

永郎詩의 傳統性

— 詩形과 律格을 중심으로 —

李 庸 勳

The Traditional Nature of Yeongrang's Poems

— With Reference to the Poetic Form and Metre —

Lee Yong-Hoon

目 次

I. 序 言

II. 永郎詩의 詩形과 古詩歌形

III. 永郎詩의 律格과 古詩歌의 律格

IV. 結 語

Abstract

This study aims to clarify the traditional nature of Yeongrang's poems in the aspects of the poetic form and metre.

The most popular poetic form found in Yeongrang's poems is the four-line stanzaic form, which is thought as a succession to the four-line poetic form in old Korean poetry. And the most popular poetic metre is trimetre and tetrametre, which are the most basic poetic metres in old Korean poetry. Therefore, the poetic metre in Yeongrang's poems is a succession to the traditional metre in Korean poetry.

I. 序 言

金永郎은 1930년대의 첫 머리를 대표하는 시인으로 「言語의 彫琢, 角度的 嶄新, 形式의 洗鍊 등 종래의 시를 一變」¹⁾ 시켰으며, 특히 「個性的인 情緒의 韻律的 再構成」²⁾에 몰두한 시인으로 평가되

1) 趙芝薰, 「韓國 現代詩의 系譜」(大學國語, 螢雪出版社, 1979, p. 63).

2) 鄭漢模, 「韓國 現代詩 概觀」(大學國語, 螢雪出版社, 1983, p. 12)

고 있다.

잡방거리는 多島海 연안 康津 고을의 따스한 인정과 풍물 속에서 詩作生活을 한 永郎은 1930년 「詩文學」誌에 〈동백넙에 빛나는 마음〉을 비롯한 13편의 작품을 발표하면서 문단에 데뷔하였다. 1950년 48세로 他界하기까지 그리 길지않은 생애를 통해 그가 남겨놓은 작품의 수는 85편³⁾에 불과하지만 곱고 아름다운 詩想과 精鍊된 언어가 주는 특이한 시적 매력 때문에 韓國現代詩史에서 素月과 함께 抒情詩의 정상을 차지하는 시인으로 주목을 받아왔다.

그러나, 金永郎이 韓國詩史에서 素月의 선을 이어받은 抒情詩人으로 높이 평가를 받기 시작한 것은 대체로 1950년 무렵부터가 아닌가 한다. 이 무렵 永郎은 同鄉出身의 후배 시인 徐延柱에 의해 오묘한 경지의 抒情詩人으로 격찬된 바 있다.⁴⁾ 한때는 그를 낭만주의 시인이라 해서 해방전에는 별로 높이 평가되지 않았으며⁵⁾, 「永郎詩集」(1935) 발간 이후에도 朴龍喆을 제외하고는 당대의 보다 유능한 비평가들의 주의를 별로 끌지 못했던 것이 사실이다.

이러한 사정은 당대의 비평가 李源朝의 다음과 같은 말에서도 짐작될 수 있다.

…非意慾의이다. 이 시인이 자꾸 이대로 나가면 뮤즈까지 질투할 것이다. 칭찬, 공격할 필요도 없이 그냥 둘 수 밖에⁶⁾

그러나 오늘날 永郎은 일찌기 朴龍喆이 지적한 대로 精密한 언어와 맑고 고요한 아름다운 詩想으로 韓國詩史에서 「抒情主義의 한 極致」⁷⁾를 이룬 시인으로 주목받고 있으며, 또 그러한 주목을 받기에 부족함이 없는 시인으로 평가되고 있다.

지금까지 많은 論者들에 의해 永郎의 詩가 분석 평가되었고, 또 그에 따른 연구 성과도 많이 거두어진 편이다. 그 중에는 부분적으로나마 永郎詩의 傳統性에 대한 논급도 있었지만, 그 대부분의 경우는 피상적이거나 부분적인 논의에 그쳐 있음을 볼 수가 있다.⁸⁾ 여태껏 素月詩의 전통성에 관해서는 많은 연구가 있어 왔지만, 「素月의 線을 이어받아 세련시킴으로써 傳統派의 端初를 現代詩에 定立」⁹⁾한 시인으로 흔히 평가되고 있는 永郎의 경우, 그의 시적 전통성에 관한 본격적인 연구 작업은 없었던 것으로 보인다. 물론, 永郎의 詩가 전통적 가치를 가졌다라는 다소 막연한 지적은 있었어도, 그의 全作品을 통하여 그의 시의 어떤 점에 전통적 가치가 놓이는가에 대한 보다 구체적인 논급은 없었던 것이 사실이다.

3) 永郎의 詩를 집대성한 시집은 金澤東 교수가 편찬한 「모란이 피기까지는」(金永郎全集·評傳, 文學世界社刊, 1981)인데 여기에는 그의 四行小曲 29首를 합하여 총 85편의 시가 실려있다. 이들 작품의 대부분은 1935년 詩文學社刊의 「永郎詩集」(53편)을 위시해서 1949년 中央文化社刊의 「永郎詩選」(60편), 1959년 博英社刊의 「永郎詩集」(70편) 등에 각각 실려있으나 金澤東 편찬의 本詩集에 그의 전 작품이 집대성되었다.

4) 徐延柱, 「永郎의 抒情詩」, 文藝, 1950. 3.

5) 徐延柱, 「金永郎과 그의 詩」, (韓國의 現代詩, 서울, 一志社, 1969)p. 183.

6) 朝鮮日報, 1936. 5. 14.

7) 朴龍喆, 「丙子詩壇의 一年成果」(朴龍喆, 全集 2권, 詩文學社刊 1940, p. 168.

8) 비록 부분적이긴 하나 趙東一 교수의 논문 「현대시에 나타난 전통적 율격의 계승」(우리 문학과 의 만남, 弘盛社, 1980)은 永郎詩의 율격을 傳統的 율격과의 관련 밑에서 살핀 탁월한 업적으로 특히 주목할만한 것이다.

9) 趙芝薰, 前揭文.

이러한 점에서 필자는 永郎의 시를 우리 한국 古典詩歌와 관련시켜 그의 시가 가지고 있는 傳統性을 詩形式과 律格面에서 고찰하고자 한다. 필자의 이같은 작업은 비록 詩形態의 측면에 그쳐 있으나 永郎詩에 대한 올바른 이해를 위한 시도의 하나로 마련된 것임은 물론이다.

그리고, 여기에 사용된 永郎詩의 자료는 주로 1935년 龍兒에 의하여 간행된 「永郎詩集」 초판본까지의 시편에 의존 하였으며, 詩題目은 편의상 처음 발표될 당시의 것으로 하였음을 밝혀둔다.

II. 永郎詩의 詩形과 古詩歌形

詩律格의 형성 단위는 音節, 音步, 行聯 등인데, 음절이 모여서 음보를 이루고, 음보가 모여서 행을 이루고, 행이 모여서 연을 이룬다. 그러면, 여기서 行聯의 구분이 永郎詩에서 어떻게 나타나고 있는가를 「永郎詩集」(1935)에 수록된 총 53편을 대상으로하여 살펴 보기로 한다.

총 53편의 작품에 나타나고 있는 行·聯 구분의 실태를 보이면 다음과 같다.

- 2行聯 : 3편(2行 4聯)
- 3行聯 : 1편(3行 4聯)
- 4行聯 : 38편
 - 4行 單聯 : 28편
 - 4行 2聯 : 6편
 - 4行 3聯 : 1편
 - 4行 4聯 : 2편
 - 4行 5聯 : 1편
- 5行聯 : 1편(5行 單聯)
- 6行聯 : 2편
 - 6行 單聯 : 1편
 - 6行 2聯 : 1편
- 8行聯 : 2편
 - 8行 單聯 : 1편
 - 8行 4聯 : 1편
- 12行聯 : 1편(12行 單聯)
- 기타(行區分이 불규칙한 것) : 5편



이러한 점에서 필자는 永郎의 시를 우리 한국 古典詩歌와 관련시켜 그의 시가 가지고 있는 傳統性을 詩形式과 律格面에서 고찰하고자 한다. 필자의 이같은 작업은 비록 詩形態의인 측면에 그쳐 있으나 永郎詩에 대한 올바른 이해를 위한 시도의 하나로 마련된 것임은 물론이다.

