

조정 김상옥 시조의 형식실험 연구*

조춘희**

국문초록

본 연구의 목적은 현대시조의 형식실험 양상을 통해 시조문학의 위상과 그 좌표에 대해 고민하는 데 있다. 특히 조정 김상옥의 시조를 중심으로 시조 형식의 실험적 모색과 그 변모양상을 고찰하고자 하였다. 2장의 논의에서는 그의 산문을 토대로 아픔의 시학과 도자기 시론을 살펴보았다. 아울러 그의 조형시학은 백자미학과 시조의 유사성, 곧 생략과 단순미의 발현이라는 점에서 시조론으로 이어진다는 사실, 그리고 시조와 시, 동시를 망라하는 창작지평과 문학으로서의 시조를 모색했던 이병기, 이은상 등 1세대 시조시인들의 영향이 시인의 시조관을 구성하는 동시에 변모하는 동인이 되었음을 확인하였다. 3장에서는 시조 형식을 ‘비정형의 정형’으로 사유하는 그의 관점과 시조 형식론의 변모양상을 탐사하였다. 『초적』에 수록된 대다수 작품이 정격시조에 부합하는 반면, 후기로 갈수록 삼행시와 같은 형식적 이탈을 감행했으며, 말년에 이르러서는 단수시조를 지향하나 형식적 파격과 이탈이 두드러진다는 사실을 간취할 수 있었다. 현대시조사에서 김상옥의 독보적인 위상이나 그 파급력을 고려하면, 정형시로서의 정체성을 해체하는 그의 시조 형식론에 대한 냉철한

* 이 논문 또는 저서는 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A16074673)

** 부산대학교 한국민족문화연구소 전임연구원

평가가 절실하다.

주제어: 초정 김상옥, 현대시조, 시조형식, 형식실험, 삼행시론, 단수시조, 도자기 시론,
이름의 시학

1. 서론

본 연구는 현대시조의 형식실험 양상을 통해 시조문학의 위상과 그 좌표를 고민하는 데 궁극적인 목적이 있다. 특히 초정 김상옥의 시조를 중심으로 시조 형식의 실험적 모색과 그 변모양상을 고찰하고자 한다. 정격과 파격, 그리고 일탈을 경유하는 창작의 실재를 살펴봄으로써 정형시에서 형식적 요건의 역할과 중요성을 성찰할 수 있을 것으로 사료된다. 한 공동체에서 정형시의 장르적 소통은 약속된 규범에서 비롯된다. 현대시조는 응당 기본형에 내재한 형식미학과 시적인 것의 감각을 두루 갖추어야 한다. 3장 구조의 완결성과, 구와 음보 단위의 특정한 규칙은 정형시를 조형하는 특별하고 고유한 미학적 장치이며, 이를 통해서 그 시학적 묘미를 발현해야 하는 것이 시조문학의 장르적 요청이다. 본 논의의 문제의식은 이러한 시조 형식에 대한 이해와 전제로부터 출발한다.¹⁾

김상옥(1920~2004) 시인의 생애사는 일제 식민지 시기와 해방기, 그리고 한국전쟁을 거쳐 2000년대에 이르는 현대사를 관류한다. 그의 시업(詩業)은 1947년 첫 시집 발간부터 2001년 마지막 선집을 출간하기까지 꾸준히 전개되었다. 시집과 동시집, 그리고 시조집 등 모두 14권²⁾을 상재

1) 연구자는 선행연구에서 시조 기본형의 요건을 제안한 바 있다. 본 논의는 해당 고찰에서 전개한 시조 율격론을 바탕으로 한다. 참고, 「현대시조 형식론의 양상과 기본형 정립의 방향」, 『한국문학논총』100, 한국문학회, 2025, 235~275쪽 참조.

2) 김상옥의 저작을 출간 연도별로 정리하면 다음과 같다. 『草笛』(수향서헌, 1947:시조집), 『故園의 曲』(성문사, 1948:시집), 『異端의 詩』(성문사, 1949:시집), 『석류꽃』(현대사, 1952:동시집), 『衣裳』(현대사, 1953:시집), 『木石의 노래』(청우출판사, 1956:시

한 그의 시학적 성취의 시작과 끝은 시조문학이었다. 예컨대 첫 시조집 『草笛』의 경우 식민지와 해방기의 감수성을 두루 함의한다는 점에서 근대 시조의 부면을 조명할 수 있다. 그리고 두 번째 시조집인 『三行詩』에 와서는 다년간 시와 시조를 창작하면서 고심했던 시조 형식에 대한 시인의 시조관을 통찰할 수 있으며, 마지막 시조집인 『느티나무의 말』을 통해서 정격과 파격, 일탈을 경유했던 앞선 시기의 형식실험과 이에 대한 성찰 및 새로운 모색을 독해할 수 있다. 즉 이들 시조집을 토대로 시조 장르에 대한 그의 애착과 이에 투영된 시조관을 비판적으로 탐색함으로써 현대 시조의 형식적 정체를 탐사할 수 있을 것으로 여겨진다.

재론하면 김상옥의 경우, 1939년 등단³⁾ 이전부터 작고하기까지 창작 활동을 지속했다는 점에서 현대시(조)사적 계보를 조망하는 데 적실한 이력을 보인다. 그의 시조는 근·현대사와 이 시기 시조사의 경로에 부합한다. 이병기, 이은상, 이광수, 최남선, 조운 등을 중심으로 구성되는 근대시조 1세대는 문학으로서의 시조의 좌표를 구상하는 데 몰두했다. 특히 이병기는 『동아일보』와 『문장』지를 통해 다음 세대 전문 시조시인을 고선함으로써 김상옥, 이호우, 조남령 등 2세대 시인 그룹을 등용하였다. 강영미의 연구에서 확인할 수 있듯이, 당시 이병기는 “시조 창작의 분위기를 주도”⁴⁾했다. 김상옥의 『초적』은 이러한 1세대 시조론의 영향이자

집), 『꽃 속에 묻힌 집』(청우출판사, 1958:동시집), 『三行詩』(아자방, 1973:시조집), 『詩와 陶器』(아자방, 1975:산문집), 『墨을 갈다가』(창비, 1980:시집), 『香氣 남은 가을』(상서각, 1989:고희기념선집), 『느티나무의 말』(상서각, 1998:시조집), 『눈길 한 번 닿으면』(만인사, 2000:팔순기념육필시선집), 『촉촉한 눈길』(태학사, 2001:시조선집)이 있다. 이들 작품집에서 표지에 시조집임을 명시한 경우는 『초적』이 유일하다. 선집을 제외하면, 1998년 발간한 『느티나무의 말』이 마지막 창작집으로 보이며, 이 시집 역시 앞서 발표한 작품들을 되고해 재수록하는 등 선집의 성격이 엿보인다. 이외, 작고 후에 『김상옥 시 전집』(민영 엮음, 창비, 2005)이 발간되었다. 1940~1950년대에 이르는 20~30대에 7권의 시집을 발간한 것으로 보아 이 시기에 가장 왕성하게 활동했으며, 이후 1960년대인 40대에는 시집을 출간하지 않았으나, 문예지면에 작품을 발표하는 등 창작 이력을 확인할 수 있다. 1960년대는 서울로의 이주(1963년)와 가장으로서의 삶, 무엇보다 ‘아자방’ 시절 서화(書畵)와 도자 등에 탐닉했으며, 1970년대 발간한 『삼행시』와 『시와 도자』의 경우 이 시기의 성과가 축적된 것으로 볼 수 있다.

3) 김상옥은 이병기의 고선과 추천으로 1939년 『문장』(제1권 9호, 1939.10)지에 『봉선화』가, 같은 해 『동아일보』(1939.11)에 『낙엽』이 당선되면서 등단하였다.

반영으로 평가할 수 있다.

김상옥 시조에 대한 선행연구는 크게 네 범주로 수행되었다. 첫째, 내용적 층위에서 그 주제적 양상이나 상상력을 탐색한 경우,⁵⁾ 둘째, 내용과 형식을 두루 고찰한 경우,⁶⁾ 셋째, 시론과 시의 상관성을 궁구한 경우,⁷⁾ 넷째, 형식적 층위에서 시조의 형식실험 양상을 탐사한 경우이다.⁸⁾

-
- 4) 강영미, 「식민지시대 신문 연작시조 연구」, 『민족문화연구』53, 고려대 민족문화연구원, 2010, 297쪽. 그는 『동아일보』와 『조선일보』 등 1920~1930년대 주요 일간지에 발표된 시조 작품을 분석함으로써 실증적인 근거를 제시하고 있다.
- 5) 김경복은 「조정 김상옥 시조의 상상력 연구」(『현대문학이론연구』25, 현대문학이론학회, 2005, 93~114쪽)에서 고향과 어머니, 유물이나 유적을 형상함으로써 민족의 근원을 지향하는 상상력에 주목하고, 나아가 흙과 도자에 투영된 물질적 상상력과 연금술적 상상력을 바탕으로 결정의 시학을 도출한다. 그는 김상옥의 시업을 “당대 사회에 대한 미학적 응전”(111쪽)의 일환으로 독해한다. 유성호는 김상옥 시조의 주제적 양상을 통시적으로 고찰한 논문 「조정 김상옥의 시조 미학」(『비평문학』43, 한국비평문학회, 2012, 165~188쪽)에서 초기시조가 고향과 고전에 대한 지향을 중심으로 전개된 반면, 후기 시편에서는 “일상과 내면을 적극 회복”하고 그 시적 외연을 “역사에까지 확장”(183쪽)한다고 평가한다. 그리고 오승희는 「조정 김상옥 시조의 공간연구」(『국어국문학』15, 동아대 국어국문학과, 1996, 99~117쪽)에서 인사적 공간, 관조적 자연공간, 그리고 역사와 종교를 구상하는 상징공간 등을 중심으로 김상옥 시조에 형성된 공간성을 탐사한다. 또 최홍열은 「卍丁 金相沃 時調에 나타난 自然觀」(『시조학논총』30, 한국시조학회, 2009, 263~300쪽)에서 전통적인 관념론적 자연관, 서정적 사향과 동경의 자연관, 근원적 사친의 자연관, 유기체적 생명성의 자연관, 노장적 정적미의 자연관, 그리고 자각과 관조의 자연관 등 여섯 가지 관점에서 김상옥 시조에 나타나는 자연관을 그 주체의식에 따라 궁구한다.
- 6) 대표적으로 이경수는 「시조 시인 너머의 김상옥」(『어문논집』89, 민족어문학회, 2020, 297~334쪽)에서 시조, 시, 동시를 망라하는 그의 시업에 주목하고 각 장르별 변별을 고찰한다. 즉 김상옥은 이들 장르의 차이를 인식했다는 사실을 전제로 ‘시인 김상옥’이라는 총체성과 시의식’ 전반을 탐사하며, 아울러 삼행시에 투사된 실험의식을 “현대시조를 향한 시단의 편견에”(329쪽) 대항하는 응전으로 해석한다. 그리고 김상선은 「조정 김상옥론」(『시조학논총』11, 한국시조학회, 1995, 23~42쪽)에서 조정 시조의 주체의식과 함께 “시조인지 자유시인지 전혀 분간할 수가 없는”(27쪽) 삼행시론의 문제와 그 한계를 지적한다.
- 7) 최명표는 「김상옥 시와 시론의 상관성 연구」(『한국언어문학』61, 한국언어문학회, 2007, 371~389쪽)에서 김상옥의 도자기 시론에 기대 그의 시세계에 형성된 원시적 세계의 지향과 정신주의의 양상을 조형미학의 관점에서 고찰한다. 시·서·화와 더불어 전각과 도자기 등에 심취했던 김상옥의 시 역시 조형미의 산물이라는 점을 들어 시와 시론 그리고 삶에 일체화를 추구한 시인으로 보았다. 박형준 역시 「김상옥 시조의 조형물 형상화 방법」(『시조학논총』53, 한국시조학회, 2020, 41~70쪽)에서 도자기 시론에 입각해 조형언어로 구축된 시조세계를 조망하면서, 삼행시를 “시대 정신과 문학 정신을 가장 세련되고 통일된 논리로 담아”(41쪽)낸 형태로 평가한다.

