

韓國詩의 文體的 pattern과 美的對象으로서의 構造

芮 昌 海*

一. 緒 言

詩는 言語를 質料로 하는 構造物이다. 따라서 詩에 대한 解釋이나 記述은 그 言語의 性質과 組織을 떠나서 이루어질 수 없다. 이것이 詩에 대한 文體論의 接近이 필요하고 또 가능한 所以이다. 한편, 詩는 美的對象이다. 그러므로, 詩는 美學的 측면에서의 접근을 필요로 한다. 詩에 대한 이 두 측면에서의 고찰은 詩를 解釋하고 記述하는 데 필수적인 것이다.

本考察은 韓國詩가 그 文體的 pattern에 따라 어떤 美學的 構造를 지니게 되는가를 고찰해 보려는 것이다.

本考察에서는 叙事的인 詩는 일단 論議의 대상에서 제외하기로 한다. 이는 논의의 範圍 그 범위를 제한하고자 함이거니와, 한편, 韓國詩의 경우 叙事的인 詩는 量的으로나 質的으로나 지극히 미미한 것이어서 이를 제외해도 韓國詩 一般을 이해하는 데 큰 지장은 없을 것으로 생각된다. 그리고, 叙事的인 詩가 직접 논의되지는 않더라도 결과적으로는 이에 대해서도 상당한 이해가 가능해지리라 기대한다.

二. 文體 및 文體論의 概念

文體에 대한 思考는 古代부터 있어 왔다. 우리는 希臘, 로마 시대의

* 博士課程(國文學 專攻)

“修辭法”에서 그것을 볼 수 있다.¹⁾ 이 古典的 修辭法은 B.C. 5세기 Corax와 Tisias에서 비롯되어 Gorgias, Isocrates, Aristoteles, Longinos, Cicero, Quintilianus 등 諸家에 의해 꾸준히 전개되었다.²⁾ 이 古典的 修辭法은 주로 변론에 있어서의 설득력을 위한 技法에 관한 것으로서, 規範的이고 敎訓的인 성질의 것이었다.³⁾

이와 같은 古典的 修辭法은 16세기 이후 맹렬한 비판에 부딪치게 되었는데, 그 원인은 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫째는 倫理的 견지의 것으로서 古典的 修辭法은 일종의 詐欺라는 것이다. 이와 같은 주장은 John Locke의 다음과 같은 말에 잘 표명되어 있다.

정연함과 명석성을 제외한 모든 수사법의 기술, 웅변술이 발명한 말의 인위적·비유적 용법은 슬그머니 그릇된 <관념>(ideas)을 심어 주고 감정을 일으키고, 그렇게 해서 판단력을 오도하기 위한 것이며, 그렇기 때문에 실은 완전한 사기이다.⁴⁾

사실 古典的 修辭法은 惡用될 경우 얼마든지 그럴 가능성을 가지고 있는 것이어서, 바로 이 점에 대해 일찌기 Socrates는 비판을 가했던 것이다.⁵⁾ 그러나 당시에는 그러한 비판이 修辭法의 세력을 꺾어 놓을 수는 없었던 것이다. 뿐만 아니라 Aristoteles는 그와 같은 Socrates의 비판을 의식하면서 修辭法을 옹호하는 입장에서 그의 修辭論을 전개하기도 했던 것이다.⁶⁾

古典的 修辭法 비판의 둘째 원인은 文學에 대한 認識의 변화에 관련

- 1) 文體에 대한 思考는 물론 동양에서도 옛부터 있어 왔겠으나, 여기서 우리가 대상으로 하고 있는 文體, 또는 文體論이 西歐의 概念의 것이므로, 여기서는 서구의 것에 한정하기로 한다.
- 2) Peter Dixon(姜大虔譯), 修辭法(서울大學校 出版部, 1979) pp. 14ff.참조.
- 3) Graham Goullder Hough(金榮秀譯), 文體와 文體論(新元出版社, 1977) pp. 11-12 참조.
- 4) Peter Dixon op. cit., p. 98 再引用.
- 5) Ibid., pp. 18-22 참조.
- 6) Ibid., pp. 22-25 참조.

된 것으로서, 예컨대, 이탈리아의 哲學者요, 批評家인 Benedetto Croce의 古典的 修辭法에 대한 맹렬한 공격 가운데 잘 드러나 있다. 그는 “예술적 ‘직관’과 예술적 표현”은 분리할 수 없는 것이며, “동일한 관념이 어느 때에는 이런 방식으로, 어느 때에는 저런 방식으로 표현될 수 있는 것도 아니라”는 견해를 피력하고, “문체와 형식, 내용과 표현이라는 절대 불가분한 것들 사이에 췌기를 박”는 修辭法을 “예술이론으로서 무용지물”이라고 주장했던 것이다.⁷⁾

이와 같은 비판들은 古典的 修辭法의 肯定的인 면을 도의시하고 있는 흠이 없지 않으나, 또한 古典的 修辭法이 末期에는 上記 論者들이 지적하고 있는 바와 같은 그러한 경향으로 일관하고 있었다는 사실을 우리는 짐작할 수가 있다. 아무튼 當時 識者들의 古典的 修辭法에 대한 일반적 인식이 어떠한 것인가는, Whately主教가 그의 저서(*Elements of Rhetoric*)의 제목에 “수사법”이라는 말을 사용하기를 주저했다는 사실 하나만으로도 짐사리 짐작할 수가 있다.⁸⁾

이와 같은 비판을 통하여 새로운 修辭法 또는 현대적 文體概念이 형성된 것이다. 현대의 文體 研究는 변론이나 文章의 規範, 또는 공허한 말재주를 연구하는 것이 아니라, 이미 형성된 發話(utterance)나 文章 또는 작품을 대상으로 하여 그 表現的 效果나 意味形成 또는 개인적 특색 등의 言語的 裝置를 연구한다.

