

素月の 리듬意識

尹錫山*

목 차

1. 머릿말
2. 選稿過程에 나타난 리듬의식
3. 改作過程에 나타난 리듬의식
4. 結-리듬의식의 變遷過程

1. 머릿말

이제까지 素月詩의 리듬 문제는 자주 거론되어 왔다. 그것은 그가 新體詩에서 自由詩로 넘어오는 과정의 시인이며, 어느 시인보다도 律格을 중시했기 때문이다.

하지만, 그에 대한 논의는 아직도 미진한 상태다. 이제까지 논의의 대부분은 音數律을 중심으로 傳統的律格이나 外來的律格이나 하는 것이 주류를 이루었고¹⁾, 리듬 의식이나 이에 대한 변모 과정 문제는 그냥 남아있는 형편이다. 그것은 아직도 리듬에 대한 개념이 제대로 정립되지 않은 데 원인이 있었다.

그런데, 근자에 이르러서 이런 문제들은 상당한 진전을 보고 있다. 다양한 리듬 분석방법이

* 사범대학 전임강사

1) 素月詩를 우리의 傳統的 民謠調라고 본 입장은 白識의 『國文學全史』(新丘文化社, 1961), p. 313, 趙漢鉉의 『韓國現代文學史』(人間社, 1961), p. 608 등이며, 이는 보편적인 주장으로서 각급 학교에서도 전통적인 민요 시인으로 가르치고 있다. 반면에 이들이 지적하는 7.5조를 六堂 崔南善이 수입한 日本 시가의 율조로 보는 입장은 趙芝勲의 『韓國文化史序說』(趙芝勲全集, 卷6. -志社, 1973), p. 370-371, 鄭漢模의 『韓國現代詩文學史』(現代詩學, 1970. 12.) p. 98, 金允植의 『韓國文學史論巧』(法文社, 1973), p. 169, 金大幸의 『民謠調再考』(國語國文研究叢書9, 正音社, 1984) pp. 194-195 등이다.

시도되고²⁾, 이에 대한 추이를 판단할 原典確保와 異本對照(collation) 작업도 거의 끝난 형편이다.³⁾

본고에서는 이런 기존연구를 바탕으로 소루한 점을 보완하면서⁴⁾, 1925년 시집 『진달래꽃』을 발간할 때 어떤 작품을 고르고 제외했으며, 再收錄한 작품들을 어떻게 改作했는가를 분석하려고 한다. 따라서, 이 글은 『진달래꽃』 定着過程을 통하여 1920년부터 1925년까지 소월의 리듬의식에 대한 연구라고 할 수 있다.

2. 選稿過程에 나타난 리듬의식

原典批評 쪽의 연구에 의하면 소월은 1920년 3월부터 25년 12월까지 『創造』, 『東亞日報』, 『開闢』, 『培材』, 『靈台』, 『朝鮮文壇』, 『新天地』, 『新女性』, 『文明』 등의 신문과 잡지에 114편⁵⁾의 작품을 발표한 것으로 밝혀졌다. 이것은 오늘날의 출판 관행으로 따지면 한 권의 시집으로서 충분한 분량이다. 그럼에도 불구하고, 그는 48편을 제외하고, 신작 60편을 추가하여 시집 『진달래꽃』을 발행했다.⁶⁾

물론, 自選集을 간행할 때 발표한 작품이라고 모두 수록하라는 법은 없다. 그 나름대로 성공을 거둔 작품이라고 해도 자기 시정신과 거리가 있는 것은 엄격하게 제외함이 마땅하다.

그러나, 이와 같이 제외된 작품은 문학을 연구하는 사람들에게는 버릴 수 없는 자료다. 그것은 시집에 수록된 작품 이상으로 또 다른 가치를 지니고 있기 때문이다. 다시 말해, 선택한 작품이 드러난 세계라고 하면 제외된 작품은 잠재된 세계로서, 드러난 작품을 구성하는 陰影과 같은 구실을 한다.

그러면 우선 그가 시집에서 제외한 작품들이 어떤 것인가 목록을 살펴보기로 하자.

-
- 2) 이런 방면의 연구는 鄭炳旭의 "古詩歌 音律論 序說" (1954)에서 음수율을 부정하고 강악론을 제기한 이후 金普妍의 "素月詩의 韻·律 分析" (1969), 金大幸의 "民謠調 再考" (1974), "韓國詩歌 律格 序說" (1976), 成基五의 "素月詩의 律格 位上" (1977), "韓國詩歌의 律格體系 研究" (1980) 등을 들 수 있다.
- 3) 소월 시집은 여러번 발행되었으나, 1925년 實文社에서 펴낸 『진달래꽃』 이외는 金德 篇(素月詩抄)(博文文庫, 1939) <素月詩集> (正音社, 1939), 白禔在, 河東鎬 共編 <못잊을 그사람> (良春閣, 1956), 金容履編 <金素月全集> (正音社, 1977), 金鍾旭 <原本素月全集> (弘盛社, 1982) 등이 신빙할 만하며, 이 가운데 원전확보에 주력한 것은 白禔在, 河東鎬 編과 金容履編, 金鍾旭編이라고 보여진다.
- 4) 金鍾旭編, <原本 素月全集>에는 다음과 같은 착오점이 보인다.
- (1) 1921년 4월 7일 동아일보에 발표한 "俗謠"는 <開闢> 19호 (1922. 1)에서 "첫치마"로 개작되어 <진달래꽃>에 수록되었으나, 전자를 미수록 작품으로 분리하였고,
 - (2) "黃燭불"은 <東亞日報> (1921. 4. 9)와 <開闢> 19호 (1922)에 발표하였다가 시집에 수록한 작품인데, <東亞日報> 수록분을 빠뜨렸으며,
 - (3) "바람의 봄"은 <東亞日報> (1921. 4. 9)에 발표했다가 <培材> 2호 (1923. 3)에 "봄바람"으로 발표하고, 동년 4월에 "바람의 봄"이라는 제목으로 <開闢> 22호 (1922. 4)에 발표하였으나, "봄바람"을 별도의 작품으로 간주하고 미수록분으로 정리했다.
- 5) 金鍾旭의 <原本 素月全集>에 의하면 1920년 3월에서 25년 12월까지 117편을 발표한 것으로 밝혀졌다. 그러나, 본고 주3)의 작품(1)과 (2)의 작품을 제외하고, "春朝"에 실린 "無題" 역시 시로 발표한 것이 아니기 때문에 제외하면 114편이다.
- 6) 114편에서 제외한 작품 48편을 빼면 66편이 남는다. 그러나 1925. 7 <朝鮮文壇>에 게재된 "그사람에게"는 "님에게"와 "님의말씀"으로 나눠 게재했기 때문에 67편이 된다.

