

어문연구 제5권 1995년 2월

芝薰詩의 本領

李庸勳*

Yong-Hoon, Lee. (1995). A feature of Ji-Hoon's poem.
Language & Literature Research, 5, 33-45.

I.

芝薰이 태어난 경북 영양 주곡리는 太白蓮峰 속의 마을이다. 경북 북부에서도 손꼽히는 선비 가풍의 집안으로서 그의 조부 寅錫은 천석군의 부호였고 詩文에도 뛰어난 인물이었다.

芝薰은 어려서 조부로부터 한문을 수학하였다. 그의 부친 憲永은 동경 유학을 다녀 왔지만, 芝薰은 동국대의 전신인 혜화전문학교에 다녔을 뿐 정규적인 신교육을 받지 못했다. 이것은 그의 조부의 의도에 의한 것이었다고 전해진다.

동경유학을 다녀온 芝薰의 부친과 백부는 그러나 일정시기를 이른바 浪人生活로 일관하였는데, 이를 바라본 그의 조부는 정규적인 대학교육을 부정적으로 생각했는지 모른다.

芝薰이 조부로부터 받은 한학수학은 그의 성격이나 시세계 형성에 적지않은 영향을 주었으리라고 짐작된다. 이 점은 뒤에 다시 말하겠거니와, 그가 정규적인 대학교육을 받지 못한 점에 대해서는 그와 동향 시인이요 고려대 교수로 함께 봉직한 金宗吉이 다음과 같이 말하고 있다.

芝薰은 정규적인 日帝教育을 받지 않음으로써 지적인 교양에 있어서는 손해를 보았고, 성격 형성에 있어서는 덕을 보았다고 할 수 있다. 그가 만약 日帝의 것이거나 정규적인 교육을 받았던들 학자로서의 그에게는 더욱 유리했을 것이지만, 한편 동양적 내지 한국적인 교양인으로서, 그리고 志士로서의 成家에는 불리했을 것이기 때문이다.

* 한국해양대학교 교수(국문학 전공).

이러한 판단은 日帝教育이 근대적인 기능인 양성에는 도움이 되었으나 한편 인격 형성에는 일본적인 矮小性과 閉鎖性을 강조한 점을 상기하면 쉽게 수긍이 될 수 있는 것이다.¹⁾

芝薰이 지사적 내지 선비적 품격을 지닌 시인이었음은 널리 알려진 사실이다. 그는 조부로부터 한학수학을 받으면서도 한편 신학문의 신간류에도 관심을 가졌다. 아홉살에 당시 유행하던 프로문학에 민감한 반응을 보였고 프로경향의 동요도 지었다고 한다.²⁾

신학문에 대한 관심은 芝薰으로 하여금 조부의 무릎을 떠나게 하였으니, 1936년 16세때에 그는 상경하였다. 동향 시인 吳一島가 경영하던 詩苑社에 머물면서 보오들레르와 와일드를 탐독하고 민족문화에 대한 학술서도 읽기 시작하였다. 芝薰이 詩作에 처음 손 댄 것은 이 무렵이었다.

2.

芝薰은 조숙한 시인이었다. 1939년 그의 나이 19세때 그는 「文章」지의 추천작품모집 광고를 보고 ‘古風衣裳’과 ‘華戀記’ 두 작품을 투고하였는데 ‘古風衣裳’이 당선되었다.³⁾

그러니까 ‘古風衣裳’은 「문장」지 제1회 추천작품이자 그의 처녀 발표작인 셈이다. 뒤이어 ‘華戀記’ 계열, 곧 서구적 영향의 시를 몇 차례 투고했으나 낙선했다. “시적 방황이 참담하니 당분간 쉬라”는 선자의 평이 붙어 있었으므로, 그는 선자의 뜻이 전통과 민족정서를 노래한 ‘古風衣裳’ 계열의 작품을 밀짚다는 눈치임을 알아차리고 그런 작품이 새로 마련될 때까지 반년 여를 투고를 중지하고 있었다.⁴⁾