이와 같은 성격의 文體論은 今世紀에 들어와서 비로소 확립되었다. “文體論(stylistics)”이라는 단어는 낭만주의 시기(이 경우는 그 중 19세기

7) Ibid., pp. 100-101 passim. 그의 이 말들 속에는 현대의 문학적 문체론에 대한 중요한 示唆가 있다.

8) 그 이유는 “수사법”(rhetoric)이라는 말이 “공허한 웅변술이나 정직하지 못한 기교, 아니면 기껏해야 비유(trops)와 文彩(figures of speech)에 관한 단순한 논술과 관련된 생각을 연상시키는 경향”이 있기 때문이었다고 한다. Hoyt H. Hudson, “The Field of Rhetoric”, Raymond F. Howes ed., *Historical Studies of Rhetoric and Rhetoricians*, (Cornel University Press, Ithaca, New York, 1965) p. 3 참조.

前半期一筆者)까지 거슬러 올라가지만” 그것이 하나의 學問으로서 현대적 형태를 확립한 것은 今世紀 初의 일이다.⁹⁾ 이처럼 文體論이 최근에 와서야 두드러지게 널리 퍼지게 된 것은 文體論 자체의 특성 때문이라고 S. Ullmann은 말하고 있다. 구체적으로 말하면 그것은 文體研究가 “言語學과 文學批評의 두 領域에 걸쳐 있을 뿐만 아니라, 藝術家的 天賦의 재능과 學者的 資質의 결합을 요구하는” 難點 때문이라는 것이다.¹⁰⁾

현대의 文體論은 시초부터 두 갈래로 발전되었다. 한 쪽은 特定한 言語가 가지고 있는 表現的 裝置(expressive devices), 喚起的 裝置(evocative devices) 등의 文體的 手段(stylistic resources)을 연구하는 데 주력하고, 다른 한 쪽은 창조적 작가에 의해 사용되어진 문체적 手段을 연구하는 데 주력한다. 다시 말하면 前者는 한 言語의 문체적 手段을 연구하는 것이며, 後者는 한 作家의 文體의 個性을 연구하는 것이다.¹¹⁾

이와 같은 이야기는 물론 文學的 文體論보다 言語學的 文體論에 기준을 둔 것이다. 한 마디로 文體論이라 해도 그에 대한 견해는 言語學과 文學, 그리고 사람에 따라 상당한 차이를 보이고 있다. 現代文體論의 창설자 가운데 한 사람인 샤를르 바이이(Charales Bally)는 文體論을 다음과 같이 定義하고 있다.

文體論은 언어에 의한 表現 事實을 그 情意的 內容이라는 관점에서 연구한다. 곧, 言語에 의한 感性的 事實의 표현과, 言語 事實이 感性에 미치는 作用과를 연구하는 것이다.¹²⁾

이는 곧 文體論이란 言語의 情意的 要素를 연구하는 것이라 규정한 것인데, 이 때 情意的 要素란 그의 경우 意味에 參與하는 것이 아니라 “이미 정해져 있는 의미에 隨意的으로 부가된 것”이라 보는 것이다.¹³⁾

9) S. Ullmann, *Language and Style*(Basil Blackwell, Oxford, 1966) p. 100.

10) Loc. cit.

11) Ibid., pp. 100ff 참조.

12) 朴甲殊, 文體論의 理論과 實際(世運文化社, 1977) p. 13 再引用.

13) Graham Goulder Hough, op. cit., pp. 20-21 참조.

그러니까 C. Bally의 경우, 文體란 부가적 가치에 지나지 않는 것이다. C.F. Hochett이나 S. Ullmann도 그와 같은 견해를 보인 바 있다.¹⁴⁾ 최근의 N. Chomsky의 變形生成文法에 따르면 그와 같은 견해는 더욱 확고해질 것이다. 變形生成文法에 의하면 말의 同一한 深層構造(deep structure)가 여러 가지의 表面構造(surface structure)를 선택할 수 있는 것으로 된다.¹⁵⁾ 다시 말하면 意味基底의 변화없이 여러 가지로 다른 表現形態를 선택할 수 있다는 것이다. 그리고 보면 文體는 그 表面構造에 관련되는 문제로서 深層構造와는 무관한 것이 된다.

그러나 한편, L. Bloomfield같은 학자는 “형식이 다른 발언은 늘 의미에서도 달라진다는 것은 충분히 검증을 끝낸 언어학의 가설이다.”¹⁶⁾라고 말하고 있고, Graham G. Hough도 그의 “文體와 文體論”(Style and Stylistics)에서 L. Bloomfield의 이 말을 引用하면서 文體의 세 가지 가능성을 提示하고, 자신으로서는 “문체는 의미의 한 면이라는 입장을 취하고 싶다.”¹⁷⁾고 말하고 있다. 이와 아울러, 作品의 言語를 分析함으로써 그 作品의 意味를 파악하려는 현대의 많은 文學批評家들의 태도는 곧 文體가 意味形成의 要素라는 입장을 취하고 있는 것이 된다. 이와 같은 傾向은 T.S. Eliot 이후 특히 New Criticism의 理論家들에 의해 고조되었다.