이들 연구의 특징은 대다수 시조의 내용 등 주제적 고찰에 집중하거나, 형식에 주목한 경우에도 삼행시론에 몰두하는 경향이 두드러진다는 데 있다. 최명표 등 다수 연구자의 지적처럼 김상옥의 시업에 비해 그에 대한 연구는 상대적으로 미진한 편이며,⁹⁾ 그나마 많은 연구가 시조작품에 집중되어 있다. 즉 김상옥은 시조시인이라는 인식과 평가가 지대한 탓에 시문학 연구자들의 관심을 받지 못했으며, 이로 인해 그의 자유시 또한 소외될 수밖에 없었다. “김상옥의 시적 결과물에 대한 평가는 시조 시인으로서의 김상옥에”¹⁰⁾ 편중되어 있는 것이다. 역설적이게도 이러한 사실을 통해 시조사에서 김상옥의 ‘절대적인 위상’¹¹⁾을 확인할 수 있다.

-
- 8) 김남규는 「한국 현대시조 리듬론 비판적 검토」(『우리문학연구』66, 우리문화회, 2020, 187~214쪽)에서 정형의 요건을 균열한 조정의 시조관에 대해 “기존의 시조 형식을 답습하지 않고, 장(章)과 구(句) 개념을 중심으로 한 형식 실험을 끈질기게 추구했다”(192쪽)고 평가한다. 이종원은 「김상옥 시조와 자유의 형식」(『시조학논총』48, 한국시조학회, 2018, 31~54쪽)에서 정형성을 이탈한 「느티나무의 말」, 「소망」 등의 작품을 “자수의 원칙이 아니라 자신만의 ‘걸음’을 구사한 것”(44쪽)이며, “시조의 형식이 시와 대비되는 위치의 불가능성이 아니라 ‘자유’의 형식”(49쪽)한다고 진단한다. 또 입선목은 「『草笛』考」(『국문학논집』11, 단국대 국어국문학과, 1983, 105~121쪽)에서 첫 시집 『초적』에 대한 분석과 함께, “時調도 있고, 三行詩도 있고, 辭說調도 있고, 혹은 自由詩도” 혼재한 『삼행시』는 “時調와 三行詩를 하나의 개념으로 묶으려는 艸丁의 시도”로 “시조는 <章>이지 <行>이 아니”라고 비판하면서도, 그의 “수준이라면 時調를 三行詩로 개칭하여 손색이 없”(106쪽)다고 평가하는 한계를 보인다. 반면 이송희는 「김상옥 시조의 미적 형상화」(『한국시학연구』63, 한국시학회, 2020, 45~71쪽)에서 김상옥의 시조에 대한 인식과 이를 바탕으로 전개한 형식실험의 양상을 고찰하면서, 삼행시 이후 그의 시조가 지향하는 “형태적 변형”이 “시조의 정체성에 혼란을 야기”(66쪽)한다는 사실을 직시한다. 그의 연구는 과도한 형식 이탈의 문제를 부각했다는 데 의의가 있다.
- 9) 최명표는 현대 시문학 연구자들이 “시에 비해 시조에 관심을 덜 기울어”는 탓에 “상대적으로 시조의 연구물량이 적”으며, 이러한 영향으로 김상옥의 “시세계에 대한 연구” 또한 소외된 실상을 지적한 바 있다. 최명표, 앞의 논문, 372쪽.
- 10) 이경수, 앞의 논문, 297쪽.
- 11) 1954년부터 2015년에 이르는 기간 동안 초·중·고 국어(문학 포함) 교과서에 김상옥의 시조 작품이 수록된 것은 모두 35회로, 이은상(40회)과 이병기(36회)에 이어 세 번째로 높다(강영미·신경숙, 「시조의 해석정전 형성에 관한 연구」, 『한국어문교육』43, 고려대 한국어문교육연구소, 2023, 105~108쪽 참조). 이는 근·현대시조로의 정전화 과정에서 김상옥의 위상을 확인할 수 있는 대목이다. 물론 교과서 수록 비중만으로 문단사적 권위를 단언할 수는 없지만, 그 대표성을 확인할 수는 있다. 역설적으로 그렇기에 더욱 김상옥 시조의 형식적 변모양상에 주목해야 한다. 교과서가 제시하는 정전화는 일종의 창작지침을 제공한다는 점에서 그 파급력을 고려하지 않을 수 없기

정리하면 그는 시조의 형식실험에 적극적이었을 뿐 아니라 장르적으로 문제적이었음에도, 기왕의 연구는 지나치게 호의적인 입장을 고수하고 있다. 이에 본 연구는 선행연구의 성취와 한계에 공명하면서 김상옥의 시조관 및 형식실험의 양상을 비판적으로 고찰하고자 한다. 즉 본 논의의 변별점은 김상옥 시조의 형식실험에 주목하되, 그의 시조관이 투영된 형식에 대한 인식과 그 변모양상에 집중한다는 데 있다. 정격에서 출발했던 초기시조에서, 파격과 일탈을 경유하는 형식의 해체, 그리고 다시 단수시조의 지향으로 이어지는 궤적을 분석하고자 한다.

2. 김상옥의 시론과 시조관

일제 치하 식민지에서 태어난 김상옥은 시대사와 개인사의 비극이 접철된 “불우했던 청소년 시절”부터 평생, “오직 입에 풀칠을 하기 위해” “사환에다 점원에다 견습공, 그리고 밤낮 어두컴컴하고 연독(鉛毒)이 자욱하던 시골 인쇄소의 문선공, 조판공을 겸한 인쇄공, 제본소의 제본공, 도장포의 도장장이, 표구사의 표구장이, 골동상 아자방(亞字房)의 주인에다 중고등학교 국어 교사에까지 실로 다양”한 직업을 가져야 했다. 정규 교육을 받지 못한 채 유년기부터 생업에 매달려야 했지만, 예술적 재능을 타고났던 것으로 보인다. 가령 그는 “서화, 골동을 감상하고, 부자도 못한다는 온갖 가지 컬렉션을 흥내 내고, 그리고 또 더욱 웃기는 일은 시인입네 시를 짓고, 화가입네 그림을 그리고, 서가(書家)입네 글씨를 쓰고, 또 게다가 도장을 새겨 낙관까지” 한다고 자신의 업을 나열한 바 있다. 스스로 “영락없는 장돌뱅이 만물상이요, 방물장사”¹²⁾로 칭하지만, 이는

때문이다. 아울러 「꽃의 자서」(『삼행시』)를 제외한, 대다수(「봉선화」, 「백자부」, 「옥적」, 「사향」, 「다보탑」, 「십일면관음」 등) 교과서 수록작이 형식실험을 시도한 후기작이 아닌, 정격을 고수했던 초기작(『초적』)이라는 사실에서도 그의 형식실험에 대한 비판적 고찰이 필요함을 확인할 수 있다.

12) 김상옥, 「나의 삶 나의 생각」, 장경렬 엮음, 『불과 얼음의 시흔』, 태학사, 2007, 27쪽, 28쪽. 해당 글은 1995년 3월 10일자 『경향신문』에 발표한 것이다.

생래적인 예술적 감각에 대한 겸손으로 읽힌다.¹³⁾ 다재다능한 예술적 재능을 겸비했지만 “누가 뭐래도 나에게서는 서화보다 시(詩)가 본령이”¹⁴⁾라는 단언에서, 시업을 천직으로 여겼음을 짐작할 수 있다.

이러한 김상옥의 시론은 산문 「시와 도자」¹⁵⁾에서 독해할 수 있으며, 이는 산문집 『시와 도자』를 관류하는 주요 문맥이기도 하다. 일명 ‘아픔의 시학’이나 ‘도자기 시론’으로 명명되는 그의 예술관 혹은 문학관을 통해서 그가 시조의 형식실험을 단행한 연유를 간취할 수 있다. 꺾진한 생애사와 굴곡진 시대사에서 비롯된 세상에 대한 인식과 역사의식이 아픔의 시론으로 발현되었다면, 예술적 감수성과 미의식이 도자기 시론으로 구상된 것이다. 『시와 도자』의 「自序」에서 해당 산문집을 “형식에 구애되지 않은 나의 詩論이요, 畫論이요, 또 나의 어리석은 藝術論”¹⁶⁾이라고 밝히고 있듯이, 시와 그림, 그리고 예술 일반에 대한 자신의 미학을 상통하는 것으로 보고 있다. 도자를 “造形 예술의 가장 아리따운 모습”이라고 전제하면서, “숨쉴 있는 도공은, 그가 비록 詩를 모른다 해도, 항시 그 가슴 속엔 어떤 詩心이 꿈틀거리고 있”으며, “마찬가지로 詩人道” “어떤 훌륭한 조형을 간직하고 있”¹⁷⁾는 것이 틀림없다고 단정하는 데서 이러한 사실을 확인할 수 있다.

상세히 살펴보면, 먼저 김상옥 시론은 아픔의 시학에서 발아했다. 그는 “사람이 사는 곳엔 病이 있고, 신음 소리가 들리기 마련”인데, 시인은 이러한 “괴로움을 마음 아파하는 사람”이며, “그 아픔을 노래하는 것이 詩”¹⁸⁾여야 한다고 말한다. 즉 시와 시인은 시대사적 괴로움과 교통해야

13) 시·서·화·전각·도자 등에 대한 시인의 애정과 예술성의 면모는 그의 ‘유품 유묵전’으로도 확인할 수 있다. 김상옥, 『김상옥 시인 遺品 遺墨展』, 영인문학관, 2005.

14) 김상옥, 「나의 삶 나의 생각」, 앞의 책, 30쪽.

15) 산문 「시와 도자」는 1974년 4월 26일 국립중앙박물관 초청 강연 원고이다(김상옥, 「詩와 陶磁」, 『詩와 陶磁』, 앞의 책, 52~65쪽). 국립중앙박물관의 [古美術講演會]에 특별 초청 강연자로 추대될 정도로 고미술을 포함한 예술 전반에 조예가 깊었음을 확인할 수 있다. 조정 스스로도 “1시간 50분의 열강”(위의 글, 31쪽)이었다고, 당시를 회상한 바 있다.

16) 김상옥, 「自序」, 『詩와 陶磁』, 위의 책, 11쪽.

17) 위의 글, 10쪽.

18) 김상옥, 「詩와 陶磁」, 위의 책, 53쪽.

한다고 보았다. “「아픔」이란 詩人이 느끼고 고발하지 않으면, 거기엔 참다운 詩가 있을 수 없”으며, 만약 “아픔을 노래한 詩가 없다”면 그것이 “더욱 아픈 것”이라고 일갈한다. 때문에 그에게 아픔이라는 감각, 통증은 시대를 인식하고 이에 응전하는 “커다란 진실”에 비견될 수 있다. 특히 “박물관 진열실에 진열되어 있는 유물들 하나하나가 다 그 시대의 아픔, 그 시대의 진실, 그 시대의 詩를 증거”¹⁹⁾한다는 점에서 예술에 투영된 가치를 동일하게 인식한다. 곧 시와 도자는 아픔이 빚어낸 예술적 산물이라는 점에서 상통한다고 본다. “예술에 있어서도 최상의 美는 아픔이나 슬픔이”²⁰⁾라고 규정한 것도 이러한 배경에서 비롯된다. 그의 예술론은 “우리 민족의 슬픔, 우리 민족의 아픔을 아무런 두려움 없이 천명하고, 또 고발한, 殉敎的인 고발 정신”이 “응결되어 하나의 조형으로” 발현된 것이라는 점에서 그의 시대인식과 민족주의 정신을 증거한다. “우리의 아픔을 아름다움으로 昇華시”²¹⁾키는 것이 예술이며, 때문에 예술은 “뜨겁고 아픈 경차”(「꽃의 自叙」)의 절정이 빛은 산물로 수렴된다.

