

韓國詩歌의 抒情의 몇 局面

金 烈 圭*

- I. 解釋批評論과 詩
- II. 時調의 抒情과 終章
- III. 時調의 自然과 抒情

I. 解釋批評論과 詩

“文學作品은 그 物質의 特性에 依해 把握될 것이 아니다. 逆으로 그 物質性이 作品存在(에 依해 解明되어야 할 것이다.”

이 命題는 作品本性에 關한 認識論에 齎來된 Heidegger의인 轉換을 나타내고 있다.⁽¹⁾ 이 命題는 “作品은 作品 그 自體로서 本源의으로 그 自身에 依해 解明될 그러한 領域의 것이다”라든가 “作品은 作品으로서 하나의 世界를 構築하는 것이니 世界의 開放性을 確保하고 있는 것이다”⁽²⁾라는 命題들과 關聯되어 있다. 그것들은 作品을 그 自體로서 存立하는 自足的 世界로 捕捉하려 들고 있는 것이다. 그것은 다시 作品을 “무엇인가를, 假令 한 主題를 表示하고 있는 言語로써 이루어져 있는 것이 아니라 表現 그 自體로서 이루어져 있는 것”⁽³⁾으로 捕捉하려 들고 있다고 보아도 無妨하다. 作家에 依해 만들어진 것이 作品이 아니고 作品이 作家를 만들고 있다는 斷定을 그것은 內包할 수 있다. 그만큼 作品의 自足性 乃至 自律性이 強調되고 있는 것이다.

現代의 解釋學의 文學理論들은, 또는 文學批評들은 于先은 作品이 그 自體로서 存在하고 있는 그 存在性 解明에 課題를 두었다. 그 課題는 作品의 存在論 또는 存在論의 批評論으로 認識되었다. 그 存在論은, 或은 文體論, 或은 修辭學의인 樣相을 떠면서 作品의 言語로서의 構造에 그 探索 焦點을 맞추었다. 그러나 이 때 그 作業은 前揭한 Heidegger의 物質性에 優先하는 作品存在에 關한 命題를 前提하고서야 行해졌다. 그러나 實際로는 作品存在와 物質性은 循環의이었다. 作品存在가 作品의 言語構造를 制約하는 前提가 되는 同時에 言語構造는 作品存在를 根據지우는 바탕이 된 것이다. 解釋論의 特徵의 하나로서 循環論이 提起된다면⁽⁴⁾ 먼저 作品의 存在

* 西江大學校 文科大學 教授, 韓國文學

(1) vgl. Max Wehrli, Allgemeine Literaturwissenschaft, Bern, 1951, S.59

(2) Ibid., S. 59

(3) cf. Wallace Martin, “The Hermeneutic Circle and the Art of Interpretation,” *Comparative Literature*, XXIV-2 (Spring 1972), p.111

(4) Ibid., pp. 100-101

論을 두고 그것은 論難될 수 있을 것이다. 이것은 作品을 有機的 全一體로 보고 全體와 部分 사이의 解釋에서 나타나는 解釋論的 循環과 같은 것이다.

假令 Hidegger의 作業에 있어 存在開放 또는 存在構築者로서의 作品의 作品性은 바로 存在의 집으로 命名된 言語를 통해 克明하게 追跡되고 있는 것이다.

빛버들 잘히 것거 보내노라 님의 손더
자시는窓밖과 십거 두고 보쇼서
밤비에 새넛꽃나거든 날인가도 너기소서

이 時調의 作品性은 먼저 愛情을 告白한 戀歌다운 抒情——그것도 悲歌다운 餘韻을 풍기고 있는 抒情에 있다. 그 抒情性은, 이 作品이 님을 向한 부름——懇切한 그 ‘부름의 말’⁽⁵⁾에 依支해 있다는 것을 알게 됨으로써 적어도 明證한 것이 될 수 있는 것이다. 우리가 이 詩를 읽으면서 詩와 더불어 律動한다면 그것은 이 부름의 말의 움직임을 따른 것이다.

이 詩에서 詩의 모든 것은 빛버들 하나에 集中되어 있다. 三章에 고루 內在하면서 詩 全體를 하나로 엮는 焦點이 되어 있다. 詩의 모든 것이 거기 集約된다고 할 때 거기에는 表現主體도 님도 밤비도 包含되어 있다. 表現主體는 빛버들에 自我의 모든 것——사랑을 걸고 있다. 自我의 모든 것은 그 이미지에 內在하여 存在하고 있다. 그것은 詩의 이미지의 典型이다. 呪術的인 祈祝으로 內在하는 매들이 마련되어 있는 것이다. 表現主體는 빛버들에 깊이 沒入하고, 빛버들은 表現主體에 깊숙히 沒入해들고 있는 것이다. 이 相互沒入에서 이미지의 抒情性은 決定된다.⁽⁶⁾ 그것을 抒情的 象徵化라 불러도 좋다. ‘잘히’있을 때 사랑은 選擇된 것이다. 어디에든, 아무렇게나 現存하는 것이 아니다. 그것은 골라진 것이고 따라서 主體의 意志의 作用을 含蓄하고 있다. 이 主體의 意志에 依해 ‘보내노라’라는 獻呈이 그 뜻을 더하게 된다. 스스로 擇한 것이기에 獻呈할 보람이 있는 것이다. 主體의 意志에 依한 選擇과 獻呈으로 말미암아 ‘빛버들’——특히 ‘되’로서 謙讓된 사랑이 값진 것이 될 수 있는 것이다. 表現主體는 그 사랑이 ‘되’의 것, 野山の 것이라고 卑下하고 있는 것이다. 이 때 이 詩人이 妓生이었다는 것을 傍證으로 삼을 수도 있다. 兩班과의 사이에서 필경 自身이 處해 있을 位置가 그 ‘되’에 凝縮된 것이다.

이에서 이미 表現主體가 사랑하는 사람에 對해 갖는 距離가 暗示되기 始作한다. 그 暗示가 “窓밖과 십거두고 보쇼서”에서 具體化된다. 窓外라는 地理的 條件은 빛버들로서는 當然한 것이라는 論理도 있을 수 있겠다. 그러나 表現主體가 自身의 사랑을 빛버들에 담을 때 窓外는 이미 豫想되어 있는 것이다. 말하자면 窓外는 主이미지인 빛버들의 構成要素로서의 그 從屬性이 豫想되고 있는 것이다. 窓안에, 님 바로 곁에 들여지지 않을 그의 處地가 빛버들에 담겨질 때 窓

(5) vgl. Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1948, S.346ff.

(6) vgl. Emile Staiger, *Grundbegriff der Poetik* S.62.

밖은 豫見된 것이다. 뱃버들의 외와 窓外는 서로 呼應하고 있는 것이다. 여기에서 이 戀歌가 戀歌임에도 지니고 있는 悲歌다운 情調의 根源을 理解하게 될 것이다. 內在하는 距離에도 不拘하고 詩人이 님과의 融一을 바랄 때 이 詩는 그 抒情에 緊張을 內包하게 된다. “뱃버들을 窓밖의 심겨두고 보쇼서” 하였을 때 이 詩人은 님에게서의 自身の 距離를 不可避의 것으로 受容은 하면서도 自身이 님에게서의 不可離의 存在로 깊이 님에게 잠겨 있음을 表白하고 있는 것이다. 이 詩의 悲歌의인 情調는 이 緊張에 依해서 한층 더 높아진다. 緊張度는 마지막 章에서 더욱 高調된다. ‘밤비’에 ‘새 잎’ — 그것이 아무리 뱃버들의 것이라 해도 可히 異蹟의 境地다. 可히 求해질 수 없음직한 것이 求해지고 있는 것이다. 그것은 이르지 못할 確率이 한결 큰 것에 對한 渴求인 것이다. 밤비에 새잎이 나는 것과 表現主體 사이에 距離가 있고 그 距離에서 緊張은 다시 한번 더 높아지는 것이다. 그러나 이 때에도 表現主體의 慾求와 그 對象 사이의 距離에도 不拘하고, 或은 그 距離에 依해 더욱 促求되거나 하듯이 慾求는 그 對象에 깊이 사로잡혀 있는 것이다. 葛藤에도 不拘하고, 또는 距離의 緊張에도 不拘하고 거기에는 抒情의 本性인 沒入이 있는 것이다.

事實 이 詩의 冒頭에 나타날 때의 뱃버들이 사랑의 象徵인 것은 틀림없다. 그러나 一般의인 觀念으로 하면 그것은 非慣習的이긴 하나 한편 사랑의 象徵치고는 보잘 것 없다든가 어울리지 않는다든가 하는 印象을 免할 수가 없는 것이다. 그래서 그다지 創造的인 象徵 같아 보이지는 않을 것이다. 사랑의 文脈 속에서 님에게 바쳐질 꽃의 象徵성과 比較했을 때 이러한 印象은 確證을 얻게 될 것이다.

그러나 終章에 와서 一轉된다. 밤비에 돌아 날 새잎의 이미지와 關聯되면서 뱃버들은 이 詩人이 處한 사랑의 狀況과 그 속에서 이 詩人이 품은 渴求를 매우 獨創的으로 形象化할 수 있는 것이다. 그것은 마치 이 詩人에 限해서 그것도 오직 한번에 限해서 있을 수 있었던 經驗과 表現의 매우 主觀的인 完成인 듯이 보이기에 足한 것이다. 하지만 同時에 그 이미지를 통해서 詩人의 渴求며 經驗이 누구에게나 傳達이 可能한 普遍性을 지니게 되었음도 看過하지 말아야 한다.

