『中國學』第60輯 (2017.09) DOI http://dx.doi.org/10.14378/KACS.2017.60.60.6
pp.083-105 ISSN : 1229-9618

전통과 근대의 바다*
— 한국과 중국의 20세기 전반기 바다 관련 시 고찰

이시활**

【목 차】

1. 들어가며
2. 한국과 중국에서 전통과 근대의 바다인식
3. 전통 문화의 해체와 근대 계몽으로서의 바다 : 최남선과 궈모뤄(郭沫若)
4. 근대의 희망과 절망, 자의식으로서의 바다 : 김기림과 쉬즈모(徐志摩)
5. 나가면서 : 요약과 전망

【초록】
한중 양국의 전통시기 문화관에서는 세상에 재앙과 혼란을 가져오는 두려움의 대상, 죽음과 절망의 공간으로 바다를 인식하고 있다. 이에 반해 대항해시대 이후 서구에서는 바다를 생존의 바다, 미지의 넓은 세계로 나아가는 모험과 동경의 바다라고 인식하면서 바다중심의 근대문명을 태동시켰다. 최남선과 궈모뤄의 시에 보이는 바다는 전통시기 죽음의 바다를 의미하는 것이 아니라 근대적 계몽과 각성을 통해 변화된 살아 꿈틀거리는 생존과 부활의 바다로 문화적인 의미가 변이한다. 전통적 문화의 해체와 근대적 계몽으로서의 바다이다. 김기림과 쉬즈모는 모더니스트로서 바다를 모더니티의 심미적 대상으로 승화시켜 생동하는 이미지를 통해 바다에 대한 희망과 절망이 교차하는 우울과 고독, 근대적 인간존재의 근원적 비애, 방황과 고민의 자의식을 잘 보여주고 있다.

【키워드】 바다, 바다이미지, 바다인식, 최남선, 김기림, 궈모뤄, 쉬즈모

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2014S1A5B5A07040260)
** 경북대학교 중어중문학과 비정규교수 (sihlee@hanmail.net)

1. 들어가며

한국과 중국의 근대시는 '바다'에 대한 새로운 인식으로부터 출발하고 있다고 해도 과언이 아니다. 한국의 최초의 근대시로 불리어지는 최남선의 시 「해(海)에게서 소년에게」(1908)는 제국의 식민지로 전락하고 있는 한국의 현실을 타개할 수 있는 방법으로 바다의 공간을 제시하면서 근대적 모험과 도전을 기획하고 있으며, 중국 근대시의 기초를 확립한 궈모뤄(郭沫若)는 처녀작인 「죽음의 유혹(死的誘惑)」(1918)에서 일렁이는 바다의 부름에 유혹되어 쇠약한 중국의 시대적 현실의 고민을 해소하기 위해 바다로 뛰어들어 미래의 강대한 중국의 부활을 꿈꾸고 있다. 이처럼 한중 근대시에는 바다라는 특정한 공간이 시적인 제재로서 등장하면서 근대시가 본격적으로 출현하고 있다. 이는 시인 각자의 의식의 문제를 뛰어 넘어 시대적인 문제, 즉 근대적 인식과 연관되어 있다고 할 수 있다. 따라서 한국과 중국의 전통에서 벗어난 새로운 근대 인식이 바로 바다에 대한 다양한 인식에서 출발하고 있는 셈이라 할 수 있겠다.

한국과 중국의 근현대 시문학사는 외부세계 즉 바깥으로부터의 근대적인 충격과 이에 대응하는 안으로부터의 사색과 응전이라는 문화적인 상호작용에 의해 그 기본토대를 마련해왔다고 할 수 있다. 다시 말해 근대 제국의 침략에 대한 반성과 사색이며, 새로운 근대에 대한 주체적인 모색의 문학적 표현의 하나였던 것이다. 이처럼 바깥으로부터의 외부충격을 시적 이미지로 나타낸 것 중의 대표적인 것이 바로 '바다'이다. 사실 땅을 중시하던 전통적 동양질서에 안주하던 한국과 중국의 근대의 위기는 바다로부터 다가왔다.[1] 세계사적 시각에서 볼 때, 대항해시대 이후 서구에서 바다는 생존의 현장으로 탈바꿈한 후, 근대 이후 서구의 문명사가 지중해에서 대서양으로, 대서양에서 태평양으로 팽창해나간, 이른바 바다중심의 역사라는 사실은 이미 보편적인 상식이 되었다. 서구의 근대 문명사에서 바다란 현실 속의 인간의 삶과 분리되지 않는 생존의 바다이자, 미지의 더 넓은 세계로 나아가는 모험과 동경의 바다였고, 이런 서구적 세계관을 통해 근대의 식민지를 확장시켜 나갔다.

1840년 아편전쟁 이후 중국은 끊임없이 서양 제국주의 세력의 침탈에 시달리는 반식민지 상황에 처하게 되었고, 한국도 1787년 프랑스 함대 페루즈 일행이 제주도를 측량하고 돌아간

---

1) 한국과 중국의 전통적인 문명사는 한 장소에 정주해서 자기가 태어난 곳, 즉 고향에서 삶을 마감하는 것을 이상적인 행복으로 생각했던 땅 중심으로 펼쳐진 농경의 역사라고 할 수 있다. 따라서 자연과의 대립과 투쟁이 아니라 유기적인 조화와 화해를 중시하는 천인합일(天人合一) 사상이 대표적이었다. 이런 관념으로 인해 대륙에 처해 있었던 고대 중국인들은 천원지방(天圓地方)이라는 땅 중심의 문화적 이데올로기를 만들어 내었다. 이 네모난 세계의 가장 중심에 문화적으로 우수한 중국이 존재하고 있으며, 그 부근에 미개하고 낙후된 동이(東夷), 서융(西戎), 남만(南蠻), 북적(北狄)이라 불리는 오랑캐가 위치하고 있다는 중화사상이고, 가장 바깥의 경계를 둘러싸고 있는 것이 바로 '바다'라고 인식하는 것이다. 다시 말해 바다는 자신들이 살고 있는 생존의 공간과 가장 멀리 떨어져 있는, 현실의 삶의 영역이 아니라 가상의 환상영역이었던 것이다. 따라서 전통시기 한국인과 중국인들이 가장 관심을 기울이는 것은 중심에 처해져 있는 자아일 뿐이지, 중심에서 가장 멀리 떨어진 변두리 가상의 영역인 타자인 바다에는 전혀 관심을 기울이지 않았다. 이처럼 한중 양국은 땅 중심의 세계관에서 전통적인 생활을 유지하고 발전시켜 나갔기 때문에 근대격변기에 서구열강의 쟁탈전 속에 식민지적인 국가로 전락하는 결과를 초래하였다. 이시활, 「궈모뤄(郭沫若) 『女神』에 나타난 바다」, 『中國學』 第28輯, 2007.06 참조.

후에 서양함대의 출몰이 빈번해지면서 조선의 개항을 요구하는 제국주의 세력의 각축장이 되었다. 서양의 근대의식을 적극적으로 수용하여 바다에 관심을 기울었던 일본은 메이지유신이 성공하여 조선을 식민지로 삼았고 중국을 지배하는 제국으로 성장하였다. 이는 바다를 삶과 밀착하고 있는 생존의 땅으로 여기지 않는 한국과 중국의 전통 문화관의 뼈아픈 실책이었던 셈이다. 반면에 이런 근대전환기의 과정 속에서도 한중 양국에서는 바다를 통해 가까이로는 제국의 일본, 멀게는 서양과의 왕래가 점차 빈번해지면서 서양의 근대체험을 간접적으로 하게 되었다고 할 수 있다. 또 바다로 향하는 항구가 근대적인 모습을 갖추면서 바다에 대한 전통적인 인식에 큰 변화를 가져왔으며, 바다를 통해 서구의 근대문화가 유입되기 시작하기도 하였다.

이로 인해 근대적인 차원에서 바다의 이미지와 바다를 바라보는 다양한 인식에 대한 지식인의 고민의 결과가 비로소 한중 근대시에 등장하게 되었던 것이다. 바다야 말로 근대화를 향해 나아가는 미적 상징이며, 한국과 중국의 식민지, 반식민지 상태의 척박한 현실에 대응하고 타개할 수 있는 가능성의 공간이자, 서양이라는 제국의 문명사회와 이어지는 통로로서 전개된다고 할 수 있다. 근대로 진입하려는 한국과 중국의 역사는 땅에서 바다로 나아가기 혹은 바다와 소통하기의 역사라고 해도 틀린 말이 아니다. 이는 땅 중심의 전통의 세계관에 대한 반성이자, 새로운 근대에 대한 미래지향에 대한 사색의 결과에 기인한 것이다. 이러한 문제의식에 입각하여 이 글은 20세기 전반기 근대전환기에 바다에 대한 전통과 근대의 인식의 변화과정을 살펴보고, 20세기 전반기 한국과 중국의 시작품에서, 특히 최남선과 궈모뤄, 김기림과 쉬즈모의 시작품에서 나타난 바다의 이미지를 통해 한중 양국의 바다에 대한 인식을 양상을 살펴보고자 한다.

2. 한국과 중국에서 전통과 근대의 바다인식

세계는 지금 바다를 두고 무한경쟁을 벌이고 있다. 현재 동북아시아에서는 독도의 영유권을 실효적으로 지배하고 있는 한국에 대한 일본의 끊임없는 도발, 댜오위다오(釣魚島·센가쿠열도) 영유권을 둘러싼 중국과 일본 간의 분쟁이 한층 격화되고 있다. 또한 동남아시아에서는 수많은 천연자원의 보고와 국제해상무역의 핵심길목이어서 아시아의 지중해라고 불리는 남중국해의 영유권을 둘러싸고, 동남아국가와 미국과 일본이 한 축으로 연대하면서 중국의 바다 진출 전략과 맞서면서 분쟁이 심화되고 있는 양상이다. 바다로 진출하려는 중국과 그것을 포위하고자 하는 미국의 패권주의가 충돌하고 있는 것이다. 이러한 분쟁들은 21세기이야 말로 바다를 둘러싸고 치열한 경쟁적인 '바다의 세기'가 되고 있음을 알려주는 상징적인 사건이라 할 수 있다. 따라서 21세기의 바다도 세계 각 민족과 모든 인류의 생존과 경쟁의 각축장이 될 전망이다.

