
碩士學位請求論文

素月詩와 芝溶詩의 對比 研究

— 話者를 中心으로 —

指導教授 尹 錫 山



濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

徐 安 那

1991年度

素月詩와 芝溶詩의 對比 研究

— 話者를 中心으로 —

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함



提出者 徐 安 那

指導教授 尹 錫 山

1991年 7月 日

徐安那의 碩士學位 論文을 認准함

1991年 月 日

 제주대학교 중앙도서관
主審 梁重浩 

副審 金炳澤 

副審 尹錫山 

濟州大學校 教育大學院

目 次

I. 序 論	3
II. 話者の 두 모습	5
1. 話題 選擇의 傾向	6
2. 話題에 대한 態度와 距離	13
III. 話者에 따른 詩的 特質	20
1. 談話의 軸점과 詩的 特質	20
2. 談話差를 나타내는 두 意識構造	27
IV. 두 詩人의 詩史的 位置	33
1. 두 話者의 새로움	33
2. 두 話題의 새로움	38
V. 結 論	44
參考文獻	46

素月詩와 芝溶詩 對比 研究

— 話者를 中心으로 —

本稿는 話者란 意味的 國면의 産出者요, 形式的 國면의 主宰者이며, 詩人의 代理者란 観点에서 소월과 지용의 시를 살펴보았다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

(1) 話者가 選擇하는 話題의 類型을 살펴보면, 소월시는 <화자지향형→화제지향형>으로, 지용시는 <화제지향형→화자 지향형>으로 바뀌고 있음을 발견할 수 있다.

(2) 話者의 話題에 대한 距離를 살펴보면, 소월시는 <지나치게 짧은 거리(S)→비교적 짧은 거리(S')>로, 지용은 <지나치게 먼 거리(L)→비교적 먼 거리(L')>로 移動하고 있음을 발견할 수 있다.

(3) 이들의 시적 특질을 보면, 소월의 초기시는 자기의 느낌과 情緒를 표현하는데 치중했기 때문에 시인의 思想과 情緒가 강렬하게 들어나는 반면에, 모든 事物들이 普遍化되어 등장하고, 지용의 초기시는 事物들이 個別性을 획득하여 정서의 과잉을 자제할 수 있었으나, '의미없는 텅빈 그림'으로 떨어지고 만다. 그들은 후기시에서 이런 약점을 극복하려고 노력하나, 현대시의 理想인 '形而上詩(metaphysical poetry)'에는 도달하지 못한다.

(4) 이와 같은 시적 특질을 보이는 소월은 '連續의 原理(principle of continuity)'에, 지용은 '非連續의 原理(principle of discontinuity)'에 입각한 의식구조로 볼 수 있다. 소월시의 주된 정서인 '情恨'은 그가 설정한 이상향에 도달할 수 없다는 자각에서 비롯된 정서이며, 지용시에서 현실의 그림자가 사라지고 풍경만이 등장하는 것은 인간은 근본적으로 불완전한 존재여서 이상향에 도달할 수 없다는 인식에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

(5) 소월의 話者는 '서정적 말전냄'의 단계에서 '가요적 표현'의 단계로 끌어 올렸다는 점에서, 지용의 話者는 前代의 시인들이 <대상-자아>의 관계를 다룬 반면, '나'의 이야기를 제거하고 오직 <대상>만을 다루었다는 점에서 새로움을 찾

을 수 있다. 따라서, 소월은 우리의 서정적 화자를 한 차원 높은 시인이라고 한다면, 지용은 새로운 유형의 화자를 제시한 시인이라고 할 수 있다.

(6)소월시의 話題는 傳統 속에 이어져 내려온 <님>이다. 그러나, 여성화자에 여성적 화제·어조·리듬(층량3보격)을 택하고 있다는 점에서 단연 유기적이라고 할 수 있다. 지용시는 話者가 潛在되어 있기 때문에 화제와 어조의 관계보다는 텍스트를 이루는 제요소의 관계에서 평가되어야 할 것이다. 이런 입장에서 볼 때, 이미지에 의한 진술을 택했다는 점, 원관념과 보조관념 사이 유사성(similarity)의 폭이 극단적으로 좁아 독자에게 경이감을 준다는 점을 꼽을 수 있다. 따라서, 그는 화자와 화제의 距離와 態度의 혁신을 일으킨 시인이라고 할 수 있다.



I. 序 論

일반적으로 素月은 우리 시가 新詩 수준을 벗어나지 못할 때, 언어의 材質을 최대한도로 구사하여 西歐 模倣主義의 혼류 속에서 韓國詩가 한번쯤은 되돌아와야 할 자리에서부터 출발한 시인¹⁾으로, 芝容은 20년대 시의 情緒 過剩과 觀念的 表現을 자제하고 ‘現代의 呼吸과 脈搏’을 불어 넣은 시인²⁾으로 평가되고 있다.

본고는 이와 같은 두 시인의 詩的特質을 살피고 文學史的 位置를 판단하기 위해 그들 시에 나타난 話者(persona)를 분석하려 한다. 그것은 화자가 텍스트의 意味的·形式的 局面의 產出者요, 詩人의 代理者(agent)로 볼 수 있기 때문이다.

물론 화자는 어떤 관점에서 보느냐에 따라서 달리 설명할 수 있을 것이다. <시인 = 화자>로 보는 개성론적 관점에서는 화자는 단지 시인의 대리자일뿐, 텍스트의 산출자는 시인이다. 그러나, 自傳的이나 虛構的이나 하는 문제는 단지 이론상의 가정일뿐이다. 시인 자신의 이야기를 작품화하는 경우라도 그가 작품 속에 편입될 때는 그 구조에 적합하게 수정될 수 밖에 없으며, 허구적인 화자를 선택하는 경우라도 詩人의 경험을 떠나 설정될 수 없기 때문이다. 그러므로 본고에서는 이를 折衷的인 입장에서 보려고 한다.

이와 같이 화자가 텍스트의 產出者라는 것은 한편의 시가 어떤 과정을 거쳐 탄생되는가 살펴보면 짐작할 수 있다. 시인은 자기 의식 속에 어떤 문학적 충동이 떠오르면 그것을 직접 기술하는 게 아니라 그에 적합한 話者를 선택하고, 그로 하여금 상황에 反應하게 함으로써 말하고자 하는 바를 대신하게 한다. 그리고, 그 과정에서 형성된 情緒에 따라 談話의 焦點과 順序, 그것을 마무리할 聯, 行,

1) 趙演鉉, 『現代文學史』, (成文閣, 1969). pp. 448. 참조

2) 金起林, 『詩論』, (白楊堂, 1948). pp. 83. 참조

“가령 最初의 모더니스트 鄭芝容은 거친 천재적 敏感으로 말의 가치와 이미지, 清新하고 原始的인 시각적 이미지를 발견하였고, 文明의 세 아들의 明朗한 감정을 처음으로 우리 詩에 이끌어 들었다.”(동지서, p.176)

步格, 詩語의 音聲的 資質까지 선택한다.³⁾ 그러므로 이와같은 화자를 중심으로 그들 작품을 분석하면 다른 어떤 방법을 적용한 경우보다도 좀더 그들 작품의 특질이 분명하게 밝혀지리라 기대된다.

뿐만 아니라, 이와같은 화자 중심의 분석은 종래의 작품해석 방법으로서는 해결하기 어려웠던 몇 가지 難題도 풀 실마리를 얻을 수 있다. 가령, 시인과 작품을 分離하거나 또는 一致시킬 때 발생하는 문제점만 해도 그렇다. 話者를 中間 基點으로 삼아 텍스트의 下位組織을 분석한 다음 다시 돌아와 시인으로 옮겨간다면, 內的·外的 接近方法을 다 포괄할 수 있어 한층 논리성이 강화될 것이다. 그리고 작품의 각 層位가 有機的으로 조직되었느냐를 따지는 방법으로서 作品 評價의 보조적 기준으로 삼을 수 있을 것이다.⁴⁾

그럼에도 불구하고, 종래 우리의 문학 연구에서는 話者를 시의 한 요소로만 간주하고 매우 등한히 다뤄왔다. 우리 문학사에서 어느 누구보다도 왕성한 연구가 계속되었을 素月의 경우만 해도 歷史主義的 方法에 의한 연구가 주류를 이루며, 分析的인 研究에서도 시의 제 요소를 분리해서 다루고 있는 실정이다. 그리고, 芝溶의 경우도 마찬가지이다. 그러므로, 本稿에서는 먼저 두 시인의 작품에⁵⁾ 자주 등장하는 話者를 類型別로 파악하고, 그 화자들이 어떤 話題를 선택하여, 어떤 距離와 態度를 취하는지 살피려고 한다. 그리고, 그를 바탕으로 두 시인의 시적 특질을 對比하고 그들의 의식구조를 살피고자 한다.

따라서 본 연구는 두 시인의 詩的特質을 객관적으로 究明하는데 이바지 하는 동시에, 텍스트와 시인을 분리해서 살피던 종래의 문학 연구 방법을 개선하고, 최근에 제기되고 있는 話者 詩學의 수립에도 보탬이 되리라고 생각한다.

3) 尹錫山, 「素月詩研究, -話者를 中心으로-, (漢陽大學校 大學院, 博士學位 論文, 1989), pp.2 참조

4) 尹錫山, 上揭書, pp. 2 참조

5) 芝溶의 詩에서 宗教詩와 童詩 그리고 日本語詩는 제외하기로 한다. 宗教詩는 16편이 있는데 이중 카톨릭과 직접적인 연관성을 갖은 것은 11편이다. 그리고 童詩는 朴龍喆이 펴낸 『鄭芝溶詩集(1946, 建設文化社)』 제Ⅲ부에서는 23편이 수록되어 있으며, 日本語詩는 民音社에서 펴낸 『鄭芝溶全集(1988)』에서 보면 26편이 있다.

II. 話者의 두 모습

文學作品을 하나의 談話라고 할 때, 우리는 話者의 위치를 야콥슨(Roman Jakobson)이 말한 <말하는 이(speaker)-話題(message)-듣는 이(hearer)>의 관계에서 찾을 수 있다.⁶⁾ 다시 말해 일반적으로 퍼소나(persona)라 불리는 화자는 ‘말하는 이(speaker)’에 해당된다.

그러나, 문학 작품으로서 談話는 이처럼 단순한 구조로 짜여지는 것은 아니다. 시인은 텍스트 안에 話者와 聽者를 설정하고, 그들끼리 ‘거래(transaction)’ 하도록 함으로써 작품을 생산한다.⁷⁾ 즉, <話者 - 作中人物間의 對話 - 聽者>의 관계를 설정한 다음 시인은 텍스트에서 분리되고, 실제 독자는 작품밖에서 엿보는 상태라고 할 수 있다.⁸⁾

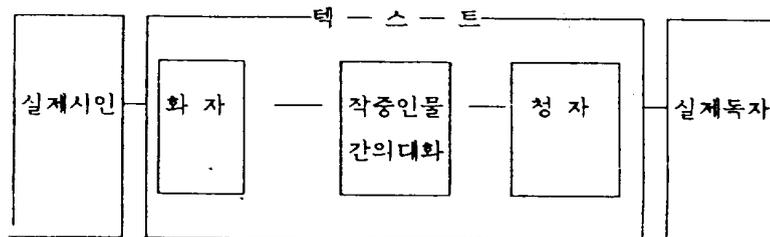
이와 같은 話者는 文脈에 나타나는 양상에 따라 現象的 話者 (phenomenological speaker)와 含蓄的 話者(Implied speaker)로 나눌 수 있다. 그리고, 이들은 年齡, 身分, 性 등으로도 類型化된다. 그것은 마치 소설 속의 人物을 신분이나 성에 따라 類型化하는 경우와 마찬가지로 할 수 있다.

그러나 동일한 화자라도 그의 내면적 욕구와 상황에 따라 분열되는 경우가 있

6) Roman Jakobson, *Linguistics And Poetics*, 金泰玉 譯, 「言語科學이란 무엇인가」, (文學과 知性社, 1979). pp. 148-149. 참조

7) Rebecca Price Parkin, *(The Poetic Workmanship of Alexander pope)*, (Minneapolis:Univ. of Minnesota, 1955), pp.8 참조

8) 이와 같은 관계는 다음과 같이 도표화 할 수 있다.



