립되어 10년간 섭정한 바 있다. 이 무렵 사회주의의 싹이 트기 시작했는데, 교권(敎權)의 정치 개입에 반대하는 조짐이 보이고 사원과 라마들의 나태와 무능에 대한 지탄의 목소리가 커지기 시작한다.

1921년 민중혁명으로 사회주의 정권이 들어서면서 종교적 신앙을 규제하기 시작했다. 그렇지만 몽골의 문화와 생활에 깊숙이 뿌리 박혔던 사원과 라마들은 쉽게 전향을 할 수 없었다. 10년 정도 지난 1930년대의 몽골 사회주의 정부는 7백 개의 사원을 파괴하고 수많은 라마들로부터 가사를 빼앗고 그들을 환속시켰다. 그래도 사원과 라마를 고집하던 1만 1천명의 라마들을 처형시켰다.

지금도 당시 희생자들의 후예들은 한을 안고 피눈물을 흘리면서 보드카 신세를 단단히 지고 있음을 본다. 그래서인지 몽골의 라마들은 보드카 몇 잔과 아이리키라는 마유주(馬乳酒) 몇 사발 들이키는 것을 흥이라고 생각한다든지 파계라고 생각하지 않는다. 달라이 라마까지도 이런 애환을 이해하여 몽골 라마들의 계율문제에 대해 관대하며 티베트 전통의 독신 라마주의를 몽골에서만큼은 대처 라마로 양해했다는 후문이다. 그러나 기능하면 새로 입문하는 젊은 세대들의 독신 수행을 강조했다고 한다. 몽골불교는 인구가 적기 때문에 라마의 독신유무에 대해서는 논란이 없을 뿐더러 이 문제에 관해서는 국민 전체가 관대한 편이다. 그렇지만 최근 대통령은 사석에서 몽골 승단 지도부에 국민에게 모범을 보이는 윤리적 청정성을 회복하고 과음을 삼가고 불교 중흥에 정진해 줄 것을 당부했다는 전언이다.

한때 보그드칸은 티베트의 달라이 라마처럼 몽골 국민과 교단의 수장 역할을 했다. 지금은 박물관으로 변한 그의 하궁(夏宮)에는 별궁과 사원이 함께 있고, 그와 왕비의 영정이 보존되어 있다. 뿐만 아니라 몽골불교

미술 조각 등 국보급 문화재가 가득 들어차 있는 보고이다.

그리고 몽골 국립 도서관과 국립 몽골 대학교에는 2백만 권이나 되는 옛 전적(典籍)이 보관되어 있다. 이 전적은 거의가 옛 몽골 문자로 기록되어 있다. 몽골은 지금 말은 몽골어이지만, 문자는 러시아처럼 키릴문자를 차용하고 있다. 내몽골은 아직도 이 몽골고문자를 그대로 사용하고 있다. 남바린 엔흐바야르 대통령은 문화부 장관 재직 시절, 초등학교 때부터 몽골문자를 학습하도록 하여 20~30년 후에는 다시 원상 복귀한다는 플랜을 세우고 있다.

남바린 엔흐바야르 대통령의 불교에 대한 신심과 몽골의 전통문화와 불교사원 복원에 대한 열정은 대단하다. 그는 1990년부터 1992년 국회의원에 당선될 때까지 몽골 정부 문화예술발전위원회 수석부회장으로 재직하면서 문화·예술·종교 전반에 대한 진흥책을 수립한 바 있다. 그리고 문학도이지만 몽골의 현실에서 문화·예술·종교의 진흥을 꾀하려면 현실참여를 통해서만 가능하다는 것을 깨닫고 국회에 입성하게 되었다. 국회의원이 되면서 동시에 문화부장관을 맡았고, 정부를 대표하여 간단사의 관세음보살상 조성 건립추진위원장을 맡아 국가적인 대작불사를 성취했다.

그는 불교의 중흥이 바로 국가발전이라는 신념을 확신했고, 정치·경제·문화 전반에 걸쳐서 대승불교의 보살사상인 자리이타와 하화중생의 박티(현신) 정신을 실천에 옮기고 있는 호법보살인 것이다. 그는 정치적 제스처나 쇼맨십이 아니라 진실로 보살정신을 실천하고 있다. 남바린 엔흐바야르 대통령은 아버지 고향인 아랑가에 대불(大佛)을 조성하려고 서원을 세우고 지금 추진 중이다.



### 3. 외국 유학과 세계불교의 재인식

이러한 그의 불교적 신념은 어디에서 연유한 것일까? 의외로 그의 불교관은 해외 유학 시절 경험에 더 크게 의지하고 있는 것으로 보인다. 물론 어린 시절과 청년기를 몽골에서 보내면서 불교를 접하지 않은 것은 아니었지만, 불교가 피부에 와 닿는 직접적인 계기는 영국 유학시절이었다.

남바린 앵흐바야르는 1958년 울란바토르의 중류가정에서 출생했다. 그는 울란바토르의 특수고등학교를 졸업하고, 1975년 모스크바로 유학을 간다. 그는 명문 모스크바 대학에서 문학과 언어학을 전공하였으며, 1980년에 귀국하여 몽골작가협회에서 번역 편집과 사무국장직을 수행하며, 본격적으로 문학 활동을 시작했다.

남바린 앵흐바야르는 비록 울란바토르라는 도시에서 출생했지만, 아버지는 몽골의 서북 지역인 아랑가 출신이다. 선조들은 라마였으며, 할아버지의 가까운 친척이 라마였다. 또한 할아버지나 아버지도 사원에서 생활한 적이 있어서 그의 불교에 대한 관심은 어려서부터 자연스럽게 형성된 것이라고도 할 수 있다. 부모님들은 간단사의 성실한 신도로 그는 어릴 때부터 몽골의 유일한 사원이었던 간단사에서 종교적 신앙심을 키워왔다고 자서전에서 언급하고 있다. 비록 관제불교이고 그의 불교에 대한 이해가 간단사를 벗어나지 못했다고 할지라도, 불교의 위대성은 어느 정도 인식하고 있었다.

그는 간단사에서 1930년대 이전의 몽골불교의 영화를 은밀히 들을 수 있었다. 불교는 먼 옛날의 이야기가 아니었다. 그리고 무엇보다도 그를 불교도가 되게 한 것은 그의 주변 환경이었다. 불교 박해로 1만 1천 명의 라마가 처형된 후에도 여전히 많은 전직 라마들이 마을에서 은밀히 티베트와 몽골의 장경을 읽고 만트라를 외우는 신앙생활을 유지하고 있었다.

비록 비공식적이기는 했으나 불교 신앙의 실상을 몸소 체험했고 그런 분위기에서 그는 성장했던 것이다. 그렇지만 인생관을 바꿀 정도로 커다란 영향을 미쳤던 것은 아니었다. 그저 성실한 불교도라고 할 정도였을까?

남바린 앵호바야르는 일찍이 모스크바에서 유학을 하면서 러시아를 통해서 서구문학에 눈을 떴다. 러시아 문학뿐 아니라 서구문학에 심취한 그는 서구 문학 전반에 걸쳐 독서 범위를 넓혔다. 모스크바 대학에서 문학과 언어학을 전공하면서도 구미문학과 영어도 게을리하지 않았다.

남바린 앵호바야르는 1980년대 중반 영국 중부 지역에 위치한 리즈대학에서 영문학과 영어를 공부하면서 제2의 유학기를 보내게 된다. 이곳에서 그는 인생의 전환점을 맞이하게 된다. 영국은 국교가 성공회이지만, 불교가 학문적 측면에서나 수행 측면에서나 상당한 수준에 올라 있는 나라이다. 그는 영국에서 일종의 충격을 경험하게 된다. 영국의 도시들은 공산사회주의 종주국인 소련의 수도 모스크바와는 전혀 달랐다. 불교라는 종교가 이처럼 영국인들에게 어필하고 있는지 그는 미처 몰랐다. 그리고 티베트의 정신적 지도자 달라이 라마는 이곳 영국에서는 몽골에 서보다도 더 존경받는 존재였다. 물론 몽골에 있을 때도 어렵פות이 달라이 라마에 대한 이미지가 없었던 것은 아니지만, 이렇게 강렬하게 그의 가슴에 와 닿지는 않았다.

영국은 세계불교의 전시장과 같은 나라이다. 동남아 상좌부 불교, 일본의 선불교와 티베트의 바즈라 야나가 들어와 있다. 불교 수련장도 대소 5백여 곳이나 된다. 80년대 중반에는 이러한 수련장이 약 3백여 군데가 있었고, 학문적으로는 일찍이 19세기부터 유럽의 3대 불교학파의 하나였던 앵글로 저먼학파가 옥스브리지에 등지를 틀고 있었다. 80년대 중반이면 학문적으로도 영국의 불교는 세계적인 선진국이었다. 불교학에서 문헌학적으로는 일본이 앞섰다고 하지만, 앵글로 저먼학파(영국, 독일), 프랑코 벨기에학파(프랑스, 벨지움)와 레닌그라드학파(러시아)를 무시할 수

없다. 이미 19세기에 성립된 학파들이다. 19세기 말에 결성된 팔리성전 협회에 의하여 팔리 삼장은 영역된 지가 이미 오래였다. 1980년 중반이 라면 수많은 불서가 영어로 저술되고 번역되었을 때이다. 남바린 영흐바야르가 이런 영국불교나 서구불교의 흐름을 놓쳤을 리가 없다. 당시 영국의 많은 대학들은 이미 불교담당 교수가 한두 명은 다 있을 무렵이다. 그는 세계불교를 새롭게 인식하는 기회를 가진 것이다. 그리고 바즈라야나를 새로운 각도에서 인식하는 계기가 되기도 했다.

영국 생활은 그에게 많은 것을 보여주고 생각하게 했음에 틀림없다. 사회주의의 이론을 제공하고 자본론을 썼던 칼 마르크스의 런던 생활을 생각하면서, 칼 마르크스가 읽었던 지금은 대영박물관에 보관된 장서들을 보고, 또한 귀족들의 무덤과는 대조적으로 하이게이트 공동묘지의 평지 한쪽에 위치한 그의 무덤을 가 보았고, 그의 무덤 비석에는 항상 꽃다발이 바쳐져 있음을 목격하기도 하면서 그는 동서냉전과 이념의 갈등을 그리고 세계평화란 무엇인가를 골똘히 사색하는 시간을 가졌다. 그는 만감이 교차하는 한 젊은 지식인으로서, 문학도로서 고뇌하지 않을 수 없었다. 이념이란 무엇인가를 고민했을 것이고, 종교와 철학과 사상을 사색하면서 정치·경제 현실 앞에 나약해지는 자신의 초라함을 발견하고서는 할 말을 잃었을 것이다.

남바린 영흐바야르는 대영제국의 후예들이 왜 불교에 심취했는가 생각해 봤다. 처음 몇 달은 답이 나오지 않았다고 그는 말하고 있다. 이런 와중에 조국 몽골이 눈에 들어오기 시작하였다고 그는 고백한 바 있다. 그가 전공했던 세계 문학사에서 몽골은 존재가 없었고, 역사에서도 몽골 제국과 칭기즈칸이 있었을 뿐이었다. 그리고 몽골제국과 칸 뒤에는 바즈라야나 불교가 있었음을 그는 어렵듯이 알아차렸다. 하지만 영국에서 만난 불교가 그렇게 강한 충격을 그의 인생에 던질 줄은 그도 몰랐다. 러시아에서는 러시아 정교가 있었지만 그다지 관심이 없었고 다만 문학에

몰두하는 순수한 문학청년이었을 뿐이었다. 영국에 갈 때만 해도 영문학을 공부하러 갔을 뿐이었다. 하지만 대영제국의 후예들이 심취해 있는 불교를 목격했을 때, 그의 인생 한쪽에 그저 놓여 있을 뿐이었던 바즈라 야나가 이제까지와는 전혀 다르게 보였다. 그는 말한다. 당시 영국에서의 경험이 불교를 자신의 내면에 각인시키는 계기가 되었다고.

그의 인생은 달라졌다. 그는 칭기즈칸과 라마이즘이라는 단어에 몰두할 수밖에 없었다. 세계의 정치·역사·경제의 중심축이 가운데 하나인 대영제국의 후예들의 태도를 그는 골똘히 생각했다. 너무나 자신감에 찬 그들이 아닌가. 그가 생각했던 세계관, 문서관, 종교관, 인생관은 너무나 왜소해 보였다. 그는 몇 달을 고뇌했다. 그러던 즈음 리버풀 지역에 있는 티베트 수도원인 만주스리와 삼일 링을 방문하게 되었다. 그곳에서 바즈라 야나에 몰입하여 만트라를 외우고 박티 요가를 하면서 달라이 라마에 대한 존경심이 너무나 진지한 대영제국의 후예들을 다시 한 번 접하게 되었다.

남바린 엔흐바야르는 대영제국의 후예들과 함께 7일 간의 용맹정진에 참가했다. 그리고 비로소 바즈라 야나의 실상을 체험하게 됐다. 그 이전까지의 불교는 단순한 신앙이었을 뿐 자신의 내면을 응시하는 수행에는 아무런 영향이 없었음을 어느 날 아침 문득 전율처럼 느끼게 되었다고 한다. 그리고 서구의 많은 젊은이들이 이념이나 사상보다는 인간애(人間愛)와 영적(靈的) 갈증에 목이 말라 있음을 그는 이해하게 되었다.

티베트와 몽골이 아닌 영국의 티베트 사원에서 불교를 새롭게 인식하게 된 자신을 생각하면서, 조국 몽골의 역사와 불교와 몽골의 문화와 몽골의 현실이 뇌리에 떠올랐다. 그리고 그의 단전으로부터 뻗쳐오르는 기운을 감지했다고 그는 회상하고 있다. 몽골로 돌아가자. 대몽골 제국이었던 말과 양이 풀을 뜯는 초원으로 가자. 그의 내면에서 웅솟음치는 고동소리에 그 자신도 모르게 소리쳤다고 한다.

이처럼 몽골 불교만이 아닌 문화 전반에 걸쳐서 역사와 전통을 복원하고 부흥하려는 남바린 엔흐바야르 대통령의 영감과 신념의 원천은 영국 유학 시절에 정립됐다. 그리고 현실정치에 뛰어들게 된 동기와 웅지가 이 때 싹텄다. 영국이라는 서구세계에 전과되어 활발하게 신앙되고 실천되는 세계불교의 실상을 접하면서 그는 비로소 인생의 한쪽에 조용히 놓여 있기만 하던 바즈라 야나를 자신과 자신이 처한 조국의 현실 앞으로 끌어낼 수 있게 되었던 것이다. 그리고 그것은 몽골불교의 부흥과 그에 바탕한 몽골문화 역사정신의 복원이라는 신념으로 구체화되었다.

#### 4. 호법보살로서의 국제 정치가

사실 남바린 엔흐바야르 대통령의 정치적 활동은 만해대상(포교부문)을 수상하는 수상자를 논하는 글에는 부합하지 않을 수도 있다. 하지만 그가 대통령으로서 몽골불교 부흥과 복원은 물론 세계불교와의 관련 속에서 불법홍포와 교류에 적극적이고 보살정신에 입각하여 정치활동을 하고 있기 때문에 그의 정치적 활동을 언급하지 않는 것 또한 편견일 수 있다. 더구나 그의 정치 활동은 그의 불교적 신념과도 긴밀하게 연관되어 있다.

2005년 6월 20일은 남바린 엔흐바야르에게는 평생 잊을 수 없는 날일 것이다. 몽골 제5대 대통령 선거일이었으며, 그의 정치적·문화적 신념이 몽골사회의 인정을 받은 날이기도 했기 때문이다. 개표는 다음날 오전까지 계속되었다. 드디어 대통령에 당선되었다. 당선된 그가 가장 먼저 찾은 곳은 간단사였다. 마침 이날은 부처님 오신 날 봉축행사가 바로 관세음보살상이 봉안된 관음전 앞 광장에서 봉행되고 있었다.

남바린 엔흐바야르는 감개무량한 모습으로 관세음보살상에 경배드리고 몽골 불자들과 국민들에게 당선소감을 피력했다. 필자도 마침 그 행

사에 참석하고 있었다. 옆에서 지켜 본 그의 인기는 대단했다. 그는 거의 70%에 육박하는 득표를 했던 것으로 기억된다. 몽골 국민들에게 그는 젊은 지도자로서 몽골의 장래를 맡겨도 될 만한 믿음직한 새 기수로 받아들여지고 있었다.

남바린 엔흐바야르는 영국 유학에서 귀국하자마자 몽골인민혁명당에 입당했다. 영국에서의 경험이 현실정치 참여에 대한 그의 결심을 굳혔다. 옹지를 펴기 위해서는 현실을 무시할 수 없었다. 본업이 번역이요 문학이었지만, 그는 정치를 택하여 변신을 시도했다.

구소련의 붕괴로 몽골 역시 사회주의 체제에서 자유시장 경제체제로 전환하고 신헌법에 의하여 92년 총선을 실시했다. 남바린 엔흐바야르는 이 총선에서 당선되어 국회의원이 되었고, 동시에 문화부 장관으로 발탁됐다. 그의 역량이 인정된 것이었다. 그는 임기 동안 몽골 문화 부흥에 대한 밑그림을 그리고 초석을 놓는 데 성공했다. 파괴된 사원을 복원하고 박물관을 비롯하여 유적·유물 보호에 대한 입법을 추진하고, 문화·예술·종교·전통 전반의 계승 발전을 위하여 혼신을 다했다.

그는 문화부 장관이 되기 전에 이미 몽골의 문화와 역사의 우수성을 자각하고 세계화하는 데 노력해야 한다는 것을 《몽골의 천 가지 문화유산, 무너지는 위험을 되돌아본다》는 저서를 통해서 역설한 바 있다. 몽골의 전통과 역사와 문화를 보호하고 종교적 신앙의 자유를 실현해야 한다는 ‘몽골문예부흥’을 주장했다. 기성세대의 지식인들이 침묵하고 있을 때 그는 과감히 현실참여를 선택했고, 몽골 르네상스 운동의 신세대 지도자로 부각되었다. 그의 문예부흥운동은 국민들로부터 호응을 받았고 신세대들을 중심으로 세력화되면서 몽골의 아이덴티티를 다시 찾는 자각운동으로 승화되었다.

문화부 장관직에 있는 동안, 그는 간단사의 관세음보살상 조성을 비롯하여 옛 사원의 복원과 과거 고승들의 업적을 재조명하는 작업을 시작했다

다. 한국을 비롯한 아시아 각국의 불교계 인사들을 초청하고, 예술 활동과 미술 전시회 등을 개최하여 문화교류의 폭을 넓혔다. 1993년에 개최한 사리천건봉안법회는 몽골 국민들에게 불심을 심어주는 데 크게 기여했다. 1996년의 관세음보살상 조성 낙성식에는 달라이 라마를 비롯한 세계의 여러 불교 고승들과 지도자들을 초청하여 대법회를 개최하고, 몽골은 불심으로 다시 재건되어야 한다는 것을 은근히 강조했다.

그가 소속되어 있던 몽골인민혁명당이 96년 총선에서 패배하여 소수당으로 전락하면서 남바린 엔흐바야르는 그의 정치적 역량을 시험할 기회를 맞이하게 된다. 비록 소수당으로 전락한 야당의 대표이기는 했지만, 97년의 대통령 선거에서 소속 정당 후보를 압도적 표 차이로 대통령으로 당선시키는 데 일등 공신 역할을 해냈던 것이다. 이를 발판으로 그는 후일 대통령에 오르게 된다.

총리 재임 시절 그는 많은 정치적 개혁을 단행하고, 시장경제 체제를 강화시키고, 몽골 경제의 성장을 견인했다. 토지소유의 사유화 정책을 실시하고, 국제무역 및 외국인 투자유치에 과감한 특혜를 부여하고, 국민들에게는 공정한 분배와 정치경제적 기회평등을 실현하기 위해 노력했다.

몽골 대부분의 정치지도자들이 그렇듯이 남바린 엔흐바야르 대통령 역시 한국을 정치 경제의 발전 모델 국가로 생각한다. 경제실리주의 노선을 택한 것이다. 남바린 엔흐바야르 대통령은 한국과의 관계를 아주 중요하게 여기고 있다. 몽-한 정상회담을 비롯해서 양 정부의 자원 관계 부처 연례회의를 갖는 등 경제협력과 자원개발에 긴밀한 관계를 유지하고 있다.

몽골 울란바토르에는 유일한 한국사원인 고려사가 있다. 고려사의 원력으로 울란바토르 남쪽 국제평화공원에 2005년 부처님 오신 날 봉축행사에 맞춰 조성, 봉안한 23m 높이의 노천대불은 남바린 엔흐바야르 대통

령을 비롯한 몽골 지도층과 몽골 불교계의 협력이 이루어낸 결과이다. 이날 봉축행사에서 앙흐바야르 대통령은 몽-한 불교문화교류와 후원에 감사하고 계속해서 몽골 불교문화 창달에 한국의 지원과 협력을 바라며, 앞으로 몽골불교가 진흥되고 많은 사원이 복원되어 몽골이 부처님의 정법이 구현되는 불국토가 되도록 협조해 달라고 요청하였다.

남바린 앙흐바야르는 자유민주주의 이념과 시장경제에 의한 개방주의를 신봉한다. 그리고 무엇보다 그의 정치철학은 대승불교사상에 입각한 보살정신의 구현에 있다. 인도의 아쇼카 대왕처럼 호법(護法)의 왕으로서 전법(傳法)과 선정을 몽골과 전 인류에게 베푸는 것이 그의 정치이상 이요 철학이다. 부처님과 역대 고승들의 가르침을 본받고 이를 몽골 국민뿐 아니라 모든 인류의 행복을 증진시키는 평화운동으로 구현하려는 것이 그의 정치철학이라고 할 것이다.

그의 몽골 발전 프로젝트는 몽골 국민들을 21세기 문화민족으로서 정예화하는 것이다. 그는 몽골이 발전하기 위해서는 ‘새로운 몽골 정신’ 즉 칭기즈칸의 영웅적 위업과 몽골제국의 역사와 초원과 말 그리고 자원 등이 하나로 융해된 ‘몽골인의 아이덴티티’가 필요하다는 것을 일찍이 자각한 지도자이다. 칭기즈칸을 내세우고 전통문화와 불교의 진흥을 모색하는 이유가 바로 여기에 있다. 이런 맥락에서 ‘몽골 혼’을 되찾고 슬로 건전화하여 국민을 영도하겠다는 것이 남바린 앙흐바야르 대통령의 정치적 신념이다. 그가 내세우는 새로운 몽골 정신은 대승불교의 보살정신과 일찍이 세계적인 정보네트워크를 건설한 문화민족으로서의 재도약이다. 그렇기에 그의 정치철학은 상생의 철학에 가까운 것이다. 그는 만해대상(포교부문)을 수락하는 수상소감에서 다음과 같이 밝히고 있다.

만해대상 가운데 ‘국제포교대상’을 저에게 수여하고자 결정하고 초청하여 주신 데 대하여 매우 영광스럽게 생각합니다. 저는 만해재단과 심사



위원 그리고 관계자 여러분의 후원과 우호에 깊은 감사의 뜻을 표합니다.

평화를 증진시키는 영예로운 지도자들 가운데 저를 선택하여 주신 데 대하여 진심으로 감사하게 생각합니다. 저는 몽골의 불교문화와 역사적 전통 복원에 도움을 주려는 저의 소박한 노력과 인간의 마음에 공명하는 우호와 자비정신을 사회생활에 구현하는 불교사상을 펴는 데 노력하며 이 일을 실천하는 것을 아주 기쁘게 생각합니다.

저로 하여금 만해재단에서 지구촌의 안정과 모든 존재들에 대한 웰빙을 향하여 다양한 활동을 하는 데 대하여 지원하도록 한 것은 저에게도 하나의 특권이며, 이로써 저는 아주 기쁘게 만해재단의 결정을 받아들이면서 만해재단의 모든 활동을 지지하는 바입니다.

저는 관용, 우호와 자비라는 불교의 보편적 가치는 국가와 민족 간에 상호 이해와 일치를 위할 뿐 아니라, 보통사람들 사이에서도 존경과 우정의 연결이 되는 원천이라고 확신합니다. 이것은 항상 저의 삶과 활동의 신념이며 정신으로 존재해 왔으며, 이것은 앞으로도 저에게 계속 유지될 것으로 믿습니다.

이처럼 남바린 앵흐바야르 대통령은 만해대상 수상소감에서 몽골의 불교문화와 역사적 전통의 회복, 그리고 불교정신에 바탕한 인류애와 자비정신의 사회적 구현을 자신의 신념이자 소명으로 내세우고 있다. 남바린 앵흐바야르 대통령의 정신적 원천이 어디에서 비롯되는지를 확연히 알 수 있는 대목이다. 단순히 국가의 지도자가 아니라 몽골이라는 국가의 나이갈 바를 불교문화와 역사적 전통의 복원에서, 그리고 불교정신에 바탕한 인류애와 자비정신의 사회적 구현에서 찾는 정신적 지도자의 면모마저도 드러내고 있는 것이다. 이러한 점이 만해대상(포교부문)의 수상자로 결정된 중요한 계기가 되었을 것이다.

## 5. 문화 대통령으로서의 국제 활동과 저술활동

남바린 엔흐바이르 대통령의 활동영역은 몽골 국내에 한정되지 않는다. 그리고 그의 활동이 몽골 국내에 한정된 것이었다면 그다지 주목받지 못했을 수도 있다. 그는 이미 동서 냉전 시절에 동서 세계의 중심지였던 구소련의 모스크바와 영국에서 수학하며 젊은 시절을 보낸 경험을 가지고 있다. 이러한 경험은 그가 몽골 사회의 중심부에 진입하면서 그의 활동영역을 몽골 국내만이 아닌 국제사회로까지 넓히는 데 중요하게 작용했을 것이다.

그는 이미 30대에 시야를 몽골 초원에서 세계무대로 확대한 세계인이었다. 유학 시절을 통해서 그는 몽골은 물론이지만, 구소련 외에도 더 넓은 인간의 세계가 존재하고 있음을 인식하였다. 그리고 몽골이나 구소련의 위성국가들만이 이 지구를 움직여가는 것이 아니라는 것을 깨달았다. 앞서서도 언급한 바 있지만, 그는 구소련의 모스크바와 영국 유학에서 많은 것을 배우고 정신적으로나 육체적으로 신사로서의 교양과 세련미를 갖춰 나갔다.

또 그는 영국 유학에서 돌아온 후 약 5년간 몽골의 전통과 역사와 문화와 불교에 심취하면서 연구하고 많은 글을 썼다. 몽골을 재발견하고자 몽골 전역을 누비며 유적을 답사하고 유물들을 하나하나 배워나갔다. 1995년 이래 몽골국립박물관위원회 위원장직을 맡고 있는 것만 보아도 그의 전통문화유산에 대한 애착이 어느 정도인지 짐작이 간다. 그리고 칭기즈칸을 위시한 역대 칸들과 고승들을 연구하고 하다 못해 몽골의 가축과 식물과 꽃에 이르기까지 그는 지식의 폭과 깊이를 증가시켜 갔다. 그는 이 무렵 여러 권의 책을 저술하고 논설들을 썼으며, 번역서를 출간하기도 했다. 또한 이 시기에 그는 몽골의 르네상스 운동을 주도하였으며 큰 반향과 호응을 받았다.

몽골 국립도서관과 국립 몽골대학교에 소장되어 있는 2백만 권의 전적을 보고 그는 탄성을 지를 수밖에 없었고, 몽골이 한때 세계를 재패했던 대제국이었으며 유목국가이면서 동시에 문화대국이었음을 다시 깨달았다. 이렇게 몽골의 역사와 불교에 기반한 문화전통을 재인식하면서 그의 활동영역은 점차 넓어져 갔다.

국회의원이 되면서 국제활동은 그 폭이 더욱 넓어졌다. 몽골-인도 친선협회회장을 맡았고, 각종 국제세미나에 참석하고 외빈을 접견하고 여러 나라와의 교류를 갖는 데 앞장섰다. 또 몽골에 본부를 두고 있는 국제 불교 기구인 아시아불교평화회의 총회 등을 몽골에서 개최하도록 후원하였고, 영국의 필립 왕자가 설립한 '종교전통연합회' 국제위원장을 2003년부터 맡고 있다. 국회의원, 문화부 장관, 국회의장, 혁명당 당수, 총리 등을 지내면서 그의 대외관계의 폭은 이루 말할 수 없이 확대되었다. 대통령에 당선되자 이런 경력과 세계인으로서의 자기 인식이 그의 활동에 큰 기반이 되었음은 당연하며 국제정치 무대에서도 영향력을 발휘하게 되었다.

미국, 러시아, 중국의 정치 지도자들과 어깨를 나란히 하면서 정상회담을 하는 그의 모습은 당당해 보인다. 몽골 국경일인 나담 축제나 연말 제야에 모의(模擬) 칸으로서 칭기즈칸 시대의 전통의상을 입고 초원의 겔막사에서 세계를 제패한 승리의 축배를 들면서 몽골의 제2건국에의 의지와 소신을 역설하는 그의 눈빛은 강렬하다.

그는 현재 정치인으로서 활동하지만 그를 성장시켜 준 것은 문학이었다. 2005년, 25년간의 문필활동을 통해서 저작한 각 장르의 작품을 8권의 전집으로 출간했을 만큼 그의 문학적 재능 역시 탁월하다. 그는 문화 대통령이다. 문화를 아는 대통령이기에 때문에 정치논리만을 앞세우지 않는다. 프랑스가 문화 대통령을 배출하고, 프랑스의 문화인들이 국회의원이나 장관으로 진출하는 경우가 많다는 것은 우리도 익히 알고 있는 바이

다. 아시아권의 몽골에서 국제 감각에 뛰어난 문화 대통령이 배출되었다는 것은 매우 시사해 주는 바가 크다.

그의 전집을 차례대로 살펴보면 1권은 1997년부터 2005년까지 정치, 경제 사회의 발전에 대한 논설과 연설 및 축사 등이며, 2권은 몽골의 가축과 식물과 화훼에 대해서, 3권은 ‘부처님의 가르침’이라는 영서를 몽골어로 번역한 것이고, 4권은 19세기 중반 러시아 리얼리즘의 대표작가로서 풍자문학의 대가인 고골리의 소설 《페테르부르크(레닌그라드)》를 번역한 것이며, 5권은 부활의 작가 톨스토이의 작품을 번역한 것이다. 6권은 영어권 소설을 몽골어로 번역한 것이고, 7권은 몽골작가 10인의 작품을 영어와 러시아어로 번역한 것이며, 8권은 문화비평, 문학연구, 역사·문화 부흥에 대한 시론, 수필을 모은 것이다.

그의 관심이 문학에서부터 시작하여 정치와 경제, 사회와 자연 그리고 불교에 이르기까지 미치지 않는 곳이 없음을 확인할 수 있다. 문학 하나만 하더라도 그의 관심은 외국 문학을 몽골에 소개하는 것으로 그치지 않았다. 그는 외국 문학을 몽골에 소개하는 만큼 자국의 문학과 문화를 해외에 소개하는 데에도 열심이었다. 이러한 활동은 단순히 문학이나 문화를 이르는 것으로 가능한 것이 아니다. 문화의 중요성, 역사의 중요성을 철저히 깨달아 자기화하고서야 가능한 것이다. 약 80년 가깝도록 몽골 사회에서 공식적으로 배제되어 있던 불교의 부흥과 그것에 바탕한 몽골역사와 문화의 복원에 대한 노력은 그가 경험했던 다양한 국제사회에서의 경험과 몽골 전통에 대한 재인식에서 비롯된 것이다.

## 6. 맺는 말

이상으로 남바린 엔흐바야르 몽골 대통령의 만해대상(포교부문) 수상자론을 엮어 봤다. 솔직히 이 글이 완성되는 데에는 지난 15년 간의 몽골

체험과 남바린 앵흐바야르 대통령을 비롯한 몽골의 각계각층의 사람들과의 교류도 큰 몫을 했다고 생각한다. 어떻게 보면 어느 한 분야의 전문가란 사실 별것이 아닐 수도 있지만, 또 한편으로는 많은 대가를 치러야만 하는 것이 현실이다. 가만히 책상에 앉아서 이런 류의 글을 쓸 수는 없는 것 아니겠는가 생각한다. 그렇지만 전문가라고 해서 완벽할 수는 없다. 오히려 주관적인 체험이 제약으로 작용할 수도 있다. 최선을 다할 뿐이다.

군말을 늘어놓은 것은 필자의 변명이기도 하지만, 남바린 앵흐바야르 대통령이 탁상의 이론가나 이상론자가 아니라 현실 속에서 자신의 신념을 구현하려고 노력하는 정치인이라는 점을 상기시키고 싶어서이다. 그는 흔히 보이는 그런 정치인이 아니다. 그는 몽골 국민들에게 몽골의 비전을 제시하고 나아가야 할 방향을 구체적으로 지시하고자 노력해왔다. 그리고 그러한 노력의 바탕에는 몽골불교와 문화에 대한 그의 확고한 인식이 자리잡고 있다.

불교를 바탕 삼아 몽골의 미래를 지향하는 대통령!

여기에 칭기즈칸의 몽골제국 건설 800주년이 되는 해에, 21세기 몽골 프로젝트를 추진해 나가는 남바린 앵흐바야르의 진면목이 있다. ■

## 대립에서 상생, 평화의 길로

— 김지하론 —

서준섭(강원대 교수·문학평론가)

### 1. 들어가며—김지하 시를 보는 관점

김지하(1941~ , 본명 김영일)는 지난 1970년대 저 ‘유신헌법’ 시대의 한국의 대표적 양심적인 시인이자, 생명의 본질과 그 조건에 대하여 깊은 사유를 지속해온 시인이고, 상생과 평화의 길을 부단히 모색해온 시인이다. ‘김지하’ 하면 아직도 지난 어두운 시대의 <오적>, <타는 목마름으로>와 같은 저항시를 연상하는 사람들이 많이 있지만, 그제 약 50년에 이르는 그의 시작 생활의 전부는 아니다. 그는 그때의 생활에 충실한 시를 쓰는 시인이자, 한곳에 안주하기를 거부하고 늘 새로운 시의 아이디어를 모색하는 시인이다. 부단히 새로운 시세계를 추구, 모색하는 모험적인 시인-그것이 김지하 시인이다. 말하자면 ‘하나이면서 여럿’인 김지하 시가 있다.

최근의 한 문학 좌담에서 그는 지난 시대를 돌아보며 ‘나는 민중주의

자가 아니다' 라고 밝히고 있다. 그리고 개념보다 '생성에 의지해' 살겠다고 말하면서, 사회 변화에 걸맞는 '지역 네트워크' 문화운동을 제안하고 있다(〈대립을 넘어, 생성의 바다로〉, 김영현과의 좌담, 《실천문학》, 2001). 또 '언더그라운드' (저항시인)를 연상시키는 지난 시대의 필명 '지하' 라는 이름에서 벗어나고 싶어 '노겸(勞謙)'이라는 호를 새로 마련했다는 근황을 전하고, 독자들도 이제는 필명 아닌 본명으로 불러 주었으면 한다고 말한다(시선집 《꽃과 그늘》, 1999 '후기' 참조). 1990년대 이후 민주화 시대를 맞아, 그는 지금까지의 대립, 갈등의 세계에서 벗어나 생명과 평화의 길을 모색하면서 일상성에 바탕을 둔 새로운 차원의 시작품을 발표하고 있다. 그는 오래 전에 이렇게 쓴 바 있다. "솔직한 것이 좋다만/ 그저 좋은 것만도 아닌 것이// 시란 어둠을/어둠대로 쓰면서 어둠을/ 수정하는 것// 쓰면서/ 저도 몰래 햇살을 이끄는 일"(〈속〉, 《별발을 우러르며》, 1989). 이 시는 그의 시적 태도를 그대로 표현한 시라고 보아도 무방하다. 그는 늘 어둠을 부정하고 밝음을 추구해 온 시인이다.

김지하의 시는 하나이면서 여럿이라고 했지만, 그의 다양한 시세계를 간단히 개관하기란 결코 쉽지 않다. 첫시집 《황토》(1970)에서 최근의 《유목과 은둔》(2005)에 이르는 수많은 시집이 있고, 그 밖에도 《밤》(1984)에서 《생명과 평화의 길》(2005)에 이르는 많은 저술이 있다. 그는 시인이자 사상가이자 여러 권의 저술을 가지고 있는 저술가이다. 그 동안 시 전집, 《김지하 전집》 등이 발간되었으나 현재에도 왕성한 창작, 저술 활동을 전개하고 있다.

김지하의 시세계를 어떻게 이해할 것인가. 여러 가지 방안이 있겠으나, 여기서는 그의 시의 전개 과정을 편의상 세 단계로 나누어 개관해 보고자 한다. 1) 70년대의 정치적 수난기의 시, 2) 80년대 '생명 사상' 정립기의 시집, 3) 90년대 이후 최근에 이르는 시. 이 중 1)이 《황토》와 〈오적〉으로 대변되는 시인의 수난기에 해당된다고 한다면, 2)는 대설 《남》과 《애련》

으로 대표되는 시의 성숙기, 3)은 시집 《화개》(2002)로 대변되는 민주화 이후의 새로운 시의 모색기에 각각 해당될 것이다.

각 시기의 여러 시집들은, 모두 그 시대의 일정한 시적 사건과 서로 밀접한 관련을 맺는 가운데 생산된 것으로 볼 수 있다. 질 들뢰즈가 말한 ‘사건-의미-계열’의 관점에서 볼 때, 각 시기의 시집들은 일정한 사건(의미)을 중심으로 서로 계열적 관계를 이루고 있다고 말할 수 있다. 즉 1) 초기시들이 주로 그의 ‘양심적 문학 활동’과 억압적인 정치와의 대립, 갈등의 산물들이라면, 2) 중기의 시집들은 출옥 후 80년대의 상황 속에서의 그의 ‘생명의 본질과 현상에 대한 깊은 사유’의 전개와 밀접한 관련을 맺고 있다. 3) 민주화 이후의 시집-계열들은 ‘새로운 시대 분위기’와 시인 자신의 새로운 관심사(‘올려 문화’ 운동, ‘흰 그늘의 미학’의 모색)의 산물이라 할 수 있다. 일정한 시적 사건은 시적 명제 속에 암암리에 표현되고, 그것들이 모여 일정한 계열을 이루는 가운데 하나의 시집을 이룬다. 그 시집들이 쌓여 시집-계열을 이루면서, 각 시대의 시인의 관심사의 변화에 따라 일정한 마디, 매듭을 형성해 가는 것이라면, 김지하의 시가 바로 그런 경우라고 할 수 있겠다.

‘타는 목마름에서 생명의 바다로’, 다시 ‘생명에서 생성의 바다로’ 김지하 시의 모험을 간단히 요약해보면 그렇게 표현해 볼 수 있겠다. 민주주의에 대한 ‘갈증(목마름)’에서 시작된 그의 시는 생명의 본질과 현상에 대한 깊은 사유와 표현으로 나아갔고, 민주화 이후에는 다시 자기 자신으로 회귀하면서 일상 생활 속에서 생명, 우주의 리듬, 삶을 함께 사유하는 ‘올려’의 시학으로 나아가고 있다. 대립의 세계보다는 생명의 조화를, 어둠보다는 밝음을 끝없이 추구해온 게 그의 시세계이다. 생명(생명의 온전성, 생명의 약동, 순수 생명의 회복 등)은 여기서 그의 지속적인 화두의 하나로 놓여 있었던 것이 아닐까. 그런 의미에서 그의 시세계를 몇 단계로 구분해 논의하는 일은, 어디까지나 그의 시를 이해하기 위한 잠정적 방편



일 뿐이다.

## 2. 답시 <오적>과 시집 《황토》 주변— ‘양심적인 시인’의 탄생과 수난

김지하는 전남 목포에서 태어나 서울대학교 미학과를 졸업하고, 1969년 《시인》지에 <황토길> 등의 작품을 발표, 시인의 길을 걷기 시작한다. 첫시집 《황토》(1970)와 <오적>으로 대표되는 1970년대의 그의 시들은 두 가지 방향에서 전개된다. 첫째 서정시 계열의 작품이 있다. 첫시집에 수록된 <황토길>, <녹두꽃>, <비녀산> 등의 작품이 모두 이에 해당된다. 대체로 감수성이 예민한 한 젊은 시인이 척박한 역사 속에서 성장하면서 경험한 핍박과 고난, 슬픔, 통한 등에 대한 비극적 인식과 그 진솔한 표현을 기조로 하고 있는 작품들이다

황토길에 선연한/핏자국 따라/나는 간다 애비야/네가 죽었고/지금은 곁  
고 해만 타는 곳/(……)/나는 간다 애비야/네가 죽은 곳/부춧머리 갓가에  
승어가 뿔 때/가마니 속에서 네가 죽은 곳(<황토길>)

고난, 억압, 원한에서 벗어나 삶의 온전성 회복을 갈망하는 젊은 시인의 숨겨진 열정이 생생하게 느껴지는 시이다. 이 방면의 시 중에서 대표적인 작품 하나를 꼽자면 <타는 목마름으로>를 들어야 할 것이다.

신새벽 뒷골목에/ 네 이름을 쓴다 민주주의여/ 내 머리는 너를 잇은 지  
오래/(……)/ 타는 목마름으로/ 타는 목마름으로/ 민주주의여 만세.

이 작품은 지난 억압적인 정치 시대를 울려 퍼졌던 너무도 유명한 시이

다. ‘유신헌법’ 시대의 억압적인 분위기 속에서, 시인의 ‘민주주의에 대한 갈망’을 노래한 시이다. 초기작이지만 그의 대표작의 하나로 볼 수 있는 시이다.

둘째 〈오적〉, 〈비어〉, 〈앵적가〉 등의 담시 계열의 작품이 있다. 특히 〈오적〉(1970)은 당시의 ‘부패한 다섯 가지 권력층’ 인사들을 ‘도적’으로 신랄하게 묘사, 풍자, 비판하는 내용을 담시(전통적인 판소리 형식을 재창조한 이야기 시 형식)라는 새로운 시 형식을 통해 표현한 작품이다. “시를 쓰되 줌스럽게 쓰지 말고 똑 이렇게 쓰 다/(……)/ 불기가 확확 불이 나게 맞을 때는 맞더라도/ 내 별별 이상한 도둑 이야길 하나 쓰겠다(……)”(‘서두’ 부분). 이 시가 발표되자마자 세인의 비상한 주목을 끌었던 시라는 사실은 잘 알려져 있는 바와 같다. 시인 자신은 뒷날 당시 ‘오적이 있어 오적을 썼을 뿐’이라고 고백하고 있지만, 이 작품이 가져온 충격은 실로 컸다. 당초 《사상계》에 발표되었으나 당시 야당인 신민당 기관지에 다시 전재, 배포됨으로써 이 시는 정치화되었고, 금지하는 이 일로 체포되어 구속되었다 풀려나는 첫 번째 수난을 겪게 된다(‘오적 필화 사건’). 서슬이 시퍼렷던 당시 권력의 핵심층을 비판한 이 작품에 이어 그는 계속해서 〈비어〉, 〈오행〉 등의 담시를 연달아 발표하는 용기를 보여 준다. 시인의 두 번째 수난은 당시의 억압적인 정치 상황에서부터 왔다. 1974년 ‘민청학련 사건’으로 구속되어 군법회의에 회부된 것이 그것이다. 세 번째 수난은 1975년 출옥 후 그가 〈동아일보〉(2월)에 ‘옥중수기’를 발표한 이후였다. 그는 ‘반공법 위반 혐의’로 재구속되어 실형을 받고 이후 오랜 세월 동안 감옥에서 보내게 된다.

1970년대 금지하의 수난을 이해하기 위해서는, 당시의 정치적 상황에 대한 약간의 보충 설명이 필요하다. 그는 당시 강원도 원주에 살았고, 원주에는 민주화 운동으로 유명한 지학순 주교와 그에게 많은 영향을 준 무위당 장일순 선생(시인의 대학선배로서 뒤에 그에게 ‘난초 치는 법’을 가르

쳐 줘. 장일순과의 관계에 대해서는 최성현, 《줍쌀 한 알—일화와 함께 보는 장일순의 글씨와 그림》, 도솔출판사, 2004 참조)이 있었다. 당시 원주는 민주화 운동의 캠프였고, 그는 신도의 신분으로 가톨릭 원주 교구를 중심으로 문학 활동을 하고 있었다. 1972년 ‘유신헌법’이 공포되자 이를 반대하는 대학생들의 시위와, 개헌을 요구하는 각계 인사들의 ‘개헌 청원서명’ 운동이 일어났고, 1974년 이를 전면 금지하는 ‘긴급조치’가 공포되었다. 민청학련 사건, 김지하의 구속, 양심선언 등은 특히 이런 정치적 상황 속에서 일어난 사건이었다. ‘민청학련 사건’으로 인한 구속 후의 그의 재구속(1975.3)은, 출옥 후 신문에 옥중수기 〈고행-1974〉를 통해 당시 ‘인혁당 사건’에 대한 의견과 구속 중의 회한을 밝히고, 내외신 기자 회견 내용 중에 ‘유신헌법의 반민주성’에 대한 발언 부분이 있었기 때문인 것으로 알려져 있다. 뒤에 고백하고 있는 것처럼, 그는 구속 중 말할 수 없는 고통을 받았다. 그가 구속되자 종교계를 비롯한 각계의 ‘양심적 시인 김지하 구속’에 대한 항의 집회와 그의 구명 운동이 이어졌다. 그는 옥중에서 서신을 통해 당국이 ‘자신을 공산주의자로 몰지 말라’는 내용의 ‘양심선언’을 발표하기도 하였다(1975.5). 그의 구속과 수난은 당시의 정치 상황을 반영하는 상징적 사건이었고, 수감 기간 중 민주화 운동은 전국적으로 확산되어 갔다(당시 사정에 대한 보다 자세한 것은 〈김지하 연보〉, 《김지하 전집 1》, 2002 참조).

김지하가 이 시기 감옥에서 쓴 시를 발표한 문학잡지는 즉각 판금되었지만, 그가 쓴 여러 양심적이고 저항적인 작품들은, 국내에서 널리 읽히고 있었으며, 국외에서도 번역 소개되어 널리 읽혔다. 이들 작품들이 국내에서 그의 공식적인 시집으로 출판된 것은 모두 80년대 이후의 일이다. 이 시기에, ‘아시아·아프리카 작가회의’는 그에게 ‘로터스상’을 수여했고, 뒤이어 ‘국제시인회의’는 그에게 ‘위대한 시인상’을 수여하였다. 이런 일은 아주 드문 일이다.

70년대는 여러 정치적 사건이 연속되는 그의 수난기였지만, 당시의 그의 양심적인 작품들과 용감한 행동들은 이제 그 시대 역사에 편입되어 있다. 한 가지 지적하자면, 그의 ‘생명’ 사상이 싹튼 것이 이즈음이라는 사실이다. 뒤에 고백한 바에 따르면, 어느 봄날 ‘감방의 시멘트 틈새를 비집고 돌아난 새싹’을 보고 그는 충격에 가까운 감동을 받았다고 한다. 그 ‘생명의 경이감’은 곧 생명의 본질과 현상에 대한 그 자신의 근본적인 의문과 관심으로 이어져, 출옥(1979.12.) 후인 80년대 들어 그 결실을 보게 된다. 그가 80년대 들어 개척한 새로운 시의 지평은 이 ‘생명 사상’과 밀접한 관련을 맺고 있다.

### 3. ‘생명 사상’의 탄생과 시적 전개—80년대의 시

70년대가 김지하 시의 수난기라면, 80년대는 시의 성숙기이다. 마치 오래 기다려왔다는 듯이 출옥 후 그는 수많은 시집을 연달아 간행한다. 《남》, 《애린》, 《이 가문 날에 비구름》, 《검은 산 하얀 방》, 《별밭을 우러리며》 등의 걸작들이 모두 이 시기의 작품이다. 이중 대설 《남》, 《이 가문 날에 비구름》이 종전의 담시 계열의 시집이라면, 나머지 시집들은 〈타는 목마름으로〉에 이어지는 서정시 계열의 서정시들이다. 모두 일정한 주제를 표현하기 위한 것들이어서, 그 시집-계열 안에도 많은 차이들이 있으나, 이 시기의 시집들은 모두 ‘생명의 본질과 그 현상’에 대한 시인의 오랜 사유의 구체적인 시적 모색이자 그 실험이라 할 수 있다. 70년대 싹튼 그의 ‘생명’에 대한 지속적 사유와 관심은, 이제 ‘생명 사상’이라고 부를 수 있는 일정한 체계와 형식을 획득한다. 시와 산문 양면에서, 그의 생명 사상은 이제 성숙한 시의 모습으로 활짝 피어나는 그 개화를 보게 된다.

그의 생명 사상은 그가 직접 몸으로 경험한 갈등의 역사 속에서의 생명의 억압과 위기를 극복할 수 있는 새로운 문화적 대안이라는 성격을 띠고

있다. 그는 이렇게 말한다. “생명! 이것은 나의 ‘열쇠 말’이다. 이 열쇠로 나는 저 넓은 우주로 나아가기 시작했고 이 열쇠로 이제는 뻑뻑한 역사 속으로 들어오기 시작한다. 상놈 민초가 ‘한울이 되고 부처가 되기 위해’”(《타는 목마름에서 생명의 바다로》, 1991).

김지하의 생명 사상의 최초의 본격적인 탐구에 해당되는 작품으로 장편 담시, 대설 《남(南)》을 들 수 있다. 그는 생명 사상이 관소리 광대의 환상적 이야기의 형식을 빌려, 그 광대의 입을 통해 스스로 드러나게 한다. 고통받는 중생, 온 인류를 구원한 ‘참생명’은 제3세계인 한반도 ‘남쪽’에서, 그것도 가장 많은 수난을 받고 살아온 중생(민중)으로부터 나온다는 게 이 작품의 메시지의 하나이다.

지금/여기/당장/눈에 보이는 원갓 병든 중생들 속에, 밖에, 사이에 새롭  
게, 힘차게 물결치기 시작해서(……)죽어가는 중생 살려내고(……)뒤틀린  
우주 바로잡는 개혁이 시작된다.(1권, 창작과비평사판).

시인(화자)은 ‘생명’과 ‘참생명’을 구분한다. ‘생명’이 “길짐승 날짐승 물짐승에 숲 나무 돌맹이” 할 것 없이 모두 갖고 있는 똑같은 것, 모든 중생의 운동·굴신·생성·소멸·결합의 원리, 중생의 ‘주인’이라면, ‘참생명’은 그 생명의 궁극적·형이상학적 실재와 관련된, “눈에 보이지 않는” 차원이다. 후자는 사람에게 따라 “심(心)·도(道)·기(氣)·신(神)·물(物)·장(場)·성(性)·이(理)” 등으로 불려진다. 이 보이지 않는 ‘참생명’은 보이는 중생을 통해 자신을 구현하고, 그 물결이 세상에 물결칠 때 ‘생명 해방’—개혁을 이룰 수 있다. “이야기가 곧 생명이요 생명이 바로 이야기”이고, “대설이란 물건은 바로 이 참생명의 바다에 이르는 한 길목 일 뿐”이다.

당초 전3부(水山·무부·出關)의 방대한 작품으로 계획된 《남(南)》은

시인의 사정으로 그 일부만 완성, 출판되었다. ‘미완성 교향곡’ 처럼 미완의 작품이다. 당시 출판된 3권의 줄거리는, 대체로 1) 해결사 ‘수산(水山)’의 구속과 그 고향 찾아가기, 2) 수산의 증조 ‘운천(雲天)’(그의 가계는 雲天—海龍—水山이다) 이야기, 3) 운천의 지상 세계 전라도 모악산 금산사 돌미륵으로의 하강(이상 1권), 4) 운천의 대중선정(大衆禪定)과 후천 개혁을 위한 동서 역사와 사상 순력(巡歷)(2, 3권)으로 구성된다. 여기에 5) ‘사람이 바로 한울’이라고 말한 최제우의 일생을 다룬 시집 《이 가문 날에 비구름》의 이야기를 추가시켜 볼 수 있다(이 작품이 대설《남》의 미 발표분의 하나임은 《김지하 전집》 2, 동광출판사, 1991, 참조). 수많은 인물과 동서고금의 이야기가 서로 교차·중첩되는 가운데 점진적으로 생명사상, 생명 해방의 주제가 구현되는 환상적인 분위기의 대장편 이야기 시이다. 발표 부분만 보면, 그 이야기 전개가, 수산보다 그 부친, 운천의 도솔천 추방과 대중선정(순력)과, 최제우의 생애와 이야기에 큰 비중이 놓여 있음을 볼 수 있다. 이야기의 서술 방법은 시공간을 넘나드는 일종의 ‘착란의 논리’에 기대고 있다. 그 중 최수운과 운천이 서로 결합되는 방식을 보면 최제우의 대중선정을 통해서이다.

(……)세 대륙 온갖 중생과 지방세계 갖은 중생 속에 살아 있는 한울, 살아 있는 생명, 살아 있는 無라는 놈이  
 온갖 중생 속에서 온갖 중생에게  
 수운 최제우 속에서 수운 최제우에게  
 (……) 大衆禪定 중에 있는 운천이란 놈과 갖은 바닥 중생에게  
 이렇게 소리쳐 말했겠다  
 도대체 이것이 웬 일인가

— 《이 가문 날에 비구름》, 동광출판사

이 부분은 최제우의 대각 장면인데, 그 깨달음의 내용은 이렇다. “생명은 곧 너희요 한울이 바로 너희로다.” 이 대목은 《남》의 중요한 주제의 하나이다. 그의 생명 사상이 동학 사상에서 많은 영감을 받고 있음이 이로써 드러난다. 이 작품들은 생명 사상의 탄생 과정과 이를 표현하기 위한 문학 양식의 실험을 동시에 보여주는 작품이다. 이들 시집에는 그 ‘생명이 약동’ 하는 언어의 생기, 활기가 가득하다.

이와 짝을 이루는 《애린》(전2권) 연작은 일종의 화두식(話頭式) 서정시이다. 중국 선시 〈심우도〉의 ‘열 가지 소 찾는 이야기’를 방편으로 차용한 작품이다(‘서시’ 부분이 〈소를 찾아 나서다〉임). 이 연작을 지속시키는 기본 동력은 시인의 현실적 결핍이다. 이 결핍은 무엇보다 순수생명, 참생명의 결핍이라 하겠는데, 그 이유는 시인 자신의 수난사와 관련된다. 그 회복 문제를 연작 형식으로 사유, 모색하면서 또 이를 실험해 보는 작업이 바로 이 연작이다. 시인 자신의 절실한 과제를 풀어나가는 시로 보아 틀리지 않는다.

《남》이 광대의 탈을 빈 남성적·양적(陽的)·다성적 전개를 보이고 있다면, 《애린》은 여성적·음적(陰的)·단성적(單聲的) 전개를 보여 준다. ‘서대문형무소—원주—해남’으로 이어지는 시인의 출옥과 귀향이라는, 자전적 삶의 세계 위에서 움직인다. 그 ‘소’는 자성(自性)을 표상하는 불교적 언어. 원주를 거쳐 해남의 땅 끝에서 시인은 그 ‘열림의 체험’을 표현한다. 잃어버린 자아의 정체성을 회복하는 것이다.

내 속에서 차츰 크게 열리어/저 바다만큼/저 하늘만큼 열리다/이내 작은 한 덩이 검은 돌에 빛나는/한 오리 햇빛/애린나-《애린》, 둘째권, 실천문학사).

《남》에서 《애린》에 이르는 시집들은, 김지하의 시쓰기에서 중요한 의

미를 지낸다. 그의 생명 사상이 이들 시집을 통해 활짝 피어나면서 그 결실을 맺게 됨을 의미하는 것이다. 그 점에서 이 시대의 시는 당시까지의 그의 문학 활동의 한 정점이다. 그의 생명 사상은, 근본적인 일원론(‘一氣’: 생명의 보이지 않는 실재)을 바탕으로 한 역동적 이원론(陰/陽의 움직임)으로 표현된다. 원만구족한 생명의 본체인 ‘일기(一氣)’는 음/양으로 분화, 운동하면서 상황에 따라 ‘위축/생동, 죽임/살림’ 같은 여러 모습으로 표현된다는 게 그의 생각이다. 생명에 대한 이런 동양철학적 사유방식은, 민주화 이후 본격화되는 그의 ‘올려문화’론, ‘흰 그들의 미학’의 철학적 단초가 된다.

이후의 시집들에서도 그의 생명에 대한 사유는 지속된다. 《별밭을 우러르며》도 그렇지만(“생명의 슬픔/한 줄기 희망이다”), 《검은 산 하얀 방》도 그러하다. 특히 그가 《검은 산 하얀 방》(분도출판사, ‘해원상생’을 다룬 작품)을 당시에 썼었다는 사실은 기억할 만하다. 삼척 무릉계, 땅끝 백방 일대를 방문하고 단숨에 씌어진 시집이라 한다. 지난 역사에 대한 슬픔과 온전한 생명에 대한 열망이 드러나는, 이 시집에는 시인의 민족 통일의 염원(〈녹슨 기관차 가득히 꽃을〉)이 생생하게 나타나 있다. “무릉계에서 가겠다/ 아오지 끝에서부터라도 가겠다/(……)/하늘 가득한 한아침에 / 그 아침에/ 문득 일어서/우리 그날 함께 가겠다/(……)/ 아아 / 삶이 들끓는 바다, 바다 너머/ 저 가없이 넓고 깊은, 떠나온 생명의 고향/ 저 까마득한 화염의 바다/(……)/가지 않겠다/ 혼자서라면/ 함께가 아니라면 헤어져서라면”(〈바다〉).

당시에 낸 시집, 여러 산문집을 종합해 보면, 그의 생명 사상은 인류의 유심론·유물론·범신론·불교·동학·동양철학·마르크스주의·기독교 등을 종합, 그 나름대로 재창조한 것이라는 사실을 발견할 수 있다. 그것은, 당시 여전히 억압적이었던 산업사회의 인간 문제를 해결하려는 대안적, 유토피아적인 성격이 강하다. 그는 특히 이즈음 깊이 연구한 동



학 사상, 불교에서 많은 아이디어를 얻고 있다. 김지하의 생명 사상은 그 나름대로 체계화된 것이라는 점에서 사상의 일종이다. 그의 사상에 대한 기독교적 해석이 있으나(푸미오 타부치, 《김지하론: 神과 혁명의 통일》, 다산글방, 1991), 80년대의 김지하 사상은 70년대적인 신학적 관심의 테두리를 크게 벗어나는 점이 있다. 지기일원론(至氣一元論)의 범재신관(汎在神觀)('사람은 신령한 우주다')을 바탕으로 한 생명의 존재론(본체론), '민중이 진화하는 우주다'라는 명제, 생명의 담지자로서의 민중론, 불이설(不移說) 등의 인식론, '대천(待天) 양천(養天) 체천(體天)' ('한울'인 생명. 사람을 보시고 기르고 이루는 것), 민중문학 운동, 한 살림(밥상 공동체) 운동, 여성 해방 운동, 통일 운동, 공해 추방 운동, 수공업적 생산 양식론 등을 내용으로 하는 실천론 등을 포괄한다. 김지하는, 동학이 유물론에 대하여 유기론(有氣論)·지기일원론(至氣一元論)으로, 유물 변증법에 대하여 대양체(待養體)의 생물학적 논리로, 노동에 대하여 기(氣: 음양) 또는 지기(至氣)의 창조적 생명 순환론으로, 새 역사 창조의 투쟁설·참여적 정치학에 대하여 민중 자신의 포태설(胞胎設)·산고설(產苦設)의 생물학적 정치학(삶의 정치학)으로 대답한다고 말한다(〈문학혁명〉, 《살림》, 동광출판사 참조). 그의 사유는 후천개벽(인간 해방)의 새 역사를 열어 나가고자 하는 산업 사회의 대안적 사상적 프로젝트였다 할 수 있다. 그의 생명 사상은 최수운 이래의 이 땅의 본격적인 자생적 사상이라는 점에서 주목된다(줄고, 〈우주와 역사: 김지하의 문학사상〉, 《감각의 뒤편》, 문학과지성사, 1995 참조).

80년대 그의 시작 활동과 생명 사상이 당시의 사회현실과 서로 밀접한 관련을 맺고 있다는 사실은 잘 알려져 있는 바와 같다. 그의 여러 문학활동을 고려하지 않고서는 당시의 문학운동의 전반적 흐름을 제대로 논의하기 어렵다.

#### 4. 일상으로의 귀환, ‘허름하고 허튼 것’ 속에서— 민주화 시대 이후 새로운 미학의 모색

사랑은/ 틈

내 안에 벌어지는/ 꽃 이파리 하나

햇살 비쳐들고/ 바람 불어오고

별이오고 또 나비가 오고

흰 구름 흐르다 흐르다/ 밤이면

푸른 별자리들 기울어/ 이슬 내리고

사랑은/ 틈

—〈틈 2〉

최근 시집 《개화》(2002)에 수록된 시이다. 사랑, 자연의 아름다움, 대자연의 리듬을 노래한 시이다. 시에서도 그 제목에서도 뭔가 확실히 새로운 변화, ‘신생의 기운’이 물씬 느껴진다. 민주화 시대 이후 새로운 사유와 시를 모색하는 김지하 시의 변화를 단적으로 대변해 주는 작품이다. 격동의 역사 그 한복판에서 숨차게 살아온 시인의 괴로움을 비애어린 어조로 노래했던 시집 《중심의 괴로움》(1994) 이후 오랜 침묵 끝에 내놓은 시집이다. 이 시집을 보면, 지난 세월에 대한 회고(〈구구〉), 새삼스레 느끼는 계절의 변화(〈한식청명〉), 일상 속에서의 명상과 화두(〈도〉, 〈한울〉),

나이 늙(〈신 들〉), 병들고 지친 몸에 대한 상념(〈삶〉), 아내에게 주는 시(〈아내에게〉), 개화의 아름다움(〈개화〉)—이런 자잘하고 일상적인 세계에 바탕을 둔 시들로 채워지고 있다. “짓지도/ 쓰지도 마라// 이제는/ 속에서 떨리고/ 밖에서 흐르라// 산에서 울고/ 물에서 웃으라// 낮이 / 낮이 아 니거든// 쓰지 말라”(〈시〉)—시쓰기에 대한 다짐의 시도 있다.

일상으로의 귀환과 일상 속에서의 사유, 일상을 이루는 자잘한 세계에 대한 따뜻한 관심, 일상의 소중함의 재인식—이런 것들이 민주화 이후 김지하 시인이 관심을 갖고 노래하는 세계이다. 평범한 일상으로의 귀환과 현저한 내면화 경향은, 이 새로운 시대의 그의 시세계의 중요한 특성이라 할 만하다. 사실 민주화의 의미의 하나는 이런 일상의 소중함의 재발견에 있다고 해도 지나친 말이 아니다. 그 동안의 민주화 운동의 귀결은 90년대의 문민정부의 탄생으로 이어졌고, 그것은 시인에게 있어 무엇보다 이런 일상생활의 회복을 의미하는 것이었다. 일상으로의 귀환은 비단 그 뿐만 아니라, 80년대의 격류를 거처온 대부분의 시인들의 작품에서 공통적으로 나타나는 현상이다. 생명과 그 조건을 화두로 시를 써온 그로서는 이 새로운 시대의 공기 속에서 살아가며, 새로운 시를 쓰는 감회가 누구보다도 남다르지 않았을까.

그러나 그 동안 그는 일상에만 머물렀던 것은 아니다. 《결정본 김지하 시전집》(1993)을 간행하고, 여러 저술을 집필하며, 대중들을 상대로 한 각종 강연 등으로 분주한 나날을 보냈다. 《동학이야기》(94), 《웅치격》(94) 《툼》(95), 《생명과 자치》(96), 《예감으로 가득 찬 숲 그늘》(99) 등을 내고, 그간의 산문 작품을 집대성한 《김지하 전집》(전3권, 2002)을 출간했다. 그리고 여러 문학 좌담( 황지우와의 대담, 《실천문학》, 1998; 김영현과의 좌담, 《실천문학》 2001 여름호; 조동일과의 좌담, 《시와 시학》, 2002 여름호 등)을 통해 지난 시대를 회고하면서 새로운 시대의 문화에 대한 구상을 밝히고, ‘울려학회’를 창립하였다(1999.8). 그 사이에 이산문학상, 정지용문학상,

만해문학상, 대산문학상, 시와시학상 등을 수상하기도 하였다. 이즈음 대학교수로 취임한다는 사실도 특기해야 할 것이다(명지대 국문과 석좌교수, 1999).

시집 《화개》, 《유목과 은둔》(2004)은 이런 새로운 분위기에서 출간한 시집들이다. 이 새로운 전환기의 김지하 시인의 관심은 다양하다. 그의 재출발기라 할 수 있는 이 시대의 그의 관심의 향방을 가늠해볼 수 있는 중요한 문화적 지표를 들자면, 아무래도 ‘올려’에 대한 관심과, ‘흰 그늘’의 미학에 대한 새로운 모색이 아닐까 한다. 이 두 가지는 그의 시작 활동과도 서로 밀접한 관련을 맺고 있다.

그가 중심이 되어 만든 ‘올려학회’와 올려문화 운동에서 말하는 ‘올려’란 ‘우주 음악, 우주의 리듬’을 말한다. 김동리가 일찍이 ‘생의 구경적 형식’으로서의 문학을 거론하면서 언급한 ‘세계의 여율’이라 한, 그 ‘여율’과 같은 것이다. ‘올려’(여율)란 말에서 ‘율(律)’이 ‘양’이라면 ‘여(呂)’는 ‘음’이다. 김지하는 미래의 문화를 ‘8려 4율’(즉 여성적인 것이 중요하되 그 비율은 여전히 남성적인 것이 우세한 올려)의 관점에서 모색한다. 지금까지 문화가 폭력적 문화(남성적)였던 만큼 이를 바로잡을 수 있는 여성성의 문화가 요청된다는 것이 그의 생각이다. ‘올려’는, 그가 이즈음 자주 거론하는 ‘카오스모스’(가타리의 용어. ‘카오스’가 생명이라면 ‘코스모스’는 로고스에 해당되는데, 이 둘을 합성한 용어가 카오스모스임)나, ‘흰 그늘’처럼, 그 안에 상호 모순적인 것(음/양)이 공존하는 용어이다. 그 뉘앙스는 서로 다르지만 모두 그 상호 모순의 역설적인 조화와 균형을 이루는 세계를 중시하려는 그의 사유를 대변하고 있다.

그가 구상하는 새로운 미학과 관련된 ‘흰 그늘’이라는 용어와 이와 관련된 사유들은 아주 독특하다. 용어적 차원에서 보면, 이 화두에서 ‘흰’이 ‘빛, 초월, 아우라’를 의미한다면, ‘그늘’은 ‘신산고초의 공덕을 통해 쌓은 것’ ‘판소리의 미적 규범으로서의 그늘’(“판소리에는 ‘그늘’이 있어

야 한다”는 말이 있다)을 각각 의미하고 있다. 그는 이 ‘흰 그늘’이 노자가 말하는 ‘현빈(玄牝)의 소(素)’, 즉 문명화 이전의 ‘킴킴한 흰빛’과 같은 것이라고 설명하면서, 장자가 말한 ‘도추(道樞, ‘도의 機樞’), 장자는 ‘이 것/저것의 분별 이전의 자리를 ‘도의 기추’라 지칭한다), 또는 시작도 끝도 없는 ‘모든 고리의 한복판(環中)과도 상통하는 용어라고 말하고 있다. 이로 보면 동양철학을 깊이 연구하는 가운데 그가 구상하는 새로운 미학의 방향을 모색하고, 표현하기 위해 새로 창안한 미학적 용어임을 이해할 수 있다. ‘흰 그늘의 미학’은 따라서 ‘빛(초월적 차원)과 그늘’(‘그늘’이 있어야 ‘인생의 복잡성’을 표현할 수 있다는 것이 그의 생각이다)의, 무궁한 것과 변화하는 것, 초월적인 세계와 경험적인 세계라는 상호 모순적인 것을 동시에 사유하고, 추구하고 표현하기 위한 역설적 미학이라고 할 수 있다. 이와 아울러 그는 ‘한’(폭력성을 떨 수 있는 것)과 ‘멋’에 대한 논의들을 거론하면서, ‘한’에서 벗어나 ‘멋’, 특히 ‘기우뚱한 균형의 멋’(모자를 비스듬히 쓰는 한국인의 멋처럼)에 대한 적극적인 관심을 보여 주고 있다. 그가 생각하는 새로운 문화와 미학의 방향은 요컨대 ‘흰 그늘’, ‘현빈의 소’, ‘8려 4울’ 등으로 요약된다. 그는 한국의 멋을 ‘올려, 기우뚱한 균형’에서 찾고자 한다(김지하, <여정(麗正)에 대하여>, <디지털문화아카데미>에서 행한 강의) 내용 참조).

‘우주-인간-자연’의 근원적 원리와 변화를 재인식하면서 철학과 문화, 문학과 예술, 인간과 생명, 미학과 멋 등 다방면에 걸친 새로운 사유를 모색, 전개하고자 하는 것이 최근의 그의 사유의 방향이자 글쓰기이다. ‘올려’ ‘흰 그늘’의 미학에 대한 사유는 ‘우주-인생, 자연-인간, 나-너, 웃음-눈물’ 등과 같은, 상호 모순적이면서 복잡한 인생(생명)의 이모저모를 두루 아우르면서, 기기서 조화와 멋을 이루며 살아 가고자 하는 시인 자신의 문학적 관심사와도 서로 이어져 있는 것으로 생각된다. 역설적 균형과 조화를 생각하는 그의 사유를 따라 가보면 생태학, 노장, 불

교, 동학, 정역, 천부경, 서양철학, 현대문화, 인터넷 등에 대한 그의 폭넓은 관심을 볼 수 있다. 그는 ‘풍류’와 ‘생성’에 대한 관심을 말하기도 한다. 풍류가 울려에 대한 관심과 이어져 있다면, ‘생성’에 대한 관심은 불교철학, 동양철학에 대한 관심과 표리 관계를 이루고 있는 것으로 이해된다(그는 원효의 《대승기신론소》에 나오는 ‘一心’을 거론하면서, 생성의 바탕은 ‘일심’이라고 말한다). 그의 울려, 생성에 대한 관심은 우주와 생명에 대한 깊은 사유와 그의 참선 생활과도 밀접한 관련을 맺고 있는 것으로 생각된다. 그의 최근시들 중에는 사유, 명상, 참선과 관련된 작품이 많다. 사유(참선)가 시쓰기로 이어져 있는 것이다. 그의 미학적 관심 속에는 신산고초의 숨기뻐 길을 걸어온 역사와 생명에 대한 시인 자신의 따뜻한 관심과 애정, 그리고 그 일부분인 시인 자신의 삶, 이 모든 생명의 ‘치유’를 위한 사유도 들어 있다. 그는 늘 어둠보다 밝음, 대립보다는 상생을 추구해왔지만, 신산고초의 생애를 살아오는 동안 건강이 나빠졌다고 한다(김지하, 〈어둠 속 ‘흰 그늘’과 같은 삶을 살기 위하여〉, 《나는 왜 문학을 하는가》, 열화당, 2004).

《화개》에서 《유목과 은둔》으로 이어지는 일상적인 시들은, 그의 이런 관심과 사유의 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

울적하고/시장한 겨울 깊어/한해가 간다/동전 세 닢 여섯번 던져/ 易에  
문자/ 그늘, 빛, 빛 //빛 그늘//나왔구나/ 물바람 우물괘//도움은 바뀌도 우  
물은 못바꾸리(〈우물〉)

병으로 /오래 외롭다보니// 사람이 사람에게/ 한울님인 걸 알겠다  
//(……)//기이할 것 없다//본디 세상은 한울이었던 것/이제껏 내가 잊고  
있었던 것(〈한울〉)

시 짓고/그림 그리고

가꿈은/ 후배들 놀러 와

고담준론도 질퍽하게/아아/ 무엇이 아쉬우라만

문득 깨닫는다

죽음의 날이 사뭇 가깝다는 것.<<김지하 현주소>>

최근 시들은 대개 언어와 형식이 이처럼 간명한 서정시들이다. “본디 세상은 한울이었던 것”이라고 한 ‘한울’(최제우의 ‘사람이 곧 한울’이라는 명제는, 지난 시대의 그의 시의 중요한 주제였다)이라는 제목의 시가 새삼스럽다. 이 자리에서 일일이 거론하기는 어렵지만 《유목과 은둔》 시편들이 아주 풍성하고 그윽하다. 거기에는, ‘기억, 고향, 사랑, 추사, 소월, 매화치는 법, 생명, 평화, 여행, 동아시아 평화’ 등 다양하고 폭넓고 깊은 통찰의 시들이 들어 있다. “기인 긴 오해는/ 참 이해의 지름길”(《관악산》)이라고 한 노래도 보인다. 지난 세월에 대한 회한, 후회, 삶에 대한 비애 같은 게 없지는 않지만, 전체적으로 보아 삶에 대한 깊은 통찰을 수반한 전보다 여유 있고 넉넉한 시심의 작품들이다. 평화와 휴식의 명상의 시들이다. 그 점에서 그의 최근 시(시집)들은 또 하나의 새로운 계열을 이루는 것이라고 하겠다. 시집 ‘후기’에서 시인은, 이 시집의 시들이 대개 ‘허름하고(拙) 허튼 것들(散)’이라고 말하고 있지만, 이것은 시인으로서의 겸사이다(그의 호 ‘노겸’을 생각하자). 깊은 울림을 주는 시들이다. 그러나 그가 “이 허름하고 허튼 것들이 이상하게 가엽다.”고 쓸 때, 독자는 시인 자신의 어떤 ‘우주적 비애’ 같은 것을 함께 느낄 수 있다. 그것은 시인 자

신을 포함한 모든 살아 있는 것들에 대한 그의 ‘자비심’과 같은 것이 아닐까. 대자연의 질서는 무궁하지만 그 속의 모든 생명은 나이 들고 늙어 간다. 김지하 시인도 어느덧 회갑이 지난 나이를 맞이하고 있는 것이다.

## 5. 나오며—생명, 생성, 평화의 길

김지하 시의 모험을 따라가 보는 일은 어두웠던 현대사를 다시 돌아보는 일이다. 그가 써온 수많은 시들과 이룩해온 문학적 업적들은 그가 살아온 지난 역사의 여러 사건들과 서로 이어져 있다. 70년대의 유신 시대, 80년대의 민주화 운동 시대, 민주화 이후의 우리 시대……. 그가 겪어온 여러 사건들은, 그의 시대를 함께 살아온 동시대의 여러 역사적 분위기를 상징적으로 드러내는 그런 것이었다. 그 여러 사건들은 그의 창작의 중요한 계기가 되었으며, 그 계기-사건들은 그가 쓴 여러 시작품 속에 시적 명제의 형태로 암암리에 드러나 있다. 시란 그런 시적 계기의 산물이고, 그것들이 반복되어, 점차 하나의 계열을 이루면서 의미를 구축한다. 여러 시집들도 반복되면서 자체의 계열을 이룬다. 그런 점에서 김지하 시인의 시들은 ‘사건-의미-계열들’의 관계 속에서 고찰할 때, 비로소 그 실상을 이해할 수 있는 그런 독창적 세계를 본격적으로 열어 보인 것이라 할 수 있다. 그의 시세계는 시대 변화에 따라 차이를 드러내는 몇 개의 계열을 이루고 있고, 그 계열들은 서로 차이 있는 몇 개의 마디, 매듭을 형성하고 있다. 이것은 그가 누구보다도 시대의 진실, 생명의 진실에 충실하고자 한 시인이라는 사실을 재확인해주는 것이다.

시인으로서 그는 그 스케일이 크다. 몇 마디로 말할 수 없는 다양한 세계를 구축하고 펼쳐 보이고 있는 게 그의 시세계이다. 그의 시는 ‘하나이면서 여럿’인 그런 세계 속에 존재한다. ‘생명의 본질과 현상’에 대한 깊은 사유에서, 최근에 제기하고 있는 ‘울려, 흰 그늘’의 미학에 이르는 여



러 문제들은, 그의 사유가 인간의 생명, 자연, 우주에 이르는 폭넓은 세계에 걸쳐 있다는 사실을 재인식하게 해준다. 그의 생명 사상, 미학 사상에 대해서는 앞으로 많은 연구가 있어야 하겠지만, 현대시인 중에 이런 폭넓은 사유의 세계를 펼쳤던 시인의 예는 흔하지 않다. 대립보다는 상생을, 갈등보다는 평화를, 어둠보다는 밝음을 추구해 온 것이 그의 시이다. 그가 한때 저항적인 시를 쓴 것은 나쁜 정치가 인간의 자유와 삶의 온전함을 위협했기 때문이었다. 그는 자신이 속했던 그 역사에 충실하고자 하면서도 늘 그 역사로부터의 초월을 꿈꾸어 왔다. ‘어둠’을 노래하면서도 마음 속에는 ‘찬란한 빛’과 평화로운 세계를 생각하고 있었다. ‘빛, 활동하는 무, 생명의 약동’(80년대 생명 사상의 시에 나타나는)에 대한 관심과, 최근의 ‘흰 그들의 미학’에 대한 사유 사이에는 그런 관심이 한결같은 지류로서 흐르고 있다고 보아야 하지 않을까(물론 양자 사이에는 변화와 미묘한 차이가 존재한다).

그가 이룩한 문학의 업적에 대해서는 이미 여러 사람들이 거론해 왔고, 앞으로도 계속 연구해야 할 과제라 하겠지만, 다음 두 가지 사실은 특히 기억해야 할 것이다. 첫째 그가 한국 현대시의 역사에서 ‘하나의 기념비’와 같은 존재라는 사실. 그의 시를 빼놓고서는 한국 현대시를 말할 수 없다는 말이다. 둘째 그가 써온 수많은 시들의 지향점의 하나가 억압적인 근대 극복을 위한 대안적 사유의 모색을 위한 것이라는 사실. ‘생명’을 중심으로 한 그의 지속적이고 폭넓은 사유들은 탈근대를 위한, 근대성의 경험을 넘어서기 위한 것으로 보아야 할 것이다. 그는 자신의 생생한 경험을 바탕으로, 생명의 고귀함을 일깨우는 시를 써왔다. 하나하나의 생명은 서로 동떨어져 있는 것으로 보이지만, 기실 서로 모두 이어져 있다는 것이 그의 믿음이다. 새로운 시대를 맞아 새로운 문화를 모색하지는 것도 그런 믿음에 바탕을 두고 있다. 그는 최근의 책 《생명과 평화의 길》(2005)에서 이렇게 말하고 있다. “전세계, 동아시아, 그리고 한반도의 남

과 북 앞에 새문명의 길을 열어야 한다. 그 길은 생명과 평화의 길이다”. 그의 최근 시집에는 동아시아의 평화 공존, 상생에 대한 사유를 담은 시가 여러 편 들어 있다. ‘생명, 상생, 생성, 평화’ 그의 지속적인 문학적 활동이다. 그는 현재에도 왕성한 창작 활동을 계속하고 있다.

그의 시 한 편을 다시 읽으며 두서없는 이 글을 마무리하자.

50년을 내내  
시를 써온 이 뒷날에야  
느즈막이 시의 뜻을 새운다

(……)

새,  
풀잎과 나무,  
구름과 물과 다람쥐들이

이제 새로이  
태어나리라

아  
푸르른 창조의 새벽

나 또한  
다시 태어나리라(〈재진화〉). ▣

## 시장 속의 시인

— 로버트 핀스키의 삶과 문학 —

봉준수(서울대 교수)

### 1.

올해의 만해대상 문학부문 수상자로 결정된 로버트 핀스키가 우리나라와 첫 인연을 맺은 것은 작년의 일이다. 핀스키는 다른 두 명의 시인들과 함께 미국을 대표하여 서울과 금강산을 오가며 거행된 세계평화시인대회(2005.8.11~15)에 참석한 바 있는데, 비판정신이 돋보이는 기조연설을 했으며 <평화에 대한 실없는 명상>이라는 인상적인 시를 낭송했다. 계관시인을 전혀 없이 세 차례 연속(1997~2000) 역임한 바 있는 그는 시와 삶을 통하여 창의성과 개방성, 그리고 낙관성을 구현하고 있다는 점에서 매우 미국적인 시인이다. 결코 부유하지 못한 환경, 어쩌면 빈민가라고 불려도 좋을 곳에서 태어나 미국의 대표적 시인이라는 현재의 위치까지 오른 것을 감안하면 ‘미국의 꿈’을 시의 영역에서 이루어낸 인물이라고 할 수 있다.

핀스키는 1940년에 뉴저지 주의 롱브랜치에서 태어나 그곳에서 성장했으며, 그의 부모와 형제, 사촌들이 그러했듯이 롱브랜치 고등학교를 졸업했다. 그후 럿거스 대학을 거쳐 스탠포드 대학에서 영문학을 공부하여 박사학위를 받게 된다. 1966년 이래로 그는 시카고, 웰즐리, 하버드, 캘리포니아 주립대(버클리)에서 가르쳤으며 현재는 보스턴 대학의 창작 프로그램에서 학생들을 지도하고 있다. 1975년에 첫 시집 《슬픔과 행복》을 선보인 이래 《미국에 대한 설명》(1980), 《내 마음의 역사》(1984), 《인간의 욕망》(1990), 《뉴저지의 비》(2000)를 출간했으며, 시선집으로 《장식된 바퀴》(1996)를 펴낸 바 있다. 또한 1984년에는 체스와프 미워슈의 시를, 그리고 1994년에는 단테의 《신곡》 중 〈지옥편〉을 번역하여 출간했으며, 비평서로는 《랜도의 시》(1968), 《시의 상황》(1977), 《시와 세계》(1988), 그리고 《민주주의, 문화, 시의 목소리》(2002) 등이 있다. 로스앤젤레스 타임스 우수도서상(1995), 셸리 기념회상(1995~1996), 레노어 마샬상(1997), 해롤드 워싱턴 문학상(1999) 등은 그의 다채로운 수상 경력의 일부에 불과하다.

핀스키가 거듭 밝히고 있듯이 그는 시인이 되기까지 학부와 대학원 시절의 두 스승으로부터 큰 영향을 받았다. 럿거스 대학의 프란시스 퍼거슨은 영화처럼 시도 영혼의 움직임이요, 시간의 흐름을 타고서 전개되는 일종의 ‘행위’라는 사실을 그에게 일깨워 주었다. 달리 표현하자면 시가 의미, 이미지, 아름다운 구절들의 덩어리이기 이전에 우선 한 편의 음악처럼 ‘연주’ 되어야 한다는 것이다. (차후에 좀더 자세히 서술하겠지만 이러한 관점은 핀스키가 1998년 이래로 꾸준히 추진해 오고 있는 ‘애송시 프로젝트’와 긴밀하게 연결되어 있다.) 한편 스탠포드 대학의 아이버 윈터스는 핀스키를 본격적인 시인의 길로 이끌어준 은사로서 톰 건, 제임스 맥마이클, 로버트 하스와 같은 명망 있는 시인들 역시 그에게서 배운 바가 있다. 자신감이 넘쳤던 대학원생 핀스키는 자기가 쓴 시를 가지고 윈터스를 찾

아가서 천재성을 인정받고자 했는데, 뜻밖에도 글을 쓸 줄 모른다는 충격적인 평가를 그로부터 받게 된다. 사실 윈터스는 시인 지망생들의 습작을 혹독하게 비판하기도 하는 인물이었다. 핀스키는 험한 말을 내뱉으며 자리를 박차고 나오고 싶었지만 꼭 참았는데, 이런 인내심 덕분에 그에게는 결정적인 기회가 주어지게 된다. 위대한 시인이 되고 싶다는 강한 열망을 내미치는 핀스키에게 윈터스는 당시에 그가 가르치던 ‘서정시의 역사’라는 과목의 강의계획표를 건네주면서 개별 지도를 해주겠다고 제안했던 것이다. 반 년 후 스테그너 장학금이 그에게 주어졌는데 이는 그의 시적 열정을 높게 산 윈터스 덕분이었다.

물론 정규 교육만이 시인의 머리와 가슴을 열어주는 것은 아니다. 가령 핀스키 스스로가 인식하고 있듯 그의 작품의 소재와 주제를 통해 드러나는 공적인 영역에 대한 관심은 중·하류 혹은 노동자 계층에 속했던 그의 가족과도 불가분의 관계가 있다. 그는 도색공, 철도노동자, 석공 등과 같은 기능공들이 사는 마을에서 자라났는데, 토요일 아침마다 오페라 음악을 감상하는 그의 어머니의 고상한 취향에도 불구하고 그의 가족은 경제적으로 쪼들렸다. 프로권투선수이기도 했었던 그의 친할아버지는 롱브랜치에서 유명한 밀주판매자였는데 경찰서와 시청이 뻘히 보이는 곳에서 술집을 운영했으며, 마음에 들지 않는 사람이 있으면 카운터를 뛰어넘어 가서 주먹으로 갈기곤 했다. 그의 외할아버지는 창문담이를 하면서 아울러 양복 수선을 했고, 시계와 자동차도 직접 수리할 수 있었던 손재주가 뛰어난 인물이었다.

핀스키는 이 두 할아버지들로부터, 그리고 안경상이었던 아버지로부터 사람들이 북적대는 공동체에 대한 관심을 물려받았다고 술회하는데, 이러한 ‘시장바닥’에 대한 흥미는 이 세계에 대한 그의 시각이나 취향과 밀접한 관련이 있다. 예를 들어 그가 문학에 있어서 가장 위대한 영웅이 오딧세우스라고 생각하는 것은 시장판에 대한 그의 관심과 동일한 맥락

에서 이해할 수 있다. 수많은 희랍의 영웅들 가운데 아킬레우스가 전성터의 영웅이라면 오딧세우스는 비유적으로 표현하자면 시장바닥의 영웅이다. 물론 오딧세우스도 험센 장수로서 많은 무공을 세우지만 힘을 앞세우는 다른 영웅들과는 달리 (속되게 표현하자면 소위 ‘잔머리’를 굴리는) 지략, 심지어 뻔뻔스러움까지도 포함하는 매우 세속적인 인물이기 때문이다. 또한 오딧세우스가 위기에 빠진 자신의 가정을 바로잡는 것을 궁극적 목표로 삼는다는 점도 그가 현실적 영웅임을 부각시킨다. 오딧세우스에 대한 핀스키의 예찬은 대표적인 모더니스트 제임스 조이스를 떠올리게 만드는데, 조이스가 가장 좋아했던 영웅 역시 오딧세우스였기 때문이다. 따라서 저잣거리의 문학이라고 할 수 있는 조이스의 대표작 《율리시즈》가 핀스키에게 깊은 인상을 남겼다는 사실은 당연하게 느껴진다. 이 작품은 지중해를 방랑하는 희랍의 영웅 오딧세우스처럼 1904년 6월 16일의 더블린을 돌아다니는 유대인 리오폴드 블룸을 주인공으로 하는데, 그가 바로 현대의 오딧세우스(로마명으로는 ‘율리시즈’)인 것이다. 핀스키의 가족이 유대계로서 중·하류 계층에 속한다는 사실 그 자체는 대체로 희망보다는 우울함의 의미가 강하지만, 조이스가 이를 바꾸어 놓았다고 핀스키는 말한다.

어느 특정한 중·하류 계층의 삶에 대한 나의 낙담의 감정은 제임스 조이스의 《율리시즈》를 읽음으로써 어느 정도는 영원히 구원을 받았다. 공동체의 사람들이 수다를 떠는 모습. 남편과 아내가 함께 이야기하는 모습. 선술집에 사람들이 모여드는 모습. 누군가를 땅에 묻고서 살아 있는 유족들을 대하는 모습. 그들의 제의(祭儀). 도시의 어두운 부분에 대한 묘사. 그곳에서의 행동 양식. 경찰관들의 모습. 인종적 차이. 정치적인 뒤엎힘. 인물들의 문학적 야심과 문화적 허세.

호머의 위대한 작품 《오딧세이아》를 제목과 구조에서 암시하고 있는 조이스의 《율리시스》 속에 위에서 언급한 모든 것들이 녹아들어가 있다고 핀스키는 평가한다. 소위 저잣거리의 인물들과 일상의 사소한 것들이 실로 다양한 방식으로 의미 있는 관계의 망을 형성하는 것을 보여 주는 이 소설을 통하여 그는 중·하류 계층의 공동체적 의의를 발견한 것이다. (핀스키가 적시하듯 ‘시장’을 의미하는 ‘아고라’라는 희랍어는 ‘광장,’ ‘집회장’과 같은 공민의 영역도 아울러 지칭함을 이 대목에서 상기해 봄직하다.) 이러한 발견은 핀스키의 시가 보여 주는 특성, 그리고 그의 시인으로서의 행보와 직결된다. 우선 그의 시가 공적인 영역의 소재와 주제를 즐겨 다룬다는 점에서 그러하며, 좀더 폭넓게는 미국이라는 공동체 속에서 시의 위상을 확인하고 강화하는 계관시인으로서의 역할까지도 포함한다는 점에서도 그 연관성을 확인할 수 있다. 이러한 다양한 과제를 수행하려면 감성과 지성의 잡식성이, 달리 표현하자면 ‘민주적’ 시각이 필요한 것은 물론이다. 예를 들자면 핀스키는 40년을 대학에서 가르치고 있는 것이 사실이지만 오로지 그 점에만 집중한다거나, 아니면 그와 반대로 어린시절처럼 아직도 거리를 헤매고 있다는 식으로 시를 쓰지는 않는다. 혹은 결코 TV를 본 적이 없음을 애써 강조하거나, 혹은 대학원을 다닌 적이 없는 척하는 시를 쓰지는 않는다. 그의 시세계에는 상아탑의 지식과 뒷골목의 조야함, 그리고 TV가 대변하는 대중문화가 공존한다. 예컨대 그의 〈장식된 바퀴〉를 제대로 읽어내기 위해서는 “괴상한 반신반인들, 호피족의 이무기들, 그리고 이보의 숲의 정령들”에 대한 지식이 필요하며 니콜라이 고골의 소설 《죽은 영혼들》에 대해서도 알고 있어야 한다. 사실 핀스키의 시는 종종 이처럼 쉽지 않은 인유를 포함할 수 있다. 그러나 이와는 달리 그야말로 대중적인 친근함이 두드러지는 경우도 얼마든지 있는데, 어쩌면 극단적인 예가 될지도 모르겠지만 핀스키가 텔레비전에 출연하여 낭송한 〈텔레비전에게〉가 그러하다.

그런데 나는 너를 호텔 방에서 가장 좋아한다, 아마도 내가 청중들과 대면하기 직전에.

커다란 이동식 장 속에 있는,

상자 속의 상자,

톰과 제리,

혹은 능숙하게 안심시켜 주는 오프라 윈프리.

— 〈텔레비전에게〉 일부

핀스키의 시세계 전반을 고려할 때 시의 표면과 내용의 난해성은 작품마다 어느 정도 편차를 보인다. 그럼에도 불구하고 그의 시세계를 평균적으로 혹은 단면적으로 보여 주는 작품들은 공적인 영역에 나온 인간들이나 공동체와 연관된 문제를 탐구한다.

어떻게 되었을까, 내 아버지의 점포에 보청기와 안경을  
사러 왔던 그 사람들은—때로는 좀 더 머물면서

아버지와 얘기했지, 내가 뒤에서 빗자루질을 하고,  
소포에 주소를 쓰고, 기계를 청소하는 동안. 아버지가 바쁘시면

내가 그들에게 건전지를 팔거나 질문에 답하기도 했지.  
부족한 청력을 메우기 위해 뼈뺌하게 비꼬는 억지웃음을

짓고 다니던 엄청난 목소리의 키 큰 노인. 하나의 긴 음조를  
끊임없이 흥얼거리던 그 여인, 우린 그녀를 “흥얼이”라 불렀지—대체

그녀의 희멀겑고 뚱뚱한 남편(피일 목사처럼 생겼지)은 밤낮 그 소리를



어떻게 건딜 수 있었을까? 다른 사람들도 있지, 머리띠를 두른

교태부리는 노부인, 유럽사람이었지. 그녀는 여름에 해변 산책로에서  
선물 파는 상점이나 노점을 운영하는 피난민들을 위해 일했지.

그녀는 겨울에는 연금으로 살았겠지. 어떤 남자는  
비밀결사단의 몸짓과 암호로 아버지께 항상 인사했지.

왜 나는 그들이 이 세상에서 따뜻하게 대접받기를 원할까, 이래저래  
그들이 이 세상을 뜬지 한참이나 지나버린 지금에 와서,

그들이 떠나가는 바로 그 순간 난 학교에서 빈둥거렸겠지—혹은 운전하  
거나,

독서하거나, 엘렌에게 얘기하고 있었겠지. 이렇게 새삼스레 마음이 쓰  
이는 것은 왜일까?

—〈질문들〉 일부

핀스키의 시세계에서 서정적 혹은 낭만적 맥락에서 내밀한 의식이나  
개성을 파고드는 경우를 발견하기 힘들다. 〈질문들〉에서 시인이 스스로  
에게 질문을 던지기는 하지만, 그것은 시인 자신의 내면탐구라기보다는  
기억을 통하여 재구성되는 인간들의 연계망이 어떤 의미를 갖는지 살펴  
보는 것이다. 어린 시절 시인의 아버지의 점포를 찾아오던 사람들은 귀  
가 잘 들리지 않는 것을 “뻘뻘하게 비끄는 억지웃음”으로 덮어보려던 노  
인, 짜증나게 계속 흥얼거리던 여인, 나이에 걸맞지 않게 교태부리던 여  
인 등을 포함한다. 이러한 서술은 적어도 표면상으로는 부정적인데, 그  
럼에도 불구하고 궁극적으로는 화자의 어조가 따뜻하다는 점에 주목해

야 할 것이다. 이 시에서는 기억 혹은 서술하는 행위 그 자체가 일종의 보살핌의 의미를 갖게 되기 때문이다. 결코 서두르지 않으며 느릿하고도 길게 나아가는 각각의 시행은 그러한 의미를 만들고 또한 보존하기 위하여 필요하다.

## 2.

공적인 영역에 대한 시인으로서의 지속적인 관심에도 불구하고, 시에 대한 핀스키의 정의는 매우 단순하며 어느 의미에서는 전략적이리만치 ‘대중적’이다. 그에게 있어서 시의 핵심은 시어나 사유, 이미지나 허구가 아니고 시를 읽는 사람의 숨결이며, 시를 경험하는 유일한 방법은 그것을 말하는 것, 즉 숨결과 폐와 목소리를 이용하여 큰 소리로 읽는 것이다. 시가 만개하는 것은 개별 독자를 통해서라는 그의 신념은 시가 독자의 숨결로 이루어진다는 관점과 대동소이하며, 시는 낭송되어야 시로서의 진정한 존재론적 위상을 확보한다는 말이기도 하다. 이러한 관점을 가진 핀스키가 시에 대하여 논할 때 음악과 관련시켜 이야기하는 것은 그리 놀라운 일이 아닌데, 그는 자신이 시에서 창조해 내려고 하는 것이 재즈음악에서의 솔로 연주와도 같은 리듬감, 혹은 색소폰 연주자 텍스터 고든이 창조해낸 효과와도 같은 것이라고 말한 적도 있다. 또한 그가 고등학생이었을 때 많은 사람들 앞에서 호른 연주를 한 사실도 음악과 시의 관계에 대한 핀스키의 관점을 이해하기 위하여 빠뜨릴 수 없는 일화이다. 사람들이 그의 멜로디에 맞추어 춤을 추었다는 사실은 그에게 중요한 깨달음의 계기가 되었는데, 호른 연주의 즉각적 효과—연주자와 춤추는 사람들의 관계—는 돌이켜보면 그가 시인으로서 추구할 바를 암시하기 때문이다. 즉, 그의 호른 연주처럼 시인의 ‘발화’가 텍스트에 갇혀 있지 않고 실제로 다른 사람들에게 청각적으로 경험되며, 나아가서 즉각적인 영

할을 끼쳐야 한다는 점이다. 이는 그가 시라는 예술의 존재양식에 주목하면서 낭송의 의의를 강조하는 이유를 뚜렷하게 보여 주고 있다.

핀스키는 이상과 같은 시론, 혹은 시에 대한 신념을 구체적으로 실행에 옮긴다. 예를 들자면 그는 시인이자 교수로서 시의 음악성을 중시하고 그것을 학생들에게도 강조하지만 이론보다는 실재를 통하여 배울 것을 권한다. 만약 전통적인 율격의 시에 대한 좋은 책이 무엇이나는 질문을 받으면 《벤 존슨 시 전집》이라고 답한다거나, 자유시에 대한 정말로 뛰어난 책으로서 《윌리엄 카를로스 윌리엄스 시 전집》 등을 권하는 이유가 바로 그것이다. 기교란 것은 이론을 통해서가 아니라 선례를 통하여 배워야 하기 때문이다. 시의 음악성을 중시하는 것은 핀스키가 번역자로 나선 때에도 변함이 없는데, 그가 번역한 단테의 《신곡》 가운데 〈지옥편〉은 그 생동감과 우아함으로 격찬을 받은 바 있다. 약 1년이 걸린 그의 번역은 의미의 정확성을 우선적으로 추구하는 산문 번역이 아니라 음악성을 중시하는 운문 번역이다. 그는 특히 원문의 시 형식과 음악적 효과에 주목하여 이탈리아의 3운구법(*terza rima*)을 자신의 영어 번역에서 최대한도로 재현하려고 노력했는데, 이는 그 어려움에도 불구하고 커다란 즐거움을 주었다고 말하고 있다. (단테의 원문처럼 각운을 형성할 수 있는 어휘들만을 골라서 번역해야 하므로 번역자의 어려움은 실로 지대하다.)

시의 음악성에 대한 강조는 핀스키가 시의 대중화에 힘을 쓸 때에도 여실히 드러나고 있다. 핀스키가 계관시인으로 임명된 중요한 이유 중의 하나로서 적극적으로 인터넷을 활용하여 시의 보급에 진력했다는 점을 들 수 있는데, 현재 그는 마이크로 소프트사가 운영하는 인터넷 잡지 《슬레이트》(<http://www.slate.com>)의 시 편집자이기도 하다. 이 인터넷 잡지에 실리는 시들은 그저 눈으로만 읽는 시가 아니다. 매주 실리는 한 편의 시를 독자가 클릭하면 그 시가 낭송되는 것을 들을 수 있다. 이렇게 음성 파일로 인터넷에 제공되는 시는 독자의 귀에 즉각적으로 호소할 수 있다

는 점에서 그저 텍스트의 형태로 주어지는 시보다 시의 본령에 한 걸음 더 가까운 것이라고 할 수 있다. 그런 까닭에 기술의 발전이 시를 위협한다는 ‘상식적’ 견해에 핀스키는 동의하지 않는 것이다. 그가 보건대 시 역시 암기를 돕기 위하여 고안된 것으로서 매우 오래된 하나의 ‘기술’이기 때문이다.

시의 음악성과 대중화에 대한 핀스키의 신념은 그가 계관시인이 되었을 때 ‘애송시 프로젝트’를 전개하는 근본적인 동력이 되었다. 핀스키는 일반 독자들에게 적극적으로 다가서는 것이 계관시인으로서의 임무라고 생각하고 미국인들이 좋아하는 시들을 광범위하게 찾아 나선 것이다. ‘애송시 프로젝트’는 시의 렌즈를 통하여 들여다보는 미국의 초상화와도 같다. 이는 각계 각층의 미국인들이 자기가 가장 좋아하는 시를 택하여 그 시가 자신에게 어떤 의미를 갖는지 설명하고 낭송하는 것을 녹음 내지는 녹화하는 작업인데, 1998년에 시작되어 2000년에 첫 DVD를 출시한 바 있다. (이 DVD는 대단한 반향을 일으켰으며 현재 각급 학교에서의 시 교육에도 널리 활용되고 있다.) 그런데 이 대목에서 ‘애송시 프로젝트’가 시의 차원을 뛰어넘는 광범위한 사회문화적 의의를 지니는 작업을 필히 언급해야 할 것이다. 왜냐하면 그것이 미국 각 지역의 다양한 말투를 포착하며 나이, 직종, 그리고 교육의 정도에 있어서 많은 차이를 보이는 낭송자들의 흔적을 담고 있기 때문이다. 따라서 시인이나 비평가에 의해 내려지는 좁은 전문적 영역에서의 평가가 아니라 미국인들의 일상 속에서 감지되는 시의 위상이 궁극적으로 기록되는 셈이다.

핀스키는 재즈나 영화처럼 미국의 시 역시 문화적 다양성을 대변하며 계관시인의 역할은 그러한 시들을 보호하고 장려하는 것이라 생각한다. 이런 입장은 미국의 문화적 다양성이 바로 미국의 영광이라는 궁극적인 믿음에 입각해 있다. 사실 핀스키는 오랜 기간 대학에서 시를 가르치고 있지만 대학 혹은 영문과에서보다 그냥 ‘문화’라고 불리우는 일반적 영

역에서 시가 더 높은 위치를 차지한다고 본다. 미국은 다른 나라들처럼 예술에 대한 특별대우 혹은 ‘귀족적’ 대우를 하지 않는 ‘민주’ 국가임을 핀스키는 강조하는데, 물론 하버드나 프린스턴과 같은 곳에서라면 이야기가 달라질 수 있겠지만 미국에서는 대체로 시와 연관된 ‘속물적’ 우월감이 덜하다는 것이 그의 지론이다. 핀스키는 이렇게 사회적 지위와 예술의 연결성이 비교적 약하다는 점을 오히려 미국의 긍정적인 면으로 간주한다. 그가 파악하는 미국의 정신은 다언어로 대변되는 문화적 다양성과 귀족적 권위에 대한 반발에 있는데, 이러한 정신은 그의 시가 보여주는 다성성 혹은 이어성(heteroglossia)과 직접적인 관련이 있다. 가령 핀스키의 시는 이질적인 것들을 포함하는데 서로 어울릴 것 같지 아니한 고급스러운 어법과 저급한 어법이 공존하는 가운데 시적 긴장감을 만들어낸다. 그의 견해를 따르자면 20세기의 대표적 미국 시인인 월러스 스티븐스나 윌리엄 카를로스 윌리엄스의 시에서 자주 볼 수 있듯이 언어에서 가장 흥미로운 현상 중의 하나는 고상함과 저급함의 상식적 구분이 사라질 때이다. 핀스키가 가장 좋아하는 시의 전범(典範)은 바로 대화인데, 대화에서는 저급한 코미디가 나올 수도 있고, 자신에 대한 깊이 있는 질문, 하나의 사유, 혹은 대화하는 사람들이 서로를 이해하려는 심오한 노력이 나올 수도 있다. 이 글의 끝부분에서 제시되는 〈평화에 대한 실없는 명상〉은 지금까지 서술한 핀스키의 특성을 보여 주는 예로서 그저 곱기만 한 서정성이나 이미지가 아니라 어조와 시적 논의의 복합성을 부각시키는 작품이다.

### 3.

시인과 시를 공적인 맥락에서, 혹은 시장의 맥락에서 생각하는 핀스키의 관점은 예술 전반에 걸쳐서도 그대로 적용된다. 그에게 있어서 예술

의 창작에 힘쓴다는 것은 삶의 모든 부분과 예술의 관련성에 대하여 생각함을 의미한다. 핀스키는 공민으로서의 시인이 수행할 임무에 관하여 깊은 자의식을 가지고 있는데, 특히 그가 계관시인으로 봉사했던 기간 동안에 그러한 임무를 편안하게 받아들이고 부지런히 수행하였다. 그런데 각도를 조금 바꾸어 생각해 본다면 이는 미국 시인들에게 주어진 전통적인 과제라고도 볼 수도 있다. 미국이라는 생동감 넘치면서도 복잡한 국가를 예찬하고 또한 비판할 민주적인 시를 창조한다는 과제가 바로 그것이다. 아울러 시인이 공동체의 일원으로서 참여하거나 목소리를 높여야 할 상황에 적극적으로 뛰어드는 것도 핀스키에게는 생략할 수 없는 과제가 된다. 이를테면 조경건축가인 더글라스 캠벨과 레굴라 캠벨이 1999년에 웨스트 헬리웃에 월남전 참전 기념비를 만들 때 핀스키는 거기에 새겨질 시구들을 골랐으며, 뉴욕의 세계무역센터 건물이 테러리스트들에 의해 붕괴된 지 1년 후 《워싱턴포스트》의 요청에 따라 그 비극적 사건의 의미를 곱씹어보는 시(〈9/11〉)를 쓴 바 있다. 그런가 하면 작년에 열렸던 세계평화시인대회에서 핀스키가 행한 기조연설은 미국에 대한 직설적인 비판이라고 할 수 있다.

저는 미국인이며, 시인이건 아니건, 제가 미국인이란 사실이 저를 평화의 개념과 특별한 관계를 맺게 합니다. 군사적으로 그리고 경제적으로 미국이 엄청난 힘을 가진 지금, 미국이 이라크를 침공하여 정부를 제거해버리고 평화라는 미명 하에 폭격하고 점거해 버린 결과 저는 구체적이며 시급한 책임을 지고 있는 것은 아닐까요. 전쟁만이 평화의 반대가 되는 것은 아닙니다. 기아, 부패, 질병, 지구 온난화 ……지구촌에서 평화에 반하는 이 모든 것들은 미국에게는 국가적인 문제입니다. 왜냐하면 미국은 엄청난 힘을 가지고 있기 때문입니다.

사실 미국을 중심으로 편성되는 오늘날의 세계질서 하에서 ‘미국시인’으로서 시와 시인의 공적인 역할을 강조하기란 쉽지만은 않으며, 자의식이 고개를 드는 것은 불가피하다고 하겠다. 그럼에도 불구하고 핀스키는 미국이 “엄청난 힘”을 가졌다는 사실 때문에 미국시인에게 그만큼 더 무거운 공적인 임무가 주어진다고 판단한다. (물론 시인의 공적인 임무란 존재하지 않는다고 주장하는 시인들도 얼마든지 있다.) 그는 다음과 같은 일화를 소개함으로써 그 공적인 임무가 어떻게 수행되는지 이야기한다.

아마도 미국의 정치적, 경제적, 군사적 힘이 너무나도 큰 까닭에 요즘의 미국 시인들은 평화와 같은 대의명분에 대해서는 잘 이야기하려 들지 않는다는 말이 있습니다. 이는 제겐 터무니없는 말로 들립니다. 2003년의 이라크 침공이 있기 직전에 부시 여사는 백악관에서 시인들을 위한 환영회를 계획했는데, 이는 결국 취소되고 말았습니다. 많은 시인들이 참석을 거부했기 때문이 아니라 예정된 침공에 반대하는, 수천 명의 시인들이 서명한 탄원서를 제출하려는 계획 때문이었습니다. ‘전쟁에 반대하는 시인들’이라는 제목의 웹 사이트는 (좀 당혹스럽다고 인정하는 바인데) 자칭 “지금까지 출간된 가장 큰 시집”이라고 합니다. 거기에는 현재 2만 편의 시가 실려 있습니다.

백악관에서의 환영회가 계획되었던 그 순간, 다수의 미국 시인들은 “정치인들을 바로 잡을 수”도 있었음을 입증했습니다. 물론 안 가리는 불행한 침략의 근거를 의심한 것은 정당했다고 밝혀진 것입니다.

국가의 녹을 받은 바 있는 시인으로서 이렇게 미국 정부를 정면으로 비판할 수 있는 것은 민주주의의 맥락에서 시와 시인의 기능에 대한 그의 믿음이 확고한 까닭이다. 핀스키는 자신이 “진정한 보수주의자 혹은 반

동주의자가 되기에는 거의 유전적으로 불가능"하다고 자신의 반골기질을 드러내는데, 이는 예술적 창조성과도 무관치 않다. 그는 "인류의 모든 창조는 불만에서부터 비롯된다."고 말하면서 이러한 반골기질, 혹은 비판의식이 시의 주요한 기능이라고 암시한다. 좀더 구체적으로 말하자면 그것은 '부정'의 형태로 나타난다.

어떻게 보면 부정이란 시 그 자체의 핵심에 근접해 있는 것인지도 모르겠습니다. 시란 함축적으로 이렇게 말합니다. 정치에게는 "정치 네가 전부가 아니야, 인간의 육체도 있지."라고 말하며, 인간의 육체를 향해서도 시는 암시적으로 반대를 하면서 "네가 전부 아니고 정신적 갈망도 있지."라고 말하고, 정신적 갈망을 향해서는 "아니 네가 전부 아니고 성적 쾌락도 있지."라고 말하는가 하면, 성적 쾌락에게는 "아니, 네가 전부 아니고 정치 또한 존재하지."라고 말합니다. 시는 모든 영역들을 다 포함합니다.

위의 인용문 역시 지난해의 세계평화시인대회에서 행한 핀스키의 기조연설의 일부로서 비판적 시각으로 세계와 삶의 복잡성을 일깨워 주고 있다. 이러한 시각은 한 걸음 더 나아가 바로 그 대회의 주제, 즉 '평화'라는 개념에도 적용되어 다음과 같은 시를 낳았다.

평화에 대한 실없는 명상

“평화는 구구 하고 울기 위해 오는 것은 아니다.”

— 제라드 맨리 홉킨스

잡도 안 자는 원숭이처럼 머리를 굴리며 비둘기를 생각한다,



평화의 상징이면서 성애의 상징이기도 한 비둘기  
둥지를 틀고 알을 품는 한 쌍에 대해.

짜짓기를 하고 나면, 인간이란 동물은  
아홉 달 넘게 여자를 보호해야 한다.  
하지만 짧은 걱정 of 순간이 지나면 남자는

없어도 되는 존재다. 남자는 성급하면서도 쓸모 있고,  
방어에 있어서 무모하고, 군더더기를 제거하는 가운데  
죽음과 파괴도 마다 않는다.

원숭이의 마음은 암컷과 똑같이  
새끼들을 위해 목에서 젖을  
분비하는 비둘기의 수컷을 부러워한다.

평화를 위해, 열넷에서 스물다섯 살까지  
모든 인간 수컷을 달에 있는 학교로 보내라  
화성으로 보내면 더 좋고.

하지만 여자도 평화를 파괴할 능력이 있다,  
암, 그리고 독설을 내뿜는 우리 늙은이들도 그렇고.  
한 위대한 코미디언은 인생에 대해 이렇게 말한다.

우리는 평화의 강이나 생산의 강  
둘 중에 하나를 택한다고.  
그가 또 말하길, 예술의 강은 향기로운 그들과

새의 노랫소리가 있는 강둑 사이로 흐르지는 않는다  
아무렴, 예술가는 제재소와 엔진을 돌게 하는  
악취 풍기는 급류를 따라가야만 하는 존재다.

평화란 단지 진공 상태, 창조의  
반대, 혹은 전쟁의 부재에 불과한가?  
평화란 긍정적인 에너지라고 배웠는데.

아직도 내 안의 무언가는 그 사랑의 젖을 거부한다.  
나의 의식은 우리 안에서 무더기로 똥을 싸갈기면서  
잠시도 가만있지 않는 열등한 시춘과 닮았다.

한마디로 이 시는 ‘평화’ 라는 닳고 닳은 개념에 대하여 다시금 생각하  
게끔 만든다. “잠시도 가만 있지 않는 [인간의] 열등한 시춘,” 즉 원숭이는  
쓸데없이 움직이고 있는 것 같지만 실은 항상 깨어 있는 시인의 비판적  
지성을 형상화하고 있다. 인류가 함께 추구해야 할 가치 혹은 덕목으로  
서 평화라는 개념은 시비나 논쟁의 범주에서 멀찌감치 벗어나 있다는 느  
낌을 주지만, 바로 그것에 대하여 시인은 의문을 제기하는 것이다. 이를  
테면 이 시의 제사(題詞)는 홉킨스의 시 〈평화〉에서 인용된 것으로서 평  
화란 그저 구구 하고 우는 비둘기처럼 편안히 있는 상태가 아니라 치열한  
노력을 요하는 것임을 암시한다. 나아가서 ‘평화’ 가 ‘생산’ 과 충돌할 가  
능성이 있으며 “예술가는 제재소와 엔진을 돌게 하는 / 악취 풍기는 급류  
를 따라가야만” 한다고 말한다. 두말할 나위도 없이 이는 핀스키가 시장  
속의 시인임을 상기시켜 주는 대목이다. 좀더 결정적으로 그는 제사에서  
언급하는 치열한 평화가 아닌, 안이하거나 유약한 평화, 소위 “사랑의 젖  
을 거부한다.” 결국 핀스키는 세계평화시인대회 전체에 대한 매우 지적

인 경고를 발한 셈인데, 시의 차원에서 드러나는 그의 비판의식 혹은 일종의 반골기질의 표현이라고 하겠다. 이런 시인이 다시 우리나라에 오게 된다는 것은 반가운 소식이 아닐 수 없다. ■

---

\* 예상을 했지만 생존하고 있는 시인의 삶과 문학에 대하여 글을 쓰는 것은 부담스러운 일이었다. 이 글을 준비함에 있어서 핀스키의 대리인이 공식적으로 제공한 전기적 자료들을 참조하였으며, 기타 여러 종류의 문헌들을 이용하였음을 밝혀 둔다. 작년 여름(2005년 8월)에 다양한 주제를 가지고서 시인과 대화할 수 있었던 것도 큰 도움이 되었다.

# 유마적 삶을 껴안은 황동규의 시적 변신

— 황동규의 시세계 —

최동호(고려대 교수)

## 1. 시적 출발에서 성숙에 이르는 길

황동규는 1938년 서울에서 출생하여 1958년 《현대문학》으로 등단한 이후 첫 시집 《어떤 개인 날》(1961)에 이어 《꽃의 고요》(2006)에 이르기까지 45년 동안 모두 12권의 시집을 간행하면서 한국의 대표적인 시인의 자리를 구축해 왔다.

그는 끊임없는 변모와 성숙을 통해 자신의 시세계의 질적 심화를 거듭해 왔다. 초기 시라고 할 수 있는 1960년대의 황동규의 시에서 중심적인 주제를 이루는 것은 이승의 삶에서 상처 입고 살아가는 자가 느끼는 외로움과 쓸쓸함이다. 그리움, 기다림, 눈물, 방황 등의 시어들이 빈번히 등장하며 그 시어들은 비극적 정서에 휩싸여 있다. 또한 초기 시에 빈번히 등장하는 못, 씨름, 상처, 돌베개 등의 성서적 이미지들과 함께 《구약 성서》의 〈시편〉과 〈잠언〉을 연상시키는 예언자적 호흡과 어조가 나타나기도

한다. 황동규가 여기서 기독교적 구원관으로 나아가는 것이 아니라 삶의 진정한 실존적 가치 실현을 위해 치러야 하는 고통스러운 삶의 과정 자체에 의미를 두면서 상처 입을 수밖에 없는 인간의 존재론적 숙명에 저항해 나간다는 것은 주목할 만한 특징이라고 할 수 있다.

1970년대 후반부터 그는 지금 여기에서 자신과 함께 상처 받고 살아가는 사람들이나 혹은 자신보다 앞서 그러한 고통을 처절하게 견디며 살아갔던 사람들에 대한 동지적 사랑을 보여 주었다. 이 시기 그의 시에는 정치적 폭력에 대한 공포와 이에 정면으로 맞서 대결할 수 없는 무력감 사이에서 생기는 갈등이 나타나기도 하지만 내면적 천착이 가해지면서 서정성이 회복되고 인간의 보편적 삶과 자신의 삶을 구체적으로 파악하게 된다.

이때 그가 부딪친 근원적인 명제가 죽음의 문제였으며, 1980년대부터 죽음의 문제는 그의 시의 중심적 주제가 된다. 죽음의 방식을 다룬 〈풍장〉 연작시가 이때부터 씌어지며 《몰운대행》(1991), 《풍장》(1995) 등의 시집의 간행과 더불어 그는 자신의 독자적 경지를 개척해 나간다. 《몰운대행》에 실린 시편들은 시인의 일상사를 통해 죽음에 대한 성찰을 보여 주는 것들로서 그러한 성찰의 이면에는 동양적 달관의 지혜가 밑바탕을 이루고 있기도 하다. 《몰운대행》에 이어 연작시집 《풍장》(1995)이 간행되는데 이 시집은 그가 10년 이상 추구해 온 죽음에 대한 시적 탐구의 결실이라고 할 것이다.

죽음의 문제가 그의 관심사로 떠오르면서 선불교가 그의 시에 스며들기 시작한다는 것도 간과할 수 없는 측면이다. 물론 여기서 선불교는 종교적 대상이라기보다는 시적 방법으로서의 수용이다. 그 나름의 독특한 죽음을 추구하면서 그는 자연스레 선불교와 만나게 되고 이를 적극적으로 수용하면서 그는 죽음에 대해 보다 근원적인 통찰을 터득하게 된다. 어쨌든 40년이 넘는 세월 동안 지속적인 변모와 성숙을 거듭해 온 이 시

인이 과연 ‘죽음 앞에서도 파괴되지 않는’ 견고하고도 아름다운 시를 직조해 낼 것인가 하는 문제는 앞으로 그의 시적 진퇴를 결정하는 중요한 관건이 된 것이다.

## 2. 우연에서 고요로

20세기를 마감하는 무렵부터 씩어지기 시작한 그의 시들은 인류의 스승인 석가와 예수는 물론 한국불교의 원효 등을 시적 주인공으로 등장시켜 이들 서로의 대화를 통해 기독교와 불교의 새로운 만남을 시도하게 된다. 이는 동서 종교사상의 시적 융합이라는 점에서 주목할 만한 변신으로 기록된다. 기독교는 그의 등단 초기부터 그림자처럼 따라오는 자의식이었고 선불교는 독자적인 죽음을 의식하기 시작한 1980년대부터 시적 방법으로 원용되기 시작한 것이다. 기독교나 불교 어느 한쪽에 일방적으로 기울어지지 않고 중심을 유지하려는 그의 시적 성향으로 볼 때 이러한 시적 변신을 위해서는 아마도 그 이면에 상당한 내적 갈등과 천착을 필요로 하였을 것으로 짐작된다.

내가 선에 관심을 갖기 시작한 것은 사십대에 들어와 온통 서양 것으로 차 있는 내 정신의 한계를 벗어나기 위해서는 무언가 서양 것이 아닌 틀이 있어야 한다고 느꼈고 그 틀을 찾는 중에 선이 다가왔던 것이다. 기독교나 서양철학의 저 엄격한 ‘분별’의 틀을, 즉 선과 악, 율음과 그림, 죄와 구원 같은 양분법에서 출발한 사고의 틀을 벗어난 어떤 것을 목말라 찾고 있을 때, ‘분별’을 없애야 진정한 삶을 누릴 수 있다는 마음의 상태가 어느샌가 나에게 다가왔던 것이다.

— 황동규, 《시가 태어나는 자리》(문학동네, 2001), 231쪽

분별지가 엄격한 서양 틀을 벗어나기 위해 새로운 시적 틀을 갈구하고 있던 그에게 다가 온 선불교는 머리에서 온 것이 아니라 마음에서 온 것이라는 진술을 우리는 위의 글에서 읽을 수 있다. 여기서 틀이란 시적 사고의 틀이자 삶과 죽음을 인식하는 인생관의 문제이다. 인간의 근본 문제를 어떻게 바라보는가 하는 문제가 그에게는 시적 사고의 틀로서 작용했다고 할 수 있다.

황동규의 40대라면 그것은 1980년 전후의 시기이다. 그 서막은 광주민주화운동이 열리고, 그 후반은 서울 올림픽이 개최된 1988년으로 화려하게 장식된 시대가 1980년대이다. 이 시기는 분명히 1960년 4월 혁명의 시대와는 다른 새로운 역사적 요구가 한국에서 태동하던 시기이기도 했다. 황동규 개인사로 보자면 불혹이라 지칭되는 40세를 갓 넘긴 시기이기도 한 이 때 그가 선불교에 관심을 갖기 시작했다는 것은 분명 종전과는 다른 새로운 길을 그가 모색하기 시작했다는 뜻이다. 신라의 고승 원효가 그의 시에 등장하는 것도 이 때부터이다.(줄고, <사람과 사람 사이에서 숨쉬는 시들>, 《평정의 시학을 위하여》, 민음사, 1991. 참조) 그러나 이 시기 그의 선불교에 대한 인식은 실험적이며 초보적인 수준에 불과했다고 해도 과언이 아니다. 선불교가 방법으로서 가미되어 《몰운대행》이나 《풍장》이 씌어졌는데 이 시기의 시들은 죽음 안으로 들어가지 못하고 밖에서 죽음을 성찰한 것이라고 할 수 있다. 그가 죽음 안에 들어가 죽음을 성찰한 것이 1990년대 후반부터이며 이 시기에 씌어진 시집이 《우연에 기댈 때도 있었다》와 최근에 간행된 《꽃의 고요》(2006)이다. 선불교가 방법으로서가 아니라 깊숙한 내면 체험을 동반하면서 《우연에 기댈 때도 있었다》에서 보여준 것처럼 죽음의 한 극점을 체험한 그의 시는 인류의 가장 보편적인 화두인 죽음의 문제를 정면으로 응시하면서 이를 초극하는 심오한 시적 직관과 통찰로 나아가게 되는데 그것을 집약한 시집이 《꽃의 고요》이다.

먼저 모두 3부로 이루어진 《우연에 기댈 때도 있었다》의 제2부 10편의 시들은 모두 예수와 불타 그리고 원효의 대화와 응답으로 이루어져 있다. 이 시편들은 시집 《풍장》 이후 황동규의 고심에 찬 시적 탐색을 결집시켜 놓고 있다. 이는 옥고를 치루고 있던 김지하가 1980년대 민중시에서 생명사상으로 전환한 것처럼 시사적 맥락에서 중요한 의미를 갖는 탐색이라 평가된다. 제2부의 10편의 시에서 특히 필자의 주목을 끄는 것은 〈반쯤 숨겨진 곳에〉, 〈불타와 원효〉, 〈마음의 죽음〉, 〈적막한 새소리〉, 〈원효 혼자〉 등 다섯 개의 소품이 하나의 작품을 구성하고 있는 〈적막한 새소리〉이다. 한 소품의 표제가 전체 시제가 되었는데, 이는 시인의 의도적인 배치이자 이 작품의 중심 주제가 여기에 담겨 있음을 암시한 예라고 할 것이다.

십자가 위의 예수, 즉 죽음 직전의 예수에게 불타가 묻는다. 새소리가 들리던가. 소리가 지워진 순간 적요가 찾아오던가. 열반하실 때 발제하의 바람이 사라수나무 잎들을 말리던가. 열반의 순간 낫선 밤새들이 울었다고 불타는 답한다. 마지막 결구는 “다른 소리들이 걸음 멈추고 귀를 세우게 하는 소리”이다. 들리다 말다 하는 소리는 삶과 죽음이 만나는 지점에서의 소리이다. 이 소리를 매개로 하여 예수와 불타로 하여금 죽음과 영원의 문제를 놓고 심오한 대화를 나누게 하는 것이 황동규의 시적 상상이다. 물론 그것은 모두 실제 대화가 아니다. 황동규가 화자로 설정한 예수와 불타와의 대화이다.

황동규는 여기서 머무르지 않고 한 걸음 나아가 중생들의 삶을 껴안는 유마적 세계로 나아가 《꽃의 고요》를 간행하게 된다. 이 시집 또한 모두 3부로 이루어져 있는데 제2부 10편의 시가 예수와 불타의 대화를 통해 유마적 세계에 대한 집중적인 탐구에 바쳐진 작품들이다. 선불교에서도 유마적 화두는 대승불교의 실천적 명제를 구체화시킨 것으로 ‘중생이 병들어 있으므로 나도 병들어 있다’는 명제로 집약된다.



한용운이 강의한 《유마힐소설경강의》에는 이 부분이 다음과 같이 표현되어 있다.

어리석음으로부터 애착을 두었으므로 나의 병이 생겼고, 일체 중생이 병들고 이런 까닭으로 내가 병들었거니와, 만약 일체 중생이 병들지 아니 하면 곧 나의 병도 없어질 것이다. 보살이 중생을 위하는 까닭으로 나고 죽음에 들어가나니 나고 죽음이 있으면 곧 병이 있는지라, 만약 중생이 병을 떠나면 곧 보살이 다시 병들지 아니 할지라. 비유컨대 장자가 오직 한 아들을 두매 그 아들이 병을 얻으면 아버지와 어머니가 또한 병들고, 만약 아들의 병이 나오면 아버지와 어머니도 또한 나오니 보살도 이와 같아 모든 중생들을 사랑하기를 아들같이 하여 중생이 병들면 보살도 병들고, 중생이 병이 나오면 보살도 또한 낫느니라. 또 말씀하되, 이 병이 무슨 까닭으로 생겼느냐 하니 보살의 병은 큰 슬픔으로써 일어나느니라.

— 《유마힐소설경강의》, 《한용운 전집 3》(신구문화사, 1973), 304쪽

중생의 병과 보살의 병은 둘이 아니라 하나이다. 이것이 재가 불자 유마거사의 놀라운 가르침이다. 중생을 구제한다는 실천적 명제를 가지고 있던 한용운이 유독 《유마경》에 깊은 관심을 가졌던 것도 식민지하 일본의 압제에서 고통을 겪고 있는 중생들의 고통을 그 자신의 고통으로 여겼기 때문이다. 3·1운동으로 인한 옥중 생활을 마치고 나온 한용운이 “님만 님이 아니라 기룬 것은 다 님이다.”라는 서문을 쓰고 시집 《님의 침묵》(1926)을 간행한 것도 이와 같은 이유에서일 것이다. 보살의 병은 어디에서 오는가. 그것은 “큰 슬픔”으로부터 온다는 것이 문수사리의 질문에 대한 유마힐의 답변이다. 여기서 “큰 슬픔”이란 인간에 대한 연민과 공감이다. 인간 그 자체의 문제를 해결하려는 것이 대승불교의 궁극적인 목표일 것이다. 황동규는 이러한 인간에 대한 질문을 다음과 같이 변주시킨

다.

‘인간의 외로움을 신의 빛으로 표현하려 한  
인간들의 저력 놀랍네.’  
인상과 전람회에서 예수가 말하자  
‘인간이 보는 빛은  
인간 저들의 빛이지.’  
불타가 그림에 다가가며 말했다.  
‘우주의 빛이지.  
하긴 우주의 빛도 인간 안구(眼球)에 닿는 빛이겠지만.’

—〈인간의 빛〉(58)

예수와 불타가 인상과 전람회에서 만난다. 인간의 빛은 인간의 빛일 뿐이라는 예수의 발언에 대해 그것은 인간의 빛이 아니라 우주의 빛이라고 불타는 답한다. 신과 인간을 분리시키는 예수에 비해 인간의 빛을 우주적으로 확장시키는 불타의 답이 더욱 범신론적이다.

그런데 여기서 시적 단서가 되는 것은 그 우주적 확장이 “인간의 외로움”으로부터 비롯된다는 것이다. 이 외로움이 예수와 불타를 만나게 하는 황동규의 시적 동력이다. 외로움은 이 시집에서 “외로움/홀로움”으로 변주되며 다시 이는 “홀름”까지 나아가지만 인간적 존재가 궁극에 만나는 것이 이 외로움일 것이다. 외로움의 극한에는 죽음이 있고 바로 죽음 가까이에 고요가 있을 것이다. 외로움은 고요로 통하기 때문이다.

일고 지는 바람 따라 청매(青梅) 꽃잎이  
눈처럼 내리다 말다 했다.  
바람이 바뀌면

들들이 드러나 생각에 잠겨 있는  
 흙담으로 쓸리기도 했다  
 ‘꽃 지는 소리가 왜 이리 고요하지?’  
 꽃잎을 어깨로 맞고 있던 불타의 말에 예수가 답했다

— 〈꽃의 고요〉(56)

꽃잎이 지는 소리가 고요하다는 것은 동양의 수많은 시에 흔히 등장하는 어구이다. 황동규의 시가 이를 의미심장하게 하는 것은 불타와 예수의 대화를 통해 이를 표현하고 있기 때문이다. 고요도 소리의 집합이며 꽃이 울며 지는 것이 아니라는, 노래하며 질 수도 있다는 예수의 답이 양자의 관점의 차이를 드러내 준다. 꽃이 지는 소리가 고요하다고 할 때 그것이 노래일 수도 있다는 것이 예수와 불타의 견해가 일치하는 지점이라는 시적 인식이 우리에게 새로움을 전해준다. 꽃이 지는 고요의 소리도 노래일 수 있다는 것은 소멸하는 순간까지도 그 나름의 의미가 있다는 시적 인식의 표현일 것이다. 소멸한다는 것은 무엇일까. 소멸 저 너머에는 무엇이 있는 것일까. 황동규는 지옥의 불길을 연상하며 이를 내세의 문제와 관련 지어 소멸과 지속을 시간의 문제로 변환시켜 표현한다. 지옥의 불길이 어디에 있는가. 원효는 불타에게 묻고 다시 예수에게 묻는다. 불타는 지옥의 불길이 어디에 있는가라고 되묻고 예수는 지옥이란 이 세상의 관계가 다 끊어지는 것이라 답하고 다음과 같이 명쾌한 결론을 제시한다.

‘그러면 내세도 시간 속에 있군요.’

‘그렇다. 시간도 내세 속에 있다.’

— 〈지옥의 불길〉 끝부분

시간의 단절과 지속에서 내세의 의미를 포착해 낸 것은 오랜 시적 모색 끝에 황동규가 찾아낸 분명한 자각이다. 이 세상에서 인간이 그 동안 가지고 있던 모든 관계가 단절되는 과정의 마지막 극점에 있는 것이 외로움이자 고요이다. 그렇다면 이 외로움은 어디에서 오는가. 이 외로움은 밖에서 오는 것이 아니라 안에서 오는 내면의 목소리이다. 너무 많은 소리로 인하여 오히려 고요하다는 느낌이 들어 잠들지 못하는 밤, 그는 다음과 같은 시적 인식에 도달한다.

누군가 안에서 속삭인다.

‘네 삶의 모든 것, 고요 속의 바스락처럼

바스락지고 있다.

자, 들리지?

허나 후회는 말라.

부서짐은 앞서 무언가 만들었다는 게 아니겠는가?

— 〈정선 화암에서〉(78)

정적 속에서 들리는 너무 많은 소리로 인하여 고요를 느끼면서 잠들지 못하는 밤, 그는 자신의 삶도 고요 속에서 바스락짐을 느낀다. 고요 속에서 들릴 듯 말 듯 들려오는 바스락거리는 소리는 존재의 소멸이 아주 가까이 들리는 소리이다. 그런 점에서 모든 존재는 시간의 수레바퀴를 벗어날 수 없는 존재이기 때문에 소멸 이후 내세는 어떤 것일까라는 것에 대해 깊이 사유해 보지 않을 수 없는 명제를 떠올리게 된다. 여기서 그가 도달한 일차적인 결론은 ‘내세도 시간 속에 있고 시간도 내세 속에 있다’는 명제이다. 결국 그 궁극에 이르러 부서지고 마는 생을 후회하지 말라는 것은 그 자신에 대한 격려이자 주어진 생을 열심히 살자는 결의이기도 하다.

생의 절대성이 아니라 상대성을 받아들임으로써 황동규는 자신의 시적 세계를 더욱 확장하게 되고 이 과정에서 중생의 병을 꾀안아야 한다는 유마적 삶이 새롭게 다가온 것이다. 시간 속에서 시간을 인식하듯이 중생 속에서 중생을 인식하는 것이 유마적 삶의 태도이다. 예수를 배반한 유다의 이야기가 그의 시적 화두로 떠오른 것도 이러한 이유 때문일 것이다.

‘지금 새로운 유다를 만나면 다시 뿌리치시긴 힘들겠지?’  
 벼랑 끝에서 아래로 나는 새들을 내려다보던 불타가  
 생각난 듯이 예수에게 물었다.  
 예수는 벼랑이 땅과 생각을 끊는 곳 아닌가.  
 되묻고 싶었다.  
 철 늦은 비비추들이 서로 얼싸안고 있고  
 벼랑 밑에서는 물결이 가다 멈추고 가다 멈추고 하고 있었다.  
 유다 속에서 베드로를 보라고 하고 있군!  
 벼랑 건너편에서 가물가물 해가 지고 있었다.  
 유다는 무슨 말로 기도를 끝내곤 했을까?  
 그 끝에는 무엇이 남곤 했을까?  
 외로운 인간이지.  
 예수가 마지막 햇빛을 받으며 불타 쪽으로 몸을 돌렸다.  
 불타는 손을 내밀어 두 손바닥을 마주 댔다.

— 〈벼랑에서〉(62)

중생은 누구인가. 그들은 병든 자들이다. 그 자신의 어둠을 깨치지 못한 자들이다. 기독교의 첫 관문에 유다가 있다. 그는 예수를 팔아넘긴 자이다. 그로 인해 예수를 십자가 위에서 못 박혀 죽게 한 자이다. 불타는

짐짓 예수에게 물어 본다. 지금 유다를 만나면 어떻게 하겠는가. 아마 그의 유혹을 뿌리치기 힘들지 않겠는가. 벼랑 끝에서의 대화이다. 불타의 이 질문을 알아차린 예수는 말한다. 유다에게서 베드로를 보라는 말인가.

이러한 시적 주제는 인간에게는 누구에게나 불성이 있다는 불교적 화두의 변용이다. 벼랑 밑에는 새들이 날고 있고 파도가 치고 있다. 벼랑 저 건너편으로 가물가물 해가 지고 있는 것을 바라보며 이들의 대화는 유다 또한 ‘외로운 인간’이라는 말로 마무리된다. 예수를 배반한 유다가 자신의 기도를 무엇으로 끝냈을까. 아마도 그 또한 한없이 외로운 인간이었을 것이라는 것이 이들의 대화의 결론이다. 외로운 인간 유다는 그 자신만이 아니라 모든 인간이 외로운 존재라는 보편적 명제에 도달하게 만든다. 불타와 예수가 손을 내밀어 서로 만나게 되는 지점도 여기이다.

그러므로 ‘중생이 병들어 있어 나도 병들어 있다’는 유마적 명제가 여기서 새로운 의미를 부여받게 된다. 병든 중생들이 살고 있는 까닭에 세상에서는 온갖 일들이 벌어진다. 예수가 인간을 구제하려고 이 세상에 왔다면 자기를 배신하게 될지라도 유다를 껴안아야 하고 불타가 중생을 구하려 한다면 중생의 병을 치유할 수 있어야 할 것이다. 이렇게 본다면 결국 황동규 시에 있어서 예수와 불타와의 만남이란 다름 아니라 외로운 인간을 어떻게 만나고 어떻게 구하는가의 문제와의 만남이다. 그것은 또한 인간으로서 황동규 자신의 내면적인 자기 극복의 문제와도 상통한다. 유다를 거치면서 황동규의 시적 변신은 중생을 구하려는 유마적 명제에 한 걸음 더 가까이 다가선다.

‘그대의 산상 수훈(山上垂訓)과 청정 법신이 무엇이 다른가?  
나무들이 수척해져가는 비로진 앞에서 불타가 묻자  
예수가 미소를 띠며 답했다.

나의 답은 이렇네.  
 마음이 가난한 자와 청정 법신이 무엇이 다르지 않은가?  
 비로자나불이 빙긋 웃고 있는 절집 옆 약수대에  
 노랑나비 하나가 몇 번 앉으려다 앉으려다 말고 날아갔다.  
 불타는 혼잣말인 듯 말했다.  
 ‘청정 법신보다  
 며칠 전 혼자 나에게 와서 뭔가 빌려다  
 빌려다 한마디 못하고 간 보통 법신 하나가  
 더 눈에 밝히네.’  
 무엇인가 물으려다 말고 예수는 혼잣말을 했다.  
 ‘저 바다 속 캄캄한 어둠 속에 사는 심해어들은  
 저마다 자기 불빛을 가지고 있지.’  
 어디선가 노란 낙엽 한 장이 날아와 공중에서 잠시 떠돌다  
 한없이 가라앉았다.

— 〈보통 법신(普通法身)〉(66)

마음이 가난한 자와 청정 법신을 하나로 연결시킨 것이 이 시의 묘미이다. 그것은 예수와 불타가 그 접근 방법은 다르다 할지라도 그 근원에 있어서는 동일한 명제임을 알려 주는 징표이기도 하다. 특히 비로자나불 앞에서 나누는 이들의 대화는 나비 한 마리나 낙엽 한 장이나 청정 법신이나 보통 법신이나 모두 무차별적인 것임을 말하고 있다는 점에서 흥미롭다. 황동규의 시적 상상은 여기서 머물지 않고 어둠 속에 사는 심해어들도 ‘저마다 자기 불빛’을 가지고 있다는 인식으로까지 나아간다. 이 불빛은 내면의 불빛으로 인지되며 앞서 말한바 인간의 빛이 우주의 빛이라는 시적 인식과 동궤의 것이기도 하다.

다시 거슬러 올라가 생각해 보면 이 빛이란 외로움의 빛이요, 이 외로

움은 인간이 부딪치는 마지막 궁극의 문제이기도 하다. 만들어진 것은 불교에서 말하는바 그대로 '생자필멸'의 법칙을 벗어날 수 없다. 여기까지가 유마적 삶을 껴안은 황동규의 시가 도달한 길이다. 그러나 누구나 떨쳐버릴 수 없는 외로움을 추구해 나가는 극한에서 마침내 황동규가 만나게 되는 것은 다음과 같은 내면의 길이다.

두어 식경 동안 마주 오는 차 하나 사람 하나 없이  
2005년 3월 초, 봄이 오다 만 봉화군 도로를 천천히 달린다.  
길 양 옆을 스치는  
여기저기 마른풀과 맨 흙이 드러나다 다시 눈발 친 비탈들,  
오그라진 지난해 이파리 몇 줌 간신히 붙들고 선 참나무들  
비늘 갑옷 풀다 말고 엉거주춤 모여선 소나무들  
나무 우듬지를 감다 손놓았던 덩굴이  
다시 감으려고 뺨은 촉수가 공중에 멈춰 있는 늦겨울 비탈이  
우리에게 지울 수 없는 내면이 있음을 알려준다.

— 〈늦겨울 비탈〉(71)

겨울이 다 가지 않은 이른 봄 화자는 봉화군 도로를 달리며 봄을 준비하고 있는 늦겨울의 풍경을 바라본다. 봄이 다가오면 이는 누구나 볼 수 있는 일상적인 풍경이기도 하다. 그러나 이 풍경을 바라보는 화자의 눈길은 예상로운 것이 아니다. 눈발 친 비탈길에서 그는 참나무, 소나무, 덩굴손 등을 바라보며 늦겨울 비탈길에서 우리에게 지울 수 없는 내면이 있음을 깨닫는다. 지울 수 없는 내면이 있다는 것은 인간이 인간으로서 존재한다는 것이고 인간이 인간으로서 존재한다는 것은 외로움을 가질 수 밖에 없다는 뜻이기도 하다. 이 외로움이 그만의 것이 아니라 모든 존재가 갖는 것이라는 사실을 깨달은 것이 그로 하여금 유마적 삶에 눈 뜨게



했을 것이며 마음이 가난한 자와 청정 법신을 동일시하는 지점에 도달하게 한 것이라고 하겠다.

왜 그러했을까. 아마도 그것은 그가 그만큼 죽음에 가까이 가 있기 때문일 것이다. 죽음은 멀리 있는 것이 아니라 가까이 있는 것이라는 사실을 구체적으로 죽음 안에서 깨닫게 되면서 씌어진 시가 1990년대 후반 이후의 작품이라고 할 수 있다.

우주 뒤편은

어린 날 숨곤 하던 장독대일 것이다.

노란 꽃다지 땅바닥을 기어

숨은 곳까지 따라오던 공간일 것이다.

노곤한 봄날 술래잡기하다가

따라오지 말라고 꽃다지에게 손짓하며 즐다

문득 깨어 대체 예가 어디지? 두리번거릴 때

금칠(金漆)로 빛나는 세상에 아이들이 모이는

그런 시간일 것이다.

— 〈손 털기 전〉(115)

우주 뒤편은 아주 멀리 있는 것이 아니다. 어린 날 아주 멀리 있다고 생각하던 우주 뒤편은 지척에 있다. 술래잡기하던 바로 그 장독대 뒤에 있다. 평범하기도 하고 놀랍기도 하다. 시간 속에 시간이 있다는 그의 내세관이나 인간의 빛이 우주의 빛이라는 범아일여적 인식이나 그리고 그 모든 것이 하나로 통하는 공간이 바로 장독대 뒤이며 그 모든 것이 하나로 모이는 시간은 ‘금칠(金漆)로 빛나는 세상에 아이들이 모이는/ 그런 시간’이라는 것이다.

다시 돌이켜 말하면 우주의 뒤편은 죽음 다음의 시간과 공간의 세계이

지만 그것이 장독대 뒤 아이들이 모이는 그곳이라는 깨달음은 죽음과 가까이 대면한 화자가 깨달은 시적 공간일 것이다. 누가 이것을 돌이킬 수 있을 것인가. 돌이킬 수 없는 시간의 불가역성에서 과거 속의 과거에서 그는 되돌아 나오는 길을 찾고자 한다.

나홀 몸살에 계속 어둑어둑해지는 몸, 괴괴하다.  
비가 창을 한참 두드리다 만다.  
한참 귀 기울이다 만다. 고요하다.  
생시인가 사후(死後)인가,  
태어나기 전의 열반(涅槃)인가?  
앞으론 과거 같은 과거만 남으리라는 생각,  
숨이 막힌다. 실핏줄이 캄캄해진다.  
일순 내뿜는다. 그럼 어때!

—〈그럼 어때!〉(106)

나이 들고 병든 그 또한 어둠 속을 헤매는 중생 중의 하나이다. 병들어 어둑어둑해지는 몸으로 그는 그 자신을 되돌아본다. 죽음 다음도 생각해 본다. 태어나기 이전도 생각해 본다. 삶과 죽음도 잘 구분되지 않는다. 더 이상 앞으로 나아갈 미래도 없다. 과거 속의 과거에 사로잡힌다. 거부하고 싶지만 거부할 수 없다. 숨이 막힌다. 그 정도가 아니다. 실핏줄이 캄캄해질 정도로 아찔한 순간이다. 되돌아갈 길 없는 마지막 극단의 순간 그는 일순 고통처럼 내뿜는다. ‘그럼 어때!’ 그것은 절규이자 탄식이다.

그러나 절망의 순간 내뿜는 이 탄식이야말로 자기 긍정의 외침이다. 바로 이 순간 그는 자포자기적이며 운명론적 순응주의를 결연히 거부한다. ‘그럼 어때!’를 연발하면서 험겨워 가는 몸을 통해 ‘삶의 맛’을 새롭게 인식한다. ‘과거 같은 과거’를 떨쳐 버리고 삶의 맛을 새롭게 각성할 때

그는 다음과 같은 역동적인 목소리로 벽찬 삶의 맛을 인식한다.

시여 터져라.

생살 계속 돈는 이 삶의 맛을 이제

제대로 담고 가기가 너무 벽차다.

반쯤 따라가다 왜 여기 왔지, 잊어버린

벚속까지 환하게 꽃핀 쥐똥나무 울타리,

서로 더듬다 한 식경 뒤 따로따로 허공을 더듬는

두 사람의 긴 긴 여름 저녁.

어두운 가을바람 속에 눈물 흔적처럼 오래 지워지지 않는

적막한 새소리,

별 생각 없이 집을 나설 때 기다렸다는 듯 날려와

귀짜대기 때리는 싸락눈을,

시여!

—〈시여 터져라〉(112)

어둑어둑해져 가던 몸이 아니라 ‘생살 계속 돈는 이 삶의 맛’을 탄식처럼 터뜨리는 것이 이 시의 외침이다. 아마 병후 회복되어 집을 나서는 순간의 인식을 쓴 것으로 보이는 이 시에서 우리는 황동규의 새로운 시적 열정과 결의를 엿볼 수 있다. 적막한 새소리가 한편에서 그를 잡아끌고 있어도 과거 속의 과거에 사로잡히는 것이 아니라 생살 돈는 삶의 맛을 시로 전화시키려는 그의 시적 의지는 고희를 바라보는 동세대의 어떤 시인도 쉽게 가지기 힘든 것이라고 하지 않을 수 없다.

유마적 삶의 자세가 어떤 면에서 보편적 관념이 먼저 전제되어 촉발된 것이라면, 제대로 담고 가기가 벽찬 삶의 새로운 맛은 그 자신의 구체적 삶의 체험에서 터득된 것이라는 점에서 황동규 특유의 것이라고 할 수 있

다. 병들어 몸이 어둑어둑해지고 과거 속의 과거에 사로잡혀 미래가 캄캄하게 가로막힐 때 이로부터 벗어나기 위해 ‘그럼 어때!’ 를 연발하는 황동규를 떠올려 본다면 동적 에너지를 멈추지 않고 앞으로 나아가려는 그의 시를 접근하는 하나의 방편이 마련될 것이다. 일견 난삽해 보이는 죽음에 대한 그의 시가 우리가 어린 날 놀던 장독대 뒤처럼 우리 곁에 가까이 있다는 것을 깨닫게 해 주는 것이 ‘그럼 어때!’ 라는 그의 발언이라고 말하는 것은 결코 반어적 표현이 아니다.

### 3. 유마적 전통과 종교적 회통의 시적 보편성

1926년 식민지시대의 독립운동가이자 시인이었던 한용운은 유마적 삶의 인식을 기반으로 시집 《님의 침묵》을 간행한 바 있다. 이 시집이 한국 현대시사에서 기념비적인 위치를 차지하고 있다는 것은 우리에게 잘 알려진 사실이다. 그 후 80년이 지난 후 황동규의 《꽃의 고요》가 간행되었다. 이 시집 또한 증생이 병들어 있으므로 나도 병들어 있다는 유마적 삶을 시적 주제로 삼고 있다. 유마적 삶을 주제로 하고 있다는 점에서 20세기 전반에 한용운이 있고, 20세기 후반에 황동규가 있다고 한다면 지나친 과장일지도 모른다. 유마적 삶을 시적 주제로 하고 있다고 하더라도 황동규의 접근 방법은 한용운과는 다르다. 황동규는 예수와 불타 그리고 원효와의 대화를 통해 오늘의 시대에 유마적 삶의 참뜻이 무엇인가를 우리에게 보여 주고 있다. 또한 황동규는 불교도의 입장에서 선불교에 접근한 것도 아니다. 한용운과는 신분의 차이도 있고 시대상도 다르고 시적 언어나 방법도 다르다.

동서 종교의 불화와 갈등의 시대라고 지칭되는 21세기 초 오늘의 시집에서 황동규의 시적 의미는 새로운 종교적 만남이라는 모험적인 시도를 통하여 여기서 뛰어난 시적 성취를 이루었다는 점에 있다. 한용운이 특

별한 시대적 조건 속에서 특정한 종교를 바탕으로 인간의 보편적 자유를 노래했다면, 황동규는 세계화시대에 인간 존재의 외로움이라는 보편적인 주제를 가지고 기독교와 불교를 회통시키려는 시적 노력을 기울였다고 할 수 있다. 인간의 죽음이나 인간의 외로움은 인간이라면 누구나 피할 수 없는 보편적인 명제이다. 그 점에서 황동규 시의 보편성과 세계성이 있다고 하겠다.

그럼에도 황동규가 여기까지 나아갈 수 있었던 것은 유마적 삶을 꾀안은 한용운이라는 시적 전범이 있었기 때문에 가능한 것이었다고 해도 과언이 아니다. 여기서 다시 한 번 밝혀둘 것은 황동규의 시가 한용운의 시를 결코 모방한 것이 아니라는 점이다. 우리가 좀더 생각해 보아야 할 것은 전통과 창조 의 문제이다. 황동규의 경우 한용운이 가지고 있던 전통적인 의미에서의 유마적인 것을 떨쳐버릴 때 오히려 황동규 특유의 독자성이 발견된다고 하더라도 그 독자성은 전통 속에서 새로운 문학사적 위치를 자리매김하는 창조성이라고 해야 할 것이다. 황동규의 이러한 독자성은 그의 시를 지나치게 보편적인 것으로 치달리지 않게 하여 오히려 그 시적 객관성을 부여하는 기능을 한다고 보는 것이 적절한 관점일 것이다. 1960년대 황동규의 시는 그 자신의 고백처럼 분별지가 엄격한 서구의 기독교적 전통에서 출발하였다. 이분법적 엄격성이 강조되는 서구적 전통에 저항하고 충돌하면서 그의 시는 성숙해 왔다. 그러한 그의 시가 한국적 전통을 깊숙이 수용하는 동시에 여기서 머무르지 않고 동서 종교 사상을 회통시켜 새로운 세계를 보여 주고 있다는 것은 우리 시단의 성과일 뿐만 아니라 세계 시단에서도 주목할 만한 시적 업적일 것이다.

그 동안 우리 시사는 물론 서구의 시사에서조차 불교나 기독교 어느 하나의 종교적 세계를 깊이 있게 다룬 시는 많이 있었지만 양자를 이치럼 하나의 주제로 통합시켜 다룬 예는 거의 없었다고 해도 과언이 아니다. 하나의 종교만을 대변할 때 그 종교가 가진 절대적 논리를 극복하기 힘들다

는 것은 자명한 일이다. 포괄의 원리보다는 배제의 원리가 우선적으로 작용하기 때문이다. 특히 유일신을 표방하는 기독교의 경우 더욱 분별지가 엄격한 배제의 논리가 작용한다. 황동규는 그가 초기부터 가지고 있던 기독교적 전통을 적절히 수용하는 동시에 이를 선불교로도 확장시켜 중생의 병을 인간 모두의 병으로 그리고 죽음 앞에 선 인간 존재의 외로움이라는 보편적 명제로 승화시켰다. 그것이 종전의 한국 현대시가 가지고 있던 시적 전통을 새롭게 전진시킨 것이다.

한국 현대시의 측면에서 말하자면 그의 시는 중생이 병들어 있으므로 나도 병들어 있다는 유마적 대승불교의 명제를 심도 있게 천착하여 한국 현대 불교시의 수준을 한 단계 격상시키는 계기를 마련해 주었다고 평가될 것이다. 황동규의 시가 죽음과 적멸을 넘어서서 고요의 지점까지 나아가 유마적 삶을 껴안은 이 시점에서, 그에게 이러한 시적 전통의 선구자인 만해 한용운의 이름으로 제정된 만해대상(문학부문)이 수여된 것은 한국 문학의 세계화를 위해 매우 뜻 깊은 일이다. 그의 문학적 성취에 대한 이러한 평가를 통해서 시인 황동규는 인간적 운명의 수동적인 순응주의자가 아니라 능동적이며 적극적인 시적 세계의 탐구자이자 시적 미래의 개척자로서 기록될 것이다. ■

# 참여와 나눔, 희망으로 미래를 디자인하다

— 박원순이 가는 길 —

곽병찬(한겨레신문 편집부국장·논설위원)

## 들어가는 말

건강한 시민사회의 어귀에서 만날 수 있는 이가 있으니 박원순(1956 ~ ) 변호사다. 그가 가는 곳엔 건강한 시민들의 모임이 만들어지고, 이들과 함께 걷는 곳엔 투명사회로 가는 길이 열렸다. 그는 작은 실천으로 세상을 조금이나마 밝히고 싶었지만, 어느덧 그 실천은 세상을 바꾸는 힘이 되어 있었다. 시민들은 그와 함께 새로운 사회의 건설을 꿈꿨다.

그런 꿈이 있고 희망이 있었기에 그와 시민들은 부패한 정치권력, 나태한 관료집단, 불의한 재벌 등을 향해 입바른 소리, 깨끗한 대꾸를 할 수 있었다. 정경유착을 통해 부당 이득을 추구하는 자본가, 시민의 행복을 위협하는 기업, 권력을 꿈꾸는 언론들을 공론의 심판대에 올릴 수 있었다. 사회운동이 권력을 추구하고 운동가들이 어느덧 기득권에 안주할 때에도 이들은 생활 현장에서 소수자, 억압받는 이들의 인권·생활권·행

복권을 지키는 데 작은 힘을 모았다. 한 올씩 모인 그 힘은 동아줄이 되고, 강을 이루고, 큰 길이 되었다.

그는 한 곳에 머물지 않았다. 일과 자리가 안정되면, 길이 열리고 탄탄해지면, 후배들에게 맡기고 훌쩍 떠나 새로운 길을 모색했다. 언제나 낙천적이었던 그에게 세상은 할 일이 너무나 많았다. 다른 이들이 할 수 있는 것을 굳이 잡을 이유가 없었다. 그에게 허락된 망치와 칼이 잘 쓰일 수 있는 곳을 찾아가야 했다. 목수가 제 지은 집에 머무는 법이 없듯이, 그 역시 집을 지으면 다른 곳으로 떠났다. 세상엔 수리할 곳, 새로 지을 집이 많았다.

살아오는 동안 초년에 중소도시의 등기소장이나 검사로 임용돼 영감 소리를 듣기도 했다. 그러나 그런 접대를 받는 것은 그에게 맞는 일이 아니었다. 불과 1년 만에 법복을 벗었고, 언제 어떻게 치도곤을 당할지 모르는 살벌한 재야의 거리로 나왔다. 그 거리에서 그는 불의한 권력과 싸우던 이들과 소외되고 억압받는 이들의 벗이 되고자 했다. 1987년 6월 항쟁에 이르기까지 이른바 대형 시국사건 속엔 항상 그가 있었다. 6월 항쟁 이후 절차적 민주주의가 진전되는 과정에선 악법과 구제도를 혁파하는 일에 앞장섰다.

절차적 민주화가 일정하게 정착되자, 1994년 참여연대 발족에 주도적으로 참여해 일상 속에서 민주주의를 정착시키고 실천하는 운동에 나섰다. 재야, 노동운동가, 학생에 의지해 변화의 과실을 누리는 게 아니라 시민이 직접 자신의 권리를 찾아 나서도록 조직하고 실천가로 키우는 운동이었다. 참여연대가 제 궤도에 오르자 2002년 아름다운 재단을 결성해 기부문화와 나눔 운동을 펼쳤고, 2006년엔 다시 우리 사회의 비전과 정책을 세우는 희망제작소를 출범시키며 아름다운 재단을 떠났다.

그는 이제 우리 사회를 새롭게 디자인하는 일을 시도하고 있다. 정치권력이 이끌고 관료가 집행하는 사회에서, 시민사회의 영역이 획기적으로



확장되는 세상으로, 오해와 편견에 사로잡힌 사회에서 관용과 배려가 중시되는 사회로, 자연착취에서 자연과 인간이 조화를 이루는 사회로, 적자생존의 경쟁구조에서 공존과 상생의 구조로, 소유보다는 존재를 결과보다는 과정을 소중히 여기는 사회로 다시 조직하겠다는 것이다.

## 인권변호사의 길

그는 경남 창녕의 한 시골 마을에서 농부의 아들로 태어났다. 일제 때 할아버지는 사할린으로 징용 나갔고, 부친은 보국대로 7년간 일본에 끌려 갔었다. 7남매 중 6번째이자, 2남 중 둘째로 태어난 그는 가족들의 전폭적인 지원으로 대학까지 진학할 수 있었다. 누이들은 초등학교, 기껏해야 고등학교 졸업이 전부였다. 부모님과 형제는 가족이 동원할 수 있는 거의 모든 물적, 정신적 성원을 그에게 쏟았다.

고등학교를 졸업하던 해 녹막염으로 시골에서 1년간 쉬고 이듬해 서울 대학교 사회계열(당시는 문과는 인문, 사회 두 계열로 선발했다.)에 입학했다. 그러나 대학생활을 채 3개월도 하지 못하고 학교에서 쫓겨났다. 유신 정권의 폭압과 노동자의 처참한 현실을 고발하며 자결한 서울대생 김상진 씨를 추모하는 집회에 참석했다가 붙잡힌 게 이유였다. 대학 초년생이 호기심으로 참석한 것인데도 당시 정권은 그를 긴급조치(9호) 위반으로 구속시켜 재판에 회부했다. 비록 집행유예로 풀려나긴 했지만, 그는 학교로 돌아갈 수 없었다.

부모 형제의 실망은 컸다. 눈 팔고 소 팔아 공부시켜, 지긋지긋한 가난에서 벗어나고자 했는데, 아들은 허망하게 학교에서 쫓겨났다. 한때 동네에서 부러움의 대상이었지만, 그의 퇴학과 함께 동정의 대상이 되었다. 이런 사정을 잘 아는 청년은 고통스러웠다. 그러나 4개월 동안의 감방 생활은 그의 삶을 바꾸는 계기가 되었다.

가난한 농사꾼 집안을 일으키는 것보다 폭력과 억압과 착취에 무방비 상태로 노출되어 있는 이들을 먼저 생각하게 되었다. 부모님도 지그시 바라볼 뿐 다그치지 않았다. 1년여 동안 여행도 하고, 책을 읽으며 지내며 자신이 갈 길을 모색했다. 이듬해 평소 공부하고 싶었던 역사를 공부하고자 단국대 사학과에 입학했다. 그러나 공부와 함께 살림도 걱정해야 할 처지였다. 그는 선배들의 충고에 따라 일단 사법시험을 치르기로 했다. 당시 돈 잘 버는 변호사는 많았지만, 양심수를 돌봐줄 변호사는 거의 없었다. 1978년 그는 법원 사무관시험에 합격했다. 정선 등기소장으로 발령받아 근무하던 1980년 사법고시에 합격했다.

전두환 정권 시절의 폭압은, 단순 시위 가담자까지 구속 수감하고 재판에 회부했던 박정희 정권 때보다도 심하면 심했지 덜 하지 않았다. 박정희 때는 그나마 긴급조치라는 엉터리 제도가 있었지만, 전두환 씨는 광주 학살, 삼청교육대 등 폭력이 곧 제도였다. 연수원 수료 후 그는 잠시 검찰에 몸담았지만, 당시 검찰이란 폭력 정권의 시녀에 불과했다. 법복을 벗은 뒤 그는 조영래 변호사 밑에서 일했다. 당시 법조계엔 이돈명, 유현석, 한승헌, 황인철, 홍성우 등 1세대 인권변호사가 있었다. 이들을 뒤에서 실무적으로 뒷받침하던 이가 조 변호사였다. 박 변호사는 막내로서 굶은 일은 도맡다시피 했다. 변론 자료 모으고, 선배들이 기초한 변론 요지를 토대로 변론문, 항소 이유서 등을 작성했다.

당시 인권변호사들은 피의자를 변호하면서도 형량이 낮아지거나 언감생심 무죄를 받으리라 기대하지 않았다. 역사와 양심 앞에서 무죄를 '선언' 하는 것이 고작이었다. 사법부는 시국사건 피의자에 대해 형량을 정할 재량권도 없었다. 인권변호사들은 사건 관련 글들을 통해 시국사건의 내용을 세상에 알리고, 정권의 폭력성을 드러낼 수 있기만을 기대했다. 시위 현장에서 뿌려지는 유인물과 다를 게 없었지만, 합법적으로 발언하고 유포시킬 수 있었다는 점에서 당시 민주세력에겐 중요한 매체였다.

미국 문화원 사건, 권인숙 씨 사건 등 당시 굵직한 시국사건들은 처리하는 과정에서 그는 조영래 변호사로부터 사건의 이해와 평가, 재판을 통해 정권의 폭력을 세상에 알리고 정권과 효과적으로 싸우는 방안 등을 배웠다. 그가 실무자로 일했던 권인숙 씨 재정신청사건을 통해서도 정권에 치명상을 안기기도 했다. 1987년 6월 항쟁 이후에도 리영희 교수 방북 추진, 문익환 목사 방북 등 박 변호사를 기다리는 시국사건은 잇따랐다.

박 변호사는 양심수를 지원하는 과정에서 도움보다는 이들로부터 더 많은 것을 배웠다. 그들을 접견하고 의지를 확인하고 법정에서 변론하면서 그들이 보여주는 용기와 헌신은 항상 경이와 감동을 줬다. 그는 이렇게 말하곤 했다. “당시 변호사는 사회운동을 뒷받침하는 종적인 존재였습니다. 민주주의가 상당히 정착된 지금엔 사회를 개혁하는 데 중요해지고, 또 앞장서 이끌 수 있는 존재가 되었지만, 당시는 법이 필요 없는 시기였습니다. 권력이 두들겨 패고, 짓밟고, 죽이기까지 하는 시절이었습니다. 법을 무기로 싸울 수 있는 건 없었습니다. 온 몸으로 정권과 맞서 싸우다가 감옥에 가는 길밖에 없던 시기였습니다. 그분들은 저의 스승과도 같았습니다.”

## 더 낮은 곳으로

1990년대에 들어서면서 그에게 근본적인 변화가 생긴다. 변화를 재촉한 이는 조 변호사였다. 1990년 폐암이 발견돼 병상에 누워 있던 조 변호사는 그에게 두 가지를 당부했다. 첫째는 병원에 자주 들러 검사를 받을 것, 둘째는 돈 그만 벌고 외국에 나가 공부를 더 하라는 것이 그것이었다.

사실 그의 직업 앞에 ‘인권’이라는 수식어가 붙긴 했지만, 변호사로서 그는 회색지대에서 살고 있었다. 변호사는 노동자와 기업주 사이, 재야와 정권의 사이, 부자와 가난한 이의 사이, 사법부와 시국사범의 사이에

존재했다. 극소수 변호사가 법률 서비스를 독점하고 있었기 때문에 마음만 먹으면 큰 돈을 벌 수 있었다. 상류층으로 도약하는 최고의 보증수표였다.

사실 그는 인권 변론 이외에 일반 사건도 적잖이 맡았다. 그의 의리를 높이 산 단국대 동문들이 전폭적인 지원을 했다. 박정희가 피살당하자 1980년 서울대는 그에 대한 복교를 허용했지만, 그는 돌아가지 않고 단국대 졸업장을 받았다. 서울대 배지가 무슨 벼슬인가, 쫓아낼 때는 언제고 이제와 선심이나 쓰듯 돌아오라고 하다니. 참으로 마땅치 않았다.

병상의 조 변호사는 그의 고민을 꿰뚫어보고 있었다. 변호사로서 그 역시 그런 고민을 거쳤기 때문일까. 박 변호사는 언제부턴가 더 좋은 차, 더 좋은 집, 별장 등 탐욕 속으로 빠져드는 자신을 발견했다. 저서 《성공한 사람들의 아름다운 습관, 나눔》에서 그는 이렇게 회고했다. “부자 아빠가 된 나는 어느 순간 탐욕이라는 기차에 올라 탄 자신을 발견했다. 기차는 더 좋은 차, 더 좋은 집을 탐하여 브레이크 없이 질주하고 있었다. 그 순간 그는 ‘더 늦기 전에 내리자.’ 고 다짐했다.”

조 변호사는 얼마 지나지 않아 세상을 떠났다. 조 변호사의 충고를 따라 1년을 작정하고 영국으로 연수를 떠났다. 인권과 관련한 선진 제도와 관례 등을 배우기엔 너무 짧은 기간이었다. 연수가 끝나자 세계적인 인권운동가 에드워드 베이커의 도움을 받아 미국 하버드대학 법대 객원연구원으로 떠났다. 그곳에 있는 동안 그는 역사란 한 번에 이루어진 것이 아님을 절감했다. 하나의 체제는 혁명과 반혁명의 소용돌이를 거치며 그 꼴을 갖췄다. 개혁에는 반개혁이 뒤따랐고 이런 시행착오와 피눈물 나는 싸움 속에서 제도는 한 계단씩 진전을 이뤘다. 이른바 선진 제도 속에는 수많은 사람의 수많은 땀과 노력이 깃들어 있었던 셈이다. 대한민국의 인권 또한 마찬가지였다. 돌아가면 무엇을 할 것인가.

그는 영국과 미국에 있는 동안 지금의 제도를 정착시킨 사례와 자료를

수집했다. 항공기 소음과 관련한 소송, 내부 고발자 보호 제도와 관련한 판례, 예산의 부정 이용 사건이나 성희롱 사건 판례와 자료들을 모았다. 그는 귀국하자마자 김중배 전 한겨레신문 사장이나 조희연 교수(성공회대) 등과 함께 변화한 시대에 조용하는 새로운 운동체를 결성한다. 이는 인권변호사의 삶에서 운동가의 길로 들어서는 계기가 되었다.

1987년 6월 항쟁부터 시작한 절차 민주주의의 개선은 1992년 문민정부의 등장과 함께 상당한 진전을 이룬다. 국가보안법·보호관찰법·안기부법 등 인권유린을 가능케 하는 악법들이 존재하긴 했지만, 거리에서의 싸움과 함께 생활 속에서의 실천을 통해 민주주의의 내실을 기하는 활동이 절실한 시기였다. 1994년 ‘참여 민주사회와 인권을 위한 사람들의 연대’라는 다소 긴 이름의 단체가 결성된 것은 이런 필요에서였다. 이전의 운동이 전위적인 운동가가 중심이 되어 대중을 이끄는 방식이었지만, 이전엔 깨어있는 시민과 민중이 생활 속에서 고발하고, 물고 늘어지는 활동이 필요했다.

참여연대의 명칭엔 그러나 기존의 경실련과 달리 시민(citizen) 대신 민중이라는 뜻에 가까운 피플(people)을 썼다. 그리고 불법단체였던 전노협과 행동을 함께 했다. 정기적으로 정책간담회를 갖기도 했으며, 전노협의 투쟁을 전폭적으로 지지했다. 중산층 회원이 다수고, 이들을 의식한다면 시민을 중심에 뒀어야 했지만, 변혁적 관점을 분명히 했던 것이다. 당시는 여전히 노동자들이 사용자와 권력과의 관계에서 소수자로서 기본적인 권리를 보장받지 못하고 있었다. 제도적으로도 인권유린의 소지가 있는 법과 관행이 계속 유지되고 있었고, 언론은 여전히 기득권 계층을 비호했다. 중립 지대에 머무르는 건 한가로운 일이었다. 참여연대는 시민운동이라고 하지만 기존의 민주화운동의 정통성을 이어받고자 했다.

그러나 운동 방식만은 바꾸려 했다. 거대 담론보다는 생활 담론을, 추상적인 의제보다는 구체적인 의제를 제기하려 했다. 만루 홈런보다는 1

~2점이라도 득점할 수 있는 단타를 노리는 방식이었다. 그는 이것을 전설적인 복서 무함마드 알리가 말한 ‘나비처럼 날아서 벌처럼 쏜다’는 것에 비유했다. 구체적인 사례를 잡아 기업이건 정부건 정당이건 아주 아프게 공격했다. 기업의 경우, 주주총회에 참석해 주주 제안을 하고 문제를 물고 늘어지는 등 오너의 제왕적 지배에 문제를 제기했다. 소액주주 운동을 통해 사외 이사제와 주주대표소송 등의 제도 개선을 이끌어냈다.

창립 이듬해부터 그가 사무처장을 맡게 되고, 1996년 1월부터는 아예 참여연대에 상근하며 실무를 총괄했다. 변호사 사무실도 접었다. 외국으로 연수를 떠날 때 작심했던 것이었지만, 이제나 저제나 하고 있던 것이었다. 그때부터 그는 돈은 안 되지만, 작지만 내실 있는 변화를 추구하는 일에만 전념했다.

참여연대의 활동 영역은 초기 인권 침해의 우려가 있는 각종 제도와 관행을 바꾸는 데 주력했지만, 점차 시민의 권리 회복, 빈곤층의 생활권 보장 등으로까지 영역을 넓혀갔다. 최저선의 삶을 보장하기 위한 국민생활 최저선운동은 물론 반부패, 사법감시, 재벌개혁, 조세개혁 운동 등 투명 사회를 향한 활동으로도 영역을 넓혔다. 당시 변혁적 사회운동의 사각에 놓인 주제들이었다.

이 과정에서 그는 ‘말로는 돌맹이 하나 옮길 수 없다’는 신념을 실천에 옮겼다. “고발하고 참견하고 물고 늘어지라. 그러지 않으면 제도나 관습은 바뀌지 않고, 침해당한 권리를 되찾을 수 없다.” 이런 정신이 배어 있는 게 1인 시위, 릴레이 시위, 작은 권리 찾기 운동 등이다. 그 결과 국민기초생활보장법을 제정하도록 이끌었고, 소액주주운동을 통해 재벌과 대기업 개혁의 실마리를 도출했다. 삼성그룹 이재용 씨 편법 상속 문제를 물고 늘어져, 삼성으로 하여금 결국 8,000억원을 사회에 환원하도록 했다. 2000년 총선 때 참여연대, 환경운동연합 등이 전국의 시민단체들과 함께 펼친 낙선운동은 거대한 시민의 힘이 권력을 어떻게 바꿀 수 있

는지 잘 보여준 시민운동사의 금자탑이었다.

현재 참여연대는 회비를 내는 회원만 14,000명에 이르고, 상근자가 50명, 지원하는 전문가 그룹이 200여 명에 이르는 대형 조직으로 성장했다. 이제 그가 머물지 않더라도 씩씩하게 굴러가도록 됐다. 이제 떠나야 할 때가 된 것이다.

### 돈에는 영혼을, 사람에게겐 감동을

2002년 그는 새로운 길을 모색한다. 그가 붙잡게 된 화두는 '나눔'이었다. 그는 곧 '아름다운 재단'을 띄운다. 월급, 축의금, 휴가비의 1%씩 모아 어려운 이웃에게 나누자는 것이었다. 지금까지는 제도를 바꾸는 데 헌신했다면, 이제 사람의 마음을 변화시키는 쪽으로 방향을 튼 셈이다. 혹자는 그것을 '투명사회로 가는 길에서 행복한 세상으로 가는 길로의 전환'이라고 표현한다. 2002년 참여연대 사무처장을 그만두고 새 일에 전념한다.

1999년 미국 사회를 돌아보면서 그가 부러웠던 게 하나 있었다. 광범위한 기부문화였다. 뺏속 깊이 개인주의가 침전돼 있고, 모든 게 돈을 중심으로 돌아가는 사회였지만, 어찌 된 일인지 부자나 셀러리맨에게나 기부하는 일상화되어 있었다. 그 중심에서 기부문화를 확산시키고 심화시키는 게 있었다. 공익재단이었다. 그가 생각하기에, 미국의 패권주의가 지구적 차원의 분열과 갈등을 조장하지만, 미국 사회가 나름의 건강성을 유지할 수 있는 것은 기부문화 등 시민들의 광범위한 나눔 정신에 있는 것 같았다. 우리 사회도 그 동안 비인간적인 압축성장을 통해 상당한 축적을 이루고, 물질적으로 풍요해진 만큼 행복한 사회, 건강한 사회로 나아갈 필요가 있었다. 문제는 돈이었다. 이웃을 돕기 위해선 돈이 필요했고, 또 돈에 사로잡힌 사람들 마음을 풀어내야 했다.

자본주의 시장경제 속에서 돈은 인간 활동의 목적이자 욕망 충족의 수단이다. 돈은 살아 있는 최고의 권력이기도 하다. 국가를 움직이는 건 정치권력이라지만, 그 위에 있는 것은 돈이고 자본가이다. 권력은 돈으로 획득되고, 돈으로 더 확장시킬 수 있다. 때문에 돈은 오히려 인간을 도구로 삼고, 노예로 만든다. 돈 때문에 사람은 기계의 노예가 되고, 범죄의 유혹에 빠지며, 전쟁까지도 야기한다.

그러나 돈은 밥과도 같은 존재. 무조건 쌓아올리고, 무조건 먹어치우는 돈의 맹목성이 문제다. 눈이 없는 돈에 눈을 달아주고, 영혼이 없는 돈에 영혼을 불어넣어 준다면 돈은 여럿이 함께 먹는 밥과도 같은 구실을 할 수 있다. 아름다운 공동체를 만드는 도구가 될 수 있다고 그는 믿었다. 미국에서 공익재단이 하는 구실이 바로 그것이었다.

그래서 세운 게 아름다운 재단이었다. 그는 이 재단을 “아름답게 돈을 쓰는 방법을 서로 알려주고, 아름답게 돈을 쓰도록 권유하는 곳”이라고 정의한다. 뜻이 바르고 시의가 맞았던 탓일까. 그가 명석을 펼치자 위안부 할머니들이 정부에서 지급받는 보조금을 내놨고, 교통사고로 사망한 아들의 보상금을 모두 기부하는 아버지도 나오고, 행상·환경미화원·기초생활보호자도 나눔에 참여했다. 이렇게 아름다운 재단엔 매년 70억~80억 원의 기부금이 모였다. 재단은 또 나눔의 정신을 생태적 삶과 결합시키는 아름다운 가게도 열었다. 쓸 만한 물건을 기부 받아, 필요한 이들에게 저렴한 가격으로 판매해 얻은 수익금으로 이웃을 돕는 가게다. 아름다운 가게는 현재 50여 개로 늘어났고, 미국에도 가게가 생겼다. 자원봉사자만 3,000여 명에 이른다. 재단과 가게는 시작하자마자 곧 정착 단계로 들어선 것이다. 그렇다면 거기에 더 머물 이유는 없다. 다시 새로운 길을 찾아 나서야 했다.



## 희망이 없는 세월

그가 가던 길을 잠시 멈추고 돌아섰을 때 활동가들은 이렇게 말하고 있었다. 공동체의 위기, 운동의 위기! 과거 권위주의 정권 아래서는 옹고그름이 분명했다. 때문에 다수는 옹음에 동의하고 지원할 수 있었다. 다수가 그렇게 나설 때 현실은 비록 암울했지만, 변화의 가능성과 내일의 희망을 가질 수 있었다. 그래서 불의와 불평등을 타파하기 위해 몸부림치는 그때 그 시절은 행복했다.

그러나 상황은 바뀌었다. 절차 민주주의가 제법 정착한 지금 옹고그름을 가리는 일이 쉽지 않다. 다수가 동의하는 정의란 실종됐다. 어딘가 있겠지만, 누구도 확정할 수 없었다. 한때 모두가 공감하고 추구하던 자유와 평등, 박애의 가치는 이제 서로 갈등하고 충돌하는 집단적 목표가 되었다. 옹고그름의 기준은 사회 구성원 각자가 처해 있는 이해관계에 따라 달라진다. 최소한의 규칙만 지키면 되는 게임 사회가 되었다. 승자와 패자를 가리는 게 일이다.

이런 상황은 사회주의라는 적이 사라진 상황에서, 자본주의 시장경제가 독주하고 고도화되면서 강화됐다. 신자유주의는 무한대의 경쟁을 요구한다. 적자생존의 원칙은 나라 안팎에서 정치 경제 사회활동을 규율하는 최고의 원칙이 된다. 고전적인 공동선과 정의의 개념은 사전 속에서나 찾아볼 수 있다. 이기는 것이 정의고, 소유가 선이다. 경쟁에서 탈락한 다수는 패배자이며, 그저 동정의 대상일 뿐이다.

국가는 그런 경쟁을 부추긴다. 공동선을 지키고, 정의가 사회 준칙으로 자리 잡도록 하기에 국가는 너무나 허약하다. 국가는 '경쟁력 강화'를 위해 부와 정보와 기술을 집중시키는 자본의 조력자가 되었다. 강한 자를 더욱 강화시켜야 한다. 낙오자에게 신경을 쓸 겨를이 없다. 그래서 사회는 더 잘 사는 이들과 더 못 사는 이들로 나뉜다. 불평등과 차별은 석고처럼

럼 굳어지고 의식 속에 내재화된다.

이런 상황에서 시민사회는 어떻게 한 목소리로 하나의 목표를 제시하고 행동할 수 있을 것인가. 처해 있는 위치에 따라 욕구가 다르고, 시각이 다르고, 판단의 기준 그리고 가치가 달라지는데, 첨예한 양극 사회 속에서 정치적 냉소주의와 불신은 깊어 가는데, 시민의 마음을 어떻게 모아낼 수 있을 것인가. 서로를 경쟁자로 간주하는 상황에서 어떻게 힘을 합치도록 할 수 있을까. 내일의 전망이 암울한 이들을 무엇으로 움직이게 할 수 있을 것인가. 지역과 이념에서 출발한 우리 사회의 분열과 갈등은 이제 세대, 계층 등 전 부문으로 확대되어 가고 있었다. 공동체를 묶어 주던 공동의 가치는 무너지고 있었다.

이런 상황 속에서 새로운 길을 모색하던 고민 끝에 나온 것이 희망제작소다. 우리 사회가 함께 지켜야 할 가치를 세우고, 함께 추구할 목표를 설정하고 수단을 확보하기 위한 곳이다. 다름을 인정하고 수용하여 부질없는 분열과 충돌을 없애고, 화해와 통합을 이뤄 다시 희망을 일으켜 세우는 곳이다. 그런데 도대체 가능한 일일까. 이에 대한 물음은 우리 사회의 분열과 갈등은 어디에서 비롯된 것일까라는 물음으로 이어진다.

이에 대한 답은 비교적 쉽게 나온다. 소통의 부재다. 소통이 되지 않으면 정보와 주장과 의견이 전달되지 않는다. 정치적으로 조작되고 왜곡된 주장과 편견만 고인다. 편견과 오해는 상대에 대한 불신을 키운다. 두려움도 키운다. 불신과 공포는 공격성으로 드러나게 된다. 마주치면, 사사건건 충돌이다. 이를 중재할 분쟁조정장치나 조정 전문가도 없다. 어느 쪽이건 패거리에 속해야 한다. 중간은 회색지대요 기회주의로 몰린다. 이런 과정에서 공동체의 구성원들은 왜 함께 살아야 하는지 회의하게 됐고, 공동체는 위기에 몰렸다. 옳고 그름을 논증하고 설득할 수 없으니, 운동 역시 위기다.

인권유린을 제도적으로 허용하는 국가보안법을 둘러싼 갈등은 지금의

상황을 상징적으로 보여 준다. 이 법은 존재만으로도 언론·사상·표현·결사·집회의 자유를 제약한다. 스스로 검열하고 스스로 포기하도록 한다. 그런 제도가 우리 사회를 좌와 우로 나누는 준거가 됐다. 이른바 우파라고 하는 사람들은 이 법의 수호를 중심으로 뭉치고, 이 법의 철폐를 주장하면 좌파로 규정된다. 상식적으로 있을 수 없는 일이 벌어지고 있는 것이다. 국보법만이 문제가 아니다. 교육·노동·복지 전 분야에서 우리 사회는 급속히 둘로 나뉜다. 일본의 새로운 위협이 구체화되는 데도, 친일 매관세력에 대한 역사적 정리마저도 우리 사회를 가르는 기준으로 작용한다.

문제가 소통의 단절에서 비롯됐다면, 문제는 소통의 회복을 통해 풀 수 있을 것이다. 물론 쉬운 일은 아니다. 그러나 불가능한 일도 아니다. 박 변호사는 국보법만 하더라도 우리가 단 10시간 만 진지하게 논의한다면 그에 대한 편견과 왜곡을 털어버릴 수 있을 것이라고 생각한다. 적어도 우리 공동체가 지켜야 할 가치의 우선 순위에 대한 공감이라도 이끌어낼 수 있으리라는 것이다. 전쟁이 아니라 평화, 대치가 아니라 화해, 적자생존이 아니라 공존 등의 가치가 그것이다. 그것이 우리 모두에게 어떤 것을 가져다줄지에 대한 공감대도 나올 수 있으리라고 믿는다.

## 시민사회의 영역 확대

박원순과 희망제작소는 이를 위해 우리 사회를 새롭게 디자인하려 한다. 우선 시민사회의 영역을 넓히는 게 중요한 과제다. 우리 사회는 그동안 정치권력과 관료에게 거의 모든 부문을 내맡겨 왔다. 시민들은 세금이나 내고, 그들의 정책 결정을 집행할 지켜볼 뿐이었다. 시민이 감시자로서의 위상을 정립해가고 있는 것은 최근의 일이다. 정치권력과 관료는 시민의 감시 밖에서 온갖 비능률과 낭비와 부패를 저질러 왔다. 정치권

력은 시민들을 지역·이념·세대·계층으로 분열시켜 놓고, 시민사회가 반목하고 갈등하는 사이 각 부문에서 전횡했다.

결국 우리 사회가 한 단계 도약하기 위해선 시민사회의 결속이 선행돼야 한다. 그래야 정치권력이 분열과 갈등을 이용해 전횡하는 것을 막을 수 있고, 우리 사회를 건강한 방향으로 이끌고 갈 수 있다. 시민사회의 결속은 일을 통해 이루어질 수 있다. 일 속에서 소통은 자연스럽게 이뤄질 것이고 소통을 통해 오해와 편견을 불식시킬 수 있다. 나아가 새로운 사회에 대한 희망을 복원할 수 있다.

시민사회 영역의 확대는 정책 발굴 및 개발에서부터 정책의 운용에 이르는 전 부문에서 이뤄져야 한다. 정책 아이디어는 시민들이 구체적인 현장에서 발굴한다. 시민들의 아이디어는 '시민 아이디어뱅크'에 모인다. 여기서 선별되고 가공된 아이디어는 공동연구와 작업을 통해 정책으로 정리된다. 정리하는 주체는 전문가, 주민, 사회단체, 언론기관 종사자들로 구성된 '시민 네트워크'가 맡는다.

시민들은 아이디어 발굴과 정책 개발 과정에만 간여하지 않는다. 실질적인 운영자로도 나선다. 영국의 테임즈 강변 일부 지역의 재개발 사업은 시민들이 설계부터 집행까지 주도했다. 시민들은 이 지역을 테임즈 강변의 명소 가운데 가장 아름다운 곳으로 디자인했다. 시민들이 직접 하다 보니, 불필요한 오해 발생의 소지가 줄었고, 갈등 조정도 쉬웠다. 영국 런던의 센트럴 파크의 운영에도 시민이 참여한다.

우리는 모든 공공사업이 관주도로 이뤄진다. 이에 따라 희망제작소는 미군이 떠나는 용산 기지 터를 시민이 맡아서 운영할 수 있게 되기를 기대한다. 서울의 센트럴 파크가 될지 아니면 다른 공공시설이 될지 모르지만 설계부터 운영까지 시민에 의해 이뤄지는 형태가 될 것이다. 도서관이나 예술관의 운영 관리도 시민이 맡는 방안을 추진한다. 사실 이런 시설까지 관료나 관료에 준하는 이들이 맡아서 할 이유는 없다. 시민이

이용하는 시설을 시민이 맡아서 운영한다면 관료적 타성에서 벗어나 활용도와 만족도를 극대화할 수 있을 것이다. 시민사회의 영역은 그런 공공부문에만 그치지 않는다. 한반도 평화정착 이후 비무장지대를 새롭게 디자인하고 운영하는 일, 평양을 포함해 개성, 신의주 등을 한반도 평화의 축으로 디자인하는 일 등으로 확장될 수 있다. 나아가 권력 자체를 시민의 입장에서 다시 디자인할 수 있게 되기를 기대한다.

이 과정에서 반드시 필요한 게 두 가지 있다. 첫 번째가 교육이다.

우리 사회엔 우상이 많다. 사실보다는 믿음 혹은 편견의 힘이 강하고(동굴의 우상), 진실을 논증하기보다는 선전선동에 사로잡혀 부화뇌동하는 경우가 많다(극장의 우상). 근거 없이 나도는 풍설에 움직이기도 하고(시장의 우상), 다름을 인정하지 않고 차별하며 집단 이기주의와 집단적 편견에 빠지는 경향(종족의 우상)이 강하다. 이런 우상들을 깨버리는 것이 교육이다. 우상의 주술에서 벗어나게 하는 것도 교육이다.

박 변호사는 교육 문제를 거론할 때마다 독일 뮌헨의 사례를 인용한다. 뮌헨의 인구는 130만 명이다. 국가에서 관장하는 공교육 이외에, 각급 공공 단체가 수많은 평생교육 프로그램을 제공한다. 시민사회가 운영하는 프로그램은 가톨릭계가 7천여 개, 개신교 계통이 3천여 개, 노조가 3천여 개 등 모두 3만여 개에 이른다. 각 프로그램에 10명씩만 수강해도 뮌헨 시민의 1/4 정도가 매 학기마다 교육을 받는다. 직업 직능 교육 등 각 프로그램의 바탕은 건강한 시민으로 살아가기 위한 인문학적 교양이다. 시민들은 이 프로그램을 통해 다문화를 수용하고, 다름을 인정하며, 관용과 배려의 정신을 배운다. 더 많이 소유하기보다는 더 행복하게 살아가는 법도 익힌다.

다음은 청문회의 활성화다. 어떤 정책이건, 국민이나 시민의 공감 속에서 결정되고 집행되어야 한다. 그러자면 정책결정 과정이 투명하게 공개되어야 한다. 각급 단위의 청문회가 조직돼, 정책 입안의 경과 배경 등을 놓고

담당자와 전문가 시민사회가 공개 토론을 벌여야 한다. 하다못해 마을 단위에서도 청문회는 열려야 한다. 이를 통해 시민은 정보를 공유하고, 의견을 개진하고 반영시킨다. 이는 부정하고 무능한 정치인들이 가장 기대하는 시민의 정치적 무관심을 털어버리게 할 것이고, 합리적인 사고와 주체적인 행동을 자극할 것이다.

## 온 길보다 갈 길이 더 멀다

박 변호사는 젊다. 앞을 보고 달려갈 나이지, 뒤돌아볼 나이는 아니다. 지금까지 한 일보다 앞으로 할 일이 더 많다. 벌려 놓은 일들도 많다. 아직 때를 기다려 평가할 일들이다. 박원순론(論)이 지난 개인사에 대한 평가보다는 그가 꿈꾸는 세상, 꿈을 이뤄 가는 과정, 앞으로 그가 걸어갈 길을 중심으로 이뤄질 수밖에 없는 이유는 여기에 있다. 세상이 그를 주목하고, 그에게 이런저런 보상을 제안하는 이유는 지금까지 그가 보인 뚜렷한 족적과 진정성 탓도 크겠지만, 앞으로 더 먼 길을 가야 할 그를 응원하기 위한 것이었다.

신은 자신이 질투할 정도로 그에게 많은 재능을 허락했다. 그러나 신은 후회하지 않을 것이다. 박 변호사는 자신에게 허락된 것, 주어진 것을 모두 다른 이들에게 나눌 줄 아는 덕목까지 갖추고 있기 때문이다. 그의 재능이 시민사회의 도구로 맘껏 활용되기를 기대한다. ■

# 한국현대문학 연구의 체계화와 첨단화

— 권영민 교수의 학술세계 —

방민호(서울대 조교수)

## 1. 국문학자로서 드물게 넓은 활동 반경

권영민 교수(1948~)가 올해의 만해대상 학술부문 수상자로 선정된 것은 지금까지 그가 한국문학 연구 분야에서 축적해 온 학문적 성과에 대해서 적절한 평가를 내린 것이라고 할 수 있을 것이다.

필자의 스승이기도 한 권영민 교수는 겉으로 화려하게 드러나지 않았지만 필자가 이 글의 부록으로 덧붙인 저서 및 편서와 논문 목록이 보여 주듯이 오랜 시간에 걸쳐서 한국문학 연구와 그 세계화를 위해서 각고의 노력을 기울여 왔다.

필자가 부족한 노력을 기울여 파악한 데 따르면 그 동안 그가 저술한 연구서는 단독저서, 공동저서, 편서, 사전류 편찬 등을 합쳐서 적어도 45권 이상에 이르며 논문, 평론, 서평 등 학술적인 성격이 강한 글만 해도 무려 170여 편에 이른다. 이외에 필자가 본의 아니게 파악하지 못한 저서

나 글이 아주 많을 것이라고 생각한다.

이 가운데에서 필자는 특히 그가 심혈을 기울여 저술한 것으로서 《정지용 시 126편 다시 읽기》(민음사, 2004), 《한국현대문학사》(민음사, 2002), 《서사양식과 담론의 근대성》(서울대출판부, 1999), 《한국계급문학운동사》(문예출판사, 1997), 《한국민족문학론 연구》(민음사, 1988), 《해방 직후의 한국민족문학운동 연구》(서울대출판부, 1986), 《한국근대문학과 시대정신》(문예출판사, 1983) 등의 연구서와 《소설과 운명의 언어》(현대소설사, 1992)와 《소설의 시대를 위하여》(이우출판사, 1983) 등의 비평서의 존재를 이곳에 특별히 기록해 두고자 한다.

또한 그는 국문학 자료를 정리하고 체계화하는 데 남다른 노력을 기울여온 훌륭한 편집자이기도 하다. 그가 펴낸 《한국 신소설 선집》(서울대출판부, 2003), 《한국 현대 문인 대사전》(아세아문화사, 1991), 《한국 근대 문인 대사전》(아세아문화사, 1990), 《한국 현대문학사 연표》(서울대출판부, 1987), 《한국 현대문학 비평사 자료》(1982) 등은 현대문학 연구자들이 항상 곁에 두고 찾아보는 연구의 길잡이 역할을 해왔다고 할 수 있다. 또한 한국현대문학 연구가 기로에 서 있던 1980년대 말에 그가 잇따라 펴낸 《월북 문인 연구》(문학사상사, 1989), 《김동인 문학 연구》(조선일보사, 1988), 《염상섭 문학 연구》(민음사, 1987) 등은 현대문학 연구가 나아가야 할 길을 밝히는 나침반 역할을 했던 것으로 기억된다.

그는 개화기 문학에서부터 해방공간에 이르는 폭넓은 문학사 연구와 저술, 그리고 한국문학 연구 자료들에 대한 지속적인 정리 및 체계화 작업을 보여준 한국현대문학 연구의 요석과 같은 존재였던 것이다.

그러나 이러한 그의 면모는 그 동안 세간에 충분히 인식되지 못하였는데 그것은 그가 국내의 학문적 메커니즘 안에 머무르지 않고 국문학 연구자로서는 드물게 연구 활동과 학술 교류 활동의 범위를 국외에 넓혀온 것에서 연유하는 면이 크다.



비교적 최근에만 해도 그는 2003년에서 2005년에 걸쳐서 국제한국학회의 회장으로서 직함만 갖고 있었던 것이 아니라 미국을 중심으로 한 한국학 연구자들의 연구 메커니즘을 창출하는 데 커다란 기여를 했으며 작년에는 국제한국문학회를 창설하여 한국문학 연구의 세계화를 위한 한 단계 진전된 학술 활동을 주도하고 있다.

이러한 그의 면모는 특히 미국의 하버드 대학과 버클리 대학 등을 중심으로 한 한국문학 연구자들이나 일본의 한국문학 연구자들 사이에서 정평을 얻고 있다. 그러나 이처럼 국내외 학회 등을 중심으로 학술활동을 떠나가지 않고 독자적인 저술 활동을 펼치면서 국제적인 한국문학 연구 활동에 매진해 온 그의 독특한 연구 태도와 방향, 그리고 그 자신의 업적이나 역량을 표면에 내세우지 않는 성품 등은 국내의 연구자들로 하여금 그의 학문적 위치나 성과, 그리고 그 의미를 정확하게 보지 못하도록 작용한 감이 없지 않다. 이러한 점에 비추어 볼 때 이번에 그가 만해대상 학술부수 수상자로 선정된 것은 그가 축적해 오고 일궈온 학문 세계를 조금 이나마 정당하게 조명할 수 있는 적절한 계기로 작용할 것이다.

필자는 일찍이 학창시절부터 권영민 교수의 저술들을 접하면서 그가 매우 체계적이고 조직적인 문장을 구사하며 그 자신이 설정한 연구 상의 주제를 명확하게 파지한 후 그것을 매우 명쾌하게 논리화해서 보여 주는 타입의 연구자라는 것을 실감해 왔다.

필자는 그의 저술들을 통해서 한국문학사에 대한 인식 방법을 배우고 익혀 왔으며 그것은 오늘에 이르러서도 변함이 없다. 그만큼 권영민 교수의 학술세계는 필자에게는 친숙하고 또 그만큼 필자는 그를 단순히 스승으로서가 아니라 연구자로서 존경하고 따르고 있지만, 이번에 이 글을 준비하면서 필자가 새롭게 검토한 바에 따르면 그는 국문학 연구자로서는 드물게 첨단적이고 체계적인 학문적 활동을 펼쳐온 경우에 속한다.

이 글에서는 이러한 권영민 교수의 학술세계를 첫째 그의 개화기 문학

연구의 성과들과 관련하여, 둘째 식민지 시대 및 해방공간의 계급문학 및 문학사 연구와 관련하여, 셋째 한국문학 연구의 세계화를 위한 제반 노력 및 성과들과 관련하여 검토해 보고자 한다.

## 2. 개화기 문학 연구에 나타난 체계성과 첨단성

한국현대문학 연구자들이 현대사의 기로에 설 때마다 개화기로 관심을 돌리는 것은 단순한 우연의 소치라고 할 수 없을 것이다. 일찍이 임화는 1930년대 말에서 1940년대 초에 이르는 시기에 《개설 신문학사》를 중심으로 한 일련의 연구를 통해서 현재와 싸우는 카프 비평가의 위치로부터 물러나 한국현대문학의 기원에 해당하는 개화기로 시선을 돌리는 방향 전환을 감행했는데, 이것은 사실상 물러남이라기보다는 일제 파시즘의 폭력에 노출되어 위기에 봉착한 한국문학의 기원을 탐구함으로써 그 정체성을 확고히 드러내고자 한 깊은 고민의 산물이었다.

또한 최근 들어서 젊은 연구자들 가운데 개화기로 새로운 시선을 돌리는 사람들이 많은 것 역시 한국현대사가 새로운 과정에 접어들었음을 의식한 소치라고 할 수 있을 것이다. 그들 연구자들 가운데 상당수는 일본의 비평가 가라타니 고진의 저서인 《일본 근대문학의 기원》으로부터 커다란 영향을 받은 것으로 보이는데 이 저술 역시 일본의 현대문학이 하나의 기로에 처해 있다는 인식 아래 일본 근대문학이라고 할 때의 근대성이 무엇인가를 완전히 새롭게 규명해 보고자 한 노력의 산물이었다고 할 것이다. 최근에 한국의 젊은 연구자들이 개화기 문학으로 돌아가 한국현대문학의 기원을 탐색하고 그 근대성의 구조를 규명하고자 노력하고 있는 것 역시 1990년을 전후로 한 세계사적 변환을 의식하면서 한국 현대문학의 근대성의 구조와 특성을 발본적으로 파악하고자 하는 문제의식의 소산이라고 할 것이다.

그러나 이처럼 새롭고도 비상한 열정을 보여 주고 있는 최근의 신진 문학 연구자들이 종종 간과하는 것은 이미 고 전광용 선생으로부터 주종연, 송민호, 이재선 교수 등을 거쳐 권영민 교수에 이르는 선구적인 개화기 문학 연구의 성과가 선행해 있었다는 사실일 것이다. 대개 한국의 문학인이나 문학연구자들은 외부로부터 수용되는 것들에 대해서는 민감하게 반응하는 데 반해서 이미 우리가 이룩한 것들에 대해서는 그 인식이나 평가가 인색한 경우가 많다. 개화기 문학 연구 분야는 특히 그러한 측면이 강하다.

고 전광용 선생의 《이인적 연구》(1956)와 《신소설 연구》(1986)가 해방 이후 개화기 문학 연구에서 선구적 기여를 했다는 점은 비교적 잘 알려져 있지만 관심은 매우 적은 편이라고 생각된다. 나아가 이재선 교수의 《한국 개화기 소설 연구》(1972), 송민호 교수의 《한국 개화기 소설의 사적 연구》(1975), 주종연 교수의 《한국소설의 형성》(1987) 등의 존재에 대해서도 관심이 제고될 필요가 있을 것이다.

《한국 근대문학과 시대정신》《한국민족문화론 연구》 등을 거쳐서 《서사 양식과 담론의 근대성》에 이르러 완성적인 국면에 접어든 권영민 교수의 개화기 문학 연구는 이처럼 선행한 연구자들의 실증적인 방법론을 집대성하면서 그것을 해석학적인 지평 위에 올려놓은 것이라는 점에서 아주 중요한 의미를 갖는 것으로 파악된다. 특히 《서사 양식과 담론의 근대성》은 개화기 문학을 개념적인 측면에서부터 양식 및 장르 체계에 이르기까지 세련되고 첨단적인 방법론에 입각하여 해석해 내고자 한 사고의 깊이를 엿볼 수 있게 하는 저작이다.

그것은 먼저 개화기를 개념적으로 새롭게 정의하는 데서 나타난다. 여기서 그는 개화기를 개념적으로 19세기 중반부터 1910년에 이르는 개화계몽기로 새롭게 규정하고 있는데 그 배경은 다음과 같다. 즉 그는 이를 통해서 “문학사의 시대구분에서 반드시 고려해야 하는 순서 개념과 본질

개념을 통합”하고자 했으며 아울러 “1910년 이후 식민지 지배체제 아래 모든 담론과 양식이 식민지 지배 담론의 영향으로 그 질서가 왜곡·재편되었던 사실을 지적하고자 하는 의도까지 포함” 시키고자 했다.

개항을 전후로 하여 1910년경에 이르는 시대를 가리키는 말로는 물론 개화기라는 말이 통칭이 되다시피 했고 그밖에도 그 시대 과제적 측면에 주목한 애국계몽기라는 개념어가 사용되기도 했지만 필자로서는 권영민 교수가 새롭게 제기한 ‘개화계몽기’라는 용어가 애국계몽기라는 말에 담긴 주관성에서 벗어날 수 있게 해주는 효용이 있다고 판단하고 있다.

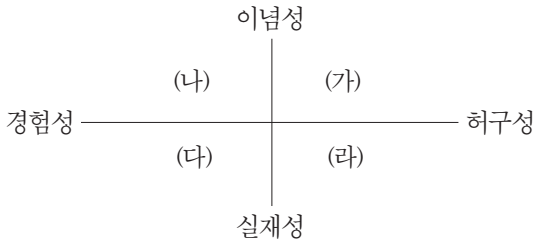
이처럼 시대 규정부터 새롭게 검토하고자 한 그는 담론 이론과 탈식민주의 이론을 탄력적으로 수용하고 재해석하면서 명쾌한 어조로 개화계몽기에 나타난 아주 많은 서사 양식들을 양식 및 장르론의 시각에서 체계화해 나간다.

그에 따르면, 서사의 구성요소와 그것이 지향하는 가치는 담론의 구조와 규칙을 바탕으로 서로 통합되어 하나의 이야기를 만들게 된다. 그런데 이러한 서사에서 이야기의 구성원리가 되는 것은 경험성과 허구성이며, 이 두 가지의 요소가 결합되는 방법은 그 이야기의 담론의 구조와 관련된다. 경험성과 허구성이라는 서사구성의 요소들은 서로 팽팽한 긴장 관계를 형성하면서 담론의 구조에 따라 서로 영향을 미치게 된다.

또한 서사에서의 이야기가 지향하는 가치의 영역에서도 유사한 현상이 나타나게 된다. 모든 서사의 이야기는 실재성과 이념성이라는 서로 다른 가치의 지향성을 지니며 이 상반된 가치의 지향성을 통제하고 조절하는 것이 담론의 규칙이라는 것이다. 즉 어떤 이야기의 경우에는 실재성의 구현에 더 큰 의미가 부여되며 또 다른 어떤 이야기에서는 이념성의 구현이 중시된다.

그리하여 경험성과 허구성을 양극단으로 하는 수평축과 이념성과 실재성을 수직축으로 하는 하나의 장르론적 도식이 그려질 수 있으며 이 수

평축과 수직축이 교차함으로써 만들어지는 네 개의 평면이 상정 가능하게 된다. 이것은 다음과 같은 도식으로 표현될 수 있다.



그리고 나아가 이처럼 서사구성 원리로서의 허구성과 경험성, 그리고 서사의 가치 지향으로서의 이념성과 실재성이라는 추상적 대립항들이 만들어 내는 네 개의 평면에는 개화계몽기에 두드러지게 나타났던 우화 및 풍자, 전기, 역사기록, 신소설 등 네 개의 대표적 서사 장르가 대응될 수 있다.

이처럼 개화계몽기에 나타난 여러 장르들을 양식론 또는 장르론의 차

서사 구성의 원리 서사의 가치지향	허구성	경험성
이념성	우화 · 풍자	전기
실재성	신소설	역사기록

원에서 새롭게 위치 규정한 권영민 교수의 방법론적 실험은 이들 장르들을 통해서 형성되고 표현되는 제반 담론의 성격과 의미를 규명하는 방향으로 나아간다. 그는 신소설과 식민주의 담론의 형성 과정을 긴밀하게 결합시켜 설명해 내며 영웅 전기 및 풍자나 우화 장르에 담긴 반식민주의 적인 담론적 성격을 명쾌하게 적출해 내고자 한다. 그리고 이러한 시도는 미셸 푸코에서 에드워드 사이드 등으로 이어지는 담론 이론을 그 논의

전개의 강력한 배경으로 삼고 있다.

그는 담론의 차원에서 보면 모든 언어는 고정되고 주어진 의미를 가진 가치중립적인 매체가 아니라 상이한 입장과 이념과 계급에 의해 힘을 발휘하고 그 이념과 계급을 위해 대립하고 갈등을 드러내기도 하는 것이라고 말한다. 그리고 이 경우에 구체적으로 발화된 언어에 의해서 이루어지는 담론의 양식이 지식을 창출하는 데 있어서도 서로 부딪치고 경쟁할 수밖에 없다. 그는 이것이 바로 담론의 양식들이 보여 주는 대화적 과정이며 바로 이 대화적 과정 자체가 사회문화를 구성한다고 한다.

이러한 시각과 방법을 중심으로 개화계몽기 문학을 분석하고 체계화하는 권영민 교수의 논법은 매우 명쾌해 보인다. 여기에는 오랜 시간에 걸쳐 이 시대의 문학 작품들과 문헌적인 자료들을 섭렵해 온 그의 실증적 면모가 뒷받침되어 있음을 간과할 수 없다. 그는 고 전광용 선생을 위시한 여러 선행 연구자들의 학술적 탐구를 실증적인 면에서나 방법론적 측면에서나 질적으로 한 단계 훌쩍 상승시켜 놓은 중요한 학자인 것이다.

최근 들어 개화기 문학에 대한 관심이 급격히 고조된 상황에 비추어 보면 일찍부터 이 한국사의 대전환기에 관심을 기울여온 권영민 교수의 시각에 주목하게 되는 것은 어쩌면 당연한 일이라고 해야 하겠다.

### 3. 카프문학과 해방공간 문학 연구와 현대문학사 저술

권영민 교수의 또 다른 커다란 업적으로 손꼽을 수 있는 것이 바로 카프 문학과 해방공간 문학에 대한 체계적 연구일 것이다.

여기서 먼저 염두에 두어야 할 것은 불과 15년여 전만 해도 한국현대문학 연구 분야에서 카프 문학이나 해방공간의 문학을 연구한다는 것은 거의 불가능한 일에 가까운 일이었다는 사실이다. 이와 같은 남북 분단 상황이 낳은 학문적 불구 상태를 타파하는 데 가장 큰 기여를 한 학자 가운데

데 한 사람이 바로 권영민 교수다.

카프 문학 연구라는 측면에서 보면 그는 《한국 계급문학 운동사》 및 《해방 직후의 민족문학운동 연구》가 보여주듯이 김윤식 교수가 일본의 근대문학 연구를 참조하면서 창출해 놓은 새로운 연구의 가능성을 카프 문학 운동의 성립 과정에서부터 그 구체적인 전개와 분열 및 쇠퇴에 이르기까지 아주 체계적으로 분석함으로써 이 분야를 현대문학 연구의 새로운 학문적 분과로 확실하게 변모시켜 놓은 장본인이라고 할 수 있다.

이 과정에서 그는 특히 연군사와 파스쿨라로부터 카프 문학운동이 출현, 성립되기에 이르는 과정을 《백조》 등과 같은 동인지와 잡지 등을 중심으로 면밀하게 검토함으로써 카프 전사(前史)를 구체적으로 규명했으며 관련 인사들의 면면을 자세하게 드러내 보여주었다. 또 그는 카프와 일본 사회주의 문예운동의 관련성 및 국내 사회주의 운동과의 관련성을 찬찬히 검토해 보여 주었고, 카프의 조직적 출범 과정을 실물적으로 조사해서 보여주는 등 자료를 중시하면서도 그것을 명쾌하게 분류, 해석해 나가는 그 특유의 연구 성향을 발휘하였다. 이러한 특성은 카프 조직 운동의 전개 과정을 서술해 나가는 대목이라든가 신간회 관련 대목, 그리고 특히 카프 조직 사건의 경위를 서술해 나가는 대목 등에서 유감없이 발휘되어 있다.

무엇보다 그의 카프 문학 연구는 계급문학 운동이 근본적으로 조직운동에 기반한 사회적 실천 행위라는 점에 주목하면서 그러한 계급 문학 운동으로서의 조직의 성립과 전개과정, 그리고 해체의 관점에서 카프 문학의 전체상을 일목요연하게 재구성한 것이라는 점에서 그 의미를 헤아려 볼 수 있으며, 나아가 이것을 뒷받침하는 각종 문헌적 자료들을 오랜 기간에 걸쳐 힘들게 수집, 정리한 산물이라는 점에서 한국현대 문학 연구의 영역을 실질적으로 확장시킨 것이라고 할 수 있다.

이러한 일련의 저서가 보여 주는 권영민 교수의 학술적인 스타일의 또

다른 강점은 문학사상의 제 경향과 유파를 전체적이면서도 포용적으로 파악하면서 그 의미와 성격을 객관화시켜 나가는 태도다. 카프 문학 운동에 대한 접근에서 이러한 태도는 분명히 나타나는데 이것은 그보다 먼저 이루어진 개화기 문학이나 해방공간 문학에 대한 연구에서 이미 그 면모가 드러났다고 보아야 할 것이다.

예를 들어서 《한국 민족문학론 연구》를 보면 그는 1920년대의 국민문학과와 절충파, 그리고 카프 계급문학과와의 논리를 예단없이 균형적으로 정리하여 보여 주고 있으며, 해방공간의 문학운동을 조명하는 곳에서도 민족주의 우파와 중간파, 그리고 월북 문학인들의 논리를 균분하듯 체계적으로 서술해 나가고 있다. 이러한 태도는 특히 그의 또 다른 저술인 《해방 직후의 민족문학 운동 연구》에서 이른바 순수문학과와 계급문학과, 그리고 중간파 문학의 흐름을 전반적으로 폭넓게 조명하는 것으로 나타난다.

어느 면에서 보면 모든 일은 그것이 일어나거나 진행되고 있을 때에는 그 전체적인 의미나 본질적 성격을 쉽게 헤아릴 수 없는 법일 것이다. 이것은 문학사의 한 국면을 이해하고자 할 때에 간과해서는 안 되는 점이라고 생각한다. 이런 점에서 보면 개화기, 식민지 시대, 해방공간에 걸쳐 나타난 제반 문학현상을 일견 가치중립적인 견지에서 분석하고 서술해 나가는 권영민 교수의 학술적 스타일은 문학사를 예단이나 과장 없이 파악하기 위한 일종의 전제라고도 할 수 있을 것이다.

그런데 이것은 또한 권영민 교수가 축적해온 연구 성과를 파악하는 데 있어서도 필요한 태도가 아닐까 한다. 앞서서도 언급했듯이 84학번인 필자는 1983년경에 서울대학교에 부임해 온 권영민 교수의 학술 활동 과정을 멀리서나마 비교적 자세하게 감상할 수 있었다고 보아야 할 것이다. 필자의 대학원 재학 시절에 많은 연구생들은 권영민 교수의 연구 방법이나 저술상의 스타일을 김윤식 교수와 비교하곤 했는데, 오랜 시간이 흐른



지금의 시점에서 두 사람의 연구나 저술을 돌이켜 보면 과거의 호불호가 곧 오늘의 것이 될 수만은 없으리라는 사실을 깨닫게 된다. 필자는 그때에 이미 그의 학문적 스타일에 담긴 높고 넓은 시야의 강점을 어렵듯이나마 이해하고 있었던 것 같다.

한편으로 권영민 교수가 이룩한 주목할 만한 성과 가운데 하나는 바로 현대문학사의 저술에 있을 것이다. 그의 《한국현대문학사》가 출판되기까지 한국현대문학 연구는 사실상 문학사 저술을 제대로 확보하지 못하고 있었다고 보아도 커다란 무리는 없을 것이다. 물론 현대시 연구 쪽에서는 김용직 교수의 《한국근대시사》(1983)와 《한국현대시사》(1996) 등이 있었고 소설사 쪽에서는 김윤식 교수와 정호웅 교수가 함께 펴낸 《한국소설사》(1993) 등을 위시한 몇 종의 저술이 선행해 있기는 하지만, 무엇보다 시와 소설 등 주요 장르를 통합한 문학사 저술은 없었다는 점을 상기할 필요가 있으며, 나아가 이들 개별 장르의 문학사 서술 역시 완미한, 시간적 연속과 단절을 모두 고려한 조화로운 서술 양태를 보여 준 경우는 드물었다고 보아야 한다.

권영민 교수의 《한국현대문학사》는 이 점에서 주목할 만하다. 여기서 그는 구한말에서 해방기에 다다르고 또 여기서 다시 현재에 이르는 100여 년에 걸친 현대문학사의 흐름을 두 권의 책에 시, 소설, 희곡 등의 3대 장르를 모두 고려하면서 유려하게 서술해 나갔다. 이 저서에서 필자가 특히 인상 깊었던 곳은 1930년대의 문학사 서술 부분, 이 가운데에서도 소설사 부분이다.

여기서 그는 1930년대 중반의 중요한 소설사적 현상으로 식민지 현실과 소설에 대한 반성, 모더니즘 소설과 산문의 시학, 현실과 풍자와 비판, 여성소설의 등장과 여성적 관점, 역사소설의 양식적 확대와 대중성 등 다섯 가지 항목을 제시하고 있는데 이러한 항목화에는 비교적 최근까지의 연구 성과를 망라하려는 의지가 담겨 있는 것으로 보인다. 특히 여성소

설이나 역사소설을 주목하여 다룬 것은 앞에서 언급했듯이 문학사상의 제 경향과 유파를 가감 없이 수용하여 질서를 부여하고자 한 그 특유의 스타일이 신진 연구의 성과를 무리 없이 수용하여 재해석한 경우에 해당한다고 할 것이다.

이처럼 새로운 연구를 폭넓게 수용하면서 한국현대문학이라는 역사적 현상을 새롭게 질서화하고 재편해 나간 그의 문학사 저술은 한국현대문학사를 체계적으로 서술하고자 한 노력의 소산이자 오랜 기간에 걸친 그의 연구 과정이 종합된 결과물이다.

이 저술을 통해서 비로소 우리는 한국현대문학사 서술이라는 커다란 과제가 실물로 실현된 양상을 확인할 수 있게 되었으며, 이것을 지침 또는 참고로 삼아 더 깊거나 넓거나 높은 문학사 인식으로 나아갈 수 있는 계기를 마련하게 된 것이다. 이 저술을 통해서 우리는 권영민 교수가 문학과 역사를 통합적으로 사유하고자 하는 문학사가로서의 위치를 확고히 하고 있음을 확인할 수 있다.

#### 4. 한국문학의 세계화를 위한 지속적인 노력들

작년 2005년에 권영민 교수는 브리티시컬럼비아 대학(UBC)의 부르스 폴튼(Bruce Fulton) 교수와 함께 컬럼비아 대학 출판부에서 'Modern Korean Fiction : An Anthology' 라는 제목으로 한국 현대문학을 대표하는 22편의 단편소설을 수록한 소설선집을 출판하였다.

현진건의 <운수 좋은 날>과 김동인의 <감자>와 이태준의 <까마귀>에서부터 최윤의 <회색 눈사람>과 김영하의 <도마뱀> 등에 이르는 단편소설들을 수록하고 있는 이 앤솔로지의 의미는 매우 각별하다.

지금까지 필자가 만나 본 미국과 유럽의 한국문학 연구자들이 가장 힘들게 생각하고 있는 것 가운데 하나는 바로 그 자신이 가르치고 있는 학

생들에게 자신 있게 보여줄 수 있는 한국문학 작품의 영역본이 거의 없다는 사실이었다. 예를 들어 현재 버클리 대학에서 연구 활동에 매진하고 있는 신지원 교수의 말에 따르면 미국의 동아시아학 분야에서 일본이나 중국에 비해 한국이 차지하는 비중은 너무나 미미한 편이고 한국문학을 전공한 교수들은 아주 드물 뿐만 아니라 학생들에게 한국문학의 전통과 독자성을 일깨워줄 만한 작품집도 제대로 구비되어 있지 못한 형편이라고 한다.

한 나라의 문학의 실체는 작품에 있다는 것이 사실이라면 이러한 열악한 상황은 한국문학에 대한 인식의 결핍을 연장해 나갈 수밖에 없음을 보여 주는 것이라고 하지 않을 수 없을 것이다. 이러한 상황을 감안할 때 이번 권영민 교수가 폴튼 교수와 함께 펴낸 앤솔로지는 한국근대문학의 전통과 독자성을 작품 면면을 통해서 계통적이면서도 구체적으로 확인할 수 있도록 해줄 것이라고 기대할 만하다.

그런데 여기서 중요한 것은 이러한 선집 작업이 그렇게 간단하거나 만만한 일이 아니라는 점이다. 이 앤솔로지의 서문에서 편자들은 이 책이 처음 구상된 것은 멀리 1992년으로까지 거슬러 올라가는 일임을 밝히고 있다. 그때 하와이 대학의 한국학센터에서 있었던 국제한국문학협회의 창립 모임에 참석한 몇몇의 연구자들은 제대로 된 한국현대문학 번역을 찾아보기 어려운 상황을 고통스럽게 생각하면서 한국현대문학을 포괄적으로 보여줄 수 있는 책을 구상하게 되었다는 것이다.

그렇다면 이 선집은 첫 구상단계에서 출판에 이르기까지 무려 약 14, 5년에 가까운 장구한 세월을 필요로 했던 셈이다. 여기에는 만족할 만한 수준의 한국문학 번역자를 찾아보기 어려웠던 상황과 한국문학에 대한 관심 및 그 연구 활동에 대한 지원이 빈약했던 학문적 여건 등이 골고루 작용하고 있었다고 보아야 할 것이다.

권영민 교수는 이처럼 열악한 상황에서 1995년에 타계한 마살 필

(Marshall R. Pihl) 교수와 폴튼 교수 등과 함께 미국에서의 한국문학 연구 풍토를 조성하기 위해 동분서주해 왔던바 이번에 간행된 선집은 이 과정 전부를 그 배면에 함축하고 있는 기념비적인 의미를 지니고 있는 것이다.

그가 한국현대문학 연구를 세계 속에 자리 잡도록 만들기 위해 얼마나 많은 노력을 기울여 왔는가는 그의 프로필이 말해 주고도 남음이 있다. 서울대학교에 부임한 이후에 해당하는 1985년부터 1986년까지의 시기에 그는 미국 하버드 대학에 객원교수로 가 있었고 1989년에는 다시 일본 도쿄 대학에 한국문학 담당 초빙 교수로 가 있었다. 또한 그는 1992년부터 1994년까지 미국 버클리 대학에 한국문학 담당 교수로 재직해 있었으며 2004년에는 다시 하버드 대학의 한국문학 담당 교수로 가 있었다.

혹자는 이러한 그의 연구 및 교육 활동 과정에 대해서 한국의 교수들 사이에서 흔한 외유성 해의 체류로 보기 쉽겠지만 한 번도 아니고 이처럼 누차에 걸쳐서 지속적으로 미국 및 일본의 학계와 깊은 관계를 형성해 온 것은 신체적인 부담감이 큰 중년의 학자로서는 단순한 외유의 동기로서는 감행할 수 있는 일이 못됨을 알 수 있다.

그는 이러한 과정을 통해서 하버드 대학의 데이비드 맥캔(David McCann) 교수, 폴튼 교수와 같은 훌륭한 한국문학 연구자 및 번역자들이 학계에 뿌리를 내릴 수 있도록 조력을 아끼지 않았고, 그들과 함께 오늘과 내일의 한국문학 연구를 선도해 나갈 신진 그룹을 창출해 냈으며, 이들 연구자들 사이의 의사소통과 협력을 가능케 해줄 국제적 네트워크를 주도적으로 만들어내는 막중한 역할들을 수행했다. 뿐만 아니라 그의 이러한 시각과 전망은 그가 몸담아 온 서울대학교를 비롯한 여러 대학의 대학원생들에게 깊은 영감을 주어 그들로 하여금 한국현대문학 연구의 지평을 세계적 차원으로 옮겨갈 수 있도록 했다. 그가 서울대학교 국문과 대학원을 비롯한 여러 대학원의 젊은 연구생들이 매년 하버드 대학의 연

구생들과 접촉하고 의견을 교환할 수 있는 제도적 장치를 마련한 것은 그 하나의 예에 불과하다.

무엇보다 학문적인 차원에서 권영민 교수는 한국현대문학을 세계적인 담론의 장과 직접 교류할 수 있도록 하는 노력을 기울여 왔다. 그가 가장 대표적인 성과는 앞에서 비교적 상세하게 논의한 《서사 양식과 담론의 근대성》이라는 저술이다. 이 저술이 단순히 실증적인 노고의 집적물이 아니라 방법론적인 해석의 심도를 보여주는 노작이라는 점에 대해서는 이미 앞에서 이야기해 두었지만 그가 이러한 저작을 만들어 간 과정은 그 자체가 한국문학의 세계화를 위한 고심에 찬 노력을 보여 주고 있다고 해도 과언이 아니다. 그는 미국과 일본의 대학들에서 이 저작의 내용을 이루게 되는 것들에 관해 직접 강의하고 또 현지의 연구자들의 조언과 자문을 청취하면서 자신의 연구의 수준을 질적으로 비약시켰던 것이다.

이러한 과정을 지켜보면서 필자가 무엇보다 깊이 존경하게 된 것은 그 자신이 이미 확보하거나 이룩한 것에 만족하거나 또 그것에 머무르지 않은 진취적인 정신과 태도다. 한국의 충청남도의 한 작은 시골 마을에서 풍족하지 못한 집안의 아들로 태어나 그곳에서 멀리 떨어지지 않은 고등학교에서 공부한 그가 서울을 거쳐 태평양 너머의 세계로 나아간 과정은 일신우일신(日新又日新)의 과정에 다름 아니었고 그 자신의 안락보다는 한국현대문학 연구의 과제의식에 충실한 삶이었다고 생각한다. 이 점에서 그는 단순히 한 사람의 큰 학자로서뿐만 아니라 어떤 의미에서는 사회적 실천가로서의 모습을 보여주었다고 해도 좋다.

권영민 교수가 간행한 책들 가운데에는 연구서나 비평서와 같은 학술서만 있는 것이 아니어서 《너와 나 사이의 시》(샘터사, 1996)라는 수필집도 찾아볼 수 있다. 필자는 이 오래된 수필집을 읽으면서 그가 학창시절부터 지금에 이르기까지 오로지 일관된 성실한 자세 하나로 오늘의 그 자신을 주체적으로 형성해 온 사람이라는 것을 실감할 수 있었다.

아무 것도 없는 상황에서 이웃집 순경 아저씨가 대학 입학 선물로 준 경찰용 단화를 얻어 신고 어머니의 배움을 받으며 서울로 떠난 이야기를 쓴 <나의 스무 살>이라는 짧은 수필은 그가 직면했던 불안과 고통과 압박을 생각하게 한다. 오늘 그가 세계 속의 한국문학이라는 명제를 제기하고 이것을 실천해 가는 드문 존재로 자기 자신을 정립한 것은 그의 타고난 명석한 두뇌와 판단력 때문만이 아니라 모든 일을 최선을 다해서 성실하게 밀고나간 삶의 자세 때문이었다. 권영민 교수의 만해대상 학술부문 수상을 진심으로 축하드린다. ▣

■ 권영민 교수 저서 목록

- 《국문글쓰기의 탄생》, 서울대학교출판부, 2006.
- 《한국현대소설의 이해》, 태학사, 2006.
- 《현대소설의 구조와 미학》, 태학사, 2005.11.1, 공저.
- 《Modern Korean Fiction》, Columbia Univ. Press, 2005.5.11, 국외/공저.
- 《The History of Korean Literature》, Cambridge Univ. Press, 2004, 국외/공저.
- 《한국현대문학비평사2(1-8)》, 한국학술정보, 2004, 편저.
- 《정지용 시: 126편 다시 읽기》, 민음사, 2004.8.1.
- 《한국현대문학대사전》, 서울대학교출판부, 2004.5.1, 편저.
- 《김환태가 남긴 문학 유산 : 문학평론가 출신 김환태 60주기 추모문집》, 문학사상사, 2004.3.1, 편저.
- 《한국신소설선집》, 서울대학교출판부, 2003, (공)편저.
- 《한국문학사》, Cambridge University Press, 2003.5.1.
- 《한국현대문학사1,2》, 민음사, 2002.8.30.
- 《평양에 핀 진달래꽃》, 통일문학사, 2002.4.1, 편저.
- 《서사양식과 담론의 근대성》, 서울대학교출판부, 1999.3.1.
- 《이상문학연구 60년》, 문학사상사, 1998, 편저.
- 《김동리가 남긴 시》, 문학사상사, 1998.3.1, 편저.
- 《우리문장강의》, 신구문화사, 1997.
- 《현대소설》, 해냄출판사, 1997, 공편.
- 《한국계급문학운동사》, 문예출판사, 1997.3.1.
- 《운동주진집1-2》, 문학사상사, 1995, 편저.
- 《한국현대소설100년 1, 2》, 동아출판사, 1995.7.1, 편저.
- 《한국의 문학비평1, 2》, 민음사, 1995.7.1, 편저.

- 《한국문학50년》, 문학사상사, 1995.7.1, 편저.
- 《권영민교수의 태백산맥 읽기》, 해냄출판사, 1995.7.1.
- 《한국현대문학대계1-9》, 민음사, 1994.7.1, 편저.
- 《한국현대문학사 1945-1990》, 민음사, 1993.3.1.
- 《소설과 운명의 언어》, 현대소설사, 1992.3.1.
- 《한국 현대 문인 대사전 상,하》, 아세아문화사, 1991.3.1.
- 《한국 현대 작가 연구》, 문학사상사, 1991.3.1.
- 《한국 근대 문인 대사전》, 아세아문화사, 1990.3.1.
- 《북한의 문학》, 을유문화사, 1989.7.1, 편저.
- 《월북문인연구》, 문학사상사, 1989.7.1.
- 《김동인 문학연구》, 조선일보사, 1988.12.1, 편저.
- 《한국민족문학론 연구》, 민음사, 1988.12.1.
- 《염상섭 문학연구》, 민음사, 1987.12.1, 편저.
- 《한국현대문학사 연표》, 서울대학교출판부, 1987.12.1.
- 《해방직후의 민족문학운동연구》, 서울대학교출판부, 1986.12.1.
- 《해방 40년의 문학》, 민음사, 1985.12.1.
- 《한국 근대문학비평의 이해》, 민음사, 1984.12.1.
- 《한국 근대소설의 이론》, 민음사, 1984.12.1.
- 《소설의 시대를 위하여》, 이우출판사, 1983.12.1.
- 《한국 근대문학과 시대정신》, 문예출판사, 1983.12.1.
- 《한국현대문학비평사(자료 I - V)》, 단국대학교 출판부, 1982.12.1.
- 《한국현대문학비평사(자료목록)》, 단국대학교 출판부, 1981.12.1.



■ 권영민 교수 논문 목록

〈만해 한용운의 문학, 그 새로운 지평〉, 《문학사상》, 문학사상사, 2005.1.

〈한국 현대문학의 길, 해방과 분단의 60년: 현대사의 역사적 상황과 충돌하며 변모해 온 한국문학〉, 《문학사상》, 문학사상사, 2005.8.

〈정지용 시의 해석 문제 3 :〈옥류동〉의 시적 언어와 〈폭포〉의 공간적 심상 구조〉, 《문학사상》, 문학사상사, 2003.1.

〈종래의 지용 시 해석에 대한 문제 제기 :〈바다2〉와 〈유선애상〉을 중심으로〉, 《문학사상》, 문학사상사, 2003.8.

〈일본불교잡지《和融誌》 수록 한용운의 한시〉, 《만해학보》, 만해학회, 2002.8.

〈박팔양의 문학과 대표작품〉, 《통일문학》, 통일문학사, 2002.7.

〈국어 능력 평가의 의의〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2002.6.

〈김소월의 〈꿈〉〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2002.3.

〈디지털 시대 인문학의 방향〉, 《국어국문학》, 국어국문학회, 2001.12.

〈이육사의 〈반묘〉〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2001.12.

〈김영랑의 〈달〉을 보며〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2001.8.

〈이육사의 〈파초〉〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2001.3.

Modern Korean Literature(1), *Seoul Journal of Korean Studies*, 한국문화연구소, 2000.12.

〈김영랑의 〈연1〉을 읽으면서- ‘조매롭다’ 와 ‘조마조마’〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2000.12.

〈한국문학의 세계화 방안에 대한 연구〉, 《세계문화비교연구》, 한국세계문학비교학회, 2000.1.

〈소월 시에서 잘못 읽은 ‘어그짐’ 과 ‘잔즈르는 수심가’〉, 《새국어생

활》, 국립국어연구원, 2000.6.

〈정지용의 〈향수〉- '해설과 금빛 게으른 울음을 우는 곳'의 경우〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 2000.3.

〈새천년을 앞두고 다시 묻는 문학비평의 의미 : 그 문학의 시학을 위해〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1999.12.

〈김소월의 〈산유화〉〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1999.12.

〈정지용의 시 〈무서운 시계〉를 바르게 읽는 법〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1999.1.

〈개화계몽시대의 국문론과 문체변혁을 둘러싼 논쟁 : 국어국문운동이 언문일치와 민족국가의 전통성에 영향을 끼친 데 대한 평가의 문제〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1999.8.

〈이인직이 쓴 일본어 소설 〈과부의 꿈〉 97년만에 최초공개〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1999.7.

〈'삼백예순 날 하냥 섭섭해 우웁내다'를 다시 생각하며〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1999.6.

〈이육사의 〈절정〉과 '강철로 된 무지개'의 의미〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1999.3.

〈'사뿐히 즈려뺏고 가시옵소서'의 의미〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1998.12.

〈근대소설의 기원과 담론의 근대성〉, 《문학동네》 17, 문학동네, 1998.7.

〈극단 '신건설' 사건으로 촉발된 카프 제2차 검거사건의 전말, 공판기록 최초공개〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1998.6.

〈비평가 백철과 일본 동경의 〈지상낙원〉시대〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1998.2.

〈이상문학, 근대적인 것으로부터의 탈출〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.12.

- 〈식민지시대 계급문학운동의 재평가〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.11.
- 〈무정은 과연 근대소설인가〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.9.
- 〈제국신문에 연재된 이해조의 신소설〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.8.
- 〈개화기소설의 국문체와 ‘-나다’ 형의 문장〉, 《새국어생활》, 국립국어연구원, 1997.6.
- 〈신소설 일념홍의 정체〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.6.
- 〈한성신보와 최초의 신문연재소설〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.5.
- 〈국문체와 근대문학의 성립〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1997.7.
- 〈개화계몽시대의 서사양식을 어떻게 이해할 것인가〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1996.8.
- The changing Image of America in Modern Korean Fiction, *Seoul Journal of Korean Studies*, 1996.7.
- 〈일제식민지시대 계급문예운동의 정치적 진출〉, 《진단학보》, 진단학회, 1996.12.
- 〈개화계몽시대의 서사 양식의 장르 분화〉, 《한국문화》, 서울대학교 한국문화연구소, 1996.6.
- 〈한국문학의 세계화, 그 가능성의 모색〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1996.1.
- 〈여성문학, 그 정체성의 확립을 위해〉, 《문화공간》, 1996.1.
- 〈간접적 회상법과 여성적 글쓰기〉, 《동서문학》 26(2), 동서문화사, 1996.6.
- 〈개화계몽시대의 국문체〉, 《문학한글》, 한글학회, 1995.12.
- 〈북한의 문학 50년〉, 《북한문화연구》, 한국문화정책개발원, 1995.12.
- 〈친일문학 청산 문제와 소설 〈민족의 죄인〉〉, 《소설과 사상》, 고려원,

1995.9.

〈해방 50년 한국 문학 주요 지표〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1995.5.

〈계몽시대의 소설과 작가층의 형성〉, *Korean Studies*, Hawaii, 1994.7.

〈북한문학의 혁명적 이념에 대한 연구〉, 《비교문학》, 한국비교문학회,

1992.12.

〈춘원문학을 향한 열아홉개의 화살〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1992.2.

〈북한 항일 혁명 문학의 이념적 실제〉, 《도산학술논총》, 도산아카데미  
연구소, 1992.9.

〈북학문학과 민족주의적 성격의 한계〉, 《자유공론》, 자유공론사,  
1992.7.

〈90년대 소설의 새로운 가능성〉, 《소설과 사상》, 고려원, 1992.1.

〈한국현대문학비평과 서구문학 방법론의 수용〉, 《외국문학》, 열음사,

1992.3.

《〈화사집〉 그후 50년을 생가하며 : 미당의 신작시 5편을 중심으로》,  
《문학사상》, 문학사상사, 1991.11.

〈나카니시 이노스께와 1920년대 한국 계급문단〉, 《외국문학》, 열음사,  
1991.12.

〈존재의 인식에서 현실비판까지-작가 조성기의 경우〉, 《문학사상》, 문  
학사상사, 1991.1.

〈1930년대 한국 문단의 휴머니즘 문학론〉, 《예술문화연구》, 1991.7.

〈북한문학의 현황과 그 특성, 북한 문화 예술 연구의 방향〉, 문예진흥  
원, 1990.1.

〈한국문화의 새로운 풍토를 모색하기 위한 지향〉, 《문학사상》, 문학사  
상사, 1990.12.

〈분단문학으로서의 북한문학의 성격〉, 《세계의 문학》, 민음사,  
1990.12.

- 〈김일성의 주체사상과 북한문학〉, 《통일로》, 안보문제연구원, 1990.11.
- 〈북한의 문학〉, 《통일문제연구》, 국토통일원, 1990.9.
- 〈문학의 동질성 회복을 위하여〉, 《자유공론》, 자유공론사, 1990.4.
- 〈4월혁명과 문학, 그 전환기적 성격〉, 《오피서버》, 한국언론문화사, 1990.4.
- 〈주체사상과 북한문학의 성격〉, 《한국논단》, 한국논단, 1990.4.
- 〈연작소설의 기법과 장르적 가능성〉, 《현대소설》, 현대소설사, 1990.1.
- 〈삶의 진실과 소설적 상상력-최일남론〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1990.4.
- 〈정치적인 문학과 문학의 정치성-〈총독의 소리〉를 중심으로〉, 《작가세계》, 세계사, 1990.1.
- 〈분단상황의 새로운 인식-조정래론〉, 《현대문학》, 현대문학사, 1990.1.
- 〈중국 동북3성 지역의 한인문학〉, 《사회과학과 정책연구》 11, 서울대학교사회과학연구소, 1989.12.
- 〈민족문학의 역사적 위상〉, 《민족지성》, 민족지성사, 1989.11.
- 〈1930년대 일본프로시단에서의 백철〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1989.9.
- 〈우리문학 속의 미국〉, 《예술과 비평》, 서울신문사, 1989.6.
- 〈북한에서의 근대문학 연구〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1989.9.
- 〈분단시대 문학비평의 논리〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1989.6.
- 〈소설 창작의 이론과 이론가 김남천〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1989.2.
- 〈숨김의 변증법 : 〈아리 아리 강강〉의 경우〉, 《현대문학》, 현대문학사, 1988.12.
- 〈민족문학의 정신적 성과〉, 《문화예술》, 한국문화예술진흥원, 1988.12.
- 〈카프의 조직과 해체 4〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1988.12.
- 〈카프의 조직과 해체 3〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1988.7.

- 〈카프의 조직과 해체 2〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1988.6.
- 〈카프의 조직과 해체 1〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1988.3.
- 〈모더니스트 박태원 의문의 북행〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1988.12.
- 〈해방과 함께 끝난 계급문학 운동〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1988.6.
- 〈노동자 출신 희극작가 송영〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1988.1.
- 〈계급 리얼리티의 선봉장 이기영〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1988.9.
- 〈북한의 문예이론과 문예정책〉, 《예술과 비평》, 서울신문사, 1988.1.
- 〈문학사의 총체성과 월북문인의 문제〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1988.1.
- 〈분단문학의 새로운 인식을 위해〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1988.6.
- 〈민족문학인가 민중문학인가 : 민족문학론의 논리와 실천〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1988.3.
- 〈민족문학인가 민중문학인가 : 민족문학론의 논리와 실천〉, 《예술과 비평》, 서울신문사, 1988.12.
- 〈해방공간의 민족문학론과 그 이념적 실제〉, 《현대공론》 24, 반공통일연맹, 1988.1.
- 〈백철의 창작방법론 비판〉, 《예술논문집》, 예술원, 1987.7.
- 〈북으로 간 문인들〉, 《월간경향》, 경향신문사, 1987.1.
- 〈최재서의 소설장르론 비판〉, 《동양학》, 단국대동양학연구소, 1986.7.
- 〈염상섭의 민족문학론〉, 《한국문화》, 서울대한국문화연구소, 1986.7.
- 〈일제 식민지 시대의 농민운동과 농민문학론〉, 《진단학보》, 진단학회, 1986.1.
- 〈해방 40년의 문학 8-산업화시대의 문학과 사회인식〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.8.
- 〈해방 40년의 문학 7-산업화시대의 문학과 사회인식〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.7.

- 〈해방 40년의 문학 6-전후의식의 극복과 문학적 자기 인식〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.6.
- 〈해방 40년의 문학 5-전후의 현실과 문학의 분열〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.5.
- 〈해방 40년의 문학 4-전후의 현실과 문학의 분열〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.4.
- 〈해방 40년의 문학 3-해방과 민족문학의 확립〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.3.
- 〈문학비평의 논리와 형태-해방 40년 문학비평의 반성〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1985.3.
- 〈해방 40년의 문학 2-해방과 민족문학의 확립〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.2.
- 〈해방 40년의 문학 1-그 문학사적 의미와 가능성〉, 《한국문학》, 한국문학사, 1985.1.
- 〈비판의 정신과 구성의 치밀성-전광용의 작품세계〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1984.12.
- 〈해방공간의 문학8-백철과 중간파의 문학논리〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1984.12.
- 〈한국 근대소설론 연구〉, 박사학위논문서울대학교학원, 1984.12.
- 〈애국계몽시대의 소설개혁운동〉, 《한국문화》, 서울대한국문화연구소, 1984.12.
- 〈이야기를 아끼는 작가-정중명의 경우〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1984.1.
- 〈해방공간의 문학7-민족시의 새로운 지향〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1984.6.
- 〈대중소설과 통속소설〉, 《예술과 비평》, 서울신문사, 1984.4.

〈한국근대소설론의 쟁점 21-1930년대 장편소설론의 방향(하)〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1984.4.

〈한국 민족문학론 비판 4-해방공간의 민족문학론〉, 《현대사회》, 현대 사회연구소, 1984.3.

〈해방공간의 문학6-자기비판과 자기변명의 거리(2)〉, 《문예중앙》, 중앙 일보사, 1984.3.

〈한국근대소설론의 쟁점 20-1930년대 장편소설론의 방향(상)〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1984.3.

〈한국 민족문학론 비판 3-애국계몽운동과 민족문학의 인식〉, 《현대사회》, 현대사회연구소, 1984.2.

〈한국근대소설론의 쟁점 19-한국 근대소설론의 이론적 가능성〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1984.2.

〈한국 민족문학론 비판 2-민족문학과 이데올로기의 문제〉, 《현대사회》, 현대사회연구소, 1984.1.

〈한국근대소설론의 쟁점 18-최재서와 소설의 장르적 인식(하)〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1984.1.

〈한국에서의 문학사회학〉, 《학원》 294, 1984.1.

〈해방공간의 문학 5-자기비판과 자기변명의 거리〉, 《문예중앙》, 중앙 일보사, 1983.12.

〈한국근대소설론의 쟁점 17-최재서와 소설의 장르적 인식(중)〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1983.12.

〈개화기 문학사상 연구 장지연의 문학사상〉, 《진단학보》, 진단학회, 1983.12.

〈한국근대소설론의 쟁점 16-최재서와 소설의 장르적 인식(상)〉, 《소설 문학》, 소설문학사, 1983.11.

〈한국근대소설론의 쟁점 15-백철과 인간탐구로서의 문학(하)〉, 《소설



문학》, 소설문학사, 1983.1.

〈해방간의 문학 4-식민지 문화 잔재의 청산문제〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1983.1.

〈한국근대소설론의 쟁점 14-백철과 인간탐구로서의 문학(중)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.9.

〈한국근대소설론의 쟁점 13-백철과 인간탐구로서의 문학(상)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.8.

〈해방공간의 문학 3-문학관과 이데올로기의 충돌〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1983.6.

〈한국근대소설론의 쟁점 12-창작방법론과 리얼리즘의 인식(하)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.6.

〈한국근대소설론의 쟁점 11-창작방법론의 리얼리즘의 인식(상)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.5.

〈한국 민족문학론 비판 1-민족문학과 이데올로기의 문제(상)〉, 《현대사회》, 현대사회연구소, 1983.4.

〈한국근대소설론의 쟁점 10-풍자문학론의 실상과 허상〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.4.

〈해방공간의 문학 2-문학관과 이데올로기의 충돌〉, 《문예중앙》, 중앙일보사, 1983.3.

〈한국근대소설론의 쟁점 9-1930년대 초기의 농민문학론〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.3.

〈개화기 문학사상 연구 (1)-위암 장지연의 문학사상〉, 《진단학보》, 진단학회, 1983.1.

〈한국근대소설론의 쟁점 8-팔봉 김기진의 경우(하)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1983.1.

〈해방공간의 문학 1-해방문단, 그 어지러운 이름들〉, 《문예중앙》, 중앙

일보사, 1982.12.

〈한국근대소설론의 쟁점 7-팔봉 김기진의 경우(상)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.12.

〈양주동의 절충적 문학론 비판〉, 《백영 정병욱선생 회갑기념논총》, 신구문화사, 1982.12.

〈한국근대소설론의 쟁점 6-양주동의 절충주의 문학론 비판(하)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.11.

〈한국근대소설론의 쟁점 5-양주동의 절충주의 문학론 비판(상)〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.1.

〈한국근대소설론의 쟁점 4-1920년대 소설 기술론의 전개양상〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.9.

〈한국근대소설론의 쟁점 3-염상섭의 소설론과 그 성격〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.8.

〈한국근대소설론의 쟁점 2-춘원의 소설과 김동인의 비판논리〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.7.

〈한국근대소설론의 쟁점 1-신소설 작가의 고대소설 비판〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.6.

〈테마에의 관심과 그 확대-박영한의 소설들〉, 《소설문학》, 소설문학사, 1982.1.

〈해방 직후의 현실과 문학운동〉, 《현대사회》(3~5), 현대사회연구소, 1981.12.

〈감성의 세계와 그 소설적 가능성〉, 《현대문학》, 현대문학사, 1981.1.

〈개화의 격랑서 겪은 갈등-개화기 정치소설의 한 측면〉, 《월간조선》, 조선일보사, 1981.1.

〈해방을 노래한 세 권의 시집〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1981.1.

〈방법의 확대와 의식의 심화〉, 《세계의 문학》, 민음사, 1981.1.

- 〈한국근대문학연구의 새로운 방향〉, 《신동아》 7월, 1981.1.
- 〈염상섭의 문학론 검토〉, 《동양학》, 단국대동양학연구소, 1980.12.
- 〈개화기 소설작가의 사회적 성격〉, 《한국학보》, 일지사, 1980.12.
- 〈염상섭의 문학론에 대한 검토〉, 《동양학》, 단국대동양학연구소, 1980.1.
- 〈해방문단의 형성과정〉, 《문학사상》, 문학사상사, 1980.1.
- 〈해방 후 문학사 정립을 위한 서론〉, 《문학사상》 3월호, 문학사상사, 1980.1.
- 〈개화기 시조의 시적 형식에 대하여〉, 《한국학보》, 일지사, 1979.12.
- 〈이해조의 소설관에 대하여〉, 《관악어문연구》, 서울대학교 국어국문학과, 1978.12.
- 〈시조의 시적 형식과 음악형식의 상호관계〉, 《한국학보》, 일지사, 1978.12.
- 〈개화기 지식인의 환상-천강 안국선의 경우〉, 《문학과 지성》, 문학과 지성사, 1978.4.
- 〈개화기 시조의 시적 형식에 대하여〉, 《한국학보》, 일지사, 1978.1.
- 〈개화기 지식인의 환상〉, 《문학과 사회》 12월, 문학과 지성사, 1978.1.
- 〈안국선의 생애와 작품세계〉, 《관악어문연구》, 서울대학교 국어국문학과, 1977.12.
- 〈개화기의 소설관과 신소설의 변모양상〉, 《관악어문연구》, 서울대학교 국어국문학과, 1976.12.
- 〈개화기 시조에 대한 검토〉, 《학술원논문집》, 학술원, 1976.12.
- 〈개화기 소설의 문체연구〉, 《현대문학연구》, 1975.12.





# 종교자유와 인권

(주관 : 종교자유정책연구원)

- 만해의 열린 실천/박태원
- 종교다원주의와 종교 자유/이찬수
- 2006 서울시 주요종교사학의  
종교교육에 관한 학생설문조사/윤남진

# 만해의 열린 실천

— 그 불교적 연원과 시대적 과제 —

박태원(울산대)

## 1. 관심과 의도

이 글은 만해 사상 자체에 대한 것이 아니다. 만해의 면모를 실마리로 삼아, 한국 사회의 주요 현안인 종교 인권과 자유 문제의 해결을 위한 한 시도로서 ‘관용의 불교적 통로’를 확인해 보고자 하는 것이 목적이다.

아직 미제의 현안으로 남아 있는 강남대 이찬수 교수 해직 사건과 동일한 맥락의 사건이었던 대광교 강의석 군 사태는 사회 분열과 갈등의 한 축인 종교적 불관용의 문제가 얼마나 절박한 현재적 의제인지를 생생히 부각시켜 준다. 언론이나 사법계에서 ‘종교 갈등과 연관된 사건들은 덮어두는 것이 상책’이라며 외면하는 관행 속에서, 합리적 성찰을 외면하는 종교 독단과 윤리적 건강을 훼손하는 종교 독선 및 배타심들은 음지의 독버섯으로 번성하고 있다. 만시지탄이기는 하지만, ‘종교자유정책연구원’이라는 인연으로 집약되고 표출되는 한국 지성들의 실천적 관심들은

그래서 매우 시의적절한 희망의 광명이다. 이 소중한 희망의 등불을 지피는 데 필요한 기름 한 방울이라도 보태고 싶은 것이 이 글의 의도이다.

## 2. 만해의 열린 실천—그 상서로운 바다의 개방성과 역동성

난세는 영웅을 부르는가. 거센 바람은 깊게 뿌리내리는 강한 나무를 세우는가. 구한말과 일제 식민지배를 살아가는 한민족은 유달리 대찬 인물들을 토해 놓는다. 경허와 만공, 만해는 당시의 불교계가 그 거친 역사의 무대 위에 올려놓은 대표적 강골(強骨)들이다. 특히 만해(卍海, 1879~1944)는 승려·독립운동가·문필가의 각 영역에서 모두 당대 최고의 격을 보여주고 있다. 보편적 진리에 삶의 모든 것을 걸고 추구한 구도의 역정과 깊은 성취, 역사와 민족이 당면한 문제를 정확하게 간파하는 예리하고 수준 높은 진보적 지성, 내면적 성취와 시대인식을 온몸으로 표현하는 치열한 실천, 한국 신문학사의 첫 장을 수준 높게 장식한 탁월한 문재(文才)—이 모든 것이 한 인격 안에 자리잡는다는 것은 실로 어려운 일이다. 그런데 만해라는 상서로운 바다는 이 모든 것을 자기 품에 담아 버렸다.

충청도 홍성 태생(1897), 의병 활동(18세), 세계여행 시도와 실패(21세), 출가(26세), 일본을 여행하며 신문물을 시찰하고 대학에서 불교철학과 서양철학을 청강(30세), 《조선불교유신론》 탈고(32세), 한일불교동맹 조약 체결 분쇄를 위한 승려 쫓기대회 개최·친일불교의 교두보인 원종(圓宗)에 대응하여 한국 선불교의 맥을 이은 조선 임제종 설립·만주로 가 독립운동가들과 독립운동 협의(33세), 불교경전의 대중화를 위한 《불교대전》 발간(36세), 오세암에서 참선하다 깨달음을 얻음(見性)(39세), 〈독립선언서〉에 공약삼장을 첨가하고 33인의 한 사람으로서 대표연설·투옥·검사의 심문에 〈조선 독립의 서〉로 답변(41세), 출옥(44세) 후 강연과 집필, 결사(結社) 등으로 독립운동과 불교운동을 치열하고 일관되게 펼치다가

광복을 한 해 앞두고 심우장에서 입적·동지들에 의해 화장 후 망우리 공동묘지에 안장됨(67세, 1944년)—인간 만해가 남긴 족적의 일부분이다. 그는 삶의 환경이 제기하는 문제 상황들을 매우 예민하게 의식했으며 그 문제 풀이에 열정적으로 임했다. 돋보이는 그의 양심적 열정과 드높은 기개, 진보적 성향은 아마도 선천적 자질로 보인다. 그리고 이 자질은 불교 정신과 만나면서 민족사의 기념비적인 불꽃으로 타오르게 된다.

인간 만해에는 두 가지 대조적 면모가 공존하고 있다. 옹고 그림(是非)의 현장에 적극적으로 참여하여 시시비비를 분명히 하여 온몸으로 실천하는 것이 그 하나요, 옹고 그림의 상대적 한계와 상호 배타성을 차원 높게 해소하는 선사적(禪師的) 지평이 다른 하나이다. 이 두 가지 면모가 한 인격 속에서 성공적으로 결합하기란 참으로 어려운 일이다. 만해라는 삶이 돋보이는 것은, 그가 이 두 면모를 결합시키는 데 주목할 만한 모범을 성취하였기 때문이다. 그가 <독립선언서>에 첨가한 공약삼장에서도 이러한 개성은 드러난다.

1. 금일 우리들의 이 거사는 정의인도(正義人道)·생존존영(生存尊榮)을 위하는 민족적 요구이니 오직 자유적 정신을 발휘할 것이요, 결코 배타적 감정으로 치달리지 말라.

1. 최후의 일인까지, 최후의 일각까지 민족의 정당한 의사를 쾌히 발표하라.

1. 일체의 행동은 가장 질서를 존중하여 우리의 주장과 태도로 하여금 어디까지든지 광명정대(光明正大)하게 하라.

삶의 대부분을 일제의 지배 아래 보내야 했던 만해는, 민족의 자주독립을 위한 식민지 질서 해체와 한국불교의 자주성 확보 및 불교개혁을 현실적 과제로 설정했다. 그리하여 그는 올곧은 항일 독립운동 및 한국불교



자립 운동과 진보적 불교 개혁운동으로 그 과제에 대응하였다. 그런데 그의 대응은 수준 높고 탄탄한 사상적 근거를 지니고 있는 것이었기에 더욱 일관되고 철저할 수 있었다.

그는 ‘자유로워야 할’ ‘진정한 자아’ 및 ‘본원적 평등’이라는 인간관에 입각하여 인간 존엄성의 신념을 수립한다.

부처님은 천상천하에 오직 나만이 존귀하다 하셨는데, 이것은 사람마다 각각 한 개의 자유스러운 진정한 자아를 지니고 있음을 밝히신 것이다. 부처님은 모든 사람에게 보편적인 진정한 자아와 각자가 개별적으로 지닌 진정한 자아에 대해 미흡함이 없이 언급하였다.

— 〈조선불교유신론〉

석가의 말씀에 의하면 사물은 모두 각기 불성(佛性)을 가졌는데, 그것은 평등입니다. 오직 어리석음과 깨달음(迷悟)의 차이가 있을 뿐입니다. 그러나 그 어리석음과 깨달음의 차이라는 것도, 어리석음의 입장에서 깨달음을 볼 때 차이가 있다고 가상하는 것일 뿐이지 실제로 차이가 있는 것은 아닙니다. 깨달으면 마찬가지로입니다. 〈내가 믿는 불교〉…… 만약 불평등의 관점에서 바라본다면 무엇 하나 불평등하지 않음이 없을 것이며, 평등의 관점에서 바라본다면 무엇 하나 평등하지 않음이 없을 것이다. 불평등의 관점이란 무엇인가. 사물 현상이 필연적 법칙에 의해 제한 받는 것이다. 평등의 관점이란 무엇인가. 공간과 시간을 초월하여 얽매임이 없는 자유로운 진리를 일컫는다. 평등이란 진리이지 현상은 아니다.

— 〈조선불교유신론〉

그의 자유사상은 이러한 인간관의 연장이다.

자유는 만유(萬有)의 생명이요 평화는 인생의 행복이라, 따라서 자유가 없는 사람은 시체와 같고 평화가 없는 자는 최고의 병자이다.

— 〈조선독립의 서(書)〉

만해의 이러한 인간관은 구세주의적(救世主義的) 실천사상으로 펼쳐진다.

불교의 또 하나의 특징인 구세주의란 무엇인가. 그것은 이기주의의 반대 개념이다. 불교를 논하는 사람들이 흔히 불교는 자기 한 몸만을 위하는 종교라고 하거니와, 이는 불교를 충분히 이해한 것이라고 할 수 없다. 왜냐하면 자기 한 몸만을 위하는 것은 불교와는 정반대의 태도인 까닭이다. 화엄경에서는 “나는 마땅히 널리 일체 중생을 위하여 일체 세계와 일체 악취(惡趣; 고통스런 생활세계) 중에서 영원토록 일체의 고통을 받으리라.” 하고, 또 “나는 마땅히 저 지옥, 축생, 열라왕 등의 처소에 내 몸을 인질로 삼아 모든 악취의 중생을 구속(救贖)하여 해탈을 얻게 하리라.” 하였다. 그 밖의 모든 말씀과 모든 계(偈)가 중생을 구제하고자 하는 뜻에서 벗어남이 없었으니, 이것이 과연 그 한 몸만을 위하는 길이겠는가. 부처님이야말로 세상을 구하려는 생각에 철저하였던 것이니, 우리 중생은 무엇으로 이 은혜에 보답하라.

— 〈조선불교유신론〉

만해는 이러한 구세주의에 입각하여 불교 내적으로는 불교가 세상에 들어와 세상을 구해야 한다고 하여 산중불교를 비판하고 민중불교를 강조하였고, 불교 외적으로는 부당하게 자유와 평등을 억압받는 민족과 인류에 대한 구원의 염(念)을 강하게 펼치고 있다. 그런데 그의 구세주의적 실천 대상은 민족적 경계에 국한되는 것이 아니었다.

부처의 진리는 이 세상 사람이 다 잘 살자는 데 있습니다. 그러니까 잘 살기 위한 행위를 누가 부인할까마는, 다만 부처님은 전세계 인류 중 유독 조선 사람만을 구제해야겠다는 사상을 가지신 것은 아닐 것입니다. 또한 조그마한 국경이나 혈족에 구분을 지으실 이가 아닙니다. 천하의 모든 인류는 모두 평등하고 자유롭다는 데 이상이 있었을 뿐이었습니다.

—〈석가의 정신〉

그러나 만해는 또한 구세주의의 실천이 민족 단위에서 출발할 수밖에 없다는 실천적 선택의 현실 감각을 잃지 않았으며, 민족의 자주 독립이 곧 세계인의 자주 독립과 평화의 조건임을 인식하고 있었다. 결국 만해는 자주적 자유인이며 평등의 주체라고 하는 보편적 인간관에 입각하여 민족의 자주 독립과 조선불교의 개혁을 통해 인류 모두의 행복을 지향하였던 것이다.

그런데 논자는 우리 사회의 종교 인권 및 자유 문제를 염두에 두고, 만해의 삶이 보여주는 ‘열린 실천’의 면모를 주목하고자 한다.

만해는 출가 승려였다. 전통 선불교 수행 속에서 깨달음의 지평을 열고(39세에 오세암에서 참선하다 見性) 만공 선사와 호쾌한 법담을 주고받는 격 높은 선사였다. 그러면서도 그는 선불교 구성원들이 흔히 걸려 있는 언어 결핍의 덫에서도 자유로운 인물이었다. 주제별로 불경을 편집한 《불교대전》을 저술할 정도로 불교 전통 언어에 해박하였으며, 불교계의 현실 문제들을 예리하게 분석하고 대안을 제시하는 진보적 개혁 지성을 펼쳤을 뿐 아니라(《조선불교유신론》), 당대의 세간 지성들의 언어에도 폭 넓고 진지하며 열정적으로 관여하고 있다(문학·정치·농업·여성·한글 문제 등 그의 관심과 언어는 당대의 주요 시대 현안을 포괄하고 있다). 그의 승려로서의 신분, 돈보이는 선사적 체득과 열정적 불교 운동 등을 고려할 때, 그는 요즘으로 말하면 ‘특정 종교의 틀로써 삶을 가꾸어 가는 전

문 성직자' 였다.

그러나 만해는 자기 종교의 언어와 이해 관계에 간혀 있는 '단힌 종교인' 이 아니었다. 3· 1운동 준비 과정에서 그는 민중의 호응을 널리 일으킬 수 있는 종교 단체와 손을 잡는 것이 좋다고 판단하여 당시 기독교계의 지도자였던 월남 이상재 선생을 만나 대사를 의논한다. 그러나 월남은 “독립 선언을 하지 말고 일본정부에 독립청원서를 제출하고 무저항 운동을 전개하는 것이 유리하오.”라며 반대 의견을 내놓았다. 이에 대해 만해는 “조선의 독립은 제국주의에 대한 민족주의요, 침략주의에 대한 약소민족의 해방투쟁인만큼, 청원에 의한 타력본위(他力本位)가 아니라 민족 스스로의 결사적인 행동으로 나가지 않으면 불가능합니다.”고 하면서 월남과 의견을 달리 하였다. 이로 인해 월남을 따르는 많은 기독교계 인사들이 3· 1독립 운동에 서명하지 않았고, 만해는 “월남이 가담했다라면 3· 1운동에 호응하여 서명하는 인사가 더욱 많았을 터인데……” 하며 한탄하였다고 한다.<sup>1)</sup>

만해는 또한 최린의 소개로 천도교 교주 의암 손병희 선생을 만나 3· 1운동에 천도교 측이 호응해 주기를 요구한다. 의암이 월남 이상재의 승낙 여부를 먼저 묻자, 만해는 “손 선생께선 이상재 선생의 뜻으로만 움직입니까? 그러면 이 선생이 반대하니 선생도 그를 따르렵니까? 그러나 이미 대사가 모의되었으니 만일 호응하지 않으면 내가 살아 있는 한 당신을 그대로 둘 수는 없습니다.”라고 강경하게 나왔다. 이에 의암은 자기를 총대표로 내세우는 조건으로 서명에 승낙하였고, 이로 인해 천도교의 여러 인사들이 의암을 따라 서명에 동참하게 되었다.<sup>2)</sup>

이러한 일화는 만해가 편협한 종교 이기심에 갇히지 않는 인간이었음

1) 안병직 編, 《한용운》(한길사, 1980), 263쪽.

2) 같은 책, 264쪽.

을 추정케 해 준다. 그는 보편 가치의 구현에 장애물로 등장하는 다양한 형태의 집단 이기주의에 갇히지 않을 수 있는 열린 마음의 주체였던 것으로 보인다. 그의 이와 같은 열린 마음은 도산 안창호와의 일화에서도 엿보인다. 만해는 도산과 나라의 장래를 의논한 적이 있었는데, 도산은 독립 후에 정권을 서북 사람들이 맡아야 하고 기호 사람들에게는 맡길 수 없다고 하였다. 이유를 묻는 만해에게 도산은 ‘기호 사람들이 5백 년 동안 정권을 잡고 일을 잘못 했으니 그 죄가 크며, 서북 사람들은 5백 년 동안 박대를 받아왔기 때문’이라 답했다. 그 후로 만해는 도산과 다시는 만나지 않았다.<sup>3)</sup>

자신과 친연(親緣) 관계에 있는 혈연이나 지연 혹은 종교의 이익을 합리적 근거 없이 우선하려는 것이 범부의 상정(常情)이다. 거의 본능화된 이 집단 이기심의 불합리한 충동으로부터 거리를 두며 삶의 보편 가치를 추구해 간다는 것은 참으로 어려운 일이다. 그러나 개인의 존재론적 완성이나 보편 가치의 사회적 구현을 위해서는 외면할 수 없는 인간적 과업이기도 하다. 만해라는 인간은 보편 가치의 지평을 가로막는 종교적 닫힌 편애와 배타적 지역 편향성으로부터 자신을 지켜 낼 수 있는 마음의 능력을 지녔던 것으로 보인다.

만해는 또한 돋보이는 진보적 정신을 지녔으며 그 진보 지성을 온몸으로 실천한다. 《조선불교유신론》을 통해 조선불교의 관행들을 개혁적으로 비판하고 있으며, 조선의 독립운동, 노농(勞農)운동, 여성운동, 한글보급 등에 관한 혁신적 주장을 거침없이 쏟아낸다.

불교 개혁 운동가·울곧은 항일 독립운동가·개혁적 사회 운동가로서의 면모를 동시에 펼치고 있는 만해의 정신적 특징 하나는 ‘**기존 관행과의 거리 두기**’이다. 한 시대의 지배 관념, 삶의 방식과 가치관을 결정하

3) 같은 책, 269~270 쪽.

는 익숙한 관행들, 사유와 욕망의 개인적 선호를 규정하는 전통의 무게들에 갇히지 않는 ‘열린 마음’이 만해의 삶을 이끌어 가는 한 특징이라 생각한다. 그리고 그는 그 열린 마음을, 그가 직면한 문제 상황 속에서 온몸으로 격조 높고 치열하게 펼쳐 보인다. ‘열린 실천’이 만해 삶의 한 특징적 면모라 한 소이가 여기에 있다.

만해의 이 ‘열린 실천’은 어쩌면 선천적 자질의 표현일지도 모른다. 그러나 그의 내면이 수준 높은 선사적(禪師的) 지평과 맞닿아 있다는 점, 평생을 불교적 구도와 운동에 전념하고 있다는 점을 고려하면, 그의 ‘열린 실천’이 불교적 연원에 깊이 연루되어 있다고 보아도 무리는 아닐 것이다. 이제 논지는 만해의 ‘열린 실천’이 불교적 연원과 관련 있을 것이라는 전제로, 그 불교적 연원을 계보학적으로 더듬어 보고자 한다. 도대체 불교에 축적된 어떤 통찰들이 만해로 이어져, 그로 하여금 ‘익숙한 통념과 욕망들에 갇히게 하지 않는 열린 실천’의 행보를 가능케 하였는가를 살펴보고자 하는 것이다. 물론 그 의도는 편협하고 닫힌 종교 이기심과 배타심 및 독선들이 활개치고 있는 한국 사회의 현실과 해법을 겨냥한 것이다.

### 3. 진리를 탐구하는 마음은 어떤 것이어야 하는가

붓다가 코살라국의 케사뫼타라는 마을에 들렀을 때, 그곳에 사는 칼라마인들은 평소 그들이 품고 있던 의문을 붓다에게 털어놓고 도움말을 구한다. 그들은 이렇게 묻는다. “존자시여, 이 케사뫼타에는 사문과 바라문들이 찾아와 각자 자기의 주장만을 내세우고 다른 사람들의 주장이나 이론에 대해서는 비난하고 헐뜯고 멸시하며 산산조각을 냅니다. 그리하여 우리는 이들 존경하는 사문과 바라문들 가운데 과연 누가 진리를 말하는 것이고 누가 거짓을 말하는 것인지, 의문이 나고 그로 인해 혼란스러워집

니다. 당신의 도움말을 구합니다.”

붓다는 먼저 이렇게 충고한다. “그대들이 의심하고 혼란스러워 하는 것은 당연하다. 칼라마인들이여, 거듭 들어서 얻어진 지식이라 해서 그것을 진리로 인정하여 따르지는 말라. 또 전통이 그러하다고 해서, 소문이 그렇다고 해서, 성전에 쓰여 있다고 해서, 추축이 그렇다고 해서, 일반적인 원칙에 의한 것이라 해서, 그럴듯한 추리에 의한 것이라 해서, 곰곰이 궁리해 낸 견해이기에 그것에 대해 갖게 되는 편견(편향) 때문에, 말하는 사람이 지닌 그럴듯한(특별한) 능력 때문에, ‘이분은 우리의 스승이시다’라는 생각 때문에, 어떤 주장이나 이론을 받아들여 따르지는 말라. 오직 스스로 생각하여 ‘이것을 그대로 따라 행하면 해롭고 괴롭게 된다’고 판단된다면, 그것을 버리도록 하라. 또 ‘이것을 그대로 따라 행하면 이롭고 행복하게 된다’고 판단된다면, 받아들여 행하도록 하라.”

이어 붓다는 ‘그대로 따라 행할 때 해롭고 괴롭게 되는 것’으로서 탐욕과 성냄과 어리석음을 거론하는 동시에, ‘그대로 따라 행할 때 이롭고 행복하게 되는 것’으로서 ‘탐욕 없음’ ‘성냄 없음’ ‘어리석음 없음’을 거론한다.<sup>4)</sup>

칼라마인들은 붓다에게 어떤 주장의 진리 여부를 판단하는 기준에 관하여 질문하였다. 그리고 진리 판별의 기준으로서 붓다가 제시하는 것은 이로움과 해로움, 행복함과 불행함이며, 더 구체적으로는 탐욕과 성냄과 어리석음이다. 어떤 주장이나 이론이 탐욕(lobha, 貪: 실체적 자아 관념에 입각한 자기 중심적 소유욕. 이 욕망은 끝없이 확장되는 것이어서 결코 자기 만족을 모른다)과 성냄(dasa, 瞋: 실체 관념에 입각하여 非自我로 간주하는 대상들에 대해 보이는 부정의 반응. 상호 의존이라는 무실체의 관계성이 망

4) 《칼라마경(Kalama Sutta)》, 《증지부(Anguttara Nikaya)》1,187,III,7,§65(P.T.S 본), 《구도의 마음, 자유-칼라마경-》(소마 영역, 현음 옮김, 고요한 소리, 1988), 9~11쪽.

각될 때 나타나는 외궤의 自愛에 수반되게 마련인 타자 부정이다. 분노, 적개, 비난, 공격, 폭력, 증오 등으로 표현된다) 그리고 어리석음(moha, 癡: 사물의 온전한 모습에 대한 무지와 오해. 실제적 자아 관념이 그 핵심이다. 온전한 이해를 방해하는 고착된 선입견이나 편견 역시 그릇된 자아 관념에 대한 집착을 토대로 강화, 유지되곤 한다)을 증장, 강화시키는 쪽으로 작용하는가, 아니면 탐·진·치 삼독(三毒)을 경감, 제거, 해체시키는 쪽으로 작용하는가에 따라 진리성이 결정된다는 것이다.

그런데 붓다는 칼라마인들이 궁금해 하는 진리 판별의 기준을 제시하기에 앞서 진리 탐구의 바람직한 자세를, 적절치 못한 진리 판단의 기준들 혹은 불충분한 지식의 원천들이라 할 수 있는 것들을 지적하면서 거론하고 있어 눈길을 끈다. 흔히 참이라고 받아들이는 지식이나 이론의 원천이 사실은 매우 불충분한 것이라는 점을 세세히 지적함으로써 자유롭게 열린 마음으로 진리 탐구에 임할 것을 권하고 있는 것이다.

우리는 무엇에 입각하여 자신이 알고 있는 지식을 진리로 받아들이는가? 혹 전통이나 인습의 권위 때문에 진리로 받아들이지는 않는가? 성전이나 스승의 권위에 눌려 진리로 인정하는 것은 아닌가? 전통이나 소문, 스승의 말이 참일 수도 있다. 그러나 전통이나 스승의 주장이라 해서 진리는 아닌 것이다. 면밀히 따져 보면 우리가 흔히 진리라고 받아들이는 지식이나 이론의 근거는 이렇듯 매우 불충분한 것이다. 이러한 불충분한 근거들을 반성 없이 받아들이는 태도로는 진리에 접근하기 어렵다. 붓다는 이러한 문제를 세세히 들추어내면서, 자유롭게 열린 마음으로 진리 탐구에 임할 것을 권하고 있는 것이다. 그는 전통이나 성전, 스승의 권위, 소문이나 세뇌, 추측이나 일반 공리, 논리적 추론, 자기 노력의 산물에 대한 편애, 화자(話者)의 남다른 능력 등에 얽매어 진리 판단을 하지 말라고 충고한다. 그것들은 진리의 원천이기에는 불충분하며 위험하기조차 하기 때문이다.



