

한 영 옥 교수지도
석사학위 청구논문

장만영 시 연구

2006

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

김세영

장만영 시 연구

한영옥 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

국어국문학과

김세영

인 준 서

김세영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본고는 우선 장만영의 생애와 문학적 여정을 살펴 작품에 접근하는 길을 닦았다. 이어 시인의 이미지즘적 특성으로서의 이미지의 예각성과 주제적 특성으로서의 모성의 추구, 이상 세계의 지향이라는 세 가지 토대를 설정하여 장만영 시세계를 규명하는 실제적 통로를 찾았다. 이를 통해 장만영의 모더니스트로서, 이미지스트로서의 면모를 보다 구체적으로 살펴볼 수 있는 계기를 마련하고자 하였다.

시는 무엇보다 시인의 경험을 토대로 형상화된다. 장만영의 시 작품 역시 그의 생애와 밀접한 연관성을 지닌다. 그는 그의 시를 이해하기 위해서는 유년의 기억들을 상기하는 것이 필요하다는 사실을 자작시 해설집 『里程標』를 통해 드러낸 바 있다. 이러한 전제 아래 본고에서는 그의 시세계를 이해하기 위해 그의 삶의 발자취를 따라가 보았다. 우선 그의 생애를 성장교육기와 문단활동기로 나누어 살펴보고, 작품을 통해 어떻게 형상화되었는지에 주목하였다. 이어서 그의 문학에 영향을 끼친 중요 인물로 신석정과 베를렌스를 살펴보았다. 장만영에게 신석정은 친구이자 비평가, 그리고 문학적 본보기였다. 또한 장만영은 김억에 의해 유입된 프랑스 상징주의에 심취하였는데, 그 중 특히 베를렌스에 경도되었으며 그를 통해 그의 문학적 욕구를 충족시킨 바 있다.

다음으로 장만영의 시세계는 영미 이미지즘의 영향으로부터 비롯하였음에 주목하여 시 기법의 이미지즘적 요소에 중점을 두어 살폈다. 그는 선명하고 뚜렷한 시각적 이미지를 활용하여 감정을 배제하고 물상을 시각화하거나 구체화하였다. 특히 분명한 색채 이미지를 통한 시적 형상화는 이미지즘의 특성을 잘 살리고 있는 예라 할 수 있다. 또한 청각적 이미지의 다양한 활용

은 그의 시세계를 형성하는 또 다른 특성으로 이를 통해 그는 감정의 기폭을 여실하게 나타낸다. 즉 소리의 강도가 커질수록 감정도 깊어져 작품의 이미지들을 극대화시키는 것이다. 한마디로 이러한 기법적 특성들은 감각적 이미지를 통해 대상 인식의 구체성과 예각성을 드러내고 있다 하겠다.

한편 주제적 측면에서는 장만영의 시가 일관되게 모성과 동경의 세계를 보이는데 주목하였다. 그는 시작품을 통해 모든 남성의 무의식 속에 존재하는, 융이 설파한 바의 ‘아니마Anima’를 어머니와 순이에게 투사한다. 이는 어머니 모티프를 통해 유년의 기억 속에서 느꼈던 어머니의 품과 같이 아늑하고 의지할만한 안식처를 찾고자 한데서 비롯된 것이다. 또한 순이 모티프를 통해 순진 무구의 세계를 꿈꾼다. 이와 같이 장만영의 시세계에서 드러나는 모성의 추구는 불안한 현실을 극복하고자 하는 하나의 방편으로 해석할 수 있었다.

장만영의 시의 또 다른 주제로는 유토피아를 지향한다는 사실에 착안하였다. 본고는 이러한 측면을 토대로 모더니즘의 특성 중 하나인 공간성에 주목하여 현실 공간과 환상 공간으로 나누어 그의 이상 세계의 투사를 살폈다. 전자는 현실에서 쉽게 볼 수 있는 ‘바다’, ‘산’, ‘언덕’ 등의 공간을 통해 시적 화자의 이상향을 실현하고자 한 경우이며, 후자는 실제로 존재하지 않는 환상 공간을 설정하여 유토피아적 세계를 그린 경우다. 후자의 경우는 장만영이 꿈꾸던 동화적 환상 세계에 대한 열정의 발현으로 현실에서 찾을 수 없는 안정된 공간을 구하고자 한데서 비롯한다고 보았다.

핵심어 : 이미지즘, 모더니즘, 시각 이미지, 청각 이미지, 색채 이미지, 아
니마, 어머니, 순이, 현실적 공간, 이상적 공간, 이상향, 유토피아

目 次

논문개요

I. 서론	1
1. 연구사 검토 및 문제제기	1
2. 연구방법론	9
II. 삶과 문학의 여정	13
1. 성장·교육기	13
2. 문단활동기	19
3. 문학적 영향 관계	31
III. 시세계의 특성과 지향	40
1. 이미지의 응집력	40
1) 시각이미지	43
2) 청각이미지	52
2. 모성과 동경의 세계	57
1) ‘어머니’와 그리움의 세계	58
2) ‘순이’와 무구의 세계	64
3. 유토피아 지향의 두 층위	68
1) 현실 공간과 이상향의 투사	69
2) 환상 공간과 이상 추구	75
V. 결론	84

參考文獻

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구사 검토 및 문제제기

장만영(張萬榮, 1914~1975)은 주요한이 발행한 『동광』지 1932년 5월호에 김억의 추천으로 「봄노래」를 발표하면서 본격적인 작품생활을 시작하였다. 이후 총 여덟 권의 시집 『羊』(1937), 『祝祭』(1939), 『幼年頌』(1948), 『밤의抒情』(1956), 『저녁 종소리』(1957), 『장만영선시집』(1964), 『저녁놀 스러지듯이』(1973), 그리고 유고시집 『놀따라 등불따라』(1988)를 발간한 바 있다. 또 외국시를 소개하는 번역작업에도 활발히 임하여 『중국시집』, 『영국시집』, 『독일시집』, 『불란서시집』, 『미국시집』¹⁾ 등을 간행하였으며, 산문집으로 시, 수필, 시론을 묶은 『그리운 날에』(1965), 자작시 해설집 『里程標』(1958) 등을 출간하였다.

우리 문학사에서 1930년대는 20년대의 짙은 이데올로기적 색채에서 벗어나 순수문학으로 전환하며 문학의 예술성을 본격적으로 추구한 시기이다. 즉 1930년대 전후는 파시즘의 대두와 국제적 불안, 일제식민지하에서의 전쟁 및 문화의 위기를 맞은 시대로서, 프롤레타리아 문학과 민족문학이 점차 쇠퇴하고 예술파와 모더니즘 문학이 득세를 하게 된다.²⁾ 장만영의 작품 역시 이러한 시대적 특징과 맞물려 있음은 주목할 만하다. 그가 활동을 시작한 30년대 초반은 순수 문학, 특히 모더니즘 문학이 대두하여 질적 양적 깊이를 더해가던 시기였다. 특히 ‘시문학과’의 등장으로 본격적인 순수 서정 작품들이 개화하기 시작하였으며 김영랑, 정지용, 신석정, 박용철 등이 잇달아 주목받는 작품을 발표하였다.

장만영은 신석정 등과 친밀한 교우관계를 맺고 있었다. 그가 교류했던 사람

1) 張萬榮 編, 世界抒情詩選(正陽社, 1956)으로 『佛蘭西詩集』, 『美國詩集』, 『英國詩集』, 『獨逸詩集』, 『中國詩集』, 『韓國詩集』, 『南歐詩集』 등이 있다.

2) 문덕수, 『한국 모더니즘 시 연구』, 시문학사, 1981, p.17.

들과의 영향 관계나 그의 관심사를 연계하여 유추할 때 그가 예술성과 문학적 순수성에 보다 가치를 두는 순수시를 지향한 것은 자연스러운 결과였다. 장만영의 시작품에 드러나는 이미지즘 역시 순수문학적 특성을 보여준다. 특히 색채 이미지, 감각적 이미지 등 새로운 시 수법은 1930년대 영미 모더니즘 유입의 한 측면으로 해석할 수 있을 것이다. 그러나 그의 시작품이 이러한 당대의 특성을 반영하고 있음에도 불구하고 문학사에서 그에 대한 언급은 거의 이루어지지 않았다. 그의 시사적 위치에 대한 확고한 설정이 제대로 마련되지 않은 것은 이러한 무관심에서 비롯된 결과였을 것이다. 본고에서는 세분화된 기준을 세워 장만영의 작품을 구체적으로 분석하려 한다. 이를 통해 그의 시사적인 위치뿐만 아니라 당시의 문학적 지형도 역시 좀더 분명해질 수 있을 것이라고 보기 때문이다.

장만영에 대한 논의로는 작품 활동 초기인 1930년대에 제기된 시단의 단평과 80년대 이후 이루어진 몇몇 논문이 있다. 그런데 이러한 언급들은 그의 꾸준한 시집 발간과 작품 활동에도 불구하고 시기적으로 골고루 분포되어 있지 못하다. 이는 연구자들이 장만영의 초기시의 특성만을 살펴 그를 모더니스트로 규정짓고, 그 논거를 초기시에서만 찾으려고 했던 점과 시인 스스로가 초기에 발표한 작품들을 수정하여 다른 작품집에 재수록하여 새롭게 언급할 작품을 찾기 어려웠기 때문이라고 보여진다. 따라서 그에 대한 논의들은 대부분 초기의 작품세계에 국한되거나, 특정한 문단의 사조와 시대적 상황에 의거하고 있을 수밖에 없다. 또한 30년대 단평과 80년대 이루어진 언급은 종합적 연계가 떨어져 장만영 문학세계에 대한 전체적인 이해나 파악에 도달하고 있지 못한 아쉬움을 남긴다. 따라서 아직 그의 시세계 전반에 대한 종합적인 논의는 충분히 이루어지지 못했다고 할 수 있다.

기존의 논의들을 살펴보기 위해 먼저 주목할 만한 단평을 위주로 살펴보면, 우선 김기림³⁾은 「모더니즘의 역사적 위치」에서 20년대를 경향파의 시대로,

3) 김기림, 「모더니즘의 역사적 위치」, 『인문평론』, 인문사, 1939.

30년대를 모더니즘의 시대로 보면서 모더니즘이 현대시사에 가져온 역사적 성격과 위치를 규정하였다. 이러한 진단에 이어 그는 신석정의 운문적 「리듬」을 버리고 아름다운 회화를 쓴 시풍을 장만영이 인계하였다고 보고, 이 과정에서 더욱 조소적인 깊이를 가졌다고 평가한다. 이때 조소적인 깊이라는 언급은 장만영 시의 이미지즘적 특징에 주목한 것이라 하겠다.

최재서⁴⁾는 현대시의 시단 논평에서 시를 쓰는데 있어서 필요한 요소로서 두뇌와 심장을 언급하면서 장만영의 첫시집 『羊』에서 “이미지의 조명과 이미지로부터 추이(推移)하는 그 긴밀성과 신속성 그리고 관념과 형상의 완전한 대응에 탄복한다. 그러나 그뿐이다. 이 시에는 감동의 결핍을 감출 수 없다”⁵⁾고 보았다. 이 글에서는 시의 필요조건으로 충만한 감정과 노련한 기술을 중시하는 최재서의 시각을 엿볼 수 있다. 그는 두뇌와 심장이라는 말로 자신이 견지한 문학의 기준을 제시하였는데 장만영의 시에는 기교만 있고 감동이 부족하다고 본 것이다. 이러한 언급은 그의 작품이 이미지를 다루는 기술적인 측면에만 치우쳐 있다는 아쉬움을 표현한 것이라 할 수 있다.

다음으로 시문학사(詩文學史) 상에서의 평가들을 찾을 수 있다. 백철⁶⁾은 『신문학사조사』에서 최재서가 분명히 한 장만영 시의 장점들을 언급하면서, 장만영은 김광균보다는 훨씬 서정파의 시인이라 보는 한편 그의 시가 “김광균의 것과 같이 도시적인 것이 아니”⁷⁾라고 말한다. 그는 그 이유를 장만영 작품의 배경에서 찾고 있다. 전원과 농촌을 작품의 주된 배경으로 삼고 있다는 점에서 서정성이 우러나왔다는 것이다. 또한 “같은 모더니스트이면서도 그는 그대로 농촌의 서정에 살고 있는 그 동심적인 면, 서정적인 면에서 신석정을 닮았고 역시 대상을 이미지화하는 곳에서 김광균 등의 모더니스트들과 현대적인 호흡을 통하고 있”⁸⁾다는 평가를 이어가고 있다. 백철의 평가는 신석정과 김광

4) 최재서, 『문학과 지성』, 인문사, 1938.

5) 위의 책, p.252.

6) 白鐵, 『新文學思潮史』, 신구문화사, 2003(1961).

7) 위의 책, p.545.

8) 위의 책, p.545.

균과의 차이를 분명히 하며 장만영의 시사적 위치를 자리매김한다는 점에서 높이 살만 하다.

박철희⁹⁾는 “김광섭과 함께 이 시기에 활동한 김상용, 장만영, 김현승 등의 시 역시 공통점은 상실을 통한 고향회복이”¹⁰⁾라고 묶어서 분류하고 있다. 이어 그들의 시는 살기 위하여 고향을 버리고 간도나 시베리아로 유랑할 수밖에 없었던 경향시의 고향 상실성과 성격이 전혀 다르다고 차이점을 분명히 한다. 특히 장만영의 경우를 분석하기 위해 시 「鄉愁」를 들면서 이때의 고향은 실재하는 고향이 아니라 추억 속에서야 비로소 볼 수 있는 고향¹¹⁾이라고 말한다. 즉, 현재는 도달할 수 없는 고향, 그 고향에 대한 향수와 그리움으로 채색된 정서가 ‘반도시적인 경향’으로 표현되었다고 본 것이다.

이러한 평가들은 장만영을 1930년대 등단한 이미지즘 계열의 시인으로서 독특한 시세계를 보여주었다는데 의견을 같이 한다. 이는 그의 초기의 시세계와 그 특성을 고찰하는 데 시사적이라 할 수 있다.

장만영에 대한 연구는 한동안 전무하다 그의 사후인 80년대에 들어와 재개되기 시작하였다. 이때 이루어진 연구들은 1930년대에 비해 범위가 확장되었지만 그의 시사적인 위치에 대해 잠깐 언급하는 등 전반적 관심은 부족하였다.

당시 이루어졌던 논의들 중 먼저 김용직¹²⁾의 언급을 들 수 있다. 그는 장만영의 시가 출발 초기부터 모더니즘에 속했던 것은 아니지만, 1930년대 중반기에 접어들면서부터 본격적으로 전원적 모더니즘 시가 되었다고 평가하였다. 특히 『축제』를 분석하면서 모더니즘이 특징적 단면으로 디오니소스적 경향과 함께 도시 지향적인 데가 있는 반면 장만영의 시는 이것에서 벗어난 “전원과 자연에 대한 감정”¹³⁾을 드러내는데 치중한다고 말한다. 그리고 해외문학, 특히

9) 박철희, 『한국현대문학사』, 시문학사, 2000.

10) 앞의 책, pp.241~242.

11) 박철희, 「실향시대의 시인-김광균과 장만영」, 『한국현대시문학대계13』, 지식산업사, 1982.

12) 김용직, 「장만영론」, 『한국문학』 통권107호, 1982.9.

13) 김용직, 『한국현대시사』, 한국문연, 1996, p.367.

서구의 근대시, 현대시와 장만영의 상관관계 성립에 대해 언급하길 영향을 받았으나 “그 정도가 상당히 미미했다”¹⁴⁾고 보고 있다. 오히려 그의 경우는 신석정에게 상당한 충격을 받았을 것이라고 본다. 위의 논의는 모더니즘의 성격을 도시성에 국한시키지 않고 모더니즘 성립 기반까지 고찰한 후 장만영의 시를 논하려 했다는 점에서 설득력을 확보한다.

이명재¹⁵⁾는 장만영의 시풍이 “30년대 초중엽의 초기에는 모더니즘의 성향이 짙었으나 점차 전원적인 리리시즘 요소가 강하게 드러나고 있다”¹⁶⁾고 말한다. 나아가 이러한 특징은 김기림이 모더니즘으로, 최재서가 주지주의로서 현대문학의 특질을 소개하고 주장한 영향과 함께 환경적인 여건에 따른 시풍의 변모 상일 것이라고 정리한다. 이러한 정리는 모더니즘이 소개되던 시기에 대한 고찰을 통해 장만영의 시풍을 확인했다는 점, 그리고 변모의 궤적을 그린다는 점에서 장만영의 시를 이해하는 데 도움을 준다.

한영옥¹⁷⁾은 1930년대 한국현대문학에서 일반화된 모더니즘의 범위를 규정¹⁸⁾하고, 모더니즘의 영향을 받은 김광균과 장만영 시의 특질을 비교하였다. 이 논문은 특별히 장만영 시의 특질을 센티멘탈리즘의 노출과 환상적 시각의 구도 아래 살펴보면서 김광균의 시와 비교하고 있다. 특히 장만영을 단순히 ‘농촌 감각의 시인’이라는 피상적 언급으로 규정하는 사례를 들어 모더니스트들에 대한 잘못된 평가를 지적한다. 이 글은 장만영을 일례로 우리 문학에서 모더니즘의 실상을 다시금 통찰하며, 우리 문학의 특성상 모더니즘의 의미와 영역을 세심하게 추출하고 영역을 확정해야 한다는 폭넓은 의견을 이끌어낸다.

이건청¹⁹⁾은 한국의 전원시를 연구하면서 전원시인으로서의 장만영에 대해

14) 김용직, 위의 논문, p.373.

15) 이명재, 『현대한국문학론』, 중앙출판인쇄주식회사, 1982.

16) 위의 책, p.239.

17) 한영옥, 「장만영·김광균 시의 특질 비교」, 『성신여대연구논문집』 15집, 1982.

18) 한국에 모더니즘 이론을 유입한 최재서와 김기림의 이론을 분석해 영미 모더니즘이 한국의 모더니즘에 유입된 것임을 논증하였다. 이를 통해 한국현대시에 있어서의 모더니즘의 범위는 모더니즘, 주지주의, 이미지즘의 개념이 동일한 내용으로 묶여진다고 보았다. 앞의 논문 참조.

19) 이진청, 『한국전원시연구』, 문학세계사, 1986.

언급했다. 장만영은 처음부터 전원시인이 될 것을 동경하였다²⁰⁾는 것에 중점을 두어, “물론 그의 시가 후기에 접어들면서 도시적 이미지리가 다수 등장하게 되는 것은 사실이지만 초기시집 『羊』과 『祝祭』, 그리고 해방 후에 간행된 시집 『幼年頌』에는 전원시적 경향이 주류를 이루고 있다”²¹⁾고 보았다. 특히 그가 전원으로의 귀의를 노래하게 된 것은 도시생활에 대한 회의와 고향에 대한 그리움 때문이라는 지적은 주목할 만하다.

김경린²²⁾은 “20세기를 주름잡은 이미지즘적 스타일의 변모를 엿보이게 하지만, 모더니즘의 의식세계가 주로 도시적 모티브를 주지적 인간관으로 구축하여 온 것과는 달리 그는 자연에의 귀의로써 얻어지는 감정의 세계에서 인간에의 접근을 시도했다는 점이 다르다”²³⁾고 보고 있다. 이러한 연구는 1930년대의 다른 모더니즘 시인들과 장만영을 차별화하였다는 점에서 주목할 만하다.

가장 최근에 이루어진 연구로 장만영 시에 나타난 환상성을 중심으로 한 분석을 살펴볼 수 있다. 박호영²⁴⁾은 기존의 관점에서 벗어난 새로운 주제를 갖고 장만영의 시를 분석하였다. 즉 그의 시에 나타난 환상성에 중점을 두어 유토피아 지향, 분위기를 통한 현실 일탈, 그리고 무정향적 여행의식을 살펴보았다.²⁵⁾ 그리고 “무엇보다도 그가 이 같은 환상적인 시들을 발표했던 시기가 우리 민족이 암담하고 비참하고 혼란스러웠던 일제 강점기 내지 1950~60년대에기에 현실의 일탈을 피하는 적절한 개인적 대응이란 점에서 그 나름의 사회사

20) 장만영은 그의 자작시 해설집 『里程標』(서울, 新興出版社, 1958)에서 “...나는 『동방평론』 지에다가 ‘나는 해 저서 어긋어긋한 논길로/ 소물고 소리하며 돌아옵니다’로 시작되는 졸작을 발표하여 그달 메일신보 월평에서 안서의 칭찬을, 그리고 당시의 지용한테도 낮 간지러울 정도의 인사를 받으면서 우리 나라에 전혀 없다 싶은 전원시인이 되어 보리라고 은근히 버르고 있었다”고 밝힌 바 있다.

21) 이진청, 위의 책, p.71.

22) 김경린, 「張萬榮 詩人の 人間과 文學」, 『놀따라등불따라』, 경운출판사, 1988.

23) 위의 책, p.132.

24) 박호영, 「장만영 시에 나타난 환상성 연구」, 『국어교육』 113호, 2004.

25) 장만영 시에서 유토피아는 원시적인 마을, 산 너머 저쪽 먼 나라, 고향, 바다 등의 공간으로 그곳에 대한 향수를 지니고 있다. 그러나 화자는 병적 존재이거나, 화자의 행동이 비이성 내지 비현실적인 경우가 많다고 보았다. 또 작품 속에서 대상들은 신비하거나 그로테스크하거나 비정상적이어서 독자들로 하여금 환상성을 느끼게 한다고 보았다. 낯설거나 이국적이면서도 아름다운 내면 풍경을 제시하며나서도 미래의 불확실함을 내포한 무정향적 여행이란 점에서 환상적인 정조와 결부된다고 보았다. 위의 논문 참조.

적 의미를 지닌다”²⁶⁾고 평가한다. 이 글은 모더니즘이나 이미지즘적인 측면에서만 살폈던 다른 연구들과는 달리 환상성이라는 신선한 주제를 통해 장만영의 작품 세계를 접근했다는 점에서 연구의 영역을 넓히고 있다.

위의 평가들은 장만영을 모더니스트로, 이미지스트로 주목한다는 공통점을 갖는다. 또한 시사적인 입장을 고려하여 그의 입지를 마련하려 했다는 점에서 주목할 만하다. 그러나 작품 전반에 대한 언급 없이 초기시의 특징을 후기 작품들까지 확대 적용하려 했다는 점, 당시의 현대사조적인 면을 너무 강조한 나머지 정작 장만영 작품의 특징에 대한 심도 깊은 논의가 소략되었다는 점 등의 한계를 드러내고 있다.

학위논문의 경우에는 몇 편의 석사논문을 살펴볼 수 있을 뿐이다. 그러나 논문의 경우 역시 시세계 전반을 다룬 경우는 한 편²⁷⁾뿐이며 나머지는 다른 시인과의 연관관계²⁸⁾에 의해, 혹은 어떤 한 가지 측면²⁹⁾이나 초기시에 국한되어 연구³⁰⁾되었을 뿐 본격적인 연구는 거의 이루어지지 못했다고 볼 수 있다.

김삼규는 장만영의 시세계를 시인의 의식구조의 변화와 삶에 대한 체험내용의 정서적 반응양상에 따라 제1기(1932-1937), 제2기(1938-1954), 그리고 제3기(1955-1975)로 나누고 각 시기에 드러나는 시적 특성을 밝혔다. 특히 기존의 연구들이 초기 시집에 국한된 것에 반해 장만영의 창작시집 8권과 시집에 미수록된 작품들과 수필 및 그 밖의 평문들까지 종합하여 연구하였다는 점에서 다른 논문들과의 차별성을 갖는다.

김창수는 『양』, 『축제』, 『유년송』 등의 초기 시집을 범위로 장만영 시의 방법론적 특질을 살펴보고 있다. 모더니즘의 영향을 받아 새로운 방법론에 의

26) 위의 논문, p.745.

27) 김삼규, 「장만영 연구」, 서강대학교 대학원, 석사학위논문, 1986.

28) 이준관, 「한국 현대시의 동심의식 연구-신석정·장만영·백석의 시를 중심으로」, 고려대학교 교육대학원, 석사학위논문, 1989.

29) 김미숙, 「장만영 시의 공간 연구」, 동아대학교 대학원, 석사학위논문, 2003.

30) 김창수, 「장만영 시의 모더니즘 수용과 그 변모」, 부산대학교 대학원, 석사학위논문, 1988.

박기태, 「장만영 시연구」, 한국외국어대학교 대학원, 석사학위논문, 1995.

해 창작하려 했던 시인의 의도가 무엇이었는지, 나아가 그의 모더니즘적 특성이 어떠한 것인지를 논한다. 이를 위해 당시 모더니스트의 방법론과 어떤 상동성 및 차별성을 지녔는가에 대해 분석의 중점을 두었다.

이준관은 장만영의 시세계, 특히 초기시의 시세계가 동심을 기조로 하고 있다는 전제 하에 논의를 시작한다. 그는 장만영 시의 특질 규명을 위해서는 동심의식에 대한 본격적인 고찰이 필요하다고 보았다. 이 논문은 주제인 동심의식을 중심으로 살펴 장만영 작품의 특징을 보았다.

박기태는 장만영의 1930년대 초기시를 중심으로 그의 시의 특징을 낭만적 서정성과 모더니즘이라는 두 층위를 통해 분석하였다. 또한 장만영 시의 주제적인 측면을 논하기 위해 여성상의 의미를 살펴보았다. 이 논문은 1930년대의 문학적 시대상을 통해 장만영의 시가 갖는 의의를 살펴보고 그의 시의 장·단점을 분석하는 데 중점을 두었다.

