■ 민족문화연구 제98호(2023.02.28.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.509-538.
http://doi.org/10.17948/kcs.2023..98.509

해방기 박영종의 동요・동시 작법론 연구*
—박영종의 동요집과 평론을 중심으로—

김종헌(金鍾憲)**

목 차

1. 문제제기
2. 박영종 동요의 문학적 배경과 아동관
3. 개작 과정에서의 동요・동시 장르 인식
4. 결론

국문초록

이 글은 해방기에 박영종이 발표한 동요집과 평론, 해설을 견주어 읽음으로써 그의 동요관을 살피는 것이 목적이다. 해방기에 발행한 『박영종 동시집』, 『초록별』, 『현대동요선』 등에 발표한 그의 작품과 여러 잡지에 발표한 해설과 선평 등을 확인한 결과 그는 무리하게 글자 수를 맞춰 넣는 것은 부정하면서 '자연스런 리듬'을 강조하였다. 즉 음수의 정형은 부정하고 음보율은 그대로 수용하였다.

한편 이들 자료에서 박영종의 동요관과 창작의 태도도 확인할 수 있다. 그 대강의 요지는 동요가 어린이 노래의 연장이고 따라서 동요에 사용되는 언어는 율동적인 리듬을 살려내야 한다는 것이다. 즉 그는 동요를 대상에 대한 글쓴이(작가)의 느낌을 전달하는 매체 기능으로 보았다. 이런 인식은 근대의 표상인 개인의 정서를 드러내는 동시로 나아가는데 한계로 다가왔다. 실제로 그의 동요는 놀이와 풍습을 시적 대상으로 하여 어린이의 귀여움과 추상적인 집단 정서가 드러난 작품이 많았다.

이러한 그의 동요관에 변화가 나타난 것은 1949년 평론 「童謠 敎材論」이다. 여기서 박영종은 동요과 동시 그리고 아동작품을 구분한다. 이상을 요약하면 리듬은 동요의

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2021S1A5B5A16077741)
** 대구교대 연구교수.

재미를 만드는 수단이고, 내면의 서정은 동시의 근간이라는 논리이다. 이런 그의 인식 때문에 그는 동요와 시를 넘나들면서 요적인 동시를 창작하였다. 따라서 박영종이 1937년에 동시로 넘어오는 전기를 마련하였다는 이재철의 평가는 수정되어야 한다.

주제어: 해방기, 박영종, 동요, 동시, 리듬, 음수율, 음보율.

1. 문제제기

박영종은 계급주의 아동문학이 성행하고, 동요·동시 논쟁이 벌어지던 1930년대에 등단하였다. 그는 『어린이』(1934.6)에 「통·딱딱·통·짝짝」을 '창동(彰童)'이라는 필명으로 발표하였고, 같은 해 『신가정』(1934.6)에도 「제비마중」이 당선된다. 소년문사로서 등단한 이후 1939년에 『문장』에 시를 추천받았다. 그런데 그는 지속해서 동요와 그 해설을 잡지에 발표하면서 동요의 정형률 탈피를 고민했다. 많은 평론이나 선평의 제목에 '동요'란 용어를 사용하였고[1], 그때마다 '자연스런 리듬'을 강조하였다. 해방기에 그가 쓴 동요작법과 감상평(선평) 등에서 그의 리듬에 대한 인식을 살펴 볼 수 있다. 당시 동요의 리듬에 대한 박영종의 생각은 전래동요의 정형(4·4조)을 수용하면서도 벗어나는 것이었다. 이것은 그의 동요관이라 할 수 있는데, 「동요 짓는 법 1-11」에 잘 나타나 있다. 동요는 글쓴이가 느끼듯이 읽는 사람이 느껴지도록 표현하는(「동요 짓는 법 2」) 것이며, 무리하게 글자 수를 맞춰 넣을 필요가 없고 숨 쉬는 대로 박자의 자연스러움(「동요 짓는 법 5」)이 있어야 한다는 것이 그것이다. 그러면서 느낌에 꼭 맞는 말(「동요 짓는 법」 7)을 사용할 것을 주문한다. 즉 박영종이 정의한 동요는 '느낌을 가장 적합한 단어를 사용하여 박자(리듬)을 살려 표현한 것'이다. 실제로 그의 많은 작품은 시어 반복과 문답법 등으로 리듬을 유지하고 있다.

그런데 이재철은 박영종의 동요가 "1937년을 전후하여 박영종(朴泳鍾)·

1) 박영종은 해방 직후에 동요·동시 작법과 선평(감상평)을 잡지와 일간지에 발표한다. 「동요 짓는 법(童謠作法)」(『주간소학생』 11회, 1946.2-4), 「명작감상 동요 독본」(『아동』 7회, 1946,4-1948,4), 「동요 맛보기」(『소학생』 8회, 1948.9-1949.6), 「동요를 뽑고 나서」(『소학생』 64호-75호, 1949.1-1950.2), 「동요 교재론」(『새교실』 제2권, 1949) 등이 대표적이다.

김영일(金英一)이 시도한 자유시론이 동요에서 동시로 넘어오는 획기적인 전기를 마련하였다"[2]고 평가하였다. 또 장정희도 「박목월의 미발굴 동시 연구」에서 "1935년까지는 7・5조, 4・3조 정형률을 즐겨 사용하지만, 1936년부터 과감한 동시형의 모색이 나타난다"[3]고 평가하였다. 이러한 평가는 성급한 단정이다. 박영종이 동요작법과 선평을 통해서 동요의 리듬을 지속적으로 고민한 것은 사실이지만, 동요와 동시, 그리고 아동작품(아동시)에 대한 장르를 구분한 것은 1949년 발표한 「동요 교재론」[4]에서다. 여기서 그는 해방 직후와는 달리 외적 리듬을 중요시한 동요에서 벗어나 질적으로 변화할 것을 요구한다. 그리고 1960년대 초에 발표한 「동요 동시의 지도와 감상」에서[5] 보다 분명하게 정의한다. 따라서 박영종이 1937년 경부터 "정형의 굴레를 완전히 벗어던지고, 형식상 성인문학의 자유시와 같은 명실상부한 동시들을 발표하기 시작"[6]했다는 이재철의 평가는 성급함이 있다.

동요에서 동시로의 이행은 그 형식의 변화보다 내용과 정서의 변화가 선행되어야 한다. 즉 아동 개인의 정서보다는 민족적 집단 정서를 노래하던 전래동요의 그것에서 벗어나면서 개별 아동의 정서가 나타날 때 근대 자유동시의 개념을 이야기 할 수 있다. 그러나 박영종의 일부 동요에 나타난 리듬의 변화를 자유동시로의 이행으로 단정하는 것은 무리가 있다. 따라서 박영종의 동요관을 시기별로 밀도 있게 확인할 필요가 있다. 지금까지 선행연구[7]가 박영종 동요・동시의 특징을 상당 부분을 밝혔지만, 일제강점

2) 이재철, 『(개고판)아동문학개론』, 서문당, 1992. 126-127면.
3) 장정희, 「박목월의 미발굴 동시 연구」, 『한국문학과 예술』 18, 274면.
4) 박목월, 「童謠 敎材論」, 『새교육』 제2권 제5・6합호, 조선교육연합회, 1949.9.
5) 박목월, 「童謠 童詩의 指導와 鑑賞」, 『兒童文學의 指導와 鑑賞』, 대한교육연합회, 1962. 이 글에 나타난 박목월의 동요・동시관 역시 해방기의 그것과 대동소이하다. 즉 동요는 감정을 밖으로 구을리는 노래(가락)로 생각을 펼친 것이고, 동시는 내면적인 감정의 흐름이나 미묘한 정서의 움직임을 節奏感 있게 표현한 것이라는 인식이다. 여전히 리듬을 중시하면서 그 감정을 안으로 모으면 동시, 밖으로 굴리면 동요라고 정의하였다.
6) 이재철, 앞의 글. 126-127면.
7) 지금까지 박영종에 대한 논문은 다음과 같다. 이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978; 김용희, 「박목월 시 연구」, 경희대 석사학위논문, 1985; 김은전, 「박목월의 동시」, 『선청어문』 16(1), 서울대 국어교육과, 1988; 류해숙, 「박목월 동시 연구」, 『청람어문학』 6(1), 청람어문교육학회, 1991; 최용석, 「박목월의 초기 아동시의 특성 고찰」, 『우리문학연구』 16, 우리문학회, 2003; 노여심, 「박목월과 이오덕의 동시관 비교 연구」, 진주교육대 석사학위논문, 2003; 최명표, 「박목월의 동시적

기 소년문사부터 동요작가로 또 동요 평론가로 활동했던 해방기까지 그의 작품과 해설을 총체적으로 살피지 못했고, 더구나 그의 동요 작법을 바탕으로 동요·동시론을 파악하지는 못했다.

해방 직후 박영종이 발표한 동요집은 『박영종 동시집』(조선아동회, 1946.6), 『초록별』(조선아동문화협회, 1946.10), 『현대 동요선』(한길사, 1949.3)[8] 등이다. 그런데 이들 동시집은 엄격한 의미에서 모두 선집에 해당한다. 『박영종 동시집』은 일제강점기에 여러 잡지에 발표한 작품을 가려서 발행한 것이다. 여기서 다시 26편을 골라 『초록별』에 한 번 더 수록한다. 이 중에서 또 14편을 선정하여 『현대 동요선』에 실었다. 결국 이 14편은 삼중으로 게재된 셈이다. 제목을 바꾸거나 문장 부호, 맞춤법 등 교정 차원의 수정도 있지만 개작 수준의 작품도[9] 있다.

짧은 기간에 세 권의 동시선집을 발행하면서 자선(自選)한 작품을 중복 게재하였고, 『현대 동요선』의 「발문」에서 "우리나라 동요의 전 역사를 걸어오면서 얼추 전부 걸어오면서, 내게 감동을 준 작품을 뽑아 모아, 나로서는 한 개의 총결산을 묶은 셈이다"라고 밝힌 만큼 이들 작품의 경향은 곧 박영종의 동요·동시관으로 이해해도 무방하다고 본다. 그래서 이들 작품을 그의 평론(작법과 선평)과 함께 견주어 읽으면 일제강점기부터 해방기까지 그가 동요에서 리듬을 어떻게 인식하고 동시와 차별화 했는지를 알 수 있을 것이다. 이로써 해방기 박영종 동시 작법의 특징과 동요·동시의 이론적 토대를 파악하고자 한다. 이는 박영종이 자유시인 박목월로 전환하는 계기를 규명하는 데 도움이 될 뿐만 아니라 한국아동문학사의 한 부분을 보완할 것으로 기대한다.

