

陸史詩에서 「黃昏」의 位置

尹 石 山*

I

開化期 이후 韓國 詩人들이 겪은 비극 중 하나는 아마도 자기 삶과 作品 사이의 乖離일 것이다. 詩는 사회를 바로잡는 힘을 지녀야 하며, 詩人은 그것을 행동으로 옮길 수 있어야 한다는 傳統이 세계 어느 민족보다 강한 데 비하여, 이들을 둘러싼 환경은 외부와의 연결을 강력하게 차단하고 있었기 때문이다. 그리하여, 대부분의 시인들은 '쟁이'로 전락하거나 '鬪士'의 길을 선택하여야만 했고, 그 어느 편에 서더라도 예전의 '文士'가 아니라는 갈등에 시달릴 수밖에 없었을 것이다.

그러나, 이런 상황 속에서도 자기 삶과 작품을 일치시킨 몇몇 시인들이 있다. 그 가운데 하나가 바로 '내 氣魄을 키우고 길러서 金剛心에서 나오는 내 시를 쓸지언정 유언은 쓰지 않겠소... 다만 내게는 行動의 連續만이 있을 따름'이라고 주장하면서" 36편의 시를 남긴 陸史 李源祿이다.

그가 이토록 어려운 시기에 자기 신념을 버리지 않고 文士의 길을 걸을 수 있었던 까닭을 이해하기 위해서는 성장 환경을 살펴보는 것이 좋을 것이

* 國語教育科 教授

1) 李東英 篇, 「曠野에서 부르리라」(文學世界社, 1981), p. 30

다. 그는 1904년 4월 慶尙北道 安東郡 陶山面 遠村里에서 조선 시대의 대표적 유학자 退溪 李滉의 14代孫으로 태어난다. 그의 아버지는 李家鎬, 어머니는 韓末 경북 지방 義兵將이었던 凡山 許衡의 딸 許吉, 큰형 源棋를 비롯하여, 아우 源一, 源朝 4형제가 모두 日帝에게 여러번 피검 투옥되었던 抗日 闘士들이다.²⁾

이런 抗日 성향은 그의 가족에게서만 찾아볼 수 있는 건 아니다. 門中이나 鄕人들에게서도 발견할 수 있다. 庚戌國恥때 安東 지방에서 節死한 18인 중 한 사람인 響山 李晚燾은 조부뻘이고, 東隱 李重彦은 叔項뻘이며, 碧山 金燾鉉은 響山의 門人으로서 그의 집안과 관계가 깊은 인물이다.³⁾

그의 시작 활동 역시 문학 그 자체에 목적이 있었다기보다는 革命的 熱情 탓으로 보는 편이 정당할 것이다. '시를 빙자해서 꿈(광복의 꿈 : 필자 주)도 그려보고 불평도 暴白'하기 위해서라는 아우 李源朝의 설명이 아니더라도⁴⁾, 앞의 '金剛心에서 우리나라오는 詩'는 조국 광복을 고취시킬 수 있는 시를 말하며, '行動의 連續'은 부단한 광복투쟁을 의미한다.

하지만, 이런 의도에서 시를 썼기 때문에 그의 작품이 우수하다는 논리는 성립되지 않는다. 意圖가 곧 作品의 成果로 이어지는 것은 아니기 때문이다.⁵⁾ 아니, 오히려 의도는 情緒 過剩으로 몰아가기 쉽고, 그런 상태에 빠지면 詩의 物的階層을 소홀하게 되며, 觀念詩(platonic poetry) 내지 排除의 詩(exclusion poetry)로 떨어질 가능성이 농후해진다.

그럼에도 불구하고 그의 작품을 조감해 보면, '思想과 情緒가 融合(the fusion thought and feeling)'된 形而上詩(metaphysical poetry)라고 말하기는 어려우나, 관념을 이미지화하는 데 상당한 노력을 기울였을 뿐만 아니라, 어느 정도 그런 노력이 성공을 거두었다고 말할 수 있다. 그것은 그의 理知的인 性格과, 당대의 여타 문인들과는 달리 정신적인 균형이 잡히기 시작하는

2) 祖父 痴軒公 李中植은 庚戌國恥때 비북들을 모두 풀어주고 교육입국을 위하여 普文義塾 설립에 참여하여 初代 塾長을 지낸 분이며, 만형 源棋는 독립군의 장군이었으며, 아우 源一은 의열단의 자금 모집책으로 활동하다가 투옥되었고, 그 다음 아우 源朝는 카프 계열의 이론을 주도한 비평가이다.

