

## 자기성찰과 시적 현실주의

----呂尚玄論II----

### 최 학 출

- |                    |                 |
|--------------------|-----------------|
| I. 서론              | IV. 자기성찰과 이데올로기 |
| II. 모더니즘적 현실인식의 한계 | V. 해방과 시적 현실주의  |
| III. 어둠과 눈(眼)      | VI. 결론          |

### I. 서론

필자는 〈呂尚玄論I〉<sup>1)</sup>에서 여상현의 초기시 4편 『腸』, 『群蛙』, 『呼吸』, 『鐘路一六八號』를 분석하면서 呂尚玄詩의 성격을 「현상으로서 존재하는 현실의 여러 모순을 인식하려는 날카로운 감각과 열정」, 「이를 통어하는 시적 장치로서의 형태적 배려와 그의 언어가 갖는 서정성」이라는 관점에서 파악하고 그의 시가 갖는 가능성과 한계를 검토한 바 있다. 그것은 리얼리즘 시의 가능성과 그럼에도 그 성취를 저해하는 모더니즘적 기법의 경사 그리고 이에 따라 빚어진, 현실의 모순구조에 대한 정확한 인식의 결여, 낭만적 감정주의 등으로 요약된다. 따라서 그러한 가능성과 한계는 근본적으로 그의 시가 갖는 모더니즘적 경향과 리얼리즘적 경향의 양면성에서 오는 갈등의 결과로 나타날 수 있는 여상현의 시적 특성으로 이해되었다.<sup>2)</sup> 물론 이러한 시의 성격은 여상현의 시에만 드러나는 것은 아니다. 같은 시인부락 동인이었던 오장환의 시는 그러한 성격을 보여주는 한 대

1) 서강어문학회, 〈西江語文〉 제7집, 개문사, 1990.

2) 줄고, 『呂尚玄論 I』, 위의 책, p.344.

3) 이에 대하여는 다음 책 참조

김학동, 〈오장환 연구〉, 시문학사, 1990.

최두석, 『오장환의 시적 편력과 진보주의』, (김윤식 정호웅 엮음, 〈한국문학의 리얼리즘과 모더니즘〉, 민음사, 1989.)

표적인 예가 될 것이다.<sup>3)</sup>

필자는 <여성현론 I>에서 여성현의 시가 초기시의 한계를 어느 정도 극복하면서 시적 리얼리즘의 가능성을 열어간 것으로 보이는 해방 이후의 시를 중시해야 할 것으로 보았다. 그러나 해방전의 모더니즘 경향과 해방 후의 리얼리즘 경향에 대한 변모과정을 설명할 기회를 갖지 못하고 그것을 하나의 과제로 남겨 두었다. 따라서 이 글은 기본적으로 앞서 제기된 과제를 풀어나가는 형태가 될 것이다.

## II. 모더니즘적 현실인식의 한계

여성현은 1936-37년 사이에 <여성현론 I>에서 분석된 작품들을 썼다. 이 시기에 그는 자신의 사회 정치적 비판의식을 내면화시키면서 알레고리 형태로 드러내거나 자신의 이데올로기적 지평을 『呼吸』과 『鐘路一六八號』에서처럼 상당히 직접적으로 표면화시켜 보이기도 했다. 이 무렵에 발표된 『호텔앞 廣場』이나 『法院과 가마귀』도 이러한 수준에서 벗어나는 것은 아니다. 가령 시집에서 『夢夢記』로 제명이 바뀌어 개작된 『호텔앞 廣場』은 차마 눈뜨고 바라볼 수 없는 비참한 현실의 한 단면을 그리고 있다. 제명을 바꾼 의도에서도 알 수 있듯이, 그러한 현실을 가위눌려 고통스러워 하는 악몽과 오버랩시키면서, 모더니즘적 기법을 빌어 제시하고 있는 작품이다. 경음, 격음, 치음의 모더니스트적인 반복 기법이 현실의 각박함을 묘사하는데 부분적인 효과가 있을지 모르나, 전체적인 몽환성이나 초현실성을 벗어나지 못하는 것이다. 모더니즘적 현실인식이 갖는 한계다.

싸늘한 밤/싸늘한 싸늘한 밤이었다.//

火덕우에 콩이 누길이나 튀었다/채소가루가 풀르 따라올라.//

탕! 白彈이 터정다/탕! 땅! 또彈이다.//

數十 生命이 쥐처럼 에린다/부르룩 떨지도 못해.//

그 女子는 彈조각을 또주어 던진다/핏시! 또던져 핏시!//

아스팔드가 데인듯 식는다.//

달켜들었다 그女子/악 버러 물어뜯고 늘어져 늘어나//

또 한女子다 달켜든다/生命은 數十이 취처럼 예린다/  
 큰 몸이다 지처럼 예리게 크나큰 살덩이다.//  
 싸늘한 밤이/별과 함께 싸늘한 밤이/ 얼마나 이어가려나.//  
 밤이다.

『호텔앞 廣場』 전문<sup>4)</sup>

여상현의 이후 해방전까지의 시들에는 그의 사회 정치적 의식이 현저하게 퇴조되면서 상대적으로 순수 서정시적인 성격의 시들이 나타난다. 童詩의 발상과 형식주의적 모더니즘 경향을 띤 『입술을 빨며』와 『山길』, 김영랑류의 『귀밑머리』 등이 그렇다.

『山길』을 예를 들어 분석해 보자.

혼자서 /山기슭 /이슬길을 돌다가//  
 산새 한마리/포도동/떠쳐 날렸다//  
 푸른 솔밭을 지나/아지랭이 속에/까아만 點 되었다-山새//  
 아린 아린 아지랭이 속을 지나/푸르른 하늘에/별 되었다-山새//  
 콩알처럼 동그스름 죄여드는/나의 마음/자즈라질듯 외로워//  
 앞을 가려선 큰아큰 山嶺/푸른 솔밭이 /급시 새삼애진다

## 『山길』 전문

이 시는 구조상 세 부분으로 구분되는데 특히 중간과 끝 부분의 대립적 세계 인식이 주목된다. 중간 부분의 미학적 세계 인식이 「콩알처럼」 「죄여드는」 공포와 외로움의 현실적 세계 인식과 대립되어 있기 때문이다. 이러한 대립적 구조로 하여 마치 소중한 귀한 꿈과 아름다운 童詩의 세계가 일시에 현실적 폭력에 의해 파괴되어 버릴 것 같은 공포감을 자아내게 하는 것이다. 이 시의 미학적 구조가 이러한 두 구조의 대립과 긴장으로 구축된 것이지만, 그러나 「點 되었다-山새」, 「별 되었다-山새」의 미적 형상성이 역시 너무 선명하고 압도적이다. 물론 이와 같은 서정주의나 형식주의에의 경사는 당대의 사회 정치적 현실에 대한 고통스러운 체험을 방어적으로 반영하는 것이라 판단될 수도 있지만, 『부채』에서 보듯 길은

4) <詩人部落> 1집, 1936. 11.

허무주의나 도피주의에 함몰할 징후를 드러내기도 한다.

情熱로 타던 맨드르미/뒤편에 메말르고 //  
 암캐를 쫓다온 검둥이/여주속처럼 셋빨간 혀를빼고/  
 大陸人の呼吸을 하다//  
 여드름을 쥐어짜는 괴로운 愛嬌도/마음만 달궂놓고 가버린 그이도/  
 아무것도 생각지 말자/장이 여름날은 길기도 하구나//  
 웃고름 활작 풀어헤쳐라/푸른 여울빛 부채, 부채/  
 바람만 먹고 살아나보자/구름처럼 피어나 보자//  
 노랑 피꼬리빛 부채, 부채나 들고/千年 고스라니 꿈속에 살아볼가//  
 『부채』 전문<sup>5)</sup>

여름에 걸맞은 색채감과 후반부의 율격적 경쾌감에서 모더니즘적 감각이 돋보이는 이 시는 정신적 경박성을 감추지 못한다. 「아무것도 생각지 말자」와 「꿈속에 살아볼가」의 현실적 삶의 선택이 이에 이르는 구체적인 과정을 결여함으로써 안이한 상투어의 의미 수준으로 떨어지는 것이다. 『薔薇속에서』와 서정주류의 『胡蝶圖』도 질적으로 동일하다. 전자의 시적 주체는 서구적인 호사 취미의 기표인 장미꽃에 현혹, 광적으로 몰입되면서 청맹과니가 되어 버리는 것이다.

오오 나의 恍惚아!

사랑하기엔 넘어나 恍惚한 꽃-

호올로 마음속 薔薇만을 이슬에 적시며  
 캄캄한 눈으로 오솔길 더듬어 돌아가리라

『薔薇속에서』 끝부분<sup>6)</sup>

5) 조선일보, 1939. 7. 4.

6) <인문평론>, 1940. 8.

그러므로 네재 연 「아! 그러나 단두리 바라보기엔/발밑에 숨여드는 어둠이 무섭고/푸른 솔밭에 우는 새소리 외롭구나//」의 “어둠”은 심각한 현실적 압력이어야 함에도 한갓 기우이거나 형식적인 장식물에 지나지 않는 것이다.

이러한 사정은 『呼吸-바다에서-』<sup>7)</sup>도 같다. 가령 「물건너 저편에 잠자든 섬이 이불을 개키고/어제밤 푸른 별들을 따먹다 잠이든 水族들의 呼吸이 쪽물을 吐하면/駱駝떼를 몰아 물으로 보냈다//——차침내 生命을 미끼로 하여 얻은 비린내나는 生命들/물으로 向하는 배싸머리의 豊! 風!/다시금 呼吸은 밤이슬속에 달거워진다」 부분은 모더니스트 김기림의 흉내에 불과하다. 이러한 표현 기법이 이 시 전체를 압도하고 있기 때문에 「생을 다투는 어부의 맘엔 고향도 없고/다만 이곳엔 짜디짠 呼吸이 있을뿐」이나 「——漁村 아낙에들의 눈은 것조개속처럼 진물렀다」와 같은 어구는 시적 통일성을 저해하는 낯설고 추상적인 불필요한 구성요소처럼 보이게 되는 것이다.

