

李相和 詩의 對立意識

張 富 逸

I

月灘 朴鍾和가 「白潮」 2호(1922. 2)에 쓴 월평 〈嗚呼我文壇〉에서 〈末世의 歎嘆〉(「백조」 창간호, 1922. 1)을 언급한 이래로 부단히 계속된 尚火 李相和와 그의 詩에 대한 논의는 최근에 이르기까지 거의 100여편에 달하고 있다. 이제 더 이상의 李相和 또는 그의 詩에 관한 연구는 필요치 않은 것처럼 보일 정도로 많은 양의 업적들이 우리 주변에 축적되어 있는 셈이다.¹⁾ 이것은 李相和가 우리 현대시사에서 차지하는 위치와 비중이 그만큼 크고 부겁다는 것을 말해주는 것이라 하겠다.

그런데 그러한 선행연구들은 연구자에 따라서 혹은 主潮 내지 경향 중심적으로 또는 시기 중심으로 아니면 주제 중심으로 때로는 詩史와의 관련 하에서 李相和의 작품들을 구분하고 유형화하려고 노력한 결과들이 그 주종을 이루고 있다. 이처럼 하나의 연구대상을 여러 측면에서 다양하게 考究한다는 것은 지극히 바람직한 것이라 하겠다. 하지만 이에 뒤따르는 문제점도 또한 전혀 배제할 수만은 없다고 생각된다. 예컨대 李相和를 신경향파에 넣어 그 바탕에서 점검하려는 의도와 이에 반발하여 그를 민족주의라는 바탕에서 이해하려는 서로 다른 노력이, 1920년대에 있어서의 민족주의나 계급주의에 대한 철저한 조명도 없이 서로 병치되어 있는 사실 등이 그것이다. 연구자들이 서로 다른 척도에 의한 용어들을 혼용함으로써 오는 혼란의 문제도 있다. 또한 李相和의 작품들을 시간의 흐름에 따라 구분하고 도식화시키려는 방법에도 한계가 있다. 왜냐하면 李相和의 시들은 시인 자신이 많은

1) 李相和 詩의 研究史는, 崔東錫, 〈李相和 詩의 研究史的 검토〉, 申東旭編, 《李相和의 서정시와 그 아름다움》, 새문사, 1981, 참조.

작품에다가 ‘舊稿’나 또는 ‘몇년도 作’이니 하고 실제 제작 연도를 부기해 놓고 있을 뿐더러 어떤 것은 그 제작시기가 도무지 불분명한 것조차 있기 때문이다. 물론 이러한 것들은 연구방법이 지나는 그 나름대로의 속성에서 어쩔 수 없이 파생되는 사소한 문제점들이라고 치부할 수도 있을 것이다. 그러나 기왕의 업적들이 이루어 놓은 성과를 정리하는 마당에서는, 그리고 그것에 대한 참다운 의미를 부여하기 위해서는 당연히 지적되어야 하고 또 그것에 협입어 앞으로 기대되는 새로운 차원에서 연구를 위해서도 지양 극복되어야 할 사항들이라 하겠다.

한편 그와 같은 문제점들을 감안하면서 지금까지의 연구업적들을 재삼 검토해 보면, 대부분의 선행 연구자들이 방법론의 차이에도 불구하고 그 주된 관심을 기울이고 있는 공통적인 항목을 발견하게 된다. 그것은 곧 李相和 시의 변모 내지는 발전이라는 항목이다. 다시 말하자면 李相和의 시 세계는 낭만주의적 열정과 자기중심의 서정적 퇴폐적 경향을 보이는 초기에서 후기의 민족중심의 저항적 현실적 경향의 시로 옮겨갔다는 점에 연구자들 거의 모두가 의견을 같이 하고 있는 것이다. 그리고 초기의 대표작으로 <나의 寢室로>를 들고 후기의 그것으로는 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>를 꼽는 데도 이견이 없다. 그리하여 전자의 작품은 퇴폐적, 관능적이라는 수식어가 붙은 白潮派 시의 모델로 일컬어져 왔고 후자는 저항적 민족시의 절정이라든지 신경학과 내지는 프로 詩의 예외적인 秀作으로 꼽아왔던 것이다. 이러한 주장은 분명 사실이다. 하지만 그와 같은 자신의 주장이 확고하게 학문적으로 참이 되려면 그러한 사실을 설득해 줄 근거를 갖추어야 한다. 즉 李相和의 시 세계가 어떻게 변모 발전했으며 어떠한 과정을 거쳤는가와 함께 또 그것이 왜 일어나야만 했는가 하는 필연적인 원인이 질저하게 규명되어야 한다는 것이다. 그러나 대부분의 기존연구들은 이 점에서 정도의 차이는 있지만 소극적이었다고 하겠다.²⁾

그와 아울러 여기에서 간과할 수 없는 것은 실상 ‘변모’가 부단한 ‘시속’의 한 양상이라는 사실이다. 따라서 李相和 시에 있어서 변모의 과정이나

2) 기존연구 중, 이 점에 주된 관심을 기울인 것으로는 張師善, <李相和와 로맨티시즘>, (金存瓚外, 《韓國現代詩史研究》, 일지사, 1983)을 꼽을 수 있다.

그 필연적인 원인 규명에 선행되어야 할 것은 그의 시 세계에서 지속적으로 이어지고 있는 면에의 고찰이라 할 수 있다. 그것을 통해 그의 시 세계를 전체적으로 지배하는 의식의 신체를 드러낼 수 있을 뿐만 아니라 그의 시가 변모해 가는 과정이나 필연성의 논리가 더욱 확연해질 수 있는 바탕이 마련될 수 있으리라 생각되기 때문이다. 본고가 李相和의 이질적이라 할 대표작 두 편, 곧 〈나의 寢室로〉와 〈빼앗긴 들에도 봄은 오는가〉를 위주로 하여 그의 초기시와 후기시를 대비 검토해 보고자 하는 것은 바로 그러한 의도에서이다.