그리고, 여기에 사용된 永郎詩의 자료는 주로 1935년 龍兒에 의하여 간행된 「永郎詩集」 초판본까지의 시편에 의존 하였으며, 詩題目은 편의상 처음 발표될 당시의 것으로 하였음을 밝혀둔다.

Ⅱ. 永郎詩의 詩形과 古詩歌形

詩律格의 형성 단위는 音節, 音步, 行聯 등인데, 음절이 모여서 음보를 이루고, 음보가 모여서 행을 이루고, 행이 모여서 연을 이룬다. 그러면, 여기서 行聯의 구분이 永郎詩에서 어떻게 나타나고 있는가를 「永郎詩集」(1935)에 수록된 총 53편을 대상으로하여 살펴 보기로 한다.

총 53편의 작품에 나타나고 있는 行·聯 구분의 실태를 보이면 다음과 같다.

- 2行聯 : 3편 (2行 4聯)
- 3行聯 : 1편 (3行 4聯)
- 4行聯 : 38편
 - 4行 單聯 : 28편
 - 4行 2聯 : 6편
 - 4行 3聯 : 1편
 - 4行 4聯 : 2편
 - 4行 5聯 : 1편
- 5行聯 : 1편 (5行 單聯)
- 6行聯 : 2편
 - 6行 單聯 : 1편
 - 6行 2聯 : 1편
- 8行聯 : 2편
 - 8行 單聯 : 1편
 - 8行 4聯 : 1편
- 12行聯 : 1편 (12行 單聯)
- 기타(行區分이 불규칙한 것) : 5편

위에서 볼 수 있는 바와 같이 총 53편중에서 4行聯이 38편을 차지하고 있으며 이 중에서도 4行單聯詩가 28편이나 된다. 그러니까, 4行聯이 전체의 70%가 넘고 4行聯 중에서도 4行單聯이 74%나 된다.

鄭漢模 교수도 총 70편이 수록된 「金永郎詩集」(1959년 博英社)을 대상으로 永郎詩의 형식을 조사한 바 있는데, 그 조사에 의하면 4行聯이 40편을 차지하고 있는 것으로 나타나 있다. 즉, 4行聯이 총 편수의 6割을 차지하고 있으며, 4行聯 중에서도 4行詩가 7割을 차지하고 있다는 것이다.¹⁰⁾

그런데, 다음 작품과 같이 2行 4聯의 형식을 취하고 있는 작품이 3편이나 되는데, 4行詩와 관련

10) 鄭漢模, 「金永郎論」, (現代詩論, 民衆書館, 1974) pp. 174-175.

하여 이 2行 4聯의 詩形에 주목하지 않을 수 없다.

- 1 (내옛날 온꿈이 모조리 실리어간
하날갓 닷는데 깃뼘이 사신가
 - 2 (고요히 사라지는 구름을 바래자
헛되나 마음가는 그곳 뿐이라
 - 3 (눈물을 삼기켜 깃뼘을 찾노란다
허공은 저리도 한업시 푸르름을
 - 4 (업되어 눈물로 파우에 색이자
하날갓 닷는데 깃뼘이 사신다
- (「하날갓 다운데」 전편)

行·聯 구분의 형식이 근본적으로 4行詩와는 다르지만, 2行의 詩行을 한 단위로 볼 때, 이 작품이 보여주는 4聯의 형태는 4行詩의 형식과 동일한 것으로 볼 수 있다. 중요한 것은 行區分을 4行으로 한 것처럼 聯區分에 있어서까지 4聯으로 했다는 사실이다. 그리고, 8行形의 시가 2편이나 되는데, 8行은 4行의 倍數로 볼 수 있으므로 그의 시에서 4行聯의 작품수는 더 많아지는 셈이다. 여기서 우리는 永郎이 4行聯을 基軸으로 하는 詩形의 모색을 꾸준히 시도해 왔다는 것을 알 수 있다.

永郎은 흔히 지적되고 있는 것처럼 「傳統派의 端初를 現代詩에 定立」한 시인으로 평가되고 있다. 사실 永郎은 「韓國語의 未來적 가치를 보존하고 그것을 藝術적으로 다듬었을 뿐 아니라」¹¹⁾ 한국적인 정서의 가락을 세련된 언어로 나타내었던 시인이다. 衆論이 일치하고 있는 것처럼, 永郎詩가 우리 韓國詩의 正統性 및 傳統的 맥락에 깊이 닿아 있다면, 그의 시가 우리 한국시의 고유한 詩形을 계승하고 있으리라는 것은 아주 자연스러운 관찰에 속한다. 이점에 대한 검토는 韓國詩歌의 고유한 기본형식이 바로 4行形이었다는 데서부터 출발한다. 永郎의 4行詩와 같이, 韓國詩歌의 기본적인 형태는 四句體였던 것이다.

四句體는 고대 시가의 基本形으로 이 기본형에서 여러 異形이 파생되었다는 것은 주지하는 사실이다. 가령, 四句가 倍形으로 발전한 것에 八句體의 鄉歌가 있고, 또 그 四句가 몇 절이고 잇달아 나가는 형식에 高麗俗謠가 있다. 뿐만 아니라, 漢譯歌로 보아지는 〈黃鳥歌〉¹²⁾, 〈龜旨歌〉, 〈筮篋引〉¹³⁾ 등과 같은 고대 가요도 四句로 된 노래이다. 그 밖의 〈薯童謠〉, 〈風謠〉, 〈獻花歌〉와 같은 鄉歌도 다 四句體이다. 高麗俗謠 중 〈가시리〉, 〈西京別曲〉, 〈鄭石歌〉 등도 원가사는 四句 一節의 개요에 예외가 없다.¹⁴⁾

11) 金允植·김현, 韓國文學史, 서울, 민음사, 1973, p. 215.

12) 〈黃鳥歌〉는 처음부터 漢詩로 된 것이 아니라, 본시 국어로 된 노래였던 것이 뒤에 漢詩로 번역되었으리라는 것이 학계의 공통된 견해이다. (趙潤濟, 韓國文學史, 東國文化社, 1963, p. 20. 鄭炳昱, 한국 고전 시가론, 신구문화사, 1979, p. 53)

13) 〈筮篋引〉은 민요였던 것이 後漢 靈帝때에 중국인에 의하여 漢譯되었을 것이라는 견해가 있다. (梁在淵, 公無渡河 歌小考, 국어국문학 제5호) 또 〈筮篋引〉은 우리나라 최고의 가요로 서민의 민가를 한문으로 정착시킨 것이라는 견해 (徐首生, 「국문학논고」, 1966. 11. pp. 51-52) 등으로 미루어 本歌 역시 漢譯된 노래라는 것이 학계의 共通된 견해이다.

14) 〈가시리〉, 〈西京別曲〉, 〈鄭石歌〉 등의 원가사는 每節이 四句體인데, 그것을 外來樂曲으로 부르기 위하여 거기에 餘音을 붙이거나 몇 句를 반복하여 六句, 十二句 등으로 만든 것이다. (金俊榮, 韓國古典文學史, 서울, 금강출판사, 1971, pp. 62-64)

八句體의 鄉歌는 그것이 八句로써 완성되는 형식이면서도 歌意가 四句로 단락이 지어지고, 또 八句에 後句二句가 첨가된 十句體 鄉歌의 前八句도 또한 그렇다 하겠으므로 四句體가 우리 詩歌의 기본형인 것은 확연한 사실이라 하겠다. 그리고, 六句體의 景幾體歌 역시 韓國詩歌의 發達史的인 면에서 본다면 四句體에 後句三句가 붙어 이루어진 것으로 생각할 수 있다. 비록 景幾體歌가 우리 고유한 詩歌의 발전적인 형식이라기 보다는 外來樂에 맞춰 지어진 詩歌였다고 하겠으나 그 형식을 그대로 답습하였다고 생각할 수는 없으니, 거기에는 부지중 우리 고유한 시가의 영향도 미쳤을 것으로 생각된다.

