

# 정지용 중·후기시에 나타난 풍경과 시선, 재현의 문제

— 식민지적 근대와 시선의 계보학(4)

남 기 혁(군산대)

## 〈목 차〉

1. 들어가는 말
2. 램프의 ‘눈’과 절대적 타자로서의 신- 초월적 시선의 완성
3. 동양적 산수의 발견- 기행시에 나타난 풍경과 시선
4. 나비의 겹눈과 상징적 죽음 - 기행산문시에 나타난 심미주의적 부정의식
5. 맺음말

## 1. 들어가는 말

새로운 풍경(사물)의 출현과 시각 체제(the scopic regime)<sup>1)</sup>의 변화, 그리고 풍경에 대한 시지각적 반응과 재현 방식의 변화는 서로 맞물려 있다. 흔히 생각하듯 예술에 재현된 풍경은 주체와 무관한 외부의 사건도 아니고, “늘 거기에 있는 물리적 상수”도 아니다. 풍경은 “일정한 시점에 특정한 변동을 통하여 지각되고 감지되는 역사의 구성물”이자 세계에 대한 “사유와 상상력의 기원적 영상”<sup>2)</sup>을 이루기 때문이다. 정지용이 교토 유학 시절에 발표한 시 작

1) ‘시각 체제’에 대해서는 김홍중, 「문학사회학과 풍경의 문제」, 『사회와 이론』6, 2005; 마틴 케이, 「현대성의 시각적 제도들」(차원현 역), 『현대성과 정체성』(스콧 래쉬 외 편), 현대미술사, 1997 등의 논의 참조.

2) 김홍중, 위의 논문, 143-145면 참조.

품들은 이러한 풍경과 주체의 관계 및 풍경의 역사성을 잘 보여준다. 그는 1923년, 식민지 조선을 뒤로 하고 관부연락선을 타고 식민제국의 근대도시 ‘교토’에 도착하였다. 이십대 초반의 유학생 정지용에게 ‘바다’와 ‘도시’로 표상되는 근대 풍경은 엄청난 시각적 충격으로 다가왔다. 교토 유학 시절 정지용의 작품들은 ‘배’와 ‘기차’ 등 근대적 교통수단을 통해 경험한 근대 풍경, 즉 바다와 도시의 파노라마적 풍경을 모던한 감각과 시선, 간결하고 정제된 언어 감각으로 재현하고 있다.

하지만 정지용의 시에서 근대 풍경은 ‘보는’ 주체가 자유롭게 향유할 대상으로서의 스펙터클은 아니었다. 그는 근대적인 ‘보는’ 주체로서 시선의 권능을 누릴 수 없었다. 교토 시절 창작된 여러 시편에서 시적 주체는 고정된 위치에서 대상을 조망하고 지배하는 원근법적 시선을 확보하지 못한 채, 제국의 도시를 해매는 분열된 시선의 주체로 등장한다. 그는 도시를 가로지르는 지배 권력의 가시성의 배제와 감시하는 시선에 포획된 식민지적 타자에 지나지 않았으며, 이를 민감하게 의식하는 순간 시적 주체는 근대풍경의 능동적 관찰자에서 수동적인 소비자로 전락하게 된다.

정지용의 시에서 시선의 권능을 되찾으려는 노력은 두 가지로 나타났다.<sup>3)</sup> 하나는 ‘유리창’이 상징하듯, 근대의 도시 풍경과 분리된 유편 공간에 시적 주체를 가두는 것이다. 유리창이란 물체는 주체가 창밖의 세계를 풍경으로서 내다보는 통로이자 풍경을 재현할 캔버스가 될 수 있다. 하지만 실제로 시적 화자는 유리창 너머의 도시 풍경을 원근법적으로 바라보는 대신 죽은 ‘아이’의 환영에 집착하고 있다. 이 화자는 「유리창2」에서 유편된 자아 특유의 신경증적 반응을 드러내기도 한다. 시적 화자는 풍경의 관찰자가 아니라 풍경 밖으로 밀려난 채 고독한 내면세계를 응시하는 존재가 된 것이다. 이런 양상은 ‘유리창’이 시선의 권능을 회복하는데 효과적이지 못하였음을 의미한다. 이 지점에서 정지용은 현실의 경험을 팔호 속에 밀어 넣은 채 기억 속 풍경을 일종의 초월적 시선을 통해 재현하는 방식을 동원하게 된다. 가령 「바다2」(『시원』, 1935.12) 같은 후기 ‘바다’ 시편이 그러하듯 실제의 바다 풍경을 버리고 (그림으로) ‘재현된’ 바다 풍경을 또다시 (언어로) 재현하는 방식이다. 이러한 재현

3) 남기혁, 「정지용 초기시의 ‘보는’ 주체와 시선의 문제」, 『한국현대문학연구』26, 2008 참조.

의 재현은 정지용의 시에서 자연이 생동감이 사라지고 풍경이 사물화되는 결과를 낳는다. 「지도」(『조선문단』, 1935.8)라는 작품에는 재현된 풍경(지도)를 바라보며 지도 속의 바다로 뛰어드는 상상을 하는 시적 화자의 시선과, 이런 헛된 상상을 ‘해학’<sup>4)</sup>이라 여기는 시적 화자 내부의 또 다른 시선(냉소적 시선)이 겹쳐져 있다. 이는 재현의 재현이 식민지 근대의 역동적인 현실을 담아내는 것은 물론 풍경에 대한 보는 주체의 지배(시선의 권능)을 회복하는 데도 도움이 되지 못했음을 암시한다.

여기서 정지용은 근대의 원근법적 시선과는 다른 방식으로 사물을 바라보고 재현하는 모험을 시작하게 된다. 우선 그것은 성찰적 시선<sup>5)</sup>을 끌어들이는 것에서 시작된다. 정지용의 시에서 성찰적 시선은 풍경을 일정한 프레임 안에 가둬두려는 원근법적 시선의 주체의 폭력적이고 허구적인 시선에 맞서 시선 그 자체를 바라보는 ‘또 다른 시선’을 등장시킴으로써 성립된다. 이러한 성찰적 시선은 식민지적 근대에 맞설 수 있는 새로운 저항적 시각 체제를 도입하는 것을 의미한다.<sup>6)</sup> 현대의 시각예술에서 저항적 시각체제의 존재 양식은 실로 다양하겠지만, 1930년대 중반 무렵 정지용이 끌어들이는 ‘또 다른 시선’은 아이러니컬하게도 가장 오래된 ‘보는 방식’, 즉 오랜 세월 동안 근대적 원근법주의가 타자화하고 은폐·억압하였던 ‘보는 방식’을 되살려내는 것이었다. 소위 ‘종교시’에 등장하는 종교적 초월의 시선, 그리고 후기 ‘산’ 시편에 등장하는

4) 「지도」에 언급된 ‘해학’이란 시어는 “풍경으로부터 소외된 인간의 모습과 함께, 풍경을 바라보는 근대적 시선의 내적 균열을 동시에 회화화”(앞의 논문, 194면)하는 자기검열의 시선에서 비롯한다.

5) ‘성찰적 시선’은 대상을 바라보는 ‘나’의 시선(肉眼)을 바라보는 ‘또 다른 나’의 시선(心眼)이다. 정지용의 초기시가 근대풍경으로 다가오는 사물들에 대한 시각적 재현과 신경증적 반응에 연결된 것이라면, 본고에서 다룬 그의 중·후기시는 감각의 세계를 넘어서는 것, 시각적 재현을 넘어서는 것으로 나아가는 것이다. 여기서 감각(특히 시각) 자체를 문제 삼는 감각으로서 성찰적 시선이란 개념이 도입될 필요가 있다. ‘성찰적 시선’에 대해서는 김홍중, 「근대적 성찰성의 풍경과 성찰적 주체의 알레고리」, 『한국사학회』 제41집 3호, 2007, 190-191면 참조.

6) 식민지적 근대에 대한 저항적 시선은 다양한 방식으로 획득된다. 가령 김소월은 ‘조선’이라는 민족적 정체성의 발견과 이념적 시선의 획득을 통해, 임화는 자기정체성을 형성하려는 일련의 성찰과 탐색의 시선, 그리고 마르크스주의적 이념의 시선을 통해 각각 식민지적 근대에 맞서나갔다. 이에 대해서는 남기혁, 「임화 시에 나타난 근대풍경과 이념적 시선의 변과과정」, 『한국시학연구』23, 2008; 남기혁, 「김소월의 시에 나타난 근대 풍경과 시선의 문제」, 『어문론총』49, 2008 참조.

‘동양화론 書論’<sup>7)</sup>에 의거한 시선이 그것이다. 두 경우 모두 이전의 시 창작에서 누렸던 시선의 권능이 철저히 부정되고 있다. 우선 종교시의 경우엔, 절대자의 ‘눈’을 다양하게 표상하면서 그것으로 자신의 ‘눈’을 대신하는 주체 부정이 나타난다. ‘산’시편의 경우에도 흔히 ‘동양화적’인 재현이 암시하듯 대상(소위 ‘동양적 산수’)을 원근법적으로 응시하는 주체는 등장하지 않는다. 이런 변화는 다양한 시선의 겹침을 유도한다. 때로는 이질적인 감각과 시선들이 혼재하면서 정지용 특유의 독창적인 시각적 체험과 언어적 재현이 이루어지는 것이다.

이 논문은 정지용의 중기시와 후기시를 대상으로 연구를 진행하되, 풍경과 시선, 보는 방식, 언어적 재현의 문제를 중심으로 텍스트를 면밀하게 분석하고자 한다. 특히 정지용이 식민지적 근대에 맞서는 방식, 즉 근대성의 시각체제가 은폐된 타자들을 가시성의 영역으로 불러 세우는 방식, 그리고 일제말 식민지 현실에 맞서 새로운 주체성을 회복하고 현실 초월의 비전을 확보하는 방식에 초점을 맞춰 논의를 진행할 것이다. 정지용 시에서 풍경과 시선의 문제를 다루는 것은 궁극적으로 서정시의 심미적 모더니티를 규명하는 일과 밀접한 관련이 있을 것이다.

## 2. 램프의 ‘눈’과 절대적 타자로서의 신- 초월적 시선의 완성

원근법적 시선은 ‘보는 주체’의 위치를 절대화하고, 그의 시선이 포착한 풍경을 절취하여 일정한 프레임에 가둔다. 따라서 풍경의 재현은 사실 풍경의 배제, 풍경의 은폐에 다름 아니다. 근대적 풍경화가 탄생한 이래 원근법적 시각체제에 의존하여 풍경을 재현하는 풍경화 양식은 일종의 틀짓기를 통해 프레임 바깥의 풍경을 은폐하였다. 틀짓기에 의해 배제되고 억압된 풍경들은 보는 주체, 질서화하는 주체의 시선의 폭력성에 희생된 타자들이다. 주체의 눈에 비친 사물의 순간적 인상을 그려냈던 인상주의 풍경화의 경우에는 대상의 객관적·사실적 재현의 신화에서는 벗어났다. 하지만 여기서도 보는 주체의 시선을 절대화하려는 충동은 완전히 사라지지 않았다. 주관성이 개입하든 안

7) 정지용, 「시의 옹호」, 『정지용전집2-산문』, 민음사, 1988, 245면.

하든 보는 주체의 시선을 특권화하면, 시선에 포착되지 않는 것들 특히 비가 시적인 존재들은 시각적 재현이 불가능해질 수밖에 없다. 이제 정지용은 보는 주체의 시선을 절대화하는 재현 그 자체를 문제 삼아야 하는 시점에 도달한 것이다. 문제는 근대적 서정시의 틀 안에서 ‘보는 주체’의 시선에 포착되지 않는 타자들을 언어적으로 재현하는 것이 과연 가능한가의 문제이다. 여기서 정지용의 종교시에 나타난 ‘보는’ 주체와 초월적 시선의 문제에 주목할 필요가 있다.

정지용이 가톨릭에 입문하여 신앙심을 키워나간 시점은 교토 유학 시절로 거슬러 올라간다.<sup>8)</sup> 하지만 종교적 체험을 형상화한 종교시 창작은 조선으로 돌아와 휘문고보 교사로 재직하던 시절(특히 1930년대 초반에서 중반의 시기)에 집중된다. 이 무렵 정지용은 가족사적 불행을 경험하면서 개인적으로 삶의 허무감과 실존의 위기에 부딪히게 되었다. 그런 가운데 정지용은 절대적 타자로서 ‘신’을 영접하였고 그 신을 향해 주체성을 기탁하는 돈독한 신앙심을 갖게 되었다. 기존 연구에서는 정지용의 소위 ‘종교시’ 창작을 과도기적인 것, 문학성(예술성)이 떨어지는 것으로 간주하고 별다른 주목을 하지 않았다<sup>9)</sup>. 필자 역시 이런 견해에 대체로 동의하지만, 정지용 시의 변모 과정을 설명할 때 종교시의 중요성을 간과할 수는 없을 것이다. 그는 종교시를 통해 기독교적 사유의 전형적인 특징인 “<주인>임을 포기함으로써 <주인(주체)>으로 남아 있게 하는 정신적 역전”<sup>10)</sup>에 도달했다. 이러한 역전은 시적 주체가 ‘보는’ 주체의 지위를 스스로 부정하는 것, 즉 육안을 부정하는 것에서 시작된다. 그리고 시적 주체가 자신의 주체성이 부정된 자리에 새롭게 현현하는 절대적 타자(신)를 자신의 주인으로 영접하고 절대자의 ‘눈’을 통해서 사물을 보기 시작할 때, 즉 육안 대신에 심안으로 세상을 보기 시작할 때 역설적으로 새로운 주체성(보는 주체)은 완성되는 것이다. 『정지용시집』제4부에 수록된

8) 정지용의 가톨릭 입문 및 신앙에의 경사과정에 대해서는 사나다 히로코, 『최초의 모더니스트 정지용』, 역락, 2002, 165-181면 참조.