붓다의 이와 같은 조언은 진리를 추구하는 모든 이들이 경청할 만하다. 숨겨졌던 진리, 왜곡되었던 진실, 놓치고 있었던 사실을 드러내고 바로 잡으며 포착하는 모든 과정에는 한결같이 '진리로 받아들여지게 만들었던 기존의 이런 저런 권위들과 거리 두는 마음'이 작동해야 하기 때문이다. 과학 혁명의 새로운 패러다임 등장 역시 기존의 패러다임과 '거리 둘 수 있는 열린 마음'으로 인해 가능하다. 종교적 독단으로 인한 타자 이해의 결핍, 종교적 독선으로 인한 불관용과 배타의 덫에 걸린 마음들은, 자신의 독단과 독선을 온전한 진리라고 믿게 만든 불충분하고 불완전한 지식의 원천들에 달라붙어 그것들에 갇혀 있다. 모든 형태의 독단과 독선에서 해방되어 더 온전한 진실의 지평 위에 올라서려면, '기존 지식과 신념의 다양한 원천들과의 거리를 확보할 수 있는 자유롭고 열린 마음'이 필수적이다.

그런데 이러한 열린 마음은 자각과 의지만으로 펼쳐지는 것이 아니라 는 데 문제가 있다. 이성적 자각과 의지가 인간의 마음과 행위를 주도할 수 있으리라는 기대는 비현실적이다. 인간 존재에 대한 너무나도 단순하고 피상적인 이해에 의거하고 있는 것이기 때문이다. 인간 마음에 대한 불교의 성찰에 의하면, 인간은 빙산의 밑 부분과도 같은 거대한 잠재의식적 심층(제8식)을 안고 있으며, 소위 이성의 합리적 성찰이란 것은 물위에 드러난 빙산의 일부에 해당하는 의식의 층(제6식)을 그 주무대로 한다. 그리고 의식의 층위에서 수립되는 이성적 자각과 의지는 내면 깊이 구조화되어 있는 잠재의식의 층에서 솟구치는 사유와 욕구의 관성들에 의해 너무도 무력하게 무너지곤 한다. 그렇다고 이성적 성찰과 의지가 공허하거나 무의미하다는 것은 아니다. 인간 존재를 그 잠재의식적 층위까지 포함시켜 파악해야 삶의 희망과 그 통로를 제대로 설정할 수 있다는 것을 유념하자는 것이다.

기실 인간의 희망을 포착하고 구현하려는 인류의 노력들은, 인간 내면

의 이 다층적 구조를 간과하였기에 비현실적이고 극단적인 길에 접어들어 방황해온 궤적이 뚜렷하다. 이성적 의지와 성찰이 저 깊고 두터운 잠재의식적 층위에서 솟구치는 관성들에 의해 너무도 무력하게 좌절될 때, 어떤 사람들은 인간 존재의 자기 모순적 불합리성에 실망하면서 원죄적 인간 혐오에 기초하여 인간 자신의 능력과 노력에 의한 자기 완성의 길을 포기하는가 하면, 어떤 이들은 그래도 이성의 빛이 구원의 길로 인도할 것이라며 이성에 의한 자기 구원에 연연한다. 전자는 신앙 종교의 길로, 후자는 이성주의의 다양한 변주곡으로 나타난다.

이미 우리는 이성에 모든 기대를 걸었던 근대 지성들이 겪었던 심한 좌절과 반성을 충분히 확인하고 있다. 이성적 합의나 구호, 치밀한 합리적 제도 구축에도 불구하고, 인간사는 언제나 그 이성의 선언적 구호와 과신을 비웃는 듯한 배반의 현실로 얼룩지고 있지 않은가. 과연 누구 말처럼 이성적 담론 상황이 완비된다면, 합리적 성찰들이 인간사를 이끌어 갈 수 있을까?

인간 의식에서 발하는 이성의 빛은 분명 소중하다. 그리고 삶의 희망이 그 이성의 기능과 역할과 무관하게 구현될 수는 없다. 그러나 동시에 우리는 의식의 장(場)에서 확보하는 이성에 대한 기대 또한 제한해야 한다. 인간 존재의 다층적 내면 구조를 직시하고, 이성이 무력해지는 국면을 대처할 새로운 길을 모색해야 한다. 이성 과신의 몽상적 낙관이나 이성 포기 의 체념 모두가 불충분한 인간 이해에서 비롯된 것은 아닌지 따져보아야 한다. 이미 인류 영성의 궤적에는 이에 필요한 통찰과 경험들이 산적해 있다.

진리 탐구를 위해 붓다가 제안하는 ‘자유롭고 열린 마음’은 충분히 보편적 합리성과 호소력을 지닌다. 그러나 붓다가 만일 그러한 마음이 이성적 자각과 의지만으로 가능하다고 설한 것이라면, 붓다가 일러준 그 오래된 깨달음의 길은 근본적으로 이성주의의 한 변주에 불과하고, 그리하

여 이성주의의 과대망상적 공허함에서 자유롭지 못할 것이다. 그런데 붓다 및 붓다의 길 위를 걸은 사람들은 인간 존재의 그 복잡한 다층적 구조와 내용을 매우 깊이 있고 총체적으로 파악하고 있다. 그리고 그렇게 파악한 인간관에 상응하는 희망의 통로를 마련하고 있다. 붓다의 길이 독특하고도 장기적인 생명력을 발휘해 온 것은 바로 이러한 이유에서이다.

의식(제6식)의 차원에서 생겨나 활동하는 사유나 욕구, 감정들은 의식의 이성적 성찰과 의지에 의해 조절 내지 제어될 수 있을 것이다. 지식과 신념의 원천들이 의식의 범주에 근거하고 있는 것이라면, 붓다가 조언하는 ‘진리 탐구를 위한 자유롭고 열린 마음’이 이성적 자각과 의지에 의해 확보될 수 있을 것이다. 그러나 잠재의식 차원에 축적되어 있는 사유와 욕구와 감정의 관성들에 근거하고 있는 지식과 신념의 원천들이라면, 단순한 이성적 자각과 의지만으로는 그들로부터 거리를 두는 자유롭고 열린 마음을 펼치기가 불가능해진다. 그렇다면 어찌해야 하는가? 저 깊은 잠재의식의 층위에서 솟구쳐 오르는, 의식 지평에서는 제어할 수 없는, 지식과 신념의 원천들에 대한 선호 코드들로부터 자유로울 수 있으려면 어찌해야 하는가?

참선이 그것이다. 붓다가 설한 ‘지켜보기’ 수행(正念, samma-sati)<sup>5)</sup>이 그것이다. 붓다가 임종 직전까지 제자들에게 강조한 ‘지켜보기’라는 참선은 그가 권유하는 ‘진리 탐구를 위한 자유롭고 열린 마음’이 수립될 수 있게 하는 독특한 통로이다.

---

5) 붓다가 설한 해탈 수행법인 8정도의 7번째 수행법인 samma-sati를 漢譯에서는 正念으로 번역하였는데, 이에 대한 한글 역어로서는 현재 ‘마음 챙김’ ‘마음 집중’ ‘주의 집중’ ‘알아차림’ 등이 시도되고 있다. 논자는 sati의 의미 내용을 감안하여 ‘지킴’과 ‘봄’의 두 국면을 결합한 ‘지켜보기’라는 말을 채택하고 있다. 이에 대한 자세한 논의는 《정념과 화두-그 동일 지평에 관한 탐구》(박태원, 울산대출판부, 2005)에 있다.

#### 4. 열린 마음을 가능케 하는 길— ‘지켜보기’ 참선

붓다 이래의 통찰에 의하면 인간의 내면에는, 언제부터인지 정확히 알 수는 없어도, 사물을 해석하고 평가하는 어떤 방식이나 틀이 자리잡고 있다. 그 방식이나 틀은 인간이 어떤 현상이나 사물을 대할 때 순간적으로 작동한다. 그래서 인간은 사물이나 현상을 사실 그대로의 모습으로 경험하지를 않는다. 이미 지니고 있는 그 어떤 해석의 틀로 가공되고 구성되어진 모습을 경험할 뿐이다. 그런데 이 해석의 틀에는 근본적으로 심각한 흠결이 자리잡고 있다. 무명(無明)이라 불리는 근본 오해로서 ‘실체적 자아 관념’은 그 대표적 내용이다. 인간은 이 근본 무지에 입각한 해석의 틀을 가동하여, 주관적 무지와 오해와 편견 및 그로 인해 초래된 선택적 평가와 선호 등으로 사물을 끝없이 곡해하여 받아들이고 있다. 그 오해와 곡해의 산물을 고타(苦, dukkha)라 부른다. 인간이 경험하는 세계는 무명에 의해 오염된 인식이 구성적으로 전개하는 능동적 왜곡의 산물이라는 것이다.

붓다는 인간의 마음이 엮어내고 있는 이 대상 왜곡 과정과 그로 인한 삶의 근원적 상처를 자기 내면에서 직접 확인한 후 그 해법을 마련한다. 무명에 의해 오염된 마음의 능동적 왜곡을 멈추고 세계를 ‘있는 그대로’ 볼 수 있는 능력을 성취할 수 있는 행법을 고안해 낸다. 팔정도가 그것이다.

그런데 장기간에 걸쳐 강한 관성력으로 축적된 인식의 왜곡과 가공의 혼습은 사변에 의거한 지적 성찰이나 윤리적 제어 정도로는 해체시킬 수 없는 성격의 것이다. 지적 성찰과 윤리적 제어가 지니는 일정한 기여를 수용하는 동시에, 마치 인식의 본능처럼 자리잡은 ‘무지가 주도하는 대상 왜곡의 인식적 전개’를 직접 확인하고 해체시킬 수 있는 특별한 수행법이 요구된다. 붓다는 무지에 의한 인식의 오염과 세계 왜곡 과정을 면

밀히 살핀 후 그 적절한 행법을 고안해 낸 것으로 보인다. 념(念 sati)이 바로 그 특별한 수행법이다.

무명이 개입된 인식적 가공은 사물이나 현상을 대하는 순간, 마치 본능처럼 자연스럽게 즉각적으로 대상 세계를 향해 가동된다. 이 가공과 조작, 왜곡의 인식적 전개는 워낙 순식간에 펼쳐지기 때문에 그러한 사실을 인지하기조차 어렵다. 혹 존재의 참모습을 왜곡하는 ‘그릇된 이해 방식’이 인식에 내재하고 있다는 점을 인지하여 이론적으로 분석하며 반성하기도 하지만, 그와 같은 사변적 성찰과 의지 수준으로는 대처하기 어렵다. 만성화된 그 ‘그릇된 이해의 틀’, ‘무명이 개입하는 대상 왜곡의 선입(先入) 인식 방식’ 그 자체에 말려드는 한, 해방의 출구는 보이지 않는다.

붓다가 고안한 근원적 해방의 단초는 ‘휘말려들지 않기’ 였다고 본다. 무명이 개입한 인식이 대상을 왜곡적으로 구성하여 끝내 삶의 근원적 상처로 이어지는 일련의 생멸연기 패러다임 그 자체에 휘말려들지 않는 마음의 국면을 계발하고 수립하여 확고히 다져 가는 행법이 붓다가 고안해 낸 해법이었고, 그것이 바로 sati였다고 생각한다.

‘세계와 접촉할 때 무지의 허구적 구성인 실체적 자아 관념이 작동하며 ‘나와 나 아닌 것’으로 세계를 이원화시키고, 그 주객 이분법적 범주 속에서 무명에 오염된 인식은 정신과 물질의 실체적 분리를 구성해 내며, 업력의 주관적 선호나 기준, 가치 판단, 언어적 분리와 규정 등이 개입하면서 세계의 본래 모습은 일그러져 버린다. 그 가공과 조작, 왜곡의 허상에 빠져들어 접착하면 할수록, 무지와 허구에 의거한 삶의 구속과 오염, 동요와 불안과 상처가 악화된다. ‘접—이 일련의 전개 과정은 너무도 신속하게 거의 동시에 진행되며, 대부분의 사람들은 이 ‘세계 왜곡의 인식적 체계’ 속으로 휘말려들어가기에 급급할 뿐이다.

붓다는 인식에 개입하고 있는 근원적 무지와 견고하게 구축된 생멸연기적 인식의 틀을 확인한 후, 그로부터 해방될 수 있는 획기적 해법을 마

련한다. 바로 ‘세계 왜곡과 오염의 인식 체계’ 그 자체 속으로 휘말려들지 않고, 무명의 충동질에 떠밀려 그 계열 속으로 빠져들지 않고 ‘멈추어 서서’, 세계를 가공하지 않고 그 맨 모습을 ‘봄’으로써 마침내 자신이 경험하는 세계의 ‘있는 그대로’의 참모습과 곧바로 대면하는 sati라는 방법이였다. sati는 ‘무명이 주도하는 세계 왜곡과 오염의 인식 체계와 계열’에 휘말려들지 않는 국면에 눈떠 그 자리를 ‘지키고 서는’ 멈춤인 동시에, 그 자리에서 서서 가공과 왜곡을 일삼던 세계를 더 이상 조작하지 않고 ‘그저 보는’ 혹은 ‘단지 볼 뿐인’ 관찰이다. 그리고 이 멈춤과 관찰의 연장선상에서 지(止)와 관(觀)의 두 국면이 수립된다.<sup>6)</sup>

sati의 내용을 설하는 사념처(四念處, cattaro satipatthana: 지켜보기의 네 가지 기반, 네 가지 지켜보기의 확립)<sup>7)</sup>는 인식의 대상이자 내용인 몸(身)·느낌(受)·마음 상태(心)·법칙적 경험(法)들과 관련된 현상들을 경험할 때, ‘무명이 주도하는 세계 왜곡과 오염의 인식 체계와 계열’에 휘말려들지 않고 그것들을 경험하고 이해할 수 있는 ‘지켜보기’ 능력을 확립하게 하는 가르침이다. 다시 말해 인간이 경험 가능한 모든 현상들을 네 부류로 망라한 뒤, ‘무명이 주도하는 세계 왜곡과 오염의 인식 체계와 계열’에 빠져들지 않는 마음 국면에 지켜 서서, 그 경험 현상들을 왜곡적으로 분별 가공하지 않고 ‘있는 그대로’ 파악할 수 있는, sati라는 마음 국면을 일깨우고 확립시켜 주는 것이 사념처 교설이다.

사념처 교설이 몸·느낌·마음 상태·법의 순서로 설해지는 데에도 이유가 있다고 본다. 실제 ‘지켜보기’를 하다 보면, 일반적으로 초보자에게는 가시적이며 상대적으로 선명한 현상인 몸 관련 현상들을 ‘지켜보

6) 이와 관련된 상세한 논의는 논자의 《정념과 화두-그 동일 지평에 관한 탐구》에 있다.

7) 《대염처경(大念處經, Mahasatipatthana-Suttanta)》 *Digha-Nikaya* 22/vol.2, (PTS, T.W.Rhys Davids & J.E.Carpenter, 1890-1911. Reprint, 1966~1976)

는’ 것이, ‘지켜보기’ 국면을 일깨우는 데 용이하다. 이에 비해 느낌·마음 상태·법과 같은 불가시적 현상들이 경험 대상이 될 때는 상대적으로 ‘지켜 보기’ 국면을 놓치기 쉽다. 그 상대적 난이도는 일반적으로 느낌→마음 상태→법의 순서인 것으로 보인다. 특히 법념처는 오개(五蓋)·오취온(五取蘊)·육내외처(六內外處)·칠각지(七覺支)·사성제(四聖諦) 등 불교 교설과 관련된 법칙적 현상들을 경험할 때 어떻게 ‘지켜보기’ 국면을 놓치지 않고 챙겨갈 수 있는가에 대해 설하고 있는 것이라 생각하는데, 법칙적 경험에 휘말려들지 않고 ‘지켜보기’ 국면을 유지해 가는 것은 실제 행법에서 상대적으로 가장 어려운 것 같다.

지식인들이 자신의 이론적 지식으로 인해 견고한 지적 아만이나 독단 및 독선으로 쉽사리 빠져든다는 것 역시, 법칙적 경험물들이 그 미세한 속성으로 인해 얼마나 질긴 접착력을 지니고 있고, 그로 인해 ‘지켜보기’가 얼마나 어려운 것인가를 엿보게 한다. ‘법 아닌 것들은 물론 법도 놓을 수 있으려면’ 법념처(법칙적 경험 지켜보기)를 챙길 수 있어야 한다. 자신이 수립한 법칙적 체계조차 집착의 대상으로 삼지 않고 굴릴 수 있는 그 꿈 같은 이상을 생각 생각에 생생하게 구현시켜 주는 통로가 바로 법념처이다.

행동(身)과 느낌(受)을 지배하는 선입관과 욕망의 코드들, 마음 상태(心)와 지식(法)을 구성해 내는 이해와 욕구의 관성과 선(先) 범주는, 우리로 하여금 사물의 참 모습을 직면하지 못하게 한다. 사실을 비틀고 은폐시키고 미화, 과장, 폄하하면서 배타적 독단과 독선의 덫에 갇히게 한다. 세계와 사물의 ‘있는 그대로’의 모습과 조우하기 위해서는, 개인과 세상을 오염시키고 훼손하는 편견과 편애와 독단과 독선들에서 해방되기 위해서는, 자신의 몸과 느낌과 마음과 지식을 지배하는 사유와 욕망의 문법들에 함몰되거나 달라붙지 않고 ‘거리 두고’ 보는 새로운 마음의 국면을 열어야 한다. 그 어떤 기존의 지배 관념이나 지식과 신념 및 욕망 체계,

관행과 전통의 무게에 간혀 이해·신념·욕구·감정의 허구와 부실과 오염과 치우침을 인지조차 못한 채 굳어버린 마음, 그리하여 새로운 진실에는 더 이상 귀 기울이고 마음을 열 수 없는 닫힌 존재로 남아 있는 한, 그 어떤 이성적 구호나 의지, 정교한 제도적 장치를 갖춘다 해도, 보다 견실한 진실과 다원주의적 관용으로 나아가기 위한 전제라 할 ‘열린 마음’은 항상 요청적 선언으로 그치고 만다.

붓다가 열어 놓은 참선의 길, 그 ‘지켜보기’ 행법은 자신의 교리적 지식과 신념의 틀 그 자체에조차 ‘휘말려들지 않고 지켜보게’ 함으로써, 경건하고 성실한 종교인들이 자칫 걸리기 쉬운 독단과 배타적 독선의 덩어리에서 풀어주는 존재 변혁의 장치로 보인다. 불교의 역사가 보여주는 저 돋보이는 ‘평화와 관용의 전범 행진’은 이 차원 높은 자기 해방의 노후와 무관하지 않을 것이다.

## 5. 한국적 계승—원효와 의상 그리고 선(禪)불교

이해와 신념과 욕망의 선입 범주에 달라붙지 않고 세계를 관찰하여 더욱 온전한 진리 지평을 열어 가는 지혜는 한반도의 경우, 원효(617~686)와 의상(625~702) 그리고 고려 이후 지금까지 한국불교를 주도하고 있는 선불교 등으로 연면히 계승된다.

원효와 의상을 배출하던 때의 한반도는 배타와 독점으로 표현되는 분열의 정신이 넘쳐나고 있었는데, 신라의 경우 그 분열의 정신은 크게 존재와 언어 두 측면에서 구분해 볼 수 있다. 존재 분열은 신분제인 골품제(骨品制)와 전쟁으로 표현되었다. 경주에 거주하는 진골(眞骨)의 독점적 특권과 지위를 보장하는 독점 이데올로기였던 골품제는 그에 속한 구성원들의 삶을 부당하게 차별하는 배제와 독점의 차등적 신분체제였다. 존재 분열의 또 하나의 표현은 전쟁이었다. 통일 전후의 삼국 쟁투는 격렬



하고 빈번한 전쟁의 참상으로 이어졌다. 타자 부정과 공격의 극단적 표현인 전쟁은 인간 삶의 모든 희망을 빼앗는 절망의 늪이다. 전쟁이 분출하는 배타의 살기 속에서, 사람들은 ‘다툼의 화해(화쟁)’와 ‘하나됨(통합)’의 통로를 갈구하였을 것이다.

언어 분열의 소음은 사상계에서 요란하였다. 원효 시대의 한반도에는 층을 달리하는 다양한 불교이론들이 본격적으로 소개되고 있었다. 그로 인해 같은 불교 이론을 놓고 저마다 자기 이해가 옳다며 다투는 사람들, 자기가 선호하는 불교이론이 최고라며 쟁론하는 사람들로 인해 사상계는 분열의 혼란을 겪고 있었다. 원효의 다음과 같은 말은 그러한 정황을 반영하는 것으로 보인다.

만일 말 그대로 취한다면 두 주장은 모두 옳지 못하다. 서로 다른 주장을 내세워 다투면서 부처의 뜻을 잃는다. 그러나 만일 결정적인 고집이 아니라면 두 주장이 모두 옳다. 법문(法門)은 걸림이 없어서 서로 방해하지 않기 때문이다.<sup>8)</sup>

불도는 넓고 탕탕하여 걸림이 없고 범주가 없다. 영원히 의지하는 바가 없기에 타당하지 않음이 없다. 이 때문에 일체의 다른 교의가 모두 다 불교의 뜻이요, 백가의 설이 옳지 않음이 없으며, 팔만의 법문이 모두 이치에 들어간다. 그런데 자기가 조금 들은 바 좁은 견해만을 내세워, 그 견해에 동조하면 좋다고 하고 그 견해에 반대하면 잘못이라고 하는 사람이 있다. 마치 갈대 구멍으로 하늘을 보는 사람이, 갈대 구멍으로 하늘을 보지 않은 사람은 모두 하늘을 보지 못하는 자라고 하는 것과도 같다. 이런 것을 일컬어 식견이 적은 데도 많다고 믿어서 식견이 많은 사람을 도리어 헐뜯는

8) 원효, 《涅槃宗要》, 한국불교전서1-529上.

어리석음이라고 한다.<sup>9)</sup>

사유와 언어의 불가분리성을 염두에 둔다면, 사상적 쟁론은 곧 언어의 다툼이기도 하다. 삼국 전쟁으로 그 절정에 이른 존재 분열과 함께 사상 분열, 즉 언어 분열이라는 또 하나의 심각한 인간 분열이 전개되었고, 그 분열의 수습이 시대의 요청으로 부각되던 상황이었다. 그리고 원효와 의상은 그 분열의 수습을 위한 통합 작업을 불교에 입각하여 펼쳐간다. 무지와 배타적 편애와 탐욕으로 인한 부정·배타·정복의 정신을, 포용·공존·화해·상호 존중으로 극복하라는 ‘통합’과 ‘화쟁’의 시대적 요청에 대하여, 원효와 의상은 그 사상적 응답을 불교라는 지혜 속에서 확보하여 실천한다.

현상의 차이들을 배타적 다툼이 아닌 평화적 공존으로 소화하기 위해 서는 어떤 조건들이 필요할까? 원효와 의상의 통합 사상에서는 두 가지 조건이 공통적으로 목격된다.<sup>10)</sup> 모든 존재들이 실제적 분리를 극복하고 ‘둘 아님(不二)’으로 만날 수 있는 원리가 확보되어야 한다는 것이 하나이고, 그 원리는 자기 완성의 토대인 동시에 타자 존중과 배려를 그 필연으로 수반할 수 있어야 한다는 것이 다른 하나이다.

### 1) 원효의 경우

원효 사상에서는 그 근본 원리의 자리를 일심(一心)이 차지하고 있다. 이성이라 부르든 마음이라 부르든 간에, 인간은 분명 타 생명체에서는 목격할 수 없는 사유 능력을 보여 준다. 이해, 판단, 추리, 기억 등이 얽혀 펼

9) 《菩薩戒本持犯要記》, 한국불교전서1-583上.

10) 원효와 의상의 통합사상에 관한 자세한 논의는 《원효와 의상의 통합사상》(박태원, 울산대출판부, 2004)에 있다.

처지는 인간의 사유 능력은 인간의 정서와 행위에 작용하며 인간 존재를 독특한 수준으로 이끌어 간다. 원효가 인간 존재의 궁극적 희망으로 주목하는 일심(一心)은 이러한 인간 특유의 사유 능력의 연장선 위에 있다. 다만 종래의 이성 능력이 아직 실체 관념에 의거한 분별지(分別知)의 범주에 머물러 사물을 분리와 소유, 집착으로 경험하며 존재의 동요(개인적 고통)와 관계의 훼손(사회적 고통)을 그 후유증으로 겪는 데 비해, 원효의 일심은 실체 관념을 극복하여 모든 이원적 분리와 분별을 해체시키고 그 존재론적 각성의 필연적 산물인 자발적 우호감(同體大悲)으로써 타자들과 관계 맺는다. 일심의 경지는 인간에게 자리잡은 사유 능력의 차원 높은 발전 단계라고도 할 수 있다. 그리하여 원효는 《대승기신론》의 일심사상을 풀이하면서 다음과 같이 말한다.

대승의 법은 오직 一心이 있을 뿐이며 一心 이외에 다른 법은 없다. 단지 무명이 一心을 미혹시켜 六道에 流轉하게 하지만, 이때에도 역시 一心을 벗어나는 것이 아니다. 이처럼 일심으로 말미암아 온갖 세계(六道)를 지어내기 때문에 널리 중생을 제도하겠다는 願을 일으킬 수가 있고, 온갖 세계가 일심을 벗어나는 것이 아니기 때문에 한 몸으로 여겨 일으키는 큰 자비심(同體大悲)을 낼 수 있는 것이니, 이리하여 의혹을 버리고 發心할 수 있게 된다. 또한 二門을 열은 것은 ‘여래가 세운 수많은 가르침의 체계들(教門) 가운데 어떤 것을 의지하여 처음 수행에 들어가야 하는가?’라는 의문을 풀어주기 위함이다. 즉, 비록 많은 가르침의 체계들이 있지만 처음 수행에 들어가는 것은 다름 아닌 二門에 의해서이다. 다시 말해, 眞如門에 의지하여 止行을 닦고 生滅門에 의지하여 觀行을 일으켜 止와 觀을 동시에 운용하면 萬行이 갖추어지는 것이니, 이 二門에 들어가서 모든 가르침의 체계들을 통달하게 된다. 그리하여 의혹을 버리고 수행 길에 접어들 수 있게 된다.<sup>11)</sup>

모든 존재의 참 모습은 생겨남(生)과 사라짐(滅)이라는 이분법적 구분과 분리가 없으며(無生無滅) 일체의 인위적 구별이 원천적으로 해체된 상태(本來寂靜)이니, 오직 일심이라 할 경지이다. (……) 俗되거나 脫俗한 모든 것들의 참 모습은 俗(染)이니 脫俗(淨)이니 하는 분별이 없는 것이고, 참된 眞如의 체계(眞如門)니 그릇된 분별의 왜곡 체계(生滅門)니 하는 것도 근본에 입각해 보면 다른 것이 아니다. 그래서 ‘하나(一)’라는 말을 붙인다. 동시에 이 이원적 분별과 분리가 해체된 진실의 경지는 허공과는 달라서, 성품이 스스로 신령스럽게 이는 작용을 하기 때문에 ‘마음(心)’이라는 말을 붙인다. 그런데 이미 둘로 분별할 것이 없으니, 하나가 있다고도 할 수 없다. 그리고 하나라고도 할 수 없다면, 무엇을 ‘마음’이라는 말로 지칭할 것인가? 이와 같은 도리는 언어적 범주를 벗어나고 모든 것을 이원적·실체적으로 분별하는 마음으로는 포착되지 않는 경지라서 무슨 말을 붙여야 될지 알 수 없는데, 억지로나마 ‘한 마음(一心)’이라 불러 본다.<sup>12)</sup>

원효는 타자 부정과 다툼의 도구로 오용되는 인간의 사유 능력(분별심) 속에서 오히려 가장 위대한 희망을 발견한다. 실체적 분별로 인한 탐착·배타·공격에 물든 분별심에 절망하지 않고, 그 이면에 존재하면서 아직 구현되지 않은 찬란한 가능성을 확인한다. 분별심이 지관(止觀)에 의해 변환되면, 삶과 죽음(존재와 비존재, 生과 滅)·성스러움과 속됨·선악의 자의적 규정(淨과 染)·진실과 허위(眞如와 生滅) 등의 분별과 분리가 근원에서 해체되어 그들이 ‘둘 아님’으로 만나는 동시에, 타자 부정의 충동이 ‘하나됨에서 자발적으로 발현되는 끝없는 우호감(同體大悲)’으로 전환되는 일심의 경지가 된다는 것. —여기서 원효는 인간 화해와 관

11) 《대승기신론소》, 한국불교전서1-701中-下.

12) 《대승기신론소》, 한국불교전서1-704下-705上.

용과 통합의 원천을 확보한다. 이 일심의 경지는 붓다가 설한 참선(止觀)의 길 위에서 열린 새로운 마음의 지평이다. ‘지켜보기’ 참선 행법에 의해 활짝 열린 마음이 존재의 온전한 진실을 담게 된 경지를 원효는 ‘일심’이라는 언어로 계승하고 있는 것으로 보인다.

또한 원효는 ‘다툼의 화해(和諍)’를 위한 사상의 구성과 실천에 전력했던 것으로 보인다. 화쟁은 ‘언어로 드러나는 다툼’을 대상으로 하는 문제의식이다. 언어적 쟁론을 화해 내지 해소시키려는 의지와 노력과 실천이 담긴 말이 화쟁이다. 사실상 인간의 모든 다툼은 언어적이다. 인간은 언어로써 타인과 다른 자기 관점을 표현하고 자기 주장을 정당화하며 옹호하고 합리화시키면서 다툰다. 지구상의 생명체를 가운데서는 오직 인간만이 언어를 통해 다툰다. 언어에 자신을 담아 싸울 줄 아는 존재가 인간이다. 그런 점에서 쟁론은 언어적 존재인 인간의 ‘인간적 다툼 방식’이요 인간세의 특징적 면모이기도 하다.

쟁론은 진리 탐구의 통로가 되고, 상생적 성숙과 발전의 계기로 기능하기도 한다. 서로 다른 견해가 자기 주장을 활발히 개진하는 과정에서 사물이나 사태의 보다 온전한 면모가 드러나며, 편견이나 단견, 무지나 선입견 등이 논쟁 과정에서 수정되거나 보완되어 서로를 성숙시켜 간다. 그러나 화쟁은 쟁론의 이와 같은 담론적 순기능을 대상으로 삼는 것이 아니다.

쟁론은 상호 발전과 진리 구현의 통로가 되기도 하지만, 상호 파멸과 타락의 매개가 되기도 한다. 모든 파멸적 공격과 폭력은 쟁론 충돌의 산물이기도 하다. 견해의 대립과 충돌은 상호 불신과 오해, 부정과 증오, 폭력으로 이어지곤 한다. 세상의 오염과 고통은 쟁론의 그늘이기도 하다. 20세기의 인류를 절망의 나락에 빠뜨린 것은 배타적 이데올로기적 쟁론의 추한 얼굴이었고, 현재도 개인의 일상과 시대를 신음케 하고 있는 것은 편견과 선입견과 독단과 독선에 물든 갖가지 상호 부정적 쟁론들이

다. 상대를 밀어내고 섬멸하려는 이 배타적 '견해의 다툼들'은 그 오래된 암흑의 맹위를 여전히 과시하고 있다. 화쟁은 이 상호 부정적 쟁론의 해악성을 극복하려는 노력이다.

원효가 전개하고 있는 화쟁의 언어 이면에는 인간사의 모든 쟁론 상황에 적용될 수 있을 것으로 보이는 높은 수준의 보편 원리들이 임혀지는데, 크게 세 가지가 주목된다. 첫째는 '각 주장의 부분적 타당성(一理)을 변별하여 수용한다'는 것이고, 둘째는 '모든 쟁론의 인식적 토대를 초탈할 수 있는 마음의 경지(一心)에 올라야 한다'는 것이며, 셋째는 '언어를 제대로 이해해야 한다'는 것이다.<sup>13)</sup>

원효가 전개하고 있는 화쟁의 논의들에서는 '저마다 일리가 있다'는 식의 화쟁 방식이 자주 등장한다. 저마다의 일리를 변별하여 인정하려는 원효의 태도는, 진리를 향한 인간의 모든 향상적 노력들을 '본각(本覺)에 의거한 시각(始覺)의 과정'으로 간주하는 인간관에서 비롯된다고 할 수 있다. 불교의 진리관에 의거해 볼 때 존재의 진실을 밝히려는 모든 인간의 노력과 언어는 '깨달아 감'의 과정이다. 불교 이외의 언어(외도) 역시 진리 구현의 노력이자 산물이라면 시각(始覺)의 흔적이요 표현이다. 따라서 '부분적 타당성을 변별하여 인정한다'는 화쟁의 원리는 존재 향상과 진리를 추구하는 모든 쟁론 상황에 적용할 수 있다.

그런데 견해에 내재한 향상적 일리(一理)들을 변별해 내려면 각 견해의 의미 맥락을 잘 식별할 수 있어야 한다. 원효의 화쟁 논리에는 이러한 의미 맥락의 식별 노력이 돋보이고 있다. 특정 일리에 안주하여 그것으로써 완결시키려는 태도는, 다른 일리들과 다른 의미 맥락들을 놓치거나 외면, 혹은 배척하게 되어 상생적, 상호 포섭적 담론을 통한 진리이로의 접근을

13) 이에 관한 자세한 논의는 《원효사상(II)-원효의 화쟁사상》(박태원, 울산대출판부, 2005)에 있다.

장애한다. 그러므로 각 견해들의 부분적 타당성을 인지하고 포섭하기 위해서는 하나의 부분적 진리에 국집하지 않을 수 있어야 한다. 그것을 원효는 ‘일변(一邊)을 고집하지 않기’로 강조하고 있다. 쟁론의 주체들이 자기 견해에 집착하지 않으면 않을수록, 자기 주장의 부분적 타당성과 의미 맥락을 온전히 직시할 수 있는 동시에 타 견해의 일리들과 의미 맥락을 사실대로 인지하고 수용할 수 있는 가능성은 높아진다.

그런데 모든 상호 부정적 쟁론들의 인식적 토대를 방치한 채 시도되는 화쟁은 미봉책에 불과하다. 각 주장들의 일리를 변별하여 포섭할 수 있는 근원적 능력을 성취하기 위해서는, 배타적 쟁론의 인식적 토대 자체를 해체한 후 새롭게 재구성할 필요가 있다. 그렇게 이룩된 온전한 존재 인식의 지평이 원효 화쟁의 근원적 생명력이라 할 수 있는데, 이 마음의 경지를 원효는 일심(一心)·일각(一覺)·일심진여(一心眞如)·일심본각(一心本覺) 등의 용어로 지칭하는 동시에, 그 경지에서 이설(異說)과 쟁론들을 회통, 화쟁하는 국면을 일미(一味)라 부르고 있다. 그리고 일미로 화쟁, 회통하는 일심의 경지, 그 새로운 존재 이해의 핵심은 다름 아닌 ‘둘아님(無二)’의 통찰에 있다. 이 마음 자리(一心之源)에서 서면 있음/없음, 옳음/그름, 진실/허망, 청정/오염의 이항(二項)들을 배제적 긴장 관계로 대립시키는 것이 아니라 상호 의존적 상생 관계로 포섭시킨다. 모든 실체적 자가(自家)의 울타리를 해체시키고 일체의 배제적 개념의 성벽도 허물어 버린 탁 트인 자리에 서면, 동시에 그 모든 분별의 언어들을 분별없이 포용한다. 이 진실의 고향에서는 선호와 부정, 선택과 배제의 격리의 벽이 없기에 모든 언어의 주소지들을 다 받아들일 수 있다. 머물러야 할 그 어느 주소지도 없기에 그 어떤 주소지로도 다 응해 갈 수 있다. 이 초탈적 포용을 드러내려는 언표가 ‘둘아님(不二)’이요 ‘한 맛(一味)’이다.

그리고 쟁론은 ‘언어에 의한 다툼’이이므로 언어에 대한 올바른 이해는 화쟁의 보편 원리 구성에 필수적이다. 원효가 화쟁을 위해 제시하는

언어관의 원리로는 크게 두 가지가 부각되고 있는데, ‘실체적 언어관을 극복할 것’이 그 하나이고, ‘언어의 방편적 의미를 이해할 것’이 다른 하나이다.

진리 구현을 장애하는 형태의 쟁론들은 희론(戲論, papanca: 개념의 허구적 확산)의 충돌이라 할 수 있다. 실재하지 않는 실체적 자아 관념을 증폭시켜 ‘나의 견해’에 집착하게 하여 배타적 쟁론 태도를 초래하게 하는 것이 희론이기 때문이다. 따라서 희론의 극복은 화쟁의 핵심 과제가 된다. ‘나의 견해’를 배타적으로 주장하는 태도에 의해 초래되는 쟁론의 이면에는 실체적 언어관에 포획된 희론의 마음이 작용하고 있다. 따라서 실체적 언어관을 극복하여 그 어떤 견해의 진영에도 안주하거나 집착하지 않고 모든 일리들을 상생적으로 포섭할 수 있는 언어 능력의 성취는 화쟁의 보편 원리라 할 수 있다.

그리하여 원효는 불교의 전통적 언어관을 계승하여 희론적 쟁론의 화쟁 원리를 수립하는 동시에, ‘걸림 없이 쟁론들을 화해·소통시킬 수 있는 언어 능력’을 제시한다. 이 무애회통의 언어 능력은 원효가 말하는 일심·본각의 자리에 설 때 발휘되는 것임은 물론이다. 일심의 본원으로 돌아가 희론에서 해방된 사람은 ‘한 몸으로 여기는 열린 우호감(同體大悲)’으로 오직 진리다운 세상을 구현하기 위해 언어 상황과 맥락에 따라 지혜롭게 긍정과 부정을 자유롭게 한다.

아울러 원효는 불교적 언어 실용주의에 의거하여 언어의 방편성을 환기시킴으로써, 언표 형식과 내용의 차이에서 비롯되는 불교 내부의 무의미한 쟁론들을 화쟁시키고 있다. 또한 언어의 방편성에 의거하여, 표현은 다르지만 뜻이 같은 언어들을 변별해 내어 무의미한 쟁론을 해소시키는 동시에 서로 달라 보이는 언어들 한 뜻(一味)으로 통하게 한다.



## 2) 의상의 경우

원효가 일심이라는 언어로 표현하는 ‘열린 마음의 경지’를 의상은 화엄일승(華嚴一乘)이라는 말로 드러낸다.<sup>14)</sup> 의상은 존재들의 평화로운 공존과 화해, 포용과 상호 존중의 통합을 가능하게 하는 상위 원리를 화엄사상에서 설하는 화엄일승(華嚴一乘)의 경지에서 확보한다. 근원적 동질성(相卽)과 상호의존 및 침투(相入)의 관계로 불가분(不可分)의 복잡한 관계를 맺고 있는 총체적이고 치밀한 ‘관계의 그물망(인드라망)’이라는 관점으로 이 세계를 파악하는 화엄적(華嚴的) 연기관(緣起觀) 속에서, 의상은 다양성의 평화로운 공존공생과 상호 존중, 그리고 ‘하나됨의 통일적 만남’을 가능하게 하는 대통합의 사상적 원리인 화엄일승의 도리를 마련한다. 이 화엄일승의 장엄한 경지를 불과 30구(句) 210자(字)의 《화엄일승법계도(華嚴一乘法界圖)》 속에 압축시켜 의상은 이렇게 말한다.

존재의 참모습은 원융(圓融)하여 실체적 분리(二相)가 없고, 모든 것들은 분별이나 배제의 요동이 없이 본래 고요하네. 언어적 분리도 해체되고 형상적 구별도 사라져 모든 분리와 배제가 극복되었으니, 무분별지(無分別智)를 증득해야 알 수 있는 일이지 다른 방법으로는 알 수가 없도다. 진리의 경지는 매우 깊고 극히 미묘하니, 고정되어 있지 않고 연(緣)을 따라 모습을 이루노라. 하나 가운데 모든 것이 들어와 있고 모든 것 가운데 하나가 들어와 있으며, 하나가 곧 모든 것이요 모든 것이 곧 하나로다. 한 티끌 속에 시방 세계를 포함하고 있고, 모든 티끌 속에도 마찬가지로라네. 한량없는 시간이 곧 한 생각이요, 한 생각이 곧 무량한 시간이로세. 구세(九世)와 십세(十世)가 서로 상즉(相卽)하노니, 그러면서도 뒤죽박죽 섞여버

14) 의상의 화엄사상에 관한 자세한 논의는 《의상의 화엄사상》(박태원, 울산대출판부, 2005)에 있다.

리는 것이 아니라 각자의 위상을 확보하노라. 처음 마음을 일으킬 때가 곧 올바른 깨달음이요, 생사와 열반이 항상 함께 하는도다. 도리(理)와 사물(事)이 별개의 것이 아니니, 십불(十佛)과 보현대인(普賢大人)의 경지이다. 능히 해인삼매(海印三昧)에 들어, 갖가지로 나타냄을 뜻대로 하는 것이 불가사의하구나. 내리는 비처럼 많은 보배로운 것들로써 중생을 돕는 일을 허공을 가득 채울 만큼 하니, 중생은 자기 그릇 크기대로 이익을 얻네. 그러므로 화엄 수행자는 진리 자리로 돌아가 마침내 망상을 쉬게 되고, 무연(無緣)의 매우 교묘한 방편을 뜻대로 잡아, 진리 집으로 돌아가면서 분수대로 자량(資糧)을 얻네. 다라니의 다함없는 보배로써 법계의 진실한 보배 궁전을 장엄하여 마침내 진리인 중도(中道) 자리에 앉으니, 옛부터 움직이지 않음을 부처라 이름하노라.<sup>15)</sup>

의상이 자신 있게 설하는 이 화엄일승의 세계는 분명, 세속을 오염시키며 주도하고 있는 실체적 분리와 부정, 배타와 독점의 논리 및 그에 입각한 삶을 극복한 경지이다. 이 화엄일승의 경지에서는 실체적 차별과 그로 인한 격리가 해소되어 모든 존재들이 근원적 동질성(卽, 相卽)과 상호 의존적 관여 및 침투(中, 相融) 속에 ‘한 몸’으로 통합된다. 그런데 이 통합은 ‘보편적 하나됨’과 ‘다양한 개별성’이 동시에 확보되는 포섭이다. 모든 존재는 각자의 개별적 위상을 유지하면서도 실체적 자기 주장이나 차별 및 그로 인한 상호 부정으로 나아가지 않고 상즉(相卽)과 상융(相融)의 ‘하나됨’을 확보하는 것이다.

그런데 이 화엄일승의 지평은 어떻게 여는 것인가? ‘상호의존적 관계성(緣起)’ 및 ‘고정불변의 독자적 실체의 부재(無實體, 無我, 空)’라는 존재의 실재를 허구의 실체 관념으로 왜곡하여 분리와 집착 및 그로 인한

15) 의상, 《華嚴一乘法界圖》, 한국불교전서2-1상.

부정과 분열과 불안을 전개하는 마음의 구조와 내용을 통틀어 분별심(分別心)이라 한다. 인간세 모든 해악적 분열의 인식적 원천이 바로 이 분별심이라는 것이 불교적 통찰이다. 따라서 화엄일승의 세계로 귀입(歸入)하는 관건도 ‘분별의 극복’에 달려 있다. 그리하여 의상은 무분별(無分別)과 무분별지(無分別智)를 화엄일승의 통로로 지목하는 동시에, 무분별지의 성취 방법으로서 붓다의 ‘지켜보기’ 참선 행법의 핵심을 계승한 반정법(返情法)을 제시하고 있다.

의상에 의하면, 모든 존재들을 별개의 독립된 실체로 분리해 보거나(分別) 불변의 독립된 실체로 고정시켜 버리는(住) 사고 방식에서 탈피하여, ‘분별을 극복하고(無分別)’ ‘머물지 않으면서(不住)’ 인간과 세상을 이해하고 경험하는 것이 화엄일승의 경지이다. 그리고 이 분별 없음(無分別)과 머물지 않음(不住)의 관점을 체득케 하는 것이 바로 무분별지(無分別智)이다. 무분별(無分別)·부주(不住)의 도리를 체득할 수 있으려면, 그리하여 그 도리대로 세상을 살아갈 수 있으려면, 생각 생각마다 무분별지를 밝혀야 한다. 그리고 무분별지를 밝히는 구체적 수행법이 바로 ‘보이는 것을 따라가면서 마음을 집착하지 말고, 들리는 것을 따라가면서 들리는 대로 취하여 집착하지 말라’고 하는 반정법(返情法)이다. ‘보고 들리는 대로 쫓아가 집착하는 것’이 무지에서 비롯된 ‘선입 이해 방식’에 지배되어 사물을 실체와 고정의 관점에서 왜곡하는 과정인데 반해, ‘보고 들리는 대로 따라가 집착하지 않는 것’은 그 이해의 선입 틀에 휘말리지 않은 채 보고 들리는 사물을 ‘지켜보는 것’이다. 의상이 설하는 무분별지의 증득 방법은 결국 붓다 이래 계승되어 온 전통적 ‘지켜보기’ 참선 행법과 맞닿아 있다. 의상은 화엄일승의 경지를 여는 실천적 기반을 무분별지로 압축시킨 후, 무분별지의 구체적 증득 방법으로서 전통적 참선법의 핵심을 계승한 반정법(返情法)을 제시하고 있는 것이다.

### 3) 선불교의 경우

신라 말에 도입되어 고려와 조선을 거쳐 오늘날까지 한국불교의 주류를 이어가고 있는 선불교는, 불교에 대한 이론 편향적 탐구와 그 문제점 및 비불교적 종교 현상들을 비판적으로 극복하기 위해 참선에 초점을 두고 그 행법에 창조적 개성을 가미하며 실천, 계승코자 한 노력들이라 할 수 있다. 선불교가 한반도에 정착한 이후 한국 불교인들은 선불교의 문제 의식과 개성 속에서 불교의 생명력을 확보하고 유지, 계승해 온 궤적이 선명하다. 그리고 만해는 그 선불교 전통의 맥락에서 삶의 새로운 지평을 열게 된 선사이다. 만해의 ‘열린 실천’은 그 불교적 연원이 직접적으로는 선불교에 있고, 계보를 소급해 가면 결국 ‘지켜보기’ 참선 행법과 맞닿게 된다.

만해가 몸담은 선불교 참선 행법은 이른바 간화선(看話禪)이다. 전형적인 화두 참구의 언어에 의해 만해는 견성 체험을 한다. 그런데 간화선은 화두를 간(看)하는 참선법이다. 공안(公案)으로 택해진 선사들의 깨달음과 관련된 일화나 언구를 향해 의정(疑情)을 일으켜 오롯하게 챙겨 가다가 홀연 대오(大悟) 견성(見性)하게 된다는 것이 화두를 간(看)하는 구체적 내용이다.

이러한 간화선 화두 참구법의 핵심은 공안 자체에 있는 것이 아니라, 공안을 매개로 형성되는 수행자의 독특한 ‘마음 국면’에 있다. 수행자가 공안을 매개로 어떤 마음 국면으로 나아가느냐에 따라 같은 공안이 견성으로 이어지는 활구(活句)가 되기도 하고 내내 분별심의 통로가 되는 사구(死句)가 되기도 한다. 그런데 이런 식의 화두 참구법은 중국 송대(宋代) 대혜종고(大慧 宗干 1089~1163)에 이르러 확립된 것으로서, 선종의 역사를 일관하는 참선법은 아니다. 간화선 맥락의 화두 법문은 당대(唐代) 조주종심(趙州 從諗, 778~897)과 비슷한 시기의 인물 황벽희운(黃檗 希運, ?~850)의 《황벽단제선사완릉록(黃檗斷際禪師宛陵錄)》에 이미 등장

하지만, 이때까지만 해도 의정은 부각되지 않고 있다. 이후 오조법연(五祖法演, ?~1104)에 이르러 무자(無字) 화두를 통한 화두 참구법이 본격적으로 등장하였고, 마침내 대해 종고가 오직 의정으로써 무자를 참구하여 화두를 타파하라는 식의 ‘의정을 통한 화두 참구법’을 확립시켰다.

간화선이 임제의 가풍을 이어간 임제종(臨濟宗) 양기파(楊岐派)의 ‘오조법연—원오극근(圓悟克勤, 1063~1135)—대해종고’라는 인맥에서 뚜렷하게 확립, 완성되었다는 점은, ‘의정을 통한 화두 참구법’이 중국 선종의 사상적 정통성을 배경으로 형성되었음을 시사해 준다. 즉 선종의 실질적 개창자로 자리매김된 육조(六祖) 혜능(慧能, 638~713)의 가르침(남종선의 사상을 대변하는 《육조단경》의 사상)과, 그 가르침의 정수를 정통적으로 계승해 갔다고 평가받는 강서(江西)의 마조도일(馬祖道一, 709~788), 그리고 그의 법맥을 계승하는 ‘백장회해(百丈懷海, 749~814)—황벽회운—임제의현(臨濟義玄, ?~867)’ 계열의 사상을 잇고 있음이 분명하다. 그러나 적어도 임제 의현까지만 해도 ‘공안을 매개로 의정을 돈발시켜 의단(疑團, 의심 덩어리)으로 나아가고 마침내 그 의단을 깨뜨려 견성하는’ 참선 방식은 형성되고 있지 않다. 간화선 형성 이전에는 주로 언구를 통한 설법을 통해, 때로는 임제의 할(喝), 덕산의 방(棒)과 같은 변형된 언어 행위를 통해, 학인을 그 자리에서 견성 국면으로 이끌어 주려는 방식이 돋보일 뿐이다.

그러던 것이 송대의 대해 종고에 이르러서는 전혀 새로운 방식의 견성 방식이 등장한다. 스승으로부터 설법을 듣고 그 자리에서 견성하는 것이 아니라, 과거의 견성 기연(機緣)들을 공안(公案)으로 삼아 그 공안에서 의정을 일으키고 그 의정을 오롯하게 챙겨 마침내 오도가도 못하는 은산철벽같은 의심덩어리 자체를 타파하여 견성케 하는, 일종의 견성 방법의 형식적 체계가 수립된 것이다. 이 간화선 화두 참구법의 등장은 송대 선종이 봉착한 시대적 문제 상황에 대한 응답<sup>16)</sup>이기도 하였다. 선장(禪匠)들

이 견성 국면에 눈뜨게 하기 위해 설하는 연구들, 그러나 그 연구들의 낙처(落處)로 나아가지 못하고 여전히 분별 망상처에 자리잡고 있는 수행자의 현실—이 두 간격을 이어주는 실천적 가교로서 등장한 것이 간화선이었고, 대혜 종고는 의정을 매개로 하는 간화선의 방법론을 완성시켰던 것이다.

‘공안으로 채택된 선장들의 견성 법문 및 의정을 매개로 하는 간화선의 참구법은, 과연 붓다가 설한 참선법의 핵심인 sati와 어떤 연관이 있는 것인가? 견성 법문 및 화두 참구법은 sati의 중국적 전개인가, 아니면 전혀 무관하게 형성된 중국 불교인들의 독창인가? 필자는 견성 법문 및 화두 참구법이 sati의 연장선 위에서 등장한 sati의 중국적 전개이며, 해탈과 견성은 같은 경지이고, 견성으로 이끄는 선어(禪語)들은 sati의 언어와 본질적으로 같은 지평 위에 있다고 생각한다. 물론 그 언어적 개성이 다른 만큼이나 여러 형태의 차이점이 있는 것은 사실이지만, 이런 저런 의견상의 차이에도 불구하고, sati와 견성 법문 및 화두 참구법은 일반적 이상보다도 훨씬 큰 공통점을 지니고 있다고 본다.<sup>17)</sup>

혜능과 임제, 조주 등으로 이어지는 견성 법문은 분명 초기불교 sati 국면으로 이끌려는 언어 시설의 선종적 전개로 보인다. 그런데 대혜는 선사들의 연구에 의해 sati 국면으로 돈입(頓入)하지 못하는 대다수 수행자들의 현실을 감안하여, 선어(禪語)들을 매개로 한 견성처 귀입(見性處 歸

16) 대혜 종고에 의한 간화선법 제창은 ‘송대 선종의 지나친 문자화 경향(文字禪의 범람), 남종선의 언어를 오해하여 분별망상을 깨달음의 작용이라면서 실참실구의 실천성을 상실한 소위 무사선(無事禪)의 폐풍, 목조선(默照禪)의 본령을 오해하여 분별망상의 의식 경계를 깨달음으로 착각하여 그저 <묵묵히 반조(返照)하면 된다>면서 지혜를 장애하는 무기력증에 빠져 있는 목조선의 폐해’ 등을 극복하기 위함이었다는 것이 학계 일반의 지적이다.

17) 이에 관한 자세한 논의는 《경념과 화두-그 동일 지평에 관한 탐구》(박태원, 울산대출판부, 2005)에 있다.

스)의 과정적 통로를 마련하고자 한다. 화두 공안으로 택한 견성 관련 연구들로 인해 생겨난 의정을 매개로 견성 자리로 들어가는 방법론적 형식을 체계화시킨 것이다. 그것이 간화선이다.

간화선이 요구하는 화두 상의 의심은 ‘불확실성으로 인한 마음의 혼란이나 답답함, 궁금중’의 측면이 아니라, 그 어떤 개념적 판단도 서지 못하는 무규정적 심리 상태를 지목하는 것으로 보인다. 견성 자리, 그 sati 국면으로 이끄는 선어들을 듣고 곧바로 그 자리에 서는 전의(轉依)를 성취하지 못한 사람은, 그 선구(禪句)가 지시하는 곳(落處)을 총명이나 교학적 지식, 사변력과 논리 등으로 풀지 말고(개념적으로 규정하지 말고), 오직 ‘몰라하는 심리 상태(疑情)’가 지니는 ‘분별적으로 규정하지 않음(무규정성)’과 ‘온전한 이해를 겨냥하는 추향성(趨向性)’의 마음 상태만을 집중적으로 유지, 강화시켜 가라는 것이다.

이러한 의심 상태를 순일하게 간수해 가면(챙겨 가면) 의단이라고 부르는 강화된 의심 상태가 되고, 그러다가 시절 인연이 무르익으면(의심이 깨질 조건이 충분히 확보되면) 다양한 기연을 매개로 일순간에 견성 자리에 눈떠 서게 된다는 것이다. 이러한 의정 타과의 국면이 도래하기 이전에는, 모든 분별적, 개념적 풀이(규정)의 충동과 유혹을 의정이 지니는 무규정의 힘으로 녹여가면서 오직 화두 의정 하나에만 몰입해 가라는 것이 간화선이라는 견성 방법론의 요점이다.

그리고 이러한 화두 참구에는 결과적으로 초기불교 팔정도의 참선 항목인 정정진(正精進)·정념(正念)·정정(正定)의 요소와 지혜인 정견(正見)의 요소가 모두 응축되어 있는 측면이 있다고도 볼 수 있다. 아직 견성 자리에 서지 못했다는 정직한 반성적 자기 성찰과, 화두 의정을 깨뜨려 견성하겠다는 의지는 정진의 요소와 통하고, 오직 화두 의정의 무규정성에 오롯하게 몰입해 감으로써 분별적 앎알이의 충동을 녹여 분별심으로 인한 동요가 그쳐지는 것은 정정의 선정 수행과 통하며, 의정을 깨뜨

려 sati 국면에 온전하고도 확고하게 섬으로써 모든 현상 사물을 ‘있는 그대로’ 보게 되는 것은 정념과 정견에 통한다고 할 수 있다. 아마도 이런 이유에서 간화선 전통에서는 ‘화두로 인해 문득 촉발된(頓發) 의심 하나만 순일하게 챙겨 가면 참선 수행의 모든 것이 해결된다는 확신이 축적된 것이라 여겨진다.

간화선이 요구하는 화두에 대한 의심은 분별적 규정으로 나아가지 않는 무규정의 마음 상태이다. 그리고 이 무규정의 마음 상태는 ‘무명이 주도하는 세계 왜곡과 오염의 인식 체계와 계열’에 휘말려들지 않는 국면의 수립과 맥락을 같이 한다. 그러기에 화두 참구는 자신의 행동·사유·신념·욕구를 구성해 내는 선입 코드들, 그 업력의 관성력들에 휘말려들지 않음으로써, 세계와 사물의 진면목을 일그러뜨리고 오염시켜 개인의 삶과 관계를 훼손시키던 지배 관념과 전통과 관행에 갇히지 않는 열린 마음을 수립해 가는 일이다. 만해는 간화선이 지니는 이 ‘관행과 거리두는 마음 열기’ 국면을 제대로 챙긴 사람으로 보인다. 그러기에 그의 선사적 내공은 그의 돈보이는 ‘열린 실천’의 원동력이 될 수 있었을 것이다.

## 6. 만해의 ‘열린 실천’의 불교 계보학적 연원이 지니는 시대적 의미와 과제

일제의 식민지배 질서와 체제가 지배 권력이던 시대에 올곧은 항일 독립 운동에 몰두하고, 조선불교의 두터운 관행에 갇히지 않고 불교 본연의 진실과 생명력을 회복하기 위한 개혁적 발상과 실천을 펼치며, 배타적 종교 이기심에 걸리지 않고, 사회 통념의 벽에 갇히지 않고 보편 가치의 구현을 위한 개혁 주장과 운동을 펼치는 만해의 ‘열린 열정’은 선천적인 진보적 기질과도 무관하지 않을 것이다. 그러나 견성 체험까지 한 선사로



서의 만해를 고려한다면, 그의 삶에서 돋보이는 ‘기존 관행과 거리 두는 열린 마음’은 그가 평생 가꾸어온 불교적 통찰과 더욱 직접적이고도 근원적인 연관이 있을 것으로 보인다. 논자는 만해의 그 열린 실천의 불교적 연원으로서 붓다에 의해 열린 ‘지켜보기’ 참선과 그 한국적 전개에 계보를 굽직하게 더듬어 보았다. 만해는 참선의 전통에서 득력(得力)한 불교 수행자였고, 아울러 한국불교의 전통에서 등장한 인물이었기 때문이다.

만해가 보여 주는 열린 실천을, sati 수행을 원천으로 하는 참선 행법에 초점을 두고 계보학적으로 접근한 까닭은, 참선을 통해 계발되고 수립되어 가는 ‘지배 관념과 거리 두는 마음’이 자유로운 진리 탐구와 모든 다원주의적 관용의 인식론적 토대이고 수행적 원천이 될 수 있다고 생각했기 때문이다. 특히 자기 관점과 신념, 욕구와 감정적 선호를 배타적으로 펼치는 ‘달린 마음’들이 기세를 떨치는 한국 사회의 현실을 감안할 때, 만해에서 두드러지는 열린 실천의 불교적 연원인 참선 행법의 내용과 의미는 매우 요긴하고 적절한 희망 구현의 토대일 수 있다고 생각한다.

한국 불교는 참선 수행을 중심축으로 삼는 선불교 전통이 여전히 활발하게 전개되고 있다. 따라서 논리적으로 보면 한국불교인들은 지배 관념 및 통념에 갇히지 않고, 보다 온전한 진실을 구현해 가기 위해 ‘열린 마음과 행동’을 펼치는 능력과 면모가 상대적으로 활성화되어 있어야 한다. 그러나 현실이 과연 그러한지 의문스럽다. 특히 참선 수행에 올인하는 선객과 재가인들의 마음이, 진리를 장애하는 시대의 지배 관념과 사회 통념, 불완전하고 위험한 독단과 독선, 삶을 오염시키는 욕망 체계와 갖가지 개인적 혹은 집단적 편향성과 선입견, 그럴듯한 논리와 명분으로 위장한 편협한 이기심과 배타성과 폭력들의 체계 속에 휘말려들지 않고, 거리 두고 통찰하여 해방되며, 보다 온전한 진실을 향해 무한 개방의 지평을 열어 가는 면모로 이어지는가를 묻고 싶다. 예컨대 선어를 능숙하게

굴리는 영남이나 호남 출신 수행자가, 지역적 편애나 지역 배타적 선입견과 감정의 관행에 갇히지 않고 정치적 판단과 선택을 할 수 있는가? 소수자 문제 등에 대한 부당한 사회 통념에 걸리지 않는 열린 마음을 범부들보다 수준 높게 펼칠 수 있는가?

만일 참선에 몰입하는 분들, 높은 선적 득력을 자부하는 분들이, 정작 일상에 넘쳐나는 진리 장애의 지배 관념들, 삶을 오염시키는 욕망의 관성들, 논리와 권력 뒤에 숨은 터무니없는 독단과 배타적 독선들의 준동에 속절없이 휘말려든다면, 그들은 아직 참선의 온전한 지평과 조우하지 못하고 있는 것이다. 지배 관념과 욕망의 체계에 갇히지 않는 열린 마음을 사회 관계 속에서 어떤 방식으로 표현하는가 하는 것은 또 다른 문제 영역일 수 있다. 그러나 적어도 참선으로 삶의 새로운 지평을 열어가려는 사람이라면, 그의 마음과 행동 속에서 삶의 건강과 안녕을 훼손시키는 '이해와 욕망의 통념적 체계'로부터 수행한 만큼 열려 있는 면모가 자리 잡아야 한다. 그럴 때야 '일상을 떠나서는 깨달음이 있을 수 없다'는 수행 명제를 활구(活句)로서 굴릴 수 있을 것이다. 한국 선불교 구성원들은 참선 본래의 내용과 의미를 제대로 천착한다면 놓칠 수 없는, 참선의 사회적 효용성을 온전히 챙겨야 한다.

종교 다원주의적 통찰과 그 관용의 실천은 한국 사회의 불가피한 요청이다. 나는 기독교 언어에 몸담고 있으면서 종교 다원주의적 통찰과 관용의 실천에 주력하는 분들을 존경한다. 그들은 불교식으로 말하자면, 일종의 참선 수행자 즉 선객이다. 기독교 언어에 대한 지배 해석 체계에 휘말려들지 않고 진리를 향한 열린 성찰을 가꾸어 가는 그 마음 자체가 참선하는 마음과 통한다.

그러나 아마도 한국 기독교계의 현실은 이 분들의 노력을 적극적으로 수용하기 어려운 실정일 것이라 추정된다. 기독교 언어를 다루는 분들의 시대적 과제가 여기에 있다. 기독교 언어를 다루는 분들은, 혹 기독교의

전통 교리 해석과 신념 체계가 종교 다원주의적 성찰과 관용을 근원적으로 장애하고 있다면, 기독교인들이 자기 마음에 뿌리내린 지배 관념에 붙들려 갇히지 않을 수 있는 수행적 통로를 기독교 언어 속에서 확보해 가는 노력에 관심을 가져야 할 것이다. 계시 언어의 절대성을 확신하는 분들에게는 낯선 풍경이겠지만, 결국 기독교의 생명력은 교리 해석에 의한 새로운 구성이라는 해석학적 접근을 얼마나 수용하느냐에 달려 있다고 생각한다. 그리고 이 해석학적 노력의 한 축은 ‘지배 관념으로부터 스스로 자유로울 수 있는 통찰과 길을 기독교 언어 속에서 확보하는 것’ 이라 생각한다.

불교의 경우, 비록 일그러지고 불충분한 현실을 거론할지라도, ‘지켜 보기’ 참선의 길로 확보된 ‘자기 해방’의 통로가 보존되고 있고 또 작동하고 있다. 종교 다원주의적 성찰과 관용의 문제와 관련하여 말하자면, 있는 보물을 제대로 챙겨 쓰면 되는 형국이라고도 하겠다. 이에 비해 기독교, 특히 한국 기독교의 경우는, 현 존재를 구성하고 있는 지배 관념(교리 해석)과 욕망의 틀에서 자신을 해방시켜 가는, ‘열어 주는 통찰과 신앙의 길’이 역사적으로나 현실적으로 취약해 보인다. 기독교 언어 속에서 ‘열린 마음’을 가꾸어 주는 지혜를 해석학적으로 적극 발굴해 내야 하는 것이 한국 기독교인들의 시대적 과제로 보인다.

문제 상황을 풀어 가는 고전적 두 길이 있다. 인간의 내적 변화와 성숙을 통한 문제 해결을 추구하는 성선설적 접근이 그 하나요, 제도적 장치를 통해 위험한 사유와 욕망을 제어하려는 성악설적 기획이 다른 하나이다. 근대 이후의 법적, 제도적 사회 운영은 기본적으로 성악설적 인간관에 의거한 문제 해결 방식일 것이다. 지난 번 세미나 발제문을 보아도, 종교 다원주의적 성찰에 대한 각성을 촉구하는 글과, 그러한 접근은 공허한 선언적 구호일 수 있다고 보면서 인권 확보를 위한 제도적, 법적 장치 마련에 힘을 싣는 글이 병존하고 있다.

군이 불교의 관계론적 성찰(緣起論)을 들먹이지 않더라도, 존재와 환경의 상호 연관성은 균형 있게 처리되어야 할 것이다. 종교 다원주의적 각성이 각자의 사유와 행동을 주도할 정도로 존재의 수준을 높여 갈 수 있게 하는 ‘교육적, 성찰적, 수행적 접근’ 과, 인권을 보호하는 다원주의적 관용을 구현하는 데 기여하는 제도적 통로 마련이 쏠림 없이 추구되어야 할 것이다. 그런데 모든 제도적, 법적, 환경적 여건들을 아무리 완벽하게 구축한다 할지라도, 문제 해결의 궁극관건은 결국 각자의 마음의 수준으로 귀결되어 버린다는 인간사의 속성은 부인하기 어렵다. 이 글은 그 마음 수준의 계발과 직결되는 불교적 통로를, ‘열린 실천’ 으로 포착한 만해의 삶을 단서로 확인해 본 것이다. 땅에서 넘어진 자는 땅을 딛고 일어서야 하는 법. 마음의 수준과 내용에서 얽혀버린 대목은 마음의 전환으로 풀 수밖에 없다. ▣

## 종교다원주의와 종교 자유

이찬수(강남대)

### 1. 종교다원주의라는 말

우리말 ‘종교다원주의(宗教多元主義)’는 영어 ‘religious pluralism’의 번역어이다. 이른바 ‘religious pluralism’에는 크게 두 가지 측면이 있는데, 하나는 세상에는 종교라고 불릴 만한 현상이 다양하게 존재한다는 사실에 대한 가치중립적 서술, 즉 종교적 다양성(religious plurality)과 관련한 현상학적 보고이고, 다른 하나는 이러한 종교적 다양성을 엄연한 현실로 받아들이고 자신의 견해 안에 소화해야 한다는 적극적이고 규범적인 주장(religious pluralism)이다.

본래 영어권에서 religious pluralism은 종교사회학적 시각에서 종교 다원적 현상을 보고 형식으로 나타내려는 의도에서 사용되었지만, 여기에 그리스도교 신학이 가세하면서 종교적 다양성을 적극적으로 수용해야 하느냐 마느냐, 수용한다면 어떤 식으로 수용하느냐 식의 가치와 규범의

차원에서 쓰이기 시작했다. 즉, 세계의 주요 종교전통들이 그 나름대로 구원의 길일 수 있다는 시각을 그리스도교 신학적으로 어느 정도 수용할 수 있겠는가 하는 식의 문제가 대두한 것이다. 그 이후 종교학이나 종교 사회학에서는 종교적 다양성을 지극히 당연한 현실로 전제하는 가운데 현상 보고적이고 기술적인 의미로 종교다원주의라는 말을 사용하는 데 비해, 각종 종교의 신학이나 교의학에서는 자신의 신앙 안에 어느 정도 소화해내야 할 것인지와 관련한, 하나의 ‘주장’이나 ‘주의(ism)’의 의미로 쓰이게 되었다. 그렇다면, 실제로 종교적 다양성을 경험해오고 있는 현실 안에서 religious pluralism, 즉 종교다원주의는 어떻게 받아들여야 할까?

‘종교다원주의’가 영어 religious pluralism의 번역어라는 말에서 알 수 있듯이, 종교다원적 상황이 문제가 되고, 어떻든지 그에 대한 입장 정리가 필요했던 곳은 일차적으로 동양이 아닌, 서양의 종교 문화적 분위기였다. 그런 점에서 일단 서양의 종교 문화적 분위기를 전제하고서 종교다원주의라는 언어와 그 전개역사에 대해 간단하게나마 정리해 보자.

## 2. 인류는 언제나 종교 다원적이었다

서양에서 그리스도교가 로마제국에 의해 억압받던 시절, 로마는 정복민의 종교까지 정복하지는 않았고, 다양한 종교들에 별 시비를 걸지 않았었다. 그랬던 까닭에 초기 그리스도교사 안에서도 그리스도교는 다양한 종교들 중 하나(Christianity as a religion)였다. 그러다가 콘스탄티누스 황제가 신앙의 자유를 허용하고(밀라노 칙령, 313), 테오도시우스 황제 시절 그리스도교가 로마의 국교로 공인되면서부터(382) 그리스도교는 로마제국의 영향력에 힘입어 타종교 내지 문화를 억압하는 제국주의적 종교로 변했다. 그 이후 적어도 서양에서 그리스도교는 유일하고 절대적이며 보

편적인 종교(Christianity as the religion)로 간주되었다.

그러다가 이른바 종교개혁(1517) 이후 보편교회 그리스도교가 가톨릭과 프로테스탄트로 분리되고 다양한 종파가 성립되면서, 그리스도교는 새로운 종교다원적 현실을 경험하게 되었다. 즉, 같은 그리스도교 전통 안에서도 다양한 종파를 경험하기 시작한 것이다.

물론 유사 이래 인류는 늘 다양한 종교적 현실을 경험하며 살아오고 있는 중이다. 그리스도교 이전부터 지구상에는 유교, 불교, 도교는 물론 힌두교, 이슬람 같은 주요 종교 현상들이 늘 함께 있어 왔다. 인류 역사가 종교적으로 다양하지 않았던 적은 없었던 것이다. 그럼에도, 유독 20세기 이후 오늘의 사회에 종교적 다양성의 문제가 주요 논제가 되고 있는 것은 다양한 종교적 현실을 용납하기 힘들어하는 그리스도교 전통이 새로운 종파 내지는 종교들을 경험하게 된 데 기인한다.

서양의 종교 문화적 분위기는 주지하다시피 그리스도교 중심으로 형성된 것이었다. 그리스도교는 예수만이 신의 전적인 육화(肉化)라고 믿는 전통적인 교리로 인해 타종교 내지는 문화에 대해 배타적인 태도를 보여 온 대표적인 종교이다. 그러한 배타적 교리는 그리스도교가 밀라노 칙령 이래 로마제국과 밀접한 관련을 가지게 되고, 로마의 국가종교가 된 이래, 다원적 종교 현실을 거의 경험하지 못한 채 승승장구해 오면서 확립된 것이었다. 진리를 독점하는 듯한 태도에도 그다지 부딪힐 것이 없었고, 적어도 유럽 사회에서는 자신의 정체성을 위협할 만한 세력을 경험하지 못했다. 때로 이슬람교와 극렬한 종교 전쟁까지 벌이기도 했으나(11, 13세기 십자군전쟁), 이슬람 역시 유일신 신앙을 고백하는 유사한 종교인 까닭에 그 도전으로 인한 큰 내적 변화는 없었다. 그리스도교만으로 사회의 정체성을 유지하는 데 충분했으며, 적어도 서양 사회만 놓고 보면, 그리스도교는 밀라노 칙령 이후 천오백여 년 이상을 거침없이 독주해 온 종교라고 해도 과언이 아니다.

그러다가 이른바 지리상의 발견, 서구의 제국주의적 식민지 건설 정책 등으로 그리스도 교인들이 세계의 다양한 문화들을 체험할 기회가 많아졌다. 유럽과 북미 등 제1세계를 중심으로 대세를 형성해온 그리스도교가 제3세계로 뻗어나간 뒤로는 남미, 아시아, 아프리카 등 제3세계권에 자리 잡게 되었고, 근세에 들어서는 이 지역의 그리스도인이 유럽과 북미의 신자보다 더 많아지는 사태가 발생했다. 그리스도교 일색이던 서구 및 북미에서는 이전에는 보지 못했던 현지에서의 다양한 종교 문화적 형태들을 경험하게 되었다. 또 제3세계권 그리스도인들은 자신들의 토착적 종교문화와 습합된 새로운 양태의 종교문화를 발생시키기도 했다.

그러나 무엇보다 서구 그리스도인들에게 큰 충격이었던 것은 힌두교, 불교, 유교, 도교 등 동양의 심오한 종교들이었다. 서구 그리스도인들은 선교의 차원에서 만났던 아시아 종교들의 깊이 에 매혹되어 갔다. 그들이 보기에 힌두교, 불교, 유교 등은 그리스도교와 굉장히 다르면서도 다른 그대로 그리스도교에 버금가는 깊이를 지니고 있는 것으로 보였고, 아시아인은 이러한 종교전통에 뿌리박고 있으며, 따라서 이들 종교를 모르고서는 선교도 불가능하다는 사실을 깨달았다. 그러면서 이들을 연구했다. 그러나 알면 알수록 동양의 종교들은 그리스도교에 심각한 도전이었다.

아울러 20세기 이후에는 유럽에서 취업하는 중동의 노동자들을 통해 그리스도교 중심의 유럽 사회 안에 이슬람교가 유입되기 시작했고, 유럽인들까지 가세하면서 이슬람교의 성장세가 이어졌다. 점점 더 비어가는 교회를 이슬람교도의 예배장소(모스크)로 빌려 주거나 팔 수 있을까 하는 문제마저 제기될 정도로 타종교와 관련한 문제는 진지한 성찰의 대상이었다. 걸프전과 미국의 아프가니스탄 침공, 9·11 및 미국의 이라크 침공 이후에는 과거 이슬람교와의 종교전쟁 당시와는 비교도 안 될, 이슬람에 대한 깊이 있는 정보가 서구 일반인들에게까지 쏟아져 들어왔다. 그 결과 다양한 종교들의 문제는 이제 더는 단순히 선교적인 차원을 넘어, 그리스



도교의 정체성과 관련한 문제라는 인식이 생겨나기 시작했다. 더는 배타적으로 억압하는 자세로는 이들을 이해하거나 사태를 해결하는 것이 불가능했고, 어쨌든 이들을 그리스도교 안으로 소화해야 할 필요를 강하게 느끼게 되었던 것이다. 그러지 않고서는 신학도 성립될 수 없다는 긴박한 위기의식이 싹트기 시작한 것이다.

그러면서 다양한 종교현상들을 연구했고, 그럴수록 이른바 타종교의 깊이 안에서 그리스도교의 깊이와도 통하는 보편적 종교성을 느끼기도 했다. 그러면서 이렇게 물었다: 도대체 종교적 진리는 하나일까 여럿일까? 다양한 종교들은 하나의 목적을 향한 서로 다른 길들일까, 아니면 아예 길조차 다른 것일까? 서구의 학자들은 신학, 철학, 종교학, 사회학 등 다양한 시각에서 이러한 현상과 문제들을 다루었고, 최근에는 ‘포스트모던적’ 시각에서도 적극적으로 논의되고 있다. 분명한 것은 이제는 더는 획일화된 가치와 진리를 강요하는 시대가 아닌, 다양성을 존중하는 시대라는 것을 느끼기 시작했다는 것이다. 특별히 신학자들에게 종교다원주의는 그저 여러 가지 문제들 중 하나가 아니라, 급기야는 바로 자신들의 종교적 문제 자체가 되기에 이른 것이다.

### 3. 종교적 진리는 하나인가 여럿인가

종교적 진리는 하나인가? 여럿인가? 종교적 가치는 모두 같은가? 다양한가? 다양하다면 우열(優劣)은 있는가? 쉽사리 답변하기 어려운 물음들이다. 이에 대해 그 동안 이루어져 온 답변들은 크게 세 가지 유형으로 나뉜다. 지나친 일반화의 위험성은 있지만, 배타주의(exclusivism), 포괄주의(inclusivism), 다원주의(pluralism)가 그것이다. 흔히 배타주의자들은 자신의 종교만을 유일한 진리로 간주하고서 다른 종교적 가치는 오류 내지는 아주 열등한 것으로 치부한다. 포괄주의자들은 다른 진리도 옳지만

방편 상으로만 그럴 뿐, 결국 자기의 진리를 수용해야만 비로소 완성을 볼 수 있다고 말한다. 그리고 일반적 의미의 다원주의자들은 대체로 궁극적 진리에 이르는 길은 다양하지만 그 진리 자체는 하나라는 자세를 견지하는 경향이 있다. 산(山)의 정상은 하나지만, 정상에 오르고 보면 그곳까지 오는 데는 여러 갈래의 길이 있다는 사실을 알게 되리라는 것이다. 종교철학자이자 신학자인 존 히크(John Hick)의 입장을 주로 거론할 수 있겠다.

히에 의하면, 다양한 종교 전통들에서 추구하는 궁극적 실재는 하나이며, 이 실재가 지리적이고 문화적인 차이로 인해 다양한 옷을 입게 된다고 한다. 철학자 칸트(I. Kant)가 인간의 경험을 초월하는 '물(物) 자체'와 인간이 인식할 수 있는 '현상 세계'를 구별했듯이, 초월적 실재, 영원한 일자(一者)가 특수한 문화적 맥락 안에서 다양하게 해석되고 표현된다는 것이다. 열반, 도(道), 브라흐만, 야훼(하느님/하나님), 알라 등은 모두 궁극적 실재에 대한 특수한 맥락에서의 다양한 표현들이라는 것이다. 이것들은 시·공간적으로 제약되어 있는 까닭에 어느 것도 독점적이거나 배타적이지 않고 상보적(相補的)일 수밖에 없다고 그는 본다. 이 마당에 자기를 우월시하고 다른 종교적 표현들을 경원시, 배타시 하는 것은 엄연한 우주 시대에 여전히 태양이 지구를 중심으로 돈다고 강짜를 부리는 착각과 다름없다는 것이다. 이러한 그의 입장은 그 동안 서양 사회 안에서 제기된 종교다원주의 철학의 선구자적이고 핵심적인 입장으로 간주되어 왔다. 상당히 설득력 있고 앞선 가르침이었기 때문이다. 그렇지만, 그의 이론을 종교 현실 전반에 두루 적용하는 데에 아무런 문제가 없는 것은 아니다. 문제점은 무엇인가? 좀더 구체적으로 생각해 보자.

#### 4. 진리는 하나인가 여럿인가

산의 정상은 과연 하나뿐인가? 진리는 결국 하나로 귀결되는가? 산이라는 은유, 궁극적 실재, 영원한 일자와 같은 말은 과연 어떻게 해석되어야 할까? 다른 종교적 진리들은 거짓이라거나 허상이라고 치부해버리는 극단적 배타주의자들의 입장을 비판하고, 궁극적 실재, ‘영원한 일자’와 같은 것을 말한다고 해서 사태가 완결되는 것은 아니다. 그 이유는 무엇보다 현대인들이 구체적인 경험 너머에 대한 상상을 별로 하지 않고 산다는, 지극히 현실적인 데 있다. 실재가 궁극적이며 영원한 까닭에 인간의 경험으로 다 포착되지 않는다고 해도, 정작 현실 안으로 들어오면 그 실재/일자에 대한 이해가 종교전통별로, 더 나아가 개인별로도 제각각이다. 설령 여러 종교의 깊이 안으로 들어가 본 어떤 사람이 있어서 종교들은 모두 똑같다는 증언을 한다 해도 그러한 증언이 실제로 옳게 받아들여지느냐 하는 것은 다른 문제다. 대다수는 그렇게 주장하는 사람의 경험을 거의 공유하지 못하는 탓에, 똑같다는 말을 아무리 듣는다 해도 여전히 자기의 세계관을 기초로 듣고 이해할 수밖에 없도록 틀지어져 있기 때문이다. 듣는 사람의 세계관이 증언하는 사람의 세계관과 다르다면 결코 그 증언자와 똑같은 이해를 할 수 없게 된다는 말이다. 어느 한 사람의 주장이 아무리 논리적으로 탁월하고 깊다 해도 쉽사리 보편성을 획득하기 어려운 구조를 하고 있는 것이 일반적인 종교의 세계인 것이다. 즉, 현상 너머의 세계, 인간의 구체적 경험을 넘어서는 ‘물 자체’의 세계에 대해서는 무감각하고, 아무런 의미도 얻지 못하는 것이 현대인이다.

물론 획이 말하는 궁극적 실재란 경험의 세계 안에 갇히는 것이 아니다. 다양한 경험적 재료 안에 들어오는 것이면서 언제나 그것을 넘어서 있는, 언표 불가능한 것이다. 그러기에 현실적 경험 안에서 궁극적 실재의 보편성을 획득하기 힘들다는 것은 당연한 일이다.

그렇다면 이러한 ‘궁극적 실재’의 시각을 살리면서 현실 안에서 종교적으로 살아가는 길은 어떤 것일까? 그저 현실적 경험을 중시하여, 세상에는 다양한 종교들만큼 종교적 진리도 다양하다고만 말하면 될까? 그것 역시 만만치 않은 일이다. 무엇보다 이러한 주장은 자기중심적이면서도 보편적인 세계관을 가지는 현실의 종교적 가르침들과 조화롭지 못하다는 점에서 그렇다. 종교적 진리의 다양성을 체득하기도 쉬운 일은 아니겠지만, 오랜 노력 끝에 그러한 안목을 가지게 된다 하더라도 저마다 보편성과 최상성을 주장하는 개개 종교들의 신념/신앙과 조화시키기는 마찬가지로 힘들다는 말이다. 만일 현실적 종교 흐름과 조화되지 못한다면 그런 식의 주장은 곧바로 설득력을 잃어버리게 될 것이다. 불자가 불교를 최상의 종교로 보고, 그리스도인이 그리스도교를 그렇게 보는 것은 어찌면 그 종교인으로서의 당연하고 당연한 자세이며, 실제로 많은 종교인이 그러한 확신 속에서 살아가고 있기 때문이다.

이처럼 어느 종교인이든 자신의 종교에서 궁극적인 진리를 보며 사는 이상, 다양한 종교들 안에 우열이 있다거나 아니면 동등하다고 주장하는 일은 어려울 뿐 아니라 결코 합의될 수도 없는 노릇이다. 종교들 간 장단점이 있을 수 있겠고 더 나아가 우열 논쟁도 있을 수 있겠지만, 어떠한 판단이든 자기중심적으로 성립된 것일 뿐이기 때문이다. 학이 말하는 궁극적 실재, 영원한 일자와 같은 말은 자칫하면 현실 어디에서도 찾을 수 없을 공허한 관념의 세계에 지나지 않는 것이 될 수도 있다. 그리고 만일 그렇게 구체적 다양성 안에서 확인될 수 없는 것인 한, 그러한 궁극적 근거에 대해 모두가 동의하기도 힘든 일이라는 말이다. 그런 점에서 종교의 세계에서 보편적인 합의란 거의 불가능에 가까운 일이다.

## 5. 종교들의 자기중심적 보편성

묘하게 얽힌 이러한 난국을 어떻게 풀 수 있을까? 상대를 존중할 줄 아는 성숙한 종교인은 신실한 상대에 대해 자신이 할 수 있을 최상의 경의를 표함으로써 종교인으로서의 의무를 다하고자 할 것이다. 그 하나로 그리스도교에서는 모든 인간이 “하느님의 모상/형상”대로 창조되었다고 가르친다. “하느님은 세상을 지극히 사랑하시며” “하느님이 우리와 함께 하신다(Immanuel).” 고도 말한다. 이러한 가르침은 일체의 종파 간 차별 없이 ‘모든 이’에게 적용되는 원천적이고 보편적인 사실이다. 그런데 분명한 것은 그리스도교에서 선포하는 ‘그리스도교 중심적’ 사실이라는 것이다. 그리스도인이 이런 사실에 근거하여 불자 역시 “하느님의 자녀”라거나, 신실한 종교인들을 “예수님의 제자”라고 부를 수도 있겠지만, 행여 “하느님”이나 “예수”라는 말에 대한 일말의 거부감이라도 있는 불자라면 그러한 호칭을 그다지 달가워하지만은 않을 것이다. 예수를 통해 인간의 병이나 고쳐 주는 따위의 ‘유치한’ 기적을 행하는 그런 정도의 신이란 우리 안에도 얼마든지 있으니, 굳이 그런 종교인의 이름을 나에게 거론하지 말라는 심정에서일 것이다.

이것은 그만큼 불자와 그리스도인 간에는 현실적으로 상당한 골이 가로놓여 있음을 반영하는 것이기도 하다. 가령 불교에서 예수를 존중하여 “보살”이라 부른다 해도, 만일 ‘보살’에 대해 부정적 선입견이 있거나 오해하고 있는 그리스도인이라면 그러한 호칭을 별로 반기려 들지 않을 것이다. 마찬가지로 “하느님의 자녀” “예수의 제자”라는 그리스도교적 존칭을 모든 불자들까지 동의하고 따르는 것은 아니다. “하느님의 자녀”와 그에 대한 불자의 반응이나, “예수 보살”과 그에 대한 그리스도인의 반응은 모두 자기중심적 세계관 안에 있기에 다른 세계관에 속한 사람의 언어를 그만큼 공감하지 못하는 데서 오는 결과라 할 수 있다.

이런 식으로 불교는 불교대로, 그리스도교는 그리스도교대로 다른 종교적 진리를 그 자체로 긍정하기보다는 자기 종교의 진리로 흡수하는 차원에서 인정하는 경향이 있다. 다른 종교를 존중한다며 “모든 종교는 다 옳아!” 하는 결론을 내릴 수도 있지만,—이것이 대단히 성숙한 자세임에도—이것 역시 자기중심적으로 그렇게 할 수 있을 뿐이다. 그리고 자기 중심적인 차원에서만 해석하고 이해해 버릴 뿐이다. “중생이 곧 부처”라 한다 해도, 그러한 원칙적이고 보편적인 사실에 동의하는 사람에게만 “중생이 곧 부처”라는 명제가 타당하게 받아들여지기 때문이다. 결국, 현실적인 종교의 세계에서 보편적인 판단, 보편적인 잣대란 없다는 말이 된다. 내가 남을 판단하는 그만큼, 같은 이유로 남도 나를 판단할 것이기 때문이다.

그럼에도 대부분의 종교에서는 나름대로 보편성을 주장한다. 물론 제한된 세계 안에 사는 한 인간은 말 그대로의 순수한 보편성을 경험할 수 없음에도, 그리고 인간의 경험은 언제나 유한한 경험일 수밖에 없음에도, 자기들의 경험만큼은 전 인류에, 전 우주에 통하는 보편적인 진리라고 믿는다. 그러면서 전 우주에 통하는 어떤 진리에 대해 말한다. 다른 어떤 종교든 원칙적으로 자기에게만 해당하는 좁은 진리를 말하지 않는다.

가령 《대승기신론》에서 일체중생의 “본래 깨달아 있음(本覺)”에 대해 말하는 것이나, 신약성서(요한복음)에서 “만물(萬物)은 그리스도로 말미암아 생겨났다.”라고 말하는 것은 모두 누구에게나 적용되는 보편적인 사실이다. 그렇지만 문제는 불자든 그리스도인이든 특정 전통 안에 속한 종교인들은 바로 그렇기 때문에 자기들의 가르침을 받아들여야 한다는 식으로 이것을 해석한다는 점이다. 누구든지 자기들의 진리를 안다면 결국 자기 쪽으로 올 수밖에 없으리라고 확신한다. 그런데 너무나도 분명한 것은 바로 모든 종교들에서 그렇게 주장하고 있다는 사실이다. 모두가 진리의 보편성에 대해 말하면서도 자기중심적으로만 보편성을 주장

하는 까닭에, 보편성이라는 이름 하에 특수성 간의 대립만 낳는 꼴이다. 종교들의 보편성 주장은 사실상 한 번도 보편적으로 받아들여진 적이 없는 '특수한' 주장들일 뿐인 셈이다. 그러다 보니 원래의 가르침과는 모순 되게도, 현실적으로 가장 보편적이지 못한 곳이 바로 종교의 세계가 되고 말았다. 자기들의 진리는 전 우주에 통한다며 거창한 말들을 늘어놓지만, 너도나도 거창한 말들을 하는 바람에, 실제로 그 거창함이 실현된 적은 없으며, 도리어 그 거창한 진리와는 어울리지 않게 '끼리끼리 놀기만 하는' 가장 속 좁은 곳이 되어 버리고 만 것이다.

인간을 인간 되게 해주는 인간적 공통성으로 인해, 문학에도, 예술에도, 철학에도, 문화에도, 어디에도 어느 정도의 보편적 공감대는 성립되게 마련이지만, 거창하게 우주적 보편성을 얘기하는 종교현상에서만큼은 배타적 자기중심주의만 횡행하는 모순적인 현실이 지속되어오고 있는 것이다.

## 6. 편협한 종교들의 세계

가령 역사적인 사실의 차원에서는 원효를 위인으로 받들 수 있지만, '종교'라는 안경을 끼고 '스님'으로서의 원효를 보는 순간, 특히 그리스도인에게 그러한 보편성은 사라지거나 반감되고 만다. 불자에게 부활이라는 '황당한' 사실을 믿는 그리스도인은 어리석어 보이기도 한다. 종교의 내적이고 보편적인 세계는 닫아두고, 그 외적이고 차별적인 측면만 보기 때문이다. 종교라는 이름 하에 서로 가리는 거대한 울타리들만 만들어 놓고 있기 때문이다. 불교인에게는 '스님'이나 불교적 사상가로서의 원효만 주로 보이고, 그리스도인과 같은 타종교인에게는 바로 그러한 측면만 잘 보이지 않는다. 원효를 총체적으로 볼 수 없도록 되어 있는 것이다.

그런 식이다. 불교인에게만 팔리는 책, 그리스도 교인에게만 팔리는 책은 제법 있지만, 특정 종교의 제목을 달고서 그리스도 교인과 불교인 모두에게 비슷한 양으로 팔리는 책은 거의 없다. 다른 제목으로 종교적인 내용을 담으면 어느 정도 팔릴 수 있지만, 제목부터 ‘종교’라는 말이 들어가면 아예 독자들의 손에 들어가기조차 힘들다. 불교의 이름을 단 책이 일반 그리스도인의 손에 들어가기란 하늘의 별 따기와 같다. 가톨릭 이든 개신교이든, 특정 종파에 어울리는 이름을 붙여야 일거리가 생기고, 불교 역시 ‘불교’라는 간판을 달아야 그 울타리 안에서 인정받고 통한다. 당연히 대다수 그리스도 교인에게는 안 통한다. 그저 남 얘기일 뿐이라고 치부하고 만다. 이런 식으로 ‘종교’ 자(字)만 들어가면 ‘벽’이 두터워진다. 그만큼 현실적 종교들의 세계에서는 보편성은커녕 자기중심적 특수성만 판을 친다. 종교라는 이름으로 불교적 우주관을 떠올리고, 종교라는 이름으로 그리스도교적 종말론을 떠올리는 등 대부분 자기식의 종교관을 연상할 뿐이다. 그것을 넘어서면 별 관심을 기울이지 않는다.

이것은 어쩌면 당연한 일일지 모른다. 불자가 자신의 종교 체험을 불교적 원리에 따라 재단하고, 그리스도 교인이 그리스도교적 원리에 따라 해석하는 행위는 한편에서 보면 자연스럽기까지 하다. 저마다 자신의 종교 안에서 최상의 모습을 보고, 자기의 세계관을 기초로 듣고 이해할 수밖에 없도록 틀지어져 있기 때문이다. 이 마당에 종파주의, 자기중심주의는 필연적인 결과인지도 모른다.

그러나 그렇다고 해서 그것이 정당하다는 뜻은 더욱 아니다. 종교들의 세계는 깊고 넓지만, 유한한 인간적 실천으로 나타나는 것인 한, 언제나 더 나은 가능성에 개방되어 있어야 한다. 종파주의, 자기중심주의를 부수면서도, 그렇게 부술 수 있는 능력에 의해 자신의 고유성과 정체성을 인정받게 되는 깊은 가르침과 그 실천이 요청된다. 미래 한국 사회의 문화적이고 정신적인 통합이 이루어진다면, 그것은 이만큼 깊고 넓은 종교



에 의해 이루어지게 될 것이다. 그렇다면, 이른바 타종교를 어떻게 보아야 할까? 일단 종교라는 것에 대한 이해를 바꿀 필요가 있다. 예를 들어보자.

## 7. 종교에 대한 명사적 오해

흔히 지상에는 종교들이 많고 종파들도 다양하다고 말한다. 유교, 도교, 힌두교, 불교, 유대교, 그리스도교, 이슬람교, 천도교, 원불교, 증산교, 무교(巫敎), 신도(神道) ……, 그리스도교 중에서도 가톨릭, 개신교, 성공회 ……, 증산교에서 나온 대순진리회, 개신교에서 나온 통일교, 일본에서 건너온 일명 ‘남묘호렝계교(南無妙法蓮華經, SGI韓國佛敎會)’, 천리교(天理敎) 등등 ……: 우리가 적어도 한두 번 이상은 들어보았음직한 종교 내지는 종파의 이름들이다. 아니 그저 들어보기만 했을 뿐 아니라, 실제로 지상에는 그와 같은 종교들, 그보다 더 많은 종파가 무수히 존재한다는 사실을 대부분의 사람은 인정한다. 그러면서 사람들은 불교, 그리스도교, 이슬람교 등으로 불리는 다양한 ‘종교들(religions)’ 이 있다며 자연스럽게 말한다.

이러한 태도는 기본적으로 종교라는 것을 하나, 둘, 셋, 셀 수 있는 상호 독립적인 집단들로 간주하는 데서 비롯된다. 개별 독립체로서의 종교들이 여럿(plural)이라고 생각하다 보니 종교 생활을 하는 것도 저마다 독자적인 교리 체계에 근거한 상호 배타적인 집단들 중 어느 하나에 속하는 것이라고 보게 된다. 불자는 당연히 불교적 교리 체계나 생활 방식에 따라서만 살아가는 사람들이고, 그리스도인 역시 그리스도교 교회에만 속한다고 간주한다.

이렇게 보면 그리스도인이면서 동시에 불교적 요소를 갖거나 불자이면서 동시에 그리스도교적 요소를 갖는다는 것은 애당초 불가능해진다.

종교 생활을 하는 사람은 필연적으로 하나의 종교 전통에만 속할 뿐 동시에 다른 전통에는 속할 수 없겠기 때문이다. 이렇게 종교라는 것을 그 외적 차별성에 따라 상호 대립적으로 생각하다 보니 피치 못하게 타종교에 대해 배타적인 태도를 갖게 된다. ‘다른 종교들은 오류!’ 라는 것이다(배타주의). 물론 그보다 이해심이 조금 많은 사람은 ‘타종교들도 어느 정도는 옳지만 역시 내가 최고!’ 하는 식의 자기우월적 포용성을 보이기도 한다(포괄주의). 불자들은 당연히 불교가 가장 뛰어나며, 다른 종교들은 그에 훨씬 못 미친다며 경시하는 경우가 다반사이다. 또 그리스도교 사회에서는 당연히 그리스도교가 최상일 뿐 아니라 ‘유일한’ 진리라고도 주장한다. 그리스도인은 불자가 될 수도 없고 되어서도 안 된다고 믿으며, 불자는 그리스도교를 무시하거나 경시할 뿐, 받아들이기 힘들어하는 경우가 대다수이다.

이러한 태도들은 다양한 종교들을 저마다 독자적인 교리 체계에 근거한 상호 배타적이고 독립적인 집단이라고 보는 데서 비롯된다. 종교란 같은 교리 체계를 고백하고 보존하는 하나의 인간 집단 내지는 그 집단 안에 담긴 선택적 교리 체계들이라는 식으로 규정한다. 이것은 종교를 종교인의 내적 ‘마음’ 이나 생동하는 ‘삶’ 이 아닌, 관찰자적인 시각에서 대상화해 바라본 결과이다. 물의 세계를 알지 못하는 파리가 어항 유리에 붙어 유영하는 금붕어를 구경하듯이, 그저 비참여적인 관찰자의 시각에서 상대 종교를 ‘물상화(物像化, reification)’ 하고 차별적인 모습만 보아 온 탓이다. 외적으로 다양하다 보니 그 다양성만큼 종교들도 무수히 많다고 인정하게 된 셈이다. 겉모습만 보고 판단하기 좋아하는 인간으로서 어찌면 당연한 태도일지도 모른다.

그러나 그 차별적인 외견만으로 이른바 종교라는 것을 다 설명할 수 있을까? 생동하는 종교의 다양한 모습들을 특정 인간 집단이나 교리 체계 안에 다 가두어 둘 수 있을까? 자세히 살펴보면, 종교적 현상들은 불교,

그리스도교 등의 이름으로 별도로 분리되기에는 너무나 다양하고 끝없이 변화하며 쉬지 않고 생성된다. 같은 종교 안에서도 서로 이질적일 만큼 다양한 종파들이 존재하는가 하면, 다른 종교들 간에도 사실상 공통되는 점들이 발견된다. 종교를 어떤 항구적인 본질로 규정하기에는 내적으로나 외적으로 무한하리만큼 다양하고 풍부하다. 이 마당에 종교라는 것을 하나, 둘, 셋 셀 수 있는 명사적이고 배타적인 실체들로 규정하는 것은 무리가 아닐까. 생생한 불자의 삶이 불교라는 교리 체계 안에 다 갇힌단 말인가.

## 8. 종교에 대한 형용사적 이해

그렇다면, 종교라는 것을 과연 어떻게 보아야 할까? 이런 물음 앞에서 캐나다 출신의 미국 종교사학자 스미스(Wilfred Cantwell Smith, 1916~2000)의 입장은 암시하는 바가 크다. 그는 이러한 상황을 진지하게 성찰하고서, 종교들을 ‘명사’로서가 아닌, ‘형용사적’으로 보자는 신선한 제안을 한다. ‘불교’ ‘그리스도교’ ‘이슬람교’와 같은 명사적 표현보다는 ‘불교적’ ‘그리스도적’ ‘이슬람적’ 등의 형용사적 표현을 중시하는 것이다. ‘불교적인’ 것은 불교 안에 있으면서도 불교 안에만 갇히지 않고, ‘그리스도적인’ 것 역시 그리스도교 안에 있으면서 그리스도교 안에만 제한되지 않으리라 보기 때문이다. 비참여적 관찰자에게만 보일 법한 외적 차별성보다는 그 종교 안에 참여하고 있는 종교인의 내적 마음, 생동하는 삶을 더 중시하자는 것이다. 기왕에 관찰하려면 ‘참여적 관찰자’의 시각을 견지하자는 것이다.

스미스는 이런 식으로 종교를 주어진 교리 안에 갇힌 정적이고 객관적인 실체로서가 아니라, 다양한 외적 전통이 인간 내부의 종교적 신앙과 만나서 벌어지는 역동적 사건, 그 종교적 가치를 살아가는 인간 내부의

독특한 흐름과 같은 것으로 본다. 그에 의하면, 종교는 절이나 교회에서 만 이루어지는 것이 아니라 어느 순간에든 벌어질 수 있는 역동적 사건과 같다. 종교의 핵심은 정적 교리 체계나 의례 행위와 같은 외적 모습이 아닌, 신자들의 마음 안에 있는 것이기 때문이다. 그는 말한다. “모든 종교는 아침처럼 새로운 종교이다. 왜냐하면, 종교는 정교한, 완성된, 정적인 것으로 어딘가 공중에 떠 있는 그러한 것이 아니고, 인간의 마음 가운데 존재하고 있기 때문이다.”

이 마당에 종교를 사물화시켜 놓고 보면 그저 ‘사물’로서만 보일 뿐, 그러한 종교의 역동성, 그 종교적 삶을 살아가는 사람의 내적 바탕은 눈에 들어오지 않게 된다. 이것을 보지 못하는 한, 종교의 핵심을 놓치는 것이며, 그러한 사람의 판단 역시 핵심에서 빗겨간 것이다. 무엇보다 종교의 내적 측면, 즉 ‘종교적’ 가치(신앙)에 중점을 둘 때, 자기 우월적이고 배타적인 태도에서 벗어나 타자에게서도 이상적인 가치를 볼 수 있는 눈이 열리게 된다. 그만큼 타자를 존중할 수 있게 된다. 위선적인 그리스도인보다 훨씬 더 ‘그리스도적인’ 사람을 불교 ‘안’에서도 볼 수 있게 될 것이고, 여느 불교인 못지않게 ‘불교적인’ 사람을 그리스도교 ‘안’에서도 볼 수 있으리라는 것이다. ‘스님보다 더 스님다운 신부님’ ‘목사님보다 더 목사님다운 스님’을 얼마든지 만날 수 있으리라는 것이다. ‘종교’라는 명사보다는 ‘종교적’이라는 형용사적 표현에 더 큰 가치를 두고 그러한 태도를 지니면, 한 종교 전통 안에 있으면서도 다른 종교적 가치도 동시에 살아가는 인간의 현실에 눈뜰 수 있을 것이며, 인류의 형제/자매됨을 여실히 보게 되리라는 것이다(四海同胞皆兄弟姊妹!).

미국의 종교 간 대화 학자인 스위들러(Leonard Swidler)는 그리스도인의 예수관에 이러한 입장을 적용한다. 즉, 예수는 “참 하느님이자 한 인간(Deum vere et hominem vere)”이라는 명사 중심의 오랜 기독교 신앙 정석(451년 Chalcedon 공의회의 표현)을 예수는 “참으로 ‘신적’ 이고 참으로

‘인간적’(vere divinus et vere humanus)”이라는 형용사적 차원에서 재해석하지는 것이다. 예수의 신성을 살리면서도 또 다른 ‘신적’ 존재의 가능성을 열어놓음으로써, 타종교에 대한 그리스도교의 배타적 태도를 수정하고 동시에 그리스도교의 고유성도 유지할 수 있으리라 보기 때문이다. 여기 참으로 ‘신적’ 이고 참으로 ‘인간적’이라는 표현에 들어 있는 ‘적(的)’이라는 표현은 타자에 대한 개방성 속에서 자기 정체성을 유지해가는 태도를 함축적으로 보여 준다.

‘적(的)’은 자기 동일적이라는 점에서 ‘즉(卽)’과 같다. 그러나 타자에 대해 개방적이라는 점에서는 단순히 자기 동일적이기만 한 것은 아니다. 그것은 자신의 부정(非)을 전제한다. 자기부정과 개방(非)이 자신을 자신 되게(卽) 해주는 것이다. 그래서 ‘즉(卽)’과 ‘비(非)’는 같다. 이러한 사실을 통찰할 때에야, 즉 자신의 고유성과 타종교에 대한 이러한 개방성을 지니고서만 진정한 종교인이라 할 수 있을 것이다. 진정한 의미의 종교다원주의도 이러한 개방적 태도를 기초로 한다. 이것이 종교다원주의를 주창하게 되는 출발점이며, 바람직한 인류 사회의 미래를 열어 가는 성숙한 종교인의 자세다.

## 9. 현대적 상황과 종교 자유

정리하자면 종교다원주의는 다양한 종교현상들에 대한 긍정적 이해 속에서 자신의 정체성을 새롭게 유지하려는 입장이자 현시대의 기초 담론이다. 이렇게 타자를 인정하지 않을 수 없게 된 것은 18세기 계몽주의, 역사주의, 과학주의 이후 급격히 세속화되어 온 서구 사회의 분위기가 기본적으로 뒷받침하고 있다. 특히 과학적 발전은 경험적 사실에 근거한 언어만이 참된 언어라는 견해를 사람들에게 심어 주었다. 그리고 역사주의적 시각으로 인해 사람들은 진리가 역사적 환경의 산물이라는 사실을

인식하게 되었고, 종교적 진리조차도 모두 특별한 지적 범주들과 심리적 환경 속에서 언어로 표현되는 역사적인 것이라는 생각이 확대되어 갔다. 여기에서다가 칼 만하임 같은 이는 모든 진리 진술이 인식 주체의 문화적, 계급적, 성적 상황과 결합하여 있는 탓에 절대적일 수 없다는 사실을 확 인시켜 주었고, 비트겐슈타인 역시 인간의 언어는 하나의 관점에서 부분 적으로만 실재를 표현할 수밖에 없는 까닭에, 진술된 진리는 언제나 제한 적이고 비절대적이라는 사실을 강하게 보여 주었다. 여기다가 가다며, 리퍼르 같은 철학자들이 발전시킨 해석학적 통찰에 따르면, 인간의 지식 이라는 것은 늘 해석된 지식으로서, 우리는 어떤 사물을 파악할 때 자기 나름의 인식의 틀을 통해서 해석하기 때문에 인식하는 사람과 인식된 것 은 불가분의 관계에 놓여 있다는 사실을 구체적으로 보여주었다. 완전한 절대주의, 순수한 객관주의라는 것은 더는 받아들여지지 않는 세상이 된 것이다. 진리라는 것은 ‘대화적’ 이고 ‘관계적’ 인 것일 수밖에 없다는 사 실이 대다수 사람에게 설득력을 주는 세상으로 급격하게 전환하고 있고 이미 그렇게 전환해 있는 것이다.

절대주의가 사라지면서 필연적으로 등장한 입장은 타자에 대한 긍정, 개성의 존중, 자유의 인정이다. 이런 것을 인정하지 않는 듯한 종교 현상 은 비합리적이고 무의미한 어떤 현상으로 평가절하되었고, 종교는 이러 한 현상과 함께 호흡함으로써만 비로소 종교일 수 있게 된다고 믿어지는 사회 안에 우리는 살고 있다. 자신의 견해를 남에게 강제로 주입시키는 시대가 더는 아닌 것이다. 정치, 경제적으로 미국이 제국주의나 다름없 는 위력을 여전히 행사하고 있지만, 사람들의 사고방식은 더는 그런 것이 통용되지 않고 또 통용되어서는 안 된다는 것으로 모인다. 남의 자유를 억압하는 제국주의적 행태가 근본적으로 지탄받고 있는 세상에 우리는 살고 있는 것이다.

종교의 경우도 전형적으로 여기에 해당한다. 남을 인정하지 않는 종교

적 가르침은 더는 종교적 가르침으로 살아 남지 못한다. 나의 입장을 전하고자 한다면 남의 입장을 존중해야만 하는 것이다. 선교도 일방통행식 선교가 아니라 내가 말하고자 할 때 남에게서 들을 자세를 전제하는 양방통행식이어야 한다. 한 마디로 '상호 선교'인 것이다. 그리고 그런 상호 입장이 진정한 의미의 종교 간 대화이다. '대화'가 '마주보고 하는 말(對話)' 내지 '둘이서 하는 말(dialogue)' 이라면, 필연적으로 상대방의 이야기를 듣고자 할 때 내 이야기도 전달되는 것이다. 그렇지 않으면 형식상으로는 대화이되 실상은 둘이서 하는 독백(monologue)에 지나지 않게 되는 것이다.

상대방의 자유를 인정하지 않고서 나의 자유를 주장할 수 없기도 마찬가지이다. 나의 개성, 인권을 존중받하고자 한다면, 남의 개성과 인권을 존중할 수 있어야 한다. 종교라는 것은 더는 이러한 현실을 무시하고서 고고하게 존재할 수 있는 절대적인 어떤 제도나 체계가 아니라, 이처럼 타자를 긍정하고, 이웃을 살리는 행위 자체가 종교의 핵심으로 오늘날 이해되어 가고 있는 현실의 한복판에 우리는 살고 있다. 이 마당에 종교는 어떤 제도나 교리의 차원으로만 이해되어서는 곤란하며, 참으로 자신을 비워 이웃을 담아내는, 이웃 존중, 생명 회복의 행위 자체이다. 이런 입장에 충실할 때 인간이 참으로 인간의 자리에 서게 되고, 종교적 진리가 여전히 종교적 진리로 선포될 수 있는 것이다. ■

## 2006 서울시 주요 종교사학의 종교교육에 관한 학생설문조사

윤남진(NGO리서치 부소장)

### ▶ 조사개요

1. 조사 지역 : 서울시
2. 조사 대상 : 서울시 중등 종교사학 중 10개교
3. 응답 자 수 : 1,200명(총학생수 : 13,421명)  
(95%신뢰수준에서 허용최대표본오차 ±3)
4. 조사 방법 : 면접조사
5. 조사 기간 : 2006년 3월 18일~4월 17일
6. 주최(발주처) : 종교자유정책연구원
7. 조사 분석기관 : NGO리서치

□ 이 조사는 대광고등학교 강의석 군의 사립학교 내 종교강요에 대한 양심의 외침이 계기가 되어 불교, 개신교, 천주교 등 각 종교계, 법학 및 법조계, 일반시민사회단체, 교육개혁단체, 청소년단체, 인권단체의 지도자들이 설립한〈종교자유정책연구원〉에서 주관하고 〈NGO리서치〉에 조사 및 분석을 의뢰하여 실시된 조사이다.



□ 본 조사는 서울시에 소개하고 있는 특정한 종교적 배경을 건학이념으로 하는 중·고등학교 중에서 각 종교별 학교 및 학생 수를 고려하여 10개교를 선정하고, 이들 학교의 학생들을 대상으로 면접조사한 것이다.

□ 학교 측의 협조를 구하는 데 어려움이 있어 하교시간에 조사원들이 무작위로 조사를 진행하였고, 종교, 학교, 성별, 학년 등에 따른 적절한 표본을 유지하여 정밀한 후속조사에 도움이 될 것으로 기대한다.

▶ 조사항목

구 분	조 사 항 목
1. 응답자 일반항목	□ 학교, 성별, 학년, 종교, 학교생활에 대한 만족도
2. 학내에서 경험한 종교행위	□ 학교 공식 행사시 종교의례 □ 특정요일 수업시간 전 전학년 예배(법회) □ 각 반 수업시간 전 학년예배(기도) □ 방과 후, 휴일의 종교행사 참가 의무 □ 경전 구절 외기 □ 특정종교 기념일, 행사 시 헌금(보시)납부 □ 각 반 수업 전 순번기도 □ 기타
3. 학내 종교행위에 대한 의견	□ 학내 종교행위에 대한 만족도 □ 학내 종교행위에 대한 불만족 이유
4. 종교강요행위 경험 여부	□ 종교의식 참가 강요 경험 □ 종교의식 진행시 체벌, 불이익 경험 □ 헌금(보시)의 사용 결과 비공개 경험 □ 종교배경에 따른 학생회 간부 자격제한 □ 종교과목 복수편성 미 이행
5. 학내 종교행위에 대한 의견	□ 학교 내 종교의식 강화에 대한 의견 □ 학교 내 종교의식 등 선택권에 대한 의견 □ 학교 내 일체 종교의식 금지에 대한 의견 □ 학교 내 모든 종교교육에 대한 의견
6. 기타	□ 학교 내 종교행위의 개인 신앙도움 여부

**응답자의 종교비율은 개신교인 32.1%로 일반 조사 보다 높아  
(개신교 학교 응답자 점유율은 80.6%)**

□ 금번 조사는 서울시 소재 종교사학 중 중·고등학교 80개 중에서 10개 학교를 대상으로 하였다.

〈표1〉

서울시 소재 종교사학		
종교	학교수(개)	학생 수(명)
기독교	61	63,768
불교	6	6,767
가톨릭	5	4,175
기타	8	10,599
합계	80	85,309
※ 서울시교육청, 2006, 정보공개청구 결과자료		

□ 2006년 5월 경 〈종교자유정책연구원〉에 서울시교육청에 정보공개청구를 하여 회신 받은 결과에 따르면, 서울시 소재 중고등학교 중 정관에 종교적 배경을 명시한 학교는 총80개이고, 전체 학생수는 85,309명 이었다.〈표1〉

□ 이 중 기독교가 61개교(76.2%)로 절대적인 비율을 차지하였고, 불교 6개교(7.5%), 가톨릭 5개교(6.2%), 기타 8개교(10.1%)의 순으로 나타났다.〈표1〉

〈표2〉

응답자의 소속 학교			
학 교	종교	사례 수(명)	비율(%)
영신여고	개신교	125	10.4
서울예고	개신교	119	9.9
예일여중	개신교	127	10.6
이대부고	개신교	125	10.4
염광고	개신교	95	7.9
정의여고	개신교	125	10.4
대광고	개신교	125	10.4
송실중	개신교	126	10.5
동대부여고	불교	100	8.3
동성고	가톨릭	133	11.1
합계		1,200	100.0

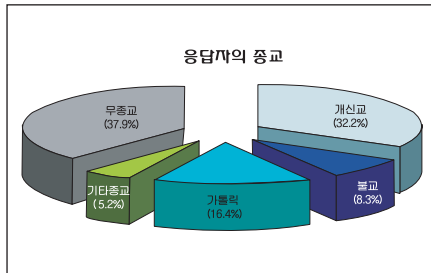
□ 금번 조사에 참여한 응답자는 영신여고를 비롯한 총 10개 중·고등학교 학생 1,200명이었다. 학교별 종교적 배경을 보면 10개 학교 중 8개 학교는 개신교를 배경으로 하고 있으며, 불교와 가톨릭 각 1개 학교이다. 이는 서울시 소재 종교사학의 종교별 비율이 반영된

것이다. <표2>

□ 응답자 비율을 종교별로 보면 개신교가 32.2%, 불교 8.3%, 가톨릭 16.4%, 기타종교 5.2%, 종교 없음 37.9%로 나타났다. <그래프1>

□ 이를 통계청의 2005년 인 <그래프1>

구총조사 결과 중 중고등학교 재학 연령대의 종교별 인구비율인 <표3>의 서울시 지역과, 본 설문지의 응답자 비율을 비교해 볼때에 개신교가 인구총조사 비율보다 다소 높았고(25%:32.2%), 불교가 다소 낮게(13%:8.3%) 나타났다.



□ 인구총조사 결과는 서울시 거주, 15세~19세 연령대에서 개신교 25%, 불교 13%, 가톨릭 15%로 나타났다. 금번 조사의 응답자는 개신교가 <표3>

중 · 고등학교 재학 연령대의 인구							
〈전국〉							
	연령전체 인구수	종교 없음	종교 있음	불교	개신교	천주교	기타
10-14세(명)	3,434,891	1,681,514	1,740,877	579,113	737,136	398,217	26,411
비율(%)	100	48	52	17	22	12	1
15-19세(명)	3,100,523	1,522,147	1,567,984	580,357	598,141	365,241	24,245
비율(%)	100	49	51	19	19	12	1
〈서울시〉							
	연령전체 인구수	종교 없음	종교 있음	불교	개신교	천주교	기타
10-14세(명)	627,617	288,483	336,069	74,470	165,126	91,849	4,624
비율(%)	100	46	54	12	26	15	1
15-19세(명)	615,513	282,934	329,270	81,232	151,253	92,374	4,414
비율(%)	100	44	56	13	25	15	1
※ 인구총조사, 2005, 통계청							
※ 편의상 조사결과 중 '미상' 에 해당하는 인구를 제외하였으므로 '연령전체인구수' 와 차이가 있음.							

33.2%로 다소 높게 나타났고, 불교가 8.3%로 낮게, 가톨릭이 16.4%로 조금 높게, 기타종교가 5.2%로 다소 높게 응답한 것으로 나타났다.

□ 학교별로 보면, 개신교 학교에서 개신교인의 비율은 36.0%, 불교계통 학교의 불교인 비율은 21.2%, 가톨릭 계통 학교의 가톨릭인은 32.3%로 나타나, 각 학교의 종교적 배경에 따라 인구총조사 결과가 보여주는 비율보다 해당 종교인의 수가 높게 나타났다.

특히 개신교 계통의 학교인 정의여고, 염광고는 각각 52.0%, 44.2%로 매우 높게 나타났으며, 불교인은 송실중에서 16.9%, 가톨릭은 이대부고에서 19.4%로 다른 학교보다 높게 나타났다.<표4>

□ 고등학교의 경우만 별도로 보면 개신교 32.2%, 불교 6.9%, 가톨릭 18.7%, 기타종교 4.1%로 중학교를 포함하였을 경우보다 불교가 다소 낮아졌고, 가톨릭이 다소 높아졌다.

<표4>

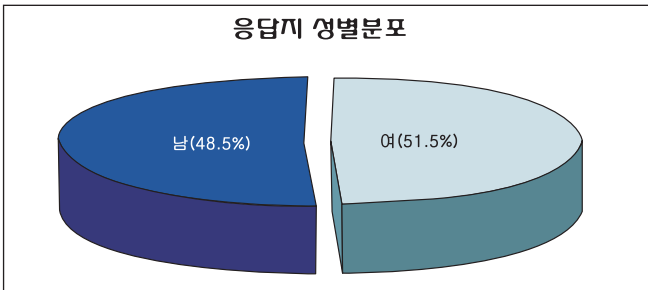
		학교별 응답자의 종교분포				
구분		개신교	불 교	가톨릭	기타종교	종교없음
개신교	영신여고	28.2	5.6	18.5	5.6	41.9
	서울여고	41.7	4.3	17.4	4.3	32.2
	예일여중	29.0	10.5	11.3	7.3	41.9
	이대부고	37.1	5.6	<b>19.4</b>	1.6	36.3
	염광고	<b>44.2</b>	5.3	12.6	2.1	35.8
	정의여고	<b>52.0</b>	4.8	10.4	4.0	28.8
	대광고	21.1	4.9	17.9	6.5	49.6
	송실중	34.7	<b>16.9</b>	4.8	12.1	31.5
	평균	36.0	7.2	14.0	5.4	37.2
불교	동대부여고	14.1	<b>21.2</b>	18.2	4.0	42.4
가톨릭	동성고	19.5	6.0	<b>32.3</b>	3.8	38.3
합계		32.1	8.3	16.4	5.2	37.9
<표3>의 서울시(15~19세)		25	13	15	1	44

### 응답자의 성별 및 학년 - 여성, 저학년 참여 높아

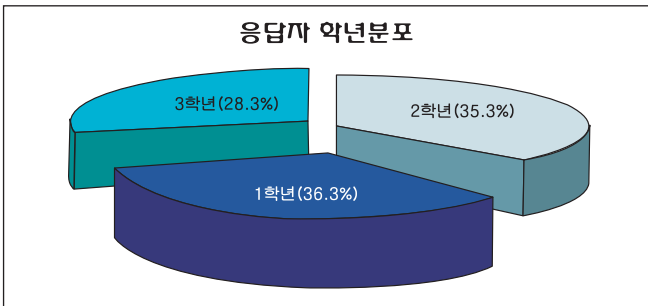
□ 성별로는 남성이 582명으로 48.5%, 여성이 618명으로 51.5%였다. <그래프2> 고등학교의 경우만을 별도로 하였을 때에도 남성 48.2%, 여성 51.8%로 유사한 분포를 보였다.

□ 학년별로 보면 1학년이 36.3%, 2학년이 35.3%, 3학년이 28.3%를 차지하여 비교적 고른 분포를 보였다. <그래프3> 고등학교의 경우만을 별도로 확인해본 결과, 1학년이 36.5%, 2학년이 35.9%, 3학년이 27.6%로 3학년인 응답자가 약간 낮은 분포를 보였다.

<그래프2>



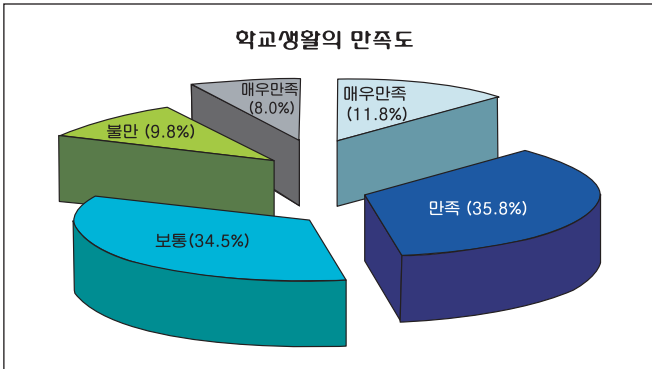
<그래프3>



**학교생활 만족(47.6%)하나, 학내 종교의식 등은 불만(28.6%)**

□ 응답자에게 일반적인 학교생활에 만족하는가를 물었는데, 이에 대해 만족한다는 응답이 47.6%(매우만족 11.8%+만족 35.8%), 불만이라는 응답이 17.8%(매우불만 8.0%+불만 9.8%), 보통 34.5%로 나타났다. <그래프 4> 고고생의 경우는 만족한다는 경우가 49.3%(매우만족 12.0%+만족 37.3%), 불만이라는 응답이 17.5%(매우불만 9.5%+불만 8.0%)로 중학생의 경우보다 만족도가 높게 나타났다.

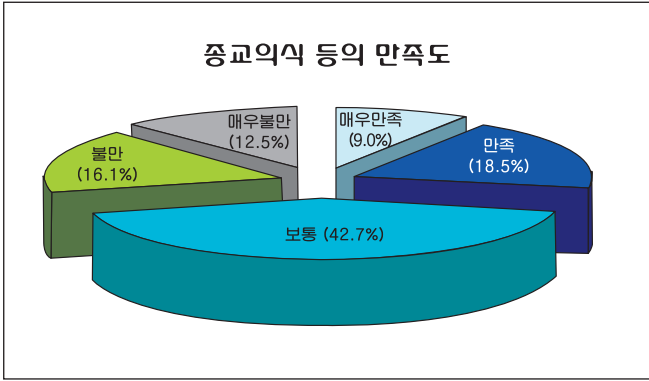
<그래프4>



□ 종교의식 등의 만족도는 만족한다는 응답이 27.5%(매우만족 9.0%+만족 18.5%), 불만이라는 응답이 28.6%(매우불만 12.5%+불만 16.1%)로 불만족하다는 응답이 더 많은 비중을 차지하였다. <그래프5>

결과적으로 학교생활에는 47.6%가 만족하였으나 학내 종교의식 등에서는 27.5%만이 만족한다고 하여 학내 종교의식에 대한 불만이 높음을 알 수 있다.

〈그래프5〉



□ 이러한 결과에 대해 좀 더 분석해 보면, 중학생의 경우 불만이라는 응답이 38.8%로 고교생(28.6%)보다 불만이 더 큰 것으로 나타났다. 〈표5〉

□ 종교인별로 보면 개신교인은 만족하다는 응답이 49.3%, 불만족하다는

〈표5〉

종교의식 등의 만족도-중:고 비교			
	중학생	고교생	합계
매우 만족	20	88	108
	7.9	9.3	9.0
만족	32	190	222
	12.6	20.1	18.5
보통	100	412	512
	39.5	43.5	42.7
불만	48	145	193
	<b>19.0</b>	15.3	<b>16.1</b>
매우불만	50	100	150
	<b>19.8</b>	10.6	<b>12.5</b>
무응답	3	12	15
	1.2	1.3	1.3
합 계	253	947	1200
	100.0	100.0	100.0

응답이 14.9%로 만족하다가 지배적이었으나, 불교인은 12.1%만이 만족하다고 응답하였고 32.4%는 불만족하다고 응답하였다. 반면 가톨릭인은 만족과 불만이 각각 34.4%와 28.7%로 만족하다는 응답이 약간 높게 나타났다. 〈표6〉

이러한 결과는 개신교 배경의 학교가 많은 비중을 차지하고 있어 이들 학교에

서 상대적으로 불교인이 느끼는 불만이 크기 때문인 것으로 보인다.

〈표6〉

종교별 종교의식 등의 만족도						
	개신교	불교	기독교	기타종교	종교없음	합계
매우만족	80 <b>21.0</b>	3 <b>3.0</b>	15 <b>7.7</b>	5 8.1	4 0.9	107 9.0
만족	108 <b>28.3</b>	9 <b>9.1</b>	52 <b>26.7</b>	12 19.4	38 8.5	219 18.5
보통	134 35.2	55 55.6	68 34.4	28 45.2	225 50.1	509 42.9
불만	37 <b>9.7</b>	17 <b>17.2</b>	31 <b>15.9</b>	8 12.9	99 22.0	192 16.2
매우불만	20 <b>5.2</b>	15 <b>15.2</b>	25 <b>12.8</b>	9 14.5	81 18.0	50 12.6
무응답	2 0.5	0 0.0	5 2.6	0 0.0	2 0.4	9 0.8
합계	381	99	195	62	449	1186
평균비율	32.1	8.3	16.4	50.2	37.9	100.0

Sig=0.00(p&lt;0.05)

□ 성별에 따라서는 만족한다는 응답에는 남(28.0%), 여(27.0%)에 큰 차이가 나지 않았으나, 불만족하다는 쪽의 응답은 남자(25.4%)보다 여자(31.6%)가 높았다. (Sig=0.058,p>0.05)

□ 아래의 〈표7〉은 학교생활의 만족도와 종교의식의 만족도 간의 상관성을 교차분석을 통해 알아본 것이다. 표에서 확인할 수 있듯이 종교의식 등에서 만족한다는 사람은 대체로 학교생활에서도 만족하다는 응답을 하였고, 종교의식 등에서 불만이라고 응답한 사람은 대체적으로 학교생활도 불만이라고 응답하였다.

결과적으로 학교생활의 만족과 불만에 종교의식 등이 중요한 영향을 끼치고 있음을 확인할 수 있다.



〈표7〉

		학교생활만족도 - 종교의식 등의 만족도							
		종교의식 등 만족도							
		매우만족	만족	보통	불만	매우불만	무응답	합계	
학교생활 만족도	매우 만족	사례(명)	49	42	35	7	6	3	142
		학교생활만족도(%)	34.5	29.6	24.6	4.9	4.2	2.1	100.0
		종교의식만족도(%)	45.4	18.9	6.8	3.6	4.0	20.0	11.8
	만족	사례(명)	35	124	206	45	16	4	430
		학교생활만족도(%)	8.1	28.8	47.9	10.5	3.7	0.9	100.0
		종교의식만족도(%)	32.4	55.9	40.2	23.3	10.7	26.7	35.8
	보통	사례(명)	17	43	214	86	49	5	414
		학교생활만족도(%)	4.1	10.4	51.7	20.8	11.8	1.2	100.0
		종교의식만족도(%)	15.7	19.4	41.8	44.6	32.7	33.3	34.5
	불만	사례(명)	2	7	37	45	26	1	118
		학교생활만족도(%)	1.7	5.9	31.4	38.1	22.0	0.8	100.0
		종교의식만족도(%)	1.9	3.2	7.2	23.3	17.3	6.7	9.8
매우 불만	사례(명)	5	6	20	10	53	2	96	
	학교생활만족도(%)	5.2	6.3	20.8	10.4	55.2	2.1	100.0	
	종교의식만족도(%)	4.6	2.7	3.9	5.2	35.3	13.3	8.0	
합계	사례(명)	108	222	512	193	150	15	1200	
	학교생활만족도(%)	9.0	18.5	42.7	16.1	12.5	1.3	100.0	
	종교의식만족도(%)	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	

Sig=0.00(p&lt;0.05)

□ 아래의 〈표8〉은 고교생의 경우 학년에 따라 종교의식 등의 만족도에 편차가 있는가를 분석해 본 것이다.

1학년의 경우 불만이라는 응답이 28.6%(불만 17.6%+매우불만 11.0%)로 조금 높았고, 3학년의 경우는 만족하다는 응답이 조금 비율을 보였지만, 학년에 따른 종교의식 등의 만족도 차이는 유의하지 않은 것으로 분석되었다.

〈표8〉

종교의식만족도 - 고교생 학년별 비교						
	매우만족	만족	보통	불만	매우불만	합계
1학년	38	62	143	61	38	346
	11.0	17.9	41.3	17.6	11.0	36.5
2학년	29	75	153	45	35	340
	8.5	22.1	45.0	13.2	10.3	35.9
3학년	21	53	116	39	27	261
	8.0	20.3	44.4	14.9	10.3	27.6
합계	88	190	412	145	166	947
	9.3	20.1	43.5	15.3	12.2	100.0

Sig=0.6(p)0.05)

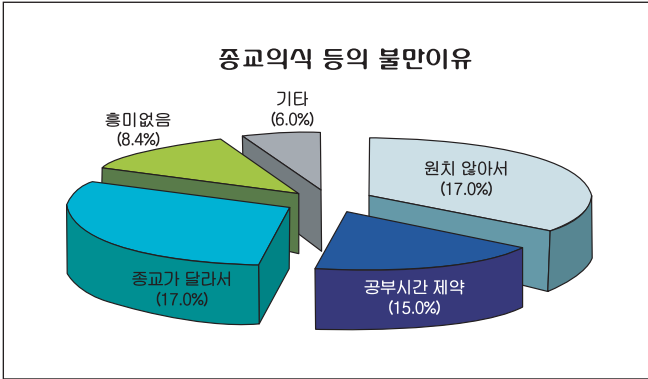
**종교의식 등의 불만 이유 - 원치 않거나(17.0%), 종교가 달라서(17.0%)**

□ 주된 불만의 사유로 ‘원치 않아서’ 라고 응답한 사람이 17.0%, ‘종교가 달라서’ 17.0%, ‘공부시간 제약’ 15.0%, ‘흥미가 없어서’가 8.4%의 순으로 나타나 자신의 의지와 무관하게 진행되는 것이 주된 불만 원인인 것으로 보인다.〈그래프6〉

□ 혹시 고학년일수록 ‘공부시간을 빼앗으므로’를 선택하는 경우가 있지 않을까 하여 분석한 결과 1학년의 15.1%가, 2학년의 12.7%, 3학년의 17.6%가 그렇다고 응답하여 3학년의 경우 조금 높았으나 그 차이는 유의할 정도는 되지 못하였다. (Sig=0.16(p)0.05)

□ 성별로 보았을 때에 ‘원치 않아서’ 라는 응답이 여성 19.1%로 남성(14.8%)보다 높게 나타났고, ‘종교가 달라서’ 라는 이유에서도 여성이 19.1%로 남성(14.8%)보다 높게 나타났다. (Sig=0.02(p)0.05)

〈그래프6〉



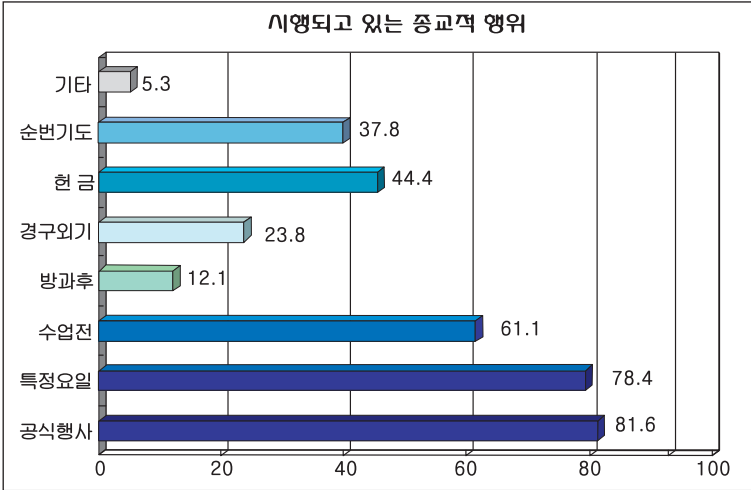
**대부분 학교공식행사, 특정요일 수업시간 전에 종교의식 진행**

□ 학교에서 행해지고 있는 종교의식 등 종교관련 활동의 경험을 묻는 질문에 대한 응답 결과 대부분의 학교에서 ‘개학식, 입학식 등 학교공식 행사에서 특정한 종교의식을 진행’ (81.6%)하거나 ‘특정요일의 수업시간에 전학년 예배(법회)’ (78.4%)를 하는 것으로 나타났다.

□ 뿐만 아니라 ‘각 반 수업시간 전에 전체 예배(기도)를 하는 경우가 있다’는 응답도 61.7%나 되었고, ‘특정종교의 기념일 혹은 행사 시 종교적 헌금(보시)을 내게 한다’는 경우도 44.4%나 되었다.

□ 특히, ‘각 반 수업시간 전에 (학생의 종교에 상관없이) 순번으로 기도하게 한다’는 경우가 37.8%에 달하여 학생들 개인의 종교자유와 침해가 심각한 것으로 나타났다.〈그래프7〉

<그래프7>



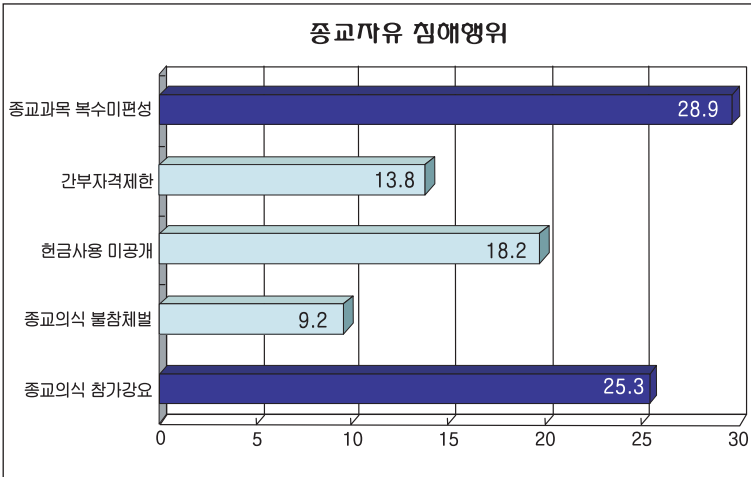
**종교의식 참가강요 경험 많아(가톨릭인 30.8%), 불참 시 체벌도(9.2%)**

□ 응답자들은 지문에 제시한 여러 가지 종교자유 침해 사례 중에서 ‘종교과목이 복수로 편성되지 않아 원치 않게 들어야 하는 경우’(28.9%)를 가장 많이 경험한 것으로 나타났다.

□ 이러한 응답 결과는 ‘복수의 종교과목 개설’이라는 교육부 지침이 현장에서 제대로 시행되지 않고 있음을 나타내 주는 것이라는 데 의미가 있다.

□ 다음으로 ‘종교의식 등에 참여할 의사가 없음에도 강요받는 적이 있다’는 응답이 25.3%, ‘종교의식 및 행사시 건은 현금사용의 결과를 알려주지 않는다’가 18.2% 등으로 나타났다.<그래프8>

<그래프8>



□ 최근 체벌문제가 심각히 대두되고 있는데, 본 조사에서도 응답자의 9.2%가 ‘종교의식 불참시 체벌’을 받은 경험이 있다고 응답하여 적지 않은 학생들이 종교의식 불참으로 체벌을 경험한 것으로 보인다.

<표9>

	종교인 별 종교자유 침해 경험						
	개신교	불교	기독교	기타종교	종교없음	합계	
종교의식 참가강요	71	23	60	13	136	303	Sig=0,01(p<0,05) Case=1,186
종교의식 불참체벌	28	10	23	8	40	109	Sig=0,3(p)0,05 Case=1,186
현금사용 미공개	74	12	31	12	87	216	Sig=0,4(p)0,05 Case=1,186
간부 자격제한	49	15	23	10	69	166	Sig=0,6(p)0,05 Case=1,186
종교과목 복수 미편성	116	34	48	13	136	347	Sig=0,2(p)0,05 Case=1,186

□ 종교별로 보면 개신교 계통의 학교가 많기 때문에 당연한 결과일 수 있으나, 종교가 불교인 응답자와 가톨릭, 무종교인 응답자의 침해 경험이 전반적으로 높았다. 특히 가톨릭인인 경우 종교자유 침해 경험이 대체적으로 높게 나타났다. <표9>

□ 각 종교인별로 보면 개신교인의 경우 ‘헌금의 사용결과를 알려주지 않는다’가 19.4%로 가장 많았으며, 종교의식 참가 강요도 18.6%에 달하였다. 불교인의 경우는 종교의식 참가 강요가 23.3%로 높았고, 가톨릭인의 경우는 종교의식 참가 강요가 30.8%로 가장 높게 나타나 가톨릭인의 침해경험이 가장 많은 것으로 조사되었다.

<표10>

	종교배경 학교별 종교자유 침해 경험			
	개신교	불교	가톨릭	
종교의식 참가강요	259 <b>23.0</b>	14 <b>14.0</b>	31 <b>23.3</b>	Sig=0.01(p<0.05) Case=1,200
종교의식 불참 차별	99 9.0	4 4.0	7 5.3	Sig=0.00(p<0.05) Case=1,200
헌금사용 미공개	197 <b>17.0</b>	8 8.0	13 9.8	Sig=0.00(p<0.05) Case=1,200
간부 자격제한	154 14.0	3 3.0	9 6.8	Sig=0.00(p<0.05) Case=1,200

□ <표10>은 종교배경에 따른 학교별 분석표이다. 종교의식 참가 강요의 경험만 보면, 개신교(8개 학교) 평균 23.0%, 불교(1개 학교) 14.0%, 가톨릭(1개 학교) 23.3%로 나타났다.

□ 성별로는 종교자유 침해 경험에서 별다른 차이가 없었으나, ‘종교과목 복수 미편성’에서 남성(23.4%)보다 여성(34.1%)의 경우가 더 많이 경험한 것으로 나타났다.

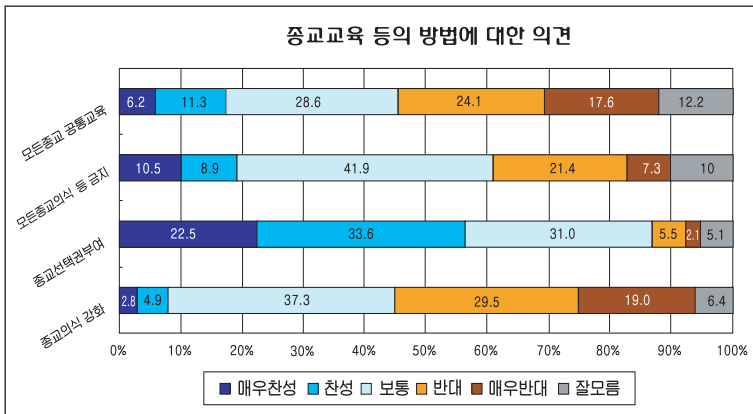
**종교의식 등 강화에 대해 모든 종교에서 반대의견이 압도적**

□ 학내에서 진행되는 종교의식 등에 대한 앞으로 어떠한 조치를 취해야 하는가에 대해 물었는데 응답자들은 ‘종교의식이 강화되어야 한다’, ‘어떤 종교의식도 하지 말아야 한다’, ‘모든 종교를 함께 가르쳐야 한다’는 등에는 반대의견이 높았으나, ‘종교의식 등에 선택권을 주어야 한다’는 의견에 대해서는 적극적인 찬성의견이 많았다. <그래프9>

□ 상세히 보면 ‘학교 내 종교의식 등을 더욱 강화해야 한다’는 의견에 대해 7.7%(매우찬성2.8%+찬성4.9%)만이 찬성하였고, 48.5%(매우반대29.5%+반대19.0%)는 반대하였다.

□ ‘학교 내 종교의식 등에 선택권을 주어야 한다’는 의견에는 56.1%(찬성22.5%+반대33.6%)가 찬성하였고, 반대는 7.6%(반대5.5%+매우반대2.2%)로 미미하였다.

<그래프9>



□ ‘학교 내에서는 어떤 종교의식도 하지 말아야 한다’ 는 의견에 대해 19.4%(매우찬성10.5%+찬성8.9%) 만이 찬성의견이었고, 28.7%(반대 21.4%+매우반대7.2%)가 반대의견이었다.

□ ‘학교 내에서는 모든 종교를 함께 가르쳐야 한다’ 는 의견에 대해 찬성 17.5%(매우찬성6.2%+찬성11.3%), 반대41.7%(반대24.1%+매우반대 17.6%)로 나타났다.

□ 결과적으로 응답자들은 그 무엇보다 종교의식 등에 선택권을 주는 것이 가장 중요하다는 의견을 드러낸 것으로 보인다.

□ 아래의 <표10>은 종교인별 종교선택권 부여 여부에 대한 의견을 교차 분석해 본 결과인데, 표가 보여주듯이 모든 종교와 무종교, 종교별 구분 없이 모두 종교선택권을 부여해야 한다는 견해가 앞도적이었다.

<표10>

		각 종교인별 종교선택권 부여 의견						합계
		종교선택권 부여 의견						
		매우찬성	찬성	보통	반대	매우반대	무응답	
종교	개신교	64	132	132	28	8	11	375
		<b>17.1</b>	<b>35.2</b>	35.2	7.5	2.1	2.9	32.2
	불교	20	29	34	6	2	5	96
		<b>20.8</b>	<b>30.2</b>	35.4	6.3	2.1	5.2	8.2
	기독교	46	64	53	12	7	10	192
		<b>24.0</b>	<b>33.3</b>	27.6	6.3	3.6	5.2	16.5
기타종교	14	18	19	3	1	4	59	
	23.7	30.5	32.2	5.1	1.7	6.8	5.1	
종교없음	117	148	124	16	7	30	442	
	26.5	33.5	28.1	3.6	1.6	6.8	38.0	
합계		261	391	362	65	25	60	1164
		22.4	33.6	31.1	5.6	2.1	5.2	100.0

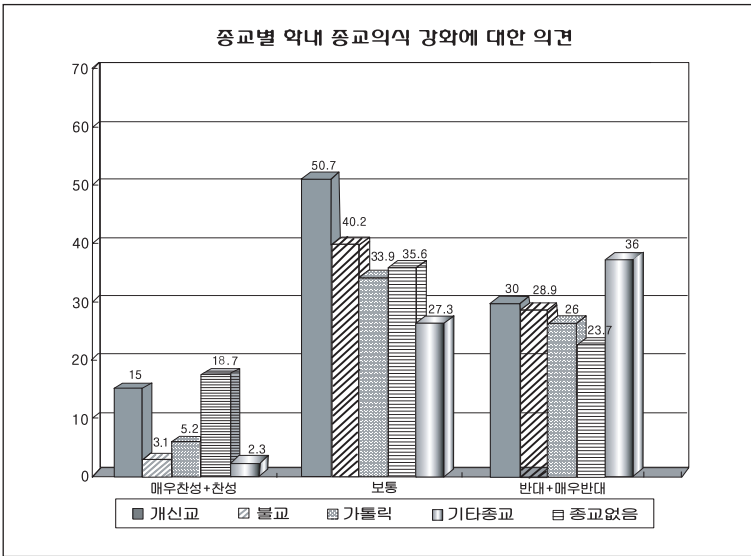
□ 아래의 <그래프10>은 ‘학교 내 종교의식을 더욱 강화해야 한다’란



의견에 대해 종교인 별로 분석한 결과이다.

종교의식 강화에 찬성하는 응답은 기타종교(18.7%)와 개신교인(15%)으로 가장 높았고, 반대의견의 응답자는 개신교인의 30.0%, 불교인의 28.9%, 가톨릭인의 26.0%, 기타 종교인의 27.3%, 무종교인의 36.0%로 나타났다.

〈그래프10〉



□ 아래의 <표16>은 '학교 내에서는 모든 종교를 함께 가르쳐야 한다'는 의견에 대한 학년별 분석을 해본 것이다.

그 결과에서 보듯 찬성한다는 응답(찬성+매우찬성)이 1학년의 15.0%, 2학년의 16.8%, 3학년의 22.2%로 나타나, 저학년은 종교교육 그 자체에 대해 거부감이 있는 것으로 보이며, 고학년일수록 그런 경향은 약화되는 것으로 판단된다.

<표16>

모든 종교를 함께 가르쳐야 한다 - 고교생 학년별 비교							
학년	매우찬성	찬성	보통	반대	매우반대	무응답	합계
1학년	19	32	102	77	66	43	339
	<b>5.6</b>	<b>9.4</b>	30.1	22.7	19.5	12.7	36.7
2학년	14	41	109	77	47	40	328
	<b>4.3</b>	<b>12.5</b>	33.2	23.5	14.3	12.2	35.5
3학년	19	38	63	72	41	24	257
	<b>7.4</b>	<b>14.8</b>	24.5	28.0	16.0	9.3	27.8
합계	52	111	274	226	154	107	924
	5.6	12.0	29.7	24.5	16.7	11.6	100.0

Sig=0.09(p>0.05)

종교의식 등이 신앙에 '도움-32.1%, 도움 안됨-24.5%', 대부분 '상관없다'

□ '학교 내 종교의식 등이 귀하의 신앙에 도움이 되었느냐' 는 질문에 '많은 도움' 이라는 응답자는 8.5%, 반면 '매우 도움 안됨' 이라는 응답자는 13.1%였다. 그러나 대체적으로 '도움이 됨' 이라는 응답자는 32.1%에 달하여 응답자의 총1/3정도가 도움이 된다고 답하였다. <그래프11>

□ 결과적으로 '도움이 된다' 는 쪽의 응답은 32.1%(많은 도움8.5%+도움 23.6%), '도움이 되지 않는다' 는 쪽의 응답률은 24.5%(도움 안 됨11.4%+매우 도움 안 됨13.1%), '상관없다' 가 43.4%로서, 학교 내 종교의식 등이 개인의 신앙에 미치는 긍정적인 영향은 적은 것으로 나타났다.

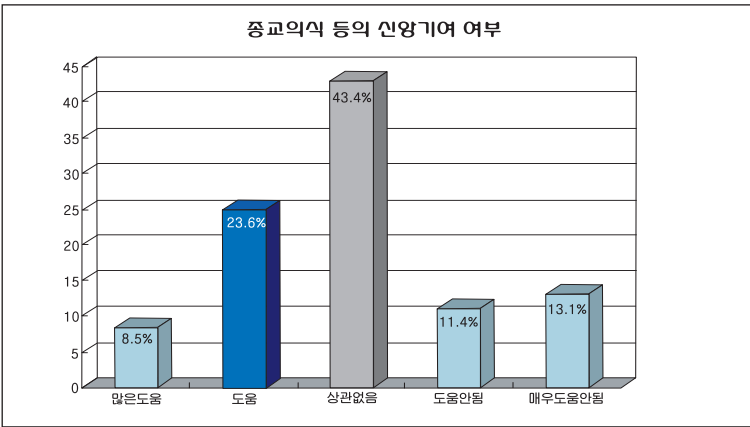
□ 응답자의 종교별로 학교 내 종교의식이 자신의 신앙에 기여 하는가 비교하여 분석한 결과과 아래의 <그래프12>에 제시되어 있다.

확인해 보면 개신교인 중에서 58.4%가 '도움이 된다' 고 하여 높은 수치를 나타냈으나, 불교인의 17.4%, 가톨릭의 32.0%, 기타종교의 38.7%, 무

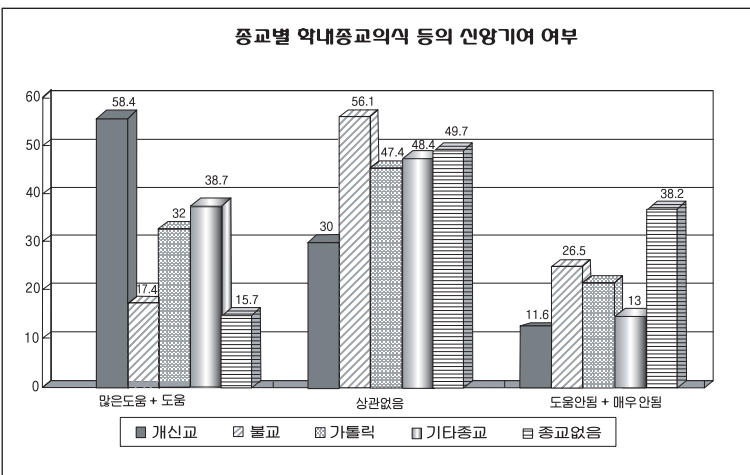
종교의 15.7%가 '도움이 된다' 고 응답하여 개신교를 배경으로 한 학교가 다수인 결과가 반영된 것으로 보인다.

□ 개신교인의 경우도 상관없음 30.3%나 도움이 안 됨 11.6%로 나타났다

<그래프11>



<그래프12>



**[요약] 학내 종교의식 등의 불만이 학교생활 만족도 떨어뜨려. 자신이 신앙하는 종교에 상관없이 '종교 선택권 부여해야' 의견 높아**

□ 응답자의 47.6%가 일반적이 학교생활에는 만족하였으나, 학교 내 종교의식 등에는 27.5%만이 만족하였고, 불만족이 28.6%여서 오히려 불만이 높았다. 또한 종교의식 등의 불만족과 학교생활의 불만족이 상호 영향을 주는 것으로 분석되었다.

□ 학교 내 종교의식 등에 주된 불만의 원인은 '원치 않아서' (17.0%), '종교가 달라서(17.0%) 등으로 자의에 의하지 않고 강제적으로 행해지는 것에 대한 반감이 중요한 원인으로 파악된다.

□ 응답자들은 종교자유의 여러 가지 침해 유형 중에서 '종교과목이 복수로 편성되지 않아 원치 않게 들어야 하는 경우' (28.9%)를 가장 많이 경험한 것으로 나타났다. 이는 교육부에서 시행하고 있는 '종교과목의 복수편성 지침' 이 현장에서 반영되지 않는 현실을 보여주고 있다.

□ 더욱이 종교의식 참가강요가 25.3%나 되었고, 종교의식 불참 시 체벌을 경험한 사람이 9.2%나 되는 것으로 나타나, 특정요일의 종교의식 등에 참가를 강요하는 경우가 많은 것으로 보인다.

□ 남성보다 여성이 학교내 종교의식에 대한 불만 및 종교의식 강요 등의 종교자유 침해에 대해 더욱 높은 문제의식을 보이고 있다.

□ 응답자들은 '학교 내 종교의식 등을 더욱 강화해야 한다'는 의견에 대해서는 7.7%밖에 찬성하지 않았으나, '학교 내 종교의식 등에 선택권을

주어야 한다' 는 의견에는 56.1%가 찬성하였다. 이런 응답 성향은 응답자의 종교와 무관하게 모두 높게 나타났다.

따라서 현재 종교사학이 학생들에게 종교선택권을 적극적으로 보장해 주어야 한다는 것이 학생들의 일반적인 의사임을 다시금 확인할 수 있다.

[별첨-설문조사서]

조사자	학교	성별
		X · Y

## 종교사학의 종교교육 실태조사

안녕하세요?

우리는 학교 내 종교의 자유 침해에 대한 예방과 함께 범과 제도의 개선을 위해 활동하고 있는 단체입니다. 우리는 그동안 인터넷 카페와 홈페이지를 통해 학생들이 종교의 자유와 인권의 침해에 대한 상담을 해왔습니다.

이에 좀 더 구체적으로 특정한 종교행사(종교의식, 종교교육)로 인해 불편한 마음은 없는지, 있다면 어떤 경우이고 얼마나 그러한지 등의 실태를 조사하여 개선방안을 마련하고자 합니다.

본 조사는 익명(누가 했는지 밝히지 않음)으로 하는 것이며, 조사 결과는 '무엇 무엇 이 몇 %' 라는 식의 통계 결과만 수치로 공개됩니다. 평소 느끼고 생각하였던 바대로 솔직하게 응답해 주시면 귀중한 참고자료가 될 것입니다.

- 시행기관 : 학교내종교자유(다음카페)  
종교자유정책연구원(비영리 민간단체)
- 시행일자 : 1차-3월 18일~25일
- 대 상 : 서울지역 중고등학교(10개 표본)
- 문 의 처 : 종교자유정책연구원(02-2278-1141)
- 홈페이지 : www.kirf.or.kr

※ 해당하는 번호에  로 표시하거나 직접 써주세요.

1. 귀하는 현재 몇 학년인가요?

- ① 1학년    ② 2학년    ③ 3학년

2. 귀하는 학교생활에 대해 만족하나요? (1개만 선택)

- ① 매우 만족    ② 만족    ③ 보통    ④ 불만족    ⑤ 매우 불만족

3. 다음에 열거한 각각에 대해, 귀하의 학교에서 하고 있는 것에 모두 표시해 주세요.

- 개학식, 입학식 등 학교공식행사에서 특정한 종교의식을 진행한다.
- 특정요일의 수업시간에 전 학년 예배(법회)를 하는 경우가 있다.
- 각 반 수업시간 전에 전체 예배(기도)를 하는 경우가 있다.
- 방과 후 혹은 휴일에 종교행사에 의무적으로 참여하게 하는 경우가 있다.
- 성경이나 불경의 어느 구절 등을 외우라고 하는 경우가 있다.
- 특정 종교 기념일 혹은 행사 시 종교적 헌금(보시)을 내게 한다.
- 각 반 수업시간 전에 (학생의 종교에 상관없이) 순번으로 기도하게 한다.
- 기타 (직접 쓰세요) \_\_\_\_\_

4. 귀하는 위의 3항과 같은 종교적인 의식, 행사, 교육, 활동 등에 대해 어떻게 생각하나요?

- ① 매우 만족    ② 만족    ③ 보통    ④ 불만    ⑤ 매우 불만족

4-1. (위에서 ④, ⑤번을 선택한 분만) 그 이유는 무엇입니까? (해당하는 것 모두 선택)

- ① 원하지 않으므로    ② 종교가 달라서
- ③ 흥미가 없고 지루해서    ④ 공부할 시간을 빼앗김으로
- ⑤ 기타(직접 쓰세요) \_\_\_\_\_

5. 귀하의 학교에서는 다음과 같은 경우가 있나요? (해당하는 것 모두 선택)

- 종교의식 등에 참여할 의사가 없음에도 강요받은 적이 있다.
- 종교의식 등의 진행에서 차별이나 불이익 등을 받는 경우가 있다.
- 종교의식 및 행사 시 걷은 헌금의 사용 결과를 알려주지 않는다.

- 학생회 간부 등의 자격을 특정 종교를 가진 사람으로 제한하는 경우가 있다.
- 종교과목이 복수로 편성되지 않아 원치 않게 들어야 하는 경우가 있다.

6. 귀하는 학교에서 실시하는 종교의식이나 행사, 또는 종교교육에 대한 다음과 같은 의견에 대해 어떻게 생각하십니까? (각 항목마다 선택)

항목	매우 찬성	찬성	보통	반대	매우 반대	모르겠다
1) 학교내 종교의식 등을 더욱 강화해야 한다.	①	②	③	④	⑤	⑥
2) 학교내 종교의식 등에 선택권을 주어야 한다.	①	②	③	④	⑤	⑥
3) 학교내에서는 어떤 종교의식도 하지 말아야 한다.	①	②	③	④	⑤	⑥
4) 학교내에서는 모든 종교를 함께 가르쳐야 한다.	①	②	③	④	⑤	⑥

7. 귀하의 종교는 다음 중 무엇입니까?

- ① 개신교 ② 불교 ③ 가톨릭 ④ 기타 종교 ⑤ 종교 없음

8. 학교내 종교의식 등이 귀하의 신앙에 도움이 되었나요?

- ① 많은 도움이 됨 ② 도움이 됨 ③ 별 상관없음 ④ 도움 안됨 ⑤ 매우 도움 안됨

9. 학교내 종교의식 참여 강요, 체벌 등 침해사례나 학내 종교자유 활동에 대한 의견이 있다면 적어주시기 바랍니다.

---



---

- 응답해 주셔서 감사합니다 -





# 한·독 문학의 분단극복과 통일문학양상

(주관 : 창작 21 작가회)

- 기조 발제 : 분단된 하늘 아래의 문학/슈테판 링겔
- 통일된 독일문학과 한국적 상황 비교/피어 갈레
- 현단계 독일문학의 통일화 과정/슈테펜 멘싱

| 기조 발제 |

## 분단된 하늘 아래의 문학

슈테판 링겔(독일 마인츠대 교수·문화비평가)

### 1.

독일은 과거에도 역사적으로 오랜 기간 분단국가였습니다. 1871년 제국 수립 이전에는 경우에 따라서는 100개가 넘는 왕국, 공국, 백작령, 자유도시들로 구성되어 있었습니다. 통일에 대한 강한 열망은 그러한 이유로 이미 그때부터 존재해 왔었다고 볼 수 있습니다. 예를 들면 호프만 폰 팔러스레벤의 《독일인의 노래》 제3절 첫 두 구절의 “조국 독일을 위한 통일과 권리와 자유”를 떠올리면 통일에 대한 강한 열망이 녹아 내렸음을 알 수 있습니다. 1945년 이후 《독일인의 노래》 제3절을 서독의 국가로 채택한 사실에서 알 수 있듯이, 1945년 이후의 독일 분단은 그런 점으로 볼 때 새로운 역사적 사실이 아니었습니다.

2차 대전 종말의 결과인 분단과 이전 시대의 분단 사이에는 도대체 어

면 차이가 있었을까요? 우선 여행을 마음대로 하지 못하는 경우가 항상 있어왔습니다. 입국 규정이나 내국에 대한 여행 규정은 옛날이나 1945년 이후나 신경을 건드리는 일이었습니다. 독일이 국제정세에 의해 분단이 되었다는 것도 새로운 사실이 아닙니다.

사실 독일의 분단은 이미 전에도 유럽지역 정치세력들 간의 이해관계의 산물이었습니다. 예를 들어 인접국가인 프랑스는 독일의 분단이 몇 백 년 동안 자국의 안보를 보장하는 것이라고 생각했습니다. 다시 생각해 보면 독일 땅에 서로 다른 정치 체제가 상존한다는 것도 그렇게 새로운 사실이 아닙니다. 이미 전에도 시민정부로 구성된 도시국가 말고도 전제국가는 있었습니다. 이러한 모든 역사적 경험을 독일은 이미 경험했습니다. 서구 민주주의를 근간으로 한 독일연방공화국 서독과 공산주의 독일민주공화국 동독은 결과적으로 새로운 것이 아닙니다.

정말로 새로운 상황변화는 1961년 8월 베를린 장벽이 설치되면서 발생했습니다. 최초로 독일의 한 부분이 다른 쪽에 의해 완전히 빗장이 채워진 것입니다. 서독 사람들이 동독을 여행하려면 어려운 조건 속에서만 가능했고, 동독 사람들은 그와 반대로 까다로운 예외규정을 통과해야만 서독을 여행할 수 있었습니다. 어찌되었든 서독 사람들의 동독에 대한 동경은 눈에 보일 정도로 미세했습니다. 즉 동독 여행 기회를 서독 사람들은 거의 사용하지 않았습니다. 콘크리트 장벽과 철조망, 자동발사장치, 그리고 지뢰밭 뒤편에 있는 동독 사람들이 서독으로 한 번 여행하고 싶은 욕구가 컸었던 데 비해 서독 사람들은 그 반대의 경우였습니다.

서독은 대단히 순조롭게 서방세계에 적응해 갔고, 평화와 자유 속에 독일의 재통일을 성취하려고 한다는 헌법의 명시에도 불구하고 서독 사람들은 동독에 눈길을 돌리는 일 같은 것은 피해졌습니다. 이렇게 동독 사람들과 서독 사람들의 엇갈린 태도의 원인은 어디에 있었을까요? 서독은 바이에른과 라인란트와 같은 가톨릭 지역, 역사적으로 볼 때 프랑스에 강

하게 영향을 받은 라인강 좌측에 위치한 지역, 함부르크나 브레멘처럼 북해에 위치해 있거나 인접해 있다고 느끼는 지역 등 여러 지역으로 구성되어 있습니다. 그리고 개신교의 중심을 이루었던 독일의 여러 지역과 동방과 교량역할을 하던 프로이센 지방은 베를린 장벽 뒤로 사라졌습니다. 이러한 정황은 양극화 세계질서 내에서 독일 지역의 신·구도 형성을 용이하게 해주었습니다.

서독으로서는 서방세계로 방향을 돌린다는 것은 역사적으로 항상 그래 왔듯이 당연한 일이었습니다. 서방세계 점령구역이었던 베를린은 서독에 잔류한 프로이센의 쓸쓸한 구역으로 분단이 되면서 동독에 위치한 서독의 섬으로 남게 되었습니다. 베를린 주민들은 구역의 특수성 때문에 병역의 특혜를 받았습니다. 그래서 많은 젊은이들이 병역 면제를 받기 위해 18세가 되기 직전에 재빠르게 서독에서 베를린으로 주거지를 옮기는 일들이 벌어졌습니다. 프로이센 정신을 더 이상 감지할 수 없는 사건들이었습니다.

## 2.

이러한 사실들은 독일문학에 어떠한 결과를 초래했고 또한 어떻게 받아들여졌을까요? 지난 몇 세기 동안 독일문학은 독일 통일의 보증인 역할을 해왔다고 볼 수 있습니다. 독일 내의 경계선은 독일문학에게는 문젯거리가 아니었습니다. 독일어 작가는 독일 내의 작은 국가들의 경계선을 초월하여 어디에서나 독일작가로 인정되었습니다. ‘괴테는 마인 강변에 위치한 프랑크푸르트 출신이다’ ‘뷔일란트는 리쓰 강변에 위치한 비버라하 출신이다’ ‘쉴러는 네카 강변에 위치한 마르바하 출신이다’ ‘레썩은 드레스덴 근교에서 출생했다’ 등은 문제가 되지 않았습니다.

이들은 독일을 대표하는 공동의 작가들이었습니다(그러나 뒤셀도르프

출신의 하인리히 하이네의 경우는 공동의 분노였다. 그 밖에도 이러한 인식은 오스트리아나 스위스에서도 통용되는 사실이었습니다. 그러나 오늘날 독일과 오스트리아는 하나의 국가가 아니기 때문에 모차르트나 베토벤과 같은 한 예술가를 두고 양 국가 간에 서로 자기나라 사람이라는 주장을 할 때가 있습니다. 정치상황은 그렇지 못했더라도 독일문학을 포함한 예술 전반은 항상 그렇게 통일을 유지해 왔습니다.

1945년의 독일분단은 그 전과는 분명히 다른 모습을 볼 수 있습니다. 왜냐하면 문학에 분명히 분단의 징후가 나타나기 때문입니다. 사람들은 어떤 작가가 어떤 쪽 출신인지 그리고 어디에 거주하는지 조심스럽게 살피기 시작했고, 이러한 주변 환경들은 자료가 되어 작가들을 평가하는 데 사용되었습니다. 단지 소수의 서독 작가들만이 동독의 출판사에서 책을 발간하였습니다.

동독 출판사의 출판 허가를 받으려면 동독 측의 입장에서 봤을 때 사회 비판적인 가치로 이용 가능한 창작을 하는 열렬한 공산주의자이거나 아니면 생존해 있는 문호로 추앙을 받을 수 있는 정도의 유명작가만이 가능했습니다. 이에 비해 동독 작가가 서독에서 출판한다는 것은 아주 간단했습니다. 다만 꼭 거쳐야 하는 첫 번째 걸림돌은 동독 당국에 허가를 받아 내는 일이었습니다. 기본적으로 동독 당국은 동독에서도 출판이 가능한 당성이 확실한 작가에게만 서독에서의 출판을 허락하였습니다. 즉 동독에서 출판 가능한 작가는 역시 서독에서도 출판이 가능하다는 것이 기본 원칙이었던 것입니다. 그 외에도 끊임없이 지속되던 외화부족으로 인해 서독에서의 출판이 자유롭게 허가되기도 하였습니다.

주제와 내용은 장벽을 사이에 둔 양쪽이 비슷했습니다. 다만 철의 장막을 사이에 두고 문학사적으로 비교해 볼 수 있는 것들이 상당히 발견되기도 하는데, 두드러진 차이는 방법에 있어 동독 작가들의 작품이 서독에서 서독 작가와 비교해 볼 때 어떻게 받아들여지고 수용하느냐 하는 것이었

습니다.

크리스타 볼프, 슈테판 하임, 사라 키르쉬, 라이너 쿤체, 귄터 쿠너르트  
의 신간은 비록 서독의 비평가들에 의해 평가절하를 받긴 했지만, 문예란  
의 사건을 장식하기에는 충분했던 것입니다. 이처럼 문학비평은 서로 다  
른 체제간의 투쟁도구가 되어 있었습니다. 이러한 이유로 문학의 사회분  
석력은 거의 이목을 집중시키지 못했고, 오히려 작가가 거주하고 있는 체  
제 내에서 작가로서의 위치가 눈길을 끌었던 경우가 허다했습니다. 사회  
분석은 정치면에서 이미 근본적으로 행해졌고 동독의 정치체제도 많은  
비난을 받아왔습니다.

조심스럽게 작품들은 체제비판과 사회비판의 은폐된 표시에 따라 털  
어내졌습니다. 작가의 조판운동으로서 동독 체제에 의해 읽혀질 수 있는  
모든 발언들은 주의 깊게 카드화 되었습니다. 이러한 경향은 볼프 비어  
만의 시민권 박탈 결과로 동독 지성인들의 해외 이주가 붓물을 이루며 더  
욱 강화되었습니다. 어느 정도 이러한 작품들은 기본적으로 너무 정치적  
이었고, 또한 이러한 점에서 눈에 띄게 서독의 문학과 대조를 이루었습니  
다. 이를테면 동독의 문학이 정치적인 표시를 위해 아주 작은 제스처가  
문장을 통해 묘사된 반면, 서독의 문학은 정치문학으로 취급받기 위해서  
는 단호하고 도발적으로 정치발언을 해야 했습니다.

그 이외에도 동독 문학의 커다란 흥미는 동독에서는 미세한 관심 범위  
인 삶의 세계와 눈에 띄게 대조를 이루는 데 있었습니다. 그것에 대해서  
는 두 가지 원인을 열거할 수 있습니다.

첫째로, 동독 문학은 동독의 일상생활 모습에 대해 정말로 관심이 없는  
것처럼 보였습니다. 동독의 생활은 기본적으로 추구할 가치가 없는 것으  
로 간주되었기 때문에 동독 현실에 대한 이러한 작가들의 관계를 연구한  
다거나 그들의 조판운동을 시간에 맞추어 카드화시키는 것은 바로 이러  
한 이유 때문이었습니다.

둘째로, 이것은 특히 크리스토프의 단편 〈용의 피〉에서 분명한데, 동·서독 문학의 상이한 문학 이해방식을 객관적으로 설명하기 위해 동독의 사적인 생활을 부단히 정치적인 영역으로 끌어들이는 것을 생각해 보지만 동독의 사적인 생활은 그렇게 선동적일 만큼 크게 서독의 사적인 생활과 차이가 나질 않습니다.

### 3.

1945년 이후의 독일어 문학은 이러한 의미에서 독일 통일을 위한 재보장이 아니었습니다. 독일의 통일은 문학에 있어서 주요 테마가 아니었던 것입니다. 내용과 주제의 비교가능성이 무시되었기 때문에 내용과 주제의 비교 가능성 역할을 하지 못했습니다. 이어 정치적 관점은 동·서독 문학을 갈라 놓았고, 정치적 분단은 문학영역에 전이되었습니다. 공산주의 동독 체제가 공공연히 작가들에 의해 곤경에 처하게 되면 환희는 현실이 되었습니다. 지성인 도주자가 동독을 떠나게 되면 서독에서는 열광적으로 환대를 받았습니다. 서독에 도착한다는 것은 이곳에서 새로운 관계에 적응해야 한다는 것을 의미했습니다. 처음에 그들은 작업에 있어 단지 느슨해진 관심만 느꼈습니다. 그들이 분명히 느낄 수 있었던 것은 그들이 동독 작가로 취급받고 있었다는 사실입니다. 더구나 그들의 작업은 정치적인 입장으로 취급되었습니다. 서독에서 창작한 작품도 흔히 “이 자유로운 서독에 오시니 어떻습니까?”라는 질문을 받아야만 했습니다. 많은 사람들은 이러한 질문에 답변하기도 했습니다. 그러나 답변을 꺼리는 사람에게는 쉬지 않고 관심을 기울여 준 것에 대한 은혜도 모르는 자라고 욕을 먹거나, 아니면 질이 낮은 작가로 평가되어 서독 작가들과 같은 평가를 받지 못하고 낮은 단계에 자리매김 되었습니다. 어찌 되었든 질문에 대답한 작가들은 ‘당신들의 답변은 언젠가 서독 작가가 했던 것

으로 새로운 것도 아니고, 더 이상 아무도 관심이 없는 말이다' 라는 말을 듣는 운명에 처하게 됩니다.

베를린 장벽이 무너진 이후 만일 한두 명의 동독 작가들이 그들 작품의 느슨해진 관심을 한탄한다면 그것으로 이미 많은 값어치를 갖게 되는 것입니다. 이제 더 이상 단어 하나하나를 의심하여 목록을 만들어 놓았던 동독의 검열도 없습니다. 공동의 고난 속에 동지애의 표시로 엮어매는 동독의 독자도 더 이상 없습니다. 문장 사이사이에 체제비판 발언을 고대하는 서독의 문예비평란도 이미 없어졌습니다. 이제는 원하는 대로 할 수 있는 서독의 한 작가만이 있을 뿐입니다. ■

번역: 서장원(고려대 연구교수·독문학 박사)



| 기조 발제 |

## Literatur unter einem geteilten Himmel

Stegan Ringel(독일 마인츠대 교수·문화비평가)

Deutschland war schon immer ein geteiltes Land. Vor der Reichsgründung von 1871 bestand das Land aus zeitweise über 100 kleinen Königreichen, Herzogtümern, Grafschaften und reichsfreien Städten. Der Wunsch nach einer stärkeren Einheit war deshalb schon seit jeher vorhanden. Er schlug sich beispielsweise im ‘Lied der Deutschen’ von Hoffmann von Fallersleben nieder, wenn dort in den beiden ersten Zeilen der dritten Strophe “Einigkeit und Recht und Freiheit für das deutsche Vaterland” beschworen werden. Insofern war die Teilung Deutschlands nach 1945 kein historisches Novum, was man auch daran erkennen kann, dass die dritte Strophe des ‘Lieds der Deutschen’ nach 1945 als Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland übernommen wurde.

Gab es überhaupt einen Unterschied zwischen der Teilung in der Folge des Zweiten Weltkriegs und der früherer Zeiten? Reisehindernisse hatte es schon immer gegeben. Die Ein- und Durchreiseformalitäten waren früher ähnlich zeit- und nervenraubend wie nach 1945. Auch die Tatsache, dass die deutsche Teilung unter weltpolitischem Einfluss zu Stande kam, war nicht neu. Schon früher war die Teilung Deutschlands ein Resultat machtpolitischer Interessen auf europäischer Ebene, z.B. sah gerade das benachbarte Frankreich in einem geteilten Deutschland über Jahrhunderte hinweg eine Gewähr für die eigene Sicherheit. Ebenso wenig neu war die Tatsache, dass es innerhalb Deutschlands unterschiedliche politische Systeme gab, schließlich existierten auch schon früher absolutistische Staaten neben Stadtstaaten mit bürgerlicher Regierung. All dies hatte Deutschland also schon erlebt! Die Teilung Deutschlands in eine westlich-demokratische Bundesrepublik und eine kommunistische Deutsche Demokratische Republik war folglich nichts Neues!

Eine wahrhaft neue Situation entstand erst mit dem Mauerbau im August 1961. Erstmals wurde ein Teil Deutschlands vom anderen regelrecht abgeriegelt. Für Westdeutsche waren Reisen in die DDR unter erschwerten Bedingungen zwar weiterhin möglich, für Ostdeutsche war es umgekehrt jedoch nur unter strikten Ausnahmeregelungen erlaubt, in den Westen zu reisen. Allerdings war die westdeutsche Sehnsucht nach dem Osten merkwürdig gering: Die Reisemöglichkeiten wurden nur selten genutzt. War das Verlangen der Ostdeutschen hinter Beton, Stacheldraht, Selbstschussanlagen und Minenfeldern groß, einmal den Westen besuchen zu dürfen, so war dies umgekehrt nicht der Fall. Die Bundesrepublik Deutschland integrierte sich nahtlos in den Westen, den

Blick nach Osten ersparte man sich - und dies trotz des Gebots im Grundgesetz, die deutsche Wiedervereinigung in Friede und Freiheit wiederanzustreben zu wollen. Woran lag diese ungleiche Haltung? Die Bundesrepublik Deutschland wurde aus Teilen gebildet, die entweder katholisch geprägt (z.B. Bayern oder das Rheinland) oder historisch betrachtet stärkerem französischen Einfluss ausgesetzt waren (z.B. die linksrheinischen Gebiete) oder sich der Nordsee und ihren Anrainerstaaten verbunden fühlten (z.B. Norddeutschland mit Hamburg und Bremen). Jener Teil Deutschlands, der die protestantischen Kernlande umfasst und seit jeher die Brücke zum Osten gebildet hatte, Preußen, war hinter der Mauer verschwunden. Diese Konstellation begünstigte die Neuorientierung der deutschen Teile innerhalb einer bipolaren Weltordnung. Für die Bundesrepublik Deutschland war die Hinwendung zum Westen eine Selbstverständlichkeit, weil sie historisch stets gegeben war. Jener bitterliche Rest Preußens, der beim Westen verblieb, die westlichen Besatzungszonen Berlins nämlich, bildeten in diesen Jahren eine Insel, deren Bewohner in ihrer besonderen Lage einige Narrenfreiheit genossen, so waren sie beispielsweise vom Wehrdienst befreit, weshalb mancher kurz vor seinem 18. Lebensjahr seinen Wohnsitz noch rasch aus dem Bundesgebiet nach Westberlin verlegte, um der Bundeswehr zu entgehen. Vom preußischen Ethos war in diesem Restbestand nichts mehr zu spüren.

Welche Konsequenzen hatte dies für die deutsche Literatur und die Art und Weise, wie sie wahrgenommen wurde. In früheren Jahrhunderten war die deutsche Literatur ein Garant der deutschen Einheit. Sie kümmerte sich nicht um die Grenzen innerhalb Deutschlands. Ein deutschsprachiger

Schriftsteller galt über die Grenzen der Kleinstaaten hinweg als deutscher Schriftsteller. Ob Goethe in Frankfurt am Main, Wieland in Biberach an der Riss, Schiller in Marbach am Neckar oder Lessing in der Nähe von Dresden geboren worden war, spielte keine Rolle. Sie wurden zu Repräsentanten eines gemeinsamen Deutschlands (oder aber im Falle des Düsseldorfer Heinrich Heine zu einem gemeinsamen Ärgernis). Dies gilt im Übrigen auch für Österreicher und Schweizer und sorgt heute, da Deutschland und Österreich keine staatliche Gemeinschaft mehr bilden, öfter für Zwistigkeiten, wenn beide Staaten einen Künstler für sich reklamieren (z.B. Mozart oder Beethoven). Somit war in der deutschen Literatur - ja überhaupt in der Kunst - stets eine Einheit gegenwärtig, die es politisch nicht gab.

Die deutsche Teilung nach 1945 unterscheidet sich davon merklich, denn die Literatur trug deutlich das Signum der Teilung. Sorgsam wurde beachtet, aus welchem Teil Deutschlands ein Autor oder eine Autorin stammte und wo er oder sie lebte. Diese Umstände bestimmten auch ihre öffentliche Rezeption in besonderem Maße. Nur wenige westdeutsche Schriftsteller konnten in ostdeutschen Verlagen publizieren. Um Eingang in das Programm eines ostdeutschen Verlags zu erhalten, musste man entweder bekennender Kommunist sein, aus ostdeutscher Sicht gesellschaftskritisch verwertbare Literatur schreiben oder zum lebenden Klassiker aufgestiegen sein. Als Ostdeutscher im Westen zu publizieren war im Vergleich dazu einfacher. Das erste Hindernis bildete die Erlaubnis der ostdeutschen Behörden, die man notwendig brauchte. In der Regel wurde sie nur linientreuen Schriftstellern erteilt, wobei auch nur diese in der DDR selbst veröffentlichen konnten. Damit galt eigentlich die Regel,

dass, wer in der DDR seine Werke publizieren durfte, auch die Erlaubnis hatte, im Westen zu veröffentlichen. Darüber hinaus wurden aufgrund des permanenten Devisenmangels Publikationserlaubnisse für den Westen oft auch sehr freizügig gewährt.

Themen und Inhalte ähnelten sich diesseits und jenseits der Mauer sehr. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs lassen sich literaturhistorisch vergleichbare Strömungen finden. Der markante Unterschied lag in der Art und Weise, wie in der Bundesrepublik die Werke ostdeutscher Schriftsteller und Schriftstellerinnen im Vergleich zu den westdeutschen Kollegen und Kolleginnen wahrgenommen wurden. Die neuen Werke von Christa Wolf, Stefan Heym, Sarah Kirsch, Reiner Kunze oder Günter Kunert waren ein Ereignis in den Feuilletons, während die Arbeiten aus westdeutscher Produktion mit beiläufiger Routine abgehandelt wurden. Literaturkritik wurde dabei zu einem Instrument im Kampf zwischen den unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen. Dabei geriet weniger die gesellschaftsanalytische Kraft von Literatur in den Blick - die Gesellschaftsanalyse war von politischer Seite schon a priori geleistet und das ostdeutsche politische System verurteilt worden - sondern vielmehr die Stellung eines Schriftstellers zu dem System, in dem er lebte.

Sorgfältig wurden die Werke nach versteckten Zeichen der Regime- und Gesellschaftskritik abgeklopft. Aufmerksam wurde jede Äußerung, die als Absetzbewegung des Schriftstellers vom ostdeutschen Regime gelesen werden konnte, registriert. Dieser Trend verstärkte sich noch nach der Ausreisewelle ostdeutscher Intellektueller in Folge der Ausbürgerung Wolf Biermanns. Insofern wurde diese Werke a priori zu politischen und standen damit in einem merkwürdigen Kontrast zur westdeutschen

Literatur, denn westdeutsche Literatur musste sich dezidiert und provokativ politisch äußern, um überhaupt als politische Literatur wahrgenommen zu werden, während in der ostdeutschen Literatur jede noch so winzige Geste zum politischen Signal stilisiert wurde. Das große Interesse an ostdeutscher Literatur stand außerdem in einem merkwürdigen Kontrast zum geringen Interesse an der Lebenswelt in der DDR überhaupt. Zwei Gründe ließen sich dafür anführen: Erstens, auch an der ostdeutschen Literatur interessierte ja nicht wirklich das Bild, das vom Leben im Osten entworfen wurde. Da das Leben im Osten grundsätzlich als nicht erstrebenswert erachtet wurde, ging es ja nur darum, das Verhältnis dieses Schriftstellers zu ostdeutscher Realität zu untersuchen und seine Absetzbewegungen rechtzeitig zu registrieren. Zweitens, und dies wird insbesondere an Christoph Heins Novelle 'Drachenblut' deutlich, unterschied sich das private Leben der Ostdeutschen so provokant wenig vom Privatleben der Westdeutschen, dass stets die politische Ebene hinzugezogen werden musste, um die unterschiedliche Wahrnehmungsweise west- und ostdeutscher Literatur überhaupt rechtfertigen zu können.

Die deutschsprachige Literatur bildete also nach 1945 keine Rückversicherung für die deutsche Einheit. Die deutsche Einheit war gar kein Thema in der Literatur. Die Vergleichbarkeit von Inhalten und Themen spielte ebenso wenig eine Rolle, weil sie ignoriert wurde. Der politische Blick separierte ost- und westdeutsche Literatur und übertrug die politische Teilung damit auch auf die literarische Ebene. Mit großer Freude wurde realisiert, wenn das kommunistische DDR-Regime offensichtlich von einem weiteren Autor oder von einer weiteren Autorin

im Stich gelassen worden ist. Begeistert wurden die intellektuellen Flüchtlinge im Westen empfangen, wenn sie irgendwann die DDR verlassen durften. Im Westen angekommen, mussten sich hier den neuen Verhältnissen anpassen. Anfangs spürten sie nur wenig nachlassendes Interesse an ihren Arbeiten. Noch galten sie als ostdeutsche Autoren oder Autorinnen, was ihnen spürbare Aufmerksamkeit sicherte. Noch galt auch der politische Blick auf ihre Arbeiten. Vielfach wurde ihren Werken, die dann schon im Westen entstanden, die Frage aufgedrängt: Nun, wie gefällt es euch nun im freien Westen? Manche antworteten auch auf diese Frage. Wer eine Antwort verweigerte, wurde entweder als undankbar beschimpft, was ihm immerhin weitere Aufmerksamkeit sicherte, oder schon rasch zum westdeutschen Autoren herabgestuft, den man mit der üblichen Routine behandelte. Allerdings ereilte dieses Schicksal auch bald jene Kollegen und Kolleginnen, die auf die Frage geantwortet hatten: irgendwann war ihre Antwort ebenso wenig originell wie die ihrer westdeutschen Kollegen - und dies interessierte dann eigentlich niemanden mehr besonders.

Wenn einige DDR-Autoren nach dem Zusammenbruch der Mauer das nachlassende Interesse an ihren Werke beklagten, so galt dies somit in vielerlei Beziehung. Es gab keine DDR-Zensur mehr, die argwöhnisch jedes Wort registrierte, keine DDR-Leser mehr, die nach Zeichen der Solidarität im gemeinsamen Leid haschten und keine bundesrepublikanischen Feuilletons mehr, die sorgfältig Ausschau hielten nach regimekritischen Äußerungen zwischen den Zeilen. Man war eben nun nur noch ein beliebiger westdeutscher Autor. ■

## 통일된 독일문학과 한국적 상황 비교

피어 갈레(독일, 시인·소설가)

### 1.

본인은 이번에 한국 작가들에 의해 초청장을 받았을 때 본인이 한국에 대해 별로 아는 것이 없다는 데 좀 놀랐습니다. 태권도, 소주, 비디오물-텔레비전쇼, 한국의 자동차, 지난 월드컵의 4강 진출, 그리고 한국 하면 바로 떠오르는 한국전쟁이, 그러한 것들입니다. 처음에는 좀 놀랐지만 본인은 그것을 인정해야만 했습니다. 물론 한국에 대한 구체적인 상이 서서히 만들어졌습니다. 그것은 교육을 좀 받았던 기억이 있었습니다. 그러나 헐리우드, 텔레비전 그리고 음악을 통해 미국의 문화가 독일사회에 알려진 것에 비하면 한국문화는 독일사회에서 별로 비중이 없다는 것을 본인은 확인해야만 했습니다.



## 2.

이제 한국의 이미지는 그렇게 흐릿하지는 않습니다. 수년 간 아시아 문화에 대한 관심이 독일에서도 역시 커져서 사람들은 아시아 문화를 그냥 지나치지 않습니다. 불교 교리, 아시아 음식, 예술, 문학, 아시아의 역사에 대한 인지도가 점점 더 올라가고 있습니다. 그리고 이 지점에서 유럽과 아시아, 우리의 경우로 말하자면 독일과 한국이 국제화의 과정에서 상호 배우고 나아가면서 어떻게 전진할 수 있는지에 대한 전망이 열리는 것입니다. 본인은 이것을 대단한 기회로 보고 있습니다.

여기서 분명히 가장 중요하게 언급되어야 하는 것은 통일된 독일과 유감스럽게도 아직 분단된 한국적 상황의 비교입니다. 두 나라는 냉전의 희생자입니다. 적어도 독일과 나치정권이 냉전의 발생에 중요하지 않은 역할을 했던 것은 아니며, 오히려 2차 대전을 야기시킴으로써 냉전에 대한 전제조건을 마련했습니다. 한국이 이때 희생자의 역할을 했던 것은 분명합니다. 왜냐하면 한국은 아무런 도움없이 일본의 점령과 일본의 패망 이후 뒤따른 한국전쟁 그리고 분단의 어려움을 겪어야만 했기 때문입니다.

독일의 경험으로 우리는 분단된 나라의 이러한 혼란된 상태, 불필요한 불신 그리고 이와 더불어 생겨나는 쓸데없는 오해들을 잘 알고 있습니다. 그리고 성공적인 정치적, 경제적 통일 후에도 역시 수뇌부 간에 그리고 사회적으로 서로 다시 격차를 줄이는 것이 얼마나 어려운 일인가도 알고 있습니다. 이제 한국은 매우 갑작스러운 독일의 통일로부터, 거기에서 무엇이 성공했는지 그리고 마찬가지로 그때 저질러진 실수에서도 배울 수 있는 소위 행복한 경우입니다. 따라서 한국은 많은 것을 개선할 수 있는 기회를 갖고 있습니다. 그리고 본인은 이것이 한국문제에서 성공할 것이라고 낙관합니다.

서양과 아시아가 그들의 가치, 이념 그리고 문화를 서로 점점 많이 교류하기 때문에 저는 이러한 확신을 합니다. 이러한 것들이 국제화의 과정에서 바로 아시아의 빈곤한 나라들에 어떻게 진입할지에 대한 부정적 측면을 제외하면 이러한 교류의 성과(본인이 보기에 아직 초기 단계이지만)는 다른 것과 대체할 수 없는 정도로 큰 것입니다. 모든 것을 받아들이고 자신의 정체성을 희석할 필요는 없습니다. 그러나 자신의 틈을 메우고 기존의 것을 확대하는 것은 중요합니다. 본인이 생각하기에 길은 이미 마련되었고 우리는 그것을 이용하도록 시도해야 합니다.

### 3.

문학은 여기에서 매체일 수 있고 매체이어야만 합니다. 왜냐하면 문학의 보다 자유롭고 직접적인 특성이 일찍이 대중매체를 수단으로 한 다른 문화에 대한 이해보다 더 깊은 성찰을 제공하기 때문입니다. 본인이 독자로서 저의 발전과정을 보건대, 잭 케로우, 보뵘스키, 헤밍웨이가 비로소 그들 나라의 정신에 대해 영화가 할 수 있는 것보다 더 잘 올바르게 이해할 수 있도록 해주었습니다. 그리고 보고와 이야기를 통해 비로소 상호문화적 교류의 초석을 놓은 것은 바로 유랑 작가들이었습니다. 이태리 문화와 생활방식에 대한 독일의 열광은 괴테의 이태리 여행 없이는 생각할 수 없을 것입니다. 비록 허구적 성격일지라도 아시아에 대한 최초의 소식을 우리 유럽인들은 마르코 폴로의 기록에서 얻었습니다.

여기서 문학이 얼마나 중요한 역할을 할 수 있는지 알 수 있습니다. 보고나 기록 이외에 본인에게 있어 가장 중요하게 생각되는 것이 있습니다. 전해져서 한 문화의 특성을 가장 강력하게 표현하는 것은 이야기입니다. 그렇지 않으면 우리에게 닫혀 있을지 모르는 한 문화의 뉘앙스와 감수성 그리고 사고방식을 이야기(대화)는 탁월하게 전달합니다. 그리고

‘타자’에 대한 심층적 이해를 얻기 위해서는 바로 이러한 이야기를 상호 교류하는 것이 필요합니다. 이야기는 인간의 기본욕구입니다. 인간은 언어를 구사한 이래로 이야기를 소유합니다. 그리고 이야기는 의사소통의 초석입니다. 예를 들자면 작가는 교정에서 그리고 크게는 문화적 교류의 의사소통에서 말입니다. 그러므로 본인은 당신들의 이야기를 듣고 그리고 누구든 듣고 읽고자 한다면 본인의 이야기를 전하게 된 것이 기쁩니다. 본인이 듣기로 한국에서는 이런 말이 있다고 합니다. “시작이 반이다.” 제가 생각하기에 길은 이미 시작되었고 보람 있는 길이 될 것입니다.

물론 본인은 한국의 어떤 면이 나를 가장 사로잡을 수 있을지 자문해 보았습니다. -자, 많은 것들이 있습니다! 종교, 전통, 문화, 언어, 이 모든 것들을 알아나가는 것이 본인을 기쁨으로 채웁니다. 개인적인 두 번의 방문에서 특히 본인의 흥미를 끄는 것은 본인과 같은 세대 한국인의 실생활과 그들의 관점 그리고 미래에 대한 소망입니다. 얼마나 많은 점에서 우리가 동일한 것을 추구하는지 그리고 어느 지점에서 우리는 역시 상이한 관점을 가지고 있는지에 대해 본인은 흥미를 느낍니다. 한국인들이 유럽과 특히 독일에 대해 어떤 이미지를 가지고 있는지도 알고 싶습니다.

#### 4.

독일문학이 여기 한국에서 어떠한 위상을 가지고 있는지에 대해 본인은 정말 놀랐습니다. 독일 고전 작가들이 전 세계적으로 읽히기는 하지만 독일의 현대문학이 유럽 이외의 나라에서 그러한 반향을 얻는다는 것은 본인에게 놀라움과 기쁨으로 남습니다. 그 이유를 본인은 모르지만 이유를 알아낼 수 있기를 기대합니다. 본인의 관점으로는 독일에서도 역

시 단초는 마련되었습니다.

펜드라곤 같은 출판사들이 독일 서적시장에서 한국문학에 합당한 자리를 내주기 위해 집중적으로 관여하고 있습니다. 2005년 프랑크푸르트 도서전에서 주빈국으로서 한국의 등장 역시 분명 바람직한 방향으로의 진일보였습니다. 고백하건대 개인적으로 본인은 초청을 받은 후에 비로소 본인에게는 첫 번째 한국소설인 오정희의 글을 읽었습니다. 하지만 더 많은 것이 뒤를 이을 것입니다. 결국 여기에 이러한 문화교류의 의미가 있습니다. 동기를 유발하는 것—사소한 것에서, 이 경우에는 침대 옆 저의 좁은 탁자 위에 어떤 책이 놓여 있는지 하는 것에서 역시 시작되고 할 수 있습니다. ■

번역: 서장원(고려대 연구교수·독문학 박사)

## Die Literatur kann und muss hier ein Vehikel sein

Peer Galle(독일, 시인·소설가)

Als ich die Einladung zu dieser Reise bekam, musste ich doch mit einigem Verwundern feststellen, wie wenig ich über Korea wusste. Taekwondo, Soju, Videospiele-Fernsehshows, koreanische Autos, das Halbfinale der letzten Fußball-WM, der Koreakrieg: das waren einige der wenigen unsortierten Dinge, die mir im Kontext Südkorea spontan einfielen. Ein wenig erschreckend im ersten Moment, das musste ich zugeben. Natürlich setzte sich nach und nach ein konkreteres Bild zusammen - ein bisschen Bildung hatte ich auch mitgenommen - aber ich musste feststellen, wie wenig Präsenz koreanische Kultur in der deutschen Öffentlichkeit im Vergleich z.B. zur amerikanischen Kultur mit Hollywood, Fernsehen und ihrer Musik hat.

Nun, so düster zeichnet sich dieses Bild sicherlich nicht. Im Laufe der

Jahre wächst das Interesse an asiatischer Kultur auch hier - man kommt an ihr schließlich nicht vorbei - die buddhistische Lehre, asiatisches Essen, Kunst und Literatur und die Geschichte Asiens werden immer mehr wahrgenommen. Und hier tun sich Parallelen auf, die ich als große Chance sehe, wie Europa und Asien, und hier in unserem Fall, Deutschland und Südkorea, beim globalen Zusammenrücken große Fortschritte beim gegenseitigen Lernen und Kennenlernen machen können. Am wichtigsten zu nennen ist sicher hier die vergleichbare Situation des vereinten Deutschlands und des leider noch immer geteilten Koreas, beide Länder Opfer des Kalten Kriegs, an dessen Entstehen zumindest Deutschland und dessen Nazi-Regime nicht unmaßgeblich beteiligt war, hat es doch mit dem Heraufbeschwören des Zweiten Weltkriegs die Voraussetzung dafür geschaffen. Korea fällt hier sicherlich eine Opferrolle zu, da es ohne Zutun unter der Besatzung einer der späteren Achsenmächte, Japan in seinem Fall, und dem darauf folgenden 6· 25(Korea-Krieg) und der Teilung zu leiden hatte. Aus deutscher Erfahrung kennen wir diesen zerrütteten Zustand eines geteilten Landes, das unnötige Misstrauen und die überflüssigen Missverständnisse, die damit einhergehen. Und wie schwer es ist, nach erfolgreicher politischer und wirtschaftlicher Wiedervereinigung sich auch in den Köpfen und gesellschaftlich wieder zu nähern. Hier ist Korea in der vermeintlich glücklichen Lage, von der sehr plötzlichen deutschen Wiedervereinigung zu lernen, von dem was gelang, aber auch aus den Fehlern, die hier gemacht wurden. So hat Korea die Chance, vieles besser zu machen, und ich bin zuversichtlich, dass dies in der koreanischen Frage auch gelingen wird.

Gerade der zunehmende Austausch westlicher und asiatischer Werte, Ideen und Kultur gibt mir diese Zuversicht. Abgesehen von den negativen Seiten, wie diese im Zuge der Globalisierung gerade in den ärmeren Ländern Asiens Einzug halten, ist der Gewinn dieses - in meinen Augen immer noch anfänglichen - Austauschs doch unersetzlich. Es gilt nicht alles anzunehmen und die eigene Identität zu verwässern, aber doch die eigenen Lücken auszufüllen und Vorhandenes auszubauen. Ich denke, der Weg ist gemacht, wir sollten versuchen, ihn auch zu nutzen.

Die Literatur kann und muss hier ein Vehikel sein, denn ihr freier und direkter Charakter bietet doch tiefere Einsichten in die andere Kultur, als dies mit den Mitteln der Massenmedien jemals zu erreichen wäre. Betrachte ich meinen Werdegang als Leser, so gaben mir Jack Kerouac, Bukowski oder Hemingway erst einen richtigen Einblick in die Seele ihres Landes, den Vereinigten Staaten - besser als es jeder Film vermocht hätte. Und waren es doch gerade die reisenden Schriftsteller, die mit ihren Berichten und Geschichten, überhaupt erst den Grundstein für den interkulturellen Austausch gelegt haben. Die deutsche Begeisterung für italienische Kultur und Lebensweise wäre ohne die Italienreise Goethes undenkbar. Die ersten Nachrichten über Asien, wenn auch sehr fiktionaler Natur, erhielten wir Europäer von den Aufzeichnungen Marco Polos.

Man sieht welche wichtige Rolle die Literatur hier spielen kann, doch neben Berichten und Aufzeichnungen, bleibt für mich doch eine am bedeutendsten. Es sind die Geschichten, die erzählt werden, die doch am nachdrücklichsten den Charakter einer Kultur ausdrücken. Sie transportieren im erheblichen Maße jene Nuancen, Sensibilitäten und

Denkweisen einer Kultur, die einem ansonsten drohen, verschlossen zu bleiben. Und eben diese Geschichten gilt es gegenseitig auszutauschen, um auf einer tieferen Ebene Verständnis für das 'Andere' zu erlangen. Geschichten sind ein Grundbedürfnis des Menschen, er besitzt sie, seit er der Sprache mächtig ist, und sie sind ein Grundstein der Kommunikation, im Kleinen wie zum Beispiel auf dem Schulhof, wie auch im Großen, dem kulturellen Austausch. Deswegen freue ich mich darauf, Ihre Geschichten zu hören, und, wer sie hören oder lesen will, meine Geschichten zu erzählen. Wie ich hörte, heißt es in Korea: "Der Anfang ist die Hälfte des Weges." Und ich denke, der Anfang ist gemacht, und der Weg ist ein lohnender.

Natürlich habe ich mich gefragt, welche Aspekte Koreas mich am meisten fesseln könnten - nun, es gibt viele! Religion, Tradition, Kultur, Sprache, all dies kennen zu lernen erfüllt mich mit Freude. Insbesondere interessiert mich bei meinen beiden Besuchen persönlich die Lebenswirklichkeit der Koreaner meiner Generation, ihre Sichtweisen und Wünsche an ihre Zukunft. Ich bin gespannt, in wie vielem wir nach Gleichem streben, und wo wir auch verschiedene Blickwinkel haben. Ich möchte sehen, welches Bild sie von Europa und Deutschland im Speziellen haben.

So war ich doch erstaunt, welchen Stellenwert deutsche Literatur hier in Südkorea besitzt. Sicher, die deutschen Klassiker werden auf der ganzen Welt gelesen, aber dass auch deutsche Gegenwartsliteratur in einem nicht-europäischen Land solchen Anklang findet liebt mich doch mit einiger



Überraschung und Freude zurück. Die Gründe hierfür kenne ich nicht, doch ich freue mich schon darauf, sie zu entdecken. Anfänge sind, soweit ich das überblicken konnte, auch in Deutschland gemacht, Verlage wie Pendragon konzentrieren ihr Engagement sehr darauf, koreanischer Literatur auf dem deutschen Büchermarkt den Platz einzuräumen, die sie verdient. Auch Koreas Auftritt 2005 als Gastland auf der Frankfurter Buchmesse war sicherlich ein Schritt in richtige Richtung. Ich für meine Person muss gestehen, meinen ersten koreanischen Roman von Jung-Hee Oh erst nach Ihrer Einladung gelesen zu haben, es werden sicher noch mehr folgen. Und hier findet sich schließlich der Sinn eines solchen Kulturaustauschs: Impulse zu erzeugen - anfangen auch im Kleinen, hier diesem Fall, welches Buch auf meinem Nachttisch neben dem Bett liegt. ■

## 현단계 독일문학의 통일화 과정

슈테펜 멘청(독일, 시인·소설가)

### 1.

존경하는 신사숙녀 여러분!

본인은 부끄럽게도 여러분의 나라에 대해 아는 것이 별로 없다는 고백으로 시작해야만 할 것 같습니다. 물론 본인이 잘 몰라서 그럴 수도 있지만, 여러분들의 눈앞에 독일이라는 나라의 전형적이고 대표적인 대변자가 서 있다고 본인은 주장하고 싶습니다. 만약 여러분이 설문을 시작한다면 그리고 독일의 거리에서 일반 사람들에게 한국에 대해서 아는 바를 묻는다면 여러분은 아마도 세 가지 답변을 듣게 될 것입니다.

첫째, 한국은 분단된 나라이고 남한은 최근 몇 년간 놀라운 발전을 했다(발전은 유럽에서 친서방적인 전개, 과학기술, 경제성장을 뜻하는데 본인은 이러한 해석을 의심스러운 것으로 간주합니다). 그에 반해 북한은 유례

없는 관성에 젖어 고립과 가난, 무차별주의, 전쟁 공산주의 그리고 선동적 편협성에 빠져 있다.

둘째, 남한은 질 좋은, 합리적인 가격의 소비재와 자동차, CD 플레이어, 텔레비전을 서방에 제공한다.

셋째, 수년 전에는 어떤 유럽인도 특히 어떤 독일인도 기대하지 않았던 이 나라가 아시아인은 축구를 할 수 없다는 선입견을 없애 버렸다.

한국의 문화적 활동은 대중에게 아직 여전히 알려져 있지 않고, 관광산업의 광고캠페인도, 2005년 한국이 전시의 중심에 섰던 프랑크푸르트 도서전도 이러한 상황을 그다지 바꿔 놓지는 못했습니다. 직업상 문학에 종사하고 있는 본인 역시 이문열, 박완서와 같은 몇몇 저명한 작가와 김기덕의 몇몇 영화만을 알고 있고 역시 거기에서 멈춥니다. 한국문학과 본인의 첫 번째 만남은 한국의 고전적 서정시집 한 권이 제 손에 들어왔을 때였습니다. 제목은 《석천(石泉)의 찬가》였습니다. 제가 그것을 다시 읽었을 때 작가의 이름도 없이 <주술문>이라 불리는 사행시인 서시는 본인을 깜작 놀라게 했습니다. 전에는 지나쳐 읽었던 텍스트였습니다. 본인은 그것이 유명한 텍스트인지 또는 편집자의 애독 시인지 모르지만 번역하여 인용해 보겠습니다.

거북아, 오! 거북아, 오!  
머리를 내밀어라! 알고 있지  
네가 머리를 내밀지 않으면,  
구워서 잡아먹으리.

마치 거북이처럼 느릿하게 그리고 눈에 띄지 않게 멋진 시가 나타납니다. 그러나 그것은 경이로운 숨은 의미를 지니고 있으며 인간 행위의 심연에 대한 깊은 성찰을 누설하고 있습니다.

## 2.

그 전에 우선 여러분들에게 본인을 간략히 소개하고자 합니다. 본인은 1958년에 평양에서 태어났습니다. 더 정확히 말하자면 여러분들에게 평양에 해당하는 독일의 도시, 동독에 속해 있는 베를린의 한 지역에서 태어났습니다. 정치적 지형도가 복잡해서 설명을 좀 해야겠습니다. 본인이 동독에 대해서 말하면 여러분은 북한을 연상하시고, 본인이 서독에 대해서 말한다면 여러분은 대한민국으로 대체해서 들으시면 됩니다.

30년 동안 저는 공산주의라 지칭되는 나라에 살았습니다. 제 유년기의 평양은 많은 점에서 실제의 평양과는 달랐습니다. 부족함은 있었지만 배고픔이나 집단주의는 없었습니다. 국가적 무신론이라 할 수 있는 시민단체의 단초, 종교의 자유, 개인숭배, 개인주의와 예술적 보헤미안을 위한 자유공간 그리고 서방의 라디오, 텔레비전 방송의 방영 이외에 언론과 대중매체의 단순함과 검열 등등 많은 점에서 차이가 있었습니다. 평양, 즉 동베를린은 동·서가 서로 충돌하는 경계지역이자 철의 장막의 교차점이었으며 냉전시대에 세계 열풍의 핵이자 소요의 도가니였습니다. 그리고 동시에 소시민적이고 고요하고 평화로우며, 느긋한 지방도시이기도 합니다. 본인은 이 지역을 찾으려 하지도 않았습다. 그렇다고 그리워하지도 않으려 했습니다.

본인은 이 지역의 그림을 여러분들에게 그려 보이하고자 합니다. 하지만 산업재와 열대 과일의 부족, 관료주의, 정치적 감독, 주택난—제 3세계와 비교하자면 여전히 사치스럽지만—제한된 여행의 자유 등등 어려움을 일일이 열거하지는 않겠습니다. 이 모든 것을 여러분은 역사책에서 다시 한 번 읽을 수 있을 것입니다. 본인은 여러분에게 이 지역의 생생한 매력에 대하여 말하겠습니다. 배고픈 지역이었지만 모든 무기력과 절망에도 불구하고 무엇인가 일어나고, 현재의 상태가 지속되지는 않을 것이며, 변

화가 생겨야만 하며 생길 것이라는 믿음이 살아 있었습니다. 국가의 선동가들은 스스로를 역사의 승리자로서 여전히 큰소리로 칭송하고자 했습니다. 사람들은 괴테의 《파우스트》에 나오는 다음 문장을 바꾸거나 검열할 수 없었습니다. ‘존재하는 모든 것은 몰락할 가치가 있다.’ 사람들은 마르크스의 말을 근거로 세웠기 때문에 역시 마르크스를 금지할 수도 금지하려고도 하지 않았습니다. 하필 마르크스는 세계의 움직임을 다음과 같은 기본원리로 표현했습니다. ‘철학자들은 세계를 단지 상이하게 해석했다. 하지만 중요한 것은 세계를 변화시키는 것이다.’

본인은 거북이와 같은 태도에 빠져들어 머리를 집어넣으려 하지 않기 때문에 고백합니다. 본인은 유년시절에 본인이 태어난 나라의 완벽함에 대해 확신했습니다. 현실은 곧 제 자신에게 가르침을 주었습니다. 이것은 환상이고 이념적 유행이며 선전으로 유지되어진 사회적 자기기만이라는 사실입니다. 본인의 정신적 성숙의 기이한 점은 본인이—그 가운데 본인이 유일한 동독인은 아닙니다만—국가의 공식적인 정치적 원칙이었던 마르크스주의 연구를 통해 이상과 현실의 괴리에 부딪혔다는 점입니다. 마르크스주의 학파에서 완고한 믿음 또는 비판적 의식이 발생했습니다. 그 이후로 본인은 우리가 역사의 안전한 항구에 정박해 있다고 속여 믿게 하려는 모든 이념가들이 선동가들이며 위선가이고 또는—가장 적절하게—바보들이라는 것을 확신합니다.

본인은 예술가로서 그리고 시민으로서 동독국가에 대해 비판적 입장을 견지했다고 주장할 수 있습니다. 1989년 본인은 소위 혁명에 활발히 참여했습니다. 본인은 1989년 11월 4일 백만 명의 사람들이 모였던 베를린의 대시위에 나갔습니다. 그것은 아마 독일 역사상 가장 큰 자발적 정치적 회합이었습니다. 예전의 선전용 집결들은 이러한 명칭에 합당하지 않았습니다. 다른 한편 본인은 독일 통일의 과정에 일찍이 회의적이었습니다. 현실주의자로서 본인은 인간의 교류가 도덕관념보다 경제적이고

정치적인 이해관계를 통해 더 강력하게 결정된다는 인식이 본인을 사로잡았습니다. 1989년 12월 한 문학잡지가 여러 작가들에게 독일에 대한 그들의 개인적 전망에 대한 조언을 구했습니다. 본인의 텍스트는 간결했고 미국의 한 가요 작사가를 인용했습니다. “중요한 것은 돈이다.”

### 3.

독일과 독일의 통일 과정은 기본적 특성에 있어 여러분에게 분명히 알려져 있습니다. 전체가 행복과 위대한 감정의 눈물로 시작되었습니다. 모든 중요한 변혁은 그러한 걱정을 필요로 합니다. 그것은 많은 것을 야기하지만 비용은 얼마 들지 않는 에너지입니다. 냉철함은 이러한 시대에 요구되지 않고 거의 환호 받지 못합니다. 술 취한 파티모임이 흠뻑 취하지 않은 유일한 사람을 평화를 깨뜨리는 자, 초치는 사람으로 제외시키듯이 그렇게 말입니다. 다음날 아침 두통은 부정할 수 없는 사실입니다. 아, 독일인들이 그들의 위대한 철학자인 헤겔을 더 철저히 읽었다면 모든 도취에는 후회가 따른다는 것을 알았을 것입니다.

수년 전 본인은 쌍둥이의 생활사를 이야기하는 기록영화를 보았습니다. 지난 세기 30년대 초에 독일에서 태어난 두 형제는 태어나자마자 바로 떨어지게 되었습니다. 한 아들은 엄마와 지내고, 다른 아들은 아빠와 미국으로 이주했습니다. 많은 세월이 지나 전쟁이 끝나고 그들이 성인으로서 다시 만나게 되었는데 쌍둥이들이 그렇듯이 서로 비슷해 보였습니다. 그러나 완전히 다른 삶을 살았기 때문에 다른 태도, 다른 가치, 다른 세계관을 가지게 되었습니다. 그런데 그들이 같이 성장했다라도 이러한 차별화가 가능할 수는 있을 것입니다. 왜냐하면 쌍둥이 역시 기질과 성격에서 서로 다르기 때문입니다. 그러나 그들의 경우 상이한 사회화는 격차를 명백하게 강화시켰습니다. 이러한 것은 예상될 수 있는 것이지만

더 놀라운 것은 두 사람이—차이와 반감 그리고 다른 이를 상이함 속에서 받아들이는 어려움에도 불구하고—기이한 공통점을 발견했다는 것입니다. 그들은 같은 습관, 비슷한 기호, 특정 재료와 음식에 대한 거부감, 심지어 동일한 기벽과 과확함을 가지고 있었습니다. 그들의 생물학적 코드 또는 사회적 DNS의 어떤 것이—그러한 것이 있다면—변함없이 지속되었습니다. 개인에게 존재하는 것처럼 보이는 그러한 현상이 역시 사회적 그룹 또는 심지어 분단된 나라에도 있을까요?

독일에는 ‘피는 물보다 진하다’라는 속담이 있습니다. 그 이면에는 동족 관계가 사회적으로 발생한 관계보다 강하게 작용한다는 믿음이 숨겨져 있습니다. 이러한 가정은 가족이 아직 첫 번째 사회 구성 성분이었던 산업화 이전 시대에는 유효했을지 모릅니다. 자본주의는 이러한 특권을 제거하고 체계적으로 가족간의 유대를 파괴했습니다. 이제 자본주의 시장에서는 개인이 서로 관계를 맺지만 동족은 없습니다. 독일 통일의 과정도 그렇게 진행되었습니다. 처음에 사람들은 동과 서에 있는 형제, 자매, 삼촌, 고모, 이모를 아무런 문제없이 다시 만날 수 있어 행복에 겨워했습니다. 공통된 뿌리를 발견하고 여전히 하나의 동일한 언어를 말한다는 환상에 눈이 멀었습니다. 그런데 어째서 사람들은 서로를 이해하지 않습니까? 축제가 끝나고 누가 잔치의 비용을 지불할 것인지 하는 문제가 불거졌을 때 비록 서로 동족일지라도 여러 가지 면에서 서로 이해하지 못하고 다른 견해, 다른 생활계획, 다른 가치, 다른 예외범절을 가지고 있다는 것을 깨닫게 되었습니다. 서독은 동독을 이해하지 못하고 동독은 서독을 이해하지 못했습니다. 그렇게 급작스럽게 서로를 안더니 이제는 또 다시 급작스럽게 서로 밀쳐냈습니다. 걱정이나 감정은 이제 상관하지 않고 새 연방주에서 사업을 위한 확장된 시장만을 찾으며 새로운 사람들을 파산재단의 부분으로 보는 냉철한 계산가들이 등장했습니다.

## 4.

경제적으로 저개발되고 빈약하고 제한된 국내시장을 염두에 두는 국가가, 번창하고 성장하며 국제적으로 활동하는 국가와 통일이 된다면 이러한 과정에서 누가 규범을 정할 것인지 명백합니다. 통일이 되면서 약한 파트너의 경제는 세계시장의 순환 속으로 말려 들어갔습니다. 고립의 상태는 끝났습니다. 경쟁은 그들의 피해를 요구합니다. 그것은 자신은 패속선으로 레가타 경기를 시작할 수 있다는 전제하에 2006년 한 뜻단체의 선장에게 대서양 횡단을 요구하는 것과 별로 다를 바 없습니다.

두 독일의 급속한 통일은 어느 정도 그런 식으로 진행되었습니다. 전문가들은 성급한 진전에 대해 충분히 경고했습니다. 사람들은 이런 목소리에 귀기울이지 않았습니다. 기회는 머뭇거리지 않는 결정을 필요로 한다고 사람들은 생각했습니다. 독일은 오늘날 통일의 결과로 어려움을 겪고 있습니다. 동독에 있는 대부분의 산업체는 뜻단체였습니다. 때때로 아주 당당하고 의기양양한 전함도 있었습니다. 그러나 이러한 불평등한 경주에서 실제적인 기회는 없습니다. 이들 중 몇몇은 바로 매점되어 현대화되거나 폐쇄되었습니다. 많은 기업체가 망하고 이와 더불어 대부분의 직원들도 일자리를 잃었습니다. 동독은 그로부터 야기된 사회적 문제점들(탈공업화, 높은 실업률, 젊고 능력 있는 노동력의 이주, 지방의 노령화)로 애를 먹고 있습니다. 이러한 현실에 대한 대안은 다음과 같은 것들이 될 수도 있습니다. 점진적 동화, 국가 보조금, 경제특구의 설치. 이러한 대안은 자유시장의 제한을 의미했을 수도 있습니다. 사람들은 이것을 실행할 수 없다고 생각했고 경제리더들에게는 (그들은 도덕주의자가 아니고 실용주의자이며, 돈의 신봉자들이기 때문에) 동의를 얻어내지 못했던 반자본주의적 원리일 수도 있습니다. 논리적으로 자본주의가 태동한 원천은 이웃 사랑이 아니라 이윤의 극대화이기 때문입니다. —본인의 고향인 평양을



가리키는 이 마지막 마르크스주의적 암시가 허락된다면 말입니다.

물론 이러한 전개가 좋지만은 않은 결과를 가지고 왔습니다. 하늘을 찌를 듯한 기대에 쓰디쓴 환멸이 뒤따랐습니다. 동독에서 사람들은 새로운 질서의 축복과 더불어 역시 새로운 질서의 불편함을 체감하게 되자 경악했고 동독에서 기업, 토지 그리고 주택들을 매점했던 사람들은 경멸의 표적이 되었습니다. 서독은 동독시민들의 요구와 그들의 소위 뻔뻔함, 그들을 공산주의의 굴레로부터 해방시킨 체제를 비판하는 불손함에 화가 났습니다. 동시에 사람들은 옛 공화국이 확대되면서 이것이 커졌을 뿐만 아니라 변화했다는 것을 점점 알게 되었습니다. 국가는 경제적 구조위기에 빠졌고 동독과 서독의 주민 집단 사이에 불신이 커졌으며 서로 책임을 비난했습니다.

## 5.

이제 믿었던 동족간의 유대가 얼마나 불안정한 것인지 보았습니다. 오히려 물은 피보다 진했습니다. ‘주술문’으로서의 시에서 하나의 그림이 그려지는 단계에 접어들었습니다. 사람들은 더 이상 형제와 자매로서가 아니라 인간과 거북이처럼 마주했습니다. 동독은 이때 자신의 입장을 표명해야만 하는 역할을 넘겨받았습니다. 거북이는 동독에 해당합니다. 그는 보다 느리고—적어도 불확실하고 그에게 낯선 땅에서는—숨을 수 있는 거북의 감각을 가지고 있었습니다. 그리고 그는 독재를 통한 교훈으로 언제 사람들이 그를 속이려고 하는지에 대해 어떤 본능을 소유하고 있었습니다. 그는 불신하며 또한 영리했습니다. 거북이와 그와 협상하는 사람은 불신의 순간에 서로 만났습니다. 머리를 집어넣은 것은 정말 거북이였습니까 아니면 한 위험한 맹수가 심지어 공산주의 첩자가 숨은 것입니까? 머리를 볼 수 없는 한 어떻게 그것을 알겠습니까? 구성원들 자신

을 보여주고 참여하고 협력하는 것이 열린 사회의 기본규칙이 아니었습니까? 하지만 거북이는 좋지 않은 경험을 했습니다. 거북이는 의심치 않고 머리를 갑갑 밖으로 내민 다른 거북이들에게 어떤 일이 일어났는지 경험했습니다. 그들은 머리를 밖으로 내미는 실수를 저질렀기 때문에 구워 먹어버리겠다는 협박이 그들에게 현실이 되었습니다. 거북이는 그에게 말을 거는 사람이 그에게 명령할 권리를 어디서 받은 것인지 자문했습니다. 그 사람은 승리자의 위치에 서서 행동규칙을 명령할 수 있다고 믿었습니다. 거북이는 거부하고 자신의 집으로 들어가서 개인주의자가 되었습니다. 이러한 행동으로 그는 그에게 주어진 자유에 대해 무엇을 알 수 있었겠습니까? 마크 트웨인은 일찍이 다음과 같이 썼습니다. “우리에게 주어진 자유를 사용하지 않는다면 그것은 자유를 가지고 있지 않은 것과 다를 바 없다.”

본인은 그림을 너무 힘겹게 그리지는 않으려고 합니다. 본인이 그리는 그림은 서독과 동독 간의 관계의 비판적 요인을 묘사하고 있습니다. 그것은 동독과 서독에서 사회화 과정을 겪었던 세대들에 관한 얘기입니다. 젊은 세대들에게 편견과 불신은 훨씬 작은 역할을 할 것입니다. 그들에게 현재의 독일이 공동의 현실이기 때문입니다. 여러분들이 수년 후에 독일통일과 유사한 과정을 겪게 될 것이기 때문에 마지막으로 변화의 과정을 어쩌면 쉽게 할 수 있는 몇몇 제안을 하겠습니다.

1. 여유를 가지고 침착하게 하십시오.
2. 과도기, 합작 투자, 경제특구를 만드십시오.
3. 시장법칙에 모순되더라도 국가 보조금을 마련하십시오.
4. 통일의 과정을 준비하고 동행하며 과거와 현재에 대해 그들의 의견을 이야기하고 정기적으로 출판하는 학자, 경제학자, 교사, 역사가, 예술가들로 구성된 대등한 자격의 위원회를 설립하십시오.

5. 북한의 정치적 엘리트들의 범죄심을 자극하지 마시고 순교자를 만  
들지 마십시오.

6. 돈이 모든 것을 조정할 것이라고 돈의 전권을 믿지 마십시오. 동독  
이나 북한이나 돈과는 관계가 없습니다. 그들은 쉽게 매수되거나 아니면  
전혀 매수되지 않습니다. 매수되지 않는 사람들이 중요합니다.

7. 북한과 대한민국이 이미 발전된 구조와 의식, 생산품, 영웅을 유지하  
도록 하십시오. 비록 이것이 상대방의 현실에 맞지 않더라도 말입니다.  
새로운 출발을 하되 전적으로 새로 시작되는 것은 아닙니다.

8. 이러한 새 출발을 명확하게 만드는 통일된 한국의 새로운 상징을 만  
드십시오. 예를 들자면 새로운 국기나 새로운 국가 같은 것 말입니다.

9. 여러분 나라의 젊은이들을 하나로 모으십시오. 새로운 세대는 조화  
를 이룰 것입니다.

10. 북한이 자신이 거북이이고 자신의 존재에 대해 사과해야 할 의무가  
있다고 느끼게 하지 마십시오. 북한이 여러분에게 더디고, 답답하고 낯  
게 보이더라도 그래서는 안 됩니다. 인내심을 가지십시오. 그러면 북한  
은 스스로 고개를 내밀 것이며 여러분은 북한이 여러분의 형제이고 자매  
라는 것을 깨닫게 될 것입니다.

11. 여러분은 어려운 시절에 기쁨에 찻던 처음을 잊지 마십시오.

여러분이 가는 길에 행운이 있기를 바랍니다. ■

번역: 서장원(고려대 연구교수·독문학 박사)

## Meine sehr verehrten Damen und Herren

Steffen Mensching(독일, 시인 · 소설가)

Ich muss mit einem Geständnis beginnen, ich weiß beschämend wenig von Ihrem Land. Allerdings gibt mir die Unkenntnis das Recht zu behaupten, Sie hätten in mir einen repräsentativen, weil typischen Vertreter meines Landes vor sich stehen. Würden Sie eine Umfrage starten und in Deutschland normale Leute auf der Straße fragen, was sie über Korea wissen, bekämen Sie wahrscheinlich drei Antworten. 1. Korea ist ein geteiltes Land, wobei der Süden in den letzten Jahren erstaunliche Fortschritte machte (und Fortschritt bedeutet in Europa westliche Entwicklung, Technologie, Wirtschaftswachstum, eine Auslegung, die ich für fragwürdig genug halte), der nördliche Teil hingegen verharrte in einer beispiellosen Trägheit in Isolation, Armut, Gleichmacherei, Kriegskommunismus und propagandistischer Engstirnigkeit. 2. beliefert Südkorea den Westen mit hochwertigen, preiswerten Konsumgütern,

Autos, CD-Playern, Fernsehern usw. 3. hat dieses Land, womit vor Jahren kein Europäer, und vor allem kein Deutscher, gerechnet hätte, mit dem Vorurteil aufgeräumt, Asiaten könnten keinen Fußball spielen. Die kulturellen Leistungen Koreas sind der breiten Masse noch immer unbekannt, daran haben die Reklamefeldzüge der Touristikindustrie genau so wenig geändert, wie die Frankfurter Buchmesse, die ihr Land 2005 ins Zentrum ihrer Exposition stellte. Auch ich, der ich mich beruflich mit Literatur beschäftige, kenne nur wenige prominente Autoren wie Yi Munyol oder Park Wan-Seo, einige Filme von Kim Ki-Duk, dann höit es auch schon auf. Meine erste Begegnung mit koreanischer Literatur fand allerdings vor Jahren statt, als mir ein Bändchen mit klassischer koreanischer Lyrik in die Hände fiel, der Titel lautete ‘Lob des Steinquells’. Als ich es jetzt wieder las, überraschte mich das Eröffnungsgedicht, ein Vierzeiler, ohne Autorenangabe, genannt ‘Beschwörungsformel’, ein Text, den ich früher überlesen hatte. Ich zitiere ihn in der Übersetzung, ohne zu wissen, ob es sich dabei um einen berühmten Text handelt oder um ein Liebhaberstück des Herausgebers.

Schildkröte oh! Schildkröte oh!  
 Zeig deinen Kopf! Dass du es weißt  
 Zeigst du uns nicht den Kopf, wirst du  
 von uns geröstet und verspeist.

Ein großartiges Gedicht, es kommt so langsam und unauffällig daher wie eine Schildkröte, scheint völlig harmlos, ist aber von wunderbarem Hintersinn und verrät tiefe Einsicht in die Abgründe menschlichen Tuns.

Bevor ich darauf zurückkomme, möchte ich mich Ihnen kurz vorstellen. Ich wurde 1958 geboren, in Pjōngjang, besser gesagt, in jener deutschen Stadt, die bei Ihnen Pjōngjang entspricht, in jenem Teil Berlins, der zu Ostdeutschland gehörte. Die Karte der politischen Geografie ist kompliziert und bedarf einer Erklärung. Wenn ich von Osten spreche, sollten Sie Norden assoziieren, spreche ich vom Westen, ersetzen Sie dies mit Süden.

Dreiβig Jahre habe ich in einem Staat gelebt, der sich kommunistisch nannte. Das Pjōngjang meiner Kindheit unterschied sich in vielem vom wirklichen Pjōngjang. Zwar gab es Mangel, aber keinen Hunger, Kollektivismus, aber Ansätze einer Zivilgesellschaft, staatlich propagierten Atheismus, aber Religionsfreiheit, Personenkult, aber Freiräume für Individualismus und künstlerische Boheme, Einfalt und Zensur in Presse und Massenmedien neben der Einstrahlung westlicher Radio- und Fernsehsender. Das Pjōngjang, das Ostberlin hieß, war ein Grenzort, wo Ost und West aufeinander stießen, ein Knotenpunkt im eisernen Vorhang, ein Hexenkessel und Glutkern der Welt zu Zeiten des kalten Krieges. Und gleichzeitig eine biedere, ruhige, friedliche, langsame Provinzstadt. Ich habe mir diesen Ort nicht ausgesucht, wollte ihn jedoch nicht vermissen.

Ich will versuchen ihnen ein Bild dieses Ortes zu geben, nicht indem ich die Leiden aufliste, den Mangel an Industriegütern und Südfrüchten, die Bürokratie, politische Bevormundung, die Wohnungsnot—die, vergleicht man sie mit der dritten Welt, noch immer luxuriös war—die eingegrenzte Reisefreiheit usw., dies alles können Sie in den Geschichtsbüchern nachlesen, ich will Ihnen vom lebendigen Reiz dieses Ortes erzählen. Es

war ein hungriger Ort, in dem—trotz aller Lethargie und Hoffnungslosigkeit—der Glaube lebte, dass etwas geschehen, dass der Zustand des Augenblicks nicht von Dauer sein würde, dass Veränderung kommen muss und kommen wird. Mochten die Propagandisten des Staates sich noch so laut als die Sieger der Geschichte feiern. Man konnte den Satz aus Goethes ‘Faust’ nicht verändern oder zensurieren: “Alles, was besteht, ist wert, dass es zu Grunde geht.” Man konnte und wollte auch Marx nicht verbieten, denn man pochte ja auf sein Wort. Und dennoch hatte ausgerechnet er die Bewegung der Welt als Grundsatz formuliert. “Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.”

Da ich nicht in die Haltung der Schildkröte verfallen und den Kopf einziehen will, gestehe ich: In meiner frühen Jugend war ich von der Unfehlbarkeit des Staates, in dem ich geboren wurde, überzeugt. Die Wirklichkeit lehrte mich bald, dass dies eine Phantasmagorie war, ein ideologisches Gespinnst, eine gesellschaftliche Selbsttäuschung, die mit Propaganda aufrechterhalten werden musste. Zu den Seltsamkeiten meiner Läuterung gehört, dass ich—und darin bin ich nicht der einzige Ostdeutsche—durch das Studium des Marxismus, also der offiziellen Staatsdoktrin, auf die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit gestoßen wurde. Aus solcher Schule entsteht entweder betonstarrer Glaube oder kritisches Bewusstsein. Seit dem bin ich sicher, dass alle Ideologen, die uns vorgaukeln wollen, wir befänden uns im sicheren Hafen der Geschichte, Demagogen sind, Heuchler oder—im besten Falle—Dummköpfe.

Ich kann behaupten, als Künstler und Staatsbürger eine kritische

Haltung zum ostdeutschen Staat eingenommen zu haben. 1989 war ich aktiv an der so genannten Revolution beteiligt. Ich trat am 4. November 1989 bei einer Großdemonstration in Berlin auf, zu der eine Millionen Menschen erschienen. Es war die wohl die größte freiwillige politische Versammlung in der Geschichte Deutschlands, denn die Propaganda-Aufmärsche zuvor verdienten dieses Etikett nicht. Andererseits kann ich sagen, dass ich dem deutsch-deutschen Vereinigungsprozess früh mit Skepsis gegenüberstand. Als Realist war ich mit der Erkenntnis geschlagen, dass der Verkehr der Menschen untereinander stärker durch ökonomische und machtpolitische Interessen bestimmt wird als durch Moralvorstellungen. Im Dezember 1989 befragte eine Literaturzeitschrift verschiedene Autoren nach ihren persönlichen Perspektiven für Deutschland. Mein Text war kurz und zitierte einen amerikanischen Songwriter: "It's money that matters."

Der Ablauf der deutsch-deutschen Vereinigung ist Ihnen sicher in seinen Grundzügen bekannt. Das Ganze begann mit Tränen des Glücks und großen Emotionen. Alle bedeutenden Umwälzungen brauchen solch Pathos, es ist eine Energie, die viel bewirkt, aber wenig kostet. Nüchternheit ist in solchen Zeiten nicht gefragt und wird selten bejubelt. So wie eine betrunkene Partygesellschaft den einzigen, der sich nicht berauscht, als Störenfried und Spielverderber ausgrenzt. Am nächsten Morgen ist dann der Kopfschmerz eine unwiderlegbare Tatsache. Ach, hätten die Deutschen ihren großen Philosophen Hegel gründlicher gelesen, hätten sie gewusst, dass auf jede Euphorie der Katzenjammer folgt.

Vor einigen Jahren sah ich einen Dokumentarfilm, der die



Lebensgeschichten eines Zwillingspaars erzählte. Zwei Brüder, die Anfang der 30er Jahre des letzten Jahrhunderts in Deutschland geboren wurden, um kurz nach ihrer Geburt getrennt zu werden. Der eine Sohn blieb bei der Mutter, der andere wanderte mit dem Vater in die USA aus. Viele Jahre später, nach dem Krieg, trafen sie sich als erwachsene Männer wieder, sie sahen sich so ähnlich wie sich Zwillinge ähnlich sehen, hatten jedoch völlig verschiedene Leben gelebt, andere Haltungen, Werte, Anschauungen entwickelt. Nun wäre solche Differenzierung auch möglich gewesen, wären sie gemeinsam aufgewachsen, denn auch Zwillinge unterscheiden sich in Temperament und Charakter, doch hatte in ihrem Fall die unterschiedliche Sozialisation die Entfernung deutlich verstärkt. Dies war zu erwarten gewesen, erstaunlicher war, dass beide—bei allen Unterschieden, Antipathien und Schwierigkeiten, den anderen in seiner Andersartigkeit zu akzeptieren—seltsame Gemeinsamkeiten entdeckten, sie hatten gleiche Gewohnheiten, ähnliche Vorlieben, Abneigungen gegen bestimmte Stoffe und Nahrungsmittel, ja sogar gleiche Ticks und Schrulligkeiten. Etwas in ihrem biologischen Code oder ihrer sozialen DNS—wenn es so etwas geben sollte—war konstant geblieben. Gibt es so ein Phänomen, das für Individuen zu existieren scheint, auch für soziale Gruppen oder sogar geteilte Nationen?

Es gibt im Deutschen ein Sprichwort, das besagt, Blut wäre dicker als Wasser. Dahinter steckt der Glaube, verwandtschaftliche Beziehungen würden stärker wirken als sozial hergestellte. Diese schöne Annahme mag für vorindustrielle Zeiten, als die Familie noch das erste gesellschaftliche Konstitutiv war, gegolten haben, der Kapitalismus hat mit diesem Vorrecht aufgeräumt, er zerstört systematisch den Familienverband, da auf dem

Markt Individuen mit einander in Beziehung treten, keine Clans. So geschah es auch im Prozess der deutschen Verreinigung. Am Anfang war man übergücklich, die Brüder und Schwestern, Onkel und Tanten in Ost und West wieder ohne Probleme besuchen zu können, man entdeckte die gemeinsamen Wurzeln und ließ sich von der Illusion blenden, man spräche noch immer ein und die selbe Sprache. Weshalb sollte man sich nicht verstehen? Doch als das Fest zu Ende ging und die Frage auftrat, wer die Feier bezahlt, wuchs die Erkenntnis, dass man sich, obwohl man miteinander verwandt war, in vielerlei Hinsicht nicht verstand, andere Ansichten hatte, Lebenspläne, Werte, Umgangsformen usw. Der Westen verstand den Osten nicht, und umgekehrt. So abrupt wie man sich in die Arme geschlossen hatte, stieß man sich jetzt von sich. Und es traten jene Kräfte auf, die sich um das Pathos und die Emotionen nicht scherten, die eiskalten Rechner, die in den neuen Bundesländern nicht mehr sahen als einen erweiterten Marktplatz für ihre Geschäfte und in den neuen Menschen nicht mehr als einen Teil der Konkursmasse.

Vereinigt sich ein ökonomisch unterentwickeltes, schwaches, auf einen begrenzten Binnenmarkt orientiertes Land mit einem aufstrebendem, wachstumsbereiten, global agierenden Land, so liegt auf der Hand, wer in diesem Prozess die Regeln bestimmt. Mit der Vereinigung wird die Wirtschaft des schwachen Partners in die Zirkulation des Weltmarktes gerissen. Die Inselsituation ist vorbei. Die Konkurrenz fordert ihren Tribut. Es ist in etwa so, als würde man im Jahr 2006 den Kapitän eines Segelbootes zu einer Atlantiküberquerung auffordern, unter der Voraussetzung, dass man selbst mit einem Schnellboot an den Start der Regatta gehen kann. Die schnelle Vereinigung der beiden deutschen

Staaten ging in etwa so vonstatten. Es gab genug Experten, die vor übereilten Schritten warnten. Man hat nicht auf diese Stimmen gehört. Man glaubte, die Gelegenheit mache unverzügliche Entscheidungen nötig. Mit den Folgen hat Deutschland heute zu tun. Die meisten Industriebetriebe im Osten waren Segelboote, mitunter ganz ansehnliche stolze Fregatten, aber eben ohne wirkliche Chance in diesem ungleichen Wettrennen. Einige von ihnen wurden schnell aufgekauft, um modernisiert oder stillgelegt zu werden. Viele kamen auf den Knochenhof und mit ihnen große Teile der Belegschaft. An den daraus folgenden sozialen Problemen (Deindustrialisierung, hohe Arbeitslosigkeit, Abwanderung junger und qualifizierter Arbeitskräfte, Überalterung von Regionen) laboriert Ostdeutschland heute. Die Alternative zu dieser Praxis hätte heißen: langsame Angleichung, staatliche Subvention, Schaffung ökonomischer Sonderzonen. Sie würde eine Begrenzung des freien Marktes bedeutet haben, ein antikapitalistisches Prinzip, das man glaubte sich nicht leisten zu können und das unter den Wirtschaftsbossen—denn sie sind keine Moralisten, sondern Pragmatiker, Technokraten des Geldes—keine Zustimmung fand. Logischerweise, denn der Quell, aus dem der Kapitalismus so munter sprudelt, heißt nicht Nächstenliebe, sondern Gewinnmaximierung—gestatten Sie mir diesen letzten kleinen marxistischen Fingerzeig mit dem Verweis auf meine Geburtsstadt Pjöngjang.

Natürlich blieb diese Entwicklung nicht ohne Folgen. Auf die himmelhohen Erwartungen folgte bittere Enttäuschung. Im Osten war man entsetzt, dass man mit den Segnungen der neuen Ordnung auch die Unbequemlichkeiten derselben zu spüren bekam, und die Goldgräber,

die im Osten Betriebe, Land und Wohnungen aufkauften, boten eine gute Zielscheibe für Verachtung. Der Westen ärgerte sich über die Forderungen der östlichen Bürger, ihre angebliche Unbescheidenheit, die Dreistigkeit, das System zu kritisieren, das sie doch befreit hatte vom Joch des Kommunismus, gleichzeitig bekam man allmählich mit, dass mit der Erweiterung der alten Republik sich diese nicht nur vergrößert, sondern auch verändert hatte. Das Land geriet in eine wirtschaftliche Strukturkrise und zwischen den Bevölkerungsteilen in Ost und West wuchsen Misstrauen und gegenseitige Schuldvorwürfe. Jetzt zeigte sich, wie instabil die verwandtschaftlichen Bindungen waren, auf die man gesetzt hatte. Wasser war eben doch dicker als Blut.

Es trat eine Phase ein, die im Gedicht 'Beschwörungsformel' zu einem schönen Bild geronnen ist. Man trat sich nicht mehr wie Bruder und Schwester gegenüber, sondern wie Mensch und Schildkröte. Der Ostdeutsche übernahm dabei die Rolle desjenigen, der sich zu erklären hatte. Die Schildkröte passte zu ihm, er war langsamer—zumindest auf unsicherem, ihm nicht vertrauten Terrain—er hatte einen Panzer, in den er sich zurückziehen konnte und er besaß, geschult durch die Diktatur, einen gewissen Instinkt, wann man ihn übers Ohr hauen wollte, er war ebenso misstrauisch wie klug. Die Schildkröte und derjenige, der mit ihr verhandelte, trafen aufeinander im Augenblick des Misstrauens. War es wirklich eine Schildkröte, die da den Kopf einzog oder verbarg sich da ein gefährliches Raubtier, ein kommunistischer Agent sogar? Wie sollte man es wissen, solange man den Kopf nicht gesehen hatte. War es nicht Grundregel einer offenen Gesellschaft, dass ihre Mitglieder sich zeigten, teilhatten, mitwirkten? Die Schildkröte aber hatte schlechte Erfahrungen

gemacht. Sie hatte erlebt, wie es anderen Schildkröten erging, die, gutgläubig, ihr Köpfchen aus dem Panzer steckten. An ihnen war die Drohung, gefressen und geröstet zu werden wahr gemacht worden, weil sie den Fehler begingen, den Kopf zu präsentieren. Sie fragte sich, woher derjenige, der sie anspruch das Recht nahm, ihr zu befehlen. Er trat auf in der Position des Siegers, der glaubte, die Verhaltensregeln diktieren zu können. Die Schildkröte verweigerte sich, zog sich in ihr Haus zurück, privatisierte. Was aber konnte sie indieser Haltung mit der Freiheit anfangen, in die sie versetzt wurde? Mark Twain schrieb einmal: Wenn wir eine Freiheit, über die wir verfügen, nicht nutzen, ist es so, als besäßen wir sie nicht.

Ich will das Bild nicht überstrapazieren. Es beschreibt einen kritischen Moment der deutsch-deutschen Verhältnisse, es spricht von jenen Generationen, die in Ost und in West sozialisiert wurden. Für die junge Generation spielen Vorurteile und Misstrauen eine viel geringere Rolle, für sie ist die jetzige Bundesrepublik eine gemeinsame Realität. Da Sie jedoch in den nächsten Jahren eine Entwicklung durchlaufen werden, die der deutsch-deutschen Wiedervereinigung ähnelt, lassen Sie mich zum Ende einige Anregungen auflisten, die den Prozess der Transformation eventuell erleichtern.

1. Lassen Sie sich Zeit.
2. Schaffen Sie Übergangsphasen, Joint Ventures, ökonomische Sonderzonen usw.
3. Sorgen Sie für staatliche Subventionen, auch wenn sie den Marktgesetzen widersprechen.
4. Gründen Sie paritätische Kommissionen aus Wissenschaftlern,

Ökonomen, Lehrern, Historikern, Künstlern, die den Prozess der Vereinigung vorbereiten und begleiten, die ihre verschiedenen Ansichten über die Vergangenheit und Gegenwart besprechen und regelmäßig veröffentlichen.

5. Kriminalisieren Sie nicht die politische Elite des Nordens, schaffen Sie keine Märtyrer.

6. Glauben Sie nicht an die Allmacht des Geldes, die alles richten wird. Der östliche oder nördliche Mensch hat kein Verhältnis zum Geld. Er lässt sich entweder leicht kaufen oder gar nicht. Diejenigen, die sich nicht kaufen lassen, sind von Gewicht.

7. Sorgen Sie dafür, dass der Norden und der Süden gewachsene Strukturen, Rituale, Produkte, Heroen behalten kann, auch wenn diese nicht in jede Gegenwart passen. Schaffen Sie einen Neubeginn, aber keine Stunde Null.

8. Bilden Sie neue gesamtkoreanische Symbole, die diesen Neubeginn deutlich machen, zum Beispiel eine neue Fahne, neue Hymne usw.

9. Bringen Sie die Jugend Ihres Landes zusammen, die neue Generation wird die Einheit verwirklichen.

10. Geben Sie dem Norden nie das Gefühl, er sei eine Schildkröte und verpflichtet, sich für seine Existenz zu entschuldigen, selbst dann nicht, wenn er Ihnen langsam, schwerfällig und uralt vorkommt. Haben Sie Geduld, dann wird er von selbst seinen Kopf zeigen und Sie werden erkennen, er ist Ihr Bruder oder Ihre Schwester.

11. Vergessen Sie in schwierigen Zeiten nie die Euphorie des Beginnens.

Ich wünsche Ihnen Glück auf Ihrem Weg. ■





# 한국현대문학과 불교정신

(주관 : 현대불교문인협회)

- 불교와 현대소설의 관련 양상/장영우
- 엄우(嚴羽)의 《창랑시화(滄浪詩話)》에 나타난 시(詩)와 선(禪)의 관계/정우봉



## 불교와 현대소설의 관련 양상

— 거울과 벽(壁) —

장영우(동국대)

### 1.

불교와 소설의 친연성은 여러 측면에서 논의될 수 있겠지만 불교의 연기관과 소설의 플롯 사이의 상동성(相同性)에서 논의의 실마리를 풀어가는 것도 제법 흥미로우리라 생각한다. 우주의 모든 물상이 연기의 법칙에 의해 존재한다는 불교의 사유 체계나 소설 속의 사건이 필연적인 인과 법칙에 의해 치밀하게 조작되어야 한다는 플롯의 원칙은 이것과 저것의 존재 의미를 관계론적 차원에서 설명하는 원리라는 점에서 대단히 유사한 논리적 구조를 보여준다. 세상에 존재하는 모든 것을 ‘주체’와 ‘타자’로 구분하여 생각하는 서구의 이분법적 사유 방식과 달리 불교적 세계관에서는 ‘자아’와 ‘타자’를 연기(緣起)의 개념으로 이해한다. 우주 삼라만상의 존재 원리나 본성이 연기에 의해 이루어졌다고 보는 것은 이 세상 모든 존재가 수많은 조건들의 결합에 의해 생성된다는, 상호의존적인 관

계론을 세계관적 원리로 수락함을 뜻한다.

이것이 있으므로 저것이 있고, 이것이 없으면 따라서 저것도 없어지며, 이것이 생겨남에 따라 저것도 생겨나고, 이것이 없어지면 곧 저것도 없어진다.(此有故 彼有 此無故 彼無 此生故 彼生 此滅故 彼滅)<sup>1)</sup>

이것과 저것, 주체와 타자는 서로 완전한 독립적 개체가 아니라 상호의 존적 관계에 의해 생겨난 존재이다. 그러므로 이 세상 만물 중에는 어느 것 하나 영원불변한 고정적 존재가 있을 수 없으며[諸行無常], 독립적 실체도 있을 수 없다[諸法無我]. 내가 고정적이고 독립적인 존재가 아니라는 생각은 주체와 타자의 절대적 평등을 전제로 한다[自他不二]. 주체와 타자, 또는 중생과 나의 관계가 서로 다르지 않다는 생각은 결국 자아와 세계가 한 뿌리에서 나온 것[物我同根]이라는 인식과 상통하는데, 이처럼 주체와 타자를 구별하지 않고 평등한 관계로 보는 연기론은 ‘자비(慈悲)’라는 아름답고 숭고한 실천행위를 통해 구체화된다. 불교의 자비 행위는 인간의 관심이 인간과 동식물 등의 유정물뿐만 아니라 돌·물·바람 등의 무정물에까지 두루 미침을 선언하는 범생명주의의 윤리관이다. 요컨대 불교의 연기관과 자비론은 존재와 존재 사이의 절대적 평등을 강조하는 관계론이라 할 수 있다.

우주의 창조가 절대적이고도 일회적인 것이라는 서구 기독교의 창조론과 달리 불교에서는 우주의 생성과 소멸이 간단없이 계속된다고 믿는다. 그러한 믿음의 기저에 윤회론이 자리하고 있다. 윤회론은 간단히 말해, 전생의 행위가 이생의 삶을 결정하고 이생의 행위가 내생의 모든 것을 좌우한다는 ‘업(業, karma)’의 논리에 입각한 것이다. 업이란 ‘무엇을

1) 《잡아함경》 권12, 《연기법경》.

만든다'는 뜻의 산스크리트어 'kri'에서 유래한 말로 조작(造作), 인위적 행위, 의지에 의한 심신의 활동이란 의미로 통용된다. 모든 유정물(有情物)의 경험이나 사유 등 일체의 행위는 훈습(薰習)된 습기(習氣)라는 종자의 형태로 저장되어 하나의 세력을 형성하는데, 이를 '업력(業力)' 또는 '업장(業障)'이라 부르기도 한다. 이 업이 원인으로 작용하여 결과를 초래하는데, 그 과정은 반드시 '선업선과(善業善果)' '악업악과(惡業惡果)'의 형태를 띤다. 흔히 업을 '인과응보'나 '업보'나 하는 말로 표현하는 것도 모두 이 때문이다.

불교의 연기론이나 윤회설은 한국문학사의 유형학에서 유구한 전통을 차지한다. 하지만 그것은 대개 한국문학사의 주제론이나 제재론과 같은 내용적 측면과 관련된 논의에 한정될 뿐 불교의 사유체계나 상상력을 문학의 기법과 관련시켜 입문화하려는 체계적인 노력은 찾아보기 힘들다. 비근한 예로, 소설에서 독자들의 예상을 뒤엎는 기상천외한 반전의 결말도 따지고 보면 그런 결론에 도달할 수밖에 없는 필유곡절이 있음을 알게 되는데, 이처럼 우연한 돌발사에 지나지 않아 보이는 자질구레한 상황들에 인과성을 부여함으로써 필연적인 사건이 되게 하는 소설의 구성 원칙이야말로 불교의 연기론의 핵심원리와 적절하게 부합된다는 점을 밝힌 본격적인 논의는 없었던 것으로 보인다. 현대소설의 플롯에 대한 가장 일반적인 정의는, 작품 구조의 통일감을 결정짓는 '인과관계의 완결'<sup>2)</sup>이라는 것이다. 이처럼 인과관계를 완결짓는 과정으로서의 플롯은 소설 속에서 하나의 사건이 발생하는 순간부터 그 사건이 개연성을 획득하는 중간 단계를 거쳐 모든 사건이 필연적으로 종결되는 마지막까지 통일성을 유지하는 운동의 원천<sup>3)</sup>으로 작용한다. 이것은 실재 세계에서의 존재

2) Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, p. 126.

3) Paul Goodman, *The Structure of Literature*, Chicago, 1954, p. 14.

나 사건에는 그것을 발생시키는 근거가 있다는 전통적 ‘인과율(the law of causality)’을 근대 소설의 플롯에서 적극적으로 수용한 결과라 할 수 있다.

연기론이나 윤희설 등은 불교의 근본정신을 대중들에게 쉽게 전파하기 위한 방편 가운데 하나이다. 연기론이나 윤희설 등의 이론적 방편이나 자비와 보시 등의 실천적 행위를 통해 도달하고자 하는 불교의 궁극적인 목표는 자신이 누구인가를 정확히 깨달아 마음의 평정을 찾으려는 것이다. 다시 말해 불교의 가르침은 결국 ‘나는 누구인가?’를 깨닫는 것이라 할 수 있는데, 흥미로운 것은 고대 그리스에서도 이 문제가 삶의 근원적 물음으로 널리 회자되었다는 사실이다. 우리가 흔히 소크라테스의 언명으로 알고 있는 “너 자신을 알라(gnōthi seauton)”란 경구는 원래 델포이의 아폴론 신전 현관 기둥에 새겨져 있는 말이라 한다. 인간의 지식이나 지혜 등이 신의 그것에 비해 얼마나 초라하고 천박한 수준인지를 깊이 자각하고 있던 소크라테스는 자신의 철학을 자신의 무지(無知)에 대한 철저한 반성에서 시작하고자 델포이 신전의 이 경구를 적극적으로 받아들였던 것이다. 그런데 그리스 사람들은 ‘자신을 아는 행위’에 대해 이와는 전혀 상반되는 또 하나의 설화를 만들어 낸다. 그리스 신화에 등장하는 나르시소스의 운명과 관련된 안타까운 이야기가 바로 그것이다.

그리스 신화 속의 미청년 나르시소스는 거울(水面)에 제 얼굴을 비춰 본 최초의 인물인 동시에 그 때문에 목숨을 잃은 비운의 주인공이다. 나르시소스의 아버지는 보이오티아의 강신(江神) 케피소스이고 어머니는 님프 리리오페로 알려져 있다. 리리오페가 당대 최고의 예언자 테이레시아스에게 아들이 얼마나 오래 살 것인지를 물었을 때 그는 “자기 자신을 모르면 오래 살 것”이라는 알쏭달쏭한 답변을 한다. 테이레시아스는 소포클레스의 비극 《외디푸스 왕》에 등장하여 우리에게도 친숙한 예언자로, 그가 소경이 된 까닭은 인간이 알아서는 안 될 것을 알았기 때문이라는

설과 아테나의 벗은 몸을 보았기 때문이라는 설, 그리고 제우스와 헤라의 다툼에서 제우스의 편을 들어 헤라의 보복을 받았기 때문이라는 설 등 다양하다. 아테나에게 육체적 눈을 잃는 대신 예지적 능력을 받은 테이레시아스는 아폴론이 예언의 신인 것처럼 인간 세상에서 가장 탁월한 예언자로 인정받는다. 그리하여 그는 그리스 신화뿐만 아니라 《외디푸스 왕》이나 《오딧세이》와 같은 고대 그리스 문학에도 자주 등장하는 영예를 얻는다. 당대의 가장 위대한 예언자였던 테이레시아스의 말처럼 나르시소스는 우연히 수면에 비친 제 모습을 본 뒤 ‘자기애’에 빠져 죽음에 이른다. 자신의 모습을 봄으로써 죽음에 이른다는 나르시소스의 전설에서 필립 르죈은 자화상이란 곧 ‘자기 죽음의 그림(automortrait)’에 다름 아니라는 통찰에 도달한다. 어쨌든 나르시소스의 안타까운 죽음은 후세 사람들에게 다음과 같은 교훈을 남긴다.

“자기 자신을 알면(제 모습을 보면) 일찍 죽는다.”

거울에 비친 제 모습을 자기가 아닌 남으로 오해한 일화는 동양에서 더욱 흥미롭고 풍부한 서사 형태로 발견된다. 빛에 쫓들려 도망가던 사람이 보물이 든 상자를 발견하지만 거울로 된 뚜껑에 비친 제 모습에 놀라 보물상자를 버리고 그냥 가버리는 《백유경》의 비유담이나 항상 거울 속의 제 모습만 바라보던 아쥬나닷타(演若達多)가 어느 날 제 모습을 직접 보고 싶어 고민하던 나머지 미쳐 돌아다니다 “네 얼굴은 너에게 있다”는 가르침을 받고 깨달았다는 〈아쥬나닷타 고사(故事)<sup>4)</sup>도 그렇거니와, 거울을 처음 본 가족이 벌이는 소동을 해학적으로 그린 우리나라의 설화<sup>5)</sup>는 거울을 통한 자기인식의 과정을 보여 주는 대표적인 사례들이다. 사람은 제 얼굴을 직접 보지 못한다. 거울을 이용하면 자기 모습과 흡사한

4) 이성열, 〈선사상에 있어서 거울의 비유와 상징의미에 대한 연구〉, 동국대 선학과 석사논문, 1994, p. 61 참조.

영상을 볼 수 있지만, 거울 속의 ‘나’는 실제의 ‘나’와 좌우가 바뀐 모습 이어서 ‘나’의 모습의 완벽한 재현이라 할 수 없다. 뿐만 아니라 위 설화에서 보는 것처럼 거울을 처음 대하는 사람들은 거울에 비친 영상이 제 모습인 줄 알지 못한다. 그것이 제 모습이라는 것을 알기 위해서는 내가 나 자신을 객관화하여 안과 밖을 구별하는 정신작용을 거쳐야 한다. 그러기 위해서는 외부의 겉모습에 현혹되지 말고 내면의 진실을 관조해야 한다. 《신심명(信心銘)》에서 “(거울 속에) 비친 것을 좇으면 실체를 잃는 대(隨照失宗)”고 하여 외부 현상을 통해 진실에 도달하려는 방법의 한계

---

5) 거울에 비친 모습을 타인으로 오해하는 어리석은 사람들에 관한 이야기는 《백유경》의 설화에서 유래하여 중국과 한국, 일본 등으로 전파된다. 이런 유형의 설화를 ‘불식경설화(不識鏡說話)’ 혹은 ‘부처송경설화(夫妻訟鏡說話)’라 한다. 우리나라에서 가장 널리 알려진 설화의 즐거리를 두 편 소개한다.

- 옛날 한 선비가 서울로 과거를 보러 갔다가 거울을 사 가지고 돌아와 몰래 보고 즐겼다. 선비가 외출한 틈을 타 그의 아내가 거울을 훔쳐 보곤 깜짝 놀랐다. 거울 속에 웬 젊은 여자가 있었기 때문이었다. 화가 난 그녀는 시어머니에게 거울을 들고 가 남편이 젊은 첩을 몰래 데리고 왔다고 고자질하였다. 거울을 본 시어머니는 거울 속에서 늙은 여인을 보고 며느리를 나무랐다. 고부간에 말다툼을 하는 것을 본 시아버지가 거울을 보곤 무릎을 꿇으며 “아버님, 무슨 일로 이렇게 현령(顯靈)하셨습니까?” 했다. 이상하게 생각한 선비의 아내가 다시 거울을 보니 예의 젊은 여자가 나타나므로, 요사스러운 행동을 하지 말라고 꾸짖자 젊은 여자가 아내의 행동을 그대로 따라했다. 마침내 화가 난 아내는 거울을 내동댕이쳐 깨버리고 말았다.

- 낫쇠거울을 갖고 싶어 하는 옹기장수 아내가 있었는데, 남편이 사다 준 거울을 보곤 깜짝 놀라 거울을 사다 달랬더니 첩을 데려왔다고 따졌다. 거울을 받아 본 남편은 낫선 사내 모습을 보고 아내의 정부(情夫)라 생각하여 부부싸움이 더욱 심해졌다. 옹기장수 부부는 원님에게 찾아가 공정한 판결을 부탁하였는데, 거울을 본 원님은 “언제 내 후임자가 부임하였나?” 며 놀랐다.

이상의 설화는 ‘거울’이란 게 뭘지 몰랐던 데서 빚어진 헤프닝을 다룬 것이지만, 역설적으로 거울이 인간 관계의 분란과 질시의 원인이라는 사실을 날카롭게 통찰하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 특히 여성에게 있어 거울은 자아의 모습을 그대로 보여주는 물건이 아니라 타자의 시선을 인지함으로써 시기와 질투를 유발하는 ‘악마의 노리개’이다.

를 지적하면서 “그대들 스스로 돌이켜 볼 것(爾自返照看)”<sup>6)</sup>을 강조한 것도 그 때문이다.<sup>7)</sup> 선종의 시조 달마 대사는 참된 깨달음을 얻기 위한 구체적 실천행위로 이른바 ‘벽관(壁觀)’을 주장했는데, 그것은 우리의 일반적인 상식과 관념을 전복하는 역설적 상상력의 방법론이다. 거울은 사물의 외관을 좌우가 다르게 비추어 실체를 정확히 파악하기 어렵게 하거나 온갖 인간사의 갈등과 번뇌를 불러일으키는 원인으로 작용하지만, 벽은 아무것도 비추는 것이 없으므로 오히려 외부와의 접촉을 끊고 자신의 내면을 들여다 볼 수 있는 기회를 제공한다. 이런 점에서 달마의 ‘벽’은 육체의 눈이 아닌 ‘내면의 눈’이라 이해할 수 있다. 눈을 감으면 그 형상은 사라지지만 존재 자체는 마음 속에 깊이 각인되어 남아 있게 되는 것이다. 수행승인 달마가 아무 것도 보이지 않는 벽을 마주한 채 선정(禪定)에 든 것은 속세의 온갖 망상과 결별하고 오직 참된 자아를 찾으려는 구도심에서 비롯된 것이다. 수도자들에게 거울은 백해무익한 애물단지로 인식되어 서구 중세 수녀원이나 근대 여학교 기숙사에서 거울을 금지한 것도 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 사물의 외양을 있는 그대로 비추는 거울의 이미지를 미학적 원리로 적극적으로 받아들인 것이 바로 근대 리얼리즘의 기술(description) 원리이다. 리얼리즘 소설이 ‘거울’을 통해 근대 사회의 암울하고 추악한 실상을 가차 없이 파헤쳤다면, 모더니즘은 ‘내면의 눈’을 통해 인간 심리의 밑바닥까지 속속들이 들여다보기 시작했다. ‘벽’의 상상력은 ‘거울’이 미처 감당하지 못했던 존재의 내면 탐구라는 어려운 과제를 떠맡아 인간 심리의 심층 탐사를 시작한 것이다.

6) 《임제록》, 선림고경총서 12, 장경각, 1989, p. 45.

7) 묵자(墨子)가 말하기를, “옛날에 ‘군자는 물을 거울로 삼지 않고 사람을 거울로 삼는다’고 했다. 물을 거울로 삼으면, 얼굴을 볼 수 있을 뿐이지만 사람을 거울로 삼으면 길흉을 알 수 있다(是故 墨子曰 古者有語曰 君子不鏡於水而鏡於人 鏡於水見而面鏡之於容 鏡於人見水知吉與凶).”

## 2.

서양에서의 거울에 대한 문화적 관점은 신의 형상이나 인간의 영혼을 반영하는 영물(靈物)인 동시에 ‘광기의 시선’을 끌어들이는 위험한 물건이라는 양면적 해석이 공존해왔다. 영어 ‘사색(speculation)’이란 단어의 어원은 라틴어에서 ‘거울’을 뜻하는 speculum에서 비롯되었는데, 중세에서 speculum은 지식의 백과사전을 의미했으며, 중세문학에 등장하는 ‘위인들의 거울’은 교화문학 장르를 이루면서 독자들에게 이상적인 행동의 전범을 제시하였다. 이와 반대로 나르시소스의 경우에서 보는 것처럼 거울은 ‘뒤틀’으로 작용하거나 17~8세기에는 단순한 ‘외관의 기술’만을 가르치는 도구로 이용되기도 하였다.<sup>8)</sup> 이와 달리 동양에서는 《시경(詩經)》〈대아편(大雅篇)〉의 ‘은감불원(殷鑑不遠)’이란 고사의 용례에서처럼 후대의 교훈이 되는 일(歷史)을 흔히 거울로 비유한다. 비근한 예로 역사서를 가리키는 ‘사감(史鑑)’ ‘통감(通鑑)’ 등과, “지난 일을 거울삼아 생각하고 바로잡는다”는 ‘경고(鏡考)’, “지난 일을 빌어 법이나 계율로 삼는다”는 ‘경계·감계(鏡戒·鑑戒)’ 등의 단어가 대표적 보기에 속한다. 이처럼 거울은 동서양을 막론하고 주로 자신의 한계를 알아 자만에 빠지지 않도록 경계하여 궁극적으로 자신을 완성하는 상징적 매개물로 인식되어 왔다. 하지만 나르시소스나 백설공주 계모의 이야기<sup>9)</sup>에서 보듯, 거울의 본질과 기능을 잘못 이해하거나 왜곡하면 자신뿐만 아니라 타

8) 이상의 내용은 사빈 델쉬오르 보네 지음, 윤 진 옮김, 《거울의 역사》, 예코리브르, 2002, p. 9 참조.

9) 서구에는 “거울은 악마의 진짜 영당이”란 속담이 있다고 한다. 그 때문에 서구 중세 사람들은 거울에 제 모습을 비춰 보는 여인은 악마의 노리개가 된다고 생각했다.(위의 책, p. 242) 서구 동화 속의 백설공주 계모는 자신의 젊음과 아름다움이 영원히 계속될 것을 소망하지만 거울 속의 그녀는 시간의 풍화작용에 따라 늙어가는 현재의 모습이다. 그에 반해 백설공주는 막 피어나는 꽃봉오리처럼 계모가 갖지 못한, 혹은 그녀가 서서히 상실



인마저 과멸로 이끄는 위험한 물건으로 변용되기도 한다. 이들에게 거울은 자신과의 내면적 대화를 가능하게 하는 성찰의 도구가 아니라 경쟁과 교환만을 강조하는 감각과 욕망의 수단으로 쓰이는 것이다.

거울은 사물의 모습을 완벽하게 재현하는 것 같지만 그것은 다만 사물의 표면만을, 그것도 좌우가 바뀐 형태로 단순히 반사할 뿐이다. 그러므로 거울을 통해 반사된 현실이란 우리의 불완전하고 편협한 시선과 사유 방식을 통해 관찰되고 부분적으로 이해된 현실의 그림자에 지나지 않는다. 우리의 눈은 변하지 않는 진정한 실체를 보는 것이 아니라 변하기 쉬운 존재의 현재 모습을, 그것도 극히 일부분만을 관찰할 수 있을 따름이다. 그럼에도 우리는 눈에 보이는 존재의 부분적 외관을 진정한 실체라거나 전체라고 착각하는 오류에서 벗어나지 못한다. 거울에 비친 영상과 실제 사물을 동일한 것으로 생각하는 태도는 예술을 자연의 단순한 모사로 간주했던 플라톤의 미메시스 개념, 교회의 예속에서 벗어나 일상사에서 소재를 선택하여 사물을 있는 그대로 그리려 했던 17세기 네덜란드의 화풍, 회화의 주제를 눈에 보이는 것에만 한정하여 일상생활에 대한 관찰의 밀도를 추구했던 19세기 프랑스 화가 쿠르베, 그리고 소설을 하나의 ‘커다란 거울’로 비유하며 당대 풍속을 정확하게 묘사하려 했던 모파상의 소설관 등으로 면면히 전승된다. ‘모사론적 사실주의’라 명명할 수 있을 이러한 미학적 관점은 인간의 오관(五官) 가운데 시각을 가장 신뢰했던 그리스의 시각중심적 전통<sup>10)</sup>의 근대적 계승이라 할 수 있다. 이를테면, 18세기 계몽주의 사상가 로크는 시각을 우리의 모든 감각 가운데 가장 포괄적인 감각으로 보아 사유(思惟)와 동일한 것<sup>11)</sup>으로 평가하기도 한

---

해 가는 아름다움을 되비춰 주는 거울이 된다. 계몽의 시기심은 결국 자신의 늙음과 불모(不毛), 그리고 죽음에 대한 공포에서 비롯된 가장 타락한 정념이라 할 수 있다.

10) 임철규, 《눈의 역사 눈의 미학》, 한길사, 2004, p. 123.

다. 그러나 근대 초기의 ‘모사론적 사실주의’는 현실의 부패하고 비루한 겉모습을 악취미적으로 폭로하는 데 집중한 나머지 조악하고 저속한 작품이라는 비판을 받는다.

현대소설 이론가들에게 시점(point of view)이 신비평의 ‘시의 미학’과 비견될 만큼 중요한 관심사 가운데 하나로 인식되었다는 사실은 잘 알려져 있다. 소설을, 어떤 화자가 독자에게 들려주는 그럴 듯한 이야기라고 거칠게 정의할 때, 화자가 어떤 위치에서 어떤 시각으로 사건을 바라보느냐 하는 것은 대단히 중요한 의미를 갖는다. 그의 관점이나 태도, 세계관 등에 따라 그가 전달하는 이야기의 분위기나 어조가 전혀 달라질 수 있기 때문이다. 현재 시점 이론에 대한 논의는 대단히 복잡다단한 양상을 띠고 있어 손쉬운 접근을 허락하지 않지만, 우리의 주된 관심사는 소설의 화자(서술자)가 어떤 위치에서 사건을 바라보고 해석하는가 하는 가장 근본적인 문제와 관련된다. 소설의 화자(서술자)가 특정한 시점을 선택했다는 것은 그러한 시각과 사고체계로 사물과 사물의 관계를 정립하고 질서화하여 세계를 해석한다는 의미 외에 다른 게 아니다. 그러한 질서화는 필연적으로 특정 대상이나 관점을 배제하고 억압하며 단순화하기 때문에 독자는 화자의 관점으로 보고되고 해석된 사건을 어떻게 받아들여야 할 것인가 고민하지 않을 수 없게 된다. 이를테면 <사랑방 손님과 어머니>의 화자 ‘옥희’가 우리에게 들려주는 어머니와 하숙 손님 사이의 미묘한 관계에 관한 이야기는 여섯 살짜리 어린 소녀의 눈에 비친 그대로의 모습이어서 그 말을 전적으로 신뢰할 수 없게 된다. 요컨대 ‘옥희’는 W. 부스의 표현을 빌면, ‘믿을 수 없는 화자(unreliable narrator)’라 할 수 있는 인물이다. 작가가 어떤 특정한 인물에게 사건의 서술을 책임지게 한다는 것은 그(화자)의 눈으로 세계를 바라보고 해석한다는 일종의 약속

---

11) 위의 책, p. 144.

이므로 독자는 화자와 관련된 거의 모든 것을 알아야 작품을 올바르게 이해할 수 있다. 시점 이론에서 가장 강조되는 것이 일관성 있는 태도라는 사실도 모두 이런 사정과 무관하지 않아 보인다.

서양 회화에서의 원근법(perspective)<sup>12)</sup>은 사물을 바라보는 화가의 관점과 태도를 지시해 준다는 점에서 소설의 시점과 유사하다. 회화의 공간은 측정 가능한 거리를 지닌 공간이 아니라 보는 자의 관점이 포함된 일체의 체험으로서의 공간, 즉 일정한 방향을 가지고 있는 공간<sup>13)</sup>이다. 여기서 일정한 방향이란 말할 것도 없이 대상을 바라보고 그림을 그리는 화가의 세계관과 가치관 등을 가리킨다. 그러므로 우리가 어떤 화가의 그림을 감상한다는 것은, 캔버스에 그려진 사물의 형상을 바라보는 것이 아니라 화가의 생각과 태도의 방향을 이해한다는 것을 의미한다. 사람의 눈은 좌우 대칭을 이루고 있으며 두 눈으로 동시에 사물을 보지만, 서양 화에서의 원근법은 하나의 시선으로 사물을 바라보는 것으로 가정함으로써 기계의 시선을 지향한다. 사람의 눈동자는 쉬지 않고 움직이지만 원근법은 고정된 시선을 가정하고, 인간의 눈은 굴곡져 있는 데 반해 원근법에 의한 이미지는 평면에 그려진다. 요컨대 서양화에서의 원근법은 소설의 시점과 마찬가지로 화가가 선택한 하나의 고정된 관점으로 현상 세계를 파악하고 질서화하려는 방법론에 다름 아니다. 그런데 동양화에

12) 회화에서는 ‘원근법’으로 번역되는 이 용어가 소설 시점이론에서는 ‘관점(觀點)’, ‘투시법(透視法)’ 등으로 번역된다. ‘관점’은 대략 세 가지 유형으로 나뉘어지는데, (1) 서술자가 등장인물이 아는 것보다 훨씬 많은 내용을 이야기하는 경우(‘전지적 서술자’), (2) 서술자는 등장인물이 아는 것만 이야기하는 경우(일반적 의미의 ‘시점’), (3) 서술자가 등장인물이 알고 있는 것보다 적게 말하는 경우(‘객관적 서술자’)가 그것이다. 이를 토도로프는 (1) 서술자 > 등장인물, (2) 서술자=등장인물, (3) 서술자 < 등장인물이란 등식으로 표기한다.(제라르 쥬네트 지음, 권택영 옮김, 《서사담론》, 교보문고, 1992, p. 177.)

13) 김우창, <풍경과 선형적 구성>, 《풍경과 마음》, 생각의나무, 2003, p. 100.

서는 서구적 의미의 원근법이 아닌 독특한 관점으로 사물을 표현한다. 서양화의 원근법이 하나의 고정된 시점으로 파악된 사물의 재현을 위한 것이라면 동양화에서는 움직이는 여러 시점에 의해 중첩된 사물을 그리는 데<sup>14)</sup> 초점을 맞춘다. 이를테면 정선의 <금강전도>는 “한편으로 풍경의 생활체험에 충실하면서도, 다른 한편으로는 이 생활체험 자체가 관념적인 요소를 가지고 있는 것을 전제”<sup>15)</sup>로 하여, 원근법을 무시한 채 금강산의 일만이천봉을 한 화폭에 담고자 수많은 산을 중첩시켜 놓았던 것이다. 서양화가 우리가 눈으로 볼 수 있는 물리적 대상이나 구체적 현실의 외현(外現)을 사실적으로 그려내는 작업에 몰두했다면 동양화는 육체적 눈이 아닌 내면의 눈(心眼)을 통해 파악된 대상의 모습을 ‘있는 그대로(自然)’ 그려내는 데 초점을 맞추었던 것이다. 자신의 시선에 포착된 경험적 대상만을 그린 램브란트나 쿠르베의 그림이 소설에서 작중인물이 아는 것만 독자에게 말하는 ‘시점’(서술자=작중인물)과 유사하다면, 원근법을 무시한 채 사기가 본 풍경을 모두 한 화폭에 담은 정선의 <금강전도>는 ‘전지적 서술자’에 의해 서술된 이야기라 비유해도 크게 잘못이 아니다. 근대 소설에서 ‘전지적 서술자’의 권위가 점차 퇴색하고 엄정한 객관적 관찰자의 서술이 보다 합리적인 것으로 평가받는 것은 먼 데 있는 산을 화면 위에 그리고 가까이 있는 사물을 화면 아래쪽에 배치하는 동양 산수화를 비합리적인 것으로 폄하하는 사유 방식과 매우 유사하다. 하지만 피카소의 그림이 2차원의 평면을 3차원의 입체로 바꾸어 놓았듯이, 정선은 금강산을 통째로 한 화폭에 모아놓음으로써 인간의 눈의 한계를 단숨에 극복했던 것이다. 이러한 전복이 가능했던 이유는 인간의 육체적 눈

14) 동양화에서 산을 그리는 데 사용하는 기법은 높은 산 위에 올라 멀리 있는 산을 바라보며 넓게 펼쳐진 모습을 그리는 ‘평원법’, 산 아래에서 높은 산꼭대기를 올려다보는 ‘고원법’, 멀리 있는 산을 겹쳐 보이게 하는 ‘십원법’ 등 ‘삼원법’이다.

