

# 現代詩의 類型分類

—文學地圖 작성을 위한 序說—

尹錫山\*

## 1

現代詩의 類型은 몇 가지나 될까. 이 문제는 詩學을 연구하는 사람이면 누구나 관심을 가질 만한 대상이다. 잡다한 현대시의 가락을 일관된 기준으로 분류하고, 유형간의 特質을 辨別할 수 있다면, 우리는 文學研究에 필요한 몇 가지 方法論的 실마리를 얻을 수 있기 때문이다.

가령, 시의 理想的 모델만 해도 그렇다. 그것은 작품을 評價하는 尺度로서 시를 논의할 때마다 거론될 수밖에 없는 존재지만, 논의하는 사람에 따라서 달라지기 때문에 좀처럼 믿을 만한 것이 못된다. 그래서, 대부분의 사람들은 마땅히 정의하고 넘어갈 자리에서도 언급을 회피하려는 경향이 있다. 그 결과, 치밀한 分析을 거치고도 評價를 내려야 할 단계에 가서는 머뭇거리는 것이 현대 비평의 慣習으로 되어 버리고 말았다.

그러나, 시의 類型을 분류하고, 그 유형에서 추출한 요소들의 總和를 얻을 수 있다면 이야기는 달라질 것이다. 그것은 바로 이상적인 시의 모델이며, 그

\* 제주대학교 교수

것이 선 자리가 현대시의 地平(Poetical horizon)이 될 것이다.<sup>1)</sup> 그리고, 그 지평과 個別 作品의 거리를 따져서 留保했던 評價作業을 진행할 수 있기 때문이다.

뿐만 아니라, 이런 결과를 이용하면 文學史의 記述方法에도 획기적인 변혁을 가져올 수 있다. 종래의 事件中心 문학사는 매우 간편하다는 장점을 지닌다. 반면에, 記述者가 관심을 두지 않는 作品이나 作家는 아예 존재하지 않는 것처럼 처리됨이 보통이었다. 그리하여, ‘記述된 文學史’는 ‘實際의 文學史’와 다른 모습으로 나타났다. 그리고, 影響關係도 제대로 구명하기 어려웠다. 影響의 授受는 드러난 것들 끼리만 주고 받는 것이 아니라 잠재된 것들과도 관계를 맺기 마련인데, 史家가 주목하지 않는 것들을 모두 생략한다면, 單線的이고 斷續的인 文學史로 떨어지는 것은 당연한 결과라고 할 수 있다.

그러나, 유형화의 작업이 정확하게 이루어지고 유형별로 通時的·共時的으로 分布圖와 相關圖를 작성한다면, 그것과 지평선의 거리를 따져서 文學地圖를 작성할 수 있을 것이다. 그리고, 그것을 바탕으로 기술한 문학사는 從來의 文學史가 지녔던 결함들을 발전적으로 극복할 수 있을 것이다.

물론, 이와 같은 유형분류가 그토록 엄청난 효과를 가져 오리라고 믿는 사람은 드물 것이다. 이제까지 이런 유형화의 작업이 전혀 없었던 바도 아니고, 그렇게 경이적인 방향으로 이용된 적도 없기 때문이다. 그러면서 아마도 복잡한 개념만 제시했을뿐, 별다른 효용이 없었던 몇몇 規範的인 作業을 연상할 것이다.

사실, 본고도 그렇게 이용되지 못했던 규범적 작업에서 착안하였다는 점을 고백하지 하지 않을 수가 없다. 基本型을 추출하고, 그것을 結合시켜 中間型을 설정하며, 그 유형의 총화를 理想的인 모델로 推定하는 방식은 전적으로 뉴크

- 
- 1) 詩的 地平은 당대의 시에서 기대할 수 있는 限界線, 또는 理想이란 뜻으로 사용한 것임. 이것은 그때까지의 모든 文學遺產의 총화로 결정된다고 여겨진다.
  - 2) 基本類型과 詩的 地平이 확정되면 분석의 對象이 된 시인의 작품은 어느 유형에 속하며, 지평에서 어느 정도 떨어졌는가를 座標로 표시할 수 있을 것이다. 그리고, 그 시대의 모든 시인들의 位置와 分布圖를 나타내는 지도의 작성이 가능할 것이다.

리틱스들이나 N. Frey의 방법을 빌어온 것이다.<sup>3)</sup>

그럼에도 불구하고, 그들의 논리를 그대로 襲用하지 않았다. 그것은 몇 가지 불만 때문이었다. 뉴크리틱스들의 경우, 그들은 인간정신을 理性과 感性의 두 차원으로 분류한다. 그리고, 兩者 사이를 辨證法的으로 파악하려고 한다. 그러나, 인간의 정신은 이성과 감성의 두 차원만이 존재하는 것은 아니다. 분명히 無意識의 세계도 존재하고, 對象의 意味와 形象을 초월하여 秩序化하는 고도의 抽象 세계도 존재한다. 그리고, 문학사에도 그런 정신을 반영한 작품들이 존재한다.

또, 相反된 精神이라고 해도 對立과 克服의 단계만을 거치면서 변화하는 것은 아니다. 一般 社會의 制度나 法律은 그런 경향이 강하지만, 絶對精神의 영역에서는 그런 것만은 아니다. 한 쪽 끝이 이성이라고 한다면 다른 쪽 끝은 감성으로서, 하나의 '끈' 같은 존재다. 그러므로, 感性的 傾向에 혐오를 느껴 理性을 택했다고 해도 본질이 변한 것이 아니라, 位置移動으로 볼 수 있다. 다시 말해, 문학의 基本要素는 시대에 따라 勢力版圖는 바뀔망정 완전히 變質되거나 消滅되는 것은 아니다.

Frey의 경우는 모든 것을 神話 쪽으로 연결시키는 태도가 불안했다. 문학작품을 분석할 때 신화 속의 原型(Archetype)들을 발견할 수 있다는 점만은 부인할 수 없지만, 다만 그들은 種의 概念일 뿐 質的인 要素는 아니다. 그러므로, 原型 하나만으로 작품의 特質은 변별할 수는 없으며, 이 때문에 評價作業을 아예 포기해야 한다는 함정에 빠지게 된다.

그러므로, 本稿에서는 문학사 속에 등장하는 작품들의 認識構造를 分析하고, 거기서 발견되는 表象의 類型을 바탕으로 詩의 유형을 再分類할 작정이다. 그리고, 이들을 이용하여 文學地圖의 작성 방법을 시사해 보려고 한다. 따라서, 본고는 다분히 導說的이며 實驗的인 성격을 띠게 될 것이다.

3) N. Frey는 소설의 유형을 Novel, Romance, Anatomy, Confession으로 분류하고, 이 네 가지 유형을 고루 포함한 <Ulysses>를 現代小說의 理想으로 삼았다. (*Anatomy of Criticism* p.303참조) 그리고, J. C. Ransom은 시의 유형을 觀念詩(platonic poetry) 卽物詩(physical poetry) 形而上詩(methaphysical poetry)로 나누고, 관념시는 感性을, 즉물시는 이성을 위주로 하며, 兩者를 包括할 수 있는 형이상시를 현대시의 이념으로 삼았다.

