

해양문화연구 창간호 1996년 2월

鄭芝溶 詩에 나타난 '바다'의 樣相

李 庸 勳*

<目 次>

- | | |
|------------------|-------------------|
| I. 들어가는 말 | 1. 사물과 형상의 바다 |
| Ⅰ. 전기 '바다' 시의 양상 | 2. 생명과 밝음의 세계 |
| 1. 에로티시즘의 물결 | Ⅳ. '바다' 시의 배경과 한계 |
| 2. 비애와 어둠의 세계 | V. 맺음말 |
| Ⅱ. 후기 '바다' 시의 양상 | |

I. 들어가는 말

30년대의 시를 주도했던 지용은 우리 시사에서 처음으로 본격적인 '바다' 시를 창작하여 바다라는 시적 대상에 대한 인식을 보여주었던 시인이다.

물론 우리 근대시에서 바다에 관한 최초의 詩作은 六堂에게서 이루어진다. 「海에게서 少年에게」가 바로 그것이다. 그러나 육당의 이 시는 바다에 관한 또는 바다를 제재로 한 최초의 근대시라고는 할 수 있지만, 본격적인 의미에서 '바다' 시라고는 할 수 없다. 그것은 바다라는 시적 제재에 대한 본격적인 자각이 이루어지지 못했기 때문이다. 육당은 다만 계몽정신을 구현하기 위한 목적지에서 관념적으로 바다를 끌어들이고 있을 뿐이다.

바다에 대한 시적 형상화의 길을 처음으로 열었던 시인은 역시 정지용이었다. 지용은 그의 초기시에서부터 바다에 관한 시 창작에 몰두했던 만큼, 우리 현대시에서 어느 시인보다도 '바다' 시편들을 많이 남겨 놓고 있다. '바다'를

* 한국해양대학교 교수(한국현대문학)

제목으로 한 것이 9편이 있으며, 바다를 제재로 했거나 바다 이미지를 드러내고 있는 것은 20여 편에 이르고 있다¹⁾. 이러한 '바다' 시편들은 1926년 그의 문단 데뷔로부터 카톨릭 신앙시로 기울었던 1935년경까지에 걸쳐 집중적으로 발표되고 있다. 여기서 주목되는 점은 그가 카톨릭 신앙을 바탕으로 한 종교시에 매달려 있을 때도 '바다' 시를 썼다는 사실이다²⁾. 이것은 그만큼 그가 바다에 대한 남다른 관심을 가지고 있었다는 것을 반증한다.

지용의 '바다' 시는 그의 詩歷旅程 및 발표 연대, 그리고 작품성향으로 보아 대체로 전/후기의 시편들로 구분해 볼 수 있다. 전/후기별로 구분되는 '바다' 시편들을 일람하면 다음과 같다.

① 전기

- 「甲板우」: 『文藝時代』 2호, 1927. 1.
- 「바다1·2·3·4」: 『朝鮮之光』 64호, 1927. 2.
- 「바다 5」: 『朝鮮之光』 65호, 1927. 3.
- 「船醉」: 『學潮』 2호, 1927. 7.
- 「風浪夢」: 『朝鮮之光』 69호, 1927. 7.

② 후기

- 「바다1」: 『詩文學』 2호, 1930. 5.
- 「바다」: 『新小說』 5호, 1930. 9.
- 「海峽의 午前二時」: 『카톨릭青年』 1호, 1933. 6.
- 「갈매기」: 『三千里』 58호, 1935. 1.
- 「바다2」: 『詩苑』 5호, 1935. 12.

①은 『鄭芝溶詩集』 Ⅱ부에 수록된 것들로 그의 카톨릭 귀의 이전의 작품들이고, ②는 같은 시집 Ⅰ부에 수록된 것들로 그가 카톨릭으로 귀의할 무렵이나 귀의한 이후의 작품들이다³⁾. 전자는 주로 1927년에 집중적으로 발표되었는데,

1) 白運福, 「多變의 이미지의 形象化」, 『鄭芝溶研究』(새문사, 1988), pp. 22 - 23.

2) 「다시 海峽」(『朝鮮文壇』 24호, 1935. 8).

「바다」(『詩苑』 5호, 1935. 12).

3) 「갈매기」는 발표 연대로 보면 후기에 속하지만 『鄭芝溶詩集』에는 Ⅰ부에 수록되어 있다. 그리고 「新小說」 5호(1930. 9)에 실린 「바다」는 『鄭芝溶詩集』에는 미수록되어 있다.

연대적으로 후자와는 3년 내지 8년의 시차를 보여주고 있다.

『鄭芝溶詩集』의 跋文에서 박용철이 밝힌 다음과 같은 말은 전/후기의 '바다' 시가 거느린 전체적인 특색의 윤곽을 시사하고 있어서 참고될 만하다.

第二部に 收束된 것은 初期詩篇들이다. 이 時期는 그가 눈물을 구슬같이 알고 지어라도 내려는듯 하든 時流에 거슬러서 많은 눈물을 가벼이 진실로 가벼이 휘파람불어 비누방울 날리든 때이다.

第一部는 그가 카톨릭으로 改宗한 이후 (……) 製作된 詩篇들로 그 深化된 詩境과 妥協없는 感覺은 初期의 諸作이 손쉽게 親密해질 수 있는 것과는 또다른 境地를 밟고 있다⁴⁾.

여기서 우리가 알 수 있는 것은, 초기시에 속하는 전기의 '바다' 시는 “눈물을 비누방울로 날리든 때”에 씌어진 것으로 손쉽게 친밀해질 수 있는 정감적 성향의 작품들임에 비해, 후기의 '바다' 시는 “妥協없는 感覺”, 즉 非情한 객관적 시선을 통해 제작된 작품들이라는 것이다.

아무튼, 전/후기의 '바다' 시는 바다에 대한 시인의 인식이나 작품적 성향에 있어서 서로 적잖은 차별성을 드러내고 있다. 그러면, 이제 전/후기별로 그의 시에 나타나는, 바다에 대한 지용의 인식과 바다 이미지의 양상을 살피기로 한다.

Ⅱ. 전기 '바다' 시의 양상

1. 에로티시즘의 물결

바다에 관련된 첫 詩作은 1926년 여름에 이루어진 것으로 알려져 있다. 작품 「甲板우」는 1927년 1월 『文藝時代』 제2호에 발표된 것인데, “1926년 여름 玄海灘 우에서”라고 그 말미에다 적고 있다⁵⁾.

