

# 芝溶의 詩

芮 鍾 淑

## 1

한국의 근대시를 전통형성적 입장에서 살펴볼 때, 그것은 다른 모든 文化 領域과 다름없이 서구를 受容함에 있어서 적잖은 무리가 있었다는 것을 쉽게 발견할 수 있다. 여기서의 무리라는 말이 내포하는 의미는 우선 정신적 시간적인 것을 뜻하고 있으며 이는 일시의 정신적 단절이나 시간적 단절을 의미하기도 한다.

왜 우리의 근대시는 전통형성적 측면에서 일시나마 정신적 시간적 단절을 겪지 않으면 안될 수밖에 없었던가. 흔히는 그 이유를 냉철한 자기확인을 거치지 않은 채 다만 외래적 요소에 탐닉된 지극히 일반적 사실에 基因하였다고 말해 왔다.

이 이유를 바꾸어 말하면 우리의 서구인식이 비록 빨랐다 하더라도 우리의 전통에 대한 문학사적 또는 비판적인 자기확인이 없는 가운데 저쪽에 영합한 일은 우리 자신의 전근대적 기성관념에 집착하는 것이나 크게 다를 바 없다. 즉 극단적 서구문학의 영합에서 오는 우리 시의 변혁의식은 극단적 보수경향과 다를 바 없기 때문이다.

이는 엄밀한 의미에 있어서의 의식의 개조를 가져오지 못한 까닭이다. 다시 말하면 이땅의 문학적 상황을 거들떠 보지 않은 채 수용한 서구적 시의 방법이나, 그 어떤 과학적 객관적인 방법이라 할지라도, 더 나아가 저쪽의 전통적 필연성을 가진 시라 할지라도, 그것은 한국시가의 전통에 있어서는 시간을 단절 내지 파괴시키는 결과를 가져왔다는 말이다.

실로 한국근대시의 형성과 전개에 있어 분별없는 이같은 행위는 이땅의 상황과 주체의식을 저해한 요인이 되는데 충분하였다. 이와 같은 비정상적인 시의 지속성의 파괴행위는 오늘에 와서야 비로소 반성하고 비판되고 있음을 볼 수 있다. 그리고 훌륭한 문학의 건설은 냉철하고 객관적인 문화의욕이 선행되어야만이 비로소 가능하다는 사실을 체감하게 한다. 다시 말해서 문학이 창조의 지속적인 원천이 되려면 그 문학이 놓인 문화적 역사적 현실을 절실하게 체험하고 있는 바탕 위에서만이 가능하다는 것을 말한다.

이런 점에서 1930년대의 한국시는 한국시 전체를 연구하는 과정에서 반성과 비판을 촉구해 볼 자료로서 제시해 볼 필요가 있을 것 같다.

물론 1930년대의 한국근대시에는 소위 푸르문학과 모더니즘 시가 주류를 장악한 것 같은데 이들의 경향은 한국근대시에 損益을 함께 가져다 주었다는 점으로부터 이 두 문학끼리 同質과 相反의 경향으로 한국문학학에 投影되었다는 점으로도 주목되고 있다.

즉 전자의 푸르문학이 예술보다는 이데올로기에, 시 형식의 기교화보다는 시 의미의 표상화에 더 열중하였고, 그 후자인 모더니즘 시가 전통에 대한 권의 존중보다는 도시적 시민생활과 기계문명을 주제로 한 시의 형식에 더욱 관심하여 신기한 시의 題材에 탐한 바 없지 않았으나 이 두 유파의 문학이 경직된 당시의 문학사조로서 동시에 우리와는 다소 거리가 있는 상황외적 문학이었다는 점은 한 동질성이라고 보아도 될 것이다.

다시 말해서 푸르문학은 소위 퇴폐적 동환적이라 불리워지던 전시대의 낭만주의 문학이 당대의 사회현실과는 터무니 없이 동떨어진 感傷的이었다는 배경에 대한 안티테제로 제기되었다.

즉 유평사관에 의하여 사회개혁을 의도한 이들 푸르문학인들에게는 이 문학 방법이야말로 시인이 사회에 기여해야 할 커다란 사명감을 달성할 수 있는 것으로서 절대적인 것으로 여겨졌다.

그러나 그들의 제희과는 달리 당시 우리 사회의 환경은 커녕 사회개혁을 위한 그들의 노력은 결국 사회를 등지고 만 아이러니컬한 현실의 딜레마에 빠지고 말았다. 그것은 당시의 현실이 아직도 봉건적 인습을 탈피하지 못한 전근대적 정체의 상황이었고 당시의 사회에서 가장 급선무는 이데올로기가 아니었고 절실한 도전과 투쟁의 대상이 일제식민주의라는 점을 직시하지 못하였다. 시가 절대신앙으로서의 이데올로기에 구속됨으로써 그들의 시적 대상인 민중과는 동떨어진 관료나 지식층의 관념적 유희에 머물고 말았다. 따라서 진정한 민중의 의지를 대변한 시 역시 일제와의 민족적 투쟁도 뚜렷이 보여주지 못한 채 끝나고 말았다.

모더니즘 시 또한 무절제한 感傷의 배설이라 할 전시대에 대한 강한 반발과 동시대의 푸르문학의 기계적 도식적 정치것발에 다부진 성토 한낱 못하고 만 것이 현실이었다.

그러나 분명 모더니즘은 이러한 푸르문학의 급선회적 사회성에 한 제동을 거는 태도에서 이 운동의 중요한 동기를 찾아 보다 강력한 활동이 시작된

것은 숨길 수 없는 사실이었다.

