

리듬 개념에 대한 재사유와 김영랑 시의 리듬

1930년대 전반기 시들을 중심으로

홍성희*

1. 서론 - 김영랑 시와 리듬
2. 언어의 리듬 - 흐름의 양태로서의 리듬에 관하여
3. 영랑 시의 언어 - 결속하는 음가들
4. 「모란이 피기까지는」 - 갱신하는 언어들
5. 결론 - 리듬을 '감각'하기

| 국문초록 |

본고는 김영랑 시 언어 분석을 통하여, 시의 리듬이 특정한 자질들의 반복 구조에 의해 만들어지는 것이 아니라 언어의 매순간의 음성적 실천 자체에서 항시적으로 '발생하는' 것임을 보이고자 한다. 논의를 뒷받침하기 위하여 본고는 첫째로 '리듬'의 어원을 살핌으로써 반복과 정형으로 규정되지 않는 '흐름'의 양태로 '리듬'이 재사유될 수 있는 가능성을 탐색하고, 그 연장선상에서 둘째로는 한국 풍물굿에서 '리듬감'이 형성되는 양식을 참고한다. 이는 '개념화 이전'으로 돌아가 리듬의 기원적 의미를 찾으려는 것도, '전통' '음악' 속에서 리듬이 실천되어온 방식을 한국 시 리듬의 기원으로 발견하고자 하는 것도 아니며, 오히려 그것은 '반복이 아닌 리듬'이 어떻게 가능한가를 탐색하기 위한 것이다. 리듬을 사유하는 본고의 이러한 입장은 김

* 연세대학교 국어국문학 박사과정

영랑의 시 언어에서 언어의 음성적 진행 자체가 음가들의 자연스러운 상호작용을 통해 비-규칙적이면서 역동적인 움직임, 흐름으로서의 리듬을 발생시킨다는 것을 보이는 작업으로 이어진다. 이러한 분석은 음운론적 단위의 출현 빈도를 분석하는 양적 연구의 방법론을 넘어서, 음가가 음성으로 실천될 때에 발생하는 다채로운 변화 양상을 들여다보고, 그것이 언어의 의미망과 긴밀하게 연결되는 방식을 분석하는 질적 연구의 방법론을 취한다. 구체적으로 본고는 시 「모란이 피기까지는」의 음성적 진행이 각 행들의 의미와 긴밀히 연결되면서 시행들 간의 상호작용을 추동하고, 그로써 시 전체가 하나로서 고양되도록 하는 양상을 살핀다. 바로 이 고양 속에 언어 자체의 리듬으로서의 실천이 동반되어 있다는 것이 본고의 결론이다.

주제어 : 언어의 리듬, 흐름의 양태, 음가들의 상호작용, 종성의 발현, 김영랑, 「모란이 피기까지는」, 리듬을 감각하기

1. 서론-김영랑 시와 리듬

김영랑¹은 1930년 3월 『시문학』에 『동백넙에 빗나는 마음』의 12편의 시를 발표하면서 시단에 등장하였다. 이때부터 잡지에 발표한 시들과 미발표 시들 53편을 엮어 1935년 첫 번째 시집 『영랑시집』을 출간했다. 이후 그는 보다 다양한 잡지에 꾸준히 작품들을 발표하였고, 등단 이후 작품들 전체 가운데 영랑 자신이 60편을 선별하여 1949년 시선집 『영랑시선』을 출간했다.² 이 시선집에 실린 60편의 시에는 『영랑시집』에 실린 시 42편이 포함되었다. 김영랑 시가 흥미로운 점은, 잡지에 발표된 시가 『영랑시집』에 실리면서, 그리고 그 시가 다시 『영랑시선』에 실리면서 조금씩 수정되었다는 것이다. 잡지에 실린 것을 『영랑시집』에 옮기는 과정에서 행의 일부를 아주 다른 말로 대체한 일부의 경우를 제외하고는, 수정의 대부분은 행갈이, 띄어쓰기, 혹은 표기방식(된소리, 이중모음, 연음 등)의 차원에서 이루어졌다.

이러한 수정에 대하여 연구자들은 다소 부정적인 시선을 공유해왔다. 윤여탁³은 김영랑의 개작 과정을 전반적으로 살피면서, “김영랑의 이와 같은 새로운 시적 실험이 성공적이거나 바람직한 것이라고는 할 수 없다. 특히 1930년대 순수 서정시를 개척한 공로자로 인정되고 있는 시문학사적인 평가의 관점에서는 오히려 퇴보했다고 할 수 있다”고 쓰고 있다. 『원본 김영랑 시집』을 엮은 허윤희⁴는 주해에서 김영랑이 표기법에 수정을 가한 것은 시집 발간 당시의 맞춤법을 준수하기 위한 것이었으며, 결과적으로 그

1 본고는 허윤희 주해의 깊은샘 2007년 판본 『원본 김영랑 시집』에 실린 영랑의 시들을 일차 텍스트로 삼았다.

2 허윤희, 『시와 표현-김영랑 시의 계보·3』, 『원본 김영랑 시집』, 깊은샘, 2007.

3 윤여탁, 『시의 창작과 수용에서 형식과 내용-김영랑 시의 개작(改作) 과정을 중심으로』, 『선정 어문』 33, 서울대 국어교육과, 2005.

4 허윤희, 앞의 글.

것은 초기시가 가지고 있던 리듬을 상실하게끔 하였다고 평가하였다.

시의 수정 혹은 개작에 대한 이러한 평가는 영랑의 작품 전반에 대한 평가와 맥을 같이한다. 김영랑 시의 리듬 문제를 전 시기 작품에 거쳐 다양한 초점에서 조망하고 있는 양병호⁵의 글은 “그러나 초기시의 경우와 비교해 볼 때, 중기시의 리듬은 리듬감에 있어 대체로 무디고 미약한 것이 되고 있다”고 서술하고 있다. 『영랑시집』 발간을 기준으로 하고 있는 양병호와 유사하게 유승우⁶는 『모란이 피기까지』를 기점으로 ‘김영랑 시의 형태적 미의식이 하강곡선을 그린다’고 평가한다. 조창환⁷은 『영랑시집』에서 나타나는 ‘율마디’에 주목하면서, “율격이나 운, 형태적 특성에서 한국어의 언어 미학 구현에 기여한 영랑 시의 초기시풍은 『영랑시집』 이후 쇠퇴하거나 변질되었다”고 판정한다.

이러한 평가들은 호흡률, 각운, 율마디, 음운의 반복, 문법 요소의 반복 등을 각각 기준으로 삼아 초기 시의 탁월함을 제시하고 그 탁월함을 기준 삼아 이후의 시들을 ‘퇴행’과 ‘실패’로 판정함으로써, 김영랑 시 언어가 가진 리듬의 ‘변화’를 이해하기를 포기하고 있다는 점에서 공통적으로 문제적이다. 가치 평가의 기준이 최초의 것에 불박여 있는 논의 구조 속에서 ‘변화’에 대한 평가는 부정적이지 않기 어렵다. 뿐만 아니라 그러한 구조 내에서 이루어지는 비판은 이 ‘변화’가 어떤 점에서 문제적인지를 서술하는 데 있어서 최초의 것에 대한 가치평가의 틀을 반복서술 하는 것을 넘어서지 못한다. ‘변화’를 ‘퇴보’로 진단함으로써 새로운 상황에서 자기 갱신을 추동하지 못하는 개념적 사유는, 자기 한계를 반복하게 될 뿐만 아니라 논의의 틀 자체가 새로워질 수 있는 가능성을 구조적으로 차단하게 된다는

5 양병호, 「김영랑 시의 리듬 연구」, 『한국언어문학』 28, 한국언어문학회, 1990.

6 유승우, 『한국 현대 시인 연구』, 국학자료원, 1998.

7 조창환, 「김영랑 초기시의 율격과 형태—『영랑시집』을 중심으로」, 『한국시학연구』 10, 한국시학회, 2004.

것이다. 김영랑 시의 리듬에 대한 기존 연구들이 공유하고 있는 사유 구조는 그런 점에서, 한국 시의 리듬 연구의 담보 상태를 방증하여 보여준다고 볼 수 있다.

이 반복서술의 한계를 넘어서기 위하여, 최근 연구들에서 ‘리듬’이라는 개념 자체가 새롭게 사유되어야 한다는 필요성이 정당하게 제기되었다. ‘리듬’을 언어가 특정한 단위를 이루거나 특정한 방법으로 반복 활용 될 때 비로소 가능해지는 ‘언어에 의한 리듬’⁸이 아니라, 언어 자체의 속성으로부터 자연스럽게 형성되는 ‘언어의 리듬’⁹으로 사유할 필요가 있다는 점에 초

8 최근 발표된 한 논문은 『모란이 피기까지는』의 행별 음수율이 증감을 반복하는 구조를 파악하여, 홀수 행과 짝수 행이 하나의 ‘리듬의 등가성 단위’를 이룰 수 있다는 점을 보인 바 있다. 이는 하나의 의미 있는 작업일 수 있으나, 여전히 ‘리듬’을 ‘단위의 반복’의 차원에서 사유한다는 점에서 ‘리듬’이라는 개념 자체를 규정해온 방식 자체를 갱신시키고 있다고 보기 어렵다. 홍승진, 『김영랑 시의 음수율과 시학적 의미—『모란이 피기까지는』를 중심으로』, 『한국문예비평연구』 47, 한국현대문예비평학회, 2015.

9 박슬기는 시의 리듬을 ‘언어’의 문제로 ‘국한’시키는 것을 지양하는 대표적인 연구자이다. 그는 근대시의 언어는 “내면성의 표상이자 형상”이며, 그러므로 “이제 개별 시의 언어의 특성은 개별 언어에 내재한 특성에 의거하는 것이 아니라, 이 언어가 토대하고 있는 시인의 주체성에 의거하는 것”이라고 말하면서, “자유시에서 읊은 언어학적 차원이 아니라 시학의 차원에 놓여 있는 것”이라는 점을 보이고자 한다. 대표적으로 박슬기, 『한국 근대시의 새로운 리듬론, 리듬 음성중심주의를 넘어서—주요한의 『불노리』에서의 내면과 언어의 관계』, 『한국시학연구』 36, 한국시학회, 2013을 참고할 수 있다. 이 논문에서 필자가 지적하고 있는 “내면의 호흡과 고동”, “내면의 언어화”라는 문제는 리듬 연구에 있어 중요하게 논의되어야 할 문제라는 점에 적극 동의하지만, 시의 리듬을 연구하는 데에 있어 그간 강조되어온 ‘개별 언어의 특성’을 덜 중요한 것으로 다루는 방식과, 그로써 “시가 지니고 있는 음악적 기원은 음성 효과에서가 아니라 반복되어 표기되는 모든 문법적 / 반문법적 표지들에서만 드러날 수 있다”는 논지의 전개에는 본인은 동의하지 않는다. 그 이유는 “상실된 소리와 그 흔적으로서의 문자”라는, 소리와 문자를 분리시켜 ‘주체’와 ‘타자’의 문제로 사유하는 구도에 동의하지 않기 때문이다. 본인은 표음문자에 국한시켜 생각했을 때, 문자가 (기호로 정착한 문자 구성물을 제외한다면) 음성적 실천과 결탁하지 않은 상태로 의미로 즉각 연결될 수 있는 ‘기호’가 아니라, 음성적으로 실천되는 소리의 반향을 그 자체로 담지하고 있는 것으로서의 ‘기표’라고 판단한다. 이는 음성적 실천과 문자의 동시적이고 상호보충적인 실천을 사유하는 것으로서, 위 논문의 필자가 제시하는 ‘주체와 타자’의 구도와도, 그가 비판하는 음성중심주의와도 다른 입장을 표한다. 문자가 기호로서가 아니라 기표로서 발생하고 또 인식된다는 이러한 입장은, 문자를 ‘쓰고’와 ‘읽는’ 행위가 음성적 실천을 배제할 수 없으며, 따라서 인체되어 읽히는 것으로서의 근대 자유시와 그것의 ‘리듬’을 사유할 때 문자의 음성적 실천의 중요성은 감소될 수 없다는 본고의 전제를 형성한다. 그러므로 본고는 여전히 ‘언어 자체의 실천적 특성’으로부터

점을 맞추게 된 것이다. ‘리듬’을 이와 같이 사유함으로써, 리듬을 ‘탁월함’과 ‘퇴행’의 문제로 보지 않고 ‘다양성’과 ‘변화’의 문제로 전개할 수 있는 가능성이 제시되었다.