상상력 연구」, 『한국아동문학연구』 13, 한국아동문학학회, 2007; 한예찬, 「박목월 시에 나타난 동심 지향성」, 『동화와번역』 12, 건국대학교 동화와번역연구소, 2006; 김제곤, 「해방후 아동문학 '운문 장르' 명칭에 대한 사적 고찰」, 『아동청소년문학연구』, 5, 한국아동청소년문학학회, 2009; 김유진, 「이원수와 박목월의 동시론 비교 연구」, 『아동청소년문학연구』 9, 한국아동청소년문학학회, 2011.

8) 『현대 동요선』은 1949년에 박영종이 엮은 동요선집인데, 해방 이후에 그가 쓴 여러 해설 중에서 선별한 동요들이다. 전체를 19부로 나누고 윤석중, 윤복진, 박을송, 최수복, 조광길, 강소천, 박팔양 등의 작품 총 71편을 수록하였다. 이 중 박영종 자신의 동요가 14편 있는데, 모두 『박영종 동시집』과 『초록별』에 실렸던 작품이다.

9) 해방 직후 발행한 동시선집에 수록된 작품과 중복 게재한 현황은 부록으로 별첨한다.

2. 박영종 동요의 문학적 배경과 아동관

1) 윤석중 문학의 영향

박영종 동요의 시적 상황은 어린이의 놀이(「애기토끼」, 「토끼와귀」 등)와 동심과 리얼리즘의 복합적 상상으로 본(「이상한산골」, 「토끼방아찧는노래」 등) 일상들이다. 그 형식은 외형적 리듬을 갖추고 있다. 그의 이러한 동요관은 윤석중의 영향을 받은 것으로 보인다. 먼저 윤석중과의 작품 외적인 관계부터 살펴보자. 윤석중이 박영종을 안 것은 1934년경이다. 이때 윤석중은 『어린이』 편집 주간을 맡았는데 박영종이 '창동(彰童)'이라는 이름으로 투고한 「통·딱딱·통·짝짝」을 선(選)하여 『어린이』(122호)에 실었다.

> 내가 영종을 안 것은 1932년으로 그해 섣달지부터 어린이 종교 잡지 『아이생활』 독자 작품을 뽑게 되었을 때, 함경도 홍원이 공향인 강용율과 경상도 건천이 고향인 그가 한 묵음씩 동요를 지어 보내왔는데 눈에 띄는 작품이 없다가 1933년 봄에 방소파가 남기고 간 『어린이』잡지를 개벽사에 들어가서 내 손으로 꾸미게 되었을 때, 泳鐘이 보내온 「통딱딱 통짝짝」이라는 동요를 잡지 첫머리에 4호 활자로 짜서 두 면에 벌려 대문짝만하게 내 주면서 편지로 사귀게 되었다. (…) 그는 열일곱 살이었을 것이다. 뜻하지 않은 후대를 받은 泳鐘은 동요 창작에 몰두 하였고, 짓는 족족 나에게 부쳐 왔으며 연달아 잡지에 나게 되었다.[10]

윤석중의 회고이다. 동요의 제목을 '「통딱딱 통짝짝」'으로 기억한 오류가 있으나 박영종과 윤석중의 관계를 짐작할 수 있는 글이다. 소년 박영종이 이 잡지에 작품을 투고할 정도면 이미 이 잡지를 많이 읽고 동요 습작을 했을 것이다. 그 과정에서 박영종은 윤석중의 동요를 접했을 가능성이 크다. 윤석중은 1925년에 『어린이』에 「오뚜기」가 당선 된 이후 주요 필진으로 활동했기 때문이다. 그의 첫 동시집 『박영종 동시집』의 제호가 『윤석중 동요집』의 그것과 닮았고, 곧이어 낸 『초록별』을 윤석중이 주간을 맡았던 을유문화사에서 발행한 점, 그리고 『초록별』에 '새나라의 어린이—윤석중씨께 드리는 노래'를

10) 윤석중, 「그와의 사귐」, 『심상』, 1978.5, 12면.

별도의 장으로 편집한 것 등은 이를 뒷받침 한다.

또 윤석중의 제5동요집『초생달』의 발행 과정에서도 이들의 친분을 확인할 수 있다. 1946년에 나온 이『초생달』은 원래『새벽달』이라는 제목으로 1943년에 출간할 예정이었나, 윤석중이 동경에서 돌아와 금강산으로 들어간 뒤 사정이 여의치 않아서 발간이 미루어졌다. 그런데 박영종은 1943년 3월 경북 건천에서 있을 때 이미 이 동요집 해설을 써서 동경으로 보냈다. 그런가 하면 박영종은 1940년대 이후 동요 해설을 할 때 윤석중의 작품을 자주 인용하고 해설을 덧붙였다. 또 그는『현대 동요선』의「발문—지도하는 분에게」에서 윤석중의 동요에 나타난 리듬을 직접적으로 거론하였다. 즉 구전동요에서 벗어나 '예술적 새 동요'로 옮아오는데 가장 큰 공헌을 한 사람으로 윤석중을 꼽았다. 특히 윤석중의 '『잃어버린 댕기』는 그 자체가 시적 감동을 기조로 하는 동요시'라고 평가하면서 그의 동요가 전통적인 4·4조의 리듬에서 벗어난 점과 재치와 이야기를 중심으로 한 시적 경지에 있음을 비중 있게 평가하였다. 이는 해방 이후 박영종이 발표한 동요론의 주된 요지가 된다.

> 아기들의 천진한 사건(事件)을 늘 재치 있는 솜씨로 捕捉하는 교묘한 態度로, 그래서 그 동요 뒤에는 언제나 一脉의 이야기(事件)의 줄거리가 흐르고 있는 것을 쉽게 찾을 수 있을 것이다. 그러나 이런 윤석중 씨에 대한 윤복진 씨의 동요는 순전히 자연발생적인 자세로, 언제나 그것은 참으로 느껴 꾀꼬리처럼 읊었는 것이다. (중략) 惑은 筆者(박영종, 필자 주)와 같이 狹義의 兒童노래(童謠)의 자리를 떠나 詩的 넓은 두란 안에서 다시 童謠를 넘겨본 것이었다.[11]

윤석중의 동요와 윤복진의 그것을 리듬의 차이로 비교하면서 자신의 동요가 시적 경지에 있음을 언급한다. 그러니까 박영종이 생각하는 동요의 리듬은 자연발생적인 것에서 벗어나야 한다는 것이다. 이런 인식은 윤석중 동요의 특징을 평가한데서 잘 드러나 있는데, 전래동요의 가락에서 벗어나면서도 리듬을 유지하고 있고, 일상(놀이, 풍습 등)을 시적 대상으로 포착하였으며, 재치 있는 발상과 상상으로 이어지는 점 등을 꼽았다. 그런데 윤석중은

11) 박영종,「跋文—指導하는 분에게」,『現代 童謠選』, 한길사, 1949, 95-96면.

1927년에 발표한 「밤 한 톨이 떽떼굴」을 언급하면서 당시는 7·5조의 음수율만 벗어나도 '파격적인 동요'[12]라고 자평하였다. 이 말은 그가 '동시'를 의식하면서 전통적인 음수율을 파괴하고 음보율과 시어 반복, 그리고 문답법에 따른 리듬 등으로 전래동요과 구별되는 창작동요를 실험적으로 창작했다는 의미이다. "떽떼굴 굴러 나왔다./ 떽떼굴 굴러 나왔다.// 무엇이 굴러 나왔나?/ 밤 한 톨 굴러 나왔네"(「밤 한 톨이 떽떼굴」 1-2연)라는 동요에서 보듯이 4·4조의 정형은 벗어났지만 음보의 리듬은 살아있다. 윤석중은 이를 창작동요를 기본으로 삼았다는 것이다. 이것은 박영종이 말하는 리듬과 흡사하다. 박영종은 "우리의 걸음걸이에서 혹은 숨 쉬는 데서 박자가 자유스럽게 자연스럽게 울려오는"[13] 것을 동요의 리듬으로 이해하였다. 여기서 '숨 쉬는 데서 박자가 자유스럽게 자연스럽'다는 것은 음수율이 아닌 음보율의 의미이다. 그 외 윤석중의 동요에 나타난 재치 있는 표현과 발상 그리고 이야기가 드러나는 동요 등은 박영종의 동요에 자주 등장하는 요소들이다. 박영종은 해방 이후 발표한 여러 평론과 해설에서 윤석중의 작품을 자주 거론하면서 "아동의 본성에 대한 깊은 이해에서 오는 황홀한 세계, 말의 아름다움"[14]이라고 극찬하였다. 이런 사실로 볼 때 박영종은 윤석중의 영향을 받으면서 전래동요의 정형을 벗어난 새로운 리듬의 동요, 이른바 요적 동시를 모색하였다고 할 수 있다.

2) 박영종 동요에 나타난 아동관

해방기에 발표한 박영종의 동요집 『박영종 동시집』과 『초록별』, 그리고 선집 『현대 동요선』에 나타난 동요의 특징은 '아기'를 대상으로 한 귀여움의

12) "소월 김정식·파인 김동환의 민요풍 시에도 그런 것이 많았다. 나 역시 7·5조에 익었었으나, 그 굴레를 벗어난 첫 시험이 1927년에 발표한 「밤 한 톨이 떽떼굴」이라는 문답 동요였다. 파격적인 이 동요가 나자 누구보다도 반가워한 것은 동요 작곡가들이었다." 윤석중, 『어린이와 한평생(1)』, 윤석중전집 28, 웅진출판사, 1988, 82-83면.

13) 박영종, 「동요 짓는 법 5)」, 『주간소학생』 제5호, 조선아동협회, 1946.3.11.; 류덕제, 『한국아동문학비평사 자료집7』, 보고사, 2020, 81면 재인용.(이하 박영종의 해설과 평론은 류덕제의 이 책에서 인용함으로 이후 표기는 『자료집7』로만 표기한다.)

14) 박영종, 「(신간평) 단순의 향기—『굴렁쇠』의 독후감」, 『연합신문』, 1949.2.5; 『자료집7』, 543-545면 재인용.

