

永郎詩의 抒情詩의 特質 再攷

鄭 孝 九*

I. 서 론

1. 문제제기

김영랑은 1930년 3월, 박용철이 발간한 「詩文學」지를 통하여 우리 문단에 얼굴을 드러내게 되었다. 이후 그는 박용철, 정지용 등과 더불어 소위 시문학과 핵심 구성원의 하나로 개성적인 시작활동을 전개함으로써 우리 시문학사의 중요한 위치를 차지하게 되었다. 따라서 연구자들은, 특히 1930년대의 시문학을 다루게 되는 경우, 긍정적으로 평가하든 부정적으로 평가하든 영랑의 문학세계에 관심을 표명해 온 것이 사실이다.

그럼에도 불구하고 그의 문학을 본격적으로 깊이 있게 파헤치고 그것에 객관적 평가를 부여한 논문은 그리 흔하지 않다. 대개의 경우 그의 문학은 시문학과라고 불리우는 일군의 시인들을 논하는 자리에서 부분적으로 검토되었거나 아니면 시문학과가 지나고 있는 문학적 특징 혹은 그 문학사적 위치를 밝히기 위한 작업의 일환으로 검토되었다. 그러나 다행히도 몇몇 논문에 의하여 그의 시적 특징이 비교적 깊이 있게 조명된 바 있으니 정한모,¹⁾ 김학동,²⁾ 송영목,³⁾ 김용직⁴⁾ 교수의 논문이 바로 그것이다.

*국어국문학과 강사.

- 1) 鄭漢模, “조밀한 서정의 탄주”, 「문학춘추」 1권 9호(1964.12).
- 2) 金澤東, “永郎 金允植論”, 「한국현대시인연구」(서울: 민음사, 1977).
- 3) 宋永穆, “한국현대시분석의 가능성”, 「현대문학」(1966.2).
- 4) 金容稷, “詩文學派 연구”, 「한국근대문학연구」(서강대인문과학연구소, 1969).

영랑의 문학을 논의한 여러 논문들은 대략 세 가지의 관점에서 쓰여진 것으로 법박하게 구분된다. 첫째는 실증적인 관점에 의거한 것으로서 전기적·문헌학적 연구가 주를 이룬다. 둘째는 문학적 혹은 미학적 접근으로 구조, 운율, 시어, 이미지 등을 분석·고찰한 것이며, 셋째는 역사적·사회적 관점에 입각한 연구작업으로서 영랑의 문학을 시대와의 대응방식이라는 측면에서 고찰한 것이다.

이 가운데 대조적인 평가가 이루어진 두 가지 관점은 두 번째와 세 번째의 경우이다. 전자의 방법론을 원용한 논자들은 대체로 긍정적 입장에서 영랑의 시를 순수시, 서정시, 순수서정시의 극치로 평가하고 있다. 구체적으로, 그의 시야말로 1920년대 우리시사의 주조적 목소리였던 영탄과 애상의 차원을 넘어서서 개인의 구김 없는 순수 서정을 미적 언어에 담아 리드미컬하게 형상화한 전범에 해당된다는 것이다. 한편 후자의 관점을 원용한 논자들은 영랑의 시가 역사나 사회의 문맥에서 이탈되었음을 지적한다. 다시 말하면 영랑의 문학은 투철한 세계인식의 흔적을 전혀 보여주지 않는다는 것과 외부세계의 완전한 소실로 인해 생세계의 분열을 초래한다는 점을 지적하면서 그의 한계점을 거론하고 있다. 따라서 후자의 입각점을 고수하는 논자들에게, 영랑의 시는 전자의 경우와 달리 부정적인 것으로 평가되지 않을 수 없다.⁵⁾

그러면 위와 같은 관점의 차이와 그에 따른 상반된 평가를 앞에 놓고 우리는 어떠한 태도를 취해야 할까. 관점의 다양성을 인정하고 관점에 따른 상이한 평가를 수용하며 소박하게 논의의 일단락지을 수도 있겠지만 문제는 그렇게 단순하지 않다. 다각적 접근이 수행됨에 따라 문학적 성과가 확대, 심화된다는 점은 부인할 수 없지만, 아무런 유효사항 없이, 모든 방법론이 어떠한 작품에라도 다 적용가능하며 그로부터 생산적인 결과를 획득할 수 있다고 생각하기는 어렵기 때문이다. 식물의 특성

5) 그 대표적인 경우는 徐廷柱, “영랑의 서정시”, 「문예」(1950.3)와 鄭漢模, op. cit.이다.

6) 金興圭, “영랑의 시와 세계인식”, 「세계의 문학」(1977, 가을).

을 논하는 자리에서 동물의 이해방법을 적용한 결과, 식물은 능동적 움직임이나 지적 기능을 갖추지 못했다고 비판한다면 그 비판은 매우 우순운 것으로 오히려 연구자 자신이 비판받아야 할 것이다. 또한 여성의 특성을 밝혀내고자 하는 글에서 남성의 기준 척도를 적용하여 여성의 연약한 신체를 한계점으로 판단한다면 그것도 분명 그릇된 방법론의 적용이다, 식물은 식물대로의, 여성은 여성대로의 고유한 특성을 지니고 존재하는 것이므로 그것을 극복해야 할 대상으로 비판할 수는 없다. 문학의 경우도 마찬가지인 듯 싶다. 위에서 언급된 세 번째 연구방법을 영랑의 문학 연구에 원용하고 극히 부정적 평가를 제시한 경우, 위의 비유적 예문이 시사하는 뜻을 다시한번 생각해 볼 필요가 있을 것이다.

한편 두번째의 관점에서 쓰여진 논문들에서 영랑의 작품은 과찬의 대상이 되었다. 그러나 부인할 수 없는 사실은 서정양식의 본래적 특성에 비추어볼 때 분명 영랑의 시는 우리 시문학사에서 찾아보기 힘든 순수서정시의 골격을 제대로 갖추고 있다는 점이다. 따라서 영랑의 시를 연구할 때, 그의 시가 서정시라는 점을, 그것도 순수서정시라는 점을 인식하고 그의 문학세계를 온전히 조명해낼 수 있는 방법론을 원용해야 할 것이다.

본고에서는 영랑의 시가 서정시 본래의 특성을 착실하게 갖추고 형상화되었다는 가정 아래 그것의 서정시적 특질을 분석·고찰할 것이다. 지금까지, 영랑의 시가 서정시 혹은 순수서정시의 드높은 수준을 유지하고 있다는 찬사의 말이 되풀이되어 왔지만 어떠한 서정시적 특질을 어떻게 구현함으로써 그의 시가 서정시의 높은 수준에 도달했는가 하는 점은 구체적으로 상세하게 언급되지 않았다. 따라서 이러한 점을 염두에 두고 필자는 그의 시가 지니고 있는 서정시적 특질을 하나하나 항목화하여 논의하는 가운데 영랑시의 서정시적 높이를 밝혀 내고자 한다. 그럼으로써 서정시로서의 영랑의 시가 좀더 분명하게 그 특성을 드러내리라 믿는다.

2. 서정시의 의미

본장은 서정시의 일반적 특질을 살펴보기 위한 목적으로 마련되었다. 서정시의 특질을 명료하게 밝혀내는 일은 매우 힘든 작업이며 실제 우리 주변의 많은 시작품이 순수하게 서정적인 것도 아니지만, 그럴수록 서정시 양식의 본래적 의미를 생각해보는 것은 귀중한 일이 아닐 수 없다.

주지하다시피 서정시 lyric라는 용어의 연원은 lyra라는 현악기로부터 찾아질 수 있다. 서정시는 본래 악기에 맞추어 부를 목적으로 창작된 일종의 노래가사였다. 그러나 훗날, 노래할 목적으로 창작된 서정시는 그 목적이 단지 읽고 낭독하기 위한 것으로 변화되었고 따라서 순수하게 개인적인 정서를 표출하는 짧은 형식의 시가가 되고 말았다. 그러나 비록 읽기 위한 목적으로 창작된 서정시 양식이라고 할지라도 서정시의 구조음은 음악성에 있음을 부인할 수 없다.

이와 같은 서정시의 장르적 특성을 가장 깊이 있게 체계적으로 파헤쳐 주목의 대상이 된 이론가로 우리는 서슴치 않고 에밀 슈타이저 Emil Staiger를 손꼽게 된다. 슈타이저는 1908년 스위스의 크로이쯔링겐 Kreuzlingen에서 태어났으며 1943년에 쾰리히 대학의 교수로 취임하였고 1946년에는 그 유명한 「시학의 근본개념」 Grundbegriffe der Poetik을 출간하였던 것이다. 이 책에서 그는 세 가지 문예양식, 즉 서정적 양식, 서사적 양식, 극적 양식을 구분하여 각각의 문예양식이 특징으로 가지고 있는 요소들을 조리있게 우리에게 전달해주고 있다.

슈타이저의 견해를 수용하면서 서정시란 도대체 무엇인가, 그 의미를 몇 항목으로 나누어 살펴보기로 한다.⁷⁾

1) 서정시의 세계는 그 무엇보다도 작자 자신에게만 고유하게 내재하는 개성적인 세계이다. 진정한 서정시는 그와 동일한 세계가 결코 되풀

7) 지금부터 기술하게 되는 서정시의 일반적 특징은 E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*(1946)의 내용을 바탕으로 이루어진 것이다.

