

永郎詩의 傳統性(Ⅱ)

—內容的인 面에서—

李 庸 勳

The Traditional Nature of Yeongrang's Poems

—On the Contents of his Poems—

Lee Yong-hoon

〈차 례〉	
I. 序 言	IV. 女性的 性向
II. 論議를 위한 前提	V. 슬픔과 否定的 美學
III. 表現媒體로서의 自然	VI. 結 語

Abstract

This paper intends to study the elements of traditional nature of Yeongrang's poems. The characteristics of Yeongrang's poems coinciding with traits of Korean classic poetry are as follows:

First, nature received in Yeongrang's poems is humanized and is used as means and media of expressing human emotions.

Second, Yeongrang's poems represent remarkably female complex.

Third, Yeongrang's poems show aesthetic consciousness through sadness and negativism.

I. 序 言

金永郎의 詩는 해방 후 그와 同鄉出身의 시인 徐廷柱에 의해 새롭게 평가된¹⁾ 이래, 많은 논자들의 주목의 대상이 되어 왔고, 아울러 韻律이나 詩語法을 위시하여 詩의 意味內容, 世界認識, 外國 詩人과의 영향 관계 등 다각적인 면에서 그의 詩에 대한 논의가 있어 왔다.

지금까지 金永郎에 관한 논의의 주류를 이루어 온 통념은 대체로 純粹抒情詩에 대한 자각, 詩語에 대한 현대적인 인식, 詩의 音樂性을 추구하여 섬세한 南道가락을 구사한 詩人 등으로 요약할 수 있다. 한 마디로 그의 詩는 어느 연구가의 지적처럼 「은은함과 어둠의 詩學」²⁾이라고 말해질 수 있

1) 徐廷柱, 「永郎의 抒情詩」, 文藝, 1950. 3.

2) 申東旭, 「金永郎의 슬픔과 詩」, 현상과 인식, 가을호, 1977, p. 937

다. 이는 그의 詩의 대부분이 영속적인 어떤 관념이나 의미 또는 物象에 대한 객관적인 實寫를 지향하는 것이 아니라, 순간적이고 감각적인 인상이나 陰影 또는 마음(內面)에 일어나는 불투명한 情調의 분위기에 주로 의존하고 있다는 점에서 타당한 지적이라 생각된다.

그러나, 永郎詩에 대한 이와 같은 이해와 지적들은 이제 새삼스러운 것이 아니며, 그의 詩世界의 비밀은 이제 웬만큼 밝혀질 대로 밝혀진 셈이다. 이에 필자는 다른 각도에서 永郎詩의 이해를 도모하고자 한다.

永郎詩를 논하는 많은 논자들은 거의 한결같이 그의 詩의 특색의 하나로 傳統性을 든다. 永郎의 詩는 素月の 詩와 함께 韓國詩의 전통을 이어받고 있다고 말해지고 있으나, 그 지적들의 대부분은 그저 추상적이고 막연한 것이어서 설득력을 얻지 못하고 있다. 뿐만 아니라, 지금까지 그러한 특색에 관해서도 구체적이고도 본격적인 논의와 분석은 없었던 것으로 보인다.

그래서, 필자는 韓國詩의 傳統性의 문제를 염두에 두고 古典詩歌와의 관련 밑에서 그의 詩의 특질을 알아보려는 것이다. 따라서, 本稿는 永郎詩에 나타나는 전통적 요소가 무엇인지에 대해서 중점적으로 살피게 될 것이다.

永郎의 詩에 나타나는 전통적 요소를 살펴 보려는 것이 本稿의 의도인 만큼, 먼저 古典詩歌의 특질에 대한 고찰이 선행되어야 하고, 또 그것이 논의의 기점이 되어야 한다. 그러나, 古典詩歌의 특질에 관한 문제는 매우 광범위하고 어려운 문제여서, 여기서 그러한 문제를 다루기란 필자로서는 여간 벅찬 일이 아닐 수 없다. 그래서, 여기서는 既存研究業績을 원용하고 거기에 의존하는 방법을 취하고자 한다.

그리고, 여기에 사용된 永郎詩의 자료는 주로 1935년 朴龍喆에 의하여 간행된 「永郎詩集」 초판본까지의 詩篇에 의존하였으며, 詩題目은 편의상 처음 발표된 당시의 것으로 하였음을 밝혀 둔다.

Ⅱ. 論議를 위한 前提

韓國文學의 특질에 관해서는 이미 여러 논저들에 의해 다양하게 논급되어 왔거니와 그 대표적인 것으로는 이른바 「은근과 끈기」(趙潤濟), 「멋」(趙芝薰) 설 등이 있다. 그런데, 그 내용들은 지극히 주관적이고 지나치게 추상적이어서 많은 사람들의 공감을 얻기 어려운 것일 뿐더러 또한 설득력을 상실한 것이었다고 할 수 있다.

그러나, 추상적인 논의에서 벗어나 보다 구체적인 각도에서 韓國文學의 특질을 논한 鄭炳昱 박사의 所說이 타당성과 설득력을 지니고 있어 주목된다.

鄭炳昱 박사는 「한국 고전시각의 특질」이라는 논문에서 우리 문학의 특질을 ① 인간에 봉사하는 자연, ② 여성 위주의 문학사상, ③ 否定을 통한 美意識 등에서 찾고 있다. 이제, 그 내용을 간추려 보면 이렇다.

첫째, 韓國詩歌에는 자연을 노래한 시가가 많다. 그러나, 그 자연은 詩的 對象으로서의 자연이 아니라, 詩的 素材로서의 자연이다. 다시 말하면, 객관적으로 존재하는 자연 그대로의 아름다움을 노래하는 것이 아니라 자연을 媒體로 하여 감정 표현의 수단으로 이용하고 있다. 우선 鄉歌의 경

우, 자연이 지닌 아름다움은 결코 있는 그대로의 아름다움, 즉 인간이 객관적인 자리에서 바라보는 아름다움만으로 끝나는 일이 없다. 향가에 나타난 자연은 결국엔 인간이 지닌 아름다움이나 美德을 표현하는 데에 봉사하는 하나의 媒體로 이용되고 있는 것이다.

가령, 月明師의 「祭亡妹歌」에서 보는 ‘나뭇잎’은 죽은 누이의 夭折을 나타내는 매체였고, 아울러 ‘같은 나뭇가지에서 자란 나뭇잎’으로써 형제간의 우애를 나타내고 있다. 또, 忠談師의 「讚耆婆郎歌」에 나오는 ‘달’은 耆婆郎의 흰칠한 기상을 나타내는 매체였고, ‘갯나무’는 耆婆郎의 드높은 지조를, 그리고 ‘서리’는 不義를 각각 나타내는 매체로 쓰였음을 볼 수 있다. 신라의 鄉歌에서만 아니라 고려의 別曲에서도 사정은 마찬가지고, 조선왕조의 時調文學에서도 역시 자연을 자연 그대로 문학작품에 반영시킨 것이 아니라, 인간 속으로 들어온 자연 즉 인간의 관조와 사색을 거쳐 주 관화된 자연의 세계를 그려내는 데에 작자들의 더욱 큰 관심이 있었던 것이다.³⁾

둘째, 韓國의 古典詩歌 중에서 우리의 심금을 울리거나 애송되어 온 대부분의 詩歌는 그 作中話者가 여성인 경우가 많다. 그리고, 작중화자가 남성인 경우라도 대상을 여성으로 부르는 경우가 또한 많은 경향을 보여 주고 있는 것으로 여성 위주의 문학 사상이라는 데에 그 특징을 찾아 볼 수 있다.

가령, 古代詩歌인 「公無渡河歌」, 「黃鳥歌」, 「井邑詞」, 「思母曲」 등은 그 작자 및 작중화자가 여성이거나 또 여성을 그리워하고 母性愛를 읊은 노래들이다. 신라의 鄉歌에서도 「薯蕷謠」를 비롯하여 「獻花歌」, 「處容歌」 같은 노래가 모두 여성을 상대로 한 것이고, 그 밖에도 상당수의 여성 위주의 노래를 찾아 볼 수 있다. 또, 高麗歌謠에서도 「動動」을 위시하여 「雙花店」, 「가시리」, 「西京別曲」, 「滿殿春」, 「鄭石歌」 등이 모두 그 작중화자가 여성이고, 심지어 朝鮮朝文學에서도 이른바 忠臣戀君歌로 일컬어지는 時調文學, 松江의 「思美人曲」, 「續美人曲」을 비롯한 歌辭文學의 대부분도 여성 위주의 문학임을 볼 수 있다.⁴⁾

셋째, 韓國古典詩歌에 나타나는 恨이나 슬픔은 韓國人的 예술감정을 규제해 온 미적 범주로서 그 성격은 부정적인 데에 있다. 時調의 어휘 빈도에서도 긍정적인 ‘오다’보다는 부정적인 ‘가다’가 많이 쓰였고, ‘살다’보다 ‘죽다’가 더 많이 쓰였으며, ‘웃다’보다는 ‘울다’가 더 많이 쓰였던 것이다. 이는 否定的 美學이 그 바탕을 이루고 있기 때문이며, 사랑을 노래한 詩歌에서도 대부분의 작품들이 입을 노래하되, 現前해 있는 입이 아니라 不在의 입을 노래하고 있다. ‘울고’ ‘가고’ ‘죽고’ 하는 것을 더 절실히 노래한 이 否定的인 사랑의 노래는 결과적으로 恨이라는 美意識을 빚어내었다고 하겠다.⁵⁾

이상 간추려본 것이 韓國古典詩歌의 특질에 관한 鄭炳昱 박사의 所說의 요지이다. 이제, 이와 같은 古典詩歌의 특질을 전제로 하여 그것과의 상관성 밑에서 永郎詩의 특질을 생각해 보기로 한다.

3) 鄭炳昱, 한국고전 시가론, 서울, 신구문화사, 1979, pp. 251~255.

4) 上揭書, pp. 256~257.

5) 上揭書, pp. 257~258.

Ⅲ. 表現媒體로서의 自然

永郎은 섬들이 오리메치처럼 잠방거리는 多島海 연안 康津 고을에서 태어났고 거기서 자랐으며, 또 그의 詩作生活의 대부분도 풍광이 아름답고 자연 경치가 수려한 康津 고을 고향집에서 이루어졌다. 그런 탓인지 永郎의 詩에는 자연을 노래한 詩가 많다. 永郎詩에 있어서 자연과의 관계는 뭘래야 뭘 수 없는 깊은 관계를 가지고 있다고 보인다. 그의 詩作環境으로서의 自然(故鄉의 風光)이 그에게 얼마나 큰 영향을 주었으며, 또 얼마나 깊이 관련되고 있는 가는 鄭芝溶의 다음 말이 크게 참고된다.

영랑시를 논의할 때 그의 주위인 南方 多島海邊의 자연과 기후에 감사치 않을 수 없으니 물이면 거세지 않고 산이면 험하지 않고 해가 밝고 하늘이 맑고 땅이 기름져 겨울에도 장미가 피고 양지쪽으로 옮겨 심은 배추가 통이 얇고 젊은 사람은 솜바지가 훗훗하여 입기를 싫어하는가 하면 해양기후관계로 여름에 바람이 시원하여 덥지 않은 이상적 南國 풍토에, 첫 정월에도 동백꽃 같은 一代의 서정시인 永郎이 하나 남직한 것도 자못 自然한 일이다.⁶⁾

자연은 永郎에게 풍부한 詩的 素材와 主題를 공급하는 데에 크게 이바지 했으며, 그의 詩作의 주요 에너지源이 되었다고 할 수 있다. 사실 그의 詩作의 주요 動力은 자연이었다고 보인다. 「現實과의 단절」과 「外界의 消失」이 永郎詩의 한 특색이라는 지적⁷⁾이 있거니와, 永郎은 현실에서 달아나 내면의 「마음」속에 숨어버린 시인이라 할 수 있다. 현실에서 달아난 永郎에게는 그러나 다행히도 그를 감싸줄 수 있었던 康津고을 고향집이 있었고, 또 그 고을의 수려한 자연환경이 있었다. 불우했던 시대 현실에 대한 정신적 보상을 그는 고향과 자연 속에서 찾았던 것 같다.