그 뒤 ‘僧舜’와 ‘鳳凰愁’ 및 ‘香紋’ 등을 써 보내어 소정의 관문을 통과, 약관의 나이로 문단에 등단하였다. 최종 추천 작품은 ‘鳳凰愁’이다. 다른 추천 작품에 대한 선자의 선후평에는 언어의 생략과 정신에의 경도를 권고하는 충고가 있었으나, 이 작품은 선자 및 선배 시인들로부터 대단한

1) 金宗吉, 趙芝薰論, 「靑廬集 其他」, 현암사, 1968, p. 378.

2) 金容誠, 韓國現代文學史探訪, 국민서관, 1973, p. 397.

3) 文章 3호, 1939년 4월호.

4) 趙芝薰, 나의 詩的 遍歷, 「靑鹿某以後」, 현암사, 1968, p.352.

칭찬을 받은 작품이다. 이 작품은 운문적 가락을 산문의 형태로 歪形縮略한 그 調格과 에스프리가 뛰어났으며 언어의 절제와 정신의 가열성이 단연 돋보이는 시다.

어쨌든 ‘古風衣裳’에서 ‘鳳凰愁’로 이어지는 그의 일련의 추천 작품들은 한결같이 전통에 대한 향수와 회고적 정조어로 경사되고 있는데, 이는 특기할만한 사실이다. 왜냐하면 이러한 특성이 芝薰詩의 본령을 이루고 있기 때문이다.

앞에서 이미 말했듯이 지훈은 조숙한 시인이었다. 朴木月은 “지훈은 조숙한 시인으로 출발 때부터 자기 시 세계를 완성한 시인이었으며, 그 나이에 달관의 경지에 들어 있었다.”고 말한 바 있다.

지훈이 출발 당시부터 달관과 완숙의 경지에 도달한 시인이었음은, 그의 대표작들이 대부분 추천시를 비롯한 초기 작품이라는 사실에서, 그리고 그가 고려대학 국문과 교수로 초빙되었을 때의 나이가 만 27세의 새파란 청년시절이었다는 사실에서도 반증된다. 비록 27세의 청년 시인이었으나 이미 지각이나 얼굴은 老成함을 보이고 있었다고 그 당시 그를 고려대 교수로 초빙하러가는 심부름을 맡았던 金宗吉은 증언하고 있다.⁵⁾ 朴木月도 지훈의 추도회에서 “지훈은 20대의 얼굴을 그대로 삶의 마지막까지 간직한 사람이었다”고 말한 바 있다. 이와 같이 지훈은 시에서 뿐만 아니라 외모에도 조숙함을 보이고 있었던 것이다. 지훈의 수작들이 초기 작품에 집중되어 있는 것은 우연이 아니다.

3.

지훈은 1941년 혜화전문학교를 졸업한 뒤, 한때 오대산 월정사 불교강원의 外典講師로 있었다. 이 절간 생활은 그로 하여금 자연과의 깊은 교감으로 자기 침잠과 관조의 세계에 들게 하였다. 그가 詩禪一如의 경지에 심취했던 것도 이 시기였다.

그의 명시 ‘古寺1’은 바로 이 무렵의 소산이다.

5) 金宗吉, 앞의 논문, p. 367.

木魚를 두드리다
 졸음에 겨워
 고오운 상좌아이도
 잠이 들었다.

부처님은 말이 없이
 웃으시는데

西域 萬里길

눈부신 노을 아래
 모란이 진다.

<古寺 1 전문>

이 시는 '鳳凰愁'와 함께 가장 지훈다운 작품의 하나다.

短詩形의 小曲調인 이 시는 5연으로 나뉘어져 있고, 각 연은 1행으로 된 넷째연을 제외하고는 모두 2행으로 되어 있다. 단시형의 소곡조라는 점에 비한다면 5연의 연구분이 다소 장황하다는 느낌이 들는지 모르나, 연과 연 사이의 공백이 조용한 절간의 분위기에 어울리는 여백미를 주고 있다는 점에서 적절한 형식이라 할 수 있다.