이러한 一轉에도 不拘하고 終章은 依然히 初・中章이 包括的連續인 것도 틀림 없다. 말하자면 이 終章은 轉換있는 連續이고, 轉換이 있는 連續的 終結인 것이다. 이 點에서 後述할 抒情的 集約으로서의 性格과 함께 時調 終章의 個性이 새로이 把握되어야 하리라 믿는다. 그것은 時調가 지닌 抒情性的 頂點으로 評價되어야 할 것이다.

中章에 媒介되어서 初章과 終章사이에서 이룩된 一轉은 單純히 一轉이라 부르기보다는 逆轉 또는 反轉이라 부르기에 足한 것이다. 그 反轉으로 뱃버들은 意味의 葛藤을 或은 緊張을 內包하고 있게 된다. 이것은 詩全體의 抒情性에 知的인 潤色을 더하게 하고 있다. 그 主知性이 결코 抒情性을 阻害하지 않고 있을뿐더러, 逆轉에 依한 悲感을 오히려 더 高調시키고 있는 것이

다. 周到한 主知가 詩의 構造의 緊密度를 높이고 이미지가 傳達할 情緒의 濃度를 더욱 진하게 하고 있다. 抒情에 더하여진 主知的인)이로니<라는 特殊한 局面을 이 時調는 보여주고 있다.

叙上の 分析의 境遇에 詩의 解釋論은 作品의 全體的 乃至 總一的 作品性이 먼저 前提되고 그와의 有機的 相關下에 作品의 部分이 分析된다. 作品部分——假令 한 象徵이 무엇을 나타낸다고 할 때 그같은 이른바 ‘相應의 法則’⁽⁷⁾은 作品의 全體的 有機性에 依해 뒷받침되어야 하는 것이다. 逆으로 作品의 全一的 作品性은 作品 部分의 分析에 依해 뒷받침되어야 한다. 이것이 바로 解釋論에 있어서의 ‘全體와 部分’, ‘部分과 全體’의 循環이다. 이 理論은 西歐의 오랜 詩學의 有機說이 새롭게 武裝한 것이라 보아도 無妨할 것이다. 假令 美國에 있어서의 解釋論的 批評家인 Murray Krieger가 現代에 있어서 有機說을 <新批評>과의 相關下에서 論難한 것으로 紹介되어 있는 것은 그 좋은 例라 할 것이다.⁽⁸⁾ 部分이 分離될 수 있는 單位로서 全體에 先行하는 것이 아니라 全體의 部分으로서 即 構成的 部分으로서 全體를 先行하는 것이라는 命題⁽⁹⁾와 함께 全體에 對하여 部分이 갖는 關係는 全體에 依해 다시 確認될 수 있어야 한다는 命題가 有機說을 뒷받침해 주고 있다.

그러나 作品의 分析過程에 있어서는 兩者가 差異를 보여 주고 있다. 有機說에서는 먼저 詩 또는 한 作品이 어떻게 여러 部分으로 갈라질 수 있을 것인가를 따지고 다음에 部分 相互間의 關係 및 部分이 全體에 對하여 갖는 關係가 살피지고 마지막으로 그 살피진 것을 發판으로 하여 批評的 判斷이 마련되는 것이다.⁽¹⁰⁾

그러나 1940年頃을 起點으로 하여 그 기틀이 잡히기 始作한 解釋論——텍스트의 文體批評 또는 內在的 解明——은 讀者와 作品과의 主觀的이고도 印象的인 端初的인 接觸에서부터 그 批評 作業을 始作한다. 그 感覺이나 印象에 對한 信賴 없이는 評釋은 不可能한 것임을 強調하고 있다.⁽¹¹⁾ 批評家의 直觀의 介入이 批評의 첫 始作인 것이다. 그것은 一種의 直觀分析이다.⁽¹²⁾ 이 點에서 解釋批評은 Schleiermacher과 Spitzer에로 이어지는 흐름에 抵觸해 있음을 드러내게 된다. 그것은 自然科學에서와는 달리 直觀이야말로 人文科學의 科學性임을 自覺하고 있는 것이다. Staiger는 그 點에서 明白하게 ‘感覺의 基準이야말로 科學의 基準이 되기도 할 것이다’⁽¹³⁾라고 確言하고 있는 것이다. 그 感覺이란 달리 말하자면 ‘多樣的 情調에 呼應하는 바의 많은 心琴의 絃을 지닌 豐饒하고도 感受性 강한 가슴이고 氣分’⁽¹⁴⁾인 것이다.

(7) Martin, op. cit., p.108

(8) G.N.G. Orsini, "The Organic Concepts In Aesthetics," *Comparative Literature*, XXI-1 (winter 1969) p.23

(9) Ibid., p.12

(10) Ibid., pp. 5-6

(11) vgl. Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich, 1955, S.12

(12) Martin, op. cit., p.102

(13) Staiger, op. cit., S.13

(14) Ibid., S.13

勿論 이러한 感覺에 依한 우리들과 詩의 最初의 接心이 詩의 全一的인 內容을 解明하는 것이라고는 말할 수 없다. 그러나 그것은 '詩全體가 生氣를 불어 넣는, 說明은 할 수 없어도 우리가 똑똑히 느끼기는 하는 바의 精神'이고 詩全體가 特殊한 表徵으로 確證된 精神' ⁽¹⁵⁾인 것이다. 詩의 單一者的인 全體性의 첫 입김이 이미 그 속에 서리고 있는 것이다. 具體적으로 그것은 詩의 리듬과 우리의 마음의 琴絃의 共鳴이란 經驗이 될 것이다. 마치 音樂에 있어서 그 리듬에 依해 音樂의 創造의 樣式이 經驗될 수 있듯이 우리들은 詩의 리듬과의 共感에 依해서 '全一的인 藝術作品이 或은 한 藝術家의 또는 한 時代의 總體的인 創造가 그 全局面에 걸쳐 一致를 보게 되는 樣式' ⁽¹⁶⁾을 經驗하게 되는 것이다.

우리들의 가슴이 한 詩의 리듬에 接하였다고 느끼는 瞬間, 우리들의 느낌이 단 한 瞬間도 서로 衝突되는 바 없으면, 그 때 우리들은 詩가 지닌 그 獨自的인 아름다움을 그 全體에 있어 참담하게 捕捉하고 있는 것이다. 이러한 참다운 捕捉을 傳達可能的인 認識으로 明證化하고 그것을 그 獨自的인 面貌에 即해서 證明하는 것 그것이 곧 解釋의 課題 ⁽¹⁷⁾로 登場하게 되는 것이다. 그 때 詩의 各 部分이 어떻게 全體를 이루고 있으며, 또 詩 全體가 各部分에 어떻게 關聯되어 있는가 하는 것을 밝히게 되는 것이다. 端初的인 接心에 依한 直觀과 〈全體・部分〉, 〈部分・全體〉의 有機的이면서 循環的인 分析의 一致에서 解釋批評은 그 끝을 보게 되는 것이다.

이제 本稿는 解釋批評의 方法에 依해 韓國文學史의 詩歌——主로 時調——를 읽으면서 언어 질 詩歌의 抒情性이 무엇인가를 살피고자 한다. 可能的인 限 視野를 넓혀서 作品 個體의 個性으로서의 抒情은 母論이고 制限된 테두리 속에서나마 抒情의 通時的 鳥瞰도 企圖해 보았다. 筆者로서는 試圖的인 作業이라 힘닿는 데까지 實證的으로 解釋批評論의 可能性을 檢索코자 하였다.

解釋批評論에서 이미 表現은 經驗의 樣式이고 存在의 方式 그 自體다. 그것은 詩가 무엇인가를 表現하는 것이 아니라 表現 그 自體란 것을 意味하기도 한다. Heidegger哲學에 있어서 人間存在와 理解는 不可分의 것이다. 그에게 있어 '理解는 결코 客體의 認知나 觀察이 아니다. 그것은 現存在 그것의 基本樣式' ⁽¹⁸⁾인 것이다. 理解한다는 것은 客體 속에 自我를 轉入시켜 그 속에 存在하게 됨을 意味한다. 客體의 開放性 속에 스스로를 두게 되는 것을 나타낸다.

詩를 解釋한다는 것은 表現自體로서의 詩, 表現 그것이 그 存在의 基本樣式인 詩 속에 解釋主體를 둔다는 것을 意味한다. 이것이 앞으로 詩를 읽는 根本態度이거나 이 態度가 對境에의 또 하나의 沒入인 抒情性과 邂逅하게 되는 接點을 찾는 것이 다름아닌 本稿의 目的인 것이다.

(15) Ibid., S. 13

(16) Ibid., S. 14

(17) Ibid., S. 15

(18) vgl. Wehrli, op. cit., S. 60

II. 時調의 抒情과 終章

浪漫主義에 있어 “抒情詩 곧 文學”이란 命題가 成立될 수 있었던 것은 抒情性이 곧 詩의 故鄉임으로써였던 것이다. 그것은 가장 純粹한 意味에 있어서 <源詩>인 것이다. 무엇으로써 源泉의 것으로 삼느냐 하는 基準은 變化하여 왔으나 그 變化가 곧 抒情性으로 하여금 詩의 源泉에서 멀리 떨어져 가게 할 수는 없었다. 抒情詩는 언제나 本來的인 意味에 있어서의 ‘Poesie’였던 것이다. 포에지로서 文學全般을 指稱했던 Hegel에 있어서 ‘藝術이 스스로를 釋明하기 비롯하는 藝術 바로 그것이 곧, 포에지를 特히 抒情詩를 意味하였다는 것’⁽¹⁹⁾을 여기서 想起할 必要가 있다. 우리들이 抒情詩를 장르로서 設定하고자 할 때, ‘抒情的인 文學과 함께 抒情詩를 規定하는 것은 다른 아닌 詩 그 自體라고 하는 一種의 同義語反復’⁽²⁰⁾이 擡頭되는 것도 參考로 삼을 직한 것이다.

