

인의 시세계의 (단계별) 특성이 연구사에 있어 하나의 불문율로 경직되는 경우, 해석상의 불일치나 가치 평가에 관한 소모적인 논쟁을 불러오게 하는 계기가 될 수도 있다.

이들다면, 공간의식을 초점으로, ‘바다’ 이미지가 중심이 된 초기의 시와 ‘산’ 이미지가 중심이 된 후기의 시편에 관한 논의에 있어서, 모더니즘 지향과 전통 지향이라는 틀은 보다 심화되거나 발전적인 논점을 제시하지 못한 채, ‘바다’와 ‘산’이 각각 떠올리는 상징론의 범주에 정지용의 시세계를 고착시킬 위험도 상존해 있다. ‘바다’가 떠올리게 하는 개방,¹⁾ 모험, 신문물 등의 이미지와 ‘산’이 상징하는 초월의 상징성은 굳이 원형적 상상력을 끌어들이지 않더라도 곧잘 이항 대립적 의미망을 구성하게 마련이다. 문제는 이러한 의미망들이 시인의 시세계에 대한 보다 심화된 이해와 질문을 유도할 수 있는가 하는 것이다. 오히려 앞서 말한 공간성의 상징성과 공간의식에 대한 선입견들이 작품 이해를 가로막거나 발전적인 문제 제기의 출구를 봉쇄하는 역할을 하는 것은 아닌지 물어볼 수 있다.

한국문학의 자연관에 관한 논의 중, 특히 자연 인식과 묘사와 관련하여 정지용 시에 대한 시각이 일정 부분 상이한 논지로 언급되고 있어 눈길을 끈다. 김우창은 정지용의 자연 인식과 그 묘사 방법을 두고 그가 “과학적 감수성을 지닌 정확한 시인”이며 “자연과학의 자연관에 가까이 가 있는”²⁾ 시인이라고 지적했다. 그러나 이남호는, 「바다 2」의 후반부가 관찰의 시점이 현실을 벗어나 갑자기 우주적인 것이 됨으로써 “관찰의 사실성을 상실”했으며 따라서 “자연에 대한 정지용의 태도가 한편으로는 시각적 관찰을 통하여 자연과학적 정확성을 추구하지만 그것이 철저하게 객관적 사실성으로 나아가지 못했음”³⁾을 지적한다. 또한 이남호는 “『백록담』과 같은 후기의 시집에서 정지용이 자연에 대해 일종의 신비주의적인 태도를 지니게 되었다”⁴⁾고 언급하기도 하는데, 이러한 인식은 정지용의 전후기 시를 일관하는

1) 개화 계몽기의 ‘개항’이 외부 세계에 대해 자신의 문명을 열어젖히는 문화적 개념인 것으로 사용된 점으로도, 바다가 가진 개방의 함의는 충분할 것이다

2) 김우창, 「산의 시학, 산의 도덕학, 산의 형이상학 산과 한국의 시, 『산과 한국인의 삶』(나남 1993), 105~109쪽

3) 이남호, 「한국 현대문학에 나타난 자연의 모습」, 유종호 외, 『현대한국문학 100년』(민음사 1999), 357~358쪽

4) 위의 논문, 같은 곳

사물 이미지의 감각적 객관화를 중요시 여기는 다른 연구자들의 그것과 매우 상이한 것이다. 이를테면 이승원, 김소월의 「산유화」나 김영랑의 시편들에 드러나는 자연이 사물로서의 자연을 감각적으로 묘사하고 있다는 이남호의 견해를 일정 부분 비판하면서 오히려 객체적 사물로서의 자연 이미지는 정지용의 경우에 더 적극적으로 드러난다고 지적한다.⁵⁾

이런 측면은 아직 정지용 연구에 있어 ‘자연과학적 사실성과 자연에 대한 이른바 ‘신비주의적 태도’가 가지는 이해의 거리, 혹은 그것들 자체의 의미들이 제대로 해명되거나 합의되지 못하고 있음을 반증한다. 또한 사물에 대한 묘사 양태 자체가 연구자들마다 해석을 달리할 수 있다는 것⁶⁾은, 시에서의 사실성, 그리고 대상에 대한 반응, 혹은 접촉으로서의 묘사에 대한 보다 근원적인 물음이 부재하거나 부족했음을 또한 말해준다.

시에서 자연과학적 묘사가 가능한가, 묘사의 대상을 어떻게 한정할 것인가, 관념을 철저히 배제한다는 것은 무엇을 의미하는가, 시에서 그것이 가능하다면 그것이 무엇을 의미하는가, 감각적으로 묘사한다는 것은 무엇을 의미하는가, 자연 사물에 대한 감각적 묘사에 개입하는 것은 무엇인가 등의 질문이 동일한 연구 대상에 대해서도 서로 다른 층위로 논의되고 있음을 쉽게 알 수 있다. 예컨대 김우창은 위의 물음들을 감안한 나름의 균형 잡힌 시각으로 정지용의 시를 분석한 후, 정지용의 자연-산-에 대한 자세에 대하여 “그 나름의 참신성과 통찰을 가지고 있으면서 또 피상적인 면도 가지고 있”으며, 그러한 자세는 자연스러운 삶의 과정의 한 부분이 아니라 “하나의 기교, 하나의 포즈라는 느낌을 준다”고 지적한다. 그는 정지용의 산에 대한 자세와 비전을 “등산객의 비잔”, 또는 “시적 아이디어”라고 간단하고도 명료하게 규정한다. 그러나 ‘산’과 ‘자연’이라는 모티프는, 정지용의 후기 산수시가 전통적 시의식에 대한 발전적 계승이라는 평가의 중심적 근거였다는 점을 상기한다면, 이러한 평가는 기존의 연구 시각들에게 일견 당혹감을 주

5) 이승원, 「시와 자연과 문화 토론」, 유중호 외, 앞의 책 388 쪽

6) 예를 들어, 정지용 시 「비」의 한 구절 “수척한 흰 물살”에 대해서도 그 표현의 사실성을 두고 대한 유사한 성격의 논쟁이 있었다. 최동호, 「山水詩의 세계와 隱逸의 精神」, 『하나의 道에 이르는 詩學』(고려대출판부, 1997); 장경렬, 「이미지즘의 원리와 <詩畫一如>의 시론」, 『작가세계』, 1999. 겨울, 이상오, 「정지용 山水詩 考察」, 『한국시학연구』, 6(한국시학회 2002) 참조

7) 김우창, 앞의 논문, 105-111쪽 참조

기 충분하다.

시인의 자연관을 해석함에 있어, 자연(사물과 환경)에 대한 도덕적 태도와 형이상학적 거리를 시인의 자연에 대한 존재론적 준거로 채용하는 김우창의 시각은, 정지용을 비롯한 현대 시인의 자연관과 그 미학적 거리에 대한 날카로운 시선을 제공하면서, 초기의 ‘바다’에서 ‘산’으로 이동해 간 정지용 시의 자연 공간이 가지는 의미를 보다 명확한 구도 속에서 바라볼 수 있게 한다. 그러나 이러한 명징한 구도가 정지용 시의 이해를 위해 얼마나 시사점을 줄 수 있을 지는 의심스럽다.

시인의 시세계를 형성하는 시기별, 혹은 단계별 특성들이 어떤 특정한 심상적 요소들로 대변되는 것은, 시세계의 전체적 국면을 통시할 수 있는 문학사적 전체 위에서 규정되어야 한다. 정지용의 경우 이러한 규정들이, ‘산’ 시에 드러나거나 내재해 있는 감각적 묘사와 사실성의 구조, 그리고 ‘바다’ 시를 구성하고 있는 토포스에 대한—의도적이거나 그렇지 않거나—일정한 배제와 무관심 위에서 있을 수 있다. 그러나 필자는 정지용의 시와 자연관에 대한 이러한 평가를 적극적으로 부정하지는 않는다. 다만, 정지용에게서의 자연이 ‘시적 아이디어에 불과하다’는 명료한 규정은, 인식론적으로나 미학적으로나 자연 표상의 형상화와 관련한 정지용 시의 이해를 위해 더 진전된 논의를 유도하지 못한다는 것이다. 오히려 한국시의 자연관을 고찰하는 김우창의 기준, 즉 형이상학과 도덕학으로부터의 자연 인식의 거리라는 초점이 현대 시인의 경우 얼마나 유용하고 적절한 기준인지 물을 수 있다.

예컨대, 김우창의 논의로 다시 돌아가자면, ‘정지용의 경우 그것(산이 뜻하는 바의 세계⁸⁾)의 한 복판에 사는 것은: 인용자) 있을 수 있는 삶의 가능성의 하나일 뿐이라는 이유로 정지용에게 있어 산의 비전이 ‘환영의 순간’에 불과하다고 말하는 것은, 등산객과 알피니스트와 산사람과 조선조 사람과나 퇴계의 ‘산에 관한 비전’을 동일한 실존의 층위에서 배치하는 것과 크게 다르지 않다. 다시 말하면 전통적 시인의 세계에 있어, 당대적 가치에 의해 규정되어지든, 혹은 규정하든 산의 문법을 받아들인 삶을 산다는 것은, 그럴 수 있는, 그리고 경우에 따라 보편적 생

8) “산이 뜻하는 바의 세계”라는 말도 개념적 엄밀성을 띠고 있지는 않으나, 우리는 일단 “산이 당대의 인간에게 강요하거나, 인간의 선택이 가능한 형이상학적이거나 도덕적인 층위의 산으로서의 상징적 위상이 엄존하는 세계”로 풀어볼 수 있겠다.