나지익한 하늘은 白金빛으로 빛나고
물결은 유리판처럼 부서지며 끓어 오른다.
등글등글 굴러오는 잔 바람에 뺨마다 고흔 피가 고이고
배는 華麗한 짐승처럼 짓으며 달려나간다.
문득 앞을 가리는 검은 海賊같은 외판섬이

4) 朴龍喆, 『鄭芝溶詩集』 跋.

5) 金澤東, 『鄭芝溶研究』(民音社, 1987), p. 84.



흩어져 날으는 갈매기때 날개 뒤로 문짓 문짓 풀러나가고
 어디를 돌아다보든지 하이얀 팔구비에 안기어
 地球덩이가 둥그랗다는 것이 질겁구나.
 네타이는 시원스럽게도 날리고 서로 기대슨 어깨에 六月별이 시며들고
 한없이 나가는 눈스길은 水平線 저쪽까지 旗폭처럼 퍼덕인다.

*

바다 바람에 그대 머리가 아른대는구료.
 그대 머리는 슬픈 듯 하늘거리고.
 바다 바람이 그대 치마폭에 니치 대는구료.
 그대 치마는 부끄러운듯 나부끼고.
 그대는 바람 보고 꾸짖는구료.

*

별안간 뛰어들삼어도 설마 죽을라구요.
 딱나나 겁질로 바다를 놀려대노니,
 짧은 마음 꼬이는 구비도는 풀구비
 두리 합피 굽어보며 가비얇게 웃노니.

(「甲板우」 전문)

일본 유학 당시 현해탄을 건너면서 쓴 것으로 보이는 이 시는 3부로 구성되어 있다. 전 3부를 통해 우리는 이 시에 내재하고 있는 생본능의 관능적 색조를 읽을 수 있다. 바다에 대한 시적 자아의 에로티시즘적 경사는 제1부의 '끓어오르는 물결', '짐승처럼 달려나가는 배', '둥글둥글 굴러오는 바람' 등 숨가쁘게 움직여 나가는 동적인 이미지 속에서 찾아진다. 이러한 이미지는 생본능의 꿈틀거림, 곧 에로티시즘적 動感을 나타내고 있다. 더구나 '둥글둥글 굴러오는' 바람은 '뿔뿔마다 생명의 피를 고이게 하는' 원생적 숨결이다. 특히, '바다'라는 시적 대상은 지용 특유의 심상표현인 '원'(圓)의 이미지, 즉 '둥그란 지구의 현상'으로 묘사되고 있는데, 이러한 둥근 지구가 바다의 팔구비에 안기어 있는 것은 마치 '서로 기대 선 연인들의 어깨' 처럼 정답고 즐거운 회열로 탄상되고 있다.

제2부에서 '부끄러운 듯 나부끼는 그대의 치마'는 '바람에 아른대는 머리칼'과 더불어 감미롭고 은밀한 관능적 분위기로 젖어든다. 더구나 치마폭에 나

치대며 살살이 감싸도는 바닷바람의 유희성은 제3부의 “빠나나 껌질로 바다를 눌러대는” 유희성과 대응한다. 이러한 유희성은 ‘뽕마다 고운피’가 고이는 상기된 흥분감과 상응하면서 한결같이 관능의 세계에 접합되어 있다.

이렇게 바다의 체험에서 끓어오르는 생본능의 꿈틀거림을 맛보는 시적 자아는 제3부에서 마침내 바다의 유혹에 뛰어들고 싶은 충동에 사로잡힌다.

별안간 뛰어들삼어도 설마 죽을라구요

- 중략 -

젊은 마음쫓이는 구비도는 풀구비

이처럼 바다로 뛰어들고자 하는 企投의 충동은 바다를 性象徵과 관련된 여성의 의미로 파악할 때, 그것은 다르게 말해서 원초적 성충동의 잠재적 표현일 수 있다.

지용의 ‘바다’ 시에서 엿볼 수 있는 이러한 에로티시즘적 성향은 같은 무렵의 작품인 「船醉」에서도 두드러지게 나타난다.

배난간에 서서 휘파람을 날리나니

새까만 등술기에 八月달 해사살이 따라워라.


- 중략 -

아리랑 쯤 그도 저도 다 닳았읍네, 인제는 버얼서,
금단초 다섯개를 빼우고 가자, 파아란 바다우에.

담배도 못피우는, 숫닭같은 머언 사랑을
홀로 피우며 가노니, 너긔 너긔 흔들 흔들리면서.

(「船醉」에서)

‘머언 사랑’을 홀로 피우며 바다를 향해하는 시인의 감정은 26세의 나이답게 순백한 사랑의 정조에 젖어 있다. “숫닭같은 머언 사랑”이란 순수하고 고독한 내면적 사랑, 과거에 있었던 짝사랑이 아니면 미래에나 있을 법한 꿈같은 사랑일 것이다. 그러한 사랑을 휘파람으로 날리면서 시적 자아는 흔들리는 배 난간에서 에로스의 물결에 젖듯이 너긔 너긔 흔들리는 船醉에 젖고 있는 것이다. 이와 같이, 전기의 ‘바다’ 시에서 우리는 지용의 애착하는 바다가 에로티시즘의 물결에 젖어있음을 볼 수 있다.



2. 비애와 어둠의 세계

지용의 '바다' 시에서 보다 주목되어야 할 점은 그러나 위에서 살펴온 바와 같은 에로티시즘적인 측면보다 바다의 공간이 비애와 어둠의 세계로 인식되고 있다는 사실이다. 그래서 이 무렵의 '바다' 시에는 슬픔과 폐쇄적인 어둠의 이미지가 지배적으로 나타난다.

후주근한 물결소리 등에 지고 홀로 돌아가노니
어데선지 그누구 씨러져 울음우는듯한 기척,
돌아서서 보니 먼 燈臺가 반짝반짝 깜박이고
갈매기때 끼투룩 끼투룩 비를 부르며 날아간다.