다. 라이트(G.T.Wright)가 말한 文明話者(civilized persona)와 原始話者(elemental persona)⁹⁾, 또는 뵘드맹(Paul de man)의 深層話者와 表層話者가 그런 예에 속한다.¹⁰⁾ 이경우 라이트의 분류는 文脈의 秩序를 지키려는 화자와 그에서 이탈하려는 화자를 지칭하는 것이며, 뵘드맹의 분류는 아이러니(Irony)나 역설(Paradox)이 형성될 때 表面的 陳述과 深層的 陳述을 구분하기 위한 것이라고 할 수 있다.

본장에서는 화자를 성별 분류 기준을 묵시적으로 채용하면서, 그들 시에서 어떤 話者가 어떤 話題를 선택하는가를 살피고, 共時的 分列을 일으키는 현상에 대해서는 語法이나 詩的 特質을 다루는 장에서 다루려고 한다.

1. 話題 選擇의 傾向

일반적으로 詩的 特質은 어떤 <話者>가 어떤 <話題>를 선택하느냐에 따라서 달라진다고 볼 수 있다. 이때, 화제는 그 내용에 따라 크게 <公的·抽象的>인 것과 <私的·具體的>인 것으로 나뉜다. 그리고, 담화의 軸점을¹¹⁾ 어디에 두느냐에 따라 다시 나뉜다.

담화의 軸점에 따른 분류는 <話者指向型>, <聽者指向型>, <話題指向型> 등으로 나눌 수 있다. 話者指向型은 <나>에 대한 이야기로서, '말하는 이(시인 또는 화자)'의 내면 세계가 잘 드러나는 특징을 지닌다. 그러므로 어느 유형의 화제보다도 情緒的 表現 機能이 강한 것이 특징이다.

聽者指向型은 <너>에 대한 이야기로서, 명령·요청·권고·애원·질문·의심 등의 양상을 띤다. 그리고, 話題指向型의 경우는 화제가 되는 <대상에 대한 정보>가 위주로 된다. 그러므로 청자지향형이 어느 유형보다도 대상의 모습을 가

9) 라이트의 경우, 文明話者와 原始話者는 理性的 話者와 感性的 話者를 비유적으로 표현한 것이라 할 수 있다.

10) Sharon Cameron, *Lyric Time*, (The Hopkins University Press, 1978) pp. 97-98. 참조

11) Roman Jakobson, 上掲書, pp. 148-149. 참조

장 구체적이고도 사실적으로 드러내는 성질을 지닌다.

그러면, 이 두 시인은 그들의 작품에서 어떤 話者와 어떤 話題를 선택했는가 初期詩부터 살펴보기로 하자.

(가) 初期詩 話題 選擇 傾向

한 시인의 作品時期를 명백하게 구분하기는 어려운 일이다. 특히 素月의 경우는 이런 구분이 어렵다. 芝溶의 경우는 문단 활동 기간이 비교적 길고 두 권의 시집을 근거로 구분하고 있으나, 素月의 경우는 활동 기간이 짧고 한 권의 시집 밖에 내지 않았기 때문이다.

그러나 素月의 경우라고 전혀 불가능한 것은 아니다. 1924년을 기점으로 삼아 그의 화자가 <女性話者→男性話者>로, 화제 역시 <사랑·이별과 같은 私的인 것→국가·윤리·사회 같은 公的이고도 抽象的인 것>으로 바뀌며, 律格的인 면에서도 <7.5調(層量 3步格)→自由詩形>으로 變貌 되기 때문이다.¹²⁾ 따라서 본고에서 素月의 初期詩는 1924년 「밭고랑 우에서」(『靈臺, 10월호』)이전으로, 芝溶의 경우는 『鄭芝溶詩集』의 작품으로 보려고 한다.

그러면 이들 두 시인의 初期詩에서는 어떤 화자가 어떤 화제를 선택하고 있는가 살펴보기로 하자.

① 나보기가 억겨워

가실 때에는

말없이 고이 보내드리우리다

영번 약산

진달래꽃

12) 尹錫山, 上僞書, pp.19-22 참조

아름 따다 가실 길에 뿌리우리다.

- 金素月. 「진달래꽃」, 1-2연¹³⁾ -

②바다는 뽀뽀이
달어날려고 했다.

푸른 도마뱀때 같이
재재 발렸다.

- 鄭芝溶. 「바다.2」, 1-2연 -

①에서는 現象的 話者 <나>가 등장하고 있다. 그리고 화제는 <님이 떠날 때에 나는 꽃을 뿌리겠다>로서 나의 행위와 생각에 초점이 있다. 따라서 이 작품은 現象的 話者와 話者指向型과의 결합으로 볼 수 있다.

그러나, ②의 문맥에는 화자가 潛在되어 있다. 그리고 화제는 <이런 바다를 보았다>는 내용으로서, 시인이 목도한 바다의 풍경에 초점이 가 있다. 따라서 ②는 潛在的 話者가 話題指向型의 話題를 선택하는 경우라고 할 수 있다.

그런데, 이런 현상은 비단 두 작품에서만 나타나는 것은 아니다.

③그리운 우리 님의 맑은 노래는
언제나 제 가슴에 젖어 있어요

13) 이하 素月과 芝溶의 作品은, 前者의 경우 『진달래꽃』(賣文社, 1925)에서, 詩集 밖의 作品은 異本 對照가 이루어진 金鍾旭 編, 『原本 素月全集』(弘盛社, 1981)에서 인용하기로 한다. 後者の 경우는 『鄭芝溶詩集』(詩文學社, 1935), 『白鹿潭』(白楊堂, 1946, 再版)에서 인용하고, 감상의 이해를 돕기 위하여 現代 語法에 맞도록 고쳐 쓰기로 한다.

긴날을 문밖에서 서서 들어도
그리운 우리 님의 고운 노래는
해지고 저물도록 귀에 들려요

- 金素月, 「님의 노래」, 1.2연 -

④오리 목아지는
호수를 감는다

오리 목아지는
자고 간지러워

- 鄭芝溶, 「湖水」, 全文 -

③의 문맥에는 <나>가 등장하지는 않는다. 하지만 話題를 살펴 볼 때, <님이 부르던 고운 노래가 생각난다>로 다만 문장 표면에 등장하지 않았을 뿐 역시 현상적 화자를 택하고 있으며, 담화의 초점은 화자의 심정 쪽에 가 있다고 볼 수 있다. 따라서 ①과 마찬가지로 現象的 話者, 話者指向型의 결합이다.

④작품에는 역시 화자가 완전히 潛在되어 있다. 그리고 화제는 <호수에 목이 잠긴 오리를 보았다>로서 호수의 순간적인 이미지와 감각에 초점이 가 있다. 그러므로, ④도 ②와 마찬가지로 潛在的 話者와 話題指向型의 결합이다.

그런데 이러한 특징은 인용한 작품에서만 발견되는 것은 아니다. 素月의 경우, 「만후일」, 「풀따기」, 「예전엔 미처 몰랐어요」 등을 비롯하여 시집에 수록된 작품 대부분이 이런 결합을 보인다. 그리고 芝溶의 경우도 「바다」 詩篇들과 「海峽」을 비롯하여 그의 초기시 중에 35%를 점유하고 있다.¹⁴⁾

14) 이런 작품의 제목을 살펴보면, 「다알리아」, 「紅春」, 「바다·1」과 2·3·4등 바다 시편과 「湖面」, 「호수·1」, 「호수·2」, 「유리창·1」, 「유리창·2」, 「새빨

그러나 이런 결합은 그들의 後期詩로 갈 수록 변화를 일으킨다.

⑤나는 꿈 꾸었노라, 동무들과 내가 가르친히
별가의 하루 일을 다 마치고
석양에 마을로 돌아오는 꿈을,
즐거히, 꿈 가운데.

그러나 집안은 내 몸이어,
바라건대는 우리에게 우리의 보섭대일 땅이 있었다면!
이처럼 떠돌으라, 아침에 저물 손에
새라 새로운 탄식을 얻으면서.

- 金素月, 「바라건대는 우리에게 우리의 보섭대일
땅이 있었다면!」, 1-2연 -

⑥老主人의 腸壁에

無時로 忍冬 삼긴물이 나린다.

자작나무 덩그럭 불이
도로 피여 붉고,

안 기관차, 「벗나무 열매」, 「산에서 온 새」, 「말·2」, 「우리나라 여인들은」,
「갈매기」, 「겨울」, 「아침」, 「절정」, 「별똥」, 「난초」, 「해협」, 「流線哀傷」, 「파
라솔」 등이 있다.

그리고, 그의 초기시 중에서 화자지향적인 작품들이 나타나는데, 제목을 살펴보
면 다음과 같다.

「서쪽 한울」, 「찌」, 「감나무」, 「한울 혼자보고」, 「딸레와 아주머니」, 이러한
작품들은 전대의 감상적 낭만성이 완전히 제거되지 못한 흔적이라 할 수 있다.

구석에 그늘 지어
무가 손돌아 파릇하고,

흙냄새 훈훈히 김도 사리다가
바깥 風雪소리에 잠착 하다.

- 鄭芝溶, 「忍冬茶」, 1. 4연 -

⑤에는 초기시와 마찬가지로 現象的 話者가 등장하고 있다. 그리고 화제 역시 <땅을 배양겨 절망스럽고 슬프다>라는 내용으로서, 담화의 촛점이 나의 생각에 있어 초기시와 마찬가지로 구조라고 볼 수 있다. 하지만, 완전히 동일한 구조라고는 볼 수 없다. 사적 개인적이던 초기시의 화제와는 달리 일제 치하의 식민지적 현실이라는 公的 性格을 띄우기 시작하며, 물적 특성이 점점 강화된다는 특징을 발견할 수 있다.

⑥의 문맥에는 화자가 등장하지 않는다. 그리고 화제는 <老主人은 忍冬茶 삼킨 물을 마시고 그의 방안은 잠착하다>로서 방안 풍경 묘사에 촛점이 가 있다. 그러나, 초기시와는 달리 시적인 시간과 공간을 비롯하여 대상의 物質的 特性이 약화되고 있다. 다시말해, 화제에 대한 정보를 제공하려는 전체적인 틀은 초기시와 별로 달라진 것이 없으나 풍경을 客觀的으로 바라보기 보다는 主觀的 情緒로 운석하고 있음이 발견된다.

이런 특징은 다른 작품에서도 발견된다.

⑦마소의 무리와 사람들은 돌아 들고, 속속히 빈 들에,
엉머구리 소리 우거져라.
푸른 하늘은 더욱 낮춰, 먼 산비탈길 어둔데
우뚱우뚱한 드높은 나무, 잘세도 깃들어라.

불수록 넓은 벌의

물빛을 물끄러미 드러다 보며
고개 숙으리고 박은 듯이 홀로 서서
긴 한숨을 짓느냐. 왜 이다지!

- 金素月, 「저녁때」, 1.2연 -

⑧어름 금가고 바람 새로 파르거니
흰 옷고름 절로 향기롭어라.

웅숭거리고 살어난 양이
아아 꿈 같기에 설어라.

미나리 파릇한 새순 들고
옴짓 아니던 고기입이 오물거리는

꽃 피기전 철 아닌 눈에
햇웃 벗고 도로 칩고 싶어라.

- 鄭芝溶, 「春雪」, 4-7연 -

⑦이나 ⑧ 역시 앞의 경우와 마찬가지로이다. 素月의 경우는 화제의 모습이 보다 具體적으로 드러나고, 芝溶의 경우는 화자의 정서가 강화되고 있다. 그런데 이런 양상은 인용한 작품에서만 발견되는 게 아니다. 素月의 경우는 「나무리벌 노래」, 「옷과 밥과 자유」, 「무슨 탓에」, 「車와 船」, 「저녁때」, 「무제.8」, 「돈타령」 등을 비롯하여 후기시의 대부분의 작품에서 발견할 수 있다.¹⁵⁾

15) 이와 같은 작품들의 제목을 보면, 「불탄자리」, 「비소리」, 「꿈하늘」, 「五日밤 散步」, 「배」, 「가을」, 「돈타령」, 「제이. 엠 에스」, 「돈과 밥과 맘과 들」, 「해 넘어 가기前 한참은」, 「三水甲山」, 「建康한 잠」, 「忍從」, 「無題·9」, 「無題·16」, 「바닷가의 밤」등 대략 60여편이 된다.