9) 이런 태도는 김윤식, 「가톨릭리즘과 미의식」, 『한국근대문학사상사』, 한길사, 1984, 424-435면, 이승원, 『정지용 시의 심층적 탐구』, 태학사, 1999, 135면 참조. 특히 김윤식은 정지용의 가톨릭 시가 삶의 깊이나 형이상학적 고민 같은 종교적 주제로 심화되지 못하고 다분히 장식적인 미학의 수준에 머물렀다고 비판하였다.

10) 가라타니 고진, 『일본 근대문학의 기원』(박유하 옮김), 민음사, 1998, 115면.

종교시편과 제5부의 산문을 통해 그 구체적인 내용을 살펴보자.

- ① 나의 적은 年輪으로 이스라엘의 二千年을 헤였노라.  
나의 存在는 宇宙의 한낱焦燥한 汚點이었다.

목마른 사슴이 샘을 찾아 입을 잠그듯이  
이제 그리스도의 못박히신 발의 聖血에 이마를 적시며 —

오오! 新約의 太陽을 한아름 안다. (「나무」 부분 인용)

- ② 누어서 보는 별 하나는  
진정 멀—고나.

아스름 다치라는 눈초리와  
금실로 잇은듯 가깝기도 하고,

잠살포시 깨인 한밤엔  
창유리에 붙어서 었보노나. (「별」 부분 인용)

- ③ 내 무엇이라 이름하리 그를?

나의 영혼안의 고훈 불,  
공손한 이마에 비추는 달,  
나의 눈보다 갑진이,  
바다에서 솟아 올라 나래 떠는 金星,  
쪽빛 하늘에 흰꽃을 달은 高山植物,  
나의 가지에 머물지 않고  
나의 나라에서도 멀다. -(「그의 반」부분 인용)

위에 인용한 세 편의 시는 모두 절대자, 혹은 절대자의 육화(incarnation)인  
예수를 대상으로 시적 자아의 돈독한 외경심과 신앙심을 드러내고 있다. 대부  
분의 종교시가 그러하듯 이 세 작품은 자아와 대상간의 비대칭성을 드러낸다.  
“宇宙의 한낱焦燥한 汚點”이란 비유에서 나타나듯, 시적 자아는 한없이 왜소

한 존재이며, 그것도 죄(Sin)로 얼룩진 부정적 존재이다. 반면 시적 대상은 한 없이 높고 순결하며 빛나는 절대적 존재이다. 이러한 비대칭성은 자아와 대상 간의 공간적 거리와 위계(상/하)를 통해 역설적으로 드러난다. 특히 ②와 ③에서 강조되고 있는 ‘멀다’는 자아-대상의 물리적 거리를 대상에 대한 자아의 외경심이 발생하는 심리적 거리로 치환하고 있다. 이러한 공간적·심리적 거리는 절대적인 것이어서, 시적 자아는 ‘신’이라는 숭고한 대상을 바라볼 수도 없고 묘사할 수조차 없다. 비가시적 존재(절대자, 신)의 형상을 짐작하는 것은 물론 그것의 존재성을 드러내어 시각적으로 재현하는 것은 불가능한 일이다.

그런데 위에 인용한 작품들은 눈으로 볼 수 없는 존재, 시지각적 경험이 불가능한 대상을 그려내는 방법이 무엇인지 암시하고 있다. ①은 인간의 형상으로 이 세상에 와 인류를 구원하기 위해 자신을 희생한 ‘그리스도’를 통해, 즉 신이자 인간인 예수의 형상을 좇아 절대자의 영원성을 그려낸다. 그리고 ③은 시각적 심상을 지닌 자연물의 비유를 통해 절대적 존재의 속성을 드러낸다. 여기서 일련의 시각적 심상은 대상의 절대적 ‘높이’와 순결성을 강조한다. 한편, ‘종교시’에서 시적 대상이 ‘빛’을 발하는 존재로 이미지화되고 있는 점에 주목할 필요가 있다. ①에서 시적 화자는 절대자를 “신약의 태양”에 비유하는 있으며, ②에서는 밤하늘의 빛나는 ‘별’로 그려내고 있고, ③에서는 “홀로 어여뻐 스사로 한가라워 — 항상 머언이”인 절대자를 “나의 영혼안의 고혼 불”이자 “공손한 이마에 비추는 달”에 비유하고 있다. 경우에 따라서는 “또다른 하늘”(「다른한울」)이자 “또하나 다른 太陽”(「또 하나 다른 太陽」)로 비유된 경우도 있다.<sup>11)</sup> 여기서 ‘달’과 ‘태양’, 그리고 ‘불’은 빛을 발하여 만물을 비춰주는 존재로서, 기독교(대부분의 종교에서도 비슷하다)에서 절대자에 대한 은유로 즐겨 사용되는 시각적 심상물이다. 이 절대적인 광명의 존재는 어둠 속에 갇힌 유한한 존재의 시지각적 활동의 원천이 된다.

11) 「다른한울」이란 작품은 “눈에 보이지 않”는 절대자에 대한 경건한 신앙심을 그려낸 작품이다. 시적 화자는 “그의 옷자락이 나의 오관에 사모치지 않았으나”는 진술로 절대자가 감각 기관을 통해서도 지각 할 수 없는 존재, 비가시적이고 초월적 존재임을 밝히고, 그럼에도 ‘그의 그늘’로 ‘나의 다른 한울을 삼으리라’고 말한다. 여기서 시적 화자는 더 이상 보이는 것과 보이지 않는 것, 있음과 없음의 경계를 나누지 않는다. 내 눈앞에 있는 가시적 존재를 통해 비가시적 존재의 현현을 엿보겠다는 것, 이는 눈에 보이지 않는 신이 실제로 존재한다고 믿는 ‘내기(wager)’(L.Goldmann, The Hidden God, New Jersey: The humanities Press, 1977, 283-302면)에 해당한다.

이런 점에서 절대자의 시각적 표상들은 시적 화자의 육체적인 ‘눈’을 대신 하는 영혼의 ‘눈’이라 할 수 있다. 태양신을 믿은 여러 종교에서도 그러하지만 기독교에서 태양은 ‘신의 눈’으로 간주된다. 태양(더 나아가 달과 별)은 “생명의 창조적 원천, 우주의 지배원리, 우주의 궁극적 질서, 정의의 궁극적 실현자 등으로 표상되”거나 “신 자체와 동일시”되는 경우도 있다.<sup>12)</sup> 정지용의 종교 시에 등장하는 태양 같은 천체 이미지 역시 시인 자신이 경외하는 절대자(신), 혹은 절대자(신)의 눈을 상징한다. 여기서 기독교 특유의 시선의 전도가 발생한다. 시적 화자는 절대자(신)의 눈을 의식하면서 자신의 시선을 절대자에 고정시킬 수밖에 없다. 그것도 정면의 응시가 아니라, ②의 경우처럼 ‘창유리에 붙어서 엿보’는 방식이다. 여기서 시적 화자는 대상을 바라보고 지배하는 시선의 권력을 행사할 수 없다. 그는 시선의 권력을 신(의 ‘눈’)에게 위임하고 있기 때문이다. 이제 보는 주체는 신의 눈에 포획된, 보이는 주체로 전환된다. 주체성의 몰각이 본격화된 것이다. 절대자 이외에는, 아니 절대자마저도 응시할 수 없게 된 맹목의 주체는 내면의 텅 빈 자리에 태양(신의 눈)을 영접한다. ③에서 절대자를 표상하는 “나의 영혼안의 고훈 불”이 그것이다. 시적 자아는 이 ‘고훈 불’을 자신의 ‘눈’보다 값진 것으로 여긴다. 그 ‘불’은 자신의 육체적인 ‘눈’을 대신하는 신의 ‘눈’인 까닭이다. ‘신의 눈’은 이제 외부 세상과 함께 내면(혹은 영혼)을 비추는 ‘빛’이자 시선 그 자체가 된다.

종교시 창작 단계에서 정지용이 구사한 초월적 시선의 성격은 이제 명료해졌다. 그는 자아와 대상의 비대칭성에 기반하여, 절대적 타자인 대상(신)의 시선을 자신의 시선으로 영접함으로써 오로지 신을 통해서 세상을 바라보겠다고 선언한 것이다. 그것은 근대적인 ‘보는’ 주체가 누리는 시선의 권능, 즉 대상에 대한 관찰과 지배의 권리를 포기하겠다는 선언이자, ‘신’의 선한 눈을 닮아가겠다는 신앙 고백에 다름 아니다. 이 신앙 고백의 중심에는 기독교적 ‘사랑’이 놓여있다.

『가톨릭靑年』4호(1933년 9월)에 발표되었고, 『정지용시집』5부에 수록된

12) 임철규, 『눈의 역사 눈의 미학』, 한길사, 2004, 44-48면 참조. ‘신의 눈=태양의 등식은 그것이 인간사와 만물을 굽어본다는 속성에서 유추된 것으로 보인다. 기독교의 경우 미래의 심판관으로서의 신은 지상의 모든 것을 내려다보고 인간의 모든 행동을 기록하는 존재이다. “태양처럼 모든 것을 보는 존재인 신은 태양과의 동일시를 통해 빛의 원천, 때로는 빛 자체가 되기도 한다.”(48면)

수필 「素描(람프)」는 정지용의 종교적 상상력을 밝히는 데 있어서 좋은 길잡이가 된다. 이 작품은 1930년대 중후반 ‘산’ 시편에 등장하는 일련의 ‘등불’(혹은 ‘촛불’) 이미지<sup>13)</sup>를 설명할 때에도 좋은 단서가 된다.

- ① 람프는 두손으로 바쳐 안고 오는양이 아담 합니다. 그대 얼굴을 濃淡이 아조 강한 옮겨오는 繪畵로 鑑賞할 수 있음이외다. --만 말씀이오나 그대와 같은 美한性的의 얼굴에 純粹한 繪畵를 再現함도 그리스도教的의 藝術의 自由이외다. 그 흥취하기가 松虫이 같은 石油를 달여올려 초희스빛 보다도 고혼 불이 피는 양이 누에가 푸른 뽕을 먹어 고혼 비단을 남음과 같은 좋은 教訓이외다.
- ② 電燈은 불의 造花이외다. 적어도 燈불의 原始的의 情熱을 잊어버린 架設이외다. 그는 우로 치오르는 불의 絳모상이 없습니다.

그야 이 深夜에 太陽과 같이 밝은 技工이 이제로 나오겠지요. 그러나 森林에서 찍어온듯 싱싱한 불꽃이 아니면 나의 性情은 그다지 반가울리 없습니다.

- ③ - 죽음을 보았다는 것은 한 錯覺이외다 --

그러나 ‘죽음’이란 벌서 부터 나의聽覺안에서 자라는 한 恒久한 黑點이외다. 그리고 나의 反省의 正確한位置에서 내려다 보면 람프 그늘에 채곡 접혀 있는 나의肉體가 목이 심히 말리며 祈禱라는것이 반듯이 精神의인것 보다도 어떤 때는 純粹히 味覺의인수도 있어서 쓰데 쓰고도 달리 단 이상한 입맛을 다십니다. 「天主의 聖母마리아는 이제와 우리 죽을때에 우리 죄인을 위하여 비르소서 아멘」(이상 인용자 강조)

①에서 ‘그대’가 누구인가는 분명하지 않다<sup>14)</sup>. 화자는 “람프에 불을 밝혀오시오”라는 말로 ‘람프’ 불을 청한다. 천지만물을 구별할 수 없는 ‘밤’에 홀로 빛을 발하는 ‘람프’는 “그리스도教的의 藝術”과 “교훈”을 성취하게 해준다. 시적 화자는 ‘람프’불을 통해 “그대와 같은美한性的의 얼굴”을 바라보고 또 “純粹한 繪畵

13) 가령 「溫井」(『삼천리문학』2호, 1938.4)에서 “밤 이윽자 화로스불 아습어 지고 촛불도 치위타는양 눈섭 아사리는니 나의 눈동자 한밤에 푸르러 누은 나를 지킨다”에서는 시적 화자가 잠들어 있는 동안 자신을 지켜주는 ‘촛불’을 “나의 눈동자”에 비유하고 있다. 촛불과 눈동자의 형상이 서로 유사하다는 데서 발상이 시작된 것이겠지만, 시적 화자가 말하는 ‘나의 눈동자’란 결국 유한한 인간을 사랑으로 지켜주는 절대자(신)의 눈을 가리키는 것으로 볼 수 있다. 여기서도 정지용의 종교시와 ‘산’시편의 연속성을 확인할 수도 있다.

14) 이 작품에서 ‘그대’는 문학 작품에 등장하는 가상의 청자에 대한 관습적 표현으로 볼 수도 있으나, 전후 맥락과 여러 정황을 고려할 때 ‘그대’는 성모마리아(상)로 보는 것이 타당한다.

를 再現할 가능성을 얻는다. 그렇다면 ‘람프’는 ‘電燈’과 어떻게 다른가? ②에서 화자는 ‘電燈’을 “불의 造花”에 비유하고 있다. 인공적으로 만들어낸 불빛, 즉 “太陽과 같이 밝은 기공”인 전등은 ‘람프’ 불이 지닌 “原始的 情熱을 잊어버린 架設”에 불과하다. 여기서 화자는 자신의 ‘性情’이 문명의 불빛이 아니라, “森林에서 찍어온듯 싱싱한 불꽃”을 더 반가워한다고 말한다. 이는 자연/문명의 대립적 표상을 부각하여 자연친화적 성정을 드러내기 위함이 아니다. 화자는 자신이 ‘불의 조화’를 멀리하는 까닭은 전등에는 “우로 치오르는 불의 허모상”이 없기 때문이라고 말한다. 여기서 ‘우’는 절대적 존재로서의 신의 위치를 가리킨다. 그러니까 화자가 말하는 ‘성정’은 절대적 존재로서의 신에 대한 갈망과 경외를 가리키며, ‘람프’의 ‘싱싱한 불꽃’은 그러한 신심의 표상이라 할 수 있다.