울음 우는 이는 燈臺도 아니고 갈매기도 아니고
어덴지 홀로 떠러진 이롭모를 스러움이 하나

(「바다4」 전문)

이 시에서 시적 자아는 시의 표면에 얼굴을 내밀고 매우 감상적인 표정에 젖어 있다. “안으로 熱하고 겉으로 서늘한” 시를 주장했던 지용도 이 무렵은 어쩔 수 없었던지 감정의 노출을 드러내고 있다. 즉물적 감각의 형상화로 특징지워지는 후기의 '바다' 시와는 매우 상거한 차이를 보여주고 있다. 가령, “물결소리”만 하더라도 후기의 '바다' 시에서는 시각과 청각을 어울은 공감각적 심상으로 형상화하고 있는데⁶⁾ 비해 이 작품에서는 보다시피 감상적인 서술로 표현되고 있다. 그러니까, '등대', '갈매기', '비'와 같은 시적 재료들은 바다에 대한 형상적 표현을 위한 媒材라기보다 오직 슬픔의 정서를 나타내기 위한 감상적 도구에 불과하다.

가령, 「말2」이라는 시에서도 “채썩어서 바다가 운다” 또는 “말님의 하이얀 이빨에 바다가 시리다”와 같이 표현되어 바다의 속성이 슬픔의 이미지로 나타나고 있음을 본다. '하이얀'이라는 색채어는 지용이 즐겨 썼던 시어인데, 지용 시에서 '흰색'은 대체로 '슬픔', '쓸쓸함' 등의 의미를 지니고 있다⁷⁾. 특히 '하이얀'이라는 색채어는 '시리다'와 같은 감각적인 언어와 결부되어 한층 더 슬픔의 색조를 더해주고 있다.

6) 「바다2」에서 '물결소리'는 “도마뱀떼같이 재재발렸다”로 표현되어 공감각적 이미지로 형상화되고 있다.

7) 李起賢, 「芝溶詩의 言語와 修辭」, 『鄭芝溶研究』(새문사, 1988), p. 180.

이와 같이, 바다가 서러움과 어두움의 공간으로 인식되고 있는 경우는 다른 작품에서도 찾아볼 수 있다.

끝없는 우름 바다를 안으올때
 葡萄빛 밤이 밀려 오듯이
 그 모양으로 오시라 십니까

(「風浪夢1」 일부)

외로운 마음이
 한종일 두고
 바다를 불러 -
 바다우로
 밤이
 걸어온다.

(「바다3」 전문)

팔뚝을 끼고 눈을 감았다, 바다의 외로움이 검은 벵타이 처럼 만져진다.

(「갈매기」 일부)

이들 작품에서 시적 자아의 체험 공간에 자리잡고 있는 바다는 한결같이 어둠과 슬픔과 고독이 상존하는 세계로 나타나고 있다. 시적 자아는 외로움을 해소하기 위하여 바다를 지향하지만 바다는 오직 어둠의 실체로 존재할 뿐이다. 바다 자체가 '밤이 걸어오는 어둠'인데 자아의 고독이 바다에서 해소될 수는 없는 것이다. 그러므로, 폐쇄적인 어둠 속에 고립된 시적 자아는 슬프게도 바다의 외로움을 '검은 벵타이' 처럼 만지고 있을 수밖에 없다.

'검은 벵타이'는 죽음을 상징하는 喪章의 의미와도 통한다. 그만큼, 자아의 의식 속에 파고드는 고독은 죽음과도 같이 절실한 것이다. 이러한 절실한 고독에 접합되고 있는 바다는 또 다르게 자아의 고뇌와 갈등을 표증하는 공간으로 나타난다.

돌아다 보아야 언덕 하나 없다, 솔나무 하나 떠는 풀잎 하나 없다.

해는 하늘 한 복판에 白金 도가니처럼 꿩고, 뚱그란 바다는 이제 팽이처럼 돌아간다.

(「갈매기」 일부)

“돌아다 보아야 언덕하나 없다”는 것은 바다는 아무 의미도 없는 ‘無’와 ‘虛’의 공간일 뿐, 정신적 지주로 삼을만한 아무 것도 없다는 뜻이다. ‘無’와 ‘허’의 공간으로 인식되고 있는 바다에는 오직 시적 자아의 고뇌와 갈등만이 비등할 뿐이다. “하늘 한 복판에 白金 도가니처럼 끓는” 해는 번민과 고통을 담은 뜨거운 현실의 구속이며⁸⁾, ‘팽이’처럼 돌아가는 ‘뚱그란 바다’는 바로 이러한 현실과의 관계에서 고뇌와 갈등으로 가득찬 자아의 내면의식의 표상이다.

‘해’(태양)는 일차적으로 밝음과 희망을 상징한다. 그러나 이 작품에서 그것은 번민과 고뇌의 표상이다. ‘해’의 상징적 의미가 번민과 고통으로 표상되고 있는 경우는 예컨대 未堂의 「문둥이」와 까뮈의 작품 『이방인』을 들 수 있으리라. 「문둥이」의 ‘해’는 고통과 서러움의 표상이며, 『이방인』의 ‘태양’은 해변에서의 살인을 일으키게 하는 ‘빛나는 칼’로서의 죽음의 표상이다.

바다에 대한 체험이 이처럼 번민과 갈등의 구조로 나타나는 경우는 지용의 다음 작품에서도 찾아볼 수 있다.

바람은 이렇게 몹시도 부읍는데
저달 永遠의 燈火!
꺼질법도 아니옵거니,
잊저녁 風浪우에 넘실려 보내고
아닌 밤중 무서운 꿈에 소스라쳐 깨웁니다.

(「風浪夢2」 전문)

지용의 ‘바다’ 시에서 비애와 어둠의 세계로 표상되고 있는 바다는 대개 밤을 배경으로 하고 있다. 이 시도 예외는 아니다. 이 작품에서 시적 자아는 한밤중에도 소스라쳐 깰 정도로 절박하고 불안한 심적 상태에 놓여 있다. 바다의 풍랑 때문이다. 풍랑으로 말미암은 ‘무서운 꿈’은 죽음을 담고 있는 꿈, 곧 님의 죽음을 예고하는 꿈이다. 풍랑은 인간의 목숨을 빼앗아갈 수 있는 무서운 혼돈이다. 이러한 혼돈 속에 님이 처해 있으므로 시적 자아는 안절부절 못하고 있는 것이다. 이처럼 님의 생명이 촌각에 달려 있는만큼, ‘永遠의 燈火’처럼 떠 있는 저 달이 오히려 원망스럽기까지 한 것이다. 번민과 고뇌로 갈래갈래 찢어지고 있는 시적 자아의 심리적 상황은 바로 바다가 지닌 이원적 의미영역의 한 측면

8) 白運福, 앞의 논문, p. 36.

