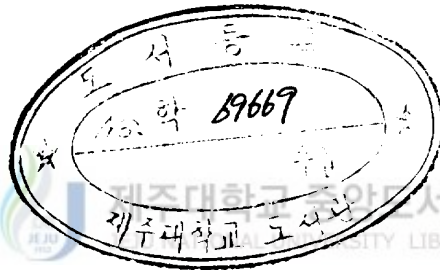


碩士學位請求論文

# 徐廷柱 詩의 象徴에 關한 研究

—「花蛇集」을 중심으로—

指導教授 金 兩 澤



濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

金 志 妍

1993年 8月

# 徐廷柱 詩의 象徴에 關한 研究

—「花蛇集」을 중심으로—

指導教授 金 昞 澤

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

1993年 6月 日

濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

提出者 金 志 妍



金志妍의 教育學 碩士學位 論文을 確認함

1993年 7月 日

審査委員長

審査委員

審査委員

梁 重 海  
尹 錫 山  
金 昞 澤

# 目 次

## 國 文 抄 錄

I. 序論 .....	1
II. 象徵의 根源의 背景 .....	4
1. 갇힌 世界의 自我 .....	4
2. 닫힌 世界의 現實 .....	8
III. 象徵表現의 正面과 側面 .....	11
1. 「花蛇」의 無意識과 想像力 .....	11
2. 「復活」의 時間과 想像力 .....	23
3. 「문둥이」의 構造와 이미지 .....	36
IV. 徐廷柱 詩의 特性과 詩史的 意義 .....	45
V. 結論 .....	47
參 考 文 獻 .....	49
Abstract .....	52

<抄錄>

## 徐廷柱 詩의 象徵에 關한 研究

--- 「花蛇集」을 중심으로 ---

金 志 妍

濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

指導教授 金 炳 澤

筆者는 이 논문에서 「花蛇集」을 중심으로 徐廷柱 시에 나타난 象徵의 根源的 背景 및 象徵表現의 正面과 側面에 대해 분석하고 그에 따른 詩의 特性和 詩史的 意義를 살펴 보았다. 본론에 전개된 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 未堂의 초기시에 있어서 象徵의 根源的 背景은 갇힌 世界의 自我와 갇힌 世界의 現實이라는 주제로 드러난다. 여기에서 찾아볼 수 있는 逆說的 象徵意味는 시인이 처한 時代狀況과 自己認識에서 비롯된 것이다.

둘째, 「花蛇」에 드러나는 幻覺的 要素는 無意識의 次元에서 논의될 수 있는 것이다. 「花蛇」는 男性象徵과 女性象徵의 渾融으로서 이것은 작품 전체를 관통하는 의미가 된다. 話者가 麝香 薄荷의 뒤안길에서 빠져드는 꿈은 짙은 에로스의 세계이다. 화자는 「花蛇」를 관조적인 태도로 바라보다가 마침내 그 자신이 「花蛇」와 동일화된 행동 양식을 보여주게 된다. 이처럼 꿈

과 꿈에서 벌어진 성애의 환각에서 비롯된 화자의 행동들은 상징을 통해 이 작품에 잘 드러나고 있다.

셋째, 「復活」에서 시인은 '輪廻'로 표현되는 테마의 象徵性을 돕기 위해 自然的 時間에 따른 의미 전개를 文學的 想像力에 의해 재구성해 낸다. 꿈, 편향된 일변도의 시계에 머무르지 않고 작품의 테마에 걸맞는 詩的 構造裝置로서 文學的 時間을 자유자재로 변형시켜 時間的 距離의 多樣性을 드러내고 있다. 이 작품 속에서 輪廻라는 초월적 진리는 原型的 想像力을 통해 인간의 普遍的인 窮極性에 밀착된다.

넷째, 「문둥이」를 深層心理學의 原型的 象徵으로 살펴볼 때, 의미 있는 詩的 構造와 多様な 이미지들을 발견할 수 있다. “해와 하늘빛”과 “보리밭”은 각각 天界와 俗界의 상징 의미로서 垂直의 構造를 이끌어 낸다. 또한 “보리밭”이 이루어 내는 회화적 요소는 水平分割의 構圖를 유도하고 있다. 빛의 원형에서 볼 때, 1연에서 “해와 하늘빛”의 ‘빛(광명)’과 2연의 보리밭에 달뜨는 ‘밤(암흑)’의 의미는 동양의 陰陽象徵과 접맥될 수 있다. 이러한 음양의 조화에서 파생된 것이 ‘애기’로 표현되는 탄생의 의미가 된다. 그리고, 1연의 “해와 하늘빛”은 빛의 특성과 연계되는 것으로서 어둠을 추방하고 질서정연한 코스모스의 세계를 대변한다고 할 때, 문둥이는 그 외형적인 이미지에서 카오스의 세계를 대변한다고 할 수 있다.

다섯째, 未堂詩의 特性으로 꼽을만한 또 다른 요소는 그의 시에 드러나는 어휘들의 併置的 對立이다. 異質的인 것들의 對比, 因관념과 보조관념의 因果關係가 제거된 파격적인 비유는 詩的 想像力을 擴大시키는 구실을 하게 된다. 이는 당시 문단의 흐름과 뚜렷이 구별되는 것으로서 素材의 非制約과 逆說的 主題를 이끌어내는 데 기여하고 있다.

이상의 논의를 종합할 때, 未堂의 초기시는 한국 시단에서 볼 수 있는 상징의 단편적인 모습에서 벗어나 總體的, 立體的인 면모를 보여주고 있다고 하겠다.

## I . 序 論

未堂 徐廷柱의 시적 출발은 1936년 동아일보 신춘문예에 시 「璧」이 당선되면서부터이다.<sup>1)</sup> 未堂은 신춘현상문에 당선 이후 <詩人部落> 동인으로 의욕적인 시작활동을 보여준다. <詩人部落> 동인으로 활동하던 이십대 나이에 발표한 첫 시집 『花蛇集』을 비롯하여 칠십대 무렵 제 9시집 『鶴이 울고 간 날들의 詩』에 이르기까지에는 누구보다도 다양한 시세계의 변화가 잘 드러나 있다.<sup>2)</sup>

1) 그러나, 서정주 자신은 당선 작품 「璧」을 처녀작으로 선뜻 인정하고 있지 않다.

“1936年度 동아일보 신춘현상문에 당선한 「璧」이라는 것이 … <중략> … 내 자신에게는 처녀작으로 자인할 만한 동기도 가지지 않고 있다. 나는 1934년 이래 동아일보 문화면에 원고청탁을 받지도 않고 기고해 반나마 게재의 쾌미를 맛보고 지내던 한 소년이었는데, 「璧」 또한 일반 기고로서 보낸 것이 우연히도 응모작품 대우를 받아 당선까지 되었으니 말이다.” ( 『徐廷柱文學全集』 제 5권, 일지사, 1972, p.264. )

2) 宋河璇은 다음과 같은 견해를 보이고 있다.

제 1시집(1941) 『花蛇集』 무렵(20대): 정서적 육체적 방황, 혹은 문학청년적 지향 속에서 비롯된 작품들.

제 2시집(1948) 『歸蜀途』 무렵(30대): 정서적 안정과 形而上學的 사유 속에서 우러나온 작품들.

제 3시집(1956) 『徐廷柱詩選』 무렵(40대): 達觀을 통하여 얻어진 작품들.

제 4시집(1960) 『新羅抄』, 제 5시집(1968) 『冬天』 무렵(50대): 永生的 開眼을 통하여 얻어진 작품들.

제 6시집(1975) 『길마재 神話』 무렵(60대): 고향 마을의 원형적 설화에서 획득한 작품들.

제 7시집(1978) 『떠돌이의 詩』, 제 8시집(1980) 『西으로 가는 달처럼』,

제 9시집(1982) 『鶴이 울고 간 날들의 詩』 무렵(70대):

‘자유인’과 漫步의 산책 정신에서 빚어진 작품들.

( 宋河璇, 『未堂徐廷柱研究』, 鮮一文化社, 1991, p.12. )

이로 말미암아 未堂은 韓國現代詩史에 비중 있는 자리를 점하고 있다. 이러한 詩史的 位置 때문에 그의 작품 세계에 대한 연구도 생존 문인으로서는 매우 이례적일 정도로 활발히 이루어지고 있다. 그 대다수의 논저들은 주로 背景思想이나 主題에 관한 研究가 주를 이루고 있는데 徐廷柱 詩에 나타난 佛敎的 性格 내지 神話와 傳說의 受容樣相에 관한 研究<sup>3)</sup>, 테마에 관한 연구<sup>4)</sup>, 西歐詩의 影響關係에 관한 연구<sup>5)</sup> 등이 그것이다. 그러나 未堂詩에 대하여 '象徴'의 문제를 본격적으로 연구한 논문이나 저서는 미흡한 실정이다. 다만 부분 항목으로 처리하는 경우가 대부분이다.

詩는 象徴을 통하여 哲學, 특히 形而上學의 구실까지도 포괄하는 폭넓은 기능을 가질 때 비로소 존재 의의를 갖는다.<sup>6)</sup> 한 편의 시를 읽는다는 것은, 시인이 그 작품 속에 용해시켜 놓은 詩精神과 갖가지 詩的 裝置들을 체계적으로 풀어내는 일이라 할 수 있다. 따라서 본고는 未堂의 시에 나타나는 상징의 문제를 고찰하는 데 목적을 둔다.

이를 위해 본고에서는 未堂의 초기 시집인 『花蛇集』을 중심으로 우선 象

3) 이런 입장으로는 河賢埴, 「未堂 또는 存在意味의 辨證法」, (『韓國詩人論』, 백산출판사, 1990.), 金禹昌, 「韓國詩와 形而上」, (『世代』, 1968.), 高銀, 「徐廷柱時代의 報告」, (『文學과 知性』, 1973. 봄.), 文德守, 「新羅精神에 있어서의 永遠性和 現實性」, (『現代文學』, 1963. 4.), 元亨甲, 「徐廷柱의 神話」, (『現代文學』, 1965. 11 - 1966. 3.) 등 다수의 연구가 있다.

4) 테마에 관한 연구는 金華榮, 『未堂 徐廷柱의 詩에 대하여』, (민음사, 1984.), 宋穰, 「徐廷柱論」, (『文藝』, 1949.), 趙演鉉, 「原罪의 刑罰」, (『文學과 思想』, 1949. 12.), 宋河璇, 『未堂徐廷柱研究』, (선일문화사, 1991.), 등이 있다.

5) 陸根雄, 「徐廷柱詩 研究」, (한양대 대학원, 박사논문, 1990.)에서는 심리주의적인 측면에 치중한 서구의식을 작품 분석에 도입하고 있으며, 그 외 鄭信在, 「未堂詩의 空間意識」, (동국대 대학원 석사논문, 1982.), 姜禹植, 「徐廷柱詩의 象徴研究」, (『韓國象徴主義詩研究』, 문화생활사, 1987.) 등에서 서구시와의 영향관계를 논의하고 있다.

6) 마광수, 『象徴詩學』, 청하, 1989, p.145.

徵의 根源의 背景에 대하여 살펴 보고, 다음으로 象徵表現의 正面과 側面을 心理主義的 方法으로 접근함으로써 未堂詩가 갖는 象徵의 世界를 究明하고자 한다.

상징의 근원적 배경에서는 시인이 처해 있던 역사적·사회적 환경 속에서 自我와 世界를 어떻게 인식하고 있는가를 「壁」과 「自畫像」에 드러나는 갈등의 흔적을 통해 짚어 보고, 상징 표현의 정면과 측면에서는 상징의 문제를 가장 잘 표현하고 있다고 보아지는 「花蛇」와 「復活」, 「문둥이」를 대상으로 삼아 시인이 표층과 심층의 세계를 어떻게 유기적으로 구조화시키고 있는가의 문제를 밝히고자 한다. 마지막으로 미당시의 특성과 시사적 의의에서는 위의 내용들을 중심으로한 未堂詩의 특성과 이를 토대로 未堂의 상징시가 갖는 시사적 의의를 살펴보고자 한다.

본고의 텍스트는 『未堂徐廷柱詩全集』(민음사, 1991)에서 취하였음을 밝히둔다.





## II. 象徵의 根源的 背景

한 시인이 표현하고자 하는 의도가 그의 특유한 개성과 체험, 그리고 시적 표현방식을 통하여 독특한 의미로 형상화되어 나타날 때 그것은 강한 시적 감흥을 주게 된다. 이러한 감흥은 상상력의 힘에 의해 얻어지는 것이라 할 수 있다. 따라서 그 시인이 갖고 있는 상상력의 실체를 구명하는 것은 작품에 대한 이해의 폭을 넓히고 깊게 하는데 핵심적 구실을 함은 물론 시인의 작품세계를 이해하는 데 큰 도움이 된다.

상징을 이루는 근원적 배경은 시인의 成長過程과 社會環境, 敎育의 程度 등 총체적으로 이루어진다고 볼 수 있으나, 본 장에서는 未堂이 당시 처해 있던 역사적·사회적 환경 속에서 자신을 어떻게 인식하고, 현실을 바라보고 있는가에 초점을 맞추어 논의를 전개해 나가하고자 한다.

### 1. 갇힌 世界의 自我

未堂의 초기시를 대하면, 원초적인 본능과 갈등 그리고 원죄의식 등이 처절하게 묘사되었다는 느낌을 받게 된다. 특히 그의 시에 드러나는 신체 지칭어와 인칭어의 구사, 굴욕과 천시의 배경의식, 융합되지 못한 육체와 영혼의 대립의식 등에서 벽에 갇혀 울부짖는 시인의 모습을 볼 수 있다. 이러한 '절규'는 제목에서 이미 드러나듯이 그의 등단 작품 「壁」에서 충분히 찾을 수 있다.

덧없이 내려보든 壁에 지치어

불과 時計를 나란이 죽이고

어제도 내일도 오늘도 아닌  
여기도 저기도 거기도 아닌

꺼저드는 어둠속 반딧불처럼 까물거려  
靜止한 <나>의  
<나>의 서름은 병어리처럼...

이제 진달래꽃 벼랑 햇볕에 붉게 타오르는 봄날이 오면  
壁차고 나가 목매어 울리라! 병어리처럼,  
오--- 壁아.

----- 「壁」全文

壁은 실제로 자신과 외부세계를 가로막는 구실을 한다. 그런 의미에서 '壁'이 未堂詩의 출발이었다는 것은 간과할 수 없는 의미를 지닌다. 더구나 작품 속에서 시인은 "壁차고 나가 목매어 울리라! 병어리처럼"이라고 하여, 벽으로 인한 단절 상태를 '병어리'로 묘사하고 있다. 마음껏 노래하고 외치고 싶어도 아무런 소리도 낼 수 없는 '병어리'의 상태가 그의 詩作의 출발이 되는 셈이다.

그러므로 그는 내부에서 끓고 있는 언어들을 끌어안은 채, 외부세계와 대화하고 교감하기 위한 방법의 모색에 나서게 된다. 그것은 말할 것도 없이 치열한 詩作의 行步이다. 이 때, 시인은 외치고 싶어도 소리높여 외칠 수 없는 '병어리의 서름'과 관련하여 "봄날이 오면/壁차고 나가 목매어 울리라! 병어리처럼,"이라고 다짐하고 있다. 壁 속에 '감혀 있다'고 인식하는 순간, 시인은 내부에 들끓는 표현의 욕망을 억제할 수 없게 되고 따라서 그 壁을 차고 나가 올겠다는 것이다. 침묵으로 억눌려 일관되었던 표현의 강한 욕망에 대해 역설적인 결론을 내리고 있다.