II

〈나의 寢室로〉는 ‘감상적 자기 정열에 작자 스스로 압도되어 있다.’³⁾는 ‘사춘기 문학소년의 소산’⁴⁾답지 않게 정제된 형식을 갖추고 있다. 지나친 감정의 방출, 산만한 언어구사와 이미지들의 전개 그리고 종결어미에서 볼 수 있는 도무지 ‘결맞지 않는 것처럼 생각되는 古文體의 사용’⁵⁾에도 불구하고 이 시의 형식은 오히려 단조롭게 보일 정도로 질서를 지니고 있는 것이다. 그리고 詩想의 전개에 있어서도 일관된 논리를 가지고 전체 12인 24행이 유기적으로 대응됨을 볼 수 있다. 이 작품이 시인 자신의 흥분을 나타낸 것이면서도 흥분해서 쓴 것만은 아니라는 사실은 그 전문을 예시할 때 쉽사리 드러난다.

—「가장 아름답고 오랜 것은 오죽 울속에만 있서라」—「내말」

「마돈나」 지금은밤도, 모든목거지에, 다니노라 疲困하야돌아가려는도다,
아, 너도, 먼동이트기전으로, 水蜜桃의비가슴에, 이슬이맺도록달려오노라.

「마돈나」 오렴으나, 벽집에서눈으로遺傳하든眞珠는, 다두고몸단오노라,
쌀리가자, 우리는밝음이오면, 어떤지도모르게슬은두별이여라.

「마돈나」 구석지고도어둔마음의거리에서, 나는두려워질머기다려노라,

3) 金春洙, 〈李相和論〉, 《詩論》, 송원출판사, 1971.

4) 宋穉, 《詩學評傳》, 일조각, 1963, p. 389.

5) 金容履, 《韓國近代詩史》, 새문사, 1983, p. 236.

아, 어느덧첫땀이울고——뭇개가짓도다, 나의아씨여, 너도뭇스나.

「마돈나」 지난밤이새도록, 내손수탁가든寢室로가자, 寢室로!
 낮은달은짜지려는데, 내귀가듯는발자욱——오, 너의 것이냐?

「마돈나」 짧은심지를더우잡고, 눈물도엮시하소연하는내맘의濁불을봐라.
 羊蹄가튼바람결에도窟息이되어, 알푸른열꺼로써지려는도다.

「마돈나」 오느라가자, 암산그릅에가, 독갑이처럼, 밭도엮시이꽃갓가이오도다,
 아, 행여나, 누가볼는지——가슴이뛰누나, 나의아씨여, 너를부른다.

「마돈나」 날이새런다, 빨리오렴으나, 寺院의석북이, 우리를비웃기전에
 베타내목을알어라, 우리도이밤과가티, 오랜나라로가고말자.

「마돈나」 뉘우침과두려움의외나무다리전너잇는내寢室열이도엮느니!
 아, 바람이불도다, 그와가티가별게오렴으나, 나의아씨여, 네가오느냐?

「마돈나」 가엾서라, 나는머치고말았는가, 엮는소리를내귀가들음은——,
 내몸에피란피——가슴의샘이, 말라버린듯, 마음과목이타려는도다.

「마돈나」 언젠들안갈수잇스랴, 갈테면, 우리가가자, 쓰올려가지말고!
 너는내말을듣는「마리아」——내寢室이復活의洞窟임을네야알면만…….

「마돈나」 밤이주는꿈, 우리가엮는꿈, 사람이안고궁그는목숨의숨이다르지안호니
 아, 어련에가슴처럼歲月모르는나의寢室로가자, 아름답고오랜거커로.

「마돈나」 별들의웃음도호려지려하고, 어둔밤말결도자자지려는도다,
 아, 안개가살아지기전으로, 비가와야지, 나의아씨여, 너를부른다.⁶⁾

전 24행의 장행시이면서도 각 행의 음절수가 큰 진폭이 없이 서로 비슷한 길이로 이루어져 있다. 따라서 울독의 경우에도 호흡이 거의 일정하게 유지되어 전혀 파탄이 일어나지 않는다. 안타깝고도 초조한 작중화자의 심정 역시 이러한 행 배열의 질서에 의해서 전체적으로 조절되어 있는 것이다. 그리고 이 시는 각 연이 모두 단일하고 독립된 내용을 독자적으로 가지면서도 ‘마돈나’라는 발화사를 계기로 하여 전체를 하나로 엮는 環狀 조직을 지닌다.” 또한 각 연을 읽어내려 가면 앞연의 끝부분과 다음 연의 첫 머리가 필연적인 관계를 이루지 못하고 다만 말을 하면서도 그 말을 끝내지 못하는

6) 「白湖」 3호, 1923, 9, p.13~14.

7) 李起賢, 〈李相和의 ‘나의 寢室로’〉, 金容稷外編, 《한국현대시작품론》, 문광사, 1981, p.83.

화자의 인절부절하는 상태의 심경에 따라 작품이 지속되고 있음을 알 수 있다. 이와 같은 연의 짜임도 화자의 불안하고 초조한 심경을 토로하는데 효과적으로 기여한다고 볼 수 있겠지만 그러나 이러한 상대로만 계속되어서는 이 시는 말을 끝낼 수가 없어 끝내 미완의 작품에 머물 우려가 있다고 하겠다. 李相和는 그에 대한 배려로서 마지막 연에 가서 처음 연과 유사한 형식의 시적 발언을 함으로 그리고 거의 같은 음절수와 음보율을 취함으로써 이 시를 완결시키고 있음을 본다. 이로하여 이 작품은 의미와 情調와 형식이 상호조화를 이루게 된다고 할 것이다. 이러한 구성상의 의도적 노력은 이 시의 각 행이 보이는 종결어미를 통해서도 알 수 있다. 즉 이 시에는 명령형, 감탄형, 의문형, 청유형 등의 종결어미가 대부분 쓰였지만 서술형 종결어미 ‘부른다’는 12행과 24행에서만 쓰이고 있는 것이다. 끝없는 회의, 변민, 의혹, 청원 등으로 말을 맺지 못하는 형태가 지속되다가 작중화자는 고작 두번 말을 끝내고 있는 셈이다. 그러니까 이 시는 종결어미의 위치에 의해 구분되는 1행~12행(6연까지)의 전반부와 13행~24행(12연까지)의 후반부가 서로 마주 서 있는 대칭의 형식을 취하고 있다고 하겠다. 이처럼 절반으로 나뉠 수 있는 이 시의 형식은 작품이 전개되는 데 중요한 역할을 담당하고 있다고 할 ‘밤’이라는 시간성과도 연계된다. 즉 전반부는 밤에서 새벽까지이고 후반부는 새벽에서 동트기 전까지라고 양분해서 생각할 수 있는 것이다. 나아가서 핵심어의 하나인 ‘나의 아씨’라는 시어의 위치를 근거로 한다면 이 시의 짜임은 각각 3연으로 이루어진 4개의 단락으로 더욱 세분될 수도 있다. 그것은 이 작품이 기승전결이라는 전통적인 시 구성방법에도 맥락이 닿아 있으며 그것에 어느 정도 기대고 있음도 짐작하게 해 준다.

