
碩士學位論文

鄭芝溶 詩의 研究

- '自然' 受容을 中心으로 -

濟州大學校 大學院

國語國文學科



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

鄭用文

1994年 12月 日

鄭芝溶 詩의 研究

- '自然' 受容을 中心으로 -

指導教授 金 昞 澤


鄭 用 文

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함


1994年 12月 日

鄭用文의 文學 碩士學位 論文을 認准함


審査委員長

梁 奎 浩 

委 員

李 錫 

委 員

金 昞 澤 

濟州大學校 大學院

1994年 12月 日

A Study on Chung Ji-Yong's Poems

- with a focus on acceptance of nature -

Chung, Yong-Mun

(Supervised by Professor Kim, Byung-Taek)

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER
ART



DEPARTMENT OF KOREAN LANGUAGE AND LITERATURE
GRADUATE SCHOOL
CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

1994.

目 次

I. 緒 論	1
II. ‘自然’受容의 方向	5
1. 傳統的 情緒의 變容	7
2. 時代的 自我의 省察	20
3. 觀照의 對象	28
III. ‘自然’受容의 技法과 詩世界	38
1. 感情의 節制와 餘白美	39
2. 古典의 受容과 東洋精神의 強調	49
3. 山水詩의 指向과 客觀化	59
IV. 後代에 끼친 影響과 詩史的 位置	72
V. 結 論	81
參 考 文 獻	85
Summary	90

I. 緒 論

한국시의 전통에 있어서 시의 소재로서의 자연이 갖는 의미는 아주 크다. 그것은 朝鮮朝 詩歌文學 중 대부분의 서정시가 정감을 드러내는 데 주로 자연을 매개로 하고 있다는 사실과 자연은 어느 특정한 시대에 한정되지 않고 반복되어 온 화제라는 점에 근거한다. 한국시가의 서정성을 문제삼을 때 '시인이 자연을 경험하는 태도'나 '자연을 포착하는 양식'에 대해 논의¹⁾하는 것은 어느 시대를 막론하고 서정시를 쓰는 모든 시인들이 즐겨 다룬 詩的 對象(poetical object)이 자연임을 말해주는 것이다. 시인들은 지금도 여전히 자연의 이미지에 의존하고 있으며 그래서 자연은 의미나 정서의 客觀的 相關物(objective correlative)로 자주 등장한다.

한국문학사상 1930년대의 시인으로 다양한 문단활동을 통해 당대 뿐만 아니라 후대에까지 그 영향력을 끼친 지용의 경우도 자연을 시의 제목으로 정하거나 시의 제재로 사용했다. 특히 '초기시'²⁾에는 '바다'라는 동일한 제목으로 발표된 시가 많고, 후기시에는 '山'을 제재로 한 시들이 많다.³⁾ 그의 시에 바다와 山을 제재로 한 시가 20편이나 된다는 지적⁴⁾도 있다. 본고는 이러한 자연의 어떤 면이 수

1) 金烈圭, <韓國詩歌의 抒情의 幾 局面>, 《古典詩歌論》, (새문사, 1984), p.384.

2) 여기서 초기시는 지용의 시집 《鄭芝裕詩集》의 시들을, 후기시는 시집 《白鹿潭》의 시들을 각각 의미한다.

3) 자연과 관계된 제목을 정하거나 시의 제재로 쓰여진 시들을 보면, 초기 시에는 '바다'라는 동일한 제목으로 발표된 시가 8편(총 9편) 있으며, 이와 유사한 것으로는 '湖面', '船醉', '湖水', '海峽' 등 각각 동일한 제목의 작품 2편씩이 있다. 그리고 '바다'와 관련있는 것으로는 '甲板우', '갈매기' 등이 있다. 후기시에는 <白鹿潭>, <長水山>, <崑廬峯> 등의 山을 제재로 취한 작품과 <九城洞>, <玉流洞>, <朝餐>, <忍冬茶> 등 山과 관련된 제재를 취하고 있는 작품들이 있다.

용되었고, 어떤 기법을 통하여 표현되었으며, 그것을 통해 나타난 시세계는 어떤 것인지를 고찰하는 데에 목적을 둔다.

한국시의 자연에 대한 연구가 고전시에서는 많이 다루어지고 있으나 현대시를 대상으로 고찰한 연구는 그리 많지 않다. 지용시에는 자연을 제재로 한 시들이 많음에도 불구하고 종래의 연구에서는 이에 대한 연구는 별로 없고, 대체로 모더니즘이라는 전제 아래 문학사적 위치를 밝히거나, 기법상의 특질을 구명하는데 주력하고 있다.⁴⁾ 그런데 이러한 연구들은 지용의 서구문학의 수용기인 청년시절의 환경에 국한시켜 연구해 왔다는 점에서 여러 가지 문제점이 있다. 그의 시는 기존연구 업적들이 지적한 것과는 달리, 모더니즘 요소 외에 다양한 문학적 특성과 다면적인 실험의식을 보여준다. 그럼에도 불구하고 연구자들은 그가 英文 學을 전공했다는 傳記的 사실과 일부 시에 표출되고 있는 표현기법상의 新奇性 때문에 英美 이미지즘이나 일본의 新感覺派의 영향⁶⁾이라는 가설에 의존해 왔다. 다시 말하면 지용시는 모더니즘이라는 특정한 범주 내에서 연구되거나, 이를 전제로 한 상식선상에서만 연구된 것이다.

지용시는 대체로 이미지즘적 기법을 수용한 감각적인 시가 주류를 이루고 있다. 그러나 주제의 성격은 카톨릭 신앙을 바탕으로 한 종교시와 동양적인 사유에

4) 吳鐸藩, 《現代文學散叢》, (고려대학교 출판부, 1967), p.120.

5) 주요 연구 업적은 다음과 같다.

- 吳鐸藩, <芝裕詩研究>, (고려대 석사학위논문, 1970).
- 閔丙起, <鄭芝裕論>, (고려대 석사학위논문, 1980).
- 李崇源, <鄭芝裕詩研究>, (서울대 석사학위논문, 1981).
- 文德守, 《韓國모더니즘詩 研究》, (詩文學社, 1981).
- 김학동, 《鄭芝裕研究》, (民音社, 1987).
- 梁汪容, 《鄭芝裕詩研究》, (三知院, 1988).

이 외에 다수의 학위논문이 있는데 참고자료에서 밝히고자 한다.

6) 具然軾, <新感覺派와 「鄭芝裕」詩 研究>, 《東亞論叢》 第十九輯, (東亞人學校, 1982).

근거를 둔 전통적인 시로 크게 나누어 볼 수 있다. 지용시에서는 비록 이미지즘 내지 모더니즘적 색채를 띤 경우라 하더라도 동양적 체질과 美學만은 간과 할 수 없는 요소가 된다. 그의 동양 고전예의 경도는 시론에서도 많이 발견되고 있다. 그의 말대로 시는 언어로 肉化되어야 한다면, 이 肉化의 방법은 동양적인 것에서도 얼마든지 획득될 수 있다. 왜냐하면 그의 대표작이라 할 수 있는 <鄕愁>를 비롯한 많은 시들이 우리 고유의 歌辭의 의미를 원용하고 있거나 시적 발상이나 기법적 처리에 있어서도 동양의 고전을 원용한 것들이 상당한 숫자에 이르기 때문이다.

鄭義泓에 의하면 “그의 시집에 게재된 작품은 《鄭芝溶 詩集》의 89편과 《白鹿潭》의 33편을 합한 122편인데, 그 중 산문의 범주에 넣을 수 있는 10편을 제외하면, 순수한 시작품은 112편이다. 여기에다가 시집에 실려있지 않은 22편(童詩를 포함한 詩 13, 시조 9)을 보태면, 그의 시작품은 총 134편에 이른다. 이 134편 가운데 이미지즘 내지는 모더니즘의 범주에 속하는 작품은 16%도 안 되는 다음의 22편 내외에 지나지 않는다.”⁷⁾ 더구나 기존연구들이 모더니즘 계열의 표본으로 내세우고 있는 상당한 시들까지도 그 내용에서나 창작상의 기법, 그리고 언어의 선택 하나하나가 거의 동양적 안목을 거느리고 있음을 알 수 있다.

7) 鄭義泓, <鄭芝溶詩 研究에 대한 再評價>, 《대전어문학》 제3집, (대전대학국어국문학회, 1986), p.15.

詩集名	모더니즘 계열의 作品
鄭芝溶 詩集	바다 1, 바다 2, 紅綾, 時計를 죽임, 琉璃窓 1, 海峽, 다시 海峽, 甲板우, 조약돌, 船醉, 슬픈汽車, 幌馬車, 아츰, 蘭, 새빨간 機關車, 湖水 1, 湖水 2, 湖面
白鹿潭	朝餐, 비, 瀑布, 과라솔

그러므로 본고의 초점은 지용시의 정신적 뿌리를 캐는 데에 있다. 그는 한때 카톨릭시즘을 지향하는 시를 쓰지만, 곧바로 궤도를 수정하게 된다. 그의 혈맥에 흐르고 있는 우리 것에 대한 애착심과 동양적 정신주의에의 침잠이 궤도 수정의 근본적 이유가 아닐까 한다. 즉 그에게 있어서 우리의 전통적 사상과 동양적 정신주의를 표방하는 데는 自然(國土)이란 시적 대상이 유효했던 것이다. 여기서 우리는 지용시가 특정한 유파에 한정되지 않고, 그의 시적 특질이 모더니즘 성향과 동양정신의 융합에 뿌리를 내리고 있음을 살피게 될 것이다. 아울러 그의 자연 수용을 통하여 정신사적 편력과 문학적 세계관이 중국과 우리 고전에서 온 것임을 살피게 될 것이다.

본 연구의 방법은 시적 제재의 의미와 표현기법 등에 중점을 두어 지용이 지향하는 시세계와 시작품에 내재된 주제를 상호조명하면서 시자체의 내면적 특성을 살피는데 주력하고자 한다. 즉 문학연구에서 자연스럽게 현명한 출발점은 문학작품 자체의 해석과 분석⁸⁾이라는 판단에서 시작품을 직접적 자료로 삼고 간접적 자료로는 시론과 수필을 활용하는 한편, 당시의 문단적 현상과 조류를 참고하는 역사주의적 방법을 원용할 것이다.

연구의 대상으로는 지용의 시집인 《鄭芝溶 詩集》과 《白鹿潭》을 함께 묶은 《鄭芝溶全集—詩》(民音社, 1988)에 실린 시들 중 본 연구에 합당하다고 판단되는 시를 중심으로 하고, 기타 《芝溶文學 讀本》과 《散文》을 모은 《鄭芝溶全集—散文》(民音社, 1988)에 기재된 글들을 참고로 하고자 한다. 그리고 그의 전기적 자료는 《근대인물한국사—정지용》(김학동편, 東亞日報社, 1992)을 참고로 함을 밝혀 둔다.

8) Rene Welleck & Austin Warren, *Theory of Literature* (Penguin Books, 1976), p.139
참고.

Ⅱ. '自然' 受容의 方向

지용의 公的 문단활동은 《學潮》 창간호(1926. 6)에 <카페-프랑스>를 비롯한 시와 동시 및 시조를 발표⁹⁾하면서 시작되었다. 그 다음 해, 그는 《朝鮮之光》(1927. 3)誌에 <鄉愁>를 발표하여 명성을 얻게 되었다. 그 후, 그의 첫 시집인 《鄭芝溶詩集》(詩文學社, 1935. 10)이 간행되는 데, 여기에는 <바다 1> 등 89편의 시를 수록하고 있다. 그는 초기시부터 후기시인 《白鹿潭》(文章社, 1941. 9)의 세계까지 꾸준히 자연을 제재로 한 시를 남겼는데, 초기시에서는 '바다'를 제재로 한 시가 많고, 후기시에서는 '山'을 제재로 한 시가 많다. 그러나 본고에서 문제 삼으려 하는 점은 이렇게 자연을 제재로 한 시가 많다는 데 있는 것이 아니다. 자연을 제재로 하여 그가 나타내고자 하는 의미가 무엇인가 하는 것이다.

물론 지금까지 지용시에 대한 논의는 한국어의 시적 성취라는 측면에서 많이 이루어져 왔다. 1920년대 전반기의 자연발생적인 순수서정시를 부정하고 새로운 방법론으로 새로운 시를 주장한 모더니스트들의 작품의 특징은 내면적 세계에서 외면적 세계로 시선을 돌린 데에 있다. 외면적 세계는 감정이나 정서로부터 벗어난 구체적인 시각의 세계이며, 청각적·낭만적이라기 보다는 구상적·일상적 체험이 일어나는 세계이다.

이러한 점을 염두에 두고 볼 때 지용시가 전시대의 낭만과 작품들과 구별되는 것은 '감정의 절제', '감정의 지적 균형(intellectual equivalents of emotion)', '질서와 조화의 지성'을 지니고 있다는 점이다. 지용시는 사물의 적확하고 구체

9) 1926년 6월 《學潮》 創刊號에 발표한 작품으로는 詩 <카페-프랑스>, <슬픈 印象>, <爬蟲類動物>과 時調 <마음의 일기>에서(시조 아홉首), 童謠 <서쪽 한울>, <쇠>, <감나무>, <한울 혼자보고>, <탈레(人形)와 아주머니>를 발표했다.

적인 이미지를 지니고 있다. 이것은 몽롱한 시를 쓰지 말고 견고하고 명확한 시를 써야 한다는 이미지스트들의 주장과 상통한다. 지용이 시각적 이미지를 중시하고 일반적으로 추상적인 언어의 사용을 기피한 것은 英美 이미지즘에서처럼 견고하고 한정적이고 개인적인 말을 찾아 내려고 했기 때문이다.

따라서 지용은 과거의 어느 시인보다도 언어에 대한 자각이 철저했으며 향시생동감 넘치는 언어를 사용했다. 특히 초기시에는 '바다'를 제재로 하거나 그와 관련된 작품이 많은데, 거기에는 정감적이고 영탄적인 바다가 아니라 회화적이고 선명하고 정확한 인상의 바다가 등장하며 그것들은 공간적·감각적 형태를 지닌 사물 자체로서 제시된다. 이러한 수법은 그의 초기시가 이미지즘의 영향을 받았음을 말해주는 것이다. 이처럼 우리는 지용시에서 이미즘적 측면을 전면적으로 부정할 수는 없다.

지용시에 대한 기존의 연구들은 이러한 점에 바탕을 두어 시의 이미지 및 詩語의 분석¹⁰⁾에 치중하고 있으나, 본장에서는 지용시에 나타나는 자연 수용의 방향을 통하여 자연을 수용한 의미가 무엇인지를 살피려 한다. 그리고 이 수용의 방향은 전통적 정서의 변용과 시대적 자아의 성찰, 그리고 후기시를 중심으로 한 관조의 대상 등이 될 것이다.

10) 지금까지 지용의 詩作 경향과 詩語 사용의 기법에 대한 연구는, 대체로 세가지 측면으로 평가되어 왔다. 첫째, 감정 내지 감상성을 배격하는 지적·건강성의 추구이며, 둘째는 卽物的·感覺的·可視的 심상의 강조이다. 그리고 匠人的 기질을 토대로 한 모국어의 순화·彫琢 등으로 평가되고 있다.

1. 傳統的 情緒의 變容

지용의 초기시에는 동시들이 많다. 이 시기의 동시들은 “대부분이 그의 習作品에 속한다”¹¹⁾는 지적처럼 그가 쓴 이후의 시들에 비해 미적 수준이나 기교적인 면이 훨씬 떨어지는 편이지만, 지용의 시세계를 이해하는 좋은 단서가 된다. 왜냐하면 초기시 대부분이 동시나 민요풍의 시들이 주류를 이루고 있고, 시적 출발은 지극히 전통적이고 향토적인 바탕위에서 이루어지고 있기 때문이다. 이러한 전통적 정서는 후기시에까지 일관되게 나타나고 있다. 단지 이러한 초기시의 전통적 정서가 시대의 흐름에 따라 변용되고 있을 뿐이다.

초기시의 내용을 살펴보면, 지용의 객지체험¹²⁾은 그에게 외로움을 주었고 그 외로움으로 인하여 고향을 생각하게 했으며, 고향에 대한 그리움은 어린시절의 기억형태로 나타나고 있다. 이러한 외로움을 지용은 동시의 형태로 표현하고 있는 것이다. 시에 등장하는 화자들도 ‘오빠, 누나, 어머니, 할아버지’ 등 가족이 주로 등장하여 ‘가족 편향성’으로 분석¹³⁾되기도 한다. 이러한 가족관계는 떠남, 죽음, 없음, 잃음 등의 양상으로 나타나고 있다.

①우리 읍바 가신 곳은
해님 지는 西海 건너
멀리 멀리 가셨다네.

- <지는 해> 1연

11) 閔丙起, <鄭芝裕論>, (고려대 석사학위논문, 1980), p.23.

12) 지용의 객지체험은 暉문고보 시절(1918-1922)과 同志社大學 시절(1926-1929)의 체험이다.

13) 閔丙起, 앞의 논문, pp.23-28 참조.

②서낭산스골 시오리 뒤로 두고

어린 누의 산소를 묻고 왔오.

- <산소> 1·2행

③빼국이 울든 날

누나 시집 갔네 ——

- <병> 4연

④눈에 아름 아름 보고 지고.

발 벗고 간 누의 보고 지고.

- <산에서 온 새> 3연

⑤웨저리 놀려 대누.

어머니 없이 자란 나를

종달새 지리 지리 지리리……

- <종달새> 2·3연 (번호는 필자)

지용 자신에게 있어야 할 것들이 없는, '못갓춤(不戢)'의 양상¹⁴⁾으로 나타나고 있는 것은 우리의 전통적 정서에서 비롯된 모습이라고 볼 수 있다. '못갓춤'의 전통적 정서는 혼자 남은 어린아이의 '그리움'과 '기다림'이 퇴색된 자연에 投射(projection)¹⁵⁾되어 나타나고 있다. 즉 여기서 '못갓춤'의 심상들은 자연물이나 사람들의 양상에 대한 구체적인 묘사를 통하여 매우 선명하고 감각적인 인상을 만들어 내고, 그것을 토대로 서정적인 체험을 극대화시키고 있다.

14) 殷熙耕, <鄭芝裕論-그의 詩의 特性을 中心으로->, (연세대 석사학위논문, 1982), p.13 참조.

15) James L. Calderwood(ed.), *Forms of Poetry* (Prentice-Hall, Inc., 1968), p.9.; 감상적 오류(pathetic fallacy)라고 불리우는 자연의 의인화(personification)에는 同化(assimilation)와 投射(projection)라는 두 원리가 작용한다고 말하고 있다.

이와 같이 서정적 체험을 어린 시절의 기억형태에서 묘사되고 있는 지용의 시 세계가 내면세계를 갖지 못하고 감각적인 면에 기울어져 있다는 평가를 받는 것은 논자들이 그의 시를 기교적인 측면만을 중시한 데에 따른 결과이다. 오히려 초기의 동시들은 기교적인 측면보다는 그리움과 기다림이 복합된 전통적 정서를 어린시절의 기억에서 찾고, 그 기억은 자연물에 投射된 형태로 표현되고 있는 점이 우세하다. 따라서 서구지향적인 면보다는 전통지향적인 면이 강함을 알 수 있다. 이러한 전통지향적인 면들은 지용시의 정서적 바탕 자체가 고향에 대한 강한 애착으로 이루어졌기 때문이며, “보편적인 동심의 진솔한 표현”¹⁶⁾이라고 할 수 있다. 이러한 보편적인 동심의 심상은 곧 전통적 정서에서 그 맥을 찾을 수 있을 것이다. 다음 시에서는 그리움과 기다림이 복합된 전통적 정서뿐만 아니라, ‘두려움’의 보편적 정서를 구체적으로 표현하고 있다.

①우리 오편바 가신 곳은

해님 지는 西海 건너

멀리 멀리 가셨다네.

②웬일인가 저 하늘이

피스빛 보담 무섭구나!

날리 났다. 불이 났다.

- <지는 해> 尙文 (번호는 필자)

1연 6행의 이 시는, ‘지는 해’(自然物)를 통하여 ‘피스빛 보담 무섭구나’라는 시인의 감정을 진솔하게 나타내려 하고 있고, 여성화자를 통하여 시인의 감정을 극대화하려는 의도를 드러내고 있음을 알 수 있다.

16) 柳宗鎬, 《문학이란 무엇인가》, (민음사, 1989), p.35.

번 호	①	②
서술제재	오빠와 지는 해	하늘
서술방법	사실진술	감정
구성방법	前景	後情
내 용	오빠가 해님 지는 西海를 건너 가신 것이 두려움	

이 시는 '두려움'의 보편적 정서를 자연물인 '지는 해'에 投射하여 사실을 진술한 후, 시인의 감정을 나타내고 있다. 주제적인 측면에서도 보편적 정서인 '두려움'을 표현하기 위하여 前景後情의 구성방법을 취하고 있다. 이러한 전통적 정서와 구성방법은 다음 시에서도 나타난다.