이될 수 없는 특유한 것으로서 아직까지 이전에는 한 번도 존재한 적이 없는 새로운 정조의 세계를 독자들에게 열어 보인다. 이 말은 서정시야 말로 가장 주관적이요 개인적이며 일회적이라는 의미로 풀이된다.

2) 서정시는 무목적의 시라고 일컬을 수 있다. 서정시의 작자들은 유일하게 자기자신을 위하여 창작을 하는 까닭에 대중들, 독자들의 반응은 항상 관심의 영역 밖에 있다. 그들은 독자들이 자신의 창작품을 읽고 어떠한 느낌을 받게 될 것인가 하는 점에 대해 전혀 궁금해 하거나 염려스러워 하지 않는다. 정조의 흐름이 그를 데려가는 대로 이끌려 갈 뿐, 시를 창작함에 있어서 “무엇을, 누구를 위하여”라는 식의 항목을 미리 자신 앞에 설정해 놓지 않는다.

3) 서정시의 세계는 고독의 공간이다. 서정시인은 자기 자신에게만 있을 수 있는 일회적이며 개성적인 정조를 표출하거나와 그것은 서정적 자아 속에 순간적으로 타오르는 세계의 열화에 해당되기 때문이다. 서정적인 작품은 오직 외로운 생활 속에 깃든 고요함 속에서 그 뜻을 피우기 때문에 이러한 방식의 피어오름은 독자에게 쉽사리 전달될 수 없다. 다시 말하면 독자들에게 감흥을 유발시킴으로서 동일한 정조에 흥건히 혹은 황홀하게 젖어들도록 하는 것이 어렵다는 의미이다. 따라서 서정시의 세계는 고독한 것으로 남아 있게 된다.

그러나 어느 각별한 순간, 즉 독자의 영혼이 시인의 영혼과 동일한 정조에 젖어들게 되는 어느 순간에, 독자의 내면세계는 기쁨으로 타트이며 밝아오게 된다. 이른바 독자에게 좀처럼 찾아들기 힘든 감흥의 마력이 다가오는 것이다. 이렇게 볼 때 서정시란 특별한 어느 순간 작자와 독자의 정조가 함께 울릴 때만 독자에게 들려질 수 있는 고독의 예술이라 말할 수 있다.

4) 서정시는 정조의 표출로 이루어진다. 서정시의 요체를 이루는 정조는 근원을 명료하게 파악할 수 없는 이른바 영혼의 깊이 속에 기반을 두고 있다. 또한 뚜렷한 윤곽이나 형체를 지니고 나타나는 것이 아니라

언제나 이름지을 수 없는 색채와 향훈을 발하며 존재한다. 우리가 정조를 느낀다고 할 때, 이 말이 의미하는 바는 봄의 황홀함에 사로잡힌다든지 혹은 사랑에 심취되어 눈 앞의 대상에 매혹된, 다시 말하면 자기-자아의식을 상실하는 것과 같은 상태이다. 그렇다고 서정시의 세계가 산만하다거나 무의미하다는 말로 오해되어서는 안된다. 서정시를 구성하고 있는 정조는 반드시 통일의 상태를 지향하고 있으며 그것의 달성이 이루어져야 하고 다른 문예양식이 성취할 수 없는 독특한 면을 열어 보인다.

5) 서정시는 회감 Erinnerung의 상태, 곧 융화의 상태를 지향하며 역으로 그것을 바탕으로 서정시의 창작이 가능하게 된다. 따라서 서정시의 모든 존재물은 단절된 대상이 아니라 융화된 상태로 존재한다. 이러한 상태성 Zustandlichkeit은 바로 서정시 속에 인간과 자연이 존재하는 방식이다. 존재자는 서정적 자아의 영혼 속에서, 자아는 존재자의 내부에서 상호 타오름의 상태를 맞이하게 되는 것으로, 회감이란 이처럼 객체와 주체의 간격부재, 상호융합의 명칭으로 받아들여지게 된다. 요컨대, 시인은 존재자를, 존재자는 시인을 상호 회감한다고 바꾸어 말할 수 있다. 이러한 순간 시인의 굳건한 자아의식과 이성에 바탕을 둔 정신성은 소멸의 운명을 맞이한다. 우리가 확고한 의식을 바탕으로 존재자를 논증·판단하거나 이해하고자 할 때, 서정적 작시는 중단되고 상태성은 대상성으로 변모되고 말기 때문이다.

6) 서정시에서, 언어가 갖는 음악성의 의의는 가장 크고 중요하다고 해도 지나친 말이 아니다. 서정시가 본래 노래하기 위한 목적으로 창작되었다는 점, 의미보다는 음악의 상태를 지향한다는 점에서 그 근거가 드러난다. 어떤 작품이 서정시라면, 거기에 논리적 사고체제나 형이상의 깊이가 내재하기를 요구하는 것은 불가능하다. 다만 요구되는 것은 독자에게 직접적으로 감흥을 유발시킬 수 있는 언어나, 논리 이전의 정조와, 유연하면서도 변화 있는 음악성이라고 하겠다.

7) 서정시는 논리와 문법의 차원을 초월한다. 여기에 서정시의 초월적 특성이 놓여 있다. 따라서 서정시의 구성이나 언어는 논리적인 전개 방식을 채택할 필요가 없다. 오히려 서정시의 문맥이 원인과 결과의 접속사로 빈틈없이 결속된다면 그것은 노래하는 시로서의 효과를 감소시키는 요인으로 작용한다. 이와 같은 사실은 서정시가 모든 접속사의 기능에 민감하지 못한 이유가 되기도 한다. 따라서 서정시의 언어를 논리적, 문법적 의미에 따라 반드시 해명하고자 하는 의도는 의미를 잃게 된다. 우리는 서정시를 읽다 보면 심지어 긴밀히 결합되어 있지 못한 개개의 단어만이 남아 훌륭한 작품을 구성하고 있는 예도 종종 발견할 수 있기 때문이다.

8) 서정시는 아무 것도 실질적으로 행할 수 없다. 이 말의 의미는 우리들이 서정시인에게 혹은 그의 작품에 대해 아무런 의무도 지울 수 없다는 말과 동일하다. 서정시는, 인생이나 인간들의 삶에서 발생하는 심각한 문제를 제시하거나 해결하는 힘을 가지고 있지 못하다. 그것은 우리를 위로하고 감동시킬 수는 있어도 현실적으로 도움을 줄 수는 없다. 비유적 표현을 제시해 본다면 서정시는 성실하고 지속적인 아내라기보다는 매혹적이고 즉흥적인 애인이다.

9) 서정시는 그 길이가 매우 짧다. 이처럼 단형의 모습을 띄울 수 밖에 없는 점은 서정시가 영혼의 근저에서 순간적으로 떠오르는 정조를 표출한다는 사실과 긴밀한 관련을 맺고 있다. 다시 말하면 서정시의 언어는 시인의 영혼과 존재자의 내부가 하나로 동화되는 순간에만 거짓없이 표출될 수 있다는 것이다. 이 이외에도 서정시가 단형으로 나타나는 이유는 지금까지 논의된 1)~8)항과 크든 작든 상호 관련을 가지고 있다.

지금까지 서정시라는 문예, 양식의 특징을 슈타이거의 견해를 수용하여 항목화하여 기술하였다. 이러한 서정시 양식의 특징에 입각해서 영랑의 문학을 조명할 때, 우리는 생산적인 결과가 도출되리라고 기대할 수 있을 것이다. 여기서 잠깐 결론부터 말한다면 영랑의 시는 우리 시사

에서 달리 찾아보기 힘들 정도로 서정시의 본질적 골격을 잘 갖추고 형상화되었다는 점을 발견하게 된다. 아래에서는 이와 같은 영랑 시의 서정세계를 상세하게 탐구하여 그의 시를 이해하고 평가하는 일에 일조가 되도록 하고자 한다.

II. 永郎詩의 서정시적 특징

1. 短型의 추구

아마도 우리의 시문학사를 장식한 여러 시인들 가운데, 영랑만큼 짧은 형태의 시를 창작한 시인도 찾아보기 힘들 것이다. 1935년에 간행된 그의 「永郎詩集」은 총 53편으로 구성되어 있는데 이 53편의 작품은 대개가 4행시이다. 좀 더 정확히 밝혀보면 4행 1연의 작품 29편, 4행 2연의 작품 6편, 도합 35편이 4행시의 성격을 띠고 있다. 이 숫자는 전체 시편의 절반이 훨씬 넘는다. 그러면 그 이외의 작품은 어떠한가. 이러한 물음이 제기될 때, 우리는 조금의 주저도 없이 그 이외의 작품 역시, 4행시의 형식을 벗어났지만 그 길이가 매우 짧다는 말을 하게 된다. 작품 번호 46, 52, 53을 제외하면 각행의 길이나 작품의 전체적 길이는 이상하리만큼 짧다. 3장 45자 내외의 음수로 구성된 우리의 정형시조 못지 않게 영랑의 시는 단형을 추구하고 있다.⁸⁾

그러면 시의 길이가 짧다는 점은 무슨 의미를 지니는 것일까. 그리고 특히 영랑의 시가 단형을 추구한다는 것은 그의 서정세계를 이해하는 데 무슨 실마리를 제공하는 것일까.