15) 김우창, 위의 책, p. 81.

은 사물의 부분밖에 볼 수 없는 데 반해 마음의 눈은 사물의 전체와 진정한 실체를 볼 수 있기 때문이다. 밀턴에게 있어 '내면을 향한 눈'을 소유하는 것은 신의 은총에 의해 가능했지만<sup>16)</sup>, 달마는 '벽관'을 통해 자아의 진면목을 바로 볼 수 있다고 가르친다.

### 3.

중국 선종의 창시자로 일컬어지는 보리달마(菩提達磨)의 '벽관'은 '이입사행론(理入四行論)'과 함께 선종의 종지를 실천하기 위해 제시된 방법론의 하나이다.

이와 같이 마음을 안정함이란 벽관을 말한다. 객진위망이 들어가지 않는 것을 '벽'이라 한다. 마치 가옥 외벽이 외부의 풍진을 방지하는 것과 같이 객진위망을 근접시키지 않는 마음의 긴장, 그것이 벽관이다.(如是安心 謂壁觀也 客塵僞妄 不入曰壁)<sup>17)</sup>

여기서 '객진'이란 외부에서 비롯되는 더러움이고, '위망'이란 자연 그대로의 상태와는 반대인 인위적인 작위성을 가리킨다. 말하자면 객진위망이란 거울을 흐리게 하는 먼지 같은 것으로 이해할 수 있다. '벽관'을 축자적으로 풀이하면 '벽을 본다'가 되지만 여기서는 외부의 번뇌와 망상을 제거한 내면적인 마음의 긴장을 의미하는 것으로 이해하는 게 옳다. 다시 말해 '벽관'은 '벽을 본다'가 아니라 '벽이 보는 것', 더 나아가 '벽이 되어 보는 것'이란 의미로 읽힌다. '벽이 되어 보는 것'은 기존의

16) 임철규, 앞의 책, p. 152.

17) 종감(宗鑑), 《釋門正統》 권8 〈禪宗相涉載記〉 '보리달마장'.

관념을 벗어나는 발상의 전환이다.

정찬의 소설 〈숨겨진 존재〉는 달마의 ‘벽관’에 가탁하여 자신의 소설관을 설명하는 매우 이색적인 작품이다. 이 소설의 화자는 우연한 기회에 설악산에서 기이한 정신적 체험을 한 뒤 달마의 벽관에 깊은 관심을 보인다. 그는 가을 설악산의 깊은 골짜기에서 밤하늘을 바라보다가 이제까지 자신을 가두고 있던 욕망의 고통이 사라지면서 문득 자신을 내려다보고 있는 어떤 존재를 느낀다. 논리적 설명이 불가능한 그 짧고도 황홀한 순간적 경험을 화자는 “초월적 존재에 대한 어렴풋한 느낌”으로만 이해하던 중 달마의 벽관을 알게 되면서 그 의미를 새롭게 해석하기에 이른다. 달마의 벽관은 그가 평생 추구해 온 소설과 깊은 연관성이 있는 것처럼 생각되었기 때문이다.

신은 피조물을 내려다본다. 나는 신으로서 나의 피조물인 작품을 내려다본다. 달마는 벽을 보고 있다. 그에게 벽은 궁극의 존재다. 소설가에게 궁극의 존재는 무엇일까? 소설이다. 더 구체적으로 말하면 누구에 의해서도 씌어진 적이 없는 완전한 소설이다. 달마가 벽을 응시하듯 나는 완전한 소설을 응시한다. 달마가 벽을 보는 것이 아니라 벽이 달마를 보듯, 내가 소설을 보는 것이 아니라 소설이 나를 보고 있다. 달마의 벽관에 대응하는 소설가는 더 이상 신이 아니다. 오히려 소설이 신이 되어 소설가를 내려다본다.<sup>18)</sup>

달마는 왜 하필이면 막막하고 아득한 벽을 바라보는 수행법을 선택했을까. 그가 자신을 비추는 거울이 아니라 아무것도 비치지 않은 벽을 마주한 것은 자신의 본래 마음을 찾기 위해서였을 것이다. 벽은 거울과 달

18) 정찬, 〈숨겨진 존재〉, 《베니스에서 죽다》, 문학과지성사, 2003, p. 267.

리 사물의 형체를 반사하지 못하므로 벽을 마주한 사람은 자신의 내면으로 침잠할 수밖에 없다. 눈에 보이는 것이 없으니 비교와 대조를 할 필요가 없어 차분히 자신을 관조하여 마음의 안정을 찾는다(安心). 막막한 벽을 마주한 수행자는 자신의 형상을 바라보는 게 아니라 자신의 내면을 관조한다. 그는 자신에게 낯선 이방인의 시선으로 자신을 조용히 응시하는 것이다. 이런 점에서 달마의 벽관은 마음의 안정을 추구하여 자신을 관조하는 수행법이다. 마음이 안정되면 번뇌와 근심이 들어설 자리가 없으며 모든 미혹을 떨쳐버릴 수 있게 된다. 여기서 벽을 바라본다는 것은 실제적 사물로서의 벽을 바라보는 것이 아니라 나의 내면을 반영하고 있는 벽을 통해 나를 들여다보는 행위의 은유이다. 오늘날 거울을 바라보는 사람은 거울에 비친 자신의 모습을 주체라고 생각하지 않는다. 거울을 바라보는 자아와 거울에 비친 영상은 주체와 대상으로 분리되어 인식되기 때문이다. 그러나 벽관을 통해 자신의 내부를 응시하게 되면 주체와 대상의 구별이 없어지며 그 관계가 역전되는 놀라운 정신적 체험을 하게 된다. 달마가 면벽좌선을 통해 깨달음에 이르듯 소설가는 자신의 소설을 통해 시선의 역전을 체험할 수 있다고 <숨겨진 존재>의 화자는 확신하는 듯하다. 그때의 소설은 “불멸의 언어, 우주적 언어”로 씌어진 것인데 화자는 그것을 느낀 적이 “있었다”고 말하고 있기 때문이다. 하지만 놀랍고도 황홀한 경험은 찰나에 불과했고, 지금은 소설의 순결에 대한 엄격함이 무더지고 기도에서 사념(邪念)이 끼기 좋은 나이가 되었음을 통절히 자각할 즈음 우연히 ‘달마 그리는 사내’를 만나 ‘무소구행(無所求行)’의 의미를 되새긴다. ‘달마 그리는 사내’는 달마와 자신이 상극의 존재이지만 아직 자신을 비우고 달마를 채우는 법을 깨닫지 못했다고 말한다. 그것은 벽관의 이치를 논리적으로 이해했지만 실천적 행위로써 체험하는 단계에 이르지 못했음을 뜻하는 말일 수도 있고, 찰나적인 깨침(頓悟)은 얻었으나 영원한 정신적 자유인의 경지에는 미처 다다르지 못했다는 고백일

수도 있다. 이 소설의 화자가 추구하는 ‘무소구행’으로서의 소설은 소설 이전의 소설, 불교식 어법으로 말하면 불립문자의 소설인 셈이다. 이 소설의 화자는 불립문자로서의 소설이 과연 가능한가 하는 문제에 대해서는 추호도 의심하지 않으면서 다만 자신에게 “언어의 감옥에서 벗어나게 할 날개”가 없음만을 한탄한다. 그에게 있어 소설은 저잣거리에 떠도는 사소한 이야기(街談巷說)가 아니라 “욕망의 티끌조차 없는 순결”한 세계이며 “신성한 집”인 것이다. 정찬의 또 다른 소설 <죽음의 질문>은 작가가 창조한 허구적 인물이 직접 작가를 찾아와 “영원을 응시하지 못하는 존재는 작가가 아니다”라며 질타하는 내용이 나오는데, 그것은 작가가 ‘신’의 위치에서 벗어나 자신의 창작물을 통해 자신을 되돌아보는 철저한 작가정신의 추구를 의미한다.

‘벽관의 소설학’은 외부 세계를 주체의 고정된 시각으로 바라보는 태도를 버리고 주체와 객체가 서로 위치를 바꾸는 복수적 관점에서 사물을 바라보는 태도를 지향한다. 그것은 하나의 고정된 원근법으로 사물을 바라보고 재현하는 서양화의 전통적 기법이 아니라 다양한 관점에서 포착된 사물을 한 화면에 적절하게 배치하여 전체를 통찰하는 동양화의 기법과 유사한 원리이다. 근대 소설에서는 한 작품에 복수의 시점이 사용되거나 작가가 직접 개입하여 논평하는 경우 시점의 일관성과 ‘현실의 환영’을 훼손하는 전근대적 기법으로 비난받았지만, 그렇게만 생각할 것이 아니다. 오히려 다양한 시점을 적절히 활용하면 서사를 더욱 풍부하고 깊이 있게 조작할 수 있고, ‘제2의 작가’가 적절히 개입함으로써 서사의 극적 효과를 높일 수도 있는 것이다. 가령 황석영의 <삼포가는 길>은 전체적으로 보아 객관적 관찰자의 시각으로 서술된 작품이지만 ‘백화’의 삶을 요약해 설명하는 대목에서는 전지적 화자가 등장한다. 하지만 이 때문에 작품의 미학적 완결성이 파탄에 이르는 게 아니라 거꾸로 전지적 화자가 들려주는 ‘백화’의 이력이 그녀의 숨겨진 착한 본성을 드러내 주



는 계기로 작용할 뿐만 아니라 이 작품의 숨겨진 주제를 형상화하는 데 결정적인 공헌을 한다. 열여덟의 어린 나이에 사창가로 팔려온 백화가 인근 군 형무소의 죄수들이 노역하는 모습을 가궁히 여겨 물질적인 뒷바라지를 하다가 그들이 출소하면 하룻밤을 재워 보냈다는 이야기는 그녀의 오염되지 않은 순수한 본성과 참된 사랑의 의미를 감동적으로 전달해 준다. 가난 때문에 집을 나와 취직을 하려던 백화는 사악한 직업소개꾼에게 속아 절망의 나락으로 떨어진다. 삶에 대한 아무런 의미와 희망도 갖지 못한 채 지내던 그녀는 군인 죄수를 통해 두려움과 공포에 짓눌려 있는 자신의 모습을 발견한다. 그녀가 군인 죄수들에게 베푼 유형적·무형적 사랑의 행위는 외부 세계를 향해 차갑게 얼어붙었던 그들의 심성을 녹여주는 행동인 동시에 그녀 자신의 원한과 적의를 소멸시켜 주는 자구적 행위이기도 한 것이다. 백화는 산업화 시대의 물질만능주의에 떠밀리러 삶의 시궁창 속에 떨어졌지만 본래의 선량한 심성으로 가장 아름다운 연꽃을 피워낸 보살행을 실천한 희귀한 성격의 여성으로 자리매김될 수 있는 소이가 바로 여기에 있다.

한국 현대소설사에서 대표적인 불교소설의 하나로 평가되는 김동리의 <등신불>에서도 1인칭 화자의 관찰과 보고는 사건의 진실에 접근하는 데 별다른 기여를 하지 못한다. 이 작품의 화자는 자신의 생명을 구하기 위해 “원면살생 귀의불은(願免殺生 歸依佛恩)”이란 혈서를 써서 원혜 대사의 도움을 받지만, 그의 불교에 대한 지식이란 “정면 한가운데 높직이 모셔져 있는 세 위의 불상(홀륭히 도금을 입힌)을 그대로 살아 있는 사람으로 간주하고 힘겨움을 시켜본다면 한국이나 일본의 그것보다 더 놀라운 힘을 쓸 수 있지 않을까 하는 생각”이나 할 정도의 천박한 수준에 지나지 않는다. 그런 그가 만적 선사의 소신성불에 대한 이야기를 듣고 “나는 맘속으로 이렇게 해서 된 불상이라면 과연 지금의 저 금불각의 등신금불같이 될 수밖에 없으리란 생각이 들었다. 그리고 많은 부처님(불상) 가운데

서 그렇게 인간의 고뇌와 슬픔을 그대로 지닌 부처님(등신불)이 한 분쯤 있는 것도 뜻있는 일일 듯했다.”고 생각하는 것은 당연한 일이라 할 수 있다. 그러나 원혜 대사는 자기밖에 모르는 화자의 이기심이나 아둔한 근기를 책망하지 않고 “자네 바른손 식지를 들어보게.” 하고 에둘러 말함으로써 스스로 자신의 이기적인 행동을 반성하도록 유도한다. <등신불>에서 가장 널리 알려진 이 결말 부분이 이른바 ‘이심전심’의 행위로 해석되는 것도 그런 사정과 관련된다. 만적 선사의 소신성불에 대한 액자 속의 서사와 원혜 대사의 대기설법적인 가르침 덕분에 화자는 살신성불의 진정한 의미를 깨닫게 된다. 요컨대 이 작품의 화자는 만적 선사의 소신설화를 통해 자신의 단지(斷指) 행위가 얼마나 개인적 차원에 지나지 않는 것인가를 자각할 수 있게 된 것이다. 이처럼 <삼포가는 길>과 <등신불>은 고정된 단일 시점을 고집하지 않고 말하기와 보여주기 방식의 적절한 혼용이나 액자 기법 등의 기법을 적절히 활용함으로써 서사의 내용을 더욱 풍부하게 하면서 주제를 더욱 심화시키는 데 성공할 수 있었던 것으로 보인다.

달마의 벽은 상상의 거울이다. 그 거울은 사물의 외형을 비추는 것이 아니라 사물의 형상이 지워진 자리에서 존재를 사유하도록 작용한다. 다시 말해 벽은 거울의 환영이 사라진 자리에서 자신의 본질을 새로운 관점으로 바라볼 것을 요구하는 것이다. 이런 가설을 바탕으로, 전통적 리얼리즘의 고정된 관찰자적 시점의 한계를 벗어나 사물을 다각적으로 바라보거나 타자의 처지에서 자신을 성찰함으로써 진부하고 통속적인 이야기를 새롭고 독창적인 서사로 바꾼 작품들을 몇 편 살핌으로써 벽관의 소설학의 가능성을 타진해 보기로 하자.

신경숙의 〈풍금이 있던 자리〉는 내용의 측면에 있어서 불교와 아무런 관련도 없는 작품이다. 이 소설은 우연한 기회에 가정을 지닌 남자를 사랑하게 된 미혼의 처녀가 그 남자와 해외로 출국하기 전에 고향에 돌아와 자신의 삶을 되돌아보면서 흔히 ‘불륜’이라 불리는 유부남과의 사랑을 포기한다는 지극히 통속적인 내용을 다루고 있어 새로운 게 없어 보인다. 하지만 이 소설의 가장 커다란 매력과 장점은, 불륜의 서사를 이끌어가는 방식이 이제까지의 담론 양상과 전혀 상반되는 양상으로 출발하는 점에서 찾을 수 있다. 우리에게 친숙한 불륜의 서사는 남편에게 소박맞은 본처의 애달픈 하소연과 눈물로 뒤범벅이 되거나, 본처의 자리를 빼앗은 시앗의 악행과 표독함을 과장하여 권선징악적 주제로 나아가는 스토리의 상투적 전개가 대중을 이루었지만, 〈풍금이 있던 자리〉는 유부남과 사랑의 도피를 계획한 미혼의 처녀가 어린 시절의 기억을 떠올리며 어머니와 점촌 할머니, 에어로빅을 하는 여자의 고통을 체감하면서 자신의 현재 위치를 자각하는 색다른 서사 방식을 구사한다. 시골에서 자라면서 누구의 따뜻한 시선도 받아보지 못한 화자는 자신에게 개인적 관심을 보여준 사람에게 본능적으로 끌려 그를 닮고 싶다는 막연한 생각을 갖는다. 아버지의 ‘그녀’를 본 순간 충동적으로 ‘그녀를 닮고 싶다’는 욕망을 갖게 된 것도 그녀가 자신의 존재를 인정해 주었기 때문이고, 서울에 올라온 그녀가 ‘당신’에게 끌린 것도 그가 “느닷없이 내리는 비를 맞고 버스를 기다리고 있는 여러 여자들 중에서 감기를 앓고 있는 여자가 바로 저라는 걸 알아챘”기 때문이다. 그러나 막상 그와 함께 해외로 도피할 시간이 다가오자 그 동안 까맣게 잊고 있던 옛 기억이 되살아나면서, 자신의 행동이 한 가정의 평온을 파괴하는 것이란 자각을 하게 되는 것이다. 이 소설은 시종일관 화자의 더듬거리는 듯한 어눌한 어법에 의해 진술되면서 독특한 문체적 효과를 자아내는데, 그러한 어법 속에 주제와 직접적

으로 관련된 모티프들을 적절하게 배치하는 세련된 기교를 보여 준다. 이를테면 소설의 서두에 등장하는 동물원 이야기나 까치 등우리, 눈 먼 송아지의 출산, 아버지의 사냥, 그리고 ‘당신’의 집에 전화해 알게 된 딸의 이름 등의 삽화는 이 소설이 ‘가족가정’의 안녕은 결코 파괴되어서는 안 된다는 다소 고루하지만 당위적인 도덕률을 주제로 하고 있음을 알려 주는 화소들이다. 소설의 화자는 점촌 할머니나 에어로빅을 하는 여인이라든 타자를 통해 무의식 속에 간혀 있던 어린 시절의 기억을 현재로 끌어 올린다. 그녀가 닦고 싶었던 것은 어머니나 동네 여인네들의 전문적이지만 구질구질한 생활이 아니라 그 여자의 서툰데 향기 있는 삶이었지만, 그것이 한 여성이나 어린 자식의 원한과 눈물을 담보로 이루어진다는 사실을 뒤늦게 깨닫는다. 또한 눈 먼 송아지 삽화는 세상물정을 모르는 연약한 어린애에게 ‘어미’의 존재와 역할은 거의 절대적이라는 것, 그리고 어린 시절의 희망이란 말 그대로 맹목적인 것이어서 그만큼 허망하고 훼손되기 쉽다는 것 등을 암시하는 징표들이다. 이 소설의 화자는 아버지의 외도로 한때 심각한 어려움에 처했던 어머니의 심정이 어떠했을 것인가에 대하여는 한 마디도 언급하지 않는다. 대신 그녀는 평생 다리를 절면서 줄넘기를 했던 점촌 할머니나 에어로빅을 배우러 온 첫날 통곡하던 중년 부인의 사연을 들려주는 간접화 방식으로 어머니의 가슴 아팠던 지난 시절의 얘기를 대신한다. 이 소설이 일종의 서간체 형식을 취하고 있는 것도 자신이 처한 현재의 상황을 객관적으로 바라보려는 서사적 전략의 일환으로 이해된다. 이렇듯 〈풍금이 있던 자리〉는 새로운 것이 하나도 없이 진부한 ‘불륜의 서사’를 주변 인물이나 배경 등의 장치를 전화화하고 타자의 삶을 통해 자신의 삶을 성찰하는 독특한 서사 전략과 ‘벽의 상상력’을 통해 새로운 감동을 창출할 수 있었던 것이다.

김형경의 〈민동산에서의 하룻밤〉<sup>19)</sup>은 이혼한 부부가 자동차 여행을 하며 지난날의 삶을 회고하는 대화 형식으로 이루어진 중편소설이다. 모두

6장으로 구성된 이 소설은 남편과 아내(前妻)의 목소리가 교차하는 구조로 이루어져 있는데 각각의 독백은 200자 원고지 40매 분량의 짧은 분량으로 이루어져 서사의 흐름이 일정한 긴장과 속도를 유지한다. 암에 걸린 아내를 옆자리에 태운 채 야간운전을 하면서 남편은 그녀에게 미치지 못했던 얘기를 나직한 어조로 세세하게 털어놓기 시작한다. 그에 맞춰 아내도 그 동안 가슴에 맺혔던 사연을 풀어내는데, 이런 과정을 통해 두 사람은 그 어느 때보다도 서로를 가깝게 이해하게 된다. 이를테면, 신혼시절 아내는 직장에서 퇴근해 돌아온 남편에게 점심에 무얼 먹었느냐고 묻지만 남편은 “그게 뭐가 그렇게 중요해”라며 짜증을 내는데, 실제로 남편은 업무가 바빠 무얼 먹었는지도 모를 때가 많았노라고 뒤늦게 고백한다. 마찬가지로 남편은 집에 있는 아내가 쓰레기를 분리하며 “내 인생의 주인은 쓰레기”라는 느낌에 절망하리라는 점을 전혀 생각지 못한다. 이들 남편과 아내는 부부 사이면서도 “내가 당신의 쓰레기 분리수거에 대해 알지 못했듯이 당신도 내게 대해 모르는 게 많”아 남보다 못한 관계로 지내왔던 것이다. 대다수 한국의 부부가 그렇듯이 이들 사이에 정감적으로 서로를 이해하는 차원의 대화는 거의 없는 것으로 묘사된다. 그러면서도 남편은 터무니없이 “말 없이도 당신이 이해해주리라 믿었는데”라고 아내를 원망하듯이 말하며 아내 또한 “당신이 말해주었다면(……) 나도 당신을 이해하기가 쉬웠을 거예요.”라고 안타까워한다. 이제 막 사십대에 이른 이들 부부의 불협화음은 “나는 우리 아버지들처럼 살면 되는 줄 알았”다는 남편의 가부장적 태도와 “어머니처럼은 살지 않겠

---

19) 김형경, <민둥산에서의 하룻밤>, 《문예중앙》, 1997, 가을. ‘민둥산에서의 하룻밤’이란 표제는 러시아 작곡가 모데스트 무소르크스키(Modest Musorgskii)의 교향시에서 <민둥산의 성요한제의 밤(Ivanova noch’ na lysoi gore)>에서 따온 것으로 ① 악마들의 회합, 악마들의 왁자지껄한 수다, ② 사탄의 행렬, ③ 사악한 사탄의 찬양, ④ 악마들의 연회의 4부로 구성되어 있다.

다”는 아내의 주체적 사고의 괴리에서 빚어지는 우리 사회의 보편적 현상 가운데 하나이다. 이것은 부모의 결혼 생활을 보며 자란 남녀가 자신의 결혼에 대한 별다른 계획과 반성 없이 부모의 삶을 그대로 반복함으로써 빚어지는 불행이라 할 수 있다. 다시 말해 이들 부부는 각자의 아집과 독선이란 거울을 통해 자신과 상대를 바라봄으로써 진정한 소통의 기회를 스스로 차단했던 것이다. 상대의 마음을 헤아리기에 앞서 자신을 이해하지 못하는 상대를 원망하는 마음이 앞섰던 이들 부부는 이혼한 뒤 역설적으로 상대의 처지와 마음을 이해하게 된다. 소설 말미에 이르면 이 두 남녀가 밤길을 달려 찾아가는 곳이 다름 아닌 ‘개심사’로 밝혀지는데, 아내는 절의 이름을 ‘마음을 열대(開心)’가 아니라 ‘마음을 바꾸다(改心)’의 뜻으로 이해하고자 한다. 그것은 그 동안 완강하게 닫아걸었던 마음의 빗장을 열고 상대를 대하려는 그녀의 마음을 대변한 것으로 볼 수 있다. 그러나 ‘마음을 바꾸는 것’이 곧 폐쇄적인 ‘마음을 여는 것’과 다를 바 없다는 점에서 절의 이름을 어떻게 해석하느냐는 그다지 중요한 문제가 되지 않는다. 대화가 부족하여 상대를 오해하고 불신한 결과 마침내 이혼까지 한 부부가 서로를 깊이 이해하게 된 계기가 아내의 죽음을 목전에 둔 여행을 통해서라는 이 작품의 서사는 삶의 역설을 아프도록 명료하게 제시한다. 이 작품은 두 남녀의 교차 시점에 의한 독백적 서술이라고 하는 기법으로 가족과 결혼 제도 및 언어 소통의 근본적 문제를 섬세하게 풀어내고 있다. 이 소설의 작중인물은 주체의 거울을 통해 타자를 바라보았을 때 상대를 미워하고 오해하지만, 나의 거울을 버리고 타자의 위치에서 나를 바라보면서 예전의 불신과 증오가 자신의 부족함에서 비롯되었다는 점을 비로소 자각하게 된다. 부부의 갈등과 화해를 다룬 소설이 적지 않음에도 불구하고 이 작품이 다소 새로운 느낌으로 다가오는 까닭은 전적으로 교차 시점에 의한 독백적 서술의 담론 방식에서 찾아야 할 것이다.

2004년 ‘이상문학상’ 수상작인 김훈의 <화장>은 뇌종양으로 죽은 아내의 장례를 치르는 과정을 그린 일종의 ‘상처기(喪妻記)’이다. 이 소설은 모두 6장으로 구성되어 있는데, 3장과 5장은 1인칭 화자가 부하 직원 ‘추은주(秋殷周)’에게 보내는 열편 사랑의 고백 형식으로 되어 있고 나머지 1, 2, 4, 6장은 극도로 감정이 절제된 1인칭 화자의 일상적 삶에 대한 객관적 관찰과 보고의 형식으로 되어 있다. 말하자면 이 소설은 한 화자의 전혀 편이한 두 시선과 목소리를 통해 아내의 죽음을 사무적으로 관찰 하면서 추은주의 육체를 예찬하는 특이한 서사 기법을 실험하고 있는 것이다. 아내의 죽음이란 현실에 대처하는 화자의 목소리와 추은주를 향한 뜨거운 관심의 표현을 도저히 한 화자의 목소리라 여기기 힘들 정도로 현격한 낙차를 보여준다. 의사에게서 아내의 죽음을 최종적으로 선고받은 화자는 전립선염 때문에 배설을 하지 못하는 고통을 참으며 딸에게 전화를 건다. 아내(엄마)의 죽음을 전하는 화자와 딸 사이의 전화 통화는 망자에 대한 애도의 안타까움보다 살아 있는 생명의 육체적 고통이나 본능의 해결이 우선하여 살아 있는 자의 이기심이 냉혹할 만큼 사실적으로 도드라진다. 오랫동안 뇌종양을 앓은 아내의 육체가 참을 수 없는 악취를 내뿜으며 비참하게 함몰되어 가는 과정을 옆에서 지켜 보아왔다는 사정을 감안하더라도, 아내의 죽음과 그 이후의 현실적 문제를 처리해가는 화자의 언행은 정상적인 체온을 가진 남성의 그것이라고 믿기 어려울 정도로 차갑고 사무적이다. 이에 반해 “당신의 이름은 추은주. 제가 당신의 이름으로 당신을 부를 때, 당신은 당신의 이름으로 불린 그 사람인가요. 당신에게 들리지 않는 당신의 이름이, 추은주. 당신인지요.”라는 반복적 호명으로 시작되는 3장과 5장의 독백은 사랑에 빠진 남성의 절박한 호흡과 열정으로 흥건하여, 이 사내가 방금 아내의 임종을 목격한 중년 남성이 맞는가 의심스러운 정도이다. 냉혈동물의 그것처럼 차갑고 사무적인 진술과 열정에 달뜬 뜨겁고 육감적인 고백을 동시에 발화할 수 있는 화자의

의식구조를 대하는 독자들의 심리는 무척이나 복잡하고 황당하기까지 하다.

이러한 화자의 이중적 의식구조를 ‘심리적 분열’로 보는 관점도 제기되고 있지만, 작품 전편을 통해 볼 때 화자를 정신분열자로 볼 근거는 찾기 힘들다. 이 소설의 화자는 쉰다섯 살의 화장품 회사의 임원(상무)으로 아내가 죽은 당일까지 회사의 중요한 업무를 결정해야 할 정도로 오너의 각별한 신임을 받고 있다. 그는 때로 회사일로 여러 계층의 사람을 만나 주지욕립에 빠지기도 하지만 아내 외의 여성과 살림을 차리거나 가족을 짐스럽게 여겨 일탈을 감행한 흔적은 보이지 않는다. 아내의 장례가 끝난 뒤 아내가 마지막 순간까지 걱정했던 개(犬)를 보살필 수 없다는 것을 알고 안락사를 시킨 것이라든지, 광고담당 이사에게 올해 광고의 방향을 ‘여자의 내면 여행’이 아니라 ‘여름에 여자는 가벼워진다’로 확정짓자고 전화한 일련의 행동은 그가 대단히 현실적인 사고방식과 침착하고 분석적인 성격의 소유자라는 사실을 말해준다. 이런 점에 비추어 볼 때, 추은주를 향한 화자의 뜨거운 고백은 초라하고 비참한 육체로 죽어간 아내의 풍요로웠던 젊은 시절의 육체를 회상하며 아내의 영혼을 위로하려는 남편의 애절한 ‘초혼가’라 할 수 있다. 그것은 무엇보다 화자의 이중적인 어조가 그의 변태적이고 분열적인 심리에서 나온 것이라 볼 근거를 작품 어디에서도 찾을 수 없다는 점에 기인한다.

대부분의 논자들이 이 작품의 표제인 ‘화장’을 ‘火葬’과 ‘化粧’으로 이해하면서도 ‘化粧’을 ‘火葬’의 ‘소멸’과 대립되는 ‘생성’의 뜻으로만 해석하지만, ‘化粧’(beauty make-up)의 일차적 의미는 신체의 아름다운 부분은 드러내되 추한 부분을 감추고 위장하는 것(假飾·粉飾)이란 점을 잊지 말아야 한다. 다시 말해, 화자는 아내가 오랜 투병 끝에 죽음을 맞게 되자 강인한 인내와 의지로 조객을 맞고 장례 절차를 치르는 한편 회사의 주요 회의를 주도하는 등 일상적 삶을 차질 없이 수행해 나간다. 그것은



그의 심성이 메마르고 차가와서가 아니라, 아내의 주검 앞에서 자칫 흔들리거나 눈물을 보여서는 안 된다는 유교적 가부장제의 오랜 관습에 길들여져 온 ‘남성주의’가 그의 다감한 본래 심성을 숨기고 위장할 것을 강요하고 있기 때문이다. 그는 아내의 시신 앞에서 부하직원들과 화장품 광고 전략 회의를 할 만큼 냉정한 직장인으로 묘사되고 있는데, 그러한 강한 남성주의가 그의 사회적 성공을 가능하게 한 추동력이 되었을 것은 두 말할 필요조차 없는 일이다. 그런 화자가 느닷없이 부하 여직원의 몸매를 떠올리며 뜨거운 열정을 토해내는 대목에서 독자는 혼란을 느끼지 않을 수 없게 된다. 그가 추억하는 추은주의 육체는 야근을 하면서 볶음밥을 먹을 때 드러나는 빗장뼈나, 어느 특근하던 일요일 딸을 데리고 회사에 나온 그녀에게서 “당신과 닮은 아기를 잉태하는 당신의 자궁과 그 아기를 세상으로 밀어내는 당신의 산도(産道)” 등 여성 신체의 은밀한 부위와 직접적인 관련을 맺는 것들이 대부분이다. 아내가 오랜 투병 끝에 숨을 거두었는데도 그녀에 대한 애증의 기억은 전혀 떠올리지 않고 부하 여직원의 육체의 비밀스러운 부분을 지나칠 정도로 구체적으로 상상한다는 것은 변태적 성욕자나 정신이상자가 아니고서는 있을 수 없는 일이다.

여기서 우리는 소설 앞머리에서 잠깐 들려주는 아내의 삶의 궤적에 주목할 필요가 있다. 그녀는 화자와 결혼한 뒤에도 잡지사 기자 생활을 하면서 딸을 낳고 남편의 대학원 뒷바라지를 한 것으로 되어 있는데, 아내의 젊은 시절의 생활은 추은주의 삶과 거의 흡사한 이력을 보였기 때문이다. 그리고 화자가 딸을 볼 때마다 아내를 너무 닮은 모습에 난감해 하는 대목도 추은주가 자신과 똑 닮은 딸을 낳은 것으로 묘사되는 것과 절묘하게 대응된다. 추은주의 남편이 외무공무원인 것도 화자가 대학원을 마치고 회사에 취직한 것과 꼭 같지는 않지만 매우 유사한 삶의 행로를 보여주는 것으로 이해할 수 있다. 사소한 것 같지만 여러 대목에서 겹쳐지는

아내와 추은주의 삶의 이력들은 화자가 추은주를 육체적 욕망의 대상으로 상상하는 것이 아니라 그녀에게서 아내의 젊은 모습을 보며 아내에 대한 사랑을 온몸으로 재확인하고 있다는 것으로 해석할 수 있는 가능성을 시사한다. 무엇보다 화자의 아내가 죽자마자 추은주가 남편과 함께 미국으로 떠난다는 결말의 구성방식은, 이 소설이 자신의 삶에서 가장 소중한 것을 잃은 한 사내가 그 슬픔을 참고 견디는 ‘소멸’과 ‘감춤’의 미학을 극적으로 고조시키는 전략이라 할 수 있다. 요컨대, 〈화장〉은 아내를 잃은 중년 사내가 겉으로는 전혀 내색하지 않으면서도 아내에 대한 절절한 사랑을 제3자에 대한 열정으로 빗대어 표현한 작품이라 볼 수 있다. 화자에게 추은주는 삶의 마지막 순간까지 고통스럽게 살다간 아내의 탄력 있고 풍성했던 젊은 시절을 되돌아보게 하는 내면의 거울이었던 것이다.

지금까지 살펴본 몇 편의 소설은 그 주제적 관점에서 볼 때 우리가 익히 알고 있는 불교적 상상력이나 사유 체계와는 다소 거리가 있는 작품들이다. 우리가 흔히 불교소설로 이해하는 작품들은 수행중인 스님이 주요한 등장인물로 나오거나 연기 혹은 윤회 등의 불교적 상상력과 사상을 작품의 제재나 주제로 다룬 것들이다. 하지만 이런 소설들은 최근 우리 소설 현장에서 거의 자취를 감추다시피하고 있으며, 불교적 색채가 강한 작품을 쓰는 몇몇 작가의 작품은 평단의 본격적인 논의의 장에서 제외되기 일쑤이다. 오늘날 젊은 작가들에게 불교가 그다지 환영받고 있지 못하는 이유가 무엇인지에 대해서는 별도의 논의가 필요하거니와, 이 글에서는 현대소설에 나타나는 시점과 담론의 다양한 양상을 달마의 ‘벽관’이란 독특한 관점으로 설명하려는 시도를 해 보았다. 보다 섬세한 이론적 논의와 작품의 세세한 분석이 뒤따르지 못해 여러 이견이 있을 것으로 예상하지만 비평적 대화를 통해 불교적 상상력이나 세계관을 문학 창작의 기법과 관련시켜 입론화하는 작업은 지속되어야 할 것으로 믿는다. ■

## 엄우(嚴羽)의 《창랑시화(滄浪詩話)》에 나타난 시(詩)와 선(禪)의 관계

정우봉(고려대)

### 1.

이 글은 중국 남송의 대표적인 문예이론가인 엄우(嚴羽, 1197?~1253?)의 《창랑시화(滄浪詩話)》를 중심으로 하여, 동양 시론의 주요한 국면 가운데 하나인 ‘시(詩)와 선(禪)의 상호 관계’에 대해 논의하고자 한다. 시와 선이 어떤 측면에서 공통점과 차이점을 갖고 있는가에 대해 역대로 많은 논의가 있어 왔다. 그 가운데 엄우는 《창랑시화》에서 “선도(禪道)는 오직 묘오(妙悟)에 달렸으며, 시도(詩道) 또한 묘오에 달렸다.”고 하거나, “오직 깨달음만이 마땅히 할 일이며, 본연의 것이다.”고 하여, 선종에서 말하는 깨달음의 개념을 빌려와 시 창작 및 감상 이론의 핵심 개념으로 묘오를 적극 활용하였다. 여기에서는 《창랑시화》를 중심으로, 묘오와 숙참(熟參)의 개념을 통해 시와 선의 관계에 대한 이론적 논의에 대해 알아보고자 한다.

## 2.

《창랑시화》의 가장 중요한 두 논점은 ‘흥취설(興趣說)’과 ‘묘오설(妙悟說)’이다. 이 두 논점은 기본적으로 ‘시란 무엇인가?’, ‘산문 및 여타 예술 장르와 구별되는 시의 독특한 특징은 무엇인가?’ 등의 문제와 관련된다. 먼저 흥취설과 관련된 부분을 들어 본다.

대개 시에는 특별한 재능이 있으니 책과 관계 있는 것이 아니다. 시에는 특별한 흥취가 있으니 이치와 관계 있는 것이 아니다. 그러나 책을 많이 읽고 이치를 많이 궁구하지 않으면 시의 지극한 경지에 이를 수 없다. 이른바 이치의 길에 얽매이지 않고 언어의 통발에 빠지지 않는 것이 최상이다. 시는 사람의性情을 읊는 것이다. 盛唐의 많은 시인들은 오직 興趣에 힘을 쏟았으니, 영양이 뿔을 나무에 걸어놓은 것처럼 자취를 찾을 수 없다. 그러므로 그들 시의 오묘함은 투철 영롱하지만 가까워서 붙잡을 수 없다. 마치 공중의 소리와 같으며, 외형의 색깔과 같고, 물 속에 비친 달과 거울 속의 형상과 같아서, 언어는 다했어도 의미는 다함이 없다.<sup>1)</sup>

“시에는 특별한 재능과 특별한 흥취가 있어야 한다(詩有別材, 詩有別趣)”고 하는 흥취설(興趣說)은 시의 예술적 본질 및 그 특징에 대한 문제를 다루고 있다. ‘시란 무엇인가?’ ‘뛰어난 시 작품은 어떠한 심미적 특

1) 嚴羽, 《詩辨》, 《滄浪詩話》. “夫詩有別材, 非關書也. 詩有別趣, 非關理也. 然非多讀書, 多窮理, 則不能極其至. 所謂不涉理路, 不落言筌者, 上也. 詩者, 吟詠性情也. 盛唐諸人, 惟在興趣, 羚羊掛角, 無跡可求. 故其妙處, 透徹玲瓏, 不可湊泊, 如空中之音, 相中之色, 水中之月, 鏡中之象, 言有盡而意無窮. 近代諸公, 乃作奇特解會, 遂以文字爲詩, 以才學爲詩, 以議論爲詩. 夫豈不工, 終非古人之詩也. 蓋於一唱三歎之音, 有所 焉. 且其作多務使事, 不問興致, 用字必有來歷, 押韻必有出處, 讀之反覆終篇, 不知着到何在.”

정을 갖추고 있어야 하는가? 등의 물음을 해결하는 데에 중점이 놓여져 있다. 여기서 별재(別才)는 시인의 특수한 예술적 재능으로서, 외부 세계를 예술적으로 감수, 인식, 표현하는 능력을 말한다. 외부 대상, 세계를 예민하게 느끼고 포착하여 심미적 특징을 갖춘 작품을 창작해 내는 특수한 재능이다. 별취(別趣)는 특수한 정취, 심미적 흥취 혹은 취향 등으로 이해되는바, 시 작품이 엄밀한 논리, 추론, 의론에 의지하는 저술과 달리 예술적 형상에 기탁된 정취를 통해 독자를 흡인, 감동시켜 미적 감흥을 일으키게 하는 것을 말한다.

이러한 흥취(興趣)의 특징은 영양이 뿔을 걸어 두어 찾을 수 없다고 하는 불교의 비유에서 찾을 수 있다. 즉, 언어, 사상, 정감, 정취가 하나로 혼연일체가 되어 함축미를 갖춘 것이다. 그것은 특정한 경물과 하나로 합쳐져 경물 속에 융해되어 있는 성정(性情)이기 때문에 사물에 따라 변화 무상하며 직접적으로 표시되지 않는다. 달리 설명한다면, 시의 예술적 형상은 하나의 혼연한 전체로서 존재한다. 사(詞, 언어 형식), 리(理, 사상 내용), 의(意, 시의 예술적 형상이 함축하고 있는 풍부한 정취), 흥(興, 言有盡而意無窮한 예술적 특징 및 예술적 운치)은 독립적으로 존재할 수 없으며, 반드시 하나의 전체 속에 통합, 융해되어 ‘무적가구(無跡可求)’의 경계에 이르러야 한다.

이러할 때 예술 작품은 “공중의 소리, 물 속에 비친 달(空中之音, 水中之月)”과 같이 드러낸 듯 숨은 듯 하면서 느낄 수 있되 실체를 규명할 수 없는 감각을 사람에게 주어 ‘언유진이(言有盡而意無窮)’한 예술적 효과를 얻게 한다. “공중의 소리와 같으며, 외형의 색깔과 같고, 물 속에 비친 달과 거울 속의 형상” 등의 비유는 선종의 이치를 가지고 시를 비유한 말로서, 시의 예술적 형상이 통합, 융해된 이후 독자에게 주는 심미적 효과를 가리키는 것이다. 즉, 시인의 성정(性情)이 예술적 형상에 융해된 후 산출된, 함축적이며 은미하며 완곡한 미적 특징을 말하는 것이다. 이

와 관련해 청(淸)나라 때 신운설(神韻說)의 대표적 인물인 왕사정(王士禎)은 다음과 같이 말한 바 있다.

엄우가 말한 ‘거울 속에 비친 꽃’, ‘물 위에 비친 달’과 같은 말은 모두 선종의 이치로 시를 비유한 것으로, 佛典에서 말하는 ‘붙어 있지도 않고 떨어져 있지도 않다.’, ‘달라붙지도 않고 떨어져 있지도 않다’는 말과 같은 뜻이며, 조동종에서 말하는 ‘活句를 熟參하라’는 말에 해당한다.<sup>2)</sup>

이상이 엄우가 말한 흥취설의 대강이다. 그러면 흥취와 묘오는 어떤 관계에 있는가?

禪家の 유파에는 大乘과 小乘이 있으며, 南宗과 北宗이 있고, 邪道와 正道가 있다. 배우는 사람은 반드시 最上乘을 따르며, 正法眼을 갖추고, 第一義를 깨달아야 한다. 小乘禪과 聲聞, 支果 등은 모두 올바른 것이 아니다. 시를 논하는 것은 禪을 논하는 것과 같다. 漢, 魏晉, 盛唐의 시는 第一義이다. 大曆 연간 이후의 시는 小乘禪으로, 이미 第二義로 떨어졌다. 晚唐의 시는 聲聞, 支果이다. 漢, 魏晉과 盛唐의 시를 배우는 이는 臨濟의 문하이며, 大曆 연간 이후의 시를 배우는 이는 曹洞의 문하이다. 대개 禪道는 오직 妙悟에 달렸으며, 詩道 또한 妙悟에 달렸다. 또한 孟浩然是 학문의 수준이 韓愈보다 훨씬 못하였지만 그의 시만은 한유보다 뛰어난 것은 한결같이 묘오 때문이다. 오직 깨달음만이 마땅히 할 일이며, 본연의 것이다.<sup>3)</sup>

2) 王士禎, 《師友詩傳錄》. “嚴儀卿所謂如鏡中花, 如水中月 …… 皆以禪理喻詩, 內典所云不即不離, 不粘不脫, 曹洞宗所云參活句是也.”

시를 창작, 감상하는 활동은 흔히 선승이 득도하는 과정에 비유되곤 하였다. 유한한 문자로 무궁한 의미를 표현하거나 작품의 문면을 통해 작품 밖의 함축적 여운을 체험하는 것은 작가나 독자의 직관력(悟)을 필요로 한다는 점에서 시와 선의 일치를 언급하곤 하였다. 선의 이치를 빌려 시 창작과 감상의 특징을 설명하는 방식은 엄우의 《창랑시화》에도 물론 있었지만, 엄우에 이르러 체계적이며 완전한 이론 체계 속에서 논의가 이루어졌다.

위의 인용문에서 엄우는 “선도는 오직 묘오에 달렸으며, 시도 또한 묘오에 달렸다.”고 하거나, “오직 깨달음만이 마땅히 할 일이며, 본연의 것이다.”고 하여, 시 창작 및 감상에 있어 묘오(妙悟)가 핵심적 관건의 하나임을 분명하게 밝혔다. 앞서 우리는 《창랑시화》의 이론 체계의 중심 개념으로 흥취와 묘오를 언급한 바 있다. 엄우가 생각한 묘오의 개념 함의는 무엇이며, 묘오와 흥취는 어떤 관계에 있는가? 결론을 먼저 말한다면, 흥취는 시의 예술적 형상에 함축된 정취, 운치로서, 시인이 추구하여 도달코자 하는 미학 목표이며, 묘오는 시인이 흥취를 파악하는 핵심적 관건으로, 시 창작과 감상의 올바른 길이다. 흥취설이 ‘산문과 구별되는 시의 본질은 무엇이며, 뛰어난 작품은 어떠한 미적 특징을 갖고 있는가’라는 물음에 초점이 놓여져 있다면, 묘오설은 ‘어떻게 해야 정확하게 시 창작과 감상의 길을 찾을 수 있는가?’라는 물음에 초점이 놓여져 있다.

여기서 핵심 개념인 묘오는 불교어로서, 마음으로 체득하고 말로 전할

---

3) 嚴羽, 《詩辨》, 《滄浪詩話》. “禪家者流, 乘有小大, 宗有南北, 道有邪正. 學者須從最上乘, 具正法眼, 悟第一義. 若小乘禪, 聲聞 支果, 皆非正也. 論詩如論禪, 漢魏晉與盛唐之詩, 則第一義也. 大曆以還之詩, 則小乘禪也, 已落第二義矣. 晚唐之詩, 則聲聞 支果也. 學漢魏晉與盛唐詩者, 臨濟下也. 學大曆以還之詩者, 曹洞下也. 大抵禪道惟在妙悟, 詩道亦在妙悟. 且孟襄陽學力下韓退之遠甚, 而其詩獨出退之之上者, 一味妙悟而已. 惟悟乃爲當行, 乃爲本色.”

수 없는 깨달음을 말한다. 자신의 사색과 체험을 통해 체득하는 깨달음을 가리키는데, 교종에서는 점진적 수행을 거친 뒤 득도에 이르는 점수(漸修)의 방법을, 선종에서는 좌선을 통한 순간적 깨달음을 강조한다. 엄우가 말한 묘오는 이 두 가지의 함의를 다 지니고 있다.

그 동안 묘오의 개념에 대해 학자들은 영감, 형상 사유, 예술적 직각 등으로 해석해 왔다. 먼저 묘오는 창작의 측면에서 보았을 때 상상과 연상 등의 과정을 거쳐 예술적 형상과 경계를 창조해 내는 시 창작의 특징을 파악하는 것을 의미한다. 어떻게 예술적 형상을 포착하고 창조해 내는가, 언어와 내용과 흥취를 어떻게 조화시켜 예술적 의경을 창조해 내는가 등이 여기에 해당된다. 다른 한편 묘오는 학습 감상의 측면에서, 언어 문자를 통해 표현된 예술적 형상을 체득하고 음미하는 것, 그리고 그러한 형상을 통해 그 배후에 숨어 있는 함의를 꿰뚫어 체험하는 것을 가리킨다. 더 나아가 앞 시대의 우수한 작품이 도달한 최고 경지를 이해하고 파악하여, 앞 시대의 예술 창작상의 특징과 경험을 장악하는 것까지를 포괄한다.

묘오는 심미적 파악 방식이며, 예술 사유 방식의 최고 층위에 속한다. 시의 흥취와 기타 예술적 특질을 체험하는 것은 참선을 통해 불교의 진리를 깨치는, 일종의 인식상의 비약과 같다. 논리, 추론, 분석 등이 위주화된 학술 저작 활동과 달리, 시 창작 및 감상에는 직각적 사유의 비이성적 요소를 동반하게 마련이다. 그러한 점에서는 엄우는 학력(學力)과의 구별 속에서 묘오를 논하고 있다.

엄우는 당나라 때 시인의 한 사람인 맹호연(孟浩然)이 한유(韓愈)에 비하여 학문적 역량에서는 뒤졌지만, 시의 예술적 성취에 있어서는 한유를 능가하였다고 평하였다. 그 근거를 엄우는 묘오(妙悟)에서 찾았다. 심오한 철학, 학식이 아니라 눈앞에 펼쳐진 사물에 자신의 마음을 투영하는 풍부한 정서와 그 사물을 마주했을 때 느낀 정서를 선명하게 드러낼 수



있는 특별한 능력과 체험이 중요하다. 학력은 학문을 연구하는 공력으로, 인지(認知)에 속하는 이성적 사고의 범주이다. 이에 비해 묘오는 학력의 연속이 아니라, 학력과 오히려 구별되는 특별한 심리활동방식이다. 이러한 점에서 엄우는 일단 선명하고 분명하게 심미(審美)와 인지의 경계를 구획하고 있으며, 시의 흥취를 파악하기 위해서는 묘오와 같은 심리 체험에 의지해야 한다고 주장하였다. 이 점에서 묘오는 창작 주체가 흥취를 파악하는 관건이라고 할 수 있으며, 시 창작 및 감상에 있어 지름길 이요正道(正道)라고 엄우는 생각하였다.

여기서 한 가지 더 언급할 점은 묘오(妙悟)와 숙참(熟參)의 관계이다. 엄우는 작품에 대한 숙독(熟讀)과 풍영(諷詠)이라는 심미 체험과의 연계 속에서 묘오를 논하였다. 논리적 이성적 사고의 범주에 속하는 학(學)과 달리, 묘오는 예술 작품에 대한 음미(吟味)의 과정을 통한 심미적 초월이다. 엄우는 시 창작 및 감상에 있어 돌연한 비약과 체험을 강조하고 있지만, 묘오는 예술 작품을 감상하는 평소 학습과 경험의 축적을 전제로 하고 있다. 엄우는 앞 시대의 우수한 작품을 읽고 감상할 때에 천천히 음미하고 숙독하며 읊조리는 과정을 거쳐야 한다고 생각하였다. 그러한 점에서 묘오는 단시간에 이르는 것이 아니라 오랜 축적 위에 가능하다.

시험 삼아 漢魏의 시를 충분히 참고하고, 다음에 晉宋의 시를 충분히 참고하며, 다음으로 南北朝의 시를 충분히 참고하고, 그다음에는 심전기, 송지문, 왕발, 양형, 노조린, 낙빈왕, 진습유의 시를 충분히 참고하며, 다음에는 이백과 두보 두 사람만의 시를 충분히 참고하고, 아울러 大曆十才子의 시를 충분히 참고하고, 元和 연간의 시를 충분히 참고하며, 또한 晚唐의 여러 작가들의 시를 충분히 참고하고 本朝의 蘇軾과 黃庭堅 이하 여러 시인들의 시를 충분히 참고한다면, 참으로 시비는 저절로 드러나게 된다. 만약 이렇게 하였는데도 시비를 보지 못한다면 그것은 바로 野狐禪으로, 참된

식견이 가려진 것이니 약으로도 고치지 못하며 끝내 깨닫지 못할 것이다.<sup>4)</sup>

묘오의 경지에 이르기 위해서는 평소의 ‘숙참(熟參)’이 필요하다. 여기서 ‘참(參)’은 심미 체험을 가리키는 중요한 개념의 하나로, 고요히 생각하며 말 밖의 오묘한 진리를 체득하는 참선(參禪)의 ‘참(參)’에서 유래하였다. 독자가 예술 작품에 깊이 침잠하여 미적 특징을 체험하는 것이다. 이러한 심미 체험은 특정 작가의 작품에만 한정되는 것이 아니라, 역대의 각종 문학 유파와 중요 작가의 작품을 숙독하고 상호 비교하며 음미하는 과정을 통해 ‘변식(辨識)’ 능력을 기르는 데로 나간다. 이와 관련하여 엄우는 “무릇 시를 배우고자 하는 사람은 식견을 근본으로 삼아야 하는데, 배움의 시작을 올바르게 하고, 뜻을 높이 세워야 한다. 한(漢), 위진(魏晉), 성당(盛唐)을 스승으로 삼고, 개원(開元)과 천보(天寶) 이후의 시인을 그 대상으로 하지 않는다.”<sup>5)</sup>고 말한 바 있다. ‘식(識)’은 식별, 견식을 뜻하는 용어로, 사물에 대한 인식, 이해, 파악 능력을 가리킨다. 엄우는 각 시대 및 시인의 풍격을 변별하여 파악하는 능력을 갖추지 않으면 작품의 우열을 구분할 수 없어 시 창작 및 감상의 올바른 학습의 길을 찾을 수 없다고 생각하였다. ‘식’에 대한 강조는 독자들로 하여금 고도의 비평 감상

4) 嚴羽, 《詩辨》, 《滄浪詩話》. “吾評之非僭也, 辯之非妄也. 天下有可廢之人, 無可廢之言. 詩道如是也. 若以爲不然, 則是見詩之不廣, 參詩之不熟耳. 試取漢魏之詩而熟參之, 次取晉宋之詩而熟參之, 次取南北朝之詩而熟參之, 次取沈宋王楊盧駱陳拾遺之詩而熟參之, 次取開元天寶諸家之詩而熟參之, 次獨取李杜二公之詩而熟參之, 又取大曆十才子之詩熟參之, 又取元和之詩而熟參之, 又盡取晚唐諸家之詩而熟參之, 又取本朝蘇黃以下諸家之詩而熟參之, 其真是非自有不能隱者. 猶於此而無見焉, 則是野狐外道, 蒙蔽其眞識, 不可救藥, 終不悟也.”

5) 嚴羽, 《詩辨》, 《滄浪詩話》. “夫學詩者以識爲主, 入門須正, 立志須高, 以漢魏晉盛唐爲師, 不作開元天寶以下人物.”

능력을 갖추도록 요구한다. 작품이 창조한 예술적 경계를 음미하고 완상하는 ‘숙참’의 심미적 체험이 오래 반복되고 숙성될 때 묘오의 경지에도 달할 수 있다고 엄우는 생각하였다. 묘오는 숙참의 점진적 과정을 통해 획득되는 결과인 썸이다.

또한 엄우는 심미적 경계의 수준과 관련하여 묘오를 논하였다.

오직 깨달음만이 마땅히 할 일이며, 본연의 것이다. 그러나 깨달음에는 얕음과 깊음이 있고, 나뉘고 한계가 있으며, 투철한 깨달음도 있고 절반 정도 이해하는 깨달음도 있다. 漢魏는 시대가 오래 전이어서 깨달음을 빌리지 않았다. 謝靈運으로부터 성당의 여러 시인에 이르기까지는 투철한 깨달음이었다. 그들은 비록 깨달음이 있었지만, 모두 第一義는 아니었다.<sup>6)</sup>

그는 깨달음을 크게 두 가지로 구분하였다.

- ① 深悟, 不假悟, 透徹之悟 → 第一義, 臨濟下禪
- ② 淺悟, 不高之悟, 一知半解之悟 → 第二義, 曹洞下禪

여기서 깨달음을 깊은 것과 낮은 것으로 구분한 것은 시작품의 미적 경계에 근거한 것이다. 이렇게 볼 때 묘오는 심미적 경계에 진입하기 위한 것이며, 묘오는 심미적 경계를 향한 초월이라고 해석된다. ‘불가오(不假悟)’는 한위(漢魏) 시대의 시인들이 시를 짓는 데 있어 의도적인 뜻을 두지 않고 모방하는 것이 없었기 때문에 작품의 예술적 경계가 자연스럽게

6) 嚴羽, 《詩辨》, 《滄浪詩話》. “惟悟乃爲當行, 乃爲本色. 然悟有淺深, 有分限, 有透徹之悟, 有但得一知半解之悟. 漢魏尙矣, 不假悟也. 謝靈運至盛唐諸公, 透徹之悟也. 他雖有悟者, 皆非第一義也.”

형성되었다는 점을 가리킨다.

### 3.

시(詩)와 선(禪)의 관계에 대한 논의는 크게 보아 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째, 시와 선은 서로 다르다는 관점이다. 둘 사이의 관련이 없다고 보는 관점으로, 예를 들어 남송 때의 유극장(劉克莊)은 다음과 같이 말한 바 있다.

시인들은 두보를 종주로 삼는데, 두보가 말하기를 “詩語가 사람을 놀라게 하지 못하면 죽어서도 그만두지 않겠다.”고 하였다. 선을 하는 사람들은 달마를 종주로 삼는데, 달마는 “문자를 세우지 않는다(不立文字).”고 하였다. 선이 시가 될 수 없듯이, 시 또한 선이 될 수 없다.<sup>7)</sup>

위의 인용문은 어떤 사람이 자신의 집을 ‘시선방장(詩禪方丈)’이라고 이름붙인 것에 대해 유극장이 반대의사를 표명하면서 언급한 내용이다. 그는 시는 언어를 예술적으로 가공하는 영역인데 비하여, 선은 ‘불립문자’로 표명되듯 언어를 초월한 영역이라는 점에서 두 가지가 상호 이질적임을 분명히 하였다. 요컨대 언어문자의 운용이라는 측면에서 시와 선의 대립적 측면을 부각시켰다. 때로는 “시는 바로 인생의 일용에 속하는 일이지만, 선이라는 것은 무엇이던가(詩乃人生日用中事, 禪何爲者)?”<sup>8)</sup>라고 하여, 인생사에 있어서의 시의 공능을 중시하는 관점에서 시와 선을 구별

7) 劉克莊, 〈題何秀才詩禪方丈〉, 《后村大全集》, 권99. “詩家以少陵爲祖, 其說曰: 語不驚人死不休. 禪家以達磨爲祖, 其說曰: 不立文字. 詩之不可爲禪, 猶禪之不可爲詩也.”

8) 潘德輿, 《養一齋詩話》, 권1.

짓기도 하였다.<sup>9)</sup>

둘째, 시와 선은 서로 유사하다는 관점이다. 앞서 살펴본 엄우의 관점이 여기에 해당된다. 정확하게 말한다면 엄우의 관점은 ‘시선일치(詩禪一致)’가 아니라 ‘시선상사(詩禪相似)’이다. ‘이선유시(以禪喻詩)’의 비유를 통해 시의 본질적 국면을 설명하고자 한 것으로, 선종의 주요 용어와 개념을 빌려와 시 창작 및 감상의 이론 체계를 정립하고자 하였다. 그는 이 점에 대해 매우 자신에 찬 어조로 말하였다.

저의 〈詩辨〉은 결국 오랜 동안의 公案을 끊은 것으로, 참으로 세상을 깜짝 놀라게 하는 담론이며, 지극히 온당하며 하나로 귀결되는 논의입니다. 그 중에서 江西詩派의 병폐를 지적한 것은 참으로 심장과 내장을 발라내는 것과 같습니다. 禪으로 詩를 비유하는 것이 이보다 더 적절하고 적합한 수는 없습니다. 이것은 스스로 창작과 감상을 통해 실제로 검증하고 실제로 터득한 것이며, 나름대로 전문적으로 시의 분야를 파고들어 분석해 낸 것이니, 옆 사람의 울타리에 기대거나 남의 견해를 답습한 것이 아닙니다. 이백과 두보가 다시 태어난다고 하더라도 제 말을 바꾸지 않을 것입니다. 그런데 숙부께서는 한사코 이를 의심하시니, 하물며 다른 사람은 말할 나위가 있겠습니까? 견해의 차이가 이와 같으니, 심히 안타깝습니다.<sup>10)</sup>

9) 詩와 禪이 다르다는 논리의 하나로, 시는 시인의 다종다양한 감정의 표출이라는 것을 들 수 있다. 회로에락의 감정을 표출하고, 不平之氣를 토로하는 것이 시의 본령이라고 하였을 때, 禪은 外境에 대한 반응과 마음의 움직임을 오히려 경계하는 입장에서 있다. 禪이 외부 사물에 대한 집착심과 분별심을 경계한다는 점에서, 시 창작에 있어서 다종다양한 감정의 충만한 분출을 중시하는 것과 구별된다.

10) 嚴羽, 〈答出繼叔臨安吳景僊書〉, 《滄浪詩話》. “僕之詩辨, 乃斷千百年公案, 誠驚世絕俗之談, 至當歸一之論. 其間說江西詩病, 眞取心肝 子手. 以禪喻詩, 莫此親切. 是自家實證實悟者, 是自家閉門鑿破此片田地, 卽非傍人籬壁, 拾人涕唾得來者. 李杜復生, 不易吾言矣, 而吾叔⑤⑤疑之, 況他人乎 所見難合固如此, 深可歎也.”

위의 인용문(〈答出繼叔臨安吳景仙書〉)은 《창랑시화》를 저술한 기본 취지와 배경에 대해 설명해 놓은 일종의 자서적(自序的) 성격의 글이다. 엄우는 이 글에서 “선(禪)으로 시(詩)를 비유하는 것이 이보다 더 적절하고 적합할 수는 없습니다.”고 하여, ‘이선유시(以禪喻詩)’의 논리를 통해 시 창작 및 감상의 특징을 매우 적절하게 해명하였음을 강조하였다. 물론 그는 불교 선종의 논리를 빌려와 논의를 펼치는 과정에서, 몇 가지 오류를 범하기도 하였다.<sup>11)</sup> 엄우는 불교의 대승과 소승의 교파 및 선종의 종파를 가지고 시학의 수준을 비유하였으며, 중국 역대의 시 작품의 성취를 평가하는 준거로 사용하기도 하였다. 불교 선종에 대한 그릇된 이해에도 불구하고, 엄우가 선(禪)을 가지고 시(詩)를 비유하는 주요한 의도는 선종의 용어와 개념을 빌려와 시도(詩道)를 논리적, 체계적으로 정립하는 데에 있다. 즉, 학문, 이성, 논리에 의거하지 않고 직관적인 사유와 인식의 방법, 반복적인 음미와 심미 체험의 과정에 의거하여 마음 속에서 시의 묘처(妙處)를 깨달아 시의 최고 경지에 이르러야 함을 강조하기 위함이었다. 이 점에서 시와 선의 관계에 대한 엄우의 관점은 셋째 관점과 구별되어야 한다.

셋째, 시와 선은 서로 같다는 관점이다. 하나의 예를 들어 본다.

이백과 두보는 모두 세속의 사람들로  
 선선이 있음만을 알았지 부처에 대해서는 등한하였네  
 천고의 시 중에서 만약 禪이 없었다면  
 雅頌은 나타나지 않았고 國風도 사라졌을 것이네

11) 여기서 聲聞과 支果에 대한 이해에는 오류를 보인다. 讀經을 통해 깨달음을 얻는 聲聞, 師承 없이 스스로 깨달음을 추구하는 支果는 모두 小乘에 속한다. 또한 大乘과 小乘으로 포괄을 시도한 것 또한 정당하지 못하며, 남종과 북종을 가지고 시적 수준을 구분하는 것 또한 문제점으로 지적되기도 하였다.

오직 나로부터 國風이 바로 禪임을 알게 되었나니  
 지금 이 시대를 위해 그 가르침을 말해 보리라  
 禪이면서 곧바로 禪이 아닌 것이 詩이며  
 詩이면서 詩의 모습 갖추지 않은 것이 禪이라네  
 이제부터 시를 쓰는 일에 허둥대지 않아  
 이 노승 시마를 없앨 수 있다면  
 어찌 얼굴 메마르고 수염 하얗게 됨을 두려워하랴.<sup>12)</sup>

명나라 때의 선승(禪僧)이었던 보하(普荷)는 위의 시에서 “선(禪)이면서 곧바로 선(禪)이 아닌 것이 시(詩)이며 시이면서 시의 모습 갖추지 않은 것이 선이라네.”라 하였다. 전자는 선어(禪語)가 없어도 선적인 풍취가 있으면 시가 된다는 뜻으로 이해되며, 후자는 시구로 표현되지 않았어도 시적 경계를 갖추고 있으면 선이 된다는 뜻으로 이해된다. 청대의 왕사정(王士禎)은 시선상동의 관점에서 신운설을 주창하였다.

嚴羽가 禪에다가 詩를 비유한 것이 나의 마음에 꼭 들었는데, 오언시가 특히 禪에 가깝다. 예컨대 왕유가 배적과 함께 輞川에서 노닐면서 지은 〈輞川絕句〉는 글자마다 선이 담겨져 있다. “비에 산열매 떨어지고 등불 아래 풀벌레 우는구나” 등등의 시구는 오묘한 진리를 담고 있는 표현들로서, 世尊이 꽃을 집어 들자 가섭이 미소를 지은 것과 조금의 차이도 없다. 이러한 것을 이해할 수 있는 사람이라면 上乘이라고 할 수 있다.<sup>13)</sup>

12) 普荷, 〈詩禪篇〉, 《詩拾遺》, 권5. “太白子美皆俗子, 知有神仙佛不齒. 千古詩中若無禪, 雅頌無顏國風死. 惟我創知風卽禪, 今爲絕代剖其傳. 禪而無禪便是詩, 詩而無詩禪儼然. 從此作詩莫草草, 老僧要把詩魔掃. 那 顏枯鬚皓皓.”

앞서 예로 들었던 인용문과 위의 인용문을 통해 우리는 시와 선을 동일하다고 보는 관점이 그 근거를 외재적 표현—선어(禪語)와 시구(詩句)—에서 찾는 것이 아니라, 그 둘의 내재적 근본성에서 찾고 있음을 알 수 있다. 시인의 내심에서 획득된 시적 감수(感受)는 선가(禪家)에서 좌정(坐定)에 든 심적 상태와 동일한 성질을 지니고 있다는 점이다. 단지 선사(禪師)는 이러한 내면의 상태를 선어(禪語)를 사용하여 표현하고, 시인은 시구(詩句)를 운용하여 표현한다는 차이점만 있을 뿐이다. 이런 점에서 시(詩)와 선(禪)은 본질상 동일한 것이다. ▣

---

13) 王士禎, 《帶經堂詩話》, 권3. “嚴滄浪以禪喻詩, 余心契其說, 而五言尤爲近之. 如王裴輞川絕句, 字字入禪. 他如雨中山果落, 燈下草蟲鳴, 明月松間照, 清泉石上流……妙諦微言, 與世尊拈花, 迦葉微笑, 等無差別. 通其解者, 可語上乘.”





# 현대시와 샤머니즘

(주관 : 한국시사랑문화인협회의회)

- 기조 강연 : 디지털 시대와 처용설화 읽기/이어령
- 전쟁판도와 믿음세계 지도/정현기
- 서정주 시와 샤머니즘/김선학
- 백석시와 샤머니즘/이승원
- 소월 시와 샤머니즘/유성호
- 강은교 시와 샤머니즘/이혜원
- 디지털 코드와 도깨비의 시학/최동호

| 기조 강연 |

## 디지털 시대와 처용설화 읽기

이어령(문학평론가)

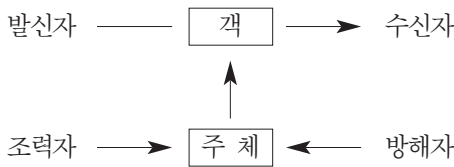
### 1. 그레마스의 행위자 모델로 본 처용 설화

그레마스는 행위자의 범주를 세 짝으로 된 이항 대립 관계로 설정하여 모든 서사적 구조를 모형화하고 있습니다. 즉 주체에 대한 객체, 보통 설화에서 공주와 공주를 구해 주는 왕자(주인공)의 관계가 바로 그것입니다. 탐색의 범주에서 벌어지는 기능의 층위에서 실현되고 있는 이야기들로, 주인공의 욕망을 나타내고 있는 축입니다.

다음은 발신자와 수신자의 관계입니다. 이것은 전달의 축으로서, 프로프의 설화 분석으로 보면 왕이 납치된 공주를 구해 주는 사람을 사위로 삼고 왕국을 준다고 할 때, 왕은 발신자가 되고 그 말을 듣고 모여 오는 사람, 이를테면 공주를 구하러 온 왕자와 같은 주인공이 수신자가 됩니다. 이 축에서는 알리고 이는 그 기능에 의한 층위에서 실현되는 것들입

니다.

그리고 마지막 것으로는 등장 인물들로, 주체자의 욕망을 도와주는 조력자와 반대로 그것을 반대하는 대립자의 관계입니다. 이러한 축은 힘이 라는 기능 위에서 실현됩니다. 그 세 가지 축은 다음과 같은 <도표 1>로 정리됩니다.



<도표 1>

이러한 대립의 축을 응용하여 처용 설화를 보면 이야기의 언술만이 아니라 그 주체까지도 명백하게 드러납니다.

우선 처용을 주체로 놓을 때, 그가 욕망하는 목적 그 객체는 무엇일까요. 처용의 노래를 보면 처용이 탐색하고 구하는 것은 달 밝은 밤에 밤새껏 노는 행위였습니다. 달이 그의 목적이고, 그 욕망의 실현은 놀이로 나타납니다.

그렇다면 이 달이라는 대상, 달밤의 탐색을 가르쳐 준 발신자는 누구입니까. 그것은 처용의 고향(동해 바다) 또는 불교적인 메시지라고 할 수 있지요. 처용이가 집을 비우고 밖으로 나가 달밤에 놀았다는 것은 그것이 향수든 불심이든, 결국 집 안에 있지 않고 거기에서 벗어나고자 하는 욕망의 대상인 것입니다.

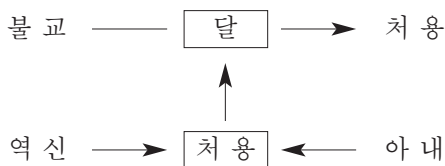
그것을 뒷받침해 주고 있는 말이, 처용을 이곳에 머물러 있게 하기 위해서 왕이 아름다운 아내와 급간이라는 벼슬을 주었다는 그 구절입니다. 그러므로 처용이가 달을 보고 집 밖에서 노닌다는 것은, 예쁜 아내와 벼

슬(육체적인 쾌락과 권세)의 의미소인 세속성을 거부하여 거기에서 벗어나려는 욕망을 나타내는 행위라고 할 수 있습니다.

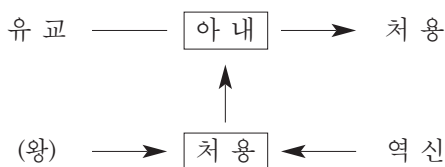
그렇다면 아내는 도리어 이러한 놀이를 중단시키고 그를 다시 세속의 자리로 돌아오게 하는(왕의 의도대로) 힘을 가진 자로서 방해자, 대립자가 될 것입니다. 그렇게 보면 도리어 아내를 범하여 처용의 귀가를 막고 춤과 노래를 부르게 한 역신이 조력자가 되는 것입니다. 역신 때문에 처용은 중단된 놀이와 춤을 새롭게 창출해 낼 수가 있었던 것입니다.

세속적인 입장에서의 적대자가 불가나 초월적인 덕의 세계에서는 <도표 2>처럼 오히려 춤과 노래를 낳게 하는 조력자로서 바뀌게 되는 것이지요.

만약 그 발신자의 것이 유교라면, <도표 3>처럼 수신자는 유교적인 선비, 남편이 되고 그 주체자인 남편의 객체는 아내가 될 것입니다. 물론 아내는 정절이 유교의 덕일 것이므로 처용은 춤과 노래가 아니라 아내와 역



<도표 2> 불교적 텍스트



<도표 3> 유교적 텍스트

신을 고발하고 단죄할 것입니다.

헌강왕의 개운포 놀이와 동해용왕의 춤 이야기(처용의 춤 BIII)는 왕이 돌아와 영취산 동쪽 둔덕에 망해사를 지었다는 서술로 끝맺고 있습니다. 그러나 그 이야기가 완결되었음에도 다시 그 이야기는 또 ‘우(又)’라는 접속사로서 다음과 같은 이야기로 이어져 가고 있습니다. 텍스트를 보십시오.

C: 헌강왕은 또 포석정에 거동했다. 그때 남산의 신이 어전에서 춤을 추었다. 좌우의 신하들에게는 보이질 않고 오직 왕에게만 춤을 추는 모습이 보였다. 왕은 남산신의 그 춤을 본따서 몸소 추어, 그 춤이 어떤 모양의 것이었던가를 보여 주었다. 어전에 나타나 춤을 춘 그 신의 이름은 상심이라 했다. 그래서 지금까지도 나라 사람들은 이 춤을 전하여 어무상심이라고 있다. 또는 그 춤을 어무산신이라고도 하고, 어떤 설에는 신이 나와 춤을 추자 그 모습을 살피어 형상을 잡아, 장인에게 명하여 부각시켜 후세에 보여 주었기 때문에, 그 춤을 가리켜 상심이라 한다고 하였다. 혹은 상염 무라기도 하는데 이것은 곧 그 귀신의 모양으로 하여 일컬어진 것이다.

C로 표시해 놓은 이상의 이야기는 보다시피 B(I, II, III)의 헌강왕과 처용의 이야기와는 독립된 것인데도 어째서 ‘우(又)’라는 등위 접속사로 함께 연결(又幸鮑石亭)되어 있을까요. 서로 다른 이야기들이 같은 실로 꿰인 그 언술의 질서는 대체 무엇일까요.

여러분들은 우선 B와 C가 하나의 이야기로 묶일 수 있는 것은 이야기를 끌고 나가는 사건의 주체자가, 즉 주인공이 같은 헌강왕이라는 점을 지적할 수 있을 것입니다. 맞습니다.

사실 천년이나 멀리 떨어져 있는 송 일연의 언술을 오늘의 우리 입장에서 보면 매우 혼란스럽게 느껴집니다. 원근법으로 그려진 근대 서양화처

럼, 단일적인 시점으로 씌어진 언술에 익숙한 우리들로서는 이미 분석한 바 있듯이 서술의 주체가 현강왕에서 처용으로, 처용에서 역신으로, 그리고 그 이야기의 주체가 다시 처용의 화상을 문전에 그려 붙이는 나라 사람들(此國人……)로 옮겨 가다가 다시 끝에 와서 원래의 현강왕으로 돌아오는 동양화적 다시점(그렇지요. 동양의 산수화를 보면, 멀리 떨어져 있는 산꼭대기의 소나무 가지도 가까이 있는 정자 곁의 그것처럼 섬세하게 그려져 있지요. 화가가 어느 한자리에 서서 그림을 그리고 있는 것이 아니라, 한 화폭 속의 대상이 변할 때마다 옮겨 다니며 그린 것 같은 유동적 다시점으로 되어 있습니다)으로 그린 까닭입니다.

그러한 동양화의 언술처럼 일연의 언술도 이야기의 시점이 되는 주체가 바뀌어 가고 있습니다. 그러나 아무리 그 언술의 시점이 유동적이라 하더라도 텍스트 전체를 끌여가고 있는 주체지는 동해용왕도 처용도 역신도 아니라 바로 현강왕이었던 것입니다.

이들 이야기가 모두 현강왕을 주체로 한 언술이라는 데 비로소 그 질서가 나타나게 된다는 것을 우리는 B에 이어지는 C의 새로운 대목을 접함으로써 분명히 깨닫게 됩니다. 즉 B와 C가 등위접속사에 의해 한 이야기로 이어질 수 있는 것은 서술적 기능과 그 의미론적 동위태가 있기 때문입니다.

B - 대왕유개운포(大王遊開雲浦)

C - 대왕행포석정(大王幸鮑石亭)

‘노닐다’의 ‘유(遊)’와 ‘행차하다’의 ‘행(幸)’의 동작주가 같은 대왕으로 되어 있기 때문이지요. 언술의 주체가 같다는 이야기입니다.

그리고 또 여러분들은 그 기능이 또한 같은 연속성을 갖고 있다는 것을 지적할 것입니다. 즉 ‘유(遊)’나 ‘행(幸)’은 다 같이 놀이를 위해 나아가

는 것이기 때문입니다. 그리고 그 행위들은 다 같이 어떤 놀이의 공간 위에서 펼쳐지고 있다는 동일성, 즉 B의 개운포는 C의 포석정과 대응되는 공간이라는 것을 금시 읽을 수 있습니다. 이러한 동일성을 더욱 확실하게 하는 것이 춤입니다.

B의 이야기에서는 동해용의 춤과 처용의 춤이 등장했습니다. 그리고 C에서는 남산신(南山神)의 춤(御舞祥審)이 등장합니다. 쉽게 말해서 B나 C나 모두가 춤에 대한 기원 설화적 언술이라는 것이 확실해집니다.

단도직입적으로 말하면, 그 언술의 성격은 현강왕 치세의 태평성대에 있어서의 여러 가지 춤의 발생 기원을 서술하려 한 것이라고 할 수 있습니다. 그러나 우리는 이러한 동일성 위에 있는 차이를 밝혀야 합니다.

여러분들은 잊지 않으셨겠지요. 소쉬르로부터 약속된 기호학의 영역은 어떤 실질, 독립된 사물의 세계를 다루는 음성학적인 것이 아니라, 음운론적 원리처럼 상대적 관계 속에서 나타나는 대립소, 즉 이항 대립의 그 차이 속에서 나타나는 구조라는 것을 말합니다.

B의 개운포 이야기도 음성학적인 방법처럼 독립된 이야기로 관찰할 때에는 식별할 수 없었으나, C의 이야기와 관련해 보면 음운론적 구조 같은 것이 드러나게 됩니다. B와 C의 이야기를 의미 있게 하는 것은 바로 그 두 이야기의 변별 특징으로 나타나 있는 공간의 방위성입니다.

B의 이야기에는 동쪽을 나타내는 말이 직접·간접으로 세 번이나 되풀이되어 있습니다. 개운포는 서라벌의 동쪽에 있는 포구고, 동쪽을 직접 나타낸 것이 동해용이라는 말이며, 처용의 노래에 동경이란 구절이 나오고, 제일 끝 부분에 동해용을 위해 세운 망해사의 절터인 영취산의 동쪽 산록이라는 구절이 나옵니다(東麓勝地置寺).

그런데 C의 경우, 왕이 행차한 장소와 춤을 춘 신은 다 같이 남쪽으로 되어 있습니다. 개운포 이야기나 포석정 이야기를 독립된 것으로 읽으면 그 방위는 아무런 의미를 띠지 않지만, 전문 용어로 하면 관여(relevant)하

지 않지만, B와 C의 관계, 즉 차이의 체계에서 생겨나는 변별 특징을 보게 되면 그 이야기 속에 숨겨져 있던 방위가 유표화하게 되고, 또한 그것이 그 서사적 언술을 결정짓는 유효한 요소가 된다는 것을 발견하게 됩니다.

왕이 개운포에 놀러 갔을 때에 왕 앞에 나타나 춤을 춘 것은 동해용이었고, 포석정으로 나들이 갔을 때에 역시 왕 앞에 출현해 춤을 보여 준 것은 남산신입니다(南山神現舞於御前).

B의 동해용에 대응되는 것이 C의 남산신이라는 것은 구조적으로 명백합니다. 그리고 B의 춤과 C의 춤에 음소처럼 그 변별적 특징을 부여하고 있는 것은 다음과 같은 이항 대립적인 공간의 차이화에 의한 것입니다.

B		C
동방(東方)	:	남방(南方)
수평(水平: 海)	:	수직(垂直: 山)

동해용의 춤과 처용의 춤은 다 같이 동쪽 방위와 바다에 속해 있는 춤이고, 남산신의 상심무는 남쪽 방위와 산으로 식별되는 춤입니다.

우리는 동과 남의 방위 분절에 의해 언술이 분할 배치되어 있음을 읽을 수가 있습니다. 그러므로 방위의 분절은 이 두 춤의 동일성과 차이성을 쉽게 알아낼 수 있게 합니다. 그리고 동쪽 다음에 남쪽이 나오는 방위의 순차성으로 이야기를 배치하는 서술적 언술의 서열 법칙까지도 쉽게 찾아낼 수가 있습니다.

우선 동과 남은 서와 북에 대립되는 방향으로서, 동일성 속의 차이를 나타내는 것입니다. 그러므로 춤 역시도 동의 처용무와 동해용의 춤은, 남의 그 상심무와 동일성 속의 차이를 보여 준 것으로 파악됩니다.

동일성은 왕이 초자연적인 존재로부터 춤을 전수받게 된다는 점입니



다. 그러나 동방의 춤보다도 남방의 춤보다도 훨씬 더 적극적이라는 점에서 차이화됩니다. 그리고 그 의미도 추상화되지요. 사실 동해용의 춤과 처용무를 합치고, 초자연적 힘을 더욱 강화한 것이 남산신의 춤이라는 사실을 분석해 낸다는 것은 별로 어려운 일이 아닙니다.

왜냐하면 동쪽의 경우, 단지 이야기의 구조적인 기능상 현강왕은 처용과 평행 관계에 있기 때문에 춤을 추는 처용과 동일시되기는 해도, 실질적으로 왕은 춤을 추는 것을 구경하는 사람이자 춤을 추는 주체자는 아닙니다.

그러나 남쪽 남산신의 춤은 왕밖에 보이지 않았고, 그 때문에 왕은 그 춤사위를 스스로 옮겨 자신이 춘 것으로 되어 있습니다. 춤의 감상자가 아니라 이미 춤의 창출자가 되는 것이지요. 그런 점에서 BI(동해용의 춤) + BII(처용의 춤) = C(상심무)가 되는 것입니다. 동과 남은 밤과 낮처럼 대립이 아니라 아침이 대낮으로, 봄이 여름으로 변하는 것 같은 극화의 관계입니다.

더구나 처용의 춤은 가면을 낳게 됩니다. 이것은 춤과 탈과의 관계를 암시합니다. 그런데 남산신의 상심무에서는 춤과 탈이 보다 직접적으로 나타나서, 왕은 공장에게 명하여 그 모습을 새기도록 합니다. 춤과 탈이 직접적으로 결합 관계를 보여 주고 있습니다.

산신→상심→상신→상염으로 그 춤을 나타내는 시니피앙이 변해 가면서 그 의미 작용을 무수히 바꿔 가는 그 다기호적(polysemy)인 기술은, 춤이 덕을 찬미하거나 혹은 덕을 표시하는 단일적 기호로 작용하고 있는 B의 그것과 대비되는 것이라고 할 수 있습니다.

상심무를 서리같이 흰 수염의 형상을 본뜬 것으로 상염무라고도 했다는 해석에서도 알 수 있듯이, 남산신이 추었다는 춤이나 그 가면은 노인(덕)을 나타내는 수염을 단 것으로, 완만하고 느린 템포의 춤이었을 것으로 짐작이 갑니다. 말하자면 덕을 찬미하거나 나타낸 동해용의 춤과 처

용무를 합친 극단화한 춤이었으리라는 것을, 우리는 동과 남의 방위가 갖고 있는 동기화에서도 알 수 있습니다.

음양 오행에 기초한 동양의 우주론에서 동방은 ‘목(木)’ 이고 시간의 층위에서는 ‘봄’ 으로서, 시작과 상승을 나타내는 운동을 표시하게 됩니다. 그리고 남방은 물질로는 ‘화(火)’ 고, 시간의 분절로는 ‘여름’ 입니다.

## 2. 우주론적 언술의 모델

어떻습니까. 일연의 언술은 우주론적 공간의 방위, 그리고 그 운동의 계기성을 따라 구성되어 있다는 것을 누가 부정할 수 있겠습니까.

동에서 남으로 이행된다는 것은 공간적인 것으로 볼 때, 수평적인 것이 수직적인 것으로 되는 상승을 의미하기도 하는 것입니다. 동해용으로 상징되는 바다의 수평 구조가 남산신으로 표상되는 그 수직 대응의 변별적 특징으로 바뀐 것은 이미 우리가 보아온 그대로그가 아닙니까.

이러한 우주론적 언술은 C의 남산신의 춤 이야기에 이어지는 다음의 텍스트를 보면 더욱더 명백해집니다.

D : 왕이 또 금강령에 행차하니 북악의 신이 나타나 춤을 추었다. 춤의 명칭을 옥도령이라고 했다(又幸於金剛嶺時. 北岳神呈舞. 名玉刀鈴).

E : 또한 동례전에서 잔치를 할 때 지신이 나와 춤을 추었다. 춤의 명칭을 지백급간이라 했다. 어법집에는 그때 산신이 즐겁게 춤을 추고 그리고 노래를 부르되 지라다도파도파라고 했는데, 그것은 대체로 지혜로써 나라를 다스리던 사람들이 미리 알아채고 많이들 도피해 감으로 하여 도읍이 앞으로 깨뜨려질 것임을 말한 것이라고 했다. 즉 지신과 산신은 나라가 장차 망해 갈 것을 알았으므로, 그 기미를 춤을 추어 경고해 주었다는 말이

다. 그런데도 조정에 있는 사람들은 그 기미를 깨닫지 못하고는 오히려 상서를 나타낸 것이라고 하여 환락이 갈수록 심해졌다.

F: 그리하여 나라는 끝내 망하고 말았다.

보십시오. B의 춤에서 C의 춤으로 옮겨 올 때에도 ‘우(又)’라는 등위 접속사로 이어졌지만, D와 E의 언술 역시도 똑같이 ‘우왕(又王)’이라는 같은 접속사로 유도되고 있습니다.

그리고 이번에는 북악신과 지신이 춤을 춥니다. 두말할 것 없이 북악신은 남산신과 대립되는 것으로서 남과 북의 공간적 대칭을 나타내고 있습니다. 불행하게도 일연은 북악신의 춤이 어떤 것인지 자세히 기술하고 있지 않습니다.

그러나 우리는 구조적으로 그 춤이 무엇을 기호 내용으로 삼고 있는지를 쉽게 알 수 있습니다. 남산신이 춘 춤이 동해용이나 처용의 덕춤을 극화한 것이라면, 북악신의 춤은 남산신의 춤과 정반대되는 대립적 의미를 갖게 될 것입니다. 결론 부분에서 자세히 언급하겠지만, 이 춤들은 우주론의 사방위를 기호 체계로 해서 전개하고 있으므로 의미의 차이나 대립 역시도 그 우주론적 의미 체계와 같은 배치로 이루어져 있다는 것을 가려낼 수 있습니다.

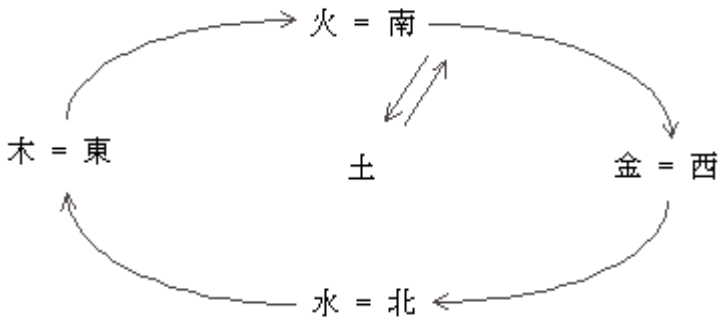
즉 북악신의 춤은 동남춤과 대립되는, 덕의 반대되는 쾌락의 세속적 춤이라는 것을 알 수 있지요. 이름부터가 그렇지 않습니까. 동해용이나 처용은 덕을 찬양하거나 덕으로부터 생겨난 춤이고, 남산신의 춤은 노인의 하얀 수염을 단 것인데, 북악신의 춤은 옥, 칼, 방울입니다. 모두가 금속적 물질로 되어 있습니다. 오행에서 동을 나타내는 ‘목(木)’과 반대되는 것들이지요.

‘금(金)’은 오행에서 음에 속하는 것으로, 동남의 ‘양(陽)’과 반대되는

서북을 뜻하며 가을과 겨울을 뜻하지요. 방울도 옥도 둥글게 결정되는 것, 움츠리고 단단하게 뭉치고 하락하는 것입니다. 더구나 칼은 덕을 나타내는 수염과 반대되는 것으로 끊고 파괴하는 것이지요.

북악신의 춤은 그 뒤에 나오는 지신의 춤과 동일성을 띤 것으로 기술되어 있어, 같은 그룹의 것임을 알 수 있습니다. 즉 북악의 산신 다음에 나오는 춤은, E의 지신입니다. 동서처럼 여기에서는 북서가 짝을 이루고 있는 것으로, 지신의 춤은 곧 방위로서는 서방이라는 것이 명백합니다.

원래 오행이 5분절이었을 때에는 ‘지(地)’는 중앙으로서, 양에서 음으로 변할 때도 표에서 보는 바처럼 여름에서 가을로, ‘화(火)’에서 ‘금



〈도표 4〉

(金)으로 이행될 때 중앙의 자리로 매개하게 되지만, 여기에서는 ‘지(天)=동(東)’의 대립항으로 ‘지(地)=서(西)’의 관계로 구조화되어 있음을 알 수 있습니다.

즉 천, 지, 동, 서, 남, 북의 수평 수직의 우주 공간의 6분절을 4분절로 축약시킨 형태라고 할 수 있습니다. 동과 서가 ‘지(地)’의 방향을 동시에 내포하고 있는 형이지요. 그리고 이러한 공간의 6분절을 토대로 한 언술은 불교의 기술 방식과 일치합니다(〈도표 4〉 참조).

동의 동해용과 처용이 동방과 동시에 천을 나타낸다는 것은 동해용이 해를 가렸다거나(용은 승천한다), 처용이 달과 관련을 맺고 있었다는 것으로 금시 알 수가 있지요. 북악신과 지신이 동일시되는 것은 동서에 대응하는 서북으로서, 일연은 그 춤의 성격을 한꺼번에 정의합니다. 즉 겉보기에는 상서로운 것 같았지만, 산신(북악신)과 지신(서방신)은 신라 다음의 멸망을 예고하는 춤으로 풀이되고 있습니다. 그것은 동남의 덕춤과 반대되는, 하강하고 움츠리고 쇠멸하는 환락의 춤으로 규정되어 있습니다.

이제 송 일연의 숨어 있던 언술을 여러분들은 분명히 손바닥을 들여다 보듯이 들여다볼 수가 있게 되었습니다.

일연의 언술은 완전히 이항 대립의 음운론적 구조를 갖고 있는 우주론적 기술이라는 것은 의심할 여지가 없습니다. 그것은 토도로프와 이바노프 같은 러시아의 문화 기호론자들이 우주수(宇宙樹)의 연구에서 밝힌 바대로, 신석기 시대에서부터 신화나 전설의 텍스트 기술이 동서남북, 하늘, 땅, 중앙의 7분절로 된 우주론적 언술로 이루어져 있음을 극명하게 보여준 바 있습니다.

즉 일연의 언술을 정리해 보면, 언술의 시작은 신라의 부와 태평성대를 뜻하는 A에서 시작하는 것으로, F의 신라의 멸망으로 끝맺고 있습니다. 즉 처용랑과 망해사의 텍스트를 앞에서 분절한 표시대로 나열해 놓고 보면, 그 언술의 순서는 “A흥하다→B東(天), 수평(水平)→C南, 수직(垂直)→E西(地)→F망하다”로서, 신라의 태평 성대가 멸망하는 순환성을 동남북서의 상승과 하강, 봄·여름과 가을·겨울의 우주적 운행의 기호 체계에 의해 서술해 간 것이라고 할 수 있습니다.

그리고 이러한 언술은 완전한 공간의 이항 대립 구조로 되어 있어서, 신태그마틱한 축으로 놓았던 것을 패러디그마틱한 것으로 정렬하면,

A-F 흥(興) : 망(亡) …… 신라의 역사

B-E 천(天), 동(東) : 지(地), 서(西) …… 처용무(處容舞), 동해용무(東海龍舞) : 지신산무(地神山舞)

C-D 남(南) : 북(北) …… 상심무(祥審舞) : 옥도령무(玉刀鈴舞)

가 됩니다. 춤은 동남의 춤과 북서의 춤으로 분할되어 덕의 춤과 환락의 춤으로 대응되고 성(聖)의 공간, 상승하는 공간은 세속의 공간, 하강하는 공간으로 각기 대립됩니다.

춤은 두말할 것 없이 놀이(遊, 幸)처럼 양의성을 띤 행위로서 날다와 걷다의 중간적인 매개항을 이루는 것이지요. 이 매개가 상승할 때에는 동과 남의 춤으로 분할되어 흥하는 춤, 덕의 춤이 되어 종교적인 하늘의 언술이 되고, 그것이 환락의 춤이 되었을 때에는 땅으로 하강하여 세속적인 것으로 바뀌어 멸망하는 춤이 됩니다.

처용이나 험강왕의 춤은 절 짓기나 역신을 쫓는 초월적 힘을 갖는 건축 공간을 창조하지만, 신라의 멸망을 나타내는 지신의 춤은 동례전이라는 궁전 잔치의 공간에서 출현되고 있습니다.

벌어진 행위의 선후에 따라 그 순차성이 결정되는 시간적 언술과 논리적 인과 관계에 의해서 문(文)들의 집합이 이루어지는 논리적 언술과는 달리, 승 일연이 보여 주고 있는 그 언술은 우주론적 기호 체계를 사용한 것으로서 신라의 흥망을 춤으로 구조화하고 있습니다.

즉 일연의 역사 기술은 건축 공간처럼 우주를 닮은 것이라 할 수 있습니다. ▣

## 전쟁판도와 믿음세계 지도

— 기독교와 샤머니즘의 흥방지쟁(興方之爭) 또는 합숙 —

정현기(문학평론가)

### 1. 믿음, 상상력, 제국주의

#### 1) 기독교와 상품 제국주의

마르크스는 종교가 곧 아편이라고 규정했다. 이런 지결임 속에는 믿음이 굳어지면 대부분 사람들의, 세계나 사물을 읽는, 눈길이 편벽해지고 남의 의견이나 믿음 따위를 거들떠보지 않으려는 굳은 사람으로 변한다는 뜻이 들어 있다. 영국 철학자 버트란드 러셀은 그의 《광신의 몰락》에서 세계 역사상 종교의 이름으로 전쟁을 치른 예들이 아주 많다고 하였다. 그는 세계의 역대 종교전쟁의 예를 들면서 기독교가 들어간 곳치고 피를 흘리지 않은 곳이 없다고 하였다. 불교나 기타, 다른 종교의 경우는 대체로 그런 피를 부르는 싸움으로 일관하지 않는 데 비해 이상하게 기독교는 남의 나라에 그 믿음을 전파하면서 피를 부른다는 것이었다. 그는 기독교와 흡사한 종교를 또 하나 들었는데, 그게 공산주의 사상이라는 것

이었다. 공산주의 사상도 그제 전파되어 입국하면 대부분 피를 부른다는 것이다.

오직 나만이 옳다는 생각은 곧 이런 믿음 속에서 생겨난다. 유일신 사상, 오직 한 분뿐인 여호와 하나님, 그만이 우주를 주재하고 인류를 구원하거나 파멸할 권능과 뜻을 지니고 있다고 하는 믿음은, 일단 그렇게 믿기 시작하자마자, 그들은 이웃들에게 그것을 전파하여 그에 종속시키려고 하는 열기와 집념에 빠진다. 그렇게 되면 그들은 다른 믿음을 지닌 사람 이를테면 불교교리나 이슬람교리, 샤머니즘, 기타, 다른 소수자들의 믿음을 지닌 사람들을 사탄이거나 악마 따위로 인식하여 그들을 구원해야 할 사명감에 불이 붙어 강압적인 설득이나(이 설득도 기실은 성령 구절을 반복하여 중얼거리는 형편이지만), 집요한 권면(?)으로 몰아갈 뿐만 아니라 그들은 때와 장소를 가리지 아니하고 스스로 믿음의 무아지경에 빠져 하나님을 찬송하고 기도문을 중얼거린다.

종교학자 유동식 교수가 쓴 《한국종교와 기독교》(서울: 대한기독교서회, 2001)에는 한국 종교의 본질적인 원형을 샤머니즘으로 보고 있다. 고구려·신라·백제 삼국시대에는 도교, 불교, 무(샤머니즘)의 믿음체계가 서로 경쟁하다가 신라 정권이 불교를 일반화하면서 민간인들에게 불교 믿음 틀이 정착하였다. 고려조에 이르러 유교가 여기 가세하여 경쟁하였지만, 신라 유민들을 달래기 위한 정치적 배려로 불교를 크게 신봉하는 한편 도교나 유교 등이 승세를 굳히다가, 조선조에 들어오면서 완전히 유교가 정치적 정략에 따라 정착함으로써 각 서원들이 들어섰다고 썼다. 대부분 절간을 탈취하여 서원으로 만드는 일들이 행해진 것도 이 시기 종교적 믿음 틀의 다름이 서로를 억압하거나 분쟁을 일으켰던 좋은 사례에 속한다. 종교적 믿음은 서로를 밀어내려는 힘으로 작용하는 경우가 대부분이다. 조선조가 끝나고 신생 한국으로 되면서 미국의 장악 속에 들어간 대한민국은 종래에 있었던 불교나 유교가 명맥을 유지하는 가운데, 기



독교가 큰 세력으로 등장하여 구교·신교가 양대 산맥을 형성하면서 수많은 신도들을 거느리는 거대 종교 산업이 이루어져 왔다.

알다시피 남한 기독교는 미 제국주의 세력의 등을 타고 들어왔다. 아나다르게 말하면, 기독교를 내세워 미 제국주의, 상품세력이 남한에 들어와 크게 번성하였다. 그런데 흥미롭게도 유동식 교수는 삼국시대로부터 각종 종교가 길항작용을 거듭하면서 경쟁을 하여 왔지만 그 믿음 밑바닥에는 무(샤머니즘)가 거대한 흐름으로 자리 잡고 있다는 것이다. 불교든, 유교든, 도교든 모두 이 믿음의 의식 아래쪽에는 무 의식(巫意識)이 있어서 군데군데, 의식절차나 교회나 절 꾸밈 속에, 무 정신이 들어 있다는 것이다. 그것은 무가 주로 기복신앙이 강하여서 모든 민중이 이 기복의 정신으로부터 벗어날 수 없다는 것으로도 해석할 수가 있다. 기독교 문학의 가능성과 그 역사에 대해 심혈을 기울여 낸 박이도의 《한국 현대시와 기독교》에서 정리한 기독교 문학의 가능성에 대한 점검은 지극히 기독교적이다. 그는 김형우의 저술 《기독교와 문학》에서 인용한 미국 문학의 기독교 정신 채취가 ‘1. 신의 정통주의, 2. 그리스도의 신성, 3. 원죄, 4. 구속(救贖), 5. 성서의 가르침’으로 가르고 이렇게 정리하여 놓았다.

이것과 비교할 수 있는 한국 문학에서의 기독교 의식은 1. 부활 2. 개인적 속죄 3. 만민평등주의 4. 기복 대상으로서의 하나님 등의 차원에서 찾아볼 수 있다. 이 네 가지 항목을 역순으로 출발하여 중국에는 기독교만이 신비적 신앙정신이 되는 속죄 부활의 경지에까지 도달할 수 있는 것이다. 이것이 한국 기독교에서 찾아볼 수 있는 구체적인 기독교 의식이 되는 동시에 기독교 문학의 개념이 되는 것이다.(종로서적, 1987, 13쪽.)

구원, 속죄, 평등, 하나님 등의 믿음 틀은 꼭 기독교에만 있는 것이 아니다. 무교에서도 이 비슷한 의식과 그 내용은 있다. 다음 생애에 대한 믿음

이러는 종교적 틀은 다분히 기독교와 무교가 비슷한 믿음 틀로 이루어져 있다. 삶과 죽음을 주재하는 최고의 신으로 옥황상제나 염라대왕은 비록 불교적 생각 틀에서 나온 말이지만 무교에서도 이 하나님에 대신하는 용어를 제석신화로 쓰고 있다. 그런데 기독교는 이런 무교적 교리를 의도적으로 무시한다. 그것은 야만인이나 믿는 하등종교라는 것이 그들 서양식 생각 틀에 순치된 지식인들에 의한 우월감 표현일 뿐이다. 문학작품에서 이 두 믿음 체계를 놓고 평생 글쓰기의 화두로 삼은 김동리의 소설적 생각 길이 <무녀도>와 <올화>로 이어져 형상화되고 있고 <역마>나 <황토기>, <당고개 무당> 등이 무교적 생각 길로 창작된 것은 널리 알려진 사실이다.

기독교가 치열한 열등감을 지닌 믿음체계라는 점은 여러 측면에서 드러난다. 그 이유는 이스라엘 부족 신화를 전 세계로 퍼뜨리려고 할 때 필연적으로 부딪치는 다른 믿음체계와의 마찰 속에서, 유일신 믿음을 주무기로 한, 공격적이고 무자비한 주입을 강요할 수밖에 없는 제국주의적 성향 때문이다. 미국 주도의 남한 정부 초기에 한국 북쪽에 퍼져 알려졌던 기독교 교리는, 1866년 미국 배 제너럴 서먼 호를 비롯하여 미국 배들이 여러 차례 불법 침략, 통상을 요구하는 국가개방과 관련이 깊다. 1866년 고종 당시 한국에 불법 입국한 서양 배들이 통상요구와 함께 노략질을 일삼았던 사정이나 그에 같이 탄 선교사가 성경책을 던지면서 불에 타 죽는 순교까지 했던 한국의 기독교 전파 초기에는 순탄한 행로가 아니었다. 유교 이념으로 무장하고 나라를 지탱하고 있었던 조선은 그 동안 중주국으로 삼아왔던 중국이 1840~42년, 영국에 의해 벌어진 아편전쟁으로 허무하게 무너지고, 동시에 유교 이념은 빛을 잃어가기 시작하고 있었다.

정신적 공황 상태에서 새로운 믿음 이야기는 손쉽게 사람들 머릿속에 흘러든다. 정신적 공황이란 오래 전부터 믿어 왔던 믿음 체계가 무너지고, 가슴 속 빈 자리를 말한다. 기독교는 미 제국주의 책략과 밀접한 연

결고리를 갖추고 세계 각국에 퍼뜨려졌다. 뿐만 아니라 그들은 기독교나 서양식 생활 방식을 모르는 국가 모두를 야만으로 읽음으로써 오래 전 그 리스가 그들 서양 국가들에게 보였던, 야만에 대한 멸시와 박해를 공식화하는 데 기독교는 아주 중요한 믿음 틀이었다. 조선 왕조가 유교 이념으로 지탱되어 왔던 것을 이들 서양식 기독교는 가차 없이 쏘시고 들어옴으로써 엄청난 교세를 확장하여 왔다. 남을 먹이의 수단으로 여기는 제국주의 정신에는 언제나 도덕적 공황상태가 쌓인다. 그들의 열등감은 이런 연유로 치열한 바가 있다. 우월감은 열등감과 언제나 일란성 쌍둥이로 존재한다. 남보다 우위에 있다고 크게 나대어 주장하는 근저에는 치열한 열등감의 짝이 있다.

서양 선교사들이 조선에 들어왔을 때 이 나라의 민중적 믿음 틀이 가장 굳은 것이 겉으로는 유교 이념이었지만 그들 기독교가 믿는 ‘하나님’과 같은 말씨가 무(巫) 사상 속에 들어 있음을 그들은 가장 먼저 알게 되었다. 옥황상제니 저승사자이니 하는 상상력은 무 사상의 기본이었고 조선, 오늘날 한국인의 심상 속에는 이것이 가장 큰 믿음 틀로 자리하고 있었음을 선교사들은 알았던 것이다. 유교의 본고장에 속하는 안동 지역에 프랑스 선교사들 가운데 특공대에 속하는 ‘외방전도회’ 소속 선교사들이 들어와 활동하였고, 무(샤머니즘) 사상을 가장 척결해야 할 믿음 틀로 그들은 보았다. 이것을 깨부수는 데는 여러 통로의 길이 있었다. 정치적인 공식 박해는 말할 것도 없고 일반 민중들에게 이 믿음은 ‘미신(迷信)’이라는 굴레의 포위관념을 만들어 그것에 접근하는 길을 조직적으로 막았다.

포위관념이란 이런 굴레를 통해 강화된다. 미 제국주의가 막강한 힘을 한국 내에 쓰기 시작한 연대로부터 기독교가 세력을 확장하고 동시에 무가 세력을 꺾이는 추세는 오늘날까지도 계속되는 형편이다. 공격적인 기독교의 특성상 일방적인 억압이자 압살정략이지만 도요새와 조개가 싸

우는 종교전쟁 꼴로 읽히는 대목이기도 하다.

그럼에도 불구하고 이 나라에 들어 온 기독교적 생각 틀은 문학작품 여러 곳에서 그 형상화의 길을 열어 왔다. 최남선으로부터 이광수, 정지용, 박영준, 박두진, 김현승, 정연희, 최인호, 박이도, 이해인 등 작가나 시인들의 문학작품 속에서 이 기독교적 생각 틀은 여러 각도에서 한국인 삶의 방향으로 길을 터 왔고, 삶과 죽음의 문제, 고난을 이기는 방법, 속죄의식, 구원 등 여러 소망과 꿈 이야기로 한국문학의 폭넓은 생각 틀 너비를 만들어 오고 있다.

## 2) 무(샤머니즘) 사상의 뿌리

문화인류학 전공학자 조홍윤은 그의 저술 《한국의 샤머니즘》(서울: 서울대학교 출판부, 2000) ‘들어가기’ 말에서 다음과 같이 적고 있다.

샤머니즘은 어찌 보면 온통 신화의 세계이고 신들림의 판이다. 굿판을 샤머니즘이라 하여도 좋을 터인데, 거기에는 신들림이 왕성하고 그것은 신명나는 놀이판이기도 하다. 엄숙한 기성종교의 의례와는 그 분위기가 사뭇 다르다.

그런가 하면 한국 무의 굿에 보이고 들리는 것이라곤 모두 한국의 전통 예술이다. 악기와 장단과 가락이며 춤사위가 그러하고, 복식과 굿상 차림에다 신가(神歌) 등 전통예술 아닌 것이 없다. 무가 고조선 이래로 한국인의 기층종교이자 전통종교인 사실은 이제 학계의 정설로 되어 있다. 음악·연극·서사문학 등 한국의 전통예술 분야는 그 기원을 하나같이 무에 다 두고 있다. 이렇듯 종교성예다 예술성과 놀이 내지 축제성과 신화의 성격 등이 고루 강한 복합적 성격의 한국 샤머니즘이기에 그것을 어떻게 바라보고 파악해야 할 것인지 매우 난감한 것이 사실이다.(위의 책, 1쪽.)

기독교가 처음 들어올 때 서양 선교사들이 ‘하나님’을 옮기려고 할 때 한국에서 이와 가장 근접한 개념의 용어 ‘하느님’이 바로 이 무(샤머니즘)에만 있다는 사실을 알고 놀란 것은 무리가 아니다. (하비 콕스와 유동식의 대답) 뿐만 아니라 이 무교가 한국의 전통예술과 겹쳐 있어 그 의식 전체가 전통적인 가무와 놀이로 짜여 있다는 것은, 이것에 대항하여 기독교 종교의식으로 바꾸려면 큰 전쟁이 필수적임을 인정해야 하는, 그리하여 이 말살 책략이야말로 조직적이고도 광범위한 교육의 필요성이 배가되는 셈이었다. 그래서 이른바 새로운 교육에 투입되는 젊은이들로 하여금 철저한 반전통적 교육을 심화시킬 필요가 있었던 것이다.

일본이나 미국 또는 프랑스 등 서양에 유학하는 사람들에게 이 교육은 자연스럽고도 쉽게 이루어져 왔다. 개화파라고 이름 붙여 스스로 서양 유학파들로 자부하는 사람들은 이 무교적 생각법이야말로 떼어버려야 할 금기사항이었고 이런 미신을 타파해야 비로소 앞선 사람 대열에 드는 사람들이고 문명화된 사람이라는 착각을 갖게 하여 왔다. 그것은 거대한 착각이었다고 나는 판단한다. 새로운 교육을 받는 사람들은 알게 모르게 자기 속에 든 원형질을 몽개는 일에 몰두하였고 그것이 곧 자기모독이었음을 모르는 채 새로운 서양의 신념을 자기 것이라고 믿게 되었다. 예수가 중동지역인 아시아 지역 출신 사람인가 서양 사람들의 신이었는가 하는 문제는 중요한 사항이 아니다. 그들 서양인(정확하게는 프랑크인 지금 프랑스인)들이 11세기(1096년) 초에 십자가를 등에 지고 아랍지역인 콘스탄티노플을 침공하였을 때부터 이미 예수나 여호와 하나님은 서양 믿음의 핵심인 것처럼 예루살렘 성전 탈환이 침공목표로 정해져 그 칼부림 전쟁이 아시아 전 지역으로 퍼져 나아갔기 때문이다. (아민 말루프 지음, 김미선 옮김, 《아랍인의 눈으로 본 십자군 전쟁》, 서울: 아침이슬, 2002. 참조)

한국의 무교에 대한 깊이 있는 논의는 조홍윤 박사의 여러 저서(정음사판 《한국의 무》와 연세대학교 출판부 관 《한국무교사상사》, 서울대학교

출판부 판 《한국의 샤머니즘》, 민족문화사 판 《무와 민족문화》 등)들이 있어 한국 무교의 역사적인 내역과 그 박해 과정, 한국 지성사의 허점, 한국의 전통 문학과 예능에 대한 치밀한 분석과 해석이 밝혀지고 있다. 그의 저술에서는 인간의 삶과 죽음에 대한 뜻 밝히기로부터 삶의 방식에 대한 눈 고르기까지 다양하고도 깊이 있는 점검과 눈 뜨기의 바른 길이 제시되고 있다. 한국의 무는 역사적으로 아주 오랜 전통을 지녀왔다. 그는 건국신화로부터 신가(神歌)에 등장하는 영웅 신화는 주로 한국의 국문학 자들에 의해 연구되어 왔지만, “이들(김열규, 서대석, 조동일 등)은 한국 샤머니즘 신가의 신화적 성격을 어느 정도 파악하여 여러 분석 작업을 시도하였으나, 역시 영웅 신화에 주된 관심을 보인 반면 원형으로서의 신화와 그 실재성에 접근하지 못하였고 연구방법에서도 미흡하였다.”고 읽고 “최근 한국사회에 일고 있는 한 즐기 신화에 대한 관심도 기본적인 논의나 근본적인 인식의 변환 없이 그리스·로마의 구태의연한 영웅·신화를 각색해 내놓는 데 불과하다.”고 썼다.(조홍윤, 《한국문화론》, 동국현대신서, 2001, 62쪽.) 한국의 무교 연구에서 건국신화는 가장 전통적이면서도 대중적인 인식의 꼭지점을 이룬다. 그는 이렇게 쓰고 있다.

제석본풀이는 한국 샤머니즘에서 전국적으로 분포를 보이고, 또한 신가 가운데 바리공주와 함께 그동안 가장 많이 연구된 것으로 유명하다. 제석(帝釋)은 단군 신화의 환인제석과 직결되고, 한국 무에서 천신(天神)으로 받아들여지는 신령이기에 원형신화와 관련하여 주목받아 마땅하다. (위의 책, 63쪽.)

믿음과 신화(神話)는 세계 각국 사람들의 공통된 종교체험으로 체계화한다. 그리스 신화의 단계도 세 단계로 읽는 것이 신화학의 기본이다. 유재원의 《그리스 신화의 세계》(서울: 현대문화사, 1998-9, 5-6)에서 유재원

은 그리스 신화가 세 단계의 믿음방식으로 전승되어 내려왔음을 밝히고 있다. 첫째가 믿음(신앙)체계로서의 신화, 둘째가 이야기로서의 신화, 셋째는 이데올로기로서의 신화이다. 그리스 초기에 하늘의 신 우라노스나 땅의 신 가이아, 크로노스와 레아, 제우스와 헤라 등의 하늘과 땅을 주재하는 신과 지하의 신 하데스 등 올림포스의 열두 제신들은 믿음의 신, 엄숙하고도 두려운 신앙의 대상이었다. 그 신들은 믿지 않거나 함부로 대할 경우 반드시 재앙과 직결되어 삶과 죽음이 결판나는 그런 두려움의 대상이었고 경외의 대상이었다. 그러나 그리스 전역에 기독교가 들어오고 다른 믿음 체계가 민간인들에게 퍼졌을 때 그리스 신화는 그냥 신들의 이야기나 어떤 이념으로서의 신화로 남게 된 것이다. 신화는 언제나 이념(이데올로기)으로 존속한다. 그것은 인간 상상력의 산물이면서 동시에 현실을 어거하는 중요한 교육적 도덕지표이기 때문이다. 한국의 무(샤머니즘) 또한 분명한 신화로서 오래된 믿음의 내림으로 한민족의 심성 속에 흘러내려왔던 도덕지표였다.

이런 도덕지표는 다른 믿음체계와 길항하거나 화합하여 그 인식범위나 의식절차 등 모양새가 복합적인 것으로 변형된다. 기독교가 교리나 의식이 이집트 신화나 그리스 철학 등 다른 신화의 영향을 받아 발전을 거듭해 왔듯이 무교 또한 불교나 도교(道敎)의 영향을 받아 변형의 형태로 존속해 오고 있다.(조홍윤, 《한국의 무》, 정음사: 1983, 25쪽 참조) 그러므로 무교에는 도교에서 믿던 신화 내용이 상당한 몫으로 자리하고 있음을 알 수 있다. 아름답고 드높아 그 자태가 빼어난 피마다 산신(山神)이 살던 것으로 믿어 왔는가 하면, 생명의 탄생을 주도하는 산신(産神), 각 시대를 아우르는 여러 영웅 신, 부엌이나 벽장을 주재하는 조왕신, 터춧대감, 허무하게 떠도는 잡신들 이야기까지 무교에서 믿는 신들에 대한 이야기는 범신론적이면서도 독특한 농경민족의 한국적 특색을 갖추고 이어져 내려왔다. 한국의 작가치고 이런 한민족 의식 밑에 흐르는 믿음 틀

을 의식하지 않는 작가란 없다고 보아도 틀리지 않을 터이다.

김동리의 문학세계와 한승원, 윤홍길 등이 쓴 작품들도 서양정신과 동양 특히 한국정신과의 균형, 또는 전통적 삶의 내적 충격과 그 해결방식을 찾는 목소리로 이어져 왔음은 잘 알려진 문학사적 예증에 속한다. 이제 우리는 이런 믿음 체계의 두 흐름, 기독교 정신과 무교의 정신을 받아들인 한국문학의 내용들에 대해 좀더 깊이 있게 살펴볼 차례이다.

## 2. 기독교와 무교 정신의 문학적 틀

한국인들의 심성은 좋은 것 올바른 것, 튼튼한 정신에 관한 것이면 그것을 받아 지키고 믿으며 오랫동안 버리지 않는 굳은 전통을 지니고 있다. 이것을 일본 학자들의 영향을 받은 한국 문명 사학자들이 아시아의 정체성론을 만들어 한국에는 종교가 들어오면 진화 발전하기보다는 고이거나 썩는다고 해석하여 한국인들로 하여금 열등감에 빠지도록 오랫동안 부채질하여 왔다. 한국에 들어온 각종 믿음 체계가 얼마나 그윽한 모습으로 유지 보존되었는지를 한국인들이 깨우치기 시작한 지도 얼마 되지 않는다. 한국 산야에 그윽한 모습의 사찰이나 성당, 각종 사당, 산신각 등은 여러 믿음 방식이 모두 함께 살면서 삶과 죽음에 관한 바른 삶에 이르는 길을 가르치고 있다.

기독교 역사에서 예수 그리스도의 출현은 획기적인 사건이었다. 기독교 2,000년, 세계종교로의 발돋움은 예수의 생애 그 자체로 출발하고 또 그에게로 귀결된다. 네 복음서에 기록된 예수상은 수도생활의 근본적인 명령을 따르는 데에 세례 요한보다 결코 못하지 않았다. “더욱이 세상을 거부함으로써 그는 세상을 정복하였고, 영원한 나라를 건설하였으며 그 나라에서 사람들이 예수와 마찬가지로 이 세상을 거부한 채 자신의 십자가를 지고 예수를 좇도록 부르는 것”(아로슬라프 펠리칸 지음 김승철 옮



김, 《예수의 역사 2000년-문화사 속의 그리스도의 위치》, 동연출판사, 1999, 187쪽)은 기독교 사상의 가장 독특한 핵심 내용이자 능동적 권력의 썬인 썬이다. 오늘날 세계 각국의 무수한 정치 지도자들이 이것을 흉내내려고 하면서 역으로 악을 저지르는 악순환이 거듭되는 것 또한 예수를 신으로 믿게 하는 중생 법도가 아닐 것인가! 나는 오늘 한국 문학작품들 가운데 기독교 정신을 가장 깊이 있게 흡수하여 그것을 작품화한 작품과 무교 사상이 본이 된 작품들을 몇 작품을 골라 어떻게 믿음 틀이 시나 소설 속에서 해석되거나 그 말씀들을 의지처로 삼는지를 밝혀 보려고 한다.

기독교 정신은 기독교 성경 속에 든 여러 말씀으로 녹아 있다. 구원의 문체라든지, 죽음, 평화, 죄의식, 속죄, 하늘나라, 지옥 따위의 말들로 거대한 종교적 믿음 틀은 만들어져 왔다. 이른바 신명기 사상이라 일컫는 구약의 세계는 유태인들의 오랜 믿음 틀인 모세 5경(창세기, 출애굽기, 레위기, 민수기, 신명기)으로 되어 있다. 전지전능한 여호와 하나님을 보거나 만난 사람은 이 지상에 없다. 오직 그와 소통하여 약속을 체결한, 유태인 지도자 모세밖에는 절대자 하나님과 소통한 사람이 없다.

구약성경은 유태인들의 민족역사와 떼려야 뗄 수 없는 역사서이자 동시에 신의 역사서이다. 율법주의가 강화되어 유태인들의 도덕은 오직 그 곳으로부터만 샘솟는다. 하나님과의 약속(이것은 성경 말씀으로 되어 있는 삶의 빛이다)을 잘 지키기만 하면 지상의 영복과 가족의 안녕은 보장된다고 가르친다. 그러나 만약 그 약속으로부터 벗어나 다른 신을 섬기거나 우상을 섬길 경우 하나님은 가차 없이 분노의 불칼을 내린다고 되어 있다.

신약성경 세계에 오면 이 약속은 새로운 종교적 믿음의 실현으로 이어지고 있다. 현세에서 헐벗고 굶주리는 것은 영혼이 헐벗는 것에 비하면 아무것도 아니다. 영혼의 살점은 오직 하나님을 믿고 의지하는 철저한 신앙생활에 있다. 예수 그리스도가 가나안 땅, 가난하고 그런 만큼 부패

한 땅에 나타나 깨어부수고자 한 것은 유대인들의 삶과 죽음을 주도하던 예루살렘 지성소의 부패한 세속 권리였다. 게다가 그는 이른바 신명기 사상의 교조적이고 고식적인 율법주의로 성곽을 이룬 지성소가 이미 부패의 정도를 넘어섰다는 인식에서 그것을 깨부수려고 하였던 것이다. 예수는 그런 예언자였고 인류의 모든 고통을 자기 것으로 끌어안았던 신이었다. 그랬기에, 희생양 제물인 양과 비둘기 상업으로 떼돈을 버는, 부패할 대로 부패하였던, 예루살렘 지도자 대체사장들의 횡포에 채찍질을 가했고 그들의 의해서 죽임을 당하였던 것이다. 이처럼 현세적인 가난, 고통이나 질병, 남에게 억압당하는 슬픔에 젖은 사람에게 하나님, 예수 그리스트는 오직 믿고 의지할 대상일 수밖에 없었다. 잔혹한 왜정치하에서 숨도 제대로 쉴 수 없었던 1940년대에 윤동주는 <팔복>을 써서 하나님의 고통에 대한 무심함을 한탄하였다. 그러나 그는 1941년도에 <십자가>를 써서 자신이 가야 할 길을 밝혀 놓았다.

쫓아오던 햇빛인데  
 지금 教會堂 꼭대기  
 十字架에 걸리었습니다.

尖塔이 저렇게도 높은데  
 어떻게 올라갈 수 있을까요.

鍾소리도 들려오지 않는데  
 휘파람이나 불며 서성거리다가,

괴로왔던 사나이,  
 幸福한 예수 그리스도에게

처럼

十字架가 許諾된다면

모가지를 드리우고

꽃처럼 피어나는 피를

어두워가는 하늘 밑에

조용히 흘리겠습니다.

—〈십자가〉 전문

이 시편은 1941년 5월에 쓴 작품이다. 이 시에서 주목할 부분은 우선 첫째 연이다. 십자가가 ‘햇빛’으로 빛난다는 어귀는 문학적 상징을 품고 있다. 죄 없이 죽은 예수의 피 흘림에 의해서 십자가는 사람을 죽이는 흉기가 아니라 도덕의 빛이며, 인류의 구원과 희망을 보이는 상징물로 되었다. 그곳으로 가는 길이 얼마나 험하고 어려우며 고통스러운지를 윤동주는 정확하게 꿰뚫고 있으면서 그 길로 나아갈 것을 선언하고 있다. 예수 그리스도처럼 죄진 자들의 죄를 뒤집어쓰고 ‘꽃처럼 피어나는 피’를 ‘조용히 흘리겠다’고 읊은 윤동주의 정신은 과연 어떤 것인가? 그는 스스로 희생양이 될 것을 꿈꿔 왔고, 그것을 시로 정리해 놓았다. 동시대에 박두진은 〈향현〉에서 ‘핏내를 잊은 여우 이리 등숙이 사슴 토끼와 더불어 ……즐거이 뛰는 날을 믿고 길이 기려도 좋으랴? 고 노래함으로써 기독교 사상의 중요한 한 생각 틀을 형상화하고 있다. 이것은 1930년 당대 한국현실의 어둠을 기독교적 생각 틀에서 읽어 그 절망적인 상태를 노래한 것이다. 박이도는 윤동주, 박두진, 김현승의 시 작품들이 기독교 정신의 사상적 형상화로 이루어진 시편이라는 점을 섬세한 예술로 증언하고 있다.(박이도, 《한국 기독교시의 전개양상》, 위 책, 63~173쪽 참조 요)

소설 쪽에서 한국의 무교정신을 형상화한 작품은 독특한 방식으로 그 전통적 맥을 잇고 있다. 현대에 이르러 김동리는 〈무녀도〉를 시작으로 기

독교와 무교 정신의 접점과 그 다름을 찾는 이야기 틀로 형상화하였다가 만년에 <을화>로 재창작하면서 이 두 정신 기틀이 결코 어느 무엇이 우위에 서는 정신이 아님을 증명하려고 하였다. 목사와 무녀는 서양정신이 밀고 들어온 이래 거대한 두 축을 이루는 관념이었다. 그들 모두가 하나님의 뜻이나 삶과 죽음을 관장하는 신의 세계에 종사하는 사람들이다. 겉보기에 기독교 목사가 가장 합리적이며 바른 믿음 틀의 대변인으로 선 반면 무당은 낡고 우중충하며 비합리적 하등 종교의 대변자로 부각되어 인식되곤 하였다. 그것을 김동리는 문학적 정면 승부수로 던져 치밀하게 따지는 소설로 형상화하여 놓았다.

### 3. 맺는 말

모든 믿음 틀은 힘을 지닌다. 어느 한 믿음 틀의 힘이 막강할 때 다른 믿음 틀은 민중 속으로 숨어들거나 아예 사라진다. 믿음 틀의 제국주의적 성향은 그래서 현실적인 힘과 작당하기 쉽다. 한국 사회에는 아주 많은 믿음 틀이 존재한다. 각 종교들 간에 신도 수나 그들이 쌓아올린 의식 건물, 조직력, 재력 따위를 가지고 그 믿음 틀의 우열을 가리고자 하는 경향이 있다. 중견 작가 정찬이 그의 단편 <두 생애>(실천문학, 082권, 393~416쪽)에서 요한 바오로 2세가 걸어간 고통스런 영광의 발걸음과 한국의 한 어린이(아버지 트럭에 치어 죽은 세 살 난 어린이와 그의 아버지, 어머니, 오빠가 실지로 당한 고통 이야기를 소재로 한 작품)의 고통을 비교한 내용에서도 이런 눈길은 날카롭게 열리고 있다.

유일하게 비(非)이탈리아인 교황(폴란드 출신)으로 선출된 요한 바오로 2세가 공격한 현대세계의 억압 틀은 2006년 전 예수가 공격한 예루살렘 성전의 부패한 상업주의의 억압 틀과 쌍을 이루는 묵시적 행적이었다. 나는 이제 정찬의 탁월한 통찰을 보이는 이 작품 한 부분을 인용하면서

이 논의를 끝내려고 한다.

사회주의 국가의 붕괴 이후 교황의 관심은 자본주의의 병폐에 집중되었다. 그는 자본주의 사회가 ‘죽음의 문화’에 침식되고 있음을 기회가 있을 때마다 경고했다. 죽음의 문화는 합법적인 사회제도적 형태를 갖추고 전 세계 도처에서 인간의 존엄성을 파괴하는 불의, 차별, 착취, 허위와 폭력을 행사하고 있으며, 그 중심에 미국이 있다고 했다. 그가 미국이 주도하는 이라크 전쟁을 마지막까지, 가장 집요하게 반대한 이유가 여기에 있다. (위의 책, 410쪽)

모든 종교는 삶의 잘못된 행적을 꺼리고 미워한다. 기독교도, 불교도, 도교도, 무교도 이 정신으로부터 모두 비롯되고 있음은 두말할 필요가 없다. 기독교와 무교 믿음 틀의 홀방지쟁, 또는 혼합발전, 이것이 오늘 내가 이 논의의 본으로 생각한 발걸음이었을 밝히고 싶다.

무교가 종교로서뿐만 아니라 한국의 전통예술과 결합되어 오늘날까지 이어져 오고 있다는 사실을, 우리가 쉽게 잊어서 안 될 믿음 틀의 원형이라는 점을 다시 확인하고 싶다. 그래서 나는 기독교 생각 틀과 무교 생각 틀이 인간의 마음에 고인 믿음 틀로서 서로 밀어제치고 없애야 할 것으로 밀고 당기지만 실은 서로 거기 물들어 혼합의 형태로 발전하고 있을 수도 있다는 이야기를 이 발표의 결론으로 삼고자 한다. ■

## 서정주 시와 샤머니즘

김선학(동국대)

엘리아데(M. Eliade)는 《샤머니즘》에서 “(샤머니즘이라는) 이 복잡한 현상의 제1의적 정의 그리고 가장 위험 부담이 작은 정의는 샤머니즘=접신술”(Mircea Eliade-이윤기 옮김, 까치, 1992년, 24쪽)이라고 말한다. 샤머니즘을 접신술(接神術)이라고 명명(命名)하는 것이 가장 합당하고 오해가 적을 것이라는 의미다. 서정주는 자신의 시세계를 샤머니즘적 경향이라고 지적한 것에 대해 다음과 같이 말한다.

김중길씨는 神秘라는 말로 내 近年의 시를 말씀하고, 또 그것을 靈媒, 接神術이라 하고, 내가 靈媒者 接神術家가 직접 되어 있다 하고, 大詩人인 릴케나 예이쓰나 엘리엇 등도 신비적 색채는 보이고 있지만, 이런 分揀들은 내가 近年 하고 있는 노릇과 어느 만큼 비슷한 듯하면서도 영 잘 안 맞는 招待席과 같아서, 거기 해당되어 있기가 많이 거북하다. 사실은 내가 近年 해오고 있는 일은 김중길씨가 말씀하고 있는 바와 같이 그렇게 어마

어마하게 큰 말로써 표현할 만한 것도 되지 못하는 극히 미세한 부분적인 어떤 시험에 불과하기 때문이다.

김종길씨는 내가 靈媒者나 接神術家로까지 나와서 그 어디 東亞日報 옆이나 文學春秋 근방에 卜術房이라도 하나 열고 있는 것같이 말씀하시고 있고, 또 다른 비평가의 몇과 또 내 정신을 잘못 이해하는 知人の 혹자도 ‘거 서정주는 샤머니즘이야’ 하고 있기도 하긴 하지만, 나는 내 스스로 현실에서 떠나는 점진술사를 自任한 일도 없고, 또 샤머니스트인 일도 없고, 앞으로도 아마 그런 일은 없을 것이다.

나는 그냥 신라적인 精神態의 한두어 가지가 近年(자세히 말하면 1952년, 1·4후퇴 이래) 매력 있어서 시험 삼아 본따 보고 있을 뿐이다.

그것은 大別하자면 두 가지로서, 그 하나는 ‘靈通’이나 ‘魂交’라는 말로써 전해져 오는 그것이고, 다른 하나는 불교의 三世因緣과 輪回轉生이다. 이 두 가지는 내게는 지금도 참 매력 있는 일인데, 앞으로도 아마 생전 그럴 줄로 안다.

— 서정주, 〈내 정신(精神)의 현황(現況)-김종길씨의 ‘우리 시의 현황과 그 문제점’에 대하여〉, 《문학춘추(文學春秋)》, 1964.7. 269쪽

1964년 김종길과의 논쟁에서 한 말이다. 이 논쟁은 당시 월간지 《문학춘추(文學春秋)》 6월호~9월호까지 이어진 것이다. 서정주는 첫시집 《화사집(花蛇集)》(1941년)에서 보여 주었던 관능과 원시적인 생명력의 추구에서 시집 《귀촉도(歸蜀道)》(1946년)와 《서정주시선(徐廷柱詩選)》(1955년)에 와서는 동양적인 내면과 감성의 세계 천착으로 그 시적 세계를 변모시켰다. 김종길과 논쟁을 한 이 시기에는 그들 세계에 대한 탐구에서도 벗어나 새로운 시세계의 모습을 보여주고 있던 때였다.

서정주가 김종길과 논쟁을 벌였던 이 시기는 시집 《신라초(新羅抄)》(1960년)가 간행되고 《동천(冬天)》(1968년)이 출간되었던 그 사이이다. 이

시기 서정주 시세계의 중심축은 신라의 정신과 불교사상 등에 대한 탐구였다. 김종길은 이러한 서정주의 시가 다분히 샤머니즘적 세계에 닿아 있다고 지적했다. 그것을 서정주는 비현실적이고 접신술인 샤머니즘의 세계가 자신의 시세계는 아니라고 말한다.

자신의 시세계는 ‘신라적(新羅的)인 정신태(精神態)’에 대한 모색이고 ‘영통(靈通)과 혼교(魂交)’의 세계이며 ‘불교의 삼세인연(三世因緣)과 윤회전생(輪回轉生)’의 세계라고 말한다. 그래서 현실세계에서 떠나 있는 샤머니즘의 세계가 아니라고 김종길의 견해를 반박한다.

서정주의 시와 샤머니즘을 논의하기 위해서는 서정주와 김종길의 논쟁에서 서정주가 말한 자신의 시세계에 대한 언급에 주목할 필요가 있다. 그것은 시인 스스로가 시로써 표출하고자 한 세계는 어떤 형태로든 시 속에 가장 깊숙하고 질게 배어 있게 마련이고 시의 내밀한 사상적 바탕을 이해하는 열쇠가 될 수도 있기 때문이다.

서정주가 자신이 관심을 가지고 모색하는 세계는 신라적인 정신태이며 그것은 영통과 혼교 그리고 불교의 삼세인연과 윤회전생의 세계라고 말하고 이후 평생 그것에 관심을 가질 것이라고 하였다. 이 말은 이후 서정주의 시세계 형성에 대한 많은 시사를 던져 준다.

1960년대에 출간된 두 시집 《신라초》와 《동천》의 세계는 물론 이후 70년대의 시집 《질마재 신화(神話)》(1975년)와 《떠돌이의 시》(1976년)에 이르기까지 서정주의 이러한 언급은 계속 그의 시작(詩作)에서 중심축으로 형성되어 있다고 보여지기 때문이다.

서정주가 말하는 신라적인 정신태에 대한 모색은 구체적으로 《삼국유사(三國遺事)》와 《삼국사기(三國史記)》에서 보이는 신라인의 정신적인 세계에 대한 천착이다. 《삼국사기》보다는 《삼국유사》에 더 기울어져 있음은 《신라초》와 《동천》의 시편들을 읽으면 확인할 수 있게 된다.

신라적인 정신태를 영통(靈通)과 혼교(魂交) 그리고 불교적 세계라고



구체적으로 서정주는 대별해서 말한다. 그러나 실제에 있어 영통과 혼교와 불교적 세계가 시편마다 구분되어 표출되어 있다기보다는 서로 어우러져 혼용되어 있거나 서로 융합되어 나타나고 있다.

굳이 그것들을 분리시키고, 분류해서 말한다면 그렇게 말할 수 있겠지만 실제 한 편의 시에서 표출·형상화되고 있는 것은 영통과 혼교 그리고 불교적 세계가 분리되어 있다기보다는 서로 융합 융해되어 미분화 상태에 있다고 말할 수 있다.

혼교와 영통은 ‘접신(接神)’으로 확대 해석할 수 있다. 그래서 영통과 혼교의 세계는 접신의 세계이므로 샤머니즘이 아니라고 하는 것은 얼마간 설득력을 상실한다. 그러나 불교의 삼세인연과 윤회전생에 대한 세계를 샤머니즘에 연결시키는 것은 무리한 일이다.

삼세(三世)는 전생과 현재와 내세를 말하는 것이고 인연이란 연기사상(緣起思想)을 말한다. 연기사상은 불교의 핵심적 사상의 하나다. 연기사상은 세계 안에 있는 모든 존재의 상태와 운동에 대하여 원인과 조건, 결과의 관계성을 세우는 것이다. 불교의 초기 경전에 의하면 석가모니는 이 연기의 진리를 깨달아 부처가 되었다고 한다.

연기의 법칙은 ‘이것이 있으므로 저것이 있고, 이것이 생겨나므로 저것이 생겨난다. 이것이 없으므로 저것이 없으며, 이것이 멸(滅)하므로 저것이 멸한다’는 형식으로 표현된다. 이것은 하나의 원인으로 모든 것을 설명하는 일원론적(一元論的)인 세계관이나 세상의 모든 것이 결정되어 있다고 하는 운명론적인 해석을 거부하고, 모든 사태에는 일정한 원인과 조건이 반드시 있다는 것을 말한다. 그러므로 모든 존재는 인연에 따라 변화하며(無常), 자신의 고유한 존재성을 지닐 수 없다(空). 이 법칙은 객관적인 사실이며, 어떠한 예외도 없고 불변하는 것이라는 사상이 연기의 법칙이다.

윤회전생이란 윤회사상을 말한다. 윤회사상은 인도의 고대 사상이다.

이것을 불교가 흡수하여 크게 발전하게 된다. 윤회라는 말 자체는 중생이 미혹(迷惑)의 세계에서 삶과 죽음을 반복하기를 수레바퀴처럼 멈추지 않고 유전(流轉)함을 의미한다.

불교의 삼세인연과 윤회전생은 따라서 접신술이라고 말하는 샤머니즘의 영역에 포함시킬 수는 없다. 그러나 이러한 불교사상은 서정주의 시에서 대부분의 경우 영통과 혼교라는 것과 용해 또는 융합되어 나타나므로 따로 분리하여 설명할 수가 없다. 영통과 혼교 그리고 불교의 삼세인연과 윤회전생 등의 시적 변용이 서정주 시에서는 서로 융합 용해되고 미분화되어 드러나고 있기 때문이다. 그래서 넓은 의미에서 서정주의 시세계를 불교적인 세계라고 부를 수 있는 것과 마찬가지로 샤머니즘의 세계라고 부를 수도 있게 된다.

서정주가 김종길의 지적에 대해 비현실적인 샤머니즘의 세계가 자신의 시세계는 아니라고 하는 말에는 ‘불교사상이 어찌하여 신비주의적이고 현실과 유리된 것이냐’라는 뜻이 함의되어 있다. 이때 서정주는 불교사상과 샤머니즘적 요소가 융합 혼용되어 있는 자신의 시세계를 불교사상 쪽에서 보고 싶다는 생각을 내비친 것이다. 자신의 시세계를 불교사상적인 측면에서 본다면 서정주의 반문에 타당성이 전혀 없는 것도 아니라는 점을 이해할 수가 있다.

시집 《신라초》(1960년)와 《동천》(1968년)에 이르기까지 서정주의 시세계는 그의 표현대로 신라적인 정신태와 영통과 혼교 그리고 불교사상의 천착에 집중되어 있다. 신라적인 정신태라고 말하는 신라인의 정신세계의 시적 변용을 서정주는 주로 《삼국사기》 보다는 《삼국유사》를 기반으로 하고 있다.

《삼국사기》가 합리적이고 공식적인 입장을 취한 정사(正史)라면, 《삼국유사》는 초월적이고 불교적인 입장을 견지한 야사(野史)에 해당한다. 이 야사적 설화에 서정주가 더욱 기울어졌다는 것은 시적 상상력을 넓히

는 데 효과적이라고 생각했기 때문일 것이다. 확실한 역사적 사실에서 보다는 개연성이 있는 설화적 사항에 대해서 시적 상상력은 보다 더 풍부해지기 마련이다. 서정주가 《삼국유사》의 야사적 설화에 시적 관심을 보다 많이 집중한 것은 바로 이러한 이유였을 것으로 이해할 수 있다.

《삼국유사》는 ‘유사(遺事)’라는 말 자체가 언표하듯이 많은 이야기들을 모아 놓은 일종의 불교설화집 같은 역사서다. 설화는 이야기다. 불교적인 ‘이야기’를 모아 놓은 《삼국유사》에 서정주가 더 많은 관심을 가졌다는 것은 이후 그의 시세계가 토착적 설화의 시적 변용으로 전개되는 데 많은 시사를 던져주기도 한다.

1975년과 76년에 간행된 시집 《질마재 신화(神話)》와 《떠돌이의 시》는 ‘신라적인 정신태’라는 시세계에서 많이 벗어난 곳에 자리한다. 《질마재 신화》는 고향인 ‘질마재’에 전해오는 민담들의 시적 변용이고 《떠돌이의 시》는 이러저러한 시인의 개인사와 경험한 일들을 설화조로 풀이하면서 회화화(戲畵化)한 시편들이다.

《삼국유사》의 불교적 설화에 주목하여 신라적인 정신태와 불교사상을 시로 견져올렸던 서정주는 《질마재 신화》에 오면 민담(民譚)을 통해 토속적인 한국인의 모습과 그 정신태를 시로 형상화한다. 오히려 서정주의 시가 샤머니즘의 세계에 한 발 더 다가서고 있다고 볼 수 있는 세계에 대한 시적 천착이다. 토착적이고 토속적인 한국적 상황을 설화의 구조로 시적 변용하면서 한국인의 모습을 더 적극적인 주술적 표현으로 드러내고 있기 때문이다. 비문명화 시대인 고향의 토착적 모습을 혼교 혹은 영통과 뒤섞으면서 주술적으로 형상화한 것이 《질마재 신화》다.

《떠돌이의 시》에서는 생활의 이야기를 통해 시인 자신의 정신적 지형도를 다소 회화화하여 시로 나타내려고 한다. 여기서는 서정주 시세계의 신라적인 정신태나 불교사상 그리고 샤머니즘의 어렵풋한 그림자를 그것도 회화화한 시인의 정신적 지형도와 함께 읽을 수 있을 따름이다.

## 혼교(魂交)－영통(靈通)의 세계

국화꽃이 피었다가 사라진 자린  
국화꽃 귀신이 생겨나 살고

싸리꽃이 피었다가 사라진 자린  
싸리꽃 귀신이 생겨나 살고

사슴이 뛰놀다가 사라진 자린  
사슴의 귀신이 생겨나 살고

영너머 할머니의 마을에 가면  
할머니가 보시던 꽃 사라진 자린  
할머니가 보시던 꽃 귀신들의 때

꽃귀신이 생겨나서 살다 간 자린  
꽃귀신의 귀신들이 또 나와 살고

사슴의 귀신들이 살다 간 자린  
그 귀신들의 귀신들이 또 나와 살고

－〈고조(古調) 이(貳)〉 전문, 《신라초》

귀신들의 이야기다. 온통 귀신들이 나와 사는 이야기를 펼쳐 보여준다. 모든 것에는 다 귀신들이 있고 그 귀신들은 원래의 것이 살다가 사라진 그 자리에 다시 살고 있다는 것이다.

귀신의 사전적 의미는 ‘사람이 죽은 뒤에 남는다는 냇’이다. ‘귀(鬼)’라

고 하기도 하고 ‘신(神)’이라고 하기도 한다. ‘넋’은 혼령(魂靈)이다. 귀신은 바로 샤먼 그 자체라고 할 수도 있다. 귀신이 살다가 간 자리에는 또 귀신들의 귀신이 나와서 산다는 것은 귀신과 ‘혼교(魂交)’하고 있는 시인의 모습을 보기에 충분하다.

존재하는 세계 속의 모든 것들은 생명을 가졌고 서로 소통할 수 있다고 보는 낭만주의의 입장을 유기체적 세계관이라고 한다. 서정주의 이 시는 존재하는 모든 것은 사라지고 그 사라진 자리에는 사라진 것의 귀신이 산다는 혼령체적 세계관이다. 또 모든 것은 변하고 사라진다는 연기사상에 닿아 있기도 하다. 혼령체적 세계관에서는 모든 혼들이 소통한다. 그것이 혼교(魂交)다. 이 시의 모습은 샤머니즘 세계의 모습을 불교의 연기사상과 융합하여 적나라하게 보여 준다.

먼저 죽은 愛人 양산이의 무덤 앞에  
 숙영이가 오자, 무덤은 두 쪽으로 갈  
 라져 입을 열었다. 숙영이가 그래 그  
 리로 뛰어드는 걸 옆에 있던 家族이  
 그리 못하게 치마 끝을 잡으니, 그건  
 찢어져 손에 잠깐 남았다가, 이내  
 나비로 변했다 —는 우리 옛이야기가 있다.

그 나비는 아직도 살아서 있다.  
 숙영이와 양산이가 날 받아 놓고  
 양산이가 먼저 그만 이승을 뜨자  
 숙영이가 뒤따라서 쫓아가는 서늘에  
 생긴 나비 아직도 살아서 있다.  
 숙영이의 사랑 앞에 열린 무덤 위,

숙영이 옷끝을 잡던 食口 옆,  
 붙잡히어 찢어진 치마 끝에서  
 난 나비는 아직도 살아서 있다.

— 〈숙영이의 나비〉 전문, 《신라초》

양산이와 숙영이의 애절한 사랑 이야기를 풀어 놓고 있다. 숙영이가 오자 양산이의 무덤이 갈라지고 그 속으로 숙영이가 들어가고, 말리려던 식구들 손에 잡힌 치맛자락이 나비가 되었다는 이 시의 이야기는 현실세계의 이야기라고 볼 수가 없다. 그것은 혼교가 되고 영통이 되는 신비의 세계고 이승과 저승이 교통하는 세계다. 숙영이의 치맛자락이 나비가 되었다는 것은 윤회전생에 많이 접근해 있다. 이처럼 불교의 세계와 혼교·영통의 세계는 서정주의 시세계에 서로 융해되어 있는 모습으로 나타나고 있다.

〈사소(叢蘇) 두 번째의 편지 단편(斷片)〉 〈신라(新羅)의 상품(商品)〉 〈백결가(百結歌)〉 등의 시에서도 신라인의 모습과 그 정신적 세계가 혼교와 영통 그리고 인연과 윤회전생의 세계와 분리해내기 힘들게 서로 융해되고 혼용되어 있다.

노래가 낫기는 그중 나아도  
 구름까지 갔다간 되돌아오고,  
 네 발굽을 쳐 달려간 말은  
 바닷가에 가 벗어버렸다.  
 활로 잡은 山돼지, 매(鷹)로 잡은 山새들에도  
 이제는 벌써 입맛을 잃었다.  
 꽃아, 아침마다 開關하는 꽃아.  
 네가 좋기는 제일 좋아도 물낫바닥에 얼굴이나 비취는

헤엄도 모르는 아이와 같이  
 나는 네 닫힌 門에 기대 섰을 뿐이다.  
 門 열어아 꽃아. 문 열어아 꽃아.  
 벼락과 海濫만이 길일지라도  
 門 열어아 꽃어. 門 열어아 꽃아.

\*娑蘇는 新羅始祖 朴赫居世의 어머니. 處女로 孕胎하여, 山으로 神仙修行을 간 일이 있는데, 이 글은 그 떠나기 전, 그의 집 꽃밭에서의 獨白.

—〈꽃밭의 독백(獨白)〉 전문, 《신라초》

상징구조로 되어 있는 이 시는 서정주가 불교의 세계에 그의 시적 중심 축을 설정하겠다는 것을 표상해 주는 가장 구체적인 모습을 보여주는 작품이다. 그리고 불교세계에로의 구도에 용맹정진하겠다는 의지의 일단을 보여주기도 하는 시다.

노래=예술, 구름/바닷가=한계, 말=권력, 산돼지/산새=산해진미, 꽃=불교 진리의 세계 등으로 원관념을 확인하면 ‘헤엄도 모르는 아이와 같이’가 무명세계(無明世界)에서 헤메는 중생을 원관념으로 하고 있음도 알게 될 것이고, ‘아침 마다 개벽(開闢)하는 꽃’의 실체가 불교의 진리세계임을 헤아릴 수 있게 될 것이다.

시집 《신라초》의 〈선덕여왕(善德女王)의 말씀〉 다음에 이 시를 놓았다는 것을 그냥 지나칠 수는 없다. 서정주는 이 시를 통해 ‘신라적인 정신 태’와 불교정신 그리고 혼교와 영통의 세계를 시로 형상화하겠다는 의지를 보여주기 위해 시집의 앞머리에 배치했다고 해석할 수 있는 부분이기도 하기 때문이다.

《삼국유사》 권7 감통(感通) —〈선도성모수희불사(仙桃聖母隨喜佛事)〉조(條)를 근원설화로 하고 있는 이 작품은 시의 끝부분 주(注)에서 보듯이

그 자체가 혼교고 영통이다. 사소가 박혁거세의 어머니라는 것도 신화의 세계고 처녀로 잉태했다는 것은 물론 신선수행도 설화와 신화의 세계다. 따라서 사소가 그의 집 앞에서 태교인 신선수행을 떠나기 전 꽃밭에서 하는 독백은 그 자체가 영통이고 혼교다. 그러면서 이 시는 불교에로의 구도를 말하고 있다. 불교의 세계와 샤머니즘이 혼용 융해되고 있음을 확인하게 되는 작품이다.

### 삼세인연(三世因緣)과 윤회전생(輪廻轉生)의 세계

섬섬하게

그러나

아조 섬섬치는 말고

좀 섬섬한듯만 하게.

이별이게,

그러나

아주 영 이별은 말고

어디 내생에서라도

다시 만나기로하는 이별이게.

蓮꽃

만나러 가는

바람 아니라

만나고 가는 바람 같이……

엇그제



만나고 가는 바람 아니라  
한 두 칠 진  
만나고 가는 바람 같이……

— 〈연(蓮)꽃 만나고 가는 바람 같이〉 전문, 《동천》

‘내생’이라는 말에 주목한다면 이 시는 분명 불교의 세계, 전생—현생—내세인 삼세에 발을 담그고 있음을 확인하게 된다. 연꽃이 불교를 상징하는 원관념이라고 본다면 만남이란 인연이 되고 그것은 연기가 된다. 그 인연을 통해 생겨나는 만남은 자연스럽고 그 자연스러움은 존재하는 모든 것에 다 적용되는 것이라는 점을 ‘바람 같이’라는 비유적 수사로 표현했을 것이다. ‘내생에서라도 다시 만나는 이별이게’라는 구절에서 서정주의 삼세인연 세계에 대한 시적 표현을 확인하게 된다.

말라붙은 여울바닥에는 독자갈들이 들어나고  
그 우에 늪은 巫堂이 또 포개어 앉아  
바른 손바닥의 금을 펴어 보고 있었다.

이 여울을 끼고는  
한켠에서는 少年이, 한켠에서는 少女가  
두 눈에 초롱불을 밝혀 가지고 눈을 처음 맞추고 있던 곳이다.

소년은 산에 올라  
맨 높은데 낭떠러지에 절을 지어 지성을 디리다 돌아 가고,  
少女는 할수없이 여러군데 후살이가 되었다가 돌아 간 뒤……

그들의 피의 소원을 따라 그 피의 분꽃같은 빛같은 다 없어지고

맑은 빗날이 구름에서 흘러내려 이 앉은 자갈들우에 여울을 짓더니  
그것도 할일 없어선지 자취를 감춘 뒤

말라붙은 여울바닥에는 독자갈들이 드러나고  
그 우에 늙은 巫堂이 또 포개어 앉아  
바른 손바닥의 금을 펴어 보고 있었다.

— 〈마른 여울목〉 전문, 《동천》

이 절창(絶唱)을 어떻게 설명할 수 있을 것인가. 한국인의 마음 바닥 저 깊은 곳에 숨어 있는 한(恨)의 한 모습을 여울목을 통해 읽을 수 있게 된다.

가난 때문에 이룰 수 없었던 사랑이 구름 되어 떠돌다 맑은 빗날으로 내려와 여울을 만들고 그것마저 말라버리고 돌자갈이 드러난 여울바닥에 무당이 손금을 보고 있는 풍경. 이 풍경은 모든 존재는 인연에 따라 변화하며(無常), 자신의 고유한 존재성을 지닐 수 없다(空)는 연기의 법칙을 시로서 형상화한 것이다.

바른 손바닥의 손금을 펴어 보고 앉아 있는 무당은 자신의 운명을 보고 있는지도 모른다. 남자는 왼손, 여자는 오른손의 손금으로 운명을 본다고 했던가. 무당을 등장시켜 토속적 샤머니즘의 세계를 불교의 인연-윤회의 세계와 절묘하게 융합하고 있음을 확인하게 된다.

## 토착적 설화의 세계와 주술적 상상력

① 이 《질마재 神話》는 근년 《현대문학》과 《시문학》에 연재해 온 산문 시들로 제목의 ‘질마재’는 내가 생겨난 고향 마을의 이름이다. 이 마을의 동쪽에, ‘질마재’라는 산이 있어 마을에도 그 이름이 붙게 된 것이다. 《질

마재 신화(神話)》自序, 서정주)

② 《질마재 神話》는 신문시로서 토속적이고 주술적이기까지 한 세계가 눈치를 살피지 않는 대담한 언어구사를 통하여 파헤쳐지고 있다. 《질마재 신화(神話)》跋文, 박재삼)

①, ②를 종합하면 《질마재 신화》는 서정주의 고향마을에 구비전승되어 오던 설화를 토속적이고 주술적으로 형상화한 시편들을 엮은 시집이다.

新婦는 초록저고리 다홍치마로 겨우 귀밑머리만 풀리운 채 新郎하고 첫날밤을 아직 앉아 있었는데, 新郎이 그만 오줌이 급해져서 냉큼 일어나 달려가는 바람에 옷자락이 문 돌쩌귀에 걸렸습니다. 그것을 新郎은 생각이 또 급해져서 제 新婦가 음탕해서 그 새를 못참아서 뒤에서 손으로 잡아다리는 거라고, 그렇게만 알곤 뒤도 안 돌아보고 나가 버렸습니다. 문 돌쩌귀에 걸린 옷자락이 찢어진 채로 오줌 누곤 못 쓰겠다며 달아나 버렸습니다.

그리고 나서 四十年인가 五十年이 지나간 뒤에 뜻밖에 탄 볼일이 생겨 이 新婦네 집 옆을 지나가다가 그래도 궁금해서 新婦방 문을 열고 들여다보니 新婦는 귀밑머리만 풀린 첫날밤 모양 그대로 초록 저고리 다홍치마로 아직도 고서란히 앉아 있었습니다. 안스러운 생각이 들어 그 어깨를 가서 어루만지니 그때서야 매운재가 되어 폭삭 내려 앉아 버렸습니다. 초록재와 다홍 재로 내려앉아 버렸습니다.

— 〈신부(新婦)〉 전문, 《질마재 신화(神話)》

토착적인 설화의 세계를 도무지 현실이지 아니한 샤머니즘의 주술적

세계까지 확산시킨 시적 변용이 두드러진 시이다.

이 작품에서 ‘대담한 언어구사’의 일단을 보게 되는 것은 우선 시간적으로 50년을 상회하는 과정을 대담하게 압축 혹은 생략 처리할 수 있었다는 점이 된다. 송강(松江)의 시조나 가사에서 보이는 과감한 생략을 방불하게 하는, 그러면서 이야기의 전개를 읽는 사람이 무리 없이 파악할 수 있도록 한 구조가 그것이다.

이런 경우에 있어서는 이야기의 요소를 가진 설화가 시적 언어의 압축 속에 행복하게 자리하는 경우가 된다. 그러면서 동시에 성급한 신랑 때문에 한평생을 재로 폭삭 날려 보낸 한 여인의 사연을 통해 주술적인 모습도 읽게 되고, 우리 민족이 갖고 있던 전통적인 여인상을 그려보게도 된다. 그래서 일부종사(一夫從事)를 불변하는 정신 및 육체적 지주로 삼았던 한국여인들의 한 많은 사연을 상징할 수 있게도 될 것이다.

서정주는 구전(口傳)하는 토착적인 설화를 시적으로 수용하여 주술적이고 상상력을 무한히 자극하는 새로운 구조의 시적 틀을 만들고 있다.

이것은 코올리지와 위즈워드가 영국 낭만주의 길을 열면서 즐기게 주장한 공상과 상상의 이질성에서 공상 쪽에 훨씬 더 발을 들여놓고 있다고 판단할 수 있는 설화를 낭만적인 상상의 평원으로 이끌어 내는 시적 달성으로 파악할 수가 있을 것이다.

상상력은 재창조하기 위해서 분해하고 확산시키며 흩어지게 한다. 혹은 이런 과정이 불가능할 경우 어떤 때에라도 상상력은 이념화하려거나 통일화하려고 노력한다. 상상력은, 모든 대상들이(대상으로서) 본질적으로 고정되고 죽은 것임에 반하여, 본질적으로 생명적인 것이다. 이와 반대로 공상력은 오직 고정된 것과 한정적인 것을 제외하면 취급할 대상이 없다. 실제 공상력은 시공(時空)의 질서로부터 자유롭게 된 기억의 한 양식에 불과하다. 그것은 우리가 선택이라는 말로써 표현하는 경험의 의지적 현상에

섞이거나 그 현상에 의해서 수정된다. 보통의 기억력과 다름없이, 상상력은 연상의 법칙으로부터 그의 모든 자료를 기성품으로 받아들이지 않으면 안 된다.

아무래도 설화 특히 토착적인 설화는 단순한 이야기이며, 그것은 시공의 질서로부터 자유롭게 된 기억의 한 양식인 공상 쪽에 훨씬 가깝다고 볼 수 있을 것이다. 이것을 시로서 수용함으로써 ‘본질적으로 생명적’인 상상의 질서로 서정주는 《질마재 신화》에서 토착적인 설화의 재편을 시도한다. 이 작업을 서정주는 주술적인 방법을 가미함으로써 더욱 효과적으로 달성하고 있음에 주목할 필요가 있다. 서정주의 시가 《질마재 신화》에서 성공한 이유를 여기서 찾을 수 있게 된다.

서정주의 시세계와 샤머니즘은 그의 시집 《신라초》(1960년)에서 《떠돌이의 시》(1976년)까지 이어진다. 그러나 그것이 보다 구체적으로 나타나게 되는 것은 시집 《신라초》에서 《질마재 신화》까지이다. 시인 자신의 말에 따르면 그 세계는 불교사상과 혼교·영통 그리고 민담으로 표출되는 토속적 상황으로 크게 나누어 볼 수 있다. 세분하면 삼세인연의 세계, 윤회전생의 세계, 혼교 영통의 세계, 토속적인 설화의 세계 등이다.

이러한 세계들이 시인의 상상력과 깊이 연루되어 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 보다 폭 넓은 상상력을 동원하기 위하여 서정주는 《삼국사기》 보다는 《삼국유사》에 더 깊숙하게 발을 들여 놓는다. 불교적인 설화 세계의 보고인 《삼국유사》는 시인에게 신라의 정신태를 혼교와 영통 그리고 불교사상을 혼용하여 폭 넓은 상상력으로 시에 담아내기에는 무엇보다 호재였을 것이다.

상상력은 언제나 새로운 정신적 지평을 열어주는 에너지다. 혼교 영통이라는 샤머니즘적 요소와 삼세인연과 윤회전생이라는 불교적 사유를 함께 혼용시킬 수 있는 힘도 사실은 상상력에서 비롯한다.

상상력은 그래서 창조의 원동력이 된다.

《질마재 신화》에 이르러 서정주의 시세계는 불교사상과 영통·혼교의 샤머니즘적 세계에서 토착적인 한국인의 세계로 확장되면서 설화를 통해 샤머니즘의 한국적 모습을 보다 넓은 상상력으로 아우르게 된다. 가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것이라고 한다면 서정주는 토착적인 한국의 모습을 설화를 통해 주술적으로 형상화하여 가장 세계적인 것으로 빚어내었다고 할 수도 있을 것이다. 그런 의미에서 《신라초》와 《동천》의 시편들과 《질마재 신화》는 하나의 성과라고 할 수 있다.

서정주 이후의 한국시에서 그가 이르렀던 토착적 샤머니즘의 설화세계를 뛰어넘는 성과를 기대할 수 없을까. 불교적 사유와 토착적인 주술의 세계를 상상력으로 아우르면서 한국적인 또 다른 세계를 발견하고 시적으로 창조해 낼 수 있는 영역은 없을까.

그 통로를 한국적 샤머니즘의 세계에서 찾아 볼 수는 없겠는가. ▣

## 백석 시와 샤머니즘

이승원(서울여대)

### 1. 한국 민속과 샤머니즘

원칙적으로 샤머니즘은 샤먼(shaman)의 존재를 전제로 한다. 샤먼은 초자연적인 존재와 직접 교신하여 주술적, 종교적 기능을 수행하는 매개자이다. 샤머니즘의 가장 전형적인 형태는 시베리아를 중심으로 한 북아시아와 중앙아시아 지역에서 발견되지만 각 지역별로 여러 가지 변형을 낳으면서 다양한 분포를 보인다.

샤먼이 되는 방법에는 소위 신병의 체험을 통해 자발적인 신 내림의 과정을 거치는 강신무(降神巫)와 선대 샤먼에 의해 샤먼적 직능의 학습과 수련을 거쳐 세습되는 세습무(世襲巫)가 있으며 실제로는 이 두 과정을 겸하는 경우가 많다.

한국의 샤머니즘은 시베리아에서 만주와 중국을 경유하여 들어왔을 것이다. 원초적으로 샤머니즘은 고대 민간신앙의 대표적 형태인 애니미

즘을 전제로 한다. 애니미즘이란 이 세상 모든 사물에 정령이 있다고 믿는 태도이다. 사물에 내재해 있는 정령과 소통할 수 있는 존재가 샤먼이고 샤먼의 능력을 빌려 인간의 문제를 해결하려는 데에서 샤머니즘이 발생했다. 그렇기 때문에 샤머니즘은 각 지역의 생활양식에 의해 서로 다른 특징을 보인다. 특히 한국의 샤머니즘은 농경 사회의 생활양식을 바탕으로 불교, 도교, 유교와 혼합된 형태로 전개되어 왔기 때문에 샤먼의 절대성에 대한 의존도가 낮은 편이다. 샤머니즘은 한국의 민간신앙 속에 포괄되어 여러 가지 제의적 의식과 교류하는 특성을 보인다.

한국의 민간신앙은 크게 한 집안을 중심으로 한 가신신앙(家神信仰)과 부락을 중심으로 한 동신신앙(洞神信仰), 개인단위로 길흉을 점치는 점복(占卜)이나 자연신앙(自然信仰) 같은 개인신앙으로 나눌 수 있다. 가신신앙은 집 안 여기 저기 자리잡은 신격들인 성주, 산신, 터주, 조왕, 대감, 업, 문신, 곳간신 등을 모시는 것으로 정초의 안택(安宅) 고사나 시월상달의 고사 등이 그러한 제의에 속하며 조상신을 모시는 제사, 차례, 시제 등도 그러한 제의에 속한다. 동신신앙은 마을 공동체의 안녕과 풍요를 빌기 위해 1년에 정기적으로 한두 번씩 갖는 풍어 굿이나 풍농 굿 등의 제의로 이루어진다. 개인신앙은 점술사에게 점을 친다든가 서낭당이나 장승, 천지신명에게 치성을 드리고 기원하는 의례를 말한다.

백석 시와 샤머니즘의 관계를 밝히는 것이 이 글의 목적인데, 앞에서 말한 대로 한국의 민간신앙에 샤머니즘의 속성이 포괄되어 있다고 보고, 이 글에서는 백석 시에 나타난 민간신앙의 양상을 살펴보려 한다. 창작의 초기 단계에서부터 토속적 세계에 대해 깊은 관심을 보인 백석의 시에는 한국 민간신앙의 단면이 문면 속에 깊이 녹아들어 있다. 결론을 먼저 말하면, 《사슴》에 수록된 토속적 소재의 시가 어린 시절의 회상으로 이루어져 있고 그 이후 개인의 내적 편력이 시의 중심을 이루었기 때문인지 민간신앙의 세 측면 중 백석의 시에는 개인신앙에 해당하는 내용이 많이



나오고 가신신앙에 해당하는 내용이 일부 등장한다. 그러나 가신신앙에 해당하는 것도 소재의 측면에서 가신신앙의 용어가 도입될 뿐 개인신앙의 차원으로 용해되는 양상을 보인다. 또 개인신앙의 단면도 사실은 신앙이라고 규정하기는 어렵고, 일상적인 생활의식의 차원으로 희석되어 평범한 생활의 일부로 동화되어 버린 양태로 나타나고 있다.

## 2. 치병(治病)과 축사(逐邪)의 의식

지면에 발표된 백석의 첫 작품은 <정주성>(<조선일보>, 1935.8.31)이고 두 번째 발표작이 <산지(山地)>(<조광>, 1935.11)인데, 이 작품은 시집 《사슴》에 <삼방(三防)>으로 개작되어 수록되었다. 이 작품 끝 부분에 작두를 타는 얘기무당이 등장한다. 발표 초기작부터 무당의 전형적인 동작이 나오는 것으로 보아 백석의 무속에 대한 관심이 각별했던 것을 알 수 있다. 7연으로 되었던 작품이 3연으로 축약되는데 무당이 등장하는 장면은 형태의 변화 없이 그대로 계승되고 있다. 그 구체적인 모습을 보이면 다음과 같다.

갈부던같은 藥水터의山거리  
旅人宿이 다래나무지팡이와같이 많다

시내스물이 버리지소리를하며 흐르고  
대낮이라도 山옆에서는  
승냥이가 개울물 흐르듯 읊다

소와말은 도로 山으로 돌아갔다  
염소만이 아직 된비가오면 山개울에놓인다리를건너 人家근처로 뛰어

온다

벼랑턱의 어두운 그늘에 아침이면  
부형이가 무거웁게 날리온다  
낮이되면 더무거웁게 날러가버린다

山넘어+五里서 나무뿅치차고 짜리신신고 山비에촉촉이 젖어서 藥물  
을받으러오는 山아이도있다

아비가 앓른가부다  
다래먹고 앓른가부다

아래마을에서는 애기무당이 작두를타며 굿을하는때가 많다

— 〈산지(山地)〉 전문

갈부던같은 藥水터의山거리엔 나무그릇과 다래나무짚팽이가 많다

山넘어+五里서 나무뿅치차고 짜리신신고 山비에촉촉이젖어서 藥물을  
받으러오는 두멧 아이들도있다

아래마을에서는 애기무당이 작두를타며 굿을하는때가 많다

— 〈삼방(三防)〉 전문

우선 ‘산지’ 라는 막연한 제목이 시집에 수록되면서 ‘삼방’ 이라는 구체  
적인 지명으로 바뀌었다. 삼방은 백석이 시를 썼던 당시는 함경남도에  
속했으나 현재의 북한 편제로는 강원도 세포군 원산 부근에 있는 지명으

로 약수가 유명한 곳이다. ‘산지’가 ‘삼방’으로 바뀌면서 시상도 약수와 관계있는 내용으로 압축되어 세 행으로 정리되었다. <산지>에는, 깊은 산 중임에도 불구하고 유명한 약수터인지라 여인숙이 준비하다는 사실이 소개되고, 이어서 산중에 흐르는 시냇물이라든가 승냥이, 염소, 부엉이 등을 통해 인적 끊긴 산중의 어둡고 무거운 분위기를 환기한 다음에 약수를 받으러오는 아이가 등장한다. 이 아이의 아버지가 앓고 있기 때문에 약수를 받으러 왔을 것이라는 사실도 “아버가 앓른가부다/다래먹고 앓른가부다”라고 장황하게 알려 주고 있다. 전반적인 분위기는 죽음의 그림자를 드리운 어두운 색조를 띠고 있다. 이 때문에 마지막 행의 “아랫마을에서는 애기무당이 작두를 타며 굿을 하는 때가 많다”라는 정황도 죽음과 관련된 불길한 정조를 환기한다.

그런데 <삼방>에는 이러한 정서를 환기할 만한 정황들이 제거된 채 정조가 은폐된 정경의 외관만이 제시되고 있다. ‘삿자리’<sup>1)</sup>를 갈아 놓은 것 같은 어수선한 약수터의 모습을 보여 주고, 먼 곳에서 약수를 받으러 오는 산골 아이들의 모습을 소개한 다음에 곧바로 아기무당이 작두를 타고 굿을 하는 장면을 소개하고 있다. 이 세 연이 환기하는 것은 문명의 혜택에서 멀리 떨어진 토속적 세계의 모습이다. 즉 산골 마을에서는 병이 났을 때 약을 제대로 쓸 수 없으므로 약수를 받아 약으로 대신한다. 시오리 길을 걸어서 약수를 받으러 오는 아이들이 한 둘이 아님을 암시하고 있고 다래나무 지팡이가 많은 것으로 보아 노인들도 지팡이에 의지하여 직접 약수터를 오가고 있음을 짐작하게 한다. 아이들의 차림도 나무 똥치(뒤웅

---

1) ‘갈부던’을 갈았으므로 엮은 여인의 장신구로 보기도 한다. 그렇게 되면 약수터의 거리가 갈부던처럼 세 갈래로 갈라졌다는 뜻이 된다. 그러나 나무그릇과 다래나무 지팡이가 어지럽게 흩어져 있는 약수터를 장신구에 비유했을 것 같지는 않다. ‘삿자리’란 갈대로 엮은 돧자리를 일컫는 말이다. ‘갈부던’을 갈대로 엮은 돧자리로 본 것이다.

박)에 싸리신을 신고 있어 문명의 혜택은 거의 받지 못하는 양태로 제시된다. 이렇게 약수를 받아 먹어도 병이 낫지 않으면 무속의 힘에 의지하여 굿을 하는 것이다.

여기 나오는 애기무당은 어미무당 밑에서 무당 수련을 쌓는 어린 무당을 지칭한다. 애기무당이 강신무일 가능성도 배제할 수는 없으나 경제적으로 곤궁할 수밖에 없는 산골 마을에 신이 저절로 내린 강신무가 있을 가능성은 거의 없다. 선배 무당에게 무녀의 자질을 익힌 세습무일 터인데 그 어린 무당이 맨발로 작두를 타는 묘기를 보일 때 무력에 기대를 거는 산골 사람들의 신뢰도는 배가될 것이다. 1935년 경성에서 신문사 편집 일을 보는 백석에게도 그것은 신기한 사항으로 기억에 남은 것이고 그 기억이 그대로 시의 한 행으로 편입된 것이다. 그러면 이 시행이 던져주는 의미는 무엇인가? 1935년 경성의 문화 공간과는 멀리 떨어져 토속적 삶을 이어가는 산골사람들의 생활상을 보여 주려는 것일 텐데 그 토속적 단면에 샤머니즘이 깊이 연결되어 있음을 일깨우고 있다. 토속적 세계를 보여준 그의 초기시에 이런 무당의 작두춤이 직접 노출된다는 것은 한국인의 전래적 삶에 민간신앙이 든든한 토대를 이루고 있음을 알려 준다.

그 다음에 주목할 만한 작품은 <고야(古夜)>《조광》, 1936.1)이다. 이 작품은 거의 형태의 변화 없이 시집에 수록되었다. 작품의 내용이 샤머니즘과는 직접 관련이 없지만 당시 농촌에서 살았던 한국인들이 지니고 있었던 민간신앙의 단면을 보여주고 있어 흥미로운 자료가 된다.

아베는타관가서오지않고  
 山비탈외따른집에  
 엄매와나와단둘이서  
 누가 죽이는듯이  
 무서운밤  
 집뒤로는  
 어너山곶작이에서  
 소를잡어먹는  
 노나리군들이  
 도적놈들같이  
 쿵쿵걸이며다닌다

날기명석을저간다는  
 닭보는할미를차굴린다는  
 땅아래  
 고래같은기와집

에는언제나 니차떡에 청밀에 은금보화가그득하다는 외발가진조마구 뒷  
 山어늬메도 조마구네나라가있어서 오즘누리개는재밤 머리말의문살에대  
 인유리창으로 조마구군병의 새깎안대가리 새깎안눈알이들여다보는데 나  
 는이불속에자들어붙어 숨도쉬지못한다

또이러한밤같은때 시집갈쳐너망내고무가 고개넘어큰집으로 치장감을  
 가지고와서 엄매와둘이 소기름에쌍심지의불을밝히고 밤이들도록 바느질  
 을하는밤같은때 나는아랫목의살귀를들고 쇠든밤을내여 다람쥐처럼뵈어  
 먹고 은행여름을 인두불에구어도먹고 그러다는이불 에서 광대넘이를뒤  
 이고 또 어굴면서 엄매에게 목에들은평풍의 셋伺안천두의이야기를듣  
 기도하고 고무더리는 밝는날 멀리는못난다는피추라기를 잡아달라고졸으  
 기도하고

내일같이명절날인밤은 부엌에 쪼듯하니 불이밝고 솔뚜껑이놀으며 구  
 수한내음새 곰국이무르끓고 방안에서는 일가집할머니가와서 마을의소문  
 을피며 조개송편에 달송편에 권두기송편에 떡을빚는걸에서 나는밤소 팟  
 소 설탕든콩가루소를먹으며 설탕든콩가루소가가장맛있다고생각한다  
 나는얼마나 반죽을주물으며 흰가루손이되어 떡을빚고싶은지모른다

섯달에 내빌날이드러서 내빌날밤에눈이오면 이밤엔 췌하얀할미귀신의  
 눈귀신도 내빌눈을받노라못난다는말을 든든히녀이며 엄매와나는 양궁  
 에 떡돌 에 곱새담 에 함지에 버치며 대냥푼을놓고 치성이나들이듯이  
 정한마음으로 내빌눈악눈을받는다

이눈세기물을 내빌물이라고 제주병에 진상항아리에 채워두고는 해를  
 묵여가며 고뿔이와도 배얹이를해도 갑피기를얹어도 먹을물이다

— 〈고야(古夜)〉 전문

이 시에는 낯선 외부세계에 대해 막연히 두려움을 가졌던 유년기의 기억이 생생하게 재구성되고 있다. 유년 시절에는 아버지를 집안의 중심으로 생각하고 아버지에게 전적으로 의존하는 경향이 있다. 1연은 아버지가 타관에 나가 집에 없을 때 느낀 어린이의 두려움의 고백이다. 노나리군은 소나 돼지를 훔쳐 밀도살하여 파는 사람을 말하는데, 이들은 가축을 훔쳐 산골짜기로 끌고 가서 그 자리에서 도살하여 뼈와 살을 가르기 때문에 매우 무서운 존재로 여겨졌다. 어린애들에게는 소를 잡아먹은 무서운 도적으로 비쳤던 것이다.

2연에서는 공포감이 전설과 민담의 세계와 연결되어 심화되면서 새로운 상상의 영역을 펼쳐낸다. 여기 나오는 ‘조마구’는 원래 ‘주먹’이라는 뜻의 평북방언인데 뜻이 전이되어 난쟁이 귀신을 뜻하는 말로 정착되었다. 이 조마구 귀신은 외밭로 뛰어다니면서 곡식을 넣어놓은 멍석을 통째 가져가기도 하고, 닭을 돌보는 할머니를 뒤에서 걷어차 넘어지게도 하는 심술을 부린다. 땅 밑 고래 같은 기와집에는 은금보화가 가득하다는 신비로운 상상의 세계를 이야기하고 있다. 그러나 캄캄한 밤에 조마구 군병의 새까만 눈알이 방안을 엿본다고 생각하면 그것은 숨이 멈출 정도의 공포감을 자아낸다.

소를 잡아먹는 노나리군은 현실적 존재고 난쟁이 귀신은 상상의 세계에 속하는 것이지만 그 둘은 어린아이들에게는 공포에 사로잡히게 하고 오줌 누러 가지도 못하고 이불 속에 자지러붙어 숨도 쉬지 못하게 할 정도로 두려운 존재다. 현실적 존재건 가공의 존재건 그 두 대상은 어린이에게는 동질적인 공포의 대상인 것이다.

이러한 유년 시절의 공포감은 《현대조선문학전집》(1938.4)에 실린 〈외가집〉이란 작품에 더욱 상세한 내용으로 다시 제시된다. 이 시의 화자는 외가집을 늘 무서워한다고 하면서 그 이유로 열거한 것이 논리적으로는 납득이 가지 않는 내용들이다. 즉 초저녁이면 족제비들이 모여들어와 시

끄럽게 울어대고, 밤이면 기와지붕에 누군가가 돌들을 던지고, 뒤울안 배 나무에 줄등을 환하게 달기도 하고, 부뚜막의 솥을 모조리 뽑아놓기도 하고, 변소에 앉아 있는 사람의 목덜미를 눌러서 변소 밑으로 처박기도 하고, 새벽에는 고방 시렁에 차곡차곡 엮어두었던 크고 작은 그릇들이 땅바닥에 무질서하게 널리는 집이라는 것이다. 고흥진은 이 작품에 대한 자상한 설명을 통해 이것이 “세상물정을 잘 모르는 아이의 시선에 비친 친진한 공포감”에 해당한다는 것을 밝혔다.<sup>2)</sup> 유년기의 낯선 체험이 안겨주었을 공포감에 대해 합리적인 해명을 한 것이다. 그런데 이 시가 이채로운 것은 이 공포감이 흥미나 호기심과 결합되어 있고 일회적인 것이 아니라 지속적이라는 점이다. 즉 화자는 분명 “내가 언제나 무서운 외가집은”이라고 하여 외갓집에 대한 두려움이 지속된다는 점을 밝혔고, 자신이 목격한 사실을 이야기하면서도 <고야>에서처럼 자지러붙을 것 같은 공포감을 표현한 것이 아니라 믿거나 말거나 한 가공의 이야기 같은 어투로 자신이 체험한 바를 열거하고 있는 것이다. 그러니까 자신의 거주지보다 더 산골에 속하는 외갓집에서는 이러한 기이한 일이 얼마든지 일어날 수 있다는 투의 화법이다. 이것은 유년기의 공포감이 어른의 시점에 의해 상당히 변질된 상태에 있음을 알려 준다. 요컨대 이 시에는 유년기의 공포감이 원형 그대로 유지되지 않았다는 얘기가 가능하다.

다시 <고야>로 돌아가서, 5연에는 ‘새하얀 할미귀신’이 나온다. 이 귀신은 흰색이기 때문에 눈 오는 날 보이지 않으며, 사람이 길을 걸다가 미끄러지는 것은 이 귀신이 넘어뜨리기 때문이라고 민간신앙에서는 생각했다. 그런데 납일<sup>3)</sup>에는 이 할미귀신도 귀한 납일 눈을 받느라고 나타나

2) 고흥진, 《백석시 바로읽기》, 현대문학, 2006, 138~140쪽.

3) 선달 납일(臘日). 예전에 민간이나 조정에서 조상이나 종묘 또는 사직에 제사 지내던 날. 동지 뒤의 셋째 술일(戌日)에 지냈으나, 조선 태조 이후에는 동지 뒤 셋째 미일(未日)로 하였다.

지 않기 때문에 이 날만은 마음 놓고 눈을 받으며 돌아다닐 수 있다고 말하고 있다. 이 날 받은 눈 삭은 물은<sup>4)</sup> 오랫동안 감기나 배탈, 설사 등에 약용으로 쓰인다고 말하고 있다. 위생학적인 측면에서 보자면 그 물은 오히려 병을 더 일으킬 것도 같지만 특별한 약이 없었던 산골에서는 이러한 민속처방에 의해 심리적 치료 효과를 얻었을 것이다. 이것은 <삼방>에서 누군가가 병이 났을 때 약수를 떠 먹이고 그것도 안 되면 무당에게 굿을 하게 하는 치료 행위와 동례의 것이다. 이러한 민속처방에 의한 치료는 <동노부>에서 어린아이의 맑은 오줌을 받아 살갓이 퍼런 막내고모가 세수를 하였다는 내용으로 제시되기도 한다.

민속의 차원에서 보면 약수나 무당굿이나 납설수나 어린애의 오줌이 거의 대등한 자리에 놓이는 것을 알 수 있다. 그리고 이 시의 화자인 어린이의 시각에서 보자면 세상은 가족의 단란함과 맛있는 음식으로 상징되는 풍요로운 측면도 있지만 때로는 신비스럽기도 하고 두렵기도 한 이중적인 공간으로 인식된 것이다.

한편 시집에 실린 <오금덩이라는 곳>이라는 시에는 개인신앙으로서의 서낭당에서의 기복(祈福)과 민간요법으로서의 치병(治病)과 사머니즘적 축사(逐邪)의 행위가 함께 제시된다.

이스름저녁 국수당돌각담의 수무나무가지에 녀귀의탕을걸고 나물매  
 갖후어놓고 비난수를하는 젊은새약시들  
 — 잘먹고가라 서리서리물러가라 네소원풀었으니 다시침노말아라

별개菌역에서 바리개를뚜드리는 쇠소리가나면

4) 이 물을 납설수(臘雪水)라고 한다. 이 부분에 나오는 ‘눈세기물’을 흔히 ‘눈 섞인 물’이라고 풀이하는데, 눈이 섞인 물이 아니라 눈이 삭은 물, 즉 눈이 녹은 물이라고 해야 옳다.



누가눈을앞에서 부증이나서 찰거마리를 붙으는것이다  
마을에서는 피성한눈뚱에 절인팔다리에 거마리를 붙인다

여우가 우는밤이면  
잠없는 노친네들은일어나 꿇을깔이며 방요를한다  
여우가 주둥이를향하고 우는집에서는 다음날오래히 흉사가있다는것은  
얼마나 무서운말인가

— 〈오금덩이라는 곳〉 전문

첫 연은 서낭당<sup>5)</sup>에서 젊은 여인들이 소원을 비는 장면을 보여주었다. 서낭당은 원래 마을의 부락신을 모시는 사당인데 개인적인 기복 신앙의 장소로 대중화되었다. 서낭당 옆에는 돌각담이 쌓여 있고 시무나무가 서 있는데 거기에는 어떤 귀신의 그림이 걸려 있으며, 날이 어둑해지는 저녁 무렵인데 간소한 제사상을 차려 놓고 젊은 여인들이 소원을 빌고 있다. 기원의 내용인즉 복을 비는 것이 아니라 귀신더러 물러가 달라는 액막이의 기원이다. 산골 사람들의 척박한 삶 속에서는 앞에 닥친 난관에서 벗어나는 것이 일차적인 소망이다. 앞날의 복을 빌 여유는 아예 없었을 것이다.

2연은 역시 민간요법의 하나로 눈가에 멍이 들거나 팔이 저리면 거머리에게 피를 빨게 하는 치료법을 이야기한 것이다. 거머리의 피를 빼는 습성을 이용하여 나쁜 피를 제거시키면 몸이 정화된다는 논리다. 거머리는 쫓소리를 듣고 모여들기 때문에 들판의 높지 근처에서 주발뚜껑을 두드리면 거머리가 다가오게 된다는 것이다. 약수, 눈 삭은 물에서 어린애의 오줌, 거머리까지 민간요법의 대상이 확장되고 있는데 그 엽기성이 더

---

5) 국수당은 서낭당의 별칭이다. 조선 태조 때 세운 국사당(國師堂)이 변형된 말일 것이다.

욱 고조되는 것을 볼 수 있다.

3연은 팔과 오줌과 관련된 축사의 의식이다. 산골에서는 밤에 여우가 우는 때가 많은데 여우가 주둥이를 향하고 온 집에서는 다음날 흉사가 생긴다는 불길한 속설이 있다. 그러니 밤에 여우 울음소리가 들리면 나이 많은 노인들은 더욱 불안한 생각이 든다. 그래서 밤에 일어나서는 팔을 마당에 뿌려 깔면서 방뇨를 한다는 것이다. 민간신앙의 차원에서 보면 팔을 뿌리는 것과 오줌을 누는 것은 둘 다 흉사와 악귀를 몰아내는 축사의 기능을 가지고 있다. 요즘도 집을 새로 짓거나 새로 이사를 하는 경우에 지붕이나 방 여기저기에 팔을 뿌리는 것을 볼 수 있으며, 좋지 않은 일이 있을 때에 방뇨 대신에 소금을 뿌리는 것을 볼 수 있다.

### 3. 가신신앙(家神信仰)의 단면

백석의 시 〈가즈랑집〉에는 무녀인 듯한 할머니가 등장하는데 이 할머니는 정식 강신무 같지는 않고 스스로 무녀라고 생각하며 무속 행위를 하는 산골의 할머니다. 이 할머니에 대한 설명은 다음과 같이 나타난다.

가즈랑집할머니  
 내가날때 죽은누이도날때  
 무명필에 이름을써서 백지달아서 구신간시령의 당즈께에넣어 대감님께 수영을들였다  
 가즈랑집 할머니  
 언제나병을앓을때면  
 신장님달린이라고하는 가즈랑집할머니  
 구신의딸이라고생각하면屎버졌다

— 〈가즈랑집〉 부분

이 할머니가 거주하는 가즈랑 고개는 사나운 야생동물인 승냥이가 새끼를 쳐서 번식을 하는 깊은 산속에 있으며 인적이 드문 곳이기 때문에 옛날에는 쇠뿔을 든 도적이 출몰했던 곳이다. 그러니까 가즈랑 고개는 평화롭고 아늑한 공간이 아니라 상당히 무섭고 불길한 지역에 있다. 자칫하면 승냥이나 도적의 습격을 받기 쉬운 험악한 산중에 있는 것이다. 가즈랑 집은 그 고개 밑에 외따로 떨어져 있는데 워낙 인적이 끊긴 곳이라 산 너머 마을에서 큰 산짐승이 돼지새끼를 물고 가면 마을 사람들이 산짐승을 쫓기 위해 낫쇠사발 같은 것을 시끄럽게 울리며 산쪽으로 몰려오는 소리가 가끔 들리는 그런 동떨어진 곳이다. 그러니까 산 너머 마을에는 가축을 기르지만 이곳 가즈랑집은 멧돼지와 이웃사촌을 지낸다는 말이 나올 정도로 야생동물이 수시로 출몰하는 곳이기 때문에 가축도 치지 못하고 사는 궁벽한 지역이다.

화자가 회상하는 할머니는 바로 그 무서운 집에 혼자 사는 할머니다. 그 할머니는 예순이 넘었고 자식이 없이 혼자 지내는데 그래도 중처럼 정갈한 기품을 유지하고 있다. 무서운 산중에 혼자 사는 할머니라서 그런지 오랜만에 마을에 나타나면 긴 담뱃대에 독한 막선 담배를 연이어 피워 대는데 그 모습은 승냥이나 사나운 도적도 무서워하지 않고 지내는 야성적 생명력을 연상케 한다. 그 할머니와 마을 사람들이 나누는 이야기는 간밤에 방문 앞 섬돌에 승냥이가 왔었다고도 하고 어느 산골에서는 꿈이 아이를 물어다가 키운다고도 하는 믿을 수 없는 내용의 얘기들이다. 화자는 그러한 얘기를 백설기와 돌나물김치를 먹으며 듣는데, 그런 얘기를 듣다 보면 마치 옛날이야기에 나오는 귀신집에 와 있는 듯한 느낌이 든다.

이 할머니는 나나 죽은 누이가 태어났을 때 무명 천에 이름을 쓰고 백지에 사주를 적어 바구니(당즈께)에 담아 귀신을 모시는 시렁에 얹어 놓고 그분이 모시는 대감님께 수양 자식으로 삼아 명이 길고 복이 많게 해

달라고 축원했던 분이다. 그런데도 누이가 세상을 떠난 것으로 보아 그렇게 공력이 높은 분은 아니었던 것 같다. 그러니까 이 할머니는 정식 강습무가 아니라 어떤 신장을 섬기며 스스로 무녀라고 생각하는 일종의 아마추어 무녀로 짐작된다. 그래서 병을 앓을 때는 그것이 신장님이 자기를 단련시키는 것이라 생각하고 병을 감내하는 것이다. 그러한 할머니의 모습은 어린아이의 눈에 귀신의 딸로 비치고 귀신의 딸이기에 자식도 없이 홀로 살아가는 모습이 안타깝게 느껴진 것이다. 어떻게 생각하면 무섭고 또 한편으로는 안쓰럽게 여겨지는 그 할머니는 화자에게 여러 가지 즐거운 추억을 남겨준 할머니로 기억되고 있다.

여하튼 이 할머니는 자신의 가문에 태어난 아이의 액을 막고 수명을 길게 해 달라는 무속적 의식을 신장에게 올린 무녀의 역할을 했다. 그것은 자신의 개인적 기원이 아니라 가문의 번성을 위한 가신신앙(家神信仰)의 단면을 보인다. 이러한 가신신앙과 관련된 할머니는 <님언집 범 같은 노큰마니>(《문장》, 1939.4)에 또 다른 모습으로 등장한다. 그 할머니가 거주하는 공간 역시 “황토 마루 수무늬에 얼럭궁 덜럭궁 색동헌겉 뜯개조박 뵈짜배기 걸리고 오쟁이 끼애리 달리고 소삼은 엄신 같은 뱃세기도 열린 국수당고개를 번이고 튀튀 춤을 뵈고 넘어가”야 겨우 도달하는 산골의 묵은 집이다.

이 시는 증조할머니 뻔 되는 집안의 큰어른을 소재로 한 작품이다. 화자인 백석은 “이 노큰마니의 당조카의 맏손자”가 된다. <가즈랑집>의 할머니가 혼자 사는 무녀인 데 비해 이 할머니는 구더기 같이 육실거리는 손자 증손자를 거느리고 그들이 잘못을 하면 방구석에 회초리를 단으로 쌓아두었다가 때리는, 일가친척에게 범같이 무서운 존재로 군림하는 상징적 인물이다. 그는 갖가지 장식물이 달린 국수당 고개를 넘어 깊은 골안에 영동(楹棟, 기둥과 마룻대)이 무겁게 가라앉은 오래된 집에 사는데, 그 집에는 사나운 거위와 커다란 개가 떠들썩하게 짖어대고 소거를 뱌새

가 구수하게 배어나와 토속적 정취와 야성적 역동성을 동시에 느끼게 한다. 이처럼 토속적이면서도 생명의 기운이 약동하는 공간에 대가족제도의 정신적 지주로 군림하는 증조할머니가 거주한다는 것은 상당히 중요한 상징적인 의미를 지닌다. 그것은 일종의 대지모신(大地母神)과 같은 생산과 증식의 상징이다. 그런가 하면 “우리 엄마가 나를 갖이는 때 이 노큰마니는 어늬밤 크나큰 범이 한 마리 우리 선산으로 들어오는 꿈을 꾸었” 무엇보다 기쁘게 생각한다. 말하자면 증손자의 태몽까지도 대신 꾸어줄 정도로 가문의 상징적 수호자 역할을 맡고 있는 것이다.

가신신앙의 대표적인 의식은 제사인데 <목구>(<문장>, 1940.2)는 제사에 쓰이는 그릇을 통하여 제사의 의미를 분명히 드러내고 있어 주목된다.

五代나 날인다는 크나큰집 다 찌글어진 들지고방<sup>6)</sup> 어득시근한 구석에서  
 쌀독과 말쿠지<sup>7)</sup>와 숯독과 신탕<sup>8)</sup>과 그리고 掘적과 또 열두 데석<sup>9)</sup>과  
 친하니 살으면서

한해에 번 매연지<sup>10)</sup> 먼 조상들의 최방등 제사<sup>11)</sup>에는 킁킁한 고방  
 구석을 나와서 대머리<sup>12)</sup>에 외얏맹건을 질터 맨 늙은 제관의손에 정갈  
 히 몸을 씻고 교우<sup>13)</sup> 에 모신 신주 앞에 환한 초불밑에 피나무 소담한 제

6) 들문만 한쪽에 나 있는 소규모의 광.

7) 옷 따위를 걸기 위하여 벽에 박은 나무못.

8) 신발을 올리도록 놓아둔 돌이나 나무.

9) 열두 제석(帝釋). 민속신앙에서 무당이 모시는 열두 명의 신.

10) 만날 수 있는 인연이 지나가 버린.

11) 5대 이상 떨어진 먼 조상의 제사를 지내는 것.

12) 대머리.

13) 교의(交椅), 제사를 지낼 때 신주(神主)를 모시는 다리가 긴 의자.

상위에 떡 보탕<sup>14)</sup> 시계 산적 나물지짐 반봉<sup>15)</sup> 과일들을 공손하니 받들고  
 먼 후손들의 공경스러운 절과 잔을 굽어보고 또 애끓는 통곡과 축을 귀에  
 하고<sup>16)</sup> 그리고 합문<sup>17)</sup>뒤에는 흠향<sup>18)</sup>오는 구신들과 호호히<sup>19)</sup> 접하는것

구신과 사람과 님과 목숨과 있는것과 없는것과 한줌흠과 한점살과 먼  
 掘조상과 먼 훗자손의 거룩한 아득한 슬픔을 담는것

내손자의손자와 손자와 나와 할아버지와 할아버지의 할아버지와 할아  
 버지의 할아버지의 할아버지와 …… 水原白氏 定州白村의 힘세고 꽃꽂하  
 나 어질고 정많은 호랑이 같은 곰같은 소같은 피의 비같은 밤같은 달같은  
 슬픔을 담는것 아 슬픔을 담는것

— 〈목구〉 전문

목구란 제사에 사용되는 나무 제기를 말한다. 제사를 지내지 않을 때에  
 는 오래된 낡은 집의 작은 광 어두운 구석에서 그 속의 이런저런 물건들  
 과 어울려 지내던 목구가 조상들의 제사를 지낼 때에는 컴컴한 고방 구석  
 을 나와서 늙은 제관의 손에 정갈히 몸을 씻기고 환한 촛불을 밝힌 제상  
 위에 올라 여러 가지 음식을 받들고 제사에 참여하게 된다. 후손들은 제  
 상아래 공손하게 절을 올리고 때로는 애통한 통곡과 경건한 축문을 올리  
 기도 한다. 그때마다 목구는 음식을 공손히 받들어 후손들의 발원이 조

14) 제사에 쓰는 건더기가 많고 국물이 적은 국.

15) 제물로 쓰는 생선 종류의 통칭.

16) 귀여겨듣고, 정신 차려서 주의 깊게 듣고.

17) 闔門, 제사 음식을 물리기 전에 잠시 문을 닫거나 병풍으로 가리는 절차.

18) 歆饗, 신명(神明)이 제물을 받아서 먹음.

19) 깨끗하고 환하게.

상들에게 잘 전달되도록 진령 역할을 해준다. 합문 뒤 조상의 혼령들이 제물을 받으러 오면 그들을 편안하게 맞이하여 제물을 접대한다. 이처럼 목구는 후손들의 기원과 조상들의 혼령을 이어주는 역할을 한다.

그런 점에서 이것은 “먼 掘조상과 먼 훗자손의 거룩한 아득한 슬픔을 담는것”이기도 하다. 정주 백촌에 집성촌을 이루고 사는 수원백씨 집안의 “힘세고 꾀꿍하나 어질고 정많은” 마음을 저 먼 조상으로부터 먼 후손에 이르기까지 그대로 이어주는 가족적 동질성의 매개물이기도 하다. “호랑이 같은 곰같은 소같은” 강인하면서도 의연한 수원백씨의 성품이 불우한 시대를 만나 잠시 아득한 슬픔의 형상을 지니게 되었으나, 조상에게 제사를 지내는 의식이 지속되는 한 민족의 정체성은 변함없이 유지될 것이라는 생각을 이 시는 드러내고 있다. 가신신앙의 대표적인 의식을 통하여 혼과 정신의 이어짐을 가문과 민족 혈통의 유구함을 이야기하였다. 먼 조상으로부터 이어져오는 가문과 민족의 유구함에 대한 관심은 <국수>《문장》, 1941. 4)에 “이것은 그 곰의 잔등에 업혀서 길여났다는 먼 掘적 큰마니가/또 그 집등색이에 서서 자채기를 하면 산넘엿 마을까지 들렀다는/먼 掘적 큰 아버지가 오는것같이 오는것이다”라고 교묘한 형식으로 변주되어 되풀이되고 있는 것이다.

가신신앙의 신격들인 조왕이나 대감 등은 백석의 시에 부분적으로 등장하였는데, 해방 후 지면에 발표된 <마을은 맨천 귀신이 돼서>《신세대》, 1948.10)는 방안이든 토방이든 부엌이든 고방이든 곳곳에 귀신이 있어서 귀신이 쫓아다니는 통에 꿈쩍을 할 수가 없다고 회화적으로 표현한 독특한 작품이다.

나는 이 마을에 태어나기가 잘못이다  
 마을은 맨천 귀신이 돼서  
 나는 무서워 오력을 펴수 없다

자 방안에는 성주님

나는 성주님이 무서워 토방으로 나오면 토방에는 디운구신

나는 무서워 부엌으로 들어가면 부엌에는 부뜨막에 조앙님

나는 뛰쳐나와 얼른 고향으로 숨어 버리면 고향에는 또 시렁에 데석님

나는 이번에는 굴통 모통이로 달아가는데 굴통에는 굴대장군

얼혼이 나서 뒤울안으로 가면 뒤울안에는 곱새녕 아래 털능구신

나는 이제는 할수 없이 대문을 열고 나가려는데

대문간에는 근력 세인 수문장

나는 겨우 대문을 빠져나 밖앞으로 나와서

발 마당귀 연자간 앞을 지나가는데 연자간에는 또 연자망구신

나는 고만 디집을 하여 큰 행길로 나서서

마음 놓고 화리서리 걸어가다 보니

아아 말 마라 내 발뒤축에는 오나 가나 묻어 다니는 달갈구신

마을은 온데 간데 구신이 돼서 나는 아무데도 갈수 없다

— 〈마을은 맨천 구신이 돼서〉 전문

이 시에 나오는 신격에 해당하는 대상을 열거하면 성주님, 디운구신, 조앙님, 데석님, 굴대장군, 털능구신, 연자망구신, 달갈구신 등이다.

처음에 나온 성주신은 성조신(成造神)이란 말에서 유래했다고 보는데, 모든 가택신을 대표하며 그들을 거느리는 최고의 신이다. 성주를 모시는 형태는 성주단지과 종이성주가 있는데, 성주단지는 안방에 놓고, 종이성주는 상량대 밑의 동자기둥에 매단다고 한다. 디운구신은 지운귀신(地運鬼神)을 의미하는 것으로 집터를 지키고 땅의 운수를 맡아보는 신이다. 터주신, 터주대감, 후토주임(后土主任)이라고도 한다. 조앙님은 조왕신을



말하는데, 부엌을 지키는 신이다. 한국의 전통에서 장작불을 때는 아궁이를 맡고 있기 때문에 화신(火神)으로 인식되고 부엌에서 음식을 만들고 방을 덥히는 등 가정생활이 제대로 이루어지기 때문에 재물신(財物神)으로도 인식된다. 데석님은 제석신(帝釋神)을 말하는데, 민속신앙에서 무당이 모시는 열두 명의 신이다. 한 집안 사람들의 수명, 곡물, 의류, 화복 등에 관한 일을 맡아본다고 한다.

그러니까 이 시의 화자는 방안에 모셔 놓은 성주님이 무서워 토방으로 나오니 토방에는 토지신이 있고 부엌으로 들어가니 부엌 부뚜막에는 조왕신이 있고 고방에 숨었더니 구방 시렁에는 제석신을 모셔 놓았다는 것이다. 다시 굴뚝 모퉁이로 달아나자 굴뚝을 주관하는 검고 큰 모습의 굴때장군이 있고, 뒤울안에는 곱새지붕 아래 장독신의 역할을 하는 철룽귀신이 있다. 대문간에는 힘이 센 수문장이 있고 대문 바깥 연자간에는 또 연자방아를 주관하는 연자망귀신이 있다. 집을 완전히 벗어나 큰 거리로 나선다 해도 귀신으로 벗어날 수가 없다. 발 뒤축에 달걀귀신이 묻어나기 때문이다.

우리의 민간신앙에는 이들 신 말고도 변소에 있는 측간신, 소를 보호하는 쇠구영신(외양간신), 조상을 모시는 조상신, 우물에 있는 우물신, 아기를 점지하고 산모와 아이를 보호하는 삼신, 복두칠성을 신격화한 칠성신, 산을 관장하는 산신 등이 있다.

이 많은 신들의 존재를 낱말이 인식한다면 백석의 말대로 마을은 맨천 귀신이 돼서 오력을 펼 수 없을 정도이고 아무리 발버둥쳐도 귀신의 손아귀에서 벗어나지 못할 지경이다. 백석은 속신들의 세계에 묻혀 있는 토속적 삶의 단면을 말놀음하듯이<sup>20)</sup> 경쾌하게 늘어놓았다.

20) 고희진, 앞의 책, 167쪽에서 이 시가 관소리의 구어체 어조를 빌려 유년 화자의 모습을 울동감 있게 표현하고 있음을 분석하고 있다.

이처럼 백석은 한 집안의 상징적 지주 역할을 하는 할머니에 대한 관심, 가신신앙의 중심을 이루는 제사에 대한 관심, 더 나아가 가신신앙의 대상인 각종 신격에 대한 관심 등을 폭넓게 보여주면서 전근대적이고 토속적인 민간신앙을 근대시의 영역에 당당히 끌어들이는 아이러니컬한 시도를 벌였다.

#### 4. 민간신앙에 대한 관심이 갖는 의미

백석이 이러한 민간신앙의 세계에 관심을 보인 이유는 무엇일까? 앞의 〈목구〉나 〈국수〉 등의 시에 나타난 가문과 민족 혈통의 유구함에 대한 표현이 당시의 시대 상황과 무관하지 않음을 짐작할 수 있듯이 가신신앙의 신격들을 열거하고 있는 것 역시 당시의 시대 상황과 연결되어 있다는 느낌이 든다. 이 시는 백석의 친구인 허준이 보관하고 있던 것을 해방 후 발표하였다는 기록이 작품 끝에 붙어 있다. 이 작품은 어법이나 내용으로 볼 때 해방 전 백석이 써 두었던 작품으로 보인다. 이 시의 요점은 마을 전체를 여러 귀신들이 장악하고 있다는 것이다. 겉으로는 귀신 때문에 오력을 떨 수 없고 어디를 가도 귀신들에게서 벗어날 수 없다고 엄살을 떨고 있는데 그 과장된 어법 내면에 어떤 저의가 숨어 있는 것 같다. 즉 이렇게 귀신으로 둘러싸인 마을을 누가 건드릴 수 있겠느냐는 외침이 내포되어 있다고 볼 수는 없을 것인가.

이 시가 쓰여진 시기는 일제의 강압적 통치가 한국민족의 주체적 입지를 송두리째 뽑아버릴 위기의 상황이었다. 일제의 식민통치 정책에 의해 한국 역사와 문화와 언어가 유린되어 갔고 한국인의 성씨마저 탈취될 위기에 처해 있었다. 이런 상황에서 마을을 둘러싼 귀신의 힘을 열거함으로써 한국적 원형 유지에 대한 관심을 표현했다고 볼 수는 없을 것인가. 이런 해석을 보강해 주는 자료는 일제강점기에 전국적으로 시행된 조선

무교 탄압 정책과 일본학자에 의해 의도적으로 행해진 조선 무교에 대한 식민주의적 해석 담론의 사례다.

일제는 조선을 합병함과 동시에 전국적으로 조선 무교를 탄압하는 정책을 펼쳤다. 일본의 신도(神道)를 강요하여 전국 각처에 신사를 설치했고, 무교의 본산이라 할 국사당을 부락의 외곽으로 추방하는가 하면 굿당을 강제로 이동시켰으며, 서울 남대문 근처의 남묘 굿당을 비롯한 전국의 수많은 굿당을 불태웠다. 이러한 무력 행사 외에 식민지 통치자들은 조선의 전통 문화에 대해 집중적인 연구를 한다는 명분으로 식민주의적 담론에 기초한 무속 연구를 진행하여 전통 문화에 대한 왜곡을 자행하였다.<sup>21)</sup>

1919년 3·1운동 이후 일본 학자들에 의해 주도된 한국 민속 연구는 일선동조론(日鮮同祖論)과 같은 식민지배 이데올로기를 조직적으로 실행하는 데 목적을 두었으며, 그 연구의 결과를 한국의 문화적 열등성과 식민지 민족으로서의 역사적 운명을 논증하는 자료로 활용하였다. 특히 경성제국대학 종교사회학 연구실에 소속되어 무속 연구에 주력한 아키바 다카시(秋葉 隆, 1888~1954)는 동경대학 박사논문으로 <조선 무속의 현저 연구>(1941)를 제출하였다. 그는 한국사회의 문화구조를 남성 중심의 유교문화와 여성 중심의 무교문화의 이중구조로 전제하고 두 문화구조의 역학관계를 통해 무교를 고찰하면서 조선 무교를 여성성과 농촌성을 가진 정체된 신앙으로 파악함으로써 한국의 토착 사회가 식민지적 정체성에 귀착될 수밖에 없음을 논증하였다. 여기에 비해 손진태의 무속 연구는 토속적 민중문화에서 국가의 기원을 찾음으로써 아키바의 식민주의적 담론에 저항하는 역할을 했다. 그는 한국의 평민문화는 외래문화의 영향을 가장 적게 받고 고유의 관습을 충실히 지켜왔으므로 ‘고유한 민

21) 이숙진, <“여성의 종교로서 무교” 담론 분석>, 《신학사상》 112, 2001. 3, 210~239쪽 참조.

족문화' 라고 규정했다. 그래서 그는 일반 민중의 토속적인 생활 형태의 내용을 모두 연구 대상으로 삼았으며, 무교를 비롯한 민속적 제의가 한국 고유의 관습이며 민족의 원형을 내포하고 있다는 의견을 제시하였다.<sup>22)</sup>

이러한 사실과 연관지어 보면 백석의 민간신앙에 대한 관심은 손진태의 토속적 민속 연구와 유사한 의미를 지닌다고 해석할 수 있다. 식민지 상황 속에서 전반적으로 억압당해 가는 민간신앙에 눈길을 돌리면서 그 속에서 한국적 사유의 원형과 삶의 뿌리를 찾는 노력을 기울인 것이다. 크고 작은 치병과 축사의 의식으로부터 시작하여 일가 아이가 태어나면 사주를 적어 명 길게 해 달라고 대감님께 수양을 들이고, 장조카 만머느리의 태몽까지도 대신 꾸어주는 무녀적 할머니들, 제사 때마다 먼 조상들과 먼 후손을 만나게 해 주는 목구, 또 집안 곳곳에 숨어 있는 각종 가택신들에 이르기까지 그가 열거하고 소개한 모든 민간신앙의 사례들이 한국인 고유의 사유와 삶의 원형을 담지하고 있는 것들이다. 백석의 시적 탐구는 일제 관학자들의 왜곡된 식민주의적 담론에 맞서 민족의 원형을 탐구하는 저항적 의미를 담고 있는 것이다. ■

22) 김성례, <무속전통의 담론 분석>, 《한국문화인류학》 22, 1990. 12, 211~243쪽 참조.

## 소월 시와 샤머니즘

유성호(한국교원대)

### 1. '월형적 보편성' 으로서의 소월 시편

우리 근대문학사 전체를 통틀어 김소월 시편들이 차지하는 위상과 권역은 자못 크고 넓다. 그는 시집 《진달래꽃》(1925)을 통해 식민지 시대의 가장 높은 서정의 봉우리를 보여주었을 뿐만 아니라, 당대의 시사적 주류였던 서구 낭만주의적 경향에서 한껏 벗어나 우리 고유의 정조(情調)와 목소리를 바탕으로 근대 자유시의 한 전범을 보여주었기 때문이다. 이러한 소월 시편의 미학적 탁월성과 문제성은 이미 여러 시각과 방법을 통해 일정하게 해석과 평가를 완료한 듯한 느낌을 주고 있다. 하지만 위대한 텍스트는 또 다른 독법(讀法)을 통해 새로운 의미역(域)이 밝혀지게 마련이라는 점에서, 소월 시편들은 여전히 새로운 해석과 평가를 기다리고 있는 미결정의 실체라고 할 수 있을 것이다. 그래서 우리는 그 동안 소월 시의 한권을 분명히 차지하고 있으면서도 학문적 논의의 장(場)에서는 거

의 사각지대라 할 수 있을 정도로 소루한 양상을 보여온 소월 시와 샤머니즘과의 연관성을 고찰해보려 한다. 그럼으로써 소월 시가 견지하고 있는 넓은 지경(地境)에 대해 다시 한 번 생각해 보려는 것이다.

우리가 잘 알듯이, 소월이 창작 활동을 했던 시대는 대내적으로는 전대(前代)의 봉건주의가 물러나면서 식민지 근대가 전면화되기 시작하는 시기였으며, 대외적으로는 일제의 탄압과 수탈이 한층 강화되던 시기였다. 이러한 중층적 상황에서 소월의 세계관적 기초는 근대의 중심에서 여러 모로 소외되었던 당대 민초들의 그것과 강렬한 친연성을 가지게 된다. 물론 소월의 인식론적 기저가 일종의 계급적 시각이나 구체적인 역사적 지평 위에서 구축된 것은 아니다. 오히려 그는 당대적인 역사적 상황보다는 근원적이고 원형적인 상황을 상상적으로 구성하고 해석함으로써 상실과 폐허의 시대를 증언하고 그에 응전하려고 했을 뿐이다. 그래서 그는 전통적인 민족 정서라 할 수 있는 ‘기다림’ ‘한(恨)’ ‘애환’ 등을 시 속에 적극 담아냄으로써 구체적인 이념적, 계급적 시각을 넘어 일종의 ‘원형적 보편성’을 구축할 수 있었던 것이다. 그 가운데 하나가 그의 심층 심리 속에 내재해 있던 일종의 ‘샤머니즘’ 경험 혹은 감각들이라 할 수 있는데, 이처럼 그가 경험하고 내면화한 결과로서의 ‘샤머니즘’의 내용과 형식을 살피는 일은, 소월 시편들이 추구했던 ‘원형적 보편성’의 실질이 어떤 것이었는가를 유추하는 데 유력한 자료를 제공할 수 있을 것으로 생각된다.

## 2. 소월 시에 나타난 ‘샤머니즘’의 징후들

소월은 시작 생애 10년여 동안 모두 270여 편의 시를 남겼다. 이미 잘 알려져 있듯이, 그 안에는 부재하는 타자(他者)에 대한 강한 상실감과 그리움의 모티프가 짙게 담겨 있다. 그 상실감과 그리움은 일종의 과거 지

향의 시간 구조를 불러와 그로 하여금 이른바 ‘정한(情恨)’의 시인이 되게 하였다. 하지만 ‘정한’이라고 몽똥그러져 해석되어왔던 그의 상실감과 그리움은 우리 민족의 심층 심리 속에 경험적으로 내면화되어 있는 구비문학적 요소와 샤머니즘적 요소를 수반한 것이었다는 것이 이 글의 가설이다. 먼저 다음 시편은 소월의 상실감과 그리움의 깊이와 그것을 초래한 원형적 상황을 잘 보여 주는 가편이다.

산새도 오리나무  
위에서 운다.  
산새는 왜 우노, 시메 산골  
嶺 넘어가려고 그래서 울지

눈은 내리네, 와서 덮이네  
오늘도 하룻길  
칠팔십 리  
돌아서서 육십 리는 가기도 했소.

不歸, 不歸, 다시 不歸  
三水甲山에 다시 不歸.  
사나이 속이라 잊으련만,  
십오 년 정분을 못 잊겠네.

산에는 오는 눈, 들에는 녹는 눈  
산새도 오리나무  
위에서 운다.  
삼수갑산 가는 길은 고개의 길.

## —〈삼수갑산(三水甲山)〉 전문

이 시편은 ‘산(山)’을 실존적 배경으로 삼고 있는 한 사내의 심리적 정황을 보여주고 있다. 그 사내는 ‘삼수갑산(三水甲山)’에서 다시는 해후하지 못할 님과의 이별 상황을 노래하고 있다. 여기서 오리나무 위에서 울고 있는 ‘산새’나 길고 긴 ‘눈길’의 여정, 그리고 잊을 수 없는 ‘삼수갑산’은 모두 그러한 시인의 정서의 응집에 기여하고 있다. 여기서 대상을 여윈 ‘한(恨)’이 주요한 시적 주제임을 부연할 수 있을 것이다. 그런데 그 사내가 울고 있는 공간인 ‘삼수갑산’은 고독한 존재의 내면을 비추어 주는 성스러운 곳인 동시에 그를 오도가도 못하게 하는 근원적 장애물이기도 하다. 이때 사내가 느끼게 되는 ‘불귀(不歸)’ 의식은 이러한 산세의 지형 때문에 생겨나는 것이다. 그곳은 소월에게 “떨어져 나가 앉은 산”(〈초혼(招魂)〉)이고 고독하게 “산에서 우는 적은 새”(〈산유화(山有花)〉)가 존재하는 외따른 곳이다. 그만큼 그 ‘삼수갑산’은 시인의 긍정적 의지에 의해서 개척 가능한 자연이나 궁극적 친화를 앞둔 물심일여(物心一如)의 자연이 아니라, 현실적 삶이 완벽하게 배제되어 버린 ‘죽음’의 상황을 은유하는 자연 공간이다. 이처럼 소월의 비극적 정한은 당대에 죽음의 징후에 여러 모로 노출되었던 인간 실존의 요소들을, 앞뒤가 짝 맞춘 공간으로 치환하여 보여줌으로써, 민족의 보편적 정서로 확산할 수 있는 개연성을 확연하게 부여하고 있는 것이다. 이러한 소월 시의 인식론적 지평 곧 ‘죽음’의 상황을 자연 사물의 정황으로 치환하여 실존의 보편성으로 확산시키는 것이 그의 시편들로 하여금 폐쇄적 자기 탐닉과 자의식을 넘어 시를 통한 민중적 카타르시스에 기여하게끔 한 것이다.

이러한 소월의 의식은 이제 ‘샤머니즘’의 징후라고 명명할 수 있는 여러 편의 시편을 남기게 된다. 그의 문제작 〈무덤〉은 ‘무덤’을 향해 “부르는 소리”의 한 절정을 보여 주는데, 이때 ‘무덤’은 ‘영(靈)’ ‘천인(天人)’



‘유령’ ‘시골(屍骨)’ 등 일정하게 ‘죽음’ 과 연관된 시적 기표들과 더불어 그 모습을 현현한다. ‘무덤’ 의 시적 상황은 그의 〈찬 저녁〉 〈외로운 무덤〉 등에도 집중적으로 등장한다.

그 누가 나를 헤내는 부르는 소리  
 붉으스름한 언덕, 여기저기  
 돌무더기도 움직이며, 달빛에,  
 소리만 남은 노래 서러워 영겨라,  
 옛 祖上들의 記錄을 묻어둔 그곳!  
 나는 두루 찾노라, 그곳에서,  
 형적 없는 노래 흘러 퍼져,  
 그림자 가득한 언덕으로 여기조기,  
 그 누구가 나를 헤내는 부르는 소리  
 부르는 소리, 부르는 소리,  
 내 넋을 잡아 끌어 헤내는 부르는 소리.

— 〈무덤〉 전문

이 시편에서 시인은 자신의 넋을 잡아 끌어당기는 무덤 속의 소리를 듣고 있다. 살아 있는 자와 죽은 자의 혼교(魂交)는 이처럼 돌무더기 속에 울려 퍼지는 ‘소리’ 를 통해 가능해진다. 그런데 그 ‘소리’ 는 “소리만 남은 노래” 로 표현된다. 가령 그것은 ‘노래’ 에서 ‘말’ 이 지워진 채 ‘소리’ 만 남은 어떤 것이다. 하지만 “소리만 남은 노래” 는 이미 ‘노래’ 가 아니다. 그것은 “옛 조상들의 기록” 을 묻어둔 채 흘러 퍼지는 “형적 없는 노래” 로서, 흘러 흘러서 “그림자 가득한 언덕으로 여기조기” 퍼지면서 “그 누구가 나를 헤내는 부르는 소리” 로 울려퍼지고 있을 뿐이다. 그래서 “내 넋을 잡아 끌어 헤내는 부르는 소리” 는 내용 없는 주술성을 띤 채 완강한

지속성으로 시인 주위를 울려퍼지고 있는 것이다.

이러한 ‘소리’를 매개로 한 죽은 자와 산 자 사이의 상상적 열망은, 샤먼의 접신(接神) 과정을 자연스럽게 떠올리게 한다. 왜냐하면 조상의 ‘혼’과 생자의 ‘혼’이 서로의 힘에 이끌려 한밤에 만나는 풍경을 이 시편이 보여주고 있기 때문이다. 시인은 ‘무덤’에서 시간과 공간을 초월한 생자와 망자의 상상적 만남을 열망하고 있지만, 그 만남이 그리 수월해 보이지는 않는다. 왜냐하면 그 만남은, 마치 삶과 죽음 혹은 이승과 저승의 거리만큼이나 아득한 소통 단절을 그 치명적 조건으로 하고 있기 때문이다. 그래서 “부르는 소리, 부르는 소리”의 물질적 연쇄를 사이에 두면서 ‘죽음’의 처소인 ‘무덤’에서 서성이고 있는 시인의 목소리는 넋에 들린 샤먼의 모습을 고스란히 환기하고 있다. 그 ‘부름’의 결과는 그래서 열망만큼이나 커다란 좌절을 동반한다. 그 과정은 다음 시편에서 이루어진다.

산산이 부서진 이름이여!  
허공 중에 헤어진 이름이여!  
불리도 주인 없는 이름이여!  
부르다가 내가 죽을 이름이여!

심중에 남아 있는 말 한 마디는  
끝끝내 마저 하지 못하였구나.  
사랑하던 그 사람이여!  
사랑하던 그 사람이여!

붉은 해는 서산 마루에 걸리었다.  
사슴이의 무리도 슬피 운다.

떨어져 나가 앉은 산 위에서  
나는 그대의 이름을 부르노라.

설움에 곱도록 부르노라.  
설움에 곱도록 부르노라.  
부르는 소리는 비껴가지만  
하늘과 땅 사이가 너무 넓구나.

선 채로 이 자리에 돌이 되어도  
부르다가 내가 죽을 이름이여!  
사랑하던 그 사람이여!  
사랑하던 그 사람이여!

— 〈초혼(招魂)〉 전문

소월은 자신의 유일한 시론인 〈시혼(詩魂)〉에서 “우리는 삶을 더 멀리 한 죽음에 가까운 산마루에 섰어야 삶의 아름다운 빨래한 옷이 생명의 봄 두둑에 나부끼는 것을 볼 수 있습니다.”라고 말하였다. 이는 그가 강렬하게 ‘죽음’ 에로 이끌리면서 느꼈을 허무 의식을 잘 보여준다. 이 시편은 바로 그 “죽음에 가까운 산마루” 끝에서 부르는 노래이다. 이 시편의 형식 곧 ‘초혼(招魂)’의 과정은 예부터 전해오는 장례 제의(祭儀)의 첫머리에 놓이는 의식이다. 《예기(禮記)》에 따르면, ‘초혼’은 죽은 자를 극진하게 사랑하는 길인데, 사람이 죽으면 집 위에 올라가 그의 혼을 부르기를 “아무개 돌아오라” 하고 이름을 부른다는 것이다. 그래도 살아나지 않으면 죽은 사람으로 여긴다고 하는데, 여기에는 곧 이승과 저승을 이어주고 망자(亡者)의 혼을 달래주는 진혼(鎮魂)의 함의가 있다고 할 수 있다. 소월은 〈무덤〉에서 “부르는 소리, 부르는 소리”의 연쇄를 통해 망자와의 힘

겨운 혼교를 의도하지만, 〈초혼〉에 이르러 그 “부르는 소리는 비껴가지 만/하늘과 땅 사이가 너무 넓구나.”라고 노래함으로써 초혼과 진혼의 과정 끝에 느끼는 생자와 망자의 아득한 거리를 표현하고 있는 것이다. 이 시편은 거의 신어(神語)에 가까운 걱정을 보여 주면서 격렬한 엑스터시를 현상한다. 그러면서 황홀감과 환각 속에서 죽은 자에 대한 상상적 접신 과정을 선명하게 보여주고 있다. 이 점에서 〈초혼〉은 사적(私的) 연애담의 차원을 훌쩍 넘어서게 된다.

하지만 결국 생자와 망자의 거리는 좁혀지지 않는다. 다만 이 〈무덤〉과 〈초혼〉은 ‘죽음’ 속에서 영혼을 불러내고 결국은 생자와 망자가 소통하고 혼교하는 과정을 완성하는 주술적 힘을 동시에 보여주고 있는 것이다. 그 결과 “선 채로 이 자리에 돌이 되어도/부르다가 내가 죽을 이름이여!”라는 예의 불귀(不歸) 의식을 보여 주게 되는 것이다. 그 점에서 〈무덤〉과 〈초혼〉은 소월 시의 샤머니즘의 징후를 선명하게 보여주는 최소쌍(minimal pair)인 셈이다.

이러한 정황을 보여 주는 사례로 우리는, 〈열락(悅樂)〉의 “흐느껴 비기는 주문(呪文)의 소리”(〈열락〉)나 〈깊은 구멍〉에서 ‘혼’이 ‘기억’과 관련되는 양상을 경험할 수 있다. 물론 이 기억들은 “의식적인 기억이라기보다는 무의식적인 기억”(신범순)이면서 동시에 과거의 기억이 지나간 그 ‘구멍’을 오가는 ‘혼’에 대한 감각으로 인해 생겨난 것이라는 점에서 주목할 만하다. 또한 이는 “영기한 무덤”에서 “나는, 오히려 나는/소리를 들어라, 녹색이물이 씨거리는,/땅 위에 누워서, 밤마다 누워,/담 모도리에 걸린 달을 내가 또 보므로”(〈찬 저녁〉)라고 노래하는 상황을 다시 한 번 환기한다.

이처럼 우리는 ‘죽음’이나 어떤 불가항력적인 이별을 통한 단절과 유희가 소월 시의 근원적 정황임을 알 수 있다. 그 가운데 혼의 소통이라는 신화적 차원의 상상적 행위를 열망하고 구성하고 있는 소월 시편들은 만

해 시편들처럼 죽음을 넘어 재생의 모티프를 갖기보다는 그 단절의 상황을 선명하게 근본화함으로써 인간 존재의 비극성을 부조(浮彫)한다. 이 점에서 그의 샤머니즘 충동은 방법적인 것이고, 그 종교성이야말로 문학 본래의 근원 지향성을 그가 지속적으로 추구해왔음을 유력하게 증명하는 것이다.

사실 종교성과 문학성은 근원적 의미에서 동일한 뿌리를 가지고 있다. 우리가 원형적 이야기의 형식으로 경험하고 있는 ‘신화’의 존재가 그 같은 뿌리의 동일성을 잘 설명해 준다. 하지만 신화는 힘을 잃고 이제 신(神)에게서 버림받은 인간이 자신의 힘으로 힘겨운 구원의 길을 찾아야만 한다는 이야기를 풀어낸 것이 근대 서사의 운명이다. 이때 문학은 바로 그러한 운명의 이야기를 쓸쓸하고도 역동적으로 들려 준다. 신이 숨어 버렸기에 제대로 알 수 없는 뜻을 찾고자 하는 것이다. 여기서 타락한 세계에서 타락한 방식으로 진정한 가치를 추구하는 이른바 ‘문제적 주인공’은 훼손된 시대를 살아가는 시인들을 은유하기도 한다. 그 점에서 문학과 종교는 초월적 ‘뜻’을 찾는 공통성을 지닌다. 이때 문학은 삶의 의미가 모호해진 시대에 형상화되기 힘든 이야기들을 상징적으로 말해준다. 여기서 ‘죽음’은 ‘사랑’과 더불어 문학의 항구적 주제가 된다. 모든 이야기에는 삶이 있기에 죽음이 있고, 죽음이 있기에 삶의 의미가 가능하다는 역설의 논리(logic)가 성립된다. 여기서 죽음 자체를 사유하는 종교적 언어 형식이 문학과 결합하게 되는데, 소월의 경우 그것은 ‘샤머니즘’이라고 포괄할 수 있는 무속적 경험 혹은 형식과 날카롭게 조우하게 된 것이다.

이 점에서 소월 시편들은 초시간적이고 원형적인 보편성을 강렬하게 견지함으로써 당대를 관류하던 근대적 충격에서 벗어날 수 있었다. 또한 그는 ‘근대(近代)’에 대한 복합적이고 구조적인 시적 통찰을 거친 후, 가장 보편적이고 근원적인 속성으로서의 인간 존재의 운명을 노래할 수 있

있던 것이다. 이를 두고 일제에 대한 근원적 차원의 반(反)근대적, 음성적 저항으로 해석할 수도 있을 것이다. 강한 허무주의적 편향에도 불구하고, 그의 시세계가 서구적 근대와의 결별에 대한 의욕과 전통적 제의 형식을 통한 열망을 동시에 보여 주었기 때문이다.

### 3. 〈시혼(詩魂)〉에 나타난 종교적 감각들

앞에서도 인용하였듯이, 〈시혼〉은 소월의 시적 감각과 인식을 드러내 주는 매우 중요한 자료이다. 그가 거기서 ‘외로운 벌레’의 울음을 들을 수 있는 것은 역설적으로 근대 문명의 소란스러움 속에서도이다. 근대 문명의 소음이 없을 때 벌레의 울음은 오히려 일상적이어서 예민하게 지각되지 않는다. “예전에 미처 몰랐”던 것들의 발견을 가능케 한 것은 “예전” 곧 일상의 감각이 소진되었을 때이며, ‘밝음’을 ‘밝음’으로 인식하게 하는 것은 “밝음을 지워 버린 어두움의 골방” 속에서인 것이다. 소월은 이처럼 자신의 시를 통해 근대적 경험 속에서만 명백하게 ‘기억’될 수 있는, 전통적인 생의 형식들을 적극적으로 환기하고 형상화할 수 있었던 것이다.

그만큼 소월에게 종교적 영감과 시적 비전은 존재론적 인식의 관점에서 통합된 것이었다. 그것은 그로 하여금 현실을 초월하여 ‘죽음’을 넘어 서까지 시적 시계(視界)를 넓히게 해주었다. 그래서 〈시혼〉은 그의 시가 단순한 비관적 현실 인식을 넘어서 새로운 존재론적 인식의 관점을 가지고 있었음을 보여주고 있으며, 그 관점이 시창작에 신선한 비전과 원동력을 제공하였음을 알려 주고 있다.

그러한 우리의 영혼이 우리의 가장 이상적 美의 옷을 입고, 완전한 韻律의 발걸음으로 미묘한 節操의 풍경 많은 길 위를, 情調의 불붙는 산마루로

향하여, 혹은 말의 아름다운 샘물에 心想의 작은 배를 짓기도 하며, (...) 이 곧 이르는 바 詩魂으로 그 순간에 우리에게 顯現되는 것입니다. 그러한 우리의 詩魂은 물론 경우에 따라 大小深淺을 自在變換하는 것도 아닌 동시에, 시간과 공간을 초월한 존재입니다.

소월이 말하는 ‘시혼’은 이처럼 절대불변의 존재이자 시공을 초월하는 에너지이다. 여기서 ‘음영(陰影)’이란 ‘시혼’이 형상화되어 현현한 것으로서, ‘시혼’은 불변의 존재로 ‘음영’은 가변적 현상으로 나타난 것이다. 이처럼 소월의 시관(詩觀)은 일종의 음양(陰陽) 사상에 기저를 두고 있다고 할 수 있다. 음과 양은 존재자와 그 그림자처럼 불가분리의 관계를 이루고 있기 때문이다. 영혼 없는 몸이 죽은 것처럼, ‘시혼’ 없는 ‘음영’은 존재하지 않는 것이다. 그래서 소월은 “영혼은 절대로 완전한 영원의 존재며 불변(不變)의 성형(成形)입니다. 예술로 표현된 영혼은 그 자신의 예술에서, 사업과 행적으로 표현된 영혼은 그 자신의 사업과 행적에서 그의 첫 형체대로 끝까지 남아 있을 것입니다. 따라서 시혼(詩魂)도 산과도 같으며 거림과도 같으며, 달 또는 별과도 같다고 할 수는 있으나, 시혼 역시 본체는 영혼 그것이기 때문에, 그들보다도 오히려 그는 영원의 존재며 불변의 성형일 것은 물론입니다.”라고 설파하는 것이다.

따라서 소월은 영혼을 “가장 높이 느낄 수도 있고 가장 높이 깨달을 수도 있는 힘”으로 파악하고 시인에게 “가장 강하게 진동이 맑게 울리어 오는, 반향(反響)과 공명(共鳴)을 항상 잊어버리지 않는 악기(樂器)”로 묘사하며, 이를 시를 창작하게 하는 가장 강력한 실체로 여긴다. 그렇기 때문에 소월의 영안(靈眼)에 투영된 ‘영혼’은 다름아닌 사물이 “가장 가까이 비쳐 들어올을 받는 거울” 이미지인 것이다. 아울러 그러한 영혼이 “우리의 가장 이상적 미(美)의 옷을 입고, 완전한 운율(韻律)의 발걸음으로 미묘한 절조의 풍경”으로 그 순간에 우리에게 모습을 드러내는 것이라 말

하는 것이다.

적어도 평범한 가운데서는 物의 正體를 보지 못하며, 습관적 행위에서는 眞理를 보다 더 발견할 수 없는 것이 가장 어질다고 하는 우리 사람의 일입니다. 그러나 여보십시오. 무엇보다도 밤에 깨어서 하늘을 우리러 보십시오. 우리는 낮에 보지 못하던 아름다움을 그 곳에서 볼 수도 있고 느낄 수도 있습니다. 파릇한 별들은 오히려 깨어 있어서 애처롭게도 기운 있게도 몸을 떨며 永遠를 속삭입니다. 어떤 때에는, 새벽에 저기는 고요한 달빛이, 애뜻한 한 조각, 崇巖한 彩雲의 다정한 치마귀를 빌어, 그의 가련한 한두 줄기 눈물을 문지르기도 합니다. 여보십시오, 여러분. 이런 것들은 적은 일이나마, 우리가 대낮에는 보지도 못하고 느끼지도 못하던 것들입니다.

이렇듯 영원을 추구하는 소월의 시 행위에서 본질인 ‘시혼(詩魂)’, 그 영혼은 소월 시편으로 하여금 영원을 향한 그리움과 사무침을 갖게 하고 있고 그에게 삶의 열정과 실존에의 치열한 비애를 선사한다. 그 삶의 심연 속에서 우리는 영원의 소리를 듣게 되는데, 따라서 우리는 소월 시편들이 우주와의 내밀한 통교를 통한 존재의 소리를 들려주고 있다고 할 수 있는 것이다. 그래서 시인은 “우리는 우리의 몸이나 맘으로는 일상에 보지도 못하며 느끼지도 못하던 것을, 또는 그들로는 볼 수도 없으며 느낄 수도 없는 밝음을 저버린 어둠의 골방에서며, 사람에서는 좀더 돌아앉은 죽음의 새벽빛을 받는 바라지 위에서야 비로소 보기도 하며 느끼기도 한다는 말입니다. 그렇습니다. 분명합니다. 우리에게는 우리의 몸보다도 맘보다도 더욱 우리에게 각자의 그림자같이 가깝고 각자에게 있는 그림자같이 반듯한 영혼이 있습니다. 가장 높이 느낄 수도 있고 가장 높이 깨달을 수도 있는 힘, 또는 가장 강하게 진동이 맑게 울리어 오는, 반향(反



響)과 공명(共鳴)을 항상 잊어버리지 않는 악기(樂器), 이는 곧, 모든 물건이 가장 가까이 비쳐 들어옴을 받는 거울, 그것들이 모두 다 우리 각자의 영혼의 표상이라면 표상일 것입니다.”라고 할 수 있는 것이다. 궁극적으로 시인은 “부르는 소리는 비껴가지만/하늘과 땅 사이가 너무 넓구나”(<<초혼(招魂)>>)라고 시인은 절규하는데, 이처럼 시인의 인생은 생사의 근원, 그 존재의 시작도 최후의 목적지도 어디인지 모른 채, 잃어버린 영혼의 고향을 그리워하며 사는 방랑의 삶이라 노래하는 것이다.

말할 것도 없이, 영원과 시간, 하늘과 땅, 그리고 삶과 죽음 사이의 거리감은 시인 자신으로 하여금 창작의 비장함과 비애감을 제공하는 동시에 실존적 상황으로서의 본질적 의미를 제공하게끔 한다. 그래서 소월에게 영혼의 항구적 세계는 실존적 자아가 깊어지는 비애의 표현이다. 그것은 또한 비장함을 인식하게 하는 실존적 의미를 내포하고 있다. 일정한 물리적 시간 속에 사는 인간의 한계 혹은 ‘죽음’과 결부된 실존적 문제는 영원을 추구하는 그의 존재론적 인식에서 비롯되고 있는 것이다. 그러므로 삶은 하나의 그림자 즉 ‘음영(陰影)’에 속하고 그 실체는 불멸의 ‘영혼(靈魂)’이 되는 것이다. 사랑하는 대상으로서의 ‘님’은 하나의 제재에 불과하고 ‘님’을 통한 영원에의 존재론적 인식이 소월 시의 핵심이라 할 수 있는 것이다. 이러한 속성이 예의 ‘샤머니즘’ 징후들과 안팎의 관계를 이루고 있음을 우리는 어렵지 않게 알 수 있는 것이다.

#### 4. 소월 시의 종교적 의미

최근 우리는 소월 시가 견지하고 있는 샤머니즘의 구조를 <진달래꽃>의 서사 구조와 연결하여 밝히고 있는 김만수의 논의를 접하게 되었다.(김만수, <김소월의 <진달래꽃>과 샤머니즘>, <민족문화사연구> 23호, 2003.) 그는 ‘굿’의 진행 과정(迎神 → 接神 → 送神)과 <진달래꽃>의 시집

편제 원리의 상동성(相同性)을 규명하면서 시집 안에 구현되어 있는 서사 구조가 ‘굿’의 구조와 같은 것임을 주장하였다. 원래 ‘굿’이라는 것이 신을 불러 샤먼과 단골이 하나가 되고, 단골의 소원을 샤먼을 통해서 신에게 전달하고, 신의 뜻을 샤먼을 통해 단골에게 전달하는 과정적 실체라고 할 때, 《진달래꽃》의 시편 배치는 소월이 의도했던 샤머니즘적 사유의 결실을 보여 주는 것이라는 것이다. 이 점 중요하게 참고되어야 할 것으로 보인다.

우리가 잘 알듯이, 소월은 강렬한 상실감과 그리움을 일관된 시적 표상으로 삼았다. 또한 그는 상실된 세계를 복원하려 하면서도 우리 민족만의 고유한 것이 있다는 환상을 피하는 놀라운 능력을 보여주었다. 그는 폐허와 절멸의 시대에 대한 감각을, ‘꿈’과 ‘기억’을 불러들여 치유하고 회복하려 하였다. 거기서 우리가 만나게 되는 것이 죽음과 삶을 오가면서 혼교하려는 열망과 좌절의 과정이다. 그 상실감, 그러나 꿈은 꿈일 뿐이며 기억은 기억일 뿐 현재를 대신해 줄 수 없다는 것에 대한 인식, 현재를 맨눈으로 보고자 할 때 생생하게 닥쳐오는 ‘죽음’의 이미지들, 이런 것들이 단순 소박한 민중성을 넘어 소월 시가 파악하고자 했던 인간 실존의 근원적 뭉이었고 소월 시의 종교적 의미라고 할 수 있을 것이다. 그 점에서 소월 시편들이 추구했던 ‘원형적 보편성’의 실질은 민족의 근원적인 심층 심리 속에 내재해 있던 상실감과 열망 그리고 그 좌절의 흔적이었던 것이다. ■

## 강은교 시와 샤머니즘

이혜원(고려대)

### 1. 비리데기와 영매 시인

강은교 시와 샤머니즘의 관련성에 대해서는 적지 않게 언급되어 왔지만<sup>1)</sup> 본격적인 논의는 그리 활발하게 이루어지지 않고 있다. 시인 스스로

---

1) 신경립은 <강은교의 시세계>《〈빈자일기〉해설, 민음사, 1977)에서 강은교의 시가 영매적 주술적 가락을 띠고 있어 옛 무가를 연상케 한다고 했으며, 김열규는 <죽음에 부치는 오늘의 공수>《우리의 전통과 오늘의 문학》, 문예출판사, 1987)에서 <비리데기의 여행노래>가 생(生)과 사(死) 사이의 영매 구실을 하고 죽음에 관한 무의식의 내용을 새로운 언어로 재생함으로써 해방 후 문학사의 커다란 길잡이로 서 있다고 하였다. 박노균은 <존재 탐구의 시에서 역사적 삶의 시로>《한국현대시연구》, 민음사, 1989)에서 강은교 시의 원천을 허무에 대한 통찰에서 찾으며 전통 정서를 무가나 판소리의 운율로 나타내려 했음을 지적하고 있다.

박경혜는 <강은교 시와 자궁 이미지>《한국 페미니즘의 시학》, 동화서적, 1996)에서 페미니즘적 관점으로 <허무집>에 나타나는 여성의식과 경험, 삶의 지향점 등의 입사식 구조를 파악하고 있다. 박종석은 <무속과 이승의 욕망>《한국현대시의 탐색》, 역락, 2001)

무가나 판소리와 관련된성을 언급한 바도 있고 제목과 모티프에서 직접적인 영향관계가 드러나는 경우도 있지만, 수용의 측면 못지않게 활발한 변용이 이루어지고 있어 관련성을 따지기가 쉽지 않다. 샤머니즘과의 관련성이 가장 뚜렷하게 나타나는 초기시의 경우도 죽음과 허무의 세계에 대한 존재론적인 천착과 독특한 감수성으로 인해 접근하기 어려운 독자적인 경지를 구축하고 있다. 그러나 생과 사를 넘나드는 상상력이나 우주적 소통의 방식, 리듬감 넘치는 언어의 근저에서 무가의 영향을 엿볼 수 있다. 생사의 탐구와 한의 정서, 시의 음악성 등 강은교 시의 핵심적 요소들과 샤머니즘이 절묘하게 교차하는 영역은 전통의 재창조라는 측면에서 상당히 흥미롭다.

강은교의 초기시에 해당하는 《허무집》과 《풀잎》의 시들은 1960년대까지의 현대시에서 뚜렷하게 분리되어 있던 서구의 영향과 전통의 영향이 한 몸에 통합되어 있다는 점에서 각별하다. 시인은 니체, 릴케, 딜런 토마스 등 서구 쪽 존재와 허무의 대가들뿐 아니라 판소리와 무가에서 영향 받은 독특한 시세계를 선보인다. 그것은 서구적인 허무의 존재론과 전통적인 한의 정서가 결합한 특이하고 심오한 사후(死後)의 상상력이다. 우리 시사에서 사후 세계를 그토록 대담하게 감각적으로 재현한 시인은 찾기 힘들다.

생과 사를 넘나드는 시인의 상상력은 무속에서 영매(靈媒)의 역할과 흡사하다. 동북아시아의 샤먼은 성무식(成巫式)에서 나무를 타고 하늘을 다니오는 절차를 보이고서야 비로소 샤먼으로서의 자격을 얻는다고 한

---

에서 〈비리데기의 여행노래〉의 ‘바람’ ‘물’ ‘꿈’의 세계가 이승의 육망에서 비롯된 삶의 고행과 저항을 그린 것임을 분석해 낸다. 이은옥은 〈강은교 시의 창작 정신 연구-무속의 원리와 수용을 바탕으로〉(단국대 석사논문, 2003)에서 무속이 강은교 시의 주요 모티프와 창작 원리로 작용하고 있음을 밝혀 낸다.

다. 이는 세계의 기둥, 또는 세계의 나무로 불리는 하늘과 땅을 하나로 이을 수 있는 직능을 시험하기 위함이다.<sup>2)</sup> 샤먼의 중요한 기능이 생과 사를 넘나드는 매개자이기 때문이다. 개발 독재에 눌려 억울한 사연과 죽음이 가득하던 1970년대 초에, 시인은 원혼을 만나고 쓰다듬는 듯한 귀기 어린 죽음의 상상을 펼쳐 억압된 영혼을 위로하는 영매로서의 역할을 하였다.

〈비리데기의 여행노래〉는 무속과의 관련성이 가장 뚜렷하고 당대의 영매로서의 시인의 권능이 두드러지는 시이다. 이 시는 서두부터 “계 누가 날 찾는가 날 찾아리 없건마는/어느 누가 날 찾는가/배려라 배리데기 던져라 던지데기/깊은 山中 퍼버려라 퍼버려라”라는 무가의 한 구절을 인용하는 것으로 시작하여 전통 무가 ‘비리데기’와의 강한 관련성을 암시한다. ‘비리데기굿’은 산중에 버림받은 오구대왕의 일곱째 딸 비리데기가 죽은 부모를 살려내기 위해 저승에서 약수를 구해와 부모를 살려낸다는 내용의 서사무가이다. 인용된 구절은 버림받았던 비리데기가 다시 부름을 받게 되어 원한과 육친의 정 사이에서 번민하는 장면이다. 이어지는 시는 그 다음 부모를 구하러 가는 과정과 흡사하다. 이 시는 서사무가의 형식을 빌어 전체 5곡으로 구성된 장중한 흐름을 보여 준다. 전체 내용은 다음과 같다.

一曲·廢墟에서 : 폐허가 된 무덤 같은 세상에 비리데기가 누워 있다.

저고리에서 옷고름이 떨어지는 불길한 꿈을 꾸다.

二曲·어제밤 : 세상에는 폭풍이 몰아치고 여자들이 무덤을 가리키며 운다. 비리데기가 여행을 결심한다.

三曲·사랑 : 세상은 배웃 구겨지는 소리로 어지럽고 비리데기는 시냇가에 끝까지 살과 뼈로 살아 있다.

2) 김열규, 《신화 전설》(한국일보사, 1975), 76면 참조.

四曲·마을로 가다 : 싸움하다 폐허가 된 마을로 비리데기가 간다.

五曲·감감한 밤 : 세계의 구석구석 찬비가 내리고 시간마저 모두 짓게  
한다. 비리데기는 빈 그릇을 만지며 울고 어머니는  
홀어져가고 쥐들이 일어나 이 땅을 정복한다.

대강의 요약을 통해 보자면 이 시는 비리데기가 부모와 세상을 구하기 위해 긴 여행을 하고 돌아오나 세상은 찬비에 젖고 쥐들에게 정복된다는 결말을 보인다. 서사무가에서 비리데기가 저승세계를 여행하는 과정이 묘사적으로 상세히 그려지는 것에 비해 이 시에서는 기괴하고 환상적인 분위기가 압도적이며 뚜렷한 서사를 찾기는 힘들다. 부모를 살려내고 무신(巫神)이 되는 비리데기의 입사식이 주를 이루는 서사무가에 비해 시에서는 폐허가 된 세상의 참상이나 불길한 징후들이 주도적이다. 결정적인 차이는 비리데기가 부모를 구하고 무신이 되는 서사무가의 결말과 다르게 시에서는 구원이 아닌 몰락이 그려진다는 것이다. 시에서 비리데기는 인간 세계의 원한과 참상을 두루 살핀 후 멸망의 예감에 이르게 된다. 싸움과 죽음과 눈물이 넘치는 세상의 모습을 그리며 재생의 가능성보다는 허무의 무게를 강조함으로써 시인은 날카롭고 비극적인 현실인식을 드러낸다. 이승과 저승을 넘나드는 영매로서의 역할과 운명을 예고하는 예언자의 면모는 비리데기와 시인이 공유하는 비범한 능력이라 할 수 있다.

시인은 암울하고 참담한 현실을 통찰하고 압도적인 허무의식 속에 그것을 투영한 당대의 영매이다. 우리시에서 흔치 않은 샤머니즘적인 정신을 통해 시인은 이승과 저승, 육체와 영혼, 원한과 해원의 관계에 대한 독특한 이해를 보여준다. 여기서는 주로 초기시를 중심으로 강은교 시와 샤머니즘의 관련성을 살펴보려 한다. 강은교 시에서 반복적으로 나타나는 뼈, 살, 피 등의 육체적 이미지에 드러나는 생명관과 양자에 공통된 여

성의 이미지와 역할, 그리고 주술적이고 도취적인 리듬과 언어의 특성을 통해 그 관련성을 검토해 본다.

## 2. 죽음과 재생의 제의

강은교의 초기시에는 무덤, 귀신, 목숨, 꽃 등 삶과 죽음의 상징적 이미지들이 가득할 뿐 아니라 ‘뼈’와 ‘살’과 ‘피’ 등의 원형적인 육체의 이미지가 넘쳐흐른다. 불가해하면서도 강렬한 인상을 남기는 이런 원색적인 시어들이 난무하면서 그녀의 시는 이승과 저승, 육체와 영혼이 혼효되어 있는 특이한 경계지점을 형상화하고 있다. 도처에서 목격되는 ‘뼈’와 ‘살’과 ‘피’의 들출된 이미지들은 당연히 샤머니즘적인 생명관을 연상시킨다. 바리공주 무가에서는 ‘뼈살이(骨生)’와 ‘살살이(肉生)’, ‘숨살이(息生)’의 세 가지를 인간을 존재시키는 기본 요소로 보았다. 즉 뼈살이는 뼈를 살리는 것이고, 살살이는 살을 살리는 것이고, 숨살이는 숨을 살리는 것이다. 죽은 인간을 재생시킬 때 뼈살이, 살살이, 숨살이를 함으로써 살린다. 인간이 죽을 때 처음 숨이 끊어지고, 다음 살이 썩고, 뼈는 가장 오랫동안 남는다. 뼈에는 인간의 넋이 가장 오래까지 존재한다고 믿는다.<sup>3)</sup> 이는 인간을 영혼과 육체의 이원적 결합체로 여기는 생명관을 반영한다. 죽음이란 영혼이 육체에서 떠나는 상태이며 죽음 후에도 영혼은 생존해 있다가 저승으로 가서 새로운 삶을 시작한다는 것이다. 이와 같은 영혼의 관념은 무속뿐만 아니라 고대인의 사고로부터 오늘날의 민간 사고, 그리고 현대종교에 이르기까지 인간의 심층 속 깊이 자리잡고 있는 인간존재에 대한 근원적인 질문이 된다.<sup>4)</sup> 인간의 육체는 영혼을 담을 수

3) 최길성, 《한국 무속의 이해》(예전사, 1994), 152면.

4) 김태곤, 《한국무속연구》(집문당, 1985), 300면.

있는 물질로서 중요한 역할을 한다. 비리데기 무가에서도 죽은 부친을 소생시키기 위해 육신을 잘 보존할 것을 당부하고 약수와 꽃을 사용하여 육신을 재생시키는 제의를 행한다. 이승에서의 삶을 소중히 여기는 우리 조상들은 관념적 형태의 영혼보다도 물질적 형태의 육신을 중시하였으며 재생을 위해 육신을 살려내려 하는 현세적인 영육관(靈肉觀)을 드러낸다. 강은교의 시에 나타나는 무수한 ‘뺨’와 ‘살’과 ‘피’의 이미지들은 생명을 구성하는 육체의 강렬한 존재감을 환기시킨다.

살이 춤춘다.

춤추면서 살은

主人없는 山으로 간다.

가다가 발이 있으면

잠깐 쉬어 발이 된다.

(……)

재가 된 살을, 煙氣가 된 이빨을, 꿈이 된 눈썹을,

눈썹과 이빨 사이의, 이빨과 살 사이의, 눈썹과 살과 이빨 모든 사이의,

번거롭지만 물흐르는 寢床을, 보여주마, 우리가 언제나 살아서 걸어가도록,

걸어서 끝의 끝에 이르도록.

(……)

떠도는 재가 우리를

살찌게 하는도다

우리가 재로 쉬는도다.

— 〈연도(煉禱)〉 부분

강렬한 엑스티시 상태의 무도를 연상시키는 위의 시는 ‘살’과 ‘뺨’와



‘숨’이 정화되고 재생되어 만물에 깃드는 과정을 현란하게 그려보이고 있다. ‘불’의 정화력은 연도(煉禱)의 핵심적 작용을 한다. 무당의 무도와도 같은 불의 춤을 통해 ‘살’은 되살아나고 “살아서 살은 소리친다./자기가 깨어있다고/춤추면서 부서지면서/피호르면서” 움직인다. 깨어난 ‘살’은 발이었고 나뭇잎이었고, 물이고, 꽃이었던 자신의 무수한 전생을 기억해낸다. 이는 영혼이 죽지 않고 살아 생명활동을 계속한다는 샤머니즘적인 사고와 일치한다. 이어지는 ‘뼈살이’의 과정에서는 “늙은 시간(時間)과 젊은 시간의,/뼈꺼이는 뼈/마디 사이에서,/흐르는 물과 물의 잿빛/향기(香氣)를 탐내며/살았’던 뼈가 부러져 드디어 ‘휴식(休息)의 기쁨’으로 웃으며 ‘향기로운 잠’에 빠져드는 장면을 그린다. “살아있는 자(者)살아서 못보나니./눈뜬 자(者) 눈떠서 못보나니.”에서처럼 현실과 이성의 눈으로는 볼 수 없는 사령(死靈)의 세계를 시인은 직관하고 공감한다. “떠도는 것이 우리를/이끄는도다./어두운 것이 우리를/눈뜨게 하는도다./보이지 않는 것 가벼운 것 슬픈 것 영원히 사라지는 것/하나의 풀이 우리를/마시는도다.”하여 떠도는 어두운 혼들이 우리에게 깃들며 생과 사가 맞물려 순환하고 있음을 통찰한다. 삶과 죽음을 꿰뚫는 시인의 시선은 만물에 깃들어 유전하는 영혼의 존재를 투시한다. 시인은 사위를 떠도는 어두운 혼령들을 위무하며 삶과 죽음이 언제라도 몸바꾸며 변전함을 역설한다.

한국 무속의 현세적 영육관에 비하면 시인은 모든 자연과 생명에 깃든 영혼의 순환과 재생을 믿는 애니미즘적인 사고를 강하게 드러낸다. 또한 개인적 염원이나 영달을 기원하는 기복신앙과 달리 공동체적인 구원과 희망의 제의를 행한다. “우리가 물이 되어 만난다면/가문 어느 집에선들 좋아하지 않으랴”(《우리가 물이 되어》)는 재생과 치유의 과정에 앞서 “그러나 지금 우리는/불로 만나려 한다./별써 숲이 된 뼈 하나가/세상에 불타는 것들을 쓰다듬고 있나니”와 같은 심판과 정화가 필요함을 준엄하게

각성시킨다. 생과 사의 영매로서, 한 시대의 예리한 촉수로서 시인은 세상에 가득한 원혼을 위무하고 정화한 후에 죽음을 넘어서는 재생이 가능함을 직감했던 것이다.

### 3. 여성의 수난과 승화

샤머니즘은 그 성격상 여성과 친연성이 강하다. 전승과정이나 향유층, 무가의 내용 등에서 모두 여성이 중심을 이룬다. 여성 수난의 상징이 고스란히 압축되어 있는 서사무가는 샤머니즘에 내재하는 여성의식을 잘 보여준다. 대표적인 서사무가인 ‘비리데기’에서는 출생과 관련된 여성 비하가, ‘당금애기’에서는 출산의 시련과 고통이 중심 모티프를 이룬다. 부계사회의 전통이 강한 한국 사회에서 주변적 인물에 불과하며 혹독한 시집살이를 감수해야 했던 여성들은 원한의 감정을 쌓을 수밖에 없었는데, 무속은 이런 여성들 편에서 신앙으로서 또는 한을 푸는 메커니즘으로 존재하고 있다. 샤머니즘에서 행하는 해원의 방식은 직접적인 저항이나 부정이 아니라 춤과 노래를 통한 예술적 승화이다.<sup>5)</sup> 가부장제의 희생자였던 비리데기가 천상에서 9년간의 시집살이를 하며 일곱 아들을 낳고 돌아와 부모를 되살리고 무조신이 되는 일련의 과정은 가부장제에 대한 투쟁과 갈등보다는 평화와 공존의 방식에 가깝다고 할 수 있다. 우리 전통 서사무가에서는 생산과 양육을 여성의 특별한 능력으로 보았으며 극심한 시련 속에서도 이러한 권능을 최대한으로 실현한 인물들을 여신의 반열에 올려놓는다.

강은교의 시에도 비애와 한을 품고 있는 여성들로 가득하다. 버려지고, 쓰러지고, 죽어가는 수많은 여성들은 압도적인 절망과 허무의 이미지를

5) 최길성, 앞의 책, 230~231면 참조.

낳는다. <비리테기의 여행노래>에서 폐허가 된 세상은, “잠자리가 불편하다고/곳곳에서 女子들은/무덤을 가리키며 울었다”나 “마을로 들어가면/싸움하는 女子들의/핏자국 맑은 뒷통수”에서처럼 여성들의 싸움 소리와 울음소리로 대변된다. 시인은 늘 ‘여자’라는 일반명사로 타자로서의 여성이 느끼는 소외감과 비애를 객관화·보편화한다. “날이 저문다./날마다 우리나라에/아름다운 女子들은 떨어져 쌓인다”(〈자전(自轉) I〉)는 식의 암시적인 비어는 ‘아름다운 여자들’로 인해 더욱 비극적이고 처연한 느낌을 자아낸다.

잠들면서/잠으로/잠들지는 못하면서/쓰던 뺨은 다시/不朽의 살로 덮고/  
제 아이는/등 뒤에/이슬 묻혀 남겨놓지/그래도 흐린 날은/귀신이 되어  
올지/

잊지도 않고/잊을 수도 없이

—〈황혼곡조(黃昏曲調) 이번(二番)〉 전문

들어라. 물 끝에서 오래 된 女子 하나/구겨지며 언제나/

해거름으로 떠돌고 있나니

—〈풍경제(風景祭)-임진강(臨津江)〉 부분

강은교 시의 여자들은 ‘잠들지 못하고’, ‘잊지 못해’ ‘살’과 ‘뺨’로 떠돈다. ‘황혼’은 낮과 밤, 삶과 죽음이 교차하는 경계의 시간이다. 이승에서 못다 이룬 꿈과 근심으로 인해 여자들은 명계로 떠나지 못하고 부유한다. 이승에 대한 깊은 한과 미련은 전통적인 여성적 정조에 가까운 것이다.

그런데 서사무가나 강은교의 시는 정한의 토로에서 그치지 않고 역동적인 반전과 승화의 작용이 그려진다. 떠돌며 온 세상에 흠여지는 여자

들의 ‘뺨’와 ‘살’과 ‘눈물’과 ‘땀’이 세상을 정화시킨다. “우리가 흘리는 눈물이/죽은 실개천을 다시/흐르게 하고/우리가 한밤중/흘리는 땀이/보이지 않는 저/바다의 소금들을 다시/소금이게 할 때”(〈연도(煉禱)〉)에서처럼 진한 눈물과 땀은 실개천을 살리고 바다를 변화시키며 온 세상을 정화한다. 여성의 몸은 바다를 품고 있다. “그렇다. 바다는/모든 女子의子宮 속에서 회전한다./밤새도록 맨발로 달려가는/그 소리의 무서움을 들었느냐.”(〈자전(自轉) II〉)에서처럼 ‘여자의 자궁’은 무섭게 회전하는 세계이며 무한한 시간이다.

강은교는 선형적 감각 속에서 여성의 몸이 구현하는 세상의 운명과 생명의 비의를 놀랍도록 투명하게 직관한다. “한 겹씩 벗겨지는 生死의/저 캄캄한 수세기(數世紀)를 향하여” “아름다운 모래의 여자(女子)들”은 부서지면서 “가장 긴 그림자를 뒤에 남겼다.”(〈자전(自轉) I〉) 여성의 몸은 생과 사의 무한 순환을 반복하는 우주적 장이다. ‘자궁’과 ‘무덤’의 유사성을 연상해보자. 자궁은 무덤처럼 어둡고 둥글며 생명을 품고 있다.

열린 子宮을 닫고  
 이제 드는 잠은 얼마나 깊은지  
 가까운 大陸에는  
 몇 번이나 다시 고친 긴 무덤  
 (……)  
 마지막으로  
 우리는 虛空에 도착한다.  
 사과껍질 위에서  
 큰 山이 무덤과 함께 昇天한다.

—〈여행차(旅行次)〉 부분

모든 생명은 자궁처럼 열리고 닫힌다. 대륙은 몇 번이나 열리고 닫힌 세상의 긴 무덤이며 자궁이다. 생사의 수세기를 지나 우리가 도달하는 것은 무한 ‘허공’이며 죽음으로 승화된 삶이다. 승천한 무덤은 우리의 생명이 최초로 자리잡았던 시원의 자리이기도 하다. 강은교는 여성의 몸이 지닌 도저한 생명의 비의를 선구적으로 간파한 시인이다. 여성의 몸이 울고 쓰러지고 떠돌며 도달하는 한없이 크고 넓은 생사의 근원적 지점을 발견한다. 이는 비리데기가 여성의 몸으로 인해 버림받고 그것으로 인해 신성을 획득하는 것과 유사한 형국이다. 양자 모두 여성의 몸에 대한 부정과 저항이 아닌 긍정과 승화의 양상을 보여 준다.

#### 4. 주술과 공감의 언어

강은교의 시는 사상이나 정서뿐만 아니라 형식적 측면에서도 무가를 적극 수용하고 있다. 앞에서 살펴보았듯이 〈비리데기의 여행노래〉는 서사무가 ‘비리데기’의 서사를 변용한 것이다. 서사무가는 신성하고 비범한 인물의 행위와 사건들을 갖춘 이야기를 노래하는 것으로, 전달 기능이 중심을 이루는 장르이다. 이야기 전달에 맞는 장단구조는 복잡하지 않고 단순하여 이야기를 전달하는 데 구애받지 않아야 한다. 자유리듬에 의한 서사무가가 지닌 뛰어난 서사성은 신의 내력을 치밀하게 구송하여 강신 무로서의 위엄을 과시하고 제의의 신성성을 유지하게 한다.<sup>6)</sup> 강은교 시의 경우는 서사무가처럼 뚜렷한 서사와 묘사가 행해진다기보다 이미지와 분위기 중심의 서술이 중심을 이룬다. 그러나 다른 시들에 비하면 유장한 호흡과 리듬감이 두드러져 ‘노래’를 의식한 시임을 알 수 있다.

6) 김경희, 〈서사음악의 구조적 특징과 연행방식〉, 《한국음악연구》 32집, 222면 참조.

일어나자 일어나자  
 저 하늘은  
 네 무덤도 감추고  
 꽃밭에서는  
 사람 걷는 소리 들린다.  
 오늘 아침 바람은  
 어느 쪽에서 부는지  
 한 모랭이 두 모랭이  
 삼세 모랭이 지나가면

—〈비리데기의 여행노래〉 부분

잦은 반복, 율동적 언어, 단호한 호격, 대화체가 주를 이루는 강은교의 시는 강한 주술성을 띤다. 이 시의 도취적 리듬은 의미 이전에 소리로서 전율을 일으킨다. 순우리말의 매끄러운 음조는 강한 흡인력을 지닌다. 강은교의 시에서는 “일어나자 일어나자” 식의 강한 청유형이나 명령형이 자주 쓰여 청자의 적극적인 호응을 유도한다. 그녀의 시는 독백을 넘어서는 혼의 소리로 강한 공명을 일으킨다. 그녀는 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 주술적 언어로 존재의 비의를 열어놓는다. “타오르라, 불이여/타오르지 못하면 그대는/불이 아니지.”(〈연도〉), “햇빛이여/마을을 닫기 전의/햇빛 하나여”(〈창(窓)의 이쪽〉), “죽은 나무여. 형제(兄弟)들이여”(〈풍경제(風景祭)〉) 등 무당의 공수를 방불케 하는 시인의 주술적 언어는 만물과 소통하는 애니미즘적인 사유를 드러낸다. 시인의 강렬한 호명에 의해 만물은 저마다 본성을 일으킨다.

이성을 넘어서는 감각이나 관념은 종종 감탄사를 동반하며 자연스럽게 환상을 그려낸다. “아, 사방 일천리의 하늘을/나보다 큰 인류(人類)가 걸어가고 있다”(〈십일월(十一月)〉)라고 할 때 시인의 선형적 인식 속에는

거대한 인류의 모습이 펼쳐지는 듯하다. “아아, 아직 처녀(處女)인/부끄러운 바다에 닿는다면”(《우리가 물이 되어》) 같은 구절에서도 물아일체가 된 시인의 도취적 환몽을 엿볼 수 있다. 이성보다는 감성적 언어로, 절제보다는 감각의 직접적 반응으로 시인은 만물의 본성과 생명의 핵심에 도달한다.

강은교의 시는 노래에 가까운 음악적 리듬과 반복과 도취의 언어를 취함으로써 교감과 소통을 이룬다. 서사무가가 연행예술로서 전달에 유리한 사설의 리듬을 선택하고 있는 것처럼 강은교의 시는 동시대의 집단적 무의식을 흔의 소리로 드러낸다. 강은교의 시는 서사무가처럼 이야기의 전달에 용이한 규칙적 리듬을 취하지는 않는다. 그녀의 시는 내면의 무한한 율동과 환상적 이미지들을 증폭시키는 도취적 리듬으로 의미를 초월하는 엑스터시의 상태로 청자들을 이끈다. 시인은 부정형으로 떠도는 집단적 꿈과 원망(願望)의 소리를 리듬감 넘치는 노래로 재현해 낸다.

떠나고 싶은 者  
 떠나게 하고  
 잠들고 싶은 者  
 잠들게 하고  
 그리고도 남는 時間은  
 沈默할 것.

또는 꽃에 대하여  
 또는 하늘에 대하여  
 또는 무덤에 대하여

서둘지 말 것

沈默할 것.

— 〈사랑법(法)〉 부분

이와 같이 반복적인 어구에 의해 자연스럽게 형성되는 리듬감이나 단호하고 인상적인 잠언형의 구절들은 강은교의 시가 대중성을 확보하는 중요한 요인이 된다. 의미 이전에 감정을 사로잡는 신비롭고 매혹적인 시어들과 독특한 반복의 기법이 거부감 없이 도취와 호응을 가져온다. 시인은 보편 정서에 부합하는 원형적 심상과 속도감 있는 리듬을 통해 공감대를 형성한다.

강은교 시의 주술적이고 도취적인 언어는 현대시가 오랫동안 잊고 있었던 혼의 노래를 재현한다. 고시가에서 집단적 노래는 신이를 일으키는 주술에 가깝다. 무가의 유장한 호흡에는 자연과 영혼의 신성이 깃들여 있다. 시인은 모든 인간의 영혼 속에 잠재되어 있는 원형적인 꿈을 감각적인 언어와 리듬으로 불러일으킨다.

## 5. 생의 긍정과 올림의 미학

강은교는 현대 여성시인으로 드물게 샤머니즘을 접맥시킨 독특한 시 세계를 보인다. 초기시에서 서구의 존재론적 형이상학이나 독재정권의 그늘을 반영하듯 어둡고 난해한 경향이 두드러졌다면 이후 시에서는 한결 밝고 분명한 경향을 드러낸다. ‘비리데기’는 강은교 시에서 일관되게 작용하는 정신의 핵심이다. 시인은 ‘비리데기’를 “가장 일찍 버려진 자이며 가장 깊이 잊혀진 자”로 규정하고 그녀의 한과 꿈을 이끌어내려 한다.

‘비리데기’는 버림받고 고통받는 모든 여성의 대명사로서 시인이 일관되게 견지해온 여성의 삶에 대한 관심의 중심에 있다. ‘비리데기’는



“아침이면 머리에/바다를 이고 오는 그 여자//생굴이요 생굴/햇빛처럼 외치는 그 여자”(《그 여자·1》) 속에도 있고, “바닷속으로 들어가기 시작한”(《월명(月明)이 던진 곡조》) 슬픈 여자 속에도 있다. 고난과 질곡 속에서 꿋꿋하게 일어서는 여자들이나 고통 속에 스러지는 여자들 속에 그녀는 있다. 비리데기 굿을 보며 신산하고 고달픈 여성으로서의 삶을 위무했던 예전의 여성들처럼 강은교의 시는 ‘여자’라는 존재를 각성시키고 위로한다. 여성의 몸이 우주와 맞먹는 신비와 생명의 근원임을 환기시킨다. 비리데기를 찾아 “너무 멀리 왔는가”하고 묻는 끝에 시인은 “아니다, 아니다, 우리는 한발짝도 나가지 못했다./그리움이 저 길 밖에서 있는 한”(《너무 멀리》)이라고 대답한다. 여성들의 한과 꿈이 지속되는 한 비리데기의 노래도 그치지 않을 것이다.

공감을 지향하는 강은교의 시는 줄곧 노래이고자 하는 희망을 지속해 왔다. 초기시의 도취적이고 속도감 있는 리듬은 점차 안정감을 획득하면서 더욱 편안해진다. “들오소서 들오소서/흰 뺨들 펄럭펄럭 들오소서/정강이뻘 무릎뻘 데걱데걱/안개에 걸린 아래턱뺨들/떡구름에 앉은 두개골들/아아 여기가 바로 해동국이라네”(《아리랑 첫째노래-혼맛이》)처럼 서사 무가의 리듬을 전보다 더 적극적으로 수용하는 시도 있다. 대중적 호응을 유도하기 위해 보다 단순한 형식과 리듬이 사용된다. 그녀의 시는 독백에 그치지 않고 청자들에게 다가가려 한다. 단조로운 정도로 반복적인 리듬도 마다하지 않는다. 최근에 시인은 시낭송을 통한 ‘치료’의 효과를 실험하고 있다. 죽은 자의 부활을 기원했던 무의(巫醫)처럼 시인은 생명이 소진되어가는 현대의 삶과 시를 노래와 소리의 힘으로 치유하려 하는 것이다.

강은교 시에서 가장 강력하게 작용하는 샤머니즘의 전통은 무엇보다도 생명에 대한 긍정과 희구의 정신이다. 초기시에서 생과 사의 비의에 대한 존재론적인 탐색에 몰두했던 시인은 이후에는 생에 대한 강한 열정

과 희망을 보여 준다. 특히 작고 연약한 생명에 대한 관심과 애착은 각별하다. 시인은 “‘왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가’로 시작되는/어느 시인의 말은/수정되어야 하네”라며 과도한 이념에 대한 부채와 결별한다. “하찮은 것들의 피비린내여/하찮은 것들의 위대함이어 평화여”(〈그대의 들〉)라며 작은 생명의 세계로 귀의하여 그것들의 가치를 돌아보는데 치중한다. 개별 생명의 존엄성과 존속을 중시하는 샤머니즘의 정신에 더욱 근접하고 있는 것이다. 그것은 사회적 모순과 갈등관계를 직시하기에는 지나치게 보편적이거나 개인적인 세계일 수 있다. 그러나 작고 힘 없는 것들의 눈물겨운 생명의 가치를 일깨우는 그녀의 시는 만물과 소통하는 울림의 미학을 형성한다. ■

## 디지털 코드와 도깨비의 시학

최동호(고려대)

### 1. 쓰기와 읽기의 코드 전환

속도의 시대에 돌입하면서 사색의 시는 독자들의 관심에서 멀어져 가고 있다. 화려한 수사나 말놀이가 현란한 시들이 새로운 미래를 열어가는 시로 각광받고 있는 것처럼 느껴진다. 모두가 발 빠른 감각의 지상주의 시대를 향해 치달려 가고 있는 것 같다.

시가 엄숙주의에 지배되어서는 안 된다는 것은 누구나 공감하는 사안일 것이다. 그러나, 속도의 시대에도 시의 정통성이나 시의 위의를 염려하는 사람들이 시단의 일각에 존재하는 것도 엄연한 사실이다. 경쾌한 속도감이 때로는 경박한 소모적인 시들을 양산하는 빌미를 만들어 주기도 한다는 것은 그간의 문학사에서 여러 차례 확인된 바 있다.

나는 1976년 첫 시집 《황사바람》을 간행하여 문단에 등단한 이후 30여년간 시와 비평을 아울러 왔으며 1989년에는 <서정시의 정신주의적 극

북>(현대시학, 1989.8)을 통해 시단의 지평을 제시한 바 있다. 그 후 비평 활동만이 아니라 시집 《공놀이하는 달마》(2003)를 간행하기까지 창작에도 많은 적공의 노력을 기울여 왔다. 이 자리에서 분명히 말해 두고 싶은 것은 나의 창작은 비평가의 단순한 소일거리가 아니라는 점이다. 시와 비평이 원칙적으로 분리된 것이 아님에도 불구하고 양자를 이질적인 것으로 취급하는 것이 우리 문단의 지배적 관행이다. 어쩌면 이런 판단을 하는 사람들의 심리 속에는 시작에는 비평의 논리를 뛰어넘는 어떤 것이 있거나 비평과 창작 사이에 코드 전환이 쉽지 않다는 판단이 잠복되어 있을 것이다.

