

정지용의 시와 시적 주체의 욕망에 대한 연구*

최학출

1. 서론

정지용과 그의 시에 대한 본격적인 연구는 80년대 후반, 이른바 정부의 해금조치와 더불어 시작되었다고 보는 것이 옳을 것이다.¹⁾ 그러나 그 이전부터 정지용은 적어도 학계나 문단 내부에서는 한국 근대시사의 중심적인 인물로 인식되어 왔으며, 이에 따라 그와 그의 시에 대한 연구업적 또한 상당량 축적되었던 것도 사실이다.²⁾ 그러나

* 이 논문은 1995학년도 울산대학교 학술연구조성비에 의하여 연구되었음

1) 이런 의미에서 김학동의 연구 업적은 특별히 평가될 만하다. 그는 『정지용 연구』(민음사, 1987.)와 『정지용 전집』 1,2(민음사, 1988.)를 간행한 바 있다.

2) 정지용의 시에 대한 단편적인 평가는 그 당대에서부터 꾸준히 이어져 왔다. 그 문헌들을 대강 열거하면 다음과 같다.

김기립, 1933년 시단의 회고, 『조선일보』, 1933.12.8.

김기립, 모더니즘의 역사적 위치, 『인문평론』, 1939.10.

양주동, 1933년도 시단년평, 『신동아』, 1933.12.

이양하, 바라던 지용시집, 『조선일보』, 1935.12.10.

임화, 담천하의 시단1년, 『신동아』, 1935.12.

이병각, 예술과 창조, 『조선일보』, 1936. 6.5.

이들 연구는 대부분 단편성과 그 부분성을 벗어날 수 없었다. 이러한 연구의 단편성과 부분성은 정지용의 개인적 천재성을 실증적으로 해명하려 하거나, 그의 현란한 언어적 기교를 분석해 보임으로써 이를 입증하려는 방법론적 편향성에 대부분 그 원인이 있다. 여기서는 기존의 연구업적들이 가지고 있는 이러한 한계를 고려하여 정지용 시의 형식적 구조를 주목하고 이를 시적 주체의 욕망과 관련시켜 보려고 한다. 이러한 방법론적인 시각은 한 주체가 구성되는 언어적 과정과 이와 관련되어 있는 당시 사회의 이데올로기나 그 정신적 구조를 고려하게 함으로써 정지용과 그의 시를 체계적으로 이해하고 설명하는 데에 도움을 줄 것으로 본다.

두루 아는 바와 같이 정지용의 시는 처음부터, 같은 지면에, 대량으로, 동시에 발표³⁾되는데, 이들 작품은 다음과 같이 3 가지 형태로

윤곤강, 갑각과 주지, 『시와 진실』(정음사, 1948.)

김환태, 정지용론, 『삼천리문학』, 1938.4.

조지훈, 한국현대시의 반성, 『사상계』, 1962.5.

유종호, 현대시 50년, 『사상계』, 1962.5.

김우창, 한국시의 형이상, 『궁핍한 시대의 시인』(민음사, 1977.)

김시태, 영상미학의 탐구, 『현대문학』, 1980.6.

송옥, 『시학평전』(일조각, 1963)

김종길, 『시론』(탐구당, 1965)

김윤식, 모더니즘의 한계, 『한국근대작가론고』(일지사, 1976)

-----, 모더니즘시운동양상, 『한국현대시론비판』(일지사, 1976)

김용직, 시문화파연구, 『한국근대시연구』(일지사, 1974)

박철희, 『한국시사연구』(일조각, 1980.)

문덕수, 『한국모더니즘시연구』(시문학사, 1981.)

최동호, 『현대시의 정신사』(열음사, 1985.)

3) 1926. 6. 『學潮』 1호에는 시조 9수를 합쳐 모두 17편의 작품이 한꺼번에 발표되어 있다. 물론 여기에 발표된 작품들이 정지용의 첫 작품이라고는 할 수 없다. 그의 작품은 여러 다른 곳에 발표된 혼적을 보이고 있고 그가 이전에 발표한 작품을 재발표하는 습관으로 미루어 판

분류될 수 있다.

- A) 「“마음의 일기”에서」
- B) 「서쪽한울」, 「썩」, 「감나무」, 「한울 혼자 보고」, 「팔레(人形)와 아주머니」
- C) 「카페 프란스」, 「슬픈 印象畫」, 「爬蟲類動物」

정지용의 시에 대한 분류는 일찍이 박용철에 의해서 이루어진 바 있거니와, 이를 참고하면 위에 배열된 3가지 형태는 다시 시조 형식과 동요·민요시 형식, 그리고 근대 자유시 형식⁴⁾에 각각 대응시킬 수 있다. 『정지용시집』은 박용철이 편집·발간했으며 직접 발문까지 썼는데 관계되는 부분을 인용하면 다음과 같다.

(...) 單純히 이기쁨의 表白인 이 跋文을 쓰는 가운데 내가 조금이라도 序文스런 소리를 느려놓 일은 아니오 詩는 제스사로 할말을 하고 갈 자리에 갈 것이지마는 그의 詩的發展을 살피는데 多少의 年代關係와 部別의 說明이 없지 못할 것이다.

第二部에 收合된 것은 初期詩篇들이다 이時期는 그가 눈물을 구슬같이 알고 지어라도 내려는듯하든 時流에 거슬려서 많은 많은 눈물을 가벼이 진실로 가벼이 휘파람불며 비누방을 날리든 때이다.

第三部 謠는 같은 時期의 副產으로 自然童謡의 風調를 그대로 띤 童

단해 보면 여기에 발표된 작품들도 이전에 발표되었거나 미쳐 발표하지 못한 것들을 모아서 발표한 것으로 추정해 볼 수 있다.

정지용 시의 처녀작에 대해서는 여러 가지 논란이 있을 수 있으나 「風浪夢」이라고 보는 것이 옳다고 생각한다. 발표된 당시 작품 끝에 명시된 “一九二二·三月·麻浦下流玄石里.”라는 부기 사항이 이를 입증한다.

- 4) 발표지면의 「‘마음의 일기’에서-시조 아홉 수」라는 명칭에서 이미 작품의 형식이 명시되어 있다.

謠類와 民謠風詩篇들이오.

第一部는 그가 가톨릭으로 改宗한 이후 촉불과손, 유리창, 바다1 等으로 비롯해서 創作된 詩篇들로 그 深化된 詩境과 妥協없는 感覺은 初期의 諸作이 손쉽게 親密해질수 있는 것과는 또다른 境地를 밟고 있다.

第四部는 그의 信仰과 直接 關聯있는 詩篇들이오.

第五部는 素描라는 題를 따였든 散文二篇이다.

그는 한군대 白安하는 詩人이기 보다 새로운 詩境의 開拓者이려한다. 그는 이미 思索과 感覺의 奥妙한 結合을 向해 발을 내여 드딘 듯이 보인다. 여기 모인 八十九篇은 말할것없이 그의 第一詩集인것이다.(...)⁵⁾

위의 인용 부분이 보여주는 정지용 시에 대한 박용철⁶⁾의 분석은 정지용 시의 특성과 그 변모과정을 정확하게 짚어내고 있어 주목되거나와, 특히 박용철의 정지용 시에 대한 분류 방법은, 이후 정지용 시 연구의 한 틀을 제공한 것으로 보인다. 중요한 것은 정지용의 첫 발표 시가 보여주는 3가지 형식적 성격인데, 이것은 정지용 시의 형성·전개에 결정적으로 중요한 3가지 변수 또는 중심축과 관련된다. 물론 『정지용시집』에는 위에서 제시된 A형식 즉 시조 형식의 작품들은 수록되어 있지 않다. 그러나 B형식과 맥을 같이 하는 것으로 판단되는 이 정형적 형식은, 앞으로 분석되겠지만 『정지용시집』에 수록된 작품들뿐만 아니라 지금까지 알려진 그의 마지막 작품⁷⁾에까지도 영

5) 『정지용시집』(시문학사, 1935. 10.) 발문 일부.

6) 박용철은 당대 일급의 비평가이며 시론가였으며 동시에 잡지 편집자였다. (김윤식, 『근대한국문학연구』, 일지사, 1973., pp. 332-405. 참조.)

7) 지금까지 알려진 정지용의 마지막 작품은 1950년 6월 『문예』에 발표된 「四四調 五首」이다. 여기에는 「늙은 범」, 「내 몸매」, 「꽃분」, 「山 달」, 「나비」 등 5작품이 들어 있다. '四四調'에서 알 수 있듯이 이들 작품은 정형적 형식에 대한 지향성을 드러내고 있음이 명백하다. 이러한 정형적 지향성이 시조 형식에 이어져 있는 것인지 동요·민요시 형식에 관련되어 있는 것인지에 대해서는 앞으로 분석되어야 할 과제이지만 동요나 민요시 형식에 더 가까이 가 있는 것으로 파악된다. 그러나 두 형식이 모두 일정한 정형적 형식성을 드러내는 것은 사실이다.

향을 미치고 있음을 보여줄 만큼 의미있는 시 형식이다.

여기서 문제삼는 것은 물론 A, B, C 전체가 되어야 하겠지만 A, B 와 그 형식이 주된 논의의 대상이 된다. C와 그 형식에 대한 논의는 앞으로의 과제로 남겨 둔다. B와 그 형식은 정지용의 시를 논의함에 있어 중심적인 문제가 된다고 생각한다. 그것은 정지용 시의 본질과 관련된 것으로 보이기 때문이다. A와 그 형식은 시조라는 이미 정형화된 형식적 틀을 가지고 있는 것이고 또 전체적인 작품의 양도 9편으로 적은 편이다. 그러나 B와 그 형식에 관련된 작품들은 전체적으로 많은 편이다. 우선 시집 III부에 분류된 것만으로도 23편이며 그 외에 II부에서도 B형식으로 분류될 수 있는 작품이 10여편은 더 될 것으로 보이는 것이다. 여기서는 정지용의 초기 작품을 집중적인 분석 대상으로 하며 「풍랑몽」, 「향수」, 「유리창」을 이에 포함시키기로 한다. 「풍랑몽」은 지금까지 알려진 정지용의 최초의 작품이고 「향수」는 그의 초기 대표작으로 평가되는 작품이다. 이들 작품은 B형식의 초기 모습과 그 변용의 과정을 보여준다는 의미에서 함께 분석된다. 「유리창」은 정지용의 시적 형식 탐구와 욕망이 한 정점을 보여준다는 점에서 논의에 포함시키기로 한다.

2. 정형 형식으로서의 시조와 세련성의 문제

정지용 시에 대한 많은 관심에도 불구하고 지금까지 A형식, 즉 9편의 시조 형식은 별로 주목받지 못했다. 모더니스트 혹은 이미지스트로서의 명성과 한국 근대시를 현대화시키는데 결정적인 기여를 했다는 평가⁸⁾에 가려 이 부분이 제대로 노출되지 않았던 것이다. 그러

8) 정지용 시에 대한 거의 모든 논의들이 이러한 평가에 동의하고 있다. 그러나 예컨대 송옥은 이점에 대하여 매우 비판적이었다. 그는 다음과 같이 말하고 있다.

나 정지용은 시조나 정형적 시 형식에 대한 집착을 지속적으로 보여 주고 있는 것이 사실이다.⁹⁾

a.

큰바다 아페두고 헌날빗 그미태서
한백년 잠자다 겨우일어 나노니
지난세월 그마만치만 긴하품을 하야만.

b.

아이들 총총에서 승나신 장님막대
함부루 내두루다 빼시 기고 말엇겄다
얼굴붉은 이친구분네 말슴하는 법이다.

c.

창자에 쳐져잇는 기름을 써셔내고
너절한 볼싸구니 살뎅이 째여내라
그리고 피스톨알처럼 덤벼들라 싸호자!

d.

참새의 가슴처럼 깃비뛰여 보자니
승내인 사자처럼 부르지저 보자니
氷山이 푸러질만치 손을잡어 보자니.

"지용은 새롭고 홀륭한 시를 썼지만 그 주제가 내우 제한된 것이었기 때문에 그 표현형식도 현대시의 주제를 훑싸기에는 매우 폭이 좁은 것이었다. 그래서 그가 시의 수사에 고심하면 할수록, 그리고 예술가로서 정진하면 할수록 현대시의 세계로부터 완전히 물러가는 모순에 빠지고 말았다."(송육, 앞의 책, p. 206.)

9) 김대행은 정지용의 시 형식이 갖는 이러한 문제를 전통성으로 규정하고 있다. 이에 대해서는 『정지용연구』(김학동외, 새문사, 1988.) 제 3부 「III 정지용 시의 율격」 참조.

e.

시그날 기운뒤에 갑작이 조이는밤
그대를 시른차가 하마산을 돌아오리
온단다 온단단다나 온다온다 온단다.

f.

『배암이 그다지도 무서우냐 내님아』
내님은 몸을찔며『배로 마는 실허요』
쏴리가치 새빨간해가 넘어가는 풀밭우.

g.

이지음 이실(露)이란 아름다운 그말을
글에도 써본적이 업는가 하노니
가슴에 이실이이실이 아니나립 이여라.

h.

이밤이 기풀수락 이마음 가늘어서
가느단 차디찬 바늘은 잇스리니
실이업서 물디린실이 실이업서 하노라.

i.

한백년 진흑속에 못쳤다 나온 듯.
고(蟹)처럼 여프로 기여가 보노니
머-느 푸른 하늘아래로 가이업는 모래밭.

-『‘마음의 日記’에서-시조 9首』 전문¹⁰⁾

이들 시가 보여주는 것은 내용도 중요하지만 우선 주목되는 것이

10) 『學潮』 1호, 1926.6.

완결된 시 형태이다. 정지용 스스로 시 형식이 ‘시조’임을 밝혀 놓았듯이, 각 행 4음보 3행의 엄격한 정형적인 틀은 이들 시의 형식적 특징을 잘 보여 주고 있다. 평시조의 시 형태에서 종장의 형식이 가장 복잡하고 까다로운 것으로 알려져 있거니와, 정지용의 이들 시조에서도 약간의 변이형을 보여 주고 있어 주목된다. 종장의 4음보 형식은 동일하지만 종장의 첫음보는 3음절 또는 4음절의 두 가지 형태를, 그리고 둘째 음보의 대부분은 5음절이지만 작품c-“피스톨알처럼”과 작품g-“이실이이실이”에서는 6음절의 형태를 보여주는 것이다. 이러한 변이형에서 확인되는 것은 역시 널리 알려진 바 정지용의 탁월한 언어감각인데, 예컨대 “피스톨알처럼”에서는 그 거친 내용이 형식적인 변화 혹은 파괴를 가져오고, “이실이이실이”에서는 언어에 대한 미적 욕망 또는 집착이 형식의 변화 혹은 형식 위반 현상으로 나타난 것이라 판단된다. 정지용의 형식적 변형이나 음악적 언어 형식에 대한 탐구의 노력은 작품i와 작품e에서도 확인할 수 있다. 작품i의 “머-ㄴ 푸른”과 작품e의 “온단다 온단단다나 온다온다 온단다”가 보여주는 것은 그다운 언어적 감각과 기교의 세계이며, 후자의 경우는 비록 기다림의 절실햄을 이렇게 간절하게 표현한 것이겠지만 거의 언어유희에 가깝다.¹¹⁾ 중요한 것은 시조 양식이 정지용 시의 형식적 혹은 언어적 자제력과 감수성을 단련시킨 훌륭한 토양이 될 수 있었다는 사실일 것이다. 그런 의미에서 「마음의 日記에서-시조 아홉 首」라는 제목을 주목할 필요가 있다. 이들 9수의 시조에는 개별적인 명칭이 부여되어 있지 않고 전체를 합친 명칭만 제목으로 붙어 있다. 따라서 이것은 개별적 작품의 성격을 적절하게 고려한 명칭일 수는 없고 대체적인 제목만 달아 발표한 것임에 틀림없다. 이들 작품은 제목 그대로 일기를 쓰듯이, 편하게 평상시의 마음으로, 무슨 특별한 마음 씀씀이가 없이 발표한 것으로 읽히는 것이다. 강조되어야 할 것은 이렇게 정지

11) 앞으로 논의되겠지만 이런한 언어유희적 기교는 정지용 시의 C형식과 관련된다. 「카페 프란스」와 「슬픈 인상화」, 「파충류 동물」이 보여 주는 언어적 기교는 근원적으로 동일한 것이다.