첫째, 시의 길이가 짧다는 것은 무슨 의미를 띠는 것인가. 이 물음은 문예상의 장르적 문제와 관련되기 때문에 험난한 탐사를 진행한 뒤에야 제대로 된 대답을 제시할 수 있는 것이지만 우선 몇 가지 단견들을 기

8) 1935년에 간행된 「永郎詩集」 이후의 작품은 시적 특성이 다를 뿐 아니라 그 길어도 장형화된다.

살해보기로 한다.

시, 이 중에서도 서정시라는 문예 양식은 과거와 현재와 미래를 연결하는 투시성, 시간성, 역사성, 그리고 서정적 자아를 둘러싼 사회적, 문화적 환경에 관심을 부여하지 않는 가운데 창조된다. 모든 시대적·역사적·문화적 맥락을 벗어나서 서정시는 가장 개인적이며 자신에게만 고유한 주관적 자아의 순간적 열화, 그러한 상태에서 빛어지는 정조를 표출한다는 말이다. 이와 같이 개인적이며 순간적으로 열화된 정조를 형상화하는 데 있어서 지나친 논리와 언어의 행렬은 필요한 요인이 될 수 없다. 아울러 조직적인 언어체계와 문법논리 역시 그렇게 큰 의미를 제공할 수 없다. 주지된 것처럼 시가 양식은 가장 응축된 언어 표현 양식으로 독일어의 경우 *Dichtung*—응축은 곧 시가 양식을 지칭하는 용어가 되어 있는 것이다.

서정시 양식이 짧아질 수밖에 없는 이유에 대해서 우리는 고립된 주관적 자아가 순간적으로 열화된 상태의 정조를 표출하기 때문이라고 앞에서 언급했다. 이와 비교할 때 서사양식은 어떠한가. 서사양식은 왜 長型을 띄울 수밖에 없는 것일까. 서정시 양식과 달리, 서사양식이 시간과 역사를 투시하고 사회적, 문화적 환경과 대결함으로써 엮어지는 이야기라면 당연히 그것은 장황한 언어와 논리구조로 전개되지 않을 수 없다. 양식상의 이와 같은 점을 고려해볼 때, 서정시의 길이가 짧은 이유와 서사양식의 길이가 길어지는 이유는 자명해지리라 본다. 그런데 한 가지 덧붙이고 싶은 것은 언젠가부터 순수 서정시만의 고유한 경계선이 와해되고 서사적·산문적 요소가 서정시의 영역으로 침투해 들어갔다는 점이다. 각도를 바꾸어 말하면 서정시가 서사적 요소를 흡수해 그 영역을 확대시켰다는 점이다. 그 결과 순수 서정시와 구별되는 비순수서정시가 무수하게 창조되었고 지금도 그것은 여전한 현상으로 존재하는 바, 이러한 점에 대하여 한번 관심을 갖고 탐구해볼 필요가 있을 것이다.

둘째, 영랑의 시가 단형을 추구한다는 사실은 그의 시세계에 어떠한

성격을 부여하고 있는 것일까. 이 물음에 답하기 위하여는 그의 시가 순수 서정시라는 사실을 상기할 필요가 있다.

단순히 영랑시의 외적 현상을 파악한 후 그의 시가 짧다고 말하는 것만으로 그치는 태도 그리고 그의 시를 산술적, 통계적으로 분석하여 평균적인 시행 수, 음절 수 등만을 제시하고 만족하는 태도는 매우 초보적인 접근태도에 불과하다. 그리고 이러한 일은 굳이 전문가가 아니라도 충분히 해낼 수 있는 것이다. 중요한 것은 단형의 의미를 탐구하는 일이다.

1935년도에 간행된 「永郎詩集」 소재의 시편들은 과거와 현재와 미래를 투시적으로 연결하는 시간성, 역사성을 담고 있지 않다. 그리고 작가 자신을 둘러 싸고 작가와 상호 침투작용을 수행하는 사회적·문화적·시대적 위상도 전혀 그 모습을 드러내고 있지 않다. 통시적인 시간성·역사성을 배제하고, 공시적인 시대적, 사회적 위상에 무관심했을 때, 그의 시적 공간을 수놓을 수 있는 유일한 요소는 <내 마음>의 세계——고립된 주관적 자아의 공간뿐이었다. 시간과 공간이 떨어져 나간 내 마음의 세계 가운데 서서 작가는 순간적으로 열화된 개인적 정조를 형상화하는 것으로 그쳤다. 그는 이것을 목표로 창작행위를 수행했기 때문에 서정시의 일반적 특질과 같이 단형의 시를 낳게 된 것이다. 단형의 시가 배태될 수밖에 없었던 서정시적 상황에 시인의 의도가 어느 정도 계획적으로 작용한 결과 짧은 형태의 압축된 4행시가 영랑시의 주조음을 형성하게 된 것으로 보인다. 그런데, 후기의 영랑 시가 소위 불순한 서정시로서 내 마음의 세계를 벗어나 시적 공간을 확대시킨 점, 시의 길아도 길어진 점은 새롭게 조명할 필요가 있다.

영랑의 시가 단형인 점은 아래와 같은 몇 가지 의미와 관련돼 있다.

첫째, 영랑의 시를 순수 서정시로 규정할 수 있는 일 요건을 만족시켜 준 셈이다.

둘째, 그의 시가 노래하는 시로서 음악성을 중요시했다는 점을 시사받

게 된다. 외워서 부르는 음악의 상태를 지향할 때 그 가사는 짧아질 수밖에 없다.

세째, 시의 압축적 기능을 성실히 수행했다고 가정할 수 있다. 짧은 시= 의미의 충진을 실현하여 성공적으로 형상화된 작품이라고 절대적인 단언을 하기는 어렵지만, 일단 단형인 작품에 불필요한 언어요소가 생략된 것으로 생각할 수는 있다.

2. 고독의 세계

서정시의 독자가 시인이 시를 쓰던 그 순간의 정조를 그대로 전달받고 감흥의 상태에 도달한다는 것은 매우 어렵다. 서정시의 자아는 지극히 주관적이며 서정시의 정조는 순간적으로 열화된 것이기 때문이다. 게다가 서정시인은 독자 대중에게 관심이 없으며 역사와 사회로부터 차단돼 있다. 따라서 서정시는 두 가지 의미에서 고독의 시로 명명될 수 있다. 첫째는 고립된 주관적 자아가 형상화된다는 점이며, 둘째는 작품을 읽고 깊은 울림으로 감흥하는 독자라고는 오직 창작 당시의 정조와 동일한 정조 속에 빠져 있는 사람뿐이라는 점이다.

그러면 첫째, 영랑의 시적 공간은 어떠한 모습으로 구성되어 있는가.

영랑의 시문학을 관통하는 세계가 <내 마음>의 세계라는 점은 이미 널리 알려진 바와 같다. 영랑의 시는 내 마음의 세계를 시적 출발점으로 삼고 있다. 그의 시에는 나와 너, 나와 그라는 자아와 타인의 상호 관련 및 대립상이 들어 있지 않으며 나아가 자아와 세계라는 삶의 양면성도 내재하지 않는다. 오직, 나 혼자만의 마음이 고독한 공간으로 형상화되어 있다. 이와 유사한 견해는 이미 정한모, 송영목, 김학동 교수 등에 의하여 밝혀졌는 바 그 대표적인 예를 인용해보기로 한다.

하나로 要約한다면 <내 마음>의 世界라고 할 수 있다. 抒情詩가 個人的 情感을 표현하는 데서 출발했고, 오늘날도 그 據點에서 크게 벗어나 있지 않는 만큼 永郎의 <내·마음>의 세계가 새삼스러운 것은 아니지만 유독 永郎에게는 그와 같은 것이 짙게 새겨져 있다. —中略— 반면 永郎은 <내·마음>의 세계

以外的 外界에 대해서는 거의 눈감았거나 盲目이었다.⁹⁾

인용문에서도 나타났듯이 영랑의 내 마음은 의제와 차단된 것, 작가의 표현을 빌면 <눈엔 듯 찢출엔 듯 숨어 있는> 나의 마음이다. 문제는 이러한 내 마음의 세계가 서정시의 고독성을 보여준다는 데 있다.

내마음의 어둠듯 한편에 꺾이는 강물이 흐르네
 도쳐오르는 아츰날빛이 반질한 은결을 도도네
 가슴엔듯 눈엔듯 또 피스출엔듯
 마음이 도르도른 숨어있는 곳
 내마음의 어둠듯 한편에 꺾이는 강물이 흐르네.

—1—

많은 논자들이 의하여 이 작품은 영랑의 시세계를 드러내는 대표작으로 인정되었으며, 또한 그의 시집 맨 앞 페이지를 장식하고 있기도 하다. 이 인용 작품에서 핵심을 구성하는 두 개의 기본축은 <내 마음>과 <강물>의 상징공간이다. 따라서 이들 두 상징공간의 의미를 밝히는 일이 선행되어야 한다.

