

重層分析理論을 통한 시 지도법 연구*

— 語調와 態度的 層을 중심으로 —

梁 汪 容**

目	次
1. 序論	3. 교과서에 수록된 작품들의 실제적 분석
2. 語調와 態度的 層의 개념과 그 특성	4. 結論

1. 序 論

필자는 이미 重層分析理論¹⁾을 가지고 ① 리듬의 層, ② 意味의 層, ③ 比喻와 心象의 層의 개념 확립과 중등학교 시 지도 현장에서의 그 실제적 적용 방안을 중점적으로 모색한 바 있다.²⁾ 이 곳에서는 네번째 層인 語調와 態度的 層의 개념을 정리하고 그에 적합한 작품들을 찾아서 분석하여 보기로 한다.

또한 필자는 시를 담화의 양식으로 보아 話者의 유형과 그 특성을 重層分析

* 이 논문은 1991년도 한국학술진흥재단의 자유공모과제 연구조성비에 의하여 연구되었음.

** 부산대학교 국어교육과 교수.

1) 梁汪容, 鄭芝溶詩研究, (서울; 三知院, 1988), pp. 69-79.

2) 梁汪容, 詩, 어떻게 가르칠 것인가, (『시문학』. 1-23, 1990. 10→1992. 10)

이전에 살펴 보아야 한다는 주장을 펼친 바 있다.³⁾ 미리 파악된 話者가 리듬과 의미, 그리고 비유와 심상 등의 層위에서 어떻게 말하고 있으며, 그 말하고 있는 양상을 종합하여 語調와 態도의 특징이 어떻게 드러나게 되는가가 이 글에서 살필 중요과제이다.

2. 語調와 態도의 層의 개념과 그 특성

Tone(語調)이란 題材(subject)에 대한, 그리고 청중(audience)에 대한 話者(speaker)의 태도(attitude)를 가리키며, 때로는 話者 자신에 대한 態度를 말한다.⁴⁾

시가 談話의 한 양식이라고 하여도, 의사소통에서 정확성이 가장 중요시 되는 일상대화하고는 근본적으로 그 방법이 다르다고 볼 수 있다. 즉, 詩로 말하는 담화는, 인간의 언어가 정보의 측면으로 볼 때 결코 완벽할 정도로 정밀하지도 못하다는 입장에서, 정확성이나 개방성에 입각한 의사소통보다 애매성(ambiguity) 혹은 긴장성을 바탕으로 한 양식인 것이다. 이러한 입장에서 본다면, 다른 層에 못지않게 중요한 層이 語調의 層이며, 語調란 話者の 態度에 따라 그 특성이 결정되는 것이기 때문에, 결국 態度 그 자체가 語調라고 개념화할 수밖에 없는 것이다.

이상과 같은 입장에서 語調를 정의하는 것이 바로 앞의 인용문이다. 결국, 語調와 態度는 다른 개념이 아니라 같은 개념이며, 態度에 따라 어조가 결정되고, 어조가 어떠한가에 따라 態度의 특성이 나타나는 것이다.

앞에서 인용한 語調(tone)의 개념은 이제 상식적이 되어 있다. 그러나, 이 정의 속에서 語調의 세 측면을 생각할 수 있다. 언급한 순서대로 ① 題材에 대한 態度와, ② 청중 즉 聽者에 대한 態度, 그리고 ③ 話者 자신에 대한 態度로 나눌 수 있다.

3) 梁汪容, 詩와 話者, (『詩文學』, 1991. 2), pp. 53-62.

4) C.Brooks, R.P.Warren, Understanding Poetry(4th edition), (New York: Holt Rinehart and Winston, 1976), p. 112.

이러한 세 측면을 Roman Jakobson의 詩의 담화이론⁵⁾을 바탕으로 보다 심도 있게 살펴보기로 한다.

첫째로 題材에 대한 態度는 話題 그 자체를 지향하고 있는지 여부를 살펴볼 필요가 있는 것이다. 화제를 지향하고 있는 시란 話者나 聽者를 강조하기 보다는 시에 등장하는 사물, 즉 3人稱인 것으로, 달리 표현하면 話題志向의이라고 볼 수 있는 작품들이다. 이러한 시들은 결국, 시에 등장하는 사물이나 상황을 묘사하거나 설명하면서 話者和 聽者가 어느 정도 배제된 작품들이다.

話者和 聽者가 배제된 작품이라고 하여도, 話題 즉 題材에 態度는, 詩 밖에 설정된 話者가 사물과 어떠한 거리를 유지하고 있는가에 따라 그 특성이 달라진다. 이럴 경우 사물과 어떠한 거리를 유지하고 있는가 하는 문제에 귀착하게 된다. 따라서 심리적 거리(psychical distance) 혹은 미적 거리(aesthetic distance)이론⁶⁾을 바탕으로 지나친 거리(overdistancing)와 부족한 거리(underdistancing) 및 이러한 위험한 양극단 사이에 놓여 있는 적절한 거리(the proper aesthetic distance)⁷⁾ 등으로 유형화 하여 살펴볼 수 있을 것이다. 적절한 거리 여부는 종결어미가 서술형이나 감탄형이나 의문형이나 등에 따라서 파악될 수 있을 것이다.

다음으로 聽者에 대한 態度는 2人稱 志向 즉, 聽者를 가졌는가 안 가졌는가에 따라 그 특성이 달라진다고 볼 수 있다. 만약에 聽者志向性을 가지고 있다면, 어조는 자연스럽게 명령조와 권유조가 될 것이며, 이 때에 명령이나 권유 혹은 권고라고 하는 것은 서술어의 종결어미의 종류에 따라 결정될 것이다. 뿐만 아니라, 話者가 등장하면서 聽者가 존재하는가, 聽者만 존재하는가에 따라서도 그 미묘한 차이는 있을 수 있을 것이며, 話者和 聽者の 가상

5) Roman Jakobson, Closing Statements, Linguistics and Poetics, [신문수 역, 「문학 속의 언어학」 (서울; 문학과 지성사, 1989)] pp. 50-91.

6) E.Bullock, Psychical Distance as a Fact in Art and Aesthetics Principle, [S.K. Langer, Feeling and Form, (London, Routledge and Kegan Paul Limited., 1967)], p. 34 재인용 S.Hazo, Aesthetics Distance, [A.Preminger ed., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, (New Jersey; Princeton University Press, 1965)], pp. 5-6.

7) 金坡五, 시론(제3판), (서울; 삼지원, 1992), pp. 246-271에서 자세히 한국시에 다 적용시키고 있다.

되는 연령, 즉 어른이나 아이나 혹은 성별 남성이나 여성이나에 따라서도 특성이 밝혀질 수 있을 것이다.

다음 마지막으로 話者 자신에 대한 態度는 오로지 話者만 단독으로 등장하고 1人稱 聽者을 가지고 있는 경우 독백이나 울부짖음이냐를 가려낼 수 있는 것이며, 聽者가 등장하는 말전념의 형식일 경우에도 어떠한 聽者에게 하는냐에 따라 달라질 수 있을 것이다.

그런데 話者에 대한 態度의 경우, 철저히 話者만 관련된 것이 아니다. 시 속에 등장하는 사물이나 聽者와 관련되어 態度가 결정된다. 아마, 이러한 까닭으로 앞의 인용문에서 개념을 정의하면서 話者에 대한 態度를 맨 마지막으로 열거한 것이 아닌가 하는 생각도 할 수 있을 것 같다.

이상의 개념들과 관계없는 語調의 특성으로 Irony 와 Paradox는 개념을 들 수 있다.

Irony를 語調 측면에서 개념화하면 상충되는 두 개의 시점, 두 개의 話者와 語調와 공존하는 것,⁸⁾ 즉 Aristoteles식으로 표현하면⁹⁾ 겹겹하고 현명한 약자인 에이런(Eiron)과 강자이며 자만스러운나 우둔한 알라존(Arajon)의 공존을 의미하는 것이다.

그러나, 아이러니는 비평가에 따라서 다양하게 정의되고, 그러한 정의 자체가 아이러니의 분류체계가 되기도 한다. 즉, 언어적 아이러니, 낭만적 아이러니, 내적 아이러니, 구조적 아이러니 등이 바로 그것들¹⁰⁾이다. 이러한 아이러니가 들어있는 작품들을 중등학교 교과서에서 찾아내는 것이 상당히 어렵고 지나치게 세분화된 개념들은 중학생이나 고등학생들에게 이해되어 분석과 감상에 적용되기보다 지식의 습득으로 떨어질 위험성이 있다. 그러나 아이러니의 보편적 개념 정도만 파악되어 시수업에 응용될 수는 있을 것이다.