용은 평소에 늘 시조를 습작하고 있었거나 시조와 가까이 있었다는 사실이며, 그 형식이 조선후기 또는 개화기 시조 형식의 혼적을 보여 준다는 사실일 것이다. 작품a, d, e, f, i는 작품b, c, g, h와 종장 마지막 구의 종결 형식이 다르다. 후자가 시조의 전통적인 종결 형식을 가지고 있다면 전자는 그 변형이며 파격이다. 즉 작품a-“하야만”, d-“보자니”, f-“풀밭우”, i-“모래밭” 등의 마지막 구는 마치 개화기 시조의 落句형식처럼 종결되어 있는 것이다. 특히 작품e의 종장은 개화기 시조 형식과 유사하지는 않지만 마지막 구 “온단다”가 전체에 반복되어 있을 만큼 파격적이다.

정지용 시조가 가지고 있는 이와 같은 성격은 그 내용에서도 확인된다. 예컨대 작품a의 시적 주체가 보여주는 내면의식은 개화기의 계몽주의 수준이다.¹²⁾ 그가 “바다”를 앞에 두고 한 백년 잠을 잤지만 깨어나서 지향해야 할 곳은 역시 그 바다임을 이 시는 지적하고 있다. 이 시의 내용은 정지용 시의 전개과정에 비추어 시사하는 바가 크다. 이후의 그의 시가 보여 주듯이 그는 현저히 “바다”에 매혹되어 있었고 주된 시적 제재와 상상력을 바다에서 구했던 것이다. 인습과 구습에 대한 과감한 투쟁을 “피스톨알”과 같은 새로운 문명어를 구사하며 촉구하는 작품c 또한 계몽주의적 수준을 벗어나지 않는다. 작품i의 주체 역시 그러하지만 계걸음을 할 만큼 상당히 조심스럽다. 그는 개화기의 인간들이 느끼는 것처럼 자신이 긴 잠에 떨어져 있다고 생각한다. 그가 깨어나서 대면한 것은 “가이업는 모래밭”이다. 알 수 없는 세계에 대하여 조심스럽게 나아가고 있는 정지용 자신이나 다른 사람의 모습을 “괴”에 비유하여 풍자하고 있는 것이다.

또 하나 여기서 지적되어야 할 것은 앞에서 논의된 바 정지용의 언어감각과 그 미적 수준이다. 작품f의 “꽈리가치 새빨간해가 넘어가는 풀밭우”의 이미지는 선명하고 강렬하다. 작품g는 “말”과 “가슴”이 일치하지 못함을 한탄하면서 시적 주체가 “이실이란 아름다운 그말”

12) 작품 i는 『조선지광』 64호(1927. 2.)에 「바다 2」로 발표되고 『정지용 시집』에도 그렇게 수록되어 있다.

에 얼마나 매혹되어 있는가를 반어적으로 보여준다. 중요한 것은 이러한 미학의 귀착점이 작품h의 세계라는 사실이다. 김윤식은 이를 “호사스러움”으로 요약한 바 있다.¹³⁾

요컨대 시조를 일기를 쓰듯이 쓰는 정신으로부터 비롯되는 문학적 현상은 언어적 기교성과 형식화된 가치로서의 세련성으로 드러난다는 사실이다. 작품e의 종장과 작품g, h가 보여주는 언어에 대한 기교와 섬세한 감각이 그것이며, 김윤식이 지적한 바 “물디린 실”에 대한 집착이 보여주는 그 섬세함이야말로 일종의 멋, 호사스러움이 아니면 병적인 편집증에 가깝다. 그런데 그러한 세련된 멋과 감수성을 육체화하는 것은 개인의 재능이나 특출한 천재성으로 가능하기보다는 시조라는 제한된 혹은 주어진 틀이나 제도 때문일 경우가 더 많다. 그것은 그러한 틀과 제도를 거부하고 부정하고 파괴함으로써 획득된다기 보다는 그것을 수용하고 그것에 순응하는데서 비롯되기 때문이다. 따라서 그러한 시 세계는 형식 우선주의적 시 세계이며 모든 것이 형식에 지배되는 시 세계라고 할 수 있을 것이다.

3. 동요 혹은 민요시 형식과 상상력

13) 김윤식은 「다락같은 말의 나비화 과정-변신담으로서의 지용시학」에서 다음과 같이 말한 바 있다.

“그렇다면 노래란 무엇인가. 혹시 그것은 끝내 그가 버리지 못한 멋의 다른 이름이 아니었을까. (-중략-) 마음이 바늘처럼 가늘어짐. 거기 까지는 가능하였다. 그 바늘에 실을 끼기만 하면 되는 것이 아닐까. 그러한 경지에까지도 ‘물들인 실’이어야 한다는 이 호사스러움이란 과연 무엇인가. 이 호사스러움이 모든 논리를 비웃는 노래의 마법이 아니었겠는가.”(『시와 시학』 제6호, 1992. 여름, p.187.)

3-1. 동요 형식의 문제

앞에서 동요 혹은 민요시 형식을 B형식으로 분류했거나와 박용철이 『정지용시집』 제 3부에 “童謠類와 民謠風詩篇”으로 분류하여 수록한 작품은 모두 23편이다. 이들 시편들 중에서 「지는 해」, 「띄」, 「홍시」, 「병」 등은 1926년 6월 『학조』 1호에 각각 「서쪽하늘」, 「씩」, 「감나무」, 「한울 혼자 보고」라는 이름으로 발표된 것들이며, 시집의 「三月삼질날」과 「딸레」는 『학조』 1호의 「딸레(人形)와 아주머니」 한 편을 두 편의 작품으로 개작한 것이다.¹⁴⁾ 이렇게 보면 시집 제 3부에 수록된 작품들 중에서 거의 4분의 1이 『학조』 1호에 발표된 셈이다. 그리고 이들의 시가 가지고 있는 시 형태가 동요 또는 민요시라는 점, 그것도 정지용이 공식적으로 처음 발표한 작품들 속에 들어 있다는 점이 특별한 관심의 대상이 될 수 있다.

동요는 어린이를 위한 정형시의 한 형태이며, 일반적으로 음악적 형식성이 지배적인 것으로 파악된다.¹⁵⁾ 이재철은 동요가 가지고 있는 정형적 형식성이 음수율의 외형률에 있다고 보며 그 대표적인 형식이 3·4조 또는 4·4조라고 주장하고 그것을 민요의 특성과 연결시키고 있다.¹⁶⁾ 이러한 주장에 따르면 정지용이 『학조』 1호에 발표한 「서쪽하늘」과 「씩」, 「감나무」 등은 4·4조 형식과 관련될 수 있을 것이다.

14) 김학동, 『정지용연구』, 민음사, 1987., pp. 216-7 참조.

김학동, 『정지용전집 1』, 민음사, 1988., pp. 24-6 참조.

15) 동요에 대해서는 다음과 같은 견해도 있다. 즉 석용원은 동요를 “아동들이 부르는 노래, 곧 兒童歌謠를 줄여서 만든 낱말”이라고 본다. 그래서 그는 “동요란 용어는 문학과 음악과의 두 영역에서 모두 쓰고 있으며, 음악에서는 아이들의 노래로 규정하여 가사와 함께 곡까지 통틀어 동요라 하고, 문학에서는 가사만을 가지고도 동요라 하게 되었다.”고 주장한다.(석용원, 『아동문학원론』, 학연사, 1988., p.205.)

16) 이재철, 『아동문학개론』, 서문당, 1986., p.117.

①

우리 옵바 가신 곳은 하늘 우에 사는 사람 어적계도 홍시 하나.
해사 님 지는 서해건너 머리에다 씩를 씌고, 오늘에도 홍시 하나.
멀리 멀리 가셨다네. 이땅우에 사는 사람 짜마귀야. 짜마귀야.
웬일인가 저 하늘이 허리에다 씩를 씌고, 우리 남게 웨 앉었나.
피시 빗보담 무섭구나 땅속나라 사는 사람 우리 옵바 오실걸랑.
날리 낫나. 불이 낫나. 발목에다 씩를 씌네. 맛 별 라구 남겨 두었다.
-「서쪽하늘」 전문 -「씩」 전문 -「후락, 짜싹, 휘이, 휘이
-「감나무」 전문

②

③

이들 작품이 4.4조의 형태를 가지고 있음을 한눈에 확인된다. 예컨대 「서쪽하늘」은 띄어쓰기와 사이 ‘ㅅ’ 처리를 조금 바꾸면 다음과 같은 형태가 될 것이다.

우리옵바 가신곳은
햇님지는 서해건너
멀리멀리 가셨다네.
웬일인가 저하늘이
핏빗보담 무섭구나
날리낫나. 불이낫나.

중요한 것은 정자용이 의식적으로 이러한 형식적인 틀에 맞추어 시를 썼다는 점일 것이다. 이에 대해서는 다음과 같은 대략 3가지 문제와 관련될 수 있다.

1. 이러한 시 형식은 어디서 축발된 것인가.
2. 이러한 시 형식을 통해서 궁극적으로 무엇을 추구하고자 했는가.
3. 결과적으로 이러한 그의 시적인 노력은 어떻게 전개되었는가.

먼저 1항은 박용철이 명명한, 이른바 “동요류와 민요풍시편”에 관련된 형식적·정신적 영향관계가 문제될 수 있다. 물론 소년기 정지용의 초기 글쓰기 형태를 이와 같은 ‘동요류’라고 가정하는 것은 자연스럽다. 문제는 그가 지속적으로 그러한 형식의 시를 썼다는 사실이다. 다시 말하면 그의 이러한 글쓰기는 일반적인 소년기 글쓰기 형태와는 구별되어야 하고, 자작적인 형식 선택의 단계에 접어들어 의식적으로 동요류를 선택했다는 점이 문제적이라고 보는 것이다. 2항에는 물론 동요류의 시 형식이 추구하는 목적이 문제된다. 따라서 이것은 1항의 형식 선택의 문제와 관련하여 풀어야 할 것이며, 여기서 동요의 본질이 문제될 수 있을 것이다. 3항의 문제는 결국 정지용의 시 전체와 관련되며, 1항과 2항의 문제 해결을 통해서 그의 시 전체를 일관성있게 설명하는 방법과 관련될 것이다.

위의 ①, ②, ③의 형식은 사실 같은 시기에 발표된 「한울 혼자 보고」나 「쌀레와 아주머니」와는 서로 다른 형태를 보여준다. ①, ②, ③의 형식이 이른바 4·4조라면, 이들의 형식은 아래에서 보는 바와 같은 작품의 울격이나 음수율 체계로서는 규정될 수 없는 것처럼 보이기 때문이다.¹⁷⁾

부형이 울든 밤

싸근 레와 작은 아주머니

누나의 이야기---

앵도나무 미테서

파랑병을 깨치면

쪽쓰더다가

금시 파랑 바다.

깨피썩 만들어

호. 호. 잠들여 노코.

쌀강병을 깨치면

낳. 낳. 잘도 먹었다.

17) 그렇다고 ①, ②, ③의 형식이 음수율만으로 읽히는 것은 아니다. 2 음보의 음보율 형식으로도 읽힐 수 있다. 문제는 정지용이 의식적으로 4·4조 형식의 시를 썼다는 사실이다.

금시 빨강 바다.
뼈 죽이 울든 날
누나 시집 간네---

중. 중. 뼈째중
우리애기 상제로 사갑소
-「빨례(人形)와 아주머니」 전문

파랑병을 깨트려
하늘 혼자 보고.

빨강병을 깨트려
하늘 혼자 보고.
-「한울 혼자 보고」 전문

오히려 이들의 시 형식을 규정하고 설명하기 위해서는 음수율보다는 음보율이 더 적절하다. 전자는 2음보 체계이며 후자는 3음보 체계로 읽어야 할 것으로 보인다. 그리고 전자가 전체적 내용이 설화나 민담¹⁸⁾을 배경으로 하여 구성된 민요에 가까운 동요 형식이라면, 후자는 전반부가 창작적인 내용을 가지는 동요 형식이며 후반부는 전자와 같이 설화나 민담을 배경으로 한 민요 형식이기 때문에 결국 둘을 결합한 형식으로 읽히는 것이다. 특히 후자의 경우 시집에는 「三月 삼질 날」과 「딸례」의 두 작품으로 개작되어 있는 바, 후반부가 三月 삼질날의 민담이나 민속적인 내용을 중심으로 분리되어, 독립된 작품(「三月 삼질 날」)으로 구성된 것을 보면 그 형식적 특성이 잘 드러난다. 그런데 여기서 중요한 것은 위의 두 작품이 가지고 있는 형식과 앞에서 제시된 ①, ②, ③의 형식이 보여주는 그 선후관계에 대한 문제이다. 4.4조의 시 형식이 훨씬 자각적으로 탁마된 형식적 틀이기 위해서는 4.4조의 형식보다 非4.4조의 형식이 앞서야 한다. 4.4조의 형식이 앞서는 것인가, 非4.4조의 형식이 앞서는 것인가. 물론

18) 장덕순의 민담 분류에 의하면 ‘괴물퇴치담’ 중에서 ‘이상한 세병---파란병·하얀병·빨간병’ 이야기의 내용과 유사하다.(장덕순, 『한국설화문학 연구』, 서울대학교출판부, 1984. p.33. 참조)

이 문제에 대해서는 명확한 해답이 나와 있지 않다. 그러나 알려진 자료를 통해서 추정해 볼 때, 정지용이 “동요류와 민요풍”의 시를 쓴 것은 1924년 무렵이 아닌가 싶다. 1927년 2월 『조선지광』에 “민요풍 시편”이라는 명칭으로 4편의 작품을 발표하면서 “一九二四年 十月”로 그가 쓴 시기를 밝히고 있기 때문이다. 여기에 수록된 작품은 「내 맘에 맛는 이」, 「무어래요?」, 「숨싸내기」, 「비둘기」 등인데, 이들을 박용철은 “동요류와 민요풍시편”이라 불렀고 또 정지용 스스로 명확하게 “민요풍시편”이라고 규정하고 있는 것이다. 발표된 당시의 모양대로 보이면 다음과 같다.

民謡風詩篇(…九二四年.十月)

①내 맘에 맛는 이

당신은 내맘에 꼭 맛는 이.
잘난 남보다 족으만치만
어리둥절 어리석은척
넷사람 처럼 사람조개 우서좀 보시요.
이리좀 돌고 저리좀 돌아서 보시요.
코 쥐고 쟁쟁이 치다 절 한번만 합쇼.

호.호.호.호. 내맘에 맛는 이.

큰 말 타신 당신이
쌍무지개 홍예문 틀어세운 벌로
내 달나시면
나는 산날맹이 잔듸바테 안저
기(口令)를 불으지요.

「아프로-가. 요.」
「뒤 로-가. 요.」

16 울산어문논집 제12집(1997.12.31)

키는 후리후리. 얹개는 산꼬개 가터요.

호.호.호.호. 내맘에 맛는 이].

㉡ 무 어 래 요?

한 길로만 오시다
한 고개넘어 우리집.
암문 으로 오시지는 말고
뒤시 동산 새이시 길로 오십쇼.
느진 봄날
복사꽃 연분홍 이실비가 나리시거든
뒤시 동산 새이시 길로 오십쇼.
바람 피해 오시는 이 체럼 들레시면
누 가 무어 래요?