분방한 감정과 ‘폭죽과도 같은 정열’⁸⁾로 넘치는 〈나의 寢寮로〉는 시인의 이와 같은 형식에 대한 배려에 의해 통어되고 있으므로 해서 동시대의 다른 어떤 작품보다도 성공한 그리하여 白潮派의 기념비적인 작품이 될 수 있었다고 생각된다. 물론 ‘춧발’이라든가 ‘도깨비같은 산 그림자’ 등의 객관적 상관물을 통해 시적 상상력의 새로운 국면을 열어 보여 주었다는 점⁹⁾이라든

8) 金基鎭, 〈現詩壇의 詩人〉, 《개벽》 58호, 1925. 4.

9) 金容稷, 前掲書, p. 204.

가 자연스럽게 우리말을 시어로 구사하는 능력을 갖추고 있다는 점¹⁰⁾들도 이 시가 관목할 만한 秀作이 될 수 있었던 요인이라 하겠다. 그러나 보다 근본적인 이유는 끝없이 마돈나를 부르고 있는 작중화자의 염원과 같구 그리고 열정이 작품 전반에 걸쳐 터져 나오는 격정적인 호흡에 의해 효과적으로 드러나 있는 한편, 엄격하게 통제되어 답답할 정도로 틀에 박힌 느낌을 주는 행과 연의 짜임 또 치밀하게 계산된 단락의 대응 등이 아무리 불러도 끝내 마돈나는 오지 않는다는 사실에서 비롯하는 절망감을 더욱 심화시키고 극대화시켜 주고 있기 때문인 것이다. 말하자면 李相和는 시적 정서의 자유로운 방출과 그것의 이지적인 절제라는 이질적이고 상충되는 태도를 애초부터 자신의 시 의식에 아울러 수용하고 있는 것이다. 양자 사이의 모순과 대립을 하나의 구조로 포괄하는 과정에서 그의 작품이 고도의 시적 긴장을 획득하게 됨은 물론이다.

그런데 <나의 寢室로>에서 보여준 이와 같은 시 형식에 대한 李相和의 치밀한 예술적 배려는 <새앗긴 들에도 봄은 오는가>에서도 그대로 이어지고 있음을 보게 된다.

지금은 남의 장——새앗긴 들에도 봄은 오는가?

나는 온몸에 해살을 받고

푸른한울 푸른들이 맛부른 곳으로

가름아가를 논길은 차라 숲속을 가듯 지리만 간다.

입술을 다분 한숨아 틀어

내맡에는 내 혼자온 것 것지를 안구나

내가 쓸것느냐 누가 부르느냐 답답위다 말을 해다오.

바람은 내귀에 속삭이며

한자속도 잊지마라 옷자락을 흔들고

종조리는 울리리년의 아귀가디 구름뒤에서 반갑다 웃네.

10) 金符獲, 前掲書, p.230. 金允植, 《韓國文學史》, 民音社, 1973, p.147 참조.

특히 金允植 교수는, 時調나 嘯 속에 간혀 있던 한국어를 해방시켜 진정한 자유시—급물시를 개척한 시인으로 韓龍雲과 李相和를 꼽는다. 그리고 朱耀燁이 반복·감탄사 과용을 보여주고 있는 것과는 다르게, 韓과 李는 말을 적절하게 절제하면서 과거의 시형식을 해체시켰다고 하면서 구체적인 예로 來가 時調나 淸소리의 리듬에 사로잡혀서 같은 시행을 반복시켜 리듬을 잃고 있는 데 반해, 韓과 李는 같은 내용을 반복할 필요가 있을 때에도 가능한 한 다른 이미 지들을 동원시켜 이를 이머지들이 하나의 시적 공간을 위해 일력하도록 한다는 점을 들고

고맙게 잘자란 보리밭아
 간밤 자정이 넘어 나리는 곱운비로
 너는 삼단가튼머리를 껌았구나 네머리조차 껌븐하다.

혼자라도 갖부세나 가자
 마른 눈을 안고도는 착한 도랑이
 첫머이 달려는 노래를 하고 재혼자 엇게춤난 추고 가네.

나미 재비야 껌치지마라
 맨드렘이 들마꽃에도 인사를 해야지
 아주까리 기름을 바른 이가 지심매든 그들이라 다보고 십다.

내 손에 호미를 꺾어다오
 살핀 짓가슴과가튼 부드러운 이 흙을
 발목이 시도록 밟어도보고 초혼잡조차 홀리고 십다.

강가에 나온 아해와가티
 껌도 모르고 껌도입시 닷는 내 혼아
 무엇을 핫느냐 어데로 가느냐 웃어움다 달을 하리무나.

나는 온몸에 껌터를 꺾고
 푸른 웃음 푸른 설음이 어우러진 사이로
 다리를 꺾며 하로를 짓는다. 아마도 껌신령이 꺾혔나 보다.