### III. 어둠과 눈(眼)

앞에서 검토된 바이지만 여상현의 1936-37년 사이의 작품들은 우울함과 어둠, 답답함의 격렬한 시어들로 구성되어 있는데<sup>8)</sup> 그것은 물론 당대 상황에 대한 시적 주체가 갖는 절망감의 각기 다른 표현들일 것이다. 이러한 절망감과 그 시적 상황 제시가 현실성과 구체성을 띠기 위해서는 주체의 체험적 육체성이 확보 되어야 한다. 여상현의 시가 이러한 명제에 얼마나 접근해 갔느냐 하는 문제는 그가 얼마만큼 현실의 구조적 실체를 들추어 낼 수 있었는가 하는 문제와 관련될 것이며 그것은 또한 직접적으로 그의 현실주의가 도달한 깊이와 관련될 것이다. 이에 대한 논의는 〈呂尙玄論 I〉에서 조금 검토된 바 있기 때문에 이를 보충하는 의미에서 몇개의 작품을 더 분석해 보기로 한다.

앞에서 논의된 『호텔앞 廣場』의 주체가 바라보는 현실은 온통 밤과 악

7) 시집 〈七面鳥〉, 〈詩人部落〉 2집에 수록된 것과 다른 작품임)

8) 줄고, 앞의 책, pp. 344-5. 참조

몽의 연속으로 묘사 된다. 그러나 그러한 현상만이 노출되어 있을 뿐 그것이 그렇게 되어야 할 이유가 제시되어 있지 않다. 초현실적인 몽환감을 느끼는 것은 이 때문이다. 『밤의 哲學者에게』에서도 똑같은 설명이 가능하다. 「밤은 그들이 드러마시는 고기장국이요 질경질경 씹어보는 쪼코려이요 또한 구을르는 寢臺였다」, 「밤은 먹어도 씹어도 밤일게다」 이에 이르면 시적 주체의 心身은 완전히 밤에 의해 접수되고, 어떠한 빛도 거부된다. (「원수의 아침이여, 해여, 고양이의 눈이여!」) 따라서 주체는 사물을 볼 수 없거나 보기를 거부한다. 이렇게 하여 현실의 모든 실체들은 주체의 시각적 감각권내에서 자취를 감추고 추상화된 관념만이 남게 되는 것이다. 그는 이미 투항주의의 단맛에 젖어 있어 무력하고 너무나 거대한 밤에 압도되어 있는 것이다. 이러한 압도적인 밤의 상황하에서는 어떠한 저항도 가망이 없다. 다만 밤으로의 쾌락과 유희와 의식의 마비가 있을 뿐이다.

건너는 재주가 없으니  
바다를 메어야겠다  
벼슬도 없고 船價도 못가진 우리들이라.

은終日 은終日  
성낸 물결을 죽여버리기위하여  
千번 더나 던지는 검은 흙덩이었다.

검은 흙에서 흙으로 연달린  
밤이다!  
너는 할아버지의 울음일랑 豪蕩히 마셔라  
나는 아버지의 憤怒를 씹어넘긴다.

우리는 모두발로 뛰어  
하늘에 솟아 웃음을 털고  
따에 내려 永遠을 심는다.

來日아침 太陽이 솟지않는데도 좋다  
 손꾸락에 불을 켜고 이밤을 延長하는게  
 오히려 우리의 질거움일라.

『地鎮祭』 전문<sup>9)</sup>

권력(벼슬)도 돈(船價)도 없는 시의 주체(농민)가 삶의 문제를 해결하는 (바다 즉 밤을 건너가는) 유일한 방법은 도저히 불가능한 바다를 메워 토지를 만드는 길(역시 검은 흙을 던져 바다를 메우는 수)밖에 없다. 그러나 흙은 곧 밤이기 때문에, 흙(땅, 토지)을 둘러싸고 생긴 문제가 흙을 더한다고 해결될 수 없다. 밤에 저항하는 방법은 밤의 강도를 더해야 한다는 논리며 문제를 해결하려는 것이 문제를 더 복잡하고 어렵게 해야 한다는 논리다. 이 현실적 모순에 대한 분노로 하여 「千번 더나 던지는 검은 흙덩이」지만 그것은 문제의 해결 방법이 아니다. 오히려 밤의 어둠(문제의 어려움)만 가중시킬 뿐이다. 그러나 주체는 땅에 얽힌 할아버지의 한과 아버지의 분노를 마시고 씹어넘김으로써 해소시키려 한다. 자기기만이며 자학적인 해결 방식일 수밖에 없다. 네째 연의 행동은 그만큼 호탕하고 그러나 심각한 춤의 유희일지 모르나 그것은 이미 현실을 초월했거나 현실에 대한 판단의 마비 현상에 불과한 것이며, 비합리적 제의적 주술에 의한 자포자기의 몸짓에 지나지 않는 것이다. 그것은 곧 다섯째 연에서처럼 태양을 거부하고 무시간적이며 기만적인 어둠의 황홀경에 耽溺하는 형국을 빚는다. 물론 그것은 비록 울분을 내연시키고 있다 할지라도 순응주의의 한 형태임에는 틀림없다. 압도적인 밤 속에서 살아 남는다는 것은 스스로 밤으로 된 심장을 쟁취하는 것일 수도 있고(신석경, 『밤을 지니고』), 「등불을 밝혀 어둠을 조금 내몰고-----아침을 기다리는」 의지(윤동주, 『쉽게 씌어진 詩』)나, 「밤이면 밤마다 나의 거울을 손바닥으로 발바닥으로」 혼신의 힘을 다해서 닦아보는 행위(윤동주, 『懺悔錄』)일 수도 있다. 그러나 그 어느 경우에도 어려움은 마찬가지일 것이다. 중요한 것은 의식의 명징성을 견지하면서 진실에 접근해 가려는 노력이다. 그러기 위해서는 먼저 눈이 제 기능을 발휘할 수 있어야 한다.

9) <인문평론>, 1940. 1.

이골 숲은 몇해를 푸르러 왔노!

突發의 비바람 우뢰속에도  
얼기 설기 가지에 가지 뿌리에 뿌리 버티어났도다

철따라 오고 오는 피로움  
그루마다 渴이요 濕이요 瘡이었건만

깃드린 새  
山 넘어 넘어 넘어 가버린 날도 오랫동안

이골 이山川  
다만 옥어져 푸른 숲이라!

푸른빛 잎파리 뻗히는 줄기엮히는 뿌리들의  
함께 함께 큰太陽의 믿음이로다

『森林』 전문

이 시를 물론 훌륭한 시라고는 볼 수 없다. 그러나 이 시의 말하는 주체에게는 우선 대상을 보는 눈이 살아 있다. 그는 산, 골짜기, 숲, 나무, 가지, 잎파리, 잎의 푸른 빛과 뿌리를 보고 있고 시간, 비바람, 우뢰, 새 그리고 渴과 濕, 瘡의 피로움까지도 보고 있다. 무엇보다도 숲의 이념적 지표인 태양까지도 볼 수 있는 것이다. 이것이 바로 그에게 숲의 존재함이 큰 태양에 대한 믿음 때문이라는 판단을 가능하게 한 힘이다.

비슷한 이야기가 가능한 것이 『별』이다. 다른 것은 깊숙히 숨어 있는 현상계의 구조적 실체에 보다 가까이 다가서고 있다는 사실일 것이다.

어둠이 들자  
별들은 튀어나와야 했다



한밤내 會議한 끝에  
기여코 큰光明을 가져왔나니

이나라의 거리엔  
두개의 또렷한 별들을 가진 어린이들이 뛰놀고 있다

한생전 빛나는동안  
기여코 큰光明은 오잡을수 없으리  
저 하늘에 별들은 몇千개든고  
이 따우에 별들은 몇萬개이나

#### 『별』 전문

“별”과 “큰광명”이 이 시를 구성하는 중심 기표이다. 두 기표는 대립적인 관계에 있으면서 한쪽 즉 별이 다른쪽인 큰 광명으로 제고 통합되어야 하는 관계에 있다. 1연은 하늘 즉 자연적인 법칙을 제시한 것이면서 땅 즉 인간의 법칙을 제시한 것으로 이해된다. 그것은 5연의 하늘과 땅의 대립구조를 통해서 알 수 있다. 5연의 별이 갖는 기의는 첫행과 둘째 행의 것이 각각 상이한데 전자는 그대로의 단일한 기의를 갖지만 뒤의 것은 이중적이다. 민요 아리랑을 통해서도 알 수 있는 바이지만 전통적으로 그것은 인간의 온갖 근심과 걱정의 기표일 수 있는 것이다. 그러므로 5연의 표현처럼 하늘의 별보다 땅 위에 존재하는 별이 더 많아 보이는 것이다. 그것은 직접적으로 체험하는 근심 걱정과 고통의 강도를 말해 주는 것이기도 하고, 하늘의 별과 인간의 愁心을 별로 환치 대비시킴으로서 수심과 거리를 두려는 또는 고통스러운 것들이 하늘의 별처럼 승화 지양되기를 바라는 심리적 소망의 투영일 수도 있다. 어쨌든 1연은 “인간이 어둠 속에 들면 반드시 근심 걱정이 생기기 마련이다”라는 의미로 재구해 볼 수 있을 것이다. 따라서 1연의 어둠과 별은 극복되어야 할 대상이다. 2연의 회의 내용은 그 극복 방법에 대한 것일 터이며 그 결과가 큰 광명으로 제시되는 것이다. 자연적인 질서에 있어서는 밤이 가면 해가 떠오르는 것이 순리겠지만 인간이 어둠을 극복하기 위해서는 각고의 노력이 필요한 것이

다. 3연에서 비로소 직접적인 현실의 문제가 제시된다. 그것은 이 나라가 아직도 어둠속에 놓여 있으며 두개로 분열되어 있고 이를 극복해야 할 과제를 안고 있다는 의미로 풀이된다. 5연은 이에 대한 방향과 그 극복 방법을 제시하고 있다. 그것은 한마디로 큰 광명을 기다리는 것이며 자연법칙을 믿지 않을 수 없듯이 큰 광명 또한 믿어야 한다는 것이다.

여기에 제시되어 있는 이 나라 현실의 문제가 구체적으로 무엇인지는 확실하지 않다. 그러한 불확실성은 일차적으로 이 시가 갖는 표현의 우회성에, 다음으로 이 시의 말하는 주체가 놓인 위상의 성격에 각각 그 원인이 있을 것이다. 뒤의 것은 구체적으로 일제 강점기임이 거의 확실하다. 그렇다면 3연의 두개의 별은 조선과 일본이며, 따라서 큰 광명은 일제로부터의 해방과 광복일 것이다.