일반적으로 한국의 모더니즘은 그것의 이론면은 최재서, 김기림에 의하여 주로 인식되었고, 모호하나마 그 이론을 근거삼아 주로 시에서 실험 실천된 것은 동시에 김기림, 정지용, 김광균, 장서언 정도에서 한정적이었다. 이와 같이 이론과 詩作의 실천자는 그 범위가 지극히 한정된 불과 몇 사람의 노력에 의지되었다는 것은 한국 모더니즘의 한 특징이라고 보아야 할 것이다. 또한 이론이나 시작의 影響源도 英·美의 주지주의 계열이었다는 것이 확실하다. 그들의 시에서는 이미지에 밀착된 언어들이 시어의 주종을 이루고 있어 시의 회학적, 형이상학적, 문명비평적 측면을 이들이 매우 강조하여 가는 조질이 보였다.

되풀이 말하면 여기 예를 든 몇 사람의 한국 모더니스트들의 시작상의 일반적 공통성은 시가 다름아닌 언어로써 쓰여진다는 사실에 대한 확인과, 나아가 언어의 이미지화에 대한 각성, 그에 수반되는 새 수사법의 모색이니만치 한마디로 말해서 한국 모더니즘의 특질은 극히 시의 부분적 기교화의 노력에 종속된 감이 없지 않다. 그들이 선택한 이와 같은 시의 방법이 바로 새로운 시라고 우겨댈 정도였다. 또한 그들의 시론은 새로운 시를 보는 일종의 공식같이 말하고 때때로 이를 제시하기에 서슴치 않았다.

다시 말하지만 당시의 한국인의 의식내부까지 침윤되어 있었던 전근대적 봉건적 요소를 크게 탈피하지 못한 신정에서 이와 같은 모더니즘의 생소한 시적 방법이 한국근대시의 새로운 영역을 얼마만큼 확보해 줄 수 있었든가는 의문의 여지가 남는다.

이 당시 몇 사람의 모더니스트들의 국부적 서구경험이 당시의 문학상황 속에서 그들 나름대로의 진실성을 띄고 호소력을 가지는 데는 무엇보다도 자기확인, 자기인식이라는 한국시 전통의 과정상의 실험이 동반하지 않으면 어려운 현실이었다.

그러므로 1930년대의 한국 모더니즘을 살펴 생각함에는 이 당시의 활동 주체가 되었던 모더니스트들의 시에서, 얼마만큼 그들의 시가 전통집합에서 경험을 철저히 했는가 하는 성실도를 알아보는 것이 빠른 길이 될 것이다.

필자는 이땅의 근대시인 가운데 한국시의 현대화를 위한 노력을 남달리 체험한 정지용이 그의 시에서 어떤 반경으로 실천했는가를 알아보려고 이 글을 쓰게 된다.

정지용의 시작생활은 1926년 京都 유학생들이 낸 〈學潮〉로부터 시작된다. 그는 이 회지 창간호(1926. 6)에서 시 「카페·프랑스」, 「슬픈 印象畫」, 「爬蟲類動物」 등 세편을 발표하여 아마추어 수준을 능가하는 실력을 과시하기 시작했다.

이어 「이른봄 아츰」(「新民」 22호, 1927. 2), 「바다」(「朝鮮之光」 64호, 1927. 2), 「鄉愁」(「朝鮮之光」 65호, 1927. 3) 등 많은 시를 발표하여 기성으로서의 발판을 굳히고 왕성한 작품활동이 시작된 것은 이때부터이다. 이들 중 「鄉愁」, 「바다」, 「石榴」, 「유리창」 등은 1934년에 내놓은 「鄭芝溶詩集」의 중요 작품이 되었다.

그는 이들 작품을 통하여 시는 언어자각이며 또한 그 실천이라는 사실을 시로써 실천하기는 金起林보다 훨씬 앞섰다.

또한 지용은 이 사실을 시론을 통해서도 거듭 강조한 바 있었다. 그의 「시의 옹호」<sup>1)</sup>와 「시와 언어」<sup>2)</sup>가 그 예이다.

즉 「시의 옹호」에서는

「시는 언어의 구성이기보다 더 정신적인 것의 열렬한 정황 혹은 旺盛한 상태 혹은 황홀한 士氣이므로 시인은 항상 정신적인 것에서 정신적인 것을 조준한다」

라고 하다가 다시 「시와 언어」에서는

「색채가 회화의 소재라고 하면 언어는 시의 소재 이상 거진 유일의 방법이란 수 밖에 없다. 언어를 떠나서는 시는 제작되지 않는다」

라고 고쳐 말한 바 있다.

또한 柳宗鎬의 다음과 같은 평설을 보아서도 얼마만치 지용이 언어에 관심가진 시인인가를 알아 볼 수 있다.

「그러나 한국 현대시를 얘기하는 자리에서 빼놓을 수 없는 이름인 鄭芝溶이야 말로 이 땅에 있어서 시란 언어로 만들어진다는 평범하나, 중요한 진리를 열렬히 자각하고 실천한 최초의 시인이었다」<sup>3)</sup>

1) 文章, 1卷 5號(1936. 6)

2) 文章, 1卷 11號(1939. 12)

3) 柳宗鎬, 「現代詩의 五十年」(非純粹의 宣言, 新丘文化社, 1962) p. 11.

이와 같이 지용은 이미지의 단순한 기교를 초극한 시에서 언어에 대한 새로운 인식으로 해서 공감대를 열어준 이땅의 최초의 시인이라고 하는데는 별반 이의가 없는 것 같다.

