

# 韓國 近代民謠詩攷

—岸曙와 耀翰을 중심으로—

李 庸 勳

## A Study on Modern Folk Poems of Korea

—Mainly on the poems of Anseo and Yohan—

Lee, Yong-Hoon

### Abstract

It is true that modern folk poems of Korea are the products of inherent autonomy of Korean poems. Modern folk poems written by Anseo and Yohan contain characteristics of folksong not only in forms but also in contents. One of the defects of these poems is the absence of populace and realities in them.

### I. 近代詩의 出發과 民謠的 指向

한국의 近代詩는 그 자체의 內在的 요인보다도 外在的 요인에 의해 형성되었다는 것이 지금까지의 일반적인 견해이다.

가령, 최초의 근대 시집이라 할 수 있는 岸曙의 「해파리의 노래」는 프랑스 象徵詩의 영향과 체험의 소산이고, 이 시집에 실려있는 「樂聲」<sup>1)</sup>은 岸曙 자신이 번역한 베를레노의 詩 「가을의 노래」와 매우 흡사한 작품이기도 하다. 또, 최초의 近代詩로 평가되고 있는 朱耀翰의 「불노리」는 上田敏이 번역한 볼포르의 散文詩 「兩替橋」와 부정할 수 없는 유사성을 지니고 있으며,<sup>2)</sup> 작자 자신도 「프랑스 상징주의의 作法에 따라 써본 것」<sup>3)</sup>이라 술회하고 있을 정도이다.

이처럼, 形成期의 近代詩가 海外詩로부터 영향받은 바가 많았음은 사실이다. 그러나, 그렇다고

1) 泰西文藝新報 16號, 1919, 2. 발표 당시의 제목은 「樂群」이 었으나, 「創造」 9호(1921, 5)에는 「樂聲」으로 改作 발표됨.

2) 鄭漢模, 韓國現代詩文學史, 서울, 一志社, 1974 pp.312~313.

3) 金炳翼, 韓國文壇史, 서울, 一志社, 1973, p. 46.

海外詩의 모방과 추종 일변도로만 나아간 것은 아니고, 어떤 점에선 傳統詩歌의 맥락을 바탕에 깔고 있었던 것으로 보인다. 岸曙와 耀翰이 보여주는 民謠에의 지향이 바로 그것이다.

傳統詩歌의 대표적인 장르가 民謠이고, 이 民謠야말로 민중의 생활 감정과 사상에 뿌리박은 민족적 노래임은 확인할 필요가 없다. 近代詩의 두 선구자 岸曙와 耀翰이 바로 이러한 민요에 대한 관심과 지향을 보이고 있는 것은 주목할 사실이다.

다음은 민중에 가까이 가려는 의지와 民謠에의 지향을 보이는 耀翰 자신의 발언이다.

둘째로 자백할것은 이삼년래로 나의 시를 민중에게로 더 가까이 하기위하여 의식적으로 노력한것이었다. 나는 우에도 말한바와가치 「개렴」으로 된 「민중시」에는 호감을 가지지 안었으나 시가가 본질적으로 민중에 가까울수 있는것이라 생각하며, 그러케 되려면 반드시 거기 담긴 사상과 정서와 말이 민중의 마음과 가치 울리는 것이라야 될줄 압니다. 그럼으로 이 책중에 「나무색이」, 「고향생각」등에 모흔 노래는 이편의미로 보아 민중에 가까이 가려는 시험이외다 4)

과거 우리사회에 노래하는 형식으로된 문학이 잇섯다하면 대개 세가지가 잇섯다 하겠습니까. 첫째는 중국을 순전히 모방한 한시요. 둘째는 형식은 다르나 내용으로는 역시 중국을 모방한 시도이요 셋째는 그래도 국민적 정조를 여간 나타낸 민요와 동요입니다. 그 세가지 중에 필자의 의견으로는 과거 우리 문학중 민요와 동요 가운데 예술적 독창성을 발견할 수 있다는 것만 지금 기억하시고 될수만 잇스면 그대로 당분간 믿어주시기를 바랍니다. 5)

이상과 같은 논지에서 우리는 耀翰이 자기 자신의 詩의 指向點을 「민중에 가까운 詩」 즉 민요에 두고 있었음을 알 수 있다. 詩란, 본질적으로 「민중에 가까울 수 있는 것」이라 하여, 民衆詩를 지향하고, 민요에 예술적 가치와 독창성을 부여한 것은 耀翰詩學의 중요한 핵심을 이루는 부분이다.

한편, 자기의 詩에 「民謠詩」라는 이름을 붙이기까지 한 岸曙는 그의 譯詩集 「잃어진 眞珠」 序文에서 民謠(民謠詩)에 대해 그 나름의 생각을 피력한 바 있는데, 이 序文에 따르면 「自由詩의 특색은 모든 형식을 깨뜨리고 시인 자신의 內在律을 重視하는데 반해 民謠詩는 그렇지 아니하고, 종래의 전통적 詩形(形式上條件)을 밟으며, 이 詩形을 밟지 않으면 民謠詩는 民謠詩다운 점이 없다」고 하였다. 그는 여기서 素月の 詩(「금잔디」, 「진달래 꽃」)를 예시하고 이어어 아래와 같이 말하고 있다.

