

2005年 8月

教育學碩士(國語教育)學位論文

정지용 시에 나타난 전통성 연구

朝鮮大學校 教育大學院

國語教育專攻

盧炳鎬

정지용 시에 나타난 전통성 연구

(The study on the tradition in Jung Ji-Yong's poetry)

2005年 8月 日

朝鮮大學校 教育大學院

國語教育専攻

盧炳鎬

정지용 시에 나타난 전통성 연구

指導教授 백 수 인

이 論文을 教育學碩士(國語教育)學位 請求 論文으로 提出합니다.

2005年 4月 日

朝鮮大學校 教育大學院

國語教育專攻

盧炳鎬

盧炳鎬의 教育學 碩士學位 論文을 認准합니다.

委員長 朝鮮大學校 教授

韓 汎根



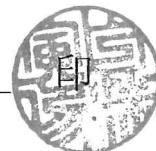
委 員 朝鮮大學校 教授

金 光 治



委 員 朝鮮大學校 教授

尹 光 明



2004年 6月 日

朝鮮大學校 教育大學院

목 차

I. 서론.....	2
1. 문제 제기 및 연구 목적.....	2
2. 연구 방법과 범위.....	9
II. 정지용 시에 나타난 전통성.....	12
1. 시 형식의 전통성.....	18
1) 2음보형	20
2) 3음보형.....	28
3) 음보중첩구조형.....	33
4) 4단구조형.....	35
5) 산문형.....	41
2. 시 정신과 전통 사상.....	44
1) 전통적 소재.....	45
2) 전통사상.....	61
(1) 한(恨).....	61
(2) 정 · 경 교융사상.....	66
(3) 은밀사상.....	69
(4) 선비사상.....	75
(5) 자연합일사상.....	79
III. 결론.....	84
ABSTRACT	88
참고문헌.....	90

I. 서론

1. 문제 제기 및 연구 목적

한국 현대시사에서 1920년대와 1930년대는 전대의 시들이 어느 정도 담당했던 교훈적 기능을 버리고 시가 예술적 작품으로 존재해야 한다는 의미가 보다 뚜렷해진 시기이다. 이 시기는 한국 현대시가 “지향해야 할 바가 무엇이며, 어디에 뿌리를 내려야 할 것인가 등에 대해서 보다 더 진지하게 관심을 갖게 된”¹⁾ 시기였다고 하겠다. 더불어 한국 현대 시문학사에서 1930년대의 시문학사적 의의는 ‘언어예술로서의 시에 대한 자각’과 ‘새로운 시적 감수성, 혹은 방법의 개발’로 정리될 수 있을 것이다. 따라서 이 시기의 시인들은 순수성을 추구함으로써 시의 본질에 철저하려고 노력했던 것이다.

정지용은 1926년 6월에 조선 유학생 잡지인 『학조』 창간호를 통해 시를 처음 발표한 이후 계속해서 『조선지광』 등의 여러 잡지에 <향수> 등을 발표하면서 우리 문단에 등장하게 된다. 특히 1927년에는 무려 28편의 시를 발표하기도 한다. 그가 처음 비평을 통해서 찬사의 대상이 된 것은 1931년 말 경에 박용철의 연평²⁾과 1933년 양주동의 연평³⁾에서 이루어진다. 그런데 이들의 극찬은 “말씀의 요술”, “시인의 시인” 등 깊고 인상적인 논평에 그치고 있다.

정지용에 대한 좀 더 본격적인 비평은 김기립의 연평⁴⁾에서 이루어진다. 김기립의 평가는 그 자신의 모더니즘 시 이론 전개의 한 방편이기도 했지만, 지용 시의 중요한 특징을 지적한 것이기도 하다. 그 이후 정지용의 모더니스트적 측면만을 강조해온 최근까지 논의의 오류는 기립의 견해가 비판 없이 받아들여진 결과로 보인다.

연평이 아니고 지용을 단일한 테마로 다룬 첫 논의는 『정지용시학』에 대한 이 양하의 서평 “바라든 지용 시집”이라고 할 수 있다. 이 글 또한 “우리도 마침내 시

1) 한계전, 「1930년대의 시와 그 인식」, 김용직 외, 『한국현대시사연구』, (일지사, 1983), 236쪽.

2) 박용철, 「신미시단의 회고와 비판」, (중앙일보, 1931. 12. 7.)

3) 양주동, 「신동아」 3권 (경성: 동아일보사, 1933. 12) 30쪽.

4) 김기립, 「시론」, (서울: 심설당, 1947) 38쪽.

인을 가졌노라.”⁵⁾고 말할 정도로 대단한 극찬으로 일관하고 있으며, 구체적인 작품 분석도 제시된다. 예를 들면 「귀로」를 설명하면서 세 자음 ㅍ, ㅁ, ㅂ의 제위 자체에 자옥한 안개가 있다고 하여 자음의 효과까지 언급하는 분석 비평의 한 양상 보여주기도 한다. 하지만 그 수준은 김기림의 비평 범위를 벗어나지 못한 것으로 보인다.

1938년에 발표된 김환태의 「정지용론」(『삼천리문학』), 1938. 4.)은 신양시와 동시까지 언급 한 것이다. 김환태의 비평적 태도는 인상주의적 비평이지만, 이 글에서의 그의 시각은 상당히 예리하게 나타난다. 그는 정지용의 감각이 ‘우수한 감각’이나 ‘예민한 감각’, ‘화려한 감각’의 차원에서만 논의되는데 대해 불만을 나타내면서, 그 감각의 실체에 접근하려는 노력을 보여 “감각은 정서가 되고, 정서는 곧 감동이 된다.”고 결론짓는다. 이것은 엘리어트의 객관적 상관물과 상통하는 것으로서 새로운 해명이라 하겠다. 그리고 지용을 “몇 번이나 변모하여 우리를 놀라게 하여 줄지는 모르는 미완성의 시인”으로 규정한 것도 매우 통찰력 있는 예견이라 하겠다. 왜냐하면 그의 말대로, 정지용은 시세계를 다양하고 발전적으로 변모시켜 나갔기 때문이다. 이외에 모윤숙과 박종화의 서평과 신석정의 「정지용론」 등이 30년대의 긍정적 평가를 보인 글들에 해당된다.

한편 이러한 극찬과는 반대로 임화, 이병각, 이해문 등은 비판적 입장에 서 있다. 이 가운데 임화는 정지용을 김기림, 김영랑, 신석정 등과 함께 기교파라고 비판하면서, 그들을 “내용 사상을 방기하고 있다”⁶⁾라고 공격한다. 이러한 공격은 박용철 등과의 기교주의 논쟁을 불러일으키기도 하는데, 프로문학의 이데올로기적 재단에 의해 새로운 시적 노력의 역사적 의의 자체를 근본적으로 부정한 것은 적어도 문학 논의에서는 생산적이라고 할 수 없을 것이다.

이처럼 이 시기의 정지용론이 극찬과 혹평의 양극론으로 대립⁷⁾된 것은 평자가

5) 이양하, 「바라든 지용 시집」, (조선일보, 1935. 12. 15.)

6) 임화, 「담천하의 시단일년」, 『신동아』, 제5권 12호, 1935. 12.

7) * 정지용의 시에 대한 비판적인 논의 중 대표적인 것은 아래와 같다.

이병각, 「예술과 창조 - 소재에 대한 작가의 기량」, 『조선일보』, 1936. 6. 5.

조연현, 「수공예술의 말로」, 『문학과 사상』, (세계문화사, 1949)

송 육, 「정지용 즉 모더니즘의 자기부정」, 『시학평전』, (일조각, 1963)

* 정지용의 시에 대한 긍정적인 논의 중 대표적인 것은 아래와 같다.

이데올로기와 주관적 신념에만 지나치게 의존함으로써, 작품 자체가 지향하는 가치 세계에는 아랑곳없이 선협적으로 긍정하거나 부정하는 입장을 취했기 때문이다. 이것은 해방 직후 『문학가동맹』 출신 김동석의 찬사와 민족진영인 조연현⁸⁾의 비난에서 오히려 입장이 뒤바뀐 채 재연된다.

1950년대의 지용에 대한 연구는 김춘수의 연구가 거의 유일하다 하겠다.⁹⁾ 지용시 형식의 이미지증적 특징을 밝히고 있으며, 산문시의 특징과 시사적 의의를 논하고 있다. 이 연구는 지용시의 형식에 대해 좀 더 구체적이고 분석비평적인 태도를 유지하는 것으로 가치 있게 보인다. 그리고 60년대 초의 최창록의 연구도 이 무렵의 최초의 문체 연구라는 점에서 지용론의 심화를 위한 시도라고 하겠다.¹⁰⁾

60년대에 들어와서도 정지용 시에 대한 연구는 가치 평가의 긍정과 부정으로 대립된 양상이 계속된다. 긍정적인 견해 가운데 대표적인 것으로는 조지훈과 유종호 등을 언급할 수 있겠다. 신문학 50년을 평가하는 심포지엄으로 「사상계」에 실린 글에서 조지훈은 “언어와 시의 방법에 대한 대담한 혁신은 고시가에 대한 육당의 신체시에 필적한다고 할 수 있다.”¹¹⁾라 했고, 유종호도 “시란 언어로 만들어진다는 평범하나 중요한 진리를 열렬히 자조하고 실천한 최초의 시인”¹²⁾이었으며, “한국 현대시의 아버지”라고 극찬하고 있다. 이는 작품의 구체적 분석이 아니라 문학사적 맥락 속에서의 평가를 목적으로 한 글이므로 긍정적인 의미만을 부각시키고 있는 것으로 보인다.

이와는 반대로 송육의 혹평은 가위 전면적이고 철저한 부정이라 할 만하다. 지용의 시를 연속하는 리듬이 아니라 “짧은 언문의 모임”에 불과하며, 시어가 의를 획득하지 못하고 “재롱”에 떨어졌고, 표현방식도 “현대시의 주정을 훅싸기에는 매우

8) 박용철, 「신미시의 회고와 비판」, (중앙일보, 1931. 12. 7.)

9) 김기립, 「1933년 시단의 회고」, (조선일보, 1933. 12. 7-13.)

10) 이양하, 「바라든 지용시집」, (조선일보, 1935. 12. 10.)

11) 양주동, 「1933년도 시단년평」, 『신동아』, 제3권 12호, 1933. 12.

12) 유종호, 「현대시의 50년」, 『사상계』, 1962. 5.

8) 조연현, 「수공예술의 말로」, 『문학과 사상』, (서울: 세계문화사, 1949)

9) 김춘수, 「한국현대시 형태론」, (부산: 해동문화사, 1958)

10) 최창록, 「지용시의 스타일 연구」, (국어국문학 연구 11집, 1961)

11) 조지훈, 「한국현대시사의 반성」, (사상계, 1962. 5.), 305쪽.

12) 유종호, 「현대시오십년」, (사상계, 1962. 5.), 305쪽.

폭이 좁은 것이었다.”고 혹평한다.¹³⁾ 이러한 비판은 영미의 모더니즘 시론을 기준으로 한 듯하다. 논의된 작품의 선택도 사물시의 한계가 노출되는 시나 신앙시에 주로 국한됨으로써 논의의 균형을 소홀히 하고 있다 하겠다.

김우창¹⁴⁾의 평가 또한 긍정적인 시각에 입각해 있다. 정지용을 “이미지스트=모더니스트”로 전제하면서, “감각적 경험의 포착에 능하며”, “훨씬 더 주어진 사실에 충실함”을 지적하고, 이것이 그의 시세계를 좁히는 요인으면서 또 그의 강점이 되기도 한다고 밝힌다. 그리고 시집 『백록담』에 대해서는 “감각의 단련을 무형의 미학으로 발전”시켰고, 분명 지용에 이르러 현대 한국인의 혼란된 경험은 하나의 질서를 부여 받았다고 주장하기도 한다. 그러나 신앙시에 대해서는 “기독교적 수난과 초월의 형식이 너무 두드러지게 시의 표면에 나타나 있어 진정한 설득력을 갖고 있지 않다.”고 하여 부정적으로 평가한다. 이는 지금까지의 찬반의 양단 논리를 극복하고 시시비비를 가리고 있다는 점에서 한 단계 성숙된 논의로 볼 수 있겠다.

70년대에 들어와서는 학위 논문의 단일 주제가 되는 등 연구에 더 활발성을 띠기는 하였지만, 대체로 시문학파나 모더니즘 계열의 다른 시인들과 묶여서 언급됨으로써, 그의 시사적 비중에 비해서 그 평가는 아직도 부분적이고 미흡한 정도에 머무르고 있다. 대표적인 논의로는 김용직, 김윤식, 오타번 등을 들 수 있겠다.

김용직¹⁵⁾은 「시문학사 연구」에서 김영랑, 박용철, 이하윤 등 시문학파의 다른 시인들과 함께 지용의 시를 Form, Poetic Diction, Syntax로 나누어 분석비평의 방법으로 다루며, 이미지즘의 영향관계에 대해서도 언급하고 있다. 작품의 세심한 분석을 통해 의미를 이끌어 냈으므로써 그 해석의 객관성을 얻고 있다.

김윤식¹⁶⁾은 카톨릭 시에 대해서 집중적으로 언급하고 있는데, “정지용이 카톨릭을 자기고뇌의 근본문제로 파악한 것이 아니라 한갓 시적인 멋으로 바라보았다는 결론”으로 부정적으로 평가하고 있다. 이 연구는 지용의 신앙시에 대한 첫 본격적 논의로 볼 수 있겠다.

13) 송 육, 「詩學評傳」, (일조사, 1963), 195~206쪽.

14) 김우창, 「궁핍한 시대의 시인」, (민음사, 1977)

15) 김용직, 「시문학파 연구」, 『서강대 인문과학 논총』, 1969. 11.

16) 김윤식, 「모더니즘의 한계」, (일지사, 1974.)

오타번¹⁷⁾의 연구는 석사 학위논문으로서 지용 시를 그 제재에 따라 바다, 산, 도회, 향촌, 신앙으로 나누어 검토하고 있다. 이는 지용 시에 대한 전반적인 검토로는 첫 연구이며, 특히 주목할 만한 업적은 영향관계를 서구보다는 동양의 한시나 고전에서 구체적으로 추적하고 있다는데 그 의의가 크다. 그러나 전반적이고 종체적인 연구이면서도 제재별로 공시적이고 정태적으로 고찰함으로써 변모와 발전의 양상을 밝혀내지 못하고 있다는데 그 한계가 있다 하겠다.

1970년대의 논의는 평가의 객관성과 성숙성이 그 이전의 양극론을 상당히 극복하고 그 관심의 폭도 넓혀 놓고 있지만, 아직 단일한 연구보다는 모더니즘 혹은 이미지즘이나 다른 작가와 함께 다루어짐으로써 부분적 논의를 완전히 극복하지 못하고 있다. 그 이유의 일부는 물론 남·월북 문인에 대한 연구가 자유스럽지 못했다는 시대적 분위기 때문이었기도 하다.

80년대에 들어오면서 국문학 연구의 전체적 역량의 성숙과 특히 1987년 이후의 남·월북 문인들에 대한 해금 분위기로 인하여 그 연구는 훨씬 가속화되고 있는 추세다. 일반 논문 외에 다수의 학위 논문과 두 권의 저서가 출판되기까지 했다. 이러한 논의들에서는 이전의 연구들을 다양한 접근 방법으로 심화시켜가면서 종합하는 작업이 계속된다.

문덕수¹⁸⁾는 지용의 문학관을 “극기와 절제의 이미지즘”으로 보고 지용 시의 주요 이미지들이 원형(archetype)을 형성한다고 본다. 이미지의 변천 과정은 “바다/물에 관련된 이미지→ 들/향토에 관련된 이미지→ 산/산정에 관련된 이미지 등의 상승과정”을 보인다고 제시하며, 시의 특징으로 “고정된 한 대상, 한 사물의 세부점묘인 일원적·공간적·인간적·사회적 감정과 관념이 배제된 비정적 사물세계의 추구, 즉물적·감각적·시간적 이미지의 강조, 모국어의 순화와 조탁” 등을 들고 있다.

특히 김학동¹⁹⁾의 저서는 지용의 전기적 사실들을 새롭게 밝혀내고 있으며, 시 세계와 시관을 검토한다. 무엇보다 귀중한 작업은 작품 연보의 작성과 새로운 자료의 발굴인데, 아직 몇몇 작품들의 발표지는 밝혀지지 않고 있지만, 지금까지의 어떤

17) 오타번, 「지용시 연구」, (고려대학교 대학원 석사학위논문, 1970)

18) 문덕수, 「한국 모더니즘시 연구」, (시문학사, 1981), 122~126쪽.

19) 김학동, 「정지용 연구」, (민음사, 1987)

연보보다 완벽에 가깝다. 따라서 지용 연구의 귀중한 바탕이 되고 있다.

양왕용²⁰⁾의 저서에서도 작품 연보가 더욱 정밀하게 작성된다. 작품 연구에서는 르네 웰렉과 로만 잉가르덴의 분석비평 방법을 원용하여 시를 네 개의 층위로 나누어 분석한다. 또한 타인의 논문에서 다루지 못한 객작작품의 특색과 시집에 수록되지 않은 작품을 취급했다는 점에서도 상당한 성과를 거두었다. 앞서 언급한 분석 방법은 상당한 객관성과 일관성을 보장하는 듯하다. 그러나 지용시의 다양하고 역동적인 특징과 변화 과정에 비해 미학적 검토 대상을 정태적으로 제한시킴으로써 중요한 미학적 특징들을 사상시키는 한계도 있는 것 같다. 특히 리듬이나 시행과 연의 구분, 의미의 변화 과정, 심상의 시기별 특징을 통계적 숫자에 근거하여 분석할 경우에는 창작 연대의 더 정밀한 추적과 개별 작품의 경향과 길이에 따른 어휘 등의 큰 편차와 그것들의 작품내적 상관관계가 충분히 고려되어야 그 통계적 결과가 유효한 의미를 가질 것이다. 그렇지 못할 때는 자칫 작품의 미학과는 거리가 먼 기계론에 빠질 우려가 있다.

김준오²¹⁾의 논문에서도 사물시와 카톨릭시에 대하여 집중적으로 논의하고 있는데, 그의 접근 방법은 분석비평과 의식비평적 접근을 겹하고 있다. 여기에서 얻어진 결론은 카톨리시즘 계열의 시는 시대에 처한 불안 의식을 극복하기 위한 도피처의 성격을 갖고 있다는 것이다. 이러한 그의 진단은 김기림 이후 새로운 시각을 제시했다는 점에서 연구사적 의의를 갖는다.

1990년대 들어서면서 연구는 더욱 다양한 양상을 띠게 된다.

김훈²²⁾은 언어자료의 분석을 통해 정지용시의 구조적 특성을 밝혀 개별적인 작품의 공시적 접근을 시도하였다. 정의홍²³⁾은 정지용의 시를 심리주의 비평, 원형비평에 입각하여 고찰하였다. 이승복²⁴⁾은 정지용시의 정형률 지향성과 자유율 지향성의 양상을 체계화하여 지용시의 운율 기능을 밝혀내고 있다.

지금까지 지용 연구는 상당한 성과를 거두어 왔고, 또 해금의 사회 분위기 속에

20) 양왕용, 「정지용 시 연구」, (삼지원, 1988)

21) 김준오, 「가면의 해석학」, (이후출판사, 1985)

22) 김 훈, 「정지용 시의 분석적 연구」, (서울대학교 대학원 박사학위논문, 1990)

23) 정의홍, 「정지용 시의 연구」, (동국대학교 대학원 박사학위논문, 1992)

24) 이승복, 「정지용 시의 운율체계 연구」, (홍익대학교 대학원 박사학위논문, 1993)

서 급속도로 진전되고 있으나, 그 시사적 비중이나 다른 시인들과 비교할 때 아직은 지극히 미흡한 상태라 하겠다. 연구사 검토 결과 극복해야 할 문제점들은 첫째, 지용의 미학에 대한 가치 평가 이전에 먼저 작품 분석이 면밀하게 이루어져야 하며, 둘째, 어떤 특정한 동인이나 동시대의 시인들이나 혹은 사조에 속한 시인으로 연구됨으로써, 그들과의 이질적 긍정성보다는 동질적 부정성이니 판단에서 오는 일 반화를 극복해 나가야 할 것이다. 셋째, 부분적으로만 이루어져 온 연구들을 총체적 문맥 속에서 다시 조명시켜야 한다는 것이다. 넷째, 정지용의 해방 이후의 전기적 사실에 대한 오해에서 온 부당한 선입견이 끼친 문학 연구에 대한 영향도 여과시켜 나가야 하리라고 생각한다.

정지용은 최초의 모더니스트²⁵⁾로 주목받으며 오늘에 이르기까지 많은 논자들에 의해 주로 모더니즘과의 관계를 밝히는 연구 대상이 되어 왔다. 이러한 모더니즘 연구는 영미 이미지즘이나 일본의 모더니즘 운동의 영향을 밝히는데 치중되었기에 전통단절론의 계기가 되곤 했다. 몇몇 연구가들에 의해 그의 시정신이 동양의 시관과 관련되어 있다는 견해가 제시되긴 했지만 이에 대한 깊은 탐구가 이어지지 않았기 때문에 기존의 평가에 압도되어 있는 실정이다.

전통이란 어떤 민족이나 집단에 있어서 그들의 독자적인 정신이나 생활 태도가 오랜 기간 지속되면서 후대에까지 문화의 발전에 기여하는 것을 말한다. 또한 전통의 계승은 고정불변의 것이 전해지는 것이 아니라 인간의 주체적이고 능동적인 삶 속에서 용해되어 삶과 함께 전해지는 유동적인 의미를 갖는다. 특히 지용의 경우 서구 이미지스트들과는 다른 시적 특성을 보이며 작품의 형상화에 성공하고 있는데 이는 우리 문학의 고유한 전통을 계승한 데서 비롯되었다.

지금까지 정지용의 현대시사적 의의는 서구의 이미지즘이나 모더니즘 기법을 받아들여 감각적 재치와 절묘한 언어를 구사했다는 점에서 찾아왔던 것이 사실이다. 그의 시가 지닌 현대성에 대한 의미 부여가 서구적 기법을 떠올리게 만들었기 때문이다.

그러나 그의 참모습은 전통 지향성과 모더니티 지향성이 서로 갈등하면서 우리

25) 김기림, 「모더니즘의 역사적 위치」, (인문평론 창간호, 1939), 84쪽.

현대시에 신선한 감수성의 혁명을 불러일으킨 데서 찾아야 할 것으로 생각한다. 그의 시적 방법의 근원에는 동양적 사상과 시법이 작용하고 있기 때문이다. 그러므로 그의 시가 순수시의 계보를 형성하여 우리 시의 전통을 이어온 점에서 연구의 필요성이 있다고 하겠다. 몇몇 연구가들에 의해 정지용의 시가 동양고전에 영향을 받아왔다는 사실이 제시되어 오기는 했지만, 이것에 대한 연구가 활발하지 못한 실정이다.

이에 본 연구는 그동안의 지용 시에 대한 연구가 지나치게 서구 이론에 의존하고 있었던 점을 지양하여 우리의 문학적 환경에 맞도록 연구하고자 하였다. 이러한 관점에서 지용의 시에 나타나고 있는 전통적 특성을 고찰하고자 한다. 이러한 전통적 요소의 구체적인 해명과 전체적인 조망을 통해 정확히 규정될 때, 지용 시와 나아가 1930년대의 시사적 의미가 좀 더 확고해지리라 생각된다.

결국 지용시의 분석은 분석 자체에서만 끝나는 것이 아니라, 정지용이라는 시인의 시가 어떠한 단계를 거쳐 어떻게 변모하였으며 그것이 어떠한 질서를 가지고 있는가 하는 문제에까지 이르는 변모의 패턴을 파악하는데 까지 나아가야 될 것이다. 그렇게 될 때 정지용이 차지하는 한국 시문학사상의 위치가 올바르게 정립될 수 있을 것이기 때문이다.

2. 연구 방법 및 범위

1980년대 이후의 전통 논의는 전통의 구체적 실체를 현대시 작품 속에서 탐색하고, 전통을 보는 시각이 다양해야 한다는 방법론이 활발해졌다. 이는 한 작품이 가지는 전통성의 문제가 아니라, 현대시에서 전통을 추구하는 성격을 규명하는 데 있다.

시인은 시적 언어를 통해 자신이 살고 있는 사회에서 형성된 의식을 표현하며, 궁극적으로 그가 속한 집단의 의식을 반영하게 된다. 한 시인의 시적 변모를 살피는 것은 시인이 여러 상황을 견디면서 성장하는 모습을 확인하는 것이며, 그것은 그의 시에 대한 총체적 이해의 토대가 되는 것이다.