지용 이전의 한국시가 언어에 대한 인식이 주로 주정적 설명적이었는데 비교한다면 지용에서 시작하여 대상을 새로운 존재의 영역으로 드러내 보였다고 할 수 있다. 물론 부분적이라 할 수 있으나 이 존재에 대한 파악으로 언어의 새로운 개발은 바로 한국 현대시의 진정한 출발이라 할 수 있다. 英美에 있어서 시의 이와 같은 견해는 이미지즘으로부터 출발되었는데 이런 논리로 말하면 한국에 있어서 현대시의 출발은 1930년대의 모더니즘으로부터이며, 이들 모더니스트 중 시에서 언어와 이미지에 특별한 관심을 갖고 시작에서 실천한 사람이 지용이라던 그에게 한국현대시의 최초시인이라는 영예를 돌려도 무방할 것이다.

다시 말해서 시에 있어서의 종래의 음악성, 시간성에서 회화성과 공간성을 들고 나온 이러한 주지적 경향에 손 쓴 지용의 출현으로부터 한국시는 그 근대성에서 현대성으로의 발전을 앞당겼다고 말할 수 있다. 물론 앞에서도 같은 내용의 말을 한 것처럼 지용 이전에도 素月이나 章熙와 같은 언어에 대한 섬세한 관심과 조탁의 능력을 갖춘 사람이 없었던 것은 아니었다. 그러나 이들은 언어에 대한 객관적 관찰보다는 시인의 감상을 바탕으로 한 소박한 서정성에만 힘썼던 사람들이었다.

지용은 이와같은 시론에 이의를 제기하고 나섰다. 즉

「시의 신비는 언어의 신비이다. 시는 언어와 Incarnation적 일치다. 그러므로 시의 정신적 심도는 필연으로 언어의 精靈을 잡지 않고서는 표현제작에 오를 수 없다. 다만 시의 심도가 자연, 인간생활, 사상에 뿌리를 깊이 서림을 따르서 다시 시에 긴밀히 혈육화되지 않는 언어는 결국 시를 死産시킨다. 詩神이 깃드는 궁전이 언어요, 이를 다시 放逐하는 것도 언어다」<sup>4)</sup>

이와 같이 그의 詩觀은 매우 현대적이었다. 다시 말해서 언어는 시인의 의해서 비로소 血肉과 호흡, 체온을 회복할 수 있으며 시인은 언어세포의 개개 기능을 드러낼 수 있다고 말하고 있다.

또한 시의 Incarnation적 존재가 적합하지 않을 때는 언어의 새로운 발달도 주지하지 않겠다는 결연한 태도도 엿보인다.

4) 文章, 1卷 11號(1939. 12)

후일 金起林도 지적한 바와 같이

「그는 실로 우리 시 속에 현대의 호흡과 맥박을 불어넣은 최초의 시인」<sup>5)</sup>

이라고 말할만치 그는 언어선택을 통한 한국시 개발의 한 力士였다.

그러면 그 이유는 어디에서 비롯되었는가.

그것은 시대사조의 급격한 변환에서 기인하였을까. 또는 한국시에 있어서 하나의 분기점을 그는 순수문학의 모태였던 <시문학>에의 적극적 참여로 말미암아 그 영향에서 비롯되었을까.

물론 이 두 원인이 함께 작용한듯 하나 전자보다는 훨씬 후자에서 그 이유가 뚜렷하다고 할 것이다.

또한 그는 시에 있어서 언어는 단순한 정서유발적 계기가 아니면 눈물과 탄식 등 인간적인 것의 탈피를 통해 시의 지성적 기반을 구축한데 있었다는 것을 주목할 필요가 있다.

이와 같은 태도는 그의 다음 진술에서 찾아 볼 수 있다.

「感激辭이 시인의 美名이어서는 안된다. 이 非定期的, 육체적 地震 때문에 예지의 水源이 붕괴되는 수가 많다.」<sup>6)</sup>

이는 우리 시 1920년대의 <까닭 모르는 울음소리>나 무절제한 감상의 배설에 대한 반반이기도 하였다. 이로부터 시적 대상은 이미 대상이 아니었으며 시가 일반적으로 시인의 개인적 주관적 정서 속에서 사물을 은폐시키거나 모호하고 막연한 시인의 관념 속에 있어서는 안된다는 사실을 강력히 말하고 있다.

지용의 언어는 이와 같이 관념과 감정과 같은 인간적 요소를 배제하는 메카니즘적 이미지에서 시작하였음을 알 수 있다.

이 논리가 되는 시로써

「그가 눈물을 구슬같이 알고 지어라도 내려는 듯하던 시류에 거슬러서 많은 눈물은 가벼이 진실로 가벼이 휘파람 불며 비누방울 날리던 때」<sup>7)</sup>

에 썼다고 하는 다음 <海峽>이란 시를 보자.

砲彈으로 뚫은듯 동그란 船窓으로

5) 金起林, 「詩論」(白楊堂, 1947) p. 83

6) 鄭芝溶, 「文學讀本」(博文出版社, 1949) p. 197.

7) 朴龍詰, 「鄭芝溶詩集跋文」(詩文學社, 1934)

눈썹까지 부풀어오른 水平이 엇보고

하늘이 함쪽 내려앉아  
큰악한 암참처럼 품고있다

透明한 魚族이 行列하는 位置에  
훗하게 차지한 나의 자리여!

망토 깃에 솟은 귀는 소랏수같이  
소란한 無人島의 角笛을 불고—

海峽 午前 二時の 孤獨은 오묘한 圓光을 쓰다  
설어울리 없는 눈물을 少女처럼 짓자

나의 青春은 나의 祖國  
다음날 港口의 개인 날써여!

航海는 정히 戀愛처럼 沸騰하고  
이제 어드메쯤 한밤의 太陽이 피어오른다.

—海峽—

위 시에서 <눈썹까지 부풀어오른 水平>, <하늘이 함쪽 내려앉아 큰악한 암참처럼 품고>, <透明한 魚族> <훗하게 차지한 나의 자리> 등의 표현은 그의 객관적 사물에 대한 선명한 이미지 제시의 예이다.