이미지이다. 또 아기의 놀이(일상)를 재치 있게 그려내거나 상상으로 그것을 풍성하게 형상화하였다. 그의 동요 해설이나 비평에서도 이러한 경향의 작품을 예로 들었다. 이런 사실은 『현대 동요선』의 「발문」에서 분명하게 밝혀져 있다. 이 글에 나오는 주요 핵심어를 옮기면 다음과 같다.

> 요술 같은 재치, 연상의 빠른 속도, 擬音(흉내말), 동작의 귀여움(아기의 귀여운 모습), 어머니의 깊은 애정, 언제나 동경의 눈을 가진 '아기의 잠', 아기들의 유희를 쥐·토끼 등 동물의 세계로 점점 넓힘, 향토성, 귀여운 동작 속에 영원한 것의 암시, 의인법을 통한 생활 분위기, 어머니의 축복의 기도, 동물에 대한 애정, 유-모어, 관찰의 妙, 기발한 착상, 공상의 세계

위에 열거한 핵심어는 박영종이 해방 이후에 발표한 동요 해설에서 자주 사용한 어휘들이다. 그의 아동관을 짐작할 수 있다. 이런 사유는 실제 그의 창작으로 이어진다. 아기의 눈으로 본 세계를 시적 대상으로 한 「토끼와귀」, 전해오는 동요나 설화에 일상을 겹쳐 동화적 분위기로 전환시킨 「토끼방아찧는노래」, 일상의 경험을 상상의 세계로 펼친 「새벽」·「이상한산골」 등은 그 좋은 예가 된다. 박영종 동요의 이런 시적 경향은 일상을 상상으로 확대하여 풍성한 이야기를 담았다는 특징이 있다. 즉 동화적 환상과 자유스럽고 활달한 이미지가 그것이다.

박영종이 소년문사로서 활동했던 1930년대는 계급주의 아동문학의 영향으로 동요·동시논쟁이 전개되던 때였다. 물론 이 논쟁은 계급의식의 반영을 위한 목적으로 이루어진 것이지만 집단의 정서를 나타내던 동요에서 개인적인 정서를 노래하는 동시로의 변화를 시도한 것이다. 동요에서 동시로 나아가기 위해서는 그 형식의 변화도 있어야 하지만, 시적 화자의 정서가 먼저 바뀌어야 한다. 즉 시적 주체가 집단이 아닌 어린이 개인의 정서가 시적으로 표현될 때 그 형식의 변화가 가능하다. 그러나 당시 박영종은 여전히 외형의 리듬을 갖춘 동요를 발표하였으며, 그 내용도 시적 화자의 주체를 드러낸 것이 아니라 대부분 풍습에 배어 있는 집단적이고 관념적 정서였다. 그의 이런 인식은 근대 표상인 개인의 정서를 드러내는 동시로 나아가는 데는 한계가 있어 비판의 여지가 있다. 그런데 해방이후에도 큰 변화가 없다. 해방 직후에 발행

된 『박영종 동시집』이 그 제호는 '동시집'이라 하였지만 실제 수록된 작품이 일제강점기에 창작한 것으로 외적 리듬을 갖춘 '동요'이다. 해방 이후에 발행한 다른 선집 『초록별』이나 『현대 동요선』에 수록된 작품도 마찬가지이다.

애기토끼 모여서 / 숨박꼭질 하안다 //
바위뒤에 숨었다 / 하얀귀 보인다 //
나무뒤에 숨었다 / 하얀귀 보인다 / 숨기는 숨어도 / 하얀귀가 보여서 /
에구, 술래한테 / 이내 잡혔다 //

—「토끼와귀」 전문, 『박영종 동요집』

인용시는 어린이 놀이(숨바꼭질)에서 모티브를 얻은 것으로 그들의 일상을 애기토끼로 은유하여 형상화하였다. 시적 상황이 매우 구체적이어서 놀이하는 장면을 상상하는 재미가 있다. 마지막 행 '에구, 술래한테/ 이내 잡혔다'는 술래가 된 것을 아쉬워하는 '애기'의 귀여움이 나타나 있다. 동요에 대한 이런 이해는 그의 아동관에서 비롯된 동요론이다.

박영종은 아동의 특성을 귀여움과 단순함으로 보고 그 정서가 동요에 표현되어야 함을 강조한다. 이는 「명작감상 童謠 讀本3」과 윤석중 동요집 『굴렁쇠』의 해설인 「(신간평) 단순의 향기—『굴렁쇠』의 독후감」에서 확인된다. '맑은 동심을 얻은 사람이 비로소 볼 수 있고 드나들 수 있는 귀여운 풍경을 가볍게 그려'[15] 내는 것이 동요의 한 특징이며 여기에다 단순함을 보태야 한다는 설명이다.[16]

> 童謠란 單純한 마음의 자리를 읊은 노래다. 單純하다는 것은 兒童에게서는 타고난 샛하얀 單純인 것이다. 허나 成人하여 오히려 아직도 童謠를 쓸 수 있다는 것은 모든 世俗的 複雜한 것이 無限이 昇華되고 淨化되어서 오는 참으로 높고 香氣 있는 單純인 것이다. 그래서 人間으로서의 가장 높은 地境에서 말근 마음에 비치는 境地 여기에서 비로소 兒童의 靈과 接하여 새로운 노래가 나오는 것이다.[17](밑줄 필자)

---

15) 박영종, 「명작감상 童謠 讀本3」, 『아동』 제3호, 1946. 6. 6.; 『자료집7』 121면. 재인용.
16) 박영종이 동요의 특징으로 간주한 단순성은 그의 자작시 해설에서도 나타난다. "그것은(동요는_필자 주) 아기를 위한 것이기보다는 작자 자신의 동심적인 표출로서 다만 어린이들이 이해할 수 있는 단순성이 표현에서나 내용에서 요구되는 것이다. 그것이 일반적인 시(詩)와 구별되는 점이다." 박영종, 「마더 구우즈의 魔法 지팡이」, 『가난한 자의 작은 촛불』, 1983. 48면.

이 글에서 동요의 단순함을 세속적인 복잡함이 승화되고 정화된 경지에 있는 것으로 해석한다. 이런 단순함은 순수함과 직결되는 것으로 곧 '어린이의 정서'라는 것이다. 동요가 '단순함-순수함'을 바탕으로 창작해야 하는데, 그것은 어린이 정서를 반영하는 것이기 때문이라는 견해다. 이런 시각은 「명작감상 동요 독본」, 「동요 짓는 법(童謠作法)」, 「동요 맛보기」 등에서 지속적으로 주장한 재미있는 표현(리듬, 재치, 귀여움, 말의 재미, 수수께끼 등)의 연장선에 있다. 재미있는 표현은 단순하고 순수한 어린이의 정서를 드러내는 수단이라는 입장이다. 이는 성인이 세속적인 복잡함을 정화한 상태로 '아기의 눈으로 본 세계, 어린이의 정서로 표현하는 것'이 동요임을 재차 확인한 것이다.

여기서 박영종 동요의 특징을 정리하면 다음과 같다. 가장 먼저 꼽을 수 있는 특징은 리듬이다. 그는 동요를 어린이의 노래로 인식하고 리듬은 의미보다는 율동의 느낌을 추구하는 것으로 보았다. 시어의 반복과 흉내말, 후렴구 등을 활용하여 정형의 율격을 만들어냈다. 둘째는 동요의 시적 상황을 아기의 시선과 상상으로 그려냈다. 마지막으로 그의 동요는 재치 있는 발상과 시적 대상인 아기의 귀여운 이미지가 강한 작품이 많다.

3. 개작 과정에서의 동요·동시 장르 인식

1) 전통적 리듬의 수용과 변주

(1) '노래의 성질'로서의 리듬

시에서 리듬은 언어가 지니는 음성적 요소들을 규칙적으로 배열하고 반복함으로써 나타나는 음악적 효과이다. 박영종은 동요가 수용자인 어린이가 부르는 노래이기에 말의 재미와 리듬을 살리는 표현이 있어야 한다는 논지를 이어가며 동요의 리듬에 대해서 많은 고민을 한다. 「동요 짓는 법(童謠作法 1-11)」, 「명작감상 동요독본1-7」, 「동요 맛보기1-8」 등의 선평에서 표현과 리듬에 대한 설명을 빼놓지 않는다. 여기서 그는 동요의 리듬을 설명하면서

17) 박영종, 「(신간평)「單純의 香氣—『굴렁쇠』의 讀後感」, 『연합신문』, 1949.2.5.; 『자료집7』 544-545면 재인용.

'자연스런' 혹은 '숨 쉬는 박자'등으로 모호한 개념을 사용하고 있다.

> 옛날에는 거의 4·4조나 3·4조나 7·5조나, 이런 노래가 많았을 뿐 아니라 무리하게 글짜 수를 맞춰 넣어야만 동요라는 생각을 가졌던 것입니다. 그것은 큰 잘못입니다. (중략) 일부러 4·4조니 34조니 해서 글짜를 다듬어 넣지 않더라도 저절로 느낌이 세면 그런 말의 다듬질을 떠나서 우리의 걸음걸이에서 혹은 숨 쉬는 데서 박자가 자유스럽게 자연스럽게 울려오는 것입니다.[18]

1946년『주간소학생』에 발표한「동요 짓는 법(童謠作法)」에서 인용한 글이다. 동요의 리듬을 맞추기 위해서 무리하게 글자 수를 맞춰 넣는 것은 문제라고 지적한다. 그러나 박영종은 '걸음걸이에서 혹은 숨 쉬는 데서 박자가 자유스럽게 자연스럽게' 울려오는 말의 리듬은 인정하고 있다. 즉 외적인 음수율에 경직되는 것은 '큰 잘못'이지만 자연스러운 음보율은 인정한다는 논리이다. 동요가 가진 '노래의 성질'을 바탕으로 한 정의임을 알 수 있다. 이런 예로 그는 강소천의「호박꽃초롱」과 윤복진의「동리 의원」등을 꼽았다. '무얼 만드나,/ 무얼 만드나,/ 초롱 만들지,/ 초롱 만들지.'처럼 같은 시구의 반복을 보여준「호박꽃초롱」에 대해 '글짜 그런 것에 전혀 구속 없이 이루어진 노래'라고 평가하였다. 또 '우리 동리 차돌이/ 의원이라오'처럼 7·5조 율격의「동리 의원」은 '글짜 수가 마지면서 좋은 노래'[19]라고 하였다. 그러니까 박영종은 동요의 언어가 음악적 속성을 지녀야 하지만, 그것이 '무리하게 글짜 수를' 맞추는 정형의 리듬은 문제적이라는 것이다. 그래서 그가 말하는 '숨 쉬는 박자'의 자연스런 리듬은 자수를 맞추는 음수율은 배격하면서 음보율을 지키는 리듬의 변주로 이해할 수 있다.