활 방식의 하나로 받아들여질 수 있는 삶의 한 형태이다. 그러나 20세기 초반의 시인에게 형이상학적이거나 도덕적인 의미의 산의 세계 한 복판으로 진입한다는 것은 김우창이 지적한 바대로 ‘삶의 가능성의 하나일 뿐 하나의 생활 방식이거나 우주관의 표현과 일상의 자세로 표상될 수 있는 것이 아니다. 즉, 1930 년대의 한국 사회는 “산이 당대의 인간에게 강요하거나, 인간의 선택이 가능한, 형이상학적이거나 도덕적인 층위의 산으로서의 상징적 위상이 엄존하는 세계”⁹⁾로 해석할 수 있는 ‘산이 뜻하는 바의 세계’가 이미 해체되었거나 해체되기 직전의 연대는 아닌 지 자문해 보는 것이 보다 유용할 지도 모른다.

또 한가지 문제 삼고 싶은 것은 그간의 정지용 후기시에 대한 논의가 주로 동양의 전통적인 ‘산수미’, 또는 ‘자연미’의 관점에서 이루어져 왔다는 점¹⁰⁾이다. 물론 정지용이 “동양화 시론에서 시의 향방을 찾는 이는 비뚤은 길에 들지 않는다”¹¹⁾는 말로 자신의 산수화론에 대한 관심을 수차례 언급한 적 있지만, 그것을 시 작품에서의 해석적 기준으로 곧바로 적용시키는 것은 무리일 것이다. 산수미, 즉 전통적인 자연미에 의한 “산수의 추구는 일상생활의 연장으로서 자연에 내재하는 우주적 원리를 접하고 그것과의 일체화를 지향”¹²⁾한다. 그러나 앞서도 지적했듯이, 1920년대와 30년대의 한국은 일상 생활의 연장으로서의 산수 공간을 설정할 수 있는 시대가 아니다. 1930년대는 자연과의 생활 세계적인 교감으로부터 이미 떨어진 시대이다. 근대 사회는 자연과 도시가 명확히 분리된 시대이다. 이 분리된 시인으로 하여금 자연과의 교감을 하나의 ‘비전으로 추구하게 하는 조건이 되기도 한다. 따라서 우리는 정지용과 같은 현대 시인의 자연 인식과 형상화 양상을 고찰할 때, 전통적 산수미의 시각만을 고집할 수 없으며, “일상생활의 외부에서 새롭게 발견되는 한시적인 미적 체험”¹³⁾으로서의 공간성을 고려해야 한다. 그것이 바로 ‘풍경미’이며, 풍경과 관련된 시각으로서의 자연 수용 양상이다.

9) 각주 8) 참조

10) 김우창의 이 경우도 그러하지만, 최동호, 앞의 논문; 최승호, 『한국 현대시와 동양적 생명사상』 (다운샘, 1995); 이상오, 앞의 논문 등의 논의가 주로 그러하다.

11) 정지용, 『文學讀本』(박문출판사, 1948), 211~212 쪽

12) 이형대, 「17·18세기 기행가사와 풍경의 미학」, 『민족문화연구』, 40(고려대학교 민족문화연구원 2004), 118 쪽

13) 위의 논문, 같은 곳

산수미는, 우주 대자연의 원리에 귀속되려는 형이상학적 지향을 내포한다 거기에 성리학적 세계관과 윤리관이 결합된 도덕학의 관념적 지형이 함께 조선조의 자연 미학을 구성한다고 할 수 있다. 그러나 우리가 풍경이라는 관점에서 자연 형상화에 접근할 때, 인식보다는 시각 자연과의 합일이라는 관념보다는 자연 사물의 감각적 체험에 더욱 초점을 둘 수밖에 없다. “풍경(landscape)이라는 용어에는 이미 그것을 바라보는 시선이 전제되어 있으며, 또한 관찰자의 시각과 관점에 의해 나름대로 조정되어 있다는 의미가 내포되어 있다.”¹⁴⁾ 즉, 풍경이란 특정한 시각과 관점이 전제되어 있는 것이다. 또한 풍경은 “자연 장면의 객관적 재현만이 아니라, 시인이 지니는 꿈과 욕망 또는 이념과 표상이 매개된 구성이거나 특정한 문화적 의도를 실현하는 수행의 성격”¹⁵⁾을 지닌다. 따라서 자연에 대한 시인의 인식과 시각을 풍경의 관점에서 접근했을 때, 우리는 감각적 체험의 형상화 장소로서의 자연, 그리고 그 배후에서 풍경의 발견에 개입하는 주관의 정신적 요소까지도 적극적으로 수용하지 않을 수 없는 것이다.

이렇게 볼 때, “안주하지 못하는 영혼의 탐색과 순력 과정의 한 환영의 순간”¹⁶⁾으로 정지용 시의 자연 인식의 한계를 규정한다든지, 또는 “이향과 귀향의 체험을 사적(私的) 비전으로 제한시켰으며.. 『백록담』의 세계도 결국은 이 사적 비전이 지니는 문제점에 그대로 종속된다”¹⁷⁾는 정지용 시세계에 대한 일견 부정적인 결론들은 결국 정지용 후기시에 나타난 미학을 산수미의 관점에 국한하여 조망한 의견에 불과함을 알 수 있다.

결론부터 말하자면, 감각적 체험과 그 형상화 공간으로서의 풍경이라는 관점은 정지용 시세계 전체를 통괄할 수 있는 시각을 제공할 수 있을 것이며, 이는 기존의 연구 성과들, 즉 감각적 모더니즘 지향의 시세계와 전통적 자연 지향 모두를 수용하면서 보다 심화된 논의를 이끌어 낼 수 있을 것이라 본다. 따라서 본고에서는, 「바다」를 비롯한 초기 시편과 「옥류동」을 비롯한 후기의 시편을 검토하면서 시인 정지용의 시각이 ‘풍경’이라는 관점에서 어떻게 형상화되며, 그것이 시인의

14) 위의 논문, 121쪽

15) 위의 논문, 124쪽

16) 김우창, 앞의 논문, 111쪽

17) 이명찬, 『1930년대 한국시의 근대성』(소명 2000), 158 쪽

자연에 대한 인식에 어떤 의미를 가질 수 있는지 검토해 보고자 한다.¹⁸⁾

II. 자연과 풍경의 의미

풍경(landscape)이란, 인간의 눈에 비친 경관이며, 인간의 감각체계로 인해 질서 지워지는 세계이다. 이 풍경에 대한 미적 경험의 바탕이 되는 것이 풍경미이다. 흔히, 예술미와 대비하여 자연미가 미학적으로 논의되기는 하나, 풍경미는 인간의 지각 체험 그 자체를 증시한다는 점에서 자연미와 구별된다.

18) 정지용의 시에서, ‘풍경’의 문제를 언급한 예가 없었던 것은 아니다. 김신정과 최동호의 연구가 있다. 예컨대, 김신정은 한 논문에서, 정지용 시에서 “시인의 내면으로부터 발동한 세계에 대한 지각 행위로서의 ‘감각’은 그의 후기시에서 시적 자아와 시적 대상·대상으로서의 사물과 사물이 구체적인 감각적 존재로 현상하면서 또한 서로 감응하는 ‘풍경’으로서의 세계를 창조하고 있다고 적시하고 있다. 이때의 ‘풍경’이란 “어떤 대상을 고립적으로 파악하지 않고 그 주변과 함께 본다는 의미에서 설정한 개념”이며 저자의 이러한 입장은 본고의 문제의식과도 상통하는 면이 있다. 김신정이 ‘풍경’의 예를 제시한 것은 주체가 일정한 대상 혹은 사물에 일방적으로 시선을 보내는 관계가 아니라, 타자에 의해 보여진 시선이 다시 주체와 타자에게 되돌려지는 관계로서의 정경을 주목하기 때문이다. 그 스스로, “결코 주체/대상의 관계가 될 수 없는, 자아와 타자의 관계 자체가 작품을 이루는 세계가 곧 ‘풍경’의 세계”라고 말하고 있음에도, 그러한 타자로서의 풍경의 발현 양상에까지 작품 분석, 그리고 그 의미들에 대한 논의가 이루어지지 못하고(또한 그의 박사논문에서는) 정지용의 풍경 인식이 ‘타자로서의 타자’에 머물렀으므로 결국 모더니스트로 귀착했다고 결론내린 점, ‘동양적 풍광’을 형이상학적 관념체계 속에서 제한적으로 파악한 것은 아쉬운 대목이다. 김신정, 「‘미적인 것’의 이중성과 정지용의 시」, 『현대문학이론연구』, 14(현대문학이론학회, 2000), 47~48쪽, 김신정, 「정지용 시 연구: ‘감각’의 의미를 중심으로」, 연세대 박사학위논문(1998). 최동호는 정지용 시에 있어 주된 논쟁거리가 되고 있는 「바다 2」를 해석하면서, 정지용의 바다 체험의 의미를 소략하게 규정한 바 있다. 지구라는 구체가 정지용에게 하나의 자연과학적 대상으로 다가왔으며, “이러한 풍경의 체험은 20 세기에 들어와 근대적 과학기술 문명의 발전으로 더욱 구체적으로 경험할 수 있었던 것”이라고 이미 인식하고 있는 것이다. 그리고 이런 의미에서 “근대적 풍경의 발견이 바다를 통해 그리고 지용에 의해 날카롭게 그리고 있다는 사실은 한국 시사에서 특기할 만한 사건”이라고 시사적 의미까지 부여하고 있다. 그러나 최동호의 이 논의 역시 정지용이 발견한 풍경이 ‘근대적’ 풍경인지 풍경의 ‘근대적’ 발견이라고 해야 할 지에 대해서는 구체적으로 발전되지 않았으며, 단지 정지용에게 있어 바다 풍경이 시인의 인식 지평을 확대한 주요한 모티프의 하나라고 강조하고 있다. 최동호, 「난삽한 지용 시와 ‘바다 시판’의 해석」, 『디지털 문화와 생태시학』(문학동네, 2000), 160~161쪽. 본고의 경우, 이들이 제시한 시각을 더욱 확대, 심화시켜 정지용 시에서의 ‘풍경’의 시적 형상화와 그 자연관적 의미에 대해서까지 논의를 확장시킴을 목적으로 한다.