다음으로 김삼옥 시론은 도자기의 조형미학에서 출현했다. “詩는 언어로 빛은 「도자기」”이며, “도자기는 흙으로 빛은 「詩」라고” 전제한 그는, “詩란 반드시 언어로만 빛어질 것이 아니라, 흙으로 즉 「조형 언어」로 빛을 수도 있다”²²⁾고 규정한다. 특히 ‘포도문 항아리’를 가리켜 “「조형의 詩」”이며, “우리의 詩인 동시에 인간의 아픔, 즉 인간의 진실에 공명하려는 모든 인간들의 詩”라고 정의한 바 있다. 이러한 그의 도자기 시론은 곧 ‘백자론’으로 등치된다. “우리 백자가 지닌 신비성이란 실로 비범할이 만큼 평범한 아름다움을 뜻”하며, 백자에 “나타난 대범하면서도 雄壯한 서민적인 슬픔이 우리의 마음을 더욱 사로잡”는다고 보았다. 게다가 백자의 백색은 “가장 단순하고 신비한 빛깔”인데, “단순하다는 것은 모든 군더더기를, 아니 모든 설명적인 요소를 다 제거한 다음에 얻어 낼 수 있

19) 위의 글, 54쪽.

20) 위의 글, 56쪽.

21) 위의 글, 64쪽, 65쪽.

22) 위의 글, 52쪽, 53쪽.

는 「省略의 美」라고²³⁾ 기술한다. 이때 ‘생략의 미학’은 시조문학과도 연결된다. 압축적이고 간결한 절정의 단순미는 백자와 시조가 공유하는 예술미학이다. 김상옥은 완성된 백자를 “스스로의 아픔을 견디고 호소하는” “陶工의 창조”²⁴⁾이며, “조형 언어의 승리인 동시에 바로 詩的, 예술적 승리”²⁵⁾로 사유한다. “省略과 平凡의 특유한 美意識”²⁶⁾을 우리 민족과, 민족문화의 특성으로 간취한 사실에서 시조문학에 대한 시인의 애착이 남달랐던 연유를 확인할 수 있다. 즉 그에게 시조는 이러한 미의식이 응축된 전통적 산물인 것이다.

이러한 관점은 산문 「白瓷頌」에도 드러난다. 그는 백자를 우리 민족에 깃든 “고독”과 “슬픔”, 그리고 “눈물”의 승화이며, “슬픔에 겨워 슬픔을 잊어버리고, 눈물에 겨워 눈물마저 말라 버린 것”²⁷⁾의 예술적 성취로 이해한다. 백자의 흰색은 “단순한 백색(白色)”이 아니며, 그것은 “유백(乳白)이요, 순백(純白)이요, 담백(淡白)이다.” 백자의 “대담한 생략”은 “범연(凡然)하면서도 고담(枯淡)하고” “질박(質朴)하면서도 적막(寂寞)하”다고 보았다. 즉 백자의 단순미는 “고고한 선미(禪味)를 풍기”며, 이러한 선미와 “운치(韻致)는 동양 정신이 남겨 놓은 마지막 여백”이라는 것이다. 여백은 “본연으로 귀의하는 무관심”²⁸⁾의 공백으로, 생략과 단순미로 획득된 ‘말-없음’ 혹은 ‘말-비움’의 표현미학이며, ‘말-아김’의 시조미학의 특징이기도 하다. 재론컨대 백자에 대한 그의 관심은 민족문화에 대한 애정이자 민족정신의 투영이며, 이때 시조는 언어로 빛은 백자라 할 수 있다.

김상옥은 “무릇 예술이 자유로운 것이라면, 詩도 詩論도 자유로운 것이어야” 하기에 “시인이 시론을 갖지 않고 시를 쓴다는 것도 안스러운 일이나, 그렇다고 그가 시론에만 얽매어 詩를 쓴다는 것은 더욱 불행한 일”²⁹⁾이라고 보았다. 이러한 그의 시론은 곧 시조관이기도 하다. 시조와

23) 위의 글, 56쪽, 57쪽, 58쪽.

24) 위의 글, 60쪽.

25) 위의 글, 63쪽.

26) 위의 글, 58쪽.

27) 김상옥, 「白瓷頌」, 위의 책, 67쪽.

28) 위의 글, 69쪽, 70쪽.

시, 동시를 망라하는 장르 이해와 창작지평은 시인의 시조인식으로 이어진다. 구모룡은 “시조에 바탕한 그의 시적 자유는 경계를 만들지 않는다”³⁰⁾고 평가한 바 있다. 그러나 재고하면, 각 장르에 대한 이해는 장르적 특수성을 구성해야 마땅하다. 결국 이는 시조의 형식적 붕괴와 방만을 초래하는 요인이 된다. 정형시에서 형식적 요소를 간과한다는 것은 그 장르적 정체를 모호하게 하는 동시에 존립마저 위협한다는 사실에 주목해야 함에도, 시적인 것의 발현에 지나치게 집착함으로써 시조성의 해체를 방조한 것이다. 그는 “시조의 정형”을 “비정형의 정형”으로 사유한 이은상의 관점을 시조의 “특질을 명확히 표현한” “탁견”으로 평가한다. “시조의 정형하면, 고정(固定), 정형(定形)의 뜻이 아니라 정형(整形)의 표현이다. 명확하게 규정한 틀이 아니라 다듬어지면서 표현되는 정형(整形)이라”³¹⁾고 해석한 것이다. 그러나 시조의 형식을 ‘비정형의 정형’으로 정의한 것은 이은상만의 고유한 견해는 아니다. 주지하다시피 이병기 역시 시조를 “정형시(定型詩)가 아니고 정형적(整形的) 자유시(自由詩)”³²⁾로 규정하는 등 완벽한 자수율로 구현할 수 없는 시조의 자율적 형식에 주목하였다. 당대는 민족 고유의 양식이자, 근대문학으로서의 시조의 정체를 구성하기 위해서 그 형식적 특질을 규정하고, 이를 통해 향유층 전반이 공감할 수 있는 일정한 지침을 제공해야 한다는 시대적 과업이 부여되었던 시기였다. 때문에 근대시조의 연구와 비평, 그리고 창작을 곁했던 1세대 시조시인들의 부담이 컸을 것으로 짐작된다. 시조장에서 문학으로의 이행 과정에서 정형시의 요건을 구성해야 한다는 강박이 불가피했으나 노랫말과 문자언어라는 매체의 차이, 첨가어인 한글의 언어적 속성 등으로 인해 시조의 율격을 규범화하는 데 한계가 있을 수밖에 없었다. 이러한 사정으로 인해 정형시에 대한 규정으로는 모순적이지만, ‘비정형의 정형’ 곧 느슨한 형식 조건의 자율적 정형시로

29) 김상옥, 「自序」, 위의 책, 10쪽. “안스러운” 등 인용문의 표기법은 원문을 따른다.

30) 구모룡, 「조정 김상옥 시의 변모 과정과 미학」, 장경렬 엮음, 앞의 책, 291쪽.

31) 김상옥, 「時調 創作의 辯」, 『시조학논총』11, 한국시조학회, 1995, 127쪽.

32) 이병기, 『時調의 概說과 創作』, 현대출판사, 1957; 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 저서Ⅱ -가람 이병기 전집12』, 문화발전소, 2022, 354쪽.

정의하게 된 것이다.³³⁾

또한 그는 “정형시와 자유시를 겸작하는 것이 시인 자신의 시적 성취는 물론 한국 시의 발전을 위해 바람직”하다고 보았다. 아울러 “자유 시인과 시조(정형) 시인을 구분하는 것은 한국적 현상일 뿐이”³⁴⁾라고 덧붙인다. 그러나 이것이 자유시와 정형시의 특색을 거세하는 근거가 될 수는 없다. 정형시라는 정체를 삭제하고도, 즉 자유시와의 변별 없이도 현대 시문학장에서 시조 장르의 존립이 가능한지 의문이다. 장르적 지속성을 위해서는 자유시·되기 혹은 닮기가 아니라 시조문학 고유의 미학을 공고히 해야 한다. 그는 시란 무엇이라고 생각하느냐는 질문에, “시는 무엇이나, 바로 인생(人生)이다”³⁵⁾라고 답한 바 있다. 가령 「밤비소리」(『삼행시』)에서 “산다는 시늬조차 어찌 이리 허술하냐”고 성찰했듯이, 어느 시점에 이르러 그의 서정은 장르적 변별보다 인생을 통찰하는 시적 감수성의 재현에 몰두했음을 확인할 수 있다. 그렇기에 그의 시는, “시나 한 편 써 보내”라는 성화에 잘 “살아들 있”(「詩나 한 편」, 『느티나무의 말』)는지 묻는 안부이자 잘 살고 있다는 응답이 된다. 물론 그렇다고 시조 장르에 대해 몰각했던 것은 아니다. 임선묵은 김상옥이 등단 전 이미 동인활동 및 동인지³⁶⁾를 통해 시와 동시를 발표했다는 사실을 근거로

33) 오해의 소지를 해소하기 위해 첨언하면, 이때 ‘비정형의 정형’이나 정형적 자유시, 혹은 자율적 정형시 등의 표현은 음수율이나 음보율 등 특정 율격으로 고정되지 않는/할 수 없는, 시조문학 특유의 정형성에 대한 지칭이다. 그럼에도 김상옥의 후기시조를 형식적 붕괴와 방만의 산물로 평가할 수 있는 것은 시조의 기본 율격에 근거한다. 즉 비정형의 정형이란, 정형적 요건이 부재함을 의미하는 것이 아니라 기본 형식을 바탕으로 일정한 유연성(한글의 언어적 특성으로 인해)을 허용한다는 의미이다. 이에 대한 자세한 논의는 줄고, 앞의 논문, 참고.

34) 김상옥, 『현대문학』, 1987.03.; 김제현, 『현대 시조작법』, 새문사, 1999, 178쪽 재인용.

35) 고평식 대담, 「조정의 문학」, 장경렬 엮음, 앞의 책, 53쪽.

36) 김상옥은 등단 전, 시지 『아(芽)』 동인(1936, 조연현과 함께 활동)이자, 『맥(鬮)』 동인(1938, 김용호, 함윤수 등과 함께 활동)으로 활동한 것으로 알려져 있다. 또한 최초의 시조 동인지 『참새』(통영; 1930~1935년, 11~16세 무렵) 동인이었던 이찬근에게 시와 서예를, 김지옥에게 서화와 전각을 사사받았다고 전한다. 본 글에서 정리한 작가 이력은 『촉촉한 눈길』과 『김상옥 시 전집』의 연보를 중심으로 인용하였으며, 그의 생애사에 대한 이해는 ‘조정 김상옥기념회’에서 발간한 『그 뜨겁고 아픈 경치』(고요아침, 2005)에 수록된 추모글에 빚진 바 크다.

“문단의 공인을 얻기 위한 방편으로”³⁷⁾ 시조를 창작했다고 평가하지만, 외려 일제 강점기 도피생활과 이로 인한 저항적 민족의식의 강화,³⁸⁾ 그리고 고전적 취미 등이 시조 장르를 창작하게 된 계기였다고 보는 것이 타당하다. 단순히 등단을 위한 도구적 방편으로 시조를 창작했다고 보는 것은, 그가 전 생애에 걸쳐 시조문학에 기울인 열정을 이해하는 데 적실해 보이지 않는다. 앞서 기술했듯이 김상옥은 민족문화의 일환으로 시조문학을 계승한 것으로 사유해야 한다. 이러한 관점은 『초적』 후기, “지낸 날 나는 이 겨레와 이 疆土를 이 글과 이 말을 마음으로 사랑하였으되 그의 받은 屈辱을 씻기에 憤怒보다 슬픔이 앞을 가리고 抗爭보다 怨望으로 살아 이제 이렇게 오늘을 맞으니 가슴을 이개는 기쁨보다 도로 恨되고 마음이 허전해짐을 느”³⁹⁾긴다고 고백한 데서도 드러난다. 일경의 감시를 받는 처지였지만 보다 적극적으로 ‘분노’·‘항쟁’하지 못하고, 되래 ‘슬픔’과 ‘원망’에 잠식되었던 심사를 부끄러워하는 등 식민지 시기 자신의 응전방식을 성찰한다. 아울러 자신의 시 창작은 ‘이 겨레와 이 疆土’의 해방을 위한 투쟁이었음을 천명한다. 이처럼 식민지와 해방기에 대한 시대 인식이 강력한 동인이었던만큼 초기에는 민족정신에서 추동한 시조관을 함양했던 것으로 보인다. 그러다 차츰 후기로 갈수록, 즉 더 이상 ‘민족’이라는 수사가 절박하지 않았던 현대에 접어들면서 전통적 장르보다 시적인 것의 획득에 주력했으며, 이로 인해 정격시조의 지향 보다 일탈과 파격을 통한 시적 감각의 구현에 집착했음을 알 수 있다.