김미숙은 장만영의 시에 나타나는 공간을 관념 공간, 현재 공간, 상상 공간으로 나누고, 이들 각 공간에 나타나는 주요 이미지를 해석함으로써 그의 시에 나타나는 공간 지향성을 파악하고자 하였다. 공간성을 통해 주제적인 측면으로 접근했다는 점에서 긍정적으로 볼 수 있다.

이들 연구들은 장만영의 작품에 대한 선행 연구들의 부족한 점을 보완하여 장만영의 작품 세계를 새롭게 이해하려고 노력하였다는 데 의의를 갖는다. 특히 김삼규의 논의는 그동안 배제되어 왔던 장만영의 다른 작품들까지 섭렵하여 연구하였다는 의의를 갖고 있다. 그러나 이 역시 과거 논의들과 마찬가지로 주제적 측면을 지나치게 강조한 나머지 기법적인 측면은 전혀 고려하지 않았다는 점에서 편향성을 벗어날 수 없다.

그 외에 최동호³¹⁾는 작품 「달·葡萄·잎사귀」를 중점적으로 검토하며 “서정적 주체자가 자신의 의식을 해체하면 해체할수록 더 분명한 자의식으로 되 돌아온다”³²⁾는 의견을 제시하고 있다. 나아가 최재서가 지적한 단점을 근거로 들며

31) 최동호, 「성숙에의 동경과 고독감」, 『한국대표시평설』, 문학세계사, 1983.

32) 위의 논문, p.224.

“그가 고집한 동심적인 예수의 세계는 넓고 풍요로운 세계로 향하는 통로를 어렵게 만든 것”³³⁾이라 추정한다. 이 점 때문에 장만영 시가 한계에 부딪혔다고 보았다.

지금까지 검토한 선행연구들은 장만영을 이미지스트(혹은 모더니스트)로 평가하고 있는 경우, 그의 작품을 도시적인 이미지의 대립 개념으로 전원적 이미지(혹은 자연적, 농촌적 이미지)를 추구하였다고 단정하는 경우, 그리고 그가 추구하는 세계는 실제로 존재하지 않는 환상적 세계(혹은 돌아갈 수 없는 고향)로 보는 경우 등으로 정리할 수 있다. 그러나 이러한 선행 연구들은 초기 시에만 국한되어 있어 그의 작품에 대한 전체적인 조명이 이루어지지 않았다는 점, 그리고 한 두 편의 시를 통해 장만영의 작품 전체를 하나의 이미지로 평가하려고 했다는 점 등 한계를 드러낸다. 이러한 한계성은 작품세계 전반에 대한 본격적인 연구가 요구된다 할 것이다. 또한 선행연구들은 사조적인 측면을 고려하기 위해 그를 모더니스트, 이미지스트로 규정하지만, 장만영 작품 전체가 아닌 초기시집을 대상으로 했다는 점에서 균형 잡힌 평가에 도달하지 못하고 있다. 또한 시인들과의 비교로 이루어진 분석은 장만영의 작품만을 대상으로 삼아 행한 분석에 비해 단순하고 부분적인 분석이 될 수밖에 없을 것이다. 선행연구들은 이러한 한계점으로 인해 장만영의 시사적 위상을 제대로 파악하지 못하고 있다. 그러므로 이러한 한계들을 극복하고 그의 작품세계 전반을 조명하기 위한 본격적 관점이 반드시 필요하다 할 것이다.

본고에서 이러한 문제점을 보완하여 장만영 시에 대한 보다 온전하고 균형 잡힌 접근을 시도하는데 그 목적을 둔다.

2. 연구방법

본고에서는 장만영의 시 작품을 분석하기 위해 크게 생애와 시작품 분석이

33) 위의 논문, p.224.

라는 틀을 세우려 한다. 우선 텍스트 외적 자료라 할 수 있는 시인의 생애에 주목할 것이다. 생애를 중요한 분석 기준으로 삼는 까닭은 “시인의 삶과 작품은 서로 영향을 미치고 있”³⁴⁾기 때문이다. 시인은 직접 관련되었던 사건들이나 그가 직접 지각했던 사실들, 그리고 듣거나 읽어서 알게 되는 사실들 등 자신이 직접적 혹은 간접적으로 경험했던 것을 미적 작품으로 형상화시킨다. 특히 장만영의 경우는 스스로 자신의 작품을 이해하기 위한 방법으로 시인의 경험의 중요성에 대해 설명한다.³⁵⁾ 따라서 장만영의 작품을 이해하는 데 있어 그의 생애를 살펴보는 것은 보다 작품의 원천을 탐구하는 일이 될 것이다.

이를 위한 일반적 방법 중 하나는 전기적 자료, 산문 등 텍스트 외적 요소들을 고려하는 것이다.³⁶⁾ 시인의 작품은 가면이며, 각색에 의하여 관습화된 것³⁷⁾이라고 할 때 전기적 연구 태도는 매우 유용하다. 물론 예술작품은 전기를 위한 문헌이 아니므로 개개의 예술 작품을 전기에 의하여 해설하는 것과, 전기를 위하여 예술 작품을 이용하는 것은 경우에 따라 신중히 음미하고 검토할 필요가 있다는 전제 역시 무시할 수 없다.³⁸⁾ 이를 고려하여 우선 크게 시인의 생애를 구성하는 성장·교육기와 문단 활동기, 그리고 문학적 자양이 된 영향 관계들에 주목하였다. 이를 위해 장만영의 전기적 사실들을 『이정표』와 『그리운 날에』 등의 산문집 및 수필집을 근거로 한다. 이에 더하여 성장기와 등단을 전후로 하여 그의 생애와 관련된 다른 지인들의 서평이나 회고록 등도 참고로 할 것이다. 특히 그가 직접 쓴 산문집과 수필집 등에는 그가 시를 쓴 이유와 그에 대한 자세한 설명이 첨가되어 장만영의 시를 이해하는 데 도움이 되고 있다. 한편 그의 문학적 영향 관계에서는 선행 연구들에서 이미 여러 번 언급되었던 신석정과의 영향관계를 살피고, 프랑스의 상징주의 시인인 베를렌느에게서 받은 영향을 추적하기로 한다. 신석정은 장만영과 비슷한 시기에 등

34) 로만 야콥슨 외, 박인기 편역, 『현대시의 이론』, 지식산업사, 1992, p.21.

35) 장만영, 『里程標』, 신흥출판사, 1958, p.8.

36) 르네 웰렉·오스틴 위렌 공저, 『문학의 이론』, 을지문화사, 2000, p.107.

37) 위의 책, p.115.

38) 위의 책, p.114.

단하였다. 장만영은 김억의 소개로 신석정을 알게 된 후 여러 차례 서신을 교환하며 서로의 작품에 대해 논했다고 한다. 신석정의 작품에 드러나는 모성의 추구, 유토피아적 지향은 장만영의 작품 세계에 중요한 영향을 끼쳤다고 보인다. 또한 장만영은 베를렌스를 자신에게 영향을 준 시인으로 언급한 바 있다. 베를렌스의 전쟁 참여 경험, 방탕한 삶의 형상화와 그에 대한 자각 등은 장만영의 전쟁 경험, 서울 상경 후의 모습과 많이 닮아 있다. 또한 베를렌스의 작품에 드러나는 우울한 심사는 장만영의 작품 세계에 서정 혹은 외로움으로 드러난다고 볼 수 있다.

다음으로 시세계 분석에 있어 『羊』, 『祝祭』, 『幼年頌』, 『밤의抒情』, 『저녁 종소리』, 『장만영선시집』, 『저녁놀 스러지듯이』로 이어지는 7권의 시집과 유고시집 『놀따라등불따라』 전권을 텍스트로 삼는다. 시세계 분석을 위해 기법적 측면에서에는 시에 나타난 이미지의 응집력에 초점을 맞추었다. 1930년대 한국에 유입된 영미 문학의 이미지즘은 장만영의 시에 큰 영향을 주었다는 전제 아래 그의 시에서 이미지 銳角性을 분석해 보려는 것이다. 실제로 장만영의 시편들은 선명한 색채 이미지와 물상의 시각화를 보여준다. 이러한 특징은 “심상을 제시할 것”, “조각같이 확연하고 눈에 명백히 보이는 시를 지을 것” 등의 강령³⁹⁾을 제시한 영미 이미지즘에 영향을 받은 것이라 볼 수 있다. 이러한 이미지즘을 분석하기 위해 이미지즘적 요소들을 살펴볼 것이다. 시·청각 이미지들의 형상화 기법, 시인이 노리는 시적 효과 등을 살피는 일은 장만영 시세계에 접근하는데 효과적 방법일 것이다.

장만영 역시 그와 동시대를 살아간 시인들과 마찬가지로 일제 강점기와 한국 전쟁이라는 현대사의 큰 사건을 겪었음에도 불구하고 그의 작품에는 이러한 역사적 사건들이 직설적으로 드러나지는 않는다. 오히려 그는 1930년대의 한 경향이었던 순수문학적 입장을 고수하고 있다. 물론 그의 시 역시 1930년대와 1950년대를 거친 대부분의 시인들이 보여주는 고향상실의 슬픔, 고향으

39) 김재근, 『이미지즘 연구』, 정음사, 1973, pp.26~27 참조.

로의 회귀 욕구가 드러난다는 점은 다른 시인들과 크게 차이나지 않는다. 그러나 장만영의 상실감 회복의 방법은 유년의 추억에 집중된 것이었다. 그의 작품은 모성을 그리워하고 유토피아를 추구하는 의식을 진하게 풍긴다. 즉 그에게 있어 유년은 어머니와의 관계에 대한 기억으로 쓸쓸하면서도 안정감 있는 삶이었다. 따라서 장만영은 현재의 상실감을 모성과 무구한 세계에 대한 동경을 통해 회복하려고 한다. 이러한 특징은 그의 시에 나타나는 ‘어머니’와 ‘여인’, ‘순이’ 등의 빈번히 등장하는 시어들을 통해서도 유추할 수 있으리라 보인다. 이들 시어들이 집중적으로 사용된 시편의 분석은 장만영이 형상화하고자 하는 바를 보다 분명하게 드러내 줄 것이라 본다.

한편 모더니즘에서 있어 공간은 중요한 개념이다.⁴⁰⁾ 모더니즘은 미래에 대한 불확실한 전망을 극복하는 방법의 하나로 예술의 공간화를 추구하였다.⁴¹⁾ 장만영 시에 있어서도 공간의 개념은 모더니스트로서의 면모를 보여주는 중요한 개념으로 이해된다. 그의 시 속의 공간은 실제로 존재하는 현실 공간과 존재하지 않는 환상 공간으로 나누어 볼 수 있다. 장만영에게 있어 이 두 공간은 모두 현실에서 얻을 수 없는 유토피아이다. 그러므로 구체적 예를 통해 유토피아의 의미를 추적하는 것은 장만영 시를 이해하기 위해 중요한 요소라 생각된다. 이를 위해 시 작품에 나타난 공간을 현실 공간과 환상 공간으로 나누어 분석할 것이다. 이상에서 말한 바와 같이 본고는 텍스트 외적 연구와 내적 연구를 병행하여, 장만영의 작품세계에 들어가는 깊이와 넓이를 함께 구하고자 한 것이다.

40) 20세기 전위문학에 있어서 공간적 원리는 지배적 특성으로 나타난다. 이러한 공간적 원리는 시에서 물리학적 개념의 세 가지 모형으로 나타낼 수 있다. ‘場으로서의 시’, ‘과장으로서의 시’, ‘입자로서의 시’의 시가 그것이다. 오세영, 『문학과 그 이해』, 국학자료원, 2003, pp.226~232 참조.

41) 최유찬, 『문예사조의 이해』, 실천문화사, 2003, p.307 참조.

II. 삶과 문학의 여정

장만영의 경우 생애의 세심한 추적은 시세계의 접근하기 위해 가장 먼저 이루어져야 할 선결 작업이다. 장만영은 산문집 『里程標』에서 『유년송』을 펴낸 이유를 밝히면서 “한 시인의 생장 - 특히 어린 시절을 어렴풋이나마 알아두는 것이 그가 쓴 작품을 이해하는 데 도움이 되리라고 사료하는 마음에서이다”⁴²⁾라고 심중을 열어보인 바 있다. 즉 그는 자신의 시를 이해하려는 시도들을 돕기 위해 유년 시절의 구체적 장면들을 기록한다. 그는 삶의 경험, 특히 유년의 경험을 작품의 자양분으로 한껏 활용하고 있다는 점을 감추지 않는다.

따라서 본고는 그의 삶을 면밀히 추적하는 작업이야말로 작품의 진정한 이해로 들어가는 중요 방법이라는 전제하에 시인의 삶의 여정을 따라가기로 한다. 이를 위해 그의 생애를 크게 성장·교육기, 문단 활동기로 나누어 살펴보고, 아울러 문학적 영향 관계를 살펴볼 것이다.

1. 성장·교육기

장만영은 1914년 음력 1월 25일 황해도 연백군 은천면 영천리 87번지에서 부친 장완식과 모친 김숙자 사이의 3대 독자로 출생하였다. 그가 태어나기 전부터 부친은 전북 부안에서 공무원 생활을 하는 한편 사업에도 관계하여 오랫동안 집을 비우는 일이 잦았다고 한다. 그래서 모친이 인부들을 거느리며 양조장을 경영하였다. 이러한 환경 때문에 장만영은 성장기를 부친보다는 모친과 조모의 교육과 보살핌으로 보냈다. 인부들을 데리고 양조장을 경영할 정도로 큰 집⁴³⁾이었기에 가정환경은 부유하였지만 형제·자매가 없어 쓸쓸한 어린 시절이었을 것이다. 모친은 유년시절 그에게 많은 동화를 들려주었는데, 이러

42) 장만영, 『里程標』, p.8.

43) “생업은 술도가 - 지금으로 말하면 양조업이었다. 어머니는 적지 않은 머슴들을 데리고 여자 혼자로서는 벅찬 이 영업을 지속하였다.” 위의 책, p.11.

한 교육이 후에 자연스럽게 많은 책을 읽게 하는 계기가 되었다고 한다. 기독교 신자였던 조모는 손자에게 성경에 있는 이야기들을 곧잘 들려주었다.⁴⁴⁾ 당시 여장부 같은 인상을 주는 모친⁴⁵⁾과 인자한 조모의 모습은 그의 뇌리에 일관된 이미지로 각인되었던 것 같다. 또한 큰 집에 살면서도 부친의 부재로 인한 상흔은 그의 시에 누군가를 그리워하는 시적 화자로 표현된다.⁴⁶⁾

그의 모친은 해수병⁴⁷⁾을 앓고 있었는데 부친이 없는 상황에서 보인 그 걱정스러운 모습이 어린 장만영에게는 큰 두려움으로 이미지화되고 있다.

누룩이 뜨는 내음새
술지김이 내음새가 훅 훅 풍기는 집
방 마다 광 마다
그득 들어 서 있는 독안에서는
술이 끓었다
술이 익었다
해수병을 앓으시는 어머니는
숨이 차서 …… 기침이 나서 ……
겨울이면
요를 들른채
어둔 등장불 곁에서
긴긴 밤을 노상 밝히군 했다
아버지는 집을 나가신뒤
몇해를 두고 소식이 없으시고
오십간 가까운 크나큰 집을
어머니와 두올이서 지키는 밤은
귀신이라도 나올 것 같어……

44) 장만영, 『그리운 날에』, 박문출판사, 1965.

45) “몸도 크셨지만 기운도 대단하셨다.” 위의 책, p.11.

46) 「봄들기前」, 「바람과 구름」, 「羊」, 「달」, 「마중」, 「아침窓에서」, 「커다란 하늘 아래로」, 「임 그리는 마음」, 「저녁 종소리」, 「冬夜」 등

47) “내가 곤히 자다 깨면 어둔 등장불 곁에서 숨이 차 어깨에 요를 둘러고 앉아 피로워 하시던 어머니의 모습을. 그런 어머니가 어린 마음에도 걱정스러워,” 위의 책, p.12.

바람소리

기와 꿀에 떨어져 굴르는 나뭇잎새 소리에도
나는 이불을 뒤집어 쓰고 숨도 쉬지 못하였다

- 「生家」 전문

이 시는 『유년송』에 수록된 것으로 장만영이 유년시절을 어떻게 이미지화하고 있는지 엿볼 수 있다. 어머니는 양조장을 경영하는 당당한 여장부이지만, 밤이 되면 해수병이 심해져 기침을 참지 못하는 병약한 모습으로 어린 시적 화자에게 비춰진다. 사람의 온기 대신 술 익는 열기로 가득한 집은 텅 빈 채 무서움만 가득한 밤의 공간을 강조한다. ‘술이 끓었다’, ‘술이 익었다’에서 느껴지는 술의 이미지는 기침이 끓고 열이 올라 발갱게 익는 어머니의 모습과 연결되고 있다. 아버지의 부재, 사람도 없이 크기만 한 집, 밤 바람소리 등은 어린 시적 화자에게 이미 두려움을 줄 만한 충분한 조건을 갖추었다. 여기에 술 끓는 소리와 어머니의 기침 소리가 더해지면서 두려움을 증가시킨다. 어머니와 단 둘이 큰 집에 산다는 외로움, 그리고 고독함과 어머니의 기침과 함께 시작되는 어둔 등잔불 밑의 밤은 어린 화자에게 ‘이불을 뒤집어쓰고 숨도 쉬지 못’할 정도로 공포에 대한 환상을 극대화시킨다. 걱정과 무서움이 버무려진 이미지는 이후 작품 속 유년과 고향의 이미지에 어두운 환상적 색채를 덧입히고 있다.

셀리는 그의 저서 『詩의 擁護』에서 시는 가장 행복하고 선량한 정신의 가장 선량하고 행복한 순간의 기록이라고 말한다. 시는 시인의 마음에만 관계되는 사상, 감정이 눈 깜짝할 순간에 찾아 왔다가 사라지는 것으로 언제나 예상도 하지 않은 때에 일어난다.⁴⁸⁾ 이는 시가 시인의 경험에서 비롯되는 기록임을 천명하고 있는 것이다. 또한 생생한 경험이 한 시인의 작품에 얼마나 큰 영향을 끼치는지 주목하며 삶과 시의 연관성에 대해 강조한 말이라고도 볼 수

48) P.B. Shelly, 『詩의 擁護』, 새문사, 1978, p.206.

있다. 장만영에게 있어 유년의 경험은 바로 그의 시와 연결된다. 유년의 기억은 그에게 외로움을 익숙한 것으로 만들었다. 모친과 둘이 사는 그의 커다란 집은 적막하기 그지 없었으며 외로움을 달래줄 친구도 거의 없었던 것 같다. 그는 집안 곳곳에 놓여 있는 나무, 공터를 놀이터로 삼는다. 주변에 친구나 형제가 없던 그는 자연을 벗 삼아 놀게 되고, 이로 인해 전원적인 풍경들이 보다 정겹게 다가오게 되었다. 기억 속 장소들 하나하나가 그를 포근하게 감싸주는 안식처로 자리잡고 있는 것이다.⁴⁹⁾

뒤란은 햇빛이 잘 들어
사시장철 고은 꽃들이 피어 있었다
성처럼 쌓 올린 돌담을 넘어
무수히 날아 드는 흰 나비 호랑 나비……
형도 누나도 없이 자란 탓에
늘 계집애 모양 소꿉 장난을 하며 놀았다
-꽃때 말때
-꼬을 꼬리 끌어라
가차히 누가 있는 기척
문득 고개 들어 바라보는 굴뚝몰에
어머니의 얼굴이
보름달처럼 웃고 계시다

- 「幼年」 전문

어린 화자를 걱정에 떨게 한 밤의 모습과 달리 낮에 드러나는 어머니의 이미지는 ‘보름달처럼’ 환하게 웃고 계시는 모습으로 형상화된다. ‘늘 계집애 모

49) “나의 주변은 상상 밖으로 쓸쓸한 반면 상상 밖으로 아늑하기도 한다. 그것은 나 개인의 천성과 생활하는 태도에서 온 것인 줄 안다. (중략) 언제나 나 혼자만의 조그만 세계를 지키고 조그만 구석진 행복을 누리려고 싶어 한다. 따라서 고독을 면치 못해 괴로워한다. 괴로워하면서도 남과 별로 얼리지 않는다. 슬픈 성격이라 안할 수 없다.” 장만영, 『그리운 날에』, p.54.

“형도 누나도 동생도 - 아무도 없는 천하에 외로운 팔자였다. 그런데도 별로 외로운 줄 모르고 언제나 나 혼자 놀았다.” 장만영, 『里程標』, p.14.

양 소꿉 장난을 하며 놀고 있는 아들의 모습을 따뜻하고 부드러운 얼굴로 바라보는 것이다. 어린 화자는 혼자 놀고 있음에도 불구하고 어머니의 존재를 인식하며 편안함을 느낀다. 뒤편에 드는 햇빛, 사시사철 피는 고운 꽃들은 또 다른 유년의 이미지로 시인에게 각인되어 있다. 그의 집 뒤편에는 커다란 채마밭이 있었고, 우물이 있었다. 앵두나무, 배나무, 능금나무, 복사나무, 감나무 같은 과일 나무들이 성처럼 높아 쌓아 올린 담 밑으로 가득했고, 청포도가 철마다 주렁주렁 열리는 포도넝쿨 그늘이 있었다. 그는 형도 누나도 동생도 없었기 때문에 포도 넝쿨 아래의 풀밭에서 호박꽃 따다 만든 원두막을 세워 놓고 혼자 원두지기 노릇을 한다면가, 사기 그릇 깨진 것이나 기왓장 같은 것, 독 깨진 것들을 주어다가 혼자 소꿉장난을 즐겼다.⁵⁰⁾ 이러한 고향의 풍경과 물상들에 선명하게 반짝거리는 색채로 생생하고 포근한 환상적 이미지를 덧입힌다. 이는 성장 후 현실에서 느낀 외로움을 환상적인 이미지를 통해 고향으로 회귀함으로써 극복하려는 의도로 읽을 수 있을 것이다.

이후 장만영은 고향에서 백천공립보통학교(4년제)를 졸업하고 단신으로 상경하여 경성제2고등보통학교(현재 경북고)에 입학한다. 이때 그는 서대문구 천연동에서 하숙을 하고 있었다. 그는 당시 학교가 파하면 도서관으로 달려가 거기에 비치된 문학 서적을 끄집어 내어 저녁 늦게까지 읽다 집으로 돌아오는 일과를 보냈다⁵¹⁾고 회고한다. 또 책을 사는 기쁨을 느끼기 시작하면서 많은 책을 샀는데 문학 서적뿐만 아니라 영웅전, 위인전 등 다양한 서적들, 매달 쏟아지는 월간 잡지들도 빠지지 않고 구입하였다.⁵²⁾ 이러한 성장기는 장만영의 시의 원천이 된다. I. A. 리처즈는 주저서 『문학비평의 원리』 중 「시인의 경험의 재생」⁵³⁾이라는 장을 통해 시인의 경험을 재생하는 것에 대한 예술가의 자질에 대해 논한다. 그는 시인에게 있어 과거의 경험을 자유롭게 재생할 수

50) 앞의 책, p.14.

51) 앞의 책, p.120.

52) 앞의 책, p.151.

53) I.A.리처즈, 이선주 역, 『문학비평의 원리』, 동인, 2005, p.220.

있는 것이 중요하다고 보았다. 시인에게 경험의 재생이란 언제, 어디서, 어떻게 그것이 일어났는가를 기억하는 것이 아니라, 오히려 그 특별한 정신 상태를 이용할 수 있는 상태를 지니고 있는가하는 것이다. 시인에게 있어 시는 자신의 경험에 대한 재생이며 기록인 것으로 이러한 장만영의 경험과 문학에 대한 교육은 그에게 있어 시인으로서의 면모를 예고한 것이라 할 수 있다.

얼마나 우쭐대며 다녔었나,
이 골목 貞洞 길을.
헤어진 校服을 입었지만
배움만이 나에겐 자랑이었다.

圖書館 한 구석 침침한 속에서
온종일 글을 읽다
돌아오는 黃昏이면
무수한 피아노 소리,
피아노 소리 噴水와 같이 눈부시더라.

- 「貞洞골목」 부분

이 시는 ‘헤어진 교복’처럼 고난스럽고 남루한 현실을 배움에 대한 자부심으로 이겨내려는 모습을 엿볼 수 있다. 하교 후 ‘정동 골목 길’을 따라 도서관에 가 ‘한 구석 침침한’ 곳에서 온종일 혼자 글을 읽는다. 외롭고 고독한 서울 생활이지만 도서관에서 책을 읽는 동안은 이러한 생각들이 모두 사라진다. 하숙집으로 돌아오는 길은 황혼이 짙게 깔린 시간, 다들 반겨줄 사람들이 있는 집으로 돌아가지만 시적 화자, 장만영에게는 반겨줄 사람이 없다. 그러나 이미 어릴 적부터 외로움, 고독감에 익숙해 주변의 풍경들을 통해 그러한 것들을 극복했던 것처럼, 돌아오는 길의 피아노 소리는 위안으로 다가온다. 한두 마리의 나비가 뒤뜰에 날아오는 것을 ‘무수히 많은 나비’로 환상을 부여했듯이 이 시

에서도 피아노 소리는 ‘무수한 피아노 소리’로 바뀐다. 피아노 소리는 ‘분수’처럼 반짝거리는 시각적 이미지로 전환되며 ‘눈부시게’ 울려 퍼진다. 자아에게 현실이 고달프고 침침할수록 이상적 아름다움이 발하는 빛은 더욱 눈부시게 느껴진다. 이는 현실의 비참함 속에서도 낭만적 환상을 놓치지 않는 자아의 의지와 희망을 반영한 것으로 볼 수 있다.

