

‘近代性’보다 우선적인 것(priority over modernity)

- 韓國語 口語體 詩의 完成과 노래의 發見

曹永福(光云大)

1. 머리말

근대문학의 출발이 일제 식민지의 경험과 대체로 일치하는 한국에서 ‘근대성’의 문제는 근대문학의 방향성 자체를 선행적으로 규정할 뿐 아니라 연구자들에게는 장중한 운명감으로 작용한다. 서구화와 근대화, 계몽과 근대를 등가적으로 인식하게 된 것은 ‘자유’와 ‘개인주체’라는 관념에 대한 형언하기 이를 데 없는 동경이 한몫했을 것이다. 한국의 유명한 시인, 비평가이자 문학사가인 林和(1908-1953)의 “동양의 근대문학사는 서구문학의 수입과 이식의 역사다”(입화, 『개설신문학사』)라는 관점은 오랫동안 근대문학의 방향성이자 질곡으로 작용해왔다. 근대문학연구는 ‘移植’의 굴레로부터 벗어나기보다는 근대성의 탐색을 주류화하는 방향으로 나아감으로써 ‘전통양식의 단절’과 ‘서구문학의 모방’이라는 모순을 어떻게 해소할 것인가에 대한 깊은 인식론적인 고충을 안겨주었다. 결론적으로 ‘근대성’의 迷妄은, 근대성의 憧憬에서 이미 싹터왔는지 모른다. 괴테(J.W.Goethe)를 인용하지 않더라도 근대성은 빛의 미망 가운데, 오히려 근대의 어둠 가운데 진행되는지도 모른다.

따라서 이 발표는 한국 근대시가 ‘전통’과 ‘근대’의 상호 모순과 그것으로부터의 轉回를 어떻게 이루어내면서 한국어(한글) 시의 양식적 완전성을 획득해가는가를 말하고자 한다. 중국근대문학연구자들, 학자들과의 심도있는 논의를 통해 한중인문학의 상호 접촉점과 근대문학연구의 창조적 입론을 모색하고자 한다.

2. ‘언어의 해방’과 전통양식의 結節

중국어는 물론 중국의 근대시를 알지 못하는 본인의 입장에서는, 근대문학의 起源을 고민하면서 중국과 일본의 근대문학을 동시에 성찰했던 근대문학 당사자이자 문학사가였던 입화의 입을 빌 수밖에 없다. 입화는 ‘근대문학’의 세 가지 전제조건을 민족어, 근대의식, 근대적 형식이라 규정한다. 입화가 동양삼국의 근대문학을 언급하면서 제기한 것은 특히 양식문제와 언어문제이다.

‘문학혁명시대의 문학(중국)’, ‘개화기의 문학(일본)’이라 칭했을 때, 전자는 신문학의 탄생과 구문학의 몰락이라는 맥락인데 이는 서구문학의 역할을 몰각한 주관적 편향의 문제가 있다고 평가하고, 후자는 구시대를 蒙昧한 시대로 보면서 서구문학을 중대히 평가한 데 문제성이 있다고 본다. 이어서, “支那의 백화운동이 한국신문학의 母語專門과 비슷하다. 그러나 白話運動은 서구제국의 근대문학사와 같이 문어체로부터 혹은 산문의 운문으로부터의 해방과 비교될 정도의 것이다”라고 주장하면서도 그것이 한국의 신문학사가 한문문학으로부터 해방되면서 처음으로 한국어 고유어를 專用할 수 있게 된 것과는 분명 차이가 있다고 설명한다. ‘근대성’보다 프리오리티하게 존재하는 것으로, ‘언어’와 ‘양식’ 문제가 놓여있고 그것들이 서로 긴밀하게 연결되어 있음을 입화는 자각하고 있었다.