## 2

그러면, 詩文學史 속에서 시의 基本類型들을 찾아 보기로 하자. 그러자면, 우선 시란 무엇이며, 우리의 시문학사는 어떻게 전개되어 왔는가를 살펴보아야 할 것이다. 하지만, 그것은 쉬운 일이 아니다. 시에 대한 定義는 ‘오류의 되풀이’에 빠질 가능성이 농후하고, 또한 작품의 어떤 요소에 주목할 것인가 하는 문제가 제기된다.

그러므로, 본고에서는 시란 詩의 對象을 어떻게 인식하고 어떻게 表象化했느냐에 따라서 辨別의 特質이 결정되고, 그것을 統時的으로 고찰한 것이 시문학사라는 정도에서 그치기로 하자. 그리고, 시적·대상은 시대와 시인에 따라서 너무 다르므로, ‘自然이거나 자연이라고 여겨지는 것’으로 제한하기로 하자.

물론, 이와 같은 제한을 마땅치 않게 생각하는 사람들도 있을 것이다. 그러나, 시가 시인이 認識한 대상의 言語的 表現이라는 관점은 M. H. Abrams의 ‘文學의 座標’를 수정하여 ‘宇宙(universe)－作家(artist)－作品(work)’ 사이를 일렬로 연결한 개념이며,<sup>4)</sup> 作品과 讀者 사이도 유사한 관계에 놓일 것이라는 가정에서 출발하는 정의다.<sup>5)</sup>

뿐만 아니라, ‘自然’은 어느 時代 어느 詩人이고 가장 보편적으로 다룬 대상이다. 그리고, 시인의 人生觀 내지 宇宙觀에 지대한 영향을 미치는 존재다. 그래서, 많은 문학연구자들은 자연과 인간과의 관계를 주목해 왔다. 가령, F. Schiller의 경우에 그렇다. 그는 자연과 인간의 거리를 중시하고, 합일된 상태에서는 인간의 정신이 건강해서 ‘素朴文學’이, 분리되었을 때는 갈증을 느껴 ‘感傷文學’이 싹튼다고 주장한다.<sup>6)</sup>

4) M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp*(London, Oxford Press, 1971) pp. 6 ~7참조.

5) 문학작품은 Text 그대로 전달되는 것이 아니다. 시인이 시적대상을 인식하고 그것을 자기 나름대로 수정하여 작품화하듯 독자도 Text를 자기 나름대로 인식하고 그것을 再構成하여 정착시킬 것이다. 따라서 ‘宇宙=텍스트’, ‘作家=讀者’, ‘作品=讀者意識’ 속에 정착된 作品’이라는 대응관계가 성립할 것이다.

6) F. Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*, 韓逸變譯, “素朴文學과 感傷文學”, *世界評論選*(三省出版社, 1980), pp. 153~155.

또, T. E. Hulme의 ‘生命藝術(vital art)’와 ‘幾何學的 藝術(Geometrical art)’도 마찬가지다. 아름다운 자연환경을 가진 그리스인들은 자연에 대하여 親和感을 가질 수 있기 때문에 寫實的으로 묘사하는 관습이 형성되었고, 광막하고 모진 자연을 가진 에집트인들은 畏敬感 때문에 抽象化하는 관습이 형성되었다고 한다.<sup>7)</sup> 그러니까, 자연에 대한 태도는 表現樣式의 차이로 연결된다는 것이다.

따지고 보면 자연에 대한 태도는 거기에 국한되는 것만은 아니다. 그것은 모든 사물에 대한 認識態度인 동시에 行動樣式의 기초를 이룬다. 따라서, 수천년에 걸친 문학사를 개관하여 시의 유형을 찾으려고 할 때 이보다 더 보편적이며 포괄적인 기준도 드물 것이다.

이런 자연관을 중심으로 우리 문학사를 살펴 볼 때,<sup>8)</sup> 고대문학은 ‘神聖的 自然觀’이 주류를 이루었음을 알 수 있다. 물을 禁忌 對象으로 삼은 “空候引”, 건국신화를 담은 “迎神君歌”, 日蝕現像을 다룬 “兜率歌”, 용왕의 아들과 疫神의 설화를 다룬 “處容歌” 등에 나오는 자연물들은 신성하거나 외경적인 모습으로 윤색되어 있다. 하기는 이런 태도는 우리 민족에게만 나타나는 것은 아니다. 古代人들은 끊임없이 변하는 自然現象을 불가사의하게 받아들이고, 그것이, 공포스러울 때는 畏敬的으로, 은혜스러울 때는 神聖的으로 표현한다는 것은 당연한 태도다.

그런데, 이런 자연관은 人文이 발달하면서 차츰 ‘沒入的 自然觀’으로 바뀌기 시작한다. 정확히 그 시기를 말하자면 좀 더 종합적인 구멍이 있어야 하겠지만, 그것은 아마도 漢文學이 수입되던 시기가 아닌가 여겨진다. 新羅末의 鄉歌는 아직도 신성적인데 비하여, 이 시기의 漢文學 作品에는 자연을 영원한 질서와 풍부한 생산성을 지닌 이상적인 존재로 바라보는 관점이 등장하기 때문이다.

이와 같은 자연관은 자연 속에 沒入하려는 태도가 특징이라고 할 수 있다. 自我는 덧없는 존재인 반면에 자연은 이상적인 존재이므로, ‘物我一體요, 物

7) 李昌培, 二十世紀 英美詩의 形成(民音社, 1979) pp.9-13참조.

8) 이하 自然觀에 의한 문학사의 고찰 부분은 拙稿 “내가 꿈꾸는 多層的 構造: 새로운 시를 위한 私의 提案”, 民族知性 통권제2호(民族知性社, 1986.4), pp.54~57까지에 수록된 내용을 수정 보완한 것임.

心一如'의 경지에 도달하는 것만이 스스로를 이상적인 세계로 끌어올리는 것이라는 생각에서다. 그래서, 그들의 작품에는 世俗에서 물러나 자연 속에 살며, '自然的인 삶'을 구가하는 모습이 자주 등장한다. 이런 자연관은 朝鮮時代의 江湖道歌類에 이르면 극치를 이룬다.

그러나, 문명이 발달됨에 따라서 人間과 自然 사이에 文明의 產物들이 끼어들어 近代人들은 더 이상 自然과 合一된 상태를 유지할 수 없게 되었다. 의도적으로 자연을 찾아 간다고 하더라도 이미 문명의 세례를 받은 뒤라서 위안을 누리지 못한다. 그래서, 自然이거나 自然的인 삶을 이상적이라고 생각하면서도 觀念的으로만 추구한다. 따라서 이런 자연은 理念化될 수밖에 없으므로 '理念的 自然觀'이라고 부를 수 있을 것이다.

우리 사회에 이런 이념적 자연관이 싹트기 시작한 것은 아마도 實學時代 이후부터가 아닐까 추측된다. 그러나, 그것이 본격적으로 확산된 시기는 甲午更張 이후로 보아야 할 것이다. 조국의 自主獨立을 유지하고 봉건적인 삶을 청산하기 위하여 서구에서 수입한 文明과 思潮가 본격적으로 자연과 인간을 분리시킨 것이다.