그리고 芝溶의 경우도 마찬가지로 「슬픈 우상」, 「삼사리」, 「溫井」, 「小曲」, 「장수산 1」, 「장수산 2」, 「춘설」, 「백록담」, 「朝餐」, 「인동차」, 「꽃과 벗」, 「窓」 등을 비롯하여 후기의 대부분 작품들에서 이런 결합을 발견된다.¹⁶ 따라서, 素月詩의 話題는 〈話者指向→話題指向〉으로, 芝溶詩의 話題는 〈話題指向→話者指向〉으로 이동한다고 말할 수 있다.

2. 話題에 대한 態度와 距離

시적 특질은 동일한 화자와 화제의 결합이라고 해도 화제에 대해서 어떤 距離와 態度를 취하느냐에 따라서 달라진다.¹⁷ 다시 말해, 긍정적 시각으로 거리를 좁히면 대상에 몰입하게 되고, 부정적 시각으로 거리를 벌리면 객관적이고도 비판적 내용이 될 것이다. 그리고 그와같은 거리와 태도에 따라서 시적 情調나 語法, 리듬까지 영향을 받는다.

오르테가(Ortega Y. Gasset)는 이와 같은 距離와 態度를 〈지나치게 먼 거리〉, 〈비교적 먼 거리〉, 〈비교적 짧은 거리〉, 〈지나치게 짧은 거리〉로 나누고 있다.¹⁸ 그러나 이런 거리는 상대적 비교 개념으로서 〈지나치게 먼 거리〉, 〈적당히 조절된 거리〉, 〈지나치게 짧은 거리〉로 나눌 수 있을 것이다.

16) 이러한 작품의 제목을 보면, 「玉流洞」, 「슬픈 偶像」, 「溫井」, 「小曲」, 「九城洞」, 「春雪」, 「나비」, 「진달래」, 「벌·2」등 『백록담』시집 33편중 35%를 차지하고 있다.

17) 물론, 이러한 距離나 태도는 空間的 距離를 의미하는 것은 아니다. 그것은 '心理的 距離 (Psychic Distance)'로서 詩人이 자기 감정을 樣式化하는 과정에서, 대상에 대한 정서의 절제 정도라고 할 수 있다. (Edward Bullough, *Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle*, pp. 94 참조)

18) Ortega.Y.Gasset, *La deshumanizacion der arte*(張鮮影 譯, 三星出版社, pp. 323 - 325 참조)

그는 이글에서 한 저명인사의 죽음을 예로 들면서 〈몰입〉, 〈개입〉, 〈관찰〉, 〈지각〉 등으로 나누고 있다.

그러면 이런 기준에 의하여 두 시인의 초기시부터 그들의 화자가 화제에 따라 어떤 거리를 취하는가 살펴 보기로 하자.

① 봄가을 없이 밤마다 듣는 달도
「예전엔 미쳐 몰랐어요」

이렇게 사무치게 그리울 줄도
「예전엔 미쳐 몰랐어요」

달이 암만 밝아도 쳐다볼 줄을
「예전엔 미쳐 몰랐어요」

이제금 저 달이 서름인 줄은
「예전엔 미쳐 몰랐어요」

- 金素月, 「예전엔 미쳐 몰랐어요」, 全文 -

②한 백년 진흙 속에 숨었다 나온 듯이,
제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

게처럼 옆으로
기여가 보노니,

머언 푸른 하늘 알로
가이 없는 모래 밭.

- 鄭芝溶, 「바다. 2」, -

①은 素月の 초기시로서, 두 개의 意味網이 형성되고 있다. 하나는 <달=예전에 함께 있어도 사랑인 줄을 몰랐던 님>이며, 다른 하나는 <달=님을 보낸 다음의 서러움>이다. 따라서 <달=님=나의 서러움>이라는 등식이 성립된다. 이와같은 태도는 自我와 對象物을 同一視하는 것으로서, <지나치게 짧은 距離>라고 할 수 있을 것이다.

② 역시 芝溶의 初期詩다. 그러나, ①과는 전혀 다른 거리를 취하고 있다. 주관적인 정서를 억제하고 客觀的인 距離를 유지하면서 카메라의 렌즈처럼 대상을 묘사할 뿐이다. 따라서 ②의 경우는 <지나치게 먼 거리>를 취하고 있다.

그런데, 話者의 이런 態度와 距離는 다른 작품에서도 발견된다.

③우리집 뒷산에는 풀이 푸르고
숲 사이의 시냇물, 모래 바닥은
파아란 풀 그림자, 떠서 흘러요.

그리운 우리님은 어디 계신고
날마다 피어나는 우리님 생각
날마다 뒷산에 홀로 앉아서
날마다 풀을따서 물에 던져요.

- 金素月, 「풀따기」, 1-2연 -

④고래가 이제 橫斷 한 뒤
해협이 天幕처럼 퍼덕이오.

…… 흰물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꼬 자꼬 내려가고,

銀방울 날리듯 떠오르는 바다종달새……

한나잘 노려보오 흠켜잡어 고 밝안살 배스라고.

- 鄭芝溶, 「바다 6」 일부 -

③에서 '시냇물'은 나에게 가고 싶은 화자의 심정을, '풀잎'은 그럴 수 없어 자포자기하는 심정의 相關物로 제시되고 있다. 그리고 ④는 ②처럼 客觀的인 자리에서 海峽 풍경을 바라보고 있다. 그런데, 이런 특징은 인용한 작품에서만 발견되는 것은 아니다. 素月の 경우는 「진달래꽃」, 「님의 노래」, 「먼 후일」, 「풀따기」, 「예전엔 미쳐 몰랐어요」 등 무수한 작품이 초기시에 발견되고¹⁹⁾ 芝溶의 경우도 「바다·1」과 2·3·4등 바다 詩篇과 「湖面 1·2」, 「유리창·2」 등을 꼽을 수 있다.²⁰⁾ 따라서 두시인의 초기시에 나타난 화제에 대한 거리는 다음과 같이 도표화된다.

시인	화제(대상)와의거리	화자의태도
소월	S	나(정서)=대상
지용	L	나(정서)≠대상

*가깝다=S(Short), *멀다=L(Long)

19) 이러한 작품들의 제목을 보면, 「粉얼굴」, 「몸쓸 꿈」, 「눈」, 「꿈으로 오는 사람」, 「눈오는 저녁」, 「두 사람」, 「닭소리」, 「하늘 끝」, 「훗사리」, 「봄비」, 「기억」, 「그를 꿈꾼 밤」, 「여자 냄새」, 「가을 여침에」, 「傘달」, 「오시는 눈」, 「서름의 덩이」, 「귀뜨라미」, 「月色」, 「비난수 하는 맘」, 「개어울의 노래」, 「꿈길」 이외에도 시집 밖의 작품으로는 「浪人の 봄」, 「午過의 泣」, 「거튼플 흐트러진모래洞으로」, 「맘에 속잇 사람」, 「長別里」, 「無題·1」, 「無題·5」, 「無題·7」, 「無題·10」, 「無題·11」, 「無題·12」, 「無題·13」, 「無題·15」, 「無題·20」, 「無題·23」 등이 있다.

20) 이러한 작품들의 제목을 보면, 「새빨간 기관차」, 「벗나무 열매」, 「산에서 온 새」, 「말·2」, 「우리나라 여인들은」, 「갈매기」, 「겨울」, 「아슴」, 「절정」, 「벌똥」, 「난초」, 「해협」, 「流線哀傷」, 「파라솔」 등이 있다.

그러나 이들의 후기시를 살펴보면 화제에 대한 態度와 距離가 차츰 바뀌기 시작한다.

⑤ 들꽃은

피어

흐터젓서라.

들풀은

들로 한벌가득키 자라눔팻는데,

뱀의헐벗은 묵은옷은

길분전의바람에 날라도라라.

- 金素月, 「들도리」, 1 - 2연 -

⑥ 골작에는 흔히

流星이 묻힌다.

黃昏에

누워가 소란히 쌓이기도 하고,

꽃도

귀향 사는 곳

- 鄭芝溶, 「九城洞」, 1- 3연 -

⑤는 素月의 後期詩이다. 초기시와는 달리 사물들이 구체적으로 묘사하고 있다. 완전한 自律的 이미지의 상태에 도달한 것은 아니지만 들꽃은 <피어서 흩어>지고, 들풀은 <벌판 가득 자랐고> 뱀의 허물은 바람에 날리고 있다. 다시 말

해 단지 物名의 상태로만 제시되던 사물이 관형어와 서술어의 부분이 보다 세밀하게 분화하여 묘사되고 있다. 이것은 초기시와는 달리 보다 客觀的인 距離를 취하고 있음을 의미한다.

⑥ 역시 芝溶의 後期詩이다. 여전히 대상을 응시하는 화제지향적인 성격을 지니고 있으나, 초기시와는 달리 대상의 순간적인 현상을 표현하는 데 그치는 것이 아니라 화자의 정서가 移入되고 있다. ‘꽃도 / 귀향 사는 꽃’ 같은 곳이 그런 부분이다. 너무나 深山幽谷이어서 적막하기 짝이 없다는 뜻으로서 대상 그 자체를 그리려는 것이 아니라 대상에 대한 정서를 그리는 의도에서이다. 따라서 초기시보다는 거리가 좁혀진 상태라고 할 수 있다.

그런데, 이와 같은 현상은 다음 작품에게서도 확인할 수 있다.

⑦저행길을사람하나 차츰 걸어온다 너뚫너뚫
흰적삼 흰바지다, 밝한 줄센 하울 목에걸고²¹⁾
오는것만 보고라도 누군고 누군고 관심하는
그 행어나 인저는 업다, 아아 내가 왜 이렇게 되었노!

- 金素月, 「祈願」, 1언 -

⑧들세도 날러와
이달다 눈물짓는 아침엔,

이울어 하롱 하롱 지는 꽃뉘,
설지 앓으라, 푸른 물에 실러가기,

아잡고야, 아기 자기
한창인 이 봄 밤을,

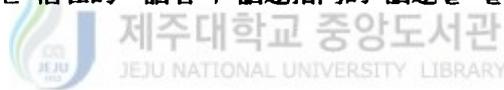
- 鄭芝溶, 「小曲」, 6-8언 -

21) 빨간 줄센 타올 목에 걸고<素月詩抄> p.149

⑦역시 <행길을 걸어오는 사람>의 모습이 구체적으로 나타나고 있다. 걸음걸이의 모습에서부터 옷의 빛까지 묘사하고 있다. 이것은 대상을 자아의 심정으로부터 客觀적으로 分離하여 받아들이는 태도라고 할 수 있다. 그리고 ⑧은 芝溶답지않게 의인법(擬人法)을 구사하면서 感情移入시키고 있다. ‘에달다 눈물짓는’이라던지, ‘설지 얹으랴, 푸른물에 실러가기’, ‘아깝고야, 아기자기’ 등의 늑늑하게 정서에 젖어있는 태도는 오히려 素月의 것이라고 할 수 있다.

이런 특징은 비단 이들에게만 발견되는 것은 아니다. 素月의 경우 「나무리벌 노래」, 「무슨 탓에」, 「車와 船」, 「저녁때」, 「무제.8」, 「돈타령」 등 많은 작품들이 발견되고 있다.²²⁾ 그리고 芝溶의 경우는 「슬픈 우상」, 「삼사리」, 「溫井」, 「小曲」, 「長壽山 1」, 「長壽山 2」, 「春雪」, 「白鹿潭」, 「朝餐」, 「忍冬茶」, 「꽃과 벗」, 「窓」 등 많은 작품이 발견되고 있다. 그러므로 素月詩의 距離는 초기시에서 후기시로 갈수록 <지나치게 짧은 거리 → 비교적 짧은 거리>로 변화하고 芝溶의 경우는 <지나치게 먼 거리 → 비교적 먼 거리>로 이동하고 있음을 발견할 수 있다.