먼저 내 마음의 상징공간으로 들어가 보면 우리는 곧바로 이것이 서정시의 세계이며 그 누구도 침범하거나 간섭할 수 없는 고독의 신성한 공간임을 알게 된다. 그리고 이때 <내 마음>의 <마음>이란 이성의 세계인 정신의 동가물이라기보다 그 정확한 근원을 알기 힘든 것으로, 존재의 근저에 자리잡고 있는 분석 불가능한 영혼의 세계로 보아야 한다. 따라서 내 마음은 나의 자의적인 의지와 신념에 따라 계획적이며 논리적으로 조절·통제할 수 있는 세계가 아니라, 불수의근처럼 자기도 모르는 사이에 존재의 심연으로부터 흘러나오는 정조의 샘이다. 이와 같은 점과 관련시켜 볼 때, 내 마음의 한 편에 강물이 흐르고 있다는 표현의 의미는 쉽사리 해명될 수 있다. 여기서 말하는 강물의 상징적 의미는 내 마음의 세계 속에 회감의 상태로 홍건히 젖어 있는 정조의

9) 정한모, op. cit., p.115.

흐름을 가리킨다. 정조는 본래 유동적인 성질을 가지고 있다. 그것은 강물의 흐름과 유사하다.

내가슴속에 가늘한 내음
 애곤히 떠도는 내음
 저녁해 고요히 지는제
 머니山 허리에 슬리는 보랏빛

—42 中에서—

위의 인용 작품 역시 내 마음의 세계가 고독의 공간임을 입증해 주는 예가 된다. 1행과 2행의 <내음>은 냄새 혹은 향기의 의미로 받아들일 수 있는 개연성도 있지만 내 마음의 압축어로 이해할 수도 있다. 앞의 인용 작품, 즉 작품 번호 1에서는 고독한 내 마음이 눈엔듯 뿔출엔 듯 도르도르 숨어 있었다면 이 인용시에 나타난 내 마음은 가슴 속에 묻혀 있다. 그런데 이와 같은 내 마음은 <가늘한> <애곤히 떠도는> 등의 수식구를 동반함으로써 더욱더 고독한 공간으로 되어버린다.

요컨대, 일반적으로 서정시의 시적 공간 내지는 세계가 고독의 영토로 명명되어 왔지만 영랑의 시에서는 그것이 <내 마음>이라는 구체적 표현을 얻고 있다는 점, <내·마음>의 색채와 빛깔과 모양이 또한 고독감을 자아내게 표현되어 있다는 점에 그 특징이 놓여 있다.

내 마음의 세계를 표출했다는 것 이외에, 영랑의 시가 고독의 세계로 남게 되는 두번째 요인은 어떻게 제시될 수 있을까.

영랑은 내 마음의 세계를 그린 자신의 작품 세계가 고독한 공간으로 남아 있음을, 다시 말하면 주관적 자아가 고독하다는 느낌에 젖어 있음을 작품으로 보여준다.

내 마음을 아실이
 내혼자스마음 날가치 아실이
 그래도 어찌나 게실것이면
 내마음에 때때로 어리우는 티끌과

속임업는 눈물의 간곡한 방울방울
 푸른밤 고리맺는 이슬가튼 보람을
 보낸듯 감추었다 내어드리지

아! 그림다
 내혼자스마음 날가치 아실이
 꿈에나 아득히 보이는가

향맑은 옥돌에 불이달어
 사랑은 타기도 하오련만
 불빛에 연긴듯 희미론 마음은
 사랑도 모르리 내혼자스마음은

—43—

인용시에서 몇 차례 반복적으로 나타나는 <내혼자스마음 날가치 아실이>라는 표현은 이 시의 이해에 가장 중요한 귀절이다. 결국 내 마음은 내 혼자의 마음이고 내 혼자의 마음을 아실 이는 좀처럼 찾아보기 어렵다는 이야기가 되는데 이 말은 다음과 같이 풀어서 생각할 수 있다. 서정시로서의 영랑의 시는 고립된 주관적 자아——내 마음의 세계에 순간적으로 피어오른 회감의 정조를 표현한 것이다. 따라서 지극히 개인적이며 순간적인 영랑의 내 마음이라는 세계에 마주치게 되는 독자들은 쉽사리 그 독특한 정조에 감흥되기가 어렵다. 이렇게 볼 때, 시인의 영혼 근처에 강불처럼 흐르는 내 마음의 정조는 고독한 모습으로 남아 있게 된다. 인용시의 표현을 빌면 <내혼자스마음 날가치 아실이>는 <꿈에나 아득히> 보일 지 모르나 현실에서는 만나기가 여간 어렵지 않다. 이와 같은 사실은 앞에서 그의 시세계를 고독의 공간으로 규정지은 것과는 다른 관점에서, 또한 그의 시세계를 고독한 것으로 이해하게 만드는 근거가 된다. 영랑의 고독한 시세계는 작품 번호 28이나 16에서도 어렵잖아 시사된다.

3. 情調의 형상화

한 편의 순수한 서정시가 우리에게 제공할 수 있는 내용은 우리의 사

고체제와 행위에 영향을 미치는 형이상학적 관념이나 구호적 메시지가 아니다. 서정 문예양식은 우리에게 다가와서 감흥의 황홀함을 불러일으키는 정조의 전달에 존재의의가 있는 것이다. 근원을 파악할 수 없는 곳에 뚜렷한 윤곽도 없이 아련한 색채와 빛과 향훈으로 일렁이는 정조는 참으로 덧없이 사라져 버리지만 무언가 우리에게 가슴 설페이는 울림의 순간을 제공해 준다. 이러한 정조는 옳고 그름을 따지거나 그 수준과 가치들을 논증·판단하기가 매우 힘들다. 서정시의 정조는 우리의 가슴——영혼에 호소함으로써 감흥의 순간을 가져올 뿐이다.

그러면 영랑의 작품은 어떠한가. 그의 시에는 어떠한 색채와 빛과 향훈으로 이루어진 정조가 깃들어 있는가. 정조라는 서정시의 특성으로, 그의 시의 어떤 부분을 해명해낼 수 있을까.

첫째, 영랑의 시가 제목 없이 일련 번호만을 달고 있다는 사실은 무엇을 뜻하는 것일까. 본장에서 논의되는, 이른바 정조의 형상화로 성립되는 서정시와 그것은 무슨 관련을 갖고 있는 것일까. 영랑의 시가 제목 없이도 제목이 있는 다른 시처럼 그대로 존재 이유를 가질 수 있고 그것이 좀처럼 흠이 되지 않는 까닭은 무엇일까. 이러한 물음은 영랑의 시가 순수 서정시에 해당되며 순수 서정시는 그 특징적 국면이 바로 정조의 표출에 있다는 점과 관련시켜 해명의 실마리를 찾을 수 있다.

앞에서도 다소 논의되었듯이 서정시라는 문예양식은 너와 나의 공통적인 생활세계, 잘 논증된 진실, 설득력, 명료한 의미의 전달 등을 거부하는 대표적 양식이다. 만약 서정시가 위와 같은 면에 관심을 갖게 되면 그 때부터 서정적 상태성 *Zuständlichkeit*은 대상화됨으로써 작시는 중단되고 만다. 말하자면 서정시는 언어의 의미 전달 기능을 거부하는 셈이다. 영랑의 시가 제목을 붙이지 않고 존재한다는 것은 서정시로서의 신성한 영역을 고수하고 있다는 말에 다름아니다. 말하자면 “바로 저것이다”라고 요약적인 의미를 드러내는 순간 서정시의 진실은 사라진다는 서정시의 요체를 영랑은 이해하고 있었던 것이라 여겨진다.

슈타이거에 의하면 그 어떠한 것도 직접적으로 정조를 전달하는 것보다 더 미묘할 수는 없다. 시가 서정적이면 서정적일수록 의도와 의미의 혐의를 배제하며 감흥의 마력에 전적으로 의존한다. 또한 그러한 시에 서일수록 단어 하나하나, 음절 하나하나의 없어서도 안되며 바꿔 놓을 수도 없는 존재론적 가치를 지닌다.¹⁰⁾ 왜냐하면 이들 단어와 음절은 제목으로 내세우기 위한 요약된 몇 마디 언어를 위하여 종속적으로 존재하는 것이 아니기 때문이다. 따라서 영광시의 無題性을 우리는 좀더 깊이 있게 파악하게 된다. 그러나 위의 논의가 서정시는 제목을 필요로 하지 않는다는 말로 일반화되는 데는 문제가 있음을 부연해야겠다.

김홍규 교수의 다음과 같은 견해는 매우 시사적이다.

또 하나 흥미로운 것은 그의 시집 두 권이 모두 작품 제목을 삭제하고 일련 번호로만 표시하였다는 점이다.<……> 이렇게 할 수 있는 가능성은 이미 그의 시 자체에 내재되었던 것이 아닌가 한다.<……>

두 시집의 체제는 이 의례적 부담조차 덜어버리고 작품 본래의 無題性을 되찾은 조치로 여겨진다.