2. 문단 활동기

장만영은 경성 제2고등보통학교 재학 시절 타고르, 블레이크 등 해외 시인들의 작품을 섭렵하면서 습작 활동에 주력한다. 그러던 중 당시 주요한이 발행한 『동광』지의 독자투고란에 습작품을 보내 김억의 가필과 평을 서면으로 받는다. 그 당시 『동광』에서는 독자의 희망에 따라 투고시를 첨삭해 주기도 하였는데, 이를 도맡아 한 사람이 김억이었다. 이 잡지에 장만영은 계속 투고를 하였으며,⁵⁴⁾ 이로 인해 김억과 친분을 맺고, 그의 추천으로 1932년 「봄노래」가 실리면서 본격적인 시작 활동에 발을 내딛게 된다.⁵⁵⁾

깊은 숲 대장간에
귀여운 아가씨여!
산에도 들에도
봄은 왔음네.

이름 쫓아 잊어진

54) “자기가 쓴 것에 자신이 없던 나로서는 이처럼 편한 것이 없었다. 나는 매일 같이 무엇인가를 써서 우표와 함께 우체통에다 갖다 넣었다. 그러면 二·三일 뒤엔 반드시 내가 써 보냈던 원고가 되돌아 왔다. 나는 나한테로 우편물이 배달되는 것이 그저 즐겁기만하여 매일 같이 무엇인가를 끄적거리 보내곤 하였다.” 앞의 책, p.150.

55) 그러나 그것은 장만영의 의지에 의한 것이 아니었다. “선생이 다녀 가시고나서 나는 별로 『동광』에 투고도 못하고, 또 선생이 계신 유일 여관을 찾아가 보지도 못하였다. 졸업 날짜가 막두해졌을 뿐 아니라, 입학 시험이라는 큰 난관이 내 앞에 놓여 있었기 때문이다. 가 보자고 별르기만 하고 있는데, 어느 날 책방에 들러 『동광』을 들쳐보았더니 거기 줄작 「봄의 노래」가 발췌되어 있었다. 이것이 활자화된 나의 첫작품이다.” 위의 책, p.153.

나무 끝에도
어여쁜 꽃봉이
솟아 나옴네.

바가치로 떠내는
맑은 물에도
봄빛이 가득이
히룽거립네.

내일은 앞들로
나물 뜯으러
그대여 나하고
안가려는가?

- 「봄노래」 전문

김억이 추천한 등단작이다. 『동광』의 투고란을 통해 습작을 하던 중에 김억에 의해 여러번 퇴고를 거친 뒤 실리게 되었다고 한다. 이 시는 봄의 이미지를 산뜻하게 그려내고 있다. 특히 ‘귀여운 아가씨’, ‘어여쁜 꽃봉이’, ‘맑은 물’, ‘나물’ 등 밝고 귀여운 이미지들은 봄의 가볍고 명랑한 느낌을 효과적으로 드러낸다. 또한 4연 4행으로 구성되어 민요조의 3음보의 율격을 이루고 있으며, 각 연에 ‘-네’는 각운을 이루어 리듬을 살리고 있다. 각 연의 마지막 행은 ‘봄은 왔음네’, ‘솟아 나옴네’, ‘히룽거립네’로 모두 음수율을 맞추고 있으며, 시어의 어감을 살리기 위해 말줄임을 사용하였다. 또 마지막 연의 마지막 행도 다섯 글자로 ‘안가려는가’로 맞추고 있다. 이러한 점은 그가 김억의 영향을 받아 율격에 주의를 기울이고 있음을 보여준다.

그러나 당시 그의 문학 활동은 어떠한 특별한 감정이나 의식에 의한 것이 아니었다. 그저 그에게는 하나의 소일거리였다. 그가 글을 쓰기 시작한 것은 이미 앞에서 언급했다시피 편지를 받는 것이 즐거웠을 뿐만 아니라, 그저 문

학 서적을 읽다가 자신도 써 보고 싶었기 때문이다. 또한 그 외에 별 다른 이유가 있는 것이 아니라 가정의 환경이 딱 쓸쓸했기 때문이라고 회고한다.⁵⁶⁾ 거의 집을 비우는 부친과 해수병을 앓고 있는 모친을 두고 외동아들인 장만영은 쓸쓸한 어린 시절을 보낼 수밖에 없었다. 이어 학업을 위해 서울에 상경해서도 혼자 하숙을 하며, 그는 쓸쓸한 소년기를 보내게 된다. 학교가 파한 뒤 하는 일이라고는 도서관에 간다든지, 책을 사 모으는 일이 전부였다. 그런 그에게 문학은 하나의 구원으로서 서서히 자리잡기 시작한다. 그런 중에, 김억과의 만남은 그에게 커다란 생의 전환점을 만들어 주었다.

이후 장만영은 학교를 졸업하고 고향 白川에서 지내며 신석정과 친교를 맺는다. 김억의 소개로 알게 된 신석정은 장만영과 서로 원고를 주고받으며 친분을 쌓아갔다. 그들의 관계는 흔한 친구의 관계가 아닌 서로의 원고를 보며 자극을 받기도 하고 도움을 주기도 하는 동료이자 비평가, 작가의 관계이기도 했다. 후에 그는 일본 동경으로 건너가 미사끼(三崎) 영어학교 고등과에 입학한다. 이 기회를 통해 그는 인생과 문학에 있어 한 비약의 계기를 갖고자 하였다. 그러나 곧 부모의 분부에 못 이겨 학교를 그만 둔 채 귀국하게 된다. 결국, 모처럼 찾아온 유학의 기회는 그에게 만족할 만한 결실을 만들어주지 못했다. 그가 귀국했을 때, 이 땅에는 『시문학』, 『문예월간』 등의 순수 문예 잡지가 등장하면서 시단에는 전과는 다른 조류가 흐르고 있었다. 어느덧 시단에도 아주 새로운 인상을 주는 시인들이 보이기 시작했고, 신시의 공로자들인 주요한, 김억, 김소월 등의 시대가 지나가기 시작했다. 『문예월간』을 중심으로 모인 시인들은 흔히 해외문학과로 모두 외국 문학을 전공하였을 뿐만 아니라, 이들은 실제로 해외 문학을 도입하였다. 이때 장만영은 서울이 아닌 고향에 있어 그 간의 소식을 자세히 알지 못했으나 지면을 통해 시단의 정황을 간파할 수 있었다. 그는 가끔 구인회에서 매월 실시하는 문학 강연회를 듣기 위해 서

56) “솔직히 말해 문학가나 시인이 되어 보겠다는 큰 야심이 있었던 것이 아니다. 시니 소설이니 하는 문학 서적을 읽다가 나도 써 보고 싶어 했을 따름이다. 그 외에 별다른 이유가 있었을 것 같지 않다. 억지로 이유를 붙이자면 가정이 환경이 딱 쓸쓸했다는 것을 들 수 있다.” 앞의 책, p.150.

울에 오르내렸는데⁵⁷⁾ 이를 통해 시단의 새 풍조를 보며 자극을 받았다.⁵⁸⁾ 이때 『시문학』 등을 무대로 현대적 풍모를 갖춘 쟁쟁한 시인들이 활약하기 시작했다. 그에게 가장 큰 영향을 끼친 사람은 김영랑, 정지용, 김기림, 신석정, 노천명과 같은 시인들이었다. 같은 서정시라고 해도 이전의 시인들과는 전혀 그 색채가 다른, 어디까지나 맑고 고운 가락에서 장만영은 충격을 받았다.⁵⁹⁾ 이러한 시단의 변화는 그에게 큰 영향을 끼쳤음에 틀림없다.

그 이후 고향에 내려가 시작생활에 전념하면서 첫 시집 『양』을 100부 한정판으로 자가(自家)출판을 한다. 그러나 장만영은 100부 중에서 80부는 불에 태워버리고 20부만 가까운 문우나 친지들에게 돌릴 정도로 결백하고 내성적이었다. 그는 전원에 묻혀 책을 벗 삼으며 산과 들을 바라보는 일과를 되풀이했고, 또 조금씩 작품을 발표하려 하지 않았다.⁶⁰⁾ 이러한 점은 그가 이전에는 문학 활동을 하나의 소일거리로 보다가 이제는 진지하게 생각하고 있음을 의미한다. 그에게 있어 문학은 이제 즐거움이 아니라 여러 번의 퇴고와 공부를 통해 형상화되어 그 자신을 의미하는 하나의 결과물이었다.

어린 양은 오늘도 머언 산을 바라보고 있습니다.
찬란한 푸른 옷을 산뜻이 갈아입은 산마루 끝에는
파아란 하늘을 밟고 가는 흰 구름이 있습니다.

어린 양은 오늘도 아득한 새소리에 귀를 기울이고 있습니다.
새들이 타고 날아가는 포근한 바람 속에는
새들의 지저귀는 즐거운 노래가 있습니다.

어린 양은 오늘도 떠가는 흰 구름을 보고
자기 엄마가 산을 넘어오지 않나 의심합니다.

57) 앞의 책, p.167.

58) 위의 책, p.168.

59) 위의 책, pp.168~169.

60) 장만영, 『그리운 날에』, p.109.

어린 양은 오늘도 새소리를 들으며
저를 부르던 엄마의 목소리를 그리워합니다.

- 「羊」 전문

장만영에게 있어 ‘양’은 유년에 대한 동경과 깊은 관련을 지닌다. 이 작품 속에서 어린 양은 잃어버린 ‘엄마’를 기다리고 있다. 이 기다림의 포즈는 이 시의 배경을 형성하는 전원, 가령, ‘산’, ‘찬란한 녹색 산마루’, ‘파아란 하늘’, ‘흰 구름’, ‘새들’과 같은 것들의 의미를 규정한다.⁶¹⁾ 이러한 의미들은 현실의 반영이기보다는 유년 시절의 전원에 대한 추억을 회감한 것이다. 양이 가지는 포근한 이미지를 통해 유년 시절의 따뜻하고 행복했던 추억들을 꿈꾼다. 또한 ‘새소리를 들으며’ ‘엄마의 목소리’를 그리워하는 어린 양은 또한 ‘흰구름을 보고’ ‘엄마가 산을 넘어오’는 것은 아닌가 하고 기대한다. 이러한 동화적 환상성을 지닌 양의 이미지는 장만영의 순수 지향적인 시각과 순수한 삶에 대한 은근한 기대를 반영하는 것이기도 하다.

그는 다시금 문학의 충전을 위해 단신으로 상경하여 관수동 22번지에 방을 얻고, 어두운 현실의 어려움과 고독·비에 등 다양한 체험을 하면서 의욕적인 작품 활동을 한다.⁶²⁾ 관수동 셋방에서의 삶은 그에게 한 집이 아닌 여러 세대가 사는 다세대의 다양한 군상들의 삶을 엿보는 계기를 마련해준다. 당시 그곳은 방이 광이나 헛간 같았고, 그렇지 않으면 줄행랑에다가 유리창을 갖다 단 그런 구조였다고 한다. 또한 거기에 사는 사람들 역시 기껏해야 남의 소실이거나 배우 나부랭이, 기생, 빠의 여급들이었다고 한다. 그런 방에서 장만영은 틀어박혀 정인(情人)이었던 순이가 여급질을 해서 벌어오는 돈으로 겨우 영위

61) 이건청, 앞의 책, p.76.

62) “문학이 꽃필 수 있는 아무런 조건도 환경도 없었다. 눈으로 보는 예술가의 생활이란 글자 그대로 비참하였다. 나날이 내 마음을 졸라 매는 것은 고독이요, 허무요, 실망뿐이었다.”, 장만영, 『里程標』, p.188.

되는 형편의 삶을 살았다.⁶³⁾ 이러한 생활은 그의 어린 시절의 부유했던 삶과는 판이하게 다른 것이었다. 장만영의 시에서 드러나는 고향으로의 회귀에 대한 꿈은 바로 이러한 현실에 대한 반동과 회귀 욕구로부터 촉발되었다고 할 수 있다. 그의 이러한 생활은 제 2시집 『축제』를 출판하는 결정적인 역할을 한다.⁶⁴⁾

이때부터 그의 시는 서구의 ‘이미지즘’의 영향이 느껴지는 작품들을 발표하기 시작하였다. 그는 “과거의 시가 청각적인 효과를 노렸다면 현대시는 시각적인 효과에 더욱 그 노력을 기울이고 있는 것⁶⁵⁾”이라는 소견을 통해 현대시작에 있어서 회화성의 중요함을 피력하고 있다. 이제 어린 시절의 부유한 삶과 고향의 아름다움은 더 이상 현존하지 않는다. 그에게 보이는 현실은 「날개」에서처럼 처참하고도 어두웠다. 이에 그는 어린 시절의 풍경을 시각화하거나 현실을 시각화함으로써 불안정한 어둠을 이겨내려 한다.

이후 그는 다시 고향으로 돌아가 그 후 해방이 될 때까지 고향 白川에 묻혀 일제의 암흑기를 보낸다. 특히 부친이 발견한 온천을 경영하면서 그가 보낸 시간들은 이미 그 이전 모친과 함께 다니던 시절과는 상반된 이미지를 보인다. 白川온천에 대한 이미지는 기생들과 유희 냄새로 가득한 암울한 곳이었다.⁶⁶⁾

63) “나는 그 방에서 문학을 함네하고 들어박혀 살았다. 순이가 여급질을 해다가 먹여 주는 밥을 얻어 먹으며, 별 것이 아니다. 쉽게 말해서 이상이 쓴 「날개」 속 주인공과 대차 없는 생활이었다. 그와 다른 것이 있다면 여급질은 할망정 순이는 나를 지극히 사랑해 주었다는 것, 나의 의심이나 질투를 사는 일이 없었다는 것 정도다.” 앞의 책, p.105.

64) “숨막히는 생활체험 덕분에 작품만은 써낼 수가 있었으니 나의 둘째번 시집 『축제』에 든 것들이 바로 이 때의 것들이요 마귀가 붙은 것 같은 현실 사회에서 실낱같은 한 오라기 희망과 위로와 구원이 그래도 있었다면은 그것은 문학 - 시였음을” 위의 책, pp.183~184.

65) 장만영, 『그리운 날에』, p.109.

66) “온천장이란 술·계집·노름 - 이 세가지를 떠나 생각할 수 없는 곳이다. 「몽테카르로」 못지않는, 치외법권적 유희의 거리가 바로 이 고장이다. 이 고장 여관은 여관이자 요릿집이요, 요릿집이자 매음굴이다. 창기들은 밤낮을 가리지 않고 여관에 나와 술과 노래와 그들의 정조를 팔았다.” 장만영, 『里程標』, p.68.

유황 냄새 혹은 끼치는 따스한
 샘이 솟는거리
 밤에는 안개가 비오듯 내려
 산 들 할 것 없이 안개에 싸여 자옥한 속에
 여관으로 불러 가는 창기들 소리
 창기를 나르는 인력거 나팔 소리
 밤이 깊도록 새도록
 아아 장고 소리
 수심가 소리
 …나는 통 잠이 오지 않는다.

- 「溫泉이 있는 거리」 전문

이 시에서는 감각적 이미지들을 통해 온천의 이미지를 형상화하고 있다. 전
 원의 향기롭고 산뜻한 이미지와는 달리 온천의 이미지는 ‘유황 냄새’와 ‘안개’,
 시끄러운 소리들로 가득하다. 후각적 이미지인 ‘유황 냄새’와 시각적 이미지인
 ‘자옥한 안개’는 밤이라는 시간 설정 속에서 더욱 어둡고 모호한 분위기를 연
 출한다. 또한 청각적인 이미지인 ‘창기들 소리’, ‘인력거 나팔 소리’, ‘장고 소
 리’, ‘수심가 소리’는 환락가의 모습을 나타내는 소리들로 잠자려는 시적 화자
 에겐 유희의 소리라기보다 소음에 가깝다. 이러한 온천의 분위기는 불면증을
 유발하여 시적 화자의 심경을 어지럽게 만들고 있다.

이런 온천에 대한 부정적 이미지에도 불구하고 그가 온천을 경영하는 동안
 많은 문인, 식객들이 끊이지 않았다.⁶⁷⁾ 비교적 부유한 환경으로 인해 주변에
 지인들이 많았고, 그들에게 아낌없이 베풀었던 인정 때문에 그의 주변에는 문
 인들의 발걸음이 끊이지 않았던 것이다. 문인들의 왕래는 그에게 문학에 대한

67) “장 선생은 그 때만 해도 38선이 막히지 않아 고인이 경영하던 백천온천의 밭에서 나던 채소, 과일로
 풍부한 생활을 하고 있었다. (중략) 나는 백천온천엔 가보지 못했지만 1930년대, 그러니까 고인이 시를
 쓰기 시작하고 시단에 데뷔하던 때, 웬만한 문인들은 다 한두번씩은 이곳 백천온천의 장 선생덕에 목
 어가여 흥겨운 酒宴을 즐겼다는 거다. 이걸 직접 고인에게서 들은 이야기다. 술뿐 아니라 기타 여러 가
 지 신세들을 많이 졌다는 거다. 그만큼 고인은 마음이 착하고, 친구들을 좋아하고, 문학으로 온 생애를
 살아 온 분이다.” 조병화, 「고 장만영, 그 시의 세계와 생애」, 『주부생활 129호』, 1975.12.

자극을 제공하게 되고, 문학에의 열정을 식지 않게 하는 활력소가 되었을 것이다.

8·15 광복과 함께 장만영 집안의 소유였던 白川의 기운정 뒷산이 38선으로 굳어지고, 풍족했던 가산도 서서히 무너지기 시작한다. 이 당시 많은 고향의 주민들은 남으로 자유를 찾아 고향을 떠나가기 시작했다. 장만영은 해방된 지 2년 후 여름 가족들과 함께 고향을 떠나 회현동 2가 42번지 7호로 이사해 안정된 생활의 파탄과 고향의 상실로 비참한 생활의 어려움과 비애를 체험하게 된다. 8·15 광복에서부터 이때까지 작품 발표를 거의 하지 않고 그 이듬해부터 회현동 집에 출판사 산호장(珊瑚莊)을 등록, 김기림 등 문우들의 시집을 발행해준다. 그러는 중에 6·25 전쟁이 발발하게 되었다. 그는 부모가 살고 계시던 평동 55번지에서 지내다가 겨울에 홀로 부산으로 피난하여 지루한 나날을 보내게 된다. 장만영은 이 시기 종군작가단에 편성되어 서부전선과 적지를 순회하며 전쟁의 비참함을 몸소 체험하고, 종군작가단에 편성된 문인들과 어울려 『전선문학』을 발행한다. 6·25 전쟁이 일어난 뒤 일부 문인들을 중심으로 결성된 육군본부 종군작가단은 일선 종군과 그 체험을 작품화하고 있었다. 실제로 종군작가단은 그 취지에 따라 각 전선에서의 종군활동을 펼침은 물론 서울, 대구에서 두 차례에 걸친 보고대회를 개최하기도 하였다. 8월에 들어서면서는 단원을 새로 영입하고 역원(役員)들을 새로 뽑았다고 하는 기사로 보아 많은 문인들이 작가단에 참가한 것으로 보인다.⁶⁸⁾ 장만영 역시 이러한 문인들의 활동에 참가하였으나 이 체험이 특별히 문학적 자양분이 되지는 않았다. 오히려 그는 그런 특정한 경험에 치우쳐 한 경향에 편향되는 것을 경계하고 있었다.

상처 입은 산짐승처럼 외친다고
누가 그것을 들어 주랴.
누가 그것을 알아 주랴.

68) 洪申善, 「6·25전쟁과 우리 시의 응수」, 『문학과 창작』 34호, 1998.6.

여기 마른 잔디를 깔고 앉아
멀기만한 저 푸른 하늘이나 바라보자.

- 「상처 입은 산짐승처럼」 전문

‘상처입은 산짐승’은 자신이 처한 상황에서 벗어나기 위해 소리를 지른다. 그러나 그 소리를 들어줄 누군가도 없고, 있다고 해도 그 소리를 알아들을 방법이 없다. 외침이라는 것은 지르는 사람이 타인에게 자신의 어떠한 감정을 알리기 위한 것이다. 그러나 그 외침은 타인이 있고, 또 타인이 그에 대한 어떠한 반응을 보일 때에만 가치가 있다. 이러한 것을 아는 시적 화자는 누군가에게 외치는 것을 체념하고 있다. 들어줄 사람도, 그것을 알아줄 사람도 없으므로 그저 ‘마른 잔디’에 앉아 ‘푸른 하늘이나 바라보’는 체념의 자세를 취할 수밖에 없는 것이다. 이러한 것을 아는 시적 화자는 체념한 채 외침을 삼키고 있다. 부르짖음 대신 고요히 앉아 하늘을 바라보는 선택은 복합적 슬픔과 괴로움을 안으로 삭이는 화자의 성향을 대변한다. 그러므로 일견 회의주의적, 체념적으로 보이는 감정처리방식이야말로 그의 시의 특징이라 할 순수 지향성을 형상화하는 하나의 인자임을 부인할 수 없다.

1953년에 그는 양친을 잃고 서울로 돌아와 서울신문사에 입사해 『신천지』와 학생문예지 『신문예』를 주간한다. 이때 괴테의 『젊은 베텔의 슬픔』, 『중국시집』(정양사), 『영국시집』(정양사), 『독일시집』(정양사), 『불란서시집』(정양사), 『미국시집』(정양사), 『남구시집』(정양사), C.D.루이스의 『시학입문』(정음사), 『바이론시집』, 『하이네시집』, 『릴케시집』, 『빠이론시집』, 『베르레느시집』, 『아벨리네르시집』(동국문화사) 등 많은 양의 외국작품들을 번역하여 펴낸다. 또한 제 3시집 『유년송』(산호장), 『고등문예독본』(대양출판사), 『현대시감상』(산호장), 『중학문예독본』(대양출판사), 『현대문법』(산호장), 제 4시집 『밤의 서정』(정양사), 제 5시집 『저녁 종소리』(정양사), 『현대

시의 이해와 감상』(신홍출판사), 『소월시 감상』(박영사), 『꽃피는 시절 : 사랑의 편지들』(홍자출판사), 『학생을 위한 문장강화』(대양출판사), 자작시 해설집 『이정표』(신홍출판사), 『영랑시 감상』(박영사), 『임그리는 마음』(루비신서), 『꽃시집-시와 해설』(춘조사), 『애송시집』(홍자출판사), 자전시집 『장만영선시집』(성문각), 시와 수필집 『그리운 날에』(한일출판사)를 편집·출판한다. 그가 학교를 다니면서 모았던 책들과 그가 일본에 유학 갔던 시절에 모았던 책들을 통해 이미 그가 책에 대한 집착이 강했음을 알 수 있었지만 후에 그가 내는 수많은 책들을 통해 책에 대한 열정을 심화시켜 나갔음을 알 수 있다.⁶⁹⁾ 이런 책에 대한 열정은 삶에 대한 집요한 욕구를 표현한 것이며, 동시에 서구 문학에 대한 깊은 관심을 표명한 것이기도 하다. 그는 많은 책을 번역하고 출판과 편집에 참여했던 그의 활동은 개인적인 열정을 넘어 이 땅의 모더니즘 확산에 기여한다.⁷⁰⁾ 그러나 창작을 포함한 그의 문학 활동은 서구의 것을 무조건 추종하는 것이 아니었다. 그가 말하는 모던한 시는 모던한 감정과 우리 시대에 살고 있는 인간의 느낌과 그것의 표현하는 방법의 자유로움, 그것이 있었다. 그는 결코 시대정신의 의식적인 모방이어서는 안될 것이며, 어디까지나 <진지한 발명>으로서의 문학생신을 잃지 말아야 한다고 말한다.⁷¹⁾ 또 시를 쓰려면 많은 책을 읽어야 한다고 주장한다. 과거의 시인들은 시를 쓰기 위해 오로지 문학만을 주로 공부해 왔지만 요즘은 문학만의 공부를 가지고는 시를 쓸 수 없으니 모든 예술 분야에 걸쳐 공부를 해야 할 것이라고 보고, 심지어 정치·경제·수학 등 문학과는 동떨어진 분야에까지 시야를 넓어야 한다고 말한다.⁷²⁾ 그에게 있어서의 책에 대한 집착은 좋은 시를 쓰기 위한 것이며, 그것

69) “某月某日 총무로 일본책 가게를 오래간만에 한 바퀴 돌았다. 새로 들어 온 것들이 그리 많지는 않았으나 사고싶은 책이 적지 않다. 『세계시집』 같은 건 집어다 두어 손해 없을 것 같다. 좀 비싸긴 하지만 다까무라·고오따로오 책이 제일 욕심난다.” 장만영, 『그리운 날에』, p.161.

70) “그 무렵, 나는 寅煥과 洙暎, 그리고 불문학자인 梁秉植등과 더불어 모더니즘운동을 위한 동인지로서 『新詩論』의 발간에 열을 올리고 있었는데, 재정난으로 고민하는 것을 보고 張萬榮은 서슴없이 자신의 출판사에서 내겠다고 나섰다. 그 당시 우리의 주장은 <靑鹿派>의 서정시는 아름답기는 하지만 구시대의 유물이고, 좌익진영의 이데올로기 문학에 대해서는 30年代의 낡은 사조라는 비판적인 생각을 하면서,” 김경린, 위의 책, p.129

71) 장만영, 위의 책, p.117.