애비는 종이였다. 밤이기퍼도 오지않았다.  
 파뿌리같이 늙은할머니와 대추꽃이 한주 서 있을뿐이었다.  
 어때는 달을두고 풋살구가 꼭하나만 먹고 싶다하였으나... 흙으로 바람벽  
 한 호롱불밑에  
 손톱이 짙한 에미의아들.  
 甲午年이라든가 바다에 나가서는 도라오지 않는다하는 外할아버지의 숯  
 많은 머리털과  
 그 크다란 눈이 나는 닮았다한다.  
 스물세햇동안 나를 키운건 八割이 바람이다.  
 세상은 가도가도 부끄럽기만하드라  
 어떤이는 내눈에서 罪人을 읽고가고  
 어떤이는 내입에서 天痴를 읽고가나  
 나는 아무것도 뉘우치진 않을란다.

찰란히 티워오는 어느아침에도  
 이마우에 언친 詩의 이슬에는  
 멧방울의 피가 언제나 서껴있어  
 벗이거나 그늘이거나 헛바닥 느러트린  
 병든 숯개만양 헐덕어리며 나는 왔다.

-----「自畫像」全文



“애비는 종이였다”라는 표현은 파격적이다. 아버지를 “애비”라고 표현하  
 는 일은 자칫 무모한 實驗主義쯤으로 인식될 수도 있다. 이에 대해 未堂이  
 슬회하고 있는 내용<sup>7)</sup>을 보면, 이것은 얼마간 사실에 기초한 듯이 보인다.  
 그러나 詩的 象徵은 언제나 현실을 초월한다.

애비를 “종이였다”라고 표현할 수 있는 시인의 내면에는 굴곡된 좌절과

7) 未堂은 그의 부친이 仁村宅의 農監을 보는 일을 늘 얼마간 마음에 걸려  
 했었다. 또한 仁村의 양아버지인 同福영감의 小室 胎生의 아우가 자기보다  
 나이 많은 부친에게 항상 반말을 써서 부친 역시 이를 한탄했었다고 한다.  
 (『徐廷柱文學全集』, 전계서, p.20. 참조)

천시받는 패배의식이 깊이 자리잡고 있다. 아버지를 “애비”라고 적고, 그 “애비”는 “중이었다”라고 적는 逆說은, 자신이 경험한 리얼리티를 토대로 하기 때문에 한층 강한 전율을 수반한다.

더러움과 추함 그리고 악함 따위에서 미적 가치를 추구하는 象徵主義의 殘影을 여기에서 읽을 수 있다. ‘중’이라는 아버지의 신분에서 멸시받는 惡의 象徵을 읽은 시인은 이를 당당히 『花蛇集』의 권두시 첫 행에 적어 놓음으로써 世人을 향해 희극적인 웃음을 던지고 있다.

未堂에게 있어서 ‘중’의 신분은, 현실 속에서 壁과도 같은 제약이었을 것이다. 마치 그의 시 「壁」에서 “壁차고 나가 올리라”라고 다짐하듯이, “중이었다”는 고백을 당당히 세상을 향해 외침으로 해서, 그의 壁을 허무는 작업 곧, 아름다움을 추구하는 詩 본연의 목적에 잘 부합될 수 있다는 사실을 말해주고 있다.

일을 나가 밤이 깊어도 돌아오지 않는 아버지. 집에는 파뿌리같이 늙은 할머니와 주인공, 그리고 대추꽃이 한 그루 서 있을 뿐이었다. 먹을 것이 변변치 않았던 생활고 속에 모친 역시 밤늦도록 돌아오지 못하는 샅일에 매달렸지만 그토록 먹고 싶은 풋살구 한 알 사먹을 수 없는 생활이 이어졌던 것이다. 그러한 생활 속에서 부모의 사랑을 풍족하게 받을 수 없었고, 따라서 자신을 키운 건 바람이었다라는 고백을 하고 있다. 스물 세해 동안 자신을 키운 건 바람이었다는 뜻은 결국 그가 바람같은 기세에 덧없이 쓸리면서 이리저리 밀려왔다는 의미로 받아들일 수 밖에 없다. 돌이키면 그러한 歷程이 그에게 좋은 기억이었을 리 만무하지만, 그는 아무 것도 뉘우치지 않겠다고 적고 있다. 그러기에 그는 다가오는 아침을 “찰란히 퍽워오는”이라고 수식하고 있다. 그렇게 “찰란히 퍽워오는 어느아침”에 그의 이마 위에 얹힌 詩의 이슬에는 몇 방울의 피가 섞여 있다. “땀방울의 피”란 시인이 처녀작 「壁」에서 강조하듯이 자신을 가뒀은 壁을 허무는 고통을 의미한다. 이 때 그에게 壁을 허물 수 있는 연장이 되어준 것은 들끓는 詩的 欲望

임을 다시 확인할 수 있다. 시를 향한 뜨거운 열정이 바람 속에 “병든 숫개 만양” 달려온 스물 세해의 고통을 상쇄하고도 남아, 그의 이마에 피섞인 시의 이슬을 꽃피운 것이다.

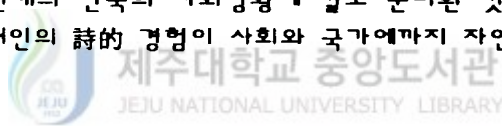
## 2. 닫힌 世界의 現實

未堂의 시를 읽으면서 주의를 기울여야 하는 요소 중의 하나는 그의 시에 드러난 逆說的 象徴이 갖고 있는 중의성이다. 위에서 살펴본 바와 같이 壁을 여는 도구로써, 혹은 벽을 열어나가야 할 당위로서 詩를 택했다면, 오랜 기간 風勢에 이리저리 밀려 방황하게 했던 ‘壁’의 정체는, 시적 욕망이거나, ‘종’이었다는 사회적 신분에서 발전한 自己認識에 그치고 말 것인가? 이에 대해 『花蛇集』을 내놓을 무렵의 사회 상황을 짚어볼 필요가 있다.

『自畫像』의 “애비는 종이였다”라는 항변은 그런 의미에서 의미심장한 무게를 보여준다. 애비가 종이라는 것은 1930년대 우리 농촌의 혼한 풍경에 지나지 않을 수도 있으며, 궁극적으로는 억압받는 민족의 캐리커처라는 데 생각이 닿는다. 未堂은 이에 격분할 수 밖에 없었을 것이다. 주어진 현실, 다시 말해 ‘애비’는 ‘종’이었고, 더구나 자신을 보듬어 키워줄 수 없을만치 무력하였다. 일나간 부모가 밤늦도록 돌아오지 못하는 집안에 자신과 함께 있는 건 “파뿌리같이 늙은할머니”, 즉 實勢란 없고 이빨이 다 빠져 발언권조차 잃었음직한 나약해진 조국일 뿐이다. 식량이 풍족했을 리 없으며 인간 존엄이 땅에 떨어져 바람결에 이리저리 밀려 살아온 나날. “세상은 가도가도 부끄럽기만하드라”라고 고백한다. 그러나 결국 그는 주어진 현실, 歷史의 흐름에 순종하겠다는 자조의 마음가짐을 갖게 된다. “어떤이는 내눈에서 罪人을 읽고가고/ 어떤이는 내입에서 天痴를 읽고가나/ 나는 아무것도 뉘우치진 않을란다”라는 내용이 바로 그것이다.

여기에서 시인은 차라리 '중'이라는 애비의 신분을 인정하고, 자신이 병든 수캐처럼 혈떡여 달려온 역정을 "뉘우치진 않겠다"는 역설적 의도를 나타내고 있다. 이는 당시 조국이 처해 있는 현실에 대한 광범위한 공감대를 형성하고 결코 부끄러워할 수만은 없는 우리의 공동과제라는 진의를 내포하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 전제 하에 『花蛇集』의 시들을 읽어보면 작열하는 하나의 이미지가 연결고리를 이루고 있음을 알게 된다. 그것은 「蠶」과 「문둥이」에서 '울음'이라는 의미가 형성되어 점차 확산하고 있는 상승기류이다. 이 때, '울음'의 정체에 대하여 다음의 견해를 참고할만 하다.

이 詩에서의 울음은 단순히 개인적인 詩的 경험에 국한시켜 의미를 깨어내는 경우보다 비개인적인 상황과 관련해서 의미를 확대시켜보는 경우에 더 많은 필연성을 드러내게 된다. ... 中略... 즉 '꽃처럼 붉은 울음'이 예리한 시각적 이미지에 의해 숙명적 비극성을 강화시켜주고 있는 데 비해 '蠶 차고 나가 밤새 우는 울음'은 하나의 세계를 파괴하고 난 다음이라는 전제가 있어서 여전히 한계적 비극성을 넘어서지 못하고 있다. 그리고 이러한 울음들은 1930년대의 한국의 사회상황에 결코 분리된 것일 수는 없는 일이다. 말하자면 개인의 詩的 경험이 사회와 국가에까지 자연스럽게 파급되고 있다는 말이다.



이와 같이, 「蠶」과 「문둥이」의 울음은 未堂이 처한 1930년대라는 한계상황에서 비롯된다. 문둥이의 울음이 밤새 이어진 것도, 병어리처럼 목메어 온 것도, 부엉이가 한밤중만 되면 공공 앓는 것도 이러한 한계상황이 빛은 역사의 비극을 묘사한다. 그런데 분명히 해야 할 것은 『花蛇集』 한계상황에서 비롯된 '울음'의 테마가, 스스로 다 발산하지 못한 내부의 들끓음을

8) 金兩澤, 「詩的 現實과 想像力」, 『바벨탑의 언어』, 文學藝術社, 1986, p. 36.

육체적 관능 혹은 피끓는 전율로 대치하여 드러난다는 사실이다. 여기에 역설적 상징의 裏面이 숨을 쉬고 있다.

「花蛇」의 “石油 먹은듯…石油 먹은듯…가쁜 숨결”를 선두로 하여, “웬 몸이 다는 끌른 대낮”, “땀흘려 땀흘려 어지러운 나--리”, “땅에 긴 긴 입마춤은 오오 몸서리친”, “눈물이 나서 눈물이 나서” 까닭 없이 눈물만 난다는 가시내, “기쁨에 嗚咽하니 새로 자라난 齒가 모다떨려”, “오도도 떠는 열손가락” 등은 그것들의 예이다. 이것은 『花蛇集』의 암담함과 뜨거운 열정의 정체라 할 수 있다. 1930년대라는 역사의 한계 상황은 시인으로 하여금 피끓는 울음을 속으로 삭이라고 명령하였고, 이에 대해 시인은 현실을 뉘우치지 않겠다고 다짐해보기도 하지만 20대 그의 혈기는 이를 용납하기엔 너무나 뜨거웠다. 현실을 직시하고 있었기에 더욱 힘든 壁의 한계상황을 절감하게 되는 것이다. 그가 이렇게 뜨거운 가슴을 안고 넘겨본 것이 빠져린 설움의 정체요, 육체적 관능이라 할 수 있다. ‘울음’은 “새로 자라난 齒가 모다 떨려” “오도도 떠는 열손가락”의 설움과 분노를 지나 마침내 “끌른 대낮”의 “石油 먹은듯 가쁜 숨결”로 이어지고 있다.

몸부림으로도 내부의 들끓음을 달랠 수 없을 때, 사람들은 자신의 시선을 머나먼 외지의 곳으로 돌린다. 시인이 육체적 관능 속에서 자신의 분노를 역설적으로 삭이다가 다시 눈을 돌려 머물게 된 것이 서양의 종교 신화이고, 우리네 토속의 풍경과 전설이다.

未堂의 시를 읽으면서 독자들은 그 독특한 상상력의 휘두름에 혀를 내두르게 된다. 지금까지 살펴본 내용이 時代狀況과 自己認識에서 꽃핀 시적 출발과 逆說的 象徴이 빚어낸 주제의식이었다면, 이제는 심층적으로 그것을 뒷받침하고 승화시켜내는 象徴表現에 대한 正面과 側面的 다각적인 논의가 뒤따라야 할 것이다. 無意識과 想像力, 그리고 이미지의 世界를 넘나드는 시인의 발자취를 따라가 보기로 한다.

### Ⅲ. 象徵表現의 正面과 側面

『花蛇集』에서 엿볼 수 있는 절망과 고통, 또는 육체적 관능 따위의 정제에 대하여, 앞에서는 갇힌 世界의 自我와 닫힌 世界의 現實이라는 두 측면으로 살펴 보았다. 이것은 당시 시인이 처한 時代狀況이나 그로 인한 內部로부터의 自己認識의 문제에 초점을 두었으므로 時代認識과 연계한 一次的인 象徵의 究明이 비중 있는 논의 대상이었다. 그러나 『花蛇集』에서 빼놓을 수 없는 것 중의 하나가 幻覺的 要素라고 볼 때, 이것은 단순히 상징의 걸 모습에 대한 논의만으로 설명하기에는 부족하다는 결론에 다다를 수 밖에 없다. 여기에는 시인의 심층적인 無意識의 측면은 물론이고, 무의식을 넘나드는 시인의 발자취를 합리적으로 뒷받침하는 想像力의 연결고리가 탄탄히 엮여져 있기 때문이다.

意識과 無意識, 그리고 現實과 靈魂, 神話와 土俗으로까지 거리낌 없이 자유롭게 활보하는 시인의 자취에 별다른 거부감을 가질 수 없다는 것에 대해서는 분명하게 심층적인 해석의 근거가 제시되어야 한다. 그러므로 본 장에서는 「花蛇」, 「復活」, 그리고 「문둥이」를 중심으로 象徵의 正面과 側面에서 다각적인 논의를 전개해 나가고자 한다.

#### 1. 「花蛇」의 無意識과 想像力

未堂의 초기시는 대체로 자연보다 인간을 선택하고 있으며, 더욱이 인간의 善보다는 惡을, 理性의 세계보다는 官能의 世界를 선택한다.<sup>9)</sup> 이미 『花

9) 김시태, 『현대시와 전통』, 성문각, 1981, p. 223.



