

# 예도(藝道)로서의 시조 창작\* - 월하 이태극의 시 세계

장경렬\*\*

## 1. 기(起), 또는 논의를 시작하며

시조 시단에 거대한 족적을 남긴 월하 이태극(月河 李泰極, 1913년 7월 16일~2003년 4월 24일)의 시조 전집이 출간된 것은 2010년으로, 이는 월하가 작고한 지 만 7년이 되는 때의 일이었다.<sup>1)</sup> 그로부터 3년여의 시간이 흘러 이제 월하의 탄생 100주년을 맞이하게 되었다. 이에 즈음하여 시조 시단 여기저서서 그에 대한 추모 행사와 재평가 작업이 이어지고 있다. 본고는 이 과정에 월하의 시조 세계를 새로운 각도에서 검토하고자 하여 준비된 것이다.

---

\* 이 논문은 2013년 서울대학교 인문대학의 학술논문 게재 지원을 받음.

이 논문의 내용은 2013년 9월 7일 한국 시조시인협회 주최 “월하 이태극 선생 탄생 100주년 기념 학술 심포지엄”에서 발표했던 논지를 심화하고 보완하여 현재의 모습으로 재구성한 것임.

\*\* 서울대학교 인문대학 영문과 교수

1) 『월하 이태극 시조 전집』은 월하의 아들이자 서울여자대학 국문과 교수인 이송원의 편집으로 2010년 4월 25일 태학사에서 출간되었다. 이하 이 책에 대한 인용은 본문에서 “전집”으로 밝히기로 함.

월하의 시조에 대한 논의에 앞서 우리는 조선 시대의 선비 유자신(柳自新)의 시조 한 편과 월하의 시조 한 편을 겹쳐 읽고자 하는데, 이를 통해 우리는 월하가 문학의 면에서든 일상생활의 면에서든 시조를 통해 지향하고자 했던 것이 무엇인지를 밝히고자 한다.

秋山이 夕陽을 띄고 江心에 잠겼는데  
一竿竹 두리 메고 小艇에 안자시니  
天公이 閑暇히 녀겨 뚝을 좇아 보내도다  
—유자신(柳自新, 1533-1612)<sup>2)</sup>

내 어린 시절이  
저렇게 흘러간다

해와 달 비와 눈들  
모두 모아 담은 채로

한 즐기 모래를 씻어  
멈춘 듯이 말없이.

—이태극, 『한강』(1966) 전문(전집 143면)

월하의 『한강』을 유자신의 시조와 겹쳐 읽고자 하는 데 계기가 된 것은 무엇보다도 시인 이태극의 호(號)인 ‘월하’에 담긴 ‘달’과 ‘강’의 이미지 때문일 수도 있다. 유자신의 시조에서 산이 강심에 잠기고 “천공”이 달까지 보냈다 함은 더할 수 없이 조화롭고 평화로운 세계를 암시한다. 이는 땅이 하늘을 품은 상황을 암시하기도 하는데, 그런 점에서 주역의 길(吉)한 패

---

2) 정병욱 편, 『시조 문학 사전』(신구문화사, 1966), 499면.

가운데 하나인 지천태(地天泰, ䷊)와 관련지을 수도 있다.<sup>3)</sup> 하늘이 땅으로 내려오고 땅은 그 하늘을 품는 역동적인 상황을 암시한다는 점에서 그러하다. 그리고 이 같은 정경을 구도적으로 완성하는 것이 낚싯대를 둘러메고 작은 배에 앉아 있는 사람의 모습이다. 바로 그 모습에서 우리는 월하 자신의 모습을 읽을 수도 있으리라. 그럴 수도 있겠지만, 오히려 이 시가 암시하는 정경 자체가 월하의 모습을 암시하는 것으로 읽히기도 한다. 시인의 호(號)가 바로 ‘월하’ 아닌가! 이를 암시하기라도 하듯, 월하는 「한강」에서 강물의 흐름을 “내 어린 시절”에 비유하고 있다. 어찌 어린 시절뿐이랴. 그는 아마도 자신이 살아 온 이전의 삶 전체를 강물의 흐름에서 보았던 것이리라. 말하자면, 강 자체에서 월하는 과거의 객관화된 자신의 모습을 읽고 있는 것이리라. 그것도 “해와 달 비와 눈들 / 모두 모아 담은 채”로. 유자신의 시에 제시된 정경에서 월하 자신의 모습을 읽으려는 우리의 시도는 이에 근거한 것이다. “한 줄기 모래를 씻어 / 멈춘 듯이 말없이” 흐르는 강물이야말로 월하의 삶 자체를 암시하는 것일 수도 있지 않겠는가.

하지만 유자신의 시조가 월하의 「한강」과 함께 겹쳐 읽고자 하는 이유 가운데 무엇보다 중요한 것은 “一竿竹 두리 메고 小艇에 안자” 있는 유자신의 삶에 대한 자세와 월하의 삶에 대한 자세가 겹쳐지기 때문이다. 유자신은 일생 겸허함과 품격과 격조를 갖춘 삶을 살아갔던 조선 시대의 대표적인 선비 가운데 한 사람으로, 월하는 물론 유자신과 서로 다른 시대에서 서로 다른 경로를 따라 삶을 살아갔던 사람이지만 두 사람의 작품에서는 한결같이 ‘선비’로서의 품격과 격조가 느껴진다. ‘선비’라니? 이와 관련하여, 단아한 품격과 높은 격조, 이에 더하여 자연과 인간에 대한 사랑의 마음이 전통적인 선비 정신의 요체임에 유의하기 바란다. 추측건대, 월하가

3) 김인환 역, 『주역』(나남출판, 1997), 113-118면 참조.

일생 시조를 끌어안고 갈 수 있었던 것은 바로 이 같은 선비 정신 때문이었으리라. 월하는 단순히 ‘시를 위한 시’를 지향하는 시인도 아니었고 ‘시를 위한 시’에 삶의 의미 전체를 거는 외골수 시인도 아니었다. 그에게 시조 창작이란 선비로서의 삶을 이어가는 데 필요한 일종의 ‘예도(藝道)’에 해당하는 것 또는 ‘삶을 살아가는 방식’이었다 할 수 있다. 이처럼 시조 창작은 예도 또는 삶을 살아가는 방식에 해당하는 것이었기에 월하에게 시조는 삶의 일부가 될 수 있었고, 그 때문에 시조에 대한 그의 사랑 역시 여일할 수 있었던 것이리라.