풍경은 어디에나 있다. 정확히 말하자면, 인간의 존재가 뿌리내린 곳이라면 어디든지 풍경이 있고, 또 끊임없이 생성된다. 그런데 어디에나 있는 이 풍경을 인식하지도, 또는 지각하지도 못하는 것은 인간 존재의 공간성을 결여하고 있기 때문이라고 할 수 있다. 풍경은 단순히 자연적 지리학이나 감성적 심리학, 또는 계량적 자연과학의 관점에 고정되지 않는다. 왜냐하면 풍경은 인간의 감각적 체험에 따라 확장되는 전체성의 장이기 때문이다. 풍경에 대한 인간의 시선이 더 확장되지 못하거나 혹은 경우에 따라 고립되기도 하는 것은, 풍경의 존재론에 대해 주목하지 못하는 일상의 고정적인 압력 때문이다. 따라서 비일상적인 환경 속에서 인간은 새로운 풍경에 대한 가능성을 느낄 수 있다. 이른바 여행시가 그런 것이다.

풍경은 인간 존재의 지평에 펼쳐지는 시각적 전체상이다. 그러나 궁극적으로 인간이 풍경에 의한 미적 감각, 즉 풍경미에 직면해서 보고 느끼는 것은 풍경 자체는 아니다. 풍경은 공간적 경계일 뿐이다. 자연 풍경을 통해 인간이 보는 것은 보이지 않는 것, 바로 자연¹⁹⁾이다. 그것은 다시 말해, 자연에 대한 이념 혹은 느낌²⁰⁾으로 표상되는 실체로서의 자연이다. 풍경에서 자연에 대한 실체적 관념을 배제한다면, 물리적이거나 지리학적 개념으로서의 풍경의 골격만이 앙상하게 드러날 것이다. 풍경이 철저히 외계의 표상이고, 시인은 그 풍경을 주체의 내면을 투사하지 않고 온전히 사실적으로 묘사할 수 있는가 하는 점은 가장 첨예하고도 중요한 문제이다. 필자의 입장, 이러한 사실주의적이거나 낭만주의적 입장의 어느 한 극단으로는 풍경과 그것의 시적 표현을 제대로 바라볼 수 없다는 데 있다.

풍경이 체험이라는 지각 과정인 동시에 하나의 공간이라는 것은, 이 풍경이 주체의 시선과 그 시선에 호응하고 공명하는 공간의 표상임을 말하는 것이다. 주체의 시선을 강조하게 되면 표상의 내면화 경향이 드러나고, 공간의 사물성을 강조

19) 현대 중국인의 경우 대체적으로 ‘자연’과 ‘대자연’을 구별해서 사용한다. 즉, 개별적 사물로서의 ‘자연’과, 환경과 우주적 개념으로서의 ‘대자연’이 그것이다. 이런 측면을 일반화하긴 어렵겠지만 자연에 대한 중국인들의 사유가 보다 객관적이고 과학화된 개념을 추구한다고도 생각할 수 있겠다. 韓少功, 「우리들에게 있어 자연의 정신적 의미: 도시화의 맥락에서 성사(省思)하는 자연의 의미」, 정문길 외, 『발견으로서의 동아시아』(문학과지성사, 2000) 참조

20) 미학에서는 이것을 “기분(stimmung)”이라고 표현하는데, 오토 볼로에 의하면 이 기분은 “인간 존재에서 전체적인 일치를 이루는 심정의 협조적 상태”를 가리키는 말로 사용된다. 민주식, 「풍경의 미학: 풍경미의 원리와 구조」, 『美學』, 31(한국미학회, 2001), 34 쪽

하게 되면 주체의 시선을 배제하기 쉽다. 이런 시각은 풍경 속에서 교직되는 형상화의 세부를 파악하기 힘들게 한다. 하나의 미적 체험은 미적 경관 즉 자연미만으로 표상되는 것은 결코 아니며, 그렇다고 주체의 내면이 사물 속으로 투사됨으로써 가능한 것도 아니기 때문이다.

자연 풍경에 대한 시인의 인식과 태도, 그리고 그 시적 형상화를 들여다보기 위해서는 풍경 자체가 가진 성격과 방향에 대한 숙고가 필요할 것이다. 여기에서 우리는 두 가지의 과제를 도출, 제시할 수 있을 것이다. 첫째는 어떤 풍경 자체의 성격과 본질에 관한 것이다. 풍경 속에서 우리는 결국 무엇을 보는가 풍경은 하나의 공간적 경계일 뿐인데, 결국 보는 것은 풍경으로 표상된 ‘자연’이라는 실체로서의 관념일 것이다. 우리는 풍경의 발현 양식과 형상화 양상을 보면서 동시에 시와 시인의 자연관을 주의 깊게 들여다보아야 하고, 또 그러지 않을 수도 없을 것이다. 또 다른 하나는, 풍경미의 형상화 과정에서 드러나는 지각의 양상이다. 이것은 사물과 공간에 대한 묘사에 있어 지각 체험의 양상이 어떻게 진행되는가 보는 것이고, 동시에 사물의 사실적 묘사가 가지는 실제적 의미에 대한 고찰이 될 것이다. 그러나 결국 이 두 가지 물음은 하나의 물음으로 집약된다. 풍경과 그 지각 양상을 밝히는 것은, 시인의 시선이 소통하고 있는 풍경 너머의 어떤 것, 즉 확장된 세계 이면의 장인 ‘자연’의 이념태에 접근하는 일이 될 수밖에 없기 때문이다.

III. 「바다」 시와 감각적 풍경의 배치

자연을 ‘풍경’의 관점에서 본다는 것은 자연 그 자체를 미적인 대상으로 바라보기 시작했다는 것을 뜻한다. 미적인 대상으로 본다는 것은 그 이전에 자연이 하나의 목적적인 전체가 아니라, 관조의 대상이 되었다는 것이다. 서구의 경우, 18세기 계몽주의의 이성적 자연인식이 풍미했던 시기에 일반화된 자연에 관한 합리적이고 객관적인 시선은, 이른바 고대 사회의 형이상학적 자연관이 붕괴되었음을 상징한다. 우주의 “근원자이며 모든 사물의 구성요소”²¹⁾이자 유기체인 자연은 17세

21) 國谷純一郎 저, 심귀득·안은수 역, 『환경과 자연인식의 흐름』(고려원 1992), 16 쪽

기 자연과학의 발흥 이후 서서히 인간과 신의 영역 밖으로 밀려나고, 인간은 자연과 분리되며 신은 자연 밖의, 자연을 초월한 존재로 상정된다. 이 때 리터나 바움 가르텐 등은, 추상으로서의 한계를 태생적으로 지닌 합리론적, 기계론적 자연관을 대체할 대안으로서 풍경으로서의 자연관의 역할을 강조한다.²²⁾

과학적 추상과 기계적으로 파악된 자연, 즉 “인간 현존재의 삶이 속해 있는 대지와 하늘이 과학에 의해서 구체성을 상실한 채 추상적으로 다루어질 때 시와 예술은 자연을 풍경으로 수용함으로써 상실된 자연을 보완한다”²³⁾는 것이다. 자연으로부터 분리된 인간이 자연과 우주의 근원적 힘과 원리에 가까이 가기 위한 진리를 매개하기 위해서는 필연적으로 자연을 거리를 두고 바라보아야 할 필요가 생긴다. 즉, 풍경을 위해 요구되는 것은 자연을 그 힘으로부터 거리를 두고 그것을 제압하는 것, 또는 자연을 인간 지배의 대상으로 규정하는 것이다.