사실 이런 판단은 일정 부분 타당성을 갖고 있기도 하다. 그러나 오랫동안 시와 비평을 겸행해온 결과 내가 깨닫게 된 것은 훌륭한 시를 탄생시키는 고도의 시적 정열 속에는 일반적인 논리를 뛰어넘는 지적 명징성이 뒷받침되어야 한다는 사실이다. “시는 논리가 아니다.”라는 명제에는 시가 논리를 넘어서야 한다는 뜻이 내포되어 있는 것은 물론이지만 여기에 시에는 논리가 없어도 된다는 뜻이 내포된 것은 아니다. 나는 뛰어난 비평이 좋은 시를 쓰게 한다고 믿는다. 좋은 시는 동시에 뛰어난 비평을 가능케 한다. 이 양자는 서로가 보완적이며 상승적 작용을 하는 상호 순환 코드를 갖고 있다. 그러므로 비평의 황무지에서 결코 훌륭한 시가 산출될 수 없다.

시의 형식 속에는 언제나 인간의 감동을 유발하는 고도의 논리적 유기적 구조가 작동하고 있으며, 그 구조가 취약한 시들은 일시적 유행을 바람처럼 불러일으킬지 모르지만 대체로 내구성을 갖지 못하고 포말처럼 사라져 버린다. 그리스의 고전적 비극 작품들이나 중국의 당시 속에 들어 있는 고도의 논리성은 그 형식적 구조와 더불어 예술적 완결성을 성취했다는 뜻이다.

시와 비평의 자유로운 코드 전환이 지적 구조의 완결성을 토대로 하여

창의적 독자성을 얻을 때 시의 생산적 가치가 증폭된다는 것은 시와 비평을 병행하면서 고민 끝에 얻은 결론이다.

겉으로 드러나는 언어적 외형이 분방할지라도 그 내면에 완결된 논리적 체계를 갖지 못하는 시들은 자의든 타의든 쉽게 사라질 수밖에 없다는 것이 나의 판단이다.

## 2. 디지털 코드와 시적 상상력의 지형도

〈반지의 제왕〉과 〈해리포터〉를 재미있게 보았다. 그 상상의 분방함이 한편 놀랍기도 하였다. 그러나, 나에게 낯설게 느껴졌던 것은 이러한 상상의 근거가 무엇인가 하는 점이였다. 가상과 현실이 뒤엉켜 있는 상상의 세계를 보면서 오히려 이러한 발상과 분방한 상상은 우리들의 전통 속에도 강력하게 살아 있었던 것이 아닐까 하는 의문을 던져 보지 않을 수 없었다.

2005년 여름 영국의 옥스퍼드 대학을 방문했다. 중세의 고성을 연상시키는 대학가의 건물을 바라보고 정적이 감도는 오솔길을 걸어 보면서 빗자루를 타고 날아다니는 〈해리포터〉의 상상력이 여기서 나올 수밖에 없다는 생각을 하였다. 우리에게 낯선 그 세계가 그들에게는 지극히 자연스러웠을 것이라는 점이 나에게서 인상적이었다. 그렇다면 그들과 다른 우리들이 가진 특유의 상상력은 무엇일까. 이른바 서구의 해체론자들이 말한 것처럼 그들과 다른 우리 나름의 ‘차이’를 찾아보아야 한다는 것이다.

1960년대가 개막되는 시점에서 서정주는 시집 《신라초》(1960)를 간행하면서 《삼국유사》를 읽고 그 신라적 상상력을 통해 자신의 시세계를 확장했다고 말한 바 있다. 불교적이며 샤머니즘적인 취향이 강하게 내뿜는 그의 시세계는 당시 찬반이 엇갈리는 반응을 받았지만 서정주의 시적 역

정을 전진시키는 중요한 계기가 되었을 뿐만 아니라 한국적 상상의 원천이 무엇인가에 대한 미개척의 길을 새롭게 열어 주었다는 사실 또한 간과할 수 없는 일이다. 우연이겠지 이 시집이 20세기 중반을 가로지르는 시기에 간행되었다는 사실 또한 간과할 수 없는 역사적 중요성을 갖는다.

노래가 낮기는 그중 나아도  
 구름까지 갔다가 되돌아오고,  
 네 발굽을 쳐 달려간 말은  
 바닷가에 가 벗어버렸다.  
 활로 잡은 산돼지, 매로 잡은 산새들도  
 이제는 벌써 입맛을 잃었다.  
 꽃아, 아침마다 개벽하는 꽃아.  
 네가 좋기는 제일 좋아도,  
 물낫바닥에 얼굴이나 비취는  
 해엄도 모르는 아이와 같이  
 나는 네 닫힌 門에 기대 섰을 뿐이다.  
 門 열어라 꽃아, 門 열어라 꽃아.  
 벼락과 海濫만이 길일지라도  
 門 열어라 꽃아, 門 열어라 꽃아.

— 서정주, 〈꽃밭의 독백(獨白)〉

6. 25전쟁 이후 시의 길이 막힌 서정주가 찾아낸 것은 《삼국유사》를 통한 신라 정신의 발견이었고 이를 자신의 시적 도약의 계기로 만들었던 것이다. 신라를 건설한 박혁거세의 어머니 사소의 독백으로 이어진 위의 시에서 우리는 ‘벼락과 해일(海濫)’의 길을 찾아낸 서정주의 독특한 상상력을 엿볼 수 있다. ‘닫힌 문(門)에 기대 섰을 뿐’인 화자가 ‘문(門) 열어

라 꽃아' 라고 되풀이해 외치는 것은 일면 영통주의라는 비판을 받기는 하지만 오히려 서정주에게는 막힌 출구를 뚫고 나가는 역동적인 힘으로 작용하고 있다는 점에서 깊이 음미할 필요가 있다.

그런데 흥미로운 것은 김춘수 또한 다른 일각에서 《삼국유사》에 수록된 처용설화를 자신의 시에 적극 활용하기 시작한 것이 1960년대라는 점이다. 김춘수 또한 그의 시적 전진로를 찾지 못할 때 《삼국유사》를 그의 시에 도입하게 되는데 서정주와 달리 현대적 연작 장시로 씌어진 《처용단장》은 1969년에 시작하여 1991년에 완결되는 대장정을 거치게 된다. 서정주가 샤머니즘적 영통주의로 나아가 비이성적이라고 비판 받고 있을 때 김춘수는 그 나름의 실험정신을 발휘하여 담보하는 무의미시의 영역을 넘어서려는 시적 노력을 기울였다고 할 것이다.

원종일

새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.

이따금

바람은 한려수도에서 불어오고

느릅나무 어린 잎들이

가늘게 몸을 흔들곤 하였다.

날이 저물자

내 늑골과 늑골 사이

흙을 파고

거머리가 우는 소리를 나는 들었다.

베고니아의

붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.

그런가 하면 다시 아침이 오고

바다가 또 한 번  
 새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.  
 푹 푹 푹, 천의 사과알이  
 하늘로 깊숙이 떨어지고 있었다.

가을이 가고 또 밤이 와서  
 잠자는 내 어깨 위  
 그해의 새눈이 내리고 있었다.  
 어둠의 한쪽이 조금 열리고  
 개동백의 붉은 열매가 익고 있었다.  
 밤을 자면서도 나는 내리는 그  
 희디흰 눈발을 보고 있었다.

— 〈처용단장〉 제1부, 〈눈, 바다, 산다화〉 첫 부분

위의 인용에서 볼 수 있는 것처럼 서정주가 전통적인 시의 길을 개척해 나갔다면 김춘수는 이와 전혀 다른 서구적 감각의 모더니즘의 길을 개척해 나갔다. 여기서 우리는 한국현대시의 양극이 서정주와 김춘수의 시적 전개와 깊은 상관성을 갖고 있음을 알게 된다. 어쩌면 서정주의 《삼국유사》에 대한 시적 탐구가 김춘수에게도 영향을 미쳤으리라고 짐작해 볼 수 있다.

이와 동시에 모더니즘 시인에서 참여 시인으로 변신한 김수영의 시적 탐구 또한 동시대적 질서 속에서 다시 한 번 주목해 보아야 할 것이다. 이들이 그리고 있는 1960년대의 시적 지형도는 서로가 서로에게 영향을 주면서 형성된 것이라고 보아야 제대로 파악될 것이기 때문이다. 김수영이 〈반시론〉을 쓰고 〈시여 침을 뱉어라〉(1968)로 나아간 것도 나름대로 시적 전진로를 모색하기 위한 노력으로 이해된다. 서정주가 〈가슴으로 쓰는



시》를 주장한 것에 대한 반대 명제가 <온 몸으로 쓰는 시>라는 명제라는 것이다. 모더니즘시에서 참여시로의 대전환을 통해 자신의 입지를 마련한 김수영이 유고시 <풀>에 이르러 이 양자의 종합에 도달했다고 본다면 전통의 부정과 긍정이라는 변증법이 그에게도 성립된다고 하겠다.

풀이 눕는다  
비를 몰아오는 동풍에 나부껴  
풀은 눕고  
드디어 울었다  
날이 흐려서 더 울다가  
다시 누웠다

풀이 눕는다  
바람보다도 더 빨리 눕는다  
바람보다도 더 빨리 울고  
바람보다 먼저 일어난다

날이 흐리고 풀이 눕는다  
발목까지  
발밑까지 눕는다  
바람보다 늦게 누워도  
바람보다 먼저 일어나고  
바람보다 늦게 울어도  
바람보다 먼저 웃는다  
날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

1968년 6월 유고시로 발표된 이 시는 김수영의 마지막 작품이자 문학사적 큰 파장을 일으킨 작품이다. 김수영의 ‘온 몸의 시학’을 보여주는 작품이기 때문이다. 김수영이 보여 준 모더니즘에서 참여 시인으로서의 변신이 여기에 집약되어 있다고 해도 과언이 아니다.

1960년대의 시적 지향도를 서정주, 김춘수, 김수영 등을 통해 살펴 볼 때 전통시, 모더니즘시, 참여시 등의 세 가지 동선은 20세기 한국현대시의 방향성을 나타내는 지향성을 그대로 드러내는 것이라 말할 수 있다. 1980년대까지의 참여시 또는 리얼리즘시가 주도적 역동성을 나타내던 시기까지 이러한 지향성은 그대로 지속된다고 보아도 무리가 아니다. 신동엽, 신경림 등이 개척해나간 리얼리즘의 동선과 달리 모더니즘과 참여시를 아우른 김수영의 후계자로서 김지하, 황지우, 이성복 등이 그러한 영향권 속에 있었던 것이다.

1990년대 해체시가 유행한 이후 우리 시는 새로운 시대를 이끌어 나갈 뚜렷한 방향성을 찾지 못하고 21세기를 맞이하였다. 최근 문단의 일각에서 하나의 대안으로 ‘미래파’가 거론되고 있지만 아직 이들의 논의는 문학사적 연속성을 바탕으로 한 시적 지향성을 논한 것이 아니라 새로이 등장한 젊은 세대의 시적 특성을 논하고 있는 수준이다. 이러한 상황에서 60년대의 대표적인 시인들이 자신의 전진로를 개척했던 것처럼 새로운 시대를 선도하는 시적 방향성의 모색이 전통 속에서 문학사적 맥락 속에서 파악하는 비평적 노력이 절실히 요구되는 시점에 처한 것이 오늘의 문단 현실이다.

### 3. 한국인과 도깨비의 시적 상상력

어느 시대이든 그 시대를 지배하는 시대정신이 있다. 디지털 시대는 종전의 시대와 전혀 다른 시대정신으로 이 시대를 지배하는 디지털 코드를

가지고 있다. 일차적으로 <매트릭스>가 우리에게 디지털적 충격을 주었다. 이어 <반지의 제왕>과 <해리포터> 그리고 <다빈치 코드>를 보며 문득 그들의 상상과 또 다른 한 극점에 선 한국인들에게는 《삼국유사》가 머금고 있는 원천적 상상력이 있다는 착상을 하게 되었다. 그리고 여기서 간과할 수 없는 것은 그들 모두 그들의 문화적 전통 속에서 새로움을 찾아낸다는 것이다. 자기들 자신의 것만으로 부족할 때 동양적인 것을 자신의 것으로 변용시켜 자신들의 세계를 더 풍요롭게 한다는 점에 주목할 필요가 있다는 것이다. <매트릭스>에서 보여 주는 동양적 사유나 무술이 그러하고 <반지의 제왕>에서 나타나는 해결사가 산신령 같은 분위기를 연출하거나 <다빈치 코드>에서 예수에 대한 인간주의적인 접근 또한 종전의 서구의 신앙세계와는 다른 것이라고 하겠다.

이러한 코드를 전제하고 이번에 필자가 발표한 시편들(《현대시학》 2006년 4월호)은 《삼국유사》에서 비롯된 시적 상상을 오늘의 현실 문제들과 접맥시켜 펼쳐 본 작품들이다. 그 중의 한 편을 예시하면 다음과 같다.

성스러운 임금이 죽어도 잊지 못해  
 오색구름 지붕 아래  
 이상한 닛의 향기가 떠도는  
 도화녀의 방에서 태어난  
 비행량은  
 인간의 코가 없는 비운의 사나이

영기서린 달밤 황천 언덕에서  
 도깨비 떼와 노닐며  
 하늘 피리를 지상에 붙여  
 하룻밤에 다리를 놓고

인간과 영계를 넘나들며 살았는데

도깨비 중에 어리석은 도깨비 길달이

여우로 둔갑해

인간을 배신하고 도망치자

다른 도깨비에게 명하여 죽이니

모든 도깨비의 무리가

우두머리 비형랑을 두려워하여

그 이름만 들어도

꼬리를 감추고 도망가는

비형랑은 잡귀를 내쫓는

성스러운 넋을 가진 신라의 도깨비

풀길 없는 서러움 많은 사람들아

황천의 언덕에 가 벌거벗고

영기가 피어오르는 달밤

하늘 피리 부는 비운의 사나이 비형랑과

마음껏 뛰어놀아

코 빠진 서러움 다 풀어헤쳐 보아라

— 〈비형랑과 마술 피리〉 전문

인간과 도깨비의 경계에 실존했던 비형랑이 과거의 역사에 기록된 인물로 존재하는 것이 아니라 오늘의 우리와 함께 살아 있다면 어떻게 될 것인가 하는 것이 이 시에서 내가 시도한 관심사이다. 고대인들이 과거의 책 속에 잠들어 있는 것이 아니라 그 책 속에서 걸어 나와 오늘의 우리

와 더불어 살아 움직이고 있다는 것이다.

그렇게 볼 수 있다면 신라인들이 전자산업도 일으키고, 고구려인들이 한류도 일으키고, 백제인들이 축구도 한다고 바라보면 어떨까 하는 것이 나의 시적 상상이다.

외국인들은 한류의 붐을 일으킨 한국인들을 바라보면서 그들이 마치 중국 춘추전국시대에 살고 있던 고대인들이 시간의 저편에서 되살아 나온 것 같다고 한다. 도저히 그들은 한국인을 21세기의 전자정보시대를 살고 있는 이성적 인간이라고 믿기가 어렵다고 한다.

나는 한국인들의 남다른 역동성은 바로 삼국시대의 고대인들이 21세기에 되살아나 살아 움직이고 있다는 점에서 찾을 수 있다고 생각한다. 해체 시대 이후 서구적 이성의 파괴가 몰고 온 지적 혼돈 속에서 미래를 헤쳐 나가는 힘을 삼국시대 한국인들이 가진 분방한 상상력과 역동적인 정열에서 얻을 수 있을 것이라 믿는다.

가상과 현실이 구분되지 않고, 인간과 귀신이 구분되지 않는 원초적 상상력 속에서 한국인 특유의 진취적 역동성이 발휘된다는 것이다. 이 역동성은 불가능을 가능으로 바꾸는 에너지를 갖고 있는 까닭에 어떤 시련이나 난관도 돌파해 나가는 신통력을 가진 것이라고 하지 않을 수 없다.

나는 그것을 여기서 도깨비적 상상력이라고 부르고 싶다. 인간이자 도깨비의 양면성을 가진 것이 한국인의 독특한 상상력이다. 최근에 세계 도처에서 한국인들이 발휘하는 불가사의한 성취는 다른 나라 사람들이 생각하기 힘든 기발한 도깨비적 상상이 현실의 인간과 함께 살아 움직이고 있기 때문에 가능한 것이라고 판단된다. 한국의 뛰어난 성취는 다른 나라 사람들이 미처 예상치 못할 정도로 비약적이고 극적이다. 20세기 전반에 한국을 억압했던 서구적 근대의 사슬을 떨쳐버리고 20세기 후반 한강의 기적을 이루었고 다시 21세기 초반 세계 첨단 기술정보 사회로의 도약이 바로 그러한 예증의 하나이다.

서구인들의 사고나 감각으로 언뜻 이렇게 돌발적인 한국인들의 개성을 이해하기 힘들 것이다. 한국인을 이해하기 힘든 것은 중국인이나 일본인들도 마찬가지이다. 동북아시아를 유사한 문화적 동질성을 가진 공동체로 보는 서구인들이 한국인을 제대로 이해하기 힘든 것은 당연한 일일 것이다. 대륙의 중국인도 섬나라 일본인도 이해하기 힘든 지정학적 특성과 고유한 개성을 가진 한국인들을 어찌 서구인들이 쉽게 이해할 수 있겠는가.

20세기 전반의 식민지 시대 그리고 20세기 후반의 눈부신 경제 발전, 이 양자의 극적 변증법 속에 한국인들의 놀라운 역사적 변증법과 시적 문화적 변증법이 들어 있다는 것이 나의 생각이다. 최근 일어나고 있는 인류의 붐도 이러한 시각에서 이해한다면 일과성으로 사라지는 것이 아니라 좀더 깊고 넓게 퍼져나갈 것이라 생각한다.

한국인들이 가진 남다른 특성은 다음과 같이 요약된다. “한국인은 도깨비이고, 도깨비는 한국인이다.” 도깨비도 슬픔과 괴로움이 있다. 도깨비가 인간이 할 수 없는 불가능한 일들을 해치운다 하더라도, 도깨비는 인간이 되고자 한다. 한국의 도깨비에게는 선악이 공존하지만 궁극적으로 선의 의지가 더 강력하다. 한국인은 현실적으로 해결하기 어려운 난관에 부딪칠 때 도깨비가 된다. 도깨비가 되어 불가능을 가능으로 뒤바꾼다. 전자산업을 일으킨 한국인의 손가락도 도깨비 방망이이고 세계 야구선수권대회에서 이승엽이 휘두른 방망이도 도깨비 방망이다. 이 기적의 변증법이 디지털 시대 세계 문화의 코드를 선도하는 한국인의 시적 상상이 될 것이다.

2006년은 《삼국유사》를 집필한 일연 스님 탄생 800주년이 되는 해다. 800년 만에 새롭게 부활한 한국의 도깨비 코드가 문화와 예술의 각 방면에서 한국인들을 세계 정상에 올려놓는 도약의 해가 되기를 바란다. ■





# 한국문학의 미래

(주관 : 한국문인협회)

- 특별 강연 : 동북아시아의 고대사에 대한 새로운 시각/이중재
- 인간 존재의 위기와 문학의 미래/최동호
- 한국 현대시의 한 성찰과 전망/김재홍



| 특별 강연 |

## 동북아시아의 고대사에 대한 새로운 시각

— 중국 대 일본과 한반도, 일본 국가 형성을 중심으로 —

이중재(상고사학회 회장)

1990년 초, 미국 카네기재단에서 인류의 시원(始源)을 밝힌 한 보고서가 있다. 이 보고서에 의하면, 아시아에 산재해 있는 황인종 여자들의 DNA를 조사한 결과, 최초로 인류가 발생한 곳은 동북아시아 천산산맥(天山山脈) 남쪽 곤륜산(崑崙山) 자락이라는 것이다.

상고사(上古史)를 연구해 보면, 인류 최초의 국가 형태인 천제(天帝) 올국(國)이 이전원(伊甸園)에 있었고, 이 이전원이 에텐동산임을 알 수 있다. 《산해경(山海經)》과 박제상(朴堦上)의 《부도지(符都志)》, 성경《구약성서》 창세기 편 제2장 8절의 기록에서도 잘 나타나 있다.

이상에서, 상고 시대의 인류는 이전원에서 최초로 국가를 형성했고, 그 시기는 지금으로부터 약 2만년 전후다. 특히 박제상의 《부도지》에는 인류 역사상 최대의 마고성(麻姑城)이 이전원에 있었다는 기록이 있다. 마고성의 주인은 궁희(穹姬)와 소희(巢姬)인데 각각 두 아들이 있었다. 궁희

의 아들은 황궁씨(黃穹氏)와 청궁씨(靑穹氏)이고, 소희의 아들은 백소씨(白巢氏)와 흑소씨(黑巢氏)이다.

필자는 1996년과 2002년 두 차례에 걸쳐 마고성을 찾기 위해 이천원을 답사한 바 있다. 도시의 개발로 많은 부분이 훼손되긴 했지만, 마고성의 성터가 여기저기에 남아 있었다. 마고성의 성벽은 흙으로 쌓여져 있었고, 두께는 3~5미터 정도로 이천(伊甸), 즉 화천시(和田市) 곳곳에 남아 있었다.

이천원에 마고성이 있었다는 것은 고대 부족 국가가 이곳에 형성돼 있었다는 것을 의미한다. 《산해경》에는 천제 울국 시 9부족국가에 있다는 기록이 있는가 하면, 《목천자(穆天子)》 예전(禮典)편과 《유양잡조전집(酉陽雜俎前集)》 예전(禮典)편에는 천제 울국 시 내란(內亂)이 일어나 반고(盤固) 환인씨(桓因氏)가 9세 때 3천 명의 무리와 함께 동으로 동으로 만리길을 이동했다는 기록이 있다. 또 《삼국유사(三國遺事)》 고조선편(古朝鮮編)과 한치윤(韓致堯)의 《해동역사(海東譯史)》에는 환국(桓國)을 건국한 제왕은 제석(帝釋) 환인씨(桓因氏)라는 기록과, 고려 때 이승휴(李承休)의 《제왕운기(帝王韻紀)》에는 혼돈시대(混沌時代) 때 반고(盤固) 환인씨(桓因氏)가 인류 최초로 정통국(正統國)을 세웠다는 기록이 있다.

환인씨는 천제 울국을 떠나올 때 천부인(天符印) 3개를 가지고 3천 명의 무리와 함께 새 도읍지를 찾기 위해 지금의 감숙성(甘肅省)에 있는 삼위(三危) 태백산(太白山)에 올랐다고 했다. 그후 돈황(燉煌)으로 내려와 인류 역사상 최초로 한민족(民族)의 시원국(始源國)인 신시(神市) 정통국(正統國)을 건국했다. 환인씨가 세운 신시(神市)야말로 역사상 정사(正史)에 기록된 최초의 국가라 하겠다.

《후한서(後漢書)》 동이전(東夷傳)에 보면 “왕제운, 동방왈이, 이자저야(王制云, 東方曰夷, 夷者 也)”라는 구절이 있다. 이 구절을 풀어 보면 다음과 같다.

왕(王)의 제도(制度)에 의하면 이(夷)란 동방(東方) 동이(東夷)를 말하며, 동이(東夷)란 뿌리라는 뜻이다. 다시 말해 인류 역사상 왕의 제도가 생긴 것은 동방의 동이이며, 동이야말로 인류의 뿌리라는 뜻이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 역사의 시작은 기원전 8937년 환인씨에 의해 신시 정통국을 건국한 때부터다. 환인씨가 세운 신시란 도(道)를 6번 이상 통(通)한 도인(道人)이 세운 나라라는 뜻이다. 즉 도를 5번 이상 도통(道通)한 사람을 가리켜 신인(神人)이라 한다. 고로 한민족의 최초 조상이자 인류의 조상이라 할 수 있는 환인씨가 인류 역사의 시원이라고 정사(正史)에 기록돼 있다.

환인(桓因) 천제(天帝)가 세운 신시(神市), 즉 정통국(正統國)은 풍백(風伯) 운사(雲師) 우사(雨師)의 삼정승을 세운 후, 366여 사(事)를 정해 나라를 다스렸다. 366가지의 일이란, 인간이 생활하고 지켜야 할 도리와 질병과 형벌, 그리고 선과 악을 다스리는, 다시 말해 신시인 정통국을 다스리는 수칙이라 하겠다.

《해동역사(海東繹史)》 고조선편(古朝鮮編)에는 환인씨(桓因氏)가 이때부터 천부인(天符印)과 《법화경(法華經)》 등 많은 진리를 깨달은 후 바위나 동굴에 고대문자로 새겨 두었다는 기록이 있다. 또한 환인씨는 묘족(苗族)과 여족(黎族)을 다스리며, 세계 각 곳에 12제후국(諸侯國)을 건설하고, 기원전 약 6천 2백여 년간 평화시대를 맞았다. 그러나 황제(黃帝) 때 치우(蚩尤)와의 10년 전쟁으로 인류 최초로 수백만 명이 죽는 참사가 발생하고 말았다. 치우가 죽음으로써 전쟁은 끝났으나, 인간은 새로운 삶의 터전을 찾아 북으로 동으로 서로 남으로 멀리 이주하게 됐다. 《산해경》의 이 같은 기록은 유럽이나 아시아뿐만 아니라 세계 전체가 환인(桓因)의 나라인 조선(朝鮮)임을 말해 주는 부분이라 하겠다.

전쟁이 끝나고, 황제(BC 2679년) 이후에 평화가 찾아왔다. 황제가 도읍

한 곳은 지금의 산둥성(山東省) 곡부(曲阜)이며, 황제의 아들 소호금천씨(少昊金天氏, BC 2554년, 즉 신라 시조임)가 왕위에 오른 후, 황제의 손자인 고양씨(高陽氏, BC 2554년)가 왕권을 물려받았고, 황제의 증손자인 고신씨(高辛氏, BC 2554년, 즉 고구려 시조임)가 차례대로 왕권을 이었다.

고신씨의 셋째 아들 요단군왕검(堯檀君王儉, BC 2357년)이 세워지고, 요임금의 사위인 순(舜, BC 2284년)임금으로 이어졌다. 순임금에 이어 하(夏)·은(殷)·주(周)나라가 뿌리를 내리며 중국 대륙을 지배하게 됐다. 그러나 주나라 말기에 이르러 작은 나라가 2천국 이상 생겨나자 춘추시대(BC 770~476년)가 끝나고, 전국시대(BC 475~221년)가 도래했다. 이때 약 2천국 이상의 제국(諸國) 중 칠웅(七雄) 시대라 하여 진(秦)나라, 한(韓)나라, 위(魏)나라, 조(趙)나라, 연(燕)나라, 초(楚)나라 그리고 제(齊)나라가 난립하면서 자웅을 겨루었다. 이때 진나라는 6국을 정벌하고 천하통일을 이뤘지만 불과 19년 만에 농민 봉기가 일어났고, 진시왕이 아들 호해(胡亥)에 의해 살해당하자 진나라는 망하고 말았다. 다시 말해 진나라가 칠웅과 같이 출발한 때는 기원전 255년이었고, 천하통일을 한 때는 기원전 221년이었다. 진나라가 세워진 지 불과 52년 만에 막을 내리게 된 것이다.

이어서 한(漢)나라, 즉 서한시대가 열리고, 곧바로 고구려의 천하시대로 바뀌게 됐다. 한나라를 정벌한 왕망(王莽) 백고(佰固)는 고구려의 8대 왕으로서 신대왕(新大王)이었다. 이때부터 고구려라 칭하고 중국 대륙을 지배하는 천자(天子)의 나라가 됐다.

백제와 신라는 이때 점점 자웅을 겨루면서 삼국 전쟁이 시작됐다. 그 당시 고구려의 도읍지는 서경인 지금의 서안(西安)이었으며, 요단군(堯檀君)이 살았던 왕검성(王儉城)을 평양성(平壤城)이라 했고, 고구려 24대 양원왕(陽原王) 때 다시 장안성(長安城)이라 했다. 평양성을 수리하고 다시 쌓은 것은 고구려 11대 동천왕(東川王) 때다. 동천왕은 환도성(丸都城)에

도읍하고 있었으나, 학자와 선비들의 반란에 견디지 못해 평양성을 쌓을 기간 동안만 평양성에 있었고, 실제로는 15대 미천왕(美川王) 3년에 도읍지를 평양성으로 옮기게 된 것이다.

이리하여 고구려는 현토군(玄 郡)에 속하는 평양성에서 28대 보장왕(寶藏王, AD 660년)까지 지금의 서안인 평양성을 지키면서 동쪽과 서역 실크로드의 끝자락 신강성까지 토벌해 사실상 중국 대륙을 지배하는 대강국 천자의 나라가 됐다.

고로 고구려는 중국이 주장하는 변방국이 아니라 중국 대륙을 지배한 대강국이었음이 모든 정사(正史)에 밝혀져 있다. 그런데도 불구하고 한국의 사학자들은 위대한 조상들이 남긴 한문원전 역사서적을 보지 않고, 일제가 왜곡시켜 놓은 식민사관만을 답습해 왔다. 오늘날 중국이 고구려를 그들의 변방국이라고 우겨도 교육부나 학자들은 ‘동북공정(東北工程)’의 음모라고만 우길 뿐 학문적인 대응을 하지 못하고 있는 현실이 너무나 가슴 아픈 일이다.

고구려, 백제가 망한 후 나당(羅唐)의 기세가 오르는가 싶더니, 당나라는 불과 건국 66년 만(AD 618~684년)에 망하고 말았다. 그후로 5대10국이 난립했고, 궁예와 견훤이 뛰어들면서 정국은 온통 북새통이 되고 말았다. 설상가상으로 궁예의 폭정은 날이 갈수록 심했다. 궁예 휘하에 있던 장수들은 궁예의 폭정에 시달린 나머지 급기야 궁예를 몰아내고, 궁예 휘하에 있던 장수 중 왕건을 통치자로 추대했다.

왕건은 고려를 건국하고 서안을 도읍지로 정했다. 그러자 신라는 산서성 운주(漣州)에 있는 30여 성을 왕건에게 내어 준 채 역사 속으로 사라져 갔다(신라 56대 경순왕 6년). 고구려는 사실상 9백년(BC 232년~AD 668년) 역사였고, 신라는 992년간이며, 백제는 873년(BC 213년~AD 660년)의 역사였다. 한편 고려를 세운 왕건은 492년간(AD 918년~공양왕 1410년) 이어져 오다가 결국 명나라에 의해 역사 속으로 사라져 갔다.

이상에서 살펴본 바와 같이 동북 아세아의 고대사는 현 중국이 지배하고 다스린 것이 아니라, 중국은 한민족의 유구한 뿌리 역사 속에 있었는데 이를 알 수 있다. 그러니까 중국이란 나라는 역사적으로 보면 사실상 존재하지 않았던 나라다.

중국은 한족(漢族)을 조상으로 보고 있으나 말도 되지 않는 궤변에 지나지 않는다. 왜냐하면 한고조 유방은 기자조선(箕子朝鮮)의 마지막 왕이었던 애왕(哀王)으로부터 시작된다. 애왕은 준(準)으로서 마한(馬韓)으로 시작됐다. 한나라 2대 왕은 혜제(惠帝)다. 혜제는 사실상 위만(衛滿) 즉 위만조선의 왕으로 왕만(王滿)이다. 왕만의 손자 한나라 무제(BC 140~135년)는 우거(右渠)라고 사기사전(史記辭典)에 기록돼 있다.

이와 같이 본다면 한나라는 기자조선의 후예가 세운 마한으로부터 시작된 나라다. 한나라가 처음 마한으로 출발했으나 한나라 무제, 즉 우거왕 이후 원제(BC 48~44년) 때 비로소 한나라라고 했던 것이다. 그러니까 중국 민족의 뿌리는 따지고 보면 사이(四夷)에서 출발했다는 기록이 《자치통감(自治通鑑)》 192권 당기(唐紀) 9 당태종 1,858쪽과 195권(당기 11) 1,880쪽에 적혀 있다. 즉 중국 민족의 뿌리는 4이에서 출발했음을 알 수 있다. 여기서 4이는 고구려, 백제, 신라, 왜(倭)이며 4이에서 떨어져 나간 소국은 무려 1백 95개 나라라고 통지(通志)와 통전(通典)에 기록돼 있다.

위와 같이 본다면 중국 민족의 뿌리는 한(漢)나라가 아니라 고구려, 백제, 신라, 왜에서 떨어져 나간 가지(枝)의 나라에 불과하다. 그러기에 뿌리가 아닌 가지 나라라 해서 지나(支那)라고 했던 것이고, 국제적으로 차이나(支那)가 나라의 대명사가 된 것이다.

반면에 왜는 일본의 뿌리다. 더욱 확실한 일본의 뿌리는 백제 26대 성왕(AD 494~528년)으로부터 시작된다. 성왕 31년 11월 왕의 여자가 신라로 달아난 사건이 발생한다. 성왕은 분에 못 이겨 다음 해(성왕 32년) 7월 기병 50명을 직접 이끌고 여자를 찾기 위해 구천(拘川)에 이르렀을 때 신

라의 복병에 의해 살해당하고 만다. 이를 비관한 임성(林聖) 태자는 멀리 중국 대륙 남쪽인 왜로 달아난다. 이 당시 왜는 위(魏)나라가 망한 후 일부 군신들이 중국 대륙 남쪽에서 왜국을 세웠으나 백제의 세력에 밀려 지금의 대만으로 밀려난다. 신라 19대 눌지마립간(訥祗麻立干, AD 414~454년) 때다.

박제상(朴堤上)의 기록에 의하면, 대만은 신라 왕자인 미사흔(未斯欣)을 구하기 위해 왜국으로 건너간 곳이다. 본시 대만은 고대 동주(東州)였으나, 후에 유구(琉球)가 됐고, 유구의 이름이 오키나와 군도로 옮겨가면서 대만이 됐다.

대만에 근거했던 왜는 백제 성왕의 셋째 아들 임성 태자에게 밀려 뿔뿔이 흩어지면서 지금의 오키나와 군도를 통해 일본의 구주(九州)로 달아난 것이 후일 일본이 세워진 계기가 됐다.

여기서 26대 백제 성왕이 신라병에 의해 살해당했던 구천을 알아보기 위해 《중국고금지명대사전(中國古今地名大辭典)》을 펼쳐보았다. 《중국고금지명대사전》 526쪽에는 구천은 구산(拘山)에 속해 있었고, 구산을 다시 찾아보니 다음과 같은 기록이 있었다. 구산은 본시 직예성(直隸城), 즉 지금의 하북성(河北省)으로 영평현(永平縣) 서쪽 60리에 있다고 밝혀져 있었다.

일본은 그들의 역사를 기원전 2600년이라고 하나, 사실 일본이란 역사는 당나라 무종(AD 841~846年) 때 정해진 일본 국호다. 그러므로 일본의 역사는 사실상 2006년을 기준하여 1165년밖에 되지 않는다. 이것이 정사에 기록돼 있는 일본의 역사다.

동경이란 이름도 고대 기자조선이 망한 후, 애왕이 남쪽으로 달아나 진(秦)나라가 있었던 서경인 서안에 도움을 정하고 마한이라 했고, 당시 서경인 서안에는 압록부(鴨綠府)에 속해 있던 동경부(東京賦)가 있었다. 그 후 원제(BC 48~44年) 때 한나라로 바뀌면서 서서히 전란의 조짐이 싹트

기 시작했고, 고구려의 세력이 점점 커지자 왕망(王莽)에 의해 한나라는 망했다. 이때 동경부는 지금의 서안이 낙양(洛陽)으로 지명이 바뀌었다가, 다시 북경(北京)으로 바뀌었다.

그 당시 고구려가 득세하면서 동경은 봉천(奉天) 즉 지금의 심양(瀋陽)으로 옮겨졌다. 고구려가 망하고 후일 명나라가 북경에서 도읍할 때까지만 해도 동경이란 이름은 심양에 머물고 있었으나 청나라가 들어선 후 언제인가 동경은 지금의 일본 동경으로 멀리 밀려나게 됐다. 그 전만 해도 현재 일본 동경 지방은 강호(江戶)라 불려지고 있었는데 청나라 말기에 강호의 이름이 동경으로 바뀌게 된 것이다.

이상에서 보듯이, 일본의 역사서 《일본서기》는 모두가 날조되고 거짓된 역사다. 따지고 보면 중국, 일본의 역사는 거짓으로 만들어진 허구의 역사라고 할 수 있다. 동북 아세아의 역사는 고대로부터 현대사까지 모두 한민족 역사의 맥을 잇고 있는, 한민족 역사야말로 위대한 인류 역사임을 부정할 수 없는 사실이다.

필자가 한민족의 역사에 대한 많은 저서를 냈으나 아무도 믿지 않으려 한다. 그러나 필자가 저서한 책은 모두 고대 원전을 중심으로 정사에서 찾아 기록한 것이다. 다시 요약하면 황제(黃帝)· 요(堯)· 순(舜)· 진(秦)· 위(魏)· 조(趙)· 한(韓)· 한(漢)· 남북조(南北朝)· 송(宋)· 제(齊)· 양(梁)· 진(陳)· 후량(後梁)· 북위(北魏)· 동위(東魏)· 서위(西魏)· 북제(北齊)· 북주(北周)· 수(隋)· 당(唐)· 무주(武周)· 오대(五代)· 양(梁)· 당(唐)· 한(漢)· 주(周)· 송(宋)· 북송(北宋)· 남송(南宋)· 거란(契丹)· 요(遼)· 금(金)· 몽고(蒙古)· 원(元)· 명(明)· 청(淸)나라에 이르기까지 모두가 고조선의 뿌리에서 시작된 나라들이다. 그러기에 진(秦)나라를 진조(秦朝), 한(漢)나라를 한조(漢朝), 당나라를 당조라 하여 모두 조선국이었던 사실을 《중국고금지명대사전》에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 특히 명나라는 고려가 서안에서 강국으로 있을 때 강소성 소주에서 아주 작



은 나라로 태조 주원장(AD 1368~1398년)으로부터 출발했다. 고려가 망할 무렵 명나라 태조 주원장은 수도를 북경으로 옮기고 13부(府)를 둘 정도로 성장해 나갔다. 고려가 1410년에 망하면서 명나라가 강대국이 된 것이다.

사실 따지고 보면 고려 16대 예종(AD 1124~1140년)은 사회가 혼란한 시기에 교육 혁명을 일으키기 위해 3대 목표를 내세웠다. 첫째 자연숭배 사상, 둘째 조상숭배사상, 셋째 준법정신사상을 중국 전 대륙에 있는 향교(鄕校)에서 교육을 실시했다. 그 결과 17대 인종(AD 1141~1164년) 때 중국 전 대륙은 물론 만주, 한반도, 일본까지 대강국으로 통일되었다는 사실이 《고려사절요(高麗使節要)》에 기록돼 있다. 그러기에 한국의 국제 국호는 고려, 즉 KOREA라 불리게 된 것이다.

고려가 대륙에 있었다는 증거로는 고려 23대 고종(AD 1232~1277년) 때 《고려사절요》의 지명을 보면 107곳의 지명 중 17곳은 한반도에 지명이 있으나 고대부터 현재까지 90여 군데의 지명은 없다. 그 예를 들면 《삼국유사》 마한편을 보면 아홉의 한국(韓國)이 있었는데 그 첫 번째가 일본(日本), 두 번째가 중화(中華), 세 번째가 오월(吳越), 네 번째가 둔라(屯羅), 다섯 번째가 응유(應遊), 여섯 번째가 말갈(靺鞨), 일곱 번째가 단국(丹國), 여덟 번째가 여진(女眞), 아홉 번째가 예맥(濊貊)으로 돼 있다.

앞에서 보는 바와 같이 왕건이 세운 고려는 현 중국 대륙을 지배하고 있었으며, 고려 17대 인종 때는 교육 혁명을 통해 아세아를 통일했던 것임을 알 수 있다. 이상의 기록들은 모두 정사(正史)에서 뽑은 사료들로서 한민족은 상고대부터 고려까지 전 세계는 물론 동북 아세아를 통치해 왔음을 역사가 증명하고 있다.

오늘날 한국은 구한말과 같은 위험한 국면에 처해 있다. 하루빨리 역사를 재정립하고 한민족사관과 사상을 바로 세워야만 국운이 도약할 수 있다. 그렇게 하기 위해서 수십 개의 연구원이나 위원회 따위를 모두 없애

야 한다. 구태여 국민의 혈세를 낭비하며 국가 경제를 몰락시킬 순 없다. 고로 '한민족사관정립위원회'를 설치하여 조국의 번영을 꾀하도록 해야 한다.

경제란 무엇인가. 경제제민의 약칭이 경제다. 즉 바른 역사와 사상인 학문을 세우고 익혀 천하를 다스린다는 뜻을 가진 것이 바로 경제의 정의이다. 다시 말해 글로써 세상을 이롭게 다스리라는 것이 경제의 본뜻이다. 고로 시급히 한민족사관을 정립하여 국가와 민족 그리고 조국을 부강하게 해야 할 것이다. ▣

# 인간 존재의 위기와 문학의 미래

— 디지털 시대에도 시인이 존재해야 하는 이유 —

최동호(문학평론가·고려대)

## 1. 유토피아와 시인의 존재

디지털 시대에도 과거처럼 시인의 존재가 의미를 가질 것인가. 아마도 그것이 불가능할지도 모른다는 부정적 전망이 일각에서 제기되고 있다. 문학의 죽음만이 아니라 시인의 죽음이 그리고 신과 종교의 종언이 예고 되는 시대가 21세기의 디지털적 상황이다. 과학기술이 인류의 유토피아를 눈앞의 현실로 실현시켜 줄 것만 같은 착각에 빠지게 만드는 오늘의 상황을 전제하면서 앞으로 시인은 어떤 존재 이유를 가질 것인가에 대한 의의 있는 고찰이 시도되어야 할 것이다.

먼저 오늘의 논제에 들어가기 전에 최근 필자가 발간한 《디지털 문화와 생태시학》(《문학동네》, 2000)의 〈하이테크와 디지털 문화와 현대시의 존재전환〉에서 제시한 결론을 일부 인용하고, 이러한 시각의 연장선에서 21세기의 디지털적 상황에서의 문학의 위기와 인간의 위기에 대해 살펴

보기로 하겠다.

젊은이들이 전자오락실의 DDR(Dance Dance Revolution) 위에서 신바람 춤을 추고 있는 장면을 보면, 앞으로 그들의 놀이문화가 크게 달라질 것이라는 느낌을 받는다. DDR이 젊은 세대들에게 선풍적 인기를 얻고 있는 이유는 DDR을 하고 나면 심신이 후련하고 상쾌하다는 것이다. 아마도 온몸으로 자신을 표현할 수 있기 때문일 것이다.

21세기가 ‘찬란하고, 환희에 차 있으며, 아만스럽고, 행복하고, 기상천외하고, 기괴하고, 도저히 살 수 없고, 인간을 해방시키며, 끔찍하며, 종교적이며 종교 중립적인 사회’가 될 것이라 전망한 아탈리(J. Atali)는 그의 《21세기 사전》에서 앞으로의 예술을 다음과 같이 규정하고 있다.

예술은 미지의 길을 사용하고 새로운 방법을 빌려 쓰나 늘 동일한 목표를 추구할 것이다. 감동시키고 고양시키고 다른 이들이 전에 한 것과는 다른 방식으로 세상을 보고 듣고 만지고 느끼고 맛보도록 하는 것.

고전적인 표현 방식(그림, 조각, 음악, 문학, 연극, 영화)이 지금까지는 상상하지도 못한 문화와 기술의 만남을 주선할 것이다. 소리의 변조, 색깔의 혼합, 소재의 여과 등……. 선택한 재료를 개인의 취향에 따라 배합하는 손수 제작 ‘맞춤형’ 예술을 추구할 것이다. 초상화 예술에 대한 새로운 수요도 생겨날 것이다. ……

가상현실이나 꿈속 유토피아를 넘어 예술은 실제로 체험하는 유토피아가 될 것이다. 새로운 미학이 생겨날 것이다. 자기 삶을 예술 작품으로 만드는 것이 바로 그것이다. 예술을 창조할 권리가 인권으로 자리잡을 것이다.

—《21세기 사전》, 편혜원·정혜원 옮김(중앙 M&B, 1999), 213~214쪽

문화와 기술의 만남이 지금까지는 상상할 수 없는 표현 방식의 변화를

초래하고 가상현실이나 꿈속의 유토피아를 넘어 유토피아를 실제로 체험하게 하는 예술이 탄생할 것이라는 이탈리아의 전망은 대체로 많은 사람들이 동의할 것이다.

그러나 위의 언급에서 특히 주목해야 한다고 생각하는 것은 “예술을 창조할 권리가 인권으로 자리 잡을 것이다.”라는 명제이다. 자신의 삶을 예술로 만들고 싶어 하는 인간의 소망을 권리이자 인권으로 바라보고 있다는 것은 매우 흥미로운 지적이라고 하지 않을 수 없다. 자기의 삶을 예술로 승화시키면서 ‘자신을 끊임없이 창조하는 경지’란 바로 다름 아닌 불사 불멸의 꿈을 성취하는 것이라 할 수 있을 것이다.

이때 자신의 삶을 예술로 승화시키는 첫 출발이 시적인 것으로부터 비롯함은 물론 그 마지막 단계 또한 시적인 것으로 완성된다는 것이 필자의 생각이다. 그것은 인간이 인간이고자 하는 최초의 출발점인 동시에 인간이 인간이고자 할 때 도달할 수 있는 최상의 지점에 대한 자각을 통해 완성이 될 것이다. 물론 그 완성은 끝없이 파괴되면서 이루어지고, 이루어지면서 파괴되는 한 지점을 말하는 것이기도 하다.

컴퓨터나 인터넷이 인간의 인간적인 문제를 모두 해결해 줄 것이라는 희망적, 낙관적 비전이 21세기의 우리를 이끌 것이다. 그러나 과연 그러할까. 인간적인 것과 기술정보 사이에서 중심축이 기술정보 쪽으로 기울면 더욱더 인간적인 것의 갈망과 향수가 촉발될 것이다. 유토피아에서나 가능하다고 꿈꾸어 왔던 모든 일들이 실제 현장에서 가능하게 된다면, 인간의 삶은 기괴하고 끔찍한 것이 되고 말 것이며, 오히려 그러한 현실에서 도피하고자 하는 시도를 하지 않을 수 없다는 것이다. 이때 가상과 현실을 판별하고 완충하는 작용을 하는 것이 예술이 될 것이며, 그 핵심에 시적 감수성이 작용하리라는 것이다.

상황이 그렇다고 하더라도 앞으로 시는 어떻게 존재할 것인가 반문해 보지 않을 수 없다. 지금까지의 사회 문화적 제도로서 시가 발표되고 향

유되는 것과는 전혀 다른 방식이 되리라는 것은 의심할 바 없다. 예상되는 방식은 크게 보아 다음 세 가지이다.

첫째, 거대 패러다임으로 대중들의 의식을 통합하고 지배하는 시적 사고는 분화되고 모든 시적 운동들은 소집단화 될 것이다. 잘게 분화되어 때로는 작은 취미 그룹으로 세분될 것이다. 유사한 기질과 취향을 같이 하는 사람들이 동질감을 공유하며 자기의 삶을 시로 표현하는 즐거움을 통해 자기 존재를 확인하고자 할 것이다.

둘째, 표현 매체가 활자문화에서 전파문화로 뒤바뀔 것이며, 새로운 기술 개발에 의한 매체들을 적절히 사용할 때 그들에게 공감하고 동참하는 사람들의 호응도 커질 것이다. 시를 주도하는 집단이나 이데올로기는 분화되겠지만, 시라는 예술 양식은 시와 노래, 춤은 물론 다양한 매체를 종합하는 방향으로 나아갈 것이다. 활자문화에 집착하는 일부 엘리트주의 집단은 점점 소수로 전락할 것이며, 그들의 사회적 영향 또한 감소할 것이다. 대중문화나 고급문화라는 이분법적 개념 구분 자체가 사라져 간다는 것이다.

셋째, 레고 게임과 같은 조립과 해체의 놀이문화가 일부 퍼져 나가겠지만 시의 경향은 명상과 관조를 통해 자기 존재를 예술적으로 드높이려는 쪽으로 전개될 것이며, 이러한 방향이 적절치 않을 때 많은 시들이 왜곡되고 불구화될 것이다. 특히 명상과 사색의 시편들을 음악에 실어 노래로 유행시킬 수 있는 음유시인들이 등장할 것이며, 그들은 아탈리의 표현대로 유목문화의 대변자가 될 것이다. 21세기에는 예술가는 물론 인간 모두가 불멸의 꿈이 실제로 가능한 현실로부터 유배자가 될 것이며, 그로 인해 새로움으로부터 뒷걸음치고 싶은 인간들의 불안을 위로하는 예술이 필요할 것이라는 전망 때문이다.

식민지 해방이나 사회 혁명이 20세기에 뚜렷하게 자리 잡을 수 있었던 것은 유토피아에 대한 공동체적 환상 때문이었다. 그러나 그 유토피아가

환상이 아니라 현실에서 실현되고 그것을 직접 체험할 수 있게 된다고 할 때 인간들은 자기 자신에게 심한 배신감을 느끼지 않을까. ‘이런 것은 내가 하려고 했던 것이 아니야.’ 그렇다면 그 주인공은 누구일까. 아마도 오늘도 혁신을 거듭하며 자기 복제를 멈추지 않는 컴퓨터가 그 주인공일 것이다. 그리고 컴퓨터는 그 기계적 속성으로 인해 그 종말이 인간에게 행복한 것이냐 아니냐에 크게 관심이 없을 것이다. 그것이 점점 불가능하게 되어 간다고 하더라도 작동하는 컴퓨터를 멈추고 인간적인 것을 돌아보게 하는 것이 시라고 필자는 생각한다.

복제 양 ‘돌리’가 탄생(1996)하고, 복제 원숭이 ‘테트라’가 탄생(2000)하면서 멈출 수 없는 시계를 멈추게 하는 것도 인간이고 그 시계를 더 빨리 촉진시키는 것도 인간이다. 난치병을 극복한다는 명분을 앞세워 인간 복제를 감행할 것인가 아니면 유일무이한 자신의 삶을 예술적으로 승화시키면서 자신의 인간으로서의 권리를 보존하느냐 하는 것이 앞으로 인류가 해결해야 하는 난제가 될 것이다. 그러나 21세기 모두에서 있는 지금 아직도 그 선택권은 우리 인간에게 있다고 판단된다. [……]

사이보그 인간이나 복제 인간이 확보하는 세상이 온다면 시적인 것을 가능케 했던 모든 인간적 감성들이 사라지거나 전혀 다른 것으로 뒤바뀌지고 말 것이다. 전기나 에너지에 의해 작동되는 기계적 인간들의 기괴하고 끔찍한 세상이 천국처럼 펼쳐지게 될 것이다.

인간이 인간으로 존재하지 않는다면 그것이 과연 진정한 유토피아일까. 누구도 그렇다고 답하지는 않을 것이다. 디지털 유토피아의 중심에 컴퓨터가 아니라 인간이 있고, 시인이 있어야 한다는 명제는 앞으로 인류 문화를 판단하는 중요한 관건이 될 것이다. 디지털 유토피아 시대가 아무리 찬란하고 안락함을 안겨 주는 것이라고 하더라도 인간을 부정하는 메커니즘에 의해 작동되는 것이라면 단호히 부정되어야 한다.

## 2. 20세기 시인은 어떻게 존재했는가

디지털적 과학기술의 놀라운 발전으로 우리가 그것을 긍정하든 부정하든 20세기와는 전혀 다른 새로운 형태로 우리들의 삶이 전개될 것이라는 사실에는 누구도 이의를 제기하지 않을 것이다. 그렇다면 우리는 일단 지난 20세기에 시인들은 어떻게 존재했는가 돌이켜 볼 필요가 있을 것이다. 아무리 과학기술이 혁신된다고 하더라도 20세기적 경험의 축적 없이 또는 그것과 전혀 별개의 문화가 형성될 수 없다는 점에서 20세기를 돌이켜 보는 것은 필요불가결한 일이다.

인간이란 존재 그 자체가 위협받는 상황에서 특히 ‘시인이란 무엇인가’라는 시각에서 접근할 때 20세기에 한국의 시인들은 대체로 다음의 세 가지 명제에 근거해 인간을 상상해 왔다고 판단된다.

첫째, 식민지 해방운동 시대 : 인간은 노예가 아니다.

둘째, 민주화 노동운동 시대 : 인간은 기계가 아니다.

셋째, 디지털적 생명공학 시대 : 인간은 양이고, 원숭이다.

이들 세 가지 명제는 각각 20세기 전반과 중후반, 그리고 20세기 말에 해당된다. ‘인간은 노예가 아니다’라는 명제는 식민지 지배 하에서 조국의 해방과 독립을 염원하고 그러한 시를 쓰고 때로는 감옥에서 순절하기도 한 시인들을 떠올리게 만든다. 19세기와 20세기 사이에서 조국의 멸망을 눈앞에 두고 부끄러움으로 인해 자결한 황매천이 있는가 하면, 독립운동의 선봉에 나선 한용운이 있고, 일본에서 순절한 윤동주나 중국의 감옥에서 절명한 이육사가 있다. 물론 이들만이 한국 시인들의 모든 것을 대변하는 것은 아니다. 그러나 20세기 전반 최대의 민족사적 과제인 조국의 독립과 해방에 신명을 바친 시인들을 먼저 떠올리지 않을 수 없다는



것이다. 물론 이들과 달리 친일 문사가 되어 민족의 이름을 훼손하고 더럽힌 시인들이 있었으며, 그들로 인해 오히려 조선 민족은 노예가 아니라 특별한 명제가 탄력적으로 강화된다고 하겠다.

‘인간은 기계가 아니다’라는 명제는 20세기 초반의 제국주의적이며 패권주의적인 정치적 소용돌이가 지나간 다음 20세기 후반부터 계속된 산업화 시대를 대변하는 명제이다. 반독재 투쟁과 노동운동이 맞물리면서 한국의 산업화는 활기차게 추진되었으며, 참여시/민중시/노동시로 이어지는 일련의 시적 흐름은 20세기 후반을 추동하는 사회적 전진의 역동성에 대한 시적 반응이라고 하지 않을 수 없다. 이러한 시를 전위적으로 주도한 시인들은 60년대 신동엽, 김수영으로부터 시작하여 70년대 김지하, 신경림, 조태일, 정희성, 80년대 박노해, 백무산으로 이어지는 시인군을 형성하여 강렬한 시적 자장을 형성해 왔던 것이다.

그러나 80년대 후반 마르크시즘 이데올로기의 붕괴와 더불어 일시적으로 포스트 모더니즘적 해체시가 이 혼돈에 편승하기도 하였으나 뚜렷한 문학사적 지향점을 갖지 못한 그들의 시적 경향은 포말적 확산으로 그치고 말았다고 해도 과언이 아니다.

노동시가 시적 전진의 주도권을 상실한 후 정신주의시 또는 생태시가 새로운 활로를 개척하였으며, 특히 환경의 위기와 더불어 생태시는 21세기의 급박한 사회적 쟁점으로 대두되었으며, 생태시아말로 21세기 시인의 존재를 가능케 하는 관건이 될 것이라는 극단적 주장까지 제기되고 있다. 필자는 앞으로 생태시의 중요성이 더 크게 부각되리라는 점을 부정하지 않는다.

그러나 이는 어디까지나 결과적으로 나타나는 부정적 현상에 주목하는 것이 아닌가라는 의문을 가지고 있다. 20세기에서 21세기로 넘어가는 경계선에서 제기된 최대의 문제는 복제 양과 복제 원숭이 문제이고, 이는 복제 인간이 대두할 것이라는 전망에 불길한 예감을 가지지 않을 수 없게

한다는 것이다.

### 3. 유전자 지도와 인간의 미래

2000년 3월 초 미국의 클린턴 대통령은 앞으로 두 달 후면 ‘계놈 프로젝트’가 완성될 것이라 발표하였으며, 뒤이어 인간의 유전자 지도의 중요 부분이 밝혀졌다. 결과적으로 앞으로 완전한 인간의 유전자 지도가 밝혀질 것이라는 전망은 이제 가상이 아니라 눈앞의 현실로 다가왔다는 것을 우리는 심각하게 받아들이지 않을 수 없다. 2006년 5월 ‘인간 계놈 프로젝트(HGP)’ 연구진은 인간의 염색체 가운데 가장 긴 제 1번 염색체가 완전히 해독되었다고 밝히고 있다. <<동아일보>>, 2006.5.19일 보도) 그들은 연구에 착수한 지 16년 만에 인간의 23개 염색체를 모두 해독하는 데 성공해 ‘생명의 책’으로 불리는 인간 계놈 지도를 완성했다.

인간의 유전자 지도가 밝혀짐으로써 얻어지는 과학적 경제적 부가가치는 엄청날 것이 분명함에도 불구하고 그 부정적 폐해 또한 그 이상의 것이 될 것이다. 위에서 제기한 대로 인간은 양이고 원숭이라는 명제는 그 이면에 인간은 인간이 아닐 수도 있다는 자기 부정을 내포하고 있다.

왜 그러한가. 인간을 복제하는 생명공학 기술의 배경에는 인간의 절대성과 고유성을 파괴하는 가치 중립적 메커니즘이 숨어 있다는 것이다. 인간은 이제 신의 손길이 아니라 생명공학자의 메스 끝에서 복제되고 변형되는 양이나 쥐나 원숭이나 개에 불과한 존재로 전락할 위험을 맞게 된 것이다. 20세기까지 인류 문명을 가능케 했던 모든 인간적 관계들(가족, 친구, 종교 등)이 무너지는 위기를 감당해야 하는 지점에 놓인 것이 21세기 초두에서 있는 인간들의 위기인 것이다.

인간 복제가 영생의 열쇠라고 믿는 다국적 종교집단 라엘리언이 자회사 클로나이드를 통해 세계 최초의 인간 복제에 착수할 것이며 첫 복제인

간이 탄생할 것이라는 보도(〈동아일보〉, 2000.12.6.)는 양의 복제에 이어 필연적으로 이어질 수밖에 없는 일이었을 것이다. 리 실버의 《리메이킹 에텐》에서 골수성 백혈병 진단을 받은 아니사 아알라라는 소녀를 위해 부모들이 새 아이를 갖고, 14개월이 된 그 아이의 골수를 언니에게 이식 하여 언니의 암을 성공적으로 완쾌시켰다는 이야기가 생명에 대한 윤리 논쟁을 불러일으키고 있다는 사실을 또한 간과할 수 없다. 한 생명이 다른 생명을 위해 치료용으로 출산되는 것이 과연 값어치가 있는 것일까. 21세기 초두에 인류가 겪어야 할 생명이란 무엇이고 인간이란 무엇인가에 대한 논의의 출발이 여기서 비롯될 것이다.

신의 피조물로 고통받던 인간들이 생명공학 기술을 가진 독점자본가 들이나 다국적 종교집단에 의해 신의 경지에 도달한 오늘의 위기 상황을 정말 축복해야 할 것인가 아니면 하나의 재앙으로 받아들일 것인가에 대해 깊이 음미할 필요가 있는 것이다.

투쟁할 대상이 있고, 투쟁할 방법이 있던 시대의 시인들은 그래도 행복했다고 말할 수 있다. 눈에 보이지 않는 인터넷이 세상을 지배하듯이 눈에 보이지 않는 내면의 악마와 싸워야 하는 것이 오늘의 인간일 터이며, 그것이 바로 오늘의 시인에게 주어진 사명일 것이다. 생태시는 차라리 뚜렷한 대상과 목표가 있다.

그러나 생명공학에 의한 인간 복제의 악마적 유혹과 그 유혹이 지배하는 상업주의적 마력의 그물은 그 누구도 떨쳐 버리기 힘든 것이 아닐까. 유전자를 조작하는 메스는 비정한 것일 터이며, 그것을 조작하는 기술은 사탄의 유혹에 쉽게 사로잡힐 것이다. 물론 오늘날에도 19세기 이전부터 이어 오는 낭만적인 서정시를 쓰는 시인이 있을 뿐더러 다른 한편에서는 20세기적 감성과 투쟁 방법을 고집스럽게 견지하는 시인들이 존재한다. 모든 역사는 지속과 단절이 겹쳐지며 진행되는 것이지만 지금 우리가 21세기 초반에 목도하는 이 현실은 인류사에서 그 어떤 역사적 단절보다 심

각한 상황이라 하지 않을 수 없다. 필자가 문학의 위기가 또한 인간의 위기라고 보는 이유는 여기에 있다. 생명체로서의 유일성, 절대성이 무너진 다음 인간의 나아갈 길이 과연 무엇일까.

이러한 현실에서 시인들은 과연 어떻게 해야 할까. 너무나 큰 그리고 종래의 패러다임으로 감당할 수 없을 만큼 엄청난 선택의 자유가 그들에게 부여되었다고 보는 것이 필자의 시각이다.

인간이 인간으로 존재해야 함을 깨우치고 전과해야 하는 그들의 일은 광야에서 부르짖는 메시아의 목소리에 다름없을 것이다. 컴퓨터 게임에 빠져들 듯 안락한 놀이에 도취될 것인가, 회고적 취미로 옛날의 영화를 되풀이할 것인가. 인간 존재의 절대적 위기에 어떤 사명감을 가질 것인가 하는 것은 오직 시인이하고자 하는 그들의 선택에 달려 있으며, 그들의 선택에 의해 인간이 인간으로 존재를 유지하느냐 마느냐가 결정될 것이라고 말해 둘 수밖에 없다.

니체는 10년 동안 산 속에서 지낸 차라투스트라의 하산 동기를 다음과 같이 말했다.

“저 찬란한 태양이여! 너의 빛은 아름답지만 내가 비취 줄 저 산하와 대지가 없다면 너의 빛은 무슨 소용이 있겠는가?”(《차라투스트라는 이렇게 말했다》)

차라투스트라의 몰락은 이때부터 시작되었지만, 인간 세상의 구제 또한 이때부터 시작되었다.

과학기술 문명에 의한 유토피아가 실현되고 있다는 오늘날 필자는 다음과 같이 위의 문장을 고쳐 놓고 싶다.

‘저 찬란한 태양이여! 너의 빛은 아름답지만 내가 비취 줄 저 산하와 대지에 인간과 시인이 없다면 너의 빛은 무슨 소용이 있겠는가?’

이러한 필자의 인용에 다소 음울한 어조가 담겨 있다고 해서 21세기의 인류사 전체를 부정적으로 전망하는 것은 아니다. 인간이란 교활하고 끔

찍한 존재이지만 선량하고 슬기로운 힘으로 온갖 난관을 헤쳐 온 지난 세기들의 경험을 축적한 존재이기도 하기 때문이다. 어쩌면 시의 힘이 그리고 시인들 자신의 사회문화적 지향점에 확신을 가지고 활동 반경을 넓혀 갈 때 인류는 자기 존재의 정당성을 확보할 수 있을 것이며, 과학기술 만능주의를 슬기롭게 극복하고 새로운 천년을 기약하게 될 것이라고 전망할 수 있는 것이다. 인류사의 미래를 바라보는 지향점을 확고하게 하는 시인들의 눈빛과 숨소리가 존재한다는 것은 불안한 오늘을 사는 우리들에게 어쩌면 마지막의 희망과 위안이 되는 것인지도 모른다.

시인은 어떤 권력을 갖는 존재가 아니다. 그러나 다른 사람이 갖지 못한 비전과 사명감으로 인해 그들의 가치는 어떤 정치권력보다 강한 힘을 갖는 것이다. 세속적인 권력이 없으므로 세속에 영향력을 행사하게 되는 모순이야말로 그들이 지닌 운명이다. 시인이 사라진다면, 인간의 인간에 대한 각성도 사라질 것이며, 인간이 인간이기를 거부하는 존재가 될 것이다. 시인에 대한 마지막 희망이 사라진다면 모두가 사이버 공간에서 약간은 마비된 채로 비틀거리며 새로운 디지털적 문화에 대한 환상이 불러일으키는 불꽃 속으로 걸어 들어가 자기도 모르게 사라져 갈 것이다. ■

# 한국 현대시의 한 성찰과 전망

— 서정시 운동은 21세기의 정신적 녹색운동 —

김재홍(문학평론가·경희대)

## 1. 문명의 위기와 시의 신화

20세기의 질곡과 어둠의 시대를 통과하여 도달한 21세기, 이제 민족 정신사와 예술사의 정수로서 한국 현대시는 본격적인 정신의 녹색 운동을 전개해 나아가야 하리라고 생각한다. 순수 서정시 운동이 바로 그 바람직한 대안의 하나가 될 수 있겠다.

물론 급변하는 세계 정세 속에서 한반도의 제반 상황과 미래를 예측하기 어려운 것이 사실이다. 문학과 시대·정치 상황은 떼려야 뗄 수 없는 긴밀한 함수 관계를 지니기 때문에 무어라 전망하기 어려운 까닭이다. 더구나 21세기 들어 더욱 가속화해가는 물질문명의 발달과 자본 만능의 풍조 속에서 문학은 그 운명조차 예감하기 어려운 면이 없지 않다. 특히 고도의 산업 사회, 정보화 사회에 진입하면서 흔히 말하듯 자아와 세계의 단절로 인한 불연속성이 심화되고, 믿을 것 없는 불확실성의 시대로 치닫

고 있는 실정이기 때문이다. 그러므로 단절과 소외, 불안과 방황은 21세기 인류 정신사를 위기의 상황으로 몰아가고 있는 모습이다. 불변의 가치로서 인간 정신의 고귀함과 생명에 대한 외경심은 점차 사라져 가고 모든 것이 대형화·획일화·상품화·기계화돼 감으로써 인간 정신의 위기를 부채질해 가고 있는 인간 상실의 시대를 맞이하고 있다는 뜻이 되겠다.

그러나 위기의 시대일수록 신화가 절실한 것처럼 문학이, 시가 필요한 것은 두말할 필요가 없다. 과학 기술의 고도 발달과 산업 자본주의의 거대화는 필연적으로 인간 스스로를 기계와 상품의 노예로 전락시켜 감으로써 인간 스스로가 창조하고 발달시켜 온 물질문명이 역설적으로 인간의 삶과 미래를 더욱 불연속성과 불확실성으로 몰아 가고 있기 때문이다. 바로 여기에서 문학은, 시는 인간의 정신적 고향으로 돌아가려는 원형회귀의 꿈과 함께 바람직한 이상 세계를 향해 나아가려는 낙원 지향성을 지니기에 의미와 중요성을 지닐 수밖에 없을 것이 자명한 이치이다. 시는 온갖 물질문명과 상업주의의 폭력과 위세 속에서도 인간의 인간다움을 회복시켜 주고 그 인간적 위의와 존엄성을 고양시켜 나아갈 수 있게 하는 현대의 신화로서의 상징성을 지니기 때문이다. 이 점에서 시는 과학 기술과 물질문명이 초래한 정신의 위기를 극복하고 인간 본래의 생명력을 회복시켜 주는 원동력으로서 작용할 것이 분명하다.

그러기에 이 시점에서 새로운 시운동이 필요한 것이고, 그 효과적인 대안이 바로 순수 서정시 운동이라고 필자는 생각한다. 21세기에 있어서 서정시는 정신의 때를 씻어 주고 물질문명의 녹을 벗겨 줌으로써 인간성과 생명력을 회복시켜 주고 생명 공동체와 지구 공동체 나아가서 우주 공동체를 향해 나아갈 수 있는 바람직한 열쇠가 될 수 있는 것으로 판단되기 때문이다.

## 2. 서정시는 하늘(天文)과 땅(地理), 인간(人文)을 성찰하고 노래하는 시의 본도

문화의 중심은 예술이다. 창조성(creativity)이 그 생명적 요소이기 때문이다. 다시 예술의 핵은 문학이다. 여러 예술분야 중에서 문학은 정신사와 예술사를 함께 포괄하고 있기 때문이다. 다시 문학의 혼은 시라 할 수 있다. 시는 세계의 본질과 인간 정신의 인상적인 단면을 예리하게 섬광적으로 포착해서 짧고 감각적으로 형상화하는 근본 장르이기 때문이다. 아울러 인간의 가장 순수한 영혼의 발로로서 현실적 대가성이 없거나 약한 것도 그 이유 중의 한 가지가 된다.

그렇다면 시의 원형은 무엇일까. 단적으로 말해서 순수 서정시가 그것이다. 서정시는 시의 본도이면서 동시에 이상적인 모습이다. 시를 시답게 만들어 주는 원동력이 바로 서정이고, 시가 궁극적으로 지향하는 것이 서정시의 이상인 생명 사랑과 평화에의 길이기 때문이다.

서정시의 근본은 대략 세계의 자아화·자아의 내면화·내면의 심화라고 정리하는 것이 일반적이다. 서정시는 어떤 이념이나 사상 또는 주의·주장을 전달하거나 설득하려는 것이 아니라 ‘내 마음의 세계’를 노래한다. 마음의 흐름(turn of mind)으로서 정신의 음영(陰影), 즉 내면 정신의 지속과 변화를 섬세하게 탐구하고 새롭게 깨치거나 보고 들은 것들을 개성적·인상적으로 묘사하는 데 주안점이 놓여지는 것이다.

그러기에 서정시는 첫째, 세계(대상)를 자기의 것으로 만들어 육화시키는 것을 본성으로 한다. 세계의 자아화라는 말로 요약할 수 있겠다. 서정시에서 시의 주제는 그 어떤 경우라도 ‘나’로 해석될 수 있고 ‘나’의 존재 인식으로 비로소 서정시의 세계가 열려갈 수 있기 때문이다.

둘째, 서정시는 자아의 내면화에 초점이 놓인다. 자신의 세계관으로 대상을 새롭게 인식하고 개성적으로 포착하여 내적인 울림을 빚어냄으로



써 정서를 환기하고 감동을 불러일으켜야 한다는 뜻이다. 그러기에 서정시는 발견의 정신을 핵으로 한다. 남이 보지 못한 것을 새로이 보고, 듣지 못한 것을 들으며 생각하지 못한 것을 창조적·개성적으로 생각해냄으로써 새로운 정신의 영역을 열어가야 하는 것이다.

셋째로, 서정시는 내면의 심화, 즉 깊이의 정신을 생명으로 한다. 프랑스 비평가 리샤르(P. Richard)가 말하듯이 정신은 그 깊이에 있으며, 시를 쓰고 읽으면서 사람들은 정신의 깊이를 획득하고 삶의 고양을 이루어갈 수 있기 때문이다.

넷째로 서정시는 음악 정신을 본질적 속성으로 한다. 서정시는 악보가 없는 노래일 뿐 엄연히 노래로서의 정서의 가락과 의미의 운율이 굽이치고 있는 것이기 때문이다. 이 점에서 서정시는 비교적 짧은 형식을 취하게 되는 것이 일반적이다. 노래는 짧되 인상적인 호소력을 발휘하여 독자들로 하여금 시인과 정서의 공감대를 향유해야 하는 까닭이다.

다섯째, 무엇보다도 서정시는 창조 정신을 생명으로 한다. 어둠에서 빛을 이끌어내는 것이고, 무에서 존재를 이끌어내는 일이다. 이 점에서 시인은 하느님 다음 가는 창조자이고, 탐험가이자 구도자라 할 수 있다.

그렇지만 이러한 추상적인 설명보다 필자는 서정시를 하늘(天)과 땅(地), 그리고 그 가운데 살아가는 인간(人)의 모습을 감성적으로 탐구하면서 운치 있고 짧게 노래하는 시의 근본 양식이라고 정의하고자 한다. 다시 말해서 서정시는 하늘(天文)과 땅(地理)의 운행 원리와 섭리에 귀를 기울이면서 그 속에서 살아가는 인간의 논리와 심성(人文)을 감성적·운율적으로 노래하는 시의 근본양식이라고 규정하고자 하는 것이다. 그러기에 그것은 인간이 대자연의 현상과 본질을 성찰하면서 동시에 그와 만상조응(correspondence)을 이루어 나아가려는 인간 정신의 총체적 발현이면서 소망의 표출이라 할 수 있으리라.

죽는 날까지 하늘을 우러러  
한 점 부끄럼이 없기를  
앞새에 이는 바람에도  
나는 괴로워했다  
별을 노래하는 마음으로  
모든 죽어가는 것을 사랑해야지  
그리고 나한테 주어진 길을  
걸어가야겠다

오늘밤에도 별이 바람에 스치운다

— 윤동주, 〈서시〉 전문

이 시는 서정시의 본질과 속성을 잘 보여주는 작품으로 이해된다. 이 시는 하늘의 척도(별)와 지상의 척도(땅, 길, 바람, 앞새), 그리고 인간의 본성(사랑, 부끄럼, 괴로움, 죽음)이 함께 잘 어우러져 있는 것으로 해석되기 때문이다. 말하자면 지상에서 땅을 딛고 서서 하늘을 우러르며 살아가는 인간의 모습을 통해서 천(天)·지(地)·인(人)의 운행 원리와 근원적 존재상을 보여준다는 뜻이다. 무엇보다도 ‘별을 노래하는 마음’으로서의 진실한 마음, 착한 마음, 아름다운 마음, 즉 진(眞)·선(善)·미(美)라는 인간적 가치를 탐구하고 지향해 나아가려는 순결한 정신을 담고 있는 것으로 풀이되기 때문이다. 그러면서도 “모든 죽어가는 것을 사랑해야지/ 그리고 나한테 주어진 길을 걸어가야겠다”와 같이 운명에 대한 따뜻한 사랑, 즉 운명애(amor fati)를 노래하고 있는 점에서 그러하다.

결국 서정시는 시를 통해 자아를 발견하고 확립하며 존재를 증명하고 자기 극복을 성취하면서 자아실현을 이루고 나아가서 자기 고향을 거쳐 마침내 정신의 구원을 얻으려는 열린 지향성을 담고 있다는 점에서 인간

의 영위 가운데 가장 순수하고 죄 없는 일에 해당하는 것이다.

### 3. 일제 강점기 한국 서정시의 전개

#### 1) 초기 시단 형성기의 서정시

자끄 마리탱(J. Maritain)의 말처럼 한 시대는 그 시대 특유의 가치관과 감수성의 체계를 지니기 마련이다. 지난 20세기 한국의 서정시도 역사 전개와 더불어 그 명암과 굴곡을 지니며 전개돼 온 것이 사실이다. 크게 보아 그것은 전반기 일제 강점기와 후반기 분단 시대라는 시대 인식을 바탕으로 하여 전개돼 왔다. 그러면서도 그것은 범박하게 말해서 전통 지향성과 외래 지향성이라는 세로축과 현실주의와 영원주의 또는 리얼리즘과 리리시즘(lyricism)이라는 가로축을 기본 틀로 하여 전개돼 온 특징을 지닌다. 특히 시에 있어서 그 흐름은 크게 보아 전통 서정시와 리얼리즘 운동시, 그리고 모더니즘 시의 세 가지 방향성이 서로 길항하면서 오늘날까지 이어져 오고 있는 모습이다. 그렇지만 리얼리즘이나 모더니즘이라 하더라도 그 바탕은 서정성이며, 서정시의 경우라 하더라도 그것은 고정 불변의 장르개념이나 가치 체계가 아니라 시대에 따라 유동적이고 가변적이며 생성적인 개념으로 파악해야 할 것이다.

먼저 초기 시단 형성기라 할 수 있는 20년대에 서정시는 전원 서정시, 민중(계급) 서정시, 종교 서정시의 세 갈래로 파악해볼 수 있겠다.

#### ①

엄마야 누나야 강변 살자,  
 딸에는 반짝는 금모래빛,  
 뒷門 밖에는 갈잎의 노래  
 엄마야 누나야 강변 살자

— 김소월, 〈엄마야 누나야〉 전문

②

지금은 남의 땅—빼앗긴 들에도 봄은 오는가?

나는 온몸에 햇살을 받고  
 푸른 하늘 푸른 들이 맞붙은 곳으로  
 가르마 같은 논길을 따라 꿈 속을 가듯 걸어만 간다  
 …… 중략 ……  
 나는 온몸에 꽃내를 띠고  
 푸른 웃음 푸른 설움이 어우러진 사이로  
 다리를 절며 하로를 걷는다 아마도 봄신령이 접했나보다.  
 그러나 지금은—들을 빼앗겨 봄조차 빼앗기겠네.

— 이상화, 〈빼앗긴 들에도 봄은 오는가〉 부분

③

나의 노래가락의 고저장단은 대중이 없습니다  
 그래서 세속의 노래 곡조와는 조금도 맞지 않습니다  
 그러나 나는 나의 노래가 세속곡조에 맞지 않는 것을 조금도 애달파 하지 않습니다  
 나의 노래는 세속의 노래와 다르지 아니하면 아니되는 까닭입니다

— 한용운, 〈나의 노래〉 앞부분

이 세 편의 시에는 현대시 초기 시단 형성기에 있어 서정시의 세 가지 주된 흐름을 보여 주고 있어 관심을 환기한다. 먼저 시 ①은 전원 서정시의 특성을 선명히 보여 준다. 말 그대로 엄마와 누나라는 가족사적 사랑

을 매개로 자연과의 친화와 교감을 갈망하는 뜻이 담겨져 있기 때문이다. 어머니가 표상하는 모성심상 또는 여성심상은 근원적 의미의 사랑을 의미하는 것과 더불어 인간이 자연과 함께 조화를 이룰 때 정신적 평화와 행복을 느낄 수 있다는 점을 말해 주는 것으로 이해된다. 말하자면 자아와 세계가 동일성(identification)을 회복함으로써 마음의 안정과 정신의 평화를 느끼게 해준다는 뜻이다. 바로 이러한 동일성의 회복이야말로 서정시가 세계의 자아화를 통해 정신의 질서를 회복함으로써 평화와 구원에 도달하고자 하는 갈망을 드러내는 양식임을 웅변해주는 것이 되겠다.

시 ②는 민중 서정시의 한 모습을 보여준다. 이른바 카프(KAPF)의 맹원으로서 민중적 계급의식을 강조하는 시 〈가장 비통한 기록〉이라든가 〈가상(街相)·〈비를 다고〉 등의 민중적 생명력을 노래하던 이상화의 민중 서정시의 진면목을 보여 주고 있다. 이러한 민중적 서정시는 이후 선전 선동성(agi-propaganda)을 강조하고 계급 혁명을 고취하는 사회주의 리얼리즘 시 내지 볼셰비키 시로 이행돼 가기도 하지만 근원적인 면에서는 시가 사회, 역사 또는 당대 현실 및 시대 정신과 대응력을 지닐 수 있어야 한다는 자각과 실천을 보여주었다는 점에서 의미를 갖는다.

시 ③은 서정시가 인간적 사랑의 문제와 연관되기도 하지만 궁극적인 면에서는 종교적인 초월 및 신성시적 영성(靈性)의 고양을 성취할 수 있어야 한다는 점을 보여 준다. 세속과 신성의 갈등과 화해과정을 통해 감성적인 사랑이 신념의 차원 또는 형이상학적 차원으로 이끌어 올려질 수 있다는 점을 확인시켜 주는 것이다.

이렇게 본다면 1920년대에 서정시는 현대시에서 그 기본 흐름을 형성하면서 이후 현대 서정시 전개에 방향성을 포괄적으로 암시한 것으로 이해된다.

## 2) 30년대 서정시의분화

30년대의 서정시는 카프의 계급주의 문학이 지향하는 이데올로기 성향과 그에 대응되는 순수문학 또는 친체제적 문학의 역학 관계 속에서 전개되기 시작하였다. 계급주의 시문학은 《카프시인집》(1931) 발간에서 한 정점을 이루면서 계급적 서정시의 전형성을 보여 주게 된다.

눈바람찬 불상한 도시 종로 복판의 順伊야!

너와 나는 지내간 꽃피는 봄에 사랑하는 한어머니를 눈물나는 가난속에서 여의었지!

그리하여 너는 이 믿지 못할 얼굴 하얀 오빠를 염려하고 오빠는 너를 근심하는 가난한 그날 속에서도 순이야! 너는 네 마음을 둘 믿음성 있는 이 나라 청년을 가졌었고

내 사랑하는 동무는……

청년의 연인 근로하는 여자 너를 가졌었다

그리하야—

찬 눈보라가 유리창을 때리는 그날에도 기계소리에 지워지는 우리들의 참새 너의 콧노래와

눈스길을 밟는 발소리와 함께 가슴으로 기어드는 청년과 너의 귓속에서 우리들의 젊은 날은 흘러갔으며

— 임화, 〈네거리의 순이〉 부분

이 시의 핵심은 밀실이 아닌 종로라는 광장 지향성과 함께 부모 상실로 인한 가난 및 그로 인한 노동 체험 및 노동 운동, 그리고 연애 감정, 즉 혁명적 로맨티시즘의 네 가지로 요약해 볼 수 있겠다. 계급투쟁과 연애 감정의 결합을 통해서 사회주의 혁명을 고무 선동하는 계급적 목적의식이

분출되고 있다는 뜻이다. ‘방 향·우 울·봄·연애’ 등의 애상적 분위기와 ‘근로·공장·투쟁·감옥’ 등의 투쟁적 분위기를 결합하여 계급 해방과 사회주의 혁명을 선동 선전하는 데서 특징이 드러난다. 따라서 계급주의 문학에서 서정성은 문학의 중심으로서 작용하는 것이 아니라 사회주의 혁명 수행에 복무하는 방법적 서정으로서 특성을 지닌다고 하겠다. 작품으로서의 문학·예술성의 문학이 주안점이 아니라 운동으로서의 문학, 이데올로기 문학을 강조하는 것으로서 서정성·예술성은 어디까지나 수단적인 것 또는 방법적인 것 이상의 것이 아니라는 뜻이다.

한편 이러한 계급적 서정시의 이념 편향성 또는 이데올로기 함몰의 상대편에서 문학의 자율성 또는 예술적 근대성을 옹호하고 확립하기 위해 순수 서정시 운동이 전개되었다. 김영랑, 박용철 등이 주도한 《시문학》(1930)지의 문예 운동이 바로 그것이다.

“오-매 단풍들것네”

장광에 골붙은 감잎 날리오아

누이는 놀란 듯이 치어다보며

“오-매 단풍들것네”

추석이 내일 모레 기들니리

바람이 자지어서 걱정이리

누이의 마음아 나를 보아라

“오-매 단풍들것네”

— 김영랑, 〈누이의 마음아 나를 보아라〉 전문

이 시에는 가을의 풍정이 ‘장광/ 감잎/ 단풍/ 바람’ 등 몇 개의 감각적 이미지와 리듬 의식으로 묘사돼 관심을 환기한다. 특히 “오-매 단풍들것

네”라든가 ‘기둘니리/ 자지어서’ 등의 방언 및 조어 활용은 김영랑이 국어, 특히 전라 방언의 심미적 가치 발견을 통해 민족어의 완성을 지향하려는 노력을 보여준 것이라는 점에서 중요성을 지닌다. 특히 이처럼 시문학과 국어미 발견과 고양의 노력은 소월과 마찬가지로 전통 정서에 기반을 둔 지역 문학의 활성화를 위해서뿐만 아니라 국어의 문학적 훈련을 위해서도 의미있는 일이 아닐 수 없었기 때문이다.

아울러 여기에 다시 주지적 서정시가 등장하여 이후 한국 서정시의 기본 골격을 이루어가기 시작한다.

1.

香料를 뿌린듯 곱·다란 노을 우에  
電信柱 하나하나 기울어지고  
먼~ 高架線 위에 밤이 켜진다

2.

구름은  
보랏빛 色紙 위에  
마구 칠한 한다발 薔薇

牧場의 기빨도 능금나무도  
부울면 꺼질듯이 외로운 들길.

— 김광균, 〈덧상〉 전문

이 시는 시각적 이미지를 중심으로 후각·촉각·근육 감각 등 감각적 이미지들이 어울려 감각적 서정성을 환기해 준다. 감각과 비유가 섬세하게 결합되어 가을날 일몰(日暮)의 풍경을 인상적으로 묘사해 주고 있기



때문이다. 원래 이미지즘의 기본 원리가 이미지 조형만으로 시의 주제나 서정성을 암시해 내는 것이기 때문에 김광균의 경우는 “목장의 기빨로 능금나무도/부으면 꺼질 듯이 외로운 들길”처럼 지적 절제의 노력에도 불구하고 직접적인 감정이 드러난다는 점에서 이미지즘 본래의 미학적 원리와는 다소 정합성이 부족한 게 사실이다. 이 점에서 김광균의 시는 주지적 서정시의 범주로 묶어보는 것이 바람직하다고 생각한다.

이렇게 볼 때 30년대 서정시의 틀은 20년대 초기 시단 형성기의 기본 흐름을 이어 받으면서 계급적 서정시·순수 서정시·주지적 서정시 등 세 가지 틀을 기본 골격으로 하여 전개되기 시작했음을 확인할 수 있다.

30년대 후반의 서정시는 카프 해체(1934) 이후 새롭게 등장하게 된 삶의 서정시와 생명 서정시, 그리고 자연 서정시의 세 흐름으로 분화된다. 먼저 삶의 서정시라 부를 수 있는 시들을 살펴본다.

## ①

북쪽은 고향

그 북쪽은 여인이 팔려간 나라

머언 山脈에 바람이 얼어붙을 때

다시 풀릴 때

시름 많은 북쪽 하늘에

마음은 눈 감을 줄 모르다

— 이용악, 〈북(北)쪽〉 전문

## ②

北關에 계집은 튼튼하다

北關에 계집은 아름답다

아름답고 튼튼한 계집은 있어서

흰 저고리에 붉은 길동을 달아  
검정치마에 받쳐입은 것은  
나의 꿈 하나 즐거운 꿈이었더니  
어느 아침 계집은  
머리에 무거운 동이를 이고  
손에 어린 것의 손을 끌고  
가파러운 언덕길을  
숨이 차서 올라갔다  
나는 한종일 서러웠다

— 백석, 〈절망(絶望)〉 전문

③

겨울의 차운 햇살이 넘어감이 길어지며  
北國의 봄—  
전에는 별들이 총총한 밤하늘에 찢던 고동이 황혼의 나라에 안기운다  
나는 흘린다.  
자연과 살림의 아름다운 調和!  
보드라운 입김에 싸인 어여쁜 이거리여!  
나는 왔다. 저녁거리의 품이여!  
나는 맞아다고……  
네 입김은 蘇生의 뜨거움 같다  
녹아지는 대지 속삭이는 바람  
白銀色의 연기…… 싹트는 네 입은 희망을 아뢰고  
나는 네 품 자연의 향기 속에  
노동자들의 가슴을 생각한다

— 안용만, 〈저녁의 지구〉 부분

먼저 시 ①은 일제 강점하 민족의 고통스런 현실을 서사적 서정의 호흡과 맥박으로 노래한다. 외적의 침탈과 그로 인한 고통과 수난을 ‘팔려감’ 또는 ‘얼어붙음’으로 형상화함으로써 사회·역사적 문맥에서 민족·민중의 운명을 서정적으로 형상화하고 있는 것이다. 이용악의 시는 이처럼 서정적 시의 공간 속에 민족의 삶 또는 민중의 운명이라는 서사성을 결합한 데서 특징을 보여 준다.

삶의 서정시로서 시 ②는 1935년 카프 해산 무렵에 등장한 백석의 시이다. 이 시는 점차 사라져가는 민족적 삶의 원형성과 민중적 생명력의 모습을 노래한 백석 시의 특징을 잘 보여 준다. 소외된 계층으로서의 민중적 삶의 양식에 깊은 관심과 애정을 기울이는 한편 평복 방언을 적극 활용함으로써 민족혼의 상징으로서 민족어와 민족 정서를 갈고 닦는 데 진력한 면에서 개성적인 삶의 서정시로서의 면모를 잘 보여준 것이다.

시 ③은 1916년 압록강변 국경 마을에서 태어나 어린 시절 삶을 찾아 일본으로 떠나가 노동 이민으로 일하면서 1935년 조선일보 신춘문예에 〈저녁의 지구〉가 당선하여 노동자 시인으로 활약한 안용만의 작품이다. 그의 시는 고국에 대한 향수와 노동의 애환이 전원 서정과 결합하면서 건강한 ‘살림’의 문학, 생활 서정시의 모습을 보여 준다는 점에서 주목할 만하다. ‘자연과 살림의 아름다운 조화’를 추구하는 그의 생활 서정시는 분명 소월의 전원 서정이나 영랑의 향토 서정과과는 사뭇 다른 생활 서정의 진풍경이 아닐 수 없다고 하겠다.

이처럼 이 세 시인은 카프의 쇠멸기에 등장하여 서정시의 근본이라 할 자연 서정시에 삶의 서정·생활 서정을 덧붙인 데서 시사적 의미를 지니는 것으로 평가된다.

30년대 후반의 서정시는 다시 몇 가지 흐름을 추가하면서 한국 서정시의 본격적인 분화기를 맞이하게 된다.

①

가을에는  
기도하게 하소서…  
낙엽들이 지는 때를 기다려 내게 주신  
겸허한 母國語로 나를 채우소서

가을에는  
사랑하게 하소서…  
오직 한 사람을 택하게 하소서,  
가장 아름다운 열매를 위하여 이 비옥한  
시간을 가꾸게 하소서

가을에는  
호올로 있게 하소서…  
나의 영혼,  
굽이치는 바다와  
百榘의 골짜기를 지나,  
마른 나뭇가지 위에 다다른 까마귀같이

— 김현승, 〈가을의 기도〉 전문

②

눈물 아롱아롱  
피리블고 가신 님의 밟으신 길은  
진달래 꽃비 오는 서역 삼만리  
흰 옷깃 엮여엮여 가옵신 님의  
다시오진 못하는 巴蜀 三萬里

— 서정주, 〈귀축도〉 첫연

③

江나루 건너서  
밀밭길을

구름에 달가듯이  
가는 나그네

길은 외줄기  
南道 三百리

술익는 마을마다  
타는 저녁놀

구름에 달가듯이  
가는 나그네

— 박목월, 〈나그네〉 전문

①시는 기독교적인 은총의 사관, 섭리 사관을 바탕으로 하여 생명에 대한 외경심과 함께 운명애(amor fati)의 겸허한 따듯함을 잘 드러내 주고 있다. 종교적 서정시이면서도 그것이 예술적으로 잘 형상화돼 있는 20년대 만해 시의 경우와 같이 신앙 서정시의 한 전범을 보여 준다고 하겠다.

시 ②는 동양적 영원주의를 바탕으로 하여 한국적 사랑의 미학을 잘 형상화한 전통 서정시 또는 생명 서정시의 한 모습을 새로이 보여 준다. 특히 여기에서 이승과 저승, 현실과 영원을 넘나드는 정신의 초월적 사랑

또는 사랑의 영원주의는 한국 서정시가 도달한 한 절정에 해당하는 것으로 이해된다.

시 ③은 이른바 몽타주 기법으로 자연과 인간의 친화와 교감을 잘 형상화해내고 있다. 달과 구름, 노을이라는 천체 심상과 강과 길이라는 대지 심상, 그리고 거기에 나그네와 술이라는 인간 심상을 결합하여 지속과 변화로서 자연과 인간의 본질을 낭만적으로 꿰뚫어보고 있는 것이다. 말하자면 이 시는 사라져가는 것으로서의 시간 또는 인생을 말하면서도 그 속에 생성과 소멸이라는 삶의 원리를 섬세하게 투시해낸 인생론적 서정시의 한 모습을 선명히 제시하고 있다는 점에서 주목할 만한 작품으로 평가된다. 마치 소월의 전통 서정시가 영랑의 향토적 서정으로 연결되고 다시 목월의 인생론적 서정시로 이어짐으로써 한국 서정시의 주류를 형성하게 됐다는 뜻이다. 이러한 목월의 인생론적 서정은 30년대 백석, 이용악, 안용만의 민중적 생활 서정, 그리고 서정주, 김달진의 전통적 고전 서정, 생명 서정과 서로 삼각 축을 이루면서 한국 서정시의 내질을 다원화하고 심화시켜간 점에서 문학사적 의미를 지닌다.

이렇게 본다면 일제 강점기의 한국 서정시는 전통 서정시를 뿌리로 하여 영원 정신과 시대 정신이 서로 길항하면서 형성되고 전개돼 온 양상을 지니고 있음을 알 수 있다. 그리고 그것은 전원 서정시, 단순 서정시 유일의 단순한 흐름이 아니라 한국 정신사와 예술사의 온갖 굴곡과 명암의 내질을 스펙트럼으로 하여 현대 시사의 기복 골격을 복합적으로 형상화해 왔음을 확인할 수 있다.

#### 4. 분단시대 서정시의 전개

##### 1) 해방기와 전후 서정의양상

1945년 8월 15일의 광복으로부터 1950년 6· 25가 발발하기까지의 혼

란기를 흔히 해방기, 또는 해방 공간이라고 부른다. 이 시기 현대시는 광복이라는 커다란 역사적 전환과 함께 급박하게 소용돌이치며 변화해 가던 정치·사회적 상황과 밀접한 연관성을 지니며 전개되는 특성을 지닌다.

따라서 이 시기 서정시는 일제 강점기에 발표·발간되지 못했던 작품(집)들이 햇빛을 보기 시작한다. 윤동주의 유고시집 《하늘과 바람과 별과 시》(정음사, 1948)가 그 대표적인 한 경우가 된다.

파란 녹이 낀 구리거울 속에  
내 얼굴이 남아 있는 것은  
어느 王朝의 遺物이기에  
이다지도 욱될까

나는 나의 참회의 글을 한 줄에 줄이자  
—만 24년 1개월을  
무슨 기쁨을 바라 살아왔던가

내일이나 모레나 그 어느 즐거운 날에  
나는 또 한 줄의 참회록을 써야한다  
—그때 그 젊은 나이에  
왜 그런 부끄러운 고백을 했던가

밤이면 밤마다 나의 거울을  
손바닥 발바닥으로 닦아보자

그러면 어느 隕石 밑을 홀로 걸어가는

슬픈 사람의 뒷모양이  
거울 속으로 나타나 온다.

—〈참회록(懺悔錄)〉 전문

이 시의 핵심은 부끄러운 자이는 물론 낡은 역사조차도 부끄럽게 생각 되는 본원적인 자기 반성이고 자기 극복의 안간힘에 놓여진다. 그것은 슬픈 역사와 자아에 대한 욕됨과 부끄러움의 표출이며, 동시에 참회를 통해 다시 태어나고자 하는 소생과 부활의 의지로 구체화된다. “나는 또 한 줄의 참회록을 써야한다// 밤이면 밤마다 나의 거울을/ 손바닥 발바닥으로 닦아보자”라는 구절이 그것이다. 비록 슬픔 그 자체가 운명적인 것이고 욕됨과 부끄러움, 그리고 고난과 비탄이 뒤섞여 교차하는 것이 인생이라 하여도 참회의 눈물 속에서 다시 삶의 의미를 발견하고 스스로의 존재 가치를 긍정하려는 정신의 암투가 펼쳐지고 있는 모습이라 하겠다.

이러한 운동주의 자아와 역사에 대한 욕됨과 부끄러움의 성찰, 그리고 참회의 심정은 온갖 혼란에 휩싸여 방황하던 해방기 이 땅의 젊은이들에게 용기와 위안, 그리고 희망을 불러일으켜 주기에 충분했던 것으로 보인다. 이 점에서 운동주의 영성(靈性) 깃든 순결한 서정은 혼란기에 서정시의 위외와 의미, 그리고 존재 가치를 확인시켜 주는 소중한 정신의 힘으로 작용한 것으로 판단된다.

해방기 그리고 전후 문학 시기에 서정시는 대체로 광복 후 신인군이라 할 김춘수, 조병화, 김종삼, 김남조, 그리고 이형기와 박재삼 등의 시에서 새로운 면모를 보여 주게 된다.

① 내가 그의 이름을 불러주기 전에는/ 그는 다만/ 하나의 몸짓에 지나지 않았다// 내가 그의 이름을 불러주었을 때/ 그는 나에게로 와서/ 꽃이 되었다// 내가 그의 이름을 불러준 것처럼 나의 이 빛깔과 향기에 알맞은/



누가 나의 이름을 불러다오/ 그에게로 가서 나도/ 그의 꽃이 되고 싶다//  
우리들은 모두/ 무엇이 되고 싶다/ 너는 나에게 나는 너에게/ 잊혀지지 않  
는 하나의 눈짓이 되고 싶다

— 김춘수, 〈꽃〉 전문

② 마음도 한자리에 못 앉아 있는 마음일 때/ 친구의 서러운 사랑 이야  
기를/ 가을 햇볕으로나 동무삼아 따라가면/ 어느새 등성이에 이르러 눈물  
나고나// 제삿날 큰집에 모이는 불빛도 불빛이지만/ 해질녘 울음이 타는  
가을강을 보겠네// 저것봐, 저것봐/ 네보담도 내보담도/ 그 기쁜 첫사랑 가  
을물 소리가 사라지고/ 그 다음 사랑끝에 생긴 울음까지 녹아나고/ 이제는  
미칠 일 하나로 바다에 다 와가는/ 소리 죽은 가을강을 처음 보겠네.

— 박재삼, 〈울음이 타는 가을강〉 전문

③ 1947년 봄/ 심야/ 황해도 해주의 바다/ 이남과 이북의 경계선 용당포  
// 사공은 조심조심 노를 저어가고 있었다/ 울음을 터뜨린 창뿔을 삼킨 곳,  
스무해나 지나서도 누구나 그 水深을 모른다

— 김종삼, 〈민간인〉 전문

이 세 편의 시는 전후 서정의 새롭게 달라진 양상을 선명히 보여주는  
예가 된다.

먼저 시 ①은 존재론적 서정시의 특성을 제시한다. 서정시가 단순히 시  
인의 정감을 자연스럽게 드러내는 감정의 유로서서 만족할 것이 아니라  
인간의 내면을 비추어 내는 존재 탐구의 방법이기도 해야 한다는 시인의  
존재론적 시관을 드러낸 것이라고 하겠다. 이 시는 표면적으로 보면 연  
애감정을 노래한 단순 서정시로 해석할 수 있다. 그러나 자세히 들여다  
보면 한 편의 시가 탄생하는 형상화 과정을 묘파한 것으로 볼 수도 있고,

더 깊이 생각해 보면 하나의 눈짓·몸짓, 즉 무(無)로부터 존재가 발생하는 무와 존재의 변증법적 원리를 형상화한 작품으로 해석할 수도 있는 것이다. 이 점에서 이 시는 이 땅 서정 시사에서 일반적인 서정시 개념에 존재론적 서정시의 원리와 가능성을 덧붙여준 점에서 의의를 지닌다고 하겠다.

시 ②는 전후 서정의 또 다른 한 축이 전통 서정시의 맥락을 계승하면서도 전후의 새로운 감수성을 보여 주는 한 예가 된다. 서정주, 박목월 류의 고전 감각 내지 전원 서정을 계승하고 있으면서도 개성적인 호흡과 맥박의 신세대적 서정의 감수성을 펼쳐 보여 주고 있는 까닭이다.

시 ③은 분단 비극이라는 현실적인 내용을 핵심으로 하면서도 극도로 절제된 감정과 간결한 시어 선택으로 전후 서정시의 또 다른 국면을 보여 준다. 이후 “공고// 오늘 강사진/ 음악부문/ 모리스 라벨/ 미술부문/ 폴 세잔느// 시부문/ 에즈라 파운드/ 모두 결강// 김관식, 쌍놈의 새끼들 이라고 소리지름. 지참한 막걸리를 먹음. 교실 내에 두터운 먼지가 다정스러움// 김소월/ 김수영 휴학계// (...중략...) 교사(校舍)/ 레바논 골짜기에 있음”(〈시인학교〉)라는 시에서도 볼 수 있듯이 김종삼은 이미지금 감각의 서정시를 추구해 감으로써 전후 서정시가 참신한 지적 감수성과 표현 감각을 획득하는 데 이바지하였다.

이렇게 보면 전후 서정시는 기왕의 전통 서정시를 개신하려는 노력을 통해 한국 서정시의 창조적 계승과 변용을 적극적으로 모색하고 성취해 나아가는 모습이라고 하겠다.

## 2) 60~70년대 서정시의특성

한편 60~70년대 서정시는 민중 서정시의 성격을 시대 정신으로 하면서 전개되는 특성을 보여 준다. 1960년 4·19혁명과 그에 뒤이은 5·16 군사 정변으로 인해 60~70년대 서정시는 그 내용과 형식에 있어 하나의

획기적 전환점을 마련하고 있는 것이다.

① 푸른 하늘을 제압하는/ 노고지리가 자유로웠다고/ 부러워하던/ 어느 시인의 말은 修正되어야 한다// 자유를 위해서 비상하여 본 일이 있는/ 사람이면 알지/ 노고지리가/ 무엇을 보고/ 노래하는가를/ 어찌서 자유에는/ 피의 냄새가 섞여 있는가를/ 혁명은/ 왜 고독한 것인가를// 혁명은/ 왜 고독해야 하는 것인가를

— 김수영, 〈푸른 하늘을〉 전문

② 늦은 저녁 때 오는 눈발은 말집 호롱불 밑에 붓비다

늦은 저녁 때 오는 눈발은 조랑말 발굽 밑에 붓비다

늦은 저녁 때 오는 눈발은 여물 썬는 소리에 붓비다

늦은 저녁 때 오는 눈발은 변두리 빈터만 다니며 붓비다

— 박용래, 〈저녁눈〉 전문

③ 별 하나 우러러 보며 젊자/ 어둠 속에서/ 내 자식들의 초롱초롱한 가슴이자/ 내 가슴으로/ 한밤중 몇 백 광년의 조국이자/ 아무리 피멍든 몸으로 쓰러질지라도/ 지금 진리에 가장 가까운 건 젊음이다/ 땅 위의 모든 이 들어 젊자/ 긴 밤 두 눈 두 눈물로/ 내 조국은/ 저 별과 나 사이의 가득찬 기쁨 아니냐/ 별 우러러보며 젊자/ 결코 욱될 수 없는/ 내 조국의 뜨거운 별 하나로

— 고은, 〈조국의 별〉 부분

④ 징이 울린다 막이 내렸다/ 오동나무에 전등이 매어달린 가설 무대/  
구경꾼이 돌아가고 난 텅 빈 운동장/ 우리는 분이 얼룩진 얼굴로/ 학교 앞  
소숫집에 몰려 술을 마신다/ 답답하고 고달프게 사는 것이 원통하다

— 신경림, 〈농무〉 부분

60~70년대의 서정시는 4·19혁명과 그로 인한 혁명적 열기로 인해 달  
귀진 사회 참여적인 열기를 지니게 된다.

김수영의 시 ①〈푸른 하늘을〉이 그 대표적인 예이다. 흔히 말하듯 4·  
19는 이 땅에서 성공한 최초의 민주·민권·시민 혁명이라고 할 수 있  
다. 이로 인해 6·25 이후 반공주의와 순수주의에 경사됐던 서정시가 현  
실·역사·사회와의 대응력을 강화해가게 된 것이다. 자유란 노고지리  
나 읊어서 얻어지는 그런 수동적·소극적 개념이 아니라 투쟁과 혁명을  
통해서 전취될 수 있는 적극적·능동적인 역사 행위임을 천명한 데서 이  
시는 서정시가 실천성·사회성·역사성을 강력히 담보해 내게 된 선구  
적인 예라고 하겠다. 말하자면 예술성·표현성 중심의 분단 시대 서정시  
가 실천성·투쟁성·역사성으로서 이념성을 획득할 수 있는 획기적 계  
기를 마련하게 된 데서 김수영 시의 시사적 의미를 찾을 수 있다는 뜻이  
되겠다.

시 ②는 그와 달리 전통적·원형적 의미에서 서정시의 전형성을 보여  
준다. 그것은 전원 서정에 뿌리를 두면서도 인간의 내면 속에 자리잡은  
근원적 허적을 형상화해 냄으로써 서정시의 본도를 확실하게 보여준 점  
에서 의미를 지닌다. 김수영의 시가 외향적·실천 지향성을 지닌다면,  
박용래의 시는 자연과 인간의 친화와 교감을 통한 내면 탐구라는 내면 지  
향성·순수 지향성을 보여 준다는 뜻이 되겠다. 비록 목소리가 요란하거  
나 당대 시에 큰 울림을 던져 주지 못한 것이 사실이라 해도 박용래 등 일  
군의 시인들이 보여준 이러한 순수 서정시의 숨결은 충분히 의미있고 값

진 것임에 분명하다. 실상 이러한 서정시 본령에 대한 탐구는 60~70년대가 민족·민중 문학 전성시대라고 하더라도 그러한 시들의 기반으로 서 폭넓게 쓰여지고 있었다는 사실을 유념할 필요가 있겠다.

시 ③은 서정시의 또 다른 방향성을 제시해준 예가 된다. 그것은 ‘별’이 상징하는 전통적 서정성의 자장 속에서가 아니라 진보적인 역사 참여와 사회적 실천을 향한 능동적 지향성을 핵심으로 한다. 단순한 개인적 감성과 느낌에 의존하는 경향의 서정성이 사회·현실적 지평으로 확대돼가는 현실태의 모습이라 하겠다.

시 ④는 말 그대로 70년대 민족 문학의 한 전형성을 보여 준다. 민족이 처한 현실 문제로서 농민의 고달픈 삶과 농촌의 구조적 모순을 집중적으로 묘사함으로써 구체적인 농민 문학의 현장성을 사실감 있게 보여준 것이다.

### 3) 민족 문학 시대의 서정시

70~80년대는 군사 독재 정권의 강권 탄압으로 말미암아 민권이 극도로 억압되고 그에 대한 반동으로 사회 전반에 걸쳐 민주화 운동이 가열차게 전개된 시대이다. 4·19와 그에 뒤이은 군사 정권의 등장으로 우리 사회는 민주화와 산업화라는 두 가지 가치 지향성이 서로 충돌하고 모순을 이루어 대립하는 시대고를 겪지 않을 수 없게 된 상황이다. 그러기에 시 문학도 민족·민중 문학 전성 시대로서 민중 프리미엄 현상이 시단 전체를 주도하는 형국이 되었고, 그 결과 좁은 의미의 서정시는 상대적으로 침체되고 민중 서정시가 시대의 대세를 형성하며 전개되었다.

황토길에 선연한/ 핏자욱 핏자욱 따라/ 나는 간다 애비야/ 네가 죽었고/  
지금은 검은 해만 타는 곳/ 두 손엔 철삿줄/ 뜨거운 해가/ 땀과 눈물과 모  
밀밭을 태우는/ 총부리 칼날 아래 더위 속으로/ 나는 간다 애비야/ 네가 죽

은 곳/ 부춧머리 갯가에 송어가 뿔 때/ 가마니 속에서 네가 죽은 곳

— 김지하, 〈황톳길〉 부분

김지하의 시들은 70년대 들어 더욱 심화된 자유와 평등의 모순문제를 정면으로 제기하여 이 땅에서 참된 민주·민권 시대를 열어가고자 하는 열망을 뜨겁게 노래하여 주목을 환기하였다. 문학과 정치, 정치와 사상, 사랑과 생명이라는 이 시대의 중심 명제를 반역의 정신과 인간 해방 사상으로 꿰뚫어냄으로써 이 땅 서정시의 근본 개념을 혁신하게 된 데서 김지하 시의 의미와 위치가 드러난다고 하겠다. 보수와 진보, 전통과 모더니티 지향성, 순수와 참여를 ‘민중적 내용의 민족적 양식화’라는 주체적 문학 정신과 방법으로 타개해가려 노력함으로써 이 땅 서정시의 혁명적 전환을 성취하게 됐다는 뜻이다.

그런데 70~80년대 민중 서정시는 서정적 민중시와 전선적 민중시로 대별해 볼 수 있다 하더라도 이른바 지식인 문사 그룹의 서정적 민중시는 서정성을 담보하면서 민중적 생명력을 강조하고 비판적 저항 운동을 펼쳐간 데 비해 노동자 주체의 전선적 민중시는 진보적인 성향을 주도해 나아가기 시작하였다.

① 흐르는 것이 물뿐이라/우리가 저와 같아서 강변에 나가 삼을 씻으며/  
거기 슬픔도 퍼다 버린다/일이 끝나 저물어/스스로 깊어가는 강을 보며/  
쭈그러 앉아 담배나 피우고/나는 돌아갈 뿐이다/삼자루에 맡긴 한 생애가  
이렇게 저물고, 저물어서/셋강바닥 썩은 물에/달이 뜨는구나/우리가 저와  
같아서/흐르는 물에 삼을 씻고/먹을 것 없는 사람들의 마을로/다시 어두  
워 돌아가야 한다.

— 정희성, 〈저문강에 삼을 씻고〉 전문

② 내 품 속의 정형 손은/싸늘히 식어 푸르텡텡하고/우리는 손을 소주에  
 씻어들고/양지바른 공장담벼락 밑에 묻는다/노동자의 피땀 위에서/번영  
 의 조국을 향락하는 누런 착취의 손들을/일 안하고 놀고 먹는 하얀 손들을  
 /묻는다/프레스로 짝둑짝둑 짓찧는다/원한의 눈물로 묻는다

— 박노해, 〈손무덤〉 부분

이 두 편의 민중시는 민족 문학 전성시대 서정적 민중시와 전선적 민중시의 모습을 단적으로 대변한다. 앞의 시가 서정성을 바탕으로 하여 노동자 삶의 고달픔과 비애를 형상화한 데 비해 뒤의 시는 가진 자들에 대한 분노와 적개심을 강조함으로써 계급적 시각에서 민중 해방을 선동·선전하고 있는 것이 특징이다. 앞의 시는 시의 시성을 담보하면서 민중 의식을 고취하는데 비해 뒤의 시는 이데올로기적인 면에 경사됨으로써 일제 강점기 불세비키 이지프로(agi-pro) 시의 80년대적 변용 양상을 보여 준다고 하겠다.

이렇게 본다면 민족 문학의 전성시대에 있어서 민중시의 경우에도 그 바탕에는 서정성이 짙게 깔려 있음을 알 수 있다. 실상 이 점에서 민중시는 서정시가 시대상황 및 시대정신과 어울려서 피워내는 그 시대의 서정시라는 점을 확인할 수 있다.

70~80년대 민족 문학의 또 다른 대표시인이라 할 김남주의 다음 시는 민중시의 원형과 지향점이 바로 서정시라는 점을 선명히 웅변해 주는 것이 된다.

반짝 반짝 하늘이 눈 뜨기 시작하는 초저녁  
 나는 자식놈을 데불고 고향의 들길을 걷고 있었다

아빠 아빠 우리는 고추로 쉬하는데 여자들은 엉덩이로 하지?

이제 갓 네 살 먹은 아이가 하는 말을 어이없이 듣고 나서  
나는 야릇한 예감이 들어 주위를 한 번 쓰윽 훑어 보았다, 저만큼 고추  
밭에서  
아낙 셋이 하얗게 엉덩이를 까놓고 천연스럽게 뒤를 보고 있었다

무슨 생각이 들어서 그랬는지  
산마루에 걸린 초승달이 입이 귀밑까지 찌지도록 웃고 있었다

— 김남주, 〈추석 무렵〉 전문

민족 문학 시대 대표적인 투사 시인의 한 사람으로 불리던 김남주의 시가 궁극적으로 도달한 것이 바로 이러한 살뜰한 삶의 서정과 대지적 생명 사랑의 정신임을 우리는 확인할 수 있다. 서정시의 본령이라 할 천(天)·지(地)·인(人)의 친화와 교감이 풍요로운 대지적 상상력과 아름다운 생명력을 바탕으로 형상화돼 있는 모습이야말로 한국 순수 서정시의 한 지평을 열어 보여주고 있는 것으로 이해되기 때문이다. 그렇다! 전쟁도 평화를 위해 하는 것이고 투쟁도 자유롭고 평화롭게 살기 위한 세상을 만들려고 하는 것이다. 마찬가지로 투쟁적 저항시, 민중시도 시대정신, 시대고의 반영이라는 점에서 큰 의미에서 참된 서정시를 쓰기 위한 치열한 몸부림이고 고난의 과정이라고 할 수 있다. 시의 근본은 역시 서정성이고 시의 궁극적인 이데아 역시 서정시에 놓여진다고 할 수 있다는 뜻이다.

이런 현대 서정시의 지속과 변화 가운데 오늘날에도 여전히 전통 서정시의 창조적 계승을 위해 노력해 온 일군의 개성적인 시인들이 있어 관심을 환기한다. 이성선, 송수권, 나태주 등 이른바 ‘서정시의 3인행’(김윤식, 〈서정시의 3인행〉, 계간 《시와시학》 50호, 2004, 봄호)이 있어 관심을 환기한다.



산이 지나가다가 잠깐  
물가에 앉아 귀를 씻는다

그 아래 엮드려 물을 마시니  
내 입에서 山의 향기가 난다

— 이성선, 〈산시〉 전문

대들이 휘인다  
휘이면서 소리한다  
연사흘 밤낮 내리는 눈발 속에서  
우듬지들은 흰 눈을 털며 소리하지만  
아무도 알아듣는 이가 없다  
눈뭉치들이 힘겹게 우듬지를 흘러내리는  
대숲 속을 들여다보면  
삼베 옷 검은 두건을 들친 백제 젊은 修士들이 지나고

— 송수권, 〈눈 내리는 대숲가에서〉 부분

자세히 보아야  
예쁘다

오래 보아야  
사랑스럽다

너도 그렇다

— 나태주, 〈꽃〉 전문

세 시인의 시편들은 마치 지난 시대의 박목월, 박두진, 조지훈 등 삼가(三家) 시인들의 시와 삶을 연상시켜 주기에 충분하다. 오늘 분단 시대의 ‘신청록과’ 짝으로 불러볼 수 있을 것인가?

이성선의 시편들은 설악산을 시의 소재, 제재, 주제로 하되 그 속에 노장(老莊)사상의 허적과 불교의 공(空)사상을 투영시킴으로써 자연은 자연이되 드넓은 무욕과 청빈의 철학을 내밀하게 형상화하였다.

송수권 시인은 남도 서정과 가락을 바탕으로 자연과 인간의 친화와 교감을 역사의식의 스펙트럼으로 변용해 냈으로써 전통 서정시에 민중적 건강성과 생명적 탄력성을 불어 넣는 데 진력하고 있다.

한편 나태주 시인은 이른바 ‘주변부의 중심부화’랄까, 우리 주변 자연사 속에서 잊혀진 것들, 외롭고 상처받은 것들에 대한 집중적인 관심과 애정을 보여 줌으로써 생명 사랑, 자연 사랑의 정신을 지속적으로 형상화하는 데 진력해 왔다.

이들 세 시인의 시편들은 온갖 민중시의 위세와 모더니즘 취향의 홍수 속에서 외롭고 깨끗하게 한국 서정시의 샘물을 길어 올림으로써 한국 서정시의 현대적 계승과 정통성을 지키는 데 이바지해 왔다. 무엇보다도 자연의 본원성으로서 생명력 회복을 갈망하고 그것을 인간성 회복의 명제와 연결시킴으로써 이 시대의 순수 서정시를 살리는 데 진력해온 데서 의미를 지닌다. 이들의 초록 생명의 시편들은 한국 현대시에 맑은 서정의 샘물을 길어 올림으로써 시의 본도를 지키고 서정시의 위의를 살려낸 데서 시사적 의미를 지닌다.

## 5. 맺음말

이렇게 본다면 20세기 한국 현대시의 역사는 그대로 서정시의 역사라는 점을 확인할 수 있게 된다. 서정성을 근본 개념이자 매개원리로 하여

한국 현대시가 형성되고 전개되고 분화돼 왔다는 뜻이다. 이 점에서 우리는 서정시를 좁은 의미, 즉 낡은 시대의 유물 또는 유행가쯤으로 폄하하거나 매도하는 일이 얼마나 편협하고 어리석은 일인가 알 수 있게 된다. 그렇다! 서정시는 유동적이고 가변적인 실체이고 살아 있는 시의 원동력이기에 지금도 형성중이고 진행중인 개념이고 총체적이며 미래 지향성을 지닌 열린 개념으로 이해해야만 한다.

그러므로 서정시는 이 시대의 생명 사랑 운동이고 사랑과 평화에의 길을 추구하는 것을 이상으로 한다. 서정시는 가장 순수한 자연의 원형성과 생명성을 탐구하고 인간의 본원성과 근원적인 고향을 노래하는 것이기에 오늘날과 같은 기계 문명과 자본 만능의 시대, 대도시의 편만한 문명적 삶과 새 것 선호 사상 중심의 시대에는 자칫 덧없는 일 또는 가치 없는 일로 폄하될 수 있다. 그러나 인간의 영위 중에서 가장 죄 없는 일로서 순수 서정시를 쓰고 읽는 일이야말로 소중한 자연의 생명력 회복과 인간의 인간성 수호를 위해서 긴절한 일이 아닐 수 없다. 그것은 시의 본도이며 중도이자 정도를 지키는 일이며 인간의 위의를 살려 가는 일이기 때문이다.

비록 역사는 바뀌고 시대 정신과 인정은 변해가도 자연의 근원적 생명력과 고유의 아름다움, 인간의 인간다운 본성을 지키고 사랑하는 일은 시대적 가치와 더불어 항구적 가치를 지니는 일이기 때문이다. 따라서 하늘과 땅의 순환 이치와 본원성을 탐구하면서 인간의 양심과 순수성을 지향해 나아가려는 진실 추구, 선성(善性)의 추구, 아름다움의 추구야말로 인간 정신의 순리를 의미할 수 있다. 그야말로 하늘과 땅, 그리고 사람, 즉 천(天)·지(地)·인(人)의 본성과 원리를 탐구하고 그 본원성·생명성을 지키고 살려 나아가는 서정시 운동이 바로 이 시대의 생명 운동이고 정신적인 녹색 운동인 것이다. 이점에서 21세기 현대시는 순수 서정시 운동을 통해서 생명 사랑, 자연 사랑, 인간 사랑의 정신적인 녹색 운동, 새로운 인간 회복 운동의 새 물결을 일으켜 가야 할 것이 분명하다. ■

## 2006 만해축전(상)

2006년 7월 30일 인쇄

2006년 8월 8일 발행

·  
발행처

**(재)백담사 만해마을**

(우)252-820 강원도 인제군 북면 용대리 1136-5

대표전화/ (033)462-2303

팩스/ (033)462-2213

·  
제작·편집/ 불교시대사

서울시 종로구 관훈동 197-28 백상빌딩 13층

전화/ (02)730-2500

팩스/ (02)723-5961

값 10,000원

---

2006 만해축전은 사업비의 일부를 문화관광부,  
강원도, 인제군의 지원을 받아 개최하고 있습니다.



# 2006 만해축전(하)

---

심포지엄 6

현대시조 100주년 기념 세미나

심포지엄 7

현대시조 100년과 21세기 시조의 담론

심포지엄 8

현대시조의 재인식과 세계화

심포지엄 9

현대시조 100년 세계 민족시 포럼

심포지엄 10

사회발전과 문화기반으로서의 시조문학

(재)백담사 만해마을



## 【하권】

### 현대시조 100주년 기념 세미나

- 현대시조의 흐름과 시대문학으로서의 역할/김제현 ..... 485
- 현대시조의 양식적 위상과 쟁점/유성호 ..... 541
- 현대시조 100인 선집의 의의와  
시조 발전을 위한 혁신적 방안/이지엽 ..... 561

### 현대시조 100년과 21세기 시조의 담론

- 시조의 3장구조와 미학적 지향/김학성 ..... 589
- 개화기 시조의 탈식민성/정수자 ..... 611
- 정제와 자유, 엄격과 일탈의 시조 형식/이지엽 ..... 636
- 정형미학의 변용과 한계/이정환 ..... 656
- 현대시조의 불교적 특성/임준성 ..... 683

### 현대시조의 재인식과 세계화

- 기조 강연 : 유구한 역사와 반(反)모더니즘/유종호 ..... 705
  - 시조의 세계 내 현주소, 그 지표를 찾아서/장경렬 ..... 721
  - 현대시조에서의 자연 형상과 그 논의/유성호 ..... 742
  - 시조 번역, 어떻게 할 것인가/박진임 ..... 757
-



---

## 현대시조 100년 세계 민족시 포럼

- 기조 강연: 시조, 그 국민시가 양식으로서의 과거·현재·미래/김용직..... 783
- 일본 와카(和歌, 短歌)의 생성/나카니시 스스무..... 793
- 중국 전통시의 현재와 미래/문행복..... 806
- 중국 조선족들 시조창작의 현황과 전망/김해룡..... 827
- 현대시조 100년, 그 경과와 문제점/박철희..... 837

## 사회발전과 문화기반으로서의 시조문학

- 기조 발표: 장육당의 육가와 완세불공/윤영옥..... 851
  - 기조 발표: 문장구조에서 본 현대시조 연구/임종찬..... 878
  - 생활기반으로서의 시조와 문학 치료/김상진..... 900
  - 재미작가 홍언의 미국 기행시기에 나타난 디아스포라적 작가의식/박미영..... 928
  - 상행위를 매개로 한 사설시조의 성담론/안영길·류해춘..... 957
  - 소월과 지용의 시조/이태희..... 974
  - 시조와 악장의 관련 양상/조규익..... 991
  - 이태극 시조의 고향성 연구/김민정..... 1019
  - 현대시조 주제에 대한 비평적 고찰/최재선..... 1042
  - 만해 연구 자료 총목록..... 1067
-

---

## 【상 권】

### 제10회 만해대상 수상자론

- 남바린 앵흐바야르론 : 호법보살로서의 문화 대통령/이치란..... 9
- 김지하론 : 대립에서 상생, 평화의 길로/서준섭..... 30
- 로버트 핀스키론 : 시장 속의 시인/봉준수 ..... 51
- 황동규론 : 유마적 삶을 껴안은 황동규의 시적 변신/최동호 ..... 68
- 박원순론 : 참여와 나눔, 희망으로 미래를 디자인하다/곽병찬 ..... 87
- 권영민론 : 한국현대문학 연구의 체계화와 첨단화/방민호 ..... 103

### 종교자유와 인권

- 만해의 열린 실천/박태원 ..... 135
- 종교다원주의와 종교 자유/이찬수..... 174
- 2006 서울시주요종교사학의 종교교육에 관한 학생설문조사/윤남진..... 193

### 한 · 독 문학의 분단극복과 통일문학 양상

- 기조 발제 : 분단된 하늘 아래의 문학/슈테판 링겔 ..... 221
  - 통일된 독일문학과 한국적 상황 비교/피어 갈레..... 235
  - 현단계 독일문학의 통일화 과정/슈테펜 멘성 ..... 245
-

---

## 한국현대문학과 불교정신

- 불교와 현대소설의 관련 양상/장영우 ..... 269
- 엄우(嚴羽)의 《창랑시화(滄浪詩話)》에 나타난  
시(詩)와 선(禪)의 관계/정우봉 ..... 295

## 현대시와 샤머니즘

- 기조 강연 : 디지털 시대와 처용설화 읽기/이어령 ..... 311
- 전쟁판도와 믿음세계 지도/정현기 ..... 324
- 서정주 시와 샤머니즘/김선학 ..... 339
- 백석 시와 샤머니즘/이승원 ..... 356
- 소월 시와 샤머니즘/유성호 ..... 378
- 강은교 시와 샤머니즘/이혜원 ..... 392
- 디지털 코드와 도깨비의 시학/최동호 ..... 408

## 한국문학의 미래

- 특별 강연 : 동북아시아의 고대사에 대한 새로운 시각/이중재 ..... 423
- 인간 존재의 위기와 문학의 미래/최동호 ..... 433
- 한국 현대시의 한 성찰과 전망/김재홍 ..... 444



# 현대시조 100주년 기념 세미나

(주관 : 한국시조시학회)

- 현대시조의 흐름과 시대문학으로서의 역할/김제현
- 현대시조의 양식적 위상과 쟁점/유성호
- 현대시조 100인 선집의 의의와  
시조 발전을 위한 혁신적 방안/이지엽

## 현대시조의 흐름과 시대문학으로서의 역할

김제현(시조시인)

### 1. 시조의 개화(開化)

시조는 우리의 장르이자 오늘의 장르이다.

형태상 그 구성원리가 비록 단순하고 형식주의적인 인상이 짙다 하더라도 우리 민족을 주체로 하여 이어져 왔고 우리 민족의 삶과 정서를 일관되게 표현해 오고 있기 때문이다.

옛시조가 조선인들의 삶의 양식이었으며 삶의 리듬이었다면 현대시조 또한 오늘의 시대현실과 삶을 표현하고 있다는 점에서는 다를 바가 없다. 그러나 옛시조에서는 조선사회를 떠받치고 있던 유교의 이념과 규범이 표현의지의 변화를 용납하지 않았으며, 선형적 형식에의 충실함과 반복적인 작시(作詩) 태도로 말미암아 시조의 형식이 작위적인 표현양식으로 굳어지게 되었다. 따라서 성정의 자연스러운 발로와 시정신은 마비되고 추상적인 언어에 실린 유교적 관념과 산수자연미로 고식화됨으로써

옛시조는 결국 정체상태에 이르게 되었다. 시조가 시대적 사명을 다했기 때문에 쇠퇴한 것이 아니라 매너리즘에 빠짐으로써 정체상태에 머물게 되었고 드디어는 일제의 침탈로 말미암아 우리는 우리의 노래를 잃어버리게 된 것이다.

이와 같이 계열화된 단선적인 흐름과 정체상태 속에서 잃어버린 시조를 다시 찾고 자의적인 표현형태로 깨어나게 한 것은 갑오경장이었다. 갑오경장은 정치·사회적 측면에서뿐만 아니라 의식이나 정신적인 면에서도 개화를 촉구하고 있었고, 일본의 침략에 대응하는 민족 자주정신의 확립이 요청되는 가운데 우리의 근대화는 촉진되었다. 수구와 개화세력이 첨예하게 대립된 혼란스럽고도 유동적인 시대 상황을 배경으로 현대시조(개화기시조)는 출발하였으며 근대 인쇄문화의 발달에 힘입어 새로운 방향의 감각을 보이면서 옛시조와는 다른 주제와 의식을 담아 ‘노래하는 시조’에서 ‘읽는 시조’로의 변모된 모습을 보이기 시작하였다.

‘읽는 시조’ ‘생각하는 시조’로의 새로운 지향과 실험정신은, 다양하게 전개되었고 시대적 특성과 시인들의 개성에 따라 시적 특성과 독자적인 세계를 보이면서 ‘시조(時節歌調)’라는 용어에 내포되어 있는 바와 같이 시대문학적 기능과 역할을 다하며 오늘에 이르고 있다.

현대시조 100주년을 맞아 저간의 발자취를 살펴보는 일은 필요하고도 의미 있는 일일 것이다. 그러므로 필자는 시조사를 조감하여 그 흐름의 요체를 파악하는 데 1차적인 목적을 두고, 나아가 현대시조의 시대문학적 특성과 역할을 살펴보고자 한다. 그리고 이 글은 통시적인 관점에서 갑오경장을 경계로 하여 옛시조와 현대시조를 구분하고 있으며 당대의 작품을 기본 자료로 하고 있으나 혹 착오가 있을 수 있음을 미리 밝혀 둔다.

## 2. 개화·계몽기의 시조

개화기의 우리 사회는 일본의 침략과 이에 대응하는 민족 자주정신의 확립이 긴요한 가운데 새로운 문명을 받아들여 근대적 사회로 혁신시키 나가야 했던 시대적 과제를 안고 있었다. 국권을 회복하기 위해서 일제에 항거해야 했고 나라를 빼앗긴 또 하나의 원인이 보수파(수구파)와 우매한 백성들이 일찍이 개화하지 못한 데 있다고 본 그들에게는 자주독립과 아울러 문명개화에 대한 열망이 높을 수밖에 없었기 때문이다. 따라서 포용적인 근대화와 응결적인 민족주의를 바탕으로 한 계몽주의 문학이 형성되어 갔고 시조 또한 예외가 아니었다.

협실의소순 , 충정공혈적이라

우로를불식 고, 밤중의 푸른 뜻은

지금의, 위국충심을, 진각세계

— 대구여사(大丘女史), 〈혈죽가(血竹歌)〉, 《대한매일신보》(1906.7.21)

세월아가디마라너쫓틸 아니라네발노너가 걸가거니말

거니뉘라셔알이마는너가 길에 나히짜라 니그를설

위

— 최남선(崔南善), 〈국풍4수(國風四首)〉 중 1수, 《대한유학사회보》

(1907.3.3)

을사늑약에 항거하여 자결한 민충정공의 위국충절을 통해 지금이야말로 위국충심을 일깨워야 할 때임을 호소하고 있는 대구 여사의 〈혈죽가(血竹歌)〉와 지금까지 최초의 개화기 시조로 알려진 최남선의 〈국풍4수(國風四首)〉 중 1수이다. 아직 시상이나 형식면에서 고시조의 모습을 탈

피하지 못하고 있지만 〈국풍4수〉의 경우, 표면상에 나타난 늪음에 대한 서러움보다는 기울어가는 국운을 어찌할 수 없는 상황 속에 시간만 보내고 있음을 아쉬워한다는 속뜻을 헤아릴 때 개화기시조의 의미를 지닌다.

앞에서도 말한 바와 같이 전통시조는 유교의 ‘리(理)’와 무관하지 않았고 고담미(枯淡美)와 자연미(自然美) 등 심미적 서정세계와 사설시조의 저항의식 및 서민정신, 성정의 진솔한 표현들이 공존한 가운데 개화기를 맞았다. 그러나 개화시조는 시조의 본령인 서정성보다는 시대 사회적 요구에 부합하지 않을 수 없었다. 국난에 직면한 이 시기의 시조는 본래의 서정적 기능보다는 현실을 직시하여 민족적인 울분을 담아 항거하는 저항문학의 일익을 담당해야 했고 조국 근대화를 위한 개화의 의지를 구현키 위해 계몽의 기능을 담당하지 않을 수 없었다.

〈1〉

제 몸은 량컨만 나랑 량 왜 못 노  
國家疆土 업서지면 몸 들 곳이어 노  
아리 몸은 죽더라도 이 나라

— 〈애국조(愛國調)〉, 《대한매일신보(大韓每日申報)》(1908.12)

〈2〉

太平洋 너른 물에 順風맛나 돛출 달고  
등등 써서 오 야向 곳어 노  
못노니 文明을 실엇거든 韓半島로

— 〈한반도(韓半島)로〉

〈3〉

秋風이 건듯 부니 各色病人 蘇生 야



精神이 도라드니 文明發達 이 씨로다  
이 씨에 維新事業 더욱 힘써 國家復興

—〈추풍사(秋風辭)〉

예의 〈1〉은 국토에 대한 사랑과 국난 극복의 염원을 노래하며 내연하고 있는 망국민(亡國民)의 통한과 위국 충정을 표출하고 있다. 이러한 자성적 결의는 〈애국가〉, 〈화류절(花柳節)〉 등에서 볼 수 있듯이 더욱 적극화되어 갔고 온갖 어려움을 무릅쓰고 일제와 대결하여 싸워나가는 국민적 궤기를 촉구하는 한편, 예의 〈2〉는 문명의 도래와 이를 통한 개화의 열망을 간곡히 노래하고 있다. 그리고 〈3〉은 미망의 오랜 잠에서 깨어나(〈破春眠〉) 근대 문명의 새로운 사조에 입각하여 우리의 정신을 일신하고 사회를 개혁하는 것만이 국가를 부흥시키는 길임을 강조하고 있다. 여기서 ‘정신’이란 개화사상이자 시대정신을 말한다. 그리고 그 ‘정신’은 처음 대두되는 개화의 물결이 아니라 다시 돌아온 개화의 정신임을 말하고 있다. 다시는 실기하지 말자는 뜻이다.

사실 한국의 근대화는 개항을 전후하여 1860년대 일부 지식인들 사이에 나타난 통상개화론을 중심으로 싹트기 시작했으며 실학파의 사상을 계승한 개화사상은 중국의 양무운동(洋務運動)과 일본의 문명개화론에서 영향을 받아 성숙한 것이었다. 이렇게 성숙된 개화의 물결은 1880년대부터 1890년대에 이르기까지 정부의 주요정책을 수행하는 기본 방향이 되었다. 그러나 개화파인 민씨 세력과 수구파인 대원군 사이의 개화와 보수의 갈등 및 대립, 임오군란과 갑신정변 등의 정치적 혼란과 외세의 개입, 특히 일본의 침략 등으로 그간의 개화정책이 일관성 있게 지속적으로 추진되지 못한 실정을 감안할 때, 개화의 새 기운에 발맞추어 반드시 문명 사회를 이룩하여 나라를 발전시키자는 결의가 점차 확산되어 간 것은 당연한 추세였다.

작자는 <추풍사>를 통해서 실기했던 과거의 경험을 상기시키며 ‘이 세’를 놓치지 말고 반드시 유신하여 국가를 부흥시켜야 한다는 적극적인 의지를 표출하고 있다. 이와 같이 외세(일본침략)에 대항하고 규탄하는 노래를 불렀지만 이러한 노력에도 불구하고 대세(大勢)가 완전히 기울 어지자 국민적인 단결을 호소하고 먼 훗날을 기약하기 위해 교육구국(教育救國)과 자성적인 계몽의 노래로 그 양상이 변해 갔다. 일제의 침탈로 말미암아 국민경제는 과탄에 이르렀고 거기에 언론탄압을 비롯한 사회적 억압은 더욱 자주독립의 결의를 굳게 하였고, 시대적 울분은 적극적인 투쟁의지로 바뀌어 갔다.

①

壹身이 병드러도 六氣調和 약 쓰거든  
萬機總察 지皇室에 膏肓 病을 잊지 나  
아마도 그 병 고칠 神效方法 國民教育

— <의국결(醫國訣)>

②

돈아 무러보 다시 번 무러 보  
등글등글 네 面目은 轍環天下 性質인가  
잊지타 目下 經濟界엔 네 구경을

— <무제(無題)>

③

每日申報 호응 내 耳目인데 흥  
도놈의 魔鬼가 侵犯을 노나아  
이구지구 호응 더 魔鬼 쫓쳐라 흥

## — 〈소마경(掃魔經)〉

예의 ①은, 일반 백성들의 병은 희(喜)·노(怒)·애(哀)·락(樂)·호(好)·오(惡)의 조화로 치유할 수 있다, 그러나 황실의 가슴 밑에 낀 비계의 병(守舊·保守)을 무엇으로 고칠 수 있겠는가 한탄하며 이를 고칠 수 있는 신묘한 처방은 오직 교육밖에 없음을 역설하고 있다. 신교육으로 개화하는 방법밖에 없다는 것이다.

일제의 억압과 침탈로 말미암아 국민생활 및 국가경제의 피폐상을 예의 ② 시조는 증언하고 있고 특히 ③ 《매일신보(每日申報)》에 대한 탄압에 분노를 느끼며 일제 타도를 외치는 것은 그것이 항일언론의 기수요 우리의 이목(耳目)이었기 때문이다. 《대한매일신보(大韓每日申報)》를 소재로 한 〈송축매일(頌祝每日)〉이나 〈송축대한매일신보(頌祝大韓每日申報)〉 등의 예찬도 일심공도(壹心公道)로 전진하여 병공척사(秉公斥邪)해 줌과 아울러 독립의 기초가 되어 주기를 바라는 국민적 여망에서였다. 실로 《독립신문》을 비롯한 《데국신문》, 《대한매일신보》, 《만세보(萬歲報)》, 《대한민보(大韓民報)》 등 한말의 5대 신문들은 국민의 여론을 일으키는 등 애국 계몽의 일익을 담당하였으며, 그 중 《만세보》와 《대한매일신보》의 〈해동영언(海東永言)〉란과 〈개화등〉란의 고시조선과 개화시조의 발표란은 민족문학의 광장으로써 시조의 활로를 열어 주었다. 〈혈국가〉를 필두로 한 개화시조의 계승은 민족주의 문학관에 입각한 시조문학의 재인식이었으며 재발견이었다.

각종의 언론기관과 학회지, 종교 잡지, 소년지를 비롯한 신문세계 등 출판을 통한 인쇄문화의 발달은 자연, 노래하던 시조에서 ‘읽는 시조’, ‘생각하는 시조’ 에로의 새로운 진로를 열어가게 하였다. 따라서 형태상에도 변화가 나타나게 되었다.

學徒야 學徒들아, 學徒責務 무엇인고.  
日語算術 안다 고, 卒業生을 自處마쇼.  
진실노, 學徒의 더 責任은, 愛國思想.

— 〈학생지남(學生指南)〉

산도의구하고 물도의구하건만  
엇지타우리강토는 이디경이되앗노

— 목단산인, 〈경세목탁(警世木鐸)〉, 《데국신문》(1907.8.6)

이념과 자연미를 중심내용으로 하여 전통적 율조에 의해 노래되어 오던 시조는 개화기시조에 이르러 민족의식과 저항정신을 중심내용으로 표출하게 됨으로써 형태상에 변화가 나타나기 시작하였다. 이러한 내용상의 변화와 계몽적 기능을 발휘하기 위하여 시조는 의미전달에 역점을 두게 되었고 주제의 직접적이고 인상적 전달을 위해서는 시조의 단형화(短形化)가 필수적인 것이었다. 예컨대 종장의 종지사, 즉 제 4음보를 생략한 단형화 형식이 그것이며, 시조의 3장 중 한 장(초장이나 중장)을 생략한 〈경세목탁〉 등 양장시조의 출현은 시조의 형태를 더욱 단형화한 예가 된다. 이와 같은 개화기의 시대적 특성과 인쇄문화의 발달은 시조가 음악의 전사에서 벗어나 ‘읽는 시조’, ‘생각하는 시조’로 탈바꿈하는 계기를 마련해 주었고 시조를 인쇄하여 발표하고 행가름하여 적자 ‘노래’에서 ‘시’ 예로의 승격이 어렵지 않게 이루어졌다. 지금까지 시조와 대칭의 위치에 있던 한시(漢詩)가 점차 퇴조함에 따라 시조가 자연스럽게 한국시의 위상을 차지하게 된 것이다.

### 3. 신시조와 20년대의 시단

1900년대부터 구국계몽과 사회풍자를 주된 내용으로 한 시조들이 《한성매일신보》를 비롯하여 여러 지상에 발표되었다. 그러나 개화기시조의 작가들이 뚜렷한 작가의식(창조의식)을 가지고 시조를 쓴 시인들(전문작가)은 아니었다.

고시조와 개화기시조의 차이가 ‘노래하는 시조’와 ‘읽는 시조’의 차이라면 개화시조와 신시조의 차이는 창작의식의 유무에 있을 것이며, 맨처음 작가정신을 보인 시인은 육당 최남선이었다.

육당(六堂)의 《백팔번뇌(百八煩惱)》(1926)는 자아의 각성이나 새로운 인식의 예술적 탐구를 지향하기보다는 시대상황에 처한 자신의 입장과 외부적 영향 아래 새로운 의미 내용인 조선심, 조선혼을 이미 있어 온 형식에 부여한 것이었다. 이러한 점에서는 육당의 《백팔번뇌》 역시 어떤 의미·내용에 타설적 리듬을 부여한 당시 시조의 일반적 작시 태도와 다를 바 없는 것이었다. 그러나 중요한 것은 시조를 민족문학의 유일한 시형으로 인식하고 형식미를 재발견하여 전향적으로 추구한 의지를 보이고 있다는 점이다.

비록 《백팔번뇌》가 이러한 의도를 눈에 띄게 나타내 보이는 것은 아니라 하더라도 전통적 시형식의 체험이라든가 각 형식 특히, 사설시조에의 관심과 실험은 신시(신체시)의 형성에도 작용한 것으로 보이는 만큼 의의 있는 것이라 아니할 수 없다.

이러한 선형적 과정을 거쳐 이루어진 것이 《백팔번뇌》이다.

#### 〈1〉

위하고 위한구슬

싸고다시 싸노매라

재뭇고 나뉘짐을  
넘은 아니 닷하셔도,

바칠제 성하옵도록  
나는애써가왜라

— 〈궁거위〉

〈2〉

어머니 내어머니  
아을스룩 큰어머니,

다수한 품에들어  
더욱늦길 김흔사랑,

씨돌아 몸얼인일이  
새로뉘쳐집니다.

— 〈천왕봉(天王峯)에서〉 기삼(其三)

예시의 작품들은 《백팔번뇌》에 실려 있는 〈궁거위〉와 〈천왕봉에서·3〉이다. 〈1〉이 조국에 대한 사랑을 노래하고 있다면 〈2〉에서는 국토에 대한 사랑을 노래하고 있다. 그의 조선심과 궤를 같이 하고 있는 작품들인 셈이다.

현실에 대한 인식과 주제적 요소들을 동양적 정조와 쉬운 말로 표현하고 있는 이들 《백팔번뇌》의 노래들은 개인적인 감정의 표출이나 문학성의 추구보다는 집단적 가치와 사회지향적 가치를 한결같이 추구하고 있음을 볼 수 있다. 이러한 경향은 그의 주제의식과 무관하지 않으며 《백팔

번뇌》의 주제(내용)는 결국 ‘조선심’과 ‘조선아’로 집약되고 그의 신시조는 그의 민족정신의 구현물임을 알 수 있게 해준다. 혹 포에지의 면에서 관념성이 두드러지게 나타나고 있음을 지적할 수도 있다. 그러나 순수서정의 세계만이 시의 전유물일 수 없으며 일제 치하라는 불안한 시대의 억압 속에서 개인적인 정서를 노래하기란 쉽지 않았을 것이다. 더구나 개화 및 일제의 치하에 처한 문학의 역할은 자연, 계몽적이고 저항적인 교시성과 사회지향성을 떨 수밖에 없었고 조국의 근대화와 자주정신의 확립을 위한 계몽의 역할이 곧 시인이 시대에 처한 시대적 사명이었을 지도 모른다.

그러나 1920년대의 신시조가 육당류의 조선주의와 교훈적 시조로 일관하고 있는 것은 아니다.

가을은 그가을이 바람불고 입드는데  
 가신님 어이하여 돌아오실줄 모르는가  
 살뜰이 기르신 아희 옷품 준줄 아소서

— 정인보, 〈자모사(慈母思)〉

丈夫가 玉碎언정 너히 어이 瓦全하라  
 이 몸이 태여지건 하늘 밋게 태여지라  
 火光에 썩서 가다가 해에 드러 놀리라

— 안확, 〈연양곡(延陽曲)〉

최남선이 개화시조의 다양한 형태들(즉 종시사의 생략형, 흥타령, 혼합형, 풍월가사의 혼합형 등)을 정비하여 구단위의 시각적 표기 형식을 취한 데 반해 정인보와 안확은 자수율에 의한 고정관념에 철저한 보수적 작시 태도를 취한 시인들이다.

〈자모사〉는 돌아가신 어머니를 그리워하는 사모곡이다. 《담원시조집》의 주된 내용들은 추억과 칭송, 혈육의 정들이며 그 사상적 저류를 형성하고 있는 것은 윤리의식이다. 그러나 도덕적 관념에 흐르지 않고 시적으로 승화되고 있는 데서 그의 시적 정취를 느낄 수 있으며 드문드문 드러나는 감성적 표현이 신시조의 일신된 모습을 보여준다. 일상적인 감상을 위주로 명승고적지의 정경과 소회를 혹은 직경을 노래하고 있는 안확의 시조들은 엄격한 자수율에 입각한 3장체 형식을 취하고 있다. 〈연양곡〉은 그가 《시조시학(時調詩學)》에서 제시한 〈수운(數韻)〉과 일치하는 작품으로 시조형태에 대해서 정형(定型)을 고집한 이론적 근거 위에서 있는 것이라 할 수 있다.

심당학인(心堂學人)의 말과 같이 《시조시학》은 “前人未踏의 新境地를 개척하여 時調詩가 한 가지 學問으로서 獨立性을 賦與하는 데 큰 功勞를 나타내었다.” 안확은 그 작품보다 이론적·학문적 성과를 높이 평가받고 있는 저술가로서 시조의 창작뿐만 아니라 시조의 연구와 부흥에 있어 그 이론적 근거를 마련해 주었다는 점에서 시조시학적 의미를 갖는다.

〈1〉

지게 지고 저울들고 너마 수지 파쇠장사  
 黃海道사투리로 익살 섞어 값을 깎아  
 한 짐은 되는 내책을 七十錢에 사가니라

— 이광수, 〈은거(隱居)〉 중에서

〈2〉

봄비에 바람 치어  
 실 같이 휘날린다  
 종일 두고 뿌리어도



그칠 줄 모르노네

묵은 밭 새 옷 입으리니

오실 대로 오시라

— 주요한, 〈봄 비 · 1〉(1925)

〈3〉

春榮春榮푸르렀네 속넙속넙골나짜서 郎君님부터먹여지

라 郎君님부터먹여지라나뵈나뵈오누나

— 김소월, 〈春榮詞〉(《東亞日報》1921.4)

〈4〉

부처님 되랴거든 중생을 여의지 마라

극락을 가랴거든 지옥을 피치마라

성불과 왕생의 길은 중생과 지옥(뽕)

— 한용운, 〈성불과 왕생〉, 《일광》1928.12

예의 작품들에서 우리는 어느 정도 관념성을 벗고 개인적인 감정가치를 표현하고 있음을 볼 수 있다. 이들 시인들은 개적 체험을 통한 자아의 인식상황이나 대상과의 교감상태를 시화하고 세심한 기교를 통해 단시를 시조형태로 표현하였다. 다양한 실험을 시도해간 자유시의 전개와 조선문학적인 것의 독창성에 대한 자각에 따라 시상의 운율적 표현미를 추구하고 있으며 민요시의 지향 또한 전통성에 입각한 것으로써 전통적 음률을 시의 기본 율조로 하고자 할 때 시조에의 관심은 당연한 일이라 할 수 있다. 더구나 이들의 시조가 관심을 끄는 것은 심미적 서정성에도 있겠지만 시조형식의 시각화를 위한 한 시도으로써 줄을 바꾸어 적는 새로운 행가름을 하고 있다는 점이다. 〈봄비〉는 그 좋은 사례이다.

김억, 노자영, 박종화, 홍사용 등 많은 시인·작가들이 시조의 창작에 참여함으로써 시조쓰기는 전 문단의 공통된 작업이 되었다. 자유시를 본령으로 한 시인들도 시조의 부흥에 한몫을 하게 된 것이다.

#### 4. 시조부흥과 혁신시조

한국문단사에 있어 1930년대 전반기는 소위 국민문학(순수학과)과 프롤레타리아(프로문학과)로 갈리운 이념적 갈등이 첨예하게 대립된 시기이다.

사실, 시조는 우리민족의 전통문학으로서 마땅히 발전되어야 했고 또 자연스럽게 전승되고 있었다. 그런데 1925년경부터 일기 시작한 프로문학의 세력이 상당한 세력으로 확장하게 되자 계급주의 프로문학에 반대하는 민족문학과는 문학 본래의 순수성을 지향하며 시조를 내세워 민족문학을 옹호하는 구체적인 수단으로 삼았다.

이와 같은 문단적 상황은 문학 논쟁으로 번져갔고 순수문학을 지향하는 국민문학과가 시조를 옹호하며 부흥운동을 전개한 데 반해, 목적주의 문학을 추구하는 프로문학과와의 입장은 자연 이에 대해 부정적일 수밖에 없었다.

시조는 조선인의 손으로 인류의 운율계에 제출한 일 형식이다. 조선의 풍토와 조선인의 성정이 음조를 빌어 그 파동의 일 형상을 구현한 것이다. 음과의 위에 던진 조선아의 그림자다. ……조선심의 방사성과 조선어의 섬유조직이 가장 압착된 상태에서 표현된 ‘功든 塔’이다. ……예술상으로 더욱 시로 그렇지 않을 수 없다. 왜 그러냐 하면 조선은 문학의 소재에 있어서는 아무것도 못하지 아니하고, 또 그것이 포태(胞胎)로 어느 만큼의 발육을 수(遂)한 것도 사실이지마는 대체로 문학적 성인, 성립문학 내지

완성문학의 국 또는 국민이라기는 어렵다. 조선도 상당한 문학국—민족독자의 문학의 전당을 만들어 가진 자라고 하자면 먼저 문학—민족문학이라는 것에 특수한 일 정의를 만들어 가지고 덤빌 필요가 있는 터이다.

—《조선문단》 1920. 5호

하루하루 프로의 독재적 세력이 강화되어 가는 오늘, 민족주의니 문학이니 시조니 하는 것은 도시 문제가 되지 않은 줄 압니다. ……더구나 시조 같은 것은 오직 팻쇼화한 사회에서만 필요한 것일 것이외다. 그런 사회에서는 문예부흥이란 이름에 숨어 가지만 인심을 그전 사회, 즉 낭만사상 등으로 퇴각시키기를 위주로 하기 때문이외다. 시조작가는 의식적 내용을 다만 시조단의 신생명을 전개시킬 의무가 있는 줄 압니다.

—《東亞日報》1932.2 함일돈

최남선은 민족문학의 정수로서 시조를 내세워 계급을 초월한 입장에서 시조의 부흥을 열렬히 주장하였다. 시조야말로 조선인의 성정과 풍토와 음조로 이루어진 민족시로서 조선심, 조선아의 결정인 조선문학으로서 문학적 성인의 경지에 이른 것이며 세계의 문학에 한 몫을 할 수 있는 한 시형식인 만큼 시조를 부흥하지 않을 수 없다는 것이다. 손진태의 주장도 마찬가지였다.

그러나 이에 반해 프로문학파는 시조 같은 것은 팻쇼화한 사회에 필요한 것이며 전 사회(前社會), 즉 봉건적·퇴영적 낭만사상 등으로 퇴각시키는 것이기 때문에 의식(계급의식)을 전개시킬 의무가 있다고 하고, 송영은 더 나아가 민족주의 문학은 있을 수 없는 것으로 배격하였다.

이와 같이 양극화된 시조의 부흥에 관한 찬반 논쟁은 계속되었고 결국 시조부흥의 찬반 양론으로 말미암아 일부의 부정적 견해를 유발했으며 민족시 운운하며 국민시로 확대하려는 의지는 뜻밖의 제2예술론까지 대

두께 함으로써 큰 피해를 끼치고 말았다. 시조부흥운동은 일으키지 않아도 시조의 쇠퇴는 걱정할 필요가 없었으며 국문학 장르 가운데 근대문학으로 이어져 가는 가장 유리한 조건을 시조는 갖추고 있었던 것이기 때문이다.

가람은 시조부흥론 때문에 시조가 오히려 망쳐지고 있다고 경고하고 시조 창작의 구체적인 방향을 제시하기에 이른다. 곧 시조혁신론이다.

“시조를 한 문자 유희의 구렁에서 건져내는 엄숙한 사상의 일 용기를 만들려고 애썼다.”고 한 육당의 《백팔번뇌》에 이르러 신시조는 그 사상성을 높인 새로운 경지와 개척의 성과를 이룩하게 되었다. 그러나 ‘조선심’, ‘조선아’로 집약되는 조선주의의 주제의식과 박철희 교수의 지적처럼 타설적 리듬의 부자연, 무개성적인 형식과 세련되지 않은 용어, 즉 상투어와 한자(어)들은 감동적 전달을 이루지 못했다.

이를 극복하지는 것이 시조혁신론이지만 구체적인 시조혁신론이 제창되기 전에도 <어포(漁浦) 달 밝은 밤에>(1923.8), <봉천행 구장(奉天行九章)>(1925) 등과 같은 새로운 경향의 작품이 발표되고 있었다.

漁捕 달 밝은 밤에 모래 위를 거니노라  
 밀물을 避하는 걸음 깨달으니 草場로다  
 無心코 풀 위에 앉을 제 반디 놀라날더라

— 이은상(李殷相), <어포(漁浦) 달 밝은 밤에> 1수

자는 듯한 저녁 물에 반짝반짝 하는 것이  
 별이나 달이나 고기잡는 불빛이나  
 드높은 저 언덕 위에 전기등만 밝았어라

— 이병기(李秉岐), <봉천행 구장(奉天行九章)>에서

당대의 주경향인 서경적인 감정의 표출이 가시지 않고 있으나, 율조와 용어에 상당한 진전을 보이고 있다. 아직 혁신적 경향이 뚜렷하지는 않지만 이러한 기초 위에서 개척된 혁신시조는 1930년대 후반에 이르러 주된 경향으로 형성되었고, 가람, 노산, 조운 등에 의하여 1930년대 말까지 전개되었다.

빼어난 가는 낚새 굳은 듯 보드랍고  
 자칫빛 붉은 대공 하얀한 꽃이 벌고  
 이슬은 구슬이 되어 마디마디 달렸다.

본대 그 마음은 깨끗함을 즐겨하여  
 정한 모래 툽에 뿌리를 서려 두고  
 미진도 가까이 앓고 우로(雨露)받아 사느니라

— 이병기, 〈난초〉

난초는 흙이 아니라 모래 속에 하얀 뿌리를 묻고 산다. “정한 모래툽에 뿌리를 서려두고” 사는 난초의 생리를 통해 파악한 인생에 대한 관조와 깨달음이 그의 시조의 예도(禮道)로 자리잡고 있다. 난초의 기품 그 자체가 가람시조의 격조인 셈이다. 가람은 시조에서 음악이 빠져나간 자리에 격조(예도)를 얹히고 감각적인 언어와 새로운 율격으로 시조의 혁신을 추구해 갔다. 이렇듯 가람이 새로운 격조와 기법으로 시조를 새롭게 하고 있었다면 노산은 시조의 부흥이나 혁신에 대해서 무슨 주장이나 목청을 높이기보다는 오히려 작품으로써 말한다는 태도를 취하였다.

내고향 남쪽바다 그 파란물 눈에 보이네  
 꿈엔들 잊으리오 그 잔잔한 고향바다

지금도 그 물새들 날으리 가애아라 가애아

어린 제 같이 놀든 그 동무들 그리워라

어디 간들 잊으리오 그 뛰놀든 고향동무

오늘은 다 무얼하고는고 보애아라 보애아

— 이은상, 〈가고파〉

예의 시조는 우리가 애창하는 〈가고파〉다. 전통적인 형식을 잘 지키고 있으면서도 옛시조와는 다른 짧은 어귀의 반복과 빠른 호흡의 음률로 고향을 노래하고 있다. 그의 많은 작품들이 가곡으로 작곡되어 널리 불리워지고 있다는 사실과 인정을 노래하면 진세에 한이 많다고 하는 평가는 그의 시조가 얼마나 우리 민족의 정서와 감성에 잘 맞는 서정세계를 노래하고 있는가를 말해 준다. 이 시인의 동경시조들은 당대의 민족 정서와 이상을 대변해주는 것이었으며 그의 조국에 대한 사랑의 반영이라고 할 수 있다. 당대의 주목을 끈 또 한 시인은 조운이다.

사람이 몇 생이나 닦아야 물이 되며 몇 겁이나 전화해야

金剛에 물이 되나! 金剛에 물이 되나!

샘도 江도 바다도 말고 옥류수렴 진주담 만폭동 다 그만두고

구름 비 눈과 서리 비로봉 새벽 안개 풀 끝에 이슬되어

구슬 구슬 맺혔다가 연주팔담 함께 흘러

구룡연 친척절애에 한 번 굴러 보느냐

— 조운, 〈구룡폭포〉

《조운시조집》의 시편들은 당대의 일급시인들도 어깨를 같이 할 수 없다는 찬사를 받을 정도였다. 그의 대표작이라고 할 수 있는 예의 작품은

〈구룡폭포〉다. 대상에 대한 묘사나 서경이 아니라 자연과 시인의 정신적 거리를 동태적으로 진술하고 있다. 대상과의 합일을 위해 불교사상(윤회)을 통로로 하여 다가가 보지만 닿을 길 없다는 인식이 정서적 긴장을 일으키며 ‘유산가’와 ‘장진주사’의 가락을 재구성한 사설시조의 호흡이 시상을 역동적으로 이끈다. 시조의 혁신에 결정적인 역할을 한 시인은 가람이다. 그러나 조운과 같은 시인들의 개성이 더해지면서 시조는 현대화되어 갔으며 이는 곧 현대시조의 새로운 지평을 열어 준 것이었다.

3· 1운동 이후 일제는 정국을 수습하고 민족감정을 무마하는 방안의 일환으로 문화정책을 표방했다. 그러나 중·일전쟁 이후 일본의 식민지 정책은 다시금 무단정치(파시즘)로 기울어졌고, 태평양전쟁을 준비하고 있던 그들은 민족경제의 수탈을 더하여 갔으며 급기야 국어말살정책(1938)을 펴 민족정신의 말살을 획책해 나갔다. 이로 말미암아 우리 민족의 대변지였던 《조선일보》와 《동아일보》가 폐간되고 마침내 《문장》마저 폐간됨으로써 우리의 언론과 문화는 암흑기에 처하게 되고 출판 및 문필 활동은 자연 정지상태에 이르고 말았다. 시조 또한 마찬가지였다.

개화기의 저항과 개화의지, 신시조의 애국적 정열과 조선아(朝鮮我)의 구현을 거쳐 근대적인 시로 발전해 오던 혁신시조도 1940년 그간의 성과에 머물 수밖에 없었다.

## 5. 해방공간의 시조

1945년 8월 15일, 해방이 되었다. 시인들은 오랜 영어와 칩거에서 풀려나와 값어치있던 붓을 손질하고 해방의 감격을 노래하였다. 그러나 좌·우익의 심한 대립과 갈등으로 사회는 혼란하였고 불안한 시국이 계속되는 가운데 마침내 한국동란(6· 25)의 비극을 맞게 되었다. 해방의 감격도 순간에 그치고 만 것이다.

이 시기, 시조를 이끌어 간 시인들은 이병기, 이은상, 조운, 이호우, 김상옥, 장하보, 조남령 등이었으며 해방전후의 작품들이 햇빛을 보기 시작하였다.

이은상의 《한라산》《조국강산》(1945), 이희승의 《박꽃》(1946), 조주현의 《조운시조집》(1947), 이병기의 《가람시조집》(1947), 양상경의 《출범》(1947), 김상옥의 《초적》(1947), 정인보의 《담원시조집》(1948), 박종옥의 《상원시조집》(1948), 정훈의 《머들령》(1949) 등이 그것이다.

지금까지 추구해온 혁신은 시조의 현대화를 위한 필수적인 것이었고 혁신시조의 성과는 곧 현대시조의 기반이 된다. 그러나 가람시조의 미학이란 고요하고 맑으며 아담할 뿐으로 자연과 인생을 담담하게 바라볼 수 있는 자만이 이를 수 있는 마음의 상태를 느끼게 한다든가 자연을 노래하면 물외에 초탈하고 인정을 읊조리면 진세에 한이 많다는 노산의 시조도 우리가 살아가는 삶의 측면에서는 구조적인 취약성을 지니고 있었다. 우리들의 현실적 삶이란 관조나 달관 또는 이상적 차원에서 이루어지는 것이 아니다. 더구나 현대라는 시대의 각박한 삶의 양식은 매우 복잡하고 다양한 모습으로 드러날 수밖에 없다. 따라서 현대시조는 그 전통성이나 지속성만이 문제가 아니라 시대 정신과 삶의 체험 내용을 보다 복합적으로 포괄할 수 있는 굵고 넉넉한 틀로 전통성과 현대성을 감쌀 필요가 있다.

해방공간의 중심에 있던 시인들로는 이호우, 김상옥, 장하보, 조남령 등을 들 수 있다.

가우숙 바위틈에 불로초 돌아나고  
 채운 비껴 날고 시냇물도 흐르는데  
 아직도 시슴 한 마리 숲을 뛰어 드노다



불속에 구어내도 얼음같이 하얀 살결!  
 티 하나 내려와도 그대로 흠이 지다  
 흠속에 잃은 그날은 이리 순박 하도다

— 김상옥, 〈백자부〉 3· 4

아픔을, 손때 절인 이 적막한 너의 아픔을  
 잠자다 소스라치다 꿈에서 덩굴었다만  
 회오리 끊어진 신음, 다시 묻어오는 아픔을.

풀고 풀어볼수록 가슴 누르는 찌칙한 붕대 밀  
 선지피 얼룩진 한송이 피벗은 포도알!  
 오늘이 오늘만 아닌, 저 끝없는 가슴을 보라

— 김상옥, 〈포도영가〉

청자와 백자는 한민족의 대표적인 문화유물임과 동시에 예술의 상징이다. 김상옥 시조의 중요한 모티프가 되고 있는 백자는 회고적 취미나 감상 대상이 아니며 단순히 시적 소재로 선택된 것도 아니다. 《삼행시》에서 볼 수 있듯이 그의 시조들은 〈이조의 흠〉에 내포되어 있는 내밀한 생명력을 발견하고 백자에 서려 있는 고고한 숨결과 인고의 의미를 정치한 묘사로 희화하여 그의 심미적 세계를 보여 준다.

그러나 이 시인의 도자기 시조들은 여기에 머물지 않고 대상과의 감응 상태와 삶(생명)의 아픔을 영적으로 승화하여 부(賦)가 아닌 영가로써 시조의 미학을 이루어내고 있다. 〈포도영가〉는 그 좋은 사례이다.

김상옥의 시조가 전통정신에 입각하고 있는 만큼 소재나 정서뿐만 아니라 음률에 있어서도 전래의 형식에 충실하고 있다면 이호우의 시조는 전통적인 음률을 자유시적인 음률로 변용해 가고 있음을 볼 수 있다. 그

러나 그 어느 경우이든 시조성을 전제로 하고 있음은 무론이다.

①

깃발! 너는 힘이였다. 일체(一切)를 밀고 앞장을 섰다.  
오직 승리의 믿음에 항시 넌 높이만 날렸다.  
이날도 너 싸우는 자랑 앞에 지구는 떨고 있다.

— 〈깃발〉

②

차라리 절망을 배워  
바위 앞에 섰습니다  
  
무수한 주름살 위에  
비가 오고 바람이 불니다  
  
바위도 세월이 아픈가  
또 하나 금이 갑니다

— 〈금〉

현대시조에서 현실의식과 비판정신을 맨 처음 보여준 시인은 이호우, 장하보이다. 〈깃발〉과 〈금〉, 〈비키니섬〉 등은 그 좋은 예가 된다. 특히 깃발은 자유시로 착각할 정도로 음률이 자유롭게 구사되어 있다. 시조의 형식을 음수율로 파악한 종래의 개념에서 벗어나 3장 6구의 구수율로 파악한 데서 비롯된 변형이라고 할 수 있다. 이러한 변용적 형태는 다분히 내발적인 것으로써 전통적인 정서나 자연과의 안일한 교감상태를 담백하게 표현해 온 종래의 작시 태도를 지양하고 치열한 시대정신과 복잡한

삶의 체험을 형상화하고자 할 때 전통성(형식)과 현대성(내용)이 부딪치는 것은 불가피한 현상이라 할 수 있다. 절망적인 시대상황에 대처하고 있는 시인의 시대정신과 내적 투쟁의 갈등상황을 형상화하고 있는 〈금〉과 같은 일련의 시조들은 자연이나 고전적 소재의 정적인 세계에 머물러 있는 현대시조를 역동적으로 이끌고 있는 것이다.

장하보 또한 시대정신에 투철한 시인이다.

①

찌르릉 伐木소리 끊어진지 오래인데  
 굽은 가지 끝에 바람이 앉아 운다  
 구름장 벌어진 사이로 달이 반만 보인다.

낮으로 부린 눈이 삼고 골로 내려덮어  
 고목도 정정하여 뼈로 아름일러니  
 풍지에 바람이 새어 옷깃 자로 여민다

뒷산 모퉁이로 바람이 비도는다  
 흰눈이 내려 덮어 밤도 여기 못오거니  
 바람은 무엇을 찾아 저리 부르짖느냐

— 장하보, 〈한야보(寒夜譜)〉

②

첫 자욱 만들어진  
 길을 따르는 슬픔이어

설움도 행복도

오가는 길이었구나

모든 게 뒤갈린 바닥이  
바로 길이었구나

이 길 다한 곳에  
청산이 놓였느냐

청산도 날 부르고  
나도 청산을 부르며 간다

온갖 걸 앞세워 두고  
아니 가진 못한다

— 장하보, 〈청산도〉

예의 작품들은 1940년대를 전후한 암울한 시대를 배경으로 하여 그 참담한 현실과 자아의 인식상황을 처절하게 표출하고 있다.

예의 ①은 일제 말 벌목꾼(징용)으로 끌려간 시인의 체험이 사실적으로 그려진 〈한야보〉 이고, 예의 ②는 시대가 안겨다준 절망 속에서 고적한 삶을 노래한 〈청산도〉이다. “읽으면 소름이 끼칠 것 같다”고 한 추천사(《문장 15호》)와 같이 치열한 시정신으로 시대의 아픔을 증언하고 있다. 시인은 삶의 체험을 사실적으로 표현함으로써 공감대를 형성하고 있으며 그의 시조의 시적 진실과 특성을 통해 시조가 시대문학적 기능을 다하고 있음을 알 수 있다.

〈내가 본 시조시형(時調詩型)〉(《문장》 1940.6), 〈현대시조론〉(《문장》 1940.8~10) 등 현대시조론을 제기한 조남령은 시어의 개발과 다양한 기

법으로 시조의 새로운 표현법을 보여준 시인이다.

〈1〉

에잇! 알달달랑 야망스런 저 다람쥐  
사리탑 잔디가 네 마당이로구나!  
호젓한 양지쪽 곶에 탐스런 집 가졌군

— 조남령, 〈금산사〉· 1

〈2〉

아이는 글을 읽고 나는 수를 놓고  
심지 돌우고 이마를 맞대이면  
어둠도 고운 애정에 삼가한듯 들렸다.

— 이영도, 〈단란〉(《청저집》에서)

시조의 구성을 기·승·전·결의 4단 구성으로 보든 열고·펼치고·단음의 3단 구성으로 보든 시조의 초장은 도입부에 해당한다. 그러나 조남령의 시조에서는 ‘에잇!’ ‘또 하나’와 같이 감정의 절정 상태나 내용의 중심부부터 출발함으로써 불요불급한 감정의 과편이나 서언적 의미부가 생략되고 있다. 따라서 고조된 감정상태와 내용의 요체가 단적으로 표현될 수 있으며 종장(종결어)의 구어체 사용은 의미를 간결하게 확정시켜 주는 역할을 하고 있다. 그의 이러한 일상어의 개발 및 구사는 현대시조의 지향과 언어의 자각에서 비롯된 것이라 할 수 있다. ‘하이커 지팡이’와 같은 외래어까지 시어로 확충하고 있으며 다양한 기법과 어조 등은 시조의 새로운 표현법을 보여준 것이라 할 것이다.

해방이 되자 전대 시인들의 활동이 활발해졌고 지금까지 중단되었던 신인들의 배출도 시작되었다. 이영도는 해방 후 맨 처음 등단한 신인이

라는 점에서뿐만 아니라 지금까지 보여 온 전대 여류시인들의 작품 수준을 뛰어넘는 역량을 지닌 시인이라는 측면에서도 주목되는 시인이었다. 예의 <2>에서 볼 수 있듯이 애모와 회한의 정감을 민족적 정서로 재현하고 있는 그의 시편들은 여성 특유의 경건한 계시주의와 기다림의 사념을 맑고 아담한 서정세계로 분재해 내는 탁월한 솜씨를 보이고 있다.

혁신시조 이후 현대시조는 이들의 개성과 노력에 의해 다양한 발전적 모습을 띠게 되었다. 전통성을 바탕으로 현대성을 추구한 김상옥과 새로운 음률의 창출과 시조의 개혁을 지향한 이호우의 시조들은 이후의 시조에 지대한 영향을 미치고 있다. 그들은 각기 전통성과 현대성을 조화시킨 작품상의 성과에서뿐만 아니라 해방 전의 공백기와 해방 후의 혼란기를 꿰뚫고 50년대 후반의 시조에 전통성을 이어 주는 가교적 역할까지 담당했던 시인들로서, 시조사적 의의 또한 크다고 하지 않을 수 없다.

## 6. 전후의 시조 양상

이미 해방기부터 잉태되어 온 남북의 이념적 갈등이 마침내 폭발하였다. 6·25의 동족상잔의 비극은 일제치하의 고통과는 또 다른 비참한 현실을 가져다 주었다. 국토는 초토화되고 국민들은 심한 불안과 죽음의 공포 속에서 살지 않으면 안 되었다. 국가와 민족이 처하고 있는 현실은 시조의 변신을 촉구하고 있었지만 당시의 시조는 어쩌면 전쟁의 포화 속에 휩싸여 간 병사들의 급박한 가슴 속이나 있었는데도 모른다. 전후의 비참한 현실도 마찬가지였다.

이러한 시대현실 속에서 전후의 시인들은 시조의 현대화라는 명제를 안고 시조의 전통성과 현대성을 조화시켜 나갔다.

산 마루 돌벼랑이 허영계 바스리진

금성 남방 전선 이름 모를 골짜기에  
쉬나쁜 포탄 자욱이 흠내 상구 풍기다.

실개천 넘어서서 비탈길 접어들자  
검붉은 핏자국이 움푹 고여 잦았는데  
섬드룩 질린 위엄에 가슴 조여 갱기다.

큰 눈을 부라리고 고향치는 관측사병  
적탄이 나를 겨뉘 마구 날러 오리란다.  
다급도 하런미는 차마 어이 뛰리오.

진정 자나 깨나 얼마나 움했기에  
젊은 피 붉다 못해 검게 영켜 소원대로  
내 땅에 깊이 스몄다가 두고두고 사오리까

— 최성연, 〈핏자국〉

최성연의 〈핏자국〉은 제목부터가 섬뜩하다. 금성 남방의 전선은 피비  
린내 나는 전투가 수없이 되풀이 되던 격전지다. 그러나 전투는 중동부  
전선에 머물지 않고 전 국토로 확산되어 갔고 수많은 젊은 목숨들이 포화  
와 총탄에 쓰러져 갔다. 시인은 전쟁의 한복판에서 급박하고도 처참한  
전장의 실상을 전해 주고 있다. 반전의 메시지다.

동구 밖 나와 보면 노을 깔린 휴전선일레  
양가슴 찢기운 채 엉엉 소리쳐 울다  
비정의 세월을 지켜 굳어버린 돌인가

장벽이란 이름 아래 노려보는 슬픔이여  
노여움 피를 뺏고 꽃으로 훔날리던  
그날 그 불타던 눈동자 밤 이슬에 젖고

탄흔에 송알송알 이슬방울 아롱지다  
세월이 새어 흘러간 수풀을 헤치고 앉아  
한 아름 통곡을 사려 안아보고 싶소이다.

— 송선영, 〈휴전선〉

②

밤을 사뉘 피는 눈발  
고육 속에 설레는데  
신화의 한 모퉁이  
여기 외진 초소에서  
굽어간 산하를 바라보면  
빈가슴의 물이랑이……

상잔의 피가 스민  
돌이며, 나무 바위  
외로운 모국어로  
새겨진 비명일레  
남몰래 풀어보는 미학  
노을 비낀 의미여

이 산하 덮인 어둠  
구름 걷혀 밝아 오면



하나로 트인 설원  
푸른 종이 울리란다.  
눈부신 그 여운을 밟아  
새 일기를 써야지.

— 이근배, 〈산하일기〉 1· 3· 5수

③  
풍성한 과육이듯  
내가 묻힐 땅은 어디

食指를 빨며 자란  
별거승이 後齋들에

영원을  
가리키는 별자리  
헤이려니 멀고나.

이 어둠 사위는 날  
꽃수레 타고 동은 트리

宿願의 강나루며  
다리 놓아 길이 되면

새 아침  
‘東方의 나라’  
꿈도 깊고 살리아.

## — 이상범, 〈일식권〉 3· 4수

최성연의 〈핏자국〉이 전쟁시조라고 한다면 송선영의 〈휴전선〉, 이근배의 〈산하일기〉, 이상범의 〈일식권〉은 전후시조에 해당한다. 전쟁은 멈췄다. 그러나 종전이 아니라 휴전상태다. 휴전선 155마일의 긴 철책선이 민족의 가슴을 아프게 얽매고 있는 것이 오늘의 현실이다.

예의 시조들은 전쟁의 참혹함과 비극적인 분단상황을 ‘휴전선’ ‘장벽’ ‘상잔의 피’ ‘어둠’ 등의 시어로 상징화한다. 그리고 ‘피를 뿜고’ ‘내 뿜는 숨결’ ‘안아보고 싶소이다’ ‘새 일기’ ‘숙원’ 등의 어귀로 전쟁의 상흔이 가지지 않은 아픔과 통일의 비원을 간절하게 노래하고 있다. ①, ②, ③의 시조들은 현실의 인식상황을 가장 잘 드러내 보여주는 예가 되며 ‘우리의 불행한 시대가 낳은 심각한 작품이라 아니할 수 없다.

서리 까마귀 울고 간  
北天은 아득하고

수척한 山과 들은  
네 생각에 잠겼는데

내 마음 나뭇가지에  
깃사린 새 한 마리.

孤獨이 年輪마냥  
감겨오는 冬레 가에

菊花 香氣 말라

시절은 또 저무는데

오늘은 어느 우물가  
고달픔을 걷는가.

일찍이 너 더불어  
푸르르던 나의 山河

哀惜한 날과 달이  
낙엽지는 嶺마루에

불러도 대답 없으라  
흘러만 간 강물이여

— 정완영, 〈애모(愛慕)〉

뿔 어린 사슴의 무리  
신화같이 살아 온 산

서그럭 흔들리던  
몸을 다시 가는 곳에

이 고장 마음색 띠고  
도라지꽃 피었다.

신음과 기도 위로  
선지피 뚝뚝 들던 산

이대로 이울고 말  
입상인가 말이 없이

먼 하늘 머리에 이고  
도라지꽃 피었다.

— 김제현, 〈도라지꽃〉

세계사의 한 페이지를 기록한 한국전쟁의 상흔과 분단 조국의 현실은 우리 민족의 가슴에 영원한 비극으로 남을 것이다. 정완영의 〈애모〉나 김제현의 〈도라지꽃〉 역시 분단 조국의 현실을 시적 오브제로 하고 있다. 그러나 오열하거나 비원을 노래하기보다는 비극적 상황을 시적으로 승화시켜 한국적 정감과 이미지 즉 우리 민족의 영원한 심상을 떠올림으로써 전후(戰後)시조의 새로운 면모를 보여 주고 있다.

장순하의 〈관도〉, 배병창의 〈기〉, 이우종의 〈답〉, 박재두의 〈목련꽃〉 등도 민족사의 한 단면을 그린 작품들로 오래도록 기억될 것이다.

조국을 노래하든 시대정신을 노래하든 시조는 본질적으로 서정시다. 그리고 전통정신을 그 본령으로 한다.

①

한빛 황토(黃土)재 바라 종일 그대 기다리다  
타는 내 얼굴 여울아래 가라앉는  
가야금 저무는 가락, 그도 떨고 있고나

몸으로, 사내 장부가 몸으로 우는 밤은  
부연 들기름불이 지지지 지지지 않고  
달빛도 사림에 빠진 시름 갈래 만갈래

여울 바닥에는 잠 안 자는 조약들을  
날 새면 하나 건져 햇볕에 비쳐 주리라  
가다간 불에도 대어 눈물 적셔 주리라.

— 박재삼, 〈내 사랑은〉

②

설경 한 폭 치러니 백지장이 곧 눈벌이라  
붓방아만 찼다간 하릴없이 점 하나 찍다.  
우련한 미명을 깨쳐 태어난 한 마리 사슴!

날랜 쥐 쫓그리고 사위를 둘러본다.  
조신하게 찍히우는 숫눈길의 첫 발자국  
행방을 기눴나보다 걸음새가 당당하다.

선 껍질의 빈 날말에 씨가 드는 아픔이여  
깃을 치는 빗무리 속, 갖돌은 새 태양을  
음전한 뿌리에 걸고 솟구쳐 달는 내 사슴!

— 박경용, 〈도약·1〉

③

넷가에 나와 앉아 낚시를 드린 날은  
하늘도 하나 푸른 못으로나 고여 내려  
임 생각 울음의 줄은 千의 낚시 되는가

느닷없이 씨가 떨어 잡아채는 잠간 사이  
하늘빛만 눈을 가려 아득한 天地間을……

임이여 그렇게 들면 내 마음은 대바구니.

저승도 내 먼저 가 설레이는 물무늬로  
이제나 저제나 하고 이리 앉아 기다리리  
法悅일 꽃수레 몰아 목넘어 올 그때까지

— 서벌(徐伐), 〈낙시 심서(心書)〉

②

나이는 열두 살  
이름은 행자

한나절은 디딜방아 찼고  
반나절은 장작 패고……

때때로 숲에 숨었을  
새 울음소리 듣는 일이었다.

그로부터 10년 20년  
40년이 지난 오늘

산에 살면서  
산도 못 보고

새 울음 소리는커녕  
내 울음도 못 듣는다.

— 조오현, 〈일색과후(一色過後)〉

한국의 전통시 곧 시조의 정서는 사랑과 자연을 대상으로 하여 유발된 감정의 감응상태를 표현해 왔고 그것이 시조적 정서의 한 전형처럼 인식 되어 오고 있다. 박재삼의 <내 사랑은>은 제목에 드러나 있듯이 사랑을 주제로 한 시조다. 사랑이란 문학(예술)의 영원한 주제라고 해도 과언이 아닐 것이다. 사랑은 누구나 바라고 영원하기를 희구한다. 그러나 영원할 수 없는 것이 사랑의 속성이다. 만남과 헤어짐의 이치다. 예의 ①, ③의 시조에는 기다리는 이의 절절한 마음이 담겨져 있다. 친근한 향토성과 구석진 마음을 토속적인 어법과 언어로써 가장 한국적인 정한의 정서를 현대시조로 재현해 내고 있다. 예의 ②의 박경용의 <도약>은 시인의 내면풍경을 그려낸 한 폭의 풍경화다. 시조에서 음악이 빠져나간 자리에 이미지를 채워 넣고 시인의 감성을 비유로써 펼쳐내고 있다. 삶의 역정을 <빈 낱말에 씨가 드는 아픔>으로 비유하고 시적 자아를 사슴으로 상징하여 사위를 둘러보는 사슴의 눈으로 인생을 관조하고 있다. 하얀 색으로 칠해진 설원을 달리고 있는 사슴이 시인의 이미로 떠오른다.

조오현의 <일색과후(一色過後)>는 불교적인 구도의 여정을 보여 주는 시조다. 그 여정의 숲속에 새들이 울고 있다. 그러니까 이 산승은 새 울음 소리를 찾아가는 길이다. 그런데 지금까지 들어온 소리가 새의 본디의 소리가 아니며 들어 보지도 못했다고 부정을 한다. 부정과 부정을 넘어 궁극의 부정 끝에 마침내 듣게 될 나의 울음소리, 그 화두를 쫓아 시중의 화자는 지금까지 산에 살고 있다고 말한다. 이와 같은 의미망을 역설구조로 볼 때 이미 산도 다 보고 내 울음도 들었을지도 모른다. 그럼에도 짐짓 말하지 않는 것은 시적 의장일 수도 있다. 이렇듯 《심우도》의 시조들은 불교의 선적 인식에 기대고 있으면서도 공성(空性)을 미화하는 선시와는 사뭇 다른, 불(佛: 聖)과 속을 한데 아우르는 육화된 심상을 표현함으로써 더욱 독특함을 보인다. 이외에도 존재와 삶의 의미나 도시인의 고독과 소원해져 가는 인간관계를 그려낸 이근배의 <패랭이꽃>, 김제현

의 〈보행〉, 정완영의 〈고향생각〉, 서벌의 〈각목〉, 윤금초의 〈내재율〉 등도 빠뜨릴 수 없는 이 시기의 성과라고 할 것이다.

이 시기, 시조문학에서 간과할 수 없는 것은 지금까지 무관심한 상태에 놓여 있던 사설시조에 대한 새로운 인식이다. 시조에서 평시조와 같이 사설시조도 존재해 왔었다. 다만, 그간의 창작이 단형시조 쪽으로만 치우쳐 왔을 뿐이다.

4· 19와 5· 16의 역사적 격랑을 겪은 60년대는 그 후기에 이르면서 산업화에 따라 물질주의가 팽배하게 되었고 그로 말미암아 야기된 사회적 모순과 가치관의 혼란은 정신적 황폐화를 가져 왔다. 이러한 시대상황은 사설시조가 부흥하는 데 적합한 토양이기도 하였다.

## ①

사람이 얼마든지 미천할 수 있다는 걸 알려거든

각설하고 통금위반쯤으로 즉결심판소에 가서 소매치기 들치기 날치기  
좁도둑 그들의 왕초인 강패들과 매춘부와 그들의 꼬나풀과 포주와 그 밖  
에 온갖 잡것들이 우굴거리는 철창 안 짐승 우리에서 하루쯤 지내보라 영  
하십도에 저녁 아침 점심을 굶으면 한약국 파리똥 앓은 천정의 대못 끝에  
매달려 한들거리는 하늘 수박

빛 바랜 종이 쪽지엔 《국수 40원, 계란 20원……》

— 장순하, 〈배리(背理)〉

## ②

세월도 뒷집지고 저만큼 물러선 자리

밀물에 부대껴서, 썰물 복새에 떠밀려서

유배지(流配地) 무지렁 땅에 뿌리 뽑힌 질경이다.



대명친지 밝은 날은 땡별 외려 섬뜩해라.  
 하늘 밀창 맞물린 저 수평선 이고 서서, 초라니 망둥이 새끼  
 3· 4 조(調)로 헤갈대는, 진수령 뿔발 헤집는 따라지  
 민초(民草)들은 저마다 방패막이 울짙 같은 연막(煙幕)친다.

〈혼백 상자 등에다 지곡  
 가슴 앞에 두렁박 차곡  
 한 손에 비창을 쥐곡  
 한 손에 호미를 쥐곡  
 허위적허위적 들어간다〉

먼데서, 가까이서 덩지 큰 해일 다가서고  
 외나무 상앗대로 죄구럭 식솔들 거느리는  
 소금기 쓰라린 생애, 파도타기 목숨을……

— 윤금초, 〈개필〉 중에서

예의 ①, 장순하의 〈배리(背理)〉는 서사성에 기대어 유치장의 풍경을 점문법으로 그려내 보여준다. 시인은 사회로 환치되는 현장의 묘사를 통해 인간의 존재 가치와 속성을 사실적으로 드러내어 현대사회의 비리의 동인과 위선의 배일을 벗겨 인간의 본성을 풍자하고 있다. 사설시조는 전통적으로 알레고리다. 사설시조의 전통적 기법인 풍자으로써 알레고리의 시적 성취를 이루고 있는 것이다.

서사성에 기대고 있으면서도 주지적 정서에 닿고 있는 ② 윤금초의 〈개필〉은 유배지의 ‘무지렁이 땅’ 외딴 섬에 살고 있는 민초들의 삶을 호소력 있게 전해 준다. 그들 삶의 밑바닥을 그려내는 시인의 따뜻한 시선이 혈연적인 공동체의식을 느끼게 한다. 그러나 더욱 주목되는 것은 시

조형식의 특이함이다. 평시조나 사설시조의 단일 형식이 아니라 평시조와 사설시조 사이에 인접장르인 민요를 삽입한 엮고(사설시조: 編弄) 엮은 엮음의 구성이 그것이다. 소위 옴니버스 시조(시인 명명)란 아직 낮은 것이 사실이다. 그러나 전달해야 할 정보량이 많고 또 그 정보의 성격이 부분적으로 다르거나 전달의 효과를 고려할 때 담론적 시조로서 시도해 볼만한 형식이라고 여겨진다. 60년대 이후 시조의 형식 영역을 넓혀온 가장 획기적인 실험 형식이라고 할 수 있다.

사설시조에 대한 관심과 새로운 인식은 현대시조의 지평을 넓혀주는 계기를 마련해 주었으며 70년대 이후 사설시조가 활성화함에 따라 전통적인 정서나 자연에 안주해 있던 시조가 차츰 현실과의 대응에 새로운 반응을 보이기 시작한 것으로 보인다.

문학이 시대를 반영하고 인생을 표현하는 것이며 서정시의 근본이 사랑의 정서라면, 전후의 시조는 비록 짧은 기간이지만 시대정신과 현실의식을 첨예하게 표출하는 한편 전통적 정서를 심화하고 있음을 볼 수 있다. 그러나 이러한 심화나 다양성보다 중요한 것은 대상황의식(對狀況意識)과 현실적 자아의 인식상황을 개성적으로 표현하면서 전통정신을 수용·변용하여 현대시조의 새로움을 추구해가는 의미 있는 형식의 지향성이라 하겠다.

## 7. 격동기의 시조

정치 사회적 격량의 파고 속에 어둠이라는 단어로 상징되는 70년대는 한국 현대사상 많은 기대와 가능성을 제시하고 있었으나 적지 않은 모순과 문제점도 동시에 안고 있었다.

유신체제를 둘러싼 정치적 논란과 사회적 불신 풍조, 그리고 급격한 경제 성장에 따른 황금만능주의 풍조는 정신적 황무지를 만들어 갔다.

4· 19와 5· 16을 예민한 감수성으로 체험한 당대의 젊은 시인들은 유신체제의 정신적 억압 아래 고통을 겪을 수밖에 없었다. 시인들은 절망했고 삶에 대한 실존적 회의와 현실적 가치관의 혼란 및 모순에 부딪치면서 겪은 체험은 내면의 어두운 영상으로 음각될 수밖에 없었다.

①

그냥 이름이었다. 매화라던가? 튤립 백합 아니면 찔레  
꽃……

은통 질식을 씻는 질편한 꽃향의 무게  
아픔도 이내 사루며 갈채하는 저 손짓.

한여름 길바닥으로 갈라진 갈증 위에 작디 작은,  
소중해서 더욱 귀한 한 그루 하얀 꽃나무  
착하게 전부를 연소로 피어날 겨울꽃이며, 음악이며

— 한분순, 〈실내악을 위한 주제〉

②

갈대가 갈대끼리 몸 비비는 언덕에 서면  
세상은 더 없이 크고 공허한 바람집 한 채.  
갈꽃만 헛말처럼 날리는 바람집 한 채

이길 수가 없다. 오늘 이 벽참들을  
비늘 돋던 신명들은 강으로 흘러가고  
마음 속 깊은 곳으로부터 일어서는 파도여

갈대여 네 가난한 생각 하나로는

이 아득한 우주를 지킬 수가 없다  
망연히 그저 섰을 뿐  
헛말만 흠뻑릴 뿐

— 박시교, 〈바람집〉

③

새로 여는 이승 하늘 기도같은 음결 하나  
그 파신의 울음이 절며 찾아 나선 세상에는  
희디 흰 거부 의 손만 버섯처럼 눈을 뜬다.

문 열이라 문 열이라 문 열이라 문 열이라.  
십리 밖 가슴속까지 병이 되어 깊어 와도  
철망의 우리 담장에 살을 에는 바람이 산다

결국은 동구밖쯤서 물소리로 섞이고마는  
우리네 가슴에 와선 한 번 물어보지도 못하는  
때 없이 선량하기만 한 저 공복의 종소리

— 이우결, 〈새벽 종소리〉

④

어둠은 조금씩 상하기 시작했고  
이제 남은 것이란 한 접시 절망뿐  
아득히 살아 빛나는 한 접시 절망뿐

흰 이빨로 갈리는 이 세상 어디쯤  
아 마지막 강물같은 것이 풀리고

크낙한 서터 하나가 내려지고 있었다.

— 유재영, 〈무 변기·4〉

한분순의 〈실내악을 위한 주제〉는 꽃을 위한 실내악으로도 읽히는 작품이다. 온 몸을 불살라며 부딪쳐 가는 꽃의 갈구가 시중 화자의 생명에 대한 사랑의 의미를 전해준다. 시조의 음률을 짚고 빠른 호흡으로 이끌며 강한 주제의식과 갈채 뒤에 음각되어 있는 서정세계를 나타내 보여주는 것이다. 시각적 이미지와 청각적 이미지를 조화롭게 연결시키고 있는 예의 ② 박시교의 〈바람집 2〉는 시인의 깊은 사유를 거쳐 나온 한국적 리시즘의 진폭을 보여준다. 우리는 일제 식민지 시대를 거치면서 허무주의와 패배주의에 쫓겼고 6·25는 이를 더욱 심화시켰다. 그리고 모든 가치관이 상실된 오늘의 현실 또한 낭패스럽기는 마찬가지다. 허무함의 인식이 그의 체질적인 외로움에서 비롯된 것이며 삶의 실체라 하더라도 한국인의 보편적인 인식체계와 통하고 있는 정신이라고 할 수 있다. 이 시의 장력이 우리의 정신세계를 감싸는 것도 이 때문이며 이 시인이 건축해 놓은 통찰의 바람집 한 채는 체념의 미학을 이루어 낸 시조시학의 성과라 하겠다. 그리고 예의 ③ 이우걸의 〈새벽 종소리〉는 새벽녘 통성 기도의 트이지 않은 목소리를 들려준다. 시인은 여명에 대한 기대보다는 거부의 몸짓과 공복의 추위를 현실적 상황으로 제시하고 있다. 진실이 통하지 않는 불신의 사회를 비판하며 선량한 지성은 외로울 수밖에 없음을 어디에도 닿을 수 없는 종소리에 비유하고 있다. 열리지 않는 현실(시대)의 문밖에서 절규하고 있지만 이기주의의 문은 열릴 기미를 보이지 않는다. 시인은 인간성의 상실과 단절로 말미암아 창백해져 가는 현대인의 정신적 공허와 구원의 아쉬움을 이중의 구조로 표상하고 있다.

예의 ④ 유재영의 〈무 변기·4〉는 자연의 신비나 순수 서정보다는 이미 지즘에 입각한 작품이다. 시대 현실과 문명에 절망하고 시인은 인간적인

번민과 몸부림으로써 점차 상해 가는 현실적인 많은 문제들에 질문을 던지고 있다. 그러나 돌아오는 반향은 한 접시의 절망뿐이다. 모든 관념을 배제한 절망의 이미지는 그의 깨어 있는 감성으로써만이 포착할 수 있는 것이며 시인 특유의 표현법에 의해 형상화된 것이라 할 수 있다.

이 시기 간과할 수 없는 것은 사실시조의 양식이다. 사실시조는 본질적으로 서민의식에 입각한 휴머니즘의 시다. 서민 생활의 애환을 노래하면 서도 세태나 인간에 대한 비판 정신을 갖고 있는 것이 특징이다.

①

흙 냄새나 맡아보자고 애들 물고 일영엘 갔었지.

개기름 흐르는 사람들이 개 잡아먹구 간 뚝 아래서 모  
처럼 그 생김새나 보자구 물아래 눈 주니 돌빛 닳은  
놈은 돌밑으로 숨고 풀빛 닳은 놈은 풀입 그늘로 피해  
언재적 비니루 과자봉지만 멀건 물속에 흔들거리는데 그  
놈아 뒗하러 예꺼정 왔니? 하곤 쪼르르 내뺨지 않겠어.

그 뒗한 송사리꺼정 서울사는 놈들 참 한심하다는 게라.

— 김상목, 〈일영 송사리〉

②

신의 장난감처럼 버려진 산읍 마을

길 잃은 철새들 밤기도에 첫눈이 와도  
어깨를 기대지 못해 서성이는 풀씨 몇 개  
빈 驛舍 녹슨 확성기 하늘에 꽃혀 있고

광구의 천 길 적막을 찢어내는 올빼미 울음

결삭은 아픔을 통해 그대 呻吟 노래가 되리

— 민병도, 〈그대 신음(呻吟) 노래가 되리〉

예의 ①은 가장 전통적인 사설시조다. 사설시조의 전통에 충실하면서 그 본질적 특성을 현대의 사설시조로 재현하고 있다는 점에서 주목된 작품이라고 할 수 있다. 〈일영 송사리〉의 사설은 자못 해학적이다. 이 시인은 현대인들의 이기심과 도덕 불감증을 송사리의 입을 통해 꼬집고 자기 자신까지도 조소한다. 서사적인 전개도 무리가 없지만 은유와 풍자 또한 어렵지 않게 제 몫을 다하고 있다. 관념적인 언어가 끼어들 수 없는 용어의 선택에서 순수한 우리말이 시어로써 개발될 수 있는 가능성을 시사해 준다. ①이 탈정형(脫定型)의 형식이라면 ②는 정형적 사설시조 형식에 해당한다. 민병도의 〈그대 신음 노래가 되리〉에서 시인은 폐광촌에서 흘러나오는 신음소리에 귀를 기울이며 버려진 듯 소외된 삶의 풍경을 응시하고 있다. 현실에 대한 인식이 굴절을 보이면서도 지성과 어울어진 감성이 서경성을 환기시킨다. 박영교의 〈이농〉이 농경사회의 퇴조현상을 보여주듯이 이 시조는 산업사회가 끝나고 있음을 암시해 주는 듯하다.

70년대 시조들이 한결같이 보여주고 있는 내재율에 따른 시상의 전개와 섬세한 감각으로 표출해 내는 이미지의 구현은 현대시조의 수준을 한층 높이는 데 기여하고 있는 것으로 보인다. 조주환의 서사시조 〈사할린의 민들레〉와 백이운의 연작시조 〈백하〉, 일상성의 아픔을 노래한 김남환의 서정과 이한성의 감성적인 시조 등도 평가치를 지닌 작품들이라 하겠다.

어느덧 한 세기가 저물어 가는 듯, 70년대 시인들의 시조에 세기말의 기운이 돈다.

백색 필로폰으로  
반도는 전율에 떨고  
서툰 단속반이  
길을 잃고 헤매는 사이  
다투어 은밀히 숨죽인  
흰 가로가 쌓인다

— 조주환, 〈흐는 눈발을 보며〉에서

## 8. 밀레니엄 시조와 시인들

한 세기도 저물어 가고 있다. 새천년을 바라보는 8, 90년대는 희망과 기대에 찬 시대였다기보다는 불안하고도 혼란한 시대였다. 80년대 들어 서면서 맞게 된 5·18 광주항쟁과 90년대 말 몰아닥친 IMF 환란의 한파로 국가적 위기를 맞게 되었기 때문이다. 그러나 그보다 시인들에게 절망적인 것은 시쓰기가 어려워진 현대문명 즉 컴퓨터 혁명이라고 할 수 있다. 인터넷의 가상공간을 포함한 정보화 사회는 삶의 새로운 패러다임을 요구하였고 현대시조 또한 새로운 패러다임을 모색해 가지 않으면 안되었다. 그것은 시조의 본연이 시절가조 곧 시대의 노래이기 때문이다.

당대의 시인들은 그간의 성과 위에 사랑을 놓으면서 새로운 방향을 찾아 갔으며 일천을 헤아리는 시인들의 노력은 다채로움을 더해 갔다.

### ①

수근의 절구통은 반쯤 기울어져서  
등글대로 둥근 虛飢 가득히 채우고 있다  
누군가, 설움의 모양을 이리 빚어 놓은 이는

— 이정환, 〈원(圓)에 관하여-3. 절구통〉 전문



②

제주에서 참았던 눈 일본에 다시 온다  
삽 자루 팽이 자루로 고향 뜬 한 무리가  
대관의 어느 냇둑길 황소처럼 끌고 간다

‘송키, 송키 사암서어’ 낮설고 언 하늘에  
엔화 몇 장 쥐어 주고 황급히 간 내 누님아  
한사코 제주로 못 가는 저 노을을 사고 싶다

— 오승철, 〈사고 싶은 노을〉 1.4

③

앞은뱅이 들꽃 위에  
들새 똥이 떨어져 있다

초파일 寺下村의  
야단법석을 모르는  
부처

배시시 똥 묻은 대궁에  
푼수처럼 웃고  
있다.

— 고정국, 〈민들레〉

원은 영원성을 상징한다. ① 이정환의 절구통이 보이고 있는 전통성에 대한 탐구는 시적 소재에만 머물지 않는다. 이 시인은 민족의 삶과 함께 해온 가난한 삶의 체험과 한국적인 정한을 현대적 감수성으로 재조명하

여 현대시조로 오롯이 재현하고 있으며 ‘등글대로 등근 허기’, 그것은 현대인들의 정신적 공허일 수도 있다. ② 향토의식이 노을빛을 띤 오승철의 <사고 싶은 노을>에서 제주도는 역사적으로 많은 우여곡절을 겪은 고장이다. 척박한 땅에서 삶을 이어가기 어려워 많은 사람들이 육지나 일본으로 떠났다. 해방을 전후하여 일본 대관으로 넷독공사를 떠났던 사람들의 삶과 향수를 노래한 서사 문맥 속에서 모국어 하나를 붙들고 잊혀진 듯 살아가는 교민들의 모습이 누나의 얼굴로 떠오른다. ③ 고정국의 <민들레>는 의미에 의미가 겹쳐 의미 있는 형식을 이룬다. 그런데 의미는 행간에 빠져 있고 이미지만 떠오른다. 이 시인은 사물을 눈으로 보지 않고 마음으로 본다. 그리고 직관으로 인식한다. 느닷없이 민들레꽃이 부처로 현신하는 것도 시적 상상력이 아니라 직관으로 파악한 실상이다. 부처와 민들레의 이미지 연결이 의외롭고 충격적이다. ‘배시시……똥수처럼 웃고’ 있는 모습이 입가에 미소를 띠게 하지만 서로 다른 이미지를 연결하는 강한 응집력은 시조형식이 갖고 있는 강한 구속력일 수도 있다.

## ①

강은 세속도시의 종말 처리장을 휘감아 돌고  
 사람이 살지 않는 마을로 가는 먼 길이  
 길게 흰, 수로를 따라  
 다급하게 풀린다

용케 추슬러 낸 몇 소절 노래도 삭아  
 더는 흐르지 못할 끈적한 욕망의 진창  
 또 어떤 격렬함으로 강은 저리 부푸는가

잡풀들의 아랫도리가 툭, 툭 부러지면서

익명의 새떼들만 취수탑 근처를 날고  
마침내 뿔물 아래 아득히  
햇바닥을 묻는, 강

— 박기섭, 〈그리운, 강〉

②

아홉배미 길 질척질척해서  
오늘도 삭신 꺾꺾 쭈신다

아가 서울 가는 인편에 쌀 쪼깐 부친다 비민하것나만 그래도 잘 챙겨묵  
거라 아이엠 예쁜가 뭇가가 징허긴 징헌갑다 느그 오래비도 존화로만 기  
별 딸랑하고 지난 설에도 안 와브렀다 애비가 알른 배락을 칠것인디 그 냥  
반 까무잡잡하던 낮짜도 인지는 가뭇가뭇하다 나도 얼릉 따라 나서야 것  
는디 모진 것이 목숨이라 이도저도 못하고 그러나 안.

쑥 한바구리 캐와 따듬다 말고 쏘주 한 잔 혀다 지랄 놈의 농사는 지면  
똥 하나 그래도 자석들한테 팔이란 돈부, 깨, 콩, 고추 보내는 재미였는디  
너할코 종신서원이라니……그것은 하느님하고 갠혼하는 것이라는디……  
더 살기 팍팍해서 어째야 쓸란가 모르것다 너는 이 에미더러 보고 자퍼도  
꼭 전디라고 했는디 달구똥마냥 니 생각 끈하다

복사꽃 저리 환하게 핀 것이  
혼자 불랑께 영 아깝다야

— 이지엽, 〈해남에서 온 편지〉

③

금남로 걷다 보면 생각난다, 민주주의여

푸른 하늘 죄 없어도 떨려 오는 가슴 아래  
오늘은  
너에게 안부를 묻는다  
머나먼 그리움의.

오월이 돌아오면 가슴이 편다, 민주주의여  
너는 지금 어느 땅 밑에 숨죽여 누웠느냐  
철쭉꽃  
장미꽃 팬지꽃  
모두 만발한 이 봄날에.

— 이재창, 〈연대기적(年代記的) 몽타주·12〉 1.3

동양정신은 일찍이 자연과 인간의 합일적 세계를 추구해 왔고 인간은 자연을 떠나서는 살아갈 수 없는 존재다. 그런데 지금 지구는 각종의 공해와 개발로 몸살을 앓고 있고 날로 생태계가 파괴되어 가고 있다. ① 박기섭의 〈그리운, 강〉은 생태시조다. 문명의 공해로 인해 모든 강이 오염되어 썩어가고 있다. 취수탑을 세우고 종말처리장에서 정화를 계속하지만 각종 화학물질에 상수도마저 삭아버릴 정도다. 마침내 잡풀들의 아랫도리가 툭툭 부러져내리고 취수탑근처의 새들도 내릴 데가 없다. 강물이 새까만 뽕물 아래 헛바닥 문듯 자연의 심층부까지 오염되고 훼손된 지구의 위태로움을 〈그리운, 강〉은 메시지로 전해주고 있다.

② 사설시조는 일반적으로 대화의 형식을 취한다. 이지엽의 〈해남에서 온 편지〉의 담화형식도 마찬가지다. 이 편지의 발신자(발화자)는 어머니이고 수신자(수화자)는 딸이다. 농촌에 홀로 남아 있는 어머니가 도시로 나가 있는 딸에게 IMF의 충격을 전해주는 내용을 의미로 담고 있는 사설시조다. 산업사회의 발달은 이농을 부추켰고 농촌에는 빈집들이 늘어났

다. 그러나 남아 있는 사람들도 힘들고 고달프기는 마찬가지였다. 이 시인은 고향에 홀로 남아 있는 노모의 화소를 통해 징하기도 징한 IMF의 실상과 절망적인 삶의 비애를 전한다. 화소의 곳곳에 외로움의 정서가 배어 있지만 사랑으로 감싸는 어머니의 정이 오늘의 가족사를 아프게 진폭시킨다. 기교를 부리지 않은 용사(用詞)의 힘이다. ③ 이재창의 〈연대기적 몽타쥬·12〉는 분노와 비탄의 정서가 바탕에 깔려 있는 회상적 시조이다. 진정한 시조는 과거를 지향하면서 동시에 미래를 지향한다고 할 때, 1980년 5월 광주 민주화 항쟁은 한국의 현대사에 있어 영원히 지울 수 없는 피의 제전이라고 할 수 있다. 시중(詩中)의 화자는 민주화 항쟁의 현장에서 참혹하게 쓰러져 간, 아니 아무런 죄도 없이 옆에서 죽어 간 친구를 회상하며 민주주의의 안부를 묻고 있다. 현대사의 절곡을 떨리는 가슴으로 증언하면서 새로운 세계를 지향하고 있지만 80년대의 시인들은 5월의 항쟁에서 결코 자유롭지 못할 것이다. 김복근의 〈클릭〉 〈인터넷〉, 김연동의 〈처용〉, 박현덕의 투철한 현실의식을 반영한 시조와 박연신의 어머니를 주제로 한 〈선녀〉 등, 정수자·양점숙의 애뜻하고 고요로운 정서를 노래한 작품들도 이 시기의 소득이라 할 만하다. 시인은 항상 새로운 목소리를 내야 한다는 명제는 영원히 변할 수 없는 철칙이다. 새로운 천년을 바라보는 시점에서 전대의 벽을 허물고 새 목소리를 내야 하는 과제는 90년대 시인들의 몫이었다.

## ①

워드프로세서 커서가 하릴없이 숨차다  
 텅거지듯 집을 나선 나의 하루는  
 한 뼘 반 괄호 속에서 쓰고 다투고 돈을 센다.

강은 오늘도 녹조와 적조를 되풀이하고

그리운 사람은 내게서 너무 멀리 있다  
오오랜 병 끝에 바라보는 한 폭 담채화처럼.

하루가 쓰레기통 속에 가득 쌓이는 저녁답  
조금씩 흔들리는 것들이 아름답다  
서랍 속 꿈마저 집되는 괄호 속의 하루

— 권갑하, 〈괄호 속의 하루〉

②

반딧불 서신처럼 외로운 산정 초소  
괴정고개를 넘다 문득 아·름·다·운 꽃으로 서있는 병사를 보았다.  
하얀 들꽃 한 무리 가을이 오는 바다로 흔들림 없는 총을 겨누고 감박이는  
어둠사이로 별을 쏘아올리며  
꽃꽂한 그리움들을 직각으로 꺾고 있었다.

— 박권숙, 〈신기산 기슭 2〉

③

난 한 축 벌고 있는 소액환 창구에서  
얼어터져 피가 나는 투박한 손을 본다  
“이것 좀 대신 써주소, 글을 쓸 수 없어예.”  
꼬깃꼬깃 접혀진 세종대왕 얼굴 위로  
검게 젖은 빗물이 고랑이 되어 흐른다  
“애비는 그냥 저냥 잘 있다. 에미 말 잘 들어라.”  
갯벌 매립 공사장, 원종일 등짐을 저다 나르다  
식은 빵 한 조각 콩나물 국밥 한 술 속으로  
밤 새운 만장의 그리움, 강물로 뒤척인다.

새우잠 지는 부러진 스티로폼 사이에  
철 이른 냉이꽃이 하얗게 피고 있다  
울커덩 붉어지는 눈시울,  
끝나지 않은 삶의 고리

— 허순희, 〈비, 우체국〉

④

내잠을 흘뜨리며 치솟는 저건 뭘까?  
날개짓 푸득임이 영키는지 풀리는지,  
흰벽에 무리지어 도는, 날짐승의 선회들-

새들이 촛농 위에 방울지며 떨어지네.  
현기증이 얼레처럼 내의식을 감아 들면  
안경알 일그러뜨리며 파고드는, 저 촛, 촛불!

허튼꿈과 편들이 불꽃속을 몰려드네.  
묘한 色感 번져내며 잠힐듯 감도는 像!  
낮 짝을 찜그려 쳐들며, 거미하나, 내, 내리네.

— 정휘립, 〈초고〉

① 권갑하의 〈팔호 속의 하루〉에서 시인은 도식적인 소재와 틀에 박힌 형태주의를 극복하고 일상의 작은 소재를 꺼내어 놓으면서 친근하게 대중들에게 다가가고 있다. ‘컴퓨터’ ‘돈’ ‘쓰레기통’ ‘설합’ 등을 소재로 선택하여 도시인(직장인)들의 삶의 풍경을 펼쳐 보이면서 그들의 지치고 고달픈 마음을 달래준다. 예의 ①은 거대한 담론이나 관념적인 사유의 깊이를 펼쳐 보이고 있는 것이 아니라 현실의 한복판으로 들어가 작고 사

소한 것들에 눈길을 보내면서 도시 서민들의 삶을 소박하고 진솔하게 이야기함으로써 리얼리티를 획득하고 있다. 생활의 정서를 노래하는 일상성의 열린 시조가 갖는 의미이다.

이 땅의 모든 사람들은 6·25로 말미암아 많은 수난을 겪어 왔다. 그리고 오늘날까지도 그 상처가 아물지 않고 있는 상태이다. ③ 박권숙의 〈신기산 기슭〉은 반딧불이 떠다니는 신기산의 밤 풍경을 서늘하게 그려내고 있다. 곳곳에 ‘초소’ ‘병사’ ‘총’ 들이 배치되어 있고 대충을 이루며 꽃들이 피어 있다. 이 밤중에 시인은 왜 산을 오르는 것일까? (더구나 여자 혼자서……) 아마도 조국의 안부가 궁금해서일 것이다. 우리는 ‘꽃꽂한 그리움들을 직각으로 꺾고’ 있는 병사의 허리 총 동작에서 아직도 직각으로 경계해야 할 불안한 상황 속에 놓여 있음을 알게 되고, 시인은 이를 상기시켜 주고 있는 것이다.

일반적인 경우, 현실인식을 반영하는 시조들이 서사적인 데 반해 ③은 서경적이며 이미저리로 엮어져 있음이 특징으로 나타난다.

③ 하순희의 〈비, 우체국〉은 형식이 특이한 생활주변의 이야기다. 외형상 사설시조로 보이는 이 시조 형식은 평시조 4수를 장(章)가름 없이 연결시켜 놓은 연시조 형식이다. 사설시조의 사설을 평시조 틀로 표현한 실험작인 셈이다. 이 땅의 농민들은 생산의 주체임에도 불구하고 궁핍한 생활에서 벗어나지를 못하고 있다. 더구나 IMF 환란으로 농촌생활은 더욱 꺾박해져 갔고 많은 농민들은 도시로 떠나갔다. 그들은 도시 근로자로 막노동을 하며 생계를 유지해 오고 있는 터이다. 고향에 남은 처자식들은 아버지를 기다리고 있을 것이다. 시인은 우체국에서 만난 노무자의 사연을 화소로 하여 이야기를 엮어 가고 있다. 〈해남에서 온 편지〉는 농촌에 남아 있는 사람들의 이야기이고 이 시조는 고향을 떠난 사람들의 이야기이다. 남은 자나 떠난 자나 힘들고 고달프기는 마찬가지다. 우리들 삶의 한 단면을 보여 주고 있는 것이다.



1990년대에 들어와 소재의 영역이 생활주변으로 확대되고 형식 실험 또한 다양하게 이루어지고 있음을 볼 수 있다. 앞서의 ①이 도시 서민들의 정서를 노래하고 있다든가 ②가 사설시조이면서도 평시조와 같은 형식미를 느끼게 하고 ③의 경우 평시조이면서도 사실 시조적 시취를 느끼게 하는 것이 그것이다. 이러한 예들은 시조 형식이 어떠한 소재나 제재든지 소화해 낼 수 있음을 반증해 준다. ④ 정휘립의 〈초고〉 역시 실험적인 작품이다. 이 시조는 각 수가 3장으로 분편된 형식을 취하고 있다. 그러나 음보나 구(句)의 구분이 없고 띄어쓰기조차 무시되어 마치 《청구영원》의 내리박이 줄글을 연상케 한다. 의식의 흐름에 따라 자유롭게 표현한 자동기술법의 한 시도이지만 종장의 끝 음보만은 이미지를 뚜렷이 제시하는 섬세함을 보이고 있다. 시인의 자의식을 형상화하고 있는 이 작품에서 시인은 자아와 대치하고 있는 대상들(날짐승, 촛불, 거미)을 세밀하게 관찰하고 의미를 짚어 내어 자아와 사회와의 관계성 위에 형상화해 나가고 있음을 볼 수 있다. 형식뿐만 아니라 의미 면에서도 실험적인 시조인 셈이다.

이외에도 김수엽, 이종문, 진순분, 엄미경, 장수현, 나순옥, 이달균 등의 밀레니엄 시조군들은 대체적으로 시인의 내면의식을 객관적인 상관물인 자연을 통해, 반영하거나 삶을 성찰하고 있다는 점에서는 전대의 연장선상에 놓인다. 그러나 현실을 딛고 주체적으로 삶을 성찰하고 일상적인 소재를 선택하여 생활의 정서를 노래하는 일상성의 열린 시조는 밀레니엄 시조들이 거둔 성과라고 아니할 수 없다.

더구나 우리가 통일시대의 문학을 염두에 두고 내일의 시조를 전망할 때, 대중에게 다가가는 생활시조로서의 지향은 현대시조가 앞으로 나아갈 합목적적인 좌표라고 아니할 수 없다.

## 9. 마무리

지금까지 현대시조 100년사를 조감해 보았다. 앞에서 전제한 바와 같이 그 흐름의 요체를 파악하는 데 주안점을 두고 시대문학으로서의 역할을 살펴보았다. 그 흐름의 요체와 문학적 기능을 요약하면 다음과 같다.

1. 개화·계몽기의 시조: 개화기. 대구여사의 <혈죽가>를 필두로 하여 싹을 틔운 현대시조는 현대사의 유동과 혼란 속에서도 민족문학으로서의 위상을 뚜렷이 하며 민족혼을 되살려 일제에 항거하고 문명개화를 촉진하는 계몽주의 문학으로서의 영역을 확대해 갔다.

민족문학의 고유한 시형식으로 재발견된 시조는 인쇄문화의 발달에 힘입어 ‘읽는 시조’ ‘생각하는 시조’로 변모하면서 한시를 청산한 자리에 한국시로서의 위상을 차지하게 되었고, 육당을 중심으로 한 신시조 작가들에 의해 다양한 표현형식이 추구되고 아울러 내용면에서 조선주의를 중심으로 한 민족사상의 고취와 심미적 서정세계가 다양하게 전개되었다.

2. 신시조와 20년대의 시단: 1926년 출간된 <백팔번뇌>는 신시조의 모습을 한눈에 보여주는 중요한 결실이었다. 그러나 이로부터 제기된 시조 부흥운동(론)과 그에 따른 논쟁은, 시조를 국민들에게 널리 알리는 계기가 되었다는 긍정적인 면도 있었지만 그보다는 시조를 제2예술로 옹호하는 부정적인 면도 없지 않았다. 따라서 시조부흥론은 재고의 여지를 남겨 놓고 있는 상태이며 시조부흥운동으로 말미암아 야기된 문제를 해소하고 근대시조로서의 전통시 확립을 위해서는 시조의 혁신이 불가피하였다.

3. 시조부흥과 혁신시조: 시조의 혁신을 이끈 시인들은 가람, 노산, 조운 등이었다. <시조는 혁신하자>는 혁신론에서 가람이 제시한 작시 방법

과 태도는 바로 현대시조의 길을 열어 주는 구체적인 방법론이었으며, 실제로는 시조에서 음악이 빠져나간 자리에 ‘예도를 앗혀 새로운 율격으로 시조의 품격(격조)’를 높여갔다.

1930년대에 걸쳐 시조의 혁신에 결정적인 역할을 한 시인은 가람이지만 노산의 순수서정이나 조운의 시적 감성 또한 신시조의 경계를 뛰어넘은 혁신시조로서 현대시조로 연결되는 것이었다.

4. 해방공간의 시조 : 해방공간의 시조들은 혁신시조의 연장선상에서 새로운 지평을 열어가고 있었다. 전통적인 서정세계가 주류를 형성하고 있지만 현실(역사) 의식에 근거한 현실비판의 치열한 비판정신을 보이고 있다.

5. 전후의 시조 : 전쟁을 모티프로 한 시조들이 현실인식과 시대정신을 투철하게 반영하고 있는 것이 전후시조의 특징이라고 할 수 있으며 전통적 정서의 재현과 인생관조의 노래들이 주류를 형성하고 있는 가운데 휴머니즘을 바탕으로 한 존재의 의미를 노래한 시조와 육화된 선시조들이 각기 개성을 보이면서 전통성과 현대성을 조화시켜 나가고 있었다.

6. 격동기의 시조 : ‘어둠’이라는 단어로 상징되는 70년대의 시인들은 시대에 절망하고 삶에 대한 회의와 허무감을 체험 내면의 어두운 영상으로 음각해 내고 있었다.

7. 밀레니엄 시조 : 시인의 내면의식을 자연을 통해 반영하거나 삶을 성찰하고 있다는 점에서는 밀레니엄 시조들 역시 전대의 연장선상에 놓여 있다. 그러나 현실을 딛고 주체적으로 삶을 성찰하고 일상적인 소재를 선택하여 생활의 정서를 노래하는 밀레니엄 시조들은 일상성의 열린 시조를 지향하고 있었다.

이와 같이 현대시조는 다양한 경향의 시조군으로 형성되어 있음을 볼 수 있으며 기본적으로는 관련 상황이 강조되는 알레고리의 시라고 할 수

있다. 현실인식이나 시대정신을 투철하게 반영하여 시대문학으로서의 기능을 발휘하기도 하고 또는 시조의 완결적 미학을 추구하면서 의미보다는 이미지를 내세워 시적 형상화를 이루어 온 것이 그 동안 거둔 현대 시조의 성과라고 하겠다. ▣

## 현대시조의 양식적 위상과 쟁점

유성호(한국교원대)

### 1. 현대시조의 위상

‘시조(時調)’라는 문학 양식이 현대문학에서 주류적 위상을 확보하기에는 그 조건이 매우 취약하다고 할 수 있다. 그 까닭은 시조가 다른 문학 양식들보다 훨씬 선형적 강제 규정을 많이 받고 있는 양식이기 때문이기도 하고, 또한 시조가 재래의 고전적 정서를 담아 내기에는 안정적이지만 다양한 현대적 표정들을 표상하기에는 여러 모로 고색 창연한 양식이라는 생각 때문이기도 하다. 이처럼 아직도 ‘정형시’라는 외적 제약과 ‘고전적 장르’라는 완강한 이미지 때문에 시조는 현대문학에서 늘 주변부적 장르로 이해되어 왔다.

그럼에도 불구하고 과거의 고시조들이 유교 이념의 계몽이나 소박한 자연 친화적 경향을 드러냈던 데 비해, 현대시조가 현대인의 다양하고도 섬세한 정서를 담아냄으로써 지속적인 자기 갱신을 이루어내고 있다는

점은 주목되어야 한다. 특히 해체와 탈(脫)근대의 기획과 실천의 물결이 한바탕 쓸고 간 뒤에도, 현대시조는 정형적 한계와 가능성을 적극적으로 경계하면서 ‘절제’와 ‘균형’의 미학을 베풀어 준 시인들에 의해 다채로운 형식 미학적 변용을 이루어 왔다고 할 수 있다. 이 같은 긍정적 현상을 계속 발전시킬 경우, 우리는 서구의 미학적 바래품에 대한 적극적인 실천적 항제로 현대시조의 양식적 위상을 지켜갈 수 있을 것이다. 이 글에서는, 이 같은 현대시조의 남다른 미학과 역사를 보여 주는 절편(絶篇)들을 살펴봄으로써, 우리 현대시조의 역할과 전망에 대한 하나의 관견(管見)을 제시해 보려고 한다.

## 2. 최근 현대시조에 나타난 다양한 어법과 주제

우리 시대의 중진 시인들 가운데 남다른 적공(積功)과 정성으로 시조 시단을 이끌어온 이들의 시편들은, 우리 시대에 현대시조가 왜 존재해야 하며 또 어떠한 방향으로 전개되어야 하는지에 대한 시사적 지남(指南)이 되고 있다. 먼저 박시교 시조는 우리나라 시조단에서 정형 율격을 묵수(墨守)하면서 자기 세계를 고집스럽게 지켜온 대표적 풍경 가운데 하나라고 할 수 있다. 말하자면 우리 정형시가 주체와 세계 간의 균형과 조화를 통해 잃어버린 ‘근원적 동일성’을 회복할 수 있는 미학적 대안으로 기능하고 있다고 할 때, 그 주자가 바로 박시교인 것이다. 대개 좋은 정형시일 수록 해체 지향의 파열음보다는 운율과 감각의 ‘동일성’을 지켜간다고 할 때, 그가 일관되게 보여주는 정형 양식의 결속을 통한 ‘동일성’의 시학은 그만큼 값진 것이 아닐 수 없다.

나무도 아름답리쯤 되면 사람이다

안으로 생각의 걸 다진 것도 그렇고

거느린 그늘이며 바람 그 넉넉한 품 또한

격(格)으로 치자면 소나무가 되어야 한다

곧고 푸르른 혼 천년을 받치고 서 있는

의연한 조선 선비 닮은 저 산비탈 소나무

함부로 뺏지 않는 가지 끝 소슬한 하늘

무슨 말로 그 깊이 다 헤아려 섬길 것인가

나무도 아름답리쯤 되면 고고한 사람이다

— 박시교, 〈나무에 대하여〉 전문

가령 “나무도 아름답리쯤 되면 사람이다//안으로 생각의 걸 다진 것도 그렇고//거느린 그늘이며 바람 그 넉넉한 품 또한”이라 할 때, ‘나무’와 ‘사람’은 서로의 형질을 공유하면서 서로에게 넘나들고 있다. 원래 ‘나무’는 인간과 가장 가까운 형상(形象)을 하고 있지만, 시인은 “나무도 아름답리쯤 되면 사람이다”라면서 ‘나무’와 ‘사람’이 어떤 정신적 지경(地境)에서 하나로 묶일 수 있는 은유적 가능성을 열고 있다. “안으로 생각의 걸 다진 것도 그렇고//거느린 그늘이며 바람 그 넉넉한 품 또한” 꼭 닮았다는 것이다. 이때 시인이 비유하고 있는 ‘사람’이 물리적 범주가 아니라 가치론적 범주임은 말할 것도 없다. 이어서 시인은 “격(格)으로 치자

면 소나무가 되어야 한다//곧고 푸르른 혼 천년을 받치고 서 있는//의연한 조선 선비 닮은 저 산비탈 소나무”라고 하면서 나무 가운데서도 ‘소나무’가 ‘격’과 ‘혼’과 ‘의연함’을 갖고 있다고 말하고 있다. 이처럼 나무가 갖는 외관상의 특징을 시인이 바라는 인간상에 이입시키는 ‘동일성’의 원리에 의해 시인은, “무슨 말로 그 깊이 다 헤아려 섬길 것인가//나무도 아름답리쯤 되면 고고한 사람이다”라면서 나무의 고고(孤高)함이 인간이 닮아야 할 궁극의 표지(標識)임을 부각시키고 있다. 이로써 시인은 사물과의 유비를 통해 생의 근원적 가치에 가 닿고자 하는 자신의 의지를 간접화하고 있는 것이다. 그 점에서 박시교 시학은 오직 ‘시’를 통해서만 그리움의 대상들을 하나하나 들여앉히는 상상적 언어의 세계가 되고 있다.

그런가 하면 이우걸은 “아직도 우리 몸 속엔 금속성 파편이 있다”(《아직도 우리 몸 속엔—휴전 50년》)라면서 우리 역사와 사회에 패인 역사적 ‘상처’에 깊이 주목한다. “그 술병에, 빠져죽은 독재”(《시바스리갈》)를 풍자하다가도, 《산인역》에서처럼 우리 사회의 그늘진 아픔에 대해서도 그는 깊은 성찰을 행한다. 이우걸 시인이 현실 인식과 알레고리를 미학적으로 결합한 대표적 시인임을 우리는 여기서 확인할 수 있다.

8월 허순 다 낡은 국밥집 창가에 앉아  
 은종일 질척이며 내리는 비를 본다  
 뿌리도,  
 없이 내리는  
 실직 같은 비를 본다

철로 건너편엔 완만한 산자락  
 수출처럼 난만하던 철쭉꽃은 지고 없는데



살아서 다졌던 생애의  
 뼈하나 묻히고 있다

— 이우걸, 〈산인역〉 전문

‘실직’이나 ‘수출’ 같은 비시적(非詩的)인 어휘가 ‘죽음’이라는 실존적인 시적 상황과 어우러지면서 이 작품은 우리 시대의 가장 어두운 내면 하나를 사회성과 결합시켜 형상화하고 있다. 그래서 그의 시는 “그림자에 뒤섞인 저 손끝의 떨림으로/아침이 목련을 빗듯/한 선율을 빗어”(〈피아노〉)낸 결과가 된다. 그래서 이우걸은 “정박지를 몰라서 방황하긴 했지만/내 배는 언제나 사랑을 신고 다녔네”(〈배〉)에서처럼 ‘사랑’을 본령으로 삼은 시인으로 거듭나고 있는 것이다. 이처럼 박시교, 이우걸 같은 시인들이 보여준 현대시조의 음역은 서정성과 자기 동일성, 현실 인식과 알레고리, 실존적 생이 갖는 고통과 연민 등을 두루 보여 줌으로써 현대시조의 넓은 음역을 상징적으로 알려 주고 있다 할 것이다.

그러나 무엇보다도, 한국 현대시조의 형식적, 내용적 진경(進境)은, 최근 열정적으로 자기 개진을 보여 주는, 어느 정도 자신만의 고유한 시력(詩歷)을 축적해온 중견 시인들에 의해 이루어지고 있다. 그들의 시편 속에는 삶의 고전적 가치에 대한 성찰이 녹아 있다. 이 또한 ‘시조’라는 양식이 근원적으로 지니고 있는 삶의 고전적 지혜에 속하는 영역이다.

익을 대로 익은  
 바람  
 빗질마저  
 쪽빛이다.  
 햇빛이  
 제 살을 풀어

한 올  
한 올  
세는 동안

꽃꽂이  
머리 세운 채  
진사경(眞絲經)을 외는

누에.

— 권갑하, 〈적멸〉 전문

흔히 ‘적멸(寂滅)’이라 함은 사물들의 모든 가시적 형식은 물론 그 흔적마저 철저히 소멸되어 버리는 과정을 명명한 것이다. 그래서 ‘적멸’은 절대적 소멸의 형식을 띠지만, 반대로 그 순간 또 하나의 절대가 현현하는 순간을 함의하기도 한다. 이때 또 하나의 절대는 시인의 서정적 관조를 통해 죄다 드러나는 사물들의 속내이다. 이 시는 전반부에서 ‘바람’과 ‘햇빛’에 대한 묘사에 정성을 들이고 있고, 마지막 부분에서 ‘누에’로 그 시선을 집중시키고 있는 이른바 ‘클로즈업’ 기법을 쓰고 있는데, 그것이 시선의 집중성은 물론, 순간의 형식에 시간을 붙들어매는 시적 의장(意匠)으로 기능하고 있다고 할 수 있다. ‘바람’과 ‘햇빛’의 세례를 듬뿍 받고 있는 순간의 누에가 “진사경(眞絲經)을 외는” 것처럼 보인다는 표현에서 우리는 모든 사물들이 서로 교융(交融)하는 생생한 장면을 경험하게 된다. 이 또한 순간성의 포착이지만, 거기에는 오랜 시간의 반복과 퇴적이 들어 있는 것이다.

이처럼 현대시조에서의 ‘자연’은 시적 주체의 내적 정서와 유비적 공간을 형성하고 있다. 이는 고시조에서의 관념성을 현저하게 덜어낸 것이

며, 내면으로의 일방적 칩거라는 근대시의 부정적 자폐주의를 극복한 것이기도 하다. 하지만 현대시조는 고시조의 전통에서 중요한 전통적 요소를 결하고 있다는 점 또한 지적되어야 한다. 이를테면 현대시조에서 자연은 '노동'의 구체성이 빈곤하게 나타난다. 대개 자연은 그 안에 생활의 역동성보다는 시인의 정서와 친연 관계를 이루는 배경으로 존재한다. 또한 현대시조는 자연을 풍경 그 자체로 그리는 것에는 매우 취약하다. 이는 자유시에서 현저하게 자연 스스로 어법의 주체가 되게 하는 작법이 많이 나타났다는 점에서 비추어 보면, 정형 양식의 특수성에서 비롯되는 측면이라고 하더라도 아쉬운 대목이다.

그 어떤 길에도 나, 깃들이지 못하여  
 길들이는 길의 손을 선뜻 잡지 아니해  
 길 밖을 오래 걸었네  
 털만 잔뜩 세운 채

무한질주 대로에서 살내 나는 골목으로  
 결국은 집으로 수긋 드는 길을 보면  
 그 끝의 여윈 등불이 신생의 꽃인 것을

그 꽃에 깃들이면 꿀 같은 잠을 먹고  
 굶었던 하루의 목도 한껏 피는 것을  
 일용할 희망의 공간 거느릴 길을 잊고

겨운 사랑 하나 내려놓지 아니해  
 밟고 가라, 꽃잎처럼 저물도록 눕지 못해  
 집 밖에 여직 서 있네

## 옛길이 매우 치네

— 정수자, 〈길 밖을 오래 걷다〉 전문

이 작품은 정수자의 시적 주제를 잘 집약하고 있는 시편이다. 여기서 보이는 “집 밖에 여직 서 있”는 시인의 모습이 그것을 가장 극명하게 보여준다. “그 어떤 길에도 나, 깃들이지 못하여/깃들이는 길의 손을 선뜻 잡지 아니해/길 밖을 오래 걸”은 시인은 “결국은 집으로 수굿 드는 길을 보”고도 “겨운 사랑 하나 내려놓지” 못하고 “집 밖에 여직 서 있”다. 그래서 시인은 계속하여 “지상의 모든 창이 따뜻한 길이 되어/지친 발들 당기며 안으로 빛나는 녘/오늘도/먼 길에만 끌리다/나, 또 집을 놓치”(〈저물 녘 집을 놓치다〉)는 것이다.

그런가 하면 이해완의 시세계는 역사의 어둠을 온몸으로 겪은 서정적 주체가 그럼에도 불구하고 ‘환하고’ 밝은 서정으로 그 세계를 극복하려고 하는, 말하자면 ‘역사적 상상력’과 ‘근원적 그리움’이 결합된 아름다운 세계이다. 물론 그 어둠의 원인이나 시인이 겪은 구체적인 역사적 상황 그리고 피해 양상은 행간으로 은폐되고 있다. 다만 빈번하게 반복되고 있는 ‘그리움’이라는 정서에 의해 그와 같은 일련의 상처들이 강하게 암시된다. 그런데 역설적으로 말해서, 바로 그 ‘그리움’과 ‘상처’가 ‘환함’을 불러오는 원동력으로 작동하고 있거니와, 이러한 반전(反轉)의 상상력이 그로 하여금 일관된 ‘희망’의 원리를 견지하게끔 한다. 그와 같은 반전 혹은 역설의 세계관은 “한때/꽃이 아님을/서러워/하던” 단풍잎들이 이루고 있는 “장엄한/화엄(華嚴)의 세계”(〈단풍〉)를 새삼 발견하는 안목에서도 나타나거니와, 다음 작품에서는 그것이 역사의 어둠과 만나면서 더욱 구체적인 형상으로 나타난다.

영혼이 맑으면

육신은 죽어서도 아름다운 법(法).  
흡사 뼈다귀 같은 새하얀 막대 하나  
남도의 땡별 아래서  
전신(全身)을 태우고 있다.

그래,  
너는 전생(前生)에 푸르른 대나무였지.  
네 곁에선 죽은 것들도  
산 듯이 보였었고  
스치는 한 점 바람도  
푸른 목숨을 얻어 갔지.

살아서는 하늘을 향해  
울곧은 가지를 펴고  
죽어서는 네 육신이 만 갈래로 갈라져도  
너의 그 청빈한 손이  
어린 고추모를 일으켜 세우는구나.

— 이해완, 〈고춧대〉 전문

이 작품의 근간을 이루는 상상력은 마치 만해(萬海)가 “타고 남은 재가 다시 기름이 됩니다”(《알 수 없어요》)라고 노래한 것과 동일한 맥락인 일종의 ‘윤회사상’의 잔영을 담고 있다. 이를테면, “남도의 땡별 아래서/전신을 태우고 있”는 “뼈다귀 같은” 형상의 고춧대는 “전생에 푸르른 대나무”였다. 그 “맑은 영혼”이 죽은 다음 피어나는 “죽어서는 네 육신이 만 갈래로 갈라져도/너의 그 청빈한 손이/어린 고추모를 일으켜 세우는구나.” 하는 과정이 그 같은 상상력을 역사적 층위로 끌어올리면서 구체적

인 형상을 부여하고 있는 것이다. 언뜻 보면 ‘5월 광주’를 연상시키는 알레고리로 읽을 수도 있겠지만, 그보다는 엄혹한 역사의 과정에서 늘 수난을 당해온 못 “푸른 목숨”들의 신생(新生)의 과정과 그 기원을 그린 시편으로 읽는 것이 온당할 것 같다.

내가 낸 빈틈으로  
바람 송송 들어오니  
얼마나 쌓였을까, 쓸쓸하던 저녁들  
일어나  
기왓 데 없이 허전하던 아침들

메운 듯 하면  
또 벌어진 틈 보이고  
커져만 가는 틈으로 모지라지는 나의 키  
작아서,  
작아서 서러운 울음 울어 나를 씻네

차를 달려 몇 마디  
安否 주고받은 일밖엔  
달라진 게 없는데, 나 그대로인데  
내 안의  
무엇이 움직였나,  
훈훈한 바람 부니.

— 홍성란, 〈너를 만나고〉 전문

모두 세 수의 평시조가 연결된 연시조 형식의 이 작품에서 시인은 “쓸

쓸하던 저녁들”과 “허전하던 아침들”이 충분히 쌓여온 자신의 시간에 대해 이야기한다. 그 시간의 틈으로 “바람”이 불고 있다. 시인은 그것을 “켜져만 가는 틈으로 모지라지는 나의 키”와 연결하면서 동시에 “작아서 서러운 울음 울어 나를 씻”는 정화의 과정으로 전환시킨다. 소멸과 치유는 이처럼 시인의 상상력 속에서 통합된다. 그러나 이 같은 전환은 “너를 만나고” 생긴 일이다. 그 ‘너’가 누구일까? 시인은 자신의 안에서 자신을 흔들던 것이 있음을 직감한다. 그것이 바로 그가 만난 ‘너’이다. “나 그대로인데//내 안의/무엇이” 움직였을까? 그것은 “내가 낸 빈틈으로” 불던 ‘바람’이기도 하고, 마지막 수에 나오는 “훈훈한 바람”이기도 하다. 결국 시인은 “나 그대로인데” “너를 만나고”서야 자신의 몸 속이 흔들리고 움직였음을 역동적으로 포착하고 있는 것이다. 이처럼 홍성란은 평시조 양식을 통해 자신의 내면에서 일고 있는 미세한 움직임에 대해 한결같이 쓸쓸하고 아름답게 노래하고 있다.

또한 사물과의 관계 형식을 통해 혹은 그 관계의 복원을 통해 생의 형식에 대한 깨달음에 이르는 과정을 섬세하게 보여준 이달균의 시학을 기억할 필요가 있다. 이러한 시선은 그의 시세계를 강렬한 희망보다는 생의 비극성에 눈뜨게 하였고, 신생하는 것들의 역동성보다는 저물어가는 것들의 눈부심을 기록하는 시인적 태도를 불러왔다고 할 수 있다.

그래도 나는 쓰네 손가락을 구부려  
떠나는 노래들을 부르고 불러모아

저무는 가내공업 같은 내 영혼의 한 줄 시

— 이달균, 〈저무는 가내공업 같은 내 영혼의 한 줄 시〉 전문

소멸되어 가는 것들에 대한 연민과 그것에 대해 동류의식을 느끼는 시

인의 예지는 단순한 시재(詩材)를 넘어 생의 본질적 형식에 육박한다. 이 작품에서 시인은 “그래도 나는 쓰네 손가락을 구부려/떠나는 노래들을 부르고 불러모아//저무는 가내공업 같은 내 영혼의 한 줄 시”라는 짧은 고백 속에서, 시인으로서의 실존과 의지와 절망과 우수를 다 드러내고 있다. 이때 그는 요설과 과격으로 특징지어지는 현대시의 언어가 아니라 장형의 형식으로 이 같은 고백을 단아하게 완성하고 있다. 여기서 “저무는 가내공업”이란 소멸과 사라짐의 운명을 응시하면서 시를 쓰는 자신의 남루하면서도 눈부신 영혼을 들여다본 이만이 가능한 언어가 아닐까 한다. 이처럼 소멸되어가는 것들의 이미지를 통해 생의 본질적 형식에 가 닿으려는 시인의 의지는, 그의 다른 시에 나타나는 이미지 역시 소진과 퇴색의 흔적으로 채색하고 있다. 이처럼 중견 시인들이 보여주는 자기 갱신의 의지들은, 자유시 일변도의 우리 시단에 대한 적극적인 항체로 기억될 것이다.

### 3. 시조의 담론적 가능성

우리가 ‘시조’를 정형의 율격에 안정된 시상(詩想)을 담은 전통적인 시가 양식으로 인식하는 관행은 매우 익숙한 것이다. 그래서인지 시조 문학에는 이미 ‘공통 감각’에 속하는 정격(正格)의 정서와 형식이 담기는 것이 가장 어울려 보이고, 전통적인 정서로부터의 과격(破格)이나 그것의 전복(顛覆)을 꾀하는 해체 지향의 언어들이 담기는 것은 다소 불편해 보이는 것이 사실이다. 따라서 시조 미학은 그 동안 사물과의 불화보다는 화해, 새로운 것의 발견보다는 익숙한 것의 재확인, 갈등의 지속보다는 통합과 치유 쪽으로 무게중심을 할애해 왔다고 해도 지나친 단견은 아닐 것이다.

그래서 우리 시대처럼 ‘단순성’이 아닌 ‘다양성’의 시대, 그리고 ‘서



정'의 일원성보다는 '아이러니'의 복합성이 미학적 주류로 기능하는 후기 현대의 시대에 전통적 형식인 시조가 갖는 한계가 비교적 명백하다는 인상은 지우기 쉽지 않다. 다시 말하면 '새 술은 새 부대에 담아야 한다'는 정언에 비추어 볼 때, 다양성과 복합성으로 상징되는 현대성의 징후들을 정형의 양식에 담는 것은 자연스럽게 그 한계를 노정하지 않았는가 하는 의문이 드는 것이다. 물론 이는 '왜 꼭 시조인가?' 하는 본질적 질문과 깊이 관련되어 있는 문제이기도 하다.

우리 시대는 주체와 세계 간의 균형과 조화보다는 그 사이의 미세한 균열과 갈등이 첨예화되어 있는 시대이다. 주체의 내적 원리와 세계의 원리가 서로 소통하고 화응(和應)하는 계기가 태부족이고, 주체는 세계의 운동 원리에 대해 명료한 판단과 의식을 가지기 어려운 시대이기도 하다. 따라서 우리가 쓰고 읽는 시에 주체-대상의 화음(和音)보다는 그 사이에서 이는 파열음이 빈번하게 등장하는 것도 어쩌면 자연스러운 일일 것이다. 그렇다고 모든 시가 파열음을 낼 필요는 없다. 오히려 그 일상화된 파열과 균열의 양상 속에서 아직도 '순간' 속에 드러나는 사물의 '충만한 현재형'을 포착·표현하는 것이 시의 기능 중 다른 무엇에 양도하기 어려운 것이기 때문이다.

그 동안 우리의 교양 체험에 깊이 뿌리내리고 있는 고시조들은 '자연'을 이상적 형식으로 추구하였고 성리학적 이념에 충실한 주제들을 형상화해온 경우들이 특히 많았다. 그래서 우리가 고시조를 읽을 때 그러한 주제에 동화(assimilation)와 투사(projection)의 경험을 혼연히 치러온 것도 매우 자연스러운 일이었다고 할 수 있다. 말하자면 고시조의 화자와 청자는 입장을 달리해 미적 균열을 일으키는 경우가 거의 없었다고 해도 과언이 아닌 것이다. 하지만 우리 사회는 합리적인 인과론, 이성에 의한 예측 가능성, 계기적인 선형적(線形的) 사유들이 많이 그 힘을 잃고 그 대신에 불확정성의 원리, 불온한 상상력, 입체적이고 다양한 아이러니적 사유

등이 세계의 실재에 더 가깝게 접근하는 방법이라고 보는 시각이 우세해졌다. 모든 시 창작의 근원적 동기가 자기 확인의 나르시시즘에 있다고 할지라도, 시인이 바라보고 있는 그 '거울' 조차 반질반질하고 투명한 것이 아니라, 흐리고 어둑하며 심지어는 깨어진 거울일 경우가 많은 것이다. 그 깨어진 거울을 통해 바라보는 자신의 얼굴은, 나르시시처럼 매혹에 가득찬 모습이 아니라, 자기 연민 내지는 자기 부정의 갈등을 가져다 주는 복합성의 얼굴이다. 그래서 시인들은 매혹과 물입보다는 일정한 거리를 두면서 환경적 모순과 맞서고 있는 자신에 대해 사유하고 표현하려 한다. 이 같은 모순과 갈등의 이중적 의미를 표현하는 미학적 양식이 '아이러니'라고 할 때, 우리 시대에는 전통적이고 안정적인 정서보다는 주체와 사물 사이의 날카로운 균열과 불화를 암시하는 '아이러니'가 다소 유력한 방법이자 양식이 되고 있다고 할 수 있다.

그렇다면 이 같은 현대 사회의 복합적 특성과 시조의 안정적이고 화해로운 양식적 특성은 어떻게 결합될 수 있을까. 물론 그것이 시조의 육체를 입는 한, 율격적 정형은 섬세하게 지켜져야 한다. 시조를 쓰면서 시조 고유의 선형적 율격을 해체하려고 하는 것은 일종의 자기 모순에 가깝기 때문이다. 그래서 현대 시조의 새로운 미학적 활로는, 말할 것도 없이, 이 같은 전통적 형식과 현대적 감각을 결합하여 새로운 시대적 요청에 다가서는 데 달려 있다 할 것이다. 다시 말하면 이는 전통적 형식과 현대적 감각 사이의 활발한 교섭과 통합을 통해서 이루어질 것이다.

이제까지 우리는 최근 씌어진 시조 몇 편을 스케치하는 과정에서, 많은 현대시조들이 '감각'의 충실성과 '시간'에 대한 인식 그리고 사물의 '기억'에 대한 자각 등에 의해 씌어지고 있음을 알 수 있었다. 이들은 모두 주체의 유니크한 체험들이, 대상과 평등 관계를 형성하면서, 둘 사이의 자연스런 교감으로 구체화되는 과정에서 완성되고 있다. 그것은 대상과의 불화나 그 사이의 균열보다는 친화와 동화의 과정이 육화된 것이었

다. 따라서 이제 우리 현대시조는 현대성과 시조성(時調性)을 동시에 구현하려 할 때, 이 같은 정격의 형식과 과격의 내용을 어떤 균형 감각으로 담아내느냐 하는 미학적 과제에 맞닥뜨리게 된다. 앞으로의 과제가 아닐 수 없다.

우리 민족의 언어, 습속, 정신, 위(威儀)를 그 안에 자연스레 내장하고 있는 ‘시조’는, 그 어원에서도 알 수 있듯이, 한 시대의 풍속과 이념 그리고 보편적 정서를 끊임없이 드러내고 표상해온 우리 문학의 정수(精髓)이자 보고(寶庫)이다. 따라서 우리는 현대시조의 정형적 한계를 적극적으로 경계하면서 ‘절제’와 ‘균형’의 미학을 버리는 시인들을 눈여겨보아야 한다. 이러한 시각이 불모에 빠져 있는 시조 비평의 첫걸음이라고 생각된다. 그럼으로써 우리는 이론과 창작만 있는 시조 시단에 평론의 활력을 불어넣어야 한다.

이와 같은 노력들을 통해 결국은, 우리는 우리 시단에 만연한 서구의 미학적 배래품(舶來品)에 대한 적극적인 실천적 항체(抗體)를 키워갈 수 있을 것이다. 서구적 특수성에서 자라난 여타의 역사적 장르와는 다른, 우리의 언어적·세계관적 특성을 토양으로 발전되어온 시조를 더욱 애정 있게 계승해야 하는 까닭도 여기에 있다.

최근 시조가 음주사종(音主詞從)의 가창적 특성이 사상되고 문자 예술로서의 지위만을 굳히게 되면서, 우리 문학에서 시조는 급격히 근대적 자유시에 주류의 자리를 내주게 되었다. 이제 그 문학사적 공백을 우리 시대의 시적 주체들이 민감하게 반성하여, 현대시조에 대한 형식적·내용적 탐색을 지속적으로 보여 주어야 한다. 그 점에서 우리가 살핀 작품들은, 시조가 사멸해 가는 전통 장르가 아니라, 그 안에 내용상·형식상의 갱신 가능성을 충실하게 품고 있는 언어적 실체임을 실증하는 사례로 기억되어도 좋을 것이다. 또한 이들은 우리 현대시조가 지나치게 ‘동일성의 원리’에 집착하고 있다는 사실에 대한 새로운 성찰이 필요함을 알려

준 실레이기도 하다.

그리고 정형 양식으로서 시조가 본래 가지고 있는 선형적 규정을 충실히 지켜 가야 한다. 최근의 실험 양식 중에는 단형시조 내에서 율격을 확장하려는 시도가 활발하게 보이는데, 그러한 시도가 불가피하게 필요한 것인지 깊이 자성해 보아야 할 것이다. 율격을 섬세하게 지키면서 다양한 삶의 양상을 반영하는 일 즉 사람살이의 구체적 문제를 도입하여 근본적 고민을 형상화하려는 노력을 보여야 한다. 시조 양식은, 내용 면으로는 안정된 시상을 그리고 소재로는 자연이나 풍경, 정신적 지향을 많이 담고 있지 않는가. 그래서인지 사람살이의 구체적인 면이 매우 취약하다. 시조는 시조가 가지는 형식적 제약을 받으면서도 다양한 현실적 고민을 변화 있게 담아내야 한다. 그 동안 보여준 시조 작품들이 균형 있게 그러한 것들을 보여주었지만, 이런 면을 더욱 깊이 천착하여 작품에 적극 반영하도록 해야 한다.

#### 4. 현대시조의 발전과 저변 확대

우리 현대 문학 전체에서 현대시조가 차지하는 권역은 여러 면에서 주변부에 해당하는 것이다. 가령 그것은 개인 내면의 자율성과 사회 현실의 구체성을 매개하고 통합하려 한 근대 문학의 일반적 속성을 충족하기 어려운 전통과 형식을 갖고 있었던 데다, 시조를 역사적으로 재생시키려고 했던 이른바 ‘시조부흥운동’ 자체가 이념적·미학적 수세를 만회해 보려는 생각에서 비롯된 바 크기 때문에, 근대적인 문학적 주체들로부터 싸늘한 외면을 받아왔던 것이다. 또한 현대시조는 율독(律讀)을 통해서만 그 정형성을 느낄 수 있게 되었으며, 작품에 대한 평가는 시조 자체의 양식적 요소보다는 시적 표현이라는 시 일반론적 요소에 의존하게 됨으로써, 정형 양식으로서의 독자성을 상당 부분 상실하게 되었던 것이다.

그래서 현대시조는 우선 율격적 측면에서 정형시에 속함으로써 정해진 형식적 제약을 감내해야 하고, 한편으로는 서정 갈래에 속한다는 점에서 근대 자유시와 다를 바 없는 발상과 이미지를 추구하게 됨으로써 자신만의 고유한 특장을 잃게 된 것이다.

그런데 이러한 이중적 조건이 현대시조로 하여금 한 시대의 주류 장르로서의 시효를 마감하게 한 주(主)요인으로 작용하였지만, 현대시조의 양식으로서의 위외와 가능성은 오히려 우리 시대에 점증(漸增)하고 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 우리 시대는 ‘근대’에 대한 재해석과 반성을 토대로 하여 우리가 잃어버린 원형에 대해 탐색하는 이른바 탈(脫)근대 혹은 반(反)근대의 열정이 어느 때보다 두드러지고 있기 때문이다. 또한 ‘시조성’과 ‘현대성’의 결합을 통한 현대시조의 양식적 가능성은, 율격의 해체나 무분별한 이완에 가까운 근대 자유시에 대한 일정한 반성의 몫도 띠기 때문이다. 그래서 우리는 현대시조의 역사를 중요하게 눈여겨보아야 하고, 앞으로 현대시조가 지향해가는 몫을 애정 깊게 바라보아야 한다. 우리가 현대시조사의 우뚝한 인물들이 남긴 미학 세계를 매우 섬세하게 재구성하고 그 미학을 오늘에 되살리려는 노력을 해야 하는 까닭도 여기에 있다 할 것이다. 또한 시 교육이 획일화에서 벗어나 다양한 인상과 어법이 가능함을 주지시키는 것은 여전히 필요하다. 이때 시조 교육의 중요성이 도래함은 체언을 요하지 않는 일이다. 시조를 열심히 읽고, 장르의 속성을 공부해 가는 축적의 과정 속에서 시조에 대한 안목이 열려가기 때문이다.

지금은 시조의 정체성이 무엇인가에 대한 심각한 질문을 거듭 던져야 할 시점이다. 이는 곧 현대시조의 발전과 저변 확대와 깊이 연관된다. 그래서 매체를 더욱 늘리고 문화적 투자를 늘려야 한다. 현대시조의 새로운 미학적 활로는, 말할 것도 없이, 전통적 형식과 현대적 감각을 결합하여 새로운 시대적 요청에 다가서는 데 달려 있는 것이다. 이를 통해 시조

는 그 담론적 가능성을 증폭해 갈 것이다.

## 5. 여적

글의 말미에 다음과 같은 문제들을 토론 과제로 제출코자 한다.

1. 사설시조와 자유시는 그 성격이 다르다. 특히 시조의 중장에서 의미를 확장하고 종장에서 시상을 수습하는 쪽으로 가야 한다. 사설의 양식은 일정 부분 필요한 것이기는 하나 시조의 본류일 수는 없다. 즉 양식의 보수성을 지키는 것이 더욱 바람직한 방법이다. 그러므로 양식의 무한 확장보다는 미학적 견고성을 지켜나가는 것이 더욱 중요하리라 생각된다.

2. 현대시조에서는 음보율이 보편적 지지를 얻지 못하고 있다. 사람마다 걸음걸이는 다르다. 창작자의 심리적 호흡을 독자에게 강요해서는 안 된다. 우리 언어적 특성상 자수율 혹은 음수율의 규정이 제1의 원칙 즉 정격의 근간이 되어야 한다. 그 위에 음보율이 기능해야 한다.

3. 역사적 장르로서는 소멸되었지만 시조의 양식으로서의 지위는 분명 지속되고 있다. 창조적으로 계승되고 있는 것이다. 시조의 필요성이 먼저 있고, 그 다음에 창작된다고는 생각하지 않는다. 시조는 독자의 입장에서 시조라고 생각하고 읽을 때 기대 지평이 있는 것이다. 근대시가 율격을 등한시한 부분에서 문제가 되었고, 현대시는 무한하게 열린 구조가 되는 등 많은 문제가 있어서 시조를 통한 구심력의 회복이 요청된다. 자유시가 놓치고 지워버린 것을 시조가 회복해야 한다. 시조가 다시 주류로 오를 수는 없겠지만, 시조만의 역할을 수행해야 한다. 현대인의 삶을 내용으로 하되 완결성과 율격성을 지키면서 문학성을 고양해 나가야 할 것이다.

4. 교과서를 보면 자유시는 편수도 많고 최근의 시인들까지 포함이 되

고 있는 데 비해 시조는 아직도 고전적인 시인들의 작품이 교과서에 수록되어 있다. 현재 교과서 편제에서 시조가 차지하는 비율은 계량적으로 보나 입시에 반영되는 비율로 보나 아니면 교사들이 중요도를 인지해서 가르치는 비율에서나 아주 빈약하다는 느낌을 떨칠 수 없다. 물론 이런 현상은 지금 우리 시대에 걸맞지 않는 양식이기 때문에 어느 정도 필연성을 가지고 있는 현상이 아니라, 현대시조에 대한 몰이해에 기초한 부정적 현상이다. 가령 중학교 교과서에는 얼마 전에 돌아가신 김상옥 선생의 〈봉선화〉, 유재영 선생의 〈독방길〉 두 작품이 실려 있고, 고등학교 국정 교과서에는 이은상 선생의 〈가고파〉와 정인보 선생의 〈자모사〉 일부분이 실려 있다. 물론 검인정 문학 교과서를 포함하면 좀더 많은 작품들이 실려 있을 텐데 이런 것들이 시 교육에서 시조가 차지하는 빈약함을 보여주는 지표 같다. 시와 시조의 균형을 놓고도 여러 가지 지적이 있는데 비록 교과서 수록 편수가 적더라도 더 중요한 것은 시조가 오늘날에도 왜 필요한가 하는 사실을 분명하게 알게 하는 것이 교육적으로 중요하다고 본다.

5. 매체적 조건이나 현실을 체험할 수 있는 계기를 제공해야 하고, 현실을 따라갈 수 있는 작품이어야 하며, 다른 한편으로는 시조 비평을 적극적으로 유도할 좋은 시조 텍스트들을 생산하는 일에 힘써야 한다. 시조시인의 내부 소통 구조도 문제가 된다. 비평가들이 꺼리는 경우도 있고 폐쇄 구조도 심하다. 비평가들에게 심포지엄이나 토론회, 세미나 등에서 시조 비평을 할 수 있는 기회를 다수 제공하고 시조를 읽게 하는 것이 중요하다. 이렇게 하려면 매체에서 저변 확대를 해야 한다. 현재 10종 이상의 전문지에 시조가 실리고 있는데 시조 비평이 부족하므로 대등하게 논의될 수 있는 기회 마련이 필요하다. 전문 평론가들은 시조 비평을 꺼린다. 시조 비평서를 내기도 힘들고 인정받기도 힘든 데다 작품의 완성도에 대한 회의도 따르기 때문이다. 더불어 독자들에게 잘 읽히지도

않는다. 월간지나 계간지에 시와 시조를 섞어서 비평하는 경우에는 또 지속적으로 할 수 있는가에 대한 난점도 따른다. 시조를 지속적으로 비평받게 하려면 비평 욕구를 자극하는 시조적 속성들이 나와야 한다. 좋은 작품으로 넉넉한 거리를 제공하지 못하고 있는 점을 냉정히 되돌아보아야 한다.

6. 시조의 양식적 고유성을 살리기가 쉽지 않으므로 번역이 힘들다. 영어는 어휘적 자질이 강한 언어적 특성을 지니고 있는 데 비해 시조는 독특한 율격을 가지고 있기에 영어로 시조의 율격을 살리는 것은 어렵다. 의미나 이미지를 최대한 강조해서 전하는 수밖에 없다. 일본의 하이쿠 같은 경우는 이미지를 병치해서 세계 문화 속에 심어주는 테크닉을 발휘하고 있다.

7. 문화예술위원회 ‘힘내라 한국문학’ 프로젝트 선정위원 가운데 시조를 빼지는 의견을 제시한 사람도 있다. 시조를 독립 영역으로 설정하는 것이 중요하다. 문화예술위원회나 문화관광부에서 하는 사업에서 배분은 적더라도 시조를 따로 독립시켜 대상자를 선정하는 것이 중요하다. 또한 양보다는 질적인 문체의 심각성에 주목을 해야 한다. 시조시인들이 시조의 질적인 고양에 전력을 쏟아야 한다. ▣



## 현대시조 100인 선집의 의의와 시조 발전을 위한 혁신적 방안

이지엽(시인·경기대)

### 1. ‘우리 시대 현대시조 100인 선집’의 의의

이 《우리 시대 현대시조 100인선》은 ‘우리 시대 현대시조 100인 선’의 101권 시집에서 각 시인의 대표적인 작품이라 생각되는 시조를 한 편씩 골라 뽑은 선집이다. 한 사람의 대표적인 작품을 한 편만 추리는 것은 상당히 자의적일 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 100권 시집이 마무리되는 마지막에 이 작업을 하는 주된 이유는 시조를 사랑하는 독자들의 편의를 위해서다. 그러므로 이 시집은 한눈에 우리 시조의 100년사를 훑어볼 수 있는 좋은 기회를 제공해줄 것이라 판단된다.

‘우리 시대 현대시조 100인 선집’의 시작은 전국 ‘우리시를 사랑하는 모임’의 태동과 궤를 같이 한다. ‘우리시를 사랑하는 모임’은 1998년 여름 시조관련 세미나에서부터 필자 등 《열린시조》 편집 위원들 사이에서 얘기되기 시작하다가 동년 가을호 《열린시조》에서 회원모집을 시작하면

서 가시화된다. 겨울호에서는 이를 더욱 구체화하여 각 지역별 간사를 두고 이듬해 1999년 1월에는 서울에서 발족식을 가지게 된다. ‘우리시를 사랑하는 모임’의 회원은 매월 5,000원씩을 납부하고 《열린시조》를 포함하여 납부금액에 준하는 도서를 제공받으면서 이 모임이 주최하는 행사에 참여할 수 있는 권리를 가졌다. 그런데 이 모임이 추진하고자 하는 내용 중 주목되는 부분은 “좋은 우리시 시집과 양서를 기획 출간하여 일반인에게 보급하는 일(전국 유명 서점에 우리시 시집 판매코너 개설)”이었다.<sup>1)</sup> 서점에서 시조집을 구하는 것조차 거의 불가능하였기 때문에 이를 개선하는 것을 1차 목표로 삼았던 것이다. 1999년 1월 ‘우리시를 사랑하는 모임’ 발족식에서는 아울러 이의 개선을 위한 구체적 방안의 하나로 ‘우리 시대 현대시조 100인선’ 100권 시집 간행을 하기로 선언하고 1차 간행 대상자로 작고 문인을 포함하여 1960년대 이전 등단자까지 시조 시인 33명의 명단을 발표하기에 이른다. 33명의 명단 발표는 시조단에 상당한 충격을 던져주었다. 연공서열이나 문단 이력이 아닌 작품 본위로 선정을 하였기 때문이었다.<sup>2)</sup> 1970년대 이후 등단자는 시집공모를 통해 간행 편집위원회<sup>3)</sup>에서 원고를 심사하여 간행 여부를 결정하였다.<sup>4)</sup>

‘우리 시대 현대시조 100인선’ 100권 시집 간행 편집위원회에서는 이 시집 간행 의의를 다음과 같이 밝히고 있다.

- 
- 1) 《열린시조》, 1998년 겨울호, 326면. 《열린시조》는 2003년 여름호(통권27호)부터 《열린시학》으로 제호를 변경하였다.
  - 2) 이후에도 언급이 되겠지만 이 선정 기준은 나머지 선집을 결정할 때도 엄격하게 적용되었다. 시조가 독자들에게 전달될 때 잘못된 인식을 준다면 간행할 하등의 이유가 없다고 보았기 때문이다. 간행 편집 위원회에서 밝힌 “새로운 천 년 우리 구원의 시학”의 대안이 될 수 있는 모델과도 관련이 깊다.
  - 3) 간행 편집위원회는 장경렬·신범순·이경호·이문재·최한선 그리고 필자 등 총 여섯 명이었다.

우리는 지금 모든 가치체계의 뒤섞임 속에서 절대적 진리까지도 파괴되는 카오스(chaos)의 시대에 살고 있다. 어떠한 문학 행위도 장르의 넘나들과 해체의 소용돌이 안에 자유로울 수 없으며 우리의 지친 영혼을 구원하지 못한다. 이 혼돈과 좌절의 시기, 욕망과 죽음과 속도가 질주해간 척박한 한 세기의 끝에서 우리는 새로운 천 년의 역사를 다시 시작하면서 천 년의 지나간 시대를 돌아본다. 거기 오롯이 남아 가장 오랜 세기 동안 우리의 민족과 함께 살아 숨쉬어온 하나의 엄연한 실체를 만난다. 우리는 너무 오랫동안 우리의 몸과 영혼을 벗어두고 마른 바람과 거친 모래 날리는 사막 가운데 서 있었다. 우리의 사고와 우리의 옷과 우리의 정신을 이제 남겨두지만 우리의 몸과 영혼에 새롭게 단장하고자 한다. 그리하여 새소리와 들길과 못 생명과 가락과 숨결과 고귀한 자유를 새로운 천 년 우리 구원의 시학으로 삼고자 한다. 여기에 우리 시대 현대시조 100인의 100편 시집 간행을 하게 되는 중요한 의의가 있다.

여기에서 우리는 두 가지 중요한 사실을 목도하게 된다. 하나는 우리의 민족과 함께 살아 숨쉬어온 하나의 ‘엄연한 실체’가 시조라는 사실이고 다른 하나는 가치체계의 전복과 무질서 속에서 시조야말로 ‘새로운 천 년 우리 구원의 시학’이 될 수 있다는 점이다. ‘엄연한 실체’가 시조라는 사실은 시조가 우리 문학사에서 제대로 위상 정립이 되어 있느냐의 정체성 문제와 관련된다. 그러나 모범적인 텍스트 하나 마련되지 못하고 있는 상황에서 어떻게 이를 변모시킬 수 있겠는가. 이 변모를 자연스레 유

---

4) 공모는 첫 번째 공모가 잘 알려지지 않았다는 판단 아래 2차까지 실시되었다. 신작을 포함하여 기 발표작 60~70편을 1999년 6월 30일까지 응모하는 것이었는데 90년대 이후 출신자들도 크게 제한을 두지 않았다. 그렇지만 상대적으로 90년대 이후 출신자들은 엄격하게 심사될 수밖에 없는 상황이어서 5대 1이 넘는 경험을 보였다. 시집공모에 관해서는 《열린시조》 1999년 여름호, 326면 참조.

도하기 위해서도 역사적 작업이 필요한 것이고 그것의 구체적 결과물이 바로 ‘우리 시대 현대시조 100인선’ 100권 시집 간행의 일이었다고 볼 수 있다. “새로운 천 년 우리 구원의 시학”의 제창은 지리멸렬해 가고 있는 우리의 정신사를 시조를 통해 바로 세워보자는 뜻을 담고 있다. 간행 편집 위원회에서는 이 점을 포기해 버리면 안 된다는 점을 깊이 자각을 했고 그래서 선정 기준에서 다른 무엇보다 작품의 우수성에 높은 비중을 두었던 것이다.

그러나 실제 작업은 당초 의도와는 달리 상당한 난관에 부딪힐 수밖에 없었다. 작고 문인들 중 상당수가 무연고이고 이분들의 작품이 산재해 있어 원본 확정 작업을 하는 데 적지 않은 시간과 고충이 따랐다.<sup>5)</sup> 2000년 11월 윤금초, 이해완, 서연정의 시집을 필두로 간행되기 시작한 100인 선집은 기획한 지 10여 년 만에, 출간되기 시작한 지 5년 7개월 만에 드디어 100권 모두를 완성하게 되었다.<sup>6)</sup> 김상옥, 이우중, 박재두, 서별 시인이 간행 기간 중에 세상을 떠셨으니 결코 짧은 세월은 아니었다고 할 수 있다.

100인 선집은 앞서 얘기한 ① 일반 독자들에게 제대로 된 시조 텍스트를 널리 알리는 일, ② 한국 문학사에서 시조의 위상과 정체성을 확립하

5) 대부분은 필자의 연구실에서 진행되었다. 정인보나 안자산의 경우는 수개월이 걸렸으며, 박재두의 경우 원고 정리를 하지 못한 상태에서 쓰러지셨기 때문에 원본을 가져다 놓고 확정하는 데만 3, 4개월이 걸렸다. 박재두의 경우 박진임(딸) 교수가 최종 교열하여 출판되었다. 이은상은 김교한, 김복근 시인이 최종 교열을 보았으며, 이영도와 이호우는 민병도 시인이, 조남령의 경우는 송선영 시인이 최종 교열을 보았다.

6) 100인선은 모두 101권으로 완성되었다. 84권째까지 1차 작업을 하고 85권부터 100권까지는 당초 1, 2차 공모 시에 이 사실을 몰랐던 분들 중에서 재신청하였다. 물론 작품성을 최우선적 요건으로 하였다. 101권은 오세영 시인이다. 시인 중에 시조에 애정을 가진 분으로 실제 한 권 분량의 작품을 쓰신 분이 2, 3분 정도 계시는데 그 중에 한 분을 상징적 의미로 포함하게 된 것이다.

는 절실한 요구, ③ 지리멸렬해가는 우리의 정신사에 새로운 미래시학이 시조가 되어야 한다는 시대적 소명의식을 담고 있는 것 이외에 100명에게 가까운 우리 평단의 대표적인 이론가가 이 작업에 대거 참여했다는 색다른 의의를 갖는다. 이전의 시조 평론은 전문 평론가보다는 시조 창작자들 중심으로 이루어졌기 때문에 내부적으로만 소통되는 한계를 지닐 수밖에 없었다. 그런데 우리 평단의 대표적인 이론가가 대거 참여함으로써 문단에서 시조에 대한 관심이 크게 제고되었을 뿐만 아니라 이후 시조의 위상 정립에도 적지 않은 영향을 미칠 것이라 판단된다.

## 2. ‘100인 선집’으로 본 현대시조

‘우리 시대 현대시조 100인 선집’은 1910년대에서부터 1990년대에 등단한 시인들의 작품으로 구성되어 있다. 등단 연도를 순번으로 하였기 때문에 이를 기준으로 각 시인들이 추구했던 시적 경향과 특성을 아주 소략하게 요약해 보는 것이 이 선집을 이해하는 데 도움을 줄 것이라 판단된다.

### 가) 50년대 이전 등단 시인들 - 현대시조 모색기

현대시조는 최남선, 이병기, 안자산, 이은상, 조운, 정인보, 조종현, 장응두, 김상옥, 조남령과 그 뒤를 이은 이호우, 이영도 시인들의 역할이 토대가 되었다. 현대시조의 모색기라고 볼 수 있는데 이 시기는 극소수의 시인들이 시조라는 장르의 독립성과 시조 부흥을 위해 안간힘을 쓰던 시기로 규정해 볼 수 있다.

· 최남선, 《백팔번뇌》(1926): 주체 정신의 탐구(《백팔번뇌》 제2부)와 끊임 조국으로서의 ‘님’ (《백팔번뇌》 제1부).

- 이병기(1913~26)<sup>7)</sup>, 《수선화》: 시조의 혁신성 주장, 시적 대상에 대한 세밀하고 정직한 묘사(〈난초〉 〈수선화(水仙花)〉 등).
- 안자산(1927), 《우야우성(雨夜偶成)》: 시조 이론서 《시조시학》 간행, 국권 상실에 대한 비판과 자탄(〈우야우성〉 〈한거감회〉 〈우음(偶吟)〉 외).
- 이은상(1928), 《성불사의 밤》: 시조의 대중화운동과 양식적 실험(양장시조), 역사에 대한 자각과 국토예찬(〈가고파〉, 제3부 〈기원〉 전체).
- 조운(1922~), 《구룡폭포(九龍瀑布)》: 장쾌하면서도 애릿한 울림(〈구룡폭포(九龍瀑布)〉 〈야국〉 〈고매〉)과 서민 애환의 절묘한 묘사(〈석류〉 〈상치쌈〉).
- 정인보(1926), 《자모사(慈母思)》: 지사로서의 다감한 인정(〈자모사〉 연작)과 국토 사랑의 흥취(〈금강산에서〉 외).
- 조종현(1929), 《나그네길》: 전쟁의 상흔(〈나도 풋말되어 살고 싶다〉 〈피란〉)과 유유자적(悠悠自適), 그리움의 길(〈외나무다리〉 〈떠나는 길〉).
- 장응두(1938), 《한야보(寒夜譜)》: 삶에 대한 싸늘한 응전(〈한야보(寒夜譜)〉 연작)과 허심으로 견져 올린 낭만(〈귀로〉 〈낙일〉 외).
- 김상옥(1938), 《촉촉한 눈길》: 고통 너머의 초월적 의지(〈느티나무의 말〉 〈친전〉 외)와 고전미의 형상화(〈백자〉 〈백자부〉 외).
- 조남령(1939), 《바람처럼》: 건강한 자연성(〈봄〉 〈삼체석불〉)과 음악성의 조화(〈골목〉 〈바람처럼〉).
- 이호우(1940), 《개화(開花)》: 서정의 직관(〈살구꽃 핀 마을〉 〈개화〉)과 통절한 시대의식(〈청우〉 〈휴화산〉 외).
- 이영도(1945), 《너는 저만치 가고》: 자연의 동적 이미지(〈아지랑이〉 〈비〉)와 비극적 서정의 절제미(〈보리고개〉 외).