## 2. 승(承), 또는 월하에게 시조가 갖는 의미

월하의 전집에 수록된 초기 작품 가운데 시조가 선비의 예도로서 또는 삶을 살아가는 방식으로서 그의 삶에 여일하게 의미를 지니게 되리라는 것을 예견케 하는 작품이 있다. 이는 바로 ‘시조를 기리는 노래’라는 뜻의 제목을 지닌 「時調頌」이다.

時調가 하도 좋아  
나도 엮어 보던 것이

그 벌써 한 二十年  
어제론 듯 흘렀구료

오늘 또 한 首 얻고서  
어린인 양 들레오.

이루 다 못 폰 정  
그려도 보고파서

옛 가락 그 그릇에  
삶의 소릴 엮어 보니

새로움 더욱 더 솟아  
내 못 잇고 살오.

뉘는 듯 律의 자운  
來日 바라 번어나고

부풀어 말의 자랑  
갈수록 되살아나

이 노래 靑史를 감넘어  
보람찍게 크리라.

—「時調頌」(1955) 전문(전집 36-37면)

세 수로 이루어진 이 작품의 첫째 수에서 시인은 시조와의 오래고 여일한 인연을 밝힌다. “한 이십 년”의 세월에 걸쳐 시조를 “엮”는 일을 계속해 온 시인은 “오늘 또 한 수 얻고서 / 어린인 양 들[렌다].” 말하자면, 시조 쓰기는 하루하루 삶을 살아가는 과정에 줄곧 기쁨의 원천이 되어 왔던 것이다. 또는 삶의 한 방식이 되어 왔다. 이어서 둘째 수에서 시인은 시조란 “이루 다 못 폰 정”을 그리되, “옛 가락 그 그릇에 / 삶의 소릴 엮”는 것으로 규정한다. “옛 가락 그 그릇에 / 삶의 소릴 엮”는 것—이는 정형시로서의 시조가 요구하는 형식 요건에 대한 시인의 인식을 암시하는 말로, 이 말과 관련하여 우리가 주목해야 할 점은 이 같은 형식 요건을 따르는 가운데 “새

로움 더욱 더 솟”는다는 시인의 발언이다. ‘온고이지신(溫故而知新)’의 정신이 감지되기도 하는 이 둘째 수에서 우리는 시조가 시인에게 삶을 어떻게 살아가야 하는가와 관련하여 소중한 방식이 되고 있음을 확인할 수 있다.

“옛 가락 그 그릇에 / 삶의 소릴 얹”는 일이 말처럼 쉬운 것은 아니다. 이를 시인이 깨닫고 있음을 확인케 하는 것이 셋째 수다. “뭉는 듯 울의 자[유]”는 ‘구속 안에서의 자유’를 암시하는 말일 수 있거니와, 이와 관련하여 우리는 구속이 전제되지 않은 절대적인 자유란 비현실적인 것이라는 점에 유의해야 할 것이다. 다시 말해, 구속의 개념이 전제되지 않는 경우 아예 자유의 개념 그 자체도 존재할 수 없음을 암시하는 것이 시조의 형식 요건일 수 있다. 이는 마치 금단의 열매라는 구속이 전제되지 않았다면 아담이 에덴에서 누리던 자유는 시험을 벗어난 절대적인 것이 되었을 것이고, 따라서 비현실적인 것이 되었을 수밖에 없었던 것과 마찬가지로 이치다.<sup>4)</sup> 바로 이 ‘구속 안에서의 자유’를 미래로 “벗어나”가게 하고자 함이, 나아가 “부풀어 말의 자랑 / 갈수록 되살아나”게 하고자 함이 시인에게 삶을 살아가며 추구하는 목표가 아니었다면, 어찌 시조가 그에게 예도일 수 있었겠는가. 형식의 구속 안에서 이루어지는 시조 창작의 법도와 예도를 갈고 닦는 일이 그의 삶이 지향했던 목표였기에, 시조는 정녕코 그에게 예도일 수밖에 없었으리라. 범박하게 말하자면, 도(道)를 닦는 과정이란 인간에게 필연적으로 주어진 몸과 삶이라는 구속 안에 머물러도 그러한 구속에도 불구하고 정신과 영혼이 자유로워지기 위한 과정일 수 있다. 또한 시조란 형식의 구속에도 불구하고 내용의 자유로움을 지향하는 문예(文藝)의

4) ‘자유’와 ‘구속’의 개념과 관련하여, Gyung-ryul Jang, “The Imagination ‘Beyond’ and ‘Within’ Language: An Understanding of Coleridge’s Idea of Imagination,” *Studies in Romanticism* 25 (Winter 1986), 518면 참조.

한 형태일 수 있다. 바로 이 때문에 월하에게 시조를 창작하는 일은 그 자체로서 예도일 수 있었던 것이다.

「時調頌」은 여기서 끝나지 않는다. 월하는 “이 노래 靑史를 감넘어 / 보람쩍게 크리라”라는 소망을 작품의 끝 부분에 보태고 있거니와, 이는 그가 일생을 시조 창작에 걸리라는 점을 예견케 하는 언사일 수도 있고, 시조에 대한 그의 사랑과 확신을 감지케 하는 언사일 수도 있다. 이처럼 시조 창작에 일생을 건 한 선비의 올곧은 마음을, 또한 예도로서의 시조에 대한 한결 같은 사랑과 확신을 확인케 하는 것이 다름 아닌 월하의 시조 세계라 할 수 있다.