趙芝薰氏의 지적처럼, 永郎은 「거문고 몇 가락을 뜯고 時調 한 章을 꺾어」 넘기면서 「康津고을 고향집에 문을 닫고 피꼬리 사투리와 杏鵲의 울음을 벗어나 누워서 세월을 보내지 않을 수」⁸⁾ 없었던바, 그러한 永郎에게 詩作의 動力이나 詩的 取材의 대부분이 그를 에워싼 자연에 있었음은 必至의 사실이라 하겠다. 그런 만큼, 永郎의 詩에는 다른 어느 시인의 경우보다도 자연물이나 자연현상이 많이 등장한다. 예컨대, 강물, 아침달빛, 푸른 하늘, 별, 샘물, 돌담, 햇발, 봄, 물결, 달, 노을, 먼 산, 모란, 저녁해, 밥, 흰구름, 바람, 물소리, 산골, 복숭아꽃, 피꼬리, 새암, 수미산, 나리꽃, 별살, 이슬, 동백꽃, 수풀... 등 수없이 많다.

그런데, 永郎詩에 나타나고 있는 이같은 自然物象이 객관적인 詩的 對象으로 노래되고 있는 예는 드물다. 그의 詩에 나타나는 자연은 대부분 主觀化된 자연이며, 內面世界(마음의 세계)와 그 情感的 분위기를 나타내기 위한 媒體와 수단으로 이용되고 있다. 한 마디로 永郎詩의 자연은 感情的의 等價物로서 나타나고 있는 것이다. 이러한 점은 古典詩歌의 한 특질임을 앞에서 이미 밝힌 바 있다.

이제, 우리의 논의를 심화시키기 위해, 그러한 점을 永郎詩에 앞서 古典詩歌에서 구체적으로 살펴 보기로 한다. 먼저 다음 작품들을 보자.

6) 鄭芝溶, 「永郎과 그의 詩」, 「女性」 3권 8~9호, 1938.

7) 金興圭, 文學과 歷史의 人間, 서울, 創批社, 1980, p. 54.

8) 趙芝薰, 「金永郎論」, 芝薰詩論, 서울, 民族文化社, 1983, p. 225.

① 翩翩黃鳥 떨떨 나는 꾀꼬리는
 雌雄相依 쌍쌍이 즐기는데
 念我之獨 외로운 이내 몸은
 誰其與歸 누와 함께 돌아 갈꼬 (黃鳥歌)

② 열치매
 나토안 드리
 흰 구름 조초 벼가는 안디하
 새파른 나리어휘
 耆郎의 즈이 이슈라
 일로 나릿 저벽히
 郎이 디니다샤온
 님스민 ㅈ홀 좇누아져
 아으 잣가지 노파
 서리 묻누을 花判이어 (讀耆婆郎歌)

③ 正月人 나릿브른 아으 어저 녹저 흥논디
 누릿 가운데 나곤 몸하 흥울로 널서
 아으 動動다리
 二月人 보로매 아으 노피 현
 燈人불 다호라. 萬人 비취실 즈이샷다
 아으 動動 다리
 三月 나며 開춘 아으 滿春 돌윗고지여
 낙딕 브를 즈을 디너나샷다
 아으 動動 다리
 四月 아니니져 아으 오실서 곳고리새여
 므슴다 錄事니든 넷 나를 닛고신더
 아으 動動 다리 (「動動」의 일부)

①은 고구려 제2대 유리왕이 지은 것으로 國文學史上 서정시의 출발을 알리는 古代歌謠이고, ②는 忠談師가 지은 鄉歌이며, ③은 月令體로 된 麗謠이다.

이 세 작품에서 등장하는 자연물상을 보면 ①에서는 꾀꼬리, ②에서는 달, 구름, 시냇물, 조약돌(저벽), 잣가지, 서리, ③에서는 냇물, 봄(滿春), 보름, 진달래꽃(돌윗고지), 꾀꼬리 등이다. 그런데, 이러한 자연 물상들은 그 모두가 詩의 객관적 대상으로 인식되거나 노래되고 있는 것이 아니고 작중 화자의 감정의 등가물로서 詩的 表現의 媒體로 이용되고 있음을 본다.

작품 ①에서 ‘꾀꼬리’는 애인을 잃은 작중 화자의 외로운 심정을 나타내기 위한 보조물로 등장하고 있다. 「꾀꼬리는 떨떨 날며 쌍쌍이 즐기는데, 짝 잃은 나는 누구와 함께 노닐꼬」하여 話者의 외로움과 대비되고 있다. 이때 꾀꼬리는 애인을 잃은 작자의 고독을 부각시키는 데 필요한 表現媒體의 보조물일 뿐 그 자체 객관적 상관물은 아니다. 그것은 오히려 작자의 감정이 반영 투입된 주관적(감정적) 상관물로서, 작품②에서의 ‘달’, ‘시냇물’, ‘잣가지’, ‘자갈밭’, ‘서리’ 등이 갖는 속성과 일치한다. 이러한 자연물은 작중 화자가 스스로 해야 할 말이나 행위의 대체물에 불과하다. 즉, ‘달’, ‘시냇물’, ‘잣가지’ 등은 耆婆郎의 고매한 인격을 표현하는 데에 봉사하는 하나의 매체

로 이용되고 있으며, ‘자갈밭’과 ‘서리’는 耆婆郎의 높은 이상과 지조를 나타내는 ‘달’, ‘잣나무’와는 반대되는 개념으로서 현실 세계와 세속적인 不義를 나타내는 매체로 쓰였음을 볼 수 있다. 忠談師는 구름 사이로 나타나는 달과 달빛이 비치는 시냇물의 아름다움을 있는 그대로의 아름다움으로 노래하지 않았던 것이다.

작품③에서의 자연 물상도 그 사정은 ①, ②의 경우와 마찬가지로이다. 여기에 나오는 ‘시냇물’, ‘진달래꽃’, ‘피꼬리’ 등은 모두 입을 여윈 한 여인의 고독과 그리움을 표현하는 매체로 사용되고 있다. 특히 正月朔을 보면 흠뻑이 된 젊은 여인의 고독이 얼었다가 녹았다가 하는 시냇물과 대비되고 있는데, 이러한 것은 「黃鳥歌」에서 애인을 잃은 話者의 고독이 암·수가 서로 노니는 피꼬리에 대비되고 있는 詩的 狀況과 일치하는 것이어서 흥미롭다. 사랑의 고독을 표현하는 매체가 「黃鳥歌」의 경우는 피꼬리지만, 「動動」의 경우는 냇물이라는 점이 다를 뿐이다. 二月朔에 나오는 ‘등불’은 그리운 입의 아름다운 모습을 나타낸 것이다. 이것은 「讚耆婆郎歌」에서 耆婆郎의 흰칠한 기상을 나타내는 ‘달’과 상통하는 심상이어서 역시 흥미를 끈다. ‘등불’과 ‘달’은 밝은 빛을 낸다는 공통 속성을 지녔으므로 곧잘 입의 모습을 표현하는 매체로 씌어진 듯하다. 三月朔에 나오는 ‘진달래꽃’(돌윗고지)은 남이 부러워할 만한 모습을 지닌 戀人의 표현으로 나타난다. 이때, 이 꽃은 봄에 피는 무수한 여러가지 꽃들 가운데 하나가 아니라, 작중 화자에 의해 조작된 작위적인 꽃에 다름 아니다. 다시 말해서, 객관적인 사물로서 존재하는 꽃이 아니라, 감정의 등가물로서 입에 대한 그리움과 원망의 감정이 짙게 배인 主觀 移人의 꽃인 것이다.

이런 점에서 이 꽃은 素月の ‘진달래’와 상통하며, 永郎의 ‘모란’과도 맥이 통한다. 素月이 이별의 情恨을 나타내기 위해 의도적으로 이끌어 온 진달래꽃은 吳世榮 교수의 적절한 지적처럼 「시인의 마음과 同一化된 객관적 상관물」⁹⁾에 다름 아니다. 永郎의 모란도 마찬가지다. 그것은 기타림의 표상이며 시인의 애절한 마음을 나타내는 매체로서의 모란이다. 이 모든 꽃들은 世界(客體)와 自我(主觀)의 대립이라는 二元的 構造를 一元化하는 事物의 主觀 移人의 구조 속에서 파악된다는 점에서 일치한다.

이렇게 객관적 대상을 주관적 감정 속에 이끌어 들이는 事物의 主觀 移入의 양상은 鄉歌나 高麗歌謠 뿐만 아니라, 朝鮮王朝의 時調文學에서도 두드러지게 나타난다.

池塘에 비 뿌리고 楊柳에 너 끼인 제
沙工은 어찌 가고 뉘 티만 댈었노고?
夕陽에 짝일흔 갈머기는 오락가락 하노매 (趙憲)

한가롭고 평화로운 叙景詩라 할 수 있는 이 時調의 주제는 自然에의 親近이다. 山水 田園의 평화로운 경치가 아름답게 펼쳐지는 가운데 宦路에서 물러나 江湖에 깃들어서 사는 선비의 閑情이 읊어지고 있다. 비 뿌리는 연못과 안개가 낀 버드나무, 그리고 多陽에 빈 배만 매어있는 강물과 그 위를 날으는 갈매기, 이런 정경들이 한 폭의 그림처럼 펼쳐 隱者의 田園生活의 멋을 한층 더 돌고 있다.

그러나, 이러한 山水田園의 自然美가 객관적인 詩的 對象의 인식으로 提高되지 못함으로써, 비록

9) 吳世榮, 韓國浪漫主義詩研究. 서울, 一志社, 1980, p. 27

자연과 친하고 자연 속에 자신을 몰입시키는 熱情이 매우 짙은 것 같으면서도 완전히 자연과 일체가 되는 心像을 창조해 내지 못하고 있는 것이다. 얼핏 보아 한가롭고 평화로운 叙景이면서도 그 이면에는 宦路에서 물러난 좌절의 비애가 근원적으로 자리잡고 있기 때문이다. 그러므로 多陽에 오락가락하는 갈메기는 바로 작자 자신의 외로운 신세를 나타내는 보조물에 지나지 않으며, 「사공은 어대 가고 빈배만 매었는고」는 그러한 고독과 갈 데 없는 자신의 처지를 나타내는 탄식에 다름 아니다.

이와 같이, 時調의 작자들은 자연을 위하여 자연을 노래한 것이 아니고 삶에 지친 인생의 불평을 자연을 빌어 위로를 받기 위하여 자연을 노래하였던 것에 불과하다.¹⁰⁾ 그러니까, 時調의 자연은 결코 객관적으로 존재하는 자연이 아니고 그들의 관념이 형성한 자연에 불과했던 것이다.

이렇게 古典詩歌에 나타나는 자연은 결국 자연 그 자체가 아니라 인간의 생활이나 감정과 깊은 관련을 맺은 것으로서, 인간의 생활과 감정에 봉사하는 자연, 즉 인간의 감정 처리의 수단으로 이용되고 있는 자연으로 특징지어진다고 할 수 있다. 이것은 「한국인의 사고 방식이 그만큼 인간 위주의 사상으로 이루어졌다는 것」¹¹⁾을 뜻한다고 해석할 수도 있겠지만, 한편 그것은 하나의 대상이나 인간적 경험에 일정한 거리를 두고 접근하지 않고 자신의 감정을 앞세우는 사고방식, 즉 韓國人の 對象認識 태도가 매우 감정 위주임을 뜻하는 것이라 해석할 수 있다.

이제 永郎의 詩를 보도록 하자. 앞에서 永郎詩의 자연은 詩人 자신의 감정을 나타내는 媒體로 이용되고 있다고 말했다. 작품 분석을 통하여 이 점을 구체적으로 살피기로 한다.

- ① 가슴엔듯 눈엔듯 또 핏줄엔듯
마음이 도론도론 숨어 있는 곳
내 마음의 어딘듯 한쪽에 꺾이는
강물이 흐르네

(「동백넙에 빛나는 마음」 일부)

- ② 돌담에 소색이는 햇발가치
풀아래 우슴짓는 샘물가치
내마음 고요히 고훈봄 길우에
오날하로 하늘을 우러르고 싶다

(「내마음 고요히 고훈봄 길우에」 일부)

①에서 ‘강물’은 대상을 감정 속에 해소해 버리는 詩人의 태도에 의해 형성된 주관적인 강물이다. 그것은 결코 객관적인 대상으로서의 강물이 아니다. 鄭漢模 교수가 지적한 것처럼, 永郎의 詩世界는 한마디로 「내·마음」의 세계이다.¹²⁾ 그는 그러한 「내·마음」의 세계에서 생성하는 내면의 강물에 귀를 기울이고 있는 것이다.