蛇集』의 권두에 실려 있는 「自畫像」의 고백을 통하여 시인 스스로를 罪人과 天痴라고 표현하는 데서 드러나듯이, 소재를 취하는 태도는 보들레르의 영향을 간과할 수 없다. 10

「花蛇」의 이러한 惡魔的인 소재 “베암”과 “피”, 그리고 “고양이” 등의 설정에 의한 비유에 주목할 필요가 있다. 花蛇의 “소리없는채 넝쿨그리는 붉은 아가리”는 그 배경인 “푸른 하늘”에 대비되어 선명히 드러난다. 그것은 급기야 “꽃다님보단도 아름다운 빛”으로 채색되기에 이른다. 또한 “피먹은 양 붉게 타오르는 고훈 입설”, “고양이같이 고훈 입설” 등에서 보여주듯이 시인이 사용하는 소재들은 파격적인 비유로서 그 의미를 강하게 전달하고 있으므로 이것들에 대해서는 다시 心理的인 접근이 가능하다. 이와 같이 일상에서 터부시되는 소재들이 未堂詩의 미학으로 아름답게 승화되고 있는 것은 「自畫像」에서 罪人과 天痴인 자신을 뉘우치지 않겠다는 시인의 역설적인

10) 상징파는 눈앞에 보이는 현실이란 시인 내면에 존재하는 사상과 감정의 세계, 혹은 그가 추구하고 있는 이상적인 세계를 감추고 있는 외면에 불과한 것이라고 생각한다. 이 개념이 보들레르의 경우에 있어서는 유명한 소네트 「萬物照應」(Correspondances)에 운율을 드러낸 그의 이론과 밀접한 관련이 지워져 있다. 보들레르에게는 감각이 단순히 감각에 그치는 것이 아니고 부패, 富, 혹은 승리에 대한 사상이나 감정을 전달할 수 있다는 것이다. “그것은 부패하여 풍부해지고 의기양양해진 것들의, … 향기인 지고” 그리하여 물체들도 단순히 물체에 그치는 것이 아니고 그들 뒤에 숨겨져 있는 理想的인 형태들의 심벌이라는 것이다. 그는 또한 다음과 같이 말하기도 한다. “香氣, 색깔, 그리고 소리들은 서로 一致한다./어린이들의 피부처럼 신선하고, 오보에 소리처럼 부드럽고,/목장처럼 푸르른 향기가 있다.” 다시 말해, 향기는 어린 아이들의 부드러운 피부의 촉감과 같은 특질을 지닐 수 있으며 또 오보에의 부드러운 소리나 푸른 들판의 색과 같은 특질을 지닐 수 있다는 것이다. 그가 시를 쓰는 목적은 이야기하거나 어떤 사상에 정의를 내리는 것이 아니고 감정을 창조하고 印象을 전달하는 것이기 때문에 그는 끊임 없이 그 詩의 본질적인 內在의 테마를 반복하고 강화시키는 외적인 상징들을 축적시키는 것이다. ( Charles Chadwick, 『象徵主義』, 박희진 譯, 서울대출판부, 1984, pp.11-20. 참조. )

의도, 즉 능동적인 自己摸索의 결과이다. 시인은 자신을 죄인과 천치라고 전제해 놓음으로써 모순과 역설을 통한 본질에의 접근을 피하고 있으며, 능동적인 시세계를 여는 발판으로 삼고 있는 것이다.

### 1) 溶解된 無意識

未堂의 詩에 드러나는 이질적인 요소들이 서로 잘 어울려 융화되고 있는 근거는 보다 심층적인 차원의 문제에서부터 논의되어야 한다고 본다.

無意識을 바다에 비유한다면 意識은 자그마한 섬과 같다. 意識은 우리의 精神의 모든 것을 대변하지 않으며, 그것은 극히 자그마한 일부에 지나지 않는다. 自我란 그 조그만 일부의 중심이다.<sup>11)</sup> 그러므로 시인의 의식을 점검하고자 하는 데는 오히려 無意識의 문제가 더 큰 걸림돌이 될 수도 있는 것이다. 무의식의 문제를 점검하고자 할 때 제일 먼저 떠오르는 작품이 「花蛇」이다. 「花蛇」의 분석을 통해 시인이 무의식의 세계를 어떻게 시 속에 융해시키고 있는가를 살펴보기로 한다.



麝香 薄荷의 뒤안길이다.

아름다운 베암...

올마나 크다란 슬픔으로 태어났기에, 저리도 징그러운 몸둥아리나

꽃다님같다.

너의할아버지가 이브를 꼬여내든 達磨의 헛바닥이

소리없는채 널롱그리는 붉은 아가리로

푸른 하늘이다. ... 물어뜯어라. 원통히무러뜯어.

11) C.G. 옹, 『分析心理學』, 이부영 譯, 일조각, 1993, p. 44.

다라나거라. 저놈의 대가리!

돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 麝香 芳草시 길  
저놈의 뒤를 따르는 것은  
우리 할아버지의안해가 이브라서 그러는게 아니라  
石油 먹은듯...石油 먹은듯...가쁜 숨결이야

바늘에 꼬여 두를까부다. 꽃다님보단도 아름다운 빛...

크레오파트라 피먹은양 붉게 타오르는 고힌 입설이다... 숨여라! 베암

우리순네는 스물난 색시, 고양이같이 고힌 입설... 숨여라! 베암.

----- 「花蛇」全文

「花蛇」라는 제목을 앞에 두고 우선, 그 의미를 한 번 짚어가야 할 필요가 있다. 프로이트에 의하면 모든 종류의 파충류와 어류는 남성성기를 상징한다. 특히 그는 뱀을 그것의 대표적인 상징물로, 꽃을 여성성기(처녀성)의 상징물로 꼽았다. 여기에서 花蛇의 의미를 짚어내는 일은 그리 쉬운 일이 아님을 알게 된다. 남성 상징과 여성 상징의 가장 대표적인 두 의미의 渾融은 바로 이 시 전체를 관통하는 기본적인 딜레마이며 주제이기 때문이다.

그는 무의식적인 정신작용(꿈의 잠재의식)을 강조하면서 꿈의 요소와 그 해석 사이의 일정불변의 관계를 상징관계로 설명하고, 꿈의 요소 자체는 꿈의 무의식적인 관념의 상징으로 보았다.<sup>12)</sup> 또한 '꿈의 자극과 꿈의 원천'과 관련하여 실험을 거친 후, 잠들어 있는 사람에게 계획적으로 감각자극을 줄 경우 그 자극에 따른 꿈을 꾸게 된다는 사실을 발견하였다.<sup>13)</sup>

12) S. 프로이트, 『정신분석입문』, 오태환 譯, 선영사, 1991, p.140. 참조.

13) 잠들어 있는 사람에게 香水를 맡게 했을 경우, 이 때 꿈을 꾸 사람은 도저히 재현할 수 없는 사랑의 모험을 했다는 실험 결과가 제시되고 있다.

( S. 프로이트, 『꿈의 해석』, 홍성표 譯, 홍신문화사, 1991, p.18. 참조 )

1연에서 화자는 '麝香 薄荷의 뒤안길'에 서서 취한 듯 뱀을 주시하고 있다. 즉, 화자의 상태를 無意識의 꿈의 상태로 가정해 놓을 때, '麝香 薄荷의 뒤안길'에서 그 향기에 취한 듯 빠져드는 꿈은 질은 에로스의 세계로 인도된다. 그러므로 화자가 꿈의 세계에 빠져들면서 제일 먼저 바라본 것은 "아름다운 베암"이다. 그리고 그 느낌은 "저리도 징그러운 몸동아리"로 이어지고 있다. 화자의 첫 시선이 뱀의 몸동아리에 닿았다는 것은 많은 것을 시사한다. 일반적으로 뱀의 몸동아리에서 우리는 裸體의 官能的인 이미지를 떠올리게 되는데, 裸體의 꿈은 '노출 꿈'으로 해석된다.

천국에서는 사람들이 벌거벗고도 부끄러워 할 줄을 몰랐던 것인데, 수치와 불안이 눈을 뜨는 순간에 찾아와서 낙원추방이 행하여지고 남녀의 성생활과 문화의 영위營爲가 시작된 것이다.<sup>14)</sup>

이런 내용과 관련시키면, 2연에서는 이브의 樂園喪失을 노래하고 있음을 알 수 있다. 위의 논리에 비추어 볼 때, 여기에서 낙원 상실은 곧 性에의 자각이며 '뱀'이라는 대상은 낙원을 파괴한 주범인 동시에 육체적 관능을 일깨우고 유도하는 매개체가 된다.

2연에서 화자는 뱀을 "꽃다님 같다"라고 비유한다. 이러한 비유는 花蛇의 빛깔에서 오는 느낌으로, 축소된 그림의 이미지를 부여한 것이라고 볼 수 있다. 그런데 '풍경과 그림'은 女性의 象徴이다.<sup>15)</sup> 뱀이라는 남성 상징과 '꽃다님'이라는 비유의 여성 상징에서 우리는 화자의 양가감정(ambivalence)을 읽을 수 있다. 前述한 '女性象徴과 男性象徴의 渾融'은 이

14) 상계서, p.109.

15) S. 프로이트, 『꿈의 해석』, 전계서, pp.165-168. 참조.

-----, 『정신분석입문』, 전계서, pp.144-149. 참조.

러한 맥락에서 해결의 실마리를 찾아야 할 것이다. 여기에는 육체적 관능에 대한 경멸 혹은 경계의 감정과 동시에 그 상반되는 감정이 함께 교차하고 있는 것이다. 이어서 화자는 낙원 상실로 인해 환기되어 내부로부터 솟아오르는 性에의 탐욕을 쥐어뜯듯이 자제하는 목소리로 "... 물어뜯어라. 원통히 무러뜯어"라고 탄식한다.

1연에서 뱀을 바라보는 화자의 태도는 觀照와 막연한 감상으로 일관되어 있으나 2연에 이르러서는 얼마간 뱀과 동일화(Identification)되고 있는 입장을 드러낸다. 엄밀히 말하면 '뱀'과 '화자의 리비도'의 동일화이다. 낙원을 파괴한 뱀을 가리켜, 현재 자신의 앞에 있는 뱀의 할아버지라는 의인화된 표현을 쓰고 있는 점에서도 그러한 태도가 엿보인다. 따라서 '붉은 아가리로 하늘을 물어뜯으라'는 것은, 화자가 형벌과 속죄의 형태로서 선택한 극단적인 사디즘(sadism)의 행동 양식으로 해석할 수 있다.

여기에서 속죄의 형태가 사디즘으로 나타나는 것은 前述한 역설적 상징의 결과라고 본다. 더구나 뱀의 아가리는 "소리없는채 널롱그리는" 붉은 아가리이다. 우리는 "소리없는채"라는 표현의 심층에서 속죄양으로 인한 화자의 去勢恐怖를 읽을 수 있다. 다시 말해 낙원 상실의 대가는 속죄로서 구원될 수 없는 것임을 전제하고, 차라리 사디즘의 형태를 취하는 底意에는 더욱 강한 메저키즘(masochism)적인 贖罪意識이 숨어 있다고 봐야 옳을 것이다.

그러기에 화자는 다음 행에서 푸른 하늘의 배경을 설정하고 잠시 말을 잊지 못한다. 푸른 하늘 아래서는 죄의 무게가 한 층 무겁게 느껴지기 마련이다. 더구나 뱀의 붉은 아가리는 그로 인해 더욱 선명히 드러나고 있다. 이때, '소리를 잃은 채 널롱거리는 아가리'가 '붉은 빛'으로 표현된 이유는 무엇일까? 흰 꽃과 붉은 꽃의 비교를 통해 붉은 빛은 '純潔(혹은 性的 純潔)에서 벗어나는 罪過'<sup>16)</sup>라고 설명되고 있다. 다시 말하면 설정된 樂園의

16) S.프로이트, 『꿈의 해석』, 전계서, p.140. 참조.

의미가 純潔이라고 할 때, 그것의 파괴를 주도한 뱀의 아가리에는 순결이 파괴되는 아픔의 血痕이 묻어 있다는 것이다. 이를 통해 보면, 樂園이라는 거대한 여성 상징-- 바위, 물, 숲 등이 있는 풍경은 여성의 陰部를 상징한다<sup>17)</sup> -- 의 순결이 찢기는 아픔을 상징한다고 할 것이다.

3연은 하나의 행으로 되어 있다. 2연에 와서 뱀과 얼마간의 同一化를 이룬 화자는 樂園破壞의 罪過를 다시금 떠올리고 고개를 젓는다. 그러나 낙원 파괴의 죄과와 함께 다시 찾아오는 것은 화자의 리비도(Libido), 性에의 환기이다. 마치 자신의 내부로부터 솟아오는 肉慾을 나무라기라도 하듯이 3연에 이르러 화자는 “다라나거라. 저놈의 대가리!”라고 외치며 그 느낌을 애써 자제한다.

4연은 분명히 3연의 연장이다. 3연에서 욕욕을 자제하고 있던 화자의 태도는 4연에 이르러 마침내 ‘돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 그 뒤를 따르는’ 적극적인 개입의 태도로 변화하게 된다. 이 때 돌팔매를 쏘는 행위와 그 뒤를 따르는 모순의 태도는 미리 전술한 바 있는 양가감정(ambivalence)의 또다른 형태이다.

1연에서 막연한 느낌으로 뱀을 대하던 화자의 태도가 2연에 이르러 좀더 분화되고 개별적인 느낌을 드러내며 얼마간의 동일화를 이룬다. 그리고 3연에 와서는 문득 그 속에 지나치게 개입된 자신의 모습에 경종을 울리는 마음으로 “다라나거라 저놈의 대가리!”라고 외치며 스스로에 대한 자제를 보여준다. 그러나 4연에 와서 화자는 이미 돌이킬 수 없이 강한 개입의 태도를 드러내고야 만다. 그것은 말할 것도 없이 짙은 性愛의 세계이다.

남성의 성기는 체내에 들어가 상처를 입히는 兇족한 물건 즉, 나이프, 창, 칼 등의 무기 그리고 수도꼭지, 물뿌리개 등 물을 뿜는 것으로 상징된다.<sup>18)</sup> 이러한 논리에 비추어 4연을 상기할 필요가 있다. 돌팔매를 쏘면서 따

17) S. 프로이트, 『정신분석입문』, 전계서, p.144. 참조.

18) S. 프로이트, 『정신분석입문』, 전계서, pp.144-145. 참조.

르던 화자가 어느 순간 “石油 먹은듯…石油 먹은듯…가쁜 숨결”을 몰아쉬기 시작한 것이다. 남성의 성기가 물을 뿜는 것으로 상징된다고 전제할 때, 石油는 물의 類似形態로 파악할 수 있을 것이며, 오히려 精液의 미끈뚱한 느낌을 더 잘 표현해내고 있는 것으로 볼 수도 있는 것이다. 물론 “가쁜 숨결”은 性愛의 감각을 묘사한다.

麝香 薄荷의 후각적 신체 자극이 1연에서 화자를 에로틱한 꿈의 세계로 인도했다면 4연에서의 石油의 이미지는 다시 1연의 연장선상에서 후각적 신체 자극으로 이해하는 것이 옳다. 석유의 강한 후각적 자극은 꿈의 세계를 한층 짙은 성애의 세계로 이끄는 역할을 한다고 보는 것이다. 그러나 꿈의 세계를 에로틱하게 이끄는 후각적 자극제로 “石油”가 사용된 것은, 이미 전술한 보들레르적인 취향의 흔적이라 볼 수 있다.

5연은 가장 강한 성애의 감정을 표현하고 있다. 그것은 사디즘(sadism)의 재현이다. 남성 성기는 5연의 “바늘(상처를 입히는 뾰족한 물건)”과 상통한다. 그리고 꽃대님보다도 아름다운 빛을 바늘에 꼬여 두르고싶다고 할 때, “꽃대님보다도 아름다운 빛”은 그림이거나 그림이 그려진 천의 의미로 천이 되어 있다고 볼 수 있다. 더욱이 ‘그림’의 의미는 여성 상징이다. 그러므로 그것을 바늘에 꼬여두르고 싶다는 것은 아주 강렬한 사디즘을 뜻한다.

2연에서 뱀과 동일화되어 있던 화자의 리비도는 3연에서 잠시 멈추어 자제하고자 하지만, 4연에 와서 다시 화자의 적극적인 개입으로 리비도의 발산이 이루어지기 시작한다. 5연에서는 마침내 자신과 동일화되어 있는 花蛇의 빛깔에서조차 여성 상징을 도출해내고 그것을 꼬여 두르고 싶다는 욕구를 드러낸다. 이것은 左衝右突의 幻覺世界이다. 4연에서 짙은 성애를 경험한 화자가 5연에 이르러서는 마침내 자기 자신이 여성 상징이 되고 남성 상징이 되어 궁극적으로는 스스로를 갈구하고 범하는 사디즘과 매저키즘의 혼란을 가져오는 것이다.