정지용에 관한 본 연구는 특수한 언어 예술 작품인 시 텍스트를 객관적으로 논리화하여 시적 특수성을 밝히려는 노력의 일환으로 시도되고 있다. 그러기 위해서는 정지용의 시를 논리적으로 분석하고 종합하여 그 존재성을 지적으로 체계화하는 작업이 이루어져야 할 것이다.

기존의 정지용 시 연구가 이룩해 온 논의는 한국 현대시사 및 모더니즘의 현대시의 영향 관계를 탐구하는데 주력했다. 이와는 달리 그가 성장 과정에서 한시를 읽어왔고 창작해 보기도 했다는 점, 해방 후 대학에서 시경을 강의 했다는 점, 그리고 휘문보고에 재직 시, 교지 편집인들과의 대담하는 자리에서도 자기는 한시의 영향을 받았노라고 분명히 밝히고 있는 점 등이 전통의 측면에서 그의 시를 바라 볼 필요성을 시사해 준다.²⁶⁾ 따라서 전통론의 심화 과정이라는 입장에서 지용 시에 나타나는 전통지향적인 고유인자를 찾아 그 변모 양상의 특성을 고찰하고자 한다.

이 논문에서는 정지용 시에 나타난 전통적 특성에 역사주의 방법과 형식주의 방법으로 접근하고자 한다. 문학 작품을 분석하고 평가하려고 할 때 중요하게 작용하는 것은 그 대상에 대한 접근 방법이다. 어떤 관점으로 접근하느냐에 따라 그 연구의 성과가 다르게 나타날 수 있기 때문이다.

문학 연구 방법 중 형식주의 방법은 작품의 내재적 연구를 지향하고 있다. 내재적 연구는 문학의 독자성을 살린다는 측면에서 작품 자체가 가지고 있는 독특한 질서 속에서 작품을 분석하는 방법으로 분석주의라고 할 수 있다. 반면에 역사주의적 방법은 작품을 외적 원인의 인과 관계로 파악하고 작품의 외재적 연구를 중시하고 있다. 따라서 두 방법은 각각의 정당성을 지니고 있으면서도 각각의 한계도 가지고 있다.

본 연구는 그가 살았던 시대적 상황이나 그의 성장 과정과 문예사조의 흐름에 비추어 해석하는 역사주의 방법과 그가 구사한 시어의 시적 의미를 고찰해보는 형식주의 방법으로 적절히 조화·통합시키면서 연구를 진행할 것이다.

각 장에서 취급된 연구 방법은 다음과 같은 순서에 따라 논의를 진행하기로 하겠다.

26) 정의홍, 「정지용 시의 동양적 세계관」, *한국시문학* 제5집, (한국시문학회, 1991), 332쪽.

먼저 2-1장에서는 그가 지향한 시세계를 먼저 전통 율격의 계승 양상 측면에서 그 성격을 규명해 보고자 한다. 지용 시에 주로 나타나는 2음보의 율격 요소를 지닌 작품과 3음보형, 음보 중첩구조형을 대상으로, 리듬의 외형적 질서를 찾아보았다. 지용 시의 리듬이 전통적 질서와 어떻게 부합되는지를 살펴봄으로써 지용 시의 리듬 속에 전통을 창조적으로 계승한 율격의식이 자리하고 있음을 확인하고자 한다. 또한 지용 시에 드러나는 형태상의 특징들을 2음보형, 3음보형, 음보 중첩구조형, 4단구조형, 산문시형으로 분류하였다. 그리고 이 형태상의 미가 민요, 고려가요, 3음보형, 한시나 시조의 단시 형태를 연상케 하는 2행 1연, 한시의 기승전결과 같은 4단구조형, 개화기 가사, 고대소설의 산문형태를 취한 산문시형 등으로 전통적 형식미의 영향을 받고 있음을 밝히고자 한다. 전통 지향과 모더니티 지향, 사상과 현실의식의 표출, 전통의식의 형상화 등 세 측면에서 분석하고자 한다. 특히 지용의 경우 우리문학의 고유한 전통을 계승하여 발전시키고 있는데, 전통적 요소가 그의 시에 어떤 양상으로 계승·발전되고 있는지를 고찰하게 될 것이다.

2-2장에서는 「정지용시집」과 「백록담」에 나타난 내용상의 특징 가운데 전통을 계승한 정신적인 면과 전통 사상을 고찰하였다. 토속적 소재를 통해 일찍 고향을 떠나 생활하며 조국을 잊은 서러움을 간직한 채 타국에서 유학해야 했던 작가의 실향 의식과 애틋한 향수가 전통적인 정서를 느끼게 한다. 다음으로 전통 사상적 측면인 한 의식, 정·경 교융사상, 은일사상, 선비사상, 자연합일사상을 고찰하였다. 이는 모더니티와 전통성의 대립이라는 지용 시의 특징을 ‘참신한 동양인’으로 보는 것. 즉 지용 시가 본질적으로 전통성에서 출발하고 있음을 말하는 것이다. 그렇기에 이미지의 표현력은 시조와 한시의 절제미의 영향을 받아 형성된 것임을 말한다. 또 자연합일을 추구하는 시세계는 동양적 자연관을 바탕으로 하여 형상화된 것이고, 이러한 전통사상의 계승으로 현실에서의 좌절을 극복하고자 한 의미를 살펴보고자 한다.

3장에서는 이상에서 검토한 특성을 종합하고, 그것을 전체적 맥락 속에서 재조명하는 한편, 그 특질을 총체적으로 규명함으로써 지용의 시문학사적 위상을 짐검하고자 한다. 독특한 어법으로 기존의 양식을 거부하면서 시작 활동을 시작한 그의

문학적 위상이 현대 시사의 흐름을 바꾸어 놓은 데에 기여하는 바가 큼을 확인하게 될 것이다.

이러한 연구과정을 통해 지용의 정신적, 정서적 맥락 속에 나타난 전통성을 총체적으로 분석하고, 규명해보고자 하는 것이 본 연구의 목표라 할 것이다.

II. 정지용 시에 나타난 전통성

전통이란 무엇인가. 이 질문에 대한 해답을 찾기가 쉽지 않은 것은 이러한 명제 자체가 정답이 불가능한 의사명제에 가깝다는 것이다. 그러나 우리는 이 질문에 대한 적절한 결론 없이는 우리 문화의 전통 계승 논의를 한 발짝도 진전시킬 수 없으리라 생각한다. 전통이란 무엇인가. 그것은 지극히 추상적인 가치, 혹은 민족적인 기질이나 정조(情調)와 관계되는 것인가, 아니면 어떤 구체적인 실체인가.

우선 우리가 흔히 전통도예, 전통의상, 전통미술, 전통무용이라고 할 때의 전통은 구체적 실체로 파악되는 과거의 전수된 문화유산쯤으로 이해될 수 있을 것이다. 이 경우 그 도예품이나 도예적 기술이 더 이상 재현되지 아니할 때, 그 전통은 사라졌다고 할 수 있을 것이다. 그러므로 전통에 대한 물질적이고 가시적인 이해가 전제되어 있다. 그리고 이러한 시각 속에는 전통(곧 전통의 가시적 현상)이란 그 외형이 사라짐으로써 쉽게 말살되는 것이라는 의식이 내재해 있다. 그러므로 전통에 대해 이렇게 이해하고 있는 사람들은 전통의 맥을 끊지 않기 위해서는 물질적이고 가시적인 문화유산(예컨대 고려자기 이조백자 등)을 어떻게든 보존하고 그 기술을 바로 바로 전수해야 한다고 믿는다. 그러나 전통이란 것이 이렇게 물질적이고 가시적인 성격의 것일까. 우리에게 고려자기와 이조 백자의 전통은 사라졌다는 식의 말

은 적절한 것인가.

다음의 경우를 보자. 미술사학자 김원룡 교수가 한국의 미의 전통(특징)을 ‘무기교의 기교’, 즉 인공성을 배격한 ‘자연의 미’라고 정의하면서, 그는 어느 시골 식당에서 얻어 온 뚝배기를 가지고 그것을 설명했다. 그의 설명의 요지는 이렇다. 한국의 미적 전통은 고려청자나 이조백자에서 뿐만 아니라 시골 도공이 서민을 위해 만든 뚝배기를 통해서도 잘 나타나며, 그 저변에 흐르는 미의식의 본질은 아무런 기교를 부리지 않으면서도 더할 나위 없는 경지의 기교를 살려내는 ‘무기교의 기교성’이라는 것이다. 그에 의하면 이 무기교의 기교성을 일본인들은 그들로서는 도저히 못한다고 경탄해 마지않는다는 것이다.²⁷⁾ 이것이 바로 한국인만이 만들어낸 미적 전통이며, 미의식이라고 할 것이다. 이 무기교의 기교성은 일본 도자기의 인공적 세련성과 구별되는 미의식이다. 또한 이러한 미의식은 한국 전통 정원의 무기교적 자연성과 일본 정원의 인위성의 차이에서도 확인될 수 있다.

이러한 관점에서 본다면 예술적 전통은 어떤 구체적 예술 작품이나 기술의 물질적이고 가시적인 전수에 의해서 확인되는 것이라기보다는 그 예술품이나 기술을 부단히 이어지게 하는, 그 민족이 그 동안 축적해 온 보편적인 예술적 감각, 즉 미의식의 부단한 계승에 의해서 가능한 것이다. 그러므로 이 미의식은 별개의 양식이나 형식을 통해서 개별적으로만 전수되는 성질의 것이 아니라 고려청자와 이조백자와 질그릇과 한국의 정원을 가능하게 한 그 저변에 흐르는 공통의 미적 동력인 것이다. 그렇다면 이와 같이 오랫동안 축적되어 온 예술적 감각, 혹은 미적 동력을 우리는 전통이라 규정할 것인가. 아니면 전통이란 ‘은근과 끈기’(조윤제)나 ‘한’(천이 두), ‘신바람’(구중서) 등 민족의 기질이나 정조와 관련되는 어떤 것일까.

이처럼 전통의 범주에는 일종의 세 가지 층위, 즉 어떤 구체적이고 형식적인 실체, 그 형식성을 드러낼 수 있는 축적되어 온 창조적인 힘 혹은 동력, 그리고 그 민족의 기질이나 정조 등으로 잡정적으로 범주화할 수 있을 것이다. 그러나 이 세 층위를 모두 전통으로 받아들이기에는 문제가 따른다. 에드워드 셜즈에 의하면 전통의 결정적인 기준은 인간 행동에 의해 창조되었다는 사실, 사상과 상상력을 통해

27) “한국 고미술에서의 미”란 주제로 개최된 대구 효성가톨릭대 초청 강연(92. 4. 23)의 내용 발췌. 김원룡, 「한국의 미 탐구」(열화당, 1978)참조

이루어졌고, 한 세대에서 다른 세대로 전래되어 왔다는 것뿐이라는 것이다.²⁸⁾ 여기에 한 가지를 더 추가한다면 전통은 오랜 시간을 두고 축적되어 왔으며, 다시 세월이 흐름에 따라 새로운 요소가 덧붙여지면서 지속성을 가지고 동시에 또한 변개된다는 사실이다.

전통은 세월이 흐름에 따라 축적·형성되며, 따라서 언제나 새로운 축적이 이루어지고 그 새로운 축적만큼 이전의 전통은 영향을 받으며 그 전통의 성격 또한 조금씩 변개된다. 이처럼 전통은 이전의 것을 맹목적으로 반복·답습하는 정태적인 존재는 아닌 것이다. 전통은 새로운 것에 대한 강력한 욕구에 자극 받아서 새로운 요소를 수용함으로써 변개되기도 하지만 전통이 축적 되어온 시간이 길면 길수록, 그리고 그 전통의 크기가 크면 클수록 웬만큼 큰 새로운 충격에 의하여서도 별로 영향을 받지 않는 것 또한 사실이다. 즉 전통은 지속적이되 변화되며 변화하면서도 지속되는 항상 살아있으며 열려있는 가능성이다.

이러한 논의를 토대로 할 때 전통이란 어느 한 순간과 공간에 있었던 특정의 관례나 유산을 의미하는 것이 아니라 그보다는 광범위하게 영향을 미치며 현재 속에 살아있는 것이다. 그러므로 한 특정 장르의 형식적 관습이나 유상을 전통이라 하여 그것을 답습이나 전수만을 전통의 계승으로 보아서는 안 될 것이다. 전통이란 그 민족 내부에서 오랜 세월을 통해서 축적·형성되어 왔으며 앞으로도 새로운 경험이 부가됨으로써 지속성 속에서 또한 조금씩 변개되어 가는 역동적인 대상으로, 구체적이고 가시적인 대상을 지칭하는 것이 아니라, 그 대상을 가능하게 하는 문화적인 동력을 의미한다 할 것이다.

언어 예술인 문학의 경우는 한 민족이 그 민족의 단일한 언어로 사고하고, 그 언어에 배어 있는 오랜 문화적 경험을 공유하고 있으며, 그 언어가 제공하는 정서와 미의식을 체득하고 있는 한, 한 특정의 장르를 논함에 있어서 약간의 외형적 변화에 대해, 그 변화가 외래적 영향을 받았든, 혹은 자체의 변혁이든 간에, 곧 전통의 단절로 치부해서는 안 되는 것이다. 그 이유는 거듭 말하거나와 세월이 흐름에 따라 외부의 형식적인 요소는 커다란 변화를 겪었을 듯해도 우리가 진정 전통이라고

28) 에드워드 쿤즈, 「전통」, 김병서·신현순 역 (밀음사, 1992), 25쪽.

부를 수 있는 근본적인 동력은 거의 흡사한 동일성을 띠고 지속되기 때문이다.

전통이라고 해서 이전의 형식을 그대로 답습하는 것을 지칭하는 것은 아니며, 특히 문학에 있어서는 더운 그러하다. 예술의 생명은 항상 반전통과 낯설음을 지향할 때에만 유지될 수 있기 때문이다. 언어 예술인 문학 또한 근본적으로 반전통의 지향성을 가지지만 작가가 그 민족의 언어와 그 언어 속에 포함된 민족적 경험과 미의식을 체득하고 있는 한 근본적으로 전통과 단절된 상태에 놓여 있기란 불가능하다. 이것은 서구 문화의 세찬 충격에도 불구하고 결코 동화되거나 흡수되지 아니한 유구한 세월을 두고 축적되어 온 우리의 전통의 저력 때문이다.

유구한 역사와 단일 언어를 가진 민족의 경우 그 전통은 쉽게 소멸되지 않으며, 또 전통은 가시적인 유산이 아니라 문화적 동력이며 격세유전 될 수 있다는 전통에 대한 새로운 이해를 바탕으로 할 때, 우리의 감정과 예술적 감각에 맞는 전통적인 것은 중국의 주자학적 전통과 한시의 형식에 기댄 시조처럼 철저하게 규격화된 형식보다는 오히려 향가나 고려가요의 자연스럽고 분방한 상상력과 접맥되지 않을까 생각한다. 그리고 전통에 대한 이러한 관점에서 볼 때 향가와 고려가요, 그리고 그 시적 동력을 내재해 온 민요의 전통과 근대 자유시에 이르기까지 그 모습을 확인할 수 있지 않을까 한다.

정지용의 시관을 살펴보면 ‘동양적 시학을 기저로 한 전통의 지향’이라고 요약할 수 있다. 그는 전통의 개념을 배타적인 것으로 생각하지 않는다.²⁹⁾ 즉 고정불변의 계승만이 전통이 아니며 각 시대에 부응하면서 새로운 창조를 위해 전대 문학의 긍정적 요인을 적극적으로 수용 발전시켜 나가는 데서 참된 전통이 성립됨을 말하고 있다. 그의 이러한 전통관은 우리 고전에 애착을 가지게 하였고, 서구 모더니즘의 수용에 있어서도 무비판적이고 무조건적인 모방이 아닌 주체적인 입장에서 받아들여 우리 시의 현대화에 기여하였다.

지용의 동양적 시학은 ‘정신주의의 중시, 성정(性情)의 시적 발로’라고 요약 할 수 있다. 그는 ‘시는 언어의 예술’이라는 인식과 함께 다음과 같은 말을 함으로써 시의 최상의 가치를 정신적인 것에 두는 동양적 시학에 이르고 있다.

29) 정지용, 「시의 옹호」, 『지용문학독본』, (박문출판사, 1948), 219쪽.

시인은 구글에서 언어문자가 그다지 대수롭지 않다. 시는 언어의 구성이기보다 더 정신적인 것에서 정신적인 것의 열렬한 정황 혹은 왕일(旺溢)한 상태 혹은 황홀한 사기임으로 시인은 항상 정신적인 것에서 정신적인 것을 조준한다. 언어와 종장(宗匠)은 정신적인 것까지의 일보 뒤에서 세심 할 뿐이다.³⁰⁾

또한 지용은 정신적인 것에 대한 시적 형상화에 있어 감성, 지성, 의욕 중의 어느 한 가지도 치우치지 않는 조화되고 절제된 표현을 강조한다. 즉, 그는 정열, 감격, 비애를 시의 원천으로 보면서 이것의 ‘안으로 열(熱)하고 밖으로 서느로운’³¹⁾ 절제를 통해 조화와 질서를 찾는 데서 시의 권위를 찾는다. 이것이 고전주의적 절제의 미학인 것이다.

지용은 시적 근원을 성정(性情)에다 두며 시를 향(香)처럼 사용하는 한편 장식하려면 성정을 부지런히 가다듬어야 한다고 했다.

성정이란 본시 타고난 것이니 시를 가질 수 있는 혹은 시를 읽어 맛들일 수 있는 은혜가 도시 성정의 타고 낳은 복으로 칠 수밖에 없다. …… 그러나 성정이 수성(水性)과 같아서 믿을 수 없는 노릇이니 담기는 그릇을 따라 모양을 달리하며, 물감대로 빛깔이 변하는 바가 온전히 성성이 물을 닮았다고 할 것이다. 그 뿐이랴, 잘못 담기어 정체되고 보면 물도 썩어 독을 품을 수가 있는 것이 또한 물의 성정을 바로 닮았다고 해야 할 것이다.³²⁾

사람의 성정이 ‘수성’과 같아서 “그릇을 따라 모양을 달리하며 물감에 따라 빛깔이 변한다.”고 하며 “잘 못 담기어 정체되면 썩어서 독을 품을 수 있다.”고도 했다. 이것은 최고의 가치를 지닌 시는 그에 알맞은 최고의 그릇인 자연 그대로 그릇

30) 정지용, 위의 글 (박문출판사, 1948), 208쪽.

31) 정지용, 위의 글 (박문출판사, 1948), 196~197쪽.

32) 정지용, 「시와 언어」, 『산문』, (동지사, 1949), 110쪽.

에 담겨야 하며, 어떠한 물감에도 물들지 않고 자연 그대로의 빛깔을 지녀야 한다는 것을 의미한다. 이것이 바로 성정론적 순수시관이다.³³⁾

지용의 전통지향성은 동양 고전에서 영향을 받았다고도 볼 수 있다. “경서성전류(經書聖典類)를 심독해야 시의 원천에 침윤(浸潤)하는 시인은 불멸한다”³⁴⁾라는 그의 말에서도 증거를 찾을 수가 있고, 「정지용시집」 중의 〈난초〉 〈저녁햇살〉 〈달〉 등이 중국 고전의 영향을 받은 작품이라는 견해가 제시되고 있다. 또한 「백록담」에 수록된 여러 작품들이 동양고전과 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. 그리고 정지용의 〈녹음애요시〉라는 산문에는 시전(詩傳), 범성대(范成大), 왕안석(王安石), 사마광, 기타 등에서 각각 한시 한 수씩을 원문과 함께 번역하고 있다.³⁵⁾ 정지용의 고전에 대한 관심은 대단한 것으로 생각된다. 이 외에도 도연명, 논어, 맹자, 노자 등에서도 인용하고 있다.

그의 전통지향성은 전기적인 사실에서도 살펴볼 수 있는데, 어린 시절부터 한시를 읽어왔고 한시를 창작해보기도 했다는 것이다. 그리고 해방 이후 대학에서 시경을 강의했다. 또 그가 재직하고 있던 휘문보고의 교지편집인들과의 대담에서 서양시를 읽어보았지만 영향을 받았다고는 할 수 없고 거꾸로 자기의 조상인 포온, 송강의 피를 받아 대대로 한시를 좋아했다하여 한시의 영향을 암시했다. 그의 전통지향성의 추구는 다양한 시 경향 속에서도 동양 정신을 추구했거나 동양 고전을 바탕으로한 전통 미학의 작품이 가장 많다는 것으로도 알 수 있다. 그리고 형태면에서 한시나 시조의 발상법을 빌려다가 그 기법을 살려 보고자 노력하였고 고유어에 대한 남다른 애착을 보이기도 했다. 그리고 전통적으로 문학의 소재가 되어온 자연물을 대상으로한 시 작품이 많고 동요·민요풍 시에서 민요의 일반적인 속성인 ‘향토적 세계와 소재’, ‘한의 사상’, ‘여성적 정조’ 등을 표출한 작품이 많다는 점이다.

지용의 시 문학 속에 전통적 특성을 연구하기 위한 전 단계로서, 일반적인 ‘전통’에 대한 논의를 살펴보고, 또 지용 자신의 전통관을 바탕으로한 전통추구의 모습을 전기적인 사실과 작품 경향에서 간단하게 고찰해 보았다.

33) 유윤식, 「정지용의 시관 고찰」, (인천대학교 논문집 제14집, 1949), 60~61쪽.

34) 정지용, 「시의 옹호」, 지용문학독본 (박문출판사, 1948), 120쪽.

35) 정지용, 「녹음애요시」, 지용문학독본, (박문출판사, 1948), 14쪽.

그러면 본격적으로 정지용시인의 작품 속에서 이러한 전통적 특성들이 어떻게 작품에 투영되었으며, 어떠한 양상으로 표현되어지고 있는지 나아가 발전·계승되는지 살펴보겠다.

1. 시 형식의 전통성

일반적으로 중요한 문학적 관습은 전통으로서 후대까지 계승된다. 이 문학적 관습은 내용적 관습과 형식적 관습이 있다. 내용적 관습에 해당하는 것은 불교사상, 유교사상 등의 어떠한 세계관이나, 우리 삶의 태도 중의 하나이면서 한국의 고유미인 ‘은근과 끈기’³⁶⁾, 그리고 ‘이별’의 제재 등을 들 수 있다. 그리고 형식적 관습에는 시조의 종장 첫 구에 ‘아희야, 두어라, 어즈비’ 등의 부름말을 채용한 것, 율격, 문학 장르 등이 있다. 이런 형식적 관습은 그 자체가 전통이다. 따라서 본고에서는 형태의 전통지향성과 내용의 전통지향성으로 나누어 지용의 시를 고찰하고자 한다.

이 장에서는 율격의 전통성이 지용 시에 반영된 증거로서 2음보형과 3음보형, 음보 중첩구조형을 들어 이 시들이 형식면에서 정형시적 요소를 다분히 갖추고 있으며, 그것이 전통지향의 태도를 나타낸다는 것을 살펴볼 것이다.

전통적 율격의 기본 구조는 우선 민요에서 찾을 수 있다. 향가, 고려가요, 경기체가, 시조, 가사, 판소리 등의 율격은 민요에 존재하는 율격의 창작적 응용이라고 할 수 있으며, 민요는 이들 장르가 지닌 여러 율격적 규칙의 기본 형태를 두루 갖추고 있으므로 민요의 율격을 알아볼 필요가 있다.

민요의 율격을 분석한 성과에 의하면 율격의 형성 단위는 음절, 음보, 행, 연이다. 음절이 모여서 음보를 이루고 행이 모여서 연을 이룬다.

한 음보를 이루는 음절수는 일정하지 않고 2, 3, 4, 5, 6음절로 된 음보가 흔히 발견된다. 한 행을 이루는 음보 수는 1, 2, 3, 4, 5, 6음보 등인데, 3음보격과 4음보격은 우리 시가 율격에서 가장 많이 사용되고, 대표적이고 정형적인 음보로 보인

36) 조윤제, 「국문학개설」, (동국문화사, 1954), 469~470쪽.

다. 또 2음보격은 두 개의 음보로 써 한 행을 구성해야 한다는 요건으로 인해 표현상의 제약이 많아 그다지 널리 사용되지는 않았지만 대체로 전승민요라든지, 집단적인 성향의 노동요에서 발견된다.³⁷⁾ 따라서 2음보는 한국 민요의 가장 초기적, 원초적 율격으로 간주된다. 4음보격은 시행의 끝마다 오는 분절이 약화되어 2음보격 행이 둘씩 이어지면 4음보격이 된다. 그러므로 수적으로 많이 발견되는 4음보격은 2음보격의 확대형으로 볼 수 있다. 3음보격의 민요는 서정 민요류에 많다.

