

碩士學位論文

김춘수 시와 김윤성 시의 어법 연구

濟州大學校 大學院

國語國文學科



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

康 元 甲

2002年 2月

김춘수 시와 김운성 시의 어법 연구

指導教授 尹 錫 山

강 원 갑

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2002年 2月 일



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

康元甲의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長

委 員

委 員

濟州大學校 大學院

2002年 2月 日

김춘수 시와 김운성 시의 어법 연구

강 원 갑

제주대학교대학원 국어국문학과

지도교수 윤석산

이 연구는 김춘수와 김운성의 어법(語法)을 살피고, 그들의 어법(語法)이 어디에서 비롯되었으며, 어떤 효과와 문제점을 지니고 있는가를 고찰해 보았다. 그 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 은유가 $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ 로 연결된 상태에서 $\langle A=B \rangle$ 처럼 유사한 것들끼리 치환하는 것이 아니라 $\langle A=E \rangle$ 처럼 이질적인 것들 사이에 유사성을 발견하는 어법이라는 점을 고려하면, 김춘수의 어법은 은유적 어법이 전경화되고 있음을 알 수 있다.

둘째, 환유가 $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ 나 $\langle A \rightarrow () \rightarrow C \rightarrow () \rightarrow E \rangle$ 처럼 말하는 방식이라는 점을 고려하면 김운성 시에서 발견되는 어법은 환유적 어법이 전경화되고 있음을 확인할 수 있다.

셋째, 그리고 이들의 시적 어법의 특질과 차이점은 김춘수가 어느 일순간의 풍경을 그리거나, 그것을 $\langle A=B \rangle$ 라는 식으로 바꾸는 \langle 은유적 어법(metaphorical diction) \rangle 으로 이야기하고, 김운성은 \langle 환유적 어법(metonymical diction) \rangle 으로 직서(直敘)하며, 수사법상의 비유도 김춘수는 '본질적인 은유(essential metaphor)'를 채택하는 반면에, 김운성은 '산문적 은유(prosodic metaphor)'를 구사하고 있음을 확인할 수 있다.

넷째, 김춘수가 절대 세계에 대한 동경과 좌절을 테마로 잡고 \langle 자아 \rangle 와 \langle 세계 \rangle 를 이분법적(二分法的)으로 받아들이는 반면, 김운성이 \langle 자아는 자연의 일부 \rangle 로 받아들이면서 \langle 만상은 끊임없이 유전 \rangle 한다는 테마를 채택한 것은 이들이 각각 이원론적(二元論的) 세계관과 일원론적(一元論的) 세계관을 지니고 있음을 의미한다.

다섯째, 김춘수가 서구 문학의 영향 아래 있었다면 김운성은 동양적 사유의 세계를 지향하고 있

다. 김춘수가 객체를 구체화하기 위해 이미지화나 비유화에 힘쓰고, 논리적·지적·분석적 태도를 취하는 반면, 김윤성은 같은 자리에서 자기 내부를 들여다보면서 사유에 빠지고, 생활에서 한 걸음 뒤로 물러선 태도를 취하고 있다는 점을 보더라도 확인할 수 있다.

여섯째, 김춘수의 어법이 <의인화나 치환은유→알레고리→복합치환은유→병치 은유>로, 김윤성은 <산문적 환유→시적 환유>로 발전해 왔고, 김춘수의 시가 병치 은유를 채택할수록 점점 난해해져 가고, 김윤성의 시가 시적 환유를 채택하면서 산문으로 떨어지지 않은 것은 이들이 지닌 문학관과 그에 따른 어법의 차이 때문이라 할 수 있다.

일곱째, 김춘수는 비인과적인 병치를, 김윤성은 생략을 통해 빈틈을 만들고 있어도 이들의 시적 효과는 비슷하다고 할 수 있으며, 이런 점에서 후기시에서 이들은 취한 어법은 서로 연결되어 있다고 볼 수 있다.

마지막으로, 김춘수가 현대적 입장에서 독자적 노력을 통해 한국현대시를 한 걸음 발전시켰다면, 김윤성은 전통적 입장에서 한국 현대시의 새로운 영역을 개척했다고 할 수 있다.



〈목 차〉

■ 국문요지

I. 서 론	1
II. 김춘수 시의 어법	4
1. 자아와 세계의 합일지향의 어법	4
2. 은유적 어법의 전경화	16
III. 김윤성 시의 어법	23
1. 자아를 향한 내면지향의 어법	23
2. 환유적 어법의 전경화	34
IV. 세계관과 시적 특질의 차이	42
V. 결론	50
■ 참고 문헌	53
■ Abstract	58

I. 서론

지금까지 김춘수는 1948년에 『구름과 장미(薔薇)』를 출간한 이래 30여권의 시집과 시선집을 펴냈다.¹⁾ 그리고 김윤성은 1957년 『바다가 보이는 산길』을 낸 뒤 8권의 시집과 2권의 시선집을 펴냈다.²⁾

이들은 독자적으로 새로운 시 형식을 실험하고 성공을 거둔 시인으로, 한국 시단에서 간과할 수 없는 시인들이라 할 수 있다. 김춘수의 경우 〈무의미시〉로 일컬어지는 후기시만 해도 그렇다.³⁾ 그의 후기시는 ‘무의미한 말장난’이라는 비난에도 불구하고, 80년대와 90년대를 거치면서 젊은 시인들에 의해 보편적인 시작 기법으로 채택되고 있을 뿐만 아니라, 학계에서도 80년대 이후부터는 초기나 중기시 보다는 후기시를 연구 대상으로 채택하고 있다.⁴⁾ 그리고 김윤성의 경우 그가 거둔 시적 성과에도 불구하고 김춘수에 관한 연구⁵⁾보다 미흡한 것은 사

1) 그가 펴낸 시집은 다음과 같다 ①시집 : ①『구름과 장미』(행문사, 1948), ②『늪』(문예사, 1950), ③『기(旗)』(문예사, 1951), ④『인인(隣人)』(문예사, 1953), ⑤『꽃의 소묘』(백자사, 1959), ⑥『타령조·기타』(문화출판사, 1969), ⑦『남친』(근역서재, 1977), ⑧『비에 젖은 달』(근역서재, 1980), ⑨『라틴점묘·기타』(탑출판사, 1988), ⑩『처용단장』(미학사, 1991), ⑪『서서 잠자는 숲』(민음사, 1993), ⑫『호(齋)』(일터와 사랑, 1995), ⑬ 공동시화집 『평화에의 증언』, ⑭ 『들림, 도스토예프스키』(민음사, 1997), ⑮ 『의자와 계단』(문학세계사, 1999) 등이다.