6연에는 불쑥 클레오파트라가 등장하는데, 이는 꿈과 꿈에서 벌어진 성애

의 환각에서 비롯되는 화자의 착시이다. 이러한 착시가 이어져 클레오파트라  
의 출현조차 정당화되는 근거를 마련하고 있다.

‘입’은 陰門의 대표적 상징<sup>19)</sup>이다. 이와 관련하여 6연의 클레오파트라와 7  
연의 순네는 官能性으로 결합되는 양상을 보인다. 이들의 관능성을 연결하  
는 것은 “고혼 입설”로 표현되는 상징적 이미지이다. 더구나 보들레르에 있  
어서 고양이가 관능적 이미지를 풍기는 동물임을 전제할 때, 순네를 “고양  
이같이 고혼 입설”로 비유한 것은 관능성에 대한 재확인이다.

未堂의 시에 드러나는 이질적 요소들이 잘 어울려 융화되고 있는 근거는  
심층적인 차원의 문제에서부터 논의되어야 한다. 이러한 無意識의 문제를  
점검할 때 우선 논의될 수 있는 작품이 「花蛇」인 것이다. 프로이트는 無意  
識의 精神作用을 강조하면서 꿈의 요소와 그 해석 사이의 일정불변의 관  
계를 象徵關係로 설명하고, 꿈의 요소 그 자체는 꿈의 무의식적인 관념의  
상징으로 본다. 그의 논리에 비추어 볼 때 ‘花蛇’란 男性象徵과 女性象徵의  
渾融으로서, 이것은 작품 전체를 관통하는 象徵意味가 된다. 話者が 麝香  
薄荷의 뒤안길에서 빠져드는 꿈은 짙은 에로스의 세계이다. 화자는 ‘花蛇’  
를 관조적인 태도로 바라보다가 마침내 그 자신이 ‘花蛇’와 동일화된 행동  
양식을 보여주게 된다. 이와 같이 꿈과 꿈에서 벌어진 성애의 환각에서 비  
롯된 화자의 행동들은 象徵을 통해 이 작품에 잘 드러나고 있는 것이다.

## 2) 物質的 想像力

象徵이 연역적 특성을 가지고 존재하고, 또 그것이 바로 우리의 실제 생

19) S. 프로이트, 『정신분석입문』, 전계서, p.144. 참조.



활면에까지 그 영향을 끼치고 있는 것은, 바로 우리의 想像力이 개입되어 같이 활동하기 때문이다.<sup>20)</sup> 코올리지는 셰익스피어의 작품을 비평하면서 그의 상상력이란 주관적인 것과 객관적인 것을 융합하는 데 놓인다고 전제하였다. 또한 오델로에서 맥베드에 이르는 셰익스피어의 인물들은 명상이라는 단순한 힘에 의하여 창조된 것이란 견해를 보인다. 이러한 역설은 다만 상상력과 같은 중개적 힘에 의해서만이 설명될 수 있는데, 이 힘에 의해 천재시인은 외부세계를 그 자신의 의식 속에 끌어 넣은 후 이를 자신의 정신에 대한 상징적 표출로 만들 수 있다<sup>21)</sup>는 것이다. 따라서 상상력은 창조적 의미를 상징으로 이끄는 원동력이 되는 것이다.

바슐라르에 의하면 상상력은 자연 속에 자리잡을 필요가 있으며 자연 속에 깊이 뿌리 박은 이 상상력을 그는 物質的 想像力이라고 불렀다. 특히 그가 상상력의 물질론에 하나의 체계를 만들어 놓은 것이 四元素論<sup>22)</sup>이다. 물질적 상상력을 땅, 물, 불, 바람(地, 水, 火, 風)의 네 물질에 대한 그것의 敏感度에 따라 네 가지 기본 영역으로 나눌 수 있다는 것이다.

「花蛇」에서 물질적 상상력을 불러 일으키는 요소들을 찾을 때, 우선 불의 이미지가 압도적으로 많음을 알 수 있다. 작품에 등장하는 뱀의 이미지, 꽃대님의 강한 색채적 이미지, 붉은 아가리, 돌팔매, 피, 고양이, 바늘, 클레오파트라, 이브, 붉게 타오르는 입술 등의 직·간접적 이미지에서 작품 전체에 걸쳐 연계된 불의 이미지를 끌어올릴 수 있는 것이다.

또한 자세히 들여다 보면, 이렇게 불의 이미지를 일으키는 것들이 다시 네 가지 兩分된 성질의 것으로 대비되어 드러나고 있음을 알 수 있다.

첫째는 아름다움과 추함의 대비이다. 그 예를 들면, '꽃대님과 배암'.

20) 마광수, 전계서, p.161.

21) R.L. Brett, 『空想과 想像力』, 심명호 譯, 서울대출판부, 1987, p.79. 참조.

22) 곽광수·김현, 『바슐라르 研究』, 민음사, 1976, pp.29-32. 참조.

‘클레오파트라의 고운 입술과 뱀의 붉은 아가리’, ‘뱀을 향한 돌팔매와 뱀의 뒤를 따르는 행위’, ‘순네(색시)와 고양이’ 등이다.

둘째는 動的인 것과 靜的인 것의 대비이다. “배암”을 바라보며 시인은 애초에 麝香 薄荷의 뒤안길에서 향기에 취한 듯 이브의 전설을 떠올린다. 이러한 靜的인 상황에서 돌연 시인의 어조는 격앙되어 푸른 하늘을 물어 뜯으라고 외치며 뱀의 행위에 개입하게 되고, 결국은 돌팔매를 쏘면서 따라가는 적극적이고 動的인 태도로 변한다. 그러나 이런 행위는 다시 그 뱀이 시인의 곁에 있는 순네의 입술에 스며들으로써 주변 본래의 靜的인 모습으로 돌아와 마무리하고 있다.

셋째는 東과 西 그리고 傳説과 現實의 대비이다. 뱀의 근원을 성경의 전설에서 구해온 시인은 순네의 입술에 뱀이 스미는 것으로 마무리함으로써 원래의 이국적인 발상은 주변적인 것으로의 토속화가 이루어지고 있다. 이것은 곧 전설이라는 추상에서 시인 주변의 현실로 수렴된다.

넷째는 人間과 動物, 生物과 無生物의 대비이다. 이브의 전설 속에서 나온 뱀이 그 붉은 아가리를 근거로 클레오파트라에 비유됐다가 “우리 순네”의 입술에 비유되고 스며든다. 더구나 순네의 입술은 “고양이같이 고운 입술”이다. 꿈틀거리는 뱀의 꽃대님같은 몸뚱아리를, 시인은 바늘에 꼬여 두르고 싶다고 말하고 있다. 이것은 시인이 무의식 속에 뱀의 고운 무늬를 형형색색의 천이나 구슬로 둔갑시켜 놓은 탓이다. 그리고 다음 순간 뱀은 금세 고양이처럼 초롱한 모습으로 순네의 입술에 오버랩되는 것이다.

이처럼 불의 이미지들은 ‘불’이라는 이미지에 걸맞게 화려하고 다양하게 사용되었다. 이런 다양함 자체가 불의 이미지를 조성하는 데 하나의 역할을 담당하고 있다.

다음으로 시의 전체에 연계된 물의 이미지로는 ‘石油’를 들 수 있다. 이것은 여러 차례에 걸쳐 등장하지 않았을 뿐더러 자칫 무심코 지나칠 수 있을 만큼 강조되지 않았다. 그러나 이것의 의미는 전술한 불의 이미지를 분

출시키는 가장 큰 역할을 수행하고 있다. 실제로 石油는 불꽃을 더욱 활발히 타오르게 하는 물리적 기능을 갖고 있다. 이러한 구실은 마찬가지로 여기에서 불의 이미지를 더 한층 가열시키고 가속화하는 것으로 이어지고 있다. 이것은 다음의 바람의 이미지와 연계해서 이해함으로써 더욱 자명해진다.

이 시에 드러난 바람의 이미지는, 바람이 냄새를 실어 나른다는 일반적인 전제 하에 ‘麝香 薄荷’, 그리고 ‘石油의 후각적 이미지’에서 찾을 수 있는데 이것들의 역할은 두 가지로 간추릴 수 있다.

첫째, 화자가 처음 꿈의 세계로 접어드는 1연에서 에로틱한 세계로 인도하는 복선의 구실을 하고 있고, 둘째 4연에 이르러 石油 냄새는 불의 이미지로 조장되어 달아오른 에로틱한 감정에 마침내 불꽃을 화려하게 당기고 가속화하는 구실을 하고 있는 것이다.

「花蛇」에 드러나는 소재들은 “피먹은양 붉게 타오르는 고훈 입설”, “고양이같이 고훈 입설” 등에서 보여주듯이 시인이 사용하는 소재들은 파격적인 비유로서 그 의미를 강하게 전달하고 있다. 우리는 이것들에 관하여 프로이트의 꿈의 상징을 통한 무의식세계의 분석을 통하여 「花蛇」에 드러난 열정과 관능성의 실체가 무의식 측면과 그것을 연결하는 상상력의 치밀한 연결고리로 엮어져 있음을 알게된다. 「花蛇」의 분석에서 드러나는 ‘불’의 이미지는 이 작품 전체에 걸쳐서 다양하게 드러나는데 이 다양함 자체가 뜨거운 육감적 표현을 이끌어내는 데 기여하고 있다. 이 때 ‘물’의 이미지와 ‘바람’의 이미지는 ‘불’의 이미지에 의해 조장되어 달아오른 에로틱한 감정에 불을 당김으로써 가속화하는 구실을 하는 것이다.

## 2. 「復活」의 時間과 想像力

未堂의 전 작품을 통하여 '復活'이라는 소재는 영원한 의문부호를 간직한 테마이다. 이는 그가 復活의 攝理에 심취하고 관심을 기울였다는 증거이기도 하다. 「復活」에 드러난 상징 체계와 구조의 고리는 어느 작품보다 독특하게 엮여져 있다. 여기에서는 未堂이 애정을 갖고 부여한 「復活」의 象徵裝置를 意味構造와 이미지 分析을 통해 풀어보기로 한다.

### 1) 文學的 時間

한스 메이어호프에 의하면 문학이란 다양한 양상을 띠고 있는 체험적 시간, 즉 의식내용을 意味關聯으로 조직하여 예술화한 것으로 설명하고 있다.<sup>23)</sup> 문학적 상상력에 의해 자연적 시간은 다양하게 재구성되어 창조된다. 시인의 임무가 독자들에게 새로운 세계를 끊임 없이 창조해 보여주는 데 있다고 할 때, 시간의 可逆性은 그 합리성을 획득하게 되는 것이다.

未堂의 많은 시들 중에서 「復活」은 시인이 작품 속에서 보여주고자 한 테마의 상징성을 적절히 뒷받침하기 위해 자연적인 시간을 독특한 구조의 문학적 시간으로 대치시켜 놓은 좋은 예이다. 우선 시의 원문을 소개하고, 자연적 시간에 따라 내용을 의미 단위로 전개해보면 다음과 같다.

내 너를 찾아왔다... 奧娜. 너 참 내앞에 많이있구나 내가 혼자서 鐘路를

23) Hans Meyerhoff, Time in Literature, Univ. of California Press, 1960, p.5. 참조.

거러가면 사방에서 내가 웃고오는구나. 새벽닭이 올때마다 보고싶었다...내 부르는소리 귓가에 들리드나. 奂娜, 이것이 몇萬時間만이나. 그날 꽃喪阜 山넘어서 간다음 내눈동자속에는 빈하늘만 남드니. 매만저볼 머릿카락 하나 머릿카락 하나 없드니. 비만 자꾸오고...燭불밖에 부흥이 우는 돌門을 열고 가면 江물은 또 몇천린지. 한번가선 소식없든 그 어려운 住所에서 너무스 무지개로 내려왔느냐. 鐘路네거리에 뿌우여니 흐터져서. 뭐라고 조잘대며 햇볏에 오는애들. 그중에도 열아홉살쯤 스무살쯤 되는애들. 그들의눈망울속에. 핏대에. 가슴속에 드러앉어 奂娜! 奂娜! 奂娜! 너 인제 모두다 내앞에 오는구나.

①

1. 燭불밖에 부흥이 우는 돌門 열고
2. 그날 꽃喪阜 山넘어서 간다음
3. 비만 자꾸오고

②

4. 매만저볼 머릿카락 하나 없드니
5. 내눈동자속에는 빈하늘만 남드니
6. 가면 江물은 또 몇천린지

③

7. 한번가선 소식없든 그 어려운 住所

④

8. 새벽닭이 올때마다 보고싶었다...

⑤

9. 내 너를 찾아왔다
10. 奂娜! 奂娜! 奂娜! 내 부르는소리 들리드나
11. 내가 혼자서 鐘路를 거러가면
12. 햇볏에 鐘路네거리에 뿌우여니 흐터져서 무지개로 내려왔느냐

⑥

13. 사방에서 웃고오는 열아홉살쯤 스무살쯤 되는애들 눈망울속에, 핏대에, 가슴속에 들어앉어
14. 너 인제 모두다 내앞에 오는구나

⑦

15. 이것이 몇萬時間만이나
16. 너참 내앞에 많이 있구나

자연적 시간순서에 따라서 내용을 배열할 때, 이 작품의 구성은 일곱개의 의미 단락으로 나눌 수 있다.

첫째 단락은 '奧娜'라는 현상적 청자와 함축적 화자<sup>24)</sup>의 이별을 그리고 있다. 인물의 환상이나 추억 등을 통하여 논리적인 시간 순서는 可逆性을 획득한다.<sup>25)</sup> 心理的 時間은 우리의 상상 속에서 전후로 자유롭게 이동할 수 있기 때문이다.

자연적 시간 순서에 따라 화자의 기억을 거슬러 올라간 첫째 의미 단락의 공간에는 비가 내리고 있다. 불가항력의 이별을 받아들여야 하는 상황이 담담하게 펼쳐지고 있는 가운데 내리는 비는 이별의 정조를 더욱 어둡게 이끌어 가지만, 여기에는 화자의 개입이 이루어지지 않고 있다. 다만 '復活'이라는 테마로 향하는 사건의 발단이 그려지고 있을 뿐이다.

첫 의미 단락에서 배제되었던 화자의 심리는 둘째 의미 단락에 와서 그 모습을 드러낸다. 이때, 억눌렀던 감성을 풀어헤치고 화자의 자제된 심리에 불을 당긴 것은 奧娜의 不在이다. 곧, "매만저불 머릿카락 하나 없음"에서 환기된 자각이다. 그 결과 화자의 시야에 들어온 것은 빈 하늘이며, 텅 비어버린 공허감이 둘째 의미 단락의 심리세계를 지배하는 것이다. 그러므로 화자는 "가면 江물은 또 멧천린지"라고 나지막히 탄식한다.

셋째 의미 단락은 한 행으로 이루어져 있다. "한번가선 소식없든 그 어려

24) 김준오는 시적 자아, 곧 시의 일인칭 화자를 작품의 이면에 숨은 함축적 화자와 표면에 나타나는 현상적 화자로 구분한다. 본 장에서는 이하 이 시에 드러나는 함축적 화자를 편의상 '화자'로만 표기하고자 한다.

( 김준오, 『시론』, 삼지원, 1991, pp.204-213. 참조.)