②에서 ‘햇발’, ‘샘물’은 단지 詩人의 감정을 나타내는 수단으로 이용되고 있음을 확연히 볼 수 있으며, 제4행의 ‘하늘’ 역시 객관적 대상으로서의 하늘이 아니라 詩人의 情感 속에 포획되어 있는 하늘인 것이다.

대상의 인식은 인식의 주체로서의 ‘나’가 그 대상과 일정한 거리를 유지할 때 가능하다. 그러한

10) 鄭炳昆, 前掲書, p. 373.

11) 上掲書, p. 253.

12) 鄭漢模, 現代詩論, 서울, 民衆書館, 1974, p. 19.

객관적인 거리가 유지되지 못했기 때문에 永郎詩에는 대상의 인식이 이루어지지 않았다. 작품 ①, ②의 ‘강물’, ‘햇빛’, ‘샘물’, ‘하늘’ 등은 모두 詩人의 마음과 同一化된 객관적 상관물에 지나지 않는다.

바람따라 가지오고 머러지는 물소리
아조 바람가치 쉬는적도 잇섯스면
흐름도 가득찰랑 흐르다가
더러는 그림가치 머물렀다 홀러보지
밤도 산골 쓸쓸하이 이한밤 쉬어가지
어느늬 꿈에든 셈 소리업든 못할소나

새벽 잠스결에 언듯 들리여
내 무진머리 선듯 잇기우느니
황급소반에 구슬이 굴렀다
오 그림고 향미론 소리야
물아 거기좀 멈췄스라 나는 그득히
저 창공의 銀河萬年을 헤아려 보노니

(「시냇물 소리」 전편)

이 詩는 時調와 대비될 수 있다는 점에서 일단 주목된다. 姜禹植氏는 「金永郎의 四行詩」라는 글에서 永郎에 있어서의 四行詩는 時調에 연관해서 살펴 볼 수 있다는 점을 지적한 바 있다. 그는 四行詩에서 반복되는 詩行의 어느 하나를 삭제할 때, 詩 전체는 내용상으로 아무런 파탄을 초래하지 않는다는 사실을 들었다.¹⁸⁾ 그러나, 四行詩가 아닌 위의 詩에서도 그 형태가 時調에 상당히 접근하고 있는 사실을 엿볼 수 있다.

논의의 각도가 논점에서 벗어나는 것일지 모르나, 韓國詩歌의 전통적 리듬을 회복하려고 애쓴 永郎의 노력이 잘 나타나 있는 하나의 예가 되므로 이 詩의 형태를 잠시 살펴기로 한다.

이 詩는 6行 2聯이지만 임의로 3行 4聯으로 구분하면 유사한 時調形式이 된다.

더러는 그림가치 머물렀다 홀러보지	(3·4·4·4)
밤도 산골 쓸쓸하이 이한밤 쉬어가지	(4·4·3·4)
어느늬 꿈에든셈 소리업든 못할소나	(3·4·4·4)

3行 4聯으로 구분하여 그 중에서 時調의 형식과 가장 가까운 부분을 가린 것이다. 이것을 보면, 3章 6句라는 時調의 골격을 완전히 갖추고 있을 뿐 아니라 音數律도 3·4調이며, 특히 끝행의 첫머리 ‘어느늬’도 時調의 終章 첫句의 3音步 규칙과 일치하고 있음을 볼 수 있다.

이 작품의 詩的對象으로 나타나 있는 것은 ‘시냇물 소리’이다. 그러나, 이 시를 지배하는 내적 모티프는 ‘시냇물 소리’라기 보다는 그것을 통해서 표출되고 있는 詩人의 감정이다. ‘어느늬 꿈에 든셈 소리업든 못할소나’, ‘오 그림고 향미론 소리야’, ‘물아 거기좀 멈췄스라’와 같은 詩句들은 ‘시냇물 소리’라는 대상을 묘사한 것이라기 보다는 작자의 감정을 영탄적으로 표출한 것이라고 해야 할 것 같다. 이 詩에 나타나는 ‘바람’, ‘밤’, ‘산골’, ‘새벽’, ‘구슬’, ‘창공’, ‘은하’ 등과 같은 자연 물상도 감정의 等價物인 ‘시냇물 소리’를 나타내기 위한 보조적 장치물에 불과하다. 그리

18) 姜禹植, 姜禹植詩論, 서울, 民族文化社, 1983, p.148.

하여, 표면상 詩의 對象으로 노래되고 있는 ‘시냇물 소리’는 기실 작자의 감정을 나타내는 媒體로 밖에 다른 의미는 없다고 하겠다. 객관적 자연 물상으로서의 ‘시냇물 소리’가 지닌 그 특유의 자연적 음향이 이 詩에서는 증발되고 없으며, 남은 것은 詩人의 일방적인 감정 뿐이다.

얼른 보기에 자연 물상이 객관적 대상으로 처리되고 있는 것처럼 보이는 작품에서도 이러한 현상은 현저히 드러난다. 다음 작품을 보도록 하자.

내 가슴속에 가늘한 내음
 애끈히 떠도는 내음
 저녁해 고요히 지는제
 먼 산 허리에 슬리는 보랏빛

오! 그 수심뜬 보랏빛
 내가 일흔 마음의 그림자
 한이를 정열에 뚝뚝 떠러진 모란의
 깃든 향취가 이 가슴노코 갓슬줄이야

얼결에 여훤봄 흐르는 마음
 헛되히 차즈라 허덕이는 날
 뽕우에 철석 개스물이 노이듯
 얼찍 니는 훗근한 내음

아! 훗근한 내음 내키다마는
 서어한 가슴에 그늘이 도나니
 수심뜨고 애끈하고 고요하기
 산허리에 슬리는 저녁 보랏빛

(「가늘한 내음」 전편)

이 시의 모티프는 ‘가늘한 내음(향기)’이다. 가슴 속에 떠도는 어떤 애련한 향기, 이것이 이 詩의 정서적 분위기를 이루고 있다. 이 후각적인 감각은 ‘먼 산 허리에 슬리는 보랏빛’과 같은 시각적인 감각과 어울려지면서 이 詩의 정서적 분위기는 한층 더 고조되고 있다.

첫 연을 보면 전반부 1,2행은 후각적인 심상, 후반부 3,4행은 시각적인 심상으로 이루어져 있는데, 이 둘은 서로 교체되면서 作品上에 미묘한 뉘앙스를 자아내고 있다. 그런데, 이 두 心像은 서로 다른 감각에 속하는 것이면서도 대립되어 있지 않고 어떤 하나의 情感的 究境으로 일치되고 있다. 말을 바꾸면, 어떠한 대상(사물)도 永郎詩에서는 그의 독특한 情感的 세계에 휩싸여 버린다.

이 詩에서 나타나는 자연 물상은 ‘저녁해’, ‘먼 산 허리’, ‘모란’, ‘여훤 봄’, ‘갓물’ 등이다. 그런데, 이것들은 놀랍게도 객체로서의 자연 물상 그 자체가 아니라, 詩人의 감정이 만들어 낸 관념적인 자연물이다. 그 어느 것이고 간에 詩人의 감정이 착색되지 않은 것이 없다. 일견 대상의 實寫를 통한 객관적 묘사인 것처럼 보이는 ‘먼 산 허리에 슬리는 보랏빛’마저도 그 자체의 아름다움이나 叙景의인 描寫로 끝나지 않고 詩人의 주관적인 감정으로 변환되고 있다. 그래서, ‘먼 산 허리에 슬리는 보랏빛’은 ‘수심뜬 보랏빛’으로 착색되고, 또 ‘내가 일흔 마음의 그림자’로 변환된다. 이러한 현상은 한마디로 「대상(상황)의 情緒化」라고 말할 수 있을 것이다. 이 경우 「대상의 情緒化」란, 自我와 對象의 미분리 상태를 의미한다. 엄격한 뜻에서 대상의 情緒化는 抒情詩의 본질에 해당하는

다. 抒情詩의 본질을 「世界的 自我化」¹⁴⁾라고 볼 때, 객체적 대상의 주관적 轉移現象은 抒情詩의 속성이고, 따라서 永郎詩는 抒情詩다 라는 의미 이상의 뜻이 없다는 결론에 도달한다. 抒情詩의 본질인 대상의 情緒化 또는 世界的 自我化는 대상을 구체적으로 지시하거나 기술하는 詩的 능력, 즉 對象認識의 능력이나 과정이 선행될 때 이루어진다. 그렇지 않고서는 진정한 의미에서의 자연과의 합일 또는 자연과 일체가 되는 心像의 창조는 불가능하다. 永郎의 詩에는 自然親近의 열정이 매우 짙은 것 같으면서도 진정한 자연과의 합일을 보여주지 못하는 것은 이 때문이다.

「대상의 情緒化」란 말을 抒情詩의 본질적 속성과 관계없이 永郎詩에서 쓸 수 있다면, 이 詩에는 그 逆의 현상도 뚜렷이 나타난다. 다시 말하면, 주관적인 감정을 객체적인 대상에 轉移해 버리는 현상이다. 첫 연에서 이러한 현상을 볼 수 있다. 이 詩의 모티프인 ‘가늘한 내음’은 詩人 자신만이 느끼는 감각이다. 이러한 감각을 더욱 선명히 나타내기 위하여 永郎은 그 다음 行에서 ‘머니山 허리에 슬리는 보랏빛’이라는 시각적인 심상을 이끌어 왔다. 마지막 연에서도 볼 수 있듯이 가슴속의 ‘가늘한 내음’은 ‘수심뜨고 애끈하고 고요’함(애절한 감정)에 있어서는 ‘머니山 허리에 슬리는 보랏빛’과 같다는 것이다. 결국 이 객관적인 情景는 詩人의 감정에 봉사하고 그의 정서를 자극하는 보조물로 등장하고 있다. 그래서, 永郎이 홀로 지닌 ‘가늘한 내음’은 ‘머니山 허리에 슬리는 보랏빛’과 어울려짐으로써 그 情緒가 촉발되고 있는 것이다. 이것은 결국 자아(주관)와 대상(객관)의 미분리 상태에서 야기된 것이다. 永郎詩에 사용되고 있는 素材가 흔히 主題의 구실을 하고 있는 것도 이 때문이다.

IV. 女性的 性向

앞에서 이미 말해진 것처럼, 우리 古典詩歌 중에는 작자나 作中話者가 여성인 경우가 많고 작중 화자가 남성인 때도 여성을 대상으로 한 노래가 많다. 女性的 성향은 韓國古典詩歌에 지배적으로 나타나는 현상이며, 現代詩에서도 현저히 드러나는 현상이다.

金允植 교수는 韓國新文學의 詩의 전개에 있어서 女性的 偏向(female complex)의 樣相을 ① 잃은 母性を 향한 幼兒意識(孤兒意識), ② 「님」을 향한 指向性, ③ 누이 指向性(sister complex), ④ 스타일로서의 女性韻 등으로 項目化한 바 있다.¹⁵⁾ 古典詩歌에 나타나는 여성적 성향의 양상도 대체로 이와 같이 項目化하여 살펴 볼 수 있다. 母性에 대한 그리움, 「님」에의 指向, 누이를 향한 동기에, 女性的인 리듬 등으로 나타나는 이와 같은 female-complex는 恨, 哀愁, 이별, 체념 등 우리 古典詩歌의 抒情的 속성과 함께 어울려지면서 하나의 전통적 맥락으로 이어져 왔다고 생각된다.

그러면, 古典詩歌에 나타나는 여성적 성향의 양상을 다음 몇몇 작품을 통해 살펴보기로 한다.

① 호미도 늘허언 마르논

날ㄴ티 들리도 업스니이다

아바님도 어이어선 마르논

어마님ㄴ티 피시리 업세라

아마님ㄴ티 피시리 업세라

(思母曲)

14) 趙東一, 「自我와 世界的 小說의 對決에 관한 試論」, 東西文化 7輯, 啓明大 東亞文化研究所, 1974 참조.