- ① 그리워 ② 浪人の 봄 ③ 夜의 雨滴 ④ 午過의 泣 ⑤ 春崗 ⑥ 거튼플 흐트러진 모래洞으로
 ⑦ 죽으면? ⑧ 이 한밤 ⑨ 門犬哭 ⑩ 沙鷄月 ⑪ 銀臺燭 ⑫ 一夜雨 ⑬ 春採詞 ⑭ 喊口 ⑮
 하늘 ⑯ 등불과 마조 안것스라면 ⑰ 公園의 밤 ⑱ 맘에 속윗사람 ⑲ 孤寂한 날 ⑳ 將別里
 ㉑ 제비 ㉒ 가는 봄 三月 ㉓ 가을 ㉔ 꿈자리 ㉕ 김혼 구멍 ㉖ 길손 ㉗ 달밤 ㉘ 눈물이 쉬르르
 흘러납니다 ㉙ 어려듣고 자라배와 내가안것은 ㉚ 서로 미듬(押韻) ㉛ 나무리벌 노래 ㉜ 俚
 謠 ㉝ 車와 船 ㉞ 不稱鍾秤 ㉟ 巷傳哀唱 명주 쌀기 ㊱ 信仰 ㊲ 배 ㊳ 가막덤불 ㊴ 넷님
 을 싸라가다 꿈 깨여남이라 ㊵ 옷 ㊶ 西道餘韻-옷과 밤과 自由 ㊷ 벗마을 ㊸ 寒食 ㊹ 自
 轉車 ㊺ 春曉 ㊻ 불탄 자리 ㊼ 비소리 ㊽ 五日밤 散步

이 가운데에 그 사정을 쉽게 짐작할 수 있는 작품들이 있다. 그것은 1921년 4월 27일 「東亞日報」에 발표한 "門犬哭", "沙鷄月", "銀臺燭", "一夜雨", "春採詞", "喊口" 등 6편과, 1925년 2월 2일 및 4월 13일 같은 신문에 발표한 "寒食", "春曉" 2편이다. 前者는 時調이거나 그 흔적이 강한 작품들이며, 後者는 白居易와 孟浩然的 漢詩를 번역한 것들이다.⁷⁾ 그러므로, 창작시집에서 이들을 제외한 것은 당연하다.

(1) 시조이거나 한시 번역이라서 제외한 작품: 8편

1. 時調: ① 門犬哭 ② 沙鷄月 ③ 銀臺燭 ④ 一夜雨 ⑤ 春採詞 ⑥ 喊口 (6편)
 2. 漢詩翻譯: ① 寒食 ② 春曉 (2편)

하지만, 나머지 40편은 그런 작품들이 아니다. 적어도 의견상으로는 시집에 수록한 작품들과 별 차이가 없다. 가령, 1920년 3월 岸署의 추천으로 「創造」 3호에 발표한 "午過의 泣"만 해도 그렇다.

노란꽃에수노힌
 푸른되우에,
 불새업시움기는
 해그늘이어.

나물그릇넵페진
 어린짜님의,
 가는 나비바라며
 눈물짐이어. <후략>⁸⁾

7) 원작을 인용해 보면 다음과 같다.

(1) 白居易, "寒食野望吟" 丘墟郭門外 寒食誰家哭 風吹曠野 紙錢飛 古墓無春草 棠梨花映白楊樹 盡是死生離別處 冥冥黃泉哭聲聞 誰不慕兩人歸去

(2) 孟浩然, "春曉", 春眠不覺曉 處處聞啼鳥 夜來風雨聲 落花知多少

8) 원문대로 인용했음. 이하 별도 표시가 없으면 모두 마찬가지임.

사물을 情恨的으로 바라보는 눈이나, 音數律에 의지하여 리듬을 형성하려는 자세는 시집의 다른 작품들과 마찬가지로 다르다.

오히려, 裝飾的이기는 하지만 이미지면에 치중한 느낌이 든다. 그의 대표작으로 꼽히는 "山有花"와 비교해 봐도 그렇다. "山有花"의 '山'은 物的階層이 제거된 '理想郷'의 상징물에 불과하지만,⁹⁾ 이 작품의 산은 '노란꽃'이 가득 피고 '해그늘'이 '불새업시' 지나가는 '特定된 산'이다. 따라서, 리듬이 너무 단조롭고 부자연스럽다는 점 이외는 별로 별다른 이유를 발견하기 어렵다.

일반적으로 純粹音數律이라 해도 'N+1 > N > N-1'의 범주를 넘나드는 것이 보통이다. 그것은 정해진 'N'의 범주를 지키기 어려워서가 아니다. 그렇게 넘나들으로써 리듬상의 變化部가 형성되어 단조로움을 깨드리기 때문이다. 그런데, 너무 철저히 지키고 있어 부자연스러운 것이다.

그가 얼마나 순수음수율에 얽매었는가는 2연의 '어린 싸님의'와 '가는나비 바라며'를 살펴보면 확실하게 드러난다. 冠形格助詞 '의'는 생략해도 무방하다. 省略符가 없다면 뒤에 오는 '눈물짐'에 걸리지만 너무 거리가 멀어 수식의 효과를 지니지 못하고, 앞 행에 포함시키면 문맥의 흐름상 걸리적거리는 존재다.

반면에, '바라며'는 '바라보며'라는 뜻인데, 여기에서 補助語幹 '보'는 생략해서는 안될 意味素다. 그렇게 생략하면 '바라본다(望)'는 뜻이 아니라, '원한다(所望)'는 뜻이 된다.

노란꽃에 수도흰

(4) (3)
└───┘

나물그릇 넘페인

(4) (3)
└───┘

푸른 뫼우에,

(2) (3)
└───┘

어린 싸님의,

(2) (3)
└───┘

불새업시 음기는

(2) (3)
└───┘

가는나비 바라며

(4) (3)
└───┘

해그늘이어.

(5)
└───┘

눈물짐이어.

(5)
└───┘

9) 金時泰, "자연과 덧없음의 認識" <現代詩와 傳統> (殷文閣, 1978), p. 45.

그러나, 이렇게 기계적으로 음수율을 지킴으로써 오히려 엉뚱한 결과를 빚고 말았다. 郎讀할 때 일반적으로 발생하기 마련인 音律外時間(extra-metric time)을 설정할 여지를 박탈하여 環境에 따라서 각기 다르게 읽어야 할 음절들을 모두 동등한 길이로 읽도록 강요하는 결과를 가져오게만 것이다.¹⁰⁾

뿐만 아니라, 統辭構造(syntactic structure)마저 유사하여 단조로움을 거드는데 한몫을 한다.

각 연의 제1행에서는 모두 冠形語形態(-힌, -긴)를 취하고 있다. 그리고, 제2행에서는 그 음가가 넘나들기 쉬운 '에'와 '의'라는 助詞를, 제4행에서는 동일한 語尾 '-이어'를 취하고 있다. 이것은 음수율만으로는 불안하여 한시의 絶句나 律詩처럼 韻과 對句를 맞추기 위한, 노력이지만, 가뜩이나 colon단위의 어구를 선택하여¹¹⁾ 신선감이 부족한 것을 더욱 딱분하게 만드는 구실을 한다.