이들 고대 가요들이 四句體의 형식을 취하고 있음은 그것이 우리 민족의 감정표현에 적합한 형식이었음을 말해주는 것이 된다고 본다. 金俊榮 씨는 「四句體로 된 고대 가요들은 古代人들의 몸에 익은 歌謠調로서 그들이 즐겨 불렀던 대중적인 노래였을 것으로 짐작된다」¹⁵⁾고 하였다. 즉 〈龜旨歌〉는 「노래를 부르며 춤추었다.」〈以之蹈舞〉라고 했으니, 대중의 춤가락에 맞는 대중화한 노래임이 확실하고, 〈舊童謠〉는 아이들로 하여금 부르게 하기 위하여 지었다고 하였고, 〈風謠〉는 방아를 쥘으며 부르던 勞動歌였으며, 〈獻花歌〉도 노인이 즉석에서 불렀다 하였으니 대중화한 곡에 따른 것이 확연한 일이다. 古代人들은 일상생활의 감정이나 대화가 대중의 몸에 익은 歌謠調로 표현되는 일이 많았던 것이다.¹⁶⁾

이로써 본다면, 四句體는 대중의 唱和에 가장 알맞은 형식이며, 대중적·관습적인 歌形으로서 그 지속성도 장구하여 現代詩에까지 이어올 수 있었다고 생각된다. 여기서 우리는 永郎詩에 압도적으로 나타나는 四行的 詩形態가 바로 우리 韓國詩歌의 기본형인 四句體의 계승임을 알 수 있다.

그런데, 永郎詩의 四行形이 과연 우리 詩歌의 母型을 이어받으려는 투철한 傳統意識 위에서 이루어졌는가는 의문이다. 또한 永郎이 韓國詩歌에 대한 詩史的 이해가 있었는지의 여부도 의문에 속한다. 그것은 永郎의 경우 이 점을 밝혀줄만한 직접적인 단서가 거의 없는 형편이기 때문이다. 永郎처럼 작품 이외의 단서를 남기지 않은 시인도 드물 것이다.

굳이 하나 내세운다면, 永郎이 평소에 國樂에 심취해 있었다는 사실, 그리고 특히 林방울과 李花中仙을 좋아했으며, 판소리에 대한 조예도 상당히 깊었다는 사실을 들 수 있다. 음악을 좋아하되 서양음악이 아니라, 우리의 전통적인 가락을 즐겼다는 사실은 永郎의 傳統意識의 일면을 시사해 주는 것으로 헤아려 진다.

그러나, 중요한 것은 이차적인 자료가 주는 외적인 증거가 아니라, 일차적인 자료로서의 그의 시 자체이다. 앞의 조사에서 각명하게 밝혀지고 있는 바와 같이, 永郎의 시 중에서 四行詩가 특히 많음을 볼 때, 그가 의도적으로 四行的 詩形의 모색을 꾸준히 시도했던 것만은 분명하다. 따라서 永郎의 四行詩가 韓國詩歌의 기본형인 四句體와 깊이 관련되고 있다는 사실은 부인되지 못한다. 이러한 사실에서 우리는 그가 韓國詩歌에 대한 어느 정도의 이해와 파악을 가지고 있었으리라고 추측할 수 있다. 그러므로, 그의 詩形에 四行形이 基軸이 된 것은 우연이 아니라고 본다. 우연이 아니라고 한다면, 그의 詩는 韓國의 詩心과 傳統에 바탕하고 있다는 추찰이 가능하다.

15) 金俊榮, 韓國古典文學史, 서울, 금강출판사, 1979, pp. 58-62.

16) 上揭書, p. 58.

그런데, 靑山學院 영문과 출신인 永郎으로서 韓國詩歌에 대한 이해가 마련되어 있지 않았을 수도 있다. 그러나, 중요한 것은 민족적이며 집단적 무의식의 끈질긴 연속성이며 시인 자신의 이면적 의식이다. 趙東一 교수의 적절한 표현처럼, 「시인은 공부해 습득한 지식의 창고인 표면적 의식으로 시를 쓰지 않고, 공부한 것과는 별도로 존재하고 지식보다는 생활 자체의 지혜와 감정으로 존재하는 이면적 의식이 시창작력의 원천」¹⁷⁾인 것이다.

永郎이 무엇을 공부해 어떤 지식을 가졌든지, 그의 이면적 의식은 전통과 밀착되어 있고, 그러한 이면적 의식의 창조력 때문에 전통적 詩歌形式인 四句體와 같은 四行形의 詩形이 이루어졌을 것이다. 姜禹植씨도 그의 탁월한 견해로서 「永郎의 四行詩의 이해는 韓國詩歌의 가장 원시형인 四句體라는 데서부터 시작한다」고 말하고, 永郎이 四行詩를 쓰게 된 결정적인 동기는 「四行詩를 우리 시가의 모형으로서, 最古形으로서 받아들인 데 있다」¹⁸⁾고 하였다.

그러면, 永郎은 왜 이러한 詩形을 필요로 했는가? 다시 말하면, 그러한 詩形을 즐겨 사용하게 된 永郎의 의도는 무엇인가?

주지하는 대로 永郎은 구체적인 경험내용을 진술하기 보다는 단편적이고 순간적인 인상이 던져주는 미묘한 음향에 귀를 기울인 시인이다.¹⁹⁾ 이러한 특성에 알맞은 형태는 간결하고 짧은 길이의 형식일 것이다. 순간적인 인상과 감흥을 노래하고, 마음에 부딪치는 미묘한 음향을 표현하는 데는 四行形의 시형이 적절하다. 四行形은 간결한 詩形이면서도 漢詩의 起·承·轉·結의 絕句體와 같이 詩想의 展開를 완결시켜 주고, 따라서 형식상의 균형과 안정감을 부여한다.

永郎詩의 四行形은 그 각 행의 길이가 비교적 짧은 것도 특징이다. 行의 길이가 三音步 내지 四音步의 길이가 고작이다. 이러한 간결한 형식은 구체적인 경험 내용이나 생각의 깊이를 나타내는 데는 부적하고, 단편적이고 순간적인 인상이나 감흥을 드러내는 데는 적합하다. 이와 같은 간결한 詩形은 길게 이어지는 萬海詩의 形態와는 대조된다. 길게 이어지는 萬海詩의 형태는 생각의 깊이를 표현하는 데 적합한 형식이다.

永郎詩는 의미내용보다는 음성구조에 의해 시적 가치를 드러낸다. 음성구조 즉 리듬의 효과를 거두는 데도 四行形은 이상적이다. 가령, 二行 내지 三行은 음악적 효과를 거두는 데는 미급하고, 五行 내지 六行은 그러한 효과를 내는 데는 오히려 지나친 감이 있다. 過不及이 없는 형식이 四行形이다. 永郎의 詩에는 물론 二行聯의 작품도 있기는 하나, 그 聯區分은 四行形과 同軌인 四聯으로 되어 있는 점을 주목해야 한다. 四行形은 음악적 효과를 내는 데도 이상적이라고 했는데, 다음 시를 보기로 하자.

허리띠 메는 시악시 마음실가치
꽃가지에 으스스한 그늘이 지면
하늘의 내 가슴 아리랑이 깎다.
하늘의 내 가슴 아리랑이 깎다.

〈「四行小曲」〉

17) 趙東一, 「현대시에 나타난, 전통적 율격의 계승. (우리 문학과와의 만남, 弘盛社, 1980), p. 235.

18) 姜禹植, 姜禹植詩論(韓國詩論叢書), 民族文化社, 1983, pp. 145-146.

19) 申庚林, 鄭喜成, 韓國現代詩의 理解, 서울, 眞文出版社, 1981. p. 123.