하지만 한국과 중국에서는 근대이전에 땅 중심의 황색문명이 주도하여, 현실의 바다, 생존의 바다에 대한 인식은 거의 전무했다고 할 수 있다. 한국의 전통시기 바다인식은 중국과 불가분의 영향관계 속에서 형성되었는데, 바다는 척박하고 먼 땅으로서 삶을 앗아가는 두렵고

위험한 대상이었다. 중국인이 사해(四海)인식을 가졌다면 한국인들은 삼해(三海)인식을 가진 것의 차이라고 볼 수 있다. 고대 중국인들은 바다를 살아있는 바다 그 자체를 가리키는 것이 아니라 경계와 구획의 대상으로 인식하였다. 『이아(爾雅)·석지(釋地)』에 "구이(九夷)·팔적(八狄)·칠융(七戎)·육만(六蠻)을 일컬어서 사해(四海)라고 한다(九夷八狄七戎六蠻, 謂之四海)"라고 적혀 있는데, 곽박(郭璞)의 주에는 "구이는 동쪽에 있으며, 팔적은 북쪽에, 칠융은 서쪽에, 육만은 남쪽에 있다"고 하였다. 따라서 사해가 가리키는 것은 모두 경계와 구획을 기준으로 사방 경계의 척박한 오랑캐 땅을 의미하는 것이지, 바다를 기준으로 해서 가리키는 실제적 개념이 아닌 셈이다. 이로 인해 고대 중국인들의 현실 삶에서 바다의 이미지는 다만 눈으로 보이는 강이나 호수의 정태적인 물의 이미지로 환원될 뿐, 바다는 실제 삶의 현장에서 발을 내딛고 있지 않은 가공의 공간, 즉 생존의 중요한 대상으로서 실질적인 모습으로 다가 오지 않았다. 더 나아가 고대 중국인들에게 바다는 눈에 보이지 않는 현실 삶의 저 너머에 있는 죽음의 공간이자 절망의 공간으로 허구적으로 상상되는 것이었다. 중국 고대의 지리서인 『산해경(山海經)』에서는 땅 중심의 천하, 중국의 땅을 지칭할 때 해내(海內)라는 말을 쓰고 있으며, 사해의 바깥을 가리킬 때, 해외(海外)라는 말을 쓰고 있다. 여기에서 『산해경』의 한 구절을 인용해보자.

> 발구산 그 위에는 산뽕나무가 많이 자란다. 이곳의 어떤 새는 생김새가 까마귀 같은데, 머리에 무늬가 있고 부리가 희며 발이 붉다. 이름을 정위라고 하고 그 울음은 자신을 부르는 소리와 같다. 이 새는 본래 염제의 어린 딸로 이름을 여왜라고 하였다. 여왜는 동해에서 노닐다가 물에 빠져 돌아오지 못하였는데, 그리하여 정위가 되어 항상 서산의 나무와 돌을 물어다가 동해를 메우고자 하였다.[2)]

중국에서 정위새가 바다를 메꾼다는 '정위전해(精衛塡海)'라고 일컬어지는 흥미로운 사자성어의 신화가 전해내려 온다. 정위(精衛)라는 새에 관한 이 유명한 신화는 역대로 중국 전통문학에서 복수의 불굴의 집념을 나타내는 소재로 흔히 쓰였다. 동해에 빠져죽은 염제(炎帝)의 딸이 정위라는 새가 되어, 고난을 두려워하지 않고 우공(愚公)이 산을 옮긴다는 중국 농경문명 특유의 끈기와 인내심을 가지고 자신을 빠져 죽게 한 동해에 대한 원한을 잊을 수 없어서 육지의 작은 돌멩이와 나뭇가지를 물어다 동해를 메운다는 설정에서 중국인들은 부단히 지속되는 복수의 집념을 읽어낼 수 있다. 그러나 여기에서 바다는 살아 움직이는 생존의 바다가 아닌 두렵거나 위험한 대상인 죽음과 절망의 바다로 인식되고 있다.

또한 한국에서 많은 신화와 전설이 수록되어 있는 『삼국유사』에 실려 있는 '만파식적(萬波息笛)'의 이야기의 한 구절을 살펴보자.

> 이듬해 임오년(682년) 5월 초하루(어떤 책에는 천수(天授) 원년(690년)이라고 했으나 잘못이다.)에 해관(海官) 파진찬(波珍飡) 박숙청(朴夙淸)이 "동해중의 작은 산 하나가 물에 떠서 감은

---

2) 發鳩之山, 其上多柘木. 有鳥焉, 其狀如烏, 文首、白喙、赤足, 名曰精衛, 其鳴自詨. 是炎帝之少女名曰女娃, 女娃游於東海, 溺而不返, 故爲精衛, 常銜西山之木石, 以堙於東海. 袁珂 譯注, 『山海經全譯』「山經」, 貴陽: 貴州人民出版社, 1994. p.81.

사(感恩寺)를 향해 오는데, 물결을 따라서 왔다 갔다 합니다."라고 아뢰었다. 왕이 이를 이상하게 여겨 일관(日官) 김춘질(金春質)(또는 춘일(春日))에게 점을 치도록 하였다. 그가 아뢰기를, "돌아가신 부왕께서 지금 바다의 용이 되어 삼한(三韓)을 수호하고 있고, 또 김유신(金庾信) 공(公)도 33천(天)의 한 아들로서 지금 인간 세상에 내려와 대신이 되었습니다. 두 성인이 덕을 같이 하여 나라를 지킬 보배를 내어주려 하시니, 만약 폐하께서 해변으로 나가시면 값으로 계산할 수 없는 큰 보배를 반드시 얻게 될 것입니다."라고 하였다. …【중략】… 왕이 동해에 배를 타고 그 산에 들어가니, 용이 검은 옥대(玉帶)를 받들어서 바쳤다. 왕이 영접하여 함께 앉아서 "이 산과 대나무가 혹은 떨어져 있기도 하고 혹은 합쳐지기도 하는 것은 무엇 때문인가?"라고 물었다. 용이 대답하길, "이것은 비유하자면, 한 손으로 치면 소리가 나지 않고 두 손으로 치면 소리가 나는 것과 같아서, 이 대나무라는 물건은 합쳐진 후에야 소리가 납니다. 성왕(聖王)께서는 소리로 천하를 다스릴 좋은 징조입니다. 대왕께서 이 대나무를 가지고 피리를 만들어 불면 천하가 화평할 것입니다. 이제 대왕의 아버님께서는 바다 속의 큰 용이 되셨고, 유신은 다시 천신(天神)이 되셨는데, 두 성인이 같은 마음으로, 이처럼 값으로 따질 수 없는 보배를 보내 저를 시켜 이를 바치는 것입니다." …【중략】…왕이 행차에서 돌아와 그 대나무로 피리를 만들어 월성(月城)의 천존고(天尊庫)에 간직하였다. 이 피리를 불면 적병이 물러가고 병이 나으며, 가뭄에는 비가 오고 장마에는 날씨가 개며, 바람이 잦아지고 물결이 평온해졌다. 이를 만파식적(萬波息笛)으로 부르고 나라의 보물이라 칭하였다.[3]

『삼국사기(三國史記)』 권32 「악지(樂志)」에도 동일한 내용이 실려 있는 신라의 만파식적의 내용이다. 동해(東海)의 용왕이 된 문무왕과 천신(天神)이 된 김유신(金庾信, 595년-673년)이 합심 단결하여, 신문왕이 수많은 사나운 파도가 잠잠해져서 세상에 재앙이 없는 평온한 '만파식적'을 만들 수 있도록 도와주었고, 이로써 나라가 태평성대를 누리게 되었다는 내용이다. 이는 얼핏 삼국통일 이후 신라의 호국신앙과 왕권강화의 사회적 상징으로 사용되지만, 이 지점에서 바다인식을 살펴보면 중국에서처럼 마찬가지로 신라인들에게 바다는 살아 움직이는 구체적인 대상이라기보다는 막연한 두려움의 대상, 여기의 생존의 삶을 앗아갈 정도로 어두운 대상으로 인식하는 것이다. 따라서 세차게 넘실거리는 파도가 사라지고 평온해지는 것을 태평성대로 욕망하는 상징체계로서 인식하고 있는 것이다. 또한 이 만파식적에서도 통치 이데올로기로서 유교의식을 강조하고 있다. "성왕(聖王)이 소리로써 천하를 다스린다"라고 언급하고 있는 부분은 바로 유교의 예악사상(禮樂思想)과 왕도정치(王道政治)의 다른 표현이라 할 수 있는 바, 왕실과 귀족, 지배자와 피지배자의 갈등을 해소하는 그 당시 사회적 상황을 반영하고 있다. 만파식적에서 보이는 것처럼 파도가 넘실거리는 살아있는 바다는 땅에 발을 딛고 있는 인간 세상에 재앙과 혼란을 가져오는 두려운 대상으로 간주되고 있다. 세상혼란의 상징인 사나운 파도가 평온해지는 만파식적의 피리를 불어 바다가 호수처럼 잠잠해질 때, 비로소

3) 明年壬午五月朔(一本云, 天授元年, 誤矣.), 海官波珍飡朴夙淸奏曰, 東海中有小山, 浮來向感恩寺, 隨波往來. 王異之, 命日官金春質(一作春日), 占之, 曰, 聖考今爲海龍, 鎭護三韓, 抑又金公庾信, 乃三十三天之一子, 今降爲大臣. 二聖同德, 欲出守城之寶, 若陛下行幸海邊, 必得無價大寶.……(中略)……王泛海入其山, 有龍奉黑玉帶來獻. 迎接共坐, 問曰, 此山與竹, 或判或合如何. 龍曰. 比如一手拍之無聲, 二手拍則有聲, 此竹之爲物, 合之然後有聲. 聖王以聲理天下之瑞也, 王取此竹, 作笛吹之, 天下和平. 今王考爲海中大龍, 庾信復爲天神, 二聖同心, 出此無價大寶, 令我獻之.……(中略)……駕還, 以其竹作笛, 藏於月城天尊庫. 吹此笛, 則兵退病愈, 旱雨雨晴, 風定波平. 號萬波息笛, 稱爲國寶. 『三國遺事』卷2, 「紀異」2 '萬波息笛'.

세상은 태평성대가 된다는 전통적 의식이 자리잡고 있다.