시각 및 청각의 감각적 기능을 통한 대상의 아름다운 구도적 처리는 감정을 절제하는 가운데 이루고 있다.

지용은 이와 같은 시적 태도를 다음 그의 시론에서도 엿볼 수 있다.

「詩가 率先하여야 을어버리면 讀者는 徐徐히 눈물을 咀嚼할 餘裕를 갖지 못할지니 남을 울려야할 境遇에 自己가 먼저 大哭하여 失笑를 爆發시키는 것은 素人劇에서만 본 것이 아니다. 남을 슬프게 그지없는 情況으로 誘導함에는 自己의 感情을 먼저 慎重히 移動시킬 것이다.」<sup>8)</sup>

그리하여 그는

「안으로 熱하고 겉으로 서늘움기란 一種의 生理를 壓伏시키는 노릇이기에 심히 어렵다. 그러나 詩의 威儀는 겉으로 서늘움기틀 바라서 마지 않는다.」<sup>9)</sup>

또한 이와 같은 진술에서 알 수 있듯이 그의 反感傷의 태도에는 참신하고

8) 鄭芝濬, 『文學讀本』, p. 197

9) 鄭芝濬, 『文學讀本』, p. 196

건강한 언어의 사용으로 극복하려고 했다.

앞의 인용에서도 말하고 있듯이 시를 감정에 밀려서는 안된다는 태도를 굳게 지키고 있다.

이와 같은 시의 건강성 내지 위의를 회복하려는 지용의 자세는 한마디로 말해서 순수시적 기법에의 접근이었다. 이는 가능한 한 시에서 사상이나 관념을 버리고 문명비평적인 제재는 회피하려는 그의 시작태도에서 더욱 확실하다.

고래가 이제 橫斷한 뒤  
海峽이 天幕처럼 퍼덕이오

……월 물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꼬 나가려고

銀방울 날리듯 떠오르는 바다종달새……

한낮을 노려보아 훑쳐잡아 고 빨간살 뺏으랴고

—〈바다〉一部—

참신한 언어표현을 통한 선명한 이미지가 눈앞에 전개된다. 그러면서도 시인의 정서는 충분히 발휘되었다. 출렁이는 해협의 물결을 일렁이는 천막에 비유하여 유사감각의 기교를 사용한 것은 어쩌면 기교를 위한 기교의 함정에 빠질 가능성도 충분히 가지고 있다. 언어기교가 어느 한도에 이르면 일상적 언어의 존재에 만족할 수 없게 된다.

지용은 그의 산문에서 지적하였듯이

「문자와 언어에 대한 血肉的 愛를 느끼지 않고서 詩를 사랑할 수 없다.」<sup>10)</sup>

라고 한 것으로 보아 언어에 대한 그의 극단적 태도를 엿볼 수 있다.

어쩌면 위의 시 「바다」는 사물을 사물로써만 나타내 보였다는 점으로는 신비평가들이 말한 〈피지컬 포에트리〉로 전락할 위기를 충분히 지니고 있으나 그만큼 지용은 순수시에 기울인 열정이 충분했다고 볼 수 있다. 또한 이 순수시의 경도로 말미암아 그는 그의 시와 함께 예술성을 회복한 영예를 안을 수 있었다고 말해야 할 것 같다.

오·오·오·오·오 소리치며 달려가니  
오·오·오·오·오 연달아서 불러온다

10) 鄭芝溶, 「散文」(博文書館, 1948) p. 208



간밤에 잠 살포시  
머연 뇌성이 울더니

오늘 아침 바다는  
포도빛으로 부짙어졌다

철석, 처열석,  
제비 날아들듯, 물결 새이새이로 춤을 추어

—바다 · 1—

위 시에서도 감각적 언어를 많이 구사한 것을 볼 수 있는데 특히 한 감각을 다른 감각으로 옮겨 놓고 있는 점이 뚜렷하다. 즉 바다가 밀려갔다가 물러 돌아오는 동작의 시각적 감각을 「오·오·오·오·오·오」라는 소리의 청각적 감각으로 옮겨 바다의 생동감을 보다 구체화해 놓고 있다.

한편 그는 이와 같은 감각 위주에 치중한 결과 도식적인 기교주의로 기울어진 비난을 면하기 힘들었다. 다만 시의 감정 절제를 위해서 이런 지적 조작 일변도에 기운 그를 이해할 수 있으므로 그의 언어선택에서 엄밀한 계산과 조탁의 태도를 이끌어 낼 수 있다.

또한 이 시에서의 「철석, 처열석, 철석, 처열석, 철석」이 보이는 의성적 활용은 육당의 초기 신체시에서처럼 청각적 이미지를 형성하고 있다. 그러나 여기에 그치지 않고 「제비 날아들듯, ……춤을 추어」에 와서 사물의 의태적 효용까지 조화를 이루고 있다. 그리하여 언어가 주는 질량감까지 아울러 함축적 의미를 갖도록 하고 있는데 이는 이는 감각의 결합적 미라고도 볼 수 있다.

결국 언어사용의 기법면에서 볼 때 지용의 두드러진 공적은 두가지로 요약할 수 있을 것 같다.

첫째는 <시문학>파에 적극적으로 참여한 그의 순수시적 태도가 그 하나이며, 다른 하나는 같은 말일지는 모르나 그의 시적태도에서 뚜렷한 감정 또는 감상상의 배제태도 즉 반감정, 반감상의 태도유지가 그것이다. 이러한 태도와 기법은 그의 시론과 시작 여러 곳에서 발견할 수 있었다.