장철환¹⁰의 연구는 이를 잘 보여준다. 그는 공명도(共鳴度, sonority)라는 개념을 적용하여 우선, 김영랑의 초기 시에서 공명도가 높은 유성음이 특히 음절의 종성 위치에서 높은 빈도로 사용되면서 음악성을 구현한다는 점을 도출해낸다. 이와 비교하여 그는 영랑의 중기 시에서 유성음 종성의 출현 빈도수가 유의미할 정도로 감소되는 ‘변화’를 보인다는 점에 주목하여, 그것이 중기 시의 음질, 음색, 리듬, 나아가 어조와 내용 변화를 설명할 지표가 되어줄 수 있다고 정리한다. 그의 연구에 이르러 김영랑의 리듬은 ‘퇴보’가 아니라 ‘어떻게 변화했느냐’의 측면에서 조명 받을 수 있게 되었고, 김영랑의 초기 시만이 아니라 영랑 시 전체의 음악성이 문제화되게 되었다. 장철환의 연구가 한국어 자체의 리듬 가능성을 음운의 차원에서 분석·도출하였다면, 장보미¹¹는 음운의 음성적 발현 차원을 끌어들인다. 비록 초기 시인 『모란이 피기까지는』 한 편만을 대상으로 전개하고 있기는 하지만, 음성화된 음운들의 결합과 교체가 특정한 분위기나 감각을 유도하며 그 음의 군상(群像)이 이미지를 생성하게 된다고 말하면서, 그는 리듬을

‘리듬’에 대한 사유를 시작하고자 하며, 그 과정에서 제한적으로 언어학의 논의를 빌려오게 될 것이다. 본고가 강조하여 보이고자 하는 것은 이때 ‘음성적 실천’이란 특정한 ‘자질’을 가진 것으로 ‘결정’된 음운들을 기준으로 하여 시의 리듬, 언어의 리듬을 읽어내려는, 즉 음운론을 ‘적용’하는 분석방법과는 다르게 ‘소리의 실천’ 자체와 관련되는 방법론을 요구하는 것이며, 언어의 ‘음성적 실천’으로서의 시의 ‘리듬’에 대한 사유는 그것이 음성학의 논의에 기대게 될지라도 음성학적 ‘규칙’에 스스로를 국한시키는 작업 역시 지양할 것이라는 점이다. 더불어 본고가 제시하는 ‘리듬’ 연구의 방법론은 비단 한국 시 리듬의 정수로 꼽히는 김영랑에게만 적용되는 것이 아니라, 언어 예술로서의 시 일반에서 유형화되지 않는 것으로서 제각각의 리듬을 읽어낼 수 가능성 자체를 제안하고자 하는 것이다.

10 장철환, 『김영랑 시의 공명도(共鳴度, sonority) 분석』, 『국어국문학』 163, 국어국문학회, 2013.

11 장보미, 『김영랑 시의 『모란이 피기까지는』의 음상적 특징 분석』, 『한국시학연구』 37, 한국시학회, 2013.

‘흐름’의 형태로 사유하는 방식을 소개한다.

두 연구는 모두 기존의 틀을 넘어서 ‘리듬’을 사유 가능할 수 있는 방법론을 소개하고 있다는 점에서 탁월하다. 그러나 두 논문 모두 음운 혹은 음성 단위 각각의 독립적 성질 자체에 초점을 맞추고 그것들이 조합 혹은 교차될 때의 효과에 집중하는 가운데, 음가들이 서로 만날 때 그 기본적 성질을 초과하는 효과가 발생한다는 점에 대해서는 고려하지 않고 있다. 이는 이들이 한국어 음운 혹은 음가의 발현 자체에서 리듬의 가능성을 찾으면서도 여전히 ‘리듬’을 발현 가능하게 하는 ‘자질’을 특정한 요소에서 발견하고 그것의 반복, 혹은 그것의 대립적 자질쌍이 교차되는 구조의 반복이라는 측면에서 ‘반복으로서의 리듬’을 발견하고자 하는 성향을 공유하고 있기 때문인 것으로 판단된다.

본고는 ‘리듬’을 ‘반복’의 문제로 사유할 경우 궁극적으로는 어느 정도의 도식화를 피할 수 없게 된다는 점을 문제의식으로 삼으면서, ‘리듬’이라는 개념과 김영랑 시의 리듬 문제를 새롭게 살펴보고자 한다. 이 작업의 궁극적인 목표는 김영랑 시의 리듬을 ‘퇴보 과정’으로가 아니라 ‘변화 과정’으로 규명하고, 이를 통해 ‘리듬’ 개념만큼이나 유형화 되어 있는 ‘리듬감’이라는 ‘느낌’의 영역 역시 갱신이 필요하다는 점을 역설하는 것이다. 이를 위한 시론적인 작업으로서 본고는, 30년대 초에 발표되고 『영랑시집』과 『영랑시선』 모두에 실린 시편들이 이 두 번의 수정을 거치기 이전, 최초 잡지 발표 당시의 원고를 대상으로 하여, 1930년 등단부터 1935년 『영랑시집』 발간 이전까지의 김영랑 시의 ‘리듬’에 관하여 살펴보는 데에 중점을 두고자 한다.

두 시집에 공통적으로 실린 초기 시들을 대상으로 삼는 것은, 첫째 두 시집 모두에 선별하여 실을 정도로 영랑 자신이 본인의 시세계를 담고 있다고 여긴 시들이라는 판단에서, 둘째 그러한 시들에 수정을 가했다는 사

실이 새로운 시를 창작하는 것과는 다른 방식으로 ‘변화’의 양태를 보여준다는 점에서 중요하다 여기기 때문이다. 잡지에 발표된 원전과 『영랑시집』, 『영랑시선』에 실린 것을 비교하면서 변화의 양상을 살피고 그 효과를 분석함으로써, ‘표기법’ 등의 변화가 시의 언어에 대한 김영랑의 태도의 변화를, 더 크게는 그의 시세계의 변화를 어떻게 보여주는가를 논증하는 일은, 김영랑의 시의 언어, 보다 구체적으로는 그의 시에서의 ‘리듬’ 문제를 보다 거시적으로 살피는 데에 중요한 작업이 될 수 있을 것이다. 이러한 작업의 시론적 작업으로서, 1930년대 전반기의 시들에서 그가 언어를 어떠한 방식으로 사용하고 있는지를 구체적으로 들여다보고, 미약하게나마 그로부터 영랑 시 ‘언어’의 ‘리듬’을 새롭게 사유해보는 것이 본고의 목적이다.

본격적으로 영랑 시 언어의 ‘리듬’을 살피기 이전에 2절에서는 ‘리듬’을 ‘반복’이 아닌 ‘흐름’의 방식으로 재사유해보으로써, 영랑 시의 리듬을 새롭게 이해할 수 있는 근거를 찾아보고자 한다. 이를 바탕으로 3절에서는 영랑의 30년대 전반기 시에서 언어가 사용된 방식을 단편적 구절들의 예시를 통해 구체적으로 살필 것이다. 4절에서는 이러한 방식들이 그의 시 언어의 ‘리듬’으로 발현되는 양태를 시 『모란이 피기까지는』(『문학』 3, 1934.4) 분석을 통해 보일 것이다. 이러한 작업은 결과적으로 한국 시 연구에 적용되는 ‘리듬’이라는 개념의 틀과 ‘김영랑의 리듬’을 감각하는 방식의 틀을 동시에 갱신하는 것을 목적으로 할 것이다.

2. 언어 ‘의’ 리듬 - 흐름의 양태로서의 리듬에 관하여

리듬이라는 개념이 재사유되어야 하는 이유는 무엇이며, 그 ‘재사유’란 어떠한 방향으로 이루어질 수 있을 것인가? 이 질문에 답하기 위하여 본고

는 리듬의 어원으로 돌아가 사유를 시작하고자 한다. 리듬(Rhythm)의 어원은 라틴어 *rhythmus*, 고대 그리스어 *ῥυθμός*(*rhuthmós*)라고 알려져 있다. *ῥυθμός*는 ‘나는 흐르다, 흘리다, 달리다, 분출하다(I flow, stream, run, gush), 나는 떨어지다, 사라지다, 쇠퇴하다(I fall off, drop off, melt away), 나는 쏟아, 붓다(I pour)’ 등의 뜻을 가진 고대 그리스어 동사 *ῥέω*를 어원으로 갖고, *ῥέω*의 어원은 ‘흐르다(flow, stream)’라는 의미를 가진 고대어 인도 게르만 공통 조어(祖語)(Proto-Indo-European)의 접두어 ‘*srew-*’이다. 즉 ‘리듬’은 근본적으로는 ‘흐르다/ 흘리다’라는 근원을 갖는 것인데, 점차 *rhythmus*와 *rhuthmós*가 반복이나 규칙성 있는 변화, 순환 등의 의미를 갖게 되어 현대의 *rhythm* 개념에까지 이어지고 있는 것으로 추정된다. 에밀 베베니스트¹²는 이와 관련하여, *ῥυθμός*가 고전을 속에서는 “개념의 수행을 가리키는 것이 아니라 우리 눈에 보이는 모습 그대로 수행되는 특수한 양태를 가리”키는 ‘형태’라는 의미로만 사용되었음을 보이면서, 이러한 의미가 ‘리듬’의 현대적 의미로 “이차적 특수화(전문화)”되게 된 기원을 플라톤에게서 찾는다. 플라톤 이후 “‘형태’는 ‘박자’로 결정되고, 질서에 따르는 것이 되었으며, “이 개념이 분절 운동 형태에 필연적으로 내재하는 듯이 생각되”어 왔다는 것이다.

그렇다면 우리 문화에서 ‘리듬’이라는 용어는 어떤 것으로 정착하게 되었을까. 논자에 따라 ‘리듬’이라는 용어는 음악 영역에서는 ‘박(拍)’이나 ‘율(律)’, ‘장단(長短)’ 등과, 문학 영역에서는 ‘운(韻)’이나 ‘율(律)’ 등과 상응하는 것으로서 이들 용어들과 일치하는 것으로 사용되기도 했다. 동시에 많은 경우 그것은 이미 개념화되어 있는 어떤 번역어로 대체되기보다는, 그러한 개념들로 환원되지 않으므로 새롭게 지시되어야 하는 것으로서 영

12 에밀 베베니스트, 『언어 표현에 나타난 ‘리듬’의 개념』, 김현권 역, 『일반언어학의 여러 문제』 1, 지식올만드는지식, 2012 참고.

문 어휘를 발음대로 표기한 ‘리듬’으로 사용되기도 했다. 그리하여 ‘리듬’은 이미 있는 것의 이름이 되기도 하고, 새롭게 발견되어야 하는 것의 이름이 되기도 하였다. ‘리듬’은 이러한 혼선의 기원은 1910년대에 시작된 ‘자유시’의 ‘리듬’을 탐구하는 치열한 작업까지 거슬러 올라간다.

1924년에 대중을 대상으로 쓰인 신문 칼럼에서 김억은 ‘리듬’이라는 말을 자연스럽게 사용하고 있고,¹³ 주요한은 ‘자유시라는 형식’은 ‘작자의 자연스러운 리듬’과 관련 있다고 서술하고 있지만,¹⁴ 당시에 이 ‘리듬’은 ‘자유율(自由律)’, ‘개성율(個性律)’, ‘내용율(內容律)’, ‘내심율(內心律)’, ‘시의 음율(音律)’, ‘자유시율(自由詩律)’ 등 서로 완전히 동일시되지 않는 여러 표현들과 중첩되는 상태로 사용되었다.¹⁵ 이러한 ‘-율’의 형식의 용어들이 정형화된 법칙이나 규칙을 의미해온 용어 ‘율(律)’을 차용하고 있다는 점은, ‘리듬’이라는 외래어가 어떠한 정형성에 대한 감각을 수반하는 것으로서 수용되었다는 것, 그리고 그것이 ‘자유시의 리듬’의 문제가 되었을 때 ‘자

13 “리듬에對하여서도 한두마디를 試驗하라고 하얏스나 아직 말치아니하고 다만 우리의詩壇에 對한 여러가지缺點을 들고, 다만압프로 나타날詩歌는 現代의朝鮮心を 背景잡은 生과力의詩歌라야 될줄 압니다, 하는 짚은말을 들읍니다.” 金億, 『朝鮮心を 背景삼아—詩壇의 新年을 마즈며』, 『東亞日報』, 1924.1.1 (<http://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1924010100209214002&editNo=1&printCount=1&publishDate=1924-01-01&officeId=00020&pageNo=14&printNo=1221&publishType=00020>).

이때에 ‘리듬’은 ‘운(韻, rhyme)’이나 ‘율(律, meter)’과는 다른 무엇이었다. 김억은 당시 프랑스 상징주의로 대표된 ‘자유시’를 ‘산문시’와 동일시하면서 다음과 같이 서술한다. “엇지 하얏스나 象徴派 詩歌에 特筆할 價値잇는데 在來의 詩形과 規定을 無視하고 自由自在로 思想의 微韻을 잡으랴 하는—다시 말하면 平仄이라든가 押韻이라든가를 重視치 안이하고 모든 制約, 有型的 律格을 바리고 美妙한 『言語의 音樂』으로 直接, 詩人의 內部生命을 表現하라 하는 散文詩다.” 김억, 『프랑스 詩壇』, 박경수 편, 『김억 전집』 5, 한국문화사, 1927 참고.

14 주요한, 『노래를 지으시려는이에게 1』, 『조선문단』 창간호, 1924 참고.