⑯전집 : ①『제일시집』(문예사, 1954), ②『부타페스트에서의 소녀의 죽음』(춘조사, 1959), ③『처용』(민음사, 1974), ④『김춘수 시선』(정음사, 1976), ⑤『꽃의 소묘』(삼중당, 1977), ⑥『처용이후』(민음사, 1982), ⑦『그는 나에게로 와서 꽃이 되었다』(열음사, 1984), ⑧『꽃을 위한 서시』(자유문학사, 1987), ⑨『너를 향하여 나는』(문학사상사, 1988), ⑩『사갈의 마을에 내리는 눈』(1990), ⑪『돌의 볼에 볼을 대고』(탑출판사, 1992) 전집으로는 『김춘수 전집』전3권(문장사, 1982), 『김춘수전집』(서문당, 1986), 『김춘수전집』(민음사, 1994) 등이 있다.

2) 그가 그 동안 펴낸 시집과 시선집을 열거하면 다음과 같다. ①『바다가 보이는 산길』(춘조사, 1957), ②『예감』(문원사, 1970), ③『애가』(한일출판사, 1973), ④『자화상』(현대문학사, 1978), ⑤『돌의 계절』(교음사, 1981), ⑥『돌아가는 길』(나남, 1991), ⑦『깨어나지 않는 꿈』(마을, 1996), ⑧『저녁 노을』(마을, 1999), ⑨『김윤성 시선』(탑구당, 1982), ⑩시선집『바다와 나무와 돌』(월간 에세이, 1999)

3) 김춘수의 시를 3기로 나눌 경우 『구름과 장미』부터 『늪』로 초기로, 『기』에서부터 『꽃의 소묘』까지를 중기로, 『타령조·기타』부터 후기로 구분하는 것이 일반적이다.

4) 윤지영, 「김춘수 시 연구: 무의미시의 의미」, 서강대학교대학원 석사학위논문, 1998, p.2.

5) 김춘수에 관한 연구는 크게 네 가지 방향에서 진행되었다. 이를 간략히 소개하면 다음과 같다.

실이지만⁶⁾ 그가 추구한 연작시와 단장 형식은 한국시가 서구시에 침윤 당하지 않았을 경우 마땅히 개척해야할 분야라 할 수 있다. 더욱이 그 성과는 한국시단 전체가 서구시를 수용하면서 표현기법을 실험하는 상황에서 유일하게 전통적인 자세를 유지⁷⁾하면서 이룩한 성과라 할 수 있다.

이 연구는 이러한 이들의 시적 성과를 감안하면서 이들의 시세계에 일관되게 관류하는 정신적 배경이 무엇이고, 이는 실제 작품에서 어떠한 어법을 통해 나타나며, 그로 인한 시적 특질의 차이가 무엇인지 구명하려고 한다. 이를 위해 흔히 문학에서 말하는 은유적 어법과 환유적 어법을 중심으로 이들의 시세계와 시적 특질이 유기적 관계를 맺고 있다는 점을 밝히는데 초점을 맞추고자 한다. 그리고 나아가 이들의 시적 성과가 어디에서 비롯된 것이지도 밝히려 한다.

이와 같이 두 시인을 논의의 대상으로 삼아 어법을 중심으로 접근하려는 것은 두 가지 이유 때문이다. 첫째, 시인이 채택하는 어법은 단지 수사적 차원의 문제로 국한시킬 성질의 것이 아니라는 판단 때문이다. 어법의 채택은 그 시인의 가치관 내지 세계관을 배경으로 한다고 할 수 있다. 이러한 가치관과 세계관은 세계를 인식하는 태도에 영향을 미친다. 그리고 비록 동일한 대상을 인식하더라도 문화적 토대가 다르면 차이가 발생할 수밖에 없다. 그런데 주지하다시피 김춘수와 김윤성은 전혀 다른 문학적 토대에서 출발하고 있다. 따라서 이들의 문학과 언어 어법도 달라질 수밖에 없을 것으로 생각한다.

둘째, 이들에 대한 연구만큼이나 환유에 대한 연구가 미진하다는 판단 때문이다. 은유와 환유에 관한 논의는 대부분 어휘론적 차원에서 이루어졌으며 은유에 보다 중심을 두어 왔다. 현

① 시적 대상을 밝히려는 연구 : 장광수, 「김춘수 시에 나타난 유년 이미지 연구」(경북대학교 석사학위논문, 1998), 장혜원, 「김춘수 시의 주제 비평적 연구 : 모티프 분석을 중심으로」(부산대학교 석사학위논문, 1990) 등을 들 수 있다.

② 기법적 측면에 대한 연구 : 현승춘, 「김춘수의 시세계와 은유 구조」(제주대학교 석사학위논문, 1993), 이은정, 「김춘수와 김수영 시학의 대비적 연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 1992)

③ 무의미시의 시적 효과에 대한 연구 : 박철희, 「김춘수 시의 문법」(『서정과 인식』, 이우출판사, 1982) 이외에 김준오, 이승훈 등의 연구가 이에 해당한다.

④ 무의미시의 의미를 밝히려는 연구 : 윤지영, 앞의 논문

6) 김윤성에 관해 다룬 글은 윤석산, 「한국현대시의 두 가지 語法」(『예술논문집』 제37호, 대한민국예술원, 1998), 「사유(思惟) 중심의 새로운 시학(詩學) : 김윤성의 문학과 인간」(『한국예술총집』·문학편Ⅳ, 대한민국예술원, 1997)과 김병택, 「김윤성론」(『바벨탑의 언어』, 문학예술사, 1986) 정도라 할 수 있다.