15) 金允植, 近代韓國文學研究, 서울, 一志社, 1973, p. 460.

② 가시리 가시리 잇고
 박리고 가시리 잇고
 날러는 엇디 살라 호고
 박리고 가시리 잇고
 잡스와 두어리 마누는
 선흥면 아니 올세라
 설은 넘 보너읍노니
 가시노듯 도셔오쇼서 (가시리)

③ 生死路는
 예 이사매 저히고
 나는 가누다 말도
 묻다 닐고 가누넛고
 어느 3홀 이룬 보르매
 이에 더에 빠딜 님다이
 흥단 가재 나고
 가는 곧 모드온더
 아으 彌陀刹에 맛보올 내
 道닷가 기드리고다 (祭亡妹歌)

④ 살어리 살어리 랫다
 청산에 살어리 랫다
 멸위랑 드래랑 먹고
 청산에 살어리 랫다
 알리알리 알랑성 알라리알라
 우러라 울러라 새여
 자고니러 우러라 새여
 널나와 시름한 나도
 자고니러 우니노라
 알리알리 알랑성 알라리알라 (「靑山別曲」의 일부)



위에 제시한 作品 例는 그 범위가 鄉歌와 麗謠에 국한되어 있어서 韓國古典詩歌 전반을 조감할 수 없는 난점이 있다 하겠으나, 이들 詩歌(특히 鄉歌)가 韓國詩의 原型이며, 또 그 대표적인 양식이라는 점에 중점을 둔다면 그러한 난점은 일단 해소되리라고 본다.

이들 作品 例는 女性化 指向性의 4가지 유형의 모델들이다. 작품①은 잃은 母性을 향한 幼兒意識이 현저히 드러나 있으며, ②는 「님」을 향한 指向性이 ③은 누이 指向性이 ④는 스타일로서의 女性韻이 두드러지게 나타나 있는 작품이다. 이러한 테두리 안에서 이들 각 작품이 지닌 女性的 偏向의 속성에 대해 간략히 언급해 두고자 한다.

먼저 작품①에서 나타나는 女性的 性向은 母性에 대한 끝없는 사랑과 그리움으로 표현되고 있다. 편부 슬하에서 자라는 作申話者의 의식은 어머니를 잃은 孤兒意識으로 파악될 수 있으며, 끊임없이 「母에 대한 回復의 指向性」¹⁶⁾을 띤 것이라 할 수 있다. 그리고, 이 노래의 작자를 高麗史에는 「木

16) 上揭書, p. 461.

州孝女所作」¹⁷⁾이라 하였으니 지은이도 역시 여성임을 알 수 있다. 金允植 교수의 지적처럼, 이러한 母性을 향한 지향성이 現代詩에서는 洪思容의 「나는 王이로소이다」와 李章熙의 「青天의 乳房」에서 현저히 드러나고 있음을 참고로 지적해 둔다.¹⁸⁾

작품②는 애절한 이별의 情恨을 읊은 노래로 「님」에의 지향성이 선명하게 드러나 있다. 작중 화자가 여성인 탓도 있겠지만, 「님」에의 지향이 이처럼 섬세한 감정과 세련된 언어로 표출된 작품도 드물 것이다. 입을 여의는 슬픔과 안타까움, 원망과 기대, 애소와 체념이 여성적인 가락을 타고 行間마다 넘쳐 흐른다.

‘설은님’이라 했을 때, ‘님’의 의미는 물론 남녀간의 사랑하는 사람이다. 그러나, 高麗歌謠의 대부분이 그러하듯 「님」의 의미는 단순히 거기에 그치지 않는다. 그것은 作中話者(또는 작자)에 있어서는 영원한 정신적 支柱로서, 삶의 보람을 확인해 주는 생명적 존재로서의 님인 것이다. 그런 만큼, 麗謠에는 님을 지향하는 몸짓이 처절할이 만큼 강렬하고, 님과의 합일을 바라는 마음이 신념과 열원으로 뜨겁게 나타나 있음을 볼 수 있다.

대체로 여성적인 것이 社會的 意味를 띠게 될 때는 그 社會가 危機에 놓일 때일 것이다.¹⁹⁾ 어떤 集團이나 民族이 天災地變, 전쟁 등으로 인한 위기에 처해질 때, 대체로 여성적인 이미지를 획득하고 「님」에의 지향성이 더욱 뚜렷이 부각되기 마련이다. 가령, 神殿을 세우고 神話를 묻게 한 것은 그 社會가 전쟁에 임한다든가 어떤 不意의 돌발 사건에 대비하기 위함이었다. 그것은 女性을 神聖한 것, 혹은 禁忌事項으로 남겨 놓았기 때문이다. 「가시리」를 비롯하여 麗謠가 대체로 「님」을 지향하는 여성적인 노래로 나타난 것은 外勢의 침입이 잦은 高麗社會의 역사적 상황과 결코 무관하지 않을 것이다. 또, 現代詩에서 素月이 「님」을 그리워하고 萬海가 절대적인 「님」의 존재를 추구한 것도 당대의 植民地인 역사 상황과 긴밀히 관련되는 것이라 하겠다. 불행한 현실을 뛰어 넘으려는 의지의 소산이 님에의 지향으로 나타난 것이라 생각된다. 그리하여, 「가시리」의 「님」은 素月の 「님」에 이어지고, 그 절대적인 의미에 있어서는 萬海의 「님」과도 연결된다고 보겠다.

작품③의 「禁亡妹歌」는 누이의 冥福을 비는 追悼歌이다. 누이의 죽음을 설어워하는 작자의 애절한 마음이 宗教的인 차원으로 승화, 표출되고 있는 이 작품에서 우리는 누이 指向性이 선명하게 나타나 있음을 볼 수 있다. 누이 指向性의 詩歌로서는 韓國詩歌史上 最古의 것이라 하겠다. 불교사상을 바탕으로 한 이 노래는 작중 화자가 「누이」와 「나」(작자)로 설정되어 있다. 제1행으로부터 제4행까지는 죽음의 의식 속에 잠겨 말 한마디 못하고 무서워하는 누이를 통해서 인간 존재의 숙명인 죽음이 서술되고 있으며, 제5행으로부터 마지막까지는 누이의 죽음을 체험한 「나」가 넘쳐 흐르는 骨肉의 情과 숭고한 宗教意識을 바탕으로 깔고 그 자신의 죽음의 의식을 표출하고 있다. 특히, 「부모의 골육을 나눠 태어난 형제의 관계를 하나의 가지에 돌아난 나뭇잎에 비유하되, 누이의 죽음을 가을 바람과 낙엽이라는 장면으로 극화」²⁰⁾시킴으로써, 작자의 누이를 향한 애정이 더욱 뼈저리게 느껴진다.

17) 高麗史, 三國俗樂 新羅條「木州」.

18) 金允植, 前掲書, pp. 460~461.

19) 上掲書, p. 458.

20) 정병욱·이응백, 고전(인문계 고등학교), 서울, 신구문화사, 1983, p. 27.

이러한 누이 指向性은 現代詩에 있어서는 鄭芝溶, 朴龍喆, 金永郎 등 이른바 「詩文學派」 詩人們에 현저히 드러나고 있다.²¹⁾

작품④는 高麗歌謠 중에서 가장 리드미칼한 리듬을 밟고 있는 노래로 꼽힌다. 世俗的인 현실 세계를 벗어나 아름다운 ‘靑山’에서 살고자 하는 작자의 希願이 현실과의 대립이라는 갈등 의식을 바탕으로 깔고 노래되고 있다. 그러므로 이 詩歌의 중심 모티프인 ‘靑山’은 단순히 자연 그 자체의 청산이라기 보다, 內憂外患의 역사적 현실 상황 속에서 살아야 했던 당대의 高麗人들이 갈구한 理想 鄉의 표상이었다고 생각된다.

이 노래의 리듬은 「가시리」와 마찬가지로 여성적인 리듬이다. 작중 화자가 여성일 뿐 아니라²²⁾, 어휘, 어법 등이 女性韻의 스타일을 띠고 있다는 점에서 그러하다. 가령, ‘살어리’, ‘알리알리 알랑성’ 등에서 볼 수 있는 바와 같이, 적극적으로 流音을 도입함으로써 女性韻의 스타일을 현저히 드러내고 있는 것이다.

이상의 짙막한 검토에서 韓國古典詩歌의 특질이 女性的인 性向을 띠고 있다는 점을 살펴 보았거니와, 이제 본론으로 돌아가서 永郎의 詩에서 이러한 점을 살펴 보도록 한다.

永郎詩의 女性的 偏向은 「님」에의 지향과 누이 指向性 그리고 스타일로서의 女性韻 등에서 두루 찾아진다. 먼저 「님」에의 지향을 드러내는 다음 작품 보도록 하자.

「바람이 부는대로 차자가오리」
 홀린듯 괴약하신 님이시기로
 행여나! 행여나! 귀를 종금이
 어리석다 하심은 너무로구려

문풍지 서름에 몸이 저리어
 내리는 한박눈 가슴해어져
 헛보람! 헛보람! 몸랏스로만
 날다려 어리석단 너무로구려

(「원망」 전편)

입을 이별한 애절한 여인의 痛恨이 원망어린 어조로 표출되고 있다. 첫 연 첫 행의 「바람이 부는대로 차자가오리」는 인용 부호에서 확연히 드러나는 바와 같이, 그 話者가 「님」(남성)이고, 그 나머지 「나」(여인)이다. 님의 약속은 마치 바람과도 같이 믿을 수 없는 것이지만, 그래도 기약한 님이기로 행여나 하고 기다리는 「나」(여인)의 애타는 심정이 ‘귀를 종금이’라는 詩句에 압축적으로 표현되어 있다. 당신(님)을 기다린다는 것은 현실적으로 부질없는 일이고 ‘헛보람’에 지나지 않는 일인 줄 번연히 알면서도 기다리지 않을 수 없는 심정이 여인의 마음이라. 그러한 마음도 모르고 나를 어리석다고 하다니, 님은 정말 야속하기 그지 없다는 것이다. 이러한 여인의 원망이 노골적으로 표출되고 있는 이 詩는 素月の 「진달래꽃」에서 님에 대한 여인의 원망이 은폐되어 있는 것과는 좋은 대조를 이룬다. 이 시에 나타나는 「님」 지향의 간곡한 애원과 원망은 저 「動動」의 ‘므슴다 錄

21) 이 문제에 대해서는 金允植 교수가 朴龍喆의 작품을 통해서 깊이 분석한 바 있다. (近代韓國文學 研究, pp. 464~468)

22) 金完鎭 교수는 靑山別曲의 narrator를 남성아닌 여성으로 파악한 바 있다. 의견상 女性的 narrator를 거부하는 듯이 보이는 結聯은 물론이고, 제7연도 「정지」라는 語詞의 존재를 근거로 하여 narrator를 갈은 女性으로 보았다. (靑山別曲의 結聯에 대한 一考察, 藏菴池憲英先生華甲記念論叢, 1973 참조)

事니로 넷 나를 '넋고신더'와 같은 원망어린 애원을 연상케 한다.

「넋」지향이 노골적인 애원과 원망으로 나타난 이 시와는 달리 고도로 세련된 언어와 정서로 표현된 작품으로는 다음과 같은 시를 들 수 있다.

내 마음을 아실이
내 혼자스마음 날같이 아실이
그래도 어찌나 제실 것이면

내 마음속에 때때로 어리우는 티끌과
속임없는 눈물의 간곡한 방울방울
푸른밤 고희맺는 이슬가튼 보람을
보낸듯 감추었다 내어드리지

아! 그림자
내 혼자스마음 날가치 아실이
꿈에나 아득히 보이는가

향땀은 옥물에 불이달어
사랑은 타기도 하오련만
불빛에 연긴듯 희미론 마음은
사랑도 모르되 내 혼자스마음은 (「내 마음을 아실이」 전편)

이 시에서 永郎은 外界와의 관련을 떠난 '내 마음', 즉 内面에 깃드는 은밀한 심미적 사랑을 감미로운 영탄의 어조로 나직하게 노래하고 있다. 그렇다면, 이 시에서 표면화되지 않고 은밀히 깃들어 있는 「넋」의 실체는 무엇인가? 그것은 한마디로 '내 혼자스마음 날같이 아실이', 즉 '내 마음'을 알 어떤 존재이다. 그러한 존재에 대한 여성적인 호소가 이 시의 전체적인 분위기를 이루고 있다. 그런 분위기에 대한 金興圭 교수의 다음과 같은 지적은 매우 경청할만 하다.