純實한 심폴리티가 떠도는 고운 詩라고 하고 싶습니다. 單純性의 그윽한 속에, 또는 文字를 音調 고르게 여기저기 排列한 속에 限없는 다사롭고도 아릿아릿한 무드가 숨어있는 것이 民謠詩입니다 6)

여기서 「종래의 傳統的 詩形」이란, 그의 民謠詩에 나타난 기본 律格인 7.5調를 의미하는 것으로 보이고, 「純實한 심폴리티」란, 民謠形式의 간결성을 의미하는 것으로 짐작된다. 그리고, 民謠詩의 內容上의 특색으로 지적된 「限없는 다사롭고도 아릿아릿한 무드」란, 그의 여러 詩論에서 강조되고 있는 바 哀傷的 情調를 뜻하는 것으로 보인다. 이것은 그의 詩學의 골자를 이루는 부분이기도 하다. 宋穰은 이를 일러 일찌기 「氣分の 詩學」이라고 평한 바 있다. 7)

岸曙에 의하면, 詩란 「主觀的 情調의 표현」이고, 따라서 「理智의 산물」이 아니라 「情調의 산물」이

4) 朱耀翰詩集 「아름다운 새벽」 跋文, 1924

5) 朱耀翰, 「노래를 지으려는 이에게」, 조선문단, 창간호, 1924.

6) 金億, 「잃어진 眞珠」 序文, 平文館, 1924.

7) 송옥, 「氣分の 詩學과 뉴앙스의 詩學」, 文學評傳, 서울, 一潮閣, 1971.

다.<sup>8)</sup> 이러한 詩觀이 그의 民謠詩觀에도 그대로 나타난 듯하다. 그러므로, 民謠詩에 대한 그의 논지는 그의 詩論의 연장이고, 특히 그것은 民謠에 애착을 가지게 된 그의 자신의 심정적 내포가 잘 드러나 있어서 흥미롭다.

民謠는 현실적이고 일상적인 노래인데, 岸曙에 있어서 그것은 현실적이고 일상적인 노래가 아니라, 주관적 情調의 노래로 인식된 듯하다. 이런 점은 岸曙가 당대의 어느 시인보다도 리듬意識이 강했고, 따라서 그의 詩的 추구가 한국적인 것의 지향—민족적인 정신과 심령에 알맞은 詩形 및 운율의 창조<sup>9)</sup>에 있었다는 점에서 필연적인 결과라 할 수 있다.

耀翰이 민중에 가까히 가려는 의식의 바탕에서 민요를 지향했다면, 岸曙는 민족 고유의 정서를 추구하려는 감정의 바탕에서 민요를 지향했다고 할 수 있다.

아 물론, 岸曙와 耀翰이 보여주는 이와 같은 民謠에의 지향은 우리 近代詩가 西歐詩의 영향아래에 있던 당시의 상황을 염두에 둘 때, 우리 詩의 內在的 논리에 대한 인식과 자각으로 이해되며, 그런 점에서 중요한 의미를 갖는다.

그 의미를 朴喆熙는 다음과 같이 지적한 바 있다.

개념으로 된 민중詩(他說的 詩歌)를 거부하고 ‘민중에 가까울 수 있는’ 民衆詩에의 지향이 민요와 동요를 발판으로 나타났다고 할 때, 그러한 自說的 과정이 곧 近代詩 형성의 다이내미즘의 한 원천임을 말할 나위도 없다.<sup>10)</sup>

民謠的 지향의 과정이 近代詩 형성의 다이내미즘의 한 원천이라는 지적은 적절한 것으로 받아들여진다.

近代詩 形成期에 민요라는 전통적 詩歌장르가 채택되었다는 것은 한마디로 自己固有價値 意識, 自主의 요구를 뜻하며, 또 그것은 한국 근대시가 내재적 자율적 바탕과 논리를 포회하고 있었다는 의미로 귀착된다.

민요적 형태는 「잠재적인 민중의식을 자연스럽게 드러내는 데 가장 알맞은 형태이며, 그만큼 自說的이고 共感的인 리듬이다.」<sup>11)</sup> 처음에 西歐 近代 自由詩를 시도하던 岸曙와 耀翰이 이같은 「自說的이고 共感的인 리듬」을 추구하기에 이른 것은 바로 自己固有價値의 意識, 자주적 요구에서 비롯된 것으로 생각된다.

이런 점에서 「近代詩는 民謠와 줄곧 아주 다른 길로 갔으며 民謠는 마치 존재하지 않았던 것처럼 출발했다.」<sup>12)</sup>고 한 어느 연구가의 지적은 再考되어야 하리라고 본다.