‘母語專用’ 문제는 중국 근대문학과 한국의 그것과의 질적, 근원적 차이를 가리키고 있는데, 중국은 ‘文語文로부터 口語文’으로의 移行이 놓여있었지만 한국은 ‘漢文字로부터 國文字(한글)’로의 이행이 우선적으로 해결해야 하는 課題였던 것이다. 근대이전까지 한글쓰기(writing)는 물론이고 한글 에크리튀르(ecriture) 자체가 사회적 규범으로 거의 작동하지 않았다. 한국 識字層의 ‘쓰기’는 한자문이었고, 한글쓰기는 ‘內簡體’라는 이름으로 주로 여성들

의 글쓰기 수단으로 이용되었다. ‘한국어(한글)문장’¹⁾은 ‘너무나 자명해서 自明性을 상실한 자명성(T.W. Adorno)’이 된 탓에 그간 이 논제가 주목되지 않았다. 한국근대문학의 ‘언어의 해방’은 ‘漢字文으로부터의 해방’과 ‘한국어구어체시의 음률적 완성’이라는 두 과제를 동시적으로 수행해야 했다.

전통양식을 어떻게 근대적으로 轉回하는가의 문제는 양식의 관성과 인식의 관습이라는 문제와 분리될 수 없다. ‘양식의 시간’과 ‘인간의 시간’은 정비례하지 않으며, ‘근대’와 ‘근대시’의 인식론적 규범이 등가적으로 진행되지 않는다. 한국에서는 오랫동안 ‘前近代的 노래성(詩歌性)’으로부터의 탈출과 ‘서구 자유시(상징주의시) 양식의 수용’이라는 관점을 중심에 두고 근대시의 기원을 탐색해 왔다. ‘이식문학사’를 넘어서는 것은 오히려 전통양식의 근대적 전회라는 관점에서 가능하다고 본다. 특히 시가 노래와 분리되지 않았고 그것이 낭송, 낭영, 시창의 즉 연행양식으로 오랫동안 전승돼 왔다면 전통 시양식이 근대 격랑의 파고 속에서 그대로 휩쓸려 소멸되기는 어렵다.

3. 言文一致文章 ‘쓰기’의 과제

‘쓰기’(writing, script)는 의식적인 것이자 인공적인 것이라는 점에서 ‘말하기’와 구분되며, ‘말하기’를 ‘쓰기’로 換置하는 과정은 정연하고 엄격한 규칙과 질서에 의해 지배된다는 점에서 技術的인 차원에 속한다.(Ong, 1982) 한국 근대시는 ‘언어의 해방’을 통한 한국어 言文一致體의 ‘쓰기(writing)’라는 과제와 ‘쓰기’의 미학적 양식성의 완성(‘쓰기의 쓰기(writing of writing)’이라는 과제를 동시에 수행하는 방향으로 전개된다. 세분하자면 1)말을 글자로 轉寫하는 단계 즉 문자(글자)의 전환(한자->한글)로 ‘쓰기’ 단계, 2)한자문(文脈)으로부터 한글문장(문맥)으로의 ‘쓰기’ 단계 3)語套와 文體의 口語體的 전환 4)구어체 쓰기의 미학적 전환(미학적 양식화) 등 최소한 4단계가 존재해 있었다. 일반적으로 언문일치체의 ‘쓰기’는 1과 2)에 결부되지만, 시양식의 그것은 무엇보다 3)과 4)의 조건에 결부된다는 점이 중요하다.

‘언어의 해방’이라는 테제의 복잡성은 근대문학 담당자들의 계층적, 사회적 성격과도 무관하지 않은데, 그들은 전통적인 한자문에 익숙한 계층이었고 또 일본 유학을 통해 서구어문에 능통했지만 한국어 리터러쉬(literacy)에는 대체로 無感했다. 위의 네 단계의 ‘쓰기’의 계몽의 대상은 민중만이 아니라 근대문학담당자들이기도 했다. 그러니까 계몽의 주체가 곧 계몽의 대상이며, 가르쳐야 할 자가 가르침의 대상이기도 한 이 모순!