3) 金容稷, 「韓國現代詩史研究」(一志社, 1974), pp. 382~383 참조.

4) 「陸史詩集」(서울출판사, 1946), 李源朝, '拔'.

5) 이와 같은 성과를 믿는 것은 新批評에서는 意圖論的 誤謬(intentional fallacy)라고 부른다.

30대에서부터 작품 활동을 시작했다는 점, 어려서부터 익힌 漢文學과⁶⁾ 北京大學에서 배운 中國文學⁷⁾, 함께 활동했던 〈子午線〉 동인 金光均, 申石岬의 영향 탓이 아닌가 여겨진다.⁸⁾

II

이런 陸史를 논할 때마다 대부분의 사람들은 「曠野」나 「靑葡萄」 같은 작품을 주목하는 것이 보통이다. 그러나, 그의 詩的特質을 조망하는 데는 1935년 12월호 《新朝鮮》에 발표한 「黃昏」이 적합할 것이다. 그것은 이 작품이 그의 想像力 體系에서 中核的 位置를 차지하고 있기 때문이다.

「黃昏」이 이런 성격을 지닌다는 것은 그의 초기 작품이라는 점에서도 어느 정도 예측할 수 있다. 일반적으로 초기 작품에는 그 시인이 문학의 길로 접어들게 된 動機나 意圖, 그리고 發想의 原型이 담겨있기 때문이다.

그러나, 이 작품은 기존의 오해대로 그의 첫 발표작은 아니다. 이보다 앞서 1930년 1월 3일자 《朝鮮日報》에 「달」을, 1935년 6월호 《新朝鮮》에 「春愁三題」를 발표했었다. 그럼에도 이런 오해가 굳어진 것은 1940년 1월호 《文章》誌에서 꾸민 「朝鮮文藝家總覽」과, 申石岬의 그릇된 증언이 널리 유포된 데 원인이 있다.

그러면, 먼저 이 작품을 살펴보기로 하자.

내 골방 커-텐을 걷고
 정성된 마음으로 黃昏을 맞아들이노니
 바다의 흰갈매기를 갈아도
 人間은 얼마나 외로운 것이냐.
 黃昏아 네 부드러운 손을 힘껏 내밀라.
 내 뜨거운 입술을 담대로 맞추어 보련다.
 그리고 내 품안에 안긴 모든 것에

6) 그는 유아기때부터 祖父 痴軒公 李中植으로부터 한학을 배웠다.

7) 金澤東, 「韓國現代詩人研究」(民音社, 1977), p. 190 참조

8) 金載弘, 「韓國現代詩人研究」(一志社, 1986), p. 269 참조

나의 입술을 보내게 해다오.

저 - 十二星座의 반짝이는 별들에게도
 鐘소리 저문 森林 속 그윽한 修女들에게도
 시멘트 장판 위에 그 많은 囚人들에게도
 의지가지 없는 그들의 心臟이 얼마나 멀고 있는가.

고비沙漠을 걸어가는 駱駝 탄 行商隊에게나
 아프리카의 綠陰 활 쏘는 土人들에게도
 黃昏아 네 부드러운 품 안에 안기는 동안이라도
 地球의 半쪽만을 나의 타는 입술에 맡겨다오.

내 五月의 골방이 아늑도 하니
 黃昏아 來日도 또 저 - 푸른 커 - 텐을 걸게 하겠지.
 暗暗히" 사라지긴 시냇물 소리 갈아서
 한번 식어지면 다시는 돌아올 줄 모르나 보다."⁹⁾

우리는 이 작품에서 우선 〈囚人意識〉 내지 〈幽閉意識〉을 발견할 수 있다. 話者(persona)가 등장하는 공간이 전망 좋은 居室이나 書齋가 아니라 가옥의 가장 뒷쪽에 붙은 〈골방〉으로 설정된데다가, 〈커-텐〉이 드러지고, 다시 망막한 〈황혼〉이 내리고 있다. 다시 말해, 〈황혼〉-〈커텐과 창문〉-〈골방〉이라는 三重의 壁 속에 버려진 듯 혼자 갇혀있는 상태가 화자의 처지이다.