民謠詩는 岸曙와 耀翰에서부터 素月을 거쳐 巴人, 露雀 등의 호응을 얻음으로써 20年代詩의 주류적인 위치를 차지하기에 이르렀으며,<sup>13)</sup> 나아가 永郎, 白石, 庸岳, 未堂, 木月에까지 그 맥이 이어지고 있음을 상도할 때, 근대시는 「민요와 줄곧 아주 다른 길을 간 것」이 아니라, 민요를 기반으로 전개되었으며, 민요라는 자기 고유 가치에 대한 인식과 더불어 그 傳承의 길을 밟았다고 해도 좋을

8) 金億, 前掲書

9) 金億, 「詩形의 韻律과 呼吸」, 泰西文藝新報 14號, 1919. 1. 13.

10) 朴喆熙, 「近代詩의 形成攷」, 국어국문학회편, 現代詩研究, 서울, 正音社, p. 46.

11) 上掲書 p. 43.

12) 趙東一, 「民謠와 現代詩」, 創作과 批評 16호, 1970, p. 69.

13) 鄭漢模, 金容稷編, 韓國現代詩要覽, 서울, 博文社, 1975, p. 57.

것 같다.

素月이 민요를 잘 계승하고 있다는 평가는 이미 일반화되어 있으며, 永郎, 未堂같은 詩인들이 민요시의 영향을 받아 그들의 詩的 據點을 마련했다는 사실도 공인되고 있다.<sup>14)</sup> 未堂은 그 자신의 詩와 精神에 영향을 준 시인의 한 사람으로 耀翰을 꼽고, 耀翰의 「民謠風의 詩들에서 보이는 우리 民謠의 質이 잘 배어 있는 傳統的 語風들도 나는 그때 많이 좋아하였고, 지금도 역시 그렇다.」<sup>15)</sup>고 고백한 바 있다.

이러한 점으로 볼 때, 한국의 근대시는 韓國詩의 전통적 맥락과 문맥에서부터 일탈하지 않았으며 西歐詩는 다만 우리 詩에 근대적 變數를 가져다준 요인에 불과한 것이었다고 할 수 있다. 그러니까, 民謠詩의 출현이란, 西歐的 詩風이 우리의 감성적 풍토와 체질에 얼마나 동떨어진 것이었는가에 대한 반증이라 말할 수 있다. 자유시가 西歐詩와의 타율적 접촉에서 출현된 것이라면, 民謠詩는 우리 詩의 전통적 맥락을 찾으려는 의식지향에서 출현된 것이라 하겠다.

따라서, 岸曙와 耀翰이 보여준 民謠에의 지향은 내재적 바탕과 전통적 맥락에 있어서의 우리 詩에 대한 각성임은 물론, 결과적으로 西歐詩의 극복이라는 의미도 함께 지닌다. 그러므로, 民謠詩는 韓國詩의 자율적 형성을 향한 욕구에서 발생한 것으로 이해된다.

## II. 近代民謠詩의 民謠的 特性

### A. 形式面

岸曙나 耀翰의 민요시에는 형식면에 있어서 민요의 律格構造가 그대로 드러나고 있다. 이점을 살피기 위해 먼저 민요의 기본 울격 구조를 알아보는 것이 순서일 것 같다.

민요를 비롯한 우리 나라 傳統詩歌의 律格을 형성하는 단위는 音節이 아니라 音步이다. 이러한 사실은 音步律이라는 새로운 방법이 등장한 이래 분명해졌다.<sup>16)</sup>

音步란 律格의 規則이 반복되는 최소의 단위이고,<sup>17)</sup> 이러한 단위가 바로 민요의 울격을 구성하는 기본적 마디가 된다. 한 音步는 音節數에 있어서 일정하지 않지만, 하나의 표준으로 삼을 수 있는 기준 音節數는 四音節이고, 이 四音節 一音步가 대부분의 민요가 갖는 律格의 구성 단위라 할 수 있다.<sup>18)</sup>

그런데, 音步數의 문제 즉 音步의 규칙이 어떻게 이뤄지고 있는가가 문제의 쟁점이다. 趙東一 교수의 주장에 따르면, 전통적 울격의 기본 형태는 三音步格과 四音步格이다.<sup>19)</sup>

예컨대

14) 朴好泳, 「韓國 근대 民謠詩의 位相」, 조선일보, 1979, 1, 9.

15) 鄭漢模, 金容稷, 前掲書, pp. 459~460. 再引用.

16) 종래의 音數律의 방법을 비판하고 音步律의 방법을 모색한 최초의 업적은 鄭炳昱 「古詩歌音韻論序說」(國文學叢書, 서울, 新丘文化社, 1959)이다.

17) 金大幸, 「抒情民謠의 構造的 特性」, 국어 교육 36집, 1980, 2, p. 121 참조.

18) 金大幸, 上掲文, pp. 121~122. 또는 趙東一, 「현대시에 나타난, 전통적 울격의 계승」(우리문학과와의 만남, 서울, 弘盛社, 1980, p. 210)

19) 趙東一, 우리문학과와의 만남, p. 210.

- (1) 아리랑/아리랑/아라리요//  
아리랑/고개로/넘어간다//  
(2) 내려가는/신감사야/올라가는/구감사야//

와 같이 三音步格과 四音步格이 민요에서 발견되는 최빈수의 音步數인 것으로 보인다.