한편 ‘람프’의 불꽃과 ‘눈’은 서로 비슷한 형상을 지니고 있다. 이 작품에서는 <람프’의 불꽃=절대자의 ‘눈’=절대자를 갈망하는 인간의 ‘눈’>이라는 등식이 성립한다. 화자의 내면에 타고르고 있는 신심의 상징인 ‘람프’의 ‘불꽃’은 밝음/어둠, 농/담의 구별을 통해, ‘고혼 비단’으로 표상되는 “그리스도教的 藝術”의 “재현”을 가능케 한다. 때문에 ②에 이어지는 부분에서 화자는 ‘성프란시스코’를 끌어 들여 “사랑의 표상”, 절대자를 향한 헌신의 표상으로서의 ‘불’에 대해 이야기하게 된다. 화자는 절대적 헌신과 사랑의 표상으로서의 ‘불’을 “그리스도교적 poesie의 출발”로 간주한다. 절대적인 어둠과 고요 속에서 홀로 ‘람프’ 불에 시선을 빼앗긴 화자는 육체의 눈으로는 더 이상 사물을 분간할 수 없다. 맹목이 된 까닭이다. 맹목이 된 ‘보는 주체’는 이제 사물을 분간하기 위해 민감한 청각에 의존하게 된다. 그런 화자의 귀에 “창을 사납게 치는가 하면 저음이 부르는 소리”가 들려온다. 화자를 ‘부르는 소리’는 “검은 망토를 두른 髑髏”가 부르는 소리, 즉 죽음의 소리이다.

결국 수필 「소묘(람프)」는 인간의 유한성을 환기하는 죽음 앞에 어떤 포즈를 취할 것인가의 문제를 제기하게 된다. ③에서 화자는 “죽음을 보았다는 것은 한 錯覺이외다”고 말한다. 그는 자신을 부르는 ‘髑髏’의 모습과 목소리를 애써 부정하려 한다. 그것은 환영 혹은 “착각”에 지나지 않는다고 말이다. 하지만 화자는 “죽음이란 벌써 부터 나의聽覺안에서 자라는 한 恒久한 黑點”이라고 고백한다. 인간은 어느 누구도 자신의 죽음을 직접 경험할 수는 없다.

하지만 죽음이란 피할 수 없는 사건이기도 하다. 모든 유기체는 매 순간 자신에게 닥쳐오는 죽음의 시선을 의식하며 그것을 유기체 내부에 간직할 수 있다. 그러나 어느 누구도 늘 살아 있는 순간에 육체의 죽음을 경험할 수는 없다. 이러한 죽음의 역설 앞에서 유한한 인간은 불안과 공포를 느끼게 되고 이것이 바로 종교적 초월에 대한 갈망을 낳는 것이다. ‘죽음’의 불안과 공포를 극복하고 ‘죽음’마저 뛰어넘는 일은 화자가 자신의 죽음을 바라볼 수 있는 위치, 즉 ③에서 언급하고 있는 “나의 反省의 正確한位置”로 비약할 때 가능하다. 그 비약은 신의 위치에서 자신의 삶을 되돌아보는 일종의 종교적 초월의 체험에 해당한다. 자신이 있어야 할 자리를 절대자의 자리로 옮기고 이 절대자의 자리를 자기반성의 위치로 여길 때, 비로소 ‘나’는 ‘나’의 죽음과 삶을 동시에 바라볼 수 있다.

따라서 정지용이 말하는 ‘죽음’은 유한한 인간의 피할 수 없는 육체의 죽음이 아니라, 초월을 갈망하는 자가 거쳐야 할 일종의 통과제의로서의 ‘상징적 죽음’을 가리킨다. 유한한 존재인 인간이 신을 영접하려면 “육체가 목이 심히 말리며 기도”를 하는 종교적 행위가 필요하다. 이 과정에서 영혼의 기갈에서 벗어나 종교적 구원에 이르려면, 주체의 상징적 죽음이 선언되어야 한다.<sup>15)</sup> 이 상징적 죽음의 결과로 영접하게 되는 절대자(예수, 성모마리아를 포함하여)의 시선을 자신의 시선으로 받아들이는 것, 그것을 종교적 초월이라고 할 수 있다. 정지용이 선택한 초월적 시선은 다름 아닌 근대적 시각체제에 대한 부정, 즉 세상을 원근법적으로 조망하고 사물에 대한 폭력적 지배를 완성하려는 근대적 주체의 시선에 대한 부정과 관련되며, 이런 점에서 초월적 시선은 시선 자체를 반성하는 성찰적 시선에 해당된다고 볼 수 있다.

정지용의 종교시는 대체로 1934년 전후에 집중되어 있지만, 그의 두 번째 시집 『백록담』에도 「슬픈 偶像」이란 종교시 한 편이 수록되어 있다. 이 작품은 『조선일보』(1937년 6월 9일)에 「愁誰語 4」란 제목으로 발표된 바 있고, 이후 행과 연 구분을 통해 산문시형으로 재배치된 모습으로 바뀌어 「슬픈 偶像」이란 제목으로 『조광』29호(1938.3)에 재발표되었으며, 이후 『백록담』에 수록

15) 시 「臨終」에서 시적 화자는 “나의 림종하는 밤”에 대해 언급하고 있는데, 여기서 ‘나’의 임종은 육체적인 죽음이 아니라 “聖主 예수 의 쓰신 圓光”을 “나의 평혼에 七色의 무지래”로 영접하는 순간, ‘나’가 경험하게 되는 상징적 죽음의 사건을 가리킨다.

되었다. 산문(수필)과 산문시의 경계에 놓여 있는 이 작품을 과연 독실한 신앙심을 표현한 ‘종교시’로 보는 것이 타당한가?<sup>16)</sup> 필자는 이 작품이 종교시의 범주에 포함되지만, 작품이 담고 있는 내용은 정작 독실한 신앙심의 고백과는 다소 거리를 두고 있다고 본다.

이밤에 安息하시옵니까.

내가 홀로 속에 ㅅ소리로 그대의 起居를 問議할삼어도 어찌 홀한 말로 붙일 법도 한 일이오니까.

무슨 말씀으로나 좀더 높일만한 좀더 그대께 마땅한 言辭가 없사오리까.

눈감고 자는 비달기보담도, 꽃그림자 읊기는 겨를에 여미며 자는 꽃봉오리 보담도, 어여뻐 자시을 그대여 !

그대의 눈을 들어 푸리 하오리까.

속속드리 맑고 푸른 湖水가 한쌍.

밤은 함폭 그대의 湖水에 깃드리기 위하여 있는 것이오리까.

내가 감히 金星노릇하야 그대의 湖水에 잠길법도 한 일이오리까.

(「슬픈 偶像」부분 인용)

이 작품에서 작중 청자로 설정된 ‘그대’는 ‘밤’에 홀로 “안식”을 취하고 있다. 시적 화자는 “홀로 속에 ㅅ소리로” 그대에게 “그대의 起居를 問議”한다. 하지만 그 말은 결코 “홀한 말”이 아니라 “좀더 높일만한 좀더 그대께 마땅한 言辭”를 찾아 최대한 경어체로 표현된다. 그렇다면 ‘그대’ 즉 ‘슬픈 偶像’의 정체는 무엇인가? 이를 밝히려면 화자가 대상을 묘사하는 방식을 구체적으로 살펴보아야 한다. 우선 화자는 다양한 시각적 심상을 동원하여 대상의 외양을 묘사하고, 이를 통해 대상이 지닌 고귀한 속성을 강조한다. 그 순서는 ‘눈’ → ‘입술’ → ‘코’ → ‘귀’ → 몸의 ‘안’(심장, 폐, 간과 담 등)로 진행된다. 이 작품에

16) 이승원의 주해본에서는 이 작품을 “여성의 외형을 통해 자신이 추구하는 세계를 나타낸 시”라고 보았다. 하지만 이 ‘여성’의 정체가 무엇인지, 시인이 ‘추구하는 세계’가 무엇인지에 대해 구체적으로 언급하지는 않았다.

나타난 시각적 재현은 대상의 사실적 재현과는 거리가 멀다. 이 작품은 오히려 은유적 수사의 과잉이라 할 만큼 허구성이 강조된 재현을 보여주고 있다. 시적 화자가 이와 같이 허구적 재현에 매달릴 수밖에 없는 이유는 대상이 ‘눈’으로 지각할 수 없는 초월적 존재이기 때문이다. 현상 세계에서는 존재하지 않는 초월적 존재, 단지 ‘빛’의 은유로만 이 세상에 현현하는 신은 그 존재 방식 때문에 시각적 재현이 원천적으로 불가능하다.

그렇다면 시적 화자가 바라보고 있는 “단정히 여미신 입시울”, “눈(雪)보다 더 희신 코”, “黑檀빛 머리에 겨우겨우 숨으신 그대의 귀” 같은 얼굴 묘사는 무엇인가? 이 묘사는 화자가 초월적 존재를 그린 것이 아니라 초월적 존재의 가상, 이를테면 성모마리아상과 같은 성상(聖像)을 묘사한 것이다. 문제는 시적 화자가 ‘암표범’처럼 두려워하고 ‘嚴威롭게 우러르는’ 시적 대상 즉 성상(聖像)이 과연 초월적 존재와 동일한 속성을 지니는가, 더 나아가 초월적 존재로서 화자의 간구에 응답하는가 하는 점이다.

이 작품의 핵심은 여기에 있다. 시적 화자는 초월적 존재인 신의 응답을 간구한다. 신의 응답은 청각적으로 ‘들려오는’ 것이다. 시적 화자가 성상의 귀에 주목하는 것도 이 때문이다. 그러나 그대(聖母像)은 단지 “듣기 위한 맵시로만 열리어” 있을 뿐이다. 신의 귀는 ‘나’의 간구하는 목소리에 귀를 기울이지도, 신의 음성을 전해주지도 않는다. 때문에 시적 화자는 “조개껍질(인용자 주:시적 대상의 귀에 대한 비유)이 잠착히 듣는 것이 실로 다른 세계의 것”이라고 서러워하면서, “그대의 귀에 가까히 내가 방황할 때 나는 그저 외로히 사라질 나그내에 지나지” 않는다면 절망감을 토로한다. 보이지 않는 신에 자신의 존재를 기투했지만, 그 신의 응답이 주어지지 않을 때 경험하게 되는 신앙인의 내적 번민과 방황이 암시된 것이다. 다음 인용문을 살펴보자.

그러나 그대는 이미 모히시고 움치시고 마련되시고 配置와 均衡이 完全하신 한 덩이로 계시어 象牙와 같은 손을 여미시고 발을 高貴하게 포기시고 계시지 않읍니까.

그리고 智慧와 祈禱와 呼吸으로 純粹하게 統一하셨나이다.

그러나 完美하신 그대를 푸리하올때 그대의 位置와 周圍를 또한 反省치 아

니할수 없나이다.

거듭 말씀이 번거로우나 월래 이세상은 비인 껍질 같이 허탄하운데 그중에도 어찌하사 孤獨의 城畝를 差定하여 계신것이옵니까.

그리고도 다시 明澈한 悲哀로 방석을 삼어 누어 계신것이옵니까.

이것이 나로는 매우 슬픈 일이기에 한밤에 짓지도 못하올 暗澹한 삼살개와 같이 蒼白한 찬 달과 함께 그대의 孤獨한 城畝를 들고 돌아 守直하고 歎息하나이다.

(「슬픈偶像」부분 인용; 인용자 강조)

위에 인용된 부분은 자아와 대상 간의 긴장 관계를 보다 분명하게 드러낸다. ‘그대’는 “配置와 均衡이 完全하신 한 덩이”, “智慧와 祈禱와 呼吸으로 純粹하게 統一”을 이룬 “完美하신” 존재이다. 하지만 시적 화자는 “그대의 位置와 周圍를 또한 反省”하지 않을 수 없다. ‘그대’가 신의 응답을 전해주지 않는 까닭이다. 시적 화자가 속한 “이세상은 비인 껍질 같이 허탄”한 곳이지만 ‘그대’는 “孤獨의 城畝를 差定하여” 계실 뿐이고 “明澈한 悲哀로 방석을 삼어 누어” 계실 뿐이다. 시적 화자는 이제 “暗澹한 삼살개”처럼 “그대의 孤獨한 城畝”를 지키면서 탄식할 뿐, ‘그대’로부터 어떤 종교적 구원의 비전도 얻어내지 못한다. 대상에 대한 믿음은 여전하지만 시적 화자는 종교적 구원의 비전에도달하지 못한 ‘歎息’하고 있을 뿐이다. 시적 화자는 마지막 연에서 “흰 나리꽃으로 마지막 裝飾을 하여드리고 나도 이 이오니아바다사가를 떠나겠습니다”라고 고백하는데, 이는 정지용이 여전히 가톨릭 신앙의 테두리 안에 머물러 있지만 신에 대한 절대적인 믿음만큼은 상당 부분 희석되었음을 암시한다.