인 혼돈, 어둠, 외경 등의 의미와 상응하고 있다.

이와 같이, 전기의 '바다' 시에서 드러나는 바다의 이미지는 비애와 어둠, 변민과 갈등, 공포와 죽음 등 극도로 어둡고 부정적인 측면으로 나타나고 있는 것이다.

Ⅲ. 후기 '바다' 시의 양상

1. 사물과 형상의 바다

앞에서 언급한 바와 같이, 후기의 '바다' 시는 카톨릭 귀의 후의 詩作들로 『鄭芝溶詩集』 제1부에 수록되어 있다. 카톨릭 귀의 이후의 시작들이라 하지만 그러나 아직 종교시에 몰입되기 이전의 시작들임은 물론이다.

후기의 '바다' 시에 나타나는 전반적인 특색은 바다의 이미지가 즉물적 영상 미학에 적극 투영되고 있다는 점, 그리고 바다에 대한 시각이나 인식이 보다 밝고 긍정적인 측면으로 전환되고 있다는 점이다. 이무렵 지용은 바다에 대한 즉물적 감각의 형상화에 주력한다. 따라서, 전기의 '바다' 시와는 달리 감정이 고도로 절제되고 탁월한 이미지가 행사된다.

이 무렵의 시에 나타나는 바다는 한결같이 감각적인 이미지에 의해 사물과 형상의 바다로 조각되고 있다.

바다는 뿔뿔이
달어 날라고 했다.

푸른 도마뱀떼 같이
재재발렸다.

꼬리가 이루
잡히지 않았다.

흰 발톱에 찢긴
珊瑚보다 붉고 슬픈 생채기!

가까스루 몰아다 부치고
변죽을 돌려 손질하여 물기를 시켰다.

이 엘손 海圖에

손을 씻고 떼었다.

찰찰 넘치도록

들들 굴르도록

희동그란히 바쳐 들었다!

地球는 蓮靛인양 음으라들고……피고……

(「바다2」 전문)

이 시는 표현기법이나 형식에 있어서 지용시의 한 전형을 이루고 있는 작품이다. 사물에 대한 감각적 인상을 선명한 이미지로 고착시키는 데 지용시의 특색이 있다고 하면, 이 시는 바로 그러한 표현기법의 전형을 보여주고 있는 작품이며, 형식면에 있어서도 지용이 즐겨 사용했던 2행 1연 구성을 취하고 있기 때문이다. 2행을 1연으로 삼는 특이한 연 구성은 『鄭芝溶詩集』에서는 총 87편 중 25편에 달하고 「白鹿潭」에서는 압도적 숫자를 보이고 있다⁹⁾.

바다에 대한 감각적 인상을 탁월한 이미지로 조각해 내고 있는 이 시는 후기의 '바다' 시편들 중에서도 가장 짜임새 있는 작품이라 생각된다. 이 시는 바다를 사물화하여 “육지에 부딪혀 부서지는 파도의 지속적인 순간의 현상”¹⁰⁾과 지구를 에워싸고 있는 바다의 공간적 현상을 선명한 이미지로 그려낸 것이다.

1, 2연은 육지에 부딪혀 흩어지는 물결의 동적인 모습이 뿔뿔이 달아나려고 하는 ‘푸른 도마뱀떼’로 시각화되고, 동시에 도마뱀떼들의 ‘재재바른 소리’로 청각화되고 있다. 3연의 ‘잡히지 않는 꼬리’란, 육지에 부딪히고는 다시금 밀려나가는 물살의 재빠른 동작을 촉각적인 감각으로 표현한 것이다. 이처럼, 바다의 역동성에 대한 공감각적 심상표현은 시각(1연)과 청각(2연)을 거쳐 3연의 촉각적 심상으로 재빨리 이행되고 있다. 그러니까, 1, 2, 3연은 바다의 움직임을 묘사한 부분으로 작품 구조상 하나로 연결되는 단락을 이루는 것이다. 이것은 마치 한 마리의 도마뱀이 꼬리에서 그 현상이 완결되는 것과 같다.

4연은 동적인 바다 이미지가 예리한 인상으로 바뀌면서 고조된 시적 긴장감을 이루어 놓는다. ‘흰발톱’이나 ‘찢긴 생채기’는 하얗게 부서지는 泡沫의 이미지를 표상한 것인데, ‘흰발톱’은 도마뱀의 발톱을 연상시켜 그 예리한 인상을 더해주고 있다. 특히 ‘찢긴 생채기’는 바다의 아픈 상처이면서 동시에 서정

9) 李崇源, 「鄭芝溶研究」, 『現代文學研究』 제31집, 서울대학교 현대문학회, 1980.

10) 白運福, 앞의 논문, p. 24.

적 자아의 아픔으로 직결되고 있다. '珊瑚보다 붉고 슬픈'에서 붉은 빛은 바다의 푸른 빛과 어울려 선명한 색채 대조를 이룰 뿐만 아니라, 그것은 또 '아픔'의 重義的인 의미를 내포한다. 어느 논자의 탁월한 지적처럼 '붉고'는 육신적, '슬픈'은 정신적인 아픔을 뜻한다고 하겠다¹¹⁾. 이처럼 바다의 상처가 서정적 자아의 아픔으로 전이되는 시적 긴장감 속에서 우리는 그 '생채기'가 마치 우리들 자신의 아픔인 것 같은 느낌을 받게 된다.

5연은 먼 바다 한 가운데서 밀려오는 파도가 기진한 상태가 되어 해변에서 그 마지막 동작을 끝낸다는 내용을 담고 있다. '변죽'은 그러니까 바다로 둘러싸인 육지의 가장자리를 뜻한다. 6연은 의미맥락이나 내용전개에 있어 5연의 전승이다. 5연의 '손질'과 6연의 '海圖'는 상호연계성을 가지는 시어이다. 즉 "변죽을 둘러 손질"을 한다는 것은 바로 '海圖'를 만드는 '손질'(작업)임을 뜻한다. 그리고, "물끼를 시켰다"와 "손을 씻고 떼었다"는 의미의 맥락이 같고, 따라서 이 양자의 주체(주어)는 다 같이 '바다'이다. 그러므로 '海圖'는 시인 또는 시적 화자가 만든 것이 아니라, 바다가 애써 만든 '海圖'이다. '海圖'의 주체가 흔히 시적 화자(또는 시인)로 오해되고 있는 부분이다.