Hulme의 견해를 빌린다면 이런 사람들은 정신적 갈등을 느껴 생명의 本鄉인 자연과 자연적인 삶을 의도적으로 추구한다고 한다. 그리고, 자연으로 돌아가는 길을 막은 문명의 산물인 法律·制度·慣習에 대해 분노와 저항을 느끼며, 도달하지 못한 자아에 대해서는 우울과 자탄의 정서에 빠진다는 것이다.<sup>9)</sup>

이런 태도는 1920년대의 素月の "山有花"에서도 잘 드러난다.

산에는 꽃 피네  
꽃이 피네  
갈 봄 여름없이  
꽃이 피네

산에  
산에  
피는 꽃은  
저만 혼자서 피어있네

9) T. E. Hulme, *Speculation* (London, 1924), p.116참조.

산에서 우는 작은 새여  
 꽃이 좋아  
 산에서  
 사노라네

산에는 꽃 지네  
 꽃이 지네  
 갈 봄 여름없이  
 꽃이 지네

여기서 ‘산’은 實在의 自然이 아니다. 시인이 임의로 설정한 ‘理想郷’의 상징에 불과하다. ‘새’나 ‘꽃’도 마찬가지다. 恒久的인 秩序가 유지되는 세계를 ‘享有하는 者’다. 시인만이 그런 이상향(山)에 도달하지 못하고, ‘저만치’ ‘떨어져서 동경하고 있을 뿐이다.

그러나, 자연물 그 자체는 그런 의미를 지닌 것은 아니다. 그것은 시인이 <산=이상향>, <꽃과 새=이상 세계의 향유자>, <자아=이상 세계를 동경하는 자>라는 等式을 설정하고, 자연물에 그런 의미를 부여한 결과이다.<sup>10)</sup> 그리고, 그 등식은 獨自의으로 발견한 것이 아니라, 前時代의 遺産일 뿐이다.

따지고 보면 素月時代의 시인들 대부분이 ‘喪失’과 ‘不在’의 감정에 휩싸인 것은 결코 우연이 아니다. 그 시대의 狀況에도 원인이 있지만, ‘不在의 對象’을 추구하는 의식구조에 더 큰 원인이 있을 것이다. 따라서, 萬海의 ‘님’이나 尙火의 ‘들’을 時代的 表象으로만 해석하는 태도는 고려해 볼 필요가 있다.

그런데, 앞에서 살펴본 神聖的·沒入的·理念的 자연관은 한 가지라고 할 수 있다. 모두가 사물에 意味를 賦與하는 자연관으로서, 意味化의 方向을 가리키는 구분일 뿐이다. 따라서, 이런 자연관은 모두 ‘觀念的 自然觀’으로 통칭할 수 있을 것이다. 사람들은 흔히 추구하는 세계에 도달할 수 없으면, 對象과 自我에 대한 검토를 시작한다. 그리고, 그 理念이 자기가 부여한 것에 불과하다면 物自體를 보기 시작하고, 자신에게 도달할 能力이 없다면 自制의 태도를 취한

10) 尹錫山, “素月詩와 芝谿詩의 對比의 研究; 自然觀을 中心으로”(漢陽大學校 大學院, 1981), p.10~12참조.

다. 그러니까, 흠의 ‘非連續의 原理(Principle of discontinuity)에 입각한 사고를 시작하는 것이다.<sup>11)</sup>

우리 문학에 이런 非連續의 原理에 입각한 의식구조가 등장하기 시작한 것은 3·1운동의 열기가 서서히 가시기 시작할 무렵이다. 그때까지 근대교육에 의하여 현대의 과학적 지식이 널리 보급된데다가, 결기 하나만으로 독립할 수 있다고 믿었던 素朴한 信念이 무너진 데 원인이 있다. 그리하여, 이런 사회적 변혁을 배경으로 ‘實在의 自然觀’이 세력을 얻기 시작한다. 이런 특징을 잘 반영한 것은 1920년대 중반에 등장한 鄭芝溶 “바다·2” 같은 작품일 것이다.

바다는 불뿔이  
달아나라고 했다.

푸른 도마뱀예 같이  
재재발렸다

꼬리가 이루  
잡히지 않았다(후략)

여기서 ‘바다’는 素月の ‘산’이나 ‘꽃’과는 전혀 다른 모습이다. 퍼소나로부터 예찬을 받거나 理念化되지 않고, 그저 ‘푸른 도마뱀예 같이’ 재재발리며 눈부시게 부서지는 물살의 바다일 뿐이다. 그리고, 도달하지 못해서 안타까워하는 정서도 보이지 않는다. 따라서, 이와 같은 바다는 觀念의 바다가 아니라 實在의 바다라고 할 수 있다.

그러나, 이런 即物的 表象도 觀念的 表象과 마찬가지로 現代詩에서 비롯되었다고 말하기는 어렵다. 가령, ‘梨花에 월백하고 銀漢이 삼경인제’로 시작되는 李兆年の 시조나, 丁克仁의 “賞春曲”, 尹善道 “漁父四時詞”, 意幽堂 金氏의 “東溟日記” 등에서도 극명한 이미지는 바로 이런 표상인 것이다.

더욱, 漢詩 쪽으로 눈을 돌리면 그런 예는 얼마든지 발견할 수 있다. 時代도

11) 그럼에도 불구하고 文學史를 거슬러 올라갈수록 觀念的 表象이 증가하는 것은 詩作行爲는 승고한 것이며, 그에 걸맞는 作品을 얻기 위해서 意味를 강화해야 한다는 관습때문일 것이다.



이보다 훨씬 거슬러 올라가거니와, 量的으로도 비교가 안될 정도로 늘어난다. 그것은 漢字가 지니는 表意性和 象徵性 때문일 것이다. 이런 자연관의 대표적인 존재라고 할 수 있는 서구 이미지스트들도 漢字가 갖는 '隱喻의 그림 (picture of metaphor)'과 견고한 구조에 매혹되었던 점으로 미루어도 짐작할 수 있는 일이다.

하기는 古代人이라고 物性을 소홀히 했다는 이야기는 성립되지 않는다. 인간이 사물을 認識하고 表現하는 행위는 '거기 있음'에 대한 인정이다. 意味化의 경우라도 現象的 存在를 부인하면서 이루어질 수는 없다. 그러므로, 어느 자연관이 먼저냐를 따지는 것은 무의미한 있을런지 모른다.

그런데, 인간은 참으로 묘한 존재다. 일단 대상을 物自體로 보면, 아무리 신성한 것이라도 이내 道具로 보는 경향이 있다. 原始宗教의 대상이던 '堂山木'을 중심으로 생각해 보자. 信仰의이던 당산목이 한 그루의 나무로 인식된 다음 부터는 그것이 빼어질 순간은 그리 멀지 않다. 그리고, 벨 사람의 필요에 따라서 火木으로, 집을 지을 木材로, 또는 그 무엇으로 보일 것이다.

이렇게 '감'으로 보는 사람들에게는 그 나무가 무슨 나무냐가 중요하지 않다. 녹나무든 참나무든 소나무든 아무런 의미가 없다. 필요에 따라서는 形象도 중요하지 않다. 이용할 목적에 적합하면 그만이다. 그러니까, 既存의 意味와 形象은 목적이 허용하는 한도 안에서만 유지될 뿐이다.

그런데, 대상의 社會的 意味나 物的 外觀을 부정하고 재편성하고 '감'으로 본다는 것은 결국 記號化한다는 이야기로 이어진다. 따라서, 이런 자연관은 '記號的 自然觀'이라고 부를 수 있을 것이다.