다음으로 Paradox는 逆說이라 분명히 번역되고 있는 용어이며, 이것 역시 고대 그리스에서 사용된 용어이다. 뿐만 아니라, 아이러니와 혼동되는 경우도 있다.¹¹⁾ 아이러니는 진술 자체에는 모순이 없으나, 진술된 언어와 이것이 지

8) 金坡五, 앞의 책, p. 219.

9) Aristoteles, Ethics, [鄭明五 역, 윤리학, (서울대양서적, 1972)] 제 4, 7장

10) 金坡五, 앞의 책, pp. 219-224.

11) 金坡五, 앞의 책, pp. 225-230.

시하는 대상이나 숨겨진 의미 사이에 모순이 생기는 반면 逆說은 진술 자체가 모순이다. 말하자면 아이러니가 구조적 모순이라면 逆說은 축어적 모순이다.

그러나, 逆說 역시 모순 속에 진리가 숨어 있다. 逆說을 아이러니의 하위 범주 (축소법, 과장법, pun, 기지, 야유, 욕설, 풍자와 함께)로 간주하여 아이러니의 한 특징으로 파악하기도 한다. 逆說은 表層的 逆說, 深層的 逆說, 시적 逆說로 분류될 수 있다.

이상과 같이 아이러니와 逆說은 語調의 일반적 범위를 벗어난 독특한 양상이기는 하여도 韓龍雲과 金素月 이래로 한국 현대시에서 빈번하게 등장하는 현상이다. 따라서, 중등학교 교과서에 수록된 작품이 있다.

3. 교과서에 수록된 작품들의 실제적 분석

(1) 題材에 대한 態度와 미적 거리

우선 語調의 세 측면 가운데 話者의 題材에 대한 態度를 살펴보기로 한다.

얇은 沙 하이얀 고깔은 고이 접어서 나빌레라.

파르라니 작은 머리 薄沙 고깔에 감추오고,
두 볼에 흐르는 빛이 정작으로 고와서 서러워라.

빈 臺 黃燭불이 말없이 녹는 밤에
오동잎 잎새마다 달이 지는 데,

소매는 길어서 하늘은 넓고
돌아설 듯 날아가며 사뻐히 접어 올린 외씨 버선이여,

까만 눈동자 살포시 들어
먼 하늘 한 개 별빛에 모두오고,

복사꽃 고운 뺨에 아롱질 듯 두 방울이야
世事에 시달려도 煩惱는 별빛이라.

휘어져 감기우고 다시 접어 뻗는 손이
깊은 마음 속 거룩한 手掌인 양하고,

이 밤사 귀뚜라미도 지새우는 三更인데,

얇은 沙 하이얀 고깔은 고이 접어서 나빌레라.

—趙芝薰 『僧舞』¹²⁾

이 작품은 1939년 「문장」12월호에 발표된 趙芝薰의 2회 추천작품이다. 초회 추천 작품은 1939년 4월호 「문장」지에 발표한 「古風衣裳」이다. 따라서 그의 첫 발표작품은 「古風衣裳」이며, 그 다음에 발표된 작품이 바로 이것이다. 물론, 초회 추천과 2회 작품 발표 시기 사이에 「白紙」 동인지에 2편의 작품을 발표하기는 하지만 그것은 추천 완료되기 이전의 작품이기 때문에 본격적인 작품은 아니다. 이 작품이 〈靑鹿集〉에 수록될 때에는 첫 연과 둘째 연의 각 행을 2행씩으로 변형시켜 발표하기도 하였다. 그러나, 교과서에 수록된 작품은 처음 발표작을 그대로 하고 있다. 이 곳에는 원본 확정의 과정에 대한 언급을 자세하게 하지 않고 이런 현상에 대한 소개만 하겠다. 다만 첫째 연과 둘째 연의 리듬이 4음보적이며, 그 두연을 합쳐서 하나의 구조로 보면 시조의 형태와 일치하고 있기 때문에 이러한 각 행 구분 변화를 시도한 것 아닌가 생각하여 볼 수 있다.

이 작품에서의 話者는 작품 속에 등장하지도 않았고, 함축되어 있지도 않다. 단지 작품 밖에 존재하고 있다. 즉, '나'라는 話者가 주어로 삼입될 여지가 없다는 말이 된다. 그럼에도 불구하고, 이 시의 語調는 감정이 절제되어 있지 않다.

따라서 미적 거리의 문제가 대두될 수 있다. 이 시에 대하여 작자는 그의 대표적인 시론인 『詩의 原理』¹³⁾에서 무척 고심한 작품이라고 하면서 시적 과정을 소상하게 밝히고 있다.¹⁴⁾ 그의 언급에 의하면 구상한 지 11개월, 집필한 지 7개월 동안의 긴 시간 이 소요되어 완성되었다고 한다. 뿐만 아니라 초회 추천한 「古風衣裳」보다 먼저 구상하였으나 완성이 늦어 2회 추천작이 되었

12) 2차 교과과정에 의한 중학교 「국어」 (3-2)(서울, 교육부, pp. 97-98.)에 수록되어 있음.

13) 趙芝薰, 『詩의 原理』—이 시론은 방송원고로 쓰여져서 1951년 피난지 대구에서 간행되었다가 절판된 후, 1959년 서울 신구문화사에서 다시 발행한 시론집이다.

14) 趙芝薰, 앞의 책, (趙芝薰 全集. 3, 문학편, 서울, 일지사, 1973), pp. 9-103. 가운데 마지막 부분 '詩의 秘密—詩作過程에 대하여'(pp. 100-103)에서 승무의 창작과정을 밝히고 있다.

다는 점도 간접적으로 언급하고 있다. 그가 언급한 집필 프랜을 인용하여 보면 다음과 같다.

먼저 草稿에 있는 舞臺描寫를 뒤로 미루고 직접적으로 춤추려는 찰나의 모습을 그릴 것.

그 다음 舞臺를 약간 보이고 다시 이어서 휘도는 춤의 曲折로 들어갈 것.

그 다음 움직이는 듯 정지하는 찰나의 冥想의 정서를 그릴 것, 관능의 샘 솟는 노출을 淨化시킬 것

그 다음 悠長한 吹打의 따르는 衣裳의 線을 그리고, 마지막으로 춤과 音樂이 그 친 뒤 皎皎한 달빛과 동터 오는 빛으로서 끝맺을 것.¹⁵⁾

이상과 같은 프랜으로 사흘 동안 퇴고에 퇴고를 거듭하여 완성했다고 한다. 앞의 인용문에서 주로 강조되고 있는 ‘찰나의 모습을 묘사하고’, ‘관능의 노출을 정화하고’ 등과 같은 감정 절제에 관계되는 부분이 작자의 본래의 계획으로 드러나고 있는 데 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 이러한 의도에 부합하는가 하는 문제를 따져보는 방법이 바로 미적 거리와 연결되어 있기 때문이다.

이 작품은 문맥의 의미상으로 볼 때에 분명히 話者が 시 속에 직접 나타나 있지는 않다. 뿐만 아니라 생략되어 있지도 않기 때문에 개입된 것이 아니라, 작품 밖에 있다고 볼 수도 있다.

그러나 느끼는 정서는 그렇지 않다. 왜냐하면, 題材의 ‘춤추려는 찰나의 모습을 그린다’는 작자 자신의 언급에도 불구하고 첫째 연의 춤추는 모습은 나비로 비유하여 묘사함에 있어서 ‘나빌레라’라는 표현에서 감탄형종결어미가 들어 있기 때문이다. 둘째 연의 둘째 행에서 끝부분 ‘고와서 서러워라’는 話者の 주관적 정서 표현이 직설적으로 노출¹⁶⁾되고 있다. 즉 話者が 갑자기 개입하면서 의미상의 모순을 범하면서까지 시 속으로 들어오는 셈이다. 따라서 이 부분에서 감정의 과잉상태를 빚어 ‘가장 부족한 거리’가 되고 있다.

계속하여 의미의 단락을 이루고 있는 네째 연 마지막 부분 ‘외세 버선이어’에서의 호격조사 ‘이어’나 여섯째 연의 ‘별빛이라’에서 감탄형 종결어미

15) 趙芝薰, 앞의 책, p. 101.