㉢ 숨 끼 내 기

날-ㄹ 눈 감기고 숨으십쇼.
잣나무 알암나무 안고 돌으시면
나는 삿삿치 차져 보지요.

숨끼내기 해 종일 하며는
나는 스러워 진답니다.
스러워 지기 전에
파랑새 산양을 가기요.

쩌나온제 가 오랜 시고울 다시차져
파랑새 산양 을 가지요.

(2) 비둘기

저 어느 새떼가 저러케 날려오나?

저 어느 새떼가 저러케 날려오나?

사월 달 해서 살 이

물 농오리 치덧하네.

한울바래기 한울만 치여다보다가

하마 자칫 이를 썬 했던

사랑. 사랑이,

비둘기 타고 오네 요.

비둘기 타고 오네 요.¹⁹⁾

위의 작품들이 발표된 동일한 지면에는 「바다」, 「湖面」, 「셋박안機關車」 등이 「民謡風詩篇」보다 앞서, 순서대로 발표되어 있는데 각 작품의 끝에는 “一九二六. 六月. 京都”, “一九二六. 十月. 京都”, “一九二五. 一月. 京都”와 같이 그 제작 시기와 장소로 판단되는 사항이 각각 기록되어 있다. 주목되는 것은 이들 작품들과는 다르게 위의 작품들은 그 형식명으로 이들 개별 작품들을 묶고, 위에서 보는 바와 같이 그 형식명 옆에 일괄적으로 제작 시기를 괄호로 묶어 밝히고 있다는 사실이다. 이러한 기록 태도는 그 개별적인 차이를 명확하게 의식한 것임을 보여주는 것이며, 그런 만큼 이 기록은 정확할 수 있다는 판단이다. 따라서 위의 「민요풍시편」이 1926년 6월 『학조』에 발표된 앞의 「한울 혼자 보고」나 「쌀례(人形)와 아주머니」는 물론 ①, ②, ③보다 앞서는 작품으로 보아도 좋을 것이다. 다시 말하면 「민요풍시편」은 ①, ②, ③의 형식보다 앞에 쓴 작품이고 그러한 사실은

19) 『조선지광』, 1927. 2. (⑦⑧⑨⑩ 기호는 인용자)

①, ②, ③이 「민요풍시편」보다 더 자각적이며 의식적인 시 형식이라는 점을 암시하는 것으로 보는 것이다.

3-2. 동요적 상상력

4.4조의 시 형식에 대한 정지용의 실험성과 시 형식에 대한 집요한 애착은 앞에서 밝힌 바와 같이 해방후 그의 마지막 시편인 「四四調五首」에서 새삼 확인된다. 이들 시편은 상대적으로 영성한 해방후의 그의 시작 활동에 비추어 그 양적·질적인 면이 상당히 주목되거나와 앞에서 제기된 1, 2, 3항의 문제와 관련하여 분석될 필요가 있다. 그것은 정지용의 자각적인 4.4조 형식이 비롯되는 정신적 본질과 관련되어 있는 것으로 보기 때문이다. 그리고 이 정신적 본질과 더불어 비로소 문제삼을 수 있는 것이 4.4조 형식과 “동요류” 형식을 추동하는 동요적 상상력²⁰⁾이다. 이에 대해서는 김종철의 지적이 주목되는

20) 상상력은 창조적인 정신과정일 수 있다. 서로 결합되지 않고 혼돈된 충동군이 상상력에 의해 질서있는 형태를 가질 수 있다. 상상력은 심상들을 결합할 뿐만 아니라 그것들을 변형하여 새로운 것을 만들어내는 변형과 창조를 겸한 통일적인 정신 작용으로 규정되기도 한다. 스미드에 의하면 상상력은 fantasy와 관계가 있다. 팬터지는 “눈에 보이도록 하는 것”, “지각의 대상을 심적으로 이해하는 일” 또는 “상상력으로서 현실로 나타나지 않은 것을 모양으로 바꿔 놓는 활동이나 힘, 또는 그 결과”이다. 즉 “팬터지는 독창적인 상상력에서 생기는 것으로서, 그 상상력이란 우리들의 오관으로 알 수 있는 외계의 사물에서 끌어내는 개념을 초월한, 보다 깊은 개념을 형성하는 마음의 활동이다.”(릴리언 H. 스미드, 김요섭역, 『아동문학론』, 교학연구사, 1982., p. 204.) 스미드는 “팬터지 속에는 단순하면서도 순수한 기쁨을 주는 것이 있어야 한다.”(위의 책, p. 206)고 지적하고 “어린이가 팬터지를 쉽게 받아들이는 까닭은 어린이한테는 상상력과 경이의 마음이 있기 때문”(위의 책, p. 208)이라고 본다. 이와 같이 팬터지는 시대나 장소의 영향을 받지 않고, “상상의 세계-영원한 나라에 사는 것”(위의 책 p. 224)이라는 점에서 후술되지만 블레이크의 ‘상상력’과 닮아 있다.

데, 그는 “대단히 높은 정신적 경지를 나타내는 지용의 시들”이 “그의 동시의 변형”이라는 점을 강조한 바 있다.²¹⁾ 김종철의 이러한 지적은 정지용의 “동요류”가 가지는 중요성을 환기시켜 주는 것이기도 한데, 그가 블레이크를 알고 있었다는 점을 이해한다면 그의 지적은 오히려 자연스러운 것이다. 주지하는 바 정지용은 1929년 6월 30일 동지사 대학 영문과를 졸업했으며 그의 졸업논문은 「Imagination in the Poetry of William Blake」로 되어 있다.²²⁾ 그는 블레이크의 시 5편을 번역하기도 했는데,²³⁾ 정지용과 블레이크의 이러한 관계에 비하여 김종철은 「낭만주의의 이념-블레이크에 있어서 <상상력>의 의미」²⁴⁾를 썼던 것이다. 김종철은 이 글에서 낭만주의 시인들의 특징이라 할 수 있는 진지성과 단순성을 다음과 같이 강조하고 있다.

낭만주의 시인들은 어떤 점에서 순진하다고 여겨질 만큼 극히 진지하고 단순한 마음씨의 소유자들이다. 바로 이러한 자질들이 때로는 감상적인 수준으로 떨어질 수 있고, 또 가령 신비평적인 관점에서 볼 때

블레이크에 의하면 “상상력의 세계는 영원한 세계이며, 그것은 생성된 육체(the Vegetated body)의 죽음 후에 우리 모두가 가야 할 신의 가슴(the divine bosom)이다. 상상력의 세계는 무한하고 영원하다.”(C. M. Bowra, 『The Romantic Imagination』, Oxford University Press, 1985., p. 3.)

21) 정지용 시에 대한 김종철의 이러한 관점은 상당한 비판적 입지에서 평가된 결론이다. 그는 “정지용이 삶의 풍부한 가능성보다 제한된 순수성을 지향했다는 점”을 간파하고 있는 것이다. 그는 정지용의 동시적 혹은 동요적 세계가 “그것 자체로 구수하고 재미있는 소박한 세계”이긴 하지만 “따지고 보면 이것은 자족적인 공간이며, 외부적인 틈입을 허용하지 않는 공간”임을 놓치지 않고 비판하고 있으며, 이어서 그는 “이러한 점은 지용 시에 일반적으로 공통된다”고 지적한다.(김종철, 30년대의 시인들, 『문학과 지성』 통권 19호, 1975. 2., pp.110-111.)

22) 김윤식, 다락같은 말의 나비화 과정, 앞의 책, p.174.

23) 김학동편, 『정지용전집1』, 민음사, 1988., p. 207-211. 참조

24) 『세계의 문학』, 1977년 여름호

에는 시원찮은 시적 세계로 보일 수도 있겠지만, 주목해야 할 것은 낭만주의 시인들의 진정한 가치야말로 바로 그러한 진지성과 단순성이 라는 자질에 기초하는 것이다. 이러한 자질은 아마 앞에서 열거된 시인들의 공통된 성품이라고도 하겠는데, 오늘날 우리가 이 시인들의 작품에 접하여 느낄 수 있는 감동의 큰 부분은 그 진지성과 단순한 마음씨에 기인하는 것인지도 모른다. 하여간, 그들은 자기 자신들이 부닥쳤던 사태에 대하여 진지하게 그리고 단순한 마음으로 대처했던 것이며, 이 것으로부터 힘찬 리듬이 생겨났던 것이다.²⁵⁾

김종철은 낭만주의 시의 이러한 진지성과 단순성을 “현대시가 흉내내기 어려운 미덕”이라고 보며, “시대의 문제를 정면에서 접근해 들어간 한 세대의 시인들이 보여 준 위엄과 용기의 표현”²⁶⁾이라고 본다. 문제는 블레이크이며 그와 그의 시가 가지고 있는 진지성과 단순성이다. 그리고 그것이 정지용의 자각적인 “동요류”的 상상력과 관련이 있을 것이라는 판단이다.

Kathleen Raine은 『블레이크와 새로운 시대』에서 블레이크의 시에 내재되어 있는 단순성(simplicity)을 18세기 후반의 교육과 관련시켜 폴이하고 있다. 그는 먼저 “블레이크의 <Songs of Innocence and Experience>를 더 근접해서 보기 전에, 그가 왜 그러한 작품들을 썼는가를 물어 보는 것이 좋을 것”이라고 말한다. 그는 이어서 “이미 이러한 물음에 대한 대답 속에, 모든 블레이크의 글쓰기에서처럼, 명백한 단순성을 찾아내는 곳은 어디든 생각했던 것보다 더 깊은 문제들이 포함되어 있음을 발견할 것”이라고 주장한다. 그리고 그는 그 대답이 역사적으로는 충분히 단순해질 수 있음을 암시하면서, “18세기 후반 교육관계자들이 처음에는 아이들을 위해서 시를 쓰고 있었을 것”임을 지적하고 있는 것이다. Raine에 의하면 이러한 시들은 1세기 이상 인기를 누리고 있었으며, 그 대표적인 인물이 Issac Watts이다.

25) 김종철, 낭만주의의 이념, 위의 책, p.36-37.

26) 위의 책, p.37.

그는 “블레이크도 명백히 Watts의 작품들을 주의해서 읽었으나 대단히 분개해서 읽었을 것”으로 파악한다. 왜냐하면 그가 보기에 Watts의 작품들은 “그 시대의 산물 자체”이며 그 시대의 철학 및 교육은 Locke의 사상에 의해서 지배되었기 때문이다. 록크에 의하면 “새로 태어난 어린이는 아직 아무것도 기록된 것이 없는 빈 페이지(a blank page)와 같아서 교육자가 선택하는 어떤 것이든 기록될 수 있는 것이다.” 생득적인 관념은 없다. Raine이 보기에 록크는 “두뇌를 마치 기계를 통제하는 마음인 것처럼 생각하며, 교육에 의해서 프로그램된, 감수성이 고도로 예민한 컴퓨터로 묘사한다.” 블레이크가 그의 글쓰기 생애에서 처음부터 끝까지 대답하려고 노력한 것, 그리고 폭로하려고 한 것은 Raine이 보기에 록크의 이러한 그릇된 가르침이다. 블레이크는 록크의 물질주의를 그것이 허위인 만큼 파괴적인 인간관으로 간주하는 것이다.²⁷⁾

중요한 것은 블레이크에게 어린이는 모두 신성한 존재이며, “신의 상상력이 인간 세계에서 발현된 것”²⁸⁾으로 인식된다는 사실이다. 그에게 어린이들은 그 자체 완전한 인간이다. 그는 어린이들이 성인이 할 수 있는 만큼 깊이있게 이해할 수도 있으며, 많은 사실들을 알지는 못하지만 성인보다 더 훌륭하게 善과 아름다움 혹은 악덕과 추악함을 느끼고 분별할 수 있는 것으로 보는 것이다.²⁹⁾

블레이크가 어린이를 이와 같이 특별한 존재로 보는 이유를 알아보기 위해서는 「순수의 노래」를 면밀히 분석할 필요가 있다. 모리스 바우라는 『낭만적 상상력』에서 「순수의 노래」에 나타나 있는 상징들을 주목한다. 바우라에 의하면 블레이크에게 어린 시절은 어린 시절 그 자체이면서 완숙성 속에 존재할 수 있는 영혼의 어떤 상태를 나타내는 상징이기도 하다. 그는 블레이크의 주제가 존재의 어린애같은

27) Kathleen Raine, 『Blake and the New Age』, George Allen & Unwin LTD., London, 1979., p.130-131.

28) 위의 책, p.133.

29) 위의 책, pp.139-140.

비전이라고 말한다. 그에 의하면 블레이크에게 “모든 인간은 어떤 의미에서 그리고 어떤 때에는 신성한 아버지의 아이들이지만, 경험은 그들의 순수성을 파괴하고 그들에게 유령과 환각을 추종하도록 하는 것이다.”³⁰⁾

바우라의 분석에 의하면 <순수의 노래>에서 블레이크는 그의 상징들을 주로 성경에서 끌어왔는데, 예컨대 “선한 목자(the Good Shepherd)”라든가 “신의 어린 양(the Lamb of God)”과 같은 낯익은 형상들이 그것이다. 그는 「순수의 노래」에서 상징들은 어떤 특별한 존재나 영혼의 상태를 나타낸다고 주장하고, 이러한 상태에서 “인간은 현명한 목자가 인도하는 어린 양이나 자애깊은 부모가 있는 어린 이들에게 해당되는 것과 동일한 안전과 보증을 확보하게 된다”고 분석한다. 이러한 관점에서 블레이크의 시에서 “목자와 아버지가 신이라고 말하는 것은 허위가 아닌 것이다.”³¹⁾ 바우라는 블레이크가 신이 인간과 분리되어 존재하는 것을 믿지 않았다고 주장하면서 블레이크의 다음과 같은 말을 주목한다.

인간(Man)은 바로 상상력이다. 신은 인간(Man)이며 우리들 안에 존재하고 우리들은 신 안에 존재한다. . . 모든 인간(Every Man) 속에 있는 상상력 혹은 인간의 영원한 육체(the Human Eternal Body). . . 상상력은 모든 인간 속에 있는 신의 육체(the Divine Body)이다.³²⁾

바우라에 따르면 블레이크에게 신과 상상력은 하나다. 즉 신은 인간 안에 있는 창조적이고 영적인 힘이며, 신의 관념은 인간과 분리되면 아무런 의미가 없다. 그가 보기에 블레이크가 신성한 존재를 말할 때, 그것은 이러한 힘에 관한 것이지 어떤 영원한 혹은 독립적인 신격에 관한 것은 아니다. 그런 의미에서 블레이크에게 신은 모든 남자

30) C. M. Bowra, 앞의 책, p.30.

31) 위의 책, pp. 33-34.

32) 위의 책, p.34. 재인용.

와 여자 안에 잠재적으로 존재하는 신성한 본질이다. 블레이크가 「신성한 이미지(The Divine Image)」에서 열거하고 있는 신성한 자질 즉 자비, 동정, 평화, 사랑 등도 인간 안에 존재하며 인간을 통해서 그들의 신성한 성격을 드러낸다. 바우라에 의하면 자비, 동정, 평화, 사랑에서 블레이크는 그의 중심적인 신조인 형제애의 교의를 찾아낸다. 그러나 블레이크가 보기에 사랑은 그 자체의 힘으로는 이기적이고 소유욕이 강하게 되어 다른 관대한 자질들 예컨대 자비, 동정, 평화 등에 의해서 구제될 필요가 있다. 이러한 관대한 자질들이 결합될 경우에만 그에 의하면 인간은 신인 것이다. 바우라의 주장에 의하면 순수의 상태에서는 이들의 힘이 삶을 지배한다. 그리고 이러한 힘이 삶의 완전성과 안전을 제공하는 것으로 그는 본다. 그의 분석에 따르면 이것이 블레이크가 「순수의 노래」를 '행복한 노래'라고 부르고 모든 아이들이 이 노래를 듣고 즐거워 할 것이라고 말한 이유이다.³³⁾

3-3. 순수의 시학

지금까지 살펴본 바와 같이 블레이크의 시와 “상상력”의 세계는 어린이의 순수성과 단순성 그리고 그 신성에 본질이 닿아 있다. 정지용의 “동요류”와 연결될 수 있는 것도 바로 이 지점이라 할 수 있고, 그 연결의 매개항으로 설정될 수 있는 것이 순수성, 단순성 등이며 무엇보다도 어린이와 그 상상력인 것이다.³⁴⁾ 다시 말하면 정지용의

33) 위의 책, pp.35-36. 참조.