이제 시조 창작에 대한 월하의 자세를 직접적인 그의 발언을 통해 확인해 보기로 하자. 월하는 자신의 첫 시집 『꽃과 女人』(1970)의 머리말에서 “내 작품은 나의 생활과 경험에서 우러나온 나의 삶의 모습인 것이니 곧 나의 생명의 분신”이라 말하고 있다. 또한 “시조를 시조로서의 시’로 지어 보자”는 의지, “시조의 맛을 잃지 않은 새로운 시조를 지어나가 보자”는 의지를 밝히고 있다(이상 전집 20-21면). “시조로서의 시” 또는 “시조의 맛을 잃지 않은 새로운 시조”란 무엇을 지칭하는가. 둘째 시집인 『노고지리』의 머리말에서 그는 이를 “시조 본래의 가락과 멋을 잃지 않으면서도 시(詩)로서의 지향을 바라 힘써 지어[내는] 것” 또는 “[시인의] 사념과 생활의 고백들이요 현실에 살고 있는 한 사람의 마음의 금선(琴線)들”이라 설명한다(전집 96면). 이어서 셋째 시집인 『소리·소리·소리』의 머리말에서 “시조의 본질을 지킨 시로서의 정립이라는 지표[를] 견지하면서 솔직하고 참된 삶의 모습을 나타내보고자 노력”하는 것이 월하 자신이 목표로 하는 “시조로서의 시”임을 암시한다(전집 172면). 이렇듯 월하가 시종일관 견지하고 있는 것은 “시조의 맛”—또는 “시조 본래의 가락과 멋”—에 대한 관심 및 “삶”이나 “생활”—또는 “현실”—을 향한 시선이다.

월하는 『노고지리』의 머리말에서 “울조나 시어(詩語)들에 예스러움이 있다는 말을 듣기도” 함을, 또한 『소리·소리·소리』의 머리말에서 “옛 시조 투가 아지 못하는 사이에 붓 끝을 따라서곤” 함을 인정한다(전집 96, 172면). 이는 “시조의 맛을 잃지” 않으려는 그의 노력에서 비롯된 것이다. 그럼에도 불구하고, 그는 이를 놓고 “아마 나이 탓인지도 모를 일이오 또한 옛 시조를 자꾸 만지다 보니까 자연 그렇게 되어졌는지도 모르겠다”(『노고지리』)라 말하거나 “원래 타고난 재질이 부족하여서인지”(『소리·소리·소리』)라 말한다(전집 96, 172면). 이는 선비다운 겸양에서 나온 말이라는 것이 우리의 판단이다. 어찌 보면, “예스러움” 자체는 그의 시조를 ‘월하의 시조답게’ 만드는 요인일 수 있다. 따라서 이는 논의 대상이 될 성질의 것이 아니다. 우리가 초점을 맞춰야 할 것이 있다면, 월하가 삶이나 생활 또는 현실에 대한 자신의 이해를 어떤 방식으로 시조 안에 담았는가의 문제다.

월하의 시조 세계를 전체적으로 검토해 보면, 우리는 대체로 1970년대 중반에 발간한 시집 『노고지리』(1976)에서 변화의 단초를 보이기 시작한 다음 그 이후의 시집인 『소리·소리·소리』(1982) 및 『날빛은 저기에』(1990)에서 삶이나 생활 또는 현실에 대한 시인의 시적 이해나 표현이 눈에 띄게 변화하고 있음을 감지할 수 있다. 우리가 보기에, 삶과 세계에 대한 월하의 시적 시선이 삶을 향한 관조의 시선에서 부분적으로나마 비판의 시선으로 바뀌고 있다. 사실 월하 자신이 『날빛은 저기에』의 머리말에서 이 점을 의식하기도 한다.

『날빛은 저기에』의 앞부분에서 급변하고 있는 현실 속에서 그 실상과 아픔들을 읊으려 하였다. 여기에서 어떤 평자는 ‘작품 경향이 달라졌다’고도 한다. 그러나 그 아픔과 혼미(昏迷)들은 거기에서 벗어나서 ‘밝은 날빛’의 품으로 모두가 들어가야만 되겠다는 바램의 호소가 아닌가 한



다. 서정(抒情)에서의 이탈이 아니라 그 얼비친 듯한 거울의 바탕은 잃지 않고 있다고 본다. (전집 290면)

“서정(抒情)에서의 이탈이 아니라 그 얼비친 듯한 거울의 바탕은 잃지 않고 있다고 본다”는 월하 자신의 말대로, 세상을 바라보고 이를 노래하는 월하의 예스러운 어조와 선비다운 차분하고 어엿한 시선은 여일하다. 그럼에도 불구하고 세상을 향한 그의 시선 또는 시적 경향에 변화가 감지되는 것도 사실이다. 이제 이러한 판단 기준에 따라 월하의 시조 세계를 둘로 나누어 차례로 검토하기로 한다.

### 3. 전(轉), 또는 삶을 향한 관조의 시선

『꽃과 女人』의 머리말에서 월하는 1930년대 중반부터 시조 창작을 해왔지만 작품을 처음 발표한 것은 1948년 교사로 재직하던 동덕여자중고교의 교지에서였다 밝히고 있다. 이어서 1955년 한국일보에 작품을 발표했음을 밝히고 있는데, 그때 발표한 「산딸기」는 소재나 정조 또는 시어의 면에서 월하의 시조 세계를 가늠케 하는 이정표와도 작품으로 판단된다.

골짜기 바위 서리에  
빨간장미 여문 딸기

가마귀 먹게 두고  
산이 좋아 사는 것을

아이들 종종쳐 뛰며  
숲을 헤쳐 덤비네.

三冬을 견뎌 넘고  
三春을 숨어 살아

되약별 이 山 허리  
외롭 품고 자란 딸기

알알이 부푼 情熱이사  
마냥 누려 지이다.