하지만 그들은 적당히 ‘조절된 거리’에 도달했다고는 볼 수 없다. 그들이 실패한 이유는 素月의 경우 그는 여전히 現象的 話者와 話者指向의 話題를 결합시키고, 芝溶의 경우는 潛在的 話者와 話題指向의 話題를 결합시킨 데에서 찾을 수 있을 것이다.



22) 이와 같은 작품들의 제목을 보면, 「불탄자리」, 「비소리」, 「꿈하늘」, 「五日밤 散步」, 「배」, 「가을」, 「돈타령」, 「제이. 엠. 에스」, 「돈과 밥과 맘과 들」, 「해 넘어 가기前 한참은」, 「三水甲山」, 「建康한 잠」, 「忍從」, 「無題·9」, 「無題·16」, 「바닷가의 밤」 등 대략 60여편이 된다.

Ⅲ. 話者에 따른 詩的 特質

화자가 어떤 화제를 선택하고, 초점을 어디에 두며, 어떤 距離를 취하느냐에 따라 詩的 特質이 달라진다. 그런데 이런 문제는 결국 화자에 귀결된다. 시인이 화자를 설정할 때는 단지 <이야기 하는 사람>이란 개념으로 설정하는 것이 아니라, 살아있는 사람처럼 性格, 關心, 慾望, 情緒 등을 지닌 존재로 설정하기 때문이다. 따라서 한 시인의 작품 속에 자주 나타나는 ‘類型화된 話者(Stylized Persona)’²³⁾ 그의 價値觀이나 世界觀의 반영이라고 할 수 있다.

본장에서는 앞에서 분석한 결과를 바탕으로 素月과 芝溶의 시적 특질을 살피고, 그런 텍스트를 산출한 시인의 意識構造를 究明 하려고 한다.

1. 談話의 초점과 詩的 特質

앞에서 분석한 결과를 종합하면 그들의 談話焦點은 다음과 같이 도표화할 수 있을 것이다.

소월	나는	대상에 대해	느꼈다
지용	나는	대상을	보았다.

그러면 이런 談話構造를 지닌 두 시인의 특질이 무엇인지 살펴보기로 하자. 도표에서 보는 바와 같이 素月은 <느꼈다>에, 芝溶은 <대상>에 焦點이 가 있다. 이와같이 나의 생각이나 느낌에 초점을 맞추면 시인의 思想과 情緒가 강렬하게 나타나는 대신 시 속의 事物들은 觀念的인 狀態로 떨어지고 만다. 반면에 對象에 초점을 맞추면 시인의 사상과 정서는 억제되고, 사물들은 卽物性이 강화될 것이다. 다음 작품만 해도 그렇다.

23) George.T. Wright, *The Poet in the Poem*, (Gordian Press, 1974), pp.9 참조

①나보기가 역거워

가실 때에는

말없이 고이 보내드리우리다

寧邊에 藥山

진달래꽃

아름따다 가실 길에 뿌리우리다

가시는 걸음 걸음

놓인 그 꽃을

사뿐히 즈려 밟고 가시옵소서

- 金素月, 「진달래꽃」, 1-3연 -

②오. 오. 오. 오. 오. 소리치며 달려 가니

오. 오. 오. 오. 오. 언달어서 몰아 온다.

간 밤에 잠살포시

머언 뇌성이 울더니,

오늘 아침 바다는

포도빛으로 부풀어졌다.

- 鄭芝溶, 「바다1」, 1-3연-

①의 경우에는 ‘님’이나 ‘나’가 누구인지 분명하지 않다. 그리고, ‘寧邊의 약산 진달래’도 장식적인 존재이다. 다시 말해, 굳이 ‘寧邊의 藥山’일 이유도, ‘진달래꽃’일 이유도 없다. 그것은 화자가 님의 모습이나 ‘진달래꽃’의 아름다움을 나타내려는 데 뜻을 둔 것이 아니라, 님을 보내는 섭섭한 정서와 보낼 때

자기 행위를 설명하려는 데 초점을 두었기 때문에 이렇게 제시되는 것이다.

그러나, ②의 경우는 다르다. ①의 '진달래꽃'이 裝飾的인 이미지인 데 반하여, ②의 바다는 '오, 오, 오, 소리를 치며 달려가고 달려오는' 特定한 瞬間의 特定한 바다로 나타나고 있다. 그리고, 그로 인해 ②의 사물들은 한결 구체성을 띤다. 하지만, 시인이 무엇을 생각하고 있는가, 그런 대상이 어떤 의미를 지니는가라는 形而上學的 冥想과 苦惱의 흔적은 사라지고 '의미없는 텅 빈 그림'으로 떨어지고 있다. 그것은 이 담화의 목적이 대상에 대한 화자의 생각이나 느낌을 표현하는 데 있는 게 아니라 대상 그 자체에 대한 순간적 감각을 생생하게 전달하려는 데 있기 때문이다. 따라서 素月の 초기시는 전형적인 '觀念詩(platonic poetry)'로, 芝溶詩는 卽物詩(physical poetry)로 분류할 수 있다.²⁴⁾

그러나, 後期詩로 접어들면서 이들의 詩的特質은 다소 변화가 일어나기 시작한다.

③나는 꿈 꾸었노라, 동무들과 내가 가르친

별가의 하루 일을 다 마치고

夕陽에 마을로 돌아오는 꿈을,

즐거이, 꿈 가운데.

그러나, 어쩌면 황송한 이 心情을! 날로 나날이 내 앞에는

자칫 가늘은 길이 이어가라. 나는 나아가리라

한 걸음, 또 한 걸음. 보이는 山비탈엔

은 새벽 동무들 젖어 혼자 山耕을 김매이는

24) J.C.Ransom은 시의 유형을 ①觀念詩(Platonic poetry), ②卽物詩(physical poetry), ③形而上詩(metaphysical poetry)로 분류하고, ①은 感性의 소산, ②는 理性의 소산, ③은 感性和 理性의 균형이 잡혔을 때 나올 수 있는 작품이라고 본다.

- 金素月, 「바라건대는 우리에게 우리의 보섭대일 땅
이 있었다면」, 1.4 연 -

④ 伐木丁丁 이랬거니 아람도리 큰솔이 배어짐죽도 하고 골짜기가 울
어 메아리 소리 찌르릉 돌아옴죽도 하다. 다람쥐도 좇지 않고 뽕
새도 울지 않아 깊은산 고요가 차라리 뼈를 저리우는데 눈과 밤
이 종이보다 희구나! 달도 보름을 기다려 흰 뜻은 한밤 이골을 걸
음이란다? 웃절 중이 여섯판에 여섯번 지고 웃고 올라 간뒤 조찰
히 늙은 사나이의 남긴 내음새를 좇는다? 시름은 바람도 일지 않
는 고요에 심히 흔들리우노니 오오 건디란다 차고 凡然히 슬픔도
꿈도 없이 長壽山속 겨울 한밤내-

- 鄭芝溶, 「長壽山.1」 일부 -

素月の 後期詩인 ③의 화자는 農民話者이다. 그런데 이 작품에서는 여성화자가 남성화자로, 님에 대한 화제가 땅을 빼앗겼다는 점으로 달라졌으면서도 初期詩와 마찬가지로 <설움>을 노래하고 있다는 면에서 동일하다. 다시 말해 담화의 초점은 여전히 화자의 생각이나 느낌 쪽에 있다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 한 가지 주목할 만한 특징을 발견할 수 있다. 그것은 시 속에 등장하는 시간과 공간, 그리고 그런 배경 속에 등장하는 사물들은 한결 복잡했었을 뿐만 아니라, 보다 구체적인 모습을 띄고 있다는 점이다. 이것은 초기시에서 소홀히 취급한 事物의 物質的 特性을 중시하는 태도라고 할 수 있다.

④의 경우도 初期詩와 마찬가지로 山 속의 풍경이 잘 드러난다. 따라서, 초기시에서 추구하던 물자체를 그리려는 태도는 그대로 유지되었다고 할 수 있다. 하지만, 그에게도 역시 변화가 발견된다. 초기시와는 달리, 이미지화 하는 데 그치지 않고 화자의 정서까지 다루고 있다는 점이다. 가령, '伐木丁丁 이랬거니 아람도리 큰솔이 배어짐죽도 하이 골짜기가 울어 메아리 소리 찌르릉 돌아옴죽도 하다.'라는 첫 귀절만 해도 그렇다. 그것은 화자의 정서를 그대로 노출한

것이라고 할 수 있다.

따라서 素月の 초기시가 관념 중심이었다고 한다면 후기시는 즉물성을 강화하는 방향으로 진행된 것이라 할 수 있다. 그리고, 芝溶의 경우는 즉물 중심이었다가 관념성 쪽으로 진행된다고 할 수 있다. 그것은 <추상적인 노래>에서 <보이는 노래>로 <의미 없는 텅빈 그림>에서 <은유하는 그림> 쪽으로 진행하려는 태도라 할 수 있다. 그러나 이들 모두는 사물에 대한 소박한 정서의 표현과, 現代的 知性的의 빈곤으로 인해 J.C.Ransom의 분류한 形而上詩(metaphysical poetry)에는 아직 도달하지 못하고 있다.

이러한 담화의 촛점에 따라 나타나는 詩的特質差는 陳述方法에서도 발견할 수 있다. 일반적으로 觀念詩나 卽物詩가 그렇듯이, 전자의 주된 진술 방법은 리듬에 의해서이며, 후자는 이미지에 의해서라고 할 수 있다. 앞에서 살펴본 ①, ②의 경우만 해도 그렇다.

①나보기가/ 역겨워/ 가실 때에는//
말없이/ 고이 보내/ 드리우리다//

②오. 오. 오. 오. 오. 소리치며 달려 가니 오. 오. 오. 오. 오. 언달어서
몰아 온다. 간 밤에 잠 살포시 머언 뇌성이 울더니 오늘 아침 바다는 포도
빛으로 부풀어졌다.

①의 경우는 層量 3步格(또는 7.5調)로 분석 할 수 있다. 그리고 이런 律格은 <님>을 화제로 삼아 話者指向型을 택한 그의 모든 작품에서 고루 발견된다. 반면에 ②에서는 어떤 律格的單位도 발견되지 않는다. 오직 파도를 視覺的·聽覺的 이미지를 구사하여 표현하고 있다.

이와 같은 語法(Poetic Diction) 차는 담화의 촛점 차와 필연적인 관계를 갖는다고 보아야 할 것이다. 일반적으로 관념적인 화제에는 矛盾이 된 개념을 내포하기 마련이고, 그 모순을 감추자면 리듬에 의지하지 않을 수 없기 때문이다. ①의 경우만 해도 그렇다. 散文的陳述로 바꾸면, <내가 싫어 떠날 때는 죽는 한

이 있더라도 곱게 보내주겠다>는 이야기가 된다. 그리고, 그런 진술에 접한 독자들은 보내고 나서 어쩌려고 그러느냐, 왜 바보같이 보내느냐 등의 의의를 제기할 것이다. 그러므로, 이와 같이 의의가 제기될 수 있는 화제를 원만히 전달하려면 옳고 그름을 논의하려는 이성을 잠재우지 않으면 안된다. 그런데, 그런 역할을 하는 것이 리듬인 것이다.²⁵⁾

芝溶의 경우도 마찬가지이다. 話題指向型이란 주체의 판단을 보류하고 상대에게 말기는 형태이다. 다시 말해 讀者에게 판단을 말기는 형태이다. 이렇게 상대의 판단에 말기 위해서는 시인은 우선 화제에 대한 정서를 억제하고, 객관적인 정보를 전달해야 한다. 이 경우 가장 최선의 방법은 독자가 실재를 목도하는 것처럼 표현하는 방법이다. 그리고, 그렇게 표현하는 방법은 바로 이미지화이다.