7) 윤석산, 앞의 글(1998), p.40.

대 언어학에서도 언술 차원의 은유는 중요하게 논의되었지만⁸⁾ 환유와 제유를 은유적 언술과 동일한 지평에서 다룬 논의는 그리 많지 않다.⁹⁾ 이와 같은 점은 은유가 서로 다른 사물이나 개념이 결합하여 새로운 의미를 창조하는 기능을 지닌 반면, 환유는 언어의 축자적인 의미를 강조하면서 습관적 반응을 일으키는 것으로 보았기 때문이다. 비가시적 정서를 주로 다루는 서정적 장르에서 은유를 본질적 어법으로 채택하고, 이에 관한 연구가 집중적으로 이루어진 것도 이 때문이라 할 수 있다.

하지만 환유적 서술 구조를 취한 작품도 충분히 새로워질 수 있다. 그리고, '은유'나 '환유'니 하는 것들은 결코 별개의 것이 아니라 연속된 선상에서 어떤 위치로 치환하느냐에 따라 결정된다고 볼 수 있다. 따라서 은유나 환유는 그 간격의 크기만을 지칭하는 것일 뿐, 절대적으로 분리되는 게 아니다.¹⁰⁾ 최근 탈구조주의 비평이나 해체 비평의 수사학 논의는 은유 중심의 수사학을 근본적으로 해체하는 것을 중심 내용으로 하고 있다.¹¹⁾ 이들 논의에서 환유는 은유와 나란히 기능하면서 단어, 문장, 비유적 텍스트 전체에 이르기까지 여러 수준에서 나타난다.

하기는 김춘수의 어법이 은유적이고 김윤성의 어법이 환유적이며, 전자가 서구적인 반면 후자는 동양적이라는 점은 이미 누구나 인정하는 사실일는지 모른다. 그리고 전자의 경우 난해하지만 실험적이고, 후자의 경우 정서적 공감을 주지만 뚜렷하게 설명할 방법이 없다는 점도 누구나 암묵적으로 인정하는 사실이라 할 수 있다. 그런데 단지 이러한 이유로 이들에 대한 연구가 편중되었다면 문제가 아닐 수 없다. 이러한 점은 문학 작품의 감상과 비평, 문학 연구의 불일치에서 비롯된 것으로, 한편으로는 서구 이론에 침윤 당한 우리 문단과 학계의 현실을 반영하고 있기 때문이다. 우리 문학의 위기라는 것도 따지고 보면 공감을 주는 작품들을 애써 외면하고 새롭고 기이한 것만을 추구해온 결과라 할 수 있다.

사실 어법이라는 일관된 기준으로 두 시인의 시세계와 시적 특질의 차이를 밝히려는 것은 이러한 문제의식 때문이다. 이런 점에서 이 연구는 새로움과 공감을 모두 만족시키는 시창작 방법을 마련하는데 도움이 되리라 생각한다. 그리고 최근 활발히 논의되고 있는 동양시학을 마련하는데도 일조할 수 있으리라 기대한다.

8) 은유에 대한 이론은 크게 ①치환이론, ②상호작용이론, ③ 개념이론, ④맥락이론 네 가지로 압축할 수 있다. (김옥동, 『은유와 환유』, 민음사, 1999, p.102.)

9) 권혁용, 『한국현대시의 시작방법 연구』, 깊은샘, 2001, p. 41.

10) 윤석산, 「동양시학과 서양시학의 접점찾기」(계간문예 <다층>, 2000년 여름호), p.344.

11) 이미순, 「조향 시의 수사학적 읽기」, 『국어국문학 125』(국어국문학회, 1999), p.308.

II. 김춘수 시의 어법

문학작품은 일종의 담화(discourse)라 할 수 있다. 그리고 담화가 성립하기 위해서는 화자(話者)에 해당하는 <주체(subject)>, 주체의 담화 욕구를 자극한 <객체(object)>, 담화의 조직을 이루는 <언어매체(linguistic medium)>가 필요하다. 이를 기준으로 시의 유형을 나누면, 시인의 사유나 정서를 이야기하는 <주체 중심>, 시인이 지향하는 대상을 이야기하는 <객체 중심>, 담화 그 자체나 매체(언어)를 주목하는 <언어 중심>으로 나눌 수 있다.¹²⁾

이 장에서는 이를 기준으로 김춘수의 시세계를 고찰하면서 그 정신적 배경을 살펴보고, 이에 따른 어법의 변모 과정과 실제 개별 텍스트에서는 어떻게 나타나는지 분석하고자 한다.



1. 자아와 세계의 합일지향의 어법

김춘수의 시에서 주목되는 점은 <언어 중심>으로 된 <무의미시>라 할 수 있다. 일반적으로 그의 무의미시는 60년대에서 90년대 초에 이르는 기간에 시와 생활 전체에 대한 회의와 반성, 재출발의 산물이라 할 수 있기 때문이다. <무의미시>의 탄생 배경을 살펴보는 것은 그의 시에 일관되게 흐르는 정신적 배경을 밝히는 단서를 제공한다고 할 수 있다. 그 단서의 실마리는 그의 역사관에서 찾을 수 있다. 그는 역사에 대해 끊임없이 회의(懷疑)한 시인이기 때문이다. 다음은 장편연작시 「처용단장(處容斷章)」시말서의 일부분이다.

‘...나는 역사의 의지라는 것을 생각하게 되었다. 역사는 선한 의지도 가지고 있을는지 모르나 나에게서는 악한 의지만을 보여 주었다. 나는 역사를 악으로 보게 되고 그 악이 어디

12) P. E. Wheelwright, *Metaphor and Reality*(Bloomington : Indiana University Press, 1962). 김태옥 역, 『은유와 실재』(한국문화사, 2000), p.20.