16) 金奉郡, 교과서 수록 시 평설 「조지훈의 ‘僧舞’ ; 승무의 아름다움, 천상적인 것애로의 초월」(「시와 시학」, 1993.가을호, 서울, 시와 시학사), p. 306.

‘이라’와 마지막 여덟째 연의 둘째 행은 첫째 연을 반복하고 있기 때문에 ‘나빌레라’에서의 감탄형 종결어미가 등장하며, 의미가 단락될 때마다 감정이 개입되고 있다. 결국 이 작품은 작자의 ‘찰나의 모습’ ‘冥想의 정서’ ‘관능의 샘 솟는 노출’을 정화시키는 것 등과는 상당히 거리가 있는 셈이다. 감각적인 묘사로 일관되기 보다는 매 순간 순간마다 감정을 노출시킴으로써 僧舞를 추고 있는 ‘여승의 위기를 절감’¹⁷⁾하게 하고 있다.

이상과 같은 점으로 보아 이 시의 시적 話者 혹은 시인의 題材에 대한 態度는 僧舞라는 사물에 지나치게 집착하여 ‘부족한 거리’가 되고 있다.

趙芝薰의 시적 態度를 관조적이며 禪的이라고 하는 경우¹⁸⁾는 이 작품을 두고 하는 언급이나 주장이 될 수는 없을 것 같다. ‘五臺山 月精寺 禪院 시기의 시’¹⁹⁾ 「古事. 1, 2」, 「山. 1, 2」, 「山房」, 「마을」등에는 선적인 態度를 유지하며 ‘적절한 거리’가 되고 있으나 「僧舞」는 그렇지 않다는 것을 시 지도 교사는 인식하고 가르쳐야 할 것이다. 물론 ‘부족한 거리’의 시는 가치평가가 낮은 시라는 등식은 성립되지 않는다. 그러나, 마치 金素月의 시 가운데 「招魂」이 거리 조정에 실패한 작품인 것처럼 趙芝薰의 시 가운데 「僧舞」가 바로 그렇다는 것을 알고 지도하면서, 낭독에서의 감정과 속도의 변화, 題材에 밀착한 態度 혹은 미적 거리의 이동 등도 중학생 수준에 맞추어 학생들에게 지도할 수 있는 경지에 도달한 교사가 자질을 갖춘 교사임에 틀림없을 것이다.

손을 데도 데지 않는다.
그 불은,
이슬이 떨어지면 더욱 놀라운
그 불은
태고적 이야기에 향기 입힌다.
그 불은,
태양도 깨뜨리지 못한

17) 金奉郡, 앞의 책, p. 307.

18) 여러 사람의 언급이 있으나 대표적인 것으로, 金容太 「趙芝薰의 禪觀과 詩」, 「조지훈 연구」(서울, 고려대출판부, 1978, pp. 60-91.) 가운데 pp. 78-83에서 ‘승무’를 선적 성격으로 분석하고 있다.

19) 梁汪容, 韓國近代詩研究, (서울, 삼영사, 1982), pp. 207-233.
「趙芝薰 詩의 變貌와 好事趣味」 가운데, pp. 216-219 부분.

이슬의
그 불은
별빛의 씨 땅 위에서 눈을 뗐다
그 불은
꽃

—金耀燮「꽃」全文²⁰⁾

이 작품은 앞의 작품과는 지극히 대조적이다. 이 작품 역시 話者が 작품속에 개입하지 않는 話題志向의인 작품인 점은 앞의 작품과 같으나, 話者の 감정은 물론이고 정서까지도 직접적으로 표출되지 않고 있다. 즉 1, 5, 10행에 등장하는 종결어미도 서술형이지 감탄형이 아니라는 점에서 거리를 유지하고 있다. 따라서 이 작품의 의미파악은 직접적으로는 불가능하다. 말하자면, ‘불’을 불 자체로 파악하고자서는 해석이 불가능하다는 뜻이다. 마지막 행에 나타나 있는 것처럼 ‘불’은 ‘꽃’을 위한 보조관념이다. 다른 작품의 은유에 비하여 보조관념과 원관념이 연이어 나타나지 않고 시의 끝부분 그것도 끝 행에 비로소 등장하기 때문에 끝까지 읽어 보아야 원관념과 보조관념의 관계를 파악할 수 있는 것이 이 작품이다.

그런데 문제는 ‘불’이란 시어에다 ‘꽃’을 직접 대입시켜도 쉽사리 의미가 파악되지 않는 데에 있다. 내포된 의미를 파악하는 데에는 상당한 상상력이 필요하고 ‘손을 대도 데지 않는다’라든지 ‘태고적 이야기에 향기 입힌다’ ‘별빛의 씨’등도 직접적 진술이 아니고 은유적이고 상징적인 표현이다. 결국 이 시 속에 내포된 의미를 파악하여 그에 따른 정서를 유발시켜 감동하기까지는 여러 단계의 사유가 필요하다. 이러한 까닭으로 이 작품은 題材에 대한 거리가 부족한 경우 즉 ‘부족한 거리’를 가진 것으로 파악할 수 밖에 없을 것 같다.

필자의 견해로는 중학교 2학년들에게 이 작품에서 느껴지는 꽃의 아름다움을 가르치기에 교사들은 상당히 어려움을 당할 것 같다. 여학생이 아닌 남학생의 경우는 더욱 힘이 들 것으로 생각된다. 5차 교육과정에 처음 등장한 작품이지만 6차 교육과정에 의한 새 교과서에서는 중학교 2학년 1학기에 계

20) 5차 교육과정에 의한 중학 국어(2-1)(서울, 교육부), p. 197에 수록되어 있음.

재되는 것은 재고해야 할 것 같다. 꼭 교과서에 수록될 시인이라면 시인의 다른 작품으로 교체하는 것도 고려해 볼 만하다. 그러나 현행 교과서에 의해 가르쳐야 할 동안 학생들이 어렵다는 반응을 보일 경우, 이 시 자체가 본래 어렵다는 점을 주지시키면서 우선 학생들을 당혹감에서 해방시켜줄 필요가 있을 것 같다. 그러면서 각 단계를 차례 차례 밟아 ‘꽃’이 가지고 있는 신비감, 생동감, 순수성등을 인식시키도록 노력하여야 할 것이다.

산에는 꽃 피네.
꽃이 피네
갈 봄 여름 없이
꽃이 피네.

산에
산에
피는 꽃은
저만치 혼자서 피어 있네.

산에서 우는 작은 새여.
꽃이 좋아
산에서
사노라네.

산에는 꽃 지네.
꽃이 지네.
갈 봄 여름 없이
꽃이 지네.

—金素月 「山有花」 全文²¹⁾

이 작품은 「진달래 꽃」과 더불어 金素月의 대표작으로 평가되어, 김동리의 〈靑山과의 距離〉²²⁾에서 개별작품에 대한 언급을 시작한 이래 많은 사람들이 집중적으로 살펴본 작품이다. 따라서, 이들 언급에서 어떠한 평가를 받았는가 하는 점도 이 시의 지도 교사는 어느 정도 파악하고 있어야 할 것이다. 주로 「山有花」에 나타난 소월의 자연관에 대하여 언급하고 있는 것이 종래의 경향²³⁾

21) 5차 교육과정에 의한 8종 교과서 고등학교 「문학」 가운데 2종(김봉균 외 : 지학사, 김홍규 : 한샘)에 수록되어 있음.

22) 김동리, 문학과 인간, (서울, 백민사, 1948)

23) 박두진, 한국현대시론(서울, 일조각, 1970), ‘김소월의 시’, pp. 79-80.

들이었다. 이 작품 가운데 가장 논란이 되고 있는 부분이 2연의 마지막 행 ‘저만치 혼자서 피어 있네’이다. 특히 ‘저만치’라는 거리를 나타내는 표현과 ‘혼자서’라는 표현에서 연유되어 金東里는 ‘청산과 자연과의 거리, 즉 인간의 자연 혹은 신에 대한 향수의 거리’²⁴⁾라고 말하고 있다. 金春洙님은 즉자와 대자의 존재로서의 거리라기 보다는 인생의 무상과 자연의 항구성과의 거리²⁵⁾라 하고 있다. 이상에서 살펴 본 ‘거리’에 대한 견해는 山有花 즉, 꽃에 도달할 수 없는 인간의 절망감 혹은 좌절감을 나타낸 의미상의 거리이다. 그러나, ‘미적 거리’의 이론으로 살펴 보면 인간이 꽃이 될 수는 없지만, 꽃에 대하여 정서적으로 감싸고 있다는 점이 어느 정도 드러날 수 있으며, 절망감 혹은 좌절감이 비탄이나 애상적인 정서로 나타나고 있지 않다는 점도 드러날 수 있을것 같다.