源泉의이란 것은 詩가 詩로서의 現存을 決定짓는 窮極의인 存在樣式을 意味한다. 그것은 詩가 眞實로 ‘詩 그 自體’임을 根據짓는 것 即 詩의 固有性과 詩의 獨自性을 뜻하는 것이다.

한편 抒情詩의 源泉性은 人間의 것으로서, 人間과 關聯되어서도 把握될 수 있다. 抒情性은 人間이 지닌 가장 人間다운 情調의 하나인 것이다. 人間다운 情調의 源泉인 것이다. 그것은 한 人間이 自我를 平均値의인 凡常한 世界에서 區分짓는 存在樣式이자 經驗樣式이란 點에서 아주 根源의인 것이다.⁽²¹⁾ 한 人間이 스스로 非人格的 個體가 되느냐 아니면 참답게 自我自體가 되느냐 하는 決斷이 마련되는 經驗樣式인 것이다.

抒情性은 그러한 意味에서 詩의 故鄉일 뿐더러 아울러 人間이 世界 및 客體와 遭遇하면서 自身의 固有性과 獨自性을 構築해 가는 內的인 行動樣式인 것이다.

自我의 全部를 통틀어서 世界 및 客體와 만나는 자리자 瞬間인 것이다. 世界 및 客體에 對하여 自己를 통틀는 것, 自己를 내거는 것은 내가 世界와 客體에 作用하면서 그것과 내가 더불어 있는 共存이 된다는 것을 意味한다. 내가 世界와 만나는 그 經驗 속에서, 나는 世界와, 世界는 나와 더불어 律動하고 있는 것이다. 靈魂이나 精神 또는 한 情緒가 感激이나 絶望, 陶醉나 不安, 讚美나 悲嘆 속에서 크고 작은 律動을 맛보고 있는 것이다. 이 文脈속에서 律動의 뜻이 理解되어야 한다. 이 律動 속에서 世界와 나는 서로를 나누어 가진다. 抒情性 속에서 나는 世界를 理解하고 知覺하는 것이 아니다. 나는 世界와 더불어, 世界와 어울려서 서로를 나누어 갖는 것이다. 따라서 抒情詩는 결코 무엇인가를 알리고자 하지 않는다. 抒情詩人은 그의 詩로써 그와 讀者가 서로를 나누어 갖는 자리로 삼는 것이다. 抒情詩에서 詩人과 世界, 詩人과 讀者가

(19) Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957, SS.161—162

(20) Ibid., S.162

(21) Johannes Pfeiffer, *Umgang mit Dichtung*, Hamburg, 1967, SS.52—53

판단다는 말의 참 뜻은 언제나 이 '나누어 가진다'는 것을 意味함으로써 完全한 것이 된다.⁽²²⁾ 잘 알려져 있다시피 Heidegger는 그의 〈存在와 時間〉속에서 〈詩的인 말〉을 實存解明으로 規定하였다. 詩나 文學은 人間實存의 本質的인 可能性을 開放한다.⁽²³⁾이에서 詩는 '알리는 일'(Kundgabe) 以外에 '내가 그속에 存在하고 있는 바 存在의 關係를 얘기함으로써 他者와 그것을 共有하게 되는 '나누어 갖는 일'(Mitteilung)이란 機能을 갖게 되는 것이다.⁽²⁴⁾

그것은 서로 各自을 내던지는 行爲가 아니다. 自己喪失에서 抒情은 생겨나지 않는다. 抒情性은 오히려 各自을 잘 確保하는 行爲인 것이다. 各自가 固有한 自我의 世界에 對한 매듭을 짓는 聯關이 抒情인 것이다. 그 일은 相對 속에 깊이 스며들어서 이루어진다. 自我의 모든 것을 지닌 對境에 깊이 沈潛하는 것이 抒情이다. 抒情은 결코 自我를 내던짐으로써 空疏해진 自我나, 自我의 虛한메아리가 아니다. 自己拋擲이 아니고 自己確保다. 아울러 世界를 確保하는 것이다. 나는 世界를 지님으로써 내가 되고 世界는 나를 머금으로써 世界 그 自體가 된다는 境地에서 抒情은 結晶된다.

梅影이 부듯친 窓에 玉人金釵 비겨손저

二三 白髮翁은 거문고와 노티로다

이윽고 蓋잡아 勸할적에 달리 또한 오르더라

一瞥하여 이 詩는 事實의 提示처럼만 보인다. 事實의 提示가 있다는 것을 否認할 수는 없다. 事實의 繪畫의 模寫라는 面貌를 分明히 지니고 있는 것이다. 單純하게 보아 'Mimesis' 그것이 곧 'Poiesis'인 것처럼도 느껴진다.

그러나 窓에 비친 梅影과, 술마시며 歌唱彈琴하는 白髮翁과, 떠오르는 달——이라는 世界의 部分들 곧 詩의 部分들을 聯關지어서 詩의 全體를 構築하고 있는 原理는 外部世界의 것은 아니다. 그 原理는 表現主體의 것이다. 다른 말을 쓰자면 抒情的 自我의 것이다. 좀 極端的으로 表現하자면 이 詩에서 事實의 提示는 二次的인 意義밖에 없다. 이 詩는 事實을 떠나서도 文學의 現實을 表現할 수 있는 領域을 가지고 있는 것이다. 이 詩에 나타나는 上記한 老翁, 梅影, 달 등은 결코 그 存在와 本質이 自然科學의 對象처럼 表現主體의 影響圈 밖에 머물러 있지 않다. 이 詩의 文學의 現實은 事實에 기대어 있기보다는, 表現主體에 依支해 있는 것이다. 客觀的인 듯이 보이는 記述의 乃至 實證的인 表現에도 不拘하고, 이 詩는 實存的인 것이다. 마치 虛構라든가 模倣이라든가 하는 概念들이 叙事的 및 戲曲的 文學의 樣態를 構造的으로 特徵짓듯이, 實存的이라는 概念으로 抒情的 文學의 樣態를 根據지을 수 있는 것이다.⁽²⁵⁾ 이것은 M.

(22) Staiger, Die Kunst der Interpretation, S.14

(23) vgl. Johannes Pfeiffer, Was haben wir an einem Gedicht, Hamburg, 1955, S.95

(24) vgl. Ibid. S.95

(25) Hamburger, op. cit., S.168

Bense가 大體로 表現階層의 客觀的 極과 主觀的 極에 對應되게 論理的인 것과 實存的인 것을 區分한 文學形而上學的 概念에서 緣由된 것이다.⁽²⁶⁾ 이때 實存的이란 單純히 主觀的인 것만을 意味하지는 않는다. 그것은 그 높은 次元에 있어, 個我的 自己存在를 벗어나는 힘의 자리(Kraftfeld)를 意味하고, 또 事物를 및 非人間的存在와는 다르게 人格的이고도 人間的인 存在를 特殊하게 規定짓는 일을 意味하기도 하는 것이다.⁽²⁷⁾ 그것은 主觀的인 것이 人間的 普遍性을 갖게 됨을 나타냄과 함께, 人格的인 實在가 됨을 나타내기도 하는 것이다. 그런 限에서 抒情은 個我的인 情緒의 普遍화와 人格化를 意味한다고 보아 無妨하다.

抒情에 있어 個我的인 것과 普遍的인 것의 相互轉換이 이루어짐으로써 抒情은 象徵的인 것이 된다. 마치 一回뿐이고, 오직 瞬間的인 듯한 情緒的 經驗은 그만큼 不安하고 浮動하는 經驗인 것이다. 情緒的 經驗의 一回性・瞬間性・浮動性 등은 抒情에 依해 媒介됨으로써 持續性和 安定을 얻는다. 그래서 情緒는 混沌을 벗어나 秩序를 얻은 組織화된 것이 되고 傳達possible한 것이 되는 것이다. 意味있는 形態를 얻어 感覺되는 것으로서 存立하게 되는 것이다.

前記 詩는 梅影으로 始作되고 있다. 덧없이 옮겨 가는 季節, 그것도 가장 덧없는 봄은 香氣 드높은 梅花로 깃들기 비롯하고 있다. 덧없는 變轉을 등지고 있기에 梅花는 오히려 더욱 華美하다. 한 해 또 옮겨 가면 이제 더 늘어갈 白髮이기에, 白髮이 맞을 봄은 前에 없이 덧없는 것이다. 그 덧없음이 梅花의 華美와 對立있는 均衡을 잡고 있어 이 詩에 安定이 깃들고 있다. 이 詩를 읽으면서 느끼는 고요는 이 安定에 그 由源이 있다. 다음 章의 白髮에 對한 거문고와 노련의 關係가 첫 章의 對立있는 均衡에 相應하고 있다. 後章은 前章의 對句인 것이다. 그것은 自然界와 人間界 사이의 抒情的 照應이다. 거문고와 노련은 가뜩이나 덧없을 삶 가운데서도 가장 덧없을 白髮에 있어서의 梅花인 것이다. 前後章의 이 照應으로 말미암아 前後章의 아슬아슬한 對立에도 調和가 있게 된다. 비롯하는 새 季節의 새 입김인 梅花와 凋落하는 삶의 季節의 徵候인 白髮 사이의 對立이 그 照應으로 均衡을 維持할 수 있는 것이다. 梅花와 白髮 사이의 對立에도 不拘하고 이 詩가 지닌 靜寂에 넘친 기쁨이나 즐거움은 이 照應에 全적으로 依支해 있다. 詩는 單純한 消暢이나 慰安거리가 아님을 이 作品은 보여 주고 있다. 詩는 오히려 焦點 있는 集約인 것이다.⁽²⁸⁾ 消暢은 마음을 홀뜨리는 것이다. 마음을 홀뜨리는 것은 Pascal의 <divertissement>이 그러한 것처럼 惡德인 것이다. 앞서의 作品은 그 外樣만 가지고 말할 때에는 이를 봄날 저녁의 老人들의 술놀이와 그에 어울릴 慰娛만이 主題인 듯이 보인다. 그리하여 그것은 홀뜨리지는 情緒를 지니고 있는 듯이 느껴진다. 그러나 그 歌唱 속에서도 表現主體는 自然과 人間을 한 焦點 들레에 集約하고 있는 것이다. 그 表現主體가 즐기고 있는 것은 아무도 否認할 수 없다. 그러나 그 즐김이 觀照를 더불어 있는 것이다.