결론적으로 5, 6연의 내용은 기진한 물결이 가까스로 육지에 도달하여 '海圖'를 애써 그려냄으로써, 드디어 상처입은 바다의 물결은 육지의 가장자리에서 하나의 완정성으로 끝난다는 의미이다. 그러므로, "이 엘손 海圖"의 '엘손'은 '애를 써서 그려낸'이라는 뜻이고, "손을 씻고 떼었다"는 것은 海圖의 완성을 의미한다.

이렇게 완성된 '海圖'는 바다의 현상 그 자체이고, 그것은 7, 8연에서와 같이 지구를 포용하는 공간적 실체로 부각된다. '海圖' 즉 바다는 "찰찰 넘치도록/ 돌돌 굴르도록" 회동그란히 지구를 받쳐들었고, 지구는 바다의 움직임(조수)에 따라 "음으러들고……퍼고……" 하는 하나의 '蓮잎'으로 표상되고 있는 것이다.

일찍이 송옥은 이 시에 대하여 "감각적인 인상만을 노린 짙막한 산문을 모아 놓은 작품"¹²⁾이라고 평한 바 있다. 그러나 이 시가 비록 짧은 형식을 취하고는 있으나 결코 산문의 파편 조각은 아니다. 이미 보아 왔듯이, 이 시는 각 연이 유

11) 李起賢, 앞의 논문, p. 180.

12) 宋禧, 『詩學評傳』(一潮閣, 1977), p. 196.

기적으로 비유의 절묘한 결합으로 이룩되어 있는 작품이기 때문이다.

지용이 바다를 사물화하여 그에 대한 감각적 인상을 선명한 이미지로 조형해 내고 있는 이 작품에서 우리는 바다가 지닌 물성의 선명한 스킷취를 볼 수 있다. 지용이 이처럼 형상인식을 통하여 바다의 생생한 실체를 구체적으로 그려내고 있는 경우는 다른 시에서도 얼마든지 찾아볼 수 있다.

正午 가까운 海峽은
白墨痕迹이 的歷한 圓周!

마스트 끝에 붉은 旗가 하늘보다 곱다
甘藍 포기 포기 솟아 오르듯 茂盛한 물이랑이여!

(「다시 海峽」 일부)

고래가 이제 橫斷한 뒤
海峽이 天幕처럼 퍼덕이오.

- 중략 -

청채비 제날개에 미끄러져 도-네
유리판 같은 하늘에.
바다는- 속속 드리보이오.
청대스님 처럼 푸른
바다
봄

(「바다1」 전문)

정오의 해협을 표현하여 “白墨痕迹이 的歷한 圓周”라고 하였다. 햇빛이 반짝거리는 은백색의 수면을 선명한 이미지로 그려낸 것이다. 또, 파도를 무성하게 자란 ‘甘藍(배추)포기’에 비유하여 파도의 모습을 생생하게 형상화하고 있다. 그런가 하면, 고래가 지나가고 난 뒤의 출렁거리는 물구비를 ‘퍼덕이는 天幕’이라 하였는데, ‘天幕’이라는 喻義를 끌어들이는 것은 놀라운 시각이다. 바다의 역동적인 이미지를 이처럼 가시적으로 표출하고 있는 경우는 우리 현대시에서 그 유례를 찾아보기 어려울 정도이다.

그리고, 봄 바다의 푸른 해면과 ‘유리판 같은 하늘’을 서로 조용시켜, 수면에 비친 하늘에서 바다가 다시 투영되는 이중노출의 투명한 공간¹³⁾을 선명한 이미

13) 김창근, 「現代詩의 原型的 이미지 探索」, 『東義語文論集』 제4집, 1988, p. 62.

지로 나타내고 있는 것은 마치 한 폭의 그림을 보는 듯한 느낌을 가지게 한다. 뿐만 아니라 지용은 “청대스님 처럼 푸른” 봄바다의 청정한 공간을 청제비가 미끄러져 도는 환상적인 정경마저 펼쳐 보이고 있다. 그야말로 映像美學의 극치이다.

이러한 즉물적 美感의 형상은 상상의 정서적 제한 또는 감정의 절제에서 가능하다. 지용의 절제는 비정할이 만큼 비인간주의적이다. 후기의 '바다' 시에서 서정적 주체의 모습이 철저히 억압 배제되고 있는 것은 바로 이러한 연유에서 비롯된다.

요컨대, 이 무렵의 시에서 지용은 그의 특유한 영상 미학의 수법으로 바다를 그야말로 '사물의 바다' 또는 '형상의 바다'로 선명하게 조각해내고 있다.

2. 생명과 밝음의 세계

후기의 '바다' 시는 비애와 어둠의 세계로부터 벗어난 생명과 밝음의 세계를 지향하는 상승적 이미지가 지배적으로 나타난다.

고래가 이제 橫斷한 뒤
海峽이 天幕처럼 퍼덕이오.

……흰물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꼬자꼬 내려가고,

銀방울 날리듯 떠오르는 바다종달새……

한나잘 노려보오 흥겨잡어 고 뺨안살 빼스라고.

*

미역냄새 향기한 바위틈에
진달래꽃빛 조개가 해사살 쪼이고,
청제비 제날개에 미끄러져 도 - 네.
유리판 같은 하늘에
바다는 - 속속 드리 보이오.
청대스님 처럼 푸른
바다
봄

*

꽃봉오리 줄등 커듯한



조그만 산으로 - 하고 있을까요.

솔나무 대나무
다육한 수풀로 - 하고 있을까요.

노랑 검정 알롱 달롱한
불랑키트 두르고 쪼그린 호랑이로 - 하고 있을까요.

당신은 「이러한 風景」을 데블고
흰 연기 같은
바다
멀리 멀리 航海합쇼.

(「바다1」 전문)

이 작품은 3부로 이루어져 있다. 3부에 걸쳐 바다는 한결같이 밝고 발랄한 생동적인 이미지로 표현되고 있다.

제1부에서는 시인은 고래가 횡단한 뒤의 출렁거리는 물결을 '퍼덕이는 天幕'에 비유하여 바다의 생동성을 시각화하고 있다. 이 시각화의 과정에는 바람의 청각적 이미지가 내재해 있음은 물론이다¹⁴⁾. '천막'은 바람에 의해 퍼덕거리는 것이고, 그것은 바람의 숨결과 함께 바다의 생동하는 숨결을 함유한다. 주지하다시피 바람은 원초적 호흡의 상징이다. 이 원초적 호흡은 바로 '퍼덕이는 天幕'과 '고래의 숨결'로 연결되며, 여기에 출렁거리는 파도와 의 조응으로 바다는 하나의 거대한 생명의 실체로 부각된다.