그러나, 이들의 後期詩에 접어들면 이런 어법도 변하기 시작한다. 앞에서 살펴본 ③만 해도 그렇다. ①과는 달리 詩行이 길어지고, 律格的 裝置가 무너진다. 첫언의 마지막 행은 ‘즐거이, 꿈 가운데’처럼 2音步인데 비하여, 4언의 첫행은 ‘그러나, 어쩌면 황송한 이 心情을! 날로 나날이 내 앞에는’ 7음보로 이뤄졌다. 그것은 담화의 쫓점이 초기시와는 달리 시적 대상과 그에 대한 화자의 정서를 보다 객관적으로 전하려는 의도에서 비롯된 散文化의 결과라고 할 수 있다.

반면에 ④는 散文詩 形式을 취했으면서도 오히려 4음보 언점을 발견할 수 있다.

④ 伐木丁丁/이랬거니//아람도리/큰솔이/배허짐/죽도 하이//골이 울어/멍아리 소리/ 찌르릉/ 돌아옴죽도 하이//다람취도/쫓지 않고/되스 새도/울지 않아//깊은 산/고요가/차라리/떠를 저리우는데//

이와 같이 산문 형식을 취했으면서도 리듬을 유지하려 애쓴 것은 화제의 쫓점이 대상에 대한 정서 쪽으로 옮겨진 데 원인이 있다. 다시 말해, 모순을 내포할

25) C.D.Lewis, *Poetry for You*, (Basil Blackwell & Mott, Ltd., 1977). p. 31

수 있는 관념이기에 리듬화하여, 논의하려는 이성을 잠재우려는 욕구가 무의식적으로 작용한 것이라고 볼 수 있다.

그러나, 이들의 이런 변화는 반드시 성공적이라고만 말할 수는 없다. 관점에 따라서 芝溶의 경우는 발전이라고 평가할 수 있으나, 素月은 여전히 관념적이면서도 리듬을 깨뜨려 시도 산문도 아닌 어중간한 상태로 떨어지고 있다. 그가 1925년 이후, 거의 詩作活動을 중단한 이유도 산문성을 추구하자니 전체를 통어하는 질서가 파괴되고, 리듬의 세계로 되돌아가자니 너무 현실과 동떨어진 사적 정서만을 다룬다는 비평을 면하기 어렵다는 자각에서 원인이 있지 않는가 여겨진다.²⁶⁾

또한 담화의 촛점에 따라 작품의 '의미 깊이'가 달라짐을 발견할 수 있다. 대상 그 자체에 촛점을 둔 지용의 경우는 시인이 바라보는 풍경만 들어날 뿐, 별다른 의미상의 깊이를 발견할 수 없다. 그러나, 화자의 정서나 대상의 의미에 촛점을 두는 경우에는 파라독스(Pardox)나 아이러니(Irony)가 가능해진다. 그리하여, 소월의 「진달래꽃」 같은 작품은 다음과 같은 다양한 해석이 가능해진다.

(1)떠날 때 막지 않을 테니, 함께 있는 동안만이라도 마음 놓고 사랑해 달라는 사랑의 策略. (2)이별은 막을 수 없다는 경험을 바탕으로 미리 인상적인 장면이나 예상해 두자는 심리 발동. (3)깨끗한 이별을 함으로써 떠난 뒤에도 못잊어 빨리 되돌아오게 만들겠다는 「가시리」식 策略. (4)내가 역겨워 떠난다면 눈물을 안 흘리는 정도가 아니라 죽어도 태연하겠다는 프로이트류의 失言 또는 放棄. (5)극적인 이별을 상정해 봄으로써 두 사람의 관계를 객관적으로 바라보기 위한 劇中劇같은 깨달음의 장치. (6)화자의 상징물인 '진달래꽃'을 밟고 떠날 정도로 잔인한 사람이라면 결코 잡지 않겠다는 스스로의 다짐. (7)이도 저도 아닌 만발한 진달래꽃을 본 순간에 촉발된 낭만적 상상의 자유놀이. (8)내가 이토록 사랑하는데도 떠날 수 있느냐는 고도의 挽留 手段. (9)나

26) 소월의 시가 너무 허약하다는 최초의 비평은 1923년 朴鍾和로부터 제기된다. 이런 비판이 그에게 어떤 영향을 미쳤는지는 정확히 알 수 없으나, 그 다음 해부터 社會的 題材에 관심을 갖으며, 散文化하기 시작한다.

로서는 도저히 이별을 받아들일 수 없는 일이니 아예 죽여달라는 위협. (10)
 그의 님이 언제나 不在의 존재라는 입장에서 생각할 때 나는 떠나가는 님에게
 도 꽃을 뿌려줄 정도로 有德한 여인인데 왜 님이 없느냐는 宣傳의 수단.
 (11)여성의 무의식 속에 숨겨진 被虐的 欲求 등.²⁷⁾

그러나, 지용의 초기시에서는 사물의 외관 이외는 별다른 의미의 깊이를 발견
 할 수 없다. 오히려 그런 깊이는 그의 후기시에서 발견된다. 하지만, 소월의 초
 기시만한 깊이를 지닌 것이라고는 말할 수 없다. 그것은 후기시 역시 의미와 정
 서 쪽으로 이동했어도 여전히 대상에 대한 정보 쪽에 초점을 둔 데 원인이 있
 다. 반면에 소월의 후기시는 초기시보다 알아진다. 그것은 의미를 억제하고 물
 질성을 강화한데 원인이 있다고 보여진다.

2. 談話差를 나타내는 두 意識構造

우리는 이와 같은 두 시인의 시적 특질을 기초로 하여 그들의 意識構造를 유추
 할 수 있을 것이다. 왜냐하면 어떤 시인이 어떤 유형의 화자와 화제를 즐겨 택
 한다는 것은 그들의 의식구조나 세계관을 반영한 결과이기 때문이다.²⁸⁾

그러면, 이런 시적 특질을 보이는 두 시인의 의식구조를 살펴 보기로 하자.

① 山우혜 올라섰서 바라다보면

가로막힌바다를 마주건너서
 꿈하늘 하늘같이 떠오릅니다

- 金素月, 「山우혜」, 1언 -

27) 이중 (1), (2), (4), (5), (7)은 柳宗鎭 “임과 집 과 길-素月の 시세계”, 『世界的
 文學』, 1977년 봄號를 참조, 그 나머지는 尹錫山, 前掲書. pp.87-88. 참조

28) George T. Wright, 上掲書, pp.8. 참조

②고래가 이제 橫斷 한 뒤
해협이 천막처럼 퍼덕이오.

…힌물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꼬 자꼬 내려가고,

- 鄭芝溶, 「바다. 6.」 -

①의 작품에 등장하는 공간을 그림으로 그린다면 <님-바다-나>로 요약할 수 있을 것이다. 그런데, <나>는 바다 이 쪽에 서서 <님>이 있는 바다 저편을 동경하는 상태라고 할 수 있다. 그리고, 나의 내면에는 님과 내 사이를 가로막는 바다에 대한 원망이 도사려 있다고 볼 수 있다. 다시 말해, 대상인 '님'에 대해서는 <그리움>을, 님과 나를 가로 막는 '바다'에 대해서는 <怨望이나 抵抗>을, 그 장애물을 극복하지 못하는 '현재의 나'와 입을 떠나보낸 '과거의 나'에 대해서는 <自歎과 悔恨>의 정서를 지니고 있는 상태라고 할 수 있다. 다시 말해, '情恨'의 정서를 띄고 있다.²⁹⁾

그런데, 이런 의식구조는 자아와 대상이 서로 이어진 상태로 받아들이는 것이라고 할 수 있다. 그리고, <님과 함께 있는 세계>를 가장 이상적인 세계로 받아들인다고 말할 수 있다. 즉, 나는 완전한 사람이므로 님과 함께 있으면 행복해질 수 있는데, 바다라는 장애물이 가로막아 불행하다는 것이 이 작품의 밑바닥에 깔린 의식구조라고 할 수 있다. 따라서, 이런 의식구조는 흄(T.E.Hulme)이 말한 '連續의 原理(principle of continuity)'³⁰⁾로 설명된다.

29) 이러한 관점을 취하는 학자들은 高錫圭, 金鍾殷, 吳世榮, 尹錫山 등이다.

30) 흄은 이 세상을 '連續의 原理(principle of continuity)와 非連續의 原理'(principle of discontinuity)로 보고 있다. 전자에 대해 그는 이 세상을 <無機的 世界>, <有機的 世界>, <價値의 世界>로 나누고 있다. 인간이 본질적으로 선한 존재라 믿는 사람들은 종교나 윤리로 표상되는 <가치의 세계>나, 물질의 세계로 표상되는 <무기적 세계>에 무한한 접근이 가능하다고 믿는다는 것이며,

②에서도 역시 <바다>가 등장한다. 하지만, ①과는 달리 시인의 내면적 정서와 언맥되어 있지 않은 ‘대상’ 그 자체로서 제시되고 있다. 그것은 고전주의적인 태도로서, 자아와 세계가 연결된 것이 아니며, 또한 인간은 근본적으로 불완전한 존재로서 이상세계에 도달할 수 없다는 의식구조를 들어내는 것이라고 할 수 있다. 따라서, 지용의 의식구조는 ‘非連續의 原理(principle of discontinuity)’로 설명할 수 있을 것이다.

그들의 이런 의식구조는 후기시에서도 발견할 수 있다.

③마소의 무리와 사람들은 돌아들고, 속속히 빈 들에,
엉머구리 소리 우거져라.
푸른 하늘은 더욱 낮춰, 먼 山비탈길 어둔데
우뚝우뚝한 드높은 나무, 잘새도 깃들여라.

- 金素月, 「저녁 때」, 1연 -

모든 세계와 연결되어 있다고 생각한다는 것이다. (T.E.Hulme, 『*speculations*, 『Romanticism and Classicism』. (London, 1924), pp. 116-120. 참조.

그러나, “흙으로 빚어진 인간”이 자신의 불완전성을 잊고 무한한 이상의 세계로 향하려는 “비약(Flight)”이 성공할이 없다. 그럼에도 불구하고, 그들은 좌절의 원인을 근대문명의 산물인 “악한 법률과 관습”으로 생각한다. 그래서 그들은 분노와 통곡과 비탄에 빠져들기도 하고, 의식적으로 자연을 추구한다.

후자는 이상세계를 부정하는 태도에서 비롯되는 것이다. 감각. 비애. 정열등을 혐오하여, 단지 대상을 있는 그대로 묘사한다는 것이다. 인간은 무한한 진보가 가능한 존재가 아니라 ‘매우 고정적이고 한정적인 동물’이어서 이상의 세계와 연속되지 않는다는 생각에서 비롯되는 것이다.

이러한 “비연속의 원리”에 입각한 의식구조를 지닌 사람들은 일상적이고 지상적인 것을 바라본다고 한다. 설혹 감정이 비약하는 경우가 있다 하더라도 자체의 “끈”을 상실하지 않아, 무한한 허공으로 사라지지 않고 지상으로 회귀한다는 것이다.

④골작에는 흔히
유성이 묻힌다.

절터스 드렸는데
바람도 모히지 않고

山그림자 설핏하면
사슴이 일어나 등을 넘어간다.

- 鄭芝溶, 「九城洞」, 1.4.5연 -

③에서는 화자는 마소의 무리와 사람들이 돌아가버린 적막한 분위기가 감도는 들판을 방황하며 한탄하고 있다. 그는 자아와 잃어버린 '들판'의 관계보다는 왜 땅을 잃게 되었는가란 일제 토지수탈 정책에 대해 옳고 그름의 정당성을 따지고 있다. '님'을 이상세계로 보던 초기시와는 달리, '祖國' 또는 '農土'로 바뀌었지만, 여전히 이상 세계를 갈구하는 내용이다. 다시 말해, 땅을 가질 수 있는 세계를 이상세계로 보고 동경하는 반면에 그를 방해하는 日帝의 '악한 벌들과 제도'에 대해서는 저항하고, 그를 극복할 수 없는 자신에 대해서는 좌절과 자책의 정서를 보이고 있다.