『삼국유사』의 '만파식적'과 『산해경』의 '정위전해'의 고사 속에서 한국과 중국의 전통시기에서는 땅을 중시하는 농경문명이 바다로 상징되는 해양문명과 조화를 이루지 못하고 대립적인 구도를 형성하는 것을 알 수 있다. 따라서 재난으로 상징되는 바다의 세찬 파도의 함성을 잠재우는 만파식적의 피리를 만드는 행위나 동해에 빠져 죽은 여왜(女娃)가 그 원한을 잊지 못하고 돌멩이와 나뭇가지를 물어다 동해를 메운다는 복수정신은 땅과 바다의 화해할 수 없는 영원한 대립 구도가 되는 것이다. 전통시기 땅은 세계의 중심으로서 생존의 공간이고 가장 변두리에 위치하고 있는 바다는 죽음의 공간으로 간주되고 있는 바, 바다를 메워 죽음에서 벗어나고 바다의 함성을 잠재우면서 피리를 만듦으로써 땅의 중심을 확대시키고자 하는 농경중심 문화의 내밀한 욕망이라 할 수 있다.[4] 이처럼 전통시기 한국과 중국의 바다인식은 땅과 대륙 중심 이데올로기 속에서 바다를 바라보는 것이어서 죽음과 재앙의 바다로 보일 뿐, 현실 영역 속에 살아 격동하는 생존의 바다가 아니었던 셈이다.

한중의 전통적인 바다인식에서 탈피하여 새로운 생존의 현실의 바다를 고민하는 시점은 바로 서구의 제국주의에 의해 땅 중심의 농경문명의 지리적인 환상과 이데올로기가 파멸되는 시기와 일치하고 있다. 중국에서는 1840년 아편전쟁을 이후의 시기로부터 바다에 대한 새로운 인식이 있기 시작하였고, 양무운동을 통해 서구 바다문명의 물질적 상징인 함선과 대포 등의 서양의 기술을 형식적으로 수용하는 단계에 머물렀다.[5] 하지만 중국 지식인들은 1894년 청일전쟁의 패배와 1898년 무술변법(戊戌變法) 실패를 통해 대륙중심적인 전통적인 중국의 사상이나 제도에 대한 근본적인 문제가 있음을 알게 되었고 농경문명이 해양문명의 사상과 제도를 철저히 수용해야 된다고 인식하였다. 1899년 양계초가 미국으로 가는 선박 위에서 창작한 장시 「이십세기태평양가(二十世紀太平洋歌)」에서 인류의 시작으로부터 세계의 역사를 개괄하고 난 뒤에 "나에겐 사억 오천만의 동포가 있어, 어찌 손 묶어두고 쓰러지길 기다리겠느냐! 국혼을 어느 곳에서 불러 일깨울까? 바람은 세차고 물결은 용솟음치네. 바다 나라 민족은 사상이 고상하고 활발하다 하니, 우리 동포 바람 타고 날아오르고, 우리 동포 물결 헤치고 날아오르기를!"[6]라고 격정적인 감정을 노래함으로써 대륙중심의 이데올로기로부터 탈피된

---

4) 한중양국에서 흔히 사용하고 있는 사자성어에서 바다의 파도를 형용하는 말로 쓰이는 만경창파(萬頃蒼波)라는 예에서도 넘실거리는 파도의 모습을 밭이랑으로 비유하고 있다는 측면에서도 또한 땅중심의 농경문명 중심의 사유 패턴을 읽어낼 수 있다. 이밖에도 베이징 자금성(紫禁城) 주위의 호수를 북해(北海)·전해(前海)·후해(後海)·중남해(中南海) 등으로 바다로 명명하여 육지 속에 바다를 가두어 버리고 싶은 욕망으로써 중국인의 심리적인 위안을 얻은 것이나, 이화원(頤和園)의 곤명호(崑明湖)를 서태후가 해군 훈련을 위해 건설했다는 이야기 등등은 대륙 속에 바다를 가둔다는 의미에서 역시 농경문명 중심의 바다 인식의 연장이라고 할 수 있다. 또한 한국에서 「홍길동전」에서도 바다 건너의 이상적 공간인 '율도국'이라는 유토피아적 세계에 대한 낭만적 기대만을 가지고 있었지, 실질적으로 현실 속에 살아있는 진정한 바다인식은 아니었다고 할 수 있다.

5) 중국에서는 1847년 위원(魏源)의 『해국도지(海國圖志)』라는 책을 통해 서구 해양문명의 높은 파고 앞에서 일엽편주처럼 흔들리고 있는 중국 전통의 농경문명의 위기의식과 그 대처 방안을 강도 높게 설파하였고, '중체서용(中體西用)'과 '이이제이(以夷制夷)'라는 구호로 대표되는 양무운동(洋務運動)의 시기를 통해 견고한 함선과 성능 좋은 대포가 없는 중국의 바다 현실을 인식하였지만 의식이나 제도에 대한 근본적인 반성이 없는 육지 속에 갇힌 대륙중심의 바다인식에 머물렀다.

6) 我有同胞兮四萬五千萬, 豈其束手兮待僵! 招國魂兮何方? 大風泱泱兮大潮滂滂. 吾聞海國民族思想高尙以活潑, 吾欲我同胞兮御風以翔, 吾欲我同胞兮破浪以颺! 梁啓超, 『飮冰室合集』 第5冊, 文集之四十五(下)

바다 인식을 실제적으로 보여주고 있다.

한국에서는 본격적으로 최남선이 1908년 잡지 『소년(少年)』을 발간하고 「해(海)에게서 소년(少年)에게」란 최초의 근대시를 잡지 『소년』의 창간사로 쓰고, 바다를 소재로 장편시 「바다 위의 용소년(勇少年)」, 「천만(千萬)길 깁흔 바다」, 「삼면환해국(三面環海國)」 등을 발표하고, 『소년』창간호부터 3년 6호에 이르기까지 바다를 중심으로 「해양대한사(海洋大韓史)」를 특집으로 실고, 서구의 바다인식의 실체를 볼 수 있는 『로빈슨 크루소』, 『걸리버 여행기』 등의 서구의 문학작품들을 번역, 소개하기 시작한 시점부터 출발한다. 바다와 관련되어 있는 이런 작품을 통해 최남선은 땅 중심의 전통에 안주하던 조선의 현실을 근대적 지식으로 비판하고, 식민지로 전락하고 있는 조선을 구원할 수 있는 희망을 소년에게 기탁하면서 새로운 근대적 세계로의 모험을 갈망하였던 것이다. 그 이전에 1894년 동학농민혁명과 조선의 지배권을 둘러싸고 벌어졌던 바다에서 펼쳐졌던 청일전쟁을 통해 조선은 대륙의 중국을 중심으로 하는 기존의 중국의 문화권에서 종지부를 찍었고, 바다를 중심으로 제해권을 완전 장악한 서구문명의 근대적 질서에 편입되기 시작하였다. 이로 인해 청나라는 조선에 대한 전통적인 종주권을 박탈당하면서 바다문명의 제국으로부터 치열한 분할경쟁의 대상으로 전락하였고, 조선은 동아시아 국제질서가 일본중심으로 재편됨으로써 일본의 메이지유신을 모방하여 갑오경장이란 타율적 개혁을 시도하였으나 중국의 무술변법처럼 실패로 돌아갔다. 이런 과정에서 조선은 중국 중심주의 속에 갇힌 전통의 제한된 시야를 넘어 서구의 근대로 나아가는 인식을 확대시켰다는 측면에서 나름대로 현실적인 의의가 있었지만, 바다에 대한 인문학적 인식과 관심을 통해 새로운 근대적 바다 그림을 그리지는 못하였다.

식민지와 반식민지화되는 한국과 중국에서 근대적 바다 그림을 진실하게 그린 시인은 최남선과 궈모뤄였다고 할 수 있다. 그들은 세계질서 속에 양국이 처한 위치를 확인하고, 근대의 감성과 지식에 기초하여 새로운 근대적 국가를 만들고자 한 열망을 자신의 시 속에 전달하고자 노력하였다.

3. 전통 문화의 해체와 근대 계몽으로서의 바다 : 최남선과 궈모뤄(郭沫若)

한중 전통의 시적 형식이나 전통적 상상력과 구별되는 새로운 세계에 대한 낯설음으로 20세기 전반기에 등장했던 최남선과 궈모뤄(郭沫若)의 시에서는 바다에 대한 이미지로 넘실대고 있다. 최남선은 일본유학을 통해 바다를 중심으로 펼쳐졌던 근대문명의 중요성을 파악하고, 조선이 근대국가로 나아가기 위해서는 일차적으로 전통적인 미몽의 상태에서 벗어나야 하는 것으로 판단하였다. 그는 조선의 문화전통을 '게으른 자의 전유물'로 일축하면서, 조선인들의 인식을 확장시키기 위해서는 세계적 근대지식이 필요했고, 그 지식을 보급하는 창구로 『소년』과 『청춘』과 같은 잡지의 창간하고 다양한 서적을 출판하였다. 그에게 있어서 전통적

, 北京: 中華書局, 2003, p.19.

미몽에서 근대국가의 건설로 나아가게끔 하는 시적 통로는 바다였다. 그 바다는 전통적으로 재앙을 잉태하는 지리적 개념의 바다가 아니라 근대문화의 통로인 문화적인 바다였으며, 그 바다로 나가 모험해서 한국에 새로운 근대적 세계를 건설할 주체는 바로 소년이었다. 1908년 한국 최초의 근대시로 간주되는 「해(海)에게서 소년(少年)에게」에서는 새로운 바다의 커다란 파도소리로 넘실대면서 끊임없이 반복되고 있다.

1
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
때린다, 부순다, 무너버린다.
태산 같은 높은 뫼, 집채 같은 바윗돌이나,
요것이 무어야, 요게 무어야,
나의 큰 힘, 아느냐, 모르느냐, 호통까지 하면서,
때린다, 부순다, 무너버린다.
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.

2
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
내게는, 아무것, 두려움 없어,
육상에서, 아무런, 힘과 권(權)을 부리던 자라도,
내 앞에 와서는 꼼짝 못하고,
아무리 큰, 물건도 내게는 행세하지 못하네.
내게는 내게는 나의 앞에는.
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.

3
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
나에게, 절하지, 아니한 자가,
지금까지, 없거든, 통기하고 나서 보아라.
진시황, 나팔륜, 너희들이냐,
누구누구누구냐 너희 역시 내게는 굽히는도다.
나하고 겨룰 이 있건 오너라.
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.

4
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
조그만 산(山)모를 의지하거나,
좁쌀 같은 작은 섬, 손뼉만 한 땅을 가지고,
그 속에 있어서 영악한 체를,
부리면서, 나 혼자 거룩하다 하는 자,
이리 좀 오너라, 나를 보아라.
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.

5
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
나의 짝될 이는 하나 있도다.
크고 길고, 너르게 뒤덮은 바 저 푸른 하늘.
저것은 우리와 틀림이 없어,
작은 시비 작은 쌈 온갖 모든 더러운 것 없도다.
저 따위 세상에 저 사람처럼,
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.