여기서 「간다」로 끝나는 三行과 四行 중 어느 한 행을 떼어 없애도 시 내용면에서는 아무런 무리가 없으나, 리듬에 있어서는 대단한 무리가 일어난다. 즉, 리듬의 파괴가 일어나는 것이다. 그래서 「헌날의 내가슴 아저랑이 간다」가 되풀이 되었고, 이렇게 되풀이됨으로써 의미의 점층적 효과는 물론 리듬의 상승적 효과도 두드러지게 나타난다.

四行形의 모색을 꾸준히 시도하고, 또 그런 시형을 즐겨 사용한 永郎의 의도가 여기에 있다.

四行形은 짧으면서도 짧지 않고, 길지 않으면서도 완결의 묘가 달성되는 형식이며, 또 起・承・轉・結의 사 단계로 정서를 응결시키기에 적절한 형식이라 생각된다. 그러므로, 시적 메시지를 적게 가지고 있는 永郎詩는 필연적으로 四行聯을 基軸으로 하는 간결한 詩形이 취택될 수 밖에 없었던 것으로 보인다.

Ⅲ. 永郎詩의 律格과 古詩歌의 律格

永郎詩의 특성이 音樂性에 있다는 것은 衆論이 일치하는 바다. 가령, 다음과 같은 지적들을 들 수 있다.

현대시를 회화적인 것 하고 음악적인 것으로 나누어 본다면, 정서 정조적인 시는 음악적이고, 감각적인 시는 회화적인 데 가깝게 되는데, 감각이라는 것은 공간적인 면을 점령하는 것이 많아서 어떤 포인트적인 것이고, 정서나 정조는 오랜 시간적인 흐름을 기초하는 것이므로 고저, 장단, 굴절 등의 음악적인 면으로 풀어야 효과적이기 때문에, 영랑도 이러한 그의 시를 음악적인 표현으로 나타내고 있는 것이다.²⁰⁾

‘내·마음’의 세계를 稠密한 言語의 音樂으로 彈奏한 詩에서만 永郎의 노래를 찾는다 해도 永郎은 결코 孤獨하지 않을 것이다.²¹⁾

김영랑의 시는 설명을 배제한 느낌으로 이루어져 있고, 말을 하면서도 말하지 않으려는 시이다. 이런 시를 쓰고자 하는 경우에는 음성상징적인 효과와 함께 울격이 시의 핵심으로 등장한다.²²⁾

우리의 관심을 끄는 것은 그(영랑)의 詩의 能力을 보여주는 作品의 대부분이 그 意味內容(meaning structure) 보다는 주로 詩行 全體가 쌓아올리는 音聲構造(sound structure)에 의해 詩의 價値를 드러내고 있다는 점이다.²³⁾

이러한 지적들은 永郎詩의 올바른 이해를 위해서는 무엇보다도 그의 詩의 律格을 살펴야 하고, 또 그것이 중요한 과제임을 말해 주는 것이 된다. 永郎詩의 효과가 음악성에 있다고 한다면, 그의 詩의 律格體系를 살피는 일은 필수적이다.

詩律格의 형성 단위는 音節, 音步, 行聯이다. 이 중에서 시의 운율적 효과를 이루는 중요한 요소는 音節과 音步이고 다음이 行이다. 그러나, 聯은 결정적인 것이 아니다. 音節이 모여서 音步를 이

20) 徐廷柱, 「金永郎과 그의 詩」(韓國의 現代詩, 서울, 一志社, 1969), p.182.

21) 鄭漢模, 前揭書, p.184.

22) 趙東一, 前揭書, p.229.

23) 徐後燮, 「金永郎詩에 대한 比較文學的인 考察」, 국어교육 33호, 한국 국어교육 연구회, 1978, 12, p.2.

루고 音步가 모여서 行을 이루는데, 永郎詩의 行形態에 관해서는 앞에서 이미 살펴본 바와 같다. 四行形이 그의 詩形의 基軸을 이루고 이것은 우리 韓國詩歌의 기본형인 四句體를 토대로 하여 성립되었음을 보았다.

그러면, 永郎詩의 律格體系는 어떻게 이루어지고 있으며, 또 한국 시가의 전통적 律格과의 관계는 어떠한가? 이를 音步律에 입각하여 알아보기로 한다.

과거의 音數律的 설명 방법을 지양 극복하여 音步律이라는 새로운 관점이²⁴⁾ 수립된 이래, 우리 나라 詩歌의 律格이 音節의 수효를 헤아리는 音數律이 아니라 音步律이라는 것은 이미 알려진 사실이다. 특히 최근에는 傳統詩歌(또는 古詩歌) 뿐만 아니라, 韓國詩의 전반적인 律格體系를 音步律이라는 관점에서 설명하려는 노력도 현저하다. 가령, 趙東一 교수의 「현대시에 나타난, 전통적 율격의 계승」이라는 연구업적이 여기에 속한다. 本項의 논의의 출발점도 이 업적에 힘입은 바가 컸음을 밝혀 둔다.

永郎의 시에서 가장 많이 발견되는 音步數(한 行을 이루는 音步數)는 三音步와 四音步이다. 이 중에서 四音步가 최빈수로 나타난다. 한 작품의 각 행이 三音步의 되풀이로 된 것을 三音步格이라고 하고, 한 작품의 각 행이 四音步의 반복으로 된 것을 四音步格이라 한다면, 三音步格 내지 四音步格이 永郎詩의 律格을 이루는 기본 형태이다. 이 점은 다음과 같은 통계 조사에서 확연히 드러난다.

다음은 「永郎詩集」에 수록된 총 53편을 통해서 작품의 音步格의 빈도수를 살핀 것이다.

○ 各音步格	{ 四音步格의 작품 : 17편 三音步格의 작품 : 7편 二音步格의 작품 : 1편	○ 各音步의 結合	{ 三音步와 四音步의 結合 : 17편 二·三·四音步의 結合 : 4편 二音步와 四音步의 結合 : 2편 二音步와 三音步의 結合 : 1편

위의 표에서 나타난 바와 같이 四音步格의 변형으로 볼 수 있는 작품은 1편이고, 三音步格의 변형으로 볼 수 있는 작품은 2편인데 그 변형의 내용은 한행을 이루는 音步의 수가 중첩(연속)되었거나 분단된 것이어서 기본적인 音步單位에 있어서는 각각 해당 音步에 속하므로, 四音步格의 작품은 1편이 보태어져서 결국 18편이 되고, 三音步格은 2편이 첨가되어 9편이 되는 셈이다.

그리고, 三音步와 四音步의 결합으로 이루어진 작품은 17편이고, 그 외 二音步·三音步·四音步의 결합으로 이루어진 작품은 4편, 二音步·四音步의 결합은 2편, 그리고 二音步·三音步의 결합은 1편이다. 그런데, 二音步와 四音步의 결합으로 이루어진 작품은 그 음보수에 있어서 모두 四音步가 중심이 되어 있고, 二音步와 三音步의 결합으로 이루어진 작품은 3음보가 중심이 되어 있으며, 二·三·四音步의 결합으로 이루어진 작품의 경우는 3음보 또는 4음보가 중심이 되어 있다. 이러한 점만 보더라도 永郎詩의 율격의 기본형태는 三音步格과 四音步格임을 알 수 있다.

그러면, 음보구성의 내용을 좀더 구체적으로 알기 위하여 위의 조사표에 나타나 있는 각 音步別로 그 대표적인 작품의 예를 몇 가지만 들어보기로 한다.

24) 韓國古詩歌의 韻律의 중심이 音步에 있다는 사실을 밝히고, 音步律이라는 새로운 관점을 수립한 최초의 업적은 鄭炳昱 씨의 「古詩歌韻律論序說」(國文學散藁, 신구문화사, 1958)이다.

① 四音步格의 작품²⁵⁾ (한 작품의 각 행이 4음보로 된 것, /표는 音步區分 표시임.)