순국문체(순한글체)와 띄어쓰기를 실행했던 <독립신문>(1896-1899)에 실렸던 글이 당시 상황을 짐작하게 하는데, 당시 한국의 많은 識者層이 한글 리터러쉬(literacy)에, 즉 한글을 읽고 쓰는 데 無感했는데, 그들은 한문 쓰기의 오랜 습관 때문에 국문(한글문)으로 쓴 글을 알아보기 힘들었고 또 국문 쓰기 자체에 곤란을 겪었다. 「하니까」, 「한다」, 「합니다」, 「하는구나」 같은 현대적 어법의 종결체보다, 한국어 舊套 종결체인 「하거늘」, 「하나이라」, 「하도다」가 보다 ‘언문일치’ 문장에 가깝다고 인식할 정도였다. 한자문에 한국어로 懸吐하던 습관이 여전히 잔존했기 때문이다. “일본에서는 ‘口語式’의 글이, 중국에서는 ‘白語式’의 글이 쓰이고 있”던 상황에서 한국의 지식층은 여전히 구투적 문장법에서 벗어나지 못하고 있었다.

純漢字文體(이하, ‘한자체’), 순한글문체(이하, ‘한글체’), 한글한자문혼용체(이하, ‘혼용체’) 등을 동시에 혼용했던 <漢城週報>(1886-1888)가 결국 ‘한자체’로 돌아간다거나 <泰西文藝新報>(1918-1919)가 ‘한글체’를 지향하다 결국 ‘혼용체’로 복귀하는 것은 그만큼 ‘한글문장쓰기’가 당대 식자층에게는 어려웠음을 증거한다. 漢文章의 大家이면서 또 ‘혼용체’에 깊은 관심

1) ‘한글문장’은 ‘쓰기(writing)’의 脈絡이. ‘한국어문장’은 ‘구어체 문장의 쓰기’라는 맥락이 있으나 대체로 혼용해서 쓴다. ‘諺文’, ‘朝鮮語’, ‘國語’, ‘母語’ 등 당대에 다양하게 쓰이던 명칭들을 통일해 ‘한국어’로 표기한다.

을 가졌던 張志淵(1864-1921)이 <時事叢報>(1899)의 주필로서 ‘論說’란에서 ‘혼용체’, ‘한글체’ 등의 다양한 문체실험을 한 것은 한글의 ‘쓰기화’ 연습이었다. ‘한글리터러쉬’가 지식인들에게 얼마나 낯설고 곤혹스런 것이었는지를 추정할 수 있다. 한글문장, 한국어문장 쓰기가 대중화되고 한글체가 자리잡게 되는 것은 1920년대 들어 한글판 신문, 잡지 등이 대거 창간, 발간된 이후이다.

근대문학의 근본을 수립하기 위한 첫 번째 과제는 한글문장의 쓰기를 단련하는 것이었는데, 1940년 경 한국의 유명한 시인 李陸史(1904-1944)의 시를 두고 ‘한글쓰기의 기술부터 배워야’라는 평가가 나오는 상황이었다. 게다가 산문이나 담론 양식과는 달리 시양식의 ‘쓰기’는 音樂性과 詩性과 可視的 형식성이 고려되지 않을 수 없다. 시의 고유한 양식적 조건으로 인지돼 온 ‘音樂性(詩歌性)’을 구현하는 조건, 시양식을 보증하는 고유한 말법인 ‘隱喩’라는 修辭를 구현하는 조건, 그리고 산문양식과 뚜렷이 구분되는 외형적, 가시적 조건 등을 충족시키는 한글문장의 ‘시쓰기’를 모색하는 과제가 근대문인들에게 주어졌던 것이다.

4. 근대시 ‘쓰기’의 언어적, 양식적 조건

근대문학의 조건을 무엇보다 ‘言語의 解放’에 둔다면 六堂 崔南善(1890-1957)의 공적을 빼놓을 수 없다. 六堂 崔南善은 <少年>(1908), <青春>(1914) 등의 잡지를 창간했고 근대문학 초창시대 한글시가양식을 다양하게 모색했던 인물이다. 동시대 인물이었던 春園 李光洙는 육당을 ‘당대 국어로 최초이자 최고의 國主漢從과 言主文從의 文體를 시도한 사람’으로 평가하고 <소년>에서 보여준 최남선의 한국어문체는 ‘약간 새로운 글’인 정도가 아니라 ‘여간 큰 개혁’이 아닐 수 없을 정도였다고 회고한다. 특히 ‘문예장르의 언문일치체’라는 것이 핵심인데, 당대 文靑들은 이 <소년>을 단순히 愛讀書가 아니라 존경의 念을 담은 ‘經典’으로 올려두었다. 이 ‘경전’이라는 말에 낯설지만 신비한 ‘母國語 口語 文體’에 대한 경이적인 경험이 내재돼 있다.