그러면 대단히 많은 것으로 보이는 이 사실에 무슨 의미가 있다는 말인가. 永郎의 시가 지닌 어떤 일반적 특징이 여기에 관련되어 있더라도 한가. 그렇다고 생각된다. 우리는 <外界의 消失과 內面化, 그리고 이에 따른 암시적 분위기의 지배>라는 永郎法의 특징을 그것이 반영하는 것으로 이해한다. <오랜 세월 시맛긴 으스스한 파스텔>畫와 흡사하게 은밀하고 섬세한 느낌의 흐름을 추구하는 그의 작품은 명료한 의미의 작표를 刻印할 수 있는 제목을 거부하고, 逆으로 제목의 역할 감소 또는 제거를 통해서 파스텔화적인 質感의 강화에 보탬을 준다.¹¹⁾

제목의 역할 감소와 제거를 통해 파스텔화적인 질감의 강화에 보탬을 주었다는 지적은 매우 설득력이 있다. 그리고 암시적 분위기가 지배적인 결과로 이와 같은 현상이 일어났다는 지적은 필자가 논의한 서정시

10) E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 李裕榮·吳賢一 역, 「시학의 근본개념」(서울: 삼중당, 1978), p.21.

11) 김홍규, op. cit., pp.65~66.

의 정조와 얼마간 관련을 갖는다. 그러나 아쉬운 점은 마치 순수 서정시를 서사적 양식처럼 취급하여, 서정시 본래의 특성을 좀더 성공적으로 성취하기 위한 영랑의 시도를 외계의 소실——경험적 현실의 부재라는 측면에서 부정적으로 파악 평가하고 있는 점이다. 이와 같은 처사는 정조의 형상화라는 서정시의 본질을 무시한 데 그 원인이 놓여 있는 것이라 여겨진다.

둘째, 영랑의 시편을 대할 때, 우리는 한 마디 언어로 규정지을 수 없는 아련한 분위기만이 전달된다는 사실을 발견하게 된다. 이 때 그 분위기는 흥진히 젖어오는(스며드는) 강물, 봄날에 피어오르는 아지랑이 같은 것으로 애상적인 느낌까지 동반하는 것이 대부분이다. 한편 시를 구성하는 언어를 살펴보면 그 어휘가, 얼핏보아 감상적이라는 판단을 불러일으킬 만큼 센티멘탈한 언어로 이루어져 있다. 예를 들면 서러움, 수줍음, 부끄러움, 서름, 눈물, 그리움, 의로움, 애달음, 쓸쓸함, 한숨 등의 시어가 무수하게 등장한다. 이 가운데서 눈물이라는 감상적 어휘는 가장 빈번하게 등장하는 시어이다. 그러면 영랑의 서정시는 감상적인 것에 불과한 것일까. 영랑의 시를 구성한 위와 같은 감상적 시어는 1920년대 우리 시사의 낭만적 감상주의 시인들의 그것과 어떻게 다른 것일까. 이러한 물음 또한 영랑의 시가 정조의 형상화로 되어 있다는 점과 관련시켜 해명하기로 한다.

- ① 내마음의 어딘듯 한편에 꽃엮는 강물이 흐르네
 도쳐오르는 아침날빛이 짙질한 은결을 도도네
 가슴엔듯 눈엔듯 또 피스줄엔듯
 마음이 도론도론 숨어있는곳
 내마음의 어딘듯 한편에 꽃엮는 강물이 흐르네

—1—

- ② 허리띠 매는 새악시 마음실가치
 꽃가지에 으스스한 그늘이 지면

하늘의 내가슴 아즈랑이 진다
하늘의 내가슴 아즈랑이 진다.

—11—

인용시 ①의 마음 속에 흐르는 강물과 인용시 ②의 내가슴 속에 피어 오르는 아즈랑이는 명증한 언어적 표현으로 설명되기 힘든 서정적 자아의 정조이다. 이러한 정조는 감상의 차원처럼 표피적이며 세련되지 못한 느낌에 불과한 것이 아니다. 그것은 영혼의 깊은 곳에서 넘쳐 흐르는 세련된 울림이다. 따라서 정조의 형상화로 성립된 영랑의 서정시는, 일견 유연하고 가녀린 애상이나 감상의 소산인 듯하지만, 결코 값싼 센티멘탈리즘의 계곡에 떨어지지 않는다. 이러한 전제는 서정주씨가 지적한 그의 시작태도, 즉 “燭氣”의 의미와 관련시켜 살펴볼 수 있다.

아래에서는 1920년대의 감상적 작품과 영랑의 작품을 나란히 제시하고 비교하며 논의를 계속하고자 한다.

① 밤은 쓸쓸한

비오는 거리로, 떨면서
한숨 쉬는 그림자를 나는 쫓치다.

밤은 구슬픈

눈물에 짓는 廢園으로 날오는
허터진 웃 그림자를 나는 쫓치다.

햇빛에 빈적이든

大地우에 그림자가 업서질썩에
어둠의 거리로 비틀거리는
눈물 우에 그림자를 나는 쫓치다.

눈물은 쓸인데

출추는 그림자는, 어지러히
허터진 險한 마음을 밟고가도다.

눈물에 떠도는 모든 그림자여!
어대로 가려느냐

웃어는 廢園으로 서나가는 너야

(下略)

박영희, <그림자를 나는 쫓치다>

② 어덕에 바로누어

아슬한 푸른하늘 뜻밖시 바래다가

나는 이것습네 눈물도는 노래를

그하날 아슬하야 너무도 아슬하야

이몸이 서러운줄 어덕이야 아시련만

마음의 가는우습 한때라도 업드라나

아슬한 하날아래 귀여운맘 질기운맘

내눈은 감기옛대 감기옛대

—3—

서정주씨의 말에 따르면 “獨氣”는 “슬픔을 노래하되 그것을 딱한 데 떨어뜨리지 않는 싱그러운 靑色의 기쁨지고 生生한 기운”¹²⁾을 의미한다. 감상적인 시인들은 슬픈 감정을 더욱 서럽고 딱하게 표현한다. 그들은 공들인 여과과정을 거치지 않고 과장되게 값싼 감정을 마구 쏟아 놓는다. 이에 반해 정조를 형상화하는 서정시인은 느낌을 심미적으로 여과시켜 슬픈 감정이라도 결코 딱하지 않은 기분을 갖도록 배려를 한다. 가령 전자의 시인들이 솟구치는 눈물을 외면으로 과장되게 줄줄 흘리면서 애처롭게 호소한다면, 후자의 시인들은 흐르는 눈물을 거두어 용해시킨 후 그것을 감미롭게 분위기화한다.

인용시 ①은 백조파의 대표적 시인 회월 박영희의 작품이다. 백조파 시인들의 시세계를 <눈물의 王國, 감상적 낭만주의>¹³⁾로 규정짓듯 회월은 까닭모를 서러움을 심미적 여과과정 없이 한숨, 눈물, 구슬픔 등의 언어로 직접 표현한다.

그러나 인용시 ②에서는 그와 같은 유의 값싼 감정이 유로된 것을 찾

12) 서정주, “永郎의 일”, 『현대문학』 96호(1962.12), p.228.

13) 김용직, 『한국근대시사』(서울: 새문사, 1983), p.216.

아볼 수 없다. 작중 화자가 무엇인가 서러운 느낌을 지니고 있는 듯하지만 그 감정은 시인의 내적 세계에서 심미적 여과를 거쳤고 따라서 생기 있고 발랄하게 묘사되었다. <이 몸이 서러운> 것은 사실이지만 그 서러움의 곡조는 <마음의 가는우습 한때라도 업드라나>의 반문형으로, <귀여운맘 질기운맘> <내눈은 감기옛대 감기옛대> 등의 재치 있는 반복적 기교로 새롭게 변주되고 있다.

4. 음악성의 증시

서정시는 음악의 상태를 지향한다. 음악이 서정시의 우위에 놓이는 예술장르라는 말은 아니지만 서정시의 요소 중 음악성의 역할이 지대한 것만은 부인할 수 없다. 그리고 서정시에서 언어의 음악성과 의미구조는 별개의 상태로 존재하지 않는다. 이 두 요소는 하나로 융합되어 경이의 대상으로 물고 간다. 그럼에도 불구하고 서정시의 직접적인 효과를 음악성에서 찾고자 하는 것은 보편적이며 타당하다. 서정시에 문법적으로 어긋난 단어나 구절이 나타나는 점, 언어의 순서가 도치된다는 등의 미가 손상될 만큼 생략의 수법이 사용되는 점——이러한 것들은 서정시의 음악성을 강화하기 위한 하나의 수단이다. 슈타이저는 그의 저서에서 서정시가 뚜렷한 논리성을 지키며 심각한 내용을 표현한다면 음악성은 상실되고 만다고 한다. 왜냐하면 사고와 노래, 논리와 음악은 병존하기 어려운 속성을 지니기 때문이다.¹⁴⁾

영랑의 시가 음악성을 강화하는 쪽에서 창작되었음은 주지의 사실이다. 그러나 영랑 시의 음악성에 대한 고찰은 민요조·남도가락 등으로 명명하거나 음수율을 계산한 것 이외에 별다른 진전을 보이지 못했는 바, 민요조, 남도가락 운운하는 것은 너무 막연한 규정이다. 이러한 사실은 음악성의 분석이 어려운 작업이라는 뜻도 되겠지만 치밀한 분석이 아직 시도되지 않았다는 의미이기도 하다.

이런 점에 착안하여 여기서는 우리를 감흥시키는 영랑시의 음악성을

14) E. Staiger, op. cit., p.56.

분석하고 음악적 가락이 그의 시를 서정시로 만드는 데 얼마나 공헌하고 있는가를 아울러 고찰하기로 한다.