사람은 아무리 해도 자연, 이 작품에서는 ‘꽃’으로 표상된 자연이 될 수 없는 것이다. 인간은 육신적이고 비종교적 차원에서 한 번 태어나서 죽게 되면 끝나게 되지만, 자연은 계절의 변화에 따라 다시 태어나기도 하고 이 시에서처럼 갈 봄 여름 없이 피기도 하고 지기도 하기 때문에 영원하기도 하다. 말하자면 ‘저만치 혼자서’ 피어있는 꽃에게 인간은 다가갈 수 없는 셈이다. 따라서, 절망적이고 좌절감을 느끼는 것은 어쩔 수 없는 것이다. 이 시에서 話者는 그러한 점을 잘 인식하고 있다.

소월의 다른 작품에서는 이러한 절망감이 영탄조나 감탄형 종결어미의 강렬함으로 노출되어 있는 경우가 많다. 소월의 속성에서 절망감이나 좌절감의 표출이라는 점에서 ‘저만치 혼자서 피어 있네’에서의 ‘있다’라는 존재를 나타내는 형용사의 종결어미 ‘~네’는 상당한 감정조절 후에 나타난 표현이라는 추리가 가능할 것이다. 즉, ‘피어 있구나’, ‘있도다’에서와 같이 ‘~구나’,

김학동, 산유화와 소월의 자연관, (김소월 연구, 새문사, 1982), pp. 2-10.

문덕수, 김소월의 산유화, (시문학. 122, 1981. 9), pp. 65-73.

김춘수, 김소월론을 위한 각서, (현대시학. 16, 1950), p. 54.

정태용, 한국현대시인연구 기타, (서울, 어문각, 1976), 김소월론, p. 102.

임종찬, 소월시의 구조적 접근—산유화와 진달래꽃의 경우, (세계의 문학, 1984 가을) pp. 110-123.

24) 김동리, 앞의 책, pp. 57-58.

25) 김춘수, 앞의 논문, p. 54.

‘~도다’보다 ‘~네’의 감탄의 정도는 강하지가 않으므로 話者의 의도를 강렬하게 강요하거나 동조를 바라는 입장이 아니다. 話者의 발언에 대해 은근히 동조를 요구하면서도 수긍하지 않으면 어쩔 수 없다는 체념적 분위기 즉, 여성적 분위기²⁶⁾가 깔려 있다. ‘~네’라는 감탄형 종결어미는 이 작품의 첫 행부터 끝 행까지 계속되어 등장하는 어미이기도 하다. 그러나, 감정이 고조되거나 지나치게 비탄에 빠지지 않는 것 또한 누구나 쉽사리 발견할 수 있는 정서이다.

다음으로 주목할 것은 3연이다. 꽃과 더불어 사는 작은 새가 등장하고 있는데 여기서 ‘새’는 話者의 꽃과의 동일성을 간접적으로 표현한 것이라고 볼 수 있다. 그러면서 ‘작은 새여’에서 ‘~여’라는 호격조사를 사용하여 산에 다가가 수 없다는 절망감을 극복하고 있다. 꽃은 저만치 혼자서 피어 있지만 ‘새’는 부를 수 있는 거리에 있는 것이다. 물론 그렇다고 話者와 새 사이의 거리가 완전히 소멸된 것은 아니다 까닭은 인간이 꽃이 될 수 없듯이 새 역시 될 수 없기 때문이다. 이러한 측면에서 이 연에서의 새 역시 선망의 대상이라고 볼 수 있다. 꽃이 부럽다는 것은 1연과 마지막 연에서 반복됨으로써 강조되고 이곳 3연에서는 자연의 대표적 표상인 새 역시 부러운 것이다. 그러나 꽃보다 새는 거리가 가까워 서로 指呼空間이 되고 있다. 3연 첫행에서의 호격조사 ‘~여’의 등장은 이 작품 전체에서 話者가 직접적으로 등장한 것이 하닌가 하는 판단까지 불러 일어킬 정도로 개입되어 있다. 필자는 이 부분을 직접화법의 사용이라고 보고자 한다. 즉, “산에서 우는 작은 새여”하고 話者가 직접 말을 하는 것이다. 다른 부분은 꽃이 되고 싶다는 불변의 자연 현상에 대한 진술이라고 보아지나, 이 부분은 話者가 새를 부르면 새는 “꽃이 좋아 산에서 사노라”하고 역시 직접화법으로 답을 하는 의미구조이다. 단지 따옴표만 생략되어 있다고 보아야 할 것이다. 소월의 작품에는 다른 곳에서도 많이 찾아 볼 수 있는 현상이 직접 화법의 구사이다. 사실 「진달래 꽃」은 처음부터 끝까지 話者가 聽者를 향하여 직접 말하는 형식으로 되어 있다. 「못 잇어」의 마지막 연 “그리워 살뜰히 못 잇는데/어찌면 생각이 떠나나요” 「예

26) 임종찬, 앞의 글, p.118.

전엔 미처 몰랐어요」의 각 연 2행 “예전엔 미처 몰랐어요”나 「먼 後日」의 “잊었노라”(1聯과 4聯) “무척 그리다가 잊었노라”(2聯) “믿기지 않아서 잊었노라”(3聯) 등의 작품 중간중간에 등장하는 직접화법 표현들이다. 따라서 話者와 3연의 聽者 새와의 화답 형식이 바로 3연의 의미구조인것이다.

지금까지 살펴본 필자의 논지는 「山有花」에 대한 의미구조를 고등학생에게 직접 가르쳐 주기를 강력히 희망하면서 다른 언급들과는 차이가 나는 주장을 펼친 것은 아니다. 다만 題材와의 거리를 적절히 유지시키고 있다는 점을 주장하기 위한 것이다. 꽃이나 새와 인간과 거리를 소멸시키거나 다가갈 수 없다는 의미상의 거리로 인하여 이 시가 가지고 있는 미적 거리 즉 話者와 題材에 대한 態度까지 부족한 거리로 파악하는 잘못을 범해서는 안되겠다는 뜻에서 펼친 주장이다.

의미상으로는 자연과 인간이合一될 수 없다는 불변의 진리인 절망감을 간직하고 있으면서, 애상적이거나 지나치게 영탄적이 아니면서 감정을 적절히 조절한 ‘~네’ 종결어미를 사용하였을 뿐만 아니라 ‘새’와는 화답을 시도하여 자연과의 거리를 어느 정도 소멸시키기에 노력한 점등을 보아서 이 시의 미적 거리 조정을 적절하다는 결론을 내리고자 한다. 따라서 이러한 경우를 적절한 거리(the proper aesthetic distance)라고 볼 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 「山有花」의 시적 話者의 꽃과 새에 대한 態度는 인간으로서의 절망감과 좌절감을 억제하고 약간은 부러워하면서 바라보는 것이라고 설명할 수 있으며, ‘꽃’의 피고 짐과 같은 題材과 가지고 있는 속성을 잘 발견하고 話題志向性을 유지하고 있다고 보아야 할 것이다.

(2) 聽者에 대한 態度와 명령 혹은 권유

다음으로는 聽者에 대한 話者의 態度에 대하여 살펴보기로 한다. 이 경우 2인칭 ‘너’를 지향하는 語調로서, 명령, 권유, 애원, 질문, 요청 등의 양상을 띠게 된다. 즉, 聽者지향성 혹은 수신자지향성을 가진다.

- ① 벗어나! 어서 나와
해바라기 앞에 서라.

해바라기 꽃 앞에 서서
해바라기 꽃과 해를 견주어 보라

—윤곤강 「해바라기」 1. 2연²⁷⁾

② 소년아.

너는 백마를 타고
너는 구름같이 흰 양 떼를 더붙고
이 언덕길에 서서 웃으며 이야기하며 이야기하며 웃으며,
황막한 그 우리 목장을 찾아 다시 오는 봄을 기다리자.