우리 시단에 이런 자연관이 주목받기 시작한 것은 1930년대부터다. 일부 작품 가운데 그런 관점이 나타난다. 다음 페이지의 李箱의 "詩 第四號도 그런 예에 속한다.

종래 대부분의 分析者들은 이 작품을 無意識의 反映이라고 분류해왔다. 그러므로, 기호적 표상으로 인용하기에는 다소 논란의 소지가 있을 것이다. 그러나, 펄펄 끓는 가마솥과 같은 '이드(ID)'가 이렇게 規則的일 수는 없다. 아직까지 무의식의 세계가 완전히 구명된 것은 아니지만, 만일 이렇게 규칙적이라면 그것은 이미 무의식적 반응이 아니기 때문이다.

다다이즘으로 해석하는 경우도 마찬가지다. 言語에 대한 冷笑的인 태도만을

患者이 容態에 關한 問題

I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	●
Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	Σ	● I
ξ	ξ	ξ	ξ	ξ	ξ	ξ	ξ	●	ξ	ξ
τ	τ	τ	τ	τ	τ	τ	●	τ	τ	τ
ζ	ζ	ζ	ζ	ζ	●	ζ	ζ	ζ	ζ	ζ
δ	δ	δ	δ	δ	●	δ	δ	δ	δ	δ
γ	γ	γ	γ	●	γ	γ	γ	γ	γ	γ
ϑ	ϑ	●	ϑ	ϑ	ϑ	ϑ	ϑ	ϑ	ϑ	ϑ
θ	●	θ	θ	θ	θ	θ	θ	θ	θ	θ
○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

診斷 0:1

26·10·1931

以上 責任醫師 李 箱

주목한다면 그런 해석도 타당성을 지닌다. 그러나, 언어에 대한 냉소성은 어디에서 시작된 것인가. 이런 '意圖性'이나, '論理性'에 대한 경멸이 아니던가? 따라서, 그것은 다다이스트나 슈르리얼리스트들이 그런 작품을 썼기 때문에 그렇게 분류한 것이지, 인식구조에 의해서 분류한 것은 아니라고 할 수 있다.

물론, 이 작품에 무의식적 요소가 전혀 개입하지 않았다는 것은 아니다. 시인이 표현하고자 하는 '그 무엇'을 뒤짚힌 숫자로 채택하는 과정에서는 무의식이 간여했음이 분명하다. 표현하고자 하는 그것과 뒤짚힌 숫자는 아무런 필연성이 없기 때문이다. 그러나, 그 다음 단계는 분명히 意識의 統制下에서 이루어진 작업이다. 그것은 表象間의 규칙적인 배열을 보아도 짐작할 수 있다.

이런 자연관에서 등장하는 表象은 記號의 形態를 취한다. 시인이 표현하고자 하는 것은 아직 형태를 들어내지 않은 觀念인데다가, 媒介概念으로 동원하는 事物 역시 의미와 형상을 부정하고 原觀念에 맞게 수정하기 때문이다. 따라서, 數式이나 圖形이 아닌 言語의 表現이라고 해도 記號的 性格이 강해질 수밖에 없다.

이런 자연관의 起源 역시 아득한 옛날로 거슬러 올라간다. 고대종교의 呪術의 頌歌라든가, 무당의 符籙들에서 그런 원형을 찾을 수 있다. 그리고, 개인적

작품도 존재했을 것이다. 그러나, 宗教的 秘儀는 그 집단에 의하여 原形대로 傳承되지만, 개인 작품은 독자의 共感을 살 수 없는 한 전해지지 않기 마련이다. 그래서, 그런 문학 작품은 찾아보기가 힘들고, 物名의 나열인 景幾體歌, ‘雜體’ 또는 ‘戲作’이라고 부르는 漢詩의 일부에서 희미하게 그런 흔적을 발견할 수 있을 뿐이다.

하기는 無意識의 自然觀과 記號的 自然觀 사이는 그리 먼 것은 아니다. 작품 속에 등장하는 表象의 모습으로 따질 때도 본래의 의미와 형상이 크게 벗어났다는 점에서 비슷하다. 그 차이는 表象化의 過程이 全體的으로 무의식 속에서 진행되었느냐 部分的으로 진행되었느냐, 原象으로부터 表象이 얼마만큼 떨어져 있느냐는 거리의 문제일 뿐이다.

같은 李箱의 작품이라고 해도 다음 “꽃나무”는 無意識의 自然觀의 소산이라고 할 수 있다.

별관한복판에꽃나무하나가있소근처에는꽃나무가하나도없소꽃나무는제가생각하는꽃나무를열심으로생각하는것처럼꽃을피워가지고있소꽃나무는제가생각하는꽃나무에갈수없소나는막달아났소한꽃나무를위하여그러는것처럼나는참그런이상스러운흥내를내었소.

이 작품에서 발견되는 ‘꽃나무’의 모습은 우리가 일상에서 볼 수 있는 그런 꽃나무는 아니다. 사람처럼 생각하고 意志를 가지고 행동한다.

그렇다고 앞의 “詩第四號”처럼 완전히 의미와 형상을 벗어난 것도 아니다. 사람처럼 행동한다는 면을 제외하면 좀 특이하기는 하지만, 우리가 꿈 속에서, 깨어 있을 때 무심코 상상 속에서 볼 수 있는 꽃나무다. 그것은 시인의 무의식 속에 잠재되었던 꽃나무가 自動記述된 것이라고 볼 수 있다.

이들이 무의식의 소산이라는 것은 프로이트의 精神分析學의 理論을 적용해도 잘 드러난다. 띄어쓰기를 포기한 점은 連續되는 ‘意識의 흐름’을 상징하고, 홀로선 꽃나무는 孤立感 같은 單語와 文型을 반복한 것은 自己混亂에 빠진 者의 相同症(stereotypy) 내지 音韻症(verbigeration) 증세로 해석할 수 있다.<sup>12)</sup>

이런 무의식적 자연관 역시 고대에는 존재하지 않았다고 단정적으로 말하기 어

12) 金鍾殷, “李箱의 정신세계”, 李善榮編, 文學批評의 方法과 實際(東泉社, 1983) pp. 347~351 참조.

렵다. 古典文學에서 자주 발견되는 精靈主義的(animism) 表現은 대상을 人間化 시킴으로서 보다 잘 표현하겠다는 修辭的 慾求에서 출발한 게 아니라, 모든 사물은 살아있다는 무의식의 발로로 해석할 수 있다. 다만, 그들은 日常的인 것과 너무 거리가 멀어 세력을 얻지 못했다가 프로이트의 精神分析學이 제시되면서 무의식의 세계가 인정되고, 인간의 모든 행동에 원초적인 동인이 된다는 사실이 구명되자 정당성을 인정받기 시작한 것이다.

우리는 이제까지 자연관의 변천을 중심으로 시문학사의 흐름을 개관해 왔다. 그 결과, 觀念的·實在的·記號的·無意識的 自然觀이 존재한다는 것을 발견할 수 있었다. 하지만, 이런 類型은 우리 민족에게만 있는 것은 아닐 것이다. 程度나 質의 차이는 있을망정 모든 민족의 문학사가 지니고 있을 것이다.