15 1920년대에 ‘리듬’과 관련하여 진행되었던 논의들이 복잡했던 난관에 대하여 잘 보여주는 논문으로는 장철환, 『1920년대 시적 리듬 개념의 형성 과정』, 『한국시학연구』 24, 한국시학회, 2009; 권유성, 『1920년대 내제율 개념의 수용과 정착 과정 연구』, 『어문학』 120, 한국어문학회, 2013 참고. 20년대에 국한되지 않는 한국 시에서의 ‘리듬론사’에 대한 전반적 고찰은 조재룡, 『리듬과 의미—프랑스어 리듬의 전제 조건에 비추어본 한국어 리듬의 문제들』, 『한국시학연구』 36, 한국시학회, 2013 참고.

유'와 '규칙'을 동시에 실천하는 것으로서 '리듬'이 사유될 필요를 불러 일으켰다는 것을 암시한다. 그런 의미에서 '자유시-율', '자유-율', '개성-율' 등의 조합은 그 자체로 서구로부터 들어온 '리듬'이라는 외래어를 이제 태동하는 한국의 '자유시'에서 어떠한 것으로 '발견'할 것이냐 하는 문제에 대한 당대 문학인들의 고민과 곤란이 고스란히 반영하고 있는 것이라고 볼 수 있다.¹⁶ 그러나 이들 중 어떤 것도 '리듬'의 번역어로 안착할 수는 없었는데, 그것은 그들에게 '자유시'와 '리듬'이라는 두 개념이 단순히 '받아들여지'거나 '발견될' 수 있는 것이 아니라, '조선'의 '문학'이라는 개념과 함께 '정립되어야 하는' 것이었기 때문이다.

그런 점에서 그동안의 한국시가의 '리듬' 연구가, 서구 시의 각운, 압운 등을 통한 운율을 살피고, 강세, 고저, 장단 등의 외국어의 변별적 자질이 운율자질로 기능하는 방식 등을 어떤 기준 점, 비교 대상, 혹은 한국 시의 리듬 / 운율이 확보해야 할 지위 같은 것으로서 삼으며 진행되어온 것은 어찌면 자연스러운 일이었을지 모른다. 이 '자연스러운' 과정이 결국에는 한국시의 '리듬'을 규칙성과 법칙성을 가진 '운율'의 문제로 다시금 한정지어 버렸다 해도, 그것이 발전해온 과정에서 이야기된 한국어의 변별적 자질 문제, 일본어와의 비교, 한국어의 자연스러운 읽기 단위의 문제 등은 충분히 의미 있는 것이었으며, 그 계보를 잇고 있는 최근까지의 연구들 역시 나름의 의미에서 한국 시의, 동시에 한국어의 다양한 가능성을 탐색할 계기를 마련해주고 있다고 볼 수 있다.

16 그런 점에서 '리듬'이라는 용어는 이미 있는 것이냐 기존의 개념들로 설명되지 않는 무언가를 지칭하기 위해 '차용'한 말이기보다는, 새롭게 발견되어야 하는 것에 대한 전망을 제시해주는 것으로서 적극적으로 '수용'된 말이라고 볼 필요가 있다. 즉, 수입된 것은 '리듬'이라는 단순한 용어만이 아니라 그 용어 자체에 축적되어 있는 개념으로서의 역사와 방향성 전부이며, 그것을 어떻게 '조선'의 '자유시'의 '형식' 안에서 합당한 것으로 '발견'할 것인가를 고민한 것이 초기부터 비교적 최근까지의 '반복과 변형'으로서의 리듬 연구 경향이라고 볼 수 있다.

그러나 ‘리듬’이라는 용어를 계속해서 사용할 때, 우리는 서구의 ‘rhythm’ 개념이 한국의 ‘리듬’ 개념의 형성과 직접적으로 연관되어 있다는 사실을 기억할 필요가 있다. 이는 에밀 뱅베니스트가 지적인바 플라톤적 ‘질서’로서 정립되어온 ‘리듬’ 개념의 방향성이 우리가 한국 시에서의 ‘리듬’ 문제를 사유하는 방식을 제한하고 있음을 상기하는 것을 의미한다. 한국 시의 리듬 연구가 한국어로 쓰이는 자유시에 어떤 ‘리듬’이 있다는 것을 전제하고 있다면, 이때 ‘리듬’은 반드시 어떤 법칙성으로 환원되는 것으로 국한될 필연성은 없다. 이는 ‘리듬’을 명백하게 정형화된 ‘율(律)’과 동일시하는 태도뿐만 아니라 변별적으로 ‘규정’된 언어적 ‘자질’의 반복에 의한 것으로 사유하는 태도까지도 넘어서야 하며, 곧 ‘리듬’이라는 수입된 개념 자체를 비판적으로, 전혀 새롭게 사유하는 것이 가능해야 한다는 것이다. 반복과 순환, 규칙과 정형을 기반으로 하여 ‘일관성’과 ‘유기성’ 그리고 ‘균형’을 ‘입증’하고자 하는 기존의 ‘리듬’ 개념의 틀을 넘어서는 지점에서 한국 시 리듬 연구는 새로운 국면을 맞이하게 될 것이다. 본고에서는 따라서 ‘리듬’ 개념의 어원으로부터 ‘리듬’을 새롭게 이해할 수 있는 길을 찾는 일에 집중하고자 한다. 이는 ‘질서’로서의 리듬보다 근원적인 힘으로서의 ‘흐름’, ‘흘러나옴’, ‘흘러감’이라는 ‘운동’성, 곧 ‘양태’로서의 ‘리듬’에 대하여 사유하는 것으로 나아간다.

그 사유의 출발 지점으로 본고는 오래 전부터 민중들의 삶에서 제의적이면서 동시에 유희적인 기능을 수행해온 풍물굿에서 ‘리듬’이 가지고 있는 특성을 참고하는 것이 유용할 것이라 판단한다. 풍물굿에서 타악기들이 만들어내는 ‘리듬’은 우리가 흔히 타악기에 대하여 기대하는 ‘강약’의 변별적 자질과 그것의 규칙적 반복의 문제를 벗어나 있는데, 이것이 ‘흐름’으로서의 리듬의 한 유형을 제시해주기 때문이다.¹⁷ 현재까지 정돈되어 전해 내려오고 있는 풍물굿에는 지역별 특색에 따라 몇 가지 계열이 있다. 일례로

호남지방의 경우, 동부는 산간지역이고 서부는 평야지역이라 동서로 풍물 굿이 구별되는데, 동부 산간지역의 굿은 좌도, 서부 평야지역의 굿은 우도라고 불린다.¹⁸ 지역 특성에 따라 좌도굿은 산을 오르듯 땅을 처벅처벅 밟는, 무계감 있으면서도 여유 있는 느낌을 추구하고, 우도굿은 평야를 뛰어다니듯 가볍게 통통 튀는 느낌으로 특색지어진다.¹⁹ 두 굿에서 사용하는 악기의 구성과 기본적인 연주법이 모두 같음에도 불구하고 이런 차이가 가능한 것은, 채가 악기에 가서 부딪칠 때 나는 울림 효과를 다른 방식으로 활용하기 때문이다. 예를 들어 좌도 장구는 세 가지 기본 소리인 ‘덩’, ‘궁’, ‘따’ 모두 채와 편이 맞닿는 시간을 길게 하여 최대한 채가 편을 미는 힘을 이용함으로써 소리가 둔탁하고 깊이 있게 울리도록 하는 반면, 우도 장구는 편과 채가 닿는 시간이 짧고 채가 편에 닿는 순간 튕겨져 나오는 힘을 이용하여 자글자글하고 경쾌한 느낌을 살리는 것이다.

여기에서 필자가 주목하고자 하는 것은, 이러한 느낌의 차이가 악기마다 확정되어 있는 것이 아니듯이 가락의 구성 자체에 내재해 있는 것도 아니라는 점이다. ‘반풍류’라는 가락의 장구 가락을 예로 들어 보이자면, ‘더덩 더덩 덩 따궁따 덩 따궁따구궁 따궁따’를 단순히 가락대로 치는 것과 느

17 본 연구에서 풍물굿의 경우를 참고하는 것은, 한국 시의 리듬의 근원으로서 한국 ‘전통’ 음악을 불러들이기 위한 것도, 언어의 리듬을 ‘음악’의 리듬으로부터 비롯된 것으로 규정짓기 위한 것도 아니다. 우선 풍물굿이라는 ‘전통’은 가창음악으로서의 민요와는 긴밀히 연관되어 있었으나 한글이라는 문자의 근대적 실천으로서의 ‘시’와는 직접적으로 연결된다고 보기 어려우며, 본고의 요지는 음악의 리듬 즉 박자감으로부터 시의 리듬에 대한 근거를 도출해내는 사유 방식을 부정하는 데에서 출발하고 있다는 점에서 그러하다.

18 지리적 동서 구분과 다르게 이름이 붙은 것은, 왕이 내려다보는 시점을 기준으로 행정구역이 나누어졌던 관습 때문이다.

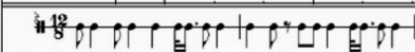
19 호남좌도임실필봉농악을 집대성한 3대 상쇠인 양순용 선생은 다음과 같은 말을 남긴 바 있다. “물론, 우도·좌도의 차이가 없지는 않지만, 그 차이라는 것이 비유를 하자면 말씨의 차이와 비슷한 것이지, 요새처럼 골격부터 생판 다른 것은 아닙니다. 말씨의 차이는 우도·좌도도 다르지만 남도 북도 또 다릅니다. 요새는 전남, 전북 하지만 옛날엔 전라 우도·전라 좌도로 행정구역이 나뉘었기 때문에 굿도 좌도굿, 우도굿 하게 된 것뿐일 겁니다.” 양진성·오광열 외, 『자료집』 I, 호남좌도풍물굿, 1990 참고.

낌을 살려서 치는 것 사이에는 차이가 있다. 모든 박을 같은 세기로 치느냐
강약의 완급을 넘나들며 치느냐에 따라 가락 자체의 속도감과 공간감, 그
리고 리듬감 자체가 전혀 달라진다는 것이다. 이때 가장 중요한 것은, 강약
의 완급이 ‘규칙’으로 주어지지 않는다는 점이다.

반퐁류굿 가락

tempo : J = 100 ~ 125

쇠	1각	개	갱		개	갱	지	갱	지	갱	개	갱	
	2각	개		개	웃	개	개	갱	지	갱	개	갱	
징	1각	●											
	2각	●											



장고	1각	더	덩		더	덩		덩	기	덕	궁	따	
	2각	덩		따	궁	따	구	덩	기	덕	궁	따	
북	1각	◎			◎			◎					
	2각	◎			◎			◎					

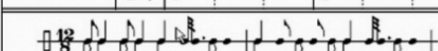


그림 반퐁류굿 가락보²⁰

그림을 보면, 모든 악기에 해당하는 가락만 주어지지 있을 뿐 강약의 정도
는 표시되어 있지 않다. 본래 장구는 ‘덩’이 주로 강세를 갖고(풍물에서는 큰
박이라고 하여 ‘대박’이라고 한다) ‘궁’과 특히 ‘따’는 상대적으로 강세를 갖지
않는다. 그러나 각 가락의 변주가락은 연주자 본인이 자유롭게 ‘덩’, ‘궁’,
‘따’를 섞으면서 강세를 ‘덩’에 주거나 안 줄 수 있고, ‘궁’이나 ‘따’에 줄 수
도 있다. 보통은 가락의 단위가 되는 토막의 첫 박(표의 음영 부분)은 ‘대박’
으로 친다는 암묵적 약속이 있지만, 변주된 가락에 따라 그것을 따르지 않

20 임실필봉농악보존회, ‘필봉굿 가락보’, <http://pilbong.co.kr/pilbong/music.php>.

는 경우도 있다. 그럼에도 불구하고 이러한 자의적이어 보이는 변용이 가락의 느낌을 ‘훼손’한다거나 기본의 ‘정형’으로 주어져 있는 가락과 전혀 다른 것으로 인식되거나 하지 않는다. 오히려 그러한 강약의 즉흥적 배분은 가락을 풍성하게 하며, 그 정형적이지 않음에서 오히려 흥의 고양이 일어난다.

이 풍성함은 기존의 ‘리듬’ 개념에서 강약이라는 변별적 자질의 기능처럼 강과 약이 특정한 규칙에 따라 배분되어 강약배분단위가 반복되는 것과 다른 느낌을 준다. 순환적 고리를 명백하게 보여줄 수 있는 ‘강’과 ‘약’이라는 대립구도를 설정하는 대신에, 명백한 ‘강’만을 두고 나머지 박들은 서로가 작용하는 길항관계에 의해 자유롭게 ‘중강’, ‘중’, ‘중약’, ‘약’ 등 무어라고 이름 붙이든 ‘강’과 차별적인 정도의 세기를 넘나들 수 있도록, 강세가 주는 느낌 자체를 열어두는 것이다. 그로써 풍물에서의 강세는 절대적으로 법칙화되지도, 규칙적으로 순환하지도 않으며, 가락이 흘러가는 느낌 자체로서 리듬감을 형성한다.