따라서 민요의 음보는 어느 것이 그 기저 율격이라는 논란이 있다 하더라도 2, 3, 4음보격이 중요한 율격 기능을 한다. 그리고 이러한 율격은 우리 현대시의 율격을 형성하는데 다양한 양상으로 영향을 미치고 있다.

행에 있어서 2음보행, 3음보행, 4음보행이 주류를 이루고, 음보를 구성하는 음절량이 3음절, 4음절이 많다는 것은 비단 지용 시에만 나타나는 특수 현상이 아니라, 1930년대 이후 한국시에 나타나는 보편적 현상이다. 지용에게 있어서 율격은 정형률에서 자유율을 거쳐 산문률에 이르기까지 광범위한 범주를 형성하고 있다.

한용운, 김소월, 김영랑의 시에서 3음보격의 율격이 시의 원리로 살아 있다면³⁸⁾ 지용의 시에는 2음보격의 율격을 다수 발견하게 된다. 즉 지용의 경우 초기 시에서는 민요의 원초적 율격인 2음보격의 율격을 그대로 답습하는 형태를 취하다가, 외형률을 파괴한 자유시에 와서 내재율에서 2음보격을 기저로 다채롭게 변형된다.

지용시의 경우 동요, 민요풍의 시는 음수율적 정형성에 대한 철저한 관심과 배려를 읽을 수 있겠다. 또 지용의 초기 시들과 해방 후 유일한 작품인 〈애국의 노래〉, 〈그대들 돌아오시니〉와 〈곡마단〉 중 곡마단을 제외하고는 4·4조의 2음보를 취하는 것을 보면 지용은 현대시에서 전통적인 율격을 유지하고자 노력했다고 볼 수 있다. 그러나 이런 정형성은 현대 자유시가 누리고 있는 리듬의 자유로움을 확보하지는 못한다. 오히려 자유시 속에 내재된 전통적 요소가 전통을 현대에 계승하는 가치가 있을 것이다. 따라서 전통적 율격이 지닌 규칙성을 벗어나 율격적 자유를 누리면서도 그 기저에는 전통적 율격이 작품의 통일성의 원리로 자리 잡고 있다든지, 2음보의 전통적 율격을 기저로 하면서 리듬의 기본 구조가 하나에만 얹매

37) 장덕순 외, 「구비문학개설」, (일조각, 1990), 93쪽.

37) 조동일, 「한국문학통사 5」, (지식산업사, 1988)

이지 않고 3, 4음보의 여러 가지 리듬을 혼합하여 독자적으로 자유스러운 리듬 구조를 형성할 때, 자유시로서의 가치가 있다고 본다.

이렇듯 지용은 전통을 수용하면서도 전통적 율격을 새롭게 창조하기 위해서 음보의 분단과 중첩에 의한 방법, 기준 음절수의 증감에 의한 방법을 취하게 된 것이다.

이 장에서는 시 작품을 구성하는 원리로서 규칙을 삼은 2음보형, 3음보형, 음보 중첩 구조형, 4단구조형, 산문시형을 살펴보고자 한다. 이러한 형태적 특징은 여러 논자들에 의해 규정된 바 있으나, 본고에서는 고전 시가의 형태적 영향을 받고, 나아가 새로운 리듬을 모색한 지용의 노력을 규명해 보고자 한다.

1) 2음보형

지용시를 형식적 측면에서 살피 때 가장 익숙한 것이 2행 1연의 시 형식이다. 사실 지용 시는 2행 1연 시형과 산문시형으로 대별된다고도 할 수 있다. 여타의 연 구분이 이루어진 시들은 대체로 2행 1연 시형의 변형으로 이해할 수 있다. 그런데 이러한 시형의 구분에 관계없이 지용의 시를 윤독 하다 보면 2음보 또는 2음보 대응의 구조를 느낄 수 있다.

이러한 2음보 율격은 우리의 전통적 율격이었다. 김대행은 우리 시의 정형성이 ‘2음보 대응 연첩’임을 밝힌 바 있다.³⁹⁾ 사실 시조 가사가 4음보로 윤독되는 것은 분명한 사실이며, 판소리계 소설 또한 4음보로 구성되어 있다. 4음보를 더 미세하게 나눈다면 2음보 단위가 될 것이다. 이러한 전통적 율격을 지용이 초기 시에서부터 적용하고 있음은 지용 문학이 전통성에서 출발하고 있음을 의미한다. 지용의 초기 시에 시조 형식⁴⁰⁾과 민요풍이 다수 자리하고 있음도 전통적 율격 의식을 고려한 것으로 이해될 수 있다.

39) 김대행은 그의 저서 「한국시가구조연구」, (삼영사, 1976)

40) 그는 「학조」. 〈마음의 일기〉에서라는 시조를 발표한 바 있다. 시조에 대한 지용의 애착은 그의 「산문」,(동지사, 1949), 267쪽.

한 백년 진흙 속에 숨었다 나온 듯이
제처럼 옆으로 기어가 보노니
미언 푸른 하늘 알로 가이 없는 모래 밭

〈바다〉

우리 옴바
가신 콧은
해님 지는
西海 건녀

멀리 멀리
가셨다네.

웬일인가
저 하늘이

핏빛보담
무섭구나

난리 났나
불이 났나

〈지는 해〉

위 시는 지용이 「학조」에 발표한 시조 중의 한 수이며, 〈지는 해〉는 「정지용시」

집」2부에 실린 동요풍의 작품이다. 두 작품이 다 같이 완전한 2음보 대응 연첩 구조를 유지하고 있다. 이러한 예들은 이 시기에 제작 또는 발표된 〈띄〉, 〈산너머 저쪽〉, 〈홍시〉, 〈병〉, 〈별똥〉 등을 비롯하여 〈해협〉, 〈호수〉, 〈겨울〉 등의 많은 작품에서 손쉽게 찾을 수 있다. 여기서도 알 수 있듯이 지용의 시는 2음보 대응의 전통에 뿌리박고 성장한 것이다. 전통적 운율에 대한 관심은 이후 지용의 시 세계를 받치는 중요한 한 요인으로 작용한다. 실제 지용 시의 대표작 중의 하나로 손꼽히는 「유리창」도 2음보 대응 연첩 구조를 기조로 하고 있다.

어적개도 홍시하나

오늘에도 홍시하나

까마귀야 까마귀야

우리남게 웨앉었나

우리옵바 오시걸랑

맛뵐려구 남겨뒀다

후락 딱딱

휘이 휘이!

<홍시>

위의 인용 시는 철저하게 2음보격을 가지고 있다. 「학조」 창간호에는 연 구분으로 인한 휴지는 발견할 수 없다. 그러나 시집에 정착되는 과정에서 각 2행씩 연 구분이 되는 마지막 행은 '후락 딱딱 / 휤이 휤이'와 같이 2행으로 분리하여 연 구분을 시도하고 있다. 따라서 리듬에 대한 배려는 시집에 정착되면서 더욱 철저해지는 셈이다.

그러나 마지막 연에서 지용이 '후락 딱딱 / 휤이 휤이'를 분리하여 2행으로 만든

2행 1연의 연 구분을 위해서라기보다는 적극적인 행동을 통하여 오빠를 기다리는 누이의 마음이 간절함을 나타내기 위하여 1행 4음절 2음보의 정형성을 무너뜨리고 2행으로 분리함으로써 강조의 효과가 있다고 하겠다.

임의적인 생략이나 고의적인 압축이 없기 때문에 시상이 자연스러운 안정감을 얻고 있다. 이것은 4음절을 1음보로 사용하고 있기 때문이다. 4음절 1음보는 2음절 1음보나 3음절 1음보보다 담을 수 있는 틀이 크기 때문에 어떠한 내용이든 자유스럽게 포용할 수 있다. 그래서 4음절은 우리말의 가장 자연스러운 어절을 형성하여 3·4조, 4·4조 등을 이루어 한국 시가의 전통적 율격을 형성하는 기저자질이 되고 있다. 4음절 2음보격은 가장 단조로우면서도 민요, 고전시가, 개화시가, 근대시 등 우리 사가 전반에 걸쳐서 두루 나타나는 리듬이다.⁴¹⁾

할아버지가
담배스대를 물고
들에 나가시니
궂은 날도
곱게 개이고,

할아버지가
도록이를 입고
들에 나가시니,
가쁜 날도
비가 오시네.

<할아버지>

이 작품은 전체적으로 2음보의 구성을 갖고 있으나 1음보가 2음절, 3음절, 4음절

41) 장화원, 「정지용 시의 전통지향성 연구」, (부산대 석사학위논문, 1997), 28쪽.

등 여러 형태를 이루고 있다. 각 연의 첫 행을 '할아버지가'라고 1음보로 표현함으로써 2음보의 정형성을 깨뜨리고 있는 듯하나 '할아버지'하고 손자가 부르는 듯한 느낌과 할아버지의 행동에 대한 감탄의 느낌이 함께 담기면서 2음절의 느낌을 살리고 있다.

23편의 동시 중 2음보의 정형성을 띠고 있는 것은 6편으로 <별똥>, <할아버지>, <병>, <지는 해>, <띄>, <홍시>가 있다. <지는 해>, <띄>, <홍시>는 1음보가 4음절로 규칙적인 정형성을 갖는 반면에 <별똥>, <할아버지>, <병>,은 1음보가 2음절, 3음절 4음절 등으로 2음보의 정형률을 가지면서도 한 편의 시 안에서 다양한 음보를 시도함으로써 다양성을 추구하고 있다.

유리(琉璃)에 차고 슬픈 것이 어른거린다.

열없이 붙어서서 입김을 흐리우니

길들은 양 언 날개를 파닥거린다.

지우고 보고

지우고 보아도

새까만 밤이 밀려나가고

밀려와 부딪치고,

물먹은 별이, 반짝, 보석(寶石)처럼 박힌다.

밤에 홀로 유리(琉璃)를 닦는 것은

외로운 횡홀한 심사이어니,

고운 폐혈관(肺血管)이 찢어진 채로

아아, 너는 산(山)사재처럼 날아갔구나!

<유리창1>

위의 시는 지용의 초기 시 세계에서 대표작으로 꼽히는 <유리창1>이다. 이 시에서 띄어쓰기나 어절의 형태와 관계없이 2행과 4행은 2음보가 대응하면서 각 행이

정교한 4음보를 유지하고 있다. 여타의 행들도 의미를 염두에 두면서 율동하면 대체로 4음보의 기조를 유지하는 것을 알 수 있다. 2행의 ‘열없이 붙어서서 입김을 흐리우니’ 것이나 4행의 ‘지우고 보고 지우고 보아도’는 일종의 반복 행위를 단조롭게 계속하고 있음을 의미한다. 이렇게 2음보의 반복 구조가 되풀이 되는 것은 감정이 지적으로 통제되고 있음을 암시한다. 그러나 8, 9행에 이르면 감정은 극적으로 고조된다. 더 이상 죽은 아들을 만날 수 없다는 절망과, 밤하늘의 별에서 착하게 살다간 아들의 영혼을 만날 수 있다는 황홀한 감정을 편안하게 연출할 수은 없는 것이다. 이것은 지금까지 유지되었던 감정의 절제가 더 이상 유지되기 어려움을 의미한다. 이러한 의도는 율격의 변조를 통해 구현된다. 그래서 기조 율격보다 짧은 3음보격으로 처리할 수밖에 없었던 것이다. 이러한 감정의 표출 과정을 거쳐 어느 정도의 심리적 안정을 회복한 화자는 이제 마지막 행에서 ‘아아’라는 감탄사를 통하여 호흡을 조절하여 여유를 회복한 뒤, 아들의 죽음을 단정적인 현실로 받아들이게 된 것이다.

2음보 대옹 구조는 초기 시 뿐만 아니라 후기 시에서도 계속 이어진다. 그러나 후기 시에서의 2음보 내지 2음보 대옹은 전통적 율격의 도식적 답습이나 다소의 변조를 극복하려는 새로운 시도를 보여주고 있다. 이러한 시도는 산문시형을 유지하면서도 중간에 긴 휴지(休止)를 둔 일련의 작품들에서 발견 할 수 있다. 이러한 시형식이 〈장수산2〉, 〈삽사리〉, 〈온정〉, 〈나무〉, 〈진달래〉, 〈호랑나비〉, 〈예장〉 등의 작품에도 구사되고 있음을 볼 때 긴 휴지는 “의도적인 율격장치”⁴²⁾로 이해된다. 지용은 긴 휴지를 두어 동양적 여백 의미를 살리는 동시에 독자로 하여금 이미지를 구상할 여유를 준다.

[A]

별목정정(伐木丁丁)

이랬더니

42) 오타번, 「한국 현대시의 대위적 구조」, (고려대학교 박사학위 논문, 1987), 100쪽.

아람도리

큰 솔이

배혀짐즉도

하이

골이

울어

멩아리 소리

찌르렁

돌아옴즉도

하이

다람쥐

쫓지않고

꾀새도

울지 않어

깊은 산

고요가

차라리

뼈를 저리우는데

눈과

밤이

조히보답

희고녀!

<장수산1>에서

[B]

伐木丁丁 이랬거니 아람도리 큰솔이 베혀짐즉도 하이 골이 울어 메아리
소리 짜르릉
돌아 옴즉도 하이 다람쥐도 죽지 않고 꾀새도 울지 않아 깊은산
고요가 차라리
뼈를 저리우는데 눈과밥이 조히 보답 희고녀!

〈장수산1〉은 산문시적 형태를 지니고 있으면서도 긴 휴지를 중간 중간에 삽입하여 독특한 시형을 이루고 있다. 리듬의 단위를 행에 두고 있다는 점에서는 자유시로 보는 것이 타당하지만 그렇다고 하여 긴 휴지를 오식으로 보기 어렵다. ‘별목정정 이랬거니’하고 휴지를 두어 별목정정을 시형과 관련지어 생각할 여유를 주고, ‘아람도리 큰 솔이 베혀짐즉도 하이’에서 휴지를 두어 적막함과 아득함의 이미지를 주고, ‘골이 울어 메아리 소리’와 ‘짜르릉’다음에 각각 휴지를 주어 청각적 이미지로 산의 정적과 고독을 느끼게 하고 있다. 그러면서도 그것은 다시 2음보 대응연첩 구조를 바탕으로 하여 전개되고 있다. 이것은 지용이 후기시세계에서도 전통적 울격의식을 존중하되 그것을 자신의 시적 의도에 맞게 재창조하려는 시도로 이해된다.

〈장수산1〉의 형태상 특징이 지닌 의미를 구명하기 위해 긴 휴지를 중심으로 하여 자의적으로 연 구분을 한 것이 [A]의 시이며, 긴 휴지를 살려 원래의 형태로 인용한 것이 [B]이다. [A]의 작품을 텍스트로 하여 감상할 때는 행과 연의 자립성의 훨씬 강하여져서 시적 관심이 시 전체보다는 각 행과 연의 중심 이미지에 더 집중된다. 그러나 [B]의 경우에는 달라진다. 마침표와 쉼표 등의 문장 부호를 일체 생략

하고 오히려 ‘고녀’, ‘하이’ 등의 고어투 연결형을 구사하여 문의 종결을 의도적으로 유보시키고 있어 시상이 지속되는 느낌을 유발한다. 이렇게 됨으로써 각 행의 부분적 감각성이 강조될 수 있는 가능성을 억제하고 장수산이라는 전체적인 이미지와 정신의 통합성을 강조하게 된다. 곧 대상의 단편적 이미지의 선명성을 추구하기 보다는 자연을 전체적으로 조감하려는 동양화적 세계이다.

그러나 다른 한편으로 긴 휴지를 무시하고 산문시로 대할 때는 읽기가 거칠없이 진행되어 호흡이 가빠지는 산문시의 특성을 지니게 되며, 이 경우에도 자연과의 합일을 피하려는 서정성과 맞지 않는다. 동양적 관조의 세계인 여유로움과 안정감을 위해서는 적당한 크기의 휴지가 필요했던 것이다. 이렇게 될 때 이 시에 등장하는 모든 대상은 산 전체의 부분으로, 통일과 조화를 이루면서 나아가 화자와 산을 일체화시키는 데도 기여하게 된다.⁴³⁾ 곧 산문시적 특징을 살리면서도 급한 호흡을 억제하고, 자유시의 특징을 살리면서도 각 장면들이 제시하는 이미지의 역동성을 억제하고 시의 정신성을 강조하는 이중의 효과를 통하여 자연과 정신의 통합을 피하고 있는 것으로 보인다. 곧 지용은 전통적 음보 형식인 2음보 율격을 추구하면서도 그것을 자신의 시적 의도에 적합하게끔 변형시킴으로써 새로운 시형의 개발과 함께 현대시에서 2음보 율격의 적용 가능성을 시험한 것이다.

2) 3음보형

3음보격은 음보의 수가 홀수이기 때문에 4음보율과 같이 대응되는 짹이 없어서 안정감이 결여되어 있다. 또한 중간 휴지가 없기 때문에 율동적 긴장감을 느끼게 한다. 불안정하고 긴박한 율격은 깊이 있는 사상이나 안정된 정서를 표현하는 데 적합하지 않다. 따라서 3음보격은 동적인 감정과 정서를 표현하거나 직정적이고 자유로운 의사전달에 알맞은 율격 양식이다. 우리 전통시가의 고려가요와 구한말의 신민요 등에 이러한 율격형태가 보이는데 이들 시가에는 당시 사회 변동기의 불안

43) 최진원, 「국문학과 자연, 6~7쪽.

한 정서가 잘 반영되어 있다.⁴⁴⁾

정지용의 3음보를 갖는 동시는 주로 가족 상실을 나타낸 것으로 상실에서 오는 슬픔과 불안을 3음보의 율격양식으로 표현함으로써 더욱 효과적으로 표현하고 있다.

새삼나무 싹이 튼 담우에
산에서 온 새가 울음 운다.

산옛 새는 파랑치마 입고.
산옛 새는 빨강모자 쓰고.

눈에 아름 아름 보고 지고.
말 벗고 간 누의 보고 지고.

따순 봄날 이른 아침부터
산에서 온 새가 울음 운다.

〈산에서 온 새〉

위의 시는 3음보격의 율격이 단순하게 반복되고 있다. 제 4연에서 음보를 구성하는 음절수의 부족에 기인하여 약간의 변형이라는 느낌을 주고 있지만, 전반적으로 민요의 율격이 지켜지고 있다.

1행이 10글자로 되어있으며 2행 1연의 3음보의 정형률을 갖으며, 연 단위의 통사적 독립성과 완결성이 나타나며 의미론 상으로도 각 연은 독자성을 가진다. 또한 각 행 3음보가 2음절 3음절 4음절로 다양하게 변화되는 것이 특징이다. 또한 누이를 보고 싶은 마음이 다음 연으로 갈수록 더욱 절실하게 드러나는 점충법을 사용하면서, 1연의 '새삼나무 싹이 튼 담우에// 산에서 온 새가 울음 운다.' 4연의 '따

44) 김 훈, 「정지용 시의 분석적 연구」,(서울대학교 대학원 박사학위논문, 1990), 77쪽.

순 봄날 이른 아침부터// 산에서 온 새가 울음 운다.' 라고 표현함으로써 처음과 끝이 연결되는 구조를 갖게 된다. 새삼나무가 짹이 트는 계절은 봄이다. 4연에서 따순 봄날이라고 표현함으로써 1연과 4연의 계절이 봄으로 내용의 연계성을 가지면서도 서로 다른 표현으로 동일 어구의 반복 사용으로 인해 오는 단순함을 탈피하고 있다. 1연에서는 '담 우에서'라는 장소의 시어를 사용하고 4연에서는 '이른 아침부터'라는 시간의 시어를 사용함으로 인해 같은 계절을 다양하게 표현하면서 또한 똑같은 장소로 표현하지 않고 1연에서는 장소로 4연에서는 시간으로 표현함으로 인해 언어 사용의 놀라움을 갖게 한다.

웁바가 가시고 난 방안에
숫불이 박꽃처럼 새워간다.

산모루 돌아가는 차, 목이 쉬여
이밥사 말고 비가 오시랴나?

망토 자락을 녀미며 녀미며
검은 유리만 내여다 보시겠지!

웁바가 가시고 나신 방안에
時計소리 서마 서마 무서워.

〈무서운 시계〉

오빠를 떠나보내는 어린 누이의 불안한 마음을 3음보가 갖는 긴박한 율격으로 표현함으로써 불안정한 정서를 효과적으로 표현하고 있다.

이 작품은 〈산에서 온 새〉와 시의 내용 전개 방식이 유사하다. 2행 1연의 4연 구성뿐만 아니라 처음과 끝이 연결되는 구조를 가지고 있다. 〈산에서 온 새〉는 같

은 계절을 1연에서는 '새삼나무 쌍이 튼 담우에'라는 장소로 4연에서는 '따순 봄날 아른 아침부터'라는 시간으로 나타냄으로써 표현의 다양성을 시도하고 있다. 〈무서운 시계〉에서는 1연에서는 시간의 흐름을 '숯불이 박꽃처럼 새워간다'라는 시각적 감각으로 표현하고 있으며 4연에서는 '時計소리 서마 서마 무서워'라고 표현함으로써 시계 소리라는 청각적 감각을 사용하여 다양하게 표현하고 있다. 가운데 2, 3연에서 서정적 자아의 심정을 나타내고 있는 점 또한 유사하다.

서낭산스콜 시오리 뒤로두고
어린 누의 산소를 묻고 왔오.
해마다 봄스 바람 불어를 오면,
나드리 간 집새 찾이 가라고
남면히 피는 꽃을 심고 왔오.

〈산소〉

1행 11음 3음보격의 시이다. “해마다 봄스바람 불어를 오면”에서와 같이 ‘불어오면’이라 하지 않고 ‘불어를 오면’이라고 하여 1행 11음의 음수율을 애써 정확히 맞추고 있다. 우리 학계에서 율격의 연구방법이 음수율에서 음보율로 바뀐 것이 보편적으로 받아들여지고 있지만⁴⁵⁾ 이 시의 경우에는 음수율적 정형성에 대한 지용의 철저한 관심을 알 수 있다. 이 시에서는 일찍 죽은 어린 누이를 묻고 돌아온 오빠의 애절한 사랑을 눈물겹도록 표현하고 있다.

정지용의 시 중에서 〈산소〉, 〈무서운 시계〉, 〈종달새〉, 〈산에서 온 새〉, 〈바람〉 등이 3음보율의 형식을 취하고 있다. 3음보의 불안정하고 긴박한 율격은 〈산소〉, 〈무서운 시계〉, 〈종달새〉, 〈산에서 온 새〉 등의 시에서 상실에서 오는 불안을 효과적으로 나타내고 있다. 또한 〈바람〉에서는 추운 바람으로 인해 온통 얼굴이 빨개지는 동적인 감정과 정서를 잘 표현하고 있다.

45) 조동일, 「현대시에 나타난 전통적 율격의 계승」, 김대행편 「운율」,(문학과 지성사, 1984), 118쪽.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 고향은 아니려뇨.

산꽁이 알을 품고
빼꾸기 제철에 울건만,

마음은 제고향 진히지 않고
미언 항구로 떠도는 구름.

오늘도 떼 끝에 홀로 오르니
한점 꽃이 인점스레 웃고,

어린시절에 불던 풀파리 소리 아니나고
메마른 입술에 쓰디 쓰다.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 하늘만이 높푸르구나.

〈고향〉

3음보 2행연으로서 모두 6연의 시이다. 여기서는 과거의 삶과 지금의 삶의 단절과 변화에서 오는 비애의 감정이 빠른 템포로 표현되고 있으며, 그 율동감은 급박하다. 2연 1행의 형식으로 되어 있는데 연 단위의 통사적 독립성과 완결성이 나타나며 의미론 상으로도 각 연은 독자성을 가진다. 각 음보의 음절수가 2, 3, 4, 5음절로 신축성 있게 변화하면서 사용되고 있다. 첫째 연과 마지막 연이 약간의 부분적인 변형을 유지하고 있지만 전체적으로 반복되는 수미상관의 형태를 취하고 있다. 이러한 형태는 민요에 있어 후렴기능을 하는 반복적 여음구와 같이 시행 안에

자연스럽게 삽입되어 흥겨운 리듬을 구현하는 역할과 유사한 성질을 지닌다고 할 수 있다.