박영종의 동요는 반복적인 시어와 음수의 늘임 등으로 율격을 맞춘 작품이 많다. 작품의 개작 과정에서도 이를 확인할 수 있다.『신가정』에 발표한 초기작이면서『박영종 동시집』과『초록별』에 잇달아 게재한「제비맞이」를 먼저 살펴보자.

---

18) 박영종,「동요 짓는 법(童謠作法4-5)」,『주간소학생』4, 조선아동협회, 1946.3.4.;『자료집7』, 81면 재인용

19) 박영종, 앞의 글;『자료집7』82면 재인용.

풀밭에 / 짝자궁 / 옹기종기 / 모여라/ 꽃따다 집짓고 / 잎따다 문패달고 /
노래노래 부르면 / 제비제비 온단다 //
시내로 / 짝자궁 / 옹기종기 / 모여라 / 풀잎배 만들어 / 하얀꽃 돛달아서 /
잔물결에 띄우면 / 제비타고 온단다 //
산길로 / 짝자궁 / 옹기종기 / 모여라 / 넝쿨속 숨어라 / 꼭꼬옥 숨어라 /
숨은 아기 찾으려 / 제비제비 온단다 //

—「제비맞이」, 『박영종 동시집』

『박영종 동시집』에 있는 「제비맞이」는 2연으로 편집되었으나 『초록별』에는 『신가정』에 처음 발표할 당시의 제목인 「제비마중」을 다시 사용하고 3연으로 구성하였다. 그 외 '짝자궁'을 '짝짝궁'으로, '넝쿨속을' '덤불속'으로 수정하고 '제비 제비'로 띄워 쓴 것 외에 별다른 변화가 없다. 여기서도 눈여겨 볼 것은 이 동요의 리듬이다. 3・4(4・4)조 2음보의 율격이다. 또 다음의 「자장가(첫째・둘째・셋째)」에서는 자수의 늘림으로 율격을 맞추려 한 것을 볼 수 있다. 이 동요는 1938년 처음 발표한 후에 『박영종 동시집』, 『초록별』, 『현대 동요선』 등에 계속해서 재수록하였다. 기본 리듬은 7(8)・5조 3음보이다.

① 자장 자장 자장나라 / 포랑새도요 / 코록코록 녹두밭에 / 한잠 자는데 /
또록눈 꼬옥 감고 / 한잠 자는데 / 자장 자장 자장 / 자장 자장 자장 //
자장 자장 자장나라 / 포랑새도요 / 코록코록 녹두밭에 / 벌써 잤는데 /
또록눈 꼬옥 감고 / 벌써 잤는데 / 자장 자장 자장 / 자장 자장 자장 //

—「자장가 첫째」 전문, 『박영종 동시집』(1946.6)

② 자장자장 자장나라 / 파랑새도요, / 코록코록 녹두 밭에 / 한잠 자는데, //
또록눈 꼬옥 감고 / 한잠 자는데, / 자장자장 자장자장 / 포옥 자거라. //
자장자장 자장나라 / 파랑새도요, / 코록코록 녹두 밭에 / 벌써 잤는데 //
또록눈 꼬옥 감고 / 벌써 잤는데, / 자장자장 자장자장 / 포옥 자거라 //

—「자장가」 전문, 『현대 동요선』(1949.3)

①은 『박영종 동시집』에 수록된 「자장가 첫째」이다. 이 작품을 『초록별』에 실을 때는 제목을 「첫째 자장가」로 바꾸고 '포랑새'를 '파랑새'로 고쳤다. 그 외 각 연 2・4・6행에 쉼표를 찍었고, 후렴구에 해당하는 '자장 자장 자장'에

마침표를 찍었을 뿐 다른 변화는 없다. ②는 『현대 동요선』에 수록된 「자장가」이다. ①의 「자장가 첫째」는 전래동요 「자장가」와 「새야 새야 파랑새야」에서 시상을 빌려온[20] 것이고, ②는 ①을 발표한 후 개작한 작품이다. 상당한 시차가 있음에도 그 리듬과 내용에 큰 차이가 없다. 그러나 시어의 반복과 자수의 늘림으로 리듬을 맞춘 것을 확인할 수 있다. ①은 2연으로 구성되었는데 ②는 총 4연이다. ①의 각 연 끝에 노래의 후렴처럼 반복된 '자장 자장 자장/ 자장 자장 자장'을 ②에서는 '자장자장 자장자장/ 포옥 자거라.'로 개작하였다. ①의 후렴구가 전래동요의 음악적 요소가 강한 것이라면 ②의 그것은 '포옥 자거라'는 메시지이다. 아기가 잘(포옥) 자기를 바라는 시적 의미를 강조한 것이다. '자장자장'의 반복이나 '포옥, 꼬옥' 등의 자수 늘림 등은 이전 동요가 가진 외적 리듬을 맞추고자 한 흔적이다. 『박영종 동시집』에 수록된 「자장가 둘째」와 「자장가 셋째」도 『현대 동요선』에 그대로 실려 있다. 이 작품도 그 제목을 「자장가」로 고쳤을 뿐 내용이나 표현에 큰 차이가 없다. '쥐암쥐암, 오름오름, 자장자장, 또록또록' 등의 동어반복이 그대로 나타난다.

지금까지 살펴 본 「제비맞이」나 「자장가(첫째·둘째)」는 각각 1934년과 1938년즈음에 발표된 작품이다. 이 작품은 『초록별』에 이어 『현대 동요선』에 이르기까지 세 번에 걸쳐 중복 게재하는 동안 약 10년 가까운 시차가 있었지만 3·4조와 8·5조의 음수율, 2음보와 3음보 율격을 그대로 두었다. 이런 점으로 볼 때 음악적 리듬을 갖춘 것을 동요의 주된 특징으로 이해한 것에 큰 변화가 없다.

(2) '자연스런 리듬'의 효과

박영종이 평론에서 자주 언급한 자연스런 리듬은 자수를 억지로 맞추는 음수율이 아니라 시어 반복과 흉내말의 사용 등에서 나타나는 음보율과 그 표현이다. 이것으로 말의 재미와 시적 대상의 형상화를 효과적으로 할 수 있다고 보았다. 먼저 말의 재미를 주는 것으로 양성모음의 표현에 설명을 살펴보자. 귀여운 '아기'의 이미지와 부합하는 작품을 좋은 동요로 선정하고 해설을 덧붙인다. 흉내말

20) 박영종, 「동요 맛보기4」, 『소학생』 64, 조선아동협회, 1949.1·2합호; 『자료집7』, 384면 재인용.

이나 시어의 반복이 장면 묘사의 효과가 있고 시적 화자의 행동을 느낄 수 있다는 것이다. 윤복진의 「잠방울 꿈방울」을 예로 들어 '조롱조롱 조오롱'이나 '대롱대롱 대애롱' 등의 모양 흉내말은 '아기 눈에 잠방울이 조롱조롱 달리고', 그 잠방울에 달린 잠이 '대롱대롱 떨어질 듯'[21]하다는 느낌을 실감 나게 한다고 설명한다. 또한 양성모음은 말이 주는 정다움과 작고 귀여운 이미지로 어린이(아기)의 정서를 느낄 수 있다고 보았다. 다음 작품에서 이를 확인할 수 있다.

토끼귀 소록소록 / 잠이 들고서 / 엄마토끼 소오록/ 잠이 들고서 /
애기토끼 꼬오박 / 잠이 들지요 //

—「애기토끼」 전문,[22] 『박영종 동시집』

시적 대상인 애기토끼가 잠드는 장면을 묘사한 동요이다. 토끼귀-소록소록, 엄마토끼-소오록, 애기토끼-꼬오박의 짝지음이 조화롭다. 또 스르르 잠이 드는 애기토끼를 연상할 수 있다. 이 경우에 '소오록'이나 '꼬오박'은 음수율을 맞추기 위한 자수의 늘림이 아니라 잠이 드는 모습을 실감나게 형상화하기 위한 표현이다. 이것이 '자연스런 리듬'의 시적 효과이다. 즉 시어의 리듬은 재미 이상으로 대상의 이미지를 드러내는 효과를 얻는다는 것이다. 결국 자연스런 말의 리듬은 대상을 감각적으로 형상화하는 효과까지 거두게 된다는 논리는 다음 작품에서도 확인된다.

① 산술책을 바로 세우면 / 하얀 산골이 되지오 /
이 산골에 새가 울지오 / 이 산골에 산울임이 울리지오 //
구구구 九九九 / 비둘기가 울지오 / 이삼 二三 二三 / 매암이가 울지요. //
팔팔팔 八八八 / 호랑나비 날라가고 / 산골물 둘둘둘 / 산골물 둘둘둘 //
산울임 둘둘둘 듣다가 / 아기는 꼬박 잠이 들지오 //

—「이상한산골」 전문, 『박영종 동요집』

② 산술책을 바루 세우면 / 하얀 산골이 되지요 /
이 산골에 새가 울지요 / 이 산골에 산울림이 울리지요 //
하낫 둘 하낫 둘 / 산길로 가면은 / 九九九 九九九 / 비둘기가 울지요 //

21) 박영종, 「동요 맛보기3」, 『소학생』 63, 조선아동협회, 1948.12.; 『자료집7』 374면 재인용.
22) 이 작품은 『현대 동요선』에서는 「토끼 잠」으로 제목을 바꾸어서 게재하였다.

셋 넷 다섯 여섯 / 나무를 헤어가면 / 二三 二三 二三 / 참매미가 울지요. //
八八八 八八八 / 호랑나비 날라가고 / 산골물 둘둘둘 / 산골물 둘둘둘. //
산울림 둘둘둘 듣다가 / 아기는 꼬박 잠이 들지오 //
—「이상한 산골」 전문, 『초록별』

「이상한산골」은 위에서 보는 것처럼 『박영종 동요집』에서 『초록별』에 실릴 때 많은 변화가 있다. 그리고 이것이 『현대 동요선』에 다시 실릴 때는 첫 행 '산술책'이 '셈본책'으로 바뀌고, 마지막 연이 '산울림 둘둘둘 듣다가,/ 아기는 꼬박 졸고 마지요.'로 바뀐다. 의미상 큰 변화가 없는데도 그 표현이나 시어를 첨삭한 것은 재치 있는 발상에다가 말의 리듬을 더해 재미를 얻기 위함이다. 산술책을 바로 세우면 산골이 된다는 발상이 그렇고, 『초록별』에서 첨가한 '하낫 둘 하낫 둘'과 '셋 넷 다섯 여섯'이 생동감을 주며 마치 숲속을 걷는 분위기를 자아낸다. ①이 관념적 분위기였다면 ②의 시적 상황은 화자가 숲속을 걷는 상황이다. 그런데 『현대 동요선』에서 마지막 행 '아기는 꼬박 잠이 들지오'가 '아기는 꼬박 졸고 마지요.'로 고쳐져 있다. 이는 시인의 시선이 아니라 피곤에 지친 화자를 귀엽게 그려낸 효과가 있다. 특히 '하낫 둘 하낫 둘', '셋 넷 다섯 여섯'의 동적인 이미지와 대조를 이루며 선명하게 다가온다.