“흰 물결 피여 오르는 아래로 바둑들 자꼬자꼬 내려가고”에서 '바둑들'의 이미지는 물결의 시각적 표상인 동시에 바다를 지향하는 시적 자아의 '魂'의 표상이다. 지용의 시에는 더러 '바둑들' 또는 '조약들'의 이미지가 등장한다.

조약들 도글 도글
그는 나의 魂의 조각이러노

(「조약들」 일부)

바둑들의 마음과
이내심사는
아아무도 모르지랴요.

(「바다5」 일부)

14) 위의 논문, p. 61.

위의 인용 부분에서 우리는 '바둑돌'이나 '조약돌'이 시인의 정신이나 혼을 나타내고 있는 것임을 쉽게 알아차릴 수 있다. 끝없는 바다의 흰 물결을 따라 쉴새없이 떠내려가는 시인의 心魂, 그것은 곧 지용 특유의 고착적인 사물 이미지인 '바둑돌'에 托意된 것으로 생각된다. 金澤東교수가 밝힌 대로 "「바둑돌」에다 自我의 魂을 托意함은 아마도 不可視의 魂의 실재를 <圓>으로 형상화하려는 의도도 다분히 있는 것"¹⁵⁾으로 파악된다.

물결 아래로 떠내려가는 '바둑돌'의 하강적 이미지는 그러나 "銀방울 날리듯 떠오르는 바다종달새"와 같은 상승적 이미지로 전이된다. 새는 하늘로 날으는 생명체로서, 날아오름에 대한 인간의 욕망, 초월에 대한 인간의 동경을 대변한다. '바다종달새'로 표상된 생명의 상승적 의지는 결국 바다를 지향하는 자아의 '魂' 바로 그것이라 할 수 있다.

제2부는 더욱 밝고 투명한 바다의 생동감과 아름다움을 표현하고 있다. '미역', '꽃빛조개', '청제비' 그리고 '청대스님' 등은 바다가 포용하고 있는 생명의 실체들이다. 그것들은 생명의 계절인 봄과 어울려 바다의 생동성을 더욱 생생하게 부각시키고 있다. 특히 "유리판 같은 하늘에/바다는 - 속속 드리 보이오"와 같은 표현은 바다의 아름다움을 하나의 神祕境으로까지 펼쳐 보인다.

제3부에서는 바다의 생동성에 어울리는 '산', '수풀', '호랑이'와 같은 풍경적 묘사가 환상적으로 전개되면서 바다에 대한 시인의 향수가 구체적으로 표명된다. '산, 수풀, 호랑이'는 시인의 상상력이 낳은 환상적인 풍경이다. 시인은 이러한 풍경을 데불고 바다로 나아갈 것을 갈망한다. 특히 "흰 연기같은"은 바다의 신비로움과 아름다움을 나타내는 대목인데, 이러한 대목에서 우리는 이 시인이 바다를 영원과 관련된 신비의 세계로 인식하고 있음을 알 수 있다. '흰 연기'로 가리워진 바다는 안개처럼 그 실체를 숨기고 있기에 더욱 신비롭고 아름다운 것이다. '항해'는 바로 그러한 세계를 향한 시인의 갈망이다.

이러한 갈망은 바다에 대한 根源回歸, 또는 바다가 갖는 영원한 모성 이미지에 대한 향수의 발로라고 말할 수 있을지 모른다. 인간은 근원적인 생명의 고향인 바다에 되돌아가고자 하는 욕망을 그 잠재적인 의식 가운데 지니고 있다¹⁶⁾. 뽀나파르트에 의하면, 바다는 모든 인간에 대해서 어머니의 가장 크고 가장 항

15) 金澤東, 앞의 책, p. 36.

16) 吳世榮, 「韓國文學과 바다」, 『現代詩와 實踐批評』(二友出版社, 1983), p. 76.

구적인 상징이다¹⁷⁾. 신화적인 의미에 있어서도 바다는 여성의 상징으로, 모든 생명의 어머니며 靈的 신비성이며 생명을 낳는 産神이다. 바다가 갖고 있는 이미지는 이와 같이 모성적 생명의 창조와 관계가 깊다. 이미지란 원초적 심리적 실재이다. 시인의 상상력은 무의식의 차원에서 일어나며, 상상력의 결과인 이미지는 점차 개인적인 차원을 넘어 보편적 원형의 세계로 나아가는 것이다. 이렇게 볼 때, 지용이 바다를 생명과 밝음의 공간으로 또는 아름다운 신비의 세계로 인식하고 바다를 향한 끝없는 동경을 나타내고 있는 것은 곧 바다에 대한 원초적 이미지인 모성적 이미지와 통하는 것이라 생각된다.

그런데 지금까지 살펴본 바와 같은 전/후기별로 특징지워지는 ‘바다’ 시의 양상은 지용의 시적 편력에 따른 변모의 양상으로 파악된다. 사물의 대상에 대한 시인의 인식은 언제나 동일한 것일 수는 없고, 시인의 정신 편력이나 삶의 궤적에 따라 변모의 양상을 띠게 마련이다.

이미 보아왔듯이, 전기의 ‘바다’ 시편들은 1927년경에 집중적으로 발표되었거니와, 이들 작품이 드러내고 있는 주제적 의미는 에로티시즘적 성향과 더불어 한결같이 서럽고 암울한 부정적 세계로 나타났다. 이러한 일련의 작품은 지용의 연보나 삶의 궤적을 통해 볼 때, 그것은 곧 그의 젊은 날의 방황과 갈등과 고뇌의 산물임을 알 수 있다. 1927년경은 그의 일본 京都 同志社大學의 유학시절이었다. 이 무렵 지용은 외아들 의식과 오랜 객지 체험에서 오는 빠져런 외로움과 고향을 잃은 현실적인 상실감에 빠져 있을 때였다. 이러한 때에 ‘바다’라는 시적 대상에 대한 그의 인식 공간은 자연 비애와 어둠의 그것으로 점철되지 않을 수 없었던 것이다.