지금까지의 ‘리듬’은 ‘강’과 ‘약’, ‘장’과 ‘단’, ‘고’와 ‘저’ 등 대부분 이항 대립적인 관계²¹ 속에서 사유되고 분석되어 왔다. 그리고 이 대립항들은 어떤 조건에서는 반드시 어떠한 방식으로 적용되고 배분되고 배치된다는, 그 리하여 특정 통사 단위 내에서 규칙화되고 그 통사 단위가 역시 규칙적으로 반복된다는 식의 ‘반복’과 ‘순환’과 ‘통일성’, ‘균형’, ‘안정’을 기반으로 하는 설명들을 위해 이용되었다. 이러한 방식의 ‘리듬’ 분석은 언제나 그러한 대립항들이 서로 얼마나 절대적으로 변별적이느냐, 그것이 정말 그 이항의 대립으로만 환원되느냐, 보다 근본적으로는 이 자질들이 정말 서로

21 에밀 뱅베니스트는 앞의 논문에서 플라톤의 『향연(Symposium)』의 한 구절을 옮겨오고 있다. “조화는 공명이며, 공명은 일치다... 리듬은 이와 같은 방식으로 처음에는 대립되나 나중에는 조화되는 빠름과 느림에서 생긴다.” 에밀 뱅베니스트, 앞의 책.

‘대립’적으로 기능하느냐 하는 질문에는 눈 감은 채 이루어졌다. 음보론과 음수론 역시 이항대립적 구도를 기반으로 세워졌다. ‘자연스러운’ 음절수와 그렇지 못한 음절수를 ‘발견’함으로써 ‘한국 시가의 음보율’을 주장했고, 음가의 길이를 수치화시켜 그 ‘수’들의 대립 속에서 음수율을 파악했다.²² 시에서 ‘리듬’은 ‘발견’되어야만 했고, ‘설명’과 ‘분석’과 ‘증명’에 용이한 것은 언제나 대립각을 세워 비교 대조하는 것이었으며, 그로써 한국 시의 리듬 역시 이러한 외국 리듬 개념의 대립구도 가운데, 외국 시의 리듬과의 비교 대조라는 대립구도에서 연구되었던 것이다.

본고가 던지는 질문은, 만일 ‘리듬’에서 이러한 대립적 경계들을 지워버린다면 어떻게 될까하는 것이다. 어떠한 음성적 자질들이 ‘대립’에 의해 서로를 부각시키고 그로써 규칙성 있는 순환적 ‘리듬’이 특정한 통사적 단위의 반복으로 실현되는 것이 아니라, 어떠한 자질로 규정되기 이전에 소리로 발현되는 모든 음가들은 발화되는 순간 서로 자신의 특성을 교환함으로써 어떤 흘러가는 비규칙적 굴곡의 느낌으로서 리듬을 형성하는 것은 아닐까? 음가들의 기본적인 음성학적 조건은 정해져 있지만, 다른 음가들과 마주치는 순간 조음의 특성에 변화가 생긴다. 이때 변화는 미묘하지만 분명한 정도의 차이에 따라 비-의식적으로 발화되는 음의 흐름을 일관되지 않게 만든다. 이것이 바로 양리 매쇼닉이 지적한 것처럼 언어 자체가 가지고

22 앞서 보인 풍물 농악에 있어서도 박의 숫자가 유지되는 방식을 통해 ‘리듬’을 파악하려는 시도가 있어왔다. 이 연구들 역시 ‘안정수와 역동수’(이중수, 『풍물 굿 장단에서 박의 리듬구조와 수리체계—천부경의 삼재사상과 연관 지워, 『민족미학』 10-2, 민족미학회, 2011, 127쪽), ‘균등 리듬과 불균등 리듬’(이용식, 『호남좌도농악의 호호굿 가락에 관한 음악적 연구』, 『호남문화연구』 53, 전남대 호남학연구원, 2013, 117쪽)의 대립구도와 ‘반복의 단위’를 발견하는 것을 리듬 연구의 가장 중요한 요소로 전제하고 있다. 이들의 작업은 기실, 풍물굿이 보여주는 “동일박자 동일템포 안에서 무한히 변화를 줄 수 있는 다채로운 리듬꼴”(김현숙, 『농악에서 채보와 분석의 문제』, 『한국음악연구』 9, 한국국악학회, 1991, 73쪽), “즉흥적 변주의 가능성”(이중수, 같은 글, 127쪽)을 반복으로서의 ‘리듬’이라는 서구에서 도입된 개념을 적용하여 해명해보고자 한 것인데, 그런 점에서 이들은 리듬 연구가 가지는 문제적 지점을 공유하고 있다.

있는, ‘흐름’, ‘흘러나옴’, ‘흘러감’으로서의 ‘리듬’이 아닐까? 다시 말해, 규칙과 정형으로 드러나는 것이 협의의 ‘리듬’일뿐, 본디 ‘리듬’이란 말하는 것 자체, 소리를 내는 운동 자체, 그로써 조음기관의 움직임과 호흡의 터져나옴의 정도, 휴지²³ 등이 연속적으로 이어지는 발화 행위 자체에 이미 기입되어 있는 것은 아닐까? 비기계적, 비규칙적 운동 역시도 그 자체로 이 미 리듬이라면?²⁴

리듬(rhythm)의 어원인 고대 그리스어 동사 ῥέω의 뜻들, ‘나는 흐른다, 흘러다, 달린다, 분출한다(I flow, stream, run, gush), 나는 떨어진다, 사라진다, 쇠퇴한다(I fall off, drop off, melt away), 나는 쏟는다, 붓는다(I pour)’, 이 의미들의 공통점은 분절을 포함하지 않는 것으로 보일 정도로 분절들의 연속을 어떤 운동성 자체로 전환시킨 것이라는 데에 있다. 분절된 프레임들이 연속되어 하나의 지속되는 양태로서의 영상을 만들어내듯이, 위의 의미들은 시간과 공간의 분절을 특정한 운동성이 지속되는 양태 자체 속에서 무화시킨다. 분절은 이 운동성을 구성하지만 운동성은 분절들의 묶음을 언

23 정지용의 시에서 일상어의 호흡이 비정형적인 리듬을 만드는 것을 분석적으로 보여준 논문으로 장철환, 『정지용 시의 템포－호흡 마디 분절의 변조를 중심으로』, 『현대문학의 연구』 53, 한국문학연구학회, 2014 참고.

24 풍물굿에 대한 또 다른 연구에서는, 음의 고저를 체계화하여 특정한 율(律)을 반복하는 운동을 통해 미학을 추구하는 유교 예악과는 달리, 풍물굿은 음의 고저 없이 음의 장단을 통해 미학을 추구하며, 이때 ‘장단’에는 고정된 빠르기가 없어 “현장의 상황과 치배들의 상황을 고려하여 상쇠가 결정하되, 대부분의 경우 전체 치배의 호흡에 따라 자연스럽게 결정”된다는 점에 집중한다. 소리는 파동으로서의 속성을 갖기 때문에, 소리와 소리가 만나면 일종의 상호간섭 현상이 나타나는데, 필자는 이를 “맥놀이 현상”이라고 부르면서 “맥놀이 현상의 미학을 추구한다는 것은 (…중략…) 소리의 본질인 주기성 내에서의 혼돈, 무질서, 역동성 등을 의미한다”고 말한다. 이 ‘맥놀이 현상의 미학’은 풍물굿이 “지방과 개인마다 다르게 표현”될 수 있는 근거이며, 이러한 미의식은 “인위적이라기보다는 자연스러운 소리 그 자체를 만들어내려”는 의지 자체라고 말한다. 이 논문은 그런 의미에서 “리듬을 일컫는 우리말이 ‘장단’이”라고 명확하게 선언하고 있는데, 이 선언 자체보다는 그것을 가능하게 한 사유, 즉 ‘리듬’을 율격이 아니라 ‘자연스럽게 결정’되는 ‘자연스러운 소리’의 측면에서 바라본 사유를 주의깊게 살펴볼 필요가 있다. 조춘영, 『『성무애락론』과 『악기』의 논의를 통해 본 풍물굿 악기 성음의 미학』, 『한국음악사학보』 43, 한국음악사학회, 2009 참고.

제나 초과한다. 분절들을 연속적으로 작동시키는 힘 자체가 항상 그것들의 평면적 나열 이상을 수행하기 때문이다. 따라서 이 의미들은 흐르기 이전과 이후, 사라지기 이전과 이후, 쏘기 이전과 이후에 대한 회고와 전망과는 무관하게, 다만 흐르는 현재, 떨어지는 상태, 쏘아지는 양태 자체를 지시한다. ‘나는 시작한다’나 ‘나는 끝낸다’나 ‘나는 반복하다’ 같은 동사의 의미들은 분절의 개념을 내포하고 있으며, 그 분절의 경계에서 ‘시작하다’나 ‘끝나다’라는 ‘사건’을 지시하거나, 시작하고 끝내고 다시 시작하는 사건들의 연속을 되풀이한다는 의미에서 ‘사건의 실천’을 함의한다면, *ῥέω*의 의미들은 ‘사건’이 아니라 (아마도 ‘사건’ 이후에 지속되고 있는) ‘행위의 지속적 상태’를 표현하고 특정한 ‘사건’(흐름이 막히다거나, 떨어지다 땅에 닿는다거나, 쏘을 것이 없어진다거나)이 발생하기 이전까지 그 ‘상태로서의 행위’가 지속될 것을 약속한다.

이러한 지속성에 대한 약속, 분절들로 구성되나 언제나 그것의 나열을 초과하는 ‘행위’의 영원한 지속, 행위 자체가 상태가 되고 상태가 행위가 되는 지속성의 보장, 이것이 *ῥέω*의 의미 안에 기입되어 있으며, 언어의 리듬을 이야기할 때의 ‘rhythm’에도 역시 새겨져 있다. 언어는 분절이다. 그러나 언어의 리듬은 분절된 것들이 연속되는 하나의 양태로서, 분절된 소리들의 순차적 나열이 아니라 서로를 변화시키는 소리들의 작용 가운데 대립이 유화(有和)되고 분절의 명확성이 무화(無化)되는 상태의 지속을 드러낸다. 그러므로 리듬은 단위가 아니라 끊임이 없는 이어짐 속에서의 작용의 문제이며, 끝없는 운동성 가운데 발현되는 것이고, 그것은 순환이 아니라 언제나 지속되는 중인 일관된 행위이다. 이때 ‘행위’는 반복되는 사건이 아니다. 그것은 다만 시작(詩作)이라는 발화 ‘사건’ 이후 시의 구절구절이 읽히거나 낭독되는 모든 순간에 끊임없이 수행되고 있는 상태로서 지속된다. 시가 쓰이면 시어들은 의미하기를 멈추지 않으며, 음가들은 이웃한 음

가들에 기대어 자기 자리에서의 자신을 발현하는 일을 멈추지 않는다. 이렇게 멈추어지지 않는 음가들의 상호작용, 때로는 자기를 주장하고 때로는 한 걸음 물러서는 공동의 실현이 바로 광의의, 그리고 보다 근본적인 의미의 ‘리듬’일 것이다.

‘흐름’으로서의 ‘리듬’이 주목하는 것은 따라서, 어떤 자질들이 각각의 음절 혹은 운율적 단위에 어떻게 배분되어 대립적으로 기능하느냐가 아니라, 연속되는 음가들이 어떻게 주어진 자리에서 서로에게 영향을 미치면서 자신이 고유하게 가지고 있는 소리를 (주장하기도 하고 거두어들이기도 하면서) 실현하느냐의 문제, 즉 매 발화 순간에 소리들이 놓인 환경에서 그 ‘환경’으로서의 주변 음가들에게 기대는 방식 자체이다. 이것은 어떤 규칙이나 규칙적 율동감으로서의 리듬이 아니라, 연속되는 음가들이 자기 자신의 특성을 실현하고 또 주변 음가들과 영향을 주고받는 가운데 호흡의 미끄러짐과 순간적 긴장, 터짐의 지연 등이 어떻게 실행되고 실천되는가, 그로써 말소리 자체가 음가들의 즉각적인 상호작용을 통한 자기실현에 있어 어떠한 속도감, 공간감, 운동감을 만들어내는가, 즉 반복이 아닌 ‘변화’와 관련되는 리듬이다. 본고는 바로 그런 의미에서 ‘언어의 리듬’ 즉 우리말 자체가 가지고 있는 특성에서 만들어질 수 있는 리듬, 즉 언어의 흐름 자체로서의 리듬을 사유할 때에 김영랑 시의 리듬을 새롭게 읽어낼 수 있을 것이라 기대한다.

3. 영랑 시의 언어 - 결속하는 음가들

김영랑의 시를 ‘흐름’으로서의 리듬으로 읽는다는 것은, 그 언어를 특정한 단위로 분절하지 않고, 요소들을 통계적으로 분석하지 않으며, 그로써

‘반복’을 발견하는 것에서 리듬을 구하려 하지 않는 것이다. 그것은 다른 말로는 지배적인 것이 무엇인지를 파악하기보다 언어의 조목조목들이 서로 어떻게 만나 영향을 주고받고 있고, 그로써 어떤 음성적 흐름을 만들어 내고 있는가를 살펴본다는 것이다. 따라서 본 장에서는 영랑 시에서 리듬을 형성하는 ‘자질’을 갖춘 요소 혹은 단위들을 찾기보다는 언어의 상호작용으로 인해 발생하는 흐름에 변화가 발생하는 지점에 주목함으로써, 이 ‘변화’가 어떻게 전후 언어 전체의 리듬을 극대화 시키는가를 살펴보고자 한다.