34) 석용원에 의하면 동요의 내용 곧 특질에는 세 가지 경향이 있다. 첫째는 어른이 동심의 세계로 들어가는 경향, 둘째는 어른이 아동의 심리를 읊미할 수 있는 미적 경지로 접근하는 경향, 셋째는 아동과 어른이 같은 경지에 서는 경향 그것이다. 석용원은 특히 셋째 경우가 “아동의 세계를 인간 생애 중의 가장 순진한, 가장 민감한 것으로 숭배한 나머지 이 세계를 성인세계의 모범으로 보고, 일반 시가보다도 동요를

“동요류”가 가지는 형식적 기호체계는 그것을 추동하는 욕망의 근거와 그 방향성이 순수성과 단순성 또는 어린이의 세계와 관련이 있다는 점을 이로써 밝힐 수 있는 것이다. 앞의 「민요풍시편」으로 뮤인 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣은 박용철이 “동요류와 민요풍시편”이라 분류했지만 사실 “동요류”라고 보는 것이 옳을 것이다. 이 작품들은 앞에서 밝힌 바와 같이 1926년 『학조』 1호에 발표된 ①, ②, ③보다 사실상 앞서는 작품들이다. ①, ②, ③이 “민요풍”的 성격을 떤다면 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣은 『민요풍시편』이라는 명칭에도 불구하고 순수한 동요나 동시에 가깝다. ㉠, ㉡, ㉢, ㉣의 작품들은 특이한 점이 또 하나 있다. 동일한 시기와 지면에 발표된 「바다」, 「湖面」, 「샛밝안 機關車」에는 작품을 쓴 장소가 모두 “京都”임을 밝히고 있지만 이들 「민요풍시편」에서만은 작품을 쓴 시기만 밝혀져 있을 뿐 장소는 밝혀져 있지 않음이 특이한 것이다. 따라서 정지용이 이들 작품을 어디서 쓴 것인지는 정확하게 밝힐 수는 없다. 그러나 작품들의 내용이 강한 향수를 드러내고 있다는 점이 주목된다. 가령 「무어래요?」나 「숨끼내기」가 그러한데 특히 「숨끼내기」의 경우는 그러한 향수의 시정이 더욱 짙게 나타나 있다. 이 텍스트의 2연 1행과 2행 “숨끼내기 해 종일 하며는/나는 스러워 진답니다.”에서 ‘스러움’의 정체가 향수임은 분명한 것이다. 그 다음 3연 1행 “쩌나온제 가 오랜 시고을 다시차져”가 이를 입증하고 있기 때문이다. 그러므로 「민요풍시편」은 京都에서 쓴 것은 아니지만 고향집을 떠나 있을 때 쓴 것만은 확실할 것이다. 향수가 고향과 어린 시절에서 발원한다는 것은 누구나 아는 것이고 또 그렇게 생각하는 것이 자연스럽다. “숨끼내기”나 “파랑새 산양”은 어린이들의 놀이 수준이나 발상이다. “숨끼내기”에 얹힌 어린시절과 향수, 그리고 그 러한 향수가 더 짙어지기 전에 “파랑새 산양”을 간다는 상상력의 비약은 어린이의 단순성과 그 상상력을 이해해야만 접근이 가능한 세

훨씬 우위에 놓으려는” 경향임을 밝히고 있다. 블레이크와 정지용의 경우는 앞의 세째 번 경향과 관련되는 것으로 파악된다.(석용원, 앞의 책, p. 206.)

계라 할 것이다. ⑦의 말하는 주체가 어린이이고 어린이의 단순한 세계를 전제하지 않으면 무의미한 작품이 될 것이 분명하다. ⑨ 끝 부분 “복사꽃 연분홍 이실비가 나리시거든/ 뒤시 동산 새이스 길로 오 십쇼./바람 피해 오시는 이 체럼 들레시면/누 가 무어 래요?”나 ⑩ 둘째 연 “사월 달 해시 살 이/물 농오리 치덧하네.” 등에서 보이는 언어 구사나 그런 미적 세계는 물론 단순한 수준이 아니다. 그러나 그것은 어린이의 순수한 눈이나 단순한 감각으로만 감지되는 세계이며 또 그런 세계를 허용했을 때만 미적 구성이 가능한 세계이다.

주목해야 할 것은 이러한 어린이의 미적 세계를 정지용은 자작적으로 구성해내고 있다는 점이다. 그리고 그렇게 구성된 결과가 앞의 ①, ②, ③의 형태로 실현되어 있는 것이라 할 것이다. 엄격한 정형적 형식 속에 단순한 율격과 소박한 내용을 담고 있는 것이 이들 작품들의 공통적인 특성이다. 그러나 이러한 미적 구조 속에 형상화되어 있는 소박한 내용은 소박하다고 해서 아무렇게나 구현 가능한 것은 아니다. 그러한 소박함에는 단순하면서 날카로운 직관적 통찰이 뒷받침 되어 있다.³⁵⁾ ①에서 “우리 옵바 가신 곳은/해시 님 지는 서해건너”

35) 정지용의 단순성과 소박성에 대하여는 다음과 같은 대목을 참고할 만하다.

“남도소리의 흐르는 멎이 수십가에는 없을까 한다. 그러나 남도소리라는 것이 봉건지배계급을 즐겁게 하기 위함이라든지 아첨하기 위하여 발달된 일면이 있는 것을 부정할 수 없는 것이라면 어떨지! 결국 음악적 원리에서 출발한 것이 들이다 못될 바에야 수십가는 순연히 백성 사이에서 자연발생으로 된 토속적 가요라고 볼 수밖에 없을까 한다. 단순하고 소박한 리듬에서 톡톡 불거져 나동그는 비애가 어딘지 남도소리에서보다도 훨씬 근대적인 것이기도 하다.”(김학동편, 『평양 2』, 『정지용전집 2』, 민음사, 1988.) 여기서 정지용은 그러한 성격이 “근대적인 것”이라고 보는 점도 특이하다. 단순성과 소박성에 대한 박목월의 말도 참고할 만하다.

“그러나 童詩도 시가 되어야 하며, 아기를 위한 것이기 보다 자기의 깊은 내부에서 울어나오는 필연한 갈구의 정신이 느끼고 꿈꾸는 자

부분은 상투적일 만큼 소박하다. 그러나 “웬일인가 저 하늘이/피시 빗 보담 무섭구나/날리 낫나. 불이 낫나.” 부분에 보면 단순한 감각 수준 같이 보이지만 그 처리 수준은 예사롭지 않다. “옵바”에 대한 그리움 혹은 그의 죽음이 내용을 이루지만 그것이 “피시 빗” 하늘과 “날리”, “불”과 연결되면서 단순한 그리움이 아니라 상황에 대한 불길하고 무서운 조짐을 선명하게 그려내고 있는 것이다. ②는 3연으로 이루어졌다고 보는 것이 옳고 실제로 시집에는 그렇게 형태화되어 있다. 명백한 반복³⁶⁾과 대립의 구조이다. 이를 재조립하면 다음처럼 보일 것이다.

하늘우에 사는사람 머리에다 씩를씌고,

기 세계의 발현으로서 다만 그것이 童心的인 單純性과 素朴性과 사물에 대한 直感的인 강ing한 힘이 깃들었을 경우, 또한 언어 표현에 아기들의 이해를 자아낼 수 있을 범위 안에서 표현되었을 경우, 동시와 시가 구별되는 것이라 믿었던 것이다.” (박목월, 『보라빛 素描』, 신흥출판사, 1958., p. 41.)

- 36) 단순한 반복과 리프레인 형식은 음악의 주된 형식이며 암기와 기억에 관련되어 있다. 동요 혹은 모든 어린이의 노래가 “암기하기 쉬운 특질을 가진 사실을 아무도 부정할 수가 없을 것이라. 그리고, 이 암기해 두기 쉽다는 것은 모든 형식의 우수한 문학에는 공통한 요건이다.”(스미드, 앞의 책, p.135.) 더구나 ‘반복’은 슈타이거에 의하면 서정시의 본질이다.(E. 슈타이거, 이유영·오현일 공역, 『시학의 근본개념』, 삼중당, 1978. 참조) 스미스에 의하면 “서정시란 말의 의미도 음악에서 나온 것이며, 어떻게 정의를 내리든지 서정시는 음악과 상상력으로 구성되어 있다는 옛부터의 규범”(스미드, 앞의 책, 같은면)으로 귀환된다. “서정시는 어떤 일어난 하나의 사실에 지속적인 주의를 집중시킴으로써 감수성인 풍부한 독자한테 강한 생명감을 맛보게 한다. 사고와 감정의 음악-리듬과 언어의 음악-과 연결되면 우리들의 마음은 움직여지고, 시인이 표현을 하려고 하는 것이 무엇인지”를 알아차리는 것이다.(위의 책, p. 138.)

이쌍우에 사는사람 허리에다 씌를씌고,
쌍속나라 사는사람 발목에다 씌를씌네.

3장 6구 4음보의 평시조처럼 보이지만 시조는 아니다. 종장의 처리가 시조와 다르기 때문이다. A(하늘, 이쌍, 쌍속)와 B(머리, 허리, 발목)와 “나라”를 제외하면 모두가 반복적인 형태이며 A와 B는 서로 대립되어 있고 A와 B의 내부적인 대립도 읽어낼 수 있다. 이러한 반복과 대립의 형식은 4·4조의 형식과 더불어 물론 단순한 것이지만 그러한 빈틈없는 틀은 일종의 구속감이나 억압으로 귀결되며 그런 의미에서 「씌」라는 제목과 그 의미에 어울리는 형식이 된다. 특히 마지막 구절의 “발목에다 씌를 씌네.”에 이르면 “쌍속”뿐만 아니라 “하늘”과 “이쌍” 모두가 온통 감옥이 되어 있는 형상을 빚어낸다. 지극히 단순하고 경쾌한 형식과 상상력이 이외로 무거운 통찰을 담지하고 있는 것이다. 정지용의 4·4조 형식이 가지고 있는 이러한 성격은 그의 마지막 시편인 「四四調五首」에서도 예외없이 감지된다.

Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ
늙은 범이	내가 바로	네 방 까지	山달 같은	내가 인제
내고 보니	네고 보면	五間 대청	네로구나	나비 같이
네 앞에서	섯달 들어	섯달 치위	널로 내가	죽겠기로
아버진 듯	긴 긴 밤에	어험 섰다	胎지 못해	나비 같이
앉았구나	잠 한숨도	네가 통통	토끼 같은	날라 왔다
내가 서령	못들겠다	거러 가니	내로구나	검정 비단
아버진 들	네 몸매가	꽃분 만치	얼었다가	네 옷 가에
네 앞에야	하도 꽁아	무겁구나	잠이 듈다	앉았다가
범인 듯이	네가 너를	「꽃분」	「山달」	窓 훤 하니
안 앉을가?	귀이노라			날라 간다
「늙은 범」	어찌 자노?			-「나비」
		「네 몸매」		

같은 4·4조이지만 앞의 ①, ②, ③에 비해서 위의 「四四調五首」는 그 내용면에서 동요의 수준을 많이 벗어나 있다. 전체적으로 의인화에 의한 기법이나 파격적인 논리와 의미의 비약 등은 여전히 동요의 상상력을 따르고 있지만 「四四調五首」가 추구하는 내용은 훨씬 무겁고 깊다.

④의 경우는 의미를 스스로 혼란시키는 말장난에서처럼 정확한 의미를 짚어내기가 상당히 어렵지만, 문맥을 따라가 보면 다음과 같이 읽힐 수 있다. 즉 “내가 그냥 범이 아니라 늙은 범이고 보니, 네 앞에서 진짜 아버지가 아니라 아버지인 듯이 앉았구나. 그러나 설령 내가 그런 늙은 범 같은 아버지일지라도 네 앞에서야 늙은 범이 아니라 진짜 범인 듯이 앉았어야 하지 않겠는가. 제대로 아버지 노릇을 해야 하는데도 그렇게 하지 못하고 있다.” 정도로 읽힌다. “늙은”이라는 수식어에 초점이 놓인 것으로 읽으면, “늙은 범” 곧 이제는 늙어 애비 노릇 제대로 못하는 주체의 비애를 표현한 것으로 파악되는 것이다. 결국 나와 너의 관계에서 야기되는 나의 정체성이 문제이며, 가족 사이에서조차 그것이 심히 혼들리고 있음을 이 시는 보여주고 있다. 정지용의 해방 후의 의식의 일단을 엿보게 하는 대목이다.³⁷⁾

⑤의 경우도 주체인 ‘나’의 상대가 되는 ‘너’가 모호하게 설정되어 있기 때문에 정확한 의미 맥락을 따라잡기가 어렵다. 그것을 골동품이나 蘭이라 추정할 수도 있겠지만 이 텍스트만으로는 확인할 수가 없다. 그러나 여기에 나타나 있는 잠못이루는 고통은 “네 몸매”의 아름다움 때문이라는 사실만은 확실하다. “내”가 “너”를 “귀이” 여기는 사랑의 열도는 “내가 바로/네고 보면”의 수준이며, 그러한 일체감을 열망한다. 이 열망과 욕망이 주체가 불면하는 원인이며, 이 시의 미학적 동력이다.

37) 정지용은 윤동주 시집 『하늘과 바람과 별과 시』(1948.1.) 「序」에서 “무엇이라고 써야 하나? 才操도 탕진하고 용기도 상실하고 8·15 이후에 나는 부당하게도 늙어 간다”고 탄식한 적이 있다.

㊭는 다섯 작품 중에서 동요적인 성격을 가장 많이 가진 작품이며 완벽한 형식을 갖추고 있다. 둘 다 모두 연 구분은 되어 있지 않지만 구조적으로 기승전결의 4연 8행으로 구성되어 있는 형식인 것이다. ㊮에서도 “네”가 누구인지 확실치 않아 전체적인 의미가 모호한 것은 사실이다. 그러나 이 시가 보여주고자 하는 것은 의미에 있다기보다는 정확한 미적 형상의 포착이 중요한 것처럼 보이며, 이 점에서는 모든 것이 분명하다. 물론 중심의미는 후반부 “네가 통통/거러 가니/꽃분 만치/무겁구나”에 있고, 그 미학적 고리는 ‘너’와 “꽃분”과의 연결고리에 걸려 있다. “꽃분”的 ‘무거움’은 반어이다. 그것은 사실 “통통” ‘걸음’과 연결되어 ‘유쾌한 가벼움’이 되며, 이때 꽃분은 경쾌하게 걷기 시작하는 것이다. 다시 말하면 너는 “꽃분”이고 “네가 통통” 대청을 걸어가는 모습은 마치 꽃분의 경쾌한 보행처럼 아름답다는 것이다. “섣달 치위/어험 섰다”의 표현력과 그 미적 수준 역시 “문 열자 선뜻!/먼 산이 이마에 차라.”³⁸⁾의 상상력과 맥을 같이 하는 것으로 판단된다.