정지용은 종교시 창작 과정에서 초월적 존재를 시각적으로 재현할 수도 없었고, 초월적 존재의 시선을 빌어 세상을 시각적으로 재현할 수도 없었다. 눈에 보이지 않는 존재를 ‘믿는’ 행위는 일종의 ‘내기’에 가까운 것이다. 이 ‘내기’는 보이지 않는 존재의 존재성을 향해 자신의 존재를 기투(企投)하는 실존적 결단에 가깝지만, 종교적 구원의 비전이 주어지지 않는 상황에서 감내할 수 없는 ‘비에’를 감내하는 일은 내기를 건 주체의 몫이다. 1937년의 시점에서 정지용이 산문시의 형태로, 그것도 거의 산문적인 진술로밖에 신앙심을 표출할

수 없었던 것도 그의 내면에 자리 잡고 있는 정신적 혼란을 암시한다.

### 3. 동양적 산수의 발견- 기행시에 나타난 풍경과 시선

시집 『백록담』에 수록된 시편들에서는 ‘산’이란 시적 공간의 탐색이 본격화된다. 그런데 시적 공간의 이동은 단순한 소재 변화 이상의 의미를 지닌다. 기존 연구자들도 정지용 후기시의 시적 공간의 변화를 고전주의<sup>17)</sup>, ‘동양적 산수’의 발견과 은일(隱逸)의 정신, 혹은 정신주의<sup>18)</sup>, 동양화 기법<sup>19)</sup>, 동양적 생명 의식<sup>20)</sup>, 기독교적 자연관<sup>21)</sup> 등 다양한 개념을 빌어 풍요로운 설명을 이끌어낸 바 있다. 다만 시적 공간의 변화를 통해 정지용의 전기시와 후기시 간의 사이의 단절을 부각시키는 것이 과연 정당한가, 아니면 시적 공간의 차이에도 불구하고 어떤 연속성이 존재한다고 보는 것이 옳은가에 대해서는 여전히 논의가 필요하다. 특히 두 시기의 시 창작을 근대주의적인 것과 전통주의적인 것으로 대칭시켜 각각의 특징을 절대화하는 것은 경계해야 한다. 정지용의 정신세계가 서양적, 도시적, 문명적인 것에 동양적, 전통적, 자연적인 것으로 옮겨왔다는 견해, 그리고 이미지즘적 기법에 의한 감각적 재현에서 벗어나 동양화나 한시의 재현 전통을 수용한 점을 강조하는 견해는 경청할 만한 부분이 많은 것이 사실이다. 하지만 정지용 후기시가 근대(주의)적인가, 아니면 전통(주의)적인가의 문제는 소재 차원이 아니라, 사물에 대한 감각적 수용과 그 재현의 방식 등에 의해 판단되어야 한다. 그는 사물을 감각적으로 지각하고 재현하는 시선 그 자체를 바라보는 또 다른 시선을 끌어들었다. 이러한 ‘성찰적 시선’의 탐색은 근대의 원근법주의적 시선을 탈중심화하고 해체하여 새로운 감각과 재현을 끌어들이려는 방법적 모색에 해당된다. 정지용의 ‘산’시편은 그 소재적 특성에도 불구하고, 소재를 바라보고 재현하는 방식에 있어서만큼은 근대적 성찰성의 문제가 긴밀히 연동되어 있다.

17) 김윤식, 앞의 논문, 435-443면.

18) 이런 관점은 최동호, 「정지용의 산수시와 은일의 정신」, 『민족문화연구』19, 1986.; 오세영, 「지용의 자연시와性情의 탐구」, 『한국현대문학연구』12, 2002. 등에서 발견된다.

19) 최동호, 「정지용의 자연시와 정·경의 시학」, 『작가세계』, 2000가을.

20) 최승호, 「정지용 자연시에 나타난 정·경에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』4, 1995.

21) 금동철, 「정지용 후기 자연시에 나타난 기독교적 자연관」, 『한민족어문학』51, 2007.

근대적 계몽 공간인 ‘바다’와 달리 정지용 후기시의 ‘산’은 동양의 전통적 자연 관념으로서 ‘산수’(山水)와, 그 속에서 은일하는 동양적 지식인의 삶을 떠올리게 한다. 하지만 정지용 문학에서 산의 표상과 재현 방식은 결코 전통적 성격을 띠었다고 보기 어렵다. 정지용은 은일하는 자의 시선이 아니라, 늘 여행하는 자의 시선으로 산을 바라보고 재현하였기 때문이다. 기행시의 시적 화자는 산행 과정에서 불가피하게 ‘산’에 갇힌 경우는 있어도, ‘산’에서 은일하며 살겠다는 소망(꿈)을 노래한 작품은 없다. 정지용이 ‘산’에서 본 것은 동양적인 이념도, 유려한 아름다움도 아니다. 그는 산의 절대적인 높이를 강조하면서도 그 속에 있는 숲한 자연물들 하나하나를 작은 풍경으로 지각하면서 산행을 하였고, 또 그 경험을 재현하였다. 그에게 ‘산’은 근대적 주체가 발견한 풍경으로서의 동양적 산수였을 뿐이다.

실제로 정지용의 ‘산’ 시편은 여행자의 탐승의 시선을 주로 다루고 있다. 그의 시에서 산은 탐승의 대상인 풍경-주로 가을이나 겨울의 풍경-이다. 주지 하듯이 풍경이란 그것이 성립되는 순간부터 이미 근대적인 시각체제를 전제로 한다. 자연 경관이든 도시 경관이든 간에 풍경은 제도적이며 선험적인 인식틀이라 할 수 있다. 그것은 언어적 · 논리적 질서, 즉 로고스로 환원되지 않는 형상적(혹은 영상적) 질서에 속하는 것이며, 풍경을 포착할 수 있는 인식론적 기능은 상을 지어내는 힘(구상력)을 갖는 것이라 할 수 있다.<sup>22)</sup> 정지용이 식민지 근대 지식인, 특히 일본이란 제국에서 근대적(서구적) 학문과 예술에 노출되었던 모더니스트로서 경험했던 근대 풍경은 그의 사고와 행동 방식, 사물을 보는 방식을 결정하였다. 그에게 근대 풍경은 하나의 기원적 영상이었던 셈이다. 근대적인 ‘보는’ 방식에 노출되었던 지식인은 결코 전통 사회의 지식인들처럼 자연에서 은일하는 삶을 살아가거나, 혹은 자연을 풍경으로서가 아닌 자신이 그 일부를 이루는 세계로 그려낼 수는 없다. 근대성의 마법이 작동하는 순간 자연은 회상되어야 할 기억속의 세계이거나, 혹은 생활세계 바깥에 놓여 있는 동경의 대상이 된다. 이제 자연을 찾아가는 것은 풍경을 소비하는 근대적 의미의 기행을 통해서만 가능하다.

실제로 정지용의 ‘산’ 시편에서 시적 화자는 자연 속에서 은일(隱逸)하는

22) 김홍중, 앞의 논문, 143-145면 참조.

생활인의 형상이 아니라, 기진한 육체<sup>23)</sup>를 이끌고 산행을 하는 탐승의 주체로 등장한다. ‘산’을 탐승하는 주체, 즉 동양적 자연을 ‘발견’하고 그것의 장대함과 아름다움을 ‘향유’하는 ‘보는 주체’의 흔적을 더듬으면서, 소위 ‘산수’가 재현되는 방식을 살펴보기로 하자.

담장이  
물 들고,

다람쥐 꼬리  
술이 질다.

山脈우의  
가을스길—

이마바르히  
해도 향그롭어

지팡이  
자진 마짐

흰돌이  
우눗다.

白樺 훌훌  
허울 벗고,

꽃 옆에 자고  
이는 구름,

---

23) 「조찬」에서 시적 화자는 “앉음새 갈히어/ 양지 쪽에 쪼그리고// 서러운 새 되어/ 흰 밥알을 쫓다”는 묘사로 자신을 그려내고 있는데, 이 모습 역시 기행자의 기진한 육체를 떠올리게 한다.

바람에

아시우다. (『毘盧峯』전문 인용)

1930년대에 발표된 정지용의 시와 수필에서 국토 기행(紀行)은 문학적 체험의 원천을 이룬다. 특히 조선일보사, 동아일보사의 도움으로 남해안과 제주도 일대를 탐승한 것, 금강산 관광을 다녀온 것, 화가 길진섭과 함께 황해도·평안도 지역을 다녀온 것이 주목된다. 위에 인용한 「毘盧峯」(『조선일보』, 1937. 6. 9)은 금강산 기행을 바탕으로 창작되었으며, 4년 전에 발표한 「毘盧峯」(『가톨릭청년』1호, 1933. 6)과는 사뭇 성격이 다른 작품이다.

「毘盧峯」(1933년)과 「毘盧峯」(1937년)은 우선 ‘산’을 탐승하는 방식에서 두드러진 차이를 엿볼 수 있다. 「毘盧峯」(1933년)은 탐승 과정의 묘사를 생략한 채 막바로 ‘海拔五千피이트’로 대변되는 ‘산’의 절대적인 높이를 부각한다. 그리고 이 산을 “肉體없는 寥寂한 饗宴場”에 비유한다. ‘산’을 인간적인 감정이 허락되지 않는 장엄한 공간으로 재현하고 있는 것이다. 이 장엄한 공간의 정상에서 바라본 산 아래 풍경은, “東海는 푸른 插花처럼 움직 않고”란 표현에서 알 수 있듯 원근법적 시선의 주체에 철저하게 예측되어 있다. 이런 시선의 지배와 예측은 ‘산’의 절대성을 강조하기 위한 것이다. 보는 주체의 “戀情”이란 인간적 감정마저 장엄한 대상에 예측되어 있기 때문이다.

하지만 「毘盧峯」(1937년)은 탐승 과정을 산행의 재현 과정에 분명하게 드러낸다. 간결한 언어와 압축된 형식 속에 드러나는 산행 과정은 ‘비로봉’ 정상에 이르기까지 시적 화자가 마주친 자연물의 순서와 일치한다. 구체적으로 시적 화자는 정상에 이르는 과정에서 마주친 일련의 사물들, 가령 ‘담장이’, ‘다람쥐’, ‘가을나길’, ‘해’, ‘흰돌’, ‘白樺’, ‘꽃’과 ‘구름’ 등으로 시선을 옮겨가며 재현한다. 이 재현의 과정을 따라가면 어느새 정상의 풍경이 펼쳐진다. 이런 재현 방식은 전체적인 형상의 재현을 통해 대상의 장엄함을 강조하고, 장엄한 풍경 속에 다른 모든 풍경을 해소하는 「毘盧峯」(1933년)의 경우와는 매우 다르다. 「毘盧峯」(1937년)은 산행 과정에서 조우한 다양한 개별적 사물들(자연물)을 조합하면서 ‘산’의 전체 풍경을 상상적으로 조합하는 방식으로 대상을 재현한다.<sup>24)</sup>

24) ‘속도감’의 측면에서 볼 때, 이런 재현 방식은 시인의 일본 유학 체험이 반영된 초기시의 파노라마적 풍경의 재현 방식과 큰 차이가 난다. 파노라마적 풍경은 ‘보는 주체’가 수동적

「백록담」(『문장』 1권 3호, 1939.4)은「毘盧峯」(1937년)을 시간적, 공간적으로 확대한 것으로 볼 수 있다. 산행 대상이 금강산에서 한라산으로 바뀌었지만 시상 전개 원리는 상당히 유사하기 때문이다. 「백록담」 역시 여정에 따라 시상이 전개되지만, 각 연의 묘사 대상은 서로 독립적이어서 각 연을 마치 별개의 작품처럼 읽을 수 있다. 이 작품에서도 ‘산’의 전체 형상은 묘사되지 않는다. “가재도 고지 않는 白鹿潭”에 이르기까지 여정의 몇몇 단계에서 여행자가 접한 자연물들, 즉 산행 과정에서 접한 숲한 ‘高山植物’(나무와 꽃, 풀과 약초 등)과 마소들에 대한 이야기나 인상이 각 연별로 열거되어 있다. 또한 산행 과정에서 화자가 경험한 다양한 ‘소리’들을 장황하게 묘사하거나(7연), 다른 사람에게 들었을 법한 말(6연 전반부)과 자신의 상상을 뒤섞어 전하기도 한다. 독자성을 띠는 각각의 부분들을 묶어서 전체 산의 형상을 상상하는 것은 독자의 몫으로 남겨진다.

「백록담」이 재현하는 한라산은 미적으로 완전한 대상도 아니고, 그렇다고 초월적 시니피에(도)의 담지체도 아니다. 물론 “바람이 차기가 威鏡道峯과 맞서는 데”, “海拔六千尺우”와 같은 수직적 이미지를 통해 대상의 장엄함이 드러나는 경우도 있지만, 시적 화자는 대상의 미적 완전성을 드러내거나, 이념의 절대성을 부각하려 하지 않는다. 이런 점에서 정지용의 기행은 대상을 통해 민족이라는 숭고한 이념(초월적 시니피에)을 드러내려 했던 1920년대 국민문학과 문인들의 기행<sup>25)</sup>과는 사뭇 다른 성격을 지닌다. 정지용은 기행시(더 나아가 기행문) 쓰기를 통해, 흔히 대상에 내재해 있다고 믿어지는 어떤 숭고한 이념을 드러내려는 의지조차 보이지 않았다. 가령 한라산 정상에 도달한 시적 화자가 “쫓겨온 실구름 一抹에도“ 흐리우는 백록담의 순결성을 강조하고 있지만, 거기에서 어떤 초월적 존재의 위대함을 부각하거나 민족 이데올

---

으로 받아들이는 일련의 이미지이다. 보는 주체는 근대적 교통수단을 이용해 공간을 빠른 속도로 이동하는 가운데 자신의 눈에 주어지는 ‘폭주하는 이미지들’에 반응을 한다. 하지만 이런 속도감은 이내 권태와 피로를 불러일으킨다. 반면 「毘盧峯」(1937년)에서 일련의 풍경들은 보는 주체의 저항을 불러일으키지 않는다. 보는 주체는 인간의 육체가 허락하는 속도로 스쳐지나가면서 자연 풍경에 자신을 투사한다. 이 작품의 마지막 두 연에 등장하는 산 정상의 풍경 즉 “꽃 옆에 자고/ 이는 구름// 바람에/ 아시우다”는 모습에서 탐승하는 주체의 ‘우울’을 읽어낼 수 있는 것도 이 때문이다.