의 분야는 한정된 것이 아니라 폭넓은 것이어야 한다는 것이다.⁷³⁾

길손이 말없이 떠나려 하고 있다.
한 권의 조이스시집과
한 자루의 외국제 노란 연필과
때 묻은 몇 권의 노트와
무수한 담배꽂초와
덧없는 마음을 그대로
남은 다락방에 남겨놓고

- 「길손」 일부

그에게 있어서의 시작(詩作)의 단초는 시집 한 권과 연필 한 자루, 그리고 몇 권의 노트로부터 시작된다. 그는 시를 쓰기 위해서 다른 이의 시집에 몰두하는 정성이 필요했고, 바로 써내려가는 것이 아니라 깊이 생각하고 또 여러 번의 퇴고를 거쳐 한 작품의 시를 완성시켰다.⁷⁴⁾ ‘때묻은 몇 권의 노트’, ‘무수한 담배꽂초’가 이러한 시작 태도의 흔적을 증명한다. 그러나 이러한 노력에도 불구하고 ‘덧없는 마음’으로 이 모든 것들을 ‘남은 다락방’에 남겨 두고 길손은 떠난다. 길손은 이 모든 것으로부터 자유롭게 떠나고 싶어 한다. 떠나는 모습은 덧없는 예술과 아름다움을 사랑했지만 덧없는 생 앞에서 그마저도 훌연히 내려놓으려는 화자의 심중을 말없이 내비친다. 때 묻은 몇 권의 노트와 무

72) 앞의 책, p.121.

73) “시를 쓰기 위해서는 많은 노력이 필요하다. 시를 공부한다고 시만을 읽는 것은 어리석은 일이다. 동서 고금의 좋은 모든 문예작품은 말할 나위도 없이, 여러 가지 방면에 대한 책을 읽어야 한다. 그림을 볼 줄 알아야 하며, 음악을 들을 줄도 알아야 한다. 좀더 단적으로 말을 하면 무엇보다도 한 사람으로서의 인격과 교양을 갖추어야 한다.” 장만영, 『現代詩鑑賞』, 珊瑚莊, 1955, p.152.

74) “그 다음 종이장 위에 써 놓은 시를 소리내어 읽어보라고 권하고 싶다. 소리내어 읽으면 어딘가 귀에 거슬리는 데가 있으며, 입에 걸리는 데가 있으리라. 시넷물이 흐르듯이 거침 없이 내려가지 못하는 데를 가끔 발견하리라. 그런 때엔 거기를 다시 고치도록 할 것이다. 그리하여 맘에 들 때까지 수정을 가해가는 동안에 작자의 맘에 드는 시가 되어 나올 것이다. 위에 말한 것을 다시 말해보면 첫째, 자꾸 써 볼 것, 둘째, 쓴 것을 소리내어 읽을 것, 셋째, 불만스런 곳을 고쳐 쓸 것- 이렇게 된다.” 위의 책, pp.157~158.

수한 담배꽁초를 통해 생이 추구하던 것이 무엇인지 충분히 짐작할 수 있다. 그러나 열정의 흔적을 남겨놓고 떠나는 길손의 쓸쓸한 모습은 묵묵히 생의 덧없음을 받아들이며 회한을 거뒀들이는 시인의 모습과 겹쳐지고 있다. 그는 평생 자신과 함께한 외로움, 고독, 쓸쓸함을 생의 한 부분으로 받아들였던 것이다.

한편 내면적 외로움에 대한 반동이었는지 그는 대외적으로 활발하게 활동한다. 한국시인협회 회장에 선임되고, 신시육십년기념사업회 부회장에 선임되는 등 꾸준한 사회적 위치를 쌓아간 것이다. 외부적으로 분주한 탓이었는지 그는 제 7시집 『등불따라 놀따라』를 협신출판사에서 인쇄하였으나 교정만 본 채 출판하지 못하였다.⁷⁵⁾ 그 후 몇 해 뒤 동맥경화증, 위궤양이 발병하여 병상에 눕게 된다. 병마와 싸우면서도 틈틈이 시를 써 제 8시집 『저녁놀 스러지듯이』(규문각)를 출판한다. 그리고 그 이듬해인 1975년 2세의 나이로 10월 8일 새벽 2시 30분 타계하고 경기도 고양군 벽제 천주교 묘역에 안장된다.

멀지 않은 장래에
 내가 숨을 거두고 눈을 감거들랑
 아무도 모르게 넌즈시
 화장터로 가져다가 태워버려라.
 절대로 울지 말라 사랑하는 가족들아
 나는 영원으로 돌아갈 뿐이거니
 문인장이니 시비니를 생각하지 말라
 새까만 뼈가 남거들랑
 한강이나 황해바다에 가져다 던져라
 유고집이니 따위를 마음에 두지 말라
 이 세상에
 시 한편 쓰지 못하고
 그럴 듯한 산문 한편 쓰지 못한

75) 『저녁놀 스러지듯이』(규문각, 1973)에 「등불따라놀따라抄」가 실려 있고, 1988년 6월 미발표 유고시집 『놀따라등불따라』가 慶雲出版社에서 간행됨.

너절한 인간이고 보면 무엇을
내 후세에 바라라
그저 태어났다 그저 훨훨
떠나는 마음만이 기쁘다
잘 있거라 나의 사랑하는 가족들아.

- 「나의 遺言」 전문

그의 유언은 녹색 잉크로 쓴 시였다. 유언으로 시신을 ‘화장터로 가져’가 태워버리라는 것은 자신의 흔적을 남기지 않으려는 것으로 ‘문인장’, ‘시비’, ‘유고집’ 따위를 남기지 않는 것과 같은 이치다. 이러한 결벽증적인 태도는 그가 ‘시 한편’, ‘산문 한편’ 제대로 쓰지 못했다는 자책감에서 비롯된다. 모든 흔적을 지워버리고 떠나는 것은 차라리 현실에서 이루지 못한 것에 대한 아쉬움을 남기는 것보다 낫다. 이러한 완벽주의적인 결벽증은 첫시집 『羊』에서 80부를 태워버렸다는 에피소드에서도 확인된 바 있다. 이는 그가 자신의 작품에 대해 단호하면서도 겸손하고, 완벽함을 추구했음을 알 수 있게 한다.

3. 문학적 영향 관계

장만영은 스스로가 ‘좋아하는 詩人群’⁷⁶⁾이라 하여 첫 번째로 ‘이광수·주요한·김동환·김소월·한용운·이상화’를 들고 있고, 두 번째로 ‘김영랑·정지용·김기림·노천명·신석정’을 들고 있다. 첫 번째 群은 장만영을 문학의 길로 들어서는 역할을 했다면, 두 번째 群은 문학의 방향을 제시해 주었다고 할 수 있다. 또한 한국 시인들과 마찬가지로 장만영 스스로 ‘내가 影響 받은 翻譯詩’⁷⁷⁾라 하여 프랑스 상징주의 시인인 베를렌느, 잠, 비평가이기도 했던 구르몽, 초현실주의자 아폴리네르, 콕토를 들고 있다. 프랑스 문학이 한국에 소개되면서 장만영은

76) 장만영, 『里程標』, pp.154~210 참조.

77) 위의 책, pp.211~232 참조.

심지어 적은 수량의 선시집만을 읽는 것이 아니라 개개인 단권 시집, 심지어 저명한 비평가들의 비평까지 공부하였다⁷⁸⁾고 한다. 이러한 독서열을 통해 한국 시인뿐만 아니라 외국 시인까지 접하면서 장만영은 자신의 작품들을 완성해 간다. 본고에서는 장만영에게 가장 많은 영향을 끼친 시인으로 신석정과 베를렌스를 선별하여 살펴보고자 한다.

실제로 장만영과 신석정은 김억의 소개로 작품을 통해 먼저 알게 되었다.⁷⁹⁾ 그 이후 서신을 통해 서로의 작품에 대해 논하게 된다. 장만영이 『동광』에 김억의 추천을 받은 것은 1932년 5월이었다. 신석정은 「님께서 부르시면」으로 그 전해 5월에 등단했다. 비슷한 시기에 김억의 추천을 통해 작품 활동을 시작한 두 사람은 동서지간의 인연으로까지 발전한다.⁸⁰⁾ 이러한 영향관계는 작품에만 국한된 것이 아니라 장만영 생애 전반에 걸쳐 있음을 시사한다.⁸¹⁾ 또한 장만영의 작품에 있어 신석정과 의 영향관계는 전원적·목가적인 시풍에서 두드러지게 나타난다. 장만영의 시작품에서 상당수 드러나는 ‘양’, ‘비둘기’ 등의 동물들의 시어와 ‘구름’, ‘하늘’, ‘언덕’ 등의 전원적 장소는 현실과는 다른 환상성을 지닌다. 이러한 전원적 삶의 지향은 신석정으로부터의 영향임을 부인할 수 없다. 또 시적 화자를 어린 화자로 설정하고 ‘어머니’를 매개로 전원적

78) “나는 내가 가까이 할 수 있는 먼 나라 시인들을 이육고 찾아냈다. 이것은 나에게 중대한 의의가 있는 하나의 발견이라 아니할 수 없다.” 앞의 책, p.211.

79) “그의 이름을 알기는 지면을 통해서가 아니라, 원고를 통해서요, 서로 만나 인사를 나누기 전에 우리는 편지로써의 교제를 근 일년 가까이 하였다.” 위의 책, p.234.

80) “얼마 뒤에 석정으로부터 장문의 편지가 왔습니다. 그의 말에 의하면, 사람이란 어차피 한번은 결혼을 해야 된다는 것, 그러니 너무 부모 속 태우지 말고 어서 결혼을 하라는 것이었습니다. 이렇게 말하고 나서 그는 자기한테 여동생이 없어 줄 수 없지만, 아직 나이는 어리나마 처제가 하나 있으니 보고 얻으라는 것이었습니다.” 장만영, 『그리운 날에』, p.42.

81) 특히 장만영 스스로가 영향을 받은 시인을 언급하면서 「목가시인 신석정」이라는 제목으로 ‘그와 알게 되기까지’, ‘그의 성장·인간’, ‘그의 문학적 자서전’, ‘그의 시’ 등으로 나누어 자세하게 다루고 있다. 또 김구용에게 쓴 편지에서 “실은 지난 2월 16일이 나의 환갑날이었습니다만, 나 역시 마다하고 전전날 전주全州로 석정夕汀의 병문안을 떠났었습니다(이 시인은 두 달 이상 고혈압으로 쓰러졌다가 깨어나 죽병상에 누워 있습니다. 아직 말도 못합니다). 떠나간 것까지는 좋았으나 집에 아무 말하지 않고 내려간 것이 마음에 걸리는데다가 석정이 내 손을 잡고 연방 울기만 하는 것이 견딜 수 없어 15일날 저녁에 집으로 돌아오고 말았습니다.”에서 볼 수 있듯이 자신의 환갑보다 신석정을 먼저 생각할 만큼, 그리고 나이가 들어서도 서로에 친분관계는 계속 되었고, 가장 친한 친구였다. 김구용, 『丘庸日記』, 솔출판사, 2000, 1974.3.15자 일기.

이상향으로 가고자 하는 유토피아 지향 역시 장만영에게 있어 신석정의 영향력을 보여준다.

깊은 삼림지대를 끼고 돌면
고요한 호수에 흰물새 날고
좁은 들길에 야장미(野薔薇) 열매 붉어
멀리 노루새끼 마음 놓고 뛰어 다니는
아무도 살지않는 그 먼 나라를 알으십니까?

그 나라에 가실 때에는 부디 잊지마시고
나와 같이 그 나라에 가서 비둘기를 키웁시다.

어머니
당신은 그 먼 나라를 알으십니까?
산비탈 던지시 타고 내려오면
양지밭에 흰염소 한가히 풀뜯고
길쭉한 옥수수밭에 해는 저물어 저물어
먼 바다 물소리 구슬피 들려오는
아무도 살지않는 그 먼 나라를 알으십니까?

(중략)

오월 하늘에 비둘기 멀리 날고
오늘처럼 출출히 비가 내리면
짙소리도 유난히 한가롭게 들리리다
서리가마귀 높이 날어 산국화 더욱 곱고
노란 은행잎이 한들 한들 푸른 하늘에 날리는
가을이면 어머니! 그나라에서

양지밭 과수원에 꿀벌이 잉잉거릴 때
나와함께 고 새빨간 능금을 또옥뚝 따지않으렵니까?

- 신석정, 「그 먼 나라를 알으십니까」 일부 - ①

그어느 먼 바다를 건너온 비는
이윽고 봄이 온다는 반가운 소식을 전하고
오늘아침 저 언덕을 넘어 떠났습니다
湖畔의 牧場으로 牧者를 찾아간다면서……

어머니 해빛 포근히 쬐이는 山비스탈 저 푸른牧場에
젊은牧者의 羊몰며 다니는 한가한 角笛소리가
우리의귀를 즐겁게 할때도 멀지않겠지요

오늘은 경박한 고 조고만 새색기들도
먼스길을 찾아오는 손님을 영접한다고
푸른하늘 아득이 떠서 과닥거립니다

어머니 봄이 탄 푸른수레가 오는것은
들건너 아즈랑이 자욱한 언덕이라지요
그러기에 나는 오늘도 먼 언덕을 바라보고 있습니다

- 장만영, 「봄들기前」 전문 - ②

위의 두 시는 시적 자아가 어머니를 매개로 하여 목가적인 이상 세계를 갈망하고 동경하고 있다. 이러한 목가적 세계를 통해 현실에서 존재할 수 없는 세계를 꿈꿔 유토피아를 지향한다. ①의 시에 나타난 유토피아는 ‘아무도 살지 않는’ 곳이지만 동물들과 식물이 자유롭게 자라나는 곳이다. ‘흰물새’, ‘노루새끼’, ‘흰염소’, ‘팽’, ‘서리가마귀’가 뛰어다니고 날아다니는 한가로운 전원적, 목가적 풍경 속에서 시적 화자는 어머니와 평화의 상징인 ‘비둘기’, ‘어린양’을 키우고 싶어한다. ‘야장미’, ‘옥수수’, ‘산국화’, ‘은행잎’이 가득한 곳에서 ‘새빨간능금’을 따며 살아가고 싶어한다. 아무도 살지 않는, 그리고 아무도 모르는 한

가로운 ‘그 먼나라’에서 시적 화자는 어머니와 함께 유토피아를 꿈꾼다. 이러한 신석정의 유토피아 지향은 장만영의 시에서도 그대로 드러난다. ②의 시에 드러나는 유토피아 지향은 ‘봄’과 연관되어 있다. 봄이 오기를 기다리는 시적 화자는 햇빛이 포근하게 쬐이는 산비탈의 푸른 목장을 꿈꾼다. 짧은 목자가 한가롭게 양을 몰며 다니는 풍경, 아즈랑이 자욱한 푸른 언덕과, 조그만 새들이 푸른 하늘 아득히 과닥거리며 지저귀는 소리를 듣는 곳은 유토피아를 지향하는 시적 화자의 꿈이다. ①과 ②의 두 시가 지향하는 곳은 실제로 존재하지 않는 ‘먼 곳’의 유토피아이다. 현실에 존재하지 않는 유토피아는 이처럼 상상 속의 이상향 혹은 기억 속 고향과 같은 아름답고 행복한 곳으로 때로는 결코 도달하지 못하는 곳이기에 체념과 비탄어린 곳으로 다양하게 등장한다. 유토피아적 이상향이야말로 현실을 체념과 슬픔의 공간으로 인식하는 그를 가장 만족시키는 소재였다. 그러므로 이상향을 먼저 형상화한 신석정의 시는 그 모델만으로도 장만영의 시에 결정적 흔적을 남겼다 할 수 있을 것이다.

다음으로는 베를렌으로부터의 영향관계를 살펴보기로 한다. 한국에 프랑스 문학이 소개된 것은 김억에 의해서이다. 1910년대 후반 한국 근대시의 형성과정에서 김억을 통해 활발히 프랑스문학의 번역과 그 과정이 전개되었다. 김억은 서구의 이론들과 시를 번역하여 국내에 소개하는 과정에서 직접 자신의 시 창작에 이러한 이론들을 적극 실험함으로써 한국 근대시 초창기의 방향성을 제시할 만큼 영향력을 발휘했다.⁸²⁾ 이러한 김억의 방대한 번역활동과 창작활동은 한국 근대문학 형성에 지대한 공헌을 하였고, 이러한 사실은 한국 최초의 근대시집이라 일컬어지는 『해파리의 노래』와 다양한 서구시를 번역한 역시집(譯詩集) 『懊惱의 舞蹈』가 1920년대 당시 문단에서 큰 반향을 불러 일으켰다는 점을 통해 확인할 수 있다.⁸³⁾ 이러한 새로운 번역 문학의 등장은 장만영에

82) 조재룡, 「한국 근대시와 프랑스 상징주의 시 사이의 상호교류연구」, 『불어불문학연구』 제60집, 2004 겨울, p.390 참조.

83) “金億 등이 이와 같이 「프랑스」의 「데카당」 詩人과 作品을 紹介하기 때문에 그 때 우리 文壇에 큰 影響을 끼쳤던 것이다. 特히 젊은 詩人들에게 준 影響이 컸으니, 一例를 들면 金東鳴 같은 詩人은 뒤에 田園派의 詩人이 된 사람이지만 그가 一九二三年에 文壇에 나올 때는 「당신이 만약 내게 門을 열어 주시면」(「開關」十月)이라는 「보들레르」에게 바치는 詩를 썼던 것이니, 이것은 당시 젊은 詩人들이 모

게도 많은 영향을 끼쳤다. 당시 장만영은 『海潮音』, 『珊瑚集』, 『月下群』 같은 번역시집들⁸⁴⁾을 주로 읽었다고 한다.⁸⁵⁾ 이들 중 특히 그에게 영향을 미친 것은 프랑스 상징주의다. 심지어 그의 제 5시집 『저녁종소리』의 첫 페이지⁸⁶⁾에는 베를레느의 시가 실려 있다. 베를레느는 프랑스의 상징주의 시인 가운데서도 감상적인 흐름이 강한 시인이다. 이에 어두운 식민지 시대, 이 땅의 시인들의 내면을 적셔주기에 알맞은 인물이었다. 1880년대에 이르러 프랑스의 시는 자연주의(Naturalism)에 대한 반동이 일어났다. 젊은 자연주의자들은 무표정 또는 비속함 속에 빠져들어 있는 자연주의에서 해방되고 싶은 욕구를 느꼈다. 1887년 그들은 자연주의의 대부 졸라와의 결별을 선언서를 통해 세상에 발표하고 자연주의가 억누르고 있었던 인간의 가치가 다양한 형태 아래 다시 태어날 수 있게 한다.⁸⁷⁾ 특히 시에서는 1889년 이후 작가들 스스로 심리 분석의 취미, 신비의 의식, 공감의 본능을 찾아낸다. 즉 상징을 통해 심층의식(subconscient)의 세계를 드러내기 시작했다.⁸⁸⁾ 한편 당시 상징주의는 고답과

두 얼마나 「프랑스」世紀末의 詩人을 사모하고 있었는가를 증명해 주는 사실이다.” 白鐵·李秉岐, 『國文學全史』, 신구문화사 1993, p.300.

84) 『海潮音』은 1900년에 우에다 빈(上田敏)이 번역한 유럽 시인들의 역시집으로 시단의 시풍을 바꿀 정도로 영향을 미친 책이다. 프랑스·이탈리아·독일·영국 시인 29명의 시 57편을 소개하고 있음. 특히 서양의 상징주의와 작품에 중점을 두었다. 『珊瑚集』은 1913년에 나가이 가후(永井荷風)가 번역한 시집이다. 나가이 가후는 근대 소설가이자 수필가로 탐미주의의 대표적인 작가였다. 加藤周一, 김태준·노영희 역, 『일본문학사서설2』(시사일본어사, 1996). pp.440~519 참조. 또 『月下の一群』은 1925년 시인이자 번역가인 호리구치 다이가쿠(堀口大學)가 발레리, 구르몽, 아폴리네르, 콥토 등 프랑스의 모더니즘 시를 번역한 책. 호리구치 다이가쿠는 이 책을 통해 일본 시단에 초현실주의 운동을 일으켰다. 加藤周一, 앞의 책, p.523 참조.

85) 장만영, 『里程標』, p.211 참조. 그러나 초현실주의 문학에 대해서는 신문학, 새로운 사조로서 관심을 두었지만 실제적으로 어떤 영향을 미쳤다고는 볼 수 없다. “나는 점차 이 밖에 「아브리내에르」(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)나 「꼭또」(Jean Cocteau, 1892-)를 좋아하기 시작 하였으나, 그들의 영향을 받지는 않았다. 그들을 알게 되었을 때는 이미 나는 나대로의 하나의 시세계를 가지고 있었으니까.”(『里程標』, p.229.) 또 장 콥토의 시편들을 소개하면서 “나는 그의 다채로운 시편과 신예술에 기여한 그의 공로를 찬양은 하였으나 영향 같은 걸 받지는 않았다. 이걸 그와 나의 생리적인 문제가 아닐까 한다. 아니, 어떠한 바탕의 차이에서 오는 것일지도 모른다.”(『里程標』, p.232.)라 하여 제영향 관계에 대해 언급했다.

86) “쳐다 보는 하늘 높이/저녁 종소리 은은히 들린다/쳐다 보는 나무 가지 위/새는 슬피 노래 한다// 베를레느, 「하늘은 지붕 저 쪽에」서” 장만영, 『저녁종소리』, 正陽社, 1957, 표지.

87) G.랑송, P.튀프로, 정기주 역, 『불문학사 下』, 을유문화사, 1991, p.209 참조.

88) 송면 편, 『상징주의 詩』, 탐구당, 1980, p.11.

(Parnasse)⁸⁹⁾ 시의 딱딱하고, 고정되고, 대리석같이 싸늘한 형식과, 자연주의 산문의 사진적 수법에 대한 하나의 반동이기도 하였다.⁹⁰⁾ 베를레르는 바로 이러한 상징주의의 선구자적인 역할을 했다.

거리에 비 오듯이 Il pleure dans mon coeur
내 맘 속에 눈물이 오네. Comme il pleut sur la ville,
가슴 속까지 스며 드는 Quelle est cette langueur
이 슬픔은 무엇일까? Qui pénètre mon coeur?

땅 위에 지붕 위에 내리는 O bruit doux de la pluie
비 오는 소리의 처량함이며 Par terre et sur les toits!
속절없이 외로운 맘 울리는 Pour un coeur qui s'ennuie
오- 빗소리. 비의 노래. O le chant de la pluie!

서럽고 울적한 이 심사에 Il pleure sans raison
뜻 모를 눈물만 던네. Dans ce coeur qui s'écoeur
원망스런 생각이라도 있는 것일까. Quoi! nulle trahison?
이 괴롭 알 길 바이 없구나. Ce deuil est sans raison.

사랑도 없고 원한도 없으련만 C'est bien la pire peine
어찌해 내 마음 이리도 괴로울가. De ne savoir pourquoi,
이렇게 괴로운 까닭 모르는 것이 Sans amour et sans haine,
괴로움 속 괴롭인가 싶네. Mon coeur a tant de peine.

- 거리에 비 오듯이 Il pleure dans mon coeur 전문⁹¹⁾

89) “고답파로 알려진 파르나시엔은 고전주의, 실증주의 등의 영향으로 시의 형태를 중시하고 표현의 명확성과 구조의 완결성을 강조했다. 이것은 낭만주의의 무절제한 열정의 토로나 감개벽(感慨癖)에 대한 반발이면서 예술지상주의적 지향을 드러낸 데 따른 특징이었다.” 최유찬, 『문예사조의 이해』, 실천문학사, 2003, p.248.

90) G.랑송, P.튀프로, 앞의 책, p.211.

91) 한역 제목으로 ‘거리에는 처량히 비가 내린다’로 장만영의 역을 그대로 옮김(『里程標』, pp.213~214).

이 시는 베를렌스의 감상적 어조가 특히 두드러진 시라 하겠다. 장만영은 이 시를 “비오는 소리를 들으며 까닭 모르는 괴롭 때문에 더욱 괴로워하는 시인의 울적한 심사가 읽는 사람의 가슴 속까지 스민다”⁹²⁾고 평가하였다. 또한 이 시가 사람들에게 많이 읽히는 이유는 베를렌스가 늘 약한 인간의 마음을 숨기지 않고 토로한 데 있다고 보고 있다. 그리고 세기말적 퇴폐 사상, 허무주의 같은 것이 우리의 감정에 호소력을 주었다고 본다.

불현듯 일어나 창가에 서면
드높은 밤 하늘에 달이 홀로 떠 있더이다,
울고 싶어진다는 그 달이…….

(중략)

서름 덩이 같이 차기만 하던 저 비가
이 밤따라 어이 이리 따뜻할가요.
내의 속까지 촉촉이 스며 들어도
마음이 그저 화끈 달기만 하는군요.

- 「저녁중소리」 일부

이 시는 베를렌스의 감상적 어조가 장만영에게 어떻게 영향을 미쳤는지 보여주는 시이다. 창가에 서 하늘을 바라보니 ‘달이 홀로 떠 있다’. 달은 원래 하나뿐이기에 홀로 뜨는 것이 당연하건만, 달이 홀로 떠 있기에 ‘울고 싶어한다’고 생각하는 것은 시적 화자의 감정을 그대로 투영한 것이다. 이는 베를렌스에게서 나타나는 ‘울적한 심사’와 같다. 어떠한 특별한 이유 없이 우울해져버린 시적 화자는 ‘달’에게 자신의 감정을 투영시킨 것이다. 또한 비 소리에 까닭 없이 괴로워하는 베를렌스의 시처럼, 장만영의 시에서 비는 ‘서름 덩이 같이 차

92) 장만영, 『里程標』, p.214.