### 3

한국시가 어떤 방법으로 현대화되었는가 라는 질문은 한국시가 서구시의 외적 자극을 어떻게 수용하여 내적 반응에 적용 실천하였는가 라는 해답을

찾음으로써 가능하다는 말은 지나치지 않을 것 같다.

인간의 유한성과 불완전성을 믿는 흄의 Anti-Humanism과 Anti-Romanticism에서 유도된 이미지즘은 참신하고 투명한 이미지를 중시하고, 나아가 직관적 언어와 비유기능을 확대하는데 이바지하였다.

Pound를 거쳐 Lowell의 손으로 넘어간 이미지즘운동은 1917년 집단운동으로서 문학활동은 사실상 종식되고 그 구성원들의 개별적인 활동이 이후도 계속되어 20세기 영미시단을 휩쓸어 그 뒤에 등장한 많은 시인들에게 커다란 영향을 준 바 있었다.

이 땅에서도 이장희, 정지용, 김거림, 최재서 등 소위 초기 모더니스트들에 의해 이미지즘이 우리 시의 현대화에 적잖은 촉매제 구실을 한 것은 이미 주지의 사실이다.

이미지즘운동의 대표적 인물이라고 할 수 있는 흄의 시 <Autumn>을 보자.

A touch of cold in the autumn night-  
I walked abroad,  
And saw the ruddy moonlean over a hodge  
Like a red-faced farmer.  
I did not stop to speak, but nodded,  
And round about were the wistful stars  
With white faces like town children.

—Autumn—

싸늘한 가을밤, 울타리 너머 둥글게 떠오른 달, 이 달이 풍기는 조용한 농촌풍경과 번잡한 도시광경을 연상적 이미지로 부각시키고 있다. 달을 농부로, 별을 해썬 도시의 어틴이로 대조시킨 비유에서 흄은 감각적 이미지를 선명한 한 폭의 그림으로 구도화하고 있다. 가을의 모든 연상물을 이미지화하는데 성공시켰다.

일상어의 구사, 자유로운 시행, 신선한 비유, 표현의 直截性 등으로 하여 그는 전시대의 낭만주의적 경향을 탈피하고 枯淡한 이미지 위주의 시를 보여 주고 있다. 신선한 감각으로 대상을 간결하고 정확하게 재생하는 인식수단인 이미지 사용과, 그것도 단순한 이미지가 아니고 복합적 이미지를 형성한 예는 다음과 같은 시에서도 볼 수 있다.

유리창에 차고 슬픈 것이 어른거린다.  
일없이 붙어서서 입김을 흐리우니

길들은 양 언 날개를 파닥거린다  
 지우고 보고 지우고 보아도  
 새까만 밤이 밀려나가고 밀려와 부딪치고  
 물먹은 벌이 반짝 寶石처럼 박힌다  
 밤에 홀로 유리를 닦는 것은  
 외로운 황홀한 심사이거나  
 고운 肺血管이 찢어진 채로  
 아아, 너는 山새처럼 날아갔구나

—유리창—

이 시는 朴龍喆의 주석<sup>12)</sup>에 따르면, 지용이 어린 애를 잃고 난 후의 심정을 <유리창>에다 응결시킨 시라고 한다.

먼저 이 시의 지재에서 시각, 청각, 촉각적 연상의 다원복합적 이미지를 쓰고 있는 점에 주목할 필요가 있다.

유리창이라는 시적 오브제에 적합한 <차고>라는 촉각적 이미지와 <어른거린다>라는 시각적 이미지의 조화, 여기에 다시 <일감을 흐리우니>라는 촉각적 이미지로써 동룡한 슬픔의 심상을 결합하고 있다. 도시 목숨의 동요처럼 <파닥거린다>라는 역동적 이미지를 첨가하여 시 전체의 분위기를 형성하고 있으며 <지우고 보고>, <새까만 밤이 밀려나가고>, <밀려와 부딪치고>의 표현으로 다시 시각적이며 역동적 이미지를 중복하고 <물먹은 벌이……박힌다>라는 다량적 감각의 표현으로 이 시는 더욱 이미지를 심화시키고 있다.

그리고 <밤에 홀로 유리를 닦는 것>과 <외로운 황홀한 심사>와의 심상적 類比는 마치 T. S. 엘리엇의 지적<sup>13)</sup>처럼 지성과 감성의 조화와 등가를 이루고 있다. 즉 유사적 이미지를 통하여 미적 통일을 이루기 위해 노력한 결과이다. 이 결과로 얻은 시의 지적 강조는 지용이 바로 1930년대 모더니즘의 특성을 가지는데 이바지한 것이라고 보아야 할 것이다.

즉 지용 이전에는 감정이나 감상일변도로서 시의 즉흥적 유로에 그쳤는데 비하여 지용으로부터 시에서 형상성있는 언어를 구사하려고 했다.

넓은 벌 동쪽 끝으로  
 옛이야기 지를때는 실개천이 휘돌아나가고  
 얼룩백이 황소가

12) 朴龍喆, 『乙亥詩壇總評』(朴龍喆全集 2卷) p. 30.

13) T. S. Eliot 『Selected Prose』 p. 53.

해설피 금빛 게으른 울음을 우는 곳

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐리아

질화로에 재가 식어지면

뛰인 발에 밤바람 소리 말을 달리고

얇은 조름에 겨운 늙으신 아버지자

깊벼개를 돌아 고이시는 곳

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐리아

흙에서 자란 내 마음

파아란 하늘빛이 그림어

함부로 쏜 화살을 찾으리

풀섧 이슬에 함추름 휘적시는 곳

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐리아

傳說바다에 춤추는 밤물결같은

검은 귀밀머리 날리는 어린 누이와

아무리치도 많고 여쁠 것도 없는

사철 발 벗은 안해가

딱가운 해스살을 등에 지고 이삭 줍던 곳

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐리아

하늘에는 석근 별

알수도 없는 모래성으로 발을 옮기고

서리 까마귀 우지짚고 지나가는 초라한 집웅,

흐릿한 불빛에 돌아앉아 도란도란거리는 곳

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐리아

— 鄉愁 —

〈금빛 게으른 울음〉은 공감각적 표현인데 황소의 울음조차 시각적 이미지로 표현한 것은 언어의 마술사와 같은 재능이 아니고는 할 수 없는 비유이다.