그러나, 金大幸 교수에 의하면, (1)과 같은 三音步格은 그 예가 희소하여 주로 旋律謠에서만 발견되며, 樂譜로 採錄될 때는 四音步格에 해당하는 형태가 되고, (2)와 같은 四音步는 二音步의 倍數 즉 二音步라는 기본 구조로부터 變形生成된 형태이다. 그래서, 그는 三音步格과 四音步格의 가능성을 부정하고 二音步格을 민요의 音步構成의 최소 단위로 보았다. 즉, 민요가 律格的일 수 있는 音步의 구성은 二音步 對應을 기본 단위로 하며, 二音步 對應의 連疊이 곧 민요의 울동을 이룬다고 하였다.<sup>20)</sup> 필자는 金大幸 교수의 이같은 견해를 정당한 것으로 받아드리고자 한다. 가령, 앞(2)는 네 개의 音步로 구성되었으나, 네 개의 音步가 의미상으로는 두 부분(각 二音步로 된)으로 나뉘어져 있음을 볼 수 있는데, ‘내려가는 신감사야’는 두개의 音步배열이 기본 구조이고, ‘올라가는 구감사야’는 그 기본 구조의 두번째 되풀이로 볼 수 있기 때문이다.

요컨대, 민요의 律格은 二音步 並列의 連疊을 기본 구조로 하고 있다.

岸曙와 耀翰의 민요시에는 이와 같은 민요의 律格構造가 그대로 드러나고 있는 것이다. 먼저 耀翰의 다음 시를 보자.

뒷 동산에 꽃 캐러  
언니 따라 갔더니  
솔가지에 걸리어  
다홍치마 찢었읍네.

누가 행여 불가하여  
즈름길로 왔더니  
오늘따라 새 비는 님이  
즈름길로 나왔읍네.

뽕밭 옆에 김 안메고  
새 비러 나왔읍네.

〈부끄러움〉 전문)

이것은 朱耀翰의 시 「부끄러움」의 전문이다. 편의상 다음과 같이 音步單位로 띄어 쓰기를 해보이면, 이 시의 律格이 정상적인 二音步格임이 확연히 드러난다.

뒷동산에 꽃캐러  
언니따라 갔더니  
솔가지에 걸리어  
다홍치마 찢었읍네.

20) 金大幸, 前揭文, pp.123~124.

누가행여 불가하여  
 즈름길로 왔더니  
 오늘따라 새비는님이  
 즈름길로 나왔읍네.

뽕밭옆에 김안메고  
 새비러 나왔읍네.

각 詩行의 音步數는 二音步이고 행이 진행됨에 따라 二音步 並列의 連疊을 이루고 있어서 민요 율격의 기본 구조가 그대로 나타난다. 더우기 二音步씩으로 행이 구분되고 있는 것은 우연이 아니고 (시형식미를 위한 작자 자신의 의도적 배려의 결과이기도 하지만) 二音步格이 기본 단위인 傳統律格 意識이 잠재적으로 연맥되면서 나타난 현상이라 볼 수 있다.

각 音步의 音節數는 일정하지 않아, 三音節에서 五音節까지의 변화가 있다. 이처럼 各 音步는 일정하지 않은 音節數로 되어 있으나, 기본적인 音節數는 최번수인 四音節이어서 音讀에 있어서는 四音節의 길이로 입어야 함은 물론이다.

이 시에는 律格뿐만 아니라, 構成法에 있어서도 민요의 특성이 그대로 드러난다. 민요의 구성 원리는 並列의 構造인데,<sup>21)</sup> 이 작품 역시 並列의 구조를 이루고 있다.

<술가지에 걸리어> <다홍치마 찢었읍네>와 같은 因果關係의 병렬 뿐만 아니라, <오늘따라 새비는님이/즈름길에 나왔읍네> <뽕밭 옆에 김 안 메고/새비러 나왔읍네>와 같이 同質의인 의미가 반복 병렬되어 민요에서 볼 수 있는 敷衍의 특징과 形式美가 그대로 나타나고 있다.

다음과 같은 岸曙의 시에도 민요의 律格과 구성의 특징이 두드러진다.

① 山에는 靑靑  
 풀잎사귀 푸르고  
 海水는 重重  
 흰거품 밀려든다.

山새는 리리  
 제 흥을 노래하고  
 바다엔 흰꽃  
 옛길을 찾노란다.

<「오다가다」 일부>

② 여불쇼 西關아가씨  
 永明寺 牧丹燐엔  
 오늘도 넘는해가 쌀햇케 불이붓소

西山에 불이붓고  
 東山에 불이붓고  
 大同江 북판에도 불빛이 붓소구료

21) 上揭文, p. 132 (金大幸교수에 따르면, 並列의 구조는 형태면과 의미면에 모두 작용하는 構成原理이며, 형태의 並列에는 音韻, 語彙, 統辭, 聯 등의 並列이 있고, 의미의 並列에는 反複, 展開, 對應 등의 병렬이 있다.)