서 나오게 되었는데를 생각하게 되자 이데올로기를 연상하게 되고, 그 連想帶는 마침내 폭력으로 이어져갔다. 나는 폭력·이데올로기·역사의 삼각 관계를 도식화하게 되고, 차츰 역사 허무주의로, 드디어 역사 그것을 부정하는 지경에 이르게 되었다.'

이 글에서 확인할 수 있듯이 그에게 역사는 이데올로기와 폭력의 또 다른 이름이다. 따라서 그가 〈언어 중심〉의 시를 택하고, 언어에 내재해 있는 이데올로기와 폭력성을 제거하려고 시도한 것은 그의 입장에서 보면 당연하다고 할 수 있다. 그런데 이러한 허무주의는 〈순수 또는 절대 세계〉를 동경했으나 그에 합일될 수 없다는 점을 확인하고, 자신의 역사 체험 속에서 존재에 대해 끊임없이 회의(懷疑)한 결과라 할 수 있다. 이와 같은 점은 초기시에서 중기시로 넘어가는 과정에서 발견할 수 있다.

그의 초기시는 여타의 시인들처럼 〈객체 중심〉에서 출발한다고 할 수 있다. 그리고 테마도 〈순수 또는 절대 세계에 대한 동경〉을 주로 채택하고 있음을 확인할 수 있다. 다음 작품에서도 이 같은 점을 발견할 수 있다.

㉞ 그때부터였다. 하늘과 땅의 영원히 잇닿을 수 없는 相懸의 그 들판에서 조그마한 바람도 전후前後左右 흔들리는 運命을 너는 지냈다. LIBRARY

㉟ 황홀히 즐거운 창공에의 飛翔
끝없는 浪費의 大地에의 못 박힘.
그러한 位置에서 면할 수 없는 하나의 자세를 가졌다.
오! 姿勢-祈禱

-「갈대」 일부

이 시는 갈대를 의인화하고, ㉞에서는 갈대의 숙명적인 운명을, ㉟에서는 그러한 운명 속에서도 기도하는 갈대의 모습을 그리고 있다. 따라서 갈대에서 촉발된 정서를 다시 시적 대상에 이입한 〈객체 중심〉의 시라 할 수 있다.

우리가 주목할 점은 이 시에서 의인화의 기법이 사용되었다는 점이다. 그리고 〈하늘과 땅의 잇닿을 수 없는→대지에의 못 박힘〉, 〈즐거운 창공에의 비상→기도〉로 이어지는 서술의 축이다. 우선 의인화는 주체와 객체의 합일을 전제로 한다. 그리고 ‘하늘과 땅이 잇닿을 수 없는’이나 ‘대지에의 못 박힘’은 존재의 현재 상태를, ‘즐거운 창공에의 비상’과 ‘기도’는 무엇을 동경하고 갈구한다는 것을 뜻한다. 게다가 ‘하늘’은 일반적으로 동경의 대상이나 이상향, 순수, 절

대 세계 등의 의미를 지니고 있다. 따라서 이 시는 <절대 세계에 대한 동경과 인간의 숙명>을 형상화 한 시라고 볼 수 있다.

그의 초기 시에서 자주 발견되는 <묘사적(描寫的) 이미지>는 동경하는 대상을 보다 선명하게 그리고, 의인화와 <감정이입(感情移入)>의 어법은 객체와 합일하려는 욕망에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 그러나, 인간이 <절대 세계>를 동경하며 합일을 꿈꿀 수는 있지만, 주체와 객체가 하나로 합일된 세계에 도달하기란 거의 불가능한 일이다. 이러한 점은 다음 시에서도 잘 나타나 있다.

꿈꾸기 쉬운 사람은 게으른 손을 가졌다. 발을 갈고 씨앗을 뿌리기 전에도 물결을 치는 이랑을 보고 있다. 그러나 雲表 드높이 솟아오른 멧부리에 저녁 노을이 감아들 때의 그 莊嚴하고도 峻烈한 美는 스스로 불타는 생명의 표현이다. 그 부단의 의욕에 스스로 터져 한 아름 재가 되어 버릴 수도 있는, 아 그에게 무서운 반항이 있다.

-「山嶽」 일부

여기에서 시적 자아인 <꿈꾸기 쉬운 사람>은 시인 자신의 표상이다. 꿈을 꾸다는 것은 화자가 무엇을 동경한다는 것을 의미한다. 그 대상은 다름 아닌 <산악>으로, 인간 정신이 근접할 수 없는 자연, 다시 말해 절대적 이념의 세계이다. 그런데 화자는 이러한 절대적 순수의 세계를 추구하지만 거기에 도달할 수 없다는 무력감을 느끼고 만다. 인간은 비록 미리 '물결 치는 이랑을' 꿈꿀 수는 있지만 자연은 자체가 '미'이고 '불타는 생명'으로 존재하며 인간을 압도하기 때문이다. 게다가 '무서운 반항'이라는 말에서 짐작할 수 있듯이 쉽게 접근을 허락하지 않는다.

이로 인해 시인은 늘 고독해 할 수밖에 없다. 남기혁은 그의 고독이 근본적으로 세계와 자아 사이의 화해 불가능성에 기인한다고 한다. 이로 인해 그의 초기시는 현실세계와는 거리를 둔 또 하나의 우주를 세우는데 자족할 수밖에 없다¹³⁾고 한다.

이런 이유로 중기시에 접어들면서 그는 주체중심의 시로 선회하고 관념적 합일을 꿈꾸게 된다. 그러나 대상에 도달하려는 열망과 그로 인해 발생하는 좌절, 역사와 자신의 존재에 대한 회의는 그치지 않는다. 다음 시들은 이런 회의를 잘 드러내고 있는 작품이다.

13) 南基赫, 「김춘수 전기시의 자아 인식과 미적 근대성 : '무의미시'에 이르는 길」(한국시학회, 1998), p.76.