이처럼 박영종은 동요의 리듬을 시적 분위기를 전달하는 것으로 보았다. 즉 리듬은 음악적인 효과 이외에 어린이의 정서를 '뜻이기보다는 분위기나 기분'[23]으로 전달하는 효과가 있다는 것이다. 그의 동요에 양성모음이나 흉내말이 반복으로 나타나는 것은 귀여움과 현장성(생동감과 장면의 생생한 묘사), 말의 재미를 위한 의도로 이해된다. 다음 작품에 이런 정서가 잘 나타나 있다.

낼모래 설날이다 / 떡방아 찧다 / 엄마토끼 누나토끼 / 흰수건 쓰고 /
오콩, 콩콩 콩한되 찧고 / 오콩, 콩콩 팥한되 찧고 //
애기토끼 때때옷은 / 색동저고리 / 누나토끼 설치장은 / 하얀 고무신/
오콩, 콩콩 쌀한되 찧고 / 오콩, 콩콩 조한되 찧고 //
계수나무 절구에 / 福떡을 찧고, / 은도끼로 깍아낸 / 나무 절구 /
오콩, 콩콩 한호박 찧고 / 오콩, 콩콩 두호박 찧고 //

23) 박영종, 「동요 맛보기6」, 『소학생』 66, 조선아동협회, 1949.4.; 『자료집7』 392면 재인용.

그믐날 밤이래서 / 어두워지면 / 초롱불 켜들어라 / 수박초롱 /
오콩, 콩콩 콩한되 찧고, / 오콩, 콩콩 팥한되 찧고. //
—「토끼방아찧는노래」 전문, 『박영종 동요집』

낼모래 설날이다 / 떡방아 찧자 / 엄마 토끼 누나 토끼 / 흰 수건 쓰고. /
오콩 콩콩 콩 한되 찧고. / 오콩 콩콩 팥 한되 찧고. //
애기 토끼 때때옷은 / 색동 저고리 / 누나 토끼 설 치장은 / 하얀 고무신. /
오콩 콩콩 한호박 찧고, / 오콩 콩콩 두호박 찧고. //
계수나무 절구에 / 福떡을 찧고, / 은 도끼로 깍아낸 / 나무 절구 /
오콩 콩콩 쌀 한되 찧고. / 오콩 콩콩 조 한되 찧고.//
그믐날 밤이래서 / 어두워지면 / 초롱불 켜들어라 / 수박초롱 /
오콩 콩콩 한호박 찧고, / 오콩 콩콩 두호박 찧고. //
—「토끼 방아」 전문, 『초록별』

예시한 작품은 1939년 1월 『소년』(3권 1호)에 발표된 작품인데, 『박영종 동시집』에 「토끼방아찧는노래」로 수록된다. 『초록별』에는 「토끼 방아」로 개작되어 수록된다. 『현대 동요선』에서는 「토끼 방아 찧는 노래」로 제목을 고치고, '낼모래→내일 모래'로 바뀌고 문장 부호가 찍히는 것 외에 큰 변화가 없다.

이 동요는 설을 맞이하는 분위기가 풍속화를 보는 듯 선명하게 묘사되어 있다. 시적 대상인 토끼는 동화적 상상으로 어린이 독자의 호응을 불러일으키며 설날의 설렘을 만들어내는 역할을 하고 있다. 떡방아 찧는 장면을 '오콩, 콩콩'이란 흉내말을 양성모음의 표현하여 토기의 앙증맞은 이미지와 조화를 이루고 있다. 또 '색동 저고리-하얀 고무신' 등 설빔을 통해서 설날을 기다리는 동심의 분위기가 잘 드러나 있다. 「토끼방아찧는노래」를 「토끼 방아」로 개작하면서 2연과 4연의 마지막에 '오콩 콩콩 한호박 찧고,/ 오콩 콩콩 두호박 찧고.'를 반복 제시하였다. '호박'은 '절구통'의 경상도 방언이다. 「토끼방아찧는노래」의 1연과 2연에서 '콩-팥-쌀-조'를 한 절구통씩 찧었는데 4연에 또 '콩-팥'을 찧는 장면은 필요 없는 중복이다. 따라서 개작하면서 2연과 4연에 짝을 맞추어 '한 호박'씩 찧는 행위를 반복하였다. 이로써 '콩-팥-한 호박'과 '쌀-조-한호박'이 자연스럽게 대칭되어 시적 안정감을 준다. 이 동요 역시 처음 발표 이후 많은 시간이 지났지만, 여전히 집단 정서(단순함과 순수함)에 머무는 한계가 있다.

(3) 내재율 지향의 과도기적 리듬

지금까지 살펴본 것처럼 박영종은 일제강점기부터 해방 이후까지 동요의 리듬을 혼란스럽게 이해한다. 개작한 여러 편의 작품에 나타난 리듬은 당시 동요가 가졌던 정형의 음수율에서는 벗어났지만, 3음수율과 3음보의 리듬은 그대로 유지하고 있다. 그러나 그가 음수율보다는 호흡단위에 의한 음보율을 중요시한 것은 정형동시에서 자유동시로의 이행하는 과도기적 현상이라 할 수 있다. 「감둥송아지」의 개작 과정에서 이를 좀 더 면밀하게 살펴보자. 「감둥송아지」는 첫 발표 이후 지면이 바뀔 때마다 부분적으로 개작해서 발표하였다. 이 작품에서 박영종은 전래동요의 리듬을 제거하면서 동요의 시적 형상화를 위한 노력을 보인다. 「감둥송아지」는 『아이생활』(제156호, 1939.5)에 「깜둥송아지」로 발표한 작품으로 1연 8행이다. 그런데 『박영종 동시집』에는 총 2연으로 각 연 4행으로 개작해서 발표한다. 『현대 동요선』에 발표할 때 그 구성은 『박영종 동시집』과 동일하다. 그러나 이러한 외적인 변화보다 시어와 시구의 개작이 구체적으로 눈에 띈다.

① 송아지 송아지 / **깜둥** 송아지 / 두 귀가 새까만 / **깜둥** 송아지. /
젖 한 통 머억고 / **또** 한 통 머억고 / **나비 나비** 잡으로 / 강 건너 **갔았다** //
—「깜둥송아지」, 『아이생활』, 1939.5.(강조 필자)

② 송아지 송아지/ **감둥** 송아지/ 두 귀가 새까만/ **감둥** 송아지. //
젖 한 통 먹고/ **젖** 한 통 먹고/ **호랑나비** 따라서/ 강 건너 **가았네** //
—「감둥송아지」, 『박영종 동시집』, 1946.(강조 필자)

③ 송아지 송아지 / **감둥** 송아지 / 두 귀가 새까만 / **감둥** 송아지. //
송아지 송아지 / 젖 한 통 먹고 / **나비 나비** 따라서 / 강 건너 갔**네** /
—「감둥 송아지」, 『초록별』, 1946.10.(강조 필자)

④ 송아지 송아지 / 감둥 송아지/ 두 귀가 새까만 / 감둥 송아지. //
엄마 젖 쫄쫄 / **두 통 먹고** / **범나비** 따라서 / 강 건너 **가았다.** //
—「감둥 송아지」, 『현대 동요선』, 1949.(강조 필자)

띄어쓰기를 제외로 하면 가장 크게 바뀐 부분이 ①의 5-8행이다. 전반부는 송아지에 대한 묘사이기 때문에 '깜둥'을 '감둥'으로 바꾼 것 이외 별다른 변화가 없다. 후반부는 송아지의 행동묘사로 동적인 이미지가 나타난다. 즉 리듬을 통한 율동 중심의 느낌을 배제시켰다. ①의 '머억고'가 ②-④에서는 '먹고'로 바뀌었다. ②의 2연 1-2행이 ③에서는 시구의 반복을 없앴다. ①에서 보인 자수의 늘임(머억고)이 ②-④에서는 없어진다. 또 '젖 한 통 먹고'가 '송아지 송아지'로 바뀌었다가 ④에 오면 '엄마 젖 쫄쫄/ 두 통 먹고'로, '나비 나비'는 '범나비'로 수정 되된다. 시어의 번복을 없앰으로써 동어반복에 의한 리듬은 줄어든다. ②가 '젖 한 통 먹고/ 젖 한 통 먹고'를 반복하여 젖 먹는 송아지를 율동의 느낌으로 표현하였다면 ④의 '엄마 젖 쫄쫄/ 두 통 먹고'에서는 젖 먹는 송아지의 모습이 구체적으로 드러나 있다. 이런 변화는 동요의 정형 리듬을 피하고, 대상의 형상화를 통해 시적 이미지를 살리려는 의도로 보인다. 그런데 2연 마지막 행의 종결형 어미가 바뀌는 과정은 혼란스럽다. '갔았다→가았네→갔네→가았다.'로 고쳤는데 '갔았다→가았네'는 맞춤법의 수정이고, '가았네→갔네'는 한 음절 줄였다. '갔네→가았다.'는 다시 음절을 늘였는데 간결한 이미지를 벗어나 여운을 남기려는 의도로 보이지만 여전히 요적 한계를 보인다. 그러나 시어 반복과 자수를 거듭 수정 하면서 동요적 요소를 제거하려 한 고민이 엿보인다. 이처럼 ④에서는 동요의 음악적 리듬에서 벗어나 동시로 옮겨진 분위기를 확연히 느낄 수 있다.

2) 시정신과 장르 구분

(1) 동요의 시어 선택과 확장

박영종은 「동요 짓는 법(童謠作法)」(『주간소학생』, 1946)에서 동요의 리듬을 강조하였고, 「명작감상 동요 독본」(『아동』, 1946)과 「동요 맛보기」(『소학생』, 1948)에서 대상의 느낌을 살릴 수 있는 적확한 시어의 선택을 주장하였다.