春園은 육당의 시적 실험이 거의 동시적으로 실행됐다고 평가했는데, (1)글자수(音節數)가 규칙적으로 같은 定型詩體(「海에게서 少年에게」), (2)글자수에 제한이 없는 散文詩體(「꽃두고」), (3)글자수의 엄격한 제한과 규칙성이 있는 노래體(일본 이마요오(今樣)에서 나온 7,5조) (4)時調體(한국전통 한글 詩歌體) 등이 그것이다. 육당은 한국어로 쓸 수 있는 시의 다양한 형식을 시험해보았던 것 같은데 육당의 실험은 多音節 膠着語인 한국어 자체의 特長과 연관된 것이었고 이는 한자문의 시와 서구시의 양식적 조건과는 다른 한국근대시의 양식적 조건을 모색하는 과정이기도 했다. 強迫的으로 글자수(음절수)를 맞추어 엄격한 정형체시를 쓰고자 하면 한국어 문장 구조에 맞지않아 한국어구어체의 자연스런 리듬을 살리기 어렵고, 글자수 규칙을 벗어나고자 하면 시가와 산문이 구분되지 않고 또 시가양식의 美的 正體性을 잃어버리게 되는 모순에 빠지게 되었던 것이다. 한국어의 랑그적 특성과 한국어 구어체 문장의 고유성을 감안하면, 漢詩나 西歐詩와 유사한 미적 형식을 담보하는 作詩法을 창안하기는 어려웠다. 육당의 잡지 창간과 한글시체 실험은 그 다음 단계의 金億(1890-?), 朴英熙(1901-?) 등 근대시인들의 시적 실험을 위한 前哨的인 역할이라 평가할 수 있다.

한국어 구어체 문장이 정착되기 시작하는 단계는 1930년대 들어서 한국어 문장에 대한 고도의 자의식이 생겨나는 것과 동시적이며 또 이른바 ‘모더니즘’(이미지즘)의 수용과도 무관하지 않다. 六堂式의 엄격한 정형체 詩도, 素月式의 민요체 詩도, 朴英熙式의 觀念性이 두드러진 文章體詩도, 이 시들의 文體는 穩全한 한국어구어체와는 다소 거리가 있었다. 그것들은 한국어 문장, 한글 문장일 수는 있어도 그것자체로는 ‘예술가의 문장(文化語文章)’일 수는 없었다. 한국어의 날카롭고 섬세한 감각에 새롭게 눈뜬 1930년대 시인들로서는, 글자수 제한에

대한 피로와, 강박적인 반복에 의한 노래체에 대한 권태와, 사변과 계몽의 지루함은 견딜 수 없는 것이었다. 이태준은, “야심가로서 문예가는 먼저 언문일치문장에 입학은 해야한다. 그리고 되도록 빨리 언문일치문장을 우수한 성적으로 졸업해야할 것이다.”라고 썼다. 李箱, 鄭芝溶, 朴泰遠, 李孝石, 金起林, 李泰俊 등이 각자 고유한 개성으로 근대 한국어구어체의 미학적 형식을 완성해 나가는데, 한국 근대시시의 ‘쓰기(writing)’에서 ‘쓰기의 쓰기(writing of writing)’의 轉回가 이들의 문체에 도달함으로써 가능해진다.