인간이 무엇인가 선택한다는 행위는 그의 意識이 '그쪽으로 志向하고 있음(Sich richten auf)'을 의미한다.¹⁰⁾ 의도성이 강한 작품 행위에서는 더욱 그렇다. 따라서, 이와 같이 閉鎖된 空間에 화자를 갇힌 상태로 등장시킨은 시인의 내면에 유희의식 내지 수인의식이 잠재되었다가 표출된 것으로 해석할 수 있다. 그런데, 이런 의식은 「黃昏」의 경우에서만 검출되는 것은 아니다.

9) 原文에는 '悄悄히'로 표기되어 있음. '暗暗히'는 심원섭 편주, 「원본 李陸史 전집」(집문당, 1986) pp. 278~279에 의하면 동생 李源朝가 1946년 「陸史詩集」을 펴낼 때 임의로 개작한 것이라고 주장함.

10) 이하, 별도의 표시가 없으면 李源朝 편, 「陸史詩集」(서울출판사, 1946)에 수록된 것을 현대어의 표기법에 따라 고쳐 인용함.

11) Wilhelm Szilasi, *Einführung in die phänomenologie Edmund Husserls* (Tübinge : Max Niemeyer Verlag, 1959) 이영호 譯, 「現象學講義」(종로서적, 1984) pp. 13~16 참조.

- ㉠ 매운 季節의 채찍에 갈겨
 마침내 北方으로 휩쓸려 왔다.

— 「絶頂」 중에서

- ㉡ 「너는 돌다리목에 쫓았다」든
 할머니 편잔이 참이라고 하자.
 나는 진정 江 언덕 그 마을에
 버려진 문바지였는지 몰라?

— 「年譜」 중에서

- ㉢ 설달에도 보름째 달 밝은 밤
 앞내江 깽깽얼어 조이든 밤에
 내가 부른 노래는 江 건너 갔소.

— 「江 건너간 노래」 중에서

- ㉣ 아주 험벗은 나의 뮤-즈는
 한번도 기야 싶은 날이 없어
 사뭇 밤만을 王者처럼 누려 왔소
 아무 것도 없는 주제였단도
 모든 것이 재것인듯 버티는 멋이야
 그냥 인드라의 領土를 날라도 다닌다오

— 「나의 뮤-즈」 중에서

㉠의 話者는 ‘매운 季節의 채찍’에 쫓겨 ‘北方’으로 追放된 者이다. 그리고, ㉡는 ‘돌다리목’에서 버려졌을지도 모르는 아이, ㉢는 노래마저 ‘江 건너’로 사라진 상태로서 모든 것을 상실한 자, ㉣에서는 ‘뮤-즈’까지 험벗은 것으로 그려지고 있다. 다시 말해, 追放意識·遺棄意識·喪失意識·窮乏意識 등으로 해석할 수 있다.

그런데, 이런 의식은 「黃昏」의 囚人意識과 거리가 먼 것이 아니다. 중죄를 진 자는 추방되거나 스스로 탈출하기 마련이고, 그런 자는 결국 버려진 자이며, 모든 것을 잃고 궁핍에 시달릴 수밖에 없다. 따라서, ㉠에서 ㉣까지의 화자는 囚人意識의 연장선상에 놓인 자들이라고 할 수 있다.

물론 그의 시에는 이런 소극적인 계열만 있는 것은 아니다. '내 가난한 노래의 씨'를 뿌리고, '다시 千古의 뒤에/白馬타고 오는 超人이 있어/이 曠野에서 목놓아 부르께 하리라'는 「曠野」나, '北쪽 쓴드라의 눈속에서도 음자거리며 피어'난다는 「꽃」 같은 경우는 大陸的, 超人的 意識을 지닌 작품이라고 평가되고 있다.

그러나, 좁은 공간에 갇힌 자들은 언제나 열린 공간을 꿈꾼다. 인간의 존재 가치는 홀로 있는 卽自(en-soi)에서 얻어지는 것이 아니라 나와 너의 만남, 또는 세계와의 만남이라는 對自(pour-soi)의 質에 의하여 결정되기 때문이다. 그리고, 그런 열린 세계는 언제나 현실에서 부족한 것들이 모두 갖춰진 풍부한 상태로 치장된다. 그런 願望의 표백이 바로 「曠野」요, 「꽃」인 것이다.