갈무리하면, 김상옥의 시조관은 첫째, 시조의 형식을 ‘정형(整形)의 표현’으로 규정한다는 점에서 유연한 형식인식을 보인다. 둘째, 이로 인해

37) 임선목, 앞의 논문, 105쪽. 해당 논문은 『近代時調集의 樣相』(단대출판부, 1983, 82~99쪽)에 수록된 글과 동일하다.

38) 김상옥은 1936년에서 1939년 사이 세 차례 옥고를 치른다. 동인지 『아(芽)』에 발표한 시 「무궁화」로 인해 일경의 감시를 받기 시작해, 송맹수, 김기섭, 장응두, 윤이상 등과 함께 체포되었으며, 이후 함북 청진 등지에서 도피생활을 해야 했다. 20세 무렵인 1939년 등단 당시에도 청진에 있었다. 유족의 회고에 따르면, 그 시절 “붙잡히면 당하게 될 치욕을 절대 허락할 수 없”어서 “극약을 몸에 자”(김훈정, 『아버지를 그리며』, 조정 김상옥기념회, 앞의 책, 189쪽)였다고 한다.

39) 김상옥, 「後記」, 『草笛』, 앞의 책, 70쪽.

자유시와 시조의 장르적 장벽을 낮추려는 탈-정형을 시조문학이 나아갈 길로 모색한다. 셋째, 시조장르를 민족문학의 유산으로 인식하고, 시조창작이 곧 민족문화의 계승이라는 사명감을 투사했음을 알 수 있다.

3. 시조 형식의 변모 양상

3장에서는 해방기에 간행된 첫 시조집 『草笛』과, 1973년 출간된 『三行詩』, 그리고 마지막 시조집인 『느티나무의 말』을 경유하는 김상옥 시조의 형식적 변모양상을 추적하고자 한다. 공교롭게도 이 세 권의 시조집은 그의 시업에서 시작과 중간, 그리고 말년의 성취에 해당한다. 전체 시집 중에서 시조집임을 직·간접적으로 표방한 성과이자, 정형시형에 대한 시인의 고민이 부제⁴⁰⁾로 각인되어 있을 정도로 명확한 시조관을 반영한다는 점에서 그의 시조 형식론을 고찰하기에 적절한 텍스트로 간주된다. 형식을 준수하는 정격시조와 일부 벗어나는 파격, 그리고 기왕의 형식적 요건을 해체하는 일탈⁴¹⁾의 양식을 두루 탐색함으로써 형식실험에 투영된 장르적 욕망과 인식적 한계를 간취할 수 있을 것으로 사료된다.

40) 『草笛』에는 “時調詩集 草笛”이라고 명시되어 있으며, 『三行詩』에는 “三行詩長短形單聯作六十五篇一百二十三首”(삼행시 장단편 단련작 65편 123수), 그리고 『느티나무의 말』에는 “定形詩의 非定形的 妙를 滿喫하는 詩”라고 부기되어 있다. 이들 에피그라프는 시집의 지향점을 시사하는 부제 역할을 담당한다.

41) 일반적으로 시조의 기본형은 3장 6구 12음보(마디)를 충족하되, 각 음보는 4음절을 기준으로, 초·중장은 각각 3·4·3·4의 반복이며, 종장은 3·5·4·3으로 구성된다. 종장의 내구를 제외하고는 1~2자 정도의 가감을 허용하는 것이 특징이다(졸고, 앞의 논문, 268쪽 참조). 이때 정격시조는 장, 구, 음보, 음절수 단위를 안정적으로 준수한 경우를 이르며, 파격시조는 음보와 음수의 넘나들이 한 두 구 정도 있으나 시조 율격을 크게 훼손하지 않은 경우, 그리고 일탈시조는 시조시형을 짐작하기 어려울 정도로 시조의 형식적 요건을 모두 지키지 않은 경우를 지칭한다. 조동일은 시조의 율격을 “기본형이나 변형 규칙이 모두 우리 말의 자연적인 호흡에 근거를 둔 우리의 것”(조동일, 「시조의 율격과 변형 규칙」, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982, 81쪽)으로 규정하고, 기본형 외에도 다양한 변형이 가능하다고 보았다. 그러나 지나친 파격과 일탈로 율격이 해체된 경우, 정형시인 시조문학으로 분류하기 어렵다.

3.1. 초기시의 형식미학

상술했듯이 1947년 발간된 『초적』은 해방기의 저작이다.⁴²⁾ 김상옥의 초기 시업은 시대적 암흑기⁴³⁾인 해방기와 한국전쟁기의 산물이라는 점, 특히 문학사적 공백기 혹은 빈곤기의 유산이라는 사실에 주목할 필요가 있다. 김제현의 지적처럼 “1948년 민족 진영에 의해 정부가 수립되고, 위세를 떨치던 좌익 문학단체도 정비되었다. 그러나 6·25까지도 문학활동을 할 수 있는 환경이 조성되지 않은 非詩的 시기였”던 탓에 “시조도 침체와 답보 상태에서 벗어나지 못하였다.”⁴⁴⁾ 그럼에도 김상옥은 1947년부

-
- 42) 이 시기 『가람시조집』(백양당, 1947 재판; 1939년 문장사 초판)과 『조운시조집』(조선사, 1947) 등도 간행되었다. 특히 조주현(조운 시인의 본명)의 “『조운시조집』은 당시 일급 시인들도 어깨를 같이 할 수 없을 정도라는 찬사를 받았다. 3장 형식에 시상을 펼치는 시제가 뛰어났으며 특히 3행이나 6행의 배행(配行)에 묶이지 않고 호흡이나 의미 단위에 따라 배행한 기사형식은 시조계의 첫 시도로서 가람시조가 보인 언어감각과 아울러 시조 혁신 의지의 한 단면을 보여”(김제현, 앞의 책, 152~153쪽)준다는 것이다. 의미율에 따른 시행발화를 시도했다는 점 등에서 당대 조운의 성취 역시 시조의 문학적 좌표에 대한 고민의 일환으로 평가할 수 있다.
- 43) 일반적으로 시대사적 맥락에서의 ‘암흑기’는 일제 말기를 지칭한다. 일제의 통치가 강화되었던 1930년대 이후를 암흑기로 규정함으로써 당대 현실에 ‘친일 혹은 저항’으로 대응했던 지식인·문학인의 자기 처세를 합리화하는 수사로 활용된 바 있다. 이러한 관점은 해방기 시조문학의 담론을 고찰한 우은진(『해방기 민족문학과 현대시조』, 『한국문학논총』65, 한국문학회, 2013, 247~278쪽)의 연구에도 드러난다. 본 논의에서의 ‘암흑기’는 정치적·역사적 혼란에 접어든 해방기의 상황을 지칭한다. 당대는 일제 청산이라는 과업과, 냉전 이데올로기의 과격화가 심화되었으며, 국가를 복원하고 민족의 정체성을 구상하기 위해 전력을 다했던 시기였다. 특히 남북 분단이 야기할 민족 분열에 대한 우려와 함께, 새로운 반쪽 민족의 발굴이라는 과제를 떠안아야 했다. 분단 국가의 수립은 ‘중족-민족’의 해체와 균열을 현시했다. 이러한 상황에서 민족정체성을 구상할 문화 및 문학의 역할이 가중될 수밖에 없었다. 권성훈의 고찰에 따르면, “분단 이후 북한에서 창작된 시조가 11편에 불과하며 시조 연구 역시도 20여편 정도에 지나지 않는다”(권성훈, 『해방과 현대시조의 시대적 변화와 세대론』, 『시조미학』47, 한국시조시인협회, 2025, 21쪽). 익히 알고 있듯이, 주체문학론에 입각한 북한문학사에서 시조문학은 봉건시대 양반문학으로 인식·배척되었다. 이처럼 민족의 분열은 시조문학의 전승과 계승에도 직접적인 영향을 끼쳤다.
- 44) 김제현, 앞의 책, 152쪽. 물론 해방기와 전후 문단에서 창작시조집이나 시조이론서가 활발하게 발간되었다는 사실에도 주목해야 한다. 강영기와 신경숙이 연구에서 밝혔듯이, 해방기 『고시조신석』(신영철, 연학사, 1946) 등 16편 이상의 고시조 감상서가 간행되었으며, 이러한 흐름은 『시조개론과 작시법』(김종식, 대동문화사, 1950) 등 한국전쟁기와 전후문단으로 이어진다. 이 시기 시조 관련 저서들이 “쏟아져 나올 수 있

터 1953년에 이르는 기간 동안 모두 5권의 시집을 발간했으며, 전후 혼란기인 1950년대 말에도 2권의 시집을 출간했다는 점에서 이 시기에 그의 시적 성취가 가장 활발했음을 확인할 수 있다. 이러한 시업을 통해 시대적 암흑기와 전후 문단을 연계해야 한다는 당대적 요청과 문단사적 책무를 성실히 수행했음을 알 수 있다. 즉 그는 “해방전의 암흑기와 6·25 전쟁까지의 공백기를 메꾸고 1950년대로 이어주는 과도기의 교량적 역할을 담당”⁴⁵⁾했던 것이다.

첫 시집인 『초적』은 “편집·교정·문선·조판·인쇄·장정·판각·접지·제본의 전 과정을”⁴⁶⁾ 시인 혼자 담당해 출판한 것으로 알려져 있다. 총 40편의 시조를 수록하고 있으며, 대다수 정격시조에 부합하는 수작들이다. 주로 식민지 시기부터 해방기에 창작되었으며, 등단작인 「봉선화」와 「낙엽」이 포함되어 있다. 『초적』 수록작의 주제적 양상은 도피생활이 야기한 유랑과 이로 인한 타향의식, 조국과 고향 그리고 가족에 대한 그리움, 시대인식과 역사인식에서 촉발된 항일민족의식의 발현, 유적이거나 유물을 형상하는 고전적 미의식, 끝으로 일상과 풍경을 조망하는 서정적 감수성 등 다양하게 분류된다.

늙으신 어무님은 나만 보고 인정하고
 안해는 그 사정을 내게 와 속삭이다
 어찌누 그는 남으로 나를 따라 살거니//
 외로신 어무님은 글안해도 서럽거늘
 안해를 가진 맘이 금 갈까 삼가로워

었던 것은 말할 것도 없이 일제강점기의 시조부흥론의 성과”이며, “해방과 더불어 되찾은 나라의 ‘국민-되기’의 정체성은 바로 단 하나의 국민문학으로 부상되었던 ‘시조’로 기능하다고 판단”(강영미·신경숙, 「시조의 해석정전 형성에 관한 연구」, 『한국어문교육』43, 고려대 한국어문교육연구소, 2023, 88쪽)한 결과로 볼 수 있다.

45) 같은 글. 해방기 시조문단은 1세대 시조시인들과 함께 이들이 등용한 이호우, 김상옥 등이 중심이 되었다. 김제현의 지적처럼 “이호우, 김상옥, 장하보는 1939~1940년에 걸쳐 《문장》 지 추천을 받았으나 활동할 수 없었던 유복자들”(152쪽)이기도 하다. 그러니 식민지 시기에 응축되었던 이들의 시적 에너지가 해방을 계기로 분출했다고 볼 수 있다.

46) 김상옥, 「나의 삶 나의 생각」, 앞의 책, 28쪽.

이 밤을 어서 새우고 그를 가서 비리라

-『家庭』⁴⁷⁾ 전문

『家庭』은 2수 정격시조로 고부갈등을 다룬 주제적 이채로움이 눈에 띈다. “늙으신 어무님”과 “안해”의 갈등, 그리고 그 사이에서 지혜로운 중재자 되기를 욕망하는 화자의 고민이, 긴장과 이완의 형식미학을 통해 효과적으로 구현되고 있다. 아울러 “글안해도” 등과 같은 방언의 활용이나 독백적 구어체는 몰입과 현장감을 극대화한다. 『초적』 수록작은 모두 3장 구조가 드러나는 장별 행-배열을 고수한다. 이 작품 역시 대다수 수록작과 마찬가지로 초·중·종장의 구성이나, 구 단위의 휴지, 그리고 장과 구의 통사적·의미론적 완결이 안정적이다. 잘 구성된 시조의 율격은 형식의 구속 없이 시적 감각에 집중하게 하는 자연스러운 장치가 된다. 즉 시조의 형식과 시상 전개는 습합되는 양상을 보인다. “김삼옥은 시조의 형식 안에서 무한한 창조의 가능성과 개성을 꾸준히 천착”했으며, “이때 『초적』(1947)의 간행은 시조의 형식미학을 확인해 주는 계기가 되었”⁴⁸⁾다는 평가에서도 그의 초기시조가 정격의 미학을 성취했음을 알 수 있다.

