

岸曙詩의 硬直性에 관한 一考察

김 은 철

<目 次>

- | | |
|-------------------|-----------------------|
| 1. 서 론 | 2-3. 작품에 나타난 율격의 양상 |
| 2. 안서의 율격이론과 그 실제 | 3. '님' 인식의 유형성과 구조의 단 |
| 2-1. 詩認識의 편협성 | 순성 |
| 2-2. 율격의 이론과 그 한계 | 4. 결 론 |

1. 서 론

지금까지 안서에 대한 연구는 주로 비교문학적인 입장에서 상징주의 이론의 수용이라는 측면으로 이루어져 왔다.¹⁾ 물론 한국 근대시 형성에 끼친 서구시의 영향이 지대했음은 주지의 사실이고 또 그 선구적 위치에 있었던 사람이 김억이라는 사실도 익히 알려진 바다. 뿐만 아니라 그에게 부여되는 몇 가지의 '최초'라는 수식어²⁾는 그가 한국시사에서 명실공히 선구적 역할을 수행했음을 입증하는 것이라고 하겠다. 그러나 안서에 대한 연구를 일별해 볼 때 시인으로서의 김억은 도외시되어 온 느낌이며 특히 그의 창작시에 대한 논의는 거의 없었다고 해도 과언이 아니다.

그러나 분명히 안서는 근대시론과 번역시집뿐 아니라 창작시집도 많이 간행한 시인이었다.³⁾ 그럼에도 불구하고 창작시인으로서의 김억이 중요시되고 있지 않은 점은 그의 시론과 번역시가 한국근대시 형성에 지대한 영향을 끼친 전기 문학활동의 문학사적 위치에 비추어 상대적으로 후기의 문학활동이

1) 이 방향의 주요업적으로는 정한모, 『한국현대시문학사』, 일지사, 1974.

김학동, 『한국근대시의 비교문학적연구』, 일조각, 1981.

김은철, 「김억의 프랑스 상징주의 수용양상」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 1984. 등이 있다.

2) 안서는 한국에서는 최초로 근대시론을 발표했고 최초의 번역시집, 최초의 창작시집, 최초의 번역문학논쟁, '민요시'라는 용어를 쓴 최초의 시인이었다.

3) 창작시집으로는 『해파리의 노래』(1923), 『금도래』(?), 『봄의 노래』(1925), 『岸曙詩集』(1929), 『岸曙詩抄』(1941), 『언동불제』(1947), 『民謠詩集』(1948)이 있다.

문학사적 가치가 적어 보인다는 데 그 이유가 있다고 보여진다. 그러나 실상 그의 전기의 시와 후기의 시를 비교해 볼 때 후기의 시가 분명히 질적으로 떨어진다고 단언할 수만은 없다. 그것은 한국 근대시의 발전적 변모에 안서가 능동적으로 적응하지 못한 결과로⁴⁾ 시사적 가치가 떨어진다는 것이지 안서 개인으로서의 시적 가치가 후기로 갈수록 떨어지는 것은 아니다. 안서는 초기⁵⁾에 여타 가지 시형을 모색한 뒤 자유시형을 취하다가 민요적시, 격조시로 나아갔으며, 안서 개인의 문학경력으로 본다면 서구시에 심취했던 것이 오히려 과도기였다고 말할 수 있다.⁶⁾ 작품을 양적으로 본다면 그의 창작시집 7권중 1923년에 간행된 첫 시집 『해파리의 노래』만이 자유율을 띠고 있을 뿐인 것이다. 따라서 안서의 문학세계는 그의 창작시까지 면밀히 검토된 연후에야 그 전모가 드러날 것으로 보인다.

그러나 안서의 창작시가 비교적 소홀히 논의된 이유는 한국 근대시의 발전적 측면에 무관심했다는 것과 더불어 포에지를 상실하고 있다⁷⁾는 지적처럼 지나치게 경직되어 있다는 사실을 부인할 수는 없다. 신비평의 입장에서처럼 문학사나 사회적인 제 여건과 분리하여 생각한다면 안서의 시가 경직되어 있다는 이 이유가 곧 안서의 창작시가 소홀히 취급되고 있는 근본적인 이유인 것으로 보여진다.

본고에서는 안서시의 중요한 결점의 하나로 보이는 이 시의 경직성을 그의 시론과 창작시를 연관시켜 고찰하고자 한다.

2. 안서의 율격이론과 그 실제

2-1. 詩認識의 편협성

詩는 언어로 표상된 예술이라는 전제위에서 詩가 다른 언어예술, 즉 소설이나 희곡과 다른 점은 그것이 운율적으로 창조된다는 점이다. 운율론을 가리키는 ‘Prosody’가 ‘作詩法’과 동의어로 쓰이는 것에서도 이를 확인할 수 있다. 詩는 美의 운율적 창조물이라든지 詩의 발상이 노래하는 정신에서 나

4) 안서는 1930년대에 모더니즘이 들어온 이후에도 소위 격조시에만 집착한다.

5) 필자는 안서의 문학경력을 前期와 後期 또 모색기라 할 初期로 구분한 바 있다. 拙稿, 『金億의 民謠的 詩 研究』, 영남대학교 대학원 석사학위논문, 1985, p.19.

6) 拙稿, p.18.

7) 오세영, 『한국낭만주의 시연구』, 일지사, 1982, p.257.

왔다든지 하는 말은 모두 시의 장르적 특성을 밝혀 주는 말이다. 즉 시에서의 아름다움이란 그 언어의 조직이 실현하는 음악성에서 비롯된다고 하겠다.⁸⁾

안서가 가장 강조한 것이 이 詩의 音樂性이었다.