그리고, 이들은 辯證法的인 對立과 克服의 계기로 등장하는 것이 아니라 시대에 따라서 세력의 차이를 나타낼 뿐이다. 그러므로, 時代와 民族을 초월하여 모든 유형이 존재하되, 유형간의 勢力과 內容이 다르다고 받아들여야 할 것이다.

## 3

우리는 앞에서 自然觀의 類型에 따라서 表象의 類型도 달라진다는 것을 확인할 수 있었다. 그런데, 이 유형은 곧 詩의 辨別的 特質을 나타내는 핵심이라고 할 수 있다. 따라서, 시의 기본 유형도 표상의 유형에 의하여 觀念的·即物的·無意識的으로 나눌 수 있을 것이다.

그런데, 이와 같은 표상의 유형은 文學史를 분석하는 방법이 아니어도 추출할 수 있다. 가령, 詩的對象이 어디에 존재하느냐, 그것을 어떻게 認識하고 또 表象하느냐는 문제를 중심으로 추론하는 경우도 마찬가지로의 결과가 나온다. 그러니까, 認識과 表象의 관계를 演繹的으로 따져보는 방법이다.

그렇다고 해서, 認識과 表象이 別個라거나, 인식한 내용이 곧 表現한 結果라는 이야기는 아니다. 대상을 인식한 뒤부터 시를 쓰기 시작한다는 점만은 부인할 수 없으나, 어느 단계가 지나면 모티프가 된 原像은 그 시의 모든 요소들과 관계를 맺으면서 全體的 秩序에 알맞게 수정된다. 다시 말해, 인식과 표현은 상호 制約과 補完의 관계에 있는 것이다.

그러면, 우선 시적대상들이 存在하는 領域을 따져보기로 하자. 이 경우, 觀

念的·無意識的 表象의 대상은 '내 안에' 있는 사물이다. 설혹 내 밖의 사물을 대상으로 삼는 경우라고 하더라도 情緒와 無意識的 慾望에 의하여 운색되므로 의식이나 무의식 속에 內在된 事物과 마찬가지로. 그것이 純粹觀念이나 無意識을 表象하는 경우에도 사물의 物名을 빌리는 것에 불과하다.

그러나, 即物化의 대상은 '내 밖에', 記號化의 대상은 '내안에서 밖에까지' 걸쳐 있다고 볼 수 있다. 물론, 관념이나 무의식을 즉물화하거나 기호화하는 경우도 있을 것이다. 그러나, 그때도 마찬가지로 그것을 마치 자기 밖의 사물 처럼 객관적으로 바라보고 표상화 한다. 그러므로, 자기 밖의 사물과 마찬가지로 위치로 바뀐다.

表象化 作用이 일어나는 영역을 따져 보자.

觀念化와 即物化의 작업은 意識의 統制下에서 이루어진다. 다만 관념화인 경우에는 主觀的인 성격이 강하고, 즉물화의 경우는 客觀的인 성격이 강하다. 따라서, 관념화는 자연히 情緒가 強化되고, 즉물화는 物質의 外觀이 강화될 수 밖에 없다. 無意識化는 무의식 속에서 이루어진다. 그리고, 記號化의 경우 그 發想은 무의식에서 출발하지만, 마지막의 완성은 의식 속에서 완성된다. 그러므로, 결과적으로 주관과 객관의 입장에서 따진다면, 무의식화는 주관적이고, 기호화는 객관적이라고 할 수 있다.

그런데, 이와 같은 분류에서 문제가 되는 유형은 기호적 표상이다. 시적 대상이 존재하는 영역으로나 표상화 과정으로 볼 때 무의식적 표상과 유사하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이 유형은 제외하기 어렵다. 현대시 가운데에 시인만이 알 수 있는 암호같은 '記號詩'가 존재하며 평범한 작품 속에서도 그런 심상을 발견할 수 있기 때문이다. 뿐만 아니라, 이 유형을 부정하면 순수 抽象藝術의 위치가 부정된다. 그러므로, 명칭이나 개념의 한계에 문제가 있을지 몰라도 이런 유형의 설정은 반드시 필요한 것이라고 할 수 있다.

그러면 보다 概念을 분명히 하기 위하여 도표를 통하여 정리해 보기로 하자.  
 <표.1>

대상의 존재 영역 표상의 속성	내 적 대 상 (주관적대상)	외 적 대 상 (객관적대상)	대상의 존재 영역 표상화의 출발
원상대로 모방	관념적 표상	즉물적표상	의 식
재편성된 모방	무의식적 표상	기호적표상	무의식

그런데, 인간의 행동에서 어느 한 요소만 나타나는 경우는 거의 드물다. 意識的 行動에도 無意識的 要素가 깃들고, 客觀的 態度에도 主觀的인 기준이 밀받침하기 마련이다. 더우기 한 인간의 全人的 要素가 총동원되는 創作行爲에서는 이런 요소들이 복합적으로 등장할 수 밖에 없다.

따라서, 각 요소들이 등장할 수 있는 變異形의 목록을 열거하면 뒷면의 <표>와 같이 될 것이다.

<표.2>

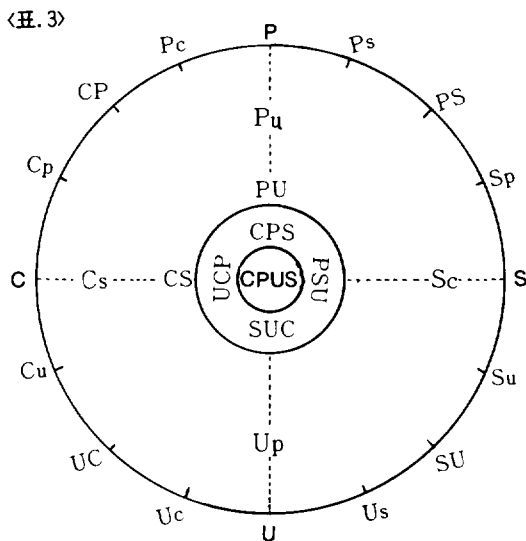
기본 요소	제 1 결합형	제 2 결합형	입 체 형
1) 관념(C)	5) C·P	11) C·P·S	15) C·P·S·U
2) 즉물(P)	6) C·S	12) C·P·U	
3) 기호(S)	7) C·U	13) C·S·U	
4) 무의식(U)	8) P·S	14) P·S·U	
	9) P·U		
	10) S·U		

물론, 이런 유형들 모두가 現代詩 속에 존재한다는 이야기는 아니다. 이들 가운데 일부는 이미 역사 속에 假死狀態로 묻혀 버린지 오래며 더러는 아직 등장하지 않은 것들도 있다.

하지만, 존재하지 않는 유형들이라고 해서 論外로 돌릴 필요는 없다. 이미 사라진 것들은 文學史 속에 그 位置를 표시해주어야 완벽한 문학사가 될 것이며, 아직 출현하지 않은 것들이라면 現代詩의 方向을 알리는 指標 구실을 하기 때문이다. 어찌 생각하면 이미 사라졌거나, 아직 출현하지 않은 것들을 찾을 수 있음이 이런 추론의 소중한 결과라고 할 수 있다.