㊯에서도 정지용의 동화적 상상력은 놀랍다. “내”가 너 “山달”을 뱃속에 胎兒처럼 가지지 못해서 오히려 “내”가 “山달” 속에 있는 토끼가 되었다는 것이다. 그리고 그런 “내”가 달 속에 있는 토끼처럼 “얼었다가/잠이” 드는 것으로 되어 있다. 山달을 가지고 싶은 혹은 그것을 창조해 내고 싶은 욕망, 그러나 그러한 욕망에 사로잡힌 나는 달 속에 갇힌 토끼로 인식된다. 그러한 형상은 아름답지만 얼어 있고 잠들어 있다.

㊯는 김윤식에 의해서 의미있게 분석³⁹⁾되었거나와 나비의 변신과 죽음의 이미지 그리고 “창”과 “나비”的 외부로의 비상과 죽음 등이 정지용의 비극적 생애와 맞물려 분석될 수 있을 것이다. 그것은 「유리창」과 더불어 정지용 시학이 도달한 가장 높은 미학적 수준일 것

38) 「春雪」(『문장』3호, 1940. 4.) 첫머리.

39) 김윤식, 「다락같은 말의 나비화 과정-변신담으로서의 지용시학」, 앞의 책, 참조.

이다.

4. 동요 혹은 민요시 형식의 변이형

4-1. 몽상적 사유와 「풍랑몽」

「풍랑몽」은 “동요류 민요풍시편”의 형식적 틀은 아니지만 그러한 형식적인 틀이 중시되어 있는 정지용 시의 한 형태이면서, B형식 즉 동요·민요풍의 시가 가지고 있는 몽상성이 강하게 드러나는 작품이다. 「풍랑몽」은 1927년 7월 『조선지광』에 발표되었지만 앞에서 밝힌 바와 같이 1922년 3월 마포 하류 현석리에서 썼던 것으로 명기되어 있기 때문에 정지용 시의 최초의 작품으로 알려져 있다.⁴⁰⁾ 1935년 10월에 간행된 『정지용시집』에는 「풍랑몽 1」로 되어 있고 아래에서 보는 바와 같이 약간 개작되어 있다. 띄어쓰기나 표기법의 차이 외에도 2연 1행의 중간에 있는 콤마[,]가 시집에는 제거되어 있고, 마지막 연 1행의 첫머리 “괴로움”이 시집에는 “외로움”으로 개작되어 있는 것이다.

당신 계서 오신 다니
당신 은 엇지나 오시랴 십니까.

꼿 업는 우름, 바다 를 안으올 때
葡萄빛 밤 이 밀려 오 드시,
그 모양으로 오시랴 십니까.

당신 계서 오신 다니

당신 깨서 오신다니
당신은 어찌나 오시랴십니까.

끝없은 우름 바다를 안으올때
葡萄빛 밤이 밀려 오듯이,
그모양으로 오시랴십니까.

당신 깨서 오신다니

40) 註4 참조.

당신 은 엊지나 오시랴 십니가.

당신은 어찌나 오시랴십니가.

물 건너 외딴 섬, 銀灰色 巨人 이
바람 사나운 날, 덥쳐 오 드시,
그 모양으로 오시랴 십니가.

물건너 외딴 섬, 銀灰色 巨人이
바람 사나운 날, 덥쳐 오듯이,
그모양으로 오시랴십니가.

당신 계서 오신 다니

당신 깨서 오신다니

당신 은 엊지나 오시랴 십니가.

당신은 어찌나 오시랴십니가.

窓 밖에 는 참새 떼 눈초리 둑어웁고
窓 안에 는 시름겨워 턱 을 고일 때,
銀고리 가튼 새벽 달
복그럼 성 스런 낮가림 을 벗드시,
그 모양으로 오시랴 십니가.

窓밖에는 참새떼 눈초리 무거웁고
窓안에는 시름겨운 턱을 고일때,
銀고리 같은 새벽달
붓그럼성 스런 낮가림을 벗듯이,
그모양으로 오시랴십니가.

괴로운 조름, 風浪에 어리울 때

외로운 조름, 風浪에 어리울때

압 浦口 에는 구진 비 자욱히 둘니 고 앞 浦口에는 궂은비 자욱히 둘리고
行船 배 북 이 옵니다. 북 이 옵니다. 行船배 북이 옵니다, 북이 옵니다.⁴¹⁾
---九二二 三月·麻浦下流玄石里---⁴²⁾

이것이 지금까지 알려진 정지용 시의 첫모습이다. 그의 시는 이렇게 꿈꾸는 것, 그것도 고약한 “풍랑”에 대한 몽상으로 시작된다. 이 시에 따르면 그는 1922년 3월 어느 날 마포 나루가 바라보이는 어떤 집의 창 안에서 창 밖을 내다보며 시름에 잠겨 있다. 시적 주체가 위치하고 있는 시간과 공간은 밤과 창 안이다. 그는 거기서 “풍랑”을 몽상하고 있다. 몽상은 새벽까지 계속되며 새벽이 오면서 현실로 돌아오는 것으로 되어 있다. 물론 “풍랑”이나 “풍랑몽”的 정확한 의미는 알 수 없다. 이 시에 나타나 있는 근거만으로는 그가 왜 “풍랑”을

41) 『정지용시집』, 1935. 10.

42) 『조선지광』, 1927. 7.

동상해야 했는지 그러한 동상이 의미하는 바가 무엇인지 그 해답이 분명하게 파악되지 않는다. 다만 여러 가지 자료를 통해 분명히 밝힐 수 있는 것은 그의 전기적 사실 몇 가지뿐이다. 그는 1922년 3월 현재 21세이며 휘문고보 4년제를 졸업했다는 사실 등 실증적인 자료가 그것인데, 이를 두고 미루어 보면 당시 그는 졸업 후 5학년 진급이냐, 낙향이냐 아니면 다른 길이냐의 기로에 섰을 것(후의 기록으로는 진급한 것이 분명하지만)이라는 추측이 가능하다. 물론 여기서 그가 자기 삶의 앞에 닥쳐올 지도 모르는 거센 세파를 생각했다거나, 구체적으로 마포 나루의 강물을 바라보면서 자신이 넘어야 할 현해탄의 거센 파도와 바람을 생각했을 것이라는 추측도 충분히 가능하다. 그러나 이러한 것들은 모두가 추측일 뿐이다. 가장 분명한 것은 그가 남긴 텍스트 자체이다.

텍스트에 따르면 “풍랑”은 “당신”으로 지칭되면서 주체와 상당히 친밀한 것으로 그려져 있다.⁴³⁾ 그런데 앞에서 지적된 바와 같이 이

43) 1-2-3-4연을 연관시켜 통사론적으로 보았을 때 “그 모양으로 오시라 십니가”의 주체는 “당신”이 된다. 그러므로 “포도빗 밤 이 밀녀 오 드시” 오고, “은회색 거인 이” “덥쳐 오 드시” 오는 것은 “당신”이 될 것이다. 그러한 “당신”은 선어말어미 “시”와 호용되어 있어 이 시의 시적 주체와 특수한 관계에 있음을 명시하고 있다. “당신”은 물론 “풍랑”으로 해석되어야 할 것이다. 「풍랑몽」의 시적 주체는 “풍랑”에 대한 꿈을 꾸었으며, “풍랑”은 “포도빗 밤 이 밀녀 오 드시”오고 “은회색 거인 이” “덥쳐 오 드시” 오는 것이기 때문이다. 2연의 “포도빗 밤”과 4연의 “은회색 거인”은 분명히 풍랑에 비유되어 있다. “밤”이 “밀녀 오”고 “거인”이 “덥쳐 오”는 움직임의 양태는 풍랑의 속성과 유사하기 때문이다. 6연에서 “당신”的 움직임이 “새벽달”的 움직임에 비유되어 있다 하더라도 “당신”은 역시 “풍랑”으로 해석되어야 한다. (「풍랑몽 2」에서는 “풍랑”이 전혀 의인화되어 있지 않다. 「풍랑몽1」과 「풍랑몽2」는 그런 점에서 서로 전혀 다른 세계인 것이다.) 이를 잘못 파악하면 지나친 논리의 비약으로 해석의 오류에 빠질 우려가 있다. 이에 대해서는 이승원, 「정지용 평전」(이승원 편저, 『정지용』, 문학세

시의 내용은 시의 제목이 암시하는 바, “풍랑”에 대한 몽상으로 이루어 진 것이다. 몽상이란 흔히 주체의 욕망을 반영하는 것으로 인식되지만 이 경우는 그런 것과는 거리가 멀다. 오히려 정반대인 것처럼 보인다. 사람들에게 “풍랑”이란 일종의 자연적 폭력이며 거부되어야 할 것이기에 이에 대한 꿈은 일종의 악동인 것이다. 그럼에도 불구하고 이 거대한 폭력적인 힘인 “풍랑”을 이 시는 “당신”으로 지칭하여 그것에 대한 거부감을 완화시키고 있다. 그런가 하면 이와는 모순되게도 “당신”이 “엇지나” 오겠느냐는 물음을 반복하면서 “당신” 또는 “당신”이 오는 것에 대한 주체의 불안과 “시름”과 공포를 담고 있기도 하다. 왜 이런 모순이 생겨나는 것일까.⁴⁴⁾ 무엇인가 은폐되어 있는 것은 아닐까. 풍랑을 두려워 하는 이유는 무엇인가. 혹은 그것이 오는 것에 대한 궁금증은 무엇을 말해 주는 것인가.⁴⁵⁾

우선 「풍랑몽」의 표면적 형식구조부터 분석해 보기로 하자. 이 시는 전체 7연으로 되어 있고 1연과 동일한 구조가 3연과 5연에서 반복되며, 2-4-6연의 마지막 행이 동일한 반복성을 보인다. 2연과 4연의 동일한 행의 수 배열도 반복성의 일종이다. 그러나 전반부 5연까지의 이러한 규칙적인 질서가 후반부 6연에서 변화의 조짐을 보이다가 마

계사, 1996.), pp.188-9. 참조.

44) “당신”에 대한 주체의 이중적인 태도 즉 주체의 대상에 대한 두려움과 친근감은 모순되는 것이지만, 그러나 이러한 모순은 몽상의 수준이나 어린이의 사유형태에서는 얼마든지 가능한 것일 수 있다. 모순 대립되는 것도 공존할 수 있는 세계가 몽상의 세계이며 어린이의 세계이다. 이러한 어린이에게 전형적인 사유방식이 의인화에 따른 것이다.

45) 이러한 물음과 관련해서도, 「풍랑몽」과 『정지용시집』에 실려 있는 「풍랑몽 2」와의 직접적 상관성을 유추할 수도 있다. 그러나 앞에서도 밝혔듯이 「풍랑몽」의 세계는 「풍랑몽2」의 상황과는 분명히 다르다. 그럼에도 불구하고 「풍랑몽2」의 상황과 「풍랑몽」의 상황이 직접적인 관련이 있다고 보고 해석하면 이승원의 해석이 가능할 수도 있을 것이다.(앞의 註 참조.) 이에 대해서는 뒤에 자세히 분석된다.

지막 연에서는 완전히 파괴되어 있는 것으로 나타난다. 6연은 5행으로 구성되어 있고, 앞의 규칙적 반복성에 의한 지속적 기대치인 1연의 반복단위가 나타나지 않으며, 7연에는 2-4-6연이 보여주었던 마지막 행의 반복도 사라져 있는 것이다. 이 시는 1-2연, 3-4연, 5-6연을 각각 한 단위로 보고 이들을 마지막 연과 같이 놓으면 전체 4연 구조가 될 수 있다. 즉 이 시는 전통적인 시의 구조인 기승전결의 배열 방식을 따르는 것 같으면서도 그 완벽한 구조의 수준에는 미달되어 있음도 지적해둘 만하다.

형식적으로 이 시의 전반부 5연까지의 틀은 구조적으로 완결되어 있는 듯하다. 후반부는 오히려 군더더기같이 보인다. 그것은 이 시의 전반부가 형식적으로 완벽한 규칙적 질서에 의해 통어되어 있음을 보여주기 때문일 것이다. 한 연이 2행과 3행으로 반복되고 동일한 형태의 연이 전후를 완전히 감싸면서 그 자체 완결된 형태를 보여주는 것이다. 1-3-5연의 동일성 이외에도 2연과 4연의 표면상의 형식도 거의 일치한다. 띄어쓴 단위로 볼 때도 이 두 연은 각 행이 7-6-4의 단위로 동일하게 구성되어 있다. 이러한 동일한 반복성은 각 행의 종결 처리는 물론 그 의미 내용과의 관련성에도 세심한 배려의 흔적을 보인다. 2연 1-2행과 4연 1-2행을 비교할 때 이 점이 명백히 드러난다. 2연 첫행은 4연 둘째 행의 “바람 사나운 날”과 대응 관계를 이루며, 2연 둘째 행의 “포도빗 밤 이”는 4연 첫행과 대응된다. 이러한 두 연 사이의 위치적 교체와 도치는 의식적인 것임이 분명하다. 그것은 4연 둘째 행의 중앙에 위치해 있는 콤마 [.]가 이를 증거한다. 이에 대응 될 수 있는 것이 2연에서는 보이지 않는 것이다. 이렇게 된 것은 2연의 “우름”과 “바다”, 4연의 “섬”과 “거인”을 두고 각각 그 이미지의 결합을 중시한 결과일 것으로 추정해 볼 수 있다. 주목되는 것은 전체적인 형식의 틀이 반복적인 미학에 의존하고 있는 단조로움을 깨고 그러한 틀 내에서 이렇게 변화의 미학을 추구한 점일 것이다. 이런 의미에서 6연의 변화는 따지고 보면 표면상의 변화에 불과하고 기본적인 형식구조에는 2-4연과 아무런 차이가 없다. 6연의 1-2행과

3-4행을 한 행씩으로 둑으면 행 길이가 조금 길어질 뿐, 통사구조상으로는 별로 차이가 없는 것이다.

그러나 6연의 그러한 내부적인 유사성에도 불구하고 앞의 질서와 차이를 보이는 것은 사실이다. 6연은 전체적으로 앞의 시적 질서가 파괴되면서 7연의 현실세계로 전환되는 계기를 마련한다. 전반부에서 보여주었던 1연 3행의 연속적인 질서가 깨어져 있고, 이 연 다음에 당연히 올 것으로 예상되던 반복연도 그러한 예상을 깨고 빠져 있다. 즉 시의 주도적 모티프를 이루면서 1연 2행 단위로 반복되었던 “당신께서 오신다니/당신은 어찌나 오시랴십니까.”가 사라지는 것이다.

변화는 내적형식과 그 의미구조에서도 발생하고 있다. 이러한 변화는 1연에서 6연까지의 통상적 질서 체계가 조금씩 허물어 지는 것을 암시하는 것인데, 예컨대 5연까지는 모든 것이 “당신”에 집중되어 전개되나 6연에 오면 비로소 주체가 문제되는 것을 보여주게 된다. 창 밖의 “당신”의 문제에서 창 안의 주체 문제로 전환되는 것이다. 주체의 현실적 위치가 명시되면서 현실적 감각이 끼어들어 있다. 1행과 2행이 보여주는 창을 사이에 둔 안팎의 대립과 분리된 공간 설정이 그것인데 창 밖의 참새떼와 창 안의 주체가 각각 대립되어 있는 것이다. 창 밖의 세계는 참새떼가 이미 잠들어 있는 만큼 안온하게 잠든 세계이다. 반면에 창 안의 세계에 있는 주체는 아직도 시름과 불안과 불면에 시달리며 “시름겨운 턱을 고이고” 잠들지 못하고 있다. 주체를 불면에 시달리게 하는 것은 역시 “당신(풍랑)”에 대한 통상이다. 창 밖의 세계는 창 안에 있는 주체의 불안과 시름에는 상관 없이 세상 모르게 잠들어 있지만 그는 잠들 수 없다.⁴⁶⁾ “당신”이 오는 것에 대한 근심과 걱정으로 온밤을 밝히고 있는 것이다. 마지막으

46) 그러나 창 안의 세계와는 대조적으로 창 밖의 세계가 이미 잠들어 있는 상황임을 제시함으로써 시적 주체도 잠의 세계에 대해서 초연한 위치에 있지 않음을 암시할 수도 있다. 그렇게 해석해야 7연의 “괴로운 조름”으로 무리없이 접맥될 수 있다.