—「산딸기」(1955) 전문(전집 58면)

연시조 형식의 이 작품에서 시인은 “산딸기”를 소재로 하되, 첫째 수에 서는 정경을 제시하고 둘째 수에서는 자신의 소회를 드러낸다. 먼저 골짜기 바위 사이의 “빨가장이 여문 딸기”에 시인의 시선이 향한다. 그가 생각하기에 산딸기는 “가마귀”의 몫이다. 시인의 이런 생각과 아랑곳없이 “아이들”은 산딸기를 찾아 “종종쳐 뛰며 / 숲을 헤쳐 덤”빈다. 이렇듯 산딸기를 찾아 헤매는 “아이들”과는 달리 시인은 이를 “가마귀 먹게” 남겨 둔 채 그냥 “산이 좋아” 산에 “사는 것”이다. 이상의 진술은 무엇보다 그 자체로서 자연과 인간 사이의 관계를 묘사한 것으로 읽을 수도 있다. 인간은 자연 안에서 삶을 살 수 있지만, 그렇다고 해서 그에게 자연에서 무언가를 탐할 일방적 권리가 주어진 것은 아니다. 이는 자연에 대한 동양적 세계관을 드러내는 것이기도 하다. 어떤 의미에서 본다면, 오늘날의 사람들이 마치 “종종쳐 뛰며 / 숲을 헤쳐” “산딸기”에 “덤비”는 “아이들”과 같이 별 생각 없이 자연에서 무언가를 탐해 왔던 것은 인간을 자연의 주인이라 생각하는 그릇된 태도에서 비롯된 것이리라.

물론 이 시에 등장하는 아이들 가운데 하나는 옛날의 율하 자신일 수도 있다. 또한 어른이 되기 전의 아이들이란 어떤 관점에서 보면 자연과 가깝거나 자연과 ‘하나’가 될 수 있는 존재이기도 하다. 윌리엄 워즈워스가 “어

린이는 어른의 아버지”(The Child is father of the Man)라고 했던 것은 잃어버린 자연을 찾아가는 길을 어린이가 인도해 줄 수 있을 것이라는 믿음 때문이었고, 어린이에서 영원의 암시를 읽었던 것 역시 그런 믿음 때문이었다.<sup>5)</sup> 그런 의미에서 본다면, 이 시의 첫째 수는 “가마귀”의 뒤통에 손을 대려 하는 “아이들”에 대한 유감을 내비치기 위한 것이 아니라, “가마귀”와 “아이들”이 모두 자연의 일부가 되어 “산딸기”를 놓고 서로 차지하려 하는 정겨운 광경을 묘사하기 위한 것일 수도 있다.

어느 쪽으로 이해하든, 외적 정경을 묘사한 첫째 수는 자연스럽게 시인의 소회를 담은 둘째 수를 이끈다. 둘째 수에서 시인은 지금 눈에 보이는 “산딸기”는 세 달의 겨울과 세 달의 봄을 숨어 견디고, 이에서 “되약별” 아래서 “외롭 품고” 자라 왔기에 “빨가장이” 여물게 된 것이라 말한다. 시인은 그런 “산딸기”의 “알알이 부푼 情熱이사 / 마냥 누려 지”기를 기원한다. 어찌 보면, 월하의 「산딸기」는 “중중쳐 뛰며 / 숲을 헤쳐 덤비”는 “아이들”의 눈에 띄든, 또는 “가마귀”의 먹이가 되든, 또는 흙에 묻혀 새로운 열매를 맺는 씨앗이 되든, “산딸기”의 “알알이 부푼 情熱”이 “마냥 누려 지”기 바라는 시인의 마음—또는 끝까지 자연이 자연으로서 보존되기 바라는 시인의 마음—을 담고 있는 작품으로 이해할 수 있다.

정녕코 「산딸기」는 자연에 대한 우리의 의식을 되돌아보게 하는 작품이다. 우리는 오늘날 서양의 영향을 받아 자연을 ‘문화에 대응되는 개념’으로 이해하거나 ‘관찰과 분석과 해명을 위한 객체적 대상’으로 이해한다. 하지만 장자의 ‘무위자연(無爲自然)’의 개념에서 보듯 동양의 세계관에서 자연

5) 이 자리에서 언급한 Willam Wordsworth의 「무지개를 보면 내 가슴은 뛰나니」(“My Heart Leaps When I Behold a Rainbow”)와 「송가: 어린 시절에 대한 회상을 통해 얻은 영원의 암시」(“Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”)와 같은 시들은 한결같이 인간의 문명 세계가 잃어버린 자연을 되돌아보게 하는 존재로서의 어린이에 대한 찬양으로 채워져 있다.

이란 있는 그대로 자연스럽게 존재하는 존재 양식 자체를 암시하기도 한다. 어떤 의미에서 보면, 조선 시대의 선비 송시열(宋時烈, 1607-1689)의 시조에 담긴 “靑山도 절로절로 綠水도 절로절로 / 山 절로 水 절로 山水間에 나도 절로”<sup>6)</sup>라는 구절에서 우리는 바로 이 동양적 세계관 속에서의 자연관을 명증하게 확인할 수 있기도 하다. 이 같은 자연 및 자연관이 훼손되지 않은 채 “마냥 누려 지”기 바라는 시인의 마음을 특유의 시어와 정조를 통해 제시하고 있는 것이 다름 아닌 「산딸기」라 할 수 있다.

여기서 우리는 “산딸기”가 궁극적으로 지시하는 것이 무엇인지를 규명해 보고자 하는 유혹을 느낄 수도 있다. 어떤 의미에서 보면, “산딸기”와 “가마귀”—그리고 앞서 말한 두 관점 가운데 후자의 시각에서 보는 경우 자연에 묻혀 자연과 하나가 되고 있는 “아이들”—은 “산”에 대한 환유적(換喻的, metonymic)인 이미지—즉, ‘부분’으로 ‘전체’를 말하기 위한 수사적 장치—로 볼 수도 있고, “산”은 또한 자연에 대한 환유적 이미지로 볼 수도 있다. 그런 의미에서 시인이 “산이 좋아 사는 것”은 곧 “산딸기”뿐만 아니라 “산”을 이루고 있는 것들이 “좋아” 산에 “사는 것”으로, 나아가 자연이 “좋아” 산에 “사는 것”으로 볼 수 있다. 이와 관련하여 우리는 앞서 검토한 「時調頌」을 주목하지 않을 수 없는데, 그 시조에서 시인은 “時調가 하도 좋아”라 말하지 않았던가. ‘좋아’라는 말을 연결고리로 삼아 “산딸기”는 곧 “시조”를 지시하는 것으로 볼 수도 있지 않을까.