㉞나는 시방 위험한 짐승이다./나의 손이 닿으면 너는/미지의 까마득한 어둠이 된다.// 존재의 흔들리는 가지 끝에서/너는 이름도 없이 피었다 진다.//눈시울에 젖어드는 이 무명의 어둠에/추억의 한 점시 불을 밝히고/나는 한밤내 운다.//나의 울음은 차츰 아닌 밤 돌개바람이 되어/탑을 흔들다가/돌에까지 스미면 금이 될 것이다.//.....얼굴을 가리운 나의 신부여

- 「꽃을 위한 서시」 전문

㉟겨울 하늘은 어떤 不可思議의 깊이로 사라져 가고./ 있는 듯 없는 듯 無限은/茂盛하던 잎과 열매를 떨어뜨리고/ 無花果나무를 裸體로 서게 하였는데./그 銳敏한 가지 끝에/ 닿을 듯 닿을 듯 하는 것이 /詩일까.

- 「裸木과 詩序章」 일부

본질에 닿지 못하는 자신의 시에 대한 회의는 자신의 본질 탐구로 이어질 수밖에 없다. 그의 '꽃'의 시편들은 이러한 존재 탐구의 시들이다. ㉞시는 이러한 경향에 해당하는 시이다. 여기에서 <나=짐승>으로, <너=신부>로 치환되어 있다. 하지만 <나>는 <너=존재>를 찾으려 하지만 너는 '미지의 어둠'이 되고, '얼굴을 가린 채 '소리 없이 피었다 지거나 자신의 본 모습을 보여주지 않는다. 결국 '나는 '너'에게 가까이 가지 못한 채 '한밤 내 울' 수밖에 없다.

㉞시에서 한가지 더 눈여겨볼 것은 '이름도 없이'나 '나의 울음'이라는 부분이다. 이는 그가 존재에 대한 인식 수단으로 언어를 선택하고 있음을 의미한다. 흔히 '울음'은 '노래'와 동일한 의미로 사용된다. 따라서 울음은 시이고, 시는 언어를 통해 표현할 수밖에 없다. 따라서 그는 시를 통해 자신의 실존을 인식하고자 했다고 할 수 있다.

그러나 '돌에까지 스미면 금이 될 것이다'라는 점으로 봐서 주체와 객체의 交通(交通)이 원활하지 못하다고 할 수 있다. '될 것이다'라는 미래형은 현재는 이뤄지지 않았다는 말이기 때문이다. 그런데 이러한 문제는 다름 아닌 언어의 한계에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 그가 언어의 한계에 대해 자각하고 있음은 '그에게로 가서 나도/ 그의 꽃이 되고 싶다('꽃')나 '꽃·2」에서 손바닥에 '꽃'을 놓고 '꽃이여!'라고 부르는 순간 어디론가 까마득히 먼 곳으로 추락하고, 가지에 피어 있는 꽃을 '한 나무의 변두리에 뭐라는 이름도 없는 것이 가만히 머문다'라고 표현하고 있는 것으로도 미루어 짐작할 수 있다.

㉟시에서도 이와 같은 점이 발견된다. ㉟시에서도 시인은 여전히 <절대 세계>를 동경하고 있음을 확인할 수 있다. <불가사의의 깊이>, <무한>, <예민한 가지 끝>이라는 시어들은 그가 추구하는 <절대 세계>의 다른 이름들이라 할 수 있기 때문이다. 하지만 거기에 '닿을 듯 닿을

듯 하는 것이 시일까.'라는 진술이 증명하듯 〈나목〉으로 치환되어 있는 그의 시는 여전히 그 세계에 도달할 수 없음을 깨닫는다. 이와 같은 깨달음은 사물의 〈존재〉는 〈언어〉의 저 편에 독자적으로 존재하며, 존재에 대한 명명은 본질로부터 멀어지게 만들고, 언어로써 추론하는 인간의 이성적 사고 역시 믿을만한 게 못된다는 인식에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

언어의 한계에 대한 자각, 자기 시와 존재에 대한 회의, 게다가 한국전쟁이라는 역사적 사건은 그에게 역사와 이데올로기에 대해 커다란 불신과 회의를 품게 한다. 다음은 이런 회의가 잘 나타나 있는 시라고 할 수 있다.

漢江의 모래 沙場의 말없는 모래알을 움켜 쥐고/ 왜 열 세 살 난 韓國의 少女는 영문도 모르고 죽어 갔을까./ 죽어 갔을까, 惡魔는 등뒤에서 웃고 있었는데/ 〈중략〉 / 느닷없이 날아온 數發의 소련製 彈丸은/ 땅바닥에/ 쥐새끼보다도 초라한 모양으로 너를 쓰러뜨렸다./ 부다페스트의 少女여,

-「부다페스트에서의 少女의 죽음」일부

이 시에서 주목할 점은 '악마는 등뒤에서 웃고 있는데'라는 구절이다. 전쟁은 하나의 폭력이고, 폭력은 인간성 자체를 말살해 버리고 만다. 그 배후에서 이를 가능케 하는 힘이 바로 이데올로기이다. 따라서 〈악마=이데올로기〉이고, 한국의 한강은 자유민주주의의 이데올로기를, 소련제 탄환은 공산주의 이데올로기를 뜻하는 것으로 볼 수 있다. 그러므로 이 시는 어떠한 이데올로기도 폭력적이고 비인간적임을 암시하고 있다고 할 수 있다.

이러한 이데올로기의 극단화는 다름 아닌 관념의 극단화라 할 수 있다. 이데올로기이든 절대 순수 세계이든 시의 언어가 일정한 '관념'을 설정하고 이를 모방한다는 점에서 이 둘은 서로 공통된다. 이런 점에서 이데올로기는 절대 관념의 또 다른 이름이라 할 수 있다. 김춘수가 자기 스스로 「부다페스트에서의 소녀의 죽음」을 평가하면서 일종의 "말을 아주 제 구실의 가장 좁은 한계 안으로 돌려보낸"시라고 한 것도 이러한 이유 때문이다.