---

<sup>7)</sup> 사람 뒤 괄호 안의 숫자는 등단 연도임. 1913년부터 시조를 습작, 최종 등단은 1926년이 라는 뜻. 시집 뒤 괄호 안의 숫자는 발간 연도임.

나) 50년대 등단 시인들 - 현대시조 개척기

박재삼, 이태극, 장순하, 고원, 정소파, 박경용, 최승범, 송선영 시인들이 주로 60년대 이전 등단하여 활동하였다. 시조이론을 보다 확실하게 다지면서 현대시조를 개척하던 시기로 규정해 볼 수 있다.

· 박재삼(1953), 《내 사랑은》: 탁월한 가락의 유연성, 자연 친화적 사랑과 순리적 삶의 형상화(〈내 사랑은〉 〈수양산조〉 〈가을에〉 외).

· 이태극(1953), 《진달래 연가》: 비극적 역사에 대한 증언(〈소리〉, 연작 〈뇌우탄막〉)과 조국 강산에 대한 영탄(〈서해상의 낙조〉 〈다도해〉 외).

· 장순하(1957), 《이삭줍기》: 순수에의 생명 탐구(〈소복의 장〉), 의식과 존재의 내적 울림(〈묵계(默契)〉 외), 소멸과 완성의 미학(〈징검다리〉 외).

· 고원, 《새벽 별》: 압축된 절정의 서정(〈꽃이 탄다〉 〈산삼〉)과 국외인으로서의 그리움(〈차라리 진양조〉 〈도망치는 젊은이〉).

· 정소파(1957), 《달여울의 소리무늬》: 암시와 여백의 미학(〈봄밤비〉 〈슬픈 조각달〉 외) 혹은 그윽함과 순일함(〈죽풍사〉 〈환춘우조〉 외).

· 박경용(1958), 《도약(跳躍)》: 정중동의 춘철살인(〈도약(跳躍)〉 〈제비〉)과 순일한 사랑의 생명력(〈봄 산조(散調)〉 〈적(寂)〉 외).

· 최승범(1958), 《춘설찾중 밀쳐 놓고》: 잔잔한 물결의 서정(〈춘설찾중 밀쳐 놓고〉 〈우정〉 외)과 경외지경(景外之景)의 흥(〈춘설〉 〈통시간〉 외).

· 송선영(1959), 《휘파람새에 관하여》: 격조의 울림(〈청동 겨울〉, 연작 〈비가〉 외)과 치열한 역사의식(〈귀성록〉 〈꽃새암 속에서〉 〈용산 나루터〉 연작).

다) 60년대 등단 시인들 - 현대시조 정립기

60년대 등단한 시인들로는 이우중, 정완영, 김제현, 이근배, 이상범, 서별, 박재두, 정하경, 윤금초, 김종윤, 김교한, 김호길, 조오현, 진복희, 김

춘랑, 류제하 등이다. 이 시기에 이르러 현대시조는 자립기반을 완전히 공고하게 다지게 되었으며, 예술적 형상화는 물론 시조 형식의 운용에도 자신감을 갖게 되었다.

· 정 완 영(1960), 《세월이 무엇입니까》: 동양정신의 현대화(〈감〉〈설화조〉〈조국〉 외)와 율(律)과 정(情)의 절묘한 조화(〈애모(愛慕)〉〈모과〉 외).

· 김 제 현(1960), 《도라지꽃》: 무위의 선적 아취(〈풍경(風磬)〉〈보행〉 외)와 고결한 자유정신(〈바람〉〈도라지꽃〉 외).

· 이 우 종(1961), 《이런 날 하루쯤은》: 욕심내지 않는 소박한 삶(〈산처일기〉 외)과 뜨거운 조국애(〈모국(母國)의 소리〉 외).

· 이 근 배(1961~63), 《달은 해를 물고》: 역사에 대한 비분과 비극적 서정(〈주목화〉〈애일당지〉), 선비적 아취와 그리움의 정서(〈달은 해를 물고〉〈부침〉 외).

· 이 상 범(1965), 《꿈꾸는 별자리》: 풀뿌리 민초의 현실과 역사에의 응전(〈들풀 소사〉 연작, 〈역사 견문록〉), 정결한 깊이의 시학(〈가을손〉〈성좌〉 외).

· 서 별(1965), 《걸어다니는 절간》: 현대인의 아픔과 고뇌(〈어떤 경영〉 연작, 혹은 능청과 해학의 미학(〈청미래꽃〉〈그 사람의 함박눈〉 외).

· 박 재 두(1965), 《쑥뿌리 사설》: 세계에 대한 관조와 탄력의 미학(〈서정의 철새〉〈어떤 가난〉), 순결의 정죄의식(〈우수절의 시〉〈매화, 아파라〉).

· 정 하 경(1965), 《야산(野山)》: 순수하면서도 작은 지사적 품위(〈아기〉〈시인의 길〉)와 동양 미학의 아름다움(〈무한향사(無限鄉思)〉).

· 윤 금 초(1966), 《땅끝》: 역사적 설화의 재현(〈주몽의 하늘〉〈땅끝〉 외)과 휘몰이 장단의 지노귀새남(〈청맹과니 노래〉).

· 김 중 윤(1966), 《가을강 아스라하니》: 현실에 대한 강한 비판정신(〈TV 끄다〉〈상 황·2000〉)과 역동적 이미지의 여운(〈빼꾸기는 홀로 바둑을 둔



다) 외).

· 김교한(1966), 《미완성 설경 한 폭》: 식물학적 상상력을 통한 치유와 화해(〈외로운 산〉〈매화〉 외).

· 김호길(1967), 《절정의 꽃》: 활달한 기상과 자유 의지(〈하늘 환상곡〉〈하늘 산책〉 외), 청순한 생명력의 이미지(〈숲·이미지〉〈괘랭이꽃〉 외).

· 조오현(1968), 《산에 사는 날에》: 참된 자아를 찾아가는 구도의 정신과 세계에의 경외(〈무산심우도(霧山尋牛圖)〉 외, 〈무자화〉 연작, 〈일색변〉 연작, 〈무설설〉 연작).

· 진복희(1967), 《불빛》: 화해와 순수성의 추구(〈꽃〉〈라일락〉 외), 없는 길에 대한 그리움 혹은 자아 반성(〈그대〉 연작, 〈머들개지〉 외).

· 김춘량(1968), 《지부상소(持斧上疏)하는 바람》: 전통의 현대적 계승(〈아가산조(雅歌散調)〉 외)역사의식의 현재화(〈서울 낮달〉 연작, 〈지부상소(持斧上疏)하는 바람〉).

· 류제하(1966~73), 《변조(變調)》: 시적 사유와 상상력에 관한 탐색(〈변조〉 연작), 죽음을 넘어서는 영혼의 들림(제4부 〈광인일기〉 연작).

#### 라) 70년대 등단 시인들 - 현대시조 격변기

70년대는 박시교, 한분순, 선정주, 김상목, 유자효, 김남환, 김원각, 이한성, 유재영, 서우승, 이우걸, 임종찬, 김영재, 박영교, 조영일, 김정희, 민병도, 김종, 백이운, 조주환, 정해송, 조동화, 김영수, 이승은 등의 시인들이 등단하여 활발한 활동을 보여 주었다. 시조단이 시단과 활발한 교섭을 지니면서도 독자성을 확보하고 시조가 질적으로 한층 원숙하게 자리를 잡아가는 시기라고 볼 수 있다.

· 박시교(1970), 《낙화(落花)》: 존재의 근원적 허무의식(〈바람집〉〈낮달〉 연작)과 상실의 시대를 향한 역동적 이미지(〈낙화〉〈행복〉 연작).

- 한 분순(1970), 《소녀》: 신서정의 고적한 울림(〈손끝에, 풀꽃이...〉 〈옥적(玉笛)〉)과 정결한 그리움의 지순함(〈고적(孤寂)〉 〈단상(斷想)〉).
- 선 정주(1970), 《겨울 이조(李朝)의 약속》: 존재에 대한 종교적 상상력(〈꽃의 변설(變說) 외〉)과 문명에 대한 비판 또는 속죄(〈중랑천(中浪川)의 눈물〉 〈비시(非詩)〉 연작).
- 김상목(1971), 《골뱅이 편지》: 거침없는 실감(實感)의 시어, 소시민적 애환의 해학적 카타르시스(〈황쟁이 사설〉 연작, 〈머슴열전〉 연작)(〈돌 친구〉 외).
- 유자효(1972), 《데이트》: 전쟁의 아픔(〈전쟁과 피아노〉 〈부산 1953〉)에서 투명한 삶의 질서와 균형(〈산사〉 〈풍경2제〉 〈가을에〉 외).
- 김남환(1972), 《판소리로 우는 바다》: 비에 속 피워 올린 슬픔의 정서(〈비가〉)와 담금질로 빚어낸 환한 서정(〈그래도 굴뚝새는 노래한다〉 〈봄 바다〉).
- 김원각(1972), 《어느 날의 여행에서》: 버리고서 얻은 안온(〈일산에서〉 〈입적(入寂)〉 외)과 선적(禪的) 깨달음(〈선(禪)〉 〈부처〉).
- 이한성(1972), 《작은 것이 아름답다》: 어둠 속 삶의 역동성(〈작은 것이 아름답다〉 〈풍경〉 연작)과 시대에 대한 비판·부활 의지(〈바울의 꿈〉 〈노을 편〉).
- 유재영(1970~75), 《햇빛시간》: 물빛 그리움의 순수(〈물총새에 관한 기억〉 〈그 여름의 명상〉)와 햇빛 따사로움의 선명한 이미지(〈햇빛 시간〉 연작).
- 서우승(1967~73), 《카메라탐방》: 사물에 대한 엄정한 응시와 투사(〈카메라탐방〉 연작), 삶의 화두에 대한 진지한 모색(〈모서리론〉 외).
- 이우걸(1973), 《그대 보내려고 강가에 나온 날은》: 섬세하고 유연한 신서정(新抒情)(〈비〉 〈섬〉)과 불확실성 세계에 대한 자아 성찰(〈나사〉 연작, 〈안개〉 〈팽이〉 외).

- 임종찬(1965~73), 《논길이 보이는 풍경》: 한국 정서의 은은함과 풋풋함(《논길이 보이는 풍경》 〈보리〉), 자연에의 귀의와 합일(《풀물》 〈고향〉 외).
- 김영재(1974), 《참 맑은 어둠》: 현대인의 우울한 심상과 고뇌(《화엄동백》 〈아름다운 상처〉), 조화로운 삶의 깨달음(《참 맑은 어둠》 외).
- 박영교(1975), 《징[鉦]》: 우직하고 정직한 울림의 미학(《징[鉦]》 〈황소뿔〉 외)과 차오르는 기억의 불새(《고향》 연작, 《울릉도》 연작).
- 조영일(1975), 《마른강》: 낮은 곳으로의 따뜻한 애정(《정오에》 〈이렇게 밖에는〉 외)과 진리의 경계에 대한 성찰(《화두》 연작).
- 김정희(1975), 《망월동 백일홍》: 초록 생명의 뜨거운 울림(《댄드라미, 불지피다》 〈화도(花禱)〉 연작), 묵상과 성찰의 담백미(《별후(別後)》 〈찾잔〉 연작).
- 민병도(1976), 《청동의 배를 타고》: 정좌한 삶의 고독(《혼자 가는 길》 〈탑〉), 오도와 일탈의 시학(《불이(不二)의 노래》 연작).
- 김중(1971~76), 《배중손 생각》: 더운 눈으로 바라본 역사(《배중손 생각》 〈별곡〉 외), 은유적 직관과 비판(《부러진 은유》 〈서울의 표정〉 연작).
- 백이운(1977), 《슬픔의 한복판》: 욕망을 비워낸 여백의 향기(《빈 산》 〈별〉)와 여름의 눈부신 상상력(《백하(白夏)》 연작).
- 조주환(1977), 《소금》: 공동체의 해체와 상실의식(《무너지는 음절》 〈겨울 들〉), 굵은 선의 힘으로 형상화한 장편서사(《사할린의 민들레》).
- 정해송(1978), 《안테나를 세우고》: 세계에 대한 치열한 정신(《검(劍)》 〈침(鍼)〉)과 맑은 정수리의 생명성(《발아법(發芽法)》 〈탈춤〉 외).
- 조동화(1978), 《눈 내리는 밤》: 세계에 대한 비의(悲意)(《설일(雪日)》 〈묵시초(默示抄)〉)와 존재론적 성찰에 대한 잠언(箴言)(《시론》 연작).
- 김영수(1979), 《인연》: 자연의 생명력(《봄의 모성(母性)》 〈오월 신록〉 등)과 따스한 인간애(《해질 무렵》 〈인연〉 등).

· 이승은(1979), 《술패랭이꽃》: 햇빛 이미지의 순수(〈시간의 비늘은 반 짝인다〉〈아침의 시〉 외)와 속죄양 의식(〈가을 시편〉〈어리석은 시〉 외).

#### 마) 80년대 등단 시인들 - 현대시조 혁신기

80년대 등단한 시인들로는 강영환, 박기섭, 김일연, 지성찬, 이정환, 전원범, 오승철, 문무학, 노중석, 이지엽, 이일향, 박옥위, 박연신, 정수자, 정공량, 이요섭, 김복근, 정일근, 오종문, 김연동, 전병희, 이재창, 박현덕, 홍성란, 고정국, 양점숙 등이 있다. 시조 형식에 대한 과감한 실험과 무의식과 상상력의 세계를 다양하게 담아내던 시기라고 볼 수 있다.

· 강영환(1980), 《남해》: 고도(孤島)의 변증법적 애환(〈남해(南海)〉〈다도해〉)과 불편한 시대와의 대결의식(〈골목에서〉〈담〉 외).

· 박기섭(1980), 《비단 형교》: 예리한 칼날의 서정(〈꽃〉〈새〉 외)과 유연한 가락(〈묵언집〉), 충만한 실험정신(〈소나기〉〈빈집〉 외).

· 김일연(1980), 《저 혼자 꽃 필 때에》: 절제와 압축의 아름다움(〈새벽달〉〈행복〉 외)과 비위 넘치는 그리움(〈귀로(歸路)〉〈서역(西域) 가는길〉 외).

· 지성찬(1980), 《백마에서 온 편지》: 신도시의 새로운 시적 정서(〈백마에서 온 편지〉〈가을 풍경〉 외)와 실존의 진지한 모색(〈실존〉연작 외).

· 이정환(1978~81), 《금빛 잉어》: 원형의 조화와 합일(〈원(圓)에 관하여〉연작), 꽃과 바람과 새의 상징적 사유(〈묵시록〉〈꽃의 무덤〉 외).

· 전원범(1981), 《허공의 길을 걸어서 그대에게 간다》: 생태적 상상력의 그리움(〈맨몸으로 서는 나무〉〈석류〉 외)과 자아로의 몰입 혹은 일탈(〈거울 앞에서〉 외).

· 오승철(1981), 《사고 싶은 노을》: 생의 내면을 투시하는 섬세한 서정성(〈섬동백〉〈고추잡자리〉연작)과 4·3의 생생한 증언(〈사고 싶은 노을〉

외).

· 문무학(1982), 《병어리빠꾸기》: 경제와 일탈의 실험정신(《중장을 쓰지 못한 시조, 반도는》 외), 혹은 탈속과 세속의 합일(《명제》 〈그 여자〉 외).

· 노중석(1983), 《하늘다람쥐》: 이타의 생태학적 상상력(《하늘다람쥐》 〈누구를 위하여〉)과 비상하는 자유에의 신념(《새》 〈꽃불〉 외).

· 이지엽(1979~84), 《해남에서 온 편지》: 시적 대상에 대한 ‘생명과 사랑’ (《해남에서 온 편지》 외), 하늘을 향한 자유정신(《겨울 일기》 〈확성기〉 외)(오세영 평).

· 이일향(1983), 《이승 밖의 노래》: 죽음 너머의 상처 견뎌내기(《고사목(枯死木) 눅힌 밤에》 〈청미래 넝쿨같이〉)와 생에 대한 외로움 혹은 기원(《비망록 연작》).

· 박옥위(1983), 《겨울풀》: 자연 친화의 따사로운 포용(《겨울풀》, 〈암각화와 달〉 외)과 불안한 시대에 대한 자성(自省)(《흔들리는 구도》 외).

· 박연신(1984), 《어머니 곁에 제가》: ‘어머니’에 대한 그리움(《소녀》 〈소나무야 소나무야〉 외 다수)과 순수한 자아의 추구(《눈사람》 〈상사몽(相思夢)〉 등).

· 정수자(1984), 《저물 녘 길을 떠나다》: 낮은, 오래된, 옹은 어둠의 미학(《생이 향기롭다》 〈관절염〉)과 묵언의 절대고독(《깊은 발자국》 〈고한에서 밤을 맞다〉).

· 정공량(1983), 《꿈의 순례》: 미지의 세계를 향하는 고독한 순례(《꿈의 순례(巡禮)》 〈출구〉 외)와 구겨지는 시간의 뜨거운 기억(《길》 〈산의 기억〉).

· 이요섭(1985), 《산이 와서 새소리 놓고 가네》: 청명한 서정성(《시인의 아들》 〈하섬〉), 역사와 설화의 재구성(《서동이의 꿈》 연작).

· 김복근(1985), 《클릭! 텃새 한 마리》: 도시 소시민의 길찾기(《클릭》 〈지하상가〉 연작)와 자연과의 대결을 통한 자아 성찰(《동천》 〈소금 먹

기)).

· 정 일 근(1981~86), 《만트라, 만트라》: 겹혀와 무욕의 시적 변용(〈무욕을 하며〉 〈나무에게 미안하다〉), 죽음의 경계에 선 냉엄한 자아 성찰(〈만트라, 만트라〉 외).

· 오 중 문(1986), 《오월은 섹스를 한다》: 고단한 생활의 내면적 외로움(〈지상의 한 집에 들다〉 외)과 불편한 시대에 대한 저항의식(〈북치는 반달 꿈에게〉 외).

· 김 연 동(1987), 《바다와 신발》: 물의 상상력을 통한 길트기(〈저문 날의 구도(構圖)〉 외)와 절망을 긋고 비상하는 소시민의 자화상(〈새는〉 〈퇴근 길〉).

· 전 병 회(1987), 《오래된 비밀》: 생태적 상상력의 신비성(〈오래된 비밀〉 〈꼬마 단풍나무〉)과 일탈된 자아의 길 찾기(〈꿈꾸는 황사〉 외).

· 이 재 창(1987), 《거울론(論)》: 현재적 삶의 투사(〈거울론(論)〉 〈연대기적 몽타주〉 연작) 혹은 사랑과 그리움의 변증법(〈저물 무렵 그리움의 시〉 연작).

· 박 현 덕(1988), 《밤길》: 낮은 곳에서 바라보는 충만한 시대정신(〈밤길〉, 〈나는 얘기한다. 황혼에 대해서〉 연작, 〈송정리 시편〉 연작 등).

· 홍 성 란(1989), 《겨울 약속》: 묘사의 치밀성(〈담색어리표범나비〉 연작)과 어두운 생명들에 대한 찬미(〈생명을 위하여〉 〈어느 생애〉 〈먼 길〉 〈낙뢰〉 연작).

· 고 정 국(1988), 《하늘가는 보리새우》: 역설과 비장미의 시학(〈하늘가는 보리새우〉 외), 제주 정서의 객관화(〈사월 동백〉 〈제주 민들레〉 외).

· 양 점 숙(1989), 《꽃그림자는 봄을 안다》: 밝음과 어둠의 변증법적 융화(〈하현달〉 〈복수초〉), 시대를 풍자하는 재미성(〈닭장〉 〈컴퓨터〉 외).

바) 90년대 등단 시인들 - 현대시조 확산기

90년대 등단한 시인들로는 박권숙, 권갑하, 이종문, 전민, 이복현, 홍성운, 강현덕, 이달균, 이해완, 서연정, 김동찬, 하순희, 정휘립, 김수엽 등이 있다. 시조인구가 급속도로 팽창하면서 부작용이 많이 나타나기도 했으나 주변장르에서 주된 장르로 이행되는 시기라고 볼 수 있다.

· 박 권 숙(1991), 《시간의 꽃》: 죽음을 넘어선 생의 열의(熱意)(〈초설(初雪)〉 〈야간 입원〉 등 투병일지 연작)와 ‘길이 남긴 기적의 그리움’(〈아버지의 발〉 연작).

· 권 갑 하(1992), 《세한의 저녁》: 도시인의 우울한 초상(〈세한(歲寒)의 저녁〉, 〈별〉 외)과 내면을 향한 자아의 길 찾기(〈소금쟁이〉 〈뿌리의 서〉).

· 하 순 희(1992), 《적멸을 꿈꾸며》: 온유로 감싸 안은 삶의 비애(〈비, 우체국〉 〈수녀원〉)와 존재의 탐색(〈적멸을 꿈꾸며〉 〈시(詩)〉 외).

· 이 종 문(1993), 《저녁밥 찾는 소리: 점잖음과 회화성의 극치(〈입적(入寂)· 1〉), 혹은 재미를 동반한 실험정신(〈낙화〉 〈난타〉).

· 전 민(1993), 《크레바스》: 의식의 내면풍경(〈그름〉 〈크레바스〉 〈내시경〉 등) 혹은 가치의 전복, 표류(〈복리〉 〈집〉 등).

· 정 휘 립(1993~94), 《뒤틀린 굴렁쇠되어》: 버려진 역사에 대한 비분(〈동진강〉 연작, 〈고부들판에서〉), 고단한 삶의 내면 읽기(〈미행(尾行)〉 연작, 〈출근〉 〈탐석기(探石記)〉 연작).

· 이 복 현(1994), 《슬픔도 꽃이 되어 저 환한 햇빛 속에》: 상처의 아름다움(〈기억의 숲〉 〈석류〉)과 순수의 딸을 밝히는 등불(〈마음의 등불〉 〈따뜻한 슬픔〉 외).

· 김 수 엽(1992~95), 《상쇠, 서울 가다》: 깊고 낮은 소외계층에 대한 애정과 분노(〈상쇠, 서울 가다〉 외), 무너진 자아의 복원과 자아성찰(〈칠판지우기〉 연작).

- 홍성운(1995), 《상수리나무의 꿈》: 버려진 것들에 대한 애정(〈나무야, 쥐똥나무〉〈겨울 패총〉 외)과 역사를 역류하는 자유의지(〈나비〉 연작).
- 강현덕(1995), 《한림정 역에서 잠이 들다》: 그리움의 단정한 기억(〈길〉〈천주산〉 외)과 스크린의 시적 상상력(〈영화처럼〉 연작).
- 이달균(1995), 《북행열차를 타고》: 내면의 고독한 성채(〈낙타〉〈북어〉)와 소멸 위에 세운 찬란한 생의 의지(〈생명을 위한 연가〉 연작).
- 이해완(1995), 《내 잠시 머무는 지상》: 순수 서정의 엄결성(〈산과 강〉 외)과 역사의 행간에 새긴 외로움(〈5· 18사건전을 보며〉〈어떤 탁본〉 외).
- 서연정(1998), 《먼 길》: 생목으로 건디는 여성성(〈토르소〉 연작)과 상처 속의 단단한 뿌리(〈못〉〈목숨〉 외).
- 김동찬(1993~99), 《신문 읽어주는 예수》: 일탈하는 언어의 시적 상상력(〈나—무〉 외)과 죽음의 상상력을 통한 자아성찰(〈신문 읽어주는 예수〉〈있을 때 잘해〉 외).
- 오세영, 《너와 나 한 생이 또한 이와 같지 않더냐》: 타자와의 합일과 긍정(〈감응(感應)〉〈노을〉 외), 생의 아픔에 대한 존재적 물음과 통찰(〈이순(耳順)〉〈뇌우(雷雨)〉 외).

### 3. 현대시조 발전을 위한 혁신적 방안

현대시조 발전을 위한 혁신적인 방안은 단기적인 방안과 장기적인 방안으로 나누어 볼 수 있다.

먼저 단기적인 방안으로 현대시조에 대한 불평등한 요소를 각 분야에서 하나씩 개선해나가는 것이다. 문단 등용문, 교과서 등재, 대한민국예술원(大韓民國藝術院) 회원 선출, 대외적 소개나 참여, 각종 기금지원 사업 등에서 일반적이고 광범위하게 이루어지고 있는 불평등한 요소를 개선해 나가야 한다. 문단 등용문의 꽃이라는 신춘문에 하나만을 예를 들



어도 동아, 조선, 중앙일보 등 주요 신문을 제외하면 시조를 독립 장르로 모집하는 곳이 거의 전무한 실정이다. 이를 주관하는 각 신문사 문화부의 논리는 응모하는 사람이 적다는 것이다. 우선 양이 많아야 구독률 면에서 과급효과가 있다는 사정을 이해 못하는 바는 아니지만 우리 문화 기층에 대한 인식은 그대로 실종되고 있는 셈이다.

이후에도 언급되겠지만 초·중등 국어 관련 교과서의 시조 수록은 정말 우리나라의 국어 교육이 제대로 되고 있는지 의심스러운 정도다. 불과 2~3편의 작품이 수록되어 있는데 그나마 시조의 형식을 알게 하는 기본적인 내용조차 담고 있지 못하고 있는 실정이다.

대한민국예술원은 과연 어떠한 곳인가. 대한민국예술원은 예술의 발전과 예술가를 우대하기 위해 설치된 국가기관이다. 1952년 8월 7일에 제정된 '문화보호법'에 의해 1954년 7월 17일 문을 열었다. 이때 회원은 25명이었고, 현재는 문학은 28명(17), 미술은 25명(21), 음악은 22명(15), 연극은 11명(9), 영화(6)와 무용(5)은 각 7인 등 모두 100명을 정원(현원 73명)으로 하고 있다. 그러나 이 회원 중에는 시조인이 단 한 사람도 참여하고 있지 못하다. 문학 17명을 장르별로 보면 시 6명, 소설 7명, 평론 4명이다. 장르별로 안배가 안 되고 있는 것도 심각한 문제지만 시조가 단 하나의 자리를 가질 수 없다는 것은 기막힌 현실이 아닐 수 없다. 국내외에 대한 예술가의 대표기관이 대한민국예술원이라면 이 기관은 과연 대한민국을 위한 단체인지, 대한민국의 무엇을 위한 단체인지, 시조를 제외하고 어떻게 우리 문화를 얘기하고 우리의 예술을 얘기할 수 있는지 심각하고도 엄중하게 묻지 않을 수 없는 것이다. 1988년 12월 31일 제정된 대한민국예술원법 제2조에는 예술원이 국내외에 대한 예술가의 대표기관으로 예술발전에 필요한 다음 각호의 사항을 행한다고 되어 있다. ① 예술진흥에 관한 정책자문 및 건의, ② 예술창작활동의 지원, ③ 국내외 예술의 교류 및 예술행사 개최, ④ 예술원상 수여, ⑤ 기타 예술진흥에 관한 사항

등이 그것이다. 물론 예술원이 모든 정책을 좌우하는 것은 아니지만 상징적 존재로서 그 영향력은 무시할 수 없는 것 아닌가. 각 호의 열거된 사항, 즉 예술진흥에 관한 정책이나 예술창작활동의 지원, 국내외 예술의 교류 및 예술행사 개최, 예술원상 수여 등에서는 철저히 소외되고 있는 것이다.

또 하나 예를 들어 보기로 하겠다. 세계 최대 규모의 도서전시회이자 ‘문화올림픽’으로도 불리는 독일 프랑크푸르트 국제도서전에서 2005년 한국은 주빈국(Guest of Honour, 주빈국 조직위원회 위원장: 김우창, 총감독: 황지우)으로 참여했다. 별도의 단독 건물에 마련된 주빈국관에서 문학과 출판을 중심으로 한국 문화의 특징을 보여 주었는데 ‘한국의 책 100’ 안에 아주 유감스럽게도 시조는 단 한 권도 포함되지 않았다. 시조를 제외하고 어떻게 한국 문화를 운운할 수 있는가. 주빈국 조직위원회의 근시안적 시각이 못내 아쉽기만 하다.

문화예술진흥위원회에서는 작년부터 우수도서를 선정하여 지원해주는 “힘내라 한국문학”이라는 의미 있는 사업을 진행하고 있다. 그러나 여기에서도 불평등이 경우를 지나치고 있다. 2005년 전체 선정 서적 287종 290권 중 시조집은 단 3권에 불과했다. 시조집이 적게 출간되었다, 작품이 함량 미달이다 등 여러 가지 요인을 들 수 있으나 시집 선정 과정에 시조 전문가가 거의 참여하지 못하고 있다는 점에서 기인하고 있다.<sup>8)</sup> 만약 이것이 인원 수 제약으로 인해 제한된다면 적어도 시집 선정의 일정비용을 시조집을 위해 배려하는 조치를 할 필요가 있다고 본다. 이외에도 시조가 홀대를 받고 있는 경우는 많다. 이런 잘못들은 이 제도를 기획하고

8) 2006년 선정 위원회 구성을 보면 장르별 전문가들을 망라한 16인(시 5, 소설 5, 아동문학 2, 수필 2, 평론·희곡 2)으로 구성하고 있음을 볼 수 있다. 아동문학이나 수필 장르도 2명을 두고 있는데 시조는 독립되게 전문가를 배정하지 않고 있다. 완전히 소외될 수밖에 없는 상황이다.

시행하는 주최측의 잘못에 일차 책임이 있다. 그러나 이에 대한 관심 부족이나 무지에서 오는 경우가 적지 않다고 생각된다. 반복적이고 누적적인 잘못을 어쩔 수 없이 그대로 두고 보는 시조인들의 자세를 이제는 보다 적극적이고 능동적으로 바꿀 필요가 있다. 시조단은 현재 커다란 쟁점 없이 각 단체별로 흩어져 있기는 하지만 이런 불편부당한 잘못들에겐 한 목소리를 내왔다. 문제는 그런 사안들이 있을 때마다 임시방편식이거나 임기응변식이었다는 것이다. 이제는 시조단이 그야말로 힘을 모아야 할 때라고 생각한다. 그래서 필자는 시조에 대한 정당한 권리를 주장하고 이를 개선하기 위한 노력을 실제적이고 지속적으로 추진하기 위한 범시조단적인 모임체(가칭 ‘한국 시조 총연합회’)를 설립할 것을 강력히 주장한다. 사후약방문이 아니고 미리 예견하여 움직일 필요가 절실하며, 각 분야에서 잘못되어지고 있는 내용을 적시하여 이를 주관하는 부서에 알리고 이를 개선하기 위한 노력을 지속적으로 실천할 수 있는 상설기구가 반드시 필요한 것이다.

두 번째의 단기적인 방안은 시조인 스스로가 좋은 작품을 쓰고 발표하는 노력을 게을리하지 말아야 한다는 것이다. 60년대만 하더라도 불과 몇 십 명에 불과하던 시조인이 이제 어언 천여 명을 넘어서고 있다. 엄청난 양적 팽창에도 불구하고 그만큼 좋은 작품이 뒤따르고 있지 못한 게 현실이다. 등단은 시작일 뿐인데 등단으로 모든 것이 끝난 것인 양 안일한 사고가 팽배하고 있다. 이를 개선하기 위한 노력으로 동인 모임들이 활성화될 필요가 있다. ‘80년대 동인’과 ‘오류’ 동인들이 주축이 되어 《열린시조》를 만들었던 것은 그 좋은 예에 속한다. 80년대 말~90년대 초 등단자들의 모임인 ‘역류’나 광주 지역의 ‘우리시’, 울산 지역의 ‘운문시대’, 안동·영주 지역의 ‘오늘’과 같은 동인 모임들이 더욱 활성화될 필요가 있다. 지방자치화시대가 되면서 각 지역을 연고로 한 동인지들이나 잡지들은 구성원들의 노력 여하에 따라 각종 지원을 받는 것이 전보다

는 많이 개선되었다. 각 시조 단체에서도 소그룹의 모임을 지원하는 한편 회원들의 좋은 작품을 찾아 격려하는 자리를 갖는 것이 작품의 질을 높이는 데 크게 기여할 수 있을 것으로 생각된다. 이것은 집행부 몇 사람의 의지로도 가능한 일이기 때문에 크게 어려운 일이 아니라고 생각된다. 그러나 작품의 질을 높이는 가장 효율적인 방법은 무엇보다 시조인 스스로가 자신의 시적 역량을 키우는 데 각고의 노력을 기울이는 것이다. 시조를 쓴다고 해서 시조 작품만을 편취하는 것도 결코 바람직하지는 않다. 시는 물론 인접 장르나 철학과 역사, 미술과 음악 등에도 최소한의 것들을 고루 섭취할 필요가 있다. 특히 좋은 시집은 끊임없이 접해야 할 필요가 있는데 시와 시조는 시적 기교나 사고관 등에서 한몸처럼 움직이기 때문이다. 시단에서는 이미 오래전에 쓰인 낡은 비유가 시조단에서는 버젓하게 최고의 비유로 찬사를 받는다면 우물 안의 개구리가 아니고 무엇이라. 시단에서는 현재 에코이즘과 페미니즘을 넘어서 에코페미니즘 논의가 심심찮게 시학 관심사로 떠오르고 있다. 그러나 시조단에서는 이런 논의는 거의 거론조차도 되지 않고 있다. 거론조차 되지 않는 데 사고가 바뀌는 것을 어떻게 기대할 수 있겠는가.<sup>9)</sup>

세 번째, 등단한 시인들을 대상으로 주어지는 시조단의 문학상 또한 재고의 여지가 있다. 대부분의 시조 문학상이 등단 15년 내외로 주어지기 때문에 신인들의 창작의욕을 북돋우는 데는 별로 기여를 하지 못하고 있기 때문이다. 장르별로 주어지는 각종 문학상의 본래 의도가 한 장르의 발전에 기여하는 데 필요한 것이라면 천편일률적으로 적용되는 범위를 파격적으로 조정할 필요도 있다. 문제는 등단한 지 오래된 사람에게 연

9) 예를 들어 페미니즘적인 측면만 보더라도 이에 대한 논의가 있기 전까지는 남성 시인의 경우 자신도 모르게 관습화된 가부장적 사고관이 작품 속에 나타날 수 있지만 논의가 활발하게 일어나게 되면 자신의 사고관 근거를 다시 한 번 살피게 되는 주의를 가질 수가 있게 된다.

공이나 친분 관계로 주어지는 상보다는 신인들의 창작의욕을 유인할 수 있는 상이 상당한 효과를 거둘 수 있을 것으로 생각된다. 등단 1년차, 혹은 5년 이내의 가장 활발하게, 가장 좋은 작품을 쓰는 사람에게 주어지는 상들도 검토해볼 필요가 있다. 중앙일보의 경우 중앙시조 대상이 등단 15년 이상, 신인상이 5년 이상 10년 이내로 되어 있는 경우도 좋은 예에 속한다. 가람시조 문학상이나 이호우, 이영도, 고산문학상 등 국내 주요 문학상들도 본상과 신인상을 나누어 신인들의 의욕을 고취시키는 데 기여할 수 있도록 하는 것도 검토해볼 필요가 있다. 옥상옥(屋上屋)으로 상을 만드는 데 급급할 것이 아니라 이를 효율적으로 운용할 수 있도록 보완하면 보다 바람직한 문학상이 될 것이다.

네 번째, 등용문의 획기적인 개선과 시조 전문 평론가의 육성이다. 문단에 등단하는 신인들의 연령대가 대부분 40대 이상으로 고령화되어 가는 것도 문제가 아닐 수 없다. 그러나 시조에 매력을 느끼고 늦깎이로 시조 공부를 열심히 하고자 하는 것을 나쁘게만 생각할 필요는 없다고 본다. 문제는 그보다는 젊고 패기에 찬 젊은이들이 시조단에 많이 진출할 수 있도록 다각적인 방법을 강구할 필요가 있다. 각 대학의 문예창작학과에 시조창작 실기과목을 넣어서 지도할 수 있도록 하는 것도 좋은 방법이 될 것이다. 각 대학에 협조공문을 보내고 좋은 강사진을 추천한다면 실제적으로 실현 가능한 방법이다. 아울러 국문과 등에서 시조 전공자들을 중심으로 전문 평론가를 양성하여 지속적으로 이들로 하여금 현장 비평에 참여할 수 있도록 유도해야 한다. 시조 전문지나 시조에 비중을 두고 있는 잡지에서는 신인상의 모집 분야에 시조 평론을 추가하고 등단자를 고정 필진으로 우대하는 등의 조치를 취해야 한다.

장기적인 방안으로 무엇보다 중요한 것은 시조를 자연스레 접하고 익힐 수 있는 문화풍토의 조성이라고 판단된다. 교육은 백년지대계(百年之大計)인데 현재 우리의 시조 교육이나 활성화를 위한 방안들은 거의 손을

놓고 있는 실정이다. 초·중등 교과서에 당연히 수록되어야 하고 더 나아가 TV 등 주요 언론매체에서도 삼행시 짓기 등 시조를 활성화시키는 프로그램들이 다양하게 시도될 필요가 있다. 이와 동시에 시조 대중화를 위한 여러 방법들이 시도되어야 한다. 이러한 분위기 조성이 단기간에 이루어지길 바라서는 안 된다. 교과과정에서의 수용은 앞서 제시한 범시조단적인 모임체(가칭 ‘한국 시조 총연합회’) 등을 통해 개선될 수 있도록 꾸준한 노력을 경주해야 한다. 이와 동시에 각급학교에 시조를 지도하는 교사를 상대로 제대로 된 시조 창작 교육이 될 수 있도록 지원하는 시스템을 구축할 필요가 있다. 이런 분위기의 확산은 자유시인들의 근시안적 태도는 물론 TV 등 주요 언론매체의 태도 변화를 가져오는 등 긍정적인 동인을 제공해줄 것이다.

둘째로 시조의 기본형에 대한 정립도 이뤄져야 할 필요가 있다. 음수율이나, 음보율이나, 이것이 아니라면 어떤 식으로 접근하는 것이 바람직한가, 사설시조의 형식은 어떤 것이 기본형이 될 수 있는가, 중장의 늘어남은 어느 정도가 적절한가, 양장시조와 엮시조, 혼합시조 등은 어떻게 규정될 수 있는가 등 시조의 이론에 보다 진지하게 검토를 하고 이를 바탕으로 최소한의 시조 기본형을 정립하여야 한다. 아울러 이러한 이론 정립의 토대 위에 모든 사람들이 쉽고도 재미있게 시조에 접근할 수 있는 교재들도 개발되어야 한다. 교재는 교육기관이나 지도교사를 통해 체계적으로 보급되어야 하며, 일선 교육 현장에서 시조에 대한 학습이 자연스럽게 이루어지도록 해야 한다.

셋째로 시조의 세계화 작업도 아울러 진행되어야 한다. 시조가 세계 유일의 장르이고 이것이 인간의 정신세계는 물론 우주의 오묘한 진리에까지 접근할 수 있는 독특한 장치임을 세계인들이 알 수 있도록 해야 한다. 바야흐로 한국은 한류(韓流)의 바람을 타고 우리의 문화를 세계에 전파하고 있다. 시조는 이 한류의 최고 브랜드 가치를 충분히 가지고 있다. 한국

인의 정신적 본류로 과연 우리는 무엇을 세계 시장에 내놓을 수 있는가. 시조가 훌륭하게 그 역할을 수행할 수 있다. 이를 위해서 시조를 세계에 소개하는 일은 반드시 이루어져야 한다. 번역에 일정 역할을 하고 있는 대한민국 번역원이나 대산문화재단에서도 이 번역 사업에 적극적인 관심을 가져야 한다. 아울러 정부에서도 이 중요성을 인식하고 국책사업으로 진행시켜 줄 것을 강력하게 요청한다. 일본의 하이쿠가 세계적인 장르가 된 배면에는 정부의 강력한 실천과 지원이 무엇보다 중요한 역할을 하였음을 상기할 필요가 있다.

또한 외국인의 국내 유학생을 중심으로 한 시조 교육을 추진하여야 한다. 이들은 자신의 국가로 귀국하여 최소한 교사나 교수로 진출할 인재들이 대부분이다. 이들에게 시조를 교육시키는 것은 시조를 세계화할 수 있는 첩경이다. 이들은 자국에서 한국의 문화를 알리는 전령사의 역할을 할 것이 분명하고, 그럴 경우 한국인이 가진 고유의 시가를 전하는 것에 자부심을 느낄 수 있지 않겠는가. 이들은 분명 시조의 형식 장치에 매력을 느낄 것이고, 단순히 시조를 알리는 것에서 그치지 않고, 자국에 우리의 시조 작품을 번역 소개하고, 더 나아가 자신이 직접 창작도 할 수 있게 되는 효과를 기대할 수 있다. 우리는 이러한 외국 유학생이나 외국인을 위한 시조 창작 교재를 만들어 보급해야 한다.

넷째로 이 모든 일이 중단 없이 원활하게 진행될 수 있도록 국가와 지방자치단체에서는 적극적으로 예산을 지원하여야 한다. 아울러 이와는 달리 민간 주도의 '시조 지원 기금'이 조성될 필요가 있다. 장기적인 방안으로 거론한 시조의 문화풍토 조성이라든지 시조의 기본형에 대한 연구나 교재 개발 사업이라든지, 시조의 세계화를 위한 번역·출간·홍보, 외국인을 위한 시조 교재 개발 등에는 적지 않은 노력과 경비가 소요된다. 이 모두를 국가나 지방자치단체에 의존할 수는 없는 일이다. 이러한 장기 기획을 뒷받침할 수 있도록 국가나 지방자치단체의 재정지원과는

별도로 기업체나 개인의 기부금을 받아 ‘시조 지원 기금’을 조성하여야 한다. 앞서 제시한 범시조단적인 모임체(가칭 ‘한국 시조 총연합회’)에서 책임 관리하되 예산이나 집행에 감사 기능을 강화하고 시조인은 물론 시조를 사랑하는 국민들이 힘을 모은다면 혁신 방안으로 제시한 내용들이 모두가 실현 가능한 계획이 될 수 있으리라 확신한다.

시조는 곧 사라질 장르이다, 지금이 어느 시대인데 시조인가, 라고 말하는 사람이 적지 않다. 그러나 현대시조는 우리 민족과 성쇠를 같이할 것이다. 왜냐하면 시조는 한국인의 생체리듬과 같기 때문이다. 현대시조는 과거 고시조의 노래로 불려지던 느린 박자의 노래도 아니며, 음풍농월 하던 한가로움만을 담고 있지도 않다. 오늘의 현대시조는 이 시집을 통해 확연하게 확인할 수 있듯 당대의 아픔을 가장 밀도 있게 형상화해 왔으며 우리 현대인의 정서를 쉽고도 명확하게 담아낼 수 있는 우리만의 자랑스러운 형식이다. 또한 한두 번만의 연습으로도 창작까지 할 수 있다.<sup>10)</sup> 한국의 대표적인 모(某)시인이 미국에서 자유시를 강의하다 수강생들이 시들해 하길래 시조를 얘기했더니 모두가 귀를 번쩍이며 궁금해 하면서 묻는 질문이 “당신네도 당신네 말이 있느냐?” “그러면 당신도 시조를 쓰느냐?”라고 묻더라는 것이다. 갑자기 말문이 막힌 이 시인이 몹시도 부끄러워했다는 것인데, 이 시인은 그 뒤에 시보다 시조를 더 열심히 쓰고 있다. 외국에서 우리를 바라보는 시선이 이렇다. 우리는 정작 우리의 소중한 것을 모르고 있는 것이다. 시조는 단적으로 말해 한국인이면 누구나가 공유하고, 더 나아가 창작도 가능한 네 걸음(四音步) 형식을 가지고 있으므로 모든 것이 속도화되어 가고 정보화되어 가는 시대상황에

10) 실제 시창작 강의에서 자유시만을 써온 학생들을 대상으로 시조 형식을 얘기해주고 나서 시조를 쓰게 하였더니 놀랍게도 90% 이상의 학생들이 한두 시간 안에 자연스럽게 시조를 창작하는 것을 체험할 수 있었다.



그 짧은 형식적 장점으로 오히려 더 적절하게 대응할 수 있을 뿐만 아니라 더 강인한 생명력을 지닐 수 있으리라는 것을 믿어 의심치 않는다. 이 시집이 시조를 사랑하는 많은 이에게 읽혀서 우리 국민 모두가 시조를 쓸 수 있는 날이 온다면 더 바랄 것이 무엇이 있겠는가. ▣





# 현대시조 100년과 21세기 시조의 담론

(주관 : 한국시조시학회 · 열린시학사)

- 시조의 3장구조와 미학적 지향/김학성
- 개화기 시조의 탈식민성/정수자
- 정제와 자유, 엄격과 일탈의 시조 형식/이지엽
- 정형미학의 변용과 한계/이정환
- 현대시조의 불교적 특성/임준성

## 시조의 3장구조와 미학적 지향

김학성(성균관대)

### 1. 머리말

우리는 시조에 대해서 얼마나 제대로 알고 있는가? 시조의 형식적 특징은 무엇이고 그 지향하는 미학은 무엇인가? 시조의 텍스트화 원리는 무엇이고 그 유형적 차이는 어떤 미학적 거리를 갖는가? 이런 근본적인 물음에 대해 만족스럽게 파악하여 시조의 길을 올바르게 안내하고 있는 연구서나 창작 관련 강좌가 의외로 적음에 새삼 놀라면서 이 방면의 궁금증을 얼마간이라도 해소하고 시조의 진정한 이해에 도달할 수 있는 길을 마련하고자 이 글을 초한다.

시조는 이웃 나라의 정형시인 중국의 절구나 일본의 하이쿠와는 어떤 차이를 갖는가? 시조는 3행시인가, 3장시인가? 이 둘은 동일시해도 좋은가, 근본적인 차이를 갖는 것인가? 차별성이 있다면 구체적으로 어떤 차별성을 갖는가? 시조의 세 가지 유형인 단시조와 연시조, 사설시조는 다

만 연의 수나 음보 수를 늘여서 쓰면 저절로 이루어지는가? 아니면 시학적이고 미학적인 어떤 거리와 차별성을 근본적으로 갖는가? 갖는다면 그것은 도대체 어떤 차이를 갖는가? 이런 문제들에 대한 적절한 해답을 내어보자는 것이 이 글의 취지다.

## 2. 3장시로서의 시조의 구조적 미학

시조는 한시의 절구, 일본시의 하이쿠, 서구시의 소네트에 비견되는 우리 문학사가 낳은 가장 짧은 정형시다. 한시의 가장 단형인 5언 절구가 20음으로, 일본의 하이쿠가 5-7-5의 간결한 시형과 리듬에 의해 17음으로, 소네트가 각 10음절의 14행으로, 우리의 시조가 총 43음 내외의 3장시라는 점에서 비교해 보면 일본의 하이쿠가 세계적으로 가장 짧은 정형시로 이미 인정받고 있는 터이다. 동아시아 시에서 하이쿠 다음으로 한시의 5언 절구가 20음으로 짧아 보이긴 하지만, 중국의 한자는 뜻글자이므로 그것을 단순 비교할 수는 없는 터이므로 우리의 시조보다 단형이라 단정하기는 어렵다.

일본의 하이쿠가 5-7-5라는 간결한 시형과 리듬으로 직조되어 한 편의 정형시를 완결하는 것은 그들의 생활양식과 정신세계가 무엇이든지 짧아지고 축소되는 일본문화의 특성을 반영한 것이라 하겠다.<sup>1)</sup> 따라서 하이쿠의 이러한 간결한 시형 구조는 일본인의 특성을 잘 나타내준다고 할 수 있는데, 그것이 지향하는 바의 미학은 짧은 구조를 통해 점차 시상이 응고되고 마지막에는 침묵에 가까워져 그 남겨진 여백 속에서 많은 것을 느끼게 한다는 것이다. 하이쿠는 처음부터 의미나 내용을 전달하고 이해시키기 위한 것이 아니기 때문에 의미와 내용에는 주안점을 두지 않으며,

1) 이어령, 《축소 지향의 일본인》, 문학사상사, 2003 참조.

최대한 응축하고 쓸모없다고 생각되는 부분은 잘라 없애 그 없어진 부분만큼 무한하고 넓은 영원의 세계가 떠오르게 하는 구조라 한다.<sup>2)</sup>

하이쿠의 이와 같은 축소지향의, 영원을 담는 여백의 구조에 비해 한시에서 절구는 작시법상 평측을 철저히 맞추어 대우(對偶)를 이루어야 하고 거기다 일정한 위치에 압운(押韻)을 해야 하는 작시법상의 규범을 지켜야 한다. 이러한 강제(強制)는 중국의 미학자 이택후가 말하는 이른바 비주신형(非酒神型) 문화를 반영한 산물이다. 즐거움에 대한 긍정이나 종욕주의(從欲主義)를 추구하는 주신형(酒神型)의 방탕과는 정반대로, 감성을 절제하고 감성 중의 이성과 자연성 중의 사회성을 강조하여 희로애락(喜怒哀樂)을 발하되 모두 법도에 맞는, 그리하여 조화와 균형을 이루어야 한다는 목적적인 미감을 연출해야 하는 비주신형의 미감이 한시가 지향하는 미학이다.<sup>3)</sup> 이에 비해 시조의 미학적 지향은 어떤가?

시조는 흔히 3장시라고 일컫는다. 초-중-종장의 3장으로 완결되는 형식 구조를 가졌기에 그런 명칭이 붙게 되었다. 그렇다면 초-중-종장의 3장을 그저 맹목적으로 갖추기만 하면 시조가 저절로 되는 것일까? 3장을 갖추기만 하면 시조가 된다면 3행시(혹은 3단락의 시)와 다를 바가 무엇이겠는가? 시조 미학의 비밀은 바로 이 3장의 구조적 장치를 어떻게 미학적으로 직조하는가에 놓여 있음을 분명히 인식해야 한다. 잘 알다시피 시조의 율격적 틀 짜기는 초장과 중장을 똑같이 4음 4보격으로 반복하여, **반복의 미감**을 단 한 차례 즐긴다(단 한 차례의 반복이어서 **절제**미도 구현됨). 그리고 이어서 종장에는 이러한 반복의 미감을 따르지 않고 변화를 주어 변형 4보격(첫 음보를 3음절의 소음보로 고정하고 둘째 음보는 5음절

2) 하이쿠의 이러한 구조적 특성에 대하여는 전이정, 《순간 속에 영원을 담는다: 하이쿠 이야기》, 창작과비평사, 2004, 23면 참조.

3) 이택후, 《화해미학》, 동문선, 1990, 19~25면 참조.

이상의 과음보로 직조함을 의미)으로 마무리함으로써, 초·중장의 반복구조를 벗어나 **전환의 미감**을 즐긴다. 이렇게 시조의 3장구조는 **반복-전환의 미적 구조**를 최대한 살리는 3장의 완결구조로 이루어져 있다.

혹자는 시조의 3장구조를 병렬(초·중장)—접속종결(종장)의 구조로 파악하기도 하지만,<sup>4)</sup> 이러한 설명은 시조가 어떻게 시상을 전개하여 마무리하는가를 설명하는 데는 적합할지 모르나 시조의 미학을 해명하는 데는 이르지 못한다. 시조의 이러한 반복-전환의 구조는 성기옥이 명명한 바이지만,<sup>5)</sup> 조윤제가 일찍이 우리 시가의 형식적 원리로 파악한 전대절(前大節)—후소절(後小節)의 구조에 기초한 것으로 그는 이를 **한국시의 이념적 형식**으로까지 지목한 바 있다. 즉 조윤제는 시조의 형식을 초·중장=전대절, 종장=후소절로 양분하면서 이러한 분절의 전통은 향가(10구체 사뇌가), 경기체가, 시조, 가사에 이르기까지 연면하게 이어온 우리 시가의 형식적 전통이자 기본이념이라 하여 그 심미적 이념성을 제시했던 것이다.<sup>6)</sup>

시조의 이러한 미학적 틀 짜기는 4음 4보격의 엄정한 율격을 초·중장에서 준수한다는 면에서는 조화와 균형의 미감을 추구하는 비(非)주신형의 미학에 닿아 있고, 종장의 변형 4보격으로의 전환의 미감을 추구한다는 면에서는 주신형의 미감에 닿아 있다 할 수 있어서 시조의 미학은 주신형이나 비주신형의 어느 한쪽으로 치우치지 않는 **비주신형적 주신형**의 시라 규정할 수 있다. 이러한 독특한 시형은 무질서 속의 질서, 비규제 속의 규제, 무기교 속의 기교를 우리의 전통미학으로 하는 본원적 미학에 어울리는 것으로, 유가(儒家)의 비주신적 미학을 건인하면서도 우리의 전통에

4) 김대행, 《시조유형론》, 이화여대출판부, 1986, 164면. 뒤에 김수경이 시조에서 병렬의 구조를 검토하면서 이러한 구조가 갖는 의미를 보다 치밀하게 다루었다.

5) 성기옥, 〈용비어천가의 문학적 성격〉, 《진단학보》 67호, 진단학회, 1989, 175면.

6) 조윤제, 《한국시가의 연구》, 을유문화사, 1948, 10~11면.

용해된 결과로 보인다.

따라서 시조의 이러한 구조적 미학을 저버린 단순한 3행시나, 3장의 미학적 틀 짜기를 갖추지 못한 절장시조(흙시조), 양장시조, 4장시조, 연첩시조(단장, 양장, 3장의 혼합으로 구성된)와 같은 장구조의 실험시조는 시조 특유의 이러한 미감을 구현할 수 없는 까닭에 그것이 아무리 현대시의 실험정신에 의한 시조의 계승이라 자처한다 할지라도 시조의 미학과는 거리가 먼 것이라 할 것이다. 구체적으로 작품을 검토해 보자.<sup>7)</sup>

(1) 〈내 머털 선산 발치로 돌려다오!〉 호곡 없는

요(寥)

요

적(寂)

적

— 최승범, 〈임종〉 전문

(2-1) 뵈오려 못뵈는 님 눈 감으니 보이시네

감아야 보이신다면 소경되어 지이다

— 이은상, 〈소경되어지이다〉 전문

(2-2) 옥님

노니던 자취

---

7) 여기 분석 대상으로 삼은 작품은 홍성란, 〈시조의 형식실험과 현대성의 모색양상 연구〉, 성균관대 박사논문, 2004에서 인용된 것과 필자가 직접 선택한 것 혹은 홍성란이 자료를 제공한 것 중에서 임의적으로 뽑은 것임을 밝힌다.



이끼 돋은 청기와

빈 뜨락에

술 바람 지날 적마다

그가야금 소리

— 양동기, 〈고정(古亭)〉 전문

(3) 천근 든 쇠북을 들 듯 안았던 꽃을 드립니다.

꽃도 머물렀다 한 번 핀 보람 있어

예와 고이고저 피인 상 싶으거늘

제주도 유자꽃이야 오죽 부러우리까.

— 조운, 〈평양 8관〉 중〈해방탑〉 전문

작품 (1)은 종장 하나만으로 이루어진 이른바 절장(絶章: 單章)시조라는 것이다. 단 하나의 장에 시적인 모든 것을 응축한 긴장미가 돋보이는 작품이다. 그러나 종장 하나로 시상의 전부를 드러내었기에 화자가 처한 시적 정황을 그려내기가 쉽지 않다. “내 머릿 선산 발치로 돌려다오!”라는 절규가 어떤 의미를 갖는지도 알 수 없다. 다만 드러나 있는 것은 임종이라는 막다른 시간을 애타게 부르거나 통곡의 흐느낌 없이 고요하게 지키고 있는 화자의 적막한 정황이 순간적으로 포착되어 깊은 침묵의 여백을 남기고 있을 뿐이다. 작품의 마지막 구를 한 음절씩 떼어서 행갈이를 한 것은 침묵에 여운을 더하는 장치라 할 것이다. 이는 순간성의 포착으로 영원을 지향하는 하이쿠의 여백의 미학에 근접한 것이지 시조의 미학과는 거리가 멀다. 초·중장의 결손으로 인한 반복의 미학을 음미할 수 없는 데다가 그 반복을 벗어나는 종장의 변형 4보격이 갖는 전환의 미학을 즐길 기회가 차단되어 시조의 맛을 향유할 수 없다. 시조는 하이쿠가 아

니므로 절장시조에서 시조의 멋을 찾는 일은 더 이상 없어야겠다.

작품 (2-1)은 중장이 생략되고 초장과 종장만으로 이루어진 이른바 양장시조다. 이를 가장 많이 시도한 노산 이은상은 “그 시상이 양장으로 족하고 더 쓸 필요가 없는 것, 만일 더 쓴다면 결국 군더더기가 되어”<sup>8)</sup> 시의 생명과 가치를 도리어 손상하게 되어 쓰게 되었다고 한 바 있지만 이는 초장과 중장의 반복에 의한 미감 다음에 이어질 종장의 변주에 의한 멋진 전환의 미감을 미처 고려하지 않고 응축미와 긴장미만을 더욱 강화한 탓으로 보인다. 시조의 맛과 멋은 초장과 중장의 가지런한 반복의 미학에 의한 균제미와 절제미를 빼놓을 수 없고 이어서 종장의 변주의 멋을 즐기는 시적 구조의 아름다움을 소홀히 해서는 안 될 것이다. 인용한 노산의 양장시조는 초·중장의 율동적 반복에서 오는 아름다움을 음미할 여유도 없이 곧바로 종장으로 직입한 탓에, 반복·전환의 구조적 미감을 맛볼 수 없음은 물론이고, 님을 보고 싶어 소경이 되는 것도 불사하겠다는 내면적 욕구가 그대로 노출되어(의미의 단축을 위해), 그로 인해 시적 감동을 그만큼 약화시키고 있는 것이다.

작품 (2-2) 역시 초장과 종장만으로 이루어진 양장시조인데, 다른 점은 초장을 반(半)으로 나누어 마치 3장처럼 3개의 연으로 배열함으로써 양장시조를 3장시조처럼 위장하고 있다는 점에서 차이를 보이는 이른바 반(半)시조라는 것이다. 이렇게 초장을 반으로 쪼개어 두 개의 장 구실을 하려고 하니 초장의 앞구(제1연에 해당)와 뒷구(제2연에 해당)가 가지런한 율동적 아름다움을 타지 못하고, 음절수의 불균형을 보임으로써 시조의 균제미마저 상실하고 있는 것이다. 거기다가 초·중장의 4음보격에 의한 **유장한 반복미**를 제대로 음미할 수 없음은 말할 것도 없다. 그런 면에서 양장시조 역시 실험적 가치가 있는 바람직한 시형이라 하기 어렵다.

8) 임선목, <노산론>, 《노산의 문학과 인간》, 햇불사, 1983, 263면.

작품 (3)은 북(北)으로 간 조운이 그곳에서 시도한 4장시조로, 마지막 장이 중장 형식을 갖추었다는 점에서 시조 양식으로 작품화했다는 것이 확실하고 따라서 중장이 한 번 더 반복되었음을 확인할 수 있다. 그러나 시조는 초·중장의 대등한 율동적 반복에 의한 아름다움이 단 한 번 실현됨으로써 그 형식미를 드러내는 것이다. 여기서처럼 초·중장의 1:2에 의한 불균등의 반복은 시조의 멋을 이미 상실한 것이다. 중장을 두 번이나 실현함에서 오는 불균형과 늘어짐은 시조의 절제미와 균제미를 잃어버린 것이다. 초장과 중장에 의한 단 한 번의 반복—더 이상 군더더기 반복을 허용하지 않는 단발성의 반복미가 시조가 추구하는 절제의 미학인 것이다. 그러므로 4장시조 역시 결코 시도되어서는 안 될 시형이라 할 것이다. 조운의 작품 마지막 장에서 제주도의 4·3 항쟁을 상징하는 ‘유자’가 이념적 시어로 긴장미를 유발할 수 있지만 중장의 군더더기 반복 때문에 긴장감은 이미 사라진 다음이라는 사실을 유념해야 할 것이다.

결국 절장시조와 양장시조는 초·중장의 반복에서 오는 미감의 결여로 말미암아 중장의 전환의 미감이 의미를 갖지 못하고, 4장시조는 단발성의 반복에서 오는 절제미와 균제미를 상실함으로 인해 중장으로의 멋진 전환이 깔끔하게 이어지지 못하는 문제를 안게 되어 모두 바람직한 실험시조라 하기 어렵다.

### 3. 시조 유형에 따른 3장 미학의 운용상의 차이

시조의 본령은 평시조 단 한 수로 실현되는 단시조(單時調)에 있다. 시조의 첫 시작도 고려 말의 사족(士族) 문인(文人)들에 의해 단시조로 줄곧 향유되다가, 조선 시대로 넘어와서 단시조로는 이념이나 주제의 깊이 혹은 심화된 정감을 풀어내는 데 한계가 있어 연시조(聯時調)가 등장하게 된다. 맹사성과 황희 등에 의한 강호시조와 자신의 음울한 시대적 정감

을 풀어낸 이별의 〈장육당 6가〉 같은 것들이 그것이다. 이와는 별도로 정감의 자연스런 욕구를 한껏 풀어내는 데는 역시 단시조의 제약이 커서 사설시조(장시조)라는 유형도 요청되었는데 만행청류의 존재가 그것을 잘 보여준다. 그러면 왜 단시조로 만족하지 못하고 연시조와 사설시조라는 별도의 유형이 더 필요했을까? 이에 대한 해답도 아직 만족스럽지 못한 실정에 있다.

시조의 대표성을 갖는 단시조는 감성과 이성, 자연성과 사회성<sup>9)</sup>의 상호 융합 통일을 추구하는 유가미학에 상당부분 바탕을 둔 것이지만, 원래 비주신형을 지향하는 유가미학은 비균제의 균제, 무질서 속의 질서, 무기교의 기교를 추구하는 우리의 전통미학과는 어느 정도 거리를 갖고 있어 시조 종장의 변주를 통해 비주신적 주신형의 절묘한 3장구조의 미학을 마련했다 함은 앞에서 잠깐 언급한 바 있다. 여기서 단시조는 감성과 이성, 자연성과 사회성의 절묘한 통합 융일에 의한 단발성의 미학임에 주목할 필요가 있다. 따라서 순간의 감정을 진솔하게 노래하는 단시조는 정서의 절정의 한 순간을 집약적으로 드러내기에는 적절하지만 삶과 세계에 대한 인식의 깊이나 정감의 폭을 넓게 드러내기에는 한계가 있는 것이다. 이에 단시조의 적층을 활용한 연시조와 정감의 자연스런 확장 발화를 통한 사설시조를 별도로 요구하여 향유하게 된 것이다. 이에 따라 시조는 감성과 이성, 자연성과 사회성의 어느 쪽으로도 치우치지 않고 절묘한 균형의 정감을 드러낼 때 **단시조**가, 감성 중의 이성과, 자연성 중의 사회성을 보다 강조하여 인식의 깊이를 드러낼 때 **연시조**가, 그 반대로 이성보다는 감성에 사회성보다는 자연성에 무게 중심을 두어 인간적 욕구

9) 여기서 사용하는 사회성과 자연성이라는 용어는 인간관계에 의해 만들어지는 인위적인 성향의 일체의 것을 사회성으로, 그와 반대로 어떠한 인위적인 조작도 없이 '저절로 그러함'의 성향을 드러내는 일체의 것을 자연성으로 지칭하여 사용한다.

를 자연스럽게 드러낼 때 **사설시조**가 그러한 미감을 드러내기에 가장 적절한 유형으로 선택된다 할 것이다. 윤선도의 단가와, 퇴계나 율곡의 연시조, 만황청류의 사설시조를 대비해 보면 이러한 점이 선명하게 드러난다.

이러한 시조의 유형에 따른 미학적 전통은 일부의 현대시조에도 발전적으로 계승되고 있는데 그 모범적 사례를 들어 각 시조 유형의 운용방식과 미학적 지향성을 확인해 보자. 먼저 단시조의 사례를 들어 본다.

처라, 가혹한 매여 무지개가 보일 때까지  
 나는 곳곳이 서서 너를 증언하리니  
 무수한 고통을 건너  
 피어나는 접시꽃 하나.

— 이우걸, 〈팽이〉 전문

시조의 구조적 미학을 반복과 전환의 미학이라 할 때, 우선 초·중장에 의한 반복의 미감부터 주목해 보자. 반복이 동일한 요소의 이어짐이라 할 때 시조에서의 반복은 일단 초장이나 중장이 4음 4보격으로 동일하게 연속된다는 면에서 율격적 반복이 반드시 실현되어야 하고 그 바탕 위에서 언어적 층위의 반복과 의미적 층위의 반복이 실리는 것이 일반적인 예다. 언어적 층위의 반복은 어휘나 통사적 구조의 반복으로 흔히 나타나고, 의미적 층위의 반복은 대우적 기법이나 병렬의 구조로 나타나는 것이 일반적이다. 또한 언어적 층위의 반복과 의미적 층위의 반복은 겹쳐 실현되기도 하며, 나아가 이 두 층위의 반복은 의미나 이미지 면에서 변화와 굴절을 보이면서 진행되기도 하고 그렇지 않고 평명하게 진행되기도 한다. 시조가 이렇게 초·중장에 의한 반복의 미학으로 구조화됨은 서로 상충되는 두 요소의 충돌에 의해 이루어지는 날카로운 대립의 미감을 조

성하기보다는 그러한 모순과 대립을 해소하고 융합 통일되기를 바라는 조화와 균형의 미감에 지향성을 두기 때문이다.

그러나 이우걸의 인용 작품은 언어적 층위나 의미적 층위의 그 어느 쪽 반복도 보여 주지 않고 있다. 하지만 자세히 살펴보면 초장과 중장의 앞구와 뒷구의 구(句)구조를 똑같이 2+5음절의 특이한 율동구조(초-중장에서 벌써부터 2+5음절의 변화의 폭을 보이는)로 초-중장의 율동적 반복의 미감을 구현하고 있음을 알 수 있다. 이 작품에서 초-중장에 의한 반복의 미학은 바로 이 율동구조에 놓여 있는 것이다. 그럼에도 이러한 율동구조의 반복은 초장의 뒷구에서 단 한 번 부분적으로 무너지고 있다. 2+5음절이 4+5음절로 변주되어 숨가쁘게 빠른 호흡을 보이고 있는 것이다. 이는 초장의 첫 음보가 대뜸 “처라!”라는 감성적 대응의 명령어로 시작되기 때문이다. 그만큼 감성이 이성을 압도하고 있는 것이다.

그러나 이 감성은 **팽이**로 동일시된 자아로 향한 올곧은 자기 수양과 절(志節)의 담금질로 되돌아오는 것이어서 감성적 대응이 커질수록 “꽃꽃이 서서” 증언하는 이성적 올곧음에 무게가 실려 이성이 감성을 제어함으로써 조화와 균형의 미감을 성취하게 된다. 이러한 조화와 균형의 미감은 결국 중장에서 세파의 엄혹한 채찍을 극복하여 매 맞는 팽이(세파에 시달리며 살아가는 일상의 인간)에서 한 떨기 아름다운 꽃(세파에 굴하지 않고 올곧게 살아가는 고매한 인격의 소유자)으로 변신하는 전환의 미학을 맛보게 한다. 채찍을 가혹하게 받을수록 더욱 꽃꽃하게 서서 도는 팽이의 속성과, 그 팽이에 칠해진 어설피른 색깔이 채찍의 가속도에 의해 아름다운 무지개로, 혹은 한 떨기 아름다운 꽃으로 변신해 보이기도 하는 일상적 경험을 시인의 예리한 통찰로 엮어낸 혜안이 돋보인다. 초반의 감성적 대응이 고매한 이성적 담금질로 제어되어 절묘한 균형을 이루면서 단시조로 태어난 것이다.

한 나절은 숲 속에서  
새 울음소리를 듣고

반나절은 바닷가에서  
해조음 소리를 듣습니다

언제쯤 내 울음소리를  
내가 듣게 되겠습니까.

— 조오현, 〈산일(山日)〉· 3 전문

“울음소리”를 화두로 선적(禪的) 깨달음의 지향을 보인 작품이다. 여기서 초장과 중장은 통사구조의 언어적 반복에다 사물의 소리를 듣는다는 의미구조의 정확한 반복의 겹침을 통해 시조의 반복의 미학을 만끽하게 한다. 거기다가 종장은 언어적 층위에서도 의미적 층위에서도 이러한 반복을 벗어나 전환의 미학을 맛보게 함으로써 반복-전환의 온전한 시조 미학을 구현해 놓고 있다. 즉 숲에서 들리는 새의 울음소리나 바다에서 들리는 해조음 같은, 나를 벗어난 사물의 소리는 들려오니까 듣는다고 할 수 있지만(초·중장의 반복구조를 통해) 정작 나의 울음소리는 내가 듣지 못하는, ‘견성(見性)’의 선적 깨달음에 좀체로 들 수 없는(중장의 전환구조를 통해) 서정자아의 이성적·정감적 결핍을 평범한 일상인도 알아듣기 쉽게 시조의 미학을 통해 절묘하게 노래한 선시라 할 것이다.

선시라면 무조건 심오한 선적 의미(禪旨)가 내재하리라 지레 겁을 먹기 쉬운데 그 옛날 규여대사가 〈보현행원품〉의 높은 경지를 범상한 일상인이 쉽게 알아들을 수 있게 향가(정확히는 사뇌가)로 노래했듯이 오현 스님은 시조의 맛깔스런 아름다움으로 선적 의취를 오늘의 우리에게 설하고 있는 것이다. 정작 자기의 울음소리도 깨닫지 못하고 자신을 돌아볼

줄도 모르면서 어찌 저 새 울음소리와 해조음 소리의 의미를 알고 깨달았다 할 수 있겠는가. 수십 년 그 깨달음을 얻고자 일념정진을 해도 견성을 이룰 수 없었다는 당신의 고백이 솔직한 정감을 표출하기 적절한 단시조로 설파됨으로써, 우리에게는 더욱 절절하게, 알아듣기 쉽게, 간단명료하게 와 닿는 것이다. 선적 깨달음은 본래 불립문자(不立文字)를 지향하므로 여러 말이 필요 없어 단시조가 가장 어울린다. 이 작품이 불가의 깨달음의 경지로 다가갈 수 있는 길을 단시조로 보여주었다면, 이우걸의 작품은 유가적 선비정신의 높은 품격을 단시조로 보였다 할 것이다. 이런 작품들을 통해 우리는 자기정체성을 잃고 정신적 황폐화 속에 살아가는 현대인의 천박성으로부터 얼마간 벗어날 길을 찾아낼 수 있을 것이다.

자목련 산비탈 저 자목련 산비탈/ 경주 남산 기슭 자목련 산비탈/ 내 사랑 산비탈 자목련  
 즈른 봄을 피고 지는//

— 이정환, 〈자목련 산비탈〉 전문(빗금은 필자분)

이 작품은 시조도 주문(呪文)이나 염불처럼 쉽게 외우고 읊조릴 수 있다는 전범을 보인 작품이다. 그래서 읽고 또 읽을수록 의미가 살아나고 정감이 솟아나게 하는 작품이다. 시적 발화를 초·중·종장의 3장 구분 없이 잇달아 숨 가쁘게 주문을 외우듯 몰아가지만 시조의 3장 리듬을 엄정히 타고 있고, 초장과 중장의 언어적 반복에다 종장의 전환의 미학도 그대로 구현하고 있어 시조의 미학을 온전히 구현하고 있다. 경주의 남산 산비탈에서 봄마다 피고 지는 자목련을 시적 소재로 삼아 그에 대한 애정을 천년의 무게에 실린 사랑으로 노래한 이 작품은 우리의 일상에서 쉽게 취해올 수 있는 평범한 소재를 어떻게 시조의 반복과 전환이라는 맛깔스런 장치로 전환이 가능한가를 모범적으로 보여 준 사례라 하겠다. 특히



초·중장에서 “자목련 산비탈”로 언어적 반복을 주문처럼 보이다가 종장에서 “산비탈 자목련”으로 언어적 역전을 이룬 경지는 평범한 듯하면서도 시조의 전환의 미학을 체득한 시인이어야 자연스럽게 발화할 수 있는 것이다. 또한 언어적 전환에 그치지 않고 산비탈에 외롭게 서 있는 자목련을 “내 사랑”으로 끌어와 의미의 전환을 이룬 것이나 경주(천년 고도) 남산이란 낡은 역사의 공간을 즈문 봄이란 정념어린 시간으로 전이시킨 것도 돋보인다 하겠다. 거기다 천년 사랑의 자목련(산비탈에 있기에 더욱 애뜻한 사랑이 가는)에 대한 애정 깊은 감성 지향이 어떠한 화려한 수사도 거부한 싸늘한 이성적 언술에 의해 제어되어, 감성과 이성이 절묘한 조화를 이룬 단시조로 깔끔하게 태어났음을 주목해야 할 것이다.

한때 세상은  
 날 위해 도는 줄 알았지

날 위해 돌돌 감아 오르는 줄 알았지

들길에  
 쪼그려 앉은 분홍치마 계집애

— 홍성란, 〈애기메꽃〉 전문

우리가 들길에서 여름철에 눈여겨보아야 그 존재를 겨우 알 수 있는 넝쿨 야생화 애기메꽃을 그냥 지나치지 않고 이만큼 존재론적 시의 세계로 끌어오기란 쉽지 않을 것이다. 작은 몸집이지만 분홍치마 계집애로 태어나기까지 애기메꽃은 이 세상의 모든 공력(功力)과 환호가 온통 자기에만 집중되는 줄로 착각하고 그 맛에 존재해 왔다는 것이다. 그러나 그 결과는 들길에 쪼그리고 앉은 한낱 계집애일 뿐 모든 것이 허상이었다는 초라

한 자기 존재에의 확인이 뒤따를 뿐이다. 화려한 꿈과 축복의 환희라는 거대한 착각을 초-중장에 반복의 미학으로 깔고(이러한 의미적 층위의 반복은 “~줄 알았지”라는 언어적 층위의 반복에 의해 더욱 강조되고 중첩되어 있음), 그 화려하고 거대한 착각의 결과는 중장에서 초라한 자기 실존의 발견이라는 존재의 추락으로 반전되어 전환의 미학을 심분 발현한다. 환희와 축복이 따르는 화려하고 거대한 꿈으로부터 초라한 실존으로의 추락은 얘기메꽃에 관한 이야기가 아니라 그것을 들길에서 발견한 바로 시인 자신의 실존에 관한 이야기였던 것이다. 이 작품의 묘미는 바로 여기에 있다. 거대하고 화려한 꿈의 감성 지향과 초라한 자기 실존에의 인식이라는 싸늘한 이성 지향이 절묘하게 균형을 이루어 가장 응집된 모습의 단시조로 양증맞게 태어난 것이다.

햇살의 고요 속에선

ㅉ ㅉ ㅉ, 소리가 나고

바람은 쥐가 쏘듯

ㅅ ㅅ ㅅ, 문틈을 넘고

후두엽 외진 간이역

녹슨 기차 바퀴 소리

— 이승은, 〈귀로 쓴 시〉 전문

이 작품을 ‘귀로 쓴 시’라 했다. 귀를 곤두세울 때, 어떤 소리도 없는 “고요” 속에선 시각영상마저 청각영상으로 포착될 수밖에 없다. 초장에서 있는 것이라곤 “햇살의 고요” 뿐인데 “ㅉ ㅉ ㅉ” 소리가 난다고 했다. ‘햇살’이라는 시각영상을 청각영상으로 치환한 결과다. 햇살의 소리를

들을 만큼 시인의 청각은 날카롭게 곤두서 있다. 뒤이어 바람이 문틈을 넘는 소리가 “스 스 스” 들려 온다고 했다. “스스스” 혹은 “사사사” 같은 의성어 음절표기로 하지 않고 특정 자음의 음철 표기를 굳이 선택한 것은 시인의 청각이 그만큼 예리하기 때문이다. 바람이 문턱을 넘는 소리는 어떤 의성어로 표기하여도 그것이 음절로 드러나는 이상 실제 소리와는 거리가 멀다. 음절을 사용하는 인간 이외의 어떤 사물의 소리도 자음과 모음으로 분석될 수 있는 음절 소리를 낼 수는 없기 때문이다. 따라서 음철 표기로 한 것이 훨씬 더 실제 소리에 가깝다 할 수 있다. 초장에서 음철 표기한 것도 이런 예민한 청각과 상관한다.

그런데 이 작품도 시조의 반복-전환의 미학적 구도에 따라 읽으면 훨씬 더 묘미를 맛볼 수 있다. 초장과 중장이 청각영상을 알리는 음철의 반복과 “~(하)고”라는 통사적 반복을 바탕으로, 햇살의 고요만이 있고 거기에 바람이 문틈을 넘는 자연의 소리만이 있는 “간이역”의 한적한 공간을 반복의 미적 아름다움으로 그려 놓는다. 그런데 종장에서 이러한 자연의 한적한 고요를 여지없이 깨뜨리고 느닷없이 들리는 “녹슨 기차바퀴 소리”는 자연의 한적한 고요를 깨는 인공의 파열음이다. 그것도 예사소리가 아니라 후두엽에서 나오는 거칠고 탁한 녹슨 바퀴소리여서 고요를 깨는 반전의 낙차는 그만큼 크다. 해조음(諧調音)의 자연의 소리에서 파열음의 인공의 소리로 전환하는 종장의 미학이 구현되는 순간이다. 우리가 사는 세상의 많은 자연 환경도 이와 같은 인공의 파괴로 후두엽을 앓고 녹슨 소리를 내고 있는지 모른다. 세상의 그런 모습을 한적한 간이역의 풍경을 빌어 예민한 청각으로 그려왔다는 데 이 작품의 묘미가 있다.

이상에서 보아온 단시조는 그러나 세상을 보다 깊고 넓게 펼쳐 보이기에는 일정한 한계를 가질 수밖에 없다. 그래서 시인들은 연시조 유형을 선택하기도 한다. 실제 작품을 보자.

1

그대 머리말에 물 길러 간다  
그대 벼랑 끝에 물 길러 간다  
밤 가고 부신 새벽녘  
숫이 되어 남는다

2

설사 금이라도 그것은 돌 속의 일  
혹은 은이라도 그 또한 돌 속의 일  
사랑은 치명의 맹독  
돌의 살을 녹인다

3

저 물이 없는 연못에도 연은 올까?  
저 꽃이 없는 세상에도 새는 올까?  
서늘한 목숨의 그늘  
제기 하나 놓인다

— 박기섭, 〈물 길러 간다〉 전문

이 작품은 불가마에서 도자기를 구워내기 위해 밤새도록 불을 지피며 열정을 다하는 도공의 삶의 모습을 연상케 하는 연시조다. 그러나 도공은 도자기를 빚어 내지만, 화자는 그런 성취를 일궈 내지 못하고 제기 앞에 놓이는 죽음의 존재가 된다. 시인은 희망의 물을 길는 끝없는 도전에서 이 세상의 고난을 읽고, 희망을 읽고, 삶과 역사의 의미를 말한다. 이 세상은 이성의 예각을 곤두세워 깊숙이 파고들수록 상처투성이고, 고통의 현장이며, 아무리 채우려고 해도 채워지지 않는 갈증의 연속이다. 그

러나 아무리 갈증과 고난의 끝없는 연속이라 할지라도 우리가 사는 세상을 포기할 수는 없다. 포기하기에는 시인의 이성이 용납하지 못하고 시인의 역사인식이 가만 있질 못한다. 그래서 상처를 치유하고 고난을 극복하고 갈증을 해소하기 위해 희망의 물을 벼랑 끝이라도 길러 가는 것이다. 밤을 새워 가며 “술이 되어 남을” 때까지(1연), 아니 맹독이 “돌의 살을 녹일” 때까지(2연), 중국에는 목숨이 끊어져 그 앞에 “제기(祭器) 하나 놓일” 때까지 희망의 물을 길러 가는 도전은 계속될 수밖에 없다.

시인의 현실에의 도전과 역사에의 응전은 그만큼 치열하고 가열차다. 그리하여 이러한 냉엄하고 도전적인 현실인식이 현실에의 정감적 접근을 압도하고 인식의 깊이를 더해 간다. 시인의 이러한 인식의 깊이와 확고한 신념은 단시조로는 도저히 충족될 수 없는 것이다. 그래서 단시조의 ‘반복과 전환의 미학적 구조’를 심분 살리면서(세 연 모두 초중장의 언어적 반복과 의미적 반복이 중첩되고 종장의 의미적 전환이 이뤄져 있음) 첫째 연에서 둘째 연으로 이어지고, 다시 셋째 연까지 텍스트 적층을 이루면서 깊은 현실 인식을 강도 높게 연시조로 보여 줌으로써 시인의 탁월한 역량을 발휘하고 있는 것이다.

제 몸을 때려 고운 무늬로 퍼져나가기까지는  
 울려 퍼져 그대 잠든 사랑을 깨우기까지는  
 신열의 고통이 있다,  
 밤을 하얗게 태우는.

더 멀리 더 가까이 그대에게 가 닿기 위해  
 스미어 뼈 살 다 녹이는 맑고 긴 여운을 위해

입 속의 말을 버린다,

가슴 터엉 비운다.

— 권갑하, 〈중〉 전문

이 작품도 초·중장의 반복과 종장의 전환의 구조를 충분히 살리면서 2개 연의 적층을 통하여 ‘중’을 매개로 한 사랑의 인식에 깊이를 더해주고 있다. 1연에서 사랑은, 고열에 쇠를 녹이는 주물의 과정을 거쳐 종으로 태어나듯이 “신열의 고통”이 따르고, “밤을 하얗게 태우는” 그런 것이라 인식한다. 그러나 그런 정도의 인식으로는 사랑을 깊이 있게 들여다 본 것이라 하기 어렵다. 여기에 종의 형상처럼 “입속의 말을 버리”고, “가슴 터엉 비우”는 경지에 가야 사랑이 성취될 수 있다는 2연이 겹쳐져야 비로소 사랑에 대한 참되고 깊이 있는 인식에 도달한 시인의 남다른 역량을 읽을 수 있는 것이다. 여기서 유념할 것은 사랑에 대한 시인의 인식이 욕망의 정서로 기울지 않고 이성적 인식의 냉철한 깊이로 파헤쳐짐으로써 감상적인 저급한 정감에 빠져들지 않고 높은 품격이 유지될 수 있었던 것이다. 이것이 연시조로 빚어진 소이연(所以然)인 것이다.

그러나 시조를 정감과 이성의 융합통일이나 이성의 깊이로만 운용할 수는 없다. 이성을 압도하는 감성과 사회성을 압도하는 자연성의 추구로 그러한 편향을 보완해야 할 필요가 있는 것이다. 사설시조는 이런 필요에 의해 등장한 것이다. 구체적 사례를 보기로 하자.

매화틀 뚱뚱 타고 진뚱 뚱뚱 뒤를 본다.

갓난아기 첫 울음 고사리 손 곰실대는 배내뚱, 물기 없는 강뚱, 뽕족한 고드름뚱, 굵고 긴 뚱 덩이를 뚱자루라 한다던가. 등쳐먹고 발라먹고 요리 조리 농치다가 배탈 나서 고대 쏘는 산뚱, 한밤중 느닷없이 비상 가는 밤뚱, 의뭉한 사람 시커먼 속내 드러낸 숲검정 삼뚱, 속곳도 내리기 전 뿌지

직 분출하는 물총뚱, 눈치 못 챌 비행계적 사방으로 뚱뚱 튀는 분수뚱, 구릿빛 느물거리는 자본주의 황금뚱, 끊임없는 떡가래 감치고 감기고 서리 서리 어깨동무 껴안는 퇴적층뚱, 인동 당초 물풀 연화 매화 상감 철사 진사 화려한 문양에 화들짝 깨는 공작새뚱, 딸기 참외 수박 오디 구렁이 새알 흙 쳐먹듯 으깨먹고 깎아먹고, 어메 지체 높은 나오리가 아그작 아그작 씹어 잡순, 온갖 과일 씨앗들 불꽃 놀듯 부유하는 불꽃놀이뚱이 뜨는구나. 팔약근 권력 끈에 뇌물 갈금 잘라먹고 바나나 자르듯, 바나나 자르듯 잘라내는 바나나뚱, 초례청 굿청 지나 말 잔치 청문회 마당 이실직고할까 딸가 세치 혀 나불대다 마음 조려 애태울 땀 뚱줄 탄다, 뚱줄이 탄다. 뚱 뚱은 거시기 겨 뚱은 거시기 나무라는 뚱바다, 무서워서 더러워서 피해 가는 뚱바다, 찌 곱뚱 생뚱 피뚱 물찌뚱 활개뚱 물렁뚱 벼락뚱 파리뚱 튀김뚱 빨치산뚱 오르기뚱……. 휘휘 둘러보고 둘러봐도 온 길썩이 뚱바다 뚱바다라. 우라 질 체면 뚱 뚱 뚱…….

감는뚱 꺾는뚱 푸는 판소리뚱도 뜨는구나.

— 윤금초, 〈뜬금없는 소리뚱에 관한 한 연구·1〉 전문

이정보의 사설시조 〈물것타령〉을 연상시키는 이 작품은 ‘구수한 입담’으로 사설 위음의 재미를 한껏 풀어나가는 사설시조의 본령을 제대로 계승한 작품이라 하겠다. 이정보가 온갖 물것들을 입심 좋게 2음보 기조로 엮어가듯이 이 작품 역시 그러한 울동을 바탕으로 온갖 ‘뚱’의 형상을 읊어낸다. 사설시조는 원래 만횡(弄), 악(樂), 편(編)으로 불렀음을 유념할 필요가 있는데 농은 흥청거리며 폭넓은 요성(搖聲)을 많이 쓰는 특징을 보이고, 악(樂)은 기존 악곡보다 다소 높은 선율로 시작하고 전체적인 선율도 조금 높은 가락으로 진행되는 특징을 보이고, 편(編)은 리듬의 빠르기에 변화를 주어 사설을 촘촘하게 엮어 짜는 특징을 보인다.<sup>10)</sup> 이런 점

을 감안할 때 사설시조는 단순히 3장의 사설을 길게 엮어 짜는 것으로 충족되는 것이 아니라 농치고 흥청거리고, 율음의 재미를 최대한 발휘하여 해학의 묘미를 한껏 풀어내야 하는 것이다. 윤금초의 인용 작품은 이런 사설시조의 맛을 한껏 보여주는 전범을 보인 사례라 할 것이다. 사설시조는 이성보다는 감성이, 사회성보다는 자연성이 압도하기에 율동적 제약을 벗어나고, 비속어와 향토어, 일상어 같은 정감어린 어휘를 풍부하게 활용한다. 이 작품에서 똥이 중심시어가 되고 있으면서 조금도 비루하게 느껴지지 않음은 구수한 해학미의 입담에 녹아 있기 때문이다. 이래야 사설시조는 독자에게 감흥을 준다.

아홉배미 길 질척질척해서  
오늘도 삭신 꼭꼭 쑤신다

아가 서울 가는 인편에 쌀 쪼깐 부친다 비민하겠나만 그래도 잘 챙겨 묵거라 아이엠에픈가 뭇가가 징허긴 징헌갑다 느그 오래비도 존화로만 기별 딸랑하고 지난 설에도 안 와브렀다 애비가 알른 배락을 칠 것인디 그 낭반 까무잡잡하던 낫짝도 인지는 가뭇가뭇하다 나도 얼릉 따라 나서야 것는디 모진 것이 목숨이라 이도저도 못하고 그러나안.

쑥 한 바구리 캐와 따듬다 말고 쏘주 한잔 혀다 지랄 놈의 농시는 지면 뵈 하나 그래도 자석들한테 팔이랑 돈부, 깨, 콩, 고추 보내는 재미였는디 너할코 종신서원이라니... 그것은 하느님하고 꺾혼하는 것이라는디... 더 살기 팍팍해서 어째야 쓸란가 모르것다 너는 이 에미더러 보고 자퍼도 꼭 전디라고 했는디 달구똥마냥 니 생각 끈하다

10) 김우진, <가곡 계면조의 농과 낙에 관하여>, 서울대 대학원 석사논문, 1984 및 김정희, <어은보 소재 우조낙시조 연구>, 서울대 대학원 석사논문, 1993 참조.



복사꽃 저리 환하게 핀 것이 혼자 불랑께 영 아깝다야

— 이지엽, 〈해남에서 온 편지〉 전문

남도의 사투리가 이보다 더 정겨울 수 있을까? 아무리 이성이 정감을 억누르고, 인위적인 어떤 윤리적 제어(어미와 딸 사이에 지켜야 할 도리나 별절 따위 곧 사회성)가 가로막는다 하더라도, 어미가 자식 생각하는 살뜰한 모정(자연성) 앞에서 이보다 더 ‘끈한’ 정이 넘쳐날 수 있을까? 자식을 멀리 떠나보내고, 아니 이제는 수녀가 되어 천륜의 연을 끊고 살아가야 하는 딸을 두고 외따로 사는 어미의 극적 정황을 이보다 더 실감나게 그려낼 수 있을까? 이 작품의 탁월함은 시인의 개인적 역량에 놓여 있겠지만, 이성을 압도하는 정감, 사회성을 넘어서는 자연성을 담기에 아주 적절한 사설시조에 담아 ‘사설의 묘미’를 한껏 발휘했기에 가능했던 것이다. 거기다 우리 서정시가의 첫새벽을 알리는 〈공무도하가〉나 향가의 〈헌화가〉 혹은 민요에서 볼 수 있었던 ‘극적 독백체’에 담아 발화했기에 극적인 사실감마저 성취할 수 있었다. 윤금초의 사설시조가 해학어린 입담의 높은 수준을 보여주었다면, 이지엽의 사설시조는 자연스런 정감의 묘미를 탁월하게 보여 준 전범을 보였다 할 것이다. ■

## 개화기 시조의 탈식민성

정수자(아주대)

### 1. 머리말

이 글은 개화기 시조<sup>1)</sup>에 내포되어 있는 탈식민성의 규명을 목적으로 한다. 개화기 시조는 탈식민적 특성이 유독 두드러지는데, 이는 ‘개화기’에 포함되어 있는 ‘근대’의 속성에 기인한다. 근대성 속에는 필연적으로 서구의 패러다임이 들어가고 그에 따른 식민성이 동반되기 때문이다. 개

---

1) 여기서 ‘개화기’는 새로운 시대 구분이나 개념 규정을 하지 않고 일반화된 견해를 따르며 강화도 조약 이후의 개항기를 이른다. 개화기 시조는 〈血竹歌〉 이후, 즉 1906년부터 《泰西文藝新報》가 나온 1918년까지의 시조를 이르는 명칭이다. 그렇지만 본고의 고찰 대상은 《大韓每日申報》의 시조이므로 1910년까지의 시조에 한한다. 또한 근대시조는 고시조와 시대적으로 구분하는 의미에서 개화기 시조나 현대시조(1920년대 전후의 시조를 근대시조로, 시조부흥운동 이후의 시조를 현대시조로 규정하는 견해가 있음)를 포괄하는 개념으로 사용함을 밝힌다.

다가 개화기는 일제가 식민 지배를 본격화하는 시기이므로 식민성의 강화에 따른 범국민적 대응이 요청되는 때이다. 이에 따라 개화기 시조는 근대화나 식민화에 대한 사회 전반의 각성과 저항을 다각적으로 일깨우고 있다. 이러한 양상은 양가적인 측면을 띠는데, 식민화의 대비책으로 근대화를 모방하고 추진하는 한편 식민 지배에 대한 저항을 독려하는 데서 비롯된다. 서구가 주입하는 근대를 모방할 수밖에 없는 타자로서의 입장과 일제의 식민 지배에 저항하는 피지배자의 입장 등이 겹치면서 주름을 만드는 것이다. 이렇듯 근대에 대한 개화기 특유의 모방이나 저항 등에 내포된 식민과 탈식민의 중층적인 양상이 개화기 시조의 탈식민성<sup>2)</sup> 고찰을 가능케 하는 일차적 근거라 하겠다.

개화기는 서구 충격에 일본의 침략이 맞물리고 내적 모순에 대한 인식과 저항, 그리고 민족적 자각 등이 점철되면서 시가에서도 심미성 대신 시대적 성격이 강조된 시기이다.<sup>3)</sup> 이에 따라 개화기는 자주·개화·저항·계몽 등을 시대적 이상으로 삼아 그것을 최우선으로 개진해 나가게 된다. 개화기 시조가 가장 집중적이고 현실 참여적인 창작을 보여 주며,<sup>4)</sup> 당면한 역사적 상황에 대해서도 가장 적극적인 대처를 해나가는 것이다. 이는 당시의 민족적 국가적 위기를 극복하고자 계몽을 주도하고 각성과 저항을 촉구하는 등 개화기 시조가 시대에 대한 문학적 소임을 선도한 것

2) 탈식민성의 주요 개념은 Homi K. Bhabha의 탈식민주의 이론에서 원용하며 양가성의 자세한 내용은 후술한다. Homi K. Bhabha, 나병철 역, 《문화의 위치-탈식민주의의 문화이론》, 소명출판, 2002.

3) 박철희, 《한국시사연구》, 일조각, 1980, p. 76.

4) 개화기 중에서도 〈血竹歌〉 발표 이후인 1906년부터 1918년까지 발표된 시조 수를 보면 약간씩 차이가 있다. 김영철은 660여 수로 파악하고(김영철, 《한국개화기시가의 장르연구》, 학문사, 1987, pp. 28~29), 오세영은 667수로 보는데(오세영, 《20세기한국시연구》, 새문사, 1989, p. 41), 최근의 한 연구자는 895수에 이르는 것으로 파악하고 있다(채재석, 〈개화기시조연구〉, 조선대 박사논문, 1992, p. 7).

으로 평가할 수 있다. 그런 점에서 ‘현대시조 100주년’<sup>5)</sup>을 맞는 즈음에 개화기 시조의 탈식민성을 살피는 것은 시조문학의 위상과 전망을 짚어 보는 의미를 갖는다고 하겠다.

이러한 진단에 따라 본고는 《대한매일신보(大韓每日申報)》의 시조를 중심으로 개화기 시조에 내포된 탈식민성을 고찰하고자 한다. 《대한매일신보》는 “당시 언론 중에서 가장 적극적인 항일논조를 폈고,”<sup>6)</sup> 그와 관련된 주장을 시조를 통해 강도 높게 펴나갔기 때문이다. 그뿐만 아니라 《대한매일신보》는 당시의 신문·잡지 중에서 가장 많은 시조를 게재하며<sup>7)</sup> 참여한 사회 문제들을 선봉에 서서 이슈화한다. 특히 1908년 11월 29일부터 ‘사조(詞藻)’(한글판은 ‘조’)라는 고정란을 두고 시조를 지속적으로 실은 것과 논설진의 작품으로 추정되는 가명이나 작자 이름을 밝히지 않은 작품이 많은 것<sup>8)</sup> 등을 보면 신문사의 이념과 의도가 어디에 있었는지 알 수 있다. 그런 점에서 《대한매일신보》의 시조는 근대화와 식민화에 대응하는 개화기 시조의 탈식민적 특성을 대표한다고 볼 수 있을 것이

5) 근대시조는 1906년 7월 21일 《大韓每日申報》에 발표된 〈血竹歌〉 3수를 출발로 삼는데, 이때부터 고시조와 다른 양식상의 변모를 보이기 때문이다. 우선 주제를 석 자 또는 너 자로 된 한자어의 제목을 단 것, 그리고 석 줄로 나누어 적으면서 첫 두 줄에서 반 줄이 끝날 때와 마지막 줄의 첫 토막 및 반 줄이 끝날 때 쉼표를 찍었고 한 줄이 끝날 때는 마침표를 찍은 것이 차이점이다. 이런 데서 율격의 짜임새를 명확하게 인식하는 근대 초기 시조의 특성이 나타난다(조동일, 《한국문학통사 4》, 지식산업사, 1999, p. 290 참조). 이외에도 대부분의 논자들이 이와 같은 견해를 보여 준다. 황인원, 〈개화기 시조의 변이 양상 연구〉, 성균관대 석사논문, 1990, 체재석, 앞의 논문, 1992.

6) 박을수, 〈개화기의 저항시가연구(1)〉, 《한국학논집》 Vol.4, 한양대한국학연구소, 1983, p. 146.

7) 《大韓每日申報》는 1906년부터 1910년 종간까지 총 385수의 시조를 싣고 있는데, 이는 다른 신문·잡지가 1918년까지의 발표인 데 비해 짧은 기간에 가장 많은 시조를 보여 주는 수치이다. 체재석, 앞의 논문, p. 20.

8) 조동일, 앞의 책, p. 290.

다. 이에 따라 본고는 탈식민주의적 관점으로 개화기 시조가 담보하고 있는 탈식민성을 규명하고자 한다. 특히 그것이 보여주는 양가적인 측면에 주목하여 탈식민주의 이론의 주요 개념인 양가성으로 탈식민성을 살피고자 한다. 이러한 고찰은 시조문학사뿐만 아니라 한국문학사에 담보된 탈식민성의 외연을 확장하는 작업이 될 것으로 본다.

## 2. 근대화 열망과 모방의 양가성

개화기 시조는 《대한매일신보》가 앞서서 가장 활발하게 적극적으로 펼쳐갔다. 1906년 7월 21일 발표된 〈혈죽가(血竹歌)〉<sup>9)</sup> 이후 소강 상태를 보이다가 1908년 11월 29일 〈자강력(自疆力)〉<sup>10)</sup> 필두로 급속히 확산된 것이다. 신문이라는 매체의 성격상 《대한매일신보》의 시조들은 시대 상황에 대한 인식과 대응 측면에서 즉각적이며 계몽성이 특히 두드러지는 것을 볼 수 있다. 강한 민족주의 이념 지향을 보인 유럽 계층의 역사 상황에 대한 문학적 해석이 바로 《대한매일신보》의 고정란 시조에 투영된 것이다.<sup>11)</sup> 이는 현실 진단과 대응책 그리고 독자의 반응을 직접적으로 촉구하면서 시조를 기폭제로 삼아 국민의 각성과 참여를 범사회적으로 이끌

9) 〈血竹歌〉 3수의 내용은 다음과 같다. ‘협실의 소손 는 충정공 혈遼이라 우로를 불식 고 방 의 풀은 쫓은 지금의 위국충심을 진각세계//충정의 구든 절 피을 가 도 여 누상의 홀노 소사 만민을 경동키 인 이 비여잡초키로 독야청정//충정공 고든 절 포은 선성 우회로다 석교에 소손 도 선旣이라 유전커든 허물며 방 에 야 일 너 무삼’ —《大韓每日申報》1906년 7월 21일 ‘詞林’에 게재된 전문임.

10) 〈自疆力〉(한글판은 〈 강력〉)의 전문은 다음과 같다. ‘三千里도라보니.天府襟당이아 닌가/片片沃土우리江山,어이차고 줄손가/ 하리 二天萬衆다죽어도,이疆土를(한문판), 삼천리도라보니.턴부금당이아닌가./편편옥도 우리강산,어이차고 줄손가./ 하 리이천만 다죽어도.이강토를.(한글판)’ 이후 개화기 시조의 이상 즉 각성이나 저항 등의 주체성을 중시하는 점에서 한글판에 게재된 시조를 인용하기로 한다.

11) 오세영, 앞의 책, p. 110.

어내고자 한 데서 비롯되는 것이다.

목적의식이 분명했던 만큼 개화기 시조는 국가의 위기에 대한 진단과 대응을 전면에 내세우고 있다. 동시에 근대 문명을 통해 부국강병을 이루고 한국식 근대를 도모하는 근대화에 대한 열망을 담고 있다. 그런데 당시의 근대화가 곧 서구 문명의 강제적이고 일방적인 주입이라는 점에 서<sup>12)</sup> 보면, 이에 대해 동양인으로서의 반감이나 저항이 없지 않았을 것으로 짐작된다. 더욱이 근대화 속에 도사린 서구화나 식민화의 위험을 인지했을 것이므로 그에 대한 고민도 수반되었을 것이다. 하지만 일제의 식민화에 대비한 자강과 부국강병의 한 방책으로 근대화를 추구한 때문인지 그러한 거부감이 확연히 드러나지는 않는다. 다만 작품 속에 우리 것의 가치를 자각하는 전통의 중시나 유교적 이념의 가치관이 혼재되어 나타나는 것은 종종 볼 수 있다. 그런 점에서 당시의 근대화 속에는 서구 근대에 대한 현실적인 모방의 필요성과 동양(인)으로서의 거부감, 일제 식민화에 대한 위기의식과 저항의지 등이 중첩된 채 작동한다고 할 수 있을 것이다.

이러한 식민화 과정의 중층적인 면을 탈식민주의적 관점에서 살펴보면 무엇보다 모방에 의한 양가적 현상을 엿볼 수 있다. 근대화의 추구가 서구 혹은 일제 근대에 대한 모방으로 나타나면서 양가적인 특성을 드러내기 때문이다. 이러한 양상을 호미 바바가 말한 식민지적 모방에 따른 양가성이라고 할 수 있을 것이다. 바바에 의하면, “식민지적 모방은 ‘거의 동일하지만 아주 똑같지는 않은 차이의 주체로서’ 개명된(reformed) 인

12) 근대는 유럽에서 발생한 독특한 사회 및 문화적 존재 형태의 하나로, 유럽 외 지역에 세워진 근대적 사회는 아무런 내재적·역사적 필연성 없이 타인의 것을 이식한 것에 불과했음을 뜻하며, 아시아 사회에 이식되는 과정에는 강제적 측면이 강했다. 함동주·정문길·최원식·백영서·전형준 엮음, <전후 일본 지식인의 아시아주의론>, 《동아시아, 문제와 시각》, 문학과지성사, 1995, p. 202.

식 가능한 타자를 지향하는 열망”<sup>13)</sup>이다. 이때 나타나는 것이 식민지적 모방(mimicry)에 따른 양가적 특성 즉 양가성<sup>14)</sup>이다. 이것은 ‘거의 동일 하지만 아주 똑같지는 않은 차이의 주체’에서 유발하는 특성으로 개화기 시조가 지닌 근대화 열망에도 적용 가능한 개념이다. 시조에서 앞장서 촉구하는 근대화가 나라의 발전 동력으로 여겨진 서구적 근대화를 도모하는 한편 당시 그것의 대표적 전달자인 일본을 똑같이 닮지는 않으려는 측면을 보여주기 때문이다. 또한 서구적 근대를 모방하되 우리 식의 자강에 의한 근대화가 중요하다는 인식을 강조하는 것도 양가적 측면으로 볼 수 있기 때문이다. 그런 점에서 개화기 시조는 민족적 주체성의 촉구를 통해 식민화에 저항하는 동시에 근대의 모방을 통해 식민화를 극복하려는 양가적인 특성을 잘 보여준다.

근대화는 보다 나은 개명한 세계로의 진입으로 여겨지는 새로운 문명화로 당시의 지상 목표가 된다. 일제가 제국주의적 식민화를 획책하는 것도 서구 근대화를 먼저 받아들인 데서 비롯된 것이며 식민화도 그에 따른 한 양상으로 파악하기 때문이다. 다음 시조 두 수는 이러한 근대화 열망과 국가에 대한 자긍심 그리고 신문명에 대한 기대를 보여주는 대표적인 작품이다.

13) Homi K. Bhabha, 앞의 책, p. 178.

14) 양가성 ambivalence은 본래 정신분석학 용어로 “하나의 대상에 대한 관계에서 서로 상반되는 성향이나 태도 혹은 감정—전형적으로 사랑과 증오—이 공존하는 것”을 의미한다. 이 용어는 프로이트가 블로일러에게서 빌려온 용어로 세 가지 차원을 지닌다. 의지의 양가성-가령 주체가 먹고 싶으면서 먹고 싶지 않은 것, 지적 양가성-주체가 어떤 제안을 하면서 동시에 그 반대를 말하는 것, 감정적 양가성-주체가 동일한 사람을 사랑하면서 증오하는 것이다. 한편 어떤 체계에 기분 좋은 일이 다른 체계에는 기분 나쁜 것이 될 수 있다는 점에서 모든 ‘타협 형성’을 양가성으로 볼 수 있다(Jean Laplanche & J. B. Pontalis, 《정신분석사전》, 열린책들, 2005, pp. 239~240 참조). 그러나 바바는 양가성을 식민지적 모방에 적용하면서 그것이 분열을 통해 만드는 저항으로서의 의미를 읽어 낸다.

한반도금슈강산. 예의지방분명 다.  
 신성 신단군狔서, 세 서라이나라를.  
 뉘라서, 감히침범 리, 당당태국.

— 〈한반도〉(《대한매일신보》 1908.12.2)

태평양널은물예, 순풍맛나 출 고.  
 등등져서오 야, 향 곳어 메노.  
 못노니, 문명을실엇거든, 한반도로.

— 〈한반도로〉(《대한매일신보》 1910.4.16)

위 시조에 나타나는 근대화나 자강 의지는 당시의 시대적 이상으로 현실 인식을 집약하고 있다. 그런데 신성한 단군이 세운 나라를 누가 감히 침범하느냐며 당당 제국으로 가리라는 〈한반도〉와 신문명을 한반도로 끌어오기를 바라는 〈한반도로〉는 상반되는 느낌을 준다. 〈한반도〉가 ‘예의지방’ 즉 ‘동방예의지국’을 환기하는 동양적 가치로 근간을 삼는 의지의 표명이라면, 〈한반도로〉는 정반대의 서구 문명을 도입하려는 근대화 열망을 담아내기 때문이다. 이러한 모순적인 지향은 서구적 근대 수용을 일제의 식민지 근대를 뚫고 나가기 위한 하나의 수단으로 취하는 데서 비롯된다. 우선 일제의 식민화에 대항하기 위해서는 그것의 우위에 서는 입장 즉 부국강병을 이루어야 하기 때문이다. 어떤 경로를 통해서 들어오든 근대화가 서구의 이식이라는 관점에서 보기에선 일제의 식민 지배에 대한 위협이 너무 높고 자강이 급했기 때문이다. 따라서 동양을 타자로 규정하고 열등한 인종으로 복속해온 서구 근대의 식민성을 직시하는 게 아니라 식민 야욕이 확연히 드러나는 일제에 대한 적대감을 더 앞세우게 되는 것이다. 그러므로 ‘대한제국’의 줄임말로 보이는 ‘태국’이 서양 제국주의의 산물임은 물론 그 속에 도사리고 있는 또 다른 제국주의 서구



의 식민성에 대한 의혹은 전혀 드러나지 않는다.

이렇듯 일제로 암시되는 상대의 ‘침범’ 앞에서 ‘당당’한 제국으로 선 국가적 의미만 강조하는 인식은 급속한 근대화에서 연유하는 것이라고 할 수 있다. 근대화 자체가 서구 중심의 세계적 재편이자 강대국의 제국주의적 침탈의 과정임을 인식할 여유가 없었기 때문이다. 그래서 일제의 ‘침범’ 역시 제국주의에 기댄 식민주의지만 그에 대한 경각심만 일깨우며 또 다른 우리 자신의 ‘제국’을 도모하는 역설적인 상황을 보여주는 것이다. 일제의 ‘침범’을 극복하고 ‘당당대국’으로 나아가려면 무엇보다 부국강병의 수단인 새로운 문명을 선취해야 한다는 주장은 이러한 현실 인식의 반영이다. 근대의 수용 목적이 당당한 독립국가의 수호이고 근대 문명국가로의 발전임을 말할 나위가 없다. 근대화 의지의 표명은 서구 문명을 받아들일 수밖에 없게 된 당시의 현실에 대한 인식으로, 개항을 서구 근대 문명의 침탈이라 여기고 저항했던 이전 시기와는 상당히 달라진 측면을 보여준다. 특히 ‘태평양’의 ‘순풍’을 통해 ‘문명을 실’은 배가 한반도로 향하기를 비는 것은 부국강병의 수단 외에도 서구 문명과 더불어 살아야 하는 시대임을 인식한 데서 비롯되는 것이다. 따라서 ‘태평양’은 서구 근대의 유입과 교류를 나타내는 표현으로 개화기 시조에 빈번히 등장하는 시대의 상징적 표상으로 작동하게 된다.

그렇지만 다음 시조는 근대가 그들의 일방적 주입이 아니라 우리의 주체적인 선택이어야 한다는 것을 보여 준다.

독립으로甞초 고, 유로동량 어.

광하천간놉히지어, 문명호들여노코.

그곳에, 우리동포회동 야, 억만세를.

—〈문 명〉(《대한매일신보》1909.8.24)

이 시조 역시 ‘문명호’를 ‘들여’ 놓아야 민족의 살길이 열린다는 인식을 앞세우나 그 전제를 주체적인 것으로 설정한다. 그것은 무엇보다 ‘독립’으로 ‘기초’를 놓고 ‘자유’로 ‘동량’을 삼는 게 우선이고 그 뒤에 ‘문명호’를 수용하는 것이어야 한다. ‘그곳에’ 비로소 ‘우리’ ‘동포’가 ‘회동’함으로써 ‘억만세’를 누리자는 소망으로 근대화의 귀착점을 제시하는 것이다. 이런 표현들은 서구적 가치의 유입 속에서도 주체성을 잃지 않아야 나라가 바로 선다는 위기감과 자주의식의 반영이다. 서구 근대에 함몰되지 않는 우리의 주체성을 보전하고자 자주의 의지와 각오를 거듭 천명하는 것이다. 이는 서구 근대를 받아들여 그와 다른 우리 민족의 근대를 모색하는 의지의 표현으로 볼 수 있다. 그런 측면에서 보면 ‘독립’은 일제의 식민화에 대한 독립을 강조하는 표현인 동시에 서구 근대에 대한 독립의 함의로 확장된다.

근대화 열망은 자존 확보를 위한 근대식 교육의 필요성을 강조하는 것으로 나타나기도 한다.

이강산을 혀보니, 남줄곳이전혀업다.  
 늪흔터 집을짓고, 즈곳은던답풀세.  
 아뭇스조록, 일심으로쌍을직혀, 억만세를.

—〈보강결〉(《대한매일신보》 1908.12.20)

이팔청춘소년들아, 오유장에투족마소.  
 황금 혼이세월에, 일각인들허송 리.  
 아마도, 국민의힘쓸거슨, 농공상.

—〈권소년〉(《대한매일신보》 1908.12.22)

가빈에 현쳐오. 국란에 량상이라.

현처량상업고보니,가빈국란엇지 리.

모도륙, 학교를광설 여, 인재양성.

— < 양력>(《대한매일신보》1909.1.29)

〈보강결〉은 ‘이 강산’에 대한 자부심을 부각하며 침략의 경고 또한 늦추지 않고 있다. ‘남 줄 곳이 전혀 없다’는 구절은 일본을 겨냥하여 함부로 넘보지 말라는 표현이자 자주의식의 반영이다. ‘일심’으로 땅을 지켜 ‘억만세’를 누리자는 구절의 ‘일심’도 자주적인 단결 즉 혼란한 당시의 뜻과 마음을 모으자는 독려이다. 그런데 여기서 근대화 열망 속에 자리 잡고 있는 유교적 이념의 전통과 그 가치의 잔재를 엿볼 수 있다. ‘낮은 곳은 전답’ 풀지는 제안이나 일심으로 ‘땅’을 지키자는 데서 전통적인 농경사회의 의식을 그대로 보여주기 때문이다. 과학 기술의 도입이 우선 시되는 근대화의 급격한 추구 속에서도 여전히 농본주의 가치관이 남아 있어 가치관의 혼재를 드러내는 것이다.

한편 근대화를 근대식 교육에 의한 기획으로 진단하고 추진하는 것을 볼 수 있다. 서구의 과학 기술에 입각한 교육이 근대 국가의 미래를 열어갈 방도이므로 ‘청소년들’에게도 ‘일각’을 ‘허송’ 말고 공부하라며 ‘국민’으로서의 의무를 강조하는 것이다. 그런데 이 시조는 공부의 독려 속에서도 ‘사농공상(士農工商)’의 전통적 가치관에 따른 ‘사(士)’의 중시로 근대 초기의 혼성성을 드러낸다. 근대화를 추구하는 신문명에 대한 계몽성을 앞세우는 반면 전통적 가치 역시 위력을 잃지 않고 존재하는 사회의 양가적인 측면이 나타나는 것이다. ‘가빈국란’을 이겨내는 길이 ‘인재육성’이라고 근대식 교육을 촉구하는 < 양력>과 유교적 이념에 충실한 전통적 가치관의 〈보강결〉이 병존하는 것은 근대와 전근대 사이에 끼어 있는 당시 사회의 혼성성을 여실히 드러낸다.

근대화는 일제의 강압적 식민주의<sup>15)</sup>에 대항하는 하나의 생존 전략으

로 설정된 당시의 보편적 이상이었다. 이에 따라 개화기 시조 역시 근대를 하루속히 배우고 받아들여야 문명국가로 위상을 찾기 위해 “민족적인 근대화의 의지”<sup>16)</sup>에 집중했다. 그 과정에서 개화기 시조는 서구 근대 문명에 대한 모방이자 일본을 거친 모방이라는 특성 외에도 전통적 가치관과 서구적 가치가 충돌하는 과정의 혼성성을 보여 준다. 당시는 서구 문명의 대량 유입에 따른 동서의 문화가 급격히 교섭하는 때였으므로 개화기 시조 역시 그러한 시대의 조류를 여실히 드러낸다. 따라서 문명개화와 자유민권을 주창하면서도 문체상으로는 조선 시대 교양인의 모습을 쉽사리 떨쳐버리지 못하는 시조도 많이 보인다.<sup>17)</sup> 이러한 양상은 그 당시 갖고 있던 과거의 것과 새로운 것 사이의 갈등이나 근대화를 통해 살아남아야 하는 시대 의식의 혼재로 당시 격변기 사회의 상황을 잘 보여준다.

그런데 개화기는 근대화를 도모할수록 그에 따른 서구화만 아니라 식민화에 대한 위기감 또한 높아지는 이율배반적인 상황에 놓여 있었다. 이는 근대성 속의 식민성에 따른 것으로 식민지적 모방에 의한 양가성으로 나타난다. 양가성은 서구 근대를 모방하되 그들과 다른 근대를 도모하는 데서도 엇볼 수 있다. 사회의 젊은 관료층의 근대화 주도에 따라 일부 유생들도 서양의 근대적 기술이나 제도 등 서구 문명의 도입을 통한 부국강병을 주장하면서도 유교 윤리를 지켜야 한다는 ‘동도서기(東道西器)’의 자세도<sup>18)</sup> 이러한 양가성을 보여 주는 예라고 할 수 있다. 그런 점

15) 일본은 식민 제국이나 비공식적으로 영향력을 행사하는 지역에서 계획적으로 산업적 식민지 경제를 건설한 유일한 제국으로, 근대사에서 가장 억압적인 식민지 체제를 갖고 있었다. 위르겐 오스터함멜, 박은영·이유재, 《식민주의》, 역사비평사, 2006, pp. 129~130.

16) 조낙현, 〈개화기 시조에 나타난 주제와 현실인식〉, 《국어교육》 Vol.75, 한국어교육학회, 1991, p. 154.

17) 홍정선, 한계전 외, 〈시가의 전통과 새로운 시의식의 대두〉, 《한국현대시론사 연구》, 문학과지성사, 1998, p. 27.

에서 개화기 시조는 서구적 근대와 일제의 식민주의가 합쳐진 근대화, 그리고 동양 전통에 근거한 서구적 문명의 모방을 통한 근대화라는 양가성이 서로 맞물리며 나타나는 특성을 보여 준다. 그렇지만 이런 상황의 압축적 표현인 ‘동도서기’는 실제로 추구되기보다는 관념에 머무른 동양적인 이상이 되고 만다. 또한 그것은 우리 자신의 주체적인 구현이기보다 근대화를 선점하고 ‘동양’을 창안한 일제의 왜곡된 근대에 침식당할 가능성이 높다는 의미를 포함한다. 실제로 이후의 서구적 근대에 침식당한 동양의 문화가치나 일제의 지배 하에 이루어진 식민지적 근대화는 그것이 얼마나 지속적인 식민성을 구축하고 피식민지의 문화 전반을 규율하는지 보여 준다.

### 3. 식민화에 대한 저항과 양가성

개화기 시조가 근대화를 통한 부국강병을 외치는 중에도 식민 지배를 위한 일제의 준비는 여러 분야에서 철저하게 진행된다. 그런 음모를 알리고 국민 의식을 일깨우기 위하여 시조도 국가와 민족의 존망에 대한 위험을 강조하고 위기감을 고조시킨다. 민중의 호응을 받는 애국적인 지성인들이 든 항거의 기치가 “언론을 통한 저항”<sup>19)</sup>으로 시조에 계속 집중되는 것이다. 이에 따라 개화기 시조는 개항부터 1910년 강제 병합 직후까지 “국민의 혼을 불러일으키는 역할”<sup>20)</sup>을 충실히 수행하게 된다. 식민 지배 체제로 수순을 밟아가는 일제의 국권 침탈을 비판하고 국민의 각성이나 대응 그리고 저항을 거듭 촉구하는 것이다.

18) 김제현, 《시조문학론》, 예전사, 1992, p. 211.

19) 박을수, 앞의 논문, p. 145.

20) 송현호, 한계전 외, 《동국시계혁명과 개화기시론》, 앞의 책, p. 41.

저항은 개화기 시조에 나타나는 탈식민성의 중요한 축이 된다. 저항은 강경한 어조를 띠고 나타나는데, 침략자 및 매국노에 대한 규탄이나 투쟁, 국토 회복과 국권 회복에의 의지 등이 주요 내용을 이룬다.<sup>21)</sup> 이를 몇 가지로 나눠 보면, 첫째 외세의 경계와 배격, 둘째 매국노나 침략자에 대한 규탄, 셋째 우국충절의 영웅에 대한 기대 등으로 압축할 수 있을 것이다. 그 중 외세에 대한 경계와 민족의 위기를 헤쳐 갈 영웅의 도래를 꿈꾸는 시조는 자강 의식과도 맞물리는 역사적 주체성을 보여 준다.

어인벌네완 , 락락장송다파먹노.

벌네잡 사사자고리, 어 가고 아니오나.

空山에, 낙목성들닐제면, 저죽으리.

— 〈멸충후〉(《대한매일신보》 1909.6.29)

떠스떠사이 죽을망녕, 의아니면 굴치마소.

부월당전 더라도, 내 의리를이즐손가.

일시에, 무도 더위협을, 겁낼거시.

— 〈셋 사시〉(《대한매일신보》 1909.4.29)

〈멸충후〉는 외세 즉 일제의 우의적 표현으로 ‘벌레’를, 한국의 상징으로 ‘낙락장송’을 배치하여 벌레가 다 파먹는 소나무의 위기를 경고한다. 이는 ‘낙락장송’의 무력함과 위급한 처지를 더 안타깝게 전하는 효과가 있다. 전통적으로 절의의 상징인 고매한 이미지의 낙락장송이 대책 없이 벌레한테 희생당하는 비유를 통해 당시의 식민화 현실을 각인하는 것이다. 새로운 문명 앞에 선 ‘낙락장송’ 그것도 벌레한테 파 먹힌 늙은 소나

21) 채재석, 앞의 논문, p. 90.

무에 빚댄 국가의 모습은 초라한 현실의 비판이자 저항의 촉발을 위한 고발이다. <씻 ㅅ시> 역시 ‘의’가 아니면 굴하지 말자고 의를 통한 위협의 제거를 강구한다. 차라리 몇몇이 죽을 것을 다잡하며 저항 의지를 재확인하고 독려하는 것이다. 이는 ‘무도’한 ‘위협’인 일제의 식민 야욕을 현실적으로 제거하기에는 무력한 유교적 관념에 불과하지만, ‘의’의 도덕적 힘을 믿는 데서 나오는 각오이자 저항의 촉구이다. 이 두 작품에서 중심 이미지인 ‘낙락장송’과 ‘의’는 전통적 가치관을 대변하며 저항 의지를 환기한다. 그러나 한편으로는 신문명과 식민화의 격랑 앞에서 무력하기 짝이 없는 당시의 현실을 여실히 보여준다.

식민화에 대한 저항의 촉구는 국가적 위기를 다급하게 환기하는 것으로 나타난다.

자 나죠프 나, 쥬 중지인이모도,다자 나죠프 나.  
 창 풍파에치쳐나가고, 밋업 , 침몰이경각에있다.  
 하물며, 흉악하다더고 , 쏘리치고입버리네.

—〈경성력〉(《대한매일신보》1908.12.11)

위 시조에서 보이는 위기의식은 안타까운 심정이 절규로 느껴질 만큼 절박하다. 구멍 뚫린 배가 침몰의 경각에 처해 있는데 ‘주중지인’은 모두 자는지 조는지 상황을 깨닫지 못하고 있다는 초조와 불안을 토로한다. 여기서 배는 물론 당시의 한국이요 ‘주중지인’은 국민을 이르지만, 아무도 그 배를 구할 생각이 없는 듯한 현실에 대한 개탄이 앞서고 있다. 고래가 꼬리를 치며 입 벌리는 ‘창해풍파’의 바다에서 구멍 난 배를 탄 채 어찌지 못하는 긴박한 상황을 일깨우려는 것이다.

다음 시조들 역시 식민화의 각성과 항일 의지를 독려하는 예이다.

북털이따다커 ,우장업시길을나니.  
 산촌에눈이오고, 들에 비가온다  
 아마도,준비곳업스면, 처처봉패.

— 〈준비〉(《대한매일신보》 1910.1.22)

태 산불변 은, 천여년여일 고.  
 한양성무궁화 ,오 년아름답다.  
 두어라, 이강산의억천만년주인은, 우리밖에.

— 〈우리밖에〉(《대한매일신보》 1910.1.14)

그리고 모 던, 동지자를서로맛나.  
 지난일설화 니, 장 를의론 니.  
 기필, 국가의홍복이, 우리손에.

— 〈우리손에〉(《대한매일신보》 1910.5.4)

시국은 ‘산촌’에 ‘눈’이 오고 ‘들’에는 ‘비’가 오는 상황이 되고, ‘준비’가 곧 되지 않으면 ‘처처봉패’하리라는 강도 높은 경고를 보낸다. 일제의 식민 지배 위기가 가시화되는 때이므로 상황 인식은 더 날카롭고 현실을 일깨우고자 하는 목소리는 다급해진다. 사천여년이나 여일한 태백산이나 오백년 동안 아름다운 무궁화로 이 나라의 자주성을 확인하면서 그 주인은 우리밖에 없다고 강변하는 것이다. 또한 동지를 만나 장래사를 의논하는 것도 우리 손에 달린 것이니 우리가 일어서야 한다는 인식을 보여준다. 우리 손으로 우리 강산을 지키자는 결의의 다짐과 강조는 일종의 민족성에 호소하는 방식이라고 할 수 있다. 민족성은 식민권력의 고착과 위계 서열과의 차이를 표현하고, 저항을 위해 사용할 수 있는 가장 성공적인 전략인 것이다.<sup>22)</sup> 이때의 목적은 물론 자주와 자강에 대한



각성을 통한 국권 수호 의지의 고취에 있다.

그런데 근대의 한 산파인 교육의 중요성을 환기하는 다음 시조들은 식민지적 모방의 측면을 드러내고 있다.

학도야학도들아, 학도 임무엇인고.  
일어산술안다 고, 졸업생을 처마소.  
진실노, 학도의 더 임은, 위국 상.

—〈학 지남〉(《대한매일신보》1908.12.9)

츄풍이건듯부니, 각 병인소 야.  
정신이도라오니, 문명발달이찌로다.  
이찌에, 유신 업더욱힘써, 국가홍복.

—〈츄풍〉(《대한매일신보》1909.9.26)

위 시조〈학 지남〉에서 ‘일어산술’을 안다고 ‘졸업생’을 ‘자처’ 말라는 것은 일차적으로 근대 교육의 혜택을 잘못 쓰는 데 대한 경계라고 할 수 있다. 교육 좀 받은 것을 내세우며 행세하지 말고 ‘위국 상’으로 학생으로서의 ‘임’을 다하라는 의미를 갖고 있기 때문이다. 그 속에는 나라가 그만큼 위급한 상황임을 깨닫게 하고 각성을 불러일으키는 의도가 들어 있다. 그런데 여기서 ‘일어산술’은 근대의 식민성을 환기하는 한편 식민지적 피해의식을 이면에 깔고 있는 양가적 의미의 함축이다. 근대식 교육이나 문명을 상징하는 ‘일어산술’이 그것을 먼저 배워서 힘으로 삼은 일본 제국주의의 정체를 환기하기 때문이다. 동시에 식민 지배자들을

---

22) Piter Childsp· Patrick Williams, 김문환 옮김, 《탈식민주의 이론》, 문예출판사, 2004, p. 412.

통해 배워야 하는 피식민지의 근본이나 위기를 잊지 말라는 의미로 해석할 수도 있다. 일제의 근대를 포괄하는 표현인 ‘일어산술’이 식민지적 모방과 저항의 양가성을 드러내는 표현으로서의 함의를 지니는 것이다. 식민화의 의혹 속에서 배우는 근대의 모든 것이 식민화의 다른 이름으로 작용할 때, 그것은 배우긴 하되 똑같이 닮으면 안 되는 하나의 경계로 작동하게 된다.

식민지적 모방의 양가적 측면은 〈츄풍〉에서도 엿볼 수 있다. ‘문명 발달’의 적기인 ‘이제’에 힘쓸 것은 무엇보다 중요한 국가의 ‘홍복’이다. 여기서 ‘정신’은 새로운 시대의 각성이자 문명의 대거 유입에 따른 근대화의 다른 표현으로 보인다. 그런데 그에 의한 국가부흥이 ‘유신사업’으로 표현되는 것은 일제의 영향에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 일본 근대화의 시발이 ‘명치유신’이고 그 힘으로 ‘탈아입구(脫亞入歐)’하며 서구적인 근대화를 선취하는 등 아시아에서 가장 먼저 근대적인 국가 발전의 기틀을 만들었기 때문이다. 이러한 일본 식민제국의 산파인 ‘유신사업’을 장려하는 것은 식민지 저항이 지닌 하나의 속성이라고 할 수 있다. 저항이 제국 문화에 의해 이미 수립된 여러 형식, 또는 적어도 제국 문화의 영향을 받거나 제국 문화에 침식된 여러 형식을 재발견하고 이용하지 않을 수 없는 데 기인하는 속성인 것이다.<sup>23)</sup> 이는 식민 지배에 대한 저항이 그들의 방식을 모방하고 이용하는 데서 ‘유신사업’이 등장하고 이를 근대의 주요 기반으로 인식한 데서 연유한다. 그러나 ‘유신사업’에 힘써 이루는 ‘국가홍복’은 분명 일제의 그것과 똑같을 수 없는 것으로 식민지적 모방의 양상이 된다. 모방을 통한 ‘유신사업’이 피식민지의 부흥에 있다면 그것이 식민지와 다른 차이를 만드는 방식이기 때문이다. 이때 차이는 식민 지배 주체들의 요구나 의도와 다른 피식민지 주체의 표지

23) Edward W. Said, 박홍규 옮김, 《문화와 제국주의》, 문예출판, 2005, p. 408.

가 되며 모방의 양가성을 드러낸다.

일제의 식민화에 직면한 개화기 시조의 대응 양상은 현실의 각성과 대비, 저항의 촉구로 요약된다. 이는 무엇보다 식민 지배 야욕을 널리 알려 그에 대처하는 방식을 모색하는 민족적 과제 수행의 한 방식이었다. ‘문명화의 사명’을 내세우며 비서구 지역을 침탈한 서양<sup>24)</sup>의 방식을 재빨리 모방한 일제가 획책하는 식민 통치에 대한 위기를 알림으로써 국민의 각성과 저항을 독려하는 것이다. 하지만 시종일관 강조하는 대응 방법이나 저항의 촉구가 국제 정세의 역학관계나 열강들의 속내까지 들여다보는 데서 나오는 것은 아닌 것으로 보인다. 당시 한반도를 둘러싼 국제 정세는 열강이 서로의 이권을 앞세우고 쟁기느라 혈안이 된 상태지만, 개화파라는 진취적인 사람들조차도 제국주의를 이해하기는 사실상 불가능한 시기였던 것이다.<sup>25)</sup> 그런 점에서 일제 식민화의 대응책은 당면한 현실의 각성을 통한 저항 의지의 촉구에 부심한 당시의 정황을 적나라하게 보여 준다.

그런데 식민지적 모방에서 나타나는 양가성이 자강이나 저항의 촉구에도 나타나는 것을 볼 수 있다. 문화는 언제나 상이한 문화에 대하여 완전한 변형을 강요하며 그것을 있는 그대로의 모습으로서가 아니라, 받아들이는 측에서 보아 반드시 그러해야 한다는 모습으로 전환시켜 받아들이게 한다.<sup>26)</sup> 이러한 특성은 식민지 문화를 받아들여 그와 똑같지 않은 우리 식의 문화로 식민 지배의 분열을 야기하는 양가성을 띠게 된다. 식민 통치가 강요하는 답음에의 위장을 통해 피지배자가 자신들의 문화를 만들어 가는 방식으로 전환되는 것이다. 그것은 근대화의 기본 요건으로

24) J.A. Hobson, 신홍범·김종철 공역, 《제국주의 시대의 열강과 한국》, 창작과비평사, 1981, p. 273.

25) 최문형, 《제국주의 시대의 열강과 한국》, 민음사, 1990, p. 138.

26) Edward W. Said, 박홍규 옮김, 《오리엔탈리즘》, 교보문고, 2004, p. 131.

추구한 근대식 교육의 기획이나 장려에서도 엿볼 수 있다. 식민 열강들에 의해 수입된 문화가치를 중개하는 최전방에는 학교가 있었고,<sup>27)</sup> 교육을 통해 그 속의 가치들이 이식되기 때문이다. 따라서 일제가 실시하는 근대 교육도 그들의 지배를 용이케 하는 강요에 의한 변형을 보여 주게 된다. 근대식 학교에서 수립되는 계획에는 식민 본국을 지향하며 이 식민 본국의 언어로 이루어지는 사전에 계획된 의사소통의 속성을 가지고 있기 때문이다.<sup>28)</sup> 그러므로 당시의 근대식 교육 역시 열등한 타자에게 우월한 문화를 이식하는 제국주의적 방식으로 지배문화를 주입하는 것이라고 할 수 있다.

독립의 조건인 부국강병이 근대식 교육에 의해 추진되면서 개화기 시조는 그에 따른 양가성이 두드러진다. 식민지적 모방이나 저항이 갖는 속성 즉 식민 주체의 방식을 모방하되 그들의 행태와 다른 것을 확보하는 양가성 때문이다. 식민지적 모방은 저항을 통한 부인의 과정에서 식민지와 똑같지 않은 피식민지 특유의 차이를 만들어 내게 된다. 이러한 차이는 식민 지배자의 통치에 혼란을 유발하고 교란시키며 미약한 대로 피식민지의 정체성을 유지하는 역할을 한다. 이는 식민 지배를 극복하는 수단으로 근대화를 추진하되 일제와 다른 근대를 도모하는 데서도 나타난다. 식민지의 근대를 받아들이고 그것을 바탕으로 자강의 힘을 길러 그들의 세계를 타넘는 방식으로 한국식 근대를 기획한 것이다. 그러한 방식은 당시의 피식민지의 국가적 위기 상황을 돌아볼 때 가장 긴요한 탈식민성의 실현이라 할 수 있다. 그러나 일제의 식민 지배가 공고해지며 신문이 줄지어 폐간됨에 따라 이러한 시조도 더 이상 볼 수 없게 된다.

27) 위르겐 오스터함멜, 앞의 책, p. 156.

28) Louis-Jean Calvet, 김병욱 옮김, 《언어와 식민주의—언어포식 이야기》, 유로서적, 2004, p. 99.

#### 4. 시조성과 탈식민성의 실현

개화기 시조는 근대화와 식민화의 적극 대응으로 나름의 시대적 역할을 충실히 수행했다고 평가할 수 있다. 시대의 전면에 나선 시조가 근대화나 식민화에 신속하게 대응하며 민족의 주체성을 찾기 위한 길을 모색했기 때문이다. “항일 언론을 수행해 나가는 데 유용한 도구”<sup>29)</sup>라는 점에서 보면, 《대한매일신보》의 시조 활용은 소기의 목적을 달성한 셈이다. 한글판으로 민중의 각성을 일깨우며 국가적 위기에 대응한 신문의 역할을 시조가 일정 부분 담당한 것이다. 이러한 개화기 시조의 역할은 ‘시절가조(時節歌調)’라는 명칭에 들어 있는 시조의 생래적이고 본질적인 속성과 무관하지 않다. ‘시절가조’가 시대에 대한 노래라면 시조는 무엇보다 당대 이념의 구현이고 당대에 대한 발언일 것이기 때문이다. 따라서 시조의 태생적 근간이자 이념적 틀을 ‘시대’로 상정하고 보면, 개화기 시조는 어느 시기보다 그 실현이 두드러진다. 그런 측면에서 개화기 시조는 다음과 같은 의의를 지닌다고 하겠다.

먼저 개화기 시조는 ‘시조성’에 의한 탈식민성의 실현을 보여 준다. ‘시조(時調)’라는 명칭에 내포된 ‘시(時)’는 ‘시대’를 포괄하는데, ‘시대’는 당면한 시대상과 그 속을 관통하는 정신을 담아내는 ‘시대성’이 될 것이다. 그런 측면에서 ‘시대’에 무게 중심을 두면 ‘시대에 대한, 시대를 위한, 시대에 의한’ 노래라는 의미를 시조에 부여할 수 있다. 따라서 시조의 주요 본질을 시대성으로 상정하는 것이 가능한데, 그것을 담보한 시조의 특성에 ‘시조성’이라는 개념을 적용할 수 있을 것이다. 그 동안 ‘시조성’은 율격이나 음보 등 양식적 특성을 주로 설명한 개념이지만, 내

29) 권오만, 《개화기시가연구》, 새문사, 1989, p. 276.

용 면에서의 시대적인 특성에도 ‘시조성’을 사용할 수 있다고 본다. 이렇듯 내용의 시조성을 시대성의 구현 여부로 볼 때, 개화기 시조는 시대성의 적극적인 실현이라는 시조성이 두드러진다. 이에 따라 개화기 시조는 식민지의 역사적 상황에 적극 개입하고 발언하는 시조성을 구현한 의미를 지닌다.

전통 양식을 통한 탈식민성의 실현도 개화기 시조의 의의로 평가할 수 있을 것이다. 본래 식민주의는 효율적인 지배를 위해 자신의 문화가치를 이식하고자 식민지의 전통을 의도적으로 파괴한다. 식민적 가치 체계의 내면화로 피식민지 자국의 국민과 문화, 그리고 그들 자신을 부정적으로 바라보도록 한다.<sup>30)</sup> 그런데 개화기 시조는 서구나 일제에 의해 비문명적이고 낙후된 폐기 대상으로 여겨진 자국의 전통을 저항의 양식으로 활용한 것이다. 전통 양식의 활용은 시조의 본래적인 목적과 기능을 환기하며 피식민지 전통의 주체적인 계승으로 이어진다. 저항의 주요 수단인 시조가 한때나마 융성을 하면서 피식민지의 전통 양식이 오히려 활발해지는 상황을 만든 것이다. 이는 피식민지의 역사나 전통을 왜곡하고 변형하는 식민 권력에 대항하여 피식민지의 전통을 회복하는 탈식민화의 의미를 지닌다. 이렇듯 식민성에 대응하는 방식으로 자국의 전통 양식을 활용하는 것은 민족적 자긍심과 주체성의 확보라는 측면에서도 중요한 것이다.

개화기는 근대라는 시대의 틀이 작동함에 따라 시조도 내용과 표현 기법 등에서 혁신적인 변화가 필요했다. 그렇지만 당시의 현실을 반영하기 급급한 나머지 문학적 형상화는 소홀할 수밖에 없었다. 개인의 내면 탐구나 새로운 서정성의 추구 등 근대시의 미학적 특질을 추구하기에는 여유가 없었던 것이다. 문학적 장치를 수용하는 것보다 당시의 위기 상황

30) John Mcleod, 박중성 외 편역, 《탈식민주의 길잡이》, 한울아카데미, 2003, p. 39.

을 알리는 게 급했고 그에 따른 계몽과 저항이 중요했기 때문이다. 그렇지만 “‘부르기’의 영역을 새롭게 생성된 장르에 넘기고, ‘읽기’의 영역으로 자신의 존재를 이전”<sup>31)</sup>시키며 개화기 시조는 1920년대 시조부흥운동의 밑거름 역할을 하게 된다. 역사적 격변기에 맞서 민족 차원의 대책을 촉구하는 과정에서 시조 문학의 내적인 변모를 실행한 것이다.

이를 종합하면 개화기 시조의 역할은 민족의 위기에 대응하는 시대성의 발현이었다. 그것은 식민 통치에 대한 저항이나 그 대응책으로 근대화를 독려하는 등 나름의 탈식민성으로 집약된다. 따라서 식민성에 대한 저항으로 나타나는 탈식민성은 개화기 시조의 중요한 기반이자 존재의 의라 하겠다. 그리고 이러한 탈식민성은 시조문학사만 아니라 한국문학사 전체에서도 의미 있는 문학적 실천의 선례라고 할 수 있다. 식민성에 대한 저항이야말로 여전히 진행 중인 새로운 식민주의나 제국주의에 대한 정신적 탈식민화를 환기하기 때문이다. 전 지구적 자본주의나 다국적 기업이 세계를 지배하는 작금의 신식민지적 상황에서 탈식민주의가 의미를 가지려면 “정신의 탈식민화를 실천하기 위한 저항의지의 표현”<sup>32)</sup>이 되어야 할 것이다. 그런 점에서 개화기 시조가 보여준 탈식민성은 무엇보다 시조문학의 주체성과 탈식민성에 대한 문제를 환기한다.

## 5. 맺음말

개화기 시조는 가사와 함께 개화기 시가의 주도적인 역할을 수행하였다. 특히 《대한매일신보》의 시조는 항일 언론의 논조를 이어받아 일체의

31) 류수열, 〈개화기 시조의 전통성과 근대성〉, 《국어교육연구》 Vol.4, 서울대국어교육연구소, 1997, p. 137.

32) 이경원, 〈탈식민주의의 계보와 정체성〉, 《비평과 여론》 제6권, 한국비평이론학회, 2001.6, p. 10.

식민화에 가장 적극적인 비판을 하면서 식민주의에 대응한 것으로 평가된다. 치열한 현실 인식을 바탕으로 국가적 민족적 위기를 알리는 한편 식민 지배에 대한 각성을 통해 저항을 독려한 것이다. 또한 식민 지배를 넘어서는 부국강병의 한 방편으로 추구한 근대화에서도 적극적인 의지로 개화에 앞장서는 등 계몽과 함께 근대화를 주도하고자 했다. 이러한 과정에서 두드러지는 탈식민성은 식민지적 모방과 저항에 따른 양상으로 식민 권력에 저항하는 피식민지인의 양가적 특성을 보여준다. 모방이나 저항은 식민 통치를 교란시키면서 차이를 만드는 양가성으로 개화기 시조의 탈식민성을 확보한다. 이때 양가성은 서구나 일제의 근대를 모방하지만 그들의 근대가 아닌 한국적 근대를 도모하는 주체성을 담보하고 있다.

개화기 시조는 근대 초기의 역동적인 시대상과 그에 대응하는 시조문학사를 압축적으로 보여준다. 개화기라는 격동기에 시조 본연의 특성인 '시대성' 즉 '시조성' 이 발현되면서 당대에 대한 발언을 강화한 것이다. 시조의 근본 요건이자 존재 의의인 '시조성'의 발현은 당면한 현실 각성이나 선도의 중책을 담당한다. 이렇듯 민족의 전통 장르인 시조로 항일을 촉구한 것은 민족의 전통이나 주체성 회복에도 중요한 의미를 갖는다. 식민 세력이 자신의 전통이나 문화가치를 기입하는 것에 반하는 행위를 통해 피식민지의 민족적 자긍심을 고취하기 때문이다. 또한 당시 시조가 보여준 시대적 소임은 민족의 전통과 주체성을 환기하는 것인 동시에 전통을 계승하는 계기로 작용하기도 한다. 그런 측면에서 개화기 시조의 적극적인 발언은 주체성의 재확인이자 전통의 재기입에 따른 탈식민성의 실현이라고 하겠다. ▣

## 〈참고 문헌〉



- 《대한매일신보》 1906. 7. 21~1910. 4. 26.
- 권오만, 《개화기시가연구》, 새문사, 1989.
- 김영철, 《한국개화기시가의 장르연구》, 학문사, 1987.
- 김제현, 《시조문학론》, 예전사, 1992.
- 류수열, 〈개화기 시조의 전통성과 근대성〉, 《국어교육연구》 Vol.4, 서울대 국어교육연구소, 1997.
- 박을수, 〈개화기의 저항시가연구(1)〉, 《한국학논집》 Vol.4, 한양대 한국학연구소, 1983.
- 박철희, 《한국시사연구》, 일조각, 1980.
- 오세영, 《20세기 한국시연구》, 새문사, 1989.
- 이경원, 〈탈식민주의의 계보와 정체성〉, 《비평과 여론》 제6권, 한국비평이론학회, 2001.6.
- 조낙현, 〈개화기 시조에 나타난 주제와 현실인식〉, 《국어교육》 Vol.75, 한국어교육학회, 1991.
- 조동일, 《한국문학통사 4》, 지식산업사, 1999.
- 채재석, 〈개화기시조연구〉, 조선대 박사논문, 1992.
- 최문형, 《제국주의 시대의 열강과 한국》, 민음사, 1990.
- 한계전 외, 《한국현대시론사 연구》, 문학과지성사, 1998.
- 정문길·최원식·백영서·전형준 엮음, 《동아시아, 문체와 시각》, 문학과지성사, 1995.
- 황인원, 〈개화기 시조의 변이양상 연구〉, 성균관대 석사논문, 1990.
- 위르겐 오스터함멜, 박은영·이유재, 《식민주의》, 역사비평사, 2006.
- Bhabha, Homi, K., 나병철 역, 《문화의 위치-탈식민주의 문화이론》, 소명출판, 2002.
- Calvet, Louis-Jean, 김병욱 옮김, 《언어와 식민주의-언어포식 이야기》, 유

로서적, 2004.

Childs, Piter· Patrick Williams, 김문환 옮김, 《탈식민주의 이론》, 문예출판사, 2004.

Hobson, J. A., 신홍범·김종철 역, 《제국주의 시대의 열강과 한국》, 창작과비평사, 1981.

Laplanche, Jean· J. B. Pontalis, 《정신분석사전》, 열린책들, 2005.

Mcleod, John, 박종성 외 편역, 《탈식민주의 길잡이》, 한울아카데미, 2003

Said, Edward, W., 박홍규 옮김, 《문화와 제국주의》, 문예출판, 2005.

Said, Edward, W., 박홍규 옮김, 《오리엔탈리즘》, 교보문고, 2004.

# 정제와 자유, 엄격과 일탈의 시조 형식

— 초정(草汀) 김상옥론(金相沃論) —

이지엽(경기대)

## 1. 서론

오늘날 현대시조가 갖는 의미는 여러 가지를 생각해 볼 수 있겠지만 무엇보다 그 형식 미학에서 찾는 것이 보편적이다. 그렇지만 현대시조의 형식은 고시조와는 상당히 다른 양상을 보여 준다. 현대시조가 고시조의 연장 위에 있는 것을 부인하지 않는다면 이 점은 장르의 존재를 위협하는 위험한 일이면서도 또한 필요한 일이기도 하다. 수구적인 입장에서만 본다면 정격을 지키면서 발전해 나가는 것이 무엇보다 바람직한 현상이겠지만 장르의 발달이나 문화적인 흐름을 결코 무시할 수는 없다. 무엇보다 장르라는 것이 변화 가능성이 열려 있는 존재라는 점을 감안하면 문학 외부로부터 밀려오는 도전에 적극적인 응전의 자세를 가지면서 필요한 변화를 수용할 필요가 있다고 본다.

가람과 노산, 조운과 초정, 이호우로 이어지는 현대시조 형성기에서 우

리는 이 변화의 흐름에 한 획을 긋는 한 인물을 만나게 된다. 초정(草汀) 김상옥(金相沃)이다. 초정의 시조 작품은 특히 그 형식적인 면에서 오늘의 시조단에 던져 주는 질문이 적지 않다. 그가 남긴 시조 작품은 시조의 보편적인 형식 개념으로는 잘 설명이 되지 않는 부분이 적지 않기 때문이다. 초정은 정격의 작품 이외에 왜 시조의 형식에서 크게 벗어나고 있는 작품들을 지속적으로 창작했을까. 이 형식적 실험은 자의적인가, 나름대로의 어떤 기준은 없었는가. 형식적 실험은 어떤 경로를 거쳐 어떻게 이루어졌으며 어떤 결과로 나타나고 있는가. 과연 초정이 생각한 바람직한 시조의 형식은 무엇이었을까. 이 질문들의 답을 위해 우리는 초정의 작품을 면밀하게 살펴볼 필요가 있다. 그러나 이에 관해 상세히 살펴본 논문들은 거의 없다. 따라서 이 글은 초정이 남긴 작품을 대상으로 이를 살펴봄으로써 초정이 펼치고자 했던 시조 형식의 실체에 접근해 보고자 한다.

## 2. 정격과 엄정성

초정의 등단작은 잘 알려진 바와 같이 1938년 《문장(文章)》의 〈봉선화〉라는 작품이다. 이후 1947년 첫 시조집 《초적(草笛)》이 간행되기까지 작품을 살펴보면 비교적 초기에 초정이 시조 형식에 대해 어떠한 생각을 가지고 있었는지를 유추해 볼 수 있다.

달빛에 지는 꽃은 밝기도 삼가론데  
 취하지 않은 몸이 걸음조차 비슬거려  
 이한밤 풀피리 처럼 그를 그려 올리어라

— 〈춘소(春宵)〉 전문<sup>1)</sup>

내 앓고 누웠으면 밖에도 안나가고  
기침이 좀 늘어도 참새처럼 재재기고  
남남이 겨운 그 情은 내게 이리 하도다

—〈안해〉전문<sup>2)</sup>

〈춘소(春宵)〉나 〈안해〉의 경우 시조 형식의 정격을 보여 주고 있다. “삼가론데”라는 준말을 택하고 있는 것도 되도록 여기서 벗어나지 않으려는 의도가 담겨 있다. 준말의 형태는 다음의 작품에서도 나타나고 있다.

귀속에 젖어있는 물결소린 옛날인데 (〈흰돛 하나〉 둘째 수 초장)  
靑제비 江南엘 가고 등저리만 남았다 (〈만추(晩秋)〉 둘째 수 중장)  
침고 흐린 날을 뒷피엔 숲이 울고 (〈입동(立冬)〉 셋째 수 초장)  
겉으로 외면해도 속으론 조바시고 (〈노방(路傍)〉)

‘물결소리는’ 혹은 ‘강남(江南)에를 가고’ 나 ‘강남(江南)에 가고’ 로 하지 않는 이유는 아마도 이렇게 할 경우 가장 많은 빈도수를 보여주는 녀자나 다섯 자를 넘어서는 것이 꺼려졌을 것이기 때문이다. 그러나 “뒷피엔”이나 “속으론”은 ‘뒷메에는’ 혹은 ‘속으로는’ 이라고 해도 전혀 문제가 없음에도 왜 굳이 준말을 택한 것일까. 시조의 형식을 자수 개념으로 볼 경우 초장과 중장의 구조가 3(4)-4-3(4)-4이다. 각 구에서 앞 음보가 뒤 음보보다 짧은 형식이 더 보편적이라는 것인데 이것이 과연 어떤 어감의 차이를 가져오는 것일까.

1) 《草笛》재간본, 동광문화사, 2002, 15면.

2) 1)의 책, 33면.

칩고 흐린 날을 뒷피에는 숲이 울고  
 겹으로 외면해도 속으로는 조바시고

준말을 택하지 않을 경우 각 장에서의 중심은 준말을 택하지 않은 바로 그 부위가 중심이 되지만 준말을 택할 경우에는

칩고 흐린 날을 뒷피엔 숲이 울고  
 겹으로 외면해도 속으론 조바시고

각각 “숲이 울고”와 “조바시고”에 그 중심이 걸린다. 어감이 상당한 차이를 보여주고 있는 것이다. 그러므로 당연히 이를 줄여서 쓰는 것이 필요한 것이 된다. 시조의 각 구에서 앞 음보와 뒤 음보의 단(短)·장(長)은 이러한 속성을 가지고 있으며 그 무게 중심을 뒤 음보에 주면서 안정을 꾀하는 장르라고 볼 수 있다.<sup>3)</sup> 초정은 이와 같은 시조 장르의 속성을 누구보다 잘 알고 있었을 것이다. 이런 이유에서 앞 음보를 준말로 처리하여 건너뛰고 뒤 음보에 무게 중심을 놓았던 것이다. 동시에 말을 줄임으로써 여기에서 동반되는 유음화 현상에도 주목하였을 것이다. 이는 인용된 작품을 율독할 경우 준말에서 오는 리듬감에서 쉽게 확인된다. 다음의 작품들도 정격을 지키고 있으며, 정격의 묘는 탈격을 가정할 경우보다 오히려 시적 긴장을 일으키고 있다는 점에서 주목해 볼 필요가 있다.

3) 이에 대한 자세한 이론은 아직 체계화되어 있지 않다. 그러나 우리말의 구조상 일반적으로 각 구의 무게 중심은 뒤 음보에 있다는 것이 무리한 발상은 아니다. 인용한 작품의 부분을 보아도 이 점은 이해가 된다. “혈벗은 가지에도 흐뭇이 꽃은 벌고”(〈눈〉 들깨 수 초장)에서도 “가지에도”나 “꽃은 벌고”에 중심을 두고 있으며 “혈벗은”이나 “흐뭇이”는 이를 설명하는 보조 역할을 하고 있음이 주목된다. 이에 대하여는 보다 면밀한 연구 작업이 필요하다.

누님이 편지 보며 아마 울까 웃으실까 (<봉선화(鳳仙花)> 둘째 수 초장)  
바람 잔 고요한 날엔 가슴 도로 설레라 (<물소리> 종장)  
내 어딜 떠나와서 어디로 가는 길고 (<길에 서서> 첫수 초장)  
새도룩 잠 못일고 저물도룩 맘 조리고 (<영오(罔吾)> 첫수 초장)

이 작품들에서도 되도록이면 정격을 벗어나지 않으려는 노력들이 보인다. <봉선화(鳳仙花)>나 <물소리> 어순 도치와 조사의 생략,<sup>4)</sup> <길에 서서>나 <영오(罔吾)>에서는 축약형이 쓰이고 있다.

요컨대 초정은 가급적이면 정격의 시조 형태를 창작하는데 주력했고 음절 하나를 쓰에 있어서도 시조의 기본 형식에 충실하려고 했던 점을 알 수 있다.

### 3. 유연성과 서정성

이러한 기본 형식에 충실한 초정의 작품에서 우리는 정격으로만 이루어진 작품들에서 흔히 느끼는 답답함보다는 가락의 유연함을 느낄 수 있는데 이는 무슨 이유일까. 여기에 초정만의 남다른 가락의 활용과 운용이 있음을 간파하기 어렵다. 사실상 시조의 정격은 구의 개념까지를 감안하면 상당히 제약적이어서 푹푹 끊어지는 단점을 갖기 쉽다.<sup>5)</sup> 초정의

---

4) <鳳仙花>에서는 “울까 웃으실까”, <물소리>에서는 “가슴 도로 설레라”에서 각각 어순이 도치되어 있으며 후자는 자수를 맞추기 위해 조사가 생략되고 있다.

5) 3장 6구의 보편화된 개념으로 시조의 형식장치를 얘기할 때, 전구와 후구가 기계적으로 나누는 것은 가락의 운용 폭을 좁게 만들어 우리 언어의 자연스러움을 방해하는 경우가 많다. 전구와 후구를 인위적으로 제단하면 자연 언어가 단절되는 듯한 느낌을 배제하기 힘들게 될 뿐만 아니라 단조로움을 면치 못하게 된다. 이를 어떻게 극복하느냐는 시인 각자의 역량에서 근본적으로 차이가 나는 것이지만 이에 대한 논구 또한 시조단에서는 아직 미미한 실정이다.

경우 이 단점을 제어하는 동시에 리듬감을 느끼도록 시어를 구사하고 있음이 주목된다.

도로 내 면구하여 그를 이리 못대하고 (<회로(廻路)> 중장)  
 사르르 눈을 뜨시면 빛이 屈에 차도다 (<대불(大佛)> 첫수 종장)  
 이 아닌 밤중에 홀연히 마음 어리어 저 (<어무늬> 초장)

인용부분들은 음보의 넘나들이 유동적이어서 오히려 기계적으로 나누는 음보에 비해 자연스럽다. 이를테면 <회로(廻路)>를 의미상으로 음보를 나누어 보면

도로/ 내 면구하여// 그를/ 이리 못대하고

와 같이 되어 2-5-2-6의 자수로 나누어진다. 그러나 율독을 할 경우 “내”나 “이리”는 각각 앞 음보에 간섭이 되어 3-4-4-4의 자수를 가지게 된다. 그러나 이 간섭에 의해 등장성을 갖는 경우 율독의 굴곡은 다르게 느껴진다. 넘나들이 일어나지 않는 작품과 비교해 보면 이 점은 명확해진다.

잇음을 / 못가지면// 괴로움이 / 없었거나 (<번뇌(煩惱)> 첫수 초장)  
 도로 √내 / 면구하여// 그를√ 이리/ 못대하고

짧은 휴지에서 오는 굴곡은 단조로움이나 단절적인 부분을 완화시켜 주는 역할을 한다. 물론 이것은 언어를 운용하는 데 있어 의식적으로 고정된 자수를 피하려는 의도에서도 비롯되지만 시의 전개상 반드시 필요할 경우는 자수에 상관없이 쓰고 있다는 방증이 되기도 한다.



잎친 가지새로 머언 山 길이 트이고 (<입동(立冬)> 첫수 초장)  
어깨 별숨하고 목잡이 오무속하고 (<청자부(靑磁賦)> 다섯째 수 초장)  
하얀 손가락 가락이 연붉은 그 손톱을 (<봉선화(鳳仙花)> 셋째 수 중장)  
등을 등을 넘어가서 골도 차츰 으늑한데 (<비오는 분묘(墳墓)> 첫수 초장)  
헐린 城郭을 둘러 江물은 흐르고 흐르고 (<축석루(矗石樓)> 첫수 초장)  
어디서 낮닭의 울음소리 귀 살푸시 들려오고 (<강(江)있는 마을> 첫수  
중장)  
마을은 우뚝 아래뚝 그림같이 놓여있고  
뚝네로 가는 길은 꿈결스처럼 내다 뵈는데 (<강(江)있는 마을> 둘째 수  
초·중장)  
고향을 문길래 統制使 營門이던 통영  
진사립 자개장롱 나는 곳이래도 모르데요 (<변씨촌(邊氏村)> 첫 수 중·  
중장)

<입동(立冬)>에서는 “잎친”의 급박함과 “머언 산”의 한가로움을 의도하기 위해 ‘일을 쳐낸’이나 ‘먼 산’으로 하지 않았음을 알 수 있다. <청자부(靑磁賦)>에서의 첫 음보 다음에 조사를 생략하고 있는 점도 이와 같은 이유라고 볼 수 있다. <봉선화>와 <비오는 분묘(墳墓)>, <축석루(矗石樓)>에서는 반복을 통해 오히려 음보가 늘어난 경우도 있으며, <강(江) 있는 마을>에서는 중장의 둘째 음보가 5자 미만으로 처리되고 있기도 하다. <변씨촌(邊氏村)>에서는 평시조로 보기에 어려울 정도로 일탈되고 있다. 말하자면 형식을 가급적이면 정격으로 지키되 꼭 필요한 경우라면 금기시 되는 부분까지도 초월하고 있다는 얘기가 된다.

못본체 지나와도 자로 돌아 뵈는 것을  
그래도 그는 모르고 마름 없이 가느니.—

2

어디든 걷고 싶어 옷을 털고 나왔다가  
스치는 사람 속에 그 뉘를 보았든지  
명하니 길옆에 서서 가도 오도 못하여라

— 〈노방(路傍)〉 전문

이 작품에서 주목되는 것은 어미 처리다. 6행 중 어느 부분도 같은 어미로 끝나지 않는다. 자락이 물결을 타는 듯한 유연성을 확보하고 있는 것이다. 초정은 많은 작품에서 각 장의 내부와 각 장의 연결에서 탄력적이면서도 살아 있는 운율을 창출해 내는데 많은 노력을 기울이고 있음이 확인된다.

여기서 또 한 가지 살펴할 부분이 있다. 인용 작품에서 첫 수의 마지막은 “마름 없이 가느니.—”로 처리되고 있다. 율독을 할 경우 “가느니”는 무리 없이 뒤의 초장과 연결이 된다. 그러나 마침표 더더군다나 “—” 표시까지를 한 의도는 새겨볼 필요가 있다. 이 부호들은 뒤와는 간격을 두라는 의미다. 시조의 각 수는 독립되어야 한다는 인식의 소산이라고 판단된다.

비오는 안개 속으로 버레소리 자옥하다 (〈비오는 분묘〉 첫 수 종장)  
세세한 사연을 적어 누님께로 보내자 (〈봉선화〉 첫 수 종장)  
가카이 오는 사람들 멀어져 가는 사람들— (〈길에 서서〉 둘째 수 종장)  
애절한 그리움인양 몰래 찾아 오는 것— (〈번뇌〉 첫 수 종장)

연결어미보다는 “자옥하다” “보내자” 등의 종결어미, “사람들—”이나 “오는 것—” 등의 명사형으로 끝나고 있다. <강시>에서는 “못했어라” <회의>에서는 “떠나라라”, <입동>이나 <만추> 등 역시 “들났다”나 “남았다” 등의 종결어미로 처리되고 있다. 연시조일 경우라도 수와 수의 연결보다는 독립성을 강조하고 있는 셈이다.<sup>6)</sup>

요는 초정 시조의 시조 형식에 대한 유연성은 각 수의 독립성을 확보하는 동시에 각 장 내에서의 반복이나 어순도치 등의 탄력적 운용, 각 장 사이의 연결을 위한 다양한 어조 구사로 정리해 볼 수 있겠다.

#### 4. 일탈과 자유

굽 높은  
제기.

신전에  
제물을 받들어  
올리는—

굽 높은  
제기.

詩도 받들면

---

6) 가람의 <시조는 혁신하자> 이래로 연시조를 창작하는 것이 일반화되어 가고 있는데, 각 수의 독립성이 급격하게 무너지고 있는 현상이 현대시조에서 자주 발견된다. 초정의 각 수 독립의 창작 태도는 새겨볼 만한 부분이다.

文字에  
매이지 않는다.

굽 높은  
제기.

—〈제기(祭器)〉 전문<sup>7)</sup>

이 작품은 언뜻 보기에 시조의 형식을 갖추었다고 보기 어렵다. 그러나 마침표에 유의해 보면<sup>8)</sup> 삼분 구조로 되어 있고 그것이 각 장을 구성하고 있다면 초정이 생각하고 있는 시조가 어떤 것인지를 추론해 볼 수 있다. 그렇다 하더라도 초장은 너무 짧고, 중장은 너무 완만하게 늘어 놓은 듯 하며, 불문율로 여겨지는 종장의 첫 음보 3자도 벗어나 있다. 초정의 생각은 어땠을까. 인용 작품의 소재이면서 중심 시어인 “제기”는 일차적으로 기물을 의미하지만 단순한 기물이 아니다. 굽이 낮거나 아예 굽이 없는 여느 기물과는 분명한 차이가 있는 것이다. 그것은 신성한 장소인 신전에서만 쓰는 기물이며, 신에게 올리기 때문에 올리는 이가 겸양의 자세를 갖추어야 한다. 굽이 낮으면 받들어 올릴 수가 없다.

“시(詩)도 받들면/문자(文字)에/매이지 않는다.”라는 말도 그런 의미에서 중의적 함의를 가지고 있다. 우선 시라는 예술적 창조 행위는 여느 예술적 행위나 비예술적 행위와는 차원이 다르다. 물론 “받들면”이라는 단서가 달려 있다. 제를 지내기 위해 공손히 제물을 “받들어” 올리듯 품격을 갖춘 시의 위의를 인정한다면 시 또한 문자에 매이지 않는다는 것이다. 제기가 그릇의 모양새에 매이지 않듯이 말이다. 그러나 거기에 없어

7) 《목을 갈다기》, 창작과 비평사, 1980, 74면. 《느티나무의 말》, 상서각, 1998, 9면

8) 초정은 마침표를 포함한 문장 부호를 씌에 대단한 엄격성을 가진 것으로 보인다.

다시 생각해 보면 이는 시인 자신의 시조 창작 행위를 슬며시 빗대고 있는 것이라 판단된다.

이와 같은 이유들을 굳이 종합하지 않는다 하더라도 <제기(祭器)>를 보면 초장에서는 제기의 가장 특징적인 면을 얘기하고 있고, 중장은 이를 이어받아 제기가 갖고 있는 기물의 용도와 공간과 마음가짐 등을 이야기하고, 종장은 문자로 창조된 것 중 제기에 해당되는 시의 위의에 대해 얘기하고 있는 것으로 정리해 볼 수 있다.

“굽 높은/ 제기.”가 초장으로서의 성립이 가능한 것인가에 대해서는 이론의 여지가 많다. 그러나 초정의 생각은 초장이 갖는 의미가 극도로 살아나기 위해서는 “굽 높은/ 제기.”라는 말 이외에는 더 필요한 것을 느끼지 못했을 것이다. 더욱이 행 구분은 물론 연 구분까지 하고 있어 시선이 집중됨은 물론 시적 긴장 또한 팽팽하게 유지되고 있지 않은가. 시조 또한 그 본래 의미를 생각한다면 형식에 옥죄임을 당할 필요가 없다는 지론을 가지고 있었기 때문이다. 마찬가지로 의미에서 종장 첫 음보 또한 설명이 가능하다. 종장 첫 음보 또한 불문율이긴 하되 그것이 태초에 갖는 의미에서 벗어나지 않는다면 두 자도, 넉 자도 다섯 자도 가능한 것이 아니겠느냐는 것이다. “시(詩)도 받들면”을 행갈이를 하지 않은 점을 주목하면 이러한 추론이 가능하다. 통째로 울독하게 함으로써 시를 반드시 받드는 일로 행하라는 무언의 지시를 하고 있는 것은 아닌지. 우리는 이 문제적 작품 <제기(祭器)>를 통해 초정이 실현하고자 했던 시조의 형식 구조를 조금이나마 파악할 수 있게 되었다. 그것은 시조가 갖는 형식구조가 지수나 음보에 매이는 구조가 아니라 내용까지를 겸비한 구조로 이해될 필요가 있다는 점이다. 긴장의 묘미를 살리기 위해 필요에 따라서는 상당한 축약을 할 수 있으며, 그 반대의 경우도 가능하다는 것이다. 다음은 반대로 늘어난 경우에 해당된다.

생시엔 꿈도 깰 수 없어, 연방 내려찍는 피약별은 무섭  
 도록 고요하다. 혼자 뒤쳐진 한 소년(少年)이 늪가에 앉아  
 피라미 새끼 노니는 것을 보고 있다.

그 백금(白金)빛 반짝이는 늪물속엔 장대가 하나 꽃혀  
 있다. 장대의 그림자도 물에 꺾인 채 거꾸로 꽃혀 있다.  
 멀리서 터지는 포(砲)소리, 이웃끼리 서로 살상(殺傷)하는  
 저 무서운 포(砲)소리에, 놀랜 어린 새가 앓을 데를 찾다가  
 장대 끝에 앉는다. 어린 새의 체중(體重)이 장대를 타고  
 흔들린다. 털끝만큼 흔들린 장대는 물위에다 몇 겹으로 작  
 은 파문(波紋)을 그린다.

이 순간(瞬間), 파문(波紋)에 놀랜 피라미떼는 달아나고,  
 장대 끝에 앉은 어린 새모양, 혼자 뒤쳐진 그 소년(少年)  
 도 연방 물 속으로 늪물 속으로 빨려 들어갈 듯 앉아 있다.

— 〈늪가에 앉은 소년(少年)〉 전문<sup>9)</sup>

인용시 〈늪가에 앉은 소년(少年)〉은 3연이라는 형식 외에 시조와는 거리가 먼, 언뜻 보기에 자유시에 가까운 작품이다. 이 작품을 사설시조로 볼 경우 과연 사설의 미학이 잘 드러나는가. 이 점이 관건이 된다. 그러나 일반적인 사설의 미학이 충분히 드러나 있지도 않다. 그렇다고 이 작품을 사설로 규정짓지 않을 수도 없다. 엄연히 초정은 이를 시조에 분류해 놓고 있기 때문이다. 시조라면 사설시조인데 정작 초정은 사설을 구분하지 않았다. 사설시조도 당연히 시조의 하나라고 생각했을 것이며 더

9) 《三行詩六十五篇》, 아자방, 1973, 40~41면. 《느티나무의 말》, 상서각, 1998, 115면

육이 삼행시란 용어로 이를 포괄하여 명명했다. 그렇다면 과연 초정이 생각한 시조는 어떤 형태였을까. 우선 초정은 삼장의 구분은 비교적 명확히 했다고 판단된다. 다만 그것을 ‘장(章)’으로 부르는 것을 꺼렸다. ‘행(行)’으로 부르기를 원했다. 초정이 생각한 ‘행’은 시조의 일반적 형식 개념인 ‘장’과는 어떻게 다른가. ‘장’은 ‘행’처럼 산술적인 개념이 아니다. 말하자면 초장과 중장과 종장이 각각 그 역할이 구분된다. 흔히들 초장은 풀고 중장은 연결하고 종장은 맺는, 그래서 종장은 시조의 열매요 핵이라고들 말한다. ‘행’이라고 했을 경우 이러한 구분을 포기하는 것이 된다. ‘장’이라는 개념보다 각 행은 더 동등한 지위를 갖게 된다. 동시에 그것은 시조보다는 시의 작시 원리에 따라 창작되어짐을 말한다. 이를테면 4행시나 8행시처럼 3행시가 존재하는 것이 된다. 그러나 3행시라 할 지라도 시조처럼은 아니지만 일반적인 작시의 창작 원리인 3단 구성을 취한다고 보는 것이 옳지 않은가. 동시에 종장에 해당되는 3행에서 갖는 형식적 규율도 무의미하게 된다. 지켜도 되지만 반드시일 필요는 없어지게 된다. 아주 불가피하다면 그것도 가능한 것이라고 보았다. 간혹 초정의 작품에서 종장 첫 음보가 어긋나는 경우가 존재하는 것은 이런 점에서도 이해가 가능하다.

그렇다 하더라도 인용 작품이 우리가 보는 보편적인 시조 개념을 확실히 벗어나는 것이라면 문제가 된다. 이 작품을 과연 사설시조로 볼 수 있을 것인가. 각 장은 어떠한 법칙을 가지고 늘어나고 있는가. 우선 초장만을 살펴보기로 하겠다.

생시엔 꿈도 깰 수 없어/ 연방 내려죄는 퇴약별은 무섭  
 도록 고요하다.// 혼자 뒤쳐진 한 소년(少年)이 늙가에 앉아/  
 피라미 새끼 노니는 것을 보고 있다.///

휴지부를 고려하여 그 의미 구조를 나누어 보면 이렇게 네 마디로 구분된다. 사실시조가 평시조의 늘어난 형태로 본다면 4보격(四步格)이 네 마디로 늘어난 것으로 볼 수 있다. 중장과 종장도 역시 네 마디로 나뉜다. 종장에서 절대적 개념인 3자도 어긋나지 않고 있다. 더욱이 중장과 종장 사이에서 보게 되는 극적 전환도 시조다운 맛을 더해주고 있다. 사실 시조로 보지 못할 하등의 이유가 없다.

초정의 이러한 시조에 대한 개방적 개념은 어디서 연유한 것일까. 이의 실마리가 되는 작품을 한 편 보기로 하자.

이런들 어떠하오리 저런들 어떠하오리 술을 딸아 권하오거날  
百死歌 읊으오시며 그 蠶을 돌리오시다.  
그 몸이 아으 죽고 또죽고 千萬번을 고치  
오셔도 한번 肝에다 사기온 뜻은 굽힐길이 없드오이다.

아으 그 노래 읊으은뒤에 半千年도 하로운양  
오로다 王氏 李朝도 한길로 쓸어져 꿈이도이다.  
임 한번 베오신 피가 돌이 삭다 살아지오리  
돌欄干 마자 삭아지어도 스며오신 붉은 그  
마음은 흐릴 길이 없으리오리다.

—〈선죽교(善竹橋)〉 전문

이 작품은 첫 시조집 《초적(草笛)》에 실려 있는 작품이다. 이 시조집 전면 중 유일하게 평시조에서 벗어난 작품이라고 할 수 있다. 이 작품의 구조는 어떻게 보는 것이 합리적인가. 이 작품 역시 사실시조 두 수로 보는 것이 가능하다. 초장은 1행과 5, 6행 중장은 2행과 7행 종장은 3, 4행과 8, 9행이 될 것이다.<sup>10)</sup> 각 장은 네 마디로 나누어지며, 종장에서의 음보도 정



상적으로 이루어지고 있다. 그렇다면 초정은 첫 시집에 어떻게 평시조에 서는 크게 벗어난 이와 같은 작품을 수록하게 되었을까. 아마 이러한 형식의 모델에 대한 직접적인 고민과 적극적인 시도는 1956년 《목석의 노래》<sup>11)</sup>라는 자유시집을 낸 전후로 판단된다. 이렇게 추론할 수 있는 근거는 이 시집 이전의 자유 시집들보다 이 3분(三分) 구조를 보여 주는 작품들이 상당히 많이 나타나고 있기 때문이다.<sup>12)</sup>

다음의 작품들도 <늪가에 앉은 소년>과 같은 구조를 가지고 있다 이를 바로 분구 처리해 보기로 하겠다.

우리 평생(平生)에 이런 날이 며칠이나 될까. /지금 강변  
로(江邊路)엔 띄꼬리빛 수양버들// 머리 푼 세우(細雨)처럼  
드리웠다. /흘뿌리는 시늬(絲) 천만사(千萬絲) 가지마다 드  
리워 있다.///

휘장에 가리운 외인묘지(外人墓地), /저 호젓한 구릉(丘  
陵)에도 초록빛 사이사이, 흰 묘비(墓碑) 사이사이, 연요꽃  
노오랗게 어우러졌다. //브로크 담장 밖엔 살빛 분홍꽃도 /조  
금씩 조금씩 초친 듯이 번져난다.///

여기는 절두산(切頭山) 드높인 성당(聖堂), /낭떠러지 받

10) 이를 연구분이 없다고 가정하면 사설시조 한 수로 보는 것도 가능하다. 초장은 1행과 2행, 중장은 3행~7행, 종장은 8행과 9행이다. 이렇게 볼 경우도 각 장은 네 마디로 나누어지고 있다.

11) 《목석의 노래》, 청우 출판사, 1956.

12) <돌> <도서> <소년> <기억> <편지> <툼> <좌석> <풍경> <승화 1> 등이 산문시로서 이러한 3분 구조를 가지고 있다. 이 중 <소년>은 인용 작품과 전개방식이나 시적 공간이 아주 유사하다.

쳐든 위태로운 난간(欄干)을 기대선다. // 삶과 죽음마저 남  
의 일처럼 굽어보기에 알맞은 곳, / 살아있는 외로움이 뼈에  
사무친다. ///

— 〈화창(和暢)한 날〉 전문<sup>13)</sup>

옛날 용기(甕器)장수 순(舜)임금도 지나가고, / 안경(眼鏡)  
알 뒹던 스피노자도 지나가던 길목. // 그 길목에 한 불우(不  
遇)의 소년(少年)이 앉아, / 도장을 새긴다. ///

전황석(田黃石)을 새기다 전황석(田黃石)의 고운 무늬  
눈에 채우고, 상아(象牙)를 새기다 상아(象牙)의 여문 질을  
손에 태운다. / 향목(木)도 해양목(木)도 마저 새겨, 동글한  
도장, 네모난 도장, 온갖 도장을 다 새긴다. // 하고 많은 글자  
중에 사람들의 이름자(字), 꽃 이름 새 이름도 아닌 사람들  
의 이름자(字), / 꽃 모양 새 모양 전자체(篆字體)로 새긴다. ///

그 소년(少年), 잠시 칼질을 벗고, / 지나가는 얼굴들을 바  
라본다. // 그 많은 얼굴 하나같이, 지울 수 없는 도장들이 /  
새겨져 있다. 찍혀져 있다. ///

— 〈도장(圖章)〉 전문<sup>14)</sup>

〈화창(和暢)한 날〉과 〈도장(圖章)〉은 모두 각 장이 늘어난 사설시조 한  
수로 이루어진 작품이다. 그러므로 이들 작품은 자연 3분구조를 가지고

13) 《목을 갈다가》, 창작과 비평사, 1980, 23면.

14) 《三行詩六十五篇》, 아자방, 1973, 36~37면.

있는데 시에서는 보기 힘든 정제된 시상과 호흡의 완급조절이 효과적으로 잘 드러나고 있다. 정제된 시상은 평시조의 각장이 가지고 있는 본래적 성격, 풀고 이어서 맺는 특징적 요소에서 기인한 것이라고 볼 수 있다. 그렇지만 평시조의 이러한 속성은 자주 반복하다 보면 단조로울 수밖에 없다. 이 단조로움을 사설시조는 ‘사설’이라는 형식으로 뛰어낸다. 반복과 열거, 그리고 이를 절정으로 몰고 가는 수사법이 이에 해당된다고 볼 수 있다. 호흡의 완급을 필연적으로 동반하게 된다. 〈화창한 날〉의 중장에서는 “사이사이”의 반복이나, “외인묘지(外人墓地)” “구릉(丘陵)” “흰 묘비(墓碑)” “브로크 담장” 등의 공간, “초록빛” “흰” “노오랑게” “살빛” 등의 색깔의 열거는 상당히 호흡을 빠르게 만들고 있다. 〈도장(圖章)〉의 경우는 중장에서 이 점이 더 확실하게 드러난다. 호흡의 완급은 산문시의 형식적 조건을 규정하는 하나의 기준일 수 있다는 점에서 주목해볼 필요가 있다. 이 사설시조의 3분구조를 활용하여 초정은 시와의 넘나듦을 자주 시도한 것으로 보인다.

언제나 이맘때면 /담장에 수(繡)를 놓던 담쟁이 넝쿨.// 그 병  
(病)든 잎새 넝쿨마다/ 매달린 채 대롱거린다.//

가로(街路)의 으능나무들 험프게 흩뿌리던 그 황금(黃金)의 파편(破片)/ 이 또한 옛날 얘기.// 지금은 때묻은 남루 조각, 앙상한 가지마다 걸려있다. /추레하게 걸려있다.

멀구에 찢긴 논두렁은 허영게 몸져눕고, /사람 같은 사람은 별레만도 못해 /이젠 마음놓고/ 한번 울어볼 수도 없다.///

초정은 이 모든 작품을 3행시의 한 형태로 보았다. 3행시는 다시 말해 사설시조까지를 포함한 개념이라 할 수 있고, 그것은 때에 따라 아주 엄격하게 <제기(祭器)>처럼 축약의 형태를 가질 수도 있고 인용한 작품들처럼 늘어날 수도 있는 독특한 구조를 가졌다고 볼 수 있을 것이다. 초정은 상당히 오랜 기간 동안 이 문제를 고민하고 있었던 것으로 보인다. 왜냐하면 이 작품들은 대개 초기 시집들에도 나타나고 있기 때문이다. 이 형태적 실험을 통해 시조가 갖는 한계를 극복하고자 부단히 노력했다고 볼 수 있다.

이 모든 것의 결산인 듯 보이는 작품이 바로 <느티나무의 말>이다.

바람 잔 푸른 이내 속을 느닷없이 나올치는  
해일이라 불러다오.

저 멀리 뭉게구름 머흐는 날, 한 자락 드높은  
차일이라 불러다오.

천년도 눈 깜짝할 사이, 우람히 나부끼는  
구레나룻이라 불러다오.

— <느티나무의 말> 전문<sup>15)</sup>

이 작품의 종장을 시조형식을 감안하여 가장 합리적으로 나누어 보면 다음과 같이 구분 된다.

천년도/ 눈 깜짝할 사이,// 우람히 나부끼는/

15) 《느티나무의 말》, 상서각, 1998, 16면.

구레나룻이라 불려다오.///

이런 이유에서 초장과 중장도 이와 같은 율독 구조를 가지고 있다고 볼 수 있다. 다시 말해 “바람 잔 푸른 이내 속을/ 느닷없이 나울치는// 해일 이라 /불려다오.///”로 나누어지는 것을 의도적으로 제어하고 있다는 것이 된다.<sup>16)</sup>

이를 고려하여 율독할 경우 우리는 이 작품을 통하여 여러 의미를 추출해 볼 수 있다.

장별	첫 마디	둘째 마디	셋째 마디	넷째 마디	시상의 전개
초장	바람 잔	푸른 이내 속을	느닷없이 나울치는	해일이라 불려다오.	시인 자신
중장	저 멀리	몽게구름 머흐는 날,	한 자락 드높은	차일이라 불려다오.	외부
종장	천년도	눈 깜짝할 사이,	우람히 나부끼는	구레나룻 이라 불려다오.	자연
시상의 전개	시간성 (유한→무한)	공간성 (원경→근경)	동작 (급→완 →유장)	동작의 결과 (자연→외부→시인 자신)	

각 장의 시상의 전개를 보면 시인 자신→외부→자연으로 그 의미가 확산되고 있으며, 이에 따라 시간적인 측면에서도 유한성→무한성으로, 동

16) 만약 이를 수용할 경우 첫 마디에서 “푸른 이내 속을”이라는 것까지 다 얘기하는 것은 호흡의 율격상 상당히 벅차다. 왜냐하면 “푸른 이내 속을”이라는 마디는 시의 전개상 중심시어군이 속한 부분이기 때문이다. 이것만으로도 한 마디가 충분한 내용을 담고 있다. 중장에서 이에 해당되는 “몽게구름 머흐는 날” 역시 마찬가지로 볼 수 있다. 이런 점을 고려하면 초장은 시조의 한 마디에 들어가는 부분을 내용까지를 고려하고 있다는 얘기가 된다.

작도 급→완→유장의 흐름으로 나타나고 있는 반면, 공간성이나 동작의 결과는 원경→근경, 자연→외부→시인 자신으로 좁아지고 있는 구조를 보여 주고 있다. 시인은 느티나무를 매개로 하여 세월의 유장함과 인간 존재의 유한성을 나타내고자 했을 것이다. 이를 위해서 공간성이나 동작의 결과를 시인 자신으로 옮겨오면서 시적 설득력과 완결성을 확보하고 있다고 판단된다. 말하자면 초정은 이 한 편을 통해 시조가 갖는 삼장(三章)의 의미를 보다 명확히 보여 주고자 했던 것이다.

## 5. 결론

지금까지 우리는 초정 시조의 형식적인 면을 살펴보았다. 초정의 시조 형식 장치를 요약하면 엄격과 일탈이라고 할 수 있다. 둘은 서로 다른 기제임에 분명하나 초정의 경우는 이를 나름대로의 시조에 관한 창작법으로 소화해냈다. 초정은 삼장의 구분은 비교적 명확히 했지만 그것을 ‘장(章)’으로 부르지 않고 ‘행(行)’으로 부르기를 원했다. 초정이 생각한 ‘행’은 ‘장’을 풀어헤치는 개념이 아니라 오히려 시에서의 삼행시로서 갖는 완결 구조에 충실하려고 했다는 점이다. 동시에 ‘장’이 갖는 형식적 제약을 최대한 보완하려고 했다. 그런 의미에서 과감한 축약의 형태를 보이고 있는 <제기>도, 필요한 부분에서는 과감히 이완을 허용하고 있는 <느티나무의 말>도 그 분명한 이유를 가지고 있는 것이다. 결론적으로 초정의 ‘삼행시론’은 천편일률적으로 획일화 되고 있는 시조 형식의 운용 폭을 극대화시킨 주체적 노력으로 볼 수 있다고 판단된다. 이를 어떻게 수용, 변용할 것인가는 별개의 문제이긴 하지만 중요한 사실은 현대시조 100년을 맞이한 오늘의 시조단은 초정이 작품으로 던진 질문에 진지한 답을 찾는 노력을 가져야 할 시점에 놓여 있다는 점이다. ▣

## 정형미학의 변용과 한계

이정환(한국교원대)

### 1.

3장 6구 12마디는 시조 형식의 본령이다. 이 틀을 단수 또는 단시조나 단형시조라고 부른다. 구는 한 의미 묶음이다. 이 묶음이 모여 한 장을 이루고 장끼리 연결되어 하나의 주제를 담게 된다.

2수 이상의 연시조는 단수의 확장 형태이다. 보다 많은 생각을 표출하기 위한 방안의 소산이다. 가장 바람직한 것은 단수 안에 상을 압축하여 표현하는 일이다. 그러므로 단수를 능하게 쓰지 못하면 연시조 창작도 어렵다. 본령에 충실하지 않고서 형식을 변용하는 것은 애초에 불가능하다. 그러한 연시조는 완결의 미학에서 멀 뿐더러 군더더기나 말의 낭비로 너절하게 될 가능성이 크다. 적절한 가지치기 없이는 제대로 된 나무 즉 탐스런 과실을 맺는 나무로 육성할 수 없다.

그렇다면 형식의 변용은 어디까지 가능할까? 이 글은 그 한계에 대해

논의해 보고자 한다.

## 2.

시의 행과 연이 이루어지는 까닭을 김춘수는 '리듬의 단락, 의미의 단락, 이미지의 단락'<sup>1)</sup>으로 본다. 셋 중에 어느 것을 중시하느냐에 따라 행의 구분이 달라지게 되는 것이다. 시의 행과 연은 작가의 의도에 따라 결정된다. 그렇지 못할 경우가 있다. 시의 형태가 제약을 가할 수도 있기 때문이다.<sup>2)</sup> 정형시가 그렇다. 시조가 바로 그런 제약에서 자유롭지 못하다. 틀이 우선이고, 행과 연은 그 틀을 벗어날 수가 없기에 작가의 의도는 그 다음이다.

먼저 종장의 예를 살펴보겠다.

### 가) 종장 처리의 예

시행의 리듬, 즉 율어 구조(律語 構造)를 두고 오규원은 생명감각<sup>3)</sup>이라고 말한 바 있다. 다음을 보면 그 사실이 보다 명확해진다.

#### (1) 물은 수소와 산소의 화학물.

순수한 상태에서는 냄새도 없고  
빛깔도 없고 맛이 없는 투명한 액체.

동물과 식물체의 70% 내지 90%를 차지하며,

1) 김춘수, 《김춘수 전집 2 시론》, 문장사, 1982, 403쪽.

2) 오규원, 《현대시작법》, 문학과지성사, 2000, 384쪽.

3) 위의 책, 120쪽.



생존하는 데 없어서는 안 된다.  
온 지표 면적의 약 72%를 차지하고 (하략)

—〈물〉

(2) 할머니가 보내셨구나  
이 많은 감자를

(1)과(2)는 줄글로 정상 표기를 하였을 때 평범한 산문이라는 것을 쉽게 알 수 있다. (2)를 예로 들어 보자. ‘이 많은 감자를 할머니가 보내셨구나’는 어김없이 줄글일 뿐이다. 그러나 현재와 같이 표기된 것을 읽을 때 어떤 울림을 느끼게 된다. 즉 연행같이 때문에 생명감각을 획득하고 있는 것이다.

이 사실을 정형율격을 지닌 시조에 원용할 수 있다. 3장 6구 12마디라는 골격을 갖추고 있으므로 우선 내용을 떠나 형식만 잘 구비하여도 시적 울림을 얻는다. 여기에 부단한 언어 예술적 공정을 쌓는다면 좋은 시조를 생산할 수 있다. 즉 일정한 틀이라는 제약 요건이 있지만 이것을 잘 활용하게 된다면 구속 안에서 자유를 구가하며 밀도 높은 문학적 성취를 이룰 수 있다. 그러므로 정형의 틀을 뛰어 넘으려고 하기보다 정형의 규율 안에서 보다 우수한 작품을 생산하고자 힘써야 한다. 틀을 훼손하게 된다면 자유시와의 변별이 모호해지면서 시조 고유의 맛과 멋을 상실하게 되기 때문이다.

다음은 종장 첫째 마디<sup>4)</sup>에서 문제점을 가지고 있는 경우이다.

· · · · ·  
(1) 여자가 되어 앓기로는 너무 차던 상강 바람.

· · · · ·  
(2) 눈 오는 날 불러보는

悲願의 노래여.

(3) 어두운 땅 슬픈 전설을  
노래하는 나무여.

(4) 그 구멍 너머 정이 찰찰 넘치던 소리를 듣기 위해서다.

(5) 꽃으로 만든 명에 쓰고  
아아 오늘 스승이여.

(6) 휘 커튼 사이로 불빛이  
손짓하는 오두막집.

(7) 가까운 것도 먼 것도 두루  
밥상 받듯 대한다.

의미 단위로 볼 때 모두 종장 첫 마디가 4, 5, 6자이다. 주 3)에서 이종문의 견해를 좇으면 큰 문제가 안 된다. 그러나 시조를 ‘광의의 시조’와 ‘협의의 시조’로 나누어 생각할 수 있다면 율독 단위의 허용은 ‘광의의 시

---

4) 이종문(2003년)은 〈시조의 音步-意味의 단위인가, 律讀의 단위인가?〉라는 글에서 다음과 같이 말하고 있다. “율독의 단위를 기준으로 하여 오늘날 우리가 알고 있는 시조의 기본형이 설정된 것이다. 그러므로 시조의 기본형 자체를 부정하는 경우가 아니라면 기본형으로부터의 이탈 여부를 판단하는 기준도 당연히 율독의 단위여야 옳다.” 논란의 여지가 없는 것은 아니나, 이 견해는 고시조를 바탕으로 추출한 것인 만큼 설득력이 있다. 그러나 가장 바람직한 방향은 아니다. 그 점을 본문에서 언급한다.

조'이며, 의미 단위는 '협의의 시조' 라고 말할 수 있을 것이다.

(6)과 (7)은 각각 '불빛이 흰 커튼 사이로/손짓하는 오두막집' 과 '먼 것도 가까운 것도 두루/밥상 받듯 대한다' 로 그 자리를 옮길 수 있다. 그렇게 할 수 있는 것을 무감각하게 내버려둔다면 정형 율격에 대한 자각의 결여라고밖에 말할 수 없다. 거듭 말하지만 율독 단위의 허용은 피치 못할 때만 가능해야 한다. 의미 단위를 충실히 따르는 것이 가장 바람직함은 두말할 나위가 없다. 가락으로 볼 때 3에서 시작하여 3으로 끝나는 것보다 좋은 것은 없다. 그리고 창의적인 공간인 종장의 완결의 미학은 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다. 종장의 반전 때문에 시조는 시조로서의 위상을 지니기 때문이다.

다음은 둘째 마디가 부족한 예들이다.

(1) 江山은 孤鳥마냥 범선으로 떠간다.

(2) 꺾으면 꽃은 이내  
시들어 버릴 것을.

(3) 지금은 허공에 뜬 내 잠을 흔들면서

(4) 고달픈 긴 여정을  
끌어 주며 밀어 주며

네 가지의 예들은 이미 앞서 말한 그대로이다. 종장 둘째 마디가 5이상 7이하를 지키지 않는다면 초장과 중장과의 차별성은 소멸된다. 이것이 잘 지켜야만이 시조는 제 멋과 맛을 표출하게 된다.

그러므로 종장의 첫 마디와 둘째 마디는 시조에서 핵심이다. 여기서 정

격을 깨뜨리게 되면 시조 고유의 미학은 훼손된다. 어떠한 경우에서든지 이 점은 고수되어야 하며, 창작자들은 종장 첫 구에서 율격 단위보다 의미 단위로 정격이 지켜지는 것이 더 바람직한 것임을 바르게 인식해야 할 것이다.

#### 나) 단수의 예

단수에 대해서는 아무리 강조해도 지나침이 없다. 창작자는 기본 형식에 대한 다양한 연마를 거쳐야 두 수 세 수의 연시조 창작이 가능하게 된다. 연시조는 자칫 하면 상의 중복을 가져오거나 군더더기 표현으로 함축의 아름다움을 잃게 된다.

찌웅 터질 듯 팽창한  
대낮 고비의 정적

읽던 책을 덮고  
무거운 눈을 드니

석류꽃 뚝 떨어지며  
어테선가 낮닭소리

— 이호우, 〈오(午)〉

〈오(午)〉는 제목부터가 독특하다. 굳이 한 글자의 한자어를 사용할 필요가 있었을까, 하는 의문을 갖게 된다. 이 점에 대해 정완영은 “일발필중으로 적중한 종장이다. 이 시에는 이 종장 말고는 다른 말이 있을 수가 없다. 종장뿐만 아니라 시제 자체도 ‘오’라는 단자를 놓아 이미 적중하고 있다. 단발로 큰 짐승(시제)을 쓰러뜨린 통렬감이 뒤따르는 작품이다. 포

수로 친다면 과연 명포수의 솜씨이다.”<sup>5)</sup>라고 말하고 있다. 이처럼 때로 한자어가 시에 적절히 쓰여 빛을 발할 때가 있다. 언어 미학적 필요성 때문이다.

초장 ‘쨌응’과 종장 ‘뚝’이라는 말이 서로 묘하게 부딪쳐서 양미간 근처에 우레 치듯 한 울림을 준다. 이 대목은 밀 ‘추(推)와 두드릴 ‘고(鼓), 즉 퇴고에 대한 고사를 떠올리게 한다. ‘대낮 고비의 정적’을 깨뜨릴 ‘쨌’이라는 의성어가 ‘뚝’이라는 말로 변용되어 나타나는 것이 자못 흥미롭다. 이것은 또한 내적 긴장감의 두 축으로써 서로 길항 작용을 하고 있다. 종장은 “3장 중 어느 한 장은 꼭 풀어 놓아야 한다.”는 정완영의 견해<sup>6)</sup>에 잘 맞아떨어지는 부분이다. 이호우의 <오>는 단형시조가 어떤 구조를 가져야 하는가에 대한 한 전범을 보여 준다. 음악성과 회화성을 잘 살리고 있는 점도 눈여겨볼 점이다.

다음과 같은 독특한 유형들은 시각적 효과를 극대화한다는 점에서 특히 눈길을 끈다. 때로 다양한 시도가 작가의 의도와 잘 맞아떨어지는 경우도 있고, 그것이 별반 작품성에 도움이 되지 않는 일도 산견된다.

#### (1) 눈보라 비껴나는 전-군-가-도

피뚝 차창으로 스쳐가는 인정아

외판 집

5) 정완영, 《시조창작법》, 중앙일보사, 1981, 27쪽.

6) 정완영은 세 개의 장이 모두 꼭 짜인 틀을 가지게 되면 시가 답답해진다고 판단하고 어느 한 장은 긴장이 다소 이완되어 있어야 한다고 주장한다. 정형률 즉 형식을 지키되 그 안에서 자유로움을 주지 않는다면 시조로서의 제대로 된 맛 즉 내용에 걸맞은 가락의 아름다움을 확보하지 못한다고 본 때문일 것이다.

섬돌에 놓인

하나 둘  
세 켄레

— 장순하, <고무신>

(2) 내사설사거기까지혼신으로갔다해도너는또그만큼을

물러서서바라보며팽팽한거리를두고영원하는신기루

— 문무학, <지평선>

(1)과 (2)는 시각적 이미지의 창출에 성공하고 있다. (1)은 전군가도 즉 전주와 군산 가는 길에 언뜻 창밖으로 눈길을 돌리다가 외딴 집 섬돌 위에 나란히 놓인 세 켄레의 신발을 보고 쓴 작품이다. 섬돌 모양의 사각형에 “하나 둘 세 켄레”를 배치함으로써 한눈에 정황을 읽을 수 있도록 하고 있다.

(2)는 자아와 대상 사이에 놓여 있는 엄연한 거리를 팽팽하게 위치시킴으로써 ‘영원하는 신기루’로 남아 있는 두 존재 사이의 거리를 시각적으로 분명하게 보여주고 있다. 신선한 발상이다.

(1) 어루만지듯

당신

숨결

이마에 다사하면

내 사랑은 아지랑이  
춘삼월 아지랑이

장다리  
노오란 텃밭에

나비  
나비  
나비  
나비

— 이영도, 〈아지랑이〉

(2)한 이 통 리 는  
순 박 마 는 장  
간 히 냥 구 쾌  
에 는 일 겨 한  
恆 세 거 서 저  
河 상 에 패 힘  
沙 한 구 대 의  
의 날 겨 기 난  
못 깡 버 치 장

— 박기섭, 〈소나기〉

(3)내가 친 전보와 그녀가 친 전보가 각각 상대를 향해  
쏟살같이 날아가다,

## 아득한 저 천공에서 따악! 맞닥뜨렸죠

— 이종문, 〈번개〉

(1)은 회화적 리듬에 알맞게 행과 연이 기능하도록 표현되어 있다. 오래 된 작품이다. 그 후 많은 이들에 의해 이와 비슷한 형태 변형을 꾀한 작품들이 다수 생산되었다. 얼마나 효과적이었는가 하는 문제는 대상 작품에 따라 달리 평가될 문제이지만, 필연성이랄까 긍정적인 시도가 차지하는 비중이 그리 크다고 보기는 어려울 것이다.

(2)는 (1)의 표기법의 연장선상에 있다고 본다. 소나기의 이미지를 쉽게 떠올리게 하는 다섯 줄로 비껴 나타낸 형태가 “항하사(恒河沙)의 못, 강통, 일거에 구겨 버리는, 패대기치는, 장쾌한 저 힘의 난장”과 같은 말들이 적절히 놓인 내용과 어우러지면서 근원적인 생명력을 불러일으키고 있다. (3)은 초, 중장은 한 줄로 이어지다가 종장에 와서 ‘따악! 앞뒤로 공간을 적절히 뚫으로써 두 개의 전보가 서로 부딪쳐 일으키는 번개의 이미지를 시각적으로 환기시켜 주고 있다.

간단하게 보이는 단형시조도 따지고 보면 단순하지 않다. 오히려 단순한 아름다움이 훨씬 정교한 배제와 선택을 요구하며 시어들 사이의 미묘한 긴장을 필요로 하는 법이다. 이런 점에서 시조는 자유시보다 유리한 조건을 가지고 있다. 자유시는 긴장의 방향이 무한대로 열려 있어서 그것을 결집하는 일이 쉽지 않고, 형식 자체가 자의적이어서 예민한 독자조차 쉽게 파악할 수 없는 형태를 띠는 경우가 많기 때문이다. 시조는 갈래의 특성이 긴장의 전제 조건으로 깔려 있다. 그러므로 현대시조가 갈래의 특성과 길항하는 독자성을 획득하는 일은 자유시에 비해 훨씬 쉽게 마련이다.<sup>7)</sup>

7) 김양현(2005), 《푸줏간의 물고기》, “붉고도 따뜻한, 상처의 흔적들”, 시선사, 229쪽.



김양헌은 간단하게 보이는 단형시조도 따져 읽을 때 결코 단순하지가 않음을 말하고 있다. 아울러 현대시조와 자유시를 비교하면서 시조의 유리한 조건을 제시한다. 즉 갈래의 특성과 길항하는 독자성을 획득하는 일이 자유시보다 훨씬 쉽다는 점을 상기시키면서 현대시조가 지향할 방향을 시사한다.

#### 다) 연시조의 예

심청전이라는 설화의 서사구조를 작품에 도입한 보기 드문 경우가 <시암의 봄>이라는 작품이다. 주변 정황의 동원을 통하여 삶이 가져다 주는 깊은 뜻을 시종 긴장감 있는 울조로 그리고 있다.

내가 사는 초초시암은  
감나무가 일곱 그루

글썽 글썽 여린 속잎이  
청이 속눈물이라면

햇살은  
공양미 삼백 석  
지천으로 쏟아진다

웃고름 풀어논 강물  
열두 대문 열고 선 산

세월은 뺨덕어미라  
날 속이고 달아나고

심봉사  
지팡이 더듬듯  
더듬더듬 봄이 또 온다

— 정완영, 〈시암의 봄〉

‘감나무의 어린 속잎은 청이 눈물, 햇살은 공양미 삼백 석으로, 세월은 뽕덕어미, 더디게 오는 봄을 심봉사 지팡이 더듬듯’으로 보고 있다. 절묘한 비유이다. 이 네 가지의 자연 표상은 상상력이 시에서 얼마나 중요한 것인가를 잘 보여준다. 이렇듯 인생에 대한 깊은 사색에서 비롯된 〈시암의 봄〉은 언어미학적으로나 메시지로 보나 다다른 그 경지가 예사로운 것이 아니다.

작품 속에 정을 담되 단순한 의미로 끝나지 않고 있는 것은 앞서 살핀 대로 서사구조를 내장하고 있는 까닭일 것이다. 마치 연극을 보듯 청이와 심봉사, 뽕덕어미가 작품 속에서 생생하게 살아 움직이는 듯하다. ‘초초시암’의 정경이 참으로 평화롭게 그려지고 있는 점도 놓칠 수 없는 아름다움이다. 그리고 강물과 산이 둘째 수 초장에 놓임으로써 공간이 확대되어 제시된다. 그런 까닭에 이 시편은 분명한 공간 구조를 독자의 뇌리에 각인시켜줌으로써 무한의 시공간 속에서 유한의 삶을 영위하는 인간의 존재를 보다 뚜렷이 그려 보여준다. 비범한 조형 능력이다. 불과 두 수라는 짧은 시편에 인생의 온갖 애환을 진지하게 탑재해 놓을 수 있었던 것은 시인의 남다른 체험과 넉넉하고도 깊은 사유 그리고 탁월한 감성이 교직되어 빛어내었기 때문일 것이다. 또한 ‘글썽글썽’과 ‘더듬더듬’이라는 의태어가 적절하게 배치되어 활용됨으로써 보다 명징한 의미를 창출한 점도 인상적이다.

〈시암의 봄〉은 이처럼 삶의 의미를 총체적으로 형상화하여 보여 주었다는 점에서 우리 시조문학사에서 특별하게 기록될 작품이라고 본다.

메-!

메-께!

메-께라!

메-시께라!

메-시께라!

메-께라!

메-께!

메-!

수화기 저편에서도 입술 끝에 묻은 소리

— 오승철, 〈환전〉 중에서

〈환전〉은 특이한 구조가 눈길을 끈다. 글자 모양은 다르지만 한 가지의 뜻—남이 하는 짓이나 말이 기막힐 때 반사적으로 나오는 제주 여인들의 감탄사 격인 언어—을 가진 ‘메, 메께, 메께라, 메시께라’ 라는 말들이 ‘!’ 와 함께 어떤 일정한 조형미를 이루면서 이품의 극치를 시각적으로 일순 표출한다.

(1) 낮 귀뚜리 울음소리가

실국 위에 물을 앓힌다

찌르 찌르 찌르 찌르

꽃술 위에 그 적막 위에

끓은 데 안경 너머에

동그랗게 물을 앓힌다

낮 귀뚜리 울음소리가  
늙은 아내 마슬 보낸다

찌르 찌르 찌르 찌르  
햇살 주며 물살을 주며

손주 놔 반달 손 잡고  
신발 끌며 마슬 보낸다

— 정완영, 〈낮 귀뚜리 울음소리〉

(2) 신축

공사장의  
모닥불에 내리는 눈  
그것이 불인 줄을 꿈에도 모른 채로,  
무심코 내린다는 게  
그만 거기  
내리는  
눈!

신축  
공사장의  
모닥불에 내리는 눈  
그것이 불인 줄을 번연히 알면서도  
어, 어, 어, 하는 사이에  
피치 못해  
내리는

눈!

— 이종문, 〈눈〉

(3) 완도 끝 밤 바닷가, 자갈 쓸리는 소리 듣는다  
차라리… 차라리… 끝없이 되뇌이는  
내 귀엔 그렇게 들린다, 모서리가 다 닳아 버린

차라리 잊어버리자 차라리 떠나버리자  
검게 물들어 가슴 쓸리는 물살들  
수없이 다짐했지만 떠나지 못한 그 자리에…

— 송정란, 〈정도리에서〉

(4) 자갈밭 개똥밭에는 썩이 참 잘도 크는데요  
빈 손에 썩대머리라고 핀잔만 주는데요  
돌절구 썩물 한 대접 오장이 다 편한데요  
내 새끼 썩썩 자라 돈 많이 벌면요  
날마다 썩설썩설 썩덕공론 천지라도요  
썩대가 왕대보담도 못할 게 뭐 있나요  
저 양반 썩스러워 내 눈을 외면해도요  
왕년에 썩버무리 안 먹고 큰 놈 있나요  
자긋빚 썩부쟁이꽃 첫사랑도 숨겼지요  
부황 든 도시마다 썩대밭이 됐지만요  
팔 뺀고 허공으로 썩떡 한 개 먹이고요  
등창 난 세상 물어서 썩뜸질을 놓습니다요

— 최영효, 〈썩〉

(1)과 (2)는 되풀이가 잦다. 3장 6구 12마디 45자 안팎의 한 수 시조에서 이러한 반복은 말의 낭비<sup>8)</sup>가 되기 쉽다. 그러나 두 작품 모두 그런 약점을 지녔음에도 불구하고 작품으로서 성공하고 있다고 본다.

(1)은 ‘낮 귀뚜리 울음소리가’와 ‘찌르 찌르 찌르 찌르’ 등이 반복되고 있지만 그것이 오히려 리듬감을 주며 시의 분위기를 살리고 있다. (2)에서 ‘신축/공사장의/모닥불에 내리는 눈’ 역시 둘째 수에서도 같은 자리에 다시 놓인다. 굳이 그렇게 해야 하는가 하는 의문이 들 수도 있지만, 작자는 거둬 놓는다. 첫수의 눈과 둘째 수의 눈은 서로 다른 눈이라고 규정할 수 있고, 되풀이에서 오는 강한 인지의 효과를 의도했을 수도 있다. (3) 역시 (1), (2)와 비슷한 경우이다. ‘차라리’라는 낱말이 세 번씩이나 되풀이 되면서 의도한 바를 명징하게 표출하고 있다.

(4)는 열두 행 끝이 모두 “요”로 끝나고 있다. 다분히 의도적이다. 제목까지 포함해서 “쑥”이라는 말이 열여섯 번이나 나온다. 이 점 역시 의도적이다. 네 수를 한 연으로 한 것도 바람직해 보인다. 쑥을 통해 삶의 지향점을 제시하고 있다.

그러므로 반복이 주는 효과를 담보할 수만 있다면 연시조 안에서의 이러한 시도는 필요하다고 하겠다.

#### (1) 한라의 흰 눈썹이 꿈틀 용을 쓰면

8) “자목련 산비탈 저 자목련 산비탈 경주 남산 기슭 자목련 산비탈 내 사랑 산비탈 자목련 즘은 봄을 피고 지는”

줄시, <자목련 산비탈>에서 보듯 한 수가 연행같이 없이 달아 쓴 경우이다. “이 작품은 가볍고 경쾌하다. “자목련 산비탈”의 반복과 “산비탈 자목련”의 변화가 리듬을 형성하는 데 결정적인 구실을 한다.”고 김양현은 보고 있다. 되풀이 된 것을 빼고 나면 의미를 형성하고 있는 내용이 적다. 그러나 구성의 특이성과 도치로 그런 느낌이 들지 않게 하고 있다.

대산쫘 황하쫘은 완당에 둔다는 듯

기꺼운 조선의 붓들 그 문전에 쭈하다

한 채 선을 앉히면 난바다가 이끌리고

한 채 점을 엮으면 산이 와 엮드리고

팔 아래 거느린 세상 만 획이 일 획이니

인적 없는 적소에 뿔이 스친 듯한

갈필 그 자취마다 만상이 서성일 때

세한이 깊고 깊어서 사위가 죄다 먹이다

하여 다시 온 바람을 붓끝에 부리느니

비우고 비운 위에 혼의 집을 짓느니

일 획이 만 획을 품고 한 세계가拙하다

— 정수자, 〈혼의 집, 세한도를 엮보다〉

(2) 다 낡은 함석 대문이 기우뚱 열려 있는

평화 고물상집 식구가 된다는 건

바람에 온몸 내맡긴 채 시간을 삭히는 거다

다리 아픈 의자와 바퀴 잃은 자전거가  
서로에게 기대어 난생 처음 쉬고 있다  
버려야 얻는다는 걸 이제야 알았다는 듯

가끔은 햇살을 들이받는 객기로  
쓸만한 구석이 남았음을 내비치지만  
시대가 지나갔음을 그들도 알고 있다

신 김치만 물리도록 먹어온 냉장고가  
오늘은 제 가슴을 활짝 열어 제치고  
싱싱한 햇살과 바람을 차곡차곡 쟁여 넣는다

— 유해자, 〈평화고물상〉

(3) 1

저 끝없는 보행,  
길은 사막 속이다  
연신 무너지고 다시 곤두설 때  
빛바랜 인화지 같은 한순간이 찍혀 있다.

2

꽃이 진다는 건 제 멍을 지우는 일  
장대비 서럽던 날의 행방을 묻지 않고  
땡볕에 까무러쳐도 무릎 꿇고 건디는 일.

3

눈 속을 걸어 나온,



맨발의 겨운 노동

푸석한 바람을 안고 모랫벌을 내달리다

저마다 시계가 된 우리, 흰 등뼈가 보인다.

— 이승은, 〈시간〉

(1)과 (2)는 모두 네 수 한 편이다. (1)은 앞서 논의한 작품들처럼 얼마간의 되풀이를 보이고 있고, (2)는 그렇지 않다. 한 편의 시조에서 네 수까지 호흡을 끌고 간다는 것은 쉬운 일이 아니다. 공정을 오래 쌓지 않으면 안 된다. 그런 점에서 앞의 두 작품은 전범이 될 만하다. (1)은 사유를 요한다. 의미를 생각하며 곱씹어 읽게 만든다. (2)는 잔잔한 감동을 안긴다. 어렵지 않게 읽히면서 삶의 의미를 심화시켜 보여 준다. (3)은 세 수에 각각 번호가 부여되어 있다. 연시조에서 번호가 붙는 것과 붙지 않는 것의 변별점이 어디에 있는가 하는 것도 깊이 고려할 점이다. 사소한 것같이 보이지만 이 문제 역시 연행 구분과 함께 그 타당성이 전제되어야 할 문제이다. 이 세 작품들은 연시조 창작이 어떠한가 함을 잘 시사하고 있다.

#### 라) 사설시조의 예

다음 작품은 그 흐름이 유장하고 기개와 정신이 잘 구현되어 있다. 사설시조의 한 전범을 보이고 있다고 하여도 결코 지나치지 않을 것이다. 그만큼 〈구룡폭포〉는 개성이 뚜렷한 작품이다.

사람이 몇 생이나 닦아야 물이 되며 몇 겁이나 전화해야 금강에 물이 되나!  
금강에 물이 되나!

샘도 강도 바다도 말고 옥류 수렴 진주담과 만폭동 다 고만 두고 구름 비  
눈과 서리 비로봉 새벽 안개 풀 끝에 이슬 되어 구슬구슬 맺혔다가 연주팔

담 함께 흘러

구룡연 천 척 절애에 한 번 굴러 보느냐

— 조운, 〈구룡폭포〉

말의 묘한 되풀이가 의미를 확충하고 숨 가쁘게 읽어 내려가도록 한다. 마치 온몸을 휘감아 치는 듯한 생명력이 한껏 고양된 질펀한 가락과 어우러져서 소우주를 창출하고 있다. 그가 그리는 인생의 스케일이나 밀도는 고전에 대한 섭렵과 당대에 대한 날카로운 현실 인식, 그리고 그것을 원형적 서정으로 꾸리면서 시조의 변형된 양식에 꾸러 넣는 철저한 장인 정신에서 우러러 나온다.<sup>9)</sup> 이를 통해 내면과 사물이 상응하는 세계를 구축하고 있는 것이다.

〈구룡폭포〉는 자연을 축사(縮寫)한 작품으로 단연 압권이라 할 수 있다. 흐름이 어기차고 역동적인 용틀임을 느끼게 한다. 절경을 본 감격을 생명이 솟는 시상으로 표출한 점이 주목을 끌고도 남는다. 옛 사설시조가 사설을 길게 늘어놓음으로써 해학적이거나 평민 의식 등을 표출하고 있음에 비하여, 조운의 사설시조는 현대의 감각적 이미지에 의존하고 있다는 점에서 확연히 구별된다고 하겠다. 조운은 뛰어난 감성과 심미안으로 현대시조로서의 사설시조의 한 전범을 보여주고 있다. 주 대상은 구룡폭포의 물이다. 동적 이미지가 ‘흘러’와 ‘굴러’라는 동적 언어와 맞물려서 작품에 역동성을 더한다.

‘샘, 강, 바다, 옥류, 수렴, 진주담, 만폭동, 구름, 비, 눈, 서리, 비로봉 새벽안개, 풀, 이슬, 연주팔담, 구룡연’ 등의 때 묻지 않은 이미지들이 엮음의 수법으로 숨 가쁘게 이어지면서 생명력을 획득한다. 열거와 반복적

9) 유성호, 앞의 글, 49쪽.

울격, 점층을 통해 사설시조의 묘미를 보여 주는 <구룡폭포>에서 그 어떤 인공적인 힘으로부터도 침해되지 않는 원초적인 자연과 맞닥뜨리게 된다. 자연 그대로의 모습이 얼마나 놀라운 아름다움을 품고 있는지 온몸으로 여실히 보여준다는 점에서 <구룡폭포>의 진면목은 드러난다. ‘사람이 물이 되고자 하는 전제가 그것이다. 그만큼 구룡연의 물은 화자에게 절실하게 다가왔기 때문일 것이다. “사연을 다 듣고 보면, 그의 작품에서 나타내고자 절실한 바를 알 수 있다.”<sup>10)</sup>고 말한 김현선의 말과 같이 화자 즉 시인은 사람이 몇 생이나 닦아야 물이 되며 몇 겁이나 전화해야 금강의 물이 될 수 있는지를 되묻고 있는 것은 자연과의 일체를 꿈꾸는 간절한 염원의 발상으로 볼 수 있을 것이다. 그만큼 인간의 심성이 때 묻은 까닭에 절경의 물을 바라보고 탄식에 가까운 절창을 부른 것이 아닌가 한다.

이처럼 조운의 시조 미학은 말의 운용 솜씨가 비범하다. 불교의 연기론을 간단하게 펼쳐 보이면서 있음에서 없음으로 향하는 희망 사항을 짙진하게 보여주고 있다. 흐름의 유장함, 드높은 기개, 시종 울곧은 삶을 살아가고자 하는 강렬한 열망이 <구룡폭포>에 이입되어 밀도 높은 시적 성취에 이르고 있다. 빼어난 시조 작품들 가운데에서도 특히 빼어난 것을 하나 고르라면 적지 않은 사람들이 <구룡폭포>에 눈길을 던질 것이다.<sup>11)</sup> 그러면서 장경렬은 시인의 “역동적인 시선과 예민한 감각” 때문임을 밝히고 있다. 물의 움직임을 나타내는 시각적·청각적 이미지, 거기에 ‘흘러’와 ‘굴러’에서 느낄 수 있는 바와 같이 동적 이미지가 겹들여져 있고, 또한 ‘샘, 강, 바다, 시내, 연못, 폭포’ 등의 맑고 청아하며 화려한 이미지와 ‘구름, 비, 눈, 서리, 안개’ 등 무겁고 어두우며 차가운 이미지가 교차되어

10) 김현선, <조운론>, 《시조시학》 상반기호, 1994, 120쪽.

11) 장경렬, 앞의 글, 170쪽.

드러난다.

시적 화자는 윤희의 끝에 이르러 금강의 물이 되기를 원한다. 그리고 바다나 강물이 아닌 풀끝에 매달린 작은 이슬방울이 되고자 한다. 그것도 금강산 구룡연의 높다높은 절벽을 구르는 새벽이슬이 되고 싶어 한다. 그것은 자연의 극히 작은 일부분을 이루는 지극한 순수함이며, 청정하고 고귀한 시적 표상으로서 시인의 이상을 상징하고 있다. 그만큼 절조와 기개의 삶을 살고자 회구하고 있는 것이다. 그러나 현실은 그렇지 못하여 이런 고결한 정신을 때로 함몰시킬 때가 많다.

구룡연 천 척 절애에 한 번 굴러보느냐

전형이 되고도 남을 종장은 많은 뜻을 함축하고 있다. 이는 엄청난 세월을 순간과 맞바꾸는 것이라는 점에서 종교적, 초자연적 신비를 동반하는 것일 수 있다. 독특한 내재율에 실려 장엄하고도 극적인 장면을 연출하는 <구룡폭포>는 조운의 시적 역량이 총체적으로 결집된 것이라는 느낌을 강하게 받는다. 다음 작품을 보자.

숲의 부끄러운 상처와 마른 풀의 주검과 세속도시 위의 모든 인기척을  
지우고, 눈은

아무도 건너지 않은 미명의 들녘과 산골짜기를 거슬러 오르며 다급하게  
영겨 붙는 길과 희뭉하게 아침의 정서가 묻어나는 나뭇가지 끝 새파랗고  
미세한 실핏줄을 지우고, 눈은

붉고도 따뜻한 상처의 새 발자국 하나 남긴다

— 박기섭, <눈>

3장을 3연으로 나눈 장형시조이다. 장형시조가 흔히 보여 주는 1, 2연의 열거와 빠른 가락, 3연의 첫 음보 “붉고도”가 3음절로 종장을 유지하고 있는 점 등 외관상으로 장형시조의 전형적인 형태다.<sup>12)</sup> 그런데 김양현은 이 작품을 두고 자유시와 변별점을 말하기가 쉽지 않다고 주장하면서 아주 세밀히 분석<sup>13)</sup>하고 있다.

1, 2연 끝에 놓인 “눈은”이 도치가 됨으로써 주어는 망설인다. 설레는 무언가를 숨기고 있다.<sup>14)</sup> 그리고 “지우고”와 “,”에서 일순 멈추고 다시 “눈은”에서 긴 여운을 남긴다. 문장이 도치를 넘어 미완의 형태로 남는다. “눈은”은 1연의 주어인 동시에, 다가올 미지의 문장을 이끄는 주어가 되며 아직 오지 않은 문장을 긴 침묵으로 남겨 놓는다. 그는 이어서 이 침묵의 무게가 연을 가를 수밖에 없다고 하면서 1연과 2연이 단순한 병치가 아니라고 본다. 즉 의미망이 넓어지고 리듬감이 고조되도록 1연과 2연 사이에는 밀고 당기는 긴장이 놓여 있다는 것이다.

의미가 급격히 반전하면서, 마침내 3연 곧 종장이 놓인다. 형태적 특성이 스스로 시조임을 밝히고 있다. 차갑고 흰 이미지가 “붉고도 따뜻한”이 미지에 빨려든다. 문제는 종장의 음보이다.

- (1) 붉고도/따뜻한 상처의/새 발자국 하나/남긴다
- (2) 붉고도/따뜻한 상처의/새 발자국/하나 남긴다
- (3) 붉고도 따뜻한/상처의 새 발자국/하나/남긴다
- (4) 붉고도 따뜻한/상처의/새 발자국/하나/남긴다
- (5) 붉고도 따뜻한/상처의 새/발자국 하나/남긴다

12) 김양현, 앞의 책, 221쪽.

13) 앞의 책, 220~227쪽 참조.

14) 앞의 책, 222쪽.

## (6) 붉고도 따뜻한/상처의/새/발자국 하나/남긴다

위에서 보는 것처럼 종장의 음보를 어떻게 나누는가에 따라 다양하게 읽히게 되며 그때마다 조금씩 의미가 달라진다. 김양현은 (1)이나 (2)로 나눌 때 무언가 미진한 느낌과 함께 시조의 울격이 아닌 것처럼 느껴진다고 보고, (3)과 같이 음보를 나눌 수 있다고 말한다. 셋째 마디가 소음보여서 어색하게 보일지는 모르나 다른 경우에도 어색하기는 마찬가지라면서 “하나”를 앞의 음보들이 평균치보다 길어지는 만큼 같은 크기의 긴 리듬으로 읽어야 한다고 본다. 어쨌거나 (1)과 (2)처럼 종장 첫 음보를 “붉고도”로 보지 않게 되면 시조의 불문율로 내려온 종장 3음절은 깨어지게 된다. 이것은 시조의 마지막 보루라고 생각해 온 것이다. 그런데 그는 음절의 개념으로만 읽어서는 아니 되고, 음보로 읽을 때조차 단순하게 고정된 음보가 아니라 모든 시상이 응결된 리듬의 흐름에서 그 성격을 파악해야 한다고 주장한다. 이 문제는 매우 민감하며 논란의 여지를 많이 가지고 있는 사안이다. 의미상으로는 그렇더라도 “붉고도”가 3음절인 까닭에 종장 첫 마디로 인정하고 넓게 보아 파격이 아닌 것으로 수용할 수도 있을 것이다. 그러나 이렇게 될 때 “붉고도”를 첫 음보로 갈라내면, 풍성한 해석의 여지가 사라질 것으로 보는 김양현의 견해가 상당히 설득력을 갖는다는 사실도 결코 간과할 수 없는 문제이다.

불규칙한 음절수, 전통적인 시조보다 긴 음보의 중첩, 상대적으로 훨씬 적은 음절을 지닌 음보의 돌출 등이 종장의 모습을 일그러뜨리고 있지만, 그렇다고 이것을 시조에서 추방한다면 현대시조는 영원히 담보만 거듭할 것이며, 시조뿐만 아니라 현대시 전반을 다양한 방법으로 해석하는 길도 좁아지게 될 것이다. 우리는 이것을 새로운 형식의 현대시조, 그러니까 이 작품 한 편밖에 적용되지 않는 독특한 양식으로 보아야 하며, 이런 작품들

을 포괄적으로 묶을 때 ‘열린 시조’라는 이름을 붙여야 하리라. 물론 이런 경우는 장형시조에만 나타나는 것이 아니다. 형식이 짧아서 변화의 가능성이 별로 없을 듯 보이는 단형시조도 다양하게 변주되며 새로운 시조 양식으로 거듭 태어날 수 있다.<sup>15)</sup>

김양현은 〈눈〉에 대한 논의를 마무리하면서 위와 같은 견해를 피력한다. 주목을 요하는 발언이다. 그러면서 비단 장형시조에만 국한해서 생각할 것이 아니라고 말한다. 단수의 다양한 변주로 시조양식이 거듭 태어날 수 있다는 것이다. 한 편만 더 보자.

별 떨기 튀밥같이 어지러이 흩어질 때

어둑새벽 등 떠밀고 달려오는 만 산줄기, 풍경이 풍경을 포개어 굴렁쇠 굴러간다, 자궁 흰히 드러낸 회임의 연못 하나, 제각기 펼친 만큼 내려앉은 햇살 속으로 염소 떼 주인을 몰고 질라래비 질라래비... 이 땅의 잔가지들 손잡고 살비비는가. 질라래비훠훠, 질라래비훠훠, 활개 치는 풀빛 아이들,

봄날도 향기로 와서 생금 가루 흩뿌린다

— 윤금초, 〈질라래비훠훠〉

“질라래비훠훠”은 어린아이가 두 손과 팔을 흔드는 모습이 마치 나비가 날갯짓을 하는 듯해서 붙여진 말이다. 굴렁쇠와 회임의 연못, 염소 떼, 활개 치는 풀빛 아이들……. 봄날도 향기로 와서 생금 가루 흩뿌리는 그런 날의 의미심장한 정경을 역동적으로 제시하면서, 삶에 대한 의욕을 북

15) 김양현, 앞의 책, 226~227쪽.

돋우는 사실시조이다.

조운의 사실시조는 한 전범이 될 만하다. 사실시조 창작자는 <구룡폭포>와 <질라래비훤훤>의 구조나 <눈>에 대한 논의에 주목해야 할 것이다. 양식적 확장을 위해서 사실시조의 영역이 필요하겠지만, 평시조로서도 소화될 수 있는 내용을 담는 일은 지양되어야 할 것이다.

### 3.

김양현은 현대시조가 자유시와 변별성을 유지하면서 나름대로 발전하지 못하고 구태의연한 모습으로 현대시의 변방으로 내몰린 까닭을 ‘전통 율격의 보전’이라는 구호가 시조문단을 휘감아 왔기 때문<sup>16)</sup>이라고 보고, 복합적인 의미망과 중층의 이미지리와 다양한 율격이 함께 흘러가는 게 바로 시의 리듬임을 제대로 인식하지 못한 때문이라고 여긴다. 그의 말은 수긍하기 힘든 부분도 있지만, 고언을 달게 새길 필요가 있다고 생각한다.

“정형미학의 변용과 한계”를 살피면서 “구태의연한 모습”을 탈피하려는 움직임이 자못 역동적임을 읽을 수 있었다. 현대시조가 내용을 형식 속에 집어넣는 방법을 버리고, 필연적인 형식을 찾아나가는 중에 오히려 시조다움을 창조하는 길을 마련해야만 한다.<sup>17)</sup> 이와 같은 김양현의 주장대로라면 현대시조라는 실체는 지금 어딘가에 존재하는 것이 아니라 지금도 형성되고 있는 어떤 것이다. 그러므로 완료형의 고시조와 달리 현대시조는 진행형이다.

실로 “시조의 앞날을 고정된 실체가 아니라 다양하게 변모하는 모습으

16) 김양현, 앞의 책, 229쪽.

17) 김양현, 앞의 책, 230쪽.



로 바꿔 놓을” 작업은 지금 왕성하게 활동하고 있는 작가들에게 주어진 몫이요, 책무이다. 형식과 내용의 절묘한 일치 혹은 일체를 위한 노력을 경주할 때 현대시조는 보다 높은 문학성을 성취할 수 있을 것이다. 그러기 위해서는 한 작품이 가지는 하나의 새로운 조형 형태 즉 연행같이와 한 구나 장의 의미 있는 되풀이 등은 그 나름대로의 타당성과 설득력을 지녀야 한다.

부단한 실험의식 없는 현실 안주는 종내 도태나 소멸을 자초할 수밖에 없다. 현대시조의 새로운 미학적 활로는 전통적 형식과 현대적 감각을 결합하여 새로운 시대적 요청에 다가서는 데 있다.<sup>18)</sup> 그러기 위해서는 시조 고유의 율격을 섬세하게 지켜야 한다. 고유의 율격을 해체하는 것은 자기모순이 되기 때문이다.

완결의 미학에 이르기 위해서 시인이 한 작품, 한 작품을 쓸 때마다 정형 안에서 새로운 형식 창조에 심혈을 기울여야 할 것이다. 그것이 때로 실패라는 결과를 초래하더라도 그러한 노력 없이는 시조의 미래는 밝게 열릴 수가 없기 때문이다. ▣

---

18) 이정환, 《현대시조교육론》 171쪽에서 유성호의 글 재인용.

# 현대시조의 불교적 특성

— 무산 조오현의 시조를 중심으로 —

임준성(전남대)

## 1. 머리말

본 연구는 시조시인 조오현<sup>1)</sup>의 대표 시조집 《산에 사는 날에》를 중심으로 하여 불교문학이 지니는 종교성과 문학성을 통해 현대시조의 불교적 특성을 살피기 위한 것이다. 이중 조오현의 시조작품이 《능엄경》의 선 수행법에서 이근원통(耳根圓通)의 지향으로 구성되어 있음을 밝혀냄으로써 시인의 문학적 성과가 불가의 선적 깨달음을 시화하여 관음수행으

---

1) 조오현(1932~): 법명 霧山, 법호 萬嶽, 자호 雪嶽, 경남 밀양 출생, 1937년 입산, 1966년 《시조문학》에 〈봄〉 〈관음기〉 등으로 문단 데뷔, 1979년 시조집 《심우도》(한국문학사) 출간, 2000년 시조집 《산에 사는 날에》(태학사) 출간, 2003년 시조집 《절간 이야기》(고요아침) 출간, 현재 무금선원 회주 겸 신흥사 주지. 조오현의 시조집 중 《산에 사는 날에》를 주요 텍스트로 삼은 이유는 《심우도》와 《절간 이야기》에 실려 있는 작품이 대부분 중복되어 실려 있기 때문이다.

로 귀결되고 있음을 나타내고자 한다. 또한 불가의 언어관인 이언절려(離言絕慮)의 내용이 시인의 실제 삶에서 무위(無爲)를 추구하고 있음을 알아 근본불교의 참뜻인 중도(中道) 지향으로 펼쳐지고 있음을 아울러 살피고자 한다.

이러한 연구 방법은 그간 불교문학에 대해 문학성을 위주로 한 연구 경향을 지양하고, 불교의 근본 원리에 바탕을 두고 작품 분석을 해나갈 때 불교문학의 종교성과 문학성이 서로의 영역을 조화롭게 지켜나가는 데 일익을 담당할 수 있으리라 생각한다.

## 2. 이근원통(耳根圓通)의 관음(觀音) 지향

불교 시조의 근간은 불교의 종교성과 시조의 문학성을 통해 상구보리(上求菩提 下化衆生)의 불도(佛道)를 실천하는 데 있다고 본다. 곧 불교라는 깨침의 종교를 언어문자로 형상화하여 이를 시화(詩化)함으로써 불도에 더 가까이 다가서기 위함이다.

조용현의 시조에서 발견할 수 있는 특색은 불교의 종교성에서 《능엄경(楞嚴經)》<sup>2)</sup>의 수행 방법인 이근원통(耳根圓通)<sup>3)</sup>을 지향하여 이를 문학적으로 형상화하고 있음을 알 수 있다. 《능엄경》은 불가에서 ‘깜깜기신이요, 차돌능엄이라’고 구전되어 오고 있는데, 이는 《대승기신론》이 그 복

2) 본 이름은 《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》으로 마음은 어디에 있는가에 대한 세존과 아난의 문답으로 시작하여 깨달음의 본성과 그 깨달음으로 나아가는 과정을 설하고 여래장이 무엇인가를 밝힌 경전이다. 박철환, 《시공불교사전》, 시공사, 2003, 113쪽 참조.

3) 《능엄경》의 耳根圓通에 대한 연구로는 조용현의 〈능엄경 수행법의 한국적 변용〉(원광대 박사논문, 2002)이 있다. 본 발표는 조용현의 연구 성과를 바탕으로 작성한 것임을 밝혀둔다.

잡다단한 논리체계에 한 번 빠져들면 마치 미로처럼 헤매는 것과 같다는 뜻인 반면에 《능엄경》은 차돌처럼 단단해서 쉽게 허물어지지 않는다는 뜻을 내포하고 있는 것이다.

《능엄경》의 핵심 수행 방법인 이근원통은 《능엄경》의 전체 구성인 권 10 중에서 권6에 별도로 독립되어 있을 만큼 중요한 부분이다. 이는 안이 비설신의(眼耳鼻舌身意)의 육근(六根) 중 이근(耳根)을 사용해서 걸림없이 원만하여 두루 통하는 ‘원통(圓通)’을 얻는 데 가장 중요한 목적이 있다. 곧 귀로 소리를 듣고 깨달음을 얻는 수행법을 말한다. 이는 《능엄경》의 25가지 원통 가운데 가장 수승하다고 하는데, 이는 곧 높고, 쉽고, 빠르다는 것을 뜻한다.

듣는 것이 저절로 생긴 것이 아니라 소리로 인하여 그 이름이 있게 되었으니 그 듣는 것을 돌이켜 소리에서 벗어나면 이미 해탈인 것을 다시 무엇이라 이름하리오! 하나의 감각기관이 이미 근원으로 돌아가면 여섯의 감각기관 또한 해탈을 이루게 되리라.<sup>4)</sup>

여기서 하나의 감각기관이란 이근(耳根)을 뜻한다. 이근을 통하면 육근을 모두 아우를 수 있다는 것이 《능엄경》에서 주장하는 이근원통의 원리이다. 이는 다시 말해 《능엄경》에서 여러 보살이 사용했던 25가지 방법 중에서 관음보살이 사용해서 얻은 이근원통을 최고의 수행법으로 제시하고 있음을 말하는 것이다. 따라서 이근원통은 관음신앙의 한 단면을 보여 준다고 하겠다. 관음이란 소리를 ‘관(觀)’하는 것으로, 소리를 ‘듣는 것’이 아니라 ‘본다’고 한다. 보는 것은 눈이다. 그러나 눈은 우리의

4) 聞非自然性 因聲有名字 旋聞與聲脫 能脫欲誰名 一根既返源 六根成解脫, 《譯註 首楞嚴經》, 一歸 譯, 불일출판사, 437쪽.

앞만 본다는 한계가 있음에 비해 귀는 사방으로부터 소리를 들을 수 있는 장점이 있다. 따라서 소리로 수행하는 것이 바로 관음신앙인 것이다.

밤 늦도록 불경을 보다가  
밤 하늘을 바라보다가

먼 바다 울음 소리를  
홀로 듣노라면

千經 그 萬論이 모두  
바람에 이는 파도란다.

— 〈파도〉<sup>5)</sup>

초장에서 시인은 밤 늦도록 잠을 이루지 못하고 불경 읽기에 골몰한다. 잠시 불경에서 손을 놓고 절마당에 내려와 밤하늘을 올려다본다. 증장에 이르러서 시인은 먼 바다의 울음소리에 귀를 곤두 세워 홀로 듣는다. 초장과 증장 모두 소리에 귀를 기울이는 공통점을 보여 준다. 이근원통의 수행방법은 처음에는 소리에 집중[觀]하는 단계가 있는데, 이는 다시 두 가지 단계로 나눌 수 있다. 바로 내면의 소리[內耳聲]와 바깥의 소리[外耳聲]이다.<sup>6)</sup>

초장의 경우는 내면의 소리에 해당된다. 내면의 소리란 자신 안에서 나

---

5) 조오현, 《산에 사는 날에》, 태학사, 2001, 62쪽.

6) 이 분류는 대만의 南懷瑾이 시도한 것으로 그는 耳根圓通을 체계적으로 정리한 것으로 유명하다. 남회근 저·최일범 역, 《정좌수행의 이론과 실제》, 논장출판사, 1988, 227~228쪽.

는 소리로 염불, 독경 등의 듣고 말하는 행위이다. 내면의 소리는 천만 가지로 흩어진 정신을 일념으로 모아 의식을 집중하여 점차 마음의 고요를 얻기 위한 데 있다. 따라서 초장에서 시인은 내면의 소리에 귀기울여 염불, 독경 삼매에 놓여 있음을 보여 주고 있는데, 이는 시인의 선지(禪旨)가 밤하늘에 빛나는 별들처럼 성성(星星)함을 말해 준다고 하겠다.

중장에서는 외면의 소리에 해당된다. 외면의 소리란 자신을 둘러싸고 있는 바깥에서 들려오는 소리를 말한다. 여기서 외면의 소리는 멈춤이 없는 끊임없이 들려오는 소리이다. 이에 해당되는 소리로는 물소리와 처마 끝에 매달린 풍경소리, 그리고 범종소리가 대표적이다. 계곡물이나 폭포수는 가물 때를 제외하고는 늘 흐른다. 풍경소리도 또한 바람이 불 때만 들린다. 범종소리 또한 마찬가지로이다. 이들은 인위적인 제재가 가능하기에 다소 유동적인 소리이다. 그러나 바닷소리는 늘 한결같이 들려온다. 오로지 바닷소리에만 온 의식을 집중하여 마음을 산란하게 하지 않는다면 소리를 관하여 견성(見性)의 경지에 오를 수 있게 된다. 이처럼 바깥 소리로 인해 한 소식을 전한 예는 옛 스님들의 시에서도 찾아볼 수 있다. 조선 중기 청허휴정(淸虛休靜, 1520~1604)의 <과봉성문오계(過鳳城聞午鷄)><sup>7)</sup>에서 대낮에 닭이 뉘치는 소리를 듣고 오도하였다는 것도 이와 같은 선에서 이해할 수 있을 것이다.

종장에 이르면 시인은 안팎의 소리로 이근원통의 수행력을 보여 준다. 천 가지 경(經)과 만 가지 논(論)은 결국 부처의 일거수일투족이거늘, 이 모두가 바람에 이는 파도처럼 본래 모습을 있는 그대로 바라볼 때 견성성불(見性成佛)할 수 있는 것임을 암시하고 있는 것이다.

7) 今聽一聲鷄 오늘 닭 뉘치는 소리 들었으니

丈夫能事畢 대장부 할 일 다 마쳤네 <聲觀> 3· 4구

淸虛休靜, 《淸虛堂集》, 《韓國佛教全書》 권7, 東國大學校 出版部, 1986, 685쪽.

걸어가고 있는 거다. 걸어가고 있는 거다. 때아닌  
저 바다의 적조, 그리고 또 포말들을  
이 겨울 밤의 마적이 걸어가고 있는거다.

—〈무자화(無字話)· 2〉<sup>8)</sup>

소리에 대한 시인의 수행은 위 시에서도 계속된다. 칠혹같이 어두운 밤 시인은 바닷소리에 집중한다. 초장에서 밀려오는 파도소리를 걷는 행위로 시각화하고 있다. 중장에서 때 아니게 다가온 바닷소리는 더욱 선명한 색채로서 적조를 띠고 거품을 일으키며 요동치는 모습으로 그려지고 있다. 종장에서 시인은 자신을 에워싸고 있는 번뇌망상을 마치 파도로 인해 시원스레 쓸려가는 모습으로 형상, “겨울 밤의 마적이 걸어가고” 있다고 노래한다. 시인은 이처럼 바깥의 소리에 집중한다. 이근원통의 외이성(外耳聲)으로 오로지 바닷소리에만 열중하다가 결국은 바닷소리와 하나가 되어 끝내는 바닷소리마저 놓아 버리는 자유자재함을 겨울 밤의 마적처럼 보여 주고 있다고 하겠다.

외설악 천불동 계곡을  
좋다는 말 하지 말라

거기 반석에 누워  
하늘을 바라보다가

흐르는 반석 밑으로  
물소리나 들을 일음……

---

8) 조오현, 앞의 책, 12쪽.

— 〈무설설(無設設)· 3〉<sup>9)</sup>

시인은 다른 방법으로 이근원통을 보여준다. 위 시는 초장에서 산으로 찾아오는 이에게 경계의 목소리를 들려준다. 설악산 명승지를 찾아온 나그네에게 천불동 계곡이 좋다는 말을 하지 말라는 뜻은 분별지(分別智)에서 벗어나라는 깨우침에서 비롯된 것이다. 우리는 늘 현상세계를 눈으로 보고 확인하는 습관을 가지고 있다. 이러한 습관은 진여(眞如)에 다가서는 데 방해 요인일 뿐이다. 분별지로 모든 것을 판단하는 악순환을 거듭할 뿐이다. 시인은 상구보리 하화중생의 자세로 중생을 제도한다. 중장에서 산을 찾은 나그네더러 넓고 반듯한 바위에 누워 하늘을 바라보라고 권한다. 그리고 중장에서 반석 밑으로 흐르는 물소리에 귀를 기울여 보라고. “그대, 흐르는 소리가 들리는가? 그렇다면 물소리에 집중하게나.” 소리에 집중하는 것에 대해 《능엄경》은 다음과 같이 강조한다.

부처님께서 사바세계에 오시어 이곳에서 설하신 진실한 가르침의 실체는 청정하게 소리를 듣는 것입니다. 만약 三摩提를 닦으려 한다면 참으로 듣는 것로부터 들어가야 하겠습니까.<sup>10)</sup>

불교의 그 많은 수행방법 중 시인은 이근원통의 참뜻으로 부처에게 다가설 것을 권유한다. 이러한 이유는 사람마다 근기가 다르기 때문이며, 그중 가장 손쉽게 다가서는 방법은 소리에 집중하는 것이다. 이는 부처님의 가르침은 청정한 것이며, 청정한 가르침은 곧 소리로 나타나는 것이

9) 조오현, 앞의 책, 47쪽

10) 佛出娑婆界 此方眞教體 清淨在音聞 欲取三摩提 實以聞中入, 《譯註 首楞嚴經》, 一歸譯, 불일출판사, 432쪽.



기에 이근을 통해 육근의 해탈을 이루기 위함인 것이다.

한나절은 숲 속에서  
새 울음소리를 듣고

반나절은 바닷가에서  
해조음 소리를 듣습니다

언제쯤 내 울음소리를  
내가 듣게 되겠습니까

—〈산일(山日)· 3〉<sup>11)</sup>

산사에서 생활하는 시인의 모습은 곧 수행의 연속이다. 이 시 또한 앞의 시와 마찬가지로 주요한 모티프로서 소리를 내세우고 있는데, 이는 시인의 이근원통의 수행법을 암시한다고 하겠다. 초장에서 숲 속의 새 울음소리로, 중장에서는 해조음 소리로 설정한다. 새 울음소리나, 해조음 소리는 역시 바깥 소리에 해당된다. 《능엄경》에서는 “진정한 삼매를 닦으려 한다면 참으로 듣는 것으로부터 들어가야 한다(欲取三摩提 實以聞中入).”고 강조한다. 이와 함께 《능엄경》은 네 가지 소리를 제시한다.

묘음과 관세음과 범음과 해조음으로 세상을 구제하여 다 편안케 하며 세상을 벗어나 영원을 얻었습니다.<sup>12)</sup>

11) 조오현, 앞의 책, 52쪽.

12) 妙音觀世音 梵音海潮音 救世悉安寧 出世獲常住, 《譯註 首楞嚴經》, 一歸 譯, 불일출판사, 433쪽.

위 네 가지 중에서 묘음, 관세음, 범음은 다소 추상적인 소리임에 비해 해조음은 구체적인 소리이다. 과도소리는 시비의 여지가 없을 만큼 분명하다. 과도소리에 집중함으로써 진정 삼매에 이르는 것이야말로 능엄선의 핵심 내용이다. 해조음이든 또는 다른 소리가든 간에 한 가지 소리에 계속 집중하면 다른 생각이나 소리는 들어오지 않고 계속해서 그 소리만 들리는 내면의 상태에 도달하게 된다. 이 상태를 흔히 삼매(三昧), 일여(一如)로 표현하는데, 이근을 사용해서 삼매에 도달하는 것을 말한다.

그러나 위 시는 앞에 예로 들었던 시와는 구별되는 특성을 보여 준다. 바로 종장에서 ‘언제쯤 내 울음소리를 내가 듣게 되겠습니까’ 하는 시인의 고백이 그것이다. 이는 곧 이근원통 수행의 마지막 단계인 반문문성(反聞聞性)이다. 반문문성이란 듣는 성품 자체를 다시 반문한다는 뜻이다. 여기에서 문성(聞性)의 이해를 돕기 위해 《능엄경》 구절을 예로 들어 본다.

“아난야! 소리가 사라지고 메아리까지 없어진 것을 너는 들음이 없다고 말하는데, 만약 참으로 들음이 없을진댄 듣는 성품이 이미 없어져서 마른 나무와 같으리니 종을 다시 친들 네가 들을 수 있겠느냐? 있음을 알고 없음을 아는 것도 그 들리는 대상인 소리가 있었다 없었다 하는 것이지 어찌 저 듣는 성품이야 네게서 있었다 없었다 하겠느냐? 듣는 것이 참으로 없다고 할진댄 무엇이 없다는 것을 알겠느냐? 그러므로 아난야! 듣는 가운데 소리가 저절로 생겼다 없어졌다 할지언정 네가 듣는 데 있어서 소리가 생기고 없어짐이 너의 듣는 성품으로 하여금 있었다 없었다 하는 것은 아니니라.”<sup>13)</sup>

13) 이운허, 《능엄경주해》, 동국역경원, 1974, 262쪽.

위 세준과 아난의 문답의 요지는 쉽게 말해 우리는 종소리가 날 때 종소리를 들음으로써 듣는 기능(聞性)이 작동하고 있음을 쉽게 인식할 수 있지만, 종소리가 나지 않을 때에는 듣는 기능이 멈추어 있는 것으로 오해하는 경향이 있다. 그러나 소리가 안 들릴 때에도 듣는 기능은 쉬지 않고 작동하고 있다는 것이다. 곧 듣는 기능이 항상 움직이고 있음을 알아듣는 성품을 돌이켜서 보라는 것이 반문문성의 핵심인 것이다.

다시 종장으로 돌아가 보자. 시인은 ‘언제쯤’ 이면 ‘내 울음소리’ 를 들을 수 있느냐고 묻는다. ‘내 울음소리’ 는 결론적으로 본래진면목인 자성(自性)이자 진여(眞如)의 실체를 말하는 것이다. 내가 곧 불성을 지닌 존재임을 깨닫는 것이 바로 견성성불하는 것임을 시인은 은연중에 내포하고 있는 것이다. 문성의 개념을 좀더 자세히 이해하기 위해 보조지눌(普照知訥, 1158~1210)의 《수심결(修心訣)》에 나오는 문답을 통해 살펴도록 한다.

“그대는 저 까마귀 우는 소리와 까치 지저귀는 소리를 듣는가?”

“예, 듣습니다.”

“그대는 듣는 성품을 돌이켜 들어 보아라. 거기에도 정말 많은 소리가 있는가?”

“거기에는 일체의 소리와 일체의 분별도 없습니다.”

“기특하고 기특하다. 이것이 바로 관음보살이 진리에 들어간 문이다.”<sup>14)</sup>

위 예문에서 보조지눌은 다시 돌이켜 묻는 수행방법인 ‘문성(聞性)’ 이

14) 汝還聞鴉鳴鵲噪之聲，曰聞，曰汝返聞汝聞性還有許多聲，曰到這裏一切聲一切分別俱不可得，曰奇哉奇哉此是觀音入理之門，보조지눌 著，《보조전서》，보조사상연구원，1989，36쪽.

바로 관음보살이 진리에 들어간 문이라고 밝히고 있다. 곧 반문문성을 통해 관음수행에 도달할 수 있음을 보여준 것이다. 이쯤에서 본다면 시인이 종장에서 뜻하고자 하는 것은 바로 관음보살을 친견하고자 하는 바람을 담고 있는 것이며, 이를 위해서 《능엄경》에서 강조하는 이근원통의 수행 방법을 지향하여 관음수행에 도달하고자 함을 보여 준다고 하겠다.

### 3. 무위와 이언절려를 통한 중도 지향

불가에서 선(禪)의 근본적인 생각은 본체(本體)에 대한 돈오(頓悟)나 자성에 대한 직관적(直觀的) 지각(知覺)과 증득(證得)을 본질로 하는 것이 특성이다. 곧 가르침 밖에 따로 전하고(教外別傳), 말로 세우지 않고(不立文字), 오직 마음만을 가리켜서(直指人心), 자성을 밝혀 부처를 이루리라(見性成佛)는 말로 요약할 수 있을 것이다. 그렇다면 언어를 부정하는 선과 언어로 나타내야만 하는 시의 관계가 문제가 된다.

禪과 詩는 같은 면이 없지 않으나 또한 큰 차이점을 가지고 있다. 시의 발생으로 말하면 선종이 발생하기 이전에 시는 이미 크게 발전하였고, 범위로 말하면 선은 종교에, 시는 문학에 속한다. 내용으로 말하면 선종에서는 眞如 法性を 깨달아 이치를 밝히는 데 있지만, 시에서 밝히고자 하는 것은 인간의 性情과 사물의 감정이다. 작용면에서 말하면 선이란 成佛과 祖師가 되어 자신을 제도하고 타인을 제도하는 데 있으나, 시는 性情을 기쁘게 하여 인심과 世道를 돕는 데 있다. 감수면에서 말하면 선이란 스스로 자기만 알 뿐 타인에게 보여줄 수 없다. 다시 말하면 “젊은이 일단의 풍류스런 일일랑, 단지 佳人만 홀로 알게 할 뿐(少年一段風流事 只許佳人獨自知).”이라는 시구가 의미하는 것이 바로 그것이다. 그러나 시인은 자신 스스로 즐길 뿐 아니라, 타인에게 보여주어 타인을 감동시키는 것이다.<sup>15)</sup>

위 글에서 저자는 선은 성불(成佛)과 조사(祖師)가 되어 자신을 제도(濟度)하고 타인을 제도하는 데 있다고 보고, 시(詩)는 성정을 기쁘게 하여 인심(人心)과 세도(世道)를 돕는 데 있다고 본다. 선의 종교적 가치와 문학의 효용성을 동시에 인식하고 있는 것이다. 또한 선은 불립문자를 지향한다. 육조 혜능이 ‘불립문자도 역시 문자’<sup>16)</sup>라고 한 것처럼, 이는 언어가 지니는 동일성과 고정성에 대한 부정을 나타냄과 동시에 방편(方便)으로써 이용되고 있음을 말하는 것이다.

이렇듯 선은 불립문자를, 시는 불리문자(不離文字)를 지향하기에 양자가 서로 다름에도 불구하고 선시라는 양식으로 나타나게 되는데, 그 이유는 본질과 정신의 원천에서 선과 시가 서로 통하기 때문으로 본다. 곧 불교에서 억지스러움이 없는 무위(無爲)와 일체에 걸림이 없는 사사무애(事事無碍)로 대표되는 역설적 표현은 ‘깨달음’의 불도(佛道)를 심층적 역설을 통해 더욱 효과적으로 전달하고자 하는 데 있다고 볼 수 있다.

무금선원에 앉아  
내가 나를 바라보니

기는 벌레 한 마리가  
몸을 뾰다 오그렸다가

온갖 것 다 값아 먹으며  
배설하고  
알을 슬기도 한다.

15) 杜松柏 著/朴浣植·孫大覺 譯, 《禪과 詩》, 민족사, 2000, 320~321쪽에서 재인용.

16) 慧能, 《六祖壇經》, 《大正新脩大藏經》卷48: 卽此不立兩字 亦是文字.

—〈내가 나를 바라보니〉<sup>17)</sup>

위 시조에서 초장은 일상적 표현으로 봐도 무리가 없을 것이다. 그러나 중장과 종장에 이르면 일상적인 언어와 사변으로는 파악하기 어려워진다. 시인은 무급선원이라는 선적 공간에서 수행을 하고 있다. 그러나 시인은 뜬금없이 ‘기는 벌레’로 전환되어 나타난다. 벌레가 꿈틀거리는 모습을 있는 그대로 받아들인다. 곧 억지스러움이 없는 무위이다. 또한 시인은 삶에 대한 집착도, 벌레에 대한 거부감도 보여 주고 있지 않다. 그저 ‘온갖 것’을 다 갉아 먹으며 살아가는 벌레의 모습을 통해 말이 떠나고 생각이 끊어진 모습으로 남아 있을 뿐이다. 한낱 미물에 불과할 뿐인 벌레의 모습에서 시인은 내면의 자신을 조용히 관조하여 선정(禪定)에 이르고 있음을 보여 준다.

지난 달 초이튿날 한 수좌가 와서  
달마가 서쪽에서 온 뜻을 묻길래  
내설악 백담 계곡에는 반석이 많다고 했다.

—〈무설설(無設設)· 5〉<sup>18)</sup>

한 수좌가 달마가 서쪽에서 온 뜻을 묻자 시인은 엉뚱하게 계곡에 반석이 많다고 대답한다. 마치 동문서답과 같은 엉뚱함을 보이고 있다. 그러나 위 시조는 전형적인 불립문자, 언어도단의 모습을 보여 준다. 이 시가 뜻하고자 하는 바를 아예 찾을 생각을 말라고 요구한다. ‘이언절려(離言絶慮)’<sup>19)</sup> 곧 말을 떠나 생각이 끊어진 곳이 바로 달마가 서쪽에서 온 뜻일

17) 조오현, 앞의 책, 9쪽.

18) 조오현, 앞의 책, 49쪽.

것이다. 부처의 가르침은 언어로 설명할 수 없으니 언어의 감옥에서 벗어나기를 주문하고 있는 것이다.

이러한 불가의 언어관은 원효(元曉, 617~686)의 《금강삼매경론》에서 인간의 분별의식에 사로잡힌 망념(妄念)의 언어기호를 넘어서는 방법으로 문어비의(文語非義)와 의어비문(義語非文)이라는 개념을 설정하여 궁극적 진리인 진여에 이르는 길을 제시하고 있다.

義語非文이라는 것은 말이 마땅히 진실한 義에 맞고, 단지 공허하게 문자에 얽매인 말이 아니기 때문이다. 文語非義라는 것은 말이 공허하게 문자에 얽매이고 있어 진실한 義와는 아무런 관련을 맺지 않고 있기 때문이다. ……그리하여 부처의 말씀은 곧 義를 나타내는 말이며, 義가 없는 일반의 말과는 다른 것이다.<sup>20)</sup>

문어(文語)는 일상언어의 속성으로 언어의 고정성과 동일성에 집착하는 세속적인 언어를 말한다. 이에 비해 의어(義語)는 일상 언어의 의미와 문맥에 국한되지 않고 지시적 의미를 초월하여 언외의 의미를 드러내는 것을 말한다. 다시 말해 원효는 문어는 언어가 지닌 한계로 인해 세계의 실상을 왜곡시킬 가능성이 있음에 비해 의어는 세계의 실상을 제대로 보이고 진실한 뜻을 지니고 있기에, 이를 석가의 말씀이라고 보았던 것이다. 그리하여 석가의 법문은 일상 언어로는 파악 불가능한 것이며, 법문의 행간에 숨겨 있는 의미를 찾아낼 때에 비로소 알 수 있는 미묘법문(微

19) ‘離言絕慮’가 극명하게 드러나고 있는 조오현의 시조로는 〈無字話〉와 〈萬人古則〉 그리고 〈一色邊〉이 대표적으로, 이는 후일 별도의 항목으로 설정해서 다루고자 한다.

20) 元曉, 《金剛三昧經論》卷下, 《韓國佛教全書》1권, 東國大學校 出版部, 1979: 義語非文者 語當實義故 非直空文故 文語非義者 語止空文故 不關實義故 … 所以佛說 乃是義語 不同凡語之非義也.

妙法門)인 것이다. 이를 선가에서는 이심전심(以心傳心) 또는 교외별전(教外別傳)이라는 말로 표현하고 있는데, 그 기원은 석가의 염화시중(拈花示衆)에 그의 제자 가섭이 파안미소(破顏微笑)로 대답한 예에서 찾을 수 있다.

世尊은 영취산의 법회에서 꽃을 들어 대중에게 보였다. 이 때 대중들은 모두 조용하였고 오직 迦葉만이 미소를 지었다. 세존은 말하기를 “나에게는 正法眼藏, 涅槃妙心, 實相無相의 미묘한 법문이 있으니 不立文字, 教外別傳을 摩訶迦葉에게 부촉하노라.<sup>21)</sup>

석가가 영산회상에서 법회를 열던 중에 꽃을 들어 대중에게 보였다는 것은 말없음의 가르침을 전파하기 위함이다. 대중은 석가의 물음에 대답할 궁리를 하느라 침묵하지만, 이는 곧 언어의 관념에 벗어나지 못하고 분별적 사고에 치우쳐 있음을 보이기 위함이다. 오직 가섭만이 웃음을 지어 보였다는 사실은 관념화된 언어를 사용하지 않고 상징적인 표현을 통해 불법의 미묘함을 드러내 보이고 있는 것이다. 인간은 스스로 불성을 지닌 존재임을 자각하는 순간 이심전심으로써만 표현할 수 있는 것이며, 이는 심인(心印)을 뜻하면서 동시에 선(禪)의 근본을 담고 있다고 할 수 있다.

해장사 해장 스님께  
산일 안부를 물었더니

21) 《五燈會元》卷一, 新纂續藏經 卷80: 世尊在靈山會上 拈花示衆 是大衆皆默然 唯迦葉尊者 破顏微笑 世尊曰 吾有正法眼藏 涅槃妙心 實相無相 微妙法門 不立文字 教外別傳 付囑摩訶迦葉.



어제는 서별당 연못에  
들오리가 놀다 가고

오늘은 산수유 그림자만  
잠겨 있다, 하십니다.

—〈산일(山日)· 2〉<sup>22)</sup>

시인은 스님의 산사생활이 어떠한지 안부를 묻는다. 그러나 시인은 ‘잘 있네, 못 있네’ 하는 우리네 일상적인 대담과는 달리 주위 사물의 모습으로 대신한다. 곧 한시미학에서 ‘입상진의론(立象盡意論)’<sup>23)</sup>의 현대적 변용이다. 처음부터 안부는 그런 의미가 아니었던 것이다. 여기서 안부는 선수행의 여여(如如)함을 묻고자 한 선문답인 것이다. 중장에서 연못에서 들오리가 노는 모습과 종장에서 산수유 그림자가 잠겨 있다는 표현에서 스님의 선정삼매가 성성(惺惺)하고 여일(如一)함을 보여 주기 위함인 것이다. 연못에서 들오리가 노는 것과 산수유 그림자가 어리는 것은 모두 자연 그대로의 모습이다. 시인은 자연 현상을 일정한 심리적 거리를 두고 실상 그대로 직관하는 심미의식을 보여 주고 있는 것이다. 또한 이 모두가 억지스러움이 없는 무위의 모습은 자연에 직관하여 물외(物外)에 얽매이지 않는 시인의 자유자재한 삶의 경지를 엿보게 한다.<sup>24)</sup>

22) 조오현, 앞의 책, 51쪽.

23) 정 민, 《한시미학산책》, 솔, 1996, 49~66쪽 참조.

24) 이러한 시인의 모습은 고려 중기 眞覺國師 慧謙(1178~1234)의 시 〈小池〉와 유사한 내용을 보여 준다.

無風澗不波 바람뿔어 고요히 파도 일지 않고  
有像森於目 삼라만상이 눈에 가득 비치네  
何必待多言 어찌 많은 말이 필요하리오  
相看意已足 바라보면 이미 뜻이 통하는데

그제는 한천사 한천스님을 찾아가서  
 무슨 재미로 사느냐고 물어 보았다  
 말로는 말 다할 수 없으니 운판 한번 쳐보라,  
 했다.

이제는 정말이지 산에 사는 날에  
 하루는 풀벌레로 울고 하루는 풀꽃으로 웃고  
 그리고 흐름을 다한 흐름이나 불일이다.

— 〈산에 사는 날에〉 2· 3연<sup>25)</sup>

위 시조 또한 앞의 시조와 마찬가지로의 시상을 보여 준다. 2연에서 시인은 무슨 재미로 사느냐며 안부를 묻는다. 이에 뜬금없이 운판이나 한 번 쳐보라는 대답을 듣는다. 말로 다할 수 없다는 것은 선을 말로 설명할 수 없다는 것이며, 이 또한 언어의 영역 밖에 있는 운판을 한 번 쳐보는 것으로 깨침의 소식을 대신하는 것이다. 시인은 이어 3연에서 있는 그대로의 모습으로 억지스러움이 없는 무위의 삶을 지향한다. 산에 사는 날에는 풀벌레가 되어도 좋고, 풀꽃이 되어도 좋을 것이다. ‘흐름을 다한 흐름’은 있는 그대로의 모습 곧 진여의 실체에 다가서서 일체가 모두 걸림이 없는 삶을 구축하고자 하는 소망이 담겨 있다고 하겠다.

하나로 어우러지고 하나로 어우러져  
 몸을 다 드러내고 나타내 다 보이며  
 저마다 머금은 빛을 서로 비취 주나니……

— 〈산창을 열면〉 3연<sup>26)</sup>

25) 조오현, 앞의 책, 55쪽.

위 시조는 산창을 열어 우주자연과 합일하는 모습을 화엄의 사사무에 한 법계연기의 진리로 노래하고 있다. 이 또한 이언절려의 시적 표현으로 초장에서 ‘하나로 어우러진다’는 것은 불교의 인드라망(Indra, 因陀羅網)<sup>27)</sup>과 같은 선에서 이해할 수 있을 것이다. 인드라망은 제석이 살고 있는 삼십삼천 세계의 하늘을 뒤덮고 있는 그물을 가리키는 것으로, 궁전을 덮고 있는 거대한 그물 마디마디에 달려 있는 무수한 보배 구슬이 빛의 반사에 의해 서로가 서로를 비추어 주고, 그 비춤이 또 서로를 비추어 주어 무궁무진하다는 표현이다. 이는 서로가 서로에게 끝없이 작용하는 중중무진(重重無盡)의 경지를 말하면서 일체제법은 모두 상호의존의 연기적 관계를 맺고 있음을 보여 주는 것이다. 이는 곧 화엄사상에서 “하나 [一]안에 일체가 있고 많음(多)안에 있는 하나도 그러하니 하나가 곧 일체요 많음인 일체도 곧 하나이네”<sup>28)</sup>와 같은 맥락을 지닌다고 하겠다. 하나 이면서 여럿이고 여럿이면서 하나라고 하는 것은 대립과 분별을 초월하여 서로 상호의존의 관계인 연기적 존재임을 증명하고 있는 것이다.

조오현의 시조에서 무위와 이언절려의 지향은 곧 중도(中道) 지향으로 나타난다. 중도란 용수(龍樹, Nāgārjuna, 150~250)가 《중론(中論)》에서 대승반야사상의 중요한 개념인 공사상(空思想)을 주된 내용으로 펼친 것이다. 이는 불교의 연기법을 확장한 개념으로 모든 존재는 서로 상대적이고 상호의존적인 관계라고 주장하며, 공(空)의 존재론적 의미는 모든 존재가 상호의존의 관계에 있기 때문에 연기적 존재라고 하는 것이다. 여기서 용수가 주장하는 연기법은 팔불(八不), 곧 생(生)/멸(滅), 상(常)/단(斷), 일(一)/이(異), 출(出)/래(來)<sup>29)</sup>의 어느 한쪽에 치우친 관념을 모두 부

26) 조오현, 앞의 책, 57쪽.

27) 因陀羅網은 범어 ‘indra’의 漢譯으로 帝釋이 살고 있는 궁전을 의미한다.

28) 義湘, <法性偈> 7· 8句, <華嚴一乘法界圖>, 《韓國佛教全書》 1권, 1979: 一中一切多中一切一切多即一.

정하여 상호차별과 대립의 편견을 지양하고 차별된 양자가 서로 상즉상입(相卽相入)하는 상태를 보여 주는 것이다. 이는 중도가 분별 작용을 넘어서 개념이나 언어적 사유로부터 자유로워지는 데서 열리는 세계이며, 다시 말해 문자에 집착하지 않고 일체가 연기에 의해 공함을 깨달아 언어 바깥에 있는 진여에 이를 수 있도록 마음을 닦기 위한 수행의 원리로서 작용하고 있음을 보여 준다 하겠다.

#### 4. 불교문학의 연구 방향—맺음말을 대신하여

이상에서 조오현의 시조집 《산에 시는 날에》에 수록된 작품을 중심으로 현대시조의 특징을 살펴보았다. 현대시조에서 불교적 특성은 《능엄경》의 이근(耳根)을 중심으로 한 수행방법인 이근원통(耳根圓通) 지향을 통해 관음신앙과 밀접한 관련을 보이고 있음을 새롭게 조명해 보았으며, 불가의 언어관이 ‘가르침 밖에 따로 전하고[教外別傳], 말로 세우지 않고 [不立文字], 오직 마음만을 가리켜서[直指人心], 자성을 밝혀 부처를 이루 리라[見性成佛]’에 있음을 바탕으로 하여 무위와 이언절려의 중도 지향을 보이고 있음을 살폈다. 그러나 현대시조의 불교적 특성을 살피기 위해 대상 작가와 작품을 무산 조오현만으로 한정하는 것은 분명 한계를 지닌다. 이에 만해 한용운, 철운 조종현, 인암 이봉록 등등의 불교 시조시인들의 작품을 같이 분석하여 이를 종합적으로 다루는 것을 후일의 과제로 남겨둔다.

불교문학 연구는 종교성과 문학성을 동시에 추구해야 하는 특성을 가진다. 일반적으로 불교문학 연구는 종교성보다도 문학성에 치중하는 모

29) 龍樹, 《中論》卷一 觀因緣品, 《大正新脩大藏經》卷30: 不生亦不滅 不常亦不斷 不一亦不異 不來亦不出.

습을 보여 준다. 그 어느 쪽에도 치중할 수 없다는 고민이 불교문학 연구에 어려움을 더해 준다. 이의 대안으로 학제 간의 활발한 연구를 통해, 불교철학의 성과를 문학연구에 도입하여 불교문학에 대한 심층적이고 다각적인 분석이 이루어져야 할 것이다. 이로써 불교문학의 폭과 깊이가 더해질 수 있다고 보기 때문이다. 또한 문학사적으로 고려 중기 진각국사 혜심으로부터 비롯되는 불교시의 전통이 오늘날 현대시조로 이어지고 있음을 살펴야 할 것이다. 비록 한시와 시조는 그 형태가 다르지만 정형의 구조 속에서 선적 깨달음이 동일하게 나타나고 있다는 점에서 한시와 시조의 연속성을 논의할 수 있을 것으로 본다. ▣



# 현대시조의 재인식과 세계화

(주관 : 서울대 한국문학연구소)

- 기조 강연 : 유구한 역사와 반(反)모더니즘/유종호
- 시조의 세계 내 현주소, 그 지표를 찾아서/장경렬
- 현대시조에서의 자연 형상과 그 논의/유성호
- 시조 번역, 어떻게 할 것인가/박진임

| 기조 강연 |

## 유구한 역사와 반(反)모더니즘

— 시조에 대한 단상 —

유종호(문학평론가·연세대 석좌교수)

### 1. 장르의 쇠퇴 혹은 소멸

인간의 관습이나 제도가 그러하듯 예술의 장르도 역사적으로 형성된 것이고 특정한 사회역사적 맥락 속에서 발생해서 발전하고 쇠퇴하고 혹은 소멸한다. 그것을 분명히 보여 주는 사례의 하나가 고전고대의 그리스 비극일 것이다. 그리스 비극에 관해서는 많은 연구와 찬착이 이루어졌고 현재에도 이루어지고 있다. 다양한 축적적인 연구에도 불구하고—아니 바로 그러기 때문에—그 어원의 연유나 기원에 관해서 비평적 합의를 얻어 정설로 굳어진 것은 없어 보인다.

필자가 접할 수 있었던 연구서 가운데서 가장 설득력 있다고 생각하며 흥미 있게 읽은 책의 하나는 프랑스의 고전학자 장 피에르 베르낭(Jean-Pierre Vernant)의 《고대 그리스의 신화와 비극》이다. 그리스 비극은 B.C.

6세기 말에 아테나이에서 생겨나서 번창하다가 쇠퇴했는데 그것은 백년 안의 일이었다고 그는 말한다. 서사시와 서정시의 뒤를 이어 발전했으나 철학이 그 정점을 맞으면서 소멸했다는 것이다. 조지 슈타이너 같은 비교 문학자가 서구문학사에서 3대 승리의 시대로 꼽은 아테나이 비극시인들의 장르가 어쩌서 불과 백년 안에 소멸하고 만 것일까? 베르낭의 연구를 최대한 요약하면 다음과 같이 된다.

베르낭은 비극이 예술, 사회제도, 인간 심리 등 각각의 관점에서 보아 전혀 새로운 발명품이었다고 말한다. 그는 비극의 참 재료가 도시국가 특유의 사회사상 특히 당시 발전하고 있던 법률사상이었다는 선행 연구를 수용하면서 비극시인들의 법률적 전문 용어의 구사는 즐겨 다루어진 비극의 주제와 법정의 권한에 속했던 소송 사건과의 밀접한 관계를 강력히 나타내고 있다고 말한다. 비극시인들은 그 모호성, 변동성, 불완전성 등을 의도적으로 이용하면서 법률용어를 활용했다는 것이다. 그리고 사용된 용어의 불명료성, 의미 변화, 모순 등은 법률사상 안에서의 의견 상치를 드러내고 또 종교 전통이나 도덕 사상과의 갈등을 나타내고 있다고 설명한다. 법률은 도덕사상과는 별개였으나 양자의 영역은 아직 분명히 구분이 되지 않았던 것이라고 말한다. 그리스인들은 원칙에 기초해서 일관성 있는 체계로 구성된 절대적 법이란 생각을 가지고 있지 않았다. 또 정의(Dike)나 법률(nomoi)이란 말도 가변적이고 의미 변화가 심하였다. 그러한 상황에서 비극은 정의와 가변적이고 고정되지 않은 법과의 갈등을 그린다. 물론 비극은 법적 논쟁이 아니다. 그러기 때문에 비극은 이러한 논쟁을 건디어 내거나 결정적인 선택을 하지 않을 수 없거나 모든 것이 불안정하고 모호한 가치의 세계에서 행동 방향을 찾아야 할 인간을 주제로 삼는다. 요컨대 비극은 법정이고 도시국가 및 법률제도와 동시에 생겨난 것이라는 것이다.