—신석정 「소년을 위한 목가」 마지막 연²⁸⁾

③ 아기가, 너는 어디서 온 나그네냐? 보는 것, 듣는 것, 만 가지가 신기
롭고 이상하기만 하여 그 같이 연거푸 물음을 쏟아리는 너는, —몇
살이지? —네살? 어쩌면 네가 떠나 온 그 나라에선 네가 집 나간지
나흘째 밖에 아닌지 모르겠구나!

—柳致環 「아기」 全文²⁹⁾

이상의 세 작품은 聽者지향성을 가진 작품들 가운데 話者가 시 속에 들어
있지 않는 작품들이다. ①의 경우 聽者는 ‘벗’이며, 話者는 작품 밖에 존재
하는 친구이며, 종결어미는 1연 2행 ‘서라’와 2연 2행 ‘보라’와 같이 철저히
명령형으로 되어 있다. 인용하지 않은 부분 가운데 마지막 연인 제 6연도
‘해바라기’를 ‘해바라기꽃’으로 변화시킨 것을 제외하고는 제 1연과 같다.
따라서, ‘서라’와 같은 명령형 종결어미가 마지막 행에서 반복되고 있다. 결
국, 2인칭의 속성인 聽者가 話者로부터 명령을 받게 되어 話者의 의도가 강
하게 나타나 있다. 인용된 부분에서는 직접적으로 노출되어 있지 않지만, 3·
4·5연의 의미 전개 과정을 거쳐 해바라기 앞에 서라고 하는 의도는 ‘해바
라기처럼 해를 보며 살자’는 뜻으로 해처럼 희망차게 살자는 의지가 강하게
나타나 있다. 聽者지향성의 경우 모두 다 이렇게 강렬하지는 않지만 ①의 경

27) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(1-2) (서울, 교육부), p. 136에 수록되어 있음.

28) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(1-1) (서울, 교육부), p. 55에 수록되어 있음.

29) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(3-1) (서울, 교육부), p. 95에 수록되어 있음.

우 명령형 종결어미 때문에 강렬한 語調로 나타난다고 볼 수 있으며, 해 가 가지는 상징성 때문에 우리나라 시에선 찾아보기 힘든 남성적 語調를 띠고 있다.

②는 ①에 비해 약간 강렬성이 떨어지는 語調라고 볼 수 있다. 그 까닭은 '기다리자'라는 청유형 종결어미가 등장하기 때문이다. 그러나 話者는 등장하지 않고 聽者는 '소년'이다. ①이나 ②에 聽者 '벗' '소년' 뒤에 호격조사 '~야'가 쓰여진 것 역시 동일한 특성이다. ②에 나타난 話者의 의도 역시 ①과 유사하다. 황막한 목장을 찾아 다시 올 봄을 기다리자는 것이 바로 그것인데, 희망찬 봄을 기다리자는 의도로 파악될 수 있기 때문에 그렇다는 말이다. 다만 ①의 경우 시 밖에 존재하는 話者가 벗과 동일한 연령層이라고 볼 수 있으나 ②의 경우 소년보다는 나이든 話者로 짐작할 수 있는 것이 다르다.

③의 경우 柳致環의 작품 가운데 이질적인 작품이라고 볼 수 있으나, 산문시의 형식을 가지고 있는 짧은 시이다. 이 작품 역시 話者는 등장하지 않으나 '아기'보다는 나이 많은 사람으로 아기를 신비로운 느낌을 가지고 바라보는 나라고 설정하여 볼 수 있다. '나그네냐?' '몇 살이지?' '네 살?' 같이 의문형 종결어미와 물음표가 빈번하게 사용되고 있다. 마지막의 '모르겠구나!' 역시 감탄형 종결어미의 경우에도 의문을 전제로 한 것으로 전체적으로 의문형이 주류를 이루고 있다. 이렇게 의문형이 주류를 이루고 있는 까닭은 '아기'로 부터 답을 요구하기 위한 것이라고 볼 수는 없다. 산문 형태의 글이 자칫하면 비시적이 되기 쉬운 것을 이러한 종결 어미와 문장부호들이 시적으로 변화시키고 있으며, 아기에게서 풍겨나오는 분위기가 훨씬 신비로와 보이는 효과를 가지고 있다. ③ 역시 '아기야'에서 '~야'라는 호격조사가 쓰여지고 있다.

이상과 같이 유사한 구조를 가진 작품들이 교과서 속에 많이 등장하고 있는 점으로 인하여 자칫하면 동일한 경향의 시가 반복된다는 단점으로 지적될 수 있으나, 語調 및 態度를 지도할 수 있는 작품으로는 적합하다. 시 지도교사는 이러한 점을 유의하여 이경우 강조할 것이 話者의 聽者에 대한 態度이며 그 態度는 각종 종결어미와 밀접한 관계가 있다는 것 역시 파악하면서 지도하여야 할 것이다.

金素月の「엄마야 누나야」³⁰⁾의 경우 話者が 소년이며 聽者が ‘엄마’ ‘누나’라는 점에서 ① ② ③과는 다른 특성을 가지지만, ‘~야’ 호격조사나 ‘강변살자’에서 ‘~자’와 같은 청유형 종결어미를 가진 점으로 話者の 態度 역시 유사하다고 볼 수 있다.

4차 교육과정에서부터 중등학교 교과서부터 등장하기 시작한 시인과 작품 속에 나타난 話者를 일단은 분리시켜 이해하거나 감상하자는 입장은 5차 교육과정에서는 다음과 같이 교과서의 단원의 길잡이에서 나타나 있다.

시의 표현에서 두드러진 또 하나의 특징은, 어떤 시이든지 작중 話者が 있다는 점이다. 시인은 그가 말하고자 하는 바를 효과적으로 전달하기 위해 남성이나 여성 또는 어린이나 노인등과 같은 작중 話者를 내세운다.³¹⁾

이렇게 간단하게 표현된 話者이론에 대한 詩論이나 시 비평이론을 바탕으로 한 체계화가 필자가 본 논문을 쓰게 된 중요한 동기로 작용하게 되었다는 것은 새삼스럽게 밝힐 필요가 없을 것 같다.

그러나 ① ② ③과 金素月の「엄마야 누나야」라는 작품을 살펴본 바와 같이 교과서에 수록된 시를 비롯하여 많은 현대시들이 聽者이론에 의하여 이해되고 분석 감상될 때 그 특성이 뚜렷하게 드러날 것이라는 점은 시지도 교사를 비롯한 관련 전문가들이 충분히 인식하여야 될 일이다.

남들은 자유를 사랑한다 하지마는, 나는 복종을 좋아해요.
자유를 모르는 것은 아니지만, 당신에게는 복종만 하고 싶어요.
복종하고 싶은데 복종하는 것은 아름다운 자유보다도 달콤합니다.
그것이 나의 행복입니다.
그러나 당신이 나더러 다른 사람을 복종하라면 그것만은 복종할 수 없습니다.
다른 사람을 복종하라면 당신에게 복종할 수 없는 까닭입니다.

— 韓龍雲 「복종」 全文³²⁾

이 작품의 경우 앞에서 살펴 본 작품들과는 달리 話者 ‘나’가 聽者 ‘당신’

30) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(1-1)(서울, 교육부), p. 47에 수록되어 있음.

31) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(3-2)(서울, 교육부), p. 96.

32) 5차 교육과정에 의한 중학교 「국어」(2-2)(서울, 교육부), p. 111.

에게 말을 전내는 어조를 가지고 있다. 話者 ‘나’는 자유를 사랑함에도 불구하고 당신에게만은 복종하는 것을 좋아하며 聽者 당신이 시켜도 다른 사람에게는 복종할 수 없다는 의지를 밝히고 있다. 이렇게 명령, 청유, 물음 형식을 가지고 있지 않아도 話者가 聽者에게 어떠한 態度를 가지고 있다는 것을 표현할 수 있으며 결과적으로 聽者지향성을 띠게 된다는 점이 드러난 작품이 바로 이 작품이다.