그러나, ④에서 화자는 골짜기를 바라보며 그 자체만을 묘사하지 않고 '유성이 묻힌다'라든가 '사슴이 일어나 등을 넘어간다'처럼 자연에 대한 신비스러움을 나타내고 있다. 이처럼 대상에 대해 아련하게 동경을 함으로써 그 곳에 가보고 싶다는 개인적 감정의 욕구를 눈치챌 수 있다. 그러나 이상세계를 부정하고 인간을 불완전한 존재로 파악하는 그의 의식구조에 따라, 개인적 정서의 介入에도 불구하고 무절제한 감정의 방출이 이루어지고 있지는 않다. 따라서 차차 自然을 有情化하는 태도로 미루어 비연속의 원리에서 다소 후퇴하여 <自然>을 이상향으로 보기 시작함을 알 수 있다.

그런데 이런 태도는 그들의 詩論에서도 발견할 수 있다.

⑤다시 한 번, 도회의 밝음과 지결임이 그의 문명으로써 광휘와 세력을 다투며 자랑할 때에도, 저 깊고 어두운 산과 숲의 그늘진 곳에서는 외로운 벌레 한 마리가 그 무슨 설움에 겨웠는지, 쉬지 않고 우짖고 있습니다. 여러분, 그 벌레 한마리가 오히려 더 많이 우리 사람과 정조답지 않으며, 난들 말라 벌 바람에 여위는 갈대 하나가 오히려 아직도 더 가까운 우리 사람의 무상과 변전을 서러워 하여주는 살뜰한 노래 등무가 아니며, 저 넓고 아득한 바다에 뛰노는 물결들이 오히려 더 좋은, 우리 사람의 자유를 더 사랑한다는 계시가 아닙니까³¹⁾

- 金素月, 『詩魂』에서 -

⑥감격벽이 시인의 미명이 아니고 말았다. 이 비정기적인 육체적 지진대문에 예지의 수원이 붕괴되는 때가 많았다. (中略). 정열 감격 비애 그러한 것 우리의 너무도 내부적인 것이 그들 자체로서는 하등의 기구를 갖추지 못한 무형한 葉火의魂體일 것이다. 제어와 반성을 지나 표현과 제작에 이르러 비로소 조화를 얻을 뿐이었으니 슬픈 어머니가 기쁜 아기를 탄생한다.³²⁾

- 鄭芝溶, 『詩의 威儀』에서 -

우리는 ⑤에서 도시 문명보다는 자연을 더 이상적인 것으로 받아들이는 태도를 발견할 수 있다. 그것은 도시적인 세련됨과 화려함 보다가 오히려 숲속의 벌레 울음이 사람의 정조답지 않느냐는 문맥을 보아도 짐작할 수 있다. 따라서, 자연으로 표상되는 이상세계와 인간으로 표상되는 현실세계를 설정하고, 인간은 본래 '선한 존재'이기 때문에 이상세계에 도달할 수 있지만, 현대문명이 낳은 사

31) 金素月, 『詩魂』(開闢, 1925.5)

32) 鄭芝溶, '시의 威儀', 『文章讀本』, (博文出版社, 1948). pp.196-197 참조

악한 법률과 제도에 의하여 차단되었다는 인식을 밑바닥에 깔고 있다고 해석할 수 있다.

⑥에서 지용은 인간을 근본적으로 불완전한 존재로 보고있다. 그러므로 이상의 세계에 도달할 수 없고 설혹 도달한다 하더라도 그것에 도달하지 못하여 자신을 걱정에 휘말리게 하는 것은 무의미하다는 것이다. 그런 태도는 그가 감각, 비애 등을 사소하고 편협한 것으로, 오직 제어와 반성을 거쳐야만 조화를 피할 수 있다고 한 귀절에서도 알 수가 있다. 따지고 보면, 소월이나 지용의 시적 특질은 이와 같은 의식구조의 차이에서 비롯된다.



IV. 두 시인의 詩史的 位置

일찌기 로브그리에(Alain Robbe-Grillet)는 작가의 의무가, 文學史라는 展示室에 이제까지 걸리지 않은 새로운 肖像畫를 제시하는 데 있다면서 人物의 獨創性을 중시하고 있다.³³⁾ 이와 같은 견해는 文學作品을 ‘人間性的의 探究’라는 관점에서 본 결과이다. 따라서, 그의 관점을 그대로 받아들이기로 한다면 시인이든 소설가이든 문학사적 평가의 일차적 기준은 그가 얼마나 새로운 인간형을 창조했느냐라고 할 수 있을 것이다.

그러나, 작품의 가치는 인물의 새로움에 의해서만 판단되는 것은 아니다. 그와 같은 조건과 아울러 전체적 구조가 그 인물과 유기적 인간관계를 맺고 있느냐 여부에 따라서 판단되어야 한다. 다시 말해, 話者에 적합한 話題를 선택했느냐에서부터 그 작품의 語調, 리듬, 詩語의 音聲的 資質까지 적절하지 않으면 안될 것이다. 따라서 본장에서는 이런 관점에 의해 두 시인의 詩史的 位置를 판단하려고 한다.

1. 두 話者의 새로움

문학작품의 史的 價値는 과거와 단절된 것도, 미래와 무관한 것도 아니다. 그것은 하나의 統時的·共時的 基準의 평가로서 전대와 당대에 비해 얼마나 새로워졌느냐, 그리고 후대에 어떤 영향을 주었느냐에 따라 평가되어야 할 것이다.

그러면 이들 두 시인이 선택한 話者가 韓國詩史에서 얼마나 새로운가 살펴보기로 하자.

① 처-르 썩, 처-르 썩, 적, 화-아.

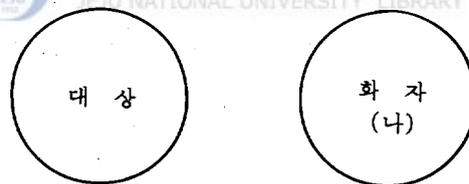
따린다 부순다 문허바린다.

33) 金時泰, 『文學의 理解』, (二友出版社, 1985), pp.119 참조

泰山같은 높은 외 집채같은 바윗돌이나
 요것이 무어야, 요게 무어야,
 나의 큰 힘 아나냐 모르나냐 호통까지 하면서
 따린다 부순다 문허바린다
 처-르 썩, 처-르 썩, 튜르릉, 짹.

- 崔南善, 「海에게서 少年에게」 -

①은 崔南善의 「海에게서 少年에게」의 1절이다. 이 작품의 화제는 <소년은 바다의 기상을 닮아야 한다> 라고 요약할 수 있다. 즉, <나-바다>의 관계나, 또는 <바다> 그 자체에 대한 이야기가 아니라, '少年'이 지녀야 할 희망 내지 용기를 '바다'의 이미지를 빌어서 이야기하는 형태이다. 그러므로, 바다나 소년은 그 자체가 지닌 의미가 아니라, 시인이 나타내고자 하는 理念을 구현하기 위한 대리자에 불과하다. 따라서 볼프강 카이저(Wolfgang Kayser)의 用語³⁴⁾를 빌린다면 「서정적 명명의 단계(Lyrisches Nennen)」라고 할 수 있다. 다시 말해, 대상과 자아의 유기적인 교섭이 없이 시인 독단에 의하여 명명한 상태라고 할 수 있다. 이를 보다 구체적으로 알아보기 위하여 도표화하면 다음과 같다.



<서정적 명명의 단계(Lyrisches Nennen)>

그런데, 이런 유형은 비단 崔南善에게서만 발견되는 것은 아니다. 崔南善 이전

34) 朴相泉, “한국 근대시 형성에 관한 연구,” (동국대 박사논문, 1987), pp.53
 참조

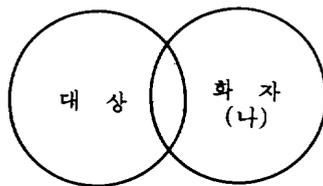
조선 시대의 道學派 작품에서는 물론, 그와 함께 신체시 운동을 전개했던 李光洙를 비롯하여 20년대의 카프 시에서도 발견할 수 있다. 그것은 우리 시문학에서 오랜 동안 지배해온 ‘詩란 道를 전달하는 도구’라는 效用論的 觀點의 영향으로 보여진다.

그러나, 이와 같은 화자와 대상과의 관계는 다음 시기로 접어들면 변화하기 시작한다.

② 샘물이 혼자서
 춤추며 간다
 산골짜기 돌 틈으로

- 金億, 「샘물이 혼자서」 -

②는 金億의 「샘물이 혼자서」의 1절로서, <샘물이 춤추는 것 같이 흐른다>란 내용이다. 그것은 <화자-대상>의 관계에서 <나>라는 화자가 작품 표면에선 잠재되어 있지만, 나의 태도와 생각을 다루는 유형이다. 다시 말해, ①처럼 命名하는 상태가 아닌, ‘샘물의 흐름’을 보며 시인과 대상이 서로 交感하는 상태가 이 작품의 특징이다. 따라서, 전기의 작품보다는 <대상>과 <나>의 관계가 다소 가까워진 것으로서 「서정적 말건넨(Lyrishes Anspprechen)」의 단계라고 할 수 있다. 이 관계를 도표화하면 다음과 같다.



<서정적 말건넨(Lyrishes Anspprechen)의 단계 >

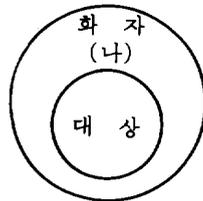
하지만, 김억까지의 한국 근대시는 아직도 <대상>은 완전하게 시인의 내면으로
합일 된 존재는 아니다. 그것은 여전히 시인 밖에 상존하고 있는 상태이다. 그
러나, 소월시로 넘어오면 다시 달라지기 시작한다.

③해가 산마루에 저물어도
내게 두고는 당신 때문에 저됩니다.

해가 산마루에 올라와도
내게 두고는 당신 때문에 밝은 아침이라고 할 것입니다.

- 金素月, 「해가 산마루에 저물어도」, 일부 -

③에서는 <일몰>이나 <일출>과 같은 자연적 현상도 그 자체로 의미를 지니는
게 아니다. 그것은 오직 <나>와 <당신>의 관계 사이에서만 의미를 지닌다. 그것
은 <해=나=당신>의 관계로서 대상과 내가 일체화 된 것이라고 할 수 있다. 이와
같이 <대상성>이 사라지고, <화자>의 정서로 內面化 하여 노래로 불리워지는 태
도로 미루어 「가요적 표현(Liedhaftes Sprechen)」이라 할 수 있다. 이 관계를
도표화 하면 다음과 같이 나타낼 수 있을 것이다.



<가요적 표현(Liedhaftes Sprechen)의 단계>

그러나, 지용시로 넘어오면 카이저가 서정적 자아와 시적 대상을 중심으로 분
류한 유형으로서는 나눌 수 없는 새로운 관계가 나타난다. 다시 말해, 자아를
잠재 시키고, 대상만을 다루는 유형이 등장한다.

④ 손 바닥을 올리는 소리
굽드랏게 건너 간다.

그뒤로 흰계우가 미끄러진다.

- 鄭芝溶, 「湖面」³⁵⁾ -

④는 <호수의 풍경은 이러하다>라는 내용으로, <나-호수> 관계를 다루는 게 아니라 대상인 '호수'만을 다루고 있다. 다시 말해, 나는 단지 대상을 관찰할 뿐, 잠재된 상태라고 할 수 있다. 이는 앞의 <화자(나)-대상>의 관계를 다루었던 작품(① ② ③)과는 전혀 다른 유형이라고 할 수 있다. 이 관계를 도표화 하면 다음과 같이 나타낼 수 있을 것이다.



<話者が 潛在 되어버린 단계>

따라서 화자 중심으로 그들의 시사적 위치를 평가할 때, 素月은 <대상-자아>의 관계에서 대상을 자아와 동일시한 시인으로서 우리 敘情詩의 話者를 한 차원 높은 시인이며, 芝溶은 <대상-자아>의 관계가 이닌 含蓄的 話者를 제시했다는 점에서 시사적 위치를 찾을 수 있을 것이다.

35) 『朝鮮之光』 64호, 1927.2.