이렇게 민요의 율격을 결합시켜 새로운 변형을 시도한 것은 정지용 시인이 전통 시에 기여한 시적 방법이라 하겠다. 그러나 현대시에서는 민요의 단순한 형식만으로는 표현에 어려움이 있었기에 율격의 결합이라는 변형을 가하고 있다. 그는 전통적 율격에 대한 깊은 이해를 가지고 전통적 율격을 새로운 창조를 위해 변형시켜 계승하고 있는 것이다.

3) 음보 중첩 구조형

3음보격과 4음보격의 중첩 구조형은 동일한 리듬의 기본 구조가 한 작품 속에 둘 이상이기 때문에 다양한 리듬 구조를 가진다. 정지용은 시의 단조로움을 피하기 위하여 비안정적 정서의 표현에 알맞은 3음보격과 안정성을 토대로 실현되는 4음보격의 조화를 시도하고 있다.

산넘어 저쪽 에는

누가 사나?

빼꾸기 영우에서

한나잘 울음 운다.

산넘어 저쪽 에는

누가 사나?

철나무 치는 소리만

서로 맞어 쩌 르 렁!

산넘어 저쪽에는

누가 사나?

늘 오던 바늘장수도

이봄 들며 아니 봄네.

〈산 넘어 저쪽〉

이 시는 유년 시절의 동경을 통해 상상으로 잡아끄는 호기심어린 의문에서 시작된다. 물음과 대답이라는 형식은 수수께끼 놀이와 유사하다. 그런데 물음에 대한 답이 묻는 사람이 요구하는 대답에서 좀 동떨어져 있다. 산 넘어 저쪽에 사는 어떤 사람에 대한 궁금증에도 불구하고 실제의 호기심은 해소되지 않고 화자가 처해 있는 공간의 고독감과 단절감만 존재하고 있는 것이다. 그리고 이 시는 민요의 형식인 묻기와 답하기의 가락을 절묘하게 변용함으로써 시적 자아의 어릴적 꿈과 현재의 고독감을 표현한다. 묻고 답하기의 민요 형식을 노래로 놀이화하는 것은 현실적 고독감과 서러움을 진정시키는 효과를 가진다.

첫 발표작과 비교하여 볼 때 처음 발표한 작품은 다분히 형태적이라고 볼 수 있는데, 개작에서는 이러한 현상은 사라지고 있다. 2행 1연으로 행간을 띄우지 않고 있으며, 각 연이 5행이던 처음 발표작보다는 음보격을 시도하고 있는 흔적이 역력하다. 특히 각 연을 한 호흡으로 읽으면, 3음보격과 4음보격이 교차되는 양상으로 파악할 수 있다. 이러한 음보격은 동시의 화자와 어울려 더욱 효과를 살리고 있으며, 가족 지향성을 잘 살릴 수 있는 리듬의 방법으로 음보격을 택하였다 고 볼 수 있다.⁴⁶⁾

동적인 감정과 정서 표현에 알맞은 3음보를 1, 3, 5연에 동일하게 반복하여 물음으로 인한 긴장을 유발하고, 안정적이고 차분한 감정과 정서 표현에 알맞은 4음보를 2, 4, 6연에 혼합함으로써 물음에 대한 답의 기능과 함께 4음보만을 했을 때 생기는 시의 단조로움을 피하고 있다. 3음보와 4음보가 서로 교차되면서 긴장

46) 양왕용, 앞의 책, 112~113쪽.

과 안정이 조화를 이루고 있다.

2행 1연을 구성하는 방식이 2음보 행과 1음보 행이 한 연을 이룬 경우와 2음보 행과 2음보 행이 한 연을 이룬 두 가지 있다. 이 두 가지 형식이 서로 교차되면서 형식이다. 그러므로 이 시가 비록 음보율에서 모든 행이 정형적인 일관성을 보이지는 않는다 하더라도 교차되는 연끼리 정형성을 유지함으로써 오히려 리듬감에 변화를 주는 효과를 얻고 있으며 1, 3, 5연은 똑같은 내용이 반복됨으로써 반복에 의한 음악적 리듬감을 살리고 있다.

같은 율격의 시라도 그 내용, 낱말, 어조, 분위기 등에 따라 그 리듬은 각기 달라진다. 즉, 율격은 순수한 형식적·추상적 틀인 반면에, 리듬은 그 틀이 각각의 시 작품에 이용된 결과 실제로 조성된 현상이다. 순수한 형식적 요인으로서의 율격과 각개 작품의 말소리의 자연스러운 억양이 서로 상호 작용하여 긴장 관계를 유지하면서 조성한 것이 리듬이다.⁴⁷⁾

이상과 같이 음보 중첩 구조형은 2음보의 민요적 전통 율격을 기저로 하면서 고려가요와 구한말의 신민요 등에 나타난 3음보의 혼합 형태이다. 지용은 리듬의 기본 구조 하나에만 얹매이지 않고 3, 4음보의 여러 가지 리듬을 혼합하여 독자적으로 자유스러운 리듬 구조를 형성하고 있다.

4) 4단구조형

시상의 전개 과정에는 2단, 3단, 4단구조 등이 있는데 지용 시에는 4단구조가 많이 발견된다. 연수와 시상 전개 과정의 단락수가 일치하는 경우도 있으나, 일치하지 않는다고 하더라도 내적 전개의 흐름이 단계를 이루고 있다. 이 4단구조는 조선 시대 시가의 중요한 장르인 한시의 구조와 같은 기·승·전·결의 형식을 취하고 있다.

즉 제일의 전구에서 시상을 제기하여, 제이의 승구에서는 기구에 제기된 내용을

47) 이상섭, 앞의 책, 260쪽.

받아 전개시키고, 제삼의 전구에선 시상을 한 번 돌리어 전환하고, 제사의 결구에서 전시음을 종합하여 결말을 맺는 것이다.

시 〈바람〉에서는 전통적인 4단구조가 나타난다.

원래 4단구조의 형식은 우리 전통시가의 가장 기본적인 구상이었다. 가령 향가의 제일 단순한 형식이 4행시라든가, 고려속요에서 자주 발견되는 4연시(가시리, 청산별곡 등)와 한시의 일반적인 구성법들도 이러한 발상에서 이해할 수 있는 것이다. 이렇게 보면 〈바람〉의 4단구조는 한국시가 전통의 기본 구조를 필연적으로 반영시킨 것이라 하겠다.

바람 속에 장미가 숨고

바람 속에 불이 깃들다.

바람에 별과 바다가 셧기우고

푸른 뾰족부리와 나래가 솟다

바람은 음악의 호수

바람은 좋은 알리움!

오롯한 사랑과 진리가 바람에 옥좌를 고이고

커다란 하나와 영원히 펴고 날다.

〈바람 1〉 전문

〈바람〉은 지용의 초기 작품으로 ‘바람’을 소재로 하고 있다. 1연(기)-2연(승)-3연(진)-4연(결)이라는 전통적인 구성 방법을 따르고 있다. 제 1, 2연은 바람에 대한 묘사, 제 3, 4연은 그런 바람에 대한 진술을 하고 있다.

‘음악의 호수’란 바람소리를 음악에 비유한 것이며, 이 음악을 다시 ‘호수’에 비유함으로써 공감각적 이미지의 세계를 구축하고 있다. 눈에 보이지 않는 바람과 눈에 보이는 호수가 서로 교감의 세계에 있음을 암시하고 있다. 위의 시는 바람 속에 삶

의 진리가 있음을 노래한 시로 우리 시의 전통을 계승하고 있음을 확인할 수 있다.

딸레와 쬐그만 아주머니,

앵도 나무 밑에서

우리는 늘 셋동무.

딸레는 잘못 하다

눈이 멀어 나갔네.

눈먼 딸레 찾으러 갔다 오니,

쬐그만 아주머니 마자

누가 다려 갔네.

방울 혼자 흔들다

나는 삶여 울었다.

〈딸레〉

이 시는 연 수와 기승전결의 단락 수가 일치하는 시이다. 소꿉놀이 하던 즐거운 시간을 맞이했지만(기), 딸레가 눈이 멀어 나갔고(승), 동무를 애타게 찾는 화자의 마음을 아랑곳하지 않고 아주머니 마자 없어졌다(전), 즐겁던 시간에서 외톨이로 혼자 남게 된 어린 아이의 고독감(결)을 보게 된다. 이것은 우연한 것이 아니고 인위적으로 계획된 좌절이며 아픔이다. 마음속에 잠재된 소외감과 고독감이 4단구조를 통하여 드러나고 있다.

저 어는 새떼가 저렇게 날려오나?

저 어는 새떼가 저렇게 날려오나?

사월ㅅ달 해ㅅ살이

물 농오리 치덧하네.

하늘바래기 하늘만 치어보다가
하마 자칫 잊을 뻔 했던
사랑, 사랑이
비둘이 타고 오네요.
비둘이 타고 오네요.

〈비둘이〉

이 시도 한시의 기승전결과 유사한 형식을 취하고 있다. 2행연으로 계속되면서 3연만 3행연으로 확대되어 있는데 이로 인해 외형적인 면에서 시상의 전환을 가져온다. 하늘을 날아오르는 새떼의 풍경 속에서 잡아낸 감정은 ‘하마 자칫 잊을 뻔 했던’ 사랑이라고 전에 해당하는 3연에서 고백한다. 바라던 사랑이 평화의 상징이기도 한 비둘기를 통해 오고 있다는 보기 드문 희망의 노래이다.

불 피어오르듯하는 술
한숨에 키여도 아아 배고파라.

수저분 듯 놓인 유리컵
바작바작 씹는 대로 배고프리.

네 눈은 고만高慢스런 흑黑 단초.
네 입술은 서운한 가을철 수박 한점.

빨어도 빨어도 배고프리.

술집 창문에 붉은 저녁 해ㅅ살
연연하게 탄다, 아아 배고파라.

〈저녁해ㅅ살〉

이 시도 2행연의 규칙적 반복형인데 3연의 3행 ‘네입술은 서운한 가을철 수박 한 점’이 4연의 1행 ‘빨아도 빨아도 배꼽아라’와 실상은 연결된다. 그러나 한시의 기승 전결구조와 대입되면서 시상의 전환을 가져와야 될 전에 형태를 변이시켜 〈비듬 이〉와는 달리 한 연을 더 취함으로써 혼전한 심정을 토로하고 있다.

눈 머금은 구름 새로

흰달이 흐르고,

처마에 서린 텅자나무가 흐르고,

외로운 촉불이, 물새의 보금자리가 흐르고...

표범 껍질에 호젓하이 쌓이여

나는 이밤, 「적막한홍수」를 누워 건너다

이 시는 2행 2연, 1행 2연의 4연으로 구성되어 있다. 작가는 중간 2행을 각각 한 행씩 나누어 2연으로 구성하여 한시의 기·승·전·결의 형식과 일치시키고 있다. 승구 1행연을 거쳐 전구 1행연에 이르러 달밤의 유동적인 정경의 분위기가 절정에 이르고 마침내 전환하는 국면을 맞도록 구성되어 있다.

까치가 앞서 날고,

말이 따려가고,

바람 소울소울, 물소리 쫄쫄쫄,

八月 하늘이 동그라하다— 앞에는 피어한 별,

아아, 四方이 우리나라라구나.

아아, 우통 벗기 좋다, 회파람 불기 좋다, 채척이 돈다, 돈다, 돈다, 돈다.

말아.

누가 났나? 뇌를. 뇌는 몰라.
말아,
누가 났나? 나를. 내도 몰라.
뇌는 시골 틈에서
사람스런 숨소리를 숨기며 살고
내사 대처 한복판에서
말스런 숨소리를 숨기고 다 잘았다.
시골로나 대처로나 가나 오나
량친 못보아 서럽더라.
말아,
멩아리 소리 짹려렁 ! 하게 울어라,
슬픈 놋방울소리 마춰 내 한마디 할라니.
해는 하늘 한복판, 금빛 해바라기가 돌아가고,
파랑콩 꽂다리 하늘대는 두둑 위로
며언 흔 바다가 치여드네.
말아, 가자, 가자니, 古代와 같은 나그네길 떠나가자.
말은 간다.
까치가 따라온다.

〈말3〉

이 작품은 연 구분이 안 되어 있는 작품이지만, 읽어보면 ‘말아’라는 한 어절로 한 행을 이루고 있는 데서 연 단락을 암시하고 있음을 발견할 수 있다. 4단 구조, 즉 기·승·전·결 형의 구조다. 기구는 말을 타고 어딘지 달려가고 있다는 상황이 배경을 이루고 있다. 승구에서는 말을 타고 달리는 정경의 묘사를 통해 시상을 제기하고 있다. 말이 달리는 곳은 6월 하늘 아래의 훤히 트인 들이며 아름다운 우리 국토이다. 전구에서는 그 달리는 말의 탄생과 시적 화자의 탄생에 대한 물음을 통해 말과 시적 화자가 동화되어 성장했음을 서술한다. 결구에서는 달리는 말과 시적

화자의 기상은 그들이 달려가야 할 세계로 시상이 전환되고 있다. 결구에서는 다시 말에게 아름다운 국토를 달려가자고 요청하여 시 전체의 의미를 되새기고 있다. 한 연으로 이루어진 이 시는 내적 형식이 4단 구조를 취하고 있다. 지용 한시의 외적 구조를 내적 구조로 계승하고 있는 것이다.

이 외에도 〈홍시〉, 〈산넘어 저쪽〉, 〈해바라기씨〉, 〈무서운 시계〉, 〈퐁랑몽〉, 〈선취〉, 〈오월소식〉, 〈춘설〉, 〈비〉 등이 기승전결을 이루는 4단구조의 시다.

5) 산문시형

최초로 산문시 형식을 보여준 시로 일찍이 1919년 2월 「창조」에 발표된 주요한의 〈불노리〉가 있었다. 산문시 형식에 대해 그 자신은 ‘그 형식도 역시 아조 격을 깨트린 자유시의 형식 이였습니다. 자유시라는 형식으로 말하면 당시 주로 불란서 상징파의 주장으로 고대로 나려오던 각법과 라임을 폐하고, 작자의 자연스러운 리듬에 마초아 쓰기 시작한 것입니다.’라고 밝힌 내용을 볼 때, 산문시에 대한 특별한 의미를 가지고 있었다기보다는 그저 자유시를 쓴다는 생각에서 〈불노리〉와 같은 형식을 만들었을 것으로 보인다. 그는 그 후 이러한 형식을 계속 발전시키지 않고 4·4조 내지 3·3조의 정형으로 되돌아가게 된다.

그러나 지용에게 있어서 산문시는 1941년 「백록담」에 실린 산문시에서 알 수 있듯 전문적인 경향을 띤다. 즉 단순히 자유시라는 형식적 파격으로서가 아니라 자유시와 구별되는 산문시라는 형식적 자각에서 〈백록담〉 외의 10편의 작품이 창작되었다. 따라서 지용에 이르러 본격적으로 산문시의 장르에 관심을 가졌다고 할 수 있겠다. 물론 그 이전에도 이상화와 한용운 등에서 산문형 시의 창작을 확인하게 된다. 하지만 지용의 경우는 처음부터 산문형 시를 시도한 것이 아니라, 포말리즘적인 다양한 형식을 꾸준히 실험해 온 결과, 쌓여진 감수성을 통해서 그의 산문시가 창작되었다. 그의 형식적 실험의식이 철저하다고 할 때 그 이전의 시인들보다 현대시의 형식을 모색함에 있어 본격적이었다고 하겠고, 그 노력으로 인해 우리 정

서에 맞는 산문시형을 창조했다고 볼 수 있다.

2음보가 서로 대응하며 형식의 제한을 받지 않는 지용의 산문시는 조선후기에 성행한 가사, 고대소설, 판소리 사설에 형성된 줄글의 형식과 형태가 유사하다.

2음보의 연속체의 율문인 가사는 그 표현 방식, 규모, 구성에 특별한 제약이 없다. 특히 고대 소설이나 판소리가 서사적 구조를 지니고 있으면서 율격을 지닌 것처럼 지용의 산문시들도 시간의 흐름에 따른 사건의 전개가 보인다.

화구를 메고 산을 칩첩 들어간후 이내 종적이 묘연하다 단풍이 이울고 봉마다 찡그리고
눈이 날고 영嶺 우에 매점은 덧문 속문이 닫하고 삼동三冬내 -열리지 않았다 해를
넘어 봄이 질도록 눈이처마와 키가 같았다 대폭大幅 캔바스 위에는 목화송이 같은 한떨기
지난 해 흰 구름이 새로 미끄러지고 폭포 소리 차츰 불고 푸른 하늘 되돌아서 오건만
구두와 암사신이 나란히 놓인 채 연애가 비린내를 풍기기 시작했다. 그 날 밤 집집
들창마다 석간에 비린내가 끼치였다 박다博多태생胎生 수수한 과부 흰 얼굴이사 회양淮陽
고성 사람들 끼리에도 익었건만 매점 바깥 주인된 화가는 이름조차 없고 송화가루 노랗고
빽빽 국 고비 고사리고 부라지고 호랑나비 쌍을 지어 훨훨 청산青山을 넘고.

〈호랑나비〉

이 시는 겨울 자연의 아름다움 속에 묻힌 두 남녀의 사랑을 산의 신비스러움과 함께 구절구절 얘기하고 있다. 화구를 메고 산에 들어간 화가의 죽음을 눈이 쌓인 겨울 산을 위에 펼쳐 놓고자 한다. 그러나 죽음은 직접 언술되지 않고 삼동내 속문 덧문이 닫힌 채 열리지 않았다는 표현으로 간접적으로 전달된다. 봄이 되자 시체가 부패하게 된 것을 ‘연애가 비린내를 풍기기 시작했다’로 시작하여, 시체가 발견되고 정사 사건이 알려진다. 시간의 흐름과 함께 만물이 소생하는 봄날 청산의 호랑나비가 쌍 지어 날아가는 모습을 등장시킴으로써 그들의 사랑이 부활되었음을 암시한다. 사건의 전개를 통해 펼쳐지는 서사문학적 특성을 빌려 비극적인 사랑의 희망을 한 편의 이야기로 형상화하여 상징적으로 산문시에 담고 있다.

그날밤 그대의 밤을 지키든 삽사리 괴입죽도 하이 질은 올 가시사립 굳이 달히었거니

덧문이 오 미단이오 안의 또 촉불 고요히 돌아 환히 세우었거니 눈이 치로 싸한
고삿길 인기척도 아니하였거니 무엇에 후젓허든 맘 못놔허길래 그리 짖었드라니
어름알로 잔돌사이 뚫로라 죄죄대든 개울 물소리 고여 들세라 큰봉을 돌아 둥그레
둥긋이 넘쳐오든 이윽달도 선뜻 나려 설세라 이저리 서대든것이러냐 삽사리 그리
굴음즉도 하이 내사 그대르새레 그대것엔들 다흘법도 하리 삽사리 짖다 이내 허울한
나릇 도사리고 그대 벗으신 좋은 신이마 위하며 자드니라.

〈삽사리〉

구체적으로 드러나지 않은 그대에 사랑을 삽사리의 충직을 통해 드러내고 있다. 그대를 지키고자 하는 사랑을 동물의 생활 모습을 통해 상징화시키고 있다. 일상적인 삶의 한 모습을 등장시키기에 산문시는 무분별한 배열이나 나열이 되기 쉽다. 그러나 풍뚱그려진 사건의 제시를 통하여 이루어진 지용의 산문시는 산문이 주는 감동이나 보통의 시가 주는 감동과는 전혀 다른 역할을 해 낼 수 있다.

산문시란 개념은 여러 연상적 의미가 점차적으로 공유하는 반복의 효과를 들 수 있다. 이는 개별화되고 축소된 이미지의 강조를 피하여 시의 전체적인 내용과 사상의 통합을 시도하는 것이다. 그 구체적 방법으로 행 구분을 하지 않고 적당한 크기의 휴지를 두어 담담하게 지속시키는 줄글의 형태로 산문시형이 모색되었다고 볼 수 있다. 어느 것도 완전한 해석이 아닌 체 다양한 요소들의 융합을 시도하나 부분적으로 실패하기도 하고, 의미가 약화되기도 한다. 마치 산문에서 어떤 부분은 중요하지 않는 것이 아니면서도 덜 중요한 것이 될 수 있다는 의미와 같은 것이다. 〈불노리〉에 비하면 지용의 산문시는 짧은 문장으로 호흡을 단절시키고 있어서 매우 단단한 산문의 인상을 주고, 일체의 자기표현에 치우친 시어가 없이 객관적 사실을 지시하는 시어들⁴⁸⁾로 사건을 시화해 나가고 있다.

지용의 산문시가 당대의 산문시가 자유시를 추구하기 위한 형식적 파격에 지나지 않는다는 결함을 극복할 수 있었던 것은, 산문시의 특성을 우리 문학의 한 양식에서 변용시켰기 때문이다. 지용에게 있어 산문시형의 확립은 서사성을 가진 판소리와 고대소설을 변용한 서사적 표현과 가사의 제한 없는 글줄 형식의 전통 문학

48) 김대행, 「정지용·시의 윤격」, 『정지용연구』, 205쪽.

의 특성을 적극적으로 받아들인 성과라고 할 수 있다. 이는 한국 문학이 갖고 있는 특성 속에서 현대시의 새로운 갈래를 창조하고 있다고 볼 수 있다.

2. 시정신과 전통 사상

정지용은 김기립, 이양하, 박용철 등에 의해 서구적 모더니즘을 실험하고 성과를 거둔 시인으로 높이 평가 받았다. 그러나 정시용 시가 외형적 형태면에서 전통을 계승한 노력만큼이나 내용면에서도 전통적인 시정신과 동양적인 정신을 바탕으로 형성되어 있다. 지용 시에 나타난 내용상의 특징은 지용이 끊임없이 시세계의 새로운 무엇을 갈망하고 그 변모하는 내용이 전통적인 제재를 중심으로 하고 있음을 알 수 있다.

이 장에서는 지용 시에 나타나는 내용상의 전통적 특징을 고찰하여보고자 한다. 우리 민족의 정서를 가장 잘 대변하는 민요가 지니는 일반적인 속성들은 향토적 소재와 세계, 설화적 내용, 민중적 정감, 방언의 차용, 전통복귀의식, 병치와 반복, 한의 미학, 여성적 정조 등이 그 주된 내용들이다.⁴⁹⁾ 여기서 우리는 소재의 미학을 발견한다. 형식에서 오는 감정이 형식미이고, 제재에서 오는 감정이 제재미이다. 제재미가 소재의 미학을 이루는 근간임을 말할 필요가 없다. 즉, 정서를 환기시키는 것은 형식이 아니라 제재다. 민요풍시에서 볼 수 있는 것처럼 토속적 제재를 선택하면 토속적인 정서를 주고, 전통적인 제재를 선택하면 전통적인 정서를 주는 것이다.

17세의 나이로 서울 유학을 시작하여 대학을 졸업할 때까지 고향을 떠나 생활한다. 타향 생활과 조국의 식민지 상황, 어린 자녀의 죽음 등으로 인한 개인적인 고통을 많이 지녔고, 그의 시에는 이러한 상실감에서 비롯된 현실의식을 내포하게 된다.

그의 상실감은 고향에 대한 그리움, 절제된 감정의 표현, 자연합일에 이르는 동

49) 오세영, 「김소월」, (문학세계사, 1996), 117쪽.

양적 자연관을 내포한 시로 표출되고 있다. 지용은 서구 이미지즘이나 카톨릭 사상을 바탕으로 시의 다양한 방향을 전개하지만 결국 그가 추구한 시의 정신을 전통적인 세계관에 기초한다.

여기서는 내용상의 전통적 특징을 전래풍속과 구전설화를 이용한 토속적 소재와 감정의 객관화를 유지한 한시와 시조의 절제된 표현 기법, 동양적 자연관에 입각한 사상 등으로 분류하여 전통적 특성을 살펴보고자 한다.

1) 전통적 소재

지용은 고향에 대한 애듯한 정서를 표출하기 위한 소재로 전통적으로 전래되는 풍속⁵⁰⁾, 전설, 민담 등을 선택하였고, 또한 가족들을 등장시켜 향토적 정감을 더욱 천진스럽고 정겹게 표출시켰다. 또 그의 시에 나타난 고향에 대한 그리움은 짙은 토속적 이미지로 고향의 아름다움을 구축함으로써 한국의 전통적인 숨결을 느끼게 하며 한편으로는 당대 식민지현실에서 오는 상실감을 자아내기도 한다. 지용은 고향의 정서와 연인에 대한 그리움 등을 표출하기 위한 향토적 소재로, 전통적으로 전래되는 문화양식을 삼고 있는데 〈삼월 삼질날〉, 〈홍시〉, 〈숨기기 내기〉, 〈내맘에 맞는이〉의 작품이 그 예들이다.