어찌 보면, 시조란 한국인 특유의 시심을 ‘자연스럽게’ 또는 ‘절로’ 드러내는 전통적 시 양식일 수 있다. 바로 이 전통적 시 양식을 소중히 여기고 보존하고자 하는 월하의 마음을 담고 있는 것이 이 작품이 아닐까. (이런 관점에서 보면, 산딸기를 찾는 “아이들” 가운데 하나 또는 산딸기를 먹고

6) 정병욱 편, 『시조 문학 사전』, 481면. 이 시조는 김인후(金麟厚, 1510-1560)의 작품이라는 설도 있다.

사는 “가마귀”가 다름 아닌 시조를 찾는 시조 시인으로서의 월하를 암시하는 것일 수도 있다.) 사실 월하는 ‘지나친 예스러움’이라는 비판의 말을 감수하면서도 “시조의 맛을 잃지 않는” 시조를 고집했던 시조 시인이다. 어떤 형태로든 “산딸기”의 “알알이 부푼 情熱이사 / 마냥 누려 지”기 바라는 시인의 마음은 정녕코 자연 속의 “산딸기”에게만 향한 것이 아니리라.

이 같은 작품 읽기에 대해 지나친 비약이라 평하는 사람도 있을 수 있다. 하지만 누군가가 시조—나아가 시 전체—의 의미를 축자적(逐字的)으로 또는 표면적 의미에 집중한 채 평면적으로 읽어야 한다 말한다면 그는 시조—또는 시—의 존재 이유 자체를 부정하는 셈이 된다. 숨은 의미 또는 함의를 찾는 일은 시를 ‘시로서’ 읽는 과정의 중요한 일부가 아니겠는가. 우리가 월하의 1950년대 작품 가운데 또 한 편인 「갈매기」에 주목하고자 함은 이 때문이다.

햇발은 다사론데  
물결 어이 미쳐 뛰나

뜨락 잠기락 하여  
바람마저 휘젓다가

푸른 선아스라 넘어  
날라 날라 가고나.

—「갈매기」(1952) 전문(전집 42면)

월하의 여느 작품에서와 마찬가지로 이 시조의 표면적 의미는 더할 수 없이 또렷하고 명료하다. 시인은 배에서든 또는 바닷가에서든 갈매기가 날고 있는 바다에 눈길을 주고 있다. 언어로 이루어진 한 폭의 풍경화와도 같은 이 작품을 통해 우리는 먼저 날씨가 쾌청함에도 불구하고 거센 물

겉이 출렁이고 있는 바다의 정경을 감지할 수 있다. 이어서 우리는 바닷물에 “뜨락 잠기락” 하기도 하고 “바람마저 휘젓”기도 하는 갈매기의 모습을 일별하게 된다. 시인은 “햇발은 다사론데”라는 표현을 통해 시의 분위기를 밝게 하는 동시에, “미쳐 뛰나”나 “뜨락 잠기락”이나 “휘젓다”와 같은 동태적(動態的)인 표현을 통해 눈앞의 정경에 더할 수 없이 생생한 역동감을 부여하고 있다. 이윽고 시인의 시선은 “푸른 선 아스라 넘어 / 날라 날라 가”는 갈매기를 쫓는다. 이렇게 시인은 살아 움직이는 한 폭의 풍경화를 제시하고 있다.

물론 이 작품은 살아 움직이는 한 폭의 풍경화로서도 높은 완성도를 갖추고 있다. 하지만 단순히 언어로 이루어진 한 폭의 풍경화를 제시하기 위해 시인이 이 작품을 쓴 것일까. 만일 그렇다면, 갈매기가 날고 있는 바다의 정경이 그의 눈길을 끈 이유는 무엇일까. 단순히 일상에서 보지 않던 정경이었기 때문일까. 물론 그럴 수도 있겠다. 하지만 일상에서 보지 않던 정경에 눈길을 줄 뿐만 아니라 그 정경을 한 편의 시로 형상화하고자 했을 때에는 바로 그 정경에서 무언가의 의미를 읽었기 때문 아닐까. 자의적인 해석일지 모르나, 우리는 월하가 바다의 정경에서 인간의 삶 자체를, 나아가 삶을 살아가는 인간으로서의 자신의 염원을 읽었으리라 추정해 본다. 아니, 인간의 삶에 대한 월하의 시선과 마음을 숨길 듯 드러내고 드러낼 듯 숨기고 있는 작품이 「갈매기」라 단언하고자 한다.

우선 “다사론” “햇발”이 지시하는 바는 무엇일까. 이는 만물을 생성하고 성장케 하기도 하고 또한 되돌리기도 하는 어머니와도 같은 자연의 품이 전하는 따뜻한 기운 또는 온기로 읽을 수 있지 않을까. 이처럼 자연의 품이 인간 세계에 전하는 훈훈한 온기에도 불구하고 그러한 온기를 받으면서 그 아래 전개되는 인간사는 “미쳐 뛰”는 “물결”처럼 어지럽기만 하다. 것처럼 어지러운 인간사의 물결에 시인은 마치 바다에 앉았다 잠기기도 하는

갈매기처럼 “뜨락 잠기락” 하기도 하고, 또 날갯짓으로 “바람마저 휘”저어 물결을 박차고 날아오르는 갈매기처럼 세상사의 물결에 저항하기도 한다. 이렇듯 시인은 초장과 중장을 통해 인간의 삶을 한 폭의 그림 안에 담고 있는 것 아닐까. 문제는 중장을 어떻게 읽을 것인가에 있다. 어찌 보면, 이는 물살을 차고 하늘로 날아오른 갈매기가 “푸른 선 아스라 넘어 / 날라 날라 가”듯 인간사에 초연하여 자연 속에서 ‘절로’ 사는 삶을 살고자 하는 시인의 마음을 담고 있는 것일 수도 있으리라.

월하의 작품을 검토하다 보면, 이처럼 시인이 자연의 사물에 자신의 마음을 투사하고 있는 것으로 읽혀지는 예가 적지 않다. 아마도 그런 예를 선명하게 보여 주는 작품들을 한 편 더 들자면, 1960년대 중반에 창작된 「삶」 일 것이다.

삐꼭새로 골을 울고  
소쩍새로 밤을 새네

매아미로 목을 놓고  
귀뚜라미의 님을 지녀

삐개는  
가슴을 뇌는  
부엉새의 삶이여!