2. 두 話題의 새로움

文學 作品은 特殊性과 普遍性을 동시에 지니고 있어야 한다. 전자는 전대의 작품들과는 다른 새로운 양상을 제시할 것을, 후자는 전통적인 흐름에 접맥될 것을 요구한다. 어떤 작가의 작품도 문학적 전통의 관습 위에서 독창성을 구사되며, 그 변용의 결과는 미래 문학으로 어어지기 때문이다. 이 장에서는 이러한 점을 염두에 두면서 <화자 - 화제>의 관계에서, 화자와 화제의 결합이 얼마나 有機的인가를 살피려고 한다.

①이 몸 삼기실 제 님을 조차 삼기시니, 혼심 緣연分分이며 하늘
모를 일이런가? 나 하나 접어 잇고 님 하나 날 괴시니, 이 무음
이 사랑 건줄 딕 노여 었다. 平평生심에 願원호요디 혼디 네자
호앗더니, 늣거야 므수 일로 외오 두고 글이노고?

- 松江, 「思美人曲」, 일부 -

①의 화제는 '님'에 대한 그리움과 정한으로서 멀리 百濟의 「井邑詞」에서부터, 高麗歌謠 「가시리」를 비롯하여 우리 詩歌文學에서 자주 차용되어온 화제이다. 그러나 이 작품에서는 '님'이 누구인지, 무엇 때문에 이별하게 되었는지 그리고 어디에 있는지 구체적으로 나타나 있지 않다. 이는 곧 '님'이 단순히 '戀人'을 지칭하는 것이 아닐 수도 있다는 의구심을 불러일으킨다. 만일 '님'이 사랑하는 '언인'이라면 좀더 님을 친밀하게 느끼고픈 욕구로 인해 어조도 부드러워지고, 보다 구체적으로 제시될 것이기 때문이다.

그런데, 이 작품의 배경을 보면, 더욱 확실하게 알 수 있다. 시인은 귀양지에서 官職에의 復歸를, 임금의 恩寵이 자신에게 다시 베풀어지길 희망하며 부른 것이다. 이처럼 '君'을 님이라 하고, 자신은 '님'을 그리는 여성화자로 나타내어 '戀慕'의 분위기 만을 빌어왔을 뿐이다. 다시 말해, 이 작품의 숨은 테마는

〈戀君〉·〈國家〉 등으로 이어지는 남성적 테마와 여성화자의 결합이라고 할 수 있다. 따라서, 테마에 대한 화자의 선택은 부자연스러운 것이라고 할 수 있다.³⁶⁾ 이와 같은 부자연스러운 결합은 語調와 律格 면에서도 발견할 수 있다. 예컨대, 인용한 작품의 〈-런가/ -없다/ -는고〉 등의 語尾만 해도 그렇다. ‘없다’라는 어미의 경직성은 차제하더라도, ‘-런가’, ‘-는고’ 등은 남성적인 어조라고 할 수 있다. 그리고, 4音步 連疊도 마찬가지이다. 그것은 士大夫의 敎述的 리듬 장치라고 할 수 있다. 따라서 이 작품은 〈여성화자 - 남성적 화제 - 남성적 어조〉로서 유기적 통일성을 을 갖추지 못한 작품이라고 할 수 있다. 그런데, 이런 오류는 소월과 같은 시대의 작품에서도 발견된다.

②지리한 장마 끝에 서풍에 몰려가는 부서운 검은 구름의 터진 틈
 으로 언뜻 언뜻 보이는 푸른 하늘은 누구의 얼굴 입니까.
 꽃도 없는 깊은 나무에 푸른 이끼를 거쳐서 옛탑 위에 고요한 하늘을 스치는 알 수 없는 향기는 누구의 입김입니까.
 근원을 알지도 못하는 곳에서 나서 돌뿌리를 울리고 가늘게 흐르는 적은 시내는 구비 구비 누구의 노래입니까.
 언뜻같은 발꿈치로 가이 없는 바다를 밟고, 옥 같은 손으로 끝없는 하늘을 만지면서 떨어지는 날을 곱게 단장하는 저녁놀은 누구의 詩입니까.

- 韓龍雲, 「알 수 없어요」, 일부 -

②는 萬海의 대표적인 작품 「알 수 없어요」의 일부분이다. 〈푸른 하늘 - 향기-

36) 尹錫山의 연구에 의하면 남성화자는 公的 話題를 대상으로 부터 獨立하여 논의하고, 여성화자는 私的 話題를 관계의 윤리에 의하여 논의한다고 한다. 이런 관점에서 보면 「思美人曲」의 화자와 화제의 결합은 적합한 것이라고 할 수 없다. (尹石山, 上揭 論文, pp. 21. 참조)

시내 - 저녁놀이 등의 자연물을 통해 '님'을 그리는 여성화자가 등장하고 있다. 특히 <구름>을 무섭다고 하는 부분은 여성 특유의 섬세함을 반영하는 것으로서, '님'을 향한 무한한 憧憬과 共存의 意志로 해석할 수 있다.

그런데, 이 작품에서 화제로 제시된 <님>의 정체 역시 매우 모호하다. 문맥상만으로 보았을 때는 사랑하는 남성으로 해석되지만, 自序에 해당되는 「군말」을 77면두에 둘 때는 사랑하는 님인 동시에 <조국>·<부처>·<중생> 등으로서 추상적이고 공적인 대상이라고 할 수 있다. 따라서, 이런 주장이 타당한 것이라고 한다면, 일차적으로 테마와 화자의 결합은 그리 자연스러운 것이라고 말하기 어렵다.

그런데, 이런 의구심이 결코 틀리지 않다는 것을 증명해주는 것은 이 작품의 어조이다. '님'이 만일 사랑하는 연인이라면 어조가 부드러워야 할텐데, <-입니까>와 같은 공식적인 서술형 어미를 쓰고 있다. 따라서 ㉠과 마찬가지로 <女性的 話者>를 선택했으면서도 公的이고 추상적인 <男性的 話題>와 결합시켰고, 남성적인 어조를 채택한 작품이라고 할 수 있다.

그러나, 소월의 작품에 들어오면 화제와 화자, 어조, 리듬의 관계가 아주 유기적으로 짜여진다.

3) 나보기가 역겨워

가실 때에는

말없이 고이 보내드리우리다



37) 轉龍雲, 「님의 침묵, 序文」

「님, 만님이 아니라 괴튼 것은 다 님이다. 衆生이 釋迦의 님이라면 哲學은 칸트의 님이다. 薔薇化의 님이 봄이라면 마시니의 님은 伊太利. 님은 내가 사랑할 뿐 아니라 나를 사랑하나니라.」

그는 자아 완성과 자기 발견도 중요한 문제이겠지만, 동시에 더 확대된 보살정신·대자비사상에서 그의 시가 출발됨을 알 수 있다.

李靜江, 「素月과 萬海詩에 나타난 內面的 空間 世界 比較 考察」(덕성여대 논문집 2집, 1973), p.102)

영변 약산

진달래꽃

아름 따다 가실 길에 뿌리우리다.

- 김소월, 「진달래꽃」, 1-2연 -

이 작품의 테마는 전통적인 이별에 대한 情恨이다. 따라서, 이런 화제에 여성 화자를 선택한 것은 1차적으로 적절하다고 할 수 있다. 이점에 대하여 기존의 여러 학자들에 의해서도 많은 연구가 이루어진 바 있다. 우선 김현은 소월의 여성 화자를 ‘한국적 패배주의 문화’의 계승으로 보고,³⁸⁾ 김윤식은 신문학 초기에 나타났던 “여성 콤플렉스(Fem-eal Complex)가 합방이 되면서 日帝 파시즘이 지닌 남성숭배 사상에 대결하기 위한 무기로 선택됐다고 주장한다.”³⁹⁾

그런데, 이런 유기적인 결합은 화자와 화제의 관계에서만 발견되는 것은 아니다. 님에게 순종하는 화자의 태도를 비롯하여, 이별의 순간에도 아름답게 보이는 여성 심리를 반영하기라도 하는 듯이 서술어에 자주 나타나는 유포니 현상(보내드리우리다, 뿌리우리다, 흘리우리다) 그리고 화자의 어두운 심리를 반영한 것으로 보이는 陰性母音의 우세 현상, 가변적 심리를 반영하기에 적절한 3음보 언첩 등, 의미적 국면에서 형식적·음성적 국면까지 전자와는 달리 아주 유기적으로 조직되어 있다. 따라서, 素月詩의 문학사적 위치는 이와 같이 화제에 따라 화자를 선택하고, 그 이하의 국면을 모두 話者心理에 의하여 조직했다는 면에서 높이 평가할 수 있을 것이다.

그러나, 지용의 경우는 또 다른 각도에서 평가되어야 할 것이다.

38) 김현, “女性主義의 勝利”, <<현대문학>>(1969.10)

39) 金允植, “韓國 新文學에 나타난 Fem-eal Complex에 대하여”, <<亞世亞 女性研究>> 9輯 (淑明女子大學敎 아세아女性問題研究所) 및 “植民地時代의 虛無主義와 詩의 選擇”, <<文學思想>> (1977 봄호).

④ 옮겨다 심은 종려나무 밑에
빗두루 쓴 장명등,
카페 프란스에 가자.

이눔은 루바쉬카
또 한눔은 보헤미안 넥타이
뺏적 마른 놈이 압장을 썼다.

밤비는 뱀눈처럼 가는데
페이브먼트에 흐늬이는 불빛
카페 프란스에 가자.

「오오 패롤(鸚鵡) 서방! 곧 이브닝!」

「곧 이브닝!」(이 친구 어퍼하시오?)

제주대학교 중앙도서관
鄭芝溶, 「카페·프랑스」, 1-3. 5 연 -

④에서는 우선 화제의 새로움을 발견할 수 있다. 다시 말해, 우리시에서 자주 발견되던 사랑이나 이별과 같은 <人事>도 아니고, 또 하나의 전통이라고 할 수 있는 <自然>도 아니다. 한국 시인들은 오히려 기피했던 도시적 삶과 일상을 다루고 있다. 그리고, 그런 화제는 현대 문명에 의해 해체된 인간의식과 기존논리에 대한 거부감을 제시하여 대체적으로 화자가 잠재된다. 따라서 <화자 - 화제 - 어조>의 관계보다 텍스트를 이루는 제요소들 간의 관계로 평가하여야 할 것이다.

이와 같이 작품에서 앞의 ①, ②, ③과는 달리 도시 이미저리 사용, 감각적 언어의 구사, 異國主義의 표현 등 西歐的인 傾向을 강하게 나타내고 있다. 陳述의

方法도 리듬에 의한 것이 아니라, 이미지에 의한 진술을 택하고 있다. 그리고 技法面에서도 부호사용, 외국어의 사용, 활자 및 시행의 회화적 배열, 개념의 추상화 등, 기존의 가치관과 세계관을 일체 부정하고 있다.⁴⁰⁾ 또한 (밤비 - 뱀 눈)처럼 전혀 연관성이 없는 사물들을 연결시켜 원관념과 보조관념 사이 유사성 (Similitude)의 폭이 극단적으로 좁아 경이감을 준다는 점에 주목할 수 있다. 이와 같이 芝溶은 西歐의 외래사조 위에서 새로운 독창성을 발견하게 되는 것이다.

이와 같이 그는 작품 자체에서 과감하게 話者를 潛在시켜 눈물과 謫念과 사랑과 情恨의 세계에서 理性的이고 知的이며 論理的인 세계로의 지향을 꿈꾸었던 것이라 보아진다. 즉, 시인은 '潛在된 話者'라는 새로운 유형의 화자를 제시함으로써, 사물을 그림 그리듯 실제의 모습 그대로 묘사하여 인간적 감정을 배제하고 있는 것이다. 이는 <화자 - 화제>와의 관계에서 거리와 태도의 혁신을 일으킨 것으로 후기 靑鹿派에 이어지고 있다. 또, 그의 후기시는 단절된 자연에서 교감되는 자연으로 전통적인 회귀를 하고 있다

따라서 소월은 남성시인이면서도 '恨'이라는 전통적 정서 위에, <女性話者- 女性話題- 女性的인 語調>등을 유기적으로 조직했다고 평가할 수 있다. 반면에 芝溶은 이미지즘의 卽物性을 출발했지만, 話題의 폭을 넓혀 주는 기폭제의 역할을 한데서 그의 역사적 위치를 평가할 수 있다.