25) 이승훈은 Meyerhoff의 '자연적 시간'을 '일상적 시간'에, '경험적 시간'을 '문학적 시간'에 포함시키고 있다. 자연적 시간이 측정, 질서, 방향을 기본원리로 하는 데 비해, 경험적 시간은 주관적 상대성의 시간이며 가역성의 시간이다. 이러한 가역성은 소위 이미지의 논리, 곧 연상, 기억, 꿈, 환상의 형식으로 제시되는데 '자유연상'이나 '내적 독백'의 기법 등이 대표적 양상이 된다. ( 이승훈, 『문학과 시간』, 이우출판사, 1983, p.53. 참조.)

운 住所”에서 읽을 수 있는 화자의 심리 상태는 諦念이다. 이것은 비로소 臧娜의 不在를 인정하는 태도라고 볼 수 있다. 그러나 다소 자제된 화자의 감성은 다시금 넷째 의미 단락에 와서 걱정을 터뜨리게 된다. 셋째 의미 단락에서 臧娜의 부재를 수궁하는 듯 싶었던 화자가 돌연 고개를 절레절레 흔들며 “새벽답이 올때마다 보고싶었다”고 토로하고야 마는 것이다.

넷째 의미 단락에서 그리움을 거듭 확인한 화자는 다섯째 의미 단락에 와서 臧娜를 부르며 거리로 내닫게 된다. 거리를 내쳐 달리며 “내 너를 찾아왔다”고 그 이름을 부르는 화자의 심리는 얼마간 정상의 궤도에서 이탈해 있다고 볼 수 있다. 화자는 이미 둘째 의미 단락에서 臧娜의 不在를 인정했던 그가 아니며, 오히려 한결 臧娜의 존재를 굳게 믿고 있는 듯이 보인다. 내심 그는 臧娜의 존재를 既定事實化하고, 마치 황야의 리어왕처럼 험클어진 목소리로 “鐘路네거리에 뿌우여니 흐터져서 무지개로 내려왔느냐”고 외친다. 이것은 지극히 자조적인 발상이다. 화자는 臧娜의 존재를 自認하기 위해 뿌옇게 흩어져 있는 무지개로 눈을 돌리고 있는 것이다. 그러나 이러한 幻視는 다만 환시에 머무르지 않고 마침내는 존재와 부재, 그 形而上學的인 存在論으로의 강한 반론을 제기한다. 다섯째 의미 단락에 이르러 비로소 화자는 테마를 향해 파문을 던지게 되는 것이다. 그것은 곧 ‘復活’을 지향하는 인식의 징검다리이다.

다섯째 의미 단락에서 臧娜의 부재를 부정하기 위한 기제로써 ‘復活’을 택한 화자는 “흐터지는 무지개”를 부활의 매개물로 보고자 하였다. 그러나 여섯째 의미 단락에 이르러서는 좀더 근시안적인 눈으로 대상을 살피기 시작한다. 화자와 화제와의 거리가 좁혀지고 있는 것이다. 이러한 화자와 화제와의 거리는 일곱째 의미 단락에 와서 더욱 현저히 가까워진다. 즉, 여섯째 의미 단락에서 ‘臧娜의 復活’은 웃고 오는 열아홉살 쯤 스무살 쯤 되는 애들 눈망을 속에, 핏대에, 가슴 속에 투영되어 다가오지만, 일곱째 의미 단락에서는 바로 화자의 앞에 자리하고 있다. 이것은 곧, 話題의 ‘復活’의

場所'를 뜻한다. 넷째 의미 단락에서부터 존재론에 대한 강한 반발을 취한 화자는 그에 대한 다양한 모색을 하면서 화제와의 거리를 좁혀나가게 된다. 그 결과 不在의 대상이 存在로서 드러나게 되는데, 그것은 다름 아닌 주변적인 화자의 시야에서 발견되는 것이다.

超俗의 원리를 무한의 거리에서부터 아주 가까운 주변적인 곳으로 끌어다 놓은 화자의 경지는 여기에 이르면 得道の 위치에 서있다고 볼 수 있다. 그 의미를 살펴볼 때, 이 작품은 수미상관의 배열 구조를 갖고 있다. 이와 같은 시인의 의도는 循環이라 표현되는 輪廻의 構圖를 상징하는 것이다. 돌고도는 수레바퀴의 어느 지점에서 자신의 위치를 발견한 시인은 이야기의 서술에 있어서 자연적 시간을 버리고 임의적으로 재구성했던 것이다. 윤회란 일직선이기보다는 수레바퀴와 같은 循環構造이기 때문이다.

한 가지 이 작품에서 흥미로운 시도를 할 수 있는데, 그것은 화자의 欲望分析을 통한 對立構造의 도출이다. 화자의 욕망이 그리운 奧娜와의 만남이라고 볼 때, 화자와 욕망과의 중개자의 역할을 하는 것은 작품 전면에 흐르고 있는 테마인 '復活'이다. 구체적으로 작품 안에서 부활의 매개체로 등장하는 제재는 "햇빛에 오는애들"이라고 볼 수도 있겠지만, 그러나 궁극적으로 화자와 대상과의 만남으로 유도하는 것은 그들에게 투영되고 있는 '復活한 奧娜의 이미지'이기 때문이다.

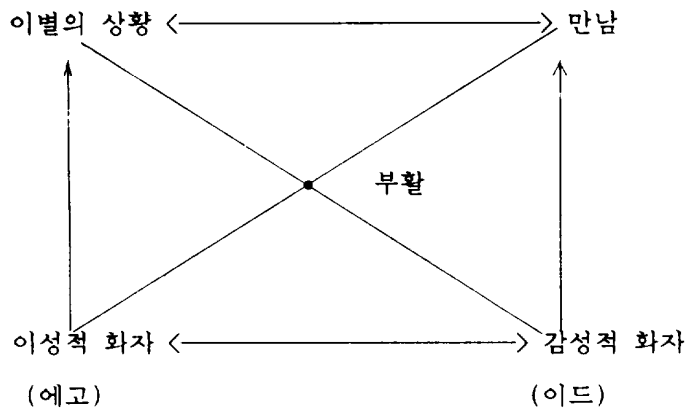
그런데 이 작품에서 화자의 욕망이란 작품의 테마가 되고 있는 復活에로의 근원적인 원동력으로 작용하고 있다. 다시 말해, 奧娜를 만나고자 하는 화자의 욕망이 종래에는 현실을 뛰어넘는 방법의 모색을 도출해내고 있다는 사실이다. 말할 것도 없이 화자가 판단내린 최후의 방법은 復活이며, 따라서 화자는 그 永遠의 時間 속으로 안주하고 있다.

이때 한 가지 더 관심을 가져야 할 것은, 여기에서 화자가 종착한 영원의 장소가 3차원의 觀念世界가 아니라는 데 있다. 화자가 부활의 장소로 선택한 것은 화자의 주변이다. 무한의 時空으로부터 점차 시야를 좁혀온 화자의



의도에 따라, 復活이라는 장황하고 거대한 개념은 무리 없이 화자의 주변적인 것으로 수렴되고 있다. 마치 이는 色即是空의 세계와도 같다. 奧娜의 不在라는 '無'에서 창조된 '有'가 奧娜의 復活이며, 이것 역시 輪廻의 色即是空으로 귀착된다.

이러한 화자의 욕망분석에 따라 대립구조를 그리면 다음과 같다.



'만남'이라는 욕망에 치우쳐 있는 화자의 내면을 '感性的 話者'라고 전제하고, 현실에 좀더 충실한 화자의 내면을 '理性的 話者'라고 전제해 놓을 때, 이를 프로이트의 논리에 따른다면 상징적으로 전자는 이드(ID), 후자는 에고(EGO)라고 할 수 있다. 다시 말해, 이성적 화자는 이별이라는 현실의 상황에 직면해 있으며 감성적 화자는 만남의 욕망을 끝없이 갈구하고 있다. 더욱이 이별의 상황은 부활을 통하여 만남으로 향하며, 만남은 또한 윤회의 순환원리에 따라 이별의 상황을 내포하게 된다.

## 2) 物質的 想像力

바슐라르의 상상력 이론에 근거하여 이 작품에 드러난 '땅, 물, 불, 바람'의 이미지를 분석하여 물질적 상상력을 간추리면 다음과 같다.

첫째, 작품 속에서 땅의 이미지를 불러 일으키는 요소들을 간추릴 때는 무엇보다 먼저 그 상징성을 부여해야 한다. 상징성을 부여할 때 비로소 이들은 땅의 이미지를 형성하기 때문이다. 땅의 이미지를 이루고 있는 요소로는 화자가 딛고 서 있는 空間性을 내포하는 것들을 가려낼 수 있다. 자연적 시간에 따른 첫째 의미 단락에서의 “山”, 둘째 단락에서의 “빈하늘”, 그리고 셋째 단락의 “한번가선 소식없든 住所”, 다섯째 단락의 “鐘路”, 마지막으로 일곱째 단락의 “내앞” 등이 그것들이다.

우선, “山”과 “빈하늘”은 과거 속의 현실을 의미한다. 물론 이 때의 현실이란 시간 개념이 아니라 공간 개념이다. 더구나 “빈하늘”이란 大氣의 의미라기 보다는 奧娜의 부재로 인해 무의미해진 세상을 뜻한다고 봐야 적합할 것이다. 그리고 “한번가선 소식없든 住所”는 초현실의 공간을 의미하며, “鐘路”와 “내앞”은 현실 속에 드러난 실제적인 공간이다. 이들은 ‘과거, 초현실, 현실’로 연결되는 시간의 개념선상에 위치하고 있는데 그 방향은 輪廻의 구도와 같다.

다음으로는 작품 전면에 드러난 물의 이미지를 간추려 본다. 제일 먼저 자연적 시간에 따른 첫째 의미 단락의 “비”, 그리고 둘째 단락의 “江물”과 다섯째 단락에서의 “무지개”를 들 수 있다. 프로이트에 의하면 ‘물’은 ‘母胎’, ‘分娩’, ‘誕生’을 상징한다.<sup>26)</sup> 한편 프라이(N. Frye)는 신화의 이론에서 ‘물의 상징도 그 자체의 주기를 갖고 있다’라고 강조하고<sup>27)</sup> 있는데, 그에 의하면 물의 상징은 비에서 샘으로 샘에서 강으로 강에서 바다나 눈으로 그리

26) S. 프로이트, 『정신분석입문』, 전계서, p.147.

27) N. 프라이, 『비평의 해부』, 한길사, 1988, pp.223-224. 참조.

고 먼저의 상태로 회귀한다는 것이다. 이는 어쩌면 물리적인 단면만을 설명하는 듯도 하지만 프라이의 이론을 프로이트에 맞물려서 수용하면 의미 있는 해석이 가능하게 된다.

즉, 자연적 시간 순서에서 첫째 의미 단락 속에 내리던 비는 둘째 단락에서는 강물의 모습으로 드러나며 그리고 다섯째 단락에서는 무지개가 되어 떠오르고 있는 것이다. 비 갠 뒤에 떠오르는 무지개를 전제하고 고리를 연결할 때, 비가 강물이 되고 다시 햇살에 증발하는 물리적 과정의 뒤에 비가 내리고 갠 뒤의 맑음 속에서 떠오르는 무지개, 그것은 부활의 이미지와도 같다. 이러한 고리를 잇는 순환이 '물'이라는 프로이트의 誕生象徴을 빌어 이루어지고 있음은 정교한 미적 구조의 장치가 아닐 수 없다. 그러므로 물의 이미지 역시 땅의 이미지와 함께 復活이라는 테마를 향해 질서정연하게 이어지고 있음을 알 수 있다.

다음으로 불의 이미지를 이끌어내고 있는 요소들을 간추리면 “꽃喪阜”, “부흥이울음”, “새벽닭울음”, “햇빛”, “핏대”, “무지개” 등이 있다. 이들은 다시 色彩的 이미지에서 “꽃喪阜”와 “무지개”, 聽覺的 이미지에서 “부흥이울음”과 “새벽닭울음”, 象徴的 이미지에서 “햇빛”과 “핏대”로 나눌 수 있다.

우선 “꽃喪阜”의 경우 의미 서술의 첫째 단락에서 이 의미는 화자와 대상(奧娜)과의 이별의 요인, 그 매개가 되고 있다. 이것은 화자가 손댈 수 없는 불가항력의 상황설정이다. “무지개”의 경우는 다섯째 의미단락에서 유나의 부활에 대한 가능성을 처음으로 제시한다. 유나의 부재를 다시 부정하고 존재론에 대한 강한 반문을 던지는 화자의 시야에 비친 무지개의 의미는 문맥상에서 유나의 부재와 화자의 현재를 잇고 유나의 부활을 매개한다는 의미를 넘어서 한 단계 높은 차원을 암시한다. 그것은 이른바 단순히 유나와의 만남을 부활로서 중재하는 데 그치는 것이 아니라 그 靈的인 세계와의 교류를 의미한다. 무지개를 타고 오는 유나의 투영 속에 화자는 조심스레

그 안으로 발을 들여놓는다. 그리고 자신이 강하게 반론했던 存在論的인 懷疑에 대한 답을 얻고 그는 다시 본래적인 주변의 모습으로 그것을 끌어내린다. 그에 대한 해답은 윤희의 깨달음이었으며, 色即是空의 眞理를 現象으로 가져온 그는 유나의 부활을 그의 주변에서 차례로 규명해가는 앎을 터득하는 것이다. 따라서 화자는 유나의 부활을 바로 자신의 앞에서 벌어지는 보잘 것 없는 모든 의미들에 하나씩 부여하고 발견해 낸다.

부영이 울음은 밤의 고요를, 새벽닭은 아침의 고요를 깨뜨린다는 점에서 불의 이미지에 접맥된다. 여기에서 우리는 용의 이론을 떠올릴만하다. 그에 의하면 오랜 무의식적인 지각의 세계, 즉 망각으로부터 그 기억을 되살아나게 하는 것은 잊혀져 있던 유년의 경험이라는 것이다.<sup>28)</sup>

여기에 관련하여 이야기 순서의 첫 의미단락을 상기해보면, 화자는 “부흥이 우는 돌門 열고 그날 꽃叢阜 山넘어서 간다음” 비를 맞으면서 이별을 체험했다고 되어 있다. 따라서 부영이 울음은 이별의 기억 속에 강렬하게 남아 있다고 볼 수 있다. 그러나 오랜 망각의 세월 끝에 다시 명치끝에서 이별의 아픔을 상기시키는 것은 ‘새벽닭의 울음’이다. 바꾸어 말하면 이것은 부영이 울음의 變奏인 것이다. 따라서 부영이 울음은 화자의 기억 속에 묻혀져 있던 ‘망각의 실체’를 상징한다. 그렇게 설정할 때, 새벽닭 울음은 심상치 않은 무게로 작품 전면을 지배하게 된다. 새벽닭의 울음이 없었던들 화자는 이별의 아픔을 다시 떠올리기란 쉽지 않았을 것이고, 奧娜를 그리 애뜻하게 그리워 않았을지도 모른다. 새벽닭의 귀울림이야말로 만남(재회)이라는 화자의 숨은 욕망을 들추고 일깨워주는 역할을 해낸 것이며, 종래에는 奧娜의 復活을 유도해냈던 것이다. 부영이 울음이 망각의 문을 여는 구실을 한다고 볼 때, “燭불밖에 부흥이 우는 돌門을 열고 가면”이라는 표현의 상징성 또한 눈여겨 볼 만하다. 고대 신화의 불사조가 그러하듯이 불은 상

28) C.G. 용, 『무의식분석』, 설영환 譯, 선영사, 1988, pp.267-272. 참조.