◦ 재운밤/춧불이/찌르르/녹어버린다.
 못걸뜨게/묵어운/어느별이/떨어지는가
 어둑한/골목골목에/수심은/몇다가란것다
 재운밤/이한밤이/모질기도/하온가
 <「除夜」 일부>

◦ 님두시고/가는길 외/애끈한/마음이여
 한숨쉬면/꺼질듯한/조메로운/꿈길 이어
 이밤은/깜깜한/어느늪/시골인가
 이슬가치/고힌 눈물을/손끝으로/깨치나니.
 <「四行小曲」 전문>

② 三音步格의 작품²⁶⁾ (한 작품의 각행이 3음보로 된 것)

◦ 바람이/부는데로/차자가오리/
 흔들듯/괴약하신/넘이시기로/
 행어나/행어나/귀를중급이/
 어리석다/하심은/너무로구려/
 <「원망」 일부>

◦ 저녁때/저녁때/외로운마음/
 붓잡지/못하여/거려다님을/
 누구라/불려주신/바람이기로/
 눈물을/눈물을/빼아서가오/
 <「四行小曲」 전문>

③ 四音步格의 변형으로 된 작품(//표는 시행 단위 표시임)

◦ 마당앞/
 맑은/새알을/드려다본다//
 지킵흔/망밀에/
 사로잡힌/넋잇서//
 <「마당앞 맑은 새알을」 일부>

④ 三音步格의 변형으로 된 작품²⁷⁾

◦ 내마음의/어딘듯/한편에/웃없는//강물이/흐르네//
 도쳐오르는/아침/날빛이/뻗질한//은결을/도도네//
 <「동백넋에 빛나는 마음」 일부>

25) 四音步格에 해당하는 작품은 「除夜」, 「쓸쓸한 피아래」, 「하날갓 다운네」, 「눈물에 실려 가면」, 「두견」, 「四行小曲」 12편, (총 17편)
 26) 三音步格에 해당하는 작품은 「원망」, 「그대는 호령도 하실만하다」, 「아퍼 누워 혼자비노라」, 「四行小曲」 4편 등 모두 7편이다.
 27) 三音步格의 변형으로 된 작품은 例示된 작품외에 「佛地菴抒情」이 있는데, 이 작품의 각 시행은 六音步로서, 三音步格의 중첩(연속)으로 이루어져 있다.

⑤ 三音步와 四音步의 결합으로 이루어진 작품²⁸⁾

- 풀담에 / 소색이는 / 햇말가치 /
풀아래 / 우슴짓는 / 샘물가치 /
내마음 / 고요히 / 고훈님 / 길우에 /
오날하로 / 하늘을 / 우르르코 / 십다 /
〈「내마음 고요히 고훈님 길우에」 일부〉

- 내 가슴속에 / 가늘한 / 내음 /
애끈히 / 떠도는 / 내음 /
저녁해 / 고요히 / 지는제 /
머나산 / 허리에 / 슬리는 / 보랏빛 /
〈「가늘한 내음」 일부〉

⑥ 二·三·四音步의 결합으로 이루어진 작품²⁹⁾

- 구비진 / 풀담을 / 도라서 / 도라서 /
달이 / 흐른다 / 놀이 / 흐른다 /
하이얀 / 그림자 /
은실을 / 조르르 / 모라서 /
꿈바테 / 봄마음 / 가고가고 / 또간다 /
〈「꿈바테 봄마음」 전문〉

- 내마음을 / 아실이 /
내 혼잣마음 / 날가치 / 아실이 /
그래도 / 어데나 / 제실것이면 /
내마음에 / 때때로 / 어리우는 / 티끌과 /
속임업는 / 눈물의 / 간곡한 / 방울방울 /
푸른밤 / 고히맺는 / 이슬가튼 / 보람을 /
보뻔듯 / 감추었다 / 내여드리지 /
〈「내마음을 아실이」 일부〉

위에서 예 ①은 四音步格이고, 예 ②는 三音步格임이 확실하다. 그리고, 예 ③은 四音步格이 변형된 것이고, 예 ④는 三音步格이 변형된 것인데, 이를 각각 음보 단위로 구분해 보이면 예 ③은

마당앞 / 맑은 / 새암을 / 드러다본다 /
저집흔 / 땅밑에 / 사로잡힌 / 녀잇서 /

와 같이 완전한 四音步格이 되고, 예 ④는

내마음의 / 어딘듯 / 한편에 /
숫업는 / 강물이 / 흐르네

28) 三音步와 四音步의 결합으로 이루어진 작품은 「내마음 고요히」, 「가늘한 내음」, 「내마음 아실이」, 「시냇물 소리」, 「늪눈결에 쏘이였소」, 「清明」, 「四行小曲」 10편 등 모두 17편이다.

29) 二·三·四音步의 결합으로 이루어진 작품은 「언덕에 바로 누워」, 「누이의 마음아 나를 보아라」, 「사계 틀린 古風의 퇴마루에」, 「꿈바테 봄마음」 등 모두 4편이다.

도쳐오르는／아침／날빛이
 짝질한／은결을／도도내

와 같이 완전한 三音步格이 된다. 여기서 四音步格의 변형인 예 ③의 경우, 「마당앞」의 한 音步를 原詩에서는 한 시행으로 분단 독립시켰고 「저김혼 땅밑에 사르잡힌 녀잇서」를 각각 二音步씩 분단 하여 두 시행으로 독립시킨 것이 변형의 내용이고, 三音步格의 변형인 예 ④의 경우, 둘째 행의 첫 머리에 와야 할 「쫓업는」의 한 音步가 原詩에서는 앞 행에 연속되었으며, 그 대신 둘째 행은 二音步로 분단되어 독립된 것이 변형의 내용이다.

다음으로 예 ⑤는 三音步와 四音步의 결합으로 이루어져 있고, 예 ⑥은 二·三·四音步의 결합으로 이루어져 있으나, 그 중심 音步는 어디까지나 3음보 내지 4음보이다. 특히 二·三·四音步의 결합으로 이루어진 작품을 보면, 한 행이 2음보로 된 것은 한 작품에 각각 한행 뿐이고, 나머지는 모두 3음보와 4음보로 되어있는데, 이 점은 영량이 2음보보다는 3·4 음보를 애용했음을 잘 말해주는 것이 된다. 또, 많은 번도수를 차지하고 있는 3음보와 4음보의 결합으로 이루어진 작품의 경우에도 그 기본형태는 어디까지나 三音步格과 四音步格으로 분립될 수 있는 성질의 것으로 볼 수 있다. 이렇게 볼 때, 三音步와 四音步가 永郎詩에 있어서 音步數의 기본이고 또 律格의 기본 형태임이 확실하다.

그러면, 永郎詩의 이와 같은 律格體系가 韓國詩歌의 傳統的 律格體系와 어떻게 관련되고 있는가? 이 문제는 韓國古典詩歌의 律格體系를 알아봄으로써 저절로 해명되리라 본다.

趙東一 교수에 의하면, 행을 이루는 音節數는 고정적이며서 행을 이루는 音步數는 가변적인 것이 일본이나 프랑스의 규칙이고, 행을 이루는 音步數는 고정적이면서 행을 이루는 音節數는 가변적인 것이 한국시의 규칙이다.³⁰⁾ 그러므로, 종래에 흔히 논의해 왔던 것처럼 3.4조나 7.5조나 하는 音數律은 韓國詩歌의 울격체계와는 근본적으로 먼 것이다.

律格을 형성하는 기본 단위가 音步라면, 音步가 모여서 보다 높은 단위를 구성하는 것이 詩行인데, 한국 시가에 있어서 한 시행을 이루는 기본 단위인 音步의 數는 고정적이지마는 작품별로 볼 때, 音步數는 일정하지가 않아서 대개 二音步에서 六音步 사이를 왕래한다. 그러나 그 가운데서 가장 많이 발견되는 것은 三音步와 四音步이다. 물론 「고래의 표기 방법은 시행의 규칙을 짓는 의식이 뚜렷했다고는 할 수 없으나, 대체로 문법적 어귀(Gramatical Phrase)와 논리적 휴지(Logical Pause)에 의하여 시행의 구획을 결정지을 수 있으므로」³¹⁾, 三音步 내지 四音步가 韓國詩歌에서 가장 많이 발견된다는 사실에는 이견의 여지가 없다. 이제 그 實例를 보기로 하자.