소곡조에 어울리게 내용도 단순하고 소박하다. 그것은 세 대목으로 가를 수 있다. 첫연과 둘째 연에서는 목어를 두드리던 상좌아이가 낮잠이 든다. 셋째 연에서는 부처님이 웃고 계신다. 넷째 연과 다섯째 연에서는 노을 아래 모란이 진다. 이처럼 단순하고 소박한 내용이지만, 그러면서도 조용한 절간이 자아내는 무아경의 정적과 내밀하는 諦觀의 세계가 깃들고 있다. 이러한 정적과 체관의 機微는 상좌아이가 낮잠이 드는 데서 시작되고 있다. 법당에서 잠들어 있는 상좌아이의 모습이 오히려 귀엽다. 조금도 불경스럽지가 않다. 그래서 부처님도 그 귀여운 모습을 바라보고 빙긋이 웃고 계신다. 자애로운 부처님의 미소가 법당 안에 가득하다.

그런데 '西域 萬里길'이라는 넷째 연의 갑작스런 출현은 이 시에서 당돌하고 이질적인 충격으로 다가온다. 두행씩 평이하게 절 풍경을 묘사해 가다가 갑자기 '西域 萬里길'하고 한 행이 지금까지의 서술과 관계없이 튀어나오기 때문이다. 그러나 이 한 행의 출현으로 인하여 이 시는 靜止態에

서 생동을 얻었고 不均整의 諧調의 역동감을 획득하고 있다.

그리고 이 압축된 한 행에서 시간과 공간의 비약이 일어나고, 그것은 다음 연인 ‘눈부신 노을 아래 / 모란이 진다’와 결부됨으로써 경이로운 황홀감을 자아낸다. 특히 공간의 비약은 신비롭고 아득한 공간의 확대로 연결된다. 이 절집에서 만리나 떨어진 西域, 그 곳은 지금 말없이 웃고 계시는 부처님의 고향이기도 하다.

마지막 연은 찬란한 서경적 묘사이다. 저녁 노을은 붉게 타는데 절집의 뜰에는 모란이 지고 있다. 모란꽃 잎은 눈부신 노을에 반사되어 더욱 붉다.

그리고 노을은 서역 만리까지 뻗어 있고, 모란도 이곳 절집 뜰에서만 아니라 그 노을을 배경으로 부처님의 고향인 서역 만리 어딘가에서도 떨어지고 있다. 실로 장엄하고 황홀한 낙화의 풍경이다. 이것은 서역 만리 길이라는 공간적 확대와 아울러 노을과 모란의 색채 이미지가 한 데 어울려짐으로써 일어나는 황홀감이다. 이 황홀감 속에 정적과 체관이 결들인 무아경의 세계가 깃들고 있다. 단순 소박한 短詩形과 극도로 절제된 언어 미학이 더욱 작품의 효과를 거두고 있다.

이 시를 쓸 무렵, 지훈은 자신의 시적 태도와 방법에 관해서 다음과 같이 말하고 있는데, 이것은 ‘古寺¹’을 이해하는 데에 놓칠 수 없는 부분이다.

이 절간 생활은 나의 시를 또 한번 변하게 하였다. <중략> 일체의 정서와 주관을 배제하고 자연을 있는 그대로 직관하고 관조하는 敘景의 小曲調를 찾았다. 이때에 나는 시어의 절약으로 短詩形을, 단면의 전체성으로서의 상징의 법을 얻었다. 감각과 예지 그대로의 결정으로서 정적을 生動態에서 파악하고 생동을 靜止態에 포착하는 기법을 애용하였다.<중략> 내 시에 애수의 가벼운 구름조차 스치지 않은 밝은 미소의 法侶만이 있는 시는 이 계열의 작품뿐이다.⁶⁾

여기서 우리는 잠시 芝薰詩에 있어서 불교와의 관련성에 관해 살펴볼 필요가 있다. 지훈은 불교와 관련이 깊은 시인이다. 한때 오대산 월정사 불교강원의 外典講師로 있었고, 方漢岩 스님의 道相을 입은 바 크며, 이때

6) 趙芝薰, 앞의 글, p. 355.