> 여기서 잠간 동요에 쓰는 말이라는 것을 생각해 봅시다.

대체 첨 동요를 짓는 분의 빠지기 쉬운 점은,
첫째 아이들의 성대 묘사인 듯 오해하는 것.
둘째 아이들이 "생각할 수 있는 정도"라는 데 얽매어 일부러 아이들이 쓰는 말만 골라 쓰려고 애쓰는 것.[24]

'아이들의 성대 묘사'나 '아이들이 생각할 수 있는 정도'의 시어에 얽매이지 말라는 얘기는 시어의 폭넓은 활용을 제안한 것이다. 동요가 맑은 동심의 노래이고, 귀여운 풍경을 나타낼 것을 강조하면서도 시어의 선택에 지나친 제약을 두지 말 것을 주장하고 있다.[25] 이는 설명적이거나 이지적이지 않고 느낌을 살려내는 방법으로 시어 선택이 중요하다는 것을 일깨우는 지적이다. 즉 박영종은 당대 동요가 어린이 말을 흉내내고 기발한 발상에만 치우친 것을 비판한다. '아이들이 생각할 수 있는 정도'의 말을 벗어난 표현일지라도 그것으로 동요의 시적 정서를 깊게 해야 한다는 해석이다. 시어 선택의 문제를 지적하면서 예로 든 신고송의 「작년 봄」의 해설에서 그것을 알 수 있다.

작년 봄 일찌기 / 다녀서 가신 / 바눌장수 할머니는 / 왜 안 오실까? //
벽에다 이리저리 / 그어 두고 간 / 바늘값 그림은 / 검정 지는데 //
—신고송, 「작년 봄」 전문[26]

위 동시는 박영종이 동요 해설을 하는 텍스트에서 자주 인용한 작품이다. 「명작감상 동요 독본 7」(『아동』 제7호, 1948.4)과 「동요 맛보기 6」(『소학생』

24) 박영종, 「명작감상 童謠 讀本5」, 『아동』 5, 1947. 7.15.; 『자료집7』, 126면 재인용.
25) 박영종의 이런 견해는 1960년대 『아동문학』 6집 「동시 이렇게 본다」에서 '동시적 한계를 넘은 작품-동시적 작품' 등의 모호한 정의와 "동시는 (…) 반드시 어린이들의 언어로 표현해야 한다. (…) '마을 근처'란 말은 어린이의 언어가 아니다. 어린이는 마을이면 마을이지 근처라고 나누어 생각할 수 없다."는 입장과 상충 된다. 박경용은 「동시적 동시와 비동시적 동시-박목월 씨께 묻는다」(『문학춘추』, 1966.7)를 통해서 박목월의 이런 견해를 비판하였다. 김용희 엮음, 『무풍지대의 돌개바람』, 아동문학평론, 2015, 108면.
26) 「동요 맛보기6」에는 '바늘장수', '바늘값'으로 표기되었고, 「명작감상 동요 독본7」에는 '비누장수', '바늘갑'으로 표기되어 있다. 인용 동시는 총 2연, 각 연 4행으로 되어 있는데, 『조선일보』(1930.2.2)에 발표한 원본은 총 4연이고 각 연은 3행이다. "작년봄/ 일즉이/ 다녀서가신// 바눌장수/ 한머니는/ 웨안오실가// 벽에다/ 이리저리/ 그려두고간// 바눌갑/ 그림은/ 검정지는대//"

제66호, 1949.4)에서 같은 취지로 인용하였다. '산꼴짜기 아기들의 외롭고 심심한 마음'이 잘 나타나 있다고 설명하였다. 어린이 행동이나 말을 흉내 낸 말, 동어반복적의 시어를 사용하지 않고 시상을 전개하였다. 그래서 기발한 발상의 재미나 관념적인 어린이의 귀여움, 그리고 풍습 등에 의한 집단 정서가 아닌 '그리움'이라는 화자의 개인적인 정서가 드러난다는 설명이다. 박영종은 이 동요가 뜻보다는 시적 분위기나 화자의 기분이 잘 드러난다는 취지로 해설하였다. 시어의 폭넓은 선택에 대한 이런 입장은 그의 작품에서도 확인된다. 『초록별』에 실린 「비」는 여타의 작품과는 차이가 크다.

> 京釜線 멀다 / 두줄기 線路. // 왼종일 오는 비 / 젖고 있네. // 汽車는 貨物車 // 느릿느릿 가며는, // 이름도 모르는 / 村驛이 하나. // 왼 종일 오는 비 / 젖고 있네.
>
> —「비」 전문, 『초록별』

흉내말과 동어반복이 사라졌고, 7·5조와 3음보 등의 동요 리듬도 파괴되어 있다. 그 대상도 아기·토끼·송아지 등의 귀여운 이미지가 아니다. 선로, 화물차, 촌역, 비 등의 소재를 연결 지어 시적 분위기가 쓸쓸하다. 이 작품은 동요의 범주를 넘어선 동시 혹은 시의 범주에 든다. 즉 박영종은 요적 리듬을 완전히 극복하기보다는 내재율과 민요조의 리듬을 살려 어린이의 정서에 맞는 정서를 표현하는 것을 동요로 이해하였다. '필자와 같이 협의의 아동노래(童謠)의 자리를 떠나 시적 넓은 두란 안에서 다시 동요를 넘본 것'[27]이라는 그의 고백은 동요의 리듬을 배척하지 않고 시적 분위기를 창출하는 데 활용하였다는 점을 시사한다. 그 하나의 방법이 시어의 확장이다. 이로써 전래동요의 리듬을 수용과 거부의 변주로 개인의 서정이 드러나는 동요를 창작할 수 있다는 논리이다. 윤복진이 회고에서도 이런 그의 면모가 짐작된다.

> 木月이 詩를 좋아하고 詩를 思慕하는 나머지에 木月은 그만 詩로 달아났다. 아니 다라났는가 하면 다시 童謠로 돌아온다. 그래서 그러한지 木月의 詩는 동요 같고 木月의 童詩는 詩와도 같은 느낌을 준다.[28]

---

27) 박영종, 「발문」, 『현대 동요선』, 한길사, 1949, 95-96면.

동요와 동시에 대한 장르 인식은 그를 동요 작가에 머물지 않고 시인으로 거듭나는 계기가 된다. 그가 '목월'이라는 이름으로 일반시로 옮겼을 때도 리듬에 대한 이런 이해는 유지된다. 박영종은 잘 아는 것처럼 1939년 9월『문장』에 정지용의 추천으로 등단한다. 목월이라는 필명으로「길처럼」,「그것이 연륜이다」가 1회 추천(1939.9)을 받았고,「산그늘」로 2회 추천(1939.12)된다. 그리고 1940년 9월에「가을 어스름」과「연륜」이 3회 추천 완료됨으로써 시인으로 등단하였다. 1939년과 1940년 이 시기는 그가 소년문사로 등단한 지 약 5년 뒤이다. 번역 작품으로 의심이 되기는 하지만 가장 먼저 지면에 발표한 작품은 1934년 6월『어린이』122호에「통·딱딱·통·짝짝」이다. 이후 박영종은『중앙일보』,『소년 중앙일보』,『조선일보』등 일간지와『아이생활』,『소년』,『소학생』,『아동』,『새싹』등의 잡지에 동요와 동요 해설 등을 발표한다. 이런 사실을 염두에 두고 박목월의 시를 추천한 정지용의 추천사를 읽으면 그가 동요의 리듬을 어느 정도 깊이 간직하였는지 짐작된다.

① 朴木月君. 民謠에 떠러지기 쉬울 詩가 詩의 地位에서 顚落되지 않었읍니다. 近代詩가「노래하는精神」을 喪失치 아니하면 朴君의 抒情詩를 얻들 것으로 생각합니다. 充分히 描寫的이고 色彩的이기도 합니다. 이러한 詩에서는 慶尙道사투리도 保留할 必要가 있는 것이다. 朴君의 抒情詩가 製煉되기前의 石金과 같어서 돌이 金보다 많었읍니다. 玉의 티와 美人의 이마에 사마귀 한낯이야 버리기 아까운 점도 있겠으나 抒情詩에서 말 한개 밉게 놓이는것을 容恕 할 수 없는 것이외다. 朴君의 詩數篇中에서 고르고골라서 겨우 이한篇이 나가게 된것이외다.[29](밑줄 필자)

② 朴木月君. 北에는 金素月이 있었거니 南에는 朴木月이가 날만하다. 素月의 툭툭 불거지는 朔州 龜城調는 지금 읽어도 좋더니 素月이 못지않어 아기자기 纖細한 맛이 좋다. 民謠風에서 詩에 進展하기까지 木月의 苦心이 더크다. 素月이 天才的이요, 獨創的이 었던것이 神經 感覺 描寫까지 미치기에는 너무도「民謠」에 始終하고 말었더니 木月이 謠的 데쌍鍊習에서 詩까지의 콤포지순에는 謠가 머뭇거리고 있다. 謠的修辭를 多分히 整理하고 나면 木月의 詩가 바로 朝鮮詩다.[30](밑줄 필자)

---

28) 윤복진,「石重과 木月과 나—童謠文學史의 하나의 位置」,『詩文學』2, 1950.6.5.;『자료집7』, 699-670면 재인용.

29) 鄭 溶,「詩選後」,『문장』1(11), 1939년 12월, 147면.

①은 「산그늘」을 추천하면서 쓴 추천사이다. 밑줄 친 부분은 그의 시가 민요의 율격을 지녔다는 지적이다. 즉 그 리듬이 동요적인 요소를 지녔지만 묘사적이고 색채적인 표현 때문에 추천되었음을 알 수 있다. ②는 「가을 어스름」과 「연륜」에 대한 추천사이다. 여기서도 정지용은 목월의 시가 요적인 리듬에 머물고 있다 것을 지적한다. 이처럼 그의 초기 시는 요적 리듬을 지녔다는 지적을 받는다. 박영종이 목월이라는 필명으로 시단에 등단하면서 동요를 창작하는 동안 이 리듬에 대한 고민이 남달랐을 것으로 짐작된다.