영랑 시의 흐름은 대체로 급격하게 변화하지 않는다. 기존 연구들이 밝혀온 것처럼 영랑은 초성과 종성 모두에서 유성음을 절대적으로 많이 사용하고 있고, 특정한 모음들을 주로 사용하고 있기 때문이다.²⁵ 그러나 그것이 흐름이 단조롭다는 것을 의미하지는 않는데, 그것은 이 안정적인 흐름 속에서 끊임없는 변화가 발생하고 있기 때문이다. 이 변화는 단절을 야기할 만큼 극단적인 것이 아니라 자연스러운 음성적 실천에 주어져 있는 흐름 자체에 포함되어 있는 것으로, 영랑 시에서 이는 특히 종성의 음가가 주변 음가들과 상호작용하는 과정에서 발생한다. 본 장에서는 여러 가능성들 가운데에서도 특히 종성 음가가 실천되는 양상을 구체적으로 들여다봄으로써, 김영랑 시의 언어가 반복이 아닌, 혹은 반복이 불가능한 것으로서의 ‘리듬’을 발현시키고 있음을 살펴볼 것이다.

한국어에서 종성의 실천은 음가들이 실천되며 형성하는 흐름에 있어 독특한 특성을 발생시킨다. 음성학적 실천에서 종성의 중요성은 이미 지적된 바 있는데, 양순임²⁶은 다음과 같은 서술을 통해 폐쇄음 종성의 음성학적

25 통계적 결과는 조성문, 「김영랑 시의 음운론적 특성 분석」, 『동아시아 문화연구』 47, 한양대 동아시아문화연구소, 2010 참고.

26 양순임, 「한국어 음절 말 폐쇄음에 대한 음향 및 청각 음성학적 연구」, 『한글』 269, 한글학회, 2005 참고.

실천에 대하여 주목을 요하고 있다. “한국어에서 장애음의 중화가 음절 말에서 거의 예외 없이 일어나는 강력한 음운 규칙이라는 점과, 이 규칙이 적용된 결과 도출되는 음절 말 폐쇄음의 경음화, 비음화와 같은 다른 음운 현상을 유발하는 원인이 되기도 한다는 점에서 음절 말 폐쇄음에 대한 깊이 있는 음성학적 연구가 필요하다.” 비단 폐쇄음 중성만이 아니다. 한국어의 중성은 단지 하나의 음절의 끝소리로 발음되는 것이 아니라 따라오는 음가와 상호영향 속에서 스스로와 이어지는 음가가 다른 방식으로 실천되게 만든다. 따라서 본 절에서는 폐쇄음뿐만 아니라 유성음 중성이 음성적으로 실천될 때에 발생하는 효과에 대하여 살펴보고, 이것이 영랑의 시의 흐름 속에서 어떤 속도감과 공간감을 발생시키는지를 살펴보고자 한다.

① 가슴엔듯 눈엔듯 또피어줄엔듯…………『동백넙에빛나는마음』

[가스멘들 누넨들 또핀쥬렌들]([가스멘들 누넨들 또피쥬렌들])

-,/ -,/ / -,/ (-,/ -,/ / -,/)

② 장광에 골붙은 감넙 날러오아…………『누이의마음아 나를보아라』

[장광에 골부른 감넙 날러오아]

-, - - -, ○ / -,

③ 나는 이것שמ내 눈물도는 노래를…………『어덕에 바로누어』

[나는 이절שמ내 눈물도는 노래를]([나는 이저שמ내 눈물도는 노래를])

- /○ - - - (- /○ - - -)

위의 세 시행에서 /든/, /핀/, /넙/, /전/ 부분에서의 호흡 및 음가의 흐름에 주목해보자. /ㄷ/과 /ㅂ/으로 실천된 이들 중성이 실현되는 순간 호

흡의 방출이 순간적으로 지연되는 것을 알 수 있다. 예시별로 ‘/’로 표시해 놓은 지점이 바로 그와 같은 지연²⁷이 발생하는 순간이다. 이러한 현상은 두 소리가 모두 무성음(안울림소리), 그 중에서도 파열음(구강이나 인두강 안에서 막음을 수반하는 소리)이라는 사실로 설명될 수 있다.

파열음은 막음(approach), 지속(hold), 개방(release)의 세 단계를 거쳐 조음된다. 막음 단계에서는 두 조음 기관을 접촉시켜 구강의 한 부분에 막음을 형성하고, 연구개를 상승시켜 비강 통로를 막는다. 지속 단계에서는 두 조음 기관의 막음을 지속시킨다. 이때 폐로부터 나오는 기류가 입 안에 갇혀서 압축된다. 개방 단계에서는 두 조음 기관의 막음을 개방한다. 막음의 개방과 동시에 입안에 갇혀 있던 기류가 입밖으로 탈출하면서 파열음이 조음된다.²⁸

위에서 설명되고 있는 파열음의 조음 단계는 이 음이 초성의 위치에서 조음 될 때를 기준으로 한다. 종성에서 파열음 /ㄷ, ㅂ/이 조음될 때에는 ‘막음’ 단계의 막힌 소리가 ‘지속’되는 것에서 조음 과정이 끝나며, 따라서 이때의 종성 파열음은 호흡이 방출되는 것을 지연시킨다. 초성에서 파열음은 모음을 통해 곧바로 ‘개방’을 실천하지만, 특히 종성의 파열음은 ‘개방’을 최종적으로 실현하기보다는 다음 소리가 조음될 때까지 개방의 실천을 미룬다. 이때 조음이 ‘단절’되는 것이 아니라는 것이 중요하다. 파열음의 ‘막음’은 호흡의 완전한 중단이 아니라 ‘개방의 지연’을 의미하며, 이 ‘지

27 본고는 음가의 실천이 ‘지연’된다는 용어를 거듭 사용하게 될 것인데, 이는 음가들의 연속이 ‘단절’된다는 것과 다른 것을 의미하기 위해서이다. 음가들의 연속적인 실천이 ‘단절’되는 것은 음가의 실현 자체가 중단됨으로써 호흡이 분절되는 것과 연관된다면, 음가의 실천이 ‘지연’되는 것은 호흡의 문제가 아니라 음가의 실현 방식 자체가 어떻게 변화하는가, 그리고 음가의 실현 자체가 어떠한 공간감과 속도감을 만들어내는가와 연관되기 때문이다. 본고에서 ‘단절’은 호흡의 분절을, ‘지연’은 호흡의 분절을 야기하지 않는 정도에서 음가가 실현되는 방식을 의미할 것이다.

28 이호영. 『국어 음성학』, 태학사, 1996 참고.

연'에 의해 개방을 실천하는 뭉은 이제 파열음 중성에게서 잇따라 조음되는 초성 혹은 모음에게로 전달된다. ①의 /누/, ②의 /날/은 파열음 중성의 개방이 충분히 지연된 뒤 유성음의 부드러운 조음으로 이어져 잔잔한 흐름을 유지하는 양태를, ①의 /쭈/, ③의 /쌔/은 짧은 지연 이후 마찰음 혹은 파찰음의 된소리화된 실천을 통해 흐름에 굴곡을 더하는 양태를 보여준다.

위의 예에서 '/'와는 다른 표기로 ','가 쓰인 것을 볼 수 있는데, 이는 '/'과 미묘한 차이를 갖는 지연 효과를 표시한 것이다. 위의 예에 한하여 판단하였을 때 유성음 /ㄴ, ㄹ, ㅇ/ 중성은 소리의 울림으로 인하여 이어지는 음가의 실현을 지연시킨다. 이는 파열음 중성이 흐름을 (단절이 아니라) 중지 시킴으로써 지연을 발생시키는 것과는 다르게, 흐름이 발생기관 내부의 울림의 형태로 지속되는 가운데 지연을 발생시키는 양태를 보여준다. /ㄴ, ㄹ, ㅇ/²⁹은 조음 위치가 유사한 파열음 /ㄷ, ㅌ, ㄱ/과 조음 동작을 거의 같이 하여 '막음', '지속', '개방'의 단계를 거치지만, 이때에 이루어지는 '막음'이 비강 통로가 열린 상태에서 이루어진다는 점에서 파열음과 다르다. 이들 중성은 막은 상태의 지속, 즉 호흡의 중지의 지속을 통해 지연을 발생시키는 것이 아니라, 호흡의 중지를 소리의 울림 자체로 실천함으로써 지연을 발생시키는 것이다. 이를테면 앞서 예로 든 세 시행과 다음 예들을 통해 이를 살펴볼 수 있다.

29 "양순 비음 /ㅁ/은 두 입술을 닫고 연구개를 내려 폐로부터 나오는 기류를 비강을 통해 내보내면서 조음한다. 양순 비음 /ㅂ/의 조음 동작은 양순 파열음 /ㅃ, ㅍ, ㅅ/의 조음 동작과 매우 유사하나 연구개가 하강해서 비강 통로가 열린다는 점이 다르다." "/ㄴ/이 치조음으로 발음되던 처음으로 발음되던 혀날을 윗잇몸에 대고 연구개를 내려 폐로부터 나오는 기류를 비강으로 내보내면서 조음한다. 치(조) 비음 /ㄴ/의 조음 동작은 치(조) 파열음 /ㄷ, ㅌ, ㄱ/의 조음 동작과 매우 유사하나 연구개가 하강해서 비강 통로가 열린다는 점에서 차이가 난다." "연구개 비음 /ㅇ/은 후설을 올려 연구개의 앞부분에 대고 연구개의 뒷부분은 내려서 폐로부터 나오는 기류를 비강을 통해 내보내면서 조음한다. 연구개 비음 /ㅇ/의 조음 동작은 연구개 파열음 /ㄱ, ㅋ, ㆁ/의 조음 동작과 매우 유사하나 연구개가 하강해서 비강 통로가 열린다는 점이 다르다." 위의 책 참고.

- ④ 내마음의 어딘듯 한편에 씻엿는 강물이 흐르네『동백넙에빛나는마음』

[내마음³⁰ 어딘(된)들 한파네 끄덤는 강무리 흐르네]

- ,/ -, ○ -, —

- ⑤ 새파란 하늘쓰네 오름과가치『사행소곡칠수1』

[새파란 하늘쓰네 오름과가치]

, - -, , ○, ,

- ⑥ 한숨쉬면 꺼질듯한 조매로운 꿈길이어『사행소곡칠수2』

[한숨쉬면 꺼질뜨탄 조매로운 꿈끼리어]

- ○ - , -, - -, ○,

‘-’, ‘—’, ‘○’으로 표시해 놓은 지점에서 호흡은 중단되지도 흘러가지도 않은 채 잠시 제자리에서 울리다가 다시 흐르기 시작한다. 종성 /ㄱ/은 조금 순간 입술이 닫치기 때문에 울림이 신체 내부에서 이루어지게 되며, 다른 비음에 비해서도 울림의 정도가 분명하게 드러남에 따라 /ㄱ/의 울림은 ‘○’으로 표시하여 차별을 두었다. 종성 /ㄱ/이 흐름을 울림의 상태로 지연시키는 현상은 다음에 따라오는 소리와 상호작용하여 미묘한 차이를 갖는다. ②, ③, ④에서 드러나는 것은, 종성 /ㄱ/이 정도가 상대적으로 약한 유성음 /ㄴ/의 울림으로 자연스럽게 연결됨으로써 ‘울림의 중지’ 현상을 실천하지 않는 양태이다. 이와 비교하여 ⑤, ⑥에서 살펴볼 수 있는 것은, 종성 /ㄱ/이 파열음 초성 /ㄱ/으로 연결되는 경우의 다양성이다. ⑥의 경우 종성 /ㄱ/의 울림의 ‘중지’와 초성 /ㄱ/의 ‘막음’이 겹쳐짐으로써 지연의 시간이 상대적으로 축소되고 더불어 파열음이 더 강하게 발음되는 양

30 ‘조사’의 ‘는 보통 /ㄴ/로 발음되는데, 느린 발화에서는 이중 모음 [wi]로 발음되기도 한다.’ 위의 책, 124쪽.

태를 보인다면, ⑤의 경우에는 같은 조건에서 종성 /ㄱ/의 울림이 더 극대화되고 상대적으로 파열음 초성 /ㄱ/이 강화되지 않은 상태 그대로 발음되는 모습을 보인다. 이는 종성 /ㄱ/에 앞서는 모음 /ㅏ/와 /ㅑ/의 차이 영향일 수도, 따라오는 음절의 모음 /ㅣ/ 그리고 이중모음 ‘ㅏ’의 차이의 영향일 수도 있다. 어떤 경우이든 본고의 논의에서 이 예들이 중요한 것은, 같은 음가라도 영향을 주고받는 주변 음가들의 조건에 따라 실천되는 방식이 변화할 수 있다는 점을 보여주기 때문이다. 영랑 시에서 리듬이 ‘반복’이 아니라 ‘흐름’으로 사유되어야 할 이유는 바로 이 지점에서 발견된다.