내 한때 豆滿江사가 邊氏村에 살았는데
 고향을 묻길래 統制使 營門이던 통영
 진사립 자개장롱 나는 곳이라도 모르데요//
 아메야 어미네야 웃음이 마구 터지는데
 가수내 이 문둥이 말끝마다 흥을 봐도
 비빔밥 꽃찌짐 얘기는 숨도 없이 듣던데요//
 되땅은 하로 아침길 慶尙道는 꿈의 나라
 동삼 내 눈이 싸여도 한우리의 고장인데

47) 3장에서 인용하는 시조 텍스트는 각각 시조집 『草笛』, 『三行詩』, 『느티나무의 말』에 수록된 것으로, 원문의 표기방식을 그대로 따른다. 다만 『草笛』과 『三行詩』의 경우, 세로쓰기로 된 것을 가로쓰기로 바꾸는 정도만 수정한다.

48) 김제현, 같은 글.

아득한 먼 옛말같은 겨레들이 삼태다요

-「邊氏村」 전문

알려진 것처럼 「邊氏村」은 김상옥이 독서회 사건(1936년)으로 투옥된 이후 함북 청진에서 도피생활을 할 때의 작품이다. 동인지 『맥』에 「모래알」(1938.10), 「다방」(1938.12) 등을 발표했던 무렵에도 두만강 강변에 위치한 변씨 집성촌에 머물렀으며, 이때 고향인 통영과는 물리적 거리뿐만 아니라 “아득한 먼 옛말같은” 방언의 이질감으로 심리적 단절감도 상당했던 것으로 보인다. 그럼에도 “한우리의 고장”은 빼앗긴 조국에서도 살아남은 “겨레”의 발견이며, 항일 투쟁을 지속해야 할 명분이 된다. 형식적 측면에서는 3수 시조로 비교적 정격을 준수하나, 엇구⁴⁹)로 인한 과음보가 드러난다. 가령 1수 중장의 외구 3음보, 2수 초장의 외구 4음보와 3수 초·중장의 내구 2음보가 대표적이다. 또한 1수 중장의 구 단위 휴지의 모호성도 살펴보아야 한다. 이를 의미율에 따라 구분하면 ‘진사립/ 자개장롱 나는 곳이라도/ 모르데요’가 되면서 내구와 외구의 중간휴지가 제대로 기능하지 않게 된다. 내구와 외구의 경계, 그리고 불분명한 음보로 인해 시조형식의 구수율·의미율이 붕괴되는 양상을 보이는 것이다. 임선묵은 “意的 中間休止의 경계가 어긋나”는 것을 지적하면서도 “시조로서의 휴지는 분명치 못한 데가 있”으나 “시적 월경”⁵⁰)으로 평가한다. 그러나 정형시의 요건은 작가에 따라 용인될 수 있는, 즉 관대와 타협이 가능한 요소가 되어서는 율격적 신뢰를 얻기 어렵다. 이처럼 김상옥 시조에서 구를 경계로 하는 휴지가 모호한 작품이 자주 발견된다. 예컨대 순백의 백자를 형상한 「白磁賦」는 고전적 미의식이 형상된 4수 시조로, 김상옥의 대표작이다. 이 작품 역시 1수 중장 “이제 막 白鶴 한쌍이 앉았을 접는다”가 불안정하다. 의미율에 따르면, “이제 막/ 白鶴 한쌍이 앉

49) 홍성란은 1개 단어의 음절수가 길어진 경우를 ‘음절형 엇구’로, 같은 의미의 단어를 강조·반복하는 경우를 ‘음보형 엇구’(수식관계에 있는 엇구)라고 이르면서, “1음보 정도 살짝 벗어나면 과거는 평시조의 미의식에서 벗어나지 않으므로 평시조의 범주에서 다룬다”고 밝힌다. 홍성란, 『시조시학의 현대적 탐구』, 푸른사상, 2024, 225쪽.

50) 임선묵, 앞의 논문, 119쪽, 120쪽.

아/ 깃을 접는다'와 같이 3음보가 자연스럽다. 그런데 시조의 마디 단위를 구성하는 율격을 고려하면, '이제 막/ 白鶴 한쌍이/ 앉아 깃을/ 접는다'가 되어 경직된 글자 맞추기라는 인상을 준다.

정리하면, 김상옥 초기시조의 성취를 대변하는 『초적』의 특징은 다음과 같다. 첫째, 대다수 작품이 정격의 율격미학을 준수한다. 둘째, 모든 작품이 장별 배열 방식을 따르며, 셋째, 유일하게 시조집임을 명시하고 있다는 점이다. 넷째, 주제적 다양성과 시상의 구체적 형상화와 같은 미학적 완결을 보인다. 물론 엇구를 어떻게 볼 것인가의 문제가 잔존하긴 하지만, 『초적』에서 파격시조는 3편에 불과하다는 사실에서도 초기시조가 정격에 충실했음을 알 수 있다. 그러나 이후 삼행시 등으로 이어지는 후기시조에서는 형식실험을 적극적으로 시도함으로써 율격의 파괴가 두드러지는 탈-시조, 탈-장르 양상으로 귀착된다.

3.2. 삼행시론과 형식실험

그간 시조의 형식실험은 꾸준히 천착되어왔다. 김학성이 고찰했듯이 이은상은 “초장과 종장으로만 구성된 양장시조를”, “이명길은 종장 하나로만 구성된 절장(絶章)시조와 여러 종류의 시조를 혼합 연접해 구성된 ‘겹시조’를 시도”했다. 또한 “조운은 4장의 시조를”, “김상옥은 3장3행을 철폐하고 ‘삼행시’라 하여 시조의 기본 율격을 파괴하고 자유시와 구분이 되지 않는 자유로운 운율구조”를 실험했다. 그리고 “이호우도 3장을 유지하는 것 외에 시조의 기본 율격을 거의 파괴하여 자유시에 가까운 형식을 시도”⁵¹⁾한 바 있다. 즉 문학으로 재정위한 이후 시조는 형식의 규정과 함께, 탈-형식을 모색하는 욕망 또한 지속적으로 드러냈던 것이다. 『삼행시』는 이러한 열망이 투사된 산물이다. 전술했다시피 시조 형식을 파괴하는 실상에도 불구하고 대다수 연구에서 삼행시는 긍정적으로 평가되고 있다.⁵²⁾ 그러나 이는 작가의 권위에 입각한 해석일 뿐 정형시

51) 김학성, 「시조의 혁신, 어떻게 할까」, 『동아인문학』51, 동아인문학회, 2020, 120쪽.

52) 앞서 선행연구에서 살펴본 내용을 간략하게 재론하면 이경수, 박형준, 이종원, 임선

의 장르 정체성이나 그 확장에는 기여하지 않는다. ‘삼행시 장단형 단련 작 65편 123수’라는 부제를 통해 김상옥이 의도한 삼행시는 장형시조와 단형시조를 포괄하는 개념이자, 장을 행으로 치환하는 실험적 모색이었음을 확인할 수 있다. 전체 수록작 65편 중 정격시조가 27편이며, 파격시조가 10편,⁵³⁾ 그리고 사설 3행시가 28편이다. 정격과 파격, 그리고 일탈이 혼재한다는 사실에서 시조 형식에 대한 다각적인 실험을 시도한 결과임을 짐작할 수 있다. 대다수 작품이 장별 배열 방식을 고수한다는 점에서 장 단위에 충실하다고 볼 수 있으나 이는 착시일 뿐, 일탈시조에 해당하는 사설 3행시에 와서는 거의 모든 형식적 요건을 해체한다. 이러한 『삼행시』 수록작의 주제 유형은, 자연과 일상에서 비롯된 성찰과 서정적 감수성의 발화, 고전적 취미와 도자, 그리고 위인이나 유적 탐방기 등이 주조를 이룬다. 특히 『초적』과 비교했을 때 상대적으로 시상과 표현의 추상성이 두드러지는 경향을 보인다.

구두를 새로 지어 딸에게 신겨주고
 저만치 가는 양을 물끄러미 바라보다
 한 生涯 사무치던 일도 저리 쉽게 가겠네.
 -『어느날』 전문

지난 철 가시구렁 손톱이 물러빠져
 눈 덮인 하늘 밑창 발톱마저 물러빠져
 뜨겁고 아픈 경치를 지고 내 예꺼정 왔네.//
 뭉개진 비탈 저쪽 아득히 손채양 하고

목 등의 연구에서 삼행시에 대해, 시조에 대한 시단의 편견에 대항하는 응전이라고 의미를 부여하거나, 시대 및 문학 정신을 세련되고 통일된 논리로 담아냈을 뿐 아니라 시조 형식의 구속성을 탈피해 자유의 형식을 구가한 산물로 규정하는 등 다소 추상적이고 모호한 논리로 예찬한다. 게다가 김상옥의 수준이라면 시조를 삼행시로 개칭해도 문제가 없다는 평가까지 부연한다.

53) 정격과 파격의 분류는 의미를 어떻게 보느냐에 따라 달라질 수 있다. 엇구로 인한 파음보가 드러나면 파격시조로 분류했으나, 자연스러운 의미를 성취한 경우는 정격으로 보았다.

귀밀볼 사운대던 그네들 다 망설여도
 오지게 눈치없는 차림 내 또 예꺼정 왔네.
 -「꽃의 自叙」 전문

「어느날」은 정격의 단수시조다. 『초적』에 가족에 대한 시편이 많았던 것과 달리 『삼행시』에는 「딸에게 주는 흘기」와 더불어 딸에 대한 애뜻함이 묻어나는 유일한 가족 시편이다. 종장의 내구 “저만치 가는 양을”의 마디 구성을 어떻게 보느냐에 따라 음보의 혼란이 있지만, 비교적 이권이 적을 것으로 사료되어 정격시조로 간주하였다. 반면 「꽃의 自叙」는 2수 파격시조로 보았는데, 그 판단의 근거는 각 종장의 외구에서 “내 예꺼정 왔네”와 “내 또 예꺼정 왔네”에서 찾을 수 있다. 상규에 따르면 종장 외구의 음절수 규칙에서 3음보는 4음보 보다 크게 구성함으로써 4음절을 기준으로 하는 초·종장의 음보 규칙성과 달리 일정한 변주를 통해 율격의 긴장과 이완의 묘미를 극대화한다. 그러나 ‘내/ 예꺼정 왔네’와 ‘내 또 / 예꺼정 왔네’의 의미율에 따른 마디 구성은 이러한 규칙을 균열한다. 그리고 1수 종장의 내구 “뜨겁고 아픈 경치를 지고” 또한 음보가 모호하다. 종장은 1음보의 음절수를 고정하고, 2음보의 경우 첨가어의 특성을 감안해 과음보화를 허용한다. 종장의 첫 음보는 3음절이어야 한다는 규칙에 근거하면 ‘3·7’로 읽히지만, 율독과 의미상으로는 ‘5·5’ 즉 ‘뜨겁고 아픈/ 경치를 지고’가 자연스럽다. 물론 「꽃의 自叙」 역시 과격한 파격시조에 비견하면 정격에 가깝게 평가할 수 있다. 이때 파격의 허용 여부는 시조의 의미율, 그 율독상의 자연스러움을 기준으로 하는 탓에 창작자마다 자의적인 해석이 불가피한 측면이 있다.