6
처……르썩, 처……르썩, 쏴……아.
저 세상 저 사람 모두 미우나,
그중에서 똑 하나 사랑하는 일이 있으니,
담 크고 순정한 소년배들이,
재롱처럼, 귀엽게 나의 품에 와서 안김이로다.
오너라 소년배 입맞춰주마.
처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱.[7]

이 시에서는 "처……르썩, 처……르썩, 쏴……아", "처……르썩, 처……르썩, 척, 튜르릉, 콱"이라는 파도소리의 의성어를 반복적으로 사용하여 바다의 강렬한 이미지를 독자에서 보여주고 있다. 구체적으로, 1연에서 바다는 산들과 바윗돌을 무너뜨리는 향해 바다의 힘과 기상의 세계를 비유하고 있고, 2연에서 바다는 대륙에서 권세를 부리던 자들도 꼼짝 못하게 하는 바다의 거침없는 위력을 드러내고, 3연에서 진시황과 나폴레옹같은 영웅적 인물도 바다의 위엄에게 굴복할 수밖에 없는 상황을 그리고 있고, 4연에서는 좁은 땅에서 바다의 위대함도 모르고 잘난 척하고 현실에 안주하는 인간들에게 호통치는 모습이 담겨져 있고, 5연에서는 광활한 푸른 하늘과 짝되는 바다의 광대함과 순수함을 표현하고 있고, 마지막 6연에서는 바다가 땅위의 현실에서 유일하게 사랑하는 미래세대의 희망인 소년들에게 바다의 품에 와서 안기고 입맞춤하라고 말하면서 소년들에게 애정과 기대를 표출하고 있다. 바로 소년은 바다와 같은 동일체가 되어 미래를 여는 담대한 힘과 순수한 정신을 가진 상징으로 승화된다. 따라서 소년은 파도처럼 전통적 현실세계의 모든 것을 파괴하는 위대한 힘을 가지고 새로운 근대적 문명세계를 건설하는데 힘차게 노력하는 주체가 되는 것이다. 다시 말해 '바다'는 근대적 서구문명을 수용하는 통로이자 조선의 개화를 통해 도달하려고 하는 새로운 근대적 세계를 상징하는 말이고, '소년'은 새로운 근대문명을 창조하는 역사적 주인공이라 할 수 있겠다.

이처럼 최남선에게 '손벽만한 땅'의 폐쇄적이고 국수적인 전통에 갇힌 현실을 극복하고 근대세계로 나아가는 열린 표상으로서 "바다는 가장 완비(完備)한 형식(形式)을 가진 백과사휘(百科事彙)라, 그 속에는 과학(科學)도 있고, 이학(理學)도 있고, 문학(文學)도 있고, 연희(演戱)도 있는"[8] 개방적인 근대 공간이었다. 최남선은 새 시대의 "큰 사람이 되려하면서 누가

7) 『소년』, 제1년 제1권, 1908.11, pp.2-4. 현대적인 한국어로 옮긴 것은 『한국문학선집 시 1900-2000』(최동호, 신범순, 정과리, 이광호 엮음, 문학과 지성사, 2007년)에서 인용한 것을 참조했음.

바다를 아니보고 가(可)하다"할 수 있겠느냐고 강조하면서, 삼면이 바다로 둘러싸인 대한국민의 소년은 공부도 바다에게 구하고 바다와 친밀하는 것이 급선무이며, 바다를 아는 것은 영광스럽고 즐거운 일이라고 하였다.[9] 바다는 광활한 것, 웅대한 것, 심연한 것인 것에 반해 '육지'는 "온갖 더러운 물건-간사(奸詐)한 사람 잔인(殘忍)한 사람 괴악(怪惡)한 사람 허위(虛僞)한 사람 악독(惡毒)한 나라 흉녕(凶獰)한 나라들이" 온갖 못된 일을 하면서도 혼자서 고고하고 크다고 생각하는 폐쇄적인 공간으로서 바다에 의해 더러움이 씻겨 버릴 운명이라고 인식하고 있다.[10] 따라서 최남선은 「바다위의 용소년(勇少年)」에서 육지에 중심을 삼는 전통문화의 폐쇄적이고 국수적인 것을 버리고, 근대적 계몽으로 인식을 전환하여, '바다로써 몸을 가진 대한반도'에서 바다의 근대문명으로 나아가는 용감하고 도전적인 소년이 많이 가진 대한반도는 현실은 고난중에 있으나 바다와 하나되어 태평양의 넓은 바다로 헤엄치는 천상천하 새로운 광명의 기회를 맞고 있다고 언급하고 있다.

최남선은 땅을 중심으로 하는 전통문화의 폐쇄성에 균열을 내는 근대적 기획을 모든 가능성과 순수함과 개방적이고 담대한 광활함의 힘을 가진 바다의 긍정적 이미지를 통해 보여줌으로써 조선이 처한 부정적 현실을 탈피하고, 새로운 근대의 문명을 한반도에 활짝 열 것을 희망하였다. 그 희망의 여는 역사적 주체는 전통문화를 해체하고 바다와 입맞춤하는 소년이었던 것이다.

중국에서 최초로 바다를 현대시사의 의미있는 시적 제재로 끌어올린 이는 궈모뤄라 할 수 있다. 궈모뤄는 1921년 처녀시집 『여신(女神)』[11]에서 현대문학 초기 후스(胡適)의 『상시집(嘗試集)』과 같은 신변잡기적인 단점을 뛰어넘어 5·4시기 청년들의 슬픔과 고통을 위로하면서 새로운 시대를 향한 열정을 가지고 대륙중심의 중국전통문화에 대한 해체를 시도하고 중국인들에게 인식의 전환을 꾀하고 있다. 그가 바라본 바다는 「지구의 가장자리에 서서 소리치네(立在地球邊上放號)」에서 보이는 것처럼, 셀 수 없는 흰 구름들이 공중에서 노해서 용솟음치는 웅장하고 아름다운 경치가 펼쳐져 있고, 끝없는 태평양의 바다는 온몸의 힘을 꺼내 땅덩어리를 넘어뜨리는 담대한 힘의 세계로서 끊임없는 파괴와 창조와 노력이 진행되는 있는 새로운 세계의 가능성이 펼쳐지는 공간이다. 따라서 바다에게 과학과 이학, 문학과 연희가 있다고 생각한 최남선처럼 그에게는 힘 있는 회화와 춤, 음악과 시가와 리듬이 있다. 그는 동양 전통사회처럼 바다에서 죽음과 재앙을 생각하는 것이 아니라, 바다에서 대륙을 바라보면서 태평양이 땅 덩어리를 넘어뜨리는 것처럼 바다문명에 대한 인식의 전환, 즉 근대적 계몽을

---

8) 최남선, 「교남홍과(嶠南鴻瓜)」, 『소년』, 제2년 제8권, 1909.9, p.49.

9) 같은 책, pp.49-50.

10) 최남선, 「해양대한사(海洋大韓史)·해(海)의 미관(美觀)은 읏더한가」, 『소년』, 제1년 제1권, 1908.11, p.34.

11) 이 글에서는 『여신』 시집에 수록되어 있는 시작품에 한정하여 분석하겠다. 『여신』에는 세 부분, 즉 3집으로 나뉘어져 총 57편의 시가 수록되어 있는데, 앞부분에 「序詩」 한 편이 실려져 있다. 제1집에는 「女神之再生」, 「湘累」, 「棠棣之花」라는 3편의 시극(詩劇)이 수록되어 있고, 제2집에는 30편이 수록되어 분량이 가장 많은 부분으로서 「鳳凰涅槃」, 「天狗」, 「日出」, 「晨安」, 「浴海」, 「光海」, 「太陽禮讚」 등의 궈모뤄의 대표작들이 수록 되어 있다. 23편이 수록되어 있는 제3집은 소시(小詩)로서 그의 처녀시 「죽음의 유혹(死的誘惑)」, 「배타고 바다에서 일출을 바라보며(海舟中望日出)」 등 초기의 작품이 대부분이다. 『여신』에서 보여준 인생관, 우주관, 자연관의 상상적 공간 속에 새로운 시대를 건설하고자 하는 궈모뤄의 세계관이 고스란히 투영되어 있다.

통해 새로운 세계를 건설할 것을 희망하고 있다. 이처럼 그는 태평양으로부터 북빙양까지 이르는 광활한 시야로 중국전통의 죽음을 희망하고 미래세계의 부활을 노래한다. 궈모뤄가 1918년 초여름에 지은 자신의 처녀시인「죽음의 유혹(死的誘惑)」을 살펴보자.

창밖의 푸르고 푸른 바닷물,
끊임없이 나를 향해 소리치고 있네.
그녀는 나를 향해 웃으면서 말하네;
모뤄, 당신 고심할 것 없어!
당신 빨리 달려와 내 가슴에 안기고,
나 즐거이 당신을 대신하여 많은 고뇌를 덜어 드리리라.[12]

이 시에서 궈모뤄라고 상징되는 시적 자아는 현재 나약한 중국의 시대현실과 개인의 고민을 해소하기 위해 바다의 부름에 유혹되어 바다로 뛰어든다. 과거 전통의 대륙의 이데올로기 속에 갇혀 있었던 그에게 어둠과 암흑으로 가득 찬 현실의 고뇌를 풀어 줄 시적 대상이 바로 바다인 것이다. 여기에서 자신을 유혹하는 바다로 뛰어드는 행위는 표면적으로 죽음을 의미하는 것이지만, 상징적으로 현재의 죽음을 통해 미래의 부활을 꿈꾸는 창조적인 힘을 의미한다. 그러므로 바다는 전통시기의 부정적 의미보다는 부활의 힘을 가진 긍정의 대상으로 다가오며, 나약한 중국인의 삶을 역동적으로 변모시켜 새롭게 태어나는 장소라고 할 수 있다. 그의 시는 바로 파도가 용솟음치는 생동하는 바다의 삶과 닮아가는 것으로 출발하고 있는 것이다. 따라서 그는 "봄날이 와도 참담하고 밝은 빛이 없는"[13] 중국의 현실 속에서 바다 위를 춤추며 자유롭게 날고 있는 한 쌍의 바다 갈매기와 백로를 되기를 희망한다.[14] 그가 현실 속에 꿈꾸는 있는 죽음은 바로 삶과 긴밀하게 얽혀있는 전통세계의 장렬한 죽음이기에 "비장의 죽음이며 금빛 찬란한 죽음이며, 개선에 못지않은 죽음이며 승리의 죽음이다."[15]고 찬양한다. 그 파괴적인 욕망으로서의 죽음은 궈모뤄에게 있어 대륙의 전통 속에 갇힌 밋밋한 죽음이 아니라 바다로 나아가 새로운 세계의 탄생을 희망하는 창조적 부활을 잉태한 근대적 기획으로서의 죽음인 셈이다.