로 그는 낙관적인 몽상도 해본다. 어렴풋이 구름에 가린 “은고리 같 은” 아름다운 새벽달이 “북그럼 성 스런 낫가림을 벗”고 돌연히 환한 모양을 드러내는 순간을 몽상하는 것이다. 그것이 비록 풍랑의 갑작 스런 도래에 비유되어 있다 할지라도 그러한 이미지 자체는 아름답다. 온밤의 시름과 불안과 공포가 말끔히 셧겨지는 듯하다. 그것은 섬세하고 날카로우면서 산뜻한 이미지인 것이다. 포도빛 밤이나 은회 색 거인과 같은 당신에 대한 불길하고 그로테스크한 이미지가 새벽 달의 맑고 산뜻한 이미지로 변모되어 있는 것이다. 이러한 이미지의 전환은 다음과 같은 3 가지 의미를 가질 수도 있다. 1) 반어적인 의미에서 모든 낙관적인 희망이 사라지고 풍랑의 도래가 훨씬 더 충격적 인 것임을 암시하는 것일 수 있다. 2) 새벽달에 가린 구름이 겉허듯이 거센 풍랑의 돌연한 소멸을 의미할 수도 있다. 3) 풍랑의 도래에 대한 이미지를 아름답게 묘사함으로써 그것의 충격은 그만큼 완화 시키는 의미화 기능을 할 수도 있다. 그러나 7연의 내용으로 미루어 볼 때 두 번째 의미의 가능성은 없다.

7연은 현실의 세계이며 현실적인 감각의 세계이다. 6연까지의 전 반적인 분위기가 잘 보여주듯이 악몽과 같은 불안과 공포에 시달리 고 있지만 주체는 아직 몽상의 수준을 벗어나지 못한다. “풍랑”은 멀리 있는 듯이 느껴지는 것이다. 몽상에서 아직 완전히 깨어나지는 못 했기 때문이다. 그러나 7연에서는 그렇지 않다. 앞에서 “풍랑”的 의 인화된 기호인 “당신”에 대한 오랜 몽상은 확실한 현실적 감각으로 대체되면서 소멸되고, 지금까지 “당신”으로 은폐되었던 것이 “풍랑”으로 분명하게 지칭되면서 그 맨모습을 드러낸다. 그 결과가 앞의 6 연에서는 남아 있던 “---그모양으로 오시랴십니까.”의 행이나, “당신께서 오신다니/당신은 어찌나 오시랴십니까.”의 반복 연이 소멸되는 형태로 나타나 있는 것이다. 이제 몽상의 밤은 끝났다. 몽상의 세계 는 곧 현실로 급박하게 다가온다. 최후의 낙관적인 전망은 엄혹한 현실로 대체되는 것이다. “풍랑”은 이미 현실로 도래해 있으며, 현실의 풍경들이 보이고 현실의 소리가 들리기 시작하는 것이다.

그러나 주체는 밤새도록 “퐁랑”의 악몽에 시달리다가 조금씩 “조름”에 떨어지고 있다. 조름을 견디려 애써보지만 조름의 “괴로운”⁴⁷⁾ 물결이 “퐁랑”과 어우러지면서 주체를 압도하고 모든 것은 “구진 비”의 상황으로 전환된다. “구진 비 자욱히 둘니 고”, 이것을 텍스트대로 읽으면 날이 밝아 말하는 주체 또는 시적 주체에게는 더 이상의 몽상은 불가능하게 된다. 마지막 낙관적 전망도 사라지고 조름이 덮치면서 현실로 다가와 있는 “퐁랑”과 포구를 빙 둘러 자욱히 내리는 궂은 비를 눈으로 확인한다. 이때 이러한 불안한 상황의 징표이듯 북이 운다. 그 북소리는 출항의 신호인지 가항의 신호인지 또는 모든 행선에게 위험을 알리는 신호인지 확실하지는 않다. 어쨌든 위험이 급박하게 닥쳐옴을 알리는 불안의 신호임에 틀림없다. 이 신호의 급박성이 주체에게 확실하게 인지되었다는 듯이 두 번 반복 진술된다. “당신”이 오는 사실에 대한 확실한 현실감의 반영인 것이다. 물론 주체는 이러한 시각과 청각의 육체적 기능도 조만간 상실하고 곧 잠에 떨어질 것이다.

<정지용시집>의 「퐁랑몽 2」는 물론 이러한 「퐁랑몽」의 세계와도 다르고 아래에서 보는 바와 같이 「바람은 부옵는데」와도 다르다.

바람은 이러케 몹시도 부옵는데
 저달 永遠의 燈火
 꺼질법도 아니하옵거니
 아닌밤중 무서운꿈에 소스라쳐 깨웁니다.
 -「바람은 부옵느데」 전문⁴⁸⁾

바람은 이렇게 몹시도 부옵는데

47) 시집에는 “외로운”으로 표기되어 있으나 잘못인 듯하다. “외로운 조름”이란 표현은 의미상으로 너무 지나친 비약이라 판단되기 때문이다.

48) 『詩文學』 3호, 1931. 10.

저달 永遠의 燈火!
꺼질법도 아니하옵거니,
엇자녁 風浪우에 님 실려 보내고
아닌 밤중 무서운 꿈에 소스라쳐 깨웁니다.
-「풍랑몽 2」 전문⁴⁹⁾

작품이 발표된 순서대로라면 「풍랑몽」(1927)-「바람은부옵는데」(1931)-「풍랑몽 2」(1935)라고 할 수 있다. 「풍랑몽 2」는 「바람은부옵는데」를 직접적으로 개작한 작품임을 한눈에 알 수 있다. 그러나 두 작품의 세계는 분명히 다르다. 1행에서 3행까지는 동일하나 3행과 4행 사이에 제 3의 상황이 개입되어 있는 것이다. 「바람은부옵는데」의 상황에서는 “님”과의 관계가 명시되어 있지 않다. “님”과의 관계로서 상황을 한정하여 해석하면 작품세계를 제한할 수 있다. 「바람은부옵는데」에서 시적 주체가 악몽으로 잠을 설치는 원인은 거센 “바람” 때문이다. 그 바람은 절대로 꺼지지 않는 “영원의 燈火”로서의 “달”도 혹시 소멸시켜 버리거나 않을까 의심할 정도로 거세다. 3행의 “꺼질법도 아니하옵거니”와 다음 행의 연결관계에서 그러한 의혹을 생성시키는 것이다. 이러한 악몽을 정신분석학적으로 어떻게 해석할 지는 모르지만 악몽의 원인이 거센 바람에 있다는 것은 확실하다. 그러나 그러한 바람의 힘이 주체에게 직접적으로 어떠한 위해를 가하는지는 명백하게 단정적으로 말할 수는 없다. 이러한 경우 그것은 어린이의 상상력이나 꿈의 세계에서나 가능한 막연한 공포인 만큼 의미 영역이 훨씬 넓어 현실감을 동반할 수는 없다. 주체의 시선은 “영원의 燈火”인 달에 놓여 현실적 이해관계를 떠나 있는 것이다.

이에 비하여 「풍랑몽 2」의 상황은 한정적이고 막연하지 않다. 이 시가 보여주는 악몽은 역시 “바람”이나 “풍랑” 때문이긴 하지만, 그 보다 훨씬 직접적으로 그러한 “바람”이나 “풍랑” 때문에 “님”이 위험

49) 『정지용시집』, 1935. 10.

한 상황에 처한다는 두려움에 그 원인이 있다. 정지용이 「바람은부옵는데」에 “엇저녁 風浪우에 님 실려 보내고” 한 행을 침가함으로써 개작하게 된 것은 아마 막연한 의미영역을 축소시킴으로써 보다 명확한 시 세계를 구현하기 위한 배려였을 것이다. 「바람은부옵는데」의 막연한 몽상은 「풍랑몽2」에서는 축소되고 몽상보다는 현실성이 부각된다. “님”에 대한 위험을 현실감으로 받아들이게 되는 것이다. 전자의 작품에는 바다나 강의 이미지가 연결되어 있지 않지만 후자의 작품은 그러한 이미지와 직접적으로 연결되어 있는 것이다. 요컨대 「풍랑몽 2」의 세계는 몽상보다는 현실이라는 점이 강조되어야 한다. 그러므로 「바람은부옵는데」와 「풍랑몽」 또는 「풍랑몽 1」은 「풍랑몽 2」와는 질적으로 다른 세계에 속하며 주체의 위치도 현실이 아니라 몽상의 세계에 속해 있다 할 것이다.

4-2. 고향의 확실성과 「향수」

「풍랑몽」과 유사하면서 완벽한 후렴구와 반복적인 구조를 가지고 있는 정지용의 초기 시가 「鄉愁」이다. 「향수」는 「풍랑몽」과 같이 불길한 몽상이 내용을 이루고 있는 것은 아니다. 그것은 꿈 속에서조차도 차마 잊을 수 없는 고향의 형상들을 그리고 있는 시이다. 그렇다고 그것이 꿈의 형상처럼 비현실적인 것은 아니다. 충분히 현실적 사실성을 확보하고 있다. 그럼에도 불구하고 「향수」의 세계는 몽상처럼 그려져 있다.⁵⁰⁾ 문제는 작품의 상황이 주체가 고향으로부터 멀리 떨어져 있다는 것 혹은 멀리 떠날 수밖에 없는 것으로 설정되어 있다

50) 이점에 대하여 정금철은 “이 시의 감홍, 즉 시적 효과는 선명한 이미지에도 불구하고 오히려 막연한 어떤 그리움의 정조에 내재하는 듯하다”고 전제하고, 「향수」를 읽고 “우리에게 남겨지는 것은 고향에 대한 아득한 그리움과 다시금 그 고향으로 되돌아가고 싶은 정처없는 회귀감-제목 그대로 향수의 달래임”이라고 말하고 있다. (김학동외, 『정지용연구』, 새문사, 1988. p. 11)

는 점에 있을 것이다. 고향의 가치와 또 다른 가치가 동시에 가능성의 지평에 떠오르면서 고향의 가치는 이미 멀어지고 있다는 감정, 이것이 낭만적 정서와 연결될 수도 있을 것이다. 그러나 중요한 것은 이 경우에도 주체의 정서가 불안하게 흔들리는 것이 아니라 안정되어 있다는 사실이다.⁵¹⁾ 그것은 형식의 안정성이 무엇보다도 이를 증명한다. 그것은 고향을 확실하게 가지고 있다는 주체의 의식이 아직은 훼손되지 않고 있음을 반영한다.

넓은 벌 동쪽 셔트 로
넷니야기 지줄대는 실개천 이 회돌아 나가고,
얼룩백이 황소 가
해설피 금빛 계으른 우름 을 우는 곳,

--그 곳 이 참하 쁨 앤들 니칠니야.

질화로 에 재 가 식어 지면
뷔인 바 테 밤시 바람 소리 말 을 달니고,
엷은 조름 에 겨운 늙으신 아버지
집벼개 를 도다 고이시는 곳,

--그 곳 이 참하 쁨 앤들 니칠니야.

51) 이런 관점에서 김춘수의 분석을 참고할 만하다. 그는 「향수」가 “진보된 형태”에 “미달”된 것으로 보며 형태의 우연성을 지적하고 있다. (김춘수, 한국 현대시 형태론, 『김춘수전집2』, 문장, 1986, pp. 46-50. 참조) 그러나 그는 “아무런 이유도 없는 우연이 이유가 있는 필연처럼 되어 버린 거기에 지용의 솜씨를 본다.”고 하여 그것을 단순한 우연성으로만 파악하고 있지는 않다. 문제는 그가 “지용의 솜씨”에 기대고 있다는 사실이며, 이점이 비판될 수 있다. 그가 지적한 진보 미달의 형태야말로 형태의 우연성이 아니라 필연성을 증거하는 것일 수 있다. 「향수」는 진보적 가치나 형태를 추종한 시가 아닌 것이다.

흙에서 자란 내 마음
파이란 한율 비치 그립어 서
되는데로 쏜 화살을 차지려
풀섶 이슬에 힘추름 휘적시 든 곳,

--그 곳이 참하 씀 앤들 니칠니야.

傳說바다에 춤 추는 밤물결 가쁜
검은 귀밋머리 날리는 누의 와,
아무려치도 안코 업볼것도 업는
사철 발 버슨 안해 가,
싸가운 해쌀을 지고 이삭 죽 든 곳,

--그 곳이 참하 씀 앤들 니칠니야.

한율에는 석근 별
알수도 업는 모래성으로 발을 옮기고,
서리 짜막이 우지짓고 지나가는 초라한 집옹
흐릿한 불비체 돌아안져 도란도란 거리는 곳,

--그 곳이 참하 씀 앤들 니칠니야.

-----九二三.三.---

『鄉愁』 전문⁵²⁾

텍스트에는 정지용이 이 시를 쓴 시간적 지점이 명기되어 있다. 그가 일본 同志社 대학에 입학한 것이 1923년 5월⁵³⁾이므로 이 시에

52) 『조선지광』, 1927.3.

53) 김윤식, 앞의 글, 앞의 책, p. 174. 참조. 그러나 김학동의 『정지용연구』(앞의 책) 연보에 따르면 “4월에 휘문고보 동창인 朴濟瓚(濟煥)과 함께 日本 京都에 있는 同志社大學에 입학하다.”로 되어 있다. 김윤식

명기된 시간적 지점은 정확한 것으로 판단된다. 즉 이 시는 그가 일본으로 가기 직전 꼭 의식적인 것은 아니라 하더라도 자기 자신을 점검하고 정리하기(자기 정체성 확인) 위해 쓴 것으로 추정해 볼 수 있다. 이 시의 구조적 안정성과 “고향”의 풍물들이 가지고 있는 친숙성과 확실성이 이를 뒷받침하고 있기 때문이다.

이 시의 기본적인 구조적 틀은 고향을 재구성해보려는 시적 주체의 욕망에 의해 형성된 것이다. 따라서 이 시는 주체의 고향에 대한 직접적인 체험들로 시의 내용이 구축되며 그러한 체험들은 “고향”이라는 틀로 하여 통합되도록 구조화되어 있다. 즉 주체가 각 연을 통해서 구성하는 고향의 형상들은 고향의 체험적 형상들의 계열체에서 선택된 것들이다.⁵⁴⁾ 이 시의 전체적 구조는 그러므로 그러한 체험적 형상들이 각 연에 따라 고향의 자연 또는 주변 풍경, “아버지”, “나”, “누의”와 “안해”, “나”를 포함한 가족들의 삶 등에 놓이면서 구조화되어 있고, 이러한 구조적 틀에 “---그 곳 이 참하 숨 엔들 니칠니야.”가 반복되어 있는 것이다. 전체적으로 볼 때 시의 중심에 “나”가 놓여 있고, 그러한 “나”的 위치에 의해서 고향의 체험적 형상들이 배열되어 균형을 이룰 수 있도록 되어 있다. 그러므로 이러한 체험적 형상들이 “나”的 위치 전후에 얼마든지 추가될 수 있도록 구조화되어 있는 것도 이 시의 한 특징으로 지적될 수 있을 것이다.⁵⁵⁾ 이렇게 시적 주체인 “나”가 시의 중심점에 놓이면서 형식적 균형을 이루고 있다는 사실은 그만큼 그가 자신의 고향을 확실하게 자신의 안정된

의 기록은 학적부를 확인한 것으로 되어 있다. 왜 두 사람의 기록이 4월과 5월의 차이가 있는지 여기서 확실하게 밝힐 수 없다.