또한 〈밤바람소리〉를 〈말은 달리고〉로 표현한 것도 공감각적이라 하겠다. 〈지출대는〉, 〈휘돌아나가고〉, 〈해설피〉, 〈함추름 휘적시는〉, 〈우지짚고〉 등의 언어가 주는 새로운 이미지의 克明한 共感帶 역시 지용이가 아니면 할 수 없는 시어에 대한 탁월한 형상구조이다. 이들 시각과 청각의 조화있는 이미지의 융합은 시의 공간적 장면을 형성하기까지 했다.

그러나 이 시의 2연에 나오는 <짚벼개를 돌아고여 엷은 조름에 겨운 아버지>와 4연의 <검은 귀밑머리 날리는 어린 누의와 따가운 햇살 등에 지고 이삭 줍는 사철 발벗은 안해>가 등장하고 있는 것은 시의 지성에 한 결함이 라 할 수 있다.

이 점에 대해서 文德守교수는 다음과 같이 긍정적으로 말하고 있다.

「가난한 農村情景와 人倫感覺이 反映되어 있다. 가난한 韓國農村, 人倫感覺 등의 論理的 意味는 이미지를 통해서 再構成한 해석에 지나지 않는다. 鄭芝濬의 感覺의 이미지에는 人間的 意味가 浸透할 여지가 없는 것이 많은데, 이 시에서는 그렇지 않다.」<sup>14)</sup>

위의 인용문에서 文교수가 말하는 <人間的 意味>를 <人倫感覺>이란 새로운 용어로써 바꾸어 놓을 수 있을지는 의심스러우나 지용의 <鄉愁>라는 주제 의식에 알맞는 상상구조라는 측면으로 보면 이해될 수 있는 감각적 표현이라고도 볼 수 있다.

어떻든 지용은 여러 감각을 동원하여 다채로운 이미지의 조화와 개발에 많은 노력을 쏟았다.

나지막한 하늘은 白金빛으로 빛나고  
 물결은 유리판처럼 부서지며 끓어오른다  
 등글등글 굴러오는 잔 바람에 뺨마다  
 고은 피가 고이고  
 배는 화려한 질승처럼 짓으며 달려나간다  
 문득 앞을 가리는 검은 海賊같은 외딴 섬이  
 흩어져 나르는 갈매기떼 날개 뒤로 문짓문짓 물러나가고  
 어디로 돌아다보든지 하이얀 큰 팔구비에 안기어  
 地獄덩이가 동그랗다는 것이 즐겁구나

—甲板우—

이 시에서도 지용의 독창적인 이미지의 강력한 구사력을 여러 군데에서 볼 수 있다.

사물에 대한 호소력있는 선명한 이미지가 행마다 나타나 있는데 앞서도 지적한 바와 같이 <피지컬 포트트리>에 가까우리만치 그의 시는 사물에 대한 단순한 표현이라는 인상이 다분히 짙다.

14) 文德守, 「韓國모더니즘 詩研究」(詩文學社, 1981) p. 86

마치 A는 B이다 라는 등가공식으로 나타내 보이고 있다. 그의 사물에 대한 확실한 인식태도는 높이 평가할 수 있으나 모더니즘 시가 사물의 표면적 인상만을 취급하는 태도라는 생각에는 얼른 동의할 수 없다.

동시에 이런 표면적, 일면적 이미지 구사가 모더니즘의 주지적 측면에는 하등 의미가 없겠기에 말이다. 따라서 시가 이런 사물에 대한 단순한 시각적 재현이라면 시는 회화를 크게 능가할 수 없는 이유로도 설명할 수 있다. 그러기 위해서는 시의 이미지가 높은 상징성을 내포하지 않으면 사실상 이때의 이미지는 아무런 가치가 없다.

그러므로 시에서 한 이미지와 다른 이미지와의 대응관계 또는 전체적 통합구조에서 이미지가 생성해야 할 상징성의 동반은 시의 의미표상이나 표현을 확대 확충시킬 수 있어야 한다.

현대시가 과격한 아나로지에 의존하는 추상화의 과정이기 때문에 시의 독자에게 다양한 상상력의 세계와 개인적인 유추심리를 부여할 수 있는 표현구조가 그 자체에서 요구되어야 한다.

이런 점으로 보아서도 아무런 주지주의 시라 할망정 시는 그 자체가 의미의 다양성을 가져야 한다. 따라서 지용의 일련의 시는 상징성의 포괄성이라는 점에서는 문제가 된다.

金禹昌의 말대로라면, 지용은 이와 같은 특물적인 시를 쓰기에 바빴으며 한국시의 급격한 현대화를 서둔 나머지 어떤 의미에서 시에서 <정신적 성숙을 기할 겨를이 없었으며 결국 내면의 깊이와 넓이를 구축하지 못하고><sup>15)</sup> 말았다고 해서 지나친 말은 아니다.

## 4

시인은 시를 통해서 하나의 가치를 창조하는 사람이다. 이는 시를 통해서 극단적인 표현주의적 태도에 대한 상대적 입장이다. 시는 과거처럼 마치 물이 흐르는 것같은 자연발상적 존재라고 생각하던 시대는 이미 가고, 이제 시는 그 속에 하나의 가치를 기도해야 하는 의식적인 방법론으로서 의미를 가지게 된 시대이며 특히 이 점이 주지주의 시의 중요한 시관이라고 해야 할 것이다.