이렇게 볼 때, 그의 중기시도 역시 〈절대 세계 또는 순수〉를 동경하고 갈구하지만 〈좌절〉의 상태에서 벗어나지 못한 상태라고 보아야 할 것이다. 다만 초기시가 〈부재하는 대상〉에 대한 낭만적 동경에 그친 반면, 중기시에서는 〈관념의 세계 혹은 존재〉와 합일을 지향한다고 할 수 있다. 그가 중기시에서 치환 은유 중의 하나인 알레고리를 주된 어법으로 채택한 것은 이 때문이라 할 수 있다. 하지만 주체와 언어, 언어와 대상, 주체와 대상이 분리되었다고 판단하는 사람에게 이는 결코 이를 수 없는 꿈이다. 결국 언어를 회의하고, 역사 발전을 회

의하고, 인간의 이성을 믿지 못하는 사람에게서 남은 것은 그것의 〈의미 없음〉을 말하는 방법 밖에 없다.

김춘수는 후기시에서 언어를 극단적으로 실험하고, 시적 대상을 지우면서 ‘기표 놀이’에 몰두한다. 초기시의 절대적 자연, 중기시의 이데어나 자유라는 이데올로기적 관념과 같은 근원적 제일자로서의 모방의 대상을 해체하고, 그 대신 파편화된 이미지를 병치함으로써, 궁극적으로 서정시 내부에서 자기 동일적 대상 영역을 제거한다. 이런 의미에서 그의 후기시는 자아와 대상의 동시적 해체 과정이라고 할 수 있다.¹⁴⁾ 그의 후기시는 흔히 〈무의미시〉로 일컬어지며, 그 탄생 과정을 스스로는 다음과 같이 말한다.

사생(寫生)이라 하지만 있는(실재) 풍경을 그대로 그리지 않는다. 집이면 집, 나무면 나무를 대상으로 좌우 배경을 취사선택한다. 경우에 따라서는 어느 부분은 버리고 다른 어느 부분은 과장한다. 대상과 배경의 위치를 실지와는 전혀 다르게 배치하기도 한다. 말하자면 실지의 풍경과 전혀 다른 풍경을 만들게 된다. 풍경 또는 대상의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입하게 되면 대상의 형태는 부서지고 마침내 대상마저 소멸하게 된다. 무의미의 시가 이리하여 탄생한다.¹⁵⁾

이에 따르면 ‘무의미시’란 외부 대상을 소멸시키고, 그로 인해 의미마저 소멸된 시, 다시 말해 〈주체〉와 〈객체〉를 제거하고 〈언어〉만 남긴 시라 할 수 있다. 하지만 〈주체〉와 〈객체〉가 제거된 상태에서는 담화가 발생할 수 없다. 따라서 그가 말하려는 것은 〈원상(原象)〉과 〈모상(摸象)〉이 달라질 수밖에 없다는 게 아니라, 자유연상(自由聯想)의 수법과 그 결과인 〈모상〉을 일상적 논리에 어긋나도록 수정하면서 〈원상〉에서 더욱 멀어지는 방식으로 그린다는 데 초점을 두고 있다고 할 수 있다. 다시 말해, 〈원상(A)〉를 〈모상(B)〉으로 바꾸고, 다시 계속 〈C→D→E〉로 바꾸어, 마침내 독자가 추론할 수 없는 상태까지 이끌어가서 주체의 의도와 대상이 환기하는 사상과 관념을 배제하기 위한 것이라 할 수 있다.

이와 같은 점은 자유연상이 하나의 대상만을 선택해서 수행한 게 아니라는 점을 보더라도 짐작할 수 있다. 하나의 대상을 선택하여 계속 연상하고 그 중간 단계를 지웠다면 무엇인지 분명하지 않지만, 앞 뒤 이미지들은 인과관계가 있고, 그로 인해 어느 정도 의미를 추출할 수

14) 남기혁, 앞의 글, p.99.

15) 김춘수, 『김춘수 전집』(민음사, 1994), pp.506~507.

있을 것이기 때문이다.¹⁶⁾

그는 이를 실현하기 위해 각기 다른 방향에서 연상한 내용을 인과관계를 단절한 채 병치해 놓는다. 주지하다시피 그가 사용한 기법은 핵심 자질에 따라 이미지 병치, 리듬 병치, 에피소드 병치로 구분하는 것이 보통이다. 그런데 사상과 관념의 배제라는 측면에서 보면 이들이 똑 같은 효과를 나타내는 것은 아니다. 다음은 이미지 병치가 사용된 예이다.

㉠벽이 걸어오고 있었다.
늙은 왜나무가 걸어오고 있었다.
한밤에 눈을 뜨면
호주 선교사네 집
회랑(回廊)의 벽에 걸린 청동시계가
겨울도 다 갔는데
검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있었다.
㉡내 곁에는
바다가 잠을 자고 있었다.
잠을 자는 바다를 보면
바다는 또 제 품에
송어새끼 한 마리를 잠재우고 있었다.

- 「처용단장」 1의 3

이 작품은 우선 ㉠과 ㉡로 크게 나눌 수 있다. ㉠에서의 중심 이미지는 〈걸어오고 있었다〉이고, ㉡에서는 〈자고 있었다〉이다. ㉠에서는 사물들의 동작, ㉡에서는 상태가 나와 있기 때문이다. 여기서 주목할 점은 ㉠과 ㉡의 공통된 이미지이다. ㉠과 ㉡ 모두 〈밤〉의 이미지가 지배적이다. 밤은 흔히 무의식이 작용하는 시간이라 할 수 있다. 따라서 ㉠의 서술들은 꿈을 꾸며 본 현상들이 눈을 떴을 때 본 사물과 오버랩 되는 것이라고 볼 수 있다. 그리고 ㉡의 송어새끼는 이 시의 제목과 관련시키면 처용일 수도 있고, 유년(幼年)의 화자 자신일 수도 있다. 바다도 또한 바다 자체이면서 〈무의식〉이나 〈생명성〉과 관계되고, ㉠의 밤 이미지와도 겹친다.¹⁷⁾ 이 시에 사용된 이미지들은 이렇게 서로 포개지면서 중첩되고, 상호 침투하면서 다층화(多層化)된다. 비록 독자들이 〈벽→늙은 왜나무→청동시계→바다〉로 이동하는 초점을 따라

16) 현승춘, 앞의 논문, pp.22~24.