징적으로 변용이나 재생과 상통한다.<sup>29)</sup> '燭'이라는 소재에서 이미 부활의 복선이 마련되고 있는 것이다. 더욱이 '돌門'은 고대로부터 신성한 것을 상징하는 모티브로 사용되어 왔다. 자연 그대로의 형태를 갖추고 있지 않은 돌조차도 옛 원시사회에서는 대단히 상징적인 의미를 갖고 있었다. 울퉁불퉁한 자연의 돌은 곧잘 精神이나 神의 住處라고 믿어졌으며, 원시문명 중에서 墓石이나 경계의 石標, 혹은 종교적 숭배의 대상으로 사용되었다.<sup>30)</sup> 결국, 이 작품 속에서 '돌門'은 근본적인 부활의 통로가 되고 있는데, 이는 '부활'이란 의미를 신성시하는 시인의 의도를 반영하는 것이다.

전술한 바와 같이 화자는 다섯째 의미단락에서 靈적인 것과의 교류를 이루게 되는데 그때 햇볕에 뿌옇게 흩어지는 무지개를 부활의 매개(혹은 통로)로 보았다. 여기에서 "햇볕"의 의미를 짚어본다면 이는 바로 神聖의 상징이다. 부연할 때, 빛의 원형은 神聖을 상징<sup>31)</sup>하며, 또한 "핏대"의 상징은 生 혹은 誕生을 의미<sup>32)</sup>한다. 그러므로 유나의 부활을 "소녀의 핏대"에서 찾은 화자의 의도는 다분히 계산적이고 합리적이다. 마찬가지로 다섯째 연에서 "햇볕"이라는 神聖象徴과 거기에서 흩어져 내리는 무지개를 부활의 매개로 설정한 것도 뛰어난 시적 장치이다.

살펴본 것처럼 불의 이미지들은 적재적소에 아주 치밀하게 놓여져서 "부활"이라는 테마를 향해 나아가고 있다. 이 작품의 유기적인 질서를 도출해 내기 위한 媒介의 구실로서, 마치 이것들의 설정은 조금의 오차도 없는 數値의 차원을 보여주는 듯하다.

마지막으로 살펴볼 것은 바람의 이미지이다. 바람의 이미지는 '無의 意味'로서 이 작품에 기여하고 있다. 땅의 의미로서 간추려냈던 "빈하늘"의

29) 야코비 외, 『C.G. 융 심리학해설』, 권오석 譯, 홍신문화사, p. 267.

30) 상계서, p. 139.

31) 이승훈, 『詩論』, 고려원, 1990, pp. 252-253. 참조.

32) 상계서, pp. 251-252. 참조.

의미가 화자의 空間性에서 비롯되었으므로 바람의 이미지에서는 “빈하늘”의 大氣에 초점을 맞추어 논리를 펼치기로 한다.

땅의 의미로서 빈하늘의 이미지가 ‘현세적’이고 ‘大地’에 뿌리를 두고 있다면, 빈하늘에 투영된 바람의 이미지는 좀더 공허하고 ‘초월적인 의미’에 깊이 관계 맺고 있다. 즉, 여기서 드러나는 바람의 이미지는 신화적 시간, 부활을 떠받치는 ‘永遠性’의 象徵으로 이어진다. 그것은 끝이 없는 無의 이미지, 태풍전야의 고요에서 느껴지는 무한대의 공간성이다.

덧붙일 것은 이 작품 전면에 흐르는 색채의 특성이다. 전체적으로 지배하고 있는 것은 무채색의 배경인데 몇 가지 채색된 이미지가 간혹 눈에 띈다. 그런데 그 이미지들은 다름아닌 復活의 道具(혹은 媒介)였던 무지개와 유나의 부활이 투영된 소녀들의 모습에 국한되고 있는 점에 주목할 필요가 있다. 곧, 부활의 도구와 통로를 제외한 일체의 것은 무채색으로 칠하여 작품의 背面에 집어넣고 있다는 사실이다. 무채색의 배경은 단순한 우연이라기 보다는 ‘창조를 위한 無’의 구실로 보는 것이 옳다. 이런 장치는 부활의 이미지를 분명하고 강렬하게 전달하는 데 큰 몫을 담당해 낸다.

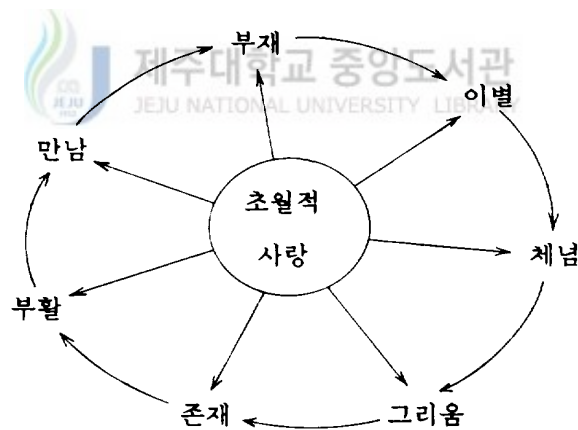
이 작품은 드물게도 原型的 想像力<sup>23)</sup>에 도달하고 있다. 바슐라르에 의하면 普遍的인 窮極性이 이루어질 때 비로소 그 작품은 원형적 상상력에 이르게

33) 바슐라르는 四元素에 관한 이미지들을 연구해 가는 가운데 時空을 초월하여 끊임 없이 여러 상이한 작가들에게 되풀이해 나타나는 이미지들이 있음을 발견하게 되는데 이것이 바로 原型이라고 하는 것이다. 여기서 주의해야 할 것은 이 이미지들이 여러 상이한 작가들에게 그리고 한 작가의 여러 작품들에 나타날 때마다 그것은 각 작가의 그 순간의 상상력의 自主的인 활동으로 그렇게 된다는 사실이다. 이 이미지들이 시공을 초월하여 보편적으로 그러나 상상력의 自主的인 힘에 의해서 나타난다는 사실은 중요한 뜻을 내포할 수 있는데 그것은 우리 각자의 상상력은 똑같은 목적을 지향하여 인류 전체의 모든 상상력들은 하나의 똑같은 窮極性을 가짐으로써 서로 交感할 수 있다는 것이다. 따라서 이 기본적인 이미지들, 原型은 어떤 의미로는 인간 상상력의 普遍的인 窮極性 자체를 가리킨다고 생각할 수 있다.

( 곽광수·김현, 전게서, pp. 37-38, 참조. )

된다고 하였다. 앞서서 살펴본 물질적 상상력과의 연계에서 물질적 상상력을 이루는 요소들은 하나같이 이 작품의 테마인 부활을 향하여 단단한 고리를 맺고 있었다. 그들은 끊임 없이 진동하고 그 울림을 통해 하나의 귀결점인 궁극의 진리에 상징적으로 수렴되고 있는데, 이때 그들의 울림은 난무하게 퍼져나가는 것이 아니라 치밀한 순환고리를 엮으면서 이어진다. 말할 것도 없이 이러한 순환고리는 輪廻이며, 윤회를 통해 靈的인 세계와의 타협을 이룬 이 작품의 궁극적인 도착지는 화자의 주변이고 윤회의 출발선이다.

용에 의하면 圓은 생명의 궁극적인 전체성을 가리킨다.<sup>34)</sup> 이와 관련하여 圓은 세상에서 가장 완벽한 형태이며 圓이 구체화된 것이 수레바퀴라고 설명된다. 곧, 수레바퀴의 살이나 태양의 살은 모두 生을 부여한 중심 근원으로부터 우주의 모든 사물에 미치는 '創造的 影響'을 상징한다. 그런데 수레바퀴는 동양에서 죽음과 재생의 끊임 없는 圓인 輪廻를 상징한다<sup>35)</sup>는 것이다.

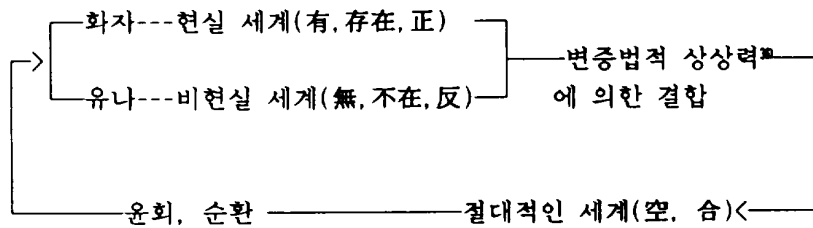


34) 야코비 외, 전계서, p.154.

35) 이승훈, 전계서, p.254.

이 때 화자가 서 있는 세계를 현실, 有의 세계라고 한다면 奧鄒가 위치한 세계는 비현실이며 無의 세계로 비유할 수 있을 것이다. 그리고 초월의 세계는 그러한 無와 有를 동시에 내포하는 세계, 空의 절대적인 세계라고 말할 수 있다. 이러한 관계에 유의하여 윤회의 구도를 도식화하면 다음과 같다.

< 輪廻의 構圖 >



그런데, 바슐라르에 있어서 原型이라는 용어는 용으로부터 빌어온 것이고, 그는 상상력의 궁극성을 용의 無意識에 접근시킨다. 36) 바슐라르 상상력

36) 안성수는 변증법적 상상력을 존재 생성의 역동성을 가져오기 위한 과정에서의 기능적 측면과 관련되는 것으로 “자신의 구조 속에서 모순을 발견하고 점진적인 방법으로 바람직하지 않은 차원에서 바람직한 차원으로 이끄는 창조적인 변화 생성의 힘”으로, G. 바슐라르의 세 가지 상상력 외에 이 변증법적 상상력을 추가하여 설명하고 있다. ( 안성수, 「한국 근대 단편소설의 플롯연구 시론」, 중앙대 대학원 박사 논문, p.155. 참조)

37) 용에게 있어서 無意識의 내용은 意識의 내용이 抑壓됨으로써 이루어진다는 프로이트의 생각을 전적으로 부정하는 데서 출발하지는 않지만, 용에게 있어서 억압된 의식의 내용은 無意識의 表層을 채우고 있는 것이며, 그보다 더 들어간 深層에는 無意識 자체의 적극적인 내용이 있다고 전제한다. 용의 경우, 이 무의식 자체의 적극적인 내용이 原型인데 이것은 萬人에게 공통되



이 절대적으로 인간의 정신작용 위에 君臨하는 것이라면, 그것의 궁극성인 바슐라르의 原型은 바로 옹의 그것을 가리킨다고 볼 수 있다.

「復活」에 드러난 상징과 구조의 고리는 어느 작품보다 독특하게 엮여져 있다. 시인은 이 작품 속에서 보여주고자 한 테마의 상징성을 적절히 뒷받침하기 위해, 자연적 시간에 따른 의미전개를 문학적 상상력에 의해 독특하게 재구성하고 있는 것이다. 자세히 들여다 보면, 문학적 시간에 의해 구성된 이 시는 수미상관의 배열구조를 갖고 있다. 이와 같은 시인의 의도는 循環으로 표현되는 '輪廻의 構圖'를 상징하기 위한 것이다. 돌고 도는 수레바퀴의 어느 지점에서 자신의 위치를 발견한 시인은 서술에 있어서 자연적 시간을 버리고 임의적으로 재구성했던 것이다. 윤희란 일직선이기보다는 수레바퀴와 같은 순환구조이기 때문이다.

### 3. 「문둥이」의 構造와 이미지



『花蛇集』에 실린 詩 중에서 가장 짧고 단순한 형태의 작품으로 「문둥이」를 들 수 있다. 이에 대하여 그 구조와 이미지가 어떻게 분할되고 다양화되고 있는가를 살펴보기로 한다. 작품의 원문을 제시하면 다음과 같다.

#### 해와 하늘 빛이

는 것으로 先驗的이며 超越的으로 인간에 내재한다. 原型은 그의 초월적인 가치로서 인간의 精神活動을 그 근본에 있어서 지배하며 그리하여 인간 정신활동의 궁극성으로 나타난다. ( 曠光수·김현, 전계서, p.38. 참조.)

문둥이는 서러워

보리밭에 달 뜨면  
애기 하나 먹고

꽃처럼 붉은 우름을 밤새 우렸다.

----- 「문둥이」 全文

#### 1) 垂直構造와 水平分割의 構圖

이 작품 제 1의 소재는 '문둥이'이다. 그런데 화자는 첫 행의 도입에서 "해와 하늘 빛"으로 시선을 던지고 있다. 빛의 原型<sup>38)</sup>으로 살펴보면, 그 신화적 단계에서 빛과 열은 혼용된 개념으로 나타난다. 따라서 빛은 우리의 상상력을 자극하는 물질로서의 '불의 특성'을 환기한다. 이것은 또한 上의 개념과 결합되어 善의 象徵意味를 내포하게 된다. 불의 궁극적 근원이 태양임을 상기할 때, 불은 선을 함께 내포하며 동시에 '上向의 觀念'과 결합된다. 그러나 굳이 빛의 원형을 거론하지 않더라도 실제로 우리는 화자의 시선을 따라 "해와 하늘 빛"이라는 상향으로 시선을 올릴 수 있다. 여기에서는 내포된 '善'의 개념을 함께 전제하기로 한다.

1연에서 "해와 하늘빛"에 머물렀던 화자의 시선은 2연에 이르러 "보리밭"으로 내려오게 된다. 가령, 해와 하늘빛을 天界의 상징으로 인정할 경우, 보리밭은 俗界의 상징 의미가 된다. 더욱이 해와 하늘빛을 上의 개념으로 善의 상징적 의미로 파악한다면, 그와 대별되는 보리밭은 下의 개념으로 惡의 의미를 내포하는 것이다. 그것은 2연의 둘째 행에서 보다 자명하게 뒷받

38) 이승훈, 전계서, pp. 252-253. 참조.

침되고 있다. 곧, “애기 하나 먹고”라는 상상력의 비약적인 극대화가 그것이다. 이때, 비로소 시인의 의도를 짐작할 수 있게 된다. 다시 말해 天界로부터 어떤 여과 과정도 거치지 않고 직접 俗界로 끌어내린 의도는 1연과 2연의 대립을 통해 선명히 드러나는 이미지, 그 비극적 惡의 상황의 도출이다.

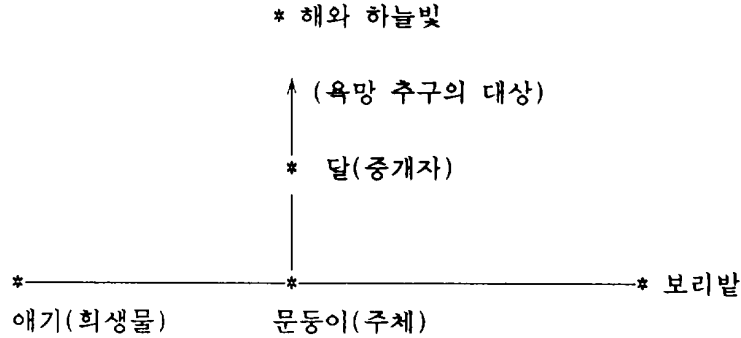
上, 下의 象徴들은 홀로 존재하지 않고, 다른 관념이나 이미지와 혼합되어 나타난다.<sup>39)</sup> 이 작품에 있어서 善惡의 묘사는 上, 下 象徴의 극명한 대립으로 설명될 수 있다. 화자의 시선이 “해와 하늘 빛”에서 “보리밭”으로 상하 상징의 수직 구조를 이루었을 때, 간과할 수 없는 하나의 회화적 구도가 드러나게 된다. 그것은 보리밭에서 볼 수 있는 수평선의 이미지이다. 이 작품을 통하여 한 폭의 그림을 연상한다면, 보리밭은 수평분할을 이루는 회화적 구도의 요소가 될 수 있다.