「모란이 피기까지는」에서와 흡사하게 여기서도 영랑은 단절의 경험과 주관적 소망 사이의 어긋남을 은밀한 심미적 도취로 물들인다. '내 마음'을 알 어떤 존재의 가능성도 불투명한 세계에서 발 붙일 데 없이 떨고 있는 내면이 오히려 황홀한 감각의 이유가 되는 것이다²³⁾

이 작품에서 '내 혼자스마음 날같이 아실이'를 향한 은밀한 호소로 나타나고 있는 「넋」지향성은 '내 혼자'만의 고립된 主觀性의 세계로 귀일해 버리는 自我回歸的인 특성을 띠고 있다. '내 마음'의 세계가 이 작품(또는 永郎의 시작품 전체)의 핵심이 되고 있는 소이도 여기에 있다. '마음'이란 낱말이 이 한 편의 작품에서만도 무려 6회나 등장하고 있음은 매우 시사적이다. 永郎의 입은 그러므로 실제적인 대상이 아니라, '마음' 속의 임이고 永郎의 주관과 관념이 만든 '내 마음'의 그림자이다. 이것은 극단적인 感情主義의 소산이다.

그런데, 제 2연의

속임없는 눈물의 간곡한 방울방울
푸른밤 고희 맺는 이슬가튼 보람을
보낸듯 감추었다 내어드리지

23) 金興圭, 文學과 歷史의 人間, 서울, 創作과 批評社, 1980, p. 56.

와 같은 여성적인 호소는 黃眞伊의 유명한 다음 時調와 상통하는 일면을 보이고 있어 흥미롭다.

冬至스들 지나긴 밤을 한 허리를 버혀내여
春風 니불아래 서리서리 너헛다가
어른님 오신날 밤이여든 구뵤구뵤 쪼리라

순수한 사랑의 징표를 고고고히 간직했다가 님이 오시면 알뜰히 내어드리겠다는 詩的 發想法은 전혀 동일하다. 뿐만 아니라 님을 향한 그 알뜰하고도 애뜻한 사랑의 向心도 동질적이다. 이처럼, 朝鮮朝의 여류시인 黃眞伊의 심상이 그대로 永郎詩에 맥락지어져 있음은 결코 우연이랄 수는 없을 것이다. 그것은 民族的인 集團的 無意識 속에서 면면히 이어지는 전통성의 맥락으로 파악될 수 있기 때문이다.

다음 詩는 永郎詩에서 누이 指向性을 현저히 드러내고 있는 작품이다.

「오—매 단풍들것네」
장광에 골불근 감닙 날러오아
누이는 놀란듯이 쳐다보며
「오—매 단풍들것네」
추석이 내일모래 기들니리
바람이 자지어서 걱정이리
누이의 마음아 나를 보아라
「오—매 단풍들것네」

(「누이의 마음아 나를 보아라」 전편)

永郎이 즐겨 쓴 四行詩의 倍數形式을 취하고 있는 이 작품은 우선 그 안정된 詩形態와 抒情的인 鄉土的 感性으로 말미암아 진솔한 詩의 감동과 즐거움을 가져다 준다. 그러한 감동과 즐거움의 맛은 무엇보다도 全羅道 方言의 뉘앙스가 묘미있게 구사된 「오—매 단풍들것네」라는 詩句에서 우러나온다. 그리고, 누이를 향한 無垢한 마음과 그 애정어린 人性的 진솔성이 이 詩의 묘미를 더해주고 있다. 여기에 또하나 ‘장광’ ‘감닙’ ‘추석’ 등 鄉土色 짙은 어휘들이 적절히 구사됨으로써, 한국적인 鄉土風景을 펼쳐보이고 그런 가운데 은밀히 故鄉意識을 일깨워 준다.

장광에 오르다가 문득 바람결에 날러오는 붉은 감잎을 놀란듯이 쳐다보면서 「오—매 단풍들것네」를 외치는 누이의 모습이 고향 풍경처럼 첫 연에 선명하다. 누이를 향하는 마음은 일종의 母性을 향하는 마음이며 그것은 결국 故鄉意識의 일종이다.

이 詩의 둘째 연의 「누이의 마음아 나를 보아라」에서 ‘누이의 마음’은 추석을 기다리는 기쁜 마음이고 또 한편으로는 바람이 잦은 것을 걱정하는 마음이다. 그러한 누이의 마음을 헤아리는 나의 마음과 그 안스럽고 사랑스런 누이를 향한 나의 애정이 둘째 연에 선명히 나타나 있다.

시인 申庚林氏가 지적한 것처럼 이 詩는 감잎—누이—나로 연결되는 묘한 同化關係를 이루고 있는데, 주제는 다르지만 낙엽과 누이와 나라는 이 삼자의 관계가 재미있게 설정되어 있는 점에서 신라의 鄉歌 「祭亡妹歌」와 비교될 수 있는 작품이라 하겠다.²⁴⁾

24) 申庚林·鄭喜成, 韓國現代詩의 理解, 서울, 眞文出版社, 1981, p. 129.

다음으로 永郎의 詩에서 현저히 드러나는 女性韻에 대하여 살펴보고자 한다.

리듬이 스타일에 관계되는 것이라면, 가령 ~하소, ~보소 등등의 語尾처리는 남성적인 韻이라 할 수 있고, ~하여요, ~이어요 등등은 女性韻이라 할 수 있다.²⁵⁾ 永郎詩에는 이러한 女性韻의 語尾처리가 두드러지게 나타난다.

모란이 피기까지는
나는 아주 나의봄을 기뻐하고 잇슬테요
모란이 툭툭 떨어져버린날
나는 비로소 봄을여윈 서름에 잠길테요
五月 어느날 그하로 무덤든날
떠러져누운 꽃잎마저 시드려버리고는
천지에 모란은 자취도 업서지고
삐쳐오르든 내보람 서운케 문혀졌느니
모란이 지고말면 그뿐 내 한해는 다 가고말아
三百예순날 하냥 섭섭해 우웁내다
모란이 피기까지는
나는 아주 기뻐하고 잇슬테요 찬란한 슬픔의 봄을
(「모란이 피기까지는」 전편)

永郎의 대표작으로 꼽히는 이 詩는 ‘잇슬테요’, ‘잠길테요’ 등 종결 어미가 女性韻인 ‘~요’로 끝나고 있다. 비록 ‘우웁내다’는 ‘~다’로 끝나고 있지만, 존칭보조어간 ‘~옵’이 가담하고 또 그 어미 부분인 ‘~니다’를 ‘~내다’로 표현함으로써 부드러운 여성적인 토운을 나타내고 있다. 특히 다음과 같은 詩를 보면 그가 얼마나 작위적으로 女性韻을 추구하려 했는가를 단적으로 알 수 있다.

밤스사람 그림교야
말엽시 거러가는 밤스사람 그림교야
보름넘은 달 그리며 마음아이 서어로야
오랜밤을 나도혼자 밤스사람 그림교야
(四行詩, 방점 필자)

방점 부분에서 알 수 있듯이, 각 詩行의 종결 어미는 모두 ‘~교야’, ‘~로야’로 처리되어 있다. 이것들은 얼마든지 ‘~다’(그림다) 또는 ‘~구나’(그림구나)로도 처리될 수 있는 어미들이다. 그런데도 永郎은 ‘그림교야’ ‘서어로야’ 등으로 표현함으로써, 부드럽고 연연한 여성적 리듬을 추구하려 했던 것이다.

또, 永郎은 작위적으로 破擦音을 피하고 流音을 도입함으로써 女性韻의 스타일을 추구한 흔적도 뚜렷이 보여준다.

흐르 흐르르 흐르르르 가을 아참
취어진 청명을 마시며 거닐면
수풀이 흐르르 버레가 흐르르르
청명은 내머리속 가슴속을 저저들어
발끝 손끝으로 새어나가나니
(「清明」 일연)

25) 金允植, 前掲書, p. 469

‘호르 호르르 호르르르’에서 볼 수 있는 바와 같이, 永郎詩 중에서 流音이 가장 많이 도입된 작품이다. ‘ㄹ’음이 연속된 流音의 음악적인 효과를 노린 이 작품은 ‘가을아침’과 ‘수풀’조차도 ‘호르르’하고 청각화함으로써 永郎詩의 특성이 음악에 있음을 극명하게 보여준다.

永郎詩의 이러한 女性韻에 대한 鄭漢模교수의 다음과 같은 지적은 매우 시사적이다.

……‘내 마음’의 세계의 情感的 究竟을 銳敏한 觸手로 더듬어간 永郎은 必然的으로 가늘고 연한 호흡일 수밖에 없었다. 가늘고 고운 호흡은 또한 그의 詩를 페미니테(femenete)일 수밖에 없게 한다. 叙述語尾에서 많은 부분을 차지하고 있는 「~테요」 「~내다」 「~련단」 「~오」 등의 語尾處理에서 오는 페미니테는 또한 「사진가」 「두시고」 「가신가」 「하온가」 「하옴내다」 등의 尊稱補助語幹 「시」와 아울러 古雅한 느낌과 함께 연연한 女性的 표현으로 흐르게 하고 있다.²⁶⁾

現代詩에서 이러한 女性韻의 스타일은 비단 金永郎 뿐만 아니라, 金億, 素月을 위시하여 朱耀翰, 韓龍雲 등에서도 현저히 드러나는 사실이다.

이상으로 永郎詩에 나타나는 女性的 性向을 살펴보았거니와, 그것은 古典詩歌에서도 현저히 드러나는 특질이었다. 그런 의미에서 永郎詩의 女性적인 性向은 韓國詩의 전통적 遺傳性에 속하는 것이라 할 수 있다. 이렇게 말할 수 있는 것은 民族的인 集團의 無意識이 문학의 底流에 면면히 이어져 끈질기게 작용한다는 사실에 근거한다. 永郎의 秀作 「除夜」와 백제 때의 노래로 알려진 「井邑詞」를 비교해 보면, 그 遺傳性의 흔적은 역력하다.

제운밤 촛불이 찌르르 녹어버린다
못견뎌게 묵어온 어느 별이 떠러지는가
어둑한 골목골목에 수심은 몇다가란것다
제운밤 이한밤이 모질기도 하온가
화부안 조히 등불 수집은 거름거리
샘물 정히 떠붓는 안쓰러운 마음결
한해라 기리운정을 물고싸어 힌그릇에
그대는 이밤이라 맑으라 버사이다.

(「除夜」전편)

돌하 노피곰 도드샤
머리곰 비취오시라
(全)저재 너러신고요
즌더를 드디올세라
어느이다 노코시라
내 가논디 점그를 세라

(「井邑詞」여음 생략)

「除夜」와 「井邑詞」는 그 意味内容에 있어서 서로 유사한 공통성을 가지고 있어서 흥미를 끈다. 의미 내용의 공통점은 두 작품이 다같이 남편의 무사와 결벽함을 비는 여인의 소망에 놓인다. 그러한 소망이 「除夜」에서는 「그대는 이밤이라 맑으라 비사이다」에 집약되어 있고, 「井邑詞」에서는 「즌더를 드디올세라」에 집약되어 있다. ‘즌더’란 물론 泥深한 곳, 즉 더러운 진흙이 있는 곳이다. 그러

26) 鄭漢模, 前掲書, p.183.

나, 그 이면적인 뜻은 性的인데에 있다. 「즌더를 드러올세라」는 그러니까 行商나간 남편이 다른 여자와의 관계로 몸을 더럽힐까 걱정스럽다, 즉 여자가 있는 그런 泥深한 곳을 찾지 말라는 뜻이 숨어 있다. 「除夜」에서 「그대는 이밤이라 맑으라 비사이다」의 「맑으라」의 뜻도 이와 同格이다. 멀리 떠나 있는 남편의 순결을 바라는 간절한 女心이 이 한 詩句에 담겨 있다 하겠다. 이 점을 구체화하기 위하여 「除夜」의 內容構造를 좀 분석할 필요가 있다.