(26) Ibid., S. 168

(27) Ibid., S. 169

(28) vgl. Pfeiffer, *Umgang mit Dichtung*. S. 69

이 作品에서는 自然의 部分들과 人間現象이 組織化되고 集約되고 있는 것이다. 集約하는 主體가 抒情的 自我인 것이다. 그 集約하는 行爲 속에서 이른 봄날 저녁에 갖는 한 老翁의 情緒는 確固한 것이 될 수 있었던 것이다. 生의 한 短片과 自然의 한 조각을 한 理法속에서 秩序化하는 行爲였던 것이다. 그때 人生과 自然의 조각은 偉대한 全體 乃至 意味 있는 形態 속에 結集된 全體일 수 있는 것이다. 이 全體 속에 놓이기까지는 人間現象도 自然의 한 조각처럼 浮動하고 瞬間의 物的 存在로서 우리 앞에 있었던 것이다. 意味없는 無形의 것으로 있었던 것이다. 全體 속에 存立하게 되면서 人間에게 있어 意味있는, 形態있는 것으로서 持續적으로 確固하게 存在하고 있는 것이다. 그 속에서 表現主體만이 아니라 自然조차도 人格의인 것이 될 수 있었던 것이다. 自然의 조각과 生의 短片들이 맺어짐으로써 >外形의인 것<이 內的인 意味를 갖게 되고 >內的인 것<이 形態를 갖게 된 것이다. 이것이야말로 抒情詩에 있어서의 한 根源性이다.⁽²⁹⁾ 自然과 人間, 外形의인 것과 內的인 것, 덧없음과 華美 등이 緊張을 넘어서서 一體化되어 있는 그 根源性이다.

初·中章에서 서로 照應되어 있던 人間과 自然은 드디어 終章에서 融一된다. 人間과 自然 사이에 >情緒의인 어스름<이라고나 이름지을 共感이 있는 것이다. 거기에는 浪漫的이라고 일컬을 만한 有機的인 自然觀이 있다. 初中章에서 서로 떨어져서 照應하고 있던 人間과 自然이 終章에서는 하나속에 共存하고 있는 것이다. 藎잡아 勸할 때, 손길도 興도 더불어 '떠올라' 있는 것이다. 거기 떠오르는 달이 和答한 것이다. 自然과 人間이 더불어 律動하고 있는 것이다. 自然과 人間은 서로를 나누어 갖고 있는 것이다.

이에서 우리들은 時調終章의 抒情的集約性에 對해 論及할 수 있게 된다. 終章은 單純히 形式論理上 結論을 맺는 部分이란 點에서만 集約的인 것이 아니다. 그것은 初中章에서 엿보이기 始作한 人間과 自然, 主體와 客體, 外形과 內在 사이의 照應이 最終的인 綜合으로 結晶지어진다는 點에서 오히려 더 集約的인 것이다. 이 때에 비로소 抒情性을 지닌 詩歌로서 時調가 지닐 終章의 構成上的 特色이 明白해질 것이다.

秋江에 밤이드니 물결이 초노미라
낙시 드리치니 고기아니 무노미라
無心흔 돌빚만짓고 뵈비저어 오노라

<月山大君>

이 詩의 主調는 空寂感이다. 밤늦은 가을 江물의 차가움이 그 空寂을 더하고 있다. 初章의 自然의 空寂과, 中章의 人間行爲에 依해 媒介된 空寂이 照應되면서 對句를 이루고 있다. 終章엔 矛盾語法이 있다. '돌빚짓은 뵈비'가 그것이다. 實有와 虛無의 緊張이 담겨진 그 矛盾語法

(29) vgl. Ibid., S.69

에서 이 詩의 空寂은 그 絶頂에 다달은다. '있다'고 하는 것으로, 오히려 '없다'고 하고 있는 것이다. 배가 있고 거기 무엇인가를 실는 것은 人間의 것이지만, 필경 실은 것은 가을 밤 自然의 屬性인 空寂 그 것 뿐인 것이다. 中章에는 낚아서 고기를 있게 하려는 人間意志와 물지 않는 고기 즉 없는 고기 사이에 對立이 담겨져 있다. 그러나 終章에서는 有無의 交應이 이루어져 있는 것이다. 낚아서 있게 하고 실어서 있게 하려는 有를 向한 그 人間意志가 無의, 空寂의 自然에 깊이 안겨 들고 있는 것이다. 有가 無에 안겨 들고, 人間이 自然에 안겨 들고 있는 것이다. 이 終章에도 抒情的 集約이 있는 것이다.

우리는 여기까지에서 三篇의 時調에 言及하였고 그때마다 그 終章의 個性에 對해 個別的으로 論及하여 왔다. 이제는 그 三者에 關한 論及을 綜合하여 總一的이고도 一般的인, 따라서 抽象的인 命題를 내릴 수 있을 듯하다.

첫 時調부터 세째 時調까지 통틀어 終章은 抒情의 頂點이었다. 初中章에서의 連續의 終結에 그치는 것이 아니고 轉向이 있거나 飛躍이 있는 止揚이란 性格을 가지면서 그 止揚과 並行시켜 主・客體의 相互沒入이 있게 하였고 아울러, 詩 主題內에 存在하는 이미지들의 葛藤의 解消와 그에 隨伴된 窮極的인 均衡을 可能케 하였던 것이다. 主客體 사이의 緊張, 表現主體와 그 主體가 作用하고 있는 對象 사이의 緊張이 止揚되는 곳이 바로 이 終章이었던 것이다. 따라서 終章은 時調의 作品性的 核이기도 한 것이다. 終章이 지닌 形式上的 破格은 바로 終章이 意味論의 으로 지니게되는 飛躍 乃至 轉向의 表現인 것이다.

蓮꽃의 비오는 소리 귀 무어시 놀납판디

님보라 가던 꿈이 못보고 서듯던고

님우회 구슬만 담겨 눈물듯듯 흐더라

이 作品에 있어서의 終章의 性格도 같다. 初・中章 사이에는 비와 表現主體 사이에 對立이 있다. 비소리 때문에 님보러 가던 꿈이 虛事가 된 것이다. 終章에서 그 對立이 止揚된다. 蓮잎에 머물은 빗방울과 눈물 머금은 表現主體사이에 感情移入으로 因한 共鳴이 있다. 初中章에서는 <비・自然>과 人間 사이의 乖離가 表現主體에게는 괴로움으로 作用하고 있는 것이다. 그러나 終章의 <빗방울・自然>은 詩人의 눈물과 直喻로 맺어져 있다.

兩者를 맺는 하나의 情調가 있는 것이다. 兩者 사이의 相互沒入이 있는 것이다. 그런 點에서 終章은 分明히 初中章에서의 轉向인 것이다. 轉向과 止揚을 兼한 轉向에 依한 止揚이라는 性格을 지니고 있다. 한편 留念할 것은 이 轉向에도 不拘하고 依然히 거기 한 連續이 있다는 事實이다. 即 님과 헤어져 있는 괴로움은 始終一貫되고 있는 것이다. 一貫되었을 뿐만 아니라 終章에서 그것이 絶頂에 達하고 있는 것이다. 사랑의 悲歌다운 情調는 여기서 極에 다다른다. 그 情緒가 終章에 集約되어 있는 것이다. 이에서 이 終章은 轉向이 있는 連續과 終結이란 自身の 性

格을 浮刻시킨다.

이처럼 初中章과 終章 사이의 立體的이고도 彈力的인 力學的關係가 밝혀지지 않으면 時調는 轉部 없는 絶句形式같은 매우 平板的인 詩形式으로 評價되고 말 危險性을 지니고 있다. 戯曲에 있어서의 轉換部 같기도 한 終章의 特色은 時調의 리듬의 特色을 決定짓는 核心으로 아울러 指摘되어야 할 것이다.

現在까지의 大體的인 趨勢로 보아 時調의 이론 바 韻律論은 通稱 三·四調 字數律 概念이 基本이 된 Meter(論에 始終한 느낌이 있다. 그러한 時調韻律論으로는 時調가 tetrameter(이란 것以外엔 別로 다른 所得을 求하기가 힘들다. 三·四律은 時調만의 것이 아님은 公知의 事實이다. 그것은 歌辭, 판소리에 걸쳐 廣範圍하게 存在하고 있는 것이다. 三·四律이 指摘되었다 해서 時調韻律의 大宗이 잡혀진 것은 決코 아니다. tetrameter(라는 圖式化될 수 있고 普遍的 規矩가 될 수 있는 韻律要素 以外에 外形化하여 捕捉할 수는 없으나 時調에 內在하여 時調의 또 하나의 韻律要素——또는 音樂의 要素 몫을 다하고 있을 리듬이 前者와의 相關下에서 把握되어야 할 것이다. 이러한 把握을 위해 前述한 終章論이 어떤 效用性을 다할 수 있을 듯이 느껴진다.