25) 이에 대해서는 서연채, 「기원의 신화를 향해 가는 길」, 『한국근대문학연구』 제6권 2호, 2005 참조.

로기를 드러내겠다는 의도를 찾아내기는 어렵다. 다만「백록담」에서 시적 화자는 어미를 잃은 송아지의 모습을 보며 민족이 처한 상황을 떠올리는데, 이런 점에서 보면 ‘한라산’은 시적 화자와 식민지 현실 사이에 놓여 있는 갈등이 미처 해소되지 못한 부정적 공간이라 볼 수도 있다.

한편, 정지용이 그려낸 한라산은 생명이 충만한 곳도 아니며, 혹은 시적 화자와 ‘산수’의 몰아일체적 교감이 이루어지는 곳으로 보기도 어렵다. 그의 ‘산’은 생명을 그 안에 품어내는 모성적 공간이 아니라, 오히려 충만한 생명력을 잃어버린 수척한 모습으로 그려져 있다. 실제로 그의 시에서 장엄한 풍경을 구성하는 하나하나의 자연물들은 생명력이 고갈된 모습으로 재현되고 있다. 「백록담」의 1연에서, 화자가 ‘절정’을 향한 산행 과정에서 수없이 마주친 ‘백국채’는 고도에 따라 키가 ‘消耗’되고 마침내 “花紋처럼 版박”힌 형상으로 재현된다. 이렇게 수척해진 자연물들은 정지용의 ‘산’이 오히려 죽음의 공간, 혹은 죽음을 환기하는 공간에 가깝다는 것을 보여준다.<sup>26)</sup> 3연에 시적 화자가 ‘백화’를 바라보며 자신의 죽음을 떠올린 것, 4연에서 ‘鬼神’마저 살지 않는 한 모퉁이의 ‘도채비꽃’에서 ‘무서움’을 읽어내는 것도 이 때문이다. 이와 같이 정지용이 그려낸 ‘산’은 동양적 이상향, 혹은 이상 세계와 거리가 멀다.

정지용은 「백록담」에서 고립과 단절, ‘죽음’과 같이 ‘산’의 부정적 속성을 강조한다.<sup>27)</sup> 본래 ‘산’은 생로병사가 끊임없이 이어지는 순환의 세계이다. 거기에는 죽음도 있고 생명도 있다. 그럼에도 그의 시에서 자연물이 주로 수척한 생명의 표상으로 등장하는 까닭은 자연(대상)을 바라보는 화자의 시선이 적극 개입하였기 때문이다. “不具에 가깝도록 고단한” 다리로 백록담에 도달한 시적 화자가 ‘백록담’을 앞에 두고 보면서 “쓸쓸하다”고 말할 수밖에 없는 것도 이 때문이다. 장엄한 자연 풍경 앞에서 품는 화자의 쓸쓸함은 시적 화자와 풍경 사이의 거리감을 보여준다. 이 거리감은 화자와 대상이 서정적 동일화가

26) 물론 정지용의 기행시는 죽음의 이미지와 대척되는 자연물들이 나타나기도 한다. 척박한 환경에도 생명을 끈질기게 이어가는 고산식물들은 물론, 특히 「백록담」의 “丸藥 같이 어여쁜 열매”를 달고 있는 ‘암고관’이나 「옥류동」의 ‘약초’는 고된 산행 과정에 지친 화자를 ‘살아 일어’서게 하는 생명의 이미지로 표상화된다.

27) 이런 점에서 「백록담」의 자연을 ‘두려움의 대상으로서의 자연’, ‘결핍으로서의 자연’이란 관점에서 설명하고 있는 금동철의 견해를 주목할 필요가 있다. 금동철, 앞의 논문, 513-517면 참조. 다만 금동철이 지적하듯 「백록담」의 ‘자연’이 꼭 기독교적인 것인가에 대해서는 추가적인 논의가 필요하다.

불가능함을 암시한다. 시적 화자가 시의 마지막 부분에서 “나는 깨다 졸다 祈禱조차 잊었더니라”라는 진술을 통해 자신의 상징적 죽음을 선언하는 것 이외에는 절대적 존재를 재현할 수 없음을 토로하는 것도 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 정지용의 기행시에서 ‘상징적 죽음’은 신의 절대성을 드러내기 위해 주체의 상징적 죽음을 선언했던 종교시와 유사한 측면이 있다. 한라산(백록담)은 인간과 자연이 동화된 세계도 아니고, 미적 완전성을 담지한 이상 세계도 아니다. 정지용은 ‘한라산’을 통해 주체를 압도하는 자연의 절대성과 그 장엄함과 대비되는 유한한 인간 존재의 유한성을 함께 드러내고 있다.

한편 재현 기법의 측면에서 보면, 정지용의 기행시는 화자의 주관성이 최대한 배제된 채 객관적인 재현이 시도된 것처럼 보인다. 또한 정제된 시 형식과 압축미가 돋보이는 작품뿐만 아니라, 「백록담」·「장수산」 같은 산문시에서도 압축과 생략, 비약 같은 표현상의 특징이 두드러진다. 보는 주체는 산행 속도에 맞춰 ‘산’의 이모저모를 훑어본다. 이 과정에서 어떤 자연물은 재현된 ‘풍경’의 프레임 속에 가워지는 반면 어떤 것들은 프레임 밖으로 배제된다. 특히 완미한 자연물과 생명력이 충만한 동식물의 시각적 재현은 거의 이루어지지 않는다. 사실 정지용의 기행시가 주는 사실적 재현의 느낌은 착각에 지나지 않는다. 대상의 원근감과 전체적 형상은 물론이고 대부분 개별적 재현물의 배치나 위계, 사물을 바라본 시간의 선후 관계를 짐작하기조차 어려운 경우가 많다. 이는 기행시에 재현된 ‘산’의 풍경이 보는 주체의 시선에 의해 걸러진, 선택된 풍경들의 조합이기 때문이다. 풍경의 선택과 조합에서는 화자의 우울한 시선과 내면 풍경이 중요한 역할을 한다. 시적 화자가 기진한 육체를 이끌고 정상에서 올랐을 때, 그는 절대적인 ‘없음’의 체험 이외에는 아무 것도 형상화할 수 없었다. 이 없음은 보는 주체의 상징적 ‘죽음’(의 이미지)에 대한 선언과 같은 것이다.

‘산’의 장엄함과 주체의 왜소함, 그리고 생명력이 고갈된 공간을 가로지르는 여행자의 ‘우울’한 시선은 일제말의 시대 풍경에 대한 알레고리화로 읽을 수 있을 것이다. 정지용의 몇 차례에 걸친 기행이 어떤 기회의 소산인가와 상관없이, 그는 어떤 추상적 이념을 상징하는 공간으로 ‘산’(금강산, 한라산, 장수산)을 재현하지 않았다는 점에 주목해야 한다. 특히 ‘산’을 민족의 ‘성소’로 바라보는 민족주의적 이념의 시선도 나타나지 않는다. 또한 은일을 가능케 하

는 탈속(脫俗)의 시선도 실제로 그의 ‘산’ 시편에서는 발견하기 어렵다<sup>28)</sup>. 가령 「장수산1」의 절대적인 ‘고요’, 「장수산2」의 “찬 하늘이 골마다 따로” 보이는 첩첩산중의 고절감, 「구성동」의 “꽃도/ 귀향 사는곳”, 「옥류동」의 “들새도 날러들지 않고/神祕가 한곳 저자 선 한낮”의 풍경 등은 대상의 장엄함과 화자의 고절감을 드러내고 있다. 하지만 결코 시적 주체가 합일을 꿈꾸는 이상화된 공간의 형상은 잘 드러나지 않는다.<sup>29)</sup> 시적 화자에게 있어서 ‘산’은 거리감과 단절감이 아니고서는 그려낼 수 없는, 시적 화자가 견대내야 하는 부정적 현실의 표상이다.

정지용의 시적 주체가 ‘우울’한 시선으로 ‘산’을 그려낼 수밖에 없었던 것도 이 때문이다. 그는 장엄한 공간 앞에서 한껏 왜소화된 주체로 모습을 드러낸다. 이 주체는 자신이 어찌할 수 없는 일체말의 객관적 정세 때문에 한없이 위축된 수척한 영혼의 표정을 드러내고 있다. 이러한 상황에서 정지용은 “長壽山속 겨울 한밤내”에 맞서기 위해 “차고 兀然히 슬픔도 꿈도 없이”(「장수산 1」중에서) 견디겠다고 선언한다. 여기서 ‘슬픔도 꿈도 없이’는 매우 역설적인 표현이다. 그것은 암울한 현실의 절대적인 크기에 압도된 주체의 왜소한 모습을 보여준다. 동시에 그것은 왜소화된 주체의 인간적인 감정이나 소망을 통해서 현실이 극복될 수 없으리라는 비관적 전망을 담고 있다. 정지용의 ‘산’ 시편의 ‘쓸쓸함’, 상실과 비애의 정서는 시대 현실을 우울한 시선으로 바라보는 식민지 지식인의 냉혹한 자기 인식과 현실 비판의식의 일단을 보여주는 것일는지 모른다.

#### 4. 나비의 겹눈과 상징적 죽음 - 기행산문시에 나타난 심미주의적 부정의식

정지용은 한학적 소양과 유교적 교양을 겸비한 근대적 지식인이었다. 그는

28) ‘隱逸’ 혹은 ‘탈속’의 이미지는 「장수산1」, 「장수산2」, 「忍冬茶」 등에 나타나지만, 여기서의 은일 혹은 탈속은 탐승자의 눈에 비친 ‘타자’(가령 ‘늙은 중’과 ‘노주인’)의 것이지 화자 자신의 현재 모습과는 거리가 멀다.

29) 「옥류동」(『조광』25, 1937.11)의 “들새도 날러들지 않고/神祕가 한곳 저자 선 한낮”에서 ‘산’을 탈속의 공간으로서 그려내는 것을 볼 수도 있지만, 이 경우에도 ‘산’은 시적 화자가 합일을 꿈꾸는 대상으로 그려지지 않았다.

서구적 모더니즘(이미지즘)과 카톨릭시즘, 그리고 동양적 인문주의라는 겹눈을 가지고 일제말 식민지적 근대의 착종된 현실을 가로질렀다. 이 겹눈은 원근법적 시선의 주체의 단안을 상정하는 근대적 시각중심주의에서의 탈정향을 가능케 한다.<sup>30)</sup> 이는 정지용의 후기시에서 시각 대신에 청각이 사물을 지각하는 방식으로 중요성을 획득하게 된 것, 그리고 단안으로는 포착할 수 없는 것들이 언어적 재현의 가능성을 얻게 된 것에서 그 의의를 확인할 수 있다. 특히 일제말의 암흑기 현실 속에서 시적 화자가 자신의 분열된 시선을 수습하여 다층적으로 현실을 관조하고, 자신이 처한 실존적 상황을 넘어서는 초월의 비전에 도달하게 된 것은 겹눈의 시선이 전통과 근대, 자연과 문명, 동양과 서양 중 어느 하나로 시선이 정향되는 것을 막아주었기 때문이다. 그는 철저하게 경계인으로 사유했으며, 경계인의 시선으로 식민지적 근대의 현실을 가로질렀다. 정지용 후기시에서 엿보이는 정신주의(혹은 정신적 엄결성)는 일제말의 냉혹한 현실에 대해 비판적 거리를 유지하려 했던 경계인 특유의 균형 감각을 보여준다. 겹눈의 시선으로 현실을 바라보는 경계인의 사유는 보는 주체의 시선을 바라보는 또 다른 성찰적 시선이 있었기에 가능했다. 여기서 겹눈의 시선을 표상하는 존재로서 ‘나비’의 시선에 주목할 필요가 있다.

정지용의 ‘산’ 시편에는 ‘나비’가 여러 차례 등장한다. 동양문화에서 나비는 흔히 장자의 호접몽 설화와 관련하여 언급되는 경우가 많거니와 기존의 정지용 시 연구에서도 이 점은 여러 차례 언급된 바 있다<sup>31)</sup>. 이때 나비는 꿈과 현실, 환상과 실재, 자아와 대상의 경계를 허무는 해체적 사유의 한 지평을 여는 자연물이다. 다만 장자적 세계관의 입장에서 정지용의 후기시를 논하는 것은 필자의 능력을 넘어서는 일이므로, 여기에서는 ‘나비’가 상징하는 겹눈의 시

30) 근대적인 시각중심주의에서의 탈정향은 사실 많이 보이지 않는 암흑 같은 현실 때문에 비롯된 것이기도 하다. 가령 바타이유의 반시각적 사유에 결정적인 역할을 한 1차 대전의 경험은 시각 대신 청각의 우위성, 즉 눈에 보이지 않는 적에 대한 경험과 뗄 수 없는 관계에 있다. 이에 대해서는 주은우, 「근대적 시각과 주체」, 『사회비평』12, 나남출판사, 1994 참조. 한편, 바타이유의 언급과 맥락은 다르지만, 정지용의 후기시에서 시적 주체는 ‘보이는 것’ 대신에 ‘들리는 것’에 정향된다. 이는 구원의 주체로서 신의 존재성을 확인할 수 없는 실존적 상황 인식에 더해, 군국주의로 치달고 있던 일제말의 암흑기 현실 속에서 시적 주체가 더 이상 시각에 의존해서 상황을 재현하는 것이 불가능하다는 인식이 뒤따른 결과라 할 수 있다.