리듬은 유사한 울격의 규칙적 반복에서 형성된다. 그러나, 일단 主題 리듬이 형성되면 빨리 변화부가 나타나야 한다. 왜냐하면, 다음에 어떤 리듬꼴이 나타나리라는 기대감을 충족시켜주는 것도, 중요하지만, 예상을 깨뜨릴 때 나타나는 경이감도 중요하기 때문이다. 만일 계속적으로 충족시켜주면 독자는 긴장하지 않고 받아들일 뿐만 아니라, 지루해 하기 때문이다.

이 시집에서 이런 이유로 제외된 것으로 추정되는 작품들은 다음과 같다.

(2)철저하게 純粹音數律을 차용하여 제외된 작품들 (17편)

1) 7.7조: ① 그리워 ② 浪人の 봄 ③ 春崗 ④ 俚謠

2) 7.5조 또는 5.7조: ① 野의 雨滴 ② 午過의 泣 ③ 거튼폴흐트러진 모래洞으로 ④ 죽으면?

⑤ 맘속읏사람 ⑥ 눈물이 쉬르르 흘러납니다. ⑦ 어려듣고 자라배와 내가 안것은 ⑧ 不稱 鍾 秤 ⑨ 信仰 ⑩ 배 ⑪ 가막덤불 벗마을 ⑫ 그 사람에게 ⑬ 서로미듬(押韻)

그러나, 이런 이유에서 제외된 것으로 보이는 작품들이 15편 가량 더 있다. 그들은 위의 작품들과 달리 몇 개의 음수율 유형을 복합적으로 차용했지만, 같은 위치에 같은 음수율을 설정한 것들로서 위 작품들과 별 차이가 없다. 따라서, 리듬이 너무 단순해서 제외된 작품은 앞의 유형까지 합쳐서 도합 30편 정도다.

인간은 질서에 얽매이면 그 질서를 존중하면서도 언제나 자유를 동경하기 마련이다. 그리고,

10) 金大華은 우리 시가의 한 음보는 보통 4mora가 주어진다고 보고 있다. 그리고, 음보 末音節과 다음 음보의 첫음절에는 強化現象이 나타나 대립됨으로써 울적 규칙성이 나타난다고 본다. 그런데, 강화현상이 나타날 때는 당연히 음절의 길이가 다른 곳보다 길어지고, 음보와 음보 사이에는 경계의식 때문에 휴지가 설정되기 마련이다. 그럼에도 불구하고, 다른 곳과 마찬가지로 4음절로 부가하면 휴지를 설정할 근거가 박약해진다.

11) J.Lotz, 'Metric Typology', <Style in Language>, T.A.Sebeok ed(The M.I.T.Press, 1960), p. 139 참조.
colon은 상호간에 凝聚力이 강한 語群(pharse)을 말한다. 그러나, 그 응집력은 절대적인 것이 아니며, 습관적 결합이기 때문에 시의 신선도를 떨어뜨린다.

여건만 허용되면 이탈을 추구한다. 소월도 이와 같은 제한된 형식에 답답함을 느껴 그에서 벗어나려는 시도가 있었다. 1920년 말부터 23년 사이에 2편의 創作小說과, 1편의 翻譯小說, "꿈자리", "김혼구멍"이라는 散文詩를 발표한것도 그런 시도라고 할 수 있다.

다음은 "꿈자리"의 첫부분이다.

오오내님이이어? 당신이 내게 주시랴고 간곳마다 이자리를 갈아노하두시지안호섯서요. 그러케서
요확실히 그러신줄 알겠서요. 간곳마다 저는 당신이 퍼노하주신 이 자리의 속에서 항상 살게됨으로
당신이 미리 그러신줄 알았서요. (후략)

일찌기 Benjamin Hrushovski는 산문시는 單語의 選擇(choise of word), 文型的 類型(syntactic pattern), 主題的 要素(thematic element) 등에 의하여 律的特性이 마련돼야 한다고 주장한다.¹²⁾ 그러니까, 詩的 變容이 용이한 강렬한 주제를 實際音 模倣(sound imitation), 音繪畫(sound painting), 音象徴(sound symbolism)이 풍부한 詩語를 구사하면서, 반복적인 문형으로 조직할 때 나타난다고 한다.

그런데, 이 작품은 '주제적인 요소'를 제외하고는 거의 이런 요소들을 지니지 못하고 있다. 시어의 선택도 리듬에 기여할 수 있는 것들이 아니며, 문장의 구조도 각기 다른 형태다. 그래서, 그는 이 작품을 시집에서 제외한 것으로 보인다. 산문의 형태를 빌어 썼기 때문에 오히려 더 律的制約이 요구됨에도 불구하고 자유로워지고 싶다는 욕망에만 사로잡혀 이를 등한히 했기 때문이다.

(3) 산문시 형태를 취한 작품들 (2편)

① 꿈자리 ② 김혼구멍

이제 시집에서 제외된 작품들 가운데서 40여편은 그 이유가 거의 밝혀진 셈이다. 그들은 대부분 리듬상의 이유 때문이었다.

그러나, "나무리벌 노래"와 "車와 船", "옷과 밥과 自由", "불탄자리" 등은 다른 이유인것 같다. 특히, 1924년 11월 「東亞日報」에 발표한 "나무리벌 노래"와 "車와 船"은 어느 작품과 비교해도 결코 떨어지는 작품이 아니다.

12) Benjamin Hrushovski, "On Free Rhythms in Modern Poetry", <Style in Language>, (The M.I.T. Press, 1960), pp. 180-181.

新載寧에도 나무리벌
물도만코
영조흔곳
滿洲나 奉天은 못살고장

왜왔느냐
왜왔드나
자극자곡이 핏담이라
故鄉山川이 어찌에나

黃海道
新載寧
나무리벌
두몸이 김매며사랏지요

올버논에 다은물은
츠링츠링
벼자란다
新載寧에도 나무리벌

이 작품은 매우 정교한 리듬 장치가 되어 있다. 한 음보씩 변화를 주어 어느 한 연도 동일한 것이 없다. 그러나, 크게 나누어 보면 1연과 4연이 유사하고, 2연과 3연이 유사하다. 따라서 1연을 基本型(B)로, 2연을 變化型(C)로 잡을 때, <B-C-C'-B'>로 回歸하는 형태를 취하고 있다고 볼 수 있다. 이런 까닭에 단조로운 느낌이 들지 않는다.