- 아리랑／아리랑／아라리오
 아리랑／고개로／넘어간다.
- 도라지／도라지／백도라지
 십심／산천에／백도라지
- 돌하／노피곰／도드사

30) 趙東一, 前掲書, p.210.

31) 鄭炳昱, 한국고전시가론, 서울, 신구문화사, 1979. p.31.

머리품/비취/오시다

◦ 내님을/그리수와/우니다니

山楫 동새/난이웃/하요이다

◦ 德으란/곰빅에/받좁고

福으란/림빅에/받좁고

◦ 元淳文/仁老詩/公老四六

李正言/陳翰林/双韻走筆

(/표는 音步區分 표시임 - 필자주)

◦ 녹양방초/저문날에/석양풍이/진듯불어

호미메고/입장구에/석양풍이/진듯불어

◦ 새야새야/파랑새야/녹두남에/앉지마라

◦ 耿耿/孤枕上애/어느즈미/오리오

西窓을/여러하니/桃花 1/發하두다

桃花는/시름업서/笑春風/하느다

◦ 春山에/눈녹인바람/진듯불고/간데업베

저근덧/비러다가/뿌리고자/마리우회

귀미테/해묵은서리틀/불어불가/하노라.

◦ 江湖애/病이갑혀/竹林의/누엇더니

◦ 四海蒼生/農夫들아/一生辛苦/怨치마라

◦ 꽃사이애/뜰는달이/네가丁寧/花月이라

◦ 울밀에선/봉선화야/네모양이/저량하다

이상 열거한 것은 현행 민요로부터 高麗俗謠, 景幾體歌, 時調, 歌辭, 雜歌, 唱歌에 이르는 모든 詩歌 형태를 나열한 것이 아니라, 이들은 모두 보는 바와 같이 음보의 수가 3음보 내지 4음보로 되어 있음을 알 수 있다. 민요는 三音步格의 민요와 四音步格의 민요로 크게 나눌 수 있으며, 高麗俗謠, 景幾體歌는 三音步格이고, (고려속요로 알려진 시가 중에는 四音步格으로 된 것도 있다) 時調, 歌辭, 雜歌, 唱歌 등은 四音步格이다. 이로써 우리는 傳統的 律格의 기본 형태가 三音步格과 四音步格임을 알 수 있다.

여기서 우리는 永郎詩의 律格이 韓國詩歌의 전통적 울격과 깊은 관계를 맺고 있다는 사실을 발견하게 된다. 永郎詩의 울격의 기본 형태도 三音步格과 四音步格이고, 古典詩歌의 기본적인 律格形態도 三音步格과 四音步格이다. 그러니까, 永郎詩의 律格은 전통적 울격의 원리가 깊이 작용한 것이었다고 말할 수 있다.

永郎詩의 울격 형태를 살펴보면, 앞에서 이미 본 바와 같이 傳統律格의 기본형태를 그대로 밟은 것도 있고, 그렇지 않은 것도 있다. 그렇지 않은 작품은 3음보와 4음보의 결합으로 이루어진 것이 대부분이고, 그밖에 3음보격의 변형이나 4음보격의 변형을 보여주는 작품도 있다.

그런데, 우리의 주목과 관심을 끄는 것은 古典詩歌의 기본적인 울격 형태를 그대로 밟고 있는 3음보격이나 4음보격의 작품이 아니라, 그것의 변형이나 각 음보의 결합을 보여주는 작품들이다. 3음보나 4음보의 울격을 규칙적으로 밟고 있는 시는 傳統的 律格의 창조적 계승이라기 보다는 그 답습에 불과한 것이고, 그렇지 않은 시 즉 변형과 결합을 보여주는 시가 오히려 전통적인 울격형

태를 창조적으로 계승하고 있는 것으로 보아지기 때문이다.

永郎의 詩에서 발견되는 3음보격의 변형은 앞에서 이미 언급한 바와 같이, 「永郎詩集」(1935)의 맨 허두에 나오는 「동백넙에 빛나는 마음」과 같은 작품이고, 4음보격의 변형은 「마당앞 맑은 새암울」과 같은 작품이다. 그러면, 먼저 3음보격의 변형인 「동백넙에 빛나는 마음」에서 우리의 관심과 주목을 끄는 내용의 실체를 살펴보기로 하자. 그럼으로써 3음보격을 변형시킨 永郎의 의도도 알아낼 수 있다. 되풀이되지만 설명의 편의를 위해서 작품을 다시 전재하기로 한다.

내마음의 어둠듯 한편에 쫓업는
강물이 흐르네
도쳐오르는 아침날빛이 빨질한
은결을 도도네
가슴엔듯 눈엔듯 또 피스줄엔듯
마음이 도론도론 숨어있는곳
내마음의 어둠듯 한편에 쫓업는
강물이 흐르네³²⁾

이 작품을 다음과 같이 표기하면 완전한 3음보격이 된다는 것은 앞에서 이미 언급한 바와 같다.

내마음의 어둠듯 한편에
쫓업는 강물이 흐르네
도쳐오르는 아침 날빛이
빨질한 은결을 도도네
가슴엔듯 눈엔듯 또 피스줄엔듯
마음이 도론도론 숨어있는곳
내마음의 어둠듯 한편에
쫓업는 강물이 흐르네.

原詩에서 「강물이 흐르네」, 「은결을 도도네」 등은 그것이 비록 한 시행으로 독립되어 있지만, 안으로 한간 들여다 표기되어 있는 것을 보면, 그것은 결국 앞의 행에다 연속시킨 「쫓업는」, 「빨질한」이 각각 「강물이 흐르네」, 「은결을 도도네」의 앞머리에 붙어져야 한다는 뜻일 것이다. 3음보격의 울거울 밟으려한 영랑의 본 의도를 여기서도 뚜렷이 읽을 수 있다.

그러면, 3음보격을 原詩와 같이 변형시킨 永郎의 의도는 무엇인가? 永郎은 「쫓업는」, 「빨질한」과 같은 말을 행의 끝에다 놓음으로써 음성음 ‘ㄴ’이 주는 음악적(음성적) 효과를 노린 것 같다. 즉, 그는 시행의 끝에 ‘는’, ‘한’과 같은 유성음을 배치함으로써 리듬과 운율의 효과를 거두려한 것으로 보인다. 또 「쫓업는」과 「빨질한」을 시행의 끝에 연속시킴으로써 끝없이 흐르는 강물과 아침 햇빛의 빨작거리는 현상이 보다 선명하게 감각적으로 나타나는 효과가 거두어지고 있다. 그리고, 3음보의 짧은 시행을 4음보의 긴 시행으로 변형시킨 것도 「내 마음의 어둠듯 한 편에 끝없는」 강물이 흐르는 유장한 느낌을 효과적으로 나타내려 한 것으로 보인다. 상대적으로 다음 시행은 분단되어 자연히 2음보로 더욱 짧아졌는데, 이것은 강물이 흐르는 모습과 은결을 도도는 밝은 인상을 강

32) 이 작품의 울거 형태는 일찌기 趙東一 교수에 의하여 탁월하게 분석된 바 있다. 「우리 문학과의 만남」(서울, 弘盛社, 1980) pp.227-230 참조.

조직으로 나타내는 데 효과를 주고 있다. 「가슴엔듯 눈엔듯 또피 8줄엔듯」 이하의 두행은 이 시의 절정에 해당하는데, 이 두 행은 절정이므로 변형되지 않고 3음보격의 규칙이 정상적으로 지켜지고 있다. 그것은 절정답게 온전한 울격을 회복하고 변형으로 인한 不安定을 피하기 위해서다.

다음으로 4음보격의 변형인 「마당앞 맑은 새암을」을 보자. 되풀이되지만 먼저 작품을 전제하고 그것을 다시 음보 단위로 구분해 보이기로 한다.