따라서 상하로 이어지는 화자의 시선은 보리밭의 수평 분할로 인하여 서로 교차하게 된다. 그 상하의 수직선 상에 화자의 시선을 타고 달이 뜨는 것이다. 그리고 수직선과 수평선의 교차점에 “애기”가 자리하게 된다. 이는 그 의미를 포괄하면서 “애기 하나 먹고”라는 상상력의 확대로 발전한다. ‘애기’는 상하의 상징 의미를 중재하는 소재이면서 ‘해와 하늘빛’으로 대변되는 천계와 ‘보리밭’의 속계를 완충하는 구실을 하고 있다.

이 때 표층 의미에서의 ‘해와 하늘빛’은 천계를 상징하면서 문둥이의 욕망추구 대상이 된다. 문둥이가 처해 있는 현실이 속계의 상황이라 할 때, 그 상태를 훌훌 털고 벗어난 이상향의 세계가 천계이다. 그래서 천계의 ‘해와 하늘빛’은 문둥이에게 서럽기조차 한 것이다. 작품 속에서 문둥이는 천계에 대한 욕망을 ‘달’이라는 중개자를 빌어 추구하고 있다. 이러한 기도 속에 ‘애기’는 문둥이의 욕망을 추구하기 위한 희생물이 된다. 이것은 기원

39) 이승훈, 전계서, p. 251.

을 담고 제단에 피를 뿌리는 고대의 人身供犠에 그 맥이 닿는다.



상하 상징의 수직 구조가 善惡의 의미를 내포하면서 수평 구도에 교차했을 때, “애기 하나 먹고”라는 구체적인 진술로 표현되어 드러난다. 그런데 이것은 3연에 이르러 “꽃처럼 붉은 우름”을 초래하게 되고, 이 울음은 “밤새 우렸다”라는 의미 속에 포물선을 그리며 번져 나간다. 전술한 바와 같이 수평 구도가 회화적 요소를 띠고 있다는 맥락에서, 울음의 포물선은 잔잔한 파문처럼 번지는 그림의 배경요소로 이해할 수 있다. 그러나 이 요소는 풍경화의 배경처럼 무의미한 것이 아니라 野獸派의 色感처럼 아주 강렬하여 그 자체로서 이미 커다란 의미를 내포하고 있다. 그러므로 이 울음이야말로 수직 구조의 의미망과 수평 구도의 교차에서 출발하여 포물선을 그리며 온 화폭을 뒤덮어 나가게 된다. 즉, 수직과 수평의 교차점을 그림의 중심선상에 가정해 놓았을 때, 이 울음이 전파처럼 가상의 선을 그으며 퍼져나가는 것이다. 시인은 3연의 마지막 행 “밤새 우렸다”라는 결미에 종결부호를 생략하였다. 이러한 의도로 하여 문둥이의 울음은 끝없이 포물선을 그리며 번져나간다.

## 2) 多様な 이미지와 行動

표층에 드러난 원형적 의미들은 심층의 상징에서 새로운 해석을 가능하게 한다. 심층의 해석에서 드러나는 다양한 이미지와 행동들을 살펴보기로 한다.

해와 하늘빛이 '불꽃'이라는 天界의 上の 개념으로서 善을 내포할 때, 보리밭은 俗界의 下の 개념으로서 잠정적으로 惡을 내포하고 있음을 위에서 고찰한 바 있다. 이때, 빛은 암흑과 대비된다고 할 수 있는데, 2연의 상황 설정에서 그 의미가 잘 뒷받침된다. 곧, 보리밭에 달이 뜬다는 것으로 미루어 그 시간 배경이 밤이라는 것은 두말할 필요도 없다.

그렇다면 1연에서의 '빛(光明)'과 2연의 '밤(暗黑)'의 의미는 나아가 동양의 陰陽象徴과 접맥될 수 있다. 음양의 조화와 융합에서 파생된 것이 바로 '애기'로 표현되는 탄생의 의미가 된다. 다시 말하면, 陰과 陽의 거대한 조화 속에 이루어진 생명의 탄생은 그러한 구조 위에 "우름"으로써 첫발을 내민다고 볼 수 있다. 더 세분하여 들어간다면 '태양'의 이미지는 아버지의 원리이며, '달과 지구'는 어머니의 원리라는 원형적 주제<sup>40)</sup>에 대응할 수도 있다.

여기에서 짚어가야 할 상징 의미는 '문둥이'로 귀착된다. 1연에서 시인은 해와 하늘빛으로부터 문둥이의 서러움을 상징해 놓았다. 그리고 2연에 와서는 그 서러움으로 인해 '애기 하나 먹고', 3연에 이르러 '붉은 우름을 운다'고 표현하였다.

이러한 이야기 전개에서 보면, 문둥이는 '탄생'과 그 탄생으로부터 파생되는 '우름'의 媒介 구실을 하고 있다. 결론부터 말한다면 문둥이는 카오스(chaos)를 상징한다고 볼 수 있다. 陰과 陽의 분리가 있기 전 混沌의 世界

40) 이승훈, 전계서, pp.255-256. 참조.

를 대변하는 것이다. 지상에 생명의 빛이 드리워지지 않았을 때, 해와 하늘 빛으로부터 '생명'에 대한 강한 열망을 안고 그 열망을 '붉은 우름'으로 이끌어오기까지 생명의 탯줄로서의 구실이 그것이다.

굳이 '문둥이'라는 표현을 사용한 것은 필경, 혼돈의 이미지에서 떠올릴 수 있는 미완(혹은 불완전)의 느낌을 문둥이라는 天刑의 외형적 이미지에 맞물린 결과일 것이다. 문둥이의 외형에서 미완의 이미지를 떠올릴 수 있듯이 '애기'라는 불완전한 독립체는 상징적으로 '문둥이'에 연계되는 의미이기도 하다.

1연의 해와 하늘빛에서 '빛'의 의미는 어둠을 추방하고 공간을 밝게 드러내는 일반적인 빛의 특성과 연계될 수 있다. 따라서 문둥이가 카오스의 세계를 대변할 때, 1연의 "해와 하늘빛"은 코스모스의 세계를 가리킨다고 할 수도 있을 것이다. 즉, 질서정연한 코스모스의 세계는 천계의 神聖象徴이다.

1연의 빛은 陽의 상징이 되고 2연의 암흑은 陰의 상징으로서, 이들 '빛과 암흑'의 결합에서 3연의 "붉은 우름"이 탄생하게 된다. 이때 붉은 빛은 '탄생'의 의미를 상징한다. 더구나 심층의 상징에서 '꽃처럼 붉은 우름'이라는 표현은 프로이트의 견해를 빌린다면, 처녀성의 상실과 그로 인한 생명의 탄생을 함축하는 것이다. 그러므로 표층에서 추구하던 문둥이의 욕망은 '생명 탄생'의 의미를 뜻하게 되는데, 이것은 궁극적으로 천계(코스모스의 세계)의 결정체를 상징하는 것으로 결론지을 수 있다.

원시시대 성스러운 神의 말은 물질적 소요나 혼돈을 통한 상징의 세계로 드러난다.<sup>41)</sup> 거센 바람소리, 포효 등이 그것이다. 그러나 이 글에서는 1연의 신성 상징이 고스란히 잠겨들고 있는데, 금기야 3연에 와서는 '울음'조차 "꽃처럼 붉은 우름"으로 시각화하고 있다. 이러한 청각적 이미지의 시각화

41) 이승훈, 천계서, pp. 253-254. 참조.

는 독자들로 하여금 강한 회화적 이미지를 느끼게 함으로써 선명한 영상을 불러일으키는 데 기여하고 있다.

이처럼 문둥이는 陰陽의 결합에서 탄생을 유도해내는 구실을 하고 있다. 그런데 작품 전체에 걸친 문둥이의 행동 심리를 자세히 들여다 보면, 배경 요소와 더불어 독특한 양상을 보여주고 있음을 알게 된다. 우선, 이 작품에 등장하는 문둥이의 행동 심리를 기호화하여 도표로 옮기면 다음과 같다.

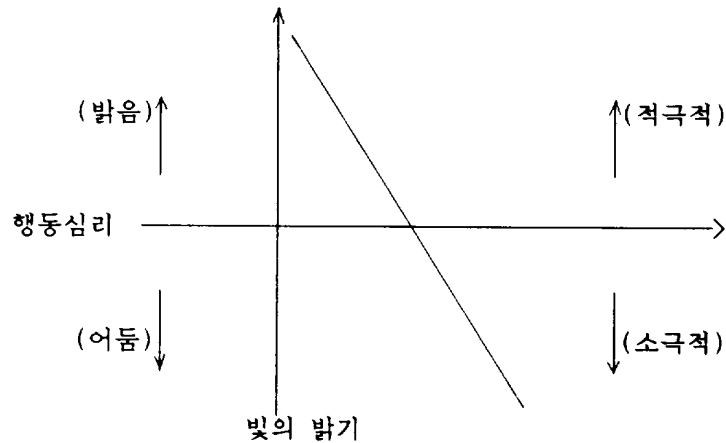
<기호>    +    :    능동적, 加虐 반응  
              -    :    수동적, 自虐 반응

연	1연	2연	3연
행동심리	-	+	+

1연에서 문둥이는 해와 하늘빛으로 인해 ‘서러움’의 自虐反應을 한다. 그러나 2연에 오면 돌연 “애기 하나 먹고”라는 능동적인 加虐反應으로 변화하게 되고 이러한 변화는 3연의 “붉은 우름”으로 이어져 발전한다.

또 한 가지 발견할 수 있는 것은, 문둥이의 행동양식이 ‘빛의 밝기’와 반비례하여 드러나고 있는 점이다. 즉, 1연의 照度는 ‘해와 하늘빛’의 그것에 편승한다. 이 때 여기에 등장하는 문둥이의 행동반경은 아주 협소하고 자학적이다. 2연에서는 달이 떠서 보리밭을 비추는데, 그 빛의 밝기는 훨씬 어두워졌지만 반대로 문둥이의 행동은 점차 능동적이고 가학적인 자세를 취하고 있다. 마지막 연에서는 ‘빛’에 대한 언급이 없다. 그러나 2연과의 의미고리 안에서 2연의 어둠이 더욱 심화된 상태임을 짐작할 수 있다. 다시 말

해 3연에는 빛의 존재를 '無'라고 가정해도 무방할 것이다. 결국, 빛의 실체가 다 꺼져버린 상태에 이르러서야 문둥이는 최고조의 톤으로 붉은 울음을 목놓아 울고 있다. 이러한 관계를 그래프에 옮기면 다음과 같다.



「문둥이」를 原型的 象徴으로 살펴볼 때, 의미 있는 시적 구조와 다양한 이미지들을 발견할 수 있다. “해와 하늘빛”과 “보리밭”은 각각 天界와 俗界의 상징의미로서 垂直의 構造를 이끌어낸다. 그리고, 이 작품을 읽으며 한 폭의 풍경화를 연상할 때, “보리밭”이 이루어내는 회화적 구도는 水平分割의 構造를 유도해내고 있다. 빛의 원형에서 빛은 불의 특성을 환기하는 것으로서 上向의 관념과 결합된다. 불의 궁극적 근원이 태양임을 상기할 때, 1연에서 “해와 하늘빛”의 ‘빛(광명)’과 2연의 보리밭에 달뜨는 ‘밤(암흑)’의 의미는 동양의 陰陽象徴과 접맥되는 것이다. 이러한 陰陽의 조화에서 파생된 것이 ‘애기’로 표현되는 탄생의 의미가 된다. 더 세분하여 ‘태양’의 이미지는 아버지의 원리이며, ‘달과 지구’는 어머니의 원리라는 원형적 주



제에 대응할 수도 있다. 또한 1연의 “해와 하늘빛”은 빛의 특성과 연계되는 것으로서 어둠을 추방하고 질서정연한 코스모스의 세계를 대변한다고 볼 때, 문둥이는 그 외형적인 미완과 혼돈의 이미지에서 카오스의 세계를 대변한다고 볼 수 있다. 문둥이는 작품 속에서 ‘빛의 밝기(照度)’에 반비례한 행동 양식을 보여준다. 즉, 해와 하늘빛이 비치는 1연에서 지극히 수동적이고 자학적 반응을 보이다가 빛의 밝기가 無의 상태가 되는 3연에 이르러 비로소 능동적이고 가학적인 반응을 보이게 되는 것이다.

본 장에서는 대표적인 작품들의 상징 표현에 초점을 두고 「花蛇」의 無意識과 想像力, 「復活」의 文學的 時間과 想像力, 그리고 「문둥이」의 構造와 이미지에 대해 논의하였다. 이러한 상징 표현에서 비롯된 未堂詩의 特性과 詩史的 的의에 대하여서는 다음 장에서 살펴보기로 한다.



#### IV. 徐廷柱 詩의 特性과 詩史的 意義

『花蛇集』에 나타나는 象徴의 正面과 側面에 초점을 맞추어 徐廷柱 詩의 特性과 이에 따른 詩史的 意義를 밝혀 보면 다음과 같다.

첫째, 未堂의 詩는 「花蛇」 등에서 드러나는 바와 같이 성적 묘사의 대담성을 보여주고 있다. 이것을 우리는 능동적이고 역동적인 아니무스(animus)의 投射로서 이해할 수 있다. 낭만주의적 시들에 나타나는 이를 수 없는 사랑의 정한, 비련 따위의 주제에서 벗어나 강한 목소리의 남성 자아를 화자로 선택한 것이다. 또한 『花蛇集』의 시들은 관능적인 내용을 다루면서도 그것을 深層의 無意識으로 처리함으로써 자칫 진부함에 빠질 위험을 극복하고 있다. 뜨거운 肉感的 表現이 남성 자아의 목소리를 통해 독자에게 신선하게 전달되는 것은 未堂이 장치해 놓은 無意識의 象徴世界 때문이다. 이것은 內面世界의 深化라는 측면에서 새로운 시 흐름을 주도했다는 詩史的 評價를 받을 만하다.

둘째, 未堂의 시에는 어휘들의 併置의 對立現象이 많이 드러난다. 「花蛇」

42) 용은 原型의 象徴을 儀式 등의 사회적 현상에서 찾지 않고 인간의 정신 구조 안에서 찾았다. 그에 의하면 인간이 타고난 정신의 세 가지 구성 요소는 그림자(shadow), 영혼(soul), 탈(persona)이다. 그림자는 문학에 악마로써 투사되는 것으로 무의식적 자아의 어두운 측면, 열등하고 즐겁지 않은 자아의 측면이다. 영혼은 인간의 내적 인격, 내적 태도로서 인간이 자신의 내부 세계와의 관계를 맺는 자아의 한 측면이다. 이것은 다시 아니마(anima, 몽상의 시간, 조용히 흐르는 지속성, 수동적, 심층의 리듬에서 깊은 곳, 밤 등의 성격을 띠)와 아니무스(animus, 활동의 시간, 급격한 움직임의 역동성, 능동적, 심층의 리듬에서 덜 깊은 곳, 낮, 동물 등의 성격을 띠)로 兩分된다. 탈은 인간의 외적 인격, 외적 태도로 외부 세계와 관계를 맺는 자아의 한 측면이다.