그런데, 이런 논리가 정당하다면 실제로 더 많은 變異形을 찾을 수 있을 것이다. 가령, 'C'와 'P' 사이만 해도 그렇다. 우세한 主要素를 대문자로, 副次的인 要素를 소문자로 표시할 때, 'C-Cp-CP-Pc-P'로 세분되며, 궁극에 가서는 하나로 연결될 것이다. 그리하여 모든 관계를 종합하면 <표.3>과 같은 圓이나 球의 형태에 도달하게 될 것이다.

이와 같이 제 유형간에 연결되었다는 가설은 단지 논리상의 정교성을 위해서는 아니다. 그렇게 설정함으로써 유형간의 관계를 바르게 파악함은 물론, 어떤



정신이 強化되면 어떤 정신이 弱화될 수 있는가를 구체적으로 시사받을 수 있기 때문이다. 다시 말해, 정신의 運動方向과 그 특징을 짐작하게 하는 기초가 되는 것이다.

가령, 原象과 表象의 關係를 살펴 보자. 現象的 事物의 外觀을 가장 잘 나타내 주는 것은 분명히 즉물적 표상이다. 그리고, 그 다음에는 아마도 관념적 표상, 無의식적 표상, 기호적 표상의 順序일 것이다. 그러니까, 〈도표.3〉에서 즉물적 표상을 기점으로 해서 좌측으로 이동해 간다.

傳達의 關係도 마찬가지다. 눈에 보이듯이, 귀에 들리듯이 감각에 호소하는 방법이 가장 잘 전달된다. 그리고, 그 다음은 의미화·無의식화·기호화의 順序일 것이다. 無의식도 일상적 형상이나 의미에서 벗어났기 때문에 다소 당혹감을 주지만, 완전히 제거된 것은 아니므로 기호 표상보다는 전달의 도가 크다.

그러나, 意識狀態는 반대 방향으로 이동을 한다. 사물에 의미를 부여하는 행위에는 고도의 精神力 集中이 요구된다. 즉물적 표상도 마찬가지다. 하지만, 기호적 표상에 이르면 그것은 無의식에서부터 발상하여 의식으로 완성하게 된다. 그리고, 無의식적 표상은 아예 의식을 잠재우고 自動記述해야 한다.

그러면서도 의식과 無의식은 별도로 분리되는 것이 아니라 두 끝을 연결하는

‘끈’과 같은 관계다. 관념과 사물 역시 마찬가지다. 그러므로, 이들의 관계를 상반된 요소로만 이해할 때는 시에 대한 전반적인 문제에서 오해를 초래할 수 밖에 없다.

우리는 이제까지 표상화의 유형에 따라서 시의 유형을 고찰해 왔다. 그런데, 뉴크리티크들도 이런 관심을 보여왔다. 그렇다면, 그들의 분류와 어떤 차이가 있는가 대조해 보기로 하자.

일찌기 新批評이라는 이름을 만들어 낸 J. C. Ransom의 경우는 觀念詩(Platonic poetry), 即物詩(Physical poetry), 形而上詩(Metaphysical poetry)로 분류했다. 觀念詩는 感性을 위주로 하는 낭만시를 말하고, 即物詩는 理性을 중심으로 한 이미지즘시를 말한다. 그리고, 形而上詩는 감성과 이성을 융합한 Eliot류의 主知詩라고 정의한다.

이런 분류는 다른 신비평가들 사이에서도 발견할 수 있다. I. A. Richards는 包括의 詩(Poetry of inclusion)와 排除의 詩(Poetry of exclusion)로 분류한다. 前者는 形而上詩에 해당되고, 後者는 觀念詩나 即物詩에 해당된다. 이성이나 감성 중 어느 한 쪽을 배제하거나 모두 포괄했다고 붙인 명칭이다.

R. P. Warren도 리차아즈와 마찬가지로 二分한다. 다만, 排除의 詩를 純粹詩(Poetry of pure)로, 包括의 詩를 非純粹詩(Poetry of impure)로 고쳐 불렀을 뿐이다. 그것은 시가 單一한 요소로 짜여졌느냐, 複合的인 요소로 짜여졌느냐는 기준에 의한 명칭이다. 그러므로, 용어는 조금씩 달라도 결국엔 같은 유형으로 분류했다고 할 수 있다.

그런데, 그들은 무의식과 기호적 표상을 빠뜨리고 있다. 그리하여, 변이형에 이르면 현격한 차이를 보이고 있다. 이를 분명히 하기 위하여 가장 세밀하게 분류한 랜섬의 경우와 대조해보면 <표4>와 같이 될 것이다.

랜섬이 기호시와 무의식의 시를 제외한 것은 아마도 詩史를 검토할 때, 기호시는 그 존재가 미미하며, 무의식의 시는 당시로는 아직 객관적 평가가 나오지 않았기 때문일 것이다. 그러나, 이 두 유형을 제외함으로써 詩的 地平線(poetic horizon)을 관념시와 즉물시의 영역으로 제한하는 결과를 가져오고 말았다. 그러므로, 그의 분류는 이제 고전적인 것이 되어버렸다는 감을 떨쳐 버릴 수가 없다.



〈표. 4〉

자연 관 유형	랜섬의 기본형	랜섬의 변이형	필자의 기본형	필자의 변이형
관념적 자연관(C)	관념시(C)	〈이상형〉 형이상시(CP)	관념시 C	〈이상형〉 전체시 CPUS 〈2 차결합형〉 CPS CPU SCU PSU 〈1 차결합형〉 CP CS CU PS PU SU
실재적 자연관(P)	즉물시(P)		즉물시 P	
기호적 자연관(S)	-		기호시 S	
무의식적 자연관(U)	-		무의식의시 U	

4

그러면, 앞에서 살펴본 작품들을 염두에 두면서 이런 유형에는 어떤 特質이 있을까 따져 보기로 하자. 그리고, 이를 바탕으로 現代詩의 理想的 모델을 찾아 보자.

觀念詩는 素月の 詩에서 살펴봤듯이 시인의 形而上學的 苦惱의 흔적이 강하게 드러난다는 장점을 지닌다. 그것은 시인이 物自體의 표현보다는 의미와 정서를 부여하는 데 더 치중했기 때문이다. 그리하여, 독자의 정신을 크게 고양시키는 효과를 가져온다. 그러나, 物的階層이 약화된다는 단점을 지닌다. 이 미지다운 이미지를 발견하기 어렵고, 어쩌다가 발견되는 이미지라도 裝飾의 구실에 그치는 경우가 대부분이다. 素月の 모든 작품을 살펴봐도 機能的 역할을 하는 이미지가 드문 것도 이 때문이다. 뿐만 아니라, 시 속의 사물들이 ‘中立性(the neutralization of nature)’이 무시되고 有情化한다는 단점도 지닌다.

이와는 반대로 卽物詩는 도달할 수 없는 理想世界를 다루려 하지 않는다. 그들은 오직 사물의 외관을 중시하고 ‘直觀的인 言語의 精髓(the very essence of intuitive language)’로 ‘견고하고 명백한(hard and clear)’ 繪畫的 상태에 도달하려고 노력한다. 그 결과, 시인의 감각이 포착한 대상이 독자에게 그대로 전달될 수 있다는 장점을 지닌다.