이와 같이 文體를 附加的 性格의 것으로 보지 않고, 文體가 곧 意味形成의 要素라고 보는 것은 文學에 있어서는 당연한 것일 것이다. 왜냐하면 言語學의 경우, 言語의 意味란 情報(information)이겠지만, 文學作品에 있어서의 言語의 意味는 우리의 悟性と 感性에 작용하는 그 모든 것이기 때문이다. 文學에 있어서의 言語는 情報傳達의 수단이 아니라,

14) Ibid., p. 21 참조.

15) Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics*(Harper & Row, Publishers, New York, 1966) pp. 31ff.

16) Hough, op. cit., p. 17 再引用.

17) Ibid., p. 24.

美學的 構造의 質料라고 보는 것이다. 그리하여 文學的 文體論은 “언어의 한 특징의 형태가 한 특징의 심미적 목적에 어떻게 이용되어 있는가, 즉 어떠한 언어수단에 의해서 한 특징의 미적목적에 달성되는가에 관해서”¹⁸⁾ 연구한다. Damaso Alonso에 의하면 文體論은 “어찌해서 이 시가 나를 감동시키는가, 나의 몸 속으로 흐르는 이 감정은 무엇이며 어디에서 일어나며, 어디로 나아가는가 하는 의문”¹⁹⁾에 답하는 것이며, 그 답은 “능기와 소기 사이에 있는 엄밀하고도 구상적인 연계를 똑똑히 하고, 그 결과 기호총체—곧 그 작품의 문학적 실체의 총체—를 완전하게 정확히 이해”²⁰⁾하고 記述하는 것이다.

이렇게 볼 때 現代의 文體論은 Wellek이 말하고 있는 바와 같이 “넓은 의미에서 생각할 때에는 어떤 특수한 표현을 목적으로 하며, 그러므로 文學이나 혹은 아니 修辭學이 包括하고 있는 것보다도 훨씬 광대한 것을 包括하는 모든 意匠을 調査하는 것이 되는 것”²¹⁾이며, 그 범위를 좁혀 “文體論을 순수하게 文學的 및 美學的으로 활용하려고 하여, 文體論을 하나의 藝術作品 혹은 그 美的 機能과 의미로 해서 記述되어야 할 作品群의 연구에 限定”시킬 때, 즉 美的 관심이 중심일 때에만 文體論은 文學的 學問의 일부가 될 것”이요, “文體的 방법만이 文學作品의 특유한 性格을 명확히 할 수 있다고 하는 이유에서 文體論은 文學的 學問의 중요한 부분이 될 것이다.”²²⁾ 이 때 “스타일의 분석이 어떤 統一的인 原理와 作品 전체가 나타내고 있는 어떤 일반적인 美的 目的과를 확립할 수 있을 때에는, 스타일의 분석이 文學研究에 가장 도움이 된다.”²³⁾ 고 Wellek은 말하고 있다.

18) Ibid., p. 63.

19) Ibid., p. 138.

20) Ibid., p. 141.

21) René Wellek & Austin Warren(白鐵, 金秉喆譯), 文學의 理論(新丘文化社, 1961) p. 239.

22) Ibid., p. 241 passim.

23) Ibid., p. 244.

文學作品은 하나의 有機體다. 作品을 이루고 있는 모든 要素는 서로 有機的으로 統合 組織되어 통일된 하나의 전체를 형성한다. 이런 점에서, 文體가 意味形成의 직접적 요소라고 보는 것은 적어도 文學作品에 있어서는 타당한 견해라고 생각된다. 文學 가운데서도 특히 詩는 이 점이 더 강조되어도 좋을 것이다.

三. 美的 存在方式과 美的對象의 構造

N. Hartmann에 의하면²⁴⁾ 美란 우리가 感性의 작용으로 感覺할 수 있는 實在的 事物 그 自體에 있는 것이 아니다. 예컨대 自然風景 그 자체가 美일 수 없으며, 文學作品 그 자체가 美일 수 없다. 美란 우리가 感性의 작용으로 感覺, 觀照할 수 있는 實在的 事物과 그것을 통해서 超 感性的 直觀내지 觀照에 의해 나타나는 非實在的 對象과의 관계에서 顯現되는 “現象” 그것이다. N. Hartmann은 그 實在的 對象을 “前景”이라 부르고, 그 實在的 對象을 통해 나타나는 非實在的 對象을 “後景”이라 부른다.²⁵⁾ 그러니까 美는 美的對象에 있어서 前景이 後景을 現象하고 後景이 前景에 現象되는 前景과 後景의 “現象關係”에서 形成되는 것이다.²⁶⁾ 따라서 美的對象에 있어서의 이러한 現象關係는 觀察하고 直觀하는 작용 즉 觀照하는 主觀的 작용 없이는 이루어질 수 없는 것이다. 그러므로 美的 發見 享受는 美的對象의 構造 및 存在方式과 이를 觀照하고 鑑賞하며 評價하는 審美作用, 이 둘의 二元的 關係의 結合에서만 가능하다는 것을 알게 된다.

우리가 어떤 風景을 美的으로 享受할 때 우리가 느끼는 것은 우리 눈 앞에 주어진 實在의 풍경 그 자체와는 別個의 것이다. 우리는 직접적으

24) N. Hartmann, (田元培譯), 美學(乙酉文化社, 1969).