옛날 甕器장수 舜임금도 지나가고, 眼鏡알 닦던 스피노자도 지나가던
 길목. 그 길목에 한 不遇의 少年이 앉아, 도장을 새긴다.//
 田黃石을 새기다 田黃石의 고운 무늬 눈에 채우고, 象牙를 새기다 象牙의
 여문 質을 손에 태운다. 향木도 燻양木도 마저 새겨, 동글한 도장, 네모
 난 도장, 온갖 도장을 다 새긴다. 하고많은 글자중에 사람들의 이름자,

꽃이름 새이름도 아닌 사람들의 이름字, 꽃모양 새모양으로 篆字體를 새긴다//

그 少年, 잠시 칼질을 멎고, 지나가는 얼굴들을 바라본다. 그 많은 얼굴 하나같이, 지울 수 없는 도장들이 새겨져 있다. 찍혀져 있다.

-「圖章」 전문

「어느날」에서 「꽃의 自叙」를 지나 「圖章」에 이르는 형식적 모색은 정격과 파격의 혼재를 거쳐 형식적 방만의 삼행시에 도달하는 과정을 시사한다. 삼행시는 시조시형의 변형인가에 대한 물음에 김상옥은 다음과 같이 답한다. “당신이 뭔데 시조를 멋대로 삼행시라고 하느냐는 것인데, 함부로 지은 것은 아닙니다. 자유시가 형식을 무시한다고 하면서도 내재된 규칙을 지키는 것과 같이, 시조도 엄격한 의미로는 형식에만 구애되지 않는 시이고, 형식이 없다고까지 할 만큼 내용이 우선되는 것입니다. 나는 이 시와 시조의 관계에서 삼행시란 말을 쓰게 된 것입니다.”⁵⁴⁾ 이러한 그의 답변은 정격시조를 구가했던 시인이라고는 볼 수 없을 정도로 형식에 대한 무지를 보인다. 시조는 ‘형식에만 구애되지 않는 시’임은 자명하나, 정형시의 정체성을 두고 볼 때 ‘형식이 없다고까지 할 만큼 내용이 우선되는 것’은 아니다. 형식미학과 내용미학의 조화야말로 장르적으로 시조문학이 성취해야 할 덕목이다. 즉 ‘형식 없음’은 정형시의 대전제와 상충한다. 시조는 음수율에 입각한 기계적 형식, 곧 글자수 끼워넣기를 지양한다는 점에서 유연한 율격의 장르로 볼 수 있으나 엄연히 정형시임을 망각해서는 장르적 고유성을 담보할 수 없다.

「圖章」은 김상옥이 실험한 삼행시 유형을 대표한다. 시에서 “不遇의 少年”은 도장으로 생계를 유지해야 했던 시인의 유년을 상기한다. 무수히 많은 “사람들의 이름字”는 그들의 꺾인 삶을 대변하며, 생활에 쫓긴 “지나가는 얼굴들”은 아름다운 “꽃이름 새이름”을 새길 낭만적 여유가 없었던 시인 자신의 투영이기도 하다. 이 작품과 같이 그의 삼행시는 평

54) 임문혁 대담, 「시조의 새로움 모색 -국어 교과서 수록 작가 대담」, 『새한신문』, 1985. 09.02.; 장경렬 엮음, 앞의 책, 40쪽.

시조도 아니요, 사설시조도 아니다. 장르적 관점에서 굳이 분류하면 자유시(산문시)에 해당한다. 의미율에 따라 「圖章」의 음보를 살펴보면, 초장은 ‘4음보/ 4음보/ 3-4음보/ 2음보.’의 두 문장으로 구성되며, 중장은 모두 세 문장으로 각 율격은 ‘2음보/ 3-4음보/ 2음보/ 3-4음보/ 3-4음보/ 2음보/ 2음보/ 2-3음보/ 4음보/ 4음보/ 4음보.’로 나눌 수 있다. 그리고 종장은 ‘1-2음보(3음절)/ 2음보/ 3음보/ 2-3음보/ 3-4음보/ 1-2음보.’의 세 문장이다. 이때 3행(3연) 배열은 문단 구분의 기준일 뿐, 초·중·종장 3장의 구성미학을 기대할 수 없다. 물론 기승전결에 입각한 서사의 전개가 각 장을 구성하지만, 시조 형식에는 벗어나 있다. 아울러 시와 시조의 어떤 관계에서 삼행시가 도출되었는지 짐작하기 어렵다. 무엇보다 삼행시를 정형시로 규정할 수 있는 공통된 형식 요건이 없으며, 단순히 세 문단쓰기를 시조로 볼 수 있는 근거가 부족하다.

또한 삼행시를 사설시조로도 볼 수 없는 까닭은, 일반적으로 사설시조는 2음보격 연속체로, “중첩에 의한 변형”을 율격으로 취하며, “그 음보가 세 번 중첩되어 6음보가 나타난 곳이 두 군데 이상 있거나, 2음보가 네 번 중첩되어 8음보가 나타난 곳이 한 군데 이상 있는”⁵⁵⁾ 경우라고 했을 때, 이와 같은 규칙성을 보이지 않는다. 2음보의 반복으로 사설조를 유지하지도 않으며, 소재나 시상의 전개에 있어서도 사설조가 지향하는 긴박함이나 능청 등 사설시조만의 미학과도 어울리지 않는다. 즉 사설시조가 “예외적 정형 양식의 담론”을 구성할 수 있었던 것은 “풀이성과 놀이성”에 있다. “평시조로써는 못다 풀어낸 내면 정서를 한껏 풀어내는 풀이의 기능과 말놀이와 말 율음의 재미를 한껏 드러내는 놀이의 기능”⁵⁶⁾이 사설시조의 담론적 미학이다. 삼행시에서 장을 행으로 치환하고, 이를 세 문단으로 배열하는 것은 사설시조가 취하는 일반적인 배치 방식을 따른 것으로 보인다. 그러나 그저 내용전개에 따라 세 문단으로 구분짓고 있을 뿐, 기왕의 산문시와의 변별을 찾기 어렵다. 단순히 장형서사를 전개할 장치가 필요하면 사설시조나 자유시를 창작하면 될 것이지, 굳이

55) 조동일, 앞의 책, 110쪽.

56) 홍성란, 앞의 책, 241쪽.

삼행시라고 명명하고 이를 시조로 표기할 까닭이 있는지 회의적이다. 아 이러니하게도 김상옥은 1960년대 시조문단의 양적 팽창과 이로 인한 ‘가 짜시조’의 난무에 대해 지적한 바 있다.⁵⁷⁾ 그런데 그 스스로도 당대에 삼행시 등 형식실험에 적극적이었다는 사실에 주목해야 한다.⁵⁸⁾ “시조가 서정문체를 이루기 위해서는 외재적 음악요소(초·중·종장의 율격)와 내재적 음악요소(시인의 내적 정조)의 유기적 통일성을 기해야”⁵⁹⁾ 함에도 삼행시에 와서 김상옥은 내재적 음악요소에 치중했다. 즉 그의 후기시조는 시조의 형식미학을 간과한 채 시적인 것의 구현에 몰두한 탓에 탈시조를 가속하는 양상을 보인다.

중언하면 정형시로서의 정체성을 구성하는 시조문학의 형식적 요건은 장, 구, 음보, 음수 등에 있다. 그러나 이를 고려하지 않은 채 삼행시로 치환하는 것은 시조 형식에 대한 자의적 해석일 뿐 아니라 정형이 제시해야 하는 규범을 균열하고 이를 해체한다는 점에서 장르의 존립을 위태롭게 한다. 결국 정형의 경직성을 해소하기 위해 자유시·담기를 추구한 김상옥의 형식실험은 현대시조의 모호성을 초래했을 뿐이다. 물론 통사적·의미론적 완결과 연계를 지향하는 장 개념이 희석된 오늘의 창작 현실을 고려하면 삼행시를 제시한 배경을 짐작할 수 있다. 특히 장의 배치 방법이 다양하게 분행되는 현실 역시 3장의 절대성을 균열한다. 그러나 저간의 사정을 고려하더라도, 최소한의 자수 규칙과 음보, 구와 장을 모조리 무시한 삼행시를 시조문학으로 허용하는 것은 정형시의 정체성에 치명적이다. 자신의 삼행시 모색에 대해 “나는 자유시와 시조를 구분치 않습니다”⁶⁰⁾라고 발언한 사실 역시 시조문학의 장르적 좌표를 위협한다. 즉 시조를 창작한다는 것은 시인의 시적 감각과 더불어 형식적 규범에서

57) 김상옥, 「時調 創作의 辯」, 앞의 글, 128쪽.

58) 김상옥의 삼행시 실험은 1960년대에 이미 수행되었다. 입선목에 따르면, “1960년대 이래로는 時調를 <三行詩>라 표기”했는데 이는 “「時調文學」 14집(1966.9.)에 「三行詩[無題]」 1편을 게재하면서부터”라는 것이다. 또한 그는 “三行詩는 詩的 越境 現象”(입선목, 앞의 논문, 106쪽)이라고 평가한다. 그러나 장르의 경계를 초월한 ‘시적 월경’은 시조의 존립을 위태롭게 할 뿐이다.

59) 홍성란, 앞의 책, 260쪽.

60) 임문혁 대담, 앞의 글, 39쪽.

발양하는 미의식을 충족해야 한다는 의미이다. 자유시와 시조는 시적인 것의 성취라는 점에서 공통성을 공유하나, 그 형식미학에서 장르적 차이를 구성한다. 그럼에도 자유시와 시조를 구분하지 않으며, 그 소산이 삼행시라는 김상옥의 선언은, 시조문학의 고유성을 조형하는 형식적 요소를 미학적 요인이 아니라 장애물로 인식한 결과로 보인다. 그렇기에 이러한 삼행시 실험은 김상옥의 위상과 문학사적 권위를 고려했을 때, 현대시조 형식에 대한 몰각을 가속하는 요인으로 작용했다고 볼 수 있다. 시조 형식의 모호성과 방만을 창작원리로 적용하고 이에 대한 변을 담론 화함으로써 그가 의도했던 그렇지 않은 후학들로 하여금 현대시조의 규범적 정형성을 횡단해도 좋다는 대변인 역할을 자처하게 된 셈이다.

3.3. 단수시조의 지향과 한계

1998년 발간된 시집 『느티나무의 말』의 경우 13편은 『삼행시』, 19편은 『향기 남은 가을』⁶¹⁾ 수록작을 재수록한 선집 형태를 취한다. 총 74편이 수록된 이 시집의 주제 유형은 자연에서 촉발한 성찰적 감수성과 발견의 미학이 주조를 이루며, 생활과 일상을 조망하는 시선과 고전적 미의식 등이 드러난다. 선집으로 구성된 탓에 앞선 시기의 성취로 보아야 하나 「이승에서」, 「소망」 등 15편 이상이 상실과 고독, 노화와 죽음을 사유하는 노년의 시학이라는 사실에서 70대 후반에 당도한 시인의 말년의 감수성을 독해할 수 있다. 형식적 특징으로는 대다수 단수시조를 표방한다. 그러나 파격시조가 20편, 형식을 일탈한 경우가 31편으로 시조의 형식을 해체한 채 단수시조의 가능성을 실험했다고 보는 것이 적절하다.

61) 고희기념으로 발간한 『향기 남은 가을』 수록작은 모두 103편으로, 그 중 40편(『초적』 12편, 『삼행시』 28편)은 앞서 발간한 시조집 수록작을 재수록했으며, 「백자」, 「빈 케찹」, 등 19편은 다시 『느티나무의 말』에 수정·재수록하고 있다. 예컨대 『향기 남은 가을』에 실린 「귓전에 남은 소리」의 경우, 제목과 시행 배열 등을 수정해 『느티나무의 말』에 「짚단 부스럭거리는 소리」로 재수록하는 등 시를 시조로 퇴고한 흔적이 역력하다. 그 외 44편에 해당하는 작품들도 앞선 시집에 발표했던 작품들로 구성된 시화선집이다. 이처럼 70대 이후 말년에 발간한 시집은 주로 선집의 형태를 취한다.