40) 吳世榮, 『20세기 韓國詩 研究』(새문사, 1989) pp.137. 참조. 著者は 이러한 지용시의 특성을 들어, 다다이즘의 영향을 받았다고 논술하고 있기도 하다.

V. 結 論

本稿는 話者란 意味의 國면의 産出者요, 形式的 國면의 主宰者이며, 詩人의 代理者란 觀點에서 話者를 中心으로 素月과 芝溶의 詩를 살펴보았다. 그 結果를 요약하면 다음과 같다.

話者가 選擇하는 話題의 類型을 살펴보면, 素月은 초기시에서 '나'에 대한 화제를 지향하여 現狀的 話者가 우세하고, 후기시에서는 여전히 '나'에 대한 이야기를 하면서도 점차 화제를 지향하는 시를 써서 潛在的 話者가 우세하다. 따라서 이는 <화자지향형→화제지향형>으로 나타내어진다.

芝溶은 초기시에서는 物의 묘사에 치중하여 잠재적 화자가 우세하게 등장하고, 후기시에서는 시인의 형이상학적 고뇌를 덧붙여 나타내어 현상적 화자가 나타나고 있다. 따라서 <화제지향형→화자 지향형>으로 바뀌고 있음을 발견할 수 있다.

話者의 話題에 대한 距離와 態度를 살펴보면, 素月은 초기시에서 지나치게 거리를 짧게 잡아 내면적 정서에 치우치고, 후기시에 갈수록 거리가 차츰 멀어져 잠재적 화자가 나타나 <지나치게 짧은 거리(S)→비교적 짧은 거리(S')>로 이동하고 있다.

반면, 芝溶은 초기시에서는 거리를 멀리잡아 사물을 객관적으로 묘사하였다. 후기시에 와서는 대상과의 심리적 거리가 짧아져 현상적 화자가 나타나고 있어, <지나치게 먼 거리(L)→비교적 먼 거리(L')>로 移動하고 있음을 발견할 수 있다.

이러한 화자와 화제를 선택하고 있는 두 시인의 詩的特質에는, 素月의 경우 초기시는 자기의 느낌과 情緒를 표현하는 데 치중했기 때문에 시인의 思想과 情緒가 강렬하게 들어나는 반면에, 모든 事物들이 普遍化되어 등장하고 있다.

芝溶은 초기시에서 事物들이 個別性을 획득하여 정서의 과잉을 자제할 수 있었으나, '의미없는 텅빈 그림'으로 떨어지고 만다. 그들은 후기시에서 이런 약점

을 극복하려고 노력하나, 현대시의 理想인 '形而上詩(metaphysical poetry)'에는 도달하지 못한다.

이와 같은 시적 특질을 보이는 素月은 '連續의 原理(principle of continuity)'에, 芝溶은 '非連續의 原理(principle of discontinuity)'에 입각한 사고로 볼 수 있다.

素月詩의 주된 情緒인 '情恨'은 그가 설정한 理想郷에 도달할 수 없다는 자각에서 비롯된 정서이며, 芝溶詩에서 현실의 그림자가 사라지고 풍경만이 등장하는 것은 인간은 근본적으로 불완전한 존재여서 이상향에 도달할 수 없다는 인식에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

素月の 話者는 '서정적 말건넌'의 단계에서 '가요적 표현'의 단계로 끌어 올렸다는 점에서 새로움을 찾을 수 있고, 芝溶의 話者는 前代의 시인들이 <대상-자아>의 관계를 다루고 있음에 반해, '나'의 이야기를 제거하고 <대상>만 다루었다는 데서 새로움을 찾을 수 있다. 따라서, 素月은 우리의 서정적 화자를 한 차원 높은 시인이라고 한다면, 芝溶은 새로운 유형의 화자를 제시한 시인이라고 할 수 있다.

素月詩의 話題는 傳統 속에 이어져 내려온 <님>이다. 그러나, <여성화자-여성적 화제-여성적 어조·리듬(층량3보격)>을 택하고 있다는 점에서 단연 유기적이라고 할 수 있다. 그러나 芝溶詩는 話者가 潛在되어 있기 때문에 <화자-화제-어조>의 관계보다는 텍스트를 이루는 제요소들 간의 관계에서 평가되어야 할 것이다. 이런 입장에서 볼 때, 이미지에 의한 진술을 택했다는 점, 원관념과 보조관념 사이 유사성(similarity)의 폭이 극단적으로 좁아 독자에게 경이감을 준다는 점을 꼽을 수 있다. 따라서, 그는 화자와 화제의 距離와 態度的 혁신을 일으킨 시인이라고 할 수 있다.

參 考 文 獻

1. 基本 資料

『開關』

金起林, 『詩論』, 白楊堂, 1947.

金素月, 『진달래꽃』, 賣文社, 1925.

——, 『詩魂』, 開關, 1925.

——, 『진달래꽃』, 崇文社, 1951.

——, 『素月詩集』, 정음사, 1963.

金岸署, 『素月詩抄』, 博文書館, 1939

金鍾旭 編, 『原本 素月全集』, (弘盛社, 1981.

桂熙永, 『藥山 진달래는 우런 붉어라』, 文學世界史, 1982.

鄭芝溶, 『鄭芝溶詩集』, 詩文學社, 1935.

——, 『白鹿潭』, 白楊堂, 1946. 再版

——, 『文章讀本』, (博文出版社, 1948

2. 單行本

金時泰, 『文學의 理解』, 二友出版社, 1985.

金容稷 外 共著, 『韓國現代詩史研究』, 一志社, 1987.

金俊五, 『가면의 解釋學』, 三友出版社, 1987.

——, 『詩論』, 文章, 1986.

——, 『文學과 時間現象學』, 삼영사, 1987

金載弘, 『詩와 眞實』, 三友出版社, 1984.

金炳澤, 『韓國近代詩論研究』, 民知社, 1988.

- 朴喆熙, 金時泰 外, 『現代詩의 理解』, 文學과 批評社, 1990.
- 申東旭, 『文藝批評論』, 고려원, 1989.
- 李崇原, 『近代詩의 內面構造』, 세문사, 1988.
- 李昌培, 『二十世紀英美詩의 形成』, 민음사, 1985.
- 宋 軾, 『詩學評傳』, 一潮閣, 1983.
- 吳世榮, 『20세기 韓國詩 研究』, 세문사, 1989.
- , 『韓國浪漫主義詩研究』, 大提閣, 1987
- 趙演鉉, 『現代文學史』, 成文閣, 1969.
- 韓國現象學會 編, 『現象學이란 무엇인가』, 三雪堂, 1983.

3. 論文

- 高錫珪, 詩人의 逆說, 『文學藝術』, 1960. 12월호
- 金相一, “金素月論”, 『現代文學』, 1959. 11.
- 金俊五, “韓國 近代文學의 장르론에 관한 研究”, 서울대 博士 論文,
1986.
- 金 鉉, “女性主義의 勝利”, 『현대문학』 1969.10
- 金允植, “韓國 新文學에 나타난 Female Complex에 대하여”, 『亞世亞
女性研究』 9輯, 淑明女子大學教 아세아女性問題研究所
- , “植民地時代의 虛無主義와 詩의 選擇”, 『文學思想』, 1977
봄호.
- 金春洙, “素月詩의 行과 聯”
- 金明仁, “1930年代 詩의 構造研究”, 高大 大學院 博士 論文, 1985.
- 閔丙起, “30年代 모더니즘 詩의 心象體系 研究”, 高大 大學院 博士 論文,
1987
- , “鄭芝裕論” 高大 大學院 碩士 論文, 1980.
- 朴喆熙, “韓國 詩歌의 持續과 變化 研究”, 영남대 박사 논문, 1979.
- 朴上泉, “韓國 近代詩 形成에 관한 研究”, 東國大 博士學位 論文,
1987.

- 徐廷柱, “韓國 現代 詩人 研究(上)”, 『藝術院 論文集』, 1965.10.4호
- 尹錫山, “素月詩와 芝溶詩의 對比의 研究”, 漢陽大 碩士論文, 1981.
- , “素月詩研究 -話者를 中心으로-”, 漢陽大學校 大學院,
1989.
- 李崇源, “鄭芝溶詩研究”, 서울 大學校 大學院, 1980.
- 李靜江, ‘素月과 萬海詩에 나타난 內面的 空間 世界 比較 考察’ 덕성
여대 논문집 2집. 1973. p.102)
- 吳鐸藩, “芝溶詩 研究”, 高大 大學院 碩士 論文. 1970.
- , ““芝溶詩의 바다와 山 이미지 試論, 근자어문학. 2. 1975.10

4. 翻譯 圖書 및 外國 著書. 論文

- Roman Jakobson, *Linguistics And Poetics*, 金泰玉 譯, 「言語科學이란
무엇인가」, (文學과 知性社), 1979
- Ortega.Y. Gasset, *La deshumanizacion der arte*(張鮮影 譯, 三星出版
社),
- F.K. STANZEL, 『小說의 理論』, 김정신 譯, 文學과 批評社, 1990.
- Rebecca Price Parkin, *The Poetic Workmanship of Alexander pope.*
(Minneapolis:Univ. of Minnesota, 1955.
- George.T. Wright, *The Poet in the Poem*, (Gordian Press),1974.
- C.D. Lewis, *Poetry for You*, (Basil Blackwell & Mott, Ltd.),1977
- T.E. Hulme, *speculations*, (Romanticism and Classicis
m), (London), 1924.
- Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 金潤涉 譯, 시인사,
1988.

Summary

A Study on the Contrast Between So- Wueol's Poems
and Chi- yong's Ones

—Centered on Personas —

Seo An- na

Korean Language Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Yoon Seok-san

In this study I examined So-wueol's poems and Chi-yong's ones from the point of view that a persona is a producer in semantic aspect, and a leader or an agent for a poet in formal one. I might summarize this study as follows :

1. In the aspect of topics chosen by personas, So- wueol's poems change from persona-oriented type to topic-oriented one, while Chi- yong's poems change from topic-oriented type to persona-oriented one.
2. In the aspect of personas' psychological distance, So- wueol's poems change from excessively short psychological distance(S) to shorter one(S'), while Chi- yong's poems change from much longer psychological distance(L) to long one(L').
3. In the aspect of their poetic characteristics, because So- wueol devotes

himself to expressing his feeling and emotion, his early poems show his idea and emotion intensely, but all things appear universally. On the other hand, Chi-yong's early poems can get the individuality of things and restrain the excess of his emotion, but they drop into meaningless empty picture. In their late poems, they tried to overcome their weaknesses, but failed to reach the metaphysical poetry called ideas of present poems.

4. So-wueol's poetic characteristics seems to consist of principles of continuity, while Chi-yong's one seems to consist of principles of discontinuity. The affection and hatred of So-wueol's main emotions is due to self-awareness of his lack of ability to reach the utopia he set up. In Chi-yong's poems a real silhouette disappears and only a landscape appears. This style originates in his awaring of the fact that man can not reach the utopia, because he is an incomplete being.

5. I can find new aspects from the fact that So-wueol's persona is raised into the step of Liedhaftes Sprechen from that of Lyrishes Ansprechen, while Chi-yong's persona treats the relation between the object and self of former generations' poets and especially treats only the object, abolishing the story on self. In consequence, I can say that So-wueol raises lyric personas into a higher level, while Chi-yong presents a new style of personas.

6. The personas in So-wueol's poems are affections originating in their tradition. But woman personas can be organic in the point that they have much of the womanly topics, intonations and rhythms. Because personas lurk in Chi-yong's poems, they should be valued in the relation among several facts consisting of texts rather than in the relation between topics

and intonations. Considering these standpoints, I can conclude that because the width of the similarity between tenor and vehicle is narrow, the description of facts by image will inspire wonder into a readers. Accordingly, Chi-yong is a poet who has made a great change in the distance and attitude of personas and topics.