지용의 시관은 이점에 대해서는 매우 긍정적이다. 그럼에도 불구하고 지용이 일련의 그의 시에서 기교주의적 匠人的인 노력을 일삼았다는 사실은

15) 金禹昌, 韓國詩의 形而上(世代通卷 60號, 1968).

또한 부정할 수 없는 사실이다.

즉 그는 <언어의 신비가 시의 신비>라고 하면서도 바로 이어 「詩의 深度가 自然, 人間生活, 思想에 뿌리를 깊이 서림에 따라서 다시 시에 진밀히 血肉되지 않는 언어……」<sup>16)</sup>라고 말한 것은 그의 시관의 모순이다.

그러나 이러한 모순적 태도는 한국시의 근대화에 대한 그의 의식적이며 성급한 추구태도의 한 단면이며 또 다른 한편에서의 순수시적 의욕으로 보아야 할 것이다.

다시 말해서 그가 시에서 보여준 탁월한 언어적 재능에도 불구하고 반면 언어의 한계에 머물고 만 것은, 전통적 동양적 정서에 그 맥을 담은 깊고 무게있는 가치의식의 창조를 실현하기 위한 양 태도의 갈등에서 연유되었다고 보아야 할 것이다.

그러면 지용은 그의 시를 통하여 인생과 현실을 어떤 내용으로 응화 조직하여 궁극적으로 어떤 가치를 창조하려고 했던가.

첫째, 그의 시 <바다>, <海峽>, <甲板우> 등을 통하여 생명존재에 대한 궁극적 의미를 부여하려는 태도를 알 수 있다.

이는 앞서 1920년대 시인들의 일반적 경향이었던 비탄과 감상, 탄식, 퇴폐 등의 비이성적 감정의 분출과 관념에 반기를 들고 감정의 절제를 위한 인생의 긍정적 태도에서 비롯한 것 같다.

그리고 그의 표현의 주무기인 시각과 청각적인 구체적 이미지라든가 묘사적 이미지에서는 다른 관념이 거어들 여지가 없는 것도 한 이유가 된다.

특히 그의 <바다>에서 볼 수 있는 감정 내지 감상성을 배제하려는 지적 건강성의 추구는 한편 순수시에 대한 정도와 세계와 인생에 대한 긍정적 태도의 한 단면이다. 관념과 대사회적 발언은 멀리하면서도 사물의 존재에 대한 긍정적이며 저적 균형으로서 그의 형상기준을 삼으려 했다.

또한 <海峽>에서의 <나의 靑春은 나의 祖國/다음날 港口의 개인 날씨여!> <船海는 정히 戀愛처럼 沸騰하고/이제 어드면쯤 한반의 太陽이 피어오른다> 등은 이미지와 이미지의 연결, 그것들의 의식적인 결합일 뿐이지만 인생과 현실에 대한 수용적 태도가 그 표현구조의 기반에 흐르고 있다.

그러나 <나의 靑春은 나의 祖國>이란 표현은 <다음날 港口의 개인 날씨여!>라는 표현 속에 은닉되고 말았다.

<甲板우>의 진취적 사고와 <地球덩이가 동그랗다는 것이 즐겁구나>라는

16) 鄭芝濬, 散文(博文書館, 1948) p. 109.

해학적이라 할 만한 표현에서 지용은 다분히 시에다 긍정적 의미해석을 부여하고 있는 것만은 사실이다.

이와 같은 시의 방법면을 증명이나 하듯이 金煥泰는 지용의 성격 일면을 다음과 같이 말한 적이 있다.

「그는 사교의 왕좌꾼이다. 사람에게 섞이던 눈을 본 삼살개처럼 感情과 理知가 방분하여, 한배 설키고 열키어, 폭소, 냉소, 재감, 해학, 경귀가 한목 쏟아진다. 이런 때 그는 남의 言動과 感情을 돌아볼 겨를이 없다. 이에 우리는 그에게서 感情의 무시를 당하는 일도 없지 않으나, 연발해 나오는 爆竹같이 찬란한 그의 담소 속에 恍惚하게 精神을 빼앗기고야 만다.」<sup>17)</sup>

이와 같이 지용은 그의 성격이 평소 <감정과 이치가 방분>하였고 재기발랄하였다니 그 인간성의 재현이라 할 그의 시에서마저 그런 요소를 찾는다는 것은 어려운 일이 아니다.

그러므로 지용의 시에서는 위티시즘이라 할 이 독창적인 체험내용은 그의 인간적 천품에서 나왔던 간에 앞서 지적한 시의 언어적 명징성이나 또한 시의 유난히 신선한 감각적 주도성에 어떤 관련과 친밀성을 가진, 즉 한마디로 말해 그는 우리 시의 현대성을 획득하기 위한 한 시도에 접근하였다.

본시 <현대적인 시>란 자연발생적인 것이 아니라 어떤 상당한 실험과 문학사적 전통을 그 자체가 초극하지 않으면 안될 것이기 때문이다.

다음은 <鄉愁>, <故鄉>, <조약돌>, <카페프랑스> 등에 이어지는 생경한 원형경험의 노증이다.

이 말은 지용시의 개성적 특성이라고도 할 수 있으나 한편 그의 경험에 대한 용해의 미급이나 향토적인 감성의 편향성이라고도 볼 수 있다.

그는 시의 건강성을 회복하기 위한 여러가지 방법에서 사물의 직접적 표현같은 것은 지양되어야 할 일이었다.

아무리 시의 궁극적 목표가 대상의 철저한 인식을 하는데 있다 하더라도 지용의 이들 시에서는 사물과 시인이 너무 직접적으로 표면화되어 있고 그것의 정신적인 내부세계는 찾아보기가 힘들다.