그리고 장별 배열에 주력했던 앞선 시집과 달리, 5편을 제외하고⁶²⁾ 모두 3연 9행 배열을 따른다. 이를 통해 김상옥 시조에서 분행을 통한 시행발화는 일정한 조건에서만 시도되었음을 알 수 있다. ‘정형시의 비정형적 묘를 만끽하는 시’라는 에피그라프는 전체 수록작이 시조의 형식미학에 대한 실험적 모색임을 시사한다. 다만 많은 경우, 시조의 형식적 조건을 성취하지 못한 채 시적인 것의 탐사에 안주하는 양상을 보인다. 그간 김상옥 시조의 형식실험에 대한 고찰은 삼행시론에 집중되어왔다. 그러나 이후, 단수시조의 지향으로 나아간다는 점에 주목해야 한다. 물론 이는 정격시조와 ‘삼행시의 단수시조화’의 혼용에 그친다는 사실에서 정형성에 대한 그의 이해가 실험적 차원을 넘어 혼란에 접어들었다고 평가할 수 있다.

바람 잔 푸른 이내 속을 느닷없이 나울치는 해일이라 불러다오//
 저 멀리 몽게구름 머흐는 날, 한 자락 드높은 차일이라 불러다오//
 천년도 한 눈 깜짝할 사이, 우람히 나부끼는 구레나룻이라 불러다오.
 -「느티나무의 말」 전문

그것은/ 한 가지 질문이었다./ -두엄 곁에 핀 달개비 꽃도//
 그것은 또/ 애뜻한 대답이었다./ -풀잎을 기는 딱정벌레도//
 참으로/ 몽클한 슬픔이었다./ -가까이 들리던 먼 귀울림!
 -「周邊에서」 전문

「느티나무의 말」은 표제작이다. 이 작품을 통해서 김상옥이 말한 삼행시가 그야말로 3행으로 된 시임을 확인할 수 있다. 정형시로는 논란의 여지가 다분한 작품을 굳이 시조라고 규정하고 형식을 일탈하는 까닭을 알 수 없다. ‘정형시의 비정형적 묘’라는 모순은, 적어도 정형시의 형식적 요건이 조형하는 정체성과는 어울리지 않는다. 의미율에 따르면 ‘바람

62) 1연 배열 2편, 3행 사설시조 1편, 3연 12행 배열 1편, 그리고 3연 배열(3행 배열)이 1편이다.

잔 푸른 이내 속을/ 느닷없이 나올치는/ 해일이라 불러다오'와 같이 3마디로 율독되며, 각 마디는 2-3음보로 구성된다. 다시 시조의 율격을 고려해 무리해서 율독하면 크게 4음보로 나눌 수 있지만, 명백히 각 장마다 2-3음보가 과음보된 형식을 취한다. '바람 잔/ 푸른 이내 속을/ 느닷없이 나올치는/ 해일이라 불러다오'와 같이 각 장의 외구는 모두 과음보로 구성되며, 중장의 내구 역시 3음보로 읽힌다. "해일이라 불러다오"처럼 마지막 음보의 율격을 반복함으로써 시상의 점층과 율동미를 획득하지만, 엄연히 시조 율격을 충족하지 않는 작품이다. 앞서 지적했듯이, 이를 형식의 자율성 등으로 포장한 선행연구도 문제적이다. 분명 언어적 반복과 이를 통한 율동감을 「느티나무의 말」의 서정적 미감을 극대화하는 요소이다. 그렇기에 무리해서 시조를 표방할 까닭이 없다. 행으로 치환된 장과, 중장의 내구 규칙만 지킨 이 작품에서, 구와 마디로 구성되는 시조 특유의 율격을 기대하기 어렵다. 즉 정형시의 비정형적 미학을 성취하는 작품이 아니라 반복적 율격을 앞세운 자유시일 뿐이다.⁶³⁾

「罍邊에서」 역시 방만한 4음보를 피하는 5음보 이상의 과음보로 구성된 작품이다. 내구를 2행으로 배열하고, 외구를 한 행으로 처리하고 있으나, 초·중·중장 내구의 둘째 음보는 모두 2음보로 구성되었으며, 이로 인해 중장만의 율격미학은 사라졌다. 또한 각 장의 외구 역시 엇구로 배치되어 있다. 도치법의 반복적 활용으로 시적 긴장을 유지하지만, 역시 시조의 정형성과는 거리가 멀다. 음절형 엇구와 음보형 엇구가 모두 필요 이상으로 쓰여 시조의 율격미를 해치는 작품이다. 홍성란은 이 작품을 "우리 삶의 근원에 대해 고뇌하며 신의 계시와 같은 진리를 구하는 시"⁶⁴⁾라고 평가하면서도 형식적 일탈에 대해서는 묵인한다. 그는 시조 장르를 "정형률을 의미율"⁶⁵⁾화하는 과정으로 정의하면서, "모든 형식실

63) 윤금초는 「느티나무의 말」을 "평시조의 정형 규칙에 의한 자수 개념으로 따지면 그 정격에서 한참 벗어나 있는 것이 사실이"나, "엇시조로 보면 문제가 간단하게 해결" (윤금초, 「조정 선생과 자존의 문학」, 조정 김상옥기념회, 앞의 책, 103쪽)된다고 보았다. 그러나 일반적으로 초·중장 중 한 장이 1음보 정도 길어진 것을 엇시조로 본다면, 이 규칙에도 부합하지 않는다.

64) 홍성란, 앞의 책, 265쪽.

험은 실험을 위한 실험이 아닌 의미의 효과적 표출과 전달을 위해 이루어져야 한다”⁶⁶고 보았다. 시조의 정형성이 시적 감각과 조응해야 한다는 점에서 이러한 관점에 동의하지만, 기본 율격을 해체하면서 획득하는 의미(시적 정조)의 산출은 경계해야 한다. 궁극적으로 현대시조의 시행발화의 묘미는 정격과 의미율의 긴장에서 발현한다. 그러나 김상옥의 형식 실험은 정형을 자체를 해체하는 데 몰두함으로써 시조의 장르적 미학을 거세하고, 그 자리에 시적 감각을 대체한다는 점에서 문제적이다.

굽 높은/ 제기//
 신전에/ 재물을 받들어/ 올리는//
 굽 높은/ 제기//
 詩도 받들면/ 文字에/ 매이지 않는다//
 굽 높은/ 제기.
 -「祭器」 전문

서시라고 밝힌 「祭器」는 더 심각하다. 시집의 발문에서 이원섭은 “아무리 고쳐 읽어보아도 시조임이 분명한데, 종전의 기준대로라면 삼장(三章)의 어느 하나도 전통적 음수율에 들어맞는 것이 없다”고 지적한다. 음수율뿐 아니라 음보율·구수율·장구율 등 어떤 상규에 대입해도 시조 율격을 충족하지 않는 작품을 두고 ‘시조임이 분명’하다고 보는 까닭을 알 수 없다. “중장·종장에서의 파격이 눈에 거슬리지 않았던 것처럼 겨우 다섯 자로 이루어진 초장이 자연스럽게만 느껴”진다는 것도, 오로지 시인의 권위를 염두한 데서 비롯한 무리한 해석에 그친다. 즉 「祭器」는 어떻게 보아도 시조라는 장르로 묶을 수 없는 작품이다. “이 시인은 이제 시형이건 시어건 딱 반죽이나 되는 듯 마음대로 주물러도 되는 대자재(大自在)를 얻”⁶⁷었다는 극찬 역시 터무니없는 주례사에 그친다. 장르, 특

65) 위의 책, 209쪽.

66) 위의 책, 239쪽.

67) 이원섭, 「발문」, 김상옥, 『느티나무의 말』, 앞의 책, 123쪽; 124쪽.

히 정형시의 요건은 특정 작가에 따라 다르게 해석되어서도 안 되며 그렇게 될 수도 없다. 「祭器」는 “시조 형식을 갖추지 않은 자유시로서 모든 시 창작의 지침이 될 만한 시론시”⁶⁸⁾로 규정하는 것은 가능하지만, 장르적으로 시조는 아닌 것이다. 이처럼 시조의 요건을 충족하지 않는 작품에 대해서는 형식실험이라는 모호한 평가 대신 시조가 아님을 냉철하게 천명할 수 있어야 한다. “詩도 받들면/ 文字에/ 매이지 않는다”는 시론적 시를, 시조 역시 일정한 경지에 오르면 형식으로부터 자유롭다는 식의 오인이나 그릇된 해석은 지양해야 한다.

때마침/ 눈 높이로 뜬/ 한페의 고추잠자리.//
 그 중에/ 맴돌던 놈은/ 연밥 위에 앉아 쉬고//
 못 가본/ 저승 길보다/ 이승이 아득해 온다.
 -「이승에서」 전문

「이승에서」는 노년의 감수성이 드러나는 단수시조이다. 특히 초·중·종장의 통사적 완결이나 시상의 의미론적 연결, 그리고 각 구의 호흡과 휴지의 적절성, 각 마디의 음보 및 음수 규칙에 이르기까지 시조의 형식미학을 성취한 작품이다. 물론 엇구가 눈에 띄지만 정격 안에서의 언어적(첨가어) 변주이며, 율독상 무리는 없다. 시집 『느티나무의 말』에서 시인은 서시에 앞서 “같은 값이면 詩는 짧을수록 좋다”⁶⁹⁾고 밝힌 바 있다. 즉 말년에 이르러 단수시조를 지향함으로써 시상의 압축성과 간결미를 극대화하고자 했으며, 이를 통해 시조문학의 독점적 좌표를 구상하고자 한 것으로 보인다. 이는 사실 3행시가 『삼행시』에 28편 수록되었던 것과 달리 『느티나무의 말』에 와서는 「늪가에 앉은 소년」 1편만 재수록한 것으로도 확인할 수 있다. 다만 이러한 지향은 시조 형식의 엄격성 보다는 시적 감각의 구현에 치중하는 경향이 두드러진다. 다시 말해 단수성을 지향하나, 정격을 고수한 작품은 드물다. 시집에 수록된 정격시조 23편 중

68) 홍성란, 앞의 책, 40쪽.

69) 김상욱, 『느티나무의 말』, 앞의 책, 8쪽.

10편이 수정·재수록 작품이라는 사실도 이를 증거한다.

이처럼 『느티나무의 말』은 단수시조를 지향하나 시조 율격의 일탈이 빈번하다는 점에서 삼행시의 단수화를 모색하는 또 다른 형식실험으로 평가할 수 있다. 특히 재수록작의 경우 『삼행시』에서 장별 배열을 했던 것을 3연 9행으로 재배치하는 정도로만 수정한다. 또한 『초적』 시편과 달리 조사나 수식어의 첨가로 인해 시상과 언어의 압축성을 훼손한 작품이 여럿 보인다. 대표적으로 「이 나무는」 등에서 설명적 표현이나 조사만 삭제해도 시조 율격을 기대할 수 있다는 점에서 정격을 유지하기 위한 장르적 치열함이 결여되었음을 알 수 있다.

기슴에/ 생각을 묻으면/ 이 나무는 더불어 죽지를 편다//
 이른 봄/ 초록으로 불 부비다가/ 늦가을 까치 밤도 남기지만//
 어느 날/ 문득 눈 감으면/ 이 나무는 감쪽같이 사라진다.
 -「이 나무는」⁷⁰⁾ 전문

「이 나무는」은 종장 첫 음보의 3음절을 제외하고는 시조의 요건을 기대할 수 없는 작품이다. 실제로 『느티나무의 말』에는 시적 감각의 구현과는 무관한 언어의 남용이 빈번하며, 이로 인한 과음보화를 흔히 볼 수 있다. 각주 70)번에 부기한 수정 예시와 같이, 별다른 수고 없이 최소한의 퇴고만으로도 시조 율격을 성취할 수 있음에도, 「이 나무는」 외에도 「풀꽃과 나비」, 「對象」, 「靜止」, 「그 門前」, 「그 늙은 나무는」, 「건너다 보면」, 「뒤안길」, 「日記抄」, 「가랑잎 위에」, 「동굴」 등 다수의 작품에서 탈-형식으로 인한 탈-장르가 두드러진다. 이는 『초적』에서 줄임말을 활용해 자수를 맞추려 했던 노력과 비교해도 눈에 띄는 점이며, 조사의 사용이나 과도한 수식어만 생략해도 설명적 표현과 과음보화의 문제를 해결할 수 있다는 사실에서도 시인의 후기 시작에서 시조 율격을 성취하는 것은

70) 각 장의 통사적 완결이나 시적 감수성 등을 고려하지 않고, 온전히 원작에 충실한 채 시조의 율격만 고려해 수정하면 다음과 같다. ‘생각을 묻으면 나무는 죽지를 편다/ 이른 봄 초록 더불어 늦가을 까치밤까지/ 어느 날 눈을 감으면 감쪽같이 사라지는.’ (「이 나무는」 수정 예시:인용자)

특별히 고려 대상이 아니었던 것으로 판단된다. 그가 말하는 단수시조가 평시조(단시조) 한 수의 단수미학을 지향하는 것이 아니라, 『삼행시』에서 모색했던 사설 3행시와 비교했을 때 상대적으로 짧은 시 쓰기로 귀결되고 있음을 확인할 수 있다. 즉 후기시조에서 시도한 그의 단수시조는, 시조 형식을 구성하는 기본적 요건을 고려하지 않은 단수 3행시라는 점에서 시조 정체성의 붕괴와 몰락을 가속했다고 볼 수 있다.