궈모뤄는 근대적인 새로운 삶으로 다시 태어나기 위해 성난 파도가 넘실거리는 큰 바다로 나아가 찢겨진 외로운 돛단배를 타고 악전고투하거나[16], 중국현실을 극복하기 위해 바다에서 미친 듯이 열정적으로 소리치면서[17] 적극적으로 바다의 공간에 뛰어든다. 따라서 그는「지구의 가장자리에 서서 소리치네(立在地球邊上放號)」라는 시의 창작경험을 진술하고 있는 문장에서 "바다를 보지 못한 사람이거나 광대한 바다를 본 적이 없는 사람은 나의 이 시를 읽어보면 지나치게 난폭하다고 싫어할 것이다. 그러나 나처럼 똑같은 경험을 한 사람은 바닷가에

12) 窓外的青青海水, 不在聲地也向我叫號, 她向我叫道: 沫若, 你別用心焦! 你快來入我的懷兒, 我好替你除却許多煩惱.). 郭沫若,『女神』, 北京: 人民文學出版社, 2000, p.130.
13) 如何春日光, 慘淡無明輝?「봄의 수심(春愁)」, 같은 책, p.127.
14)「첫째 시간 수업을 하다 말고(輟了課的第一點鍾裏」,「가마우지(鷺鷥)」, 같은 책, p.116.
15) 悲壯的死喲! 金光燦爛的死喲! 凱旋同等的死喲! 勝利的死喲!「승리의 죽음(勝利的死)」, 같은 책, p.113.
16)「봉황열반(鳳凰涅槃)」, 같은 책, p.31.
17)「하늘의 개(天狗)」, 같은 책, p.50.

섰을 때, 나와 똑같은 울부짖음을 아마도 했을 것이다. 이것은 바다의 리듬이 나를 고무시켜 이렇게 울부짖지 않을 수 없게끔 한 것이다."[18]라고 언급하면서 바다를 보지 못한 중국인들은 바다의 힘을 상상할 수 없어서 자신의 시를 이해할 수 없고, 바로 땅에서 생동하는 바다로 뛰어든 시대현실에 민감하게 깨어있는 사람만이 새로운 근대인식의 눈을 떠서 바다에서 자신과 똑같이 절규할 수 있을 것이라고 단언한다. 이처럼 그는 전통적인 대륙중심의 농경문화 이데올로기에서 탈피하여 바다의 세계로 나아가고, 살아 움직이는 바다의 근대 세계관으로 전환할 것을 호소하고 있는 것이다. 다시 말해 이는 땅 중심의 전통적인 동양문명의 상징인 대륙의 달[19]에서 바다의 태양으로 세계인식을 전환시키려는 근대계몽적 의도라 할 수 있다. 바다는 새로운 근대세계의 창조적인 힘이 있는 역동적인 공간으로 탈바꿈하는 바, 궈모뤄는 다가올 미래의 모습은 바다에서 이글거리면서 떠오른 태양과 같은 황홀한 순간을 상상하고 있다.

> 태양은 아주 높이 솟았네!
> 끝없는 태평양은 남성의 노랫가락으로 북 두드리고 있네!
> 삼라만상은 하나의 원형무도회!
> 나는 이 무도회장에서 파도를 희롱하네!
> 나의 피와 바다의 파도는 같이 물결치고,
> 나의 마음과 햇빛은 함께 타고 있네.
> 내가 태어난 뒤의 더러움과 껍데기와 찌꺼기는,
> 일찍이 모두 씻겨져 버렸도다!
> 나는 이제 껍질을 벗어던진 매미로 변해
> 뜨거운 햇볕 가운데서 목 놓아 소리치고 있네:[20]

태양이 높이 솟는 바다의 생동하는 기상을 엿볼 수 있는 이 시에서 시인은 최남선의 「해에게서 소년에게로」에서 소년을 바다와 일치시켰듯이, 시적 자아를 철저히 바다와 융합시켜 일체화시키고 있다. 바다와 동일시된 나는 바다의 파도와 태양과 함께 물결치고 자신의 태어난 이래의 모든 전통의 모든 더러움과 껍데기와 찌꺼기를 씻어버리고 있는 셈이다. 재생의 창조적 힘이 있는 바닷물의 침례를 받아 나의 피와 바다의 파도는 같이 물결치는 중국전통적 자아의 새로 태어남이 있다. 즉 개개인의 자아의 근대적 각성이 있어야만 새로운 중국의 탄생이 있다는 것을 은유하고 있다. 이렇게 '껍질을 벗어던진 매미'처럼 다시 태어난 근대적 인

---

18) 『文藝論集·論節奏』(秦川, 『郭沫若評傳』, 重慶: 重慶出版社, 1993年, p.79 재인용)

19) 동양 특히 중국의 전통문화의식에서 달은 세계와 인간을 해석하고 이해하는 상징체계의 하나이었다. 항아(姮娥)가 달로 날아갔다는 신화, 달의 은택으로 인해 오곡백과를 영글게 만들 수 있다는 관념, 이백(李白)의 「월하독작(月下獨酌)〉 과 두보(杜甫)의 「월야(月夜)」 시, 소동파(蘇東坡)의 「적벽부(赤壁賦)」나 「수조가두(水調歌頭)〉 에서 보이는 달의 이미지, 흩어졌던 가족들이 함께 모인다는 투안위엔((團圓)의 의미, 음력 등에서 보는 수많은 예처럼 두둥실 떠오르는 달을 보면서 고대 중국인들은 안도와 위안의 평화스러움을 느꼈다. 달은 안정과 평화를 느끼는 정적인 이미지와 관조의 대상이었던 것이다. 따라서 달은 땅을 중심으로 하는 동양의 문명적 상징이라 할 수 있다.

20) 太陽當頂了! 無限的太平洋鼓奏着男性的音調 ! 萬象森羅, 一个圆形舞蹈! 我在这舞蹈场中戲弄波濤! 我的血和海浪同潮, 我的心和日火同燒, 我有生以来的塵垢、粃糠早已被全盤洗掉! 我如今變了个脱了殼的蟬蟲, 正在这烈日光中放聲叫: 「바다를 씻다(浴海)」, 위의 책, p.66.

간존재는 태양이 높이 떠올라 있는 뜨거운 바다에서 자유롭게 목놓아 소리치고 있다. 이처럼 바다의 공간에는 살아 꿈틀거리는 자유로운 생명력이 넘쳐나고 에너지가 끝없이 분출되는 역동적인 힘의 상징 공간이 된다. 넘치는 역동적인 힘의 영역이 된다. 그 바다의 영역에서 대륙 중심의 전통적 자아에서 벗어나는 근대적 계몽을 경험할 수 있고, 바다문명으로 전환하는 근대적인 과정을 모색할 수 있는 것이다. 따라서 그는 새로운 세계와 소통할 수 있는 바다에서 근대문명의 힘을 찬양한다.

구불구불한 해안은 마치 큐피드의 활과 같아!
사랑의 생명은 곧 화살, 바다로 쏘고 있네.
칠흑 같은 바다의 만에, 정박하고 있는 여객선, 앞으로 나가고 있는 여객선, 수없이 많은 여객선,
하나하나의 연통은 모두 검은 색의 모란꽃을 피우고 있네!
아아! 20세기의 이름난 꽃이여!
근대문명의 산모여! [21]

이 시는 바다로 나아가고자 하는 시인의 정서가 잘 나타나 있다. 사랑의 신 큐피드가 바다로 화살을 쏘고 있다는 진술은 더 이상 생명과 창조의 역량은 땅에 있는 것이 아니라 바다에 있다는 의식적인 욕망의 반영이다. 그리고 여객선은 인간을 바다로 나아가게 하고 연결시켜 주는 근대문명의 꽃이며 서방의 문화를 수용하는 통로로 인식하고 있다. 여객선이 뿜어내는 연통마저도 모란꽃으로 비유할 정도로 근대문명을 찬양하고 있다. 이처럼 새로운 세계를 꿈꾸고 갈망하는 궈모뤄에게 바다는 서방의 문화를 수용하고 서방세계와 교류하기에 용이한 '길'이 되는 셈이다. 근대의 바다로 향하는 그 '길'은 낡은 전통적 질서를 뛰어넘어 새 시대의 호흡과 함께 하는 근대적 계몽의 길이라 할 수 있겠다.

이상으로 살펴본 최남선과 궈모뤄의 시에 보이는 바다는 땅을 중심으로 하는 동양문화의 전통적인 죽음의 바다를 의미하는 것이 아니라 근대적 계몽과 각성을 통해 변화된 살아 꿈틀거리는 생존의 바다로 문화적인 의미가 변이하는 것이다. 한중의 전통적인 농경문화의 사유의식에서 바라본 부정적인 바다인식과 질적으로 차원을 달리하는 근대적 계몽으로서의 바다이다. 하지만 최남선과 궈모뤄는 서구 근대문명에 대한 긍정적인 판단에 기인하여 계몽적 의미를 지나치게 강조했던 당대의 시대적 현실의 한계로 인해, 구체적인 이미지를 통해 나타난 시적 묘사보다는 추상적인 관념의 진술과 표현에 그치고 있는 실정이다. 하지만 한중 양국에서 전통문화에 대한 성찰을 통해 미래세계로 나아가고자 하는 새로운 긍정적 바다의 모습을 탐색하였다는 점에서 시대정신을 가지고 있는 작품이라 할 수 있겠다.

---

21) 彎彎的海岸好像Cupid的弓弩呀！人的生命便是箭，正在海上放射呀！黑沉沉的海灣，停泊着的輪船，進行着的轮船，數不盡的輪船，一枝枝的烟筒都開着了朵黑色的牡丹呀！哦哦，二十世紀的名花！近代文明的産母呀！「필립산 꼭대기의 전망(笔立山头展望)」, 같은 책, p.64.

4. 근대의 희망과 절망, 자의식으로서의 바다 : 김기림과 쉬즈모(徐志摩)

1920년대 말까지 한국의 현대시단은 감상주의, 낭만주의, 프로문학에서 보여주는 것처럼 정감과 감성 및 이념과 관념의 표출이 강조되었다. 1930년대에 들어와서 근대적 시대로서의 사회성격의 변화, 이상향으로 생각하였던 근대적 모순의 등장 등으로 말미암아 한국에서도 모더니즘 시인들이 등장하여 새로운 시적 형식으로 소외된 인간에 대한 묘사를 통해 세계와 자아를 표현하고자 하였다. 그들은 20년대 말까지 한국 현대시단을 풍미하였던 관념과 이념의 표출, 무절제한 감상의 배설로부터 벗어나 중국의 신월시파처럼 시는 언어의 건축이라는 자각 속에서 시의 내용적인 특징뿐만 아니라 음률과 이미지를 배워야한다고 강조하였다. 그 중에 대표적인 시인이 20년대 일본에 유학해서 근대체험을 했던 김기림이었다.