그는 자연속에서 大德을 모시고 수행을 닦으며, 「金剛經五家解」, 「華嚴經」, 「枯頌」 등 불교서적을 탐독하기도 했던 것이다.

이러한 禪房生活의 체험은 그의 詩觀이나 작품에 많은 영향을 끼쳤던 게 사실이다.

그러나 그렇다고 ‘古寺1’과 같은 작품을 곧 禪詩나 불교시라고 단정해 버리는 것은 온당하지가 않다. 위의 자작시 해설을 봐도 알겠지만, 芝薰의 관심은 특정 종교인 불교에 있었던 게 아니라, “자연에 있는 그대로 직관하고 관조하는 敍景의 小曲調를 찾는 데”에 있었던 것이다. 또 “밝은 미소의 法悅만이 있는 시”라고 말했지만 이것은 일종의 시적 법렬이지, 見性成佛의 종교적 법열은 아니다. 그리고 시의 제재가 불교적이라 해서 곧 불교시가 되는 것도 아닌 것이다. 芝薰詩의 기저를 이루는 것은 “유교 내지 한문학적인 바탕 위에 불교적인 諦觀과 禪의 機微를 곁들인 芝薰의 교양”⁷⁾이다.

이러한 芝薰의 교양은 그의 시나 문장의 본령을 이룬다해도 과언이 아니다. 그러므로 芝薰의 시가 불교적인 색채가 짙은 것은 불교라는 특수한 종교를 바탕으로 이해될 것이 아니라, 우리 한국의 문화를 바탕으로 이해되어야 한다. 이러한 점에서 다음과 같은 주장은 적절하다 하겠다.

불교와 유교는 오랫동안 우리의 생활을 지배해 온 것들이다. 따라서 조지훈의 시가 불교적인 색채나 유교적인 빛깔이 짙은 것은 종교적인 측면에서가 아니라 문화적인 측면에서 이해되어야 한다. 이것이 그의 시가 불교와 유교라는 서로 다른 성질을 혼합해 가지고 있는 데 대한 설명이 될 것이다. 결국 그가 애착을 가지고 있던 것은 불교 또는 유교라는 특수한 종교가 아니라, 이들 종교에 의해서 이끌어지고 밀받침되어 온 우리의 옛 시대, 옛 제도, 옛 풍물 등이었다고 말해줄 수 있을 것이다. 이러한 문화적 보수주의가 형식적으로는 조화, 틀, 율격, 품격을 중히 여기는 고전주의, 擬古典主義로 나타나면서 이루어진 것이 그의 시요, 그 대표적인 예가 「古寺」라 하겠다. 그의 시에서 漢詩的인 가락 및 호흡이 느껴지는 것도 여기에 연유하는 것이다.⁸⁾

이와 같이 ‘古寺1’은 芝薰詩의 특성을 가장 잘 나타내는 작품이라 할 수 있다. 반복되지만 芝薰은 그가 시인으로 발을 내딛게될 때부터 이미 시인

7) 金宗吉, 앞의 논문, p. 380.

8) 中庚林, 鄭喜成, 韓國現代詩의 理解, 眞文出版社, 1981, p. 231.

으로서의 완성의 경지에 이르렀고, 따라서 그때의 작품들이 가장 芝薰다운 면모를 보여주고 있다 하겠다. 그런 작품의 하나로 ‘古寺1’을 살펴 보았거니와 또다른 작품으로는 ‘鳳凰愁’를 들 수 있다.

4.

‘僧舜’, ‘古風衣裳’과 함께 그의 문단 데뷔작의 하나인 ‘鳳凰愁’는 선자인 鄭芝溶의 극찬을 받은 작품이다.