그러나 이 시의 논의에서 보다 중요한 점은 무슨 의미 풀이나 수수께끼 놀음에 있지 않다. 그것은 앞서 지적된 바와 같이 현실의 구조적 어둠을 꿰뚫고 그 실체에 육박해 들어가는 논의 힘인 것이다. 물론 이러한 진술이 이 시가 충분히 그러한 구체적인 동력을 획득했다는 것을 의미하는 것은 아니다. 단지 그 가능성을 두고 하는 말일 뿐이다.

#### IV. 자기성찰과 이데올로기

여상현의 기록에 의하면<sup>10)</sup> 그는 延專시절(1935-1939)에 「좁먹은 단층」을 썼다. 이 시는 다분히 그의 자전적 요소를 길게 함축하고 있어 주목되거니와 이른바 자기성찰(self-observation, introspection)의 문제와 관련시켜 분석할 필요가 있는 것으로 판단된다. 왜냐하면 여상현의 자기성찰 과정은 바로 그의 시의 변모과정에서 중요한 요인으로 기능한 것처럼 보이기 때문이다.

잘 알려진 바와 같이 바흐친은 심리문제와 이데올로기 문제를 언어철학의 중요 과제로 다루면서 자기성찰의 문제를 제기한 바 있다. 이 문제와 관련하여 그는 먼저 심리와 내적기호(inner sign)를 관찰하는 형식을 문제 삼고 “내적기호 즉 체험은 내적성찰에 의해서만 그 접근이 가능하다”고

10) 시집 〈七面鳥〉 후기 참조

말하고 있다. 그에 의하면 “말은 내적 생활 즉 의식의 기호적 실체이며 그것은 내면적인 활동의 기호로서 유용”한 것으로, 그리고 “말은 외부에의 표현이 결여된 상태의 기호로서 기능”하는 것으로 되어 있다. 이때의 “내적인 말이 일반적인 의미에서의 내적기호”이며, “내적기호는 자기성찰의 대상이고 내적기호 또한 외적기호(outer sign)일 수 있”는 것이다. 왜냐하면 “스스로를 명확하게 하는 과정에서 자기성찰의 결과들도 반드시 외부에 표현되거나, 혹은 적어도 외부에의 표현이라는 단계에까지 접근해야만 하고, 그와 같은 기능을 지닌 자기 성찰은 내적기호로부터 외적기호로의 방향을 취하면서 전개”되기 때문이다.<sup>11)</sup>

그런데 자기성찰도 일종의 이해 즉 자기 자신의 내적기호에 대한 이해이며, 필연적으로 어떤 일정한 이데올로기적 방향을 취하면서 행동하게 된다. 왜냐 하면 “자기성찰은 물리적인 대상이나 물리적인 과정을 관찰하는 것과는 구분”되는 것으로, “우리는 경험을 보거나 느낄 수는 없고 다만 그것을 이해할 수 있을 뿐”이며, “이것은 우리가 자기성찰의 과정에서 우리의 경험을 이해된 다른 기호들로 구성된, 어떤 맥락 속에 집어넣는 것을 의미”하기 때문이다. “기호는 다른 기호의 도움을 얻어야만 비로소 이해”되는 것이다. 따라서 자기성찰은 무엇보다도 자신의 내적기호를 명확하게 표현하려는 노력이다.<sup>12)</sup>

「언제 어디서나 자기성찰은 내적기호를 명확하게 하려 하며, 내적기호를 기호에 의해 가능한 한 명료히 표현하려고 노력한다. 자기성찰의 대상이 완전히 이해되었을 때, 즉 그 대상도 단순히 자기성찰의 대상이 아니라 보통의 객관적이고 이데올로기적인(기호적인) 관찰의 대상으로 성립될 때, 비로소 자기성찰의 과정은 끝난다.」<sup>13)</sup>

따라서 역으로 자기성찰의 결과인 시를 이데올로기적인 관찰의 대상으로 삼고 이를 분석함으로써 그것의 깊이와 수준을 이해할 수 있을 것이

11) 바흐친, <마르크스주의와 언어철학>, 송기한 역, 한겨레, 1988., p. 53. 참조

12) 위의 책, 같은 곳

13) 위의 책, p. 54.

다. 이는 시를 「객관적 대상으로 실재하는 순수한 이데올로기의 체계에  
관련시켜 이해」<sup>14)</sup> 하는 방법이다. 『좀먹은 斷層』은 이러한 관점에서 검토  
해 볼 만하다.

진실로 나는 헛된꿈에서 굴렀다/千길 높이 쳐다보며 오르고 올라  
二十餘의 나의 青春을 「인테리」의 層階에 올려놓고/이리동굴  
저리동굴 누어서 푸른 하늘을 거머쥘듯이 별과 달과 이슬을  
먹음고도오히려 노래를 부를듯이/무슨 어리석은 꿈이었느냐,  
소스라쳐 깎아나린 이斷層밑바닥에는 좀이먹고 사태가난지 이미  
오래였다/한구비 바람만 한점 구름만 지나도 不安과 恐怖에 사로잡혀  
떠는 이것이 우리들의 약은 피를 暴露하는 必然이 아니었든가/  
아아 내가 어느 사다리를 타고 올라왔든가/  
아니 어데서 팔심과 다리심을 얻은 내이든가//  
追憶의 가을 沈默의 三冬도 지나 生動의봄이 머지않았다/턱없는 高樓에  
呼吸이 가빠도 한낱 安價의 榮譽속에 나의 살을 썩히고 나의 뼈를 묻고  
말것인가/아직 남아있는 나의 젊음은 새로운 出發을 매질하였다/  
마땅히우리는 제각기 남은 젊음을 안아들고  
새出發의 信號에 다같이 움직여야 한다//  
그렇다 어머니의 눈물겨운 이야기를 잊지않았다/우리 하라버지는  
숫장수, 주먹만할 칠탕관 조밥에 九峰山 아사리밭길을 안개속에 나리고  
별빛에 더듬어 올라/모래를 풍기든 호랑이 앞에서도 상투끝을 붙잡고  
발을 굴리고/藥물터에서 것배를 채우며 山에 맹세를 했다는 할아버지의  
下壽平生/호랑이 어금니를 씹지곤에 달아매고/하-얀 무명토시짜이  
숫검장과 진땀에 검어지는동안 그의 검은머리는 히어졌드란다//

14) 바흐친의 이와 관련된 견해는 다음과 같다.

「모든 외재하는 기호표현(예를 들면, 발화)은 두 가지 방향, 즉 주체로 향하는  
방향과 주체와는 떨어진 이데올로기로 향하는 방향에서 형성될 수 있다는 점을  
지적하고자 한다. 첫번째의 경우에서 발화는 내적기호를 그대로 외적기호에 의  
해 표현하려고 한다. 이 발화의 수신자는 이 외적기호를 내적맥락에 관련시켜  
야 한다. --두번째의 경우는 그와 반대로 받아들인 발화를 객관적 대상으로서  
실재하는 순수한 이데올로기 체계에 관련시켜 이해할 필요가 있다.」(바흐친,  
앞의 책, p. 52.)

九峰山기슭에 왜버들로 에워싼 新作路가 지나가고 멀리 바라보이는  
 南海우에 가마귀같은 汽船이 떠돌아/아버지는 時代따라 要求된  
 「간드레」 불빛에 번쩍이는 燧(石炭)을 파러 온종일 굴속을 드나들고/  
 選炭場에 모여앉은 어머니들의 품을 기다리며 손톱이 감아토록  
 소꿉질을 하든時節/바위 너덜경에 새끼를 치든 호랭이도 우뢰같이  
 터지는 남포소리에 이山中을 도망쳤다//

나는 정작 幸福스러웠든가/진달래꽃 뿌리를 스쳐 갈대발속을 더듬어  
 흐르는 개울물에 먹을 감던 어느봄날/약물터 외진곳에 모여앉아  
 속삭이던 어른들틈에 주먹을 쥐고 떠들던것이 나의 아버지였다/그날밤  
 엄마와 나는 아버지뒤편을 따라 할아버지의 墓도 마당가에 나의 소꿉도  
 잇고 그곳을 떠나버렸다/아아 그날밤은 참으로 바쁘기도했다//  
 그뒤 나는 S市 東문밖 煙突선 洞里에서 「고꾸라」洋服을 입고 질거워  
 뛰는 都市의 少年이 되었다/아버지의 뺨뿔과 어머니의 치마끈으로  
 가방을 멘 中學生의 으젓한 활개도 저었고/때로는 소꿉질하다가  
 남포소리에 감짝 놀래던 어린追憶에 낮을 붉히고/그러면서도 나날이  
 썩어가는 사다리를 타고 軟弱한 숨길을 붙들고/層階로 層階로 푸른  
 하늘만 쳐다보고 오르던 斷層은 이미 좀먹어 험랄날이 가까워왔다/  
 千길 虛空에 떠도는 나의 꿈은/진실로 九峰山 호랭이도 잇고 약물도  
 잇고 하늘을 끌리는 煙突도 잇고 말았든가/그리고 푸른 하늘을  
 검어쥐고 별과 달과 이슬을 먹음고 노래를 시험했든가//  
 헛된 아아 헛된 꿈속 苦悶의 이불을 걷어차고 나는./가장 굳센  
 우리世代的 첫아들로 태어났거나 자랐거나 마땅히 내뻘 내피를 바쳐야  
 한다/비록 半島의 한구석에서 얼마 남은 젊음을 안고 뛰어드는 나의  
 時代工의 職分이야/太陽을 같이한 西인들 北인들 어느따우에  
 功되지않으랴!/젊은 동무야 얼빠진 샌님들아 /바다에서 컸거나  
 짐검불속에서 기어나왔거나 산에서 자랐거나 오로지 손잡을/보다더  
 偉大한 行列---生動의 봄이 왔다/드디어 좀먹은 斷層은 헛된 꿈속에  
 쌓여지고 헛된 꿈속에 헐려지노니/  
 지나간 꿈이여 오오 좀먹은 斷層이여!