김기림은 최남선처럼 바다를 추상적인 관념의 진술이 아니라 구체적인 이미지의 조합을 통해 생생하게 문학적으로 표현하였다. 그는 "아침해가/ 금빛 기름을 부어놓은/ 상아의 해안에서/ 비닭이의 상한 날개를 싸매는/ 나는 오늘도/ 우울한 어린 천사다."(「우울한 천사」)라고 하였고, "비늘/ 돋힌/ 해협(海峽)은/ 배암의 잔등/처럼 살아났고…바람은 바다가 '사라센'의 비단폭(幅)처럼 미끄러웁고"(「세계의 아침」, 1935년 『중앙』)라고 묘사하고 있고, "海灣(해만)은 水平線(수평선)의 아침을 향하여 분주하게 窓(창)을 연다./ 주름 잡히는 銀(은)빛 휘장에서 부수러 떨어지는 金箔(금박)은/ 바다의 검은 장관에 비 오는 별들의 失望(실망)"(「상아의 해안」)이라 표현하면서 바다가 살아 움직여서 넘실거리고 있는 것같은 시적 이미지를 중시하였다. 그에게 바다는 관념과 이념이 아니라 구체적인 이미지로 표현되는 살아있는 생동적인 바다, 현실의 바다였다. 즉 바다가 생활의 현실 속에 들어왔던 것이다. 1935년 발표된 「세계의 아침」을 보자.

비늘
돋힌
해협(海峽)은
배암의 잔등
처럼 살아났고
아롱진 아라비아의 의상을 둘른 젊은 산맥들.

바람은 바닷가에 '사라센'의 비단폭처럼 미끄러웁고
오만(傲慢)한 풍경은 바로 오전 칠시(七時)의 절정(絶頂)에 가로누었다.

헐덕이는 들 우에
늙은 향수(香水)를 뿌리는
교당(敎堂)의 녹쓰른 종(鍾)소리.
송아지들은 들로 돌아가렴으나.

아가씨는 바다에 밀려가는 윤선(輪船)을 오늘도 바래 보냈다.

여기에서 보는 것처럼 땅의 대륙은 '헐덕이는 들', '늙은 향수', '교당의 녹쓰른 종소리'로 상징되는 암울하고 창백한 이미지이고, 바다는 궈모뤄가 말한 '근대문명의 산모'인 윤선을 타고 건강하고 자유로운 근대문명으로 나아가는 통로이다. 따라서 바다는 과거의 동아시아 전통문명 속에 "자장가도 부를 줄 모르는 바보인 바다"가 되지만, "바다는 다만/ 어둠에 반란(反亂)하는/ 영원(永遠)한 불평가(不平家)다// 바다는 자꾸만/ 힌 이빨로 밤을 깨문다."[22]라고 하면서, 과거전통의 어둠에 반란하면서 끊임없이 밤을 몰아내고 새벽을 여는 희망의 근대문명의 상징이었다. 이처럼 김기림의 시에서 보이는 바다의 이미지는 궈모뤄처럼 현실의 어둠에 대비되면서 새벽을 맞이하는 희망의 태양이 떠오르는 것과 같다. 그는 "오만(傲慢)한 해양의 가슴을 갈르는 뱃머리는/ 바다를 질투(嫉妬)하는 나의 칼날이다./ 젖혀지는 물결의 흰 살덩이. 쏟아지는 흰 피의 분류(奔流)"[23]를 타고 새로운 미래를 향해 나아가려는 인간의 의지로써 "태평양횡단의기선 「엠프레쓰·어브·에이샤」호가/ 금방 커다란 희망과 같은 깃발을 흔들며 부두를 떠나"[24]면서 희망으로 점철된 새로운 세계의 아침을 맞이하고자 하였다. 그러나 최남선의 시의 소년처럼 희망을 안고 떠났던 김기림은 끝내 근대의 바다에서 절망을 맛본다. 1939년 『여성』에 발표된 그의 대표작 「바다와 나비」를 보자.

아무도 그에게 수심(水深)을 일러준 일이 없기에
흰나비는 도모지 바다가 무섭지 않다.

청(靑)무우밭인가 해서 나려 갔다가는
어린 날개가 물결에 저러서
공주처럼 지쳐서 도라온다.

삼월달 바다가 꽃이 피지 않아서 서거푼
나비 허리에 새파란 초승달이 시리다.[25]

모두 3연 7행으로 이루어진 이 짧은 시에서 표현되는 모든 시어는 절제된 구체적 이미지를 통해 아주 깔끔하게 정리되어 있다. 여기에서 '바다'도 위에서 말한 것처럼 새로운 미래를 열어갈 근대적 세계 문명의 상징이다. 이 시에서 시적 자아로 등장하는 나비는 그러한 근대에 대한 꿈과 동경이 앞서 있기 때문에, 바다가 얼마나 깊은 곳이지 모르기에 바다가 도무지 무섭지 않은 순진한 존재인 것이다. 근대의 문명을 일상생활의 현실 속에 체험해보지 않았기에 그저 아름다운 환상을 가지고 있었기 때문이다. 하지만 나비가 자신이 행하던 방식으로 겁도 없이 바다가 '청(靑)무우밭인가 해서 나려 갔다가' 소금기 가득한 바다 물결에 절어서 기겁을 하고, 바다의 깊이, 즉 근대문명의 실체는 제대로 알지 못한 채 나약하고 철없는 '공

22) 김기림, 「올빼미의 주문(呪文)」
23) 김기림, 「항해(航海)」
24) 김기림, 「출발(出發)」
25) 김기림, 「바다와 나비」

주처럼 지쳐서 도라온다.' 이는 근대의 꿈과 희망을 안고 일본유학을 떠났으나, 자유가 없는 식민지 현실의 삶을 살아가는 당대 지식인으로서의 자의식이며, 또 근대문명에 대한 환상이 가지는 위험성과 근대의 비인간성, 무생명성에 눈을 뜨고 좌절하던 김기림의 자의식이라 할 수 있다. 이로 인해 바다와 일체가 되어 바다를 건너는 나비는 '삼월달 바다가 꽃이 피지 않아서' 서글프다고 느끼면서, 즉 바다의 무생명성과 불모성을 지적하면서 바다와 분리된다. 결국 지치고 서글픈 나비는 바다 위에 떠오른 나비 허리에 걸린 먼 하늘의 새파란 초승달이 자신과 동일화되면서 온 몸으로 시리라고 느끼는 것이다. 이 시는 근대의 바다의 꿈을 향해 떠났던 순수한 나비는 냉혹하고 거친 근대 현실의 바다에 좌절하는 식민지 나약한 지식인의 자의식을 잘 그려내고 있다. 식민지 시대 수많은 나비들이 바다를 동경하여 겁도 없이 건너면서 근대문명의 좌절을 느꼈던 자의식이 드러나고 있다.

김기림은 최남선의 근대적 계몽을 상징하는 바다를 생경한 관념의 시어에서 탈피하여 근대에 대한 희망, 즉 밝고 명랑한 빛과 태양의 구체적 이미지로써 잘 묘사하였다. 하지만 바다의 수심 즉 근대문명의 본질을 알지 못한 채, 순수하고 나약한 생명체인 나비 즉 식민지 시대 지식인이 선택했던 근대에 대한 동경과 희망이 좌절되는 슬픔의 자의식이 짙게 드러나고 있는 것이다.

중국 현대시를 구체적인 시적 이미지로서 시다운 시로 아름답게 만든 시인은 신월시파를 대표하는 쉬즈모(徐志摩)이다. 그를 필두로 신월시파는 한국의 모더니즘 시인 김기림처럼 생경한 이념과 조잡한 형식의 시를 버리고 시적인 운율미를 살려서 현대시의 격률화를 시도하여, 시적 내용의 혁신과 함께 형식의 아름다움을 추구하였다. 태평양을 건너고 대서양을 오가면서 미국과 영국에서 유학생활을 한 쉬즈모는 바다의 이미지를 통해 고독한 인간존재의 허망함과 우연성을 중국현대시인 가운데 가장 심도 깊게 노래한 시인이다. 이러한 시적 경향은 같은 신월시파 작가인 주샹(朱湘)이나 쑨다위(孫大雨), 라오멍칸(饒孟侃) 등에게서도 발견할 수 있는데, 그들이 일관되게 추구한 시적 서정성도 인간존재의 우연성과 순수한 정감에 바탕을 두고 있다. 특히 쉬즈모가 바라본 바다는 최남선이나 궈모뤄처럼 근대적 힘이나 격동, 전통의 파괴와 창조적 부활이라는 계몽적 기획이 아니라 김기림처럼 근대를 경험한 근대적 자아로서 느끼는 인간존재의 우연성과 삶의 고독이 투영된 쓸쓸한 바다이다. 즉 근대의 인간존재의 자의식을 보여주는 심미적 대상으로서 바다이다. 삶의 우연성을 우리가 흔히 물위에 떠도는 부평초(萍水相逢)로 비유하는 것처럼, 1926년 창작한 쉬즈모의 대표작의 하나인 「우연(偶然)」에도 구름과 바다의 우연한 만남이 전체 시의 가장 강력한 모티프로 작용하고 있다. "그대는 그대의, 나는 나의 갈 길이 있다(你有你的, 我有我的方向)"는 표현은 고독한 인간의 실존적 비애를 토로한 것이라고 해도 과언이 아니다. 여기에서 바다는 함선도 대포로 상징되는 힘도 아니고, 여객선을 타고 선진 문명이나 신생(新生)의 역량을 수입하던 것도 아니었다. 그것은 다만 우리의 우연한 인생이 부평초처럼 스쳐 지나가는 쓸쓸한 길목에 불과할 뿐이다. 그에게 이르러 바다는 앞 시대의 계몽적 이미지를 탈각하는 대신 인간 존재의 근원적 비애를 절실하게 체득하고 있는 것이다. 다시 말해 바다가 모더니티의 심미적 대상으로 등장한다고 할 수 있다. 여기에서 쉬즈모의 내러티브 서술 언어와 서정적 시적 언어의 긴장이 녹아져 있는, 1925년에 발표된 그의 바다시 대표작인 「바다의 운율(海韵)」을 살펴보자.