16세기까지 서구 세계가 유지해왔던 유기체적 세계관이 붕괴되고 기계론적 자연관이 대두되면서, 루소와 낭만주의자들은 자연의 ‘숭고’에 관한 감정을 인간 이성의 대타적 관점으로 내세우게 된다.²⁴⁾ 이 때 인간이 풍경으로서의 자연을 인식하기 위해 요청되는 것은 도시와 전원(자연)에 대한 분리이다. 노동과 생활이 일상적 삶의 가시거리에 펼쳐져 있는 농부의 삶은 자연을 하나의 미적 대상으로 인지할 수 없다. 만약 그럴 수 있을 지라도, 노동에 잠시 손을 놓고 삶의 전체성으로서의 대지를 바라볼 때에만 그는 자연을 하나의 미적 대상으로 인지할 수 있을 것이다. 따라서 풍경이란, 자연을 하나의 경관으로 바라보는 사람이거나, 여행자의 눈에 의해서 발견되는 것이다.

한국 고전문학의 경우 그 흐름을 살펴보자면, 조선조의 초·중기 사대부 시가는 인간의 성정이나 세대를 자연에 빗대어 표현하고, 그 주요한 창작 향유 계층인 사대부의 생활 이념과 가치체계를 투영한 작품이 주류를 이룬다. 조선조 사대부 시

22) Ritter, Joachim, “Landschaft-Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft,” *Subjektivität*, Frankfurt am Main, 1989; 박영선 「문화과정으로서의 자연미」, 『철학탐구』 14(중앙대 중앙철학연구소, 2002), 참조

23) 박영선, 위의 논문, 166쪽

24) 실러나 슐레겔 등의 낭만주의자들의 자연관, 그리고 자연을 미의 관점에서 고찰하기 시작한 칸트와, 자연미를 정신으로부터 탄생한 예술미보다 낮은 지위에 둔 헤겔 등의 자연관 등은 이러한 논의의 중심이 되기 충분하나, 보다 복잡적이고 심도 있는 논의를 요하기 때문에 다른 기회로 미룬다

가의 역사성과 미의식은 조운제에 의해 “강호가도(江湖歌道)”라고 이름 붙여진 이후, 다양하고 다각적인 측면에서의 연구가 이루어져 왔다²⁵⁾ 그들에게 있어 자연은, 순수한 아름다움의 대상으로 인식되기도 했지만 그 이전에 “자신이 추구하는 이념 혹은 정신세계를 표상하는 매개체”²⁶⁾였으며, 자연 사물과 자연 환경을 도덕적 규범과 형이상학과 결부시켜 파악했음은 쉽게 받아들여지는 사실이다. 그러나 조선조 초기와 중기,²⁷⁾ 그리고 후기의 가사에 이르기까지, 자연 인식에 대한 다소간의 역사적 변이와 형상화에 있어서의 특이성을 발견할 수 없는 것은 아니다.

최근 고전문학계의 조선조 후기시가 연구에 의하면, 17세기경 기행가사의 특징으로 “탈규범적 자연인식의 강화, 사실적 경관 묘사의 대무”²⁸⁾ 등의 일련의 흐름이 두드러졌다는 점이 드러났다. 이러한 고찰은 자연에 대한 인식과 거리가 시 작품의 미학적 측면에 직접적으로 관여된다는 증거가 될 수 있을 것이다.

자연을 규범적으로 인식하거나, 형이상학적 상징물로 자연을 인식할 때, 또는 자연이 생산과 노동의 직접적인 배경으로 한정될 때에는 미적 대상으로서의 자연은 배제될 수 없으며, 자연 그대로의 풍경은 발견되지 않고 단지 도덕과 형이상학의 투사만이 정서화 될 뿐이다. 노동과 일상적 삶으로부터의 거리는 풍경이라는 도상에 있어 가장 근원적으로 요청되는 미학적 조건이다. 우리는 1930년대를 사는 정지용의 시에서, 여행자의 시선, 그리고 풍경을 마주하고 튕겨내는 다양한 양상을 접할 수 있다.

후주근한 물결소리 등에 지고 홀로 돌아가노니
어데선지 그누구 써러져 울음 우는듯한 기척,

돌아 서서 보니 먼 燈臺가 반짝 반짝 깜박이고

25) 조운제, 『조선시가사강』(동광당서점, 1937); 최진원 『국문학과 자연』(성균관대출판부, 1977); 이민홍, 『사립과문학의 연구』(형설출판사, 1985), 손오규, 『산수문학연구』(부산대출판부, 1994) 등을 참고할 수 있다.

26) 박영주, 「강호가사에 형상화된 산수풍경과 생활풍정」, 『한국시가연구』 10(한국시가학회 2001), 323쪽.

27) 최진원, 앞의 책 참조

28) 이형대, 「17·18세기 기행가사와 풍경의 미학」, 『민족문화연구』 40(고려대학교 민족문화연구원 2004), 118쪽

갈매기떼 끼룩룩 끼룩룩 비를 부르며 날아간다.

울음 우는 이는 燈臺도 아니고 갈매기도 아니고
어텐지 홀로 떠러진 이름 모를 스러움이 하나.

- 「바다 4」²⁹⁾

이 시에는 시적 주체와 정서적 자아가 분열, 혹은 병치되어 있다.³⁰⁾ 정서적 자아가 시적 주체의 정서나 발화를 전개시키기 위한 매개, 혹은 장치로 기능한다고 하겠는데, 이 시의 경우, 시의 정서를 주도하고 있는 ‘그누구’, ‘울음 우는 이’ 등이 ‘등대’, ‘갈매기’ 등 다른 매체들과 동등한 정서적 층위를 유지하고 있다. 이 때 주목할 것은, 이러한 정서적 장치들이 시적 주체의 정서와는 별개로 배치되고 있다는 것이고, ‘후주근한 물결소리’나 반짝이는 등대 등의 감각적 매체들이 시적 주체의 의식에 대해서는 타자적인 위치에 있다는 사실이다. 차라리 등대와 갈매기 물결소리 등은 시적 주체의 발화를 이끌어가기 위해 동원되는 정서적 자아와 맥을 같이 하고 있다는 점이다.

우리는 이 시에서 시인이 자연 사물을 주체의 자기 정체성 형성의 조건이라기 보다 타자성을 강화하기 위한 매체로 이용하고 있음을 알 수 있다. 시인은 지금 바닷가에서 어떤 감회에 젖어 있는데, 시적 주체의 정서에 깊이 관여하고 있는 물결소리, 갈매기, 등대 등의 자연물(혹은 경관)들이 시적 주체와 소통하는 대신, 텍스트라는 발화 내부의 정서적인 장치로 배치되고 있다. 이것은 시인에게 있어 자연 사물이 시인의 인식을 구성하고 자연 사물의 성격에 감응한다기보다, 자연 사물을 시적 주체의 의도에 따라 타자로써 조작하고 배치하고 있음을 뜻한다. 이러한 예가 더 극단적으로 드러난 시가, 흔히 논쟁의 초점이 되고 있는 「바다 2」이다.

29) 앞으로의 인용은 이승원 주해, 『원본 정지용시집』(깊은샘, 2003)에서 하며, 가로쓰기로만 바꿈.
30) 시적 주체를 ‘시 텍스트에서 텍스트의 서정을 전달하거나 그것을 발화로써 전개시키는 주체’로 설명할 수 있다면, 정서적 자아란 텍스트의 담화논리와 별도로 텍스트 내부의 정서적 배경을 구성하는 화자라고 할 수 있다. Jurgen Link 저, 고규진 외 옮김 『기호와 문학』(민음사 1994), 465~466쪽 참조.

바다는 빨빨이
달어 날라고 했다.

푸른 도마뱀때 같이
재재발렸다.

꼬리가 이루
잡히지 않았다.

흰 발톱에 찢긴
珊瑚보다 붉고 슬픈 생채기!

가까스루 몰아다 부치고
변죽을 둘러 손질하여 물기를 시켰다.

이 열손 海圖에
손을 씻고 떼었다.

찰찰 넘치도록
돌돌 굴르도록

회동그란히 바쳐 들었다!
地球는 蓮잎인양 움으라들고.. 펴고..

- 「바다 2」

대부분의 논자들은 이 시의 심상이 지구의를 만드는 시인의 행위를 묘사한 것이거나, 또는 지도나 지구의를 옆에 두고 상상한 바다의 연상이라는 데 일치하고 있는 것 같다.³¹⁾ 그러나 필자가 읽기에는, 이 시는 단순히 시인이 바닷가에서 바닷물을 만지기도 하고 파도를 바라보기도 하는 광경을 묘사한 것에 불과하다. 지

31) 오탁번, 『한국현대시사의 대위적 구조』(고려대 민족문화연구소, 1988), 119쪽, 최동호, 앞의 논문, 155~158쪽, 이승원, 『정지용 시의 심층적 탐구』(태학사, 1999), 117쪽

구의를 만드는 과정이라는 발상이 기발하기는 하나, 만일 그렇다면, 시인은 지구의구를 만드는 과정 자체에 대한 더 자세하고 구체적인 묘사를 시에 삽입했을 것이다. 그리고 <바다는 빨빨이 달아 날라고 했다> 와 같은 구절들을 적절히 설명할 수 없다.