기만' 하다. 그러나 서럽게 차갑기만 하던 비도 사랑하는 감정이 투영되는 순간 '따뜻하'게 느껴지고, 심지어 '화끈 달'아오르기까지 한다. 세기말적 퇴폐주의, 허무주의 등이 풍기는 낭만성에 매료된 장만영은 베를렌에게서 이러한 영향을 받는다. 그러나 그는 퇴폐성과 허무성을 연인, 어머니가 주는 사랑과 따뜻함을 통해 부드럽게 승화시키고 있다.

Ⅲ. 시세계의 특성과 지향

장만영의 시편들은 기법적인 측면에서 이미지의 銳角性을 통해 시의 응집력을 보여준다. 이러한 특성은 시 작품에 시각적 이미지와 청각적 이미지를 통해 살펴볼 수 있다. 또한 주제적 특징으로는 ‘모성과 동경의 세계’와 현실과 환상 공간을 통한 유토피아의 지향을 들 수 있다. 이 자리에서는 장만영의 시세계의 특성을 기법적인 면과 주제적인 면으로 나누어 살피고자 한다.

1. 이미지의 응집력

장만영 시의 이미지에 대해서는 이미 여러 논고에서 언급되었던 전원적 이미지로만 일괄 규정하기에는 다소 무리가 있다. 그의 시에는 빈번한 외래어의 사용이 보일 뿐만 아니라 근대적인 이미지들이 많이 나타난다.⁹³⁾ 따라서 전원적 이미지만으로 장만영의 시세계를 볼 수는 없을 것이다. “장만영은 처음부터 전원시인이 될 것을 동경하였다. 물론 그의 시가 후기에 접어들면서 도시적 이미지러가 다수 등장하게 되는 것은 사실이지만 초기시집 『羊』과 『祝祭』, 그리고 해방 후에 간행된 시집 『幼年頌』에는 전원시적 경향이 주류를 이루고 있다”⁹⁴⁾고 하더라도 이러한 견해는 초기시집 중 전원적 이미지를 가진 몇 편에 국한될 뿐이다. 또한 혹자는 그의 시가 “전원적으로 귀의”를 통해 “도시

93) 『羊』에서 「港口夕景」의 ‘에트란제’, 「風景」의 ‘에메랄드’ 등, 『祝祭』에서 「女人I」의 ‘서늘한 테라스’, 「스페인·벳드우에 누웠던’, 「탕고를 추위라-祭日날 처럼’, 「누나」의 ‘슈미네에 장작불’, ‘엘레나의 이야기’ 등, 『밤의抒情』에서 「抒情歌」의 ‘빨딩과 빨딩’, 「가 버린 날에」의 ‘쫓꼬렐 같은 詩’, 「市場에 가는 길」의 ‘테이프 같이 찬란한 것’, 「溫泉호텔」의 ‘함모크만 흔들고’, 「해바라기」의 ‘방카로風の 발코니’, ‘암·체아에 누운’, 「Tea-Room Raimbow」의 ‘티룸·렌보의 초라한 建物’ 등 『저녁중소리』에서 「訪問」의 ‘쇼팡의 피아노 협주곡’, 「선물과 함께」의 ‘알프스 산맥’, ‘스위스’, ‘리즈미칼한 소리’ 등, 『놀따라 등불따라』에서 「봄의 急行列車」의 ‘얇은 쇼올은 시냇물’, 「Bond Street」의 ‘꽃도 낙화지는 본드 스트리트’, 「골목길에서」의 ‘올리브의 바다가 나를’, 「깊은 밤 촛불 아래서」의 ‘여직공 마리아’, 「파리의 소녀 마리아」 등, 『저녁놀 스러지듯이』에서 「마담보바리」의 ‘보비에사르의’, 「그리운, 그리운 내 고향이여」의 ‘이탈리아여 내 고향이여’, ‘고향 그리던 모델리아니’ 등.

94) 이진청, 앞의 책, p.71.

생활에 대한 회의와 고향에 대한 그리움”을 나타내었다⁹⁵⁾고 평가하기도 한다. 그러나 빈번한 외래어의 사용과, ‘온천’, ‘매춘’ 등의 근대 문명과 관련된 모티프들이 자주 등장하는 것으로 보아 장만영의 시 전체를 전원적 이미지로 보기에는 무리가 따른다. 본고에서는 장만영의 시가 전원적 이미지로 일관된다는 기존의 관점에서 벗어나 시적 이미지의 전반적 특징을 살펴보고자 한다.

한국 현대시에 나타난 모더니즘은 주로 영미모더니즘 즉, 이미지즘과 엘리트 등에 의해 주창된 신고전주의다. 20세기 사조로서의 모더니즘은 상위 개념으로서 다양한 하위 개념을 내포한다. 그러나 한국 현대시에서는 특별히 영미의 이미지즘을 모더니즘으로 호명하며 일반화하였다. 즉 ‘이미지즘=모더니즘’, ‘모더니즘=주지주의’라는 방식을 취해왔다.⁹⁶⁾

영미 이미지즘은 흠이 주도한 모임을 중심으로 1908년에 모습을 나타낸다. ‘시인클럽’이란 이 모임은 여러 차례에 걸쳐 재조직되는 우여곡절을 거치면서 이미지즘을 과급시켰다. 이미지즘 이론의 기초를 확립한 파운드는 1913년 「이미지스트의 몇 가지 조항」 속에서 “‘이미지’란 지적·정서적 복합체를 한 순간에 제시하는 것이다. - 그것은 돌연한 해방감, 시간과 공간의 제약으로부터의 자유로운 해방감, 그리고 가장 위대한 결작 앞에서 우리가 경험하는 바, 돌연한 성장감을 주는 것과 같은 그러한 ‘복합체’의 즉각적인 제시이다. 많은 분량의 작품을 쓰는 것보다는 일생에 하나의 이미지를 제시하는 것이 더 낫다.”⁹⁷⁾라고 이미지란 용어를 설명하고 있다. 파운드는 흠과는 일정한 거리를 유지한 채 자기 나름대로 이미지즘 운동을 펼쳤는데 그와 대담하여 발표된 것으로 알려진 플린트의 「이미지즘」이라는 기사에는 이미지의 3원칙이 제시되어 있다. 여기서 그는 시에서 추상적인 표현은 철저히 배제하고 시어의 정확성과 그 효과를 어떻게 유지하는가에 중점을 두었다.⁹⁸⁾ 이때 3원칙은 첫째 주관적이든

95) 이건청, 앞의 책, p.71.

96) 한영옥, 앞의 논문, p.3.

97) 백운복, 「이미지즘」, 『문예사조의 이해』, 새문사, 2003, p.139

98) 이정일, 「에즈라 파운드의 혁명적 언어관」, 『외국문학』, 1990년 가을호, p.189.

객관적이든 간에 ‘사물’을 직접적으로 다룰 것, 둘째 제시에 알맞지 않은 말은 절대로 사용하지 말 것, 셋째 리듬에 대해서는 메트로놈의 진행대호가 아니라 악구의 진행과 같이 지어야 한다는 것이었다. 파운드의 뒤를 이어 이미지즘 운동을 주도한 에이미 로웰은 앞서의 3원칙을 6개항으로 확충·보완해 제시했는데, 이는 에즈라 파운드의 이미지즘을 다시 항목화한 것이다. 오늘날 대표적인 이미지즘 이론으로 중시되는 이 6개항의 요지⁹⁹⁾는 다음과 같다.

첫째, 일상적인 언어로 쓰되 유사하거나 장식적인 단어는 결코 사용하지 말고 정확한 단어만을 사용할 것

둘째, 새로운 정조를 표현하기 위해서는 새로운 리듬을 창조할 것. 시에서 새로운 운율은 곧 새로운 관념을 뜻한다.

셋째, 주제의 선택에 절대적인 자유를 허용하고, 현대생활의 예술적 가치를 믿을 것.

넷째, 하나의 이미지를 제시할 것. ‘이미지스트’라는 명칭은 여기에서 유래한다. 아무리 장엄하고 우렁차다 하더라도 막연한 일반론이나 추상론은 배격할 것.

다섯째, 운율이 흐리거나 불명확한 시는 피하고, 견고하고 투명한 시를 지을 것.

여섯째, 무엇보다도 집중이 시의 본질이라는 신념을 가질 것.

여기서 정확한 언어를 사용해야 한다 함은 단순하고 장식적인 언어의 사용을 거부한다는 말로서 언어의 견고성과 상통하는 말이다. 이것은 낭만주의자들이 불분명하고 질척한 언어의 센티멘탈리즘을 기피한 것이다. 또한 이미지스트들은 옛 리듬을 모방하는 것은 옛 감정을 흉내내는 것이기 때문에 새로운 리듬을 창조함으로써 새로운 사상을 담을 수 있어야 한다고 했다.¹⁰⁰⁾ 이것은 전통적 형식을 탈피하여 새로운 리듬을 창조해야 한다는 것이다. 또 집중이 시의 근본이라는 주장은 선택된 대상에 대하여 이미지를 감각적·집중적으로

99) 백운복, 앞의 책, pp.139-140 참조.

100) 오세영 편, 『문예사조』, 고려원, 1991, p.258 참조.

응집해 감정이나 정서나 관념이 조금도 침투할 수 없는 응축된 이미지의 창출을 말한다. 이 6개항을 장만영은 『里程標』에서 「내가 좋아하는 시인군」라는 제목 아래 정지용 등을 열거하는 가운데 소개하고 있다. 즉 그가 좋아하는 시인군의 시적 특성을 해명하기 위해 이미지즘 강령을 소개한 것이다. 이는 장만영의 시작품이 이미지즘의 제이론을 의식하고 있음을 충분히 시사한다. 사실상 장만영 시의 특성은 무엇보다 선명한 이미지를 감각적으로 응집한다. 이 자리에서는 편의상 시각 이미지와 청각 이미지로 나누어 살펴보고자 한다.

1) 시각 이미지

장만영에게서 드러나는 선명한 이미지는 시각 이미지를 통해 구현된다. 또한 모든 물상들과 감정들을 시각적으로 이미지화시킨다. 시각의 강조를 통해 장만영은 시의 이미지를 구체화시키고 예각화시킨다. 이러한 시각 이미지들은 두드러지게 ‘푸른색’, ‘은색’, ‘흰색’ 등의 색채들을 통해 차갑고도 분명한 이미지들을 만들어낸다.

뒤란은 해빛이 잘 들어
 사시장철 고은 꽃들이 피어 있었다
 성처럼 쌓 올린 돌담을 넘어
 무수히 날아 드는 흰 나비 호랑 나비……
 형도 누나도 없이 자란 탓에
 늘 계집애 모양 소꿉 장난을 하며 놀았다
 -꽃때 말때
 -꼬을 꼬리 끌어라
 가차히 누가 있는 기척
 문득 고개 들어 바라보는 굴뚝몰에
 어머니의 얼굴이
 보름달 처럼 웃고 계시다

- 「幼年」 전문

이 시는 친구도 형제도 없이 자기 집 뒷뜰 안에서 혼자 놀고 있는 시적 화자의 어릴 적 모습을 그린다. 시적 화자는 과거에 대한 회상을 통해 어린 시절의 물상들을 시각화하고 있다. ‘뒤란’은 ‘햇빛 드는 뒤란’으로, ‘사시장철 고은 꽃들’이 피어 있는 곳이다. ‘돌담’은 ‘성처럼 쌓 올’려진 곳으로 나비들이 무수히 날아든다. 이러한 풍경들은 마치 그림 속의 모습을 보이는 그대로 묘사한 듯 하다. 혼자 ‘소꿉 장난’을 하는 시적 화자를 내려다보는 어머니는 ‘보름달’처럼 웃는 얼굴을 하고 있다. 어머니의 얼굴이 크고 환한 ‘보름달’로 비유되어 환하고 따뜻한 이미지를 형상화한다. 즉 시적 화자의 유년을 ‘햇빛’, ‘고은 꽃’, ‘흰 나비’, ‘호랑 나비’, ‘보름달’ 등 밝고 안정감 있는 시어들을 통해 시각적으로 형상화한 것이다.

강아지처럼 나를 따라오는 나의 記憶. 무수한 過失과 落書투성이의 나의 靑春. 나를 괴롭히던 사랑이, 사랑이 居住하다 나간 나의 肉體.

종이쪽은 바람에 불리우고
나는 生活에 불리우고.

내가 쓰고 가는 雨傘대로 차디찬 물방울이 흘러 내린다. 물방울이 쥐어 주는 차디찬 슬픔. 夜氣가 차구나, 北海의 까스처럼.

- 「愁夜」 일부

이 시는 추상적 시어들을 시각적 이미지를 통해 형상화한다. ‘나의 記憶’은 따라 다닌다는 공통점을 통해 ‘강아지’로 비유된다. ‘나의 靑春’은 ‘무수한 過失’이라는 공통점을 통해 ‘落書투성이가 된다. 또 ‘나의 육체’는 ‘사랑이 居住하다 나’갔던 곳으로 구체적으로 형상화된다. 즉 ‘記憶’, ‘靑春’, ‘사랑’은 눈으로 볼 수 없지만 볼 수 있는 이미지들을 통해 형상화된다. 마찬가지로 ‘종이쪽’이 ‘바

람'에 불리우는 것과 같은 이치로 '나'는 '生活'에 불리운다. 따라서 '종이쪽'= '나', '바람'='생활'이라는 관계가 성립한다. '雨傘'에서 흘러내리는 '차디찬 물방울'은 차다는 점에서 '슬픔'이고, '夜氣', '北海의 가스'가 된다. 즉 추상적 이미지들이 선명한 시각적 이미지로 전환된다.

이러한 장만영 시 작품에서 드러나는 이미지의 특성들은 사물들을 보다 선명하게 시각화한다는 데 있다. 시어들은 불순물이 섞이지 않은 물감으로 그린 듯 순수한 명도와 채도의 시각적 이미지를 구성한다. 눈에 잡힐 듯 선명한 이미지를 위하여 장만영의 많은 시편들은 색채 이미지를 내세워 이미지의 응집력을 보여주는 것이다.

順伊, 뒷 산에 두견이 노래하는 사월이면
비는 새파란 잔디를 밟으며 온다

비는 눈이 水晶처럼 맑다
비는 하이얀 眞珠목걸이를 자랑한다

비는 垂楊버들 그늘에서
한 종일 銀色 레에스를 짜고 있다

비는 대낮에도 나를 키스한다
비는 입술이 딸기물에 젖었다

비는 고요한 노래를 불러
벗 향기 풍기는 황혼을 데려 온다

비는 어디서 자는 지를 말하지 않는다
順伊 우리가 촛불을 밝히고 마주 앉을때

비는 밤 깊도록 窓밖에서 종알거리다가
이윽고 아침이면 어디론지 가버린다.

위의 시는 장만영의 제 1시집 『羊』에 실린 시로, “이미지즘-모더니즘의 성향이 강한 시”¹⁰¹⁾이다. 일상적인 자연의 대상인 비를 통해 느끼고 생각한 바를 “주지주의적일만큼 치밀한 구성으로 意識製作한 모더니즘의 시”¹⁰²⁾인 것이다. 전체적인 배경은 “비오는 전원이지만 이 시의 감각을 참신하게 만드는 주요인은 ‘하이얀 眞珠 목걸이’. ‘銀色 레이스’. ‘키스’ 등의 언어로 세련된 도시 감각의 색채어 내지는 외래어”¹⁰³⁾다. 특히 각각의 색채어들은 색채에 따라 계열 관계를 이루고 있다. 흰색의 이미지인 ‘눈’-‘수정’-‘하이얀 眞珠 목걸이’-‘銀色 레이스’는 ‘흰색’의 이미지로 계열 관계를 이루고, ‘사월’-‘새파란 잔디’-‘垂楊버들’은 ‘푸른색’의 이미지로 계열 관계를 이룬다. 또 ‘입술’-‘딸기물’-‘황혼’-‘촛불’은 ‘붉은색’의 이미지로 계열관계를 이루고 있다. 각각의 계열 관계는 도시적인 이미지의 외래어와 ‘수양버들’, ‘새파란 잔디’처럼 전원적 이미지를 통해 조성된다. 그러나 각각의 이미지들은 ‘비’를 나타내는 은유의 관계로 모두 동일성을 가지고 있다. 즉 각각의 색채 이미지의 계열 관계들은 결국 ‘비’를 통해 하나의 계열 관계가 될 수 있다. 이 시에서는 정서적, 감정적인 것을 완전히 배제하고 시각적 이미지 중에서 특히 색채 이미지를 통해 이미지의 예각성(銳角性)을 만들어 간다.

본드 스트리트는 바닷가 조그만 고장.
낮선 이방인들이 가끔 드나다니는 거리.

상점 유리창이며 간판들이
온통 바다빛인데

101) 김용직, 앞의 책, p.359.

102) 이명재, 앞의 책, p.244.

103) 한영옥, 앞의 논문, p.10.

여기 Bond Street를 파는 담뱃가게에서
나는 바다빛 눈의 한 소녀를 만났다.

바다빛 눈의 소녀는
바다빛깔의 표지를 씌운
시집을 들고 있었다.

그것은 발레리의
「바닷가 무덤」이었다.

저녁바람은 바닷소리 속에서
마지막 나의 여행을 재촉하는데
등에 놀을 지고
돌아 나오는 내 가슴 속엔
바닷빛보다 질푸른
노스텔지어가 서리었다,
꽃도 낙화지는 본드 스트리트의
하늘 아래서.

- 「Bond Street」 전문

본드 스트리트는 영국 런던의 일류 상점가이자 필립 모리스 사의 파이프 담배명으로, 이국적인 느낌을 자아낸다. 모든 것이 바닷빛을 물든 작은 ‘바닷가’의 고장으로 묘사되는 본드 스트리트에서 낯선 이방인들은 본드 스트리트 담배를 산다. 조그만 항구 도시에 잠시 머물다 떠나는 사람들의 노스텔지어는 이국적 분위기와 어울려 쓸쓸함과 고독을 한껏 자아낸다. 본드 스트리트는 ‘낯선 이방인들이 드나드는 거리’로, 파이프 담배로 중의적 의미를 내포하며 ‘바닷빛의 상점 유리창’, ‘간판’, ‘한 소녀의 눈’을 이어주는 매개적 역할을 한다. 위에서 ‘바닷빛 눈의 소녀’는 ‘바다빛깔의 표지를 씌운’ ‘발레리의 「바닷가 무덤」’을 들고 있다. 시어들은 바다의 질푸른 색을 중심으로 차갑고도 분명한

이미지를 강조한다. 꽃마저도 질푸른 색으로 낙화하는 본드 스트리트에서는 ‘마지막 여행을 재촉하는’ 소리 역시 ‘바닷소리’이다. 어디에나 무엇에나 ‘바닷빛보다 질푸른’ 노스텔지어가 서려 있는 것이다. 이처럼 위의 시는 Bond Street라는 이국의 한 거리를 바닷빛의 고장으로 만들어 모든 이미지들을 질푸른 서늘함으로 물들이는 이미지의 응집력을 보여준다.

病든 물새들이
파닥거리고……우젓고……피를 뚫하는
바다,
그런 어둠의 바다가
그女人에게 있었을 쫓야…….

푸른東海가 바라다 보이는
서늘한 테라스-
스페인 벳드우에 누었던 女人은
새벽달 같이
차고 회였다.

- 「女人1」 전문 ①

눈같이 차고 흰 여인을
나는 피 묻은 입술로 사랑했었다,
눈같이 차고 흰 베드 위에서.

내 가슴 속에
아무도 모르게 살고 있는 새.
내가 이렇게 피를 토하는 건
그 새란놈이 내 가슴을 쪼아먹기 때문이다.

오늘따라 파도는 왜 저리 사나운가!

과도소리에 섞여 어렴풋 여인의 목소리가 들려온다.

과도소리
나를 찾는 여인의 목소리
여인의 목소리 사나운 과도소리
그보다 좀더 먼 곳으로부터의
머리 위 하늘 속인 양 싶은 곳으로부터의
저 소리, 저 나팔소리가
내 정신을 빼앗는다.

- 「소리의 Fantasy」 전문 ②

①은 『祝祭』, ②는 『놀따라 등불따라』에 실린 작품이다. 위의 시편들은 색채 이미지로 여인의 모습을 형상화한다. ①의 시는 ‘피’의 붉은색 이미지와 ‘바다’의 푸른색 이미지가 서로 대립적 관계를 이루고 있으면서도 ‘病든 물새’를 통해 하나의 동일한 이미지인 ‘바다’를 그리고 있다. 그리고 그 시선은 다시 ‘푸른 東海’가 바라다 보이는 ‘테라스’가 있는 집에 누워있는 하얀 ‘女人’에게도 넘어간다. 마치 회화나 영화의 장면을 설명하듯 시선의 이동을 통해 ‘女人’의 이미지를 조금씩 완성해가고 있다. 이 ‘女人’의 형상은 ②의 시에서 청각적 이미지인 목소리를 가지게 되면서 더 구체화된다. ①의 시에 ‘病든 물새’는 ②의 시에 와서 ‘내’가 되어 ‘피를 토하’고 있다. 관찰자의 시선에서 ‘새’가 토하는 것을 보았던 ①의 시에 반해 ②의 시에서는 ‘새’에 의해 관찰자였던 ‘나’가 ‘피를 토하’게 된다. ②의 시 역시 ‘흰 여인’과 대립되는 ‘피 묻은 입술’의 내가 사랑을 통해 하나로 통합된다. 또한 푸른색의 ‘과도’와 ‘하늘’은 피를 토하는 붉은색의 이미지인 ‘나’를 찾는 흰색의 이미지인 ‘여인’을 통해 하나의 이미지가 된다. 이미 1연에서 사랑을 통해 하나 되었던 두 이미지는 청각적 이미지인 ‘목소리’와 ‘과도소리’로 동일시된다. ①의 시에서는 대립되는 색채 이미지가 비유를 통해 동일시되고 있다면 ②의 시에서는 더 나아가 청각적 이미지가 비유를 통해

동일시되고 있다. 불분명하고 모호한 이미지가 아닌 확실한 색채 이미지와 청각 이미지를 통해 시적 대상의 자리를 명백하게 잡아주고 있는 것이다.

봉우리와 봉우리
사이로 보이는 파아란 하늘에
구름이,
흰거위 같은 구름이 흐르고.

잣나무와 잣나무
사이로 보이는 깊은 山峽에
丹楓이,
타는 듯 붉은 丹楓이 고웁고.

줄을 이어
나란히 서 있는 街路樹의
陰影이 짙은 新作路를
장터로 가는
검은 도야지 도야지 도야지……

올해도 가을이어
너는 몰릿군의 채찍 소리에 놀래 달아나는가.

- 「晚秋」 전문

위의 시는 『밤의 抒情』에 수록된 시다. 1연의 이미지는 붉은색과 푸른색, 흰색이 섞여 있으나 각각 뚜렷한 이미지를 가지고 있다. ‘봉우리와 봉우리 사이’에 파란 ‘하늘’이 있고, 그 하늘에 ‘흰거위’ 같은 흰 ‘구름’이 흐르고 있다. 그러나 각각의 이미지들은 서로 합쳐지지 않고 사이에 떨어져 존재한다. 2연은 소나무과로 홍송(紅松)이라고도 불리는 잣나무는 푸른색과 붉은색의 이미지를 모두 가지고 있다. 복합적 색채 이미지의 잣나무 사이로 ‘타는 듯 붉은 丹楓’이

고롭다. 3연에서는 晩秋로 인해 제 색을 잃어버린 어두운 ‘街路樹’ 사이로 ‘陰影’이 짙은 검은색의 ‘新作路’가, 그리고 ‘장터로’ ‘검은 도야지’들이 가고 있다. 1연에서 각각의 색채들이 분명한 색을 가지고 있었던 반면 2연에서는 색채들이 복합되어 나타나고 3연에서는 그 모든 색들이 합쳐져 검은색이 되어버린다. 점점 색채들이 그 자신의 분명한 색을 잃어 합쳐져 가면서 겨울의 검은색으로 변화된다. 가을의 붉은색과 높고 푸른 하늘, 흰 구름의 이미지는 ‘물잇군의 채찍 소리에 놀래 달아나는’ 돼지들처럼 겨울의 색인 검은색으로 합쳐진다. 각각의 색채 이미지들이 하나로 뒤섞여 검은색의 이미지를 드러내 晩秋 다음에 올 겨울의 이미지를 나타내듯이, 청각적 이미지인 ‘채찍 소리’ 역시 돼지들로 하여금 ‘新作路’에서 ‘장터로’ 가도록 몰이를 하고 있다.

그러나 장만영에게는 옛 리듬에 대한 모방을 거부하고 신문물을 받아들여야 한다는 의식은 있었으나, 이로부터 완전히 탈피하지는 못했다.¹⁰⁴⁾ 그러므로 그의 시가 표현하는 색채 이미지는 센티멘탈리즘을 완전히 극복하지 못했다는 한계를 가진다.

어머니 두견이는 어디로 갔을까요?
 여름날 저 먼 숲 깊 그늘에 있던
 푸른 搖籃을 그대로 두고
 두견이는 지금 어디로 갔을까요?