여복소 西關아가씨  
 이내의 열여덟엔  
 하소연한 心思의, 불길이 타는구로

〈여복소 西關아가씨〉全聯

먼저 ①과 ②를 비교할 때, ①은 각 행이 二音步格의 율격구조이고, ②는 각 편의 첫째행과 둘째행은 二音步이고 세째 행은 四音步로서 二音步와 四音步가 섞여 있다.<sup>22)</sup>

그러나, ②에서 세째 행의 四音步 배열은 시 형식의 단조로움을 피하려는 작자의 배려에서 나온 구성에 불과하고, 또 四音步는 二音步의 倍數로 볼 수 있기 때문에 ②의 기본 율격 역시 二音步格이라 할 수 있다. 따라서, ①과 ②는 二音步格으로서 율격 구조가 같다.

그리고, 위의 작품에서 ①은 의미 없는 餘音인 〈靑靑〉, 〈重重〉, 〈리리〉 등과 같은 민요의 가장 소박한 並列構造인 音韻의 並列을 이루고 있어 直截的인 운율의 효과를 거둔다. 뿐만 아니라, 〈山—海水·풀잎사귀—흰겨풀·山새—흰뚝〉등과 같이 어휘의 병렬도 보이고 있다.

②역시 민요와 같은 並列構造를 이룬다. 〈여복소 西關아가씨〉라는 향토적 정서를 담은 표현이 반복적으로 병렬되어 있고, 특히 〈불이 붓고〉라는 동일한 핵심어에 의한 병렬관계<sup>23)</sup>는 〈불이 붓고—불이 붓고—불빛이 붉소구로〉와 같이 의미가 강화되고 고조되는 점층적 효과를 거둔다.

이와 같이, 岸曙와 耀翰의 민요시는 민요의 律格과 構成의 형식을 확실히 드러내고 있다.

## B. 內容面

형식면에서 뿐만 아니라, 내용면에 있어서도 岸曙와 耀翰의 시에는 민요적 특성이 두드러진다. 이 점을 간단히 살피기로 한다.

① 강남제비 오는날  
 새옷넙고 솟갸고  
 처녀색시 앞뒤서서  
 우리누님 뒷산에 갖네.

가서 울출 알았더니  
 흙덥고 금잔의 덜러  
 병풍속에 그린담이  
 우더라도 못온다네.

섬돌우에 봉사꽃이  
 피더라도 못온다네

〈주요한, 「가신 누님」全聯〉

② 다복다복 다복너야 너어딜 울고가나  
 우리엄마 몸진골에 젖줄바래 울고가네

22) 二音步와 四音步를 혼합시킨 並列形態는 金億이 흔히 사용하고 있는 형식인데, 예컨대 그의 詩 「三水甲山」이 여기에 든다.

23) 동일한 核心語에 의해서 並列이 이뤄지는 것은 민요의 기본적인 構成原理로 작용하고 있다. (金大幸, 前揭文 p.137 참조)

다복다복 다복너야 너의엄마 오마더라  
언제한번 오마더고

.....  
병풍에 황계닭이 왜치거든 오마더라  
병풍에 그린닭이 왜치기가 어이쉽나

(강원도 민요)

①은 耀翰의 작품이고 ②는 강원도 민요이다.

이 두 작품을 지배하는 모티프는 절망과 哀恨의 情調이다. 哀恨의 情調은 우리 나라 민요가 가지는 특질의 하나라 할 수 있다. 鄭漢模 교수는 「불행하고도 悲劇的인 생활과 사랑의 哀恨」을 우리 민요의 가장 현저한 특질로 꼽고, 우리 민요의 태반을 차지하고 있는 內房謠, 情戀謠는 그 모두가 불행하고도 비극적인 哀恨이 아닌 것이 없다고 하였다.<sup>24)</sup>

특히, 哀恨의 情調은 인간이 숙명적으로 가지게 되는 시간의 限界意識에서 기인되는 수가 많다. 時間 限界意識에서 오는 절망적인 탄식은 인간 생명의 한계인 죽음의 문제와 결부될 때, 가장 비극적인 절망의 애한으로 표출된다.

위의 두 작품은 이러한 절망의 애한을 노증하고 있으며, 특히 죽음이라는 시간의 限界性에서 오는 절망적인 의식이 모티프가 되고 있다는 점에서 이 두 작품은 일치하고 있다. 血肉을 여인 어린 소년이 作中話者가 되고 있다는 점도 동일하다.

①에서 作中話者인 소년은 누나의 죽음을 한하고, 한번 죽으면 다시 돌아올 수 없다는 인간의 비극적인 한계를 슬퍼한다. 어머니를 여윈 어린아이의 슬픔을 대화 형식으로 표현한 ②에서도 이점은 같다. 더우기 ①의 「병풍에 그린 닭이 우더라도 못온다」는 것은 ②에서 보는 바와 같은 민요적인 표현임이 확실하다.

다음과 같은 岸曙의 작품 역시 時間限界에서 오는 절망 의식이 모티프가 되고 있다.

꽃은 피어  
하얀엽시 기울고  
열여섯의  
봄날은 점으렸소.

내려서는  
녹는 南國의 눈이라  
열일곱의  
꿈은 잠간이었소

나물군의  
꿈은 노래가락에  
열여덟도  
어느덧 넘어가오

<「지는몸」全聯>

24) 鄭漢模, 現代詩論, 서울, 民衆書館, 1974, p.162.