첫째, 영랑시의 음악성은 언어의 반복과 변화가 가져오는 효과를 그가 이해한 데서 파악될 수 있다. 리듬이라는 것이 등시성을 가진 사건의 반복적 재현으로 발생되는 것이라고 생각하기 쉽지만 엄격히 말해서 우등구조의 리듬은 사건의 반복과 변화라는 상호 긴장체계에서 형성된다.¹⁵⁾ 여기서 반복현상은 음소, 음절, 단어, 구, 문장구조, 시행, 연 등의 반복을 뜻하며 변화란 이와 같은 반복현상으로부터의 일탈을 의미한다. 영랑의 시가 다른 시인의 작품보다 음악성의 측면에서 돋보이는 까닭은 바로 위와 같은 리듬의 성질을 교묘히 이용했기 때문이다.

운율 가운데 가장 단순한 것은 시계바늘처럼 규칙적 반복이 이루어진 것이다.

우리 고시조의 운율은 음수율 내지는 음보율에만 집착하여 매우 기계적이고 형식적이다. 총 3장, 각장은 전구와 후구로 나뉘어지고 각구는 2개의 사건단위로 구성되어 2차적 대립을 보이지만 음악성은 뛰어나지 못하다.

이러한 시조의 운율에 비교할 때 일명 7·5조류의 시가는 3차 대립의 형식을 띠고 있으므로 그 구조가 좀더 입체적이다. 그러나 거듭 언급하지만 고시조나 7·5조류의 시가를 창작한 대부분의 시인들은 음수율이나 음보율에만 관심을 쏟은 결과 음악성의 깊은 면까지는 투시하지 못한 셈이다. 단, 김소월에게서는 다른 면이 발견된다. 한편 상징주의 시론을 소개하는 데 힘썼던 사람들은 “무엇보다도 음악율”이라고 외쳐댔지만 실상 그들의 구체적인 작품을 볼 것 같으면 음악성의 요체를 파악하지 못한 것이 사실이다.

그러나 영랑의 시작품은 이전 시인들의 작품과는 다른 음악적 자질을

15) 鄭孝九, “소월과 이상 시의 구조연구” 『현대문학연구』 53집(서울대 대학원, 1983), p.16.

함유하고 있다. 그의 시도 일견 음수율이나 음보율 같은 기계적 운율에 빠져있는 듯하나 좀더 세밀히 살펴보면 그와 같은 생각이 매우 피상적인 관점에서 나왔음을 알게 된다. 영랑시의 음악성은 시인의 세심하고도 절이 있는 배려로 다증적이며 입체적인, 한 마디 더 첨부한다면 생명감이 있는 운율로 되어 있다. 이와 같은 사실은, 영랑이 다양한 사건의 반복과 변화작용을 효과적으로 이용하여 그의 시를 창작했기 때문에 가능했다.

예시를 제시하고 논의를 계속하기로 한다.

돌담에 소색이는 햇발가치
 풀아래 우슴짓는 썸물가치
 내마음 고요히 고흘봄 길우에
 오날하로 하날을 우리르고십다.

새악시불에 떠오는 붓그림가치
 詩의가슴을 살프시 져는 물결가치
 보드레한 에베탈드 알제 흐르는
 실비단 하날을 따라보고십다.

—2—

(1) 음소의 작용 : 첫째, 제 1연의 1행~4행 첫귀절에 ‘ㄷ’의 음소가 반복적으로 출현한다. 즉 ‘돌담에’, ‘풀아래’, ‘내마음’, ‘오날하로’의 윗점친 음절에서 ‘ㄷ’ 음소의 반복현상이 나타난다. 그런데 ‘ㄷ’라는 음소가 상이한 음절의 구성소로, 또한 상이한 단어의 구성소로 존재하는 점은 변화의 현상이다. 둘째, 1행의 전반부 ‘돌담에 소색이는’ 윗점 친 첫음절의 ‘ㄷ’ 음소반복현상, 그리고 2행의 전반부 ‘풀아래 우슴짓는’에서 역시 윗점 친 첫음절의 ‘ㄷ’ 음소 반복현상과 그에 따른 변화상이 드러난다. 세째, 1행과 2행의 반복·변화·현상을 살펴보자.

{	1행 : 돌 담 에 소 색 이 는 햇 발 가 치
	2행 : 풀 아 래 우 슴 짓 는 썸 물 가 치
	반복 : ㄷ ㅌ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ ㄷ

위의 분석표와 같이 음소나 음절이 변화를 수반하는 가운데 치밀하게 반복되고 있다. 비째, 1연 3행의 ‘고요히’ ‘고흔봄’ ‘길우에’의 ‘ㄱ’ 음소의 반복현상이 나타난다.

십사리 포착되지 않는 음소의 반복·변화 현상이 영랑 시의 특색 가운데 하나다.

(2) 음절의 작용: 첫째, 제 1연 1행의 ‘소색이^느’, 2행의 ‘우슴^{짓는}’에서 ‘느’의 반복현상. 이것은 2연의 1행 ‘떠오^는’과 2행 ‘짓^는’에서 다시 반복된다. 둘째, 1연 3행의 ‘고요히’ ‘고흔^봄’에서 ‘고’의 반복현상이 보인다. 셋째, 1연 4행 ‘오날^하로 하^날’에서 ‘날’과 ‘하’의 대칭적 반복현상이 나타난다. 네째, 2연 3행의 ‘보드레^한 에머^{랄드}’에서 ‘드레’와 ‘랄드’의 변화를 수반한 반복현상. 이처럼 음절의 반복·변화로 음악성의 강화를 꾀하는 것이 또한 영랑 시의 특색이다.

(3) 단어의 작용: 첫째, 1연 1행의 ‘햇^발가^치’ 그리고 2행의 ‘샘^물가^치’에서 ‘-가치’의 반복적 출현. 둘째, 2연 1행 ‘붓^그럼^가치’와 2행 ‘물^결가^치’에서 역시 ‘-가치’의 반복적 출현. 셋째, 1연 4행 ‘오날^하로 하^날을 우러^르고^십다’와 2연 4행 ‘실비^단 하^날을 우러^르고^십다’에서 ‘하날’과 ‘-고십다’의 반복현상.

(4) 문장구조의 작용: 1연의 1행과 2행, 그리고 2연의 1행은 동일한 구조로 이루어졌으나 2연 2행은 파격의 변화를 초래한다.

☆ 1연 1행: 돌담에 소색이^느 햇^발가^치

☆ 1연 2행: 풀아래 우슴^{짓는} 샘^물가^치

☆ 2연 1행: 새악시^불에 떠오^는 붓^그럼^가치

→부사어+관형어+명사+조사

☆ 2연 2행: 詩의 가슴을 살^프시 짓는 물^결가^치

→파격을 초래.

문장구조에도 반복과 변화의 긴장체제가 형성되어 있다.

(5) 시행 및 연의 작용: 시행이 4번 반복되고 4개의 시행이 1연이 되

어 다시 반복된다.

(6) 음수율 : 상당히 치밀한 계획 하에서 음수의 교묘한 배치를 이루어 음악적 효과를 거둔다.

☆ 1연 :	3·4·4	}	반복
	3·4·4		
	3·3·3·3	}	변화
	4·3·6(3·3)	}	반복+변화
☆ 2연 :	5·3·5	}	반복+변화
	5·3·2·4		
	4·4·2·3	}	변화
	3·3·6	}	변화

1연보다 2연의 변화 폭은 훨씬 크다.

한편의 시를 더 분석·고찰해 보기로 한다.

「바람이 부는대로 차자가오리」
 홀린듯 괴악하신 님이시기로
 행여나! 행여나! 귀를종금이
 어리석다 하심은 너무로구려

문풍지 서름에 몸이 저리어
 내리는 함박눈 가슴 헤어져
 헛보람! 헛보람! 물랏스로만
 날다려 어리석다 너무로구료

—6—

(1) 음소의 작용 : 첫째, 1연 1행의 ‘바람이 부는대로’에서 윗점 친 음절 ‘바’와 ‘부’의 ‘ㅂ’ 음소 반복과 역시 1연 1행 ‘부는대로 차자가오리’의 윗점 친 음절 ‘로’와 ‘리’의 ‘ㄹ’ 음소 반복현상이 나타난다. 반복되는 음소 이외의 환경은 변화요소이다. 둘째, 1연 2행의 귀절 ‘괴악하신’과 ‘님이시기로’의 ‘ㄱ’ 음소 반복현상. 셋째, 1연 1행의 ‘차자가오리’와 2행의 ‘님이시기로’는 각각 5음절로 되어 있으면서 제 4음절

까지 혹은 제 3 음절까지 동일음소의 지배를 받는 형식으로 반복적 효과를 발생한다. 그리고 마지막 제 5 음절이 각각 ‘ㄹ’ 음소를 공유하고 있어 그러한 효과는 배가된다.