이 「黃昏」에서도 그런 경향을 발견할 수 있다. 화자가 갇혀있는 곳은 좁은 <골방>이다. 그런데, 그의 시선은 '十二 星座', '森林 속', '고비 砂漠', '아프리카의 綠陰 속'과 같은 광활한 공간으로 이동한다. 그리고, '囚人', '修女', '行商隊', '土人'들을 주목한다. 그것은 갇혀있는 자들이 지닌 꿈의 흐름을 나타내는 軌跡이라고 할 수 있다.

이런 입장에서 해석하면 그의 작품 가운데에 유일하게 풍성한 상태를 그린 「靑葡萄」의 경우도 마찬가지이다.

㉔ 내고장 七月은

청포도가 익어가는 시절

이 마을 전설이 주절이주절이 열리고

먼데 하늘이 꿈 꾸며 알알이 들어와 박혀

하늘밑 푸른 바다가 가슴을 열고

흰 돛 단 배가 곱게 밀려서 오면

내가 바라는 손님은 고얌은 몸으로

靑袍를 입고 찾아 온다고 했으니

내 그를 맞아 이 포도를 따 먹으면

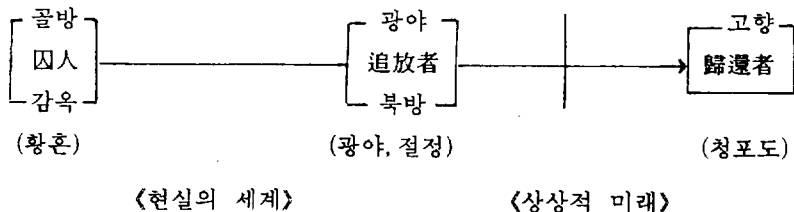
두 손을 함뿍 적셔도 좋으련

아이야 우리의 식탁엔 은쟁반에

하이얀 모시 수건을 마련해 두렴

이 작품에서 우리의 주목을 끄는 것은 두 가지이다. 첫째는 그의 모든 작품의 테마인 <떠남>이나 <방랑>이 아니라 <돌아옴>을 노래하고 있다는 점이다. 그리고, 둘째로 <궁궐>이 아니라 <풍요>를 그리고 있다는 점이다. 유-즈마저 헐벗은 상태로 그려진 경우에 비하면, '청포도가 익어가'고, '전설이 주절이 주절이 열리고', '두 손을 함뿍' 적시며 '포도를 따' 먹고, '식탁엔 은쟁반'과 '하이얀 손수건을 마련'하겠다는 것은 타작품에 비하여 전혀 다른 것이라고 할 수 있다. 하지만, 이 역시 쫓기고 주린 자의 願望일 뿐이다.

따라서, 그의 모든 작품에 등장하는 화자는 다음처럼 세 계열로 요약할 수 있을 것이다.



III

「黃昏」이 그의 想像力 體系에서 中核的인 위치를 차지한다는 점은 작품 속에 등장하는 시간 설정에서도 확인할 수 있다. 우선 이 작품에서 주목되는 배경은 황혼녘에서 밤까지라는 <어둠의 時間>을 택했다는 점이다.

이런 시간적 배경의 설정은 앞의 화자 유형의 경우처럼 다른 작품에서도 발견할 수 있다.

- ㉔ 어느 沙漠의 나라 幽閉된 後宮의 넋이기에
 몸과 마음도 아롱져 근심스러워라
 七色 바다를 건너서 와도 그냥 눈腫子에

고향의 黃昏을 간직해 서럽지 안노.

— 「斑貓」 중에서

- ㉔ 지금은 놀이 내려 船窓이 고향 하늘보다 둥글거늘 검은 망토를 두르기는 지나간
世紀의 喪章갈에 슬프지 않은가

차라리 그 고은 손에 흰 수건을 날리렴 虛無의 分水嶺에 앞날의 旗발을 걸고
너와 나와는 또 흐르자 부끄럽게 흐르자

— 「邂逅」 중에서

- ㉕ 항상 흐렸한 밤 暗礁를 벗어나면 颶風과 싸워가고
傳說에 읽어본 珊瑚島는 구경도 못하는
그곳은 南十字星이 비취주도 않았다

쫓기는 마음 지친 몸이길래
그리운 地坪線을 한숨에 기오르면
시궁치는 熱帶植物처럼 발목을 오여쌌다.