근대문학 20여년이 경과하는 동안 ‘한국어 專用문제’는 쉽게 해소되지 않았다. 鄭芝溶(1902-?)은 한자어문은 물론이나 일본어, 영어, 불어 등의 서구어문에 익숙한 식자층의 언어적 태도, 곧 ‘한국말을 번역적 위치’에 두는 것을 비판하고 한국어 쓰기를 훈련해야 한다고 주장한다. ‘한국어 자체의 풍부한 聲響’이나 표현력이란 한국어의 랑그적 자질 그 자체에 있는 것이니 말의 미묘한 陰影과 組織을 통해 신비로운 말의 리듬을 구할 수 있는 시적 운용 능력, 신경감각을 묘사할 수 있는 한국어 운용능력이 시인에게 필요하다는 것이다. ‘설명’과 ‘강요’가 아니라 ‘묘사’와 ‘충동’의 시적 진실을 한국어 자체의 랑그적 질서에서 구현해야 한다는 뜻이었다. ‘北에 素月, 南에 木月’ 같은 修辭는 ‘民謠風의 시’에서 ‘구어체적 자연스런 리듬을 가진 시’로 進展한 한국어 구어체 시의 역사를 가리키고 있는데, ‘謠의인 것’에서부터 ‘神經感覺描寫’에까지 이르는 과정은 온전한 한국어 구어체로 시 쓰기 곧 ‘컴포지션((composition in writing) 과정’이다. 정지용 자신이 이룩한 ‘신경감각묘사’란 한국어 시의 미학적 양식화의 단계이자 근대시의 언문일치 과제의 최종단계를 뜻한다. ‘양식정립’과 ‘언어의 해방’이라는 근대시의 과제가 동시적인 것이었다는 뜻이 바로 이점이다.

5. 인쇄 리터러쉬(print literacy) 혹은 ‘쓰기’에서 ‘쓰기의 쓰기’로

한글리터러쉬의 대중화, 안정화는 근대 인쇄문화(print culture)의 정착과정과 무관하지 않다. 근대시의 최종적 ‘쓰기’란 ‘인쇄리터러쉬’에 있다는 뜻이다. 창작자뿐만 아니라 독자층이 인식한 근대시의 이상적 모델이나 개념은 인쇄매체를 통해 구현된 시의 可視的 樣式性에 대한 이해로부터 온 것이다. 시양식과 산문양식의 版面上의 차이는 단구(斷句), 개행(改行) 등의 규범에 따른 행과 연의 배치(配斷法), 여백의 효과에서 두드러진다. 통상적으로 구분하는 ‘정형시, 자유시, 산문시’의 기준 역시 ‘배단법’ 및 紙面의 물리적 공간의 고정화와 관련된다. 처음 근대시를 배우는 초심자들은 이 판면상의 ‘差異 表式’을 통해 시와 산문의 양식적 표지를 인식하게 되었을 것인데, ‘개념’의 인지보다 ‘물리적 표식’을 통해 ‘근대시’의 에피스테메가 구축되었다고 볼 수도 있다.

실제 초창기 근대시양식에 대한 인식은 ‘新詩(근대시)는 줄떼어 쓰는 물건’, ‘산문을 짤막 짤막 찍어서 다른 행에 쓴 것’, ‘짜막짜막하게 글 句를 찍어서 行數만 벌려놓은 것’, ‘생각나는 대로 한 줄 한 줄 띄어 놓은 것’ 등의 구절에 투영돼 있다. ‘신시란 활자로 장난하는 것’이라는 자조적인 담론이 유행했다. 산문과 시의 양식적 차이를 ‘활자배치의 규칙성과 문장배치의 질서’로 보면서도 七言, 五言 등의 음절수의 규칙성 그자체보다 ‘音響’을 내재한 질서가 시양식의 근본이라 강조하는 담론도 확인할 수 있다. ‘언어의 해방’이란 이처럼 ‘쓰기’와 ‘쓰기의 쓰기’의 동시적 혼란과 그것을 해결함으로써 도달하는 문제였다. 어떻게 쓸 것인가의 형식적 규범, 즉 글자(음절)수 규칙, 띄어쓰기 유무, 시구·시행 배열의 기준 등을 규정하는 ‘詩作法’의 부재가 이 같은 혼란을 낳았다. 시작법의 부재는 곧 시의 문자화(自由詩化), 散文詩化를 충동하는 요인이 된다. 시의 문자화 과정, 즉 시의 律格적 속성이 문자의 그늘에 가려져 그 존재성이 점차 망각되는 과정에서 다시 초창기의 ‘詩歌的 理想’이 대두되고 있다. 尹崑崗(1911-1950)은 ‘자유시’란 ‘운문과 산문의 중간을 蟹처럼 橫步한 것의 別名’이라 稱한