한편, 후기의 ‘바다’ 시편들은 1933년에서 1935년에 걸쳐 두루 발표되었거니와 이 시기에 지용은 바다를 사물화하여 그에 대한 즉물적 감각을 선명한 이미지로 형상화하고 있다. 이러한 감각적 이미지를 통해 한결같이 밝고 투명한 생명의 세계를 조명하고 있는 이 시기의 작품들은 지용의 현실적인 갈등과 상실감에서 벗어나 새로운 정신적 세계를 지향하고 추구하던 때의 소산물이다. 이 무렵 지용은 외부적인 억압과 위기로부터 자신의 안정을 도모하고자 종교적 신앙세계로 기울기 시작했던 때였다. 이러한 때에 그가 지향한 시적 대상으로

17) 송옥, 『文學評傳』(一潮閣, 1971), p. 244.

서의 바다는 '열립'과 '밝음'의 공간으로 또는 새로운 생명의 질서로 조명되지 않을 수 없었던 것이다.

그러므로 전/후기별로 구분되는 그의 '바다'시의 특징적인 면모는 바로 그의 시력 여정에 따른 시적 변모의 모습을 그대로 보여주는 것이라 판단된다. '어둠'에서 '밝음'으로, '슬픔'에서 '희망'으로, '부정'에서 '긍정'으로 이행되는 그의 '바다'시의 주제적 전개가 곧 이러한 판단을 뒷받침해 준다.

그의 시적 내지 정신적 편력에 따라 변모의 양상을 띠고 있는 지용의 바다 인식에 대해 어느 논자는 바다가 지닌 원형적 이미지의 이원성에 맞추어 지용이 바다를 이원적으로 인식하고 있음을 지적한다¹⁸⁾. 그러나 지용의 '바다'시를 주목할 때, 바다를 이원적으로 인식하는 경우는 같은 시기의 작품에서는 거의 찾아볼 수 없다. 다시 말해서, '밝음'과 '어둠' 또는 '생명'과 '죽음'으로 대변되는 바다의 원형 이미지의 이원적 의미, 그리고 지용의 바다에 대한 양면의식은 시력 여정에 따라 나타나는 時差的 현상인 것이다. 더구나 문학작품이 작가의 정신편력이나 삶의 궤적이라는 문제와 전혀 무관할 수 없다고 볼 때, 바다의 원형 이미지의 이원성을 그대로 시인의 바다에 대한 이원적 인식으로 끌어들이는 발상은 너무 단선적이며 기계론적이다.

바다라는 동일한 제재를 택하고 있음에도 불구하고 그에 대해 상반되는 주제적 의미를 드러내고 있는 것은 바다에 대한 이원적 인식이라기보다 시적 편력에 따른 변모 양상인 것이다. 그렇다면 지용의 시력과정에서 볼 때 그의 '바다'시의 위상은 그가 카톨릭 신앙시를 거쳐 중국적으로 「白鹿潭」의 세계 즉 '산'이라는 靜的 세계로 칩거하는 전초적 단계에 놓이는 시편들이라 할 수 있다.

Ⅲ. '바다'시의 배경과 한계

지용이 바다에 심취하여 다수의 바다시를 썼던 이유와 배경은 지용의 개인적 삶에 포획되고 있는 내적 요인에서 찾을 수 있을 것이다. 그는 외아들(이복 누이 하나 있었지만)이었고, 그의 삶에 깊이 뿌리내린 이 외아들 체험은 그에게 항상 외로움과 고독을 안겨 주었을 것이다. 지용의 시에 나타나는 가족에의 그

18) 白運福, 앞의 논문, p. 30.

리움 또는 누이에의 지향은 바로 이러한 외로움의 산물이다. 외아들 의식에서 오는 외로움은 더욱 그를 현실과 유리된 폐쇄적인 자아고립의 세계로 빠져들게 했다. 또 그는 소시민적 성격의 소유자였다. 이러한 성격은 더구나 현실적 위기 앞에선 손쉽게 자폐적인 개인주의로 빠져들게 마련이다. 지움의 시에 삶의 현실적 역사적 상황 속의 갈등 대립 구조가 배제되어 있는 것은 이 때문이다.

지움은 외아들 체험 외에도 오랜 객지 체험을 통해서 고독의 쓰라림을 맛보았고, 그러한 고독과 실향의식에서 고향을 그리워하고 동경하는 시들을 다수 남기고 있지만, 그러나 고향은 이미 황폐되어 그의 정신적 안식처가 될 수는 없었다. 그리하여, 그는 현실의 고뇌를 벗어나 정신적 안식을 추구하고자 종교시로 山水詩로 이행, 신앙과 자연을 추구했듯이 바다를 지향했던 것으로 생각된다. 정착할 대상을 잃은 현실적인 상실감에서 내적 갈등과 정신적 속박에서 벗어나 초월적 국면으로 나아가고자 할 때, 저 끝없는 바다를 동경한다는 것은 매우 자연스런 의식지향의 논리다.

바다로 떠나는 항해 - 그것은 변화와 거부와 도피의 환상을 내포한다. 그리고 상징적 의미에 있어서 바다는 모든 인간에 대하여 가장 크고 가장 항구적인 어머니이다. 바다는 그에게 모든 속박과 갈등을 해소하는 또 다른 어머니의 고향으로 인식되었는지 모른다.

지움의 바다시의 한계는 바다 이미지의 고착화에 있다. 시가 사물에 대한 인식이라 할 때, 그 인식 내용은 일련의 이미지로 나타나게 되는데, 지움시의 경우 그것을 나타내는 이미지는 사물 자체의 감각적 인상을 표출하는 데만 고정적으로 한정되어 있다. 거기에는 어떠한 다른 시적 상황의 개입도 허용되지 않는다. 환언하면, 지움 시에는 감각적 인상(체험)의 고착화로 인하여 이미지가 기능하는 바 정서적 환기작용의 넓은 영역을 형성하지 못하고 있다는 말이다. 지움의 '바다' 시도 이러한 한계에서 벗어나지 않는다.

지움이 바다를 시적 대상으로 삼을 때, 바다에 대한 그의 체험이나 인식은 그 대상의 사물 속성의 감각적 통찰이나 즉물적 표현에 고정적으로 한정되어 있음으로 해서, 바다 심상과 관련되는 어떤 의미의 투영이 없다. 지움의 '바다' 시에 인간 내면을 확장하는 미의식이나 세계의 진실을 해명하는 사상성이 결여되어 있음은 이 때문이다.

그렇기 때문에 지움의 시편들은 대부분 매우 좁고 단단하고 고체화된 인상

을 준다.