한송이의 국화꽃을 피우기 위해
봄부터 소쩍새는
그렇게 울었나보다

한송이의 국화꽃을 피우기 위해
천둥은 먹구름 속에서
또 그렇게 울었나보다

그림고 아쉬움에 가슴조이던
머언 먼 젊음의 뒤편에서
이제는 돌아와 거울앞에 선
내 누님같이 생긴 꽃이여

노오란 네 꽃잎이 피려고
간밤엔 무서리가 저리 내리고
내게는 잠도 오지 않았나보다

이 詩의 世界觀은 한마디로 (anima · mundi)의이다. 詩는 그 (anima · mundi)를 頂點으로 삼아 構築되어 있다.

對立的으로 또는 對離的으로 매우 먼 距離에 있을 自然의 短片들이 有機的으로 聯關되어 있음을 指適하면서 詩는 첫 聯을 始作하고 있다. 피어난 菊花의 整齊나 均衡이 소적새의 피나는 울음이 지닌 激情이나 悲愴과 緊張있는 調和를 이루고 있는 것이다. 對照法的인 調和라고도 할 수 있을 것이다. 둘째 聯은 가을로 素材가 옮겨질 뿐 첫 聯의 <패로디>라는 性格을 보여 주고 있다. 卽 素材가 다른 主題의 變奏다. 勿論 詩의 聯의 趨移가 봄에서 여름이라는 季節의 移動과 並行하고 있음이 指摘되어야 할 것이다. 이처럼 <패로디>에 依해 詩의 聯을 겹쳐 가고 서로 다른 이미지를 重複시켜 나가는 것은 徐廷柱의 詩의 技法 가운데 가장 代表的인 것의 하나다. 이미 얻어진 한 이미지를 聯想에 依해 放射해 나갈 때 그 이미지는 새끼를 치는 것이다. 그러나 때로는 새끼가 그 어미의 것이리라고는 斟酌도 될 수 없을만큼 크게 變異해 있기도 한 것이다. 詩를 읽는 사람들은 새끼와 어미의 所屬關係가 綿密히 檢討되고 난 뒤에야 비로소 그것이 말하자면 生物學的인 突然變異 같은 것임을 깨닫게 되는 것이다. 「鶴」이나 「招待狀」 같은 詩를 聯想하면 理解되기 쉬운 줄 믿는다.

이) 聯想의 放射(에 依해 徐廷柱의 詩는 多樣하고 絢爛한 이미지의 알라베스크를 엮어내게 된다. 적어도 徐廷柱 詩의 경우에는 이같은 作品에 對한 發生論的 接近이 적잖은 收穫을 거두게 되는 것이다. 이) 알라베스크(는 主題의 變奏를 兼하고 있다는 點에서 表現의 多樣性을 通해 오히려 主題를 深化시키는 機能도 다하게 되는 것이다. 그런 點에서 그의 主題는) 重複에 依한 發展(을 이루고 있고 아울러 그것이 그의 詩의 構造 乃至 詩의 論理의 代表的 樣相을 이루고 있다고 보아도 無妨할 것이다.

위의 詩의 경우에도 그 詩의 論理는 嚴存하고 있다. 二聯에서의 마찬가지로 變奏는 三聯에서도 繼續된다. 素材가 人間에게로 옮겨진다. '소적새-천둥'의 이미지에 '젊음의 위안질'이 겹쳐지고 '국화'에 '거울앞의 누님'이란 이미지가 겹쳐진다. 이에서 混沌이 秩序를 낳는다는 自然의 攝理——그것은 코스모스를 카오스에서 誕生시킨 希臘神話나 冥을 萬物의 始源에 둔 莊子哲學의 神秘主義的 命題를 反響하고 있다——는 이제 人間의 것이 된다. 自然哲學의인 生의 哲學이 여기서 彫塑되는 것이다. 假令 코스모스와 카오스같은 對立을 止揚시키는 辯證法은 徐廷柱의 詩의 論理의 다른 한 特色이다. 自然의 神話의인 따라서 가장 原初的인 理法은 이제 人間에게 옮겨지되 人間이란 남 아닌 詩人의 누님이다. 여기서 詩人은 自然을 人間과 하나의 매듭으로 맺되 한결 自我 쪽에 親近하게 맺어놓고 있다. 浪漫主義的이라고 불려도 좋을 有機的 自然觀을 지니고 있고 그 自然觀이 人間哲學을 內包하고 있다. 아니, 詩人의 自我自體를 內包하기 始作한 것이다.

네째 聯에서 또 變奏는 繼續된다. 自然과 人間이란 素材를 따로 두고 提示되던 主題가 이 마지막 聯에서 綜合된다. 菊花를 피우는데) 무서리(와) 잠들지 못하는 내(가 아울러 參劃하고 있다. 自然의 理法과 人間精神이 하나 속에 內在하고 있다. 秩序를 낳는 激情, 均衡을 懷胎

하는 動搖, 整齊를 빛는 不安이라는 逆說들이 自然과 人間을, 아니 自然과 表現主體인 나를 하나로 꿰뚫고 있는 것이다. 이제 菊花는 自然의 꽃이 아니고 人間의 꽃이다. 오지 않는 나의 잠은 나의 것이 아니고 피려하는 菊花의 것이다. 菊花와 表現主體 사이에 단 한치의 距離도 없다. 兩者 사이엔 오직 깊은 抒情的 相互沒入이 있을 뿐이다. 마지막 聯에서 菊花는 드디어 表現主體에 '依해' '너'라고 불려진다. 西歐 古典修辭學의 頓呼法이다. 첫째와 둘째 聯에서 詩人은 菊花를 決코 二人稱으로는 부르지 않고 있다. 三人稱으로 부르고 있다고 보는 것이 옳다. 그것이 마지막 聯에서 二人稱으로 바뀐 것이다. >그것과 나<의 關係가 >너와 나<의 關係로 變轉된 것이다. 後者は M.Buber의 有名한 >나와 너<를 聯想하면서 그 兩者의 接觸이 完全히 人格의 인 것이라 말해도 좋을 듯하다. 여기서 마지막 聯이 이 詩의 抒情性的 頂點이요 主題의 頂上이란 것을 드러낸다.

이에서 우리들은 時調 終章이 初中章에서의 連續的 終結이면서 아울러 轉向이나 飛躍이 있는 止揚이란 性格을 지니고 있었음을 想起하게 될 것이다. 아울러 그 곳이 抒情的 集約點이란 것도 想起하게 될 것이다. 이로써 「菊花 옆에서」를 一例로 하여 現代詩도 이 時調의 終章과 같은 終止法을 지니고 있음을 確認하게 되는 것이다.

그러면서도 마지막 聯은 依然히 둘째와 셋째 聯이 그렇듯이 첫째 聯의 主題의 變奏다. 秩序와 均衡이 混沌과 激動에서 비롯된다는 그 逆說의 命題가 頑強하게 버티고 있는 것이다. 그런 點에서 이 詩는 各聯의 接續關係를 主로 한 그 構造에 있어서 >並行構造⁽³⁰⁾란 것을 보여 주고 있다. 主題의 變化있는 反復은 詩의 構造가 매우 音樂的이라는 것을 暗示하고 있다.⁽³¹⁾ 그것은 이 詩가 그 構造上으로도 어김없이 抒情的이란 것을 말하고 있는 것이다. 그러나 한편 이 詩는 非並行構造 即 >接續構造< (Sequential Structure)⁽³²⁾를 지니고 있다. 1·2·4의 各聯은 소재—천둥—무서리로 해서 春夏秋의 季節의 趣移에 따른 >時間的 接續⁽³³⁾으로 組織되어 있다. 그런가 하면 1(2)·3·4의 各聯은 >論理的 接續⁽³⁴⁾으로 組織되어 있다. 그것은 一種의 三段論法的인 演繹法을 이루고 있다. 그것은 '自然界에 있어 整齊는 混沌으로 마련된다.' '人間에게 있어 整齊는 混沌으로 마련된다'라는 두 前提 위에서 自然과 人間을 統合한 最終聯의 結論이 내려져 있기 때문이다.

構造를 全體의으로 볼 때 거기에는 서로 異質的인 두 構造原理가 存立하고 있음을 알게 된다. 하나는 反復의 原理요, 다른 하나는 進展의 原理라는 點에서 兩者는 單純히 異質的이기만 한 것이 아니라 對立的이기조차 한 것이다. 對立的 構造原理가 並存한다는 點에 이 詩의 리듬의 秘

(30) cf. Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago/London, 1968, pp.98-99

(31) Ibid., p.98

(32) Ibid., p.109

(33) Ibid., p.113

(34) Ibid., p.113

密이 있게 될 것이다. 兩 原理의 辨證法的 止揚이 이 詩의 궁극적인 構造原理인 것이다.