1
“소녀야, 외로운 소녀야,
너는 왜 이 황혼의 해변을
차마 떠나지 못하고 있는거니?
소녀야, 집으로 돌아가자, 소녀야!“
“아 안돼, 돌아가 나는 돌아가지 않을테야
난 이 저녁 바람 쐬는 걸 좋아하거든.“
모래 위에서, 저녁 안개 속에서
머리를 풀어 헤친 소녀
이리저리 배회하고 배회하고 있구나

2
“소녀야, 머리를 풀어 헤친 소녀야,
너는 왜 이 쓸쓸한 바다 위에서
방황하고 있니?
소녀야, 집으로 돌아가자, 소녀야!“
“아 안돼; 너 내 노래소래를 들어봐,
큰 바다야, 네가 노래하고 내가 화답할게.“
반짝이는 별빛 아래서, 시원한 바람 속에서
소녀들의 맑은 음성이 덩실덩실
높고 낮게 읊조리고 있어.

3
“소녀야, 겁없는 소녀야!
저 하늘가에 시커먼 먹구름이 몰려오고
순식간에 모진 비바람이 몰아치는데
소녀야, 집으로 돌아가자, 소녀야!“
“아 안돼; 너 나의 하늘 높이 오르는 공중춤을 봐
바다 파도에 잠기는 갈매기를 배우고 싶어“
이 한밤에, 모래 위에서
날씬한 몸매의 그림자를 급히 움직이며
어지럽게 빙빙돌면서 흔들리네.

4
“들어봐, 저 큰바다의 진노를
소녀야, 집으로 가자, 소녀야!
봐, 저 맹수같은 파도를
소녀야 집으로 돌아가자, 소녀야!“
“안 안돼; 파도는 날 삼킬 수 없어
나는 큰 파도의 요동침을 좋아해!“
조수의 소리에서, 번뜩이는 파도빛 속에서

아, 안절부절하는 소녀가 바다의 거품 속에서
헛디디어 헛디디어 넘어지네.

5
"소녀야, 어디있니, 소녀야?
맑고 깨끗한 너의 노래소래는, 어디 있니?
너의 고운 자태는, 어디 있니?
아, 용감한 소녀야, 어디 있니?"
어두운 밤은 별빛을 삼켜버리고
이 해변에는 다시 빛이 없구나
조수는 모래를 삼켜버리고
모래위에는 더이상 소녀가 보이지 않네.
더이상 소녀가 보이지 않아![26]

이 시에서의 시적 자아는 꿈과 이상, 자유로움의 바다를 추구하다 그 바다로 침몰하는 소녀이기도 하고, 동시에 현실에서 집으로 돌아가자고 부르는 그 사람이기도 하다. 즉 두 사람으로서 쉬즈모의 두 개의 자아라고 할 수 있다. 다시 말해 현실 속에서 시인의 방황과 불안한 심리상태, 즉 두 개의 자아 속에서 순수한 꿈과 이상에 대한 열정, 현실 속에서의 좌절과 고통, 삶과 죽음, 희망과 절망이 교차되는 시인의 자의식을 잘 보여주고 있다. 단순하지만 풍부한 이미지를 보여주고 있는 이 시에서의 서사적 내러티브는 직접적인 생활경험에서 나온 것은 아니다. 하지만 시인의 내면 속에서 충분히 상상할 수 있는 시적 경험인 것이다.

상상 속에서 시인은 집으로 돌아가지 않고 바다를 배회하는 외로운 어린 소녀를 생각한다. 머리를 풀어 헤치고 정신나간 듯이 보이는 그 소녀에게 바다가 위험하니 "집으로 돌아가자"는 현실의 목소리에 아랑곳하지 않고, 그녀는 바다의 모든 것과 합일되어 함께 노래하고, 바다 갈매기를 배워 춤추면서 마침내 파도에 말려들어 조수에 의해 침몰된 모래톱에서 사라진다. 이는 실연하여 바다에 투신자살한 현실 속의 구체적인 이야기가 결코 아니다. 여기서 시적 자아인 소녀는 자유와 꿈을 찾고자 하는 순수한 인간존재를 상징하고, 바다는 소녀의 꿈을 실현시키는 심미적 대상이다. 바다는 현실의 생활처럼 먹구름이 몰려오고, 비바람이 치고, 파도가 세차게 몰려오듯이 위험하다. 현실에서는 위험을 피하는 것이 인간의 감정이지만, 생

26) (一) "女郎, 單身的女郎,/ 你為什么留戀/ 這黃昏的海邊？ ——/ 女郎, 回家吧, 女郎!"/ "啊不; 回家我不回,/ 我愛這晚風吹:" ——/ 在沙灘上, 在暮靄里,/ 有一個散發的女郎 ——/ 徘徊, 徘徊. (二) "女郎, 散發的女郎,/ 你為什么彷徨/ 在這冷清的海上?/ 女郎, 回家吧, 女郎!"/"啊不; 你聽我唱歌,/ 大海, 我唱, 你來和:" ——/ 在星光下, 在涼風里, /輕蕩著少女的清音 ——/ 高吟, 低哦. (三) "女郎, 膽大的女郎!/ 那天邊扯起了黑幕,/ 這頃刻間有惡風波 —/ 女郎, 回家吧, 女郎!"/ "啊不; 你看我凌空舞,/ 學一個海鷗沒海波:" ——/ 在夜色里, 在沙灘上,/ 急旋著一個苗條的身影 ——/ 婆娑, 婆娑. (四) "聽呀, 那大海的震怒,/ 女郎回家吧, 女郎!/ 看呀, 那猛獸似的海波,/ 女郎, 回家吧, 女郎!"/ "啊不; 海波他不來吞我,/ 我愛這大海的顛簸!"/ 在潮聲里, 在波光里,/ 啊, 一個慌張的少女在海沫里,/ 蹉跎, 蹉跎. (五) "女郎, 在哪里, 女郎?/ 在哪里, 你嘹亮的歌聲?/ 在哪里, 你窈窕的身影?/ 在哪里, 啊, 勇敢的女郎?"/ 黑夜吞沒了星輝,/ 這海邊再沒有光芒;/ 海潮吞沒了沙灘,/ 沙灘上再不見女郎, ——/ 再不見女郎! 이 원문에서는 지면관계로 시적인 격률미를 볼 수 없지만, 본문의 인용문에서 시행의 변화를 통한 형식미를 최소한 살펴볼 수 있다.

활에 지친 이들은 끝없이 넓고 광활한 바다를 보면서 '내가 노래 부르면 바다가 화답하는' 것과 같은 영원한 자유로움과 안식을 추구하고자 한다. 따라서 바다는 현실생활의 반대편에 있는 영원한 자유의 꿈을 지닌 심미적 대상으로 변화하여 독자에게 동경의 감정을 가져다준다. 근대세계로 접어들면서 현실과 이상이 더욱 괴리되고, 영원한 자유로움은 끝없이 좌절되고 현실 속에 인간자아는 고독하게 지낼 수밖에 없게 되었다. 그 고독한 소녀는 용감하게 "파도는 날 삼킬 수 없어, 나는 큰 파도의 요동침을 좋아"한다고 하면서 바다와 동일화되면서 자유로움을 추구하였지만, 결국 바다에 빠지고 사라져버리면서 비극미를 배가시킨다. 소녀는 바다에 굴복하고 사라진 것인가? 아니다. 마지막 연에서 또 다른 시적화자인 현실 속의 목소리는 이전 연의 목소리와 달리 순수하고 용감한 소녀라고 찬양하면서, 소녀가 사라진 그 해변에는 빛도 없는 어둠만이 있다고 묘사하고 있다. 그 빛도 없이 어두운 소녀가 사라진 자리에서, 현실 속에 안주하고 있는 또 다른 자아가 쉬즈모 시 「광활한 바다(阔的海)」에서 "나는 다만 한 줄기 빛만 필요하다./ 나는 다만 약간의 틈만 필요하다./ 어린아이처럼 기어올라가/ 캄캄한 방의 창가에서/ 서쪽 하늘가의 죽지 않는 약간의/ 틈, 한 줄기/ 빛, 일 분의/ 시간을 바라보고 있네."[27] 라고 표현하는 것처럼 끊임없이 순수한 빛과 꿈을 찾았던 그 어린 소녀를 찬양하고 있는 것이다. 쉬즈모의 「바다의 운율(海韵)」은 표면적으로 비극적인 결말이지만 순수한 인간의 새로운 희망 찾기로 여운을 남기고 있는 것이다. 이처럼 쉬즈모의 시에서는 근대적 인간존재가 숙명적으로 가지고 있는 현실적 삶과 이상적 추구 속에서 좌절하는 내면, 절망과 희망이 교차하는 인간의 숙명, 현실을 떠나 자유로움을 추구하는 인간의 순수를 그려내고 있다. 김기림처럼 모더니스트로서 쉬즈모는 바다 이미지와 두 개의 시적 자아의 독백이란 문학적 장치를 통해 근대적 인간이 경험할 수밖에 없는 고민하고 방황하는 자의식을 성공적으로 그려내고 있다.

앞서 살펴본 김기림과 쉬즈모의 시에 보이는 바다는 구체적인 이미지를 통해 표현되는 근대적 현실로서의 바다로 시적 내용이 변화하고 있다. 그들의 시는 최남선과 궈모뤄의 바다처럼 전통의 해체를 통한 근대적 계몽을 실현하는 관념적 목적성을 탈피하고 있다. 김기림은 생동하는 이미지를 통해 밤을 몰아내고 새벽을 여는 희망의 근대문명의 상징으로 바다를 바라보았지만 끝내 근대의 바다에서 절망하는 슬픔의 자의식을 드러내고 있고, 쉬즈모는 바다를 모더니티의 심미적 대상으로 승화시켜 현실생활 너머에 있는 인간존재의 영원한 꿈과 자유를 추구하는 시적 상징으로 삼았지만 바다 속으로 침몰할 수밖에 없는 근대적 인간존재의 근원적 비애를 절실하게 묘사하고 있다. 이처럼 그들은 모더니스트로서의 바다를 바라보면서 바다에 대한 희망과 절망이 교차하는 인간존재의 우울과 고독, 방황과 고민의 자의식을 잘 보여주고 있는 것이다.

---

27) 我只要一分鐘, 我只要一點光, 我只要一條縫, 象一個小孩爬伏, 在一間暗屋的窗前, 望著西天邊不死的一條, 縫, 一點, 光, 一分, 鐘。徐志摩, 「闊的海」.