☆ 차자가오리(ㄷ+ㄷ+ㄷ+ㄷ+ㄹ+ㄹ)

☆ 님이시기로(ㄴ+ㄴ+ㄴ+ㄴ+ㄹ+ㄹ)

위의 예에서 약간의 변화가 수반되지만 한편의 시가 서정적일수록 박자의 따분한 반복을 거부한다는 사실에 주의를 기울일 필요가 있다. 이와 같은 점은 그 시가 산문을 지향하고자 해서가 아니라 정조와 화음을 이루는 가운데 변화 있는 운율을 추구하기 때문이다. 네째, 1연 4행 ‘어리석다 하심은’에서 ‘ㄷ’ 음소의 연속적인 반복현상, 다섯째, 2연 1행 ‘문풍지 서름에 몸이 저리어’에서 ‘ㄹ’ 음소의 반복현상. 그리고, ‘서름에’와 ‘저리어’의 ‘ㄷ(드, 르, ㄷ(대))’의 반복현상. 여섯째, 2연 2행 ‘내리는’과 ‘해여져’에서 윗점 친 음절 ‘ㄴ’ 음소의 반복과, 2연 1행 마지막 귀절 ‘저리어’와 역시 2연 2행 마지막 귀절 ‘해여져’의 끝음절이 ‘ㄴ’로 반복되는 것. 일곱째, 제 2연 4행 ‘날다려 너무로구려’에서 윗점 친 음절의 ‘ㄴ’ 음소 반복현상.

(2) 음절의 작용: 음절의 반복·변화 현상은 드물다. 2연 4행의 ‘날다려 너무로구려’에서 ‘려’음의 반복이 있을 뿐이다.

(3) 단어의 작용: 첫째, 1연 3행의 ‘행어나! 행어나!’에서 ‘행어나!’의 반복출현, 그리고 2연 3행 ‘헛보람! 헛보람!’에서 ‘헛보람!’의 반복적 출현이 보인다. 둘째, 1연 4행 ‘어리석다 하심은 너무로구려’와 2연 4행 ‘날다려 어리석단 너무로구려’에서 ‘너무로구려’의 반복적 현상. 1연 4행과 2연 4행의 반복현상은 매우 형식적인 듯하지만 ‘어리석다’라는 어휘의 위치변화, 활용상의 변화가 그러한 느낌을 제거해 준다.

(4) 문장구조의 작용: 1연 3행 ‘행어나! 행어나! 귀틀종금이’와 2연 3행 ‘헛보람! 헛보람! 물랏스료단’의 구조가 유사반복 현상을 드

러낸다.

(5) 음수율 : 우선 음수율의 구조를 숫자로 나타내고자 한다.

☆ 1연 : 3·4·5 }
 3·4·5 } 반복
 3·3·5 } 반복+변화
 4·3·5 } 변화+반복

 3·3·2·3 }
 3·3·2·3 } 반복
 3·3·5 } 반복+변화
 3·4·5 } 반복+변화

(6) 시행 및 연의 작용 : 한편의 시에서 연은 가장 큰 리듬단위이다. 시행이 네 번 반복되어 하나의 연을 구성하고 그러한 연은 두 번 반복한다.

위에서 논의된 두 편의 작품은 임의로 선정한 것에 불과하다. 이 이외의 어느 작품도 이와 유사한 음악적 구조를 가지고 있다는 사실을 상기해 본다면 영랑의 음악성에의 세심한 배려와 음악적 재능은 놀라운 것이 아닐 수 없다. 유연한 남도가락, 또는 민요조 운운하는 것만으로 영랑 시의 음악성을 이야기해온 점은 재고될 필요가 있다.

둘째, 영랑 시가 뛰어난 음악성을 갖는 근거는 그가 부드러운 유성음, 음성상징, 그리고 전라도 토속어의 음악적 효과를 이해하는 데서 또한 찾을 수 있다.

(1) 음성상징(sound symbol) : 어떠한 음이 어떠한 색과 빛깔과 향훈을 가지고 있으며 어떠한 정서를 유발시키는가 하는 음성상징의 연구들 깊이 수행한 후에라야 작품의 분석에 제대로 이바지할 수 있음은 자명하다. 그럼에도 불구하고 음성상징에 관해서는 우리의 어학이나 문학의 어느 분야에서도 그리 큰 업적을 남기지 못했다. 이러한 음성상징의 깊이 있는 고찰은 필자의 능력을 벗어나는 것이므로 본장에서는 의성어와

의태어에 한정시켜 살펴보기로 한다.

- ① 가슴엔듯 눈엔듯 또 피스줄엔듯
마음이 도른도른 숨어있는곳——1
- ② 은실을 조르르 모라서
꿈발에 봄마음 가고가고 또간다——9
- ③ 원뿔은 흐렁흐렁 눈물도 젓금 나누나
오! 비가 이리 쭈쭈쭈 나리는 날은
서른소리 한구마대 셋스면 시퍼라——30
- ④ 제운밤 촛불이 찌르르 녹어버린다
못걸리게 묶어온 어느별이 떠러지는가——38
- ⑤ 한이를 정널에 똑똑 떠러진 모란의
깃든 향취가 이가슴노코 갓슬줄이야——42
- ⑥ 속임업는 눈물의 간곡한 방울방울
푸른밤 고히맺는 이슬가튼 보람을
보낸듯 감추었다 내어드리지——43
- ⑦ 호르 호르르 호르르르 가을아침
취여진 청명울 마시며 거닐면
수풀이 호르르 버벤키 호르르르——53

에서에서 보듯, 영랑의 작품에 나타나는 다양하고도 독특한 음성상징은 음악적 효과의 배가에는 물론 정조의 환기에도 공헌하는 요인이 된다. 그런데 사용된 의성어나 의태어는 반복의 작용으로 음악성에 직접적으로 이바지한다. 인용시에서 똑똑, 쭈쭈쭈는 단일음의 반복으로, 도른도른, 흐렁흐렁, 방울방울은 두 음절씩의 반복으로, 그리고 조르르, 찌르르, 호르르 등은 상이한 두음이 앞에 놓여 있고 둘째음부터 반복됨으로써 음악적 효과를 가져온다.

(2) 유성음: 우리말에서 유성음이란 자음의 ㄴ, ㄹ, ㅁ, ㅇ, 그리고

모음 일체를 지칭한다. 영랑의 시에는 이와 같은 유성음이 다른 시인의 경우보다 독특하리만큼 많이 사용되고 있다. 유성음의 폭넓은 수용 역시 시의 음악성을 살리는 요인이다.

작품에 실제 사용된 유성음의 숫자를 헤아린다가나, 무성음과의 비율을 따지는 일 등은 매우 어렵다. 그러나 영랑의 작품이 유성음을 지배적으로 내포하고 있다는 점은 각 시행의 끝부분만을 살펴보아도 쉽사리 드러난다. 시행의 종결부가 ‘-다’로 끝나는 예가 지극히 드물며 그 외의 무성음으로 끝나는 경우도 역시 드물다. 그리고 무성음이 쓰일 때는 세심한 계획에 따라 꼭 쓰여야 할 자리에만 쓰여 있다.

떠날러가는 마음의 포렴한 길울
 꿈이런가 눈감고 헤아리려니
 가슴에 선뜻 빛같이 돌아
 생각을 끈으며 눈물고이며

—23— (상점 필자)

그받게 더아실이 안게실거나
 그이의 저진웃길 눈물이라고
 빛나는 별아래 애답은 입김이
 이슬로 매치고 매치엿음울

—24— (상점 필자)

어덕에 누어 바다를 보면
 빛나는 잔볼결 헤일수 업지만
 눈만 감으면 떠오는 열풀
 뉘올적마다 꼭 한분이구려

—23— (상점 필자)

이상의 인용시가 단적으로 드러내듯이 시행의 끝이나 종결어미가 투박한 느낌의 산문적인 ‘-다’나 무성음으로 끝나는 예가 거의 없다. 이러한 사실은 영랑의 음악적 민감성을, 그에 대한 치밀한 계획성을 미루어 짐작하게 한다.

(3) 전라도 토속어 : 영랑의 고향에서 주고받는 언어가 시 속에 도입됨으로써 그의 시는 독특하고도 성공적인 운율효과를 얻고 있다. 이 점은 많은 연구자들이 지적하였거니와 시어의 영역을 확대시킨 점으로 긍정적 평가를 받은 것이다.

- ① 오날하로 하날을 우러르고십다—2
- ② 보드레한 에메랄드 알게 흐르는—2
- ③ 나는 이것습네 눈물도는 노래를—3
- ④ 원흥 수집어진 저 하날빛—4
- ⑤ 「오—매 단풍들것네」—5
- ⑥ 바람이 자치어서 걱정이리—5
- ⑦ 행어나! 행어나 귀물총금이
어리석다 하심은 너무로구려—6
- ⑧ 서름도 붓그려워 노래가 노래가—7
- ⑨ 쓸쓸한 뵤아페 후젓이 안즈면
마음은 갈안즌 양금줄가치—8
- ⑩ 넘두시고 가는길의 애곤한 마음이여
한숨쉬면 겨질듯한 초매로운 꿈길이여—10

위의 인용은 작품번호 ①에서 ⑩사이에서 이루어진 것이다. 그 중 윗 점을 친 어휘가 바로 영랑이 살던 고향의 토속어에 해당되는 것이라면 그 토속어는 음악성의 배가는 물론 전체적인 시적 효과를 상승시킨다.