「좀먹은 斷層」全文

이 시는 헛된 꿈에 대한 자각과 시대공의 직분을 지향하는 새로운 출발에의 결의가 뼈대를 형성하고 있으며 강렬한 수사학적 의문과 당위론적 어사가 이에 대응하고 있다. “꿈이었느냐, 필연이 아니었든가, 올라왔든가, 내이든가, 말 것인가 --- 움지겨야한다// 잇고말았든가, 시험했든가---바쳐야한다”의 두 계열체가 그것이다. 이 두 계열체 사이에 놓이는 것이 서사적 골격에 근접하는 ‘나’의 가족사 또는 ‘나’의 개인적 성장기이다. 전체 7연 중에서 1-2연과 6연의 후반부를 포함한 7연이 동질적인 형태를 이루면서 중간부분인 3, 4, 5연과 6연의 전반부를 감싸고 있는 것이다.

1연 1행에 제시된 「헛된 꿈」과 그것으로 이룩된 총체가 「좀먹은 단층」으로 조만간 헐려질 것이라는 시적 주체의 판단은 3, 4, 5연의 구체적 반성과 성찰에서 나온 것이다. 이러한 과거의 삶에 대한 성찰과 비판은 시적 주체가 갖는 과거의 이데올로기적 지평이 포기되고 있음을 보여 주며 새로운 이데올로기의 선택으로 나아가고 있음을 보여준다. 즉 시적 주체 내부에 형성된 두 이데올로기가 어떻게 포기되고 선택되는가에 대한 과정을 보여주는 것이다.

그러나 이 시는 그러한 두 이데올로기의 형성과 선택의 과정에서 필연적으로 야기될, 두 이데올로기적 지평의 구체적이고 생생한 투쟁과 갈등의 현실을 보여주지는 못하고 있다. 시적 주체의 내면은 언제나 이데올로기가 치열하게 투쟁하는 살아 있는 현장인데 이 시는 그러한 주체의 내면에 초점을 두고 생동감있게 조명하지 못함으로써 구체성이 결여되어 있는 것도 사실인 것이다. 더구나 이 시는 주체의 내면적 갈등을 통과한 이후의 결과만을 보여줄 뿐, 새롭게 선택된 이데올로기에 대한 주체의 이데올로기적 실천 단계에까지는 충분히 이르지 못하고 있다. 단지 자기성찰에 의해 선택된 이데올로기적 실천의 의지만을 피력하고 있을 뿐이다. 이렇게 주체의 갈등이 그 구체성을 결여하고 있을 때 주체의 이데올로기적 실천에 대한 기호적 표현은 추상적 공식성으로 떨어진다. 그것이 주체의 내면적 갈등을 통해 충분히 육화되지 못한 이데올로기 즉 외부로부터 주어진 것이기 때문이다. 이러한 경우 주체는 이데올로기의 추상적 전망에 현혹되어 심리적 조급성을 드러내기 마련이다.

그러나 이러한 결함에도 불구하고 이 시는 여상현 詩의 전체적인 전개

과정에서 시적 진전의 가능성을 검토해 볼 수 있게 한다는 점에서 중요한 작품으로 판단된다. 따라서 이 시에서 우리가 주목해야 할 것은 주체의 자기성찰의 결과나 그 이데올로기적 실천의지의 천명에 있지 않다. 가장 중요한 것은 주체의 자기성찰이 이루어지는 물질적 토대이며 이 시는 이에 대한 분석을 어느 정도 가능하게 한다.

3연에서 할아버지의 삶에 설정된 기표들은 건강하고 온전한 가치의 세계를 그려준다. 그것은 숫장수, 질탕관 조밥, 구봉산 아사리 밭길, 안개, 별빛, 호랑이, 약물터, 산, 호랑이 어금니, 무명모시짚, 솟검장, 진땀들이 이루어 내는 세계이면서 시적 주체의 팔심과 다리심이 비롯된 원천적 기반이며 근원적 삶의 형성적 토대다. 시적 주체는 이러한 삶의 진실에 대한 재발견에 자기성찰과 시적 전개의 동기를 부여하고 있으며, 결국 윤리적 도덕적 자기 객관화(self-objectification)<sup>15)</sup>를 지향한 것으로 보인다.

4연은 이러한 건강하고 온전한 가치나 삶의 틀이 어떻게 훼손되고 파괴되어 갔는가를 보여준다. 나와 아버지 어머니의 삶의 공간은 이미 온전한 가치가 훼손되고 파괴되어 있다. 구봉산 기슭에는 왜버들이 늘어선 신작로가 지나가고 남해바다에는 가마귀 같은 기선이 떠돈다. 아버지는 탄광의 광부로서 어머니는 선탄장의 잡역부로 전락하고 있다. 자연은 남포에 의해 파괴되고 원시적 힘의 표상인 호랑이도 자취를 감춘다. 「왜버들 신작로」나 「가마귀 기선」, 「시대따라 요구된 간드레 불빛」에서 볼 수 있는 부정적 수식어들은 그것이 곧 제국주의적 식민주의의 침략적 기제들과 그 기표들임을 암시하고 있다. 일제의 식민주의에 편승된 근대화로 인해 전통적 고향과 자연이 여지없이 파괴 훼손되고 자원이 수탈되고 있는 한 단면을 압축하고 있는 것이다.

3연의 별빛과 간드레 불빛, 숫장수의 숫과 탄광의 석탄이 드러내는 이미지의 대조는 그 긴장과 갈등의 깊이를 선명하게 부조시킨다. 남포에 의해 파괴되고 왜곡되는 삶의 물질적 토대는 호랑이조차 살아 갈 수 없게 한다. 물론 호랑이의 기표에 함축된 전통적인 삶의 정신적 기반 즉 전설,

15) 자기성찰은 심리학적인 방향과는 다른 윤리적, 도덕적 자기객관화(self-objectification)를 지향하는 경우도 있다. 그럴 경우 「내적기호는 윤리적인 가치 평가나 윤리적 기준의 체계 속에서 조직되어, 그것들의 관점에서 이해되고 설명된다.」(바흐친, 앞의 책, p. 55. 참조)

설화, 민담의 세계도 파괴되어 버린다. 3연에는 또한 할아버지의 육체적인 힘이 생생하게 포착되고 있다. 할아버지의 세계에 있어서는 자연과 인간이 하나의 전체성 속에서 일체를 이루고 있다. 호랑이와 할아버지가 자연 속에서 서로 뒹굴고 힘을 겨루는 세계가 이를 상징한다. 할아버지와 호랑이의 힘에서 그 질적 차이를 식별해 내기는 어렵다. 씹지끈에 매달린 호랑이의 어금니는 막바로 할아버지의 육체적 힘의 기표가 되는 것이다. 그 힘의 원천은 질탕관 조밥과 약물이며 그 힘이 나아가는 길은 별빛이 밝혀 주고 있다. 따라서 자연과 인간은 그 자체가 동질적이다.

숫장수는 자기 상품을 직접 생산하고 판매한다. 그 생산과정과 판매과정에는 생산주체의 육체가 녹아 있고 그러한 과정이 바로 삶 자체가 된다. 「하-얀무명토시짜이 숫검장과 진땀에 검어지는동안 그의 검은머리는 히여졌드란다.」 여기서 육체와 생산은 그 삶을 같이하고 있다. 생산의 건강성, 직접성, 주체성, 생명성이 훼손되지 않은 온전한 모습으로 살아 있는 것이다. 이러한 세계는 「히여졌드란다」의 서술형태에서 드러나듯 신화적인 세계이면서 주체의 의식이 깊숙히 살아 있는 내밀한 욕망의 세계이다. 따라서 이 부분은 시인의 의도와는 상관없이 긍정적인 의미 부분으로 남아 있게 된다. 이 긍정성이 변증법적인 부정성을 띠게 되면서 시적 주체의 자기성찰에 필연성을 부여한다. 할아버지의 육체적이고 신화적인 빛에 비추어 보면 4·5연에서 전개되는 아버지와 시적 주체의 삶이 갖는 훼손성이 선명하게 드러난다. 시적 주체의 새로운 이데올로기가 지향하는 지평도 할아버지로 표상되는 의미망 속에 위치시켜야만 그 구체적 현실성이 확보될 수 있다. 왜냐하면 이러한 이데올로기적 지평에 비하면, 새로운 출발의 신호나 시대공의 직분, 위대한 행렬, 젊음, 우리 세대의 첫아들, 생동의 봄에 대한 의식이 열어갈 이데올로기적 지평은 한갓 추상에 불과하거나, 조급한 이데올로기적 충동에 의해 급조된 공식적 명제의 차원에 지나지 않게 될 것이기 때문이다. 사실상 이 부분은 시인의 은밀한 혹은 무의식적인 내적기호의 표현으로 파악되거나와 그만큼 강력하게 시적 주체의 이데올로기적 선택에 물질적 육체적 힘으로 작용하게 될 것이다.

4연의 비생명적인 공간은 앞에서 지적된 바와 같이 3연과 대조적인 공간이다. 이러한 공간에서의 육체는 그 온전한 가치를 상실하고 단지 생산질



서의 종속적 부속물에 지나지 않게 된다. 5연에서는 생존을 위한 야반도주를 감행해야 했던 아버지의 모습을 묘사하고 있다. 「약물터」의 약물도 이제 더 이상 그 신성한 힘을 발휘할 수 없다. 「주먹을 쥐고 떠들」어 보아도 별 수없다. 일제에 의한 거대한 사회 구조적 변화의 힘 앞에는 역부족인 것이다. 여기가 아버지의 훼손된 가치의 선택과 순응주의가 비롯되는 지점이다. 생존을 위한 어쩔 수 없는 선택이었겠지만 아버지는 결국 도시적인 삶, 근대적인 합리주의, 그것도 일제에 의해 이중으로 훼손된 삶 속에 함몰되고 만다. 시의 주체는 이러한 훼손된 가치를 호홉하며 고꾸라 양복을 입은 중학생이 되어 식민지 교육을 받고 인테리의 길을 걷는다. 소시민적 부르주아에의 꿈을 키우며 「푸른 하늘을 검어쥐고 별과 달과 이슬을 먹음고 노래를 시험」하는 환상에 젖는 것이다. 이렇게 되면 주체적인 자아는 점차 타자 속에 매몰, 자동화되어 「진실로 구봉산 호랭이도 있고 약물도 있고 하늘을 끌리는 연돌도 있」어 버리기 마련이다. 오히려 「어린 추억에 낫을 불히」게 되고, 그러한 이율배반적인 심리적 모순이 과거는 치부이기 때문에 거부되고 제거되어야 한다는 자기기만성이나, 과거는 텅비고 현재만 있는 경박성을 키운다. 이것이 바로 「좁먹은 단층」의 형성적 속성이다. 「한구비 바람만 한점 구름만 지나도 불안과 공포에 사로 잡혀 떠는」 자기 존재성에 대한 이러한 자기비판은, 따라서 시적 주체의 개인성을 넘어선다. 그것은 마땅히 “우리”의 집단적 자기비판과 성찰로 지양되어야 할 성질의 것이다. 실제로 이 부분에서 “우리”라는 말이 언표된 것은 우연이 아니다. 여상현은 여기서 자기 개인적 성찰을 집단의 문제에까지 연결하려 했고 또 그러한 방향으로 나아갔어야 했다. 왜냐하면 「자기성찰을 심화시키려면 어떤 경우에도 사회적인 지향에로의 이해를 깊게 하는 것과 밀접하게 결합되어야만 가능하<sup>16)</sup>기 때문이다. 그러나 이 시는 개인적인 자기성찰의 문제를 집단적 또는 사회적 영역으로 확산 보편화시키는 과정 자체의 구체성을 결여함으로써 조급성을 드러내어 추상적인 상투어구의 유혹에 떨어졌다. 가령 「아직 남아있는 나의 젊음은 새로운 出發을 매질하였다」의 표현 자체도 문제지만, 이러한 “나”의 개인적 차원이 막바로 “우리”의 집단적 차원으로 비약하는 것이다. 그 다음 행의