① 옴겨다 심은 棕欄나무 밑에
 빗두르 슌 장명등,
 카페-프랑스에 가자.

② 이놈은 루바쉬카
 또 한 놈은 보헤미안 넥타이
 뻗적 마른 놈이 압장을 썼다.

③ 밤비는 뱀눈처럼 가는데
 페이브먼트에 흐늘이는 불빛
 카페-프랑스에 가자.

- ④이 놈의 머리는 빗두른 능금
또 한 놈의 心臟은 벌레 먹은 薔薇
제비 처럼 젖은 놈이 뛰여 간다.
- ⑤「오오 패를(鸚鵡) 서방! 꿈 이브닝!」
- ⑥「꿈 이브닝!」(이 친구 어떠하시오?)
- ⑦鬱金香 아가씨는 이밤에도
更紗 커튼 밑에서 조시는구료!
- ⑧나는 子爵의 아들도 아모것도 아니란다.
남달리 손이 히여서 슬프구나!
- ⑨나는 나라도 집도 없단다.
大理石 테이블에 닳는 내뺨이 슬프구나!
- ⑩오오, 異國種강아지야
내발을 빨아다오.
내발을 빨아다오.

제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

- <카페-프랑스> 全文 (번호는 필자)

이 시는 제목에서부터 외래어가 쓰이고, 또 외래어에 일일이 방점을 찍거나 글자의 크기를 다르게 하고 ‘』’와 같은 기호를 사용하고 있다. 여기서 모더니즘의 영향을 살필 수 있으며, 이로 인하여 異國情調가 강화되고 있다. 특히 “밤비는 뱀눈처럼 가는데”라는 표현과 “한 놈의 심장은 벌레 먹은 장미”라는 비유적 표현에서는 ‘밤비와 뱀눈’, ‘심장과 벌레 먹은 장미’의 함축적 의미가 결합되어 並置 隱喻的 연상효과도 나타낸다.

연	①, ②, ③, ④	⑤⑥⑦	⑧⑨⑩
서술제재	카페프랑스, 놈, 밤비와 불빛	패물, 울금향 아가씨	나, 이국종 강아지
서술방법	묘사(공간·인물·시간)	묘사	생각
구성방법	前景		後情
내용	카페프랑스로 들어가기 前의 背景과 모습	카페프랑스에 들어간 後의 모습	카페프랑스에서 의 나의 생각

이와 같이 분석하면, 구성은 크게 전반부(①-⑦)와 후반부(⑧-⑩)로 나누어지고, 전반부는 서구지향적인 성격이 짙은 반면에 후반부는 이와는 이질적인 면모를 보게 된다. 즉 위 시는 묘사 위주의 서구지향적인 모더니즘의 기법과 우리의 전통적 정서가 혼용되어 있다. 이것은 시인이 모더니즘의 기법을 수용하고, 서술제재인 '나'와 '이국종 강아지'를 통하여 우리의 보편적 정서를 드러내려 했음을 말해주는 것이다. 이러한 점은 그의 초기시에 자주 나타나고 있는데, 다음 시에서도 이와 같은 면을 느낄 수 있다.

①수박냄새 품어 오는

첫너름의 저녁 때……

②먼 海岸 쪽

길옆나무에 느러 쓴

電燈. 電燈.

헤엄쳐 나옴듯이 깜박어리고 빛나노나.

③沈鬱하게 울러 오는
 築港의 汽笛소리……汽笛소리……
 異國情調로 퍼덕이는
 稅關의 旗사발. 旗사발.

④세멘트 칸 人道側으로 사뭇 사뭇 움기는
 하이한 洋裝의 點景!

⑤그는 흘러가는 失心한 風景이여니……
 부즐없이 오랑주 껍질 씹는 시름……

⑥아아, 愛施利·黃!
 그대는 上海로 가는구료……

- <슬픈 印像畵> 全文 (번호는 필자)

이 시는 위 <카페-프랑스>와 유사한 면을 살필 수 있는데, 구체적으로 분석해 보면 다음과 같다.



연	①②	③④	⑤, ⑥
서술제재	저녁, 전등	기적소리, 깃발	그, 시름, 愛施利·黃
서술방법	묘사(시간, 공간)	묘사	생각
구성방법	前景		後情
내용	이국풍경 묘사		이국풍경에서 느끼는 감정

시인이 나타내고자 하는 주제적인 측면을 고려할 때, 이와 같은 초기시들은 우리의 전통적 정서를 나타내려는 요소가 강함을 알 수 있다. 즉 지용의 초기시의 보편적 정서는 우리의 전통적 정서와 맥을 같이 하는 것으로 판단된다. 그리고 이러한 시들은 ‘짧은 시’의 형식을 취하고 있다.

손 바닥을 울리는 소리
굽드랏게 건너간다.

그뒤로 흰게우가 미끄러진다.

- <湖面> 全文

얼굴 하나 야
손바닥 둘 로
폭 가리지 만,

보고 싶은 마음
湖水 만 하나
눈 감을 밖에.



- <湖水 1> 全文

담장이
물 들고,

다람쥐 꼬리
숫이 짙다.

- <崑廬峯 2> 1·2연

지용의 이러한 짧은 형식의 작품들은 英美 이미지스트 시인들이 즐겨 사용했던

‘짧은 시’ 형식을 연상시키고 있는데, J. 아이적스는 이미지스트 시의 원천의 하나로 하이쿠(俳句)를 들고, ‘어사들은 멈추고 있으나 의미는 계속되고 있기 때문에 급정지(stop-short)라고 불리는 暗示的인 일본의 詩形’이란 주석을 가한 다음, 운율의 모형과도 같은 이렇듯 짧은 시편들을 초기 이미지스트 시인들이 여러 백편이나 썼다고 지적한 바 있다.¹⁹⁾ 이러한 詩歌傳統은 굳이 일본에서만 아니라 한국시에서도 찾을 수 있다. 예를 들면, 時調와 漢詩의 장르를 들 수 있는데, 그것은 언어 밖의 여운을 중히 여기는 동양시의 전통을 강하게 담고 있는 것이다. 그렇다면 지용의 경우에도 “일본의 이미지스트 시인들과 마찬가지로 외부로부터의 刺戟에 힘입어 自國文學의 전통을 재인식하고 재평가하려고 했던 노력의 일환으로 보는 것이 타당”²⁰⁾하다는 견해는 참고할 만하다.

이러한 초기시의 전통적 정서는 ‘다알리아’, ‘紅椿’, ‘산엿 색씨 들녘 사내’, ‘鄉愁’, ‘五月消息’, ‘蘭草’ 등을 거쳐 후기시를 모은 시집 《白鹿潭》에서는 거의 모든 시에서 일관되게 나타나고 있다. 그러나 그 방법에 있어서는 초기시들이 자연물에 投射(projection)된 형태를 취하고 있는데 비해 후기시들은 자연에 同化(assimilation)된 형태로 變容되고 있다.

老主人의 腸壁에
無時로 忍冬 삼긴 물이 나린다.

자작나무 덩그럭 불이
도로 피여 붉고,

19) 金時泰, 《現代詩와 傳統》, (成文閣, 1978), p.195.

20) 위의 책, pp.195-196.

구석에 그늘 지어
무가 순둥아 파릇 하고,

흙냄새 훈훈히 김도 사리다가
바깥 風雪소리에 잠착 하다.

山中에 冊曆도 없이
忍冬이 하이얏다.

- <忍冬茶> 全文

이 시에서는 지용의 초기시와는 확연히 구분되는 시세계를 느낄 수 있다. “老主人”, “忍冬 삼긴 물”, “덩그럭 불” 등 전통적 정서를 지닌 소재를 선택한 점이 라든가, 시어가 초기처럼 되바라지지 않고 은은해진 점, 어딘지 예스런 措辭法 등이 주목된다.²¹⁾ 또한 “山中에 冊曆도 없이 忍冬이 하이얏다”²²⁾라는 표현은 화자가 자연에 同化되고 있다. 이러한 자연에의 同化는 ‘山’을 제재로 한 시편들에서 자주 나타나고 있다.



담장이
물 들고,

다람쥐 꼬리

21) 尹錫山, <素月詩와 芝浴詩의 對比的 研究-自然觀을 中心으로->, (한양대 석사학위논문, 1981), p.26.

22) 이 시구는 唐詩인 太上隱者의 <答人>의 “山中無曆日 寒盡不知年”(산중이라 책력이 없다보니, 추위가 다 해도 해를 알지 못하네)이란 시구와 시상이 유사하며, 松江의 <題山僧軸>에 나오는 “曆日僧何識 山花記四時”(스님이 달력을 알아선 무엇하리, 철 아는 산꽃이 四時를 알리느니)와도 유사하다. 그리고 松江의 歌辭 <星山別曲>에도 “산중에 책력이 업서 四時를 모르더니”란 시행이 있는 것을 보면, 지용시의 詩想은 古典에서 얻고 있음을 알 수 있다.

솟이 짚다.

山脈우의
가을스길——

이마바르히
해도 향그롭어

지팽이
자진 마짐

흰들이
우눛다.

白樺 훌훌
허울 벗고,

꽃 옆에 자고
이는 구름,

바람에
아시우다.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY
- <崑廬峯 2> 全文

이 시에서 화자는 산에 오르면서 눈앞에 들어오는 정경들을, 비유를 사용하지 않고 축자적으로 묘사한다. 화자는 崑廬峯에서 보고 느끼는 산의 정경들을 ‘담장 → 다람쥐 → 산맥 → 가을 길 → 흰 들 → 白樺 → 꽃 → 구름 → 바람’ 등으로 시점을 이동해 가면서 묘사하고 있다. 즉 주위의 사물들과 완전히 일체가 되며 화자도 풍경의 구성물이 되는 경지다. 이러한 점을 김학동은 다음과 같이 설명하고 있다.

<道法자연>, 즉 道는 자연의 법도를 따른다는 것은, 결국 스스로 이루어지는 <無爲自然>의 경지를 이룸이다. 만드는 것과 저절로 만들어지는 것과의 妙合으로 시의 인식은 <天爲>와 <人爲>의 자연적인 동화에 근거하고 있다고 할 때, 이 시인은 자의적인 인간의 감관적인 인식을 초월했는지도 모른다.

해도 향기롭고 흰들도 울며, 구름도 꽃 옆에서 자고 이는 사물의 심층을 직관하지 않고서는 이렇게 형상화할 수 없는 것이다.²³⁾

지용시에서 '山'을 제재로 하고 있는 후기시의 대부분은 자연과 인간이 합일하는 세계를 드러내고 있다. 이것은 主客一體의 이념을 추구하는 동양의 자연관과 그 맥을 같이 한다. 이것은 지용시의 자연이 동양적 정신의 고도와 깊이를 보여주고 있는 것이다.

결국 지용의 초기시부터 흐르고 있는 전통적 정서는 후기시에서도 일관되게 나타나며, 그 전통적 정서가 초기시에서는 자연에 投射되어 나타나는 데에 비해 후기시에서는 자연과 同化되는 성격으로 변용되고 있음을 알 수 있다. 이러한 자연과의 同化는 동양의 자연관과 맥을 같이 하는 것으로 지용시의 동양적 정신의 깊이를 알 수 있게 해 준다. 그리고 이러한 전통적 정서는 지용 개인이 갖는 체험일 수도 있지만 한국의 전통적 정서에 의미를 두고 자연을 수용하고 있는 것이다.

지용시의 전통적 정서가 개인이 갖는 체험일 수도 있지만 한국의 전통적 정서에 그 맥이 닿아 있다고 본다면, 그가 살았던 시대상황과도 무관하지 않을 것이다. 특히 자연을 시의 제재로 선택하고 있는 지용시에 나타난 시대적 자아의 성찰 내용을 검토하는 것은 지용시의 정신적 깊이를 규명해 내는 작업이 될 것이다.

23) 김학동, 《鄭芝裕研究》, (민음사, 1987), p.57.

2. 時代的 自我의 省察

지용시에 흐르고 있는 자연 수용의 전통적 정서는 초기시 뿐만 아니라 후기시에도 일관성 있게 드러나며 그 성격은 초기시에서는 投射의 성격으로 나타나고, 후기시에서는 同化의 성격으로 변용되고 있다. 지용시의 또 다른 자연 수용의 방향은 시대적 자아의 성찰에서 찾을 수 있다. 즉, 지용시의 자연은 시대적 자아를 성찰하는 데 있어서의 직접적 대상이 되고 있는 것이다.

지용이 가장 왕성한 창작활동을 했던 1930년대는 일본이 독재체제를 강화하고 내선일체를 내세우며 우리 문단에 긴장감을 고조시키는 시기이다. 그래서 적지않은 문인들이 가능한한 문학외적 요소를 배제하고 문학의 순수성을 나타내는 작품을 쓰려 했다. 지용 역시 朴龍喆·金永郎·異河潤 등과 함께 '詩文學同人'에 가담(1930. 3)하고, 1933년 8월에는 정치적·사회적 목적의식에 사로잡혔던 종래의 시, 특히 '카프'와 같은 시를 배격하고 순수문학의 옹호를 내세우는 '九人會'에 가담하여 활동한다. 이러한 활동을 통하여 지용은 시 본연의 예술세계를 지향하였고, 시는 바로 '言語藝術'임을 누구보다도 잘 인식하고 있었다. 지용은 현실에 대한 직접적인 저항보다는 자연이란 대상물을 통하여 시대적 자아를 성찰하고 있는 모습을 보여주게 된다. 일제의 탄압을 벗어나기 위해 순수시를 지향했던 만큼 시창작에 있어서 詩語와 이미지에 관심을 집중할 수 밖에 없었던 것이다.

중국시에서도 자연의 발견은 당대 사회상과 연관되어 있다. 金學主에 의하면 "옛부터 중국 사람들이 자연 속에서의 즐거움을 깨닫고는 있었지만 문학의 조류로서 자연을 찾아 몸을 의탁하게 된 것은 위진시대"²⁴⁾이다. 극도로 혼란한 사회에

24) 金學主, 《改訂 中國文學序說》, (新雅社, 1992), p.165.

서의 개인이 의지할 곳은 자연밖에 없다. 자연 속에서 자신을 용화시켜 자기의 감정과 이상을 문학으로 승화시키는 방법을 택할 수밖에 없는 것이다. 이러한 점은 지용의 <散文>에서도 발견된다.

思春期를 훨씬 지나서부터는 日本놈이 무서워서 山으로 회피하여 詩를 썼다. 그런 것이 지금 와서 純粹詩人 소리를 듣게 된 來歷이다.²⁵⁾

지용에게 있어서의 자연은 현실세계에 대한 도피공간임을 알 수 있다. 그래서 지용을 역사의식이 결여된 시인, 혹은 현실도피적이고 소극적인 시인으로 평가된다. 그러나 그 당시 대다수의 문인들이 자신의 생존을 위해서 친일행위까지 행한 사실들을 상기해 볼 때 비록 강한 저항의식이나 역사의식이 내포되어 있는 시들을 쓰지는 못했지만, 조국의 자연이라는 대상을 통해서 암담한 내면세계를 상징적으로 읊은 것은 간과할 수 없는 사실이다.

일제시대에 내가 시나 산문이나 죄그만치 썼다는 그것은 내가 최소한도의 조선인을 유지하기 위하여 쓴 것 이외의 아무것도 아니었다.²⁶⁾

이처럼 지용은 최소한도의 '조선인을 유지'하기 위하여 시와 산문을 썼으며, 그것은 일본의 탄압을 피해야 하는 판단에서 자연을 택하게 된 것이다. 그리고 그 자연을, 시대적 자아의 성찰 대상으로 삼게 된 것이다. 위에서 인용했던 <카페-프랑스>와 <슬픈 印像畫>도 시각적 이미지를 구사하고 있는 반면에 그 내용

25) 鄭芝裕, <散文>, 《鄭芝裕全集— 散文》, (민음사, 1988), p.220.

26) 위의 책, p.219.

은 시대적 자아의 모습을 보여주고 있다.

나는 子爵의 아들도 아모것도 아니란다.
남달리 손이 히여서 슬프구나!...
나는 나라도 집도 없단다.
大理石 테이블에 닳는 내뺨이 슬프구나!

오오, 異國種강아지야
내발을 빨아다오.
내발을 빨아다오.

- <카페-프랑스> 7·8연

그는 흘러가는 失心한 風景이여니.....
부들없이 오랑쥬 껍질 씹는 시름.....

아아, 愛施利·黃!
그대는 上海로 가는구료.....

- <슬픈 印像畫> 5·6연

이 두 시에는 당시의 강박적인 시대상황이 나타나고 있다. 시인 자신이 “나라도 집도 없는” 亡國人임을 인식하고 있다. 자신은 亡國民으로서 ‘흰 손’을 지닌 행동하지 못하는 지식인이다. 그래서 “부들없는 오랑쥬 껍질만 씹는 시름”과 같은 슬픈 감정을 갖게 되고 이 감정의 지속을 통해서 지용은 자기위안을 삼는다.

또한 지용은 거주한 적이 있던 上流 鴨川구역의 比叡山 하천공사 케이블카 건설공장에서 일하고 있는 한국인 노동자들의 비참한 실상을 보기도 하며²⁷⁾, 朝鮮 유학생을 싫어한다는 미세스 시오미에 대해 적의를 갖게 되는 일 등의 경험을 통해서 소박하나마 그 시대의 문제를 의식하고 있음을 알 수 있다. 이러한 조선 노

27) 鄭芝裕, <鴨川上流(上)>, 앞의 책, p. 102.

동자의 현실과 우리 민족에 대한 일본인의 태도는 그로 하여금 亡國民의 悲哀를 갖게 한다.

①조약돌 도글 도글 ……

나는 나의 魂의 조각 이려뇨.

②알는 피에로의 설움과

첫길에 고달픈
靑제비의 푸념 겨운 지줄담과,
피집어 아즉 붉어 오르는
피에 맺혀,
비날리는 異國거리를
嘆息하며 해매노나.

③조약돌 도글 도글 ……

그는 나의 魂의 조각 이려뇨.

- <조약돌> 全文 (번호는 필자)

대부분의 지용시에는 자연의 제재가 즉물적으로 사용되고 있음에 비해 이 시에서의 '조약돌'은 상당히 함축적인 의미를 지닌다. 곧 이 시에서의 '조약돌'은 냇가에 굴러 다니는 단순한 돌이 아니라 시인의 '魂의 조각'이다. 자신이 삶의 근원으로부터 뿌리가 뽑혀진 채로 방황하고 있다는 자각이 '조약돌'로 형상화되어 나타난다. 이것은 지용 뿐만 아니라 1930년대 식민지 지식인의 슬픈 印象畵이기도 하다. '설움', '고달픔', '탄식하며' 등에는 비교적 감정을 직접적으로 토로하는 화자의 悲嘆的 自意識이 담겨 있다.

연	①	②	③
서술제재	조약돌	피에로, 청제비, 이국거리	조약돌
서술방법	생각(자의식)	행위	생각(자의식)
구성방법	생각 → 행위 → 생각:양괄식(강조)		
내용	亡國民의 悲嘆的 自意識		

화자의 悲嘆的 自意識은 1연과 3연에 반복함으로써 강조되고 있고, '피에로, 청제비, 이국거리'라는 대상물(自然)은 '설움, 푸념 겨운 지즐땀, 탄식하며 헤매노나'와 호응하고 있다. 또한 2연에서 '설움과, 푸념 겨운 지즐땀과, 불어 오르는 피에 땀혀' 등은 '嘆息하며 헤매노나'와 의미망을 형성하여 화자의 행위가 悲嘆的 성격의 것임을 말해 준다. 金鐘哲은 다음과 같이 지적한 바 있다.

30년대 한국시의 두드러진 문학적 징후의 하나는 대부분의 시인들이 극심한 고향 상실감에 젖어 있다는 사실이다. 실제로 명백하게 그들 자신에 의해 言表되든 안되든, 일정한 삶의 근원으로부터 뿌리가 뽑혀진 채로 정처없이 방황하고 있다는 느낌이 수많은 시인들의 심정의 밑바닥에 있었다. 그것은 단적으로 향수·그리움·망향감 등이 그들의 지배적인 시적 감정이었다는 데에서 찾아볼 수 있는 것이다. 이런 현상은 여러 가지 요인이 복합적으로 얽혀서 빚어내는 결과였을 것이다. 무엇보다도 한국의 정치적 운명이 그러한 감정의 일차적인 원인이었을 것이다.²⁸⁾

지용 뿐만 아니라 대부분의 식민지 시대 지식인들이 '상실감'에 젖어 있었으며

28) 金鐘哲, <1930년대의 시인들>, 《韓國近代文學史論》, (한길사, 1982), p.443.