— 「路程記」 중에서

- ㉖ 나뒹한 南嶺의 밤
燔祭의 두레사 불 타오르고

玉돌보다 찬 넋이 있어
紅疫이 만발한 거리로 쏠려

— 「鴉片」 중에서

그런데, <어둠의 時間>을 선택한 작품은 인용한 경우에서만 발견되는 것이 아니다. 이들 이외도 「失題」, 「한개의 별을 노래하자」, 「海潮詞」, 「草家」, 「江 건너간 노래」, 「南漢山城」, 「年譜」, 「湖水」, 「日蝕」, 「獨白」, 「娥眉」, 「子夜曲」, 「芭蕉」, 「나의 뮤-즈」, 「少年에게」, 「曠野」, 「偏輯」, 「晚登東山」, 「酒暖興餘」, 「謹賀 石庭先生 六旬」¹²⁾ 등 20편이 더 추가된다.

그리고 이 <어둠의 時間>을 N. Frye처럼 '生命의 廢臟' 내지 '試鍊'이라는

12) 「晚登東山」, 「酒暖興餘」는 石井, 黎泉, 春坡, 東溪, 民樹 등과 함께 부른 漢詩이다. 그리고, 「謹賀 石庭先生 六旬」은 石庭의 육순을 송축하기 위한 한시다.

의미로 해석한다면,¹³⁾ 이와 同位 意味素에 해당하는 <겨울>이나 <추위>, 또는 <외로움>과 절망적 분위기를 지닌 「絶頂」, 「喬木」, 「西風」, 「꽃」, 「바다의 마음」 등도 같은 群의 작품으로 포함시킬 수 있다. 그리고, 그런 작품까지 계산하기로 한다면, 이제까지 발굴된 그의 작품이 36편이라고 할 때 너댓편만이 <빛의 시간>을 배경으로 삼고 있는 셈이다.

하지만, 이런 빛의 시간을 배경으로 삼은 작품 가운데에 의미있는 것들은 그다지 발견되지 않는다. 이 가운데 하나인 「말」은 1930년 1월 3일자 자기가 특과원으로 근무하던 《朝鮮日報》에 기고한 新年詩로서, 대개의 靚詩가 그렇듯이 밝게 그릴 수밖에 없는 작품이기 때문에 빛의 시간을 선택했으며, 「小公園」은 이국 풍경을 그린 작품으로서 시간 그 자체에 의미가 주어지지 않는 中性的 시간이며, 「春愁三題」 역시 중성적 시간인데다가 부정적이라는 특징을 지니므로 외로움이나 절망의 부류에 포함시켜야 할 작품이다. 그리고 「狂人の 太陽」은 당대의 超現實主義 시풍을 흉내낸 작품이다.

그러므로, 빛의 시간으로서 의미있는 작품은 앞에서 살펴본 「靑葡萄」뿐이다. 그러나, 앞에서 이미 밝혀졌듯이 「靑葡萄」의 대낮은 현실의 시간이 아니라 상상의 시간일 뿐이다.

그의 작품에서 이와 같이 <어둠>과 <겨울>이 자주 등장하는 이유는 두 가지 방향에서 추론할 수 있다. 첫째는 문학작품에 채택되는 배경이 단지 무대 구실에 그치는 게 아니라, 인물의 행동을 조장하거나 억제하고 內面的 風景을 은유하는 역할을 한다는 면에서 볼 때, 화자의 의식 상태가 어둠에 휩싸여 있다고 해석할 수 있을 것이다. 다시 말해, 그의 시에 유폐된 수인 또는 추방된 방랑자가 주류를 이루기 때문에 그들의 어두운 심리를 암시하기 위하여 선택된 배경이라는 해석이 가능해진다.