16) 바흐친, 앞의 책, p. 54.

「마땅히 우리는 제각기 남은 젊음을 안아들고 새出發의 信號에 다같이 움직여야 한다」는 공식주의적인 구호가 바로 이를 입증한다. 이러한 한계를 극복하기 위해서는 주체와 사회의 상호관련성에 대한 보다 심화된 탐구과정의 선행되었어야 했다. 여상현은 당대의 현실적 제약에 기인하기도 했겠지만 그 상호관련성이나 사회구조적 모순에 대한 보다 깊이있는 탐구과정을 보여 주지 못함으로써 자기자신에 대한 완결된 성찰의 미학을 보여 주지 못했으며 결국 전체적인 시적 통일성을 획득하는 데도 실패했다. 그러나 이 시는 그의 현실주의적 시정신의 발전과정에서 현실에 대한 그의 진지한 탐색의 눈을 보여줌으로써 그의 시적 가능성에 대한 의미있는 단서를 제공하는 것이다.

## V. 해방과 시적 현실주의

시는 대개의 경우 시적 주체의 직접적 또는 육체적 체험에 대한 표현으로 그 현실적 眞實性이 확보된다. 현실의 직접적 체험에 대한 시적 배려는 여상현의 초기시에서도 보이는 바이지만 그것은 대부분 억압되어 있거나 은폐된 형태로 드러나 있었다. 그러나 해방후의 시에 오면 그러한 억압성이나 은폐성이 해소되면서 현실적 체험을 보다 직접적으로 드러내기 시작한다. 이러한 경우에는 그 시적 변모과정에 대한 근원적인 요인을 파악하는 것이 중요한 과제일 것인데 이때는 무엇보다도 체험과 결부되는 이데올로기적 성격을 면밀히 검토할 필요가 있다. 여상현의 해방기에 대한 체험적 성격은 그가 문학가동맹의 일원으로 활약한 사실에서 가장 확실하게 포착될 수 있다. 그것은 그가 지향했던 정치적 이데올로기의 선택과 맞물려 있거니와 그의 현실적 체험과 그 형상적 인식의 결과인 시에서도 일관되게 반영되고 있음을 알 수 있다. 물론 해방기의 특수한 사회 정치적 상황은 모든 문화적 현상에 대하여 특수한 규정성을 갖는 것이고 그러한 규정성이 한 시인의 창조적인 시작 활동에도 적용될 수 있을 것이다. 다만 그것이 너무 지나치게 폐쇄적으로 적용되어서는 안될 것이다.

해방기의 사회 정치적 상황은 첨예한 이데올로기적 갈등의 현장으로 이해된다. 여상현의 해방기시에도 거의 모두 당대 한국의 사회 정치적 현

실이 투영되어 있다. 그가 해방전에 보여주었던 서정주의에 편향된 시들은 이때에 이르러 거의 찾아 볼 수 없다. 비교적 서정주의적 형태를 많이 띠고 있는 『初春在家日記』에도 짙은 사회 비판의식이 배어 있다. 『歲月如流』, 『日曜日』, 『고양이』 등에는 그러한 비판의식이 억제되어 있다가, 『노가』에서는 표면적으로 드러나고 만다. 가령 「양지 바른데 앉아 쉬음을 짖는다/청상부의 방처럼 고요한 정오/언뜻 처마끝을 스치는 구름장이/뜰앞 풀밭에선 제법 노닐다 가네」의 『歲月如流』나 「애인도 술도/아무런 약속도 없어//나무 결도 모르며/장작을 팬다//새삼스리 내 밥맛을 알고/물누렁지 마저 찾았다」의 『日曜日』에서 보여주는 것처럼 표면적으로는 모든 세속적인 갈등의 현실을 떠나서 한가하게 초야에 묻혀 사는 한 촌부의 일상적 생활 심경을 묘사한 서정시로 보인다<sup>17)</sup>. 그러나 「양지 바른데 앉아 쉬음을 짖고」 「나무 결도 모르며 장작을」 꽤는 행위 이면에는 분명히 시적 주체의 사회 정치적인 욕망이 반어적으로 암시되고 있다. 『고양이』에는 당시의 세태가 고양이 묘사를 통해서 간접적으로 표출되며, 『盧家』에는 그것이 보다 노골적으로 표면화된다.

疾走해은 「짚」이 노상

盧家門前에 머문다

큰말도 작은말도

나날이 나나리벌처럼 허리가 가늘어가고

하냥 입술이 붉다

눈자위가 달팽이같은 盧嬢

밤이 깊도록

동네 방네 어린애들이

발돋움질 해가며 盧家를 엿본다

17) 이러한 경우에는 사실 이데올로기적인 문제와 무관한 것처럼 보인다. 여기에 대해서는 다음과 같은 견해가 있다.

「내적기호가 개인의 심리체제와 더 밀접하게 혼합될수록, 또 생물학적 전기적인 요인에 의해서 보다 강하게 규정될수록, 내적기호에 주어지는 명확한 이데올로기적 표현은 약해진다」(바흐친, 앞의 책, p. 51).

이웃간이 모다 쌀걱정인데  
「캔디」나 「쫄코렛」의 補充食糧으로  
盧家만은 무럭 무럭 富貴로 산다  
『盧家』 전문

이와 같이 극도로 내면화되어 풍자적으로 표출될 수밖에 없는 사회 비판의식은 폭발 직전의 육체적 충동으로 나타나기도 한다.

벽을 기대고 앉었노라니  
세벽이 짙은 무게로 밀려온다  
  
모두발로 차고  
손으로 머리로 닥치는대로 떼밀고

엄 트는 山野로 달려  
풀 열매 먹으며 사골으구나  
『壁』 전문

그러나 이 시의 마지막 부분에 나타나 있는 것처럼 안이한 도피주의의 한계를 보이기도 한다. 벽을 차고 떼밀고 달려 나아가려는 방향이 산야를 향하고 있으나, 산야는 엄밀한 의미에서 인간 사회와 대립되는 자연의 세계다. 즉 시의 주체는 사회 일원으로서의 삶을 거부하고 있는 것이다. 이러한 사회 기피의식의 잔재는 결국 주체의 이데올로기적 사회 실천을 억압하게 하게 하는 요인이 될 것인데, 여상현의 시에서 과격한 정치적 구호나 선동적인 표현을 거의 발견할 수 없는 것<sup>18)</sup>은 이 때문인 것으로 추정된다. 그러나 그의 시가 정치적 과격성을 띠지 않는 반면에 그의 시가 갖는 사회 정경적 비판의식은 깊이를 가지면서 전면적인 것임을 알 수 있다.

18) 이 점이 유진오 박산운 김상훈 이병철 김광현 등 이른바 전위시인들과 구별되는 점이며, 오장환시의 성격과도 구별되는 것이다.

奸惡한 피임/모진 췌죽에/소름끼치던 설흔 여섯해/  
 어이 한時<sub>ㄴ</sub>들 잊을가부냐//  
 우리는 좁은 따/가난한 백성/울음도 웃음도/타고난 우리의 運命//  
 三千萬 고루 살 우리조선에/간사한 商人 狡猾한 外交/  
 또 이 무슨 雜音이 있어/千年 歷史를 攄방하느냐//  
 목숨 뺏겨/열길 땅속에 묻칠지라도/  
 우리의 불타는 마음/오직 하나 조선이 있을뿐//  
 다시 원통한 녀이 되여 /九天에 헤맬지라도/우리의 굳은 盟誓 /  
 오로지 조선은 조선人民의나라

## 『盟誓』 전문

여상현의 시들 중에서 상대적으로 가장 정치성이 강하면서 비교적 간결하게 주체의 정치적 욕망을 토로하고 있는 작품이다. 이 시의 핵심은 표제에 제시된 盟誓와 그 내용에 있다. 마지막 행의 「조선은 조선人民의나라」가 그것이다. 이 이념적 지표에 대한 열망은 「목숨 뺏겨/열길 땅속에 묻칠지라도」, 「다시 원통한 녀이 되여 /九天에 헤맬지라도」 양보할 수 없을 만큼 강렬한 것인데, 그것은 주로 목숨, 땅속, 녀, 구천과 같은 초월적이면서 비합리적인 힘에 의한 것인 만큼 그 추상성을 면할 수 없다. 이러한 추상성에 비록 완전하다고는 할 수는 없지만 어느 정도의 현실성을 부여하고 있는 것이 1연에 표현된 일제 강점기의 역사적 체험에 대한 각성과, 3연의 주체적 민족의식에 정초된 외세에 대한 강한 비판의식이다.

이러한 비판의식은 「地熱과 함께 猛烈히 뿜는 義憤」(『噴水』)이 되기도 하고, 「무슨 島, 무슨 山, 어느 集會場에선/숙덕 공사로 羅馬를 毘함」(『푸른 하늘』)으로 표출되기도 한다. 『七面鳥』는 여상현의 시집 표제이기도 하지만 당대의 사회정치적 세태를 풍자한 대표적인 작품이다.