또한 퍼스나의 정서 변화를 리듬의 전개와 일치시킨 점이 주목된다. 고향으로 돌아가고 싶어하지 만 불가능함을 알고 自制하는 1연에서는 기본형을 유지하고, 일체에 대해 怨望과 順應한 자신에 대해 自責感이 일어나기 시작하는 2연에서는 서서히 정서가 고양되기 때문에 變化型이 제시된다. 그리고, 想像的으로 귀향하는 3연에서는 완전한 破格을 이룬다. '黃海道 / 新載寧 / 나무리벌'이라고 名詞型으로 直述하고, 기본 음절수를 전혀 지키지 않은 점은 퍼스나가 그것을 가다듬을 수 없을 만큼 걱정에 빠졌음을 의미한다. 그러다가 상상적이기는 하지만 고향으로 돌아간 4연에서는 정서적 균형이 이루어져 기본형으로 還元한다.¹³⁾

R. Wellek이나 J.C. Ransom 같은 新批評家들은 작품에서 形式과 內容은 有機的인 것으로 본다. 그들이 리듬을 '意味의 反映'이라고 주장한 것도 이 때문이다.¹⁴⁾ 퍼스나의 정서는 작품의 의미에

13) 拙考, "素月の 現實認識", <韓國學叢書 7> (漢陽大學校 韓國學研究所), pp. 146-150.

14) R. Wellek & Warren, <Theory of Literature>, (Harcourt Brace & World, 1968), p. 162.

해당하고, 정서의 파동은 리듬이라는 생각에서다.

따라서, H帝의 土地收奪政策을 고발한 이 작품을 비롯해서 식민지 백성들의 精神的彷徨을 풍자적으로 그린 "車와 船", "옷과 밥과 自由", "불탄자리" 등을 제외한 것은 모두 정치적 이유가 아닌가 여겨진다.

(4) 정치적 상황 때문에 제외한 작품 (2편)

- ① 나무리별노래 ② 車와 船 ③ 옷과 밥과 自由 ④ 불탄자리

이제까지 우리는 「진달래꽃」을 발행하기 이전에 그가 발표한 114편 중 시집에서 제외한 작품 48편에 대해서 살펴 보았다. 그리고, 이 과정에서 제외된 작품들은 무리하게 純粹音數律을 적용하여 리듬구조가 단순했던 初期作品이 대부분이라는 게 밝혀졌다. 따라서, <진달래꽃>의 選稿基準은 무엇보다도 리듬 문제라고 할 수 있다.

3. 改作過程에 나타난 리듬 의식

이미 발표한 작품 가운데에서 시집에 재수록한 것은 모두 67편이다. 이 가운데 2회 이상 改作한 것은 11편, 1회 개작한 것이 50편, 개작하지 않은 것은 16편이다. 그리고, 개작의 정도는 그 횟수에 따라서 나뉘지는 것이 아니다. 그것은 시기에 따라서 나뉘진다.

우선 2회 이상 개작한 작품들의 목록을 살펴보면 <표1>과 같다.

<표1>에서 2회 이상 개작한 작품들은 대부분 1921년 이전의 것이며, 개작에 착수한 시기는 22년 1월에서 8월 사이라는 것이 주목된다. 다만, 예외가 있다면 "김조김폰 언약"이다. 그것은 여타의 작품과는 달리 1925년에 이루어졌다. 그러나, 「文明」에 발표한 것과 시집의 작품 사이 '도라나올때'와 '도다나올때' 한 곳만 차이가 나는 점으로 미루어 시집을 낼 때 개작한 것을 그대로 넘겨준 것이 아닌가 여겨진다. 그러므로, 이 작품은 1회 개작한 작품으로 간주해야 할 것이다.

그런데, 우리는 이 시기가 그에게 있어서 매우 의미있는 시기임을 짐작할 수 있다. 작품들을 개작하기 시작한 1922년과 그 다음 해인 23년에는 시집을 발행하기 위하여 특별히 노력을 경주한 25년도를 제외하고는 가장 많은 작품을 썼을 뿐만 아니라, 일반적으로 그의 대표작으로 꼽히는 것들도 이 시기에 쓰여졌으며, 산문시도 이 시기에 나타나기 때문이다. 그러므로, 그의 시 정신에 일대 변화가 일어났으리라고 추측할 수 있다. 그것은 다음 <표2>를 보면 선명하게 드러난다.

〈표 1〉 2회 이상 개작한 작품

번호	작품 제목	1차 발표	2차 발표
* 1.	먼後日	학2 (20.7)	개 26(22. 8)
2.	풀따기	동 (21.4.9)	개 26(22. 8)
3.	바다	동 (21.6.14)	개 26(22. 8)
4.	산우혜*	동 (21.4.9)	개 26(22. 8)
5.	봄밤	동 (21.4.9)	개 22(22. 4)
6.	옛낫*	동 (21.6.8)	개 26(22. 8)
7.	김피깃던心絨	동 (21.6.8)	개 26(22. 8)
8.	바람과봄*	동 (21.6.8)	개 22(22. 4)
9.	김고김폰언약	배 ² (23.3)	문 1(25.12)
10.	黃燭불	동 (21.4.9)	개 20(22. 1)
11.	첫치마*	동 (21.4.7)	개 19(21. 1) ¹⁵⁾

*학:「學生界」, 동:「東亞日報」, 개:「開闢」, 배:「培材」, 문:「文明」의 잠지명이고 ()안의 숫자는 발행 연월일임.

〈표 2〉 발표한 작품과 시집 수록의 관계

년 도	20	21	22	23	24	25	총계
발 표 작 품 수	9	19	31	21	10	24/25	114/115
제 외 한 작 품 수	7	8	9	5	7	12	48
개작않고수록한작품수	0	0	2	3	3	8	16
개작해서수록한작품수	2	11	20	13	0	4/5	50/51

그러면, 2차에 걸쳐서 개작한 작품 가운데에서 그 정도가 가장 큰 "먼後日"을 중심으로 그가 改作過程에서 치중한 것이 무엇인가 살펴보기로 하자.

15) *의 작품명은 시집에 수록한 대로며, 改題名은 다음과 같다.

- (1) 산우혜: 그산우 > 그 산우에
- (2) 옛낫: 舊面 > 옛낫
- (3) 바람과 봄: 바람의 봄 > 바람의 봄(創作)>봄 바람(培材, 2호)
- (4) 첫 치마: 俗謠>첫치마

면 후 日

가) 면后日당신이차즈시면 그썬에내말이-니젓노라
당신말에나물어하시면 무척그리다가-니젓노라
그래도그냥나물어하면 밋기지안아서-니젓노라.
오늘도어제도못밋는당신 면后日그썬엔-니젓노라.

나) 먼 훗날에 당신이 차즈시면
그썬에 내 말이 <니젓노라>

맘으로 당신이 나무러하시면
그썬에 내 말 | <무척 그리다가 니젓노라>

당신이 그래도 나무러하시면
그썬에 내말이 <밋기지 안아서 니젓노라>

오늘도 어제도 못밋는 당신을
먼 훗날 그썬에는 니젓노라

가)는 1920년 7월 발표한 原作이고 나)는 1922년 8월에 개작한 것이다. 이 두 작품의 비교에서 먼저 눈에 띄는 것은 가)에서 한 행을 나)에서 두 행으로 나누어 한 연으로 만들었다는 점이다. 그러니까, 行과 聯이 제일 두드러지게 눈에 띈다.