이 詩의 작중 화자는 둘이다. 앞에서 본 「오-매 단풍 들것네」라는 詩의 작중 화자는 ‘누이’와 ‘나’였지만, 이 작품의 경우는 어느 ‘여인’과 ‘나’이다. 누이와 나의 관계는 혈연 관계이나, 여인과 ‘나’의 관계는 他人 관계라는 점이 다르다.

제1연은 작중화자가 나(작자)이고 제2연은 작중화자가 여인이다. 그리고, 제3연의 화자는 다시 나이고, 제4연은 다시 바뀌어 작중화자가 여인으로 된다. 연이 바뀔에 따라 작중 화자도 바뀌고 있다. 그러기에, 작중 화자가 여인으로 된 2연과 4연은 그 叙述形도 거기에 어울리도록 ‘하운가’ ‘비사이다’와 같이 女性的 雅詩形이다.

이 詩에서 첫째 연은 除夜의 정경을 話者인 ‘나’(작자)가 말하는 것으로 되어있고, 둘째 연은 話者인 여인이 제야에 자신의 안타까운 심정을 말하는 것으로 되어 있다. 그러므로, 둘째연의 「제운 밤 이한밤이 모질기도 하운가」는 한 여인이 멀리 떠나가 있는 임(남편)을 오랫동안 기다렸으나 한 해가 가는 이 마지막 그믐밤에도 돌아오지 않아 또다시 모진 마음으로 기다려야 한다는 안타까운 여인의 심정을 나타낸 것이다. 그리고 셋째 연은 그 여인이 임(남편)을 위하여 샘물가에 정화수를 떠놓는 안쓰러운 모습을 화자인 나가 바라보는 것으로 되어있고, 끝 연은 話者인 여인이 멀리 떠나 있는 임의 무사함과 순결을 비는 것으로 되어 있는 것이다. 끝 연의 ‘그대’는 그러므로 話者인 ‘나’가 바라보는 여인을 지칭한 것이 아니고, 話者인 여인이 멀리 있는 임(남편)을 지칭한 것으로 보아야 한다.

井邑詞가 멀리 行商을 떠난 남편의 무고와 결백을 비는 여인의 마음을 노래한 것과 같이, 「除夜」역시 멀리 떠나 있는 남편의 무고와 결백을 비는 여인의 마음을 노래한 것이다. 이처럼, 「井邑詞」의 女心이 바로 옛 백제의 땅 호남출신의 시인 金永郎의 작품 속에 그대로 이어져 살아 있음은 흥미로운 일이다.

V. 슬픔과 否定的 美學

韓國古典詩歌의 抒情性은 그 底流에 恨, 애수, 이별, 체념 등과 같은 슬픔의 색조를 짙게 깔고 있으며, 또한 그것이 韓國人이 특이하게 느끼는 하나의 美的인 범주로 성립되고 있음을 우리는 부정할 수 없다. 恨이나 슬픔은 韓國人의 예술 감정을 규제해 온 美意識의 영역이라 하여도 좋을 것이다.²⁷⁾

哀傷이나 悔恨의 색조는 韓國文學史上 抒情詩의 출발을 알리는 「黃鳥歌」나 「公無渡河歌」에서 부타 드러나기 시작한다. 이 중에서 「公無渡河歌」를 보기로 하자.

27) 鄭炳昱, 한국 고전 시가론, 서울, 신구문화사, 1979, p. 259.

公無渡河 저 님아 그 물을 건너지마오
 公竟渡河 임은 그에 그 물을 건너셨네
 墮河而死 물에 쓸려 돌아가시니
 當奈公河 가신 입을 어이할꼬

白首狂夫의 妻가 강을 건너가다가 빠져 죽은 남편을 嘆하여 箜篌를 타면서 불렀다는 노래로 古朝鮮 시대의 抒情 悲歌이다. 이 詩歌의 배경설화가 슬픈 것처럼 이 노래 자체도 슬픔으로 짙어 있다.

話者에게 슬픔을 촉발시킨 것은 임의 不在이고 나아가서는 임의 죽음이다. 고구려 제2대 유리왕의 소작으로 알려진 「黃鳥歌」의 슬픔도 임의 不在(사랑의 이별)에서 촉발되고 있지만, 이 노래는 단순히 임의 不在라는 소극적인 意味領域을 넘어 임의 죽음으로 확대되고 있다. 그만큼 話者의 슬픔은 더 비극적이다. 「公竟渡河」에서 ‘竟’과 결합되는 ‘河’는 사랑의 종말을 뜻함과 동시에 임의 不在를 뜻하는 것이지만, 세째 句節인 「墮河而死」에서 ‘河’는 임의 不在라는 소극적인 뜻이 아니라 죽음의 의미로 확대되고 있다.

특히, 이 노래의 끝 句節인 「當奈公河」는 신라의 「處容歌」에서 ‘아수늘 엇디 흐릿고’, 또는 고려의 「靑山別曲」의 ‘잡스와니 내 엇디 흐릿고’, 그리고 朝鮮朝時 調에서 흔히 보는 終章의 ‘~어떠리’ 등을 貫流하는 일련의 전통적 표현 형식이거니와, 이러한 것은 鄭炳昱 박사가 적절히 지적한 것처럼 감탄과 애상, 諦觀과 懷疑가 한데 엉킨 표현 형식인 것이다.²⁸⁾

신라 鄉歌에서 이 노래와 비슷하게 죽음과 슬픔의 의식을 보이는 작품으로는 「慕竹旨郎歌」가 있다.

간 봄 그리매
 모든 것사 우러 시름
 아릅 나토샤온
 즈이 샅쫘 디니져
 눈 돌칠 사이에
 맛보옵디 지소리
 郎이여 그릴 ㅁ수떡 너운 길
 다붓 굴러해 잘밤 이시리²⁹⁾

신라 孝昭王 때 竹旨郎의 郎徒 得鳥谷이 竹旨郎의 죽음을 애도하여 불렀다는 노래이다. 생전의 郎의 모습을 그리워하고 현재 郎의 不在를 슬퍼하는 작자의 애절한 심정이 전편을 관류하고 있다. 아무리 애를 써도 가버린 봄을 다시 돌이킬 수 없듯이, 죽고 없는 郎을 다시 회생시킬수는 없는 것이다. 깊이 생명을 침식하는 시간에 대한 슬픔과 원한을 悲壯하게 반영한다. 이러한 悲壯은 앞에서 살핀 「公無渡河歌」에서 처럼 임의 不在, 즉 郎의 죽음으로부터 촉발된 것이다.

‘임의 不在’는 본질적으로 不滿스런 현실이다. 趙東一 교수의 지적처럼, 不滿스런 현실은 悲壯의

28) 정병욱·이응백, 前揭書, p. 21.

29) 참고로 현대어로 표현해 둔다(간봄 그리워/모든 것은 울며 설어워 하는데/아름답기 그지없던/얼굴에 주름이 지러는고나/눈 깜짝할 사이에도/만나고 지어라/郎이여 그리는 마음의 길/어느 쭉굴형에 잘밤이 깃드오리까).

출발점이 된다.³⁰⁾ 生者必滅이란 것은 인간의 운명이지만 그러한 운명(죽음)도 불만스런 현실이다. 그리고, 부당하게 억압되어 있는 生活, 용납할 수 없는 허위적인 상황, 비인간적인 社會 등도 不滿스런 현실이다. 이러한 불만스런 현실에서 悲壯이 생기는 바, 고려의 「靑山別曲」은 바로 사회적인 상황에서 야기되는 悲壯의 모습을 각명하게 보여준다.

살어리 살어리랏다
 청산에 살어리랏다
 털위랑 다래랑 먹고
 靑山에 살어리랏다
 우러라 우러라 새여
 자고니러 우러라 새여
 널라와 시름한 나도
 자고니러 우니노라

 어찌라 더디던 돌코
 누리라 마치던 돌코
 피리도 피리도 업시
 마자서 우니노라

(「靑山別曲」(1, 2, 및 5연))

이 노래에서 1, 2연을 지배하고 있는 것은 수궁할 수 없는 삶의 괴로움을 벗어나려는 비장한 슬픔이고, 5연의 그것은 회한이 서려있는 체념이다. 「어찌라 더디던 돌코 ...마자서 우니노라」에서 애꿎게 피해를 입은 자신, 즉 죄없는 百姓들의 딱한 사정이 自嘆의 슬픔과 체념으로 나타나 있다. 여기서 ‘돌’은 不條理에 가득찬 현실의 표상이며, 庶民위에 군림하는 지배계급을 의미하는 것이기도 하다. 부당하게 억압받는 생활에서 고려인들은 끝없는 피해의식과 비장한 슬픔에 빠져들지 않을 수 없었을 것이다.

哀傷의 색조는 古典詩歌에서 얼마든지 찾아볼 수 있는 詩的 상황이다. 古代詩歌의 漢譯歌인 「黃鳥歌」는 말할 것도 없고, 백제의 노래로 알려진 「井邑詞」, 고려의 「鄴瓜亭曲」 또는 「動動」 「가시리」 「西京別曲」, 그리고 朝鮮時代의 時調등 대부분의 작품들이 그러한 色調를 띠고 있다. 그 중의 한 예로 다음 時調를 보자.

千萬里 머나먼 길에 고은님 여희옵고
 내 맘음 들되업서 냇가에 안즈이다
 저물도 내안 곳도다 우러 발길 베숫다

이별의 슬픔이 이 時調의 주제이다. 話者는 입을 여의고 냇가에 앉아 그 슬픔을 흘러가는 시냇물에 비유하고 있다. 그럼으로써 이별의 슬픔은 그 深度를 더해 간다.

여기서 시냇물은 작자의 슬픔을 나타내는 보조물이다. 그러므로 시냇물도 ‘나’와 같이 울면서 흘러가는 것으로 표현된다.

이와 같이, 古典詩歌는 恨, 애수, 이별, 체념 등 哀傷의 色調를 띠고 있음을 보거니와, 여기서 한가지 간과할 수 없는 것은 이러한 哀傷의 色調가 그 底層에 도저한 否定意識을 동반하고 있다는

30) 趙東一, 「美的範疇」, 韓國思想大系 I, 成均大 大東文化研究院, 1973, p. 514

사실이다. 슬픔, 체념, 절망 등의 의식은 어차피 否定的 세계를 추구하는 의식의 偏向으로 기울어 지지 않을 수 없을 것이다. 절망과 否定이라는 이 兩者의 상관관계에 대해서 鄭炳昱 박사는 다음과 같이 말하고 있다.

영원하고 불변하는 신이나 자연에 몰입하지 않고 인간에만 의존하려는 사상은 언젠가는 막다른 골목에 부딪히게 마련이다. 인간의 능력이 어떤 한계에 다다랐을 때에 필연적으로 절망적인 극한 상태에 빠져들게 마련이다. 이런 극한 상태에서 서구인들은 신에게 귀의함으로써 그 위기를 초극할 수 있었을 것이다. 그러나, 우리에게 신이나 자연이 용납되지 않았다. 그래서, 절망은 부정(否定)의 세계를 추구하지 않을 수 없게 되었다고 보인다.

그래서, 시조의 어휘 번도에서 긍정적인 '오다'보다는 부정적인 '가다'가 더 많이 쓰였고, '살다'보다 '죽다'가 더 많이 쓰였고, '웃다'보다는 '울다'가 더 많이 쓰였던 것은 곧 이 부정의 미학이 그 바탕을 이루고 있기 때문이라고 보인다.³¹⁾

인간 생활에서 어둡고 否定的인 동작이나 상태를 나타내는 어휘들이 時調에 많이 쓰였음은 時調文學이 명랑하고 희망적이기 보다는 우울하고 절망적인 상황에 놓인 人間像을 그려낸 문학이었음을 말해주는 것이라 할 수 있다. 이 否定的 미학이 작품에서 나타나는 양태 중 가장 두드러진 것은 '임의 不在' 현상이다. '임의 不在' 현상은 韓國詩에서 현저히 드러나는 특징이다. 위에서 살펴 본 작품들도 모두 임을 노래하되, 지금 '여기 있는' 임을 노래하는 것이 아니라 지금 '여기 없는' 임을 노래하고 있는 것이다. 적극적인 사랑의 기쁨보다 이별의 슬픔을 노래하는 것은 역시 否定的인 사랑의 노래임에 틀림 없다.