그는 또 비극이 추상적인 차원의 형식논리 상으로는 신화적 사고와 철



학적 사고, 즉 헤시오드와 아리스토텔레스 사이의 통로라고도 말한다. 신화적 사고는 모든 개념이 가변적인 모호성의 논리를 갖는다. 철학적인 사고는 동일성의 논리를 갖는다. 이에 반해 비극의 논리는 반대물 사이, 상반되는 힘 사이의 긴장의 논리이며 대립의 논리이다. 그것은 소피스트의 논리이기도 하다. 어떤 문제에 대해서도 두 개의 상반되는 논의가 가능하며 모든 인간문제에는 양극단이 있다는 논리이다. 그러나 뒷날 고전 철학 운동과 함께 진실과 오류가 구분되고 이에 따라 철학이 승리를 거두면서 비극이 종말을 고하게 되었다는 것이다. 베르낭이 그리스 비극을 특정 시기의 시대적 산물임을 강조하는 것은 신화적 사고와 철학적 사고 사이의 통로라는 사실을 강조하기 위해서이다. 단적으로 말해서 신화적 사고에서 철학적 사고에 이르는 과도기에 한 시대를 누렸던 비극은 그 과도기가 끝나자 역사적 소임을 다하고 소멸했다는 것이다.

아테나이의 디오니소스 신의 제전(祭典) 때 그 일부로 진행되었다는 비극 상연은 엄연한 사회제도이니만큼 아테나이의 쇠퇴와 큰 연관이 있을 것이다. 또 아테나이 비극이 신화와 영웅들을 한정적으로 다루었던 만큼 소재가 탕진되었다는 국면도 있을 것이다. 현대에 와서도 T.S. 엘리엇 같은 시인이 〈대성당의 살인〉 같은 작품에서 그리스 고전비극에 대한 동경을 표명한 바 있다. 또 그리스 비극의 대사가 본시 노래로 불려졌다고 오해한 베네치아의 호사가(好事家)들이 그 복원을 꾀하는 과정에서 오페라가 생겨났다는 것은 서양음악사의 상식이다. 그러나 그리스 비극이 어떠한 영향력과 흔적을 남겨놓았다 하더라도 특정 역사적 시기에서 사실상 소멸하고 말았다는 사실은 부정할 수 없다. 오페라 자체도 전성기를 지나 쇠퇴기로 접어들었다고 말해도 과언이 아니다.

## 2. 시조의 관습과 특성

우리의 전통 시가인 시조도 특정한 사회 역사적 맥락에서 발생해서 한 시대를 누리다가 쇠퇴한 문학 양식이다. 우리는 그러한 역사적 성격을 시인하면서 그 어제와 오늘을 검토해야 하리라고 생각한다. 한국문학 연구의 선구자인 조운제는 “실로 시조는 조선시가의 대표라 하겠고 또 과거 조선민족의 상징이 될 것이다.”라고 1937년에 간행된 《조선시가사강(朝鮮詩歌史綱)》에 적고 있다. 시조가 생겨나기 이전의 모든 시형(詩形)은 시조형식을 이루려는 준비에 지나지 못하였다고까지 말하고 있다. 질적인 면에서나 양적인 면에서나 시조가 전통 시가의 대표라 하기에 부족함이 없다는 것은 누구나 인정할 것이다.

시조의 기원과 발생에 대해서는 아직 비평적 일치를 보지 못하고 있는 것으로 알고 있다. 그러나 고려 말에서 조선조 초기에 일단 형태적 완성을 본 것이 아닌가 생각된다. 이조년의 걸출한 수작에서 우리는 한시의 번역 같은 느낌을 받게 되는 것도 사실이다. 그러나 이색의 시조에서 우리는 형태적 지족성을 감지하고 그 성취도에서 형태적 완성을 인지하게 된다. 흔히 가하는 우의적 해석에서 이색의 소작을 떼어놓고 보면 빼어난 서정성을 새삼 확인하게 된다.

이화에 월백하고 은한이 삼경인제  
 일지 춘심을 자규야 알라미는  
 다정도 병인양하여 잠 못 이뤘 하노라

—이조년

백설이 자자진 골에 구름이 머흐레라  
 반가운 매화는 어느 곳에 피었는고

## 석양에 호을로 서서 갈곳 몰라 하노라

—이색

고려 말에서 조선조 초기에 일단 형태적 완성을 본 시조는 사실 양반 관료나 사대부의 여기로서의 기능을 담당하면서 계승되어 왔다고 볼 수 있다. 고산(孤山)이나 송강(松江) 같은 상대적 전문가, 그리고 봉건적 신분관계에서 구차한 위치에 있던 황진이 등의 예외적인 경우를 제외하고 서는 여기로서의 시조 특히 평시조는 몇몇 모티프에 스스로를 구속하고 있었다고 생각한다. 옛 도읍지나 진중과 같은 특수 상황에서의 감개 토로(길재, 김중서, 왕방연, 이순신의 소작), 강호 호시절과 이에 따른 궁극적 체제 찬가(황희, 남구만, 이재의 소작), 우의적 교훈과 전언(이황, 양사언, 박인로, 김천택의 소작), 풍경과 이를 통한 마음 상태의 표출(월산대군, 성훈, 임제, 선우협의 소작) 등이 그것이다. 그나마 몇몇 여류 시인의 소작이 서정시의 본령이라고 할 에로스의 동향(動向)을 보여 주고 있는 것으로 다행한 일이다. 요컨대 평시조에 관한 한 조선조 중기까지는 양반 관료 등이 중요 생산자 구실을 한 것이다. 바꾸어 말하면 사대부 내지는 양반 관료라는 신분적 특수성과 여기라는 생산적 특수성이 그 모티프를 제약하고 한정시킨 것이다. 그리고 주목할 것은 비록 양적으로는 소수라 하더라도 이들 양반 관료들의 소작이 일정한 수준의 시적 성취를 이루고 있다는 점이다. 작자 미상의 소작들 가운데 높은 성취를 이룬 것은 희소하다. 옛시조나 사설시조에서 그나마 다양한 변주의 흥취를 감득하게 되는 것이다.

이 한정된 모티프가 현대시조에서 고스란히 재생산되는데 그것은 모티프 혹은 토포스(topos)의 압력이 얼마나 강력한 것인가를 보여 준다. 예술 창작에서 관습(convention)은 거의 규범으로 작동하며 강화되는 성향을 보인다.

봄이또 왔다한다 오시기는 온양하나  
동산에 꿩인 鞠이 언가슴을 못푸나니  
님떠나 외론적이면 겨울인가 하노라

— 〈떠나서 9〉, 최남선

처마에 낙수소리 인제 분명 봄이로고  
福비는 동령승이 마슬로 올때로다  
오늘쫘 회심곡소리 들릴 것도 같아라

— 〈봄〉, 이은상

담머리 넘어드는 달빛은 은은하고  
한두개 소리없이 내려지는 오동꽃을  
가라다 발을 멈추고 다시 돌아 보노라

— 〈오동꽃〉, 이병기

위에 적어본 20세기에 씌어진 육당, 노산, 가람의 소작들은 말투나 소재 선택 및 처리에서 조선조 사대부의 시조와 크게 구분하기가 어렵다. 표제가 붙어 있는 것이 다르다면 다른 점일 것이다. 그것을 단순히 인습에의 굴종이나 모방 행위의 연장으로 규정하는 것은 적절하지 못할 것이다. 20세기 초엽에 시조 부흥운동에 참여하여 작품으로 실천한 시조시인들은 전통적 민족 시가를 부흥시키고 그렇게 함으로써 우리 고유의 것을 선양하지는 문화 민족주의의 사명감을 가지고 있었다. 따라서 그들에게 중요한 것은 시조의 시조다움을 강조함으로써 시조의 정체성 보존과 부흥에 기여하겠다는 제작 의지였다. 그러한 제작 의지가 개개인에게 자각적으로 내면화된 것은 아니겠지만 심층적 차원에서는 하나의 구심적 지표가 되었을 공산이 크다. 따라서 초기 시조부흥운동에 참여한 시조시인

들의 소작을 서양 근대 낭만주의의 이념인 독창성이나 독자성이란 판단 기준으로 평가한다는 것은 현명한 처사가 되지 못한다고 생각된다. 그들에게는 우선 시조 정체성의 보존과 계승이 중요했고 선행 시조에의 전면적 의존은 따라서 정체성 보존에 이르는 하나의 방법이었을 것이다. 또 그들은 동시대 근대 시인들의 작품과의 차이성을 보여주어야 한다는 자기부과적인 숙제에도 무심할 수가 없었을 것이다. 고색창연한 시풍은 그러므로 시조의 정체성과 독자성 유지를 모색하는 시조시인의 전통 계승의 결과라고 할 수 있다. 이러한 시조부흥의 인과관계는 육당, 노산, 가람 이후의 시조시인에게서도 느슨하게나마 인지된다.

선죽교 선죽교리니 발남짓한 돌다리야  
 실개천 여원 물은 버들잎에 덮였고나  
 오백년 이 저 세월이 예서 지고 새다니

피니 돌무늬니 울어 무엇 하자느냐  
 돌이 모래되면 충신을 잊겠느냐  
 마음에 스며든 피야 오백년만 가겠니

— 〈선죽교〉, 조운

있진 가지새로 머언 산길이 트이고  
 새로 인 지붕들은 다소곤히 엮드리고  
 김장을 뽑은 발이랑 검은 흙만 들났다

들안을 깔린 낙엽 아궁에 지피우고  
 현불에 지새우던 그날 밤을 생각느니  
 몹사리 그리운 시름 눈에 고여 흐린다

— 〈입동〉, 김상옥

가을도 해질 무렵 저 멀리 화장터에  
오늘도 오르는 한 줄기 연기 있다  
그 어둡 소중던 몸이 속절없이 타느뇨

꿈도 설움도 하 그리 가꾸던 육신도  
한번 떠나면은 저러히도 그만인가  
아직은 젊은 손등을 어루만져 보도다

— 〈연기〉, 이호우

조운은 시조시인 가운데서도 이호우와 함께 변주를 통한 시조 근대화  
에 각별히 노력한 시인이요, 그런 쪽의 수작을 보여주고 있다. 그럼에도  
시조시인 조운의 본령이 가장 잘 드러나고 있는 것은 소재 선택이나 처리  
에 있어 가장 전통적이랄 수 있는 〈선죽교〉 같은 작품이라 생각된다. “마  
음에 스며든 피야 오백년만 가겠니”와 같은 종장은 전통 시조의 어법과  
는 사뭇 다른 파격적인 현대의 구어(口語)조로 되어 있다. 그러나 이러한  
어법상의 파격에도 불구하고 유서 깊은 다리에서 옛 역사를 생각하고 충  
신을 기리며 한을 되새기는 발상법은 옛 시조를 방불케 한다. 이렇게 시  
조 고유의 관습에 충실할 때 시조의 매력이 돋보인다는 느낌을 금할 수  
없다.

비슷한 말은 김상옥의 경우에도 적용할 수 있다. 김상옥은 시조 정형과  
관습의 구속에서 탈출해서 자유시로 자신의 시 세계를 옮겨갔다. 그러나  
엄격히 따져 볼 때 김상옥의 자유시는 그 성취도에서 초기 시조의 수준에  
이르지 못한다고 생각한다. 시조를 버림으로써 김상옥은 시인의 정체성  
마저 흠집 낸 것이 아닌가 생각된다. 적어도 그의 자유시 중 〈봉선화〉를

위시한 몇몇 시조에 견줄 만한 것은 찾기가 어렵다. 위의 시조 ‘입동’은 향토 풍경의 서경(敘景)과 지난날에 대한 회포가 어울려 서정적 울림을 가지고 있다. 전통 시조의 모티프가 예스러우면서도 그 나름의 질실성을 지니고 있다. 시조니 자유시니 하는 장르상의 구분을 떠나서 서정시로 일정 수준에 도달해 있다.

이호우는 “낙동강 빈 나루에 달빛이 푸릅니다”란 처녀작의 초장부터 시조란 뼈대 안에서 과감한 혁신을 도모한 시인이다. 그럼에도 그의 대표작이라 이를 만든 <살구꽃 피는 마을>에서 볼 수 있듯이 시조 전통에 귀의해서 착실한 효자 노릇을 할 때 가장 독자적인 시인으로서의 면모를 보여준다. 위에 적은 <연기>는 화장터의 연기라는 옛 시조에서 볼 수 없는 소재를 다루면서 출발하고 있다. 그러나 이어지는 예스러운 영탄은 역시 시조 관습에의 귀속을 통해서 체모를 유지하고 있다. 그의 많은 변형 시조는 일정 수준의 성취를 이루고 있지만 단락(短絡)적인 영탄이나 회한의 표출이라는 점에서 시조의 한계를 벗어나지 못하고 있다.

### 3. 시조의 위기와 부흥

시조는 고려 말과 조선조 초에 사대부나 양반 관료의 여기(餘技)로 일단의 형태적 완성을 이룬 후 서서히 그 생산자를 확대해 갔다고 할 수 있다. 사대부들이 한시(漢詩) 제작에서 문학적 표현 욕구를 충족하려 하던 시기에 시조는 어디까지나 변두리 형식이요 여기의 대상에 지나지 않았다. 고산이나 송강 같은 시인들은 이 점에서 예외적인 존재였다고 할 수 있다. 시조의 모티프가 매우 한정되어 있다는 것도 제작 주류인 사대부들의 세계관, 행동반경, 윤리의식, 감정의 운영이 비슷했다는 점에서 찾을 수 있다. 성리학을 위주로 한 유가의 전적 섭렵을 면학의 전부라고 생각하고 있던 그들은 가령 귀양 터에서의 소회 토로나 면학을 권고하고 교

훈을 들려주려 할 때 임시적인 시조시인으로서 자신을 정의했던 것이다. 모티프상으로 시조가 그나마 다양성을 획득한 것은 황진이나 홍광 같은 비주류 여성들의 합류를 통해서 가능했다. 조선조 후기에 이르러 가객이나 평민이 참여하여 평시조의 모티프가 유연성을 획득하고 엇시조나 사설시조가 등장하여 평민의 생활감정이 도입됨으로써 모티프도 비교적 다양해진 것이라 할 수 있다.

어디까지나 변두리 형식으로서 사대부들의 감정 운영의 한구석을 차지했던 시조는 그러나 위기에 봉착한다. 그것은 전통 양반 관료층의 신분적 위기와 겹치는 것이다. 19세기 말에서 20세기 초의 사회 상황은 주요 제작층인 사대부들의 사회적 존립 기반을 뒤흔들었다. 또 번역 시형(詩形)에서 유래한다고 생각되는 새로운 형태의 자유시가 주류인 한시에 대해 변두리 형식으로서 새로운 도전을 가하기에 이른 것이다. 이제 시조는 자유시와 경쟁관계에 들어선다. 이 자유시의 제작층은 안정된 사회적 기반을 갖고 있던 과거의 사대부들과는 다른 다양한 계층의 청년들이었다. 1910년대와 20년대에 작품을 보여준 육당, 춘원, 주요한, 김안서, 김소월 등은 사대부 계층 출신이 아니다. 근대와 근대성을 어떻게 정의하건 중요한 것은 활발한 사회이동 즉 신분이동이 근대사회의 가장 중요한 특징이라는 점이다.

우리 근대문학의 기점을 어디에 둘 것인가 하는 논의에서 우리가 거론할 판단기준의 하나는 사회이동의 가능성과 실제에 대한 고려라 생각한다. 사회이동의 가능성이나 실제를 선언적 차원의 정책 표명으로 기념하는 것이 아니라 현실의 구체 속에서 검토해야 할 것이다. 봉건적 신분관계의 고정성이 사실상 붕괴되면서 사회이동이 가능해진 시기가 근대의 기점이요 또 사회이동을 경험하고 실현한 사람들의 자기표현이 곧 근대문학이라고 해야 할 것이다.

김소월의 시가 아무리 예스러운 구비전통에의 청각적 충실성에 시중



했다 하더라도 그가 근대시인인 것은 성리학의 유가 전통이 금기시했던 에로스 충동을 정면으로 노래해서 그것을 정서적으로 합법화했기 때문이다. 거기에는 우리의 근대가 반영되어 있다. 이러한 근대 자유시의 도전 앞에 시조의 주류인 평시조를 놓고 비교할 때 근대문학으로서의 요건을 상실했다고 할 수밖에 없다.

역사적으로 역할과 기능을 소진한 시조는 그리스 고전 비극처럼 소멸할 명운에 처해 있었다. 시조를 소멸로부터 구한 것은 시조시인들의 의식적인 노력과 실천 때문이었다. 문화적 민족주의의 표현인 시조부흥론과 주창자들의 제작 실천이 그것이다. 이때 시조의 정형성과 관습이 일정한 효과를 발휘하면서 시조형태의 존속을 가능케 하였다. 정형시(定型詩)인 시조는 그 나름의 음수율과 관습으로 제작자에게 제약을 가하는 것은 사실이나 이 제약은 또 최소한의 성취 여건을 제공해 준다는 이점이 있다. 음수율과 관습에 순종함으로써 제작자는 복종 속에서의 자유를 누릴 수 있는 것이다. 이에 반해 무제한의 자유를 보장해 주는 듯이 보이는 자유시는 제작자에게 의존할 만한 그 아무것도 보장해 주지 않는다. 자유시의 자유는 방황과 기댈 곳 없는 불안한 무력감을 제공해 줄 공간이 크다. 얘기가 다소 추상적으로 흐른 감이 있지만 가령 초등학교 어린이에게 음수율에 맞추어 동시를 적어 보라 하면 무엇인가를 만들어내지만 그냥 적어 보라 하면 속수무책으로 앉아 있는 사정을 상기하면 될 것이다.

가령 육당 최남선의 경우를 검토하면 좀더 분명해질 것이다. 널리 알려져 있듯이 육당은 이른바 신시의 효시라 알려져 있는 작품을 발표한 바 있다. 소위 문학사적 호기심에서 읽게 되지만 작품으로서의 매력은 찾아지지 않는다. 그러나 그의 시조는 갑갑한 대로 일정 수준의 성취를 보여주고 있음이 사실이다. 물론 초기의 육당 자유시는 스물 안팎 소년기의 작품이요 최초의 현대시조집이라는 《백팔번뇌(百八煩惱)》가 나온 것은

그의 나이 30대 중반의 일이다. 자유시 제작이라는 습작기를 거침으로써 시조시인 육당이 탄생했다고 볼 수도 있다. 그렇지만 자유시가 제공하는 외관상의 자유와 방향을 포기하고 시조의 정형, 관습, 예스러운 어사(語辭), 한정된 모티프에 자신을 구속함으로써 그의 자유시가 보여 주는 해당무계함에서 벗어날 수 있었다고 보는 것이 적정하다고 생각한다. 시조의 정형성이 특히 언어구사의 절제와 조탁을 요구했다는 국면은 매우 중요하다. 자유시와 시조와의 관계에 관해 육당에게 한 말은 김상옥, 이호우 등에게도 해당된다고 생각한다. 어쨌거나 가혹한 문화적 민족주의에서 나온 시조부흥론과 그 실천이 시조를 자연사(自然死)로부터 구해 주었다고 해도 과언은 아니다.

#### 4. 시조의 반(反)모더니즘

현대시조가 보여 주는 중요한 특성은 무엇일까? 모든 현대시조에 내재하는 일관된 성격이 있다면 무엇일까? 그것은 시조의 사회적 역사적 기원이나 발달과 불가피하게 연루된 반(反)모더니즘이다. 우리 20세기 시에서 모더니즘을 어떻게 정의하던 모더니즘 시와 가장 대척적인 위치에 있는 것은 시조이다. 시조의 세계는 정지용, 김기림, 이상, 김광균의 시와 정반대되는 세계이다. 페미니스트 시인이나 녹색 지향 시인이 자신의 대의(大義)를 시조로 표현한다고 가정해 보자. 그것은 희극적인 자기 희화(戲畵)로 귀결되고 말 것이다. 현대시조도 자연 서경, 계절의 순환, 영탄적 회고, 특정 순간의 심경 토로, 계기(契機) 시편, 경의의 헌정, 우정의 교환 같은 전통적 모티프의 처리로 명맥을 이어왔다. 그러면 이 포스트모더니즘의 세계에서 반(反)모더니즘의 문학 형태는 과연 어떤 가능성을 가지고 있는 것일까? 염상섭의 소설과 현대시조를 좋아한다는 문학소년이나 문학소녀를 만나본 적이 없는 필자는 이에 대해서 어떠한 잠정적

답변도 준비하지 못하고 있다. 다만 반근대주의 시조가 소극적 차원에서 계고적인 해독제 구실을 할 수는 있다고 말하고 싶다.

산문과 운문의 구별이 뚜렷하지 않은 우리글의 성격과 관련되지만 시인들을 현혹시키는 항상적인 유혹이 있다. 그것은 요설과 산문을 향해 열려 있는 제어하기 어려운 다변(多辯) 충동이다. 특히 사유 지향을 자임하는 시인의 경우 다변 충동이 전경화되어 있음을 보게 된다. 이 때 시조는 그 정형성과 단시(短詩)적 성격을 통해 어사의 절제와 선용을 설득할 수 있다고 생각한다. 앞서 인용한 적이 있는 조운의 소작을 통해서 살펴보기로 하자.

선죽교 선죽교리니 발남짓한 돌다리야  
 실개천 여원 물은 버들잎에 덮였고나  
 오백년 이 저 세월이 예서 지고 새다니

명승 고적에서의 회고적 심경 토로라는 단골 모티프에 의존한 소작이지만 언어 경제면에서 단연 빼어난 작품이다. 선죽교에 대한 간결한 서경에 이어 시인의 소회가 짙막하게 첨가되어 있다. “오백년 이 저 세월이 예서 지고 새다니”. 말할 것도 없이 이 다리에서 고려가 망하고 조선조가 서는 계기가 있었다는 뜻이지만 그것을 단 한 줄로 집약한 것은 대단한 솜씨다. 고려 오백년과 조선조 오백년을 “오백년 이 저 세월”이라 한 것이라든지 나라의 흥망을 “지고 새다”로 압축한 것이라든지 명장의 솜씨다. 박종화가 <석굴암 대불 2>에서 “술바람 새소리에 또 다시 천년이 갔네”란 한 줄로 ‘신라의 천년 사적이 끝난 후 다시 천년이 지났다’는 것을 적은 것과 함께 우리 시에서 가장 함축적인 간결성의 사례라고 생각한다. 이러한 간결성은 결국 정형과 단시가 요구하는 강제에 대한 응답으로서 외적 제약이 없는 자유시 제작자가 배워야 할 국면이라고 생각한

다. 한편 정형성은 언어의 창의적인 구사를 강요하기도 한다. 다시 앞에서 인용한 대목에서 그 사례를 들어 본다.

선죽교 선죽교러니 발남짓한 돌다리야 —조운  
 현불에 지새우던 그날 밤을 생각느니 —김상옥  
 한번 떠나면은 저러히도 그만인가 —이호우

‘발’이란 말할 것도 없이 ‘두 팔을 잔뜩 펴서 벌린 길이’인데 요즘은 어려운 말이 되었다. 선죽교라고 많이 들어온 바 있으나 막상 와서 보니 한 발 남짓한 조그만 돌다리란 뜻인데 정형이 요구하는 압축적 표현이 놀랍다. ‘현불’은 ‘견불’이니 ‘불을 켜놓고 지새우던 그날 밤’의 뜻이 된다. ‘저러히도’는 ‘저렇게’의 변형인데 그 예스러움과 낯설음이 아주 효과적이다. 앞에 오는 ‘하 그리’와 좋은 맞대응이 되어 있기도 하다. 이것은 사소한 국면이긴 하나 어사 활용이나 산문성의 극복이라는 점에서는 눈여겨 볼 만한 대목이다.

## 5. 조그만 침언

국제 비교문학회의에 참석하기 위해 네덜란드의 라이덴에 들른 적이 있다. 라이덴 대학 근처의 한 고층건물 벽에 커다란 글씨로 일본의 승려 시인 바쇼(芭蕉)의 하이쿠가 세로쓰기로 써어 있는 것을 보았다. 페인트로 된 것인데 일변 놀랍고 일변 부럽기도 하였다.

거친 바다여 사도가 섬에 누워있는 미랏내

사도가(佐渡) 섬은 니이가타 현에 속해 있고 동해 쪽에 있는 섬으로서

는 일본 최대라 한다. 예로부터 중죄인의 귀양터로 알려져 있다. 어느 해 설지는 ‘사도가 섬은 파도치는 바다 저편. 그 섬 그림자와 거친 바다를 별과 달이 비쳐 주고 있다. 은하수도 보인다’고 부연하고 있다. 극히 인상적인 이미지다. 사실 일본의 하이쿠는 일본이 경제대국으로 부상하기 훨씬 이전부터 구미에 번역 소개되어 20세기 초두의 이미지즘 시운동에도 영향을 끼쳤다. 바쇼 하이쿠 영역본의 꼭지 글에서 바쇼는 이백, 두보와 더불어 동양의 최대시인으로 홍보되어 있기도 하다. 일본 단시의 특성이 그 고도의 암시성에 있으며 특히 17음절로 된 하이쿠에서는 독자가 그 의미를 완성하게 마련이라는 것은 서양 연구자들이 흔히 지적하는 사항이다. 따라서 31음절로 된 와카(和歌)보다도 하이쿠가 구미 쪽에서 더 환영받는 것 같다. 위에 적어 놓은 바쇼 하이쿠만 하더라도 해설자의 부연을 통해서 우리는 그 이미지의 전모를 파악할 수 있다.

프랑스의 이브 본느화(Yves Bonnefoy)는 하이쿠가 프랑스에서도 관심을 모으는 것은 비록 빈약한 번역이라 하더라도 하이쿠가 단시(短詩)의 최고의 사례를 보여주기 때문이라며 단시의 특징을 말하고 있다. 그는 그것을 “시적 경험 그 자체, 시 이외의 아무것도 아닌 것 같은 독특한 경험을 향해서 마음과 몸을 여는 능력을 증대시키는 것”이라고 규정하고 있다. 시조는 상대적으로 단시이기는 하나 평균 45음절로 되어 있고 초장, 중장, 종장을 통해서 모호성과 암시성을 원천적으로 배제하고 있다. 독자의 참여를 통해서 의미가 완성되는 모호성과 암시성의 결여가 시조의 특성이라고 할 수도 있다. 시조와 하이쿠의 대립은 유가의 합리주의와 선불교 직관주의의 대립일지도 모른다.

구미의 연구자들은 한 왕조가 5백년이 넘게 계속되었다는 점에 놀라움을 표시하면서 조선조를 거론한다. 발생 시기를 고려 말로 잡더라도 시조란 시가 양식이 5백년 넘게 지속되고 있다는 것 역시 어떻게 보면 놀라운 일이다. 생각건대 그것은 시조의 영광이기보다는 부끄러움일지도 모

른다. 엄정한 의미에서 전문적인 제작자를 갖지 못한 채 여기(餘技)로서 시종해 왔고 한시나 자유시와 같은 주류 시가에 대해서 변두리 형식으로 시종해 왔기 때문이다. 시인들과 비교해서 생산량이 적은 것이 아님에도 불구하고 시조시인이 아마추어 시인이라는 첫인상을 주는 것도 그 때문 일 것이다.

문화 민족주의의 열의에 의해서 부흥 유지된 것은 사실이나 현대 시조가 나라 안팎에서 얼마마한 동호인을 모으고 있는지 의문이다. 말 그대로 저들의 국민시가인 일본의 하이쿠 동호인 혹은 실작자가 2, 3백만 명에 이른다는 것과 다시 한 번 좋은 대조가 된다. 건강에 대한 관심이 엄청나게 고조되어 있는 사회에서 시조는 건강증진에 유효한 창의 보급을 통해서 동호인구의 확대를 도모할 수도 있을 것이다. 그러나 시조가 지속적으로 발전할 수 있느냐의 여부는 전문적인 그릇 큰 시조시인들을 앞으로 배출할 수 있느냐에 달려 있을 것이다. 한정된 모티프로 말미암아 소진 상태에 있는 현대 시조에 활력을 불어넣는 것은 의표를 찌르는 새로운 가능성의 제시밖에 없을 것이기 때문이다. 그것은 시조의 생득적 반모더니즘을 어떻게 지양하느냐라는 곤란한 가능성의 탐구이기도 하다. 문화 민족주의적 열의만 가지고는 충분치 못할 것이다. ▣

# 시조의 세계 내 현주소, 그 지표를 찾아서

— 캐나다 시인 엘리자베스 세인트 자크의 시조 시집 —

장경렬(서울대)

## 1. 엘리자베스 세인트 자크와 시조 형식

서울대학교 도서관에는 한국의 시조 시인들 및 시조 학자들의 각별한 관심을 끌 만한 한 권의 책이 있다. 이 책은 캐나다의 온타리오 주에 있는 인구 8만의 자그마한 도시 ‘수 세인트 마리(Sault Ste. Marie)’에 거주하는 엘리자베스 세인트 자크(Elizabeth St Jacques)라는 시인이 ‘메이플버드 프레스(Maplebud Press)’를 통해 1995년 출간한 것이다. 책의 제목은 “*Around the Tree of Light*(빛의 나무 주변에서)”이며, 바깥쪽 표지에는 “Korean Sijo(한국 시조)”, 안쪽 표지에는 “A Collection of Korean Sijo(한국 시조 모음집)”라는 부제가 책의 제목과 함께 나온다. 책의 부제만 보아서 한국의 시조를 번역하고 이를 모아 책으로 출간한 것이라는 판단을 하도록 하지만, 이는 번역 시집이 아니다. 이 책의 앞 부분을 장식하고 있는 재미 한인 시조 시인 김운송의 안내문 및 저자 서문을 보면 알 수 있

듯, 캐나다의 한 여성 시인이 시조 형식을 익히고 이에 맞춰 창작한 시 63편을 모아 발간한 시조 창작집이다. 외국인이 자신의 모국어로 시조를 창작하고 이를 묶어 시집으로 발간하다니! 일본의 하이쿠는 에즈라 파운드(Ezra Pound)를 비롯한 이미지스트 시인들의 역할에 힘입어 서방 세계에 널리 알려져 있을 뿐만 아니라 이 형식에 맞춘 시 창작 작업이 그쪽 세계에서 활발하게 이루어지고 있음을 우리는 익히 들어 알고 있다. 하지만 시조 형식은 일부 한국학이나 한국 문학에 관심이 있는 학자들 사이에서만 알려져 있을 뿐, 시조 형식의 시가 한국인이 아닌 사람에게 의해 창작되었다는 이야기를 들어 본 적이 없는 우리에게 《빛의 나무 주변에서》는 놀라움의 대상이 아닐 수 없다. 한국인이 아닌 외국인에 의해 발간된 최초의 시조 시집으로 추정되는 이 시집이야말로 시조의 세계 내 현주소를 가늠케 하는 하나의 지표가 될 수 있다고 하면 지나친 말일까. 이에 대한 판단에 앞서 이 시집을 좀더 살펴보기로 하자.

시집의 안내문을 쓴 김운송은 서울대학교 공대를 졸업하고 바이러스학으로 위스콘신 대학교에서 박사 학위를 취득한 이후 여러 대학에서 교수 생활을 하다 1982년 은퇴하고 현재 미국의 캘리포니아에서 시 창작 및 번역 활동을 하고 있는 분이다. 그는 세인트 자크의 시집 안내문에서 이렇게 쓰고 있다.

‘사계절의 노래’ (the songs of all seasons)로 알려져 있는 시조는 독특한 품질과 맛을 지닌 잘 발효된 포도주와 같다. 우아함, 열정, 희망과 꿈을 담은 시인의 영혼이 한데 어우러져 시조가 된다. 약 45개 음절로 된 3행시인 시조는 고려 시대(918-1392)의 중엽에 발원하여 약 1000여 년의 세월을 견디어 왔다. 모더니즘의 빛을 받아 시조는 아직도 강한 생명력을 유지하고 있다. (7쪽)



김운송은 시조를 ‘사계절의 노래’로 정의하고 있거니와, 이는 ‘시조’라는 말의 유래가 된 ‘시절가조(時節歌調)’를 잘못 해석해서 얻어진 것으로 보인다. 이 같은 정의는 자칫하면 시조를 ‘사계절 변화하는 자연을 노래한 시’로 이해하게 할 수도 있다는 점에서 문제가 있다. 아무튼, 김운송은 자신의 안내문을 통해 그가 세인트 자크의 시조를 캘리포니아 및 애리조나의 시조 콘테스트를 통해 처음 알게 되었음을 밝히고 있다. 우리의 관심은 세인트 자크 자신이 어떻게 시조를 알게 되었는가에 모아질 수 있다. 이에 대한 답을 시집의 저자 서문을 통해 확인할 수 있다.

1970년대 후반 고대 일본의 하이쿠와 우연히 만났을 때 나는 곧 이 형식이 나의 창작 생활을 만족스러운 것으로 만들리라는 점을 깨닫게 되었다. 또 다른 시 형식이 하이쿠와 마찬가지로 나의 흥미를 끌고 또 나의 기대를 충족시키는 일은 일어나지 않으리라고 생각했었다.

그런데 1992년 미국에서 있었던 두 군데의 연례 시 창작 콘테스트에서 한국의 전통 시조가 응모 분야로 올라와 있었다. 나는 이 형식에 관해 들어 본 일이 없었다. 호기심에 끌려 북미 지역에서 시조에 관한 한 권위자인 캘리포니아의 김운송이 쓴 글을 훑어보게 되었다. 그가 쓴 글의 첫 줄이 특히 나의 흥미를 끌었는데, 그의 글은 “글자 그대로 해석하자면, 시조는 사계절의 노래다”로 시작되었다. 내 자신이 음악적 배경을 갖고 있는 관계로 나는 이 말에 더할 수 없는 매력을 느꼈다. 시조 형식에 대한 간단한 역사와 설명 및 한국의 옛 시조에 대한 김운송의 영역 또한 마찬가지로 내 마음을 끌었다.

작업을 하는 동안 시인 친구들이 나에게 더 많은 정보를 제공해 주기를 희망하며, 즉시 나는 이 형식을 갖고 작업에 임했다. 하지만 내가 알고 있는 사람 가운데 시조 형식에 관해 들어 본 이는 아무도 없었다. 결과적으로 나는 뻔뻔함을 무릅쓰고 나의 첫 시도들을 위에 언급한 콘테스트에 제

출하게 되었다. 그런데 놀랍게도 두 편의 작품이 각각 2등과 3등의 자리를 차지하게 되었다. 그 이듬해 나의 시조는 두 군데 콘테스트에서 모두 1위를 차지하였다. 얼마나 기뻐던지! (11쪽)

위의 진술을 통해 우리는 세인트 자크가 오랫동안 하이쿠 형식에 친숙해 있었다는 점, 우연한 기회에 시조의 존재를 알게 되었다는 점, 시조에 관한 지식이 부족한 상태에서 시조 창작에 임하게 되었다는 점, 그럼에도 불구하고 시조 콘테스트에서 우수한 성적을 거두게 되었다는 점 등등을 확인할 수 있다.

우리는 또한 위의 진술을 통해 세인트 자크 역시 김운송의 영향 아래 시조를 ‘사계절의 노래’로 이해하고 있음을 확인할 수 있는데, 이로 인해 시조 형식 자체에 대한 그녀의 이해 수준이 어느 정도인가에 궁금증을 갖지 않을 수 없다. 하지만 서문에서 확인되는 그녀의 이해 수준은 다음 인용에서 확인할 수 있듯 상당히 정확한 것이다.

시조는 45개의 음절로 이루어진 삼행시로, 각 행은 14-15개의 음절로 이루어져 있다. 첫 행에서는 문제 또는 주제가 제시되며, 두 번째 행에서는 생각이 전개되거나 ‘변화’ 한다. 세 번째 행에서는 문제가 해결되거나 주제가 결말을 맞이한다. 마지막 행의 전반부에서는 의미, 소리, 어조의 급작스러운 변화 또는 그밖의 장치를 통해 문제 또는 주제가 ‘뒤틀린다.’ 독창적 기지(奇智)와 함께 시를 완결하기 위해 깊이 있는 관찰 또는 강렬한 정서적 끝맺음이 성공적 시조의 필수 요건이 된다. (12쪽)

여기에서 우리는 세인트 자크가 시조의 구조적 특성을 기승전결의 논리에서 찾고 있음을 확인할 수 있다. 이어지는 논의에서 그녀는 시조에는 내재적 음악성이 무엇보다도 중요하다는 점, 많은 시조에서 은유·직

유·편(pun)에 의한 이미지 제시를 확인할 수 있지만 그것이 시조의 필수 요건은 아니라는 점에 독자의 주의를 환기한다. 나아가, 시조는 원래 3행시이지만 영어 문화권에서는 6행으로 처리하는 것이 더 일반적 경향임에 주목하면서, 그녀는 3행 처리 방식보다 시각적으로 더 호소력이 있는 6행 처리 방식을 개인적으로 더 선호한다는 점을 밝히기도 한다.

세인트 자크는 시조의 운율과 관련해서도 나름의 견해를 밝히고 있는데, 시조 번역자나 창작자 가운데 각 행을 각운(脚韻, end rhyme)에 맞춰 처리하는 예가 있음에 주목하면서 이런 경향에 유보적 태도를 취한다. 무엇보다도 그녀는 각운 처리를 하는 경우 시조를 서양의 여타 시와 같은 유형의 것이 되도록 함으로써 시조의 독창성을 훼손할 우려가 있다는 입장을 취한다. 이어서, 각운을 허용하더라도 두 행 정도에서 그치는 것이 바람직하다는 의견을 제시하는데, 그 이상 각운 처리는 그녀가 듣기에 지루하게 느껴지기 때문이라는 것이다. 아마도 이 같은 지적은 한국의 현대 시조를 영어나 그 밖의 외국어로 번역 및 소개하고자 할 때 하나의 중요한 지침이 될 수 있을 것이다. 무리한 각운 처리는 때때로 시에 대한 번역 자체를 왜곡된 방향으로 이끌어 번역의 의의 자체를 퇴색시킬 수도 있기 때문이다.

시조에 대한 세인트 자크의 이해와 관련하여 또 하나 주목해야 할 점이 있다면, 시조의 문화적 변용 가능성에 대한 그녀의 인식이다. 세인트 자크는 시조란 한국에서 발생한 시 형식이고, 따라서 한국의 풍광, 국민 정서, 풍습, 가치를 반영한 것이라는 점을 인정한다. 하지만 시조가 북미 지역에 정착하면서 이 지역 사람들의 관심, 문화, 삶을 반영할 수밖에 없다는 점을 강조하면서, 그녀는 이에 따르는 시조의 필연적 변용을 너그럽게 이해해 주기를 한국인들에게 주문한다. 세인트 자크가 이런 주문에 덧붙여 하는 다음과 같은 말은 시조의 세계화를 꿈꾸는 한국의 시조 시인들에게 실로 적지 않은 힘이 될 수 있다.

우리의 시각이 영어를 통해 시조를 어떻게 변모시키건, 우리 북미인들이 항상 시조의 발생지와 기본 개념을 존중하고, 나아가 시조를 국제적 의사소통과 친선의 도구로 여기게 되기를 바란다.

시 세계에 중요한 역사적 공헌자인 시조는 북미 문학에 깊이 뿌리내릴 수 있는 힘을 간직하고 있다. 북미의 보다 많은 시인들과 편집자들이 시조를 알게 되고 또한 일상 생활 속에서 따뜻하게 맞이하기를 희망한다. 다행스럽게도 이런 발전을 알리는 고무적 징후가 이미 확인되고 있다. (15-16 쪽)

시조에 대한 세인트 자크의 열정은 시조 시집을 출간했을 뿐만 아니라 《캐나다 작가 저널》(*Canadian Writer's Journal*)과 같은 문예 잡지에 시조를 소개하기도 했다는 사실에서도 확인된다. 또한 그와 같은 열정이 세인트 자크의 것만이 아님을 우리는 그녀가 자신의 서문에서 언급한 여러 인물들의 활동을 통해 확인할 수 있다. 그녀에 의하면, 이미 폐간이 되긴 했지만 《미로즈》(*Mirrors*)라는 문예 잡지 및 또 하나의 문예 잡지인 《링크스》(*Lynx*)의 편집자이자 '아하 북스(Aha Books)'의 출판인이기도 한 캘리포니아의 제인 라이크홀드(Jane Reichhold), 《HWUP 시 뉴스레터》(*HWUP Poetry Newsletter*)의 발행인이자 북미 지역 최초의 시조 저널인 《시조 웨스트》(*Sijo West*)의 편집자인 플로리다의 레리 그로스(Larry Gross), 캐나다에서 발행되는 《앰버》(*Amber*)의 편집자인 헤이즐 퍼스고다드(Hazel Firth Goddard), 《타이드풀》(*Tidepool*)의 편집자였던 고(故) 허브 바레트(Herb Barrett)도 시조에 관심을 보이고 또 다른 사람들의 시조 창작 및 발표에 힘이 된 사람들이라고 한다. 또한 세인트 자크의 서문을 통해 우리는 애리조나 주 시인 협회, 플로리다 주 시인 협회, 《캐나다 작가 저널》 《HWUP 시 뉴스레터》 등이 주관하여 시행하는 시조 콘테스트를 통해 준 오웬스(June Owens), 플로렌스 W. 오테(Florence W. Otter), 게

리 에버리(Gary Every), 로라 김(Laura Kim) 등의 영어 시조 시인이 배출되었음을 확인할 수 있다. 한편, 산호세 주립 대학의 영문과 교수인 김기청(Kim Kichung)과 같은 이는 그의 저서 《고전 한국 문학 입문》(*An Introduction to Classical Korean Literature*, 1996)에서 학생들을 상대로 시조 창작 실험을 했던 적이 있음을 밝히고 있는데, 1993년 가을 번역 텍스트를 이용한 고전 한국 문학 강의 시간에 시도한 시조 창작 실험의 결과를 놓고 영어권 문화권에서 시조의 수용 가능성을 긍정적으로 검토하고 있다.

여기에 열거한 사람들 가운데 우리가 특히 주목하지 않을 수 없는 이는 레리 그로스다. 그는 자신이 발행하는 출판 매체를 통해 세인트 자크에 앞서 이미 시조를 창작하고 일반에게 소개한 사람이자, 《시 창작 및 출판 방법》(*How to Write and Publish Poetry*, 1987)이라는 책을 통해 시조 창작법을 전파한 시인이기도 하다. 시조 창작 및 보급에 관한 한 그의 기여 가운데 가장 두드러지는 것은 물론 앞서 말한 《시조 웨스트》라는 시조 전문지 발간일 것이다. 세인트 자크의 시조 시집이 발간되고 1년 후인 1996년 그로스는 자신을 편집장으로, 세인트 자크를 부편집장으로 하여 이 시조 전문지를 발간했는데, 유감스럽게도 현재는 발간이 중단된 상태다. 하지만 그로스는 이제 매체를 바꿔 인터넷을 통해 ‘시조 포럼(sijoforum)’을 운영하고 있거니와, 여기에서 우리는 시조에 대한 그의 변치 않는 애정을 확인할 수 있다.

놀랍지 않은가. 이제 시조는 한국인 고유의 것만이 아니다. 시조는 이제 한국을 벗어나 적어도 북미 지역에서 자생적인 자기 활동 영역을 구축해 나가고 있다. 아니, 한국어가 아닌 언어—북미의 경우 물론 영어—로 시조가 창작되고 있고, 또 적지 않은 사람들이 이에 관심을 보이고 있다. 사실 북미 지역 시조 운동의 두 주역인 세인트 자크나 그로스는 단지 시조뿐만 아니라 하이쿠에도 커다란 관심을 갖고 있는 사람들이긴 하다. 또한 굳이 이들이 아니더라도 북미 지역에는 하이쿠에 대해 열정적 관심

을 갖고 있는 시인들이 헤아릴 수 없이 많다. 요컨대, 하이쿠에 비하면 지극히 미미한 세력을 형성하고 있는 것이 시조라고 할 수 있을지 모른다. 하지만 캐나다와 미국에 작긴 하나 몇 군데의 거점을 확보하고 있다고 해도 지나친 말은 아닐 것이다. 물론 이러한 거점 확보에 재미 한국인 시조 시인들의 역할이 적지 않았을 것임을 미루어 짐작할 수 있다. 하지만 세인트 자크나 그로스가 운영하는 인터넷의 시조 사이트에 들어가 보면 시조에 대한 북미 지역 영어권 시인들의 관심은 우리의 예상보다 한결 더 자율적인 것임을 확인할 수 있거니와, 바로 이 점이 시조의 앞날을 밝게 하는 것이리라.

## 2. 엘리자베스 세인트 자크의 시조 세계

시조에 대한 북미 지역 시인들의 관심이나 이해 수준이 어느 정도인가 보다도 더 우리의 관심을 끄는 것은 그들이 발표한 시조 작품들 자체일 것이다. 물론 앞서 언급한 몇몇 인터넷 사이트에 들어가 보면 북미 지역 영어권 사람들이 발표한 수많은 시조 작품들과 만날 수 있다. 하지만 인쇄 매체의 권위를 인정하고자 하는 뜻에서 이 자리에서는 세인트 자크의 시조 시집에 실린 작품을 논의 대상으로 삼고자 한다. 그녀의 시집에는 계절과 자연의 변화, 가족에 대한 사랑과 자식에 대한 근심, 삶의 경이로움과 생명의 신비, 부모에 대한 사랑과 그리움 등등을 주제로 한 다양한 시들이 수록되어 있거니와, 우선 자연과 인간의 삶에 관한 그녀의 작품 두 편을 골라 이 자리에서 함께 읽기로 하자.

(가) For hours and hours thunder bolts  
and lightning cuts the sky;  
The thundergod consumed by rage

shatters stars (Does the moon explode?)  
But when the storm has finally passed,  
the sky has healed without a scar,

— 〈Sky Miracles〉 (23쪽)

(나) He was determined—  
nosey-parkers must keep out

Shapely gardens harbor lust  
privacy is built of bricks  
With time and care high walls arose  
now he can't see what brews out there

— 〈Two Sides〉 (26쪽)

(가) 몇 시간 천둥이 내닫고 / 번개는 하늘 가른다. / 분노로 제정신 아닌  
천둥 신 / 별을 부순다. (달도 폭발하고?) / 하지만 마침내 폭풍 지나  
자, / 하늘은 상처 하나 없이 아물었다.

— 〈하늘의 기적〉

(나) 그 사람 단호했지— / 참견꾼들 막아내는데 // 멋진 정원은 욕망을  
감추고 / 사생활은 벽들에 가려졌지 // 세월과 정성으로 담 높아지  
자 / 이제 그는 바깥일 알 수 없게 되었네.

— 〈양면(兩面)〉

무엇보다도, 이미 앞에서 확인한 바와 같이, 세인트 자크는 3행 형식 대  
신 6행 형식의 시조를 쓰고 있음에 주목할 수 있다. 아울러, 음수율의 측

면에서도 시조 형식을 비교적 충실히 지키고 있음을 확인할 수 있다. (가)의 경우 7-6-8-8-9-8, (나)의 경우 5-7-7-7-8-8로, 한 행이 대체로 15음절 내외로 구성되어 있다. 물론 “3-4-4-4, 3-4-4-4, 3-5-4-3”이라는 율격을 정확히 지키고 있는 것은 아닌데, 근본적으로 구조가 다른 언어인 영어로 시조를 쓸 때 이 같은 음수율을 지켜 달라고 하는 것은 가당치 않은 일일 수 있겠다. 하기가 한국의 시조 시인들조차 음수율 면에서 비교적 자유로워지는 경향이 있지 않은가. 한편, 위의 시들은 구조적 측면에서도 시조 형식에 충실하다고 할 수 있겠는데, 이와 관련하여 시상의 전개가 기승전결의 구조로 되어 있음에 유의하기 바란다. 또한 (나)의 경우 (가)의 경우와 달리 초·중·종장 사이에 한 행의 여백을 주었는데, 시상 전개의 흐름 및 호흡과 관련된 것으로 보이는 이 같은 배려 역시 한국의 현대 시조에서도 찾아볼 수 있는 특징이다.

내용 면에서 볼 때 (가)는 자연 현상에 대한 노래일 수도 있지만, 이때의 하늘은 단지 우리가 알고 있는 자연 속의 하늘이 아닐 수도 있다. 이때의 하늘은 시인의 마음을 지칭하는 것일 수도 있고, 시인과 가깝게 지내는 사람 가운데 누군가의 마음을 지칭하는 것일 수도 있다. 무시무시한 폭풍에 갈가리 찢어지고 말 것 같았던 하늘이 “상처 하나 없이” 온전한 모습을 되찾듯, 삶을 살아가다 보면 엄청난 분노와 좌절 때문에 회복할 수 없는 상처가 남을 것 같았던 우리네 마음도 위기를 넘기면 언제 그랬냐는 듯이 평온(平穩)을 되찾는 경우가 적지 않다. 사람들이 어떤 절망과 분노도 참고 견뎌 내어 마침내 평온을 되찾을 수 있음은 저 하늘이 보여 주는 그와 같은 교훈 때문이 아니겠는가. 이런 맥락에 이 시를 놓으면, 이 시는 결코 단순한 자연 관찰의 시에 머물지 않고 삶에 대한 깊이 있는 관찰과 교훈을 전하는 시로 읽힐 수도 있다.

(나)의 경우는 그 자체로서 아주 소박한 교훈의 시로 읽힌다. 세상을 살다 보면, 적지 않은 사람들이 자기만의 세계에 갇혀 지내려고 한다. 특히



현대 산업 사회의 도시적 삶은 사람들에게 더욱 더 그와 같은 고립화를 부추긴다. 마치 ‘군중 속의 고독’이 삶이 추구해야 할 최고의 이상(理想)이기라도 하듯. 이처럼 고독의 성에 간혀 살고자 하는 사람들에게 남의 세계를 기웃거리는 “참견꾼들”이란 귀찮고 성가신 존재들일 것이다. 그리하여 많은 사람들이 “참견꾼들”을 막기 위해 더욱 높은 성벽을 쌓는다. 그리고는 자기만의 “멋진 정원”에 온갖 아름다운 꽃—비록 그 꽃이 각종 문명의 이기(利器)와 한 개인의 편협한 이기심이 피워낸 환상의 꽃에 불과한 것이라고 하더라도—을 피워 혼자만 즐기려는 “욕망”을 불태운다. 하지만 어떤 꽃이든 이를 혼자만 즐기기 위해 담을 쌓는 행위는 곧 외부의 모든 잠재적 꽃으로부터 자신을 차단하는 행위이기도 하다. 말하자면, 담을 쌓는 일은 작은 것을 지키기 위해 큰 것을 잃는 행위일 수 있다. 세인트 자크는 이 평범한 진리를 기승전결의 논리를 통해 극적(劇的)으로 제시하고 있으며, 이때 사용된 언어는 지극히 간명하기에 더욱 큰 호소력을 갖는다.

위에서 검토한 두 편의 작품도 물론 일정한 수준의 시적 완성도를 갖추고 있지만, 세인트 자크의 작품 가운데 특히 백미로 꼽힐 만한 작품들은 인간사에서 흔히 발견되는 갈등이나 아픔을 다룬 것들이다. 아마도 그 대표적 예를 들자면, 사랑하는 아들의 말이 어머니에게 더할 수 없는 희망의 빛이 될 수도 있지만 때로는 그녀의 가슴에 아픈 상처가 될 수도 있음을 노래한 (다), 노쇠하고 병든 어머니 앞에서 안타까워하는 딸의 마음을 담은 (라) 등이 이에 해당할 것이다. 이들 시는 한국의 시조 시인들이 창작한 그 어떤 탁월한 작품들과 견주어 보더라도 시상 전개의 면에서뿐만 아니라 시적 이미지 제시의 면에서도 결코 떨어지지 않는 작품들이다.

(다) Once more my son

your words are like the stars;

A silken tongue swabs silver dust  
across my hopes and dreams.

Should I forget, though lovely stars,  
sharp points can shred the heart?

— 〈Untitled〉 (47쪽)

(라) Old mother dear to see you now  
my heavy heart is full

Once bright balloons you tossed to me  
that held wise words and wit  
Mere bubbles now escape your lips  
I cradle each limp from their weight

— 〈Heavy Is Old Age: For Mom St Jacques, 90〉 (88쪽)

(다) 내 아들이 다시 한번 / 너의 말이 별과 같구나 / 보드라운 혀가 은빛  
먼지를 닦아내는구나 / 내 희망과 꿈을 가로질러 // 내 잊어야 할까,  
사랑스런 별이나, / 날카로운 끝으로 가슴 찢을 수도 있음을?

— 〈무제(無題)〉

(라) 사랑하는 어머니, 어머니를 보노라면 / 무거운 마음 견디기 어렵습니  
다 // 한때 어머니 빛나는 풍선을 제게 던져주셨지요 / 지혜의 말과  
기지로 가득 찬 풍선을 // 이제 어머니의 입술에서 나오는 건 거품  
뿐 / 나는 무게를 감당 못해 흐느적거리는 거품 하나하나를 토닥여  
잠재웁니다

## —〈노년의 무거움—아흔 살의 어머니를 위해〉

세인트 자크의 자기 소개를 보면 그녀에게는 아들이 둘 있음을 알 수 있다. 그녀의 시에서 우리는 이 두 아들에 대해 지극한 사랑을 쏟는 어머니의 마음을 읽을 수도 있지만, 때때로 이 두 아들 때문에 걱정하고 염려하는 어머니의 마음도 읽을 수 있다. 하기가 사랑하는 자식에 대해 걱정하고 염려하지 않는 어머니가 어디 있겠는가. 하지만 그녀의 시 세계에는 단순히 여느 어머니가 갖는 자식에 대한 걱정과 염려 이상의 마음을 보여 주는 작품들이 더러 있다. 말하자면, 자식으로 인해 상처를 입거나 괴로워하기도 하고 근심하기도 하는 어머니의 마음이 읽혀지는 작품들이 있다. 모르긴 해도 세인트 자크의 아들들이 꽤나 어머니의 속을 썩였던 것 같다. 아무튼, 자식 때문에 상처받을 수 있는 어머니의 마음을 세인트 자크는 (다)와 같은 시를 통해 보여 주고 있는데, 이 작품의 섬세하고 아름다우면서 참신한 시적 이미지가 특히 우리의 마음을 끈다.

이와 관련하여, 우선 아들의 말이 별에 비유되고 있음에 주목할 수 있다. 일반적으로 별이 비유법에 사용되면 그것은 아름다움, 사랑스러움, 빛, 희망 등등의 긍정적 의미를 갖는다. 마치 이 시의 14행에서 아들의 말이 어머니의 “희망과 꿈”을 덮고 있는 “은빛 먼지”를 닦아내는 “별”에 비유되고 있는 예에서 보듯이 말이다. 따라서 이 시의 기와 승에 제시되는 별의 이미지는 참신할 것도, 또한 특별히 섬세할 것도 없어 보인다. 하지만 5행에서 극적 반전이 준비되고 있으니, “사랑스런 별”에 대한 기대가 어긋난 적이 있었음을 “나”는 문득 깨닫는다. 보다 더 정확하게 말하자면, “사랑스런 별”과 같은 아들에 대한 기대가 어긋난 적이 있었음을 문득 기억하고는 이를 잊고 싶어하는 어머니의 마음을 시인은 “Should I forget” 및 “though”라는 표현을 통해 암시한다. 이윽고 6행에 가서 우리는 “사랑스런 별”이 “나”의 마음에 상처를 준 적이 있음을 알게 된다.

“별”이 상처를 주다니? “별”은 아름답지만 이와 동시에 “날카로운 끝”을 갖고 있기 때문이다. 이처럼 어머니가 받은 상처를 드러내기 위해 시인이 사용하고 있는 비유적 이미지는 여전히 “별”이다. 즉, 시인은 비유적 이미지의 일관성을 유지하면서 이와 동시에 그 이미지가 수용할 수 있는 의미에 극적인 역전을 꾀하고 있는 것이다. 아무리 사랑스러운 대상이라고 하더라도 경우에 따라 깊은 상처를 줄 수도 있음을 시인은 “별”의 이미지를 통해 섬세하고 아름답게 그리고 있다.

우리는 이 시의 제1행만을 놓고 보면 음수율의 면에서 과격이 심하다는 점에 주목할 수 있다. 시조의 초장 첫 구에 해당하는 제1행이 다만 4음 절로 되어 있지 않은가. 이 같은 과격을 어떻게 이해해야 할까. 어찌 보면, 속을 썩이던 아들이 다시금 다감한 아들로 바뀌었을 때 너무도 즐거워, 또는 감격해서, 또는 가슴이 벅차, 말을 제대로 잊지 못하는 어머니의 마음을 여기에서 일별할 수 있지 않을까. 사람이란 마음이 벅찰 만큼 행복하거나 기쁠 때 말을 더듬거나 제대로 잊지 못하는 법이다. 자식의 작은 변화에도 제대로 말을 다 하지 못할 만큼 기뻐하고 즐거워하는 어머니, 섬세하고 따뜻한 그런 어머니의 마음을 우리는 바로 이 과격에서 읽어낼 수도 있겠다.

(라)의 예 역시 참신하고 생생한 이미지를 담고 있는 아름다운 시다. 제 1-2행에서 “나”는 병석에 누워 있는 어머니를 보면서 가슴 아파한다. 제 3-4행에서는 그런 어머니를 보고 가슴 아파하던 “내”가 과거의 어머니를 회상한다. 생기가 가득했던 시절 어머니가 나에게 던지던 말은 마치 “빛나는 풍선”과도 같았다. 여기에서 우리는 만화에 나오는 “말 풍선”을 연상할 수도 있겠다. 마치 시합 중 어떤 농구 선수가 자기 편 선수에게 팽팽한 공을 날렵하게 던져주듯, 어머니는 “지혜의 말과 기지”를 가득 채운 “말 풍선”을 “나”에게 던져 주셨던 것이다. 이처럼 제1-4행에서 시인은 (1) 현재에서 과거로, (2) 병든 어머니에서 생기 찬 어머니로, (3) 슬픔에

젖은 딸에서 슬픔을 모르던 딸로 시적 이야기를 이끌어어나간다. 여기까지 볼 때 24행의 풍선 이미지는 더할 수 없는 활기와 경쾌함을 독자에게 읽도록 하는 비유적 장치로서의 역할을 한다. 바로 이 점만으로도 풍선의 이미지는 시적으로 값진 것이다.

하지만 풍선의 이미지가 이 시에서 특히 값진 것이 되는 이유는 바로 다음에 나오는 거품의 이미지와 선명한 대비 관계에 놓이기 때문이다. 풍선에 비하면 거품은 크기도 보잘것없고 탄력성도 없다. 크기가 보잘것없기에 무언가를 담더라도 대단한 것을 담을 수는 없다. 그리고 탄력성이 없기에 활기가 느껴지지도 않는다. 또한 거품은 쉽게 꺼질 수 있는 것이기에 이는 불안하고 위태로운 것이다. 다시 말해, “무게를 감당 못해 흐느적거리는” 것이 거품이다. 그렇기에 “나”는 “풍선”을 받을 때와 달리 “거품 하나하나를 토닥여 잠재” 우려 한다. 여기에서 우리는 생기를 잃을 채 힘없이 내뱉는 어머니의 말(또는 신음)에 조심스럽게 귀를 기울이는 딸의 모습을 떠올릴 수 있지 않을까. 요컨대, 과거의 어머니의 말과 현재의 어머니의 말(또는 신음)을 “풍선”과 “거품”에 비유함으로써 시인은 어머니의 변한 모습과 이를 바라보는 딸의 애끓는 마음을 더할 수 없이 생생하게 독자에게 보여 주고 있다.

세인트 자크는 이처럼 시조 형식을 인간사와 인간의 마음을 섬세하고 관찰하고 생생하게 전하는 창작 매체로 이용하고 있거니와, 그녀의 작업은 시조 형식의 잠재적 가능성을 나름의 시각에서 실험한 구체적이고 실천적인 예 가운데 하나라고 할 수 있다. 이런 관점에서 그녀의 작업은 시조의 발원지인 한국의 시조 시인이나 시조 학자에게도 소중하고 값진 것이 아닐 수 없다. 돌이켜 보건대, 시조를 “사계절의 문학”으로 이해한다는 세인트 자크의 진술에 접했을 때, 우리는 그녀의 시조가 자연과 계절의 변화에 관한 소박한 노래의 수준에서 벗어나지 못하는 것일 수 있으리라는 식의 우려를 했던 것도 사실이다. 하지만 시조가 한국적인 것이지

만 북미 지역의 시인이 단순히 한국적인 시조 형식을 주어진 대로 수용할 수만은 없다는 점, 시간적·역사적·지리적 맥락에 맞춰 변용이 필수적이라는 점을 깊이 인식하고 있는 시인이었다는 점도 우리는 기억한다. 그녀의 이 같은 인식으로 인해 “사계절의 문학”이라는 잘못된 이해 자체가 그녀의 시조 창작 활동에 크게 영향을 미치지 않았다는 추론이 가능할 수도 있겠다.

위에서 검토한 (다)와 (라)는 참신하고 적절한 비유적 이미지를 통해 더할 수 없이 강한 시적 호소력과 울림을 갖는 탁월한 작품들이라고 할 수 있다. 또한 적절한 비유적 이미지 사용뿐만 아니라 경제적 언어 사용으로 인해 아름답고 깔끔한 시적 분위기가 잘 살아나는 작품이기도 하다. 세인트 자크의 작품들 가운데에는 이처럼 비유적 이미지에 기대지 않고서도 시적으로 성공한 작품들 또한 적지 않은데, 아마도 다음과 같은 예가 이에 속할 것이다.

(마) Just us two in the photograph

his arm around my thin shoulder

That strong limb I then leaned against

would break so many falls

We stood like this but only once

but his strength holds me still

— 〈Even Now: In Memory of Dad St Jacques〉 (90쪽)

(마) 사진에는 다만 우리 둘뿐 / 가냘픈 내 어깨를 감싼 아버지의 팔 / 내가 기대고 있던 그 강인한 팔은 / 넘어지는 나를 너무도 많이 안아 일으켰지요 // 이처럼 함께 서 있었던 것은 오직 한 번뿐 / 하지만

## 아버지의 그 힘이 나를 아직 지탱해 줍니다

—〈지금까지도—아버지를 추모하며〉

“내”가 지금 눈길을 주고 있는 것은 언젠가 아버지와 단둘이 찍은 사진이다. 시의 부제를 통해 이제 “나”의 아버지는 이 세상의 사람이 아님을 알 수 있는데, 아마도 아버지에 대한 그리움이 “나”의 눈길을 사진에 머물게 했을 것이다. 사진에 눈길을 주던 “나”의 시선은 “가냘픈 내 어깨”를 감싸고 있는 아버지의 “팔”에 머물고, 이윽고 “나”는 “내”가 넘어질 때마다 “나”를 일으켜 세우곤 하던 아버지의 “강인한 팔”을 마음의 눈으로 본다. 이와 관련하여, 이 시의 제4행은 ‘내가 넘어지기 직전에 또는 그러는 도중에 나를 안아 일으켜 세우곤 했다’의 뜻을 갖는 구절로, 행여 ‘내가 넘어진 다음에 나를 일으켜 세우곤 했다’의 뜻으로 잘못 이해하는 일은 없어야 할 것이다.

말하자면 시인은 이 구절을 통해 자식에게서 잠시도 눈을 떼지 않을 만큼 자상했던 아버지, 어떤 상처도 입지 않도록 미리 손을 쓸 수 있을 만큼 재빨랐던 아버지, 버팀목과도 같이 강인했던 아버지의 모습을 읽도록 우리를 이끌고 있음에 유의해야 할 것이다. 그런데 놀랍게도 제5행은 “내”가 아버지의 “팔”에 몸을 기대고 섰던 적은 단 한 번밖에 없었음을 말한다. 것처럼 다감하고 세심한 아버지의 “팔”에 몸을 기대던 적이 단 한 번밖에 없었더니? 이는 아버지의 “팔”이 “넘어지는 나”를 “안아 일으켰”던 것이 물리적 의미에서가 아니라 정신적 의미에서였음을 암시하기 위한 것일 수 있다. 물리적 의미에서 아버지는 자식 곁에 없으나 정신적 의미에서는 여전히 자식 곁에 존재함을 어찌 이보다 더 간결하게 표현할 수 있겠는가. 이 간결한 “나”의 고백으로 인해 제6행의 시적 진술은 시적 호소력을 갖는다.

### 3. 시조 형식의 세계화를 위해

이미 앞에서 언급한 바와 같이, 영어로 시조를 쓰는 영어권 문화 속의 시인들로는 엘리자베스 세인트 자크만 있는 것이 아니다. 그리고 우리가 위에서 언급한 사람들이 전부인 것도 아니다. 그들 이외에도 수많은 사람들이 시조 형식을 익히고 이에 따라 창작 활동을 하고 있음을 우리는 앞서 말한 여러 문예 잡지들이나 레리 그로스 등이 운영하는 웹사이트들을 통해 확인할 수 있다. 물론 이들 잡지나 웹사이트에 발표된 모든 시조 작품들이 시조라는 이름에 값하는 것이라고 말하기란 쉽지 않을 수도 있겠고, 또 시적 완성도의 면에서 논의의 여지가 있는 것도 사실일 것이다. 게다가 하이쿠의 영향력에 비하면 현재 시조의 영향력은 대단히 미미한 것일 수도 있다. 하지만 시조는 이제 시조의 발원지인 한국이라는 경계를 넘어 우리가 전혀 모르는 지역에서도 시 창작의 매체가 되고 있음을 우리 모두는 즐거운 마음으로 지켜볼 수 있게 되었다는 것 또한 사실이다. 그렇다면, 즐거운 마음으로 이를 지켜보는 것으로 우리의 할 일은 끝나는 것일까. 또는 시조 역시 발원지를 떠나 세계의 다른 지역, 다른 문화로 퍼져 다른 언어, 다른 인종의 사람들에게 자율적 관심의 대상이 되고 있음을, 또한 관심의 폭이 점점 더 넓어지고 있음을, 강 건너 불처럼 바라보고만 있는 것으로 우리는 만족해야 할까. 물론 그럴 수는 없다. 그렇다면 우리가 해야 할 일은 무엇인가.

무엇보다도 우리가 해야 할 일은 체계적이고 수준 높은 작품 번역일 것이다. 이를 통해 세계 각국의 사람들이 한국 시조의 깊이와 넓이를 생생하게 체험할 수 있도록 해야 할 것이다. 물론 번역을 통해 시조를 세계에 알리려는 노력이 그 동안 적지 않았던 것도 사실인데, 영어 문화권에서는 피터 H. 리(Peter H. Lee, 한국명 이학수), 데이비드 맥캔(David McCann), 리처드 러트(Richard Rutt), 김재현, 그리고 앞서 언급한 바 있는 김운송 등



의 작업이 돋보인다. 하지만 대부분의 번역은 옛 시조를 대상으로 한 것이다. 접근 가능한 자료의 한계 때문인지는 모르나, 현대 시조에 대한 번역은 피터 H. 리의 《현대 한국 문학—한 권의 사화집》(*Modern Korean Literature: An Anthology*, 1986)에 수록된 10인의 시조 작품 13편 외에 찾아보기 쉽지 않다. 시조가 과거의 유물이 아니라 오늘날에도 수많은 시조 시인들이 활발하게 창작 매체로 삼고 있는 ‘살아 있는’ 형식임을 알리기 위해서는 현대 시조에 대한 번역 작업이 필수적이다.

한편 기존의 번역은 작가 또는 시대 중심의 깊이 있고 체계적인 소개보다는 잡화점 진열 방식의 소개가 주류를 이루고 있다는 점도 지적될 수 있다. 물론 시조 자체에 대한 외국인의 이해가 부족한 초기 단계에서는 이런 방식의 번역 및 소개가 어쩔 수 없는 것일 수 있다. 하지만 한국어가 아닌 언어로 시조를 창작하는 외국인들이 출현한 만큼 이제는 잡화점 진열 방식의 소개를 벗어나 특정 작가의 작품 세계나 특정 시대의 창작 경향에 대한 적극적인 번역 및 소개도 이루어져야 할 때가 되었다.

아울러 시조에 대한 다양한 이론적, 학문적 논의를 폭넓게 번역 및 소개하는 일에도 좀더 힘을 기울여야 할 것이다. 물론 시조 형식에 대한 소개 자체가 없었던 것은 아니다. 데이비드 맥캔의 《초기 한국 문학》(*Early Korean Literature*, 2000)이나 앞서 언급한 김기청의 《고전 한국 문학 입문》과 같은 연구서에는 시조에 관한 깊이 있는 논의가 수록되어 있으며, 각종 시조 번역 선집에도 시조에 대한 자세한 소개나 해설이 서론의 형태로 수록되어 있는 것도 사실이다. 하지만 시조의 정체성을 둘러싸고 제기되는 문제점들이나 발전 및 변모 과정에 대한 깊이 있고 구체적인 논의가 한국어 영역 밖에서 충분히 이루어지고 있다고 볼 수는 없다. 말할 것도 없이, 깊이 있는 논의가 타 언어권의 한국학 학자 또는 한국 문학 연구자들에 의해 이루어지는 것만큼 바람직한 상황은 없을 것이다. 하지만 이러한 상황을 기대하기에 앞서 일종의 정지 작업 또는 선행 작업이 필요한

데, 이는 물론 우리의 몫이다. 즉, 논의의 활성화를 위해 우리는 시조에 대한 국내 학자들의 권위 있는 연구 논문들이나 주요 비평문들을 선별하고 이에 대한 충실한 번역 작업을 시도해야 할 것이다. 시조에 대한 입체적 이해를 위해서는 작품 자체에 대한 번역 및 소개도 중요하지만 시조 형식에 대한 문학적, 역사적, 철학적 논의에 대한 번역 및 소개 역시 마찬가지로 중요하기 때문이다.

그리고 또 하나 우리가 해야 할 일이 있다. 이는 자발적인 시조 운동을 해외에서 이끌어 가는 외국인들에게 정신적 지원은 물론이고 가능하다면 물질적 지원까지 도모하는 일이다. 어찌면, 여기에 소개한 엘리자베스 세인트자크와 같은 시인들을 초청하여 그들이 생각하는 시 또는 시조에 대한 생각을 들어 보고, 대화의 마당을 통해 우리들 자신뿐만 아니라 그들에게 이해의 지평을 넓혀 가도록 하는 것도 하나의 방안이 될 것이다. 나아가, 한국어를 배우고 직접 시조 번역 작업에 외국인이 참여할 수 있도록 시조 번역 지원 기금의 제도적 확립도 고려해 볼 만한 방안이 될 수 있을 것이다. 또는 그들의 시조 창작 작업 가운데 탁월한 것을 선별하여 한국어로 번역 및 출간함으로써 우리의 시야를 넓히고 또한 그들에게 격려와 자극의 기회를 제공하는 것 역시 또 하나의 방안이 될 수 있을 것이다.

시조의 세계 내 현주소는 비록 확실치 않더라도, 우리가 검토한 바 있는 엘리자베스 세인트자크의 시조 시집은 이를 가늠케 하는 하나의 작지만 확실한 지표(指標)의 역할을 할 수도 있다. 아울러, 우리가 확인한 바로는 그녀의 시조 시집은 앞으로 시조가 세계 내에서 거주 영역을 넓혀 나가야 한다면 어느 방향으로 나아갈 것인가를 알려 주는 지표의 역할을 하기도 한다. 그리고 무엇보다도 더할 수 없이 희망적인 시조의 미래를 예견케 하는 지표의 역할을 하기도 한다. 앞으로 세인트자크의 시조 시집과 같은 시집들이 세계 곳곳에서 연이어 나오기를 희망할 따름이다.

또한 이를 위해 우리가 해야 할 일이 무언인가에 대해 좀더 심각한 논의  
가 우리들 사이에 활발하게 이루어지기를 바란다. ■

## 현대시조에서의 자연 형상과 그 논의

유성호(문학평론가·한국교원대)

### 1. 시조 교육의 반성을 통한 머리말

우리가 ‘시조(時調)’를 정형 율격에 안정된 시상을 담은 전통적 시 양식으로 인식하는 관행은 매우 익숙한 것이다. 그래서인지 시조에는 정격(正格)의 정서와 형식이 담기는 것이 가장 어울려 보이고, 그로부터의 파격(破格)을 피하는 해체 지향의 언어는 다소 불편해 보이는 것이 사실이다. 따라서 시조 미학은 사물과의 불화보다는 화해, 새로운 것의 발견보다는 익숙한 것의 재확인, 갈등의 지속보다는 통합과 치유 쪽으로 무게중심을 할애해왔다고 해도 단견은 아닐 것이다. 그래서 많은 이들은 다양성과 복합성으로 상징되는 현대성의 징후들을 담기에는 시조라는 정형 양식으로는 한계가 있지 않느냐면서 시조의 현재적 가치나 가능성에 대해 회의하고 있다. 심지어는 현대시조의 소통 현상 자체를 시대착오적인 복고주의나 국수주의 정도로 간단히 폄하해 버리는 무지의 시선도 존재

하니까 말이다.

따라서 우리는 정형 양식이 가지는 가능성과 한계에 대하여 생각하면서 “왜 꼭 시조여야만 하는가?”라는 본질적 질문을 던지게 된다. 요컨대 고시조와는 달리 현대 사회의 주류 미학으로 기능하기 어려울 것이 분명한 현대시조를 어떻게 우리가 이해하고 활용해야 하는가에 대한 근원적 성찰이 필요하게 되는 것이다.

물론 현대시조도 그것이 시조의 육체를 입는 한, 정형 율격의 기율은 섬세하게 지켜져야 한다. 시조를 쓰면서 시조 고유의 율격을 해체하는 것은 일종의 자기 모순에 가깝기 때문이다. 그래서 현대시조의 새로운 미학적 활로는, 이 같은 전통적 형식과 현대적 감각을 결합하여 새로운 시대적 요청에 다가서는 데 달려 있다고 할 수 있다.

하지만 우리 시 교육에서 이 같은 현대시조의 위상과 기능을 발견하고 제고하기에는 시조가 갖고 있는 기반이 매우 취약하다. 청소년들에게 다양한 현대시조의 양상과 미학을 보여 주기에는 현재 국정 교과서에서 현대시조가 차지하는 비중이 현저하게 낮기 때문이다. 현재 중학교 교과서에는 김상옥의 〈봉선화〉, 유재영의 〈독방길〉, 고등학교 교과서에는 이은상의 〈가고파〉와 정인보의 〈자모사〉가 실려 있는데, 이 정도의 물리적 실증을 가지고 현대시조의 양식적 가능성과 한계를 경험케 하는 것은 불가능하기 때문이다.

우리의 언어, 습속, 정신, 위의(威儀)를 그 안에 자연스레 내장하고 있는 시조는, 그 어원에서도 알 수 있듯이, 한 시대의 풍속과 이념 그리고 보편적 정서를 끊임없이 드러내고 표상해온 우리 문학의 정수(精髓)이다. 따라서 우리는 시조에 대한 끊임없는 미학적 성찰과 갱신을 통해, 오랜 시간 축적해온 우리의 경험적 미의식이나 심미적 감각들을 감각과 가치의 지표가 잘 변하는 시대에도 유력한 항체(抗體)로 키워 갈 수 있을 것이다.

내가 경험한 서구인들의 상당수는, 한국의 시 양식 가운데 특히 시조에 대해 관심이 많고, 일본의 하이쿠에 비견되는 견고한 생명력과 자기 갱신력을 가진 장르로 시조를 이해하고 있다. 최근 시조가 음주사종(音主詞從)의 가창적 특성이 사상되고 문자 예술로서의 지위만을 굳히게 되면서 근대 자유시에 주류의 자리를 내주게 되었지만, 이제 그 문학사적 공백을 반성하여 현대시조에 대한 형식적·내용적 탐색을 지속해 가야 할 때이다. 한국문학의 자연스런 세계화를 위해서도 그러하다.

## 2. 서정시와 ‘자연’ 전통

잘 알려져 있는 대로, 문학은 ‘언어’ 예술이자 ‘시간’ 예술이다. 우리의 지각과 객관적인 실제 세계를 매개하는 것이 바로 언어이고, 그 언어가 사물의 ‘시간성’을 채록하는 것이니만큼 이 두 가지 규정이 문학의 핵심적 기능을 담은 것임은 체언을 요하지 않는 일이다. 그래서 문학은 여타 예술보다도 훨씬 ‘역사’와 높은 친연성을 가지게 되며, 그것을 수용하는 이들에게 풍요로운 시간적 경험을 가져다준다. 우리가 문학을 삶 또는 역사의 형상적 반영이라는 차원으로 간주하는 까닭이 바로 여기에 있다.

그 중에서도 서정시는 ‘시간성’의 문제를 가장 커다란 인식론적·방법적 기제로 삼는 문학 장르라고 할 수 있다. 여기서 ‘시간성’에 대한 관심이라는 것은, 서정시가 시간이라는 물리적 실제 자체에 대해 깊은 관심을 갖는다는 것이기도 하지만, 그보다는 시간의 흐름을 둘러싼 사물 및 인간의 변화에 대한 관심을 서정시가 집중적으로 표상하고 있다는 것을 함의한다. 그 시간성의 핵심에 이른바 ‘전통(傳統)’이라는 요소가 놓여 있다는 것은 주지의 사실이다.

원래 전통이란 모든 창작 주체들의 상상력의 원천이자 소재의 보고(寶

庫)이며, 창작 방법이나 양식 선택을 일차적으로 규율하는 언어 공동체의 미학적 전제이기도 하다. 이때 전통은 연속성과 보편성을 속성으로 하는, 오랜 기간에 걸쳐 공유된 형태적·문체론적·이념적 속성을 대다수의 작품에 반영시킨 역사적 구상으로 정의될 수 있다. 또한 그것은 오랜 과거가 현재에 물려준 신념, 관습, 방법 등 오랜 역사를 통하여 형성된 한 집단의 문화를 그 집단에 속한 사람들과의 관련성 속에서 바라본 것이기도 하다. 따라서 전통은 시간의 흐름 속에 형성된 자기 규정성의 핵심적 전제이자 인자(因子)인 셈이다.

이러한 전통의 함의를 서정시에 적용할 경우, 우리는 어렵지 않게 우리 시사 가운데 가장 낮은 것으로 '자연(自然)' 형상의 전통을 예거할 수 있다. 고대 가요로부터 중세 시가를 지나 근대시 전체 권역에서 '자연'이라는 범주가 갖는 소재적 우세종으로서의 위치는 단연 절대적이기 때문이다. 이처럼 자연은 원형성, 보편성, 체험의 직접성 등을 그 속성으로 거느리면서 모든 창작 주체의 체험 속에 광범위하고도 근원적으로 녹아 있는 소재이자 형상이다. 물론 형상화의 양상을 보면 보편적 사랑의 추구, 형이상적 관념의 대입, 자연 자체의 즉물적 묘사 등 여러 층위의 작법이 있었겠지만, 그 어느 것도 자연이 갖는 신성불가침의 속성을 배제하거나 거부한 예는 찾아보기 쉽지 않다. 그만큼 우리 시사에서 자연 형상의 전통은 매우 깊고도 넓은 것이었다.

이 길지 않은 글은 이 같은 '자연' 형상이 고시조로부터 현대시조에 이르기까지 어떠한 변천 과정을 거쳐왔는지를 간략하게 살핀 후, 우리 시대에 왕성한 창작 성과를 보여주고 있는 시인들의 몇몇 가편(佳篇)들을 통해 현대시조에서 자연 형상이 어떻게 나타나고 있는지를 생각해 보려 한다.

### 3. 이념의 상관물로부터 내면과 상응하는 풍경으로

그 동안 고시조를 대상으로 하여 그 미학적 특성을 개괄한 연구 성과는 우리에게 적지 않게 주어져 있다. 그 가운데 조동일 교수는 조선 시대에 자연을 다룬 시가가 성리학 이념과 깊은 관련을 가지면서 ‘물아일체(物我一體)’의 이념을 드러냈다고 보고, 고대로부터 조선 시대까지 창작된 시가 작품 가운데 자연을 대상으로 한 시를 ‘산수시(山水詩)’라고 명명한다. 한편 정병욱 교수는 조선 시대의 시조 문학이 대상으로 한 자연이 객관적으로 존재하는 자연이 아니고, 창작 계층의 관념 혹은 이념이 형성한 자연이라는 점을 밝혔다. 그래서 그는 “시조 문학은 자연 문학이 아니라 인생시”라고 보았다. 또한 최진원 교수는 강호시조를 해명하는 자리에서, 강호시조의 정치적 동기가 당쟁하의 명철보신(明哲保身)이었고, 귀거래(歸去來)를 청풍고취(淸風高趣)로 평가했던 것으로 보아 관념적 전통 속에 놓인다는 점을 해명하였다.

이처럼 우리 중세 시가의 전통에 나타난 자연 형상은 한결같이 창작 주체의 이념이나 관념 혹은 가치관들을 이입(移入)하는 상관물로 등장하고 있다. 그러니 자연 그 자체의 섬세한 묘사나 자연을 바라보는 심미적 주체의 시선은 찾아보기 어려워진다. 조선 중기의 대표적 성리학자가 남긴 다음 시편은 그 같은 이념적 등가물로서의 자연 형상을 전형적으로 담고 있다.

靑山은 어찌하여 萬古에 푸르르며  
流水는 어찌하여 晝夜에 굶지 않는고  
우리도 그치지 마라 萬古常靑하리라

— 이황, 〈도산십이곡(陶山十二曲)〉 중에서



여기서 이황이 대상으로 삼고 있는 ‘청산(靑山)/유수(流水)’의 자연 사물들은 실제 우리의 감각에 포착되는 산이나 물이 아니라, 불변의 영속성을 지닌 형이상학적 관념의 상관물로 나타난다. 말하자면 이들은 창작 주체가 회구해 마지않는 “만고상청(萬古常靑)”의 의미를 환기하는 관념적 존재인 것이다. 여기서 자연은 마치 서양 철학에서 제기된 이데아처럼 구체적 경험을 초월한 보편적이고 선형적인 이념적 실재로 화하게 된다. 이처럼 중세 시가의 전형은 이념의 상관물로 등장하고 있다. 하지만 17세기로 접어들면서 이러한 관념적 공간이 상당 부분 생활 감각의 구체성으로 전이되고 있어 주목을 요한다.

平生의 낙대 들고 淸溪邊의 훗거르며  
 長嘯 望月하고 돌아올 길 잊었거늘  
 妻妾은 저녁 粥 식어가니 쉬이 오라 배안다

— 강복중, <수월정청흥가> 중에서

이념적 공간으로서의 자연은 17세기 이후 구체적인 농경 생활이 반영된 노동의 공간으로 화하는데, 위의 작품은 관념적인 언어에서 일상 생활의 구체적인 언어가 반영되는 전가시조(田家時調)의 양상을 짚게 드러내고 있다. 그 안에는 선형적 관념보다는 경험적이고 일상적인 삶의 자족감이 강화되고 있다. 위의 작품에서 나타난 ‘청계변(淸溪邊)이나 ‘망월(望月)’이라는 소재는 전시기의 소재보다 훨씬 감각적 실재성을 회복하고 있는 것이다. 이러한 흐름이 19세기의 사설시조에 와서 현실주의적 전통을 형성하게 된 것은 주지의 사실이다.

이처럼 이념의 상관물로서의 자연이 생활적 구체성을 지닌 자연으로 변모하다가 근대에 이르러서는 시인 자신의 내면과 깊이 상응(相應)하는 자연으로 주로 나타나게 되는 것이 우리 시사에서의 ‘자연’ 형상의 실재

이다. 말하자면 화자의 이념이 투영된 규범화되고 관조적인 자연을 지나 구체적인 생활 노동의 현장을 지나 내면에서 바라보는 풍경으로 그 몸이 바뀌게 되는 것이다. 따라서 우리 근대문학사에서 씌어진 시조 작품들은 이 같은 근대인의 내면과 자연을 마주 세우고, 그 안에서 유비적(類比的)인 정서를 형상화하고 있다고 할 수 있다.

그 가운데 조운의 시조는 우리의 눈을 밝게 하는 우수한 문학적 고갱이로 충일하다. 식민지 시대의 시조 시인인 이은상, 이병기, 이호우, 김상옥보다 한결 감각적이고 활달한 자연 형상을 선보인 그의 시적 기상은 그동안 그가 월북 시인이라는 까닭에 평가절하되어 왔다. 그러던 것이 그의 시조집의 복간을 기점으로 재평가되기 시작하여 ‘시조’라는 문학 양식이 고루한 중세의 산물이 아니라 근대문학에서도 얼마나 민족적 정체성과 문학적 위(威儀)를 동시에 지켜갈 수 있는 장르인가를 체험케 해 주고 있는 것이다.

사람이 몇 생이나 닦아야 물이 되며 몇劫이나 轉化해야 금강에 물이 되나!  
금강에 물이 되나!

샘도 江도 바다도 말고 玉流水簾 眞珠潭과 萬瀑洞 다 고만 두고 구름 비  
눈과 서리 비로봉 새벽안개 풀끝에 이슬 되어 구슬구슬 맺혔다가 連珠八  
潭 함께 흘러

九龍淵 千尺絶崖에 한번 굴러 보느냐.

— 조운, 〈구룡폭포(九龍瀑布)〉 전문

이 작품은 그가 그리고 있는 서정의 깊이와 국량을 말해 주는 동시에, 시적 대상이 되는 자연이 역사와 현실이라는 구체적 세계를 근간으로 하

는 사유와 고민에서 나온 것임을 명료하게 알려주고 있다. 그가 그리는 인생의 스케일이나 밀도는 고전에 대한 섭렵과 당대에 대한 날카로운 현실 인식, 그리고 그것을 원형적 서정으로 꾸리면서 시조의 변형된 양식에 꾸러 넣는 철저한 장인 의식에서 우러나온다.

“사람이 몇 생(生)이나 닦아야 물이 되며 몇 겁(劫)이나 전화(轉化)해야 금강에 물이 되나! 금강에 물이 되나!”라는 첫 연의 감각은 “금강에 물”과 인사(人事)를 연결시키는 구도이지만, “샘도 강(江)도 바다도 말고 옥류(玉流) 수렴(水簾) 진주담(眞珠潭)과 만폭동(萬瀑洞) 다 고만 두고 구름 비 눈과 서리 비로봉 새벽안개 풀끝에 이슬 되어 구슬구슬 맺혔다가 연주팔담(連珠八潭) 함께 흘러//구룡연(九龍淵) 천척절애(千尺絕崖)에 한번 굴러 보느냐.”에서는 객관 사물의 묘사와 함께 시인 내면의 단단한 의지와 심미적 견인 의식을 단단히 저며 넣고 있다. 그래서 그의 시조는 난해성과 범용성을 동시에 극복하면서 감동적으로 다가오는 것이다. 우리는 이처럼 조운의 시조를 통해 현대시조에서 자연이 내면과 사물이 상응하는 세계를 구축하고 있음을 발견하게 된다.

투박한 나의 얼굴  
두툼한 나의 입술

알알이 붉은 뜻을  
내가 어이 이르리까

보소라 입아 보소라  
빠개 젓힌  
이 가슴

전남 영광에 있는 그의 시비에도 새겨져 있는 대표작 <석류(石榴)>는 조운의 시조 세계가 갖는 감정의 섬세함, 묘사의 절제와 사실성을 가장 명료한 감각으로 보여주는 뚜렷한 실례에 속한다. 이러한 묘사 지향의 사실적 성격은 대개의 월북 시인들이 이념 지향적 성격을 띠었던 데 견준다면, 조운만의 고유한 특징이라고 할 수 있다. 이는 물론 모국어의 아름다움과 그 시적 가능성을 극대화한 문학사적 성취이기도 하다. 여기서 석류의 외관에 대한 묘사는 고스란히 창작 주체의 내면 고백이 되며, “빠개 젖힌/이 가슴”이라는 실존의 표백이 되고 있다. 이러한 내면과 사물 사이의 접면(interface)은 그의 작품들 이를테면 <선죽교>나 <돌아다 뵈는 길>, <옥잠화> 같은 시조들에서도 이어지고 있다.

같은 식민지 시대를 살았던 시인 윤근강이 조운의 시조를 두고, “참으로 시도 여기까지 이르면 시신(詩神)도 감히 시 앞에 묵언의 예배를 드리지 않을 수 없을 것”이라고 한 말은 비록 친우로서의 과장이 개입하기는 했으나, 조운 시조의 미학적 탁월성을 경험적으로 말해주는 것이기도 하다. 결국 조운을 비롯한 근대 시사에서 시조 시인들은 풍경과 내면의 접점을 마련하는 유추적 상상력 속에서 자신의 시편들을 써가기 시작하는 것이다.

#### 4. 내면과 상응하는 심미적 자연의 형상들

앞에서도 말했듯이, 현대시조에서의 자연은 시인의 내면을 유추케 하는 유비적 형상으로 줄곧 나타난다. 이 가운데 이정환의 작품들은 사물의 구체성에서 정서의 섬세한 결을 유추하는 시적 방법론과 그것을 ‘사랑’의 형식으로 착근시키는 그의 심미적 시정신에 의해 형상화되고 있다는 점에서 매우 이채로운 시세계를 이루고 있다. 그만큼 그의 시편들에서 서정의 원리는 매우 구체적이고 경험적인 사물 혹은 상황에서 출발하

여 ‘사랑’으로 표징되는 내면의 정서로 응집되고 있다. 그 ‘사랑’의 에너지가 사물의 이면에서 들리는 소리에 민감한 시인의 감각을 낳고 있는 것이다.

한밤중 한 시간에 한두 번쯤은 죽히  
찢어질 듯 가구가 운다, 나무가 문득 운다

그 골짜  
찬바람 소리  
그리운 것이다

곧게 뿌리내려 물 길어 올리던 날의  
무성한 잎들과 쉽 없이 우젓던 새 떼

밤마다  
그곳을 향해  
달려가는 것이다

일순 뼈를 쪼갤 듯 고요를 찢으며  
명치 끝에 박혀 긴 신음 토하는 나무

그 골짜  
잊혀진 물소리  
듣고 있는 것이다

— 이정환, 〈가구가 운다, 나무가 운다〉 전문

이 시편에서 시인은 “한밤중 한 시간에 한두 번쯤은 죽히/찢어질 듯” 우는 가구의 소리를 듣고 있다. 물론 이는 시인의 미세한 감각이 듣는 상상적 환청일 것이다. 그렇다면 왜 “가구”가 우는가. 시인은 여기서 ‘가구’의 근원 곧 산비탈에서 있던 한 그루 ‘나무’를 상상한다. 그래서 가구의 울음은 곧 나무의 울음으로 치환되고, 결국 ‘가구’가 자신이 원래 서 있었던 “그 골짜기/찬바람 소리”를 그리워하면서 울고 있는 것이라는 시적 해석이 뒤따른다.

또한 “곧게 뿌리내려 물 길어 올리던 날의/무성한 잎들과 씩 없이 우겼던 새 때”는 나무가 베어지고 가공되어 가구로 만들어지기 이전의 시원(始原)적 풍경을 재현하고 있는 것이며, “밤마다/그곳을 향해/달려가는 것”이라는 진술은 시원과 뿌리를 향한 모든 존재의 열망을 말하고 있는 것이다. 결국 “일순 뼈를 쪼갤 듯 고요를 찢으며/명치 끝에 박혀 긴 신음 토하는 나무” 곧 가구는 “그 골짜기/잊혀진 물소리”를 오래도록 “듣고 있는 것이다”. 따라서 이 작품은 정형시가 갖는 시상(詩想)의 단아함과 시원 탐색의 주제가 잘 어울려 빚어낸 수작이라 할 것이다. 그 단단하고도 단아한 시상 속에 생명의 본원으로서의 자연 형상이 담기게 되고, 시인의 상상력은 그 안에 경험적으로 깃들이게 된다.

그런가 하면 다음 작품은 현대시조에서 ‘자연’이 어떻게 다루어지는가를 가장 전형적으로 보여 주는 뜻 깊은 실례에 속한다.

천천히 산을 씻고 산을 돌아 흐르느니  
 성수(聖水) 아니래도 눈을 씻어 볼 일이다  
 안 뵈던 산의 음영이  
 그에 젖어 오리니.

절로 고요도 걷힌 그런 한 때의 자연을

지출대며 그디러는 누워 흐르는 반석  
이우는 도화 가지야 그쯤 두고 볼 일이다.

어디 금세라도 무너질 듯 장중한  
청록빛 저 석산의 아득한 골짜구니를  
서늘한 물길 한 자락  
이어 오고 있으니.

— 박기섭, 〈장자(莊子)의 물〉 전문

박기섭의 시조는 사물을 섬세하게 관찰하여 거기에 철학적이고 가치론적인 지혜나 깨달음을 엮는 작법에 의해 전개되고 있다. 위의 시편 역시 ‘자연’의 형상을 빌어 자신의 경험적이고 철학적인 지혜를 형상화하고 있다. “천천히 산을 씻고 산을 돌아 흐르”는 물줄기는 “눈을 씻어 불” 정도의 푸르름과 청정함을 품고 있다. 그래서인지 “안 보던 산의 음영이/그에 젖어 오”는 것을 시인은 느끼고 있다.

이어지는 “절로 고요도 걸힌 그런 한 때의 자연”이야말로 시인의 감각이 포착한 자연이자 시인의 내면을 고스란히 유추하게끔 하는 가치 지향의 자연이다. “어디 금세라도 무너질 듯 장중한/청록빛 저 석산의 아득한 골짜구니”에 이어 오는 “서늘한 물길 한 자락”은 그러한 시인의 내면이 발견한 어떤 경지라 할 것이다. 그것이 시의 제목과 병치되면서 장자(莊子)가 추구했던 장중하고도 서늘한 내면의 자유를 상징하고 있는 것이다.

그해 겨울 유난히  
폭설 쏟아지고

희방사 가는 길은  
아리도록 푸르러

흰 새들 눈시울 아프게  
날아오고 있었어.

눈을 쓸며 간신히  
건넌 외나무다리

무거운 짐을 내려  
이정표에 앉히고

나누던 달디단 찻잔  
그런 슬픔  
한 모금

— 김일연, 〈겨울의 동화〉 전문

김일연의 작품에서 소재로 채택되고 있는 ‘폭설/새/외나무다리’ 등은 시의 제목처럼 동화적으로 들어앉아 있다. 그런데 고요하고 깨끗하고 쓸쓸한 이 풍경을 시인은 “슬픔/한 모금”으로 바라보고 있다. 것처럼 “희방사 가는 길은/아리도록 푸르” 기도 하고, “눈시울 아프게”도 하고, “무거운 짐을 내려” 놓게 하기도 하고, “슬픔/한 모금”을 선사하기도 한다. 한결같이 겨울의 자연 풍경들이 시인의 내면 정서와 상응하고 있다.

우리가 몇 작품에서 살폈듯이, 현대시조에서의 자연은 시적 주체의 내적 정서와 유비적 공간을 형성하고 있다. 이는 고시조에서의 관념성을 현저하게 덜어낸 것이며, 내면으로의 일방적 칩거라는 근대시의 부정적



자폐주의를 극복한 것이기도 하다. 하지만 현대시조는 고시조의 전통에서 중요한 전통적 요소를 결하고 있다는 점 또한 지적되어야 한다. 이를테면 현대시조에서 자연은 ‘노동’의 구체성이 빈곤하게 나타난다. 대개 자연은 그 안에 생활의 역동성보다는 시인의 정서와 친연 관계를 이루는 배경으로 존재한다. 또한 현대시조는 자연을 풍경 그 자체로 그리는 것에는 매우 취약하다. 이는 자유시에서 현저하게 자연 스스로 어법의 주체가 되게 하는 작법이 많이 나타났다는 점에서 비추어 보면, 정형 양식의 특수성에서 비롯되는 측면이라고 하더라도 아쉬운 대목이다.

결국 생활 감각의 약화와 묘사 기법의 빈곤은 현대시조의 자연 형상에서 실로 아쉽게 나타나는 현상이 아닐 수 없다.

## 5. 전통과 근대의 대화적 통로로서의 자연

최근 일련의 탈(脫)근대 논의들이 민족주의적 열정과 다시 매개되면서 ‘전통’에 대한 반성적 인식이 강력하게 대두하고 있다. 그것은 그 동안 통합된 윤리적 규범에 의해서만 전통이 지탱되었던 것에 대한 근원적 반성이자, 국수주의적 태도로의 회귀에 대한 경계를 동반한 반성이기도 하다. 이러한 반성적 인식을 통해 우리는 문학에 있어서 ‘전통’이 실천적인 것이라는 사실과, ‘전통’이 정태적이고 고정불변의 어떤 영속체가 아니라 가변적이고 역동적인 창조적 개념이라는 재인식을 얻게 되었다

결국 ‘전통’이란 ‘근대’와의 상관성 속에서 논의되고 규정되는 가변적 실체이다. 그래서 전통은 역설적으로 근대적 개념이 되고, 나아가 근대와 ‘대화적 관계’에 놓여 있는 것이 된다. 물론 전통이 배타적인 동일성 논리에 자신의 존재 근거와 양식을 가둠으로써 복고적 귀속성을 가질 수도 있겠지만, 그것은 근대와의 대화를 통해 자기를 갱신하고 확충할 수 있는 가능성으로 충만한 것이다. ‘자연’을 바라보고 형상화하는 오랜 시

적 전통 역시 근대적 문학 양식 안에서도 이러한 변모된 양상을 보여준다. 따라서 자연을 바라보고 인식하는 태도는 시대와 문화에 따라 각각 다르고 또한 개인의 관점에 따라서도 달라지는 것인데, 이러한 다양한 변별성을 이해하는 것은 시에서의 '자연' 이해를 위해 중요한 일이다.

한때 '자연'은 우리에게 공포와 숭배의 대상이었다. 따라서 우리는 자연의 섭리에 순응하고 복종함으로써 자연의 진노를 피하는 것이 가장 올바른 삶의 방법이라고 생각했다. 또한 자연은 우리가 함께 살아가야 할 생명들의 삶의 터전이었다. 그러나 인간의 지성이 고양되고 점차 과학 기술이 발달하게 되면서 인간은 자연을 조종하고 지배할 수 있다고 생각하게 되었다. 그리고 인간은 자신의 욕망을 위하여 거침없이 자연을 허물어 나갔다. 문학은 인간의 가치있는 삶의 반영이고 보다 나은 삶을 위하여 모색하는 일이기 때문에 이처럼 인간들이 살아갈 자연이 처해 있는 위급하고 심각한 상태는 문학의 중요한 관심사가 아닐 수 없다. 우리를 둘러싸고 있는 수많은 생명들과 그 생명을 보듬고 있는 터전에 대해 우리는 어떤 마음가짐과 몸가짐을 해야 하는 것인가? 이러한 물음에 겸허한 자세로 대답을 준비하려는 움직임이 문학의 영역에서도 활발하게 일어나고 있다. 우리는 근대 이후의 시조 문학에서 전원주의와 성리학적 보편성의 전통에 침윤되어 있던 '자연'이라는 권역을 갱신하고 확충한 이러한 예들을 폭 넓게 만날 수 있다.

우리는 결국 우리 전통에서의 자연 형상이 전근대적인 완상(玩賞)의 대상이나 절대선(絕對善)으로서의 윤리적 전거가 아니라 현재에도 늘 살아 움직이는 '상징의 숲'임을, 그리고 풍요로운 외연 못지않게 갱신가능한 내포적 자질을 풍부하게 가진 것임을 알 수 있게 된, 최대한도로 계몽적 개입을 억제하면서 그 안에 자신의 내면을 투사하면서 '자연'을 창조하고 변용한 위의 시인들의 작업은, 그 점에서 높이 평가받을 만하다. ▣

## 시조 번역, 어떻게 할 것인가

박진임(평택대)

민족이 민족이 되기 위해서는 두 가지가 필요하다. 국경을 넓히고 고유  
의 문학을 창조하는 것이다. 물리적 국경만 넓히는 것이 아니라 정신의 국  
경도 넓혀야 하는 것이다.

A nation in order to become a nation needs two things: to extend its  
boundaries and to create its own literature. It has to extend not only its  
physical but also its mental boundaries

언어와 민족은 하나이다. 조국을 위해서 싸우거나 민족어를 위해서 싸  
우거나 그 투쟁은 동일한 것이다.

Language and nation are one. The struggle is the same, whether one  
fights for one's country or for its national language.

—이아니스 시하리스 Yianis Psiharis(1935:25)<sup>1)</sup>

## 1. 서론: 번역과 한국 문학

21세기는 문화의 시대가 될 것이라고 한다. 전지구화 시대(globalization)에 접어들어 문화의 교류와 전파는 한층 더 중요한 의미를 갖게 되었다. 통신과 운송 기술의 급속한 발달에 힘입어 세계가 빠르게 하나의 마을로 변화하고 있으며 국가 간의 경계는 점점 더 무의미한 것으로 변하고 있다. 정치적으로도 이데올로기 대립은 약화되고 국가 간의 공조와 협력이 점점 더 중요해지고 있다. 따라서 국가 간의 문화교류도 그 중요성이 날로 증가하고 있다. 이와 같은 국제화 시대의 문화 교류에 있어서 가장 중요한 요소 중의 하나는 각국의 모국어로 씌어진 문학 작품을 세계인이 향유할 수 있도록 외국어로 번역하는 것일 것이다. 번역은 단순히 하나의 언어를 다른 언어로 치환하는 것에 한정되는 문제가 아니다. 문학작품의 번역은 개별 작품에 사용된 언어가 내포하는 문화적, 이념적 특수성까지 번역되지 않으면 제대로 된 번역이 될 수 없다.

본 연구는 그 범위를 한국 문학의 영어 번역의 경우에 한정한다. 그 중에서도 특히 한국 시가의 고유한 형식이라고 불리는 시조의 번역에 대해 고찰하고자 한다. 그것은 시조의 형식은 다른 세계 문학에서는 찾아 볼 수 없는 한국 고유의 것이므로 번역되어 세계에 소개되어야 한다는 것이 첫째 이유이다. 그 밖에도 한국 고유의 문학 형식을 고찰하고 그 고유성을 충분히 살릴 수 있는 번역 방향을 점검함으로써 소설이나 다른 시가 양식 번역 등에서도 원전의 구조와 성격에 대한 철저한 이해가 전제될 때 바람직한 번역 양상이 추구될 수 있다는 것을 보이고자 한다. ‘한국 문학의 세계화’라는 명제가 국민적 공감대를 형성해 가는 작금의 상황을 고려할 때 한국 문학의 영어 번역에 대한 점검은 중대한 의미를 갖는 것으

1) Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture*, 46에서 재인용.

로 보인다. 후속 번역자들은 이전의 번역자들의 공과에 힘입어 보다 나은 번역을 시도해야 할 것이다. 인간 문화의 모든 부분이 그러하듯이, 번역 또한 ‘거인의 어깨에 올라타기(a dwarf on a giant’s shoulder)’ 없이는 도로에 그칠 뿐이다.

‘전지구화(globalization)’ 라는 용어의 등장과 함께 한국 사회의 중요한 화두가 한국적인 기준을 지양하고 지역적 편협성을 넘어 세계적인 것으로 나아가는 것이 되었다. 세계의 문화를 받아들여서 우리의 것으로 만드는 것이 중요한 만큼 우리의 것을 세계인에게 알리고 우리 문화의 우수성을 세계인이 공감하게 하는 것 또한 중요한 일이다.

동시에 우리 고유의 문화유산의 가치를 재확인하는 일은 전지구화 시대에 필요한 자아정체성을 확보하는 길이기도 하다.<sup>2)</sup> 그레고리 주스다니스(Gregory Jusdanis)는 그리스의 근대를 민족 문학의 역사를 통하여 탐

2) 권영민은 개화계몽시대의 국어국문운동의 의미를 언어문자의 민족적 고유성에 대한 인식을 통한 민족 동일성과 정체성의 획득에 둔다. 국문체의 사용이 민족의 구체적인 삶과 현실의 언어적 표출로서 민족성 유지에 기여한 바를 강조한 것이다. (권영민, 《서사양식과 담론의 근대성》, 서울대출판부, 1999) 권영민의 지적은 주스다니스의 주장과 맥락을 같이한다.

또한 Thomas Friedman, *The Lexus and the Olive Tree*, New York: Anchor books, 1999, 42면을 참조할 것. 프리드먼은 전지구화 시대의 도래와 함께 개인에게 요구되는 것은 렉서스의 상징성과 올리브 나무의 상징성을 균형 있게 수용하는 것이라고 본다. 렉서스는 기술과 자본의 발달을 상징하고 올리브 나무는 고유한 문화, 정서적 소속감과 안정감 등을 상징한다. “전지구화 시대에 국가와 개인이 당면하게 된 도전은 정체성, 정서적 안정감, 공동체에의 소속감 등을 보존하면서도 동시에 전지구화 체제 내에서 살아 남기 위해 애쓰는 것, 이 두 가지를 건강하게 조화시키는 것이다. 경제적 부를 누리고자 하는 사회라면 당연히 새로운 렉서스를 만들고 세계에 이를 내놓아야 할 것이다. 그러나 이와 같이 국제 경제 체제에서 소외되지 않는다는 것이 곧 그 사회를 건강하게 유지하는 것이라는 환상을 가져서는 안 된다. 국제 체제에의 참여가 국가의 정체성을 희생하는 대가로 이루어진다면, 그리고 개인들이 자신의 올리브 나무가 뿌리 뽑히거나 홍수에 쓸려 나갔다고 느낀다면 올리브 나무의 뿌리는 반역을 일으킬 것이다. 봉기하여 전지구화 과정 자체를 목 조르게 될 것이다. 따라서 양자의 균형이 필요하다.”

구한 바 있다. 유스다니스가 강조하는 것은 민족의 성립에는 민족 문학이 중추적인 역할을 한다는 것이며 그리스의 고유한 민족 문학이 전승되었던 까닭에 그리스 문화가 서구 문화에 완전히 흡몰되는 것을 막을 수 있었다는 것이다. 그리스 문학의 경우는 한국 문학에 비추어 볼 때에 시사하는 바가 많다. 민족어로 구성된 민족 문학이 소멸할 때 민족의 고유성 또한 함께 소멸하는 까닭에 민족의 독자성을 유지하기 위해서는 민족어와 민족 문학의 계승과 발전이 필요한 것이다.

오랜 역사를 지닌 민족 고유의 문학 양식인 시조의 미학을 확인하고 계승한다는 것은 따라서 민족 정체성의 확립과 민족 고유 문화의 수호라는 중차대한 의미를 지니게 될 것이다. 박철희는 ‘자기 동일성’의 개념을 도입하여 시조가 곧 민족의 ‘자기 동일성’을 담보하는 문학양식이라고 본다. “한국 시가사상 오직 시조의 형식만이 시형으로서 지속적인 가치를 지녔다는 것은 시조의 형식이 한국 시가의 다양한 변화 속에서도 일관하는 종족적 동일성과 가장 가깝다는 것을 의미한다.”<sup>3)</sup>

## 2. 번역의 요건

월드럽(Waldrop)은 “번역은 몸에서 혼을 짜내서 다른 몸으로 끼여내는 것과 같다. ……그것은 죽음을 뜻한다.”라고 표현했다. 번역이란 전적으로 새로운 창조물이라는 뜻이다.(유영란, 11) 번역은 원전의 죽음을 넘어 새로운 탄생으로 가는 것이기 때문에 번역은 여러 종류가 있을 수밖에 없다.

비크만과 캘로우(Beekman and Callow, 1978)는 네 가지 종류의 번역이 있다고 분류했다. 문자 그대로의 번역(highly literal), 조금 완화된 문자 그

3) 박철희, 《한국시사연구》, 1997, 일조각, 141면.

대로의 번역(modified literal), 관용어적인 번역(idiomatic), 아주 자유로운 번역(unduly free)이 그 네 가지이다. 보통 독자들이 큰 거부감을 가지지 않고 읽을 수 있는 것은 완화된 문자 그대로의 번역과 관용어적 번역이다. 한편 나이더와 태이버(Nida and Taber, 1969)는 동적인(dynamic) 번역이 이상적인 것이라고 말했다. 그들이 말하는 동적인 번역이란 정보를 제대로 옮길 뿐 아니라 원전이 주는 것과 똑같은 감흥을 번역어로 옮겨 놓은 번역을 뜻한다. 또한 반웰(Barnwell, 1980)은 정확성, 명확성, 자연스러움이야말로 좋은 번역의 필수조건이라고 열거했다. 풀러(Fuller, 1984)는 좋은 번역의 기본 조건인 의미, 형태, 기분, 문체 등이 제대로 전달되어야 한다고 말했다.

사보이(Savoy, 1968)는 번역의 문제를 두고 여느 학자들과는 확고히 다른 입장을 보여 준다. 그는 전제조건이 무엇이나에 따라 무엇이 좋은 번역인지가 달라진다는 입장을 취하는데 나이더도 사보이의 태도에 수긍하고 있다. “누구에게 최선인 번역이나”를 전제조건으로 놓고 좋은 번역을 판단해야 한다는 것이다. 사보이는 독자를 네 집단으로 나누었다. 첫째는 원어를 모르는 사람들로서 호기심, 또는 외국문학에 대한 순수한 흥미로 번역문을 읽는 집단이다. 이런 독자에게 가장 알맞은 번역은 자유 번역이다. 호기심을 만족시키고, 깊은 생각을 하거나 애쓰지 않고도 손쉽게 읽을 수 있는 것이 자유 번역이기 때문이다. 두 번째는 원어를 배우고 있는 학생이다. 번역을 학습도구로 이용하므로 이런 집단의 사람들에게는 문자 그대로의 번역이 가장 알맞다. 셋째는 양쪽 언어를 아는 학자이거나 이중 언어 사용자들이다. 학술적인 관심을 가지고 읽으며 신랄한 비난을 퍼붓기를 즐기는 사람들이다. 넷째는 외국어를 한때 알았다가 잊은 사람들이다. 이들은 번역을 통하여 회고적인 만족감을 추구한다.

이상의 논의를 종합하여 본고에서 다루고자 바람직한 번역은 나이더와 태이버의 정의에 따른 동적인 번역, 반웰이 주장하는 정확성, 명확성

과 자연스러움을 갖춘 번역, 그리고 풀리가 지적인 대로 의미, 형태, 구분, 문체 등이 제대로 전달되게 하는 번역으로 규정하고자 한다. 또한 사보이가 제기한 독자의 문제에 관한 한 본 연구에서 다루는 번역 텍스트는 대체로 한국 문화와는 깊은 접촉을 해보지 않은 영어권 사람들을 가상 독자로 삼는다. 한국 문학을 소개한다는 것이 이들 번역자들의 일차적인 목적인 까닭에 한국 문화에 친숙한 사람들이나 한국 문학 연구자들 등과 같은 경우는 예외적인 독자가 된다. 요약하자면 본 연구에서는 번역 텍스트가 한국어에 대해 거의 알지 못하고 한국 문화에 노출된 적이 거의 없는 가상 독자들에게 얼마나 용이하고도 영향력 있게 다가갈 수 있게 번역되었는가, 그리고 얼마나 원전의 기본적인 성격에 충실한가 하는 것을 기준으로 삼아 번역의 문제를 논한다.

위에서 제시한 좋은 번역에 다가가기 위해서 일차적으로 고려되어야 할 문제는 번역자의 문제이다. 번역자가 1, 2차 텍스트의 언어를 모두 정확하게 구사할 수 있을 때 좋은 번역을 기대할 수 있다. 번역자가 갖춘 풍부한 어휘력과 정확한 통사구조의 이해는 좋은 번역의 기초가 된다. 위에 든 두 요소가 구비되었을 때, 좋은 번역을 위해서는 1, 2차 텍스트가 뿌리 내리고 있는 문화에 대한 충분한 이해가 또한 필요하다. 또한 자격을 갖춘 번역자 다음으로 중요한 것은 우수한 원 텍스트를 식별하고 확보하는 것이다.

좋은 번역 텍스트는 우수한 원 텍스트의 존재에서 비롯된다는 점에 대해서는 재론의 여지가 없을 것이다. 우선 좋은 번역은 좋은 번역 대상 텍스트의 선정이 기초가 된다. 편의상 번역 대상 텍스트를 1차 텍스트라 부르고 번역된 텍스트를 2차 텍스트라 부르자. 일차 텍스트가 그 구성이 산만하다거나 문체가 난잡하다거나 불분명한 언어 사용을 함유하고 있다면 그 텍스트는 모국어를 사용하는 독자들에게조차 감동을 주기가 어려울 것이다. 하물며 그것이 번역되었을 때에랴? 따라서 문학적 감수성이



부족하거나 문학 분야에서 충분한 훈련을 받지 않은 사람은 좋은 문학 번역가가 되기 힘들다는 것을 알 수 있다. 좋은 1차 텍스트를 골라내는 것은 감식안이 없이는 불가능하고 감식안은 훈련 없이 그저 생기는 것이 아니기 때문이다.

좋은 1차 텍스트라는 말의 정의는 단순히 문학성이 뛰어난, 완성도 높은 텍스트에만 한정되는 것이 아니다. 번역의 문제가 개입될 때에는 더 한층 까다로운 것이 된다. 번역되었을 때 좋은 텍스트가 되기 위해서는 그 원본 텍스트가 인류 공통(universality)의 문제를 다루고 있거나 또는 한국적 특수성(specificity)을 지니고 있거나 해야 한다. 둘 다를 아우를 수 있다면, 즉 인류에게 보편적인 주제인 동시에 한국적 특수성까지 결합된 것이라면 더욱 좋을 것이다.<sup>4)</sup>

### 3. 시조 번역의 문제

이제 시조 번역의 문제에 대해 살펴보자. 유성호는 <문학 세계화, 시조에 길 있다>(조선일보)에서 한국 문학의 세계화라는 점에서 시조 옹호론을 제기한 바 있다. 서구인들의 상당수가 한국의 시 양식 중 시조에 관심이 많다는 것과 시조는 견고한 생명력과 강한 자기 갱신력을 갖고 있다는 것을 시조 옹호론의 이유로 들었다.<sup>5)</sup> 시조가 갖고 있는 한국 고유의 독특

---

4) 브루스 풀턴(Bruce Fulton)과 주찬 풀턴(Ju-Chan Fulton) 공역의 *Words of Farewell*은 한국의 세 여성 작가, 오정희·강석경·김지원의 단편들을 모아 번역한 것인데 그때까지만 하더라도 미국 도서 시장에서 거의 찾아볼 수 없었던 한국 여성 작가의 작품을 소개한 것이다. 이 책은 페미니즘 문학에 대한 세계적인 관심이 날로 높아가던 1980년대에 출간되어 예외적인 성공을 거두었다. 이 책의 성공은 여성 문제라는 보편성과 한국 여성만의 정서와 상황이라는 한국적 특수성의 겸비에서 찾을 수 있을 것이다.

5) 《시조월드》, 2005 상반기, 146 김연동에서 재인용.

한 시형식이 세계 문학의 장에서 갖는 의미는 일본의 하이쿠가 세계 문학에 발휘하는 영향력에 대비해보면 바로 알 수 있다.<sup>6)</sup> 자유시와 시조를 비교해 볼 때 시조가 한국적 고유성을 대변한다면 자유시는 ‘보편성’이라는 이름에 대응할 것이다. 그리고 보편성이란 ‘서구 중심의 서구 보편성’에 다름 아니다. 세계가 급격하게 전지구화의 길에 들어섬에 따라 주목되는 것은 보편성이 아닌 특수성, 동일성이 아닌 차이이다. 문학의 경우에도 새로운 창조성의 원천은 지금까지 세계의 중심이 아닌 변방으로 간주되어 온 지역 문화에서 찾을 수 있을 것이다. 들뢰즈의 주장처럼 문학의 새로운 생명력은 소수 문학(minor literature)에만 남아 있는 것인지도 모른다.<sup>7)</sup>

영어권 독자를 위해 영어로 번역된 시조 텍스트에 한정하여 시조 번역과 관련된 몇 가지 점을 살펴보자. 첫째 시조는 번역에 적합한 텍스트를 풍부히 보유한 장르이다. 시조는 간결하고 정제된 문학 양식이며 시조의 구성에는 서경과 서정의 결합이 유기적으로 이루어져 있어 번역된 시조 텍스트에서도 텍스트의 미학이 상당히 많이 유지될 수 있다. 즉 간결한 형식 자체가 번역을 용이하게 한다고 볼 수 있다. 고시조의 경우 이 점은 확연하게 드러나며 현대시조의 경우에도 고시조 못지않게 번역을 통해서도 고유의 미학을 유지하는 경우가 많다.

흔히 ‘번역은 반역’이라고 하는데 이는 번역의 과정이 대체로 원작의 왜곡을 결과할 수 있음을 이르는 것이고 더구나 시는 번역이 불가능하다고까지 말해진다. 시는 옥타비오 빠즈의 말처럼 언어를 도구로 부리는 것

6) 이에 대해서는 에즈라 파운드, 엘리엇, 에이미 로웰을 포함한 이미지스트 시인들을 살펴보면 알 수 있다. 또한 김만수의 글을 참고할 것. 미국과 캐나다에 영어로 하이쿠를 창작하는 시인이 300명 이상이라는 사실 또한 참고할 만하다.

7) 소설가 박상룡은 소수 언어의 가치에 대해 언급하면서 “서양의 12음계로는 이제 더 이상 새로운 멜로디를 지어낼 수가 없다.”고 지적한 바 있다.

이 아니라 언어에 봉사하는 특별한 언어 사용의 경우에 속하기 때문이다.<sup>8)</sup> 그러나 시조의 경우, 특히 고시조의 경우, 선명한 상징성과 간결한 전언으로 인하여 성공적인 번역의 경우를 많이 찾을 수 있다.

둘째는 영역된 텍스트를 통하여 시조의 구성과 특질을 다시 한 번 확인할 수 있다. 번역의 과정에서 글자 수는 그대로 번역되기 어렵다는 것은 자명한 사실이라 할 것이다. 그러나 자수율이 번역 과정에서 무시된 이후에도 시조의 리듬은 그대로 남게 되는데 그것은 음보율 덕분임을 확인할 수 있다. 휴지와 끊어 읽기로 담보되는 4음보율은 대부분의 번역 텍스트에도 그대로 드러나게 되는 것이다.<sup>9)</sup> 리듬이 주는 쾌감에 대해서는 많

8) “우리가 언어를 이용할 때마다 우리는 언어를 훼손시킨다. 그러나 시인은 말들을 이용하지 않는다. 그는 말에게 봉사하는 자이다. 말에 봉사함으로써 말에게 말의 충만한 본성을 되돌려주며 말이 자신의 존재를 회복하게 한다. 시 덕분에 언어는 원래의 상태를 회복한다. 먼저 일반적으로 사유에 의해서 손상된 조형적이고 음성적인 가치를 회복하게 되며 이어서 정감적인 가치를, 마지막으로 의미를 나타내는 가치를 회복한다. 언어를 순화하는 것은 시인의 과제이며 이것은 언어에게 원래의 본성을 되돌려 주는 것을 뜻한다.” (Octavio Paz, 《황과 리라》, 59면)

9) 시조의 형식적 특징을 음수율에서 찾을 것인가 음보율에서 찾을 것인가의 문제부터 살펴보자. 음수율은 많은 현대시조 작가들에게 부담스러운 제약으로 작용한 것이 사실이다. 그런데 시조의 특징이 음수율보다는 음보율에 놓인다는 사실을 확인하는 것은 현대시조에 상당한 자유를 허용하는 계기가 되어 현대시조로 하여금 좀더 열린 형식이 될 수 있게 한다. 현대시조는 시조라는 규정된 형식 속에 현대인의 복잡다기한 서정과 주장을 담아내야 하는, 일견 모순적인 긴장 속에 생산되는 까닭이다. 이러한 모순과 긴장, 충돌을 두고 김윤식은 “시조적 질서와 개성적 질서 사이에 형성되는 이러한 충격적이야말로 현대시조 특유의 서정성”이라 언급한 바 있다. 여기서의 시조적 질서란 곧 정형성을 지칭하는 것이고 음보로 정형성을 파악할 때에는 다소 여유로움에 반하여 음수율에 의하여 정형성을 획득하고자 할 때에는 상당한 표현의 제약이 수반된다 할 것이다.

즉 시조의 형식적 규정의 하나로 3· 4조 또는 4· 4조의 지나치게 제한된 음수율을 포함시킬 때에는 자연스러운 한국어의 활용에 상당한 제한을 초래하게 된다. 한국어의 낱말 중에 3 또는 4음절을 지닌 낱말이 압도적으로 많은 것은 사실이지만 3· 4음절의 단어로 서만 2개의 행을 구성한다는 것은 지나친 제약임이 분명하다. 다시 한 번 정병욱은 시조의 기본형을 음수에 관한 한 3·4·4·4, 3·4·4·4, 3·5·4·3으로 제시하면서도 이를 규정으로 삼

는 태도는 지양한다. “이것은 어디까지나 하나의 가상적인 기준형에 지나지 않는 것이고, 절대 불변하는 고정적인 제약을 받는 것이 아님은 우리 말 자체의 성질에서 오는 신축성에서라 할 것이다.”(179)

다시 음보율의 문제로 돌아가서 시조가 “4음보율을 취하는 양식이며 이 4보격은 다시 두개의 숨뿜음(breath group)으로 나뉘어져 그 중간에 사이 쉼(caesura)을 넣게 되어 있다.”(정병욱, 179)는 데에는 재론의 여지가 없다. 대부분의 논자들이 시조의 음보율이 4음보율이라는 데에 동의함에 반하여 조창환은 시조 종장의 파격에 주목하여 전통적으로 받아들여져 온 단순 4음보율에 의문을 제기한다. 즉 종장은 시조 한 수 전체의 3분의 1에 해당하는 부분인데 3분의 1이 지닌 차이를 무시하고 단순 4음보율로 시조의 음보를 규정한다는 것은 무리이며 시조의 종장에서 보이는 파격이야말로 시조의 특징을 설명할 가장 중요한 부분이라고 보는 것이다. 그의 주장은 요약하자면 “시조는 초, 종장의 ‘균등 울마디 진행’ 형식과 종장의 ‘불균등 울마디 진행’ 형식이 어울려서 균형 속에서의 변화, 안정 속에서의 울동감을 가능케 한 전형적 형식”이며 “시조 형식의 묘미는 종장의 울격적 파격에서 찾을 수 있다”는 것이다.(76) 그는 또한 이러한 형식의 차이를 내용과 관련지어 의미의 차원에서도 시조의 초·중장과 종장 사이에는 현격한 차이가 있다고 본다. 시조의 전반부는 ‘사물이나 사건, 혹은 상황’의 제시, 후반부는 ‘주관 고백의 기능’을 가진다는 것이며 이를 연결시키는 역할이 종장의 첫 구의 기능이라는 것이다. 시조의 종장은 시조의 특질을 밝히는 가장 중요한 요소임에 틀림없다. 종장의 한 행이 삭제된다면 시조는 일본의 정형시 하이쿠나 중국의 한시와 매우 유사한 성격을 지니게 될 것이다. 조창환이 시조의 종장이 파격을 통한 울동감의 획득에 기여하는 요소라고 본 반면 김만수는 종장에서 드러나는 정경의 내면화 덕분에 “시조는 감정의 절제와 고도의 압축미에 입각하기보다는 자연과 자아의 일체감을 종장에 제시함으로써 정서적인 균형을 획득”한다고 본다.(302) 즉 에즈라 파운드 등의 서구 이미지스트 시인들에게 큰 영감을 준 한시나 일본의 하이쿠가 대구법과 감정의 배제를 통하여 시적 긴장을 중시하는 데에 반하여 시조에서는 선경(先景)이 후정(後情)으로 연결되어 안정적인 구도를 형성한다는 것이다.

울동감을 불러오거나 안정감을 초래하거나 간에 분명한 것은 시조의 종장은 3장 내에서 울격으로나 전개되는 시상의 성격으로나 이질적이라는 점이다. 바로 이와 같은 이질적 요소를 내포하면서도 전반적으로는 4음보율을 유지함으로써 긴장과 이완, 서경과 서경, 절제와 자유가 조화를 이루게 되는 독특한 문학양식이 시조라 할 수 있는데 현대 시조에 이르러서는 고시조와는 다소 달라진 방식으로 이질적인 요소들의 조화와 결합이 이루어진다. 그리하여 현대시조는 한편으로는 고시조의 계승이며 다른 한편으로는 고시조로부터의 변용, 발전, 또는 이탈의 면모를 지니는 것이다. 고시조와 현대시조가 구별되는 가장 두드러지는 부분은 고시조가 대체로 단장 시조였음에 반하여 현대시조는 연시조의 형식을 위주로 한다는 것이다. 그것은 단장 시조로는 충분히 표현할 수 없는 현대인의 정서를 반영하는 변화이기도 하고 현대시조에 이르러서는 이미지, 상징을

은 논의가 이루어진 바 있거니와 시조는 원 텍스트와 번역 텍스트 모두가 고유의 리듬을 손상 없이 드러내는 것을 쉽게 발견할 수 있다.<sup>10)</sup>

이제 구체적인 번역의 사례를 들어가며 이를 살펴보자. 먼저 시조는 시상이 명확하고 정제되어 있어 번역에 적합하며 더구나 4음보의 리듬감 또한 확보하고 있어 번역 텍스트에서도 대체로는 시조의 형식적 특성이 전달된다고 했다. 시상이 선명하고 전언이 간결한 고시조의 경우 이 점은 분명히 드러난다. 고시조의 경우 시상은 대개 자연 현상에서 소재를 취하고 충, 효 등의 유교적인 덕목을 주제로 삼거나 자연회귀나 천명에의 순종 등 초절적이고 도가적인 사상을 중심으로 한다. 시조의 영어 번역자 중 이네즈 배(Inez Kong Pai), 리차드 러트(Richard Rutt), 데이비드 맥칸(David MacCann)의 경우 시조의 4음보율에 충실하게 번역하고 있다. 그리하여 그들의 번역 텍스트는 시조가 3장 6구의 형식임을 자연스럽게 드러내준다. 왕방연의 시조를 번역한 리차드 러트의 경우를 보자.

---

포함하는 표현의 영역이 더욱 넓어지고 화자의 순간적인 감정의 이입과 토로보다 더욱 중요한 역할을 담당하게 되었다는 점을 말해 준다.

- 10) 자유시 옹호론자들 사이에서는 시조의 정형성에 대한 비판이 상존해 왔다. 그러나 시는 태생에서부터 ‘제한’과 ‘합축’을 속성으로 하는 장르임을 고려한다면 남는 문제는 과연 현대 시조가 자유로운 상상력이나 충분한 발화를 억압할 만큼 구속성이 강한가 하는 것일 뿐이다. 산문과는 달리 시는 그것이 외형으로 드러난 외형물이든 숨겨진 내재물이든 일정한 리듬 또는 율격을 동반하는 속성을 지니고 있고 리듬은 규칙에 의해 생성되는 것이다. 시의 이러한 특성을 두고 르네 윌렉은 “참된 시는 규범의 구조”라고 말한 바 있다.(142-152). 미국 시인 로버트 프로스트 또한 “자유시는 네트 없이 테니스를 치는 것”과 같다고 했다. 이는 일정한 제한과 규율이 동반될 때 비로소 시적 긴장과 율감, 흥미가 발생된다는 지적이다. 논자는 시조의 형식이 자유로운 시상의 전개를 방해할 만큼 구속적이지는 않다고 본다. 성공적인 현대 시조 텍스트 각각에 대한 미학적 접근을 통하여 이 점은 충분히 증명될 것이다.

천만리 머나먼 길에 고히 님 여희압고  
내 마음 돌디 없어 냇가에 안 시니  
저 물도 내 안과 갖퉈여 우리 밤길 예눗다. (왕방연, 병가 58.)

Ten thousand li along the road bade farewell to my fair young lady.

My heart can find no rest as I sat beside a stream,

That water is like my soul: it goes sighing into the night.

(Richard Rutt 편역: 《The Bamboo Grove》(The Univ. of Michigan Press, 1988) p. 27)

임종찬은 이 번역 텍스트를 두고 원 텍스트의 성격을 잘 반영하는 것으로 평가한다. “한 장을 두 구로 나눌 때 나누는 것이 통사적으로도 자연스럽고 각 구의 음절수 또한 서로 알맞게 안배되어서 의미상으로 장과 구를 구별하였음은 물론 각 구를 읽을 때에 걸리는 시간도 일정하도록 음절수를 조절해놓은 것이 특이하다.”(《시조월드》, 229) 즉 의미에 따른 구와 장의 구별, 이를 수반하는 적절한 휴지 표기(영어의 경우 세미 콜론(semi-colon) 등의 사용), 그리고 음절수의 조절 등을 통해 시조의 고유한 형식 또한 번역의 과정을 거치면서도 유지된다는 것이다. 러트 등의 번역은 번역의 과정에서 시조 고유의 리듬 전달을 잃지 않는다는 점에서 돋보인다. 그밖에도 4음보에 유의한 번역의 예는 쉽게 찾을 수 있다.

이화우 흠뿌릴제 부여 잡고 이별한 님,  
추풍낙엽에 저도 날 생각는가  
천리에 외로운 꿈만 오락가락 하노매. (계량, <매창>)

I bade him farewell,

in the pear blossom shower  
Would he be thinking of me  
as leaves fall in autumn winds?  
Wandering is my lone dream  
over one thousand li. (줄역)

위에 든 고시조의 경우만이 아니라 현대시조 또한 4음보 율격을 유지하면서 번역할 수 있는 텍스트도 많이 있다. 다음은 그 한 예이다.

밤내 도란거리는 여울소리 스며들어  
그리움 어룡져 앓은 나의 좁은 골목에도  
어리는 그대 목소리, 밤을 젖는 물소리

갈앉은 물속같이는 못 배기는 마음 바닥  
얼마나 닳아 잊히랴 굴러 온 자갈 한 알  
감으면 그대 목소리, 뒤편에 숨어 우는……

꽃잎 썩 흘리며 발길 돌린 머언 사람  
가슴 밑 깊은 골짜기 샘 하나 파다가 두어  
철마다 마르지 않고 하던 말을 되뇌인다.

가다간 잊고 지내듯 물소리 끊기어도  
잠 못 이루는 밤은 베개 밑에 스며들어  
못다 푼 실꾸리 푸는 여울소리, 내소리.

The sound of flowing water:

Soft words between lovers at night  
In my narrow alleyway,  
Colored with faded yearning  
I hear your voice,  
In the water drenching the night

Unlike the quiet fathoms of water,  
My heart is ever trembling  
How long till I wear it out,  
Until I forget the pebble thrown at my heart?  
Through closed eyes I can hear you,  
Weeping in my backyard

Scattering petals behind,  
You turned away from me,  
My heart remains yet unquenched,  
Since you stopped digging the well,  
It repeats your sweet words,  
Every returning season

The sound ceases once in a while,  
As if I have now forgotten you,  
Yet, it sneaks back into my pillows on restless nights,  
And unreels the thread again,  
The sound of flowing water:  
The song of my endearment (박재두, 〈물소리〉, 줄역)



위에 든 번역 텍스트는 현대시조의 번역이다. 원 텍스트에서 선명한 시상과 4음보의 가락을 잘 이용한 음악성이 쉽게 파악되어 균등 4음보의 3장 6구 번역이 가능하다. 유의할 부분은 4연의 중장과 종장이다. 번역 텍스트의 다른 부분들이 주어진 원전의 시행에 일치되게 번역된 반면 4연의 중장과 종장에서는 종장의 “못다 핀 실꾸리 푸는”이 번역 텍스트에서는 중장으로 전이되어 있다. 그리고 종장에서는 종장의 마지막 두 구에 해당하는 “여울소리 내소리”만을 종장 전체로 확대하여 번역하였다. 이와 같이 원전을 조절하여 번역함으로써 거두고자 하는 효과는 첫째 확연한 음악성의 확보이며 둘째 시상의 완결성이다. 말하자면 번역 텍스트 전반을 통하여 4음보격이 이탈이나 예외 없이 번역되어 원전의 음악성이 확보되는 것이다. 또한 원전의 시작에서 “The sound of flowing water: soft words between lovers at night” 이라고 하여 “밤내 도란거리는 여울소리 스며들어”를 번역하였는바, 그 도입 부분의 시상이 텍스트의 마지막에서 “the sound of flowing water: the words of my endearment”라는 것으로 반복되고 부연되어 수미쌍관을 형성하면서 텍스트의 완결성을 드높이는 결과를 갖는다. 첫 연의 처음 두 행에서 ‘soft words between lovers at night’은 원전의 숨은 의미를 나름대로 파악하여 번역한 것이므로 다소 자의적인 번역으로 보일 수도 있다. 즉 ‘도란거리는’의 주체가 물소리이며 그 물소리가 밤내 계속된다는 것이 명시적으로 드러난 표면상의 의미이지만 동시에 ‘도란거림’은 물소리를 의인화한 것이므로 내포된 은유는 ‘마치도 밤에 연인들이 도란거리듯 여울물이 도란거리며 흐른다’라고 파악한 것이다. 이러한 번역자의 시도에 대해서는 이견이 있을 수 있다. 그러나 나고토 우에다(Nakoto Ueda)가 언급한 바와 같이 “번역자는 해석자이며 텍스트의 여러 가지 성격 중 하나에 초점을 맞추느라 다른 측면을 희생시킬 수밖에 없다는 진리”에 의존하여 번역자의 ‘해석의 자유’를 옹호하고자 한다.<sup>11)</sup>

4음보 율격을 유지하는 또 다른 현대시조의 번역 예를 살펴보자.

내 오늘은 서울에 와  
만석 적막을 사다.

안개처럼  
가랑비처럼  
흐고 뿌릴까보다.

바닥 난  
호주머니엔  
주고 간 벼의 명함.

I buy solitude in Seoul  
of ten thousand bushels, today.

Shall I shake it off  
like mist, or misty rain?

Left alone in my worn out pocket  
is the name card my friend gave me. (서벌, 〈서울〉, 줄역)

---

11) Ueda, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, 〈preface〉 viii. Stanford: Stanford UP. 1983. 아울러 우에다는 자신의 번역 텍스트외의 다른 번역 텍스트를 참조할 것을 제안한다. 동일한 원작에 대한 다양한 번역텍스트의 존재는 원작의 복합적이고 총체적인 성격에로의 다양한 접근 가능성을 열어줄 것이다.

그밖에도 4음보율격으로 시조를 번역한 예는 많이 찾을 수 있다.<sup>12)</sup> 그러나 이러한 4음보율에 따른 번역으로 시조 번역의 규범이 정리될 수는 없다. 이러한 번역은 시조가 균등 4음보의 3장 6구 형식이라는 기존의 시조를 잘 설명하지만 이능우, 조창환 등이 제기한 바, 불균등 4음보론, 즉 초·중장과 종장 사이에는 본질적인 차이가 존재하고 있고, 시조 형식은 이러한 차이를 변증법적으로 통합하여 더욱 정밀한 시형식으로 탄생한 것이라고 보는 논의는 전혀 반영하지 못한다. 위에 보인 번역 텍스트의 원 텍스트에서는 종장이 파격적 성격을 보이기보다는 초장과 중장의 리듬을 유사하게 반복하는 경우에 속한다. 그러나 종장이 초중장과는 급격히 다른 파격적 성격을 띠게 되는 시조 텍스트 또한 많이 있다.

종장의 파격적 성격을 간과하고 그 파격성을 전달하고자 파격적인 시행으로 종장을 번역한 경우, 이러한 번역이 실패한 번역, 또는 미달의 번역이 되어서는 안 될 것이다. 종장은 시조 형식 내부의 이질적 성격의 장임을 인정할 때에는 번역 텍스트에서 보이는 종장의 불규칙성을 받아들일 수 있다. 그랬을 때 음절과 호흡 등에서 균등한 안배의 규칙을 종장에서 일탈하는 번역이 오히려 적절한 시조의 번역이 될 수 있는 것이다. 고시조 중 성혼의 다음 시조는 시조 종장의 이러한 파격적 특질을 잘 보여 주는 한 예이다.

말업슨 청산이오, 태업슨 유취로다.

갑업슨 청풍이오, 임자업슨 명월이라.

이 중에 병업슨 이 몸이 분별업시 늙으리라. (《청구영언》, 96)

청산, 유수, 청풍, 명월의 4가지 자연 현상에서 소재를 취하여 서경을

12) Ko Won, *Contemporary Korean Poetry*, Iowa city: U of Iowa p. 1970 참고.

전개한 다음 종장에 이르러서는 서정으로 전환하여 자아를 그 자연 속에 투사하고 동화시키고자 하는 갈망을 노래한 시이다. 다음은 이를 영역한 경우이다.

Speechless is the green mountain  
 Shapeless is the running river,  
 Priceless is the fresh wind  
 Ownerless is the bright moon,  
 Disease-less and worriless in all these  
 Do I hope to grow old. (졸역)

번역 텍스트에서 주목할 부분은 역시 종장이다. 시조의 종장은 그 내용의 면에서도 초장과 중장과는 분리되는 이질적인 성격을 지닌다고 이미 지적한 바 있듯이 종장에 이르면 주어는 일반 명사 mountain, river, wind, moon으로부터 인칭대명사 I로 전환된다. 서경에서 서정으로의 변화를 확인할 수 있다. 그러나 내용상의 변화보다도 더욱 현저한 차이는 ‘Noun 1+less+is +the+Adjective+ Noun 2’로 동일하게 반복되던 구조가 종장에 이르면 깨어져 버린다는 데에 있다. 앞서 언급한 대로 종장에서 보이는 이러한 일탈과 파격은 선행하는 초중장의 리듬으로부터의 이탈이며 휘모리장단의 특질에 대비될 수 있는 파격적 성격을 지닌다. 종장에서는 less 어휘가 중첩되어 초중장의 구조를 일정 부분 반영하면서도 길이나 문장 구조에서 확연히 달라지는 것이다. 이러한 내용과 형식상의 파격이 종장에서 이루어진다는 점은 시조의 특질 중 가장 중요한 부분으로 다시 한 번 강조되어야 할 것이다. 시조의 번역에 있어서 리트 등의 번역에서 보이듯 균등 4음보의 3장 6구 번역본만이 시조의 리듬에 맞게 번역한 것이 아니라 종장의 2구에서 불균등한 음보가 출현하거나 반복적인 율격이

완전히 과거된 듯이 번역된 경우에도 그것을 수준 미달의 번역으로 간주해서는 곤란할 것이다. 텍스트에 따라서는 그러한 경우 더욱 충실한 번역이 되는 텍스트도 허다한 것이다. 보다 다양한 번역의 가능성에 대해서는 실제 번역의 경우를 들어가며 더욱 살펴보아야 할 것이다.

또한 현대시조의 성격이 고시조와 달라진 까닭에 현대시조의 번역 또한 고시조의 경우와는 다른 형식을 취할 수밖에 없다. 앞서 언급한 바의 박철희의 지적을 상기해보자. 박철희는 유기적 형식으로서 성공하는 현대시조에 대해서 “정형이면서 자유시형이고 자유시형이면서 정형”이라고 했다.(156) 이는 현대시조가 형식의 면에서는 시조 고유의 리듬을 유지하면서도 내용의 면에서는 자유시가 구사하는 이미지와 사상, 경험의 고유성과 표현의 창조성을 함께 구사해야 한다는 주문인 것이다. 한국의 현대시조시인들의 성취는 바로 시조의 형식을 크게 와해시키지 않으면서도 보다 탄력성 있게 이를 받아들이면서 자유시가 갖는 이미지, 상징성, 그리고 복잡하고 다양한 정서와 사상을 함께 그 형식 속에 구현하고 있다는 점이다. 그렇다면 현대시조의 번역에 있어서 시조 형식 번역, 즉 음보율의 번역에 치중할 것인가 아니면 형식보다 내용에 더욱 충실하여 자유시를 번역하듯이 음보의 번역은 포기하고 이미지와 상징, 서정과 사상의 번역에 치중할 것인가 하는 것에 대한 합의가 이루어져야 한다.

고시조의 경우는 몇몇 예외적인 경우를 제외하고는 대체로 간단하고도 명징한 정서나 사상을 단시조의 4음보로 노래하였기 때문에 위에 보인 것처럼 형식과 내용을 모두 번역하는 것이 크게 어렵지 않았다. 그러나 현대시조의 경우에는 많은 경우, 형식의 양보 없이 내용을 충실히 번역하기는 매우 어렵다. 부연하건대 현대시조는 자유시의 속성과 고시조의 형식적 유산이 고도의 기술로 교묘하고 치밀하게 결합한 것이기 때문이다. 논자는 현대시조의 번역은 원 텍스트의 주된 성격에 따라 각기 다른 방식을 취해야 한다고 본다. 즉 음보율에 치중하여 음악성을 강조한

텍스트는 음보를 잘 살리는 번역을 추구해야 한다. 반면 이미지와 같은 시각적 요소를 강조하거나 전언에 중점을 둔 텍스트의 경우 자유시 번역의 경우에 준해야 한다고 본다. 후자의 경우, 현대시조라는 이름에서 드러나는 바, 현대와 시조라는 두 명사의 결합에서 현대성을 강조하고자 하는 것이다. 물론 자유시의 번역이라고 해도 그것이 산문의 번역과는 구별되는 리듬감을 유지해야 하는 것은 물론이다. 또한 시조인 까닭에 가능한 한 4음보의 리듬감에 가까워지고자 하는 지향성을 잃지 않는다면 더욱 바람직할 것이다. 그러나 리듬감을 위하여 텍스트 내부의 서정과 사상, 상징성 등을 희생할 수는 없는 것이다.

물론 현대시조 중에서도 단순한 이미지와 간결명료한 감정이나 사유의 직접 토로를 보여주는 텍스트도 더러 있으며 이는 고시조의 경우와 마찬가지로 충분히 음보를 살리면서 번역될 수 있다. 또는 리듬감을 유지하기 위하여 불가피하게 중요한 다른 시적 구성 요소를 희생하고 번역해야 하는 경우도 있을 수 있다. 김기태 어린이의 시조는 시조의 음보율을 주제로 삼은 메타 시조이다. 그런 까닭에 음보를 살리는 번역 작업이 필요할 것이다. 음보를 살려서 번역하는 과정에서 “또다시 방향 바뀌 징검다리 쿵썩쿵썩” 구절 중 ‘쿵썩쿵썩’이라는 요긴한 의성어를 생략할 수밖에 없다. 음보를 위해 이미지, 음향 효과 등의 다른 구성 요소를 희생하게 되는 경우에 해당한다.

삼사로 반복해서 네 걸음 다가가고  
또다시 방향바뀌 징검다리 쿵썩쿵썩  
종장은 조심해야 돼, 물에 빠지기 쉬우니.

Three four three four, four steps at three four  
Another three four, turn around and three four

Watch out the last line, not to fall into the stream, (김기태 어린이, 〈시조〉, 줄역)

그러나 이미지와 상징 등이 음보율의 음악성보다 중요하다고 판단되는 텍스트의 경우, 그 번역 텍스트는 자유시의 번역에 더욱 가깝게 음보보다는 내재적 리듬을 따라 이미지와 상징 중심으로 번역되었을 때 더욱 적절한 번역 텍스트가 될 것이다. 또한 전언을 강조하는 서사적 성격의 시조인 경우 또한 음악성을 위하여 음보에 치중하기보다는 다소 산문화하는 경향을 보일지라도 전언을 충실히 번역하도록 해야 할 것이다. 상당수의 사설시조, 또는 성격상 역사성, 저항성, 사회 참여성 등이 주도적으로 드러나는 시조 또한 전언에 충실한 번역을 염두에 두어야 할 것이다.

#### 4. 결론

이상에서 시조의 특성을 중심으로 시조의 영어 번역을 재검토함으로써 바람직한 번역 방향에 대해서 고찰해 보았다. 시조의 요체는 4음보 3장 6구의 형식에 있고 그 3장 6구 중에서도 종장은 시조 형식 내부의 실질적인 요소임에 주목하여 시조의 기본 4음보격은 다만 시조의 가락을 유지하는 중요한 부분으로 기능해야지 그것이 구속이 되어서는 안 되는 것과 종장을 중심으로 하는 파격과 규율 이탈은 폭넓게 수용되어야 할 것임을 밝혔다.

현대시조는 고시조의 4음보율을 근간으로 하면서도 더욱 다양한 파격과 변주를 보여주고 있으며 이미지의 역할이 현대시조에서 더욱 중요해짐을 유념하여 번역에 임해야 할 것임을 보였다. 현대시조는 이전에 창으로 불리었던 고시조의 음악성을 리듬의 측면에서 수용하면서도 동시

에 현대시에서 강조되는 이미지와 메타포 또한 주요한 구성 요소로 삼아 고시조의 전통성과 현대시의 새로움을 구비할 때 성공적인 시조가 되는 까닭이다. 미국의 문학이론가 낸시 비커스(Nancy Vickers)는 비디오 시대의 서정시의 운명에 대해 이렇게 말한 바 있다. “서정시는 어디에서든 우리를 따라다닌다. 서정시는 도저히 가라앉힐 수 없이 만연한 담론의 장을 형성한다.”(Discourse 16(1) fall, 1993, pp. 6~27) 벤야민이 지적한 대로 아우라(aura)가 사라진 대량복제의 시대에 사는 동안에도 결코 우리 곁을 떠날 수 없는 문학 장르는 바로 서정시(lyric)이다. 서정시라는 말의 어원이 되는 lyre가 악기의 하나이듯이 시의 음악성, 음악성을 지닌 시는 기술이 서정을 현저하게 압도한 우리 시대에도 변함없이 우리 주변을 떠돌 것이다. 비커스가 이른 바대로 그 ‘어찌할 수 없는 만연성(unsettling ubiquity)’ 때문에 대중가요의 가사로, 자장가의 가사로, 짧은 전자 메일의 인용문 속에, 보다 세련된 담화의 일부로서 서정시는 살아남을 것이다. 그리고 만연한 서정시 중에서도 한국어의 고유한 리듬을 잘 간직한 시조는 앞으로도 오랜 생명력을 지니고 창작되고 향수될 것이다.

국가 간의 경계가 무너지고 문화의 영역에서 교류가 활발해지는 이즈음에 시조 양식의 발전적 계승은 중차대한 의미를 지닌다. 시조 양식의 계승을 통해 한편으로는 고유의 문화 양식을 수호하고 계승하여 민족적 특성을 확인하고 모국어를 순화하고 정제하는 효과를 도모할 수 있고 다른 한편으로는 민족 고유의 양식을 해외에 소개하여 진정한 의미의 다문화주의에 기여할 수 있는 것이다. 이 점이 현대시조의 존재 의의에 해당할 것이다.

현대시조단과 학계가 힘을 합하여 좋은 시조를 찾아내고 시조 창작과 비평을 통한 보급과 교육에 더욱 주력해야 할 것이다. 아울러 한국 문학의 해외 소개에서도 시조는 주도적인 역할을 담당해야 할 것이다. ▣

## 참고 문헌



- 권영민, 《서사양식과 담론의 근대성》, 서울대출판부, 1999
- 김제현·이지엽 외, 《한국 현대 시조 작가론(I)》, 태학사, 2001.
- 박철휘, 《한국시사연구》, 1997, 일조각
- 유영란, 《번역이란 무엇인가》, 서울: 태학사, 1995
- 《시조월드》, 서울: 문학과 청년.
- 정병욱, 《한국고전시가론》, 서울: 신구문화사, 1993.
- 태학사간, 《우리시대 현대시조 100인선》.
- Beekman, John and John Callow, *Translating the Word of God*, Grand Rapids: Zondervan Publishing, 1974.
- Friedman, Thomas, *The Lexus and the Olive Tree*, New York: Anchor books, 1999.
- Fuller, Frederick, *The Translator's Handbook*, The Pennsylvania State University Press, 1984.
- Guenther F. and M Guenther-Reutter, eds, *Meaning and Translation*, London: GERAL Duckworth and Co., 1978.
- Jusdanis, Gregory, *Belated Modernity and Aesthetic Culture*, Minneapolis: Uof Minnesota P, 1991.
- Savoy. Theodore, *The Art of Translation*, London: Jonathan Cape, 1968.
- Kang, Sok-Kyong et al, *Words of Farewell: Stories by Korean Women Writers*, Seattle: Seal Press, 1989.
- McCann, David, *Form and Freedom*.
- O' Rourke, Kevin, *Shijo Rhythms*, Seoul: Eastward Publication, 2001.
- Paz, Octavio, 《활과 리라》.
- Ueda, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford: Stanford UP.





# 현대시조 100년 세계 민족시 포럼

(주관 : 현대시조 100년 세계 민족시 대회 집행위원회)

- 기조강연:시조, 그 국민시가 양식으로서의 과거·현재·미래/김용직
- 일본 와카(和歌, 短歌)의 생성/나카니시 스스무
- 중국 전통시의 현재와 미래/문행복
- 중국 조선족들 시조창작의 현황과 전망/김해룡
- 현대시조 100년, 그 경과와 문제점/박철희

| 기조 강연 |

## 시조, 그 국민시가 양식으로서의 과거·현재·미래

김용직(서울대 명예교수·학술원 회원)

### 1. 머리말

두루 알려진 바와 같이 시조는 우리 민족문학을 대표하는 자생적 양식이다. 오늘에 이르기까지 적어도 그 역사는 천년 가까이 이른다. 뿐만 아니라, 그 동안 이 양식의 제작과 논의에 참여한 인원 가운데는 한 시대의 역사와 문화 발전을 주도한 명사, 달인들이 적지 않게 포함되어 있다. 특히 오늘 우리가 읽고 쓰는 시조는 일제에 의해 우리 주권이 강탈당한 시기에 국민문학파가 삼엄한 식민지체제하의 반대 기류를 무릅쓰고 부흥운동을 전개한 결과 소생, 부활한 양식이다. 오늘 우리는 이런 시조의 지난날을 되새기며 미래를 향한 전략을 모색하기 위해 이 자리에 모였다. 내가 이 자리에 서게 된 것을 큰 영광으로 생각한다.

## 2. 전통 시조 세계의 이해-지적 차원 구축의 필요성

시조를 논하는 자리에서 우리가 거듭 강조해야 할 것이 있다. 그것은 한국시가 양식 가운데 이 유형에 속하는 작품이 가장 뜻 있는 갈래를 이루어온 점이다. 시조는 향가, 고려가요, 경기체가 다음을 이어 나온 우리 시가의 정계(正系), 본류(本流)에 해당하는 양식이다. 그 형태가 매우 정제되어 있고 오랜 기간을 거쳐 형성, 전개를 이룩하는 가운데 그 가락과 의미구조에도 거듭 예술적 차원이 확보되었다. 또 하나, 한국의 자생적 시가양식 가운데서 시조는 그 정형성이 가장 강한 경우다. 구체적으로 조운제 박사의 <시조자수고(時調字數考)> 이후 우리 주변에서는 거듭 시조의 형태적 특성을 파악, 규정하려는 시도가 가해졌다. 그 결과 밝혀진 것이 이 유형에 속하는 작품들은 그 초장이 3· 4· 3· 4, 중장 3· 4· 3· 4, 종장 3· 5· 4· 3의 자수율을 지녔다는 사실이다.<sup>1)</sup>

시조의 이와 같은 형식, 내지 형태적 특성은 고려속요나 경기체가와 좋은 대조가 된다. 고려속요는 민중 속에 기반을 둔 시가 형태였다. 그 나머지 거기에는 정형성의 감각이 깊이 뿌리내리지 않았다. 이와 달리 경기체가는 시조에 비견될 정도로 강한 정형의식을 내포한 양식이다. 다만 그런 외형의 문제를 떠나면 두 양식에는 크게 차이나는 점이 있다. 시조에서는 말이 가능한 한 절제되어 있다. 그러나 경기체가는 그와 아주 대조적이라고 생각될 정도로 수다스러운 것이다. 이것은 예술성 확보라는 면으로 보아 경기체가가 시조에 비해 적지 않게 격차를 가진 양식임을 뜻

1) 趙潤濟, <時調字數考>, 《新興》(4) (1930. 11), 《韓國의 詩歌研究》(을유문화사, 1948), p. 172. 단 여기서 조운제 박사는 시조의 기본형이 초장 3· 4· 4(3)· 4, 중장 3· 4· 4(3)· 4, 종장 3· 5· 4· 3이지만 그것은 어디까지나 기본형일 뿐이고 작품에 따라서는 상당한 신축성이 있다고 보았다.

한다.

고려속요의 담당 계층이 일반 대중, 서민이었음에 반해 시조를 쓰고 향유한 사람들이 명류, 석학들이었다는 사실도 지나쳐 버릴 수 없는 일이다. 고려왕조에서부터 조선왕조 시대에 걸쳐 형성된, 사대부 계층 또는 선비, 사림들은 우리 사회의 지적 수준을 지배한 사람들이다. 그들은 나아가면 조정의 묘의를 결정했고 정국에도 큰 영향을 끼쳤다. 집으로 돌아가서는 찰물수기(察物修己)와 성의정심(誠意正心)의 경지를 터득하는 고도의 정신적 차원도 개척해내었다. 구체적으로 퇴계(退溪)의 “靑山은 엇디하야 萬古에 푸르르며/ 流水는 엇디하야 晝夜에 굿디 아니는고/ 우리도 굿치지 말고 萬古常靑하리라”를 이해하기 위해서는 고인(古人)=성인(聖人)의 차원과 청산(靑山)과 유수(流水)=정관만물개자득(靜觀萬物皆自得)의 경지를 가늠할 줄 알아야 한다. 이렇게 보면 고전문학기의 시조에 대한 이해는 수준급에 이른 세계 인식의 능력을 전제하지 않고는 제대로 이루어질 수가 없는 일임을 짐작할 수 있다.

### 3. 시조의 구조적 특성, 그 현대화의 길

시조의 또 다른 특성을 이룬 것이 우리말의 결을 최대한 살려서 쓴 점이다. 널리 알려진 대로 한국어는 자음과 모음의 양이 매우 풍성하다. 우리말은 그 순열과 조합을 통해 다른 언어와는 대비가 되지 않을 정도로 다양한 음성상징의 효과를 얻을 수 있다. 위당 정인보(爲堂 鄭寅普)가 높이 평가한 정송강(鄭松江)의 작품에 <훈민가(訓民歌)>의 한 절이 있다. “종귀밧귀는 얻기에 쉽거니와/ 어데가 또 얻을 것이라 흘 할 하나다.” 여기서 ‘종귀밧귀’란 종과 밧, 곧 노복과 전답을 가리킨다. 그리고 ‘흘 할’은 반목질시를 뜻한다.<sup>2)</sup> 이들은 의성어, 의태어를 포함하고 있는 경우다. 우리 속담에 ‘아해 다르고 어해 다르다’는 것이 있다. 이때의

‘아해’ ‘어해’는 그 어감이 매우 다르다. 시조는 이런 말의 걸을 이용하여 효과적인 가락과 형태를 빚어낼 수 있는 양식이다.

이와 함께 한국어의 또 다른 특징 가운데 하나가 곡용(曲用)과 활용어미가 매우 다양한 점이다. 구체적으로 우리말의 단순 종결 어미의 하나에는 ‘-다’ ‘-이다’가 있다. 그 접속 형태는 ‘-이고’ ‘-이며’ ‘-이니’ ‘-이어서’ ‘-이어도’ 등이다. 일상적인 차원에서 이들을 구별해서 쓰는 것은 매우 번거로운 일이다. 그러나 시조와 같은 시가의 경우에는 그 기능적인 사용이 작품의 가락을 기능적으로 살리는 데 기여한다.

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

황진이의 이 시조에서 소재가 되고 있는 것은 이별에서 빚어진 뉘우침의 감정이다. 이 작품에서 화자는 살뜰히 아낀 정인(情人)을 떠나보냈다. 그는 화자가 애써 만류했다라면 떠나지 않았을지 모르는 사람이다. 그것을 그렇게 하지 못한 회한을 즐기기로 한 것이 이 작품이다. 이런 감정을 기능적으로 노래하기 위해 황진이는 ‘-이야’와 함께 ‘모르다나’ ‘가라마는 제구타야’ 등 그 나름의 독특한 어미를 사용했다. 그것으로 이 작품은 휘도는 느낌을 갖게 되며 매우 독특한 가락을 빚어내기에 이른 것이다.

시조의 현대화를 위해서는 음성구조에 대한 배려와 함께 우리가 신경 써야 할 또 하나의 분야가 있다. 그것이 의미구조를 통한 시조의 개혁이다. 현대시론에서는 작품의 의미구조를 위해 모순충돌하는 두 요소의 문

2) 鄭寅普,〈鄭松江과 國文學〉,《 國國學散稿》(문교사, 1955), p. 69.

맥화를 선호하는 경향이 있다. 이런 경우의 한 보기가 되는 것이 에즈라 파운드의 두 줄로 된 작품이다.

人叢 속에 끼어 있는 얼굴들의 幻影  
비에 젖은 검은 나뭇가지 위의 꽃잎들

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

— Ezra Pound, *In a Station of the Metro*

여기서 첫 줄의 주제어가 되어 있는 것은 ‘환영’이다. 그리고 둘째 줄의 그것은 ‘꽃잎들’이다. 이들 두 말은 그 다음에 수식어 절을 거느리고 있을 뿐, 첫 줄과 둘째 줄의 주제어 사이에는 그 밖의 어떤 관계사도 사용되지 않고 있다. 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.<sup>3)</sup>

의미구조를 위해 현대시는 이질적 요소의 폭력적 문맥화를 기본 전략으로 삼는다. 그 구체적 보기가 정지용의 〈향수〉에 나오는 ‘고향’ ← ‘얼룩백이 황소가 헤설피 금빛 게으른 울음 우는 곳’이며 서정주의 “역사여 한국 역사여”의 한 부분인 ‘한국역사’ ← ‘전라도 석류꽃이나 한번 돼바라’이다. 이에 반해서 이제까지 우리 주변에서 쓰여 온 시조는 다분히 관습적인 각도에서 말들을 써왔다. 가을에는 달이 나오고 기러기 울음을 듣는 자리에는 서릿발 이는 밤이 노래되었다. 우리가 시조의 현대시화를 기능적으로 확보하기 위해서는 이런 차원의 언어 사용을 지양, 극복할 필

3) Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*(Indiana Univ. Press, 1962), p. 78.



요가 있다. 그에 대체하여 현대시론이 제시하고 있는 실험적이며 전위적인 언어사용 방법까지 검토되어야 할 것이다.

#### 4. 엷시조, 사슬시조, 연형체 시조의 문제

시조의 형태, 구조를 논의하는 자리에서 또 하나 거론되어야 할 것이 있다. 그 하나가 엷시조, 사슬시조의 문제이며 다른 하나가 연형체(連形體) 작품의 문제, 곧 연시조(連時調)에 대한 것이다. 두루 알려진 바와 같이 엷시조, 사슬시조가 우리 시가사에 등장한 것은 조선왕조 영정조 시대부터이다. 이것은 한자 문화권인 동아시아 문학사의 시각에서 볼 때 매우 특이한 현상이다. 중국의 한시(漢詩)는 《시경》을 거쳐 고시(古詩)와 악부의 단계 다음에 절구(絶句)와 율시(律詩) 등의 단형 정형시가 나타났다. 일본의 경우도 사정은 그와 비슷하다. 《만엽집(萬葉集)》에는 와카(和歌)가 주종을 이루고 있지만 그 가운데 5·7·5·7·7의 자수율을 제대로 지키고 있는 것보다는 예외에 속하는 작품들이 더 많다. 그것이 완전 불식되면서 5·7·5의 하이쿠(俳句)가 나온 것은 8세기 이후부터다. 이에 대비되는 우리 시조는 그 역주행(逆走行) 도치(倒置) 형식이 되어 있다.

새삼스레 밝힐 것도 없이 시조는 그 시발기에서부터 조선왕조 영정조 시대에 이르기까지 3장 6구의 한 수, 단형인 평시조로 전승되어 왔다. 그것이 종장 한 구만의 파격으로 이루어진 엷시조로 변형되었고, 이어 중장과 종장을 심하게 변형시킨 사슬시조가 나타났다. 본래 문학 양식의 형성, 전개에는 하나의 원칙이 작용한다. 새로운 문학 양식은 선행한 것의 지양, 극복 형태로 전개된다. 언제나 양식은 문학적 제도의 한 형태인데 그 다음에 나타나는 양식은 앞선 것을 부정, 배제하면서 이루어진다. 그리고 이때의 부정, 배제란 총체적인 것이지 단편적이거나 부분적인 것이 아니다. 이런 경우의 좋은 보기가 근대 서구 문학사에 나타난 소설이다.

그것은 갈래로 보아 희랍시대 서사시의 흐름을 이은 것이다. 그러나 일단 한 양식으로 자리를 잡은 단계에서 소설은 서사시의 상위개념인 시가로서의 양식적 속성을 완전히 사상해 버렸다. 서사시의 객관 문학적 속성만을 극대화시키면서 형태는 180도 다른 산문문학으로 탈바꿈한 것이다. 이것은 양식적 변화가 앞선 것의 전면 부정과 지양, 극복 형태로 이루어지는 것임을 뜻한다.

이에 비하면 옛시조, 사설시조는 부분 변형이라고 할 수 있다. 널리 알려진대로 옛시조, 사설시조는 평시조의 정형성을 변경시켰을 뿐이다. 그 가락과 틀은 크게 훼손하지 않고 지킨 것이다. 이런 사실을 우리는 이제까지 사회 주도 세력의 변화, 곧 계층적 변화의 결과라고 해석했다. 즉 영정조 시대까지 우리 사회를 지배한 것은 사림을 주축으로 한 양반, 선비 계층이었다. 그 퇴조와 함께 옛시조, 사설시조가 대두했다는 생각이다. 이런 계층론으로는 시조 양식에 나타나는 부분 극복 현상, 곧 양식의 변화와 서구의 서사시→소설로 나타난 전면 개폐 현상의 차이가 제대로 설명될 수 없다. 이에 대해서는 본격적인 논의가 우리의 과제로 남는 셈이다.

시조의 현대화를 위해 또 하나 검토되어야 할 것이 연형체(連形體)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 단형시가 형태가 조선왕조 중기부터 연형체 시조를 생산하기에 이른다. 그 보기가 되는 것이 퇴계(退溪)의 <도산12곡>이며, 율곡(栗谷)의 <고산9곡가>이다. 정철(鄭澈)의 <훈민가>나 윤선도(尹善道)의 <어부사시사> <오우가> 역시 그런 예들에 속한다.

본래 시조와 같은 서정단곡은 그 의미구조로 보아 비약과 축약을 생명으로 한다. 서사시와 소설이 수백 행, 때로는 수천 행의 말들을 쓸 수 있

는데 반해 이 양식에 속하는 시기는 세 줄 또는 5, 6행으로 끝나는 분량에 인생과 세계의 진실을 압축해서 담아야 한다. 그렇다면 3장 6구가 기본인 시조는 본질적인 의미에서 너무 그릇이 작다고 생각될 수도 있다. 연형체 시조는 이런 분량의 한계를 보완, 내지 극복하기 위한 전략의 결과로 이루어진 것이다.

그러나 고전문학기의 연형체 시조에는 그 나름의 한계가 있다. 구체적으로 <도산12곡>은 퇴계가 구축한 정신세계를 항목별로 노래한 것이다. 율곡의 <고산9곡>도 그와 비슷한 작품이다. 이들 작품은 큰 제목 아래 몇 개의 소재들이 서로 독립된 형태로 자리잡고 있다. 거기에는 부분과 부분이 생동감을 가진 가운데 전체가 유기적인 상관관계를 이루면서 상승작용을 하는 구조적 탄력감은 잘 나타나지 않는다. 시조가 현대문학의 양식으로 살아남기 위해서는 이런 연립주택식 형태, 핵가족식 구조가 지양, 극복되어야 한다. 우리는 그 가능성의 하나를 다음과 같은 작품에서 찾아볼 수 있을 것이다.

세월도 강물따라 七百里를 흐르다가  
 마지막 바다 가까운 河口에선 지쳤던가  
 을숙도 갈대밭 배고 질펀히도 누웠데.

그래서 목로주점엔 한낮에도 등을 달고  
 흔들리는 흰술 한잔을 석양 앞에 받아 놓면  
 갈매기 울음소리가 술잔에 와 떨어지데.

白鬚이 갈대처럼 서걱이는 노사공도  
 강만이 강아 아니라 하루 해도 강이라며  
 金海스별 막막히 저무는 또하나의 강을 보데.

## — 정완영(鄭婉永), 〈을숙도〉 전문

이 작품의 제목이 된 을숙도는 물리적인 차원에서 보면 낙동강이 바다와 맞닿은 곳에 생긴 한 자연공간일 뿐이다. 그런 소재를 3장 18구의 연시조로 읊은 것이 이 작품이다. 여기서 시인은 을숙도를 자연 공간에 그치지 않는 인간 생활의 현장 차원으로 탈바꿈시켰다. 첫 수에서 낙동강은 다분히 신화, 전설에 나오는 거인의 심상을 갖도록 의인화되어 있다. ‘갈대밭 베고 질펀히도 누었데’로 의인화된 을숙도는 자연이 아니라 우리 신화시대의 한 신격을 떠오르게 한다. 둘째 수에서 이 작품은 채색도 영롱한 풍경화의 공간이 된다. 여기서 화자는 우리 국토 어디에나 있는 목로주점의 손님이 되어 있다. 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 빛깔과 소리는 화자와 일체가 되고 을숙도의 석조가 선명무비한 공감각의 차원으로 탈바꿈했다. 셋째 수는 한 지역에 사는 주민을 등장시켰다. 여기서 그는 한 지역을 집약시킨 인간상으로 제시되었다. ‘金海스별 막막히 저무는 또 하나의 江’, 곧 희로애락의 정으로 뒤범벅이 된 하루를 마감하는 그의 모습을 통해 이 시는 우리 모두의 생활 자체와 일체화되는 것이다.

이런 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 전체와 조화되면서 유기체적 구조가 되어 있다. 특히 2연 첫 수의 ‘그래서’와 같은 접속사 사용은 매우 독특한 기법이다. 그것으로 시조만의 뭉친 연속적 어조, 또는 휘늘어진 가락이 빚어지도록 첫째 수와 둘째 수가 연결고리를 갖게 된 것이다. 그와 아울러 이 작품에서 음성구조는 독특한 의미구조와 서로 상승작용을 하면서 총체적 효과를 얻기에 이르

렸다. 오늘 우리 주변의 시조에는 이에 비견될 만한 작품이 다수 있다. 이런 고무적 상황을 확충, 개발해 나가면서 한국 국민시가 양식인 시조의 푸른 서부를 개척하는 일이야말로 우리가 담당할 보람있는 과제일 것이다. ■

## 일본 와카(和歌, 短歌)의 생성

나카니시 스스무(中西進, 교토시립예술대학장)

### 와카(和歌)는 찬가(贊歌)에서 시작된다

도대체 일본인은 언제부터 와카를 짓기 시작했을까.

아직 확실히 밝혀진 것은 아니다. 어쨌든 오늘날의 주장으로는 일본인 자체의 역사가 50만 년 전까지 소급해 올라가고 있다. 사람이 존재하면 반드시 언어가 있고, 기쁨, 슬픔 등의 감정표현은 기본일 것이다. 고대의 토기 ‘하니와(埴輪)’ 중에는 춤추는 하니와, 노래하는 하니와가 있다. 석판(石板)에 새겨진 우는 표정의 사람 얼굴도 있다. 그러나 새끼줄무늬(繩文) 토기시대에 만들어진 노래는 어떤 것이 있을까 하는 의문은 즐거운 마음으로 상상할 수밖에 없다.

그래서 지금 남아 있는 와카를 바탕으로 고찰해 보면, 1500년 전, 약 5세기경에 이미 와카의 형식이 성립되었을 것이라고 추정된다.

그러면 어떤 와카가 만들어졌을까. 문헌에서 볼 수 있는 가장 오래된 노래라고 전해지는 것은 다음과 같다.

구름 몰려와 여덟 겹 울담 되어 아내 숨기려  
 여덟 겹 울담 되게 그 여덟 겹 울담을  
 八雲立つ 出雲八重垣  
 妻ごみに 八重垣作る その八重垣を

일본에서 가장 오래된 책 《고지키(古事記)》에 들어 있는 것이다.(거의 유사한 노래가 《니혼쇼키(日本書紀)》에도 있음)

스사노 오노미코토(須佐之男命)가 큰 뱀에 먹힐 뻔한 구시나다 처자를 구해주고 부부가 되어 신혼의 궁전에 머물 때 스사노오가 지어 읊었다고 되어 있다. 실은 신들의 혼인을 모두가 축복해 주는 노래일 것이다.

장소는 이즈모(出雲) 지방, 지금의 돗토리현(鳥取縣), 이곳은 커다란 이즈모다이샤(出雲大社)가 지금도 많은 사람의 신앙의 성지로 되어 있듯, 예부터 야마토(大和)와 더불어 일본 중심지의 하나였다. 그래서 이즈모를 무대로 한 신화가 많이 남아 있으며, 이 노래도 그 중의 하나이다. 이즈모는 구름이 많이 솟아오른다는 뜻이다.

나의 사적인 경험으로 말하자면, 평야 한가운데 있는 도쿄(東京)에서 산으로 둘러싸인 교토(京都)로 옮겨와 보니, 교토에서는 구름이 참으로 아름답다. 이 산 저 산 산자락을 따라 구름의 흐름이 시시각각으로 변화한다. ‘아아, 여러 가지 구름이구나.’ 라고 생각했다. 동해에 인접한 지방에서는 “도시락은 잊어도 우산은 잊지 마라.”는 속담이 있다. 그만큼 구름의 흐름도, 날씨의 변화도 심하다. 이즈모 지방에서 이 속담은 아직도 통하고 있다.

그렇기 때문에 이 옛 노래도 생겨난 것이 아니겠는가. 이즈모 땅에서 신이 신혼의 광대한 집, 겹겹이 울담을 둘러친 집을 짓는다고 하면, 겹겹이 축조된 울담이 자아내는 다중구조의 아름다움과 이즈모의 하늘을 장식하는 ‘겹겹의 구름(八雲)’으로 비유되는 것이 가장 자연스럽다.

이것은 원래 신화이다. 아득하게 먼 옛날에 있었던 신들의 이야기를 지금 상상해 본다. 그 상상 속의 두 남녀 신(神)의 축복받은 결혼은, 하늘로 날아올라 아름답게 두 신을 감싸 안은 구름 속에서 치러진 것으로 표현되는 것이 가장 잘 어울린다. 그래서 사람들은 노래했다.

뭉게뭉게 피어오르는 이즈모 하늘의 구름. 그 겹겹의 구름은 신들의 궁전을 둘러싼 울담인가. 스사노오의 신이 지금 사랑하는 아내와 사랑을 나누는 궁전에, 겹겹이 울담을 치는 구름들. 아아, 그 아름다운 겹겹의 구름.

역설적으로 말하자면, 구름 저편에서 치러진 신들의 축복받은 결혼식을 환상 속에서 보고 지은 노래라고 할 수 있을 것이다.

문헌상 가장 오래된 것으로 여겨지는 이 한 수의 노래가, 이와 같이 환상으로 가득 찬 신에의 축가(祝婚歌)라는 사실은, 참으로 기뻐해야 할 와카의 출발인 것이다.

실은 《고킨와카슈(古今和歌集)》라는 10세기 초에 완성된 와카 집에는 당대의 유명한 가인인 기노쓰라유키(紀貫之)가 쓴 서문이 있는데, 이 글에서도 상기의 스사노오 노래가 31자로 지어진 최초의 와카라고 언급하고 있다.

그리고 이 서문에서는 스사노오 노래에 이어, 천황을 노래한 최초의 와카를 소개하고 있다. 그 노래는 다음과 같다.

나니와 바다 해안에 피는 이 꽃겨울 지새고  
 이제는 봄이라고 피는구나 이 꽃은  
 難波津に 咲くやこの花冬ごもり  
 今は春べと 咲くやこの花



‘이 꽃’이라고 불리는 꽃은 매화를 가리키는 것으로 보인다. “나니와 해안(難波津, 지금의 오사카 항)에 매화가 핀다. 긴 겨울도 끝나고 이제야 봄이 왔다 하여 매화가 핀다.”라는 내용이다. 앞의 노래에도 신화가 있었던 것처럼, 이 노래에도 사연이 담겨 있다.

5세기 초 닌토쿠(仁德) 천황은 황태자 시절 나니와(難波, 지금의 오사카)에 있었다. 또 다른 황태자는 우지(宇治, 교토의 남부)에 있었다. 이 두 왕자는 천황 사망 후 서로 왕위를 양보하여 왕위가 결정되지 못했다. 결국 우지에 있는 왕자가 자살함으로써, 나니와에 있는 왕자가 즉위하였다고 한다. 이는 《고지키(古事記)》 등에 전하고 있다. 이 왕위 다툼 때에 나니와에 있던 왕인(王仁)이라는 자가 “자, 나니와의 왕자이시여, 왕위에 오르시오.”라는 뜻을 갖고 노래했다는 것이 《고킨슈(古今集)》 서문에서 전하는 이야기이다.

왕인(王仁)이라는 사람은 중국에서 일본에 학문을 전한 사람이다. 지금의 ‘왕(王)’ 씨이다. 당시의 나니와에는 도래인이 많이 있었고, 고향에서 가져온 매화를 항구에 심었을 것으로 추정된다. 그러한 매화에는 고향의 향기가 있었으므로 도래인들은 고향을 그리워하며 매화가 피는 것을 노래로 지은 것이 이 한 수였는지도 모른다. 그러니까 이 노래도 많은 사람들이 연회석 등에서 부른 노래로, 그것이 후에 닌토쿠 천황의 송가(頌歌)로 바뀌었을 것이라는 상상도 가능하다.

분명히 당시의 매화는 흰 매화(白梅)로, 이른 봄, 때로는 눈 속에서도 피기 때문에, 그 늠름한 모습은 고귀한 지조의 상징처럼 여겨져 왔던 닌토쿠 천황의 뛰어난 인격을 칭송하는 데 적격이었을 것이다. 《고킨슈(古今集)》의 서문이 천황에 관한 최초의 노래라는 것도 이해가 된다.

그런데 이와 같이 옛 문헌이 와카의 최초라고 전하는 것이 신들의 축가(祝婚歌)라고 한다면, 천황의 덕을 기리는 노래였다는 것은, 고대 사람들이 와카라는 노래에 빗대어 존경과 신뢰를 말하고 있는 것이다.

현대인들에게 31자라는 정해진 자구의 와카는 이렇다 할 특별한 의미가 없지만, 5음과 7음의 조합으로 만들어지는 와카는 각별히 격조가 높은 것으로, 분명히 일상생활의 언어와는 구별되는 것이기도 하다. 그러므로 신의 언어는 와카라는 형식으로 인간에게 주어졌다. 신이나 천황을 가리키는 언어도 와카의 형식으로 이루어진 것이다. 그것이 앞에 소개한 두 와카의 경우이다.

이와 관련하여 말하자면, 고대 일본에서는 상당히 후대에까지 남녀의 사랑을 와카의 형태로 상대에게 전하는 것이 관례였다. 따라서 와카를 지을 줄 모르는 남자는 사랑을 이야기할 수 없었다. 받은 와카에 답가를 지을 수 없는 여자는 어쩔 수 없이 몸종에게 대신 짓도록 하였다.

고대 와카는 그만큼 특별한 ‘언어’ 이므로, 그 전설이 이어져 지금도 궁중에서는 축하 인사말을 할 때마다 모두가 와카의 형태를 빌어 보내는 것이라고 한다. 새해를 맞는 기쁨을 모두에게 축복하기 위해 와카를 짓는 이유도, 실은 이러한 와카가 지닌 성격에서 비롯된다. 그것이 신을 기리고, 천황을 칭송한다고 하는 가장 오래된 노래에서 엿볼 수 있다.

## 와카는 일본의 자부심이었다

좀더 와카 성립의 초기단계를 화제로 삼고자 한다. 실은 31자의 와카보다 더 오래된 형식의 노래가 있다. 세도카(旋頭歌)라고 불리는 6구체의 노래로 5· 7· 7을 두 번 반복한다.

곡간과 같은 구라하시(倉橋)산위에 피는 흰 구름  
 내가 보고 싶을 때 언제나 피는 흰 구름  
 梯立の倉橋山に立てる白雲  
 見まくほり わがするなへに立てる白雲

와 같은 노래다. 실은 세도카라는 것은 첫째 행의 세 구절(이것을 가타우타(片歌)라 한다)이 리더에 의해 제시된 테마이고, 그 테마에 대해 팀원들이 계속 노래를 지어 연결한 3개의 구절이 두 번째 행이 되는 것이다. 제시 구(다이쿠, 題句), 붙이는 구(쓰케쿠, 付句)라고도 한다.

위의 노래는, 나라(奈良) 지방의 아스카(飛鳥) 동쪽에 솟아 있는 구라하시산(倉橋山, 지금의 音羽山)에 피어오르는 흰 구름이라는 소재가 제목으로 제시되었다. “자아, 흰 구름은 어때? 누가 멋지게 노랫말 좀 지어볼까”라는 의미가 부여된다. 그래서 즉석에서 임기응변으로 “내가 애인을 보고 싶다고 생각하면, 바로 그때 알맞게 피어오르는 흰 구름이여”라고 붙이는 구로 이은 것이 위에 소개한 노래다. 구름은 애인을 그리워하는 것이라고 하였으므로 청중은 갈채를 보냈다는 내용이다.

리더는 또다시 같은 제시 구로 운을 댄다. 그러면 또 다른 사람이 다른 붙이는 구를 짓고 모두가 따라 짓는다. 이와 같이 언제나 노래 첫머리인 제시 구로 돌아가기 때문에(旋) 세도카(旋頭歌)라고 하였다.

그런데 이것은 여러 사람들이 돌아가며 노래한 것으로, 제시 구와 붙이는 구가 있다. 그러나 혼자서 노래하게 되면, 이 형식은 필요 없게 된다. 당연히 반복하는 부분이 필요 없어진다. 위의 노래로 말하자면,

곡간과 같은 구라하시(倉橋)산위에 (피는 흰 구름)  
 내가 보고 싶을 때 언제나 피는 흰 구름  
 梯立の倉橋山に(立てる白雲)  
 見まくほり わがするなへに 立てる白雲

이 된다.

이때야말로 31자 와카 탄생의 극적인 순간이다. 이후 와카의 기본형식은 한 사람의 작가에 의해, 오로지 고독한 그림자를 드리우면서, 예술의 높은 경지를 추구하며 노래하는 것으로 발전해 왔다.

따라서 앞 절에서 언급한 가장 오래된 와카가, 31자로 되어 있음에도 반복 구가 있는 것은, 아직도 다수의 사람들에 의해 지어진 세도카 시대의 자취가 남아 있다는 증거이다. 위의 두 노래는 세도카와 종이 한 장 차이라는 느낌이 든다.

그러나 정확하게 31자의 형태를 갖추고 있으면서도 제시 구, 붙이는 구 등으로 구별할 수 없는 후대의 와카라 하더라도, 앞뒤로 끊어서 즐기는 오늘날의 하쿠닌이슈(百人一首)와 같은 관습이 계속되고 있다. 한 수 안에서 주제와 서술이라는 2부 구성의 노래가 적지 않게 남아 있다. 예를 들면,

초봄저녁의 어둠은 매화를 숨겨버렸네.

꽃은 볼 수 없어도 향기야 어디가리.

春の夜の闇はあやなし 梅の花

色こそ見えぬ 香やはかくるる

— 古今和歌集

이러한 노래도 “봄날 저녁이 이해할 수 없다”라는 제시 구와, 그것을 증명하듯 “왜냐하면, 매화꽃은 분명히 어둠 속에서 보이지 않으므로 몸을 숨긴 것 같지만, 그 향기로 인해 숨기지는 못 한다”라고 “이해할 수 없다(あやなし)” 함을 풀이하여 보여 줌으로써 사람들을 즐겁게 하였다.

하쿠닌이슈(百人一首) 놀이도 뿌리가 깊다. 아니, 와카가 이와 같이 출생의 요소를 유지하는 것은 지극히 본질적인 문제이기도 하다. 원래 ‘와카(和歌)’라는 이름은 ‘와(和, 일본)의 노래(歌)’라는 의미이므로, 당연히

중국에서 들어온 ‘한시(漢詩)’와 대립시켜 명명한 이름이다.

와카라는 이름은, 고대 조선의 신라라는 나라에서도 민족시를 ‘향가(鄕歌)’(조국의 노래)라고 지은 것과 일치하며, 같은 한자문화권에 있던 두 나라의 상태를 반영한 것이 흥미롭고, 게다가 일본, 신라 양국 모두 ‘노래(歌)’로서 시를 배척했다는 사실도 주목할 만하다. 물론 ‘노래(歌)’란 노래한다는 뜻으로, 기록한다는 의미가 아니다. ‘시(詩)’는 마음이라는 해석이 있듯 마음을 기술한다는 의미다.

그래서 중국에서는 입으로 노래한 것이라도 마음을 노래하는 쪽을 우선시하여, 《시경(詩經)》이라는 책이 편집되었다. 이 책은 고대 일본에도 잘 알려져 있었다. 한편 중국 남방에서는 ‘사(辭, 말)’를 모아 《초사(楚辭)》라는 책이 만들어졌다. 이 사(辭)의 형식도 일본에 알려졌었다. 그러나 고대 일본인은 시(詩)도 사(辭)도 버리고, 스스로의 문학을 ‘노래(歌)’로 인식하여 ‘와카’라는 명칭을 부여하였다.

‘노래(歌)’라는 명칭도 물론, 중국에 있다. 이백의 시 〈자야오가(子夜吳歌)〉 역시 고대 일본인들도 알고 있었던 《옥대신영집(玉台新詠集)》(중국 양(梁) 시대에 편찬된 시문집) 안에 있다. 또한 한나라 시대에 유행했던 악부(樂府, 한시 형식의 하나)도, 원래 지방의 민요이기에 노래로 불리어졌던 것이다. 그러나 이러한 것들은 중국 시의 기본 틀에 따라 지어진 것이 아니다. 그럼에도 불구하고 고대 일본인은 시를 배척하고 노래를 받아들여 ‘와카’라는 명칭을 고정시켰다.

이러한 경위를 생각하면, 와카는 일본인의 전통적인 고유 운문(韻文)에 대한 자부과 긍지를 나타내는 것이라고 생각할 수 있다. 한시와 대립시킴으로써 일본의 운문을 대등하게 자리매김하려고 한 것이었다.

이러한 자각은 전통적인 와카의 오랜 역사를 무조건 버리지 않고, 보호하고 유지하는 결과를 낳았을 것이다. 앞에 예로 든 세도카의 형식이 잔존하는 것도, 나중에 문맥에 관계없이 세 구절로 잘라 와카를 낭송하는

것도, 하쿠닌잇슈(百人一首)를 의미 따위를 생각하지 않고 가루타 놀이로 즐기는 것도, 자부심 강하게 일본의 운문을 자리매김한 것과 앞뒤가 같은 것이라고 생각된다.

## 와카는 일본의 무엇을 반영한 것인가

그런데 앞에서 언급한 바와 같이 출발한 와카는 그 후로 표현상의 어떠한 기능을 담당하고, 일본문화에 어떤 공헌을 해온 것일까.

첫째로, 세도카에서 독립한 이후, 가인(歌人)은 고독한 자신의 처지를 일신상의 이야기로 하여 와카를 지었다. 그렇게 하자 와카는 오로지 작가 마음의 정취를 서술하는 것을 기조로 할 수밖에 없었다.

약 8세기까지의 와카를 모았다고 하는 《만요슈(万葉集)》에는, 아직 ‘기물진사(寄物陳思)’라 하여 소재를 빌어 심정을 이야기하는 노래와 ‘정술심서(正述心緒)’라 하여 단지 심정을 풀어내는 노래로 두 가지 분류가 있지만, 전자는 앞에서 언급한 바와 같이 세도카적인 형태이고, 이미 《만요슈》의 중심은 ‘정술심서(正述心緒)’에 있었다.

이 와카 표현에 대하여, 에도(江戸)시대의 대학자인 모토오리 노리나가(本居宣長)는, 인간의 의식이 처음 사물에 접했을 때의 감동이 와카가 된다고 하였다. 원초적인 감동이라고 해도 좋을 것이다. 그것이 와카라는 그릇으로 퍼 올려진 것이다.

이와 비교해서 하이쿠(俳句)를 문제시하는 것이 효과적이지 않을까. 하이쿠는 서술을 위주로 하지 않는다. 반대로 단절적이고, 즉물적이고, 사색적이다. 그러므로 양쪽 수레바퀴처럼 노래(歌)와 구(句)는 일본 시가를 지탱해 왔다.

하이쿠는 위의 논지로 말하자면, 오히려 ‘기물진사(寄物陳思)’의 흐름을 부활시킨 것이라고 할 수 있고, 오로지 감동의 원천적인 본질을 서술

하는 것이 와카라고 한다면, 대상과 약간의 거리를 두고, 때로는 냉혹하게 비판적으로 사물을 바라보는 하이쿠의 해학도 쉽게 수궁이 가게 될 것이다.

실은, 이 한결같은 심상(心象)의 표현은, 헤이안(平安, 8~12세기)시대 이후 산문문학의 중심에도 놓여져, 소위 일본적인 신변잡기 성향의 소설도 근대문학 속에서 탄생시키기에 이르렀다고 볼 수 있다.

모토오리 노리나가(本居宣長)가 《겐지모노가타리(源氏物語)》를 ‘아와레(あはれ) 문학’이라고 한 것에 대해 나는 상당히 비판적이기는 하지만, 역시 일본의 산문작품에서도 노래를 중심으로 하거나, 서정적인 경향은 《겐지모노가타리》의 일부를 이루고 있는 것이다.

와카는 이와 같이 서정적인 일본문학의 기본 틀을 정했다고 해도 좋을 것이다.

두 번째로, 가장 일본어적인 표현이 와카 표현이 아닐까. 나의 지론이지만, 언어에는 시의 언어와 과학의 언어가 있다. 후자는 사물을 정확히 지시하고, 그럼으로써 논리를 구축해가기 위한 언어이다. 극단적으로 말하면, 자연 과학의 언어는 그 이외의 것이어서는 안 될 것이다. 그러나 모든 언어를 과학 언어라고 생각하는 것은 현대인 스스로가 판 함정이다. 그럼에도 불구하고, 과학 언어는 총명함을 입증하는 증거처럼 생각되고 있다. 그 외의 것은 애매하고 곤혹스러운 표현이라고들 한다.

그러나 일본어는 태고의 시의 언어였던 성격을 유레가 드물 만큼 계승하고 있다고 필자는 생각한다. 일본어는 애매하지 않다. 시적인 언어다. 쉽게 말해서, 사물의 정확한 지시를 목표로 하는 시(詩) 따위는, 진정한 시로서는 성립되지 않는다. 이러한 시의 언어로서 일본어의 중심핵을 이루는 표현이 와카이다. 와카의 언어가 표현하는 영역, 여백으로 하는 영역, 그 유유히 흐르는 와카의 리듬, 단어의 결합이 만들어내는 와카 언어의 억양. 이들이 일본어의 아름다움을 만들어 왔다고 나는 생각한다.

바위 사이를 흐르는 급류 옆 고사리에도

움이 트는 봄날은 찾아오는 것이니.

岩ばしる 垂水の上の さ蕨の

もえ出づる春になりにけるかも

— 志貴皇子(万葉集)

이 한 수는 첫째 구절부터 4번째 구절까지 일직선으로 읊어 내려가고 있어 굴절이 없다. 그리고 4번째 구절에서 두 개의 문절이 연달아 묶여 있고, 또한 5번째 구절까지 일직선으로 이어져 있다. 이 구절들의 연결에서 오는 여유로운 와카의 리듬은, 아무리 생각해 봐도, 번민 끝에 우울하고 어둡게 변화하는 마음의 움직임과는 어울리지 않는다. 마침 이 노래에는 ‘기쁨의 노래’라는 제목이 붙여져 있다.

여기에는 마음과 리듬이 항상 분리되지 않고 하나로 존재한다는 사실을 입증할 만한 증거가 있을 것이다. 서양 음악에도 장조, 단조라는 구별이 마음의 슬픔이나 기쁨과 일치하는 법칙이 있다. 행진곡은 3박자로 되어 있다. 다시 말해서, 와카의 리듬은 그 자체로 일본인 마음의 음률을 나타내는 것으로서 중요한 존재임을 증명해 왔다.

특히 중세의 가인(歌人) 사이교(西行)의 노래는 신체적이라고 나는 생각한다. 노래 분위기는 그 자체로 존재와 일치한다.

위에 소개된 것은, 만요(万葉)의 노래로, 지금 나의 주장을 인정한다면 만요 시대는 마음이 밝은 시대이고, 후지하라 데이카(藤原定家)의 암시적인 와카가 평가받는 시대는 굴절의 시대라고 할 수 있다.

일본의 오랜 와카 역사 중에서도 이와 같이 시대나 개인에 따라 차이는 있을 수 있지만, 기본적으로는 와카적인 리듬이 나타내는 완만하고 유려한 가락은 일본인의 심성과 잘 일치하는 것이다. 와카는 기본적인 일본적 심성을 리듬을 타게 한 것이라고 생각한다.



그렇다 하더라도, 특히 고전 와키는 다양한 형태의 언어유희로 즐겨왔다. 그것을 제3의 역할로서 언급하지 않으면 안 될 것이다. 누구나 알고 있듯이 그리고 학생시절을 몹시도 괴롭혔던 것처럼, 마쿠라 고토바(枕詞 : 일정한 말 위에 붙어 수식하거나 어조를 고르게 하는 수사법), 조 고토바(序詞 : 어느 말을 끌어내기 위해 앞에 내놓는 전치사), 엔고(緣語 : 어느 하나의 말과 뜻에 관계가 있는 다른 말을, 한 문장 또는 가사 안에 사용해서 두 가지 말이 대응되게 하는 수사법), 가케 고토바(掛詞 : 한 말에 두 가지 뜻을 갖게 하는 수사법), 모노노나(物の名 : 시 한 수가운데 물건의 이름을 다른 어구 속에 숨겨 넣어 읊은 방법), 혼카도리(本歌取り : 의식적으로 선인의 작품의 어구나 의미 따위를 본떠서 짓는 방법) 등.

마쿠라 고토바(枕詞)라는 것은 참으로 부당한 명명이라고 생각하지만, ‘빛같이 검은(ぬばたまの)’이라고 하여 범부채(붓꽃과에 딸린 다년초)의 열매가 ‘어두운 밤’이나 ‘검정’ 등과 결부된다. 이것은 밤이나 검정색을 말하는 추상화된 것에 구체적인 범부채라는 식물의 열매를 결부시킴으로써 표현이 입체화되는 효과를 노리는 시도였다.

이러한 시도는, 일반적으로 말하자면 언어 영역의 확대, 다중화라고 해도 좋을 것이고, 거기에 전개되는 의외성의 발견을 즐기는 것이라고 해도 좋을 것이다.

모노노나는 의외성의 대표적인 것이라 하겠다.

산이 높아 언제나 맞바람이 부는 마을은  
향기도 못 떨구고 꽃이야 저버리네  
山高みつねに嵐の吹く里は  
にほひもあへず花ぞ散りける

위 노래에 무엇이 숨겨져 있는지 곧바로 알 수 있을까. 식물의 이름이라 해도 그렇게 간단히 알 수는 없을 것이다. ‘시노부구사(しのぶぐさ)’가 ‘땃바람이 부는 마을’에 있다. 이와 같은 것을 일례로 하여, 와카가 표현상 지닌 기능은 인간을 연상의 희열로 이끌어 준다는 것이다. 물건이나 사물의 연결을 즐기는, 그 중요한 부분을 만들어 내는 것이 와카의 기교였다.

동물에게도 언어유희라는 것이 있을까. 그러한 실험이 있는지 없는지 나는 명확히 알 수는 없지만, 아마도 없으리라고 생각하지만, 일본인은 언어유희를 와카를 통해서 즐겨 왔고, 그것이 언어에 국한되지 않고, 연쇄, 중복, 배제, 통합이라는 문화의 제반 현상으로서의 발전을 촉진시켜 온 것은 아닐까.

언어에만 한정시키더라도, 일본어를 척박하게 만들지 않았던 점에서 와카의 공헌은 지대했었다고 생각되며, 게다가 일본문화 전반이 진정으로 와카적이었다고 해도 좋을 것이다. ▣

# 중국 전통시의 현재와 미래

문행복(대만사범대학 교수)

## 1. 전통시의 특성

중국 전통시를 홍콩과 대만에서는 고전시(古典詩)라 하고, 중국 대륙에서는 격률시(格律詩, 넓은 의미로 詩와 詞 그리고 曲을 포함한다.)라고 한다. 전통시는 감정을 바탕으로 풍부한 상상을 이용하며, 사물의 형상을 통하고, 절주(節奏)가 있는 문자를 배합한다. 아울러 정련된 언어로써 생각을 표현하며 인생을 그려내며, 현실 사회를 반영하는 고상한 정서가 담겨 있는 미학(美學)이다.

### 1) 형상과 상상

형상(形象)과 상상(想像)은 시가 창작에 있어서 중요한 과제이며, 또한 시가의 중요한 성분이다. 그러므로 풍부한 상상과 성공적인 형상의 구현은 시가의 감화력을 증가시키고, 시가의 주제를 심화시키며, 시가의 의경

(意境)을 풍부하게 하여 독자로 하여금 쉽게 이해하게 하는 동시에 시인의 의도를 적합하게 파악할 수 있게 해준다. 유희재(劉熙載)는 《예개(藝概)》에서 “산의 정신을 표현할 수 없지만, 연기와 노을로 나타낼 수 있다. 봄의 정신을 표현할 수 없지만, 풀과 나무로 나타낼 수 있다.”라고 말했는데, 이는 시의 의미를 전달하려면 사물의 경상(景象)에 의거해야만 비로소 의(意: 뜻, 마음)와 경(景: 사물)이 조화되고 정(情: 뜻, 마음)과 경(景: 사물)이 합쳐진다는 의미이다. 그러므로 정(情)을 용해하여 경(景)으로 들어가면, 즉 경에서 정이 생기며, 정과 경이 서로 용해되어야 비로소 시가의 최고 경지에 도달하는 것이다. 송인(宋人) 하주(賀鑄)는 〈청옥안(靑玉案)〉 사(詞)에서

문노니 적막함과 근심이 얼마나 되는지 아는가?

강가의 안개 속에 있는 풀 같고, 성 가득히 바람에 날리는 버들개지 같고, 노란 매화꽃 필 무렵 조용히 끊임없이 내리는 소나기 같다네.

라고 하였다. 시인은 결코 적막함과 근심의 수량을 명확하게 말하지 않았으며, 단지 안개와 풀, 바람에 날리는 버들개지, 소나기 등 구체적인 사물로 표현하였다. 그러나 사람들에게 연상을 불러일으켜 마치 적막함과 근심을 광활히 펼쳐져 있는 봄 풀과 같이 영원토록 다시 환생하는 듯하게 만들고 있다. 바로 안개 자욱한 봄에 성 안의 버들개지가 행인의 얼굴을 무한히 때리는 듯하지 않는가? 그 가늘게 이어지는 ‘노란 매화 필 때 집 집마다 내리는 비’가 언제까지 내릴지 알 수 있을까나! 이러한데 적막함과 근심이라는 의상(意象)의 갑작스런 출현에 무슨 구체적이며 과학적인 수치가 필요하겠는가?

시가 형상의 창조에는 주관적인 요소가 있어야 한다. 즉 반드시 작가의 강렬한 사상감정이 포함되어야 할 뿐만 아니라 창작시에는 다른 사람의

운명을 서술하든 혹은 자신의 느낌 및 자신의 체험을 서술하든 간에 모두 독자로서 하여금 시인의 경향을 명백하게 느끼게 하고 시인의 약동하는 맥박과 끓어오르는 혈액 그리고 격동하는 심령을 느낄 수 있게 해야만 한다. 위(魏)나라 조식(曹植)의 〈칠보시(七步詩)〉 “콩을 삶으려 콩깍지를 태우네, 삶은 콩을 걸러 즙을 짜네. 콩깍지는 가마솥에서 타고, 콩은 가마솥에서 우네. 본래 뿌리가 하나거늘, 서로 지지는 것이 어찌 그리 급박한가?”는 성공적으로 형상을 창조하고 있다. 그러므로 성공적인 형상을 가진 시가는 독자와 시인으로 하여금 함께 호흡하며 운명을 함께 하도록 할 수 있으며, 심지어는 시인이 제기한 이상(理想)이나 주장을 가지고 분투하여 구하고자 하는 목표를 만들 수 있게 한다. 예를 들면, 명(明)나라 우겸(于謙)의 〈석탄음(石炭吟)〉 “천 번 두드리고 만 번 뚫어 심산에서 나오고, 열화(烈火)에 타 버려도 아무렇지 않다. 분신쇄골도 전혀 두렵지 않으며 단지 인간세계에 청백함을 남기고자 한다.”라는 시가 있다. 이 시는 얼마나 청백(淸白)과 충성(忠誠) 그리고 헌신하는 지사(志士)와 인자(仁者)를 격려하고 있는지 모를 정도이다!

형상의 창조는 상상으로부터 나오는 것이며, 예술은 바로 상상에 의거하여 존재하는 것이다. 그러므로 풍부한 상상은 장기간의 생활체험 그리고 세심한 관찰과 사고로 만들어지는 것이며, 이렇게 되어야만 비로소 사물을 접할 때 흥이 나고 연상이 생기는데 바로 “눈은 만 리까지 보고, 생각은 천고(千古)에까지 이르는 것이다.” 예를 들면, 당(唐)나라 두목(杜牧)의 〈강남춘(江南春)〉 “천리(千里)에 피꼬리 소리 들리고 녹음 속에 어우러진 붉은 꽃이 보이는데, 강촌과 산성 곳곳에는 주기(酒旗)가 날리고 있네. 남조(南朝)에 사백 팔십 개의 사찰들이 있었으니, 아직도 몇몇 누대(樓臺)가 보슬비 속에 보이네.”라는 시는 가장 좋은 예이다. 생활에 대하여 세밀한 관찰과 심각한 체험 그리고 진지한 사색이 없다면, 예술 형상을 통하여 사람들에게 철학적 사고가 풍부한 생활 경험을 전달하기 어려울 것

이다.

시인이 사용하는 제재가 설사 같더라도 서로 다른 학습과 체험은 역시 시가로 하여금 다방면의 미감(美感)과 다양한 예술 특색을 나타나게 한다. 아래에 몇 수의 영매시(詠梅詩)를 비교해 보자.

    꽃들이 진 후에 홀로 아름답게 피더니, 작은 정원에 가득한 운치를 자아냈다.

    맑고 얇은 물위에는 성근 그림자가 비스듬하게 드리워져 있고, 황혼의 달빛 아래에는 그윽한 향기가 맴돌고 있네.

    하얀 학은 내려앉기 전에 먼저 매화를 바라보고, 아름다운 나비도 매화를 알아보고는 뉘을 잃었네.

    시를 지으면서 서로 가까이 할 수 있으니 얼마나 다행인가. 좋은 악기든 금 술잔이든 다 필요 없다네.

— 임포(林逋), <산원소매(山園小梅)>

    역관(驛館) 근처 끊어진 다리 곁에 매화가 寂寞하게 피어 있네.

    이미 황혼이라 홀로 수심에 잠겼건만, 처량하게 비바람까지 불고 있네. 봄을 쟁취하고자 하는 마음이 조금도 있지 않건만, 꽃들이 시기하고 질투하네.

    시들어 떨어져 진토가 되더라도 아름다운 향기는 대대로 남을 것이네.

— 육유(陸游), <복산자·영매(卜算子·詠梅)>

    본래 얼음같이 깨끗한 혼이며 깨끗하게 눈 속에 피는 몸인데, 오로지 정치와 인연이 되어 세상에서 자신을 어지럽혔네.

    세상을 밝히려 가지와 꽃이 모두 시들었지만, 인간세계는 얼어붙은 이후에 다시 봄이 시작되었네.

— 재아(在我), 〈주매(朱梅)〉故前總統 蔣經國先生은 평생 매화의 품성을 가지고 있었다.

‘아내 같은 매화, 아들 같은 학(梅妻鶴子)’의 칭호가 있는 임포(林逋)는 오랫동안 항주(杭州) 서호(西湖)의 산중에서 은거하면서 고결한 품성을 길렀다. 정원에 각종 매화를 심었기에 매화의 특성과 모양 그리고 신운(神韻)에 대하여 예리하면서도 생생하게 묘사하였으며, 동시에 자신의 고고하고 그윽한 개성을 매화 특유의 정신과 잘 들어맞게 결합시키고 있다. 시에는 또한 못 향기를 따라 흔들리거나 떨어지지 않으며, 좋은 나무와 금 술잔을 필요로 하지 않으며, 세상의 풍속을 가까이 하지 않으며, 스스로 도취되어 자만하지 않는 시인의 고결한 인격이 체현되어 있다.

‘매화나무 한 그루마다 시인이 함께 있다(一樹梅花一放翁)’의 칭호가 있는 육유(陸游)는 평생 백여 수가 넘는 매화 시가(詩歌)와 사(詞)를 창작하였다. 이 〈복산자(卜算子)〉는 비록 풍속을 따르지 않고 서로 다투며, 스스로 도취하여 자만하고, 구슬프거나 가련한 특성을 표현하고 있지만, 또한 동시에 시인은 열악한 환경 속에서 굽히거나 꺾이지 않고, 깨끗하게 지조를 지키고, 이전의 자신이 가지고 있는 정신을 유지하면서 설령 희생이 되더라도 후세에 명성을 남기길 희망하고 있다.

재아(在我)의 〈주매(朱梅)〉 시기는 즉 열악한 환경 속에서 홀로 분투하는 용감한 사람을 묘사했는데, 그의 희생과 봉사는 도리어 인간을 위하여 환난 이후의 봄날을 창조해 내고 있다. 이 작품은 목숨을 바쳐 인의를 이루는 적극적인 형상을 포함하고 있을 뿐만 아니라 아울러 시가의 주제를 심화시키고 있다. 세 편의 매화시는 비록 상세하고 간략한 측면에서 다르겠지만 모두 시인 자아의 체험을 드러내고 있기에 각각 풍부한 의경(意境)을 가지고 있다.

의경이 있는 시는 객관적인 사물이 있고, 시대적 색채가 있고, 현실적

인 생활이 있고, 진지한 감정이 있어야 하는데 이는 이렇게 되어야만이 비로소 독자의 심령세계를 높이고 풍부하게 할 수 있어서이다. 소위 ‘시의 품격은 사람의 품격에서 비롯된다’ 라고 할 수 있는데, 바로 이런 이치가 아니겠는가?

## 2) 절주(節奏)가 있는 문자와 정련된 언어

중국 전통시는 체제에 있어서 시(詩)와 사(詞) 그리고 곡(曲)을 포함한다. 시 역시 근체시(近體詩, 律詩와 絕句)와 고체시(古體詩)의 구별이 있다. 또한 글자수에 있어서 오언(五言)· 칠언(七言)· 잡언(雜言)의 구분이 있다. 그러므로 단어를 운용하거나 글을 지을 때 반드시 심사숙고해서 가다듬어야 하며 절주(節奏)가 있는 문자(四聲)를 잘 배합해야 한다. 전통시를 연구하거나 읽을 때 가장 골치 아프게 하는 것은 바로 고대의 평상거입(平上去入)의 사성(四聲)이다. 왜냐하면 오늘날의 음평(陰平)· 양평(陽平)· 상(上)· 거(去)의 사성과 완전히 일치하는 것이 아니기 때문이다. 그러한 한 원인은 국어(普通話) 중의 입성(入聲)이 소실되면서 각각 음평·양평·상·거의 각 성조(聲調) 속으로 변화되어 들어갔기 때문이다. 시나 사를 지을 때 사용하는 사성은 고대의 평상거입 네 개의 성조인데, 시나 사를 지을 때 특히 중시했던 것은 평측(平仄)의 격률이다. 만약 격률이 맞지 않으면 고전 시와 사는 절주를 잃어버리는 것이다. 그러므로 ‘입성(入聲)의 식별이 더욱 중요하다. 이전에 사성(四聲)을 식별하는 구결이 있는데, “평성(平聲)은 평평하게 높낮이가 없어야 한다. 상성(上聲)은 높게 소리내면서 사납고 힘차게 한다. 거성(去聲)은 분명하면서도 애잔하고 길게 소리낸다. 입성(入聲)은 짧고 끊어지며 급하게 소리가 사라지게 한다.”라는 것이다. 평성·상성·거성은 오늘날의 국어로 읽어도 변하지 않지만, 국어 중에서는 입성이 없고 평성·상성·거성의 세 가지 성조로 나누어 들어갔기 때문에 입성을 구별하려면 향토 언어로 읽는



것이 가장 좋다. 예를 들면, 대만어(臺灣語), 객가어(客家語), 광둥어(廣東語) 등이 있다.(한국어의 입성이 가장 분명하다) 대체로 ‘p·t·k’와 같이 짧고 촉박한 것이 바로 입성자이다. 예를 들면 ‘복록(福祿), 숙백(叔伯), 일월(日月), 특색(特色), 곡절(曲折), 출입(出入)’ 등이 그렇다. 혹은 운서(韻書) 중에서 입성운부(入聲韻部)를 여러 차례 읽거나 자세히 읽는 것을 통하여 입성자를 찾아 낼 수 있다.

### 3) 생각을 표현하거나 인생을 그려내며, 현실 사회를 반영한다.

당나라 유종원(柳宗元)의 <강설(江說)> 시는 이렇다.

온 산에 새가 날지 않고,  
수많은 길에도 사람의 흔적이 없네.  
외로운 배의 도롱이 쓴 노옹,  
홀로 차가운 강에서 눈 맞으며 낚시질하고 있네.

온 산에 새의 그림자가 보이지 않고, 수많은 길에도 사람의 흔적이 없는 망망하며 지극히 조용한 세계에서 일엽편주에 앉은 노옹은 차가운 강에서 낚시질하고 있다. 이것은 강에서 홀로 고기 잡는 한 폭의 아름다운 그림일 뿐만 아니라 사람들로 하여금 시인의 귀양 당한 후의 심리세계를 느끼게 한다. 비록 큰 눈이 내리는 열악한 환경 속이지만 여전히 꺾이거나 굽히지 않고 있다. 옥처럼 깨끗하고 세속에 물들지 않는 분위기와 온 세상이 탁해도 홀로 맑은 기풍이 은근하게 느껴진다. 따라서 고고하며 깨끗한 사상감과 세속에 물들지 않고 순수함을 지키며 불의한 자와 어울려 나쁜 짓을 하지 않는 시인의 고귀한 품성을 드러내고 있다. 동시에 또한 세속을 멀리하며 강호에 은거하려는 평온한 심경(心境)도 보여 주고 있다.

그러므로 시가의 창작은 반드시 추상적이며 흩어져 있는 개념을 명확한 형상으로 바꾸어서 구체적인 사물로 하여금 말하게 하는 것이다. 또한 시인은 형상을 이용하여 내심의 감정을 서술해야 한다. 독자는 즉 반드시 작품의 형상으로서 연상할 수 있어야만 비로소 작가가 나타내고자 하는 의미를 알 수 있다. 어떤 때 시인은 어느 한 객관사물을 서술하거나 어떤 역사사실을 묘사하는 데 있어서 자신의 형상을 드러내지 않기도 하는데, 독자는 반드시 시 속에 묘사되어 있는 형상과 인물로부터 시인이 나타내고자 하는 의도를 이해해야 한다. 소위 “악기의 소리 이외의 소리, 말하는 것 이외의 의미”, “묘사하기 어려운 사물을 묘사하니 마치 눈앞에 있는 듯하다. 함축되어 다 표현하지 못하는 뜻은 말하는 것 밖에 존재하고 있다.”라고 할 수 있다. 예를 들면 두목(杜牧)의 〈적벽회고(赤壁懷古)〉가 그렇다.

부러진 창은 모래 속에 묻혔지만 쇠는 아직 녹아 없어지지 않았고,  
 그것을 건져 다듬으니 옛 전쟁의 유물임을 알게 되었네.  
 주랑(周郎)이 편리하도록 동풍이 불지 않았다면,  
 붉색 완연한 동작대(銅雀臺)에는 오나라 미녀 대교(大喬)와 소교(小喬)  
 가 갇혀 있으리라.

시의 표면상으로는 역사 사실을 서술하며, 전쟁이 성공한 까닭은 동풍의 도움을 얻어서라고 설명하고 있다. 따라서 손책(孫策)의 부인 대교(大喬)와 주유(周瑜)의 부인 소교(小喬)는 포로가 되지 않았기 때문에 동작대(銅雀臺)에 갇혀 그녀들의 아름다운 청춘을 헛되이 보내지 않을 수 있었다. 사실상, 이 시기에 동작대는 아직 완성되지 않았으며, 시인은 단지 이러한 역사 사실을 빌어 자신의 가슴 속에 품고 있는 재능을 설명한 것이다. 다만 도리어 춘풍과 같은 인물과 왕래가 없고 그들의 추천을 받지 못

했기에, 자신의 청춘과 재능을 헛되이 보내게 되었고 발휘할 수 없게 되었으니 시인은 마음 속으로 얼마나 달갑지 않았겠는가! 그러나 허언주(許彦周)는 도리어 “두목(杜牧)의 작품 <적벽(赤壁)>시는 적벽에 불이 나지 않았다면 조조가 이교(二喬)를 빼앗아 동작대에 가두었을 것이라는 의미를 가지고 있다. 오(吳)나라 손씨는 패업을 위하여 이곳에서 전쟁을 벌였는데, 사직의 존망이나 백성의 고통을 아랑곳하지 않고 단지 이교가 포로가 될까 두려워하였다. 실의에 빠진 시인 두목(杜牧)이 좋고 나쁨을 알지 못했음을 알 수 있다.”라고 말했다.《언주시화(彦周詩話)》 이것은 역사를 읽는 것으로써 시를 읽은 것이라고 하지 않을 수 없다. 그러므로 풍로정(馮鷺庭)은 이를 비평하여 “언주(彦周)의 견해는 맞지 않다. 이것은 역사에 대한 지식으로 이해한 것이니, 어찌 죽히 시인의 ‘말은 비근해도 의미는 깊은’ 이유를 더불어 말할 수 있겠는가?”라고 말했다.《번천시집주(樊川詩集註)》 시인의 의도는 완곡하고 사물을 빌어 의미를 기탁하고 있는데, 어찌 직접적으로 있는 그대로만 보는 자가 이해할 수 있겠는가!

고상한 정서가 담겨 있는 미학(美學)은 반드시 미감 분석을 거쳐야 하는데, 왜냐하면 미감은 문학을 구성하는 필요조건이기 때문이다. 문학작품은 작가 의식의 반조(返照)이며, 의식은 이상(理想)이 실천을 통하여 격발되어 나온 감정이다. 이런 감정은 진지하며 성실해야만 비로소 독자의 공명을 일으킬 수 있으며, 공명을 일으킬 수 있다면 즉 미감을 일으킬 수 있는 것이다. 그러므로 시가는 바로 생활경험의 반영이며, 객관세계의 묘사이면서 시인의 생명정조의 발현이자 감성세계의 표명이다. 또한 동시에 풍부한 현실적 의의와 사회의 교육기능을 가지고 있다. 시가는 절대로 사진사나 인쇄공과 같이 생활경험이나 객관세계를 다시 보여 주는 것이 아니며, 사물의 형상을 통하여 더욱 함축적이며 우아하게, 더욱 완곡하며 곡절 있게, 더욱 아름답고 감동시키게, 더욱 개괄적이며 집중적으로, 더욱 적절하며 정확하게 표현하는 것이다. 이렇게 하면 완전한 유기

체나 완전한 생활체험을 이루게 되며, 아울러 심오하고 의미심장하면서, 아름다우며 생동하며, 그리고 사람을 황홀한 경지로 만드는 시의 세계가 펼쳐지게 되는 것이다.

## 2. 중국·홍콩·대만 전통시가의 현황

오늘날 중국 전통시 창작은 여전히 존재하고 있다. 중국 대륙에서는 격률시(格律詩)라고 하며, 홍콩이나 대만에서는 고전시(古典詩)라고 부르는데, 통칭하면 전통시(傳統詩)라고 할 수 있다. 중국에서는 활기차게 발전하고 있지만 홍콩과 대만에서는 점차 쇠퇴하고 있는데, 그 원인을 아래에 나누어 서술하였다.

### 1) 중국 대륙

몇 분의 지도자들이 이미 전통 격률시에 대하여 긍정적인 이야기를 하였었다. 특히 모택동(毛澤東)은 매백(梅白)과의 여러 차례 담화 중 “시(詩)와 사(詞)는 발전해야 한다. 왜냐하면 시와 사가 중화민족과 중국인민의 특성과 풍격을 가장 잘 반영할 수 있고 흥관군원(興觀群怨 : 흥이란 연상 작용으로 사람의 마음을 움직이는 것이다. 관이란 살피는 것이다. 군이란 화합하게 하는 것이다. 원이란 원망하면서 화내지 않는 것이다.)할 수 있기 때문이다.”라고 명확히 지적하였다. 그리고 외교 장소에서 지도자들은 또 종종 부(賦)와 시(詩)로 뜻을 말하고 중국인의 특성과 풍격을 드러내길 좋아한다. 그중 한층 더 창작에 정통한 사람이 바로 모택동이다. 문화대혁명 직전 《시간(詩刊)》 창간호가 모택동의 18수(首) 시사(詩詞)를 발표한 이래로 영향이 지대하여 격률시의 부흥과 발전을 저지할 수 없는 풍조를 만들었다. 그 후 《시간(詩刊)》·《인민일보(人民日報)》 등도 잇따라 진의(陳毅)·조박초(趙樸初) 등의 시사(詩詞)를 발표하여 사회적으로 커다란

충격을 초래하였으며, 또한 격률시 발전의 서막을 열었다. 특히 최근 20년 이래로 전국적인 중화시사학회(中華詩詞學會)가 1987년에 성립된 후 한층 더 우후죽순처럼 빠르게 발전하였고, 영향이 두루 미치게 되었다. 그리하여 시를 배우고 시를 쓰는 풍조가 한동안 크게 흥성하였다. 전국적인 시사(詩詞)학회는 물론이고 지역적인 시단체(詩社)도 계속해서 성립되고, 각지의 문연(文聯, 중국문학예술계연합회)·문협(文協) 등도 전문적으로 시사를 널리 보급하는 단위를 갖추었으며, 동시에 정부가 보조를 하였다. 시인은 하나의 직업이 되었고, 심지어는 시가(詩歌)의 창작 성취를 업적의 일부분으로 생각하였다.

그리하여 사람들은 시에 몰두하여 즐거워하며 피곤해 하지 않았고, 시가의 발전은 자연스럽게 왕성하게 되었다. 통계에 의하면 중화시사학회(中華詩詞學會)의 현 회원은 1만여 명이며, 전국적으로 시사 활동에 참여하는 사람이 백만 명 이상에 달하고, 전국의 시사 간행물은 600여 종을 넘으며, 매년 격률시의 창작은 10만여 수(首)가 된다고 한다. 현재 각 성(省)·시(市)·자치구(自治區)는 모두 시사학회를 갖고 있으며, 심지어는 몇몇의 전구(專區: 중국의 행정구역의 한 단위로 성과 현의 중간임)·현(縣)·진(鎮)·촌(村)까지도 시사학회를 갖고 있다. 전국의 시단체는 100개를 넘었으며, 북경·상해·천진 등은 100여 개에 이르는 대학이 모두 교정시단체(校庭: 캠퍼스 시단체)를 만들었다. 중화시사학회를 거쳐 '시사의 마을(詩詞之鄉)'로 수여된 시·현·향(鄉)·진이 15개이며, '시교학선진 단위(詩教先進單位)'로 수여된 곳이 17개이다. 원래 '시사의 시(詩詞之市)'라 불리던 호남(湖南) 상덕시(常德市)는 1억 5천만 원의 인민폐(人民幣)를 투자하여 길이가 3km가 넘는 '상덕시벽(常德詩牆)'을 건축하였다. 이 시벽의 시사는 130여 수이며, '중국인 거주환경 범례상(中國人居環境範例獎)'을 받았으며, 시사를 널리 보급하는 데 지극히 큰 격려가 되었다.

또한 '시사웹사이트(詩詞網站)'를 직접적으로 촉진시켜 시교학(詩敎)을 더욱 확대 발전시키고, 시학(詩學)을 진흥시켰다. 2004년 중화시사학회(中華詩詞學會)는 등소평(鄧小平) 100주년 기념 시사대회를 개최하였는데, 뛰어난 작품이 전편(全篇)에 걸쳐 적지 않게 수차 나오고, 젊은 시인이 계속 배출되어 중국 시단의 번영을 느끼도록 하였다.

### (1) 관련된 활동

- 전국 청년·중년시인 대회(2년마다 1회)
- 이두배(李杜杯)· 심원배(沈園杯)· 회귀송(回歸頌) 등 여러 항목의 시사대회(전국적인 시모집)
- 전국적 혹은 지역적인 교정(校庭) 시교학(詩敎) 교류
- 특정 명승지·특정 기념일(명절)에 개최한 옛 것을 모방하여 오늘날의 것과 관련시키는 활동. 예를 들면 난정추계연음(蘭亭秋 聯吟: 왕희지의 '난정집서' 처럼 하는 시모집)
- 지방의 활동은 일일이 다 들 수 없을 정도로 많은데, 특히 계림(桂林)· 광주(廣州)· 호남(湖南)· 복건(福建) 등지는 가장 활발하게 활동하여 상호방문과 교류를 하고 있다. 때로는 또 국제적인 대형활동을 하기도 하는데, 올해 복건성(福建省)의 용엄시(龍巖市) 문련(文聯: 중국문학예술연합회)이 시사 교류를 한 것을 예로 들 수 있다.

### (2) 관련 출판물

전국 각지는 모두 시 간행물과 잡지를 가지고 있는데 비교적 유명한 것은 《중화시사잡지(中華詩詞雜誌)》(每期마다 25000부)· 《당대시사(當代詩詞)》· 《계림시간(桂林詩刊)》· 《청원시간(淸遠詩刊)》 등으로 600종이 넘으며, 이외에도 모집하여 선별된 간행물이 있는데 《당대삼백가시사선(當代三百家詩詞選)》 등등으로 수없이 많다.

## 2) 홍콩

홍콩은 위치가 특수하여 중국 대륙과 이웃하고 있으나 중국과 서양이 뒤섞여 있다. 비록 비좁은 땅이지만 문화 수준은 매우 높다. 특히, 고전시사(古典詩詞) 창작은 가장 탁월하다. 더욱이 중국동란 시기에 대량의 지식인들이 내륙으로부터 계속 왔는데, 대부분이 중화민국 성립 후의 청조(淸朝)의 거인(擧人: 명청시대에 鄉試에 합격한 사람)·수재(秀才)들이었다. 심지어는 과거에서 2등으로 진사에 급제한 사람, 최종시험인 전시(殿試)에 제3급으로 합격한 사람들이었으므로 얼마간의 옛 학문을 익힌 사대부, 특히 시인을 배양하게 되었다. 그리하여 초기 시단체의 활동은 빈번했다. 그러나 서양화 및 경제의 발전, 사회의 문명, 인심이 옛날 같지 않음, 늙어 사망하게 됨에 따라, 공백 상태가 되어 현재는 몇 개의 시단체만 있을 뿐으로 대부분 활동하지 않고 있다. 게다가 홍콩정부 또한 시정부가 매년 한 차례만 시를 모집할 뿐으로, 수준이 높지 않다. 민간에서는 '유사(愉社)' 만이 가장 활발히 활동할 뿐인데, 초기에는 매월 한 차례 모임을 했으며, 현재도 3개월에 한 차례 모임을 유지하는 것 같다. 대부분 봄 가을의 좋은 계절에 모임을 하고 있다.

반신안(潘新安) 선생은 학문이 깊고 온화하고 예의 바른 분이다. 비록 80여 세의 고령이지만 고상한 멋이 그대로 남아 있으며, 홍콩 시단이 그분을 의지하여 쇠하지 않았으니 그분의 공로가 아주 지대하다. 반선생 등이 출자하여 발행한 시간행물 《영아(嶺雅)》는 홍콩 거주 영남(嶺南: 광동, 광서) 시인의 시사(詩詞) 작품을 전적으로 수록하며, 수준이 매우 높다. 이외에 효풍학사(曉風學社)가 출판한 《전옥집(玉集)》은 중국·홍콩·대만의 시사(詩社) 작품을 포괄하며, 내용 또한 풍부하다.

## 3) 대만

대만은 명말(明末) 동란이 시작되면서부터 대량의 문인(文人)이 정성공

(鄭成功)을 따라 대만으로 건너가면서 소위 명정문학(明鄭文學)이 시작되었다. 시인 심광문(沈光文)은 대만 최초의 시단체(詩社)인 동음사(東吟社)를 창립하여 대만 전통시의 발전에 착수했다. 청초에 명나라 유신(遺臣)의 고향을 그리워하는 지극한 심정이 소위 향수문학(鄉愁文學)을 만들었다. 청 중엽에 대만으로 건너간 시인들이 대만을 집으로 생각하고 중원으로 돌아가지 않아 바로 소위 향토문학(鄉土文學)이 출현하였다. 청말에 대만이 일본에 할양되자 시인들은 비분하여 소위 항명문학(抗命文學)이 생겼다. 할양이 결정되어 민의가 격분하고, 공동의 적에 적개심을 불태우니 소위 정의문학(正義文學)이 생겼다. 일본군이 대만을 침탈하였으므로 이치가 정당하고 말이나 글이 날카롭고 엄숙하게 되었고, 청나라가 주권을 상실하여 국위가 실추됨을 규탄하고, 혁명을 하겠다고 큰소리치며 독립을 요구하니, 이때 대량의 피눈물 맺힌 시편(詩篇)이 출현하였는데, 소위 항일문학(抗日文學)이다. 그 중 구봉갑(丘逢甲)의 《백장시초(栢莊詩草)》《영운해일루시초(嶺雲海日樓詩)》가 가장 격렬하게 표현하였다.

일제치하 시기에 대만 시단은 북(北)· 중(中)· 남(南)으로 나뉘었는데, 북부의 영사(瀛社)는 1909년에 창설되었고, 중부의 역사(社)는 1902년에 창설되었으며, 남부는 남사(南社)가 1906년에 창설되었다. 남부는 특히 대남(臺南)이 문화의 중심이었다. 연형(連橫: 1878~1936)은 잇따라 낭음시사(浪吟詩社) 및 남사(南社)를 창설하였으며, 정기 혹은 부정기적으로 봄·가을에 시회(詩會)를 열어 시를 읊고 술을 마시며 노래를 불렀다. 그는 <대만시사기(臺灣詩社記)>에서 “달마다 수 차례 모임을 가지며, 모임에는 부(賦)와 시(詩)를 읊었다. 봄과 가을의 좋은 날에는 성 밖의 오래된 사찰에서 모였는데, 대개 죽계(竹溪)· 법화(法華)· 해회(海會) 등의 사찰로 낭음시사의 시가 창작이 되지 않은 것이 없다.”라고 말했다. 시를 짓고 읊는 것은 이로써 크게 흥성하였는데, 50년대에는 연평시사(延平詩社)에 의해 대체되었다.



이외에 중요한 시인은 진봉원(陳逢源: 1893~1982)인데, 대남인(臺南人)으로 춘앵음사(春鶯吟社)를 창설하였고, 장수하였기 때문에 자연히 영향이 깊고 컸다. 노년에 고평(高雄)에서 진봉원선생문화교육기금회(陳逢源先生文教基金會)를 만들고, 그 아래에 고평시(高雄市) 고전시학연구회를 만들어 시학(詩學)을 널리 보급하였다. 매년 대학과 단과대(전문대)의 시 읊기를 이 기금회가 주최하였는데, 안타깝게도 이 활동은 2002년 경제문제로 운영이 중지되었다. 중부(中部)에는 초기에 구봉갑(丘逢甲)·당 경송(唐景崧) 등의 목단음사(牡丹吟社)가 가장 대표적이었으며, 이후 홍엽생(洪葉生)의 녹원음사(鹿苑吟社) 및 임치선(林癡仙)의 역사(社)가 가장 영향력을 갖추었다. 임치선의 저서 《무민초당시존(無悶草堂詩存)》은 일제치하 시기 대만 고전시의 정수로, 항일 색채가 뚜렷하고 시풍이 격분하며, 성과가 탁월하다. 대북(臺北)의 영사(瀛社)가 가장 늦게 창설되었으나, 전체 대만 시단체(詩社)의 수령(首領)으로 북대만(北臺灣) 시학으로 하여금 중·남부를 능가하도록 하였다. 그중 태고소(太古巢)의 진유영(陳維英)·잠원(潛園)의 임점매(林占梅)·북곽원(北郭園)의 정여란(鄭如蘭)이 모두 초기 시인으로 집이 부유하고 시를 잘 읊던 이들이다. 이들은 개별적으로 붓을 들어 시를 쓰는 것 외에도 서로 방문하고 교류하였으며 문학과 술에 폭 빠져, 시사(詩詞)를 읊고 또 서로 주고받으며 창화(唱和)하고, 시단체를 조직하였다.

광복 이후에 국민당 정부는 대만으로 옮겨와 고전시의 보급에 전력을 기울였다. 당시에 뛰어난 시사 작품을 장려하던 것으로 중산문예상(中山文藝獎)·중흥문예상(中興文藝獎) 및 국가문예상(國家文藝獎) 등을 들 수 있다. 시단체는 더욱더 즐비하였으며, 시인의 배출이 가장 왕성하던 시기로 200개가 넘는 시단체가 있었다.<sup>1)</sup> 남북(南北) 시 읊기 교류의 기풍이 가장 흥성하였는데 안타깝게도 대부분 격발식연음(擊鉢式聯吟: 목탁을 두드리며 시를 읊는 방식, 東吟社의 沈斯庵·李荃洲 등이 창시)으로 서로

화답하였다. 이러한, 딱딱하게 옛 사실을 한곳에 모으는 모음시(畧盤詩)는 시인의 감정과 생명을 죽였다고 할 수 있다. 통치자들이 이끌지 않고 (경제만을 중시), 신문에는 게재하지 않음으로써(八卦만 게재) 전통시(傳統詩) 또한 이 때문에 점차 몰락하였다.

현재 고전시사(古典詩詞)를 장려하고자 하는 항목은 교육부 문예창작상(教育部文藝創作獎)과 대북시문학계(臺北市文學季)만 있을 뿐이다. 기타 현(縣)과 시(市)는 단지 부정기적으로 우연히 열리는 것일 뿐 수준은 말할 나위가 못된다. 현재 시단체(詩社) 또한 점차 쇠잔하여 대부분 침체 상태에 있다. 우연히 선거 시기에 북쪽 지역의 연맹(北區聯吟)이란 것이 있거나 혹은 봄·가을 두 계절에 우아한 모임(春秋二季雅集)이 있거나 혹은 대륙 시단체의 방문에 접대하기 위한 모임 정도가 있을 뿐이며, 기타 활동은 극히 적다.

최근 대북(臺北)에는 중화학술시학연구소(中華學術詩學研究所)가 가장 규모가 크고, 회원 수 역시 상당히 많다. 그 아래의 중화시학잡지사(中華詩學雜誌社)가 발행하는 중화시학(中華詩學)은 작품에 있어서 수준이 가장 높다. 대중(臺中) 지구에서는 중화민국전통시학회(中華民國傳統詩學

---

1) 곤영시사(鯤瀛詩社) 명예사장 오중(吳中)이 저술한 《대만시단의 회고와 전망》의 시각에 의하면 이렇다. 청나라 점령시기와 일제 점령시기의 두 시기를 포괄하여 대만의 시단체는 모두 188개에 달했다. 광복 이후 본년(87년)까지 성립된 시단체는 56개이다. 별도로 중국시보(中國時報, 82년6월18일 창간호)의 보도에 의하면, 현재 활동력을 보유한 민간 시단체는 약 5·60개 정도가 있다. 예를 들면, 대북시(臺北市)의 송사(松社)·영사(瀛社)·천뢰음사(天吟社), 대북현(臺北縣)의 초산음사(韶山吟社), 의란(宜蘭)의 의란시사(宜蘭詩社)·양산음사(仰山吟社), 화련(花蓮)의 음사(吟社), 신죽(新竹)의 죽사(竹社), 용담(龍潭)의 용음시사(龍吟詩社), 묘율(苗栗)의 율사(栗社), 대중(臺中)의 중주시사(中州詩詞)·취려음사(礪吟社), 윈림(員林)의 흥현음사(興賢吟社), 이림(二林)의 향초음사(香草吟社), 대동(臺東)의 보상음사(寶桑吟社), 가의(嘉義)의 러택음사(麗澤吟社)·박아음사(樸雅吟社), 대남(臺南)의 곤영시사(鯤瀛詩社), 고웅(高雄)의 수봉시사(壽峰詩詞), 팽호(澎湖)의 서영음사(西瀛吟社) 등이다.

會)·중국시인문화회(中國詩人文化會) 등이 있다. 남부에는 고웅(高雄) 지역의 진봉원선생문교기금회(陳逢源先生文教基金會)의 고전시연구회(古典詩研究會)가 시학을 널리 보급하며 탁월한 성과를 내고 있다. 그리고 대학교수로 구성된 정운시사(停雲詩社)는 유일하게 학교에서 만들어진 높은 수준의 고전시사 창작 조직이다.

주의할 가치가 있는 것은 대만이 시가의 창작에 있어서 비록 점차 쇠퇴했지만 노래 부르는 것은 매우 유행했다는 점이다. 최근 노래하는 음계는 민간의 천뢰조(天 調)가 가장 대표적이며, 기타 의란주령(宜蘭酒令)·녹항조(鹿港調)·객가조(客家調) 같은 것이 가장 유행하고 있다. 학교에서 옛 것을 모방하거나 새로이 창작하는 것을 보면, 풍격과 면모가 다채로우며 풍격은 무대화(舞臺化)로 가는 경향이 있다. 노래 부르는 활동은 원래 민간 시단체에서는 상당히 보편적이지만, 시유희(聯吟) 활동은 창작을 위주로 하는 것이므로 사실상 노래 부르는 것은 부차적인 것이다. 근년에 노래 부르는 것은 즉 더욱 활동적이 되어 점차 주류가 되고 있으며, 상연하는 성격으로 변화되었는데 이는 사람들로 하여금 걱정하게 하는 것이다.

대만은 최근 몇 년 사이에 각 민족의 모어문화(母語文化)를 유지해 주고 있는데, 국어대회를 모방하여 대만 향토어대회를 개최했다. 그 중에는 고전시사를 노래 부르는 것이 한 조로 설치되어 있다. 지방에서의 문예활동이나 민간 시유희에 있어서도 이미 고전시사를 노래 부르는 것을 정식 대회의 항목으로 설치했다. 다만, 대회에 참여하는 사람들은 노래 부르는 것으로 상을 타는 것을 유일한 목표로 삼은 듯 보이며, 사실상 창작을 있으나 마나한 것으로 여기고 있으니, 이것은 의심할 바 없는 또 다른 손실이다.

### 3. 중국·홍콩·대만 전통시의 미래

중국·홍콩·대만은 각각 자신의 주객관적인 조건이 다르기 때문에 고전시사의 운명 역시 당연히 서로 같지 않다. 중국의 격률시는 정부의 지지를 얻었기 때문에 “고전시사에 대한 이론 연구를 해야 하며, 고전시체(詩體)와 사체(詞體)를 이용하여 새로운 내용을 반영하는 창작을 해야 한다. 이것은 사회주의 민족시가예술을 발전시키는 필수불가결한 일부 분이다.”(중국 선전부 담화)라는 여겨지고 있다. 또한 중국작가협회 역시 고전시사는 민족정신 생활 속에서 확실한 지위가 있어야 함을 확정적으로 생각하고 있다. 그러므로 특별히 각 급의 시사학회(詩詞學會)를 성립하여 시사교육을 확대하고 초등학교와 중고등학교에 시사교육과정을 만들어서 널리 보급하고자 하였다. 시사계(詩詞界)는 “삼입(三入: 入史·入校·入獎)을 제기했다. 즉 학교는 현대인이 창작한 우수한 고전시를 문학사의 강의과정에 편입시키고, 국가의 심사표창에 격률시 가작을 포함시켜야 함을 제기했다. 이러한 각 방면의 노력과 지도 하에 고전시는 자연히 활기차게 발전할 수 있었던 것이다. 통계의 의하면, 87%의 대학생과 54.75%의 중고등학생은 시사창작을 배우기를 희망하고 있다고 한다.

고전시는 이미 생활문화 속으로 용해되었는데, 심지어 어떤 사람이 “고전시사의 활동이 마작놀이를 이겼다.”라고 말한 것은 바로 고전시가 사회인의 심리를 정화하고 있음을 말하는 것이다. 중국의 격률시회(格律詩會)가 지속적으로 활기차게 발전하고, 수준 역시 대만이나 홍콩을 초월하고 있는데, 이는 국가정책의 변화가 없어서이며 차후에도 변화가 없을 것이다. 대만과 홍콩은 정부나 통치자의 제창을 얻지 못했으며 사회의 친밀감도 얻지 못했다. 시단체 역시 경제적 관계로 인하여 형식적인 명목만 있을 뿐 활동이 정지되어 시사 창작은 이미 원래의 우위를 잃었다. 그러나 홍콩의 복귀와 양안의 개방교류 그리고 지도자의 접촉에 따라 왕

왕 시를 읊는 경우가 생겼다.

예를 들면 연전(連戰, 대만정치인)은 “왜 푸른 산에 사느냐고 묻기에, 웃으며 답하지 않았지만 마음은 한가롭네. 물길 따라 도화꽃 아득히 떠내려가니, 이곳이 인간의 세상이 아닌 별천지라네.”(이백의 〈山中問答〉)를 읊었고, 송초유(宋楚瑜)는 “바람 타고 파도 헤쳐갈 때 있으려니, 돛을 높이 달아 푸른 바다 건너가리라.”(이백의 〈行路難〉)을 읊었고, 옥모명(郁慕明)은 “하늘 향해 크게 웃으며 문을 나서니 내 친구는 모두 중국인이라네.”라고 읊었고, 진수편(陳水扁, 대만총통)은 “양쪽 강기슭의 원숭이는 끊임없이 울고 있는데, 가벼운 배는 어느덧 만 겹 산을 지나쳤네.”(이백의 〈早發白帝城〉)을 읊었고, 여수련(呂秀蓮)은 “힘차게 흐르는 시냇물은 앞강가에 이르렀네.”를 읊었다. 비록 품은 의도가 다르고 표현도 한결같지 않지만, 시사(詩詞)에 대한 지지는 변함이 없다. 결국 고전시의 부흥은 최소한 세 가지 조건을 구비해야 한다. 첫째, 정부의 지지와 통치자의 제창이 있어야 한다. 둘째, 표창과 원천적인 창작 발표가 있어야 한다. 셋째, 경비의 보조가 있어야 한다. 중국 대륙은 상술한 조건에 완벽하게 부합되기에 활발하게 발전할 수 있었던 것이다. 홍콩과 대만은 단지 소수의 사람들이 추진할 뿐이기에 아마도 어려울 것이다. 몇 년 전 대남(臺南)의 곤영시사(鯤瀛詩社)가 전국 시흥기를 개최했을 때, 관련 부서에 연결하기 위해 대만 정부에 대하여 8개항의 건의를 하였다.

1. 정부는 전통문학에 대하여 현대신문학에 대한 대우와 같이 동등하게 대우하여, 문화다원화를 중시해 주십시오.
2. 정부는 현대문학의 표준양식에 따라서 전국 각 급 문화기구에 전통시상을 설립해 주십시오.
3. 정부는 전통 시문교학(詩文敎學)을 중시하여 외국어를 가르치는 교학방식에 따라서 각급 학교에 전통 시문을 가르치는 과정을 만들도록 해

주십시오.

4. 정부는 전통 고전문학의 보조에 대하여 현대 신문학의 보조경비와 동등하게 대우하여 평등하게 해야 합니다.

5. 정부는 문화자문위원 혹은 각 유형별 대회의 심사위원을 초빙할 때, 전통 문학분야의 연구자를 적어도 반 이상 초빙해야 합니다.

6. 각급 정부는 문화활동을 처리하는 데 있어서 전통과 현대를 병중하여 문화의 다원화를 고려해야 합니다.

7. 각급 정부는 문교기구의 출판물에 있어서 반드시 전통과 현대를 병중해야 합니다.

8. 각 지역에 전통 시문 확대위원회 혹은 발전기금회를 널리 설치해야 합니다.

비록 교육부에 전달하고 요구를 제기했지만 애석하게도 이 8개항의 건의는 아직도 관련 기관의 적극적인 회답을 얻지 못하고 있다.

#### 4. 결어(結語)

중국은 원래 '시의 민족' '시국(詩國)'의 명성을 가지고 있는데, 이 말은 이중적인 의미를 가지고 있다. 첫째는 중국은 전통적으로 시가의 교육 즉 시교(詩教)를 중시하였다는 것이고, 둘째는 중국인은 시를 짓는 것을 좋아하는데, 시가 창작의 눈부신 성과는 전 세계를 경시할 만큼 자부심을 갖게 했다는 것이다.

2500여 년 전, 대대로 사표였던 공자는 시가 교육을 매우 중시한 선생님이시다. 그는 시가가 낡은 풍속과 습관을 고치고, 사회폭력을 없애며, 성격도 온유둔후(溫柔敦厚)하게 변화시킬 수 있다고 여겼다. 그러므로 한 국가가 시가 교육을 중시하면 국민이 반드시 문장의 정화를 잘 음미할 수

있고, 시의 질은 향기 속에 도취할 수 있으며, 사회 또한 화목하고 즐거운 분위기가 가득해질 것이다. 시가의 창작 성과는 중국문학발전사에 있어서 가장 찬란한 한 페이지를 차지하고 있다. 또한 당연히 세계문화의 보고 가운데 중대한 공헌을 하였다. 오래 지나지 않아 국가와 사회는 주관적·객관적 환경의 변화 및 조건의 한계로 인하여 경제발전에만 편중하거나 경제연구만을 지지하거나, 경제의 성과만을 과시하고, 문학 특히 전통시에 있어서는 더욱 관심을 가지지 않게 될 것이다. 결론적으로 경제는 번영하겠지만 인심은 부패하고, 매우 탐욕스럽고, 사회의 수많은 병적 상태는 더 끝이 없이 계속 나타날 것이다. 이 시기에 살면서 이러한 질 낮은 문화를 도대체 어떻게 해야만 억제하여 계속 악화되지 않도록 할 수 있을 것인가? 정부 및 관련 부서는 적절하고 신중히 이 문제를 고려해야 할 것이다. 개인적으로 근본적인 방법은 시가 교학(詩歌敎學)을 중시하고, 시가 창작을 격려하는 것에서부터 시작해야만 정상적으로 회복될 것이라고 생각한다. ▣

## 중국 조선족들 시조창작의 현황과 전망

김해룡(연변대학 조선-한국 문학원 교수)

중국 연변에 살고 있는 조선족 시조 애호가들은 1992년도에 ‘연변시조 시사’를 세웠다. 이 시조시사는 그 성립으로부터 오늘에 이르는 15년간 적잖은 일을 하였고 적잖은 성취를 거두었다.

첫째, 15년간 시조시사는 자기의 작품, 자기의 이론을 빌어, 그리고 중학생시조백일장, 시조강연, 시조세미나, 시조문학상 시상과 같은 다양한 활동을 벌여 보다 광범위한 시조 애호가들을 시조창작에로 고무 격려하고 꺾기시켰다. 그 결과 수많은 시조신인들이 속속 배출되었다. 술한 시조들이 쏟아져 나오게 되었다. 이리하여 시조시사 성원들의 시조를 촘촘 추려서 묶은 선집만 하여도 벌써 3책이나 출판되었다. 이 3책에 실린 시조가 무려 천백 수를 헤아리게 된다. 그리고 개인 시조선집을 출판한 시조시인이 7명이나 되는데 그 중 김해룡이 두 책이고 리상각이 3책이다. 지금 연변시조시사에서 출판한 시조선집에 오른 시조시인만도 50여 명 된다. 그중 여류시인이 10여 명 된다.



둘째, 시조시인들 작품의 소재가 아주 광범위하고 다양하다. 가히 말해 어떠한 생활이 있으면 그 어떠한 생활이 묘사되었다. 그러나 그중 보다 많이 취급된 것이 인생의 이모저모, 경관, 연정, 시폐, 망향지정, 한반도 통일과 같은 것들이다. 이러한 시조들은 그 소재가 다양하고 그 감정 또한 대체로 진지한 것이어서 다각적인 감수를 주고 있다.

셋째, 시조 장르가 아주 다양하다. 시조를 내용에 대한 가시성(可視性) 여부와 그 정도를 기준으로 한다면 크게 조형성 시조와 정감성(非可視性) 시조, 조형정감성 시조 3가지로 나눌 수 있을 것이다. 그러면 조형성 시조에는 이미지즘 시조, 이미지 시조, 이미지리 시조, 상징주의 시조가 속할 것이고, 정감성 시조에는 재래 전통적인 직설식 시조들이 속할 것이며, 조형정감성 시조에는 이상 두 가지 시조의 중간 형태가 속할 것이다.

그리고 음절수를 규준한다면 크게 평시조, 엷시조, 사설시조, 연시조로 나눌 수 있을 것이다.

지금 중국 조선족 시조시인들 작품을 보면 이상 모든 장르들이 하나 빠짐없이 죄다 쓰이고 있다. 특히 이미지즘이나 이미지, 이미지리가 창작상 시도되고 이용되고 있다는 이 사실만으로도 자못 기꺼운 일이라 하겠다. 왜냐하면 이미지즘 시는 서방 이미지즘 시파의 것이고, 이미지나 이미지리는 중국 재래의 것인데 그것들을 우리가 바야흐로 우리 민족의 피와 살로 만들고 있기 때문이다.

아래에서 보다 잘되었다고 느껴지는 우리들 창작품 몇 수만을 개략적으로 소개하려 한다.

조통남은 연변의 이름난 시인이다. 그는 시조창작에서도 남다른 재예를 보여주고 있다. 예컨대 그는 <구름>에서 이렇게 썼었다.

하늘을 지붕삼고 너울너울 시는 구름  
평생이 무우무려 춤뿐인가 하얏더니

가슴에 그리 많은 눈물 담고 사실줄이야

보는바 향시 아무러한 근심도 걱정도 없이 허허 웃으며 사는 사람들에게  
계도 한 가슴 가득 말 못할 설움이 쌓여 있음을 생동한 비유로 재치스럽  
게 시사하였다.

김철학은 <새벽들>에서 이렇게 썼었다.

빼 아픈 리별을 잊으리라 다짐하여  
참을 인(忍)자 끌어안고 무심한 돌로 굳으니  
밤새에 눈물이 배였는가 새벽들 촉촉해라

보는바 새벽이면 돌들에 찬 이슬이 맺히는 평범한 자연현상을 빌어 이  
별의 고통은 정녕 잊을 수 없다는, 또 그 이별의 고통으로 하여 저도 모르  
게 눈물도 흘리게 마련이라는 인간의 상정을 생동한 비유, 적절한 의인화  
로 감칠맛 있게 보여 주고 있다.

이미지즘 시로는 김동진의 <농가의 봄>, 리상각의 <봄서정> <뜨락>, <봄>, 최문섭의 <고향 3>, 김해룡의 <농촌일경> 등을 들 수 있다. 그중 김  
동진의 <농가의 봄>을 보기로 하자.

처마밑 고드름이 별쪼임 하는 사이  
창문가 종자접시 무늬진 애기벼싹  
파아란 하늘 한끝을 몸에 살짝 감았네

농촌들에서 이른 봄마다 보게 되는 벼종자 발아시험 정경을 화폭적으  
로 생동하게 보여 주고 있다.

이미지 시로는 리상각의 <술> <후회막급>, 김해룡의 <연꽃> <세상에>

〈둘러싸고서〉 등을 들 수 있다.

리상각 시인은 〈술〉에서 이렇게 쓰고 있다.

백두산 푸른술이 빙설에 꽃꽃해라  
과풍이 몰아친다 허리굽힘 있을손가  
장하다 활개치는 술 불어대는 휘파람

시인은 대응물들인 술과 빙설, 광풍간의 관계적 묘사를 빌어 역경 속에서도 지조를 굽히지 않는 건강하고도 낙관적인 특사의 형상을 이미지화 하였다.

우리 중국 조선족 시단을 보면, 이미지리 시가 극히 보기 드물다. 시조에서는 김해룡의 〈연꽃〉과 〈세상에〉를 들 수 있다

〈세상에〉 전문은 이러하다.

쥐궤여 주추노니 집이 빼딱 기우난데  
웬것들 모여들어 풍악질탕 잡히느냐  
세상에, 쥐와 고양이들 건배아니 하느냐

보다시피 이 시조는 쥐로는 부정부패분자들을 상징하고, 고양이들로 는 부정부패를 법적으로 다스려야 할 당정(黨政) 일꾼들을 상징하고, 빼 딱 기운 집으로는 나라가 기울어져 감을 상징하였다. 이 시는 바로 이러한 대응물들에 대한 상징적 묘사를 빌어 부정부패를 다스려야 할 당정 일꾼들이 외려 간악한 무리들과 한동아리가 되면 장차 나라가 망하리라는 관념을 시사하였다. 이러한 견지로 보면 이 시조는 이미지 시조로 된다.

그러나 이 시조가 정경융합(대응물과 정감의 융합), 허실상생(虛實相生, 그러한 정감이 있었기에 그러한 대응물을 찾았을 것이고, 그러한 대응물을

찾았기에 그러한 정감을 낳을 수 있었다는), 그림 밖의 그림도 보여 주는 등으로 무궁한 운치(韻致)를 낳을 수 있다는 견지에서는 이미저리 시라고 말할 수 있다.

우리 중국 조선족들의 시조창작은 이상에서 말한 그러한 성격이 있음과 동시에 또 수다한 부족점, 결점도 가지고 있다. 이 점을 우리의 시조가 장차 어떻게 되어야 하는가 하는 그 전망과의 관계 속에서 몇 가지만을 살펴보기로 하자.

첫째, 평시조 정형과 관련하여 지금 적잖은 사람들이 시조개혁을 운운하면서 또 실천적으로도 그렇게 시도하고 있다. 참 좋은 일이다.

그런데 이러한 점들도 더러 고려되어야 하지 않겠는가 하는 생각도 든다. 우선, 지금 시조가 차차 시조 아닌 자유시로 변지고 있는 듯한 그러한 느낌도 더러 든다.

무엇 때문에?

우리 민족의 아주 잘된 시조들이 그렇게 잘되었다고 평판 받을 수 있는 가장 뚜렷한 근거가 왕왕은 종장에 있다. 잘된 시조들의 종장 첫 구절이 특히 그러한 느낌을 준다.

썩 잘된 시조를 보면 그 첫 구절이 감탄사로 되었거나 또는 감탄사 아닌 유의어로 되었다 하여도 그 첫 구절에 잠시 머물러 있어도 뜻의 연관성에 크게 지장 주지 않는다. 이로써 초장, 중장에서 규칙적인 음수율의 흐름으로 하여 크게 기복 없이 평탄스럽게 흘러 내려오던 정감이 여기에 와서 문득 차단 정지되면서 정감을 가배로 많이 축적할 수 있게끔 한다. 마치 강물을 막듯이 말이다. 이리하여 막혔던 물이 탁 터지듯 감정이 더 세차게 터질 수 있는 조건이 마련된다. 정몽주의 <단심가> “이몸이 죽어 죽어”가 그러하고 리개(李愷)의 <축루가> “창안에 험난 촛불”도 그러하다. 이렇게 종장 제1구에서 감정을 잠시 차단 중지할 수만 있다면 그 음절수를 구태여 3음절로만 해야 한다고 말할 수는 없다. 예컨대 무명씨의

〈사랑을 사자하니〉 이 시조는 5음절 “사랑리별을” 종장 제1구로 하고 있는 것이다.

그런데 우리의 적잖은 시조들은 이 종장 제1구를 제대로 처리 못하고 있다.

어떤 분이 종장을 이렇게 썼었다.

꿨다가 떨어짐은 귀속인데 생리별은 아프다.

응당 종장 제1구가 없다고 보아야 할 것이다. 이리므로 종장에서의 정서적 기복이 도모되지 못하고 있다.

또 어떤 이는 “하얀 얼 담긴 큰 그릇 당군할배 큰 흥금”이라는 말로 종장을 마무리지었다.

여기서 제1구와 제2구는 내용상 아주 밀착되어 있다. 그러므로 읽을 때에도 밀착시켜야 한다. 그러면 제1구에서의 감정 축적이 파괴되고 말 것이다.

적잖은 잘된 시조들은 그 종장은 초장, 중장에 대한 개괄성 총화로 되고 있다. 하다 보니 초장, 중장이 기실은 종장에 있음으로 하여 존재의 가치를 가지는 것이다. 정몽주의 〈단심가〉도 그러하고 양사언의 〈태산이 높다하되〉도 그러하고 남구만의 〈동창이 발갓나냐〉도 그러하다.

또 적잖은 잘된 시조들 종장은 초장, 중장의 내용을 일대 비약시킨다. 성삼문의 충의가(忠義歌) 〈이 몸이 죽어가서〉가 그러하고, 황진이의 〈산은 옛산이로되〉도 그러하며, 남이의 〈장검을 빼어들고〉도 그러하며, 길재의 〈눈마저 휘어진 대랄〉도 그러하다. 이러한 시조는 내용의 비약에 따라 정감도 비약된다. 따라서 정감이 더더욱 짙게 된다.

잘된 시조들은 또 종장에서 내용의 일대 전환을 보여 주기도 한다. 우탁의 〈한손에 가시 쥐고〉가 그러하고 무명씨의 〈술먹지 마자하고〉도 그

러하며 리재의 <셋별지자 종다리 떴다>도 그러하다. 이러한 시조들은 내용의 전환에 따라 정감도 전환된다. 이로써 묘외감을 주면서도 심리적 감흥을 가배를 증강시킨다.

또 잘된 시조들은 종장에서 묘외감을 주면서도 아주 재치스럽다는 감탄을 자아낸다. 우탁의 <한손에 가지쥐고>가 그러하고 왕방연의 <천만리 머나먼 길에>도 그러하며 무명씨의 <술먹지 마자하고>도 그러하다.

이상에서 언급했듯이 잘된 시조 종장은 초장, 중장에 대한 개괄성적 총화, 일대 비약, 일대 전환이면서 또 묘외감을 주기도 한다. 동시에 정감상의 일대 폭발로도 된다. 이따로 잘된 시조들에서의 종장은 클라이맥스에 해당된다고도 말할 수 있다.

그리고 종장이 클라이맥스로 되다 보니 말이 길어지게 마련이다. 그러므로 종장 제2구가 꼭 5음절로 되어야 한다고 규정할 수는 없다. 그러나 말이 길어지더라도 2구절은 초과하지 말아야 한다. 이상 예를 든 잘된 시조들 다 그러하다.

이상 잘된 시조들 종장의 내용과 형식에 대한 긍정들은 기실 우리 민족 시조가 시조로 칭송될 수 있는 근유(根由)의 소재로 된다고도 말할 수 있다. 그러므로 시조를 개혁하더라도 그러한 정수는 되도록 계승 발전되어야 한다고 본다.

둘째, 시조도 시인 이상 응당 시적 발견이 있어야 한다. 시적 발견에는 내용과 형식 두 방면 다 포괄된다.

그러나 그중 가장 중요한 것이 독특한 심미적 발견이다. 심미적 발견은 직접 시인의 창작개성이 지어내는 시적 구성내용으로 이바지되게 된다. 황진이의 <동짓달 지나긴 밤>에서의 '동짓달 지나긴 밤'을 두 동강 낸다는 데 대한 절절한 생활감수, 우탁의 <한손에 가지쥐고>에서의 '백발이 지름길로 제 먼저 오더라'는 기발한 착상, 무명씨의 <님 날사랑 거짓말이>에서의 '아예 잠도 오지 않는다면 무슨 꿈이 있을 수 있겠느냐' 하는

생활적인 발견, 무명씨의 〈말은 가자 울고〉에서의 ‘나를 잡지 말고 지는 해를 잡으라’는 남 없는 착상, 천금의 〈산촌에 밤이 드니〉에서의 ‘개가 달을 보고 짓는다’는 독특한 심미적 발견 등등이 그러하다.

표현형식상에서도 되도록 남과는 구별되는 시적 발견이 있어야 한다. 왕방연의 〈천만리 떠나면 길〉에서의 ‘저물도 내안 갖하야’의 감정이입, 천금의 〈산촌에 밤이 드니〉에서의 ‘달도 잔다’고 표현한 감정이입, 윤선도의 〈월출산이 높다니만〉에서의 ‘해가 퍼지면 안개가 거둔다’는 그 비유, 무명씨의 〈백초를 다 심어도〉에서의 동음이의어의 재치스러운 응용, 정철의 〈물아래 그림자 지니〉에서의 ‘막대론 흰구름만 가리키었다’는 뛰어난 표현 등등처럼 말이다. 그러나 우리 중국 조선족 시조시인들에게서는 이러한 시적 발견을 딱 적게밖에 보지 못한다. 이것은 우리의 심미적 관찰력이 상기 부족하고 심미적 감수력과 상상력이 아주 부족하다는 것을 말한다. 체호프는 작가의 “관찰이 짜장 습관으로 되게 해야 하며…… 제2천성처럼 되게 해야 한다.”(《서방고전작가 문학창작담》 하책, 북경대학중문학부, 1979년, 670쪽)고 말하였다.

셋째, 시조를 힘써 가시화(可視化)해야 한다. 그래야 내용을 화폭적으로 보다 감명 깊게 안겨줄 수 있다.

시조내용을 가시화하려면 우선 시를 되도록 이미지화해야 한다. 그런데 이미지를 창조한다는 것이 그리 쉬운 일이 아니다. 파운드는 “일생에 방대한 저작을 남기는 것보다 훌륭한 이미지 하나를 만드는 것이 더 낫다.”(파운드, 〈회고〉, 《20세기 문학평론》 상책, 상해 역문출판사, 1987년, 109쪽)고 말하였다. 이미지를 재래 전통적인 직설식 감정토로 방식으로는 절대 창조할 수 없다. 오직 대응물을 찾거나 빚어 만들어야 할 뿐만 아니라 또 그것들간의 관계에 대한 문사를 빌어야만이 창조할 수 있는 것이다.

시조를 가시화하자면 또 시상을 되도록 이미지리화하여야 한다. 이미

저리 창조는 이미지 창조보다도 더 어렵다. 그것은 대응물을 찾거나 빗어서 모종 관념을 화폭화하여야 하는 외에 또 허실상생을 도모해야 하고 무궁한 심리적 운치를 주어야 하기 때문이다.

시조를 시각화하자면 또 이미지즘 시도 지어야 한다. 그러나 이미지즘 시는 파운드의 〈빠리지하철역전〉이나 부룬디의 〈고니〉에서처럼 날개로서의 피사체나 한 장면을 그림 그리 듯할 뿐 심각한 총체적인 상징적 이미지는 주지 못한다. 이럴 수밖에 없는 것은 이미지즘 시파가 자질구레한 피사체를 아주 정묘핀핀하게 ‘그림 그리는 것’을 총적 목적으로 하였을 뿐만 아니라 또 추상적인 관념을 실제상 배척하였기 때문이다. 그러므로 엄격하게 말하면 이미지즘 시파의 이른바 이미지는 중국에서 말하는 이미지도 아니거니와 이미저리도 아니다. 그들의 이미지란 한갓 ‘그림’에 지나지 않는다. 그래 필자는 그것을 이미지즘 시라고만 부른다.

시조를 되도록 시각화해야 한다는 것은, 문학은 형상으로 말해야 하는 문학 본질적 요구에 부합된다. 그러므로 시인들이 남을 감동시키는 시를 쓰자면 자기를 감동시킨 그 생활을 묘사해야 한다. 그래야만이 독자들도 그것을 보면서 시인이 감동되듯 그렇게 감동할 수 있다.

그런데 지금 우리 시사의 일부 시인들은 훈시조로 설교하기 좋아한다. 그러므로 시에서의 도식화, 개념화 같은 것을 기피하자면 힘써 시의 시각화를 제창하여야 한다.

넷째, 몽룡시의 몽룡성도 한도가 있어야 한다.

주지하는바 문학의 첫째가는 사회적 역할은 심미적 역할, 즉 심미적 희열을 안겨주는 것이다. 그런데 정감으로서의 심미적 희열의 산생은 인식을 전제로 한다. 인식이 없으면 정감이 생길 수 없다. 마찬가지로 심리적 인식이 없으면 심미적 희열도 있을 수 없다.

하지만 우리의 극소수 시인들은 대응물과 대응물, 그리고 대응물과 인간 간의 관계를 너무도 변형시키고 너무도 이인화하기 때문에 창조된 가



정성(假定性) 이미지 역시 아주 몽롱한 것이다. 따라서 그 상징성도 아주 비확정성을 띠게 된다. 물론 헤겔은 상징이 극치에 이르면 수수께끼로 변한다고 하였고, 프랑스 상징주의 시인 말라르메는 “시는 영원히 하나의 수수께끼가 되어야 한다.” “시는 원래 써낸 다음 조금씩 조금씩 알아 맞춰야 한다.”(말라르메, <문학의 발전에 관하여>, 《서방문론선》 하권, 상해 역문출판사, 1979년, 261~162쪽)고 하였다. 그리고 수수께끼를 알아 맞추는 과정에도 혹 오락에서와 같은 쾌감도 일부 있을 수 있다. 그러나 수수께끼를 알아 맞추는 과정에는 대체상 이지활동이 더 많게 된다. 따라서 이 과정이 심미적 희열을 주는 심미적 감수과정과는 구별되는 것이다. 까닭에 모호시의 모호성도 한도가 있어야 하는 것이다.

이상 언급된 것처럼 부족점을 극복 시정한다면 우리의 시조도 민족시조 발전에 크나큰 기여를 할 수 있으리라고 믿는다. ▣

## 현대시조 100년, 그 경과와 문제점

박철희(서강대 명예교수·문학평론가)

근대 이후 시조에 대한 관심이 19세기 후반 내지 20세기 초 근대화 과정에서 민족 자각의 인식 과정의 일환으로 싹텄다고 하면 ‘현대시조’도 이제 한 세기를 헤아린다. 그 동안 시조는 고유한 문학형식으로 타 장르의 부침 속에서도 질·양 모든 면에서 꾸준한 성장을 거듭하였다.

이런 뜻에서 그 동안의 경과를 타진하고 앞으로의 과제와 방향을 가늠하는 일은 중요하고 필요한 작업이라고 생각한다. 더구나 시조 100년을 맞는 현 시점에서 지난 100년을 되돌아보는 일은 한 시대를 매듭짓는 뜻깊은 일이며, 전망을 위한 새로운 패러다임을 마련하는 일이다. 발표의 성격상 논의가 제한적이고 개괄적일 수밖에 없지만, 이러한 개괄을 통해 몇 가지 전망은 기대할 수 있다고 생각한다. 논의의 대상은 시조에서 메타적인 속성과 대표성을 지니고 있는 것, 그 중에서도 일반성의 지향성에 국한한다.

## 1.

19세기 후반에 서구문학과 접촉하면서 한국문학사의 새로운 시대가 시작되었다. 그렇다고 새로운 시대의 문학이 한국의 근대문학이 아니다. 한국의 근대문학의 형성에 서구문학의 영향이 요인이 된 것은 사실이나, 그것은 외적인 자극이고 한국문학 자체 내의 내적 동인도 무시할 수 없다. 반전통적이라는 외적 충격과 그 반작용인 전통적 동인과의 모순적 양립을 겪으면서 한국문학의 근대성은 움트고 싹터온 것이다. 가령 시의 경우, 최남선의 신시나 주요한의 자유시와 같이 서구시와 접촉하면서 이루어진 반전통적인 시가 결국 시조나 민요시 등 전통적 형식에 귀의함으로써 자기동일성을 도모한 과정이 한국 근대시의 독특한 흐름이다. 아니 처음부터 자유시와 시조, 신흥 장르와 전통 장르, 자유시형과 정형시형 등, 상이한 장르가 대립 또는 동행하고 있었다. 작가군의 대립은 물론 상대적이다. 창가와 신시는 새로운 장르의 창출이지만 시조와 가시는 전통 장르의 변형이다.

근대적 매체인 신문 잡지 등이 등장함으로써 이렇듯 고시가와는 다른 새로운 모습의 문학이 등장했다. 부르는 노래에서 읽는 문학으로 바뀐 것이다. 특히 많은 시조와 가사가 <대한매일신보> <대한민보> 등에 활자를 통해 발표되었다. 시조의 경우, 그 형식이 평시조만이 아니고 엇시조나 사설시조도 적지 않다. 그러면서도 개화기 시가를 다룰 때 같은 전통 장르 중에서도 시조는 가사에 비하여 주목받지 못한 것이 그 동안의 현실이다. 그만큼 전통양식으로 가사가 양적으로 시조를 압도하였다. 그러나 실상은 가사 못지않게 많은 수의 시조작품이 발표되어 있었다. 1906년부터 1918년까지의 발표된 시조만 해도 무려 660여 수를 헤아린다. 이는 동기간 동안의 800여 수의 가사에 버금가는 양산(量産)이다. 이와 같이 양적으로 신흥 장르에 육박하는 많은 양의 가사와 시조가 이 시기에 창작되

고 발표되어 있었다.

이런 점에서 반전통성(新詩)을 주류로 편성한 종래의 문학사적 시각은 문제적이다. 전통적인 것은 다만 낡은 양식의 문학 내지 구시대의 문학으로 몰아버리고 서구적인 것, 그것도 양식적인 새로움만을 주목하여 신시에 문학사적 의의를 부여하였다. 시인으로서 육당을 얘기할 때 신시의 것이 시조보다 크게 조망되었다. 일반적으로 이 시기의 문학을 문명개화 시대의 문학이라는 측면에서만 본 것이다. 중요한 것은 근대문학의 개념을 서구 근대문학론의 연역만이 아니라 이 시기의 시작품 실체, 그 자체서 귀납된 시야(視野)다.

이런 점에서 현대시조가 <대한매일신보>의 시조, 그것도 각성과 저항의 시조로 출발한 것은 의미심장하다. 시조는 처음에 사대부층의 시가였던 것이 조선 후기에 이름을 알 수 없는 무명씨들이 깨어 있는 작가로 등장하면서 형식과 내용에 적잖은 변화가 나타났다. 작자층이 확대되고 시조의 영역도 확대되었다. 그 후 <대한매일신보>의 시조가 보여 주듯이 민요나 잡가, 시조와 가사 등 선행 장르와의 상호텍스트성으로 해서 서정과 인식을 새롭게 하였다. 이 점 그 후 발표된 잡지의 시조와 성격을 달리한다.

<대한매일신보>는 주지하다시피 항일의 언론투쟁의 선봉장이었던 만큼 격동하는 시대의 장르로 가사와 시조를 선택한 것은 당연한 것이라 하겠다. 기사나 논설만이 아니라 가사와 시조를 통하여 구국의 논지를 펴고 국민에게 저항과 꺾기를 촉구하였다. 이렇듯 이미 있어 온 전통적인 친숙한 리듬을 형식으로 채택한 것은 우연이 아니다. 그만큼 시조는 그 어느 장르보다 사상과 시대정신을 전달하는 데 알맞은 장르다.

비록 가사와 시조의 비전문성이 전문적인 시인만큼 기교적으로 세련되거나 고도의 문학의식을 지니지 않았으나 오히려 외세에 항거하는 사회 각층의 입장을 자유롭게 밝힐 수 있었고, 상업적인 문학이 아니므로

독자의 흥미나 상품을 의식할 필요없이 주제의식에 충실할 수 있었다. 이 시기는 이데올로기성이 오락성이나 상업성보다 더 중요한 과제다.