그러나, 이 시기에 들어와서 비로소 行(line)과 聯(stanza)에 대한 의식이 싹텃다고 속단해서는 안된다. 그것이 형태상으로 완전한 모습을 갖춘 것은 나)의 시기이지만 이와 같은 分節性은 처음부터 지닌 것이라고 할 수 있다. 한 행의 길이가 20음절이 넘어서 단숨에 읽어내기 어렵기에 중간에 休止(pause)를 두었고, 다른 곳은 다 붙여쓰고도 행을 바꿀 자리에서는 쉬어 읽어도 좋다는 뜻으로 띄어쓰기를 한 점을 보아도 그렇다. 그러니까, 그는 처음부터 그런 의식을 지녔다가 나)의 시기에서 형태화했다는 이야기가 된다.

하지만, 우리가 관심을 가질 것은 분절의 타당성이나 그 시기가 아니다. 그보다는 가)에서 띄어쓰기를 통해 설정한 휴지가 純粹音數律에 의한 것이냐, 複合音數律(syllabic prosodic)에 의한 것이냐 하는 점이다. 휴지를 설정한 곳이 전체를 二分法으로 나눌 때, 音節數로도 音步數로도 半分되는 곳이기엔 얼핏 보기에는 상관없을 듯하지만, 이것은 그의 리듬 의식과 깊은 관계가 있기 때문이다.

이 문제는 가)의 자체 안에 해답을 지니고 있다. 그것은 2행의 '나무러하시면'과 3행의 '나무러하면'이다. 님에 대한 話者의 심정이 변한 것이 아닌데도, 2행의 主體尊稱補助語幹 '시'를 3행에서

생략한 것은 순수음수율을 지키기 위한 노력 이외는 달리 설명할 수가 없다. 그것은 음절수에 구애를 받지 않던 나)의 시기에 다시 '시'를 복원한 점을 보아도 분명하다.

그가 순수음수율을 지키기 위하여 얼마나 노력했는가는 띄어쓰기마저 임의대로 실시했다는 점도 입증해 준다. 각행의 음절수가 같아도 띄어쓰기를 해서 行末이 다르게 끝나면 붙여 썼고, 같게 끝나거나, 아예 맞출 수 없을 때는 띄어 썼다.

이런 습관은 초기 시에만 나타나는 것이 아니다. 시집을 발행하던 시기까지 여전히 계속된다. 그것은 다음 작품을 살펴봐도 짐작할 수 있다.

고기잡이가람들이배우해안저
사랑노 리를부르는바다는멀다

- "바다". 2연-

그리운 우리님은 어데계신지
날마다 피어나는 우리님 생각
날마다 나는 혼자 뒤산에안저
날마다 풀을써서 물에 던져요

- "풀싸기". 2연-

세월이 물과가치 흐른두달은
길어둔독엿물도 끼얹지마는
가면서 함께가자하든말슴은
살아서 살을맛는표적이외다

- "님의 말씀". 1연-

위에서 인용한 "바다"와 "풀싸기"는 모두 1921년 작품이다. 같은 해의 작품임에도 불구하고 "바다"는 행말이 달라지기 때문에 붙여 썼고, "풀싸기"는 상관없기 때문에 처음부터 띄어 썼다. 그리고, "님의 말씀"은 1925년도의 작품이다. 완전한 띄어쓰기를 하면 행말이 맞지 않기 때문에 부분적으로만 띄어 쓴 것이다. 視覺上의 길이까지 맞추려고 했던 것이다.

그러나, 우리말의 리듬감은 행의 음절수에 좌우되는 것은 아니다. 순수 음수율을 지키는 경우라고 하더라도 한 행에 몇 음보를 지니고 있으며, 한 音步가 몇 음절을 지니고 있느냐에 따라서 달라진다. 다시 말해, 비슷한 음절수를 지닌 음보가 일정한 규칙 아래 反復的으로 등장할 때, 그 음보의 境界에 형성되는 強弱이 리듬감으로 나타나는 것이므로, 행 전체에 음절수를 지키려는 노력은 지나친 것이라고 할 수 있다. 그럼에도 전체의 음절수에 이토록 구애를 받는 것은 앞에서도 말했듯이 漢詩의 경우를 염두에 둔 것이라고 밖에 말할 수 없다.

이와 같이 철저한 순수 음수율에 사로잡힌 그는 1922년도부터 이에서 벗어나려는 노력을 한다.

그래서 리듬 때문에 생략했던 음절과 귀절들을 새로이 추가하고, 행말이 맞지 않아도 띄어쓰기를 실시한다.

앞에서 인용했던 "먼後日"만 해도 그렇다. 가)에 없었던 '그썩에 내말이'나 '그썩에 이말이'를 비롯하여, 생략되었던 보조어간 '시'를 추가한다. 이들을 추가한 것은 생략했던 말들 때문에 문맥이 완벽하지 않다는 생각이 潛在意識속에서 꿈틀댔기 때문일 것이다.

이와 같이 나)의 시기에 추가했던 것들은 시집을 발행한 1925년도에 접어들면서 다시 대폭 삭제된다. 그래서, 아래와 같은 다)처럼 바뀐다.

다) 먼훗날 당신이 차즈시면
그썩에 내말이 「니젓노라」

당신이 속으로나무리면
「뭇척그리다가 니젓노라」

그래도 당신이 나무리면
「밧기지안아서 니젓노라」

오늘도어제도 아니넛고
먼훗날 그썩에 「니젓노라」

그리하여, 작품의 전체적인 모습은 가)로 환원하는 인상이 짙어진다. 그것은 나)의 시기에 접근했던 산문율이 실패하자, 음보율로 돌아선 것을 의미한다.

이런 변화는 가) 나) 다)작품의 개작한 부분을 한 데 모아서 비교해 보면 더욱 분명하게 드러난다.