—「삶」(1964) 전문(전집 82면)

이 시조의 초장에서는 새의 울음소리가, 중장에서는 곤충의 울음소리가 등장한다. 오로지 청각으로만 주변을 확인할 수 있는 어두운 밤, 숲속 어딘가에서 골짜기를 울리는 삐꼭새 울음소리가 시인의 의식을 깨워 소쩍새 울음소리에, 곧 이어 근처 나무의 매미 울음소리에, 그리고 근처 덩불

의 귀뚜라미 울음소리에 귀를 기울이게 한 것이리라. 말하자면, 어둠 속에서 시인의 의식은 저 먼 곳을 향했다가 그곳에서 어둠을 더듬어 다시 가까운 곳으로 움직이고 있는 것으로 추정할 수 있다. 시인의 의식이 이처럼 먼 곳에서 가까운 곳을 향해 움직인다면, 필경 가 닿을 곳은 의식의 주체인 시인 자신, 더 나아가 자신의 존재가 되지 않을 수 없다. 하지만 이어지는 종장에 등장하는 것은 “뼈개는 / 가슴을 뇌는 / 부엉새”다. “부엉새”라니? 이는 물론 앞서 등장하는 뼈꼭새와 소쩍새와 매미와 귀뚜라미와 마찬가지로 축자적 의미의 부엉새일 수도 있지만, 시인 자신을 지시하는 비유적 표현으로 읽히기도 한다. 즉, 한밤에도 잠을 이루지 못한 채 “뼈개는 / 가슴을 뇌는 부엉이”처럼 “삶”을 살아가야 하는 존재가 곧 시인 자신임을 드러낼 듯 감추고 감출 듯 드러내기 위한 것이 이 시조의 종장일 수 있다. 아울러, 시인에게 주어진 삶의 현장이란 부엉새가 우는 어두운 밤과 같은 것임을 암시하기 위한 것이 이 부분일 수도 있다.

한편, 「삶」에는 새와 곤충의 울음소리가 다양한 표현을 통해 제시되고 있는데, 이 작품에서 동원되는 표현들은 일종의 점증법적 수사(修辭)의 구도—즉, ‘골을 울다’와 ‘밤을 새다’에서 ‘목을 놓다’와 ‘넋을 지니다’—로 제시되고 있다 할 수 있다. ‘골짜기를 울리다’와 ‘밤 새워 울다’에 비해 ‘목을 놓아 울다’와 ‘넋을 담아 울다’가 더욱 강렬하고 절절한 울음의 느낌을 준다는 점에서 그러하다. 그런 의미에서 보면, 더욱 강렬하고 절절한 울음을 암시하는 “뼈개는 / 가슴을 뇌는”이라는 구절은 그와 같은 수사의 정점(頂點)에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 그런 관점에서 보면, 시인의 모습이 읽혀지기도 하는 “뼈개는 / 가슴을 뇌는 / 부엉새”는 한밤의 새나 곤충이 시인에게 들려주는 그 어떤 울음소리보다 더 격렬한 내면의 울음소리를 토하고 있는 시인 자신의 모습을 암시하기 위한 것일 수도 있다.

바로 이 격렬한 울음의 주체가 시인이라면, 이때의 부엉새가 암시하는



비유적 의미는 무엇일까. 서양 문화에서 부엉새는 로마 신화에 등장하는 지혜의 여신 미네르바와 항상 함께 다니는 신조(神鳥)였다는 전설에 따라 ‘지혜’를 상징하는 새로 일컬어진다. 한편, 우리 문화에서 부엉이는 먹이를 모아다 쌓아 놓는 특유의 습성 때문에 ‘부(富)’를 상징하는 새로 불린다. 하지만 월하가 동원한 부엉새는 서양 문화나 우리 문화에서 말하는 상징적 의미에서의 부엉새를 암시하는 것처럼 보이지 않는다. 다만 어두운 밤 부엉새처럼 잠 못 이룬 채 깊은 상념에 젖어 마음속으로 격렬한 울음을 우는 시인의 모습을 암시하는 것으로 보아야 하리라.

#### 4. 전(轉), 또는 삶을 향한 비판의 시선

앞서 읽은 「갈매기」에 등장하는 바다의 물결을 박차고 날아오르는 “갈매기”와 「삶」에 등장하는 밤을 도와 울음을 우는 “부엉새” 사이에는 무언가 변화가 감지된다. 무엇보다도 삶에 몸을 적시면서도 그 삶에서 벗어나려는 시인의 모습뿐만 아니라 삶 자체에 대해 고뇌하고 울음을 우는 시인의 모습을 일별할 수 있다는 점에서 그러하다. 「삶」에 이어 발표된 작품들에서 우리는 삶에 대해 고뇌하는 시인의 모습과 종종 만나지 않을 수 없거니와, 이와 관련하여 특히 주목을 요구하는 작품은 “파여진 주춧돌 위”에 “떨어지고 떨어”져 “밤이 깊을수록 / 홀로 맑은 가락”을 울리는 “낙수”를 노래한 「落水」(1971), “쉽 없이 솟고 솟”아 “구름 속에 가물가물” 보일 듯 말 듯한 “먼 희망의 문”을 열려 하는 “독수리”를 노래한 「그 문은 열리리」(1977)다(전집 123, 201면). 어찌 보면, 이 두 작품에서 일별되는 것은 월하 자신의 말대로 “급변하고 있는 현실 속에서 그 실상과 아픔들을 읊”기 위해 마음을 가다듬는 시인의 모습이다. “주춧돌”처럼 단단한 현실에 부딪

힐 때의 아픔에도 불구하고 “맑은 가락”을 멈추지 않으려는 시인의 의지가, 또한 “구름 속”과도 같이 혼미한 현실을 헤치고 희망의 세계로 나아가는 문에 이르려는 시인의 의지가 감지된다는 점에서 그러하다.

하지만 「落水」나 「그 문은 열리리」에 못지않게 우리가 주목해야 할 작품이 있다면, 이는 「삶」에서 시인이 암시한 “뼈개는 / 가슴을 뇌는 / 부영새”의 울음소리가 감지될 것도 같은 작품인 「명동기」다.