'중, 중, 때때 중,
우리 얘기 까까 머리.

삼월 삼질 날,
질나라비, 훨, 훨,
제비 새끼, 훨, 훨,

쑥 뜯어다가

50) 임동권, 「한국 세시풍속연구」, (집문당, 1993), 9쪽.

개피 떡 만들어.

호, 호, 잡들여 놓고

낳, 낳, 잘도 먹었다.

중, 중, 때때 중,

우리애기 상제로 사갑소.

〈삼월 삼질날〉

겨울동안 깎지 못했던 어린 아이들의 머리를 해동하는 봄철, 즉 ‘삼월 삼질날’에 대개 깎곤 하였다. 강남 갔던 제비가 돌아오는 따뜻한 봄날에 머리를 깎는 것이 오랫동안 관습화되면서 ‘길일(吉日)’로 산정됐는지도 모른다. 이 시는 천진난만한 동심과 함께 세시풍물의 모습이 선명하게 드러나 있다. 중과 아이의 모습을 비교한 것은 흥미롭다. “삼월삼질날/ 질나라비/ 제비세끼”를 결합하여 세시풍속의 생동감을 불어넣고 있으며, “특히 중, 중/ 훨, 훨/ 호, 호/ 낳, 낳”등과 같은 의성·의태어가 반복됨으로써 신선감과 운율미를 불러일으키는 점은 특기할만하다 하겠다.

어린 아이들의 머리를 깎아 놓고 그 모습이 매우 우스꽝스럽게 보이기 때문에 “때 때 중”으로 불리면서 놀이감이 되기도 하였다. 정지용의 경우도 예외는 아닌 듯, 이런 전승적인 이야기나 민요뿐만 아니라, 이와 관련된 세시풍속을 몸소 체험하면서 성장한 것이다. 그리하여 그가 고향을 생각할 때마다 그의 마음속에는 이런 유형의 전승이나 세시풍속을 환기하게 되고 또 그것을 통해서 느끼는 고향의 모습이 보다 선연해졌는지 모른다.⁵¹⁾

여직제도 흥시 하나,

오늘에도 흥시 하나,

까마귀야, 까마귀야,

우리 남게 웨 앉었나.

51) 김학동, 「정지용 연구」, 민음사, 1987, 24쪽.

〈홍시〉 제1연, 2연

이 시는 까치밥을 납겨두는 세시풍속을 인유로하여 멀리 간 오빠를 기다리는 누이가 화자가 되어 귀여운 목소리로 노래하고 있다. 한국인이 지니는 가족애의 정다움이 까치밥을 납겨두는 정겨운 풍습으로 더욱 정감 있게 가슴에 새겨지는 시이다.

당신은 내맘에 꼭 맞는이.

잘난 남보다 조그만치만

어리둥절 어리석은척

옛사람 처럼 사람좋게 웃어좀 보시오.

이리좀 돌고 저리좀 돌아 보시오.

코 쥐고 뻣뻣이 치다 절한번만 합쇼.

〈내 맘에 낫는 이〉 제 1연

나-르 눈 감기고 숨으십쇼.

잣나무 알암나무 안고 돌으시면

나는 삶삿이 찾아 보지요.

숨으기 내기 해종일 하며는

나는 슬어워 진답니다.

〈숨으기 내기〉 제1연,2연

〈내 맘에 낫는 이〉에서 “코쥐고 뻣뻣이 치다 절한번만 합쇼”와 〈숨으기 내기〉에서 “나-르 눈 감기고 숨으십쇼”는 우리 전래의 세시풍속의 표현으로 고향의 토속적 정서를 더욱 더 정감 있게 나타내고 있다. 향토적 정서가 드러나 있는 지용

의 동요·민요풍시에는 가족들이 등장하여 시의 이미지를 한층 더 정감 있게 표현하기도⁵²⁾ 하며 〈지는 해〉, 〈병〉, 〈할아버지〉, 〈종달새〉, 〈무서운 시계〉, 〈산소〉, 〈산에서 온 새〉, 〈홍시〉 등에서 오빠·누나·어머니·할아버지 등이 등장하는데 이는 동시의 세계인 천진스럽고 순수한 경지의 표출이라고 볼 수 있다. 또한 이는 역사주의적 관점에서 정치용의 외로운 성장과정, 곧 독자라는 사실과 일찍이 고향을 떠나 외롭게 생활했었다는 사실과도 연관되어진다.

할아버지가
담배스대를 물고
들에 나가시니,
궂은 날도
곱게 개이고,

할아버지가
도롱이를 입고
들에 나가시니,
가쁜 날도
비가 오시네.

〈할아버지〉

‘할아버지’를 중심으로 한 가부장적 질서 속에서 인간과 자연이 조화롭고 평화스러운 삶의 모습을 서사적 구조를 통해 보여주는 작품이다. 여기서 ‘담배스대’와 ‘도롱이’는 할아버지는 위엄과 오랜 경험을 상징하며, 조상대대로 내려오는 가부장적 질서 속에 ‘궂은 날’과 ‘가쁜날’이라는 자연현상까지도 마음대로 조정할 수 있는 것이다. 이는 자연과 인간이 서로 조화롭게 살아가는 모습을 엿보게 하며 할아버지의 등장으로 정겨운 분위기를 느낄 수 있다.⁵³⁾

52) 동요·민요풍시 23편중 11편에 가족이 등장한다.

〈지는해〉, 〈홍시〉, 〈병〉, 〈달례와 아주머니〉, 〈딸례〉, 〈할아버지〉, 〈산에서 온새〉, 〈해바라기씨〉, 〈무서운 시계〉, 〈산소〉, 〈종달새〉

해바라기 씨를 심자.
담모롱이 참새 눈 숨기고
해바라기 씨를 심자.

누나가 손으로 다지고 나면
바둑이가 앞발로 다지고
팽이가 꼬리로 다진다.

우리가 눈감고 한밤 자고 나면
이실이 나려와 가치 자고 가고,

우리가 이웃에 간 동안에
햇빛이 입마추고 가고,

해바라기는 첫시약시 인데
사흘이 지나도 부끄러워
고개를 아니 듣다.

가만히 엿보러 왔다가
소리를 짹! 지르고 간놈이
오오, 사철나무 잎에 숨은
청개고리 고놈이다.

〈해바라기 씨〉

이 시는 화자가 해바라기를 심는 행동을 숨바꼭질로 변형시켜 표현하고 있다. 숨

53) 김남권, 「정지용시에 나타난 동일성 지향의 연구」, (강릉대학원 석사학위논문), 1994, 12쪽.

바꼭질 하는 모습을 1연의 “참새 눈 숨기고”와 6연의 “가만히 엿보려 왔다가”로 드러내어 보인다. 그리고 ‘참새, 바둑이, 팽이, 이실, 햇빛, 청개고리’ 등과 함께 누나와 화자가 등장하여 자연과 동물, 인간이 함께 조화되어 평화롭고 행복한 세계를 나타낸다. 친근감을 드러내는 존재인 누나를 등장시켜 순진무구한 동화적 세계를 더욱 정감 있게 표현하고 있는 것이다. 1920~30년대 한국시의 두드러진 문화적 정후의 하나는 대부분의 시인들이 극심한 상실감에 젖어 있었던 점이다⁵⁴⁾. 지용의 경우 동요·민요풍에 나타난 상실감의 정후는 곧 고향상실이다. 고향은 자기가 태어나 자란 곳, 또는 제 조상이 오래 누려 살던 곳으로서, 하이데거에 의하면 삶의 터전으로서의 공간이며, 상처 입히지 않은 대지의 의미를 표상한다⁵⁵⁾. 이렇게 볼 때 지용의 시에 나타난 향수 의식은 당시 일제 치하의 현실에서 오는 상실감과 절망의 한 표현으로 볼 수 있다. 고향에 대한 그리움과 상실감 회복은 조국이라는 공간으로 확대된다. 그리하여 어린 시절의 고향에서 삶을 재생함으로써 상실되고 절망에 빠진 조국의 회복을 희망하는 의미를 지니게 되는 것이다.

별똥 떠려진 곳,

마음해 두었다

다음날 가보려,

벼르다 벼르다

인젠 다 자랐오.

〈별똥〉

시적 자아는 밤하늘의 별똥이 떨어진 미지의 세계를 찾아 가려고 벼르다가 끝내

54) 김종철, 「시와 역사적 상상력」, (문학과 지성사), 1978, 11쪽.

55) M. 하이데거, 「시와 철학」, (시문학사), 1975, 22~23쪽.

한 번도 가보지 못했다고 했다. 농촌이라는 한정된 공간 속에서 동심의 천진한 그리움도 그리움만으로 끝나버리고 말았지만, 그러한 기억만으로도 아름다운 욕심 없고 순진한 마음을 엿보게 한다. 이는 곧 어린 시절의 향수를 기억하는 소박한 마음의 표현인 것이다.

향토성을 바탕으로 한 동요나 민요풍의 시들은 고전의 전통적인 요소들이 주된 소재로 취급되고 있다. 이들은 대개 전원에 대한 심상이나 세시풍속을 노래함으로써 토속적 특성과 향토적 풍정을 드러내 주고 있다. 이들 시편에 지속적으로 드러나는 전원적 심상과 향토적 생활 감각은 그대로 지용시가 과거적 상상력 또는 동요적 감수성에 바탕을 두고 있음을 말해주는 것이라 하겠다. 여기에서 지용의 지향점이 전통세계를 향하고 있다는 것을 알 수 있다.

지용에 대한 전원시는 후기에 집중적으로 나타난다. 물론 초기 〈비로봉〉 등의 작품에서 전원에 대한 관심을 보이기는 했지만, 후기 시세계는 전원에 대한 지용의 집중적인 관심을 보여준다. 이 시기의 작품들을 모은 시집 「백록담」에는 표제시 〈백록담〉을 비롯하여 〈장수산〉, 〈비로봉〉, 〈구성동〉 등 구체적인 지명을 밝힌 작품들을 비롯하여 〈조찬〉, 〈인동다〉, 〈비〉 등의 많은 작품들이 자연을 소재로 하고 있다. 〈백록담〉을 비롯한 일련의 전원시들은 자연의 신비로운 경치와 자연으로 대표되는 우주 삶라만상의 창조적 질서에 대한 시인으로서의 경이감을 특유의 감각적 시어들로 형상화하고 있다. 그러나 이러한 전원지향성은 초기의 고향지향성과 연결되어 있다. 곧 불만스러운 현실에 대한 대립항의 공간으로 초기에는 고향이, 후기에는 전원이 선택되고 있다.

지용의 초기 대표작이 〈향수〉와 〈고향〉인 것도 시인의 이러한 내적 정서와 무관하지 않다.

넓은 벌 동쪽 끝으로

옛 이야기 지줄대는 실개천이 휘돌아 나가고,

열룩배기 황소가

해설피 금빛 계으른 울음을 우는 곳,

-그 곳이 참하 꿈엔들 잊힐리야.

질화로에 채가 식어지면
뛰인 밭에 밤바람 소리 말을 달리고,
엷은 졸음에 겨운 늙으신 아버지가
짚벼개를 돌아 고이시는 곳

-그 곳이 참하 꿈엔들 잊힐리야.

흙에서 자란 내 마음
파아란 하늘 빛이 그립어
함부로 쑨 화살을 찾으려
풀섶 이슬에 함추름 휘적이든 곳

-그 곳이 참하 꿈엔들 잊힐리야

전설바다에 춤추는 밤물결 같은
검은 귀밑머리에 날리는 어린 누이와
아무려치도 않고 예쁠 것도 없는
사철 발벗은 안해가
따가운 햇살을 등에 지고 이삭 줍던 곳,

-그 곳이 참하 꿈엔들 잊힐리야.

하늘에는 석근 별
알 수도 없는 모래성으로 밭을 옮기고
서리 까마귀 우지짖고 지나가는 초라한 지붕
흐릿한 불빛에 돌아 앉어 도란도란거리는 곳

-그 곳이 참하 꿈엔들 잊힐리야

〈향수〉

전체 5연으로 이루어진 인용 시는 매 연의 끝 부분에 후렴이 위치하는 특이한 구조를 보이고 있다. 후렴구의 이러한 반복은 운율적 효과를 유발하여 음악성을 획득하고 있다.⁵⁶⁾ 또한 서술부 ‘잊힐리야 있겠는가’를 ‘잊힐리야’로 생략하여 처리한 것은 여운의 맛을 환기시킴과 동시에 화자 혼자서 웅얼거리는 듯한 느낌을 주어 고향에 대한 간절한 그리움에 사로잡힌 현재의 정서를 내밀하게 드러내는 효과도 얻고 있다.

이 작품은 매 연이 회상을 통해 고향의 각 장면들을 구체적이고 선명한 이미지로 나타내면서도 그것들이 서로 독립적인 장면들로 이루어져 있다.⁵⁷⁾ 이러한 구조는 각 연이 각각 고향에 대한 추억의 한 부분을 제시하려는 의도로 이해된다. 별판 끝으로 실개천이 휘돌아 나가고, 황소의 ‘금빛 게으른 울음’이 들려오는 전형적인 시골의 모습이 생생하게 드러나고 있다. 아버지가 짚벼개를 돌아 고이시며 옅은 조름에 잠겨 있고, 그 곁에 질화로가 놓여 있는 그 곳은 화자의 향수를 자아내는 근원적 삶의 장소이다.

이러한 공간은 삶의 출발점이자 가장 역동적이었던 어린 시절의 추억이 담긴 장면으로 이동한다. 그것은 ‘함부로 쏜 화살’로 구체화되고 있다. ‘파란 하늘 빛’은 시적 자아에게 있어서 어린 시절 동경의 대상이자 신비로운 영역으로 등장한다. 그러나 그것은 현실적으로 다다르기에는 불가능한 곳이며 그러한 불가능성을 극복하기 위한 수단이 바로 화살이다. 지상의 내 마음을 하늘로 실어 올리는 화살은 인간이 자신의 근본적인 삶의 수평성을 극복하고 이를 초월하려는 상승의지는 무수한 반복 행위에 의해서 가능해지는 것이다. 그러한 ‘함부로 쏜 화살’은 화자의 기억 속에 강렬한 추억으로 존재할 뿐 아니라, 자신이 처한 현재의 딥답한 상황을 극복하려는

56) 이 작품이 노래로 불리어진 것도 이러한 점을 주목한 것으로 이해된다.

57) 문덕수, 「한국모더니즘 시 연구」(시문학사, 1981), 87쪽.

의지로도 읽혀진다.

제4연은 시누이와 올케 사이의 화목함을 드러내고 있다. 전통적으로 어려운 사이가 되기 쉬운 시누이와 올케가 오히려 협력하여 이삭을 줍는 힘든 노동을 하는 모습은, 추수가 끝난 늦가을의 화목한 가정의 일면을 드러낸다. 초라한 지붕의 흐릿한 불빛 아래에서도 식구들끼리 나누는 정겨운 대화의 광경은 지금도 선연히 귓가에 들려올 듯하다. 이러한 고향의 기억은 화자에게 그리움을 불러일으킴과 동시에 그들과 분리된 자신의 처지를 안타까워하게 한다. 결코 잊지 않겠다는 다짐은 고향에 대한 간절한 그리움뿐만 아니라, 자신의 고립된 처지를 해소하려는 욕구를 드러내는 것이기도 하다.

이 시의 구조 또한 고향, 가족과 분리된 처지를 해소하려는 욕구를 반영하고 있다. 구체적인 이미지를 회화적으로 표현하고 있는 다섯 개의 훌수 연을 보면, 이 시는 동심원의 구조를 보여준다. 즉 어린 시절의 화자는 제일 가운데 위치하고, 그 주위를 아버지와 아내, 누이라는 가족이 둘러싸고 있으며, 이 주위를 다시 자연이 감싸고 있다. 화자는 이러한 가족의 중심이고자 하며, 고향의 자연 속의 중심이 되어 동일성이 회복된 상황에 놓이기를 바란다. 그러한 고향은 화자가 돌아가야 할 모태로서의 고향이다.

〈향수〉는 고향을 회상하면서 화자는 그가 서 있는 현실의 모습은 보여주지 않고, ‘그 곳’으로서의 과거의 회상 공간만을 잊을 수 없다고 한다. 이것은 떠나온 고향, 과거의 공간, 문헌 공간과의 심리적 동일성⁵⁸⁾을 회복하려는 태도이다.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 고향은 아니려뇨.

산꽁이 알을 품고
빼꾸기 제철에 울건만,

58) Erik Erikson, 조경식 역, 「아이엔티티」, (삼성출판사, 1978), 360쪽.

마음은 제고향 진하지 않고

며언 항구로 떠도는 구름

오늘도 떼 끝에 홀로 오르니

한점 꽃이 인정스레 웃고,

어린 시절에 불던 풀파리 소리 아니나고

메마른 입술에 쓰디쓰다.

고향에 고향에 돌아와도

그리던 하늘만이 높푸르구나.

〈고향〉

향토적 감상성을 드러내고 있는 이 작품은, 고향이라는 삶의 보금자리를 노래하면서도 기쁨이나 밝음보다는 슬픔이나 어두움의 분위기를 형성하고 있다. 예술가가 자신의 예술 작품 속에서 가족이나 집, 그리고 고향이나 나라 등 삶의 근원적 보금자리를 대상으로 하여 과거 회상적 작품을 창작할 때, 슬픔이나 어두움, 그리고 멀 시의 감상성을 표현했다면, 그것을 다룬 예술가는 대체로 사회를 부정적 시각으로 바라보거나 열등 콤플렉스 때문에 갈등을 가진 예술가일 경우가 많다.⁵⁹⁾ 예술가는 그만큼 자신이 체험한 환경의 지배를 예민하게 받는 존재이다. 현대시에서 동일성의 상실은 고향 상실감, 어둠의 인식, 궁핍 의식, 자아 상실감, 세계 상실감 등으로 나타난다.⁶⁰⁾ 결국 지용시의 고향 상실감도 시인의 동일성의 상실을 의미하는 것이다.

이 작품의 홀수 연과 짝수 연은 각각 인간과 자연, 내면과 외경, 가변적 세계와

59) G. Kelly. A theory of personality, New York : Norton, 1963, 156쪽.

60) 김준오, 「시론」, (문장사, 1984), 47쪽.

불변적 세계로 구분된다. 홀수 연인 1, 3, 5연이 화자의 고향에 대한 내적 태도를 드러내고 있는 반면에, 짝수 연인 2, 4, 6연은 화자가 처한 상황을 보여준다. 화자는 바람직한 삶을 영위하기 위해 그리던 고향을 찾아온다. 그러나 빼꾸기도 제철에 울고, 흰점 꽃도 ‘인정스레’ 웃는 실제의 고향은 화자의 회상 속의 고향과 다름이 없는 동일한 모습으로 나타나고 있음에도 불구하고 화자는 고향 상실감을 느낀다. 그것은 고향의 변화에서 비롯된다. 그리하여 ‘고향에 고향에 돌아와도/ 그리던 하늘 만이 높푸르구나’라는 현실과 회상과의 거리를 절감한다.

고향의 현실은 변했지만, 시적 자아의 기억으로 인하여 고향은 완전히 소멸될 수 없는 존재가 된다. 고향이란 우리의 최초의 삶의 보금자리로서 그 이미지는 “이 세상에 대한 확신의 근원”이 되며, 우리는 이 확신의 시초, 그리고 우주적인 확신을 향한 거대함을 받아들인다.⁶¹⁾는 바슬라르의 견해를 고려할 때, ‘고향’의 본질적인 의미에 접근하려는 시적 자아의 노력은 지용의 고향관을 잘 보여준다. ‘하나의 언술 행위가 있을 때에는 언제든지 다른 사람의 언어가 있게 된다.’는 데리다의 말처럼, 이 작품의 첫 행에서 우리는 화자의 마음속에 고향을 고려하게 된다. ‘그리던 고향’의 실체는 막상 찾아온 고향에서 사라지고 없지만 고향에 대한 기억은 시적 자아의 사유 행위에 여전히 영향을 미친다. “어떤 방법에 대한 질서 정연한 사유 행위의 시작은 일반적으로 시간상 선행되고 가능하고 절대적인 또 다른 기원의 암시에 대한 인식에만 있을 수 있기 때문에, 여기에서 의식이나 인식의 연장은 철학적인 절대성을 지닌다. 왜냐하면 절대 기원의 이러한 치환작용은 구조적으로 나의 살아있는 현존 내에 나타나게 되며, 그것은 무엇인가 나의 살아 있는 현존과 같은 원초적인 원형 내에서만 나타날 수 있고 인식될 수 있기 때문이다.” 지용은 이 작품에서 ‘찾을 수는 없지만 완전히 지워버릴 수 없는 고향’의 부재현상과, 이것을 즉각적으로 인식하고 그 인식행위에 의해서 고향의 본질적 의미를 드러내고 있다.

곧 고향은 시인의 내면에 자리하고 있던 이상적 공간의 구체적 명칭이었다. 그가 고향을 이상향으로 선택한 것은 성장 과정으로 보아 충분히 이해된다. 그는 농촌에서 태어났지만, 비교적 어린 나이인 12세를 전후하여 도시로 떠났으며, 이곳에서

61) Gaston bachelard, The poetic of Spac, Arans Maria Jolas Boston, 1969, 103쪽.

성장하였으며, 이후 줄곧 생활하였다. 이러한 삶의 궤적에서 볼 수 있듯이 급격히 변화된 환경에 쉽게 적응할 수 없었으며, 더욱이 그것이 민족 내지 개인의 자발적이고 필연적인 변화가 아니라 밖으로부터 강요된 변화일 때 거부감은 더하게 된다. 이러한 환경적 요인이 어린 시절의 꿈이 배어 있는 고향을 이상향으로 선택하게 한다.

그러나 〈고향〉에서 알 수 있듯이 고향에서 더 이상 이상향의 욕구를 충족할 수 없을 때 시인은 또 다른 이상향으로 전원을 추구하게 된다. 물론 그는 카톨릭의 정신적 경지로 상징되는 서구의 근대정신이나 새로운 근대 문물에서 정신적 안식처를 찾아보기도 하였다. 그러나 이 모두가 육화되지 못한 생경함으로 인해 친화될 수 없음을 확인한 그는 전통적 이상향으로 인식되었던 전원으로 다시 회귀하였던 것이다. 현실의 고달픔을 달래고 현실에서 대립된 공간으로서의 전원의 의미가 자리매김 되고 있는 것이다. 곧 현실과 대립된 공간으로서의 전원인 것이다. 이러한 결과는 전통적 사고지향성이라는 특성과 함께 전대의 현실 인식을 나름대로 수용하려는 의지의 결과로 보인다. 조선조 이후 많은 작품들에서 볼 수 있듯이 전원은 현실의 상처를 치유 받을 수 있는 이상적 공간으로 인식되어 왔다.

춘산에 불이 나니 못 다 핀 꽃 다 붙는다
저 끼 저 불은 끌 물이나 있거니와
이 몸의 내(=연기: 필자 주) 없는 불이 나니 끌 물 없어 하노라

〈김덕령〉

위 시조는 화사한 봄날에 꽃이 만개한 자연을 배경으로 하고 있다. 여기서 화자는 자연의 경치를 있는 그대로 받아들이기보다는 자신의 뜨거운 연정을 표상화하는 도구로 인식하고 있다. 이 시의 공간적 배경인 산에는 봄을 맞아붉은 꽃이 흐드러지게 피고 있으며, 점차 온 산을 뒤덮고 있다. 그 사이로는 계곡수가 흐르고 있다. 그러나 계곡수가 아무리 많아도, 연기조차 나지 않을 만큼 음밀하여 남들이

눈치 채지 못하는 내 마음의 연정은 어쩔 수 없다는 안타까운 심정을 드러내고 있다. 곧 이 시의 자연은 단순한 자연이 아니라 온 세상을 다 태울 듯이 뜨겁게 타오르는 임에 대한 자신의 사랑을 비유하는 관념으로 구체화하기에 적합한 대상을 선택하면 되는 것이다. 이처럼 조선조 시가는 ‘자연에 대한 정서의 규범화’⁶²⁾를 시도 한다. 시적 자아의 자연에 대한 감정의 일방적인 투사가 있을 뿐이다. 곧 자연은 당대의 관념을 구상화하는 대상으로만 인식될 뿐이다. 이렇게 될 때 자연에 대한 구체적인 경험은 이루어지기 힘들다.