趙君의 儂古의 에스프리는 애초에 名所古蹟에서 捏造한 것이 아닙니다. 차라리 고유한 푸른 하늘 바탕이나 高邁한 磁器살결에 無時로 거래하는 一抹雲霞와 같이 自然과 人工의 極致일가 합니다. 가다가 明鏡止水에 細雨와 같이 뿌리며 내려앉는 悲哀에 Artist 조지훈은 한 마리 白鷺처럼 도사립니다.⁹⁾

라고 鄭芝溶은 평했던 것이다.

세인들에게 널리 알려진 芝薰의 간판시는 아마도 ‘僧舜’일 터인데, 이에 대한 選者評에는 “詩의 美的 勤勞는 究極에 生活과 精神에 傾倒해야 한다”는 충고가 들어 있지만, ‘鳳凰愁’에 대해서는 칭찬으로 일관하고 있다. 그렇다면 당대의 고수시인 鄭芝溶의 눈에 들었던 작품은 ‘僧舜’보다는 ‘鳳凰愁’였다는 사실을 쉽게 짐작할 수 있다.

실제로 ‘鳳凰愁’는 작품의 짜임새나 시어 및 정서의 긴장도에 있어서 ‘僧舜’보다는 한 차원 위에 있는 작품이다. 하기가 ‘僧舜’는 사람들에게 널리 알려진 작품이긴 하나, 시적 열도나 긴장도에 있어서 ‘鳳凰愁’를 따르지 못한다. 물론 이시는 鄭芝溶의 말대로 언어의 多彩多角과 微妙曲折로 시의 美的修辭를 위하여 찬란한 타개를 열었던 작품이며, 또한 한껏 멋을 부린 아름다운 우리말의 유장한 가락이 고전적인 춤과 색 잘 어울리는 명편으로 꿈을 만하다.

그러나 이 시는 언어의 세공에 뛰어났을 뿐, 구극적으로 삶의 체험적 진실을 향한 시정신이 부재하고 있다. 그래서 이 시를 추천한 鄭芝溶도 “生活과 精神에의 傾倒”를 권고하였고, ‘古風衣裳’에서처럼 시어의 생략을

9) 文章, 통권 8호, 1940. 2.

충고하였다.¹⁰⁾ 이러한 충고에 대해 芝蕪 자신은 후일 다음과 같이 진술한 바 있다.

‘古風衣裳’이나 ‘僧舞’는 무용을 주제로 한 것이고, 그 무용의 유장하고 미묘한 흐름은 언어의 생략으로는 도저히 그 線의 美를 표현할 수 없는 것이라고 생각하여 나는 선자의 충고에 내심으로 불복하였다.¹¹⁾

이러한 항변은 시란 審美의 꿈이며 시인은 미의 司祭요 미의 건축사여야 한다¹²⁾는 그의 믿음에서 비롯된 것이지만, 그러나 그것으로 이 시의 결함이 해소되거나 정당화될 수는 없는 것이다. 이 시에 대한 다음과 같은 비평들은 참고할 만하다.

전통적인 율조에 의존하고 있는 ‘僧舞’는 지나치게 율조에 치우쳤기 때문에 작품의 효과라는 측면에서는 바람직하지 못한 것 같다. 리듬이 유장하기만 해서 승무를 추는 尼僧의 탈속하고 범연한 자태나 심리가 반영되기보다는 잘 연습된 인형극의 한 장면을 일순에 보는 듯한 기분이다.¹³⁾

이 시에는 이상하게도 사람의 냄새가 없다. 분명히 춤을 추는 사람은 있는데, 그것은 사람이 아니라 인형이라는 느낌을 준다. 이 시인 스스로 무대에서 춤을 추는 모습을 보고서 이 시를 썼다고 고백하고 있기는 하지만, 그렇다면 무대에서 춤을 추는 사람의 숨결이라도 있어야 할 텐데 그것마저 없다. 지나친 언어의 기교가 오히려 사람을 지워버렸다는 느낌을 준다.¹⁴⁾

아무튼 ‘僧舞’는 언어의 기교나 율조에 지나치게 치우쳐서 시 속에 서려 있어야 할 피와 땀이 없고 살아있는 인간의 숨결이 없다. 언어의 美感만으로는 살아 있는 시가 될 수 없다. 삶의 무게를 실은 감동의 실체가 배제된 춤은 비록 그것이 아름다움의 극치라 할지라도 그것은 인형이 연출하는 춤에 불과한 것이다.