54) 이렇게 해서 형상된 고향이 “초시간적 공간”, “고향의 원형”, “영원한 고향의 모습”, “원초적 한가로움”으로 해석(김학동외, 앞의 책, p. 12. 참조)될 수도 있으나 그렇다고 해서 주체의 체험이 결여된 것으로 볼 수는 없다.

55) 시적 주체의 체험적 형상들이 병렬적으로 나열되어 있다고 해서 체험의 파편성을 드러내는 것은 아니다. 너무나 친숙하고 소중한 것이기에 나열할 수밖에 없는 것일 수 있다.

기반으로 파악하고 있음을 말해주는 점이기도 하다. 다시 말하면 그는 진정한 의미에서 고향 상실성을 앓는 근대적인 향수병자나 떠돌이가 아니다. 그는 언제든지 돌아갈 수 있는 확실한 고향과 뿌리를 가진 인물이며, 그런 의미에서 아직은 근대적인 회의의 그림자가 드리우지 않은 전근대적인 가치의 신봉자라 할 것이다. 그는 앞에서 열거된 고향의 자연 또는 주변 환경과 가족들 내에 자신의 위치가 확고하게 획득되어 있으며 조화롭게 안정되어 있다. 그에게 그러한 확고함과 안정성이 조금도 의심될 것 같지 않다. 4연 후반 “아무러치 도 안코 엽블것 도 업는/사철 발 버슨 안해 가,/짜가운 해쌀 을 지고 이 삭 쪽 든 곳,” 이렇게 자신의 부끄러운 맨얼굴을 그대로 드러낼 만큼 그에게 고향은 확실한 것이다.⁵⁶⁾

이러한 인물에게 가치관의 혼란은 일어나지 않는다. 가치에 관한 한 이미 확실한 거점을 확보하고 있는 것이다. 그가 「향수」를 쓸 수 있었던 것도 따지고 보면 이렇게 이미 확보된 확실한 가치의 소유자였기에 가능한 것이었다. 그가 “그 곳 이 참하 쁘 엔들 니칠니야”라고 외칠 수 있었던 것은 실은 확실한 기존 가치에 대한 완강한 집착의 다른 표현이 아닌가.⁵⁷⁾ 그렇다면 그의 시학에서 정형적 형식 탐구는 우연한 것일 수 없다. 정형적 형식이란 확실한 가치의 토대 위에서만 가능한 것이기 때문이다. 그런 의미에서 정지용의 모더니즘은 그의 본령이 아닐지 모른다. 일종의 외도이거나 일시적인 착각일 수도 있는 것이다.⁵⁸⁾ 그에게는 고향으로서의 확실한 거점이 있었고 언

56) 정지용은 1913년 그의 나이 12세에 동갑의 송재숙과 결혼한 것으로 되어 있다.(김학동, 『정지용연구』, 앞의 책, 연보와 110면 주석 참조.)

김윤식은 유치환의 글 「叢智」를 앓은 슬픔,(『현대문학』, 1963, 9.)을 인용하면서 “그의 시는 1920년대 우리농촌의 가부장제적인 모랄감각에 서 한치도 벗어나 있지 않다”고 말한 바 있다.(김윤식, 한국근대문학사 상사, 한길사, 1984., p. 408-410 참조)

57) 이러한 집착이 이 시가 낭만성을 갖는 원인일 수 있다.

58) 정지용 시의 모더니즘적 성격에 대해서는 당시의 일본 시단과 김기립과의 영향관계를 생각해 볼 수 있다. 김용직은 『한국현대시사』에서

제든 거기로 돌아갈 수 있었다. 그러한 확실한 가치와 그 형상성을 보여주는 것이 그의 후기 시의 세계라 할 것이다.

그러나 다음 시에서처럼 그러한 가치의 확실성이 현실적으로 불안하게 흔들리고 있음을 드러내기도 하는데 「향수」의 낭만성과는 달리 상당히 사실적이다. 여기서 “넷니약이”란 진짜 옛날 이야기일 수도 있고 지금 현실에서 발생하고 있는 사실을 그렇게 표현하고 있는 것일 수도 있다. 후자일 때 후진적인 현실, 기막힌 현실, 이미 극복되었어야 할 지난 문제들이 현실에서 일어나고 있는 상황에 대한 비판일 수도 있다. 그러나 이 경우에도 기본적인 자유의 틀은 기존의 가치 체계에 머물러 있거나 그것을 선택할 만큼 보수적이다.

집 써나가 배운 노래를
집 차져 오는 밤
논ㅅ 둑 길에서 불렛노라.

나가서도 고달피고
돌아와 서도 고달펫노라.
열네살부터 나가서 고달펫노라.

나가서 어더온 니야기를
닭이 울도록,
아버지께 널으노니-

“김기립의 주지주의 선택은 거꾸로 정지용에게도 상당한 영향을 미쳤다”고 보며 “김기립의 명명이 있기까지 정지용은 이미지즘-모더니즘을 인식한 가운데 시를 쓰지 않았다”고 분석한다. 그는 “그 무렵까지 그의 주지적 경향은 다분히 자연발생적이었던 것”으로 규정하고 있다. (김용직, 『한국현대시사 1』, 한국문연, 1996., p. 221. 참조) 그러나 이러한 영향관계가 보여주는 성격이 바로 정지용 시의 본질로 파악되는 것은 아니다.

기름사 불은 쌈박이며 듯고.
어머니는 눈에 눈물을 고이신대로 듯고
니치대든 어린 누이 안긴데로 잠들며 들판고
우시 방 문설쭈에는 그사람이 들판고,

큰 독 안에 실닌 슬픈 물 가치
속살대는 이 시고을 밤은
차저 온 동네사 사람들 처럼 도라서서 들판고,

-그러나 이것이 모도 다
그 네전부터 엇던 시연찬은 사람들이
쉿닛지 못하고 그대로 간 니야기어니

이 집 문사 고리나, 지붕이나,
늙어신 아버지의 착하드 착한 수염이나,
활처럼 휘여다 부친 밤한울이나,

이것이 모도다
그 네전부터 전하는 니야기 구절 일러라.
「넷니야이 구절」 전문⁵⁹⁾

2연의 내용을 이루는 시적 주체의 ‘고달픔’은 전면적이며 확실한 것으로 보인다. “나가서도”와 “돌아와 서도”的 표현, 그리고 “열네살”이라는 구체적인 수치와 “고달피고”-“고달펐노라”-“고달펐노라”的 반복이 이를 뒷받침한다. 그러므로 1연 1행 “집 떠나가 배운 노래”的 내용은 ‘고달픈 삶’일 수 있다. 3-4-5연에는 1920년대 어느 시골의 밤 풍경이 선연하게 형상되어 있다. “나가서 어더온 니야기” 즉 외부 세계에 대한 체험과 정보가 가족과 “동네사 사람들”에게 전달되는 전형적인 시골 풍경이 선명하게 포착되어 있는 것이다. 이러한 선명함은

59) 『신민』 21호, 1927.1.

“아버지”, “어머니”, “어린 누이”, 특히 “우스 방 문설쭈에는 그사람이 듯고”에서 “그사람”처럼 정지용 자신을 끌어넣는 데서 오는 구체성 때문에 가능하다. 주체가 “아버지”를 말하는 3연을 독립시키고 그 다음에 “어머니”와 “어린 누이” 그리고 맨 끝에 “그사람” 순으로 여타 가족을 나열하는 방식은 가부장적인 사유 형태 그대로의 드러남이다. 이들이 “기름사 불”을 중심으로 둘러 앉아 “닭이 울도락” 이야기하는 풍경은 「향수」의 끝 부분 “흐릿한 불비체 돌아안져 도라도란 거리는” 풍경의 보다 구체적인 재현인 것이다. 그러나 이러한 풍경이 「향수」보다 사실적인 것은 그것이 ‘고달픔’과 ‘슬픔’에 연결되어 있기 때문이다. 5연의 “슬픈 물”, “시고을 밤”, “동네사람들”的 기호적 계열체는 “슬픈 물” 때문에 동일하게 슬픔을 띠게 된다. “큰 독 안에 실난 슬픈 물 가치/ 속살대는 이 시고을 밤”이 보여주는 닫힌 세계 내의 현실과 그것이 정체되어 있는 듯하면서도 “속살대는” 그 움직임에 대한 인식은 역시 정지용의 섬세하고 예리한 감각으로만 가능한 것이다.

그러나 구조적으로 3연은 6연에 연속되는 것이다. 4연과 5연은 “-” 표로 묶여 있고 내용도 “나가서 어더온 니야기를” 듣는 청자들을 그리고 있는 부분이다. 이렇게 보면 이 시의 의미구조는 사실 1-2연, 3-6연, 4-5연, 7-8연의 4부분으로 조직되어 있다. 서두인 1-2연은 주체 자신을 그리고 있는 부분이며, 3-6연과 7-8연은 이야기와 그 내용을 말하는 부분이다. 그리고 4-5연은 이야기를 듣는 청자들을 그리는 부분으로 중간에 위치해 있는 것이다.

그런데 3-6연과 끝 7-8연의 내용은 의미상으로 모호하게 되어 있는 듯하다. 3-6연과 7-8연의 내용이 서로 다르고 각 부분에 들어 있는 지시어 “이것”的 지시 내용이 각각 일관성있게 잘 맞아떨어지지 않는 것이다. 3-6연의 “이것”은 3연 1행의 “나가서 어더온 니야기”를 가리키고, 8연의 “이것”은 앞 7연의 내용 전체를 지시한다. 이때 후자의 “니야기 구절” 곧 이야기의 내용은 “집 문고리”, “지붕”, “아버지”的 “수염”과 “밤한울” 등의 기호들이 구성해 내는 세계가 된다. 그렇다

면 7-8연의 이야기는 “나가서 어디온 니야기” 같은 외부의 이야기가 아니라 내부의 이야기가 되는 것이다.

의미상으로 주목해야 할 것은 바로 이 지점이다. 6연 끝 “니야기아니”의 “-어니”가 암시하는 변화의 조짐과 더불어 시적 주제는 이 지점에서 자신에 대한 욕망의 지평이나 의미화 지평을 외부가 아니라 내부로 전환시키고 있는 것이다. 6연에는 “나가서 어디온 니야기” 속의 말하는 주체가 “엇던 시연찬은 사람들”로 폄하되어 있다. 그렇기 때문에 외부적인 이야기는 “쯧낫지 못하고 그대로 간 니야기”로 평가절하되며, 그것이 절하되는 만큼 7-8연의 내부 이야기는 상대적으로 가치가 상승되고 내부의 가치가 옹호되는 것이다. 중요한 것은 “닭이 울도락” 이야기한 외부적인 채 힘이나 정보가 실은 그것을 듣는 청중들의 허황한 열망과 호기심을 자극할 뿐이며 진정한 가치는 내부적인 이야기 속에 있다는 주제의 예리한 통찰이다. 이 작품이 「향수」와 유사한 점은, 예컨대 가족들이나 “넷니야기 지줄대는 실개천”, “흐릿한 불비체 돌아안저 도라도란 거리는 곳”을 직접 말하는 부분뿐만 아니라 바로 이 내부적인 가치에 자신의 입지와 욕망의 지평을 설정하는 주체의 태도인 것이다.

4-3. 다스림의 형식과 「유리창」 혹은 「나비」

「유리창」은 정지용의 시학과 창작과정 특히 내용과 형식이 어떻게 유기적으로 결합되어 미적 구조를 이룩해 내는가를 알 수 있게 하는 작품이다. 내용을 압축해내는 10행 1연의 단일한 형식은 10구체 향가의 변형을 연상시키거니와, 이러한 형식도 4·4조의 형식에서 보여주는 정지용의 미적 탐구 행위와 관련되는 것으로 파악된다.

① 琉璃에 차고 슬픈것이 어린거란다.

- ② 열업시 부터서서 입김을 흐리우니
- ③ 길들은양 언날개를 파다거린다.
- ④ 지우고 보고 지우고 보와도
- ⑤ 새까만 밤이 밀녀나가고 밀녀와 부드치고
- ⑥ 물어린 별이, 반짝, 寶石처럼 백힌다.
- ⑦ 밤에 홀노 琉璃를 닦는것은
- ⑧ 외로운 황홀한 심사 이어니
- ⑨ 고흔肺血管이 써저진 채로
- ⑩ 아아, 뇌는, 山火 새처럼 날네갓구나. 一九二九.十二月---

「琉璃窓」 전문⁶⁰⁾

이 시의 각 행 ①②……⑨⑩은 시적 주체의 행위와 감정의 추이가 섬세하게 진행되는 과정을 반영하는 형상들로 구성되어 있다. ①은 시적 주체의 객관적 사실 판단과 주관적 가치 판단의 복합적인 교차 현상을 보여주는데 그 핵심은 “차고 슬픈것”에 있다. ②는 주체의 행위 서술이다. 그 행위에 대한 가치판단이 “열없이”에 투영되어 있다. 입김으로 흐리게 한 대상은 앞의 “차고 슬픈 것”이 된다. ③은 앞의 행위 결과로 나타난 사실에 대한 주관적 진술이다. “파다거리”는 것은 “차고 슬픈 것”이고 그것이 “언날개”을 가지고 있으며 “파다거리”는 것으로 형상화되어 있다. 그것은 또한 주체에게 제법 길이 든 것처럼 보이기도 한다. 이 부분은 뒤의 “산새”에 연결되면서 그 완전한 형상을 획득하게 되는데 그러나 그것은 아직 미성숙 단계의 날개이면서 얼어 있는 그리고 파다거리는 애처러운 모습으로 비쳐진다.

④는 주체의 주관적 행위 진술이며 애써 지우려는 대상은 표면적으로는 “밤”인데 여기에는 “차고 슬픈 것”이 오버랩되는 것으로 보인다. 그렇기 때문에 더욱 애써 지우려고 하는 것이다. 따라서 그 실제적 행위는 주체의 내적 감정과 결합되어 있는 것이다. ⑤는 실제의 객관적 현상에 대한 주관적 진술이다. 앞의 행위 노력에도 불구하고

60) 『조선지왕』 1930. 1.(①……⑩기호는 인용자)

실제의 밤은 지워지지 않는다. 이와 같이 주체의 힘으로는 어떻게 할 수 없는 그러한 밤의 완강한 힘은 실제의 움직임으로 형상화될 만큼 강력하다. 그러나 지우려는 것은 지울 수 없다는 혹은 지워지지 않는다는 사실과 등가이며, 더 나아가 지우지 않으려는 욕망의 드러남이다. 따라서 형상을 지우려는 주체의 행위는 표면적인 것이고 사실은 그것을 실질적으로 지우려는 밤과의 대결로 읽힌다. 이러한 대결 속에 획득된 것이 “별”이다. 그는 “밤”에 의해서도 결코 지워지지 않는 형상으로서의 별을 발견해 내는 것이다.