1연은 파도가 밀려가는 모습을 묘사했고, 2연과 3연에서는 그것을 도마뱀의 비늘이라는 상상력과 결합했다. 4연에서 6연까지의 묘사는, 파도를 손으로 직접 어루만지는 모습을 표현한 것이다. 7연과 8연은 바닷물에서 손을 씻고 떴 다음 파도와 바다의 형상을 나름대로 상상적 이미지로 표현해 본 것이다.

이 시에서 유일하게 화자의 감상이 드러난 것은 <흰 발톱에 찢긴 / 珊瑚보다 붉고 슬픈 생채기>라는 것인데, 이 구절은 ‘바다’에 관한 시인의 인식이 극명하게 드러난 예이다. 바다의 형상은 시인의 가시거리에 그대로 현상되고, <몰아다 부> 칠 수도 있고, <변죽을> 두를 수도 있는 타자로서의 대상이다. 그런데 이러한 바다는 시인에게 <꼬리가 / 이루 잡히지 않> 을 만치 멀리 있고 가깝지만 가까이 할 수 없는 대상이자 명백한 타자이다. 그런 바다(자연)의 형상은 시적 주체에게는 자신에게 밀려오는 타자로서의 파도에 찢긴 <슬픈 생채기>일 수밖에 없을 것이다.

정지용의 ‘바다’시는 ‘바다’를 직접 표제로 한 시 9편 외에 「甲板 우」 외 7편이 있다. 인용한 「바다 2」는 마지막으로 발표된 작품이다. 이전의 ‘바다’시에서 바다는 새로운 문물에 대한 경이와 경탄, 그리고 미지의 세계에 대한 두려움과 외경의 대상으로 나타난다. 우리는 정지용에게 있어 ‘바다’가 어떤 대상으로 인식되는 지 짚어볼 필요가 있다.

예를 들어 「甲板 우」에서, 물살 위를 거침없이 나아가는 배를 ‘華麗한 김승’으로 표현하고 있는데, 이것은 유학길에 나선 식민지 청년의 근대 문물에 대한 동경과 식민지 현실에 대한 자조가 중의적으로 표현된 것이다. 또 한 가지 예로 「바다 1」을 인용해 본다.

고래가 이제 橫斷 한뒤 / 海峽이 天幕처럼 퍼덕이오 // ... 흰물결 피어오르는
아래로 바둑돌 자꼬 자꼬 내려가고, // 銀방울 날리듯 떠오르는 바다종달새..
// 한나잘 노려오오 흠켜잡어 고 뺨안살 빼스라고 // ※// (중략) // 노랑 검정
알롱 달롱한 / 블랑키트 두르고 쪼그린 호랑이로 - 하고 있을까요 // 당신은

「이러한 風景」을 데불고 / 힌 연기 같은 / 바다 / 멀리 멀리 航海합쇼

- 「바다1」 부분

김용직은 ‘고래의 횡단’을 퍼덕이는 <천막>으로 표현한 대목의 이미지에 대해 “일반적인 경우에 ‘천막’이라고 하면, 우리는 ‘비나 해를 가린 것, ‘막아주는 것’ 등에서 기껏 ‘안정’, ‘평온’ 정도를 생각해 낼 수 있을 것이다. (중략) 천막은 전혀 일반적인 경우의 통념을 뒤엎고 정착이라든가 안정의 반대가 되는 생동하는 것, 싱싱한 느낌을 주는 데 이바지하고 있는 것이다”³²⁾라고 하여 이 시의 이미지들의 생동적인 측면을 지적한 바 있다. 그런데 이러한 견해는 시의 표면상의 분위기를 지적하는 데 그치고 있으며, 정지용의 ‘바다’ 이미지가 전체적으로 안정성의 이미지를 환기한다는 전제에서 출발하고 있어 재론을 요한다.

‘천막’이 상징하는 것은 일반적인 ‘집’의 이미지와는 다소 상이하다. 바슐라르는 세계와 자연의 폭력성, 적대성으로부터 보호 받는 거소로서, 닫혀 있는 공간이자 위안의 공간이며 내밀함과 응축의 공간으로서 집의 이미지³³⁾를 탐구한 바 있지만, ‘천막’은 이러한 집이 제공하는 안정성과 보호성에 있어 한계가 있음은 두말할 나위도 없다. ‘집’이 농경 사회의 거주적 보호성을 상징한다면 ‘천막’은 유목 사회의 한시적 정착과 임시적 보호성을 내포하고 있다. 따라서 농경 사회에 있어서의 ‘천막’은 정착하지 못하는 자아의 불안감을 표상하고 있는 것이다. 시인에게 ‘바다’는 그 끝을 알지 못하는 미지의 세계이다. ‘은방울 날리듯 떠오르는 바다종달새 나 ‘노랑 검정 알롱 달롱한 / 블랑키트 두르고 쪼그린 호랑이 라는 구절에서 보듯 이 시의 표면적인 심상은 감각적인 날렵함과 해학적인 면까지 보이고 있지만, 인용한 구절 바로 뒤에는 ‘흰물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꼬 자꼬 내려가고’라는 말처럼 끝을 알 수 없는 심연으로서의 미지의 바다에 대한 동경을 품고 있다. 이러한 동경은 이 시의 표면을 장식하고 있는 감각적 이미지들의 긍정성을 있는 그대로 표상하는 것은 아니다. 마지막 시구에 시인은 ‘당신은 「이러한 風景」을 데불고 / 힌 연기 같은 / 바다 / 멀리 멀리 航海합쇼’라고 말한다. ‘이러한 風景’이란 말이 내포하고 있는 것은, 시인이 스스로 말하고 있는 감각적 이미지들을 있는

32) 김용직, 「시문학과연구」, 『한국현대시연구』(일지사 1974), 217~218 쪽

33) Gaston Bachelard 저, 광광수 역, 『空間의 詩學』(민음사, 1996), 166~169쪽, 117쪽 참조.

그대로 받아들이지 않고 있다는 것을 암시한다. 바다중달새와, 햇살을 쬐이는 조개와, 청제비와 호랑이는 즉물적 이미지가 아니라 상상적이고 가상적인 이미지이다. 시인은 이러한 가상적 이미지들과 미지의 세계에 대한 불안과 동경으로서의 바다의 이미지를 중첩시켜 놓고 있다. 그러한 동경과 불안의 이미지가 형상화된 것이 ‘해협 - 천막’으로 표상된다.

이와 같이 정지용 시에 드러나는 ‘바다’는 신문물 혹은 새로운 세계에 대한 동경과 두려움, 그리고 식민지민으로서의 자조와 비애가 중첩된 타자의 이미지로 드러난다. 즉 ‘바다’와 그에 연관된 자연사물은, 식민지 시대의 유학생이 한반도에 고정된 일상적 삶이 현해탄을 건너 다른 세계를 접할 때의 경이와 두려움과 결합된 그 모순적인 상황에 대한 타자로 배치되는 것이다. 이것은 세계를 규정하는 인지 체계와 의미 자체를 변화시키는 이미지로 나타난다.

중세가 육상의 시대라면, 근대는 ‘바다’를 통한 바다의 시대다. 임진왜란의 발발은 이미 16세기 동아시아에 바다의 시대가 도착했음을 알리는 조속한 징표다.³⁴⁾

다시 「바다 2」의 논의로 돌아가자면, 정지용은 바다로 표상되는 새로운 문물의 자연 사물들을 자신의 가시거리 위에서 조작하고 설계하고 배치하고자 하나, 어쩔 수 없이 좌절에 부딪치게 된다. 그러한 심상이 표현된 것이 바로 < 흰 발톱에 찢긴 /珊瑚보다 붉고 슬픈 생채기>라는 구절이다. 마지막 연에서, < 희동그란히 바쳐 들었다>의 주어는 시인이 아니다. 그는 ‘바다’로 표상된 지구와 세계를 하나의 <海圖>로 완성하고자 했다. 그러나 <찰찰 넘치>고 <돌돌 굴르>는 바다는 그의 조작이 불가능한 살아있는 타자인 것이다. <희동그란히 바쳐 들었다>의 주어는 바로 <바다>이며, 바다 위에서 지구는 오므라들었다가 편다. 연잎처럼 오므라들고 펴는 것은, 시인의 관망과 조작 의지를 벗어난 세계에 대한 불안과 일종의 공포를 상기시킨다. 그것은 단순히 미학적 상상의 산물만은 아니다. <옴으라들고...펴>지는 <地球>는 자연 사물을 바라보고 가시거리 위에 배치하려는 근대적 주체의 욕

34) 최원식, 「한국말(發), 또는 동아시아말(發) 대안: 한국과 동아시아」, 정문길 외, 『발견으로서의 동아시아』(문학과지성사, 2000), 48쪽.