다. 시에서 ‘운’을 문자 그대로 ‘청산’하자 시가 마침내 산문의 유혹에 빠지게 되었다는 것이다. “언어가 음악적인 문장일 때 그 의미도 가장 심원해진다”는警句를 인용하기도 하는데, 한국어시가 문자화 되어가면서 망각했던 음악성을 되찾기 위한 고민이 여기에 깔려있다.

6. 근대시 텍스트의 實在

이 같은 기본적인 이해를 바탕으로, ‘실재’의 텍스트를 통해 한국 근대시가 ‘언어적 해방’과 ‘한국어 구어체시의 양식적 완전성’이라는 이념을 실행해나가는지를 보기로 한다. 여기서 다른 형식적 조건을 가진 텍스트들이 있다.(PPT 스크린에서 확인). 문자, 문장, 改行, 斷句 등의 물리적 차원, 인쇄리터러쉬 차원에 있어 각 텍스트들이 갖는 고유성과 다른 텍스트들과의 ‘차이’가 확인된다.

1-1)漢詩 王維의 「桃源行」 1-2)漢字爲主의 論說文 1-3)音節數를 맞춘 崔南善의 翻譯詩 (歌) 4)朱耀翰의 自由詩 「불노리」 5)素月の (民謠)詩 「浪人の 봄」 6)朴英熙의 「月光으로 짠 病室」 7)鄭芝溶의 1-1)「이른봄아침」, 7-2)「나비」 8)白石의 「흰 바람벽이 있어」, 尹崑崗의 「마을」

1)은 잡지 <소년>(1909)에 실린 텍스트들이다. 펼쳐진 지면에 漢詩, 한문과 한글이 혼용된 산문 그리고 최남선이 번역한 외국시가 함께 실려있다. 1-1)王維의 「桃源行」이 한시 작법에 따른 것일 터이니 일정한 맞춤 규칙, 배단법, 단구법이 준수된 판형이다. 1-2)아래 산문(‘꽃에 대한 風習’을 설명한 글)은 <독립신문>에서 시도했던, 한자에 한글 토를 단 정도의 문장보다 훨씬 더 한국어 문장 구조에 근접해 있다. 1-3)왼쪽에 실려있는 Charles Makay의 「The Miller of the Dee」는 7.5의 글자수 맞춤규칙이 엄격하게 지켜진 번역시인데 글자수를 맞추다보니 한국어 문장 구조에 맞지 않은 부분이 눈에 띈다. ‘중달새도이樂을’는 ‘樂’이 아니라 ‘즐거움’이라고 써야 우리말 구어체 문장법에 맞고, ‘어진님군헬이가’는 ‘이’와 ‘가’ 조사가 겹쳐있으므로 우리말 문장법에 맞지 않다. 至高한 음악성에의 열망이 번역시에도 그대로 드러난다.

4)는 주요한의 「불노리」(1919)로 한국 근대시의 泰斗로 불리는 시다. 지금 읽어보아도 어색하거나 낯설지 않고 또 문체 자체가 구투적이거나 고답적이지 않다. 집단으로부터 소외된 개인의 고독과 내면의 불타오르는 욕망의 분출과 억압을 한국어의 자연스러운 리듬을 살린 문장으로 그려낸 시다. 1930년대 후반기에 등단한 후배시인들의 청소년기에 시에 대한 감수성을 충동시킨 작품이며 모범적인 한국어 구어체 문장의 시로 그들에게 각인되었다.