31) 신범순, 「정지용 시에서 해매임과 산문양식의 문제」, 『한국현대문학연구』5, 1997 : 「정지용의 시와 기행산문에 대한 연구」, 『한국현대문학연구』8, 2001 참조.

선, 그리고 이 겹눈의 시선이 회화적 재현에서 차지하는 의미에 대해서만 집중적으로 살펴보기로 한다.

시가지 앓는 일이 서둘러 하고싶기에 暖爐에 싱싱한 물푸레 갈아 지피고  
燈皮 호 호 닦어 끼우어 심지 튀기니 불꽃이 새록 돋다 미리 떼고 걸고보니  
칼렌다 이튿날 날자가 미리 붉다 이제 차츰 밟고 넘을 다람쥐 등솔이 같이  
구브레 번어나갈 連峯 山脈 길 우에 아슬한 가을 하늘이여 秒針 소리 유달리  
뚝뚝 거리는 落葉 벗은 山莊 밤 窓유리까지에 구름이 드뚝니 후 두 두 두 落水  
짓는 소리 크기 손바닥만한 어인 나비가 따악 붙어 드러다 본다 가엾어라 열리  
지 않는 창 주먹쥐어 징징 치니 날을 氣息도 없이 네 壁이 도로혀 날개와 떴다  
海拔 五千尺 위에 떠도는 한조각 비 맞은 幻想 呼吸하노라 서둘러 붙어 있는  
이 自在畫 한幅은 활 활 불 피여 담기어 있는 이상스런 季節이 몹시 부러웁다  
날개가 찢여진채 검은 눈을 잔나비처럼 뜨지나 앓을가 무섭어라 구름이 다시  
유리에 바위처럼 부서지며 별도 휩쓸려 내려가 山아래 어느 마을 우에 총총  
하노 白樺 숲 희부엌게 어정거리는 絶頂 부유스름하기 黃昏같은 밤. (이상 「나  
비」 전문 인용)

「나비」에는 「나비」를 바라보는 시적 화자의 시선, 그리고 시적 화자를 바라보고 있는 「나비」의 시선이 겹쳐 있다. 이 두 겹의 시선은 램프의 불빛에 의해 시선으로 성립된다. “暖爐에 싱싱한 물푸레 갈아 지피고 燈皮 호 호 닦아 끼우어 심지 튀기니 불꽃이 새록 돋다”에 등장하는 램프 불빛은 겹눈의 시선이 발생하는 진원지이다. 램프의 ‘불빛’은 산장의 내부공간을 훑고 어두운 외부 세계와 구분하다. 이 ‘불빛’은 정지용이 종교사에서 즐겨 사용했던 영혼의 불빛을 떠올리게 한다. 앞의 2절에서 살펴본 바와 같이, ‘램프’의 불꽃은 신의 선한 눈, 혹은 그것을 닮고자 하는 선한 영혼(내면)의 눈이다. 이렇게 선한 눈에 산장의 유리창에 달라붙은 ‘나비’가 포착된다. “한조각 비 맞은 幻想”에서 알 수 있듯이, ‘나비’는 ‘낙엽’<sup>32)</sup>에 대한 착시의 소산이다. 그러나 그것은 단순한 착시가 아니다. 착시란 순간적인 시선의 혼란에서 비롯된 것이기 때문에 곧바

32) 권영민과 이승원 역시 이 작품에 등장하는 ‘나비’의 실체를 ‘낙엽’으로 해석하고 있다. 이에 대해서는 권영민(편), 『정지용 시 127편 다시 읽기』, 민음사, 2004, 614-617면. 이승원(주해), 『원본 정지용 시집』, 깊은 샘, 2003, 227면 참조.

로 교정될 수 있다. 그러나 시적 화자는 ‘나비’의 환상을 교정하지 않고 오히려 그것을 지속하고 향유하려 한다. 왜냐하면 ‘나비’의 환상은 시적 화자 자신을 향한 연민과 성찰의 시선과 관련이 있기 때문이다.

시적 화자(의 시선)와 ‘나비(의 시선)’는 서로를 되비춘다. ‘나’가 ‘나비’를 보는 사건과 ‘나비’가 ‘나’를 보는 사건은 별개의 것이 아니다. 그것들은 환상 속에서 상상적으로 향유되는 겹의 시선이다. ‘나비’를 보는 ‘나’의 시선과 ‘나’를 보는 ‘나비’의 시선은 모두 환상일 수도 있고 실재일 수도 있다. 환상과 실재의 경계가 무너지면 근대적 풍경화가 추구하는 ‘틀짓기를 통한 풍경의 배제와 은폐’는 더 이상 불가능해진다.

그런데 ‘나비’의 ‘검은 눈’에는 ‘나’가 놓여 있는 산장 내부가 “이상한 季節”의 풍경으로 비친다. 시선의 전도가 발생하는 것이다. 비바람이 몰아치는 늦가을 밤 ‘海拔 五千尺 위’의 유리창에 달라붙어 있는 ‘나비’에게 산장 안의 불빛과 난로는 부러움의 대상이다. 산장 안은 수척해진 생명을 의탁할 수 있는 곳이기 때문이다. 시적 화자는 이런 나비의 ‘검은 눈’을 떠올리며 연민(‘가엾어라’)과 공포(‘무섭어라’)의 이중적 감정에 휩싸인다. 연민은 시적 화자가 ‘나비’를 자신과 동일시함으로써 발생한다. 이때 나비는 고된 산행에 육체적으로 기진한 여행자를 암시할 수도 있고, 식민지적 근대의 억압적 현실 속에 수척해진 생명을 이어가는 순결한 영혼을 암시할 수도 있다. 하지만 이런 연민의 감정보다는 공포의 감정이 더 중요하다. ‘잔나비’처럼 뜬 ‘나비’의 눈은 화자를 노려보는 눈이기도 하다. 이 눈은 산장 안에서 안락을 향유하는 시적 화자에게 죄의식을 유발한다. 그러니까 나비의 검은 눈은 시적 화자의 내면을 향한 심판자(신)의 눈, 혹은 성찰적 시선을 표상하는 것으로 볼 수도 있다.

「나비」에서 시적 화자의 성찰적 시선은 타자에 대한 연민의 눈과 결합하면서 일종의 윤리 의식을 드러낸다. 여기서 작품의 마지막 부분에서 비구름에 휩쓸려간 ‘별’이 “산아래 어느 마을”로 휩쓸려 내려갔다는 진술에 주목할 필요가 있다. “부유스름하기 黃昏같은 밤”에 비록 자신이 가야할 ‘절정’은 내다 보이지 않지만, 시적 화자는 사라진 별들이 “산아래 어느 마을 우에 총총”하기를 바라는 마음을 엿보이고 있다. 시적 화자는 자신의 눈에 보이지 않는 타자의 영역들, ‘自在畵 한幅’의 프레임 밖에 있는 존재들을 떠올리고 있는 것이다. 이러한 시선의 교체는 보는 주체가 홑눈(單眼)을 버리고, 나비의 겹눈(複

眼)을 선택했기 때문에 가능한 것이다. 가시성의 영역 밖으로 밀려난 것들은 은폐하고 억압하는 대신에, 시적 화자는 원근법적 시선으로는 볼 수 없는 영역들, 타자들을 시각적 재현의 영역 안으로 끌어들인다. 여기서 보는 주체와 보이는 대상간의 비대칭성은 극복되고, 은폐된 타자들은 ‘눈’의 폭력성에서 벗어나 비로소 자신의 존재를 드러낼 수 있다.<sup>33)</sup>

시적 화자가 ‘나비’의 눈을 통해 세상을 바라보는 ‘환상’ 체험은 일종의 초월적 시선을 체험한 것에 비견된다. ‘나비’의 눈을 통해 재현되는 것들은 있음과 없음, 실재와 가상의 경계를 뛰어넘어 새로운 사물의 질서를 형성하는 원천이 될 수 있다. 정지용에게 있어서 이러한 시각적 체험은 보는 주체의 ‘눈’을 절대화하는 근대적 시각주의 혹은 회화주의<sup>34)</sup> 밖으로 나아갈 수 있는 미학적 실천 방법을 제공한 셈이다. 이런 맥락에서 「나비」와 함께 1941년 1월 『문장』(3권 1호)에 수록된 작품들 중에서 「진달래」, 「호랑나비」, 「禮裝」 등의 산문시에 주목할 필요가 있다.

「진달래」은 세 단계로 시상이 전개된다. 첫 번째 단계는 “上峰에 올라”가기까지 고된 산행 과정을 압축적으로 재현하고 있다. 여러 골짜기에서 본 각각의 풍경들을 뒤로 하고 시적 화자가 상봉에서 만난 것은 ‘푸른 하늘’과 ‘온산 중 紅葉’이다. 두 번째 단계는 산 아래에 있는 절의 ‘장방’에 들어 휴식을 취하는 장면이다. 시적 화자는 ‘낮잠 드신 칫범’<sup>35)</sup>을 화제 삼아 이야기하다 이내 기진해 잠이 든다. 이 ‘잠’은 시적 화자의 상징적 죽음<sup>36)</sup>에 해당된다. 이 상징

33) ‘나비’에 등장하는 ‘자재화’란 시어를 이러한 겹눈의 시선을 통해 설명할 수 있다. 산장의 유리창에 달라붙은 ‘나비’(실재)를 보는 것은 일차적으로 원근법적인 시선을 전제로 한다. 이 시선은 유리창이란 프레임에 갇힌 존재인 ‘나비’를 회화적(언어적) 재현의 대상으로 바라본다. 그러나 ‘나비’가 산장 안을 바라보는 ‘나비’(환상)로 상상되는 순간 원근법주의에 기초한 ‘자재화’는 성립될 수 없다. ‘나비’ 역시 겹눈으로 산장 안의 풍경을 바라보면서 그것을 ‘이상스런 계절’로 여기기 때문이다. 이러한 ‘나비’의 시선은 근대 회화의 원근법적 시선과 재현 체계를 와해시키는 것으로 볼 수 있다.

34) 「천주당」(『태양』1호, 1940.1)은 같은 제목의 수필에 인용된 작품으로서, 이 시의 4행에는 “나는 나의 繪畫主義를 단념하다”는 진술이 등장한다.

35) ‘칫범’은 시적 화자가 실제로 본 것이 아니라 골짜기를 에둘러 가면서 ‘칫범’이 있을 것 같다고 여긴 것이다.

36) 정지용 시에서 ‘죽음’이 차지하는 의미에 대해서는 김중태, 「정지용 시의 죽음의식 연구」, 『우리어문연구』, 2001 참조. 본고에서 다루는 시적 화자의 ‘상징적 죽음’은 「유리창」의 ‘자식의 죽음’ 같은 육체의 죽음이 아니라, 종교적 체험 같은 데서 볼 수 있는 자기(주체성) 부정의 사건을 가리킨다. ‘산’ 시편에서 시적 주인공의 죽음 역시 이런 맥락에서 설명이 가능하다

적 죽음을 통과함으로써 이 시의 세 번째 단계 단계에 이르러 시적 화자의 꿈속 세계가 펼쳐질 수 있었다.

바로 머리 밑에 물소리 흘러며 어니 한곳으로 빠져 나가다가 난데 없는 철아닌 진달래 꽃사태를 만나 나는 萬新을 붉히고 서다.

위 인용문은 꿈속에서 본 환상이다. “진달래 꽃사태”란 시적 화자가 산행 중에 경험했던 가을산을 물들인 “홍엽”에서 떠올린 이미지인데, 꿈속의 ‘나’는 ‘진달래 꽃산태’ 앞에서 “萬新을 붉히고” 서있다. 자아와 대상의 서정적 합일 이루어져 서로가 경계를 허물고 있는 것이다. 이러한 서정적 합일의 체험은 이 작품의 꿈과 환상이 지닌 도취적 성격을 분명하게 보여준다. 이는 서정적 자아가 상징적 죽음에 도달했기 때문에 가능한 것이었다. 그의 꿈과 환상, 그리고 미적 도취는 경험적 현실 세계에서 벗어나 초월적 세계로 진입하려는 욕망과 관련이 있다. 이러한 서정적 초월의 욕망은 같은 시기에 창작된 기행 산문시 「호랑나비」, 「禮裝」에서도 확인된다.

- ① 搏多 胎生 수수한 寡婦 흰얼굴 이사 淮陽 高城 사람들 끼리에도 익었건만 賣店 바깥 主人 된 畫家は 이름조차 없고 松花가루 노랗고 뺨 뺨국 고비 고사리 고부라지고 호랑나비 쌍을 지어 훨 훨 靑山을 넘고. (「호랑나비」부분 인용)
- ② 모오닝코오트에 禮裝을 갖추고 大萬物相에 들어간 한 壯年紳士가 있었다 舊萬物 우에서 알로 내려뛰었다 웃저고리는 내려 가다가 중간 솔가지에 걸리어 벗겨진 채 와이샤쓰 바람에 넥타이가 다칠세라 납죽이 엎드렸다 한 겨울 내- 흰손바닥 같은 눈이 내려와 덮어 주곤 주곤 하였다. 壯년이 생각하기를 「숨도아이에 쉬지 않아야 죽지 않으리라」고 주검다운 儀式을

---

고 본다.