25) Ibid., pp. 84-88 참조.

26) Ibid., 第一部 “現象關係”참조.

로 보이는 實在의 풍경 그 背後에서 보이지 않는 그 무엇을 보는 것이다. 그러나 그것은 분명히 對象의으로 거기 있는 것이며 實在인 것처럼 눈에 보이는 앞더라도 우리의 內部나 外部에서 우리를 支配하는, 自然의 生命이 가진 偉大한 그 무엇이다. 이 경우 우리는 두 種類의 觀照가 서로 前後해서 連結될을 본다. 하나는 感性을 통하여, 現存하는 實在인 것 즉 前景(풍경 자체)을 향하고 또 하나는 오직 觀照者에게 대해서만 存立하는 別個의 것 즉 超感性的으로 知覺되는 後景으로 향한다. N. Hartmann은 前者를 “第一次의 觀照”라 부르고, 後者를 “第二次의 觀照”라 부른다.²⁷⁾ 第二次의으로 觀照되는 것은 결코 任意的인 形象이 아니라 第一次의으로 觀照되는 것 즉 感性的으로 觀照되는 것에 依存하는 것이다. 뿐만 아니라 어떤 後景은 아무 前景에서나 우리에게 現象되는 것이 아니라 오직 特定한 前景(對象)에서만 現象되는 것이며, 거기서 觀照되는 것도 實在인 對象을 통하여 內面的으로 規定되는 것이기 때문에 觀照者의 자유로운 構想의 產物이 아니라 感覺의 支配를 받는, 즉 보여지는 대상의 感性的 構造를 통해서 喚起되는 것이다. 이와 같은 美的對象의 두 階層의 聯關은, 우리가 風景을 感賞하고 觀照할 때의 情調를 風景 自體의 情調로 느낄만치 밀접한 것이다. 실제로 그 情調는 풍경 자체의 것이 아니라 우리(觀照者) 자신의 것이지만 우리에게 이 兩者가 統一體로 나타나는 것이다. 이러한 統一現象이 특히 美的 現象이며, 이것이 美的對象의 本質인 것이다.

美는 하나의 對象으로 統一된 두 가지의 對象이다. 하나는 實在인 對象이며 따라서 感性에 주어지는 것이요, 또 하나는 그 實在인 對象의 背後에서 나타나는 非實在의 對象이며 超感성에 주어지는 것이다. 따라서 美는 前者만도 아니요 後者만도 아닌 오직 兩者의 聯關에 있는 것이다. 말하자면 하나가 다른 하나에 나타나는, 兩者의 現象關係가 美인 것이다. 그러므로 어떤 對象의 美를 좌우하는 결정적 역할은 非實在

27) Ibid., pp. 18-20, 64-66.

的인 것(後景)을 나타내게 하는 實在的인 것(前景)에 있는 것이다.²⁸⁾

藝術作品에 있어서 超感性的인 後景이 感性的인 前景에 現象되려면 그 後景을 現象하기에 적합한 어떤 質料에 特定の 形式을 부여해야 한다. 이것이 美的 形成이다. 文學作品, 詩는 言語에 特定の 形式을 부여하여 形成한 美的對象이다.

作品의 後景은 單層인 것보다 여러 階層일수록 그 美的 深度가 더해질 것은 물론이다. 그리고 그 各 階層은 반드시 앞의 階層이 뒤의 階層을 나타낼 수 있도록 形成되어야 한다. 왜냐하면, 그 어떤 精神은 아무 心的인 것에서나 나타나는 것이 아니며, 또 그 어떤 心的인 것도 아무 事象에서나 나타날 수 있는 것은 아니기 때문이다. 이와 같은 多層的 後景의 作品은 그 各 階層마다 특수한 形式을 지닐 터인데, 그 形式들은 作品의 內面的 必然性에 따라 어떤 統一性을 지나지 못하면 하나의 統一된 現象關係가 성립되지 못한다. 作品이 後景의 最深層에서부터 前景에 이르기까지 어떤 統一性 있는 現象關係를 이룰 수 있도록 諸階層을 有機的으로 形成하는 작업이 바로 藝術家의 創作活動인 것이다. 그러니까 藝術家의 創作活動의 方向은, 前景에서부터 後景의 諸階層을 透視하는 觀照者(享受者)의 方向과 正反對이다.²⁹⁾

우리가 作品을 分析할 때 우선 취해야 할 方向이 觀照者의 方向인 것은 말할 것도 없다. 그러나 거기서 머물 것이 아니라 다시 創作活動의 方向을 따라 거슬러 올라오는 데까지 이르지 않으면 안될 것이다.

四. 詩의 文體的 pattern과 美的對象으로서의 構造

C. Brooks와 R.P. Warren은 詩를 "Narrative Poems"와 "Descriptive Poems"로 二大別하여 설명한 바 있다.³⁰⁾ 이는 통상적인 詩의 二大別

28) Ibid., 第一部 第一, 二章참조.

29) Ibid., pp. 4-5 및 第二部 참조.

30) C. Brooks & R.P. Warren, *Understanding Poetry* (3rd ed., Holt, Rinehart and Winston, 1960) Chaps. I, II.