시간의 무상함과 청춘의 허무함을 노래한 이 작품의 모티프 역시 時間限界에서 비롯되는 절망 의식이다.

이처럼, 민요가 갖는 특성으로서의 哀恨의 情調가 이들의 작품에 그대로 나타나고 있음은 주목되는 사실이다. 물론, 이같은 哀恨의 情調는 비단 時間限界性에서 뿐만 아니라, 自然과 愛情 등 다른 여러 영역에 걸쳐서 두루 나타나고 있는 정서적 현상이라는 것은 말할 나위도 없다.

### Ⅲ. ‘民衆 및 ‘現實’不在의 노래

岸曙와 耀翰의 민요시가 민요적 특성을 확실하게 드러내고 있다는 것은 어느 면에서는 그들의 민요시가 갖는 시적 결합으로 지적될 수 있을 것이다. 民謠的인 언어와 가락과 정조를 충실하게 따르고 있다는 것은 민요의 재생 또는 민요의 복원적 의미 이상의 것이 될 수 없기 때문이다. 중요한 것은 민요의 재생이 아니라 민요의 극복이고 그것의 창조적인 계승인 것이다. 다시 말해서, 「민요적인 언어와 가락과 정조를 어떻게 近代詩로 살려 놓았는가」<sup>25)</sup>하는 점이 중요한 것이다.

이런 각도에서 보면, 사실 岸曙와 耀翰이 산출한 민요시는 민요의 창조적 계승이라기보다는 민요의 재생에 불과하고, 따라서 近代詩다운 형태나 내용을 갖춘 작품으로 평가되기는 어려울듯 하다.

그러나, 이런 점을 들어 일방적으로 岸曙나 耀翰의 민요시를 비판한다면, 그것은 당시의 詩의 草創期的 상황을 전혀 망각한, 비판을 위한 비판에 불과한 것이라 생각된다. 왜냐 하면, 민요의 극복을 통한 近代詩로의 變容作業에 대한 책임을 민요시의 첫 담당자인 岸曙와 耀翰에게 강요한다는 것은 무리이기 때문이다. 당시는 근대시의 초창기였고, 西歐詩의 소화에도 급급했던 때였다.

민요의 극복 작업은 그래서 달리 고려되어야 할 문제이고, 오히려 이들의 뒤를 따른 후속 詩人들에게 돌려야 할 문제라고 생각된다. 그래서, 여기서는 각도를 달리하여 민요적 본질을 바탕으로 하여 이들의 민요시가 드러내는 결합을 살펴보고자 한다.

민요는 民衆生活과의 생생한 관계를 유지하는 현실적이고 일상적인 노래이다. 그러므로, 삶의 現實性을 그대로 긍정하며, ‘현재 여기 있는’ 자기자신을 충실하게 표현한다. 그래서, 超自然的인 幻想이나 종교적인 永遠性을 추구하는 그런쪽으로 관심을 집중하지는 않는다. 민요의 관심은 언제나 ‘저기 저쪽의 세계’가 아니라, ‘지금 이곳’의 현실이다.<sup>26)</sup>

민요가 보다 선명한 직접성과 리얼한 명확성을 획득하게 되는 것은 그 때문이다. 岸曙와 耀翰이 민요 장르를 택한 것은 이러한 점에서 바람직한 시적 포즈였다 하겠으나, 그들의 민요시에는 이러한 현실주의적 민요적 속성이 배제되고 있는바, 여기서 우리가 주목해야 할 사실은 그들의 민요시에 우리 민요의 현저한 특질로서의 哀恨의 情調가 쉽사리 받아들여졌으면서도 그 다른 특질로서의 현실적인 속성이 배제되고 있었다는 점이다.

當爲的 문제에 있어서, 근대 민요시가 民謠에서 받아들여야 할 것은 그 情調的인 속성보다는 현실적인 속성이라 생각된다. 물론, 哀調를 띤 情調的인 면이 근대 민요시에 쉽사리 그리고 강하게 받아들여진 것은, 그것이 우리 민족이 고유하게 길러온 정조와 깊은 관계를 가진 탓으로도 볼 수

25) 上揭書, p.170.

26) 趙東一, 우리 문학과의 만남, pp. 104~105.

있다. 그러나, 그렇다고 民謠의 현실적인 속성이 우리 민족의 의식이나 心性構造와 전혀 관계가 없다는 논리는 성립되지 않는다.

아뿔튼, 다음 詩에서 볼 수 있는 것처럼 岸曙와 耀翰의 민요시는 현실주의적인 民謠의 속성이 배제된, 情調主義에 치우친 ‘現實不在’의 노래가 되고 있다.

살악눈 오는 밤에  
나와 만나러  
고개고개 뒤넘어  
그대가 왔고

자른담 소소울제  
나는 그대를  
산고개 바라주며  
잘가라 했소

눈오는 밤이 되면  
그새의 일이  
아니나 니치우고  
다시금 생워.