몇 마디 부가적인 기술을 덧붙이기로 하자. 인용부분 ①의 ‘오날하로 하날’은 본래 ‘오늘하루 하날’로 써야만 국어정서법에 위배되지 않는다. 그런데 ‘오늘하루 하날’이 ‘오날하로 하날’로 바뀐에 따라 음성모음인 것이 양성모음으로 바뀌게 되었다. 양성모음으로 결합된 어휘가 사용됨으로써 밝은 분위기가 탄생된다. 이 때 우러르고 싶은 하늘은 양

성모음의 효과로 더욱 밝고 드높은 하늘이 된다. 인용부분 ②에서는 ‘부드러운’이 ‘보드레한’으로 바뀌어 사용됨에 따라 한층 여성적인 분위기와 빛깔의 언어가 창출된 셈이다. 이 여성적 분위기의 언어는 에메랄드 흐르는 실비단의 부드러움과 조화를 이루고 따라서 하늘은 보다 심미적인 것이 된다. 맨마지막의 인용부분 ⑩에는 ‘애근한’ ‘조매로운’ 등의, 그 의미를 정확히 밝혀내기 힘든 언어가 쓰여져 있다. 그렇지만 이들 언어가 환기하는 상징적 의미를 직감적으로, 혹은 앞뒤 문맥의 흐름에 따라 파악할 때, ‘애근한’은 님을 두고 떠나는 길의 서럽고도 애잔한 심정을, 한편 ‘조매로운’은 한숨만 쉬어도 꺼질 듯한 조심스럽고 아슬아슬한 상태를 가리키는 것 같다. 우리는 이들 언어의 뜻을 정확히 모른다. 그럼에도 불구하고 그들이 환기하는 시적 효과에 경도되는 까닭은 무엇인가. 이 점은 영랑의 시가 음악성과 정조의 표출에 뛰어나다는 사실과 관련을 맺고 있을 것이다. 요컨대, 영랑은 고향의 토속어와 자기 나름의 독창적인 언어를 개발하여 시의 음악성과 정조의 환기에 뛰어난 솜씨를 보였던 것이다. 만약 이런 점을 고려하지 않고 그가 의미를 중시하는 시에 관심을 부여했다면, 표준어에 가까운 언어, 누구나 이해 가능한 언어가 등장했으리라 생각된다. 그는 순수 서정시를, 의미보다는 음악을 중시하여 감흥의 마력을 시로부터 이끌어 내고자 했던 것이다.

5. 自足の 詩

앞에서도 언급했듯이, 순수 서정시의 주체는 나 이외의 세계에 의식적인 관심을 표명하는 일이 없다. 말하자면 그에게는 對他意識이 없다. 자신의 영혼에 귀를 기울일 뿐, 세계와의 대결을, 그것의 극복을 좀처럼 시도하지 않는다. 순전히 자기자신을 위하여 창조되는 자족의 시가 바로 서정시이다.

따라서 순수 서정시인 영랑의 시를 읽고 깊은 감흥에 빠져들거나 위로 받을 수 있다면 우리는 그것으로 족하다. 그러한 영랑의 서정시적 특질을 제대로 인식하지 않고, 세계인식이 부재하며 형이상학적 고뇌의

흔적이 전무하고, 생활의 터전이 또한 결여되었음을 지적함으로써 그의 시적 가치를 폄하한다면 그 평가는 바람직하다고 하기 어렵다.

서정시 양식에 서사적 요소가 개입되면 산문적인 생활의 고통을, 세계인식의 폭과 깊이를 반영하여 순수 서정시와는 다른 류의 작품이 창작될 것이다. 그러한 현상은 우리의 경우 역사의 험난한 전개과정에 기인한 것으로 볼 수도 있다. 그러나 여기서 말하고 싶은 것은 영랑시에 서사적 요소가 배제된 점, 그것이 그의 시가 존재의의를 상실하거나 낮은 평가를 받을 만한 이유로 제기될 수는 없다는 것이다.

서정시는 지상에서 고통받는 인간들의 물음에 명쾌한 답을 제공하지 않는다. 그러므로 서정시인에게 우리는 문제의 해결사가 되어달라고 조르거나 강요할 수 없다. 또한 우리의 정신을 성숙시키도록 문제의식을 깊이 있게 심어 달라고 강요할 수도 없다. 이 점은 영랑 시에 대해서도 마찬가지이다. 따라서 영랑의 시는 일견 공허하게 들릴지도 모른다. 그러나 어느 각별한 순간, 그의 시 하나, 혹은 시 전체가 우리를 감동시킨다. 그 때야말로 시인의 영혼 속에 흐르는 강물, 그리고 그 속에서 피어오르는 아지랑이를 우리가 나누어 갖는 경이의 순간이다. 그러므로 우리는 언어로 표현하기 어려운 영혼의 움직임에 실감하게 된다. 내 마음의 세계에 집중된 영랑의 시는 이처럼 自足の 시라는 데에 그 특징의 하나가 놓여 있다.

Ⅲ. 결 론

지금까지의 논의 내용을 요약하면서 간단히 결론을 맺기로 한다.

영랑의 문학을 연구하는 데는, 무엇보다도 타당한 방법론의 적용이 선행되어야 한다.

본고에서는 그의 시가 순수서정을 노래한 이른바 순수서정시라는 점에 입각하여 서정시로서의 특질을 세밀하게 구체적으로 검토하였다. 이

작업을 진행하기 위하여, E. 슈타이거의 서정양식에 대한 견해를 수용하면서 서정시의 의미를 항목화해서 살펴보았다. 순수서정시의 일반적 특질에 비추어 영랑 시를 고찰한 결과, 다음과 같은 내용이 추출되었다.

(1) 영랑의 서정시는 短型을 추구하고 있다. 이처럼 단형(주로 4행시)으로 구성된 까닭은, 서정시의 요체가 회감된 정조의 형상화에 있으며 영랑 또한 서정시의 본질을 인식하고 고립된 주관적 자아(내 마음의 세계)의 순간적 열화 상태만을 형상화한 데 있다. 영랑시의 단형추구는 첫째, 순수서정시의 일 요건을 만족시킨 점, 둘째, 음악성을 중시한 점, 셋째, 시의 압축성을 살린 점과 관련을 맺고 있다.

(2) 영랑의 시세계는 고독의 공간으로 남아 있다. 이와 같은 사실은 두 가지 측면에서 해명될 수 있다. 첫째는 그의 시적 공간이 내 마음의 세계로 한정된다는 것이요, 둘째는 시의 세계가 고립된 내 마음의 세계로 구성되었기 때문에 독자들이 화자와 동일한 정조를 나누고 감흥에 흥건히 젖어들기가 어렵다는 것이다.

(3) 영랑의 시는 정조의 형상화에 그 특징이 있다. 이 점은 그의 시가 독특하게도 無題라는 사실을 설득력 있게 밝히는 데 실마리를 제공하며, 슬픔이나 서러움을 말하면서도 감상의 차원에 떨어지지 않는 영랑 시의 비밀을 밝혀주는 요인이 되기도 한다.

(4) 영랑의 시는 뛰어난 음악성——운율을 갖고 있다. 지금까지 영랑시의 운율은 남도가락, 민요조 등으로 막연하게 규정되었다. 그러나 이러한 지적은 너무 애매하고 피상적이다. 그의 시가 지닌 음악적 성질을 상세히 살펴 본 결과 다음과 같은 특징이 발견되었다.

첫째, 다양한 사건들이 반복과 변화의 긴장체제를 형성함으로써 우등구조의 리듬이 탄생된다는 사실을 영랑은 인식한 듯하다. 그의 시에는 음소, 음절, 단어, 구문, 행, 연, 음수 등의 사건들이, 반복과 변화의 긴장체제를 이루고 있다. 따라서 뛰어난 음악성이 이로부터 형성된 것이라 생각된다. 둘째, 음성상징의 효과적인 도입과 풍부한 유성음의 사

용이 음악성을 뛰어나게 하는 일 요인으로 작용한다. 세째, 전라도 지방의 토속어와 자기 나름의 창조적 언어를 동원함으로써 시어의 폭을 확대시킨 것은 물론 음악성을 강화시켰다. 그는 지방어나 창조적 언어를 그의 뛰어난 음감으로 작품 속에 교묘하게 배치하고 있다.

(5) 영랑의 시를, 우리는 自足的 시라고 규정지을 수 있다. 내 마음의 세계에 시의 출발점이 놓여 있으며 타인이나 세계가 의식의 대상으로 결코 나타나지 않는다. 그런 까닭에 그의 시는 자기자신을 위한 자족의 시라고 일단 부를 수 있다. 그러나 어느 특별한 순간, 영혼을 울리는 감흥의 마력을 갖고 그의 시는 독자들에게 침투한다. 여기에 서정시의 존재의미가 놓여 있다.

(6) 우리 시사에서, 영랑의 시는 보기 드물게 순수 서정시로서 성공하고 있다. 역사적 인간, 사회적 인간, 사회적 인간으로서의 당위성을 영랑에게 요구한다면 그의 시는 浮雲을 좇아 다니는 일종의 환상처럼 보일지도 모른다. 그러나 인간구조의 다양성, 문학의 언어가 가지는 다양한 기능을 꼼꼼히 생각해 본다면 순수서정시의 영역을 신성한 것으로 만든 이에게 결코 폄하의 눈길을 보낼 수 없다. 시의 자리에 서사적 요소가 끼어들어 변종의 서정시가 산출되는 요즈음, 자칫하면 영혼의 순수한 울림을 서사적 척도로 재어버리고 실망하거나 서정 양식의 본질을 상실하게 되거나 않을까 염려된다.