어머니
 가을이 또 말없이 찾아와
 푸른 搖籃을 그대로 두고
 붉은 노을 곱게 비낀 하늘이 멀고
 해가 저도 두견이는 아니 옵니다

어머니

104) “張萬榮은 感傷을 露出시킴으로써 「페단트리(pedantry)가 가시어진」 單純한 主觀情緒를 表出하는 技法이 두드러진 詩를 많이 쓰고 있다.” 한영옥, 앞의 논문, p.6.

오늘도 하루종일 두견이를 찾았으나
嶺 넘는 나뭇군의 노래만 구슬프고
두견이는 영영 아니됩니다.
이윽고 겨울도 저 山을 넘어 온다는데……

- 「돌아오지 않는 두견이」 전문

위 시는 “그리움과 상실감을 ‘어머니’, ‘복녀’, 등 세세한 결로 부름으로써” 위안을 드러내고 있다.¹⁰⁵⁾ 그러나 이 시는 이전에 살핀 시편들과는 다르게 색채 이미지들이 전체적인 시에 영향을 미치지 못하고 있다. ‘푸른 搖籃’, ‘붉은 노을’은 색채의 선명한 이미지가 산뜻한 구조를 보여주고 있으나 다른 시편들의 수준에 미치지 못하고 있다¹⁰⁶⁾. 푸른 색과 붉은 색의 대조 외에 이렇다 할 신선한 이미지가 드러나지 못한 것이다. 시의 정서를 주도하는 두견이가 쓸쓸함의 이미지로 시 전체를 압도하지 못하는 점에서 다른 시에 비해 이미지의 응집력이 반감된다고 할 수 있다.

그러나 이러한 몇몇 작품의 한계성에도 불구하고 장만영의 시에서 드러나는 뚜렷한 시각적 이미지들은 그의 시가 이미지즘의 기법을 잘 활용하고 있음을 보여준다. 한편 이러한 특징들은 현실의 물상들을 시각화하여 안정된 구도를 꾀하고자하는 심리를 드러내주기도 한다. 이러한 시각적 이미지의 선명함과 응집력이야말로 장만영의 시를 설명하는 가장 중요한 특성임을 부인할 수 없을 것이다.

2) 청각 이미지

장만영 작품은 이미지즘적 요소로서 시각 이미지뿐만 아니라 청각적 이미지도 생생하게 살려 표현한다. 청각적 이미지는 작품의 이미지를 보다 입체화시키는 효과를 낳고 있다.

105) 박철휘, 앞의 논문, p.167.

106) 한영옥, 앞의 논문, p.7.

밤이 이슥토록
장애 가신 아버지가 아니 오신다
어머니는 호롱에 불을 켜 들고
나를 앞 세우고 마중을 나가신다

깜깜한 밤은
누가 곁에서 뺨을 쳐도 모르게 어두운데
안개가 비오듯 나린다

논에서 개고리가 요란스러히 울고있다
개고리 소리가
아가살이 귀신 소리같이
그렇게 들린다

웬일인지 나는 자꾸 무섭다
바로 이 때이다 나는 먼 강변 둔덕에
한 개 커다란 불덩이를 보았다

머리카락이 하늘로 쭈뼛 솟는다

- 「마중」 일부

이 시는 『幼年頌』에 실린 시로, 한밤중에 어린 화자가 어머니와 함께 장애 가신 아버지를 마중 나가면서 느낀 두려움을 그린 시다. 안개가 가득한 캄캄한 밤에 호롱불을 켜 들고 논 사이를 걷는 어린 화자는 무서움에 떨고 있다. 낮이었다면 아무렇지 않았을 개구리 소리는 아가살이 귀신 소리처럼 들리고, 강변 둔덕에 커다란 도깨비불은 머리카락을 솟게 만든다. 밤이라는 시간과 아직 돌아오지 않은 아버지, 그리고 호롱불의 좁은 반경에 의해 보이지 않는 주변은 이미 어린 화자가 두려움을 느끼기에 충분하다. 그러나 여기에 청각적

이미지인 개구리 소리와 시각적 이미지인 도깨비불이 더해져 어린 화자의 두려움을 더욱 극대화시킨다. 즉, 이 시에서 부풀어 오른 감각은 화자의 두려운 감정을 더욱 확장하는 장치로 작용한다.

눈녹는 소리 뚜욱 뚜욱 들려오는 이아츨
梅花꽃 책상우에 더욱 淸楚하고나!

이렇게 연사흘만 날이 풀이면
눈쌓인 山골에도 물소리 들이려니

이윽고 아지랑이 자옥한 언덕을 넘어
봄이 찬란한 綠色수레를 타고오면

푸른연기 피는들에 家畜이 오고가고
성에풀인 먼 바다엔 배스노래 들이려니

오늘아츨 내마음은 물새가 되어
봄하늘을 멀리 생각하며 퍼덕인다

- 「봄을 그리는 마음」 전문

위의 작품은 『羊』에 수록된 시로 시적 화자가 아침에 눈 녹는 소리를 들으며 봄을 연상하는 시이다. 이 시는 ‘아침->연사흘->이른 봄->완연한 봄’의 순서로 시간이 경과함에 따라 장소의 확장, 소리의 확성을 그린다. 즉 청각적 이미지인 ‘눈녹는 소리’는 시간이 경과됨에 따라 ‘물소리’로 커지고, ‘수레’ 소리에서 ‘배노래’ 소리로 확장되고 있다. 시각적 이미지인 ‘매화’ 혹은 ‘책상’은 시간이 경과함에 따라 ‘山골’로 확장되고, ‘아지랑이 자옥한 언덕을 넘어’, ‘푸른연기 피는 들’로 ‘성에풀인 먼 바다’까지 확장된다. 시적화자는 연상을 통해 감각적 이미지를 확장하고 점차 넓은 세계로 나아간다. 그리고 현실에서 갈 수 없는

‘먼 바다’에 이르기 위해 ‘물새’가 되어 날아간다. 그러나 시적 화자가 물새가 되기 위해서는 우선 시적 화자의 존재가 드러나야 한다. 따라서 5연에서는 ‘오늘 아침’이라는 원점의 시간으로 돌아와 ‘내마음=물새’라는 비유를 통해 갈 수 없는 세계로 날아간다. 시적 화자는 간절히 봄을 기다리는 마음을 감각적 이미지의 확장을 통해 드러내고 있다.

밤이깊어 당신이 저 湖畔으로 나가실 때
당신은 푸른물결을 타고 흘러나오는
고요한 노래를 들으시겠습니까

아득한 하늘엔 별들의 우습이 피고
갈대숲 거쳐 늙은山의 얼굴이 머물때
이는 외로운 나그네 바람이 켜는 거문고 소리여니...

온 종일 푸른하늘을 찾아다니든 그 귀여운 물새들도
지금은 물가에 잠드려 고요한데
湖畔에선 아직도 거문고소리가 들이지 않습니까?

- 「아직도 거문고 소리가 들이지 않습니까?」 전문

이 시는 ‘푸른湖水의 이는 波紋을 거문고의 줄이라면 바람은 늙은 伴奏者이다’라는 부제가 달려 있다. ‘푸른 호수의 이는 파문’이 ‘거문고 줄’이면 ‘바람’은 ‘늙은 반주자’라는 명제는 충분조건이다. 즉 바람으로 인해 파문이 이는 현상을 비유를 통해 ‘파문이 거문고 줄이라면 바람은 늙은 반주자’라는 역을 성립시키는 것이다. 파문만을 본 시적 화자는 거문고 줄을 연상했고, 이를 통해 파문을 일으킨 바람은 반주자가 되는 것이다. 다시 말하면 진리는 ‘ $q \rightarrow p$ ’이지만 비유를 통해 역인 ‘ $p \rightarrow q$ ’라는 명제가 성립되는 것이다. 이러한 명제 하에 조용한 호숫가의 파문이 이는 모습은 거문고 소리라는 청각적 이미지로 드러난다. 파문을 통한 소리는 고요한 노래, 거문고 소리로 계열관계를 이룬다. 그러나 이

러한 소리들은 실제로 들리지 않는다. 반면 소리를 지냈음에도 불구하고 나지 않는 소리가 있다. 실제로 들리는 소리인 바람이 갈대숲을 거치는 소리, 귀여운 물새 소리는 고요하게 침묵하고 있다. 실제로 들리지 않는 소리인 바람에 의한 파문은 밤이 되어 푸르러진 호반의 물결을 통해 소리를 내고 있다. 그러나 파문은 들리는 것이 아니라 보이는 것이기에 이 소리는 들리는 것이 아니라 보이는 소리이다. 공감각적 심상을 이용해 시각적 이미지인 파문을 청각적 이미지인 거문고 소리를 통해 나타낸다.¹⁰⁷⁾

비 몇자 하늘은 장미빛으로 저문다.
 길 숲에서 가을벌레가 운다.
 산비탈을 돌아 장에 갔던 노새가 돌아온다.
 짹짹 짹짹 짹짹……
 아아 방울소리가 생활처럼 쓸쓸하구나.
 노새가 가까이오자
 벌레들이 일제히 울음을 삼킨다.
 조용한 속을
 방울소리만이
 호롱불처럼
 마을 향하여
 멀어져 간다.

- 「山峽」 전문

이 시는 비가 멎은 뒤 해질녘이 되어 장에서 돌아오는 사람의 쓸쓸함을 소리들을 통해 나타내고 있다. 비가 오면 다른 소리들은 비 소리에 묻혀 잘 들리지 않는다. 그러나 비가 멎고 하늘이 장밋빛으로 물들게 되면 ‘길숲’에서는

107) 에즈라 파운드는 자신의 시론에서 비유의 정묘한 결합으로써 서로 결합될 수 없는 것들을 마음속으로 합쳐 숨겨 있게 지어낸다고 하면서 “생각은 두 개의 상이한 심상을 동시에 마음속에 제시함으로써 이루어지는 것”이라고 했다. 즉, 공감각적 이미지를 통해 서로 다른 이미지를 하나로 제시함으로써 새로운 시를 쓸 수 있다고 보았다. 이 시에서 드러나는 공감각적 이미지 역시 서로 다른 두 이미지를 하나로 합쳐 새로운 이미지의 효과를 극대화시킨다. 김재근, 앞의 책, p.32.

‘가을벌레’들의 소리가 하나 둘씩 들리기 시작한다. 벌레들이 한참 울기 시작할 때쯤 장에 갔다 돌아오는 ‘노새’가 ‘짹짹’ 쓸쓸한 ‘방울소리’를 낸다. 비 소리에 잠잠했던 ‘가을벌레’들은 다시 ‘노새’의 ‘방울소리’에 잠잠해진다. 즉 ‘비소리->가을벌레 우는 소리->노새의 방울소리’는 ‘하늘->길숲->산비탈’에서 ‘마을’로 장소를 따라 이동하며 점점 멀어져간다. 이러한 청각적 이미지의 이동은 곧 귀로를 의미한다. 이 귀로는 ‘생활처럼 쓸쓸’한 소리를 지니고 천천히 마을로 향한다. 또한 ‘비소리>벌레소리>노새 방울소리’로 그 소리의 크기가 약해짐에 따라 집으로 돌아가는 사람의 외로움, 쓸쓸함도 점점 깊어져간다.

이상에서 살펴본 바와 같이 장만영의 시편들에서 나타나는 이미지들은 선명한 이미지, 물상의 시각화를 보여준다. 특히 색채 이미지를 통해 물상의 이미지를 날카롭고 분명하게 형상화한다. 또한 청각적 이미지를 통해 시적 화자의 감정을 이미지화시키고, 소리의 크기를 통해 감정의 깊이를 역동적 이미지로 형상화한다. 시각적 이미지와 마찬가지로 그의 시의 청각적 이미지들은 선명하게 표현되고 있다. 작품 속에서 아련함은 자아내는 소리들은 아련한 이미지를, 강하고 분명한 소리들은 강하고 분명한 역할을 하며 조화를 이루는 것이다. 따라서 청각적 이미지 역시 효과적으로 응집된다고 보겠다.

2. 모성과 동경의 세계

모든 남성의 무의식 속에는 여성적인 요소인 ‘아니마Anima’가 있다. 아니마의 이미지는 다양하고 무의식적이며, 한 사람의 여성에게로 투사되기도 하고 때로는 여러 명의 여성들에게 연속적으로 혹은 동시적으로 투사되기도 한다.¹⁰⁸⁾ 장만영에게 있어 아니마의 이미지는 어머니에게로 투사되기도 하고, 순이 등의 연인에게 투사되기도 한다. ‘어머니’를 통해 나타나는 아니마는 유년의 기억에 대한 그리움으로, ‘순이’를 통해 드러나는 아니마는 현실에서 볼 수 없

108) 에드워드 A. 베넷, 김형섭 역, 『한권으로 읽는 용』, 푸른숲, 1997, p.159.

는 무구의 세계로 드러난다. 여기서는 ‘어머니’와 ‘순이’ 모티프를 통해 장만영이 지향하는 아니마의 세계를 살펴보고자 한다.

1) ‘어머니’와 그리움의 세계

시집 『幼年頌』에는 ‘어머니께’라는 부제가 붙어 있다. 사실상 이 시집의 시편들은 시인이 어머니께 바치는 헌사라 할 수 있다. 이 시편들은 거의 어머니의 이미지를 투사하고 있기 때문이다. 사실상 장만영의 시를 연구하는 데 있어 모성은 빠질 수 없는 주제이다. 해수병을 앓고 있으면서도 양조장을 운영하며, 가솔들을 보살핀 어머니는 항상 아버지의 역할까지 다하는¹⁰⁹⁾ 그에게는 절대적 의지처였다. 그의 의식은 늘 어머니에게로 지향되었으며, 이는 그의 시作으로 침투하곤 했다.

한편 그는 그의 시작법에서 시를 쓰기 위해서는 어린이 같은 아름다운 마음으로 항상 느끼고 생각하는 것이 필요하다고 피력한다. “어린이란 언제나 거짓이 없고 순진한 것이니, 그런 동심(童心)으로 대하는 세계란 비길 데 없이 아름답게 보일 것”¹¹⁰⁾이기에 시가 그리는 세계가 동심처럼 아름다워야 한다고 말한다. 장만영에게 있어 ‘동심’은 모성에 대한 그리움과 동반된 것으로 그에게서 동심과 모성은 동전의 양면과 같은 것이었다.

장만영의 유년은 친구도, 형제도 없었다. 기억 속에서 유일한 사람은 어머니 뿐이었다. 따라서 그의 ‘유년의 기억’ 속에서 어머니는 유일한 안식처이자 보호자이다. 아버지가 외부 세계로부터의 위협에 대한 보호벽으로서 영향을 주며, 이런 방식으로 아들의 模像이 되는 것처럼, 어머니는 어두운 곳에서 그의 심혼을 위협하는 위협으로부터의 보호자이다.¹¹¹⁾

해수병을 앓으시는 어머니는

109) 장만영, 『里程標』, p.11.

110) 장만영, 『그리운 날에』, p.156.

111) C.G.용, 『인격과 전이』, 솔출판사, 2004, p.107.

숨이 차서 …… 기침이 나서 ……
 겨울이면
 요를 돌른채
 어둔 등잔불 곁에서
 긴긴 밤을 노상 밝히군 했다
 아버지는 집을 나가신뒤
 몇해를 두고 소식이 없으시고
 오십간 가까운 크나큰 집을
 어머니와 두울이서 지키는 밤은
 귀신이라도 나올 것 같어……
 바람소리
 기와 끝에 떨어져 굴르는 나뭇잎새 소리에도
 나는 이불을 뒤집어 쓰고 숨도 쉬지 못하였다

- 「生家」 전문

이 시는 어린 화자의 심정을 시간과 공간의 설정을 통해 선명하게 그려내고 있다. 추운 겨울, 어두운 밤이라는 시간의 설정은 차갑고 냉정한 이미지를 풍기며 공포의 이미지로 확대되어 간다. 또한 ‘오십간 가까운 크나큰 집’은 아버지의 부재에 의해 어머니와 단둘이 있는 공간이기에 더욱 크게 느껴진다. 크고 텅빈 공간에 놓인 어린 화자에게 어머니는 유일한 보호자이자 위안이다. 그러나 어머니는 온전한 모습이 아닌, 해수병으로 인해 열이 올라 숨이 찰 정도로 기침을 하는 모습으로 그려져 또 하나의 두려움으로 형상화된다. 이를 통해 어린 화자는 어머니가 어떻게 될까봐 두려워하는 감정과 그런 어머니를 지켜야만 한다는 보호의 양가적 감정을 느끼게 된다. 즉 어머니는 화자에게 보호받을 수 있는 보호자이자 보호해야만 하는 부양대상인 것이다.

바다의 푸른잔디밭에서 아웃성 치며노든 물결의 어린이들은
 숨을 쉴근거리며 뛰어들어가 안긴다, 늙은 어머니 海岸의 가슴에-

그들은 어머니의 그銀실같은 흰머리카락에 키스를 거듭하고
이윽고 다시 넓은 잔디밭을 向하여 뛰어나간다

어린 작난꾼들이 갖어다 씻은 머리의 폭복택이-海草를 씻을것도 잊고
멀리 다라나는 어린것들의 뒷모양을 귀여운듯이 바라보는 늙은 어머니-
시방 그의 입술에는 幸福의 우습이 샘물처럼 흐르고 있다

- 「海岸에서」 전문 ①

유달이 熱이 높고 기침이 甚하든날밤, 그는 冬柏꽃 보다도 더 붉은것을
입으로 吐하였다.

밤은 海底처럼 고요하다. 南窓으로 江물처럼 밀여드는 달빛이 차디찬 벅
드를 적시고 그를 적신다.

푸른 달빛을 조용히 呼吸하면 마음만은 花粉처럼 가벼운 것같이…… 그
는 露台로 나가보았다.

밤하늘을 흐르는 차거운 달. 달을 스치며 스치며 작고 작고 떠나려 가는
구름. 구름.

-파도소리가 바람을 타고 멀리 들인다.

그는 어테선가 저를 부르는 늙은 어머니의 음성을 들은 것 같다.

「어머니!」

그는 두손을 가슴에 대고 아득한 大地를 向하여 나즉히 불러보았다…….

- 「바다로 가는 女人」 일부 ②

①과 ②의 시는 시적화자에게 바다를 통해 어머니의 모습을 상상하게 만든다. ①의 시는 바다를 어머니로, 바다의 물결을 아이들로 비유하였다. 하얗게 일어나는 파도는 늙은 어머니인 ‘海岸의 가슴’에 뛰어들어가 안긴다. 바다의 푸른 색채 이미지를 ‘잔디밭’으로, 파도의 부서지는 하얀 물거품은 ‘銀실같은 흰머리카락’으로, 또 파도소리를 아이들의 ‘아우성 치며 노는 소리’로 비유하고

있다. 즉 색채 이미지를 다른 물상으로 시각화하여 나타내고, 청각적 이미지는 아이들의 모습으로 시각화되고 있다. 바다의 파도치는 모습을 어머니가 지켜보는 앞에서 즐겁게 놀고 있는 아이들의 모습으로 형상화하고 있는 것이다. ②의 시는 아픈 화자가 파도소리를 어머니의 음성으로 착각하고 어머니를 그리워하는 시이다. ‘熱이 높고’, ‘기침이甚하’던 날 밤, 객혈을 하던 시적화자와는 달리 밤은 ‘海底처럼 고요하’기만 하다. 해수병으로 인해 밤마다 기침하며 숨을 쉬지 못하던 어머니의 모습을 성인이 되어 자신이 그대로 닮고 있다. 어머니의 앓던 시간은 항상 고요하기만 하던 밤이었고, 주변에는 아무도 없었다. 이 시에서도 밤은 고요하기만 하고 ‘푸른 달빛’은 찬 침대를 적시고 있다. 차가운 달, 떠나려는 구름은 모두 시적 화자의 외로움을 대변한다. 그러나 바람을 타고 들어오는 파도소리는 이러한 외로움에 한줄기 빛을 제공한다. 즉 파도소리는 시적 화자를 부르는 ‘늙은 어머니의 음성’으로 비유된다. 그리고 이 음성을 통해 ‘大地를 향하여’ 어머니를 나직히 불러본다. 바다를 향해서가 아니라 대지를 향해서인 것은 바다가 어머니를 생각하게 해주는 매개체 역할을 하긴 하지만 어머니는 바다를 통해 만날 수 있는 것이 아니라 대지를 통해 연결되어 있기 때문이다. 즉 ‘파도소리’-‘늙은 어머니의 음성’-‘아득한 大地’의 모성에 대한 그리움을 나타내는 이미지의 계열관계를 형성한다.

한편 용은 유아기와 유년기에 소년이 자기 어머니를 자연스러운 동반자로 여기므로 자기 내부에 있는 여성적 요소의 투사를 어머니에게로 향하게 된다고 보았다.¹¹²⁾ 이러한 설명에 의지하면 소년은 어머니를 모든 여성의 표준으로 각인하게 된다고 볼 수 있을 것이다.

나는 해저서 어스듯 어스듯 한 눈스길로
 소물고 소리하며 돌아옵니다
 하로종일 풀비기에 시달인 두다리도
 오막사리 내집에 반짝이는 불을보면

112) 에드워드 A. 베넷, 앞의 책, p.159.

가볍게 성큼 성큼 디더잡니다

나는 해져서 어슴 어슴한 눈스길로
소물고 소리하며 돌아옵니다
나를 기다리고 계신 어머니께 드리러
풀꽃으로 花環을 만들어 들고.

어머니는 나의 이 선물을 받으시고
나의 이마에 입마쳐 주시겠지요
그리고 나의게 따뜻한 국과밥을
한사발 가득담아 갖어다 주시겠지요

나는 해져서 어슴 어슴 한 눈스길로
소물고 소리하며 돌아옵니다
가스른 幸福에 가득 넘치고
西쪽엔 초승달이 걸려있습니다

- 「歸路」 전문

4연으로 구성된 이 시는 1연과 4연은 귀로의 시간을, 2연과 4연은 시적화자의 행복한 감정을 나타내고 있다. 시적 화자는 해가 저 어둑해진 눈길을 따라 소를 몰며 집으로 돌아오는 길이다. 하루 종일 풀을 베 두 다리는 지쳐 있지만 집에 돌아가면 화자를 기다리는 어머니가 있기에 ‘가볍게’ ‘성큼성큼’ 걸으며 소리를 한다. 어머니께 드릴 화환을 풀꽃으로 만들어 들고 어머니가 만들어 주실 따뜻한 국과 밥, 그리고 이마에 ‘입마쳐’ 주실 것을 생각하며 가슴 가득 행복을 느낀다. 이 시의 시적 화자는 어머니와 시골에서 경제적으로 어렵고 힘들지만 마음만은 행복한 삶을 그리고 있다. 집에서 화자를 반겨주는 것은 연인도, 아내도 아닌 어머니다. 즉 어머니는 시적화자에게 돌아갈 안식처이자 동반자인 것이다.

그녀는 그 검은 머리를 쪽지어 올리고 은비녀를 즐겨 꽂았다. 무명 저고리 무명 치마, 무명 버선, 흰 빛깔의 무명옷 차림새가 어울리던 여인.

깊은 밤-

그녀는 잠든 내 곁으로 다가와 나를 곧잘 지켜보곤 했다, 바느질감을 그대로 손에 든채... 그것을 나는 자면서도 느낄 수 있었다.

때때로 그녀는 내 한 손을 그녀의 손으로 가져다 쥐었다. 그러면 나는 더욱 깊이 잠든 체했다.

그럴 때마다 가슴 속으로 흥건히 스며드는 것이 있었다. 그러나 그 무렵 밤은 내 마음 위에 너무도 무거웠다.

산으로 들로 달리는 바람 소리 그 소리 속에서 여덟나이 아직 어린 가냘픈 영혼은 잠든 채하고 한 여인의 고독을 울고 있었다.....

- 「女人圖」 전문

이 시에서 어머니는 女人圖 속의 여인으로 투사되었다. 한국의 전형적인 여성상의 이미지로 ‘검은 머리를 쪽지어 올리고’ ‘은비녀를’ 꽂았다. 그런데 여기에서 시적 화자는 ‘은비녀를’ 꽂은 그림 속의 여인이 아니라 ‘은비녀를’ 즐겨 꽂는 현실의 여인으로 바꾸어 버린다. ‘무명 저고리, 무명 치마, 무명 버선, 흰 빛깔의 무명옷 차림새’의 여인이 아니라 그러한 차림새가 잘 어울리는 실존의 인물인 것이다. 또한 그녀는 깊은 밤이면 시적 화자에게 다가와 자는 모습을 지켜본다. 밤은 시적 화자와 여인을 연결해주는 매개체이다. 밤이 되어 나타나 ‘바느질감을 그대로 손에 든’ 여인의 모습은 그대로 어머니의 모습을 반영한다. 잠자는 아들의 한 손을 쥐어주는 어머니의 모습을 상상하며 시적 화자는 ‘가슴속 흥건히 스며드는 것’으로 인해 마음이 무거웠다. 밖에서 들리는 ‘바람 소리’는 여인의 고독으로 인한 울음소리에 비유되어 시적 화자의 어머니에 대한 그리움을 드러낸다.

2) ‘순이’와 무구의 세계

용은 그의 저서 『인격과 전이』에서 현대의 문명인에게서는 아니마가 모성 이마고의 형태에서 아내에게 전이된다¹¹³⁾고 말한다. 즉 현대인에게 어머니를 의미하는 무의식에 대한 보호는 남성에게 있어 그 무엇으로도 대치되지 않는다. 그래서 남성은 결혼의 이상을 무의식적으로 형상하기를, 자기의 아내가 가능한 마술적인 어머니의 역할을 맡아주기를 기대한다고 보는 것이다.¹¹⁴⁾ 장만영의 시세계에서 이러한 이상은 애인인 순이를 통해 형상화된다. 즉 순이를 통해 유년의 안식처로서의 어머니의 모습을 대신할 수 있는 티없이 깨끗한 무구의 세계를 꿈꾸는 것이다.