5)는 한국 근대시사상 가장 핵심적인 시인으로 평가되는 金素月の 시 「浪人の 봄」(1920)이다. 김소월(1902-1934)을 발굴한 인물은 金億(岸曙)으로 그는 <태서문예신보>를 간행하고 한글로 된 문장, 한글로 된 시를 쓰는 것이 한국문예의 발전에 있어 필수적인 것이라 보았다. 안서는 주로 3)4),4조나 7,5조의 민요시체, 동요체를 기반으로 한국어 구어체시의 시가성을 추구하고자 했는데 한시 전통의 양식적 규범을 익숙하게 인지했음에도 그는 프랑스 베를렌느(P.Verlaine) 風의 개인 서정의 울음이 곧 서정시의 내용이 되는 시를 한국어 시의 양식적 모범으로 생각했다. 베를렌느의 「가을의 노래(Chanson d'automne)」가 단순간결한 4행시체 양식임은 말할 것도 없다. 그러니까 그는 엄격한 정형시체의 전통 가운데 서서 한국어 구어체 문장으로 개인의 내밀한 서정을 담아내는 노래를 기획했고 그것을 근대시로 생각했던 것 같다. 이 같은 이념에 맞는 가장 적합한 시가 김소월의 것이었는데, 한국 근대시의 정점에 소월의 『진달래꽃』(1925)이 있다는 것은 우연이 아니다. 3,4(7)의 글자수와 4행의 행

수를 맞추고 ‘민요시’의 형식적 특성을 견지하면서도 한국어 문장의 구어체적 감각을 잘 살려 쓴 시다.

6)은 朴英熙의 「月光으로 짠 病室」(1923)인데, 박영희는 근대시의 개념을 절대적 미의 창조, 절대적 미의 관념을 드러내는 은유적 언어에 두었다. 그러니까 그는 시양식의 특성을 ‘은유’라는 시적인 말의 문법에서 이해하고 이 은유의 말법이 절대적 미의 관념을 현시하는 데서 드러난다는 점을 이해했던 인물이라 하겠다. 그의 사고에는 보들레르(C. Baudelaire) 등의 프랑스 상징주의 영향도 없지 않았지만 박영희는 ‘은유’의 詩學을 이해했던 인물이다. 그런데 이 시가 여전히 일정한 정형시체의 양식을 고수하고 있다는 점은 흥미로운 것이다.

7)은 가장 날카로운 한국어 감각으로 냉담하고 건조하게 시의 언어들을 보살폈던 정지용의 시, 7-1)「이른봄아침」(1927)와 7-2)「나비」(1941)이다. 정지용은 그가 시를 쓰기 시작했던 순간부터 감정의 절제와 언어의 연마를 통해 시에 다가갔던 인물인데, 그의 관심은 시의 음악을 만드는 데 있었고 그러다보니 과장된 감정도 언어의 잉여적인 거추장스러움도 그는 허락할 수 없었다. 그가 강조한 ‘신경감각묘사’란 언어적·감정적 잉여분들을 다 털어내고 도달한 극단적인 절제와 말의 침묵 속에서 가능한 것인데 ‘열(熱)없이’라는 부사어는 그가 지고하게 견지한 그의 시관이 투영되어 있다. 표음문자인 한글의 특성과 교착어인 한국어의 특장을 시양식이 어떻게 수용할 수 있는지를 그는 고민했다. <한글맞춤법 규정>(1933)이 나오기 이전에 발표된 7-1)에는 조사를 체언으로부터 ‘띄어쓰기’하고 있는데 이는 한글맞춤법과는 맞지 않고 관행적인 한국어 읽기의 습관과도 어긋난다. 이것과, 7-2)의 두 칸 띄어쓰기(한문 편지의 ‘間字法’처럼 보이는)는 아마도 박자와 리듬 즉 시의 음악성을 살리기 措處로 보이며 이를 통한 사유와 성찰의 시간적 이행을 위한 전략으로 보인다.

8)왼쪽은 尹崑崗의 「마을」(1940)이며 오른쪽은 白石의 「흰바람벽이 있어」(1941)이다. 제목에 한자어가 없는 것도 흥미롭지만 윤곤강의 시에는 ‘황혼’, ‘목화’, ‘은하’, ‘복’ 등을 한자로 표기하던 관행에서 벗어나 한글로 표기한 것이 눈에 띈다. 윤곤강 시는 이른바 ‘자유시’이며, 백석 시는 ‘산문시화’된 양식이다.