> 과연 선자의 말대로 「산그늘」이 시적인 지위에서 떨어지지 않았다면, 그것은 민요의 보편적인 서정성을 나 자신의 보다 내면에서 파악한 탓일 것이다. 또한 그가 지적한 대로 3・4련은 그야말로 〈충분히 묘사적〉이기는 하지만 그렇다 하여 단순한 객관적인 묘사에 시종한 것도 아니다. (…) 흐르는 것의 애달픔이요, 슬픔이기도 하였다. 형식면에서는 요적형태(謠的形態)를 지녔다지만, 결코 민요처럼 4. 4조의 정형률에 얽매인 것은 아니다. 오히려 나 자신의 내면적인 서정의 필연적으로 영탄과 호소적인 율조를 마련하려 하였던 것이다.[31](밑줄 필자)

인용글은 「산그늘」에 대한 선자의 평에 대한 해설의 성격을 띤 글인데, 시 창작에 있어서 리듬과 서정의 관계에 대한 그의 고민을 짐작할 수 있다. 민요의 보편적인 서정성을 내면화하는 방법으로 율조(리듬)를 가졌다는 것이다. 이것은 자연스런 리듬을 강조하며 자유동시를 주창한 그의 동요관과 일맥상통한다. 그는 리듬을 동요나 동시의 핵심 요소로 여겼다. 그러면서도 민요 등의 전통적인 정형률에 얽매이지 않고 내면적 서정성을 지향하였다. 정지용의 추천사에 대해 자신의 시가 '형식 면에서 요적 형태를 지녔지만 내면적인 서정의 율조'를 마련하고자 했다고 밝힌 것은 이를 뒷받침한다. 즉 박영종은 동요・동시의 핵심 요소로 리듬을 고민하였고, 이 리듬은 전래동요나 민요 등의 전통적인 정서에 바탕을 둔 것으로 말의 호흡단위를 그 기본으로 삼았다. 이것은 조지훈이 회고한 것처럼 '현대적 세련의 민요조'로 일제 강점기

30) 鄭 溶, 「詩選後」,『문장』 2(7), 1940년 9월, 94면.
31) 박목월, 「內省的 思慕」, 『가난한 자의 작은 촛불』, 문학세계사, 1983. 57~58면.

수난을 겪은 '민족 정서의 새로운 고전미'를[32] 지향한 것이라 할 수 있다. 이런 가운데 문학성을 위한 시정신을 강조하였다. 동요·동시에 대한 이런 인식은 내재율을 바탕으로 하는 자유동시를 지향하게 된다.

(2) 동요·동시·아동작품의 구분

「동요 교재론」은 『새교육』 제2권(1949.9)에 발표한 글인데 박목월[33]이라는 필명으로 발표하였다. 앞의 다른 글에 비해서 평론의 형식을 제대로 갖추고 있다. 여기서 박목월은 동요과 동시 그리고 아동작품을 구분하여 장르적 특징을 정의한다.

> 흔히 童謠와 童詩를 混同하는 것이다. 그것은 잘못이다. 왜냐하면 童謠는 그 本質에 있어서 歌謠的인 것이며, 童詩는 좁은 뜻에 詩의 範疇에 속하는 것이다. 너른 뜻에서 歌謠도 의례 詩라야 하는 것은 擧論할 바도 없이 當然한 것이나, 그러나 歌謠라면 이미 律調의 均整이 앞서는 대신에, 詩라면 調律이기보다는 시정신이 앞서는 것이다. (…) 쉽게 童謠는 外的이라면 童詩는 보다 더 內的인 것이다. (…) 다시, 동요에서는 늘 直感的이요 激情的인 것이나, 동시는 보다 더 思考的이요, 內省的인 것이다. (…) 그러므로, 우리가 흔히 童謠라면, 童詩를 包含한 막연한 생각을 가지는 것이나, 그것은 認識이 不足한 탓이다. (…) 童謠는, 의례 아기들 노래다. 허나, 아기의 노래라 해도 兒童 自身들의 손으로 이루어진 童謠와, 詩人의 손에 이루어진 童謠가 있는 것이다.(…) 그럼 兒童作品과 童謠는 어떻게 다른 것인가. 童謠는 詩의 境地를 가져야 하는 것이다.[34](밑줄 필자)

동요는 '율조의 균정'이 앞서고 동시는 '시정신'이 앞선다고 규정한다. 율조의 균정은 노래(歌와 謠)의 박자를 염두에 둔 외형률이다. 이것을 동요의 특징으로 보았다. 여기에 시정신 곧 '시적 경지'를 더할 것을 주장한다. 그러니까 아동작품은 문학으로 인정하기 어렵고 동요는 문학으로 인정한다는 것이다. 이런 인식은 창작자에 의해 동요와 아동작품을 구분한 당대의 태도를

---

32) 박목월, 앞의 글, 68쪽.
33) 1950년대 이전까지 그는 아동문학 비평이나 작품은 대개 박영종으로 발표하였다.
34) 박목월, 「童謠 敎材論」, 『새교육』 2, 조선교육연합회, 1949.9.; 『자료집7』, 627-628면 재인용.

비판적으로 살펴 장르적 개념을 정의한 것으로 볼 수 있다. 그러면서 그는 동요의 정서로 천성적인 순수함을 언급한다.

> 다만 그 共通된 世界는 兒童은 天性的인 絶對的 無意識的 한 개의 資質로써 나타나는 것이며, 이른바 童謠 作家인 詩人으로서는, 그의 混濁한 意識의 世界를 純化하므로 詩의 境地로써 兒童의 天性的 無意識的 絶對的 純粹한 世界를 肉迫하게 되는 것이다.[35]

위 글을 통해서 박목월이 정의한 아동작품, 동요, 동시를 다음과 같이 요약 정리할 수 있다. 먼저 이 셋은 '절대적인 순수성'과 '천성적 무의식'을 기본 바탕으로 한다. 그리고 시정신의 유무에 따라 아동작품과 동요로 구분한다. 이것을 다시 리듬을 기준으로 동요와 동시로 나눈다. 즉 동요는 조율적인 외형률이 앞서고, 이에 비해 동시는 '보다 더 내적(사고적, 내성적)'인 것을 갖추어야 한다는 것이다. 다소 모호하기는 하지만 아동작품과 문학으로서의 동요·동시에 대한 장르를 정리하였다. 즉 아동작품과 동요를 구분 짓고 다시 동요와 동시의 문학적 정의를 시도하였다. 이것으로 박영종이 동시를 문학으로 인정하는 시 정신을 파악하기는 모호하지만, 이런 주장은 두 가지 측면에서 의의가 있다. 첫째, 아동작품(아동시)과 동시를 구분한 것이다. 이는 1970년대 이오덕과 박경용의 아동시와 동시 논쟁보다 훨씬 앞서 밝혔다는 점에서 의미가 있다.[36] 둘째, 동요·동시를 문학의 범주에서 인정하고자 하는 태도이다. '사고적', '내적', '내성적' 등으로 시정신을 애매모호하게 표현하였지만 이는 이전의 동요·동시론의 연장선에 있으면서도 한 단계 더 발전시켰다고 볼 수 있다.

---

35) 박목월, 위의 글.; 『자료집7』, 630면. 재인용.

36) 박경용은 「동시의 새 국면을 제시한 '5월에 바람이 불면'을 말함」(『아동문학』 9집, 1964. 7)에서 어린이들이 쓰는 동시'와 '어른들이 쓰는 동시'를 구분한다. 한편 이오덕은 『글짓기 교육의 이론과 실제』(1965)에서 '어른이 쓴 시'와 '어린이가 쓴 시'를 구분했다. 이들은 1974-76년 사이에 '동시'와 '아동시' 등에 대한 원조 논쟁을 이어갔다. 김종헌, 「1960-70년대 아동문학 비평과 박경용」, 『포스트휴먼 시대 아동문학의 논리』, 소소담담, 2022. 44면.

4. 결론

지금까지 박영종이 해방 이후 발행한 동요집과 선집, 그리고 동요 해설과 평론을 함께 읽으면서 그의 아동관과 동요·동시론을 살폈다. 계급주의 아동문학의 진전으로 동요·동시 논쟁을 이어가던 때에 소년문사로 등단한 박영종은 동요의 리듬을 지속적으로 고민 했다. 그가 발표한 해설과 평론에서 정형률에 맞추기 위한 자수의 억지스러움을 비판하고 폭넓은 시어의 활용 등을 강조하였다. 이 과정에서 동요의 리듬에 대한 고민을 이어간다. 그러나 이재철의 평가처럼 박영종이 1937년을 전후하여 동요에서 동시로 넘어오는 전기를 마련한 것이 아니라, 해방 이후까지 그는 동요와 동시의 개념이 혼란스런 가운데 내재율로의 변화를 지향하였다. 즉 전래동요의 3·4조의 음수율에서 벗어나 음보율을 창작동요의 리듬으로 이해하였다. 이처럼 박영종의 동요관은 요적 리듬의 정형성을 완전히 극복하지 못했다. 다만 전통적 리듬과 음보율을 바탕으로 어린이의 정서에 맞는 동요를 모색하였다. 이런 리듬에 대한 이해는 그가 『문장』에 추천 받은 시에서도 드러났다. 그는 동요에서 리듬은 어린이의 정서를 표현하는 수단이고 시의 서정을 드러내는 중요한 요소라고 보았다.

박영종의 동요관을 살펴볼 수 있는 또 다른 자료는 해방 이후에 그가 발표한 동요·동시 해설과 선평이다. 이들 평론은 대동소이한 동요관을 보였다. 또 인용한 작품의 예시도 중복되는 것이 많다. 그 대강의 요지는 동요가 어린이 노래의 연장이고 따라서 동요에 사용되는 언어는 율동적인 리듬을 살려야 한다는 것이다. 즉 동요가 단순히 작가의 정서 전달을 하는 매체 기능으로 보았다. 이런 의식은 근대의 표상인 개인의 정서를 드러내는 동시로 나아가는데 한계로 다가왔고 한동안 그의 작품은 놀이와 풍습을 시적 대상으로 하여 어린이의 귀여움과 추상적인 집단 정서를 드러낸 작품으로 나타났다.

그는 1949년에 발표한 평론 「동요 교재론」에서 '동요'과 '동시' 그리고 '아동작품'을 구분한다. 동요는 '율조의 균정'이 앞서고 동시는 '시정신'이 앞선다고 규정한다. 율조의 균정은 외형률로 '노래(歌와 謠)'의 리듬을 염두에 둔 것이다. 그러니까 그는 시정신과 리듬을 바탕으로 동요과 동시 그리고 아

동작품을 구분하였는데, 시정신은 내용성으로 이해하고 리듬은 음수율과 시어 반복으로 생성된 음악적 외형률로 이해했다. 따라서 시정신에 바탕을 할 때 아동작품 은 문학으로 인정하기 어렵고 동요는 문학으로 인정한다는 논리다. 이런 견해는 모호하기는 하지만 동시와 동요의 차별적 인식으로 동시의 질적 변화를 요구하였다는 점에 의의가 있다.