반면에, 의미는 원래 사물이 지니고 있는 것이 아니라 시인이 부여한 것이라는 생각에서 이를 제거했기 때문에 작품은 한 폭의 ‘의미없는 텅빈 그림’으로 떨어지고 만다. 그래서, 시란 무엇인가 의미해야 한다는 관습에 사로잡힌 독자들은 작품을 다 읽고도 허망감에서 사로잡히게 된다. 앞의 芝溶의 “바다. 2”가 햇살이 눈부신 여울목을 직접 눈앞에 보는 듯 하지만, 정신적 감흥을 일으키지 못하는 것도 바로 의미를 제거했기 때문이다.

記號詩는 시란 언어를 통하여 대상에 대한 意味賦與나 이미지화라는 固定觀念에 사로잡혀 현대까지는 주목을 받지 못했다. 그리고, 그 진지성을 의심하여 실제로 창작하는 사람도 드물었다.

그러나, 전체가 단일한 組織과 秩序에 의하여 묶인다는 장점이 있다. 그리하여, 言語의 線條性(linic)을 초월하고 한 눈에 파악된다. 그리고, 화가가 파렛트 위에서 물감을 개어 이 세상에 존재하지 않는 사물을 創造主처럼 그려낼 수 있듯이, 시인에게도 完全한 創造가 허용된다. 그것은 언어 속에 배어들어오는 社會性を 제거했기 때문이다.

이런 自由는 독자들에게도 주어진다. 그들은 작품이 제시하는 대로 생각하지 않고, 시인이 시적대상을 임의로 재편성하여 표현하듯, 시를 자유롭게 해석할 수 있다. 그러므로, 어느 유형보다 讀者의 自律性이 크게 허용된다는 장점을 지닌다.

그러나, 시 속에 표현되는 것은 記號거나 記號화된 言語다. 그리고, 그것은 너무도 個人的이고 閉鎖的이어서 독자들의 관심을 끝만한 誘引性を 지니지 못한다. 그리고, 신기한 생각에 접근한다 해도 결국 자기 나름대로 추측할 뿐, 아무 것도 얻지 못하고 돌아서는 경우가 많다. 앞의 “詩第四號”가 文學研究家들의 관심은 끌어도 독자들로부터 외면 당하는 것은 이런 이유에서다. 뿐만 아니라 어느 유형의 시보다 非人間化 되어 있다는 점이다.

無意識의 詩 역시 현대에 이르러서 주목을 받기 시작한 유형이다. 하지만, 그 출현은 다른 유형과 마찬가지로 아득한 古代로 거슬러 올라간다. 가령, “외디프스왕”을 비롯한 고대의 좀 ‘怪異’하고, ‘非現實的’이며 ‘衝動的’인 이야기나 노래가 그런 유형의 發噫라고 할 수 있다. 다만, 그 시대에는 인간 정신이 의식으로부터 구성된다는 소박한 생각에 神話나 傳說로 취급되고 隱喻的 形態로 偽裝되어 등장했을 뿐이다. 이 유형의 장점은 관념이나 즉물시가 지니는 낯

아빠진 세계에서 벗어날 수 있다는 점이다. 그리고, 非道德的이고, 非日常的인 인간의 충동을 합리적으로 인정하는 동시에, 人間精神의 또 다른 一面을 표현할 수 있는 유일한 수법이다. 그러면서도 시인이 원하기만 하면 관념이나 즉물시처럼 의미나 형상을 부여할 수 있다는 장점을 지닌다.

하지만, 인간 정신이 의식세계만이 아니듯이 무의식의 세계만도 아니다. 그러므로, 이 역시 排除의 詩에 불과하다. 그리고, 과연 詩作行爲가 완벽하게 무의식 속에서 진행될 수 있을까, 그렇게 半睡半覺의 상태에서 써 낸 것을 진지한 精神의 勞力이라고 부를 수 있을까, 그런 것으로 인간정신을 고양 시킬 수 있는가 하는 의구심도 떨칠 수가 없다. 슈르리얼리스트들이 문학사에 지대한 공헌을 했으면서도 단명했던 이유는 여기에 있다.

마치고 보면 이런 유형들은 그 나름대로 存在의 理由를 지닌다. 그러면서도 시인이나 독자 모두가 그리 만족할 만한 것은 못된다. 詩作이 人間의 全存在를 표현하는 행위라면, 그리고 讀書行爲가 全存在的 慾求를 요구하는 것이라면, 위의 네 가지 유형은 인간의 一面的 要素만을 表現하고 刺戟하기 때문이다.

따라서, 보여주고, 그것을 해석하며, 理性和 感性은 물론 無意識까지 만족시킬 수 있으며, 그것을 또 다른 무엇으로 換置해 볼 수 있는 구조라야 할 것이다. 다시 말해, 앞 표들의 'CPSU'가 현대시의 가장 理想的 構造라는 결론에 도달한다. 하지만, 목표를 세우는 작업은 그리 중요하지 않을 것이다. 그것을 실천할 방법을 발견하지 못하면 결과는 마찬가지이기 때문이다. 그러므로, 이런 요소들을 결합하는 방법이 새로운 문제로 제기된다.

이 문제에 대해서는 稿를 달리하여 보다 본격적으로 검토할 작정이지만, N. Hartmann의 '前景'과 '後景'의 이론을 다소 변용시켜 多層的 構造를 짜는 방법이 있지 않을까 생각한다. 그러니까, 어느 한 층에는 사물의 實像을, 그 다음 층에는 그 사물에서 발견할 수 있거나 부여하고 싶은 의미나 정서를, 그 다음 층에는 그것을 知的으로 재편성한 모습을, 다시 그 다음 층에는 무의식적 의미를 부여하는 식의 방법을 말한다. 뿐만 아니라, 시를 형성하는데 필요한 다른 요소들도 이런 식으로 조직해야 할 것이다.

물론, 이 경우 前層과 後層이 遊離되어서는 안될 것이다. 보다 정확하게 감상하기 위해서 分析的인 讀者들은 의도적으로 분리할 수는 있으나, 양과접질처럼 有機的인 組織을 유지해야 할 것이다. 그리고, 層位別 配置의 順序는 傳

達의 難易度와 독자의 關心에 따라서 정해져야 하는 것이다. 전달이 용이하면 서도 관심을 끝만한 것은 前層에, 그렇지 못한 것은 後層에 배치할 때, 宗教의 經典들처럼 독자의 능력에 따라서 감상할 수 있는 작품이 될 것이다.

그런데, 이런 多層의인 構造를 설정하면 우리는 생각지도 않은 여러 가지 부산물을 얻을 수 있다. 가령, 表面의 意識構造는 西歐化한 반면에 深層構造는 아직도 韓國의이어서 어느 쪽에 촛점을 맞추어야 할지 모르게 만드는 이 시대 독자들의 感受性 分裂의 문제도 해결할 수 있다. 傳統의인 것은 어떤지 낯은 것처럼 느끼고, 서구적인 것에서는 이질감을 느끼는 독자들의 감수성에 맞추기 위해서는 그에 맞도록 다층적으로 조직하는 길 밖에 없다.

또, '民衆'이니 '純粹'니 하는 이 시대의 兩極化된 문제들도 해결할 수 있다. 어느 한층에는 현실에 대한 강렬한 批判과 行動化를, 또 다른 층에는 이를 자제하고 美學的으로 승화시킬 수 있는 요소를 담는다면 시의 構造도 한결 견고해지거니와 이런 是非는 자연히 해소될 것이다.