( G. 바슐라르, 『몽상의 시학』, 홍성사, 1986, pp.68-111. 참조)

의 物質的 想像力을 예로 든다면, 거기에서는 ‘아름다움과 추함’, ‘動的인 것과 靜的인 것’, ‘東과 西’, ‘傳說과 現實’, ‘人間과 動物’, ‘生物과 無生物’ 등의 對比가 이루어지고 있는 것이다. 또한 “피먹은양 붉게 타오르는 고혼 입설”, “고양이같이 고혼 입설” 등에서는 독자에게 당혹감을 줄 정도의 파격적인 비유가 나타나기도 한다. 이처럼, 異質的인 것들이 대비되고 元觀念과 補助觀念의 因果關係가 제거된 비유는 詩的 緊張을 誘發시킴으로써 詩的 想像力을 擴大시키는 구실을 하게 된다. 이는 문단의 당시 흐름과 뚜렷이 구별되는 특성으로서 素材의 非制約과 逆說的 主題를 이끌어내는 데 기여하고 있다.

셋째, 「復活」의 構造에서 논의한 바와 같이 未堂은 표현하고자 한 테마의 象徵性을 적절히 뒷받침하기 위해 文學的 時間을 독특하게 재구성하는 모습을 보여준다. 특히 「復活」에 있어서는 原型的 想像力을 통한 超越的 眞理의 象徵까지 닿아 있다. 그의 시는 당시의 시 흐름과는 달리 편향된 일변도의 시체에 머무르지 않고 시의 테마에 걸맞는 詩的 構造 裝置로서 文學적 時間을 자유자재로 변형시켜 時間的 距離의 多樣性을 드러내고 있는 것이다.

넷째, 「花蛇」, 「復活」, 「문둥이」 등을 중심으로 한 未堂의 초기시는 象徵主義的 表現의 총체적 면모를 드러내고 있다는 평가를 내릴 수 있다. 그러므로 위에서 논의한 未堂의 초기시는 韓國文學史에서 象徵詩의 완성에 접근한 최초의 작품들이라 할 수 있다.

## V. 結論

지금까지 未堂詩에 나타난 象徴의 根源의 背景 및 象徴表現의 正面과 側面에 대해 분석하고 그에 따른 詩的 特性和 詩史的 意義를 살펴 보았다. 본론에 전개된 내용을 요약 정리하면 다음과 같다.

1. 작품 속에 드러나는 象徴의 根源의 背景은 첫째, 갇힌 世界의 自我, 둘째 닫힌 世界의 現實이라는 주제로 드러난다. 여기에서 찾아볼 수 있는 逆說的 象徴意味는 시인이 처한 時代狀況과 自己認識에서 비롯된 것이다.

2. 「花蛇」에 드러나는 환각적 요소는 無意識의 차원에서 논의될 수 있는 것이다. 「花蛇」의 상징적 차원은 男性象徴과 女性象徴의 渾融으로서 이것은 작품 전체를 관통하는 의미가 된다. 話者が 麝香 薄荷의 뒤안길에서 빠져드는 꿈은 길은 에로스의 세계이다. 話者は 「花蛇」를 관조적인 태도로 바라보다가 마침내 그 자신이 「花蛇」와 동일화된 행동 양식을 보여주게 된다. 이처럼 꿈과 꿈에서 벌어진 性愛의 幻覺에서 비롯된 화자의 행동들은 상징을 통해 이 작품에 잘 드러나고 있다.

3. 「復活」에 드러난 상징구조는 어느 작품보다 독특하게 엮여져 있다. 시인은 「輪廻」로 표현되는 테마의 상징성을 돕기 위해 自然的 時間에 따른 意味展開를 文學的 想像力에 의해 재구성해 낸다. 곧, 편향된 일변도의 시계에 머무르지 않고 작품의 테마에 걸맞는 詩的 構造裝置로서 문학적 시간을 자유자재로 변형시켜 時間的 距離의 多樣性을 드러내고 있다. 이 작품 속에서 輪廻라는 超越的 眞理는 原型的 想像力을 통해 인간의 普遍的인 窮極性에 밀착된다.

4. 「문둥이」를 深層心理學의 原型的 象徴으로 살펴볼 때, 의미 있는 시적 구조와 다양한 이미지들을 발견할 수 있다. “해와 하늘빛”과 “보리밭”은 각각 天界와 俗界의 象徴意味로서 垂直의 構造를 끌어낸다. 또한 “보리밭”이

이루어 내는 회화적 요소는 水平分割의 構圖를 유도하고 있다. 빛의 원형에서 볼 때, 1연에서 “해와 하늘빛”의 ‘빛(광명)’과 2연의 보리밭에 달뜨는 ‘밤(암흑)’의 의미는 동양의 陰陽象徴과 접맥될 수 있다. 이러한 음양의 조화에서 파생된 것이 ‘애기’로 표현되는 탄생의 의미가 된다. 그리고, 1연의 “해와 하늘빛”은 빛의 특성과 연계되는 것으로서 어둠을 추방하고 질서정연한 코스모스의 세계를 대변한다고 할 때, 문등이는 그 외형적인 이미지에서 카오스의 세계를 대변한다고 할 수 있다.

5. 식민지 시대에 씌어진 대부분의 시들은 女性話者를 내세우거나 女性的 發想法을 보여주고 있다. 이러한 경향과는 달리 未堂의 시는 「花蛇」 등에서 드러나는 바와 같이 남성적인 목소리로 성적 대담성을 보인다. 이것은 능동적이고 역동적인 아니무스(animus)의 投射로서 이해할 수 있다. 또한 관능적인 표현에 있어서도 그것을 深層의 無意識으로 처리함으로써 자칫 진부함에 빠질 위험을 극복하고 있다.

6. 未堂詩의 特性으로 꼽을만한 또 다른 요소는 그의 시에 드러나는 어휘들의 併置的 對立이다. 이질적인 것들이 대비되고 원관념과 보조관념의 인과관계가 제거된 파격적인 비유는 詩的 想像力을 擴大시키는 구실을 하게 된다. 이는 당시 문단의 흐름과 뚜렷이 구별되는 것으로서 素材의 非制約과 逆說의 主題를 이끌어내는 데 기여하고 있다.

이상의 논의를 종합할 때, 未堂의 초기시는 한국 시단에서 볼 수 있는 상징의 단편적인 모습에서 벗어나 총체적, 입체적인 면모를 보여주고 있다고 하겠다. 상징에 대한 총체적 분석은 의미 구조뿐만 아니라 울격의 문제를 포함한 형식적 국면에 대한 연구를 병행해야 그 실체를 좀더 명쾌하게 해명할 수 있을 것이다. 본고에서는 意味的 局面만을 다루었으며 形式的 局面에 대한 연구는 다음의 기회에 시도해 보고자 한다.

## 參 考 文 獻

<單行本>

- 姜南周 『反應의 詩論』, 螢雪出版社, 1990.
- 姜禹植 『韓國象徵主義詩研究』, 文化生活社, 1987.
- 곽광수, 김현 『바슐라르 研究』, 민음사, 1976.
- 金昞澤 『바벨탑의 언어』, 文學藝術社, 1986.
- 金時泰 『韓國現代作家 作品論』, 二友出版社, 1989.
- 『현대시와 전통』, 성문각, 1981.
- 김열규 외 『정신분석과 문학 비평』, 고려원, 1992.
- 金容履 『文藝批評用語事典』, 探求堂, 1992.
- 金允植 『韓國現代詩論批判』, 一志社, 1982.
- 『韓國近代文學의 理解』, 一志社, 1987.
- 金竣五 『詩論』, 三知院, 1991.
- 김 현 『문학과 유토피아』, 文學과 知性社, 1990.
- 金炯弼 『現代詩와 象徵』, 文學藝術社, 1982.
- 金華榮 『未堂徐廷柱의 詩에 대하여』, 민음사, 1984.
- 馬光洙 『象徵詩學』, 청하, 1989.
- 『심리주의 비평의 이해』, 청하, 1987.
- 徐廷柱 『未堂徐廷柱詩全集』, 제 1권, 민음사, 1991.
- 『韓國의 現代詩』, 一志社, 1980.
- 『詩文學原論』, 정음사, 1985.
- 宋河璇 『未堂徐廷柱研究』, 鮮一文化社, 1991.
- 신동욱 『文藝批評論』, 고려원, 1989.
- 신동욱 외 『신화와 원형』, 고려원, 1992.
- 申尙澈 『現代詩와 '님'의 研究』, 詩文學社, 1989.
- 尹石山 『소월시 연구』, 태학사, 1992.

尹在根 『文藝美學』, 고려원, 1986.  
 윤호병 외 『후기구조주의』, 고려원, 1992.  
 이규동 『위대한 콤플렉스』, 금조출판사, 1987.  
 이승훈 『文學과 時間』, 二友出版社, 1983.  
 ----- 『詩論』, 고려원, 1990.  
 ----- 『한국문학과 구조주의』, 문학과 비평사, 1988.  
 이몽희 『韓國現代詩의 巫俗的 研究』, 集文堂, 1990.  
 全圭泰 『詩學序設』, 半島出版社, 1991.  
 정금철 『한국시의 기호학적 연구』, 새문사, 1990.  
 鄭漢模 『韓國現代詩文學社』, 一志社, 1985.  
 조연현 외 『徐廷柱研究』, 同和出版公社, 1975.  
 진형준 『상상적인 것의 인간학』, 文學과 知性社, 1992.  
 蔡洙永 『韓國文學의 距離論』, 시인의 집, 1987.  
 河賢埴 『韓國詩人論』, 白山出版社, 1990.  
 허창운 『현대문예학의 이해』, 창작과 비평사, 1989.

<翻譯書>  제주대학교 중앙도서관  
 JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

르네 지라르, 김운식 譯, 『소설의 이론』, 삼영사, 1983.  
 클리언스 브룩스, 이명섭 譯, 『잘 빛은 항아리』, 종로서적, 1984.  
 Charles Chadwick, 박희진 譯, 『象徴主義』, 서울대출판부, 1984.  
 가스통 바슐라르, 김 현 譯, 『몽상의 시학』, 흥성사, 1986.  
 M. 마렌 그리제바하, 장영태 옮김, 『문학연구의 방법론』, 흥성사, 1986.  
 D.C.Muecke, 문상득 譯, 『아이러니』, 서울대출판부, 1986.  
 베르나르 투쟁, 윤학로 옮김, 『기호학이란 무엇인가』, 청하, 1987.  
 츠베탕 토도로브, 각광수 譯, 『構造詩學』, 문학과 지성사, 1987.  
 R.L.Brett, 심명호 譯, 『空想과 想像力』, 서울대출판부, 1987.

- N. Frye, 임철규 譯, 『批評의 解剖』, 한길사, 1988.
- C.G. 융, 설영환 옮김, 『무의식분석』, 선영사, 1988.
- 엘리자베드 라이트, 권택영 옮김, 『정신분석 비평』, 文藝出版社, 1989.
- 미카엘 리파떼르, 유재천 옮김, 『詩의 기호학』, 민음사, 1989.
- 야코비 외, 권오석 옮김, 『C.G. 융 심리학 해설』, 홍신문화사, 1990.
- S. 프로이트, 홍성표 譯, 『꿈의 해석』, 홍신문화사, 1991.
- , 오태환 譯, 『정신분석 입문』, 선영사, 1991.
- 가스통 바슐라르, 민희식 譯, 『불의 정신분석』, 삼성출판사, 1992.
- , 이가림 譯, 『물과 꿈』, 文藝出版社, 1992.
- C.G. 융, 이부영 옮김, 『分析心理學』, 일조각, 1993.
- Meyerhoff, hans. Time in Literature, Univ. of California Press, 1960.

<論文>

- 金時泰 「徐廷柱의 逆說的인 意味」, 『현대문학』, 1975. 4.
- 변종태 「未堂 初期詩의 研究」, 제주대 교육대학원 碩士論文, 1992.
- 안성수 「구조주의 텍스트 분석 방법론과 그 실제」, 중앙대학교 대학원 碩士論文, 1981.
- 「한국 근대 단편소설의 플롯연구 이론」, 중앙대 대학원 博士論文, 1989.
- 「플롯의 미적 기능과 유형적 의미」, 玄谷 梁重海博士 定年退任紀念 論叢, 1992.
- 梁榮吉 「'님의 沈黙'의 構造 研究」, 제주대학교 교육대학원 碩士論文, 1991
- 陸根雄 「徐廷柱詩研究」, 한양대학교 대학원 博士論文, 1990.
- 鄭信在 「未堂詩의 空間意識」, 동국대학교 대학원 碩士論文, 1982.



< Abstract >

## A Study on the symbols of Suh Chung-joo's poems

-- Focusing on " Hwa-Sah Collection "--

Kim, Jee-Yeon

Korean Language Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Kim, Byung-Taek

In the main body, focusing on " Hwa-Sah Collection ", I have made an analysis of the original background of the symbol and all aspects of the symbolic representation from his poems. Also, I have examined the poetic characteristics and the historical significance ( in Korean poetry ). The summary of this thesis is as follows:

First, the original background of the symbols, especially in Mee-Dahng's early poems, materializes itself as the theme, such as the self in a confined world and the realities of life in a closed world. These ironical symbols originated from the historical situations with

---

\* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education. Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 1993.

which the poet was faced and his own recognition which he attained.

Secondly, an illusory factor in " Hwa-Sah " might be seen from the aspect of the unconsciousness. ' Hwa-Sah ', which has a fusion of masculine symbol and feminine symbol, is the meaning penetrating throughout this poem. An illusion in which the poetic self comes to fall on the narrow path of " Musk Lotus - blossoms " represents a deep world of ' Eros '. At first, the speaker assumes a contemplative attitude toward ' Hwa-Sah ': however, he has come to show the behavior patterns that are identified with ' Hwa-Sah '. In this poem, these behaviors of the poetical self which originated from the illusion of sexual love in some dreams, are closely exposed by the symbols.

Thirdly, in ' Revival ', the poet has reconstructed the meaning development according to a natural time, while showing his own literary imagination. This reconstruction helps to deepen the thematic symbolism of ' Metempsychosis ' ( Samsara in Buddhism ) and the poet himself is never satisfied with the use of a biased tense; on the contrary, he has freely transformed the literary time as a device of the poetic structure in accordance with the theme of this work and has manifested the diversity of time. In the poem ' Metempsychosis ', a transcendental truth is in close conjunction with the universal finality of human being through the archetypal imagination.

Fourthly, when looking into " A Leper " from the point of the archetypal symbol in Depth Psychology, you might find out the significant poetical structure and the diverse images. " The Sun and The Sky Blue " and " A Barley Field " symbolize the Heavenly world and

the Earthly world, respectively and lead up to the formation of the vertical structure. The picturesque composition of " A Barley Field " introduces the structure of the horizontal division. Considering the archetype of light, the light(the brightness) of " The Sun and The Sky Blue " in the first stanza and the moonlit ' night(darkness) ' in " A Barley Field " in the second stanza have something to do with the symbol of the cosmic dual forces in the orient. From this harmony of the cosmic forces the poet represents the ' birth ' image as a little baby. And in the first stanza "The Sun and The Sky Blue" represents the darkness-expelling and orderly world of cosmos in the connection with the characteristics of light; however, the external image of " A Leper " represents the world of Chaos.

Fifthly, another characteristic of Mee-Dahng's poetry consists of the juxtaposition of the contrastive vocabularies. The contrasts between the dissimilar things and the exceptional figures that spring from discrepancy between vehicle and tenor have played an important role in magnifying all the poetic imagination. This has strikingly different characteristic from the literary trends of those days and has made a contribution to the non-restriction on the poetic materials and the irony of the themes.

When all is said and done, Mee-Dahng's early poems have significance in going from the level of the fragmentary symbol in Korean poetry circles, to showing the whole and three-dimensional aspects.