그리고, 둘째로는 시대적 상황과 문화적인 측면에서도 이유를 찾을 수 있다. 類型化된 話者(stylized persona)는 시인의 인생관 내지 세계관의 반영이며,¹⁴⁾ 그와 같은 유형의 화자를 등장시키는 이유를 시인의 의식구조가 그렇게 짜여져 있기 때문이라고 할 때, 그것은 끊임없이 피점과 투옥이 반복된 개인

13) N. Frye, *Anatomy of Criticism*. (Princeton : N. J., University Press, 1957) pp. 220 ~227 참조

14) George T. Wright *The Poet in poem*. (Gordian Press, 1974), p. 9

적 삶과 일제 시대 문인들의 시간적 배경의 설정 관습에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다.

그러나 「黃昏」의 경우, 어둠의 의미를 이와 같이 도식적으로만 해석하면 무리가 생긴다. 황혼이나 어둠을 日帝時代의 암울한 풍경 또는 桎梏이라고 한다면, 화자가 그를 '정성된 마음'으로 맞아드리지도, '뜨거운 입술을' 맞추려 하지도 않을 것이기 때문이다. 그러므로 그것은 다중적 의미를 숨긴 체제시하는 象徵的 裝置로 해석해야 할 것이다. 다시 말해, 〈試鍊〉으로 이어지는 系列의 意味를 지니는 동시에 〈故鄉〉의 상징으로 해석해야 할 것이다.

그에게 있어서 黃昏이 故鄉이라는 의미가 포함된 예는 앞에서 인용한 ㉔의 '七色 바다를 건너서 와도 그냥 눈瞳子에/고향의 黃昏을 간직해 서럽지 안뇨.'라는 귀절 이외에도 다음 경우에서도 찾아볼 수 있다.

- ㉕ 구겨진 하늘은 묵은 애기책을 편듯
 돌담울이 古城같이 둘러싼 山기슭
 박쥐 나래 밑에 黃昏이 무쳐오면
 草家 집집마다 호롱불이 켜지고
 故鄉을 그린 墨畫 한쪽 쭈미쳐

— 「草家」 중에서 —

- ㉖ 저녁 늘빛을 걷어 올리고
 어데 비바람 있음직도 안해라.

— 「南漢山城」 중에서 —

- ㉗ 촛불처럼 타오르는 가슴 속 思念은
 진정 누구를 애끼시는 贖罪라오
 발 아래 가득히 황혼이 나우리치오

— 「娥眉: 구름의 伯爵夫人」 중에서 —

이들 모두는 고국이나 고향을 노래한 작품으로서, 황혼이 그리움을 일깨우는 觸媒같은 구실을 하고 있다. 그것은 황혼의 시각이 고향에 대한 생각을 가장 잘 일깨워줄 수 있는 시간이라는 점 이외에도 어둠(試鍊)에 휩싸인 게 고향(고국)이라는 인식 때문일 것이다.

IV

1927년 〈朝鮮銀行 大邱支店 爆破 事件〉으로 투옥된 후, 1944년 1월 北京 감옥에서 殉死할 때까지 17회에 걸쳐 피검과 투옥의 길을 되풀이해 걸은 陸史의 생애는 실로 '行動의 連續'이었다. 그야말로 實存을 얻기 위한 투쟁이라고 할 수 있다.

그러나, 그의 생애를 굳이 西歐的 實存主義 관점으로만 해석할 필요는 없을 것이다. 시에는 자기의 신념을 담아야 하며, 그 신념을 실현하기 위해서 목숨도 버릴 수 있어야 한다는 東洋的 文士의 길도 마찬가지이기 때문이다.

이와 같은 실존을 위한 行動과 고유한 自我 사이는 外延과 內包의 관계에 놓여진다. 행동이 증가하면 자아가 감소하고, 자아를 증가시키자면 행동이 위축된다. 그래서 행동하는 지성의 내면에는 언제나 고통이 쌓이기 마련이다. 그의 모든 작품에 언제나 고통이 감도는 것은 바로 이런 이유에서이다.

하지만, 우리는 陸史와 같이 행동적인 시인을 다룰 때 역사주의 관점에서만 의지해서는 안된다. 작품을 작가와 시대에서 분리하려는 태도 역시 문제가 있으나, 意圖의 道德的 基準에 따라 작품의 가치를 평가하는 것 역시 온당한 태도라고는 할 수 없기 때문이다. 그러므로, 이런 시인의 경우 外的 接近과 아울러 內的 接近을 소홀히 하지 말아야 할 것이다.