鄭炳昱 박사의 지적처럼,³²⁾ 이러한 否定的 美學은 우리 文學에 恨과 슬픔이라는 스타일을 빚어 내었다고 보인다. 인간의 능력에 한계를 느낀 나머지 절망에 빠졌을 때 神도 自然도 갖지 못하면 恨과 슬픔으로 달랠 수밖에 없었을 것이다. 지금 '여기 없는' 임을 그리는 마음에는 恨과 슬픔이 서려 있기 마련이며, 그래서 否定的 미학은 결과적으로 恨과 슬픔이라는 패턴의 美意識을 빚어내었다고 보이는 것이다.

이제 永郎의 詩를 살펴보도록 한다.

永郎의 詩 世界는 한마디로 「내 마음」의 세계이다.³³⁾ 「내 마음」의 세계야말로 永郎詩의 중심이고 그의 詩想이 일어나는 근원이다. 素月이 '님'을 노래한 시인이라 한다면, 永郎은 '내 마음'을 노래한 시인이라 할 수 있다. 그는 現實 世界에서 달아나 '내 마음'의 세계 속에 숨어버린 시인인지도 모른다. 그만큼, 永郎은 情念의이요 心情的인 詩人이었다. 「아! 그럼다/내 혼자스마음 날가치 아실 이/ 꿈에나 아득히 보이는가」라는 詩句節에서 우리는 그의 詩의 發想이 얼마나 情念的·心情的인 차원에서 이루어지고 있는가를 단적으로 알 수 있다.

그런 만큼, 永郎詩의 底流에는 미묘한 느낌의 슬픈 陰影이 짙게 깔려 있는 것이다. 이런 뜻에서 永郎의 詩를 「은은함과 어둠의 詩學」³⁴⁾이라고 규정한 申東旭 교수의 지적은 적절하다 하겠다. 은은한 悲哀의 정조가 永郎詩의 기조를 이루고 있음을 우리는 다음과 같은 작품에서 확인해 볼 수 있다.

31) 鄭炳昱, 前揭書, p. 257.

32) 上揭書, p. 258.

33) 鄭漢模, 現代詩論, 서울, 民衆書館, 1974.

34) 申東旭, 「金永郎의 슬픔과 詩」, 현상과 인식, 가을호, 1977, p. 937.

① 빈 포켓에 손찌르고 폴·베를레느 찾는 날
 원 몸은 흐렁흐렁 눈물도 찻금 나누나
 오! 비가 이리 쫄쫄 나리는 날은
 서른소리 한 千마디 썼스면 시퍼라 (四行 詩)

② 바람에 나뭇기는 짚
 여울에 희롱하는 짚
 알만 모를만 숨쉬고 눈물 매춘
 내 청춘의 어느날 서러운 손짓이여 (四行 詩)

비 내리는 날의 정서를 노래한 작품 ①과 가을날 바람에 나뭇기는 갈대잎의 슬픈 모습을 노래한 작품 ②는 모두 哀傷의 감정이 그 바탕에 깔려 있다. 특히, 작품 ①은 비 속에서 근원을 알 수 없는 비애를 느끼고 눈물을 감추지 못하고 있는 점에서 폴 베를레느(Paul Verline)의 詩 「고요히 거리 위에 비 내리듯」³⁵⁾이란 詩를 연상케 하는 작품이다. 永郎이 베를레느의 영향을 받고 있었다는 사실은 어느 연구가에 의해서 이미 밝혀진 바 있다.³⁶⁾

슬픔과 悲哀의 정조가 永郎詩의 底流를 형성하는 전반적인 특징이라 하여도 과언이 아니다. 永郎의 시편들에는 ‘눈물’, ‘슬픔’, ‘서러움’, ‘애끓음’ 등의 용어와 더불어 그가 사용하는 어휘 가운데 형용사만 하더라도 哀傷的인 語感을 드러내는 말들이 상당히 많다. 가령, 아슬한, 안쓰러운, 쓸쓸한, 가늘한, 애근한, 호젓한, 서어한, 애뜻한, 아픈듯한, 송기한, 후젓한, 은은한…… 등등과 같은 말들이 그것이다. 여기서 永郎詩의 슬픔이 어디서 연원되고 있는지를 알아볼 여유는 없으나, 다만 피상적으로 말해본다면, 그것은 1930年代의 韓國의 상황과 그 속에서의 永郎 자신의 삶과 관계되는 것일 것이다. 趙芝薰氏는 永郎詩의 슬픔이 어린 시절 부인을 잃은 데서 비롯된 것이라 하여 「이렇게 애련한 그의 노래의 비릇이 한 夭折한 女性을 통해서 體得한 슬픔이었다는 것은 얼마나 偶然하지 않은 因緣인가. (….) 그의 哀愁의 淵源이 멀리 어린 날의 보람에서 現實된 하나의 運命이었던 것을 알 수 있다.」³⁷⁾고 언급한 바 있거니와, 永郎詩의 슬픔의 연원이 전적으로 부인을 잃은 데서 비롯된 것이라고는 하기 어려우나 그 한가지 원인은 될 수 있을 것이다. 그러나, 무엇보다도 1930년대 당시의 모든 詩人들에 있어서와 같이, 永郎에 있어서도 민족의 삶을 질곡으로 몰아넣었던 植民地的 狀況이 있었다. 消滅과 孤獨의 시대를 살았던 詩人의 슬픔이 한 시대의 좌절된 삶의 양상으로 그의 작품에 반영된 것이었다고 할 수 있다. 아뭏든, 그의 詩에 나타나는 슬픔의 원인이 어디에 있든간에, 그것이 永郎詩의 저변에 깔린 특징적 양상임은 분명하다.

그런데, 永郎詩에 나타나는 슬픔은 感傷이나 詠嘆에 빠지지 않고, 마치 ‘동백잎에 빛나는 마음’과도 같이, 밝은 인상과 맑고 산뜻한 표정으로 나타나고 있는것이 또 하나의 특징이다. 그것은 곱고 부드러운 가락과 아름답기 그지없는 詩想 때문이기도 하겠지만, 밝고 발달한 생명력을 지닌 詩의 素材 때문이기도 하다. 永郎이 즐겨 다룬 詩的 素材와 대상은 주로 밝고 발달한 속성을 가진 것들이 많다. 예컨대, 강물, 아침날빛, 푸른하늘, 맑은 샘물, 햇발, 고운봄, 실비단 하늘, 별살, 등

35) 이 詩는 특히 韓國 독자들에게 잘 알려져 있는 작품으로서, 1921년에 간행된 金億의 譯詩集 「懷憶의 舞蹈」에서 「都市에 내리는 비」라는 제목으로 번역 소개된 것이다.

36) 徐俊燮, 「金永郎詩에 대한 比較文學의 考察」, 국어교육, 33호, 1978, 12, p.1.

37) 趙芝薰, 前揭書, p.227

백일 등등이다.

永郎은 抒情詩人이었지만, 감정을 방출한다든가 감상에 빠지는 일은 없었다. 비애의 눈물을 바깥으로 드러내지도 않았다. 오히려 그것을 그는 자신의 內部로 감추었던 것이다. 그의 이른바 ‘燭氣’라는 것도 바로 눈물을 감추려는 야멸진 心氣를 두고 이름한 것인지도 모른다. 이런 점에서 「그의 시에는 슬픈 것이건 기쁜 것이건 간에 두루 촉기가 있다. 이것 때문에 슬픔도 그의 슬픔은 담담하지 않고 일종의 심상함을 지닌다.」³⁸⁾고 한 徐廷柱 시인의 지적은 적절하다.

슬픔을 노래 부르면서도 그 슬픔을 感傷에 떨어뜨리지 않고, 싱그러운 음색의 기쁨지고 생생한 기운으로 치환한 것이야말로 永郎詩의 승리이다. 그리하여, 그는 눈물의 범람으로 얼룩졌던 저 1920년대의 感傷詩를 극복하고 세련된 언어와 부드러운 音色的 抒情詩로 1930년대의 벽두를 장식할 수 있었다. 白潮派 동인들의 詩的 체질이었던 영탄의 눈물에서 벗어나 새로운 抒情의 길을 열었다는 사실—永郎詩의 성과는 바로 여기에 있다. 이런 점에서 永郎詩에 나타나는 눈물을 「詠嘆의 눈물이 아니고 素材로서의 눈물」³⁹⁾이라고 한 鄭漢模 교수의 지적은 적절하다.

그런데, 永郎詩에서 비애의 정조가 맑고 고운 분위기로 나타나고 있는 것은 슬픔을 審美的으로 받아들이고 있다는 징후이기도 하다. 永郎이 자신의 詩集 첫 머리에 「아름다운 것은 영원한 기쁨이다」(A thing of beauty is a joy forever)라는 존 키이츠(J. Keats)의 말을 인용하고 있는 것은 인상적이다. 「詩文學」 동인들의 대다수가 그랬던 것처럼, 純粹詩를 쓴 永郎의 詩的 지향은 唯美主義에 있었던 것 같다. 永郎과 불가분의 관계에 있었던 朴龍喆의 다음과 같은 언명은 永郎의 代父의 언포라 하여도 좋을 듯하다.

美의 追求...우리의 감각에 너털너털한 것됨을 일으키게 하는 刺戟을 傳하는 美, 우리의 心懷에 빈틈없이 꼭 드러나기는 感傷, 우리가 이러한 詩를 追求하는 것은 現代에 있어 헛거품 물려와 부딪치는 바회우의 古城에서 잇는 感이 있습니다. 우리는 조용히 거려 이 나라를 차저볼가 합니다.⁴⁰⁾

美의 영역을 추구하는 것이 詩의 올바른 방향임을 강조한 이 주장은 「詩文學」 창간호의 卷頭辭로 실린 「우리의 詩는 열번 스무번 되씹어 읽고 외워지기를 바랄 뿐 가슴에 느낌이 있을 때 절로 읊어나오고 읊으면 느낌이 일어나야만 한다」라는 朴龍喆의 藝術至上主義的인 詩의 선언과 문맥을 같이 하는 것이다. 그리고, 「詩文學」 3號의 卷末에 구르몽의 다음과 같은 말이 인용되어 있는 것도 그들의 唯美主義的 사상의 한 표현으로 받아 들여진다.

글쓰는 일이 잡잇는 일이 되는 唯一한 條件은 自己를 表出하는데 있다 (···) 詩人은 각기 자기의 審美學을 지녀야 하고, 우리는 獨創的인 心性의 數대로의 獨立된 審美學의 存在를 肯定해야 할 것이다.

이러한 唯美主義的인 의식 지향은 슬픔을 아름다운 것으로 받아 들이고, 또 슬픔을 황홀한 기쁨으로 치환함으로써 슬픔 그 자체를 즐긴다. 이러한 현상은 永郎詩의 도처에서 발견된다.

38) 徐廷柱, 文學을 좋아하는 젊은 벗에게, 서울, 世宗出版社, 1982, p.184

39) 鄭漢模, 前掲書, p.182.

40) 「詩文學」 3號, 편집후기, 1932, 10.

쓸쓸한 피아래 후젓이 안즈면
 마음은 갈안즌 양금줄 가치
 무덤의 잔디에 얼굴을 부비면
 먹시는 향맑은 구슬손 가치
 산골로 가노라 산골로 가노라
 무덤이 그리워 산골로 가노라

(「쓸쓸한 피아래」 전편)

이 詩는 永郎이 20세 전에 死別한 아내의 죽음과 喪妻의 슬픔을 노래한 것으로 알려진 작품이다. 일찌기 鄭芝溶은 이 詩에 대하여 말하기를 「영랑은 세상에도 가엾은 소년 홀아비가 되었던 것이니 뺨을 마음놓고 부비어 보기는 실상 무덤 위 잔디풀에서 그러하였는지도 모른다」⁴¹⁾고 하였다. 그러나, 아내를 잃은 현실적인 슬픔마저도 永郎은 ‘갈안즌 양금줄’이나 ‘향맑은 구슬손’에 비유하면서 심미적인 것으로 수렴하고 있다.