〈金億「山고개」全聯〉

시를 「情調의 音樂의 表白」<sup>27)</sup>이라고 정의한 詩人답게 岸曙는 이 시에서 지나간 사랑과 옛 이별의 슬픈 情恨을 노래하고 있다.

岸曙는 지난 날에 대하여 애뜻한 情感을 가지고, 언제나 지난날을 되돌아보려는 過去指向의 태도를 취한다. 그래서, 그의 詩想은 주로 過去指向의이다. 과거의 時點에서 출발하여 과거의 時點으로 귀착하는 것이 그의 詩想의 특징이다. 시간의 중심은 과거이고, 과거가 중심이 되어 있기 때문에 모든 것은 과거로 집중하고 과거를 중심으로 詩想이 전개된다. 위의 詩 역시 그러하다.

이러한 데서는 미래는 없고, 미래가 없기 때문에 歷史意識은 더욱 있을 수 없으며, 현재는 오직 과거의 증속적 시간에 불과하다. 현재가 과거의 증속적 시간에 불과하므로, 미래가 없는 것처럼 현재도 실질적으로 없는 것과 같다.

耀翰의 작품도 과거로 귀착하는 詩想을 보인다.

지금에도 못잊는 것은  
안개속에 돛달고 가던배

바람도없는 아침물결에  
소리도없이 가버린 배

배도가고 세월도 갔건마는  
안개속 같은 어린적 꿈은

옛날에 돛달고 가던 배같이-

27) 金億, 「잃어진 眞珠」序文

안개속에가고 오지않는 배같이-

〈주요한, 「지금에도 못잇는 것은」全聯〉

지나간 어린 시절의 꿈을 잊지 못해하는 哀恨의 情調가 이 시를 꿰뚫고 있는 구조적 흐름이다. 哀恨의 情調는 흔히 비현실적 태도를 취함으로써 과거를 미화하고 과거를 지향하는 특성을 지닌다.

愛情을 주제로 하는 戀歌風의 시에 있어서도, 岸曙와 耀翰은 ‘지금 여기 있는’ 현실적인 사랑이 아니라 ‘지나간 과거의’ 사랑을 곧잘 노래한다. 또, 사랑의 성취보다는 실연의 아픔, 만남의 기쁨보다는 이별의 슬픔을 노래하고 있다. 이러한 성향은 民謠와는 아주 다르다. 民謠에는 지나간 과거의 사랑이 아니라, ‘지금 여기 있는’ 현실적인 사랑이 줄곧 노래된다.

가령, 「유자야 탕주는 의가 좋아 한 쪽지에 잠이 드네/처자 총각은 의가 좋아 한베개에 잠이 드네」와 같이, 사랑의 현장이 노래되고, 그래서 이별후의 사랑이나 지나간 사랑에 대한 그리움 또는 失戀의 슬픔같은 것은 民謠에는 있을 수 없다. 민요에는 모내기를 하면서 부르는 모노래에 특히 戀歌風이 많은데, 이는 사랑이 현실적인 일(노동)과 함께 이루어지고, 일상적인 현실생활과 밀착되어 있다는 것을 증명한다.

그러나, 근대 민요시에는 民謠가 지닌 이같은 현실적인 건강함이 배제되어 있을 뿐아니라, 民謠의 한 본질적인 성향인 民衆生活과의 생생한 관계 유지도 이뤄지지 않고 있다. 民衆生活과의 생생한 관계 유지가 이뤄지지 않고 있다는 것은, 그만큼 그들의 詩的 想像力이 삶의 현장으로부터 멀리 떨어져 있다는 것을 의미하며, 개인적인 情調主義에 치우치고 있었다는 것을 뜻한다.

民衆의 생활 감정으로부터 멀리 떨어져 있다는 이같은 판단은 다음 시를보면 확실한 것으로 드러난다.

마른뉘에 물주는뜻은  
님그리는 마음이지요.

꽃필제 오시마한  
님그리는 마음이지요

마른뉘에 물을준다고  
꽃필리도 만무하지만

방울방울 지는눈물에  
행여라도 꽃필가하여

가서안을 닦이언마는  
행여라도 오실가하여.

〈주요한, 「마른 뉘에 물주는 뜻은」全聯〉

耀翰의 이 시는 어느 모로 보나 民謠에 가까운 민요시로서의 성격을 확실히 하지만, 民衆의 생활 감정을 집약하고 표현한 시라고는 할 수 없다.

耀翰은 시의 본질은 民衆的이라고 하여, 民衆에의 접근을 최대의 詩的 指向點으로 삼았던 시인이다. 그럼에도, 그의 詩的 指向은 民衆으로부터 멀리 떨어져 있었으며, 민중의 생활 감정과는 無緣

한 곳에 있었다. 岸曙 역시 그러하다. 개인적 감정에 치우쳤던 그들이기에 그들은 한결같이 주관적인 情調主義로 흘렀고, 현실이나 역사 상황에 대해서는 깊은 통찰을 기울이지 않았던 것이다.