본론부 논의를 갈무리하면, 김상옥 시조의 형식실험은 시조 장르에 대한 몰각, 즉 형식적 요건에 대한 무지에서 비롯된 산물이 아니라 현대 서정장르로서의 시조문학의 좌표와 그 위상에 대한 고민에서 추동된 것으로 독해할 수 있다. 특히 그의 초기시조가 문학으로서의 시조를 기획하고 궁구하던 1세대 시조시인들의 시조관을 실현하는 데 충실했다는 점에서, 『삼행시』를 전후한 시기의 형식실험은 다분히 ‘의도적인 시도’로 판단된다. 그러나 이는 그의 시업에서 외려 약수이자 패착으로 보인다. 『느티나무의 말』에 와서 단수시조를 지향하나, 이마저 장, 구, 음보, 음수의 중층적인 요인이 추동하는 형식적 긴장을 기대할 수 없다는 점에서 탈-시조로 보아야 한다. 즉 시적인 성취를 위해 시조의 형식적 요건을 해체한 탓에 ‘시조 없는 시’가 양산되었으며, 이를 두고 시조라 우기는 형국이 된 것이다.

끝으로 형식적 측면에서 세 권의 시조집을 비교하면 [표 1]과 같다.

[표 1] 김상옥 시조의 형식적 변모양상

시집명 (연도)	『초적』(수향서헌, 1947)	『삼행시』(아자방, 1973)	『느티나무의 말』 (상서각, 1998)
수록편수	총 40편 세로쓰기	총 65편 세로쓰기	총 74편 가로쓰기
시조 유형	단수시조 6편 2수 시조 19편 3수 시조 11편 4수 시조 2편 5수 시조 1편 사설시조 1편	단수시조 15편 2수 시조 24편 3수 시조 9편 4수 시조 4편 5수 시조 1편 사설 3행시 12편	단수시조로만 구성 사설 3행시 1편

율격	정격시조 36편 과격시조 3편 일탈(사설) 1편	정격시조 27편 과격시조 10편 일탈(사설 3행시) 28편	정격시조 23편 과격시조 20편 일탈 31편
배열 방식	장별 배열 *3행 배열	장별 배열 *3행시 실험	대다수 3연 9행 배열 *5편 제외
형식적 특징	정격시조	삼행시 형식실험	과격과 일탈의 단수시조

4. 결론

이상으로 본 연구는 김상옥 시조의 형식실험의 양상과 그 변모과정을 고찰함으로써 정형시에서 형식 정체성의 중대성을 재독하고자 했다. 2장에서는 그의 산문을 토대로 아픔의 시학과 도자기 시론을 살펴보았다. 아울러 그의 조형시학은 백자미학과 시조의 유사성, 곧 생략과 단순미의 발현이라는 점에서 시조론으로 이어진다는 사실, 그리고 장르를 망라하는 창작지평과 문학으로서의 시조를 모색했던 1세대 시조시인들의 영향이 시인의 시조관을 구성하는 동시에 변모하는 동인이 되었음을 확인하였다. 이어서 3장에서는 시조 형식의 변모양상을 탐사하였다. 즉 정격에 충실했던 초기시조와 달리, 후기로 갈수록 삼행시와 같은 형식적 일탈을 감행했으며, 말년에 이르러서는 단수시조를 지향하나 시조의 기본 율격을 고려하지 않은 과격과 일탈이 두드러진다는 사실을 간취할 수 있었다. 물론 이러한 변모양상은 자유시에 비해 축소된 시조문학의 위상과, 시적 미감을 고려하지 않은 채 글자수 맞추기에 급급한 시조창작의 현실 등에서 비롯된 위기의식의 반영으로 볼 수 있다. 그럼에도 현대시조사에서 김상옥의 위상이나 그 과급력을 고려하면, 정형시로서의 정체성을 해체하는 그의 시조 형식론에 대한 냉철한 평가가 절실하다.

1920년대 시조부흥에 대한 반목과 길항이 조선문학의 계승과 동시에 그 탈피에 있었다면, 1950년대 시조부흥은 국가 재건을 앞세운 전통 만들기에 복무했다. 식민지와 한국전쟁이라는 거대 담론에 휩쓸린 기왕의

모색에서 시조는 시장르이기에 앞서 민족성과 전통성을 발굴하기 위한 일종의 도구로 전락할 수밖에 없었다. 이러한 문학 외적요소는 문단 정립과 대표 시인의 옹립에만 골몰하게 했으며, 이로 인해 정형시로서의 장르 특성을 충족하는가에 대한 진단에는 소극적이었던 것이 사실이다. 게다가 다른 장르에 비해 연구자가 충분하지 않은 탓에 연구와 비평, 그리고 창작 주체가 구별되지 않은 채 겹업을 하는 경우가 빈번한 것도 형식적 느슨함 혹은 가짜시조의 난립을 방조하는 요인이 되었다. 그렇기에 시조에 대한 탐색은 새로운 좌표에서 고민되어야 한다. 시문학에서 정형시로서의 정체성과 고유성을 구성해나갈 때 장르적 필요와 그 존립 근거를 마련할 수 있을 것이다. 문학으로서의 시조가 구상된 근대 이후 현대성의 구현, 즉 당대의 시문학 장르로 재정위하기 위해서는 과거로부터 출현한 전통 양식이라는 정체성과 함께 현대시로서의 감각이 요구된다는 사실을 자각해왔다. 이때 시조의 과도한 형식실험은 이러한 현대적 감수성, 곧 시적 새로움에 대한 집착과 욕망의 결과로 독해된다. 현대시조의 문학적·장르적 가능성은 시조문학만의 미학, 곧 율독미를 선취한 시조 형식과 시적 감각의 조화를 통해 기대할 수 있을 것이다.

참고문헌

〈기본자료〉

- 김상옥, 『草笛』, 수향서헌, 1947.
 _____, 『三行詩』, 아자방, 1973.
 _____, 『詩와 陶瓷』, 아자방, 1975.
 _____, 『느티나무의 말』, 상서각, 1998.
 _____, 『촉촉한 눈길』, 태학사, 2001.
 _____, 『김상옥 시인 遺品 遺墨展』, 영인문화관, 2005.
 민영 엮음, 『김상옥 시 전집』, 창비, 2005.

〈논저〉

- 강영미, 「식민지시대 신문 연작시조 연구」, 『민족문화연구』53, 고려대 민족문화 연구원, 2010, 289~319쪽.
 강영미·신경숙, 「시조의 해석정전 형성에 관한 연구」, 『한국어문교육』43, 고려대 한국어문교육연구소, 2023, 83~113쪽.
 권성훈, 「해방과 현대시조의 시대적 변화와 세대론」, 『시조미학』47, 한국시조시 인협회, 2025, 20~32쪽.
 김경복, 「조정 김상옥 시조의 상상력 연구」, 『현대문학이론연구』25, 현대문학이론학회, 2005, 93~114쪽.
 김남규, 「한국 현대시조 리듬론 비판적 검토」, 『우리문학연구』66, 우리문학회, 2020, 187~214쪽.
 김상선, 「조정 김상옥론」, 『시조학논총』11, 한국시조학회, 1995, 23~42쪽.
 김상옥, 「時調 創作의 辯」, 『시조학논총』11, 한국시조학회, 1995, 127~129쪽.
 김제현, 『현대 시조작법』, 새문사, 1999.
 김학성, 「시조의 혁신, 어떻게 할까」, 『동아인문학』51, 동아인문학회, 2020, 79~140쪽.
 박형준, 「김상옥 시조의 조형물 형상화 방법」, 『시조학논총』53, 한국시조학회, 2020, 41~70쪽.
 오승희, 「조정 김상옥 시조의 공간연구」, 『국어국문학』15, 동아대 국어국문학과, 1996, 99~117쪽.
 우은진, 「해방기 민족문학론과 현대시조」, 『한국문학논총』65, 한국문학회, 2013, 247~278쪽.
 유성호, 「조정 김상옥의 시조 미학」, 『비평문학』43, 한국비평문학회, 2012, 165~188쪽.

- 이경수, 「시조 시인 너머의 김상옥」, 『어문논집』89, 민족어문학회, 2020, 297~334쪽.
- 이병기, 『시조의 개설과 창작』, 현대출판사, 1957; 가람이병기전집간행위원회, 『국문학 저서Ⅱ -가람 이병기 전집12』, 문화발전소, 2022.
- 이송희, 「김상옥 시조의 미적 형상화」, 『한국시학연구』63, 한국시학회, 2020, 45~71쪽.
- 이중원, 「김상옥 시조와 자유의 형식」, 『시조학논총』48, 한국시조학회, 2018, 31~54쪽.
- 입선목, 「『草笛』考」, 『국문학논집』11, 단국대 국어국문학과, 1983, 105~121쪽.
- 장경렬, 『불과 얼음의 시혼』, 태학사, 2007.
- 조동일, 「시조의 율격과 변형 규칙」, 『한국시가의 전통과 율격』, 한길사, 1982.
- 조춘희, 「현대시조 형식론의 양상과 기본형 정립의 방향」, 『한국문학논총』100, 한국문학회, 2025, 235~275쪽.
- 조정 김상옥기념회, 『그 뜨겁고 아픈 경치』, 고요아침, 2005.
- 최명표, 「김상옥 시와 시론의 상관성 연구」, 『한국언어문학』61, 한국언어문학회, 2007, 371~389쪽.
- 최홍열, 「艸丁 金相沃 時調에 나타난 自然觀」, 『시조학논총』30, 한국시조학회, 2009, 263~300쪽.
- 홍성란, 『시조시학의 현대적 탐구』, 푸른사상, 2024.

Abstract

A study on the formal experiments of Kim Sang-ok's Sijo

Jo, chun-hee

(Pusan National University)

The purpose of this study is to explore the status and coordinates of sijo literature through the formal experimentation trends of modern sijo. In particular, it aimed to examine the experimental approaches and transformation patterns of sijo form, focusing on the sijo of Chojeong Kim Sang-ok. In the discussion of Chapter 2, based on his prose, we looked into the poetics of pain and the theory of porcelain poetry. Furthermore, the aesthetics of white porcelain and its similarity to sijo can be identified in his constructivist poetics. In other words, we can confirm that the expression of omission and simplicity leads to a theory of sijo. The influence of first-generation sijo poets, who explored creative horizons encompassing sijo, poetry, and children's poetry, and who sought to establish sijo as literature, can be seen to have shaped the poet's view of sijo while also acting as a factor in its transformation. In the discussion of Chapter 3, the study dealt with his perspective of thinking of sijo form as a 'non-formal form' and the patterns of transformation in sijo form. While most of the works included in *Chojeok* comply with standard sijo, in later periods he undertook formal deviations such as three-line poetry. In his later years, he aimed for single-line sijo, but formal innovation and deviation were still prominent. Considering Kim Sang-ok's unique position in the history of modern sijo, a critical evaluation of his theory of sijo form, which deconstructs the identity of standard forms, is urgently needed.

Keywords: Kim sang-ok, modern Sijo, Sijo literary form, formal experimentation,
three-line poem theory, single-line sijo, ceramics poetry theory, poetics
of pain

조춘희

소 속: 부산대학교

전자우편: champoet@naver.com

논문투고일 2025. 11. 09 / 심사완료일 2025. 12. 08 / 게재결정일 2025. 12. 14