10) 趙芝蕪, 앞의 글, p. 353 재인용.

11) 위의 글, p. 353.

12) 위의 글, p. 351.

13) 오탁번, 芝蕪詩의 意味와 理解, 『韓國文學叢書 3』, 동국대학교 한국문학연구소, 1980, pp. 218~219.

14) 申庚林, 鄭喜成, 앞의 책, p. 234.

그러나 ‘鳳凰愁’는 ‘僧舜’와는 달리 감동의 실체를 느끼게 하는 시다.

별레 먹은 두리기둥 빛 낡은 丹青 풍경 소리 날려간 추녀 끝에는
산새도 비둘기도 둥주리를 마구 쳤다. 큰나라 섬기다 거미줄 친 玉座
위엔 如意珠 회롱하는 雙龍 대신에 두 마리 봉황새를 틀어올렸다. 어
느 팬들 봉황이 울었으랴만 푸르른 하늘 밑 鰲石을 밟고 가는 나의
그림자. 佩玉 소리도 없었다. 品石 옆에서 正一品 從九品 어느 줄에도
나의 몸들 곳은 바이 없었다. 눈물이 속된 줄을 모르랴이면 봉황새야
九天에 呼哭하리라.

이 시는 낡은 古宮을 소재로 하여 잃어버린 옛 왕조에 대한 슬픔을 노래한 것이다.

잠깐 봐도 알겠지만, 이 시는 연 구분없는 줄글 형식을 취하고 있는데, 주목할 사실은 이 줄글 형식이 작품의 서정적 내용에 상응하는 효과를 거두고 있다는 점이다. 다시 말해서 줄글 형식을 취함으로써 잃어버린 옛 왕조에 대한 시인의 슬픔이 효과적으로 표현되고 있다는 것이다.

그리고 ‘마구쳤다’, ‘틀어올렸다’, ‘바이 없었다’ 등과 같이 줄글 형식에 어울리는 과거형 종결어미는 이 작품을 보다 튼튼하고 절실하고 단단한 것으로 만드는 데에 큰 몫을 하고 있다.

첫 머리에는 낡은 궁궐의 모습이 사실적으로 묘사되어 있다. 특히 풍경 소리가 사라진 지 오래인 추녀 끝에 산새며 비둘기가 둥지를 트는 궁궐의 모습은 사라진 옛 왕조의 슬픔을 그림자처럼 깃들게 한다. 역사 속에서 일어나는 이 슬픔은 행이 거듭 될수록 심화되는데, 그 첫 행보가 ‘큰 나라 섬기다 거미줄 친 玉座 위엔 如意珠 회롱하는 雙龍 대신에 두 마리 봉황새를 틀어 올렸다’라는 대목이다. 이것은 망해버린 조선왕조의 성격을 절묘하게 표현한 구절이다. 여기서 ‘큰 나라 섬기다’란 강대국인 중국에 대한 사대주의를 말하며, ‘거미줄 친 玉座’는 이미 망국이 되버린 왕조를 뜻한다. 여기서는 쌍룡과 봉황으로 대비되는 상징적 의미가 주목된다. 쌍룡은 봉황에 비해 격이 높은 새이고 거꾸로 봉황은 쌍룡에 비해 격이 낮은 새이다. 그래서 중국의 황제를 쌍룡으로, 스스로 신하임을 자처하던 왕조를 봉황으로 비유하였다. ‘如意珠 회롱하는’은 힘과 세력을 마음대로 과시하는 강대국의 이미지를 부각한 것이다.