즉 叙事詩(epic)와 抒情詩(lyric)의 區別과는 다르다. 그들은 “Narrative Poems”에서는 傳統的 意味의 叙事詩(epic-영웅의 이야기)가 아닌 叙事的 詩 즉 평범한 사람들의 사건을 叙述한 詩를 다루고 있고, “Descriptive Poems”에서는 描寫的인 詩를 다루고 있다. 이때 “叙述的” 또는 “說話的”이란 말(narrative)과 “描寫的”이란 말(descriptive)은 文體와 관련된다. 다시 말하면 하나의 통일된 전체 또는 통합체로서의 한 편의 詩를 전체적으로 통괄하고 있는 文體의 pattern이 說話的 혹은 描寫的이라는 것이다.

筆者는 이와 같은 방법으로 우리의 詩(叙事的인 詩는 일단 除外하고)를 分類해 볼 수 있을 것으로 생각한다. 즉 앞에서 말한 바와 같은 그런 意味의 文體의 pattern에 따라 우리 詩를 分類해 볼 수 있을 것이라는 뜻이다. 이와 같은 방법으로 우리의 詩를 分類하면 우선 描寫的인 詩와 陳述的인 詩로 나뉘어질 것이다. 이 때 “陳述”이란 말은 叙事的인 詩에서 볼 수 있는 바와 같은, 客觀的인 事件을 客觀的으로 叙述, 說話(narration)하는 것과 구별하기 위해서 택한 용어이다. 말하자면 詩의 話者가 자신의 內面 또는 對象 認識을 자신의 목소리로 말하는 것을 指稱하고자 한다. 이와 같이 詩를 描寫的인 詩와 陳述的인 詩로 나눈다면 우리는 前者의 文體를 描寫體, 後者의 것을 陳述體라 부를 수 있을 것이다. 이제 이들이 美的對象으로서의 詩의 構造와 어떤 관련을 가지는가를 고찰해 보기로 한다.

1. 描寫的 文體의 詩

이 pattern의 詩는 詩人의 情緒가 그와 等價인 客觀的 形象으로 提示된다. 그리고 讀者는 그 形象을 통해 그 情緒를 체험하게 된다. 이것이 이 pattern의 詩의 存在方式이요, 送·受信의 code다. 물론 表現主體인 詩人은 作品에 비치지 않는다. 作品 자체가, 詩人의 情緒가 客觀的인 形象으로 화해서 나타난 것, 곧 客觀化한 것이기 때문에 構造上 詩人이 끼어들 수 없는 것이다. 따라서 讀者는 詩人을 意識하지 않게 된다. 讀

者의 感性에 직접 작용하는 것은 形象 그 자체이다.

그런데 사실은 詩作品 그 자체는 言語요, 言語란 概念的인 것이어서 그 자체로는 觀照의 對象이 되지 못한다. 그래서 그러한 言語를 특수하게 조직하여 상상의 세계에서 感性的 對象을 빚어 내는, 즉 形象化하는 하나의 방법이 描寫인 것이다. 그 결과 形成되는 形象이 感性的 對象이 되고 그리고 觀照의 對象이 되어 “後景”을 現象하는 것이다. 이 때 詩自體(言語)가 “前景”, 形象이 “後景”의 形式을 취하기는 하나, 이점 다른 藝術作品의 경우와 차이를 가진다. 요컨대 모든 예술작품은 精神의 客觀化인 바,³¹⁾ 그 客觀化된 것 곧 作品 自體가 感性的 對象이 되는 것이다. 예를 들면 조각작품은 조각작품 그 자체가 感性적으로 知覺可能하고 觀照될 수 있는 實在의 對象이어서 그 對象을 觀照함으로써 어떤 精神의인 것(後景)을 直觀할 수 있게 된다. 따라서 조각작품 그 자체가 前景으로서 前景의 구실을 實質的으로 다하게 된다. 그러나 앞에서 본 詩의 경우는 詩 作品 自體(言語—前景)가 概念的인 것이어서 知覺可能하고 觀照의 對象이 될 수 있는 實在의 對象이 되지 못하고, 그 다음 階層 곧 想像의 形象이 비로소 觀照의 對象이 되어 實質的인 前景의 구실을 하게 되는 것이다. 이러한 階層을 N. Hartmann은 “中間階層”이라 부르고 있다.³²⁾ 이러한 構造는 言語藝術 곧 文學의 宿命이며 동시에 文學의 특징인 것이다. 이것은 美學的(藝術的) 측면에서는 하나의 약점일 수도 있으나 그렇다고 해서 文學이 다른 예술에 비해 價値가 떨어진다 는 뜻이 될 수는 없다. 文學은 文學대로의 價値를 따로 가지기 때문이다. 그러나 描寫的 文體的 詩는 詩로서는 가장 造形藝術에 가까이 接近하고 있는 것이라 볼 수 있다.

이제 실제 作品分析을 통해 위에서 논의한 바를 檢證해 보기로 하자.

31) Hartmann, op. cit., pp. 77-80 참조.

32) Ibid., pp. 101-104 참조. 詩人의 豊극적 표현대상은 形象 그 자체가 아니고 그 形象을 통해 現象되는 그 다음 階層인 後景이다.

松화가루 날리는
외딴 봉오리
운사월 해 길다
피꼬리 울면
산적이 외딴 집
눈 먼 처녀사
문설주에 커 대이고
엮들고 있다.

[朴木月, “閏四月”]³³⁾

이 詩의 美的對象으로서의 構造는 다음과 같다.

① 言語의 描寫의 組織(前景)→② 形象化(中間階層, 實質의 前景, 觀照의 對象)→③ 第一次 後景→④ 第二次 後景.