17) 바다를 검푸르다고 인식한다면 〈밤→검은 망토→바다〉로 이어지는 축은 앞서 얘기한 〈벽→늙은 왜나무→청동시계→바다〉와는 다른 축으로 이 시에 일관되게 사용된 이미지이다.

가더라도 전체 주제가 쉽게 수렴되지 않는 것은 이 때문이다.

하지만 의미를 알 수 없기 때문에 역설적이게도 독자들은 이미지가 중첩되는 부분을 전경화하고 나머지를 배경화하여 나름대로 의미를 재구성해 내게 된다. 이는 아무리 연상을 거듭하여 새로운 풍경으로 바꾸어도 그 이미지들이 거느리고 있는 사물성을 바탕으로 앞뒤를 연결하면서 나름대로 의미를 추론해 낼 수 있기 때문이다. 따라서 시인의 의도와는 다르게 독자들은 어떤 사상이나 관념을 환기하게 된다. 다음 시에서도 이와 같은 문제점이 나타난다.

㉗눈보다 먼저

겨울에 비가 오고 있었다.

바다는 가라앉고

바다가 앉은 자리에 군함이 한척

닷을 내리고 있었다.

㉘여름에 본 물새는 죽어 있었다.

죽은 다음에도 물새는 울고 있었다.

한결 어른이 된 목소리로 울고 있었다.

㉙겨울에 비가 오고 있었다.

바다는 가라앉고

바다가 없는 해안선을 한 사나이가 이리로 오고 있었다.

한쪽 손에

죽은 바다를 들고 있었다.

- 「처용단장」 1의 4

이 시는 <겨울→여름→겨울>이라는 시간의 흐름에 따라 <바다→닷을 내린 군함→죽은 물새→죽은 바다>로 초점이 이동하고 있다. 그리고 이 시의 풍경도 <일상→일상/비일상→비일상>으로 이동하고 있다. 그래서 하나의 시적 대상을 자유연상에 따라 서술한 것처럼 보인다.

하지만 사실 ㉗의 풍경도 일상적인 것은 아니다. '바다가 앉은 자리'는 썰물 때를 연상하기 쉽다. 하지만 '바다'라는 어휘가 반복 사용되고 있다는 점을 감안하면 '바다'는 또 다른 무엇들을 의미하는 것이라 할 수 있다. 따라서 이 시의 풍경은 모두 비일상적 풍경을 병치해 놓은 것이라고 보아도 무방할 것이다.

그런데 여기에서도 ㉘의 <물새의 죽음>과 <죽은 바다>의 <죽음>의 이미지가 겹치고, <죽은 물새 = 죽은 바다>로 의미가 확대된다. 그리고 '어른이 된'과 '사나이'라는 말에 주목하면서 <여름=유년기, 겨울=청년기>로, <사나이=시인 자신의 표상>이라고 보고 의미를 재구성한

다. 따라서 이미지 병치가 사용된 시들은 어떤 관념이나 사상을 환기하고, 결국 일반적 의미의 영역으로 떨어질 위험성을 안고 있다. <이미지 병치>를 포기하고 그가 <리듬 병치>를 실험한 것은 이 때문이라 할 수 있다.

불러다오.
멕시코는 어디 있는가.
사바다는 사바다. 멕시코는 어디 있는가.
사바다 누이는 어디 있는가.
말더듬이 일자무식 사바다는 사바다
멕시코는 어디 있는가.
사바다 누이는 어디 있는가.
불러다오.
멕시코 옥수수 는 어디 있는가.

- 「처용단장」 2의 5

「처용단장 시말서」에서 그는 이 시에 대해 “일체의 관념(사상, 철학)이 배제되고 설명이 배제되어있다. 통일된 이콘(像)을 이미지라고 한다면 여기에는 이미지도 없다. 일종의 주문이다. 주문은 리듬이다. 잭슨 폴록투로 말을 하자면 궤적이다. 즉 운동이다”라고 한다¹⁸⁾.

우리가 주목할 점은 이 운동이 다름 아닌 정서의 운동이라는 점이다. 그러나 이 정서는 미적 정서가 아니라 무의식에서 말하는 이드(Id)의 움직임이다. 그는 음악은 악보로 말한다면 서 자기 시를 짐승의 언어, 다시 말해 언어를 원상대로 환원하고 싶다고 한다.¹⁹⁾

이렇게 볼 때 리듬 병치는 언어의 물질성을 기초로 한다고 할 수 있다. 리듬이 기표들의 반복, 조합을 통해서 얻을 수 있다는 점을 보더라도 그렇다. 이 작품에서 <—를 불러다오>라는 청유문(講誘文)과 <—는 어디 있는가>라는 의문문(疑問文), <사바다>라는 어휘를 반복적으로 제시하고 있는 것도 이 때문이라 할 수 있다. 그리고 리듬에는 반복과 더불어 변주가 따르게 마련이다. 같은 리듬이 반복되면 지루해지고 정서에 자극을 줄 수가 없기 때문이다. ‘사바다→사바다 누이→일자무식 사바다’나 ‘멕시코 → 멕시코 옥수수’로 변하는 어휘들은 의미를 부여하기 위한 것이라기보다 리듬에 변화를 주기 위한 것이라 할 수 있다.

18) 김춘수, 「처용단장 시말서」, 『김춘수 전집』(1994, 민음사), p.522.

19) 변종태, 「자생적 포스트모더니즘의 창시자 김춘수 시인과의 대담」(계간문예 《다층》, 2000년 가을호), p.56.