서울 어느 뒷골목
번지 없는 住所엔들 어떠랴,
조그만 방이나 하나 얻고
순아 우리 단 둘이 사자.

숨바꼭질하던
어린 적 그때와 같이
아무도 모르게
꼬옹 꿍 숨어 산들 어떠랴,
순아 우리 단 둘이 사자.

단 한 사람 찾아주는 이 없은들 어떠랴.
낮에는 햇빛이
밤에는 달빛이
가난한 우리 들창을 비춰 줄 게다.
순아 우리 단 둘이 사자.

깊은 山 바위틈

113) C.G.용, 앞의 책, p.107.

114) C.G.용, 위의 책, p.107.

등지 속의 산비둘기처럼
나는 너를 믿고
너는 나를 의지하며
순아 우리 단 둘이 사자.

- 「사랑」 전문

이 시는 시적 화자와 연인의 가난한 서울 생활의 고단함을 둘이 서로 의지하며 극복해보자는 내용을 담고 있다. 이 시에서 ‘순아’와 시적 화자는 ‘번지 없는 住所’, ‘찾아주는 이 없’는 생활 등을 유년의 추억을 통해 극복하고자 한다. 이러한 가난한 삶을 어린 시절의 ‘숨박꼭질’에 비유하며, 찾아오는 이 대신에 ‘햇빛’과 ‘달빛’을 벗삼아 살자고 한다. 또 주소조차 없는 단칸방은 ‘깊은 산’ 속에 사는 ‘산비둘기’의 등지에 비유하여 의지하며 살아가자는 긍정적인 삶의 자세를 보여준다. 즉 현실에서의 어려움을 유년의 기억처럼 아무것도 모르고, 아무런 근심도 없는 둘만의 세계를 통해 극복하고자 한 것이다.

무수한 들꽃이 피어나고
물바람이 유달리 시원한 호숫가에 앉아
내가 너의 눈을 들여다 보느라
나는 먼 나라에 와 있는 듯……
꿈을 꾸는 듯…….

너의 눈 속에 누울 수 있다면
물 위로 나르는 물새 소리 자장가로 들으며
나는 깨일 줄 모르는 잠이 자고 싶다.

너의 눈 속 그윽한 곳에
순아 부디 나를 눕게해 달라.
어두운 이 세상 어서 잊고
나는 너의 눈 속에 쉬고 싶다.

‘순아’와 함께 앉아 있는 ‘호숫가’는 ‘들꽃’이 무수히 피어있고, ‘물바람’이 유난히 ‘시원한’ 동화와 같은 공간이다. 이 곳에서 시적 화자는 ‘순아’의 ‘눈’을 바라보면서 ‘먼 나라’에 와 있는 것처럼, ‘꿈’을 꾸는 것처럼 환상의 세계를 상상한다. 즉 동화와 같은 공간에 ‘순아’와 함께 하므로 그 이상의 세계를 느끼게 되는 것이다. 시적 화자는 여기에서 한 단계 더 나아가 ‘순아’의 ‘눈’ 속에 눕고자 한다. 현실에서 순아 옆에 앉아 시원한 호숫가의 물바람을 맞았다면, 상상을 통해 ‘순아의 눈’ 속에 누워 이상향을 꿈꾼다. 앉아 있던 자세에서 눕는 자세로 바꾸는 것은 그만큼 더 편안해졌음을 의미한다. 즉 순아를 통해 ‘깨일 줄 모르는 잠’에 빠지려고 하는 것이다. 현실은 어둡고 잊고 싶은 것 투성이다. 시적 화자는 이런 괴로움을 순아의 눈을 통해 극복하고자 한다. 이 시에서 순아는 곧 현실의 도피처이자 안식처인 것이다.

순아 山으로 가고 싶지?

깊은 山에 묻혀 살고 싶지?

산짐승들과 함께 살고 싶지?

산짐승들처럼 그렇게 살고 싶지?

世上한테 잊히어 살고 싶지?

世上같은 건 아주 잊고 싶지?

시적 화자는 ‘世上’에서 벗어나 ‘순아’와 함께 ‘山’에서 살고 싶어한다. 이 시는 ‘山’에 묻혀 ‘산짐승들’과 함께 그렇게 살고 싶은 마음을 순아에게 질문하는

형식으로 이루어져 있다. 또한 각 연에 첫 번째행을 두 번째행이 그대로 이어 A(a, a'), B(b, b'), C(c, c')의 형태로 변주하고 있다. 이를 다시 분행해보면, a, b, c(순아 山으로 가고 싶지?/산짐승들과 함께 살고 싶지?/世上한테 잊히어 살고 싶지?)와 a', b', c'(깊은 山에 묻혀 살고 싶지?/산짐승들처럼 그렇게 살고 싶지?/世上같은 건 아주 잊고 싶지?)의 형태로 첫 번째행을 두 번째행이 심화하여 화자의 속마음을 드러내고 있음을 알 수 있다. 즉 산에 가고 싶은 것이 아니라 산에 묻혀 살고 싶은 것이고, 산짐승들과 함께 사는 것이 아니라 산짐승들처럼 살고 싶은 것이다. 世上에 잊히는 것이 아니라 世上을 잊어버리고 싶은 것이 시적 화자의 진정한 마음인 것이다. 시적 화자는 현실에서 벗어나고자 하는 속마음을 직접적으로 드러내는 것이 아니라 변주를 통해 지연한다. 또한 의문형이라는 형식을 빌려 '순아'를 매개로 간접적으로 드러낸다. 여성은 남성에게 영감을 의미한다. 용은 “개인적인 것에 방향지워진 여성의 감정은 개인적으로 덜 관계지워진 남성의 감정이 발견하지 못한 길을 제시한다”¹¹⁵⁾고 보았다. 즉, 현실(世上)에서 이를 수 없는 시적 화자의 이상을 '순아'에게 투사시켜 무구의 세계를 꿈꾼다.

푸른 잔디를 깔고

順伊와 나란히 앉았다

順伊의 억개로 나의 팔이 올은다

나의 억개로 順伊의 팔이 올은다

順伊 너는 내가 좋으냐?

順伊의 눈이 水晶처럼 맑어진다

順伊의 얼굴이 나의 가슴을 파고든다

115) C.G.용, 앞의 책, p.95.

솔바람이 바다처럼 시원스런
언덕
봄

順伊와 나는
먼 山脈들처럼 고요한 「來日」을 생각하며 幸福하다

- 「順伊와 나와」 전문

‘順伊’와 나는 ‘푸른 잔디’에 ‘나란히 앉’아 있다. 이 ‘나란히’의 이미지는 ‘順伊’와 내가 서로의 어깨에 각자의 팔을 올리는 대등한 관계 속에서도 드러난다. 즉 ‘順伊’와 ‘나’는 동등한 입장에서 나란히 앉아 시원한 솔바람을 맞으며 ‘고요한 來日’을 생각하고 있는 것이다. 이러한 행복한 광경은 ‘順伊’와 내가 함께 하므로 인해 가능하다. 水晶처럼 맑아진 눈의 順伊, 역시 시적 화자가 곁에 있으므로 가능한 것이다. 이런 둘만의 공간, 시간은 시적 화자에게 지금 이 순간 모든 것이 행복으로 다가오게 만든다. ‘順伊의 얼굴’이 ‘나의 가슴’에 파고들듯, 順伊를 통해 시적 화자는 행복에 빠져든다. 즉 順伊와 함께 하는 시간과 공간이 시적 화자에게 있어 이상향인 것이다.

3. 유토피아 지향의 두 층위

로즈메리 잭슨은 문학에서의 환상성을 전복의 미학으로 진단한다. 그는 “세속화된 문화 속에서 타자성에 대한 욕망은 천국이나 지옥과 같은 대안적 공간으로 대체되지 않는다. 오히려 그 욕망은 이 세계를 친숙하고 편한 것이 아닌 ‘다른’ 어떤 것으로 변형시키면서 이 세계에 부재하는 영역을 지향하게 된다”¹¹⁶⁾며 환상성의 이러한 요소가 “대안적 질서 대신 ‘변형’ 즉 재편성되고 탈위치화된 세계를 창조한다”¹¹⁷⁾고 해석한다. 장만영이 그리는 세계는 고통스럽

116) 로즈메리 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001, p.31.

거나 일그러진 모습이 아니라 친숙하고 편안한 모습을 보여준다. 그러나 그가 그리는 안온하고 편안한 세계는 현실로 존재하지 않는다는 점에서 ‘재편성되고 탈위치화된’ 환상적 세계의 특성을 갖는다 할 것이다. 이때 환상성은 다름 아닌 유토피아적 공간의 지향으로 수렴된다. 그의 시에서의 이상적 공간은 그의 이상향이 투사된 현실 공간과 환상에 의해 축조된 환상 공간으로 나뉜다. 따라서 본고에서는 편의상 현실 공간과 환상 공간으로 나누어 살펴보고자 한다.

1) 현실 공간과 이상향의 투사

1930년대 한국시에서 ‘향수’는 근원적 세계를 향한 동경의 형식으로 드러난 1920년대 낭만주의시의 ‘향수’와는 다른 모습을 보인다. 1930년대 시인의 향수는 근원적 세계가 아닌, ‘자연’, ‘고향’, ‘도시’, ‘이국정경’ 등 구체적인 장소를 지향하며, 그것의 표피적이고 말초적인 아름다움을 추구하는 경향을 보인다. 즉 그것은 현실적 조건이 배제된 심미적 공간을 향한 ‘향수’였다¹¹⁸⁾고 볼 수 있다. 장만영에게 있어 ‘향수’ 역시 마찬가지로 현실의 공간인 ‘바다, 언덕’ 등의 구체적인 장소를 지향한다. 그러나 그의 작품에서 드러나는 이러한 공간은 실제로 존재하는 곳이지는 않지만 현실 그대로의 공간이 아니라 이상향이 투사된 공간이다. 즉 현실 공간을 이상 세계에 대한 실현의 공간으로 변모시키는 것이다. 이를 통해 장만영은 현실에서의 안정감을 도모하고자 한다.

뒤란은 해빛이 잘 들어
 사시장철 고은 꽃들이 피어 있었다
 성처럼 쌓 올린 돌담을 넘어
 무수히 날어 드는 흰 나비 호랑 나비……

117) 로즈메리 잭슨은 이러한 변형과 해체의 과정을 이해하고 표현하는 데 유용한 용어로 접근축paraxis (과학에서 光軸과 근소한 각도를 이루며 그에 접근하는 광선)이라고 본다. 접근축의 영역은 빛살이 굴절된 이후에 한 지점에서 다시 모이는 것처럼 보이는 영역으로 대상과 이미지는 충돌하는 것처럼 보인다. 그러나 이 영역은 대상도 재구성된 이미지도 남아있지 않다. 거기에는 아무것도 없다. 위의 책, pp.31~32 참조.

118) 전봉관, 「1930년대 한국시의 도시 체험과 향수」, 『국어국문학 131호』, 국어국문학회, 2002.

형도 누나도 없이 자란 탓에
늘 계집애 모양 소꿉 장난을 하며 놀았다
-꽃때 말때
-꼬을 꼬리 끌어라
가차히 누가 있는 기척
문득 고개 들어 바라보는 굴뚝물에
어머니의 얼굴이
보름달 처럼 웃고 계시다

- 「幼年」 전문

‘뒤란’은 햇빛 드는 밝고 따뜻한 공간이다. 따라서 거기에는 사시장철 ‘고운 꽃들’이 항상 피어 있다. 어린 시적 화자는 그 공간에서 돌담을 자기만의 성처럼 느낀다. 이 담은 화자와 외부와의 격리를 뜻하기도 하지만 성 속에서 사는 시적 화자를 상상하는 단절의 극복이기도 하다. 그 돌담을 넘어 날아드는 무수히 많은 각종 나비들은 또 하나의 환상을 부여한다. 즉 ‘뒤란’은 ‘고운 꽃들’과 ‘각종 나비’가 가득한 동화적 공간으로 어린 화자의 이상향이다. 그러나 사실상 형도 누나도 없는 시적 화자는 그 ‘뒤란’에서 혼자 ‘소꿉 장난’을 하며 놀고 있다. 다른 사내아이들처럼 뛰어다니거나 무언가를 잡으러 다니는 것이 아니라 자기집 ‘뒤란’이라는 현실적 공간에서 상상의 세계를 꿈꾸며 놀이에 몰두하고 있다. ‘뒤란’은 현실적 공간에서는 혼자 놀고 있는 어린 화자의 외로움을 나타내지만, 시적 화자의 이상향이 투사되어 성과 같은, 고운 꽃과 각종 나비가 가득한 이상 세계로 변환된다. 이때 어머니의 얼굴은 ‘보름달’로 투사되고 있다. 온갖 꽃, 나비와 친진하게 노는 화자를 환하게 비춰주는 보름달인 것이다. 인자한 어머니의 얼굴은 꽃, 나비와 어울리며 유년의 기억을 더욱 아름다운 이상향으로 완성해주는 것이다.

언덕의 풀밭은

항시 햇별이 따스하다.
거기에는
민들레, 할미꽃 같은
어리고 고운 꽃들이 피어 있다.
별로 신통할 것 없는 세상이기에
언덕을 찾아 가
거기 풀밭에 누워
하늘을
하늘의 구름을 바라보며
산새들의 지저귀음을 듣는다.
언덕의 풀밭은
바다 속 같이 조용한 곳이다.
어지러운 마음
서러운 마음을 포근히 하여 주는
사람보다 정다운 곳이다.

- 「풀밭」 전문

햇별이 따스한 언덕의 풀밭은 ‘민들레’, ‘할미꽃’ 등 ‘어리고 고운 꽃들이’가 득한 이상의 세계이다. 그러나 시적 화자가 살고 있는 세계는 그런 이상적인 곳이 아닌 ‘별로 신통할 것 없는’ 현실 공간이다. 따라서 시적 화자는 ‘언덕’을 찾아가 ‘풀밭’에 누워 ‘하늘’과 ‘하늘의 구름’을 바라본다. 하늘에 떠 있는 포근한 구름의 모습은 언덕에 누워 있는 시적 화자의 모습과 같다. 또한 ‘산새들의 지저귀음’을 들으며 누워 있을 수 있는 풀밭은 ‘바다 속 같이 조용한 곳’이다. 즉 ‘별로 신통할 것 없는 세상’에서 얻어온 ‘어지러웠던 마음’, ‘서러운 마음’을 ‘하늘의 구름’을 보면서, ‘산새들의 지저귀음’을 들으며 잊으려 한다. 풀밭은 포근한 곳으로 사람보다 ‘정다운 곳’이다. 언덕의 풀밭은 이상적인 세계를 나타내고 있지만 실제로 존재하는 현실의 공간이다. 즉 장만영은 어렵고 힘든 마음을 위로해주는 곳으로 찾아갈 수 있는 현실 속의 상상적 공간에 그의 이상향을 투

사하고 있다.

산도 푸르고
물도 푸르고 바람마저
푸른 이 골짜기
긴 나그넷길에 지쳐
오늘 여기에 쉬다.

고향이 따로 있더냐.
고요와 안식이 있는 곳이면
어디이든 내 고향
내 집이로다.

언젠가는 또
어디론가 떠나가야 하는
몸이지만 그것을
생각해 무엇하랴. 슬퍼할 것은
더욱 못된다.

오월의 꽃내음
질은 이 강산
이 골짜기에서
내일을 기다리며 심장의
고동을 듣다.

- 「푸른 골짜기」 전문

긴 나그넷길에 지친 시적 화자는 산도, 물도 푸르고, 심지어 바람마저 푸른 골짜기에서 쉬려고 한다. 고요와 안식이 있는 이 푸른 골짜기가 바로 ‘고향’이자 ‘집’인 것이다. 나그네인 시적 화자에게 ‘집’이나 ‘고향’은 돌아갈 안식처이지

만, ‘오늘’은 멀리 있는 그곳보다는 지금 당장 쉴 수 있는 ‘골짜기’가 바로 현실의 ‘집’이자 ‘고향’인 것이다. 즉 현실 공간인 ‘골짜기’는 나그네에게 있어 이상향인 ‘집’, ‘고향’을 대신한다. 또 어딘가로 떠나야 하는 나그네에게 ‘골짜기’는 슬픈 생각을 쓸모없게 만든다. 아무 생각 없이 ‘오월의 꽃내음’을 맡으며 ‘내일’을 기다리는 시적 화자는 고요와 안식 속에서 ‘심장의 고통’을 듣는다. 현재, 지금 쉴 수 있는 바로 그 공간이 이상향이자 안식처인 것이다.

바다로 가리라. 바다는 요란스런 웃음소리로 내 마음을 후련히 풀어주리라. 산으로 가리라. 산은 말 없는 그 침묵으로 나를 얼싸안아주리라. 그리하여 나는 자연이 주는 누구보다 따뜻한 접대를 즐기리라.

그러나 내가 가지고 갈 수 있는 선물은 무엇인가. 그저 납덩어리만큼 무거운 내 마음 하나밖에 없다. 이것을 줄 수야 있겠는가. 그렇다면 나는 들도 없는 에고이스트이다.

오냐 나는 발가숭이 마음과 자연을 사랑하는 끝없는 이 정열만을 들고 가리라. 그리고 그들에게 말하리라,
나는 병들었다고-

- 「바다」 전문

이 시의 소재인 ‘바다’와 ‘산’ 역시 현실 공간이다. 이 시는 바다의 파도소리를 ‘요란스런 웃음’으로 비유해 바다 그 자체를 시적 화자의 마음을 후련히 풀어줄 곳으로 본다. 산은 ‘침묵’으로 시적 화자를 따뜻하게 얼싸안아줄 곳으로 본다. 이 두 공간은 누구보다 ‘따뜻한 접대’를 해 주리라 화자는 기대하고 있다. 시적 화자의 이런 상상은 ‘납덩어리만큼 무거운 마음’ 때문이다. 즉 현재 처한 자신의 상황을 해결하기 위해 ‘바다’와 ‘산’으로 가고자 하는 것이다. 그곳을 통해 마음은 ‘발가숭이’가 되고, ‘에고이스트’에서 ‘자연’을 사랑하는 ‘정열’가로 바뀐다. 자연은 현실 공간 중에서 유일하게 시적 화자에게는 자신을 치

유할 수 있는 이상향인 것이다.

순이 벌레우는 古風한 뜰에
달빛이 호수처럼 밀려왔구나!

달은 나의 뜰에 고요히 앉아 있다.
달은 과일보다 향그럽다.

동해바다 물처럼
푸른
가을
밤.

葡萄는 달빛이 스며 고웁다.
葡萄는 달빛을 머금고 익는다.

순이 포도넝쿨 밑에 어린잎새들이
달빛에 젖어 호젓하구나!

- 「달, 葡萄, 잎사귀」 전문

이 시는 달빛 가득한 뜰에서 익어가는 葡萄의 이미지를 형상화하여 마치 풍경화를 보듯이 그려낸다. 벌레우는 古風한 뜰이라는 공간은 적막함이 가득하다. 이 뜰의 적막감을 의식하면 할수록 그 적막감은 커다란 공간을 형성하며, 이를 밀물처럼 밀려와 채우고 있는 달빛에 대한 인식은 ‘왔구나’라는 감탄적 표현에서 볼 수 있는 것처럼 경이의 눈으로 파악된다.¹¹⁹⁾ 달빛이 호수처럼 가득한 뜰에 과일보다 향그러운 ‘달’이 앉아 있다. 벌레가 우는 것과는 대조적으로 달은 고요히 앉아 있다. ‘동해바다 물’처럼 가을 밤은 푸르다. ‘동해바다’라

119) 최동호, 앞의 논문, p.220 참조.

는 공간은 푸른색이라는 이미지를 형상화한다. 그러나 가을밤은 푸른색으로 형상화될 수 없음에도 불구하고 ‘푸른 가을 밤’이 성립하는 것은 ‘달빛’이 있기 때문이다. ‘달빛’이 가득한 뜰에서 바라보는 ‘가을 밤’은 어두운 것이 아니라 빛에 반사된 푸른색을 띠기 때문이다. 즉 ‘가을 밤’의 푸른색은 동해바다 물에 푸른색뿐만 아니라 포도의 푸른색, 어린잎새들의 푸른색을 통해 동일성을 갖게 된다. 포도는 달빛과 상호 연관성을 가진다. 포도는 달빛이 스며 곱고, 달빛을 머금고 익는다. 반대로 달은 그런 포도가 있기에 과일보다 향그러울 수 있다. 한편 결실의 계절인 가을의 이미지와는 사뭇 다른 ‘어린 잎새’는 달빛을 통해 호젓하게 젖어있다. 이는 포도가 익듯이 ‘어린 잎새’ 역시 달빛에 젖어 성숙해져 갈 것임을 암시한다. 이렇게 달빛에 포도가 익어가는 공간은 순이와 함께 하는 ‘뜰’이라는 현실의 공간이지만, 이 공간을 통해 시적 화자는 그가 그리는 이상향을 유추하게 되는 것이다.

2) 환상 공간과 이상 추구

장만영은 이상향을 현실 공간에 투사하기도 했지만, 직접 환상 공간을 축조하기도 했다. 즉 그가 꿈꾸는 환상 공간을 통해 그의 이상을 실현하고자 한 것이다. 이러한 이상 추구는 그에게 환상에 대한 병을 앓게 한다.

어느 때부터인지 알 수 없으나, 꽤 오래 전부터인 것만은 확실하다. 나의 머리 속에 떠 사라지지 않는 하나의 환상이 있다. 어째서 그런 환상이 머리에 떠올랐는지, 그것의 직접적인 원인을 알지 못하는 채, 나는 어느 동화에라도 있을 것 같은 환상을 지니고 앓는 몸이 되었다. (중략) 자나 깨나 아름다운 환상, 그 환상을 떼어 버리려면 그것의 작품화를 피하는 길밖에 없다고 나는 생각하는 것이다. 어떻게 표현할 것인가? 그것은 너무나 아름답고 뚜렷하여 도리어 붓을 댈 수가 없다. 수십 장의 원고지를 소비하였건만, 하나도 맘에 들지가 않는다. 확실히 나는 환상을 앓는 환자가 되고 말았다.¹²⁰⁾

120) 장만영, 『里程標』, pp.52~54.

그의 회고에 따르면 그에게 있어 환상은 동화와 같은 것이다. 동화 속에 그려지는 세계야말로 현실에서 찾아볼 수 없는 환상, 이상 세계인 것이다. 머리 속에서 사라지지 않는 아름다운 환상을 작품화하기 위해 오랫동안 고민하고 망설임 흔적들은 장만영이 ‘환상’의 공간에 얼마나 집착했는지 알 수 있게 한다. 「春夢」¹²¹⁾과 같은 작품은 이러한 망설임의 결과물이라 할 수 있다.

흐르는 물을 따라
떠내려 오는 무수한 꽃송이. 꽃송이
산골길은 여울을 끼고
숲 속으로 숲 속으로만 돌아 올라가고
곱고 작은 꽃들이
좌우 길옆에 먼 데까지 피어 있다.

아름드리
소나무와 소나무 사이로 번듯거리는 것은
대낮의 湖水

조고만 마을이 그 湖水에 거꾸로 비쳐 있다.

오늘은 무슨 祭祀라도 있는 것일까.
바람결에 들려오는
새납소리
둥 둥 울리는 북소리
傳說같은 노래 소리.

별거벗은 少年은 푸른 잔디를 밟고
줄달음질 치며 뛰어 갔다.
마을이 있는 곳을 향하여….

121) “몇 해가 지나도 환상은 생각난 듯이 내 머리에 떠오르곤 하였다. 나는 어느 날 밤, 그것의 작품화를 굳게 마음 먹고 붓을 들었다. 이렇게 하여 쓰여진 것이 「춘몽」이다. 그러나 나는 이 작품에 아직 만족할 수가 없다. 어딘가 부족함을 느끼는 것이다. 좀더 선명히 그려낼 수는 없을까?” 위의 책, p.54.

이 시는 그가 말하는 환상 공간을 그린 시이다.¹²²⁾ ‘흐르는 물을 따라’ ‘무수한 꽃송이’들이 떠내려 온다. ‘곱고 작은 꽃들’은 ‘좌우 길옆’을 따라 길게 피어 있고, ‘아름드리 소나무’ 사이로 ‘湖水’가 반짝이고 있다. 이 환상 공간은 ‘산골’, ‘湖水’라는 전형적인 동화적 풍경이다. 꽃으로 가득 찬 길과 여울, 그리고 ‘아름드리 소나무’는 인적이 드문 이상 세계의 산물이다. ‘湖水’에 비친 ‘조고만 마을’에서는 ‘祭祀’라도 있는지 ‘새납소리’, ‘북소리’, ‘노래소리’가 들린다. 축제적인 이미지의 마을은 행복한 사람들을 연상하게 한다. 별거벗어도 위험하지도, 누가 뭐라 그러지도 않은 이 세계는 현실에서 있을 수 없다. 구경하기 위해 마을을 향해 줄달음질치는 ‘少年’은 푸른 잔디를 밟으며 뛰어간다. 이러한 세계는 유토피아로 현실에서 줄 수 없는 안정감을 준다. 거기에는 타인의 시선도, 그리고 위험의 요소도 없다.