그것은 당시의 식민지 시대의 지식인들의 보편적인 모습이라 할 수 있다. 이러한 점은 지용에게도 마찬가지이다. 다음 작품에서도 시대적 자아의 모습을 찾을 수 있다.

- ①내어다 보니
아조 캄캄한 밤,
어험스런 뜰앞 잣나무가 자꼬 커올라간다.
- ②돌아서서 자리로 갔다.
나는 목이 마르다.
또 가까이 가
유리를 입으로 쫓다.
- ③아아, 항안에 든 金붕어처럼 갑갑하다.
별도 없다, 물도 없다, 쉬파람 부는 밤.
小蒸汽船처럼 흔들리는 窓.
- ④透明한 보라스빛 누워알 아,
이 알몸을 끄집어내라, 때려라, 부룻내라.
나는 열이 오른다.
- ⑤뽕은 차라리 戀情스래히
유리에 부빈다. 차디찬 입맞춤을 마신다.
쓰라리, 알연히, 그깃는 音響 ——
머언 꽃!
都會에는 고흔 화재가 오른다.

- <琉璃窓 2> 全文 (번호는 필자)

이 시에서 '캄캄한 밤'은 일제치하의 암담한 시대적 상황을, '뜰앞 잣나무'는 시인을 압도하는 현실을 나타내는 것이라고 볼 수 있다. 이러한 현실의 압박감은 "아아, 항안에 든 金붕어처럼 갑갑하다."고 토로하게 하고, 고통스런 의식은 "이 알몸을 끄집어 내라, 때려라, 부룻내라"에서 볼 수 있듯이 현실의 벽을 부수고 빠

져 나오려는 의식을 강화시키고 있다.

번 호	①	②	③	④	⑤
서술제재	밤, 잣나무	유리	금붕어	누뤼알	꽃
서술방법	생각(자의식)	행위	생각(자의식)	행위	생각(자의식)
구성방법	생각 → 행위 → 생각 → 행위 → 생각				
내 용	갖혀진 자신의 悲嘆的 自意識				

여기서 ‘밤, 잣나무, 금붕어, 꽃’ 등의 서술 제재는 自意識을 불러 일으키는 외부조건에 해당된다. 화자는 이러한 외부조건을 깨치고 뛰어나오려는 행위를 시도한다. 그러나 현실은 아직도 “都會에는 고흘 火災가 오른다”에서 나타나 있듯이 암담하기만 하다. 그래서 그는 자신의 현실에 대해서 다음과 같이 다짐하게 한다.

한밤에 壁時計는 不吉한 啄木鳥!
나의 腦髓를 미신마늘처럼 쫓다.

일어나 종알거리는 <時間>을 비틀어 죽이다.
殘忍한 손아귀에 감기는 간열핀 목아지여!

오늘은 열시간 일하였노라.
疲勞한 理智는 그대로 齒車를 돌리다.

나의 生活은 일절 憤怒를 잊었노라.

琉璃안에 설레는 검은 꿈 인양 하품하다.

꿈과 같은 이야기는 꿈에도 아니 하란다.

必要하다면 눈물도 製造할뿐!

어쨌던 定刻에 꼭 睡眠하는것이

高尚한 無表情이오 한趣味로 하노라!

明日! (日字가 아니어도 좋은 永遠한 婚禮!)

소리없이 옮겨가는 나의 白金체펠린의 悠悠한 夜間航路여!

- <時計를 죽임> 全文

이 시는 현실과 단절된 비애의 무게를 드러내고 있다. 현실의 척도인 시간을 비틀어 죽이는 행위나 화자의 생활에서 일체의 분노를 잊어버린 상황은 시적 자가 현실과 단절되어 있음을 나타낸 것이다. 따라서 자연이 지니는 표면적 의미에 의존하던 지용의 시작 방향이 이 작품에 이르면 어느 정도 전환되어 시대에 대한 그의 인식을 직접 표출하고 있음을 알 수 있다. 이 점은 우울한 정황과 거지에서 파생된 시인의 심리 상태가 나타난 “나의 생활은 일절 분노를 잊었노라”, “꿈과 같은 이야기는 꿈에도 아니 하란다” 등의 표현에서 특히 그러하다.

이러한 현실적 비애의 무게와 시대에 대한 인식의 내용을 僞裝해서 표현할 필요를 느낀 지용은 《白鹿潭》에서 보는 것과 같은 자연으로서의 회귀가 감행된다. 따라서 《白鹿潭》에 수록된 시들이 《鄭芝溶詩集》의 초기시처럼 자연과 관계된 제목이나 제재를 취하고 있는 것은 우연한 일이 아니다. 이것은 그가 지니고 있는 시대에 대한 인식과 관련하여 그것의 표현 수법이 ‘자연과 시대의 순환’²⁹⁾이라는 양상으로 나타난 것일 뿐이다.

지용시의 자연은 후기시로 올수록 인간적 관점이 가급적 배제된 형태로 나타난다. 이러한 형태는 지용시에서 처음 나타나는 것이 아니고, “동양 자연시의 전통적 양식으로서 조선조 시가에도 나타나 있다”³⁰⁾고 보면, 지용의 자연관은 부패한 정치현실과 士禍의 위협에서 벗어나 거기에서 오는 좌절과 고통을 자연을 통해 위로받기를 원했던 조선 사대부의 자연관과 접맥된다고 할 수 있다. 조선의 사대부가 표방하는 歸去來가 현실에 대한 좌절과 혐오에서 오는 避世로 볼 때, 조선 시가문학에서 주류를 이루고 있는 <江湖歌道>의 자연시도 결국 인간을 배제하고 인간과는 최대한도의 거리를 유지하는 비인간화의 양식을 띠게 된다. 바꾸어 말하면 그는 이러한 표현 수법을 의도적으로 사용한 것이라고 할 수 있다. 이 의도가 치열하면 치열할수록 시작상의 언어 훈련이 엄격하게 요구되는 것은 필연적이었을 것이다. 이러한 언어 훈련의 엄격성은 지용의 후기시에서 그 빛을 발휘하고 있다.

3. 觀照의 對象



지용은 시대적 자아의 성찰을 극복하는 차원에서 비인간적인 이미지 묘사에 집중하게 된다. 즉 자연 그 자체만을 묘사하는 관조의 세계이다. 이것은 서정시의 하위 유형을 설정할 때 랜섬(J.C Ransom)이 분류한 事物詩(physical poetry)에 해당되는 개념이다.

랜섬은 인간정신을 理性과 感性으로 나누고, 시인이 어떤 것에 초점을 맞추는

29) 金炳澤, <1930年代 韓國 모더니즘 詩에 나타난 時代認識>, 《계대논문》 제17집, (제주대학교, 1984), p.137.

30) 金堧五, 《詩論》, (三知院, 1993), p.332.

나에 따라 시의 특질이 다르게 나타난다고 보면서, 감성을 중심으로 한 시는 觀念詩(platonic poetry), 이성을 중심으로 한 시는 事物詩(physical poetry), 이성과 감성을 包括한 시는 形而上詩(metaphysical poetry)라고 명명하고 있다. 文德守는 지용시에 대하여 다음과 같이 지적하고 있다.

鄭芝裕의 시는 종교시를 제외하고는 事物詩 physical poetry다. 좀 막연한 말이지만 事物이란 말 대신에 事實을 fact이라고 해도 좋을 것이다. 그것은 관념이 아니라 現場을 가진 구체적 대상이다. 그의 事物詩는 事物을 觀念化한 것도 아니고, 반대로 관념을 事物化한 것도 아니며, 事物 자체를 아무런 先入觀 없이 객관적으로 形象化한 것이다.³¹⁾

이렇게 '아무런 先入觀 없이 객관적으로 形象化'한 것들은 지용시가 인간적 감정이 배제되어 사물을 본 그대로 형상화 한다는 것일 것이다. 따라서 사물(自然)에 대한 태도는 관조의 성격을 갖는다. 이러한 것들은 그의 시론에서도 알 수 있다.

지용은 <시의 威儀>란 글에서 感情의 節制를 강조하고 있다. 그는 1920년대의 감상적·낭만적인 시에 저항감을 가지고 있었다. 감상주의를 극복하려는 의지는 그의 節制主義的 詩觀에 잘 나타난다. 이러한 그의 자각이 한국 현대시의 발전적 문맥 속에서 의미를 가지는 것은, 감성과 지성의 조화를 통하여 시를 쓰려 했기 때문이다. 즉 그는 시인의 격한 감정이 시의 표면에 노출 되는 것을 막고 작자의 감정과 화자의 진술 사이에 일정한 거리를 유지하며 작자의 체험과 시적 상황과의 간격을 유지하기 위하여 즉물적 이미지 구사에 충실했던 것이다. 그러한 시는 즉물적 이미지와 순간적 映像을 통하여, 작자의 감정과 시적 상황의 의미를 단절

31) 文德守, 《韓國모더니즘詩研究》, (詩文學社, 1981), p.117.

시킨다. 의미의 단절은 양자 사이의 거리감을 유지시킬 수 있다. 이러한 감상에의 배경은 그의 시론에 자주 인용되어 나타나고 있는 《論語》의 “樂而不淫 哀而不傷(즐거워도 음탕에 흐르지 않고, 슬퍼도 감상에 빠지지 않아야 좋은 시이다)”과 같은 東洋的 詩觀의 영향으로도 생각할 수 있다.

金禹昌은 지용시의 선명성에 대해 그것은 객관 상관물의 외적인 묘사와 언어에 대한 놀라운 감응력 만으로 달성되는 것이 아니라, 구상에의 선명함과 긴장은 다분히 정열의 통제된 압력을 가능하게 만드는 시인의 응시력과 집중도에 달려 있다³²⁾고 말하고 있다. 그것은 논리적으로 분석되거나 나열될 수 있는 언어 자체의 속성과는 다른 것이다. 따라서 명징한 인상은 시인의 체험이나 기억의 깊이에서 견져내지는 사물의 모습에 해당되는 것이라 하겠다. 지용시의 가장 커다란 새로운 체험을 통해 포착되는 사물의 일단을 적절히 통제하고, 그것을 낯선 각도에 서 열어 보인다는 점이다. 따라서 그의 시의 구상력은 신기를 쫓는 시들과는 구분되는 사물에의 맞부딪침과 그것을 견뎌내려는 의지의 전적인 참여로 나타난다. 따라서 냉엄한 관조가 시 창작의 동기가 된다.

白樺수풀 앙당한 속에
季節이 쪼그리고 있다.

이곳은 육체없는 寥寂한 饗宴場
이마에 시며드는 香料로운 滋養!

五拔五千 피이트 卷雲層우에
그짓는 성냥불!

32) 김우창, <시의 언어와 사물의 의미>, 《심미적 이성의 탐구》, (도서출판 숲, 1992), pp.212-238 참조.

東海는 푸른 插畵처럼 움직 않고
누워 알이 참벌처럼 옮겨간다.

戀情은 그림자 마자 벗자
산드랴게 얼어라! 귀드람이 처럼 .

- <崑廬峯 1> 全文

지용은 누구보다도 감각적 경험의 포착이 뛰어난 시인이다. 따라서 그는 事物語와 感覺語를 많이 쓴다. 이 시는 완전히 감각적 서경시이지만 감각을 넘어선 예지와 경이감, 미적 정서 등이 내포된 작품이다. “이마에 시며드는 향기로운 滋養”이라는 표현은 崑廬峯의 경관을 보고 일단 대상을 떠나 작가가 자신 속에 침잠함으로써 얻어낸 대자연의 은총을 나타낸 것이다. 촉각과 후각, 미각이 혼연일체된 감각적 파악이다. 이러한 감각적 파악은 직관에 의해 이루어진다. 다음 시에서도 이러한 점들을 알 수 있다.

 제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY
바다는 별뿔이
달아 날라고 했다.

푸른 도마뱀뱀 같이
재재발렸다.

꼬리가 이루
잡히지 않았다.

흰 발톱에 찢긴
珊瑚보다 붉고 슬픈 생채기!

가까스루 몰아다 부치고
변죽을 돌려 손질하여 물기를 시켰다.

이 앨슨 海關에
손을 씻고 떼었다.

찰찰 넘치도록
돌돌 굴로도록
회동그라니 바쳐 들었다.
地球는 蓮잎인양 움으라들고 펴고

- <바다 9> 全文

金春洙는 이 시를 형태면에 유의하여, 한 cut內에서의 變化임을 짐작할 수 있으며, 場面の 변화라고 하기보다는 映像의 時間的 體系³³⁾라고 말한 바 있다. 宋稜은 이 작품에 대하여 感覺的-視覺的 印象의 斷片만을 나타내려 노력했기 때문에 짝막한 산문으로 모아 놓은 것에 불구하고 叡智를 드러내지 못했다³⁴⁾고 평가하였다. 그러나 이 시는 바다, 별뿔이, 도마뱀, 꼬리, 발톱, 생채기로 발전되는 유기적인 과정을 보이고 있으며, 바다의 순간적인 인상을 환기시키는 시각적 이미지를 통하여 전개되고 있다. 즉 서정시의 기교로서 대상을 새롭게 바라보는 기본적인 방법을 쓰고 있다. 대상을 매우 낯선 다른 대상과 병치함으로써 주의하지 못했던 대상의 특성을 부각시켜 보인 것이다. 바다의 물이랑과 해변에 부서지는 물거품이 도마뱀 떼와 생채기로 비유되고 이미지화 되고 있다.³⁵⁾ 이런 이유로 해서 그는 이 시를 事物詩로 보고 있다.

33) 金春洙, <韓國現代詩形態論>, 《金春洙全集 - 詩論》, (문장, 1986), p.49.

34) 宋稜, 《詩學評傳》, (一潮閣, 1963), p.196.

35) 文德守, 앞의 책, pp.77-78.

랜섬(J.C.Ransom)의 용어로, 사물시란 사물을 제재로 하여 관념을 극도로 제한함으로써 사물과의 직접적 접촉을 통하여 사물에서 받은 최초의 이미지만을 강조한 이미지스트 시인들의 시를 말한다. 위 시는 이러한 점에서 事物詩라 할 수 있겠다. 이러한 시작법에서 보여준 언어의 절제와 선명하고 정확한 이미지 구사는 이미지스트의 수법을 그대로 수용하고 있을 뿐만 아니라, 漢詩의 創作技法을 이어받은 결과라고도 볼 수 있다. 한시의 창작기법에서도 언어의 절제를 중시하고 있다. 한시에서 군더더기말이나 정확하지 못한 시어의 표출은 그만큼 작시의 재질이 없음을 의미한다. 실제로 지용은 유년시절부터 한시를 읽어왔고, 한시를 창작하기도 했다.

그는 휘문고보에 재직시 교지 편집인들과의 대담하는 자리에서 자기는 英詩를 공부하기는 했으나, 英詩의 영향을 받은 적이 없다고 부인한 점과 자기의 조상인 圃隱과 松江의 피를 닮아 한시의 영향을 받았노라고 분명히 밝힌 점³⁶⁾을 염두에 둘 필요가 있다. 따지고 보면 지용의 시들 가운데 모더니즘의 표본으로 내세우고 있는 작품들까지도 그 발상이나 시상의 전개방식은 東洋의 美學을 바탕으로 한 漢詩的 手法에 속한다. 이러한 예를 <비>에서 살펴 보기로 한다.

- ①돌에
그늘이 차고,
- ②따로 물리는
소소리 바람.
- ③앞 섰거니 하야

36) 《徽文》 임시호, (휘문고보학우회 학예부, 1928); 鄭義泓, <鄭芝裕 詩의 研究>, (동국대 박사학위논문, 1992), p.174 재인용.

꼬리 치날리어 세우고,

④종종 다리 깎칠한
산새 걸음거리.

⑤여울 지어
수척한 흰 물살,

⑥갈갈히
손가락 펴고.

⑦밧은듯
새삼 돌는 비스낫

⑧붉은 뉘 뉘
소란히 밝고 간다.

- <비> 全文 (번호는 필자)

이 시를 살펴 보면 다음 표와 같이 분석된다.

연	①,②	③,④	⑤,⑥	⑦,⑧
서술제재	돌, 바람	산새	물살, 손가락	비스낫
서술방법	묘사	묘사	묘사	묘사
시의구성	기(起)	승(承)	전(轉)	결(結)
내용	비 오기 前의 風景	비의 내리는 모습 을 산새에 비유	빗물의 모습	비의 형상화

서술제재인 ‘돌과 바람 - 산새의 걸음거리 - 물살과 손가락 - 비스뉘’ 등으로 장면이 이동되면서 비의 이미지가 변주되고 있다. 그 방법은 묘사를 중심으로 자연의 대상은 비인간적 사물로써 존재하고 있다. 그리고 시의 구성은 起承轉結의 漢詩의 전통적 구성방법을 쓰고 있을 뿐만 아니라, 起와 承, 轉과 結은 각각 對句를 이루고 있다. 특히 轉과 結에서의 ‘흰 물살’과 ‘붉은 뉘’은 색깔을 통하여 對句를 이루고 있다.

총래의 연구들은 이 시를 이미지즘의 영향을 받은 시의 표본으로 내세우고 있다. 이 시는 시인의 삶의 숨결이 극도로 배제되어 있다. 이 시에서 인간성의 배제는 T.E 흙이 古典의 이상으로 삼았던 소위 dry-hardness의 추구, 즉 눈물·탄식·통곡·절규 등과 같은 感情의 節制가 이루어졌다는 점에서 이른바 ‘건조한 견고성’의 속성과 어느 정도 접맥되어 있다고 볼 수 있다. 이러한 詩作上의 특질 때문에 文德守는 위의 시가 어떤 감정이나 인생관의 관념을 드러냄이 없이, 언어를 사물화 했다는 점에서 J.C 랜섬이 말하는 事物詩로 단정한 바 있다.³⁷⁾그러나 이러한 점을 인정한다 하더라도 金宗吉의 다음과 같은 논의는 문제 제기를하기에 충분하다.

박용철의 시가 관념적인데 대해 정지용의 시는 감각적인 것이 특색이다. 그의 맵짠 언어의 절제와 선명하고 정확한 이미지는 일견 英美의 이미지스트들의 시를 연상하게 하지만, 그가 이미지스트의 영향을 받은 확증은 없으며, 또한 그의 시에는 이미지스트들에게는 없던 특질도 갖추고 있어 질적으로 그들의 시를 凌駕하는 것으로 보인다.³⁸⁾

지용의 시적 특색은 言語의 節制와 선명하고 정확한 이미지를 사용하고 있는

37) 文德守, 앞의 책, p.118.

38) 金宗吉, 《韓國現代文化史研究 1》, (高大民族文化研究所 - 現代詩, 1975), pp.31-32.

데, 이것이 이미지스트를 연상하게 한다는 것이다. 그러나 그가 이미지스트의 영향을 받았다는 확증이 없을뿐만 아니라, 오히려 이미지스트들에게서 찾아 볼 수 없는 특질을 갖추었다는 점에서 지용의 시는 그들의 시를 질적으로 능가한다는 것이다.

여기서 金宗吉이 말한 '이미지스트들에게는 없는 특질'을 東洋的 世界觀이라고 추론해 보자. 이것은 근본적으로 漢詩의 자연관과 정신적 맥락에서 찾을 수 있다고 본다. 이러한 증거는 지용이 비록 英美 이미지즘의 영향을 받았다고 하더라도 동양적 전통의 뿌리를 접목시킴으로써 우리 나름대로의 이미지즘에 대한 주체적 태도를 확립했다고 볼 수 있다. 따라서 지용은 서구 이미지스트들의 수법을 우리 나름대로 주체성과 개성을 살리고자 시도한 시인으로 볼 수 있다. 그러므로 그가 시를 창작 할 때, 시적 대상을 포착하는 태도와 방법은 한국적인 의식구조와 동양적인 試案에 의거해 있다고 하겠다. 그는 이러한 시안의 실천에서 자연의 미를 발견하고 있는 것이다. 따라서 그는 자연(國土)의 여행을 통한 산문 및 시작품을 많이 남긴다. 지용의 산문에서 주류를 이루고 있는 것도 기행문이며, 기행문이 아닐지라도 여행체험을 바탕으로 씌어진 수필들이 상당수 있음은 이를 증명해 준다.