Ⅲ. 時調의 「自然」과 抒情

時調는 情感的 價値가 큰 一群과 敎訓의 効用價値에 偏向된 다른 一群으로 나누어질 수 있다. 時調에 있어서의 <情感性>(emotionalism)과 <敎訓性>(didacticism)의 對立이다. 이 對立은 비단 時調에만 限定되어 나타나는 것이 아니라, 鄉歌에 있어서의 「讀者婆郎歌」와 「安民歌」의 對立은 가장 두드러진 예이지만 그밖에 歌詞文學에서도 依然히 그 對立은 存在하고 있는 것이다. 一般 歌詞文學에서는 「農歌月令歌」와 「思美人曲」의 對立, 內房歌詞에서는 「誠女歌」등과 같이 나이 많은 世代가 젊은 世代에게 주는 作品類와 直接 自身の 시집살이의 情恨을 素材로 한 對立 등이 있는 것이다. 李氏朝鮮初의 이론파 樂章文學에서도 亦是 그같은 對立은 抽出될 수 있는 것이다. 情感性和 敎訓性的 對立은 우리 詩歌文學에 있어 通時・共時兩面에 걸쳐 普遍的인 것이다.

敎訓主義에 있어서는 主觀的 또는 客觀的인 眞理를 傳授하겠다는 現實的 効用性이 두드러지게 된다. 眞理의 傳授를 敎示란 말로 바꾸어도 좋다. 啓蒙하고 訓導한다는 뜻을 內包한다. 主로는 倫理의 敎示이나 거기 限定되진 않고 生活의 知慧, 새로운 知識 등에 關한 客觀的인 情報의 敎示도 이에 包含된다.

늙으니는 父母又고 일운은 兄ㅁㅅ니
ㅁㅅㄸ 不恭한면 어디가 드물고
날노서 ㅁ지어서든 절하고야 마로리이다

베아돌 효경늬더니 어도록 비환느니
내아돌 쇼족은 모퉁면 ㅁ출로다
어늬제 이두글비화 어덜거든 보려노

이 두 時調는 一旦은 孝나 仁 또는 禮를 主題로 하고 있다. 共通의 主題를 지니고 있는 것이다. 그래서 兩者가 모두 敎訓的인 듯이 보인다. 그러나 前者와 後者 사이에는 相當히 다른 異質性이 存在해 있음을 看過할 수 없다.

前者는 特定の 認識結果를 影響力있게 他人에게 傳達하고자 하고 있다. 讀者의 마음은 무엇인가에 對해 敎化를 얻게끔 態勢가 갖추어진다.⁽³⁵⁾ “절하고야 마로리이다”라는 表現主體의 強力한 主觀的 意志의 表白은 強力한 羈束力을 가지고 讀者를 壓倒하게 된다. 結果的으로는 強力

(35) Seidler, op. cit., S. 442

한 勸誘의 終止나 마찬가지다. 이것이 前記한 讀者의 마음의 態勢를 誘發하여 이 時調로 하여금 敎訓的이게 하고 있는 것이다. 主觀的 意志의 表白으로써 強力한 勸誘로 삼고 있는 데에 詩外的인 道德的 觀念을 詩로 再編하려는 詩人의 意圖가 作用하고 있다.

이에 比해 後者의 時調에는 남의 아들에 뒤진 自己의 아들에 對한 어버이의 情이 담겨져 있다. 讀者에게서 큰 共感度를 자아낼 수 있는 普遍的 人間情의 하나다. 傳達하고 敎化하려는 意圖가 없다. 아들에 對한 態度에 있어서 強制나 道德的 規制力을 發揮하고 있다고 보여지지는 않는다. 그것은 어버이로서의 懇切한 바라움을 담고 있는 것이다. 하나의 思想이나 認識 또는 單純한 한 생각이 表現主體를 內的으로 사로잡아 表現主體의 內部에 마음의 波紋이 일게 하고 있다. 따라서 讀者들도 詩를 읽은 經驗에 依해 깊이 그 內心이 情緒的으로 사로잡히게 되어 있다. 敎化를 받는 것이 아니라 깊이 感動되는 것이다. 이에서 後者의 時調는 抒情詩의 한 種概念인 <思辯詩> (Gedanken-Dichtung)의⁽³⁶⁾ 屬性을 지니고 있다는 것을 드러내게 된다.

男女 有別호줄 사름마다 알년마노
學文을 모르면 알기아니 어려운랴
眞實로 國法이 이시니 無別無行 하지마라

天理를 알작시면 天道 1라타 모로리
忠孝大義는 修身에 돌년느니
事業을 節義로 行호면 기웁은가 호노라

이 時調들은 前者에 屬할 典型的인 作品이다.

時調에 있어서의 情感性과 敎訓性的 對立은 한 時調作家 內部에서도 드러난다.

어버이 사라신제 섬길일란 다호여라
디나간 휘면 애둡다 엇더호리
평심애 고터못호일이 잇쑤인가 호노라

는 鄭澈의 典型的인 敎訓性을 담은 時調다. 그의 訓民歌는 모두 이 系列에 들 것이다. 그러나 鄭澈이

잘식는 느라들고 새들은 도다운다
외나모 두리에 혼자가는 더둥아
베덜이 언마나호관디 북소릭 들리느니

(36) vgl. Ibid., S. 444

에서는 전혀 다른 境地를 보여 주고 있다. 이 時調는 作者未評의

잘새는 풀풀 抱淸樓로 회도라 들고
새들은 漸漸 新雪樓로 불가 울제
나무 드리에 홀로 가는 중아중아
네절이 얼마나 향관던 遠鍾聲이 들니느니

와 同工異曲이다. 後者는 長時調일뿐 前者의 패로더같은 느낌의 作品이다. 이것은 “자다가 세 드르니(세야본이) … ~ㅎ다.”, “못노라 … ~야 ~런가 · 인가(인고) · 히더니”, “아히논 · 아히야 … ~”, “平生에 ~ㅎ기를(~ㅎ야)”, “취라셔(취취 · 취라) ~ㅎ는고” 등의 初章의 套語的 表現이나 잘 알려진 終章의 套語의 表現 등과 함께 時調의 定型性 가운데서의 類型性의 問題로서 따로 다루어져야 할 問題일 것이다.

‘잘시는’ 時調는 소리 있는 한 幅의 水墨畵다. 해질녘, 山寺 가까운 幽玄의 自然에서 表現主體가 느낀 靜謐과 孤寂이 視覺의 이미지와 聽覺의 이미지를 通해 形象化되어 있다.

여기서 視聽覺을 떼어서 생각하는 것은 이 詩의 魅力을 놓치기 쉽다. 兩者는 어울려서 詩人이 느낀 한 刹那의 自然의 情調를 形象化하고 있다. 그것은 <共感覺의 이미지>라고 보아 無妨한 것이다.

新羅 八百年의 늑드록 무은 塔을
千斤든 쇠붙소리 티드록 울힐시고
들전너 寂寞山亭의 暮景 도을 뿐이라

같은 松江의 作品이나 觀念의 說明이 앞선 詩다. 이 時調는 그래서 마치 ‘잘시는’ 時調를 說明하고 있는 듯한 느낌이다. 山寺鍾聲이 寂寞暮景을 돕고 있다는 것을 作者 스스로가 잘 알고 있었던 것이다.

이 時調의 風景은 결코 自然客體의 模寫의 再現이 아니다. 表現主體의 情緒를 原理로 하여 再構된 自然이면서 아울러 그 腰間에 있어 表現主體에게 바로 <自然 그 自體>라고 觀照된 自然이 거기 形象되어 있는 것이다. 한 瞬間의 自然存在의 本質이 開放되어 있고 詩人은 깊이 그 속에 內在하고 있는 것이다. 自然을 經驗하면서 自然의 開放性 속에 自我를 깊이 沒入시키고 있는 것이다. 한 瞬間에 한 主觀이 對象의 開放性 속 깊이 內在하게 되는 存在狀況을 形象化한 이미지, 그것이 이 時調의 抒情性이다. 時調가 定型詩로서 지니고 있는 音樂性에 더하여 이러한 이미지의 樣式이 考慮되었을 때 時調의 抒情性은 十分 그 本體를 露呈하게 될 것이다. 時調는 적어도 音樂性 있는 抒情詩인 同時에 이른바 <語辭의 抒情詩>(Verbal lyric)인 것이다.

물아래 그림자더니 드리우히 둥이간다
 더중아 게잇거라 너가논디 무려보자
 막대로 흰구름을 푸르고 도라아니보고 가노매라

亦是 鄭澈의 時調다. 이 作品에서 그려져 있는 風景도 앞서의 時調와 같은 意義를 지니고 있다. 맑은 물에 비친 그림자, 높이 뜬 흰 구름들에서 더 이상 중을 或은 人間을 갈라 낼 수 없고 아울러 이 詩의 抒情의 主體도 갈라 낼 수가 없다. 한 瞬間 山水에 깃든 寂寞과 禪境이 그 形象들 속에 捕捉되어 있는 것이다. 이처럼 두 詩의 抒情性을 그 이미지에서 찾을 때 '新羅八百年' 時調의 抒情性의 落後性이 相對的으로 說明될 수 있을 것이다. 이로써 松江이 歌詞作家로서만이 아니고 抒情의인 時調作家로서도 時調史上 類例가 많지 않을 作家란 것을 알게 될 것이다. 그의 歌詞作品들이 다른 作家들의 같은 장르의 作品에 비해 얼마나 抒情性 짙은 作品性을 지니고 있는가 하는 것도 이런 면에서 理解되어야 할 것이다. 黃宗羲의 '詩人이란 天地의 清氣를 모으고 月露風雲花鳥로써 그 性情을 삼는다. 月露風雲花鳥의 天地間에 있되 俄頃에 滅沒한다. 다투어 詩人만이 이것을 홀어지지 않고 한데 모을수 있는 것이다' 라는 詩人의 定義를 빌고 그런 方向에서 鄭澈의 抒情詩人다운 面貌에 言及한 先例도 있는 것이다.⁽³⁷⁾

山村에 눈이오니 돌길이 무쳐세라
 柴扉를 여지마라 날츠르리 뉘이시리
 밤중만 一片明月이 괴벗인가 흥노라

「余既歸田 世固棄我而 我且倦於世故矣 顧平昔榮顯 已糠粃土俎 惟遇物飄詠則 有馮婦下車之病 有所會心 輒形詩章而有余 繼以方言而腔之而記之以諺」⁽³⁸⁾

한 結果인 한 作品이라고 생각되는 象村 申欽의 한 作品이다.