이것을 다시 설명하면,

① 所期의 自然風景을 形象化하기 위해 言語가 描寫의 組織된다. 이 단계에서 훌륭한 詩人은 讀者의 마음을 호려내어 어디든 데리고 다니면서 무엇이든 보이고 싶은 것을 보게 하는 魔法師가 된다.

② 앞 단계의 言語組織을 통해서 讀者의 心眼 앞에 구체적인 自然風景이 펼쳐진다. 운사월, 그러니까 늦은 봄, 아니면 초여름. 世俗과는 絶緣된 깊은 산속. 바람에 날린 松화가루가 산머리 하늘가를 노랑게 물들이고…. 맑은 大氣, 밝은 太陽, 따사롭고 노곤한 한낮의 靜謐. 긴긴 날을 피꼬리가 울고, 그 속에 同化된 自然 그대로의 人間, 산지가 가족…. 이것은 지극히 感覺의인 形象이다. 讀者는 그 自然을 觀照하게 된다.

③ ②의 觀照를 통해 直觀되는 後景, 그것은 맑음, 밝음, 靜謐, 平和, 健康, 淳朴, 이런 心的인 것. 요컨대 原初의 自然(인간까지 포함해서), 本然的 自然의 實상을 정서적으로 체험하게 된다.

33) 朴木月, 趙芝薰, 朴斗鎭, 靑鹿集(再版: 乙酉文化社, 1949) pp. 8-9.

④ ③을 매개로 해서 나타나는 또 하나의 後景, 그것은 ③의 체험이 제기가 되어 인간의 現實世界를 돌아보게 되고, 거기에서 깨닫게 되는 정신적인 것 곧 邪惡에 병든 人間世界에 대한 否定精神이요 동시에 自然回歸(人間回復)의 精神이다. 이것이 作者의 表現對象이요, 이 精神의 客觀化가 이 作品이다. 그런데 이 精神은 讀者에게 이해되는 것이 아니라 上記 各階層의 前·後景의 現象關係에 의해 美的으로 체험되는 것이다.

詩 “閏四月”은 描寫的 文體的 詩 가운데서도 특히 寫實的이다. 그래서 그 形象은 確然하고 그 이미지는 특별히 視覺的이다. 描寫的 文體的 詩 가운데는 이보다 그 形象의 윤곽이 훨씬 모호한 것도 있다. 그러나 形象을 가진다는 점에서는 근본적으로 차이가 없으며, 前·後景의 現象關係도 같은 原理에 입각한다. 다만 그것은 그것대로 이미지의 특색을 지닐 것이다.

2. 陳述的 文體的 詩

이 文體的 詩는 作品에 직접 나타나는 어떤 人物의 陳述로 構成된다. 이때 陳述者(형식상)는 두 類型으로 나뉘어진다. 하나는 ①詩人 자신인 경우이고, 또 하나는 ②詩人 자신이 아닌, 作中人物의 경우이다. 어느 쪽이든 그 陳述者가 실제로 누구인가는 그리 중요하지 않다. 중요한 것은 그 形式이다. ①의 例로 尹東柱의 詩 “懺悔錄”을 들 수 있는데, 이 詩의 陳述者는 누구나 詩人 자신, 곧 尹東柱라고 생각하고, 그것은 또 사실이기도 하다. 그러나 우리는 그 陳述者를 “그러한 한 인간”으로 생각해도 意味에는 변화가 생기지 않는다. ②의 例로는 徐廷柱의 “春香遺文”을 들 수 있는데, 이 詩에서는 陳述者가 作中人物 “春香”으로 분명히 드러나지만 그렇다고 春香이라는 特定人物이 이 詩의 意味에 특별히 중요한 관련을 갖는 것은 아니다. 그러나 兩者가 다 같이 그 形式은 그 詩의 存立을 좌우하며, 美的對象으로서의 構造에도 깊이 관련된다.

T.S. Eliot이 말한 바 “詩의 세 가지 音聲”으로 말한다면 ①의 경우는 “第一의 音聲”으로 나타날 때도 있고, “第二의 音聲”으로 나타날 때도

있다. 그리고 ②는 “第三의 音聲”과 유사하다. 그러나 여기서는 劇詩를 뜻하는 것은 아니다.³⁴⁾

①과 ②는 공히 ① 獨白인 경우와 ② 어떤 상대를 향한 陳述의 경우로 다시 細分할 수 있다. 앞에서 例로 든 “懺悔錄”은 ①에, “春香遺文”은 ②에 해당된다. 陳述의 文體의 詩는 이와 같이 細部の 分類가 가능함에도 불구하고 그들은 陳述的 文體의 詩로서의 本質을 共有하고 동시에 美的對象으로서의 構造에 있어서도 그 根本을 같이한다. 그러므로 그 세부적 차이는 일단 접어두고 陳述的 文體의 詩 一般의 美的對象으로서의 構造를 고찰해 보기로 한다.