그러나 지금은——똥을 껌었겨 껌조차 껌앗기것네.¹¹⁾

전체 11언 29행으로 이루어진 이 시는 처음 연과 마지막 연을 제외하고는 모두 3행이 1언으로 되어 있다. 뿐 아니라 3행으로 된 2언에서 10언까지의 9개의 연이 모두 1행보다 2행이 또 그보다는 3행이 긴 음절수를 가진다. 실제로 각 행의 음절수를 세어보면 1행은 모두 똑같이 10이며 2행은 13에서 15, 3행은 20에서 24 사이이다.¹²⁾ 趙東→ 교수의 언급대로 이 작품이 일종의 행진곡과 같은 보행의 율격인 4음보격을 가졌다¹³⁾고 한다면, 1행보다 2

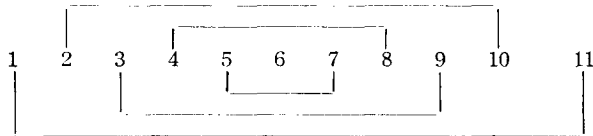
11) 《개벽》 70호, 1926. 5, pp.9~10. 원전의 마지막 연의 마지막 행 ‘그러나 지금은——똥을 껌었겨 껌조차 껌앗기것네’는 작품의 구조상 독립된 연으로 처리하는 것이 옳다고 생각된다.

12) 李圭虎 교수는 《曆詩의 形成과 變貌過程》에서 이것을 曆詩의 傳統과 그 영향의 결과라고 지적하고 있다. 李圭虎外, 《韓國詩歌의 再照明》, 형설출판사, 1984, pp.501—3 참조.

13) 趙東→, 〈진내지에 나타난 전통율격의 계승〉, 《우리 문학과 의 만남》, 홍성사, 1978, p.236. 여기에서 그는 〈껌앗긴 들에도 봄은 오는가〉를 논하면서 李相和의 시가 우리 詩歌 전통율격의 주요인 3음보격과 4음보격 가운데 후자를 계승하고 있다고 지적했다. 실제로 李相和의 전체 작품들은 대부분으로 검토해 보아도 약 3분의 2에 해당하는 네다수의 작품들이 4음보격을 취하고 있다.

행에서 또 3행에서 한 음보에 담기는 음량이 많아지는 것이며 또 거기에 비례해서 감정은 고조될 것이다. 이제까지 많은 연구에서 논의된 바대로 4음보격이 장중한 안정감을 주는 것이라 했을 때, 이같이 고조되는 감정은 그 안정감을 파괴하는 상충적 요인이 될 수도 있다. 그러나 그것이 어느 정도 조절될 수 있는 것은 위에서 말한 바 이 시가 지니는 거의 정형과도 같은 각 연의 형식적 반복에 의해서라 하겠다. 나아가 1, 2연과 10, 11연의 수미상관의 형식적 배려가 이 시를 전체적으로 균제시키고 있는 것이다.

또한 이 작품은 제 6연을 중심축으로 하여 앞부분과 뒷부분이 서로 호응하는 대칭의 구조로 이루어져 있다. 그것을 각 연의 번호로 나타내면 다음과 같은 도식이 가능해진다.¹⁴⁾



문제제기의 1연과 그것에 대한 지적화자 나름대로의 결론에 해당하는 11연은 서로 圓環的으로 맞물려 있다. 공통적으로 ‘지금은’이란 단어를 지니고 있는 것도 상호대응의 성격을 분명하게 해준다. 그리고 의문형 종결어미와 추량과 의문의 의미가 짝은 감탄형 종결어미를 씀으로써 그 안에 각각 내림적인 대답을 내포시키고 있다. 즉 1연에서는 봄을 ‘온다’와 ‘오지 않는다’가 그것이고, 11연에서는 봄을 ‘빼앗길 것이다’와 ‘빼앗길 수 없다’가 그것이다. 그런데 이와 같은 대답들이 대립적으로 상정될 수 밖에 없는 까닭은 ‘지금은——들을 빼앗겼기’ 때문이다. 여기에서 봄과 들의 인과적 대응관계가 더욱 탄력성있게 맺어진다고 하겠다.

이러한 봄과 들은 구체적으로 天上과 地上이라는 대립적 이미지들로서 제시되어 있다. 해살, 한울, 마란, 종조리, 구름, 나비, 제비 등은 전자에, 쌍, 눈길, 보리밭, 마른논, 도랑, 맨드레이크, 들마뽀, 호미, 흙 등은 후자에 속하는 것들이라 하겠다. 연 또는 행 단위로, 이 두 종류의 이미지들은 서로 어울려 크고 작은 대립관계를 보여준다. 연 단위로 보아서 그러한 관계

14) 趙東一, 前掲書, p.236 참조.

가 크게 두드러지는 것은, 위의 도식에서 보듯 서로 대칭되는 위치에 있는 4연(천상)과 8연(지상)이다. 행 단위로 본다면 7연의 1행(나비, 제비) 2행(맨드레이크, 들마꽃)이 대표적인 예가 될 것이다. 하나의 행 가운데에서 그것이 극명하게 보이는 곳은 2연 2행(푸른한울 푸른들이 닳부튼 곳으로)과 3연 1행(입술을 다문 한울아 들아)이다. 그 중 2연 2행과 대칭되는 위치에 있는 10연 2행의 ‘푸른 웃음, 푸른 설움’을 통해 본다면, 시인은 천상의 이미지로써 기쁨을 지상의 이미지로써 설움을 드러내려고 의도했다고도 생각해 볼 수 있을 것이다.

이미 위에서 언급한 대로 이 작품에서 가장 중심이 되는 한 가운데에 위치하여 대칭구조의 축의 역할을 하는 연은 제 6연이다. 이 6연에서 가장 두드러진 심상은 아름다운 자연의 조화인 봄을 환희하며 한없이 들뜬을 걷어가는 작중화자의 행위라 할 수 있다. 즉 ‘간다’는 동작인 것이다. 이는 완성되어 고정된 어떤 틀에 고착되거나 구속되는 것을 거부하고 끊임없이 움직임으로써 미지의 새로운 세계를 동경하고 추구하는 이른바 영원한 미완의 상태를 지향하는 낭만주의의 본질적 속성을 단적으로 보여주는 심상이라 하겠다. 그런데 작품전편을 통해서 보면 이 움직임을 심상 역시 먼층의 심상에 대립되어 있음을 알게 된다. 그것을 구체적으로 보인다면 서로 짝이 되고 있는 2와 10, 3과 9가 동작의 연들이고 4와 8, 5와 7이 먼층의 연들이 될 것이다. (8연은 동작의 연같이 생각되기도 하지만 소망과 염원 뿐 실제적 행위가 없는 정지의 상태를 보여 줄 따름이다.) 그러니까 6연에 인접해 있는 연들은 먼층의 심상이, 그에 멀리 떨어져 있는 연들은 동작의 심상이 강하게 드러난다고 하겠다. 다시 말하자면 그것은 ‘간다’라는 행위의 핵을 이루는 6연을 원점으로 하여, 정지상의 연들이 그것을 둥글게 싸고 있는 그 밖으로 또 동작의 연들이 에워싸고 있는 모양인 것이다. 여기에 덧붙여 생각해야 할 것이 그러한 연들의 배치에서 발견할 수 있는 화자의 정서라 하겠다. 즉 먼층의 연들에서는 봄을 맞은 기쁨이 위주가 되어 있고 동작의 연들에서는 그에 반하여 슬픔 또는 윤택이 강하게 담겨 있는 것이다. 이것을 자연과 인간과의 관계라는 측면에서 본다면, 자연과 자연이 친화하는 국면에서는 기쁨이 고조되고 자연에 인간인 ‘나’가 개재하는 경우에는 오히려