헛가래 기나자르나 기둥이 기우나트나
 數間茅屋을 자근줄 웃지마라
 어즈버 滿山蘿이 다내거신가 흥노라

등의 餘他의 自然을 素材로 한 時調에 비해 '山村' 時調가 지닌 높은 抒情性도亦是 그 이미지에 由來되어 있다. 鄭澈의 時調에 있어서와 마찬가지로 表現主體에게 있어 그 瞬間의 <自然 그 自體>라고 觀照된 自然이 그 이미지 속에 形象化되어 있는 것이다.

한 時調作家에 있어서의 情感性과 敎訓性의 對立은 이밖에 金壽長, 朴仁老, 尹善道 등 代表

(37) 金恩澤, 改稿國文學史, 正音社, 1954 p.157 參照

(38) 同上, p.510 參照

的 時調作家 以外에도 周世鵬에서도 찾아 볼 수 있다.

甲) 長安甲弟 벗님네야 이말습 들으시소

몸치례 홀연이와 마음치례 하여보소

술直領 장도리風流에란 보디 즐겨 말으시

乙) 慶會樓 萬株松이 눈알피 벌러잇고

寅王鞍峴은 翠屏이 되엇는디

夕陽에 翩翩白鷺는 오락가락 하노미

甲) 爭財에 失性하야 同氣不睦 마라소라

田地와 奴婢는 감슬주면 살련이와

아모려 萬金인들 兄弟살되 잇는냐

乙) 磯頭에 누엇다가 세드라니 돌이불다

靑藜杖 빗기집고 玉橋를 건너오니

玉橋에 물근소릿를 자는새만 아낏다

甲) 술도 머그려니와 德업스면 亂하느니

춤도 추려니와 禮업스면 雜되느니

아마도 德禮를 덕히면 萬壽無強 하리라

乙) 松間石室의가 曉月을 보자하니

空山落葉의 길을 었디 아라불고

白雲이 좃차오니 女蘿衣 뜨겁고야

甲) 사름 사름마다 이말습 드러소라

이말습 아니면 사름이오 사름아니니

이말습 닛더말오 비호고야 마로리이다

乙) 지아비 밧갈나간디 밥고리 이고가

飯床을 들오디 눈섭의 마초이다

眞實로 고마오시니 손이시나 드르실가

以上은 한 作家의 作品을 그 情感性和 敎訓性에 따라 後者를 甲), 前者를 乙)이라고 表示한

것이다. 앞에서부터 順序대로 金壽長, 朴仁老, 尹善道, 周世鵬의 作品이다. 이같은 對立이 素材를 같이한 作品에 있어서도 存立하고 있음은 이미 ‘늙은이논’ 時調와 ‘네아들’ 時調에서 確認한 바 있었다.

한 作家에 있어서의 情感性과 敎訓性의 對立을 把握할 때 눈에 뜨이는 것은 周世鵬의 경우를 除外하고는 情感性이 담긴 時調가 自然을 素材로 하고 있다는 事實이다. 그리 많지도 않은 男女愛情을 읊은 時調를 除外할 경우 大部分 情感性을 담은 時調가 自然時調라고 해도 좋을 만한 性格을 지니고 있음을 알기에 이르는 것이다. 그것은 時調를 비롯한 韓國詩歌의 情感性 나아가서 抒情性을 把握함에 있어 自然의 意義가 絶對的임을 말하고 있는 것이다. 韓國詩歌——특히 時調에 있어서 그 抒情性이 問題가 될 때 적어도 詩人이 自然을 經驗하는 態度, 自然을 捕捉하는 樣式을 論難함이 가장 核心의임을 示唆하고 있는 것이다. 앞에 引用된 모든 情感性的 時調에 있어 人間과 自然 사이에는 抒情詩의 緊張이 없다. 말하자면 抒情的 自我와 世界 사이에 距離가 없다는 뜻이다.

우리들이 客體를 온전히 捕捉하기 위해서는 오히려 그것에서 멀어져 觀察하는 것이 좋을 때가 있다. 그러나 이 때 그 相距에도 不拘하고 마치 神에게라도 들린 것처럼 客體와의 遭遇에서 생긴 經驗에 깊이 魅惑 當하고 있을 때가 있다. 詩 속에서 이 乖離된 두 狀況은 하나의 藝術的 單一性 속에 統合되는 수가 있다. 이러한 種類의 抒情詩에는 抒情的 自我가 捕捉된 世界 사이에 乖離가 있게 되나 아울러 그 乖離에도 不拘하고 抒情的 自我가 깊이 魅惑되었다는 데서 오는 融一도 있게 되는 것이다.⁽³⁹⁾

앞서의 自然時調에는 이러한 뜻의 抒情的 緊張이 없는 것이다.

抒情的 自我와 經驗된 世界像 사이에는 完全한 融和가 있을 뿐이다. 主體와 客體, 自我와 對像 사이에는 相距가 없이 서로 不可分이다. 抒情詩에 있어서 가장 根源的인 沒入이 있을 뿐이다. 자는 새만이 알아 들을 玉橋 건너는 소리면 이미 人間界의 소리가 아니다. 그것은 自然의 소리다. 그저 물소리요 바람소리 같은 것이다. 따라서 걸고 있는 것도 人間이——自然과 對立된 人間이 아니다. 오직 自然이 걸고 있는 것뿐이다. 人間도 自然內에 깊이 內立하여 自然의 屬性으로서 存在하고 있는 것이다. 달빛에 젖어 山澗玉橋에 靑藜杖 빛기짚은 抒情的 自我에는 仙境에 비길 陶醉가 있다. 興이 있는 것이다. 陶然한 興의 瞬間에 모든 客體的인 것——自然은 깊이 內在化되어 있는 것이다.⁽⁴⁰⁾ 이것이 바로 이 詩의 抒情의 刹那다. 精神的인 것, 靈的인 것이 對象世界에 깊이 浸潤해 들었는가 하면 對象世界은 스스로 깊이 內面化(精神化)되어 있는 것이다. 陶然한 興의 瞬間에 마련된 內面化作用 그것이 바로 이 詩의 抒情이다. 다시 이 時調에는 그 內面化作用이 宛然히 그 이미지 속에 捕捉되어 있는 것이다. 主客體 사이의 融合,

(39) vgl. Seidler, op. cit. S. 421

(40) vgl. Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*, S. 336

그 完全一致가 時調의 抒情性を 決定한 것과 함께 이 時調에는 또 하나의 融一이 있어 그것이 이 時調가 지닌 抒情性的의 또하나의 源泉을 이루고 있다. 그것은 다름아닌 言語藝術性 그것이 지닌 融一이다. 이미지와 興醉의 完全一致가 그것이다. 詩의 形象과 情緒의 融合이다. 우리들은 이 詩를 읽고 있다기보다 文字 그대로의 意味로 보고 있다고 하는 것이 좋을 것이다. 이미지와 形象을 視覺적으로 보는 것만으로 이미 詩人이 經驗한 情調와 共鳴하고 있는 것이다.

時調 各章 사이에 存在하고 있는 時間的 接續⁽⁴¹⁾을 따라 時調가 움직이고 있다. 그러나 그 움직임은 바로 그림의 움직임을 따른다. 自然에 깊이 沈潛한 主體의 조금씩 달라져 가는 畫像을 따라 우리의 마음도 寸刻을 놓치지 않고 움직여지는 것이다.

尹善道の “松間石室” 時調의 抒情性도 같은 데서 찾을 수 있다. 抒情的 自我가 瞬間마다 <自然 그 自體>로서 捕捉한 이미지들이 時間的接續을 따라 움직이고 있다. 그러한 이미지의 重疊 위에 詩人和 自然 사이의 內面化가 形象되어 있는 것이다. 落葉에 묻힌 길도, 白雲이 좇아 음으로써 무거워진 女蘿衣도 自然에 心醉한 興이다. 그것들은 興의 結晶이다. 興이 이처럼 結晶이 될 때 詩人의 마음과 自然은 한 움직임 속에서 共鳴하고 있었던 것이다. 여기서 우리들은 거듭 時調의 抒情性이 ‘強力하게 視覺的 이미지에 重點을 두었기 때문에 그림처럼 그려졌다고 말할 수 있는 數 많은 抒情詩’⁽⁴²⁾에서처럼 그 이미지에 있음을 強調할 수 있는 것이다.

君平이 既棄世호니 世亦棄君平이
醉狂은 上之上이오 時事는 更之更이라
다만지 淸風明月은 간곳마다 좇닌다

自然時調 가운데도 이러한 이른바 隱遁思想을 表白한 作品에서처럼 自然이 現實逃避 자리에서 不過한 境遇도 있다. 또한

綠水青山 汲淸물에 靑藜緩步 드러가니
千峰에 白雲이요 萬壑에 烟霧로다
이곳이 景樂도호니 예와 놀려 호노라

와 같이 單純히 自然이 玩賞의 對象에 머문 경우도 있다.