가장 빈번하게 등장하는 종성 /ㄴ/과 /ㄹ/도 음가들의 상호작용이 다채로운 흐름을 형성하는 것을 보여주는 마찬가지이다. 혀끝을 안쪽 윗잇몸에 대고 내는 ‘혀끝소리’ 가운데 비음으로 분류되는 /ㄴ/은 종성 위치에서 울림으로 인한 지연시간이 짧은 편인데,³¹ /ㄱ/과 마찬가지로 뒤따르는 소리에 따라 울림의 중지가 실천되기도 하고, 중지 없이 자연스럽게 다음 소리로 연결됨으로써 울림을 해소하기도 한다. /ㄱ, ㄲ, ㄷ, ㄸ/ 등 앞에서 울림의 중지와 파열음의 ‘막음’이 겹쳐지는 양태가 드러나는 ①, ②, ④, ⑥의 예는 전자에, 더 강한 울림을 발생시키는 모음 /ㅣ/나 비음 /ㅇ/, 바람이 세어나가면서 나는 소리인 마찰음 /ㅅ, ㅎ/ 앞에서 울림의 중지 없이 자연스럽게 해소가 발생하는 ③, ⑤는 후자에 해당한다. 역시 혀끝소리의 방식으로 조음되는 /ㄹ/의 경우에도 유사한데, 주목해볼 현상은 종성 /ㄹ/과 초성 /ㄷ/이 만날 때 ③의 예에서는 된소리화 되지 않은 반면 ⑥에서는 된소리화 현상이 발생한다는 점, 또 ②의 예에서 종성 /ㄹ/이 파열음 /ㅌ/으

31 드물지만 이 시기 영랑의 시에서 다음과 같은 표기를 발견할 수 있다. 당시에는 드물지 않았던 표기법이긴 하지만, 종성 /ㄴ/의 울림을 길게 하여 다음 음가의 발현을 조금 더 지연시키는 효과와 연관이 있을 수도 있다.

꽃가지에 으느느한 그들이 지면…………『사행소곡오수』
머느山 허리에 슬리는 보랏빛…………『가늘한 내음』

로 연결될 때보다 같은 유음인 /ㄹ/로 연결될 때 올림이 중지되는 듯한 현상이 발생한다는 점이다. 이는 앞뒤에 오는 음절의 중성 혹은 중성 등이 영향을 미치는 것일 수 있다. 더 드물게 발현되는 중성 /ㅇ/의 경우에도, ②에서 볼 수 있듯 올림이 큰 모음으로 연결될 때 오히려 지연되는 정도가 짧게 실천되기도 한다.

영랑 시구를 예로 살펴보았듯 중성은 이처럼 음가들이 서로 영향을 주고받는 양태를 잘 드러내 보여준다. 그렇다면 이러한 현상에 주목하는 일이 영랑 시 언어의 리듬을 읽는 데에 중요한 이유는 무엇일까. 그것은 바로 영랑이 중성 ‘효과’의 발현에 의한 음성 흐름 변화에 상당히 예민했던 듯 보이기 때문이다. “못견되게 묵어운 어느별이 썩러지는가”(『제야』), “엷디여 눈물로 따우에 색이자”(『하날가사다은데』) 등의 예에서, 그는 처음 발표한 1930년대 당시 그대로 ‘묵어운’, ‘색이자’라는 표기법을 1949년 발간된 『영랑시선』에까지 유지했다. 사이시옷 표기의 경우에는, 사이시옷 표기가 원전부터 『영랑시선』까지 계속해서 보존되고 있는 경우, 『영랑시집』까지 는 유지되고 『영랑시선』에서야 비로소 수정된 경우, 원전에서는 넣지 않았던 사이시옷을 이후 두 시집에서 추가적으로 표기한 경우, 원전과 『영랑시집』까지는 표기하지 않았던 것을 『영랑시선』에 가서 추가한 경우에 이르기까지, 일관성이 없다.³² 이러한 일관성과 비일관성의 공존은, 영랑에게 시는 단순히 문자 ‘표기’의 문제가 아니라 실제적 ‘조음’의 문제와 깊이 관련되어 있으며, 그때 ‘조음’이란 어떤 규칙성보다는 “한詩는 한詩形을 가질뿐”³³이듯 음가가 실천되는 흐름의 진행 속에서 가장 자연스러운 방식으

32 이는 맞춤법 문제는 아니다. ‘한글 맞춤법 통일안’의 1933년 초판, 같은 해 개정판, 1940년 개정판, 1948년 개정판을 비교해보면, 사이시옷을 표기하는 것이 ‘원칙’이었던 것은 1940년부터 1948년 사이였고, 그 이전과 이후에는 ‘원칙’이 아니었다. 앞서 언급했듯 『원본 김영랑 시집』을 발간하고 주해를 달면서 허윤희가 영랑 시의 수정은 맞춤법에 따른 것이라고 서술했으나, 문제는 이처럼 단순하지 않다.

로 발현되는 소리를 지향하는 것이었음을 시사하는 것이 아닐까.³⁴ 그리고 바로 이 ‘자연스러움’이 한 편의 시 전체가 고양되는 영랑 시의 특성 전체를 설명할 수 있는 새로운 지점은 아닐까. 본고는 이러한 입장에 서서 다음장에서 한 편의 시를 심도 있게 분석해보고자 한다.

4. 「모란이 피기까지는」- 갱신하는 언어들

「모란이 피기까지는」은 김영랑의 시들 가운데 가장 많은 연구들에서 가장 집중적으로 분석되어온 시일 것이다. 이 시는 영랑의 다른 시들에서 산발적으로 발견되는 특성들이 집대성되어 있는 작품이며, 그러므로 그의 시라는 성곽에 들어가기 위해 반드시 통과해야만 하는 거대한 대문과 같기 때문이다. 본고에서는 바로 그러한 이유에 공감하면서도 이 시에서 영랑 시의 ‘정수’를 발견하여 기준 삼는 태도를 반복하지 않는 방식으로 이 시를 분석하는 것으로 논의를 정리해보고자 한다. 아래는 『문학』에 처음 발표된 「모란이 피기까지는」 전문이다.

모란이 피기까지는
 나는 이즉 나의봄을 기뻐하고 잇슬테요
 모란이 뚝뚝 떨어져버린날
 나는 비로소 봄을여윈서름에 잠길테요
 五月어느날 그하로 무덤든날

33 永郎, 「後記」, 『朴龍喆全集』, 동광당서점, 1939.

34 중성 음가의 실천과 더불어, 중성을 뒤따르는 초성 /ㄴ/, 초성 /ㅎ/, 그리고 이중모음 등은 김영랑 시의 언어 자체를 흐름으로서의 리듬으로 읽는 작업에서 중요하게 살펴볼 만한 특성을 드러낸다. 이와 관련하여서는 추후에 다른 지면을 통해 논하고자 한다.

떠러져누은 꽃뉘마져 시드러버리고는
 천디에 모란은 자취도없어지고
 뻗쳐오르든 내보람 서운케 문혀졌느니
 모란이 지고말면그뿐 내 한해는 다가고말아
 三百예순날 하냥 섭섭해 우옵내다.
 모란이 피기까지는
 나는 이즉 기둘니고있을테요 찰난한슬픔의 봄을

—『모란이 피기까지는』(『문학』 3, 1934.4)

본 장에서는 이 시의 모든 행을 각각의 리듬과 의미를 발생시키는 언어의 흐름 자체로서 파악하여, 각 시행들을 구성하는 언어 자체의 리듬이 그 언어의 의미와 어떻게 겹쳐지는지, 그리고 그러한 행들 간에 어떠한 상호작용을 통해 시 전체의 리듬과 의미가 확장되어 가는지를 살펴보고자 한다.

모란이 피기까지는 1

[모라니 피기까지는]

, , , , -

1행 ‘모란이 피기까지는’은 ‘피’에서 파열음인 ‘ㅍ’의 소리를 위해 입술이 다물어지면서 순간적으로 호흡이 간헐다 터져 나옴에도 불구하고, [모라니 피기까지는]과 같이 호흡의 지연이나 멈춤이 두드러지지 않는다. 그러나 이 자연스러운 흐름 속에서도 /피기까지는/은 ‘피’, ‘기’, ‘까’, ‘지’, ‘는’ 모든 글자가 파열음, 파찰음, 비음으로서 초성 위치에서 ‘막음’을 수반하여, /모라니/가 한 아무런 강세 없이 읽히는 반면 /피기까지는/은 스타카토와 같은 강세가 각 음절에 작게나마 부여된다. 그에 따라 시행의 음성

적 흐름은 긴장이 소거되지 않는 미약한 운동성을 만들어냄으로써, 작품 내에서 이를 발화하는 화자와 그것을 읽으면서 조음하는 독자의 내면 상태에 이미 어떠한 움직임이 있음을 암시한다.

나는 아주 나의봄을 기들니고 잇슬테요 2

[나는 아주 나의보믈(나에보믈) 기들니고 이슬테요]

- / - -, -,

2행 역시 상대적으로 강하게 조음되는 음가들이 있음에도 흐름에 큰 굴곡을 만들어내지 않은 채 미약한 움직임의 상태를 지속한다. 그러나 조음하는 발화자와 독자는 모두 움직임의 정도가 변화하는 것을 감각하게 된다. [나는]은 흐름을 즉각 진행시키나 바로 따르는 [아주]에서 흐름이 중지되는 듯 다음 음가의 발현이 지연되고, 이 지연은 다시 이전의 흐름을 되찾는 [나의보믈]을 통해 해소된다. 그러나 ‘기들니고’에서 유음 종성 /ㄹ/과 비음 초성 /ㄴ/이 서로의 울림을 확장시키고 연장시키면서 소리의 공간감이 발생하는 동시에 흐름은 다시 지연된다. 그리고 이어지는 [이슬테요]에서 1행의 [피기까지는]과 유사한 효과로 다시 긴장감이 해소되지 않는 미약한 운동성이 환기된다. 이 일련의 흐름 속에서 지연이 발생하는 지점, [아주]과 [기들니고]가 [나는]과 [나의보믈]이 미묘한 운동성의 양태로 느껴지도록 상대성을 만들어냄으로써 2행 전체의 흐름의 운동성이 보다 분명하게 느껴지게 된다. 그 가운데 상대적으로 흐름이 지연되는 부분에 자연스럽게 의미가 발생할 여유가 주어지게 되는데, 그로써 이 행에서 ‘나’와 ‘나의 봄’이라는 주체와 대상보다는 ‘아직’과 ‘기다리고 있을테다’가 이루어내는 어떤 ‘실천’이 지속되는 중인 상태가 상대적으로 울림을 가지게 된다.

모란이 똑똑 떨어져버린날 3

[모라니 똑똑 떨어져버린날]

/ / -, -

3행에서 역시, [모라니]는 이 시에서 ‘모란’이라는 대상이 초점이 아닌
듯 흘러가고, [똑똑]에서 파열음 초성, 파열음 종성, 파열음 초성, 파열음 종
성의 거듭된 조음이 바로 다음에 이어지는 [떨러져버린날]의 파열음 초성
/ㄷ/까지 연결되면서 [모라니]와 변별되는 흐름을 유도한다. 그러나 이내
파열음들의 무거운 연속 이후 [떨러져버린날]이 하나의 호흡으로 흐르듯이
읽힌다. 그러나 이 흐름은 [모라니]의 그것과는 다시 차이가 나는데, 유성
음 종성 /ㄴ/과 초성 /ㄴ/이 만나는 순간 울림을 통해 흐름 자체가 지연의
방식으로 지속됨으로써 미묘한 변화를 만들어내기 때문이다. 중요한 것은
이러한 변화들이 그 내용의 비극성에서도 불구하고 2행에서의 흐름의 움직
임을 극단적으로 동요시키지 않는다는 점이다. 그것은 [똑똑]의 파열음들
이 형성하는 지연을 [떨러져버린날]의 첫 소리로까지 연결시킨 뒤 자연스
럽게 해소되게 만들면서 행의 마지막에 다시 한 번 지연을 발생시킴으로써
행 전체의 균형을 맞추고 있기 때문이다. [똑똑]과 [떨러져버린날]은 서로
의 비극성을 강화하면서도 균형을 이룸으로써 미약하게 지속되는 운동의
상태를 뒤돌아버리지 않는다. 그만큼 모란이 똑똑 떨어져버린 날은 말하는
자를 두렵게 할 ‘아직 일어나지 않은 사건’도, 완전한 체념의 상태에 도달하
게 한 ‘이미 일어나버린 사건’도 아닌, 어떤 항시적인 상태를 환기한다.