한편 박영종은 동요 선평에서 리듬의 중요성을 지속적으로 강조하였는데, 리듬은 내면의 서정을 드러내는 방법이라는 것이다. 그래서 동요는 말의 재미를 나타내는 외형률에 입각하여 어린이의 단순하고 순수한 정서를 표현하는 것으로 보았다. 이런 리듬에 대한 인식은 『문장』으로 등단한 초기 시에서 보았듯이 동요와 시를 넘나들 수 있는 문학적 토대가 되었다. 그는 전래동요나 민요의 3・4조, 7・5조의 리듬을 수용하면서 변주하여 내재율을 지향하는 동요 같은 시, 시 같은 동요의 창작으로 이어졌다.

해방기에 박영종은 대구와 서울을 오가면서 활발하게 활동하였고, 전쟁기에도 공군종군작가로 대구에 머물면서 동시를 창작하였다. 이후 그는 『동시교실』(1957), 『산새알 물새알』(1961), 『동시의 세계』(1963) 등을 끝으로 시문단으로 옮겨간다. 따라서 해방기 이후 그의 작품과 평론을 함께 연구해야 그의 동시론이 총체적으로 밝혀질 것으로 본다. 이에 대한 연구는 다음 과제로 미룬다.

[별표] 박영종 동시의 중복 게재 현황

	작품명 \ 작품집	『박영종 동시집』	『초록별』	『현대 동요선』
1	애기 토끼	O	O(잠)	O(토끼의 잠)
2	토끼와 귀	O	O	O(토끼와 쥐)
3	토끼길	O	O	
4	토끼방아 찧는 노래	O	O(토끼방아)	O
5	흥부와 제비	O	O	
6	옛날 옛날	O	O	
7	옛날과 가랑비	O	O(가랑비)	
8	눈과 당나귀	O	O	
9	밤눈	O		
10	절 한 쌍	O	O	O
11	집보는 시계	O		
12	새벽	O	O	O
13	삼월 삼짇	O		O
14	이상한 산골	O	O	O
15	지름길	O		
16	감둥송아지	O	O	O
17	해바라기 형제	O		
18	달	O	O	
19	여우비	O	O	O
20	송아지	O	O	
21	봄바람	O	O(봄바람 첫째)	
22	봄바람 둘째		O	
23	꽃가마	O	O	
24	제비맞이	O	O(제비마중)	
25	소롱소롱 이슬이	O	O	
26	다람다람 다람쥐	O		O
27	오리는 일학년	O		
28	부엉이 아저씨	O		
29	꼬마 장갑	O	O	
30	조고리	O		
31	꿈이야기	O	O	
32	느릿느릿 느림보	O	O	O
33	한오큼	O		
34	잘 자는 우리 아기	O	O	
35	자장가 첫째	O	O	O(자장가)
36	자장가 둘째	O	O	O(자장가)
37	자장가 셋째	O	O	O(자장가)
38	얼룩송아지		O	
39	잠		O	
40	작은 門		O	
41	구름 동동		O	
42	곰보딱지 아저씨		O	
43	여름 방학		O	
44	뚜룩눈		O	
45	고무신 가게		O	
46	잠바람 꿈바람		O	
47	비		O	
48	밤		O	
49	초생달		O	
50	소록 소록 소록		O	
51	어린이 노래		O	
52	새나라의 어린이		O	

▮ 참고문헌

기본 자료

박영종, 『박영종 동시집』, 조선아동회, 1946.
_____, 『초록별』, 조선아동문화협회, 1946.
_____, 『현대 동요선』, 한길사, 1949.
_____, 「동요 짓는 법(童謠作法)」 (전11회), 『주간소학생』 1-12, 조선아동문화협회, 1946.2.11.-4.29.
_____, 「명작감상 동요 독본」(전7회), 『아동』, 창간호-제7호, 1946.4,1-1948.4,25
_____, 「새벽달」, (윤석중 동요집)『초생달』, 박문출판사, 1946.
_____, 「童謠鑑賞 자장가」, 『새싹』 4, 1947. 4.
_____, 「동요 맛보기」(전8회), 『소학생』 60-68, 조선아동문화협회, 1948년 9월-1949년 6월호.
_____, 南大祐, "兒童文化通信", 『兒童文化』, 1, 同志社 兒童園, 1948년 11월호.
_____, 「(新刊評)單純의 香氣-『굴렁쇠』의 讀後感」, 『聯合新聞』, 1949.2.5.
_____, 「동요를 뽑고 나서」(전8회), 『소학생』 64-75, 1949년 1월·2월 합호-1950년 2월호.
_____, 「跋文一指導하시는 분에게」, 『現代 童謠選』, 한길사, 1949.3.
_____, 「너른 세계를 가지자」, 『소학생』 69, 조선아동문화협회, 1949년 7월호.
_____, 「발문」, 『현대 동요선』, 한길사, 1949.
朴木月, 「童謠 敎材論」, 『새교육』, 제2권 제5·6 합호, 조선교육연합회, 1949.9.
_____, 「童謠 童詩의 指導와 鑑賞」, 『兒童文學의 指導와 鑑賞』, 대한교육연합회, 1962.
_____, 『가난한 자의 작은 촛불』, 문학세계사, 1983.
윤복진, 「石重과 木月과 나一童謠文學史의 하나의 位置」, 『詩文學』 제2호, 1950.6.5.
윤석중, 「그와의 사귐」, 『심상』, 1978.5.
_____, 『어린이와 한평생(1)』, 윤석중전집 28, 웅진출판사, 1988.
_____, 『어린이와 한평생(2)』, 웅진, 1988.
鄭 溶, 「詩選後」, 『문장』 1(11), 1939년 12월.
_____, 「詩選後」, 『문장』 2(7), 1940년 9월.

연구논저

강정구·김종회, 「1930년대 주요 동요·동시에 나타난 아동 관념의 변화」, 『아동문학평론』 160, 2016, 48-56면.
김용희, 「朴木月 詩 硏究; 童謠集 초록별에서 詩集 慶尙道의 가랑잎에 이르는 童心과 목마름 現象을 中心으로」, 경희대 석사학위논문, 1985.
_____, 『무풍지대의 돌개바람』, 아동문학평론, 2015.
김유진, 「이원수와 박목월의 동시론 비교 연구」, 『아동청소년문학연구』 9, 한국아동청소년문학학회, 2011, 165-189면.
김제곤, 「해방후 아동문학 '운문장르' 명칭에 대한 사적 고찰」, 『아동청소년문학연구』, 5, 한국아동청소년문학학회, 2009, 31-64면
김종헌, 「1960-70년대 아동문학 비평과 박경용」, 『포스트휴먼 시대 아동문학의 논리』, 소소담담, 2022, 34-57면.

노여심, 「박목월과 이오덕의 동시관 비교 연구」, 진주교대 석사학위논문, 2003.
류덕제, 『한국아동문학비평사 자료집6』, 보고사, 2020.
_____, 『한국아동문학비평사 자료집7』, 보고사, 2020.
류해숙, 「박목월 동시 연구」, 『청람어문학』 6(1), 청람어문교육학회, 1991, 335-413면.
박영기, 「1940년대 박영종 동요·동시론의 의미」, 『한국아동문학연구』 29, 한국아동문학학회, 2015, 113-134면.
원종찬, 「일제강점기의 동요·동시론 연구」, 『한국아동문학연구』 20, 한국아동문학학회, 2011, 69-100면.
이재철, 『한국현대아동문학사』, 일지사, 1978.
_____, 『아동문학개론(개고판)』, 서문당, 1992.
장정희, 「박목월의 미발굴 동시 연구」, 『한국문학과 예술』 18, 숭실대 한국문학과예술연구소, 2016, 255-294면.
최명표, 「박목월의 동시적 상상력 연구」, 『한국아동문학연구』 13, 한국아동문학학회, 2007, 19-43면.
최용석, 「박목월의 초기 아동시의 특성 고찰」, 『우리문학연구』 16, 우리문학회, 2003. 393-412면.
한예찬, 「박목월 시에 나타난 동심 지향성」, 『동화와번역』 12, 건국대 동화와번역연구소, 2006. 289-322면.
황수대, 「1930년대 동시 연구, 목일신 강소천 박목월을 중심으로」, 고려대 박사학위논문, 2013.

【Abstract】

A study on Park Young-jong's Creative theory of Children's Poetry during Liberation period : Focusing on Park Young-jong's poetry and criticism

Kim, Jong-heon*

The purpose of this article is to examine Park Young-jong's view of children's songs by comparing them with his collections of children's songs and commentary published during the liberation period. As a result of checking his works published in *Park Young-jong's children's poem* (박영종 동시집), *Green Byul* (초록별), and *Anthology of Modern Children's Song* (현대 동요선) published during the liberation period. And his commentary and articles published in various magazines showed that he agonized over the rhythm of creative children's songs, which deviated from the stereotype of folk songs. It emphasized 'natural rhythm' while denying the forced number of characters.

Another material that can examine Park Young-jong's children's song view was his children's song and poem commentary after liberation. In these reviews, Park Young-jong showed a similar view of children's songs. The point is that the children's song is an extension of a song sung by children, and therefore the language used in the children's song should revive the rhythmic rhythm. In other words, children's songs were viewed as a media function that simply conveys the artist's emotions. Came to a limit in children's poem revealing the emotions of an individual, a representation of modern times, and for a while, his works revealed children's cuteness and abstract collective emotions with play and customs as poetic objects.

It was in 1949 that his view of children's songs changed. Here, Park Young-jong distinguishes children's songs from children's works. In summary, Park Young-jong was a means of making fun in children's songs and a means of revealing inner emotions in poetry. Because of his perception, he was able to create an children's poem by crossing children's songs and poems. Therefore, the assessment that Park Young-jong switched to free verse rhythm in 1937 should be revised.

Keywords: the liberation period, Park Young-jong, children's song, children's poem, rhythm, natural rhythm.

접수일: 2022.12.31. || 심사일: 2023.01.09. || 게재확정일: 2023.02.23.

* Research Professor, Daegu National Univ. of Education.