◦ 마당앞

맑은새암을 드러다본다

저 김흔 명필에
사로잡힌 녀 잇서
언제나 머니 하늘만
내려다보고 계심 가티

별이 총총한
맑은새암을 드러다본다

저 김흔 땅속에
편히누운 녀 잇서
이밤 그눈 반짝이고
그의것몸 부르심 가티

마당앞
맑은새암은 내령혼의얼굴

◦ 마당앞/맑은/새암을/드러다본다

저김흔/땅필에/사로잡힌/녀잇서
언제나/머니하늘만/내려다보고/계심가티

별이총총한/맑은/새암을/드러다본다

저김흔/땅속에/편히누운/녀잇서
이밤/그눈반짝이고/그의것몸/부르심가티

마당앞/맑은/새암은/내령혼의얼굴.

이와 같이, 음보 단위로 구분해 보면, 우리는 이 시가 四音步格의 변형임을 쉽사리 알 수 있다. 그런데, 이 시는 그 변형의 원리에 있어서 분단의 원리만 사용되었고, 중첩(연속)의 원리는 사용되지 않았다. 「맑은 새암」의 영롱한 이미지를 나타내는데 보다 효과적인 형태는 간결한 표현 형태이다, 이것이 분단의 원리만 사용되었고 중첩의 원리가 사용되지 않은 이유이다. 그리고, 이 시가 만일 四音步格의 규칙을 충실히 따랐다면, 제2련과 제4련은 음보 단위로 구분해 보인 표기에서와 같이 2행이 되었을 것이다. 그러나, 제2련과 4련은 原詩에서와 같이 4행으로 되어 있다. 四行形의 모색을 꾸준히 시도한 영랑의 의도가 여기에도 나타난다 하겠다.

끝으로 各音步의 결합으로 이루어진 작품에서 그 결합의 실패와 의미를 살피기로 한다.

먼저 二·三·四音步의 결합으로 된 작품을 보자.

내마음을 아실이
내혼자스마음 날가치 아실이
그래도 어테나 게실것이면

내마음에 때때로 어리우는 티끌과
속임업는 눈물의 간곡한 방울방울
푸른밤 고히맺은 이슬가튼 보랏을
보벤듯 감추었다 내어드리지

아! 그림다
내혼자스마음 날가치 아실이
꿈에나 아득히 보이는가

향밖은 옥돌에 붙이달어
사랑은 타기도 하오련만
불빛에 연긴듯 희미론 마음은
사랑도 모르리 내혼자스마음은

〔내마음 아실이〕 전문

이 작품의 시적 가치는 곱고 아름다운 詩想에도 있지만, 세련된 언어와 실낱같이 이어지는 音樂性에도 있다.

四聯 三·四行으로 된 이 작품은 音步數에 있어서는 2·3·4 음보의 결합으로 이루어져 있다. 제 1련의 각행은 각각 2음보, 3음보, 3음보로 되어 있고, 제2련의 각행은 음보수가 많아져서 각각 4음보, 4음보, 4음보, 3음보로 되어 있으며, 제3련은 각행이 2음보, 3음보, 3음보로 되어 있어서 제 1련과 동일한 音步數의 반복이다. 마지막 연은 앞련의 音步數가 그대로 지속되어 2행까지 3음보로 되어있고 3행은 4음보로 약간 길어졌다가 끝행은 다시 3음보로 짧아지고 있다. 이러한 音步數의 등차에서 리듬의 기복이 생기고 운율의 장단이 이루어진다. 그리하여, 감미로운 음악성이 행과 행 사이, 연과 연 사이를 누비면서 흘러간다.

그런데, 音步數가 적은 짧은 詩行은 音步數가 많은 긴 詩行에 비해 비교적 짧은 호흡을 원하기 때문에 순간적이고 단편적인 인상과 감각을 나타내는 데에 적절한 형식이고, 반대로 音步數가 많은 긴 詩行은 音步數가 적은 짧은 詩行에 비해 비교적 긴 호흡을 원하기 때문에 생각이나 감정의 깊이를 나타내는 데에 적절한 형식이라 할 수 있다. 따라서 짧은 길이의 詩行은 가볍고 발랄하고 밝고 명량한 시적 인상을 주고, 긴 詩行은 무겁고 둔중하고 어둡고 음울한 인상을 주는 것이 보통이다.

이 시는 「내마음을 아실이」와 같이 2음보로 시작한다. 2음보의 짧은 길이는 정서를 인상적으로 나타내어 독자의 주의를 끄는 데 적절한 형식이다. 다음 행은 3음보로 길어져서 2음보의 촉급한 호흡에 변화를 주었다. 제2련에서는 「내마음의 티끌」, 「간곡한 눈물방울」과 같은 詩語들이 암시하고 있는 바와 같이, 작자의 피롭고 어두운 감정의 세계를 나타내는 데 필요한 만큼의 길이로 길어져서 4음보의 길이가 이루어졌다. 그런데, 이 4음보의 길이는 끝행에와서는 「보벤듯 감추었다 내어드리지」와 같이 3음보의 길이로 다시 짧아졌는데, 이것은 앞의 피롭고 어두운 정서의 색조가 지양되고

보다 밝은 정서의 색조로 전환되는 시적 내용과도 잘 어울리는 형식이라 할 수 있다. 또, 이 3음보에의 응결은 사랑하는 이에게 목숨같은 보람을 내어드리고자 하는 작자의 간곡한 마음의 응결상태와도 잘 어울리고 있다.

제3련은 제1련과 동일한 音步數의 반복이다. 「아! 그림다」의 「아!」는 3음보 내지 4음보의 길이로도 읽을 수 있는 단위인데, 「아! 그림다」의 2음보는 그 짧고 촉급한 호흡만으로도 그리움의 간곡함을 나타내는 데 적합하다. 마지막 4련은 제3행만 제외하고는 모두 3음보적인데, 여기서의 詩想은 제2련의 그것과는 대조적임을 주목해야 한다. 「향뎡은 옥홀에 불이달어/사랑은 타기도 하오련만」은 괴롭고 어두운 詩想과는 반대되는 시상이므로, 둔중한 느낌을 주는 4음보보다는 가볍고 밝은 느낌을 주는 3음보의 길이가 이루어졌다. 이 마지막 4련의 1·2·4행은 모두 3음보적인데 3행만이 유일하게 4음보로 되어 있다. 그럼으로써 반복되는 3음보의 단조로움에 변화를 주고 있다. 이와 같이 이 시가 자아내는 律格의 아름다움은 시의 意味內容과의 적절한 조화 밑에서 이루어지고 있음을 볼 수 있다.

다음으로 3음보와 4음보의 결합으로 이루어진 작품 하나만 더 보기로 하자.

바람에 나뭇기는 갈넌
 여울에 희롱하는 갈넌
 알만 모를만 쉬쉬고 눈물매즌
 내청춘의 어느날 서러운 손짓이여
 〈「四行小曲」 전문〉

四行單聯으로 된 이 시의 1행과 2행은 3음보적이고, 3행과 4행은 4음보적이다. 제1행과 2행은 音步數에 있어서 뿐만 아니라 音節數에 있어서도 3·4·2 音節도 되어 있어서 똑같은 형태로 반복되고 있다. 전체적으로 보아서 전반부는 행의 길이가 짧고 후반부는 갈수록 행의 길이가 길어지고 있는 것이 특징이다. 말하자면, 촉급한 호흡에서 완만한 호흡으로 전개되고 있다. 그리고, 시적 내용의 색상도 밝고 발랄한데서 어둡고 서러운 데로 이행되고 있다.

제1행과 2행의 3음보 형태는 나뭇기는 갈넌의 생동하는 모습을 나타내는 데에 적절한 길이의 형태다. 3음보 형태가 두번 되풀이 됨으로써 바람에 나뭇기는 갈넌과 여울에 희롱하는 갈넌의 동적인 모습을 두드러지게 나타낼 뿐 아니라 시의 음악적 울동이 보다 생생하게 살아나고 있다.

1행의 「바람에 나뭇기는 갈넌」은 2행의 「여울에 희롱하는 갈넌」으로 이어지는데 이른바 起에서 承으로의 전개다.