안서에게 있어 예술은 인생의 표현이며 작품은 개성의 표현이다. 이 중 문학은 靜的이며 침묵의 예술이다. 예술은 우주의 변화 많은 曲調(리듬: 筆者註)를 자기대로 조절한 소우주이다. 이 우주의 자연적·동적 곡조는 표현수단에 따라 음향수단, 문자수단, 색채수단으로 나눌 수 있고 음향수단은 음악이나 舞蹈같은 것을 말하며 문자수단은 문학, 색채수단은 미술을 말한다.⁹⁾

이 중 안서가 가장 바람직한 것으로 여기는 것은 음악이다. 왜냐하면 예술은 이 우주의 다양한 곡조를 표현해야 하는데 그 곡조, 즉 動的인 리듬은 음악만이 가능하다고 믿기 때문이다.

안서가 시종일관 시의 음악성을 중요시하는 이유는 우주전체를 곡조, 즉 리듬으로만 파악하고 있기 때문이다. 자연을 구성하는 두 가지 질서는 시간과 공간이며 시간의 속성은 다시 1) measurement (or metric) 2) order 3) direction으로 분류된다.¹⁰⁾ 따라서 안서가 우주전체를 리듬으로 파악했을 때 그것은 자연의 속성중 공간을 무시하고 있고 시간의 속성중에도 measurement만을 취하고 있음을 알 수 있다. 따라서 그는 시간예술인 음악의 우월성을 강조하며¹¹⁾ 시에서도 또한 음악성을 강조하게 되는 것이다. 그러므로 안서에게 있어서 詩란 오늘날 우리가 생각하고 있는 시로서의 독자적인 위치를 점하고 있는 것이 아니라 음악에 종속된 것으로 끝없이 음악만을 동경하는 것이 되고 만다.

그러면 이 정적이며 침묵의 예술인 문학이 음악적으로 되는 방식은 무엇인가. 안서가 주장하는 詩의 조건은 韻文이며 운문의 조건은 韻律이다.

이 韻律은 詩歌을 形成하는 가장 큰 重要한 것으로 本質이라하여도 過言이 아니다. 「리듬」을 써나서는 詩歌가 업겠고 詩歌를 써나서는 「리듬」(音樂을 除하

8) 조창환, 『한국현대시의 운율론적연구』, 일지사, 1986, p.9

9) 김억, 「作詩法」Ⅱ, 『朝鮮文壇』 1924. 5, pp.102~103.

10) Hans Meyerhoff, 『Time in Literature』, University of California Press, 1974, p.11.

11) 오세경, 앞의 책, p.254.

고는)이 업습니다.¹²⁾

그러나 詩가 다른 문학장르보다 음악과의 친화성이 있다고 해서 그것이 곧 음악에 종속된다거나 음악보다 낮은 예술형태라는 말은 아니다. 詩는 어디까지나 언어예술이면서 의미, 이미지, 은유, 상징과 같은 요건으로 이루어지는 것임을 잊어서는 안 된다.¹³⁾ 그러나 안서의 경우는 詩에서의 음악성만을 지나치게 강조한 나머지 詩의 또 다른 요소들을 경시하고 있다. 안서의 이론대로라면 가장 음악적인 시가 가장 훌륭한 시라는 도식이 성립하게 된다. 일차적으로 운율을 의연적으로 볼 때 그것은 형식을 지켜 주는 필요불가결한 요소가 된은 異論의 여지가 없다¹⁴⁾고 하더라도 의미와 완전히 결연된 것이라고 볼 수도 없기¹⁵⁾ 때문에 안서의 시에 대한 이러한 인식은 시의 내면적 깊이와 넓이를 한정하는 요소로 작용할 소지를 안고 있다고 하겠다.

안서가 이처럼 음악성에 경도하게 된 것은 그가 상징주의의 영향을 받았다는 사실에서도 찾아 볼 수 있다. 주지하다시피 상징주의는 현상적인 「상징의 숲」을 뚫고 본질적인 「寺院」으로 들어가기 위하여 뚜렷하고 구체적인 「색깔」, 즉 회화가 아닌 막연하고 추상적인 「뉘앙스」 즉 음악의 방법을 통해 암시하고자 하는 문예사조였다.¹⁶⁾ 그러나 김억의 경우 음악의 방법은 영적인 신비의 세계에 들어가려고 하는 수단이 아니라 음악 그 자체가 지대한 목적이었다는데 문제가 있다고 보여진다. 우주 전체를 운율만으로 파악한 안서에게는 이것이 오히려 당연한 귀결이었던지도 모른다.

그러면 안서는 이 詩의 음악성을 구체적으로 어떻게 추구해 나갔는가.

2-2. 율격의 이론과 그 한계

詩에서의 음악성이 전제된 위에 안서는 朝鮮語의 特質을 강조하고 있다.

……因襲에 起因되거 세문에 佛文詩와 英文詩가 달은 것이요, 朝鮮사람에게도 朝鮮사람다운 詩體가 생길 것은 毋論이외다……(중략)……한데 朝鮮사람으르는

12) 김억, 앞의 글, p.101.

13) 이기철, 『詩學』, 일지사, 1986, p.7.

14) 이기철, 「韓國詩歌의 形式과 韻律에 관한 研究」(I), 영남어문학 5집, 1978, p.130.

15) R. wellek; A. warren, 『Theory of Literature』, Penguin Books, 1966, p.158.