이상에서 처럼, 지용의 초기시에서는 후기시 보다 감정이 덜 배제된 상태에서 동시 및 民謠風의 시들을 통하여 서정적이면서 향토적인 전통적 정서를 묘사하고 있다. 이러한 양상은 우리 시단에 전통적으로 흐르던 한 전형들을 변용하고 있는 것이며, 지용의 후기시에까지 일관되게 흐르고 있다. 그리고 자연 수용의 전통적 정서의 성격은 投射의 방법에서 同化의 방법으로 변용되고 있다. 둘째, 그의 자연 수용의 또 다른 방향은 당시의 식민지 상황과 관련한 시대적 자아의 성찰에서 찾

을 수 있다. 셋째, 후기시를 모은 《白鹿潭》에서는 ‘山’이란 靜的인 제재를 통하여 사물을 관조의 방법으로 형상화하고 있는데, 이와 같은 관조적 자연은 동양적 사상에서 비롯되고 있다. 따라서 다음 장에서는 이러한 동양적 사상이 어떻게 전개되고 있는지를 그의 시에 나타나는 기법과 시세계를 통하여 살펴 보기로 한다.



Ⅲ. ‘自然’ 受容의 技法과 詩世界

지용시의 자연 수용의 방향은 우리의 전통적 정서를 변용하거나, 시대적 자아의 성찰로, 또는 관조의 대상으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 또한 지용시에는 서구 모더니즘의 영향과 동양적 전통이라는 양면성이 나타나고 있지만, 후기시에서의 정신적 세계는 우리의 전통적 사상과 동양적 정신이 강하게 드러나고 있다. 후기시에서 동양적 세계로의 침잠이 이를 증명한다.

《鄭芝溶詩集》을 대표하는 자연이 ‘바다’라고 한다면, 후기시를 모아 엮은 《白鹿潭》에서의 지용의 관심은 거의 ‘山’의 세계로 집중되고 있다. 시집 제목부터가 漢拏山 정상에 <白鹿潭>이고, <長首山>, <崑廬峯> 등은 山을 제재로 취하고 있으며, <九城洞>, <玉流洞>, <朝餐>, <忍冬茶> 등은 모두 山과 관련된 세계를 담고 있다. 이와 같은, 바다에서 산으로의 이동은 단순히 시적 소재만의 이동이 아니라, 지용의 동양적 정신에 대한 내면인식의 변모를 그 직접적인 배경으로 하고 있다. 이러한 동양적 세계로의 침잠은 시의 제재를 山으로 선택한 데에서 잘 드러나고 있는 것이다.

그리고 지용은 시를 창작함에 있어서 언어와 표현의 아름다움에 대하여 많은 관심을 가지고 있다. 신인들의 작품을 고를 때에도 언어의 남용을 경계했고 언어의 절제에 대하여 강조했으며, 金永郎의 시를 논할 때에도 영랑의 언어적 운용과 수사가 기술적으로 완벽에 이르렀음을 높이 평가하면서 특히 투박한 전라도 방언이 영랑의 시에서는 “꼭선적이오 감각적이오 정신적인 것”으로 변용되고 있음을 놀라워했다. 그리고 “그 당시 범람하던 소위 경향파시인의 濁浪”에 휩쓸리지 않

고 서정시의 길을 지켜 온 것을 긍정적으로 평가하고 있다.³⁹⁾ 이것은 지용이 정치성보다 예술성을 우위에 놓고 있음을 말해주는 것이다. 이러한 관점은 “경제사상이나 정치열에 馳驅하는 영웅적 시인을 賞嘆한다. 그러나 그들의 시가 음악과 회화의 상태 혹은 韻律의 波動, 미의 원천에서 탄생한 奇蹟의 甦가 아니고 보면 그들은 사회의 명목으로 시의 압제자에 가담하고 만다. 소위 종교가도 무모히 시에 착수할 것이 아니니 그들의 조잡한 파아나티즘이 시에서 즉시 들어나는 까닭이다”⁴⁰⁾ 라고 한 데에서도 분명히 제시되어 있다. 이것은 어떤 사상이나 정치적 성향을 일방적으로 부정한 것은 아니다. 다만 그 사상이나 이념이 시의 미의식으로 승화되지 못한 점에 대해서는 비판적인 입장을 취하고 있는 것이다. 즉 지용은 시를 창작함에 있어서 예술적 意匠이라 할 수 있는 美에 대하여 깊은 관심을 가지고 있었던 것이다. 그것도 자연을 통한 동양적인 美에 관심을 가지고 있었다. 따라서 본 장에서는 ‘山’의 세계로 집중되고 있는 그의 후기시들이 어떤 기법과 시세계를 가지고 미의식을 표출하고 있는지를 《白鹿潭》의 시들을 중심으로 살펴 보고자 한다.



1. 感情의 節制와 餘白美

자연적인 제재들이 주류를 이루고 있는 지용시는 자연을 사실적으로 표현했다고 말하는 논자가 있을지 모른다. 그러나 지용시는 자연물로서의 그 개체를 사실적으로 묘사하고 있지만, 그 개체의 본질적인 의미까지 자세하게 묘사하고 있지 않다는 점에서 사실적이 아니다. 즉 자연은 시의 제재로서의 개체에 지나지 않는

39) 鄭芝裕, <永郎과 그의 詩>, 《鄭芝裕全集-散文》, (민음사, 1988), p.260-264 참조.

40) <詩의 擁護>, 위의 책, p.245.

다. 이러한 의미에서 시인이 선택한 어떤 대상(自然物)들은 사실적으로 표현되고 있지 않다. 이러한 표현은 그의 節制의 詩觀에 따른 곧 餘白의 美를 나타낸다. 즉 시어와 시어, 행과 행, 그리고 연과 연 사이의 함축된 시형태는 어떤 대상에 대하여 세밀히 표현하지 않음으로써 드러나지 않는 의미의 공간이 생기고, 이 공간은 독자의 상상력을 유발시키는 여백의 효과를 얻는다. 그 분위기는 흡사 東洋畫 특히 동양의 山水畫를 연상하게 한다. 지용 자신도 <詩의 擁護>에서 시의 방향을 東洋畫論이나 書論에서 찾을 것을 권하고 있다.

詩學과 詩論에 자주 관심할 것이다. 시의 姉妹 일반예술론에서 더욱이 東洋畫論, 書論에서 시의 향방을 찾는 이는 비뚤은 길에 들지 않는다.⁴¹⁾

東洋畫論이나 書論에서 시의 향방을 찾는다는 것은 곧 漢詩論에서 시의 향방을 찾는다는 것과도 일맥상통한다. 왜냐하면 東洋畫(선비화)와 漢詩는 서로 밀접하게 연관되어 상호간에 서로 소재로 사용되어 왔고 그 표현 수단은 달라도 기법과 정신적 경지는 상통⁴²⁾하기 때문이다. 한시를 비롯한 고전에 대한 논의는 다음 장에서 상론할 것이므로 여기서는 東洋畫에서와 같은 餘白의 美가 지용시에는 어떻게 나타나고 있는지를 알아 보기로 한다.

막스 피카르토는 1954년 3월의 《메루쿨》誌에 <近代藝術의 Atom化>에 관해 논하고 있는데, 中國繪畫의 여백에 대해 다음과 같이 말하였다.

중국의 화가가 그린 한 폭의 그림, 예를 들면 꽃이 달린 작은 가지의 그림을 보고

41) 위의 책, p.245.

42) 金惠淑, <韓國 現代詩의 漢詩的 傳統繼承에 대한 考察(其 一)>, 《국어국문학 92》, (국어국문학회, 1984), p.627.

있으면, 거기에 나무의 전체, 또는 봄의 전체를 느낀다. 한 가지(枝)의 꽃은 화면에는 보이지 않는 듯이 그려져 있는 나무 전체의 일부분이고, 그 작은 그림의 주변에는 소공간이 숨쉬고 있다. 눈에 보이지 않는 데도 숨쉬고 있는 이 여백에 다시 무엇인가를 덧붙여 그릴려는 생각은 아무도 하지 않을 것이다. 사실 또 肉眼을 갖고서는 도저히 전부를 볼 수 없는 풍부한 것이 그 여백 속에 있고, 청초한 작은 가지가 수줍음을 포함하여 눈에 보이지 않으면서 그려져 있는 나무 줄기로부터 나오고 있다. 이 청초한 수줍음이야말로 동양화가 갖는 최고의 아름다움이다. 그런데 근대 유럽 회화에서는 단지 단순한 부분, 즉 그 자체 이외에는 아무런 상관도 하지 않는 부분만이 묘사되어 있다.⁴³⁾

동양예술 전반에 걸쳐 근간을 이루는 이 중국회화의 '餘白의 手法'은 단순한 공백의 측면만을 의미하는 것이 아니라, 形似⁴⁴⁾를 抑制⁴⁵⁾하여 그리지 않은 여백에 생략된 전체가 살아서 숨쉬도록 하는 동양 예술의 전통적인 수법으로, 그것은 구체적으로 부분을 통한 전체성의 추구, 개체에 대한 非執着의 態度라 할 수 있다.

지용은 이러한 동양예술에 있어서의 여백의 미를 시의 기법으로 사용하고 있다면 어떤 점에서 그의 시가 여백의 기법을 살려 미적 효과를 거두고 있는 것일까? 그것은 무엇보다도 시어와 시어, 시행과 시행, 연과 연 사이의 특이함과 관련된

43) 唐木順三, 《中世の文學》, (筑摩書房, 1965), p.171-172.

44) 形似란 「與“神似”對稱. 中國畫術語. 指藝術作品的外在特征. 戰國荀況有“形具而神生”之說. 南朝齊范縝亦有“形存則神存, 形謝則神滅”之說. 形似與神似是統一的. 南朝宋宗炳雖主“萬趣融其神思”, 仍然堅持“以形寫形”, “以色貌色”. 東晉顧愷之說得更明確, 即所謂“以形寫神”. 清代鄒一桂說“未有形不似反得其神者.” 故“形似”爲繪畫的始基. 但于形似中求神采, 仍爲藝術造形之終極. 參見“神似”. (《中國美術辭典》, 上海辭書出版社, 1987, p.11)

形似란 “사물의 형체와 모양을 逼真하게 묘사하는 것”을 말하며, 神似란 “사물이 지니고 있는 정신을 생동감있게 표현해 내는 것”을 말한다.

(이병한 편저, 《중국 고전 시학의 이해》, 문학과 지성사, 1992, pp.7 4-88 참조)

45) 崔珍源은 形似抑制를 ‘感覺的 迫眞性的 抑制’라는 의미로 사용하고 있다. 《國文學과 自然》, (성균관대학교 출판부, 1977), p.78.

다.

①해사살 피여
이욕한 후,

②머흘 머흘
칼을 옮기는 구름.

③질梗 꽃봉오리
흔들려 씻기우고.

④차돌부터
촉촉 竹筍 돋듯.

⑤물소리에
이가 시리다.

⑥앉음새 갈히여
양지 쪽에 쪼그리고,

⑦서러운 새 되어
흰 밥알을 쫓다.

- <朝餐> 全文 (번호는 필자)

이 시는 각 연마다 각각 다른 소재들을 사용하고 있으며, 시인은 각각의 소재들을 자세하게 묘사하지 않고 보는 그 순간순간을 묘사하고 있다. 그리고 시어와 시어, 행과 행 사이의 자세한 묘사를 생략함으로써 화자의 주관적 정서가 배제되고 있음을 알 수 있다. 이 시를 구체적으로 분석해 보면 다음과 같다.

연	①,②	③	④,⑤	⑥,⑦
서술제재	햇살,구름	질경 꽃봉오리	차돌,물소리	서러운 새
서술방법	묘사(天)	묘사(地)	묘사(水)	묘사(鳥)
시의구성	前景			後情
내용	아침 자연의 풍경을 묘사			화자의 심리 상태

일반적으로 시의 형태면에 있어서 행과 연의 구분은 중요하다. 행과 연의 구분은 시각적 측면 뿐만이 아니라 리듬이나 이미지와도 밀접한 관련을 갖기 때문이다. 대부분의 경우에는 단순히 시각적인 고려나, 읽는 데에 편리를 도모하기 위해서, 아니면 이미지의 전개상 그 성격에 따라서 행이나 연을 구분하고 있다.

위 시는 이미지의 전개상 행과 연이 구분되고 있고, 구분된 행과 연의 묘사 방법은 화자가 보는 순간만을 포착하여 그려져 있기 때문에 행과 행, 연과 연 사이에 나타난 여백을 느낄 수 있다. 잡다하게 어휘를 나열하거나 복잡한 기교를 부리지 않고 간결한 시어로 장면만을 제시하는 수법을 통해 이미지만을 순수하고 선명하게 나타내고 있는 것이다. 그리고 설명을 배제함으로써 시인의 감정이 최대한 절제된 상태에서 화자의 시선이 이동하는 데에 따라 연이 구분되고 묘사되고 있다. 그래서 대상과의 일정한 거리는 일정한 행과 연 사이의 여백과 매우 관계가 깊은 것으로 볼 수 있다. 이처럼 지용은 “제어와 반성을 지나 표현과 제작에 이르러 비로소 조화와 질서를 얻을 뿐”⁴⁶⁾이라는 자신의 방법대로 시를 이루는

46) <詩의 威儀>, 앞의 책, p.251.

요소가 조화와 질서를 갖추고 통합되어 완결된 아름다움을 나타내도록 표현해 내고 있는 것이다. 이것은 바로 그의 節制의 詩觀에서 나온 결과이다.

또한 위 시의 구성을 살펴 보면, 前景後情의 구성방법을 취하고 있다. 전반부는 自我와 世界와의 합일로 인한 無慾의 의지를 표현하고 있고, 후반부는 시인의 감정이 개입된 有我境의 세계를 드러내고 있다. 즉 먼저 사물을 이야기하고 뒤에 화자의 감정을 드러내는 방식을 취하고 있는 것이다.⁴⁷⁾

王國維는 시의 境界를 有我之境과 無我之境으로 나누고 자기를 본위로 하여 사물을 관찰, 사물에 자기 색채가 붙어 있는 것을 '有我之境'⁴⁸⁾이라 했고, 元好文的 <穎亭留別> 一節에서 “寒波澹澹起 白鳥悠悠下(차가운 물결은 출렁이는데 흰새는 유유히 내려 앉는다)”처럼 작가와 사물이 혼연히 합치되어 시에서 자기를 의식하기 어려운 것을 '無我之境'⁴⁹⁾이라 하였다. 이 말을 토대로 해서 말한다면, 시상

47) 《詩經》의 '賦·比·興' 표현기법 중 '興'에 해당된다. 이에 대한 논의는 다음 장에서 상론하고자 한다.

48) 自我가 내재해 있는 경계. 이 경계 가운데에는 작자의 주관적인 감정이 용해되어 있다. 歐陽修의 詞 <蝶戀花> “淚眼問花花不語, 亂紅飛過鞦韆去.(눈물 핀 눈으로 꽃에게 묻는데 꽃은 대답이 없고, 어지러이 훑날리는 붉은 꽃잎들은 그네 위로 날아간다.)”와 “可堪孤館閉春寒, 杜鵑聲裏斜陽暮.(외로이 客舍에 머무니 잠기는 봄 한기를 견딜 수 있겠나? 두견새 지저귀는 소리에 싸여 석양은 저무는구나.)” 같은 것은 有我之境이다. 유아지경은 사물의 안으로 들어가서 근심스럽거나 즐거운 감정을 담겨 실은 것이다. 근심이나 즐거움이 격동하는 이러한 情趣들을 냉정하게 써 내려가서, 다시 또 조용히 가라앉는 상태에서 표현으로 융화된 연후에 비로소 그 정취를 획득할 수 있다. 그래서 유아지경은 動的인 것을 거쳐서 정지 상태로 갔을 때에 얻어진다고 한다. 李哲理, <《人間詞話》 研究(I)>, 《中國語文學》 제4집, (嶺南中國語文學會, 1979), pp. 58-61 참조.

49) 境界 가운데에 작자의 주관적인 감정이 용해되어 있지 않은 境界. 즉 눈 앞에 펼쳐진 경물이나 마음으로 느낀 감정들에 대해서 객관적이고 냉정하게 지은 境界를 말함. 이것은 사물의 바깥으로 나와서, 감정을 실지 않고 냉정한 가운데 사물을 관찰·음미하여야만 비로소 그 情趣를 얻을 수 있다. 그래서 無我之境은 靜的인 가운데에서 얻어질 수 있다고 한다. 위의 논문, pp.58-61 참조.

의 전개에 있어서 자아와 세계사이에 완전한 同一化가 일어날 때, 자아는 객체인 세계 속에 소멸하고 만다. 이 자아의 소멸이 無心·無慾의 상태에 이르게 되는데, 지용의 경우 대부분의 작품은 이러한 無心·無慾의 상태에서 전개될 때가 많다. 이것은 陶淵明의 자연시⁵⁰⁾와 같은 중국시 및 조선시대의 江湖歌道⁵¹⁾의 정신세계와 상당한 맥락을 지녔다고 하겠다.

李崇源도 <朝餐>에 대해 “구름과 꽃과 돌부리, 물 소리에 둘러싸여 아침 밥을 드는 사람은 결국 자연의 일부가 되어 자연과 융합된 경지에, <자기>를 의식하기 어려운 경지에 있다고 할 수 있다. 대상을 바라보는 태도 역시 <자기>는 감추어져 있다. 지용의 이러한 詩가 餘白의 美學과 <無我之境>, 平淡을 추구하던 中國詩의 전통과 연결된다는 점을 부정할 수 없다.”⁵²⁾고 보았다.

그리고 위 시에서 후반부의 ‘서러운 새’는 자연의 객관적 상관물이기도 하지만, 바로 작자 자신이기도 하다. 화자는 시인의 분신이라 할 수 있는 ‘서러운 새’가 되어 흰 밥알을 쫓고 있다. 이것은 ‘시인 = 서러운 새 = 흰 밥알을 쫓는 새’라는 등식을 가능하게 한다. 즉 시인의 감정이 ‘새’에 이입된 有我境의 세계를 드러내고 있는 것이다.

따라서 위 시는 無我境과 有我境의 세계를 동시에 담아내고 있는 작품이다. 이러한 無我境과 有我境의 정신적 배경은 西歐의 이라기보다는 한국 내지는 東洋詩

50) 陶淵明의 자연시에 대해서는 3장 ‘山水詩의 指向’에서 예를 들어 논함.

51) 그 예로 孤山의 <漁父四時詞>를 들 수 있다.

년넝희 밥 싸 두고 반찬으란 장만마라
단드러라 달드러라
靑蓑笠은 써 잇노라 綠蓑衣의 가져 오나
지국총 지국총 어사와
無心헌 白鷗는 내 좃논가 제 좃논가

52) 李崇源, <鄭芝溶詩研究>, (서울대 석사학위논문, 1980), pp.47-48.

的 배경의 영역에서 출발했다고 볼 수 있다.

山水畫는 자연을 소재로 하기 때문에 물론 石·水·木을 수반하고 구름과 강물이 배경이 되며 遠近山水의 法度를 따라야 한다. 이와 같은 표현은 모두 意境에 있다. 그래서 荊浩는 “무릇 山水를 그릴 때는 뜻이 필보다 앞선다”⁵³⁾라고 하였다. 意境이란 작가의 뜻을 말한다. 작가가 보는 자연을 實境이라 하고 實境은 사실적인 景物을 말한다. 즉 사실적인 경물을 보았을 때 작가의 뜻이 결정되어 산수화를 그리게 되는 것이다. 또 “意란 사람마다 볼 수도 있고 또 사람마다 볼 수 없기도 한다.”⁵⁴⁾ 즉 사람마다 볼 수 없는 것은 內心의 意를 말하고 사람마다 볼 수 있는 것은 外的인 意를 말한다. 이러한 意境에서 오는 여백의 화면이 형체의 세계에서는 보이지 않게 하면서 의미의 세계에서는 긴장하는 것과 마찬가지로 지용시에서도 이 여백은 시의 단순성과 함께 깊은 의미의 함축성과 그리고 그 의미의 생장 가능성을 보여준다. 다음 시에서도 시어와 시어, 행과 행, 연과 연 사이의 생략⁵⁵⁾과 압축으로 이루어진 간결한 형식을 통한 여백의 미는 찾을 수 있다.



담장이
물 들고,

다람쥐 꼬리
숫이 질다.

山脈우의
가을스길——

53) 荊浩, <山水論>, “凡畫山水 意在筆先”: 金鐘太, 《東洋畫論》, p.110 재인용.

54) 惲壽平, <南田畫跋>, “意者人人能見之 人人不能見也”: 위의 책 p.111 재인용.

55) ‘생략’은 동양화의 形似抑制의 의미로 시 표현의 기본적 요소다.

이마바르히
해도 향그롭어

지팽이
자진 마짐

흰들이
우눗다.

白樺 훌훌
허울 벗고,

꽃 옆에 자고
이는 구름,

바람에
아시우다.