이 작품의 경우 종결어미는 감정이 개입되지는 않고 다만 ‘~해요’ ‘~어요’ ‘~합니다’ ‘~입니다’와 같은 존칭 종결어미를 사용하고 있다. 의미의 전개과정으로 파악할 수 있는 話者의 態度는 聽者인 당신 그것도 복종하고 싶어하는 사랑하는 당신에게는 무조건 복종하는 일편단심의 정절을 가지고 있다. 따라서 한국의 전통적인 여인의 목소리로 인식될 수 있을 것 같다. 앞의 단원의 길잡이 인용에서 나오고 있는 여성 話者가 바로 이러한 경우라고 볼 수 있다. 李陸史나 柳致環과 같은 남성적 語調를 가진 시인을 제외하면 한국 현대시의 話者는 여성적인 경우가 많다. 韓龍雲의 다른 작품에 비하여 이 작품은 확실한 여성話者인 셈이다. 그렇게 파악되는 까닭은 의미의 전개과정 때문이기도 하지만 존칭 종결어미를 쓰고 있기 때문이다. 韓龍雲의 작품이 작품속에 상징적으로 내포되어 있는 특질 또는 주제가 무겁게 느껴짐에도 불구하고 여성話者의 語調를 유지하고 있는 까닭 역시 존칭종결어미 때문이라고 볼 수 있다. 이렇게 종결어미의 변화에 따라 語調 및 態度가 어느 정도 결정된다는 것도 지도교사가 유의하여야 할 사항이다.

(3) 話者 자신에 대한 態度와 독자적 의지 표명

다음으로 語調와 態度의 層의 세 측면 가운데 話者 자신에 대한 態度를 살펴보고자 한다. 앞에서 살펴본 題材 즉 話題지향성과 聽者 즉 聽者지향성을 가진 작품에서도 궁극적으로 話者에 대한 態度가 나타나 있으나, 이곳에서는 순수하게 話者자신에 대해 언급하고 있는 고백적인 語調의 시들을 예로 하여 언급하고자 한다.

내 마음의 어딘 듯 한 편에 끝없는
강물이 흐르네

돌쳐 오르는 아침 날 빛이 뻗질한
 은결을 도도네
 가슴엔 듯 눈에 듯 또 뿔쫄엔 듯
 마음이 도른 도른 숨어 있는 곳
 내 마음의 어딘 듯 한 편에 끝없는
 강물이 흐르네

金永郎 「끝없는 강물이 흐르네」 全文³³⁾

이 작품은 영랑의 데뷔작이라고 할 수 있다. 1930년 3월에 발행된 <시문학> 창간호 허두에 발표된 작품으로 처음 발표 당시 「동백잎에 빛나는 마음」이라는 제목으로 목차에도 제시되어 있으며, 이때에 金永郎은 그야말로 신인으로 13편의 작품을 발표하고 있다. 13편 가운데 가장 먼저 게재된 작품이니까 데뷔작 중의 데뷔작이다.

그런데, 1936년의 『영랑시집』과 1948년의 『영랑시선』에 제목이 바뀌었다. 본래의 제목이 적격이었다는 가치평가도 있으며 개제의 연유는 밝혀진 바 없다고 한다.³⁴⁾ 제목만 바뀐 것이 아니라 행구분도 변화되었다. 이곳에서는 원본대로 혹은 확정을 거치고자 하는 자리가 아니기 때문에 이러한 사실만 소개하기로 한다. 이 작품의 話者는 ‘나(내)’이며 聽者지향성은 찾아볼 수 없는 독백적인 語調이다. 金永郎의 작품 전편에 흐르는 語調가 이러한 독백적인 語調이다. 철저히 話者 자신을 사랑하고 있으며, 자기고백적이다. 따라서 자기애적 상상력³⁵⁾으로 일관한 시인이라고 볼 수 있다.

그런데 이 작품에서의 독백은 직접적인 진술이라기 보다 사물화되어 있는 점이 특색이다. 내 마음속에서 흐르는 끝없는 강물이 바로 그것이다. 그것은 발표 당시의 제목인 동백잎에 빛나는 마음일 수도 있다. 아름답고 은은한 정서로만 끝나고 있다. 관념이니 사상이 배제된 독백이 바로 이 시에서의 話者의 態度이다. 金永郎의 작품에선 이렇게 물 흐르듯이 조용하고 은은히 흐르는 시정신에 어울리는 부드러운 리듬을 가지고 있다. ‘흐르네’ ‘도도네’ 등과

33) 5차 교육과정에 의한 8종 교과서 고등학교 「문학」(김윤식 외, 한샘)에 수록되어 있음.

34) 정한모·김용직, 「한국현대시요람」, (서울, 박영사, 1974), p. 329.

35) 김준오, 고통과 자기애적 상상력, (부산대학교 문리과대학 논문집, 인문사회과학편.18, 1979), p. 57.

같은 종결어미가 그렇다. 이 작품 역시 순수한 우리말로만 쓰여진 시어까지도 리듬에 기여하면서 리듬 또한 語調와 잘 어울리고 있다.

그런데 1인칭 즉 話者지향이 다 이러한 것은 아니다. 다음과 같은 작품은 金永郎의 작품과는 판이하다.

- ① 나의 지식이 독한 懷擬를 救하지 못하고
내 또한 삶의 愛憎을 다 짐지지 못하여
병든 나무처럼 生命이 부대길 때
저 머너먼 亞細亞의 沙漠으로 나는 가자.

— 柳致環 「생명의 서」 첫 연³⁶⁾

- ② 나의 가는 곳
어디나 白日이 없을쏘나.
머언 미개적 遺風을 그대로
星辰과 더불어 잠자고,
비와 바람을 더불어 근심하고,
나의 생명과
생명에 속한 것을 熱愛하되,
삼가 愛憐에 빠지지 않음은
— 그는 치욕임일레라

— 柳致環 「일월」 1·2·3연³⁷⁾

①과 ②는 청마 柳致環의 대표작 가운데 2편의 첫 부분들이다. 앞의 金永郎과는 대조적인 위치에 있는 시인이 바로 청마일 것이다. 특히 여성적인 語調를 가진 영랑에 비해 한국시에서는 희귀할 정도의 남성적이고 강렬한 語調를 가진 시인이 바로 청마이다. 앞에서 인용한 ‘아기’에는 그러한 점이 나타나 있지 않으나 ① ②에서는 그 특색이 잘 나타나 있다.

① ②의 話者 ‘나’는 철저히 話者지향성을 가지고 있다. 그러면서도 자기애와 같은 내면 세계에 빠지지 않고 외부로부터 오는 고통에 대하여 굳세고 비장함을 간직하면서 당당하게 응전하고 있는 셈이다. ①에서 話者는 지식과

36) 5차 교육과정에 의한 8종 교과서 고등학교 문학 교과서 중 2종 (김동욱 외, 동아출판사, 구인환, 한샘)에 수록되어 있음.

37) 5차 교육과정에 의한 8종 교과서 고등학교 「문학」 교과서 중 1종 (김봉균 외, 지학사)에 수록되어 있음.

감정이 파탄에 빠질 때에는 사막으로 가겠다고 스스로에게 다짐하고 있다. 즉, 필연의 의지를 표명하고 있다. 따라서 첫 연 마지막 행의 ‘가자’라는 시어의 종결어미는 형식적으로 청유형이나, 의미상으로는 가야겠다는 의지의 표명으로 보아야 할 것이다. ② 역시 갈 곳을 찾아 떠나는 의미구조로 전개되는 작품의 첫 머리이다.

①과 ②는 일제 감정기에 발표된 작품들이다. ①은 1939년 9월 東亞日報에 발표되었고 ②는 ①보다 몇 달 앞선 1939년 4월호 <문장>지에 발표되었다. 청마의 개인연보를 살펴 보면³⁸⁾ 1940년 어느 봄 가족을 거느리고 만주 하르빈 연수원으로 이주하여 1945년 6월 까지 농장을 관리하며 살았다. 그의 형님인 유치진이 개발한 땅을 관리하며 식생활 걱정없이 살았다고 한다. 그러나 그가 처음 가고자 한 곳은 형님이 있는 곳이 아닌 천진이었다고 한다. 따라서 ① ②는 이러한 만주로의 일종의 망명 결행을 앞두고 쓰여진 작품이라고도 할 수 있다. ① ②를 비교하여 볼 때 ①은 ②에 비하여 자학과 같은 과장적 語調가 심하다. 인용하지 않은 「생명의 서」 마지막 행 ‘차라리 나는 어느 沙丘에 회한 없는 백골을 쪼이리라’에서는 그것이 표면적으로 드러나고 있다. ‘아라 비아’라는 구체적 지명이 나타나고 있으나 그것 역시 갈 수 없는 먼 공간이다.