描寫의 文體의 詩에 비해 陳述的 文體의 詩가 가지는 가장 두드러진 차이는 形象이 없다는 것이다. 兩者가 다 같이 그 前景이 言語이지만 前者는 그 形式이 描寫的 形式이기 때문에 다음 階層에서 形象을 形成하나 後者는 陳述的 形式, 그것도 주로 자신의 內面을 직접 陳述하는 형식으로 되어 있기 때문에 다음 階層에서도 形象을 形成할 수 없는 것이다. “정신적인 것에 대하여 직접적으로 發說되는 말들은 抽象的이고” “陳述이라는 것은 概念的이며 非觀照的인 것이다.³⁵⁾ 그래서 흔히들 이 pattern의 詩를 이미지가 없다고 말하고, 藝術性이 떨어진다고 말한다. 그러나 그것은 사실과는 다르다.³⁶⁾ 形象이 중요한 것은 그것이 知覺可能한 것이고, 그래서 觀照의 대상이 될 수 있는 것이기 때문이다. 陳述的 文體의 詩가 形成되어진 形象이 없는 것은 사실이나 그렇다고 觀照의 對象이 없는 것은 아니다.

이 pattern의 詩에서도 독자는 觀照의 對象을 만나게 되는데, 그것은 詩에 나타난 陳述者 바로 그 “인간”이다. 다시 말하면, 이 pattern의 詩는 言語가 知覺可能한 客觀的 對象을 形成해 주지는 못하고, 詩 전체가

34) T.S. Eliot(崔昌鎬 譯), 엘리엇 文學論(文庫版: 瑞文堂, 1972) pp. 133ff 참조.

35) Hartmann, op. cit., p. 102.

36) 물론 詩로서 실패한 작품은 별개 문제다.

어떤 人物의 主觀的 陳述로만 이루어져 있지만, 자신의 內面을 主觀的으로 陳述하고 있는 人物 그것은 독자에 대해 하나의 觀照的 對象으로 거기 있는 것이다. 말하자면 우리는 우연히 어떤 사람의 獨白을 엿듣고 상상 속에서 그 인간을 그려볼 수 있게 되는 것이다. 이것은 마치 우리가 알지 못하는 어떤 사람의 日記를 우연히 읽게 되어, 그로 해서 그 주인공을 구체적으로 그려볼 수 있게 되는 것과 같은 것이다. 그리하여 구체적으로 知覺되는 그 人間이 觀照의 對象 곧 實質的인 前景이 되는 것이다. 이것이 이 pattern의 詩의 가장 중요한 특징이다. 그 다음 단계 즉 後景의 現象이나 前·後景의 現象關係는 描寫的 文體의 詩와 그 原理를 같이한다.

나보기가 역겨워
가실새에는
말업시 고히 보내드리우리다

寧邊에 藥山
진달래꽃
아름싸다 가실길에 뿌리우리다.

가시는거름거름
노힌그뜻출
삼분히즈러밧고 가시옵소서

나보기가 역겨워
가실새에는
죽어도아니 눈물흘너우리다

[素月, “진달래꽃”]³⁷⁾

이 詩는 어떤 人物(陳述者)이 한 特定 상대(愛人)를 향해 자신의 마음을 陳述하고 있는 형식으로 짜여진 言語構造體다. 이것이 이 詩의 前景이다. 그러나 이 前景 자체는 우리가 觀照할 수 있는 구체적인 대상

37) 金素月, 진달래꽃(賣文社, 1925) pp. 190-191.

을 제공해 주지 못한다. 이 점은 描寫의 文體의 詩와 같다. 그런데 우리가 이 詩를 읽게 되면 그것은 陳述者의 말을 엿듣는 것이 된다. 그리하여 우리는 그 사람과 愛人과의 關係, 그 사람이 놓여 있는 처지, 그러한 처지에 있는 그 사람의 심경, 태도, 이런 것들을 알게 된다. 이것이 둘째 階層이다. 그러나 이 階層에서도 우리는 觀照의 對象을 만나지 못한다. 描寫的 文體의 詩에서는 이 階層에서 구체적인 形象이 形成되고, 그것이 우리의 觀照의 對象이 될 수 있었다. 이것이 描寫와 陳述의 차이이다. 그러니까 이 階層은 하나의 “中間階層”이 되는 셈이다. 그러나 우리는 이 둘째 階層에서 알게 된 事實들로 해서 우리의 心眼 앞에 그 陳述者의 구체적인 人間像이 떠오르게 된다. 그리고 그것은 충분히 觀照의 對象이 된다. 이것이 셋째 階層이다. 이 階層은 또 하나의 中間階層이다. 그러나 여기에서 비로소 觀照가 가능하다는 점에서 이 階層은 실질적인 前景이 된다. 그리고 이 前景은 우리의 觀照와 直觀作用에 의해 後景을 現象하게 되는데, 그것은 사랑하는 사람을 잃게 되는 한 인간의 아픔→그 아픔을 처리하는 지극히 인간적인 태도(아름다운 人間味)→그 사랑의 깊이와 높이..., 이런 단계로 나타나고, 最終階層의 後景에서는 그러한 사랑과 그러한 태도만이 인간의 사랑을 영원한 사랑으로 昇華시키는 유일하고도 最善의 것임을 깨닫게 한다.³⁸⁾ 이러한 諸階層의 내용이 前·後景의 現象關係에 의해 美的으로 체험되는 것이다.