즉 이 말은 그의 시에서 즉물을 제거해버리고 나면 남는 것은 언어의 잔해만이 남는다는 뜻도 될 것이다.

시는 복잡다단한 현실로부터 여러 사물을 소재로 받아들이지만 그것은

17) 金煥泰, 「鄭芝溶論」(新韓國文學全集 18, 語文閣, 1976) p. 133.



그의 내부에서 또 하나의 새로운 세계를 형성해야 하는 것이다. 마땅히 시의 표현상의 변화는 어느 때나 그 내면적인 세계에 가장 적절한 방법을 요구하고 있기 때문이다.

예를 든 시에서는 시인 자신의 경험을 역력히 파악할 수 있어서 표현과 내면세계의 도식적이며 항등식적인 것으로 보는 느낌이다.

시의 표현구조와 시인이 놓인 시간과 공간의 안이한 동일성에서 거기 반드시 따라야 할 감수성의 변화는 찾아보기에 힘이 든다. 이들 시에 나타난 보편적인 언어는 가령 사회와 시대에 대한 고민을 모색하기 위한 노력치고는 너무나 안이하다.

말하자면 역사외식의 결핍이라고나 할까. 제제가 말하듯 충분히 조국상실의 고민을 말할 수 있었음에도 불구하고 다만 몰현실적 인식의 상태에서 그의 시는 끝나버린 느낌이다.

이러한 양상은 그의 정신적 필연성의 결핍에서 온 것 같다. 그의 문학의 이러한 역사적 상황에 대한 소극적 태도에서는 하등의 시대나 역사에 대한 반항의식은 찾아보기 힘들고 오히려 그러한 문학외적 배경은 그에게는 취급상관할 근거마저 없는 것이었다.

오히려 그는 시에서 언어와 감각의 기교로써 그의 시적 동기는 시작되었으며 그 노력이 쇠잔해졌을 때 그의 시는 끝나고 말았다. 그러므로 지용은 그의 특이한 시어의 발굴과 주로 감각적 이미지 구사라는 주무기로써 현대시의 어느 부위에 얼마를 기여했을 때만이 그의 시사적 의미는 뚜렷하였다.

趙演鉉 교수는 그의 시를 두고 다음과 같이 말한 때가 있었다.

「그것은 氏의 一切의 詩篇이 氏의 心臟에서 나온 노리가 아니라 氏의 手工에서 나온 노래이기 때문인 것이다. 氏의 感覺도 言語도 氏의 어떤 精神的 必然性이나 心臟의 要求에서 나온 것이 아니라 氏의 手工의 努力과 鍊磨에서 나온 것이었던 것이다. 氏의 詩篇이 가진 價値와 美는 手工藝術이 가진 價値와 美였던 것이다. 手工의 노래가 天成의 노래처럼 보이게 하는데 手工藝術의 極致와 秘密은 있는 것이며 여기에 氏의 모든 詩的 노력은 있었던 것이다.」<sup>18)</sup>

위의 인용에서 〈手工의 노력과 연마〉가 뜻하는 것은 시의 기교주의적 편향성일 것이며 〈精神的 必然性이나 心臟의 要求에서 나온 것이 아니라〉고 한 것은, 그가 그만치 인생문제의 어떤 해결이나 구원을 해야 할 임무를 결

18) 趙演鉉, 「文學과 思想」(世界文學社, 1949) pp. 242-243.

정적으로 망각하고 말았다는 다른 말이 될 것이다.

## 5

이제 여기서 지용의 업적과 한계를 수렴함으로써 이 글의 결론으로 대신 하려 한다.

첫째, 주로 시에서 한국시의 근대화를 촉진한 이땅의 모더니즘은 무절제한 감상의 배설이었던 전시대에 대한 안티테제로서, 동시에 같은 시대의 한 특징이었던 주로문학의 도식적인 정치성에도 같은 태도로써 반기를 든것은 이땅에서 모더니즘을 수용하게 된 중요한 동기가 되었다.

지용은 이들 몇 사람에게 그쳤던 한국 모더니스트들 중 선도적인 입장에서 주로 영·미의 이미지즘의 방범인 언어의 시적 비중과 감각 표현의 중요성을 누구보다 그의 시에서 철저히 인식한 사람이다.

둘째, 지용은 그의 몇 시론에서 언어의 새로운 인식태도에 대한 내용을 밝히고 있거니와 주로 그의 「정지용시집」에서 한국어의 새로운 기능과 대응태도를 발견하여 시에서 실천했던 공적은 인정해야 한다. 그러나 그 열정이 너무나 극단적이었던 이유로 말미암아 <피지컬 포에트리>의 잔해만을 남기고 말았다.

셋째, 시에서 너무나 지나친 이미지를 적용시켜 사물에 대한 다양하고 확실한 인식태도는 이해할 수 있다. 그러나 그 이미지가 고도의 상징성까지는 동반하지 못한 것 같다.

즉 시에서 한 이미지와 다른 이미지의 대응이나 전체적 통합구조에서 이미지가 성성해야 할 상징성의 지류까지는 끌어올리지 못한 채 그의 노력은 끝나고 만 것 같다.

네째, 지용은 그의 일련의 시에서 생명존재와 현실의 긍정적 의미의 부여태도를 엿볼 수 있는데 이는 그의 언어와 감각적 시의 수법에 즈음될 수 있는 방법이긴 하였다. 그러나 보다 철저한 역사적식은 결여되어 있음을 볼 수 있다. 이는 그의 언어와 이미지의 극단적 기교주의에 편향한 나머지 어떤 정신적 필연성이 없는 데에서 기인한 것 같다.