망이 어그러지고 있음을 표상한다.

IV. 『白鹿潭』의 시세계와 감각적 상호소환으로서의 풍경

「바다 2」가 시인이 가톨릭에 경도된 중기 이후, 『白鹿潭』의 세계로 넘어가는 경계에 위치하고 있음은 의미심장하다. 그것은 ‘바다’시 이후, 후기시로 갈수록 정지용의 자연에 대한 시각과 인식이 이미 변모를 겪기 시작했음을 뜻한다.³⁵⁾ 이미 상술했듯이, ‘풍경’은 여행자의 시선으로서만 발견된다. 그러나 그렇다하더라도, 풍경이 온전히 하나의 경관³⁶⁾으로서만 의미가 있다는 것은 아니다. 풍경 체험은 단순히 하나의 공간적 경험이 아니다. 그것은 산책이든, 일상이든, 인간 생활을 통해 시간과 공간의 장에서 얻어지는 연속적인 체험의 일종이다. 또한 그것은 특정한 공간에서 이루어지는 인간 행동의 물리적이고 사회적인 사건의 배열이며, 시간적으로는 지속과 배열의 연속적인 변동을 통해 이루어진다. 따라서 우리가 풍경의

35) 최동호는 최근의 두 연구에서, 「바다2」와 『白鹿潭』 시편들의 연속성을 언급한 바 있다. 그는 정지용의 「바다 2」의 상상력이 “감각을 통해 감각의 배후에 있는 어떤 중심을 찾아나가지 않을 수 없는 정신적 원점에 대한 추구가 이미 시동되고 있음”(168쪽)을 지적하고, 따라서 「바다 2」는 “초기의 감각적 세계에서 후기의 세계로 넘어가는 분기점에”(166쪽) 놓여 있다는 것이다. 물론 필자는 최동호의 이러한 지적에 일부 동의하지 못하는 부분도 있다. 최동호의 이러한 분석은 그가 일관되게 추구하는 ‘정신주의’의 맥락에서 이해되지만, 필자의 정지용 시의 ‘풍경 과’ 감각성에 대한 입장은 ‘정신적 원점에 대한 추구’라기 보다 ‘바다’시에서부터 후기시에 이르기까지 ‘신체적 감각성이 세계·사물과 상호소환하는 경계들로 진행되는 과정’으로 보기 때문이다. 그러나 최동호의 이러한 지적은, 초기시와 후기시의 통시적 해석을 위한 매우 명료한 통찰을 제공하였다. 최동호, 앞의 논문(2000), 166~168쪽, 최동호, 「정지용의 ‘금강산’ 시편에 대하여」, 『동서문학』, 32(4)(동서문학사, 2002)

36) 조경학에서는, “풍경과 경관은 공히 인간의 가시권역내 시·청·후·촉각 등을 통해 파악되어지는 제 현상으로, 풍경은 쾌·불쾌 개념을 포함한 관조·관상의 심미적 태도가 강한 반면 경관은 과학적·객관적 개념이 내포된 보다 고아역적·포괄적 지역 범위의 현상으로 규정”된다. 진희성·노재현, 「팔경의 의미체험에 따른 풍경 개념의 구조에 관한 연구」, 『한국조경학회지』, 19(1)(한국조경학회, 1991). 그러나 조경학에 있어서의 이러한 구분과 규정은, 인간의 원초적 공간체험과 이미지인 ‘원풍경 과 문화적 체험 경관을 구분하여 공간미를 재구성하려는 의도에서 비롯된 것이므로, 이러한 측면은 본고의 문제의식과 관련이 있기는 하지만 일정 부분 초과하는 감이 없지 않으므로, 본고에서는 일단 양자의 관계에 대해 ‘풍경 을’ 외부 세계에 대한 신체적, 정신적 경험으로, ‘경관 은’ 이러한 경험이 결과한 공간성 으로 규정한다

체험, 혹은 풍경미의 구조를 파악하기 위해서는 시간과 공간의 연속성과 그 맥락을 파악하는 동시에, 인간의 감각적 요구와 자연의 힘과의 적정한 상호 작용을 염두에 두어야 할 것이다. 『白鹿潭』의 시세계가 열리는 시점에서 정지용이 「崑廬峰」, 「九城洞」 등의 여행시를 발표하고 있다는 점은 시사적이다.

담장이
물 들고,

다람쥐 꼬리
숯이 질다.

山脈우의
가을스갈-

이마바르히
해도 향그롭어

지평이
자진 마짐

흰들이
우눛다.

白樺 훌훌
허울 벗고,

꽃 옆에 자고
이는구름,

마람에
아시우다.

「毘盧峯」에서, 시적 주체의 시선은 주체의 시선으로 사물을 배치하거나 세계의 윤곽을 설정하는 원근법에서 벗어나 있다. 세계에 대한 조망, 즉 전망을 포기하는 대신 세부의 지각 체험이 살아 있다. 담장이, 다람쥐(꼬리), 산길, 해, 지팡이(땅), 돌, 자작나무, 꽃, 구름, 바람으로 파노라마처럼 이어지는 시선은 ‘산길’을 중심으로 하되, 그것이 풍경의 윤곽을 확정하는 중심이 아니라 오히려 풍경과 세계의 윤곽을 해체하는 역할을 한다. ‘산길’은 시적 화자의 위치-혹은 그 이동-를 설정해 줄 뿐, 어떤 중심적인 역할도 거부한다. 자연 사물과 그것들의 현존은 시인의 시선과 신체적 이동에 따라 다시 깨어난다. 시인의 시선을 중심으로 사물이 배치되는 것이 아니라, 사물들의 배치에 따라 시인의 지각 체험이 개입하는 것이다. 세부로 파고 든 지각 체험이 새로운 하나의 풍경을 구성하는데, 그것은 시인의 관념이 처음 맞닥뜨린 풍경과는 다른 풍경이면서, 풍경 뒤의 어떤 것 즉 시인의 존재가 전제하고 있는 ‘자연 이라는 관념과 그 관계를 열어주는 공간³⁷⁾이다.

이미지에는 두 가지가 있을 수 있다. 사물의 현상을 형상화함으로써, 그 본질에 유발할 수 있다는 가능성을 제시하는 허구로서의 이미지와, 현상의 이면 즉 보이지 않는 존재에 다가서기 위한 감각적 매개로서의 이미지가 있다. 전자가 리얼리티를 지향하는 모방으로서의 이미지라면, 후자는 사물의 본질이 아니라 사물의 이면과 부재, 즉 주체와 대상과의 관계를 물음으로써 현존을 확인하는 감각적 세계에 속하는 이미지이다. 이 중 정지용의 이미지는 후자에 해당한다. 예컨대 이 시에서 ‘구름’ 이미지는 구름 그 자체의 형상을 묘사한다거나 그 의미를 묻기 위한 것이 아니고, 풍경의 열림과 닫힘, 그 틈과 간격을 조준하고 감각과 풍경의 거리를 측량하는 역할을 한다.

이 시에 등장하는 사물들은 대부분 색채, 혹은 빛을 매체로 한 이미지들에 기대고 있다. 물든 담장이, 숲이 짙은 다람쥐 꼬리 해 흰 돌 허울 벗은 白樺 등은 밝음과 어둠, 즉 빛의 여부에 따라 형상이 크게 변화될 수 있는 이미지들이다. 따라

37) 기존의 공간의식 중심의 논의에서는, 장소가 하나의 space로서 어떤 형상이나 이미지의 의미가 드러나거나 내재해 있는 정태적인 공간으로서만 상정되었다. 따라서 주체와 세계의 상호 소통 가능성은 처음부터 봉쇄될 수밖에 없다. 공간 자체를 생성이 불가능한 진공의 space로 상정한다면, 주체와 세계가 하나의 공간과 그 공간이 제공하는 지각 체험이 열어젖히는 장으로서의 풍경은 성립할 수 없을 것이다. 이것은 ‘공간의식’ 대신 ‘풍경’ 혹은 ‘풍경마’의 관점이 필요한 이유 중의 하나이다.

서 구름의 이동은 이러한 이미지들의 형상화에 가장 중요한 역할을 할 수밖에 없다.³⁸⁾ 이 시의 말미에서, 바람에 흩어지거나 사라지는 구름이 묘사되는 것은 따라서 당연한 귀결이 아닐 수 없다. 그러나 이러한 묘사가 사실적인 묘사라고 말할 수는 없다. 시각이 아니라 청각 촉각 등의 감각으로만 지각되는 바람이 구름을 흩어 놓는다는 시각적 관찰이 성립하기 힘든 까닭이다. 그러나 이것을 사실성의 결여라고 보기 보다는, 풍경에 대한 지각 체험으로서의 시인의 참여로 보아야 한다. 시인은 구름이 흩어지는 것을 사실적인 관찰로 파악하는 것이 아니라, 지각체험으로서 ‘느낀다. 담장이가 물들고, 다람쥐의 꼬리가 숲이 짙어가고 자작나무가 옷을 벗는 것은 시간의 흐름과 동행하는 직관적 묘사라고 할 수 있다. 이러한 시간의 흐름과 “지팽이 / 자진 마잡”이라는 구절에 드러나는 화자의 위치 이동은 이 시 전체가 구성하는 하나의 풍경을 다시 생성시키는 계기가 되는 것이다.