슬픔의 다음 행보는 ‘어느 팬들 봉황이 울었으랴만’이란 구절로 이어지

면서 '나의 몸 들 곳은 바이 없었다'까지를 한 단락을 이룬다. 망해버린 왕조의 역사와 운명을 슬퍼하는 화자의 심정이 잘 나타나 있는 부분이다. 역사를 통해 한번도 큰 울음을 터뜨리지 못한 나약한 왕조, 그 왕조에 대한 화자의 슬픔에는 그것만이 아닌, 당시 일제에 나라를 빼앗긴 망국의 서러움이 복합적으로 깔려 있다.

마지막 구절 '봉황새야'라는 호격은 비록 옛 왕조가 나약하고 못났어도 우리의 왕조였다는 데서 강렬한 애정을 담고 있는 표현이다. 그리하여 망국의 슬픔에 대한 화자의 심정은 목청껏 봉황새를 부름으로써 더 큰 울음에 이른다. 그러나 시인은 절제의 미학으로 더욱 깊은 곳에 그 큰 울음을 감추고 있다.

그러면서도 이 시의 바닥에는 사라져 가는 민족문화에 대한 아쉬움과 전통에 대한 그리움이 깔려 있음을 간과해서는 안된다. '푸르른 하늘밑, 鵲石을 밟고 가는 나의 그림자'에는 망국의 슬픔만이 아닌, 옛 왕조에 대한 향수가 결들여 있기 때문이다. 芝薰은 본질적으로 옛 것을 지키는 데 철저한 시인이었다.¹⁵⁾

'鳳凰愁'로 「문장」지 3회 추천 관문을 통과한 그의 당선 소감을 보면, 그가 얼마나 옛 것을 지키는데 철저한 시인이었던가를 알 수 있다.

화려한 도피에서 明朗한 슬픔을 지니기에 나는 華麗한 비애를 먹고 삽니다. (...) 言句에 떨어지는 것이 흔히 邪道가 되고 이런 분위기에서 나는 玄玄한 나라를 꿈꿔 봅니다. (...) 양상한 分析을 거쳐 나는 다시 타고난 天稟統一된 하나의 世界인 우리의 故鄉 東洋의 하늘로 돌아가겠습니다.¹⁶⁾

이 당선 소감에서 우리는 그의 시정신의 본령이 復古와 전통주의에 있음을 쉽사리 간취하게 된다.

芝薰의 추천 작품들을 보아도 모두 옛것에 대한 관심과 향수를 보이는

15) 위의 책, p. 235.

16) 文章, 통권 8호, 1940. 2.

것들이다. 鄭芝溶의 표현대로 “회고적 에스프리”를 바탕으로 깔고 있다. ‘古風衣裳’, ‘僧舜’, ‘鳳凰愁’, ‘香紋’ 등은 각각 고전적인 의상, 무용, 건축, 도자기 등을 노래한 것이다. 따라서 芝蕪의 시작 방향이 전통에 대한 향수와 민족정서의 아쉬움과 사라져가는 민족문화에 대한 애수의 싹을 틔우는 데 데 주력하고 있었음을 알게된다.

이것은 그의 집안이 대대로 유교적인 선비 가풍이었다는 것과 그가 어렸을 때 보수적인 한학 수학을 한 것과는 무관하지 않을 것이다.

옛 것을 아기는 시인답게 芝蕪은 ‘옛 사람’ 또는 ‘옛날’에 대한 향수를 우리에게 자주 토로한다.

머리칼 하나 만지지 않고 떠나간 옛 사람을 생각한다.

<‘月光曲’에서>

꽃밭에 놓고 이슬받아 책상에 올리면
그 밤 내 벼개머리에 옛날을 보리니
옛날을 봐도 내사 울지 않으려나.