※ 먼后日 > 먼훗날에 > 먼훗날 (가=다)

* 0 > 그썩에 내말이 > 0 (가=다)

* 0 > 그썩에 이말이 > (가=다)

* 나무리하면 > 나무리하시면 > 나무리면 (가=다)

* 당신말에 > 맘으로당신이 > 당신이 속으로 (가>나>다)

* 그래도그냥 > 당신이그래도 > 그래도당신이 (나=다)

* 오늘도어제도못넛는당신 > 오늘도 어제도 못넛는 당신을 > 오늘도 어제도 아니넛고 (가=나>다)

일반적으로 시의 개작이라고 하면 詩想을 가다듬고, 이를 선명하게 形象化하는 쪽으로 경주하는 것이 보통이다. 그러나, 素月은 시상보다는 리듬쪽에 더 경주한 것으로 보인다. 이 작품의 개작만 해도 2차에 걸쳐 이루어졌지만, 시상을 가다듬은 것은 2연의 '맘으로'를 '속으로', 4연 첫행 '오늘도 어제 못 잊는 당신'을 '오늘도 어제도 아니겠고'로 고친 것뿐이다. 왜냐하면, '맘으로'보다는 '속으로'라고 할 때 나무라는 행위가 實行的으로 드러나고, 對象(당신)에 초점을 맞추는 것이 언젠가 잊어버릴 수밖에 없는 운명과 잊고 싶지 않은 심정을 더 잘 함축하기 때문이다.

그러나, 이런 시상의 변화도 처음부터 의도적으로 노린 것이 아니라 리듬을 정리하는 과정에서 우연히 얻어진 결과가 아닌가 여겨진다. 그것은 다음 圖解을 보면 짐작할 수 있다.

가) 오늘도 / 어제도 / 못 잊는 당신

3 3 5

먼 后日 / 그새엔 / 니것노라

3 3 4

나) 오늘도 / 어제도 / 못 잊는 당신을

3 3 6

먼 훗날 / 그새에는 / 니것노라

3 4 4

다) 오늘도 / 어제도 / 아니겠고

3 3 4

먼 훗날 / 그새에 / 니것노라

3 3 4

가)의 첫행 '오늘도 어제도 못 잊는 당신'은 애초부터 파란을 지닌 것이었다. 이 작품의 모티프 (motif)가 '먼훗날 그새에 니것노라'이며 기준되는 리듬 역시 이 부분이라고 할 때,¹⁶⁾ 주제 리듬은 '3.3.4'이다. 그런데, 문제가 된 행은 '3.3.5'이다.

물론 기본 음절수를 4음절로 잡고, 5음절은 'n+1'의 상태로 받아들이면 그만이다. 그러나, 붙여 쓸 때는 시각상으로 은폐되지만, 낭독할 때는 독립성 강한 두 단어의 결합임이 드러난다. 그래서, 처음부터 이 부분은 맘에 들지 않았을 것이다.

16) 우리 시가의 리듬은 음보와 음보의 경계에 強弱律이 형성되어 나타난다는 입장으로 보면 이와 같은 음보의 구분은 논란의 여지가 있을 것이다. 음보의 단위를 기수로 설정할 때, 대응할 짝이 없다는 이유 때문이다. (金大幸, <韓國詩歌構造研究>, 三英社 1976. p. 40 참조) 그러나, 본고는 리듬감의 발생환경을 분석하는 것이 아니라, 소원이 가지고 있던 리듬의식을 분석하는 것이기 때문에 4음보로 구분하는 것이 오히려 부적당하다고 여겨져 3음보로 구분했다.

게다가 나)로 고칠 때는 목적격조사 '을'까지 첨가한다. 구절까지 삽입하는 마당에서 한 음절 좀 더 늘어나면 어떠한 생각이었을 것이다. 이것은 단순히 음절수가 늘어나는 정도에서 끝나지 않고, 文法的機能을 강화하여 獨立하려는 기세를 더욱 부채질한다. 格助詞를 붙이지 않고 名詞로 끝남으로 잠재되었던 統辭的機能이 格助詞 '을'을 붙여줌으로써 되살아났기 때문이다. 그래서, 그는 다)로 가다듬을 때 주제가 되는 리듬 '3.3.4'가 일치시키기 위해 독립성이 약한 부사 '아니'를 동사 '닛고'와 결합시켜 4음절로 통일한 것으로 볼 수 있다.

그런데, 개작다운 개작은 1922년 이후에 발표했다가 시집에 수록할 때 고친 작품들 가운데 발견된다. 대표적인 예로 "樹芽"를 들 수 있다.

가) 웬만한 설은 봄이 아니어!
나무가지 가지마다 눈을텃서라
내가슴에 봄이와서
지금 눈을 트라고하여야.

나) 설다해도
웬만한,
봄이 아니어,
나무도 가지마다 눈을텃서라!

가)는 아직 미숙한 작품이다. 강렬한 情緒를 지닌 것도 아니고, 精製된 리듬이 전체를 統御하는 것도 아니다. 그저, 봄이 되어서 나무가지마다 눈이 트고, 서럽다는 감정의 토로일 뿐이다. 더우기 정서마저 엇갈리고 있다. 前半部에서는 봄이 되었으나 까닭없이 서럽다는 뜻이지만, 後半部는 이제 내게도 희망이 싹트려고 한다는 것이다. 서러움이 어떻게 희망으로 바뀌었는가를 밝히는 轉換段落이 생략하고 상반된 정서를 동일한 비중으로 제시하고 있다.

하지만, 나)는 전혀 새로운 작품이 되었다. 音步律을 채용하고, 3행까지 主觀的인 情緒를 진술하다가 4행에서 '나무가지마다 눈을텃서라'고 客觀的 情緒로 전환시킨데 원인이 있다. 그래서, 그의 작품에서 좀처럼 발견하기 어려운 模糊性(ambiguity)까지 형성된다. 그것은 '설다해도 / 웬만한 / 봄이 아니어'와 '나무가지마다 눈을텃서라'는 부분이다.

앞부분은 두 가지의 뜻으로 해석된다. 서럽다고 해도 보통 서러운 것이 아니라 몹시 서럽다는 뜻과, 서러워도 봄이니 웬만하면 참으려는 뜻이 가능하다. '설다해도'의 助詞 '도'가 強勢와 放任의 기능을 지닌 데다가, '웬만한' 다음의 심표(,)가 뒤 행으로 意味의 移行을 차단하는 데서 비롯된다.

뒷부분은 좀 다른 종류의 曖昧性이다. 그 자체만으로 해석할 때는 별다른 의미가 발생하지 않는다. 그러나, 앞부분과 연관지을 때 나무가지마다 눈이 텃는데 나는 왜 이렇게 슬픈가 하는 自歎과, 이제 나의 슬픔도 고풍 날이 오겠지 하는 期待感으로 해석할 수 있다. 判斷을 保留하고 客觀적 상황을 제시한 데서 오는 모호성이다.

일찌기 W. Empson은 詩의 特權은 模糊性이라고 했다. 그리고 그것은 '兩者擇一의 反應'을 요구하는 성질이라고 했다. 그런데, 자칫하면 第一意味網과 第二意味網 중 어느 한 쪽을 불완전하게 성립시키는 수가 많다. 그것은 시인이 어느 한 쪽에 더 많은 의미를 부여했기 때문이다.