시조 〈혈죽가(血竹歌)〉 〈혈죽가 십절(+絶)〉 〈한반도〉 〈소생단〉 〈조선혼아〉 등은 제목 그대로 심미적 차원에서 보다 그 시대적 성격이 강조되었다. 그 중에서도 가장 앞선 작품이 1906년 7월 21일자의 〈혈죽가〉 세수다. 민영환의 자결을 애도하는 내용이며 작자는 ‘사동우(寺洞寓) 대구 여사(大丘女史)’다. 당시 민영환이 죽자 추모하고 애도하는 글이 여러 가지로 발표되었다. 〈명창가〉(1905.12.5) 〈민충정혈죽가〉 등은 가사이며, 〈소생단〉 〈산설야우〉 〈조선혼아〉 등은 선행시편인 고시조의 패러디다. 이들 시조는 잡지에 실린 1907년 3월 〈대한유학생회보〉 제1호의 〈국풍사수(國風四首)〉보다 앞섰다. 신문의 시조는 잡지의 시조에 비하여 정형이면서도 변화를 내포하고 있는 것이 그 특색이다. 형(型)이 아니라 형(形)이다. 그만큼 선행 장르를 모방하기도 하고 변형( 비판)하기도 하였다. 그러나 잡지의 시조, 그 중에서도 육당의 경우는 일반적으로 이미 있어 온 정형을 고수하고, 변형을 허용치 않았다. 형(形)이 아니라 형(型)이다. 형(型)은 선형적으로 결정된 틀이며 변화를 거부한다. 이런 점에서 신문의 시조와 상당한 차이를 보여준다. 20년대 ‘시조부흥운동’이 신문의 시조를 외면하고 잡지의 시조를 고집한 것은 이 운동의 한계이자, 현대시조사의 한계다. ‘시조의 신앙화’나 ‘시조 부정’ 등 시조 찬반논의(〈시조는 부흥할 것인가〉(신민), 〈문단전망〉(동아일보))가 전개되고 심지어 ‘시조를 특수한 전문가의 소관으로 맡겨두지 않고 누구나 즐기면서 교양으로 삼을 수 있게 하자’는 시조 비하론이 나온 것은 이 때문이다.

그럼에도 시조 부흥운동을 계기로 국문학 연구가 여러 장르 중에서 시조가 관심의 대상이 된 것은 특기할 만하다. 사실 이른 시기의 국문학 연구는 시조 연구에 의해서 선도되었다고 해도 과언이 아니다. 양적으로 시조론에 바쳐진 업적이 압도적이었을 뿐만 아니라 질적인 면에서도 그

발전의 속도가 빨랐다고 할 수 있다. 시기적으로 볼 때 시조에 관심을 집중된 것은 1920년대 그것도 중반 이후라고 생각한다. 《백팔번뇌(百八煩惱)》를 비롯하여 《삼인시가집》 《봉선화》 등 현대시조집이 나온 것도 이 무렵이다.

적어도 20년대 초 육당은 신시의 시인이면서 시조시인이다. 그러나 20년대 초 한국시는 서구적 담론의 압도적인 영향권 안에 있었다. 그의 시조도 여기서 자유로울 수 없었다. 전통적 리듬과 외래적 리듬 그 어디에도 자신을 동일화할 수 없는 구심점의 상실을 육당의 시기는 처음부터 경험하고 있었다. 그것은 주로 육당 자신의 사상적 방황 등으로까지 이르고 있다. 근대문명을 예찬하기 위하여 또한 조선심을 강조하기 위하여 거기에 걸맞는 형태를 동시에 시도한 것은 역설적으로 자기부정이자 자기분열이다. 그 누구보다 초기에 서구적인 세련을 철저히 경험한 육당이 오히려 전통적인 담론으로 시조 부흥을 강조한 것은 그 자체가 자기반성이다. 문제는 시조에 대한 시사적인 검증 없이 무조건 시조예찬을 외곡으로 이념화한 데 있다. 《백팔번뇌》의 시편들은 대개가 형(形)의 시조가 아닌 형(型)의 시조 일색이다. 그만큼 그의 시조와 신시는 내면적 필연성에서 오는 시인의 표현의지가 아니라 외부의 시대적 압력에서 만들어진 것이며 당시 시대적 분위기 대한 지도자로서의 부응이다. 그만큼 외부적인 계기에서 만들어진 계기(契機)의 시다.

이런 의미에서 형(型)의 시조에 대한 반명제로서 의식적인 심미의식의 발로와 시조의 존재성에 대한 자각이 몇 사람의 의욕적인 시인에 의하여 고개를 들고 있었던 30년대는 한국시조사(韓國時調史)에 있어서 새로운 움직임이다. 특히 시조사에서 시조의 실체에 대한 인식은 가람에서 비롯한다. 그의 〈시조와 그 연구〉 〈시조는 혁신하자〉는 현대시조의 창작 방법을 위한 전제가 되어 준다. 시조의 혁신을 위해서는 그 모태가 되는 시조에 대한 이해가 필요했기 때문이다. 시조에 대한 사적 체계화가 아니라

오히려 창작을 통해 과거의 유산을 현재적으로 계승하려는 의도가 강했다. 그런 점에서 아카데미 지향의 조운제의 접근방식과는 전적으로 다르다. 그리하여 조운제가 외면했던 했던 민요의 형식이나 연행 방식을 주목하였다. 무엇보다 민요는 모든 시가의 원천으로 시조 또한 여기서 나왔다고 하였다.

시가문학에서 잡가를 첫머리에서 다룬 것은 다름 아닌 자신의 《국문학 개론》이다. “시조는 한시나 일본 시가와와는 다르게 자유스러운 형식이어서 동요와 민요와는 형이나 아우 사이며 자유시(신시)와도 그다지 먼 사이가 아니다.” 고한 것은 가람이다. 그는 시조는 정형시이면서 자유시이므로 그 가운데 어느 면모가 손상되어도 시조의 가치를 잃는다고 하여, 시조가 되었는지 되지 않았는지는 글자 수의 규칙 준수 여부에 달려 있지 않고 숫자로는 헤아릴 수 없는 묘미의 구현 유무에 따라 결정된다고 하였다. 그 묘미가 다름 아닌 ‘실감실정(實感實情)’의 서정이며 개성이다. 그리고 그 구체적 표현이 《가람시조집》이다. 시인의 개성이 긍정되면서 형(型)은 극복된다. 가람 또한 시론인 〈시조는 혁신하자〉 이전과 이후의 시편이 다른 것은 물론이다. 그 이전의 시편이 그 이후의 시편보다 관념적이고 단순한 느낌을 주는 것은 이 때문이다.

## 2.

사실 20년대 초 시조와 자유시형은 우리의 형식 체험으로 생활화되지 않았다. 우리의 자유시에서 ‘우리’라고 하였을 때 그것은 사설시조와 같은 것이다. 사설시조는 우리의 삶의 형식으로서 그 변화를 스스로 창조하였다고 하면 초기 자유시형은 그렇지 못하였다. 그것은 일본화된 서구시에서 온 것이다. 일본의 근대시 역시 넓은 의미에서 서구시형의 범주와 진배없다. 와카(和歌)나 한시(漢詩) 등 전통시가와와는 전혀 다른 자유형

단시가 주류를 이루었다. 그러기에 1920년대 우리 자유시형과 마찬가지로 일본 근대시 역시 처음부터 갈등과 진통을 경험할 수밖에 없었다.

일찍이 필자는 사설시조의 경우, 그것은 선행하는 사대부 시조의 관념성과 대립되는 사실적 요소에 의한 현실적인 시라고 밝힌 바 있다. 비록 사설시조가 단명했고 급격히 쇠퇴하였지만 그것은 다음에 올 자유시의 내적 배경이 된 것만은 틀림이 없다. 다만 사설시조의 종장이 평시조의 전개방식을 택하고 있는 것이 20년대 자유시와 다르다. 그렇다고 시조의 3장 형식과 종장 첫 음보를 석자로 고수한다고 해서 시조가 낡은 형식을 뚫고 탄생한 근대시와 비교가 되지 않는다는 시조 배격론자의 주장은 오도적이다. 오히려 그 반대다. 관습의 구속 없는 자유는 20년대 자유시처럼 리듬의 무정부 상태와 같은 혼란을 거듭할 수밖에 없다. 사설시조만이 아니라 시조는 관습의 구속에서 도리어 자유를 구사한다. 정형을 수락함으로써 거기서 자유를 향유하는 것이 사설시조의 특색이 아닌가. 사설시조에는 적어도 관습이 시세계를 구속한 것이 아니라 오히려 자유롭게 한다. 물론 황진이 등 기녀층의 시조나 김수장과 같은 중인 가객의 시적 언술이 사대부층의 윤리적 이념적 언술에서 자유로울 수는 없다. 그러나 그들이 사대부층의 문화적 욕구에 대한 봉사가 자극이 되어 시조를 제작하였다고 할지라도 그들은 그러한 욕구, 요구대로 제작한 것은 아니다.

시란 관습에 매이는 경우가 있을지라도 자유정신(자아의 강조)에 의하여 이루어진다. 사설시조는 평시조와 마찬가지로 때로는 “일러나 보자 일러나 보자……”와 같이 자아의 강조가 외향하기도 하고 “귀돌이 저 귀돌이……”와 같이 내향하기도 한다.

마찬가지로 현대시 역시 자아의 강조가 내향(낭만시)하기도 하고, 현실시처럼 외향하기도 한다. 상황에 대한 이러한 도전(외향)과 도피(내향)가 근현대를 꿰뚫어서 가장 굵고 넓은 한국 시의 두 가닥의 흐름이 되어



준다.<sup>1)</sup>

이와 같이 시조는 단일한 작품군으로 이루어지는 것은 아니다. 서정성을 작품의 핵으로 삼는 작품이 있는가 하면, 관념성(이념성)을 보다 중요한 핵으로 삼고 있는 작품군도 있다. 거기에 서경성과 서사성도 더해 얘기될 수 있다. 시조의 다양한 형식 체험이 오늘의 시의 다양성을 가능케 한다. 그러기에 시조의 작품성이 오늘의 시에서 논란될 수 있는 일련의 움직임은, 오늘의 시를 시조의 전통 안에서 이해하는 데 믿을 만한 출발점이 되어 준다.

주지하다시피 시조는 서정적인 장르다. 하지만 종류로서는 서정적이지만 양식상으로는 서정적인 것만은 아니다. 시라면서 서정시만을 생각하는 좁은 선입견을 시조는 불식한다. 장르의 명칭으로서 서정과 작품성으로서의 서정은 이렇듯 다르다.

종래의 고전 장르처럼 한 작품성이 이미 있어 온 서정 서사극이라는 장르류의 어느 하나라는 일원적인 구속성에 의해 반드시 이루어지는 것은 아니다. 장르의 본질과 현상 체험이 반드시 일치하지 않는다는 것이 모든 문학작품의 현실이다. 이런 의미에서 시조를 두고 하나의 작품성을 얘기한다는 것은 매우 어려운 일이다.

이렇듯 시조가 단일한 장르로 이루어져 있는 작품군이 아니라는 사실은, 시조의 형식 체험이 근대 이후 시조만이 아니라 현대시의 다양성을 설명할 수 있는 단서가 된다. 그러기에 실제 존재하고 존재했던 시조의 다양한 실상을 있는 그대로 읽는 정확한 독서 행위가 뒷받침될 때, 시조의 정체는 물론 시조의 시학적 특성까지도 파악할 수 있다고 생각된다.

1) 줄고, <사설시조의 장르론적 연구(1)> 《서강인문논총》 제8집, 1998, pp. 31~43.

## 3.

시대와 사회가 어떻게 바뀐다 해도 시조는 시조 그것이어야 한다는 명제만은 변함이 없다. 전통시조건 현대시조건 다 같이 시조성의 메아리다. 다만 현대시의 장르로서 현대시조라고 했을 때 시조성을 기층 구조로 한 표층적 표현이라는 점에서 현대시조는 전통시조와 같지만, 그 표현이 개인마다 다르게 나타나는 개성적인 표현이라는 점이 전통시조와 다르다. 그만큼 현대시조의 존재성은 시조로 하여금 무엇이 어떻게 하여 현대시조 작품이게 하는가 하는 현대성과 시조성에 걸려 있다. 따라서 현대성과 시조성, 말하자면 시조의 형식(시조성)과 내용(현대정신), 이러한 이질적인 모순의 통합이 어떻게 심미체험을 이루는가가 현대시조의 과제다. 그러기에 시조를 '시조성'만으로 살필 수도 없고, 시대와 사회(현대성)의 피동적인 '거울' 만으로도 살펴질 수 없다.

요는 현대성과 시조성이 무엇이냐가 논란의 대상이다. 현대성의 경우 시조의 현대성이나, 아니면 시조 속의 이념이 현대성이나? 또는 시조에 투영된 시대의 현대성이냐가 문제다. 엄격한 의미에서 반전통성이 시조의 근대성은 아니다. 물론 전통의 단절, 전통과의 괴리는 현대성이 지닌 가장 두드러진 징표의 하나이다. 현대성이란 전통성에 대한 혁명이다. 하지만 종래 보아온 것처럼 이념적인 혹은 시대적인 현대성을 시조의 현대성으로만 보는 것은 너무 소박한 미메시스적 인식이다. 이념이나 시대의 현대성은 시조의 내재적인 현대성에 앞서 다룰 수 없다. 예술의 구조와 사회 구조의 관계를 얘기하면서 작품 구조의 시야 속에서 시대와 사회의 구조를 포착한 것은 L. 골드만이다.

현대시조에서는 적어도 '현대성'에 역점을 둘 때, 시조의 '시조성'은 거울이 아니고 그 자체가 하나의 램프이고, 사의(辭意)가 아니라 온전한 '의미 있는 형식'이다. '의미 있는 형식'은 전통적인 개념과 같이 단순히

내용을 담는 그릇이 아니라 내용이 미적 효과를 획득하는 방식, 즉 형식론자들의 이른바 구조와 같은 개념이다. 시조에 있어서 내용은 시조 작품 속에 형성된 것, 또는 형태를 갖춘 것으로 파악된다. 따라서 시조의 형식은 내용의 존재 방식, 그것에 의하여 내용이 내용으로 되는 것이다. 그래서 시조에 있어서의 형식, 즉 내용의 존재 방식을 조금이라도 변경하면 그것으로서 다른 내용을 가지는 것이 된다. 그 역도 진이다.

그러기에 전통시조의 간결한 정형성은 정적인 유교적 세계관의 존재 방식이며, 그러한 방식에 의하여 시조의 세계를 제약하고 방향 짓는다. 전통시조, 그 중에서도 사대부의 평시조의 경우, 대부분이 이 독특한 제약이 즉각적이고 사실적이며 또한 단일치적인 알레고리로 나타나고 있는 것이 바로 그것이다. 그만큼 기표(記票)보다 기의(記意)가 강조된다.

마찬가지로 현대시조의 시조성은 복잡다단한 현대정신(현대성)의 존재 방식 그 자체라면, 이 방면의 정신적 긴장도 놓칠 수 없다. 이러한 긴장이 또 다른 성격의 시작품을 낳은 것이다. 시인의 주관적인 경험이 긍정되면서 사의(관념)보다 은유의 그물(이미지)을 내세운 것이 현대시조가 거둔 성과다. 그만큼 관념보다 이미지를 통한 시적 형상화를 주목한다. 그만큼 기의보다 기표가 강조된다. 이제 시는 노래하기보다 구축하고 엮어내는 일이다. 이제 '주의미(主意味), 종표현(從表現)'이라는 고전적인 미학은 퇴진할 수밖에 없다. 시인은 독자에게 직접 말을 건네는 일이 금기처럼 되어 있다. 이 점 노래하거나 읊조려지는 경우, 텍스트는 그것이 노래되는 가락이나 상황에 존속될 수밖에 없다. 시조 그 중에서도 이데올로기나 현실 반응이 민감한 시조일수록 이미지보다 관념을 중시하는 것은 이 때문이다. 신문의 시조나 육당의 시조 등 애국경기의 시조만 해도 작품성보다 관련 상황이 강하게 메아리치고 있었다. 그들은 이른바 개화 의식의 고양이라는 시대정신을 작품성에 우선하였고, 시대정신과 사회 현상을 전달하는 데 가장 잘 만족시켜 줄 수 있는 형식으로 시조를

선택하였다.

또한 일본에서 프로 시 운동이 잠정적이거나 단가의 형식(新興俳句)으로 나타난 것은 우리의 카프 계통의 시운동과 좋은 대조를 이룬다는 점에서 우리 프로 시 운동을 처음부터 새롭게 이해하는 데 무척 시사적이다. 왜냐하면 작품성이 그 자체보다 관련 상황과 관련될 때 현실과의 대립 갈등은 관련 상황에 의해 해결되고 호소력 또한 배가되기 때문이다. 이런 의미에서 권구현의 시조가 주목된다. 그러나 카프 계통의 시인들은 무조건 시조가 양반 장르라고 해서 시조의 형식을 ‘감옥’이라고 배척하였다.

#### 4.

이와 같이 현대시조가 지닌 현대성과 시조성, 아니 반전통성과 전통성 사이의 갈등을 총체적으로 이해할 때 현대시조의 논의는 가능하다. 이것은 어찌 보면 시조가 지닌 자가당착이라기보다 긴장이요, 갈등의 표현이라고 할 수 있다. 이렇듯 현대시조는 시조성과 현대성(개성) 사이를 갈등을 겪으면서 이루어지는 것이다. 전통은 갈등을 통해 지속되고 갱생된다. 개성적 표현은 시조성을 거칠 때 보편성을 확보하고 시조성은 개성에 의하여 변형된다. 한국시가사상 기념비로 우뚝한 시의 서정은 한결같이 시조성의 메아리다.

그렇다고 이들 시인이 시조를 직접 계승하였다는 의미는 아니다. 시조적 형식적 체험이 잠재적인 전통으로 이어져 오다가 이들 시인에 이르러 표면화되었다고도 할 수 있다. 잠재적인 전통은 무의식적이며, 정립되지 않은 의식이다. 그러나 그 의식은 삶을 깊이 헤아렸을 때 드러나는 것이며, 구체적인 경험에 충실할 때 이루어지는 것이다. 이런 점에서 시조는 시사의 전 과정을 반영, 가장 모범적인 시사적 컨텍스트를 이룬다고 할 만하다. 이른바 ‘다층융합’ 아니 엘리엇의 전통이라는 개념을 생각하

게 한다. 시조를 옆으로 자른다면 그 단면이 여러 시대의 특색을 지닌 여러 개의 층이 나타나고 있음이 틀림없다.

시조는 이 겨레의 대표적 서정이자, 자기동일적인 포에지다. ■



# 사회발전과 문화기반으로서의 시조문학

(주관 : 한국시조학회)

- 기조 발표 : 장육당(藏六堂)의 육가(六歌)와 완세불공(玩世不恭)/윤영옥
- 기조 발표 : 문장구조에서 본 현대시조 연구/임종찬
- 생활기반으로서의 시조와 문학 치료/김상진
- 재미작가 홍언의 미국 기행시가에 나타난  
디아스포라적 작가의식 /박미영
- 상행위를 매개로 한 사설시조의 성담론/안영길 · 류혜춘
- 소월과 지용의 시조/이태희
- 시조와 악장의 관련 양상/조규익
- 이태극 시조의 고향성 연구/김민정
- 현대시조 주제에 대한 비평적 고찰/최재선

| 기조 발표 |

## 장육당(藏六堂)의 육가(六歌)와 완세불공(玩世不恭)

윤영옥(영남대)

### 1.

장육당 이별(李龍)의 〈육가〉에 대한 논의는 최재남(崔載南) 교수로부터 시작되어 지금까지 이어져 오고 있다. 그러나 이 〈육가〉는 세상에 널리 전해졌던 것으로 일찍이 퇴계(退溪)의 귀에도 들어 “완세불공(玩世不恭)하여 온유둔후(溫柔敦厚)한 내실(內實)이 적다.”는 평을 받게 되었다. 그래서인지는 알 수가 없으나, 장육당의 종손자 이광윤(李光胤, 1564~?)이 이 〈육가〉를 한시체(漢詩體)로 번역할 때는 이미 2수가 없어졌다. 노래를 리지 않으니 잊혀졌던 것이다. 기억된 4수만 번역되어 〈장육당육가〉로 남게 되었다. 이 뒤에 허목(許穆, 1595~1682)이 〈육가식(六歌識)〉을 쓰기는 하였으나 작품의 실체는 보여 주지 않았다. 작품의 실체가 없으니, 더욱 궁금하기만 할 뿐, 퇴계가 비평한 내용을 얼마나, 또 어떻게 받아들여

야 할지 분명히 밝히기도 어렵다.

그래서 장육당 이별에 관계되는 기록들을 다시 읽고, 퇴계의 “완세불공(玩世不恭)”의 의미를 살피, <장육당육가>를 분석하여 그 뜻을 이해해 보고자 한다.

## 2.

장육당의 아버지 이공린(李公麟)의 묘갈명을 신용개(申用溉, 1463~1519)는 다음과 같은 내용으로 썼다. 번역해 본 것이다.

공의 이름은 公麟으로 慶州의 이름난 성씨이다. 그의 6세조 齊賢은 호가 益齋인데, 신분이 높고 세상에 알려졌다. 고려조정의 벼슬이 侍中이었으며, 文章과 德業이 일대에 높았다. 이 뒤로 고관들이 이어져 세상에 이름난 가문이 되었다.

관찰사 李尹仁이 만호 洪仲良의 딸에게 장가들어 공을 낳았다. 흥중량의 가문도 세상에서 알아 주었다.

공은 성품이 맑고 아름다워, 아름다운 바탕에 원대한 기력을 가졌다. 그러나 젊어서 장인 朴彭年의 죄에 연좌되어 벼슬길에 오를 수가 없었다. 그러다가 어느 해 비로소 무관직에 이름이 다시 천거되어 通禮院의 引儀 겸 漢城府의 參軍이 되었다. 咸悅과 昌平의 현령으로 나가 선정하여, 아전들은 두려워했으나 백성들은 편안해 하였다.

여덟 아들 龜 龜 曄 龜 龜 龜을 두었는데, 모두가 才子들이었다. 龜는 진사과에 장원으로 급제하고, 龜 曄과 더불어 문과에 급제하였다. 龜는 佐郎이 되었고, 龜는 沔川郡守가 되었으며, 曄는 禮曹佐郎이 되었다.

龜 도 사마시에 합격하였고, 龜과 龜도 또한 학업을 이루었다.

曄이 戊午獄에 걸려 귀양갔다가 甲子年의 학정으로 죄를 더하게 되어



사형에 처해졌다. 허물없이 이에 연좌되어 아버지와 형제 모두가 멀리 유배되었다. 공은 이로 말미암아 昌平에서 파직되어 海南에 귀양가 3년을 지내고 聖主(중종)의 등극을 맞이했다.

왕위에 오른 중종은 원통히 죽은 자를 슬퍼하여 벼슬을 추증하고, 귀양살이에서 풀려난 사람들에게는 복직을 시켰다.

공은 여러 번 화를 겪고 나이 많고 또 늙어, 조정에 벼슬하고자 아니하여 淸州의 집으로 물러나 한가히 지내다가 병으로 세상을 떠났다.

여러 아들이 의논하여 비를 세우고자 공의 덕과 계파 지손들을 밝혀 用漑에게 주면서 銘을 지으라 하였다. 용개는 귀 원과 마음을 허락하고 형제 되기를 약속하여 공의 당하에서 절하고 가장 믿고 지낸 지가 오래되어 명으로 사실을 기록함을 감히 사양할 수 없었다. 명하여 기록한다.

蓄於己而豐於後  
有慶蘭玉之藪  
門之大歿而不亡宅  
于斯永保吉康

이 묘갈명을 지은 신용개는 신숙주(申叔舟)의 손자로서 이공린의 아들과 형제처럼 지내던 사람이었다. 그러므로 호의적으로 생각했을 수도 있다. 그러나 당시의 사정으로 보아서 그렇게 편벽되게 쓸 수는 없었을 것이다. 연산조를 학정(虐政)으로 중종을 성주(聖主)로 나타내긴 하였으나 사실에 어긋나는 것은 아니다.

이 글에 비쳐진 것은 고려의 상신(相臣) 이제현을 언급하여 경주 이씨(慶州李氏)가 명문임을 드러내고, 한 임금을 위해 목숨을 바친 사육신(死六臣) 박팽년(朴彭年)의 사위요 외손들임을 밝혀 절의(節義)를 숭상하는 집안임을 은연중에 말하고자 하였다.

이러한 명문가의 이공린에게는 아들이 여덟이나 있었다. 이들은 모두 재자(才子)들이었다.

정희량(鄭希良, 1469~?)은 그의 문집 《허암유집(虛庵遺集)》에 다음과 같은 글을 남겨 놓았다.

李擘은 자가 浪翁이고 경주 이씨이다. 호는 再思堂이요 익재의 후손이고 박팽년의 외손자이다. 己酉년에 급제하여 벼슬이 좌랑이었다. 무오사화에 매를 맞고 羅州에 귀양갔다. 갑자사화에 화를 당했다. 중종 초년에 도승지로 추증되었다.

형제가 여덟인데, 사람들은 後漢 荀叔의 여덟 아들에 비했다. 그리고 공을 지목하여 구숙의 아들 가운데 가장 뛰어난 慈明 荀爽이라 하였다.

아버지 이공린이 박팽년의 딸에게 장가들었는데, 결혼하던 날 꿈에 노옹 여덟이 찾아와 절하고 청하기를 “우리들은 곧 죽게 되었습니다. 죽을 명에서 살려 주신다면 후하게 보답하겠습니다.” 하여, 놀라 일어나 물었더니, 요리하는 사람이 자라 여덟 마리로 국을 끓이려고 하여, 즉시 강에 풀어 주라고 명령하였다. 그런데 한 마리가 옆길로 가기에 어린 중놈이 삼을 가지고 잡으려 하다가 잘못하여 그 목을 잘라 죽게 하였다. 그날 밤에 또 꿈을 꾸었는데, 일곱 사람이 와서 사례하였다. 그 뒤에 여덟 아들을 낳았는데, 龜 鼈 鼈 擘 鯤 龍이라 이름하여 그 상서로움을 나타내었다. 모두가 才名이 있었다.

浪翁의 文章과 行義는 사람들의 추앙을 받았다. 갑자사화에 죽었으니 그 징험이 이와 같았다.

지금까지 이씨들은 자라를 먹지 않는다고 한다.

공의 아우 별은 교외에서 울며 공과 헤어지고는 다시는 과거시험에 나아가지 않고, 늘 소를 타고 술을 싣고 향사의 耆老들을 데리고 물고기를 낚거나 사냥을 하였다. 술을 마실 때마다 눈물을 흘리며 울어 슬퍼하였다.

일찍이 시를 지어,

我欲殺鳴鷄 恐有舜之聖

雖欲不殺之 亦有 之橫

風雨鳴不已 舜 同一聽

善惡各孜孜 不鳴非鷄性

우는 닭 죽이려니 순임금의 성스러움 있음이 두렵고

죽이지 않으려니 도척의 횡포 있음이 두렵구나.

비바람에도 울음 그치지 않으니 순임금과 도척이 같이 듣겠구나.

善인과 惡인이 제가꿈 애쓰니 울지 않으면 닭이 아니니라.

익재의 6세손이요 사육신 박팽년의 사위인 이공린은 결혼하던 날 밤 꿈의 서조(瑞兆)로 여덟 아들을 얻었는데, 이들은 후한때 구숙(荀叔)의 여덟 아들처럼 다 훌륭하였다. 그 가운데서도 원이 더욱 뛰어나서 자명 구상(慈明 苟爽)과 비견된다고 하였다. 세상 사람들이 추앙하는 문장(文章)과 행의(行義)가 있었지만 갑자사화에 죽임을 당했다고 말했다. 그 말 속에 애석해하는 마음이 감추어져 있음을 알 수 있다.

이러한 이원의 아우로 특히 별에 대해 그 삶을 말해 주고 있다. 별은 귀양가는 형 원을 교외에서 눈물로 이별하고, 황해도 평산(平山)으로 숨어들어 울음으로 슬퍼하다가 병으로 죽고 마는데, 그 사이에 지었다는 시가 <방언(放言)>이란 제명으로 신용개에 의해 《속동문선(續東文選)》에도 실려 있다.

허목(許穆, 1595~1682)은 이원의 묘갈명에 다음과 같이 썼다.

공의 이름은 팍이요 자는 浪翁으로 경주 이씨이다. 고려의 재상 이재현의 7세손이다. 달관과 귀인이 많아서 大族으로 일컬어졌다. 증조부는 참

관 繼蕃이고, 조부는 관찰사 尹仁이요, 아버지는 현령 公麟으로 死六臣 가운데 집현전 학사 박팽년의 사위이다.

공은 名臣의 世交로 탁월하게도 몸을 깨끗이하고 고상하게 행동하였다. 점필재의 문하에 노닐며 배우기를 즐겨하였다. 성인의 글이 아니면 읽지 아니하여 크게 大節을 지녔다. 秋江 南孝溫은 그를 칭찬하여 “幼少한 임금을 가히 부탁할 수 있는 사람이다”라고 하였다. 일찍이 太學에 올랐다.

성종 20년에 급제하여 承文院의 正字를 거쳐 博士 겸 太常에 이르렀으나, 꾸짖어 파면함에 이름난 山水에 자취를 숨겼다. 풍악에 노닐때 摩訶衍의 종이 공을 보고 물기를 “눈으로 만물을 봅니까? 만물이 눈에 듭니까?” 하여 대답하기를 “눈으로 만물을 보고, 만물 또한 눈에 든다”고 하였다. 그래서 ‘格物物格說’을 지었다.

뒤에 예조의 좌랑으로 서용되었으나 무오사화의 큰 화란이 일때, 점필재의 문인이었기에 그의 人으로 지목되어 郭山으로 유배되었다. 3년을 지내고 羅州로 옮겨졌다. 갑자사화에 여러 당인에게 죄를 더함에 공도 마땅히 사형당할 것이라 하였다. 집의 종이 죄 없이 죽음을 민망히 여겨 몰래 공에게 이르기를 “죄라 하나 죄 아니며, 임금이라 하나 임금 아니니, 어찌 좋은 방책을 강구하지 않겠습니까?” 하고, 李長坤의 예<sup>1)</sup>를 들었다. 그러나 공은 오랫동안 근심하는 빛을 보이다가 “임금의 명은 도망할 수 없느니라” 하였다.

형벌을 당함에도 또한 태연자약하다는 말을 듣고 폐왕(연산군)은 더욱 노여워하여 사형에 처하라 하였다. 또한 服罪하지 않으니 집을 籍沒하게

1) 1504년 교리로 갑자사화에 연루되어 거제도에 유배되었는데, 연산군은 무예와 용맹이 있는 이장군이 변을 일으킬까 두려워하여 서울에 잡아 올려 처형하려 하자, 이를 눈치채고 함흥으로 달아나 楊水尺의 무리에 섞여 숨어 살았다. 이 해 중종반정으로 자유의 몸이 된 뒤 사기독서하고, 1508년 朴元宗의 추천으로 다시 기용되어 홍문관의 교리, 사헌부의 장령을 거쳐 이듬해 동부승지가 되었다 - 필자주

하여 부자와 형제가 다 연좌되어 타와 별은 이로 말미암아 세상에서 숨어나오지 않았다.

중종 원년에 그 당인들을 풀어 주어 다 그 관직을 되돌려 주고, 공에게는 승정원의 도승지를 추증하고, 그 자손들을 채용하게 하였다.

부인 최씨는 증참판 鐵孫의 딸인데 賢夫人의 행실이 있다고 칭찬 받았다. 공이 화를 입은 것이 갑자년 10월 24일인데, 부인은 그 해 8월 17일에 죽어 楊州 東泉溪에 최씨들이 장례하였다.

공이 화를 당함에 부인의 아우 승문원 정자인 命昌이 즉시 관직을 버리고 羅州로 가서 운구해 와서 장사지냈다. ……

공의 별호는 再思堂인데, 文章 또한 한때 기리는 바였으나 크게 전하지는 못해 《東文選》과 《大東詩林》에 수십 편이 실려 있고, 〈遊金剛錄〉 1권이 자손들에 전한다. 《眉 記言》

탁락결신고행(卓 潔身高行), 그리고 대절(大節)을 지닌 자가 단지 점필재의 문도였다는 사실 하나로 점필재의 당인으로 지목되어 곽산(郭山)으로 유배되었다가 3년을 지내고 다시 나주(羅州)로 옮겨져 끝내는 죽음을 당하는 이원의 원억(冤抑)함을 읽을 수 있다. 여기에 연좌된 그의 아우 별은 그러한 형을 교외에서 눈물로 이별하고 황해도 평산으로 자취를 감추어 비탄해 하며 술로 세월을 보내게 된다. 이러한 이별에 대해 어숙권(魚叔權: 생물의 연대가 밝혀져 있지 않으나 16세기의 인물이다)은 《패관잡기(稗官雜記)》 권2에서 다음과 같이 말해 주고 있다.

진사 이별의 자는 浪仙이다. 연산군 무오사화에 형 원이 점필재의 門弟로 나주에 귀양감에 교외에서 서로 눈물로 이별하였다. 이로부터 다시는 과거시험에 응하지 않았다. 황해도의 평산에 집을 짓고, 그 집의 이름을 藏六堂이라 하였다. 늘 소를 타고 술을 싣고 향사의 耆老들을 이끌고 낚시

를 하기도 하고, 혹은 사냥도 하였다. 시를 읊고 술을 마시며 해가 저물어도 돌아가기를 잊었다. 술을 마실 때마다 취하고, 취하면 노래하고, 혹은 물을 흘리며 울어 슬퍼하였다. 비록 아내나 종들이라 하더라도 또한 그 까닭을 모르고 이상하게 여겼다. 병들때 유언하여 “땅을 고르지 말고 앞 산 기슭에 묻어라”고 시켰다. 일찍이 〈放言詩〉를 지어 ……라 하였다. 그의 시고 약간 권과 지은 가사 6장이 세상에 전한다.

이별이 세속을 등지고 평산에 은둔하여 비탄해 함은 그의 형에 말미암은 것이기는 하나, 그로 인하여 세속에 대한 그의 태도가 달라졌다. 그러나 그러한 태도를 그의 가족들마저도 잘 이해하지 못한 것 같다.

우선 그는 그의 집을 ‘장육당(藏六堂)’이라 이름하였다. 이 장육당에 대하여 《평산군지(平山郡志)》에서는 다음과 같이 설명하였다.

장육당은 西峯面 玉溪山 아래에 있다. 연산조 진사 이별이 이곳에 터를 잡아 집을 지었다. 은둔하려는 뜻이 있었다. 자라가 머리와 꼬리 그리고 네 발을 감추는 뜻을 취하여 스스로 ‘藏六’이라 號하였다. 그래서 그것이 마을의 이름이 되었다. (古跡)

이 ‘장육’은 불가(佛家)에서 쓰여진 비유의 말이다. 《잡아함경(雜阿含經)》에 다음과 같은 이야기가 있다.

거북이 있었는데 野干이란 짐승에게 잡히었다. 머리와 꼬리 그리고 네 발을 껍질 속에 감추고 내놓지 않으니 野干이 성을 내다 가 버렸다. 부처님이 여러 비구들에게 말하기를 ‘너희들은 마땅히 거북이 머리와 꼬리 그리고 네 발을 감추듯이 스스로 六根(죄를 짓는 근본인 眼·鼻·耳·舌·身·意 의 여섯을 뜻한다)을 감추고 있으면 마귀가 함부로 할 수가 없다’고

하였다.

거북이 머리와 꼬리 그리고 네 발을 껍질 속에 감춤은 목숨을 빼앗길 화(禍)를 야간으로부터 모면함이고, 비구들이 육근을 감춤은 마귀의 유희로부터 벗어나 죄를 짓지 않음을 뜻하는 것이다. 이별이 이러한 뜻을 지닌 ‘장육(藏六)을 당호(堂號)로 정함은 거북의 장육을 함축하고 있는 것이겠다. 그는 그만큼 세속으로부터의 위협을 느꼈던 모양이다. 숨어서 술로 잊으려고 하였으나, 그 위협에의 반감은 술로 하여 폭발하니 그것이 비탄(悲嘆)이었을 것이다. 그래서 취하면 노래하였던 것이다. 그는 혹 외조부가 불렀다는 다음의 노래를 기억하고 있었을지도 모를 일이다.

가마귀 눈비 마자 희는 김노 라  
夜光明月 이 밤인들 어두오라  
님向 一片丹心이야 고칠줄이 이시라.

그러므로 취하면 노래하였던 것이 ‘육가(六歌)’로 불려진 것이 아닐까? 그러한 감정을 누그리기 위해 지은 시가 〈방언(放言)〉이기도 할 것이다.

왜 이별은 우는 닭을 죽이고자 했을까? 죽이고자 하다가 죽이지 못한 이유는 무엇일까? 닭은 대낮에도 울지만, 새벽을 알리기 위해서 운다고 한다.(鷄鳴樂師擊鼓以告旦—列女傳·賢明傳) 이렇게 닭이 울면 순임금과 같은 성인은 일어나 열심히 선한 일을 하고 도척과 같은 도둑놈은 열심히 탐욕해서 악한 일을 한다.(鷄鳴而起 爲善者 舜之徒也 鷄鳴而起 爲利者 之徒也—孟子 盡心上) 그러니 닭이 울지 못하게 죽일 수도 없고, 죽이지 않을 수도 없다. 그런데 닭은 언제나 새벽을 알리기 위해서 운다. 비

바람이 불어도 울음을 그치지 않는다.(風雨淒淒 鷄鳴<sup>11</sup> -詩 鄭風 風雨)  
그러니 순임금과 같은 무리도 도척과 같은 무리도 다 함께 듣는다. 선한  
자도 악한 자도 저마다 애쓴다. 그러니 닭도 울지 않으면 닭이 아니다. 참  
묘하다. 이 세상에는 선(善)과 악(惡)이 공존한다. 선은 선대로 가치가 있  
고 악은 악대로 의미가 있는 것일까? 선행은 추장하면서도, 악을 조장하  
는 그 근원을 죽여 없앨 수는 없을까? 이러한 생각이 <방언> 시의 내용일  
것이다.

### 3.

허목(許穆)은 《미수기언(眉 記言)》 별집 권10에 <장육당육가지>를 다음  
과 같이 썼다.

藏六翁은 再思堂의 아우요, 단종의 死六臣인 집현전 학사 朴彭年의 외  
손자이다. 연산조의 갑자사화를 당하여 재사당이 화를 입음에 형제들도  
그에 연좌되었다. 연산군이 폐위된 뒤에도 세상에서 숨어 나오지 않았다.  
藏六堂六歌가 있어 세상에 전한다. 退陶 李先生이 “매우 오만하게도 세상  
을 버리고 자취를 숨겼다(爲太傲然 遺世放跡)”고 하였는데, 그 말은 진실  
로 그럴듯하다.(其言固然) 혼탁한 세상을 만나 몸을 깨끗이하여 멀리 떠나  
와서 세상의 번무한 일을 잊어 버렸다. 그렇다면 매우 걸출하며 우뚝히 세  
속에서 벗어나 시원하게도 箕山 潁水에 들어가 산 巢父와 許由의 풍모가  
있음을 족히 상상해 볼 수 있을 것이다.

이 기록에서 중요한 것은 중종반정이 있고 난 뒤에도 이별이 세속에 자  
취를 드러내지 않았다는 것이다. 그가 사마시에 합격하여 진사가 됨은  
관직에 나아가고자 하는 뜻이 있었기 때문이다. 중종이 등극하고는 원사



자(宛死者)에게는 벼슬을 추중하고, 귀양살이에서 풀려난 자들에게는 복직을 시켜 주었다. 신진사류들에게 등용의 길이 열렸음에도 이별은 환해(宦海) 속으로 발을 들여 놓지 않았다. 그가 지었다는 <육가>는 이러한 삶의 분위기에서 이해되어야 할 것이다.

앞에서 인용한 어숙권(魚叔權)의 글에서 “술이 취하면 노래하고, 혹은 물을 흘리며 슬퍼하였다(醉而歌 或涕泣以悲)”거나, “비록 아내나 종들이라 하더라도 또한 그 까닭을 모르고 이상하게 여겼다”라고 함에서 무엇인가 감새를 알아차려야 할 것 같다. 어숙권은 좌의정을 지낸 어세겸(魚世謙)의 서손(庶孫)이라 한다. 생몰년이 미상이나 대체로 1530~40년대에 활동한 것으로 보인다. 그는 외국어에 능통하여 외교에 많은 공헌을 하였으며, 박학하고 문장이 뛰어나 시평과 시론에 일가를 이루어 율곡 이이(栗谷 李珣)를 가르칠 정도였으나, 미천한 출신이어서 끝내 현달하지 못하고 말았다고 하는데, 이러한 사람의 동정을 받아 비록 ‘괘관잡기(裨官雜記)’ 이긴 하나, 이별은 그 속에 흔적을 남기게 되었다.

<장육당육가지>를 쓴 허목은 대단한 학식과 정견을 가졌던 사람이다. 그는 이별의 형 이원의 묘갈명을 쓰기도 하였다. 그러한 그의 <육가지>는 비록 후대에 쓰여지긴 하였으나 믿을 만한 것이다. 퇴계의 비판까지도 수용했다. 퇴계는 평하여 “매우 오만하게도 세상을 버리고 자취를 숨겼다”고 하였다면서, 그 평에 동의하여 “그 말은 진실로 그러하다(其言固然)”고 받아들이고는, 자기의 판단으로, 혼탁한 세상을 만나 몸을 깨끗이 하여 멀리 떠나와 세속의 번루한 일을 잊어버렸다면, “매우 걸출하여 우뚝히 세속에서 벗어나 시원하게도, 기산 영수에 들어가 산 과부(巢父)와 허유(許由)의 풍모가 있음을 족히 상상해 볼 수 있을 것이다(亦足以想見魁梧傑出 高蹈拔俗 冷然有箕穎之風)”고 하였다. 이러한 소부와 허유의 태도가 바로 ‘완세(玩世)’하고 ‘불공(不恭)’한 것일 터이다.

이러한 분위기와 이별의 의식과 감정이 노래로 결정되었다고 생각할

수 있다. 그런데 허목은 실제로 <육가>를 전해 주지는 않았다. 이별의 종손자인 이광윤(李光胤, 1564~?)이 한문으로 역시(譯詩)할 때에도 벌써 2수가 없어서 4수만 남았으니, 이 <육가지>를 쓸 때는 <육가>의 가시는 다 잊혀졌던 것이 아닌가 한다.

그러나 퇴계가 <도산십이곡>을 짓고 그 발문을 쓸 때(1565)까지는 <육가>가 성전(盛傳)되었다고 하였다.

퇴계는 <도산십이곡>의 발문에서 다음과 같이 말했다. 정(情)과 성(性)에 어떤 느낌이 있으면 그 느낌을 시(詩)로 표현하였다. 그렇게 표현된 시는 읊을 수(可詠)는 있으나 노래 부를 수는 없기(不可歌)에, 노래 부르고자 하면 정과 성에 느껴진 것(感於情性者)을 반드시 우리의 말로 문장화해야 한다(必綴以俚俗之語)고 했다. 그렇지 않고 한시문(漢詩文)으로 노래한다 하더라도 듣는 사람은 지루해서 조은다(倦而思睡—농암의 어부가 발문)고 하였다. 그래서 노래부르기(부르도록 하기) 위하여 우리의 말로 가사(歌詞)를 짓고자 했던 것이다. 그러나 전래하는 우리의 가곡이란 대체로 그 말이 음왜(淫)하기 때문에 말할 것이 못되었다.(吾東方歌曲大抵語多淫 不足言)

퇴계가 말한 우리말의 노래란 <쌍화점>과 같은 비문인(非文人)들의 가사(歌詞)를 가리킨 것이다. 그래서 문인들이 지은 가사 <한림별곡>을 거론하게 되었는데, 그것마저도 긍호방탕(矜豪放蕩)하고 설만희압(褻慢戲狎)하여 군자들이 마땅히 숭상할(귀하게 여길) 바가 못된다(尤非君子所宜尙)고 거부하였다. 이 때 눈에 띈 것이 이별의 <육가>였다. 이별도 문인이기에 그의 <육가>를 한림들의 <한림별곡>과 비교해 볼 수 있었다. 긍호방탕하고 설만희압한 <한림별곡>보다는 <육가>가 더 낫다고(猶爲彼善於此)고 판단하였다. 판단의 기준으로는 내용과 형식이 다 고려되었을 것이다. <육가>가 이런 기준으로 보면 더 낫기는 하지만, 아깝게도 완세불공의 뜻이 있고 온유둔후(溫柔敦厚)의 내실(內實)이 적다는 흠결(欠缺)을 받

견하였다.

그러나 퇴계는 <한림별곡>류가 아닌 <육가>를 약방(略倣)하여 <도산육곡(陶山六曲)> 두 편을 지었다. 이것이 <도산십이곡(陶山十二曲)>이다. 이렇게 지어 놓고도, 이것이 ‘요단(鬧端)’을 일으킬지 모른다(或因惹起鬧端未可知也)고 걱정하였다.

그는 노래의 말을 만들면서도 시교(詩教)의 이상인 ‘온유둔후’를 실현하려 하였다. 이 ‘온유둔후’라는 시교는 이미 한대(漢代)의 《예(禮)》에서 표방되어, 《예》의 경해(經解)에서 “溫柔敦厚 詩教也”라 못박고, 주소(注)하여 “溫 爲顔色溫潤 柔 爲情性和柔, 詩依違諷諫 不指切事情 故云溫柔敦厚是詩教也”라고 해명하였다. ‘온(溫)’이 외면적인 따스함을 나타내는 것이라면 ‘유(柔)’는 내면적인 정(情)과 성(性)의 부드러움을 나타내는 것이다. 외면적인 따스함과 내면적인 부드러움을 지닌다면 인간관계나 사물관계에 흐르는 느낌이 소원(疎遠)함이 아니라 둔후(敦厚)할 수밖에 없을 것이다. 이러한 느낌을 시화(詩化)했을 때 그것은 풍간(諷諫)이 될 수 없고, 또 사정(事情)을 매몰차게 지적하여 논평할 수 없을 것이다. 그러므로 ‘온유둔후’를 시교로 삼아야 한다고 했던 것이다.

그래서 퇴계는 맨 먼저,

이런 엷다 며 더런 엷다 료

草野愚生이 이러타 엷다 료

며 泉石膏 을 고터 므슴 료.

라고 하였다.

언지(言志)의 제1장이다. 얼굴에는 따듯함(溫潤)이, 속에는 부드러움(和柔)이 있음을 알겠다. 분별함이 없이 받아들이니 그러하다. 갈등함이 없다. 수분(守分)함에서다. 거기에다 지닌 것이 천석고황(泉石膏)이니

초야(草野)가 제격이겠다. 그러니 늘 긍정적이다.

淳風이 죽다 니眞實로 거즈마리  
 人性이 어디다 니眞實로 올 마리  
 天下에 許多 英才를 소겨 말 가.

남들 같으면 풍(諷)하고 자(刺)했을 세속과 인성(人性)에 대해서, 드러난 부정적 외면만 보지 않고, 그들의 밑바탕에 살아 있다고 생각하는 맑음과 어둠을 드러내어 그것을 실현하도록 노래했다. 그러므로 그는 사시(四時)의 가흥을 함께 느끼는 만족과 자유의 경지에 들게 되는 것이다.

그는 언학(言學)의 제1장에서 풍류를 말하고, 그 제2장에서,

雷霆이 破山 야도 聾者 듣 니  
 白日이 中天 야도 耄者 보 니  
 우리 耳目聰明男子로 聾니 디마로리.

라고 하여 총명한 이목을 가져 그 총명한 귀와 눈으로 듣고 보기를 바라고 있다. 이렇게 격물치지(格物致知)하여 통지(通知)할 때 완세하여 불공하지 않을 것이다. ‘이순(耳順)’ 하면 불평불만하지 않을 것이다. 퇴계가 추구하고 누리려는 것이 그래서 ‘만고상청(萬古常靑)’ 함이었을 것이다.

그런데 장육당의 <육가>에서는 그러한 태도를 읽을 수가 없었던 것이다. 그러나 노래 부르기 위한 음절의 형태로는 <한림별곡(翰林別曲)>보다 더 낫고, 말에 음왜(淫)함도 없으니, 그래도 문인인 이별 <육가>의 틀을 본뜬 것이겠다. 그러나 그 틀이 어떠하였는지는 알 수 없어 퇴계의 <도산육곡>으로 짐작할 뿐이다. 2수를 잃은 채 이광윤(李光胤)이 번역한 것만이 그의 문집(《양서집(西集)》)에 아래와 같이 실려 있다.

4.

1. 我已忘白鷗 白鷗亦忘我  
二者皆相忘 不知誰某也  
何時遇海翁 分辨斯二者

2. 赤葉滿山椒 空江零落時  
細雨漁磯邊 一竿眞味滋  
世間求利輩 何必要相知

3. 吾耳若喧亂 爾瓢當棄擲  
爾耳所洗泉 不宜飲吾犢  
功名作弊 1. 脫出遊自適

4. 玉溪山水成潭是貯月  
清斯濯我纓 濁斯濯我足  
如何世上子 不知有清濁

1. 내 이미 백구 잊으니 백구도 날 잊었도다.  
둘이 서로 잊었으니 아무인 줄 모를로다.  
어느제 해옹 만나 이 둘을 분변할거나.

2. 산마루에 단풍들고 비인 강 영락한 제  
비 내리는 낚시터에 고기 낚는 이 재미.  
세상의 求利輩들이야 친구해서 무엇 하리.

3. 내 귀 시끄러울선정 내 표주박 응당 버릴것을.  
 네 귀 씻은 물 내 송아지 먹이지 않으리라.  
 功名은 현식짜이니 벗어나 마음대로 놀리라.

4. 玉溪山 맑은 물 못 이루어 달 띄우네.  
 맑으면 갓끈 씻고 흐리거든 발 씻으리.  
 어찌타 세상사람 淸濁 있는 줄 모르느고.

애써 번역해 보아도 자연스럽지가 않다. 퇴계가 <도산십이곡>의 발문을 쓸 때(1565년)만 하여도 ‘世所盛傳’이라 하였는데, 후대의 가사집들에 서 그 흔적을 찾을 수가 없다. 혹시 퇴계가 말한 ‘其有玩世不恭之意而少溫柔敦厚之實’ 이 빌미가 된 것인지도 모를 일이다.

육당본 《청구영언》에 14수의 작품이 실렸으나 그 생몰년대마저 불확실한 신희문(申喜文, 字 明裕)은 다음과 같이 노래하였다.

술을 아더냐 狂藥인 줄 알것마는  
 盞 잡아 우음나니 一杯一杯 復一杯라.  
 劉伶이 이리힘으로 長醉不醒 노라.

술이 조흥(助興)의 수단이기도 하지만 망우(忘憂)·해수(解愁)의 묘약(妙藥)이기도 하다. 그리하여 “잔(盞) 잡아 우음 나니 일배일배(一杯一杯) 부일배(復一杯)라”고 하였다. 그는 또,

岩花의 春晚 디 松崖에 夕陽이라.  
 平蕪의 거드니 遠山이 如畫로다.  
 瀟灑 水邊亭子의 待月吟風 리라.

고 읊기도 하였는데, 읽으매 귀에 익어 찾아보았더니, 율곡의 <고산구곡가> 가운데,

二曲은 어디 오 花岩에 春晩 거다.

四曲은 어디 오 松岩에 넉 거다.

一曲은 어디 오 冠岩에 비 친다.

平蕪에 거드니 遠山이 그림이 로다.

五曲은 어디 오 隱屏이 보기 도타

水邊精舍은 瀟灑 도 이 었다.

이中에 講學도 려니와 月吟風 리 라.

에서 그 출전을 찾을 수가 있었다. 그는 율곡의 노래 <고산구곡가>에 익숙했던 것 같다. 그러한 신회문이 유령을 빙자하여 술로써 시름을 잊고 자 노래하였다. 그 시름은 어디서 오는가? 뜬 구름 같은 부귀공명을 탐함에서 오는 것이다. 그래서

塵世 다 떨 치고 竹杖 을 훑 쳐 집 고

琵琶 을 두 러 메 고 西湖 로 드 러 가 니

水 中에 저 잇는 白鷗 벗 진가 노 라.

고 노래하여 시름에서 놓여날 수 있었다. 영의정을 지낸 신숙주의 손자 신광한(申光漢, 1484~1555)도,

心如長江流水清이오 身似浮雲無是非라  
이몸이 閑暇 여 재로 니 白鷗 이 로다.  
어즈버 世上名利說이 귀예올가 노라.

고 노래하여, 세상의 명리를 피해 한가히 백구와 함께한다고 하였으며,  
좌·우의 정을 거쳐 영의정에 올랐던 신흠(申欽, 1566~1628)마저도

是非업슨 後 이 라 榮辱이 다 不關타  
琴書를 훑튼 後에 이몸이 閑暇 다.  
白鷗야 機事을 이즘은 너와 난가 노라.

고 읊어 기사(機事)를 잊고 지내고자 하였다. 세상의 명리와 기사는 칠전 팔기(七顛八起)의 변화를 일으킨다. 전(顛)과 기(起)의 반복이 특히나 환해(宦海)의 현상이다. 고(苦)와 감(甘)은 어섯겨 일어난다. 여기서 벗어나 이 해수(解愁)요 자적(自適)이다. 이를 누려 은일(隱逸)이라 한 것 같고, 그러나 회보미방(懷寶迷邦: 懷藏道德 不救國之迷亂)을 공지는 “불가위인(不可謂仁)”이라 하였다. 여기에 갈등이 있어 은(隱)과 현(現)을 반복한 것 같다. 거기에서 벗어나고자

이몸이 되올진 무엇이 될고 니  
崑崙山 上上峯에 落落長松 되얏다가  
群山에 雪滿 거든 혼 우뚝 리라.

고 석주 권필(石洲 權 , 1569~1612)은 노래하였으나, 이것은 성삼문(成三問)의



이몸이 주저가서 무어시 될꼬 니  
 蓬萊山 第一峰에 落落長松 되야이서  
 白雪이 滿乾坤 제 獨也青青 리라.

와 동곡(同曲)이다. 그러나 “혼자 우뚝하”거나 “독야청청(獨也青青)함”은 너무나 두드러져 “군산(群山)에 가득한 눈”이나 “건곤(乾坤)에 가득한 백설(白雪)”에 너무나 대조·대립하여 갈등하고 위협받는 처지에 놓일 수밖에 없다. 그러한 갈등과 위협에서 벗어나고자 강호로 들어 백구(白鷗)와 벗하고자 하였다. 유송(兪崇, 1661~1734) 같은 이도 그리하여 다음과 같이 노래하였다.

淸溪邊 白沙上에 혼 선 저白鷗야  
 나의먹은 뜻을 넌들아니 아라시라  
 風塵을 슬희여 흠이야 네오 오 다르라

이미 피세(避世)하여 백구와 벗하였으니 여기에 온유와 둔후함이 있을 수 없다. 시로써 가르침을 표방한 것이 ‘온유둔후’ 라면, 가르칠 자리가 아닌 데서야 오히려 배우고자 함이 자기의 자신인 바에야 그 노래는 시교가 아니다. 소리에 뜻이 담김에 그것은 완세요, 그 태도는 불공하다 아니 할 수가 없다. 그것마저도 잊고자 함에 술의 힘을 빌게 될 것이다.

술의 힘을 빌었건, 그렇지 아니하건 간에 장육당은 황해도에 평산에 들어 백구와 벗하자고 간청하지 않았다. 백구가 백구인 것을 잊었다고 하였다. 벗하고 있는 상대를 잊음은 백구 또한 마찬가지로, 둘이 서로 잊었으니 너와 나를 분별(分辨)하지 못하는 하나가 되었다. 내가 백구인지, 백구가 나인지 분간하지 못한다. 둘이 하나가 되었다. 함께하거나 벗하는 정도가 아닌, 상합(相合)이요 일체(一體)이다. 그래서 오히려 “어느제 해

옹(海翁: 이 해옹은 굴원의 〈어부사〉 가운데의 어부일 수 있다)을 만나 이 둘을 분변할거냐”라고, 나와 백구를 분변하기를 소망한다. 백구의 세계는 인간이 아니다. 그 비인간의 세계에서 자기마저 잊고 있다고 노래하였다. “내 이미 백구 잊으니”는 곧 나를 잊음을 말한 것이다. 나와 백구가 분변할 수 없는 하나이니, “白鷗亦忘我”함은 내가 나를 잊었다는 뜻이다. 내가 나를 잊음은 남에게도 잊혀지게 됨을 뜻한다. 김광욱(金光燾, 1580~1656)은 〈울리유곡(栗里遺曲)〉에서

功名도 니젓노라 富貴도 니젓노라  
 世上 번우 일 다주어 니젓노라.  
 내몸을 내 자 니즈니 이아니 니즈랴.

고 노래하였는데, 이러한 잊음은 번우한 일, 곧 공명과 부귀를 잊음에서 가능한 것이다.

이러한 잊음은 다른 재미로 채워지게 된다. 산마루에 단풍들어 붉고(있을 곧 떨어질 것이다) 비인 강가에 풀은 이울고 나뭇잎은 떨어지더라도, 가는 비 내리는 낚시터에서 고기 낚는 재미야 있지 않은가. 산마루에 가득한 붉은 잎은 한 해를 마감함을 뜻하고, 텅 빈 강가의 마른 풀과 잎 떨어진 나무들은 늙어감을 상징한다. 그래서 [초사(楚辭)·이 소(離騷)]에서는 “惟草木之零落兮 恐美人之遲暮”라 읊었다. 草木이 零落하면 蟄蟲도 蓋藏한다. 쓸쓸하다. 그러나 가는 비 내리는 낚시터에 낚싯대 하나 드리우고 있다. 그것에서 재미를 느낀다. 이것이면 족하다. 이러한 재미 있어야 세상에서 이익만 추구하는 무리들이야 하필이면 친구할 것이 있겠는가? [초사·이 소]에서는 또 “已矣哉 國無人兮 莫我知兮 又何懷乎故都”라고 읊었다. 어차피 떠나온 바에야 고도를 생각할 것도 없고, 거기에 가 보아야 나를 알아줄 사람도 없다. 사람이야 없을까머는 사람다운 사람이

없다는 뜻이겠다. 그러나 굴원은 <어부사>에서 어부의 입을 빌어 스스로를 비판한다. “성인이면 사물에 집착하지 않아 능히 세상과 더불어 그 변화를 함께할 것이거늘…… 어찌하여 깊이 생각하고 속세간을 벗어나 스스로 추방당하게 하였는가?” 그래도 장육당은 타락한 세속의 무리들과는 함께할 수 없었다. 그는 이익만을 추구하는 무리 속에 들 수 없었기 때문이다. 청(淸)과 탁(濁)은 분리해야 한다. 흐린 경수(溼水)와 맑은 위수(渭水)가 모인다고 하더라도 그 탁과 청은 구별이 더욱 분명해진다.

장육당은 이미 진환(塵)의 홍진(紅塵)을 벗어나 평산에 숨어들었다. 허유가 기산(箕山)의 영수(潁水)에서 손으로 물을 움켜 마시니 그 불편함을 딱하게 여겨 누군가가 표주박 하나를 주었다. 편리하게 물을 떠서 마시고 난 뒤에 나뭇가지에 매달아 두었다. 바람이 부니 매달린 표주박에서 시끄러운 소리가 났다. 그 소리가 귀에 거슬린다. 그래서 그 표주박을 버렸다. 편리한 표주박이나 바람 받아 내는 표주박의 소리가 시끄러워 그것마저 버렸다. 이로운 것보다 시끄러움이 더 싫었던 것이다. 장육당도 시끄러울 바에야 이익됨도 버렸다. 그는 소부 허유(巢父 許由)의 삶을 본받고자 한 것 같다.

요(堯)가 허유에게 나라를 맡기고자 하나 허유는 그것을 거절하였다. 다시 구주(九州)의 장(長)으로 삼으려 하였으나 마다하고 그 말을 들은 귀를 영수에서 씻었다고 한다. 그 귀 씻은 더러운 물을 송아지에게 먹일 수 없다고 하여 송아지를 위로 끌고 가서 물을 먹였다는 자가 소부이다. 소부에 대해 《고사전(高士傳)》에서는 다음과 같이 이야기하고 있다.

소부는 요임금 때의 은자로, 산속에 살면서 세속의 이득을 도모하지 않았다. 늘그막에 나무에 보금자리를 만들고 그 위에서 잤기 때문에 당시의 사람들이 ‘巢父’라고 불렀다. 요임금이 허유에게 양위하려 하자 허유는 소부에게 그 사실을 알렸다. 이에 소부는 “그대는 어찌하여 그대의 모습을

숨기지 않고 그대의 빛남을 감추지 않는가? 그대는 내 친구가 아닐세”라고 하면서, 허유의 가슴을 밀치며 그를 내려보냈다. 허유는 실의에 빠져 시무룩하였다. 이에 소부는 淸泠의 강으로 가서 자신의 귀를 씻고 눈을 닦으며 “방금 전 탐욕스런 말을 들은 내 친구를 버리게 되었구나!” 하고는 마침내 떠나가서 평생 서로 만나지 않았다.

소부가 은거함은 세속의 이득을 도모하지 않았기 때문이다. 그러므로 세상에 알려지기를 싫어했다. 장육당 역시 세상의 번우(煩紆)한 일, 부귀와 공명을 마다한 것이다. 그 공명이란 헌신작(弊1.)에 지나지 않기 때문이다. 그래서 진환을 탈출하여 자적히 노닐기를 바랐던 것이다. 그것이 낚시질이요 사냥이며 노래하는 일이었다. 후한의 고봉(高鳳)은 잠심독행(潛心篤行)하여 루벽(屢 )에도 불응(不應)하고 어조(漁釣)로 자적(自適)했다고 한다. 그래서 그는 명유(名儒)가 되었다.

이리하여 장육당이 진환을 피하여 든 황해도 평산군 서봉면에는 옥계산(玉溪山)이 있다. 《대동여지도》를 보면 평산군의 주산이라 할 수 있는 멸악산(滅惡山, 816m)이 동쪽으로 흘러 서봉산(西峯山)을 조금 지나 맺힌 곳에 옥계산이 있고, 그 산자락에 장육당리(藏六堂里)가 있다. 이 이름은 장육당이 여기에 집을 짓고 살았기 때문에 붙여진 것이다. 옥계산에서 흘러내린 물이 모여 못을 이루었던 모양이다. 산의 이름이 옥계임은 그 산곡에 흘러내리는 물이 맑고 아름답기 때문이었을 것이다. 가도(賈島)는 〈연봉가(蓮峰歌)〉에서 “欲把瑤琴過玉溪 朗然清夜月明時”라 읊었다.

이 옥계산에서 흘러내린 맑은 물에 달이 떠 있다. 달빛이 환하다. 여기에서 촉발되어 굴원의 〈어부사〉가 흥얼거려졌을 것이다. ‘흥세추이(興世推移)’하면 될 것을 스스로 결백함을 주장함에 어부는 빙긋이 웃고 배를 저어 가면서 “滄浪之水清兮 可以濯吾纓 滄浪之水濁兮 可以濯吾足”이라 노래하였다. 이 노래는 《맹자》에도 언급되어 있는데, 그 이전에 이미 공

자가 제자들에게 말한 것이다. <이루장(離婁章)>에서 맹자는 다음과 같이 말했다.

不仁者 可與言哉? 安其危而利其 樂其所以亡者. 不仁而可與言則 何亡國敗家之有. 有孺子歌曰 ‘滄浪之水清兮 可以濯吾纓 滄浪之水濁兮 可以濯吾足’ 孔子曰 ‘小子聽之. 清斯濯纓 濁斯濯足矣 自取之也’ 夫人必自侮然後 人侮之. 家必自毀而後 人毀之. 國必自伐而後 人伐之. 太甲曰 ‘天作孽 猶可違 自作孽 不可活’ 此之謂也.

여기서 맹자는 “어질지 못한 자와 더불어 말할 수 있겠느냐?”고 반문하고, 그 어질지 못한 자는 위대함을 편하게, 재앙을 이로움으로 여기고, 망하게 될 것을 즐기는 자로 규정하고 있다. 그러므로 그들에게 신칙(申飭)해 보아도 그들이 듣지 않음을 전제하여, “어질지 못한 자와 더불어 말할 수 있다면 어이하야 망국과 패가(敗家)가 있겠느냐?”고 또 반문하였다. 맹자는 그의 전제를 타당화하기 위해 유자의 노래를 인용하였다. 이 노래는 굴원의 <어부사>에서 어부가 부른 노래와 같다. 공자도 이 노래를 제자들에게 언급하였음을 말했다. 공자는 “자네들 듣게. (물이) 맑으면 갯끈 씻고, 흐리면 발을 씻는다고 하니, (갯끈을 씻거나 발을 씻음은) 자기 스스로 그렇게 하는 것이다”고 하였다. 이러한 공자의 말을 인용하고는 자기의 생각을 일반화하여 “대저 사람이란 **반드시 스스로** 업신여긴 연후에 남이 그를 업신여기고, 가정이란 **반드시 스스로** 헐고 난 뒤에 남이 그 가정을 허물고, 나라란 **반드시 스스로** 친 뒤에 남이 친다”고 하였다. 이 말의 초점은 ‘필자(必自)’에 있다. 모든 행위와 그 결과는 ‘반드시 스스로’에서 초래됨을 강조한 것이다. 이 주장에 타당성을 부여하기 위해 《서경(書經)》 태갑편(太甲篇)의 “하늘이 내리는 재앙은 오히려 피할 수도 있지만, 스스로 만든 재앙은 되돌릴 수가 없다”는 경구가 이를 증명해 준다

(此之謂也)고 말하였다.

그렇다면 옥계산의 맑은 물이 흘러 모인 못에 달이 비치고 있는 것에 촉발되어 장육당은 왜 공자가 제자들에게 예를 들어 설명하고, 〈어부사〉에서 굴원(어부가 노래불렀다고 하였으나, 이 어부는 굴원 자신이다)이 노래부른 “淸斯濯纓 濁斯濯足”, “滄浪之水淸兮 可以濯吾纓 滄浪之水濁兮 可以濯吾足”을 끌어 와서 스스로와 관계 지워(我纓·我足) 노래했는가? 옥계산 아래 물이 못을 이루고, 그 물에서 달을 찾았다면(貯月) 그 물은 맑았을 것이다. 물이 맑기에 그는 갓끈을 씻을 마음이었을 것이다. 그러면서도 그는 “어이하여 세상 사람들은 청과 탁이 있음을 모르는고?” 하고 한탄한 것 같다. 그렇다면 세상 사람들이 그 “있음”을 모르는 ‘청탁(淸濁)’은 무엇을 의미하는가?

앞에서 인용한 공자의 말에 주석하여 “淸濁所用 尊卑若此 自取之 喻人 善惡見尊賤乃如此”라고 하였으니, 청과 탁을 분리하여 청은 “선(善)과 존(尊)”, 탁은 “악(惡)과 비(卑)”로 범주화한 것이다. 그 둘 가운데 어느 하나를 취함은 스스로에게 달렸다. 그래서 백거이(白居易)는 〈제분옥천시(題噴玉泉詩)〉에서 “何時此岩下 來作濯纓翁”이라 읊었으나, 장육당은 이미 ‘탁영옹(濯纓翁)’이 되어 있었던 것이다. 흐린 물에는 발을 담그지 않았다.

이러므로 장육당은 청과 탁이 있음을 알지 못하고, 그것의 분별을 하지 못하는 세상 사람들을 완롱한 것이라 하겠다. 그러므로 그는 진환에서 초연한 것이다. 천석고황으로 태평성대에 사시가흥(四時佳興)을 한가지로 하는 퇴계와는 그래서 다르다. 퇴계는 순풍과 어진 인성을 긍정하였기에 만족하고, ‘고인(古人)의 녀던 길’을 부단히 행하고자 하였다. 여기에서 ‘완세불공’과 ‘온유돈후’가 판별되어진다.

장육당이 ‘완세불공’했다면, 그것은 자취(自取)한 것이요, 퇴계의 ‘온유돈후’ 함도 스스로 취한 태도이다. 이 자취함에 시비할 일은 아니다. 그

런데도 장육당이 너무 우뚝하기에 되게는 “爲太傲然 遺世放跡”이라 비판하였다. ■

### 1. 李公麟의 墓碣銘

公諱公麟 字某. 慶州著姓. 六世祖齊賢 號益齋 貴顯 高麗朝官侍中 文章德業高一代. 自後貂蟬相繼 爲世名家. 至觀察使尹仁 娶萬戶洪仲良女 生公. 洪亦世族. 君性淳慤 抱美質 有遠大氣. 少連坐婦翁朴彭年罪 錮廢 不得仕幾年. 歲某甲始筮名武班職 復薦爲通禮院引儀兼漢城府參軍. 出宰咸悅 昌平 皆有善政 吏畏民懷. 有八男龜龜 龜 龜 皆才子也. 龜魁進士 與龜皆中文科. 龜爲佐郎 龜官沔川郡守 龜爲禮曹佐郎. 龜 皆中司馬 試 龜亦學成. 龜罹戊午獄竄外 甲子虐政 追加其罪 置之死. 非其辜并坐父及兄弟配諸遠外. 公以是 罷昌平 謫海南三年 遇聖主登極. 哀冤死者 贈之官 放還流人 復其爵. 公以累禍患 年且老 不欲官于朝 退閑清州舍 至某甲病逝. 享年幾. 是年某月日葬于某地. 諸子相與謀堅碣 表其年德系派 昭諸後 屬用漑爲銘. 用漑與龜氏 心相許約爲兄弟 親拜公堂下 最信且久 銘以記實 所不敢辭 銘曰,

嗇於己而豐於後 有慶蘭玉之藪  
門之大歿而不亡宅 于斯永保吉康

— 申用漑

### 2. 李沔에 대한 言及

李沔 字浪翁 慶州人 號再思堂. 益齋之後 朴彭年之外孫. 己酉登第 官佐郎. 戊午杖流羅州. 甲子被禍. 中廟初贈都承旨. 兄弟八人. 人比之荀氏之八龍 而目公慈明. 父李公麟娶朴彭年女 合之日 夢有老翁八人拜請曰 某等將就死 若活湯 命則 有以厚報. 麟驚起問之. 餐人將以八龜調羹. 卽令放于江流 一龜逸去 小奚持 而捕之 誤斷其項死焉. 其夜又夢七人來謝 其後

生八子 名龜鼈 𪚩 龍 志其瑞也. 皆有才名. 浪翁文章行義 爲世所推  
死於甲子. 其驗如此 至今李氏不食鼈云.

公弟鼈 與公泣別于郊 自是不赴舉. 常騎牛載酒 携鄉社耆老 或釣或獵.  
每飲酒涕泣而悲. 嘗作詩曰

我欲殺鳴鷄 恐有舜之聖  
雖欲不殺之 亦有 之橫  
風雨鳴不已 舜 同一聽  
善惡各孜孜 不鳴非鷄性

—鄭希良《虛庵遺集》속집 권3

### 3. 李𪚩의 墓碣銘

公諱𪚩 字浪翁 姓李氏 本 林人. 高麗相齊賢七世孫也. 世有達官貴人  
號大族. 大王父參判繼蕃 王父觀察使尹仁 父縣令公닐 魯陵六臣故集賢殿  
學士朴彭年之 也. 連六臣事 不顯用於世也. 公以名臣之世好 卓 潔身高  
行. 少遊 畢齋之門. 亦嗜學. 非聖人之書不讀 偉然有大節. 秋江處士南孝  
溫稱之曰 可以託六尺之孤子也. 早年陞上庠. 成宗二十年 及第 由承文正字  
至博士兼太常. 以譴罷 放跡名山水. 遊楓嶽 有摩阿僧見公問之曰 目覩萬物  
乎 萬物入目乎? 公曰 目覩萬物 萬物亦入目. 作格物物格說. 後 爲禮曹佐  
郎. 及戊午大禍起 公 畢齋門人 目爲 人 流郭山三年 量移羅州. 甲子加  
罪諸 人 公當論死. 有僕隸悶其無罪死 私謂公曰 罪非罪 君非君 亦善爲  
之. 亦引李長坤事言之. 公 然久之曰 君命不可亡也. 臨刑 亦自若 廢王聞  
之 愈怒以爲死. 且不服 命沒其家. 父子兄弟皆連坐 鼈逃世不出也. 中宗  
元年大釋 人 皆復其官 追爵承政院都承旨 令錄用其子孫. 夫人崔氏贈參  
判鐵孫之女 稱賢夫人之行. 公被禍當甲子十月二十四日. 夫人其八月十七  
日歿 合葬楊州治東泉溪 崔氏族葬. 當禍 夫人弟承文院正字命昌卽去官至  
羅州 以喪返而葬. …… 公別號曰 再思堂 爲文章亦一時所推許 今其文不大



傳 東文選 大東詩林 有詩賦累十篇, 遊金剛錄一卷傳於子孫.

— 許穆《眉 記言》

#### 4. 李鼈에 대한 言及

進士李鼈 字浪仙, 燕山戊午 母兄胄, 以 畢齋門弟 竄于羅州 相與泣別于郊, 自是不赴舉, 家于黃海之平山 名其所居堂曰 藏六, 常騎牛載酒 携鄉社耆老 或釣或獵 詩酌酒 日暮忘返, 每飲而醉 醉而歌, 或涕泣以悲, 雖妻妾僕隸亦怪其所以, 病革遺命 不擇地, 葬於前麓, 嘗作放言詩曰 ……其詩藁若干卷及所製歌詞六章行于世.

— 魚叔權《稗官雜記》 권2

#### 5. 藏六堂

藏六堂 在西峯面玉溪山下, 燕山朝進士李鼈卜築於此 志在隱遁, 取諸鼈藏六之意 自號藏六 因成村名

— 《平山郡志》 권1 物產古跡

#### 6. 藏六堂六歌識

藏六翁 再思堂之弟而 魯陵六臣集賢殿學士朴彭年之外孫也, 當燕山甲子士禍 再思堂既被禍而 兄弟連坐, 燕山廢後 因逃世不出, 有藏六堂六歌傳於世, 退陶李先生 以爲太傲然 遺世放跡, 其言固然, 遭濁世 潔身遠引 忘世界則有之 亦足以想見 魁梧傑出 高蹈拔俗 冷然有箕穎之風.

— 許穆《眉 記言》 별집 권10

| 기조 발표 |

## 문장구조에서 본 현대시조 연구\*

임종찬(부산대)

### 1. 서론

현전하는 고시조집은 50여 종에 달하고, 문집, 판본, 사본류(寫本類) 또한 50여 종이 넘어서 총 100여 종에 달한다<sup>1)</sup>고 하지만 여기에 최근 새로 발견된 책이 더러 있어서 이 숫자는 더 늘어날 것이고, 심재완 교수의 ‘역대시조전서(歷代時調全書)’에 수록된 고시조는 장시조·단시조를 합해 총 3,335수이지만 새로 발굴된 작품을 더하면 근 4,000수가 될 것으로 생각된다.

고시조 발생기인 고려 말에서 고시조의 소멸기인 조선조 말에 이르는

---

\* 이 논문은 2006년도 부산대학교 인문사회연구기금에 의하여 연구되었음.

1) 심재완, 《時調의 文獻的 研究》(세종문화사, 1972), p. 9.

약 700년 동안 이렇게 많은 작품들이 창작되었다는 것 자체가 경이로운 일이면서 고시조는 다시 현대시조로서 재출발하여 오늘에 이르기까지 지속되어 오고 있음은 세계문학사에서도 찾아보기 힘든 경우라 하겠다.

이렇게 장구한 세월을 겪어오는 동안 형태나 내용면에서 부분적인 변화를 겪어 왔지만 앞으로도 시대 조류에 따라 다소간의 변화를 겪게 될 것이다. 그러나 시조가 아무리 변한다 해도 자유시와의 변별성은 유지되어야 하겠다. 다시 말해 정형시로서의 시조(단시조) 속성은 계속 유지되어야만 시조의 존재 이유가 확보된다고 본다.

이 논문에서는 현대시조<sup>2)</sup>가 문장구조의 측면에서 시적 의미를 어떻게 나타내고 있는가 하는 점을 알아보려 한다. 최근에 발표되고 있는 시조(2000년대 발표한 작품)는 고시조(여기서는 단시조만을 의미함)와 현대시조 출발기에서 60년대 이전의 시조<sup>3)</sup>(이하 60년대 이전 시조라 함), 더 나아가 중국 조선족 시조와 대비해 볼 때 어떤 차이를 갖고 있는가를 알아보고자 하는 것이다.

이 연구는 현대시조가 과연 바람직한 방향에서 진로를 모색하고 있는가 하는 문제와 직결되기 때문에 이런 연구물들이 앞으로도 계속되어서 현대시조의 창작에 도움을 주어야 할 것이고, 그리하여 한국의 시조문학이 세계문학시장에 진출하여 한국문화를 수출하는 데에도 기여할 수 있어야 할 것이다.

2) 시조시인 일부에서는 사설시조(장시조)를 창작하는 분이 있으나 여기서의 현대시조란 단시조에 국한한다. 그리고 옛날 사설시조는 음악상으로는 설명이 되겠지만 문학상으로는 일정한 형식을 갖지 않았던 시가문학인데, 오늘날에 와서 이것을 창작한다면 자유시와의 어떤 변별성을 가지는지에 대해 필자는 회의적으로 생각한다.

3) 60년대나 70년대의 시조 작품 중에서도 2000년대 작품 경향과 상당히 닮은 것이 있을 수 있지만 뒷날 연구거리로 미루고, 여기서는 2000년대 작품의 두드러진 경향을 드러내기 위해 60년대 이전까지를 한정할 것이다. 60년대 이전의 시조는 시조 형식미를 위반하는 작품들이 거의 없다.

여태 시조문학 연구는 고시조 쪽에 편중되어 왔고 상대적으로 현대시조 연구를 소홀히 한 경향이 있는 것도 사실인데 이 점도 시정되어야 할 과제라 생각된다.

## 2. 간결한 의미표현

고시조는 그 의미전달이 명료하다. 수식어를 극히 제한한 간결한 문장 구조로서 작중 화자의 의중을 곧바로 청자에게 들려 주는 문학이었다.

- 1) 암이 다 울고 뜰람이 쓰다 우니  
 山茶를 다는가 薄酒를 쓰다 가  
 우리 草野에 못시니 고 쓴 줄 몰 라.

— 花樂 224

- 2) 곳 지고 속넙 나니 時節도 變 거다.  
 풀소게 푸른버레 나뉘되야 다 다.  
 뉘라서 造化를 자바 千萬變化 고.

— 珍靑 141

이처럼 고시조는 가급적 수식어를 배제하려 하였고 전달하고자 하는 바를 명료하게 들려 주려고 한 문학이었음을 알 수 있다. 이것은 고시조가 음악적 상태에서 시적 의미를 전달하는 문학이었기 때문이기도 하지만, 창사(唱詞)로서가 아니고 율독(律讀)에 의해 음영(吟永)되었다 해도 의미를 순식간에 청자에게 전달하여야 했기 때문이다. 그러나 더 근원적인 원인은 고시조의 창안이 성리학자들이었고 조선조를 관류해오면서 그들의 정서와 도덕을 솔직히 고백하는 문학으로 승계되어 왔다는 점을

간과할 수 없다. 성리학자들은 선비로서의 의(義)를 행하고 불의(不義)를 용납하지 않으면서 예(禮)를 존중하였으며 출처거취(出處居就)가 분명한 사람들이었다. 이러한 그들의 선비정신은 시조 한 수로서 명료한 시적 발언을 하게 된 것이며,<sup>4)</sup> 현대에 와서는 선비정신의 구현과는 거리가 멀지만작자 자신의 정서를 고향의 여지없이 진솔하게 나타내어 왔던 점은 시조문학의 한 전통이라고 할 수 있다.

고시조는 태생적으로 구술문학과 연관된다. 시조집에 수록되었다고 해도 수록되기 이전에는 구전하여 온 경우거나 수록된 작품 그 자체도 음악으로 아니면 음영(吟永)으로 실현하였으므로 구술문학형태에서 멀리 떨어져 있지 않았다.

구술문학과 문자문화과의 차이는 여러 가지로 설명이 가능하다. 구술 문화에 입각한 사고와 표현의 특징에 대해 웅(Walter J. Ong)은 다음과 같이 밝히고 있다.<sup>5)</sup>

- 1) 종속적이라기보다 첨가적이다.
- 2) 분석적이라기보다 집합적이다.
- 3) 상황하거나 다변적이다.
- 4) 보수적이거나 전통적이다.
- 5) 인간의 생활세계에 밀착된다.
- 6) 논쟁적인 어조가 강하다.
- 7) 객관적 거리유지보다는 감정이입적 혹은 참여적이다.
- 8) 항상성이 있다.
- 9) 추상적이라기보다는 상황 의존적이다.

4) 임중찬, 《현대시조탐색》(국학자료원, 2004), p. 148.

5) Walter J. Ong, 이기우·임명진 역, 《구술문화와 문자문화》(문예출판사, 1995), pp. 60~92.

고시조는 필사를 통해 전파되어 왔다는 의미에서 보면 온전한 구술문화 형태는 아니라고 하겠다. 그러나 앞서도 이야기 했듯이 음성에 의해 시적 의미가 독자 위주보다 청자 위주로 전달되어 왔다는 점에서 보면 구술문화에 접근되어 있음을 알 수 있다. 실지로 고시조는 구비전송의 요건을 갖추고 있을 뿐더러<sup>6)</sup> 상당 기간을 구비되어 오다가 나중에서야 기록에 기록되는 경우가 허다하였다고 본다.

시조의 각 장 끝은 서술어로 되어 있다. 한 장은 한 의미 단위로 되어 있고 세 의미 단위가 유기적 결합에 의해 하나의 완결된 의미체로서 한 작품이 되고 있다. 각 장과 장끼리는 논리적으로 엮이게 된다는 말과 같다. 문자문화는 시간의 제한이 없다. 문자문화에 있어서는 쓰여진 의미의 파악을 위해서 몇 번이고 되풀이 읽을 수 있지만 구술문화는 시간제한이 있다. 순간적으로 의미파악이 되어야 한다. 그렇기 때문에 특히 민요나 시조의 경우는 의미파악을 더디게 하는 긴 수사는 금물이다. 시조의 한 장은 간단한 하나의 문장형태이거나 문장형태에 가깝다.<sup>7)</sup> 이렇게 된 것도 시조가 음성에 의해 순식간에 청자에게 의미를 전달하기 위함이다. 또한 정보의 전달력을 강화하기 위해서도 수식어는 가급적 피해야 하는 것이다.

옹(Ong)이 위에서 언급한 구술문화는 분석적이라기보다는 집합적이라 말했는데 사고와 표현의 구성요소들은 뿔뿔이 흩어져 있다기보다 한데 모여서 덩어리가 되는 경향이 있음을 말한다. 고시조에는 대구법이나 통사적 공식구가 자주 등장하는데 이것은 정보내용을 기억하기 좋게 하는 장치 중의 하나라 하겠다. 또 옹은 구술문화는 추상적이라기보다는 상황

6) 이 방면의 연구로는 최재남의 <구비적 측면에서 본 시조의 시적 구성>(서울대 대학원 국문학 연구, 제64집)이 있다.

7) 임종찬, 《현대시조탐색》(국학자료원, 2004), pp. 23~36.

의존적이라고 했다. 이 말은 기하학적 도형대신 구체적 실물(이를테면 원을 쟁반, 사각형은 거울, 문으로 비유)로 표현하거나 추상적 카테고리에 의한 분류, 형식논리적인 추론절차, 정의 등의 항목과는 무관하다.<sup>8)</sup> 거기다 사실성을 능가하는 은유나 상징 수법과는 거리를 두고 있다. 고시조에는 은유나 상징으로서 의미를 강화시키는 수법이 흔하지 않다. 1), 2)에서 보듯이 고시조는 직설적이면서 전달하려는 의미가 왜곡됨이 없도록 표현하고 있다.

3) 시 흐르 골에 바희 짜려 草堂 덧고  
달아 밧출 갈고 구 속에 누엇시니  
乾坤이 날 불너 니르기를 함께 늣자 더라.

— 花樂 365

3)은 각 장의 구성이 자연스러운 통사구조로 되어 있고, 초·중장의 결과로 종장의 의미가 도출되도록 하고 있어서 의미해석이 자연스럽다.

4) 가만히오는비가  
락수저서소리하니, [락수]溜  
  
오마지안혼이가  
일도업시기다려져,  
  
열릴듯다친문으로  
눈이자조가더라.

8) Ong의 앞 책, p. 88.

— 최남선, 〈혼자안저서〉 전문<sup>9)</sup>

5) 내놀든 옛동산에오늘와 다시서니

山川 依舊란말옛詩人의 虛辭로고

예섯든 그큰소나무버혀지고 없구료

— 이은상, 〈옛동산에 올라〉 일부<sup>10)</sup>

여기서 보듯이 각 장의 끝은 종결어미나 연결어미로 되어있다. 연결어미란 종결어미에 접속부사를 더한 형태이므로(예를 들면 위의 '다시 서니'는 '다시 섰다. 그랬더니'가 줄어진 형태다.) 각 장은 한 문장으로서 온전히 이룩되어 있다고 할 수 있다. 거기다 띄어쓰기를 무시한 음보식 표기를 한 점도 특이하다.<sup>11)</sup>

고시조에서 현대시조로 나아오는 데 기여했던 최남선, 이은상뿐 아니라 이병기, 조운 등등의 시조에서도 이 같은 점은 그대로 승계되어 왔고, 현대시조의 방종을 경계하면서 현대시조의 모범적 사례를 보이고자 한 《현대시조선총(現代時調選叢)》(새글사, 1959)에 실린 작품들이나 50년대 출판한 개인 시조집에 실린 작품들 또한 고시조의 작시형태를 벗어나려 하지 않았다.

6) 등에 아해 업고 머리에 밥을 이고

밭가는 男便 찾아 길 바쁜 아낙네야

9) 최남선, 《百八煩惱》(東光社, 1926), p. 109.

10) 이은상, 《鷲山時調集》(漢城圖書株式會社, 1932), p. 73.

11) 이것은 시조를 음보로 묶어 읽어야 시조의 정형을 느끼게 된다는 점을 강조한 표기이기 때문에 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.



세상의 꽃다운 모습 네게 또한 보니라

— 김오남, 〈꽃다운 일〉 전문<sup>12)</sup>

7) 노랑 장다리 밭에

나비 호호 날고

초록 보리밭 골에

바람 흘러가고

紫雲英 붉은 눈뚝에

목매기는 우는고

— 정훈, 〈춘일(春日)〉 전문<sup>13)</sup>

이번에는 1990년대 창작한 중국 거주 동포들의 작품을 예로 들어 본다.

8) 백두산 푸른 솔이 빙설 우에 콧콧해라

광풍이 몰아쳐도 허리 굽힘 있을손가

장하다 활개치는 솔 불어에는 휘파람

— 리상각, 〈솔〉 전문<sup>14)</sup>

9) 동강 난 반도가 비에 젖어 우는고나

무참히 잘리운 네 아픔을 보느니

---

12) 金午男, 《時調集》(城東工業印刷部, 1953), p. 64.

13) 丁薰, 《碧梧桐》(學友社, 1955), p. 15.

14) 《중국조선족시조선집》(민족출판사, 1994), p. 43.

## 차라리 이내 허리를 잘라냄이 어떠냐

— 김철, 〈동강 난 지도 앞에서〉 전문<sup>15)</sup>

여기서도 고시조대로의 원칙을 고수하고 있음을 확인할 수 있다.

60년대 이전에 시조를 창작하였던 시인들은 시조의 형식을 원형대로 보존하면서 시조 내용을 현대화하려고 하였고, 중국 거주 동포들조차 시조의 장점과 생명력이 간단한 형식 속에 명료한 시의(詩意)의 표출에 있음을 알고 이를 실현하려 하였음을 확인한 셈이다.

## 3. 의미해석의 어려움

한국현대시의 기점은 1926, 7년경 정지용 등이 이미지즘 계열의 모더니즘시를 발표한 이후<sup>16)</sup>로 보면서 다다이즘, 초현실주의, 신고전주의 경향의 시가 등장하여 언어의식 문학적 감수성의 측면에서 우리 시를 한 차원 높은 단계로 발전시킨 것으로 인정하고 있다. 이것은 전통의 고수나 감상적 세계를 벗어나 세계 문학과 연계와 내면의식을 포함시킴으로써 시가 단순한 평면적 묘사를 초월하였음을 의미한다고 하겠다.

여기서 한 걸음 더 나아가 논리적 일관성을 일부러 파괴하기도 하고 논리적 해석을 어렵게 하는 난해시가 등장하기도 하였던 것이다. 이러한 자유시의 경향은 그것대로 의미가 있다 하겠으나 이러한 경향은 한때 유행으로 끝나고 오늘날에 와서는 이런 시는 찾아보기 힘들다. 그런데 한때 유행한 이러한 풍조를 시조가 받아들여야 한다면 시대착오적이라 아니할 수 없다. 다시 한 번 말하지만 시조는 그것이 활자화되어 있다 해도

15) 앞의 책, p. 43.

16) 정한모, 〈韓國近代詩研究의 反省〉(《현대시》 1집, 1983) 참조.

시조로서의 현현(顯現)은 성조(聲調)에 의해 정형을 나타내었을 때이다. 독자가 아니라 청자의 자격으로(때로는 작자 자신이 청자가 되어) 시조의 율독(律讀) 소리를 듣고 그 결과로 비롯되는 음악성과 함께 시의(詩意)를 파악하였을 때 시조의 진가가 나타난다는 말이다. 활자화된 자유시는 낭독을 통해 감상할 수 없다는 말은 아니다. 어떤 자유시는 낭독하기에 적당하여 낭독을 해야만 시의 진맛이 드러나는 경우도 있지만 낭독으로써는 의미전달이 불가능한 자유시도 있다. 그런데 시조는 정형시이기 때문에 정형으로써의 인지는 음성에 의해서 이루어진다는 점에서 시조와 성조는 떨어질 수 없는 관계라는 말이다. 그러므로 시조는 율독을 통해서도 시의가 쉽게 청자에게 전해져야 하는 시다. 그렇기 때문에 자유시의 방종에 가까운 난해성을 모방할 필요가 없다는 것이다.

현재 한국에서 발표되는 시조 작품들은 어떤가?

10) 이른 봄 양지밭에 나물 캐던 울 어머니  
 굽다시 다듬어도 검은 머리 희시더니  
 이제는 한 줌의 귀토(歸土) 서러움도 잠드시고

이 봄 다 가도록 기다림에 지친 삶을  
 삼삼히 눈 감으면 떠오르는 임의 樣子  
 그 모정 잊었던 날의 아, 허리 굽은 꽃이여

하늘 아래 손을 모아 씨앗처럼 받은 가난  
 긴긴 날 배고픈들 그게 무슨 죄입니까  
 적막산 돌아온 봄을 고개 숙는 할미꽃

— 조오현, 〈할미꽃〉 전문<sup>17)</sup>

60년대 이전에 발표된 작품들은 고시조의 형식미를 고스란히 이어받으려 하였음을 앞서 지적한 바 있다. 10)의 조오현은 60년대 등단한 시인이지만 시조의 정통성을 그대로 이어받았다. 가난 속에서 살다 가신 어머니를 할미꽃에서 연상하는 이 작품은 동시대를 살았던 사람들에게 정한 감동을 공유하게 한다. 최근 발표되는 작품들은 10)과 같이 시조의 형식미를 살리면서 이해가 쉽게 되는 작품도 있지만 일부에서는 시적인 감동은 고사하고 의미 파악을 가로막는 잡다한 수식어를 등장시키는가 하면 형식의 파괴를 시조의 현대화로 인식하여 시조가 아닌 것을 시조라 우기는 경우가 허다하다. 이러한 시조들이 범람하는 추세라는 데에 문제의 심각성이 있다.

시조가 음풍농월식의 한가와 서정 위주의 표층적 묘사의 단순함을 벗어나야 한다는 의미를 지나치게 강조하다 보니 시조가 난해의 길을 걷게 된 것일까. 그렇다고 해도 문맥이 정돈되지 않고 무슨 의미를 함유하고 있는지도 감을 잡을 수 없는 난해를 위한 난해는 시조가 갈 길이 아니라고 본다.

#### 11) 성난 짐승때처럼

몰아치는 폭풍 속을

사람도 별도 잠긴

이승의 속울음 하나

목 젖은 紙燈에 실어

絶海에 띄우느니.

---

17) 《시조월드》 2005 하반, p. 98.

— 김남환, 〈태풍 속에서〉 전문<sup>18)</sup>

11)을 자연스런 통사구조로 바꾸면 이렇다.

① 성난 짐승때처럼 몰아치는 폭풍 속을 → 폭풍이 성난 짐승때처럼 몰아친다.

② 사랑도 별도 잠긴 이승의 속울음 하나(를)

③ (내가) 목 젖은 紙燈에 실어 絶海에 띄우느니

이렇게 바꾸어 보면 의미의 흐름은 ① ‘몰아치는 폭풍’ → ② ‘이승의 속울음 하나’ → ③ ‘(그것을) 紙燈에 실어 絶海에 띄우느니’ 로 이루어진 것으로 알 수 있다. 이는 고시조처럼 읽거나 듣는 순간 의미 해석이 되는 것이 아니라 다 읽고 나서 그 상징성을 조합해야만 어느 정도 해석이 가능하도록 해 놓은 것이다. 덧붙여 초장에서 제시된 목적어처럼 보이는 ‘폭풍 속을’은 중장이나 종장의 어느 통사 구조에 포함되지 않고 있다. 이는 각 장이 의미적으로든 통사적으로든 하나의 문장의 자격을 지녀 초장과 중장의 의미가 종장에 자연스럽게 귀결되어 있는 고시조와는 다른 양상이다.

이는 ‘폭풍 속을’을 목적 어구가 아닌 위치어로 파악하면 다음과 같이 달리 해석할 여지가 생기기도 한다.

① 성난 짐승때처럼 몰아치는 폭풍 속에

② 사랑도 별도 잠긴 이승의 속울음 하나(를)

③ (내가) 목 젖은 紙燈에 실어 絶海에 띄우느니

18) 《시조세계》 2004 봄호, p. 58.

여기서 중요한 것은 제목처럼 ‘폭풍 속’ 이 지은이가 있는 위치라고 한다면, ‘이승의 속울음 하나’ 가 무슨 뜻을 의미하는지 쉽게 알 수가 없다.

다음의 시조는 위의 것과는 달리 의미 파악에는 큰 어려움이 없어 보인다. 그러나 각 장은 하나의 완전한 의미형태가 되어 이것들이 유기적 결합을 이루어야 시조라 하겠는데 그렇지 못한 작품의 예가 되겠다.

12) 겹으로 용단 깔로  
차려 놓은 가설무대

회초리로 둘러 때리며  
양떼처럼 몰고 가는

남산 길  
씩씩이 바람  
장단 맞춘 피리 소리.

— 정위진, <늦가을> 전문<sup>19)</sup>

이 시조는 초장과 중장, 그리고 종장의 앞 구가 합하여 마지막 명사인 ‘피리 소리’ 를 꾸며 주는 구조를 취하고 있다. 즉 전체적인 흐름이 종장의 ‘피리 소리’ 에 귀결되어 있는 것이다.

겹으로 용단 깔고 차려 놓은 가설무대(에)	
회초리로 둘러 때리며 양떼처럼 몰고 가는	피리 소리
남산 길씩씩이 바람(처럼) 장단 맞춘	}

이 구조를 하나의 문장으로 펼쳐 보이면 다음처럼 보일 수 있다.

겹으로 용단 깔고 차려 놓은 가설무대에  
회초리로 둘러 때리며 양떼처럼 몰고 가는  
남산 길 싹쓸이 바람처럼 피리 소리가 장단 맞춘다.

시조가 3장으로 되어 있다는 말은 세 개의 의미형태가 유기적으로 결합되어 있다는 말인데 수식되는 말로만 짜여 있는 이 경우를 두고 시조라 하기 곤란할뿐더러 고작 피리소리가 장단 맞춘다 하는 정도의 정보가 시적인 정서전달을 하고 있다고는 볼 수 없다.

다음의 시조도 위의 시조와 비슷한 구조를 취하고 있다.

13) 늙은

퇴기(退妓)의  
부스럼 같은  
화장독과

급격히 쪼그라든  
자궁마저 다 드러낸

한 떨기  
폐경기 목련이  
담장 위로  
무너진다.

---

19) 《시조세계》 2004 봄호, p. 62.

— 조주환, 〈자목련 지는 풍경〉 전문<sup>20)</sup>

여기서 초장과 중장이 어떻게 종장과 연관되는지 살펴보자.

① …화장독과…목련이 담장 위로 무너진다



② …화장독과…폐경기 목련이 담장 위로 무너진다



제목을 생각하지 않는다면 ①인지 ②인지를 알아볼 길이 없다. 그러나 제목을 고려해서 생각한다면 ②라고 보인다. ②라고 해도 13)은 초 장 · 중장이 목련을 수식하기 위해 동원되어 있다. 목련이 어떤 형태인가를 설명하는 데 말을 낭비하였고 정작 의미를 간추리면 어떠한 목련이 담장 위로 무너진다고 귀결되고 있어서 3장 구성을 하고 있지 않다.

고시조는 수식어를 절제하고 정제된 형식미를 드러내려고 하였다. 그러나 12), 13)은 3장 구성을 하고 있는 듯이 보이지만, 한 장 혹은 두 장이 다른 장의 수식어 기능밖에 하지 못하고 있기 때문에 장으로서의 독자적 구실을 확실히 보여 주었던 고시조나 60년대 이전의 시조 형태와는 판이하지 않는가.

2000년대에 들어서면서 열린 시조를 주장하면서 시조의 일대 혁신이 일어나야 한다는 움직임이 있었다. 시조 잡지 이름도 아예 ‘열린 시조’라고 하여 시조 창작의 구태를 벗어나려고 하였다. 취지는 나무랄 일이 못된다. 그러나 형식의 파괴가 시조의 열림이라고 한다면 그 열림은 시조의 포기를 의미한다. 형식을 파괴해야 한다면 무엇이 시조인가. 자유시

20) 《시조문학》 2001 봄, p. 65.



와 어떻게 변별되는가. 그렇게 할 이유와 그래서 얻는 것이 무엇인가가 문제이기 때문이다. 앞서 과정을 보여 준 작품들은 열린 시조를 주장하기 위해서 창작된 작품일까.

이 경우보다 더 심한 경우를 예로 들어 보기로 한다.

14) 해진 우산 하나로 칠혹의 폭력 떠받치는

해진 우산 가는 뼈대의 푸른 긴장 팽팽하다.

내 등에  
느끼며 새긴  
그甲骨文, 젖은 손등.

— 송선영, 〈스물아홉의 비망록〉 전문<sup>21)</sup>

초·중장의 문장 짜임은 대략으로 따지면 이렇다.



여기서 보듯이 수식어가 너무 많아서 소란스럽다. ‘푸른 긴장 팽팽하다’란 말이 주의미인데 이 말을 꾸미는 말이 소란스러워 의미파악을 힘들게 한다. 종장도 마찬가지다. 종장은 다음 두 가지 경우로 해석할 수 있

21) 《시조세계》 2002 봄호, p. 126.

다고 본다.

① 그 갑골문을 내 등에 느끼며 새졌다.  
 젖은 손등을 내 등에 느끼며 새졌다.

② 그 갑골문을 젖은 손등에 느끼며 새졌다.  
 그 갑골문을 내 등에 느끼며 새졌다.

위와 같이 두 문장을 하나로 묶어 종장을 만든 것 같은데 어느 경우로 해석해야 하느냐가 문제다. ‘갑골문’과 ‘손등’이 함께 ‘느끼며 새졌다’에 걸리는 건지 아니면 ‘젖은 손등에’와 ‘내 등에’가 ‘느끼며 새졌다’에 걸리는지를 모르겠다. 이렇게 혼란스런 문장구조로 되어 있다. 말의 연관성으로 봐서도 의미파악이 쉽지 않다. 더 자세히 말하자면 이렇다.

첫째, 각 장의 통사 구조로부터 주어와 서술어의 관계가 불명확하다. 그렇기 때문에 초장의 ‘떠받치는’이 수식하고 있는 요소가 두드러지지 않는다. 둘째, 초·중·종장이 유기적 결합을 이루지 못하고 있다. 초장과 중장의 주된 내용은 ‘푸른 긴장이 팽팽하다’이며, 종장의 내용은 ‘갑골문을 내 등에 느끼며 새졌다.’로, 둘 사이의 의미적 상관성이 불명확하다. 굳이 따지자면 ‘칠혹의 폭력’이 전체의 흐름을 좌우하는 시어로 등장해야 하는데 ‘칠혹의 폭력’이 의미하는 것이 ‘갑골문’인지 아니면 ‘젖은 손등’인지, 그것도 아니면 시조에 드러나지 않은 ‘비’인지 정확하게 파악하기 어렵기 때문이다. 아울러 ‘젖은 손등’이 지니는 통사적 지위도 불분명하다. 의미적으로 보았을 때는 ‘내 등’과 같이 ‘젖은 손등’은 위치어로 파악해야 하는데 그렇게 된다면 종장은 ‘그 갑골문을 젖은 손등에 내 등에 느끼며 새졌다’로 해석된다(②). 그러나 지은이가 표현한 구조 ‘그 갑골문, 젖은 손등’에 주안점을 둔다면 ‘젖은 손등’은 다시 목적어로 해

석해야 한다①). 따라서 종장의 의미도 ‘젖은 손등’을 어떻게 파악하느냐에 따라 달리 해석된다.

고시조나 앞서 예로 들은 60년대 이전의 작품들 나아가 중국동포 시조에서 볼 수 있었던 단어한 형식의 정렬된 의미와는 판이하게 다르지 않는다. 시조의 형식이란 음보율의 고수에만 있는 것이 아니다. 장을 구성하는 문장 이것도 대단히 중요한 형식요건임을 알아야 할 것이다. 앞의 예 들은 작품들은 일단 시조로서의 장 구성이 되어 있지 않은 것들이다.

시조가 이렇게 해도 될까? 의미소통을 의도적으로 어렵게 하는 것은 외국어를 모르는 사람에게 외국어로 말하는 것처럼 황당하다.

문학작품 속에는 독자를 향한 작가의 노력이 숨어 있다. 동화는 비록 어른이 작가이지만 어린이를 독자로 모시려는 작가의 노력에 의해 만들어진다. 단어나 주제, 표현, 소재 등등 어린이가 이해할 수 있는 세계가 내재해 있는 것이다. 그래서 작품 속에는 독자가 포함되어 있다고 한다. 11), 12), 13), 14)는 어떤 독자층을 겨냥한 작품들인가. 작품의 고도한 문학성을 연구자 같은 독자의 수준으로는 이해하기 어렵다는 말인가.

시는 말장난이어서는 안 된다. 특히 시조는 시조형식이 주는 음악성에 얽어서 읽혀져야 하기 때문에 들어서 쉽게 이해되어야 한다. 이해가 쉽다는 말이 의미의 단순성을 뜻하지는 않는다.

15) 따끈한 찻잔 감싸 쥐고 지금은 비가 와서

부르르 온기에 떨며 그대 여기 없으니

백매화 저 꽃잎 지듯 바람 불어 날이 차다

— 홍성란, 〈바람 불어 그리운 날〉 전문<sup>22)</sup>

이 작품은 앞서와 같은 수사의 남용이 없고 일견 보기엔 시조의 정도를 걷는 작품 같아 보인다. 그러나 읽다 보면 이게 과연 시조인가 하는 의문을 가지게 된다. 이것은 다음과 같은 문장을 시조 형식에 맞추기 위해 억지를 부린 때문이다.

15-1) (나는)따끈한 찻잔 감싸 쥐고(있다)

지금은 비가 와서 부르르 온기에 떨며 (있다)

그대 여기 없으니 백매화 저 꽃잎 지듯 바람 불어 날이 차다.

고시조는 말할 것 없고 60년대 이전의 시조, 나아가 중국동포 시조에서 보면, 시조의 각 장은 의미상으로나 문법상으로 한 문장구실을 하고 있음을 보아왔던 터다. 물론 15)-1은 세 문장으로 되어 3장 형태를 가진 것처럼 보인다. 15)-1을 시조라 한다면 초장도 그렇지만 종장이 음보율을 위반하고 있다. 결국 15)는 15)-1을 음보율로 맞추기 위한 표기라고 하겠는데 시조가 아닌 것을 시조처럼 표기했다고 해서 시조로 둔갑되지는 않는다. 비가 와서 부르르 온기에 떨며 있다는 말도 신통스럽지 못하다. 이게 무슨 의미인가. 주의미를 따진다면 찻잔을 쥐고 온기에 떨며 그대 여기 없으니 날이 차다는 내용이다. 이런 표현을 시적 표현이라 하기는 곤란하다. 그런데 이 작품이 다름 아닌 '2005 중앙시조 대상' 작품이라고 하니 어찌 된 일인가. 시적인 표현성, 의미의 충만성, 이미지의 선명성, 주제의 참신성 이런 것들이 제대로 갖추어져야 훌륭한 작품이라 하겠는데, 이런 것들을 두고서라도 시조가 아닌 것을 시조대상 작품이라니 이게 보통일은 아닌 것 같다.

---

22) <중앙일보> 2005년 12월 18일.

16) 물 스미듯 봄빛 아리는  
동방(東方)의 하늘 받들고

실향(失鄉)의 방황(彷徨)들을  
타이르듯 목련(木蓮)이 피네

추녀여 너의 가락은 없고  
「재즈」가 소음(騷音)은 뜰.

— 이호우, 〈목련(木蓮)〉 전문<sup>23)</sup>

재즈는 외래문화, 추녀는 전통문화를 암시한다고 할 때, 지은이는 목련의 개화는 외래문화가 소음으로 진동하는 한국사회를 타이름이라고 본 것이다.

이처럼 비록 시조는 짧은 시형식이지만 함축하는 의미는 큰 것으로도 나타낼 수 있고 독자에 따라서는 더 큰 의미로도 해석이 가능해질 수 있는 시형태다. 부산한 수식어를 등장시키고 문장구성을 어지럽게 하여 의미파악을 어렵게 하는 작품은 시조로서는 폐품이랄 수밖에 없다.

17) 잔잔한 가슴 흔들어 구름 한 점 흘러들면  
세레나데 느린 음률에 실려오는 얼굴, 얼굴들  
망초도 하얀 어깨를 들썩이며 무너진다.  
가만히 눈을 감고 갈앉힌 물 그림자  
내 추억의 자맥질에 낮달이 졸다 깨면  
골짜기 휘돌아 가며 뼈를 꺾는 소쩍새

---

23) 《詩文學》 1966. 8.

아카시아 사잇길로 떨어지는 별뿔별  
 떠난 이는 감감하고 향기만 되살아와  
 바람이 스칠 때마다 비수 되어 찌른다.

— 이순희, 〈호반에서〉 전문<sup>24)</sup>

이 작품은 빈다한 수식어를 동원하지도 않았고 의미해석을 어렵게 하는 표현도 하지 않았다. 16)이 관념을 바탕에 두고 있다면 17)은 호반에서 느낀 정서를 선명한 심상으로 나타낸 작품이라 할 수 있다. 2000년대에 등단한 시조시인 중에는 이같이 시조의 본령을 어기지 않으면서 시조를 새롭게 가꾸어 가는 분도 있다.

현대시조가 타성적 굴레에서 벗어나지 못하고 있다고 생각한다면 비유의 참신함과 주제나 소재의 신선함, 이미지의 선명함, 구성의 정확성 등이 드러나는 작품세계를 보여주는 일이라 할 것이다. 한 번 더 말하지 만 난잡한 문장으로 의미파악을 어렵게 하고 잡다한 수식어를 남용하여 의미가 정돈되지 않는 작품, 거기다 3장으로서의 문장구성이 되지 않은 작품을 현대시조의 모범인 양 대접하는 풍토<sup>25)</sup>가 계속된다면 현대시조의 앞날이 심히 걱정된다 아니할 수 없다.

#### 4. 결론

이상 고시조와 60년대 이전의 시조, 중국동포 시조, 2000년대 발표된 현대시조를 문장구조의 측면에서 시적 의미를 어떻게 나타내고 있는가

24) 《2002 신춘문에 당선시집》(문학세계사, 2002), p. 185.

25) 앞서 연구자가 바람직한 작품들이 못 된다고 지적한 여러 작품들이 있었는데, 이 작품들의 지은이들은 이러저러한 문학상을 한 개 이상 받은 분들이다.

를 살펴보았다.

첫째, 고시조나 60년대 이전의 시조 나아가 중국동포 시조에서는 가급적 수식어를 배제한 간결한 문장으로서 의미 해석이 쉽게 되어있었다. 그러나 2000년대 발표된 현대시조(이하 현대시조) 중에는 수식어가 복잡하게 얽혀 있는가 하면 수식어가 남용되는 경우가 있었다.

둘째, 고시조나 60년대 이전의 시조, 나아가 중국동포 시조에서는 의미 파악이 수월하고 주술관계가 분명하게 나타나 있다. 그러나 현대시조 중에는 주술관계가 불분명할 뿐더러 암시성이 보이지 않는 비유어의 남용으로 인하여 의미해석이 어렵게 나타난 경우가 있었다.

셋째, 고시조나 60년대 이전의 시조, 중국동포 시조에서는 각 장의 의미가 독립되어 이것이 유기적으로 결합하여 시조작품을 이루었는데, 현대시조에서는 초·중장이 종장의 수식어로 전락하여 장으로서의 독립성을 확보하지 못하는 경우가 있었다.

넷째, 시조 형식과 거리가 있는 작품을 시조답게 장 구분을 하여 시조라고 우기는 경우가 있었다.

정형시는 그것이 문자로 표기되어 있다고 해도 음성에 의해 정형으로 확인되어야 하는 시다. 시조가 정형시인 바에는 정형시답게 읽혀져야 하고 이것을 들어서 이해가 수월해야 하는 것이다. 그렇다면 난해한 표현은 애초부터 시조와는 거리가 먼 것이다.

현대시조가 너무 안이한 표현, 주제의식의 단순성을 극복해야 한다면 의미해석을 방해하는 문장구조로서가 아니라 간결한 문장으로 참신한 비유, 선명한 이미지, 신선한 주제 등을 통해서 창작되어야 할 것으로 생각된다. ■

## 생활기반으로서의 시조와 문학 치료

김상진(한양대)

### 1. 시조와 문학 치료

일반적으로 시조는 우리 문학을 대표하는 장르라고 일컫는다. 실제로 시조는 우리의 문학 장르 가운데 가장 유구한 역사를 지닌 것으로 고려 말, 혹은 조선 초에 형성되어 지금까지 이어지고 있다. 물론 조선조의 시조가 가창됨으로써 노래로서의 기능이 부각된 것과는 달리 현대시조는 시로서의 기능만을 하고 있기는 하지만 '시조'라는 명칭으로 한데 묶여 그 전통을 이어가고 있다. 또한 시조가 이렇듯 오랜 시간을 두고 향유될 수 있는 이유에 대해 그것의 정서가 우리 민족의 정서와 부합되기 때문이라고 한다.

하지만 시조가 어떻게 민족의 정서와 부합되는지의 근거에 대해서는 크게 생각하지 않는 것이 일반적인 현실이다. 전공자가 아니라면 시조의 형식적 특성이 어떤 것인지 정확히 알지 못하는가 하면 실제적인 시조 작



품을 대해 본 것은 교과서에서 접했던 몇몇 작품에 불과할 따름이다. 일반적으로 세인들에게 많이 알려진 <하여가>나 <단심가> 및 황진이 시조라든지, 윤선도의 <어부사시사>나 퇴계 이황의 <도산십이곡>과 같이 시조사에서 중요한 위치를 차지하고 있는 작품들도 대부분 제목으로만 알고 있을 뿐 실제 그 작품을 감상하고 음미하는 경우는 흔치 않은 것 같다.

그만큼 현대 사회에서 시조는 세인의 관심에서 멀어져 버린 채, 단지 시조 전공자들에 의해서만 향유되는 장르가 되어 버린 듯한 감이 없지 않다. 그렇다면 이제 현대 사회에서 시조는 더 이상 그 존재가치를 상실한 지나간 시대의 문학 장르에 불과한 것인가. 시대가 변하고, 그에 따라 새로운 문학이나 문화 양식이 유입, 형성되면서 시조의 위상이 과거와 같지 않은 것이 사실이다.

비록 현대 사회에서 시조의 현실이 이와 같다 하더라도 이것이 시조가 지니고 있는 가치 자체를 무화시키는 것은 아니라고 본다. 지금도 많은 사람들은 여전히 우리 문학의 대표적인 장르로 시조를 꼽는다. 시조가 실제로 우리의 정서와 맞느냐는 질문에 대해서도 대체적으로 긍정적인 반응을 보인다. 다만 무엇이, 어떻게 우리의 정서와 맞는지에 대해서는 정확한 설명을 하지 못하였다. 그런데, 그 이유를 논리적으로 설명하지 못함에도 우리의 정서에 일치하는 그 어떤 것을 느꼈다면, 이것은 그 어떤 논리보다도 우선적으로 시조가 우리 민족의 정서에 부합되고 있음을 입증하는 것이라 하겠다.

시조에 대한 이러한 정황은 시조가 오늘날에도 여전히 영향력이 있을 수 있다는 사실을 암시하게 된다. 다만 여기에는 그것의 향유 방식에 변화를 꾀해야만 할 것이다. 지난 시대에 시조가 가창되었다고 해서 오늘날에도 대다수의 사람들에게 시조를 창으로 향유하게 할 수는 없다. 왜냐하면 현대인들의 감각은 이미 시조보다 빠르고 자극적인 것에 길들여

져 있기 때문이다. 그런 만큼 현대에서는 단지 과거의 것을 오늘에 재연하는 것이 아니라, 그것이 지니고 있는 특성과 장점을 살려 오늘의 문화와 생활에 유용하게 적용시키는 것이 무엇보다도 중요하다고 본다.

이에 본 논문에서는 시조의 생활 문화적 기반을 위해 16, 17세기 강호시조를 대상으로 거기에 나타난 문학 치료적 기능을 살피고자 한다.<sup>1)</sup> 문학은 기본적으로 카타르시스를 전제로 하게 된다. 즉 심리적인 부조화 상태에서 야기되는 갈등의 상황을 문학 작품을 통해 해소하는 것이다. 특히 본 논의에서 대상이 되는 작품인 16, 17세기 강호시조는 사대부 문인들이 강호에 ‘머물러 있는(處)’ 시기에 지은 작품들이다. 그러므로 그들이 시조를 창작하는 것은 이러한 시작(詩作) 행위를 통해 자신의 내면적 갈등을 누그러뜨리고 진정하려는 의도가 있었을 것이다. 따라서 본고에서는 16, 17세기 강호시조를 대상으로 출처(出處)의 갈등이란 상황을 시적 화자가 어떻게 받아들이고 어떻게 해소하는가를 검토하여 시조가 어떤 문학 치료적 기능을 하게 되는지 천착하기로 한다.<sup>2)</sup>

1) 문학치료란 문학 텍스트를 이용하여 인간의 심리 치료를 하는 것을 일컫는다. 최근 심리치료에 대한 관심이 높아지면서 문학치료도 주목하게 되었다. 이러한 개념에 대해서는 기왕의 연구에서 이미 설명된 것인 만큼 본고에서 또 다른 개념 설명은 생략한다. 이에 대해서는 특히 변학수의 일련의 연구를 들 수 있는데, <문학치료와 문학적 경험>(《독일어문학》 10, 한국독일어문학회, 1999), <치료로서의 문학-독서행위와 치료적 전략>(《독일어문학》 17, 한국독일어문학회, 2002)의 논문과 단행본으로 출간된 《문학치료》(학지사, 2005) 등이 있다.

2) 우리 문학에서 문학 치료에 대한 관심은 대략 1999년경부터 시작되었다. 정운채의 <사회에 나타난 문학의 치료적 효과와 문학 치료학을 위한 전망>(《고전문학과 교육》 1집, 청관고전문학회, 1999)은 이 분야의 연구에 거의 선구적인 역할을 한다. 이 논문에서는 문학치료의 중요한 영역으로 감상치료와 창작치료를 분류하고, 문학은 치료를 위한 작품 구실을 한다고 하여 문학치료학을 가능성을 제시하였다.

## 2. 출처에 대한 화자의 태도

16, 17세기는 이른바 조선 중기로 일컬어지는 시기로 최근 들어 연구자들의 많은 관심을 받고 있다.<sup>3)</sup> 임병양란을 중심으로 조선조 문학사를 전·후기로 양분하던 과거와는 달리 최근에는 16세기와 17세기가 본질적으로 다르지 않다고 하여 이 시기를 조선 중기로 설정하는 견해가 이제는 보편화되었다. 16세기와 17세기를 조선 중기라는 것으로 묶을 수 있는 가장 큰 근거는 이념의 상동성이다. 즉 사림과 문인들에 의한 성리학의 성행이다.

비록 사림과 문인들이 득세하여 성리학적 사고가 시대의 이념이 되고 있었지만 이들의 환로가 결코 순조로웠던 것은 아니다. 16세기는 정치적 도전기였으며, 17세기는 사림 내부의 분파인 봉당정치기에 해당된다.<sup>4)</sup> 따라서 사림과 문인들은 이 시기에 사회와 당쟁으로 말미암아 출처(出處)를 거둬들여 되었다. 그리고 이들의 이러한 출처는 곧 강호시조를 배태하는 하나의 동인이 된다. 이들은 《맹자(孟子)》〈진심장구(盡心章句)〉에 나오는 ‘궁즉독선기신(窮則獨善其身) 달즉겸선천하(達則兼善天下)’ 하는 유교적 출처관에 근거하여 반드시 세상에 나가지 않더라도 강호에 머물며 독선기신하며 성정(性情)을 기리는 것 또한 도(道)의 실현으로 보았다. 결국 강호시조는 사림과 문인들이 강호에 머물며 시조로써 그들의 성정을 기린 것이라 할 수 있다. 환언하면 강호시조란 곧 물러난 시기의 문학이 되는 것이다.

3) 16, 17세기 시가에 대한 관심은 김홍규, 〈16· 17세기 강호시조의 변모와 전가시조의 형상〉(《육망과 형식의 시학》, 태학사, 1999), 권순희, 〈전가시조의 미적 특질과 사적 전개〉(고려대 박사논문, 2000), 이상원, 《17세기 시가사의 구도》(월인, 2000) 등과 함께 신영명·우용순 외, 《조선중기 시가와 자연》(태학사, 2002) 등을 꼽을 수 있다.

4) 이상원, 위의 책, 19~33쪽.

세상에 나가서 겸선천하 하는 것뿐만 아니라 강호에 은거하며 수신(修身)하는 것 또한 도의 실현으로 보았지만, 그러나 사대부 문인들은 환로에 나가 겸선하는 것을 마땅한 도리로 여겼다. 그렇기 때문에 강호에 머물러 독선하며 유유자적한 생활을 하고 있는 듯하지만, 그들에게 갈등조차 없었던 것은 아니다. 그랬을 때 사림과 문인들이 짓고 읊조리는 시조가 일차적으로는 그들의 성정을 기리는 재도(載道) 문학으로서의 기능을 하게 될 것이며, 다른 한편으로 강호에 머물며 출처의 사이에서 갈등하는 마음에 정서적 안정을 가져다 주는 문학 치료적 기능을 하게 될 것이다.

이러한 16, 17세기 강호시조는 퇴계를 중심으로 한 영남 사림의 시조와 율곡을 중심으로 한 기호 사림의 시조로 대별할 수 있다. 각각 전자는 주리론, 후자는 주기론적 성향을 띠게 된다. 주리론에 입각한 영남 사림의 강호시조는 자연(自然)을 리(理)에 도달하기 위한 매개적 통로로 인식하게 되고, 주기론에 입각한 기호 사림의 강호시조는 자연을 드러내야 할 리(理)를 간직한 의착물(依著物)로 인식한 것처럼 보이게 한다.<sup>5)</sup> 따라서 영남 사림의 강호시조가 리(理)에 도달하는 과정이나 리(理)에 도달한 지경을 노래하는 것과는 달리 기호 사림의 강호시조는 자연을 통해 드러난 리(理)의 현상을 노래하게 된다.<sup>6)</sup> 양자가 지니는 이러한 특성으로 말미암아 기호 사림의 강호시조는 주로 담박(淡泊)한 자연의 경치를 그려내게 되고 유교적 출처관은 주로 영남 사림의 강호시조에서 보다 극명하게 나타나게 된다.

물론 이들은 결국에는 도를 숭상하고, 이를 궁구하는 사대부 문인이라는 점에서는 근본적으로 일치한다. 다만 서로 간의 생각과 입장이 달라

5) 신영명, <16세기 강호시조의 연구-정치적, 철학적 성격을 중심으로>, 고려대 박사논문, 1990, 116쪽.

6) 한국철학회편, 《한국철학사》 중, 동명사, 1987, 266~267쪽.

그것을 나타내는 표현이 다르게 되는데 이러한 차이는 작품에 등장하는 화자의 태도로 변별될 수 있다. 이러한 여러 정황을 종합하여 강호시조에 등장하는 화자의 모습을 출처에 대한 입장에 따라 세 단계로 구분할 수 있다.

### 1) 출처의 갈등

세상에 나가느냐, 혹은 강호에 은거하느냐를 두고 빚어지는 갈등을 노래한 작품이다. 이러한 갈등의 모습은 영남 사림의 강호시조에서 주로 나타나는데, 송암 권호문의 <한거십팔곡>은 그 가운데서도 대표적이다.

① 江湖에 노자 니 聖主를 리레고  
 聖主를 섬기자 니 所樂에 어기에라  
 호은자 岐路에 서서 갈 몰라 노라.

— <한거십팔곡>, 제4연<sup>7)</sup>

<한거십팔곡>의 제4연이다. 작품 ①의 화자는 강호와 성주로 지칭되는 처(處)와 출(出)의 공간 사이에서 심한 갈등을 하게 된다. ①은 <한거십팔곡>의 3연과 관계 속에서 좀더 구체적인 파악이 가능하다.<sup>8)</sup> 즉 <한거십팔곡>의 3연에서 화자는 임천(林泉)을 떠올리며 출처의 갈등은 잠시 누그러지는 듯하지만, 제4연인 ①에 와서는 그 갈등이 오히려 증폭된다. ‘강

7) 논의에 필요한 시조는 박을수, 《한국시조대사전》 상·하, 아세아문화사, 1992에서 인용한다. 이하 같음.

8) 총 19수로 이루어진 <한거십팔곡>은 작품이 진행해 감에 따라 화자의 감정 변화가 순차적으로 드러나게 된다. 따라서 작품을 논의함에 있어서 그것을 전후한 작품들이 논의에 도움이 된다. <한거십팔곡>의 제 3연에서는 “비록 못일위두 林泉이 도 니라 / 無心漁鳥 自間間 하얏 니 / 早晚에 世事닛고 너를 조 려 노라.”라고 노래한다.

호/성주' '성주/소락'의 대립은 갈등하는 화자의 모습을 침예하게 드러낸다. 초장이 강호의 입장에서 성주를 바라보는 것이라면, 중장은 성주의 측면에서 강호를 바라보게 된다. 화자가 출처의 사이에서 갈등하고 있음은 무엇보다도 종장의 '기로'를 통해서 입증된다. 즉 현재 화자가 위치한 공간은 바로 '기로'인 것이다. 이것은 '노자 니/ 리례고' '섬기자 니/어기예라'란 서술어를 통해서 한 번 더 강조된다. 또한 '성주'는 그 어휘만으로 볼 때는 군주를 지칭하는 것이지만 실제로는 '성주에게 도달하는 것'이란 의미를 지님으로써 출(出), 다시 말해 현실의 공간을 나타내는 것이다. 화자는 임천(강호)을 택하자니 성주를 버려야 하고, 성주를 섬기려면 임천(강호)을 포기해야 하는 기로에 있는 것이다. 이처럼 화자는 강호와 현실의 중간에 서서 어느 쪽도 쉽게 선택하지 못하고 갈등하는 양상을 노래한다.

출처를 두고 갈등하는 화자의 모습은 다음의 두 노래에서도 볼 수 있다.

② 려 려 이 뜰 못 여라

이 뜰 면 至樂이잇 나라

우웁다 엇그제 아니던 일을 뉘 올타 던고

— 〈한거십팔곡〉, 제6연

③ 말리말리 이 일 어렵다

이 일 말면 一身이 閑暇 다

어지게 엇그제 던 일을 다 원줄 알과라

— 〈한거십팔곡〉, 제7연

〈한거십팔곡〉의 제6연과 7연인 ②와 ③은 공통점과 상반성을 동시에 지닌다는 데서도 흥미롭다.<sup>9)</sup> 구조적으로도 일치할 뿐더러 표현을 봤을

때도 두 작품 모두 초장 첫구에서 “려 려 / 말리말리”란 첩어를 사용하여 공통된 모습을 보인다. 하지만 관점이나 대상에 접근하는 방식은 오히려 반대이다.

즉 ②와 ③의 초장 첫구는 첩어를 사용했다는 점에선 동일하지만 그 의미는 ‘하다/말다’로 전혀 반대의 의미이다. 즉 어려움의 주체가 ②는 ‘하고자 함’이고 ③은 ‘하지 말고자 함’이다. ‘려 려’의 대상은 임천이요, ‘말리말리’의 대상은 공명이다. 이러한 화자의 마음은 이미 초장에서 드러난다. 중장은 초장에 대한 행위의 설명이다. ‘이 뜻’, 즉 임천을 택하면 즐거움이 있을 테고 ‘이 일’, 즉 공명을 그만두면 일신이 편안할 것이다. 그러나 하고 마는 것이 마음처럼 쉽지 않으니 여전히 괴로움뿐이다. 중장에 와서는 화자의 한숨을 엿볼 수 있다. “뉘 올타 던고”란 “아무도 없다”란 대답까지 이미 포함하는 설의법에 의한 강조적 표현이다. 옳다고 할 이 아무도 없을 뿐더러 자신마저도 그런 일인 줄 알고 있으니 마음은 착잡하기만 하다. 결국 ②가 임천에 머물고자 하나 머물 수 없는 현실에서 오는 한탄이라면, ③은 공명을 그만두고 싶어도 쉽게 그만두지 못하는 자신을 탄식함이다.

한편 이들은 구조적으로는 동일하지만 정확한 시간성이 개입된다. 시간성의 문제는 중장에서 더욱 극명하게 드러난다. ②에도 ③에도 ‘엇그제’란 시간이 등장하지만 현재의 시점에서 바라볼 때 이들은 같은 것이 아니다. ③이 과거라면 ②는 대과거가 된다. 즉 ②가 지금까지 생각하지 않았던 공명을 이루고자 하지만 여의치 않는 데서 오는 괴로움을 토로했다면 ③은 ②에서 야기된 감정의 연장선상에서 공명의 추구를 그만두고자 하나 그것마저도 쉽사리 할 수 없는 데서 오는 괴로움인 것이다. 또한

9) 〈한거십팔곡〉 제6연과 7연의 구조에 관한 것은 김상진, 〈송암 권호문 시가의 구조적 이해〉, 《한국학논집》 18집, 한양대학교 한국학연구소, 1990, 45쪽 참조.

임친을 지향하는 것은 ‘뜻’ 이라고 한 반면 공명을 추구함은 ‘일’ 이라고 하여 화자의 지향이 무엇인가가 어휘를 통해서도 나타난다.

④ 幽蘭이 在谷 니 自然이 듣디도해  
 白雲이 在山 니 自然이 보디도해  
 이듬에 彼美一人을 더욱 닛디 못 애.

— 〈도산십이곡〉, 제4연

작품 ④는 퇴계의 〈도산십이곡〉 제4연이다. ④의 화자는 일차적으로 아름다운 자연을 노래함으로써 강호를 동경하는 자신의 마음을 노래한다. 유란과 백운을 등장시켜 그것이 듣기 좋고 보기 좋다고 한 초·중장은 강호 자연의 그윽한 정취를 느끼기에 충분하다. 유란과 백운이 듣기 좋고 보기 좋다는 것은 자연을 바라보는 화자의 마음이다. 아름다운 강호 자연에서 화자가 떠올리는 것은 저 한 사람, ‘미인’ 인데 미인이 군주를 뜻한다면 유가의 덕목인 충의 실현일 것이며, 주자(朱子)라면 자연을 통해 유가적 심성의 고양을 강조하게 된다.<sup>10)</sup> 미인이 어느 쪽을 의미하는 성리학적 사상의 지향을 뜻하고 있다. 앞서 3연에서 화자는 학문을 통해 백성을 교화하려는 겸선의 의지를 보임으로써 마음이 세상을 향한다.<sup>11)</sup> 그런데 위의 작품에서는 겸선의 의지도 나타내지만 유가의 가르침을 따라 자연에서 수기하며 독선하고자 하는 모습을 동시에 나타냄으로써 출

10) 피미일인에 대해 김상진, 〈도산십이곡의 창작배경과 작품세계〉(《한양어문연구》 11집, 한양어문학회, 1993)와 성기옥, 〈도산십이곡의 재해석〉(《진단학보》 91집, 진단학회, 2001) 등에서는 군주로 보고 있는데 반해, 한영조, 〈幽情, 혹은 유교적 은자의 길〉(《퇴계학보》 111집, 퇴계학연구소, 2002, 165쪽)에서는 주희로 보았으며, 신연우, 〈도산십이곡에의 미학적 접근〉(《고전문학연구》 25집, 한국문화회, 2004, 169~170쪽)에서도 군주(명중)는 아니라는 견해를 보인다. 그러나 비록 그 대상이 명중은 아니더라도 당시의 사대부적 사고 질서에서 볼 때 아직은 군주로 봄이 적절하단 생각이다.



처를 두고 갈등하는 마음의 일단을 보이게 된다.

## 2) 은거(隱居)의 선택

출처를 두고 갈등하던 화자는 이제 그런 갈등에서 벗어나 은거를 선택하게 된다. 이는 출처를 두고 갈등하던 시기와는 달리 정서적 안정감을 보이게 되고 또 거기서 찾아오는 즐거움마저 노래하게 된다.

⑤ 이룬들 엇더 며 더런들 엇더 료

草野愚生이 이러타 엇더 료

며 泉石膏 을 고터 므슴 료.

— 〈도산십이곡〉, 제1연

⑥ 煙霞로 지불 삼고 風月로 버들 사마

太平聖代에 病으로 늘거가되

이등에 라 이른 허므리나 업고자.

— 〈도산십이곡〉, 제2연

〈도산십이곡〉의 처음 두 작품이다. ⑤에서 화자는 강호를 선택하고 또 그래서 즐거운 자신의 모습을 노래한다. ‘이룬들 엇더 며/더런들 엇더 료’라는 초장의 모습은 이전의 상황에서는 출처를 두고 갈등했음을 은연중에 나타낸다. 하지만 이제 화자는 더 이상 갈등하지 않는다. 강호를 선택한 화자는 그 속에서의 삶을 지향한다. 초장에서 화자는 스스로를 ‘초야우생’이라고 표현하고 또 자신이 강호에 경도된 지경을 ‘천석고

---

11) 〈도산십이곡〉 제3연에서는 “淳風이 죽다 니 眞實로 거춌마리 / 人性이 어디다 니 眞實로 올 마리 / 天下에 許多英才를 소겨 말 가.”고 노래한다. 여기서 화자는 세속을 꿈꾸는 허다한 영재들을 경계함으로써 교화적인 면을 드러낸다. 화자의 이러한 모습은 겸선의 지향으로 볼 수 있고, 나아가 出을 향한 마음으로 볼 수 있다.

황'으로 표현한다. 스스로를 어리석다고 하여 자신을 겸손하게 표현한 것과는 달리 자연을 좋아하는 마음은 고질병이라고 하여 그 지극함을 노래하였다.

강호를 선택한 자신의 마음을 좀더 다지기 위해 화자는 초·중·종장의 끝구를 설의법으로 표현한다. 이는 청자를 향해 자신의 결의를 알림으로써 자신의 마음을 좀더 견고하게 하는 효과를 낳게 된다. 그러나 이러한 견고함에도 불구하고 아직 도의 즐거움을 느끼지는 못한다. 초장에서 화자는 아무런 전제 없이 다만 이런들, 저런들 '엇더 료'라며 지문한다. 종장은 초야우생이란 그 행동의 주체자가 등장하지만, '엇더 료'의 주체는 여전히 밝히지 않고 있다. 이는 종장에 이르러 비로소 확인해진다. 종장에서 화자는 천석고황을 고쳐 무엇 하겠냐며 강호에서의 삶을 지향한다. 그렇다면 초·중장에서 말하는 '엇더 료'의 주체는 화자가 위치한 상황에서 있는 그대로의 삶, 좀더 구체적으로 말하면 세상에 나가 지 않고 처하여 강호에 머물러 있는 자신의 삶의 모습이 된다.

이렇듯 세상에 나가지 않고 강호에 머물고 있는 자신을 강조하는 화자의 모습에서 비록 강호를 선택했지만 아직 그 깊음은 지경에 다다르지 못했음을 역설적으로 알 수 있다. 화자의 이러한 모습은 <도산십이곡>의 제2연인 ⑥에서도 다시 한 번 확인된다.

⑥은 인간 거지(居止)의 개념을 상정하고 있다. 화자는 자신이 거처할 곳으로 연하를, 자신의 벗으로 풍월을 꼽는다. 그렇지만 연하와 풍월은 그 의미로 볼 때 모두 자연을 일컫는 말로 서로 동의어가 된다. 화자는 초장에서 강호를 선택하여 살고자 하는 자신의 바람을 노래한다. 자연으로 집을 삼고, 자연으로 벗을 삼는 삶은 가히 '태평성대'라 이를 말할 것이다. 그런데 역설적이게도 이런 태평성대에 화자는 병으로 늙어간다고 말하고 있다. 여기서의 ⑤에서 말한 천석고황일 수도 있고, 혹은 노년에 찾아온 심신의 병일 수도 있다. 물론 작품의 맥락에서 볼 때 병은 천석고황

이겠지만 설령 후자라 하더라도 크게 상관은 없다. 어느 쪽을 지향하든지 강조되는 화자가 강호를 선택하여 그곳에서 허물없는 삶을 살겠다는 것이다.

다음 작품에서는 은거를 선택하는 화자의 모습이 좀더 선명하게 묘사된다.

⑦ 出 먼 致君澤民 處 먼 釣月耕雲

明哲君子는 이 사즐기 니

며 富貴危機 | 라 貧賤居를 오리라

— 〈한거십팔곡〉, 제8연

⑦에서는 출처를 두고 갈등하는 모습과 함께 강호를 선택하게 되는 과정을 노래함으로써 갈등을 멈추고 강호를 선택하는 이유를 제시하게 된다. 세상에 나가서의 삶을 화자는 모르지 않는다. 그리고 세상에 나가 치군택민하는 삶이 곧 사대부적인 명예를 얻는 길이라는 것도 역시 알고 있다. 그러나 세상에서의 삶 못지않게 은처(隱處)의 삶도 화자에겐 매력적이다. 은처에 머물러 수신(修身)하며 자연과 벗하는 삶, 그리고 그 속에서 도를 깨닫고자 하는 것도 화자에겐 치군택민 하는 것만큼이나 의미 있는 삶이다.

그런데 화자는 중장에서 명철군지는 그럴수록 즐긴다고 함으로써 자신의 선택의 방향을 설정한다. ⑦에서 보다 중심이 되는 것은 중장이다. 즉 ‘빈천거’를 하겠다는 다짐이다. 화자는 이제 부귀는 위험한 일임을 알았다. 그러나 화자는 아직 그것을 즐길 만한 성숙함은 보이지 않는다. 다만 은거를 선택하여 앞으로 그곳에서 그러한 삶을 즐기겠다는 포부만을 밝히고 있다.

### 3) 은거의 구경적 즐거움

은거의 구경적 즐거움을 노래한 일련의 작품들에서는 앞서 은거를 선택하고 그 속에서 즐거워하는 단계에서 좀더 벗어나 그 삶에 깊이 침잠하는 모습을 노래한 일련의 작품들이다. 즉 ‘은거의 선택’이 갈등을 끝내고 은거를 선택함으로써 얻게 되는 평정을 즐거워하는 것이라면 여기서는 그 삶에 잠심하여 궁극적으로 도에 도달한 즐거움이라 할 수 있다.

⑧ 히히히히 쏘 히히히히

이러도 히히 히히 더러도 히히히히

일에 히히 히히 니 일일마다 히히 히히로다

— 〈산중잡곡〉, 제41연<sup>12)</sup>

웃음소리로부터 시작한 작품 ⑧은 일견 매우 파격적이란 느낌을 준다. 김득연의 〈산중잡곡〉 제41연인 ⑧은 작품이 거의 웃음소리로 이루어졌다고 해도 과언이 아닐 정도로 ‘히히’ 하는 웃음소리로 초장을 시작하여 중장, 종장에도 반복적으로 등장하고 있다. 따라서 ⑧은 웃음소리의 묘사 외에는 아무런 의미도 없는 것처럼 보이기도 한다. 하지만 시종일관 웃음을 웃는 상황을 통해 세상 삶에 대한 모든 집착에서 초탈하여 강호의 삶에서 지극한 즐거움을 느끼는 화자의 상황을 연상할 수 있다.<sup>13)</sup> 이래도 웃고 저래도 웃을 수 있다는 것은 세상의 어떤 일에도 노여워하지 지경에

12) 일반적으로 김득연의 〈산중잡곡〉은 49수로 알려져 있다. 그러나 1976년에 발굴된 〈갈봉선생유묵〉에 의하면 〈산중잡곡〉은 모두 53수이며 다만 해독할 수 있는 것이 49수였다. 〈산중잡곡〉이 몇 수로 이루어졌느냐의 문제는 〈산중잡곡〉이 연작 시조로서의 가능성을 지닐 수 있는 중요한 문제이다. 이에 필자는 몇몇 정황을 들어 〈산중잡곡〉은 총 53수로 이루어졌으며, 그 가운데 작품의 면모를 확인할 수 있는 것이 49수라고 보았다 (김상진, 〈김득연의 〈산중잡곡〉 재조명·연작시조의 가능성을 중심으로〉, 《한국시가연구》 16집, 한국시가학회, 2004, 192~194쪽).

이르렀음을 의미한다. 이러한 화자에게 더 이상 출처의 갈등은 의미가 없다. 이제 화자에게는 세상에 나가는 것도, 강호에 머무르는 것도 별반 다를 게 없다. 세상이 곧 강호이고 강호가 곧 세상과도 같은 지경에 이른 것으로 이는 하늘의 이치, 곧 도를 깨달은 연후에야 가능할 일이다.

⑧이 단지 웃음소리로 일관하며 초세적(超世的)이기는 하나 다소 추상적이었다면 다음의 작품들에서는 강호에서 은거하는 삶을 즐기는 화자의 모습이 좀더 구체적으로 나타난다.

⑨ 九曲은 어 오文山에 歲暮커다  
 奇岩怪石이 눈속에 무쳐세라  
 遊人은 오지아니 고 볼 것 업다 더라

— 〈고산구곡가〉, 제10연

⑨는 〈고산구곡가〉의 마지막 연으로 기호학파인 율곡의 작품이다. 화자는 문산의 아름다움과 함께 거기서 독선(獨善)을 지향하는 마음을 노래한다. 실제 지명이기도 한 문산은 ‘세모-눈 속’과 연결되며 세상과는 단절된 고립의 양상을 보인다. 즉 세모라는 시간과 눈 속이란 공간과 결합하여 ‘유인’ 이 문산을 찾을 수 없는 상황을 만들게 되는 것이다.<sup>14)</sup>

유인은 화자가 아닌 타인을 의미함이다. 즉 화자는 문산의 기암괴석을 보면서 타인의 존재를 떠올림으로써 겸선(兼善)의 의지를 나타내는 것으

13) 최규수는 ‘웃음의 문학적 형상화는 자의식과 현실인식을 보다 역동적으로 표출하는 지점’이라고 파악하였다(〈권섭 시조에 나타난 웃음의 문학적 형상화와 그 의미〉, 《한국시가연구》 15집, 한국시가학회, 2004). 김득연의 시조는 단순하게 ‘히히’라는 웃음소리만을 반복함으로써 문학적 형상화라는 측면에서는 다소 불명확하지만, 이 또한 웃음을 통하여 화자의 의식을 드러내고 있다.

14) 문산과 유인에 대한 구체적인 논의는 김상진, 〈“고산구곡가”의 주기론적 고찰〉, 《한양어문》 15집, 한양어문학회, 1997 참조.

로 볼 수 있다. 또 그랬을 때, 이것은 세상을 향한 마음으로 ‘출처의 갈등’으로 파악할 수 있는 일면을 보이기도 한다. 그러나 중요한 것은, 여기서 화자는 유인이 오지 않는 것에 대해 일말의 안타까운 심경을 드러내기는 하였지만 그 이상의 감정은 전혀 보이지 않는다는 점이다. 즉 겸선의 마음을 욕망으로까지 연결시키지는 않는 것이다. 그것은 화자가 겸선을 하려는 이유가 권력 획득의 야망이나 욕망에 있는 것이 아니기 때문이다. 화자가 겸선을 하려는 것은 그것이 옳고 좋은 것이기에 함께 나누고자 하는 타인 지향적인 마음에서이다.

그런데 화자는 타인의 마음을 자신이 강제할 수 있는 것이 아님을 모를 만큼 어리석지 않다. 대신, 그것을 강제하는 것은 오히려 자연을 거스르는 일이고 결국에는 도에 어긋나는 일임을 알 만큼 현명하다. 그렇기 때문에 화자는 겸선이 아닌 독선을 택하고 수기(修己)하며 강호에서의 삶을 즐길 뿐이다. 이미 도의 경지에 오른 화자이기 때문에 겸선의 의지를 펼 수 없음이 그가 강호의 삶을 즐기는 데 어떤 영향도 미치지 않는다. 화자는 그만큼 자유롭다.

⑩ 聖賢이 가신 길히 萬古에 가지라

隱커나 見커나 道ㅣ 얻디다 리

一 道ㅣ 오다 디 아니커니아 들 엇더리

—〈한거십팔곡〉, 제17연

⑪ 愚夫도 알며 거니 디 아니 쉬운가

聖人도 다 시니 디 아니 어려운가

쉽커나 어렵커나 둥에 늙 주를 몰래라.

—〈도산십이곡〉, 제12연

⑩은 다시 권호문의 〈한거십팔곡〉 가운데 한 작품이며, ⑪은 〈도산십이곡〉의 마지막 연이다. 먼저 ⑩에서 화자는 처사로서 살아갈 자신의 삶의 방향에 대하여 노래한다.<sup>15)</sup> 옛 성현이 가신 길은 모두 한 가지로 은현이 다를 수 없으며 성현이 뜻을 두는 것은 오직 도의 실현이다. 화자는 초장에서 고금을 막론하고 성현의 길은 하나라는 진술만을 하게 된다. 중장과 종장에서는 그 한 가지의 실체를 밝혀 놓는데, 이것은 다름 아닌 도(道)이다. 그런데 그 도를 깨닫는 데는 은현(隱現), 즉 출처가 다르지 않고 함으로써 출이 곧 처이고 처가 곧 출인 지경에 이르렀음을 나타낸다. 도를 얻음에 은현이 다르지 않다는 것은 ‘궁즉득선기신, 달즉점선천하’ 하는 사대부적 삶의 지향을 마음으로 체득한 결과라 할 수 있다. 이처럼 출과 처의 경계마저 무너진 듯한 ⑩에서는 은거의 구경적 즐거움에 잠겨 득도의 경지에 이른 화자의 모습이 느껴진다.

⑪의 화자 역시 도를 노래한다. 도에 대하여 화자는, 초장에서는 우부도 알 수 있을 만큼 쉬운 것이라고 하더니 중장에서는 성인도 다 할 수 없을 만큼 어려운 것이라고 하여 미궁에 빠뜨린다. 그럼 이렇듯 아이러니한 도가 의미하는 것은 과연 무엇인가. 이는 도의 포용과 진수에 관한 문제로, 요컨대 이 세상에 모든 작용이 도 아닌 것이 없다는 것이다.

우부도 알 수 있다고 하는 것은 도의 포용이다. 도의 본체와 작용은 없는 곳이 없어서 미치지 않는 곳이 없다. 그러니 모든 일과 사물에는 도가 담겨 있다. 성인도 알기 어렵다고 한 것은 도의 진수이다. 이것은 솔개와 물고기(鳶飛魚躍)의 비유로 파악할 수 있다. 솔개는 양물(陽物)로 하늘로 올라가나 물에는 잠기지 못한다. 반대로 물고기는 음물(陰物)이어서 못

15) 16연은 “行藏有道 니 리면 구테 구 락 / 山之南 水之北 병들고 늘근 날를 / 뉘라서 懷寶迷邦 니 오라 말라 노”고 하여 은현(隱現)에도 도가 있으며, 세상의 어지러움에서 벗어나 향리에서 도덕을 간직하고 살겠다는 마음을 다짐한다.

에서 떨 수는 있지만 날지는 못한다. 이는 자연의 묘한 이치로 그렇게 되지 않을 수 없는 것이니 그저 묵묵히 마음으로 깨달아야 한다.

그런데 술개는 반드시 하늘로 올라가고, 고기가 반드시 못에서 뛰는 것은 과연 무엇을 뜻하는가. 이것은 임금은 임금답고, 신하는 신하답고, 아버지는 아버지고, 자식은 자식다워서 각각의 자리에 머물러 서로 뒤바뀔 수 없다는 것처럼 이 세상 모든 물상들은 도 아닌 것이 없는데, 그 분수에 맞게 도를 행한다는 것이 결코 쉽지만은 않음을 이야기한다. 그래서 우부도 할 수 있는 가장 쉬운 것이면서 성인도 다 할 수 없는 가장 어려운 것이다.<sup>16)</sup>

종장에서는 이러한 도의 쉽고 어려움의 시비와 무관하게 도에 침잠하는 모습인데, 이것은 ⑩에서 도를 구하는 데 은현이 따로 없다는 말과 상통될 수 있다. 즉 은과 현이 다르지 않듯 쉽거나 어려운 것 또한 다를 수 없는 것이다. 이는 곧 즐거움 가운데도 근심이 있고 근심이 있는 가운데도 즐거움이 있는(樂中有憂 憂中有樂) 것과 매 한가지의 이치이다. 이렇듯 도에 침잠하는 것은 곧 강호 자연에 침잠하는 삶이 된다. 왜냐하면 도는 자연을 본받기 때문이다(道法自然).

요컨대 ⑩과 ⑪에서는 인간의 삶 속에서 대별될 수 있는 그 모든 것의 경계를 넘어 즐거움에 잠심하는 모습을 보임으로써 은거의 삶에 깊이 경도된 모습을 구현한다.

### 3. 화자의 양상과 문학 치료적 기능

16) 이에 대해 정요일의 <퇴계의 문학론>(《퇴계학연구》 4집, 단국대 퇴계학연구소, 1990, 12쪽)에서는 '학문을 하는 즐거움 속에서도 성현의 도를 따르기 어려운 데서 생기는 근심과 그러한 근심 속에서도 끊임없이 성현의 도를 따르고자 하는 학문의 즐거움이 노래된 것[樂中有憂 憂中有樂] 이란 의미로 파악한다.



출처를 거둬들이며 강호에 머물게 된 사람과 문인들은 그들이 강호를 지향했던 지향하지 않았든 간에, 출처를 두고 갈등하게 된다. 이들의 갈등의 양상은 두 가지로 대별된다. 즉 세상에 나아가 결선하고자 하나 상황이 여의치 못하여 강호에 머물게 되었다면 강호에 머무르는 데서 오는 갈등이 야기될 것이고, 또 자신의 의지로 강호에 머물더라도 그것이 사대부로서 마땅한 도리가 아니라는 데서 오는, 언젠가는 세상에 나가야 한다는 생각 때문에 또 갈등하게 된다. 정도의 차이는 있으나 16, 17세기 강호시조를 노래한 대다수의 문인들이 전자에 해당한다면 권호문은 후자의 전형적인 인물이다. 그 상황이 어찌되었든 간에 그들은 갈등으로 말미암아 정서적 불안을 경험했을 것이고, 이것을 누그러뜨리는 방법 가운데 하나가 곧 시조의 창작이다.

문학의 치료 효과에 대한 언급은 비교적 최근의 일이지만, 문학이 지니고 있는 심리 치료의 가능성은 문학의 본질과 일맥상통하는 일이다. 문학의 심미적 기능이 원시시대의 종교적 기능을 대신한다고 할 때,<sup>17)</sup> 문학은 본래적으로 치유 기능을 지니게 된다. 즉 문학이 추구하는 두 가지 효용인 쾌락과 교훈은 인간의 정서에 긍정적인 가치를 발휘하여 치료의 기능을 하게 되는 것이다.

이러한 문학 치료는 우리의 고전 문학에서도 그러한 예를 종종 찾을 수 있다.<sup>18)</sup> 그 가운데서도 특히 시조나 시의 효용에 대한 언급을 자주 볼 수 있는데, 대표적인 것으로 퇴계의 <도산십이곡발>을 들 수 있다. <도산십이곡발>에 문학 치료와 관련된 대목을 보면 다음과 같다.

17) 변학수, 《문학치료》, 학지사, 2005, 351쪽.

18) 정운재, <고전시가론에 대한 문학치료적 조명>《한국시가연구》 10집, 한국고전시가학회, 2002, 333쪽)에서는 《한국고전비평자료집》(계명문화사, 1988)을 대상으로 검토한 결과, 문학치료학과 직접 관련지을 수 있는 자료가 47건 발견된다고 하였다.

……한가로이 살면서 병을 수양하는 여가에 무릇 정성에 감동이 있는 것을 매양 시로 나타내었다. 그러나 지금의 시는 옛날의 시와 달라 가히 읊기는 하되 노래하지는 못한다. (중략) 아이들로 하여금 조석으로 익혀서 노래하게 하고, 의좌에 비끼어 듣기도 하고 또한 아이들이 스스로 노래하고 춤추고 뛰기도 하니 비루한 마음을 씻어 버리고 감발하며 화창하여 노래하는 자와 듣는 자가 서로 유익함이 있을 것이다.<sup>19)</sup>

이처럼 퇴계는 시의 효용과 함께 특히 시조가 심신을 수양하는 중요한 수단임을 밝힌 적이 있다. 이와 함께 정래교의 <청구영언서>에서도 시조가 마음을 다스리는 데 유용한 도구임을 밝혀 놓았다.<sup>20)</sup> 실제로도 시조는 다른 어떤 문학 장르보다 치료 효과가 클 수 있다. 문학의 여러 장르 가운데서도 시는 보다 효과적이라고 할 수 있다. 왜냐하면 시는 능동적이고도 감성적인 치료 장르이기 때문이다. 시는 감성적 접근과 신화적, 마법적 특성을 지님으로써 다른 장르보다 정서를 표출하기에 보다 유용한 장

19) 《退溪集》 권43, <陶山十二曲跋>: ……閑居養疾而餘 ④有感於性情者每發於詩 (中略) 欲使我輩朝夕習而歌之 憑⑤而聽之 亦令兒輩自歌而自舞蹈之 庶幾可以蕩滌鄙吝感發融通 而歌者與聽者不能無交有益焉”

20) 정래교는 <청구영언서>에서 “아아, 무릇 이 노랫말을 지은 것은 오직 그 생각을 말하고 그 우울함을 피는 데 그칠 뿐만 아니라, 사람으로 하여금 보아 느끼어 興起하게 하는 것을 또한 그 가운데 붙인 것이니, 樂府에 올려서 향인에게 사용하면 또한 풍화의 일조가 될 것이다 (중략) 내가 일찍이 침울하고 시름겨움으로 병이 있어서 마음을 즐겁게 할 만한 것이 없더니, 履叔이 반드시 김약사와 함께 와서는 이 노랫말들을 가지고 노래 하여 나로 하여금 한 번 듣고 그 울적함을 풀 수 있게 하였다. 嗚呼 凡爲是詞者 非惟述其思 宣其鬱而止爾 所以使人觀感 而興起者 亦寓於其中 則登諸樂府 用之鄉人 亦是爲風化之一助矣 (中略) 余嘗幽憂有疾 無可娛懷者 履叔其必與金樂士來 取此詞歌之 使我一聽而得洩其溼鬱也”고 하여 노래를 듣고 마음의 병을 고쳤다고 적고 있다. 그 밖에 이현보의 <어부각구장병서>, 권호문의 <독락팔곡병서> 등에서도 노래가 마음속의 더러운 찌꺼기를 없애 준다고 이야기하고 있다. 이에 대한 구체적인 내용은 정운채, 위의 논문, 333~338쪽 참조.

르로 인식되고 있다.<sup>21)</sup> 이것은 시가 지니고 있는 은유와 상징, 리듬, 반복 기법 등으로 말미암는다.<sup>22)</sup> 시가 지니고 있는 이러한 치료적 효과는 시조에서 더욱 뚜렷하게 나타나게 된다.

3장 6구의 정형의 틀을 지니고 있는 시조는 창곡에 맞추어 부르지 않더라도 일정한 율독법에 의해 낭송하게 된다. 이로써 관습적 기대와 실현으로 율격의 미적 쾌감을 얻을 수 있는데, 이러한 쾌감은 심리적 안정으로 이어지게 된다. 더욱이 그것을 창작한다고 하는 것은 글쓰기의 치료 효과까지 거두게 되어 더욱 효과적이다. 심리적 불안이나 갈등을 글로 쓰게 되면 감정을 보다 세밀하게 표현하고 분석할 수 있게 됨으로써 더 잘 나타낼 수 있기 때문이다.<sup>23)</sup> 요컨대 시조는 문학이 일반적으로 지니고 있는 보상적 기능, 정서의 순화, 동일시의 효과, 대리 만족 등의 요소를 모두 지니고 있음과 동시에 은유와 상징, 리듬의 반복 등을 통하여 시가 지니고 있는 치료적 효과와 함께 시조만의 효과를 동시에 지니고 있는 유용한 텍스트가 되고 있다.

시조가 지니는 이러한 효과를 염두에 둘 때, 16, 17세기 사림과 문인들이 출처의 갈등을 시조로 나타내는 것은 우선 시조를 창작한다는 그 자체로 효과를 거둘 수 있다. 심리적 갈등은 화자를 정서적 불안 상태에 놓이게 하고 이것은 종종 고통을 수반하게 된다. 따라서 이들이 시조를 창작하는 것은 일차적으로는 이러한 불안 심리를 안정시키고, 또 이것이 정화 작용을 하며 어떤 후련함을 느끼게 하여 고통에서 벗어나 즐거움을 느낄 수 있게도 한다.

본 논문에서는 강호시조에 나타난 화자의 모습을 세 가지로 유형화하

21) 변학수, 앞의 책, 119쪽.

22) 위의 책, 220~235쪽.

23) Nicholas Mazza, 김현희 외 공역, 《시치료-이론과 실제》, 학지사, 2005, 38쪽.

였다. 첫째는 출처를 두고 갈등하는 양상이며, 둘째는 은거를 선택하고 거기서의 즐거움을 구가하려는 모습이며, 마지막으로 은거하여 거기서 구경적인 즐거움을 구가하는 모습이다. 이러한 화자의 모습은 단계적으로 발전해 가는 양상을 띠으로써, 첫째 단계인 출처의 갈등을 노래한 일련의 작품에서는 매우 불안정한 화자의 모습을 보이고 있다면, 셋째 단계는 문학의 치료적 효과가 나타나 불안정함이 거세되고 안정한 심리 상태를 보이게 된다. 따라서 강호시조에서 보이는 이러한 화자의 양상은 시조가 어떻게 문학 치료로서 기능하였는가를 여실히 보여 주는 것이라 할 수 있다.

첫째 단계에서 화자는 출처를 두고 심각한 갈등을 하게 된다. 작품 ①, ②, ③은 권호문의 <한거십팔곡> 제4연과 6연, 7연에 해당하는 작품이다. 출처의 갈등이 가장 극명하게 드러나는 작품이 바로 권호문의 <한거십팔곡>이다.<sup>24)</sup> 작품 ①에서는 ‘강호/성주’의 사이에서 끊임없이 갈등하는가 하면 ②와 ③에서는 강호에 은거하고 싶은 마음과 사대부로서 출사하여야 한다는 책임을 ‘뜻(자신의 의지)’과 ‘일(책임과 의무)’이라는 것으로 표현하며 갈등하는 고통을 노래하였다. ④는 앞의 세 작품만큼 극심한 갈등은 보이지 않는다. 강호에 머물며 그곳에서의 삶에 기꺼워하지만 언뜻 언뜻 세상을 향한 겸선의 마음이 고개를 드는 정도이다. 그러나 ④의 경우, 문면에는 드러나지 않지만 ‘피미일인’을 잊지 못하는 그 마음이 아픔으로 이어질 수 있는 여지는 있다. 따라서 첫째 단계는 문학 치료가 절대적으로 필요한 단계라고 할 수 있다.

24) 전형적인 처사문인인 권호문은 특별한 패배의 경험 없이 천성적으로 자연을 지향한다. 그가 세상을 꿈꾸는 것은 자신의 뜻이 아니라 다만 사대부로서의 충효를 실현해야 한다는 생각 때문이다. 16, 17세기의 사림파 문인들이 대부분 정치적 패배 등을 이유로 강호를 찾게 되는 것과는 달리, 권호문은 천성적으로 자연을 좋아하여 處를 지향하는 만큼 출처를 두고 갈등하는 마음은 훨씬 강하게 나타날 수 있다.

둘째 단계에서는 은거를 선택하고 그러한 선택으로 말미암은 즐거움을 구가하기에 이른 단계로, <도산십이곡>의 1연과 2연에 해당하는 ⑤와 ⑥, 그리고 <한거십팔곡>의 제8연인 ⑦이 여기에 해당한다. 여기에 해당하는 작품들에서는 갈등에서 벗어나 선택하고, 또 그 선택을 즐거워하는 만큼 첫단계에서 야기될 수 있는 고통이나 아픔은 수반되지 않는다. 그러나 둘째 단계에서 획득되는 즐거움은 아직은 표피적인 것에 지나지 않는다. 따라서 표면적으로는 심리적 갈등이 완전히 제거된 듯하지만 실제적으로는 그렇지 않다고 볼 수 있어서 이 또한 아직은 문학 치료가 필요하다.<sup>25)</sup>

그렇다면 시조를 짓는 것이, 첫째 단계와 둘째 단계에서 어떻게 작용하며 문학 치료로서 기능하게 되는지 살펴보기로 한다. 우선 첫째 단계는 정화이론에 근거하는 것으로서, 여기서 거두게 되는 문학 치료적 효과는 일종의 동류요법이다.<sup>26)</sup> 갈등의 상태를 있는 그대로 표출함으로써 오히려 아픔을 야기하게 되는 것이다. 그럴 경우 화자는 자신의 아픔이 극대화되어 오히려 그 아픔 속으로 빠져들게 되고 이로써 고통의 눈물을 흘리게 된다. 눈물은 정화작용을 한다. 따라서 마음껏 아파하고 때론 눈물도 흘림으로써 카타르시스를 느끼는 것이다. 더욱이 스스로 깊은 고통을 경험한 화자는 이제 더 이상 미룰 수 없는 단호한 결정을 해야만 한다. 이는 가장 낮은 곳으로 추락한 이후, 더 이상은 내려갈 곳이 없어진 이후는 오

25) 둘째 단계에서 구가되는 즐거움이 아직은 표피적일 수 있는 근거를 퇴계의 <도산십이곡>에서 찾아볼 수 있다. 주지하다시피 <도산십이곡>은 12수로 이루어진 연시조 작품이다. 따라서 1연에서 12년까지 어떤 계기성에 의하여 순차적인 구성을 하게 된다. 그런데 <도산십이곡>의 1연과 2연에서 은거를 선택한 즐거움을 노래했던 것과는 달리 3연가 함께 4연에서는 오히려 곁선 지향을 보이며 갈등하는 양상을 보인다. 점에서 이러한 근거를 확인할 수 있다.

26) 변학수, 앞의 책, 355쪽.

히려 상승의 기운을 보이는 것과 같은 이치이다. 시조 창작을 통해 스스로를 더한 고통의 국면으로 내몰고, 이로써 이제 어떤 결정을 내려야 하는 단계에 이르렀음을 스스로 자각하며 화자는 상승 국면을 향할 수 있다.

첫단계가 동류요법에 근거한다면 둘째 단계는 조정이론에 근거한다.<sup>27)</sup> 조정이론에 따르면 감정이나 걱정은 적절하게 통제되고 조정되어야 하는 것이기 때문에 적절한 연민이나 공포, 즉 출처를 두고 갈등하고 거기에서 수반되는 불안 심리나 고통 등도 유익할 수 있게 된다.<sup>28)</sup> 그렇다면 출처의 갈등 상황에서 벗어나 은처를 선택하는 과정에서 첫째 단계에서 야기되었던 고통이나 불안을 조정해 나감으로써 보다 정서적 안정을 찾아가는 과정인 것이다.

마지막 셋째 단계는 시조가 문학 치료로서의 효과를 거둔 단계라고 볼 수 있다. 여기서의 화자는 외부적인 그 어떤 것에도 흔들리지 않을 만큼 지극히 안정적인 모습을 보인다. 겸선도 독선도 문제가 되지 않고 출도 없고 처도 없고, 쉬운 것도 없고 어려운 것도 없는 단계에 이룸으로써 있는 그대로의 삶을 즐겨워할 수 있는 득도의 단계에 오른 것이다. 여기서의 화자는 처음 출처를 두고 갈등하던 것과는 매우 다른 모습이다. 첫단계에서 불안과 고통이 느껴졌다면 여기서는 삶에 달관한 여유로움과 안정이 느껴진다.

27) Aristorelse, *Nikomachische Ethik*, Auf der Grundlage der Ü bersetzung von Eugen Rolfes, hsg. von Gü nther Bien, Hamburg, 1985, 37쪽(번역수, 위의 책, 355~356쪽에서 재인용).

28) 이것은 드라마와 연극치료에서의 '미적 거리감' 과 유사하다. 정화이론이 '감정이입'에서 비롯된다면 드라마나 연극치료에서는 이와는 반대로 '거리' 개념에 근거한다. 즉 연극은 본질적으로 '지금-여기'의 현재성과 현존성을 강조하게 되는데, 비극을 연기하거나 관람함으로써 공포나 불안의 감정을 조절할 수 있게 된다(박미리, <연극 교육의 치료 효과에 관한 연구>, 《국어교육학연구》 18집, 국어교육학회, 2003, 232~234쪽).

그런데 여기서 중요한 것은 이러한 과정이 한 개인마다 동일하게 순차적으로 일어나는 것은 아니라는 점이다. 설령 그렇다 하더라도 첫째 유형과 둘째 유형의 차서가 절대적으로 수의적인 것은 아니다. 개인에 따라서는 처음 단계에서 멈추어 다음 과정으로의 전이가 일어나지 않을 수도 있고 단 기일 안에 첫단계에서 벗어나 다음 단계에 접어들 수도 있다. 인간의 심리란 어느 하나로 규정할 수 있는 것이 아니며 동일한 사람이라 하더라도 늘 한결같은 것은 아니기 때문이다. 또 개인에 따라서는 ‘출처의 갈등’과 ‘은거의 선택’의 과정을 여러 번 반복한 다음에야 셋째 단계로 접어들 수도 있다. 따라서 여기서 보이는 이러한 결과는 그 추출된 모습을 유형화하고 이것을 대상으로 서로 간의 선후 관계를 상징하였을 때 얻게 되는 결과이다. 즉 나중 단계는 앞선 단계보다 그만큼 정서적이고 안정된 심리 상태로 보다 성숙된 단계가 된다.<sup>29)</sup>

#### 4. 맺음말

앞서 언급했듯이 문학을 치료의 수단으로 삼는다는 것은 많은 사람들에게 여전히 어색할 수 있다. 그것은 인간의 몸과 마음 중에서 치료의 대

29) 이러한 심리의 발전 단계는 게슈탈트 이론(Gestalt Theory)으로 설명할 수 있다. 즉 게슈탈트 이론의 ‘등가성의 원칙’ ‘간결성의 법칙’ ‘충전·보정의 법칙’ ‘폐합의 원리’에 근거한다. 요컨대 인간이 어떤 불안 심리나 갈등의 요소가 있으면 그것의 평정을 피하고, 단순화 하고 부족하거나 불안정한 것은 보충하거나 바로잡으려는 심리가 있게 된다. 그리고 이것이 이루어지는 과정을 보면 인간에게 어떤 걱정스러운 일이 있을 때, 일차적으로는 그것이 전면에 드러난다. 그러면 인간은 앞에서 예시한 원리들에 근거하여 그것을 배경화 하려는 심리가 있게 되고, 이내 그것을 배경으로 후치시키고, 대신에 다른 어떤 일들을 다시 전면에 나타나게 한다는 것이다. 이렇게 함으로써 어떤 근심으로부터 벗어나 심리적 안정감을 꾀하고자 한다(김경희, 《게슈탈트 심리학》, 학지사, 2000, 143~145쪽).

상을 종종 신체로 국한시켜 놓기 때문이다. 그리고 이러한 생각은 신체의 병은 눈으로 확인할 수 있지만 마음의 병은 볼 수 없다는 데서 비롯된다. 그러나 마음의 병은 볼 수 없기 때문에 좀더 심각하고 어려울 수 있다. 이처럼 치료의 대상이 신체의 질병뿐 아니라 마음의 병도 있음을 환기한다면 문학은 무엇보다도 유용한 치료 도구가 될 수 있다.

본고에서는 16, 17세기의 강호시조를 대상으로 시조의 문학 치료적 기능에 대하여 고찰하였다. 이 시기의 강호시조는 시조의 문학 치료적 기능을 고찰하는 데 크게 두 가지 장점을 지닌다. 우선은 16, 17세기의 강호시조가 주로 연시조로 이루어져서 작자의 감정 추이를 섬세하게 살펴볼 수 있다는 점이다. 그 대표적인 예가 권호문의 〈한거십팔곡〉이다. 여기서의 출처의 갈등에서 시작하여 은거를 지향하여 거기서 즐거움을 구가하는 화자의 상황을 매우 순차적으로 노래하고 있다. 그 밖의 작품들도 〈한거십팔곡〉처럼 그 단계를 모두 명확하게 나타내지는 않는다 하더라도 감정의 변화 과정을 추적하는 데 훨씬 용이하다. 두 번째로는 그것의 치료 효과까지도 검증할 수 있다는 점이다. 이것은 첫번째 장점인 연시조로 이루어졌다는 형식적인 사실과 함께 이들 작품에서 궁극적으로 추구하는 것이 도의 실현이라는 사실이 어우러져 빚어내는 결과이다.

강호에 머물며 독선기신하든, 세상에 나아가 겸선천하하든, 16, 17세기 강호시조의 작자 계층인 사림과 문인들의 최종 목표는 도의 실현이다. 이것은 그만큼 그들이 자체적으로 강한 치료의 의지를 지닌 것으로 볼 수도 있다. 왜냐하면 그들은 어떤 곳에서 갈등을 하든지 도를 실현해야 한다는, 치료의 관점에서 본다면 갈등을 해소하고 심리적 안정을 찾아야 한다는 욕구가 강한 성향을 보인다. 치료의 의지가 강한 만큼 그 효과 또한 확실하게 드러날 수 있다. 실제로도 셋째 단계에서는 안정된 심리 상태를 보임으로써 그것의 치료효과를 입증하기도 한다.

문학 치료의 역사가 그리 길지 않은 만큼 그것에 대한 연구 또한 아직



은 미미한 단계이다. 또한 연구의 시작이 문학이 아닌 심리학에서 비롯되어 초기의 연구에서는 문학이 도구적으로 사용된 감이 없지 않다. 무엇보다도 작품에 대한 세심한 천착이 없이 대강의 내용만을 파악한 채 실천에 적용하고 있어서 문학의 측면에서 봤을 때는 불만족스런 부분도 있다. 문학 치료라고 하는 것이 문학과 의학, 혹은 심리학의 결합인 만큼 그 출발이 어느 쪽이 되든지 한쪽으로 치우치는 것은 바람직하다고 할 수 없다. 다만 '문학' 치료를 위해서는 치료에 이용되는 문학 텍스트에 대한 구체적인 검토가 선행되고, 그 후에 이것을 치료에 적용하여야 하는 것이 순서일 것이다. 최근에는 문학 일각에서 이러한 방면의 연구가 진행되고 있어서 문학 치료에 대한 전망을 밝게 하고 있다.<sup>30)</sup>

시조 치료에 관한 논자의 기왕의 연구에서와 마찬가지로, 본고에서도 문학 치료의 두 가지 영역 가운데 창작 치료에 그 초점을 맞추었다. 이는 감상 치료의 효과를 살피기 위해서는 구체적인 사례가 필요할 것인데, 문학 치료의 연구의 초기 단계인 만큼 아직은 충분한 토대가 형성되지 않았다.<sup>31)</sup> 또 그러기 위해서는 창작 치료의 연구가 선행되어서 그것이 지니고 있는 자체적인 효과를 검증해야 하는 일이 우선되어야 하는 것이다.<sup>32)</sup> 작자는 작품을 만들어낸 사람이기도 하지만 다른 한편으로는 그 작품의 최초의 독자가 될 수 있다. 따라서 창작 치료에 대한 충분한 연구가 이루어

---

30) 대표적인 연구로는 정운채, <선화공주형 인물이 등장하는 고전시가의 윤리적 문제의 식과 그 심리치료적 의의>, 《문학과 교육》 8호, 문학과 교육 연구회, 1999. 정운채, <‘만복사저포기’의 문학치료적 독해>, 《고전문학과 교육》 2집, 청관고전문학회, 2000. 정운채, <‘무왕설화’와 ‘서동요’의 주역적 해석과 문학치료의 구조화>, 《국어교육》 27집, 2001. 정운채, <‘홍보기’의 구조적 특성과 문학치료적 효용>, 《고전문학과 교육》 4집, 청관고전문학회, 2002. 강미정, <약장가사 소재 ‘어부가’의 문학치료적 효과>, 《국어교육》 101, 한국국어교육연구회, 2000. 강미정, 《조선왕조실록의 간통사건에 대한 문학치료적 접근》, 문학과 치료, 2005. 하은하, <귀신 이야기와 문학치료>, 문학과 치료, 2005 등이 있다. 특히 시조를 통한 문학 치료의 효과를 논의한 것으로 김상진, <기녀시조에 나타난 문학 치료적 효과>, 《한국언어문화》 28집, 한국언어문화학회, 2005.12가 있다.

진 이후에 이를 통한 감상 치료로 나아가는 것이 순서일 것이다. 또한 작자가 독자를 겸한다는 점에서 창작 치료를 통해 감상 치료의 효과에 대해서도 일차적으로 파악할 수 있다고 본다.<sup>33)</sup>

문학 치료는 그 연구가 아직 진행 중에 있다. 그런 만큼 현재보다는 미래에 대한 전망을 밝게 하는 분야이다. 문학 치료가 진행형이라고 하는 것은 한편으로는 희망적인 미래를 제시하게 되지만 다른 한편으로는 현재의 한계점을 내포하는 뜻이기도 하다. 본 연구 또한 이러한 한계에서 자유롭지 않다. 따라서 본고에서는 논의의 핵을 그것의 치료적 기능을 파악하는 데 두었다. 시조는 그 자체가 지니고 있는 효용적 가치로 말미암아 문학 치료에는 그 어떤 장르보다도 적합하다고 본다. 그런 만큼 앞으로 연구해야 하고, 연구할 수 있는 부분도 많이 남아 있다. 본 연구가

- 31) 문학 치료가 지나는 현재의 한계로 말미암아 임상 결과를 축출해 낼만큼 많은 검증은 하지는 않았으나, 심리적 갈등을 겪거나 평소 정서가 불안정한 사람들에게 본고의 대상이 되는 시조를 읽도록 권유하였다. 그 결과 마음이 편안해지고 심리적 안정감을 꾀할 수 있었다는 답변을 얻었다.
- 32) 창작 치료의 적극적인 개념은 심리적 불안을 겪는 대상이 작품을 창작함으로써 얻게 되는 치료효과이겠지만 본고에서는 작자의 창작 심리에 국한하여 논의하였다. 이것은 문학 연구자의 어쩔 수 없는 한계일 것이다.
- 33) 한편 본고에서는 감상 치료에 대해 본격적으로 논의하지는 않았지만 본고에서 논의의 대상으로 삼은 강호시조의 작품들이 당대에는 물론, 후대에까지 영향을 끼치며 이들을 표방한 작품이 있고 또 지금까지도 널리 알려져 있는 점을 생각할 때, 독자의 감상적 측면에서도 효과적이리란 추론을 가능케 한다. 즉 강호시조에 등장하는 작중 화자와 같은 상황과 처지에 놓인 사람들에게 많은 치료 효과가 있을 것인데, 예컨대 청년 실업이나, 조기 퇴직 등이 사회 문제로 대두되며 원치 않는 삶을 살아야 하는 사람들에게 강호시조는 일종의 동질감을 느끼게 하여 위안의 근거로 삼고 좀더 의연한 자세로 때를 기다리며 앞날을 계획할 수 있을 것이다. 《악장가사》 소재 〈어부가〉가 시대를 거쳐 지속적으로 향유된 것 또한 이와 유사한 맥락에서 파악할 수 있다. 〈어부가〉의 주변 인물들이 대략 30, 40대 후반에 이르는 중년으로, 그것을 부르던 사람들 또한 중년의 위기감과 불안 등을 해소하기 위해 〈어부가〉를 향유했을 것으로 보고 있다. 이에 대해서는 강미정, 〈악장가사소재 ‘어부가’의 문학치료적 효과〉(《국어교육》 101, 한국국어교육연구회, 2000, 157~181쪽) 참조.

향후의 문학 치료, 시조 치료의 연구에 보탬이 되기를 기대한다. ■

# 재미작가 홍언의 미국 기행시가에 나타난 디아스포라적 작가의식

박미영(백석대)

## 1. 서론

본 연구에서는 일제강점기 동안 미국에서 활약한 작가 홍언(洪彦, 1880~1951)의 미국 기행시가-가사와 시조를 연구대상으로 한다. 이들 작품에서 홍언이 체험하고 표현하는 미국의 풍물과 문화에 대한 인식을 고찰하고 이에 따른 작가 의식의 변모를 논의한다. 이 과정에서 돌아갈 고국이 있음을 전제한 망명자로서 현실에 대한 비판적 인식과 갈등, 돌아갈 고국이 있음에도 불구하고 돌아가지 못하게 된 현실 즉 조국 귀환에로의 욕망 좌절과 현지 동화를 위한 자아의 갈등이 노정되는 작가의식과 더불어 이민지에서의 정체성을 확립하려는 코리안 디아스포라 문학의 본질에 대한 이론적 토대를 마련하고자 한다.

기행문학이란 기행지의 풍물과 체험, 감회를 기록하는 것에 그치는 것이 아니다. 자아(自我)와 맞닥뜨리는 자연 혹은 현상, 그리고 타인이라는

타자에 대한 다양한 입장과 시각이 표출되게 마련이다. 조선조의 우리 선조들이 유람(遊覽), 원유(遠遊) 혹은 유산(遊山)이라는 이름하에 행해졌던 관유(觀遊) 기행(紀行)은 결국 자연관, 인간관, 세계관 등을 노정하고 정신적인 지향점을 표출하는 정신사로서의 궤적을 그리고 있는 것이 바로 핵심이다. 따라서 인간이 기행하고 있는 공간은 현실적 체험의 공간으로 현실의 법칙이 적용되면서도 자신이 추구하는 정신적인 지향점을 찾아나서는 내면화의 공간으로서 그 반응 양식에 주목해야 하는 것이다.

이에 본 연구에서 대상으로 하고 있는 홍언이란 작가가 두 차례에 걸친 미국의 기행에서 창작된 작품에 나타나는 이민지에 대한 부정적 또는 긍정적 반응양식은, 이민자들이 일상에서 보여 주는 것보다 훨씬 구체적인 형태로 드러날 수 있다. 그리고 그가 선택하고 있는 문학의 갈래가 가장 전통적인 시가 양식인 가사(歌辭)와 시조(時調)임을 볼 때 홍언의 정신적인 태반과의 관계, 우리 민족의 정체성 또한 정교하게 엮혀 들고 있음을 알 수 있는 것이다.

또한 홍언은 고국으로의 회귀와 이민지인 미국에의 정착이라는 끊임 없는 이중적인 태도를 지니며 갈등하고 있는 전형적인 이민지 작가이다. 조국을 자의든 타의든 떠나서 망명 혹은 이민이란 조건 속에서 조국에 대한 향수, 귀환에의 갈등과 정체성 탐구 등 다중적인 과제를 가지고 끊임 없이 자신을 변화시켜 나가고 있다. 이는 현재 포스트 콜로니얼 문학(Post-Colonial literature)이 적극적으로 가치를 부여하고 있는 ‘하이브리드(hybrid, 잡종성)’와 ‘디아스포라(diaspora, 離散)’의 핵심에서 있는 것이기도 하다.

‘디아스포라’란 원래 고대 이스라엘에서 예루살렘 신전이 파괴된 후에, 세계 각처에 퍼진 이산 유대인을 가리키는 말이다. 그러다가 요즘은 그 의미가 확대되어, ‘조국’에서 추방된 혹은 망명한 민족의 모습을 가리키는 말이 되었다. 이때 ‘디아스포라=이산’이라는 말에는, 언젠가는 ‘조

국'으로 귀환해야 하며, '조국'에서 격리된 상태는 과도기적인 일시적 상태에 지나지 않는다는 뜻이 포함되어 있다. 그러나 포스트 콜로니얼 문학은 이 같은 '고향상실'을 민족적 정체성이 '결여'된 상태가 아니라, 망명지 혹은 이민지를 자기의 실존을 생성하는 장소로 받아들일 것을 가르쳐 주고 있는 것이다.<sup>1)</sup>

이런 점에서 이미 흥언은 조국에 대한 귀환의 꿈과 이민지에서의 정착 사이에서 끊임없이 갈등하면서 조국과 이민지에 대한 이중적인 태도를 내면화하고 있는 전형적인 이민지 작가이다.<sup>2)</sup> 그런가 하면 그의 파란만장한 삶의 여정을 통해 분열된 자아를 어느 한 쪽으로 통합해 가는 과정을 노정하고 있다. 미국 이민 1세대들, 즉 일제라는 상황 하에서 극히 개인적이고 경제적인 이유조차도 망명적 성격으로 규정할 수 있는 흥언과 같은 세대들에게, 재미(在美)—미국에 있는 행위는 고국으로의 귀환이 전제된 일시적인 일이었다. 그러나 세월이 흐르고 조국에서의 악조건이 사라진 후부터 지금에 이르기까지는 재미라는 상황의 지속은 '재미한인(在美韓人)'<sup>3)</sup>, 즉 대한민국 국민도 아닌, 미국인도 아닌 새로운 삶의 방식과 그 정체성이 모색되어야 함을 말하는 것이기도 하다.

현지에서 생활인으로서 정착할 수밖에 없는 한민족, 혹은 그 2·3세대에게는 문화적 충격과 흡수라는 과정에서 민족적 주체성과 자기정체성 확립이 커다란 화두로 등장하며, 정체성 혹은 삶의 진실을 발견하기 위해서 자기와 타자 사이를 끊임없이 왕래해야만 하는 것이 작가의 프로메테우스적 굴레라고도 할 수 있다. 이러한 세계의 확대와 이에 대한 규명은

1) 이연숙(2001), <디아스포라와 국문학(Diaspora and National Literature)>, 《민족문학사연구》 19, 민족문학사학회, 64면.

2) 박미영(2004), <재미작가 흥언의 몽유가사·시조에 나타난 작가의식>, 《시조학논총》 21, 한국시조학회.

3) 이연숙(2001), 65면에서는 “재일(在日)”이라는 말의 의미로 풀이하고 있다.

현재 코리안 디아스포라, 포스트-콜로니얼 문학의 핵심이기도 하다.

따라서 이민지에서 초기의 한 시대를 이끌어 간 작가로서, 개체의 발생은 종족의 발생을 되풀이한다는 진화론적인 이론에 비취 볼 때 홍언이라는 한 개인의 미국 현지 인식과 정체성 확보과정은 포스트 콜로니얼 문학이 제시하는 디아스포라 즉 망명, 혹은 이민이 고향상실이라는 정체성의 결여가 아닌, 자신만의 실존을 생성하는 장소로 받아들이게 되는 과정이기도 하다. 특히 이러한 사실은 홍언이 행한 여러 차례의 미국 기행 가운데 구체적인 가사와 시조 작품을 남긴 두 차례의 기행을 통해 극명하게 드러난다.

따라서 본 연구에서는 홍언이 남긴 기행가사와 시조를 대상으로 미국 체험을 드러내는 인식을 검토하여 문제를 재점검해보고 이민지에서 실존의 방식을 모색하는 작가의식을 살펴 이산문학에 대한 연구의 이론적인 바탕을 마련해 보고자 한다. 즉 한민족의 활동 범위가 세계 도처로 넓어지고 이주 목적이 다양해진 오늘날, 일제강점시기에 이뤄졌던 망명 문학뿐만 아니라 ‘이민지 문학’ 혹은 ‘해외거주민 문학’ 등 다양한 명칭으로 불리며 이룩한 해외 문학의 성과를 포괄하고 이론화할 수 있는 연구가 필요하다는 절실한 요구의 중심에 홍언이라는 작가를 놓고자 한다.

## 2. 기행시가의 의미

연구 대상인 작품은 홍언이 미주 발행 국민회 기관지인 《신한민보(The New Korea Times)》지에 발표한 400여 수의 서정 작품 가운데 기행을 주제로 설정할 수 있는 것은 33편이다.<sup>4)</sup> 이 작품들은 어느 특정 시기에 집중적으로 게재되고 있어 기행 시기나 발표에 의미를 분석할 수 있다. 집

4) 목록은 부록 참조.

중된 시기는 두 차례로 첫번째는 1936년 1월부터 1937년 5월에 이른다. 이 시기는 22편이 작품이 발표되며, 애리조나 주, 텍사스 주, 캘리포니아 주 등 미국 중서부의 비교적 넓은 지역에 걸친 지명이 나타나고 있으며, 작품은 거의 모두 개화가사의 형식이다. 두 번째 시기는 11편이 집중적으로 발표되는 1949년 9월부터 11월까지로 ‘가주곡’이라는 제목하에 실리는 연시조 형식이라고 할 수 있다. 그리고 첫 번째의 가사는 ‘동 슈부’라는 필명으로, 두 번째의 시조는 ‘추선’이라는 필명으로 발표되고 있다.

홍언의 삶은 여행의 연속이었다고 해도 과언은 아니다.<sup>5)</sup> 1904년 초기 이민자로 하와이에 가게 되는데 이때 이미 중국 각지를 여행한 상태였으며, 1911년 이후 샌프란시스코를 거쳐 로스앤젤레스에서 활동하다가 결국은 독립된 고국에 돌아오지 못한 채 이민지에서 생(生)을 마감한다. 그는 도산 안창호를 정신적 지주로 삼아, 조국 독립을 믿으며 새로운 한국의 재건을 꿈꾸는 재미한인 신문 《신한민보(新韓民報, The New Korea Times)》에 평생을 투신한다. 특히 그는 1919년 3·1운동 이후 1920년부터는 재미 한인 단체인 국민회와, 이들의 기관지 격인 《신한민보》에서 내각통일과 해외민족의 대동단결이 독립쟁취의 첩경이라고 하고<sup>6)</sup> 대대적인 모금운동을 시작하였다. 홍언은 한문과 중국어에 능통하여 주로 화교를 담당하는 위원이 된다.<sup>7)</sup> 1921년경에는 뉴욕을 비롯하여 중남미, 멕시코로 여행하여 화교들을 방문하게 되고, 1922년에는 캘리포니아 각지를 방문하는 것을 시작으로 그의 모금 여행과 강연 여행은 움직이지 못하게

5) 박미영(2002c), <재미작가 홍언의 시조 형식 모색과정과 선택>, 《시조학논총》 18, 한국시조학회, 163~171, 작가의 생애 참조.

6) 홍언 논설, <긴급한 電報와 通信-在美同胞의 반성을 촉함>, 《신한민보》 1920.2.12 등 1920년 초의 논설을 장식하는 주요 주제였음.



될 때까지 계속된다. 여행 도중에라도 《신한민보》에 일이 있으면 언제든 돌아왔다가 다시 떠나곤 하는 삶의 연속이었다.<sup>8)</sup>

1926년 멕시코 여행 후에 《신한민보》에 〈꿈결에 반긴 在墨同胞〉라는 기행문을 1927년 11월 3일부터 1928년 3월 29일까지 20회에 걸쳐 연재한다. 여기서 동포에 대한 소식도 있지만 멕시코의 풍물과 풍습, 엽힌 이야기 등을 중심 소재로 하고 중간중간 감회를 시로 표현하여 전형적인 기행문의 형식을 유지하고 있다.

1935년 홍언은 뜸하던 시작 활동을 본격적으로 재개하기 시작하는데 그 도화선이 바로 몽유시조라 할 수 있는 〈꿈에 고국에 가서〉 연작 시조 8편이다.<sup>9)</sup> 이를 계기로 활동을 재개하는 홍언은 1935년 9월 2일 각지 중국인의 초대로 샌프란시스코를 떠나<sup>10)</sup> 1936년부터 오래전, 애리조나 등 미국 서남부 지역에 독립운동 자금을 모금하는 대 여행길에 오르면서 본격적인 미국 기행가사의 창작과 발표가 이뤄진다. 이것이 1차 기행시가이다. 그 후에도 홍언의 여행은 계속되지만 1949년 죽음을 앞두고 ‘가주 기행’이라는 제목 하에 11편의 캘리포니아 기행시조를 발표한다. 이것이 2차 기행시가라고 할 수 있다.

두 차례 발표되는 기행시가-가사와 시조는 모두 조국을 그리는 몽유가사·시조의 발표에 뒤이어 《신한민보》에 게재된다.<sup>11)</sup> 이는 홍언이 다양

7) 〈홍언위원의 대활동〉, 《신한민보》 1921.9.29 : 〈순행위원 홍언씨 환착〉, 《신한민보》 1922.11.16 등 지속적으로 순행위원으로서의 활동이 기사 혹은 논설 등으로 게재 된다. 그리고 劉伯驥(1981)의 《美國華僑史》(台北)에도 홍언의 문학작품 및 독립운동에 대해 언급되어 있다고 한다(방선주(1989), 《재미한인의 독립운동》, 한림대학교 아시아문화연구소, 279면).

8) 전기적 사실에 대해서는 방선주(1989)의 《재미한인의 독립운동》과 박미영(2002) 참조.

9) 박미영(2004), 83~92면.

10) 〈홍언씨 출촌〉, 《신한민보》, 1935.9.5.

11) 박미영(2004)에 의하면 첫 번째 게재되는 몽유가사는 1935년 5월 9일부터 8편으로 나누어 연재, 두 번째 몽유시조는 1947년 10월 2일부터 6회 연재되었다.

한 여행 체험 속에서 특히 이 두 시기에 기행가사와 시조를 창작·발표한 데는 작가의 의도성이 내포되어 있다고 하겠다. 특히 1945년 한국의 독립이라는 사건을 분수령으로, 미국이라는 먼 이국땅에서 일제치하라는 제약성 때문에 갈 수 없는 조국을 그리는 때와, 자유로이 조국을 갈 수 있지만 이민지 미국 땅에서 생을 마감할 수밖에 없는 처지에서 극명하게 달라지는 작가의식이 게재함을 볼 수 있다.

### 1) 1차 미국 기행가사 : 이민자의 향수와 비판적 대미 인식

홍언은 모금 운동 혹은 《신한민보》와의 관계 속에서 공적이나 사적으로 북미지역을 여러 차례 여행하였다. 본인이 여행지에서 느낀 것을 발표한다는 의식 하에 발표되는 작품으로서<sup>12)</sup> 미국여행에 대한 첫 번째 기행시가는 개화가사의 형식으로, 1936년 1월에서 1937년 4월 사이 “동슈부(東海水夫)”라는 필명으로 22편이 《신한민보》에 발표된다.

홍언은 1935년 9월경부터 화교들의 초청으로 여행을 시작하여 캘리포니아 일대는 물론 오래전, 애리조나, 뉴멕시코, 텍사스 등 미국 서남부 전역을 거치고 있다. 발표되는 차례를 보면 캘리포니아 산타마리아에서 접경지대인 애리조나의 유마, 그리고 콜로라도 강 상류인 루스벨트 호수, 텍사스, 뉴멕시코, 애리조나, 캘리포니아 남부, 도산 안창호의 거처가 있는 로스앤젤레스, 그리고 다시 캘리포니아 북부 쪽인 샌프란시스코, 새스타 산이다.<sup>13)</sup> 이들을 여정이라고 보기에는 무리가 있어 보인다. 특히 1937년 발표되는 〈스타산의 절정〉(1937.04.15)과 1937년 4월 29일자에 한꺼번에 게재되는 〈아침의 밝은 빛-펜스미어에서〉 〈베농장을 지나며-윌로우스로부터 윌리암스까지〉 〈안 를 쏘코 가며-셰비스 평원에서-〉

12) 〈가주여행을 하며 보고 들은 것〉, 《신한민보》 1936.1.16.

13) 부록 참조.

와, <평원의 농사집- 스타를 지나 라모리에서->(1937.5.13)에는 창작 일자가 밝혀져 있는데 모두 1936년 12월 20일이다. 이런 점으로 보아 여정을 따라가기보다는 각 여행지에서 무엇을 어떻게 보고 어떻게 표현하고 있는가에 주목할 수 있다.

홍언이 1차 기행에서 특히 노정하고 있는 사실은 현지 생활인이긴 하지만 이민자인 타자로서 내면 갈등과, 미국을 바라보는 홍언의 미국에 대한 인식이 잘 드러나고 있다. 일제하의 해외유이민들은 정치적인 이유에서든 심각한 생활고 때문이든 조국을 거의 강제적으로 떠나오게 된 사람들이다. 이들은 낯선 나라에 적응하면서 그곳 국민들의 냉대 속에서 생계를 꾸려나가야 했기 때문에 이민지에서 겪는 고통은 조국의 독립에 대한 갈망, 떠나온 고향에 대한 향수와 더불어 더욱 가중될 수밖에 없다.

먼저 멀리 있는 조국이나 어떤 이상보다도 하루하루 살아가야 하는 고달픈 삶의 현장을 노래하고 있는 일련의 시들을 살펴보자. 1차 기행의 첫째 시가라고 할 수 있는 것이 <산중의 처녀-싼타마리아 산중에서>이다. 다음의 시에서 보는 바와 같이 첩첩산중은 세상과 격리하는 역할을 하고 세상의 풍파를 막아 준다. 1연에서 “— 셋는 산 늑다라케/세상을 막아있고/그 아 가는 물은/썩 업시 세상으로”라고 한 바와 같이 물을 통해 세상과 교통할 수 있는 것이기에 거울을 보고 세상을 통경하는 산타마리아의 산중에 사는 처녀에게 이 세상살이의 고달픔을 말한다. 세상의 맛은 탄식과 눈물로 점철된 것이다. 이것이 바로 홍언이 인식하고 있는 삶이다.

五 이 산은 휘장이오/이 물은 거울이라/거울을 보고 늑겨/휘장을 거드  
치라

六 휘장을 거드치면/그 박기 세상이라/세상에 끌려가면/단맛이 잇을테  
지

七 세상맛 못보고서/단줄로 아는 것은/사람의 천성이니/뉘 능히 막으라  
만  
八 단 뜻혜 쓴맛이란/탄식과 눈물이며/엠편이 미워져서/산중을 그려오  
리!<sup>14)</sup>

이와 같은 탄식과 눈물의 삶은 다음 두 시에서 더욱 구체화되어 나타난다. <더위-중가주 푸트에서>와 <길- 사스 하이웨이에서>를 살펴보자.

一 기름광 사다리가/하늘에 다은 곳에/ 발이 다리밟고/ 레를 오는겐  
가?  
二 넘어도 쓰겁기에/놀라서 쳐다보니/화경이 나츨걸려/인간을 우련  
다  
三 모 가 다는 괴운/치밀어 이글이글/면 산에 붉은 연기/불빛에 빗치  
난듯  
四 이에서 좀더하면/터지는 기름광에/초목이 쓸어지고/금석이 흘을겐  
  
五 여긔셔 사는 사람/네 어니 못가느냐?/간난 추은 살림/더위를 참는  
게지  
六 헤여진 우리 형데/홀린쌘 받아노면/강물도 되련만은/말라서 혼젼업  
소!<sup>15)</sup>

一 쓸업시 벌은길에/슈업시 가는 사람/ 사귀가 잇을 췌에/제각기 가는

14) <산 의 처녀>-쌌타마리아 산중에서-, 《신한민보》 1936.01.02, 1465호.

15) <더위>-중가주 푸트에서-, 《신한민보》 1936.09.03, 1499.

모양

二 비단을 감은 자는/쇠수레 편히 안져/최토록 술 마시고/고기를 집십  
으며

三 혈머서 람루한 이/거름이 집신 감발/먹지도 못 든지/괴 이 창량하  
다

四 진 후 이 길우에/자최가 싰허지니/누구나 가는 사람/가기는 다 갖  
거니

五 웨 사람 길가는고?/일 있어 가는게니/일 업는 쇠수레는/집신만 못한  
게라

六 혈벗고 집신 감발/주려서 가더 도/일 있어 가게되면/일한 것 남길  
계지!

七 길다러 무리보자/무슈히 가는 중에/일 있어 가는자를/땀이나 보았느  
냐!<sup>16)</sup>

먼저 인용한 <더위>는 캘리포니아 중부 유전지대인 태프트(Taft)에서  
과중한 육체노동을 하고 있는 우리 동포들의 고통을 노래하고 있다. 특  
히 이 태프트 유정(油井)에서 우리나라 사람들이 많이 노동을 했다 한  
다.<sup>17)</sup> 보통 사람들은 참지 못할 더위 속에서 추운 가난 때문에 인간의 한  
계를 넘어서는 노동을 하고 있으며, 그 땀이 강을 이룰 수도 있는 데도 그조  
차 더위 때문에 흔적도 없어진다는 것이다. 모래가 이글거리며 불길이  
솟아 초목이 다 쓰러지는 유정의 구체적인 묘사 속에서 초기 이민자들이  
미국에서 겪는 현실의 비참함을 읊고 있다.

다음에 인용한 <길- 사스 하이웨이에서>에서는 우리 노동자는 입지

16) <길>- 사스 하이웨이에서-, 《신한민보》, 1936.07.16. 1492호

17) 방선주(1989), 285면.

도 먹지도 못해 거의 죽을 지경이나 고용주는 비단옷을 입고 자동차를 타며 최상의 음식으로 호사를 누리고 있는 것이다. 물질적으로 있는 자와 없는 자를, 물질이 있으면서 할 일이 없는 자와 물질적인 풍요로움이 없더라도 할 일이 있는 자로 대비하여 보여 주면서 헐벗고 주린 자가 해 놓은 일이 세상에 남아 있게 된다고 하는 것이다. 또한 고용주로서, 호의호식하는 하는 미국인보다는, 죽을 고생을 하고 일을 하는 이민자인 짚신이 그래도 낫다고 한다. 쇠수레, 즉 자동차로 대변되는 미국인과 짚신으로 상징되는 한국인으로 볼 수 있는데 일 있는 짚신이 더 낫다고 함으로써 고통을 참으며 무엇인가를 이루려는, 독립을 갈망하는 이민자 한국인에 대한 자부심을 보여 주고 있다. 이와 같이 독립의연금을 모금하러 다니면서 수없이 귀환을 다짐하는 독립에의 의지와 현지에서 일상생활을 영위해야 하는 해외유이민자로서 양면적인 고통을 느끼고 현지에서는 소수의 타자일 수밖에 없는 내면의 갈등이 시의 주제가 되는 것이다.

이민지의 고통은 생계를 해결하려는 육체적인 고통만 아니다. 애리조나 주에서 만난 인디언을 보면서 정복자인 백인 미국인과 인디언을 대비해서 인종의 문제를 읊어 내고 있다. 흥언은 미국의 원주민이면서 서구 문명에 밀려 삶의 터전을 잃어 이방인 신세가 되어 버린 인디언들에 특히 관심을 가진다. 애리조나 유마(Yuma) 근처의 클리프 드웰링(Cliff Dwelling)에 있는 인디언의 옛 궁을 찾아서 다음과 같이 노래하고 있다.

- 一 저녁이 비인 산/훤 가 날아든다/그림의 붉은 는/솜갓치 셔있고나
- 二 문혀진 산성 안에/불어진 주초들은/掘의 황 왕/올랐든 꺾이오
- 三 후덩에 돌아들어/옥들을 짚아는 것/왕후가 목욕한 후/누어서 있든
- 라
- 四 털관 안이뵈고/복소리 고요하니/절벽을 직힌 장사/전 이 쉬여졌
- 다

五 十자가 통한 길이/툰국에 다왔지만/네 고향 버리고/밭길이 돌아서  
라

六 성 아 안즌 로인/처랑이 말하기를/자손이 유마에서/바구미 걸어  
팔어<sup>18)</sup>

인디언의 폐허가 된 궁터에서 그 유적을 보면서 화려했던 과거의 흔적을 재구해내고 있다. 그러나 현실은 무너진 성터와 어울리는 노인이 있을 뿐이며 옛날이면 전사였을 젊은이는 유마에서 바구미를 걸어 파는 신세로 전락하고만 사정을 읊어내고 있다. 그런가 하면 다음의 두 시가에서 좀더 정신적인 문제를 심각하게 다루고 있다.

전략

四 활살이 썩거지고/ 털관 일었지만/령혼이 살게되면/면류관 얻을게지

五 툰국에 들어간 후/씨지를 안는 량식/육신이 인간에서/주림을 嘶허하라

六 취 조흔 명산/ 정을 다 닛고져/싼 세상 에루살뿐 믿음에 바라보  
니<sup>19)</sup>

전략

五 종각에 올으난 길/층계를 싸은 돌은/홍인이 굴렸건만/아는 자 업는  
계라

六 문 압혜 웃고 섰는/신부님 손에 성경/잘 먹고 살진 몸들/심으로 가렸  
으니<sup>20)</sup>

18) <인디언의 掘窟>-클리푸 주 윌링에서, 《신한민보》 1936.02.13. 1471호.

19) <인딜 툰주교당 二장>-아리조나 유마에서- 제2장, 《신한민보》 1936.5.7. 1482호.

20) <천주교의 掘절- 타 바바라에서>, 《신한민보》 1937.01.28. 1519호.

먼저 인용한 시는 유마의 성당에서 읊은 〈인딜 턴주교당〉이라는 세 편의 연작시 중 두 번째 작품이다. 성당에서 미사를 드리는 인디언들을 보면서 자신들이 가지고 있던 여러 것들 즉 외부적으로 생명을 지켜주는 활과 화살, 그들의 상징인 새털로 만든 관을 포기하며, 그들의 삶의 터전인 명산을, 그들의 생각들을 다 잊고서 새로운 정신적인 지주를 찾고 있음을 노래한다. 홍언은 4241년(1908년)에 예수교회에서 학습을 받고 그 다음 해에 세례를 받은 세례교인이다.<sup>21)</sup> 세례교인으로서 유마뿐만 아니라 산타 바바라 등 본인이 기행하는 곳의 성당을 자주 방문한다. 여기서 발견한 인디언들에 대한 감회는 위와 같이 자기의 정체성을 포기하고 있는 모습인 것이다.

두 번째의 작품은 그 후 산타 바바라의 성당을 방문하고 지은 〈천주교의 掘절〉로 좀더 신랄해진다. 종각을 올리고 계단을 만들고 성당을 짓는 노동은 홍언이 하였지만 정작 그것을 누리는 신부의 모습에서는 홍언의 흔적을 찾아볼 수 없다. 서양의 성경을 들고 살전 모습으로 근엄한 예복을 입고 있다. 정복한 자와 정복당한 자로서의 백인 미국인과 홍언중 인디언의 차별성 속에서 홍언은 미국인과 한국인과의 관계라는 현실을 읽어내고 있는 것이다. 앞서의 고통을 노래하는 데서도 그러했듯이 이런 관계 속에서도 서양인인 미국인과는 다른 가치로서 인디언의 긍지를 노래한다.

### 전략

三 얼골이 붉었으 /마음도 붉어 있고/ 활은 네 풀 로/뉴욕과 치카코에/공교한 흰 사람의/화려와 엇더하나

四 그곳의 흰 사람은/침침한 비단 휘장/전깃등 가리우고/녹이든 령훈육

21) 홍언이 홍사단에 제출한 자필 이력서에 근거한 것임: 박미영(2002), 168~169면.



신/너의를 쓸쓸하다/우습게 역이지만

五 너의는 이곳에서/휘장이 구름이오/ 불이 명월이 /가슴이 시원하야/  
그들의 답답한 것/불상히 보는게라!<sup>22)</sup>

위의 노래는 애리조나에 있는 아파치 트레일에서 결혼하는 한 쌍의 인디언을 보면서 그 감회를 읊은 〈 쌍의 새깃〉이다. 이 노래는 앞서 인용했던 다른 노래들과 마찬가지로 一, 二 등으로 구별하여 기사하고 있지만 번호마다 다시 기사해 보면 시조의 형식을 취하고 있다. 그러나 내용이 시조 한 편으로 분절되는 것이 아니기 때문에 시조라고 하기보다는 개화 가사의 형식으로 보는 것이 더 나을 듯하다.<sup>23)</sup> 내용은 얼굴이 붉은 흥인종과 대도시 백인의 화려함을 대비시키고 있다. 도시의 물질적인 화려함 속에서 녹슨 영혼으로 흥인종들을 우습게 여기지만 인디언들은 도리어 자연 속에서 도시의 미국인들을 불쌍하게 여긴다고 인디언들의 삶에 영적인 가치를 인정하고 있는 것이다.

이렇게 미국사회 내에서 인디언과, 인디언과 동일시되는 이민자의 낮은 경제적 지위와 인종차별 등을 보면서 그래도 돌아갈 조국이 있음을 위안 삼고 꿈에서나 자유로워지고자 하는 작자의 의지를 통해서 이민자로서의 인식을 읽어낼 수 있다. 이는 여행길에 오른 나그네의 객수와 향수와 겹쳐져 나타나게 된다. 다음 시를 주목해 보자.

一 먼동이 터진 다음/한편의 검은 안 /밤빛을 거더가고/또 한 편 붉은 안 /아침 오는 소식

二 갈 기 석벽 우에/큰 솟이 「푸른 바다」/그 로 곱혔는 / 인이 일

22) 〈 쌍의 새깃〉-아리조나 퀴 트레일에서-, 《신한민보》 1936.08.20, 1497호.

23) 박미영(2002), 184~185면.

즉씨여/어 로 가려느냐?

三 산산한 물바람이/품안에 들어오고/바다풀 맑은 향기/살 속에 옛으  
/써나기 연하다

四 여기가 동 라면/「약립 룩사의로/가는 비 고흘 바람/도라를 가지안  
코」/일 을 지 겐 …

五 어제밤 베 우에/은근히 빗치우든/반달의 남은정미/「젤몬트」까지  
와셔/외로히가는 나를/보 고 도라간다<sup>24)</sup>

위의 시는 1936년 10월 15일에 발표된 〈‘오순비유’를 써나며〉이다. 오순비유(Ocean View)는 몬테레이에 있는 호텔로서 몬테레이에서 떠나는 정을 노래한 것이다. 바로 앞서 노래한 〈‘오 비유’의 하로밤〉에서 보면 몬테레이는 아주 아름다운 바닷가 마을인 듯하다.<sup>25)</sup> 여기서 하루밤을 지내면서 다시 “홀연이 의 몸이/갈 기 되었든지/두 날 활신 폐고/씻 업는 만경창과/맘 로 날나가니/이것이 썸이런가?”<sup>26)</sup> 하고 고국으로 날아가는 자유로운 갈매기가 되기도 하였다. 이런 밤을 보내고 눈을 뜬 흥언은 자연의 아름다움을 다시금 느끼며, 자신에게 “어디로 가려느냐”고 묻기도 한다. 그래도 흥언은 고국을 잊지 못하고 만약 “동해”라면 일생을 지낼 것이지만 그러지 못하는 심정을 달로써 대신하고 있다. 밤에 자신을 자유로운 갈매기의 꿈을 꾸게 해주었던 몬테레이 바닷가 호텔에서의 반달, 그 반달의 긴 배웅을 받으며 다시 길을 떠나고 있는 것이다. 미국

24) 〈‘오순비유’를 써나며〉-몬테레이에서, 《신한민보》 1936.10.15, 1505호.

25) — 창을 열고보니/ 양의 초흔 풍경/창박게 기다리다/방 안에 들어올듯/눈 압혀와  
있으니/여기가 ‘오 비유’

二 밤중에 쉬는 물에/바람이 잔잔하야/안 가 얽어지고/반월은 빛도 절반/으스를 하여  
지니/뭇별이 반짝 반짝 〈‘오 비유’의 하로밤〉, 《신한민보》 1936.10.08, 1504호.

26) 〈‘오 비유’의 하로밤〉, 《신한민보》 1936.10.08, 1504호.

해안의 아름다운 경치도 또한 그에 대한 자신의 감정도 고국에 대한 염려와 향수로 차단하고 있는 것이다. 이런 의식은 고국과 비슷한 풍경을 지닌 바닷가에서 먹는 음식을 통해서도 나타난다.

- 一 진주를 푸는 조 /겉품이 접갓고/흰살은 설이며/물빛이 진주로다
- 二 비슷한 고국풍이/반기는 그리로셔/홀연히 각는 것/남양의 은섬일세
- 三 물 위에 풀은 산이/풍경도 죠커니와/그 아 흰 모 예/쪼 를 여  
다가
- 四 으로 회를 치고/익혀서 먹는 맛은/정에도 있는 게라/안먹지 못할  
겐
- 五 원수의 난 이가/륙디를 다 췌앗고/〈바다도 것이니/조 를 못 리  
라〉
- 六 고향에 잇건만은/고향맛 그리워셔/궁금한 고향이/타향과 갓다지  
오?<sup>27)</sup>

홍언은 몬터레이 근처 모스 랜딩(Moss Landing)<sup>28)</sup> 바닷가에서 다시 고국의 풍경을 발견하고 있다. 큰 조개와 물 빛, 푸른 산, 흰 모래. 이런 풍경 뿐만 아니라 조개를 회로, 또 익혀서 먹으며 일제하에 있는 조국 땅을 생각하며 비분강개하게 된다. 고향이라고 있지만 “원수의 난쟁이”가 다스리고 있는 일제하에서 그 고향은 이미 타향이 되어버린 현실을 떠올린다. 고향과 비슷한 풍경만 보아도, 비슷한 물건만 보아도 금방 고향 생각으로 가득 차는 홍언은 언제 어디서나 향수에 젖고 있다. 이와 같이 이 근처의 바닷가를 기행하며 느끼는 홍언의 정서는 예사롭지 않다. 이러한

27) 〈조개를 먹으며〉무스 딩에서, 《신한민보》 1936.11.05, 1508호.

28) 부록 주10) 참조.

심정을 다음의 시에서 짐작해 볼 수 있다.

一 쇠수레 가는 길이/도라셔 이리저리/천봉이 주춤주춤/만학이 이슬이슬  
 二 전나무 소손 중간/안 가 서리/음달진 언덕에는/흰 눈이 썩엇더라  
 三 끼여진 그림 째에/아침 비여져서/비발에 빗치우니/은실이 밝았으며  
 四 층암의 폭포수난/구슬이 부서지고/그아 시 물이/왈-왈 흘러간다  
 五 공 에 걸친 다리/무지개 콧거니/절벽에 달린 집은/그 누가 사는  
 나?  
 六 산을 바라볼 제/저 먼 곳 어이갈고/게 가서 도라보니/오든 길 아득하  
 오<sup>29)</sup>

위의 시는 캘리포니아 주 북부에 있는<sup>30)</sup> 새스타산을 기행한 감회를 노래한 < 스타산의 절정>이다. 신문계재 일자는 1937년 4월 15일이지만 작품의 말미에 “一九三六, 十二, 二〇”라 하여 1936년에 지은 것임을 알 수 있다. 자동차를 타고 새스타산의 정상에 오르면서 아름다운 경치들을 구체적으로 읊어내고 있다. 그러나 마지막 연에서는 흥언의 처지를 반추하고 있다고 볼 수 있다. 가야 할 길을 아득하게만 바라보았는데 길을 가고 보니 산 길이 아득해져 있음, 살아가야 할 미국 생활보다 돌아가야 할 고향이 점점 멀어지고 있는 것이다. 이는 앞서의 갈등에 대한 어떤 심경이 내비춰지고 있다 하겠다.

이와 같이 볼 때 흥언의 연작적인 첫 번째 기행시가에서는 이국적인 풍물 속에서 호기심을 드러내며 신기해하기도 하도 여행의 목적이기도 한

29) < 스타산의 절정> 마운트 스타에서, 《신한민보》 1937.04.15, 1530호.

30) 부록주11) 참조.

자신의 임무에 충실하여 조국 독립에 대한 결연한 의지와 더불어 고국에 대한 향수를 엿볼 수 있다. 그러나 홍언의 기행에서 주안점은 이민자들과 본국인들의 갈등양상은 물론 인디언들과 더불어 소수민족, 피압박민족이라는 동질성을 발견하며, 자신의 이민자적 처지를 인식하고 현지에 대한 비판적인 시선을 담아내는 데 있다고 볼 수 있겠다.

## 2) 2차 미국기행시조 : 이민지에의 애정과 순응 양식

홍언은 1차 기행시가를 발표한 이후에도 경물을 노래하는 시조를 자주 발표한다. 그러나 기행시가로 연작적 성격이 분명한 2차 기행시가는 1949년 죽음을 앞두고 마지막으로 실행하는 미국 여행을 노래한 기행시조이다. 이 시조들은 〈가주귀〉이라는 고정 제목에 부제를 붙여 〈신한민보〉에 1949년 9월 15일부터 11월 24일까지 11차례 발표한다. 여기서는 〈신한민보〉에 문학 작품을 발표하면서 주로 사용했던 ‘동 슈부(東海水夫)’라는 필명을 사용하지 않고 다른 필명인 ‘추선(秋船)’을 사용하였음을 주목할 만하다.

이들 작품에 앞서 1945년 독립 후에 홍언은 혼란이 가중되는 조국의 현실과 자신이 조국에 가지 못함을 주제로 노래하는데 1947년에 발표되는 〈꿈속에 강산〉 연작시조이다.<sup>31)</sup> 이는 꿈 속에 고국을 찾아가는 몽유 시조로 조국이 독립이 되었지만 이민지 미국 땅에서 생을 마감할 수밖에 없는 이민자로서 조국에 대한 인식이 나타난다. 말하자면 꿈 속에 찾아간 고국은 달라졌으며 남북의 대치상황에서 오히려 자손이 불상하며 미국에 사는 자신의 처지를 두둔하는 의식을 드러내고 있는 것이다. 이 시기에는 타향이라고 느끼고 언젠가는 꿈에 그리던 무릉도원을 찾아 떠나야 한다고 생각했던 미국이지만 지금 와서 보니 도리어 평안하며 나아가서

31) 박미영(2004), 97~101면.

는 무릉도원이라 할 수 있겠다'는 의식 속에서 현실에 순응하고 만족하자는 자신에 대한 자조적인 위로의 시조 <무릉도원>을 발표하기도 한다.<sup>32)</sup>

이런 의식 속에서 1949년 캘리포니아를 기행하면서 《신한민보》에 게재하는 일련의 시조에는 평화로운 미국의 해안 도시들의 풍경이 담겨 있다. 이 시조들이 노래하는 캘리포니아의 여러 장소는 수차례 여행한 곳으로 1차 기행시조의 시기에 왔던 곳도 있다. 흥언은 캘리포니아 곳곳을 짧은 시조 속에 아름다운 풍경화의 한 폭처럼 묘사해내어 아름다움을 절로 느끼게 한다. 이런 경치에 담아내는 작자의 태도를 살펴 보면, 여러 차례 방문한 곳이지만 그때까지 한 번도 정을 붙인 적이 없었던 곳에서 자신을 반겨주는 여러 가지 미국의 풍경들을 마음에 담고 정서적으로도 합일하고 있다. 이런 태도와 심정은 다음의 여러 시조에서 발견된다.

청산도 의구하고 / 녹수도 의구하고  
 명월은 웃는드시 / 오는나 반기거늘  
 엇지타 보든갈 기 / 모르난체 하오리<sup>33)</sup>

넛날의 거주항구 / 풍경도 죠커니와  
 점복이 대접갓고 / 멀치가 명산이라  
 인이 제정을붓쳐 / 먹고놀고 가노라<sup>34)</sup>

첫 번째 시조 <가주귀 / 무스 텅에서>에서 노래하는 모스 랜딩은 몬테레이 근처로 1936년에도 방문하고 기행가사를 남긴 곳이다. 당시 고향

32) <무릉도원>(《신한민보》 1947.04.07, 2033호) 등 다수의 시조에서 이런 의식이 드러난다.

33) <가주귀 / 무스 텅에서>, 《신한민보》1949.10.6, 2156호.

34) <가주귀 / 올드 - 몬트레이에서>, 《신한민보》 1949.11.10, 2161호.

과 비슷하다고 느꼈던 이곳을 만년에 다시 찾아온 작자에게 이 땅의 풍광 산과 바다, 달이 반가운 눈길을 보내고, 갈매기에게 친숙함을 느끼게 되는 것이다. 둘째 시조인 〈가주귀 / 올드-몬트레이에서〉에서 자신은 행인, 즉 나그네 이민자이지만 풍광도 좋고 물산도 풍부하니 이제는 정을 붙여 미국이 제공하는 여러 혜택을 누리려 한다는 의지를 표명하고 있다. 즉 반평생 가까이 타자로서 물위에 기름처럼 살았던 이민자 홍언이, 미국을 생활의 터전이자 자신이 이제 영원히 몸담을 곳으로 보아 애정어린 시선으로 보기 시작한 것이다. 다음 세 수의 시조에서는 이런 의식이 더욱 선명해진다. 차례로 살펴보자.

산머리 올라오니 / 여기가 인간천상  
수풀에 지는구름 / 묘연히 바라보며  
그것해 수간초옥이 / 뉘집인가 못노라<sup>35)</sup>

구야 날지마라 / 너찾져 예왓노라  
네본심 물이라면 / 내신세 구름이니  
구름과 물의 가 / 갖치할수 잇고나<sup>36)</sup>

프른산 락락장송 / 수풀이 향기롭고  
그아레 시 물은 / 수정이 흘러간다  
이곳에 수간초옥을 / 엮어 가 하노라<sup>37)</sup>

35) 〈가주귀 / 쉐루이스옴비스보에서〉, 《신한민보》 1949.09.22, 2154호.

36) 〈가주귀 / 쉐몬트에서〉, 《신한민보》 1949.10.27, 2159호.

37) 〈가주귀 / 킹스우를에서〉, 《신한민보》 1949.10.20, 2158호.

〈가주귀 / 썬루이스옴비스보에서〉를 노래한 위의 첫 시조에서는 미국의 땅을 인간세계의 복된 하늘처럼 여기며, 그 속에 있는 집에도 관심을 보인다. 〈가주귀 / 쉐لم톤에서〉를 노래한 두 번째 시조에서는 이민자로서 여기저기 떠돌며 살아야 했던 스스로를 델몬트 바닷가를 나는 백구와 함께 살아갈 수 있는 가능성을 열어 놓으며 또 그렇게 하려는 의지를 보인다. 그런가 하면 마지막에 인용한 〈가주귀 / 킹스우롤에서〉에서의 경치는 산과 큰 소나무, 향기로운 수풀, 맑은 시냇물로 우리의 전통 시조 속에 흔히 표현되는 어휘와 이미지의 조합으로 표현되어 있다. 어찌면 시조의 세계, 한국적 정서로 표현될 수 있는 경치 속에서 흥언은 바로 소박한 초가집을 짓고 살고 싶다고 하는지도 모른다.

이와 같이 1949년에 발표되는 기행 시조에서는 1936년의 기행가사들과는 사뭇 다른 태도를 볼 수 있다. 1945년 조국은 독립을 맞이하게 되고 그해 가을 미주한인대표 고국방문단이 결성된다. 그러나 흥언은 왕복여비와 숙박비를 마련할 수 없어 방문단에 참여하지 못하고, 꿈에도 그리던 고국 땅을 밟아보지 못하게 된다. 고국으로의 귀환이 좌절된 상태에서 발표되는 이 기행시조들에서는 1차 기행에서 보여준 미국에 대한 비판적인 태도와는 아주 다르다.

이제 흥언에게는 미국이 귀향을 전제로 한 망명지가 아니라 영구히 살아야 할 삶의 터전이다. 이 미국 땅에서 생을 마감해야 한다는 의식 속에서 이민지에 순응하려는 노력으로 나타난다. 미국의 풍광 속에서 따뜻한 시선을 발견해내고 또 이들에 대한 흥언의 마음 또한 비판적이기보다 애정어린 눈길로 삶의 동반자로 받아들여지게 되는 것이다. 흥언이 미국에서 발견해내고 수용하고자 하는 미국은 예전에도 있었던 미국을 있는 그 자체라기보다는 자신의 인식을 바꿈으로써 자신이 원하는 모습으로 재이미지화한 미국이라고 볼 수 있다. 즉 반추하고 추억하면서 각인시켰던 고향의 이미지로 미국을 뒤덮어 놓음으로써 순응하는 통로를 마련한 것



이다.

### 3. 인식 변모의 의미

홍언이 《신한민보》를 통하여 두 차례 집중적으로 발표한 기행시가의 국문학사적인 의의는 조선 후기 기행가사·시조의 전통에서 찾아볼 수 있다. 조선후기 기행가사가 사실적이고 구체적인 경물 묘사로부터 점차 기행 공간이 객관적이고 물리적인 공간으로 인식되는 경향을 보인다. 이를 바탕으로 새로운 경험을 얻고자 하는 본격적인 기행물로서의 성격에서 나아가 일상적인 삶의 한 양태를 반영하고 있는 전통성 속에서 홍언의 기행시가를 파악할 수 있다. 특히 기행 시조의 경우, 조선 후기 이세보가 26세에 청나라를 기행하면서 지은 16수의 시조에서 경물 묘사에 인상적 형상화와 대칭의식<sup>38)</sup>이 겹쳐져 나타나는 전통과 긴밀히 연결되어 있다.

따라서 홍언이 직접 밟고 느끼는 미국의 자연은 일상적인 삶의 생존경쟁이 벌어지는 구체적인 공간이면서, 1920년대 최남선이 밟았던 민족정신이라는 이념의 공간, 신비의 공간과도 같은 미국에 대한 혹은 고국에 대한 지향의식이 함께 담겨져 있는 곳이다. 기행문학이란 체험을 바탕으로 하며, 일차적으로는 경물(자연)과 풍속을 진술하는 방식을 통해 자연과의 관계를 설정하는 것으로 시작한다. 홍언 또한 이를 바탕으로 자연과의 관계설정을 넘어서 자연이 담기는 장소의 이데올로기들과 맞닥뜨리게 되는 것이다.

앞에서 논의한 바와 같이 두 차례에 걸친 기행시가의 발표는 홍언의 이런 문학사적인 의의를 충분히 노정하고 있다. 1936년과 1937년에 걸쳐

38) 진동혁(1982), <이세보의 기행시조 연구>, 《고려대어문논집》 23 : (2000)《이세보시조연구》, 도서출판 하우, 343면.

발표되는 첫 번째의 기행가사와 1949년에 발표되는 기행시조가 그것이다. 캘리포니아를 중심으로 한 미국 기행이라는 점에서는 두 차례 모두 공통점을 갖고 있으나 그에 대한 인식은 사뭇 다르다. 여기에는 한국의 독립이라는 큰 역사적인 사건이 개입되어 있다. 공교롭게도 이는 흥언이 추억어린 조국 산하를 꿈 속에 기행하는 몽유가사·시조와 맞물려 있는데 그 시기 또한 1, 2차의 기행시조가 발표되기 전에 1, 2차의 몽유가사·시조가 발표되어 흥언의 의식 변화를 추적가능하게 하고 있다.

1차 기행시가에서 보여 주는 흥언의 태도는 미국 현지의 자연 경물에 대한 아름다움을 느끼고는 있지만 그 속에 담겨 있는 의식은 비판적이다. 인디언들의 비참한 상황, 서양인들에게 삶의 터전을 빼앗기고 주변인으로 전락한 인디언과 미국인의 대비를 통해 이민자인 우리와 미국인의 관계를 읊어내고 있다. 그리고 현지에서의 비참한 삶의 양상에 대해서 고통스럽게 읊어내고 있는 것이다. 이런 상황에서 고국에 대한 향수는 클 수밖에 없다. 자의든 타의든 강제적으로 이주할 수밖에 없는 처지였고 또 귀환을 가로막는 조국의 현실을 타개하기 위하여, 조국이 독립하는 그날까지 스스로를 다잡아 이민지에서의 고통을 이겨내고자 한다.

이런 기행가사에 앞서 발표되는 몽유 가사에 나타나는 조국에 대한 인식과 함께 보면 더욱 이 의식은 선명해진다. 1935년에 발표되는 〈꿈에 고국에 가서〉 연작 시가는 시공을 초월하여 조국의 강산을 그리움으로 헤매고 있다. 30년 전, 조국에서 겪은 체험이나 추억이 농축되고 마음속에 각인되어 더욱 선명한 이미지를 형성하고 있는 것이다. 유년기에 뛰어놀았던 남산을 반추하고 아름다운 강산을 왜색으로 물들이는 일제하의 실정에 탄식하기도 하며 그 고향의 살찐 도미 맛 등으로 눈물짓는다. 그리고 하루빨리 고국으로 귀환하여 편안한 여생을 보내게 되기를 염원하는 것이다.

1차 기행가사와 몽유가사를 통해 보면 이민지인 현지에 대한 부정적인

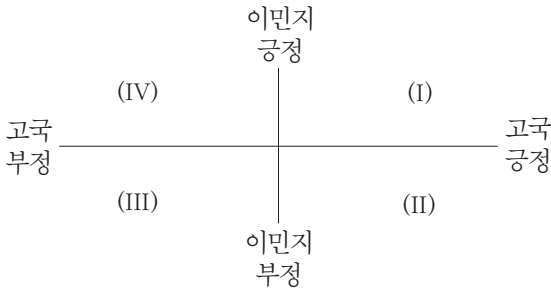
태도와 고국에 대한 향수는 동전의 양면처럼 홍언의 내면의식을 형성하고 있음을 알 수 있다. 그러나 1945년 조국의 독립이라는 역사적인 사건을 맞이한 이후에 홍언의 태도에는 변화가 생긴다. 1945년 독립이 되어 이제는 남의 치하가 아니라 얼마든지 자유롭게 고국에 고향에 돌아갈 수 있게 되었지만 귀국, 귀향이 개인적인 선택의지에 맡겨지자 홍언은 경제적인 여건을 비롯하여 개인적인 이유로 돌아갈 수 없게 된 것이다.

이런 상황에서 죽음을 앞두고 평소에 자주 다녔던 캘리포니아를 여행하면서 발표하는 2차 기행시조에서는 미국의 풍광에 대한 태도가 달라진다. 객관적인 아름다움에 대한 묘사는 다를 바 없지만 그 자연에 애정 어린 눈길이 주어지며, 나아가 정붙이고 살아야겠다는 적극적인 태도를 표명한다. 여기에서 홍언이 두 번째 몽유시조, 즉 독립이 된 우리나라를 꿈 속에서나 방문하는 〈꿈속에 강산〉를 통해 보여 주었던 조국에 대한 인식과 관련지어 볼 수 있다.<sup>39)</sup> 조국은 독립을 했지만 홍언에게는 독립 이전이나 이후에나 고국은 꿈 속에서나 가볼 수 있는 곳이 되었다. 이런 홍언에게 조국은 더 이상 추억으로 각인된 향수의 장소가 아니라, 분단 현실을 받아들여야 하는 이데올로기의 현장이며, 경제적인 빈곤으로 비참한 후손들의 삶의 터전이라는 인식으로 다가 온다.

이로 볼 때 홍언은 초기 이민자로서 조국과 이민지에 대한 이중적인 태도를 극명하게 지니고 갈등하면서 정체성을 찾고자 노력한 작가라고 할 수 있다. 홍언의 이러한 태도가 잘 드러나는 기행시가의 작품세계를 통해 현재 이산 문학에서 중점적으로 논의하는 정체성의 문제를 이론화할 수 있는 토대가 마련된다. 이에 대해 잠정적인 가설로서 다음과 같은 축으로 설정해 볼 수 있다.

---

39) 박미영(2004).



(I)의 경우가 가장 이상적일 것이다. 고국에 대한 긍정적인 태도와 더불어 순조롭게 이민지의 생활과 이데올로기를 받아들이는 것이다. 이민지와 고국과의 왕래가 순탄하며 양쪽 모두에 물적 기반이 있다면 가능한 국면이다. 작품으로 말하자면 우리의 문학사에 당당하게 영입될 수 있는 문학작품이면서 참다운 미국문학이 되기를 바라는 희망적인 국면이라고 할 수 있다. 여기에는 언어 문제가 깊이 관여한다.

(II)의 경우는 고국과의 유대관계가 끈끈하고 고국에 대한 끊임없는 귀환의 욕구가 있는 것으로 현지 적응에 실패하거나 현지 적응의 노력이 없는 경우라고 할 수 있다. 대부분 일제 치하의 망명자들 혹은 이민 1세대들이 이 경우에 해당하고, 본국 귀환이 전제된 유학생의 경우도 여기에 포함시킬 수 있다. 이때 고국에 대한 향수와 현지에 대한 부적응 사이에서 상당한 갈등을 겪게 된다. 이 경우 대부분 기원으로서의 회귀라는 민족열, 참자야 찾기로 귀결된다.

(III)의 경우가 가장 불행한 경우로 영원한 방황과 유랑으로 국제적인 혹은 초국가적인 유목민으로서 살아가야 함을 시사한다. 다른 측면에서 보면 보편주의도 토착주의도 거부하면서 고정적인 아이덴티티에 묶이지 않고 끊임없이 이동하며 아이덴티티 자체를 유동적인 것으로 만드는 진정한 포스트 콜로니얼 문학의 대상이라고도 할 수 있다.

(IV)의 경우는 망명이든 이민이든 이민지에서 살 수밖에 없을 때 좋은

싫든 선택해야 하는 방법일 것이다. 고국으로의 귀환 욕구 또는 고국에 대한 미련을 끊어버리고 현지의 이데올로기를 내면화하면서 현실에 적응해나가는 것이다. 특히 이민 1.5세 이상의 이민자들, 이런저런 사정으로 고국으로 돌아올 수 없는 사람들이 해당할 것이다.

홍언의 경우는 처음에 (Ⅲ)의 처지에서 (Ⅳ)의 처지로 바뀌어 가는 과정을 잘 보여 주고 있다. 특히 그가 미국기행을 통해 현지 풍물과 현지 인식을 담은 기행시가 문학에서는 그 어느 작품에서보다 이러한 태도가 더욱 더 극명하게 드러난다. 특히 (Ⅳ)의 경우에 현재 재미한인 작가들이 보여주는 미국 이데올로기 수용태도와는<sup>40)</sup> 다른 양상을 보여 더욱 그 경과적인(transition) 의식의 전환이 주목된다. 즉 미국의 이데올로기, 현실 그 자체를 수용하며 정체성을 확인해 가는 것이 아니라, 본인이 가지고 있는 한국의 이미지, 꿈과 향수로 상징화된 긍정적인 이미지를 미국의 현실에 덧씌우는 과정, 문학적 재이미지화(Re-imagination) 과정 혹은 현실의 상상적 공간화 과정이 게재되어 있다고 하겠다. 심하게는 현지에의 동화라기보다 인지 부조화적인 내면의 갈등에 잠정적인 타협점을 제시하였다 고도 볼 수 있다.

#### 4. 결론 : 장거리 민족의식의 해명을 위하여

지금까지 재미작가 홍언(洪鵑, 1880~1951)의 미국 기행시가-가사와 시조를 대상으로 작품에 나타나는 작가의식과 그 변모의 의미를 살펴 보았다. 1936년과 37년, 그리고 1949년 두 차례에 걸쳐 발표하는 미국 기행시를 중심으로 돌아갈 고국이 있음을 전제한 망명자로서 현실에 대한 비

40) 이동하(2004), <재미 한인 소설을 통해서 본 한국문화와 미국문화의 만남-강용훈과 김은국을 중심으로>, 《전농어문연구》 15· 16, 서울시립대 국어국문학과, 26면.

관적 인식과 갈등, 돌아갈 고국이 있음에도 불구하고 돌아가지 못하게 된 현실 즉 조국 귀환에로의 욕망 좌절과 현지 동화를 위한 자아의 갈등을 고찰하고 이민지에서의 정체성을 확립하려는 코리안 디아스포라 문학의 본질에 대해 가설적인 좌표를 마련해 보았다.

현재 민족문학과 세계문학, 특수와 보편 등의 관계 양상 속에서 세계 도처에 흩어진 고려인, 조선인, 한민족을 대상으로 민족의 경계 및 민족 문학의 경계 혹은 자국 문학의 범위를 정하고자 하는 연구들이 활발히 진행되고 있다. 일찍이 망명지 문학에 대한 연구로 시작되어<sup>41)</sup> 최근 디아스포라 혹은 포스트 콜로니얼리즘이라는 개념의 틀 속에서<sup>42)</sup> 일본 지역의 문학과 작가에 대한 이론적 모색,<sup>43)</sup> 중앙아시아·러시아 지역의 문학과 작가에 대한 연구,<sup>44)</sup> 미국의 최근 작가 연구<sup>45)</sup> 등등을 통하여 세계 도처에 이산되어 있는 한민족의 문학에 대한 접근 시각을 마련하고 있다. 이들 연구를 통해 확인되는 작가의식은 고국으로의 귀환 욕구와 그리움으

41) 박근배(1993), <일제강점기 민주체험의 시적 수용: 이용악·유치환·백석 시를 중심으로>, 경남대 석사논문. 오양호(1996), <일제강점기 민주조선인 문학연구>, 문예출판사 등 다수.

42) 윤인진(2004)은 <코리안 디아스포라:재외한인의 이주 적응 정체성>(고려대학교출판부)에서 재외한인 경험의 다양한 측면들을 포괄하면서 그들 간의 연관성을 설명할 수 있는 개념으로 '디아스포라(diaspora)'을 설정하고, 재외한인의 경험 즉 이주, 차별, 적응, 문화변용, 동화, 공동체, 민족문화와 민족정체성 등 다양한 주제들에 대한 역사학, 인류학, 민속학, 사회학, 정치학, 경제학, 언어학 등등의 개별적인 연구를 극복하고 이들 간의 통합적인 시각에서 총체적으로 이해하고자 하였다.

43) 이연숙(2001)은 <디아스포라와 국문학(Diaspora and National Literature)>(《민족문학사 연구》 19, 민족문학사학회)에서 국민문학을 성립시키려면, 자국의 문학과 타국의 문학을 절단하지 않으면 안 된다고 하면서 재일작가들의 이산문학적 특성, 끊임없는 유랑과 방향이 오히려 일본문학과 한국문학을 역으로 규정지어 줄 수 있는 중요한 이론적 근거가 될 수 있다고 한다.

44) 이명재 외(2004)의 <역압과 망각 그리고 디아스포라>(한국문화사)에서는 러시아 연해주나 중앙아시아에 걸친 옛 소비에트 지역에서 살아온 고려인들을 통해 고려인의 민족 정체성과 디아스포라 욕망을 중심으로 고려인 문학을 연구하고 있다.

로 접철되는 것은 향수, 그리고 현지의 이데올로기를 받아들이며 이민지의 시민·국민으로 거듭나기 위한 정체성 확보를 위한 처절한 노력이다.

이런 점에서 본고에서 고찰한 홍언의 기행시가는 이민지인 미국의 자연과 인간이라는 복합적인 관계를 한꺼번에 표현하는 것으로서 고국/이민지, 자아/타자, 향수/현실적응 등등의 현재 이산(diaspora), 혹은 후기식민(post-colonial) 문학 연구의 초점이 되고 있는 복잡미묘한 정체성 확인 지표를 제공한다. 이를 통해 현재까지도 존재하며 앞으로도 확산될 이민지 작가들의 정신적 지향-고국과 이민지라는 두 힘의 관계양상 속에서 향수와 현지적응에의 노력이라는 정체성 확인에 대한 다양한 축을 마련하게 될 것이라 본다.

이 연구에서 더 이상 깊이 다루지는 못했지만 앞으로의 연구에서는 포스트 콜로니얼리즘의 큰 범주로 다뤄지는 장소와 경험에 작용하는 언어의 문제를<sup>46)</sup> 개입해야만 하는 것이다. 작자가 자신의 언어로 낯선 환경과 일련의 새로운 경험들을 표현하는 것, 이것이 또한 홍언의 전통 시가형식 활용에서 볼 수 있는 좋은 예이기 때문이다. 따라서 홍언에 대한 연구는 더 심화되어야 한다. 홍언은 20세기 전반기에 걸쳐 소설, 수필, 역사단편, 가사, 시조, 현대시, 키노드라마 등 다양한 갈래에 다양한 주제의 작품을 대량으로 발표하였다. 홍언을 통해 나타나는 작가의식의 변모과정은 지금까지 지속되고 있는 미국 이민 속에서 미국계 한국문학 연구의 지표가 될 수 있을 것이다. 왜냐하면 세계화가 진전되어 설령 일종의 단일 세계

45) 이동하(2004)의 <재미 한인 소설을 통해서 본 한국문화와 미국문화의 만남-강용홍과 김은국을 중심으로>((《전농어문연구》 15· 16, 서울시립대 국어국문학과)에서 최근의 작가들이 현지의 이데올로기를 받아들임으로써 미국시민으로 재탄생하는 정체성의 확립과정을 논의하였다.

46) 더글러스 로빈슨, 정혜옥 옮김(2002), 《번역과 제국-포스트 식민주의 이론해설》, 동문선, 42면.

정부 비슷한 것이 성립된다고 하더라도 나아가서는 인터넷이라는 거대한 가상공간의 출현으로 민족과 국가에 구애받지 않는 'global nomad(세계인으로서의 유목민)'가 탄생한다 하더라도 언어와 지역적인 토대를 무시하지 못할 것이며, 우리를 비롯한 동아시아인들에게 아직도 유효하면서도 지식인의 책임과도 같은 장거리 민족의식(long-distance nationality)<sup>47)</sup>의 실체를 해명하는 이론적 토대가 될 수 있기 때문이다. ■

---

47) Benedict Anderson(2001), *Western Nationalism and Eastern Nationalism: Is there a difference that matters?*, *New Left Review*, 2001, 5· 6, pp. 31~42; 유희석(2002), 〈한국계 미국작가들의 현주소-민족문학의 현단계 과제와 관련하여〉, 《창작과 비평》 30/2, 2002 여름호, 290면에서 재인용.



## 상행위를 매개로 한 사설시조의 성담론

안영길 · 류해춘(성결대)

### 1. 서론

인간의 삶에서 상(商)행위는 중요한 역할을 한다. 물건을 사고파는 일은 봉건시대인 조선시대나 21세기 과학기술의 시대인 현재에도 인간의 삶에서 필수적인 요건이라 할 수 있다. 조선 후기 우리 선조들의 삶을 반영하고 있는 사설시조에서는 상행위에 빚댄 성담론이 등장하여, 당시 여성들이 장사치를 상대로 성담론하는 현상을 보여 주는 작품이 있다. 여기서는 상행위에 빚댄 장사치와 주부들의 육담을 주제로 하는 사설시조를 분석하여 당시 여성들의 성의식에 대해 살펴보고자 한다.

전통적으로 주부란 한 가정을 이루며 살고 있는 가장의 아내로서 여성을 의미하는 말이라고 할 수 있다. 조선 후기의 사설시조에는 가정의 주부가 성담론의 주체가 되어 자신의 애정 생활을 사실적으로 보여주는 작품이 종종 있다. 이런 사설시조에 나타난 여성 화자는 크게 기녀(妓女),

각씨(閻氏), 주부(主婦) 등으로 나누어질 수 있다. 상행위에 빚댄 장사치와의 성놀음을 노래하는 사설시조에는 ‘댁들에(각씨네) ~’로 시작되는 대화체 유형과 ‘남편과 ○○ 장사’가 등장하는 독백체 유형이 있는데, 이들 작품은 여성 화자를 등장시켜 남편과의 애정의 굴레를 벗어나 외간 남자인 장사치와의 사랑타령을 노래하고 있어 주목할 수 있다.

사설시조에 나타난 주부들의 사랑타령을 찾아내는 작업은 작품 속에서 화자가 사랑타령에 적극적인 주부, 즉 성담론에 대한 기존의 관념을 뒤집어엎는 여성 화자의 행위를 통해서 가능하다고 할 수 있다. 그러므로 사설시조에 나타난 성담론을 분석하는 작업에서는 상행위의 정의를 물질적으로 물건을 사고파는 행위뿐만 아니라 정신적으로 의식을 사고파는 행위까지 그 의미를 확대하여야 한다.

사설시조는 18세기 조선 후기로 넘어 오면서 작품의 수가 증가하고 그 제재가 다양해지면서 사회적인 문제의식이 확장되는 추세를 보여 준다. 이들 작품에는 상행위에 빚대어 장사치를 등장시키고 육담과 성적인 놀음을 표현하여 주부들이 체험한 애정생활의 만족과 불만족이 드러나고 있다. 특히 주부들이 가정생활을 하면서 상행위를 매개로 하여 육담에 가까운 직설적인 성담론을 펼쳐 낸다는 것은 성에 대한 개방 풍조로 인해 부부간의 애정갈등 양상이 심화되어가는 21세기 현대사회에서도 화두가 될 수 있다.

조선시대 사설시조에 나타난 상행위에 빚댄 장사치와 주부의 성담론은 대화체를 수용한 주부와 장사치의 성놀음을 주제로 하는 작품과 주부의 독백체로 표현된 장사치와의 애정놀음을 주제로 하는 작품으로 나누어질 수 있다. 이러한 유형의 사설시조에서는 조선시대 여성이 가부장제 아래에서 억압받는 성문화에 젖어 있었다는 우리의 인식과는 다르게, 역동적이고 기지가 넘치며 웃음을 유발시키는 해학적인 성담론의 주체가 되는 여성 화자를 등장시키고 있어 그 의미가 크다고 할 수 있다. 역동적

이고 해학적인 성담론의 주체가 되는 여성 화자는 18세기 이후 우리 사회에 집중적으로 부각된 열녀의 이미지와는 상반된 모습을 보여 줌으로써 당시 여성들에게 비교적 자유롭고 개방적인 성의식을 싹트게 했다고 할 수 있다.

## 2. 대화체를 수용한 주부와 장사치의 성놀이

오늘날 우리의 가정에서는 주부가 애정의 욕구를 충족하지 못해서 갈등을 일으키는 경우가 종종 있다. 그리고 현대 대중예술의 대표적인 가요와 드라마도 대부분 애정갈등을 소재로 한 사랑타령이라 할 수 있다. 영화와 만화도 애정의 갈등에 관한 사랑이야기가 주된 내용이다. 상품광고 역시 상품을 팔기 위해 사랑을 입혀서 판다. 성에 관한 담론도 넘쳐 난다. 선정적인 사생활의 폭로에서부터 성의식의 조사라는 점잖은 탈을 쓴 실태조사에 이르기까지 대중매체는 성(性)에 관한 말로 홍수를 이룬다. 이처럼 오늘날의 대중문화는 현대인들이 지닌 애정의 갈등과 애정의 욕구를 이익을 창출하기 위한 상행위로 여기는 경우가 대부분이라 할 수 있다. 따라서 21세기의 화두는 개방적인 성담론이라 할 수 있는데, 이러한 성담론의 양상을 조선 후기 사설시조에서 현대의 대중예술과 흡사하게 표출하고 있다는 점에서 매우 시사적이라 할 수 있다. 다음의 사설시조는 상행위를 빗대어 여성 화자가 장사치와의 대화를 통하여 청자들에게 성적인 말놀음을 연상하도록 하는 작품이다.

댁들에 젓가락 손가락 묶음사오

저 장사야 네 물건 몇 가지나 있느냐 사자

아래 등잔걸이 위 등잔걸이 걸 등잔걸이

조리 수저 국자 동이 통노구 가운데

대목관(大牧館) 기생 소각관(小各官) 주탕이  
 본시 뚫어져 물 조르르 흐르는 구멍 막으리  
 장사야 막히기는 막혀도 뒷말 없게 막히리라

장사치와 여성 화자의 대화체로 이루어진 이 작품은 장사치와 여성 화자 사이에 일어난 가정의 생활용품을 사고파는 상행위가 남녀 간의 성행위를 연상하도록 표출하고 있다. 표면적으로는 시정에서 이루어지는 상행위를 구어(口語)체 그대로 옮겨 놓아 여성 화자와 장사치의 상행위를 사실적으로 묘사하고 있지만, 내면적으로는 상행위를 묘사한 부분보다는 여성 화자와 장사치의 성적인 말놀음이 주된 내용이라 할 수 있다. 이러한 표현은 인간의 고정된 삶을 형상하는 것이 아니라 서민들이 살아가는 삶을 역동적으로 드러낸다고 할 수 있다.

초장에서는 장사치로 대표되는 남성 화자와 고객으로 연상되는 여성 화자를 내세워 여성이 가정생활에서 필수품으로 사용하는 젓가락과 숟가락을 사고파는 상행위를 서술하고 있다. 가정을 풍요롭게 꾸미려는 여성 화자와 먹거리를 해결하는데 기초가 되는 숟가락과 젓가락을 팔려는 장사치가 서로 흥정을 하면서 상품의 다른 종류가 어떤 것이 있는 지를 여성 화자가 장사치에게 외어 보라고 하고 있다.

이에 남성 화자인 장사치는 중장에서 여성 화자의 질문에 자신이 가지고 있는 잡화를 나열하면서 여근(女根)의 구멍을 막을 수 있는 물건도 있다고 한다. 이 부분에서는 숟가락과 젓가락을 사고파는 상행위가 반전이 되어 남녀간의 성행위를 연상시키고 있다. 장사치의 발화에는 두 여성, 즉 대목관의 기생으로 표현된 여기(女妓)와 소각관의 주탕(酒篋)이가 등장하여 상행위가 쉽게 남녀의 성문제로 전이되어 감을 알 수 있다. 남녀의 성문제로 전이된 장사치와 여성 화자의 대화는 여성의 성기인 여근의 구멍을 막는 일, 즉 남성과 여성의 애정행위를 연상시키는 성적인 말놀음

으로 변하고 있다.

종장에서 여성 화자는 장사치의 성적인 말놀음에 더하여 자신의 구멍을 막기는 막아도 뒷말이나 없게 막으라고 한다. 여기서는 여성 화자가 장사치의 육담에 호응하여 개방적인 성의식으로 방향을 바꾸고 있다. 이러한 형편에 이르게 되면 장사치와 주부의 입장이 서로 바뀌어 장사치의 성적인 말놀음에 더하여 주부가 성적인 육담을 주도하는 입장에 서게 된다. 더욱이 이 여성 화자가 장사치와의 대화를 통해 손가락과 젓가락을 사는 대신에 성적인 놀음을 통하여 여근을 막는 일에 동의했다고 본다면, 아마도 손가락과 젓가락을 사고팔려다가 장사치와 서로 애정을 사고파는 관계로 발전하였을지도 모른다. 이처럼 장사치와 여성 화자의 상행위를 통한 성담론은 여성의 내면의식을 응시하게 하며 독자들로 하여금 성적인 웃음을 유발하게 한다. 사설시조에 나타난 이러한 성적인 육담은 당대 여성들에게 비교적 자유롭고 개방적인 성의식을 싹트게 했다고 할 수 있다.

위의 작품은 주부와 장사치의 성적인 말놀음, 즉 대화체를 통해서 여성 화자가 상행위보다는 해학적인 성담론으로 기울어지는 모습을 보여주고 있다. 여성 고객에게 잡화를 팔려는 장사치의 타고난 상행위는 여성 고객의 잠재적인 성욕을 자극하게 하여 일시에 분위기를 반전시키고 성적인 놀음으로 장사판을 유도하는 것이라 할 수 있다. 이처럼 사설시조에 나타난 상행위가 성행위로 전이되는 현상에서는 당시의 물질적인 궁핍을 강요하는 사회와의 갈등이 드러나지 않고 오락이거나 해학의 관점을 보여 주고 있다는 점에서 이 갈래의 노래가 유희문화의 산물에 가깝다는 것을 떨쳐 버릴 수 없다.

성에 대한 본능과 욕구가 없는 삶이란 아무런 의미가 없다. 인간의 역사는 성욕의 인식에 따른 발전이라 할 수 있으며, 모든 문화적인 장치 또한 성욕을 자극하고 영위하기 위해서 발전된 것이라고 하여도 과언이 아

날 것이다. 다음의 노래에서는 더위팔기라는 세시풍속을 매개로 하여 장사치와 여성 화자의 대화를 통해서 남녀의 애정을 사고파는 모습을 보여 주고 있어 관심을 끌고 있다. 이 작품에서 상행위라 함은 물질적으로 물건을 사고파는 행위를 말하는 것이 아니라 정신적으로 더위를 사고파는 행위를 의미한다.

각씨네 더위들 사시오  
 이룬 더위 늦은 더위 여러 해 묵은 더위  
 오뉴월 복 더위에 고운 님 만나서  
 달 밝은 평상 위에 촌촌 감겨 누었다가  
 무슨 일 하였던지 오장이 타는듯하여  
 구슬 땀 흘리면서 혈떡이는 그 더위와  
 동짓달 긴긴 밤의 고운 님 품에 들어  
 따스한 아랫목과 두꺼운 이불 속에  
 두 몸이 한 몸 되어 그리저리 하니  
 수족이 답답하고 목구멍 탈 때에  
 윗목에 찬 숯을 벌덕벌덕 켜는 더위  
 각씨네 사려거든 소견대로 사시옵서  
 장사야 네 더위 여러 중에  
 님 만난 두 더위는 누가 아니 좋아 하리  
 남에게 파지 말고 부디 내게 파라시소

더위팔기는 정월 대보름(음력 1월 15일) 날 아침에 행하는 풍속으로 해 뜨기 전에 누군가를 만나면 먼저 상대방의 이름을 부르면서 ‘내 더위 사가게’ 라고 말하면 그 해는 더위를 먹지 않는다는 것이다. 그러면 상대방은 대답을 하는 대신에 오히려 ‘내 더위 먼저 사가게’ 라고 말하기도 하는

데 이것을 학(諷)이라고 한다. 몇십 년 전만 해도 이 풍속은 전국 어디서나 존재했다고 하나, 우리가 살아가는 21세기 현재에는 더위팔기의 풍속을 잊어버리고 살아 가고 있다.

이 작품의 초장에서는 화자인 장사치가 각씨들에게 더위를 파는 모습을 보여 주고 있어 정월 대보름에 하는 더위팔기라는 민속놀이를 연상하도록 하고 있다. 이 여성에게 팔고자 하는 더위는 일찍 찾아오는 더위, 늦게 찾아오는 더위, 여러 해 묵은 더위 등이 있다. 아마도 민속놀이에서 팔고자 하는 더위는 온도가 높아서 사람의 몸에 땀이 나는 더위를 말하는 것이다. 그러나 이 작품에서는 이러한 더위들을 팔기만 하는 데서 그치는 것이 아니라, 청자로 여성인 각씨를 내세우고 있어 남녀간의 애정행위로 인한 더위팔기를 전제로 하고 있다. 이 작품의 서두에는 남성 화자인 장사치가 등장하여 여성인 각씨를 부르면서 여성 화자에게 더위를 팔고자 함으로써 독자들을 긴장시키고 있다. 민속놀이의 더위팔기는 주로 남자들이나 친구 사이에서 이루어지는 놀이인데, 여기서는 장사치와 각씨를 등장시킴으로써 기존의 통념을 무너뜨리고 있다.

중장의 담화를 이끌어가는 남성 화자인 장사치는 여성 화자인 각씨에게 남녀의 애정행위에 관한 두 개의 다른 더위를 설명하고 있다. 첫째 더위는 오뉴월 복더위이지만 밤에 사랑하는 임을 만나 달이 밝은 평상 위에서 서로 함께 누었다가 애정행위를 하니 오장에 열이 나고 구슬 땀을 흘리는 것이다. 둘째 더위는 겨울철 긴긴 밤에 고운 임을 품고서 따뜻한 아랫목의 이불 속에서 두 몸이 한 몸이 되어서 애정행위를 하니 목구멍이 타서 찬 술을 마시는 더위이다. 이러한 더위의 갈망은 성적 쾌락을 추구하는 남녀의 공통적인 갈망이라 할 수 있다. 이 장에서 청자인 여성은 초장에 나오는 ‘이른 더위’ ‘늦은 더위’ ‘여러 해 묵은 더위’ 등에는 아랑곳하지 않고, 여름철의 애정행위로 구슬 땀을 흘리는 더위와 겨울철에 애정행위를 하니 목구멍이 타서 찬 술을 마시는 더위에 관심이 있다.

그래서 더위를 파는 민속놀이가 더위를 시는 남녀간의 성놀음으로 바뀌고 있다.

종장에 등장한 여성 화자는 자신의 주장이 뚜렷한 인물이다. 종장에서 남성 화자가 팔고자 하는 모든 더위를 다 시는 그러한 인물은 아니라고 할 수 있다. 종장에서 여성 화자는 남녀간의 애정행위를 동반하고 입을 만난 더위, 즉 여름철이나 겨울철에 이루어지는 남녀간의 애정행위와 관련된 더위만을 사고자 하는 것이다. 특히 이 작품의 대화체 속에는 ‘구슬 땀을 흘리면서 헐떡이는 더위’ ‘찬 송늬 벌떡벌떡 켜는 더위’ 등의 공감각적인 언어를 동원하여 육담에 가까운 애정행위를 구체적으로 묘사함으로써 분능적인 애정행위의 적나라한 모습을 보여 주고 있다. 여성 화자의 이러한 담론에서 더위를 팔아야 한다는 민속놀이의 본래의 취지는 사라지고, 애정행위를 통하여 더위를 시는 행위가 되어, 우리들은 마음껏 웃을 수 있는 것이다. 여성에게 필요한 더위는 애정의 진수를 아는 성인의 더위요 쾌락의 더위라고 할 수 있다. 이 더위는 아무나 알고 있는 더위가 아니라 이 더위를 경험한 사람만이 알고 살 수 있는 것이다.

이처럼 이 작품은 민속놀이인 더위팔기에 빗대어 남녀간의 애정생활을 노출하는 성놀음으로 내용을 이끌어가고 있다. 특히 종장에서 여성 화자가 일으키는 능청스러운 응수는 ‘더위팔기’라는 민속놀이를 이 작품에서는 남녀의 애정행위에 관련된 ‘더위사기’라는 화두로 주제를 바꾸어 놓은 것이라 할 수 있다. 여성의 성욕을 이처럼 상상의 공간 속에서 말놀음으로 담아낸 위의 작품은 현대를 살아가는 우리들 주변에서 일어나는 대중예술의 선정적인 모습과 비슷한 상황을 연상시킨다고 할 수 있다.

장사치와 주부의 대화로 이루어진 위의 두 작품은 대화체가 지니고 있는 사실적 지향과 여성의 자유로운 애정행위에 대한 욕구가 적절한 긴장 관계를 이루고 있다. 가정생활에서 여성들은 경제적으로 필요한 물건을



장사치에게 구입하여야 한다. 시장의 질편한 삶 속에서 의식주에 필요한 물건을 구입하는 여성은 장사치의 구수한 입담에 인간의 본능인 애정에 대한 갈망이 일어나 많은 물건을 샀는지도 모를 일이다. 인간생활에서 물건을 사고파는 일은 금전, 사회문화 그리고 인간의 감정 등이 복합적으로 이어져 있으므로 문학작품에 표출되는 양상과는 다르다고 할 수 있다. 두 번째 작품에서 사고파는 더위는 여름의 무더위가 아니라 여성에게 필요한 더위, 즉 애정행위의 진수를 아는 성인의 더위요 쾌락의 더위라고 할 수 있다. 이러한 상황에 오게 되면 민속놀이에서의 ‘더위팔기’는 사설시조에서 ‘더위사기’가 되는 반전을 거치게 된다. 즉 민속놀이에서 ‘더위팔기’는 일 년 동안 건강하게 살아가기를 기원하는 인간의 소망이 담긴 것이고, 사설시조에서 ‘더위사기’는 남녀간의 진솔한 애정을 추구하는 인간의 원초적인 본능을 보여 주는 것이라 할 수 있다. 이처럼 조선 후기 사설시조에서는 상행위에 빚댄 주부와 장사치의 대화를 통하여 물건을 사고파는 행위를 회화적이고 유희지향적인 성lessness으로 반전시켜 주부들의 억눌린 성의식을 발산하는 도구로도 사용하였다고 볼 수 있다.

### 3. 주부의 독백체로 표현된 장사치와 애정놀이

불륜이란 인륜에 벗어난 비윤리적 행위를 뜻한다. 특히 조선시대에는 음란과 음행 속에 포함된 불륜을 금기시하고 죄악시하였다. 성은 숨겨야 할 문제이고, 외도는 숨겨져야 하며, 입에 담아서 안 되는 것이 여성의 미덕이라 할 수 있다. 한 가정에서의 부부는 한 남자와 한 여자가 애정을 바탕으로 맺어지는 것이 가장 바람직하다고 할 수 있다. 남자와 여자의 결합이라는 것은 남편과 아내가 일대일의 대등한 관계에서 상대방을 독점해야 한다는 의미이고, 애정을 바탕으로 해야 한다는 것은 순수하고 비타산적인 사랑의 공감대가 서로 형성되어야 한다는 의미이다. 또한 가정

은 부부간에 정상적인 애정생활이 동반되어야 원활한 가정을 꾸려갈 수 있다.

하지만 조선 후기 사설시조에는 가장의 무능으로 인해 가정에서의 부부갈등이 생기고, 여성 화자인 주부가 애정행위의 대상으로 장사치를 작품에 등장시켜 불륜을 저지르는 담론이 존재하고 있다. 이러한 사설시조에서는 여성 화자의 애정에 대한 욕구를 과시적으로 표출하고 있는 작품들이 많은데, 이는 여성이 가정생활을 하면서 건장하고 잠자리를 잘하는 젊은 남편이나 멋있는 남편이 더욱 필요함을 보여 주고 있는 것이라 할 수 있다. 이런 작품에서는 주부들이 무능한 배우자를 질책하거나 꾸짖는 성생활의 한 단면을 보여 주고 있으며, 조선 후기 여성들의 의도에 관한 성담론이 과시적이고 자랑스럽게 표출되어 있음을 보여 주는 증거라 할 수 있다.

술이라 함은 말이 물 들이기듯 하고  
음식이라 하면 헌 말 등에 서리 확 닿았듯  
양쪽 수종(水腫)다리 잡쫓이 팔에 흘기는 눈  
안팎 곱사등이 고자 남편을 망석중이라 앉혀 두고 보라  
창 밖에 통매 장사 네나 자고 가거라

이 작품에서 주부는 부부 사이에 야기된 애정갈등의 원인을 남편의 무능함에 두고 있다. 화자인 주부는 독백체로 자신이 처해 있는 답답한 삶에 대한 반발로 먼저 남편의 무능력과 멋없음을 표출함으로써 애정생활의 대리만족을 추구함을 정당화하고 있다. 이 작품에서는 창 밖에 남자이며 나무 그릇의 고장 난 부분에 테를 맞추어 끼우는 장사인 통매장이를 ‘능력 있는 서방’으로 선정하여 여성 화자가 추구하는 애정의 상대자로 설정하면서 남편의 무능함을 고발하고 있다. 이러한 여성의 태도는 가장

이 주부를 돌보지 않고 다른 여자들에게 눈을 주고, 자신이 좋아하는 술만을 마시니까, 여성 화자가 진솔한 애정을 추구하려는 소망을 보여 주는 것이라 할 수 있다. 위의 사실시조는 여성 화자가 봉건제도하에서 남편의 무능력을 그대로 수용하고 받아들이기보다는 자신의 진솔한 애정에 대한 소망을 노골적으로 풀어 놓고 있다는 점에서 주목받을 수 있다.

초장에서 여성 화자는 남편에 대한 생활습관과 원망을 두 가지로 병렬시키며 서로 대조시키고 있다. 여성 화자에게 묘사된 가장의 두 가지 모습은 술을 엄청나게 마시는 것과 음식을 거의 먹지 않는 것이라 할 수 있다. 술을 엄청 마시는 것은 말이 물을 마시듯이 술만 먹는다고 과장하여 표현하고 있으며, 음식을 거의 먹지 않는 것은 현 말 등에 서리가 내린 것으로 비유하여 표현하고 있다. 이처럼 여성 화자인 주부는 가장의 무능함을 강조하기 위해 술만 마시는 생활과 음식을 잘 먹지 않고 말술을 마시는 모습으로 구체화시키고 병렬함으로써 남편을 폐인으로 묘사하고 있다.

중장에서 여성 화자는 가장의 현재 모습을 설명하고 있다. 여성이라면 누구나 잘 생기고 멋있으며 능력이 있는 남성을 만나서 결혼생활을 하고 싶어 한다. 그런데 화자의 표현에 의하자면 화자의 남편은 술로 폐인이 되어 있고 술을 너무 많이 마셔서 알코올 중독의 환자가 되었다고 보아야 한다. 작품 속에서 여성 화자는 불품없는 남편의 모습을 종기가 생긴 양쪽다리, 가느다란 양쪽의 팔(잡숫이), 흘겨보는 눈, 곱사처럼 굵은 등, 그리고 생식기가 완전하지 못한 남자의 모습을 아주 구체적으로 묘사하고 있다. 여기서 남편의 가느다란 양쪽 팔에 묘사된 잡숫이는 음성의 유사성으로 보아 남편의 성기를 비유하는 말로 남편의 여성 편력이 아주 심하였음을 표출한다고도 할 수 있다. 이러한 이유를 들어 여성 화자는 가장인 남편에게 얻지 못했던 인간으로서의 솔직한 애정욕구를 상행위를 하는 다른 남성에게서 대리만족하려고 하는 자신의 행동을 정당화시키고

있다.

종장에서 여성 화자는 배우자인 가장을 부정하고 현재 자신의 주변에 존재하는 장사치를 애정행위의 대상으로 정하고 진솔한 애정을 찾아나서는 자유로운 성담론을 보여 주고 있다. 여기에 오면 여성 화자는 남편에 대한 자신의 소망을 말하고 있는데 ‘꼭두각시처럼 무능한 남편보다는 잡일을 하면서도 건강한 통메장이가 더 좋은 잠자리의 상대’라는 것이다. 이러한 현상은 가정을 돌보지 않는 무능한 남편을 상정하여, 여성 화자가 가정이라는 굴레를 벗어나 진솔한 사랑을 추구하려는 여성의 의지를 표현하고 있다고 할 수 있다. 이러한 점은 감정의 자연스러운 발현을 통해서 슬픔이나 애환을 가감없이 드러내려는 심리적 동기에서 비롯되는 대중예술의 특성인 감상성을 잘 드러내는 현상이라고 할 수 있다.

다음의 사설시조는 여성 화자의 독백체로 각종 장사치를 나열하고 장사치와 자신의 애정 편력을 서술하는 성담론으로 주목받을 수 있다. 비윤리적인 부부관계의 이야기를 사실적으로 읊고 있는 이 노래는 불륜의 내용을 구체적으로 묘사하고 있는데, 이러한 내용은 현대 사회의 영화나 인터넷 그리고 많은 대중매체들이 앞 다투어 남녀의 애정관계를 선정적으로 보도하려는 것과 매우 비슷하다고 할 수 있다.

본남편 광주(廣州) 싸리 빗자루 장사  
 셋서방은 삭녕(朔寧)이라 잇짚 빗자루 장사  
 눈짓에 맺은 입은 두딱 두드려 방망이 장사  
 도르르 감아 흥두개 장사 빙빙 돌아 물레 장사  
 우물 앞에 치달아 간당간당 하다가  
 얼른 통탕 풍 빠져 물 담뱃 떠내는 두레박 꼭지 장사  
 어디가 이 얼굴 가지고 조리 장사를 못 얻으리

위의 노래는 여성 화자와 장사치들의 애정행위를 구체적이고 사실적으로 묘사하고 있다. 이러한 표현은 장사치들의 상행위하는 모습을 구어(口語)체 그대로 서술하면서 상행위와 성행위의 유사성을 포착해 내는 은유의 기법이다. 상행위의 모습은 장사치마다 다르며 그 특성을 지니고 있듯이, 여성 화자는 장사치마다의 다양한 성행위의 역동적인 모습을 묘사하고 있다. 하지만 여성 화자는 남성편력이 이처럼 다양함에도 불구하고, 그에 만족하지 못한 채 다시 자신이 설정한 애정의 욕구를 달성하기 위해 조리장수를 만나고자 하는 자신감을 과시적으로 표출하고 있다.

초장에서 여성 화자는 독백체로 자신의 본남편과 셋서방을 함께 소개하여 긴장감을 고조시키고 있다. 여성 화자는 본남편이 광주에 사는 짜리비 장사이며 셋서방은 삭령에 사는 짚으로 만든 비를 파는 장사로 서술하고 있다. 여성의 불륜을 고백하는 목소리가 이처럼 상식을 초월하는 당당하고도 도전적이라는 것은 당시의 사회적 윤리에 대한 중대한 도전이라 할 수 있다. 그러므로 이 작품에서는 여성의 입을 빌어서 희락적인 관음(觀淫)의 대상으로 주부의 불륜을 재현해 내고 있는 주체가 따로 있다는 생각이 든다. 여성 화자의 이면에 깔려 있는 은폐된 목소리의 주인공은 사설시조의 연행의 현장에 존재하는 남녀의 가객층이라 할 수 있다.

중장에서도 여성 화자는 장사치의 상행위와 성행위의 유사성을 말놀음으로 풀어내고 있다. 똑딱 두드리는 듯한 방방이 장사, 도르르 감는 흥 두께 장사, 빙빙 도는 물레 장사, 물을 듬뿍 떠내는 드레꼭지 장사 등의 묘사는 성행위의 특징을 상행위에 은유한 것으로 볼 수 있다. 상행위와 성행위의 음성이 서로 유사함을 비유하여 애정행위를 연상하도록 고안한 장치라 할 수 있다. 따라서 이 작품에서 여성 화자의 독백은 상행위를 묘사한 점보다는 상행위에 빚댄 여성 화자와 장사치의 성적 말놀음이라 할 수 있다. 장사치를 등장시킨 여성 화자의 육담은 더욱 적극적이고 현

실의 관념을 뛰어넘는 것이라 할 수 있다. 여기에 이르면 건전한 상행위는 어디에서도 찾아볼 수 없고 장사치와 여성 화자의 성적인 애정행위를 연상하도록 하는 성적인 말놀음으로 변하고 있다.

종장에서 여성 화자는 자신의 얼굴을 과시하면서 다시 새로운 애정 상대자를 찾아나선다. 자신의 성적 능력을 과시하는 여성 화자는 새로운 상대자로 조리장사를 지목하고 있다. 이처럼 여성 화자가 장사치와의 끊임없는 애정행위를 추구하는 것은 조선 후기 윤리에 어긋난다고 할 수 있다. 아무런 죄의식 없이 불륜을 즐기고, 술한 장사치 남자들과의 관계를 자랑스럽게 드러내는 여성상의 형상은 현실적으로 거짓이거나 여성에게 가해진 억압을 의도적으로 왜곡한 현상이라고도 할 수 있으며, 성적인 말놀음에 불과하다고 할 수 있다. 이와 같이 사설시조에 나타난 여성의 성담론은 사회적인 갈등을 드러내지 않고 오락이거나 유희의 측면으로 감상에 젖어 있다는 점에서 유희문화의 산물에 가깝다는 점을 떨쳐 버릴 수 없었다. 그러므로 조선 후기 사설시조는 이처럼 회화적이고 유희지향적인 성담론을 통해서 주부들의 억눌린 성의식을 발산하는 도구로도 사용되었다고 할 수 있다.

사설시조에 나타난 상행위에 빚댄 관련 성담론은 여성인 주부가 직접 재현한 경우보다는, 객들이나 사설시조의 담담층들이 사설시조를 부르면서 가상의 상황을 상상적으로 재현한 경우가 더 많았다. 그러나 이러한 사설시조에 나타난 상행위와 관련된 장사치와 주부들의 자유롭고 개방된 성담론은 조선시대 여성들의 억눌린 성적 욕망을 풀어내는데 큰 역할을 했다고 할 수 있다. 즉, 조선시대 현실과 규범에서 제도적으로 은폐되었던 성담론이 이와 같은 사설시조라는 기저를 통해서 우리 사회에 공론의 장으로 나타난 사실만으로도 21세기 현대사회에 시사하는 점은 크다고 할 수 있다.

#### 4. 결론

사설시조는 18세기 이후 조선 사회에 나타난 성풍속도의 변화를 잘 대변해 준다고 할 수 있다. 지금까지 우리는 사설시조에 나타난 상행위에 빗댄 주부들의 성담론을 간략하게 살펴보았다. 상행위는 가정생활을 하는데 중요한 요소라 할 수 있고, 남녀의 결혼생활에서는 성행위가 중요한 역할을 한다고 할 수 있다. 상행위와 성행위는 그 음성이 유사하여 발음을 잘못하게 되면 혼동할 우려가 있다. 이처럼 사설시조에는 여성 화자가 등장하여 장사치와의 상행위를 남녀간의 성행위로 오인하게 하는 음성의 유사성을 통하여 말놀이를 하고 있는 작품이 존재하고 있다.