⑥은 현상에 대한 주관적 진술이다. 밤하늘에 떠 있는 “별”이 “백힌다”고 표현함으로써 별에 대한 시작적 심상을 예리하게 동적으로 포착하고 있다. 그것은 별이 “보석”으로 언표되는 순간의 예리함이며 또한 밤하늘에 별을 발견하고 그 별이 보석임을 알아차리는 순간의 예리함이다. 그러한 순간성과 예리함은 “,”과 “반짝”의 기호적 과정으로 포착되어 있다. “물어린 별”은 주체의 주관적 감정이 투영된 형상이다. 주체의 행위적 도달점은 결국 보석의 발견이다. 별은 밤이면 더욱 영롱하게 빛을 발한다. 별은 그렇게 해서 그 작은 빛으로 거대한 밤을 압도할 수 있는 욕망의 형상으로 대치되면서 참으로 진귀한 보석일 수 있는 것이다. 1행과 이 행은 각각 대응될 수 있는 행이면서 다른 행과 독립되어 있는 지위를 갖는다. ⑦에서 밤의 유리는 그 투명성으로 하여 외부의 어둠을 정확하게 투파시키면서 그렇게 까맣게 된 유리는 거울처럼 내부의 무엇인가를 반영한다. 그런 의미에서 그것은 자기성찰의 의미 맥락에 닿아 있다. 유리를 “닦는 것”은 그러므로 자기성찰의 행위일 수 있다. “홀로”라는 말이 이러한 판단을 뒷받침해 준다. 또한 유리를 “닦는 것”은 어떤 사물의 형상을 명확하게 인식하기 위한 노력의 일환일 수도 있다. 그런데 중요한 것은 이 모든 의미가 그것이 시의 창작이나 어떤 미학적 행위와 관련된다는 사실이다. 이렇게 판단될 수 있는 근거는 그것이 바로 뒤의 행에 제시된 황홀한 심사와 연결되기 때문이다. 유리를 “닦는 것”이 왜 황홀할 수 있는가 하는 의문은 또한 앞의 행과 연결되어야만 그 바른 의미가

드러날 수 있다. 보석이 유의미하게 되는 것은 이러한 문맥에서 가능하다. 그리고 “닦는 것”은 깨끗하게 한다는 의미와 수행한다는 의미를 동시에 가질 수 있는 이중성을 띤 말이다. 격렬한 감정과 고통을 순화하고 다스려나간다는 것은 어렵고 힘든 일이다. 그러나 주체는 그것을 황홀한 것으로 받아들인다. 앞의 부분에서 보여주는 주체의 행위들은 그러한 감정적 절제와 순화와 다스림에 관련되어 있을 것이다. 닦는 것과 다스리는 것이 도덕적 수행보다는 황홀함이라는 미적 정서와 관련되어 있는 점이 주목된다. “유리를 닦는 것”으로부터 별은 획득되며 별은 보석과 합치될 수 있다. 결국 “유리를 닦는 것”은 별을 발견하고 그것을 보석과 합치시키는 황홀한 작업이다. ⑧은 그러한 자기성찰이나 감정을 다스리는 행위가 철저하게 홀로 행해지는 내적인 작업임을 말해 주고 있다. 그것이 너무나 철저하여 나르시스적 황홀에 빠질 듯하지만 이 또한 ⑨에서 보는 현실적 감정이 스며들 수 있는 통로를 열어놓고 있어 폐쇄성을 극복하고 있다. 나르시스적 혹은 유미적 황홀은 이 순간, 현실성이 스며드는 순간 파열되는 것이다. 그러나 황홀감에 대한 미련은 남아 있다. “-이어니”가 그 표현이다.

⑨에 와서야 첫행에 제시된 “슬픈 것”의 정체가 분명해진다. 그것은 고혼 폐혈관의 찢어짐으로 격렬하게 표현되어 있다. “고혼”과 찢어짐의 대립적 언어 공간이 실제로 찢어지는 것처럼 말하는 주체의 감정으로 전이되기 때문이다. 이 극단적 감정만이 또 다른 극단적 감정인 황홀함과 맞설 수 있고 마침내 나르시스적인 도취의 거울 벽을 허물고 동일한 공간에서 융합되면서 동시에 폭발될 수가 있다. ⑩에는 다스릴 수 없는 감정이 직접적으로 드러나 있다. “아아”와 “느”(시집의 “!”기호)가 이를 말해준다. 이 마지막 부분의 감정적 폭발은 앞의 다스림의 완만한 시적 리듬의 흐름과 비교할 때 더욱 충격적이다. 그러나 이러한 감정의 거친 노출을 전체적 통일성과 안정감으로 순화시켜 주는 것이 이 시가 갖는 독특한 구조적 틀이다. ⑨⑩은 ①-⑧과 양적인 면에서 불균형을 이루고 있는 듯하지만 사실 그것은 질적

인 면에서 완전히 후자와 맞설 수 있도록 구조화되어 있다. 시 전반부의 완만하고 안정된 구조가 후반부의 격렬하고 거친 감정을 완벽하게 흡수하면서 그 충격을 감당할 수 있게 배려되어 있기 때문이다.

결국 이 시의 미학적 구조는 두 대립적 감정의 갈등과 긴장에 있다. 보석의 아름다움이나 그에 대한 발견의 황홀함에도 불구하고 현실적 고통과 슬픔은 억제할 수 없는 폭발 지점에 이르는 것이다. 그러나 감정의 폭발은 마지막까지 절제되고 그 절제의 절정, 황홀함으로 전환되는 순간에 폭발되는 것이다. 이러한 절제를 가능하게 하는 장치가 유리창이다. 이 유리창이야말로 단순한 감정적 차원을 미학적 차원으로 끌어올리게 한다. 이 시는 정지용의 절제와 터뜨림의 미학을 가장 밀도있게 응축시키고 있고 또 그러한 구조적 실체를 가장 잘 보여주는 작품이라고 할 수 있을 것이다.

그러나 이 시에 드러나 있는 갈등과 긴장은 주체가 가지고 있는 현실적인 고통과 그가 추구하는 궁극적인 가치(美) 사이에서 발생하는 것이기는 하지만 그러한 갈등과 고통은 김종철이 지적한 바 개인적인 것이지 사회적인 의미를 갖는 것은 아니다.⁶¹⁾ 주체가 가지고 있는 고통이나 갈등은 유리창 안에 폐쇄되어 있다. 유리창에 “어린거”라는 “차고 슬픈 것”은 자신의 자화상이며 형상일 뿐이다.⁶²⁾ 그는 그것이 “별”이 되기를 욕망하지만 그 역시 유리창에 갇혀 있는 유리창 안의 별일 뿐이다. 무한천공 열린 공간의 별이 아니다. 그가 창을 열고 비상하려고 했을 때 죽음의 형상과 마주쳤을 것이다. 그러한 죽음의 형상이 「유리창」의 「산새」로서의 “느”이며 「나비」의 “나비”이다. 그러나 두 형상은 질적으로나 미학적으로 다른 위치에 있다. “산새”로서의 “느”的 형상은 유리창의 매개를 통해서만 가능한데, 그러나 “느는 산새처럼” 날아가 버렸다. 지금 “느”는 보이지 않고 없다. 지금

61) 김종철, 30년대의 시인, 앞의 책, p. 111 참조

62) “느”가 실제로 정지용 자신의 아들을 지칭하거나 주체와 구별되는 타자를 의미하더라도 이 시에 있어서는 결국 시적 주체 자신의 세계로 귀결되는 것이다.

있는 것은 “차고 슬픈 것”과 아득히 멀리 있는 “별”뿐이다. “너”가 다시 돌아온다면 어떻게 될까. 끝내 유리창에 폐쇄되어 自在畫⁶³⁾가 되고 말 것이다. 그러나 四四調 형식의 “나비”는 그러한 시의 기호체계와 “창”과 ‘죽음’을 넘어 이제 막 비상하고 있다. 이때 四四調의 형식적인 틀은 오히려 “나비”的 비상을 가능하게 만드는 날개의 완벽한 형상처럼 보인다. 그것은 분명히 비상의 순간이 포착된 “나비”이며 따라서 늘 비상하고 있는 형상으로만 남는 것이다.

5. 결론

정지용 시에 대한 논의는 그의 초기 시 특히 『학조』 1호에 발표된 시의 분석으로부터 시작되어야 한다. 『학조』 1호에 발표된 정지용의 시는 「마음의 일기에서-시조 아홉 수」의 시조 9수를 합하면 모두 17편이며, 이것은 다음과 같이 대략 3가지 형식으로 분류될 수 있다.

A. 정형적 시조 형식

63) 산문시 형식의 작품 「나비」(『문장』 22호, 1941. 1) 참조, “……크기 손 바닥만한 어인 나비가 따악 불어 드려 본다 가엽서라 열리지 않는 窓 주먹쥐어 징징 치니 날을 氣息도 없이 네 壁이 도로혀 날개와 떤다 海拔 五千呎 우에 떠도는 한조각 비맞은 幻想 呼吸하노라 서툴리 불 어있는 이 自在畫 한 幅은 활 활 불피여 담기여 있는 이상스런 季節 이 부러웁다 날개가 찢어진채 검은 눈을 잔나비처럼 뜨지나 않을가 무섭어라……”(밀줄 인용자) 이때의 “나비” 형상은 직접 “幻想”으로 지 칭되어 있고 무서움과 연결되면서 유령의 형상이 된다. 마치 “산새처 럼 날아가버린” “너”가 유령처럼 다시 나타나 유리창에 불어 自在畫 가 되어 있는 듯한 형국이다.

B. 동요 혹은 민요시 형식

C. 근대 자유시 형식

이러한 형식 분류는 정지용의 초기시 17편만을 국한시켜 분류한 것은 아니다. 그것은 정지용 시에 대한 체계적인 설명과 그의 시 전체를 고려한 분류 방법이다. 여기서는 주로 A형식과 B형식이 논의되었고 C형식 즉 근대 자유시 형식에 대한 문제는 다음의 과제로 유보되었다.

정지용의 시 형식에 대한 관심은 초기에만 나타나는 것은 아니다. 그는 처음부터 A, B, C 형식 모두에 관심이 있었고 그러한 관심은 마지막까지 유지되었던 것으로 파악된다. 실체로 그것은 그가 북으로 끌려가기 직전에 발표한 「四四調五首」에서 확인된다. 그의 형식적 관심은 (여기서는 논의되지 않았지만) 사실 ABC형식을 넘어 제 4의 형식을 탐색해 들어가지 않았나 추정될 수도 있을 것이다. 필자는 그 형식적 가능성을 <白鹿潭>에 수록된 여러 시의 형태에서 찾아야 할 것으로 보고 있다.

정지용의 시조는 그의 시에 대한 많은 관심에도 불구하고 별로 주목받지 못했지만 그의 시 형식이 갖는 전체적인 전개과정에서 대단히 중요한 부분이라고 생각한다. 그는 시조와 같은 정형적 시 형식에 대하여 지속적인 관심을 보여주었기 때문이다. 그의 시조는 대부분 평시조의 형식적 틀이지만, 약간 변형된 형태, 특히 개화기 시조 형식의 혼적을 보여준다. 「마음일기」에서-시조 아홉 수라는 제명에서 알 수 있는 바, 그는 일기 쓰듯이 시조를 지은 것으로 판단된다. 이러한 정신과 욕망의 구조에서 비롯되는 시적 현상의 특성은 언어적 기교성과 형식화된 가치로서의 세련성으로 나타나기 마련이다. 그의 언어에 대한 섬세한 감각은 이 형식에서도 예외일 수가 없다. 중요한 것은 이러한 세련된 감수성과 그 욕망을 육체화하는 것이 시조라는 주어진 형식 혹은 제도적인 틀이며, 그것에 대한 순응주의적 태도에 있다는 사실이다.

박용철이 “동요류와 민요풍시편”이라고 분류한 B 형식에 속하는 작품은 양적으로 많은 편이다. 주목되는 것은 그의 창작 정신의 심부에 ‘동요 혹은 동시적 상상력’이 놓여 있다는 사실이며, 이 부분에서 영국 낭만주의 시인 블레이크와의 관련성과 그 영향관계를 추정해볼 수 있다는 점이다. 동요와 민요의 본질은 음악성에 있으며, 그 상상력은 순수성과 단순성에서 비롯되는 것으로 알려져 있다. B형식의 기호체계를 추동하는 욕망이 이러한 어린이의 순수성과 단순성에 있다는 점은 적어도 정지용의 시에서는 강조되어야 할 것이다. B형식 중에서 특히 四四調 형식은 정지용 시의 처음이자 끝의 형식이라 할 만하다. 그가 발표한 처음의 시 형식이 四四調 형식이었으며, 마지막으로 발표된 시가 「四四調五首」였던 것이다. 지극히 단순하고 경쾌한 형식과 상상력을 보여주면서도 이외로 무겁고 깊은 통찰을 담하고 있는 것이 이 四四調 형식이다. 특히 「나비」는 변신과 죽음의 문제를 단일한 형식 속에 형상화시켰다는 점과, 단한 세계와 열린 세계의 접점이 가지는 무게를 감당하면서 날아오르는 나비의 비상을 포착할 수 있었다는 점에서 정지용 시학의 한 정점으로 평가될 수 있다.

정지용 시의 첫부분이나 습작기의 형태는 역시 동요나 동시였을 것으로 추정해 볼 수 있다. 그러나 그의 동요나 동시는 그러한 출발점에서만 머물러 있지 않았던 것은 확실하다. 정지용이 그것을 의미 있게 변용시켜가는 과정을 추적하는 것은 정지용 시의 본질에 접근하는 중요한 통로일 수 있다. 정지용 시의 최초의 작품으로 알려진 「풍랑몽」은 반복과 후렴구의 형식적 틀을 가지고 있고, 전체적으로 안정된 틀은 아니지만 그의 형식 지향의 관심을 잘 보여 준다. 이 작품이 가지고 있는 강한 몽상성이나 의인적인 사유도 정지용의 초기 시 형태의 수준을 보여 준다. 이 작품은 「풍랑몽2」나 「바람은부옵는데」와는 질적으로 다른 작품이며, 특별한 관련은 없다.

「鄉愁」는 정지용 시의 대표작 중의 하나이다. 이 시가 추구하는 것이 진보적 가치나 욕망에 있지 않다는 점은 확실하다. 주체의 정서는 균형있게 안정되어 있다. 형식의 안정성이 이를 증명한다. 고향에 관

한 한 주체의 정신이나 육체는 아직 훼손되지 않았으며, 그는 자신의 고향을 확실하게 자신의 안정된 기반으로 파악하고 있다. 그렇다면 이 시의 형식은 우연한 것일 수 없다. 안정된 형식은 확실한 가치의 기반에서만 가능한 것이다. 「넷니약이 구절」은 1927년 1월에 발표된 작품으로 「향수」보다 2개월 앞서 발표되었고 덜 정제된 형태를 보이지만 서로 유사한 정서와 공간적 배경을 가지고 있다. 중요한 것은 두 작품 모두 주체 자신의 입지와 욕망의 지평을 외부적인 것에 설정하는 것이 아니라 내부적인 가치에 설정하고 있다는 사실이다.

정지용의 시학과 창작과정에 대한 핵심적인 정보를 담고 있는 작품이 「유리창」이라고 생각한다. 그것은 정지용 시학의 한 정점과 한계를 동시에 보여준다. 정지용의 시학 또는 「유리창」의 시학은 절제와 다스림의 미학으로 규정되고 있는 듯하다. 그러나 주의해야 할 것은 절제와 다스림이 인정되기 위해서는 동시에 억제할 수 없는 고통과 감정의 분출도 인정되어야 한다는 사실이다. 정지용에게 이러한 고통과 감정의 분출을 절제하고 다스리는 장치가 유리창이다. 유리창 이야기로 그에게 단순한 감정을 미학적 차원으로 승화시키는 장치이며 매개물이다. 「유리창」은 그러한 미학의 한 극점을 보여준다. 매개물을 통한 욕망의 추구는 그 매개물에 의해 구체성을 확보할 수 있지만 그 대신 거기에 구속되기 마련이다. 주체의 욕망은 유리창이라는 매개물에 의해서 일정하게 차단되는 것이다. 「유리창」은 그러한 한계를 보여준다. 그가 이 한계를 극복하려 한 작품이 四四調 형식의 「나비」이다. 이 작품은 四四調의 형식을 통해 “窓”과 “죽음”을 넘어 혹은 그러한 무게를 떨치고 가볍게 날아오르는 나비의 비상과 그 형상을 극적으로 포착하고 있는 것이다.