여기서 우리는 풍경의 존재 방식에 대해 주요한 시사를 얻을 수 있다. 세계를 구성하는 각각의 사물에 대한-인간의 시각의-‘사실적인 관찰’로부터 풍경이라는 일관된 구도가 성립되는 것은 아니라는 것이다. 즉, “자연과학적인 자연 대상으로서의 감각적 소재로부터 그것들의 집합이 시각적 통일 속에 풍경미를 구성하는 것이 아니라, 오히려 자연의 대상들이 그 감각적 소재로서의 존재방식을 넘어설 때, 즉 하나의 정신적인 존재로서 우리들 눈앞에 나타날 때 풍경미가 성립”³⁹⁾한다는 것은 중요하다.

시 「靑廬峯」의 경우, 심상적 구도를 통어하는 매개로서의 ‘구름’이 이미 사실적 감각체계를 초월해 있는데, 이러한 관찰과 묘사가 사실적이지 않음에도 ‘턱없는

38) 이와 유사한 사례로서, 「비」의 경우를 들 수 있다. “둘에 / 그늘이 차고”란 구절의 해석에 있어 대부분의 논자들은 ‘차가움’을 뜻하는 촉각적 이미지를 형상화한 것이라고 해석하고 있다. 필자가 다른 논문(이상오, 앞의 논문)에서 이것을 ‘차오르고’의 뜻으로 해석해야 함을 개진한 적이 있지만 덧붙인다면, 첫 번째, 문맥상으로 갑자기 돌이 차가워야 할 이유가 없다. 이승원의 경우 “문맥을 보면 ‘차갑다’의 뜻이 맞는 것 같다”(이승원 주해, 앞의 책, 208쪽)고 했지만, 문맥상 어떤 측면에서 그러한 지 상술되지 않았다. 아마 이러한 해석은 「春雪」에서의 “눈들자 문득 먼산이 이마에 차라”라는 구절에서도 보이듯 정지용 시에서의 감각적 측면을 중요시하려는 의도에서의 해석이기도 하겠지만, 이 경우는 해당되지 않는다고 보아야 한다. 두 번째, 「비」의 경우 시의 전체적 맥락 보자면, 소나기의 前兆와 소나기가 오는 계곡의 풍경을 형상화하고 있다. 시인은 그것을 비를 몰아오는 바람의 움직임으로부터 포착하고 있다는 것이 필자의 의견이며, 바람의 움직임이 구름의 움직임을 불러오고, 구름의 움직임은 당연히 둘에 비치는 그들의 움직임을 유발하는 것이다.

39) 민주식, 앞의 논문(2001), 11 쪽

것'이 되지 않는 것은 사물에 대한 감각적 관찰이 주체와 대상의 관계에 있어 상호 소통하는 계기가 되고 있기 때문이며, 동시에 이러한 화자의 시선이 풍경에 개입하고 참여함으로써 풍경 그 자체를 생성하는 역할을 하기 때문이다. 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)는 “대상의 형태는 기하학적 윤곽이 아냐”⁴⁰⁾라는 점을 간파했다. 신체가 대상을 지각하는 것은 시각이나 청각 등 개별 감각들 사이에 확립된 벽을 돌파하는 과정을 거친다는 것이다. 감각을 단지 개별 감각들의 고립적인 특성에 의해 규정한다면 그 의미를 잃어버리게 되는 것이다.⁴¹⁾

하나의 풍경이 시인(관찰자)의 개입으로 인해 또 다른 풍경으로 생성되는 것은 드러나 있는 것과 드러나지 않는 것과의 상호작용에 인해서이다. 우리는 거칠게, 드러나 있는 것은 자연 사물이고 드러나지 않은 것은 자연 - 혹은 대자연 - 이라고도 할 수 있다. 자연 사물과 자연은 시인의 풍경을 통해 가시태와 비가시태 사이를 넘나들며 소통한다. “形體에서는 幽의 원인을 알 수 있는 것이 있고, 形體가 없는 것에서는 明의 원인을 알 수 있는 것이 있다”⁴²⁾는 장횡거의 언명은 인간과 자연, 그리고 대상으로서의 자연 사물과 풍경의 상대적 주체로서의 자연과의 관계에 대한 성리학적 존재론의 한 축을 설명해 준다. 주체, 혹은 주체로서의 인간은 사물, 혹은 대상으로서의 자연에 대하여 그것들을 관찰하여 배치하는 일자가 아니라, 세계의 현전에 대하여 함께 생성되는 자이다.

40) Maurice Merleau-Ponty 저, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』(문학과 지성사, 2002). 350쪽.

41) 인간과 자연이 주체와 대상의 관계로 굳어질 때에는 자연의 본질을 체득할 수 없다고 하는 관념은 주체 중심의 서구 근대 사상에 대한 안티테제만은 아니다. 이를테면, 조선시대 유가들의 도학적 존숭의 대상이었던 주자는 隱逸의 뜻을 밝히는 『雲谷記』에서 다음과 같이 쓰고 있다. “하루는 내가 운곡을 가보려고 산비탈을 타고 오르는데 도중에 큰 비를 만나 온 몸이 흠뻑 젖은 채 그곳에 닿았다. 그때 나는 「서명(西銘)」에서 <천지(天地)의 색(色)은 우리가 그 체(體)이며, 천지의 수(帥)는 우리가 그 성(性)이다>라고 하는 구의 뜻을 깨달았다.” 주자는 조선조 지식인의 미적 유토피이자, 성리학적 이데올로기를 담지한 자연 합일 관념의 미학적 모델이 되었던 「무이구곡가」(武夷九谷歌)를 짓게 되는데 그는 宋代의 巨儒 중 한 사람인 장횡거의 「西銘」에 나타난 천인합일사상을 그 스스로의 자연 체험을 통해 받아들인 것이다. 인용된 문구 중 “천지(天地)의 색(色)은 우리가 그 체(體)”라는 것은, 세계의 경계, 즉 사물의 현상과 본질에 있어 그 뼈대를 이루는 것은 인간의 몸과 그 운동에 달려 있다는 상대성을 강조하는 뜻으로 해석할 수 있다. 『朱子大全』 卷78. 민주식, 「조선시대 지식인의 미적 유토피야」, 『미학』 26(한국미학회, 1999), 27쪽. 참조

42) 「張子正蒙註」, 上冊 太和篇, 김길환, 「장횡거의 형이상학과 천인합일사상」, 『사총』 17(역사학연구회, 1973), 175쪽에서 재인용

이 시 「毘盧峯」이, 해발 1,639m인 금강산의 최고봉인 ‘毘盧峯’ 자체의 경관을 묘사하지 않고 비로봉으로 오르는 도정에 초점을 두고 있는 것 역시 눈여겨보아야 한다. 시인은 ‘毘盧峯’ 자체의 경관이나 봉우리가 가지는 관념적이거나 정신적인 높이 보다는 그곳을 향하는 자신의 모습을 시의 풍경 속에 함께 담고 있으며 그것을 포함하여 새롭게 생성되는 자연과 인간의 풍경을 그리고자 한 것이다. 시시각각 변화하는 사물의 움직임 속에 자신의 존재를 스며들게 하는 시인은, 이미 공간이 아니라 시간 속에 거처한다. 시 「毘盧峯」에서의 풍경은, 다가오거나 다가서는 것, 혹은 거머쥐는 어떤 것이 아니라 밀고 당기고 참여하고 스며드는 것이다. 그것은 자연 풍경이 주체의 고립된 감각을 배경으로 하나의 대상으로 한정되거나 고정되지 않음을 뜻하며, 이동하는 화자의 시선으로 하여금 풍경에 능동적으로 개입하고 참여하게 함으로써 상호 소환되는 감각의 장(場)으로서의 풍경을 재구성하는 것이라고 할 수 있다.

V. 결론

우리는 정지용 시의 자연관에 대하여, 감각적 체험과 신체적 현존이 형이상학과 도덕적 인식의 지형으로부터 어느 정도의 거리를 두고 있는가로부터 자연관의 현대적 거리를 측정할 수 있을 것이다. 자연 사물과 환경에 대한 완상, 文以載道를 근간으로 한 정신주의적 고양 등의 창작 양식은 자연을 배경으로 한 조선조 사대부 시가의 주류적 전통이다. 한국시의 자연관은 이처럼 형이상학과 도덕적 지향의 실존적 잣대로부터 그 미학적 거리가 평가되어 온 것이 일반적이다. 그러나 서론에서 밝혔듯이, 자연 사물과 환경에 대한 시인의 실존적 거리와 신체적 경험은 ‘자연’이라는 형이상학적 배경 대신 ‘풍경’이라는 생성적인 시공간을 창출한다. 서구에서는 근대적 시선이 등장한 17세기 이후 본격적인 의미의 풍경화가 그려졌듯이, ‘풍경’에 대한 관념은 근대적 생활양식과 떼어 수 없는 관계를 맺고 있다. 그러나 우리는 근대적 생활양식과 시선을 당대 삶의 조건에 결부시켜 바라보아야 하지만, 동시에 ‘풍경’ 자체가 형성되는 지각 과정을 주목해야 한다. 본고의 주요한 목적은 ‘풍경’을 발견해냄으로써 풍경 뒤의 자연관을 파악하고자 하는 것이다.