이러한 自然時調에서 自然은 抒情的 自我 앞에 아직도 <그것>이라고 불려도 좋을 對象이거나 아니면 잘해서 <너>라고 二人稱化하여 부를 對象으로 남아 있다.⁽⁴³⁾ 그것은 自然이 이미 <나>自身과 區別할 수 없는 內面化된 存在가 아님을 意味하고 있다. 前者는 <抒情的으로 이

(41) cf. Smith, op. cit., p. 113

(42) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 274

(43) vgl. Kayser, op. cit., S. 339

를 짓고 있는 것>(抒情의命名)이고 後者는 <抒情의으로 애기를 붙이고 있는 것>“(44)(抒情의對話)이라 말해도 좋다. 그것은 이 말들이 “共鳴하는 內面性이나 內面的인 共鳴의 單一한 自己表現”(45)인 가장 本來的인 抒情의 말이 아님을 意味한다. 그것들은 그림일지라도 단지 우리들 눈 앞에 따로 存在하고 있는 自然을 그리고 있을 뿐이다. 自然이 內面化되어 結晶된 그림이 아니다. 이미지와 內面化의 精神 사이에 融一이 없다.

그러나 이들 時調에도 自我와 自然 사이의 親和感은 이미 存在하고 있다.

내버더 몇치나흐니 水石과 松竹이라
東山の 돌오르니 기더옥 반갑고야
두어라 이다솿밭의 또더하야 머엇하리

尹善道の 五友歌에서 親和感은 가장 人間的인 것으로 나타난다. 自然을 사랑하느 것 그 自體가 이미 하나의 興이자 素朴한대로의 하나의 詩心인 것이다. 그 興이 때로는

十年을 經營하여 草廬三間 지여내니
나흔간 돌흔간에 淸風흔간 맞겨두고
江山은 들일외없스니 둘러두고 보리라

와 같이 이른바 自然의 幽閑한 情의 吟味일 때가 있는가 하면 때로는

鷄鳴山 玉부러 八千弟子 扃扃後에
三萬戶 辭讓하고 赤松子를 좇츠노니
아마도 見機明哲은 子房인가 하노라

에서와 같이 道敎的인 仙遊의 경지에 自適하는 心機일 때도 있다. 이러한 可變性에도 不拘하고 時調를 始終如一 꿰뚫는 連綿한 情調로서 그 興은 存立하고 있는 것이다. 이 自然時調의 興은 單純히 現實逃避나 하고 簡單히 한두마디로 處理될 性質의 것은 아니다.

이러한 親和感이 自我와 自然사이의 抒情的 緊張을 容納하지 않으면서 한결 內面化되었을 때 더 한층 深化되어 人間 사이의 靈의 共感의 境地에까지 다달았을 때에 前記한 ‘磯頭에’ 時調 또는 ‘松間石室’時調가 이른바 ‘Lied’의 抒情詩로서, 가장 單純하기는 하나 아울러 가장 本來的인 次元의 抒情詩로서의 모습을 지니게 된 것이다.(46) 이 系列의 時調에 앞서 言及한 ‘갈치논’

(44) Ibid., S. 339

(45) Ibid., S. 339

(46) Seidler, op. cit., S. 417

時調 및 第二章에서 言及된 時調를 追加할 수가 있을 것이다.

時調——自然時調는 自然을 <그>로나 <너>로 對하는 階梯와, 自然을 나와 區分할 수 없는 渾然一體로 把握하는 階梯 등에 걸쳐 自然을 두고 그 抒情性을 形成하고 있는 것이다. 이 때의 抒情性이 繪畫의 이미지로 客觀化되고 普遍化되는 것은 앞에서 이미 確認하였다. 時調의 抒情을 自然을 經驗하는 言語樣式으로 보면서 그 藝術的 樣式도 아울러 考慮에 넣은 셈이다.

勿論 이것으로 時調의 抒情性이 全面的으로 把握되었다고는 생각하지 않는다. 時調가 抒情性을 지니고 있는 限에서 그 音樂的 要素가 아울러 糾明되어야 할 것이다. 이 音樂的 要素는 이른바 字數律 分析에 關한 鄭炳昱·李能雨 두분 博士의 這間의 業績을 通해 그 面貌를 靈呈한 바 있다. 그러나 그것은 주로 時調의 音樂的 要素中の Meter解明에 始終한 셈이다. 리듬까지 考慮에 넣은 <音像>(Tongestalt)의 問題, 音의 表現價値에 關한 考慮 그리고 라임을 주로 한 <스캔전>(Scansion)의 定立 등 音樂的 要素의 糾明을 위해 남겨진 課題는 너무나 많다. 이러한 課題가 빛을 보게 될 때, 時調의 抒情性은 보다 完璧하게 그 形象을 드러내게 될 줄 믿는다.

Some Aspects of Lyricism in Korean Poetry

by Yol-kyu Kim

In literary history, the stream of poetry runs parallel with that of lyricism (das lyrische). The historical change in the concept of lyricism, in the way of expressing lyricism conforms to the historical movement of poetry itself. According to one of the poets of the German romantic school, the lyricism is 'Urdichtung', the poetry everlasting as well as primordial.

Without referring to the characteristic of lyricism which runs through the history of poetry in a nation, it is quite impossible to set the features of a nation's poetry in full relief. In the history of Korean poetry, from the Sylla dynasty to the end of the Lee dynasty, three major literary genres: Hyangga, Kayo and Shijo came into being one after another, in chronological order. Each of these genres shows a definitive individual feature, but they share one another's properties nevertheless. That is the lyricism.

They bear diversity in stanzaic structure and in the number of verses with which a stanza is built up. For some of them, the refrain, either lexical or non-lexical, is the determinant constituent but this is not the case in other genre such as Shijo. Some of them, Shijo and Kayo, are exquisitely stylized so that people may chant them or even sing them to the accompaniment of an instrument. But as to Hyangga, we can not find any definitive proof that the people of Sylla sang them to instrumental accompaniment.

However, when we look into these genres with respect to the major idea with which each one of them constitutes an individual theme, the diversity becomes even greater, more overwhelming.

Hyangga is religious, but the other two are not. Kayo is quite ideosyncratic in the sense that they are exclusively love songs, presumably sung by a woman. But Shijo is quite didactic in the sense that it is within the shadow of confucian ideology.

Well, there are unmistakable individual ideosyncracies, but they still share the one common quality, the quality called lyricism.

As yet, unfortunately, Korean poetics has not yet succeeded in solving the problem of what constitutes the substance of lyricism in Korean poetry. This paper was written to help solve the problem.

First of all, the writer reads the given poem in the so called 'hermeneutic' method which is known as the 'art of interpretating' a literary work. The result of this reading provides the given poem not only with the phase of being relating to the art of language, but also with the lyricism embodied in the linguistic structure that sustains the work.

I send you these willow boughs,
 Selected and plucked just for you.
 Pray plant them by your bedside window
 that you may see them grow
 when, after night-rains, leaves appear,
 do gaze upon them as you once gazed at me.*

This is an elegiac love song. The poetess is now forsaken, we might say she is rather discarded like some worn out sandal as an old Korean proverb says. Her own personal experience of forsaken love is concentrated upon the willow bough. The subjective and ephemeral emotion is objectified and universalized through the willow bough image.

However we have to be attentive to the fact that the bough, in the first Stanza, stands for love. This is quite unusual; in general the snapped off willow bough is a bad match for love. But this bad match becomes more suitable when we realize the unique situation of the love into which the poetess has fallen. She is a 'Kiseng', a professional girl singing, dancing and thus entertaining the Yangban, the man of the highest status in the feudalistic Lee-dynasty. She can not succeed in overcoming this untorelable gap of social status even in love affaire. A Kiseng could love a Yangban but she could not make a good match with a Yangban. Her love for the Yangban is destined to be cast away, her love is always standing outside either Yangban's door or window. Her unequal love never comes to an end in harmony. Her love song tends to be a tormented love song; the elegiac, that is the main tune with which she sings her love.

* The translation from "Inez Kong Pai?

The Ever White Mountain, 1965, Tokyo, p.100"

Yet onething remained for her; an endless longing without return. That is the snapped wild willow bough expecting to be transplanted outside of the beloved's swinowd and waiting for the miraculous new sprout.

Now, the ill-matched turns out to be the well-matched; the former is no more the outer look, the latter, the intended hidden core. In this sense, the poem constructs an irony which is compatible with the refined sentiment. Through this irony, she projected her own subjective and inner sphere into the external object. Her own inner world permeated into the external world and vice versa. She made herself an 'intra object being' and made the object 'intra herself being'. we might call it lyric 'verinnerung', lyric interpenetration.

But this does not mean that we said all about the lyricism of the poem. There is another lyrical element, rather a more intrinsic one, which provides the poem with a quite elegiac tune. It comes from a so called lyric tension. For the poetess, her beloved is quite beyond her reach, he transcends her. In spite of the desperate situation where renouncement is seemingly inevitable, she is still hoping to fulfill her longing to become a oneness with her beloved. I would rather say, because of the despair, she devotes herself to her pursuit. This is the feature of lyric tension which causes the poem to sound quite elegiac. Here I can conclude that the tension goes parallel with the irony of the willow bough.

A quite similar analysis is given to several more poems, specially to the Shijo which adorn the lyricism with a spiritual union of humanity and nature. To my regret these additional analysis can not be included in this resume because of the space limitation.