즐비한 고층 뒤편  
왕대포 빈대떡집

화사한 의상의 행렬  
저무는 길 모퉁에

한 잎의 낙엽이 날아들어  
바서진다 발 발에

너는 너 나는 나의  
빗장이 굳어지고

기쁨 슬픔 소용돌아  
명멸(明滅)하는 어제 오늘

제 빛도 잃은 채 솟은  
둥근 달이 비꼰다.

이십오(二十五) 시 손꼽아  
겨뉘 보는 조리질들

멈춤 없이 출렁이는

이 해일의 밤과 낮들

그래도 뿌연 공간을  
 날빛 날빛 비춘다

—「명동기」(1972) 전문(전집 243-244면)

위의 작품과 이제까지 검토한 월하의 작품 사이에 가장 두드러진 특징이 있다면, 이는 시인이 번잡한 인간사 안쪽에 들어와 있다는 점일 것이다. 모두 세 수로 이루어진 「명동기」의 첫 수에서 시인은 당시 서울에서 가장 변화한 곳이었던 명동의 저녁 풍경을 묘사한다. “즐비한 고층 뒤편”에는 여기저기 주점이 있고, “저무는 길 모퉁”에는 “화사한 의상의 행렬”이 이어지고 있다. 이처럼 시인의 시선은 고층 건물에서 고층 건물 사이의 주점으로, 그리고 다시 그 사이의 길을 지나가는 “화사한 의상”의 사람들에게 머문다. 말하자면, 시인은 ‘줌 인’(zoom in)에 해당하는 기법을 동원하고 있다. 그리고 그의 시선은 마침내 길을 지나가는 사람들의 발밑으로 모아짐으로써, ‘줌 인’의 과정이 완성된다. 이처럼 시선이 모아진 시인의 눈에 들어오는 것은 “날아들어” 사람들의 “발”에 “바서”지는 “한 잎의 낙엽”이다. 이는 물론 가을날의 가로수에서 떨어진 것이리라. 하지만 이 “한 잎의 낙엽”은 예사로운 낙엽으로 읽히지 않는다. 혹시 시인은 사람들의 발에 밟혀 바서지는 낙엽에서 자신을 포함한 이 시대의 모든 사람의 처지를 읽고 있는 것 아닐까. 아니, 도시의 삶에 시달리며 메말라 가다 마침내 낙엽처럼 생기를 잃은 사람들의 정신과 영혼을 감지하고 있는 것 아닐까. “화사한 의상의 행렬”이 암시하듯 물질이 세상을 지배하는 현실, 화사함을 자랑하는 물질에 비하면 기껏해야 “한 잎의 낙엽”이나 다름없는 정신과 영혼이 물질에 의해 짓밟히고 있는 현실—바로 이 같은 삶의 현실을 시인은 명동의 거리에서 확인하고 있는 것 아닐까.

둘째 수에 이르러 삶의 현실에 대한 시인의 비판적 시선은 더욱 선명해진다. 화사함을 앞세운 물질이 현실을 압도하는 세계, 정신과 영혼이 낙엽처럼 메말라 현실의 길거리를 뒹구는 세계에서 인간과 인간 사이의 교감은 있을 수 없다. 우리에게 주어지는 것은 다만 “너는 너 나는 나의 / 빗장이 굳어지고” 만 현실뿐이다. 또한 감각적인 “기쁨 슬픔”이 “소용돌아 / 명멸하는 어제 오늘”만이 우리에게 주어질 뿐이다. 어찌 “둥근 달”이 솟더라도 “제 빛”을 “잃은 채” ‘비껴’ 떠 있지 않을 수 있겠는가.

이어지는 셋째 수에서 시인은 T. S. 엘리엇의 『황무지』에 제시된 런던의 한 거리 풍경을 연상케 하는 시적 이미지들을 동원하여 명동의 거리를 묘사한다. 엘리엇은 『황무지』의 제1장 끝 부분에서 런던의 킹 윌리엄 스트리트에서 자신이 본 런던의 거리 풍경을 제시하고 있는데, 그는 파리에 대한 샤를 보들레르의 표현에 기대어 런던을 “비현실적인 도시”로, 런던 자체에 대한 찰스 디킨스의 표현에 기대어 “겨울날 새벽의 갈색 안개에 뒤덮여” 있는 도시로 묘사한다. 또한 그는 단테의 지옥 풍경에 대한 묘사에 기대어 “이처럼 죽음이 수많은 사람들을 망쳐 놓았으리라 생각하지 못했다” 말한다.<sup>7)</sup> 바로 이 같은 엘리엇의 진단을 연상케 하는 것이 『명동기』의 셋째 수다.

우선 셋째 수를 여는 표현인 “이십오 시”에 주목하기로 하자. “이십오 시”라니? 시인이 ‘새벽 한 시’라는 표현을 대신 “이십오 시”—1960년대 말 우리나라에 영화로 소개된 바 있는 루마니아의 작가 콘스탄틴 비르길 게오르규의 소설 제목이기도 한 “이십오 시”<sup>8)</sup>—라는 표현을 동원한 이유는

7) Thomas Stearns Eliot의 *The Waste Land*의 제1부 “The Burial of the Dead”의 60-68행 참조.

8) 루마니아의 작가 Constantin Virgil Gheorghiu가 제2차 대전 당시 한 농부의 고난과 역경에 초점을 맞춰 창작한 소설 『25시』를 출간한 것은 1949년의 일이며, 이 소설은

무엇일까. 어찌 보면, “이십오 시”란 자정을 넘긴 후에도 새로운 하루가 시작될 수 없음을 암시하는 정지와 종말의 시간을, 한밤의 어둠이 변화의转机(轉機)를 얻지 못한 채 끊임없이 이어질 뿐인 비현실적인 암흑과 부재의 시간을 암시한다. 정신과 영혼이 메말라 있는 사람들, 사자(死者)나 다름 없는 삶을 살고 있는 사람들은 바로 이 정지와 종말의 시간이자 비현실적인 암흑과 부재의 시간을 꿈과 환희의 시간으로 착각하여, 이 시간을 “손 꼽아 / 겨눠 보는 조리질들”을 한다. 말하자면, 그들은 불빛을 향해 다가가는 부나비와도 같이 자신들의 파멸을 예상하지 못한 채 허망한 꿈과 환희의 시간을 기다리며 안절부절못한 채 헛되이 동요하고 몸부림친다. 이런 맥락에서 “멈춤 없이 출렁이는 / 이 해일의 밤과 낮들”은 이 “이십오 시”의 시간을 꿈꾸는 사람들이 모여 있는 ‘비현실적인 현실’의 풍경이라 할 수 있다.