4. 나가면서 : 요약과 전망

2014년 4월 세월호 사건은 살아 숨 쉬고 있다는 것조차도 미안할 정도로 한국에서 살아가는 이들의 삶에 정신적인 트라우마로 자리 잡았다. 아직까지도 우리는 '세월호 탑승 중'이라는 관습적인 일상의 부조리한 상황에 처해져 있다. 맹골수도의 거센 바다에 대한 철저한 준비 없는 무사안일한 대응과 더 나아가 헬조선의 기득권을 유지시키려는 도덕적인 해이와 자본의 무자비함에 바다를 의도적으로 무시한 결과가 엄청난 비극을 초래하였다. 바다는 양면적인 속성을 지니고 있다. 바다에 대한 철저한 대비가 선행되었을 때, 인간의 꿈과 삶의 비전을 풍요롭게 하지만, 바다를 무시하고 준비가 소홀할 때는 인간 삶을 송두리째 앗아가기도 한다. 이러한 문제의식에서 본 논문은 한중 양국에서 전통과 근대의 바다 인식의 변화와 20세기 전반기의 최남선과 궈모뤄, 김기림과 쉬즈모의 시작품에서 나타난 바다의 이미지를 살펴보았다. 그 내용을 간단하게 요약하면 아래와 같다.

한중 양국의 전통시기 문화관에서 바다는 인간 세상에 재앙과 혼란을 가져오는 두려움의 대상이자, 생존의 현실 삶 너머에 있는 죽음과 절망의 공간으로 인식되고 있다. 따라서 '만파식적'과 '정위전해'의 이야기처럼 재앙과 죽음을 가져오는 사나운 파도를 잠재우는 피리를 만들고, 육지에서 돌멩이와 나뭇가지를 물어다가 바다를 땅으로 만듦으로써 죽음에서 벗어나고자 하고 심리적인 위안을 얻었다. 이는 땅을 무한히 확대시키고자 하는 농경중심문화의 내밀한 욕망이었다. 바다를 현실 속에 살아있는 생존의 바다로 간주하지 못하였던 셈이다. 이에 반해 대항해시대 이후 서구에서는 바다를 인간의 삶과 분리되지 않는 바다를 생존의 바다, 미지의 넓은 세계로 나아가는 모험과 동경의 바다라고 인식하면서 식민지를 확장시키면서 바다중심의 근대문명을 태동시켰다. 한중의 전통적인 바다인식에서 탈피하여 새로운 생존의 현실의 바다를 고민하는 시점은 바로 서구의 해양세력에 의해 땅 중심의 농경문명의 지리적인 환상과 이데올로기가 파멸되는 시기와 일치하고 있다. 따라서 땅을 중시하던 한중 양국의 근대의 위기는 바다로부터 다가왔고, 한중 양국의 근대시는 바다에 대한 새로운 인식에서 출발하고 있다.

한중 양국에서 근대적 바다 그림을 진실하게 그린 시인은 최남선과 궈모뤄였다. 그들 시에 보이는 바다는 전통시기 죽음의 바다를 의미하는 것이 아니라 근대적 계몽과 각성을 통해 변화된 살아 꿈틀거리는 생존과 부활의 바다로 문화적인 의미가 변이한다. 전통적 문화의 해체와 근대적 계몽으로서의 바다이다. 하지만 최남선과 궈모뤄는 서구 근대문명에 대한 긍정적인 판단에 기인하여 계몽적 의미를 지나치게 강조한 나머지 구체적인 이미지를 통해 나타난 시적 묘사보다는 추상적인 관념의 진술과 표현에 그치고 있는 실정이다. 하지만 한중 양국에서 전통문화에 대한 성찰을 통해 미래세계로 나아가고자 하는 새로운 긍정적 바다의 모습을 탐색하였다는 점에서 시대정신을 가지고 있다.

1920년대 30년대 김기림과 쉬즈모의 시에 보이는 바다는 구체적인 이미지를 통해 표현되는 근대적 현실로서의 바다로 시적 내용이 변화하고 있는 바, 그들의 시는 이전의 최남선과 궈모뤄의 바다처럼 전통의 해체를 통한 근대적 계몽을 실현하는 관념적 목적성을 탈피하고

있다. 김기림은 생동하는 이미지를 통해 밤을 몰아내고 새벽을 여는 희망의 근대문명의 상징으로 바다를 바라보았지만 끝내 근대의 바다에서 절망하는 슬픔의 자의식을 드러내고 있고, 쉬즈모는 바다를 모더니티의 심미적 대상으로 승화시켜 현실생활 너머에 있는 인간존재의 영원한 꿈과 자유를 추구하는 시적 상징으로 삼았지만 바다 속으로 침몰할 수밖에 없는 근대적 인간존재의 근원적 비애를 절실하게 묘사하고 있다. 이처럼 그들은 모더니스트로서의 바다를 바라보면서 바다에 대한 희망과 절망이 교차하는 인간존재의 우울과 고독, 방황과 고민의 자의식을 잘 보여주고 있다.

이처럼 20세기 전반기 한중 양국의 시인들은 근대의 새로운 길을 가기 위해 전통시기 부정적인 바다에서 근대 생존의 긍정적 바다로 바라보면서 세계인식을 확장하고 있다는 점에서 중요한 가치가 있는 것이다. 하지만 2차 세계대전 후 한국에서의 바다는 시작품 속에서 다양하게 변주되지 못하고 자연대상으로서의 의미, 낭만적 대상으로서의 의미로 국한되고 있는 실정이다. 따라서 바다를 통해 세계의 실체와 본질을 파악하고, 역사적 현장으로서의 바다의 새로운 문명사적 의미를 모색하지 못하고 있다. 단순히 바다가 어부의 삶의 현장, 수산자원과 환경파괴의 공간, 낭만적 감정표출의 장, 로맨스와 즐거움의 향락 공간 등의 단순한 배경에 머무르고 있어, 21세기에 조선의 쇄국정책의 시기로 돌아간 것처럼 바다를 육지 속에 가두어 버리면서 바다를 상실하고 있다. 중국에서도 1930, 40년대 계급의식과 농촌의식을 강조하던 사회주의 혁명사상에 의해서 바다가 사라져버렸다, 하지만 1988년에 CCTV에서 방영된 다큐 『황하의 죽음(河殤)』을 통해 중국의 새로운 도약을 위해서는 더 이상 대륙 속에 갇힌 폐쇄된 영혼을 가져서는 안 되고 바다처럼 더 넓은 세계로 나아가는 진취적이고 개방적인 정신이 필요하다고 강조함으로써 새롭게 근대적 바다가 다시 등장하였다. 2006년 『대국굴기(大國崛起)』,을 통해 세계의 강대국은 바다를 통해 성장했음을 인식했고, 2007년 『부흥의 길(復興之路)』을 통해 G2국가로의 성장의 역사를 개괄하면서 바다로 향하는 국가전략을 모색하였다. 현재 중국은 해양국가의 길을 넘어 일대일로(一帶一路)라는 21세기 육해상 실크로드를 야심차게 추진하면서 미국과 충돌하고 있으며 바다를 육지와 연결시키는 모험을 진행하고 있다. 한국도 바다를 무시하면 '세월호'같은 비극이 언제든지 발생할 수 있다는 문제의식 아래에서 세계 각 민족과 모든 인류의 생존과 경쟁의 각축장인 21세기 바다에 대한 문명사적인 인식을 새롭게 시작해야 할 시점이다.

【참고문헌】

최남선, 『소년』
_____, 『육당 최남선 전집』, 역락, 2003.
김기림, 『김기림전집(전6권)』, 심설당, 1988.
일 연, 『삼국유사』
김부식, 『삼국사기』
최동호, 신범순, 정과리, 이광호 엮음, 『한국문학선집 시 1900-2000』, 문학과 지성사, 2007.
郭沫若, 『女神』, 人民文學出版社, 2000.
郭沫若, 全寅初 譯註, 『郭沫若』, 혜원출판사, 1987.
郭沫若, 『郭沫若全集·文學編 第15卷』, 人民文學出版社, 1990.
徐志摩, 『徐志摩全集』, 浙江人民出版社, 2015.
梁啓超, 『飮冰室合集』第5冊, 文集之四十五(下), 中華書局, 2003.
袁 珂 譯注, 『山海經全譯』,, 貴州人民出版社, 1994.
강현국, 「한국 근대시의 '바다'이미지 연구」, 경북대 박사학위논문, 1988.
박민영, 「근대시와 바다 이미지」, 『한어문교육』 제27집, 2012.
이시활, 「궈모뤄(郭沫若) 『女神』에 나타난 바다」, 『中國學』 第28輯, 2007.06.
陳旋波, 「海洋的抒情與敍事: 中國文學現代性意象探討」, 『山東社會科學』 第5卷, 山東社會科學出版社, 2001.

【논문초록】

키워드 Key Words	중문	海, 海意象, 海認識, 韓中現代詩, 崔南善, 金起林, 郭沫若, 徐志摩
	영문	Sea, Sea Image, Sea Awareness, Korea and Chinese Modern Poetry, Choi Nam-sun, Kim Gi-rim, Guo Moruo, Xu Zhimo

A 'Sea' of Tradition and Modernity
: A Study on the Image of the 'Sea' in Korea & Chinese Modern Poetry

Lee, Si-Hwal

Focusing on literary images and notions of the sea in the works of modern Korean and Chinese poets, such as Choi Namseon, Guo Moruo, Kim Girim, and Xu Zhimo, this study explores the process of change from traditional to modern cultures and re-examines the value of modernity. It has often been suggested that the history of modern Korean and Chinese poetry takes root in cultural conflicts between external impact and internal reaction to modernity.

Drawing on the notion of tradition against modernity, this study first investigates how sea has traditionally been depicted in Korean and Chinese literature and compares the traditional images with modern ones in terms of Eastern and Western cultures. Second, this study thematically reviews modernity in the works of Korean and Chinese poets. This discussion unfolds that for Choi Namseon and Guo Moruo, the sea represents an open space that both extends and leads to the new modern world. Finally, this study views the sea as an aesthetic object of modernity, discussing similarity and difference between Korean and Chinese modernity. For this issue, I deal with Korean writers, Kim Girim and Chinese writers Xu Zhimo. It was Kim Girim and Xu Zhimo loosened modern Korean and Chinese poetry from its traditional enlightening meaning and granted it with the considerable pathos of human existence: the sea finally emerged as the aesthetic object of modernity in modern Korean and Chinese literature. While demonstrating the way in which modern Korean and Chinese poets employ sea images to review modernity, this project will contribute to re-mapping the overview of the modern history of Korea and China.

저 자 인적사항	성 명	이시활 / 李時活 / Lee, Si-Hwal		
	소 속	경북대학교 중어중문학과		
	Em@il	sihlee@hanmail.net		

논 문 작성일시	투 고 일	2017년 08월 14일	심 사 일	2017년 09월 08일
	수 정 일	2017년 09월 15일	게재확정일	2017년 09월 25일