하지만, 이 작품은 양쪽이 다 완벽하다. '나는 왜 이렇게 서러운가?'라는 自歎쪽이든, 나무가지마다 눈이 텃으니 이제 내 서러움이 걷힐 날도 머지 않았다'라는 期待 쪽으로 해석하든 상관이 없다. 전체를 4음보로도 해석할 수 있고 3음보로 해석할 수도 있으며, 한 음보의 기준을 3음절로 잡을 수도 있고, 4음절로 잡을 수도 있는 요소가 多重的 意味를 형성하는 데 기여했을 것이다.

3 음보

설다해도 / 웬만한 / 봄이 / 아니어
 4 3 5
 나무도 / 가지마다 / 눈을 / 텃서라
 3 4 5

4 음보

설다해도 / 웬만한 / 봄이 / 아니어
 4 3 2 3
 나무도 / 가지마다 / 눈을 / 텃서라
 3 4 2 3

물론, 素月은 4음절 3음보로 인식했던 것 같다. 이 작품의 행을 나눈 단위와, 다른 작품에서 음보단위로 띄어쓰던 습관을 고려할 때 그럴 가능성이 짙다.

하지만, 3음보나 4음보냐는 그리 큰 문제가 아니다. 讀者가 3음보로 朗讀할 때는 '봄이 아니어'와 '눈을 텃서라'는 두 개의 單語로 이루어졌기 때문에 分離되려는 성질을 억눌러야 하고, 4음보로 인식할 때는 2음절인 음보를 다른 것과 같게 等長的으로 읽어야 한다는 心理 때문에 함께 리듬의 재미가 형성된다.

우리는 이제까지 소월의 改作過程을 살펴왔다. 여기서 얻을 수 있는 中間結論은 다음과 같이 요약할 수 있을 것이다.

첫째, 選稿過程과 마찬가지로 詩想보다 리듬을 가다듬는 데 주력했다.

둘째, 初期에 쓰여진 작품들은 주로 純粹音數律에 의지했으며, 1922년에 개작할 때부터 複合音數律로 지향하는 방향이었다.

셋째, 1925년 시집을 발행하기 위해 개작할 때는 다시 초기의 순수음수율로 돌아가는 경향이 짙었다.

4. 結-리듬의식의 變遷過程

이제까지 필자는 素月이 「진달래꽃」을 발행하기 이전에 어떤 작품을 발표했으며 그 가운데 어떤 작품을 골랐고, 어떻게 改作했는가를 분석하면서 그의 리듬의식을 구명해 왔다. 이 과정에서 그가 시집에서 제외한 작품이 모두 48편이며, 그들은 漢詩의 翻譯作品이 2편, 時調이거나 그 흔적이 강한 작품 6편, 散文詩가 2편, 日帝의 탄압을 고발한 작품이 4편, 나머지는 純粹音數律을 구사하여 리듬구조가 너무 단순한 것들이었다. 따라서 1選稿基準은 리듬이었다고 할 수 있다.

시집에 수록한 67편은 1차 개작한 작품은 40편, 2차 개작한 작품은 11편(10편), 개작하지 않고 그대로 실은 작품은 16편이었다. 따라서 改作過程 역시 리듬문제가 위주였다고 할 수 있다.

이와 같은 選稿와 改作過程을 중심으로 리듬의식의 變遷段階를 나누어 보면 1920-21년까지를 第一期, 22-23년까지를 第二期, 그 이후를 第三期로 나눌 수 있다.

물론 이와 같은 시기 구분의 그 간격이 너무 짧다는 단점을 지닌다. 그러나, 시인의 精神的要素와는 달리 形式的要素들은 노력에 따라서 얼마든지 바뀔 수 있다. 뿐만 아니라, 그가 활동한 시기가 現代詩의 리듬개념이 아직 확립되지 않았던 때라는 점을 고려하면 결코 무리한 구분은 아닐 것이다.

(1) 제1기의 리듬의식과 기본 패턴

이 시기의 작품들은 모두가 순수 음수율을 엄격히 지켰다는 점이 특징이다. 그는 이것을 지키기 위해서 어휘를 손질하며, 같은 위치에서 같은 음절을 지닌 詩語를 배치하고, 행 전체의 음절수가 같게 보이도록 하기 위하여 띄어쓰기마저 임의로 실시했다. 그리고, 행의 분할은 전체 음절수를 동등하게 나누어 설정했으며, 各聯의 행 수 역시 나누었다는 점을 지적할 수 있다.

그것은 시의 리듬이 음절수의 반복에서 얻어진다는 단순한 발상에서 비롯된 것으로 보여진다. 이런 유형 가운데 대표적인 작품이라고 할 수 있는 "면後日"의 리듬을 圖解하면 다음과 같다.

(1 연)	(2 연)
/// /// ///	/// /// ///
/// /// ///	/// /// ///

그러나, 이런 작품은 제1기에만 나타나는 것이 아니다. 제2기에도 간헐적으로 나타나며, 제3기로 접어들면 다시 압도적으로 늘어가고 있음을 유의해야 한다.

(2) 제2기의 리듬의식과 기본 패턴

제2기에 접어들면 새로운 리듬 형태인 複合音數律로 바뀐다. 2편의 小說과 散文詩를 쓰는 도중에 純粹音數律의 기계적 리듬에 부자유함을 느끼고 이에서 벗어나고 싶다는 욕망과, 당대의 自由詩運動에 영향을 받은 것으로 보인다.

이런 유형의 작품은 1921년도에 나타나기 시작해서, 1922년 1월 "금잔디", "부형새", "樹芽", "첫 치마", "달마지" 등을 발표하면서 본격적으로 등장한다. 그리고, "萬里長城", "엄마야 누나야", "못 너저", "예전엔 맞쳐 몰랐서요", "자나깨나 안즈나 서나", "해가 산마루에 저물어도", "진달래꽃".

"강촌", "가는 길", "朔州龜城", "山", "往十里" 등, 그의 代表作 모두가 이 유형이라는 점이 주목된다. 이들은 外觀上 自由詩에 가까운 형태를 유지하고 있다. 그것은 1923년에 발표하여 개작을 하지 않은 채 시집에 수록한 "往十里"를 보아도 잘 드러난다.

비가 온다	////-
오누나	///-
오는 비는	////-
울지라도 한닷새 왓스면 좃치	////- ///- /// //

그러나 완전한 자유시에 도달한 것은 아니다. 한 행의 음보단위가 奇數며, 그 행에서 의미가 완결되지 않았을 때는 다음 행으로 이어서 낭독하기 마련이라는 점을 고려하여 리듬꼴을 재구해 보면 다음과 같이 된다.

/// /-	/// /-
(비가온다	오누나-)
/// /-	/// /-
(오는비는-	울지라도)
/// /-	///// /
(한닷새-	왓스면좃치)

이런 구조는 제1기와 큰 차이가 없다. 다만, 순수음수율을 포기하고 음보율을 채택했기 때문에 운율 의시간을 용인하여 한결 자연스런 리듬에 도달하고 있을 뿐이다. 따라서, 그의 무의식 속에는 제1기의 리듬 의식이 그대로 남아 있음을 알 수 있다.