16) 김기봉, 「상징주의」, 오세영편, 『문예사조』, 고려원, 1983, p.212.

엇더한 音律이 가장 잘 表現된 것이겠나요. 朝鮮달로의 엇더한 詩形이 適當한 것을 묻겨 살펴야 합니다. 一般으로 共通되는 呼吸과 鼓動은 어찌한 詩形을 잡게 할가요. 아직까지 엇더한 詩形이 適當한 것을 發見치 못한 朝鮮詩文에서는 作者 個人的 主觀에 맞길 수밖게 없습니다.¹⁷⁾

佛文詩나 英文詩가 각각 달리 그 개성을 가지는 것처럼 조선에도 특유한 시가 있어야 되는데 아직 조선에는 ‘적당한 시형’이 없기 때문에 작자 개인의 주관에 따라 그 ‘적당한 시형’을 찾고자 노력해야 된다고 주장하고 있다. 이러한 인식 위에서 그가 고안한 것이 소위 격조시이다. 그러나 중요한 것은 그가 조선어의 특질과 조선어에 맞는 시형을 강조했음에도 불구하고 조선어의 특질을 이해하는 데 있어 한계를 보였다는 사실이다. 그는 국어의 특질이 음절수에 있다고 규정한다.

더욱그것이 朝鮮말과가터 音律的으로 高低長短이 업는것만큼 貧弱하다는 感을禁할수 업는言語에서는 그 念慮가 甚하지아니할가합니다. 이러케 音律的의 貧弱을 所有한言語에는 自由로운 詩形을取하는것보다도 音節數의 定形을가지는것이 音律的의 效果를가지게되는것은 나의혼자름은獨斷이아닌줄압니다.¹⁸⁾

안서는 이 음수율의 바탕 위에서 모든 율격이론을 전개하고 있다. 오늘날의 율격이론으로 볼 때 음절수만으로는 한국시가의 율격을 설명할 수 없다는 것은 상식에 속한다. 한국시가의 율격이론이 시간적 등장성을 중심으로 한 음보이론으로 진행되면서 음절은 각 음보 내에서 기저자질로 작용하고 있는 것으로 본다. 즉 율격을 형성하는 기저자질은 음절의 수와 장음, 정음의 실현이며 이 때 음절은 기층단위의 필수 구성자질이기는 하지만 그렇다고 음절만으로 기층단위(음보)를 구성해야 하는 필연성을 지니고 있는 것도 아니다.¹⁹⁾

안서는 기저자질과 기층단위를 구분하지 못 하고 그 둘을 동일시함으로써 기저자질의 가장 중요한 자질인 음절을 기층단위 그 자체로 파악하여 음수율로써 국어의 특질을 설명하고 있는 것이다.

국어의 특질을 음수율로 파악하고 시의 율격을 음절수로 고정시키고자 한 것이 안서시론의 또 다른 경직성의 일면이다. 이미 앞에서 우주를 리듬으로만 파악한 표현성을 지적하였지만 국어의 특질을 음수율로 파악한데서 더욱

17) 김억, 「詩形의 音律과 呼吸」, 배서문예신보 14호, 1919. 1. 13.

18) 김억, 「格調詩形論小考」(三), 동아일보, 1930. 1. 18.

19) 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986, pp. 84~90.

경직성을 시사하게 된다. 그러나 한국시의 율격을 음수율로 파악한 것은 안서의 잘못만은 아니다. 당시의 율격이론으로서는 음수율 이외의 방법으로 달리 율격을 설명할 방도가 없었기 때문이다. 문제는 안서가 이론을 겸비한 시인으로서 자신의 이론에 충실했다는데 있다. 가령 안서의 제자인 소철의 경우 음수율로 경직되어 있는 것이 아니라 자유로운 음수율적 변형을 시도하고 있음을 우리는 쉽게 확인할 수 있기 때문이다.

율격의 기준단위를 음절로 파악한 안서는 당연히 많은 형태의 율격모형을 제시하고 있다.

輕快司憐한것으로는 4·4調(單調는하나마)와 3·4調, 4·5調, 5·5調, 이나 4·5調와 3·4調가제일조흔듯합니다. 그리고 힘있고무겁은것으로는 5·7調외다. 보드랍은직접적정서를노래하기에는 6·5調, 7·5調, 8·5調, 그리고얼마음默思의氣色이잇기는하나마 7·7調가튼것일줄압니다. 그남아저14音節이상되는詩形으로논어까지지든지 짐흔恩慮나두집은追憶이나 그러치아니하면思想的것것을독것하게노래할수가잇는것이외다.²⁰⁾

안서가 이처럼 다양한 율격모형을 제시하고 있는 것은 음수율에서 오는 제약을 극복하고자 하는 노력의 일환으로 보이지만, 그렇다고 해서 그것이 곧 음수율의 기계적 제약을 벗어나는 것은 아니다.

안서에 의하면 詩의 낭독(韻讀)의 기본요소는 ‘음步’와 ‘音力’인데 音力은 두 음절로 구성된다고 한다. 따라서 2음절을 全音, 1음절을 半音으로 규정하고²¹⁾ 7·5調는 半音(1음절), 全音(2음절)의 조합으로 되고 음절수가 12음절이 된다는 점에서 가장 서정시에 가까운 보드랍고 매끈한 율등을 가진 形이라고 주장하고 있다.