나는 비로소 봄을여흰서름에 잠길테요 4

[나는 비로소 보물여흰서르메 잠길테요]

- , - - ○ -,

4행은 [비로소]의 ‘ㄱ’ 모음으로 흐름의 폭을 작게 집중시킨 후 [보물여
 흰서르메]를 단번에 내지르는데, 이때 ‘봄’과 ‘름’의 유성음 종성인 /ㄹ/은
 이어지는 모음의 초성으로 연독되면서 흐름의 지연을 부각시키지 않는 방
 식으로 발현된다. 이중모음 /ㄱ/와 유성음 종성 /ㄹ/이 실천되는 [여흰]은
 [보물여흰서르메]의 흐름의 굴곡을 주는 듯, 그러나 [보물]과 [서르메라는
 흐르는 소리들로 둘러싸여 그 효과가 감해진다. 그리하여 [보물여흰서르
 메]는 그 내용의 깊이에도 불구하고 큰 운동성을 환기하지 않은 채로 지나
 가버리고, 오히려 [잠길테요]에서 급격하게 그 속도가 늦춰진다. 비음 종
 성 /ㄹ/, 파열음 초성 /ㄱ/, 유음 종성 /ㄹ/, 파열음 초성 /ㄷ/이 연속적으
 로 영향을 주고받으면서 흐름의 지연이 [잠길테요] 전체를 지배하게 되기
 때문이다. 이렇게 흐름이 좁아지고, 서두르고, 그 속도감이 급격히 늦춰짐
 으로써 이 행은 말하는 자의 내면의 잔잔함이 크나큰 움직임의 새기고 있
 는 잔잔함을 보여준다. [보물여흰서르메]의 서두른 진행은 이 사건이 아
 무리 항시적일지라도 무너지는 것은 아니라는 것을, [비로소]는 그 무게를
 견뎌내는 말하는 자의 내면의 태도를, 그럼에도 불구하고 [잠길테요]는 이
 상태의 지속 속으로 잠기기를 멈추지 않는 그 내면의 역설적 잔잔함 자체
 를 드러낸다.

五月어느날 그하로 무덥든날 5

[오위러느날 그하로 무덥든날]

— / -, —

마찬가지로 5행 [오위러느날 그하로 무덥든날]의 [무덥든날]은 비음 초
 성 /ㄹ/, 파열음 초성 /ㄷ/, 파열음 종성 /ㄷ/, 파열음 초성 /ㄷ/, 비음 종
 성 /ㄹ/, 비음 초성 /ㄹ/, 유음 종성 /ㄹ/의 연속으로 흐름의 지연이 연속

적으로 실현되면서 속도를 늦추는 효과를 가진다. 그리하여 ‘오월 어느 날 그 하루’는 기억되어야 할 ‘사건 당일’이 아니라 항시적인 ‘하루들’을 암시하고, 그 하루들을 지배하는 ‘무더움’이라는 양태가 5행의 전체를 지배하게 된다.

떠러져누은 꽃잎마저 시드러버리고는6

[떠러져누은 꾀님마저 시드러버리고는]

- -, -,- -

6행 [떠러져누은 꾀님마저 시드러버리고는]에서도, [꾀님마저]가 파열음 초성, 비음 종성, 비음 초성, 비음 종성, 또다시 비음 초성의 연이은 조음으로 이 행의 흐름에 지연을 발생시키는 효과를 갖는다. 그러나 이 행에서는 [꾀님마저]에서 지연이 일어난다고 해서 ‘꽃잎’의 가치를 부각시키는 방식으로 작동하지 않는다. 오히려 [꾀님]의 지연에 뒤따라 그 무게감을 다시 해소하는 [마저]가 [꾀님]의 지연 효과의 연장 속에서 역설적으로 의미의 집중을 발생시킴으로써, ‘꽃잎마저’ 어떻게 되어버리고 말았는지를 불러들이는 힘을 갖게 된다. 그로써 두 가지 효과가 발생한다. 첫째로 지연 없이, 무게감이 없는 듯이 흘러간 [떠러져누은]이 소급적으로 명확한 이미지로 환기된다. 둘째로 [시드러버리고는]이 마찰음 초성 /ㄷ/의 바람 새는 소리로 시작하여 파열음과 유음이 뒤엉켜 있음에도 지연이 발생할 새 없이 진행되어, 마지막 종성 /ㄴ/에 가서야 겹쳐진 울림들을 한 번에 풀어내듯 여운을 형성하는 가운데 [떠러져누은 꾀님마저]의 이미지를 최종적으로 결정하게 된다. 이로써 ‘떨어져 누운 꽃잎마저 시들어버리고만’ 이 ‘무더움’의 ‘하루들’의 이미지가 1행부터 6행까지의 흐름 전체를 진동시키게 된다. 그러므로 다음과 같은 7행이 다가온다.

천디에 모란은 자최도없어지고 7

[천디에 모란은 자최도업서지고]

-, - , ,

7행은 마찰음 초성 /ㄷ/, 비음 종성 /ㄴ/, 파열음 초성 /ㄷ/의 연속과 파찰음 초성 /ㄷ/이 조음될 때 지연을 발생시킨다. 하지만 앞의 지연은 [천디]에 따르는 [에 모란은]을 통하여 자연스럽게 해소되고, 뒤의 지연이 야기하는 흐름 자체의 긴장은 역시 [자최]라는 강한 조음과 종성 /ㄷ/이 발생시키는 순간적 지연이 [서지고]를 거치면서 자연스레 완료가 된다. 그로써 [천디에 모란은 자최도업서지고]는 특별한 지연 효과를 강조하지 않으면서 진행된다. 이 미묘한 운동성은 이미 1행의 [모라니 피기까지는]의 그것과 같이 없다는 점이 중요하다. ‘떨어져 누운 꽃잎마저 시들어버린’이 ‘무더운 날’의 항시성은 앞의 행들을 진동시키는 동시에 이어지는 7행에 항시적 긴장을 부여한다. 앞의 행들이 긴장을 해소시키지는 않으면서도 극단적이지 않은 운동성을 차곡차곡 쌓아왔다면, 6행 이후에 그 미묘한 운동성은 긴장 자체로서의 그것이 된다. 그리하여 ‘천지에 모란은 자최도 없어지는’ 그 ‘사라짐’의 양태, 이미 사라진 것도 앞으로 사라질 것도 아닌 무한한 항시성을 지배하는 양태 자체가 이 행의 내용이 된다. 긴장의 항시성 속에서 언어는 눈에 띄게 지연되지 않고도 그 자체로 움직임의 형상이 된다.

빠쳐오르든 내보람 서운케 문혀졌느니 8

[빠쳐오르든 내보람 서운케 문혀전느니]

/ - ○ -, - -,-

8행에서 [빠쳐오르든]은 파열음 /ㅃ/과 마찰음 /ㅈ/을 연속적으로 실천시킴으로써 [빠쳐]에 거의 지연으로 느껴지지 않을 정도의 중지를 강하게 발생시키고 [오르든]을 통해 흐름을 빠르게 끌어당기지만, 이내 [내보람]의 종성 /ㄹ/에 이르러 그 속도감을 갑작스럽게 공간감으로 전환하게 된다. 그러나 이때의 울림으로서의 공간감은 흐름을 충분한 정도로 지연시키지 않는데, 바람이 새도록 만드는 마찰음 초성 /ㅅ/으로 이어지기 때문이다. [내보람]에서 충분히 실현되지 않은 흐름의 지연은 오히려 [서운케]에서 구현되는데, 비음 종성 /ㄴ/과 강한 파열음 초성 /ㅋ/의 지연 효과는 [문허전느니]의 비음 초성 /ㄴ/에까지 이어져 충분하게 실천되기 때문이다. 그러나 의미의 강조는 역설적으로 [서운케]가 아니라 그에 뒤따르는 [문허전느니]에 부과된다. [서운케]의 지연에 비해 [문허전느니]는 지연 없이 진행되는데, 그 진행은 비음 초성 /ㄴ/, /ㄴ/, 비음 종성 /ㄴ/, 마찰음 초성 /ㅎ/, /ㅈ/이 차분히 이어지면서 울림과 새어나움이 자연스럽게 운동성을 발현시키면서 흐르기 것이어서 오히려 인상적인 지연의 실천보다 운동성을 더 발휘하게 되기 때문이다. 이는 6행과 7행에서 행 전체에 부과되었던 긴장 자체로서의 미묘한 운동성이 이전 행들과 같은 긴장을 품은 운동성으로 돌아갔다가 다시금 회복되는 흐름을 보여준다. 그것은 이 시를 형성하고 있는 그 항시성, ‘무너진 상태’의 양태 자체 속으로 ‘잠김’으로써 그것을 견디는 힘은, ‘무엇인가가 무너졌다’는 것을 기억하고 ‘무너진 그것’의 회복을 ‘기다리’게 하는 ‘빨쳐오르던 내 보람’, ‘모란’, ‘내 봄’에 대한 모종의 강박에서 나오기 때문이다. 변화하지 않는 항시성 속에서 생존하기 위해서 말하는 자는 ‘잃어버린 것’, 곧 ‘기다릴 것’을 거듭 발견해내는 정신적인 실천을 스스로에게 요구한다. 그것은 이 항시적 양태가 언젠가 변화할 것이라는 희망이나 기대의 발현도 아니고, 그것에 대한 증오나 혐오도 아니며, 단지 그것을 살아내야만 하는 자의 생존 방식이다. 그리고 이 실천

은 반드시, 거듭해서 수행되어야만 한다.

모란이 지고말면그뿐 내 한해는 다가고말아.....9
[모라니 지고말면그뿐 내 하내는 다가고마라]
-, - , - , , , , ,

9행 [모라니 지고말면그뿐 내 하내는 다가고마라]는 ‘모란이 지는’ 사건이 단 한 번 일어난 것처럼 느껴질 때에 화자의 태도가 어떻게 진행되는지를 보여준다. [모라니 지고말면그뿐]에서 유성음 종성과 파열음 된소리 초성의 연속 속에서 발생하는 지연 효과는 ‘모란이 지고말았다’는 사건을 받아들이듯 흐름의 지연이 야기하는 미묘한 긴장을 오히려 운동성의 미약함으로 전환시키며, 파열음과 비음 초성들의 연속에도 불구하고 [다가고마라]는 유사한 모음의 실천 속에서 긴장감을 소실하게 된다. 그럼으로써 9행은 갑작스럽게, 그러나 당연스럽게도 다음과 같은 10행을 불러들인다.

三百예순날 하냥 섭섭해 우웁내다. 10
[삼백예순날 하냥 섭서패 우웁내다]
○○ --, - ○ / , ○,

10행은 행 전체가 흐름의 지연을 계속해서 발생시켜 지연 자체를 지속하는 양태를 보여준다. 올림의 정도가 큰 비음 종성 /ㅁ/과 /ㅇ/이 거듭 등장하고, ‘하냥’에서는 비음 초성 /ㄴ/, 이중모음 /ㅑ/와 비음 종성 /ㅇ/이 결합하여 한 음절 전체를 극단적 지연의 공간으로 만들고 있다. 이는 이어지는 /섭서패/에서는 스타카토처럼 매 음절 흐름의 중지의 지속과 개방, 다시 중지, 지속, 개방을 거듭하면서 지연을 연장시키는 방식으로, 다시 /

우웸내다/에서는 유성을 중성 /ㅁ/에 따라오는 초성 /ㄴ/의 울림을 통해 지연을 겹쳐 발생시키는 방식으로 계속된다. 이로써 [삼백예순날 하냥 섭서패 우웸내다]는 한 음절 한 음절 꺾꺾 누르듯이 천천히 발화되고, 이로써 이 행은 ‘흐름’이 아니라 ‘고임’의 느낌을 만들어내게 된다. 8행에서 ‘서운케 무너졌다’고 말해진 사건은 여기에서 ‘삼백 예순 날 하냥 섭섭해 우는’ 단일 행위의 무한한 지속성으로 전환되어버리며, 그 가운데 이제 ‘항시성’은 ‘잠길테요’라고 말할 수 있는 것이 아니라 ‘이미 잠겨버린’ 것으로만 감각되게 된다. 즉, 말하는 자는 섭섭해 우는 상태로 삼백 육십 날을 사는 자로서 말하는 자가 될 수 있을 뿐인 것이다.

모란이 피기까지는 11

[모라니 피기까지는]

, , , , -

그리하여 11행에서 말하는 자는 다시 [모라니 피기까지는]을 불러들어야만 한다. 그러나 [삼백예순날 하냥 섭서패 우웸내다]는 이 11행의 [모라니 피기까지는]을 1행의 그것과는 다른 것으로 만든다. 이 [모라니 피기까지는]은 ‘단 하나의 모란은 이미 졌다’는 10행의, 지연이 지연을 불러들이는 높이로부터 다시 흐름을 만들어 내기 위한 언어의 실천이다. 그러므로 이 행의 소리의 흐름은 1행보다 조금 더 느리게, 한 음절 한 음절을 음미하는 방식으로 변화한다. 10행의 ‘고임’으로서의 지연을 기억하면서 동시에 새로운 언어로 나아가는 것으로서, ‘모란은 핀다’는 11행의 언어는 최종적으로 귀결되는 지점 없이 ‘모란은 핀다, 모란은 진다’로 실천된다. 그러므로 그것은 지연되고, 그러나 ‘고임’ 없이 ‘흐름’을 다시 가능하게 한다. 마지막 행인 12행은 그런 의미에서 2행과 다르게 말해진다.