문제는 다시 層位를 구성하는 具體的인 方法이 무엇이나로 옮겨 간다. 문학의 구조가 결코 평면적인 것은 아니라고 해도 표현이나 독서의 과정이 線條的인 것이기 때문이다. 그것은 아마도 頻度에 관계가 있을 것이다. 그리고 修辭의 방법과도 깊은 연관을 맺을 것이다. 그러므로, 시를 쓸 때, 이런 문제를 고려하면서 조각을 하듯, 건축을 하듯 쓴다면 해결될 것이다.

우리는 이제까지 시의 유형을 분류해왔다. 이 과정에서 현대시의 理想的 構造도 구명하고, 詩的 地平線도 짐작하게 되었다. 그리고, 이를 바탕으로 韓國 現代詩가 指向해야 할 바가 무엇인가도 짐작할 수 있었다.

그런데, 이 과정에서 밝혀진 시의 諸類型은 단지 현대시의 이상을 찾는 데만 이용될 수 있는 것은 아니다. 이 유형을 적용하여 시인들을 분류한다면 그 시대의 文學的 特質과 동향을 한 눈에 파악할 수 있는 文學地圖의 작성도 가능해진다.

가령, 1920년대의 문학지도를 작성한다고 하자. 먼저 개개인의 작품에 대한 정확한 분석이 이루어져야겠지만, 아마도 이 시대의 시인들은 C(관념시)와 P(즉물시) 사이에 배치될 것이다. 그리고 C쪽에는 素月을, P쪽에는 芝溶을 기점으로 잡을 때, '素月-萬海-尙火-芝溶'의 順이나 또 다른 順序로 늘어세 될 것이다. 그리고, 分布狀況은 C에 가까울수록 많은 시인들이 운집해있

고, P에 가까울수록 드물어지다가 마지막에 가서 芝容 혼자 외롭게 서있음을 발견하게 될 것이다.

그러나, 30년대의 상황은 이보다 훨씬 복잡해진다. C, P, S, U의 基本類型들이 모두 등장하고, C와 P 사이에는 變異型들이 급격하게 늘어나, 골격상으로는 <표.3>과 같은 형태를 이룰 것이다.

하지만, 시인들의 分布狀況은 전년대와 그리 달라진 것이 없음을 발견하게 될 것이다. 아직도 절대 대다수의 시인들은 C쪽에 몰려있고, P의 시인은 약간 증가했으며, U와 S쪽에는 李箱과 申百秀를 비롯한 <三四文學> 同人 몇 사람들이 지도상의 독립가옥처럼 서있을 것이다.

이런 상황은 80년대 시단도 거의 엇비슷한 모습을 이루고 있다. 다만 純粹基本型보다는 <표.2>의 '二次結合型'들이 더 많이 등장하고 있다는 차이 뿐일 것이다.

그런데, 이와 같은 문학지도가 작성된다면 우리는 다시 문학사에서 막연히 추측하거나 생각했던 因果關係를 보다 객관적이고도 구체적으로 설명할 수 있을 것이다. 왜 30년대 문단에 詩文學派가 등장했으며 그들이 主流의인 위치를 차지할 수 있었던가, 起林이 제시한 形而上詩의 이념의 배경과 그것이 실패할 수밖에 없었던 이유는 무엇인가, 卽物詩를 지향하던 芝容이 後期로 접어들면서 觀念을 基調로한 즉물적 방향으로 선회한 이유는 무엇인가 등의 막연한 문제들도 20년대와 30년대의 文學地圖에서 드러난다.

아니, 30년대의 지도 하나만 보아도 드러난다. 즉물시가 꾸준히 증가했지만, 관념과 즉물의 승의 단계를 추구할 만큼 대등한 세력을 이루지 못했던 것이다. 그리고 芝容의 變身은 관념이 우세한 우리 문학의 傳統과 당대의 세력분포가 그의 신념을 흔들었으리라고 추측할 수 있다.

그런데, 이런 문학의 지도는 한 시대를 중심으로 共時的인 작성만 가능한 것은 아니다. 共時態를 누적시켜 通時的 地圖의 작성도 가능하다. 그리고, 그것을 바탕으로 기술한 文學史는 어느 유형의 문학사보다 진단과 판단의 능력이 탁월해서 누락된 문학적 史實을 復元하고, 다가올 시대의 예견이 가능해진다. 그리하여, 斷續的이고 單線的인 문학사를 立體的이고 살아있는 문학사로 바꿀 수 있을 것이다.

또한 시인 개개인에게도 창작의 방향을 제시하는 역할을 한다. 가장 이상적

인 구조를 ‘CPSU’라고 할 때, 이에 대조하여 자기 작품을 분석하면 어떤 요소가 얼마만큼 모자라고 과다한가를 판단할 수 있다. 그리고 그 지평선에서 자기가 얼마만큼 떨어진 어느 자리에 서 있는가를 측정할 수 있다. 따라서, 그것은 그 시인이 작업해야 할 방향을 지시하는 나침반과 같은 구실을 할 것이다.

그러나, 아직도 지도를 그리기에는 先決할 문제가 남는다. 그것은 시를 이루는 記述的 要素들을 확정하고, 그 요소들의 結合方法을 찾아서 類型化하는 작업일 것이다. 하지만, 일단 방법론이 결정되었으니 그리 어려운 작업만은 아닐 것이다. 이 문제는 앞에서 말했듯이 후일 詳論하기로 약속한다.

## 參 考 文 獻

## 1. 單行本

- 金時泰, 現代詩와 傳統 成文閣, 1981.
- 金烈圭 外(編), 金素月 研究, 새문사, 1986.
- 金容稷, 韓國 近代文學의 史的 理解, 三英社, 1977.
- 吳世榮, 韓國 浪漫主義詩 研究, 一志社, 1983.
- 吳鐸藩, 現代文學散藁, 高麗大學出版部, 1979.
- 李善榮, 文學批評의 方法과 實際, 東泉社, 1983.
- 李昇薰, 李箱詩 研究, 고려원, 1987.
- 李昌培, 20世紀 英美詩 形成, 民音社, 1979.
- 崔珍源, 國文學과 自然, 成大出版部, 1977.
- F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. 安三煥譯, 小說形式의 基本類型, 探求堂, 1982.
- M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, London, 1972.
- N. Frey, *Anatomy of Criticism*, 임철규 譯, 한길사, 1982.
- T. E. Hulme, *The Speculation*, London, 1924.

## 2. 論文

- 金炳澤, 韓國初期近代詩論研究 -1920年代를 中心으로-, 東國大學院, 1986.
- 金時泰, 鄭芝裕, 試論, 趙演鉉 博士 回甲記念論文集, 1980.
- 芝裕의 새로움, 延岩 玄平孝 博士 華甲記念論叢, 1980.
- 尹錫山, 素月詩와 芝裕詩의 對比的 研究-自然觀을 中心으로, 漢陽大學校 大學院, 1981.
- , '내가 꿈꾸는 多層的 構造, 民族知性 통권 2호, 1986.
- 李崇源, 鄭芝裕詩研究, 서울大學校 大學院, 1980.
- F. Schiller, *Über Naive und Sentimental Dichtung* 1975, 金容權外譯, 世界評論選, 三省出版社, 1979.