그 결과, 「감발을 하고서 주먹을 쥐고/용감하게도 넘어간다//...//아버지 어머니 어서 오소/북간도 벌판이 좋다더라//쓰라린 가슴을 움켜쥐고/백두산 고개로 넘어간다」와 같이, 日帝의 통치로 인한 民衆의 고통과 민중의 울분을 집약 표현하고 식민지 현실에 저항하는 그런 작품이 그들에게는 있을 수 없었다. 일제시대의 민요인 이노래는 삶의 근거를 상실한 민중의 고통과 수난의 모습을 선명하게 표현하고 있으며, 그야말로 「모든 詩語가 추방되는 쓰라림으로 전율하고 있다.」<sup>28)</sup>

그러나, 岸曙와 耀翰에 의해 산출된 민요시는 당대의 식민지 현실에 대한 인식도 민족 사회의 역사적 상황에 충실한 실천적 내용도 결여하고 있다. 한 마디로 그들은 ‘現實’ 및 ‘民衆’不在의 노래를 불렀던 것이다. 耀翰의 「민중에 가까히 가려는」 詩의 한계가 여기에 있다 하겠다.

耀翰은 民衆에 가까히 가려는 시를 지향했으면서도 오히려 민중으로부터 소외된 개인의 정서나 고립을 노래하는 경우가 많았다. 民謠詩 또는 民衆詩에 대한 인식은 오히려 民衆意識의 현상과는 관계없는 방향에서 이루어졌다고 할 수 있다. 구체적으로 말해서 그는 漢字語의 배제나 거기 따른 순수한 우리말의 구사 또는 밝고 건강한 감정에서의 지향을 民衆에 이르는 詩의 길로 생각했던 것 같다.

이러한 혐의는 민중에 가까히 가려는 의식의 소산이라고 스스로 말한 「아름다운 새벽」속의 〈고향생각〉, 〈나무색이〉 편의 작품들을 보면 확연해진다. 이 일련의 작품들은 밝고 건강한 색채를 띠고 있음은 물론, 거기에는 한문투의 표현이 배제되고 순수한 우리말이 구사되고 있음을 본다. 또, 이런 면에 주목할 만한 시적 성과도 그는 보여준다. 특히, 耀翰은 순수한 우리말의 구사에 뛰어난 솜씨를 보인 시인이었다. 〈봄달잡이〉 〈나무색이〉 〈풀엄〉과 같은 표현들이 그러한 예로 지목된다. 鄭漢模 교수도 耀翰이 지향한 民衆詩의 실상을 리듬의 단순화, 이해하기 쉬운 한국어 생활어, 순수한 한글 표기 등에서 찾고 있다.<sup>29)</sup>

이로써 볼 때, 그의 민중에의 지향은 껍은 관념적인 것이었고, 또한 「민중에 가까히 가려는 시」의 실제 역시 民衆意識의 현상과는 동떨어진 자리에 위치하고 있었음을 알 수 있다. 이것은 民謠의 본질적 측면인 民衆的 내지 現實主義의 속성이 배제되고 있었음을 의미한다.

문학이란, 당면한 현실에 대한 對應의 한 형태이다. 이같은 문학의 현실에 대한 對應의 자세는 특히 식민지적 민족 현실이라는 狀況下에 있어서는 매우 중요하고도 바람직한 것으로 받아들여진다

이러한 점에서 다만 개인적 情調의 포출과 ‘現實’ 및 ‘民衆’不在의 노래로 일관한 岸曙와 耀翰의 민요시는 결과적으로 식민지 지식인의 허구성을 드러낸 데에 불과한 것이었다는 비판을 외면할 수는 없을 것 같다.

이러한 판단에서 나온 것으로 짐작되는 다음과 같은 지적은 이 글의 논지에 크게 참고된다.

그들은(岸曙와 耀翰-필자註) 아무리 당시 상황이 준엄한 검열과정하에 있었다 치더라도, 萬海나 尚火, 陸史가 보여주던 抗日的인 울분의 토로, 또는 풍자나 해학으로 그 나뭇의 소리를 지녀야 했다. 더구나 그들이 풍자, 반역의 성질을 띌 수 있었던 민요의 장르를 택하고, 마치 민중의 선도자인양 「민중」을 부르짖

28) 趙東一, 「民謠와 現代詩」 創作과 批評, 16호, 1970, p. 66.

29) 鄭漢模, 國韓現代詩文學史, p. 332.

고 일어난 만큼 더욱 절실히 그것은 필요했던 것이다.<sup>30)</sup>

岸曙와 耀翰은 민요적 지향을 통해서 민족 정서와 전통적 美의 세계를 추구하고 형상화 하는데 어느 정도의 성과를 거두고는 있으나, 그리고 또 素月, 巴人, 露雀 등을 거쳐 後代의 詩人들에게 지속적으로 영향을 끼치긴 했으나, 그들은 抒情主義, 情調主義 일변도로 나아감으로써 ‘현실’ 및 ‘민중’부재의 노래를 부르는 데에 그쳤으며, 그 결과 그들의 민요시는 민족 사회의 역사적 현실에 충실한 실천적 내용을 결여하고 있었던 것이다. 이런 점은 岸曙와 耀翰이 산출한 근대 민요시의 특성이자 한계로 지목된다.



30) 朴好泳, 前掲文, (朝鮮日報, 1979.1.9)