나는 아즉 기둘니고잇슬테요 찰난한슬픔의 봄을 12

[나는 아즉 기둘니고이쓸테요 찰난슬픔의 봄]

- / -, -, -, -, - -, -

[나는]의 올림은 [아즉]의 파열음 종성 /ㄱ/에 의해 조음의 중지애 가까운 지연으로 이어진다. 그 직후, 2행과 다르게 [기둘니고이쓸테요]가 하나의 호흡으로 조음되는데, 여기에서 2행과 언어의 흐름이, 그리고 의미의 흐름이 달라진다. 2행에서는 [기둘니고]와 [이쓸테요] 사이에 띄어쓰기에 의한 비-의식적 지연이 발생하였다면 12행에서는 그렇지 않아서, [기둘니고]의 ‘유음 종성+비음초성’과 [이쓸테요]의 ‘마찰음 된소리 초성+유음 종성+파열음 초성+이중모음’이 [기둘니고이쓸테요]라는 하나의 작은 흐름 속에서 굴곡을 구성하기 때문이다. 그러므로 이제 부각되는 것은 ‘기다림’이라는 상태만이 아니라 ‘기다리고 있을테요’라는 언어화된 실천 자체가 지속되는 양태가 된다. ‘모란이 피어야 하기 때문에’ 기다림이 발생하는 것이 아니라, ‘기다리고 있음’을 발생시킴으로써 모란이 필지도 모를 공간을 구성해내는 것이다. 그때에만 ‘봄’은 [찰난슬픔의] 봄일 수 있다.³⁵

[찰난슬픔의]는 유음 종성 /ㄱ/과 비음 초성 /ㄴ/의 올림의 겹침, 연속된 비음 실현으로 인한 올림의 연장, 유음 종성 /ㄱ/과 파열음 초성 /ㅍ/이 발생시키는 다른 방식의 지연의 연속, 이 파열음과 /ㅁ/라는 비음과 이중모음의 결합으로 이루어진 음절의 연속적 실천이 다시 발생시키는 다른 방식의 지연. 이러한 방식으로 지연을 거듭 발생시키면서 10행을 기억하고, 그러면서 동시에 /ㅁ/과 /ㅇ/ 대신 /ㄴ/과 /ㄹ/의 발현을 통해 10행을

35 11행과 12행에 대한 이러한 해석은 이 행들이 1행과 2행의 ‘반복’으로부터 ‘변화’를 이끌어낸 것이라는 기존의 해석들과는 다르다. 본고의 해석은 유사한 언어 구조의 반복이 아니라 동일한 언어가 스스로를 갱신하는 방식으로 실천되는 양태 자체에서 근거를 찾고 있다는 점에서 그러하다.

넘어선다. 그러므로 이제 ‘봄’은 ‘찬란한 슬픔’의 봄이 되고, 이제야 ‘봄’은 ‘기다려야 할 것’이 아니라 ‘기다리고 있겠다’는 언어의 실천과 함께 생성되는 새로운 가능성 자체가 될 수 있는 것이다. 이러한 방식으로 12개 행들 각각의 음성적-의미적 발현과 그것이 서로 상호작용하며 축적되어 마지막 행에 도달했을 때에, 『모란이 피기까지는』 시 전체는 하나의 ‘찬란한 슬픔’으로 통째로 고양된다.

『모란이 피기까지는』은 이처럼, 음가들의 상호작용이 속도감의 끊임없는 변화를 발생시키는 양태 자체로서, 그리고 그 변화 자체가 시의 의미 구조의 변화와 동시적으로 발생하는 현장 자체로서 다시 읽힐 수 있다. 이때 영랑 시 언어의 리듬은 규칙이나 운율로 환원될 수 있는 것이 아니라, 이분법화, 통제화 되기를 거부하는 언어의 자연스러운 흐름 자체로서 사유된다. 이 리듬의 느낌은 결국은 우리말이 가질 수 있는 언어 자체의 리듬 가능성에서 나오는 것이다. 리듬 연구에 있어 영랑이 계속해서 중요하게 다루어져야 한다면, 그것은 그가 한국어를 리듬감 있게 ‘사용’했기 때문이 아니라, 시작(詩作)이라는 하나의 언어 실천을 통해 한국어의 자연스러운 리듬을 ‘발생’시켰기 때문일 것이다.

5. 결론 - 리듬을 ‘감각’하기

본고는 김영랑 시 언어 분석을 통하여, 시의 리듬이 특정한 ‘자질’들의 반복 구조에 의해 만들어지는 것이 아니라 언어의 매순간의 음성적 실천 자체에서 항시적으로 ‘발생하는’ 것임을 보이고자 했다. 논의 과정에서 첫째로 ‘리듬’의 어원으로 돌아가 사유하고자 했고, 둘째로 풍물굿에서 가락이 변주되는 방식을 참고하였다. 이는 ‘개념화 이전’으로 돌아가 리듬의 기

원적 의미를 찾으려는 것도, 한국의 ‘전통’ 속에서 리듬이 실천되어온 방식을 한국 시 리듬의 기원으로서 발견하려는 것도 아니라, ‘흐르는 양태’가 규칙화, 정형화되지 않은 가운데에서도 ‘리듬’으로 발현될 수 있다는 것을 보이기 위한 것이었다. 리듬을 사유하는 본고의 이러한 입장은 김영랑의 시 언어에서 언어의 음성적 진행 자체가 음가들의 자연스러운 상호작용을 통해 비규칙적이거나 충분히 역동적인 움직임, 흐름으로서의 리듬을 발생시킨다는 것을 보이는 작업으로 이어졌다. 그 연장선상에서 본고는 시 「모란이 피기까지는」의 음성적 진행이 각 행들의 의미와 긴밀히 연결되면서 시행들 간의 상호작용을 추동하고, 그로써 시 전체가 하나로써 고양되도록 하는 양상을 살펴보았다. 바로 이 고양 속에 언어 자체의 리듬으로서의 실천이 동반되어 있다는 것이 본고의 결론이다.

반복과 변주로서 사유되어온 리듬을 ‘흐름’이라는 움직임의 양태로 재사유하려는 본고의 작업은, ‘리듬’이라는 개념뿐만 아니라 그 개념의 효과로서 ‘반복과 변주를 알아차리는’ 것으로서 안착된 ‘리듬을 감각하는 방식’ 자체를 해체할 수 있어야 한다는 어려움을 마주하고 있다. ‘흐름’은 실체화되는 순간 자연스러운 양태로서의 성질을 잃기 때문에 유형화, 형식화를 지양해야만 하고, 바로 그렇기 때문에 ‘논증적으로’ 설명되기 어렵다. 그리하여 ‘언어의 흐름 자체로서의 리듬’은 ‘김영랑의 리듬은 이러한 특성을 지닌다’라는 구체적인 명제들과 ‘그의 시의 리듬은 후기로 진행될수록 퇴행한다’는 판단의 틀을 정면으로 비판하는 ‘사유의 틀’로 기능하지 않는다. 그러나 바로 그렇기 때문에 그것은, 시를 주어진 형식으로서 읽는 것이 아니라 형식을 만들어내는 언어의 결속들로 읽을 수 있게 한다. 그리고 그로써, ‘이상화(理想化)’된 틀을 기준으로 삼음으로써가 아니라 끊임없이 변화하는 방식으로 스스로를 주장하는 언어의 자기갱신 방식에 참여함으로써, 시를 읽는 행위를 통해 시의 언어를 발화하는 독자는 ‘리듬은 무엇이다’라

는 ‘명제’의 방식을 넘어 자연스러운 흐름 그 자체로서의 리듬을 ‘감각’할 수 있게 될 것이다. 그리하여 오늘날의 우리는 ‘자유시의 리듬’이란, 시의 언어를 끊임없이 결속하고 갱신하며 흘러가는 ‘자연스러운 흐름의 무-규칙적 운동성’의 실현 자체라고 말할 수 있을 것이다. ‘자유’의 ‘이상’이란 ‘자유’ 그 자체일 것이기 때문이다.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 김억, 『朝鮮心を 背景삼아—詩壇의 新年을 마즈며』, 『東亞日報』, 1924.1.1.
——, 『프랑스 詩壇』, 박경수 편, 『김억 전집』 5, 한국문화사, 1927.
김영랑, 『後記』, 『朴龍喆全集』, 동광당서점, 1939(<http://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1924010100209214002&editNo=1&printCount=1&publishDate=1924-01-01&officeId=00020&pageNo=14&printNo=1221&publishType=00020>).
주요한, 『노래를 지으시려는이에게 1』, 『조선문단』 창간호, 1924.

2. 논문

- 권유성, 『1920년대 내재율 개념의 수용과 정착 과정 연구』, 『어문학』 120, 한국어문학회, 2013.
김현숙, 『농악에서 채보와 분석의 문제』, 『한국음악연구』 9, 한국국악학회, 1991.
박슬기, 『한국 근대시의 새로운 리듬론, 리듬 음성중심주의를 넘어서—주요한의 『불노리』에서의 내면과 언어의 관계』, 『한국시학연구』 36, 한국시학회, 2013.
양병호, 『김영랑 시의 리듬 연구』, 『한국언어문학』 28, 한국언어문학회, 1990.
양순임, 『한국어 음절 말 폐쇄음에 대한 음향 및 청각 음성학적 연구』, 『한글』 269, 한글학회, 2005.
윤여탁, 『시의 창작과 수용에서 형식과 내용—김영랑 시의 개작(改作) 과정을 중심으로』, 『선청 어문』 33, 서울대 국어교육과, 2005.
이용식, 『호남좌도농악의 호호굿 가락에 관한 음악적 연구』, 『호남문화연구』 53, 전남대 호남학 연구원, 2013.
이중수, 『풍물 굿 장단에서 박의 리듬구조와 수리체계—천부경의 삼계사상과 연관 지워』, 『민족 미학』 10-2, 민족미학회, 2011.
장보미, 『김영랑 시의 『모란이 피기까지』의 음성적 특징 분석』, 『한국시학연구』 37, 한국시학회, 2013.
장철환, 『1920년대 시적 리듬 개념의 형성 과정』, 『한국시학연구』 24, 한국시학회, 2009.
——, 『김영랑 시의 공명도(共鳴度, sonority) 분석』, 『국어국문학』 163, 국어국문학회, 2013.
——, 『정지용 시의 템포—호흡 마디 분절의 변조를 중심으로』, 『현대문학의 연구』 53, 한국문학연구학회, 2014.
조성문, 『김영랑 시의 음운론적 특성 분석』, 『동아시아 문화연구』 47, 한양대 동아시아문화연구소, 2010.
조창환, 『김영랑 초기시의 율격과 형태—『영랑시집』을 중심으로』, 『한국시학연구』 10, 한국시학회, 2004.
조준영, 『『성무애락론』과 『악기』의 논의를 통해 본 풍물굿 악기 성음의 미학』, 『한국음악사학보』

43, 한국음악사학회, 2009.

홍승진, 『김영랑 시의 음수율과 시학적 의미—『모란이 피기까지는』을 중심으로』, 『한국문예비평 연구』 47, 한국현대문예비평학회, 2015.

에밀 벵베니스트, 『언어 표현에 나타난 ‘리듬’의 개념』, 김현권 역, 『일반언어학의 여러 문제』 1, 지식을만드는지식, 2012.

3. 단행본

김영랑, 허윤희 주해, 『원본 김영랑 시집』, 깊은샘, 2007.

양진성, 오광열 외, 『자료집』 I, 호남좌도풍물굿, 1990.

유승우, 『한국 현대 시인 연구』, 국학자료원, 1998.

이호영, 『국어 음성학』, 태학사, 1996.

4. 기타

임실필봉농악보존회, ‘필봉굿 가락보’, [http : //pilbong.co.kr/pilbong/music.php](http://pilbong.co.kr/pilbong/music.php).

Reconsideration of the Concept Rhythm and Rhythm of Kim Yeong-rang's Poetry

Focusing on Poems of the First Half of 1930s

Hong, Sunghee | Yonsei University

This study explores rhythm of poetry as irregular, non-segmental aspect of flow of interacting phonetic values, examining Kim Yeong-rang's poetry in the first half of 1930s. Rhythm has been studied as what is 'formed' through the 'repetition' of particular syllables or specific unit of sounds. As the structure of thought of 'repetition and variation' segments undividable continuation of phonetic sounds and formalizes oppositive relationships between those segments, rhythm has been considered as a matter of regulation and set pattern. However, it is important to consider that, as a poem is a body of solidarity of interacting sounds of its language, rhythm of poetry is generated in its natural phonetic performance of language before it is consciously recognized as a definite form. This study shows that rhythm is in natural what is sensed within the irregular but continual movement of articulation by examining the etymology of 'rhythm', the unconstrained variation of rhythm in Korean traditional music called "Pungmul", and the impressive performance of language in Kim Yeong-rang's poetry. Analysing lines in diverse poems of Kim Yeong-rang and the whole poem called 'Morani pikikkajineun', this study will show the rhythm of language itself as the aspect of flow of interacting articulations effectively meets the structure of meaning raising the poem as a whole.

Key words : rhythm of language, aspect of flow, interactions between phonetic values, manifestation of final consonant, Kim Yeong-rang, 'Morani pikikkajineun', sensing rhythm

논문 접수일 : 2016.0.00 심사기간 : 2016.0.00~0.0 게재확정일 : 2016.0.00