갈넌의 생동하는 모습과 반복되는 리듬의 효과를 나타내는 起·承의 전개가 끝나면, 보다 무겁고 침울한 느낌을 주는 4음보의 길이로 전환되는데, 여기서 정서의 반전이 일어난다. 「알만 모를만 쉬쉬고 눈물매즌」 감정의 전환으로써 정서는 고조되고 절정에 이른다. 마지막 행에 오면, 앞 행과 같은 4음보라도 音節數가 많아져서 행의 길이는 더욱 길어졌는데, 여기서는 갈넌이 「내 청춘의 서러운 손짓」으로 적절히 비유되면서 슬픔의 정조가 순화된다. 그러니까, 슬프고 무거운 감정을 나타내고 그 슬픈 무게를 지탱하기 위해 3행과 같은 4음보라도 행의 길이는 더욱 길어졌다고 볼 수 있다.

IV. 結 語

오늘날 永郎의 詩가 높이 평가되고 있는 것은 주로 언어의 精密性, 맑고 고요한 詩想, 굽고 부드러운 가락과 감각적 인상의 순수성 등에 기인하고 있겠지만, 다른 한편으로는 그의 詩가 우리 韓國 詩의 전통적 흐름에 깊이 接脈되고 있다는 점에도 있을 것이다.

그런데, 永郎의 詩가 우리 韓國 詩歌의 傳統性을 보존하고 있다는 사실은 누차 지적되어 왔으나, 실제로 그것에 대한 구체적인 내용은 지금까지 규명되지 못했던게 사실이다. 이에 本稿는 永郎 詩에 대한 보다 바른 이해를 도모하기 위한 작업의 일환으로 그의 詩에 나타난 傳統性의 내용을 구체적으로 살피려한 것이다. 문학 작품에 있어서 內容과 形式은 불가분의 것이지만 本稿에서는 편의상 二分法의 방법으로써 永郎 詩의 形態 즉 詩形과 律格만을 고찰의 대상으로 삼았다.

먼저 永郎 詩가 취하고 있는 詩形을 살펴보면 四行 詩(四行單聯)가 많고, 그렇지 않은 작품도 各聯의 行構成이 四行으로 이루어진 작품이 많다. 또 各聯의 行構成이 二行으로 된 것도 더러 있으나, 그런 작품들의 聯構成은 거의 대부분 四聯으로 된 것이 특징이다. 四行單 詩를 비롯해서 四行聯의 詩, 또는 四聯構成의 시를 통털어 四行形 또는 四行的 詩形이란 이름으로 부른다면, 이 四行形은 永郎 詩에 두드러지게 나타나는 詩形上的 특징이다. 이러한 詩形上的 특징을 통해서 볼 때, 우리는 永郎 이 四行的 詩形의 모색을 꾸준히 시도해 왔음을 알 수 있다.

그런데, 永郎이 시도한 이 四行的 詩形은 흥미롭게도 우리 한국 古典 詩歌의 四句體의 형식과 닮은 것이다. 韓國 古典 詩歌의 기본형이 四句體임은 주지하는 사실이다. 「黃鳥歌」, 「龜旨歌」, 「箜篌引」 등 古代歌謠를 비롯하여 「薯童謠」, 「風謠」, 「獻花歌」와 같은 鄉歌도 모두 四句體의 노래들이며, 高麗歌謠中 「가시리」, 「西京別曲」, 「鄭石歌」 등도 원가사는 每節이 四句體의 형식이다. 이 四句體야말로 古代 詩歌의 기본형으로 그것에서 다시 여러 異形이 파생된 것이다. 永郎 詩에 있어서 詩形上的 특징으로 나타나는 四行形은 바로 韓國 詩歌의 기본형인 四句體의 계승으로 보아 크게 잘못이 없는 줄로 생각된다.

永郎이 四行形의 詩形을 즐겨 사용한 데는 그만한 이유가 있거니와, 그것은 무엇보다도 이 四行形이 인간의 감정을 보다 효과적으로 나타내는 데 가장 적합한 형식* 즉 起·承·轉·結의 4단계로 인간의 감정을 응축시켜 표출하는 데 효과적인 형식이라는 데 있다. 古代歌謠의 母型인 四句體도 그렇거니와 이 四行形은 感情表出을 효과적으로 달성할 수 있는 형식이므로 그만큼 대중적이며 관습적인 형식이라 할 수 있다. 四行形은 대중의 唱和에 가장 적합한 歌形이기 때문에 그 持續性도 長久하여 現代 詩에까지 이어올 수 있었다고 생각된다.

다음으로 永郎 詩에 나타난 律格을 살펴보면 三音步格과 四音步格이 그 중심을 이루고 있음을 본다. 三音步格의 작품 또는 四音步格의 작품이 아닌 다른 작품에 있어서도 가장 많이 발견되는 음보수는 3음보 내지 4음보이다. 이러한 永郎 詩의 율격은 民謠를 비롯한 古 詩歌에 나타나고 있는 율격의 기본형태와 같다. 주지하는 바와 같이 傳統의 律格의 기본 형태는 三音步格과 四音步格이다. 민요는 三音步格의 민요와 四音步格의 민요로 크게 나눌 수 있으며, 高麗俗謠 및 景幾體歌는 三音步格이고

時調와 歌辭는 四音步格이다. 한 행을 이루는 음보수는 대개 2·3·4·5·6 음보 등이고 이 중에서 흔히 발견되는 것은 3음보와 4음보인데, 한 작품의 각 행이 3음보 내지 4음보의 되풀이로 되어 있는 것이 민요나 古詩歌의 律格上的 특징이고 이것이 傳統的 律格의 기본형태이다.

永郎詩에 있어서도 한 행을 이루는 음보수는 대개 2·3·4·5·6 음보 등인데 이 중에서 최빈수로 나타나는 음보수 역시 3음보와 4음보이다. 永郎詩에서 한 작품의 각 행이 3음보 내지 4음보의 되풀이로 되어 있는 작품 이외의 것은 대개 3음보 내지 4음보의 변형으로 이루어져 있거나 3·4 음보의 결합 또는 2·3·4 음보의 결합으로 이루어져 있다. 이 경우에 있어서도 音步數의 중심은 3음보 내지 4음보이다.

이와 같이 3음보 및 4음보의 율격을 규칙대로 혹은 변형과 결합의 형태로 따르고 있는 永郎詩의 律格은 民謠나 古詩歌의 律格形態를 이어받은 것이라 해도 좋을 것이다. 여기서 시인 자신의 傳統意識의 문제가 제기될 수 있으나, 전통은 民族의 내지 集團的 無意識 속에서 또는 한 詩人의 이면적 의식 속에서 끈질기게 흐르면서 後代로 이어져간다는 사실을 주목해야 한다.

이상으로 永郎詩의 傳統性을 주로 詩形과 律格面에서 살펴 보았거니와 여기서 남은 문제는 內容面에서 永郎詩의 傳統性을 살피는 일이다. 이 문제는 필자의 다음 課題로 남긴다.

參 考 文 獻

- 姜禹植, 姜禹植詩論, 서울, 民族文化社, 1983.
 金大幸, 「抒情民謠의 構造의 特性」국어교육 36호, 1980. 2.
 金允植·김현, 韓國文學史, 서울, 民音社, 1973.
 金俊榮, 韓國古典文學史, 서울, 금강출판사, 1971.
 金淸東, 金永郎全集·評傳, 서울, 文學世界社, 1981.
 金淸東, 韓國現代詩人研究, 서울, 民音社, 1977.
 朴龍喆, 朴龍喆全集, 2권, 詩文學社, 1940.
 徐廷柱, 韓國의 現代詩, 서울, 一志社, 1969.
 徐俊雙, 「永郎詩에 대한 比較文學의인 考察」, 국어교육 33호, 1978. 12.
 申庚林·鄭喜成, 韓國現代詩의 理解, 眞文出版社, 1981.
 鄭炳昱, 國文學散藁, 서울, 新丘文化社, 1958.
 鄭炳昱, 한국고전시가론, 서울, 신구문화사, 1979.
 鄭漢模, 現代詩論, 서울, 民衆書館, 1974.