대화체를 중심으로 한 주부와 장사치의 성적인 말놀음을 통해서 여성 화자가 상행위보다는 성행위를 연상하게 하는 담론으로 기울어지는 어긋남을 보여 주고 있다. 여성 고객에게 잡화를 팔려는 장사치의 타고난 상행위는 여성 고객의 잠재적인 성욕을 자극하게 하여 일시에 분위기를 반전시키고 서로 성적인 놀음으로 장사판을 유도하는 것이라 할 수 있다. 또 '더위팔기'라는 세시풍속을 소재로 등장시킨 작품에서는 사고파는 행위를 남녀의 애정행위에 관련된 '더위사기'라는 화두로 바꾸어서 여성의 성욕을 상상의 공간에서 자극하는 말놀음으로 표출하고 있다. 이러한 작품들은 현대를 살아가는 우리들 주변에서 일어나는 대중예술의 선정적인 모습과 비슷한 상황을 연상시킨다고 할 수 있다. 이처럼 사설시조에 나타난 상행위를 빗댄 성행위의 표현은 물질적 궁핍을 강요하는 사회와의 갈등이 드러나지 않고 오락이거나 해학의 관점을 보여 주고 있다는 점에서 유흥문화의 산물에 가깝다는 점을 떨쳐 버릴 수 없었다.

주부의 독백체로 표출한 장사치와의 애정놀음을 보여 주는 작품에서는 가정을 돌보지 않는 무능한 남편을 상정하여 가정이라는 굴레를 벗어나 진솔한 사랑을 추구하려는 여성의 의지를 표현하고 있다고 할 수 있

다. 그러나 여성의 이러한 의지를 지나치게 강조하다보니 자신의 진실한 애정을 추구해야 함에도 불구하고, 단순히 옆에 지나가는 장사치를 불러 들여 애정행위를 해야겠다고 다짐하는 수준으로 전략하고 만다. 이러한 점은 심리적인 동기에서 여성 화자가 감정의 자연스러운 발현을 통해서 슬픔이나 애환을 가감없이 드러내려는 대중예술의 특성인 감상성의 지나친 발로라고 할 수 있다.

사설시조가 연회의 현장에서 가창되었다는 사실로 볼 때, 사설시조가 불려질 때의 그 공간은 유흥성과 오락성이 고조되어 인간 본연의 질펀한 노래가 불려져서 남녀간에 노골적인 성(性)에 대한 묘사가 자유롭게 이루어진다고 할 수 있다. 이처럼 사설시조에 나타난 남녀의 대등한 성담론은 여성의 성적 억압을 상상적으로 해소하기 위한 욕망의 투사체이거나 혹은 대리 만족으로 여성의 성적 욕망을 다루었다고 보아야 할 것이다. 따라서 사설시조에 나타난 상행위에 빚댄 성담론은 여성인 주부가 직접 재현한 경우보다는, 가객들이나 사설시조의 담당층들이 사설시조를 부르면서 가상의 상황을 상상적으로 재현한 경우가 더 많았다고 할 수 있다. 그러나 이러한 사설시조에 나타난 상행위와 관련된 장사치와 주부들의 자유롭고 개방된 성담론은 조선시대 여성들의 억눌린 성적 욕망을 풀어내는 데 큰 역할을 했다고 할 수 있다.

사설시조에 나타난 상행위에 빚댄 주부들의 성담론이라는 주제는 현재 무너지가는 가족관계와 천민자본주의 그리고 성(性) 산업의 노예가 되고 있는 21세기 현대인들에게 많은 관심을 끌기에 충분하다고 생각한다. 조선시대 유교사회의 풍류방이나 유흥의 산물로 흥행한 사설시조에 담겨있는 주부의 모습을 통해서 유교적 질서가 확고했던 조선 후기에도 여성이 가정 내에서 그 역할이 점차 변해 가고 있었으며, 현대 여성들 못지않게 자유롭고 발랄한 성담론을 구사하고 있었음에 주목할 필요가 있다. 이런 점에서 상행위에 빚댄 장사치와의 욕담을 주제로 한 사설시조



는 다만 어머니라는 이름으로 철저하게 위장된 생식을 위한 성욕이 아니라, 쾌락을 위한 성욕의 표현이 등장하고 그를 해학적으로 표출하는 기법을 보여 주고 있다는 점에서 동시대의 다른 장르에 비해 선구적이라 할 수 있다. ■

## 소월과 지용의 시조

이태희(인천대)

### 1. 머리말

우리의 현대문학사에서 1920년대는 근대문학이 본격적으로 시작되는 시기이다. 소월(素月)과 지용(芝溶)은 모두 1902년에 태어났으며, 1920년대에 시인으로서의 활동을 시작한다. 소월은 1920년에, 지용은 1926년에 그들의 처녀작을 발표한다. 이들은 한국 현대 자유시 운동의 선구자들이라 할 수 있는데, 이들이 작품 활동을 시작한 1920년대는, 1908년 육당의 신체시로부터 출발한 신시운동이 자리잡아 가고 있는 시기이기도 하다. 그런가 하면 1925년에는 소월의 《진달래꽃》이 간행되고, 1926년에는 만해의 《님의 침묵》이 발간된다.

그런데 이와 같은 근대시의 순조로운 출발을 보여 주는 일련의 흐름 속에서 의외의 논의가 확산되는데, ‘시조부흥론’이 그것이다. 시조부흥론은 공교롭게도 신시운동의 선구자였던 최남선으로부터 시작된다. 또 문

단 일각에서는 시조부흥 운동과 함께 민요시 운동이 펼쳐진다. 한 연구에 따르면, '김억 김동환 주요한 홍사용 등이 민요시 운동에 가세했고, 신체시의 선구자로서 신시운동의 개척자인 최남선이 시조 부흥을 외치자, 이에 이광수 염상섭, 이은상 등이 지지했다'<sup>1)</sup>고 한다.

왜 1920년대 중반에 자유시의 흐름과 달리 정형시 운동이 번진 것일까? 이 문제에 답하기 위해서는 1920년대 시조부흥론에 대한 전반적인 검토와 고찰이 필요할 것이다. 그러나 이 문제는 이 글에서 감당하기 어렵고, 또한 이 글이 지향하는 바도 아니다. 다만 여기서 다루고자 하는 바는, 1920년대 현대 자유시의 개척자인 소월과 지용의 시조를 통해 자유시와 정형시의 교섭이 한국 현대시의 전개에 어떤 영향을 끼치는지 그 일단을 살피는 데 있다.

소월이 발표한 작품 가운데 분명하게 시조 형식을 취하고 있는 작품은 모두 8편<sup>2)</sup>으로 파악되고, 지용의 경우 9수의 시조를 남긴 것으로 알려졌다. 이들 작품수는 각각의 자유시에 비하여 상대적으로 적은 편수이다. 그 동안 소월과 지용의 시조에 대한 논의는 거의 이루어지지 않았는데, 이는 우선 작품수의 부족을 한 원인으로 생각할 수 있다. 그러나 작품수의 부족으로 연구 대상에서 멀리하는 것은 바람직하지 않다. 특히 두 시인의 시세계에 대한 총체적인 판단과 연구를 위해서 시조를 포함한 정형

1) 오문석, <한국근대시와 민족담론>, <한국근대문학연구> 제8호, 2003. p. 75.

2) 소월의 작품 중 시조라고 판단되는 8편의 작품 중 6편은 1921년 4월 27일 <동아일보>에 발표한 것으로, 제목은 <莎鷄月> <銀臺燭> <門犬吠> <春菜詞> <緘口> <一夜雨> 등이고, 나머지 2편은 1934년 8월 <三千里>에 발표한 <生과 돈과 死>와 같은 해 11월 같은 지면에 발표한 <義와 正義心>이라는 작품이다. 소월의 시조 작품수에 대해 김미나는 <소월 시조 연구>(<반교어문연구> 제16집, 반교어문학회, 2004)에서 소월의 시조를 모두 6편이라고 하였으나, 이는 1921년에 발표된 것만 헤아린 것이다. <生과 돈과 死>는 9수로 구성되어 있고, <義와 正義心>은 5수로 된 연시조의 형태를 취하고 있다. 이 작품들은 소월이 타계(1934년 12월 24일)하기 직전에 발표한 작품이 되었다.

시의 검토가 매우 중요하다고 생각된다. 이에 이 글은 두 시인의 시조를 검토함으로써 그들의 시조에 대한 인식과 정형시 훈련이 자유시 창작에 끼친 영향을 살펴보고자 한다.

## 2. 소월의 시조와 형식

소월의 처녀작인 〈낭인(浪人)의 봄〉은 철저한 3· 4조의 정형성을 지닌다. 특히 이 작품의 2연과 3연을 보면 자수(字數)에 대한 철저성을 알 수 있다.

넘누른시닥나무,  
이른푸른버들,  
해별서夕陽인데  
(부러스치는)  
블슷는바람이어.

골작이나는烟氣  
되틈에잠기는데,  
山모루도는손의  
(스러지는)  
슬지는그림자여.<sup>3)</sup>

인용한 작품은 총 6연 가운데 2연과 3연이다. 여기서 눈에 띄는 것은 각행이 공히 7字(3· 4조)가 되도록 자수를 유지하기 위해 시어를 조탁한

---

3) 김소월, 〈浪人의 봄〉, 《創造》 제5호, 1920년 3월, p. 77.

흔적이다. 2연의 “블쑤는”이란 시어는 괄호 속에 제시된 것처럼 “부리스 치는”의 축약이며, 3연의 “슬지는”은 “스러지는”의 축약이다. 이와 같은 자수의 철저성은 총 6연의 24행의 모든 행에서 예외가 없다. 〈낭인의 봄〉과 함께 같은 지면에 발표된 〈夜의 雨滴〉과 〈午過의 泣〉은 1행 7자, 2행 5자의 규칙성을 지니고 있고, 〈그리워〉는 〈낭인의 봄〉과 같이 각행 7자의 규칙성을 보이고 있다. 또 〈春崗〉의 경우 각행 8자의 규칙성을 보여 준다. 한편 같은 해에 발표된 〈먼 후일〉은 각행 10자(3· 3· 4조), 〈거흔플흐 트러진모래동으로〉는 각행 12자(3· 4· 5조)의 정형성을 보인다.

그런데 위에 거론한 첫 발표작들을 포함하여 1920년에 발표한 10편의 작품 가운데 1925년에 발간된 시집 《진달래꽃》에 실린 것은 오직 〈먼 후일〉뿐이다. 〈먼후일〉의 경우, 처음 발표할 당시(《학생계》 1호, 1920년 7월)에는 4행시였으나, 재발표 지면(《개벽》 26호, 1922. 8)과 시집에는 행을 나누어 2행 1연의 총 4연 8행의 형태로 바뀌었다. 이와 같은 사례는 소월이 초기 작품활동에서 시행의 자수와 행 구분에 의도적인 실험을 하고 있었다는 점을 보여 준다.

여기서 주목해 볼 것은 등단한 이듬해인 1921년 4월 27일 〈동아일보〉에 발표한 6편의 시조이다. 이들 작품은 대체로 소월의 자유시와 달리 한 자성어가 많이 쓰인 고어투라서 ‘소월의 것이 아니라는 주장’<sup>4)</sup>도 제기된 바 있다. 그러나 여기서는 진위여부는 논외로 하고, 소월의 작품이라는 전제하에 그 형태적인 면만을 살펴보기로 한다.

우선 6편의 시조 작품은 대체로 3장 6구의 평시조 형식을 따르고 있으나, 〈春榮詞〉와 〈一夜雨〉에는 형태적 파격이 나타나고 있어 주목된다. 먼저 〈春榮詞〉를 들면 다음과 같다.

4) 정한모, 〈소월시의 정착과정연구〉(《정심어문논집》 제4호, 1977) 참조. 여기서는 김용직 편저, 《김소월전집》(서울대학교출판부, 1996, p. 294)에서 재인용함.

春菜春菜푸르렀네 속님속님골나싸서郎君님부터먹여지라郎君님부터  
먹여지라나뵈나뵈오누나

이 작품에 대해 김용직은 “평시조 3장 6구의 형식이 흐리게 나타난다. 특히 중장에 해당되는 ‘속님속님골나싸서 郎君님부터 먹여지라 郎君님부터 먹여지라’는 상당한 파격이 이루어져 있어 《청구영언》에 나오는 옛 시조를 보고 모작한 것이 아닌가 생각된다”<sup>5)</sup>고 말하고 있다. 실제로 그럴 가능성이 있으나, 여기서 주목할 것은 모작여부가 아니라 이 작품에서의 파격이 어떤 효과를 가져왔는가 하는 문제이다. 우선, 그것은 반복으로 인한 리듬의 형성이라는 점일 것이다. 이는 소월의 아래 작품과 관련지어 보면 그 성격이 분명히 드러난다.

속님푸른고흘잔디  
소래다도내려는듯  
쟁쟁하신고흔햇볓  
눈뜨기에바드랍네  
(…)

靑草靑草웁어진곳,  
송이송이붉은꽃 습,  
꿈가치그우리님과  
손목잡고놀든달세.<sup>6)</sup>

인용한 작품은 〈浪人の 봄〉과 함께 발표된 〈春崗〉 첫연과 마지막 5연

5) 김용직, 《김소월전집》, 서울대학교 출판부, 1996, p. 297.

6) 김소월, 〈春崗〉, 《創造》 제5호, 1920년 3월, p. 78.

이다. 이 작품 역시 훗날 《진달래꽃》에 수록되지 않은 작품으로 각행 8字的 규칙성을 지니고 있는 작품이다. 이를테면 4·4조의 형식을 취하고 있는 작품이다. 그런데 이 작품 역시 위의 시조 작품 〈春榮詞〉에 나타난 것과 같은 반복적 요소가 그대로 드러난다. 이를 통해 소월이 초기 작품 활동에서 시조라는 정형시를 통한 형식적 실험을 시도하고 있었다고 판단할 수 있다. 다음으로 시조 작품 〈一夜雨〉를 보자.

    늘나서친새벽꿈에窓을밀고썩나서니 欄干에달이로다 江山一夜雨에실  
 실히洞口柳는 熹微할손春色인데 鷄犬은 짓거리고東天이밝아온다 조화라  
 조화라房中에는多情郎

이 작품 역시 평시조의 일반적인 형태로부터 상당한 파격이 이루어져 3장 6구의 구분이 쉽지 않으나 내용 전개상 중장이 길어진 사설시조의 형태로 여겨진다. 그런데, 이 작품에서 중장에 해당되는 “조화라조화라房中에는多情郎”에 주목해 보면, 이는 소월의 자유시에서 쉽게 볼 수 없는 내용임을 알 수 있다. 즉, 대부분의 소월의 자유시가 님과의 이별, 님의 부재를 노래하는 데 비하여 이 작품은 “님과 함께 하는 사랑의 행복감을 직접적인 발화로 극대화하여 표현”<sup>7)</sup>하고 있기 때문이다. 이 점은 비슷한 시기에 발표된 〈夜の雨滴〉과 비교해 보면 더욱 뚜렷하게 드러난다.

어테로도라가랴,  
 내의身勢는,  
 내身勢가엽시도  
 물과가타랴.

7) 김미나, 앞의 논문, p. 49.

험구진山막지면  
도라서가고,  
모지른바위이면  
넘쳐흐르랴.

그러나그리해도  
헤날길엄서,  
가엽슨서름만은  
가슴놀러라.

그아마그도가치  
夜의雨滴  
그가치지향엽시  
헤메임이라.<sup>8)</sup>

이 작품 역시 〈浪人の 봄〉과 함께 발표된 작품이다. 표제로 사용된 4연 2행의 ‘夜의雨滴’ 만 제외하면 철저하게 7字와 5字가 교대로 반복되는 규칙성을 보이고 있다. 이 작품은 앞의 시조 〈一夜雨〉와 같이 한 밤에 내리는 비로 촉발된 서정을 그리고 있지만, 주제의식은 전혀 다르게 나타난다. 시조 작품인 〈一夜雨〉에서는 낭군과 함께 하는 즐거움을 그리고 있다면, 〈夜의 雨滴〉에서는 갈 곳 몰라 헤매는 자신의 신세를 한탄하고 있는 것이다. 이상의 소월 시조를 통해 볼 때 시조에 대한 소월의 인식은 이전의 고시조의 세계로부터 크게 진전되지 않았으나, 그 형식적 차원에서의 다양한 실험을 시도한 것<sup>9)</sup>으로 평가된다.

---

8) 김소월, 〈夜의 雨滴〉, 《創造》 제5호, 1920년 3월, p. 77.



### 3. 지용의 시조와 감각

시조 부흥론이 한창 전개되던 1920년대 중반에 지용은 시조에 대하여 다음과 같은 글을 쓴 바 있다.

새것이 승하여지는 한편으로 古典을 사랑하는 마음도 심하여지겠지요. 어느 곳 어느 새 할 것 업시. (중략) 작가로서는 封建時代에 질거하던 情緒와 마음대로 붓들고 늘어질 맛은 업고 아모조록 보다 새롭게 하여 하겠지요.

혼독에 물은 날로 같고 예전 피리로 새곡조를 붙어 내십시오. 옛던 민족주의자들처럼 時調를 國寶化할 수 업습니다. 시조를 反動化한 허수아비로 만들지는 말아요.<sup>10)</sup>

이 글이 최남선을 필두로 하는 시조 부흥론의<sup>11)</sup> 직후에 발표되었다는 점을 고려하면 위에서 언급한 ‘옛던 민족주의자들’이 지칭하는 부류를 짐작할 수 있을 듯하다. 그러나 여기서는 시조부흥에 관한 논의를 문제 삼는 것이 아니므로 이에 대한 논란은 언급하지 않는다. 다만 이 글에서 주목하려는 것은 지용의 시조에 대한 인식이다. “혼독에 물은 날로 같고 예전 피리로 새 곡조를 붙어 내”라는 그의 주문이 이를 압축하고 있다.

9) 소월의 형식 실험에 대해 김제현은 그의 《시조문학론》에서 “김소월은 일찍이 시조의 여러 형식을 실험하였음을 알 수 있으며 신시조는 그 내용의 다양성과 아울러 형식상의 배행의 다양성을 동시에 보이고 있다.”고 하였다. 김제현, 《시조문학론》(예전사, 1992), p. 241 참조.

10) 정지용, 〈時調寸感〉, 《新民》 제23호, 1927.3. 여기서는 정지용, 《정지용전집2 산문》(민음사, 2003, p. 390)에서 인용함.

11) 최남선, 〈국민문학으로서의 시조〉, 《조선문단》, 1926.5, 〈시조 태반으로서의 조선 민성과 민속〉, 《조선문단》, 1926.6.

이와 함께 살펴 볼 글은 지용의 《가람시조집》의 발문이다.

문단에 새로운 문학이 발흥되기 비롯한 30년래로 몇몇 유지한 분들이 다시 이 시형의 새로운 가치를 알아 시작하여 보았으나 마침내 새로운 시가 담기어야 할 말이 아닌가, 시랄 것이 없었다. 진부한 상투적인 것 천연한 성정의 流露가 아닌 무리한 시형의 허구에다 군색한 글자 채움에 급급하였을 뿐이다. 시조가 자수·장수에 제한이 있어서 무슨 章程의인 가치가 있는 것이 아니라 시형의 제약적 부자유를 통하여 시의 節調의 자유를 추구할 수 있는 유구한 器樂의 성능을 갖춘 것이 특색일 것이다. 모든 정형시의 미덕이 조선에서는 삼장 시조형으로 顯揚된 것이니 조선적 정형시는 아직까지 시조시 이외에 타당한 시형이 발견되지 않은 것이니 전통적 시형을 追尊하여 이에 시의 氣息을 불어 넣기란 원래 시인의 대업이 아닐 수 없었던 것을 시인이 아닌 문필가가 맡는댓자 제 소리가 날 리가 없었다.<sup>12)</sup>

《가람시조집》이 발간된 것은 1939년이다. 1920년대 중반 최남선을 중심으로 일어났던 시조부흥론이 1930년대 중반에 이르러 가람 이병기 중심의 시조혁신론으로 전개되던 시기이다. 위의 글은 시조혁신론의 중심에 섰던 가람의 시조집에 대한 발문이다. 여기에서는 지용의 시조에 대한 새로운 인식이 잘 나타나 있다. 그가 말하는 시조 시형의 “새로운 가치”란 “순수 조선적 포예지를 담기에 가장 맞가롭고 읊을 수 있고 부를 수 있는 정형시로서 악기로 치면 단소와 같이 신묘한 詩形”<sup>13)</sup>인 것이다. 이와 함께 지용은 그 동안 시조부흥의 움직임이 있었으나, 대개 ‘진부한

12) 정지용, 〈嘉藍時調集 跋〉, 이병기, 《嘉藍時調集》(문장사, 1939), 여기서는 《정지용전집2 산문》(민음사, 2003, p. 398)에서 인용함.

상투적인 것' 이거나 '무리한 시형의 허구에다 군색한 글자 채움에 급급' 하였다고 비판하고 있다. 시조시인들이 추구해야 할 것은 다름 아니라 '전통적 시형을 追尊하여 이에 시의 氣息을 불어 넣는 대업' 이라는 것이다. 전통적인 시형을 유지하되 새로운 시의 기식을 불어 넣는 것, 그것이 앞에서 인용한 바 있는 “예전 피리로 새 곡조”를 불어내라는 주문의 구체적인 내용인 셈이다. 시조에 대해 이러한 인식을 가지고 있는 지용의 실제 시조 작품은 어떠한가. 지용의 시조 작품은 1926년 《학조》 제1호에 실린 9수가 전부이다. 이 가운데 우선 주목되는 작품은 9수 가운데 맨 끝에 실린 작품이다.

한백년 진흙속에 못쳤다 나온듯,  
 귀(蟹)처럼 여프로 기어가 보노니  
 머니 푸른 하늘아래로 가이업는 모래밭.<sup>14)</sup>

지용의 시조 9수 중 다른 시조들은 그의 시집에 수록되지 않았다. 그러나 위의 작품은 유일하게 1927년 《朝鮮之光》 64호에 재발표되었을 뿐만 아니라, 1935년에 발간된 《정지용 시집》에 다음과 같이 변형되어 수록되어 있다.

한 백년 진흙 속에  
 숨었다 나온 듯이,  
 게처럼 옆으로

13) 위의 글, 같은 곳.

14) 정지용, 〈마음의 日記〉, 《학조》 제1호, 1926. 6. 여기서는 정지용, 《정지용전집1 시》(민음사, 2003), p. 198에서 인용함.

기여가 보노니,

머인 푸른 하늘 알로

가이 없는 모래 밭.<sup>15)</sup>

중전의 작품과 비교하여 행과 연을 구분한 것 외에는 별로 달라진 것이 없다. 처음에 시조로 발표한 작품을 다른 작품 속에 포함시켜 자유시로 재발표하고, 다시 독립시켜 시집에 수록하고 있는 것이다.<sup>16)</sup> 이와 같은 작품의 재발표는 당시 소월이나 지용 등에게서 흔히 볼 수 있었던 현상이다. 예를 들어, 지용의 두 번째 시집인 《백록담》에 수록된 산문시 〈슬픈 우상(偶像)〉의 경우, 처음에 산문으로 발표된 작품이기도 하다.<sup>17)</sup> 이와 같이 같은 작품을 형식적 형태적 변화를 시도하고 이를 다른 지면에 재발표하거나 시집에 수록하고 있는 점은 소월과 마찬가지로 지용도 다양한 시 형식의 실험을 시도하고 있었다는 점을 드러낸다.

그런데 지용의 시 형식 실험은 소월과는 다른 측면을 드러낸다. 즉, 소월의 경우 시조의 형식 자체에 대한 실험이 중심이었다면, 지용의 경우 형식적 차원의 실험보다는 시적 심상을 어떻게 새롭게 할 것인가 하는 문제에 중심이 놓여 있다. 이는 다음의 작품들에서 분명히 드러난다.

이지음 이실(露)이란 아름다운 그말을

글에도 써본저이 엮는가 하노니

15) 정지용, 《정지용시집》, 시문학사, 1935. p. 85.

16) 이 작품의 원전 대조는 권영민, 《정지용시 126편 다시 읽기》(민음사, 2004) pp. 375~378 참조.

17) 이 점에 대해서는 이태희, 〈정지용 ‘슬픈 偶像’〉(《한국어교육》 제18호, 한국어문교육학회, 2003) 참조.

가슴에 이실이이실이 아니나림 이여라.

이밤이 기풀수락 이마음 가늘어서  
가느단 차디찬 바늘은 잇으려니  
실이업서 물디린실이 실이업서 하노라.<sup>18)</sup>

인용한 작품은 9수의 시조 가운데 일곱 번째와 여덟 번째로 실려 있는 작품이다. 혹자는 정지용의 시조 전반에 대하여 “시조의 기품이나 정조를 제대로 살리지 못했으며, 정지용의 감각적인 시적표현 기법도 드러나지 않는다”<sup>19)</sup> 것으로 평가하기도 한다. 위의 작품들의 경우, 고어투의 어조로 되어 있고, 뛰어난 감각적 표현이 드러나지는 않는다는 점에서 이러한 평가를 긍정할 만하다. 그러나, 그럼에도 불구하고 지용의 시조 작품은 이전의 시조들과는 다른 현대적 감각이 사용되고 있음을 알 수 있다. 즉, 앞에 인용한 작품은 ‘이슬’이라는 아름다운 말을 써 본 적이 없다고 하면서 그 이유는 가슴에 ‘이슬이 아니 나렸기 때문’이라고 하는데, 여기서 ‘가슴에 이슬이 아니 나렸다’는 말은 정서적으로 메말랐다는 것을 의미하는 것으로 여겨진다. 뒤에 인용한 작품은 밤이 깊을수록 마음이 가늘어진 것을 가느다란 바늘에 비유하면서, ‘바늘은 있으나 그것을 꿰 실이 없다’는 심상의 전환을 보여준다. 이와 같은 표현 심상은 종전의 시조에 서 볼 수 없었던 새로운 것이라고 할 수 있다.

#### 4. 정형시와 자유시

18) 정지용, 〈마음의 日記〉, 《학조》 제1호, 1926. 6. 여기서는 정지용, 《정지용전집1 시》(민음사, 2003), p. 198에서 인용함.

19) 권영민, 위의 책, p. 697.

소월의 시조에 대한 인식의 일단을 1921년에 발표된 6편의 시조를 통해 살펴보았다. 그런데 이로부터 약 13년의 시간적 공백을 두고 1934년에 발표한 〈義와 正義心〉이라는 작품에서는 앞의 6편의 시조와는 달리 별다른 형식적 실험과 파격이 발견되지 않는다. 그러나 작품의 내용적 측면에서 보면, 이전의 작품과 현격한 차이를 드러낸다.

1

함태돈 무엇이며 자리는 무엇인고(地位, 爵祿)  
죽어서 잇고엮고 그조차도 알나마는  
한세상 정코 못할것도 분명 잇다합니다

욕심도 아니라우 위해함도 아닐까라  
그야 꼭 죽은뒤도 하고서야 말니란 마음!  
정코 못할 그와함께 할것또한 잇는줄로 압니다

된다든 안된다든 그상관을 히는게며  
한몸이 어찌됨을 처음부터 몰났서라  
그마음 하라는대로 하는것이 사람이라 합니다

2

잇다든 그녜시야 하마어찌 낫(出)스랴만?  
엮다하든 그行身이 생길줄을 뉘알으랴  
안드시 남모를제 저또한 몰났든 그마음을 읊니다

아혼날 조흔봄에 불씨잇는 桃李花야

雜糵속 저소남글 철不知라 웃지마라  
 千百年 그릇튼한(如一) 아릅드리 큰남글 네가 어찌 알소냐<sup>20)</sup>

이 작품은 초기 시조와는 상당히 다른 어조로 서술되고 있다. 초기의 시조들의 경우 대부분 ‘여성화자가 등장하고, 전통적인 여인의 모습’<sup>21)</sup>을 찾아볼 수 있다면, 이 작품의 화자는 남성이라고 볼 수 있고, 그 목소리도 강한 남성적인 것으로 여겨진다. 작품의 서술이 매우 관념적이고 추상적이어서 구체적인 대상을 드러내지는 않지만, 제목과 마지막首에서 감지할 수 있는 바와 같이 변치 않는 굳건한 ‘의(義)’와 ‘정의감(正義感)’을 표출하고 있다. 특히 마지막 수에서 “조흔봄에 불씨잇는 桃李花야 / 雜糵속 저소남글 철不知라 웃지마라”는 대목에서는 비장하고 강건한 의지를 읽을 수 있다. 이와 함께 살펴 볼 작품은 같은 해에 발표된 〈生과 돈과 死〉이다.

이세상 산다는 것, 나도무지 모르갓네.  
 어디서 예 왓는고? 죽어 어찌 될것인고?  
 도무지 이 모르는데서, 어찌 이려는가합니다.<sup>22)</sup>

인용한 〈生과 돈과 死〉은 총 9수로 이루어져 있는데 그 중 마지막 수이다. 이 작품에서는 화자의 삶에 대한 회의적 태도와 번민이 매우 강한 어조로 서술된다. 이는 초기시에서 살핀 〈夜의 雨滴〉의 주제의식과 관련된

20) 김소월, 〈義와 正義心〉, 《三千里》 제56호, 1934.11. 여기서는 김용직 편저, 《김소월전집》(서울대학교출판부, 1996), p. 275에서 인용함.

21) 김미나, 앞의 논문, p. 54.

22) 김소월, 〈生義과 돈과 死〉, 《三千里》 제53호, 1934.8. 여기서는 김용직 편저, 《김소월전집》(서울대학교출판부, 1996), p. 238에서 인용함.

다. 이상을 통해 보면, 초기 소월의 시조 작품이 고어투의 고색창연한 어조 속에서 율격적 형식적 실험을 위주로 진행되었다면, 후기의 이 작품에 와서는 형식적 실험보다는 강한 주제의식의 표출을 지향하고 있다고 생각된다.

한편 소월의 마지막 발표 작품에 시조가 포함되어 있었던 것과 마찬가지로 지용의 마지막 발표 작품은 공교롭게도 〈四四調五首〉라는 정형시이다. 이 다섯 수의 정형시 가운데 마지막 작품인 〈나비〉를 인용하면 다음과 같다.

내가 인제  
나 같이  
죽겠기로  
나비 같이  
날아 왔다  
검정 비단  
네 옷가에  
앉았다가  
창 휘하니  
날라 간다<sup>23)</sup>

이 작품을 발표한 직후 6·25전쟁이 일어났고, 정지용은 행방불명이 된다. 이 작품에 드러낸 죽음의식은 시인이 자신의 운명을 예감한 것이 아닐까 하는 생각이 들게 한다. 이들 작품에 대해 한 연구자는 “부분적으

23) 이 〈四四調五首〉에는 1950년 6월 《문예》 제8호에 발표된 것으로, 5수가 각각의 제목을 달고 있는데, 〈늪은 뱀〉 〈네 몸매〉 〈꽃분〉 〈산달〉 〈나비〉 등이다.



로 《백록담》 시절의 섬세한 감각이 엿보인다. 그러나 시적 형상성이나 긴장을 제대로 유지하지는 못하고 있다”<sup>24)</sup>고 평가한다. 일견 수용할 만한 의견이다. 그러나 소월과 지용의 초기 작품과 마지막 발표 작품들에 시조와 사사조 등의 정형시가 포함되어 있다는 사실은 그들이 시작기간 동안 자유시의 여러 경지를 개척해 왔지만, 끊임없이 정형시의 단련을 유지하고 있었던 것이 아닌가 하는 생각을 하게 한다.

## 5. 마무리

이 글은 소박하게 소월과 지용의 시조를 중심으로 정형시와 자유시의 교섭 문제를 살펴보았다. 두 시인은 많은 양의 시조와 정형시를 발표한 것은 아니지만, 시작 기간 내내 시조와 정형시를 통한 다양한 실험과 단련이 있었음을 확인하였다. 이 두 시인이 자유시를 지향했으면서 시조와 정형시를 끝까지 놓지 않았던 이유는 무엇일까? 이와 관련하여 주목할 만한 글이 있어 아래에 인용하기로 한다.

1918년 만해 한용운 시인에 의해 창간되고 2001년 만해사상실천선양회에 의해 복간된 잡지가 있다. 《유심》이 그것인데, 이 잡지의 최근호에는 다음과 같은 권두언이 실려 있다.

원래 시는 발생초기부터 근대에 이르기까지 정형시를 지향하였다. 그 정형시가 오늘날과 같은 자유시로 해체되기 시작한 것은 서구에서도 그리 오래된 일이 아니다. 말하자면 어느 민족문학에서든 정형시는 자유시의 모태이자 자유시의 출발이며 그 지주라 할 수 있다. 그러한 의미에서 자유시를 포함한 그 어떤 시의 경우에도 훌륭한 시는 정형시에 대한 이해, 감상

24) 권영민, 앞의 책, p. 756.

과 수용, 모방과 수정, 반영과 전용 없이 쓰여진 예란 결단코 없다. 설령 시인이 정형시에 대한 의식 없이 자유시의 창작을 수행했다 하더라도 실제에 있어서는 시인이 과거에 체험했던 어떤 정형시에 대한 의식을 무의식 속에서 표출한 결과일 따름이다. 그렇지 않고서는 결코 훌륭한 시가 쓰여질 수 없는 것이다. 언어의 해방이란 언어의 구속을 전제한 말이다. 무형식이란 형식의 안티테제를 일컫는 말이며, 실험이란 정통의 대타개념을 가리키는 말이기 때문이다.

그러므로 정형시 의식을 가장 침예하게 체험한 사람일수록 가장 훌륭한 자유시 창작의 길을 개척할 수 있게 된다.<sup>25)</sup>

우리는 이 글을 통해 근대 자유시의 개척자인 소월과 지용이 시조와 정형시에 대한 사색과 단련을 멈추지 않았던 이유를 짐작할 수 있지 않을까 한다. 그들에게 있어서 정형시는 자유시 출발의 근거이며 모태였던 것이다. ▣

---

25) 오세영, <시조, 세계문학사에 빛나는 우리 민족문학의 시형>, 《유심》 2006년 여름호, (재)만해사상실천선양회, pp. 9~10.

# 시조와 악장의 관련 양상

— 궁중악과 민간악의 만남을 중심으로 —

조규익(송실대)

## 1. 서론

악장(樂章)의 개념이나 장르적 범주에 관한 합의가 이루어지진 않았지만, 그렇다고 악장이 무시할 만한 존재는 아니다. 연원을 알 수 없는 시점에서 시작된 시조 또한 현재까지 그 명맥이 유지되고 있다. 악장과 시조가 공존하던 시공은 조선조 일대였다. 시공을 함께 하면서도 두 장르는 많은 차이를 보여준다. 악장이 국가의 공식적인 절차에 사용되던 음악의 노랫말인 반면 시조는 민간에서 불리던 노래의 가사였다. 악장이 주로 국가적인 의식이나 예연(禮宴)에서 등가(登歌)·헌가(軒歌) 등 악대의 연주에 맞추어 불렸다면 시조는 민간 풍류의 현장에서 가곡이나 시조창에 맞추어 불렸다. 전자의 담당층이 음악이나 사장(詞章)을 맡아 보던 국가 기관 혹은 관료사회의 지식인층이었다면, 후자는 그보다 훨씬 넓은 계층적 폭을 보여준다. 시조를 담당하던 지식인들 상당수가 현실정치에 참여

하고 있었다는 점에서 악장의 담당계층과 접칠 가능성은 얼마든지 있고, 가집들에는 그런 실존 인물들의 작품이 남아 있기도 하다. 더구나 두 장르 모두 음악을 전제로 생산·향수되어 왔다는 점에서 그것들이 비교적 가까운 관계로 공존했을 확률은 더욱 높다.

‘한 시대의 일어남에 한 시대의 제작이 있다’는 정도전의 언급<sup>1)</sup>은 자신의 악장 제작에 대한 명분으로 내세운 논리이긴 하지만, 국가 제도와 음악 등 문화 전반을 지적하는 말이기도 하다. 그렇게 볼 때 예약정치를 표방한 새로운 왕조의 출범에 따라 음악이 새로워졌을 것은 당연하고, 노랫말 또한 새롭게 등장했을 것이다. 다시 말하여 음악의 변화가 노랫말의 변화를 수반했고, 기존 문학 장르의 변화나 새로운 장르의 생성으로 이어졌음을 의미한다.

악장은 조선조에만 있었던 것이 아니고, 중국을 포함하는 동북아 중세 문화의 보편적 산물이었다. 당연히 고려조에도 악장은 예약문화의 중요한 부분이었다. 조선조의 집권세력은 스스로 자신들의 치세를 ‘새로운 제작’이 필요한 ‘새로운 시대’로 규정했다. 그들이 고려조의 음악이나 악장을 상당기간 습용했음을 감안하면 조선조의 악장이 중세 문화의 보편질서 혹은 기존의 문화적 스펙트럼으로부터 멀리 벗어난 것은 아니었다. 오히려 단순한 연장선상에 있다고 보아도 과언은 아니다. 그럼에도 불구하고 조선조의 악장이 다른 시대에 비해 두드러져 보이는 것은 그것이 체제유지를 위한 이념적 보루 역할을 해왔기 때문이다. 명분이든 실질이든 성리학을 바탕으로 이상 정치를 구현해야 한다는 지배층의 의지는 악장을 통해 전승됨으로써 왕조가 망할 때까지 이어질 수 있었다. 악장이 큰 변화 없이 지속될 수 있었던 것은 그것이 제도와 이념의 틀에 매

1) 태조 4권 2년 7월 26일(기사) 001. \* 이하 조선왕조실록 기사의 출처는 국사편찬위원회가 제작·보급하고 있는 웹사이트(<http://silok.history.go.kr>).

여 있었기 때문이다. 그러나 변화를 피해갈 수 없는 것이 바로 음악이나 문학을 포함하는 문화의 측면이었다.

악장에 관한 개념이나 장르적 본질의 이해 여하에 따라 다를 수 있겠지만, 어쨌든 악장은 실용적인 분야였다. 국가의 행사들은 다양하게 이루어져 왔고, 그 때마다 전승되는 악장이나 창작 악장들이 쓰였다. 그 창작 악장들 속에서 발견되는 시조형태의 노랫말들은 둘 사이의 교섭 아니면 최소한 공존의 가능성을 짐치게 하는 단서일 수 있다.

악장은 실용적 국면을 강조한 명칭이라는 점에서 문학 장르의 의미적 범주와 부합하지 않는 것은 사실이다. 이에 비해 시조는 명칭의 타당성 여부와는 별도로 형태나 구조면에서 확고한 모습을 지니고 있어 시문학 장르의 하위 분야로 손색이 없다. 따라서 양자는 일대일 대응이나 영향의 수수관계를 바탕으로 논할 수 없다. 기껏 시조가 악장의 실용적 국면에 관여하지는 않았는가의 여부에 초점이 맞추어질 따름이다. 말하자면 시조가 과연 악장으로 쓰였는가, 쓰였다면 어떤 상황에서 쓰였으며 시조의 어떤 측면이 악장의 관습에 부합되는가를 찾아보는 것이 악장과 시조의 상관관계를 논하는 내용의 전부가 될 것이다.

본고에서는 궁중악과 민간악의 만남이란 문화적 바탕 위에서 시조와 악장이 역사적으로 어떤 관련을 맺어 왔는지 살펴보고자 한다.

## 2. 악장과 시조의 연계, 그 외연과 내포

### 1) 악장의 의미범주

악장과 시조의 관련양상을 살피기 위해서는 먼저 악장의 개념이나 의미범주를 확정해야 한다. 조선조의 각종 문헌에 ‘악장·악가(樂歌)·악사(樂詞)·가사(歌詞)’의 용어들이 혼용되어 왔을 뿐, 각각의 용어에 대한 개념을 뚜렷이 규정한 문헌마저 찾기 어려운 것이 현실이다. 악장의

정체성에 대한 혼란 역시 문헌적 근거나 장르적 관습이 확고하지 못한 데서 빚어진 현상이다.

최정여는 아속제연(雅俗祭宴)에 등가헌가악(登歌軒架樂)을 배설하고 사용한 악사(樂詞)는 악장으로 송축의 노래이며, 각종 연회에서 당향(唐鄉)의 속악으로 불려진 각종 형식의 노래는 가사(歌詞)라고 했다.<sup>2)</sup> 좀더 구체적으로 말하면 제향에서 아악곡과 속악곡으로 불려지는 노래는 무조건 ‘악장’ 이고, 연향에서도 전후(前後) 의례에 아악기로 연주하는 곳은 아악이며 여기서 불려지는 기수(祝壽)와 송덕(頌德)의 노래도 모두 악장인 반면, 그 밖의 연회에서 당악과 향악으로 불린 노래 일체는 가사라는 것이다.<sup>3)</sup> 따라서 현재 전해지고 있는 선조의 음악문헌 《악장가사(樂章歌詞)》도 ‘악장’ 과 ‘가사’ 를 모아 실은 책이라고 보아 양자를 구분하고 있다.

《악장가사》는 현재 3개의 이본들이 전해지고 있는데, 봉좌문고본은 ‘속악가사 상(俗樂歌詞 上)’, 윤씨본은 ‘아속가사(雅俗歌詞)’, 장서각본은 ‘악장가사 단(樂章歌詞 單)’ 으로 각각 명명되어 있다.<sup>4)</sup> 이 책을 ‘속악가사’ 라 한 것은 속악의 악장과 가사가 실린 책이기 때문에 그렇다고 했지만,<sup>5)</sup> 이 책에는 속악뿐 아니라 아악의 제차나 가사들이 실려 있다. 장서각본의 경우 ‘속악가사 상’ 이 내용의 첫 부분에 나오고 종묘영령전(宗廟永寧殿)의 각종 제차와 노랫말들이 배치되어 있으며, 그 다음으로 남공철(南公轍)이 제진한 비궁(북궁)과 어제 무안왕묘악가(御製 武安王廟樂歌)의 각종 제차들이 ‘속악’ 으로 명명되어 있다. 그 다음에 나오는 〈風雲雷雨〉

2) 최정여, 《樂章·歌詞攷》, 權寧徹·金文基 외 《韓國詩歌研究》(형설출판사, 1984), 258쪽.

3) 같은 논문, 같은 책, 257쪽.

4) 김명준, 《악장가사 주해》, 도서출판 다운샘, 2004, 15쪽.

5) 최정여, 앞의 논문, 257쪽.

〈社稷〉〈先農〉〈先蠶〉〈雩祀〉〈文宣王〉〈納氏歌〉〈靖東方曲〉 등을 아악 가사라 했다. 더구나 풍운뢰우의 경우 ‘아헌과 종헌은 헌가악으로서 악장이 없다’<sup>6)</sup>고 했는데, 최정여 식으로 규정할 때, 이것은 악장임이 분명한데도 ‘가사’의 범주에 실어 놓은 것을 보면 악장과 가사가 엄밀하게 구분되는 개념이기보다는 노래가 쓰이는 경우와 상황에 따르는 편의상의 명명이라고 보는 것이 타당할 듯하다.

이 점은 왕조실록에도 그대로 드러난다. 태조 2년 7월 26일에 정도전이 지어 바친 〈몽금척〉〈수보록〉〈납씨곡〉〈궁수분곡〉〈정동방곡〉 등을 악사(樂詞)라 기록하고 있다. 〈몽금척〉은 조선 초기에 만들어진 당악정재 ‘금척’<sup>7)</sup>에서 불린 가사로서 조선조 후기의 정재에서와 마찬가지로 ‘악절에 따라 금척사를 창한다(隨樂節唱金尺詞)’고 했다. 정도전이 지어 올린 악사인 〈수보록〉도 세종조 회례연의의 고취악에 올려 쓰였고, 성종조에 들어가서는 당악정재의 악사나 악장의 하나로 쓰였다.

태종 23년에는 하륜이 〈보동방(保東方)〉과 〈수정부(受貞符)〉 두 편의 노래를 지어 바치자 전자는 가납하고 후자는 참위(讖緯)의 설이라 하여 배척한 사실이 있다. 이에 대하여 하륜이 〈수정부〉에 대하여 ‘여항에서 노래하고 읊조리는 것은 금하지 말 것’을 청하자 임금은 ‘악부에 넣는 것은 불가하지만 여항에서 노래하는 것이야 무얼 반드시 금하겠느냐?’고 답했다. 악장과 민간노래의 관계를 보여 주는 구체적 사례라고 할 수 있다.

또한 정도전이 지어올린 〈수보록〉은 세종조 회례연에서 임금에게 소선(小膳)을 올릴 때 〈시경〉〈녹명(鹿鳴)〉 제1장의 음악에 올려 연주했을

6) 《원본영인 한국고전총서(복원판) II. 시가류·樂章歌詞》, 대제각, 1973, 15쪽의 “亞終獻軒架作無章” 참조.

7) 《원본영인 한국고전총서(복원판) II. 시가류·樂學軌範》, 대제각, 1973, 175쪽.

데, 원래는 고취곡에 붙여졌던 노래다. 그러다가 성종조 당악정재에서는 악관이 연주하던 보허자령에 맞추어 봉위의(奉威儀) 6대 18인이 족답(足踏)하면서 악절에 따라 가창하게 되었다. 이와 같이 악장 <수보록>은 음악과 무용이 어우러진 예술체 속에서 비로소 의미를 가질 수 있었다. 지어 올리는 가시(歌詩)나 악장을 매번 이렇게 번다한 규모의 정재에 올리기가 힘들었으리라는 점을 감안하면, 실제로 사용되지도 못한 채 버려지는 악장 또한 한 둘이 아니었을 것이다. 그런 점에서 당시 기록들 속의 ‘악부’라는 명칭이 종합예술체로서의 정재와 같은 의미를 지니고 있었음은 분명하다.<sup>8)</sup>

앞서 태종의 말 가운데 악부는 일정한 체계를 갖춘 예술체를 의미하고, 거기서 가창되는 것이 악장이었다. 그런데 <수정부>를 그렇게 대접할 수는 없으나, 일반인들이 노래 부를 수 있도록 허락해줄 수는 있다고 했다. 이 말 속에는 ‘민간의 음악이나 노래도 상황 여하에 따라서는 궁중음악이나 악장으로 쓰일 수 있음’을 암시하는 뜻이 들어있다.

조선조 후기, 특히 순조 조에 접어들면 각종 진찬이나 진연의례가 성행 되었는데, 그 절차에서 자주 쓰인 예술형태가 앞 시기로부터 이어오던 정재들과 창작 가사들이었고, 그것을 악장으로 명명하는 경우가 많았다.<sup>9)</sup> ‘악가삼장(樂歌三章)’이란 명칭으로 한글 가곡의 창사를 궁중의 연향의식에서 악장으로 사용한 사례들이 밝혀지기도 했다.<sup>10)</sup>

8) 조규익, 《조선조 악장의 문예미학》, 민속원, 2005, 19쪽.

9) 예컨대, “여집사 2인이 악장을 창하고 나서 謠歌하고 천년만세지곡을 연주했다”(순조 29권 27년 9월 10일(임자) 001)는 순조 27년 9월 10일 ‘자경전 진작례’의 경우나 “헌가가 여민락을 연주하면 尙服·尙飾이 동서로 나뉘어 각각 좌우 명부에게 꽃을 반하하고 음악이 그치고, 여집사 2인이 동서로 나뉘어 북쪽을 향하여 서서 악장을 외치는데 이것은 검교 직각 십상규가 지은 것”(순조 12권 9년 2월 27일(정사) 001)이라는 ‘혜경궁 진찬의’의 기록 등을 보아도 각종 진연·진찬 의식에 수시로 지어 쓰던 가사들도 악장으로 명명했음을 알 수 있다.



악장 대신 가사(歌詞) 혹은 사(詞)의 명칭을 사용한 경우는 조선 초기부터 후기에 이르기까지 흔한 일이었다. 다음과 같은 몇 가지 사례들이 대표적이다.<sup>11)</sup>

① 卞季良奉教製賀聖明歌三章以進曰…歌詞曰 惟帝至德 昭格于天 天降甘露 地出醴泉(세종 006 01/12/26)

② 上曰 宴享時 常用鄉樂甚爲鄙俚 其令卞季良趙庸鄭以吾等 以獻壽之意 警戒之辭 各製歌詞三首(세종 007 02/윤정월/19)

③ 丙辰 大提學卞季良進新製歌詞 其詞曰 我應天 國于東…上命下慣習 都鑑 載諸樂府 用之宴享(세종 026 06/12/15)

④ 上以世宗所制定大業保太平樂舞歌詞句數多 凡祭數刻之間 難以盡奏 故 師其意而制樂舞 命崔恒製其詞(《증보문헌비고 중》, 1967, 157쪽)

세종 때 사신을 위한 잔치 자리에서 연주된 조선 초 창작 당악정재의 악장인 〈하성명가〉(3장)를 포함 〈헌수지사〉(《자전지곡》 중 제1장)·〈복록가〉 등은 모두 변계량의 창작악장들이다. ④의 〈정대업〉·〈보태평〉은 세종 때 회례악으로 만들어졌다가 세조 때 개편된 대규모 악무로서 거기서 언급된 ‘사(詞)’야말로 전형적인 악장을 지칭한다. 이미 고려조부터 각종 가무희(歌舞戲) 외에 산사(散詞)들이 궁중 연악(燕樂)과 군왕의 송축을 위해 쓰였지만,<sup>12)</sup> 조선조에 들어와 창작된 가사들 역시 형태나 주제의식에서 대체로 그것들을 벗어나지 않았고, 그 가운데는 우리 말 노래들도

10) 신경숙, 〈19세기 궁중연향 한글악장-夜宴의 〈樂歌三章〉을 중심으로〉, 《時調學論叢》 20, 한국시조학회, 2004, 173~195쪽.

11) 의미를 분명히 하기 위해 번역문 대신 원문을 인용한다.

12) 차주환, 《高麗唐樂의 研究》, 동화출판공사, 1983, 158쪽.

상당수 있었으리라 본다. 이 점은 조선조 후대 익종의 창작 정재에서도 입증되는 사실이다. 그 가운데 몇 가지만 들면 다음과 같다.<sup>13)</sup>

⑤ 예제 경풍도의 원주에 “각 대가 병창하는 노래는 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 신지 않는다(各隊竝唱 眞諺相雜 故不載)”고 했고, 《정재무도홀기》의 경풍도 11박에 한문 악장 1편과 가곡창사 형태의 국문악장 1편이 실려 있다.

⑥ 예제 만수무의 경우에도 각 대가 병창하는 노래로서 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 신지 않은 노래가 있었던 듯하다. 《정재무도홀기》의 만수무 1박에 한문 악장 1편과 9박에 가곡창사 형태의 국문 악장 1편이 각각 실려 있다.

⑦ “예제 사선무와 예제 무애의 창사는 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 신지 않는다(此以下唱詞睿製 而眞諺相雜 故不載)”고 했다. 그 창사들 세 편이 《정재무도홀기》에 실려 있는데, 가곡창사의 형태로 되어 있다.

세 경우 모두 세취로 가곡 편을 연주하고 그에 맞추어 노래를 부른다고 했다. 가창자 중 협무는 선모(仙母)나 중무(中舞)를 보좌하여 좌우에서 춤추는 사람이고, 원무는 선모나 중무가 없는 경우 그들을 대신하여 추는 사람을 말한다. 가곡의 편은 편삭대엽이거나 편락·편삭대엽·우편·언편 등을 통틀어 일컫는 곡조다. ‘워음’이나 ‘사설’은 노랫말로서 그 분량이 제한되어 있지 않았다. 조선조 후기의 악무에 쓰인 가곡은 임금에 대한 송축이나 송덕을 주제로 하는 것들이 대부분이었다. 이것을 민간 노

13) 조규익, 앞의 책, 521쪽.

래인 가곡의 창사 즉 시조가 악장으로 수용되면서 불가피하게 보여준 내용상의 변모라고 볼 수 있을 것이다. 위의 예들 가운데 무애의 경우는 세 편의 악장 모두를 시조로 바꾼 경우다. 《고려사 악지》에 설명된 무애는 원래 향악정재로 전승되다가 조선조 후기에 재연된 악무로서, 애당초의 설명에는 ‘무애사’를 창한다고 되어 있으나 그 창시는 전해지지 않고 있다가 이 정재가 재연된 조선조 후기에 와서야 엮음 가곡 형태의 악장을 쓰게 되었다. 그 악장을 들면 다음과 같다.

1) 聖人眉彩는 殿中央이시니 雅樂六 에 花字舞 니 樽映山河萬歲이로다 大羅天上降仙香이로다 大羅天上降仙香이로다<sup>14)</sup>

2) 南山松栢 빗치 長春코 不老닷다 비로니 聖人壽를 도모라 누리쇼셔  
아으 萬年 萬萬년에 皇圖가 永鞏이쇼셔<sup>15)</sup>

3) 빗나온 壽星이 南極이 아니신가 가업슨 크은 壽가 佛慈가 아니신가  
恒沙가튼 數에 寶籌를 더 고져 玉燭 발근 빗치 壽域에 빗나시니 어와 우리들이 太平을 노라세라 百年이 이것고야 千年이 이것고야 萬年又億萬年 이 年年 이것고야 玉曆 千秋長을 비라와 드리노다<sup>16)</sup>

엮음으로 만들어진 창사인 만큼 정확한 시조 형태라고 할 수는 없으나 가곡의 편으로 불렸으므로 이 노랫말들을 시조시형의 범주에 넣어도 가할 것이다. 말하자면 넓게 보아 가사(歌詞), 좁게 보면 가곡창사로서의 시

14) <呈才舞圖笏記> 《한국음악학자료총서 4》(국립국악원 전통예술진흥회, 1988), 171쪽.

15) 같은 책, 172쪽.

16) 같은 책, 같은 곳.

조가 바로 그것들이다. 시조를 창사로 가곡을 음악으로 사용하여 기존의 무예정재를 공연했다는 것은 이 시기의 악무들이 이념적으로도 예술적으로도 ‘열린’ 상태임을 나타낸다. 고려 이래의 당악·향악정재, 조선 초기의 당악·향악정재 등과 함께 창작 정재들이 다수 등장하는 조선조 말기의 정재들에 당악보다는 향악이 우세하고 가곡·가사와 같은 민간의 음악이나 창사가 활발하게 수용된 것은 사실 앞 시기와 비교하여 그 시기의 정재가 본질적으로 달라졌기 때문이 아니다. 오히려 알게 모르게 국문의 노랫말들이 궁중의 악장으로 사용되기 시작함으로써 생겨난 현상임을 나타내는 점이기도 하다.<sup>17)</sup>

‘오늘날의 악공은 고조(古調)와 중대엽 초장을 익히지 않아 그것을 아는 자가 적다’<sup>18)</sup>고 말한 정조의 언급을 감안한다면, 민간 노래의 노랫말인 시조가 그 이전부터 이미 궁중의 악장으로 도입되고 있었을 가능성이 매우 크다. 말하자면 정조의 지적은 중대엽 이후의 곡조들인 삭대엽이나 그로부터 파생된 각종 변조들, 예컨대 농·락·편 등의 곡조들이 악공들에 의해 연주되고 있었음을 시사한다. 악공들이 가곡을 연주했다면 대부분 궁중 예연의 자리에서였을 것이다.

가곡의 노랫말 즉 시조나 그것을 포함한 넓은 의미의 우리 말 노래 즉 가사가 예연의 정재에서 악장으로 쓰였을 가능성을 단적으로 드러내는 대표적 사례는 익종의 작품들이다. 익종은 ‘가사(歌詞)’라는 장르명 아래 〈목덕산(木覓山)〉 〈한강(漢江)〉 〈춘당대(春塘臺)〉 〈금일낙(今日樂)〉 〈축성수(祝聖壽)〉 〈송성덕(頌聖德)〉 〈헌천부(獻天符)〉 등을 남겼고,<sup>19)</sup> 아울러

17) 조규익, 앞의 책, 148쪽.

18) 《승정원일기》 93(국사편찬위원회, 1972), 935쪽의 “上曰 樂者所貴希緩 而凡今之人 每喜促節 今之樂工 不習古調中大葉初章 知之者少 甚可惜也 此後則初章中大葉 毘飭練習” 참조.

19) 《한국학자료총서 17; 翼宗文集 二鶴石集·審製》(한국정신문화연구원, 1998), 248~251쪽.

여러 가집들에도 많은 가곡들을 남겼다. 속표지에는 이것들을 창사(唱詞)로 명명한 다음 치사(致詞)·잔문(箋文)·악장(樂章) 등과 함께 나란히 적어 놓은 것을 보면 우선 '가사'와 '창사'를 동의어로 쓰면서도 악장과는 약간 다른 범주로 취급하고 있다는 점을 알 수 있다. 그런데 같은 자리에 기재되어 있는 익종 예제의 악장 항목에는 '악장'과 함께 '창사' '악사' 등의 용어가 뒤섞여 있으며, 그것들 간의 형태적 차이를 발견하기란 쉽지 않다.<sup>20)</sup> 그리고 전자들은 한문으로, 후자는 한글로 표기되어 있다는 점 이외에 악장과 가사의 차이를 찾아볼 수 없다. 이 사실은 앞에서 말한 바와 같이 조선 초기 음악 문헌에 등장하는 '악장과 가사의 의미적 상동성'과 마찬가지로 편의상의 구분에 불과한 것이 아닐까.

분명 익종의 가사들은 가곡 편의 반주에 맞추어 가창된 시조들이다. 전체적인 노랫말들을 살펴볼 때 모두 율음으로 이어나간 장편의 구조를 갖추고 있지만, 이 시기에 새롭게 창작된 것들임은 물론이다. 그런데 주목되는 것은 이들과 함께 각종 가집에 실려 있는 여러 곡조의 시조들이다.<sup>21)</sup> 주 21)의 ①은 중거(中擧)로, ④는 편삭대엽으로, ②, ③, ⑤, ⑥, ⑦,

20) '악장'이라 명명된 <慈慶殿 內進饌 先唱樂章> <慈慶殿 內進饌 後唱樂章> <夜進饌 先唱樂章> <夜進饌 後唱樂章> <翌日會酌先唱樂章> <翌日會酌 後唱樂章> 등, '唱詞'로 명명된 <長生寶宴之舞 唱詞> <牙拍 唱詞> <舞鼓 唱詞> 등, '樂詞'로 명명된 <長生寶宴之舞 樂詞> 등이 한데 섞여 있다. (《韓國學 資料叢書 17: 翼宗文集 二》, 242~248쪽 참조) 그러나 노랫말의 형태적 측면에서 '악장' '창사' '악사' 간의 차이를 알기는 어렵다.

21) 박을수, 《韓國時調大事典》(아세아문화사, 1992) 참조. ① 고을사 月下步에 김 이라/哭烟 섯는 態度 님의 情을 맞져세라/아마도 舞中 最愛는 春鶯 인가 노라, ② 孔夫子 1 尼丘山에 나리시니 庚戌年을/東方에 우리 聖上 卹 庚戌年에 誕降이라/아마도 天地間 大聖人은 이 두 분이신가 노이다, ③ 金樽에 가득 술을 玉盞에 맞들고 서/心中에 願 기 萬壽無疆 오소서/南山이 이 淸을 알아 四時常靑 시다, ④ 碧桃花를 손에 들고 白玉盞에 술을 부어/우리 聖母께 비는 말삼 더 碧桃花와 갓트쇼셔 三千年에 곳치 뛰고 三千年에 열 저 곳도 無盡 열 도 無盡 無盡 無盡 春色이라/아마도 瑤池王母의 千壽를 聖母께 드리고져 노라, ⑤ 四旬稱慶 오실 제 지 마즌

⑧, ⑨는 모두 우이수대엽(羽二數大葉)으로 불린 노래들이다. ①은 예제 춘앵전의 공연에서 불렀으리라 짐작되는 시조다. 악대가 유초신지곡(柳初新之曲)을 향당교주로 연주하고 1박을 치면 기 1인이 손을 모으고 사뿐 사뿐 걸어 나가 선 다음 한시 형태의 노래<sup>22)</sup> 한 곡을 부르게 되어있다. ①은 바로 그 노래를 꽤러디한 것이다. ①의 초장은 한시 악장의 기·승구를, 중장은 전구를 각각 바탕으로 하여 읊은 노랫말이다. 전구의 ‘화전태’를 직역하여 ‘곳 앞 섰는 태도’라 했으나, 원래 그것은 ‘춘앵전’ 절차의 제18박에 등장하는 춤사위의 명칭이다. 즉 두 손을 뿌려 뒤에 내린 채 여미고, 두 무릎을 굽히고 오른발을 들었다 놓으며 왼발을 들었다 놓는 춤동작이 그것이다.<sup>23)</sup> 중장에 ‘춘앵전’이란 용어가 삽입된 만큼 이 작품이 이 정재의 악장이라기보다는 단순히 정재를 보면서(혹은 보고 나서) 그 감상을 표현한 것으로 여길 수도 있을 것이다.

아직 확인해 본 바는 없으나, ‘공연되는 정재 자체를 찬양하는’ 내용의 악장도 없지 않을 것이다. 원래 이 정재는 당나라 때의 악부 가운데 ‘연무(舞)’에 속하고, 연무는 익종의 예제 가운데 언급된 춤사위 ‘화전태’

---

年이라/兩麥이 大登 고 百穀이 푸르렀다/上天이 雨順風調 야 우리 慶事 도오시  
다, ⑥ 御極 三十年에 堯天인가 舜日인가/포포蕩蕩 오심을 누 能히 일흠 고/아마도  
四時로 비기시면 봄이신가 노이다, ⑦ 祖宗 큰 基業을 一人 元良 오시니/九重에 深  
處 야 孝養을 바드시니/어즈버 周文武憂 다시 본 듯 여이다, ⑧ 春塘臺 바라보니  
四時에 빛치라/玉燭이 照光 壽域에 올라 듯/萬民이 이 지 만나 늘글 누 모  
로더라, ⑨ 和氣 滿乾坤이요 文名은 極一代라/도모지 헤아리면 우리 聖主 教化 1로  
다/아마도 聖壽無疆 오시미 我東方 福이신가 노이다.

22) <進爵儀軌(戊子)>, 《韓國音樂學叢書 三》, 89쪽.

빔停月下步 아름다운 자태로 달빛 아래 거니니  
羅袖舞風輕 비단 옷소매 춤추듯 바람에 가벼이 날리도다  
最愛花前態 ‘화전태’ 를 가장 사랑하여  
君王任多情 임금님께 다정함을 맡기노라

23) 손선숙, <宮中呈才 用語에 대한 研究(II)>, 《한국음악사학보》 25, 한국음악사학회, 2000, 74쪽.

와 유사하다.<sup>24)</sup> 음률에 조예가 있던 당나라 고종이 새벽에 앉아 있다가 피꼬리 소리를 듣고 악공 백명달에게 그려낼 것을 명하여 만든 곡이 바로 <춘앵>이고,<sup>25)</sup> 그것을 바탕으로 새롭게 만들어진 것이 정재 춘앵전이다.

익중은 그것을 바탕으로 조선 후기의 향악정재 춘앵전을 만들었고, 그를 위해 한시 형태와 시조 형태의 악장 두 편을 지었다고 보는 것이 타당하다. 말하자면 정재 악장으로 쓰였을 가능성이 농후한 하나의 사례로 볼 수 있는 노래가 바로 이 시조작품인 것이다. 앞에 인용한 한시 <춘앵전> 대신 가곡을 부르는 경우도 있었으리라 보는 것은 이 시기 정재들의 악장으로 가곡의 반주에 맞추어 가창되는 시조를 사용한 경우가 많았던 점으로도 알 수 있다. 시조가 악장으로 쓰인 사례는 다음과 같은 작품에서 더욱 분명하게 확인할 수 있다.

碧桃花를 손에 들고 白玉盞 에 술을 부어/우리 聖母께 비는 말 더 碧  
 桃와 갓트쇼서 三千年에 꽃이 꺾고 三千年에 열 저 곳도 無盡 열 도  
 無盡 無盡 無盡長 春色이라/아마도 瑤池王母의 千千壽를 聖母께 드리고  
 저 노래

— 편삭대엽 <국립국악원본 가곡원류·853>

이 작품은 <국립국악원본 가곡원류>뿐 아니라 <해동악장> <협률대성> <여창가요록> <삼죽사류 이본> 등에 두루 실려 전해진다. <국립국악원본 가곡원류>의 이 노래 말미에 다음과 같은 설명이 붙어 있다.

24) 조규익, 앞의 책, 530~531쪽.

25) <문연각 사고전서>(史部 政書類 通制之屬)의 欽定續通典 권98 및 <진작의궤(무자) 부편>(88쪽)의 '예제 춘앵전' 원주 참조.

익종대왕이 동궁대리로 있으면서 순원왕후 진찬연에 지은 노래를 올렸는데 지금 세속에서는 불리지 않지만 이 책에 기록하여 후인으로 하여금 익종이 효성스레 기축년의 진찬연을 받들어 올렸음을 알게 한다.<sup>26)</sup>

1827년 2월 대리청정을 시작한 익종이 이듬해 순원왕후 김씨의 40세 탄신일을 기념하여 두 차례의 진작의식을 올리고 이것을 적은 기록이 《진작의궤(무자)》이고, 1828년 11월부터 이듬해 2월까지 순조에게 진찬한 사실과 절차를 기록한 것이 《진찬의궤(기축)》다. 앞에 인용한 시조 가운데 ‘요지왕모(瑤池王母)’는 선경의 서왕모(西王母)를 말하고 ‘성모(聖母)’는 익종의 모후인 순원왕후다. 서왕모의 끝없는 수를 순원왕후에게 드리고자 한다는, 악장 가운데서도 전형적인 ‘축수’의 노래다. 《진작의궤(무자)》에는 20편에 가까운 악장들이 실려 있고, 이 중 선도와 관련한 축수 모티프의 노래는 〈예제 연경당진순시사(睿製 演慶堂進壽時詞)〉와 〈예제 만수무(睿製 萬壽舞)〉 등 두 작품이 있다.<sup>27)</sup>

특히 후자는 향악정재이긴 하나 당악 정재 헌선도(獻仙桃)와 여러 가지 면에서 비슷하다. 즉 헌도탁(獻桃卓)을 설치하고 무동 1인이 도반(桃盤)을 받들어 나오면 한 사람은 족자(簇子)를 받들고 뒤를 따르는 것, 4인이 2행으로 나뉘어 북향하고 춤을 추는 것 등의 절차가 헌선도와 같다.<sup>28)</sup> 정확한 것은 알 수 없으나 위의 가곡은 〈예제 만수무〉 같은 축수 목적의 정재에서 불렀을 가능성이 있다. 그 점은 “각 대가 함께 부르는 노래는 진

26) 〈가곡원류〉, 《한국음악자료총서 5》(국립국악원전통예술진흥회, 1989), 157쪽: 翼宗大王在東宮代理時 上純元王后進饌宴睿製 今雖不俗唱 錄於編次以使知後人之翼宗之孝奉己丑宴. \* 기축연은 戊子宴의 오기인 듯하다.

27) 《진작의궤(무자) 부편》, 88쪽.

28) 같은 책, 같은 곳 ‘예제 만수무’ 협주의 “設獻桃卓 舞童一人奉桃盤而進 一人奉簇子隨後 四人分二行 北向而舞 如獻仙桃儀” 참조.



언(眞諺)이 서로 섞여 있기 때문에 신지 않는다”<sup>29)</sup>라는 말 속에서도 암시된다. 즉 노랫말에 우리말과 한자말이 섞여 있어 신지 않는다는 것은 앞에 인용한 시조처럼 국한 혼용의 악장을 가리킨 말일 것이다. 말하자면 <예제 만수무>의 ‘봉족자 창사’나 ‘봉선도반 창사’ 외에 불렀을 각 대의 창사나 악장은 이와 같은 국한 혼용의 가곡이나 시조였을 가능성이 크다. 이 점은 <예제 만수무>의 9박 짜에 세취로 가곡 편을 반주하면서 원무가 부르는 창사가 시조형태라는 사실과도 연결된다.<sup>30)</sup>

사실 율음시조에 이르면 작품의 규모나 형태가 시조의 범주를 넘는 경우가 많다. 그것이 가곡의 편으로 연주된다는 점만 빼다보면 시조로 볼 수 없을 정도인 것도 사실이다. 그러나 가곡이나 시조를 쓰는 것은 제작과 교체가 악장에 비해 훨씬 편하다는 장점 때문이었을 것이다. 악장을 제작하는 것은 음률에 정통한 자만이 할 수 있다고 하여 조선초기부터 매우 어려운 일로 인식되어 오고 있었다. 악장의 자구나 음조와의 어울림 등을 가지고 오랜 기간 조정에서 논란을 벌여온 것도 그 때문이었다. 그러나 가곡이나 시조는 음악과 노랫말을 하나로 짜잡아 절차 속에 끼워 넣으면 되기 때문에 무엇보다 간편하고 시비의 소지가 적었다. 비록 정격의 악장에 비해 고정성은 미약하지만 시조나 가사 등 국문의 변격 악장은 대상과 상황에 따라 얼마든지 교체가 가능했다. 가곡이나 시조 등 기존의 악장 형태를 벗어난 시문학들을 악장의 자리에 쓰면서 그것들을 ‘가사’라 통칭한 것도 그 때문이었으리라 본다. 악장의 외연이 확대된 하나의 사례라고 할 수 있다.

29) 같은 곳 ‘예제 만수무’ 협주의 “各隊竝唱 眞諺相雜 故不載” 참조.

30) 김천홍, 《문才舞圖笏記 唱詞譜》(민속원, 2002), 114쪽의 “어저 萬載이여 萬載에 樂萬載 로다/萬載에 億萬載 니 億萬년에 又億億萬載로다 저 썬 희 김흔 나무는 柯枝가 만코 根源 먼 물은 흐르미 길도다 文王에 孫子 本支百世니 聖祖濬源이 綿綿永昌이샷다/ 오흠다 우리 后여 寶 이 無疆이샷다” 참조.

정격악장과 변격악장의 병행은 조선조 일대의 음악적 현실이었다. 그러나 정격악장은 고정된 반면 변격악장은 유동적이었다. 변격악장들이 늘어나면서 악장의 폭은 넓어졌고, 그에 따라 가곡이나 가사, 시조 등 민간의 음악이나 노래들이 악장의 범주 안으로 수용된 것은 당연했다. 결국 악장은 고정된 악장과 유동적 악장으로 양분되고 전자에는 종묘제례악장을 비롯한 각종 제례악장과 책봉악장 등이, 후자에는 각종 예연의 악장들, 말하자면 가곡이나 시조 등 악장으로서 유동성을 지닌 시가들이 속하게 된 것이다.

## 2) 악장과 시조의 교섭, 그 문헌적 자취

시조와 악장이 만나게 된 첫 단계의 양상은 좀더 복잡하고 연원 또한 깊다. 고려 말부터 시조가 어떤 곡조로든 가창되기 시작했으리라 보는 것이 학계의 일반적인 견해다. 그러나 그 구체적인 면에 들어가면 견해 차이가 크다는 점을 알 수 있다. 지식인들이 문학이나 음악의 주된 담당층이었다는 점에서 대체로 여말선초는 거의 동일한 음악문화권을 형성하고 있었다. 그렇다면 그 시기에 시조를 올려 부르던 곡조가 등장했을 것이고, 그 곡조는 기존의 곡에 비해 새로운 양상을 띠고 있었음이 분명하다. 그 시기의 문헌들에 심심치 않게 등장하는 ‘신조(新調)’ 혹은 ‘시조(詩調)’의 명칭과 새로운 곡조가 무관치 않으리라는 추정이 가능한 것도 그 때문이다.

조운제는 《고려사》의 김원상 관련 기사<sup>31)</sup>에서 언급된 ‘제신조 태평곡(製新調 太平曲)’과 《동국통감》의 김원상 관련 기사에 등장하는 ‘제시조

31) 동아대 고전연구실, 《譯註 高麗史 10》(태학사, 1987), 원문 157쪽의 “金元祥忠烈朝登第稍遷注簿 有妓謫仙來 得幸於王 元祥與內侍朴允材 俱爲妓同里 相往來 元祥製新調大平曲 令妓習 一日 內宴歌之 王妬且變色曰 此非能文者不能 誰所爲耶 對曰 妾兄弟元祥 允材所製 王喜曰 有才如此不可不用 以元祥爲通禮門祇候 允材爲權務” 참조.

알태평곡(製詩調曰太平曲) 등을 근거로 시조의 명칭을 유추해 냈으며, 《春亭集》〈舊序〉의 기사<sup>32)</sup>와 ‘治天下 五十年 운운’ (《육당본 청구영언》가번 48)의 시조 및 ‘ 조타 고남슬흔일 지말고 운운’ (《육당본 청구영언》가번 49)의 시조가 변계량이 작자로 되어 있는 점 등을 이 시기의 ‘신조(新調)나 ‘시조(詩調)가 시조(時調)임을 보여 주는 근거라고 했다.<sup>33)</sup>

물론 전자(《육당본 청구영언》가번 48)의 노래에 〈구서〉에서 말한 ‘일대의 치공을 형용한’ 뜻과 부합하는 일면이 들어있긴 하다. 그러나 이 노래는 《십팔사략(十八史略)》에 나오는 내용을 가곡의 형식으로 압축한 것에 불과하다.<sup>34)</sup> 따라서 그 시조들에 대하여 〈구서〉의 필자인 권제(權)가 그토록 찬사를 보내지는 않았을 것이다. 권제가 〈구서〉에서 지적한 ‘형용일대지치공’은 《시경》의 송에 대한 설명(“美盛德之形容 以其成功告於神明者也”)의 요지다. 따라서 이 말은 변계량이 창업과 수성, 즉 왕업에 대한 찬양의 노래를 지은 사실을 지적한 언급에 불과한 것이다. ‘가영양 궁지자효’도 왕실의 덕성을 찬양함으로써 이면에 진계(陳戒) 혹은 권면규계지(勸勉規戒之意)를 설정한 악장의 표현 기법을 지칭한 언급일 따름이다. 더구나 ‘피지율여 수지무궁(被之律呂 垂之無窮)’도 악장을 아악서 혹은 전악서로 하여금 만들게 하고 궁중의 전례음악으로 삼아 오랫동안 전해질 수 있게 했다는 지적이므로, 음악의 성격이나 시대 등을 감안할 때 이 언급과 시조나 가곡은 무관하다고 보는 게 타당하다. 따라서 권제의 〈구서〉에서 지적된 내용은 변계량의 악장 제작 사실을 가리킨 것이며 같은 맥락에서 조윤제가 이것과 연관시킨 ‘김원상의 신조 태평곡’도

32) 《韓國文集叢刊 8》(민족문화추진회, 1990), 5쪽의 “先生嘗作新調 歌詠兩宮之慈孝 形容一代之治功 被諸律呂 垂之無窮 又豈騷人墨客吟風詠月者之可及也” 참조.

33) 조윤제, 〈時調名稱의 文獻的 研究〉, 최철·설성경 엮음 《시가의 연구》(정음사, 1984), 264~265쪽.

34) 전규태, 《論註 時調》(정음사, 1984), 277쪽.

임금의 치공에 의해 이룩된 태평성대를 찬양한 악장으로 보아야 할 것이다. 예컨대 변계량의 악장 <초정헌수지가(初筵獻壽之歌)> 중의 ‘聖子稱壽酒/億載萬年爲父母’는 ‘가영양궁지자효’를 직접 가리킨 내용이며, 그 외 대부분의 악장들이 군신의 관계를 부자로 표현하여 자효(慈孝)를 형상하거나 역대 임금의 치공을 찬양한 것이 상례였기 때문이다.<sup>35)</sup>

이처럼 권제의 <구서>나 변계량에 관한 조윤제의 언급이 정곡을 얻었다고 할 수는 없으나, ‘시조’나 ‘신조’가 <북전(北殿)>으로 연결되고, <북전>이 조선조 후기의 가곡에서 대반침 즉 <태평가>로 가창되면서 시조와 악장이 밀접하게 연관되는 사실을 설명하기 위한 논리적 기틀을 마련했다는 점에서는 악장과 시조의 관련사에서 중요한 의미를 지닌다. 말하자면 고려 말부터 <북전>(<後殿眞勺>)은 궁중의 연향에 쓰였고, 그것이 조선조에 들어와서도 예연의 악장으로 빈번히 쓰였다고 할 수 있다. <세종실록>에는 이와 관련하여 주목할 만한 기사가 실려 있다.

상왕에게 수주(壽酒)를 올리는데, 종친(宗親)·의정부 참찬(參贊)·육조 판서 이상 대사헌(大司憲) 및 6명의 대언(代言)이 잔치를 모셨다. 술자리가 무르익자, 상왕이 일어나 춤을 추니, 여러 신하들은 차례로 수주를 올리고, 아울러 춤을 추며, 다투어 연귀(聯句)를 지어 올렸다. 상왕은 말하기를, “하느님은 백성의 행동을 굽어보나니, 언제나 잔치에 있어서는 공경하고 두려워해야 한다. 공경하고 삼감으로써 경계를 삼으라.” 고 하였다. 그래서 여러 신하들은 취할수록 더욱 공경하며, 실컷 즐기고 밤이 깊어서야 파했다. 이 자리에서 상왕은 맹사성·변계량·허조들에게 말하기를, “후진진작(後殿眞勺)은 그 곡조는 좋지만, 가사만은 듣고 싶지 않다.” 고 하니, 맹사성 등은 아뢰기를, “전하의 분부는 당연하옵니다. 지금 악부에서

35) 조규익, 앞의 책, 457~458쪽.

그 곡조만을 쓰고 그 가사는 쓰지 않습니다. 진작(眞勻)은 만조(慢調)· 평조(平調)· 삭조(數調)가 있는데, 고려 충혜왕(忠惠王)이 자못 음탕한 노래를 좋아하여, 총애하는 측근들과 더불어 후전에 앉아서 새로운 가락으로 노래를 지어 스스로 즐기니, 그 시대 사람들이 후전진작이라 일컬었던 것입니다. 그 가사뿐만 아니오라, 곡조도 쓸 수 없는 것입니다.” 고 하였다.<sup>36)</sup>

세종 3년 정초의 신년 하례연 광경을 묘사한 것이 이 기사의 내용이다. 수주는 축수하는 술이니 이 날의 행사는 진연이나 진작(進爵)에 미칠 바는 아니나 그 시절에는 상당한 규모의 예연이었을 것이다.<sup>37)</sup> 이 자리에서 음악이 연주되고 악장이 가창된 것은 당연했다. 상왕이 <후전진작>을 언급한 것도 이 자리에서 그 노래가 연주되었을 가능성을 암시한다. 후전진작이 고려 충혜왕 때부터 시작되었다는 것, 그 가락에 만·평·삭 등 세 곡조가 있었다는 것, 조선조의 악부에서는 곡조만을 쓰고 가사는 쓰지 않았다는 것 등이 분명히 명시되어 있다.

충혜왕 때 쓰던 노랫말은 ‘음탕하다’ 고 했다. 그러니 새로운 노랫말을 만들어 기존의 곡조에 붙여 써야 했을 것이다. 말하자면 조선조에 들어와 고려 속악의 가사를 버리고 급한 대로 새로운 노래를 지어 악장으로

36) 세종 3권 1년 1월 1일 (병오) 002.

37) 물론 조선 초기에 후기에서 보는 바와 같은 큰 규모의 예연들이 시행되었다고 볼 수는 없다. 김중수에 따르면 건국 초에 ‘연향을 올린다’는 뜻으로 進豊모 혹은 獻豊모이란 말이 쓰이고, 進宴이란 말은 거의 쓰이지 않았다고 한다. 즉 국초에 쓰인 진풍정이란 용어는 후대에서 보는 바와 같은 禮宴을 지칭하는 것이 아니라, 단지 ‘풍정(연향)을 올린다’는 뜻으로 쓰였으니, 풍정은 바로 잔치 벌이는 것, 즉 연향을 뜻한다고 보았다. (《조선시대 궁중연향과 여악 연구》, 민속원, 2001, 45쪽) 그렇다고는 해도 주악과 가창이 ‘마구잡이’로 이루어지진 않았을 것이다. 앞 시대로부터 이어받은 각종 연향의 절차들이 있었고 그런 자리들에서 각종 정재들이 공연되었음을 감안하면, 조선조 후기와 같이 큰 규모는 아닐지라도 얼마간 예연으로서의 구색은 갖추었으리라 본다.

사용하던 것과 마찬가지로의 현상이었다. 앞에 인용한 ‘신조 태평곡’의 지은이 김원상은 충혜왕과 같은 시기의 인물이다. 그러니 인용문의 ‘새로운 가락(新聲)’은 김원상의 ‘신조’와 같은 것이고, 그 곡이 바로 진작일 가능성은 매우 크다. 그리고 이 일을 계기로 새롭게 지어진 노랫말이 조선 조 후기의 가곡에서 대반침으로 쓰이던 〈태평가〉와 무슨 관계를 갖고 있는지는 아직 알 수 없지만 의외로 밀접히 연결될 공산이 크다. 즉 “이러도 태평성대 저러도 성대로다/요지일월이요 순지건곤이로다/우리도 태평성대니 놀고 놀려 허노라”는 노래는 《병와가곡집》에 성수심(成守琛)의 작품으로 실려 있고, 이삭대엽의 곡조 표시가 되어 있다. 그리고 《진본 청구영언》에는 ‘태평’으로, 《근화악부》에는 ‘송축’으로 그 주제가 달리 표기되어 있기도 하다. 그러니 이 노래는 창작 당시 여전풍류의 현장에서 쓰였을 가능성이 크다. 그리고 그 전통은 이미 여말선초의 각종 예연들로부터 발원되었다고 보아야 할 것이다. 국가적인 제례나 책봉의식에서 쓰이는 노래들과 진연이나 진찬 등 송축이나 송수를 위한 예연들에서 쓰이는 노래들이 내용으로나 주제로 보아 같을 수 없었을 것은 자명하다. 그래서 제례이든 예연이든 공식적인 성격을 띤 행사들에 음악이나 악장이 쓰였고, 이것들은 성격상 두 갈래로 병행되어 왔다고 할 수 있다. 양자 모두 악장의 범주로 포괄되지만, 전자는 좀 더 고정적인 반면 후자는 좀 더 유동적이라는 차이가 있다. 악장이나 가사의 신축성에는 장르나 주제의식의 유동성이 크게 작용했다고 보기 때문이다. 4언체 위주의 정격악장보다 중국의 사(詞)문학이나 고려속가, 경기체가, 가곡 등 우리의 전통적인 창작 노래문학 등과 함께 심지어 민요까지도 악장으로 쓰인 점<sup>38)</sup>은 이런 사실을 보여 준다.

조선 초기 가곡의 주류는 대엽(大葉), 대엽의 근원은 〈과정삼기곡(瓜亭三機曲)〉, 즉 〈진작〉이고, 고려 말기 〈북전〉의 악곡이 후진진작이며, 〈과정삼기곡〉과 〈북전〉이 그 근원은 여하 간에 송도가(頌禱歌, 頌祝歌) 등 어

전풍류(御前風流)의 노래로 인식되었거나 사용되었다.<sup>39)</sup> 이런 점을 감안할 때 악장과 시조는 여말선초부터 꽤 밀접한 양상을 보여준 셈이다. 대개 가곡의 향유층이자 일부 담당층인 관료 지식인들이 고려조에서 조선조로 넘어가는 시기 음악문화의 주된 향유층이자 담당층이었던 점으로도 악장과 시조의 상호 교섭 가능성은 상존하고 있었다. 잦은 예연들에서 진작을 비롯한 초기 가곡이 그런 절차들의 음악으로 수용되었을 개연성은 매우 높기 때문이다.

세종 29년 <무애> <동동> <정읍> <이상곡> <만전춘> 등 고려조에서 넘어온 노래들과 <환환곡> <미미곡> <유황곡> <봉황음> 등 새로 지은 노래들과 함께 <진작>을 속악의 하나로 정했고,<sup>40)</sup> 31년에는 새로 정한 정재들과 고려조 이래의 정재들을 정리한 75성을 종묘·조회·공연(公宴)의 음악으로 삼았는데 이 가운데 <진작>의 4체 4성이 들어 있었다.<sup>41)</sup> 단종 2년에는 문소전의 제향과 대소 연향의 악을 정했는데, 내연(內宴) 및 사신연(使臣宴)에서 작(爵)을 바칠 때나 역연(賜宴) 및 객인연(客人宴)의 행주(行酒)에 진작을 사용했다.<sup>42)</sup> 여기서 언급된 <진작>은 ‘충신연주지사’로 알려져 있는 <정과정>이다.

1610년 악사 양덕수(梁德壽)가 발간한 《양금신보(梁琴新譜)》에 언급된

38) 태종 2년 6월에 제정된 樂調를 보면 악장의 다양성을 발견할 수 있다. 이 시기의 악조는 조선 초기 禮典의 집대성이라고 할 수 있는데, 고려조 이래 사용되고 있던 각종 정재들을 선택적으로 수용하면서 <시경> 시 14편, 고려속악가사 3편, 민요 1편 등 총 18편으로 구성되어 있다. (태종 3권 2년 6월 5일 정사 001) 태종조 악조의 마지막 순서인 ‘庶人宴父母兄弟樂’에서 初味와 잔이 오르면 <오관산>을, 二味와 잔이 오르면 <방등산>을, 終味와 잔이 오르면 <권농가>를 각각 불렀다.

39) 조규익, <초창기 歌曲唱詞의 장르적 위상>, 국어국문학회 편 《고시조 연구》(태학사, 1997), 94~95쪽.

40) 세종 116권 29년 6월 4일 (을축) 001.

41) 세종 126권 31년 10월 3일 (경술) 001.

42) 단종 11권 2년 4월 25일 (병오) 002.

〈정과정〉의 음악사적 위상은 시조와 악장의 관련을 입증하기 위한 결정적 단서가 될 수 있다. 당시에 쓰이고 있던 대엽의 만·중·삭은 모두 〈과정 삼기곡〉 즉 〈진작〉에서 나왔다고 한다.<sup>43)</sup> 현행 가곡의 원형인 대엽의 근원이 〈과정 삼기곡〉, 즉 〈진작〉에 있고, 고려 이래로 궁중에서 사용되던 〈북전〉이 ‘후전진작’ 이라면,<sup>44)</sup> 사실상 시조형태의 노래가 조선초기부터 궁중의 악장으로 사용되었다는 말이기 때문이다. 그러나 조선조 개국 후에도 한동안 사용되었을 고려조 〈북전〉의 창사를 현재는 알 수 없다. 앞에서 언급한 바와 같이 조선조에 들어와 〈북전〉의 창사는 ‘음란하다’는 비판을 받아 개작되었고, 개작가사는 현재 《악학궤범》(권5)에 실려 있다. 그리고 이것과 다른 형태의 짧은 가사가 《금합자보(琴合字譜)》(1572년, 선조 5년 安 편찬)와 《양금신보》(1610년, 광해군 2년 양덕수 편찬)에 실려 전해진다. 《악학궤범》 소재의 〈북전〉은 3장 8엽으로 불린 ‘긴 노래’ 인 반면, 《금합자보》와 《양금신보》에 실린 그것들은 비교적 ‘짧은 노래들’ 이다. 조선 전기에 ‘장가(長歌) 북전’ 이 ‘단가 북전’ 으로 대치되었다고 본 황준연은 시조 3장 형식의 연원인 〈북전〉의 3지 구조, 5· 8박의 시조 장단구조와 제2장에서 기곡(起曲)하는 〈북전〉의 악곡구조, 유사한 양자의 사설붙임, 선율과 조성(調性)의 관련성 등으로 볼 때 시조 음악이 〈북전〉에서 비롯되었다고 한다.<sup>45)</sup>

이처럼 《금합자보》에 실려 있는 평·우조 북전과 평조 만대엽이 가곡으로 불리던 시조시형의 실질적 출발점일 수 있고,<sup>46)</sup> 이세좌의 계문<sup>47)</sup>에도 언급된 바와 같이 조선 전기에 ‘남녀상열지사’ 로 매도되던 〈후정화〉(〈북전〉)나 〈만전춘〉 등은 곡연(曲宴)· 관 사(觀射)· 행 신(行幸)에 사용되

43) 〈梁琴新譜〉의 ‘玄琴鄉部’, 《한국음악학총서 14》(국립국악원전통예술진흥회, 1989), 77 쪽의 “時用大葉慢中數 皆出於瓜亭三機曲中” 참조.

44) 세종 3권 1년 1월 1일 (병오) 002.

45) 황준연, 〈北殿과 時調〉, 《세종학 연구》 1(세종대왕기념사업회, 1986), 139~140쪽 참조.



고 있었다. 이 행사들의 좌장이 예외 없이 임금이었음을 감안하면 사용된 노래들의 내용 역시 송도나 송축에서 벗어날 수 없었다. 그리고 이 시기의 <북전>이 단가로 대체되었으며 그 노랫말 또한 《금합자보》 소개의 평·우조 <북전><sup>48)</sup>에서 확인되는 시조 형임이 분명하다.<sup>49)</sup>

《금합자보》《양금신보》 등에 <평조북전>의 악곡과 가사가 실려 있고, 이득윤(李得胤)의 《현금동문류기(玄琴東文類記)》<sup>50)</sup> 《금보신중가령(琴譜新證假令)》<sup>51)</sup> 《백운암금보(白雲庵琴譜)》<sup>52)</sup> 《한금신보(韓琴新譜)》<sup>53)</sup> 《연대소장금보(延大所藏琴譜)》<sup>54)</sup> 《동대금보(東大琴譜)》<sup>55)</sup> 등에도 <북전>은 실려 있다. 그 후 3대 가집들에 이르러 <북전>이 가곡의 한 레퍼토리로 고정되었음은 김수장의 노래<sup>56)</sup>에서 분명히 드러난다. 것처럼 많은 곡들이 분화·파생되는 시점까지도 <북전>은 큰 변화 없이 불려 왔다. 따라서 <대엽>과 <북전>은 발전과 변이를 함께 했고, <대엽>이 가곡이라는 하나의 노래 장르로 확대·정착되자 <북전>은 그 장르의 한 부분으로 편입된 것으로 보인다.

<북전>의 악보는 《대악후보》에도 실려 있지만 노랫말까지 실린 것은

46) 조규익, <초창기 歌曲唱詞의 장르적 위상>, 44쪽.

47) 성종 219권 19년 8월 13일 (갑진) 002.

48) 《한국음악학자료총서 22》, 41~42쪽의 평조 북전의 노랫말(“흐리누거 괴어시든 어누 거 좃니저어/전 전 로 벌니魄 전 로/설면 가 룬 범그러서 노니저”)와 우조 북전의 노랫말(“空房을 겹고릴동 聖德을 니표릴동/乃終 始終을 모 건 마 나/當시 룬 괴실 좃 노이다”) 참조. \* 노래의 행 구분 표시는 인용자.

49) 조규익, 앞의 논문, 45~46쪽.

50) 삼지와 餘音의 평조 북전이 실려 있음.

51) 삼지와 여음으로 이루어진 평조 북전과 평조 계면조 북전이 실려 있음.

52) 삼지와 여음으로 이루어진 평조·우조 북전이 실려 있음.

53) 삼지와 두 개의 여음으로 이루어진 평조 북전과 삼지와 하나의 여음으로 된 우조 북전이 실려 있음.

54) 평조·평조 계면조 북전, 우조·우조 계면조 북전, 북전 등이 실려 있음.

55) 삼지와 여음으로 이루어진 북전이 실려 있음.

《금합자보》가 처음이다. 《현금동문류기》의 기록에 의하면 당시 〈북전〉은 〈만대엽〉과 혼동될 만큼 유사했던 것으로 보인다. 〈후전진작〉, 즉 〈장가북전〉에서 가곡이 과생되었음은 〈과정삼가곡〉으로부터 만·중·삭대엽이 나왔다는 사실로부터 방증될 수 있으며 노랫말 역시 크게 다르지 않았을 것이다. 따라서 시조시형의 원류로 고려조 〈북전〉의 노랫말을 상정할 수 있고, 이런 사실을 의식했기 때문에 이미 언급한 악서들 외에도 《학포금보(學圃琴譜)》 등의 악서나 《청구영언》 《병와가곡집》 《영언류초(永言類抄)》 등의 가집들에서도 〈북전〉(〈후정화〉)을 가곡조의 하나로 꾸준히 삼입시켜온 것이다.

그런데 《금합자보》나 《현금동문류기》 이후의 악서들과 가집들로 내려오면서 노랫말들이 달라지는 현상을 발견할 수 있다. 그러다가 《육당본가곡원류》에 오면 ‘후정화·대(臺)·이후정화’ 등 세 항목으로 분화되는데, 그 중 대(臺)의 존재는 특이하다. 가곡의 과정이 끝날 때 부르는 노래가 바로 대다. 여말선초에는 〈북전〉이 대반침이었으나,<sup>57)</sup> 조선조 후기에는 〈태평가〉와 함께 〈북전〉도 대반침으로 겸용되었다. 그리고 두목(杜牧)의 시 〈박진회(泊秦淮)〉를 패러디하여 노랫말로 썼다. 〈북전〉을 〈후정화〉에 빗대어 전통적으로 그렇게 불려온 것을 노래 자체로 뒷받침하고 있는

56) 《병와가곡집》 가번 1092(“노래 치조코조흔거슬벗님 아아뒀던가春花柳夏清風과秋月明冬雪景에 弨雲昭格蕩春臺와 南北漢江絶勝處에 酒肴爛漫 되조은벗가근海笛알릿손아모가이第一名唱드리 레로안자엇거러불니 中大業數大業은堯舜禹湯文武 高後庭花樂戲調는漢唐宋이되어잇고 驪篴이編樂은戰國이되어이셔 刀槍劍術이各自騰揚 아管絃聲에어 엇다功名과富貴도 몰 라男兒의豪氣를나 도화 노라”)에는 당대에 불리던 레퍼터리가 분명히 나타나 있다. 이 가운데 ‘후정화 운운’은 가곡으로 정착된 북전이 낙희조와 같은 風度を 갖고 있었음을 보여주는 언급이다.

57) 《용재총화》(권 1, 處容之戲)와 《악학궤범》(권 5, 鶴蓮花臺處容舞舍設) 등의 기록에는 ‘동동’을 연주하는 蓮花臺戲 다음에 처용무가 등장하여 慢機·中機·促機에 이어 〈神房曲〉을 따라 너울너울 춤을 추고 마지막으로 〈북전〉을 연주하면 처용이 물러가자

셈이다. 따라서 <단가 북전>의 노랫말로서는 처음인 《금합자보》의 해당 가사(<평조북전>)가 《병와가곡집》과 《청구영언》의 단계까지는 전승된 것으로 보인다. 물론 《금합자보》의 그 노랫말이 기록 당시에 만들어진 것은 아닐 것이다. 오히려 그보다 훨씬 이전 궁중에서 현실적으로 사용되어 오던 음악적 사실로 보는 게 타당하다.

그런데 악보 상 <북전>이 삼지(三旨)의 규모와 체제로서 일관하고 있다는 점은 중요한 의미를 지닌다. 곧 <만대엽>(즉 심방곡)이나 <북전> 모두 <진작>에서 유래된 노래들이지만, 전자는 5지로 후자는 3지로 각각 편성되었으며 이것들을 가곡의 범주 안에서 공존하던 두 가지 형식으로 보아야 할 듯하다. 가곡 중 <북전>의 3지 형태가 후대 시조창의 3장 형태로 변이되었을 가능성이 큰 것이다. 그것은 가곡에서 시조가 나왔다는 주장의 근거인 동시에, 이면적으로는 <북전>에서 시조가 나왔다는 황준연의 주장이 설득력을 갖는 근거라 할 수 있다.<sup>58)</sup> 따라서 《금합자보》에 실려 있는 <평조북전> <우조북전> <평조만대엽> 등은 가곡으로 가창되던 시조문학의 문헌적 출발이었다.<sup>59)</sup>

<북전>은 어전풍류의 송도지사(頌禱之詞)였다. 조선 전기에는 곡 연·관사·행행에는 물론 정전에서 임금과 신하가 만날 때에도 <후정화>(북전)를 비롯한 남녀상열지사가 사용되었다. 말하자면 가곡으로 편입되어 조선조 후기까지 지속된 우리말 노래가 원래 궁중악으로 쓰였다는 것이다. 민간의 음악으로 불리던 노랫말 시조가 조선 전기부터 악장과 교섭해 왔음은 이런 점으로도 확인할 수 있다고 본다.

---

리에 열 지어 선다'는 설명이 있다. 《악학궤범》의 경우 <봉황음> <삼진작> <정음> 등이 더 등장하나 마지막 부분에서 <북전>으로 마무리되는 점은 마찬가지다.

58) 황준연, 앞의 논문, 128~132쪽.

59) 조규익, 앞의 논문, 42~43, 45~47 등 참조.

### 3. 결론

궁중음악과 민간음악의 병행·지속은 조선조 음악문화의 특징이다. 그리고 우리 고유의 민간음악을 받아들여 정비한 부분이 궁중음악 중의 속악이었다. 앞 시대들보다는 못한 듯하지만, 조선 시대에도 민간음악과 궁중음악의 교섭은 계속되었다. 특히 후대로 갈수록 양자 간의 교섭은 활발해졌다. 정치적 목적이 전제된 일이긴 하나 순조 대에 대거 시행된 각종 진연·진작 등 예연의 정재들에 민간음악의 대표적인 가곡이 도입된 것은 괄목할 만한 일이었다. 가곡의 반주에 맞추어 부르는 노랫말은 시조였다. 각종 제례나 책봉의식 등 국가의 공식적인 행사에서 가창된 노래가 악장이었고, 그것들은 거의 고정적이라고 할 만큼 명문화 되어 있는 경우가 많았다. 그것들 외에 각종 예연들에 쓰이는 노랫말들이 있었다. 그것들 역시 ‘악장’으로도 ‘창사’ 혹은 ‘가사’로도 통칭되어 왔다. 그러나 현실적인 사용 국면에서의 차이에도 불구하고 악장과 가사라는 용어가 혼용되어 왔음은 물론 노랫말의 형식이나 주제의식에서 그다지 뚜렷한 변별적 요인이 없는 이상, 모두를 ‘악장’으로 싸잡아 일컬어도 무리는 없다. 그럴 경우 조선조 후기의 각종 예연에 명시적으로 사용된 시조는 분명 ‘민간음악이 궁중악으로 도입된’ 모범적 사례로 들 수 있을 것이다.

그러나 과연 그것뿐일까. 고려 시대의 각종 정재들이 조선조에도 거의 그대로 수용되었고, 자연스럽게 그것들에 올려 부르던 대부분의 속악가 사들도 답습되었다. 간혹 노랫말의 외설성 때문에 개작된 경우는 있었지만, 노래들 모두가 폐기되거나 배척된 것은 아니었다. 그 가운데 흥미로운 것이 <북진>의 존재다. 고려 말기 왕을 위한 예연의 자리들에서 흔히 불리던 <북진>(<후정화>)은 <정과정>을 올려 부르던 진작조로 가창되었

다. 그런데 《악학궤범》에 실린 〈북전〉은 3장 8엽의 ‘장가’ 이나, 《금합자보》나 《양금신보》에 실린 그것들은 시조 형태의 비교적 ‘짧은 노래들’ 이다. 그것은 언젠가부터 ‘장가 〈북전〉’ 이 ‘단가 〈북전〉’ 으로 바뀌었음을 보여 주는 사례다. 더구나 〈정과정〉을 올려 부르던 ‘과정 삼기곡’ 으로부터 조선 후기 가곡의 전 단계 음악인 만·중·삭대엽이 나왔고, ‘만대엽과 북전의 음악이 흡사(酷似)하다’ 는 《현금동문류기》의 언급 등을 감안한다면 결국 조선 초기 어느 시점부터는 시조시형이 궁중악의 노랫말로 도입되었음을 암시한다고 할 수 있다. 특히 〈북전〉은 시조 형태의 노랫말로 교체된 후 조선조 후기까지 지속되어 가곡창의 대받침으로 정착되기까지 했다. 분명 〈북전〉은 고려조 이래 최소한 조선조 전기까지는 궁중에서 사용되던 노래였고, 이것이 민간으로 번져 나가 가곡의 레퍼터리 안에 정착하게 되었던 것이다. 그렇게 본다면 애당초 〈장가 북전〉이 〈단가 북전〉으로 바뀐 것은 사실상 민간의 음악이 궁중 음악에 영향을 준 결과로 보는 것이 타당할 듯하다.

어전풍류의 송도지사였던 〈북전〉(〈후정화〉)이 조선 전기에는 곡연·관사·행행에는 물론 정전에서 임금과 신하가 만날 때에도 사용되었다. 이런 점은 가곡으로 편입, 조선조 후기까지 지속된 우리말 노래가 원래 궁중악으로도 쓰였다는 사실의 단서라고 할 수 있다. 엄격한 틀을 벗어날 수 없었고, 궁중악과 민간음악은 확연히 구분된다고 생각해왔던 종래의 상식과 다른 점을 시조시형과 악장의 관계에서 발견하게 되는 것이다. 보다 구체적으로 말하면, 관료 지식인 계층이 양자의 공통되는 담당층이었다는 점, 격식을 추구하는 궁중 예연의 경우도 송도나 송수리는 현실적 목적의식 혹은 흥취의 추구라는 인간의 보편적 욕구로부터 자유로울 수 없다는 점 등 때문에 민간의 음악이 궁중에 도입되는 것은 아주 자연스러웠으리라 본다. 조선조의 시조와 악장은 이런 관점에서 초기부터 상호 밀접한 관련을 맺고 있었던 것이다. ▣



# 이태극 시조의 고향성 연구

— 순수로서의 고향의식 —

김민정(성균관대)

## 1. 서론

이태극(李泰極)은 1913년 7월 16일에 강원도 화천군 간동면 방현포 268번지에서 출생했다. 그는 시조시인이며 국문학자요, 문학박사이다. 호는 월하(月河), 동망(東望)이다. 춘천고보를 졸업한(33) 후 일본 와세다 대학 문과를 중퇴하고 서울대 문리대 국문학과를 졸업했다(50). 춘천학교, 흥천화산학교 등지에서 초등교원(1934~45), 춘천고등여학교, 서울동덕여중에서 교사로 역임하기도(45~53) 했다. 동덕여대 및 서울대·이화여대에 출강하였고(50~53), 이화여대 교수를 역임하였다(53~78). 1967년 한국문인협회에 시조분과를 독립시키고 1972년까지 시조분과 회장으로 있었으며 정년퇴직(78) 후에는 한국시조시인협회 회장 등을 역임하였다.

1935년 여름 해금강에서 지은 〈하루살이〉(22세)를 처녀작으로, 1953년 한국일보에 〈산딸기〉를 발표하면서 본격적으로 시조를 창작하기 시작했다

다. 시조창작 및 시조연구를 계속하면서 시조 저변확대를 위하여 시조전문지인 《시조문학》을 하한주·조종현·김광수 등과 더불어 창간하여 (60) 시조발전에 기여하였다. 그는 50년대 중엽, 정병욱·김동욱·조운제 등이 시조부흥에 부정적인 견해를 펴자 이에 맞서 시조가 현대시의 대열에 참여하여 단형시로 살 수 있음을 역설하기도 하였다. 한편 《시조개론》 등으로 일반인들의 시조에 대한 이해를 촉진시키는 등 시조중흥운동을 위하여 노력했다.

이론적 뒷받침이 없던 시조단에 노산·가람의 뒤를 이은 그의 학문적인 연구와 시조의 저변확대를 위한 노력은 시조가 현대시의 대열에 참여하게 되는데 많은 공헌을 하였고, 여러 편의 논문<sup>1)</sup>을 써서 가람·노산 등의 시조이론에 체계화를 더하였다.

시조집으로는 《꽃과 여인》(1970), 《노고지리》(1976), 《소리·소리·소리》(1982), 《날빛은 저기에》(1990), 《자하산사 이후》(1995) 등이 있고, 자서전 《먼 영마루를 바라 살아온 길손》(1996)이 있다. 저술로는 《시조문학과 국민사상》(국민사상연구원, 1954), 《시조개론》(새글사, 1959), 《시조연구논총》(을유문화사, 1956), 《현대시조작법》(정음사, 1981), 《시조 큰사전》(을지문화사, 1985) 등이 있다. 그는 노산문학상, 육당문학상, 중앙시조대상을 수상하였고, 대한민국 예술문화상(1990), 대한민국 문화훈장(1994)을 받기도 하였다.

이태극은 50년대에 등단한 시인이다. 6· 25로 인한 조국의 분단과 황

1) 1952년 1월 서울대학 신문에서 〈創作을 指向하는 時調의 基本律〉을 비롯하여 〈時調 復興論〉(《시조연구》1, 1953. 1), 〈時調 字數律의 再考〉(《국어 국문학 5호》, 1953. 10), 〈文化 再建과 時調 文學〉(《조선일보》, 1955. 3. 17), 〈時調의 過去와 現在〉(《조선일보》, 1955. 4. 20), 〈時調復興을 위한 提言〉(《조선일보》, 1955. 5. 25), 〈時調復興과 現代詩〉(《조선일보》, 1955. 5. 27), 〈時調 創作과 基準律〉(《조선일보》, 1955. 8. 23), 〈一步前進의 氣勢 時調學의 展望〉(《동아일보》, 1956. 8. 9), 〈現代詩의 隊列에〉(《동아일보》, 1956. 8. 9), 〈時調는 現代詩로 살고 있다〉(《新太陽》, 1956. 9) 등이 있다.



폐해진 조국의 모습, 그러한 가운데 많은 사람들이 생활터전이었던 고향을 떠났고, 타향살이를 하면서 고향을 그리워하는 모습이 생활 속에 나타났다. 또 6·25로 인한 조국의 분단으로 북한이 고향인 사람들은 자기의 고향으로 돌아갈 수 없는 불행한 실향민이 되었고, 민족적인 비극인 이산가족도 생겼다. 60, 70년대 산업사회가 되면서 우리의 생활터전이었던 농어촌을 떠나 도시로 이주하는 사람이 부쩍 늘어났다. 그러한 이유 때문에 공간적·정신적 고향상실감을 느끼는 사람들이 많아졌고, 고향에 대한 그리움으로 향수(鄉愁)·사향(思鄉) 등의 작품이 문학에 많이 나타난다.

하이데거에 의하면 고향이란 전면적인 주변면식(Umgebungsbe-kanntheit)과 예외없는 방향 설정에의 무욕(Orientierungsunbedürftigkeit)의 총괄개념이다. 인간의 현존은 고향상실(Heimatlosigkeit)의 현존, 존재 망각(Seinsvergessenheit)의 현존이며 고향은 고요하고 위험이 없는 세계지정에 대한 표현이다. 그는 피투성(被投性, Gewofenheit)과 세계내 존재성(In-der-Welt-Sein) 가운데 있는 인간 현존은 그 본래성이 비본래성에 의해 은폐되어 그 본래성을 잃은 상태에 있다고 보고 이런 상태를 고향상실로 표현하였다. 그리고 고향인 본래성의 회복이야말로 철학자의 과제이고, 또 인간의 근본적인 지향 목표라고 보고 있다.<sup>2)</sup>

이태극의 작품에서의 고향은 바로 고요하고 위험이 없는 세계이며, 고향상실의 현존은 본래성이 비본래성에 의해 은폐되어 그 본래성을 잃은 상태에 있다고 볼 수 있다. 순수성, 본래성에 대한 향수는 현재의 기계화, 문명화된 생활 속에서 물질문명의 물신숭배로 인해 소외되는 인간성<sup>3)</sup>에 대한 안타까움과 인간성 회복의 극복의지다. 그가 그리는 고향은 문명의 이기에 물들지 않은 순박한 인정과 때문지 않은 자연이다. 강원도 화천

2) 전광식, <대한 철학적 반성>, 《철학연구》 제67집, 대한철학회 어문집, 98. 8.

의 깊은 산과 맑은 물을 그리워하는 모습이 그의 작품 곳곳에서 발견된다. 삭막한 현실과 대비되는 순수한 자연 속의 고향은 자유와 평화의 피안공간이며, 순수지향의 공간이다. 한편 그의 고향의식 속에는 분단된 조국에 대한 안타까움이 나타나고, 이것을 극복하고자 하는 의지가 나타나는데 이것은 곧 조국통일예의 염원과 통일지향 의식을 나타내기도 한다.

그는 전통적 인본주의와 낙관적 미래관, 자연친화사상 등 현대인이 갈망하는 내면세계를 구축하여 자연과의 교감을 통한 자아성찰로 인간의 순수한 본연의 마음을 갈망하고 회복하고자 하며, 미래지향적인 삶의 의지를 표출하고, 남북이 분단되기 이전의 고향 모습을 회복하고자 한다.

본고에서는 이태극의 시조작품을 분석하고 그의 작품에 나타나는 고향의식 발현 양상을 살펴보고자 한다.

## 2. 순박한 인심의 평화 공간

이태극의 시조 중 고향의식 발현양상을 살펴보면 순수한 자연과 순박한 인심의 평화 공간과 분단된 국토의 인식 공간으로 나타난다. 먼저 순수한 자연과 순박한 인심의 평화 공간을 살펴보기로 한다.

그의 지정학적 고향은 강원도 화천군 간동면 방현포 268번지이다. 강원도 화천의 깊은 산과 맑은 물을 그리워하는 모습이 그의 작품 곳곳에서 발견된다. 그가 그리는 고향은 문명의 이기에 물들지 않은 순박한 인정과 때 묻지 않은 자연이다. 그의 고향은 삭막한 현실과 대비되는 순수한

---

3) 마르크스주의의 고향이론과는 구별해야 한다. 마르크스주의에서는 소외는 경제적 소외 이론으로 부르조아 계급은 고향을 가진 자로, 프롤레타리아 계급은 고향상실자로 보고 있다.

자연과 순박한 인심의 평화공간이며, 순수지향의 공간이다.

그의 작품에는 물질문명의 물신숭배로 인해 소외되는 인간성 상실에 대한 인식이 나타나는데 순수성, 본래성에 대한 향수는 현재의 기계화, 문명화된 생활 속에 소외된 인간성에 대한 안타까움이다. 따라서 그의 작품에는 인간성 회복의 극복의지가 나타난다. 본 장에서는 그의 고향의 식의 작품을 통해 오염되지 않은 순박한 인심의 평화공간으로서의 고향을 살펴보려 한다.

《삼국유사(三國遺事)》〈조선조(朝鮮條)〉에서 환웅이 “後還隱於阿斯達爲山神 壽一千九百八歲”라 하여 태백산의 산신이 되어 1,908세나 살았다는 것은 영생적인 삶의 염원과 이상적인 삶의 추구를 동시에 추구하는 신선사상이며, 우리 민족의 낙관주의적 인생관을 표출<sup>4)</sup>하는 대목이라 볼 수 있으며, 이선희도 “이러한 고유의 신선사상은 노장사상과 맥을 같이 하는데, 노장사상에서는 ‘道以自然爲貴’라 하여 자연이 도의 본성이며, ‘樸·卽無爲敦質之體, 爲道之本’이라 하여 어떤 인위도 가하지 않은 자연성 자체를 가리키는 것으로, 인간이 무위자연해야 하며 타고난 대로 소박해야함을 말하고 있다. 그리하여 ‘道以虛靜爲體, 謙弱爲用’인 허정(虛靜)과 겸약(謙弱)이 도의 성질이 되는 무위자연(無爲自然)의 세계를 이상향으로 삼는다. 즉 자연친근사상이다. 자연은 인간 삶의 뿌리이다. 우리 민족도 예부터 하늘을 숭상하고 자연과 합일되는 민족의 정서를 키워 왔다.”<sup>5)</sup>며 율하 시조에 나타나는 전통사상을 살피고 있다.

낙원에의 지향을 N. 프라이는 인간은 본래 낙원에서 살았으나 이를 상실함으로써 상실의 회복을 위해 부단히 낙원을 추구한다고 지적하고 있다. 낙원은 천상계를 대표하고, 천상은 통일된 세계, 합일된 세계로서 영

4) 김제현, 앞의 책, 147쪽.

5) 이선희, 〈李泰極론〉, 《한국시조작가론》, 국학자료원, 1999, 807쪽.

원의 세계라는 구원을 시사하는 세계가 된다. 그래서 천상을 시사하는 세계가 되며, 천상계를 지향하는 태양·산·나무·깃발·무지개·화살·새·탑·백조와 같은 사물을 상승지향이미지를 대표하는 원형상징물로 제시한다. 월하의 시조에 나타나는 평화 공간은 이러한 상승이미지들을 동원, 구축하여 이루어짐을 오승희는 그의 논문<sup>6)</sup>에서 밝힌 바 있다.

순수한 자연과 순박한 인심을 지향하고 그리워하는 이태극의 고향의식은 인간을 소중하게 생각하는 인본주의사상과 무위자연을 이상으로 삼는 자연친화의 정신세계를 보여 준다. 이태극에게 있어 고향은 시인의 회상공간이며 현실의 삭막함과 대비되는 순수한 자연과 순후한 인간이 그려지는 평화공간이기도 하다.

오로지 하늘 바라  
靑山이여 서 있는가?

웅충기 네 권속들  
날개 펼쳐 마주 쥐고

흘러간 세월에 안겨  
오늘 날을 맞음인가.

무리지어 사는 곳에  
네 없이 어이하리

물 줄기 바람 소리

---

6) 오승희, 《현대시조의 공간연구》, 동아대학교 대학원 박사학위논문, 1992.

언제나 곁에 두고

온갖 것 길러 섬기는  
내 벗이여 靑山이여!

소용돌아 風化되어  
땅 위에 자리 잡고

네 품으로 찾아드는  
人間이 못 잊혀져

그렇게 솟아 앉아서  
낮과 날을 삶인가?

— 〈靑山이여〉 전문

이태극의 고향의식에는 산수(山水)가 있고, 순후한 인심의 사람들이 있다. 이 작품에서는 어질고 인정 많은 사람들이 무리 지어 사는 곳은 바로 화자의 고향이라 볼 수 있으며 바로 여기에는 청산(靑山)이 벗으로 있어 준다. 이 시조에는 순수자연공간이며 화자의 어렸을 때 지라던 고향의 모습이기도 한 청산을 그리워하는 화자의 마음이 잘 나타나고 있으며 자연을 통한 서정세계에 안주하고 싶어하는 심정이 나타난다. 그리고 그러한 자연공간을 가진 고향은 화자에게 평화공간으로 인식된다. 변화무쌍한 현실의 삶 속에서 사는 인간들에게는 변함없는 영원의 모습으로, 우주 만물의 존재공간과 질서공간으로서 있는 ‘온갖 것 길러 섬기는’ 청산이 정신적 안식처가 되는 것이다. 유토피아적 모습을 보이기도 하는 청산을 통해서 화자는 곳곳하게 살아가는 생활의 지혜를 터득하고 인간의 미덕

을 지닌 삶을 그리워하며 인간성을 회복하고자 노력한다. 시인은 물질만능주의의 현대인의 삶 속에서 시인의 고향의 모습이기도 한 대자연의 질서를 겸허하게 지켜보며, 자신의 분수를 지키고 이상 세계의 구현을 위한 삶을 끝없이 지향하고자 하는 것이다. 그는 인간의 정감을 자연에 용해시켜 한국적 정서가 잘 드러나는 작품을 씀으로써 서정적 미학을 보여 주기도 하는데 이 작품은 고려 시대의 나옹 선사(1320~1376)의 다음 시와 비교해 볼 수 있다.

청산은 나를 보고 말없이 살라하고,  
 창공은 나를 보고 티없이 살라하네.  
 탐욕도 벗어놓고 성냄도 벗어놓고,  
 물같이 바람같이 살다가 가라하네.

나옹 선사의 시에서는 청산과 인간은 불이(不二) 관계로 화자와 청산의 거리감이 없다. 마찬가지로 이태극의 작품에서도 ‘내 벗이여, 청산이여’라고 표현했는가 하면 ‘네 품으로 찾아드는 인간’이라 하여 청산에 가까이 접근하고, 아예 인간은 그 안에 안겨 안주해 버리는, 청산은 인간의 피안공간(彼岸空間)으로 제시된다. 또 위 작품은 성혼(成渾, 1535~1598)의

말업슨 靑山이여 態업슨 流水 | 로다  
 갑업슨 淸風이요 님자 업슨 明月이라  
 이 中에 病업슨 이 몸이 分別업시 늙으리라

라는 시조와도 맥을 같이 한다. 자연 속에서 건강한 몸으로 욕심 없이 살아가겠다는 안빈낙도의 사상이다. 자연과 동화된 삶을 살아가고자 하는 화자의 정서는 이태극의 작품과 비슷한 정서를 지닌다.

우리 민족은 합자연(合自然)을 추구하고 그 속에서 자연과 더불어 사는 것을 하나의 이상적인 삶으로 생각했다. 곧 자연친화사상이다. 자연을 사랑하는 우리 민족의 전통사상은 자연과 인간 사이가 주객관계나 종속 관계가 아니라 자연의 흐름 안에서 하나의 질서로서 인간사를 이해했던 것이다. 《논어·옹야》에는 “知者樂水 仁者樂山”이라는 글이 있다. “지자는 물을 좋아하고 인자는 산을 좋아한다.”는 내용이다. 인간이 왜 산수를 즐기는가에 관해 공자는 주객관의 유사성을 들어 설명한다. “지자는 움직이고 인자는 고요하다. 지자는 즐기고 인자는 천수를 다한다.”고 하여 고요함을 좋아하는 사람들은 산을 좋아한다고 하였다.

언제나 인간의 벗이 되고 인간의 따뜻한 품이 되며 모든 것을 포용하는 청산은 이태극에게 영원한 고향이기도 하다. 진달래, 산딸기, 산나리 등 그의 시조에 등장하는 자연적 소재는 언제나 그의 고향산천의 모습이다. 그의 고향은 인공이 전혀 가해지지 않고 오염되지 않은 자연 그대로의 순진무구한 상태의 순수한 자연이며 현실의 각박함이 없는 순박한 인심이 나타나는 평화공간인 것이다.

머루랑 다래랑 먹고  
靑山에 살고 진季節

그래 까야만 瞳子같은  
알알을 손에 들고

내 여기 삶의 주름 헤며  
無限定을 그린다.

아름 차게 이고 진 머루

손에 손을 넘어와서

기계가 날고 기는

長安 뒷집 빗마루에

山精氣<sup>ㄹ</sup> 맛 보란듯이도

광우리에 담겼다.

— 〈머루〉 전문

이태극의 처소적 고향이기도 한 강원도 산골에서 많이 나는 산머루를 소재로 하고 있다. 이 작품의 화자는 ‘살어리 살어리랏다 청산에 살어리랏다. 머루랑 다래랑 먹고 청산에 살어리랏다. 알리알리 알랑성 알라리 알라’<sup>7)</sup>라는 고려시대 〈청산별곡〉의 화자와 다를 바 없는 서정을 지니고 있다. ‘머루’라는 소재가 주는 소박함과 순수함에 대한 그리움이 이 작품의 근간이다. ‘삶의 주름 헤며 무한정을 그린다.’는 표현으로 삶의 각박한 현실에서 고향의 순수성으로의 회귀를 갈망한다. 현대 사회는 기계화, 산업화 등의 물질문명이 급속도로 발달함에 따라 인간성 상실과 도덕의 부재 등이 팽배하고 있다. 이기주의가 팽배하여 도덕과 질서가 파괴되고 인간의 정이 메마를 수밖에 없는 사회가 되어 가고 있다. 각박한 현실 속에서 방황하는 현대인들은 기계 문명에 의한 소외감으로 삶의 가치를 잃게 되고, 나아가 자아상실과 소외된 삶을 살아가게 된다. 고향이 주는 포근한 감정을 잃고 현대문명의 이기로 감정이 메말라 가는 사회에 따스한 정감을 불어넣어 인간성을 회복하고 참된 삶을 추구하는 마음을 이태극의 작품에서 찾아볼 수 있다.

---

7) 작자미상의 고려가요 〈靑山別曲〉의 한 구절.



‘기계가 날고기는 장안’의 그 삭막한 서울의 뒷집 뒷마루에 산정기를 맛보란 듯이 팥주리에 담겨 있는, 여러 사람의 손을 거쳐왔을 ‘머루’를 보면서 고향산천을 그리워하는 화자는 바로 순박한 인심을 지향하는 마음이다. 그의 고향의식 속에는 순수하고 소박한 인정과 평화로움이 있다.

골짜к 바위 서리에 빨가장이 여문 딸기  
가마귀 먹게 두고 산이 좋아 사는 것을  
아이들 종종쳐 뛰며 숲을 헤쳐 덤비네.

삼동을 건더 넘고 삼춘을 숨어 살아  
되약별 이 산 허리 외롭 품고 자란 딸기  
알알이 부푼 정열이사 마냥 누려지이다.

— 〈산딸기〉 전문

고향산천의 〈산딸기〉가 소재가 되고 있는 작품이며, 화천 파로호 옆 이태극의 시비에 새겨진 내용이다. 이 작품에 대해 김준은 “산딸기를 찾아 숲을 헤매는 아이들의 동심의 세계”<sup>8)</sup>로 해석하고 있다. 이에 대해 오승희는 “기실 〈산딸기〉의 세계는 동심의 세계가 아니라 빛으로 영그는 밝음의 공간으로 엮어가는 삶의 한 과정으로서의 공간으로 보는 것이 타당하다.”<sup>9)</sup>는 견해를 보이고 있다. 곧 밝음의 세계는 빛의 세계로서 구원의 세계이고 행복한 공간으로서의 세계이다. 그러나 이러한 공간 확보는 우연의 산물이 아니라 산딸기와 같은 삶의 여정 끝에서 만나는 극지(極地)

8) 김준, 〈月下 李泰極論〉, 《月下 李泰極博士 古稀紀念文集》, 문학신조사, 1982, 283쪽.

9) 오승희, 앞의 논문, 130쪽.

이며, 밝음의 극지는 어둠을 극복했을 때만 가능한 세계이고 공간이다. 시조 <산딸기>에는 ‘삼동을 견뎌 넘고 삼춘을 숨어살아’의 극복의지가 있다. 그것은 삼동의 견뎌없이 삼춘을 맞을 수 없고, 삼춘을 맞지 않고서는 ‘떠야별’의 빛으로 영글 수 없음이 자연의 순리다. 오승희의 견해대로 ‘밝음의 공간으로 엮어가는 삶의 한 과정’이라고 해석하기보다 유년시절 추억으로의 과거지향적 회귀공간으로 보는 것이 더 적당하다.

탐스럽고 빨갭게 익은 산딸기를 따먹으러 몰려다니던 개구쟁이 아이들이 탐스럽게 딸기가 열린 산딸기나무를 발견하고 지르는 환호성과 그것을 딸 때의 희열은 경험한 사람만이 느낄 수 있는 소중한 추억이기 때문이다. 굳건질 거리가 별로 없었던 옛날, 가난한 산골에서 계절마다 자연이 주는 열매들은 귀하고 소중한 아이들의 간식이었다.

이러한 소재를 찾는 화자는 이 작품에서 현실에서 잃은 것을 찾고 싶어 행복했던 시간과 공간을 추구하고 있는 것이다. 자연의 한 작은 소재를 작품화함으로써 어렸을 때 고향에서 경험한 추억이 비로소 생명을 갖게 되살아난다. 이태극의 고향에 대한 향수와 자연에 대한 애정이 나타나는 과거지향적 회귀공간의 작품이다.

키다리 수숫대는 주체스레 이삭 달고  
 푸른 하늘 조아리며 추석을 기다리네  
 올 가을 수수고물제빈 동이 함께 먹어야지-.

- <수숫대>

그 까만 눈동자들을 동글동글 깜빡이며  
 동구밖 재재공론 단풍 잎 더욱 고와  
 덤불 밑 참새 공론도 익어가는 어스름!

- <참새>

흰 머리 너울짓는 저 언덕 갈대숲밭  
어깨동무 처얼철 그 소리도 메아리쳐  
노을이 비낀 언덕으로 신이 나는 숨바꼭질!

— 〈갈대〉

빨간 고추지붕이 겨울로 다가가네  
무 배추 퍼려한 올해 뜰도 풍성하고  
엄마의 다래끼 속엔 엄마 마음 가득 해-

— 〈고추〉

벼 이삭 휘어진 뚝아빠의 환한 얼굴  
시루떡 무설기 눈 앞에 서리는 김  
가을은 보람만 찬 잔치 누나도 시집간대-

— 〈가을〉

〈가을 오제(五題)〉는 가을의 정서를 주제로 한 작품들이다. 한 제목 아래 다섯 편의 단시조 형태의 시조가 있다. 자연이 고향임을 잘 드러내 주는 작품들이다. 산골 정서를 나타내는 소재를 택하여 어린이의 순수한 동심을 노래하고 있다.

무거운 이삭을 이고 서 있는 수수의 모습을 보고 수수고물제비를 동이 채 먹고 싶다는 소박한 동심은 인간의 가장 순수한 모습이다. 동시적 상상력은 복잡다단한 세계를 단순화시켜 바라보려는 순진무구한 세계관에 바탕을 두기 때문에 어린아이의 눈에 비친 세계는 그것이 지닌 실제적 복합성에도 불구하고 간명하고 구체적으로 형상화된다. 사회의 구조적 모순을 이미 다 알고 있는 어른의 시각에서는 논리적이거나 비판적으로 인

식될 만한 세계의 악조차도 천진난만하게 인식함으로써 궁극에는 이 세계를 긍정적으로 해석하게 된다. 그 수수가 열매 맺기까지, 추수하기까지의 힘든 노력, 곡식을 쪼아먹는 참새를 쫓느라, 늦가을 갈대가 흔들릴 때쯤의 을씨년스런 추위 속에 김장준비로 무·배추를 뽑아들이던 늦가을걷이의 어려움 등은 이미 추억과 동심이란 이름으로 걸러진다. 모든 사물에 대한 긍정적인 사고와 여유만이 남는다. 고향의 행복 이미지만 존재하게 된다. 이태극의 추억 속의 고향은 아무런 갈등이 없고, 가을의 풍성함만이 느껴지는 순박하고 순후한 인심공간이며 언제나 여유와 미소를 주는 행복하고 평화스런 시·공간이다.

스스러운 죽지는 접고  
발을 터는 처마밑

문고리에 닿는情有  
삶을 지레 솟꾸는데

따라온 사연은 겹쳐  
창문 턱에 누웠네.

그믐 달 새어 들어  
야위어 서린 벼갯말

성황당 부엉이도  
밤새 울다 지친思念

저 먼 길 嶺이 뵈는 곳

두고 두고가는 밤-

- 〈주막(酒幕)〉 전문

위 작품은 《꽃과 여인》에는 '1966년 5. 28일 감나무골' 이라 되어 있고, 또 《노고지리》에는 '1966. 5. 湖井' 에서라고 되어 있어 작품을 창작한 장소가 어디인지는 정확히 알 수 없다. 한편 이것은 시상(詩想)의 구상과 창작완성 장소는 다를 수 있음을 시사하기도 한다.

긴장된 사회생활에서 오는 피로를 풀기 위해, 나그네가 길을 가다가 목을 축이기 위해 들르는 곳이 주막이다. '문고리에 닿는 정이/ 삶을 지레 솟구는데' 라는 표현으로 한국인의 인간미가 느껴지는 따뜻한 공간이다. 현대의 각박한 삶의 질곡으로 자아상실감을 느끼는 현대인을 따듯이 맞아주는 곳이다. 그러나 주막에서도 쌓인 회포는 다 풀지 못하여 '따라온 사연은 겹쳐/ 창문가에 누웠다.' 고 하여 시름 많은 인생을 말하고 있다. 고향 떠난 삶을 살면서도 언제나 고향의 언덕은 생각나는 곳이기에 그 고향을 마음속에 두고 살고 있다. 특히 우리가 삶의 질곡에 부딪치고 외로움을 느끼게 될 때, 고향은 더욱 간절히 생각나는 안식의 공간이다. 비정한 현대 문명 속에서도 희망을 잃지 않고 긍정적인 삶을 살게 해 주는 정신적 위안의 장소는 바로 성황당이 있고 부엉이가 우는, 두고 온 고향이다.

이상으로 이태극의 고향의식이 나타나는 작품 중에서 순수한 자연과 순후한 인심의 평화공간으로 인식되는 작품들을 살펴보았다. 제명(題名)에서 보여 주듯이 〈머루〉 〈산딸기〉 〈청산(靑山)이여〉 등은 산에서 소재를 취하고 있다. 그의 고향의식 속에 순수한 자연과 순박한 인심을 지닌 사람들이 존재함을 보여주는 작품들이다. 〈가을 오제(五題)〉는 산골의 가을 모습의 풍성함과 후덕한 인심이 나타나는 유년의 평화공간이다. 〈주막(酒幕)〉은 고향에 대한 그리움을 지니고 살아가는 삶을 보여 주고, 고향

은 삶을 살아가는 데 있어 언제나 위안의 구심 공간임을 보여 준다. 위 고향의식의 작품들에서는 고향은 갈등적 요인이 전혀 없는 순수한 자연과 순박한 인심의 평화공간으로 표현되고 있다.

### 3. 분단된 국토의 인식 공간

이태극의 고향은 강원도 화천으로 옛날에는 삼팔선 이북이다. 화천은 철의 삼각지로 육이오 때 치열한 격전으로 많은 병사들이 전사한 곳이다. 그 때의 희생의 결과로 화천은 휴전선 이남으로 남게 되었지만 삼팔선 대신 휴전선이 생기고 또다시 자유로운 왕래가 끊어진 남과 북의 조국 산천이다. 때문에 그의 고향의식 속에는 육이오 전쟁에 대한 기억과 자유의 소중함과 국토분단에 대한 아픔과 안타까움이 존재한다. 이러한 현실인식은 또한 그의 작품에서 통일에 대한 염원과 의지로 확대되어 나타난다.

꿈으로 그리던 고향/ 찾아보면 파로호수//  
 뉘새들도 반기는 듯/ 다람쥐도 종종걸음//  
 이 저산 흠어진 애긴/ 꾸레미져 안겨 들고-//

산영(山影) 잠긴 그 속/ 내 어린 시절이 있고//  
 햇별도 노 곁에 부신/ 물소리 웃음소리//  
 한나절 녹음도 겨워/ 매아미는 울어 썼나?//  
 굽이굽이 기슭을 따라/ 물길을 가노라면//  
 구름은 영을 넘고/ 바람은 재롱짓고//  
 옛 생각 실꾸리되어/ 감겨들고 감겨나고-//  
 총소리 드놓던 골짜/ 초목은 잠들었고//

줄기 가늉 오르면/ 못 넘는 저편 언덕//  
차라리 저 작은 나비가/ 그저 그만 부럽기만-//

몇 대를 비알 갈아/ 목숨을 이어 살고//  
이 물속 잉어 낚아/ 푸짐한 잔치라네//  
목메기 뒤쫓는 앞날/ 환히 밝아 주러마.-//

—〈심향곡(尋鄉曲)〉 전문

시인이 꿈으로 그리던 고향은 바로 파로호수가 있는 그의 지정학적 고향인 화천이다. 그 고향을 찾으면 산새들도 반기고 다람쥐도 종종걸음을 치면서 반기는 듯하다. 옛고향을 찾은 화자에게 옛생각은 실꾸리처럼 감기고 풀리고 한다. 육이오 전쟁으로 인하여 총소리가 요란했던 전쟁터인 골짜기, 지금은 초목도 잠이 든 듯 조용하고 그 줄기 가늉 오르면 못 넘는 저편 언덕이 보이고, 그럴 때는 그곳을 자유롭게 넘나드는 작은 나비가 부럽기만 하다고 화자는 말하고 있다. 남북이 가로막혀 국토를, 더구나 옛고향을 마음대로 넘나들지 못하는 안타까움은 화자로 하여 한 마리 나비를 부러워하게 한다.

첫째, 둘째, 셋째 수의 고향은 자연친화적이며 평화공간으로 인식된다. 그러나 넷째 수와 다섯째 수에 오면 민족분단의 현실인식이 나타나고 통일의 갈망이 나타난다. ‘못 넘는 저편 언덕’이라 하여 자유롭게 넘나들 수 없는 분단의 현실인식에서 오는 절망과 아픔이 나타난다. ‘차라리 저 작은 나비가/ 그저 그만 부럽기만.’이라 표현하여 그 작은 나비보다 못한 자아인식과 함께 현실에 대한 극복의지가 어떤 적극적 행동으로 나타나지 못하고 ‘작은 나비’ 이기를 갈망하는 소극적인 사고에 머물고 있다. 때문에 통일의지의 한계가 나타나는 작품이기도 하다.

이렇게 이태극의 고향의식 속에는 고향이 순수한 자연과 순박한 인심

의 평화공간이라는 인식과 함께 조국의 비극인 국토분단이라는 현실인식이 있다. 순수한 자연과 순박한 인심 속의 평화 공간으로 인식되는 고향, 그러나 그 고향의식 속에는 국토분단이라는 아픔의 현실인식 공간이 있어 평화공간에 대한 저해 요인으로 작용하기도 한다. 마땅히 있어야 할 요소인 평화공간에 갈등적 요인이 되는 현실인식공간인 조국분단이 함께 존재한다. 그러나 마지막 수에서 보여주듯이 그의 낙관적이고 긍정적인 미래관은 앞날이 밝으리라는, 그래서 머지않아 통일이 되리라는 의지가 나타나고 있다.

깊은 산에 안겨  
어둠을 잃지 않고  
맑은 물 바라보며  
슬기를 안 무리들이  
풍요의 먼 발치에서도  
예 이제를 살아왔네

철따른 금강 소식  
한강으로 띄워주고  
골골을 누벼 우는  
산새들의 가락맞춰  
뿌리고 거두어 시는  
이 고장의 어버이들

한 때는 철의 장막  
파로호는 피의 바다  
되찾은 자을 안고



지켜 새는 휴전선  
 보람찬 내일을 바라  
 맑아오는 화천이여!

—〈산수(山水)의 고향〉 전문

〈산수(山水)의 고향〉도 〈심향곡(尋鄉曲)〉과 같은 맥락의 작품으로 볼 수 있다. 셋째 수에서 휴전선을 소재로 다루고 있다. 산수의 고장인 화천, 금강산에서 흘러오는 물로 강을 이루며, 인심이 어질고 슬기로운 조상들이 예부터 이제까지 살아온 고장이다.

첫째와 둘째 수에서는 산자수명(山紫水明)의 평화공간으로 고향은 존재한다. 소박하고 자연친화적인 삶을 사는 사람들이 존재하는 공간이다. 셋째 수에 오면 비로소 현실인식이 드러나는데 파로호 부근은 한때는 삼팔선 이북으로 철의 장막이었고, 육이오 때 자유를 되찾았으나 지금은 새롭게 만들어 놓은 휴전선이 버티고 있다. 비극적 현실이지만 그의 긍정적인 미래관은 현실을 절망하지 않는다. ‘보람찬 내일을 바라 맑아오는 화천이여’ 라며 고향 화천을 긍정하고 찬양하며 통일에의 꿈을 저버리지 않고 있다.

전후의 비극적인 조국의 역사 상황을 인식한 시조작품으로는 이은상의 〈너라고 불러보는 조국아〉 〈고지가 바로 저긴데〉와 최성연의 〈핏자국〉이라는 현실직시의 성실한 체험이 드러난 작품과 송선영의 〈설야〉와 〈휴전선〉도 전쟁의 상흔을 말한 불행한 시대의 작품이다.

이태극의 고향의식이 나타나는 작품 중에서 분단된 국토의 인식 작품은 분단의 비극적 현실이 소극적으로 형상화되어 있다. 작품에서 현실의 비극적인 면이 잘 드러나지 않기 때문인데, 그 이유로는 작품의 창작년대가 육이오의 비극성이 많이 희석된 시기이기 때문일 수도 있고, 그의 긍정적인 미래관 때문이라고도 볼 수 있다. 이 작품 역시 그의 고향을 통해

분단조국의 현실을 인식하는 작품이며 나아가 통일에의 염원이 들어있는 작품인데 통일의지가 적극적으로 나타난다고 보기는 어렵다.

靑瓷빛 맑은 하늘  
구름으로 솟는 녹음

창을 넘어 훨훨  
마음은 氣球인채

그늘속 환히 열린 새날  
아름차다 아름답차.

쏟아지는 태양이  
그저 마구 타던 한낮

洞口 밖 장승들도  
내 江山 고향인테

펼펼펼 휘나는 祖國  
꽃으로 피던 그날이여!

감겨 들던 그 기쁨을  
뒀자리를 갈아 놓고

두리던 가얏고의  
열 두 줄도 골랐건만

수무 들 밝는 햇살 앞엔  
토라 앉은 먼 地脈.

— 〈아! 그날이〉 전문

광복 스무 들을 맞는 감격이 표현된 작품이다. 첫째, 둘째 수에서는 밝음의 이미지를 나타내는 상징어들 ‘하늘, 솟는, 환히 열린, 태양, 피던’ 등의 어휘들이 많이 쓰이고 있다. 광복 스무 들을 맞는 기쁨으로 밝음의 이미지가 나타난다.

그러나 마지막 수 종장에 오면 통일되지 못한 조국을 안타까워하는 마음은 ‘토라 앉은 먼 地脈’으로 표현되고 있다. ‘스무 들 밝는 햇살’ 즉 광복의 기쁨 가운데 통일되지 못한 국토는 안스러움, 안타까움으로 남아 있다. 이데올로기의 희생이 된 국토와 민족을 인식하고 통일을 갈망하는 화자의 마음을 읽을 수 있는 작품이다.

종달이의 울음으로  
피어난 진달래가

활개 펴고 누운  
兵士의 꿈을 덮노라

이따금 노이는 총소리에  
끝은 울어 쌓아도.

—〈진달래〉 첫째 수

古宮에 世宗路에

외어 웃고 서 있구나

그 빛갈 그 목숨이  
來日인들 가실까만

발 멈춰 기울이는 向念에  
보람참이 겨우리.

— 넷째 수

〈진달래〉에서는 고향과 전쟁의 상흔이 함께 상기된다. 꽃의 상징은 아름다움이다. 고궁에, 세종로에 고향산천을 옮겨다 놓은 듯 아름답게 피는 진달래, 웃고 있는 그 아름다워야 할 꽃의 모습에서도 고향산천의 전쟁의 상흔이 존재한다. 이영도의 〈진달래〉가 4·19때 희생된 학생들을 애도하는 작품이라면, 이태극의 〈진달래〉는 고향산천에 피는 진달래를 생각하며 6·25때 죽은 병사들의 넋을 위로하는 작품이다. 6·25때 희생된 젊은 영혼들의 희생이 값지기를, 보람차기를 바라는 화자의 마음이 ‘발 멈춰 기울이는 향념(向念)’으로 표현된다. ‘향념’이란 그들에 대한 묵념이나 기도이다. 조국분단이라는 안타까운 비극적 역사인식 속에서도 애써 긍정을 찾아내는 화자의 현실극복의지가 마지막 수 종장에서 긍정적으로 밝은 미래를 향하고 있음을 볼 수 있다. 이 작품에서도 분단조국에 대한 안타까움이 표현되고 있다.

#### 4. 결론

이상으로 이태극 시조의 고향의식 발현 양상을 살펴보았다. 그의 의식 속에 나타나는 고향은 현실의 삭막함에 오염되지 않은 순수한 자연과 순

박한 인심의 평화 공간과 분단된 국토의 인식 공간으로 나타나고 있다.

그 이유는 그의 지정학적인 고향이 화천이고 그곳은 산자수명(山紫水明)의 고장이기 때문에 어렸을 때 본 때묻지 않은 순수의 자연과 순박한 인심을 가진 고향 사람들이 살던 평화스런 공간으로 인식되고 있으며, 한편 전쟁의 상흔을 다른 곳보다 많이 간직한 고향에 대한 인식은 분단된 국토에 대한 현실인식이며 나아가 통일에의 의지로까지 확대된다.

그의 고향의식의 작품을 통해, 의식 속에 있는 고향은 순수 자연과 순박한 인심의 평화 공간에 대한 그리움과 분단된 국토의 인식 공간의 안타까움으로 나타나며, 이러한 인식은 통일에의 의지로 확대되어 민족애, 조국애로까지 확산됨을 알 수 있다. ▣

## 현대시조 주제에 대한 비평적 고찰

최재선(한국산업기술대)

### 1. 서언

이 글은 현대시조의 다양한 주제 양식에 대한 관심에서 시작한다. 시의 주제란 시인이 작품 속에 소재를 다루어 나가는 통일 원리로서, 시인의 뜻이 형상화되어 작품 속에 구체적으로 나타나는 중심사상이며, 시인이 구현하려는 인생관·세계관을 바탕으로 어떤 소재에 대하여 느낀 인생의 의미를 구체화한 것이라 할 수 있다.

현대사회가 복잡하고 세분화될수록 그 속에서 살아가는 현대인의 삶의 양태 역시 다양해진다. 그것을 제재로 시를 창작하는 시인들의 주제 선택과 표현방법 또한 다양하다. 시인의 경우 시의 대상이 되는 자연과 사회, 개인적 체험과 인생의 여러 국면들을 모두 시의 제재로 삼을 수 있다. 그러나 그러한 제재 역시 시로써 쓰고자 하는 마음의 동기화(motivation) 과정을 거쳐야 시의 주제가 될 수 있으며, 이렇게 얻어진 시의 주

제 또한 시적 표현과 형태를 지녀야 예술적 형상화를 이루게 된다.

주제의 분류는 다양하게 이루어질 수 있으나 이 글에서는 시조의 제재를 인간사의 외부에서 취한 것보다는 시인의 자아, 혹은 인간사의 내면에 깃든 근원적 문제에 천착하여 표현한 시조를 중심으로 다음과 같이 세 가지 영역으로 나누어 살펴보고자 한다.

첫째, 자아성찰과 시조를 쓰는 시인으로서의 자의식과 시조 쓰기에 대한 시인의식을 다룬 것. 둘째, 인간이 직면할 수밖에 없는 죽음의 문제를 다룬 것. 셋째, 인간과 신에 대한 근원적 문제를 제기하는 것들로 나누어 보고자 한다. 이러한 주제들은 인간의 존재론적인 측면에서 기본이 되는 것으로 지금까지 형식의 제약을 받는 시조보다는 자유시의 영역에서 보다 쉽게 창작될 수 있는 것으로 여겨져 왔다. 그러나 한 사람의 주체적 자아가 자연과 사회, 인간의 유기적 관계에 대해 이해하기 이전에 본질적으로 직면할 수밖에 없는 내면의 문제와 자아성찰, 삶과 죽음, 그리고 신에 대한 물음으로 이어지는 궁극적인 관심은 어떠한 형태로든 문학의 주제가 될 수밖에 없음을 고려할 때, 시조의 영역에서도 이러한 부분에 대한 관심은 표현될 수밖에 없다고 생각한다.

무엇보다 현대시조가 다루는 이러한 주제 영역이 연구자의 관심을 끄는 것은 시조라는 정형화된 형식 속에 시인의 세계관과 사유를 바탕으로 자아와 인간의 삶에 대한 깊은 천착을 통해 현대시조의 주제의식을 내적, 형이상학적, 종교적인 차원으로 고양시켜 놓을 수 있다는 점이다.

이 글에서 다루는 시조 작품은 그 형식과 내용이 학술적 대상으로 시조 양식에 적합하다고 검증된 것은 아니며, 시조 시인이 시조 전문 잡지<sup>1)</sup>에 게재한 것 중 현대시조의 내면적 주제의식을 비평적 이해의 지평 속에서

1) 수록된 시조 작품은 계간 《현대시조》, 《새시대시조》에 게재되었던 것으로 발표 연호만 표기한다.

해석하며 살펴보기 위해 필자가 임의로 선택한 것임을 밝힌다.

## 2. 자아성찰, 시조 쓰기에 대한 메타 시조<sup>2)</sup>

시를 쓰는 일은 자신의 내면 깊이 자아를 성찰하는 일이다. 시인의 자아성찰이 충실할수록 시인은 영과 육, 이성과 충동, 본질과 현상의 양면에 걸쳐있는 중간자로서의 자신을 보며 가치 지향적 관점에서 ‘부끄러움’을 느끼게 된다. 그러나 이 때 느끼는 부끄러움은 보다 높은 가치를 지향케 하는 동력이 되며, 부끄러움을 아는 사람은 그것을 지양하고 극복하고자 시도하게 된다.<sup>3)</sup> 시인으로서 느끼는 이상적 자아와 현실적 자아의 갈등은 자신과 자신의 작품 창작에 대한 분석을 가져오고 시인은 그에 대한 자신의 인식을 작품으로 표현하게 된다. <자책>은 시인의 부끄러움을 보여 주며, 시조 쓰기의 지난함을 말한다.

광어와 도다리도  
구분하지 못하면서

2) ‘메타(meta-)’란 말은 대체로 ‘after, with, change’ 따위의 의미를 지니며 주로 소설문학에 사용된 용어다. 20세기 소설에 나타난 주요 특징 가운데 하나는 소설이라는 문학형식에 대한 반성적 의식, 소설을 쓴다는 행위 자체에 대한 반성적 의식이 극히 첨예화되었다는 점이다. 자의식적 경향이 강한 소설에 있어서 일차적인 관심사는 소설의 형식을 빌어 무엇인가를 재현하는 것이 아니라 소설 제작 과정 자체를 노출시키는 것이다. 즉, 소설 속에 소설 제작 과정 자체를 노출시키는 경향의 소설들을 가리키는 용어이다. 메타시, 메타시조 역시 이와 동일한 의미로 시 쓰기에 대한, 시를 쓰는 시인의 의식에 대한 것을 제재로 한 것을 의미하는 것으로 사용한다.

3) 최문자, 《현대시에 나타난 기독교사상의 상징적 해석》(태학사, 1999), pp. 140~141. (Max Scheler, *Das Schamgelihl*(Halle, 1974), 막스 셸러(홍문당, 1940), pp. 77~81 재인용)



어떻게 시를 쓰느냐는 친구에게

시인은 내면을 보지  
겉은 보지 않는다고 —

실은  
겉도 속도 다 보지 못하면서

설익은 궤변으로  
독자를 농락하는

시보다  
시인이라는 말에 더  
익숙하진 않았는지.

— 권오신, 〈자책〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 봄

시인의 친구는 시인인 화자에게 ‘광어와 도다리도 구분 못하며 어떻게 시를 쓰냐?’ 고 장난스럽게 묻는다. 광어와 도다리는 소시민들이 일상에서 맛보는 생선이다. 그 사물의 다름을 보고도 제대로 알지 못한다는 지적은 보편적 세상사에 대한 시인의 무지를 조롱하는 말이면서 그만큼 세상사에 초연한 시인의 모습을 비유적으로 표현한 것이다. 이에 대해 시인 친구는, 시인의 관심은 현상과 그 이면의 세계를 아우르며 사물의 외피 속에 담긴 본질과 고갱이를 찾아 표현하는 것에 있다고 말한다.

그러나 그렇게 말하는 시적 화자의 모습은 왜소하다. 친구의 음성에 비해 더할 나위 없이 잦아드는 목소리로, 그것도 부끄러워 제대로 잇지 못하고 입속말로만 웅얼거리고 있는 모습이 시의 끝에 쓰인 ‘-’ (말줄임표)

로 표현된다. 시의 화자가 큰 소리로 말하지 못하는 이유, 친구의 안타까운 농담에 치기로나마 크게 떠들지 못하는 속내는 다음 시구로 이어진다. ‘실은 / 겉도 속도 다 보지 못하는’ 자신의 무지, 부끄러움에 대한 인식 때문이다.

시인이라면 많은 것을 알 것이라는 흠모와 편견에 대해, 시란 사물과 세상 전체를 꿰뚫은 후에 나올 수 있는 깊은 차원의 세상 놀이, 혹은 세상 이해의 편린일 것이라는 일상의 기대에 대해 꼭 그런 것은 아니라고 말하는 것은 어려운 일이다. 시인 역시 세상의 한 가운데서 알 수 없는 존재의 심연으로 인해, 한 줄 시구를 얻기 위해 고뇌하는 존재임을 고백하는 것은 쉽지 않다. 그러므로 ‘시보다/ 시인이라는 말에 더/ 익숙하진 않았는지’ 자책하는 시인의 언어야말로 어떤 은유 이상으로 돋보이는 직설화법이다.

이렇게 벗겨 내는  
연습을 해야 한다

양과 껍질 벗겨 내듯  
계속해서 벗겨 내면

가려진 양심의 구석  
긴 때인들 남을 소나.

— 원용문, 〈목욕을 하며〉 전문, 《현대시조》 2002. 여름

겉모습과 외면의 아름다움이 인간을 평가하는 주요한 기준으로 작용하고 인간의 생래적 모습조차 인위적으로 바꾸어 놓는 기술복제 시대에 현대인들이 간과하기 쉬운, 내면으로 향하는 자기 응시, 양심의 정화를

다루는 시조 〈목욕을 하며〉는 일상의 단상을 통해 자신을 성찰하는 시인 의식의 진지함을 보여 준다.

초정 김상옥의 〈제기(祭器)〉는 말과 호흡하면서 사는 시인들에게, 아니 문자의 신비에 ‘들린’ 모든 문인들에게 보내는 메타시다.

굽 높은  
제기.

신전에  
제물을 받들어  
올리는 —  
굽 높은  
제기.

詩도 받들면  
文字에 매이지 않는다.

굽 높은  
제기.

— 김상옥, 〈제기(祭器)〉 전문, 《현대시조》, 1998. 여름

문학이란 한 사람의 영혼이 다른 사람들의 영혼과 교감하는 충만한 정신의 회로이다. 문학의 정신은 기본적으로 언어에 대하여 거룩한 자세를 취할 때 드러날 수 있다. ‘제기’는 인간이 신의 제단에 제물(祭物)을 올리는데 쓰이는 도구이다. 신과 인간이 만나는 가장 은밀하고 거룩한 지성소에서 온갖 정성과 염원을 담아 신에게만 드리는, 인간의 혼이 담긴 그

릇이다. 일상의 시간 속에 잠잠히 숨겨두었다가 단 한번 신과의 만남에 생명으로 살아나는 순간. 제기의 존재 이유는 신께 드리는 찰나에 드러난다. 제기가 ‘굽 높은’ 이유는 그것의 지향이 신께 있기 때문이다. 질그릇에도 보배가 담기면 값진 그릇이 되듯 제기 역시 신께로 닿는 것이기에 도도하게 빛난다.

시인은 제기를 시를 담는 문자에 비유한다. 시의 혼을 전달하는 언어는 제기처럼 성스럽게 구별되어야 한다는 의미이다. 신과의 만남에서 제기는 단지 도구일 뿐 자기를 나타내지 않는다. 신과 대면하기 위해 사람들이 몸과 마음을 정결히 하고, 신께 제사를 드리는 제사장이 제기를 소중히 다루는 것처럼 시인 역시 시의 언어를 그런 경외감으로, 두려움으로 받아들여야 한다는 것이다. 그래야 문자를 초월하는 시 쓰기가 가능하다는 것을 말하고 있다.

이 시가 내포하고 있는 궁극적 의미는 시행을 역순으로 배열해야 드러난다. 이는 단순히 시를 받들면 부수적으로 문자에 얽매이지 않는 결과를 가져온다는 소극적인 메시지가 아니다. 문자라는 시의 육체에 얽매이지 않기 위해서는 시(詩)를 굽 높은 제기처럼 받아들여야 한다는 적극적인 이야기이다. 여기서 ‘문자에 매이지 않는 시’란 언어의 수사에 너무 집착하지 않고, 시의 혼이 살아 있는 시를 의미한다. 시인은 제기를 통해 시를 쓰는 시인의 자세, 시 언어를 부리는 시인의 제사장적 위치에 대해 말하고 있다. 위의 시조는 문자를 초월하는 언어의 언어, 시에 대한 시 쓰기를 보여주는 메타시라 할 수 있다.

〈말씀〉은 시를 대하는 시적 화자의 경건한 자세를 표현한다.

천상(天上)서  
은밀하게  
내게 주신 말씀이더라

모두가 잠든 사이  
영롱한  
이슬로 와서

말할 듯  
말할 듯하다  
흔적 없이 지우는

— 이문형, 〈말씀〉 전문, 《현대시조》, 1998. 여름

시인에게 있어 ‘말씀’ ‘로고스’는 곧 시의 영감이라 할 수 있다. 시적 화자는 시의 영감이 찾아오는 그 숨 막히는 순간을 ‘말할 듯 말할 듯 흔적 없이 사라지는’ 여운으로 표현한다. 시적 화자는 한 편의 시를 얻는 것이 시인 자신의 재능과 노력의 산물임을 말하지 않고 천상에서 주어지는 ‘말씀’으로 표현한다. 그만큼 시를 창작한다는 것이 ‘천명’에 의한 것임을 보여 주고 있다. 시의 영감을 소중히 맞이하는 시인의 자세를 보여 준다.

시를 쓰는 건  
신명(神明)이지

사람 한 일  
정녕 아냐

마음의 눈 귀  
밝히 열려

골수(骨髓)로

사린 타래실

영혼에

심지 내려서

피로서

사른 거지.

— 박영규, 〈시를 쓰는 건〉 전문, 《현대시조》, 2001. 가을

위의 시조 역시 창작의 과정이 힘들고 어려운 것임을 보여 준다. 시인은 세계 속에서 자신의 삶을 통해 느끼고 경험한 사람과 사물, 자연과의 관계에 대해 풍부한 상상력으로 가장 함축적인 언어로 표현해야 한다. 독자의 감각 속에 미적 충격을 주고 시인이 느낀 정서의 깊고 그윽한 야취(雅趣)를 공감하게 하는 시인의 역할에는 고통이 따름을 보여 준다.

氣가 막힐 웅덩이

수렁에 빠졌지만

그不幸을 잔잔한 言語를 골라 詩

로 엮고, 하늘과 땅 사이를 채우고 있다면

選擇된 사람일지니

놀라운 幸運아닌가.

— 신정주, 〈선택(選擇)에 대하여 1〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 봄

위의 시조는 시인의 삶, 시인의 운명에 대해 말하고 있다. 대부분의 경우 시인은 결코 행복한 사람이 아니다. 세상사 풍랑을 벗어난 무풍지대에서 음풍농월하며 유희자적 살아가는 사람도 아니고, 모든 일을 아름답게 긍정적 관점에서만 바라볼 만큼 넉넉한 삶을 누리는 낙관주의자도 아니다. 오히려 타인이 느끼지 못하는 작은 일의 파장에도 흔들리고 마음에 상처를 만들어 그로부터 빚어진 경험으로 시의 진주를 만들어내는 고통의 사람이다. 깊은 웅덩이와 수렁에 빠진 불행조차 언어의 그물로 엮어 시로 만들고 그 언어가 환기하는 역설과 상징을 통해 못사람들이 이제껏 경험하지 못한 미적 체험의 세계로 인도하는 고독한 순례자가 곧 시인인 것이다.

시의 화자는 이런 시인의 운명을 ‘선택된 사람’으로 표현한다. 선택의 주체는 시의 표면에 드러나지 않지만 그것이 ‘놀라운 행운’이 되는 결과를 볼 때 시인의 운명, 시인이라는 천명은 결코 함부로 얻어질 수 없는 고귀한 것임을 보여 준다. 위의 시조는 시 쓰는 자신의 실존을 시로 말하는 메타 시의 영역에서, 시인의 존재 의의를 긍정적으로 표상하고 있다.

### 3. 죽음의 타나톱시스와 현실인식

삶과 문학이 함께 하는 한, 죽음은 항시 문학의 영원한 주제가 된다. ‘인생은 탄생과 죽음이라는 두 개의 큰 사건밖에 없다’<sup>4)</sup>는 말이 있듯이 존재하는 생명은 언젠가 죽음을 맞게 된다는 것이 생사유전(生死流轉)의 법칙이다. 죽음은 인간에게 두려움과 공포를 주기도 하지만, 진정한 인식과 평화의 의미로 다가오기도 하며 인간을 겸허하고 경건하게 하기도 한다. 죽음이 있기에 인간은 삶에 대해 사유하고 인생의 의미를 반추하

4) 이재선, 《우리문학은 어디에서 왔는가》(소설문학사, 1987), p. 250.

는 기회를 갖게 된다. 죽음은 현실과 상상의 세계 속에서 끊임없이 우리와 함께 있고, 현생과 내세의 삶으로 우리의 인식 지평을 확장하고 있다.

우리 문화 속에 깃든 죽음을 기억하라는 ‘메멘토 모리(memento mori)’ 현상처럼 문학에도 죽음에 대한 기억은 바래지 않고 출몰한다. 나의 죽음은 내가 경험할 수 없는 것이지만, 타자의 죽음은 내가 경험할 수 있는 것으로 그것은 내 의식과 정서에 변화를 주게 된다.<sup>5)</sup> 시인은 세계 속에서 자신의 삶을 통해 느끼고 경험한 사람과 사물, 자연과의 관계에 대해 풍부한 상상력으로 가장 함축적인 언어로 표현해야 한다.

우리에게 죽음이 실제적 사건으로 느껴지는 것은 무엇보다 근친의 죽음을 맞을 때이다. 그 순간의 충격과 아픔은 그대로 문학의 한 소재가 된다. 생에 대한 깊은 천착이 있다면 죽음의 타나토피시스(Thanatopsis, 死觀)를 표현할 수밖에 없다.

시인의 기억 속에 각인된 죽음의 흔적을 따라가는 일은 고통스럽다. 그러나 그 길의 끝에서 시인의 내면에 담긴 이야기를 읽는 것은 필요하다. 기억은 두 종류로 나눌 수 있다. 베르그송이 분류한 대로 습관적 기억과 진정한 기억이다.<sup>6)</sup> 습관적 기억과는 달리 진정한 기억은 일회적인 특수한 사건으로 인해 자발적으로 회상되는 것이며, 과거를 인식하고 보존하고 재현하는 기능을 가진 기억이다. 시인의 기억의 저장고에는 쉽게 지울 수 없는 사건들이 언제든지 현재적 사건으로 쌓여있다. 죽음, 특히 사랑하는 사람의 죽음은 예민한 시인의 기억 속에 가장 크게 자리잡고 있는 사건일 수밖에 없다. 시는 경험적 사건을 표현하기 때문이다.

〈낮달〉은 제목만으로는 죽음의 심상을 찾을 수 없다. 낮달은 하나의 은유다. 직접적으로 감각되는 사물을 통해 어떤 감추어진 의미를 추상하게

5) 유희중, 《떠남 혹은 없어짐-죽음의 철학적 의미》(책세상, 2001), pp. 13~20.

6) 김준오, 《시론》(삼지원, 1994), pp. 312~313.



한다.

잊자더니...

잊어버리자더니...아 아, 天倫일레...

네 그림자 지우려고

피를 쏟던 육자배기

예까지

또 따라와서

목이 매는

하늘 한 끝.

— 홍오선, 〈낯달〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 여름

‘낯달’의 이미지를 생각해 본다. 하늘 한가운데 있으나 낮의 밝음으로 선연히 드러나지 않던 달. 어둠의 배경 없이 흰 빛으로 떠오른 낯달의 이미지는 아련하다. 보일 듯 말 듯 새하얀 그리메를 하늘 한 자락에 남기지 만 누군가 그 존재 자체를 눈여겨 바라봄이 없다면 그저 잊혀질 수밖에 없는 아스라한 달의 운명. 낯달은 부르는 순간 이지러질 것만 같은 아픔, 백색 한기를 담고 있다.

시적 화자가 경험한 장성한 아들의 죽음, 천붕지통(天崩之痛)의 아픔이 묻어난다. 낮의 밝음 속에서도 결코 지울 수 없는 또렷한 고통의 흔적, 그 처연한 아픔의 기억은 낯달의 이미지와 닮았다. 문학텍스트를 자아표현의 산물로 보는 표현론의 입장이 아니어도 시인의 감정이 투사된 시에는 작가의 전기적 사실들이 작품에 투영되어 나타난다. 아들의 죽음을 지울 수 없는 ‘진정한 기억’으로 가슴에 새기고 있는 한무숙, 박완서 같은 여

류 소설가들 역시 작품을 통해 자신들의 한 맺힌 상실의 고통을 표현하며 해원(解冤)한다. “시는 감정 자체가 아니라 감정의 기억이어야 한다”는 말처럼 감정을 승화시키고 고통을 감내한 시인의 언어는 속울음을 삼키는 종장에서 맺혀진다. 아픈 기억이지만 시적 진술로 다시 한 번 살아날 때 시인은 상심한 자아를 회복하고 새로운 화해의 세계로 나아가게 된다.

권오신 시인의 〈친구 장례식장에서〉는 뜻밖의 죽음을 맞은 장례식장의 스산한 풍경이 그대로 표현된 시조다.

제 명대로 살아도 갈 때는 서러운데  
 뜻밖의 비명횡사 어찌 말로 다 하라만  
 돌이켜 생각해보면 그도 또한 명인 것을  
 아직은 더 살아야 할 친구를 보내고 나서  
 못 잇는 마음들이 빈소에 모여 앉아  
 추억을 안주 삼아서 소주잔을 기울였다.  
 언젠가는 가야 할 길 조금 빨리 갔다고 치자며  
 연거푸 잔을 들던 한 친구는 잠이 들고  
 너무나 허망한 죽음에 남은 이들은 밤을 새웠다.

— 권오신, 〈친구 장례식장에서〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 여름

친구의 죽음을 문상하는 장례식장의 모습이 그림처럼 명징하게 떠오른다. 예기치 않은 친구의 죽음을 맞은 이들의 황망한 모습이 눈에 선할 정도로 그려지는 잘 읽히는 시조다. 죽음에는 순서가 없다지만 일찍 세상을 떠난 친구의 죽음이 남긴 아쉬움은 남은 이들이 감당해야 할 몫이다. 그러나 아쉬운 죽음처럼 시조 자체도 무언가 미진한 느낌이 남는다. 시의 화자가 다하지 못한 이야기가 있음이다. 빈소의 풍경을 스케치하듯

그리고 있지만 시가 답아야 하는 경험자아의 죽음에 대한 인식과 그에 대한 감정 묘사가 빠져있다. 객관적 일상이지만 그 일상을 시로 표현할 수 밖에 없는 시적 화자의 주관적 정서의 표현이 부재할 때 마지막 행의 결구처럼 시적 긴장감은 감소된다.

〈하관〉은 장례의식의 마지막 단계인 하관을 시조의 제목으로 삼고 있다.

직관의 숲이거나 예돌이든 강이거나  
불끈 권 주먹손도 저문 산에 풀어 놓고  
가슴에 쌓인 적요를  
사루는 새를 본다.

추적추적 밤비소린 생전의 음률같이  
적적한 현을 타고 장강으로 흐르더니  
산녘의 안개구름이  
첩첩으로 드리웠다.

보듬고 가꾸어온 그 미련의 보시기를  
산자의 발길 위에 각인하지 않으려는  
승천한 새의 적요를 또 다른 새가 본다.

— 이영주, 〈하관〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 여름

시적 화자는 절제된 감정으로 마지막 죽음의식의 이미지를 표현한다. 시조 속에 등장하는 승천한 새는 죽은 이의 분신이다. 죽어서도 끊을 수 없는 인연의 고리를 소중히 하듯 죽은 이는 산 자의 삶에 그들을 남기지 않으려고 스스로의 적요를 혼자 사루며 죽음의 깊은 세계로 들어간다.

그 뒤로 남겨진 이들의 그리움이 느껴진다. 시적 화자는 하관의 시·공속에서 만난 산새의 비상을 죽은 이의 화신으로 여긴다. 동양적 사생관, 불교적 윤회의식의 시적 표현이다. 마지막 수의 종장에 등장하는 ‘또 다른 새’는 망자를 만나기 위해 이미 동류의 새로 변한 시적 화자의 마음을 나타내고 있다.

〈어떤 우문(愚問)〉은 인간으로서는 알 수 없는 죽음의 시간에 대한 물음을 제기한다. 타인의 주검 앞에서만 죽음을 실감하는 인간의 무딘 의식은 자신에게 남겨진 생의 길이를 재고자 한다. 아무도 알 수 없는 내게 남겨진 살아갈 날의 길이를 신에게 묻고 있다. 그러나 그날을 알 수 없기에 시적 화자는 남기고 버릴 것을 미리 정리하라고 반어적으로 표현한다. 죽음이 준비되었다면 사는 일은 어렵지 않다.

예가 어디쯤인지  
아는 사람 누구 없소?

남길 것 버릴 것  
정리할 시간 있소?

下官을 지켜보다가  
天神에게 물었다.

— 최숙영, 〈어떤 愚問〉 전문, 《새시대시조》, 2005. 여름

삶과 죽음의 문제는 인간의 영원한 관심사다. 삶은 현실의 문제로서 중요하고 죽음 역시 삶의 방식을 규정짓는 요소로 작용한다. 그러나 죽음에 대한 철학적 성찰과 깊은 담론은 시의 영역에서는 찾기가 쉽지 않다. 시조의 경우도 죽음을 맞는 직정적 감정과 죽음의식을 치르며 느끼는 단

상들이 표현되어 ‘죽음’에 대한 심도 있는 천착은 시보다 산문의 영역에서 보다 효과적으로 창작될 수 있음을 알 수 있다. 그러나 죽음은 모든 것의 끝이라는 단순한 생각과는 달리 죽음에 관한 다양한 제재가 시조의 영역에서 주제화되는 것은 현실적 삶의 태도에 돌아보게 한다는 점에서 의미 있는 일이다.

#### 4. 신에 대한 물음, 회의, 순명—기독교적 표상과 인유

“예술가가 되려면 그만큼 처절하게 종교적이지 않으면 안 된다”<sup>7)</sup>는 말이 있다. 시는 형이상학이나 종교는 아니다. 시인이 지닌 사상이나 시적 동기가 숭고할지라도 시로써 형상화해 내는 자질이 부족하다면 훌륭한 시인이 될 수 없다. 시인이 시를 쓰는 이유는 인간을 구원하거나 진리를 설파하기 위한 것이 아니라, 오히려 상상력을 통해 우리 안에서 새로운 것들을 창조하려는 것이다. 그러나 위대한 예술작품 속에는 언제나 형이상학적 가치질서 혹은 종교적 가치질서가 스며 있다는 것을 부인할 수 없다.<sup>8)</sup> 이러한 점에서 기독교적 세계관을 주제로 시조를 형상화한 작품들은 관심을 끈다.

진정한 시인은 실제의 진실을 어떤 틀 속에 가둠으로써, 진실을 희석시켜서는 안 되고, 자신이 지닌 믿음뿐만 아니라 의심과 회의도 정직하게 드러내야만 한다.<sup>9)</sup> 시인의 자아 속에 깊이 침잠해 있는 욕망과 시인이 꿈

7) 조만·고진하 편역, 《현대문학과 종교》(현대사상사, 1987), p. 99.

8) T.S. Eliot의 경우도 “모든 일류 시에는 도덕적 관련이 있다. 그리고 시인에게 중요한 것은 선악의 문제이다.” “문학은 건전한 신학에 의해 인도되어야 한다.”와 같은 입장을 밝혀 문학과 종교의 상관관계를 나타내기도 하였다. 최중수, 《문학과 종교의 대화》(성광문화사, 1997), p. 40. 김희보, 〈기독교 문학은 무엇인가〉, 김주연 편, 《현대문학과 기독교》(문학과 지성사, 1984), pp. 144~145.

꾸는 것들에 대해, 시인은 아름다움과 성스러움뿐만 아니라 권태와 악까지도 전달해야만 하는 것이다.

選擇은 내게 恩寵이오나  
神께는 한없는 손실입니다.

나는 내 故郷을 버리지 못하고 女人도 사랑하고 싶어 하나이다.  
내 아버지를 향한 깊은 연민의 情은 아마 죽는 날까지 갈 것입니다.  
不幸의 날들은 내 속에서 愛着의 불을 지피고 있어, 神의 뜻이 발붙일  
한 치의 틈도 없습니다.

밤이면 아브라함을 읽고 감탄하면서도  
그런 指命이 내게 있을까 두려워하나이다.

— 선정주, 〈지명(指命)〉 들췌 수

위의 시조는 중장을 길게 한 사설시조 형식을 취한다. 초장과 중장은 간결하고 압축적으로 제시되어 독자의 관심을 환기한다. 중장이 길어진 것은 초장의 관심을 중장에서 확인하기 위한 공감의 획득과정이라고 할 수 있다. 그러나 이때 길어진 중장이 시조의 율격과 리듬을 깨지 않고 매 개적 기능을 수행하는 것은 ‘갖은 박자’<sup>10)</sup>로 유지되는 시의 긴장이 있기

---

9) 찰스 I. 글릭스버그, 〈현대문학에 나타난 종교성의 부활〉, 조만·고진하 편역, 《현대문학과 종교》(현대사상사, 1987), p. 98.

10) 갖은 박자는 우리의 전통적 시가가 지너온 중 창작 기법의 하나로 속도감을 느끼게 하고 읽는 이로 하여금 그 속에 몰입하게 한다. 선정주의 경우 어휘 배열의 순서에 대한 배려, 쉼표, 마침표 등의 부호를 통해 적당히 호흡을 조절하고 있다.(김영민, 〈시조의 작품적 성과와 운율의 역할〉, 《현대시조》 통권 26호 참조.)

때문이다.

시조의 형식만큼이나 시의 주제가 부각되는 것은 기독교적 제재를 통해 시인 자신의 내적 갈등을 정직하게 표현함으로써 신 앞에 선 인간의 심연을 보여주고 있기 때문이다. 위 시조의 특징은 자신의 삶의 철학과 일치하는 소재를 선택하지만, 정해진 틀 속에 그것을 가두고 한정된 패턴을 작품에 강요하기보다는 자신의 삶과 인격 안에 있는 신앙에 회의하고, 신에 대한 믿음을 훼손하는 요소들까지 정직하게 드러내고 있다는 점이다.

헌대를 앞으면서도  
차마 죽지 못하고  
富者의 床에서 떨어지는 것으로  
延命하는 주제에  
選民이라는 말을 내세울 수 있겠습니까.

— 선정주, 〈나사로의 기도(祈禱) 其1〉 전문

이러한 솔직한 모습은 선정주의 시조 도처에서 찾을 수 있다. 시의 제목에 나오는 ‘나사로’는 성서에 나오는 거지의 이름<sup>11)</sup>이다. 선정주는 성서 속의 인물과 사건을 인유<sup>12)</sup>하여 작가가 의도한 시의 주제를 형상화한다. 그의 시에는 신의 의지, 섭리에 대한 인간의 의문, 인간의 항변 같은 것들이 정직하게 드러난다. 일상의 삶 속에, 부조리한 인간의 역사 속에 관여하지 않는 듯한 신의 침묵에 대해 시인은 투정하듯 말하고 있다. 이

11) 신약성경, 누가복음 16장 참조.

12) 인유란 문학작품 속에서 대상의 인물, 장소, 사건, 다른 문학작품 또는 글귀에 대해 직접, 간접으로 지칭하는 것을 의미한다. 최문자, 《현대시에 나타난 기독교사상의 상징적 해석》(태학사, 1999), p. 161.

는 “시인이 자신의 소명에 충실할 때, 그는 불가피하게 존재의 불가사의한 국면을 표현하지 않을 수 없고, 종교적 의식은 결코 어떤 정착된 것, 결코 침해를 받거나 의문시되어질 수 없는 최종적으로 확립된 그런 것이 아니다. 그것은 영원히 위기와 갱신의 상태 속에 있다”는 말의 의미를 확인시켜 준다.

그러나 목사이자 시인인 시적 화자의 신앙에 대한 깊이는〈나사로의 기도(祈禱) 기(其) 2〉의 역설적 표현에서 발견된다. 시인은 현실의 삶에 관여치 않는 듯이 보이는 신의 무응답에 감사하고, 회의 끝에 도달한 신(神)에의 안착을 드러낸다. 시인이 궁극적으로 포용하고 있는 신앙이 어떤 것이든 간에, 그것을 표현하는 문학의 형식은 치열하고 미적 가치를 지닐 때 의미가 있다.

돌아다보면 아득한  
밟아 온 형극의 길

허물에는 징책으로  
간구에는 不應이셨네.

한번도 幸運 주신 일 없어도  
내 초를 만나이다.

— 선정주, 〈행전(行傳)· 7〉 전문

자신이 지나온 길을 반추할 때 ‘형극의 길’ 이었다고 고백하는 시인의 표현은 중장에 이르러 그 이유를 드러낸다. ‘허물에는 징책으로/ 간구에는 불응(不應) 이셨던 신의 섭리를 시적 화자는 “‘한번도’ 행운 주신 일 없는 신”으로 표현한다. 여기서 시의 화자가 말하는 응답은 인간의 욕망



에 반응하는 신의 응답을 의미하는 것이다. 현존하는 것, 즉물적인 것, 보이는 것을 추구하는 인간에게 신은 실재하나 보이지 않는 세계를 약속하고 기다림을 선물로 주셨다. 이미 그것을 알고 있는 시인은 순명의 자세를 취한다. 성직자이지만 시인으로서의 존재의 끝까지 회의하고 고독하게 살아갈 수밖에 없는 시인의 자화상을 볼 수 있다.

초월의 의지는 있으나 쉽게 넘어설 수 없는 현실, 욕망의 진원지로서의 세상은 존재하고 시인은 그 자체를 인정하고 있다. 시인이 처한 성과 속의 경계, 현실과 이상의 접이시대에서 어쩔 수 없이 회의하고 갈등하는 인간의 자아를 정직하게 드러낼 뿐인 것이다. 신과 인간을 이어주는 사제로서의 역할이나 한 가정의 가장으로, 세상의 불의와 비합리에 대해 분노하는 정신의 소유자로서 시인이 지닌 순수한 의식은 때때로 시인 자신이 가장 믿는 신에의 항변으로 나타나지만, 그것은 역설적으로 인격적 존재로서의 신의 존재를 인정하는 믿음의 한 표현인 것이다.

무엇보다 선정주 시조 세계의 사상적 근원은 기독교 신앙을 바탕으로 한 세계 인식이다. 기독교 신앙의 사유 체계 안에서 생의 관점들이 확립되고 현실의 삶을 넘어서는 초월적 비전을 바라본다. 그럼에도 불구하고 그의 시세계가 생경한 종교적 언어에 함몰되지 않고, 호교적 신앙시로 축소되지 않는 것은 그의 시 창작이 창조적인 자유의 정신 속에서 이루어지고 있기 때문이다. 그 역시 인간의 조건 속에서 피해갈 수 없는 다양한 회의나 갈등을 느끼고 표현한다. 그러나 그 속에는 신앙에 대한 깊은 긍정과 순명이 담겨있다. 이것이 바로 선정주 시의 주제의식을 드러내는 방식이다. 그는 시적 역설을 통해 기독교 진리를 함축적으로 드러내고 있다.

기독교적 세계관을 주제로 다룬 시는 대체로 부활, 재림, 심판의 기독교 신앙을 신념으로 보여주는 묵시문학(Apocalyptic Literature)의 특징을 지닌다. 묵시문학이란 일종의 인간 종말에 대한 암시를 뜻한다. “묵시문

학은 비의적, 영상적, 상징적이며 환상적인 각본으로 상징적으로 이해되는 동물들, 천사들, 별들 등 기타 많은 것을 배역으로 보여주는 경향이 있다”<sup>13)</sup>고 한다. 묵시문학이 인간의 죽음, 부활에 대한 비유적 암시를 나타내는 주제 위주의 문학 의식이라고 할 때, 현대시조에서 그런 작품을 읽는 것은 주제 연구의 관점에서도 의미 있는 일이다.

완성된 시작품은 단순한 미학적 이해만으로는 설명되어질 수 없는 상징의 조직체이며 신화의 구조물이다. 시의 견고한 구조를 형성하고 있는 상징이야말로 시적 의미를 풍성하게 하는 요소가 된다. 시인이 지닌 신앙은 이때 시의 상징을 의미 있게 하는 요소이며 시인의 고유한 특징을 보여주는 것이다.

누가 瞬間을 물으면  
이슬을 보라 하리.

딱 한 번의 일이지만  
千의 時間이 들어 있다.

길고 긴 아픔의 길이를  
바람은 알 리 없네.

— 선정주, 〈비시(非詩)· 42-순교(殉教)〉 전문

위의 시조는 시인 자신도 겸양의 말로 “이러한 것도 시가 될 수 있을까” 하여 붙였다는 《비시(非詩)》 연작 중 한 수이다. ‘순교’라는 부제가 붙어 있으나 죽음의 흔적은 없다. 시 속에서 화자와 세계는 전혀 대립하

13) 박이도, 《한국현대시와 기독교》(예전사, 1994), p. 85.

지 않는다. 오히려 시의 화자는 세상의 이치를 알고 그것을 자신의 세계 속에 수용하고 있다. 순간을 물으면 이슬을 보라 한다는 선문답(禪問答) 같은 구절은 존재하는 사물을 통해 부재하는 것들에 대한 인식의 차원을 보여주는 시적 장치라 할 수 있다. 중장에서 말하는 천(千)의 시간이 들어 있는 딱 한 번의 일이란 ‘죽음’ 곧 순교를 상징하는 것이다. 죽음이란 존재와 부재의 접점에서 이루어지는, 다시는 반복될 수 없는 일회적인 것이며 순간을 통해 맞이하는 살아 있는 것들의 결국이다. 그러나 그 일회성의 죽음이 천의 시간으로 살아난다는 것은 순간이 영원으로 이어지는 연속성의 의미를 보여 주는 것이다. 이는 곧 ‘죽어서 사는’ 역설<sup>14)</sup>의 이치를 보여 주는, 시적 화자의 기독교적 세계 인식의 기미를 드러내는 부분이다.

불멸하는 것들의 영원성을 말하기 위해 이슬의 순간성을 부각시키고, 존재와 부재의 찰나적 의미를 비유하는 언어의 상징과 압축을 다스리는, 절제된 감정은 시인의 자아가 세계의 질서와 하나가 되는 사유의 깊이를 보여주고 있다. 그러나 죽음 속에 깃든 아픔, 풀잎에 맺힌 이슬의 반짝임 뒤에 사멸할 부재의 순간을 시인은 놓치지 않는다. 종장의 ‘바람조차 알 수 없는 길고 긴 아픔’은 죽음 후의 심판을 생각나게 한다. 시인은 살아 있는 모든 것 속에 깃든 생명의 의미, 그 시작과 마침에 대해 말하고 있다. 선정주가 시의 주제의식을 부각시키기 위해 사용하는 방식은 ‘시적 역설’이다. 이는 진술 자체가 모순이 되는 것이라기보다는 진술과 그것이 가리키는 상황 사이에 명백한 모순이 나타나는 것으로 이 모순은 진리를 함축<sup>15)</sup>하고 있기에 의미 있는 것이다.

14) Cleanth Brooks는 *The Well Wrought Urn*에서 “시인이 말하는 진리는 분명히 역설을 통해서만 접근될 수 있다”고 하며, 역설은 시에 적합하고 불가피한 언어라고 했다. 클리 언드 브룩스, 이경수 역, 《잘 빚어진 항아리》(홍성사, 1983), p. 7.

15) 김준오, 《詩論》(삼지원, 1994), p. 228.

#### 4. 결어

지금까지 현대시조의 몇 가지 주제의식을 작품 해석과 더불어 살펴보았다. 시조의 제재를 인간사의 외부에서 취하기보다는 시인의 자아, 혹은 인간사의 내면에 깃든 근원적 문제에 천착하여 시조의 주제로 형상화한 작품을 그 내용에 따라 정리하면 다음과 같다.

첫째, 자아성찰과 시인으로서의 자의식과 시조 쓰기에 대한 시인의식을 다룬 시조에서는 시인의 자아성찰과 자기응시가 반성적 시조 쓰기로 이어짐을 알 수 있다. 이러한 주제를 다루는 시조 속에는 한 편의 시를 얻기까지 고뇌하는 시인의 고통과 시 창작 과정이 표현되며, 시란 시인의 재능만으로 쓸 수 없는 것으로 시의 영감이 찾아오는 순간을 겸허하게 맞이하는 자세, 언어를 부리는 시인의 자세에 대해 말하고 있다. 시인 자신이 자아에 대한 인식이 치열할수록 시인을 천직으로, 천명을 받은 자로 여기며 현실적 자아와 이상적 자아 사이의 갈등을 통해 '부끄러움'을 느끼지만 이를 극복하고 의미 있는 시를 창작하고자 하는 진지한 자세를 보여준다. 시인을 '선택받은 자'로 여기는 긍정적 시인 의식은 시 쓰기 과정에 대한 진지한 성찰로 이어지며, 시 쓰기에 대한 '시론' 격의 작품들이 이러한 주제의식을 기반으로 창작되고 있다.

둘째, 인간이 직면할 수밖에 없는 죽음의 문제를 다룬 것에는 죽음이 주된 제재로 나타난다. 삶과 죽음의 문제는 인간의 영원한 관심사다. 삶은 현실의 문제로써 중요하고 죽음 역시 삶의 방식을 규정짓는 요소로 작용한다. 그러나 죽음에 대한 철학적 성찰과 깊은 담론은 시조의 영역에서는 찾기가 쉽지 않다. 시조의 경우 죽음을 맞는 직정적 감정과 죽음의식을 치르며 느끼는 단상들이 제재로 사용되지만 '죽음'에 대한 심도 있는 천착과 이를 형상화하는 것은 시보다 산문의 영역에서 효과적으로 표현될 수 있음을 알게 한다. 그러나 죽음은 모든 것의 끝이라는 단순한 생

각과는 달리 죽음에 관한 다양한 제재가 시조의 영역에서 주제화되는 것은 현실적 삶의 태도를 돌아보고, 생의 깊은 이면에 깃들인 인간의 본질적 문제에 관심을 갖게 한다는 점에서 의미 있는 일이다.

셋째, 인간과 신에 대한 근원적 문제를 제기하는 주제의식은 주로 기독교적 세계관을 토대로 창작된 작품을 통해 나타난다. 이러한 주제를 다루는 시조의 경우 속약하고 부조리한 현실의 삶을 방관하는 신의 의지에 대한 항의와 불만, 인간이 지닌 욕망으로 인해 고뇌하는 신앙인의 모습을 그리고 있다. 그럼에도 기독교적 사유를 바탕으로 하는 시조 속에는 역설적으로 신의 섭리에 대한 순응과 순명이 나타난다. 본고에서는 선정주 시인의 작품을 대표적으로 살펴보았는데 그의 경우 기독교 신앙의 사유 체계 안에서 생의 관점들이 확립되고 현실의 삶을 넘어서는 초월적 비전을 바라보지만, 그의 시조 세계는 생경한 종교적 언어에 함몰되지 않고, 호교적 신앙시로 축소되지 않음을 알 수 있다. 이는 시인이 지닌 자유로운 시 정신과 창작태도 때문인데 그는 기독교 진리를 시적 역설을 통해 함축적으로 드러낸다.

또한 선정주는 옛 사설시조 형식을 현대적으로 변용하여 사설시조에 담긴 서민들의 애환과 정서를 이 시대, 현대인의 문제의식으로 전환하면서 현대인들의 소외와 고독의 문제에 천착하고 그 근원적 원인을 탐구한다. 기존의 시조 양식에서 다루지 않은 주제를 표현하면서도 시조만이 담을 수 있는 아름다움을 절제된 시조 양식으로 표현하고 있는 것이다.

시인에게 있어 시조를 짓는 일은 자신의 존재의의를 드러내는 하나의 방편이며, 그 자체가 삶의 의미이기도 하다. 시를 쓰는 일은 세상 속에서 인간이 느낄 수 있는 절실한 생의 경험과 감동을 시적 언어로 이웃에게 전하는, 세상과 통하는 회로가 된다. 위에서 살펴본 현대시조의 주제들은 우리 시조의 관심을 피상적인 현실의 문제를 넘어 생의 깊은 국면으로 전환해 그 이면에 깃들인 인간의 자아의식과 고독, 삶과 죽음, 생의 질고

와 그 극복에 대한 문제를 다루고 있다. 이는 곧 현대시조의 주제의식이  
현세적 삶의 한 순간에 머무는 것이 아니라 존재론적 물음으로 확장되며,  
결국 형이상학적 실체에 대한 인식으로 시인 의식의 지평이 확대되고 있  
음을 보여 주는 것이다. ▣



만해 연구 자료 총목록





## 만해 연구 자료 총목록

### ■ 1차 문헌

- 한용운, 《조선불교유신론》, 불교회관, 1913.  
 \_\_\_\_\_, 《불교대전》, 흥법원, 1914.  
 \_\_\_\_\_, 《정선강의 채근담》, 동양서원, 1917.  
 \_\_\_\_\_, 《십현담주해》, 법보회, 1925.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 회동서관, 1926.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한성도서, 1934.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한성도서, 1950.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 진명문화, 1950.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한성도서, 1952.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한성도서, 1953.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 이준범 편, 정연사, 1966.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 향원 편, 문창사, 1971.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 진명문화사, 1972.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 서경수 편역, 삼성문화재단, 1972.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 정음사, 1973.  
 \_\_\_\_\_, 《한용운 전집》, 신구문화사, 1973.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 을유문화사, 1974.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵·속(續) 님의 침묵》, 을유문화사, 1974.  
 \_\_\_\_\_, 《만해선생시집》, 대동문화연구원 편, 보련각, 1975.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 삼중당, 1975.  
 \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 서림문화사, 1977.

- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 문화공론사, 1977.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 동서문화사, 1977.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 만해사상연구회 편, 민족사, 1980.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 혜원출판사, 1980.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 민음사, 1980.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 혜림출판사, 1982.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 문공사, 1982.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 마당, 1982.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 삼중당, 1983.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 정음문화사, 1983.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 범우사, 1983.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 정음사, 1983.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 우리극단마당 편, 정음사, 1984.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 동서문화사, 1984.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 서경수 편역, 삼성미술문화재단출판부, 1984.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 민족문화사, 1985.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 문지사, 1985.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 덕우출판사, 1985.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한미출판사, 1986.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 양우당, 1986.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 명지사, 1986.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 청목사, 1986.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 자유문학사, 1987.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 민중서각, 1987.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 문장, 1987.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한국학연구소, 1987.

- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 오성출판사, 1987.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 학원사, 1987.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 열음사, 1988.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 풍림출판사, 1989.
- \_\_\_\_\_, 《한용운 시전집》, 최동호 편, 문학사상사, 1989.
- \_\_\_\_\_, 《한용운 산문 선집》, 정해렴 편, 현대실학사, 1991.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 상아, 1991.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 서문당, 1993.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 범우사, 1993.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 신구미디어, 1993.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 을유문화사, 1994.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 학원사, 1994.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 시와시학사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 소담출판사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 상아, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 인문출판사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 전보삼 편, 수창출판사, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《한용운 님의 침묵》, 한계전 편, 서울대 출판부, 1996.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 혜원출판사, 1997.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 세손, 1997.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 선영사, 1997.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 동해, 1997.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 하서출판사, 1998.
- \_\_\_\_\_, 《한용운 시전집》, 만해사상실천선양회 편, 장승, 1998.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 신라출판사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 문학과현실사, 1999.

- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 대학당출판사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 예가, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 동해, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 고은 편, 민음사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 한국근대시인총서 2, 동서문화원 편저, 한국인문과학원, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《만해 한용운 한시선》, 서정주 편, 민음사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 《만해 한용운 논설집》, 만해사상실천선양회 편, 장승, 2000.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 노벨, 2001.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 미래사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 청목사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 황금북, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 범우사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 청동거울, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《흑풍》 상·하, 사랑과 나무, 2002.
- \_\_\_\_\_, 《한용운 작품선집》, 서준섭 편, 강원대 출판부, 2003.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 작가문화, 2003.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 책만드는집, 2003.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 미래사, 2003.
- \_\_\_\_\_, 《님의 침묵》, 열린책들, 2004.
- \_\_\_\_\_, 《님의 沈默 번역시선 *Selected Poems From the silence of My Love*》, 김재홍 편/장경렬·박종소·유형규·이가림·박정순·테레사 현 옮김, 만해학술원, 2005.

■ 학위 논문

- 김재홍, 〈한국현대시의 방법론적 연구〉, 서울대 석사 논문, 1972. 2.
- 엄창섭, 〈‘님의 침묵’에 표현된 만해의 시세계〉, 경희대 교육대학원 논문, 1973. 6.
- 최동호, 〈만해 한용운 연구—그의 시적 변모를 중심으로〉, 고려대 대학원 논문, 1975.
- 김몽학, 〈한용운의 님의 침묵에 나타난 불교사상의 고찰〉, 동아대 교육대학원 논문, 1975. 2.
- 유광렬, 〈한용운 시의 형성과정과 특이성〉, 중앙대 대학원 논문, 1975. 12.
- 박정환, 〈만해 한용운론〉, 충남대 대학원 논문, 1976. 2.
- 김진국, 〈한용운 문학의 현상학적 연구〉, 서강대 대학원 논문, 1976. 2.
- 송명희, 〈한용운 시의 연구〉, 고려대 교육대학원 논문, 1977. 2.
- 송재갑, 〈만해의 불교사상과 시세계〉, 동국대 대학원 논문, 1977. 2.
- 이인복, 〈한국문학에 나타난 죽음의식 연구〉, 숙명여대 박사 논문, 1978. 8.
- 이양순, 〈한용운의 사회사상에 관한 연구〉, 이화여대 대학원 논문, 1978. 12.
- 윤영천, 〈1920년대시의 현실인식〉, 서울대 석사 논문, 1980. 2.
- 도모 나까노리, 〈한용운의 ‘님의 침묵’ 연구〉, 숙명여대 석사 논문, 1980. 9.
- 조정환, 〈한용운 시의 역설연구〉, 서울대 석사 논문, 1982.
- 김재홍, 〈한용운문학의 연구〉, 서울대 박사 논문, 1982. 2.
- 김현자, 〈김소월, 한용운 시에 나타난 상상력의 변형구조〉, 이화여대 박사 논문, 1982. 2.
- 석숙희, 〈김소월, 한용운 시의 비교연구〉, 충북대 석사 논문, 1982. 2.
- 손창대, 〈한용운의 자유사상에 관한 연구〉, 건국대 석사 논문, 1982. 2.
- 이근철, 〈한용운의 윤리사상〉, 동국대 교육대학원 석사 논문, 1982. 8.

- 신상철, 〈한국 현대시에 나타난 ‘님’ 의 연구〉, 동아대 박사 논문, 1983. 2.
- 이상천, 〈한용운의 사회사상에 관한 고찰〉, 서울대 석사 논문, 1983. 2.
- 김종연, 〈한용운의 자주정신에 관한 연구〉, 한양대 교육대학원 논문, 1983. 8.
- 오재용, 〈만해 한용운 연구〉, 충남대 석사 논문, 1983.
- 정홍배, 〈만해 한용운의 사상성 고찰〉, 조선대 석사 논문, 1983.
- 유근조, 〈소월과 만해시의 대비연구〉, 단국대 박사 논문, 1984. 2.
- 육근웅, 〈만해시에 나타난 선어적 전통〉, 한양대 석사 논문, 1984. 2.
- 윤재근, 〈만해시 ‘님의 침묵’ 연구〉, 경희대 박사 논문, 1984. 2.
- 전보삼, 〈한용운의 화엄사상연구〉, 한양대 교육대학원 논문, 1984. 2.
- 김춘남, 〈양계초를 통한 만해의 서구사상수용〉, 동국대 석사 논문, 1984.
- 채수영, 〈한용운에 있어서 님의 거리〉, 동국대 석사 논문, 1984. 2.
- 김정철, 〈한용운의 독립사상 연구〉, 경희대 석사 논문, 1985.
- 박종린, 〈만해 한용운의 불교개혁사상 연구〉, 동국대 석사 논문, 1985.
- 이해진, 〈한용운의 님의 침묵에 대한 한 고찰〉, 인하대 석사 논문, 1985.
- 현선식, 〈만해시에 나타난 심리연구〉, 조선대 석사 논문, 1985. 2.
- 정복선, 〈만해 한용운의 님의 침묵에 나타난 순환구조〉, 성신여대 석사 논문, 1986.
- 한창엽, 〈만해 한용운 연구〉, 한양대 석사 논문, 1986.
- 이영희, 〈한국 현대시에 나타난 삶의 인식방법 연구〉, 경희대 박사 논문, 1987. 8. 30.
- 현명선, 〈한용운의 ‘님의 침묵’ 연구〉, 연세대 석사 논문, 1987.
- 원인숙, 〈만해 한용운 시에 있어서 공간과 시간의식〉, 성균관대 석사 논문, 1987.
- 김석태, 〈한용운의 ‘님의 침묵’ 연구〉, 연세대 석사 논문, 1988.
- 김미선, 〈한용운의 한시연구〉, 청주대 석사 논문, 1989.

- 강미자, 〈한용운의 시대인식에 관한 일고찰 : ‘조선불교유신론’·‘조선 독립의 서’를 중심으로〉, 경상대 석사 논문, 1990. 2.
- 김선학, 〈한국 현대시의 시적공간에 관한 연구〉, 동국대 박사 논문, 1990. 2.
- 이병도, 〈구조주의 문학관과 불교 중관론의 대비 : ‘님의 침묵’을 중심으로〉, 경희대 석사 논문, 1990. 2.
- 한명희, 〈한용운 시집 ‘님의 침묵’의 구조 연구〉, 서울시립대 석사 논문, 1991.
- 권기현, 〈용성의 대각교운동과 만해의 불교유신운동 비교연구〉, 동국대 석사 논문, 1991. 2.
- 기우조, 〈한용운 시의 수사적 특징 고찰〉, 조선대 교육대학원 석사 논문, 1991. 2.
- 김광길, 〈만해 한용운 시의 존재론적 해명〉, 경기대 박사 논문, 1991. 2
- 박정환, 〈만해 한용운 한시 연구〉, 충남대 박사 논문, 1991. 2.
- 윤석성, 〈한용운 시의 정조 연구〉, 동국대 박사 논문, 1991. 2.
- 임정채, 〈한용운시의 상징성〉, 전남대 교육대학원 석사 논문, 1991. 2.
- 허 탁, 〈만해시의 기호학적 연구〉, 부산대 박사 논문, 1991. 2.
- 김미애, 〈한용운 소설 연구〉, 효성여대 석사 논문, 1991. 8.
- 양영길, 〈‘님의 침묵’의 구조 연구〉, 제주대 교육대학원 석사 논문, 1991. 8.
- 조정행, 〈소월과 만해 대비연구 : 님과 죽음을 중심으로〉, 동국대 교육대학원 석사 논문, 1991. 8.
- 김광원, 〈한용운의 선시 연구〉, 원광대 석사 논문, 1992. 2.
- 서호천, 〈만해사상의 회통적 조명 : 사사무애관을 중심으로〉, 동국대 석사 논문, 1992. 2.
- 신달자, 〈소월과 만해시의 여성지향 연구〉, 숙명여대 박사 논문, 1992. 2.
- 최성은, 〈만해 한용운 시 연구〉, 전남대 교육대학원 석사 논문, 1992. 2.

- 신선우, 〈만해 한용운 문학의 연구: '님의 침묵' 을 중심으로〉, 원광대 교육대학원 석사 논문, 1992. 8.
- 박용모, 〈'님의 침묵' 의 사상적 배경 고찰〉, 조선대 교육대학원 석사 논문, 1993. 2.
- 정학심, 〈한용운 시에 나타난 전통과 선사상에 관한 연구〉, 한국교원대 석사 논문, 1993. 2.
- 노윤옥, 〈만해시에 나타난 시간의식 연구 : 시집 '님의 침묵' 을 중심으로〉, 중앙대 교육대학원 석사 논문, 1993. 8.
- 강예자, 〈만해 한용운 시 연구 : 시에 나타난 역설적 표현을 중심으로〉, 경원대 교육대학원 석사 논문, 1994. 2.
- 서재영, 〈만해 한용운의 '조선불교유신론' 연구〉, 동국대 석사 논문, 1994. 2.
- 염창권, 〈한국 현대시의 공간구조와 교육적 적용 방안 연구〉, 한국교원대 박사 논문, 1994. 2.
- 최태호, 〈만해·지훈의 한시 연구〉, 한국외국어대 박사 논문, 1994. 2.
- 이경교, 〈한국 현대 시정신의 형성과정 연구 : 한용운, 이육사, 그리고 이상을 중심으로〉, 동국대 박사 논문, 1995. 2.
- 박지순, 〈님의 침묵 연구 : 이원적 순환을 통한 한의 초극〉, 원광대 교육대학원 석사 논문, 1995. 8.
- 임성조, 〈한용운 시의 선해석적 연구〉, 연세대 박사 논문, 1995. 8.
- 김광원, 〈만해 한용운 시 연구〉, 원광대 박사 논문, 1996. 2.
- 김형준, 〈만해 한용운 시의 여성편향성 연구〉, 영남대 교육대학원 석사 논문, 1996. 2.
- 노귀남, 〈한용운 시의 '상' 연구 : 시집 '님의 침묵' 을 중심으로〉, 경희대 박사 논문, 1996. 2.
- 이병석, 〈만해시에서의 '님' 의 불교적 연구〉, 동아대 박사 논문, 1996. 2.



- 이혜원, 〈한용운·김소월 시의 비유구조와 욕망의 존재방식〉, 고려대 박사 논문, 1996.
- 유영학, 〈만해 한용운의 불교유신사상 연구〉, 원광대 석사 논문, 1997.
- 홍필기, 〈한용운 시의 님과 여성성 연구〉, 충북대 석사 논문, 1997.
- 정성현, 〈만해 한용운시 연구〉, 중앙대 석사 논문, 1997.
- 신현락, 〈한국 현대시의 자연관 연구〉, 한국교원대 박사 논문, 1998.
- 이호미, 〈한용운의 님의침묵에 나타난 여성성 연구〉, 효성가톨릭대 석사 논문, 1998.
- 김덕근, 〈한국 현대 전시 연구〉, 청주대 박사 논문, 1999.
- 김대춘, 〈만해 한용운의 한시연구〉, 동국대 석사 논문, 1999.
- 박명자, 〈한국 현대시의 눈물의 시학 연구〉, 원광대 박사 논문, 1999.
- 이성원, 〈만해 한용운의 불교사상 연구〉, 영남대 석사 논문, 1999.
- 이선이, 〈만해시의 생명사상 연구〉, 경희대 박사 논문, 1999. 2.
- 배영애, 〈현대시에 나타난 불교의식연구〉, 숙명여대 박사 논문, 1999.
- 정윤열, 〈만해 시의 '님' 에 대한 연구〉, 동국대 석사 논문, 1999.
- 오성칠, 〈한용운의 소설문학 연구〉, 중앙대 석사 논문, 1999.
- 강기욱, 〈한용운의 '님의 침묵' 에 나타난 여성성 연구〉, 조선대 석사 논문, 2000.
- 선효원, 〈한용운·김광균 시의 대비연구〉, 동아대 박사 논문, 2000.
- 현광석, 〈한국 현대 전시 연구〉, 경희대 석사 논문, 2000.
- 홍정애, 〈만해 한용운 한시 연구〉, 국민대 석사 논문, 2000.
- Mark J. Sweetin, *Non-substantiality and the seeds of contemplation in Han Yong-un's Nim ui Ch'immuk*, 연세대 석사 논문, 2000.
- 최규현, 〈한용운 시의 연구〉, 서남대 석사 논문, 2001.
- 권석창, 〈한국 근대시의 현실대응 양상 연구—만해, 상화, 육사, 동주를 중심으로〉, 대구대 박사 논문, 2002.

- 장석문, 〈만해 한용운의 한시 연구〉, 강원대 석사 논문, 2002.
- 김점태, 〈님 지향성과 여성 편향성—한용운의 님의 침묵을 중심으로〉, 건국대 석사 논문, 2002.
- 이양우, 〈님의 침묵의 사상적 배경 연구〉, 동국대 석사 논문, 2002.
- 유은하, 〈한용운과 윤동주의 시 비교 연구〉, 고려대 석사 논문, 2003.
- 강경애, 〈만해 한용운의 한시 연구〉, 한남대 석사 논문, 2003.
- 이지원, 〈‘님의 침묵’에 나타난 ‘물’의 이미지〉, 충남대 석사 논문, 2004.
- 최현규, 〈만해 한용운의 님의 침묵 연구〉, 가톨릭대 석사 논문, 2004.8.
- 이희숙, 〈만해 한용운의 한시 연구〉, 국민대 석사 논문, 2004.
- 이경희, 〈만해시에 나타난 불교적 사유연구〉, 경희대 박사 논문, 2005.

## ■ 논문 및 저서

- 유광렬, 〈‘님의 침묵’ 독후감〉, 시대일보, 1926. 5. 31.
- 주요한, 〈애의 기도, 기도의 애—한용운 근작 ‘님의 침묵’ 독후감〉, 동아일보, 1926. 6. 22, 26.
- 유동근, 〈만해거사 한용운면영〉, 《혜성》, 1931. 8.
- 춘추학인, 〈심우장에 참선하는 한용운씨를 찾아—당대 처사 찾아〉, 《삼천리》 74호, 1936. 6.
- 김정설, 〈고 한용운 선생 추도문〉, 《신생》 1호, 1946. 3.
- 장도환, 〈만해 선생 산소 참배기〉, 《신생》 5호, 1946. 7.
- 최범술, 〈고 만해 선생의 대기를 당하여〉, 《신생》 5호, 1946. 7.
- 조영암, 〈조국과 예술—젊은 한용운의 문학과 그 생애〉, 《자유세계》 1권 4호, 1952. 5.
- 조지훈, 〈한용운 선생〉, 《신천지》 9권 10호, 1954. 10.

- 조영암, 〈일제에 항거한 시인군상〉, 《전망》 4호, 1956. 1.
- 조승원, 〈한용운평전〉, 《녹원》 1호, 1957. 2.
- 정태용, 〈현대시인 연구 其3—만해의 동양적 감각성〉, 《현대문학》 29호, 1957. 5.
- 조연현, 〈한국현대문학사〉, 《현대문학》 32호, 1957. 8.
- 조영암, 〈한용운 평전〉, 《녹원》 창간호, 1957. 8.
- 조지훈, 〈한용운론〉, 《사조》 1권 5호, 1958. 10.
- 허 명, 〈만해 한용운 선생〉, 《민족문화》 12호, 1958. 12.
- 홍효민, 〈만해 한용운론—인물문학사 其4〉, 《현대문학》 56호, 1959. 8.
- 박효순, 〈만해의 조국애와 '님의 침묵'〉, 《국문학보》(전남대) 1호, 1959. 10.
- Peter Hyun, *Voices of the Dawn*, London, 1960.
- 김상일, 〈근대시인론 其4—한용운〉, 《현대문학》 66호, 1960, 6.
- 박노준, 〈님의 정체—한용운 연구 : 그의 시문학을 중심으로 하여〉, 《고대문화》 2집, 1960. 8.
- 인권환, 〈만해의 불교적 이론과 공적—한용운 연구〉, 《고대문화》 2집, 1960. 8.
- 박노준·인권환, 〈한용운 연구〉, 통문관, 1960. 9.
- 장문평, 〈한용운의 '임'〉, 《현대문학》 88호, 1962. 4.
- 박봉우, 〈흘러간 사랑의 시인상〉 (한용운 편—그리운 것은 님이다), 백문사, 1962. 5.
- 서정주, 〈만해 한용운 선사〉, 《사상계》 113호, 1962. 11.
- 송 옥, 〈만해 한용운과 타고르—유미적 초월과 혁명적 아공〉, 《사상계》 117호, 1963. 2.
- 송석래, 〈'님의 침묵' 연구〉, 《국어국문학논문집》(동국대) 5집, 1964. 7.
- 김운학, 〈한국 현대시에 나타난 불교사상〉, 《현대문학》 118호, 1964. 10.
- 최일수, 〈부정과 현세해방—한용운론〉, 《문학춘추》 8호, 1964. 11.

- 유광렬, 〈무애자존의 수도자〉, 불교시보, 1965. 6.
- 김영기, 〈만해 한용운론—님의 대화〉, 《현대문학》 132호, 1965. 12.
- 조지훈, 〈흑 풍·암 흑 속의 혁명가—한국의 민족시인 한용운—〉, 《사상계》 14권 1호, 1966. 1.
- 김장호, 〈동국문단사—한용운과 강원 시인들〉, 《동국대 국어국문학회 논문집》 6집, 1966. 1.
- 조지훈, 〈방우한화—근대명언초〉, 《신동아》, 1966. 4.
- 김학동, 〈현대시인론고—만해 한용운의 시문학사적 위치 其2〉, 《동양문학》(대구대) 5집, 1966. 6.
- 김윤식, 〈소월·만해·육사론—이들의 기간 시집에 미수록된 작품을 중심으로—〉, 《사상계》 160호, 1966. 8.
- 박노준·임종국, 《한용운론—흘러간 성과》, 국제문화사, 1966. 10.
- 최원규, 〈한국시의 전통과 선에 관한 소구〉, 《충남대논문집》 5집, 1966. 10.
- 박노준, 〈한용운의 '님의 침묵'〉, 《사상계》 165호, 1967. 7.
- 신동문, 〈님의 언어, 저항의 언어, 한국의 인간상〉, 신구문화사, 1967. 10.
- 박항식, 〈한국근대시인과 그 대표작에 대한 연구〉, 《원광대논문집》 3집, 1967. 12.
- 양중해, 〈만해 한용운론〉, 《제주대학보》 9집, 1967. 12.
- 김정자, 〈한용운론〉, 《청파문학》 8집, 1968. 4.
- 김해성, 〈기루는 시정신—만해 한용운의 문학세계〉, 《불교계》 20호, 1969. 4.
- 김우정, 〈한용운론〉, 《현대시학》 3호, 1969. 5.
- 김승옥, 〈만해 한용운과 햇세의 비교〉, 《고대문화》 10집, 1969. 5.
- 서정주, 〈한용운과 그의 시〉, 《한국의 현대시》, 일지사, 1969. 5.
- 고 은, 〈한용운론〉, 《월간문학》 8호, 1969. 6.

- 백낙청, 〈시민문학론〉, 《창작과비평》 14호, 1969. 6.
- 최원규, 〈한용운 시의 이해—사랑과 존재의 본질을 중심으로—〉, 《충남  
대대학원논문집》 2집, 1969. 7.
- 정광호, 〈한용운전〉, 《신동아》 60호, 1969. 8.
- 김 현, 〈여성주의의 승리〉, 《현대문학》 178호, 1969. 10.
- E. D. Rockstein, *Some Notes on the Founder of Modern Korea Poetry*,  
*Korea Journal* 9권 12호, 1969. 12.
- 김윤식, 〈한국신문학에 있어서의 타골의 영향에 대하여〉, 《진단학보》 32  
호, 1969. 12.
- 강용홀, *Meditation of the Lover*, 연세대출판부, 1970.
- 육 산, 〈현대 불교인 열전—만해 한용운〉, 대한불교, 1970. 6. 21~11.  
1(13회)
- 이호철, 〈님의 침묵—여성을 위한 명저순례〉, 중앙일보, 1970. 9. 18.
- 이길진, 〈조선독립이유서〉(역), 《창작과 비평》 5권 3호, 1970. 9.
- 한종만, 〈박한영과 한용운의 한국불교근대화 사상〉, 《원광대논문집》 5,  
1970. 12.
- 정광호, 〈한용운—한일근대인물백선〉, 《신동아》 부록, 1970. 1.
- 송민호, 〈만해의 저항작품〉, 《일제하의 문화운동사》, 민중서관, 1970. 4.
- 김윤식, 〈님의 침묵과 알 수 없어요—한용운 작품 해설〉, 《월간문학》 24  
호, 1970. 6.
- 최정석, 〈소월과 만해—그 동질성과 이질성〉, 《효성여대연구논문집》 6·  
7합집, 1970. 7.
- 양주동, 〈만해의 생애와 ‘불칭’ 운동〉, 《법륜》 25호, 1970. 8.
- 서정주, 〈만해의 문학정신〉, 《법륜》 25호, 1970. 8.
- 심중선, 〈님에 관한 연구—한용운의 시를 주로 하여〉, 《동국문학》 3집,  
1970. 9.

- 석지현, 〈한용운 유고에 비친 시세계〉, 동아일보, 1970.10.5.
- 조광해, 〈영원한 청년 한용운〉, 《법륜》 27~31호, 1970. 10~1971. 2.
- 정광호, 《한용운평전》, 다리, 1970. 11.
- 염무웅, 〈한용운의 인간과 시〉, 독서신문 1호, 1970. 11. 8.
- 안병직, 〈만해 한용운의 독립사상〉, 《창작과비평》 5권 4호, 1970. 12.
- 김용직, 〈한국 현대시에 미친 Rabindranath Tagore〉, 《아세아연구》 41호, 1971. 3.
- 김종해, 〈만해 한용운 행적기〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 석청담, 〈고독한 수련 속의 구도자〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 신석정, 〈시인으로서의 만해〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 정광호, 〈민족적 애국지사로 본 만해〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 조종현, 〈불교인으로서의 만해〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 염무웅, 〈님이 침묵하는 시대〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 장 호, 〈풍난화 매운 향기〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 한영숙, 〈아버지 만해의 추억〉, 《나라사랑》 2집, 1971. 4.
- 최범술, 〈철창철학〉, 《시문학》 5호, 1971. 12.
- 박요순, 〈한용운 연구〉, 《시문학》 5호, 1971. 12.
- 유승우, 〈‘님의 침묵’ 과 반아바라밀다심경〉, 《현대시학》 35호, 1972. 2.
- 장 호, 〈한용운에의 접근〉, 《동국문학》 5집, 1972. 3.
- 유승우, 〈한용운의 시세계—헤어짐과 만남의 길〉, 《현대시학》 36호, 1972. 3.
- 임중빈, 〈절대를 추가한 길〉, 《부정의 문학》, 한얼문고, 1972. 4.
- 김종철, 〈이별의 상상력—님의 침묵론〉, 《문화비평》 13호, 1972. 7.
- 임중빈, 〈만해 한용운—위대한 한국인〉, 태극출판사, 1972. 11.
- 김용성, 〈‘님의 침묵’ 의 한용운〉, 한국일보, 1972. 11. 5.
- 변중하, 〈한용운의 얼굴과 그의 내면세계〉, 《문학사상》 3호, 1972. 12.

- 문학사상 편집부, 〈한용운 작 '님의 침묵'의 작품배경〉, 《문학사상》 3호, 1972. 12.
- 박경혜, 〈새 자료로 본 만해, 그 생의 완성자〉, 《창작과비평》 7권 4호, 1972. 12.
- 염무웅, 〈만해 한용운론〉, 《창작과 비평》 7권 4호, 1972. 12.
- 홍신선, 〈임, 혹은 주검에의 길—만해의 시인적 편모를 살핀다〉, 《법륜》 51~53호, 1972. 12~1973. 4.
- 김우창, 〈궁핍한 시대의 시인〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 민희식, 〈바슐라르의 촛불에 비춰본 한용운의 시〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 김열규, 〈슬픔과 찬미사의 '이로니'〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 서경보, 〈한용운과 불교사상〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 박경혜, 〈만해 그 생의 완성자〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 이원섭 외 2인, 〈땅에의 의지와 초월의 정신(좌담회)—한용운의 인간과 문학〉, 《문학사상》 4호, 1973. 1.
- 이정강, 〈소월과 만해의 시에 나타난 내면적 공간세계 비교고찰〉, 《덕성 여대 논문집》 2호, 1973. 2.
- 홍이섭·김열규, 〈'님의 침묵'의님은 조국인가 연인인가〉, 중앙일보, 1973. 3. 5.
- 김장호, 〈한용운 시론〉, 《양주동 박사 고회기념논문집》, 1973. 3.
- 이원섭, 〈조선불교유신론〉(역), 《창작과 비평》 8권 1호, 1973. 3.
- 김열규, *Han Yong-Un : His Life, Religion, Poetry, Korea Journal* 13권 4호, 1973. 4.
- 홍이섭, *Han Yong-Un and Nationalism, Poetry, Korea Journal* 13권 4호, 1973. 4.
- 염무웅, 〈만해사상의 윤곽〉, 서울신문, 1973. 4. 11.

- 신상웅, 〈만해 한용운—영원한 한국인〉, 《샘터》 37호, 1973. 4.
- 권기종, 〈조선불교유신론〉(역), 《법시》 96~110호, 1973. 4~1974. 6(14회).
- 김병익, 〈만해 한용운〉, 동아일보, 1973. 5. 30~31.
- 안병욱, 〈한용운의 저항과 인간〉, 《통일세계》 31호, 1973. 6.
- 송 옥, 〈시인 한용운의 세계〉, 《한용운전집》, 신구문화사, 1973. 7.
- 조명기, 〈만해 한용운의 저서와 불교사상〉, 《한용운전집》, 신구문화사, 1973. 7.
- 백 철, 〈시인 한용운의 소설〉, 《한용운전집》, 신구문화사, 1973. 7.
- 임중빈, 〈님의 시인 한용운〉, 《한용운 시집》, 정음사, 1973. 7.
- 윤재근, 〈만해의 '알 수 없어요' 의 서와 정〉, 《현대문학》 226호, 1973. 10.
- 홍이섭, 〈한용운과 불교사상〉, 《문학과 지성》 14호, 1973. 10.
- 최원규, 〈한국현대시의 전통문제〉, 《보운 3호》, 1973. 12.
- 박철석, 〈한용운의 이별의 미학〉, 《부산문학》 6집, 1973. 12.
- 송은상, 〈님을 향한 지향성〉, 《성대문학》 18집, 1973. 12.
- 이정강, 〈소월과 만해의 시에 나타난 내면적 공간세계 비교고찰〉, 《덕성여대논문집》 2집, 1973. 12.
- \_\_\_\_\_, 〈만해의 불과 촛불의 상징성〉, 《운현》 5집, 1974. 2.
- 김학동, 〈만해 한용운론〉, 《한국근대시인연구 1》, 일조각, 1974. 1.
- 이기영, 〈매월당과 만해의 차이〉, 《세대》 127호, 1974. 2.
- 송 옥, 《님의 침묵 전면해설》, 과학사, 1974. 3.
- 김용직, 〈비극적 구조의 초비극성〉, 《한국문학의 비평적 성찰》, 민음사, 1974. 4.
- 윤영천, 〈형식적 영원주의의 허구—만해 한용운의 경우〉, 《신동아》 116호, 1974. 4.
- 정한모, 〈만해시의 발전과정고 서설〉, 동덕여대 학보, 1974. 4. 30.



- 이형기, <20년대 서정의 결정—만해·소월·상화>, 《심상》 7호, 1974. 4.
- 김윤식, <님과 등불>, 《한국근대작가론고》, 일지사, 1974. 5.
- 노경태, <만해 속의 타고르>, 《동국사상》 7집, 1974. 5.
- 석지현, <한용운의 님—그 순수 서정>, 《현대시학》 63호, 1974. 6.
- 문덕수, 《한용운의 생애와 문학》, 정음사, 1974. 6.
- 김병익, <만해 한용운 선생의 사상과 생애>, 동아일보, 1974. 6. 29.
- 정재관, <침묵과 언어—님의 침묵의 인식론적 면>, 《마산교대논문집》 5권 1호, 1974. 7.
- 임중빈, 《한용운 일대기》, 정음사, 1974. 7.
- 허미자, <한국시에 나타난 촛불의 이미지 연구—한용운의 ‘님의 침묵’을 중심으로>, 《이대 한국문화연구원논총》 24집, 1974. 8.
- 김우창, <한용운의 소설>, 《문학과 지성》 17호, 1974. 8.
- 최동호, <만해 한용운 시의 이해>, 고대신문, 1974. 10. 8(상)~10. 22(하).
- 김용직, <Rabindranath Tagore의 수용>, 《한국 현대시 연구》, 일지사, 1974. 11.
- \_\_\_\_\_, <‘님의 침묵’ 그 노래와 형태의 비밀>, 《심상》 2권 11호, 1974. 11.
- 김윤식, <만해론의 행방>, 《심상》 2권 11호, 1974. 11.
- 문덕수, <한용운론>, 《현대한국시론》, 선명문화사, 1974. 12.
- 정중환, <유불 양교의 유신론과 그 사상사적 의의>, 《하성 이선근 박사 회회 기념 논문집》, 1974.
- 황헌식, <색불이공 공불이색의 경지—한용운의 경우>, 《현대시학》 69호, 1974. 12.
- 지종옥, <만해 한용운론>, 《목포교대논문집》 12집, 1974. 12.
- 김상선, <한용운론 서설—시집, 님의 침묵을 중심으로>, 《국어국문학》 65· 66합집, 1974. 12.

- 오세영, 〈침묵하는 님의 역설〉, 《국어국문학》 65· 66합집, 1974. 12.
- E. D. Rockstein, *Your Silence-Doubt in Faith Han Yong-Un and Ingmar Borgman, Asia and Pacific Quarterly*, 1975. 1.
- 조재훈, 〈한국 현대 시문학에 미친 불교의 영향—육당·춘원·만해·공초〉, 《공주사대논문집》 12집, 1975. 3.
- 김재홍, 〈만해 상상력의 원리와 그 실제적 과정의 분석〉, 《국어국문학》 67호, 1975. 4.
- 최원규, 〈한국근대시에 나타난 불교적 영향에 관한 연구〉, 《충남대 인문과학연구소 논문집》 2권 1호, 1975. 5.
- 김관호, 〈3· 1운동의 전야(만해선생일화)〉, 《법륜》 75호, 1975. 5.
- 김윤식, 〈만해론〉, 《한국현대시론비판》, 일지사, 1975. 8.
- 고 은, 《한용운평전》, 민음사, 1975. 9.
- 조종현, 〈만해 한용운〉, 《한국의 사상가 12선》, 현암사, 1975. 9.
- 한종만, 〈불교유신사상〉, 《박길진박사 화갑기념 한국불교사상사》, 원광대 출판국, 1975. 10.
- 이명재, 〈만해 소설고〉, 《국어국문학》 70호, 1976. 3.
- 이관구, 〈독립운동과 한용운〉, 경향신문, 1976. 3. 1.
- 백광하, 〈불교인의 독립운동—만해를 중심으로〉, 《법륜》 85호, 1976. 3.
- 한기두, 〈불교유신론과 불교혁신론〉, 《창작과 비평》 11권 1호, 1976. 3.
- 소두영, 〈구조문제론의 방법—한용운의 '님의 침묵' 분석시론—〉, 《언어학》 1호, 1976. 4.
- 조재훈, 〈부정의 불꽃—님의 침묵론〉, 《호서문학》 5집, 1976. 4.
- 조동일, 〈김소월·이상화·한용운의 님〉, 《문학과 지성》 24호, 1976. 5.
- 김영태, 〈불교유신론 서설〉, 《창작과비평》, 1976 여름.
- 이기철, 〈한국저항시의 구조〉, 《우촌 강복수 박사 회갑논문집》, 1976. 6.
- 김홍수, 〈한용운의 백담사〉, 일요신문, 1976. 6. 20.

- 김운학, 〈민족과 일체감 이룬 만해〉, 《새바람》 2호, 1976. 7.
- 김영무, 〈한용운과 이육사〉, 《뿌리깊은나무》 7권 7호, 1976. 8.
- 이명재, 〈한용운 문학의 연구—민족문학 모델로서의 총체적 접근—〉,  
《중대논문집》 20집, 1976. 10.
- 정한모, 〈만해시의 발전과정 서설〉, 《관악어문연구》 1집, 1976. 12.
- 박종문, 〈만해 한용운의 시세계—님의 침묵과 역설의 고찰〉, 《조대학보》  
(조선대) 10호, 1976. 12.
- J. C. Houllan, *The Life and Work of Han Yong-Un*, London University,  
1977.
- 김성배, 〈한용운 편 불교교육 불교한문 독본에 대한 연구〉, 《불교학보》  
제5집, 동국대 출판부, 1977.
- 최원규, 〈근대시의 형성과 불교〉, 《현대시학》 96호, 1977. 2.
- 박철희, 〈시작품과 해석의 문제— ‘님의 침묵’ 과 ‘알 수 없어요’ 의 경  
우—〉, 《문리대학보》(영남대) 9호, 1977. 2.
- 송 혁, 〈만해의 불교사상과 시세계〉, 《현대문학》 268~269, 1977. 4~5.
- 김재홍, 〈만해시의 장르적 특성〉, 국어국문학회 월례발표, 1977. 4.
- \_\_\_\_\_, 〈만해시 정서의 형질에 관한 분석〉, 《국어국문학》 74호, 1977. 4.
- 한승옥, 〈대립과 생성의 구조〉, 《어문논집》 18집, 1977. 4.
- 이용훈, 〈님의 침묵에 대한 인식론적 고찰—만해시의 인식세계와 정  
신—〉, 《국어국문학》 75호, 1977. 5.
- 송 혁, 〈만해의 불교사상〉, 《법륜》 100호, 1977. 6.
- 박철희, 〈한국 근대시와 자기인식—김소월과 한용운의 경우〉, 《현대문  
학》, 271호, 1977. 7.
- 조중현, 〈조선독립의 서〉(역), 《법륜》 102호, 1977. 8.
- 장백일, 〈만해 한용운론—님의 침묵의 불교사상적 이해〉, 《시문학》 73~  
74호, 1977. 8~9.

- 최원규, 〈만해시의 불교적 영향〉, 《현대시학》 101~104호, 1977. 8~11.
- 김선학, 〈시인 한용운〉, 《동악어문논집》 10집, 1977. 9.
- 송재갑, 〈현대불교시연구—한용운과 서정주〉, 《동악어문논집》 10집, 1977. 9.
- 홍문표, 〈한국현대시의 불교적 전통—만해시를 중심으로〉, 《월암 박성희 박사 환력기념논총》, 1977. 9.
- 최동호, 〈서정시의 시적 형상에 관한 비평적 이해—김소월·한용운의 경우〉, 《박성우 박사 환력기념 논총》, 1977. 9.
- 이명재, 〈한용운 문학의 특수성〉, 《녹지》 11집, 1977. 12.
- \_\_\_\_\_, 〈만해 문학의 여성편향고〉, 《아카데미논총》 5집, 1977. 12.
- 최범술, 〈한용운 선생의 사상〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 인권환, 〈만해의 시와 보살사상〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 강석주, 〈한용운선생을 생각한다〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 고 은, 〈한용운론 서설〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 장 호, 〈‘님의 침묵’을 통해 본 만해사상〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 송건호, 〈한용운 선생을 생각한다〉, 《불광》 41호, 1978. 3.
- 조동일, 〈한용운〉, 《한국문학사상사시론》, 지식산업사, 1978. 4.
- 김 현, 〈우상화와 선입견의 죄〉, 《문학사상》 71호, 1978. 8.
- 목정배, 〈만해의 불교청년운동고〉, 《법시》 160호, 1978. 8.
- \_\_\_\_\_, 〈한용운의 평화사상〉, 《불교학보》 15, 1978. 8.
- 송 욱, 〈설법과 증도의 선시〉, 《문예중앙》 가을호, 1978. 10.
- 김홍규, 〈시인인가 혁명가인가〉, 《문예중앙》 가을호, 1978. 10.
- 이선영, 〈그 실상은 무엇인가?〉, 《문예중앙》 가을호, 1978. 10.
- 김 현, 〈만해 그 영원한 이별의 미학〉, 《문예중앙》 가을호, 1978. 10.
- 목정배, 〈만해의 포교관〉, 《법시》 162호, 1978. 10.
- 김상현, 〈만해의 보살사상—시집 ‘님의 침묵’을 통해 본〉, 《법륜》 117~

- 121호, 1978. 11~1979. 3(5회).
- 심재기, 〈만해 한용운의 문체추이〉, 《관악어문연구》 3집, 1978. 12.
- 전서암, 〈만해의 저항정신과 불교유신론〉, 《씨 의 소리》 79호, 1978. 12.
- 이인복, 《죽음의식을 통해 본 소월과 만해》, 숙명여대 출판부, 1979.
- 안병직, 《한용운》, 한길사, 1979.
- 정병덕, 〈만해론 소고—만해시의 초월사상을 중심으로〉, 《행당》(한양대) 8집, 1979. 1.
- 김재홍, 〈한국시의 장르 선택과 전통성 문제〉, 《충북대논문집》 17집, 1979. 2.
- 이동화, 〈한국의 불교와 근대문학—님의 침묵과 관련하여〉, 《서울대》(교지) 2호, 1979. 2.
- 김종균, 〈한용운의 한시와 시조—그 옥중작을 중심으로〉, 《어문연구》 21호, 1979. 3.
- 목정배, 〈만해와 청년불교, 젊은 나라〉, 《세대》 186호, 1979. 3.
- 이혜성, 〈만해 스님과 청담 스님의 사상〉, 《법륜》 121호, 1979. 3.
- 전보삼, 〈만해정신의 현장〉, 대한불교 785~794호, 1979. 4. 15~7. 1.
- 이명재, 〈만해연구와 그 문학적 특성〉, 《법륜》 123호, 1979. 5.
- 송 혁, 〈만해선사의 호국관〉, 《불광》 56호, 1979. 6.
- 김홍규, 〈님의 소재와 진정한 역사〉, 《창작과비평》 14권 2호, 1979. 6.
- 안병직, 〈조선불교유신론의 분석〉, 《창작과비평》 14권 2호, 1979. 6.
- 이상섭, 〈만해시에의 열쇠는 없다〉, 《문학사상》 80호, 1979. 7.
- 김우창, 〈한용운의 믿음과 회의〉, 《문학사상》 80호, 1979. 7.
- 김열규, 〈‘님의 침묵’에 대한 해석학적 접근〉, 《문학사상》 80호, 1979. 7.
- 전보삼, 〈타인 작품을 만해 작품으로〉, 대한불교 795호, 1979. 7. 8.
- 이명재, 〈만해는 실천적 민족시인〉, 한국일보, 1979. 8. 29.
- 조병춘, 〈만해와 민족혼〉, 독서신문 4740~4742호, 1979. 8. 19~9. 2.

- 한춘섭, 〈만해 한용운의 문학〉, 《시조문학》 6권 3호, 1979. 9.
- 김 현, 〈님과 사랑〉, 《한국문학》 7권 11호, 1979. 11.
- 한종만, 《한국근대 민중불교의 이념과 전개》, 한길사, 1980.
- 김홍규, 〈님의 소재와 진정한 역사〉, 《문학과 역사적 인간》, 창작과비평사, 1980.
- 장 호, 〈한용운의 시와 소설〉, 《한용운》, 한국문학연구소(동국대), 1980. 1.
- 정병홍, 〈만해문학의 역사성과 그 정신〉, 《순천농전 인문사회과학 논문집》 17집, 1980. 2.
- 김우창, 〈일체유심—한용운의 용기에 대하여〉, 《실천문학》 1호, 1980. 3.
- 김 현, 〈한용운에 관한 세 편의 글〉, 《문학과 유토피아》, 문학과 지성사, 1980. 4.
- 장미라, 〈만해 시조연구〉, 《어문논집》(중앙대) 15집, 1980. 6.
- 만해사상연구회, 《한용운사상 연구》 제1집, 민족사, 1980. 9.
- 길종균, 〈만해 한용운〉, 《기러기》 184호, 1980. 11.
- 박항식, 〈한용운의 시조〉, 한국문학학술회의(동국대), 1980. 11.
- 김장호, 〈‘님의 침묵’의 언어개혁〉, 한국문학학술회의(동국대), 1980. 11.
- 이병주, 〈만해선사의 한시와 그 특성〉, 한국문학학술회의(동국대), 1980. 11.
- 김은자, 〈‘님의 침묵’의 비유연구시론〉, 《관악어문연구》 5집, 1980. 12.
- 노재찬, 〈만해 한용운과 ‘님의 침묵’ 其1〉, 《부산대사대논문집》, 1980. 12.
- 신용협, 〈만해시에 나타난 ‘님’의 전통적 의미〉, 《덕성여대논문집》 9집, 1980. 12.
- 박철휘, 〈한용운의 님의 침묵〉, 《한국현대시작품론》, 문장, 1981.
- 김재홍, 〈만해 시학의 원리〉, 《현대문학》 313호, 1981. 1.

- 엄창섭, 〈만해의 님에 관한 탐구〉, 《관동대논문집》 9집, 1981. 1.
- 이정태, 〈만해 한용운의 시조문학론〉, 《대림공전논문집》 2집, 1981. 2.
- 구인환, 〈만해의 소설고〉, 《한국문학연구》, 1981. 2.
- 김재홍, 〈만해 시조의 한 고찰〉, 《선청어문》 11집, 1981. 3.
- 박항식, 〈10대 시인의 시와 그 정신차원〉, 《현대시학》 13권 5호, 1981. 5.
- 김종균, 〈한용운의 산문시 연구〉, 《어문연구》, 1981. 5.
- 송효섭, 〈‘님의 침묵’의 구조〉, 《서강어문》 1호, 1981. 6.
- 김희철, 〈한용운의 시관연구〉, 《서울여대논문집》 10집, 1981. 6.
- 김재홍, 〈님의 침묵의 판본과 표기체계〉, 《개신어문연구》 2집, 1981. 8.
- 인권환, 〈한용운 소설 연구의 문제점과 그 방향〉, 《한용운사상연구》 2집, 1981. 9.
- 이원섭, 〈만해시의 성격〉, 《한용운사상연구》 2집, 1981. 9.
- 김용성, 〈‘님의 침묵’ 이본고〉, 《한용운사상연구》 2집, 1981. 9.
- 서경수, 〈만해의 불교유신론〉, 《한용운사상연구》 2집, 1981. 9.
- 신동욱, 〈만해의 시 연구〉, 《우리시의 역사적 연구》, 새문사, 1981. 9.
- 문덕수, 〈한용운의 님의 침묵〉, 《시문학》 123호, 1981. 10.
- 오하근, 〈불, 그 영원한 종합〉, 《현대문학》 27권 10호, 1981. 10.
- 김이상, 〈만해시의 시정신과 표현〉, 《어문학교육》, 1981. 12.
- 문덕수, 〈한용운의 ‘알 수 없어요’〉, 《시문학》 125호, 1981. 12.
- 유시욱, 〈한용운 시와 향가 비교 연구〉, 《서강어문》 2집, 서강어문학회, 1982. 1.
- 김열규·신동욱, 《한용운연구》, 새문사, 1982.
- 이영무, 〈한국불교사상 한용운의 위치—조선불교유신론을 중심으로—〉, 《인문과학연구》(건국대) 14, 1982.
- 김재홍, 《한용운 문학연구》, 일지사, 1982.
- 신동욱, 《님이 침묵하는 시대의 노래》, 문학세계사, 1982.

- 송 혁, 《한국불교시문학론》, 동국대출판부, 1982.
- 김용직, 〈만해 한용운의 시와 그 사적 연구〉, 《한국문학》 100~101호, 1982. 2~3.
- 유시광, 〈시의 역학적 구조와 전통성: 한용운론〉, 《시문학》 128호, 1982. 2.
- 김관호, 〈만해 한용운의 독립에 바친 일생〉, 《불교》 120호, 1982. 3.
- 성내운, 〈불교 민족시인 만해와 일초〉, 《법륜》 159호, 1982. 5.
- 이선영, 〈한용운의 대승적 역사인식〉, 《세계의 문학》 여름호, 1982. 여름.
- 고재석, 〈님의 침묵의 신화적 구조〉, 《동악어문집》, 1982. 6.
- 김희수, 〈만해 한용운의 문학사상〉, 《법륜》 161호, 1982. 7.
- 김어수, 〈만해 한용운의 문학사상: 소박하고 솔직하게 쏟아놓은 뜨거운 목소리〉, 《법륜》, 1982. 12.
- 김병택, 〈한용운 시의 수사적 경향〉, 《한국시가연구》, 태학사, 1983.
- 김장호, 〈한용운시론〉, 《한국시가연구》, 태학사, 1983.
- 윤재근, 〈만해시와 주제적 시론〉, 문학세계사, 1983.
- 전보삼, 〈한용운시론〉, 민족문화사, 1983.
- 김용태, 〈만해시의 자비관〉, 《불광》 99호, 1983. 1.
- 이철균, 〈한용운과 즉물사상〉, 《한국문학》 112호, 1983. 2.
- 윤재근, 〈만해시의 '나' 와 '님'〉, 《월간문학》 168호, 1983. 2.
- 조수자, 〈조선불교유신론과 조선불교혁신론의 비교고찰〉, 《원불교학연구》(원광대) 13호, 1983. 5.
- 윤재근, 〈만해시의 미적양식〉, 《월간문학》 173~174호, 1983. 7~8.
- \_\_\_\_\_, 〈만해시의 운율적 시상〉, 《현대문학》 343호, 1983. 7.
- 이상철, 〈한용운의 사회사상〉, 《한국학보》 30~31집, 일지사, 1983. 봄, 여름.
- 김이성, 〈한용운문학의 일평가〉, 《어문교육》 6집, 1983. 12.
- 윤재근, 〈만해시와 미적 대상〉, 《현대문학》, 1983. 12.



- 김봉균, 〈한용운론〉, 《한국현대작가론》, 민지사, 1984.
- 윤영천, 〈복종과 자유의 변증법〉, 《한국문학의 현단계》 3, 창작과비평사, 1984.
- 김교식, 《한용운》, 계성출판사, 1984.
- 이상섭, 《'님의 침묵'의 어휘와 활용구조》, 탐구당, 1984. 1.
- 정효구, 〈만해시의 구조고찰〉, 《정신문화연구》 19집, 1984. 1.
- 고재석, 〈만해의 탐색담과 '님의 침묵'의 발생법칙분석〉, 《한국문학연구》(동국대) 6· 7합집, 1984. 2.
- 감필연, 〈한용운 시에 나타난 '기다림'의 미학〉, 《어문연구》(마산대), 1984. 4.
- 윤재근, 〈만해시와 미적 자료〉, 《월간문학》 17권 4~6호, 1984. 4~6.
- 채수영, 〈한용운의 시정신〉, 《새국어교육》 39호, 1984. 6.
- 황동규, 〈(서평) 섬세한 문학연구를 위한 한 시도 : 이상섭의 "님의 침묵의 어휘와 그 활용구조"〉, 《세계문학》 9권 2호, 1984. 6.
- 윤재근, 〈만해시 연구의 방향〉, 《현대문학》 355호, 1984. 7.
- 채수영, 〈절망의 비교연구〉, 《경기대대학원논문집》 1집, 1984. 9.
- 김준오, 〈총체화된 자아와 '나-님'의 세계〉, 《한국문학논총》 6· 7집, 1984. 10.
- 신경득, 〈일제시대 문학사상에 대하여〉, 《배달말》 9호, 1984. 11.
- 서경수, 〈한용운의 정교분리론에 대하여〉, 《불교학보》 제22집, 동국대 출판부, 1985.
- 송희복, 〈님의 침묵과 사성제〉, 《불교사상》 7월호, 1985.
- 정광호, 〈식민지하의 불교〉, 《불교사상》 8월호, 1985.
- 서준섭, 〈지사와 선사로서의 삶 사이의 갈등〉, 《식민지시대의 시인연구》, 시인사, 1985. 4.
- 김재홍, 〈만해, 민족시의 등불〉, 《소설문학》 11권 6호, 1985. 6.

- 박철휘, 〈밝음과 어둠의 변증법〉, 《한글 새소식》 154호, 1985. 6.
- 윤재근, 《만해시, 님의 침묵 연구》, 민족문화사, 1985. 7.
- 이승훈, 〈한용운의 대표시 20편은 무엇인가〉, 《문학사상》, 1985. 9.
- 김종욱, 〈만해시 연구사 개관〉, 《문학사상》 14권 9호, 1985. 9.
- 이태동, 〈님의 소멸과 기다림의 미학〉, 《문학사상》 14권 9호, 1985. 9.
- 김준오, 〈님의 현상학과 형이상학〉, 《문학사상》 14권 9호, 1985. 9.
- 김재홍, 〈만해의 문학과 사상〉, 《문학사상》 14권 9호, 1985. 9.
- 최명화, 〈한용운론고〉, 《미원 우인서 선생 화갑기념논문집》, 집문당, 1986.
- 조동일, 〈김소월·이상화·한용운의 님〉, 《우리 문학과와의 만남》, 기린원, 1986.
- 한종만, 〈박한영의 사회운동〉, 《불교사상》 4월호, 1986.
- 장백일, 〈만해의 불교적 인간관〉, 《불교사상》 4월호, 1986.
- 한보광, 〈백용성의 대각교운동〉, 《불교사상》 4월호, 1986.
- 유한근, 〈한국현대불교시와 주제 전통〉, 《불교사상》 5월호, 1986.
- 박진환, 〈불교문학의 단편적 정리〉, 《불교사상》 5월호, 1986.
- 이승원, 〈자연표상에 대한 고찰〉, 《국어국문학》 95호, 1986. 6. 31.
- 최명환, 〈항일저항시의 정신사적 맥락〉, 《국어교육》 5· 6집, 한국국어교육연구회, 1986. 7. 20.
- 조재훈, 〈만해시의 상상체계소고—‘알 수 없어요’를 중심으로〉, 《한국언어문학논총》, 1986. 8. 30.
- 이영섭, 〈시에 있어서 대상인식의 문제—소월의 님과 만해의 님〉, 《연세어문학》(연세대) 19집, 1986. 12. 25.
- 조동민, 〈만해시에 나타난 ‘님’의 상징〉, 《학술연구원 학술지》(건국대) 39집, 1987. 5. 15.
- 이영희, 〈현대시의 생사관 고찰—한용운의 ‘님의 침묵’을 중심으로〉,

- 《한국언어문학》 25집, 1987. 5. 26.
- 채수영, 〈만해시와 원-십우도를 중심으로〉, 《한실 이상보 박사 회갑기념논총》, 1987. 9. 18.
- 함동선, 〈한국근대시에 있어서의 자기반성-3· 1 독립운동을 중심으로〉, 《홍익어문》(홍익대) 7집, 1988. 2.
- 고재석, 〈‘님의 침묵’의 존재론적 상상구조-삶의 의미지평과 문학적 구조와의 상동관계〉, 《한국문학연구》(동국대) 11집, 1988. 2. 31.
- 김영호, 《한용운과 휘트먼의 문학사상》, 사사연, 1988. 3.
- 김용태, 〈만해시 ‘님의 침묵’의 시간구조〉, 《국어국문학》(부산대) 5집, 1988. 3. 7.
- 마광수, 〈한국 현대시의 심리비평적 해석〉, 《인문과학》(연세대) 59호, 1988. 6.
- 김병택, 〈만해시에 나타난 꿈의 성격과 전개양상〉, 《문학과 비평》 6호, 1988. 8. 31.
- 신용협, 〈한용운의 시정신 연구〉, 《인문과학연구소논문집》(충남대) 15권 1호, 1988. 8. 31.
- 전광진, 〈한용운의 ‘님’과 릴케의 ‘천사’〉, 《동양문학》 3호, 1988. 9. 1.
- 박철석, 〈한국낭만주의시의 취향〉, 《파천 김무조 박사 회갑기념논총》, 1988. 9. 10.
- 정상균, 〈한용운 시의 연구〉, 《선청어문》(서울대) 18집, 1989. 8.
- 이병석, 〈시집《님의 침묵》에 나타난 자비관〉, 《국어국문학》(동아대) 9집, 1989. 12.
- 김해성, 〈한용운론: 일반법칙을 기루는 시관고〉, 《현대시인연구》, 진명문화사, 1990.
- 이동하, 〈한국의 불교와 근대문학〉, 《불교문학평론선》, 민족사, 1990.
- 조숙희, 〈이별과 만남의 변증법: 한용운의 ‘님의 침묵’ 서시 분석〉, 《백록

- 어문》(제주대), 1990. 2.
- 지 옥, 〈한용운의 생애와 사상 : 조선불교유신론을 중심으로〉, 《수다라》(해인승가대), 1990. 3.
- 박남훈, 〈‘님의 침묵’에 나타난 플롯 의식〉, 《국어국문학》(부산대) 27집, 1990. 9.
- 성기조, 〈한용운의 시와 평등사상〉, 《덜꽃 김상선 교수 화갑기념논총》, 중앙대 국문과, 1990. 11.
- 김용범, 〈만해 한용운의 소설 ‘흑풍’ 연구 : 포교문학 또는 고전소설 기법적 측면에서〉, 《한양어문연구》, 1990. 12.
- 박건명, 〈‘님의 침묵’과 ‘원정’의 비교연구〉, 《우리문학연구》, 1990. 12.
- 윤석성, 〈‘님의 침묵’의 나의 정조〉, 《한국문학연구》(동국대), 1990. 12.
- 전보삼, 〈한용운의 민족주의사상 연구〉, 《신구전문대논문집》, 1991. 1.
- 윤석성, 〈한용운 시의 비평적 연구〉, 열린불교, 1991. 6.
- 양영길, 〈‘님의 침묵’의 구조 연구〉, 《국어교육논총》(제주대 교육대학원), 1991. 7.
- 최태호, 〈만해 한시의 도가 수용 : 선과 관련된 시어를 중심으로〉, 《우리어문학연구》(한국외대), 1991. 8.
- 박걸순, 〈한용운의 ‘조선독립에 대한 감상’ 분석〉, 《월간 독립기념관》 42호, 1991. 8.
- 최유진, 〈한용운의 불교개혁이론〉, 《철학논집》(경남대), 1991. 9.
- 예종숙, 〈만해의 시〉, 《영남전문대논문집》, 1991. 12.
- 정대호, 〈한용운 시에 나타난 현실 대응의 논리〉, 《국어국문학》, 1991. 12.
- 윤석성, 〈선시의 정서〉, 《현대문학과 선시》, 불지사, 1992.
- 이경고, 〈침묵과 언어의 만남—님의 침묵을 중심으로 본 선과 시〉, 《현대문학과 선시》, 불지사, 1992.

- 전보삼, 〈푸른 산빛을 깨치고〉, 《만해의 불교사상》, 민족사, 1992.
- 박철희, 《한용운》, 서강대출판부, 1992.
- 이 단, 〈소월·만해의 그릇: 한국현대시론〉, 《현대시학》, 1992. 1.
- 한계전, 〈만해 한용운 문단의 문하생들: 만해 문단의 성립과 문하생들의 작품세계를 중심으로〉, 《문학사상》 231호, 1992. 1.
- 고재석, 〈마른 국화와 매운 풍란화〉, 《만해학보》 창간호, 1992. 6.
- 권영민, 〈만해 한용운의 문학관에 대하여〉, 《만해학보》 창간호, 1992. 6.
- 김재홍, 〈만해연구 略史〉, 《만해학보》 창간호, 1992. 6.
- 전보삼, 〈한용운 화엄사상의 일고찰〉, 《만해학보》 창간호, 1992. 6.
- 허우성, 〈만해의 불교이해〉, 《만해학보》 창간호, 1992. 6.
- 김기중, 〈체험의 시적 변용에 대하여: 지용·이상·만해의 경우〉, 《민족 문화연구》(고려대), 1992. 7.
- 김종주, 〈침묵하는 님의 정신분석〉, 《외국문학》, 1992. 9.
- 양영길, 〈‘님의 침묵’과 ‘진달래꽃’의 시간 구조의 비교연구〉, 《백록어문》(제주대), 1992. 9.
- 이병석, 〈만해시 ‘알 수 없어요’에 대한 고찰〉, 《한국문학논총》, 1992. 10.
- 박걸순, 〈한용운의 생애와 독립투쟁〉, 독립기념관, 1992. 10.
- 유원근, 〈조선불교유신론과 조선불교혁신론의 성립배경 연구〉, 《한국종교》 17, 1992.
- 한명희, 〈‘님의 침묵’에 나타난 ‘나와 님’의 관계〉, 《전농어문연구》(서울시립대), 1992. 12.
- 김영태, 〈만해의 새불교운동〉, 《불교사상사론》, 민족사, 1992. 12.
- 정학심, 〈한용운 시에 나타난 전통과 선사상에 관한 연구〉, 《청람어문학》, 1993. 1.
- 전보삼, 〈불교개혁을 위한 한용운의 화두〉, 《회당학보》 2, 1993.
- 정병조, 〈한국 현대불교개혁론 비교연구〉, 《회당학보》 2, 1993.

- 이병석, 〈만해시의 '님' 에 대한 고찰〉, 《동아어문논집》, 1993. 7.
- 김창원, 〈시쓰기의 화법과 투사적 시읽기 : 님의 침묵을 텍스트로〉, 《선청어문》(서울사대), 1993. 9.
- 김승동, 〈만해와 소태산의 불교개혁론에 관한 비교연구〉, 《인문논총》(부산대), 1993. 12.
- 유재천, 〈한용운 시의 의미화 원리〉, 《배달말》, 1993. 12.
- 윤석성, 〈'님의 침묵'의 유식론적 접근〉, 《동국논집》(인문사회과학), 1993. 12.
- 허형석, 〈석정시의 성립배경 연구 III : 타고르·만해의 수용을 중심으로〉, 《군산대논문집》, 1993. 12.
- 양은용, 〈근대불교개혁운동〉, 《한국사상대계》 6, 한국정신문화연구원, 1993.
- 최병헌, 〈일제불교의 침투와 한용운의 조선불교유신론〉, 《진산 한기두 박사 화갑기념—한국종교사의 재조명》, 1993.
- 김상현, 〈3· 1운동에서의 한용운의 역할〉, 《한용운사상연구》 3집, 1994. 2.
- 송건호, 〈만해 한용운의 민족운동〉, 《한용운사상연구》 3집, 1994. 2.
- 이영무, 〈만해 한용운의 자유사상〉, 《한용운사상연구》 3집, 1994. 2.
- 전보삼, 〈한용운의 3· 1 독립정신에 관한 일고찰〉, 《한용운사상연구》 3집, 1994. 2.
- 송현호, 〈만해의 소설과 탈식민주의〉, 《국어국문학》, 1994. 5.
- 이병석, 〈만해시의 의지적 정서와 시적 형상〉, 《어문학교육》, 1994. 5.
- 임혜봉, 〈친일매불음모와 임제종의 자주화 운동〉, 《순국》, 1994. 9.
- 이경교, 〈선비정신의 비극적 정화〉, 《동국어문학》, 1994. 1.
- 이원조, 〈한용운의 시어를 통한 그의 의식의 고찰〉, 《진주산업대논문집》, 1994. 12.

- 김중명, 〈한용운(1879~1944)의 불교사회사상〉, 《현대와 종교》, 1995. 6.
- 문덕수, 《여백의 시학》, 시문학, 1995. 6.
- 조성면, 〈한용운 재론 : 아버지 지우기와 비극적 세계관〉, 《민족문화사연구》, 1995. 6.
- 이승원, 〈한용운의 시와 시인의 사명〉, 《현대시》, 1995. 7.
- 김동환, 〈한용운 시의 효용론적 소통구조〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 김용직, 〈행동과 형이상의 세계〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 김정휴, 〈만해의 전인적 삶과 자유〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 윤여탁, 〈시감상의 어려움에 대하여 : 한용운의 시를 중심으로〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 임성조, 〈만해시의 선의식에 관한 고찰〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 전봉관, 〈한용운 시의 두 가지 관념〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 허우성, 〈만해와 성철을 넘어서 : 새로운 불교이념 모색을 위하여〉, 《만해학보》 2집, 1995. 8.
- 김재현, 〈Donne과 한용운의 시의 역설〉, 《인문논총》(아주대), 1995. 12.
- 송기섭, 〈님의 원형과 재생 : 한용운의 님〉, 《어문연구》, 1995. 12.
- 윤태수, 〈만해와 소월의 시 : 세계의 인식과 대응방식〉, 《인문과학연구》(상명여대), 1995. 12.
- 홍신선, 〈방언사용을 통해서 본 기전, 충청권 정서 : 지용·만해·노작의 시를 중심으로〉, 《현대시학》, 1995. 12.
- 고형진, 〈만해시의 어조연구〉, 《어문학연구》(상명여대), 1996. 2.
- 김혜니, 〈한용운 시의 대모여성원형〉, 《이화어문논집》, 1996. 4.
- 임문혁, 〈한용운 시 은유의 특징〉, 《국제어문》, 1996. 5.
- 신혁락, 〈선과 시적 상상력: '님의 침묵'을 중심으로〉, 《비평문학》, 1996. 7.
- 김광식, 〈조선불교청년회의 사적 고찰〉, 《한국근대불교사연구》, 민족사, 1996. 8.

- 김광식, 〈조선불교청년총동맹과 만당〉, 《한국근대불교사연구》, 민족사, 1996. 8.
- 김상현, 《만해 한용운 어록, 조선청년에게 고함》, 시와시학사, 1997. 7.
- 이혜원, 〈한용운 시에서의 욕망과 언어의 문제〉, 《국어국문학》 120호, 1997. 12.
- 오세영, 〈님의 침묵·나룻배와 행인〉, 《한국 현대시 분석적 읽기》, 고려대 출판부 1998.
- 권오현, 〈만해 한용운 소설 연구〉, 《계명어문학》(계명대) 11집, 1998. 2.
- 김창수, 〈한국 및 인도의 독립운동과 그 역사적 성격 : 만해 한용운과 마하트마 간디의 활동을 중심으로〉, 《만해학보》 3호, 1998. 6.
- 이선이, 〈만해시의 생명문학적 표출양상과 의미〉, 《만해학보》 3호, 1998. 6.
- 하희정, 〈한용운 시와 근대적 서정성 형성문제 : 주요한·김소월과의 비교를 중심으로〉, 《만해학보》 3호, 1998. 6.
- 김경집, 〈한용운의 조선불교유신론〉, 《한국근대불교사》, 경서원, 1998.
- 정찬주, 《만행》(장편소설), 민음사, 1999.
- 조동일, 〈만해문학의 사상사적 의미〉, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- 인권환, 〈만해문학의 전개와 그 전망적 과제〉, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- 한계전, 〈만해 한용운 사상 형성과 그 배경〉, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- Elisabeth Andres, *Aspects de la metaphysique religieuse chez MANHAE*, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- Davide R. McCann, *Hearing the Silcnce of Love*, 《만해축전-현대시의 반



- 성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- Ivana Marie Gruberova, *How are MANHAE Poems Interpreted and Evaluated from the Viewpoint of Middle-Europeans*, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- 현대리, 〈타골시 번역규범과 만해시 비교론〉, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- 권영민, 〈만해 한용운의 소설과 도덕적 상상력〉, 《만해축전-현대시의 반성과 만해문학의 국제적 인식》, 만해사상실천선양회, 1999.
- 김영호, 〈휘트먼, 타골, 한용운의 시와 풀잎 상징〉, 《문학과 종교》 4호, 1999.
- 고명수, 《나의 꽃밭에 님의 꽃이 피었습니다》, 한길사, 2000.
- 고 은, 《한용운 평전》, 고려원, 2000.
- 김광원, 〈님의 침묵과 선의 세계〉, 《다르마》 3호, 전북불교문인회, 2000.
- 임중번, 〈침묵의 기도—한용운의 생애와 시문학〉, 《다르마》 3호, 전북불교문인회, 2000.
- 김상현, 〈1990년대 한국불교계의 유신론〉, 《2000 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2000.
- 김효사, 〈만해와 육사에서 신동엽과 김남주까지〉, 《2000 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2000.
- 고명수, 〈한용운의 후기시와 시조에 대하여〉, 《불교문예》 겨울호, 2000.
- 방민호, 〈옛 형식 속에 담긴 유신(維新)의 기미—만해 시조의 한 감상〉, 《2000 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2000.
- 이병석, 〈만해시의 신비와 초월지향적 형상화 연구〉, 《2000 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2000.
- 이승원, 〈서정주의 시의 전개와 현재의 위상〉, 《서정시학》 봄호, 응동,

2000.

- 전보삼, 〈강원도와 만해〉, 《2000 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2000.
- 이혜원, 〈한용운의 님의 침묵〉, 《대표시 대표평론》, 2000. 3. 1.
- 김광식, 〈근대불교개혁론의 배경과 성격〉, 《근현대불교의 재조명》, 민족사, 2000. 10.
- 최동호, 《한용운》, 건국대 출판부, 2001.
- 이선이, 〈만해시(萬海詩)의 생명사상 연구〉, 월인, 2001.
- 김열규, 〈순수한 모순이여!〉, 《유심》 복간호(봄호), 2001.
- 염무웅, 〈여전히 싱그러운 국화 향내〉, 《유심》 복간호(봄호), 2001.
- 이병석, 〈전율의 귀뜸〉, 《유심》 복간호(봄호), 2001.
- 한계전, 〈만해와 건봉사 봉명학교〉, 《유심》 복간호(봄호), 2001.
- 전보삼, 〈만해와 계초 이야기〉, 《유심》 복간호(봄호), 2001.
- 고명수, 〈만해시와 동양미학〉, 《유심》 여름호, 2001.
- 전보삼, 〈만해 한용운의 《유심》지 고찰〉, 《유심》 여름호, 2001.
- 김광식, 〈만해와 효당, 그리고 다솔사〉, 《유심》 가을호, 2001.
- 석 주, 〈아! 만해님은 아직 내 곁에 있습니다〉, 《유심》 겨울호, 2001.
- 한보광, 〈海·龍의 만남〉, 《유심》 겨울호, 2001.
- 정광호, 〈운허스님으로부터 들은 만해 이야기〉, 《유심》 겨울호, 2001.
- 김형중, 〈한용운의 선시 세계〉, 《유심》 겨울호, 2001.
- 이승하, 〈한용운의 옥중 한시 감상〉, 《유심》 겨울호, 2001.
- 이종찬, 〈만해의 한시〉, 《한국문학연구》(동국대) 24집, 2001.
- 고명수, 〈조선독립이유서에 나타난 만해의 독립사상〉, 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 장석만, 〈만해 한용운과 정교분리 원칙〉, 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 블라디미르 티호노프, 〈기미독립선언서 ‘공약삼장’의 집필자에 관하

- 여), 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 이종찬, 〈만해의 시세계 : 한시(漢詩)와 자유시의 달인〉, 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 이병석, 〈만해 한시(漢詩) 연구(1)〉, 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 고재석, 〈영혼의 도반과 투명한 유산〉, 《2001 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2001.
- 최병노, 〈만해 한용운 문학의 근원— ‘조선불교유신론’ 을 중심으로〉, 《동방문학》 19, 2001. 2.
- 전보삼, 〈만해 한용운과 조선불교청년회〉, 《유심》 봄호, 2002.
- 박구하, 〈시와 시조로 길을 밝힌 시대의 등불〉, 《시조문학》 2002, 여름호 (통권 143호).
- 강영주, 〈만해와 벽초의 교우〉, 《유심》 여름호, 2002.
- 장미라, 〈한용운 연구—시조를 중심으로〉, 《현대시조》 봄·여름호, 2002.
- 이선이, 〈만해 문학에 나타난 생명사상〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 윤재웅, 〈만해 문학에 나타난 자유의 의미〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 이병석, 〈만해 한시 연구(2)〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 고명수, 〈만해 불교의 이념과 그 현대적 의미〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 서재영, 〈선사로서의 만해의 행적과 선사상〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 서준섭, 〈조선불교유신론·십현담주해의 철학적 해석을 위한 시론〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.

- 종 명, 〈조선불교유신론에 나타난 만해의 계율관〉, 《2002 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2002.
- 조정래, 〈내 영혼 속의 만해와 철운〉, 《유심》 겨울호, 2002.
- 김광식, 〈만해와 석전, 그 접점과 갈림길 그리고 절묘한 이중주〉, 《유심》 겨울호, 2002.
- 고명수, 〈만해 불교이념과 그 현대적 의의〉, 《의상만해연구》 제1집, 2002.
- 박포리, 〈불교대전의 편제와 만해 한용운의 불교관〉, 《의상만해연구》 제1집, 2002.
- 서재영, 〈1910년 전후의 시대상과 ‘조선불교유신론’ 의 의의〉, 《의상만해연구》 제1집, 2002.
- 권영민, 〈자료발굴: 한용운의 일본시절—일본잡지 《화용지》에 수록된 한용운의 한시〉, 《문학사상》 31권 8호, 2002. 8.
- 서준섭, 〈한용운의 선과 님의 침묵〉, 《만해학보》 4, 2002. 8.
- 이혜원, 〈전인적 인격과 의지의 시—한용운론〉, 《새로 쓰는 현대시인론》, 백년글사랑, 2003. 1.
- 명 정, 〈스승과 제자, 그리고 도반의 아름다운 만남—만해와 경봉〉, 《유심》 봄호, 2003.
- 윤창화, 〈한용운의 불교대전〉, 법보신문, 2003. 4. 23.
- 윤창화, 〈한용운의 조선불교유신론〉, 법보신문, 2003. 5. 21.
- 김인환, 〈한용운의 ‘님의 침묵’ 을 읽는다〉, 열림원, 2003.
- 김광식, 〈민족불교로 독립 지존의 길을 개척하다—만해와 만공〉, 《유심》 여름호, 2003.
- 윤창화, 〈한용운의 님의 침묵〉, 법보신문, 2003. 7. 2.
- 윤세원, 〈한용운의 정치사상에 관한 연구〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 유승무, 〈사회진화론과 만해의 사회사상〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실

- 천선양회, 2003.
- 장시기, 〈만해 한용운의 불교적 ‘노마들로지’에 나타난 근대성과 탈근대성〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 전보삼, 〈만해 한용운 선사의 민족정신에 대하여〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 정광호, 〈조선불교유신론 집필의 배경과 개혁 방향〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 서재영, 〈조선불교유신론의 소회(塑繪) 폐지론과 선종의 정체성〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 김광식, 〈조선불교유신론과 현대 한국불교〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 허도학, 〈근대계몽철학과 조선불교유신론〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 고명수, 〈조선불교유신론과 만해의 문학관〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 이도흠, 〈조선불교유신론에서 근대적 세계관 읽기〉, 《2003 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2003.
- 김광원, 〈님의 침묵의 배경, 십현담주해〉, 《만해학보》 5, 2003.
- 김상영, 〈불교대전의 특성과 인용경전 연구(상)〉, 《만해학보》 5, 2003.
- 노연숙, 〈한용운, 생의 풍경이 투영된 사랑과 혁명〉, 《만해학보》 5, 2003.
- 이수영, 〈대중소설의 시대와 흑풍의 자리〉, 《만해학보》 5, 2003.
- 김광식, 〈한용운의 민족의식과 조선불교유신론〉, 《한국민족운동사연구》 35, 2003. 6.
- 서준섭, 〈한용운의 십현담주해 읽기〉, 《한국현대문학연구》 13, 2003. 6.
- 김광식, 〈만해는 근대화 추구한 독립운동가〉, 불교신문, 2003. 8. 29.
- 유석재, 〈만해와 계초의 돈독했던 우정〉, 조선일보, 2003. 10. 23.

- 이상국, <다시 생각하는 만해>, 《현대시학》 2003년 10월호.
- 고재석, <한용운과 그의 시대(1)>, 《유심》 가을·겨울호, 2003.
- 전보삼, <만해 한용운과 신간회>, 《유심》 가을·겨울호, 2003.
- 김광식, <만해, 불교 청년들을 단련시킨 용광로—한용운과 김법린>, 《유심》 봄호, 2004.
- 유석재, <작품 속에 피어난 금란지교(金蘭之交)—만해와 계초 방응모>, 《유심》 봄호, 2004.
- 이재형, <고은의 만해론을 비판한다>, 《불교평론》 18, 2004 봄.
- 김광식, <만해 한용운 평전: 첫키스로 만해를 만난다>, 장승, 2004. 3. 1.
- 이선민, <만해 한용운이 쓴 가장 오래된 글—발견>, 조선일보, 2004. 3. 1.
- 이범진, <역사추적: 불교 항일투쟁의 선봉, 만당과 만해>, 《주간조선》, 2004. 3. 11.
- 김광식, <만해, 암흑기 청년의 삶의 나침반—한용운과 김관호>, 《유심》 여름호, 2004.
- 김상영, <불교대전의 특성과 인용경전 연구(하)>, 《만해학보》 7, 2004.
- 서준섭, <한용운의 선과 시—'겸대'와 '전위'의 사유와 넘어 없는 세속 사회 글쓰기>, 《시와 세계》, 2004, 여름호.
- 이선이, <근대불교와 만해>, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 윤재근, <만해 선사의 일대시교(一代時教)>, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 이선영, <한용운의 실천과 사상과 선과 문학>, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 김광식, <만해 민족운동 연구의 회고와 전망>, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 서준섭, <한용운의 불교 관계 저술 연구의 현황과 과제>, 《2004 만해축

- 진], 만해사상실천선양회, 2004.
- 김재홍, 〈만해문학 연구 어디까지 왔나〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 정남영, 〈한용운 시의 현재성〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 최두석, 〈님의 침묵과 한국 현대시사〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 구모룡, 〈만해사상의 동아시아적 맥락〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 김윤태, 〈만해문학의 현실주의〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 임현영, 〈만해의 민족정신과 통일문학〉, 《2004 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2004.
- 이홍섭, 〈조선불교유신론에 담긴 한용운의 세계관과 건봉사와의 영향관계-불교문학 연구의 모색과 전망〉, 《한국어문학연구》 제43집, 한국어문학연구학회, 2004. 8.
- 데이비드 맥켄, 〈만해 시에 나타난 단상〉, 《유심》 가을호, 2004.
- 이원길, 〈북한에서의 한용운에 대한 평가〉, 《유심》 가을호, 2004.
- 호테이 토시히로, 〈일본에 있어서의 한용운〉, 《유심》 가을호, 2004.
- 김광식, 〈생활선의 계승과 구현-한용운과 이춘성〉, 《유심》 가을호, 2004.
- 김광원, 〈만해 한용운의 선시〉, 《유심》 겨울호, 2004.
- 김광식, 〈지절시인(志節詩人)의 표상-한용운과 조지훈〉, 《유심》 겨울호, 2004.
- 전봉관, 〈한용운 시 연구의 흐름과 전망〉, 《만해학보》 8, 2004. 12.
- 김윤태, 〈만해 문학과 현실주의에 관한 단상〉, 《만해학보》 8, 2004. 12.

- 석길암, 〈만해의 십현담주해에 나타난 선교관〉, 《만해학보》 8, 2004. 12.
- 김광식, 〈한용운 불교 연구의 회고와 전망〉, 《만해학보》 8, 2004. 12.
- \_\_\_\_\_, *A Study of Han yong-un's on the Reform of Korean Buddhism*, *korea Journal* vol.45, no.1(2005.3).
- 이선이, 〈님과 열, 그 매운 정신의 만남—한용운과 정인보〉, 《유심》 봄호, 2005.
- 김광식, 〈사제이자 동지인 아름다운 인연—한용운과 김경봉〉, 《유심》 여름호, 2005.
- 이선이, 〈구세주의와 문화주의—만해와 육당〉, 《유심》 가을호, 2005.
- 김재홍, 《님의 침묵 외》, 범우사, 2005.
- 이성원·이민섭, 《한용운의 채근담 강의》, 필맥, 2005. 4.
- 임효립, 《만해 한용운의 풀뿌리이야기》, 바보새, 2005. 6.
- 김광원, 《만해의 시와 십현담주해》, 바보새, 2005. 6.
- 맹문재, 〈한용운 시에 나타난 '님' 새로 읽기〉, 《2005 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2005.
- 염무용, 〈만해의 시대인식과 오늘의 민족현실〉, 《2005 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2005.
- 박희병, 〈매월당과 만해〉, 《2005 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2005.
- 이종건, 〈만해 한용운의 시조와 한시〉, 《2005 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2005.
- 여지선, 〈한용운의 시조세계와 문학사적 의의〉, 《2005 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2005.
- 김윤식, 〈소설 죽음과 님의 침묵간의 거리재기〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 인권환, 〈만해시에 있어 법신의 현현과 보살정신〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.



- 김현자, 〈한용운 시의 어법과 세계관〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 최동호, 〈심우도와 한국현대선시〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 허우성, 〈간디와 만해: ‘위정척사’와 ‘동도서기’〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 서준섭, 〈세간과 출세간 사이, 또는 경계선에서 글쓰기〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 김광식, 〈한용운의 조선독립의 서 연구〉, 《만해학연구》, 만해학술원, 2005.
- 고재석, 〈운명의 지침을 돌려놓은 미의 빛-만해의 3일간의 고서화 배관과 민족의 뿌리 인식〉, 《유심》 겨울호, 2005.
- 김광식, 〈한용운의 ‘조선불교의 개혁안’ 연구〉, 《유심》 봄호, 2006.
- 김광식, 〈천진보살의 평생의 정신적 사표, 만해 한용운과 강석주〉, 《유심》 여름호, 2006.
- 김상일, 〈최근 공개된 만해의 유묵에 담긴 심우송에 대하여〉, 《유심》 여름호, 2006.
- 박태원, 〈만해의 열린 실천-그 불교적 연원과 시대적 과제〉, 《2006 만해축전》, 만해사상실천선양회, 2006.

## 2006 만해축전(하)

2006년 7월 30일 인쇄

2006년 8월 8일 발행

·  
발행처

**(재)백담사 만해마을**

(우)252-820 강원도 인제군 북면 용대리 1136-5

대표전화/ (033)462-2303

팩스/ (033)462-2213

·  
제작·편집/ 불교시대사

서울시 종로구 관훈동 197-28 백상빌딩 13층

전화/ (02)730-2500

팩스/ (02)723-5961

값 10,000원

---

2006 만해축전은 사업비의 일부를 문화관광부,  
강원도, 인제군의 지원을 받아 개최하고 있습니다.