지용은 감각적 경험을 선명하게 고착시키는 데 능숙한 시인¹⁹⁾이지만, 바로 그 점 때문에 그의 시적 공간은 넓은 우주적 의미를 획득하지 못하고 매우 왜소한 공간으로 나타난다. 그의 시에 표출되고 있는 바다의 공간도 대부분 우리에게 는 좁고 축소된 공간으로 인식되어진다. '바다' 시의 한 전형이라 할 수 있는 「바다2」²⁰⁾만 하더라도 이 작품에 표출된 바다의 공간이 하나의 거대한 지구의 공간으로 입체화되어 있음에도 불구하고, 거기서 우리가 느낄 수 있는 것은 확대된 우주적 공간 영역이 아니라 주먹만큼 왜소하고 축소된 공간일 뿐이다. 여기서 우리는 지용의 시가 축소지향의 시적 상상력을 바탕으로 하고 있다는 것을 알 수 있다. 아무튼, 지용의 시적 마스크가 사물의 감각적 세계를 시각화하는 데 특색이 있다고 할 때, 그것은 지용 시의 독특한 개성이자 한계이기도 하다.

V. 맺 음 말

지금까지 지용의 '바다' 시의 양상을 살펴보았거니와, 이제 그 결론을 요약 하면 다음과 같다.

1. 지용의 '바다' 시편들은 제작연대나 작품성향의 특징에서 볼 때 전/후기의 시편들로 구분할 수 있다. 이렇게 구분되는 '바다' 시편들은 서로 상이한 차별성을 두드러지게 나타내고 있다.

2. 전기의 '바다' 시에서 엿볼 수 있는 특징의 하나는 바다에 대한 시인의 체험공간이 생본능의 관능적 충동으로 기울어지고 있다는 점이다. 이러한 에로티시즘적 지향은 바다를 性象徵과 관련된 여성의 의미로 파악할 때 그것은 원초적 성충동의 잠재적 표현일 수 있다.

그러나 전기의 '바다' 시에서 보다 주목되어야 할 점은 에로티시즘적 측면보다 바다에 대한 인식이 비애와 어둠, 고독과 외경, 번민과 갈등 등 극도로 폐쇄적이고 부정적인 세계로 나타나고 있다는 사실이다. 지용의 체험공간에 접합된 바다의 이미지가 이처럼 어두운 면과 부정적 가치를 포획하고 있는 것은 바다가 갖는 원초적 의미영역의 한 측면인 혼돈, 죽음, 절망 등의 원형이미지와 통

19) 金禹昌, 「궁핍한 時代의 詩人」(民普社, 1977), p. 51.

20) "바다는 빨빨이/달아날라고 했다"로 시작되는 작품.

한다.

3. 후기의 '바다' 시에서는 전기의 '바다' 시와는 달리 지용은 바다를 사물화하여 바다에 대한 즉물적 인상을 선명한 이미지로 조형해 내는 데 특징을 보여준다. 따라서 이 무렵의 시에서는 탁월한 이미지가 행사된다. 지성과 극기와 절제를 통한 객관적 사물 묘사라는 지용 시의 특색에 걸맞게 후기시에 나타나는 바다는 한결같이 사물과 현상의 바다로 조각되고 있다.

그런가 하면, 이 무렵 지용은 바다의 공간을 밝고 투명한 생명의 공간으로 인식한다. 어둡고 부정적인 이미지가 지배적으로 나타나는 전기의 '바다' 시와는 매우 대조적이다. 그리하여, 후기의 '바다' 시에는 영원한 생명세계를 향한 밝고 발달한 상승적 이미지가 지배적으로 나타난다.

이처럼 생명과 밝음의 세계로 표상되고 있는 바다는 시인의 동경과 그리움의 대상이 되고 있다. 바다에 대한 지용의 동경은 바다가 갖는 영원한 모성 이미지에 대한 향수의 발로라고 말할 수 있다. 인간은 근원적인 생명의 고향인 바다에 되돌아가고자 하는 욕망을 그 잠재적인 의식 가운데 지니고 있기 때문이다.

4. 이와 같이 전/후기의 '바다' 시에 나타나는 바다 이미지의 특색을 단선적으로 배열하면 그것은 '어둠'에서 '밝음'으로, '슬픔'에서 '희망'으로 또는 '부정'에서 '긍정'으로 이행하는 전환의 양상을 보여준다. 이러한 양상은 곧 지용의 詩歷旅程이나 정신편력의 변모과정으로 이해된다. 어둡고 부정적 세계로 침잠하는 전기의 '바다' 시는 그의 슬픈 청춘을 방황하고 돌아다닐 때의 산물이며, 밝고 긍정적인 가치를 지향하는 후기의 '바다' 시는 그가 새로운 정신적인 코스모스의 세계를 추구하기 시작하던 때의 산물이라 할 수 있다. 지용의 정신편력의 위상에서 볼 때, 후기의 '바다' 시는 그러므로 그가 최종적으로 '산'으로 은신하여 「白鹿潭」의 정적 세계를 노래하는 후기시의 전초적 단계에 위치하는 작품들로 자리매김할 수 있다.

5. 그러면 지용이 바다에 심취하여 다수의 '바다' 시를 쓰게 된 이유와 배경은 무엇인가?

지용은 자신을 구속하는 현실적인 억압과 정착할 대상을 잃은 현실적인 상실감으로부터 벗어나 정신적인 安定을 추구하고자 종교시로, 山水詩로 이행, 신앙과 자연을 추구했듯이, 바다를 지향하여 '바다' 시의 창작에 임했던 것으로

생각된다. '바다'라는 개방된 공간은 그에게 모든 속박과 갈등을 해소해주는 또 다른 어머니의 고향으로 인식되었던 것이 아닌가 한다.

6. 이러한 '바다' 시편들은 그러나 감각적 인상의 고착화에 그치고 있다는 데 그 한계성을 드러내고 있다. 바다에 대한 지용의 인식은 그 대상이 지닌 사물 속성의 감각적 통찰이나 즉물적 표현에만 고정적으로 한정되어 있어, 이미지가 가능하는 바 정서적 환기 작용의 넓은 영역을 형성하지 못하고 있다. 다시 말하면 바다 심상과 관련되는 의미의 투영이 결여되어 있다는 것이다. 이러한 한계는 '바다' 시에만 국한되는 문제가 아니라 지용시의 전 작품에 해당되는 문제이기도 하다.