- <毘盧峯 2> 全文

이 시는 화자가 대상을 바라보는 시점의 변화에 따라 연이 구분되고 있다. 화자의 시선이 '담장→다람쥐→산맥→가을 길→흰 들→白樺→꽃→구름→바람' 등으로 옮겨감에 따라 연이 바뀌어지고 일정한 공간 속에서 자연적 소재들을 적절히 배치함으로써 시 전체가 靜的인 감도는 가운데 자연의 미세한 움직임을 묘사한 靜中動의 모습이 나타난다.

더우기 이 시는 시적 대상물에 대한 화자의 감정이 절제되고 문장과 문장 사이를 이어 줄 의미의 연관성이나 개연성이 배제됨으로써 직접적인 의미전달이 거부되고 있다. 그 대신 시인은 시 구성의 측면에서 여백과 함께 계산된 상상력의 폭

을 독자 스스로 선택할 수 있는 공간을 만든다. 그래서 의미의 단절과 비약을 통해서 창출되는 시행 사이의 여백은 시적 상상력을 증폭시키며 시적 효과를 높이고 아름다움을 느끼게 한다. 각 사물에 대한 비사실적 표현이 시 전체 속의 여백을 만들어 내는 것이다. 또 각 개체들은 소재적 특이성을 지님과 동시에 시 전체의 맥락을 연결짓는 유기적인 역할을 수행한다. 이것은 부분의 조화, 景物과 景物 사이의 여백의 조화로 전체성을 획득하고 있다. 《白鹿潭》의 시들은 이러한 여백의미를 지닌다는 점에서 전기시들과 구별되며, 화자는 산의 정경과 완전히 일체가 되어 風景의 構成物이 되는 경지에 이르고 있다.

그런데 이러한 ‘無我之境’을 바탕으로 하면서 여백의 미가 드러난 《白鹿潭》의 시들이 현실과 단절되어 있다는 점, 역사성이 결여되어 있다는 점에서 지용시의 한계가 노출된다. 崔珍源은 이러한 여백이 “歷史的 時間의 忘却”⁵⁶⁾으로 나타난다고 하였고, 金學主는 여백의 개념에 가까운 “神韻의 추구는 사회적 현실을 표현한다든가 웅장한 장시를 쓸 수 없다는 등의 결점”⁵⁷⁾을 지닌다고 주장했다. 그리고 神韻의 추구는 ‘無我之境’과 ‘自然’의 추구에서 가장 두드러진 것이라 말하고 있다. 따라서 여백의 미에 대한 탐구는 자연을 추구하는 시에서 볼 수 있으며 이것이 자연의 無慾의 경지를 발견할수록 현실이나 사회와는 점점 유리되게 마련인 것이다.

결국 지용시의 여백의 미는 어떤 대상물에 대하여 세밀하게 표현하지 않고 보는 장면만을 묘사함으로써 시의 빈틈 - 화면의 간극 - 을 느끼게 한다. 이 ‘빈틈’은 시어와 시어, 행과 행, 그리고 연과 연 사이의 생략에서 발생하는 것으로 동양화에서 形似를 抑制하는 의미를 원용하고 있는 것이다. 그리고 이러한 여백

56) 崔珍源, 앞의 책, p.93.

57) 金學主, 앞의 책, p.180.

의 미는 자연에 대한 無我之境의 동양정신에서 비롯되고 있다. 이러한 동양정신의 세계는 고전에 대한 강한 애착으로 나타나고 있어 이에 대해서는 다음 장에서 알아 보고자 한다.

2. 古典의 受容과 東洋精神의 強調

지용시는 시의 제재에 대해 사실적으로 표현하지 않으면서, 시어와 시어, 행과 행, 연과 연 사이에 여백을 두고 있다. 이 여백은 독자로 하여금 어떤 상상력을 유발하게 하는 공간으로, 동양화, 산수화에서 볼 수 있는 여백과 흡사하다. 이러한 동양화에서 볼 수 있는 여백의 기법을 원용한 것은 그의 정신적 세계가 동양정신에서 비롯되고 있음을 말해 준다. 또한 지용은 동양화 뿐만 아니라 동양고전에 대해서도 직접적인 영향을 받고 있음을 알 수 있다. 비록 그것이 모더니즘 계열의 작품이라고 하더라도 그 내면의 밑바닥에는 동양정신이 깔려 있다. 위에서도 말했듯이 지용은 '東洋書論'이나 '書論'에서 시의 향방을 찾을 것을 말하고 있음은 물론이고 다음의 글에서도 고전을 지향하는 자세를 읽을 수 있다.

고전적인 것은 陳腐로 속단하는 자는, 별안간 뛰어드는 野蠻일 뿐이다./피꼬리는 피꼬리 소리 바깥 발하지 못하나 향시 새롭다. 피꼬리가 숙련에서 온다는 것은 불명예 이리라. 오직 생명에서 튀어나오는 향시 최초의 발성이야만 진부하지 않는다./…… 시인은 완전히 자연스런 자세에서 다시 비약할 뿐이다. 우수한 전통이야말로 비약의 발 디딘 곳이 아닐 수 없다.⁵⁸⁾

이 글에서 알 수 있듯이 그의 고전을 지향하는 자세는 고전을 애호하는 모습으

58) 鄭芝裕, <詩의 옹호>, 앞의 책, p.246.

로 나타난다. 고전적인 것을 진부한 것으로 속단하는 자를 '野蠻'으로 규정하고, 꾀꼬리는 꾀꼬리 소리밖에 발하지 못하지만 항시 새롭다고 말한다. 그는 고전이 어느 시대에 있어서나 새로운 시대감각을 갖기 위해서는 오직 '生命'에서 튀어나오는 것이어야 한다고 믿고 있다. 꾀꼬리 소리가 새로울 수 있는 것은 그것이 항시 생명에서 튀어나오는 최초의 발성이기 때문이라는 것이다.

그러면 지용에게 있어서 고전이란 구체적으로 무엇을 뜻하고 있을까? '詩學'과 '詩論'의 향방을 東洋詩論, 書論에서 찾고 있는 것을 볼 때 지용에게 있어서 고전은 분명히 중국의 詩經과 唐詩 등을 뜻한다고 하겠다. 즉 詩經이나 唐詩같은 고전에서 시학과 시론을 터득하여 유구한 전통을 발판으로 하되, 꾀꼬리가 꾀꼬리 소리 밖에 발하지 못하지만 항시 새롭듯이, 생명에서 튀어 나오는 '최초의 발성'에 해당하는 창조성을 강조하고 있다. 즉 전통에 그 근거를 두되 항상 새롭게 창조할 수 있는 자세, 그것이 시를 창작하는 사람의 것이어야 한다는 것이다. 이와 같이 고전에 대해 자주 언급하는 것은 그가 고전에 남다른 관심과 의미를 부여하고 있었음을 말해 주는 것이다.

그가 詩經이나 唐詩 등을 修學한데 대한 정확한 전기적 근거는 알 수 없지만, 해방후 이화여자전문학교 재직시(1945, 10 - 1948, 2) 서울대에 출강하여 《詩經集註》를 강의하기도 했다⁵⁹⁾는 것은 어느 정도 이를 뒷받침 해 주는 사실이다.

이러한 지용의, 고전에 대한 애착은 고전의 의미를 변용, 시 창작 과정에 적용하고 있는 데에서도 드러난다. 우선 《詩經》을 원전으로 하여 의미를 변용한 <長首山 1>을 살펴 보기로 한다.

59) 鴻農映二, <鄭芝裕의 生涯와 文學>, 《현대문학》, (1982, 7), p.392.

①伐木丁丁이랬거니 아람들이 큰솔이 베어짐즉도 하이 ②골이 울어 맹아리 소리 찌르릉 돌아옴즉도 하이 ③다람쥐도 좇지 않고 울지않어 깊은산 고요가 차라리 뼈를 저리우는데 눈과 밤이 조히보담 회고너! ④달도 보름을 기달려 흰낮은 한밤 이골을 걸음이란다? ⑤웃질 중이 여섯판에 여섯번 지고 웃고 올라간뒤 조찰히 늙은 사나히의 남긴 내음새를 좇는다? ⑥시름은 바람도 일지않는 고요에 흔들리우노니 오오 견디랴 다 차고 범연히 슬픔도 꿈도없이 장수산 속 겨울 한 밤내 —

- <長首山 1> 全文 (번호는 필자)

이 시에서 '벌목정정(伐木丁丁)'⁶⁰⁾이라는 시어는 눈 내린 고요한 적막을 강조하기 위해 쓰인 의성어이나, 《詩經》의 시에서 '丁丁'은 나무를 베는 소리를, '嚶嚶'은 새의 울음 소리와 더불어 친구를 부르는 상징적인 소리로 쓰이고 있다. 또 《詩經》의 시는 나무베기를 丁丁히 함으로써 새가 벗을 찾음을 말하였고 마침내 새가 벗을 찾음으로써 사람이 벗이 없어서는 안됨을 비유하였다. 하지만 지용의 시에는 심산의 겨울 밤의 적막 속에서 슬픔도 꿈도 없이 적막과 현실을 인내하려는 의도가 나타나고 있다. 이와 같이 <長首山1>은 《詩經》의 의미와는 다른 배경을 지니고 있을 뿐 아니라 새로운 의미로 수용되고 있다. 《詩經》에서의 내용이 읽는 사람에게 이해되는 단계에 머무르고 있다면 지용시는 과거의 경험을 현재의 사건에 연결하여 시적 효과를 증가시킨다. 더우기 지용시는 과거와 연상의 고리가 형성됨으로써 의미상의 남은 면까지도 분명히 드러내고, 현재 문맥의 의미를 확장할 수 있게 된다⁶¹⁾는 특성을 지니고 있다.

이와 같이 이 시는 《詩經》을 변용하여 수용하고 있어 그의 고전에 대한 애착을 알 수 있을 뿐만 아니라, 한시의 보편적인 前景後情의 구성 방법에 대해 주목

60) 《詩經》 小雅 鹿鳴之什의 “伐木丁丁/鳥鳴嚶嚶(나무를 베기를 정정히 하거늘/새가 울기를 嚶嚶히 하도다)”를 수용하고 있다.

61) 劉若愚 著, 李章佐 譯, 《中國詩學》, (同化出版社, 1984), p.194.

하게 된다. 이것을 표로 제시해 보면 다음과 같다.

항	①,②,③,④	⑤	⑥
서술제재	큰술,메아리,깊은산의 고요,한밤	중,늪은이	장수산 속 겨울
서술방법	묘사(공간,시간)	묘사(인물)	생각
시의구성	前景		後情
내용	깊은 산의 고요를 묘사		화자의 심리상태

이 시의 리듬에 대하여 ‘伐木丁丁’의 경우, ‘伐/木/丁/丁’의 강도와 휴지의 호흡이 살아있고 산문적으로 표기하고 있으나 그 리듬은 결코 산문적이 아니며 예리한 감각적 이미지를 살리기 위한 표현은 가능한한 간결하게 통제되어 있다⁶²⁾고 설명되기도 한다. 이를 통해 우리는 지용의 시형식에 대한 탐구의 자세를 엿볼 수 있다. 그런데 이 시는, ⑥(화자의 심리 상태)으로 지향되고 있음을 알 수 있다. 즉 화자는 ‘오오 견디란다 차고 범연히 슬픔도 꿈도없이 장수산 속 겨울 한 밤 내’와 같이 스스로에게 다짐하고 있는데, 이것은 조선시대의 선비정신과 같은 지용의 의식의 단면을 드러내 주는 것이다.

표현기법을 살펴 보면, 《詩經》의 ‘賦·比·興’⁶³⁾ 중 ‘比·興’의 기법과 유사

62) 鄭漢模, 《韓國 現代詩의 精髓》, (서울대학교 출판부, 1979), pp.7-8.

63) ‘賦·比·興’에 대한 견해가 여러가지인데 《詩經集傳》(成百曉 譯註, 《懸吐完譯詩經集傳 上》, 傳統文化研究會, 1993,)을 참고하면 다음과 같다. 賦者, 敷陳其事而直言之也. 比者, 以彼物比此物也. 興者, 先言他物以引起所詠之辭也(賦란 사실을 사실대로 진술하고 바르게 말하는 것이다. 비란 어떤 사물을 들어, 이 사물에 비유하는 것이다. 興이란 먼저 다른 사물을 이야기함으로써 노래하고자 하는 사물에 대한 흥을 불러일으키는 것이다.)

함을 알 수 있다. 중국시에서는 이 세가지 표현기법 중 比와 興에 대한 논의가 집중되고 있는데, 그 특징으로는 시와 산문을 포함하여 예술에서의 주관적인 정서는 반드시 객관화의 과정을 거쳐야 하고, 특정한 상상이나 이해와 서로 결합하고 통일을 이루어야만 한다는 것 등이 있다. 그때에야 비로소 일정한 보편적이고 필연적인 성격을 지닌 예술작품을 구성하고, 그에 상응하는 감동적 효과를 거둘 수 있다는 것이다. '比'나 '興'이란 바로 이와 같은 정서·상상·이해를 서로 결합시켜 객관화한 구체적인 길을 개척해 나가는 것이며, 실제로 '比'와 '興'은 서로 연결되어 있어서 절대로 구분하기 어려운 일이다. 이와 같은 특징은 '比·興'이라는 루트를 통하여 주관적 정서와 객관적 경물을 융합하여 합일의 경지 속에서 이루어진 산물이다.⁶⁴⁾ 이러한 점에 바탕을 두어 말한다면, <長首山 1>은 '比·興'의 기법을 통하여 쓰여졌고 꿈도 없는 장수산 속 겨울밤을 자연인으로서의 시적 화자가 자연과 인간이 합일된 상태를 나타내고 있다고 할 수 있다. 즉 사물은 그 자체만으로 존재하는 것이 아니라 한 겹 더 정서적 색채로 물들여져 있으며, 정감 역시 개인의 주관적 정서 그 자체만으로 존재하는 것이 아니라, 상당한 이해와 상상이 융합한 이후에 객관적으로 형상화되고 있는 것이다. 지용시를 '非人間化의 詩'나 '事物詩'로 부르는 것⁶⁵⁾은 바로 이러한 객관형상 때문이다.

<長首山 1>과 같이 고전을 변용하여 수용하거나 고고한 동양의 선비정신을 수용하면서 '比·興'의 기법을 통하여 자연과 인간이 합일된 상태를 보여 주고 있는 시들이 지용이 지녔던 동양정신에 대한 강한 애착심의 결과에 따라 쓰여진 것임은 물론이다.

鹵草났은

64) 李澤厚 著, 《美的 歷程》, (谷風出版社, 1984), pp.69-77 참조. 尹壽榮 옮김, 《美的 歷程》, (東文選, 1991), pp.173-185 참조.

65) 대표적인 연구는 문덕수의 《韓國모더니즘시 研究》에서 논의되고 있다.

차라리 水墨色.

蘭草뵤에
얇은 안개와 꿈이 오다.

蘭草뵤은
한밤에 여는 담은 입술이 있다.

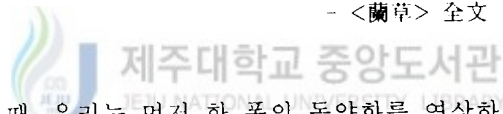
蘭草뵤은
별빛에 눈떴다 돌아 눕다.

蘭草뵤은
드러난 팔구비를 어찌지 못한다.

蘭草뵤에
적은 바람이 오다.

蘭草뵤은
칩다.

- <蘭草> 全文



이 시를 대할 때, 우리는 먼저 한 폭의 동양화를 연상하게 된다. 그리고 난초는 다른 화초와는 달리 고아하고 귀족적인 꽃이라는 생각을 하게 된다. 옛부터 사군자의 하나로 일컬어 온 난초는 속세에 물들지 않은 동양의 선비정신을 상징한다. 지용은 이러한 동양의 선비정신을 그림이 아닌 시로써 표현하고 있다.

시를 분석해 보면, 7연의 '난초뵤은/칩다'는 '난초뵤'에 대한 구체적인 묘사를 피하고, 연을 이용하여 여백을 둠으로써 독자로 하여금 상상력을 유발시키고 있다. '난초뵤'은 '수묵색, 안개와 꿈, 입술, 팔구비' 등으로 묘사된다. 즉, 화자의 시선은 '난초뵤' 그 개체에 가 있지만, '난초뵤' 그 자체를 자세하게 묘사하고

있는 것이 아니라, 화자의 정서·상상·이해를 서로 결합시킨 다른 대상물들을 통하여 '난초늪'을 객관화하고 있는 것이다. 이러한 객관화는 '난초늪'에 동화된 화자의 고고함을 부각시켜 준다. 즉 사물 그 자체만으로 존재하는 것이 아니라 화자의 정서가 채색되어 있으며, 정서 역시 상당한 이해와 상상이 융합되어 화자와 자연이 합일된 경지를 나타내고 있는 것이다.

이와 같이 고전을 변용하고, '比·興'의 기법을 통하여 자연과 인간이 합일된 상태를 나타내고 있는 작품들은 다음 시에서도 나타난다.

문 열자 선뜻!
먼 산이 이마에 차라.⁶⁶⁾

雨水節 들어
바로 초하로 아침,

새삼스레 눈이 덮힌 뒤편리와
서늘웁고 빛난 이마받이 하다.
어름 금가고 바람 새로 따르거니
흰 옷고름 절로 향긋롭어라.

웅숭거리고 살아난 양이
아아 꿈 같기도 설어라.

미나리 파릇한 새순 뜻고
움짖 아니귀던 고기입어 오물거리는,

66) 陶潛의 시 <飲酒> “采菊東籬下，悠然見南山。(동편 울타리 밑에서 국화를 꺾어 따니 한가로이 남산이 보인다.)를 無我之境이라 지적하고 있는데(李哲理, 앞의 논문, pp.58-60.), 사상과 정신세계가 유사함을 알 수 있다.

꽃 피기전 철아닌 눈에
햇옷 벗고 도로 잡고 싶어라.

- <春雪> 全文

연구자들이 이미 언급했듯이 이 작품의 제1연은 司馬光의 <초하>와 매우 유사하다.

四月清和兩乍晴 四月달 맑고 고르와 비 활짝 개고보니
南山當戶轉分明 문에 마주 선 남산이 분명도 하이.
更無柳絮因風起 버들개아지 다시는 바람맡어 일지 않거니,
惟惟葵花向日傾 해바라기 꽃만이 해를 딸아 도노매라.

- <초하>67)

이 시는 司馬光의 시로, 지용의 《芝菴文學讀本》 <綠音愛誦詩>에도 인용된 바 있다. 이 시 구절에 나오는 “문에 마주 선 남산이 분명도 하이”는 <春雪>의 제1연에서 변용하여 수용하고 있다. ‘문’과 ‘산’이라는 시적 대상이 같을 뿐 아니라, 기교와 시상에서도 비슷하다. 또한 이미지의 전개방식을 살펴 보아도 漢詩의 영향을 알 수 있다. 즉 司馬光의 시가 ‘四月달 - 南山 - 버들개아지 - 해바라기 꽃’ 등으로 이미지가 전개되면서 여백의미를 자아내고 있듯이 <春雪> 역시 ‘먼 산 - 南水節 - 눈덮힌 뉘 - 미나리 - 햇옷’ 등으로 이미지가 전개되고 있는 것이다. 그런데 지용의 이 시구는 한국 한시의 전통 속에서도 이미 수용되고 있었던 것이다.

鼓起虛庭竹露清 새벽에 일어나니 빈 뜰에 침대의 이슬 해맑고

67) 鄭芝菴, <綠陰愛誦詩>, 앞의 책, p.298.

開軒遙對衆山青 서재를 여니 멀리 뭇산의 푸루름이 마주 서구나.⁶⁸⁾

·水護田將綠繞 밭을 보호하는 한 물은 푸른 빛으로 둘러 있고
兩山排闥送青來 문을 제치니 兩山이 푸른 빛을 보내오네.⁶⁹⁾

鄭義泓은 李滉의 위 시구를 들어, 시적 기교와 이미지를 끌고 나가는 시작상의 수법은 지용이 司馬光이나 李滉보다 뛰어나다고 보고 있으며, 이것은 지용이 수용자로서의 외적인 영향을 충분히 자기 것으로 肉化하고 있음을 입증해주는 것⁷⁰⁾ 이라고 하고 있다. 결국 지용은 고전을 지향하면서도 새로운 의미로 변용하고 있는 것이다.

지용의 <忍冬茶>는 唐詩인 太上隱者의 <答人>의 사상과 서로 유사한 점이 논의된 바 있다.⁷¹⁾

老上人の 陽壁에
無時로 忍冬 삼긴 물이 나린다.

자작나무 덩그럭 불이
도로 피어 붉고,

구석에 그늘 지어
무가 순둥아 파릇 하고,

68) 李滉의 <山居四時各四吟共十六絕>에 나오는 시구: 鄭義泓, <鄭芝溶 詩의 研究>, (동국대 박사학위논문, 1992), p.184 재인용.