유리로 지은 집입니다.
창들이 하늘로 열린 집입니다.
집은 연못가 딸기밭 속에 있습니다.
거기엔 꽃의 가족들이 살고 있습니다.

지평선너머로 해가 기울고
밤이 저 들을 건너올 때면
집안에는 빨간 등불이 켜지고
꽃들이 모여 앉아 저녁식사를 합니다.

자, 이리 오시오.
좋은 음식 냄새가 풍기지요?

122) 이 시는 단순한 고향에 대한 그리움이 아니다. 이 시의 배경은 전혀 현실적이지 않다. 이 시는 마치 『도화원기』에 나오는 이상향과 같은 곳임을 알 수 있다. 박호영, 앞의 논문, p.748 참조.

꽃들이 지금 저녁식사를 하고 있습니다.
저, 접시에 부딪치는 포오크며 나이프 소리가……
저, 무슨 술냄새 같은 것이 나지요?

이리로 좀더 가까이 와 보시오.
보기에도 부럽게 즐거운 가족들입니다.
그리고 저 의상들이 어찌먼 저렇게 곱습니까?
식사가 끝나면 으레 꽃들은 춤을 춥니다.

- 「溫室 I」 전문

이 시는 환상 공간으로서의 온실을 그리고 있다. 시적 화자는 온실을 바라 보며 이국적인 이상 세계를 꿈꾼다. 시적 화자는 점차 거리를 좁히며 온실 안을 들여다 본다. 이 온실은 유리로 지어져 있고, 창은 하늘을 향해 열려 있고, ‘연못가 딸기밭 속에’ 있다. 또한 그 속에 사는 식구들은 꽃의 가족들로 ‘지평선 너머로 해가’ 지면 모두 ‘모여 앉아 저녁 식사를’ 한다. 좀더 가까이 다가 가면 ‘좋은 음식 냄새’를 풍기는 저녁 식사는 접시에 ‘포오크’, ‘나이프 소리’로 가득하고, 좋은 술냄새를 풍기는 풍경을 볼 수 있다. 온실 가까이 다가갈수록 시간도 경과한다. 시적 화자가 온실에 거의 다 도달했을 쯤 식사가 끝나고, ‘아름다운 音樂’ 소리가 나고, 세상에서 보기 드문 ‘호화스러운 舞蹈’를 구경하게 될 것이다. 그러나 이런 일은 실제로 있는 일이 아니다. 이 시의 서술어는 이미 과거형이 아니라 현재형이거나 미래형이다. 즉 실제로 일어난 일들이 아니라 일어났으면 하는 희망을 담은 것이다. 온실 속에서 자라나는 꽃을 의인화하여 동화 속의 장면처럼 그려낸다. 이처럼 장만영은 환상 공간을 통해 자신이 꿈꾸는 이상을 드러낸다.

나부는 한 권의 그림책.
얼마든지 바라보고 있고 싶고

어루만지고 있고 싶고
언제까지나 가지고 있고 싶다.

거기엔 과포발이 있다.
거기엔 질푸른 숲이 있다.
거기엔 태고적 맑은 샘이 있다.
거기엔 부드러운 언덕의 기복이 있다.
거기엔 이름 없는 무덤들이 있다.
거기엔 막막한 들판이 있다.
거기엔 파아란 꿈이 있다.
거기엔 노랫가락이 있다.

그윽히 풍기는 몸내음.
분내음. 꽃내음.
가슴 밑바닥까지 스며드는 내음이여!
나부는 우리의 향토.

나는 고향에 가고 싶다.
아아 나는 포옹하고 싶다.
푸른 하늘을 달리던 달빛이
잠깐 방안에 들러 나부 이마에
그칠 줄 모르는 경건한 키스를 하고 있다.
그것은 낮이나 밤이나 내 마음을
쫓아 먹고 있는 노스텔지어-.
아아 나는 돌아가고 싶다.
나는, 나는 울고 싶다.

- 「裸婦」 전문

이 시는 ‘~싶다’는 서술어에서 알 수 있듯 시적 화자가 꿈꾸는 환상의 세계를 보여준다. ‘나부’가 나오는 한 권의 그림책이 그리는 공간은 실제의 공간이

아니다. 바라보고, 어루만지고, 가질 수 있는 것은 그림책이지, 그 그림에 나오는 ‘나무’가 아니다. 그 그림의 세계는 ‘과포밭’, ‘질푸른 숲’, ‘태고적 맑은 샘’, ‘부드러운 언덕의 기복’, ‘이름 없는 무덤’, ‘막막한 들판’, ‘과아란 꿈’, ‘노랫가락’이 있는 환상 공간이자 유토피아이다. 그윽한 ‘몸내음’, ‘분내음’, ‘꽃내음’이 가슴 밑바닥까지 스며드는 나무의 몸 역시 하나의 환상 공간으로 형상화되어 ‘우리의 향토’로 비유된다. 즉 그림 속에 그려져 있는 환상의 공간은 나무의 몸으로 시적 화자가 돌아가고 싶어하는 ‘고향’이자 ‘노스텔지어’인 것이다. 시적 화자는 나무의 그림을 보면서 이상을 추구하고자 한다. 그러나 이러한 이상 세계는 현실에는 존재하지 않는 환상의 공간이기에 시적 화자는 울고 싶다. 환상이 공간을 통해 유토피아를 실현하고자 하는 꿈은 실제로 이루어질 수 없는 동화적 상상력이다. 그러나 장만영은 이러한 환상을 통해 현실에서 이룰 수 없는 이상을 추구하고자 한다.

캐서린 흙은 환상문학은 리얼리티로부터의 일탈이며, 환영·성찰·교정·탈환영의 형식을 통해 리얼리티에 접근한다고 정의하고 있다.¹²³⁾ 그는 환영문학이 도피문학의 성격이 강하며 목가·정복과 모험의 이야기·코믹소설·탐정소설·공포소설·포르노소설과 같은 정서적인 것들이라고 정리한다. 다시 그는 이를 분류하며 목가는 사회로부터의 은거로 “항상 감각적 경험을 강조하는 내부자 목가 insider-pastoral는 신화의 낙원과 ‘황금시대’¹²⁴⁾에 뿌리를 두고 있으며, 독자에게 목가적인 이상 상태의 수동적인 즐거움을 제공한다”¹²⁵⁾고 세부적 논의를 전개한다. 이러한 문학은 고전적이든 현재적이든, 독자가 개인적인 추억을 떠올리게 한다.¹²⁶⁾ 적절한 유년 시절의 기억이 없는 독자는 의미 없는 형체를 발견하거나 모호한 등장인물과 관련된 진지한 탐구에 관심을 갖게 된다. 반면 적절한 기억을 가지고 있는 독자의 경우, 프루스트적인 경험을 제공하기 마련

123) 캐서린 흙, 한창엽 역, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.

124) “‘황금시대’는 서구 전원시가 이상적 시기로 의미화한 이데아의 공간이다. 따라서 ‘황금시대’는 하나의 상징체계를 형성하면서 서구전원시에 두루 쓰이고 있다.” 이진청, 앞의 책, p.31.

125) 캐서린 흙, 위의 책, pp.109~110 참조.

126) 위의 책, p.112.

이라고 말한다. 즉 자신의 기억들을 통해 과거 속에서 즐긴 짧은 휴가로부터 현실 세계로 돌아온 뒤에는 주변 사물들을 달리 바라보게 될 것이라는 것이다. 장만영의 시에는 유년시절의 기억이 제공하는 목가적 세계가 강하게 형성되어 있는데, 목가적 세계는 자주 ‘양’이나 ‘포도’, ‘별’ 등의 이미지로 드러난다. 그는 이러한 이미지들을 적절히 배치하고 변형하여 현실과는 전혀 다른 세계를 그려 유토피아를 만드는데 몰두한다.

에기야 저 파아란 하늘을 바라보아라!
맑은 하늘에 나뭇나뭇 떼져다니는
하-얀 구름이 보이지 않니?

너의 언니는 하늘에 사는 바람이 되고
떼지어 다니는 하-얀 구름은
언니가 사랑하는 羊들이란다

오늘도 너의언니는 고요한 하늘의 푸름스길로
羊들을 몰고 다니는고나!
낮음이 썬갈때는 헛과람 소리도 들이지 않겠니?

- 「바람과 구름」 일부

위의 시는 『羊』에 수록된 시다. 어린 소녀에게 죽은 언니에 대해 ‘하늘에 사는 바람이 되고’, ‘하얀 구름’은 ‘사랑하는 羊들’이 된다. 이승에서도 양을 몰던 언니는 저승에 가서도 양을 몰고 있다. 양이란 소재는 서구 전원시에 있어 전원 정서의 중요한 환기물이었다.¹²⁷⁾ 양과 함께 뛰노는 아이들 틈에 끼어 五月祭의 환희에 젖고 싶어한다.¹²⁸⁾ 그러나 어린 시절은 이미 지나가 버렸고, 현실은 메마르기만 하다. 지나가 버린 아름답던 시절의 체험을 소중히 간직하면

127) 이견청, 앞의 책, p.40.

128) 위의 책, p.40.

서 그 기억을 되살리려 하는 것이다. 양을 몰고 가는 목가적인 삶은 그러나 이승에서처럼 힘든 삶이 아닌, 고요하고도 푸른 하늘의 길을 따라 ‘휩파람’을 부는 유토피아적 삶이다. ‘고요한 하늘의 푸른 길’은 현실에서는 불가능한 신화의 세계에서나 가능한 낙원의 공간, 목가적인 이상 상태의 공간이다. 현실 세계에서 볼 수 없는 ‘언니’를 환상적 세계에서 찾고자 한다. 실제로 존재하지 않는, 불가능한 곳에 가버린 언니와 함께 할 수 있는 유토피아를 동경하는 것이다.¹²⁹⁾

비 그친
일요일 위로
흐르는 푸른 풍경은
한 알의 투명한
청포도.

포도알 속
산기슭엔 마을이
낮은 호롱불이라 깜박이고
그 작은 마을앞은
눈부신 시내.

시냇물에 발 잠그고
손 적시며
풍금소리 따라 사라진 어린시절과
저녁마다 만나서 기도하듯 속삭이던
귀여운 한 소녀의 순결에 내가 젖어 있노라면

- 「포도알 風景」 일부

129) 환상(the fantastic) 장르의 전제 조건은 현실의 재현 가능성에 대한 근본적인 회의다. 텍스트 바깥의 실제 현실에 대한 보편적 합의와 이를 재현하는 수단으로서의 언어-바로 ‘허구’의 전통적인 개념-사이에 맺어졌던 강고한 규약은 사실주의적 장르 관습의 하나로 그 지위가 격하되기에 이르렀다. 장세진, 「90년대 환상(the fantastic) 문학의 또다른 가능성」 『상허학보 10집』 2003.2, pp.218~219 참조.

이 시는 포도를 하나의 공간으로 설정하고 있다. 한 알의 투명한 청포도는 ‘비 그친 일요일의 푸른 풍경’을 담고 있다. 즉 비가 개인 후의 맑고 투명한 풍경이 청포도의 투명하고 푸른 이미지에 투사되어 ‘푸른 풍경’을 만들어내는 것이다. 그 속의 풍경은 ‘마을’이 있고, ‘호롱불’이 깜박거리고, ‘눈부신 시내’가 있는 환상의 공간이다. 또한 ‘시냇물에 발과 손을 적시던 어린 시절’이 보이고, 매일 저녁 만나 옆에서 속삭이던 ‘귀여운 소녀의 순결’이 있는 곳이다. 이러한 꿈꾸는 듯한 환상 공간은 모두 청포도 한 알 속에 들어 있는 ‘푸른 풍경’들이다. 즉 환상의 공간을 통해 시적 자아가 꿈꾸는 ‘유토피아’를 그리고 있는 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 장만영의 작품에서 드러나는 유토피아는 현실 공간과 환상 공간을 설정하여 지향된다. 그는 현실 공간에 이상향을 투사, 유토피아를 실현하려고 하는 한편 환상적인 동화적 상상력의 공간을 설정하여, 이상을 추구한다. 이러한 공간들은 모두 환상성을 부여받는 유토피아적 공간들로 시인이 유년애 맛보았던 지극한 세계를 환기하는 기제가 된다 하겠다.

IV. 결론

이 논문은 장만영 시에 나타나는 순수 문학 지향이 이미지즘에서 비롯되었다는 가정 아래 시작하였다. 이를 토대로 논문은 장만영 시의 이미지즘적 특성으로 이미지의 응집력을 살피고, 그것이 어떻게 작품으로 형상화되고, 어떠한 의미와 효과를 생산하는지 고찰하는 것을 목적으로 삼았다. 더불어 본 논문은 장만영의 시세계가 모성과 동경의 세계와 유토피아의 지향이라는 일관된 테마를 지니고 있음을 규명하고자 하였다.

장만영의 시세계를 이해하기 위해 우선 장만영의 생애와 그것이 문학에 미치는 영향 관계에 주목하였다. 다음으로 기법적인 측면에서 장만영의 시편들이 영미 이미지즘의 영향으로 뚜렷하고 선명한 이미지를 통해 이미지의 銳角性を 보여준다는 점을 확인하기 위해 시각 이미지와 청각 이미지 별로 나누어 고찰하였다. 한편 주제적인 측면에서는 장만영의 시세계에 드러나는 ‘모성과 동경의 세계’와 ‘유토피아의 지향’을 살펴보았다. 모성과 동경의 세계는 ‘어머니’를 통한 그리움의 세계와 ‘순이’를 통한 무구의 세계로, 이상 세계의 지향은 ‘현실 공간’과 ‘환상 공간’으로 설정하여 그 특성을 찾고자 했다. 따라서 이 논문은 장만영의 생애와 삶의 여정을 살펴 작품에 접근하는 길을 닦고, 이를 토대로 그의 시세계와 지향을 기법적인 측면과 주제적인 측면으로 구분하여 그 의미를 검토하였다 하겠다.

말한대로 본 논문은 장만영의 생애와 그의 시세계의 연관성을 우선적으로 살펴보았다. 시는 경험에서 비롯된다는 전제 아래 장만영의 유년부터 성장과정, 등단, 그리고 그 이후까지 삶의 발자취를 따라가 보았다. 특히 그의 시에 드러나는 유년의 기억들은 시인의 경험을 그대로 반영하고 있으며, 현실 극복의 기제로서 그의 시편에 드러난다는 것을 고찰할 수 있었다. 또한 시인의 문학적 제영향으로 신석정과 베를렌느와의 관계를 살펴보았다. 장만영에게 있어 신석정은 비평가이자 친구였다. 특히 신석정의 목가적 세계, 유토피아 지향은

장만영의 시편들에 그대로 영향을 미치고 있었음을 살펴볼 수 있었다. 또한 김억의 소개로 알려진 프랑스 상징주의 시인들 중에서 특히 베를렌스의 영향은 장만영의 시 작품에 나타난 낭만주의적이고, 서정적인 작품을 통해 확인할 수 있었다.

III장에서는 장만영의 작품 세계를 본격적으로 논의하였는데 여기서는 기법적인 측면과 주제적인 측면으로 나누어 고찰하였다. 장만영의 시세계는 1930년대 영미 이미지즘의 영향을 받아 시각적 이미지에 중점을 두었다. 특히 그의 많은 시편들은 선명하고 뚜렷한 색채 이미지를 사용하여 물상들을 분명하게 시각화하고 있었다. 한편 장만영은 청각적 이미지의 활용을 통해 시적 효과를 크게 얻는다. 그의 시편들에서의 청각적 이미지는 소리의 크기가 확장됨에 따라 시적 화자의 감정도 증폭됨을 보여주고 있기 때문이다. 한 마디로 장만영의 시편들은 감각적 이미지를 통해 사물 인식의 銳角性을 드러낸다고 볼 수 있겠다.

다음으로 주제적인 측면에서 모성과 동경의 세계와 유토피아의 지향을 살펴 보았다. 장만영에게 있어 아버지의 부재로 생긴 상흔은 어머니와의 친밀한 관계를 통해 극복된다. 따라서 유년의 기억은 어머니와 함께한 추억들이 대부분을 차지한다. 이러한 사실들을 통해 장만영의 시편들은 유년 시절의 어머니의 이미지를 통해 만족할 수 없는 현실을 극복하고자 한다는 사실을 추적할 수 있었다. 이러한 모성에 대한 지향은 시적 화자가 성인이 되면서 만나게 되는 여성에게로 옮겨가는데, 그 중에서도 특히 연인인 ‘순이’에게로 투사된다. 즉 장만영의 아니마는 어머니와 순이를 통해 작품으로 형상화된다. 한편 유토피아의 지향은 모더니즘의 특성 중 하나인 공간성의 지향과 관계되는 바 본 논문에서는 현실적 공간과 이상적 공간을 따라가며 이에 투사된 이상 세계를 찾아보았다. 즉 현실적 공간인 ‘산’, ‘바다’ 등을 이상향으로 설정하여 현실 속에서 안정감을 찾고자 한 경우와 실제로 존재할 수 없는 곳인 ‘온실’, ‘나부의 몸’ 등의 상상적 공간을 유토피아로 상정하여 현실에서 구할 수 없는 위안을 얻고

자 한 경우를 따라가 본 것이다.

이상과 같은 논의들은 이제껏 장만영의 시가 ‘전원시’의 범주, 혹은 목가적 이미지 구현의 시라는 전제 아래, 지극히 단편적, 피상적으로 취급된 것에서 벗어나기 위한 것이었다. 실제로 그의 시는 세련된 표현의 감각성을 갖추고 있었으며, 모더니즘 문학이 드러내는 일반적 경향으로서의 공간성 추구를 통해 ‘이상 세계’를 투사하였다. 이와 같이 그의 시작품의 새로운 면모를 들추어 살펴본 것은 이에 걸맞는 시사적 위치를 획득할 계기를 마련하고자 함이었다.

참 고 문 헌

1. 텍스트

- 장만영, 『羊』, 자가출판(光一出版社), 1937.
_____, 『祝祭』, 人文社(大同出版社), 1940.
_____, 『幼年頌』, 珊瑚莊, 1947.
_____, 『現代詩鑑賞』, 珊瑚莊, 1955.
_____, 『저녁중소리』, 正陽社, 1957.
_____, 『밤의 抒情』, 正陽社, 1958.
_____, 『里程標』, 新鴻출판사, 1958.
_____, 『그리운 날에』, 박문출판사, 1965.
_____, 『장만영선시집』, 성문각, 1964.
_____, 『저녁놀 스러지듯이』, 奎文閣, 1973.
_____, 『한국현대시문학대계13』, 지식산업사, 1982.
_____, 『놀따라등불따라』, 경운출판사, 1988.

2. 단행본

- G.랑송, P.튀프로, 정기주 역, 『불문학사 下』 을유문화사, 1991.
I.A.리처즈, 이선주 역, 『문학비평의 원리』, 동인, 2005.
K. 만하임, 임석진 역, 『이데올로기와 유토피아』, 청아출판사, 1991.

- P.B. Shelly, 『詩의 擁護』, 새문사, 1978.
- 加藤周一, 김태준·노영희 역, 『일본문학사서설2』, 시사일본어사, 1996.
- 久松潛一 編, 『增補新版日本文學史7 近代Ⅱ』, 至文堂, 昭和50年.
- 김구용, 『丘庸日記』, 솔출판사, 2000.
- 김기림, 「모더니즘의 역사적 위치」, 『인문평론』, 인문사, 1939.
- _____, 『김기림시론』, 앞선책, 1992.
- 김용직, 『한국현대시사』, 한국문연, 1996.
- 김재근, 『이미지즘 연구』, 정음사, 1973.
- 김준오, 『시론』, 삼지원, 2004.
- 로즈메리 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001.
- 르네 웰렉·오스틴 워렌, 김병철 역, 『문학의 이론』, 을지문화사, 2000.
- 문덕수, 『한국 모더니즘 시 연구』, 시문학사, 1981.
- 박철휘, 「실향시대의 시인-김광균과 장만영」, 『한국현대시문학대계13』, 지식산업사, 1982.
- _____, 『한국시사연구』 일조각, 1982
- _____, 『한국현대문학사』, 시문학사, 2000.
- 백운복, 「이미지즘」, 『문예사조의 이해』, 새문사, 2003.
- 白鐵, 『新文學思潮史』, 신구문화사, 2003.
- 白鐵·李秉岐, 『國文學全史』, 신구문화사 1993.
- 송면, 『상징주의 詩』, 탐구당, 1980.
- 앤 제퍼슨·데이비드 로비, 김정신 역, 『현대문학이론』, 문예출판사, 1995.
- 에드워드 A. 베넷, 김형섭 역, 『한권으로 읽는 용』, 푸른숲, 1997.
- 오세영 편, 『문예사조』, 고려원, 1991.
- 오세영, 『20세기 한국시연구』, 새문사, 1989.

- _____, 『문학과 그 이해』, 국학자료원, 2003.
- 이건청, 『한국전원시연구』, 문학세계사, 1986.
- 이명재, 『현대한국문학론』, 중앙출판인쇄주식회사, 1982.
- 장만영 편, 『베르랜느 詩集』, 동국문화사, 1961.
- 정한모, 『한국 현대시문학사』, 일지사
_____, 『현대시론』 보성문화사, 1982.
- 정한숙, 『한국현대문학사』, 고려대출판부, 1982.
- 최동호, 「성숙에의 동경과 고독감」, 『한국대표시평설』, 문학세계사, 1983.
- 최유찬, 『문예사조의 이해』, 실천문학사, 2003.
- 최재서, 『문학과 지성』, 인문사, 1938.
_____, 『최재서 평론집』, 청운출판사, 1961.
- 캐서린 흠, 한창엽 역, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.
- 티에리 파코, 조성애 역, 『유토피아』, 동문선, 2002.

3. 학위논문

- 김미숙, 「장만영 시의 공간 연구」, 동아대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 김삼규, 「장만영 연구」, 서강대학교 대학원 석사학위논문, 1986.
- 김창수, 「장만영 시의 모더니즘 수용과 그 변모」, 부산대학교 대학원 석사학
위논문, 1988.
- 이준관, 「한국 현대시의 동심의식 연구-신석정·장만영·백석의 시를 중심으
로」, 고려대학교 교육대학원 석사학위논문, 1989.

4. 학회지

김경복, 「신석정 시의 유토피아 의식 연구」, 『한국문학논총』 제28집, 한국문학회, 2001.6.

김용직, 「장만영론」, 『한국문학』 통권107호, 1982.9.

박호영, 「장만영 시에 나타난 환상성 연구」, 『국어교육』 113호, 2004.

이정일, 「에즈라 파운드의 혁명적 언어관」, 『외국문학』 1990년 가을호.

장세진, 「90년대 환상(the fantastic) 문학의 또다른 가능성」, 『상허학보』 10집, 2003.2.

전봉관, 「1930년대 한국시의 도시 체험과 향수」, 『국어국문학』 131호, 국어국문학회, 2002.

조병화, 「고 장만영, 그 시의 세계와 생애」, 『주부생활』 129호, 1975.12.

조재룡, 「한국 근대시와 프랑스 상징주의 시 사이의 상호교류연구」, 『불어불문학연구』 제 60집, 2004, 겨울.

한영옥, 「장만영·김광균 시의 특질 비교」, 『성신여대연구논문집』 15집, 1982.2.

洪申善, 「6·25전쟁과 우리 시의 응수」 『문학과 창작』 34호, 1998.6.

ABSTRACT

A Study on Jang Man-yeong's Poetry

Kim, Se Young

Dept. of Korea Language & Literature

Graduated School

Sungshin Women's University

Poetry is, above all, embodied on the basis of a poet's experience. Jang Man-yeong's poetry also has close correlation with his lifetime. Under this proposition, the present study below tried to follow his life and trail aiming to understand his poetic world. Further, it examined Shin Seok-jeong and Verlaine as the important figures who had influence upon his literature. As for Jang Man-yeong, Shin Seok-jeong was a friend, critic, and literatural example. Also, Jang Man-yeong was fascinated with symbolism of France, and among them, he concentrated especially on Verlaine, and through him, he satisfied his literatural desire.

Thus, the next was noted that Jang Man-yeong's poetic world originated from the influence of British and American Imagist. He excluded emotion, visualized and embodied the shape of an object, by utilizing clearly and notably visual image. In particular, it can be said that the poetic figuration is an example of taking well advantage of the characteristics in imagism through explicitly color

image. In addition, the diverse utilization of auditory image is another characteristic that forms his poetic world, thus through this, he vividly shows the catalyst of emotion. In a nutshell, it can be said that these technique characteristics are revealing the concrete and the angularity in recognition through sensual image.

Meanwhile, in the thematic aspect, it was noted that Jang Man-yeong's poetry consistently shows the pursuit of motherhood. Through poetic works, he projects 'Anima' refuted by Carl Jung, which exists in unconsciousness of all men, on a mother and Suni. This arose from having tried to seek for a refuge that is cozy and reliable like a mother's bosom, which had been felt amid the memory of childhood, through the motif of a mother and Suni. Like this, the pursuit of motherhood, which is revealed in Jang Man-yeong's poetic world, can be interpreted as one means aiming to overcome uneasy reality.

Another theme in Jang Man-yeong's poetry was paid attention to the fact of pointing to the ideal world. Based on this aspect, the present study examined the projection of his ideal world, by paying attention to spatiality, which is one of characteristics of modernism, and by dividing into realistic space and idealistic space. The former is a case that tried to materialize utopia of a poetic speaker through space such as 'sea', 'mountain', and 'hill,' which can be easily seen in reality. And, the latter is a case that depicted the utopian world by setting up the idealistic space that does not exist actually.