速製의 憂國士와 洋裝女들은 /어느새 七面鳥의 習性を 배웠다/  
 낮설은 사람과도 外交가 能해/蓄財의 지름길로만 달리는것이다//  
 일직이 黑人들이 즐기던 새라/開拓者들이 잘도 먹었었다지/  
 「린컨」씨의 獅子吼가 功을 이루어/

解放朝鮮에까지 와준 黑人的 恩惠를 어이 모르랴//  
 昌慶苑에서 돈 내고야 구경한/가지 가지의 異國産 증생중에도 /  
 어른들이 가장 무서워하는 變節의 奇鳥/  
 謀利輩들은 무릎치며 歎服하리라//  
 「크리스마스」의 七面鳥 料理床 사가에/  
 戀愛도 장사도 政治도 하그리 어려운 일이 아니오매/  
 國民들의 營養이 좀 좋았으랴/  
 호사스러운 歲月이 연실처럼 풀려나가는것이렀다//  
 매마른 이나라 백성들도 /  
 이제 七面鳥料理를 귀떨어진 소반우에 올려놓고 /  
 情다운 食口들이 모이고, 四寸성님도 오시래서/  
 獨立이 오느니 가느니 이야기 할건가

『七面鳥』 전문

칠면조는 깃색이 청동색 또는 백색인데, 赤, 靑, 창백색으로 변하는 것이 특징이어서 곧잘 변덕스러운 사람에 비유되기도 한다. 시에서 제시된 바와 같이 「변절의 기조」다. 전광용의 소설 〈꺼삐딴 리〉에서 이러한 칠면조를 닮은 인간의 생태학이 극명하게 묘사된 바 있거니와 요컨대 이들은 사회 역사적 변혁기의 시류에 편승하여 정당한 역사 발전의 흐름을 왜곡시키고 사회 윤리적 규범을 교란시킨 기생충들이었다. 그들은 외세와 결탁하여 토착민족자본을 매판화시키기도 하고 정치 권력에 빌붙어 이를 부패시키는 병인이 되기도 했다. 일제 강점기와 해방기는 이들이 기생하기에 좋은 서식처가 되었음이 틀림없다. 『七面鳥』에서 여상현은 이들에 의해서 농락되고 있는 당대의 세태를 회화화하고 있는 것이다. 마지막 두 연은 위 아래 상하귀천할 것 없이 온통 칠면조 요리에 광적으로 집착함으로써 어느 누구도 칠면조를 비판할 수 없는 파국을 내다보고 있으며, 그러한 파국으로 질주하고 있는 당대 상황에서는 어떠한 독립 논의도 무용한 것임을 경고하고 있다.

여상현이 이 시에서 구사하고 있는 시어들과 풍자 혹은 알레고리는 정확하고 냉정하다. 이 시가 『腸』, 『群蛙』와 같은, 알레고리 계열의 작품인

탓도 있겠지만 그가 초기시에서 보여주었던 모더니즘적 미숙성이 이에 이르러 어느 정도 극복되고 있음을 보여준다. 그것은 그의 모더니스트로서의 시적 지평이 폐쇄되어 있지 않고 현실주의적 지평으로 열려 있었음을 말해 주는 것이다.

發車 十分前의 초초에 끼어  
어미등에 얹드려 층층대를 나리는 세살쟁이야  
百圓짜리 再生 고무신에 帽子도 없는 여섯살난 언니와  
세날의 生命이 故鄉의 南行車에 오르는구나

유달리 노랑머리칼에 갇속한 눈매  
동네아이들이 洋國놈이라고 부르는  
너는 그래도 혼한 洋사탕하나 못얻어먹고  
옥수수 투겨 쌓주는 할머니앞에 손을 내미는것이다

돌팔매질이 일수인 네 언니녀석이  
이웃집 洋館 유리窓을 깨던일이 생각킨다  
彩송花 핀 시골 울타릿가에 닭쫓는 장난  
네 행여 장독대에 돌을 던질가부나

깨여진 車窓에 비취는 세 얼굴  
汽笛과함께 너와 나는 時體말 「꿔바이」를 외이고  
내 검은 煙氣와 두줄기 철로를 바라보는  
이瞬間 새삼스리 무서운 生活의 戰慄을 느끼고있다

여름 하늘은 속임수가 많아 비는 오지않고  
보리 익는 故鄉에도 시름이 많다구나  
밀가루, 安南米, 薄俸살이의 서울  
살길을 찾아 보내는 이마당 굳은期約도 없어  
정작 새나라가 서면, 秋收의 가을이 오면  
아니 解冬의 봄이 안팎게 드는 그날이 오면

다시 함께 모여 우리 밥을 끄리랴구나  
 나는 冊도 사고, 네게는 두뿔난 모자도 써우리라

改札口엔 무수한 票積은 부스러지가 바람에 날고  
 으슥한 구석마다 움추리고있는 戰災民들  
 馬車를 보낸 驛頭에 내 다시 밥을 멈춰  
 먼 하늘에 별과 달과 다시 露店의 촛불을 바라보고있다  
 「錢別」-----運朝를 보내며----- 全文

사회 경제적 모순이 첨예화되어 가족관계에 침투하게 되면 가족은 붕괴되고 아버지는 아버지로서의 역할을 다할 수 없게 된다. 세날의 생명을 책임져야 할 아버지에도 아버지는 그렇게 할 수 없다. 「무서운 生活의 戰慄」을 통감하며 서로 「살길을 찾아」 헤어져야 하는 것이다. 이 절박한 상황에서도 이 시는 일종의 여유를 보여주고 있다. 그것은 풍자에서 온다. 물론 이러한 풍자가 그의 자조적인 체념주의를 완전히 배제할 수는 없다.

새나라, 가을 봄, 그날, 별, 달 이러한 것들은 이념적 지표들이다. 그러나 이를 통해서 얻어낼 수 있는 것은 겨우 밥, 책, 두뿔난 모자에 불과하다. 이를 두고 이념의 세속화라 하겠지만 그만큼 그 이념은 유연하고 낮설지 않다. 구체적이고 실감이 난다. 주체의 육체적 욕망과 결합되어 있기 때문이다.

이러한 생생한 현실성과 구체성은 실제로 그러한 욕망이 쉽게 충족될 수 있다는 가능성에서만 오는 것은 아니다. 그것은 오히려 밥과 책, 두뿔난 모자와 같은 마땅히 있어야 할 것들조차도 결여하고 있는 현실의 모순 구조를 충격적으로 확인시켜 주는 데서도 오는 것이다. 이런 의미에서 새나라, 봄, 그날, 아득한 하늘보다는 밥과 책 두뿔난 모자가 더 생생하게 이념적 열망을 충격하는 기표가 되는 것이다. 하늘의 별이나 유도피아를 위해서 투쟁하는 것은 광기에 가까이 가 있다. 밥과 육체의 해방을 위해서 싸우는 것이 훨씬 솔직하고 실감나는 행동이다.

따라서 하늘의 별과 달에 대립되어 있는 노점의 촛불은 이 시가 갖는 미학적 구조의 핵심이다. 그것은 그것을 바라보고 있는 혹은 그것에 기대



어 살아가고 있는 존재의 초라함을 그 별거벗은 모습만을 보여주려는 데에 있지 않다. 노점의 촛불이 갖는 빛은 하늘의 빛보다 더 직접적으로 더 예리하게 현실의 균열과 모순을 파고들어 이를 해부하는 비수다. 이런 의미에서 노점의 촛불은 현실과 이념을 연결하는 매개항이다. 시는 그러한 빛을 가질 때만 모순된 현실을 파괴할 수 있고 또 마땅히 그러한 힘을 가질 수 있어야 할 것이다.

고린 자반토막 귀귀한 길목짜  
제마다 고달픈 노염인양 뿔어대는 자욱한 담배煙氣  
福爐房 유난히 낮은 天井이  
지친 나그네들의 가슴을 누른다

작고만 흐려지는 남포燈 심지  
돌구며 돌구며 渴한 하품속에  
다시금 來日의 里程을 헤아리며 감발을 푼다

돌아앉아서 부스럭대던 웬 中年나그네  
銀錢소리를 내고 제혼자 놀래 주춤하고  
수잠을 자던 황애장수 영감도 덩달아 놀란다

木枕을 못뻔 不平은 初저녁부터 코들이 들고 일어났고  
「감돌」을 꺼내보히며 입심껏 떠들던 영감님  
금적 금적 사쓰밈에서 金을 파는게다

大韓獨立 을 이러니 저러니  
큰기침 섞여가며 떠들던 老人도  
상노 아이 못데리고 온것이 무척 뉘우치는듯  
안절 부절 하다가 새우잠이 들었다  
竹窓을 밝히는 뜰앞 長明燈  
房은 港口가까운 海灣처럼 어수선한데  
외입쟁이 애꾸눈이 土産망아지의

이따금 곁으는 발굽소리가 자칫 외로웁구나

이윽고 머나먼 마을에 닭우는 소리

지새는 밤을 털고 일어나

내 아직도千里길을 가야하는가

『福爐房』전문

이 시의 福爐房은 “봉돛방”으로 사전적 의미로는 “여러 손들이 모여 자는 주막집의 큰 방”이다. 이 작품은 앞에서 논의된 『七面鳥』와 같은 알레고리 계열의 시다. 바꾸어 말하면 『福爐房』의 세계는 당대 현실의 한 축도이며, 福爐房이라는 한 작은 공간은 당대 현실을 반영하는 시적 장치가 된다는 것이다. 따라서 이 시에 등장하는 인물들도 당대 현실 사회에 존재했던 일종의 전형들이다. 중간 세개의 연은 이러한 인물 묘사에 집중되어 있다.

3연은 銀錢에 집착하는 한 中年 나그네와 황애장수의 회화다. 그들은 물질주의에 사로잡혀 서로 의심하고 서로를 도둑으로 보는 전형적 인물들이다. 4연의 영감님은 몰락한 금광꾼이거나 일확천금의 광적인 욕망에 집착하는 군상들의 한 전형이다. 5연의 노인은 몰락한 양반의 후예이거나 허풍스럽고 구태의연한 보수적 봉건주의자를 대표하는 인물이다. 그는 성스러운 독립논의를 한갓 잡담거리로 속화시키고 있다.