69) 이 반산(半山)의 시에 대해 東人詩話에서는 “前輩의 「護田」「排闥」은 모두 『漢書』에 나온다.”고 하여 ‘용사정절(用事精切)’이라 지적하고 있다.: 崔美汀, <漢詩의 典據 修辭에 대한 考察>, 《國文學研究》 第47輯, (서울대학교 국문학연구회, 1979), p.16 재인용.

70) 鄭義泓, 앞의 논문, p.184.

71) 吳鐸蕃, <芝溶詩 研究>, (고려대 석사학위논문), pp.50-51.

흙냄새 훈훈히 김도 사리다가
바깥 風雪소리에 잠착 하다.

山中에 冊曆도 없이
[冬이 하이얗다.

- <忍冬茶> 全文

이 시 마지막의 “산중에 책력도 없이/삼동이 하이얗다”라는 시구는 <答人>의 “山中無曆日 寒盡不知年”(산중이라 책력이 없다보니, 추위가 다 해도 해를 알지 못하네)이란 시구를 수용했거나, 松江의 <題山僧軸>에 나오는 “曆日僧何識 山花記四時”(스님이 달력을 알아선 무엇하리, 칠 아는 산꽃이 四時를 알리느니)⁷²⁾의 원용일 수도 있다. 또 松江의 歌辭 <星山別曲>에도 “산중에 책력이 업서 四時를 모르더니”란 시행이 있는 것을 보면, 지용시의 시상은 고전에서 얻게 된 것임이 분명하다.

지용의 <忍冬茶>는 중심인물로 ‘老主人’을 설정함으로써, 작자 자신이 世事의 일에 대하여 지극히 무심함을 암시해 줄 뿐만 아니라, 그의 은일의 정신 세계를 열어 보이고 있다. 그러나 그것은 은둔과 도피의 세계에서만 가능하다. ‘老主人’의 청정무심함이란 본질적으로 은둔의 세계인 그의 산수시의 막다른 길이었을 것이다.⁷³⁾

이러한 지용시의 고전에의 지향은 동양정신에서 비롯된 것인데, 吳鐸藩은 그 뿌리가 동양정신의 추구에 있음을 주장하고 있다.

72) 金甲起, 《松江 鄭澈研究》, (三友出版社, 1985, pp.214-215 재인용.

73) 崔東鎬, <山水詩의 世界와 隱逸의 精神>, 《불확정 시대의 文學》, pp.33-34.

초기의 <蘭草> <紅春> <崑崙峯> <달> <저녁해사살> 등의 시편에서 나타나기 시작한 동양적 정조는 후기의 《白鹿潭》시편에서 정신적 깊이를 갖고 우리 현대시의 정상으로 상승하게 된다.⁷⁴⁾

이는 《白鹿潭》의 시세계의 특징을 집약하고 있는 내용으로서 지용시의 동양 정신이 도달한 정점이 《白鹿潭》의 시편들로 구체화되었다는 뜻으로 이해된다. 지용의 시세계를 '동양적 이미지즘'이라 하고 또 '참신한 동양인'이라 하는 까닭이 바로 여기에 있다.

이상에서 살펴 본 바와 같이 지용시의 고전에 대한 애착은 그의 시집 《白鹿潭》에 집중적으로 나타나고 있는데, 이 시집의 시편들은 동양고전을 변용, 수용하고 있으며, 표현기법도 《詩經》의 '比·興' 기법을 통하여 인간이 자연과 합일되는 경지를 나타내고 있음을 알 수 있다.

3. 山水詩의 指向과 客觀化


지용의 동양정신의 세계는 산수시⁷⁵⁾에 이어진다. 지용의 산수시들은 그의 산문, 즉 그의 기행문과 많은 연관을 갖고 있다. 1930년대에 이미 지용은 시단에서 확고한 위치를 차지하고 있었고 당시의 東亞日報나 朝鮮日報에서는 그로 하여

74) 吳鏗藩, <韓國現代詩史의 對位的 構造 - 素月詩와 芝谿詩의 詩史的 意義>, (고려대학교 박사학위논문, 1982), p.51.

75) 여기서의 산수시라고 하는 것은 "산수의 풍경을 묘사한 시이며, 산수시라고 해서 반드시 山과 水가 함께 등장해야만 하는 것은 아니다. 山을 중심으로 하여 풍경을 노래하거나 川을 중심으로 하여 풍경을 노래하거나 모두 산수시이다. 또한 深山幽谷의 산수가 아니라 庭園안의 산수를 노래한 것이라고 할지라도 역시 산수시라고 본다"(小尾郊·著, 尹壽榮 譯, 《中國文學과 自然美學》, 도서출판 서울, 1992, pp.217-218 참조)는 의미에서의 산수시임을 밝혀둔다.

금 기행문을 쓰게 했다. 실제로 그는 전라남도 康津에 살고 있는 金永郎의 집에서 지내면서 그 주변에 산재한 풍물을 그린 산문 <南遊>⁷⁶⁾를 1938년 8월 6·7·9·17·19·23일자 東亞日報에 6회에 걸쳐 발표했고, 金永郎·金玄鳩와 함께 집을 떠나 등반하기까지의 여정에서 본 크고 작은 섬의 모습과 자연의 신비를 간직한 한라산에 대한 느낌을 쓴 산문 <多島海記>⁷⁷⁾를 거의 같은 시기인 1938년 8월 23·24·25·27·28·29일자 朝鮮日報에 6회에 걸쳐 연재했다. 이밖에도 <畫文行脚>⁷⁸⁾은 《文章》誌의 표지화를 그렸던 서양화가 吉鎭燮와 함께 평안도와 서북 국경지대를 유람하면서 얻은 견문과 감상을 적은 글이다. 그리고 그는 <內金剛素描 1·2> 등의 여행기를 쓰기도 했다. 이처럼 지용은 실생활과 관련된 산문이나 여행체험을 밝히는 산문을 많이 발표하고 있는데, 이는 시상을 가다듬거나 더 나아가서는 새로운 시를 쓰는데 있어서 원동력으로 작용하고 있다.

이러한 산수시의 지향은 식민지 시대 말기를 사는 자신의 인간적 고통을 치유하는 방법으로 모색된 것이었음을 알 수 있다.



 생활과 환경도 어느 정도로 극복할 수 있는 것이겠는데 친일도 배일도 못한 나는
 山水에 숨지 못하고 들에서 호미도 잡지 못하였다. 그래도 버릴 수 없어 시를 이어

76) <南遊>는 여섯 편의 짧은 편지로 되어 있는데 그것들은 다음과 같다.

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 제1신: 피꼬리 | 제4신: 체화(體花) |
| 제2신: 석류·감시(甘柿)·유자 | 제5신: 오죽(烏竹)·맹종죽(孟宗竹) |
| 제3신: 때까치 | 제6신: 동백나무 |

77) <多島海記>는 여섯 편의 글로 되어 있는데 그것들은 다음과 같다.

- | | |
|---------------|--------------|
| 多島海記 1: 離家樂 | 多島海記 4: 失籍島 |
| 多島海記 2: 海峽病 1 | 多島海記 5: 一片樂土 |
| 多島海記 3: 海峽病 2 | 多島海記 6: 歸去來 |

78) <畫文行脚>은 13편의 짧은 글로 되어 있는데 그것들은 다음과 같다.

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1-3: 선천(宣川) 1·2·3 | 4-5: 의주(義州) 1·2·3 |
| 7-10: 평양(平壤) 1·2·3·4 | 11-13: 오룡배(五龍背) 1·2·3 |

은 것인데, 이 이상은 소위 <國民文學>에 협력하던지 그렇지 않고서는 조선시를 쓴다는 것만으로도 신변의 위협을 당하게 된 것이다.⁷⁹⁾

친일도 배일도 하지 못한 文士가 나아갈 길은 아마도 현실을 버리고 산수에 숨거나 들에 나가 호미를 잡는 일일 것이다. 그러나 위의 진술에서 보듯이 지용은 그렇게 하지 못했다. 그렇게 할 수 없었던 그에게 그래도 버릴 수 없었던 것은 시를 쓰는 일이었다. 그렇다면 친일도 배일도 하지 못한 그가 썼던 시란 어떤 것일까. 그것은 산수에 숨거나 들에 나가 호미를 잡는 시가 아니라 산수에 친화하여 자신의 고난을 감내하는 산수시이다. 자연으로 돌아가되 그 속에서 타락한 현실에서의 좌절을 정신적으로 치유하였던 것은 한국의 文士들이 즐겨 선택해 온 삶의 방식이었다. 이와 같은 시각에서 볼 때 지용의 산수시는 결코 우연히 씌어진 것이 아니며, 그의 시적 능력과 시대적 중압 속에서 그의 시가 필연적으로 나아가지 않을 수 없었던 방향이 산수시의 길이었다고 볼 수 있다.⁸⁰⁾

시기적으로 보면 <玉流洞>(《朝光》 25호, 1937. 11), <九城洞>(《靑色紙》 2호, 1938. 8), <長首山>(《文章》 2호, 1939. 3), <白鹿潭>(《文章》 3호, 1939. 4)을 거쳐 <비>(《文章》 22호, 1941.1), <朝餐>(《文章》 22호, 1941. 1), <忍冬茶>(《文章》 22호, 1941. 1)에 이르는 과정이 지용의 산수시가 뻗어나간 길이었다고 할 것이다. <九城洞>에서는 세속을 떠나 산수에 친화하고자 하는 지용의 내면세계가 잘 나타나 있다.

골작에는 흔히
류성이 묻힌다.

79) 鄭芝裕, <朝鮮詩의 反省>, 앞의 책, p.266.

80) 崔東鎬, 앞의 책, pp.21-22 참조.

황혼에
누워가 소란히 싸히기도 하고,

꽃도
귀향 사는곳,

절터스드랫는데
바람도 모히지 않고

산그림자 설핏하면
사슴이 일어나 등을 넘어간다.

- <九城洞> 全文

화자의 시선은 ‘골작→황혼→꽃→절터→산그림자’(自然物 A)로 옮겨가고 화자의 생각은 ‘류성→누리→귀향→바람→사슴’(自然物 B)을 중심으로 묘사된다. 따라서 이 시의 강음부는 화자의 생각을 담고 있는 제재들에 더 집중되고 있다. 즉 일차적으로 자연물 A에 화자의 시선이 가지만 그것을 구체적으로 묘사하지 않고 또 다른 자연물 B를 묘사하여 화자의 생각을 표현하는 것이다. 자연물 A를 구체적으로 묘사했다라면 이 시는 자연물 A, 즉 산의 아름다움을 드러내고 있다고 할 수 있을 것이다. 그러나 이 시는 산의 아름다움을 나타내는 자연물 A보다는 강음부가 자연물 B에 집중됨으로써 <九城洞> 골짜기에 대한 화자의 생각이 객관화되고 있다.

그런데 이 시에서 <九城洞>은 평범한 골짜기가 아니다. 流星이 묻히고 “꽃도 귀향”사는 신비로운 산이요, “현란한 색채의 신출귀몰한 변화에 차라리 음악적 쾌감이 몸을 저리게 하는”⁸¹⁾ 공간이다. 또한 <九城洞>은 인간세계와 단절된 곳

81) 鄭芝裕, <愁誰語 II-3(內金剛素描 1)>, 앞의 책, p. 35.

으로 시인의 정신세계를 상징하는 공간이다. 이러한 시인의 정신세계는 無心·無慾의 세계이다. 이러한 無心·無慾의 세계는 중국의 자연시 및 조선시대의 江湖歌道와도 상통한다.

중국인들은 자연과 자신을 융화시켜 자기의 감정과 이상을 문학으로 승화시킨 시인으로 陶淵明을 꼽는다.⁸²⁾

山氣日夕佳	산 기운은 낮이고 저녁이고 좋고
飛鳥相與還	나는 새들은 어울려 돌아오네.
此中有眞意	이런 중에 참뜻 있으니
欲辨已忘言	설명을 하려다가도 말을 잊어 버렸네. ⁸³⁾

陶淵明의 <飲酒>의 끝부분인 위의 인용에서 ‘말을 잊었다’는 것은 곧 자기를 잊었다는 뜻이다. 참된 자연 속에 융화되어 자신과 자연과의 분별을 잊은 것이다. 이는 자연의 변화 속에서 자신을 맡겨 버린 無心·無慾의 세계이다. 이러한 정신은 후세의 전원시인들에게도 계승된다. 당대 王維의 <鹿柴>에서도 이러한 정신 세계가 나타난다.

空山不見人	텅 빈 산엔 사람 보지 않는데
但聞人語響	다만 사람들의 말소리가 멀리서 울려 온다.
返景入深林	햇빛이 반사되어 깊은 숲으로 들어와
復照青苔上	다시 푸른 이끼 위를 비춘다. ⁸⁴⁾

앞에 인용한 陶淵明의 <飲酒>와 비슷한 시상을 느끼게 하는 작품이다. ‘텅 빈


82) 金學正, 앞의 책, p.165.

83) 위의 책, pp.171-172 재인용.

84) 위의 책, p.172 재인용.

산엔 사람 비지 않는데, 다만 사람들의 말소리 멀리서 울려온다'는 표현은 陶淵明의 '結廬在人境, 而無車馬喧(외진 곳에 움막을 얹으니, 수레나 말의 시끄러움 없네)'라는 <飲酒>와 같은 시상이다. <九城洞>에서의 '꽃도 귀향 사는 곳' 등에 나타나 있는 것처럼 조용한 자연 속에 이들이 자리를 잡고는 있지만 사람들로부터 완전히 멀리 떨어져 있는 것은 아니다. 단지 시인의 외로움을 노래하면서도 시인만의 감정이 아닌 보편적이고 본질적인 인간 감정의 서술로 승화시켜, '나'를 드러내지 않음으로써 궁극적으로 '無我之境'에 이르게 한다. 이는 어떤 사상·감정을 결코 직접적으로 드러내거나 발산하지 않지만 자연경관의 객관적인 묘사를 통하여 시인의 사상·감정을 지극히 명확하게 표현하는 효과를 낳는다.

자연과 일체가 되는 산수시를 지향하는 것은 <白鹿潭>에서도 역시 마찬가지이다. <白鹿潭>은 제주의 한라산을 직접 등반하고 얻은 체험을 작품화한 것이다. 시인은 <多島海記 5 - 一片樂土>⁸⁵⁾라는 수필에서, 선상에서 본 한라산의 인상을 다음과 같이 적고 있다.



 제주대학교 중앙도서관

산이 얼마나 장엄하고도 너그럽고 초연하고도 다정한 것이며 준열하고도 지극히 아름다운 것이 아니오리까. 우리의 毋陵이 이다지도 絶勝한 從船을 달고 엄연히 대륙에 기항하였던 것을 새삼스럽게 감탄하지 않을 수 없었습니다. 해면에는 아직도 夜色이 개이지 않았는지 물결이 개운한 아침얼굴을 보이지 않았지만 한라산 이마는 아름다운 자춧빛이며 옅은 보랏빛으로 물들은 것이 더욱 거룩해 보이지 않습니까. 필연코 바다 서쪽의 아침해를 미리 맞음인가 하였으니 허리에 밤잔 구름을 두르고도 그리고도 그 우에 다시 현출히 솟아오릅니다.

이처럼 지용은 새벽에 햇빛을 받고 그 모습을 드러내기 시작하는 한라산의 아름다움을 찬탄하고 있는데 <白鹿潭>에서의 이러한 한라산의 아름다움은 산을 오

85) 鄭芝裕, 앞의 책, pp.123-124.

화자는 별속에 걷는 것 같은 착각에 빠지면서 아름다움에 취해 기진하게 된다. ①에서는 화자가 바라보는 대상이 사람의 신체 일부에 비유되다가 ②에서는 ‘화문 - 성진 - 별’ 등의 무생물로 바뀌고 ③에서는 화자 자신이 비유의 단계를 넘어서서 모든 것을 버린 상태로 존재한다. 이것은 모든 것을 버린 화자가 자연에 동화되고 있음을 보여 주는 것으로 다음 연에서 더 구체적으로 드러난다.

2

巖古蘭, 丸藥 같이 어여쁜 열매로 목을 축이고 살어 일어섰다.

3

白樺 옆에서 白樺가 觸누가 되기까지 산다. 내가 죽어 白樺처럼 흰것이 승없지 않다.

4

鬼神도 쓸쓸하여 살지 않는 한모퉁이, 도깨비꽃이 낮에도 혼자 무서워 파랗게 질린다.

5

바야흐로 海拔六千尺우에서 마소가 사람을 대수롭게 아니여기고 산다. 말이 말끼리 소가 소끼리, 망아지가 어미소를 송아지가 어미말을 따르다가 이내 헤어진다.

6

첫새끼를 낳노라고 암소가 몹시 혼이 났다. 열결에 山길 百里를 돌아 西歸浦로 달아났다. 물도 마르기 전에 어미를 여힌 송아지는 움매— 움매— 울었다. 말을 보고도 嶽山客을 보고도 마고 매여달렸다. 우리 새끼들도 毛色이 다른 어미한테 말길것을 나는 울었다.

2연에서의 화자는 열매로 목을 축이고 산의 정기로 기운을 되찾는다. 그러면서 화자의 시선은 3연의 白樺에 머물고 있다. “내가 죽어 白樺처럼 흰것이 송없지 않다”는 것은 화자와 대상 사이에 어떠한 주관도 개입되어 있지 않은 상태에서 가능한 표현이며, 白樺를 본 화자는 자신의 죽음조차 두렵게 느껴지지 않는다. 죽음을 자연현상으로 보고 모든 세속적인 비애나 고통을 초탈하려는 의지를 지니고 있기 때문이다. 세속과 모든 인연을 끊고 ‘귀신도 쓸쓸하여 살지 않을’ 정도로 고독과 적막이 가득찬 산중(4연)에서 화자는 5연에서 보는 것처럼 ‘마소’와 하나가 된다. 자연과 인간, 마소와 인간이 肉化的 一致를 통하여 서로 照應하고 있다. 그 안에는 親和와 生成의 고통과 연민과 공포가 공존하고 있다. 송아지가 어미말을 따르고 망아지가 어미소를 따르면 짐승들이 모두 자기 핏줄을 잃어버린 듯 하나가 된다. 어미를 잃은 송아지가 말에게도 등산객에게도 마구 매달리는 것은 단순하게 마소의 생태에만 해당되는 일이 아님을 깨닫게 된다. 인간의 삶에도 똑같이 해당되는 일인 것이다. 즉 산과 동물 그리고 화자가 모두 스스로를 버리고 크게 화합하는 세계이다.

7

風蘭이 풍기는 香氣, 피꼬리 서로 부르는 소리, 濟州회파람새 회파람 부는 소리, 돌에 물이 따로 굴르는 소리, 먼 데서 바다가 구길 때 舳—舳— 솔소리, 물푸레 동백 떡갈나무곳에서 나는 길을 잘못 들었다가 다시 측년출 기여간 흰돌바기 고부랑길로 나섰다. 문득 마조친 아롱점말이 避하지 않는다.

8

고비 고사리 더덕순 도라지꽃 취 삭갓나물 대풀 石葎 별과 같은 방울을 달은 高山

植物을 색이며 醉하며 자며 한다. 白鹿潭 조찰한 물을 그리며 山脈우에서 짓는 行列이 구름보다 壯嚴하다. 소나기 늦늦 맞으며 무지개에 말리우며 궁둥이에 꽃물 익여 불인채로 살이 붓는다.

風蘭, 피꼬리, 회과람새, 물소리, 파도소리 등을 접하면서 화자는 시각, 후각, 청각 등 모든 감각을 동원하여 자연의 풍경에 흠뻑 취한다. 그것들은 따로따로 존재하면서 취하게 한 게 아니라 서로 조화를 이룸으로써 화자를 취하게 한 것이다. 그래서 화자는 아름다움에 취해 길을 잃어버리기도 하고, 山脈들이 이루는 山巒이 구름과 어울려 장엄하게 보이기도 한다. '소나기 늦늦 맞으며 무지개에 말리우며 궁둥이에 꽃물 익여 불인채로 살이 붓는다'에서 보듯이, "地上의 가장 높은 頂上, 즉 하늘의 接點을 찾아가는 인간들이 자연의 一部로서 含攝되"⁸⁷⁾고 있는 것이다. 이것은 자연과 합일된 無我의 경지이다.

9

가재도 귀지 않는 白鹿潭 푸른 물에 하늘이 돈다. 不具에 가깝도록 고단한 나의 다리를 돌아 소가 갔다. 쫓겨온 실구름 一抹에도 白鹿潭은 흐리운다. 나의 얼굴에 한나 살 포긴 白鹿潭은 쓸쓸하다. 나는 깨다 졸다 祈禱조차 잊었더니라.