슬픔과 울분이 강조된다고 할 수 있겠다.¹⁵⁾ 이런 점은 이 시인이 계절의 순환이라는 자연의 섭리와 그것의 완전한 아름다움에 대해 얼마나 크게 신뢰하고 있는가를 짐작할 수 있게 해 주는 것이라고도 하겠다. 결국 이 작품은, 도래한 봄에 대한 기쁨을 중심으로 하여 그 환희와 또 그것을 완전히 누릴 수 없는 파행적 현실에 대한 비애와 울분이 시인의 치밀하고도 정교한 리듬적 조작성에 의해 내림적으로 제시됨으로 해서 주제의식을 더욱 선명하게 해주고 있다고 할 것이다.

시형식에 대한 李相和의 치밀한 계산은 그의 작품이 보이는 바 진술의 방식으로써도 확인된다. <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>는 그 시적 진술이 독백과 대화의 이중구조로 짜여져 있다. 작품의 首尾를 이루는 1연과 11연은 독백으로 되어 있지만 2연부터 10연까지는 독백과 대화가 교체되어 나타난다. 따라서 대칭되는 위치에서 서로 짝이 되는 연들끼리는 그 진술 형태가 일치하는 것이다. 연의 진행에 따라 독백과 대화가 통사적으로 교체되어 결합되게 한 시인의 의도적 배려는, 이 작품이 지니는 바 자못 격렬한 어조와 격정성을 조화롭게 통어하는 한편, 극적인 상황과 분위기를 조성하는 데에도 크게 작용하고 있다고 할 것이다.

지금까지 <나의 寢室로>와 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>를 통해서 살펴본 대로, 李相和는 시의 형식적 結構에 대해서 남다르게 치밀한 예술적 배려를 기울이고 있다. 그런데 그러한 점은 비단 위의 두 작품에만 국한되는 것이 아니다. 두 작품 사이에 놓이는 많은 작품들 예컨대 <가장 悲痛한 祈慾>, <離別을 하느니>, <極端>, <오늘의 노래>, <金剛頌歌>, <도—교에서>, <槌突> 등에서도 작품의 형식미에 대한 그의 관심은 두드러지게 나타나 있는 것이다. 이제 참고로 그 가운데 비교적 짧은 형태의 작품인 <가장 悲痛한 祈慾>을 보도록 한다.

아, 가도다, 가도다, 쫓아가도다
이즘속에잇는 間島와 遼東말로
추린목숨을키워고, 쫓아가도다

15) 鄭英模 교수는, 5.6.7연은 자연과 시인이 신뢰하는 아름다운 세계이며, 3.4.8.9연은 사람과 자연이 신뢰하는 세계라고 언급했다. 鄭英模, <李相和의 詩와 그 文學史的 意義>, 詩人 曠, 前掲書, pp. 11-120.

진흙을밥으로, 햇채를마서도
 마구나, 가졌드면, 단잠은워낼것을——
 사람을만든겁아, 하로일죽
 차라로주된목숨써서가거라!

아, 사노라, 사노라, 취해사노라
 自暴속에있는서울파시골로
 명든목숨행여갈가, 취해사노라
 어둔밤달업는뚝을안고서
 피울음을울드면, 설음은풀릴것을——
 사람을만든겁아, 하로일죽
 차라로취한목숨, 죽여마리라!

‘間島移民을 보고’라는 부제가 붙은 이 시는 「開關」 55호(1925. 1.)에 발표된 것으로 가장 역사적인 현실을 소재로 한 작품이다. 많은 실향민들이 농토를 잃고 만주 등지로 유랑해야 했던 식민지 시대의 한 극한적 상황과 그 역사적 비극을 앞에 두고 시인의 저항의식이 언민·저주·자학의 격정으로 분출되고 있음을 본다. 그와 함께 이 작품의 지극히 통제된 형태상의 특성 또한 쉽사리 알아 볼 수 있는 것이다. 그것은 곧 1연과 2연은 똑같이 7행씩으로 되어 있으면서 서로 반복·대응의 관계에 있으며 각 연의 상호 대응되는 행들은 措辭, 음절수는 물론 문장부호도 일치한다는 점들이다. 일종의 작운의 효과마저 있어서 마치 정형을 대하는 듯한 느낌마저 들 정도이다.

이토록 답답한 정도로 구속된 시형은 李相和의 시 가운데 전혀 특이하다거나 또는 새삼스러운 실험적 시도의 결과가 아님은 물론이다. 처녀작인 〈末世의 歎嘆〉에서부터 비롯하여 그의 거의 모든 작품에 걸쳐서 보편적으로 드러나고 있는 특징적 양상이기 때문이다. 이러한 사실로써 짐작하건대 그는 그 자체로서 완결된 균제미를 갖추도록 자신의 시형대에 통제와 구속을 가하려는 의식을 일관되게 지니고 있다고 생각된다. 실제로 李相和가 자신의 시의 외형적 형태에 절제와 균형을 부여하기 위해 기울었던 노력들, 예컨대 치밀하게 절제된 언어구사라든가 행과 연의 의도적 배열과 단락의 상호 연관성에 관한 계산된 배려 등은 이미 앞에서 살펴본 두 작품을 통해서 확인되었던 것이다. 그 결과 그의 작품들은 각각 나름대로 瓌狀이나 대칭

또는 대립의 구조라는 독자적인 형식적 완결미를 지니게 된다고 하겠다.