안서가 말하는 音力은 소위 mora를 말하고 있는 듯하다.²²⁾ 대개 1mora는 단모음 1, 2mora는 장모음 1이고 때로 $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$ 등도 있을 수 있으나 대체로는 1, 2정도만 쓴다.²³⁾ 즉 일반적으로 mora의 수치는 단모음이 1, 장모음이 2로 표시되며 변동에 따라 몇 가지로 분류되는데 안서의 音力 1은 최소한 2mora가 되며 2음절을 全音, 1음절을 半音이라고 하고 있다.

안서가 어째서 2음절을 音力이라고 하여 全音으로 삼고 1음절을 半音으로

20) 김억, 「格調詩形論小考」(十四), 동아일보, 1930. 1.30.

21) 김억, 앞의 글(六), 동아일보, 1930. 1.21.

22) 오세영, 앞의 책, p.256.

23) 이기철, 『시학』, p.101.

말하는지는 명확치 않다. 다만 7·5조가 이 둘의 조화로운 화합으로서 보드랍고 매끈하다고 하는 것으로 보아 半音인 1음절은 全音의 보조적인 역할을 수행하는 것으로 운율적 美를 창조한다고 보는듯 하다.

都大體 한마디로말하면 音律的變化는 奇數調에 만히잇고 偶數調에는 적은줄압니다 웨그런고하니 奇數에는 半音(音律的單位)이잇고 偶數調에는 全音(半音이라는게 對하야보면)이기 敍문이외다 그리하야前者를 終止의이라하면 後者는連續의이될것 이외다.²⁴⁾

즉 偶數調인 4·4調같은 것은 全音으로만 구성되기 때문에 律的 變化가 적고 반면에 7·5조 같은 것은 半音이 있기 때문에 변화가 있어 바람직하다는 것이다. 실제로 그는 素月の 「대수풀노래」의 7연을 다음과 같이 읊독하고 있다.

半달여울의 여튼물에	2·2·1	2·2
어갓차소리 連자출때	2·1·2	2·2
금실비단의 돛단배는	2·2·1	2·2
白日青天에 어리윳네.	2·2·1	2·2

따라서 그는 이 시를 다음과 같이 ‘音律單位’로 나누고 있다.

半달 여울 의 여튼 물에
어갓 차 소리 連자 출때
금실 비단 의 돛단 배는
白日 青天 에 어리 윳네

이 가운데 한音節로 音律單位가된 「의」, 「차」, 「의」, 「에」와가튼半音은 반듯시 두音節로 單位가된 「半달」, 「여울」, 「여튼」, 「물에」가튼것을 읽을세에 소비되는 똑가튼시간이 必要한것이아니고 줌느리게읽든지 그러치아니하면읽은뒤에 稍음休息을하든가 또는춤긴休息을하든지 如何間音步에調화가되면그만이외다²⁵⁾

라고 하여 1음절의 조사를 따로 떼어 한 음보로 읽을 것을 주장하고 있다.

현재의 율격이론으로서는 안서의 이론에 대해 많은 문제점과 오류를 지적할 수는 있지만 당시의 이론적 수준의 바탕 위에서 그는 자기가 생각한 음악적 시를 구축하기 위해 부단히 노력하였다고 말할 수 있다.

즉, 시에서의 음악성을 견지한 그가 한국어의 특질을 음수율로 파악하고

24) 김억, 「格調詩形論小考」(六), 동아일보, 1930. 1. 21.

25) 김억, 앞의 글. 1930. 1. 21.

그 바탕 위에서 감정표현의 방법에 따라 다양한 율격모형을 제시하고 있다는 것은 그가 곧 선구자적인 입장에서 한국시의 가능성을 구체적으로 타진해 본 것이라고 하겠다.

그러나 시의 리듬은 한 편의 시 전체가 그 의미구조와의 미묘한 상관관계를 통하여 결정된다²⁶⁾고 볼 때 일정한 음절단위의 형식을 반복한다고 해서 기대한 율격효과를 얻을 수는 없을 것이다.

여기에서 안서의 편협된 詩觀, 우주 전체를 시간의 한 속성인 운율만으로 파악하고 詩에서의 의미 구조를 도의시 한 채 음절수를 기초로 한 율격체계를 세우는 경직된 詩認識을 볼 수 있다.

2-3. 작품에 나타난 율격의 양상

안서는 자신이 고안한 율격모형에 따라 엄격한 음수율에 의거하여 詩作한 것으로 보인다. 그는 이미 그의 詩作 初期에 정확한 7·5調의 시를 모색했던 것이다.²⁷⁾

소위 격조시론에 의해 씌어진 『岸曙詩集』에 수록된 작품들은 음수율로 파악했을 때 7·5조라고 할 작품이 44/104로 전체의 42%를 차지하며 7·7조가 7편, 4·5조가 6편, 5·7조가 6편, 8·5조가 4편, 5·4조가 3편등이며 이외에 7·6·7조, 6·6조, 6·5조, 9·5조 등 음수율에 의한 작품이 92편으로 약 90%를 차지하고 있다.

한 편 그의 『民謠詩集』에는 7·5조가 46/79로 58%를 차지하며 4·4조가 16/79(20%) 그 외 6·6조가 2편, 7·8조가 2편 7·7조가 2편, 5·5조가 2편 기타 7편이며 음수율로 파악되지 않는 것은 2편 뿐이다.

이로 미루어 안서는 비교적 자신의 시론에 따라 음수율에 충실했으며 7·5조와 4·4조를 즐겨 사용했고 그 외에도 다양한 음수율로 詩作한 것으로 보인다.

그러나 다음과 같은 작품은 그의 이론과 실제 詩作과의 괴리를 보여 주는 좋은 예라고 할 수 있다.