화자는 한라산의 정상인 白鹿潭에 이르러 '가재도 귀지 않는' 淸淨無垢의 절대 순수를 경험한다. 그것은 '쫓겨온 구름 一抹에도 白鹿潭은 흐리운다'고 할 정도의 순수의 경험이다. 이와 같은 순수의 경험은 일체의 자기의 주관이나 사상, 감정을 제거하고, 世俗을 초월하여 자연과 인간이 하나가 될 때만 얻을 수 있다.

文德守는 제9연을 분석하면서, "어떠한 종류의 관념도 부여하지 않고 사물자체

87) 吳鐸藩, (고려대 박사학위논문), p.118.

를 표현하고 있다. 話者(作者)가 들어가 있으나, 이 話者도 객관화되어 作者와는 거리(구별)가 있다.”⁸⁸⁾고 말한다. 사물시를, 사물 그대로, 자연을 자연 그대로 보면서 감정과 사상을 억누르고, 노출되려는 자아를 극기하는 시로 본다면, 지용시는 종교시를 제외하고는 모두 事物詩(physical poetry)가 되는 셈이다. <白鹿潭>을 事物詩로 보면 사실(fact)적 차원에 머물러 있다는 점에서 내면적인 상징성을 지니고 있지 못하다는 지적도 받을 만하다. 그러나 ‘白鹿潭’은 산정에 있는 못으로서 그 이상의 의미를 획득하지는 못하지만 화자의 내면세계가 등산체험을 넘어선 순수의 세계를 보여주고 있다는 점에서 정신의 고도와 깊이를 지닌 작품임은 부인할 수 없을 것이다. 즉 이 시는 화자(작가)가 그 자연에 肉化되어 자연과 인간이 합일되는 동양의 정신세계를 보여주고 있는 것이다.

사실로 이 작품은 <白鹿潭>이라는 자연공간을 넘어서지는 못했다. 그러나 <白鹿潭>의 푸른 물속에 드리운 채로 돌고 있는 하늘과 一抹의 실구름에도 흐리우는 맑고 고요한 물 속에 잠긴 千古의 秘義를 통하여 時間과 空間의 擴大를 기도하고 있는 것이다. 그 자신도 無化하여 하나의 自然事物을 立像하고 그와 어울려 渾然一體가 되어 있음이 결코 表層的인 것이 아니다. 信仰詩보다 깊고 근원적인 차원에서 구원받으려 한 것이 이 <山>의 詩篇들에 나타난 특징이라 할 수 있다. 人間의 <삶>과 <죽음>을 自然의 循環原理로 받아들일 때, 비로소 世俗의 悲哀나 苦惱를 초탈할 수 있고 大自然과 더불어 生成化育을 함께 하는 것이 가능하기 때문이다. 이런 고도의 詩的 空間에서 思惟하기 위해서는 自然事物의 깊이를 透視하여 직관하는 <虛靜無爲>의 경지에 이르러야만 할 것이다.⁸⁹⁾

표층적인 시간과 공간을 넘어서 순수한 것, 정신적인 것, 절대적인 것으로의 지향이 어느 정도의 내면성과 상징성을 획득하고 있는지를 吳鐸藩은 다음과 같이

88) 文德守, 《韓國모더니즘詩研究》, (시문학사, 1981), p.119.

89) 김학동, 《鄭芝裕研究》, (민음사, 1987), pp.62-63.

분석하고 있다.

1장에서부터 8장까지 지속되어온 <나>의 정황인 氣盡, 회생, 孤獨, 연민, 고통, 수난, 도취를 통하여 마지막 白鹿潭과의 對應에서는 기도조차 잊는 沒我的 경지에 들어서서 이제는 더이상 山과 하늘이 따로 떨어질 수 없고 백록담과 순례자가 客體와 主體로 대립될 수 없는 궁극에 자리잡게 된다.⁹⁰⁾

이와 같이 <白鹿潭>은 등반의 범속함을 넘어서서 氣盡과 소생, 삶과 죽음, 고독과 연민 등의 인간의 본질적인 삶의 문제를 추구하고 있는 작품이다. 등반 과정과 거기에 따른 의식의 변화가 유기적인 체계와 질서를 이루면서 객체와 주체로서 결합되고 있는 데에서 백록담의 상징성이 있다. 즉 <白鹿潭>이라는 공간은 한라산 등반의 정점에 자리한 지리적인 한 지점이 아니라, 시인이 추구하는 절대 정신을 지닌 순수의 공간이다.

지용시의 자연(山水)은 이러한 정신이 전개되는 공간이다. 이러한 시들에는 화자의 모습이 드러나 있지 않고, 화자와 대상과의 거리가 유지되어, 객관성이 유지된다. 자연을 인간에 동화시키려는 것이 아니라, 인간이 자연에 동화되는 동양적 사상은 조선시가에서도 찾아 볼 수 있다. 이 때의 자연은 비인간화의 자연이며, 꺾기를 통해 서정적 자아를 滅却시킴으로써 자아가 무화된 淸淨無垢의 공간, 절대 순수의 공간으로써의 자연이다. 이것은 현상으로서의 자연을 넘어서서 시인의 의식세계를 보여주기도 하는데 정신의 고도와 깊이를 지닌 지용의 시에 등장하는 자연은 그 대표적인 예이다.

이상에서 살펴 본 것처럼 자연 수용의 기법과 후기의 시세계는 동양정신에 그 뿌리를 두고 있음을 알 수 있다. 지용시의 여백의 미는 하나하나의 개체에 대한

90) 吳鐸藩, (고려대 박사학위논문), p.118.

비집착성의 성질을 지닌 개체가 모여 '진체성'을 획득하고 있다. 즉 시어와 시어, 행과 행, 그리고 연과 연 사이의 생략에서 발생하는 것으로 동양화의 形似抑制의 기법을 원용하고 있는 것이다. 그리고 이러한 여백의 미는 자연에 대한 無我之境의 동양정신에서 비롯된다.

지용시의 고전에 대한 애착은 그의 시집 《白鹿潭》에 집중적으로 나타나고 있는데, 이 시집의 시편들은 동양고전을 변용, 수용하고 있으며, 표현기법도 《詩經》의 '比·興'의 기법으로 인간이 자연과 합일되는 경지를 나타내고 있다. 이것 또한 동양정신에서 비롯되고 있는 것이다.

지용의 산수시들은 여행체험을 통해서 자신의 의식을 단면을 보여주고 있는데, 화자의 모습은 드러나 있지 않고, 화자와 대상과의 거리가 유지되어, 객관성이 유지되고 있다. 자연을 인간에 동화시키려는 것이 아니라 인간이 자연에 동화되는 동양적 사상은 조선시가에서도 찾아 볼 수 있다. 이 때의 자연은 비인간화의 자연이며, 극기를 통해 서정적 자아를 滅却시킴으로써 自我가 무화된 淸淨無垢의 공간, 절대 순수의 공간으로서의 자연이다. 이것은 또한 현상으로서의 자연을 넘어서서 시인의 의식세계를 보여주기도 하는데 정신의 고도와 깊이를 지닌, 지용시에 등장하는 자연은 그 대표적인 예이다.

결론적으로 지용의 시세계는 동양정신을 그 밑바탕으로 한 무욕의 철학과 절제의 미학이라는 말로 요약될 수 있다. 다시 말해서 시집 《白鹿潭》은 주제의 측면에서는 無慾의 철학을 담고 있고, 표현의 측면에서는 절제의 미학을 드러내고 있다고 말할 수 있다. 그 절제의 미학은 동양화의 여백의 미와 《詩經》의 '比·興'의 기법과 상통한다. 그리고 시집 《白鹿潭》에서 보여준, 동양정신에 입각한 시정신의 깊이를 엿두에 둔다면 지용은 현대성과 전통성을 동시에 획득한 시인이었다고 할 수 있다.

IV. 後代에 끼친 影響과 詩史的 位置

지용시에 일관되게 나타나고 있는 자연의 제재들은 우리의 전통적 사상이나 동양적 사상을 나타내는데 기여했으며, 동양적 사상에 입각한 시정신의 깊이를 염두에 둔다면 지용은 현대성과 전통성을 동시에 획득한 시인이었다고 할 수 있다.

지용이 이러한 현대성과 전통성을 획득한 데 대해서는 영향관계의 측면에서의 조명이 필요하다. 이 영향관계는 두 가지 방향에서 살필 수 있다. 하나는 그가 받은 영향을 추적하는 것이고, 다른 하나는 그가 후대에 끼친 영향을 밝히는 것이다. 이 두 가지 방향에서 지용시의 영향관계를 모두 밝혀야 시사적 위치가 보다 분명해질 것이다. 그러나 본장에서는 본고의 주제와 관련하여 후대에 끼친 영향관계만을 살펴 그 시사적 위치를 알아 보고자 한다.

이미 알려진 사실이지만 《文章》誌의 추천위원이었던 그는 朴木月·趙芝薰·朴斗鎭·朴南秀·李漢稷 등을 《文章》誌에 추천⁹¹⁾하였고, 《카톨릭 靑年》誌에 李箱과 張瑞彦의 작품을 처음 소개했다. 이러한 점만 가지고 지용이 후대에 큰 영향을 끼쳤다고는 할 수 없을 것이다. 그러나 지용의 추천을 받은 신인들이 당시 그의 아류라는 비난을 받았던 사실을 염두에 두고 보면 사정은 달라진다. 《文章》(2권 1호, 1940)誌가 마련한 신춘좌담회에서 梁株東·李敷河·李源朝·毛允淑 등은 하나같이 《文章》誌 출신 신인들을 지용의 에피고넨으로 몰아 세우며

91) 趙芝薰은 《文章》誌(1939년) 3월호에 <古風衣裳>으로 첫 추천을 받았고, 朴斗鎭은 6월호에 <香峴>, <巖地頌>으로 추천되어 同年 9월호에 <落葉松>이 두번째 추천을 받았다. 또 같은 호에 朴木月의 <길처럼>, <그것은 年輪이다>가 첫 추천작품으로 실렸고, 1940년 1월호에는 斗鎭의 <蟻>, <들菊花>가 추천 완료 됨으로써 '靑鹿派' 세 시인 중 제일 먼저 시단에 등단하였다.

選者를 갈아야 한다⁹²⁾고까지 주장했다. 이런 시각과는 달리, 柳宗鎬는 지용의 시적 능력을 天才的이라 하면서 다음과 같이 지적하고 있다.

- (1) 시란 언어로 만들어진다는 사실을 자각하고 실천함으로써 기본적인 詩學을 최초로 확립하고 그 후의 시를 얘기하는 데 있어 하나의 크라이테리온을 提示해주었다.
- (2) 시를 언어예술이라고 확인한 뒤 그는 시의 自律性이란 概念을 작품 실천을 통해 不知中에 感得 내지는 認識케 하였다. 그 이전의 시가 대부분 민족의식이나 계급감정을 生硬하게 露出하고 있는 아마츄어 취미의 산물임에 反하여 그는 프로 詩人의 威儀를 본격적으로 보여 주었다.
- (3) 그는 우리 말의 詩的可能性에 대한 意識的配慮를 정밀하게 실천함으로써 한국어의 새로운 「西部」를 개척하였다. 그 후에 배출한 시인으로서 이 면에 있어서 그의 영향을 받지 않은 사람은 全無하다. 同年輩에게서도 이러한 현상은 찾아볼 수 있다.
- (4) 그 이전의 시가 가지고 있는 定型的要素와 謠的 가락, 이러한 일체의 舊調에 과감한 反旗를 들고 청결하고 유니크한 內在律을 최초로 발명하였다. 이러한 면에 있어서의 영향도 압도적이다.⁹³⁾

柳宗鎬는 지용의 영향을 받지 않은 사람은 全無하며, 동년배에게서도 그의 영향을 찾아볼 수 있다고 주장하고 있다. 지용은 詩推薦 때마다 選後評을 썼는데, 이 選後評은 신인들에게 큰 영향을 주었다. 이러한 신인들에 대한 영향관계를 여러 측면에서 살펴볼 수 있지만 본고의 주제와 관련하여 지용이 발견한 자연에 대해서만 말한다면 그것은 1940년대 靑鹿派 세 시인에게로 이어진다. 金東里는,

92) <文學의 諸問題>, 《文章》 2권 1호(文章社, 1940.1), pp.191-194 참조. 이 좌담회에서, 金起林은 “芝溶의 에피고오넨들은 言語만 가지고 詩가 되는 줄 알고 있습니다.”라는 말을 하고 있고, 임화는 “지용의 에피고오넨과는 다른 독특한 스타일이 탄생된다면 그것이 朝鮮詩의 구세주지”라 말하고 있다. 그리고 참석자들은 文章의 推薦制에 대하여 選者를 갈아야 한다고 하고 있다.

93) 위의 논문, p.306.

고대로부터 우리의 문학이 자연을 가장 중요한 소재(대상)로 하여 쓰여졌지만, 靑鹿派 이전까지는 진정한 의미의 자연탐구의 작품이 이루어지지 못하다가 1939년에서 1940년의 《文章》誌를 통하여 소개된 시인 중 특히 朴木月·趙芝薰·朴斗鎭 이 세 사람에게 의하여 자연다운 자연의 면모가 나타나기 시작했다⁹⁴⁾고 주장하고 있다. 金宗吉도 우리 현대시에 있어서의 자연시가 고전시가의 전통으로 볼 때 이미 있었을 것 같은데 본격적인 자연시는 일제 말엽의 靑鹿派에서 뚜렷하게 나타나고 있다⁹⁵⁾고 거의 같은 주장을 전개한다. 그렇다면 본격적인 자연시가 뚜렷하게 나타나게 된 청록파 시인들과 지용과는 어떤 관계를 지니고 있을까? 청록파의 세 시인 중 趙芝薰은 다음과 같이 말하고 있다.

나는 이 「文章」誌의 推薦詩募集 광고를 보고 前記 「華悲記」와 「古風衣裳」을 투고했던 바 당시의 選者 芝裕은 選後評에서 「華悲記」도 좋기는 하였으나 너무 앙징스러워서 차라리 「古風衣裳」을 택한다 하고, 언어의 생략과 시의 年齡을 보이라는 충고를 주었다. 다음번 투고에는 華悲記 系列, 곧 서구적 경향의 詩를 몇 차례 보았더니 낙선되었고 詩的 방향이 참담하니 당분간 쉬라는 평이 붙어 있었다. 이로써 選者의 뜻이 같은 계열의 작품을 밀겠다는 눈치였음은 알았으나 당시 나에게서 민족정서를 노래한 것으로는 <古風衣裳>이 단 한편이었을 뿐 그 계열의 작품이 더 없었기 때문에 半年餘를 투고를 중지하고 있었다. 그 동안 새로 <僧舞>와 <鳳凰愁> 및 <香紋>을 써 보내어 소정의 관문을 통과했던 것이다. (중략) 습작기의 첫 경향이란 西歐詩 영향 계열의 여러 작품을 同人誌 「白紙」에 趙東卓이란 本名으로 발표하고 있었다. 당시 元山에서 발간 계획하던 「朝鮮詩鑑」에는 이 계열의 작품이 편집 동인에 의하여 설정되었고 또 시우들 중에는 <古風衣裳>같은 세계보다 이 방향으로 시를 열고 나갈 것을 권하는 이가 많았다.⁹⁶⁾

94) 金東甲, <자연의 발견>, 《문학과 인간》, (청춘사, 1952); 조성길, <소월과 목월시의 자연관 비교 고찰>, 《漢城語文學》 제2집, (漢城大學 國語國文學科, 1983), p.124.

95) 金宗吉, <言語·思想·時代>, 《思想界》, (1968년 6월호).

96) 朴木月 外, 《靑鹿集 以後》, (玄岩社, 1975), pp.352-354.; 閔丙起, 《鄭芝裕論》, (고려대 석사학위논문, 1980), p.73-74 재인용.

이 글에서 우리는 지훈의 초기시 경향이 지용의 選後評에 영향을 받은 것임을 알 수 있다. 지훈은 민족정서를 노래한 <古風衣裳>의 계열과 서구시 영향의 <華悲記> 계열의 작품을 쓰고 있었는데, 《文章》誌의 選者인 지용이 무엇을 원하고 있는지를 지훈은 알고 <古風衣裳> 계열의 민족 정서를 노래한 작품에 몰두하여 그러한 작품으로 추천을 완료했던 것이다.

단한 사립에
꽃잎이 떨리노니

구름에 싸인 집이
물소리도 스미노라

단비 맞고 난초 잎은
새삼 치운데

별바른 미단을
꿈벌이 스쳐간다.

바위는 제자리에
움짖 않노니



- <山房> 3·4·5연

木連꽃 향기로운 그늘 아래
물로 씻은듯이 조약돌 빛나고

흰 옷깃 매무새의 구층탑 위로
파르라니 돌아가는 新羅千年의 꽃구름이여

한나절 조찰히 구르던
여흠 물소리 그치고
비인 끝에 은은히 울려 오는 낮종소리

- <古寺> 2·3연

이 시에서 ‘꽃’, ‘조약돌’, ‘구름’, ‘물소리’, ‘벌’ 등은 지용의 시속에 자주 나타나는 시어이다. 그리고 <山房>에서 “단비 맞고 난초 잎은/새삼 치운데”는 지용시의 “蘭草잎은/칩다”(〈蘭草〉 7연)라는 시구와 유사하며, “바위는 제자리에/움짱 앉노니”는 지용시의 “귀또리도/흠식 한양 // 움짱/아니 권다.”(〈玉流洞〉 12·13연)와 유사함을 알 수 있다. 그리고 <古寺>에서의 “新羅千年의 꽃구름이여”는 지용시의 “新羅千年의 푸른 하늘을 꿈꾸노니”(〈石榴〉 7연)에서 착상한 듯하며, “한나절 조찰히 구르던/여흠 물소리 그치고”는 지용시의 “물도 젖여지지 않아/흰돌 우에 따로 구르고.”(〈玉流洞〉 10연)와 유사하다.

이러한 점을 떠나서 시상에서도 유사함을 알 수 있는데, ‘古寺’의 주변 경물을 화자의 시선이 바뀌어짐에 따라 연으로 구분되어 묘사되고 있고, 시의 전체적인 분위기는 한 폭의 동양화를 연상하게 한다. 이러한 분위기는 지용시와 유사한 점이다. 즉 화자의 주관적 감정을 배제하고 자연을 있는 그대로 관조하려는 태도로 古淡하게 서경을 묘사한다. 그 개체로써 존재하는 각 연의 소재들이 지닌 이미지의 단면을 통하여 전체를 표현하려는 여백의 미를 드러내고 있는 것이다. 이러한 영향관계는 木月에게서도 드러난다.

머연 산 靑雲寺
낮은 기와집

山은 紫霞山
봄눈 녹으면

느릅나무
속사잇 피어가는 열두구비를

靑노루
맑은 눈을

도는
구름

- <靑노루> 全文

이 시도 화자의 감정이 배제된 채 화자의 시선이 바뀔에 따라 연이 구분되고, 대상물은 간결하게 묘사하고 있어 여백의미를 느끼게 한다. 즉 화자의 시선이 '靑雲寺→紫霞山→느릅나무→靑노루→구름'으로 이동하고 있고, 이 경물들은 세밀하게 표현되는 것이 아니라 보는 순간만이 포착되어 묘사됨으로써 어떤 공간이 생긴다. 이 공간은 독자로 하여금 상상력을 유발하게 하는 여백의미를 드러내고 있다.

俞坡五는 이 작품을 분석하면서, "심상들이 모두 묘사에 의하여 형성되어 있어서 관념이 배제된 순수한 서경시다. 감상적 오류도 극복되어 있다. 화자와 대상인 자연과는 일정한 '거리'를 유지하는 객관성을 띠고 있다. 이 '거리'는 인간적 관점을 배제한 것만큼의 거리다. 이 작품의 어디서건 인간의 모습은 발견할 수 없다. 방법 또는 수단으로서의 자연이 아니라 목적으로서의 자연이다. 자연에 대한 목월의 이런 태도는 자연을 인간화(감상적 오류)하는 것이 아니라 인간을 자연에

동화시키는 태도다. 뿐만 아니라 이런 비인간화는 동양 자연시의 전통적 발상 양식으로서 이조의 시가에도 나타나 있다.”⁹⁷⁾라고 한다. 이러한 점에서 목월시와 지용시의 유사한 점이 드러나며, 朴斗鎭의 경우에도 마찬가지이다.

산새도 날러와
우짚지 않고,

구름도 떠가곤
오지 않는다.