<‘香紋’에서>

이와 같이 그는 누구보다도 전통을 중시하고 민족문화와 민족정서를 아꼈던 시인이다. 그런데 민족문화와 전통을 지키려고 하는 데는 필연적으로 반근대화주의, 반개화주의적 보수주의가 도사리지 않을 수 없다. 옛 것을 지키는 데에 철저하면 할수록 변화와 진보를 싫어하는 보수주의적 면모를 띤다는 것은 자연스런 일이기도 하다.

이 시인이 자란 일제시대에 이러한 보수주의는 필연적으로 반일적인 민족주의의 색채를 띄지않을 수 없게 된다. 왜냐하면 일제시대에 변화와 근대화를 추진한 주역은 바로 일본 제국주의였기 때문이다. 그리하여 그것은 이 시인으로 하여금 자연스럽게 한국 志士의 기품과 품격을 함께 갖추게 하였다. 金宗吉의 지적처럼 芝蕪은 한국의 옛 선비의 전통을 이 시대에 빛낸 거의 마지막 사람이었다 할 수 있다.¹⁷⁾

그런데 芝蕪은 해방을 계기로 하여 일대 전환점에 들게된다. 과감히 현실에 뛰어드는 사회참여의 방향으로 나아간 것이다. 이때에 나온 시집이

17) 金宗吉, 앞의 논문, p. 385.

「歷史앞에서」이다. 이 시들은 현실 참여의 주류를 보여주는 작품들로 이루어져 있다. 그러나 작품으로선 성공한 것이 못된다. 芝薰의 秀作들은 역시 초기시에 있고, 그의 시 정신의 기초 역시 초기작품에 견지된 出世間的인 데 있다.

芝薰 자신도 그의 시 정신의 바탕이 出世間的인 것에 있다고 다음과 같이 말한 바 있다.

내 시정신의 基調는 역시 出世間的인 것이었으나 오랫동안 막아 두었던 정열은 하나의 사명감과 함께 나를 世間的인 것으로 이 현실의 탁류 속에 뛰어들게 했던 것이다. (...) 그러나 항상 내 본연의 자리에 돌아와 지키는 것을 잃지는 않았다.¹⁸⁾

여기서 芝薰은 '현실'을 '탁류'로 표현하고 있는데, 탁류란 글자 그대로 더럽고 혼탁한 물이다. 더럽고 혼탁한 물이 흐르는 곳은 빨리 피해야 할 곳이고 오래 머물러 있을 곳이 못된다. 그가 하나의 사명감으로 뛰어들었던 현실을 그와같이 인지하고 있다는 것은, 곧 그의 지향하는 바 본연의 자리가 결국은 世間的인 것이 아니라 出世間的인 것에 있다는 반증이 된다. 그는 궁극적으로 현실과 타협하고 현실에 발을 붙일 수가 없었던 시인이다.

이러한 것은 그의 시에 자주 등장하는 '나의 몸들 곳은 바이 없다'와 같은 표현에도 잘 투영되고 있다.

品石 옆에서 正一品, 從力品 어느 줄에도 나의 몸들 곳은 바이 없었다.

<‘봉황수’에서>

내 오늘밤 한 오리 갈대 위에 몸을 실어 이 아득한 바다속 蕭茫한 물구비에 씻기는 한 점 바위에 누웠나니 生은 갈사록 고달프고 나의 몸들 곳은 아무데도 없다.

<‘渺茫’에서>

芝薰은 해방 20년 동안을 문화전선과 사회참여의 주류에 뛰어들었지만, 항상 현실의 상극과 혼탁을 뛰어 넘는 청순한 水脈의 자리를 지키려고 애

18) 趙芝薰, 앞의 글, pp. 359~360.

썼던 시인이다.

이 出世間의 청순한 水脈의 자리에 처했을 때, 芝薰은 깨진 질그릇 하나에서 먼 옛날을 볼 수 있었고, 西域 만리길에 모란이 지는 눈부신 노을도 볼 수 있었다. 거기에 芝薰詩의 본령이 있다.

그것은 복고적인 향수와 관조적인 禪美로 요약된다.