하지만 셋째 수의 종장에 이르러 시인은 일말의 희망을 암시한다. 즉, “갈색 안개에 뒤덮여” 있는 엘리엇의 런던을 떠올리게 하는 “뿌연 공간”이 곧 명동임을 진단하면서도 시인은 여전히 “그래도” “날빛 날빛 비춘다”라 말한다. 이때의 “날빛”이 의미하는 바는 무엇인가. 이 “날빛”은 물론 축자적인 의미에서의 ‘햇빛’을 뜻하는 것이기도 하다. 하지만 “이십오 시”를 향해 다가가는 인간사의 현장을 “날빛”이 비추고 있다 할 때 이 빛은 메마른 정신과 영혼을 되살릴 수 있는 희망과 생명의 빛을 지시하는 것으로 볼 수도 있다. 시인은 앞서 검토한 바 있는 『날빛은 저기에』의 머리말에서 “[현실의] 아픔과 혼미들은 거기에서 벗어나서 ‘밝은 날빛’의 품으로 모두가 들어가야만 되겠다는 바램”에 대해 언급한 바 있거니와, 이를 통해서도 “날빛”은 희망과 생명의 빛임을 추론할 수 있다(전집 290면). 정녕코 시인

---

1967년 영화화되어 1968년 한국에 소개되었다.

의 “날빛”은 「갈매기」에서 시인이 말하는 “다사론” “햇발” 그리고 「그 문은 열리리」에서 말하는 “먼 희망의 문”과 일맥상통하는 것이리라.

어찌 보면, 현실에 대한 비판적 시선에도 불구하고 늘 “밝은 날빛”에 대한 희망을 잃지 않았던 시인이 월하였다. 첫 시집에 수록된 작품 가운데 하나인 「交叉路」(1960)에서 월하는 “삶의 도가니 속 / 굽어서 날빛을 찾는 / 발길 다시 읊는다”라 노래하고 있거니와(전집 39면), 어찌 보면 “밝은 날빛”에 대한 희망은 그가 일생 여일하게 간직했던 삶의 소중한 원동력이었을 것이다. 일제의 만행, 두 편의 「雷雨 彈幕」(1951)이라는 작품에서 생생하게 보여 주는 전쟁의 참화(전집 74, 75면) 및 가난과 시대의 혼란스러움을 헤쳐 나가면서도, 월하가 여일하게 선비의 품위와 격조를 지켜가며 시조 창작에 임할 수 있었던 것은 다름 아닌 “날빛”에 대한 희망 때문이었으리라.

월하의 시조 세계를 살펴보면, 우리는 이처럼 희망을 잃지 않는 시인의 모습뿐만 아니라, 현실 비판적 시선을 제시할 때조차 넘침이 없이 차분함을 유지하고 있는 시인의 마음까지 확인할 수 있다. 이런 관점에서 볼 때, 월하는 작품 안에 현실 비판의 시선을 담을 때조차 항상 “뉘는 듯 울의 자[유]”를 의식하고 있었던 것으로 판단된다. 다시 말해, 그는 외재적 형식의 측면에서뿐만 아니라 내재적 내용의 측면에서도 ‘구속 안에서의 자유’를 일관되게 의식했던 시인이다. 거듭 말하지만, 선비 정신의 요체인 단아한 품격과 높은 격조는 월하의 절제된 현실 비판에서도 감지된다. 나아가, 자연에 대한 월하의 사랑이야 새삼스럽게 거론할 바가 없지만, 인간 세계를 비추는 “밝은 날빛”에 대한 희망을 잃지 않는다는 점에서 선비로서의 시인 월하가 지니고 있던 인간 세상에 대한 사랑 또한 각별한 것이었다 하지 않을 수 없다.

바로 이런 판단 때문에 월하의 생애 마지막 시기에 상재한 시집 『날빛

은 저기에』(1990)와 『紫霞山畵 이후』(1995)에 담긴 작품들이 펼쳐 보이는 월하 고유의 이해와 사랑과 비판이 담긴 시 세계에 대한 검토는 앞으로도 계속 이루어져야 할 것이다. 이와 관련하여 우리가 각별히 소중하게 여기는 작품들이 있다면, 이는 박제된 새에 대한 명상을 담고 있는 「박제」(1985), “무명초로 사는 무리”에 대한 시인의 따뜻한 시선이 감지되는 「무명초」(1985), 현대인의 삶에 대한 시인의 비판적 성찰이 엿보이는 「지하철」(1987), “온 몸을 불살라서 / 흰 재로 남은” 콩초에서 “생”의 한 순간을 읽고 있는 시인의 시선이 감지되는 「콩초」(1988) 등이다. 『날빛은 저기에』에 수록된 이상의 작품들과 함께, “물가에 서서” 흐르는 물을 보며 상념에 잠기는 시인의 모습이 읽히는 「물」(1993), “지나온 공허는 잊은 채 / 앞만 바라 섰는” 장승에서 “세월”을 읽는 시인의 마음이 담긴 「장승」(1994), “다 식은 찻물 속”에 “투신”하는 “파리”를 보며 삶의 맹목성에 대한 시인의 상념이 언뜻 비치기도 하는 「차 한 잔 놓고」(1992), 세상을 떠난 어머니와 아내에 대한 시인의 사랑과 그리움이 읽히는 「어머님」(1992)과 「짙은 떠나고」(1991) 등과 같이 『紫霞山畵 이후』에 수록된 작품들 역시 소중한 검토의 대상이 되어야 할 것이다. 하지만 지면을 고려하여 이에 대한 논의는 후일로 미루기로 하자.