그러나 〈백록담〉의 자연은 고도의 정신주의에 기반을 두면서도 대상성을 존중하고 있다. 곧 자연의 대상성이 존중되면서 ‘그것과 인간의 정서적 조용’이 드러날 뿐이다. 대상성의 존중은 그의 시가 비정할 만큼 차가운 객관주의에 의한 사고와 감각의 균형을 유지하고 있음⁶³⁾을 볼 때 분명해진다. 대상과 주체의 병존을 인식하는 또 하나의 주체가 존재함으로써 그의 서정시는 대상에 대한 감정의 일방적인 투사에 머무르지 않는다. 지용은 감각적 경험을 선명하게 고착시키는데 능숙한 시인이다.

돌에

그늘이 차고

따로 몰리는

소소리 바람

앞섰거니 하야

꼬리 치날리어 세우고,

종종 다리 까칠한

62) 최진원, 「자연과 인간 존재」, 『한국사상대계1』, (성대 대동문화연구원, 1973), 244쪽.

63) 박철희, 「한국시사연구」, (일조각, 1980), 211쪽.

산새 걸음걸이

여울 지어

수척한 흰 물살

갈갈이

손가락 꾀고

멎은 듯

새삼 돌는 비스낮

붉은 잎 잎

소란히 밟고 간다.

〈비〉

시의 언어에 대한 인식이 주정적이며 설명적인 것에서 벗어나 사물을 새로운 존재의 영역으로 드러내 보이는 것에서부터 현대시의 인식은 출발된다. 시의 대상으로서의 사물이 우리가 가지고 있는 기준의 개념들로만 설명되어진다면, 이것은 표현 이전의 주정적이고 직감적인 감정의 영역에서 크게 벗어나지 못한 것이 된다. 이것은 현대시 이전의 얘기가 될 수밖에 없다. 지용은 이러한 인식을 작품을 통하여 구체적으로 실증하였으며, 위의 인용 시는 단적인 예가 될 수 있다.

이 시는 비 내리는 모습을 시인 특유의 절제된 감정과 정제된 시어, 그리고 짧은 행과 규칙적인 연 구분으로 인한 자연스러운 휴지(休止)와 여백의 미를 통해 마치 한 폭의 산수화를 보는 것 같은 느낌을 준다. 모두 8연으로 이루어진 작품이지만, 규칙적으로 두 개의 연이 하나의 단락을 이루어 모두 네 장면을 펼쳐 보여 주고 있다. 1·2연은 비가 내리기 직전, 돌에 그늘이 차고 어지럽게 바람이 부는 모습을, 3·4연은 빗방울이 여기저기 앞 다투어 떨어지는 모습을 ‘종종다리 까칠한/ 산새

걸음걸이'로 재미있게 표현하고 있다. 그리고 5·6연은 빗물이 모여 여울 지어 흘러가는 모습을 제시함으로써 어느 정도 비가 계속되었음을 알려주는 동시에, 첫 단락과의 시간의 간극을 짧은 시행과 규칙적인 연 구분으로 자연스럽게 해소하고 있다. 7·8연은 빗방울이 나뭇잎에 떨어지는 모습을 '붉은 잎 잎/ 소란히 밟고 간다.'고 표현함으로써 후두둑 소리를 내며 떨어지는 빗소리가 그대로 들려올 것같이 사실적으로 묘사하고 있다. 시적 화자는 비 내리는 모습을 감각적 시어의 유기적 결합 방법과 순차적 시간의 질서에 따라 지극히 섬세하게 묘사하고 있을 뿐, 그 어떤 감정 표출도 나타나지 않는다. 곧 시인의 숨결이 배제된 채 자연 현상의 섬세한 묘사로만 일관하고 있다.⁶⁴⁾

고전적인 절제와 엄격함에 의해 감정을 통제하려는 태도는 주관을 배제하려는 이미지즘적 태도이면서 동양적인 절제의 예지를 지키고자 하는 시 정신⁶⁵⁾으로 볼 수 있다. 이런 점에서 지용의 전통지향적인 성격이 드러난다. 지용의 시가 서구 이미지즘의 사물을 사물성 그대로 표현하려는 사물시적 특질을 가지면서도, 서구 이미지즘 시와 비교할 때 다른 특질을 가질 수 있는 것도 '관조적 태도'라는 전통적 시관을 바탕으로 하고 있기 때문이다.

〈백록담〉이 객관적인 묘사와 암시에 그치고 있다⁶⁶⁾는 평가나, 그의 시에 자주 나타나는 흰색에 대한 경사를 감정의 과다한 노출을 억제하고 자신을 규제하려는 결벽성의 결과⁶⁷⁾로 보는 견해도 이를 뒷받침한다. 〈백록담〉이 보여주는 황폐와 풍요와 청정의 자연 세계는 시적 자아의 인간적 삶에 대한 내성과 통찰의 편력과 일치⁶⁸⁾하는 것이다.

지용시가 고도의 정신주의에 바탕을 두면서도 대상성을 존중하는 점은 조선조 전원시가에 대한 반명제이다. 이 점에서 지용의 전원시에 나타나는 전통적 소재들을 통하여 전통의 현대화라는 문학사적 의미를 획득하였다고 할 수 있을 것이다.

64) 이러한 점을 지적하여 이승원은 "이는 物自體에 도달하려는 소묘적 언어 탐구의 결과로서 그의 시는 차라리 산수시라 불러야 한다."고 지적한 바 있다. (이승원: 산수시의 세계와 은일의 정신 「불확정성 시대의 문학」, 문학과 지성사, 1985)

65) 박철희, 「한국시사연구」, (일조각, 1980), 212쪽.

66) 김우창, 「궁핍한 시대의 시인」, (민음사, 1997), 51쪽.

67) 이승원, 「정지용시연구」, 「현대문학연구」, 제31집, (서울대학원, 1980), 33쪽.

68) 송효섭, 〈백록담〉의 구조와 서정, 「정지용연구」, (새문사, 1988), 65쪽.

2) 전통적 사상

(1) 한(恨) 사상

한은 널리 알려진 대로 우리의 전통적인 서정이다. 우리 민족성의 본질을 노래한 전통시가를 살펴보면 ‘한’의 정서를 표현한 작품을 많이 찾아볼 수 있다. 이러한 정서는 이별을 소재로 한 작품에서 우세하게 나타난다. ‘이별의 한’의 정서는 고대가요인 ‘황조가’를 위시하여 향가, 고려가요, 가사, 시조로 이어지면서 가장 인기 있는 것이 되었다. ‘서경별곡’, ‘가시리’, ‘동동’ 등 우리 고전시가의 백미편들이 모두 이별을 테마로 하고 있다. 더구나 작가가 업연히 남성임에도 불구하고 자신을 버림받은 여인의 처지에 놓고, 여성의 음성으로 슬픔의 심정을 토로하는 예는, 고려조 정서의 ‘정과정’과 조선시대 정철의 ‘사미인곡’, ‘속미인곡’ 등 얼마든지 있다.⁶⁹⁾

김종은은 한을 “의식적인 현실에서의 못마땅함을 체념과 인종의 형식 따위로 인정함과 동시에 이를 밑받침하는 무의식권내에서는 소원 성취 염원이 강하게 작용하고” 있는 복합적 정서로 기술한다.⁷⁰⁾ 그에 의하면 한의 이런 이중성은 대상에 대하여 절대의식과 죄의식을 갖는 이중의 역동성을 보인다. 한은 ‘서로 모순되는 두 충동의 갈등’이 존재하고 있는데 이별의 한이 일차적 단계로 의식의 차원에서는 좌절되지만 무의식의 차원에서는 미련을 함축하고 있으며, 이차적 단계로 의식의 차원에서는 님에 대한 원망이나 무의식의 차원에서는 자책을 내포하고 이중성의 정서 구조를 보인다는 것이다. 그러므로 한은 아이러니의 본질을 가장 극명하게 내포한 감정으로 볼 수 있다.

지용 시에 나타난 ‘한의 미학’은 바꾸어 말하면 ‘부정(否定)을 통한 미의식’ 추구라고 할 수 있다. 정병욱은 ‘인내천(人乃天)’의 인본사상이 주류를 이루고 있는 국문학에서는 서구문학의 기독교 정신과 중국문학에서의 자연사상에 비해, 인간에만

69) 김은전, 「소월시에 나타난 전통적 요소」 「김소월 연구」 (세문사, 1989), 60쪽.

70) 김종은, 「소월의 병적」 (문학사상, 1974년 5월호)

의존하려는 인본사상으로 인하여 인간의 능력이 어떤 한계에 다다랐을 때에 필연적으로 절망적인 극한 상태에 빠져들기 마련이라고 한다. 이런 극한 상태에서 서구인들은 신에게 귀의함으로써, 또 중국인들은 자연 속에 몰입함으로써 그 위기를 초극하였는데, 우리의 절망은 부정의 세계를 추구하지 않을 수 없게 되었다고 보았다. ‘울고’, ‘가고’, ‘죽고’하는 것을 절실히 노래한 이 부정적인 미의식은 지용의 동요·민요풍 시에서 가족관계의 ‘떠남, 죽음, 없음, 잊음’등의 양상으로 나타나고 있다. 지용의 객지체험⁷¹⁾은 그에게 외로움을 주었고 그 외로움으로 인하여 고향을 생각하게 하였으며, 고향에 대한 그리움은 어린 시절의 기억 형태로 나타나고 있다. 이러한 외로움을 동시의 형태로 표현하고 있는 작품을 살펴보자.

우리 옵바 가신 곳은
해님 지는 서해 건너
멀리 멀리 가셨다네.

〈지는 해〉 1연

서낭산풀 시오리 뒤로두고
어린 누의 산소를 묻고 왔오.

〈산소〉 1, 2행

빼꾸기 울든날
누나 시집갔네

〈병〉 4연

71) 지용의 객지체험은 휘문고보시절과 동지사 대학시절의 체험이다.

눈에 아름 아름 보고지고.
발 벗고 간 누의 보고 지고.

〈산에서 온 새〉 3연

웨저리 놀려 대누
어머니 없이 자란 나를
종달새 지리 지리 지리리.

〈종달새〉 2, 3연

웁바가 가시고 나신 방안에
시계소리 서마서마 무서워.

〈무서운 시계〉 4연

지용 자신에게 있어주어야 할 여러 가지 ‘부재(不在)의 양상’은 우리의 전통적 정서에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 혼자 남은 어린아이의 ‘그리움’과 ‘기다림’이 자연에 동화되어 나타나고 있다. 여기서 ‘부정을 통한 미의식’은 자연물이나 사람들의 모습에 대한 세부적인 묘사를 통하여 매우 뚜렷한 인상을 만들어내고 있다. 늘 오빠, 누나, 어머니 등 누군가를 기다리며 평생을 그런 식으로 살아온 우리 민족의 삶 그 자체가 바로 이러한 ‘한의 미학’이라고 볼 수 있는 것이다.

박달 방망이를 깎아 만든 팽이를 갖기가 원이었다. 박달 방망이 하나 별리 내려면 어머니께 며칠 졸라야 했다. 박달 방망이를 들고 다시 목수집에

로 아쉬운 소리 하리가야 한다.

“에라! 연장 상한다.”

아버지께 교섭을 얻으려면 그 골 군수한테 청하기만치 무서웠다. 어찌 어찌하여 가까스로 박달 팽이가 만들어져 미나리 논 얼음 위에 바르르 돌아갈 때처럼 즐겁고 좋던 시절이 다시 오지 않았다.⁷²⁾ 어린이에 대한 글을 쓰라고 하시니 갑자기 나는 소년 쪽 고독하고 슬프고 원통한 기억이 진저리가 나도록 싫어진다. 다시 예전 소년 시절로 돌아가는 수가 있다면 나는 지금 이대로 늙어가는 것이 차라리 좋지 예전 나의 소년은 싫다. 조선에서 누가 소년시절을 행복스럽게 지났는지 몰라도 나는 소년 쪽 지난 일을 생각하기도 싫다.⁷³⁾

이글은 정지용이 겪은 고독, 가난 등의 슬픈 기억들을 담고 있으며 또한 식민지 상황에 대한 거부의식을 나타내고 있다.

말아, 다락 같은 말아,
너는 즘잔도 하다 마는
너는 왜 그리 슬퍼 뵈니?
말아, 사람편인 말아,
겸정 콩 푸렁 콩을 주마.

이말은 누가 난 줄도 모르고
밤이면 먼데 달을 보며 잔다.

〈말〉

이 시는 존재의 근원을 상실한 자아가 ‘말’이란 객관적 상관물로 표상되어 있다. 여기에서 ‘다락 같은 말’은 자아의 지조 높은 인격을 비유한 것이며, ‘즈잔도 하다 마는’이란 표현은 자아가 일상생활에서 행동하고 있는 인격적 품위를 가리킨다. 곧,

72) 정지용, 〈장난감 없이 자란 어른〉, 「산문」, (동지사, 1949)

73) 정지용, 〈대단치 않은 이야기〉, (동지사, 1949)

그는 지조 높은 인격과 품위를 지니고 삶을 영위한다고 할지라도 시적 대상인 ‘말’처럼 슬퍼 보이기도 마찬가지이다. 그것은 아무리 지조가 높고 품위 있는 행위로 자기 자신을 지키려고 노력하여도 슬퍼 보이기만 하는 본질적 심성을 숨길 수 없기 때문이다. 그의 이러한 심리적 요인은 역시 성장기에 체험한 환경과 그것으로 인한 갈등에 접맥되어 있다고 볼 수 있다. 또한 “이 말은 누가 난 줄도 모르고/ 밤이면 먼데 달을 보며 잔다.”라는 구절에서 우리는 생명의 근원을 상실한 갈등이 그에게 얼마나 극심했는지를 짐작하게 된다. 결국, 누가 자기를 낳은 줄 모른다는 것은 존재의 근원을 상실한 채 자아와 세계가 단절되어 있음을 의미하기도 한다.

여기에서 주목할 것은 시적 주체가 훼손된 고향의 체험을 통해 기술하고 있는 가족의 상실은 오빠의 상실 ‘지는 해’, ‘홍시’, ‘무서운 시계’ 와 누이의 상실 ‘병’, ‘산에서 온 새’, ‘산소’이며, 어머니의 상실 ‘종달새’, ‘말1’과 아주머니의 상실 ‘딸레’로 나타난다. 가족이 개인적, 사회적 삶의 기초를 이루고 있는 우리의 전통사회에서 그것의 상실은 우리의 전통사회가 위기에 놓여 있음을 의미 한다. 여기에서 시인은 가족들의 상실을 통해 불안감을 느끼는 역사적 정황에 대해 토로 하고자 한 것이다.

지용은 나름대로의 문단적 토대를 확립했던 시기에 조국을 짓밟은 일본적지에서 신문학을 배워야만 하는 모순을 체험했다. 그리고 그곳에 끌려온 조선인 노동자들의 비참한 현실을 통하여 식민지 국민으로서의 슬픔과 망국인의 고통을 가지게 되고, 이것을 계기로 자아성찰의 교훈을 얻기도 한다. 그의 이러한 이국체험이 그의 작품 안에 나타나고 있는 내면적 갈등의 원인으로 나타나기도 하고 1920년과 1930년대의 문학에도 그대로 적용되었다.

정의홍은 정지용의 동요·민요풍의 시들에 대하여 “작품을 통하여 전통적 가치관을 표출하고자 한 사실은 민족의 억압에 대한 간접적인 방어기제에 속 한다”라고 하며 정지용이 우리 전통양식의 시조와 민요류의 동요에 관심을 둔 것은 그 당시 이병기를 비롯한 국민문학파들의 시조부흥운동과 궤를 같이 하는 것으로 추측한다. 이런 현상은 소극적인 면이 있지만, 심리적으로는 우리 것을 찾고 민족정신을 일깨우고자 한 적극적 행동이면서도 나름대로의 현실적용 방식이라 할 수 있다.

(2) 정경(情景)교용사상

정지용의 자연시는 여러 논자들이 지적했듯이, 2행 1연으로 되어있다. 그리고 그것은 기승전결의 한시구조와 유사하다. 그런데 한시에서는 어디에서 어디까지가 정의 표현이고 어디서 어디까지가 경의 묘사인지 분리되지 않는다. 흔히들 상식적으로 말해서, 기·승까지는 경의 묘사이고 전·결은 정의 표현이라 한다. 따라서 한시로 된 자연시는 대체로 낭만주의적이라고 본다. 그러나 이는 틀린 말이다. 도무지 한시로 된 자연시에는 완전히 낭만주의적인 것이 없다. 그리고 정의 표현도 서구 낭만주의 시에서처럼 주관적 감정에 의한 일방적 표현이 아니다. 경만 묘사한 것 같은데 그 속을 보면 정이 녹아 들어가 있다. 그 정은 반드시 경과 교용되어 있고, 그 교용은 정에 의해서도 경에 의해서도 일방화 되어 있지 않다. 즉 낭만주의에서처럼 객체가 자아화 되어 있지도 않고, 고전주의에서처럼 자아가 객체 속에 들어가 버리고 있지도 않다. 정경론에 있어서는 자아의 정이든 객체의 경이든 상호 대등한 입장에서 만나고 있다. 즉 자아는 정으로써 객관 대상인 경을 자아화 하고, 대상인 경은 또한 자아를 대상화한다. 이 둘이 만나는 점에서 정경교용이 일어나는 것이다.

이런 정경교용 사상은 전통적으로 중국문화권에서는 시를 창작하는 데 있어 상식으로 되어 왔다. 본고에서는 대표적으로 중국의 시론가인 왕부지의 말을 인용하여 정·경에 대한 전통적인 견해를 설명해 보겠다.

시를 짓는 것은 감정과 경물에 근본을 두면서, 감정과 경물 중 어느 한 쪽만으로 이루어지는 것이 아니요, 감정과 경물이 서로 위배되는 것도 아니다. 무릇 높은 데 오라 생각을 극진히 하면 정신으로 고인과 만나 멀고 가까운 것을 모두 보고 슬픔과 기쁨을 다 느낄 수 있게 된다. 이는 서로 우연함으로 인하여 흔적이 끊긴 데서 형체를 드러내고 소리가 없는 데서 형체를 드러내고 소리가 없는 데서 메아리를 떨치는 것이다. 대저 감정과 경물에는 차이가 있고 묘사에는 어려움과 쉬움이 있는데, 시에 있는 두 가

지 요소로서 이보다 더 중요한 것은 없다. 밖으로 보는 것은 같으나 마음 속 느낌은 각기 다르다. 자신의 자질을 운용하여 자신의 감정과 표현하고자 하는 대상을 통일시켜야 한다. 이렇게 된 마음은 나가고 들어옴에 차이가 없게 된다. 정과 경은 이름은 둘이나 실제로는 분리될 수 없다. 시에 있어서 신묘한 작품은 묘하게 합치됨이 끝이 없다. 잘 된 시에는 정 속에 경이 있는 것이 있고 또한 경속에 정이 있는 것이 있다. 경 속에 정이 있는 경우는 “장안에 조각달 하나”의 시구와 같이 자연스럽게 행관에 도착한 것을 기뻐하는 정이 나타나 있는 것이다. 정 속에 경이 있는 경우는 꼭 진하게 묘사하기가 더욱 어렵다. “시가 이루어지니 구슬이 봇 끝에 있다.”는 시구와 같은 것은 재인의 필치가 아름다워 스스로 기꺼워하는 모습을 그려낸 것이다. 무릇 이와 같은 것은 아는 사람만이 잡을 수 있다. 그렇지 못하면 되는 대로 보아 넘기고 쓸데없는 말을 짓게 될 것이다.⁷⁴⁾

이와 같이 전통적인 중국시론에서는 사물을 ‘경’으로 보고 시인의 정서를 ‘정’으로 본다. 즉, 경은 객관 대상이고, 정은 주관 정서이다. 그리고 시가의 예술 형상은 반드시 사물에 대한 묘사와 주관적 정서의 표현이라는 양자의 통일에 의해 이루어진다. 즉 정경교용에 의해 이루어진다. 그것은 “어느 한 쪽만으로 이루어지거나 배치될 수 없는”, “진실로 분리할 수 없는” 관계에 있다. 이처럼 정경교용이란 서구적으로 말하면 고전주의적 모방론과 낭만주의적 표현론이 결충된 경우이다. 이러한 결충적 모습을 정지용에게서도 찾을 수 있다.

정지용 역시 객관 경물 묘사로서의 경과 주관 정서의 정을 다 같이 강조하고 있다. 먼저 그는 「시경」에서 인용해 온 “시자는 언지”라는 말을 사용하고 있다. 이는 표현론적인 견해로 정과 관련된다. 그가 피력하는 표현론적 견해는 다음 구절에서도 보인다.

시가 시로서 온전히 제자리가 돌아빠지는 것은 차라리 꽃이 봉오리를
머금듯 꾀꼬리 목청이 제철에 트이듯 아이가 열 달을 채서 태반을 돌아

74) 이승원, 「한국 현대시의 자연 표상 연구」, (서울대대학원 박사논문, 1986), 116쪽.

탄생하는 것이니 시를 또 한 가지 다른 자연현상으로 돌리는 시인의 회피
도 아니요 무책임한 죄로 다스릴 법도 없다.⁷⁵⁾

이는 시란 것은 자연스런 감정의 발로라는 서구 낭만주의적 표현론과 유사하다.
따라서 “가장 타당한 시작이란 충족된 조건 혹은 난숙한 상태에서 불가피한 시적
상상내지 출산”이라는 입장에 이르게 된다. 결국 미란 것은 주관적 감정을 “자발적
으로” 표현한 것이라는 낭만주의 시학과 유사한 태도이다.

그런데 정지용의 이 표현론적 견해는 서구 낭만주의와 일치하지 않는다. 그는 서
구 낭만주의에서 말하는 ‘주관적 감정’의 자발적 발로를 말하고 있는 것이 아니라,
생정론에서 일컫는 ‘정’의 관점에서 말하고 있다. 즉, 정의 ‘자발적’ 발로를 말하고
있다. 따라서 서구 낭만주의와 정지용 표현론 사이의 유사점은 ‘자발적’ 발로에 있
지, 주관적 감정과 정과의 관계에 있지 않다. 이것이 정지용으로 하여금 표현론적
견해를 보이게 하면서도 서구 낭만주의와 다르게 만드는 요소이다.

한편 정지용에게는 다음과 같이 고전주의적인 모방론도 보인다.

그보다도 더 좋은 것을 얻을 수 있는 것은 바다와 구름의 동태를 살핀
다든지 절경에 올라 고산식물이 어떠한 몸짓과 호흡을 가지는 것을 본다
든지 들에 나가 일초일이, 벌레 울음과 물소리가, 진실히도 시적 운율에서
떠는 것을 나도 따라 같이 멀 수 있는 시간을 가질 수 있음이다.⁷⁶⁾

이는 시가 바로 객관 대상을 묘사했다는 모방론이나 다름없다. 이런 모방론은 바
로 전통 지향적 자연시가 지니는 경의 묘사와 관련된다. 이처럼 정지용이 모방론적
견해를 가지고 있다는 것은 다음처럼 고전주의적인 시론을 지니고 있음에서도 확
인될 수 있다.

안으로 온하고 걸으로 서늘옵기란 일종의 생리를 압복시키는 노릇이기

75) 정지용, 「조선시의 반성」, 『정지용전집』 2(민음사, 1988), 88쪽.

76) 정지용, 위의 책, 110쪽.

에 심히 어렵다. 그러나 시의 곁으로 서늘옵기를 바라서 마지 않는다.⁷⁷⁾

이는 감정의 절제를 지향하는 고전주의 내지 신고전주의적인 시학 태도이다. 감정을 절제하는 방법은 그 감정을 직접 발하지 않고 객관적인 사물과 사물들의 질서를 통해서 간접 표현하는 것이다. 그것이 안으로는 뜨겁고 곁으로는 서늘한 것이다. 이처럼 정지용은 객관 대상의 묘사로서 미를 나타내고자 하는 객관성의 미학도 지니고 있었다.

이상에서 살펴본 바와 같이 정지용에게는 객관적인 미를 추구하는 경의 묘사와 주관적인 미를 추구하는 정의 표현이 맞물려 있음을 알 수 있다. 이는 결국 전통적인 정경론 때문이다. 그가 정경론을 받아들이고 있었음을 “시학과 시론에 자주 관심할 것이다. 시의 차매 일반 예술론에서 더욱 동양화론에서 시의 향방을 찾는 이는 비뚫은 길에 들지 않는다.”는 언급에서도 찾을 수 있다. 동양화론은 곧 시론에도 그대로 통하기 때문이다.