②의 경우에는 특정한 지명이 없기 때문에 오히려 만주 체험을 예견하고 있으며 상징성도 강하다. 이 곳에서 전개되는 공간 역시 순탄한 곳은 아니라는 점에서는 ①과 유사하다. 星辰과 더불어 잠자고 비와 바람과 더불어 근심하는 곳이다. 그럼에도 불구하고 話者 ‘나’는 생명에 속한 것을 사랑할지라도 애련에 빠지지 않을 것이라는 결의를 표명한다. ‘나’라는 話者가 등장하여도 이상 ① ②와 같이 당당하면서 비장한 남성적 語調를 가질 수 있다. 물론 이것들이 지나치게 과장적 語調이기 때문에 학생들에게 공감되기는 힘들 것이다.

그러나 話者지향성은 곧 감탄, 애상적 語調가 아닌 경우가 있다는 것은 학생들에게 인식시켜야 될 것이다. 즉, ① ②의 경우에는 話者지향성을 가지고 있기 때문에 語調가 결정되는 것이 아니라 전개되는 의미구조 때문에 語調가

38) 김용성, 한국현대문학사탐방, (서울, 현암사, 1984), p. 296.

결정된다는 점을 인식시켜야 한다는 말이다.

이상으로 語調과 態度的 層 가운데 세 측면을 모두 살펴 보았다. 다음은 이 세 측면과 직접 관련이 없으나 語調의 중요한 양상의 하나인 아이러니와 逆說의 語調에 대하여 살펴보기로 한다.

(4) 아이러니와 逆說의 語調와 異化作用

아이러니를 어원적으로 살펴보면 변장의 뜻을 가리키는 희랍어 *eironeia*에서 유래되었다. 즉, 변장하고 말한다, 시치미 떼고 말한다는 뜻으로 받아들일 수 있다. 따라서 語調과 態度的 層에 귀속되는 문학적 장치의 하나이다. 간혹 비유와 상징의 연장선상에서 아이러니를 파악할 경우 유사성과 동질성을 바탕으로 한 비유와 상징이라는 개념과 유사성을 부정하고 반어적 이화작용을 바탕으로 하는 아이러니 혹은 逆說과 대립되는 점을 설명할 길을 찾기가 힘들다. Irony와 Paradox를 굳이 번역할 경우 반어, 역설하는 것 자체가 語調의 측면이라고 볼 수 있는 증거가 된다. 語調의 독특한 양상으로 파악하면 크게 무리가 없을 것이다.

나 보기가 역겨워
가실 때에는
말없이 고이 보내 드리오리다

寧邊에 藥山
진달래꽃,
아름 따다 가실 길에 뿌리 오리다

가시는 걸음걸음
놓인 그 꽃을
사뿐히 즈려 밟고 가시옵소서

나 보기가 역겨워
가실 때에는 죽어도 아니 눈물 흘리오리다

- 金素月 「진달래 꽃」 全文³⁹⁾

39) 그동안 국정교과서 고등학교 국어교과서에 수록되어 있었으나 5차 교육과정에 의한 국어에는 빠지고 8종 교과서 고등학교 「문학」 교과서 중 1종(구인환, 한샘)에만 수록되어 있음.

이 작품에 대하여서는 리듬의 層⁴⁰⁾에서 이미 살펴본 바 있다. 그러나 語調의 層에서 종합적으로 언급하는 것이 이 작품의 특성을 잘 파악하는 길이 될 것이다. 이 작품의 話者는 사랑하는 임으로부터 버림을 당하기 직전에 있는 여성이라고 볼 수 있다. 물론 남자가 여자로부터 버림을 당할 수도 있지만 한국적인 전통으로 보아서 여인이라고 보아야 할 것이다. 여인으로부터 남자는 떠날려고 한다. 그래서 첫 연에서처럼 만약에 떠난다면 그것도 역겨울 정도로 싫어져 떠난다면 고이 보내드리겠다고 발화한다. 이때 여인의 내심은 떠나지 말라는 소망이 담겨 있다. 따라서 나를버리고 가지 말아 달라는 뜻을 이렇게 바꾸어 표현되었다고 볼 수 있다. 이러한 내심을 파악할 수 있는 시어가 “역겨워”라는 부분이다. 지금까지 나를 사랑하였는데 내가 역겨울 정도가 되지 않는다면 가지 말라는 소망을 간직하고 있는 것이다. 따라서 첫 연부터 話者가 표면적으로 발화하는 내용과 내재된 뜻은 반대라고 볼 수 있다. 바로 이것이 아이러니의 구조인 것이다.

둘째 연에서 그래도 떠난다면 한 걸음 더 나아가 ‘영변에 약산 진달래 꽃’을 따다가 가는 임의 발 밑에다가 뿌릴려고까지 한다. 이 경우 역시 가기를 기원하는 헌신 혹은 축복이라 보기는 힘들다. 물론 인종과 체념이라고 볼 수도 있겠으나 그것은 어디까지나 겉으로 나타나는 체념이지 내면에 흐르는 갈등은 아닌 것이다.

세째 연에서 이러한 갈등이 부분적으로 나타나고 있다. 가시는 걸음으로 놓인 그 꽃은 ‘사뿐히 즈려 밟고 가’라고 한다. 사뿐히는 소리가 나지 않도록 밟는 가볍고 조심스럽게라는 뜻이지만 ‘즈려 밟고’의 ‘즈려’는 ‘눌러, 지질러’의 뜻을 지닌 평안도 방언⁴¹⁾이라고 한다. ‘지질러’의 기본형은 ‘지지르다’로 ‘기운을 꺾어 누르다’ ‘무거운 물건으로 내리 누르다’는 뜻이다. 따라서 ‘사뿐히’와는 서로 모순되는 의미이다. 이 부분만 보면 逆說의 표현이라고 볼 수 있을 것이다. 부드럽게 밟는다는 ‘사뿐히’와 짓밟는다는 뜻으로 파악될 수 있는 ‘즈려 밟고’사이의 모순은 話者의 갈등이 밖으로 표출된 부분이라고 볼 수 있다. 이 때의 ‘꽃’은 버림을 받는 話者를 상징하였다고 보면 버림을 받는

40) 양왕용, 리듬의 개념과 율격론의 전개양상, (시문학, 91. 6), pp. 85-93.

41) 김봉균 외, 고등학교 「문학」 자습서 (서울, 지학사, 1992), p. 587.

것보다 짓밟히기를 기대한다고 볼 수도 있다.

결국 마지막 4연에서 ‘죽어도 아니 눈물 흘린다’는 아이러니의 극단이 등장하고 있다. 눈물은 죽어도 아니 흘리겠다는 결의는 이를 다물고 참지만 속으로는 피눈물이 난다는 내포를 간직하고 있다.

이상과 같이 처음부터 아이러니의 語調로 마지막 4연을 향하여 치닫고 있는 시가 바로 이 시인 것이다. 이 시의 구조를 반어적으로 파악하여 외연과 내포가 대립한다고 볼 때 이 속에 등장하는 여인상을 체념과 순종의 여인상이라기 보다 끈질기게 사랑을 갈구하며 기다리는 여인상으로 파악할 수도 있다는 견해가 나올 수 있다. 이별의 슬픔을 외연적으로는 극복하였지만 내면적으로 항상 그리워하고 있는 여인상이 어쩌면 남편을 떠나보내고 참고 기다리거나 고독을 간직하고도 수절하는 여인상 그것이 바로 우리나라의 전통적 여인상이며 현실에서 있어온 여인들의 삶이기에 이 시는 더욱 반어적이라 볼 수 있다.

逆說을 뜻하는 paradox는 ‘para(초월)+doxa(의견)’의 합성어이다. 이것 역시, 고대 그리스에서 사용된 용어인데, 19세기 낭만주의 시대에는 아이러니와 혼용되어 사용되기도 하였다. 20세기 신비평가 C.Brooks는 ‘시의 언어는 逆說의 언어다’라고 하여 逆說이라는 개념으로 시의 구조를 분석하고 있다.⁴²⁾ 逆說과 아이러니를 구별한다는 측면에서 보면 진술 자체가 모순이 생기면서 그 속에 진리가 숨어 있느 것이 逆說이다.