정지용의 시는, 자연에 대한 직접적인 체험으로부터 죽음과 시간과 공간 즉 실존의 원근법으로 접근한다는 데에서 전통적 자연관으로부터 가깝다. 그러나 그러한 직접적인 체험이 예컨대 한산의 시와 같이 가난을 포함한 삶의 구체적 경험과는 거리를 두고 있다는 점에서 전통적 시인의 그것과는 거리가 있다. 한편 정지용의 시가 실존적 근원을 자연 속에서 어느 정도 길어오고 있다고 하더라도, 그것이 전통적 의미의 형이상학과 도덕으로부터 비롯되거나 형이상학적 체험인 것은 아니며 의도적으로 자연에 대한 감각적 체험을 통해 그것을 구현하고 있다는 점에서 우리는 그의 자연 의식이 다시 전통적 자연관으로부터 멀리 떨어져 있음을 확인할 수 있다.

서론에서, ‘바다’ 중심의 초기시와 ‘산’ 중심의 후기시에 대한 기존의 경직된 논의들을 일정 부분 비판한 바 있다. 그러나 ‘바다’와 ‘산’이 정지용 시의 전체를 통해 주요한 제재와 모티프가 되고 있음은 부인할 수 없다. 필자는 ‘바다’와 ‘산’에 대한 정지용의 자연관이 정복과 지배로서의 근대와 형이상학과 도덕학으로서의 전근대를 넘어, <물음·발견·성찰>의 양쪽에 서 있는 타자로서의 <바다>와 <산>으로 각각 위치할 수 있다고 본다. 시인 정지용에게 ‘물음’과 ‘발견’의 모티프로서 도착한 곳이 ‘바다’였다면, ‘산’은 ‘발견’과 ‘성찰’의 도정에 있다고 할 것이다. 물론 이에 대한 더 정치한 분석이 필요할 것이다.

정지용은 분명히 자연 그 자체를 자신의 실존을 위한 터전으로 생각하지 않았다. 이것은 중요한 문제이다. 근대는 인간이 자연을 계량화함으로써 인간 스스로 자연을 떠나고 자연의 그 거대한 있음으로부터 인간의 눈을 가린 시대이다. 정지용의 시가 그러한 자연의 은폐를 시적 지향의 일부로써 적극적으로 수용하지 못했음은 분명해 보인다. 그러나 더욱 분명한 것은, 정지용의 자연은 전통적 시인의 자연과는 달리 모든 자연 사물들이 동등한 객체로 자아의 존재에 스며드는 타자로서의 가능성을 드러낸다. 정지용의 시에서 우리는 ‘자연은 즉자가 아님’을 비로소 확인하게 된다. 자연을 되살리는 문제는 20세기 후반의 화두이다. 그러나 자연에 대한 느낌과 시선을 잃어버린 시대는 훨씬 이전이다. 외세의 침탈과 근대의 환희가 교차하던 시기가 정지용의 시대이다.

정지용의 시에서 우리는 사물들에 대한 감각적 체험으로 자연의 있음을 발견하고 그 시공을 자신의 실존으로 연결하려 했던 하나의 시도를 볼 수 있다. 감각적

체험과 그 형상화 공간으로서의 풍경이라는 관점은 정지용 시세계 전체를 통괄할 수 있는 시각을 제공할 수 있을 것이며, 이는 기존의 연구 성과들, 즉 감각적 모더니즘 지향의 시세계와 전통적 자연 지향 모두를 수용하면서 보다 심화된 논의를 이끌어 낼 수 있을 것이라 본다.⁴³⁾

참고문헌

- 김길환, 「장횡거의 형이상학과 천인합일사상」, 『사충』 17, 한국역사학연구회 1973.
- 김신정, 「정지용 시 연구: ‘감각’의 의미를 중심으로」, 연세대 박사학위논문(1998)
- _____, 「‘미적인 것’의 이중성과 정지용의 시」, 『현대문학이론연구』 14, 현대문학이론학회, 2000.
- 김용직, 「시문학과연구」, 『한국현대시연구』, 서울: 일지사, 1974.
- 김우창, 「산의 시학, 산의 도덕학, 산의 형이상학: 산과 한국의 시」 『산과 한국인의 삶』 서울 나남 1993.
- 민주식, 「풍경의 미학: 풍경미의 원리와 구조」, 『美學』 31, 한국미학회 2001.
- _____, 「조선시대 지식인의 미적 유토피아」, 『美學』 26, 한국미학회, 1999.
- 박영선 「문화과정으로서의 자연미」, 『철학탐구』 14, 중앙대 중앙철학연구소 2002.
- 박영주, 「강호가사에 형상화된 산수풍경과 생활풍정」, 『한국시가연구』 10, 한국시가학회, 2001
- 손오규, 『산수문학연구』, 부산: 부산대출판부, 1994.
- 오탉번, 『한국현대시사의 대위적 구조』, 서울: 고려대 민족문화연구소, 1988.
- 유중호 외, 『현대한국문학 100년』, 서울: 민음사, 1999.
- 이남호, 「한국 현대문학에 나타난 자연의 모습」, 유중호 외, 『현대한국문학 100년』, 서울: 민음사 1999.
- 이승원, 「시와 자연과 문화 토론」, 유중호 외, 『현대한국문학 100년』, 서울: 민음사, 1999.
- _____, 『정지용 시의 심층적 탐구』, 서울: 태학사, 1999.
- 이명찬, 『1930년대 한국시의 근대성』, 서울: 소명 2000.
- 이상오, 「정지용 山水詩 考察」, 『한국시학연구』 6, 한국시학회 2002.
- 이형대, 「17·18세기 기행가사와 풍경의 미학」, 『민족문화연구』 40, 고려대학교 민족문화연구원 2004.

43) 본고에서는 지면의 한계로 인하여 보다 많은 후기 시편을 분석하지 못했다. 『白鹿潭』에 실린 「九城洞」, 「玉流洞」, 「長壽山」 등의 시편에 대한 심화된 논의는 본고의 문제의식을 보다 체계화할 수 있을 것으로 기대한다.

- 장경렬, 「이미지즘의 원리와 <詩畫一如>의 시론」. 『작가세계』, 1999. 겨울.
- 정지용, 『文學讀本』. 서울: 박문출판사, 1948.
- 정지용, 이승원 주해, 『원본 정지용시집』. 서울: 깊은샘, 2003.
- 조운제, 『조선시가가사강』. 서울: 동광당서집, 1937.
- 진희성, 노재현, 「팔경의 의미체함에 따른 풍경 개념의 구조에 관한 연구」 『한국조경학회지』19(1), 한국조경학회, 1991.
- 최동호, 「山水詩의 세계와 隱逸의 精神」. 『하나의 道에 이르는 詩學』 서울 고려대출판부, 1997
- _____, 「난삽한 지용 시와 ‘바다 시판’의 해석」. 『디지털 문화와 생태시학』 서울 문학동네, 2000.
- _____, 「정지용의 ‘금강산’ 시편에 대하여」. 『동서문학』 32(4), 동서문학사, 2002.
- 최승호, 『한국 현대시와 동양적 생명사상』. 서울: 다운샘, 1995.
- 최원식, 「한국발(發), 또는 동아시아발(發) 대안: 한국과 동아시아」. 정문길 외, 『발견으로서의 동아시아』. 서울: 문학과지성사, 2000.
- 최진원, 『국문학과 자연』. 서울: 성균관대출판부, 1977.
- 韓少功, 「우리들에게 있어 자연의 정신적 의미: 도시화의 맥락에서 성사(省思) 하는 자연의 의미」 정문길 외, 『발견으로서의 동아시아』. 서울: 문학과지성사, 2000.
- 國谷純一郎 저, 심귀득·안은수 역, 『환경과 자연인식의 흐름』. 서울: 고려원, 1992.
- Gaston Bachelard 저, 광광수 역, 『空間의 詩學』. 서울: 민음사, 1996.
- Jurgen Link 저, 고규진 외 옮김, 『기호와 문학』. 서울: 민음사, 1994.
- Maurice Merleau-Ponty 저, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』. 서울: 문학과 지성사, 2002.
- Ritter, Joachim, “Landschaft-Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.” *Subjektivität*, Frankfurt am Main, 1989.

● 투고일 : 2005. 1. 31.

● 심사완료일 : 2005. 2. 25.

● 주제어(keyword) : 정지용(Jung Ji-Yong), 자연(Nature), 풍경(Landscape), 산수시(San-Su Poetry), 감각(Sensibility)