(3) 은일사상

정지용의 후기시인 전통 지향적 자연시에서 정과 경은 구체적으로 어떻게 교용되고 있는가? 즉 객관 대상의 모습과 그 분위기는 주관적 정서와 어떻게 교용을 보이고 있는가. 앞에서 말했듯이 정지용의 자연시중 대표적인 것은 은일사상이 투영된 산수시이다. 정지용의 은일사상이 투영된 산수시는 12편 정도된다. 은거적 산수시는 비일상적 은거 공간의 자연물을 다룬 시이고, 시적 자아 역시 은자로 나타난다. 이렇게 많은 은거적 산수시를 썼으면서도 실상 지용 자신은 한번도 은거다운 은거를 해본 적이 없다.

〈백록담〉을 내놓은 시절이 내가 가장 정신이나 육체로 피폐한 때라

77) 정지용, 「시의 옹호」, 지용문학독본, (박문출판사, 1948)

여러 가지로 남이나 내가 내 자신의 피폐한 원인을 지적할 수 있었겠으나 결국은 환경과 생활 때문에 그렇게 된 것이었다. 그러나 모든 것을 환경과 생활 때문에 그렇게 된 것이었다. 그러나 모든 것을 환경과 생활에 책임을 돌리고 돌아앉은 것을 나는 고사하고 누가 동정하랴? 생활과 환경도 어느 정도로 극복할 수 있는 것이겠는데 친일도 배일도 못한 나는 산수에 숨지 못하고 들에서 호미도 잡지 못하였다. 그래도 버릴 수 없어 시를 이어 온 것인데 이 이상은 소위 ‘국민문학’에 협력하든지 그렇지 않고서는 조선시를 쓴다는 것만으로도 신변의 협의를 당하게 된 것이었다.⁷⁸⁾

위의 회고에서 보듯 그는 산수에 숨지도 못하고 들에서 호미도 잡지 못하였다. 즉 은거생활도 못하고 전원생활도 못했다. 전원생활을 아니했던 만큼 전원시가 아니 나오는 것은 당연하다. 그러나 은거 생활도 아니 했는데 은거시가 나온 것은 특이하다. 이 특이성이 앞으로 밝혀질 정지용의 은거적 산수시가 지니 미학적 본질과 관련된다. 그러면 정지용의 은거적 산수시에서 객관 대상의 묘사와 주관 정서의 표현은 어떻게 관계를 맺고 있는가.

별목정정 이랬거니 아람도리 큰솔이 베혀짐즉도 하이 골이 울어 맹아리 소리 쩌르렁
돌아옴즉도 하이 다람쥐도 죽지 않고 끼 새도 울지 않아 깊은 산 고요가 차라리 빼를
저리우는데 눈과 밤이 조히보담 희고녀! 달도 보름을 기달려 훤툐은 한 밤 이 골을
걸음이란다? 웃질 중이 여섯판에 여섯 번 지고 웃고 올라간 뒤 조찰히 늙은 사나희의
남긴 내음새를 줋는다? 시름은 바람도 일지 않는 고요에 혼들리우노니 오오 견되란다
차고 올연히 슬픔도 끔도 없이 장수산 속 겨울 한밤내.....

〈장수산 1〉

이 시는 이승원이 지적⁷⁹⁾하였듯이 정적의 공간과 무시간성을 보여 주고 있다. 즉

78) 정지용, 「조선시의 반성」, 정지용전집 2, (민음사, 1988), 266쪽.

79) 이승원, 「백록담」에 담긴 정지용의 미학, 『정지용연구』 (새문사, 1988), 140쪽.

동양적 시공간으로 되어 있다. 그런데 이 정적의 공간 속에, 무시간성 속에 놓여 있는 주체와 객체는 어떻게 관련을 맺고 있는가? 서정시가 자아와 세계 간의 동일성을 추구하는 태도를 보인다고 할 때, 이 시에서는 어떠한 양상으로 그 동일화가 일어나고 있는가? 앞에서도 말했듯이 이 시의 공간적 분위기는 정적함에 들어 있다. 별목정정이란 어구가 그려함을 표상한다. 이어서 아름드리 큰 솔이 베어진다거나 베어진 솔이 넘어지면서 내는 소리가 골을 울리고는 메아리로 되어 쪘르렁 돌아움직도 하다는 데서 그러한 정적감이 보인다. 그런데 다람쥐도 쫓지 않고 산새도 울지 않아 깊은 산 고요가 차라리 뼈를 저리운다는게 이르면, 그런 정적감은 곧바로 심각한 고적감으로 전이된다. 얼마나 고적하고 쓸쓸하면 눈과 밤이 종이 보다 희게 보이겠는가, 흰색은 고독을 표상한다. 그런 흰색 이미지는 ‘달도 보름을 기달려 흰 뜻은’에서 한총 강조되어 나타난다. 여기서는 어떤 창백함을 동반한 고적감을 보인다. 객관 대상의 생명력이 심히 위축되어 보인다. 이처럼 이 시의 객관 대상은 생명력이 위축된 상태에서 고적감을 보이고 있다.

그러면 주관적 정서는 어떠한가! 자아는 바로 그런 고적감 속에 빠져 있는 객관 대상을 바라보면서 그 속을 걷고 있다. 걸어가면서 자아는 웃절 중이 여섯 판에 여섯 번 지고 올라가며 남긴 조찰히 늙은 사나이의 냄새를嗅고 있다. 이때 웃절 중은 여섯 판에 여섯 번 지고도 웃고 올라가는 사나이다. 그는 이미 탈속한 인물이다. 시름과 번뇌를 초월한 은자이다. 여기서의 중은 장수산 속에서 성공적으로 은거하는 인물이다. 성공한 은자라면 그런 여유를 보여야 한다. 자아는 그런 탈속한 은자인 중을 동경하고 있다. 조찰히 늙은 사나이의 냄새를嗅는다는 데서 그것이 암시되어 있다. 그런데 자아에게는 그 중이 탈속한 ‘사나이’이다. 탈속했으면서도 남성으로서의 인간적인 면모를 상실하지 않았음이 이 ‘사나이’란 말 속에 담겨져 있다. 자아는 바로 이 ‘사나이’를 동경하는 것이다. 혈기가 돌고 있는 은자, 성공적인 은자를! 성공적인 은자에게는 아무리 외딴 곳에 산다 할지라도 자신의 삶을 자족할 줄 아는 여유가 있다. 이에 비해 자아는 완전히 성공한 은자가 되지 못하고 있다. 그것은 ‘시름은 바람도 일지 않는 고요에 혼들리우노리’에서 잘 읽을 수 있다. 성공한 은자라면 산 속에서 심하게 혼들리는 시름 속에 있지 않다. 이처럼 시

적 자아는 ‘시름’겨운 자아이다. 그러면서도 이 시름겨운 자아는 어떤 정신적 성숙을 보여 주고 있다. ‘오호 견듸란다 차고 올연히’에서 자아는 어떤 정신적인 극기를 보여주고 있다. 시름에 빠져 있지 않고 그 시름을 견디어 보겠다는 결의가 엿보인다. 그러나 시름을 완전히 극복하지는 못했다. 단지 시름을 이기려고 애쓰고 있을 뿐이다. 이처럼 끝내 시름에서 빠져나오지 못한 모습은 ‘슬픔도 꿈도 없이’라는 구절에 함축되어 있다. 결국 자아는 은거에 성공하지 못하고 있다. 그렇기에 이 시의 공간은 고적한 분위기를 풍기고, 그 속에서 자아는 ‘시름’겨운 자아일 수밖에 없다. 그리고 산(대상)도 자아도 둘 다 생명력이 위축된 상태에 있다. 이러한 고적감과 시름겨움은 대상도 자아도 생명력이 위축되었을 때 주로 나타나는데, 〈비〉에서 우리는 그것을 보다 선명히 읽을 수 있다.

따로 몰는는

소소리 바람,

엎 셨거니 하야

꼬리 치날리여 세우고,

종종 다리 깃칠한

산새 걸음거리.

여울 지여

수척한 흰 물살,

갈갈히

손가락 펴고.

멎은 듯

새삼 듣는 비 낮

붉은 높 높

소란히 밟고 간다.

〈비〉

이 시는 깊은 산 계곡에서 비 내리는 장면을 묘사한 한 폭의 동양화 같은 작품이다. 그리고 이 시는 모두 2행씩으로 된 8연으로 구성되어 있다. 1·2연, 3·4연, 5·6연, 7·8연이 4단으로 구성되어 기승전결의 한시 구조와 유사하다.⁸⁰⁾ 이로 보아 이 시는 한시 더구나 산수시의 양식을 많이 담아 있음을 알 수 있다. 그리고 이 작품뿐만 아니라 정지용의 많은 산수시가 이런 구성으로 되어 있다는 것은 시사적이다. 그런데 소재와 형식면에서의 이러한 유사성에도 불구하고 정지용의 산수시는 전통적이면서도 전형적인 산수시는 대체로 온유돈후한 분위기를 풍기는데, 이 시는 어떤 쓸쓸함과 심지어는 황량함을 내포하고 있다. 그만큼 정지용의 산수시의 미학은 남다른 바가 있다.

제 1연과 제 2연은 비가 내리기 직전의 상황묘사이다. 돌에 그늘이 진다는 말은 구름이 몰려와 날이 어둑어둑해져 계곡 전체가 스산한 분위기에 젖어들었음을 암시한다. 계곡 전체가 어두워졌다라는 것을 ‘돌’에 그늘이 쳤다라고 표현하는 기교를 보였다. 그늘이 차서 어두워진 계곡이 시원함이나 상쾌함이 아니라 스산함의 분위기에 젖어 있다는 것은 다음 제 2연에서 확인이 된다. 그것은 따로 몰리는 소소리 바람 때문이다. 계곡 한쪽으로 따로 몰려가는 급한 소소리 바람은 그런 스산함을 동반하고 있다.

제 3연과 제 4연은 이제 막 비가 내리기 시작하는 상황의 묘사이다. 앞섰거나 하여 꼬리 치날리여 세운 새의 모습에서 우리는 상황의 급박함과 쫓김을 볼 수 있다.

80) 최동호, 지용의 ‘비’에 대한 해석, 「백록담」, 69쪽.

새가 내리는 비를 맞으며 느긋하게 움직이는 것이 아니라 어떤 조급함에 빠져 있다. 이 조급함에서 우리는 어떤 스산함을 볼 수 있다. 그런 조급함 및 스산함은 “종종 다리 깃칠한”에서 다시 한 번 확인된다. 그리고 그 다리는 깃칠하다. ‘깃칠하다’에서 우리는 쓸쓸함과 황량함을 맛보고 나아가서 어떤 고적감을 느낀다. 이 종종 다리 깃칠한 산새는 자아의 변형인 셈이다. 은거하려 산 속에 들어 왔으나 조금도 느긋한 평화를 누리지 못하고 어떤 쓸쓸함과 조급함에 짓기고 있다. 은거에 성공하지 못한 자아의 모습이다. 이 자아의 변형인 산새는 쓸쓸하고도 고독해 보인다. 그리고 그 쓸쓸함은 그 산새가 지닌 생명력이 위축되어 있기 때문이다. ‘깃칠한’에서 그것이 확인된다. 이처럼 이 시에서 자아는 생명력이 위축된 상태에서 어떤 시름겨움을 안고 있다.

은거에 실패한 이런 자아의 정서에 대응되는 것이 제 5연과 제 6연에 보이는 계곡의 물살이 지닌 분위기이다. ‘여울지여 수척한 흰 물살’에서 그것이 확인된다. 비가 왔는데도 불구하고 여울에서 흘러내리는 물은 수척하고도 흰 물살이다. 깊은 산에서는 물론 비가 많이 와도 물이 완전히 흙탕으로 되지 않는다. 그러나 보통 산속에 비가 많이 오면 여울져 흐를 땐 물살이 한데 모이기 때문에 기세가 좋다. 보통의 경우 그것은 수척하게 보이지 않고 어떤 힘찬 생명력의 표상으로 보인다. 그러나 자아의 눈에 비친 이때의 개울물은 수척할 뿐만 아니라 희기도 하다. 이것은 자아의 정서가 쓸쓸함에도 기인하지만, 계곡 전체가 그런 분위기에 젖어 있기 때문이다. 정지용의 은거적 산수시에 나타난 자아와 대상은 거의 다 이렇게 고적하고 쓸쓸한 분위기에 빠져있다. 그리고 둘 다 생명력이 위축된 상태에 있다. 그런 위축된 상태는 제 6연 물살이 갈갈히 갈라져 손가락처럼 펴져 흐른다는 말에서도 재차 보인다.⁸¹⁾

이런 위축된 생명력과 그것이 풍기는 분위기는 비 온 뒤에도 보인다. ‘멎은 듯 새삼 돋는 비ㅅ 낮’이란 말 속에 우리는 그 비가 아주 많은 양으로 내린 세찬 비가 아니란 것을 알 수 있다. 그냥 조금 한 차례 뿌리다가는 그치는가 싶더니 다시 오는 비이다. 대체로 이런 비는 한꺼번에 많이 오는 것이 아니라 젤끔젤끔 내리는 장

81) 최동호, 「산수시의 세계와 은일의 정신」, 1930년대 민족 문학의 인식, (한길사, 1990), 130~131쪽

맛비와 같다. 이런 장맛비 속에서 사물들은 대체로 생명력이 위축될 뿐이다. 그리고 비 자체도 생명력을 소생시키는 구실을 하는 이미지로 보이기보다는 그것을 방해하는 것으로 나타난다. 어쨌든 이 작품에서의 비가 주는 이미지는 결코 생명력이 충일된 모습과는 다르다. 그런 비가 붉은 이파리마다 떨어져 소란스럽게 밟고 간다는 데서도 우리는 어떤 쓸쓸함과 황량감을 맛볼 수 있다.

이처럼 이 시는 자아도 대상도 다 고적하고 쓸쓸한 분위기에 빠져 있음을 알 수 있다. 그리고 그 쓸쓸함과 고적함은 자아와 대상이 각기 지닌 생명력의 위축 때문이다. 그리고 자아와 자연은 각기 생명력이 위축된 상태에서 상호 축소적인 교감을 보이고 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 정지용의 은거사상이 투영된 산수시에는 정경교용이 생명력의 교감 방식으로 나타났다. 그리하여 대상과 자아는 고적감과 시름겨움의 상태에서 서로 동일성을 이루고 있었다.

(4) 선비사상

유가적 이념을 지향하는 사람을 전통적으로 선비라 부른다. 조선조 때 선비는 유교적 이념을 추구하고 실현하려는 이상적 인물, 즉 유교적 지식인을 가리키는 말이었다.

선비정신이란 의리를 그 핵심으로 하여 유교적 이념을 수호하는 정신이라 할 수 있다. 주자학을 정통 이념으로 정립한 조선조는 의리를 선비정신의 중추로 삼았으므로, 의리는 유교이념의 사회적 구현을 위한 근본원리로 받아들여졌다. 여기서 선비는 권력의 편이 아니라, 권력을 견제함이 원래의 기능이요 입장이었다. 이런 의미에서 선비는 유교사회에서 유교이념을 밝히고 대중을 감화시키며 이끌어 가는 교사의 기능도 갖는다. 조선조 선비들과는 다른 시대적 여건에 놓여 있는 정지용이지만, 그 지향하는 정신의 근본이 이러한 선비정신과 기맥이 통하고 있음을 지용의 시와 산문에서 찾을 수 있다.

난은 예로부터 선비의 기품을 표상하는 식물로 알려져 왔다. 즉 선비들의 상상력

속에 깊이 자리자고 있는 식물 중 하나이다. 유교 문화권에서는 기품이 높은 군자 를 상징하는 것이었다. 지용이 난을 매개로 하여 이병기와 이태준 등과의 정신적 교류가 있었음을 알 수 있는 기록으로 다음과 같은 이태준의 수필이 있다.

그러나 메칠 뒤에 가 보니 내가 사고 싶은 분은 이미 임자를 얻어 팔려 버리고 말았다. 우울하게 돌아온 수삼일 후 지용대인에게서 편지가 왔다. “가람 선생께서 난초가 꽃이 피었다고 이십이일 저녁에 우리를 오라십니다. 모든 일 제쳐놓고 오시오, 청향복우한 망년회가 될듯하니 질겁지 않으리까”파연 즐거운 편지였다. 동지설달 꽃본 듯이 하는 노래도 있거니와 이 영화 이십도 엄설한 속에 꽃이 피었으니 오라는 소식이다. 이날 저녁 나는 가람댁에 제일 먼저 드리쳤다. 미닫이를 열어주시기도 전인데 어느듯 호흡 속에 흑 끼쳐드는 것이 향기였다.⁸²⁾

위에서 보듯이 이병기가 집에서 키우던 사람인 꽃을 피우자 지용을 통해 이태준 을 같이 초대한 것으로 되어 있다. 난을 사랑하는 마음을 느낄 수 있으며, 이때의 ‘난’은 세 사람을 정신적으로 한 자리에 묶어주는 매개 역할을 한 셈이다. 난과 관련된 그의 취미의 문학적 표현이 바로 〈난초〉라는 시이다.

난초님은
차라리 수목색.

난초님에
엷은 안개와 꿈이 오다.

난초님은
한밤에 여는 담은 입술이 있다.

82) 이태준 「상허문학독본」, (서음출판사, 1988), 26쪽.

난초님은

별빛에 눈 떴다 돌아 눕다.

난초님은

드러난 팔구비를 이짜지 못한다.

난초님에

적은 바람이 오다.

난초님은

침다.

〈난초〉

〈난초〉는 수묵화를 치듯이 별다른 강박감 없이 자연스럽게 써어진 시이다. 물론 그것은 전통적 시법에 의해 이루어졌다는 점에서 고전적이라 할 것이다. ‘난초’라는 한 자연 사물을 깊이 투시하고 그것이 느끼는 감정과 몸짓 하나 하나를 포착하여 형상화하기 위해서는 그 대상과 일체가 되어야 한다.

난초를 통해 자신의 정서를 표출한 것으로 지용이 난의 생리를 어느 정도는 감각적으로 체득하였음을 엿볼 수 있다. 난을 즐기는 것은 지용에게 있어서 단순한 기호나 취미에 그치는 것이 아니라, 난을 통해 그것이 풍기는 바 어떤 이념에 도달하고자 했던 것이다. 난과 관련된 선비 문학에의 지향은 폭넓은 인문적 교양과 뛰어 놓을 수 없다. 난이 표상하는바 군자의 삶이란 바로 유교적 덕목이며, 그 유교적 덕목은 경전과 예술을 통한 폭넓은 교양에서 빚어지기 때문이다.

지용에게 나타나는 선비 정신의 추구는 다음과 같은 글에서도 엿볼 수 있다.

누가 홀로 온전히 기울어진 세태를 다시 돌아 일으킬 수야 있으랴. 그러나
치붙는 불길같이 끓기는 세력에 부치어 온갖 음험 괴악한 짓을 감행하

여 부귀를 누린다기로 소니 기껏해야 자기 신명을 더럽히는 자를 예로부터 허다히 보는 바이어니 이에 굳세고 날카로운 선배는 탁류에 거슬리어 끝까지 싸우다가 불의를 피로 잡는 이도 없지 않아 실로 높이고 귀히 여길 바이로되 기왕 할 수 없이 기울어진 바에야 혹은 몸을 가벼히 돌리어 숨도 포함으로써 지조와 절개를 그대로 살리고 신명도 보존하는 수가 있으니 이에서도 또한 빛난 지혜를 볼 수 있는 것이로다.⁸³⁾

위의 글은 난세에 지조와 절개를 지키도록 경계한 시조에 대한 감상문의 도입부이다. 지용은 난세에 있어서 선비가 취할 몸가짐에 대해 이야기하고 있는데, 선비들이 취한 처세술을 존중하고 있음을 알 수 있다. 때가 험한지라 선비는 이 불리한 시운에 조용히 물러나 신명도 보전하고 지조와 절개를 동시에 지킴이 지혜로운 일이라는 것이다. 선비정신에 입각한 전통의식과 함께 조선시대를 객관적 가치관으로써 지조와 절개 등을 얘기하고 있는 이 글에서 정지용의 정신구조를 읽을 수 있다. 전통적 가치관 중의 하나가 지조, 절개 등인데, 이는 이성 중심에 의한 객관적 질서를 유지하고 통제하기 위한 가치관이었다. 시조 등에서 의인화한 자연을 통해 이러한 가치관을 노래했음을 알 수 있으며, 이를 강조하고 있는 위의 글에서도 그가 전통지향의 정신을 자연시에서 추구했음을 확인할 수 있다. 친일도 배일도 하지 못하고 일본놈이 무서워서 산으로 바다로 피해 다니며 시를 썼던 그에게 직접 행동으로 옮기는 지사적 선비의 모습은 찾기 힘들다. 그의 또 다른 산문에서 은일의 정신을 엿볼 수 있다.

무릎을 세우고 안으로 깍지를 끼고 그대로 아모데라도 앓을 수 있다. 그 대로 한나절 앓었기로소니 나의 계으른 탓이 될 수 없다. 머리 우에 구름이 절로 피명 지명하고 골에 약물이 사설 솟아 주지 아니하는가.

-중략-

아츰 이슬을 흘으며 언덕에 오를 때 대소롭지 안히 혼한 달기풀꽃이라

83) 정지용, ‘옛글로 새로운 정(上)’, 「정지용 전집」 2, 212쪽.

도 하나 업수히 넘길 수 없는 것을 보았다. 이렇게 적고 푸르고 이쁜 꽃이 었던가 새삼수럽게 놀라웠다. 요령게 푸를 수가 있는 것일가. 손끝으로 익깨어 보면 아깝게도 곱게 푸른 물이 들지 않던가. 밤에는 반디불이 불을 켜고 푸른 꽃닢에 오무라붙는 것이었다.⁸⁴⁾

지용은 주변의 사물을 대할 때 마음을 열어놓고 들어오는 사물을 맞이하고 있다. 엷매이는 어떤 욕망이나 정념을 개입시키지 않는다. 이렇게 지용은 자신의 지조와 절개를 지키기에 적당한 곳을 찾아 은일의 생활을 하고자 했다. 그곳이 서울 근교 이기는 하지만 그의 생활 태도는 은자의 처세관을 지향하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 한국의 전통적인 선비정신을 현대의 시에서 살리고 있는 점에서 볼 때, 이러한 점은 정지용 시의 한 특징으로 전통 계승의 측면에서 높이 평가해야 마땅하다 할 것이다.

(5) 자연합일사상

정지용의 〈백록담〉이 궁극적으로 지향한 것은 자연과의 합일이며 이는 자연 속에서의 죽음이라는 상징적 형태로 구체화한다. 동양인들은 인간 또한 자연의 일부로 보았으며 인간은 자연에서 태어나 자연으로 돌아간다고 생각하였다. 그러므로 자연 공간에서의 죽음은 자연과 일체화하는 상징적 죽음의 형태가 될 수 있다. 〈백록담〉에 나타난 산 속에서의 죽음은 자연과학적 죽음이라기보다는 도교적인 죽음이며 영생불멸(永生不滅)하는 죽음이다. 이는 그가 지향한 정신세계를 궁극적으로 완성하기 위한 의도가 있는 소재적 장치라 하겠다. 1941년 발표된 〈예장〉과 〈호랑나비〉가 자연 공간에서의 죽음을 시화하고 있다. 〈예장〉은 예장을 갖추고 산 속에 들어간 장년신사의 죽음을, 〈호랑나비〉는 어느 화가가 행한 죽음의 정사(情事)를 시화한다. 이 두 편의 시에 나타나는 죽음은 등장인물의 삶을 미화 시킨다. 그들은 죽음의 특권을 누리고 있으므로 이때의 죽음은 전혀 비극적이지 않다.

84) 정지용, 「꾀꼬리와 국화」, 전집, 153쪽.

모오닝코오토에 예장을 갖추고 대만물상에 들어간 한 장년신사가 있었다 구만물舊萬物 위에서 알로 나려뛰었다 웃저고리는 나려가다가 중간 솔가지에 걸리여 벗겨진 채 와이샤쓰 바람에 넥타이가 다칠세라 납죽이 엎드렸다. 한 겨울 내- 흰손바닥 같은 눈이 나려와 덮어 주곤 주곤하였다. 장년이 생각하기를 「숨도아이에 쉬지 않어야 춥지 않으리라」고 주검다운 의식을 갖추어 삼동 내부복하였다. 눈도 희기가 겹겹이 예장같이 봄이 짙어서 사라지다.