① 오다가다 길에서
만난이라고,
그저보고 그대로

② 산세는 찌죄,
계興을 노래하고
바다엔 흰돛

26) 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1981, p. 246.

27) 拙稿, p. 60.

에고말는가.

옛길을 찾노란다.

③ 山에는 靑靑
 풀입사귀 프르고
 海水는 重重,
 흰거품 밀너돈다.

④ 자다깨다 뚝에서
 만남이라고
 그만넛고 그대르
 갈줄아가.

〈오다가다〉 ①②③④연, 번호될자

안서가 고안한 음수율로 보았을 때 이 시는 7·5 7·5//5·7 5·7//5·7 5·7//7·5 7·5//7·5 7·5//7·5 7·5//로 된 전6연의 작품이다.

안서의 시중에서 비교적 성공한 것으로 보이는 이 시는 안서가 고안한 음수율적 모델이 파기되고 있음을 보여 준다. 즉 한 작품 안에서 한 가지의 음수율적 모델만 가지고서는 시적 효과를 기대할 수 없다는 사실을 보여 주고 있다. 안서의 주장대로라면 5·7조는 ‘힘있고 무겁은’ 것이며, 7·5조는 ‘보드랍은 직접적 정서’를 노래하기에 적합한 것인데 이 상반된 두 가지 음수율이 한 작품안에서 공존한다는 사실은 도순이라고 할 수밖에 없다. 그러나 실제 우리가 받아들이는 것은 ①④연과 ②③연이 안서의 주장과 같은 울격적 상반성보다는 자연스럽게 울독될 수 있는 유사성이다.

소위 7·5조가 3음보격이라는 주장을 따른다면 ①, ④연은 아무 무리가 없다. 즉 ‘오다가다! 길에서 | 만남이라고’, ‘자다깨다 | 뚝에서 | 만남이라고’로 울독된다. 그러나 ②연과 ③연을 3음보격이라고 보아

‘山에는 靑靑 | 풀입사귀 | 프르고’

‘山새는 죄죄 | 제輿을 | 노래하고’

로 울독할 수 있을까? 음보율이 시간적 등장성에 근거하고 있다고 한다면 둘째마디와 셋째마디에 비해 첫째 마디에 소요되는 시간은 훨씬 더 길다. 굳이 같은 시간을 할애하여 읽으라고 한다면 그것은 詩의 意味를 무시하는 것이 될 것이다. 따라서 ②, ③연은 다음과 같이 4음보로 읽혀야 한다.

‘山에는 | 靑靑 || 풀입사귀 | 프르고 /’

‘山새는 | 죄죄 || 제輿을 | 노래하고 /’

* 음보말휴지(|), 중간휴지(||), 행말휴지(/)

이렇게 ‘山에는 靑靑’과 ‘海水는 重重’을 두 음보로 울독할 경우 시의 의미와도 상통하리라고 본다. 즉 산의 길푸른 모습이나 무겁게 파도가 밀려오는 모습이 효과적으로 연상될 수 있다. 안서가 漢字語로서 ‘靑靑’ ‘重重’이

라고 표현한 것은 이미 한 음보로서의 효과를 기대했기 때문이라고 볼 수 있다. 그것은 또 안서가 5·7조를 ‘힘있고 무겁은 것’으로 생각한 것과도 상통하는 것이다.

그러면 5·7조로 된 ②, ③연이 4음보격이고 하였을 때 ①, ④, ⑤, ⑥연의 7·5조는 어떻게 설명되어야 할 것인가. 그것들을 3음보격이라고 가정한다면 한 작품 안에서 3음보격과 4음보격이 공존하는 다양성을 보인다고 할 수 있을까. 그러나 그렇게 보기에는 안서의 율격인식이 그렇게 관대하지 않다. 앞에서 누누이 이야기한 것처럼 안서는 한 行 내의 율절수까지 고정시킨 경직된 율격인식의 소유자이기 때문이다. 따라서 이 작품을 3음보격과 4음보격이 혼합되어 있다고 볼 가능성은 희박해진다.

따라서 ①, ④, ⑤, ⑥연은 다음과 같이 4음보격으로 읽혀야 할 것으로 본다.

오다가다 | 길에서 || 만남이라 | 고 /
 〰 〰 〰 〰 〰 〰 〰 }
 그저보고 | 그대로 || 예고말는 | 가 /
 〰 〰 〰 〰 〰 〰 〰 }
 山에 는 | 靑靑 || 풀입사귀 | 프르고 /
 〰 〰 〰 〰 〰 〰 〰 }
 海水는 | 重重 || 흰거품 | 밀너돈다 /²⁸⁾
 〰 〰 〰 〰 〰 〰 〰 }

따라서 7·5조가 3음보격이라는 주장대신에 4음보격²⁹⁾ 또는 4음보로서의 가능성을 가진 총량3보격³⁰⁾이라고 보는 견해는 위의 사실을 뒷받침한다고 하겠다.

안서의 시 〈오다가다〉는 이러한 복합적 성격으로 말미암아 안서의 시에서

28) 율독에는 물론 많은 자의성이 따르지만 이런 변화는 모두 허용되며 타당하다. 일례로 金管齋의 논문(소월시의 율율연구, 1969)에서 피실협차는 모두 소월시의 ‘진달래꽃’을 ‘말없이 | 고이보내 || 드리우리 | 다 /’로 읽고 있다고 한다. 그러나 이 율독이 통사적으로 맞지 않는다고 해서 잘못 읽혀졌다고 할 수는 없다. 통사적 제약을 가한다면 ‘오다가다 | 길에서 || 만남 | 이라고 / 그저보고 | 그대로 || 예고 | 말는가 /’로 율독되어야 한다. 물론 통사적 제약은 음보분할의 중요한 원리중의 하나이지만 반드시 그렇지만은 않다는 것이 필자의 생각이다.