이 陳述의 文體의 詩는 앞에 조금 보인 바와 같이 陳述主體 및 상대와의 관계에 따라 多樣的 分類가 가능하다. 그리고 그들은 나름대로 지

38) 흔히들 이 詩를 두고 感傷의이다 消極的의이지만 이 詩는 달리 볼 수도 있다. 말하자면 이 詩에서 感傷的이고 消極的인 諦念을 보기보다는 克服과 昇華를 위한 지극히 理智的인 노력을 볼 수 있다. 인간의 사랑이란 끝이 있는 것, 짧은 사람이나마 그것을 영원히 아름답게 살아 남게 하는 길은 “고히 보내 드리”고, 가시는 님의 앞길을 축복해 주는 것일 것이다. 아픔은 혼자 다스리고, 흑자는 말할지도 모른다, “나보기가 역겨워 가시”기 전에 그렇지 않도록 적극적으로 노력할 수 있지 않은가 하고. 그러나 이 詩의 陳述者와 같은 사람이 그렇게 하지 않았으리라고 생각할 수는 없다. 그 밖의 행위란 지난 날의 사랑마저 먹칠하는 짓밖에 없을 것이다.’

엽적 특징을 가질 것이다. 이 문제에 대한 詳論은 本稿에서는 보류하기로 한다.

陳述的 文體의 詩는 描寫的 文體의 詩에 비해 視覺的 이미지가 약한 것이 사실이다. 그래서 이 pattern의 詩는 이미지가 없는 것으로 생각하기 쉽다. 그 이유는 지금까지의 논의로 충분히 이해되리라 믿는다. 그러나 이미지가 없다고 볼 수는 없다. 다만 그 이미지가 情況的 이미지라고 이름할 수 있을 그런 성질의 것이어서 視覺的 이미지처럼 그렇게 선명하지 않을 뿐이다.

陳述的 文體의 詩의 이미지가 情況的인 것은 이 pattern의 詩가 劇的 분위기를 가진다는 점과 관련된다. 이 점은 陳述的 文體의 詩의 특징 가운데 하나인데, 그것은 이 pattern의 詩는 陳述者가 作品 表面에 나타나 마치 무대에 등장한 劇中人物처럼 되어 그 人物이 場面, 狀況, 相對, 또는 어떤 생각에 대해 나타내는 반응을 드러내기 때문이다.³⁹⁾

이 pattern의 詩의 또 하나의 특징은 리듬에 관한 것이다. 이에 대해서는 內面을 陳述하는 말의 리듬은 續連적으로 그 內面의 상태에 의해 형성되어질 것이라는 사실을 지적하는 것으로 충분하리라 믿는다.

모든 詩가 描寫的 文體, 아니면 陳述的 文體만으로 이루어지는 것은 물론 아니다. 보다 많은 詩가 이 두 pattern을 混用할 것이다. 그리고 成功的인 경우, 그러한 詩들은 보다 効果적인 表現力을 가질 것이다. 筆者가 알기로 徐廷柱는 이 점에서도 훌륭한 詩人이 아닌가 생각한다.

사실, 보다 깊이 있는 人生體驗이나 世界認識의 表現은 描寫만으로는 불가능할 지도 모른다.

五. 結 語

지금까지 詩를 그 文體에 따라 描寫的 文體의 詩와 陳述的 文體의 詩

39) Brooks & Warren, op. cit., p. 20 참조.

로 二分하고 각각 그 美的對象으로서의 構造를 고찰해 보았다. 詩는 言語를 그 質料로 한다는 본질 때문에 造形藝術과는 달리 前景 그 자체가 觀照의 對象이 될 수 없었다. 그리하여 中間階層을 가짐으로써 비로소 觀照의 對象으로 주어질 수 있었다. 描寫의 文體의 詩는 둘째 階層을 中間階層으로 가지면서 形象이 形成되고, 그것이 實質的 前景 곧 觀照의 對象이 되어 後景을 現象한다. 그리하여 그 前·後景의 現象關係에서 美的 體驗이 가능해진다. 이에 비해 陳述의 文體의 詩는 둘째, 셋째 階層을 中間階層으로 가진다. 그리하여 셋째 階層에서 비로소 實質的 前景 곧 觀照의 對象이 주어진다. 이 構造的 차이는 전적으로 描寫와 陳述이라고 하는 文體의 차이에 基因한다. 兩者가 다 어느 정도의 多層性을 가지는가는 個個詩의 意味內容에 의존하는 것이다.

描寫의 文體의 詩는 그 文體의 성질상 특별히 視覺的인 이미지를 드러낸다. 이에 대해 陳述의 文體의 詩의 이미지는 情況의이다. 그리고 그것은 劇의 분위기를 지닌다. 말하자면 前者는 繪畫을 지향하고 後者는 劇에 접근한다. 그리고 陳述의 文體의 詩는 描寫의 文體의 詩에 비해 그 리듬이 훨씬 중요성을 갖는다. 그것은 描寫와 形象에 대한 陳述과 情況의 차이에 연유한다.

보다 많은 詩에서 描寫의 文體와 陳述의 文體는 함께 결합된다. 그리고 성공적인 경우 그것은 보다 큰 表現力을 나타낼 것이다. 本稿는 이 점에 대해서는 詳論할 여유를 가지지 못했다. 그리고 陳述의 文體의 詩에 대해서도 이를 보다 자세하게 분류하여 검토해 볼 필요를 느낀다. 本稿의 論議의 對象에서 일단 除外한 敘事的인 詩는 그것이 客觀的인 事件을 客觀的으로 敘述할 수 있다는 중요한 차이점에도 불구하고 本稿에서 고찰한 문제들이 이 詩에도 크게 적용되어질 수 있을 것이다. 그러나 이 또한 全般的 高찰이 필요한 것은 사실이다. 以上 세 가지 未盡한 문제에 대해서는 다시 考察할 기회가 있을 것으로 믿는다.