이 시에서 시의 주체는 먼저 자반 토막과 길목짜과 담배연기와 천정을 주목한다. 그에게는 그 모든 것이 다 부정적으로 보인다. “고린, 퀴퀴한, 노염인양, 낮은”의 수식어들은 사실상 가슴으로 집중되며 주체의 답답한 심정을 드러낸다. 낮은 천정, 억압된 가슴의 의미가 이 시 전체의 감정적 분위기를 구축한다. 그것을 극복하는 길이 來日의 里程으로 연결되며 그것은 다시 千里길로 이어져 있다. 주체가 가야할 내일의 이정이나 천리길은 그가 성취해야 할 것으로 향하여 나 있는 이념적 도정이다. 그가 가야 할 길은 멀고 확실한 것도 아니다. 내 아직도 천리를 가야 하는가? 이 물음 속에는 북로방의 한밤을 지낸 주체의 회의와 허무의식 그럼에도 불구하고 성취해야 할 이념의 열망이 복잡하게 뒤얽혀 있다. 내 아직도 천

리를 가야 하는가? 이 질문은 복로방에 제약된 존재이면서 그것을 넘어서야 할 여상현으로서는 계속되어야 할 질문이었을 것이다.

『福爐房』이 당대 현실의 한 축도라면, 『榮山江』은 우리 근대사의 한 축도이다.

진달래 뿌리를 스쳐  
 가난한 마을의 土墻을 돌아  
 열 두 골 살살이 모여든  
 榮山江 五百里 서러운 가람아

먼 天心처럼 푸르고  
 어질디 어진 靑春의 마음인듯  
 푸른 바다로 푸른 바다로 가는길이기에  
 밤낮없이 흘러가며  
 하냥 여울져 가느다란 瘡鬣를 이르킴이여

封建의 티끌 처마밑마다 쌓여있고  
 帝國主義 外敵의 태줄을 붙들어  
 至極히 영특한 「뿌르」의 雄據地  
 여기 全羅道 富豪가 사시고  
 여기 또 全羅道 小作人, 선비의子息, 상놈  
 사철 검정 무명치마의 가시내도 무수히 산다

소리 잘한다는 전라도사람  
 北間島며 大阪이며 지향없이 떠나갔던 移民들  
 소리도 없이 흐느꼈던 눈물에 섞여  
 구비 구비 榮山江은 흘러가는것이다

旱魃과 洪水의 天災를 뉘 怨望하라  
 「東拓」의 손아귀를 뉘 막어내라  
 倭兵의 알은 豫測 上陸作戰은 더구나 무서운 戰慄의 白日夢이었든가

돈이요 논이요 中樞院參議라  
쇠잔한 목숨들은  
사뭇 窮하면 兵事係面書記 성님이라도 있어야 했다

기름진 國土, 늘어가는 혈벗은 階級이 있어  
산에 올라 사슴도 될수 없고  
때론 풀 뜯는 송아지 뛰는 물고기도 부러운  
人生의 크나큰 서름에  
바다로 푸른 바다로 모두가 解放을 찾았다

오 얼마나 목메여 찾던 解放이었던가  
바둑돌과 絶壁밀을  
크고 작은 들판과 어름짱밀을 감돌아  
榮山江. 줄기찬 물결을 모르라마는  
바다는 아직도 저 먼곳에 있음인가  
진정 눈앞에 解放이 없다

가을 해벌에 抗爭의 피도 영키었고  
倭賊과 더부러 호화롭던 놈이  
또한 호화로운 外出이 잦아도  
潭陽 竹細工, 和順 炭鑛夫, 羅州 소반工  
盜賊이 버리고 간 옛땅만 바라볼뿐인 無數한 農民들

봄이 오면 제비 날르고  
풀 뿌리 캐서 延命할 서름  
열 두 골 줄기 줄기 모여든  
예나 다름없는 榮山江 五百里 서러운 가람이여

『榮山江』 전문<sup>19)</sup>

19) 1947. 10. <新天地>에 발표된 것도 있으나, 이보다 앞서 1947년 9월 20일에 간행된 시집 <七面鳥>에도 이미 수록되어 있다.

전체 9연 45행의 비교적 긴 이 시는 여러가지 세심한 형태상의 배려로 구조화되어 있음을 알 수 있다. 우선 시 전체가 <1, 2, 3연>, <4, 5, 6연>과 <7, 8, 9연>의 세 단위로 다시 구분될 수 있다. 이 단위들은 행의 배열 형식면에서 각각 <4, 5, 6행>, <4, 6, 5행>과 <6, 5, 4행>의 조합 형식이며 행의 수를 합하면 각 단위들은 15행씩의 규칙성을 보여준다. 첫째 단위와 셋째 단위의 행 배열이 서로 역순인 사실도 우연이 아닐 것이다. 1연의 끝 두 행과 마지막 9연의 끝 두 행의 반복 형태도 시의 내용과 긴밀하게 관련되어 있다. 울격적으로는 3음보와 4음보의 적절한 교체가 빠르고 동적인 울동과 길고 느릿느릿한 울동적 흐름<sup>20)</sup>을 조화시킴으로써 영산강의 실제상의 흐름이 연상되게 하고 있다. 사실 이 시의 가장 확실한 틀은 현실적인 실체인 영산강의 흐름이다. 그것이 우리 근대사에 결부되는 민족사에 결부되든 이 강의 흐름이 작품의 모든 내용과 형식을 근본적으로 규율하고 있는 것이다. 시인의 몫은 이 흐름을 충실하게 따라가면서 그 구조적 실체를 파악 형상화하는 데에 있을 뿐이며 이 시가 갖는 현실주의적 성격도 바로 여기에 있을 것이다.

『榮山江』의 내용적인 핵심은 「서러운 가람」에 있다. 그것이 처음과 마지막에 두번 반복됨으로써 하나의 내용적인 틀을 이룬다. 그 서러움은 사람의 것이기 때문에 서러움의 흐름은 역사와 결부된다. 강이 흘러가는 궁극적인 도달점이 「바다」라면 「서러운 가람」 곧 인간 역사의 흐름은 「해방」을 지향한다. 따라서 이 시의 전체적인 형식의 틀은 실제의 강의 흐름과 역사의 흐름이 빚어내는 상호관련성의 틀인 것이다.

이 시의 이념적 지평은 바다와 해방으로 되어 있다. 이 시에 이르러 여상현의 완전한 해방에의 탐색은 사회나 계급의 모순구조와 역사적 흐름의 모순구조를 정확하게 통찰하고 있음을 보여준다. 그러나 사회 역사적 모순의 축적과 그 흐름은 그에게 서러움과 눈물로 파악되는데, 이러한 결과와는 그가 갖는 이념적 지평을 어둡고 비관적으로 만든다. 바다는 멀고 해방도 멀다. 영산강과 그 주변에 붙어사는 인간들은 바다로의 영원한 흐름과 바다에의 동경으로서만 존재할 운명에 있는 것처럼 보인다. 바다에 도달하는 것과 해방을 획득한다는 것은 거의 불가능한 것처럼 보이기

20) 성기욱, 한국시가울격의 이론, 새문사, 1986., pp. 187-8 참조

때문이다. 그러나 반드시 그런 것만은 아니다. 강의 본질은 흐름에 있고 그것은 바다에 이르러 또 다른 세계로 지양된다. 그 흐름은 바다가 가져다 주는 해방과 자유를 만나게 되어 있다. 그것은 자연적 흐름의 필연성이며 법칙이다. 이러한 흐름의 법칙성 위에 해방에의 지향성이 설정되어 있는 것이다. 언젠가는 해방에 도달될 수 있다는 확고한 신념과 이념적 전망은 그러므로 이 법칙성 위에서만 가능한 것이며, 그만큼 확실하게 담보되어 있는 것이다.

그러나 현실의 어려움을 견디면서 그러한 신념과 전망을 견지한다는 것은 영산강에 붙어 살아가야 할 인간들의 몫이다. 시간과의 투쟁은 역사적 인간으로서 불가피한 것이다. 현실의 고통과 어려움은 해방에의 열망을 더욱 가열시킬 수도 있고 좌절시킬 수도 있을 것이다. 시의 주체는 바로 이 긴장의 지점에 서 있는 것처럼 보인다. 그것은 직접적인 사회 정치적 행동의 선택 지점을 의미하지는 않을 것이다. 오히려 그러한 공간은 여러 이데올로기적 선택의 가능성이 치열하게 투쟁하는 갈등의 현장이다.

『영산강』이 가지고 있는 도도한 가락과 흐름의 울동은 그것이 시인의 목소리에서 나온다기보다는 오히려 영산강이 내는 목소리라고 생각하는 것이 옳다. 이 시에는 그의 초기시에서 보이던 조급성은 없다. 이 시에 이르러 그는 사회나 역사적 현실을 폭넓게 조망할 수 있게 된 것처럼 보이며, 조급성보다는 오히려 그의 비극적 전망이 은은히 배어 나옴을 간취할 수 있다. 이것이 『슬픈가락』을 형성하는 기초음일 것이다.

가자 가자 어서 가  
二水 건너 白鷺 가-

꿇길듯 이오고 다시 꿇길듯 꿇길듯  
여울물 새는 소리  
가랑잎 지는 마디  
자즈러질듯 이 무슨 슬픈 사연 인고

한줄 통기면 「청」!

또 한줄 늘르면 「홍」!  
 「둥」 「당」 「동」 이어 이어  
 하늘도 울고 땅도 흐느끼는노

어디서 태산이 문어지는건가 「정」 「땅」  
 바다 물결 흥청거리는 蕩慢의 고비  
 太古의 자취 눈시울에 가물거려  
 한상고 한상고 어디로 가느냐

달빛 窓에 푸르른 한밤  
 열 두 줄 열 두 고비 넘어갑니다  
 시란 초마 자락에 칭칭 감겨지는가

갈매기처럼 날르는 손길  
 셋이요 열이요 스물도 더 된가  
 안개만양 부푸는 거문고 열에 열 두 줄  
 한 허리 질끈 회오리 바람을 치는구나

-가자 가자 어서 가  
 二水 건너 白鷺 가-

『슬픈 가락』 전문<sup>21)</sup>

이 작품의 앞과 뒤에는 민요의 일절이 액자의 틀처럼 반복되어 있다. 민요 자료<sup>22)</sup>를 조사해 보면 이 반복 부분은 구비문학에서 말하는 이른바 공식구임을 알 수 있고, 「二水 건너 白鷺 가-」 부분은 李白의 『登金陵鳳

21) <白民>, 1949. 1. 지금까지 알려진 여상현의 마지막 작품.