〈예장〉

예장을 갖춘 중년 신사가 절벽 위에서 뛰어내린 것은 자살 행위이다. 그가 자살을 선택한 구체적인 이유가 나타나 있지는 않지만 무슨 특별한 생의 번민과 갈등으로 인하여 죽음을 택하였다고는 보이지 않는다. 이 시의 죽음은 정신적 지향점을 의식적으로 확인하기 위한 방법적 죽음이다. 이 시의 자살은 아주 편안하고 아름답다. 넥타이가 손상될까봐 엎드리는 신사의 모습과 그 신사의 온몸을 겨우내 덮어주는 흰 눈의 형상은 승고하기까지 하다. 신사가 투신하여 죽은 이후에도 숨도 아이에 쉬지 않겠다고 생각한다는 사실에서 방법적 죽음으로서의 일면을 짐작할 수 있다. 그의 육체는 죽었지만 그의 정신은 살아있다. 그는 육체가 생명을 멈추는 시간에도 그의 삶이 자연과 완전히 합일하는 것을 희구한다. 그는 육체의 죽음으로 인하여 정신의 해방을 얻을 수 있다고 생각했다. 예장을 갖추어 삼동내 산 속에서 엎드려 있음으로 인하여 죽은 자의 정신세계는 더욱 고양된다. 그는 죽어 자연과 합일됨으로써 세속적 고뇌와 갈등을 초극한다. 봄이 되어 신사의 몸을 덮었던 눈이 사라질 때 신사의 죽음 의식(儀式)은 완성될 것이다.

화구를 메고 산을 침침 들어간후 이내 종적이 묘연하다 단
풍이 이울고 봉마다 창그리고 눈이 날고 영嶺 우에 매점은 덧문 속
문이 닫히고 삼동三冬내 -열리지 않았다 해를 넘어 봄이 짙
도록 눈이 처마와 키가 같았다 대폭大幅 캔바스 위에는 목화송이
같은 한떨기 지난 해 흰 구름이 새로 미끄러지고 폭포 소리 차츰
불고 푸른 하늘 되돌아서 오건만 구두와 안신이 나란히 놓인 채
연애가 비린내를 풍기기 시작했다. 그 날 밤 집집 들창마다 석간에
비린내가 끼치였다 박다博多태생胎生 수수한 과부 흰 얼굴이사 회양淮陽
고성 사람들 끼리에도 익었건만 매점 바깥 주인된 화가는 이름
조차 없고 송화가루 노랗고 빽빽 국 고비 고사리고 고부라지고
호랑나비 쌩을 지어 월월 청산青山을 넘고.

〈호랑나비〉

화가와 과부와의 애정 행각이 나타나 있는 시다. 과부는 산 속 매점의 주인이었으며 화가는 화구를 메고 산 속으로 들어온 이방인이었다. 그는 산수를 배경으로 한 그림을 그리기 위하여 이곳으로 들어와 과부인 매점 주인을 만났다. 그들은 매점 운영마저 내팽개치고 열렬한 사랑의 시간을 보낸다. 화가는 자신이 그림을 그리는 행위가 뜨거운 사랑을 나누는 행위와 같은 의미를 지닌다고 생각한다. 이 둘 다 그에게 정신적 해방을 주는 행위임에 틀림없다. 과부 역시 매점의 문을 닫고 그와의 열애에 빠질 수 있었던 것은, 생존의 문제 위에 사랑의 문제가 놓여 있음을 인정했기 때문이다. 이 시는 화가의 내력의 익명성과 닫힌 공간에서의 비밀스러운 죽음, 그 죽음을 보도하는 신문기사의 모호성으로 인하여 〈부정(不定)의 순수성〉⁸⁵⁾ 을 획득 한다. 죽음은 언제나 불확정적이면서 인간 삶의 가장 근원적인 과정의 일부라는 점에서 이 시의 부정성은 주제의식을 형성하는 데 적절하게 기능한다.

이 시 안에는 또 하나의 풍경이 숨어 있다. 그것은 화가가 그리고 있는 화폭이 제시하는 이면적 풍경이다. 지금 화가는 그림을 그리고 있지 않다. 그러나 그림은

85) 김용희, 「정지용 시의 어법과 이미지」, 『현대시의 어법과 이미지 연구』, 하문사, 152-153쪽.

남녀 간의 정사가 극에 달할수록 조금씩 완성되고 있다. 캔버스의 지면 위에 〈木花 송이 같은 한 떨기 지난 해 흰 구름이 새로 미끄러지고 폭포소리 차츰 불고 푸른 하늘 되돌아〉 오면서 그림이 완성되고 있는 것은 두 남녀의 사랑이 〈비린내〉를 풍기는 극한에까지 다다르고 있기 때문이다. 이는 시인의 정치한 의도에 의한 상징적 구도이다. 정치용은 예술의 궁극이 사랑의 궁극이며 사랑의 궁극은 삶의 궁극이라는 사실을 말하기 위해서 이러한 장치를 의도적으로 만들어 놓았다. 그러므로 이들 남녀가 뜨거운 사랑 행위를 통하여 풍기는 〈비린내〉가 전혀 역겹게 느껴지지 않는다. 그들은 이러한 열애를 통하여 죽음의 시간으로 점점 가까이 가고 있음에도 불구하고 그 죽음을 두려워하지 않는다. 오직 사랑과 예술의 완성을 통한 삶의 구원만이 중요한 과제일 뿐이다.

「夕刊」은 「석간신문」을 뜻한다. 그들의 죽음이 당일 저녁 신문에 곧바로 보도 된다는 것은 정보통신이 그다지 발달하지 않은 그 시대의 상황을 생각해볼 때 과장되어 있다. 이 역시 시인의 의도이다. 시인은 이들 죽음이 주는 파급 효과를 과장된 시간성을 통하여 독자에게 전달시킨다. 이 신문 기사를 접한 독자들의 반응은 어떠하였을까? 그들은 죽음의 비극성을 생각하기보다는 우울한 현실적 삶을 초월 한 신성한 죽음의식으로 그 사건을 인식했을 것이다. 또한 그들은 인간의 사랑 행위가 가져올 수 있는 극대화된 행복을 생각했을 것이다. 이 시의 말미에 나오는 〈松花가루 노랗고 뼈 뼈국 고비 고사리 고부라지고 호랑나비 쌍을 지여 훨 훨 靑 山을 넘고〉라는 구절은 이러한 추측을 가능하게 한다. 이 구절은 남녀의 죽음에 우주의 순화론적 질서를 부여함으로써 그 죽음을 미화시키는 기능을 하는 동시에 〈송화가루〉 노랗게 날리며 〈뼈 뼈국 고비 고사리〉 고부라지고 〈호랑나비〉가 청 산을 넘는 풍경이 있는 화폭이 예술 작품으로서 완성되고 있음을 의미한다. 인간의 죽음과 예술의 완성이 중첩되고 있다. 죽음이 예술을 탄생시킨다면 그리고 예술이 인간 삶보다 더욱 영속적인 것이라면 여기 죽음은 더욱 영원한 삶으로서의 재생일 따름이다. 이 시가 삶과 죽음, 존재와 초월의 끝없는 변주를 이야기하고 있다고 판단할 수 있는 것은 이와 같은 의미 구조 때문이다. 이 때 남자의 이름이 사라지는 것은 신문으로 상징화된 세속적인 삶의 형식으로부터의 초월을 의미하는 동시에

자연에 귀의하는 영생(永生)으로서의 재탄생을 의미한다. 이것은 또한 그의 낙관이 찍힌 그림이 스스로 완성의 경지에 도달하였기 때문이기도 하다. 이 시의 주제는 이 시의 독특한 형식과 잘 맞물려 역동적으로 드러난다. ‘조차없고, 노랗고, 고부라지고, 넘고’에서 보이는 ‘고’라는 연결 어미의 의도적인 배치와, 구절과 구절 사이의 독특한 여백은 죽음이 삶으로, 삶이 죽음으로 연속적으로 진행되는 과정들을 실체화한다.

위에서 살펴본 것처럼 〈백록담〉에 나타난 죽음은 비극적이거나 추하지 않다. 오히려 이것은 자연의 원리를 체득한 위대한 예술 작품과도 같은 미화의 과정을 거침으로써 자연의 원리에 합일한다. 이는 동양적 자연에 합일되는 동양적 죽음이다. 동양적 자연은 끊임없는 순환을 통하여 생사를 초월한다. 그러므로 〈백록담〉에 나타난 죽음은 새로운 삶의 공간으로 열려진 죽음이다. 〈예장〉에서 자살한 남자가 절벽 아래 누워서도 이런저런 생각을 하고 있다는 진술이나 〈호랑나비〉에서 죽은 두 남녀가 호랑나비 한 쌍으로 재생한다는 서사는 이와 같은 의미에서 해석할 수 있겠다. 죽음을 받아들이는 자아의 태도가 초월적 긍정성을 내포하는 것도 이 때문이다. 구절과 구절 사이에 놓인 긴 여백이 삶과 죽음의 영원한 순환의 가능성을 확대시킨다. 이러한 순환론적 죽음 의식은 〈장수산2〉, 〈백록담〉, 〈붉은 손〉, 〈진달래〉 등에서도 다소간 나타난다. 〈백록담〉에 나오는 죽음의 세계는 「정지용시집」 시기에 나타난 죽음 의식과는 완전히 다르다. 그 때의 죽음은 극복해야 할 죽음이었다면 〈백록담〉의 죽음은 그 속에서 인간의 영육을 환원시켜 나가는 행복한 죽음이며 방법적인 죽음이다. 이 죽음이 구체적이지 않고 시간의 비약을 앞세운 의식적(意識的) 제의(祭儀)가 되는 것은 이 때문이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 자연 합일의 궁극적 형태로서의 죽음에서는 정지용 시가 궁극적으로 추구한 것은 자연과의 합일이며 이는 자연 속에서의 죽음으로 형상화됨을 밝혔다. 여기 나타난 죽음은 자연과학적 죽음을 극복하는 도교적 죽음이며, 정신적 통과의례를 위한 방법적 죽음이다. 이는 우리의 전통적 사상을 더욱 깊이 있게 보여주고 있다고 하겠다.

III. 결론

시인은 시를 통해서 자신의 존재를 드러낼 수밖에 없다. 그것은 사상이거나 이념일 수도 있고, 의식이거나 마음 깊은 곳의 무의식일 수도 있다. 개인적이거나 사회적인 삶의 구체적인 모습일 수도 있다. 그런데 이 모든 것들은 산문적인 언어가 아니라 시적 언어와 시적 상상력을 통하여 시적 자아를 내세워 실현된다. 그러므로 한 시인의 시세계를 해명한다는 것은 시인이 시를 통해서 드러낸 사상과 내면의식과 삶과 그것들을 시화 하는 방식, 즉 형식미학을 해명하는 것을 의미한다. 그리고 이를 위해서는 여러 가지 방법이 동원되게 된다.

1930년대는 서구문학의 수입이 본격화되고 많은 문인들이 서구사조를 이해하는데 본격적으로 가담하였지만, 상당수는 한국문학 발전에도 관심을 가졌다. 지용은 서구적인 것을 받아들이면서도 주체적으로 수용하였다. 즉 옛것을 그대로 답습하는 것이 아니고 새로운 것으로 재생시키고 있다. 지금까지의 검토 결과 그의 시에 본질을 형성하고 있었던 바탕은 서양적이기 보다는 동양적인 것이었음을 알 수 있었다.

연구의 결과를 요약, 정리해 보면 다음과 같다.

첫째로, 지용 시에 나타난 전통적 율격의 특성으로 2음보형, 3음보형, 음보 중첩 구조형, 4단구조형, 산문시형으로 나누어 살펴보았다.

전통적 율격의 기본 구조는 2음보, 3음보, 4음보격이 많이 발견되는 민요에서 찾을 수 있다. 2음보격은 율동적 정서의 흐름이 단조롭고 직접적인 성격을 띠고 있다. 지용 시의 경우 2음보의 율격이 시의 리듬 원리로 많이 작용하고 있다. 이는 〈바다 9〉와 두 번째 시집인 〈백록담〉의 대부분 시에서 찾아 볼 수 있다. 또한, 〈삽사리〉와 같은 산문시에서도 2음보격의 전통율격이 나타나는데 음절 수의 증감이나, 행이나 연 단위로 음보를 분단하기도 하여 전통 율격을 현대시에 창조적으로 계승하고 있다. 3음보격은 동적인 감정과 정서의 표현이나 자유로운 의사 전달에 알맞은 율격 양식으로 우리 전통시가인 고려가요와 신민요 등과 관련되어 있다. 그리고 음보 중첩 구조형은 정형율의 단조로움을 극복하기 위하여 비안정적인 정

서의 표출에 알맞은 3음보격과 안정성을 토대로 하여 실현되는 4음보격의 조화를 시도하고 있다. 4단구조형은 한시의 기·승·전·결 구조를 내적으로나 행, 연의 변화로 전개한 〈말〉 등에 나타나고 있다. 산문시형은 가사, 고대소설, 판소리 아니라 리듬과 서사양식으로 다른 장르에 나타나는 고전문학의 형태상의 특징을 시에 수용하고 있다.

둘째로, 그가 지향한 시세계를 시의 정신과 전통 사상적 측면에서 분석해 보았다.

지용은 우리 전래의 풍속, 전설, 민담 등을 소재로 선택하여 표현함으로써 고향의 향토적 정서를 더욱 더 정감 있게 나타내고 있다. 또한 고향에 대한 그리움은 절은 토속적 이미지로 고향의 아름다움을 구축함으로써 한국의 전통적인 숨결을 느끼게 하고, 그에게 있어 현실의 불만에 대한 심리적인 안식처로써 작용하고 있다. 즉 지용은 고향이라는 매개체를 통하여 향토적 정서를 드러내고 이를 통해 한국의 전통적 정서를 환기시키고 있다.

한의 사상은 우리의 전통적 정서에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 혼자 남은 어린 아이의 ‘그리움’과 ‘기다림’이 자연에 동화되어 나타나고 있다. 여기서 ‘부정을 통한 미의식’은 자연물이나 사람들의 모습에 대한 세부적인 묘사를 통하여 매우 뚜렷한 인상을 만들어내고 있다. 늘 오빠, 누나, 어머니 등 누군가를 기다리며 평생을 그런 식으로 살아온 우리 민족의 삶 그 자체가 바로 이러한 ‘한의 미학’이라고 확인 할 수 있었다. 또한 ‘여성적 정조’ 우리 문학에서 전통적 성격의 하나로 고전에서 현대에 이르기까지 문학에 있어 그 작중화자가 여성인 경우가 많다. 나아가 한국의 문학을 향유하고 보존해 온 독자들이 대부분 여성임을 감안할 때 ‘여성적 정조’는 우리 문학의 전통적 특질의 하나로 분류할 수 있다. 그리고 그는 잘 사용하지 않은 토착어, 고어를 폭넓게 활용할 뿐만 아니라, 때로는 독특한 어형으로 변형시켜 사용함으로 인해 신선함을 주고 있다.

정지용의 전통 지향적 자연시에 나타난 정경교용이란 원래 한시의 미학적 개념이다. 그것을 객관 대상으로서의 경치의 묘사와 주관정서의 표현을 일치하고자하는 이론이다. 따라서 이 정경론에서는 객관대상의 묘사를 위주로 하는 고전주의 계열

의 모방론적 성격과 주관정서의 표현을 위주로 하는 낭만주의 계열의 표현론적 성격이 동시에 나타난다. 시에서 동양화론을 도입해야 한다는 정지용 역시 이렇게 모방론적 견해와 표현론적 견해를 동시에 수용한다. 이는 결국 정경론의 입장에 서 있음을 드러내는 것이다.

정지용의 후기 자연시는 은거적 산수시로 대표된다. 그의 은거적 산수시에 나타난 자아의 정서와 객관 경물과의 교용은 주로 생명력의 교감방식으로 설명된다. 자아는 주로 생명력이 위축되어 ‘시름겨운’ 모습을 보이고, 경물 또한 생명력이 위축되어 고적한 분위기를 나타낸다. 이렇게 생명력의 면에서 상호 축소적 교감을 일으키는 방향에서 자아와 대상은 동일성을 이루고 있다. 즉 자아의 주관정서와 객관 대상의 경치가 대등한 관계로 만나고 있다.

그리고 이러한 교용사상과 은일사상이 고전적 전통성에 머무르지 않고, 자아의 의식세계와 객관 대상들이 정지용시인 특유의 ‘독자성’으로 나타나고 있다는 것을 알 수 있었다.

자연합일사상에서는 청정무욕의 시 정신에 서는 자신을 견디며 산정에 도달한 정신적 지평을 규명하였다. 이곳에서 시인은 인간과 자연, 인간과 우주의 합일 가능성을 보여준다. 자연 합일의 궁극적 형태로서의 죽음에서는 정지용시가 궁극적으로 추구한 것은 자연과의 합일이며 이는 자연 속에서의 죽음으로 형상화됨을 밝혔다. 여기 나타난 죽음은 자연과학적 죽음을 극복하는 도교적 죽음이며, 정신적 통과의례를 위한 방법적 죽음이다. 또한 자연합일을 추구하는 시는 자연을 은일의 장소로 택한 옛 선비들의 동양적 자연관을 잊고 있다.

이상과 같이 본 연구는 지용의 시에 수용된 전통성과 변모된 특성을 구체적으로 규명하였다.

정지용이 모더니즘 시와 신앙시를 거쳐서 동양적 정신주의를 구현할 수 있었던 것은 우연이 아니었다. 이러한 변모 과정에는 〈지는해〉, 〈병〉, 〈띠〉, 〈딸래와 아주머니〉, 〈삼월 삼짓날〉, 〈홍시〉 등의 초기 시에서부터 관심을 보였던 전통의 세계를 더욱 역동적이고 구체적으로 보여줌으로써 불의로 가득 찬 절망의 세월을 견디면서 새 시대의 도래를 학수고대하는 펉진한 시의식이 내포해 있었다. 또한 그의

동양적 전통성은 <시는 언어의 구성이기보다 더 정신적인 것의 열렬한 정황 혹은 황홀한 시기이므로 시인은 항상 정신적인 것에서 정신적인 것을 조준 한다>⁸⁶⁾라는 시정신의 정화(精華)이기도 하다. 자신의 말처럼 전통의 가치를 분명히 인식하였을 뿐만 아니라, 이를 현대화하는 방법론에 대해서도 나름대로의 통찰력을 갖추고 있었다. 그는 다양한 관점에서 실제로 전통의 현대화를 시도하고 모색하였다. 이런 시도는 그 자체로 민족문학의 전통의 수용 과정과 양상 및 현대화의 한 전형을 제시하였다는 점에서 의의를 발견할 수 있다.

86) 정지용, 「정지용 전집 2권」, (민음사, 1988), p.243.

ABSTRACT

The Study on the Tradition in Jung Ji-Yong's Poetry

Noh Byung Ho

Advisor : Prof. Soo In Baek, Ph.D.

Major: The Education of Korean Language

The Graduate School Chosun University

The relative comprehensive study of Ji-yoeung and his poems have been made until now. But I believe more diversified study should precede in order to clarify true character of Ji-yoeung's poems and examine the true values closely.

Thus, in this thesis, sublating the fact that the study of Ji-yoeung's poems has been too much dependent on western theories, I tried to make a study suitable to our literary circumstances. In this point of view, I reilluminated poetic tendency and character of Ji-Yoeung and analyzed the tradition images found in his poems.

The results of summarized study are as follows.

The first, His poetry has got a imaginative peculiarity which are eminent sense, the point of taking the space into his poem and, physical poetry excluded feeling and idea. These characteristic has a meaning to expanse an intellectual extent of Korea Modern Poetry.

The second, in the poems of "Homesickness"including children's verse and poems of ballad style, Ji-Yoeung expresses the sense of losing home, which is, that is the substitution of the one of losing native country.

The third, for the inclination for the oriental spirit, I can see the poetics of Ji-yoeung is based on the Oriental classics including the Analects of Confucius

and so on and his poetic world is in touch with Chinese poems of Dubo and Samagwang and "Gasa" literature of Jung-chul.

The fourth, The formal characteristic of his poetry is to point to the form of modern prose poem using with the traditional elements which are formal rhythm of equivalence of two feet, sonnet of two line and one stanza, burden etc.

The fifth analyzing the poetic language of Ji-yoeung, I can find the traditional images to have been continuously inherited in Korean literature including the images of native women, of contemplative old men, of birds, and flowers, of heavenly bodies(sun, moon, star), of scenery(sky, mountain, river), and of elements(rain, wind, cloud).

Therefore the historical position of Ji-yoeung's poems is found in his poetic character, bringing new purse and breath in the modern poetry of Korea, which does not uncritically accept Modernism but is based on the tradition of Korean literature. Surely this is also the important source to determine the position of Ji-yoeung in the history of Korean modern poetry.

※ 참고문헌

1. 자료

- 정지용, 『정지용 시집』, 시문학사, 1935.
, 『백록담』, 문장사, 1941.
, 『지용문학 독본』, 박문출판사, 1948.
, 『산문』, 동지사, 1949.
김학동편, 『정지용 전집1,2』, 민음사, 1988.
조지훈, 『조지훈 전집』, 일지사, 1973.

2. 단행본

- 곽광수·김현, 『바슬라르 연구』 민음사, 1976.
김기림, 『시론』, 백문당, 1948.
김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1976.
김동석, 『예술과 생활』, 傳文出版社, 1947.
김시태, 『현대시와 전통』, 성문각, 1981.
김용직, 『한국현대시 연구』, 일지사, 1974.
김윤식, 『한국현대문학사상사 연구』, 한길사, 1984.
김은자, 『정지용』, 새미, 1996.
김종길, 『시론』, 탐구당, 1965.
김학동, 『정지용연구』, 민음사, 1987.
외, 『정지용 연구』, 새문사, 1988,
편, 『한국문학의 현대적 해석, 정지용』, 서강대학교 출판부, 1995.
문덕수, 『한국모더니즘연구』, 시문학사, 1981.
박철희, 『한국시사연구』, 일조각, 1980.
백 철, 『신문학사조사』, 신구문화사, 1968.
양왕용, 『정지용시연구』, 삼지원, 1988.
이승원, 『정지용』, 문학세계사, 1996.
이 활, 『정지용, 김기림의 세계』, 명문당, 1991.
장도준, 『정지용 시 연구』, 태학사, 1994.
정의홍, 『정지용 시 연구』, 형설출판사, 1995.
정한모, 『현대시론』, 민중서관, 1973.

- 조연현, 『한국현대문학사』, 성문각, 1969.
최진원, 『국문학과 자연』, 성균관대출판부, 1981.
한계전, 『한국현대시론 연구』, 일지사, 1983.

3. 논 문

- 권정우, 『정지용시 연구』, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1993.
김기립, 『문단시평』, 「신동아」, 1933. 12. 7~13.
김용직, 『시문학파연구』, 「인문과학논총」, 제2집, 서강대, 1969. 11.
노병곤, 『장수산의 기법연구』, 「한국학논집」 11집, 한양대한국학연구소, 1987. 7.
마광수, 『정지용의 모더니즘시』, 「홍대논총」 11집, 1979.
모윤숙, 『정지용시집을 읽고』, 「동아일보」, 1935. 12. 10
민병기, 『정지용론』, 고려대 석사학위 논문, 1981.
박정남, 『조지훈 시의 전통성 연구』, 대구대학교 대학원 석사학위 논문, 1987.
박철석, 『정지용론』, 「한국문학논총」 2집, 1979.
송기태, 『정지용시의 의미구조』, 「동악어문논집」 20집, 동국대, 1985.
신석정, 『정지용론』, 「風林」, 1937. 4.
유태수, 『정지용산문론』, 「관악어문연구」 6집, 1981. 12.
은희경, 『정지용론』, 연세대 석사학위 논문, 1982. 12.
이기서, 『1930년대 한국시의 의식구조연구』, 고려대 박사학위 논문, 1983.
이기현, 『정지용 시 연구』, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 1996.
이승복, 『정지용 시의 운율체계연구』, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 1993.
이승원, 『정지용시연구』, 서울대 석사학위 논문, 1980.
이양하, 『바라든 지용시집』, 「조선일보」, 1935. 12. 15.
이창배, 『이미지즘과 그 영향』, 「심상」, 1974. 2.
양왕용, 『정지용 시 연구』, 경북대학교 대학원 박사학위 논문, 1987.
장도준, 『정지용 시 연구』, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 1989.
정의홍, 『정지용시의 문학적 특성』, 동국대 석사학위 논문, 1982.
조동일, 『현대시에 나타난 전통적 율격의 계승』, 김대행편, 「윤율」, 문학과 지성사, 1974.
최동호, 『정지용의 「장수산」과 「백록담」』, 「민족문화연구」 19집, 고려대민족문화연구소, 1986. 1.
최창록, 『지용시의 스타일연구』, 「국어국문학연구」, 11집, 청구대, 1961.
최하림, 『30년대의 시인들』, 「문예중앙」, 1983. 봄~여름.