한국 현대시에서 逆說의 구조를 빈번하게 사용하고 있는 시인은 韓龍雲⁴³⁾이다. 그의 작품 가운데 시집의 제목이기도 한 「님의 沈默」에 대하여 살펴보기로 한다.

- 1) 님은 갔습니다. 아아, 사랑하는 나의 님은 갔습니다.
- 2) 푸른 산빛을 깨치고 단풍나무 숲을 향하여 난 적은 길을 걸어서 참어
떨치고 갔습니다.

42) C.Brooks, The Well-Wrought Urn-Studies in the Structure of Poetry, (New York, A Harvest/HBJ Book, 1975) [이경수 역, 잘 빚어진 항아리—시의 구조에 관한 분석 (서울, 홍성사, 1983)]

43) 김재홍, 한용운문학연구, (서울, 일지사, 1982) 가운데 pp. 194-211에서 역설의 구조를 소상하게 밝히고 있다.

- 3) 황금의 꽃 같이 굳고 빛나는 옛 맹서는 차디찬 띠끌이 되어서, 한숨의 微風에 날아 갔습니다.
- 4) 날카로운 첫 키쓰의 追憶은 나의 나의 運命의 指針을 돌려 놓고, 뒷 걸음쳐서 사라졌습니다.
- 5) 나는 향기로운 너의 말소리에 귀먹고 꽃다운 너의 얼굴에 눈멀었습니다.
- 6) 사랑도 사람의 일이라 만날 때에 미리 떠날 것을 염려하고 경계하지 아니한 것은 아니지만, 이별은 뜻밖의 일이 되고 놀란 가슴은 새로운 슬픔에 터칩니다.
- 7) 그러나, 이별을 쓸데없는 눈물의 源泉을 만들고 마는 것은 스스로 사랑을 깨치는 것인 줄 아는 까닭에 견잡을 수 없는 슬픔의 힘을 옮겨서 새 希望의 정수막이에 들어 부었습니다.
- 8) 우리는 만날 때에 떠날 것을 염려하는 것과 같이 떠날 때에 다시 만날 것을 믿습니다.
- 9) 아아, 너를 갖지마는 나는 너를 보내지 아니하였습니다.
- 10) 제 곡조를 못이기는 사랑의 노래는 너의 沈默을 힘싸고 돕니다.

—韓龍雲「너의 沈默」全文⁴⁴⁾

이 작품에서 話者는 「진달래 꽃」에서와는 달리 이미 너와 이별한 슬픔을 노래하고 있다. 따라서, 이미 임과는 이별한 상태이다. 부분적인 語調는 ‘너’의 부재를 강조하는 ‘갔습니다’를 반복함으로써 비탄스러운 語調이다. 즉 그에게 부재한 것은 ‘너’만이 아니다. ‘옛 맹서’도 미풍에 날아 갔고 ‘첫 키쓰’의 추억도 사라졌다. 말하자면 전부가 없어진 셈이다. 따라서 1)~4)까지는 ‘너’의 부재를 강조하고 있다. 여기까지는 전혀 逆說的인 語調가 아니다.

그러나 5)에서 부터는 달라진다. ‘너의 말 소리에 귀 먹고’ ‘너의 얼굴에 눈멀었다’는 것 자체가 逆說이다. ‘너’의 말소리는 들어야 하고 ‘너’의 얼굴도 보아야 한다. 그런데도 귀먹고 눈멀었다는 것은 逆說的 語調를 통하여 ‘너’를 향한 깊은 사랑을 노래하고 있다고 볼 수 있다.

6)에서는 새로운 슬픔을 노래하고 있으나 7)에서는 운명의 전환이 일어나고 있다. 즉 견잡을 수 없는 슬픔의 힘을 옮겨서 희망의 정수막이에 들어 부음으로 인하여 슬픔이 희망으로 전환하게 된 것이다. 슬픔은 절망임에 틀림 없는데 그것을 희망으로 옮긴다는 것도 逆說的이다.

44) 5차 교육과정에 의한 8종 교과서 고등학교 「문학」 교과서 중 1종 (구인환, 한샘)에 수록되어 있음.

8)에서는 떠날 때에 다시 만날 것을 믿는 것으로 인하여 희망을 신념화하고 있다. 이 작품에서 가장 逆說的이며 韓龍雲 시집 전체의 대표적인 逆說은 7)에 나타나 있다. ‘님’은 갖지마는 나는 ‘님’을 보내지 아니하였다는 것이 바로 그것이다. ‘님’의 부재는 단지 ‘님’의 입장이지, 나의 입장은 아닌 것이다.

10)에서의 逆說的인 語調는 사랑의 노래는 님의 침묵을 휩싸고 돈다는 표현이다. 사랑의 노래 그것도 제 곡조를 못이기는 열렬한 사랑의 노래와 님의 침묵과의 대비가 바로 그것인 것이다.

이상으로 볼 때, “님의 침묵”은 逆說的 語調가 들어 있는 부분이 없다면 단순한 실연을 노래한 시가 될 수밖에 없을 것 같다. 逆說的 語調로 인하여 님은 나의 의지속에 존재하게 되고 話者 역시 끈질기게 기다리는 여성話者로 설정될 수 있는 것이다. 韓龍雲의 작품 속의 도처에서 발견할 수 있는 것이 逆說的 語調이며 이것이 그의 불교적 세계관에서 나왔다는 것은 이자리에서 굳이 밝힐 필요가 없을 정도로 상식이 되어 있다.

이상과 같이 金素月, 韓龍雲에게서 찾아볼 수 있는 아이러니와 逆說的 語調는 한국현대시에 지속되어 70년대 이후의 산업화로 인한 우리나라의 모순을 풍자하는 일련의 시에서는 일반적인 語調로 등장하게 된다. 고등학생들에게 최근의 시의 경향에 대한 이해와 앞으로 대학생이 되었을 때 접하게 될 현대시를 잘 이해하게 될 장치로서 아이러니와 逆說은 필요불가결한 것이라는 점을 이러한 작품의 감상과 이해 과정에서 발전학습으로 인식시킬 수 있을 것이다.

4. 結 論

본고에서 重層分析理論 가운데 그 네번째 層인 語調와 態도의 層의 개념을 정리하고 그에 적합한 중등학교 교과서에 수록된 작품들을 분석하여 보았다.

첫째, 그 개념을 살펴 본 바, 語調와 態度는 같은 개념이며, 態度에 따라 어조가 결정되고, 어조에 따라 態度의 특성이 나타나는 것이다. 따라서 어조의 세 측면은 ① 題材에 대한 態度-미적 거리와, ② 청중 즉 聽者에 대한 態度-명령 권유 질문등의 어법, 그리고 ③ 話者 자신에 대한 態度-독백과 의지

표명등으로 나눌 수 있다. 뿐만 아니라 어조의 독특한 형식으로 아이러니와 역설도 놓쳐서는 안 될 개념들이다.

둘째, 話者의 題材에 대한 態度를 살펴 본 바, 조지훈의 「僧務」-부족한 거리, 김요섭의 「꽃」-지나친 거리, 김소월의 「山有花」-적절한 거리로 나타났다.

셋째, 聽者에 대한 話者의 態度를 살펴 본 바, 청자만 작품 속에 나타나는 경우와 화자가 청자에게 말을 건네는 것으로 나타나는 경우로 나누어 진다. 앞의 경우에는 윤곤강의 「해바라기」-명령, 신석정의 「소년을 위한 牧歌」-권유, 유치환의 「아기」-물음으로, 뒤의 경우에는 한용운의 「복종」-일방적 순종으로 나타났다.

네째, 話者 자신에 대한 態度를 살펴 본 바, 김영랑의 「끝없는 강물이 흐르네」-독백, 유치환의 「生命의 書」와 「日月」-의지 표명으로 나타났다.

다섯째, 어조의 독특한 양상인 아이러니와 역설을 살펴 본 바, 김소월의 「진달래꽃」-전통적 아이러니, 한용운의 「님의 沈默」-불교적 역설로 나타났다.

끝으로, 앞에서 살펴 본 많은 작품들이 실제로 지금까지 중등학교 교단에서 학생들의 수준에 이해되지 않는 분석 방법으로 학생들의 이해와 감상에 혼란을 초래해 왔다. 필자가 살펴 본 어조와 태도의 층을 유형화 하여 실제 작품에 적용시켜 보면, 이들 작품이 중등학교 학생들에게 선명하게 이해 감상 되는 길이 마련될 것이다.