29) 김대형, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1979, pp. 66~69.

30) 성기옥, 앞의 책.

새로운 가능성을 시사하기는 하지만 음수율에 집착해 있던 그는 이러한 새로운 가능성을 인식하지 못한 것 같다. 설령 무의식적으로 이러한 시형태를 창작했다 치더라도 그의 완고한 시론이 그것을 용납하지 못 했는지도 모른다. 울독상의 다양성은 고사하고 한 작품내에서 음수율적으로라도 7·5와 5·7이 공존하는 작품도 드물기 때문이다.

더구나 ‘힘있고 무거운’ 것이라고 생각한 5·7조와 ‘보드라운 직접적 정서’를 노래하기에 알맞다는 7·5조를 한 작품내에 공존시킴으로써 실지로 율격만으로는 詩의 정서를 창출할 수 없다는 사실이 이 詩에서 밝혀지고 있음에도 불구하고 그것을 인식하지는 못한 것이다.

결국 안서는 자신의 시론이 실제 詩作에서는 많은 제약을 가하는 완고한 것임을 새로이 인식하지 못한 채 자신의 시론에 끝까지 머물러 있었던 것으로 풀이 된다.

한 行内の 음절수를 고정시키고 나아가 한 聯의 行의 數까지 고정시키게 될 때 우리는 그의 詩가 경직될 수 있으리라는 충분한 가능성을 볼 수 있다.

3. ‘님’인식의 유형성과 구조의 단순성

하나의 문학작품을 내용과 형식으로 분류하는 소박한 견해를 일단 따르다고 치면 안서의 율격 이론은 먼저 그 형식을 스스로 제한하여 경직성의 일면을 내포하고 있다. 그러나 또 다른 경직성의 일면은 詩의 내용에도 엄격하게 존재하고 있다.

안서는 그의 시론에서 ‘朝鮮心’을 강조하고 있는데³¹⁾ 그것은 곧 岸曙詩의 내용을 의미한다고 하겠다. 그러나 그가 말하는 ‘조선심’은 좀 더 큰 의미로서의, 당대의 현실인식을 뜻하는 것이 아니라 결국 향토정조에 거무는³²⁾ 한계를 가진다.

안서의 경우 자아의 세계의 관계에서의 ‘세계’나 나·너의 관계에 있어서의 ‘너’는 ‘님’으로 표상된다. 한국문학에 있어서 ‘님’은 중요한 제재로 다루어져 왔고 시대상황과 결부됨으로써 그 내적 공간이 확대되기도 한다. 詩에 나타나는 ‘님’은 정서의 강렬성을 주는 本源이요, 그 귀일점이기도 하

31) 김억, 「朝鮮心を 背景삼아」, 동아일보, 1924. 1. 1.

32) 오세영, 앞의 책, p.269.

다.³³⁾ 시인에 따라서 ‘님’의 대상은 많아질 수도 적어질 수도 있으며 한국의 詩歌 각 장르에 따라 그 양상이 달라지기도 한다.³⁴⁾

1920年代의 시인들이 님을 많이 노래한 사실은 익히 알려진 바이며 각 시인에 따라 그 양상은 달리 나타나고 있다.³⁵⁾

안서의 시에 있어 ‘님’을 지칭하는 용어로는 ‘그대’가 그 빈도가 가장 높고 ‘님’이 두 번째이며 그 외 ‘당신’ ‘사랑’, 직접적인 호칭으로는 ‘어머니’ ‘서관아씨’ 등도 쓰이고 있다. 이 용어들을 ‘님’이라는 용어로 포괄할 수 있다고 한다면 결국 안서는 1920年代의 제 시인들과 마찬가지로 ‘님’을 노래한 시인에 해당된다.³⁶⁾

안서에게 있어서 이 ‘님’의 세계가 특히 중요시되는 점은 자신이 詩의 내용으로 설정한 朝鮮心和 밀접한 관련을 가지기 때문이며 또한 안서시의 의미의 골격을 형성하기 때문이다. 안서의 朝鮮心은 향토정조에 기인하고 있는데 그 구체적 양상으로 나타나는 것이 ‘님’의 세계이다.

봄철의 아크텔이 끼여올올때
 옛뜨른 어린풀을 함씨밟으며
 달금한 첫사랑에 몸을니즘도
 어느덧 해를모하 三年이러라.

아카시아아래의 그대무릅에
 누어선 웃없는숨 길이매즈며
 내卍上的웃음을 서로밧숨도
 어느덧 해를모하 三年이러라.

파리한 그대얼굴 숨에보고는
 異鄉의 겨울밤을 안자세우며
 流離의 쓰린몸을 탄식한것도
 어느덧 해를모하 三年이러라.

〈三年의 넷날〉 1, 2, 5연

바람은살살 풀잎사귀감도는
 팔한물 거품지는 長箭바다까,

33) 신상철, 「한국의 현대시에 나타난 ‘님’의 연구」, 동아대학교 대학원 박사학위논문, 1982, p.10.

34) 신상철, 앞의 글, pp.18~38.

35) 조동일, 「김소월 · 이상화 · 한용운의 님」, 『우리문학과의 만남』, 홍성사, 1978.