그런데 이러한 정제된 형식미의 일관된 추구와, 그의 시가 지니는 전체적 의미라든가 정서의 내용과는 사실에 있어서 상호 모순·충돌하는 것이라 할 수 있다. 다시 말해서 초기시의 퇴폐적이고 탐미적인 경향이거나 후기의 민중적이고 저항적인 경향이거나를 막론하고, 李相和의 시가 지니는 감정의 무절제한 방출 또는 의식의 격렬성 등과 외현적 형태가 드러내는 정제미는 서로 이질적이며 대척적인 의식의 소산들이라는 것이다. 그러니까 李相和의 시의식은 애초의 출발부터 이와 같은 대립의 양상을 지니고 있다고 할 것이다. 이것을 이른바 内向과 外向의 대립적 태도라고 불러도 될 터인데, 李相和는 이 양자의 충돌과 대립을 하나의 예술적 구조 속에 포괄하여 통일시키고 있다고 하겠다. 이처럼 통일을 이루어 내는 생동력으로서의 창조적 능력이야말로, 낭만적 격정에 부유하던 1920년대 전반기에서나 이데올로기가 무엇보다도 선행한다고 주장되던 무로문학시기에서도 그의 시가 예술성을 확보하고 성공할 수 있었던 중요한 요인이었다고 할 것이다.

III

李相和의 詩가 보이는 대립의식은 작품의 외현적 형태와 그 안에 내포되는 전체적 의미와의 관련성에서도 생각할 수 있지만 의미체계 자체 속에서도 살펴볼 수 있다.

형식의 균제미를 일관되게 추구하고 있는 위의 두 작품은 양자가 모두 ‘기다림’에서부터 비롯된 시적 진술이라는 점에서도 공통성을 가진다. <나의 寢室로>가 애타게 기다려도 그 기다림의 대상이 오지 않는 것에 대한 불안과 초조 그리고 절망에서 야기된 영탄이라 한다면 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>는 신뢰하고 기다렸던 대상이 자기 앞에 도래했음에도 그것이 확실하고 완전한 실재적인 것인가 하는 점에 대한 의구와 비애 그리고 울분에서 오는 긴장과 갈등을 영탄한 것이라 할 수 있다. 그러한 시적 의미는 이 작품들이 가지고 있는 상징체계를 검토해 보면 더욱 명확하게 드러난다.

<나의 寢室로>는 ‘침실’, ‘마돈나’, ‘밤’과 같은 몇개의 중요한 상징으로

이루어져 있다. 이 가운데 ‘마돈나’의 내포적 의미는 시적 화자가 사랑하는 젊은 여성, 종교적 차원으로로서의 성모 마리아나 영원한 여성 또는 그것을 사회화의 대상으로 해석하여 조국이라고까지 생각할 수 있다.¹⁶⁾ 이러한 내포적 의미로서의 여성들은 모두 다 구원과 해방 또는 존재초월의 의미와 관계가 있는 것들이다. 그리고 그것은 性愛, 종교적인 인류애, 모성에, 조국애 등의 복합적 사상을 환기시켜 준다. 여기에 ‘침실’과 ‘밤’의 상징적 이미지가 매우 적절한 공간적·시간적 배경으로 등장하고 있다.

이 작품에서 드러나는 침실의 의미는, 휴식의 공간, 정신적 긴장을 해소할 수 있는 자유롭고 평화로운 공간, 방해없이 두 사람의 결합을 이룰 수 있는 절대적 공간, 부활의 공간, 시간적 위협에서 해방된 아름답고 영원한 공간 등이다. 곧 화자가 처해 있는 모든 현실적 억압이나 고난의 저편에 있는 이상향인 것이다. 침실에 대한 욕망과 기대는 마돈나와의 개인적 사랑의 성취라는 주관적 측면 뿐만 아니라 ‘밤이 주는 꿈, 우리가 엮는 꿈, 사람이 안고 궁그는 꿈이 다르지 안흐니’라고 다층적 의미가 제시된 것에서도 알 수 있듯이 모든 생명체의 현실적 어려움을 초월하여 구원에 도달하려는 보편적 의지를 표현하는 것이라고 할 수 있다. 그러나 그 침실은 죽음 또는 통과하기 어려운 어떤 祭儀를 거쳐야만 도달할 수 있는 피안의 공간이다. 그리고 이 작품에서는 끝내 도달하지 못한 그래서 화자의 내면 속에만 존재하는 비현실적 세계인 것이다. 따라서 침실의 동경은 밖의 세계와의 관련 하에서 개인적 구원이나 나아가서 민족적 구원을 이루겠다는 적극적인 의지가 아니라 도피 또는 침잠이라는 소극적 태도의 발현이라 할 수 있다. 이러한 소극성이 자연히 침실(동굴)이라는 폐쇄적 공간을 선택함과 아울러 모든 현실성을 가리우는 밤이라는 시간적 배경을 통해서 마돈나와의 결합을 꿈꾸게 한 것이라 생각된다.

‘밤’이라는 시간 설정은 날이 새는 것으로부터 즉 밝음으로부터 끊임없이 위협받고 있는 긴장된 상황을 드러낸다. 화자는 시간의 강박관념에서 벗어나기를 간절히 소망하지만 시간적 긴장은 이 작품의 마지막까지도 해소되지

16) ‘마돈나’에 관해서는, 그것이 단순한 관능적 주체에 머물 뿐이라는 해석과 조국까지도 의미하고 있다는 확대된 해석이 병존해 있다. 또한 ‘마리아’가 전통시의 ‘님’에 대한 비치물로서, 사람다운 ‘생명의식’과 ‘계성’을 지닌 근대적 자아상을 뜻한다는 견해도 있다.

않고 더욱 고조되어 가고 있다. 이러한 시간적 긴장과 강박관념은 곧 이상과 현실 사이의 대립 관계에서 발생하는 것이라 하겠다. 즉 마돈나에의 결합의 욕망과 마돈나와 분리되어 있는 현실적 상황 사이의 긴장인 것이다. 이상과 욕망은 이를 억압하는 현실 때문에 끊임없이 위협 당하고 있으며 여기서 불안과 공포는 야기된다. 또한 그 강박관념은 마돈나와의 결합이 성취되지 못하는 곧 전체성의 훼손이라는 개인적 좌절 혹은 더 나아가 그것의 토대가 될 민족적 좌절감에서 비롯된 것으로 생각할 수 있는 것이다.