슬픔을 통한 審美感의 표출은 다음 작품에서도 현저히 나타난다.

언덕에 바로 누어
 아슬한 푸른 하늘 뜻업시 바래다가
 나는 이것습네 눈물도는 노래를
 그 하늘 아슬하야 너무도 아슬하야
 이몸이 서러운줄 어떡이야 아시련만
 마음의 가는 우습 한때라도 업드라나
 아슬한 하늘아래 귀여운 맘 질기운 맘
 내 눈은 감기엇대 감기엇대

(「어덕에 바로누어」 전편)

永郎의 詩는 의미의 詩라기보다 杼杼의 詩이다. 불투명한 슬픔의 정조가 이 詩의 분위기를 이루고 있으며, ‘아슬한’ 또는 ‘아슬하야’라는 말을 반복하면서 지속적으로 이미지를 형성하고 미묘한 杼杼를 자아내고 있다. 따라서 이 詩는 「슬픔의 심미적 전환의 구조」⁴²⁾를 뚜렷이 드러낸다.

‘눈물도는 노래’, ‘서러운 이몸’ 등과 같은 슬픔의 정조는 어느듯 심미적 황홀감으로 바뀌어져서 ‘귀여운 마음’, ‘즐거운 마음’으로 펼쳐지고 있는 것이다. 그러므로, ‘내 눈은 감기엇대 감기엇대’는 슬픔을 통한 美的 감각의 황홀한 순간이다.

이로써 볼 때, 永郎詩에 있어서 슬픔은 인간 감정 그대로의 슬픔이 아니라, 永郎 자신이 특이하게 느끼는 일종의 美的 감각의 범주로 수용되고 있음을 알 수 있다. 비애의 정조는 말하자면, 永郎의 예술 감정을 규제하는 美學의 원리라 할 수 있다.

그런데, 永郎詩에 나타나는 그러한 슬픔의 미학은 그 성격이 부정적인 양상을 띠우고 있다. 이 점은 그의 대표작 「모란이 피기까지는」에서 확연히 드러난다. 되풀이 되지만 작품을 소개하기로 한다.

모란이 피기까지는
 나는 아주 나의 봄을 기둘리고 잇슬테요
 모란이 뚝뚝 떠러져버린 날

41) 鄭芝溶, 前掲文.

42) 金興圭, 前掲書, p. 61.

나는 비로소 봄을여윈 서름에 잠길테요
 五月 어느날 그하로 무덤든날
 떠러져누운 꽃넙마저 시드러버리고는
 천지에 모란은 자최도 업서지고
 빠져오르든 내보람 서운케 문허졌느니
 모란이 지고 말면 그뿐 내 한해는 다가고 말아
 三百예순날 하냥 섭섭해 우웁니다
 모란이 피기까지는
 나는 아주 기돌리고 잇슬테요 찬란한 슬픔의봄을

이 시에서 ‘모란’은 작자의 삶의 유일한 보람으로 상징되어 있다. 모란이 진다는 사실은 이 詩人에 있어서는 봄의 상실 이상의 의미, 즉 삶의 보람을 상실해 버린다는 의미를 지닌다.

그런데, ‘모란’이 삶의 유일한 보람으로 상징되어 있음에도 불구하고, 이 詩에서 주목되는 것은 詩의 發想이 모란이 피어 있는 긍정적인 상황보다는 모란이 지고 없는 부정적인 상황에서 일어나고 있다는 점이다. 永郎이 노래하는 모란은 현재 ‘여기 있는’ 모란이 아니라, 떨어져서 현재 ‘여기 없는’ 모란이다. 이것은 永郎의 세계 인식이 부정적인 데 있음을 시사해 주는 것이다. 떨어져서 현재 ‘여기 없는’ 모란은 장차 필 것으로 기대되는 모란이고, 장차 필 모란은 詩人이 기다리는 미래의 모란이다. 모란이 진 현재의 봄은 슬프지만, 모란을 다시 피울 미래의 봄은 꿈처럼 찬란하다. 詩人이 기다리는 봄은 그래서 찬란한 ‘슬픔의 봄’일 수 밖에 없는 것이다.

不在의 님을 노래한 다른 많은 詩人들의 작품과 마찬가지로, 떨어져서 현재 ‘여기 없는’ 모란을 노래하고 있는 이 詩는 韓國古典詩歌의 恨과 슬픔을 통한 否定的 美學이라는 예술적 원리에 그대로 접맥되고 있다고 보인다.

VI. 結 語

古典詩歌와 永郎詩에서 상통하는 共通因子를 검출함으로써, 永郎詩에 나타나는 傳統的 要素의 계승과 그 실상을 살펴보는 데에 목적을 둔 本稿의 동기는 지금까지 「永郎詩의 傳統性」云云이 그저 추상적이고 관념적인 지적에 그쳐, 그것에 대한 구체적이고도 명료한 분석·해명이 없었던 데 있다. 그래서, 지금까지 永郎의 詩에 나타난 전통적 요소를 古典詩歌와 직접 연결지어서 구체적으로 살펴 보았던 것이다.

이제까지의 논술에서 필자는 古典詩歌에 나타나는 특질이나 詩的인 技法 또는 態度 등이 永郎의 작품에 발전적으로 혹은 유전적으로 아주 선명하게 존속되고 있다는 사실을 밝혀낸 셈이다. 물론 여기에는 先學에 의해 이루어진 연구 업적의 전례를 답습하는 便法을 썼으며, 또 그것이 이 작업의 출발과 논의의 기점이 되었다. 古典詩歌의 특질에 관한 한, 그러한 문제 해결의 작업은 필자의 분에 넘치는 일이었기 때문이다.

永郎詩가 지닌 특성이 古典詩歌의 특질과 긴밀히 연결될 수 있고, 상호 공통되는 면이 있다면 그것은 곧 永郎의 詩가 지닌 전통적 요소로 파악될 수 있을 것이다. 이제, 古典詩歌와의 관련 밑에서 파악된 永郎詩의 특성적 양상을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 永郎의 詩는 自然을 수용하되, 순수한 객체적 대상으로서가 아니고 詩人 자신의 감정(정서)을 담은 그릇이나 도구로서 수용하고 있다는 점을 들 수 있다. 다시 말하면, 詩的 表現을 위한 보조물 즉 감정 전달의 媒體와 정서 표출의 수단으로 이용되고 있다는 사실이다. 이 경우, 자연은 일정한 거리를 두고 바라보는 시인의 눈에 의해 포착된 객관적 사물(대상)로서의 자연이 아니라, 시인의 일방적인 정서나 감정에 의해 만들어진 관념적 자연에 지나지 않는다. 다시 말하면, 永郎詩에 나타난 자연은 詩人의 마음과 同一化된 객관적 상관물에 불과한 것이다.

自然이 지닌 그 자체의 원리적 속성이나 표정 또는 그것이 나타내는 아름다움 등이 永郎詩에서 표현되고 있는 예는 그리 흔치가 않다. 아니, 흔치 않다기보다 오히려 거의 全無한 상태에 있다는 편이 옳을 것이다. 이것은 西歐人들이나 中國人들이 자연을 수용하는 태도와는 꽤 대조적이다. 그들은 자연 자체를 있는 그대로 재현시키고, 자연이 가지고 있는 아름다움을 찬양하려 하는 詩的 태도를 가지고 있었던 것이다.

둘째, 永郎의 詩는 古典詩歌의 거의 대부분의 작품이 그러한 것처럼, 女性的 性向을 띠고 있다는 점을 지적할 수 있다. 永郎詩의 女性的 性向은 특히 그의 詩의 女性韻에서 현저히 드러나는 사실이다. 가늘고 연한 호흡, 곱고 부드러운 가락, 표현 방식(형태)에 있어서의 여성적 雅語形 등은 그의 詩가 女性韻의 스타일을 띠고 있음을 말해 주는 것이다. 뿐만 아니라, 그의 詩에는 女性的 偏向의 구체적 항목으로 볼 수 있는 「님」에의 지향과 누이 指向性도 나타나고 있으며, 또 작중 화자가 여성인 경우가 많고, 작중 화자가 남성인 경우라도 대상을 여성으로 부르는 경우가 또한 많다고 하겠다.

文學社會學的인 측면에서 볼 때, 이러한 女性的인 性向은 해당 문학의 사회적 배경에서 기인한다는 사실도 기억되어야 할 것이다. 부연한다면, 그 社會가 어떤 위기에 놓일 때, 대체로 女性的인 것이 社會的 의미를 띠게 된다는 사실이다. 여기에는 1930년대의 韓國的 狀況이 배제될 수 없을 것이다.

셋째, 永郎의 詩는 슬픔과 否定을 통한 美意識을 현저히 드러내고 있다는 사실을 지적할 수 있다.

永郎詩의 밑바닥을 흐르고 있는 底流는 무엇보다도 슬픔의 정조이다. 恨, 哀愁, 이별, 체념 등 韓國古典詩歌의 전통적 抒情性의 모습 재현이 그대로 永郎詩에서 이루어지고 있다고 해도 지나치는 것이 없다. 그러나, 永郎詩의 경우, 그 슬픔의 정조는 感傷과 詠嘆에 빠지지 않고 그 나뭇으로 밝고 싱싱한 기운과 맑고 고운 인상으로 나타나고 있다는 점이 두드러진 특색이다. 그러면서도, 永郎詩의 슬픔은 야릇하게도 審美的인 것으로 받아들여지고 있다. 한마디로 永郎詩는 슬픔의 심미적 전환의 구조를 극명하게 보여 준다.

그런데, 이러한 슬픔의 美意識은 否定的인 事物觀(世界觀)과 깊이 결부되고 있다는 사실이 주목된다. 절망과 슬픔의 정조는 결과적으로 否定的인 세계를 추구하고 따라서 否定的인 사물관을 갖지 않을 수 없게 한다. 古典詩歌나 現代詩를 막론하고 韓國詩의 대부분이 사랑을 노래하되 現存의 님을 노래하는 것이 아니라, 不在의 님을 많이 노래하고 있는 소이도 여기에 있다. 이러한 否定的인 美學은 결과적으로 恨과 슬픔이라는 패턴의 美意識을 빚어내지 않을 수 없었다고 생각된다.

이상 세가지의 양상과 속성은 韓國古典詩歌의 특질과 그대로 상통하는 것으로, 永郎詩의 傳統性

의 실상이 바로 그러한 데에 있다고 해도 과언이 아니다. 또, 그것은 永郎 뿐만 아니라, 素月, 萬海 등의 詩作品에서도 현저히 드러나는 특성임을 지적해 둔다.

참 고 문 헌

- 姜禹植, 姜禹植詩論, 서울, 民族文化社, 1983.
 金起東 外四人, 韓國古典文學全集 I (鄕歌, 高麗歌謠傳), 서울, 省音社, 1970.
 金完鎭, 「青山別曲의 結聯에 대한 一考察」, 藏菴池憲英先生華甲記念論叢, 1973.
 金允植, 近代韓國文學研究, 서울, 一志社, 1973.
 金淨東, 韓國現代詩人研究, 서울, 民音社, 1977.
 金淨東, 金永郎全集·評傳, 文學世界社, 1981.
 金興圭, 文學과 歷史的 人間, 서울, 創批社, 1980.
 徐廷柱, 文學을 좋아하는 벗에게, 서울, 世宗出版社, 1982.
 徐俊燮, 「金永郎詩에 대한 比較文學的 考察」, 국어교육 33호, 1978.
 申庚林·鄭喜成, 韓國現代詩의 理解, 서울, 眞文出版社, 1981.
 申東旭, 「金永郎의 슬픔과 詩」, 현상과 인식, 가을호, 1977.
 鄭炳昱, 한국고전시가론, 서울, 新丘文化社, 1979.
 鄭漢模, 現代詩論, 서울, 民衆書館, 1974.
 趙東一, 「美的範疇」, 韓國思想大系 I, 成均大, 1973.
 趙芝薰, 芝薰詩論, 서울, 民族文化社, 1983.



1. Introduction
2. Literature Review
3. Methodology
4. Results
5. Discussion
6. Conclusion