한편 ‘상징적 죽음’이란 개념으로 정지용 시의 죽음에 접근하는 것은 김승구의 논의를 참고한 것이다. 김승구는 정지용 후기시의 죽음을 ‘무력화된 주체와 상징적 죽음’이란 관점에서 설명한다. 특히 1940년대 초반 정지용 시가 도달한 “주체와 객체, 현실과 환상”이 포개지는 (김승구, 「정지용 시에서 주체의 양상과 의미」, 『배달길』37, 2005, 231면) 정신적 초월의 순간은 상징적 죽음의 과정을 통과함으로써 얻어진 것이라고 보았다.

갖추어 三冬 내- 俯伏하였다 눈도 희기가 겹겹이 禮裝 같이 봄이 짙어서 사라지다. (「禮裝」부분인용)

잘 알려져 있듯이 「호랑나비」(①)는 신문에 보도된 비극적인 연애사건을 소재로 만들어낸 작품이다. 다루고 있는 사건은 사실적이지만 시적 화자가 그려내고 있는 연애 사건 속 주인공의 모습은 모두 상상의 소산이다. ‘비린내’를 통해 암시하고 있는 주인공의 정사(情死) 역시 마치 풍문 같은 느낌만을 준다. 정작 이 작품의 절정은 두 인물의 정사가 아니라 정사 이후, 즉 쌍을 지어 ‘청산’을 넘어가는 ‘호랑나비’에 대한 묘사 장면이다. 봄날 노랗게 날리며 시선을 흐리는 ‘松花가루’는 나른한 봄날의 환상을 자아낸다. 이 환상이 눈에 보지지 않는 뾰족새의 울음소리를 불러내고, 산기슭에 숨어 있을 고사리를 떠올리게 하며, 마침내 ‘호랑나비’의 환상 즉 죽은 자의 환생을 이끌어낸다. 이같이 비가 시적인 것의 재현은 시적 화자가 더 이상 육체의 ‘눈’에 의존하지 않고 마음의 ‘눈’(심안)으로 사물 저 너머의 세계를 보고 있음을 암시한다.

「禮裝」역시 ‘한 壯年紳士’의 자살사건을 소재로 만들어낸 작품이다. “禮裝을 갖추고” 자살한 것도 그러하지만 “주검다운 儀式을 갖추어 三冬 내- 俯伏” 하는 모습은 이 죽음이 예사롭지 않은 죽음임을 암시한다. 여기서 ‘신사’의 자살 동기가 무엇인가, 그리고 ‘신사’의 죽음을 바라보는 화자의 시선이 어떠한가를 밝힐 필요가 있다. 우선 자살 동기는 “‘숨도아이에 쉬지 않아야 춥지 않으리라.’”을 통해 엿볼 수 있다. ‘숨’을 쉬지 않는다는 것은 죽는다는 말과 같으므로, 이 진술은 ‘죽어야 춥지 않으리라’의 의미가 된다. 죽음이란 사건이 ‘추움’의 이미지와 연결된다고 본다면, 더 이상 춥지 않기 위해 죽는다는 진술은 시적 화자가 겨울의 추위보다 더 냉혹한 현실에 처해 있음을 암시한다. 그것은 죽음이 아니고서는 벗어날 수 없는 현실, 즉 시인이 살고 있는 일제말 암흑기의 현실을 가리키는 것으로 볼 수 있다.

정지용은 1941년 일련의 기행산문사에서 타자의 ‘죽음’을 통해 시인 자신의 상징적인 죽음을 선언하였다. 특히 “禮裝을 갖추고” 위엄 있는 죽는 모습, 타자의 시선을 의식하는 정결한 죽음에 이르는 것에 주목할 필요가 있다. 이것이 시인 정지용의 시쓰기가 도달한 지점이다. 그것은 끝내 ‘절필’로 이어지고, 이 절필은 ‘시쓰기의 정결한 죽음’으로 해석될 수 있을 것이다.<sup>37)</sup> 정지용은 이

러한 상징적 죽음을 통해 일제말의 현실에 대한 심미주의적 부정을 선언한 것으로 보아도 좋을 것이다.

이런 관점에서 ‘상징적 죽음’을 고찰할 때, 「盜掘」에 나타난 ‘심캐기늪은이’의 죽음은 새로운 의미를 시사한다.<sup>37)</sup> 「盜掘」은 두 개의 시선, 즉 ‘山蓼’으로 상징되는 욕망의 대상을 바라보는 심마니의 시선과 그 욕망을 감시하고 처벌하는 ‘경관’의 시선(혹은 식민권력의 폭력적인 눈)을 겹쳐 놓았다. 이 두 개의 시선은 “警官의 한쪽 찌그러진 눈과 빼어난 먼 불 사이에 銃견양이 조옥 섰다”에서 서로 충돌하며 극적 고조감을 이룬다.

그런데 이 작품에는 또 다른 시선이 하나 숨어 있다. 그것은 사건을 현장감 있게 묘사하는 시적 화자의 시선이다. 이 시선의 주체는 작품에 직접 등장하지 않는다. 그는 마치 소설의 관찰적 서술자처럼, 작품의 사건에 일체 개입하지 않고 객관적으로 사건을 묘사함으로써 도굴사건을 한 폭의 ‘그림’으로 번역해낸다. 「호랑나비」와 「禮裝」의 경우처럼, 이 작품의 시적 화자 역시 타자(시적 주인공)의 죽음을 통해 자신의 죽음(상징적인 죽음)을 본다. 그에게 있어서 심마니의 죽음은 결코 자신과 무관한 사건, 즉 타자의 죽음이 아니다.

심마니를 죽음에 이르게 한 것, 그것은 일차적으로 물질에 대한 욕망 때문이다. 하지만 “山蓼이 담속 불거진 가슴팍이에 앙징스럽게 後娶감어리 처럼 唐紅치마를 두르고 안기는 꿈”이 암시하는 것처럼, 심마니의 욕망은 에로티즘적 성격을 지닌다. 에로티즘적 욕망은 순간의 시간 속에서 영원을 보려는 욕망이며, 이 욕망이 성취되는 순간은 상징적 죽음이 완성되는 순간이다. 그것은 육체의 소멸을 불사한다. 그러니까 욕망의 대상을 바라보는 심마니의 시

37) 「호랑나비」에서 두 주인공의 자살(정사) 동기는 분명하지 않다. 다만 “戀愛가 비린내를 풍기기 시작했다”는 진술에서 알 수 있듯이 이들의 관계는 사회적으로 용납될 수 없는 것이라 여겨진다. 가령 과부와 유부남 간에 이루어지는 사랑은 사회적 통념을 넘어서는 것일 수 있다. 만일 그렇다면 두 사람의 죽음은 죽음이 아니고서는 사랑을 성취할 수 없다는 비극적 인식의 소산이라 할 수 있다. 정지용은 이들의 연애와 죽음을 미화하거나 예찬하려 하지는 않는다. 다만 그는 두 사람의 죽음을 통해 자기 자신에 대한 상징적 죽음을 선언하고, 이를 통해 사회적 통념, 혹은 당대 일반인이 지녔던 허구적 이데올로기에 대한 심미주의적 부정 의식을 드러내려 했던 것이라 짐작할 수 있다.

38) 한 밤중에 깊은 산중에서 모닥불을 피워놓고 ‘산삼’을 캐는 것은 자연스러운 상황으로 보기 어렵고, 산삼을 캐는 행위가 시의 제목인 ‘도굴’이란 표현과도 어울리지 않는다는 점에서 이 시의 시적 상황에 대해서는 상당한 논란이 있어왔다. 박현수는 최근 발표한 논문(『미학주의의 현실적 응전력 - 정지용의 「도굴」론』, 『어문학』, 2008)에서, 이 작품에서 심마니가 캐고 있는 것이 ‘산삼’이 아니라, 당시 식민권력에 의해 도굴행위가 금지된 ‘중성’임을 밝혔다.

선은 욕망에 눈이 멀어 죽음을 불사하는 정념의 ‘눈’이며, 그 욕망의 성취는 일순간의 도취 속에서 완성되고 또 소멸된다. 당홍치마를 입은 ‘후취’가 되어 산삼 무더기에 안기는 ‘꿈’은 그야말로 일장춘몽이다. “자작나무 화투불”을 중심으로 펼쳐지는 이 일장춘몽이 현실화되는 순간 또 다른 시선(식민 권력의 시선), 또 다른 불꽃이 등장하여 그 욕망의 실현을 가로막기 때문이다. 경관의 총이 발사되는 순간 그 총에서 뿜어나오는 ‘火藥불’은 ‘唐紅 물감’이 된다. 심마니가 꿈에서 보았던 ‘당홍치마’의 빛깔이 경관의 ‘火藥불’로 옮겨온 것이다. 모닥불의 불빛과 조응하는 이 ‘당홍’빛은 이 시의 지배적 심상이다. 그런데 ‘당홍’ 빛깔은 실재하는 사물의 빛깔이 아니라 환상 속에만 존재하는 빛깔이다. ‘화약불’에서 ‘당홍’ 물감을 떠올리고 그것이 ‘공았다’고 여기는 화자의 ‘비극적 황홀’의 시선에서 ‘죽음’에 미적으로 도취된 ‘눈’을 떠올릴 수 있다.<sup>39)</sup> 그 순간 도취된 눈은 당홍치마를 두른 ‘後娶감어리’(심마니, 그리고 시적 화자)가 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 한 마리 나비, 즉 환상의 ‘나비’(당홍빛 치맛자락)로 바뀌는 것을 본다.

그렇다면 죽음에 도취된 시적 화자의 눈을 그리는 작품 바깥의 또 다른 시선, 즉 시인 정지용의 시선은 무엇인가? 그는 왜 삶과 죽음을 넘나드는 나비의 환상에 집착하는가? 도대체 ‘나비’란 무엇인가? 「盜掘」이 암시하는 바, ‘한 조각 비 맞은 幻想’(「나비」중에서)인 ‘나비’는 ‘당홍 물감처럼’ 고운 완미한 존재이다. 시인은 이렇게 완미한 존재인 ‘나비’를 통해 미적인 세계를 허락하지 않는 식민지적 근대의 폭압적 현실의 견고한 벽을 뛰어넘으려 했다. 그것은 시인의 상징적 죽음을 선언함으로써 ‘나비’가 표상하는 미적인 세계의 절대성과 순수성을 더 이상 훼손하지 않겠다는 의지를 표명한 것이며, 이는 궁극적으로 식민지적 근대 현실에 대한 심미주의적 부정의식을 보여주는 것이다. 미적인 세계에 도취된 정념의 시선, 보이지 않는 것을 보는 견자의 눈을 갖는 것. 그리고 그런 ‘눈’으로 “별도 없이 검은 밤”<sup>40)</sup>의 현실을 감내하는 심미주의

39) 죽음에 미적으로 도취된 시선은 죽음을 심미화한다. 하지만 이러한 죽음의 심미화는 식민지 권력의 감시하는 시선에 대한 저항에 연결된 것이란 점에서, 개인의 죽음을 공동체를 위한 희생과 헌신으로 형상화했던 경우(가령 서정주의 친일시에서 발견되는 죽음의 심미화)와는 구별되어야 한다.

40) ‘별도 없이 검은 밤’은 일제말의 시대적 현실에 대한 알레고리로 볼 수 있다. 근대의 시각중심주의는 ‘빛’을 전제로 성립하는 것이다. 따라서 빛이 없는 세계는 어떤 ‘눈’(육안)으로도

적 부정의식<sup>41)</sup> 말이다. 소위 문장파의 일원으로서 정지용이 지녔던 ‘고전주의’적 세계상의 밑바탕에는 이와 같이 식민지적 근대에 대한 심미주의적 부정의식이 자리 잡고 있었던 것이다. 그는 신(혹은 미적인 것의 절대성)이 응답하지 않는 시대에 여전히 신의 존재에 내기를 걸고, 그 신에 자신을 기투하였던 것이다.

## 5. 맺음말

해방 이후 발표한 평론 「조선시의 반성」에서 정지용은 “『白鹿潭』을 내놓은 시절이 내가 가장 정신이나 육체로 피폐한 때다. 여러가지로 남이나 내가 내 자신의 피폐한 원인을 지적 할 수 있었겠으나 결국은 환경과 생활 때문에 그렇게 된 것이었다. (중략) 생활도 환경도 어느 정도로 극복할 수 있는 것이겠는데 친일도 배일도 못한 나는 山水에 숨지 못하고 들에서 호미도 잡지 못하였다”<sup>42)</sup>고 고백한 바 있다. 이어서 그는 친일의 압박과 신변의 위협 속에서 자신과 같은 ‘소위 비정치성의 예술파’만이 “끝까지 버티어 보려고 한 것”에 자부심을 드러내면서, “위축된 정신이나마 정신이 조선의 자연풍토와 조선인적 정서 감정과 최후로 언어 문자를 고수하였던 것”<sup>43)</sup>에 대한 자부심을 드러내었다. 이러한 정지용의 진술은 『문장』과 시절의 문자 행위에 대한 자기반성과 옹호의 논리를 담고 있다. 하지만 그가 말한 ‘예술파’의 견인주의적·정신주의적 경향성, 혹은 현실에 대한 심미주의적 부정의식에 대해서는 경청할 부분이 많다. 감시하고 처벌하는 식민지 지배 권력의 시선에 맞서 순결한 영혼

---

재현이 불가능한 세계라 할 수 있다. 일제말 정지용이 처한 시쓰기의 상황은 육안으로서의 눈 대신에 심안으로서의 눈, 혹은 원근법적 시선이 전제하는 단안 대신에 (나비의) 겹눈에 의존하여 사물의 다른 면(보이지 않는 것, 혹은 환상)을 그려내거나, 아니면 사물의 재현 그 자체를 부정할 수밖에 없는 것이었다.