22) 1) 울산대학교인문과학연구소편, 울산울주지방민요자료집, 울산대학교 출판부, 1990.

① p. 796. 제Ⅳ부 단편민요  
 가자가가 어서가가/이수건너 백로 가/  
 백호권강을 함끼가/소시로 일월성성/  
 초강업부가 뒷대기/자라등에다 저달을 실고/

鳳臺」<sup>23)</sup> 「三江半落青天外/二水中分白鷺州」에서 온 것으로 추측된다.

이 반복 시구의 핵심은 「가자」와 「白鷺」에 있다. 그것은 주체의 행위와 그 행위의 목표를 제시하고 있기 때문이다. 그것의 내용이 구체적으로 무엇인가에 대해서는 論難의 여지가 있으나 대체로 李白의 시의 공식적인 내용과 유사할 것이다. 李白의 시에서 “白鷺州”가 갖는 기의가 일반적으로 유토피아에 가까운 것이라면 『슬픈 가락』의 “白鷺”도 그럴 것이다. 그렇다면 “가자”의 방향은 유토피아에 있는 것이다. 슬픈 가락의 형식적인 틀은 따라서 유토피아적 지향성의 틀인 것이다. 이 틀의 부정성 속에 해방기의 갈등과 아픔 그리고 그러한 현실을 넘어 「한상고 한상고 어디로 가」야 하는, 주체가 궁극적으로 나아가야 할 목표가 녹아 들어 있다.

『슬픈 가락』은 여상현시의 새로운 세계에 속할 것이다. 이 시는 그가 이 시기에 우리민족의 미적 본질을 슬프고 서러운 민요가락에서 발견하고 거기에 심취해 들어가고 있었음을 보여준다. 남도 가락과 민요의 세계, 시와 음악의 통합을 시도했는지도 모른다. 언어를 직접 음악의 소리로 묘사하면서 그 소리 하나하나를 음미하고 있는 주체의 모습이 역력하다. 「청」, 「홍」, 「둥」, 「당」, 「동」, 「징」, 「땅」의 직접적인 소리에 대한 집착이나, 「이 무슨 슬픈 사연인고」에서 드러나듯 그는 놀라움과 경악으로 그

우루고향을 함끼가/고국천봉은 일열홍/  
부성에 등실 높이뻗다/양고개 자진향기/  
월봉으로 돌고/어정춘 개짓고/  
갈새는 날어든다/동자여청에 파시초/  
금사추파가 이아니야/앞밭로 벽방을 찍어당겨라/  
뒷밭로 장단을 땅땅/요리조리 조리요리/황금당실 높이퍼

② pp. 611-12 단가 1「A20 황암동 황암 강해선(남 76)」

Ⅱ) 任東權編, 韓國民謠集, 集文堂, 1975.

① p. 482, 수심가2

불이 붙는다 불이 붙는다/-----  
평양 모란봉 붙은 불은/산사반락은 청류벽이요/  
이수중분은 능라도로다/-----

② p. 497, 수심가12(억음수심가)

③ p. 500

23) 鳳凰臺上鳳凰遊/ 鳳去臺空江自流/  
吳宮花草埋幽徑/ 晉代衣冠成古丘/  
三江半落青天外/ 二水中分白鷺州/  
總爲淨雲能蔽日/ 長安不見使人愁/  
李白 『登金陵鳳凰臺』



소리의 세계에 접근 하고 있다. 그것은 그 소리나 사연의 기막힘에 대한 반응임에 틀림없다. 그가 이 지점에서 무엇을 보고 있었는지는 확실하지 않다. 그러나 이 시는 그가 우리 사회 역사적 모순구조에 대한 미적 대응 관계를 우리 민요나 그 가락에서 발견하고 있었다는 추측을 가능케 한다.

## VI. 결 론

여상현의 시작활동은 1930년대 중반에서부터 1940년대 말까지 이르고 있다. 이시기는 잘 알려진 바와 같이 일제의 가중되는 파시즘적 압력에 의해 대부분의 문화적 활동이 위축 또는 금지되면서 문학예술활동도 그 영양하에 놓이지 않을 수 없었던 시기와, 그러한 문학 외적 압력이 돌연 해소되면서 전혀 다른 역사적 현실, 이른바 해방기가 이에 포함되어 있다.

따라서 여상현의 시작활동도 크게 해방전, 후기의 두 시기로 나누어 설명될 수 있을 것이다. 그리고 그의 해방전 초기시들은 대략 두가지 성격을 갖는 것으로 다시 구분해 볼 수 있다. 하나는 당대의 열악한 식민지 현실을 현상적으로 파악 접근해 보려는 시들이며, 또 다른 하나는 서정주의적 성격을 띠는 시들이다. 전자의 경우 알레고리로서의 시적 장치에 의해서 현실이 우회적 간접적으로 드러난다. 그것은 현실적 체험으로 육화되는 과정에서의 직접성을 저해하는 기능으로 작용할 수도 있다. 그러나 이는 시의 사회적 기능이 극도로 억압되고 금기시된 상황에서 선택된 한 표현방법일 것이다. 『呼吸』, 『鐘路一六八號』, 『호텔앞 廣場』類의 작품들은 당대 현실의 모순구조에 접근하려는 노력을 보여 주고 있음에도 불구하고 대부분 현실의 현상만을 보여 줄 뿐 그 구조적 모순의 본질을 들추어 내지는 못한다. 이렇게 된 원인은 물론 앞에서 언급된 일제의 정치적 억압에도 있었겠지만 보다 근본적으로는 그의 모더니즘에 경도된 시적 사고유형이나 그러한 이데올로기적 지평 때문이라고 판단된다. 이러한 사실은 후자의 시들 즉 서정주의적 시들과도 관련된다. 그의 모더니즘이나 형식주의적 기법이 현실의 파편화된 형상들의 미적 표현에만 집착함으로써 현실적 삶의 본질이 부차적인 것으로 전락되고 있는 것이다. 그리고 그의 서정주의적 시들은 현실의 탐구보다는 현실적 삶과는 거리가 먼 미적대상

과 그 세계에만 집착, 맹목이 됨으로써 허무주의나 도피주의에 함몰할 위험성을 보여주기도 한다.

여상현의 해방전 초기시들은 당대 식민지 현실의 어둠에 매몰, 어둠에 대한 탐구의 눈을 상실하는 부정적 모더니즘의 경향도 보이지만 그의 모든 시가 다 그러한 것은 아니다. 현실의 어둠을 꿰뚫고 그 어둠의 정체와 구조를 비록 도식적이긴 하지만 정확하게 인식한 『별』과 같은 시도 있다. 그러나 무엇보다도 중요한 것은 그가 시를 통해서 끊임없는 자기비판과 「새로운 출발을 매질」하는 의지를 보여준다는 사실과, 자기성찰의 노력이다. 이점을 가장 선명하게 보여주는 것이 『좀먹은 斷層』이다. 시적 주체의 내면은 항상 다양한 이데올로기의 갈등 현장이다. 이러한 이데올로기의 갈등 현장으로서의 주체를 이해하기 위해서는 이데올로기의 다양한 현상인 기호적 실체에 의해서 접근될 수밖에 없을 것이다. 자기성찰은 자기 자신의 내적기호에 대한 일종의 이해이며, 이러한 이해과정이 시로서 직접 형상화될 수도 있다. 『좀먹은 斷層』도 그러한 시의 일종으로 파악된다. 이 시는 비록 공식주의적 구호에 떨어진 결함을 보이지만 주체의 새로운 이데올로기적 지평을 여는 과정을 구체적으로 드러냄으로써 여상현 시의 변모 가능성이 충분히 내장되어 있었음을 보여준다.

해방기의 여상현시의 성격은 다른 시인들의 시와 마찬가지로 상당한 변모를 보이는데 그것은 명백한 현실주의적 성격이다. 그러한 변모는 앞서 지적된 바, 내적 요인에 의한 것이 더 본질적인 것으로 파악되지만 여타의 문학가동맹 맹원들과는 달리 지나친 이데올로기적 편향성을 드러내지는 않는다. 『七面鳥』, 『餞別』, 『福爐房』등에서 그가 보여주는 것은 오히려 현실에 대한 냉철한 비판의식이다. 이는 냉엄한 자기비판과 사회 역사적 현실 전체를 겨냥한 것으로, 1946년 10월 봉기의 기록 형태를 띤 『데릴사위의 죽음』과 『보리씨를 뿌리며』에 이어 『榮山江』에 이른다. 『榮山江』은 우리 근대사의 한 축도이다. 영산강의 흐름이 우리 근대사의 흐름과 합일되면서 『榮山江』의 도도한 가락과 흐름의 울동은 시인 개인의 것이라기보다는 영산강과 우리 근대사 자체의 내적 흐름에서 나오는 목소리로 변모된다. 『영산강』과 그 시적 본질을 같이하면서 정서적으로 보다 깊은 울림을 갖는 것이 『슬픈 가락』이다. 『슬픈 가락』은 지금까지 알려진 여상현

의 마지막 작품이면서 그의 새로운 시적 세계를 여는 가능성을 보여주는 시이다. 그는 여기서 우리 민요와 그 가락의 형식적인 틀을 빌어 현실의 고통과 애환을 완벽하게 용해, 형상화 하고 있는 것이다.

여상현의 시는 그 분량면에서 사실 얼마되지 않는다. 그러나 그의 시는 해방전, 후기 우리 근대 시문학사의 중요한 한 연결고리로서 기능할 가능성을 지닌다. 이러한 판단은 물론 성급한 추측 이상을 넘어서지 못할 것이다. 그의 시들과 여타 자료들이 이 글에서 다 분석되고 해명된 것도 아니다. 그의 중요한 몇편의 시들이 분석되지 못했을 뿐만아니라 논의의 기본적인 토대가 되는 그의 전기적 자료조차 거의 확보하지 못했던 것이 사실이다. 이 모든 것이 앞으로의 과제로 남아 있게 된다. 여상현은 오히려 알려지지 않은 부분이 더 많을 것 같은 감을 지울 수 없는 시인이다.