36) 拙稿, p.69

하이한 나리꽃은 혼자서 피어
 햇햇듯 이저리 시달리우네.

나의사람은只今어대 게실고,
 녀노는꽃을 無心히 보노라면
 생각은다시 그대를 싸도나니,
 누굴차자 나여귀, 長箭앗든고.

〈나리꽃〉 전문

결국 안서에게 있어서 ‘님’은 과거의 연인이면서 현재에도 없고 미래에도 없으며 作中の ‘나’가 異鄕에 있는게 대한 故鄕의 의미 이상으로 확대되지 않는다.

물론 잃어버린 고향이 당시의 조국이라고 확대해석될 여지를 남긴다고 할 수도 있겠으나 그것이 자신의 감정에 한정될 때, 그리고 ‘관념과 소극성’³⁷⁾에 기초하여 연인과 과거지향으로 구체적으로 표상되어 나타날 때 그러한 가능성은 희박해 진다.

그대는 먼곳에서 반듯거리는
 내길을 밝혀주는 외롭은 빛,
 한줄기의 적은빛을 그저 쌀으며
 미옥스럽게도 나는 걸어가노라.

그대가 잇기에 쉬임도 업고
 그대가 잇기에 바램도 잇나니,
 아々 나는 그대에게 매달리어
 띄울가득한 내世上에서 허덕이노라.

나는 아노라, 그대의곳에는
 목숨이흐름이 문의꿈은물결을 짓는
 아름답은 봄날의 꽃밭속에서
 和平의숨이 웃음으로 매자짐을.

나의발은 疲困에 거듭된 疲困,
 나의가슴에는 가득한 새삼한 어둠음!
 아々 그대 곳 업다면, 나의몸이야
 엇더케 걸으며 엇더케 살으랴.

37) 오세영, 앞의 책.

14 嶺南語文學(第13輯)

아스 애 님아라, 그대의곳은
 限矣도없는 머나먼 地平線矣!
 그러나, 나는 그저 걸으라노라,
 눈먼새 의동무를 쫓아가듯시.

〈나의 理想〉 전문

여기에서 나와 님과의 관계는 비교적 그 성격이 뚜렷이 구분된다. ‘나’의 존재는 ‘님’이 있기에 가능하다. ‘님’은 나의 길을 밝혀 주는 빛이며 나를 존재하게 하는 원인이다. 즉 여기에서 ‘나’는 어떤 독자적인 존재가 아니라 다만 ‘님’에 소속되고 ‘님’에 의해 좌우되는 것으로 표상된다. 그런데 ‘님’은 여기에 존재하는 것이 아니라 먼 곳, 또는 ‘限矣도없는 머나먼 地平線矣’이며 결과적으로 내가 도달할 수 없는 곳이다. ‘님’이 존재하는 곳은 목숨의 곳이며 아름다운 곳이며 웃음이 있는 곳이다. 반면에 내가 존재하는 곳은 티끌이 가득한 곳이며 피곤하고 어두운 곳이다.

여기에서 나와 님과의 관계는 다음과 같이 도식화된다.

나		님	
異	鄉	故	鄉
현	재	과	거
여	기	저	기
절	망	희	망
어	듬	밝	음
피	둥	능	동

이와 같이 안서시의 시는 나와 님의 관계가 명확히 구분되는 대립적 병치에 의하여 구축되고 있으며 그것이 내면적으로 용해되어 있기 보다는 표면적으로 부각되어 있어 의미적 효과가 반감되는 결과를 초래하고 있다.

나와 님의 관계를 대립적으로 병치하는 것이 안서시의 기본골격이라고 한다면 그 사이에 매개물로 존재하며 나와 님과의 관계를 해명해 주는 것이 꽃과 바다이다.

따라서 안서에게 있어서 꽃은 그 자체의 美를 표현하기 위한 개체로서의 꽃이 아니라 落花를 전제로 하여 나와 님과의 관계를 슬퍼하기 위한 매개물일 뿐이다.

봄바람이 휘돌아

꽃이 필제엔
다시곰곰 옛생각.

지낸歲月 모도다
즌구름이라
부잡을길 업스나.

아슬은 이내心思
바릴곳업서
꽃을잡고 우노라

<봄바람>

봄날저녁에 내리는비는
보슬보슬 고포도합니다.

마을압해 벼들가지에는
어린음이 눈물내입니다.

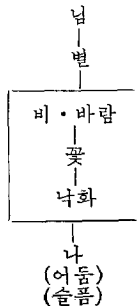
蓮꽃가의 개나리가지엔
꽃봉오리가 쩌러집니다.

봄날저녁에 내리는비는
보슬보슬 고포도합니다.

<봄비>

위의 시에서 꽃은 부정적으로 인식된다. 나의 所在가 부정적인 곳이기엔 꽃은 비를 맞고 落花한다. 비의 이미저리가 저닌 하강의 이미지는 사랑의 상실과 관련되며 落花는 사랑의 좌절을 뜻한다.

즉 '님'이 從的인 관계로 인식될 때 매개물은 꽃으로 등장함을 알 수 있고, 이미지 전개는 다음과 같이 도식화되어 나타난다.



이 □가 안서의 시에서 꽃이 등장할 때의 내용이다.

꽃은 ‘님’이 縱으로 인식될 때의 매개물인데 대해 ‘님’이 橫으로 인식될 때는 바다가 매개물로 등장한다.

하이한한바다 넓히는 百里라千里라.
외롭은달이 혼자서 배우를 밝혀줄제,
바라보니 맑은하늘, 故鄉은 어데런가
한갓되허 근심만 구름솟에 떠들거니.