- 41) 박현수는 이 작품을 “시인의 미적 조율에 의해 완전히 은폐되지 않은 현실비판 인식이 담겨 있는 일종의 사회 비판적인 시”, “미학주의와 현실주의의 경계에 놓인 독특한 작품”(박현수, 앞의 논문, pp. 349-350 참조)이라 평가한다. 이런 평가는 예술작품의 심미성과 현실부정성을 이원적인 것으로 바라본다. 심미주의적인 예술은 그 존재 방식 자체가 물화된 세계에 대한 심미주의적 부정을 환기한다. 정지용 시에서 ‘미적인 것’의 환상에 대한 탐닉은 현실에 대한 심미주의적 부정이란 관점에서 설명될 필요가 있다.
- 42) 정지용, 「조선시의 반성」, 『정지용전집2-산문』, 민음사, 1988, 266면.
- 43) 위의 글, 267면.

을 지키는 것, 근대시를 사수하는 것, 그리고 (민족)언어를 고수하는 것. 이 모든 것을 위해서 그는 다양한 ‘눈’과 ‘시선’을 끌어들이지 않으면 안 되었다. 이는 교토 유학 시절 이래 그의 시에서 지속적으로 나타나는 ‘시선’에 대한 자의식으로부터 발전되어 온 것이다.

본고는 식민지적 근대와 시선의 문제를 계보학적으로 살펴보는 작업의 일환으로 정지용의 1930년대 중후반에서 1940년대 초반에 이르는 시 창작, 특히 종교시, 기행시, 기행산문시 계열의 시에 나타난 풍경과 시선, 언어적 재현의 문제를 추적하였다. 우선, 정지용의 ‘종교시’는 초월자의 ‘눈’을 빌어 사물에 대한 감각을 회복하는 모습을 보여주고 있다. 일련의 종교시에서 절대자인 신은 ‘태양’(달, 하늘)등의 천체 이미지로, 혹은 ‘람프’와 같은 불꽃 이미지로 재현되는데, 이 이미지들은 하나같이 ‘눈’의 형상을 지닌다. 시적 주체는 자신의 눈을 부정하고 이 절대자의 눈만을 바라보거나, 그것을 자신의 영혼 내부로 이끌고 들어와 신앙인의 내면을 비춘다. 자신이 본 것(비가시적인 것)의 존재성을 절대화하는 신앙인의 자세는 일종의 ‘인식의 폭력’<sup>44)</sup>에 가깝다고 볼 수도 있지만, 정지용은 종교시에서 독자에게 이런 인식의 폭력을 강요하지 않고 절대적 타자의 눈을 통해 자신의 삶을 되돌아본다. 특히 보는 주체의 눈을 특권화하는 근대적 시선 대신에, 절대적 타자의 눈을 끌고 들어와 자신의 내면을 되돌아보는 성찰적 시선으로 활용하고 있다. 이런 점에서 그의 종교시는 근대시의 내면성을 한 차원 고양시켰다고 평가할 만하다.

한편 정지용은 일련의 기행시(기행적 산문시를 포함하여)에서 종교시 창작 단계에서 제시했던 시적 화자의 상징적 죽음의 문제를 작품 전반에 내세운다. 그의 기행은 한 편으로는 ‘산’이라는 장엄한 공간의 절대성을 드러내면서, 그 ‘산’의 풍경을 이루는 작은 자연물들 하나하나를 시각적으로 재현하고, 재현된 자연물들을 조합하여 전체의 풍경을 재현한다. 여기서 재현된 풍경으로서의 산 전체의 형상은 중요하지 않는다. 전체를 재현하는 것은 그의 기행시 쓰기의 목적에서 벗어나 있다. 한편, ‘산’은 풍경으로 향유할 완미한 존재도, 혹은 절대적 이념의 표상도 아니다. 그는 ‘산’을 동경의 대상으로 이상화하거나 은일의 삶을 꿈꾸지도 않았다. ‘산’의 재현은 절대적인 존재 앞에서 자신의 상

---

44) 임철규, 앞의 책, 32면.

정적 죽음을 선언하기 위한 것이다. 그는 ‘백록담’과 ‘비로봉’의 정상에서 폭력적인 원근법의 시선을 앞세워 세상을 굽어보거나 대상(자연물)을 지배하려 하지 않았다. 오히려 그는 산행 과정에서 대면하였던 생명력이 고갈된 자연물에 자신의 수척한 영혼의 표정을 투사하였다.

이 수척한 영혼이 세상을 보는 눈, 그것은 ‘우울’한 눈이다. 그것은 ‘산’으로 표상되는 자연에 대한 거리감을 통해서도 확인되거나, 이런 문체체계를 통해 정지용은 식민지적 근대의 현실을 가로질러 새로운 시선을 끌어들이야 한다는 인식에 도달하게 된다. 역설적으로 그것은 근대적인 보는 방식과 가장 거리가 먼 ‘겹눈’의 시선을 끌어들이는 것이다. 원근법적 시선을 해체하는 ‘겹눈’의 시선은 단안에 의해 사물을 재현할 수 있다는 믿음, 혹은 근대적 시각체계의 환상 자체를 부정한다.

실제로 정지용은 1941년 『문장』지에 발표한 일련의 기행 산문사에서 ‘나비’의 시선을 통해, 객관적 재현이 불가능한 세계 앞에서 느끼게 된 공포와 환상을 그려내었다. 시적 화자의 눈에 비친 ‘나비’의 겹눈. 이 겹눈은 눈에 대한 눈, 시선에 대한 시선으로서 성찰적 시선의 문제를 본격적으로 제기한다. 정지용의 시적 주체가 ‘나비’의 눈을 보고 연민과 공포의 감정을 동시에 느낀 것은, ‘나비’가 식민지적 근대를 살아가는 위축된 영혼들의 표상이자 동시에 시인 자신의 표상이기 때문이다. 한편 ‘나비’는 겹눈으로 사물을 본다는 점에서 단안을 전제로 하는 원근법적 시선을 부정하는 존재라고 할 수 있다. 정지용은 이런 ‘나비’의 눈을 통해 근대적 시선의 폭력성을 비판하면서, 삶과 죽음의 경계, 있음과 없음의 경계를 가로지르는 초월의 상상력을 보여준다. 특히 「나비」, 「호랑나비」, 「예장」 등의 작품은 ‘상징적 죽음’의 문제를 본격화하면서, ‘서정 시쓰기’의 죽음을 선언하고 있다. 미적인 것조차 허락하지 않는 세계에서 정신의 순결성을 지켜내고 근대시의 위(威儀)를 살려내려면 절필이 유일한 선택일 수 있는데, 정지용의 ‘나비’가 하나의 환상으로 삶과 죽음의 경계를 가로질러 ‘청산’으로 날아가는 모습은 이러한 시인의 운명에 대한 표상화이자 자기선언에 해당된다.

## 〈참고문헌〉

### 1. 자료

권영민(편), 『정지용 시 127편 다시 읽기』, 민음사, 2004.

이승원(주해), 『원본 정지용 시집』, 깊은 샘, 2003.

정지용, 『정지용전집2-산문』, 민음사, 198.

### 2. 논저

금동철, 「정지용 후기 자연시에 나타난 기독교적 자연관」, 『한민족어문학』51, 2007.

김승구, 「정지용 시에서 주체의 양상과 의미」, 『배달말』37, 2005.

김윤식, 「가톨릭시즘과 미의식」, 『한국근대문학사상사』, 한길사, 1984.

김종태, 「정지용 시의 죽음의식연구」, 『우리어문연구』, 2001.

김홍중, 「문화사회학과 풍경의 문제」, 『사회와 이론』6, 2005.

김홍중, 「멜랑콜리와 모더니티-문화적 모더니티의 세계감 분석」, 『한국사회학』제40집 3호, 2006.

김홍중, 「근대적 성찰성의 풍경과 성찰적 주체의 알레고리」, 『한국사회학』제41집 3호, 2007.

남기혁, 「김소월의 시에 나타난 근대 풍경과 시선의 문제」, 『어문론총』49, 2008.

남기혁, 「정지용 초기시의 ‘보는’ 주체와 시선의 문제」, 『한국현대문학연구』26, 2008.

남기혁, 「임화 시에 나타난 근대풍경과 이념적 시선의 변모과정」, 『한국시학연구』23, 2008.

박현수, 「미학주의의 현실적 응전력 - 정지용의 「도굴」론」, 『어문학』, 2008.

신범순, 「정지용 시에서 헤매임과 산문양식의 문제」, 『한국현대문학연구』5, 1997.

신범순, 「정지용의 시와 기행산문에 대한 연구」, 『한국현대문학연구』8, 2001.

오세영, 「지용의 자연시와性情의 탐구」, 『한국현대문학연구』12, 2002.

이승원, 『정지용 시의 심층적 탐구』, 태학사, 1999.

- 이진경, 『근대적 시공간의 탄생』, 푸른숲, 2005.
- 임철규, 『눈의 역사 눈의 미학』, 한길사, 2004.
- 주은우, 『근대적 시각과 주체』, 『사회비평』12, 나남출판사, 1994.
- 최동호, 「정지용의 산수시와 은일의 정신」, 『민족문화연구』19, 1986.
- 최동호, 「정지용의 산수시와 情·景의 시학」, 『작가세계』2000 가을.
- 최승호, 「정지용 자연시에 나타난 정·경에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』 4, 1995.
- 가라타니 고진, 『일본 근대문학의 기원』(박유하 옮김), 민음사, 1998.
- 마틴 제이, 「현대성의 시각적 제도들」(차원현 역), 『현대성과 정체성』(스콧 래쉬 외 편), 현대미학사, 1997.
- 사나다 히로코, 『최초의 모더니스트 정지용』, 역락, 2002.
- L.Goldmann, *The Hidden God*, New Jersey:The humanities Press, 1977.

## 【국문초록】

본고는 정지용의 1930년대 중후반에서 1940년대 초반에 이르는 시창작, 특히 종교시, 기행시, 산문시 계열의 시에 나타난 풍경과 시선, 언어적 재현의 문제를 추적하였다. 우선, '종교시' 창작단계에서 정지용은 절대자의 초월적 시선을 등장시킨다. 그의 종교시에서 신은 '태양'(달,하늘)등의 천체 이미지로, 혹은 '랍프'와 같은 불꽃 이미지로 재현되는데, 이 이미지들은 하나같이 '눈'의 형상을 지닌다. 시적 주체는 자신의 눈을 부정하고 이 절대자의 눈을 영혼의 내부로 이끌고 들어와 신앙인의 내면을 비춘다. 그는 인간의 눈을 특권화하는 근대적 시선 대신에, 절대적 타자의 눈을 끌고 들어와 자신을 성찰하는 방식으로 근대시의 내면성을 한 차원 진전시킨 것이다. 한편 정지용의 일련의 기행시와 기행산문시는 '산'의 풍경을 이루는 작은 자연물들을 시각적으로 재현하고, 그것들을 조합하여 전체의 풍경을 재현한다. 특히 그는 산행 과정에서 대면하였던 생명력이 고갈된 자연물에 자신의 수척한 영혼의 표정을 겹쳐놓았다. 이와 함께 그는 식민지적 근대의 현실에 맞서 '나비'의 '겹눈'의 시선을 내세웠다. 정지용은 이 '나비'의 눈을 통해 근대적 시선의 폭력성을 비판하면서, 삶과 죽음의 경계, 있음과 없음의 경계를 가로지르는 초월의 상상력을 보여줄 수 있었다. 특히 그는 자신의 상징적 죽음을 선언함으로써, 미적인 것을 허락하지 않는 세계에서 정신의 순결성을 지켜내고 근대시의 위의(威儀)를 살려내려 하였다. 정지용이 '나비'를 통해 본 죽음의 환상은 일제말기 시인의 운명에 대한 표상화이자 자기선언이었던 셈이다.

핵심어: 정지용, 종교시, 기행시, 풍경, 시선, 재현, 상징적 죽음

【Abstracts】

## The Problems of Landscape, Gaze, and its Representation in Jeong Jiyong's later Poems

— A Genealogy of Colonial Modernity and Gaze (4)

Nam, Ki-hyeog

This paper examined the problems of Landscape, Gaze, and its linguistic representation, through Jeong Jiyong's later poems, especially the religious poetry, the travel poetry created during the last stage of Japanese imperialism.

In the religious poetry, Jeong Jiyong adopted the transcendent gaze of the God. The God in his poetry is represented as the image of heavenly body such as sun, moon, Venus, or as the image of flame of the Lamp. These imagery always has the image of Eye. The poetic subject negating his own eyes draws the God's Eye into his soul. Jeong Jiyong's self-reflection deepened the internality of Korean modern poetry by adopting the God's eye instead of the modern gaze which gives privilege on human eyes.

In the travel poetry, Jeong Jiyong represented the total image of Mountains only by way of representing small natural objects and combining its imagery. Especially, he identified his haggard soul with the natural objects which he had met by chance on his way of climbing mountains. On the other hand, he adopted the gaze of butterfly's compound

eyes to criticize the violence of modern subject's gaze. Through the butterfly's compound eyes, Jeong Jiyong could showed the transcendent imagination crossing the border between life and death, the border between existing and non-existing. In addition, Jeong Jiyong protected the purity of his soul and the dignity of modern poetry by declaring the symbolic death of himself. The fantasy of death which Jeong Jiyong saw through the butterfly was the representation of poet's destiny in the colonial modern society. And, it was the self declaration of giving up writing in order not to cooperate with Japanese Imperialism, too.

keywords : Jeong Jiyong, religious poetry, travel poetry, landscape, gaze, representation, symbolic death

이 논문은 2009년 7월 31일에 투고되었으며, 2009년 8월 10일에 심사 완료되어 8월 14일에 게재가 확정되었음.