인적 끊인 곳
홀로 앉은
가을 산 어스럼

- <道峰> 1·2·3연

이 시는 인간사의 요소가 단절된 채 정적만이 감도는 고요한 산의 세계를 묘사하고 있다. 이 시는 지용시의 “꽃도/귀향 사는 곳, // 절터스드랬는데/바람도 모히지 않고”라는 <九城洞> 골짜기의 고요함과 <長首山>의 정적을 연상하게 한다. 그리고 자아와 세계사이에 완전한 同一化가 일어난다면, 자아는 객체인 세계 속에 소멸하고 만다. 이 자아의 소멸이 無心·無慾의 상태에 이르게 되는데, 지용의 경우 대부분의 작품이 이러한 無心·無慾의 상태에서 전개될 때가 많다. 두진의 이 시에서 이러한 점을 알 수 있다. 이것은 조선조 자연시의 정신세계와 상당한 맥락을 지닌 것이라고 할 수 있다. 이 작품에서 전반부는 이와 같은 無心·無慾의 세계를 느낄 수 있고, 후반부의 ‘홀로 앉은’에서 화자의 감정이 이입되고 있

97) 金坡五, <現代詩의 自然考-새로운 自然概念을 中心으로->, 《백영정병옥선생 選甲紀念論叢》, (新丘文化社, 1982), p.25.

음을 알 수 있다. 즉 前景後情의 구성방법을 취하고 있다. 두진의 경우도 시의 재재를 선택하는 점이나 시상을 전개하는 과정이 지용과 유사하며 마치 산수화를 보는 듯한 서경적 분위기 및 구성방식에서 그 영향관계를 알 수 있다.

이처럼 《靑鹿集》에 나타난 세 시인의 공통되는 점과 지용시의 특징 및 유사한 점을 지적함으로써 영향관계를 구체화 시킬 수 있을 것이다. 우선 형태상에서 단시형으로서 유사하다. 또 시적 분위기가 인간사를 발견할 수 없는 고담한 자연의 세계를 묘사하고, 묘사하는 경물과 그 사이에 여백을 둠으로써 전체성을 획득하는 점들이 유사하다. 또한 시의 내용이 ‘無心’·‘無慾’의 서경을 묘사하고 있는 점이 유사함 알 수 있다. 이들 세 시인의 전작품들에 이 점이 그대로 적용되는 것은 아니고 또 세 시인의 개별적인 특징들이 다르다는 점을 감안한다 하더라도 그 영향관계는 분명히 나타난다. 金載弘은 그의 논문에서 다음과 같이 시사적 의의를 말하고 있다.

아울러 지용이 전통과 현대, 동양과 서양, 방법주의와 정신주의를 넘나들므로 해서 한국적 특성을 지니면서도 세계성적인 보편성을 함께 지닌 사실에도 부여할 수 있을 것이다.

정지용의 시는 당대의 신인들에게 뿐만 아니라 이후의 시인지망생들에게까지 광범위한 영향력을 미침으로써 그와 그의 시가 이땅 문학의 풍토를 다원화하고 문학사적 충위를 두텁게 한 것은 오래도록 기억해야 마땅하리라 생각한다.⁹⁸⁾

이와 같이 지용과 지용의 시는 현대시를 논하는 자리에서 빠뜨릴 수 없는 위치에 있다. 본장에서는 지용시의 자연 수용과 관련하여 후대에 끼친 영향들만을 살펴 보았는데, 이와 같은 유사성들이 모두 지용의 영향에 의한 것이라고 말할 수

98) 金載弘, <정지용, 또는 역사의식의 결여>, 《현대시와 역사의식》, (인하대학교 출판부, 1988), p.386.

는 없을 것이다. 그러나 그들이 초기 시세계를 형성함에 있어서 지용은 그들의 시적인 노력의 방향을 결정하는데 큰 영향을 끼친 것이 분명하다. 이것은 결코 아류주의의 논점이 아니다. 지용이 그들의 시적 출발에 보다 분명한 방향을 제시하여, 그들의 출발에 확실한 발판을 마련했으며, 이를 토대로 하여 나름의 세계를 개척하는데 확실한 자신감을 준 것은 확실하다. 이러한 점에서 그가 후대에 끼친 영향에 시사적 의의를 부여 할 수 있을 것이다.



V. 結 論

문학사의 시각에서 볼 때 1930년대에는 서구문학의 수입이 본격화된 시기이다. 이 시기의 많은 문인들은 서구문학을 이해하는데 적극적이었지만 다른 한편으로는 한국문학 자체의 전통에 대해서도 관심을 가졌다. 왜냐하면 그들의 내면세계에는 서구지향적인 의식뿐만 아니라, 전통지향적인 의식도 내재되어 있었기 때문이다. 이러한 점이 바로 한국문학이 형성된 淵源을 고찰하는 데 있어서 서구적인 영향과 함께 동양적·전통지향적인 경향에 대해서도 주목하게 되는 이유이다.

지용시의 경우, 대체로 서구의 이미지즘적 기법을 수용한 감각적인 시가 주류를 이루고 있는데 지금까지의 연구들은 모더니즘이라는 특정한 범주 내에 초점을 맞추어 이루어져왔다. 그러나 지용시 주제의 성격은 카톨릭 신앙을 바탕으로 한 종교시와 동양적인 사유에 근거를 둔 전통적인 시로 크게 나누어진다. 지용시에서는 비록 이미지즘 내지 모더니즘적 색채를 띤 경우라 하더라도 동양적 체질과 미학에 대해서는 검토해야 할 필요성이 있다. 왜냐하면 우리 고유의 歌辭의 의미를 원용하고 있거나 시적 발상이나 기법적 처리에 있어서 동양의 고전을 원용한 작품들이 상당한 숫자에 이르기 때문이다.

특히 그의 시에는 자연을 제재로 한 작품이 많이 나타나고 있는데 이것은 동양적 정신세계를 나타내는 것과 밀접하게 관련되는 것이며, 지용 자신도 동양적 사상을 지향하고 있음을 알 수 있다. 따라서 본고에서는 먼저 지용이 시의 제재로 선택한 자연이 어떻게 수용되고 있는지를 살펴 보았는데 한마디로 그것은 우리의 전통적 정서를 변용하거나 시대적 자아의 성찰로, 또는 관조의 대상으로 수용된

것이였다. 다음에는 자연 수용의 기법과 시세계를 살펴 보았는데 동양정신이 스며있음을 알 수 있었다. 이러한 결론에 이르기까지의 논의과정을 요약, 정리해 보면 다음과 같다.

(1)지용시에는 초기시부터 한국의 전통적 정서가 일관되게 나타나며, 그 전통적 정서가 초기시에서는 자연에 投射되어 나타나는 데에 비해 후기시에서는 자연과 同化되는 성격으로 變容되고 있다. 이러한 자연과의 同化는 동양의 자연관과 맥을 같이 하는 것으로 지용시의 동양적 정서의 깊이를 알 수 있게 해 준다. 그리고 이러한 전통적 정서는 지용 자신이 겪은 체험일 수도 있지만 자연을 인식한 결과에서 나온 것이기도 하다.

(2)지용시에는 현실에 대한 직접적인 저항보다는 자연이란 대상물을 통해 시대적 자아를 성찰하고 있는 모습이 나타나고 있다. 이것은 부패한 정치현실과 士禍의 위협에서 벗어나 거기에서 오는 좌절과 고통을 자연을 통해 위로받기를 원했던 조선 사대부의 자연관과 접맥된다고 할 수 있다.

(3)지용의 후기시라 할 수 있는 시집 《白鹿潭》의 시들은 '山'이란 靜的인 재를 통하여 사물을 관조의 방법으로 형상화하고 있고, 이와 같은 관조적 자연은 동양적 사상에서 비롯된 것이다.

(4)지용시에서는 동양화의 여백의 미가 나타난다. 이 여백의 미는 하나하나의 개체에 대한 비집착성의 성질을 지닌 개체가 모여 '전체성'을 함축하면서 독자들로 하여금 시의 빈틈 - 화면의 간극 - 을 발견하게 한다. 지용시에 나타나는 이 '빈틈'은 시어와 시어, 행과 행, 그리고 연과 연 사이의 생략에서 발생하는 것으로 동양화의 形似를 抑制하는 기법을 원용한 것이다.

(5)지용시의 고전에 대한 애착은 그의 시집 《白鹿潭》에 집중적으로 드러난다. 이 시집의 많은 시편들에는 동양의 고전을 변용하여 수용하고 있고, 표현기법도 《詩經》의 ‘比·興’의 기법을 통하여 인간이 자연과 합일되는 경지를 나타내고 있다.

(6)지용의 산수시들은 여행체험을 통해서 자신의 의식의 단면을 보여주고 있다. 화자의 모습은 드러나 있지 않고, 화자와 대상과의 거리가 유지되어, 객관성이 중요시된다. 이것은 자연을 인간에 동화시키려는 것이 아니라 인간이 자연에 동화되는 동양적 사상, 즉 중국의 자연시에서 발견되는 비인간화의 자연관에서 비롯된 것이며 이 경우의 자연은 극기를 통해 서정적 자아를 멸각시킴으로써 인간이 자연과 동화되어 자아가 무화된 淸淨無垢, 절대 순수의 공간으로서의 자연이다. 이것은 또한 현상으로서의 자연을 넘어서서 시인의 의식세계를 보여주고 있다는 점에서 상징성을 지니게 되며 또 이러한 자연 공간은 지용시의 정신의 고도와 깊이를 말해주는 것이 되기도 한다.

(7)지용시의 자연 수용과 관련하여 후대에 끼친 영향들을 살펴 보면, 청록파의 세 시인에게서 유사성이 뚜렷이 드러난다. 이 유사성들은 모두 지용의 영향에 의한 것이라고 단언할 수는 없지만 그들이 초기 시세계를 형성하는 데에 있어서 지용이 그들의 詩的 노력의 방향을 결정하는데 큰 영향을 끼친 것은 분명하다. 이러한 점은 그가 후대에 끼친 영향이 시사적 의의를 부여 받을 수 있는 근거가 된다.

본고에서 필자는 지용시에는 자연 수용을 통한 동양적 사상이 강하게 나타나 있음을 해명하려 하였다. 그는 한국현대시사가 외래적 영향에 의해 방황하고 있

을 때 동양적 전통 詩觀을 확립하려고 하였고, 그것을 창작의 근본으로 삼았다고 할 수 있다. 즉 동양적 정신을 그 밑바탕으로 한 무욕의 철학과 절제의 미학을 통하여 동양의 고전과 기법들을 변용, 수용한 것이다. 여기에 그의 동양적 시정신의 깊이가 놓인다. 따라서 지용시는 현대성과 전통성을 동시에 획득하고 있다는 점에서 평가되어야 할 것으로 생각한다.



參考文獻

I. 基本資料

- 鄭芝溶, 《鄭芝溶全集 1·詩》, 민음사, 1988.
——, 《鄭芝溶全集 2·散文》, 민음사, 1988.
김학동 편, 《근대한국인물사·정지용》, 동아일보사, 1992.

II. 單行本

- 金甲起, 《松江鄭澈研究》, 이우출판사, 1985.
金時泰, 《現代詩와 傳統》, 成文閣, 1978.
金烈主, 《古典詩歌論》, 새문사, 1984.
金容稷, 《韓國現代詩研究》, 一志社, 1974.
金載弘, 《현대시와 역사의식》, 인하대학교 출판부, 1988.
金宗吉, 《詩論》, 探求新書, 1985.
——, 《金宗吉詩論集·詩에 대하여》, 민음사, 1986.
——, 《韓國現代文化史大系 1》, 高天民族文化研究所-現代詩, 1975.
金鐘哲 外, 《韓國近代文學史論》, 한길사, 1982.
金鐘太, 《東洋書論》, 일지사, 1978.
金竣五, 《詩論》, 三知院, 1982.
——, 《가면의 해석학》, 二友出版社, 1987.
金春洙, 《金春洙全集》, 문장, 1986.
김학동, 《鄭芝溶研究》, 민음사, 1987.
—— 共著, 《鄭芝溶研究》, 새문사, 1988.
金學主, 《改訂 中國文學序說》, 新雅社, 1992.
김현, 金允植, 《韓國文學史》, 민음사, 1973.
文德守, 《韓國모더니즘詩研究》, 시문학사, 1981.

- 민용태, 《西洋文學 속의 東洋》, 고려원 1987.
- 成百曉 譯註, 《詩經集傳 上》, 전통문화연구회, 1993.
- 宋 棧, 《文學評傳》, 일조각, 1969.
- 梁江容, 《鄭芝溶詩研究》, 三知院, 1988.
- , 《韓國近代詩研究》, 三英社, 1982.
- 柳宗鎬, 《문학이란 무엇인가》, 민음사, 1989.
- 尹石山, 《素月詩 研究》, 태학사, 1992.
- 李起聖, 《韓國現代詩意識研究》, 高人民族文化研究所, 1984.
- 이병한 편저, 《중국 고전 시학의 이해》, 문학과 지성사, 1992.
- 李崇源, 《近代詩의 內面構造》, 새문사, 1988.
- 李昌培, 《20세기 英美詩의 形成》, 민음사, 1979.
- 鄭漢模, 《現代詩論》, 삼성문화사, 1988.
- , 《韓國 現代詩의 精髓》, 서울대학교 출판부, 1979.
- 崔東鎬, 《現代詩의 精神史》, 열음사, 1985.
- , 《불확정 시대의 文學》, 문학과 지성사, 1987.
- 崔珍源, 《國文學과 自然》, 성균관대학교 출판부, 1977.

III. 論著

- 具然軾, <新感覺派와 「鄭芝溶」詩 研究>, 《東亞論叢》 제19집, (동아대학교, 1982).
- 金起林 外, <文學의 諸問題>, 《文章》 2권 1호, 韓國文化開發社, 1973.
- 金明仁, <1930년대 詩의 構造研究-鄭芝溶·金永郎·白石의 詩를 중심으로>, (고려대 박사학위논문, 1985).
- 金炳澤, <1930年代 韓國 모더니즘 詩에 나타난 時代認識>, 《제대논문》 제17집, (제주대학교, 1984).



- , <鄭芝溶의 「白鹿潭」에 대하여>, 《玄旨金榮墩博士華甲紀念濟州文化研究》, (도서출판 제주문화, 1993).
- 金宗吉, <言語·思想·時代>, 《思想界》, (1968. 6월호).
- 金峻五, <現代詩의 自然考 - 새로운 自然概念을 中心으로->, 《백영정 병옥선생 還甲紀念論叢》, (신구문화사, 1982).
- 金惠淑, <韓國 現代詩의 漢詩的 傳統繼承에 대한 考察(其一)>, 《국어국문학 92》, (국어국문학회, 1984).
- 金勳, <鄭芝溶詩의 分析的 研究>, (서울대 박사학위논문, 1990).
- 閔丙起, <鄭芝溶論>, (고려대 석사학위논문, 1980).
- , <1930년대 모더니즘詩의 心象體系研究>, (고려대 박사학위논문, 1987).
- 宋基台, <鄭芝溶詩의 意味構造>, 《東岳語文論集》 제20집, (東岳語文學會, 1985).
- 吳鐸藩, <芝溶詩研究>, (고려대 석사학위논문, 1970).
- , <韓國現代詩史의 對位的 構造-素月詩와 芝溶詩의 詩史的 意義>, (고려대 박사학위논문, 1982).
- 柳宗鎬, <現代詩의 五十年>, 《思想界》, (1962. 5월호).
- 尹錫山, <素月詩와 芝溶詩의 對比的 研究-自然觀을 中心으로->, (한양대 석사학위논문, 1981).
- 殷熙耕, <鄭芝溶論-그의 詩的 特性을 中心으로->, (연세대 석사학위논문, 1982).
- 李起墅, <1930년대 韓國詩의 意識構造研究-世界喪失과 그 變移過程을 中心으로>, (고려대 박사학위논문, 1983).
- 李崇源, <鄭芝溶詩 研究>, 《現代文學研究》 제31집, (서울대 대학원 현대문학연구회, 1980).
- 李哲理, <《人間詞話》 研究(1)>, 《中國語文學》 제4집, (영남중국어문학회, 1974).

- 鄭義泓, <鄭芝溶 詩의 文學的 特性>, 《東岳語文論集》 제18집, (東岳語文學會, 1983).
- , <鄭芝溶詩 研究에 대한 再評價>, 《대전어문학》 제3집, (대전대 국어국문학과, 1986).
- , <鄭芝溶詩의 東洋的 世界觀>, (柿園金起東博士 回甲紀念論文集, 1986).
- , <鄭芝溶 詩의 研究>, (동국대 박사학위논문, 1992).
- 鄭鐘秀, <鄭芝溶의 東洋的 詩精神에 관한 研究>, (청주대 석사학위논문, 1988).
- 조성길, <소월과 목월시의 자연관 비교 고찰>, 《漢城語文學》 제2집, (漢城大學 國語國文學科, 1983), p.124.
- 조전희, <芝溶 詩에 나타난 傳統的 樣相-自然과 죽음과 사랑을 中心으로>, 《語文教育論集》 제2집, (부산대 국어교육과, 1977).
- 崔斗錫, <1930년대 시의 표현에 관한 고찰>, 《現代文學研究》 제49집, (서울대 대학원 현대문학연구회, 1982).
- 崔美汀, <漢詩의 典據修辭에 대한 考察>, 《國文學研究》 제47집, (서울대학교 국문학회, 1979).
- 鴻農暎二, <鄭芝溶의 生涯와 文學>, 《현대문학》, (1982, 7월호).

IV. 外國 著書 및 論著

- 唐木順三, 《中世の文學》, (筑摩書房, 1965).
- 小尾郊一 著, 尹壽榮 譯, 《中國文學과 自然美學》, 도서출판 서울, 1992.
- 劉若愚 著, 李章佑 譯, 《中國詩學》, 同化出版公社, 1984.
- 李澤厚 著, 《美的歷程》, 谷風出版社, 1984. 尹壽榮 옮김, 《美的歷程》, 東文選, 1991.
- 中國美術辭典編輯委員會, 《中國美術辭典》, 上海辭書出版社, 1987.

Calderwood(ed.), James L. *Forms of Poetry*, Prentice-Hall, Incc, 1968.

Welleck, Rene & Warren, Austin. *Theory of Literature*, Penguin Books, 1976).

Wheelwright, Philip. *Metaphor & Reality*, Blooming: Indiana Univ. Press, 1968.



Summary

A Study on Chung Ji-yong's Poems
- with a focus on the acceptance of nature -

Chung, Yong-Mun

Supervised by Professor Kim, Byung-Taek

In general, Ji-yong wrote several poems using the technique of imagism. Previous studies of these poems have focused on the specific fields of imagism and modernism. The poems on acceptance of nature are, however, closely related to the spiritual world of the Orient which the poet is pursuing. The results summarized in this study are as follows:

(1) Ji-yong's poems consistently represent the traditional feeling of Korea. While the traditional feeling was represented by a projection of nature in his earlier works, it is transformed and assimilated into nature in his later ones. This assimilation is linked with an Oriental view of nature which shows the poet understands deeply the Oriental

spirit.

(2) Ji-yong reflects self of the times rather than through the object of nature than by the direct resistance to the present. This is connected to a view of nature preserved by the high officials of the Choseon dynasty who wanted nature to comfort them during the frustrations and the sufferings resulting from the corrupt political realities and the threat of massacre of the Confucian scholars.

(3) The poems in «Paekrocdam», collection by the poet, take a definite form through the poetic theme of mountains, of contemplating nature that has its origin in Oriental thought.

(4) The beauty of empty space in Oriental paintings is found in his works. This beauty of emptiness enables the readers to find the poetic 'void', implying 'holism', made up of independent entities which are not attached. This 'void' expressed in the Oriental painting technique, also occurs in the omissions between poetic words, lines and verses.

(5) The affection in the poems for the classics is central to his collection, «Paekrocdam». Many poems of the collection transform and accept the classical works of the Orient, and tell in this technique of expression of a stage where human and nature becomes one.

(6) The scenic poems of the poet don't reveal the writer's presence

and keep him distant from the objects. This makes objectionism important. This is derived from the Oriental thought that a human is to be assimilated to nature, so to speak, nature as a space of immaculateness and complete pureness. Also, it shows symbolism in the view that nature gives us the poet's world of consciousness beyond nature of phenomena. And this space of nature is expressed in the height and depth of spirit in Ji-Yong's poems.

(7) The three poets in the "Chung-rock Group"(Bluish Green Group) have in common with Ji-yong's acceptance of nature. Although these similarities were influenced by Ji-Yong, it is certain that Ji-Yong influenced on their decisions to what to write when they developed their world of poetry earlier.

Chung Ji-Yong tried to reestablish the Oriental tradition of thought in poetry and considered it as a model of writing. The poet transformed and accepted the classical works of the Orient through a technique which used a philosophy of non-attachment and an aesthetics of austerity. Therefore, Ji-Yong's poems are to be simultaneously estimated to get both modernistic style and traditional style.