〈달아래서 水夫의울픈〉

머나먼 한바다엔 삼한흰듯대.
돌아보니, 내담엔 앓득한그대

〈長箭海岸서〉

월밤을 새와가며
반쫓 빛났다
또다시 삼해지는
외롭은 燈臺.

달빛도업시
물우에 썬도는맘
燈臺와함께
쫓업시 헤메나니.

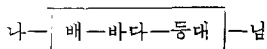
반쫓 빛날엔
그대를 그려보고
색감해질뻔,

외롭은 이내身勢
다시금 보여
잘줄이나 잇으랴.

〈燈臺〉

님이 橫的으로 인식될 때 매개물은 바다가 등장한다. 님은 바다 저편에 존재하며 궁극적으로 도달할 수 없는 곳에 있다. 배와 등대는 님에게 도달하기 위한 수단으로 등장한다.

이미지 전개는 다음과 같이 도식화된다.



이 □가 바다가 등장하는 시의 내용이다. 안서에게 있어서 바다는 나와

님을 괴리시키는 방해자 이상의 것이 아니다. 일반적으로 바다가 주는 이미지, 즉 광활한 공간, 무한한 힘과 가능성³⁸⁾ 등은 안서의 시와는 거리가 멀다. 안서의 시에서 바다는 나와 님 사이에 설정된 장애물로서 단지 장애물 자체를 슬퍼하기 위한 매체일 뿐이기 때문이다.

바다에 대한 이러한 인식은 꽃에서도 유사하게 드러난다. 꽃은 아름다움을 발산하거나 생을 찬미하기 위한 것이 아니라 落花의 슬픔을 토르하기 위한 매개물일 뿐이다.

안서의 시에는 꽃과 바다가 복합적으로 나타나는 경우는 드물고 ‘님’의 인식방법에 따라 꽃이나 바다가 유형화되어 나타나며 그것은 수직 또는 수평 구조로 형상화된다.

안서가 詩를 剋那의 生命을 剋那에 느끼게 하는 藝術³⁹⁾이라고 정의하였을 때 그것은 시인의 자유로운 상상력, 다양한 사물인식을 뜻할듯이 보였지만 실상 그의 작품에서는 그러한 것을 찾아 볼 수 없다.

안서가 시간과 장소를 가리지 않고 모티브만 잡으면 냇바람에 작품화시키 多産性의 詩人⁴⁰⁾이었다는 말은 그가 이처럼 시의 내용을 유형화시킨 결과로서 가능했을 뿐이었다.

詩에 있어서 음절수로 엄격한 율격모델을 설정하고 그 모델에 자신의 감정을 실어나갈 때에 이미 그것은 시정신이 결여될 소지를 안고 있었다고 보아야 하며 또한 내용마저 유형적으로 설정된 때에 시인의 자유분방한 감정의 토르를 기대하기는 어려운 것이다.

4. 결 론

안서는 한국근대문학의 초창기를 장식한 선구자였다. 따라서 그의 초기의 문학활동⁴¹⁾은 많은 관심이 주어졌어 왔었지만 실상 그의 창작시는 거의 논의 되어 오지 않았다. 이러한 이유는 그의 초기 문학활동이 문학사에서 차지하는 비중에 비해 후기문학활동이 상대적으로 가치가 적다는 것에도 기인하겠으나 그의 작품이 가지는 경직성에 근본적인 원인이 있다고 보고 특히 두드러 지는 율격면과 내용면을 고찰해 보았다.

38) 김학동, 『韓契期化期待歌研究』, 詩文學社, 1981, p.120.

39) 김억, 「詩形의 音律과 呼吸」, 叢書文藝新報 14호. 1919. 1. 13

40) 文學思想 13, 문학사상사, 1973.10.

우주 전체를 운율만으로 파악하여 음악을 최고경지의 예술로 두고 시에서도 음악성을 강조한 것이 그의 시론의 권철성을 시사한다고 하면 국어의 특질을 음수율로 파악하고 엄격한 음수율에 따라 울격모형을 설정한 것은 곧 詩의 경직성을 내포한다고 하겠다. 안서는 음수율적 울격모형로는 다양한 詩想을 표현하기 힘들다고 느꼈기에 여러가지의 모델을 설정하고 또 실제 詩作에서도 한계를 느끼기는 했지만 그것을 의식하지는 못 한듯이 보인다.

이러한 울격인식이 안서시의 경직성의 일면이라고 한다면 또 다른 일면은 시의 내용에 있다.

그는 나와 님의 관계를 대립적으로 병치해 유형화시키고 그 매개물인 꽃과 바다를 ‘슬프게’ 노래한 시인이었다. 님은 인식방법에 따라 수적과 수평의 구조로 나타나는데 그가 多作한 것은 이러한 내용적 도식 위에서 이루어진 것이며 다양한 詩的 發想에 의한 것은 아닌 것으로 보인다.

문학사에서 차지하는 안서의 선구자적인 비중에도 불구하고 그의 창작시가 보이는 이러한 경직성은 어떻게 설명되어야 할 것인가. 한국 근대시의 서장을 연 그로서 한국시의 새로운 방향을 제시해야 한다는 강한 책임감에서 이론과 실천을 겸비하지 않을 수 없었고 그 둘을 합일시킨 것이 결국 ‘포에지를 상실한’ 시로 귀결된 것으로 볼 수 있을 것 같다. 그는 결국 자신의 시론에 충실했던 시인이었다.