그러니까 이 작품의 화자는 비현실의 시간인 밤을 통하여 전체성의 훼손에서 비롯된 모든 현실적 고통을 마돈나와 함께 외나무다리(죽음과 같은 통과제의)를 건넌으로써 초월하여 그의 욕망과 이상이라 할 전체성의 회복을 실현하고자 염원하고 있다고 하겠다. 그러나 그 염원은 끝내 이루어지지 않은 채 이 작품은 끝나고 있다. 절말에 이르렀지만 아무런 해결도 없는 것이다. 다시 말해서 현실의 고통과 그것의 인식도 외면하지 못하고 또 한편 도피의 꿈도 저바리지 못한 채 양자간의 대립과 긴장이 계속되고 있는 것이다. 이러한 끝없는 대립의 의식이 가 닿는 곳은 점점 심화될 뿐인 절망 바로 그것이라 하겠다.

〈빼앗긴 들에도 봄은 오는가〉에도 〈나의 寢室로〉의 ‘마돈나’와 ‘침실’에 상응하는 상징적 이미지가 제시되어 있다. 이 작품의 가장 중요한 의미체계를 이루고 있는 ‘봄’과 ‘들’이 그것이다. 들은 마돈나처럼 여성심상으로 드러난다. ‘살찐 젓가슴과가튼 부드러운 이흠’, ‘가름아가튼 논길’, ‘삼단가튼 머리’, ‘씻먹이 달래는 노래’ 등을 통해서도 그것을 알 수 있다. 또한 들 곧 大地는 근원적인 어머니를 포상하는 원형상징이기도 한 것이다. 그러니까 李相和에 있어서는 갈구하는 사랑의 대상 즉 조국애의 대상이 곧 들이다. 그런데 이 들이 생명을 얻으려면 봄이 와야 한다. 그것은 겨울동안 얼어붙었던 만상을 녹여서 부활시킬 수 있는 ‘침실’의 온기와도 같은 생명력을 지닌 것이기 때문이다. 따라서 봄의 내포적 의미는 조국을 되찾을 수 있는 원동력으로서의 민족혼 또는 조국광복의 의지라고 할 수 있을 것이다. 그런데 이러한 심층적 의미는 잠시 접어두고 본다면, 이 작품은 분을 맞아 소생하여 생기에 넘치는 자연과 자연의 조응 그리고 그 속에서 인간이 함께

어우러지는 환희의 장면을 보여주고 있다고 하겠다. 그리고 그것은 <나의 寢室로>에서 작중화자가 애타게 기다리던 마돈나와 더불어 ‘두려움과 뉘우침의 외나무 다리’ 건너편에 있는 침실에 도달하여 부활했을 때 만날 수 있는 새로운 세계 곧 전체성의 회복이 실현된 세계의 모습이라 할 것이다.

그런데 이 작품에서 화자는 그러한 새로운 세계에 환희하면서도 그 기쁨의 현실에 대한 의식이 확실하고 명료하지 않음을 보여준다. 물론 그것은 그 세계의 불완전성에 대한 사실적 각성에서 기인하는 것이지만, 그러한 현실적 확신의 결여는 2연의 ‘꿈속을가듯 거러만간다’라는 시행과 그에 대칭되는 10연의 ‘다리를절며 하로볼것는다 아마도 봄신령이 접혔나보다’라는 시행을 통해서 알 수 있는 것이다. 앞에서 李相和가 자신의 시의 전체적 효과를 위해서 얼마나 치밀한 형식적 배려를 했는가를 살펴본 바 있고, 특히 이 작품이 제 6연을 축으로 대칭되는 구조를 지녔다는 점에 상도하면 이 시의 앞뒤에서 보이는 이러한 시적 진술은 곧 그 안에 포개지는 3연에서부터 9연까지의 내용을 모두 포괄하는 의미를 가진다고 할 수 있다. 따라서 이 시는 작중화자가 꾸는 꿈 그것도 봄날 햇빛 아래 들판을 걸어가면서 꾸는 白日夢의 내용을 담고 있다고까지 말할 수 있을 것이다. 그렇게 볼 때 <나의 寢室로>의 ‘내말’인 ‘가장 아름답고 오랜 것은 오죽 꿈 속에만 잇서라’는 이 작품에도 전제될 수 있는 에피그램이라 하겠다. 봄 들판에서 만끽하는 아름답고 영원한 세계에의 환희는 그의 전제대로 꿈 속에서만 가능한 것이었기 때문에 이 시의 작중화자는 이 장면이 정녕 생시인지 아니면 꿈인지 불안해 하고 있는 것이다. 그리하여 작중화자는 ‘네가뜰었느냐 누가부르드느냐 답답워라 말웃 해다오’, ‘쌈도모르고 옷도업시 닳는 내혼아/부엌을찾느냐 어데로가느냐 을 어웁다 답을하려모나’ 하고 초조감과 의구심을 토로하고 있다. 여기에서 ‘들’과 ‘봄’의 심층적 의미를 생각해 본다면 그러한 의구심은 곧 빼앗긴 조국의 현실적 상황에 대한 비애와 울분으로 치환될 수 있는 것이다. 그리하여 화자의 국토에 대한 애정과 자연의 섭리에 대한 신뢰가 크면 클수록 그 비애와 울분은 따라서 확대된다고 하겠다.