1930년대 중, 후반에 등장한 백석, 윤곤강 등 신진시인들은 한국어 구어체 시의 음악적 미감을 살리는 데 집중하는데, 그들은 정지용의 시를 오마주(hommage)하면서 근대 초기의 시인 素月을 소환한다. 근대의 황혼이 저물어 가는 시점에서 ‘일본어’가 곧 ‘國語’가 되는 시대의 언어적 제약 아래 한국어 문장과 한글의 정체성을 고민했던 신진시인들에게 시적 언어의 典範으로 각인된 것이 가까이는 정지용, 멀리는 김소월과 주요한이었다. 이들 시인들은 한국어 구어체 문장의 ‘쓰기’를 선례적으로 보여준 시인들이며, 김소월은 정형시체로, 주요한은 자유시체(산문시체)로 이미 초창기에 그 모범적 유형을 완성할 수 있었고 그것들을 종합적으로 구현한 것이 정지용으로 이해된 것이다.

「흰바람벽이 있어」는 시간과 공간의 상상력이 개입되면서 벽 위로 지나가는 ‘그림자 글자’를 통해 과거의 기억이 소환되고 그 소환된 기억이 벽면의 스크린을 통해 상영되는 특이한 내용을 그려낸 시다. 글자들의 移動劇場, 글자들의 ‘시네마천국’을 향한 황홀한 상상이 현실의 비극성을 뚫고 ‘나’의 尊嚴을 숭고하게 증거한다. ‘媒體變換的 想像力’이라 이름 붙일 만하다. ‘나’의 모든 과거와 기억이 스크린 구실을 하는 이 ‘흰 바람벽’ 위에 있으니 마치 인생의 幻燈機가 벽을 타고 시간을 건너오고 있는 듯하다. ‘흰 바람벽’은 그러니까 ‘나’의 모든 인생 타큐멘터리를 上映하는 인생극장인 것이다. 시의 映像言語化 그러니까 平面을 立體的으로 상상할 수 있을 정도로 한국어 문장의 운용능력이 깊어진 것이고 그러니 시적 깊이 역시 확장될 수밖에 없다.

1)에서 8)로 가는 과정에서 점차 한자어가 사라지고 또 한자 표기가 사라지는 것도 주목할 부분이다. ‘어떤 點까지는 漢字가 必要하나’ 過用하지 않고, ‘漢字語를 韓國語로 대신 표현’하는 시인의 역량을 岸曙는 주목한다. 그는 윤근강의 「마을」에 대해 ‘한쪽의 풍경화다. 실감 그대로의 淳朴을 담아놓은 것’이라 평가하는데, 그 ‘풍경화’의 조건이 ‘描寫’라면 이는 ‘觀念’을 진술하는 데 유효했던 朴英熙 式의 한자(어)가 차츰 소멸하는 과정과 대응된다. 詩想(이미지)을 실감있게 묘사하기 위해서 그리고 시의 音調美를 살리기 위해서는 한자어를 최대한 배제하고 ‘가장 쉬운 한국어로 가장 아름답게 표현하는’ 것이 가장 합당한 방식이라는 인식이 생겨난 것이다. 이것이 ‘韓國語 口語體詩(詩歌)의 言文一致’임은 말할 것도 없다. 문자(말, 어휘)의 선택과 문자에 대한 감각이 시인에게 요구된다. 안서의 詩歌作法이란 ‘문자’를 고도로 상징화하고 음악화 하는 ‘노래’의 작법이다. 1930년대 시인들의 시적 소명이란 전통적인 詩歌樣式을 계승하면서 한편으로는 한국어 구어체 문장의 流麗한 표현을 탐색하는데 있었다. 이를 임화는 ‘韓國語 口語體 文章의 音樂的(音律的) 完成’이라 指稱했다.

<脚註 및 參考文獻 省略>