(3) 제3기의 리듬의식과 기본 패턴

이 시기는 제1기와 제2기의 리듬의식이 공존하는 시기라고 볼 수 있다. 그러나, 시집에서 처음 선을 보인 新作 가운데에 1기의 리듬 형태가 많이 발견되는 점을 고려할 때, 이 시기의 兩者가 조화를 이룬 것이 아니라, 다시 1기로 복귀하는 게 아닌가 추측된다.

이 점에 대해서는 1926년 이후의 작품들과 함께 고찰하기로 하고 맺는다.

參 考 文 獻

1) 단행본

- 國語國文學會(편): 現代詩研究-국문학연구총서. 9, 正音社, 1984.
- 金大幸: 韓國詩歌構造研究, 三英社, 1976.
- (편): 韻律, 文學과 知性社, 1984.
- 金東里: 文學과 人間, 青春社, 1948.
- 金時泰: 現代詩와 傳統, 成文閣, 1978.
- (편): 植民地時代의 批評文學研究, 三友出版社, 1982.
- 金烈圭, 申東旭(공편): 金素月 研究-한국 현대문학 연구총서 현대문학편 9, 새문社, 1982.
- 金容稷: 韓國 現代詩 研究, 一志社, 1977.
- (편): 金素月全集-못잊어 생각이 나겠지요, 文章, 1977.
- 金允植: 韓國 現代文學史, 一志社, 1976.
- (편): 韓國文學史論巧, 法文社, 1973.
- 金鍾旭(편): 原本素月全集(상, 하), 弘盛社, 1982.
- 金俊五: 詩論, 文章, 1982.
- 朴喆熙: 抒情과 認識, 三友出版社, 1982.
- 宋 穉: 詩學評傳, 一潮閣, 1970.
- 申東旭(편): 金素月, 文學과 知性社, 1980.
- 吳世榮: 浪漫主義詩研究, 一志社, 1980.
- 李善榮(편): 文學批評의 方法과 實際, 東泉社, 1983.
- 李昇薰: 文學과 時間, 三友出版社, 1983.
- 李昌培: 20世紀 英美詩形成, 民音社, 1979.
- 趙演鉉: 韓國現代文學史, 成文閣, 1969.
- 鄭鍾和: (역), D.W.Forkema & Elrud Kunne-Ibshe, 20世紀의 文學理論, 乙酉文化社, 1985.
- R. Wellek & A. Warren, Theory of Literature, Harcourt Brace & World, 1968.

(논문)

- 金容稷: 素月詩와 앵비규티, 現代文學 통권 193호, 1971. 11.
- 金昔妍: 素月詩의 韻律分析, 서울大學校 教養學部 論文集 1집, 1969.
- 成基玉: 素月詩의 律格의 位相, 서울대 冠岳語文研究 2집, 1972.
- 한국시가 율격의 기층체계, 서울대 大學院, 國語國文學研究, 48집.
- 趙東眠: 7.5調 再考, -形態面을 中心으로, 文湖 3집, 建國大, 1964.
- 鄭玄宗: 詩의 리듬의미-民謠詩 問題, 文學思想, 1973. 5.
- 尹柱殷: 素月詩의 改作에 관한 研究, 啓明大 大學院, 1976.
- 崔東鎭: 素月詩의 內面的變形과 調律의 意味, 語文論集 17집, 高麗大, 1976.
- 趙南鉉: 改作過程으로 본 素月의 裏面, 文學思想, 1975. 12.
- Benjamin Hurshovski, On Free Rhythms in Modern Poetry, Style in Language, The M. I. T. Press, 1960.

<Abstract>

So-Wol's Senses of Rhythm

-Briefly on his anthology, Azalea-

Yoon, Suk-san

Analysis of his works shows that 114(115) poems were shown in public by December, 1925 and 67 poems were selected in his anthology, Azalea among them. 48 poems were excepted in his anthology.

They are: Chinese poems translated in Korean-2, prose poems-2, the poems of indictment against Japanese-4. The rest of them was simple and pure in the structure of rhythm.

His standard of selecting poems can be thought rhythm.

Among 67 poems in his anthology, 40 poems were adapted once, 11 poems were adapted two times, and only 16 poems (17) were not adapted.

We can see that his main point of adapting his poems was the problem of rhythm. The changing period in his senses of rhythm is following.

The first period (1920-1921), the second period (1922-1923), the third period (since the second period)

This interval division can be thought to be short, but it is not unreasonable, considering that he was a poet at the time when the concept and the rhythm of modern poetry was not settled and that poets are able to change formal elements by his intentional will.

(1) The senses of rhythm and basic pattern in the first period In this period his poems are characterized with the pure syllabic.

To keep the pure syllabic he changed the words and phrases, arranged the same syllabled words in the same positions and made leaving spaces between words on purpose so that the syllables of the whole line look like same. The number of the lines in each stanza as well as the line was made to divide the syllable equally.

It seemed that he had the simple idea that the rhythm of poetry is made by the repetition of the same number of syllables.

His representative poems in his pattern are: 'Future days', 'Gathering the grass', 'the

sea', 'on the mountain', 'the wishing mind to meet', etc.

We should pay attention to the fact that the poem of this pattern can be found sometimes at the second period, very frequently at the third period not to speak of the first period.

(2) The senses of rhythm and basic pattern in the second period. He seemed to recognize the new rhythm pattern in this period.

While he was writing two novels and proses, he seemed to think the pure syllabic unnatural and mechanical, and to be affected by free verse movement at that time. These pattern's poems appeared, more or less, in 1921s, in particular when he showed such poems in public as 'a golden grass', 'a chinese scops owl', 'su-a', 'the first skirt', and 'seeing the man', in 1922. This kind of poems are; 'a strong appointment', 'Mother! sister!', 'I can't forget you', 'I didn't know it when young', 'when I am awake or sleep', 'Sak-ju-koo-seong', 'the mountain', 'Wang-sim-ri'.

These poems are noticed to be his representative poems. They keep the rhythm pattern similar to free verse but they are not the complete free verse. This structure of rhythm has little difference with that of 'Future days'.

He attained more natural rhythm pattern as he used the extra-metrical time adopting prosodic syllabic instead of pure syllabic.

(3) The senses of rhythm and basic pattern in the third period. This thesis does not deal with the senses of rhythm in this period completely. But we can understand that the senses of rhythm of 1925 is reflected in the course of adapting and selecting poems in order to publish his anthology.

His senses of rhythm in the first and the second period is supposed to exist together in the third period.

It is remarkable that we can find out many poems of the first period rhythm pattern among the new poems shown first in public in his anthology. I guess that his senses of rhythm in this period is not harmony with the two periods but the reaction against the second period.

The new poems that he supplemented when he published his anthology and the poems since 1926 are excepted in this thesis.