결국 이 작품 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>에도 기쁨과 비애의 대립에서 오는 갈등과 긴장이 지속되고 있는 것이다. 그것은 현실적 고통에의 인식울

외면하지 못하고 또 한편 도피에의 꿈도 저버리지 못하는 〈나의 寢室로〉의 대립·갈등과 동계의 것이라고 볼 수 있다. 둘 사이에 차이점이 있다면 다만 이 작품의 대립관계가 그 首尾에서 보이는 시인의 의도에 따라 그 나름의 해답을 준비하고 있다는 점일 것이다. 그리하여 여기에서의 대립과 긴장은 종국에 가서 ‘결코 봄을 빼앗길 수 없다’, 나아가시 완전한 본래적 전체성을 회복하기 위해서 ‘들을 되찾아야 한다’라는 강렬한 의지와 만나게 된다고 하겠다. 이 시인이 이러한 시적 질문에 도달할 수 있었던 것은 초기시에서와는 다르게 현실에 대한 관심에 적극성을 수반하고 있기 때문이다. 그가 부단히 갈구하고 지향했던 것이 초기시에서는 내면적 세계라는 관념적 차원이었지만 이 작품에 이르러서는 구체적 대상으로서의 자연이라는 공간을 발견한 것이라든지 비현실적인 밤의 시간에서 밝은 낮의 시간으로 교체된 것 등이 그러한 사실을 더욱 확실히 해준다.

그러면 이와 같이 李相和가 초기시의 소극적이고 내향적인 태도를 떨쳐버리고 적극적이고 외향적인 태도를 강하게 지닐 수 있었던 것은 무엇 때문인가. 그 요인은 물론 그에게 있어서 예술창조라는 측면과 함께 또 하나의 수레바퀴가 되는 현실적 삶의 현장에서도 찾아 볼 수 있을 것이다. 하지만 그보다 더 근원적인 것은 내향과 외향의 대립적 태도를 애초부터 공유하고 있던¹⁷⁾ 그가 초기의 〈나의 寢室로〉 같은 작품을 통해서 이미 절망을 절망 그 자체로써 그 극한 내지는 심연까지 체험했었기 때문이라고 하겠다. 절망을 절망으로 받아들이는 것, 그것은 절망의 양상에 대해서 일정한 인식을 갖게 하는 것이며 나아가시 절망이라는 관념적 차원을 뛰어 넘을 수 있는 발판이 될 수 있기 때문이다.¹⁸⁾

IV

이제까지 고찰한 바와 같이 李相和의 시세계를 전체적으로 지탱하고 있는

17) 내향과 외향의 대립적 태도 또는 꿈과 현실, 도피와 저항이 한 작품 안에서 거의 대등하게 드러나 있는 것으로는 〈夢幻病〉, 〈金剛頌歌〉 등을 꼽을 수 있다. 朴喆熙, 〈李相和詩의 正體〉, 新동욱編, 前掲書, p. II-100-101 참조.

18) 趙東一, 〈이상화의 '나의 寢室로' 분석과 이해〉, 新동욱編, 前掲書, p. I-37-39 참조.

것은 대립의식이다. 그것은 앞에서 살펴 본 두 작품에만 한정되는 것이 아니며 그의 전체작품을 통틀어 일관되게 이어지며 또 그것을 지배하고 있는 시의식인 것이다.

그리하여 李相和의 대부분의 작품들은 대립·갈등의 구조를 지니게 된다. 그것은 외현적 형태와 내포적 의미와의 대립일 뿐만 아니라 작품의 전체적 효과를 위한 의미체계 상호간의 대립 등 유기적이며 복합적인 양상을 띠는 것이다. 李相和의 작품 가운데는 그러한 구조의 범주에서 벗어나서 간혹 단선적이거나 평면적인 형태를 지니고 있는 것들도 있지만, 그러한 작품들은 거의 예외없이 한편의 시로서는 실패한 경우라 할 수 있다. 이렇듯 그의 시 세계에 있어 중요한 골격이 되고 있는 것이 대립·갈등의 구조인 것이다.

한편 李相和 시의 이러한 대립구조 내지 대립의식은 그의 낭만적 이분법에 의한 세계 인식의 소산이라고도 생각할 수 있다. 즉 이 세계를 현상과 실재로 나누어 현상적 영역 뒤에 영원하고 본질적인 실재가 있다고 믿으며, 이 가려진 실재에 대한 믿음과 열망 때문에 '있음'과 '있어야 할' 사이에서 대립과 갈등을 지니게 되는 것이다. 李相和에 있어서 그것은 '아름답고 오랜 것' 곧 본래적 전체성이 확보된 상태에로의 지향과 그것을 가로막는 현실적 제약과의 대립·갈등으로 구체화된다. 그는 이 이상과 현실이라는 양극단이 만드는 팽팽한 긴장 속에서 불안과 초조의 심적 상태를 노정하면서 방황하는 모습을 보여준다. 어느 한쪽으로도 안주할 수 없으므로 그의 의식은 항상 불안정하다. '넋없음'에 대한 절대적 절망을 그대로 수용하여 恨으로 승화시키고 있는 金素月이나 투철한 신념으로 그 절망을 초월하는 韓龍雲의 안정된 시정진과는 사뭇 거리가 있다고 할 것이다. 그런데 불안정한 상태라는 것은 정제되거나 고착되지 않음에 다름아닌 것이라 할 수 있다. 그것은 항상 범모에의 가능성을 그 안에 지니고 있는 것이다. 또한 그것은 외부로부터의 자극에 민감한 것이기도 하다. 李相和에 가해진 여러가지 자극 중 가장 접해한 것은 계급 이데올로기라고 할 수 있을 것이다.

여하튼 이러한 불안정한 의식은 李相和의 시를 자연히 격정적인 것으로 만든다. 따라서 그의 시의 화자는 격렬한 어조로 끊임없이 영탄하고 절규하고 움직이는 역동적인 인물로 드러나는 것이다. 그리고 그와 같은 격정은

자신이 인식한 적대적인 대상에 대하여 끊임없이 거부하는 저항적 의지를 수반하게 된다고 하겠다. 그렇게 본다면 앞에서 검토해 본 두 작품 중 〈나의 廢室로〉에는 ‘쫓기는 자’로서의 소극적 거부의 자세가 내면으로의 침잠이라는 양상으로 나타났으나 〈빼앗긴 봄에도 봄은 오는가〉에는 거부의 저항적 의지가 심화되어 ‘빼앗긴 자’로서의 현실인식을 수반하면서 외면으로 격극화되어 드러났다고 할 수 있을 것이다. 그리고 그의 절제되지 않은 걱정은 시형식에 대한 치밀한 정제와 통어로서 포괄됨으로써 해서 예술적 차원을 확보할 수 있었다고 생각된다.