이렇게 리듬이 극단화되면 의미가 배제되고 결국에는 그 의미 자체가 사라지고 정서만 남게 된다. 물론 시의 의미를 형성하는 것이 이미지, 정서, 시어 자체가 환기하는 의미라고 한다면 리듬 병치가 아무런 의미도 형성하지 못하는 것은 아니다. 리듬 자체에는 정서를 환기하는 기능이 있기 때문이다. 하지만 독자들은 대개 시어의 의미를 통해 전체 의미를 파악하고 한다. 이것이 오래된 시의 관습이라는 점을 고려한다면 리듬 병치가 사용된 시는 독자들이 '말장난'으로 치부해버릴 가능성이 높다. 그리고 이를 피하기 위해 시인이 의미를 부여한다면 본래의 의도와는 다르게 <의미의 시>로 떨어지고 만다.

이런 이유로 그는 어느 정도 의미를 담고 있는 <에피소드 병치>를 실험한다. 다음은 <에피소드 병치>를 사용한 작품 중 하나이다.

㉠ 태초에

무정부주의가 있었다. 무정부주의는
발이 없다.

보이지 않을 때가 있다.

㉡ 바쿠닌은 입이 크고

크로포트킨은 수염이 아름답다. 가을에는
모과빛이 난다.

㉢ 시베리아 오지에는 일년 내내

눈이 오고

예예족(芮芮族)의 마을은 너무 멀다.

㉣ 죽은 늑대의 목뼈가

부러져 있다.

㉤ 모든 것 다 잊으라고 눈이

쉬지 않고 온다.

- 「처용단장」 3의 31

이 작품은 <무정부주의→ 무정부주의자 →바쿠닌과 크로포트킨→시베리아 오지 예예족 마을→죽은 늑대의 목뼈→눈이 내림>으로 초점이 이동하고 있다. 얼핏보면 하나의 대상을 자유 연상한 것으로 볼 수 있다. 그런데 하나의 대상을 바탕으로 했다면 앞 뒤 에피소드는 인과 관계를 맺으며 온전한 의미를 드러낼 수 있어야 하는데 이 작품에서는 전체 의미를 쉽게 수렴할 수 없다. 이는 각기 다른 미완의 에피소드를 병치해 놓았기 때문으로 보아야 할 것이다.

각기 다른 시적 대상을 자유 연상을 되풀이하되 미완의 에피소드를 병치할 경우, 각각의 에

피소드를 통해 드러내고자 하는 의미는 잠재되게 된다. 그리고 이질적인 미완의 에피소드와 에피소드들끼리 은유적 관계를 형성하게 된다. 결국 에피소드의 의미와 의미들이 다중적 관계를 맺음으로써 전체 의미는 불투명해진다고 할 수 있다. 이 작품에서 '무정부주의자'와 '예예족 마을의 풍경'이라는 두 개의 의미축을 설정하더라도 전체 의미를 수렴할 수 없는 것은 이 때문이라 할 수 있다. 이러한 점에서 에피소드 병치가 사용된 시들은 <의미에 의한 무의미 시>를 지향한다고 볼 수 있다. 다음 시도 이러한 예이다.

㉑孔子는 꿈에 周公을 본다. 보고 또 보아도 끝이 보이지 않는 黃河의 질편한 물과 같다.

㉒그때처럼 옷통을 벗은 아이가 입에 바람개비를 물고 海岸通을 달리지 않는다. 그들이 (시꺼멓게) 밀리는가 하더니 서북쪽의 하늘 한 쪽이 와르르 무너진다. 후두두 굵은 빗방울이 스쳐간다. 제비붓꽃 하나가 목이 부러지고, 그때처럼 어디선가 날콩 볶는 고소한 비린내가 나지 않는다.

㉓西紀 1981년, 나는 꿈에 耳順의 나를 본다.

-「처용단장」 제4부 9 전문

이 작품에서도 <공자가 꿈에 본 주공 → 추억 속의 아이 → 나의 꿈>를 주목해서 보면 연결된 진술로 나아가는 것처럼 보인다. 그러나 ㉑에서 <꿈속의 주공이 질편한 황하의 물과 같다>, ㉒에서 <海岸通을 달리지 않는 아이>와 <비가 내리고 제비붓꽃 목이 부러짐>, <날콩 볶는 고소한 비린내가 나지 않음>, ㉓에서 <西紀 1981년, 耳順인 나>를 주목해서 보면 ㉑, ㉒, ㉓는 서로 이질적인 에피소드들임을 알 수 있다.

여기에서는 '꿈'이 흔히 <이상향(理想郷)>이란 의미로 쓰인다는 점을 고려하면, 우선 ㉑는 <공자는 주공을 이상향으로 생각하지만 주공의 세계는 너무 넓어 다 보이지 않는다>라는 뜻으로 해석할 수 있다. 그리고 ㉒에서 '옷통을 벗은 아이'는 <순수한 존재>로, 그 아이가 가지고 있는 꿈도 때문지 않고 순수하다는 의미로 받아들일 수 있다. 그런데 <아이가 달리지 않음 → 서북쪽 하늘이 무너짐 → 비가 내림 → 꽃의 목이 부러짐 → 고소한 냄새가 나지 않음>으로 이동하는 의미들은 <순수한 꿈을 잃은 화자의 허무감>을 표현이다. <않다>, <무너짐>, <부러짐> 등의 하강적 시어들은 모두 <좌절>을 환기하기 때문이다. 또한 ㉓에서 화자가 '꿈'에서 '이순(耳順)의 나를 본다'는 것은, '꿈'의 의미를 고려하면 단지 나이 60이 되었다는 것을 의미하는 것이 아니라, 공자가 60세에 터득한 진리를 깨닫고 싶다는 뜻으로 해석할 수 있다. '본다'는 것은 <바란다>는 의미를 내포하고 있으며, 공자는 60세가 되어서 비로소 듣기만 해도 뜻을 자연

히 알았다고 말하고 있기 때문이다.

하지만 부분적으로는 해석이 가능할는지 몰라도 전체 의미를 파악하는 것은 그리 쉽지 않다. 서로 떨어져 있는 의미라도 논리적 추론을 통해 인과 관계를 형성할 때 새로운 의미 파악이 가능해진다고 한다면, 이 시의 에피소드들끼리는 논리적 인과 관계를 찾을 수 없기 때문이다.

이러한 점은 이질적 에피소드들끼리 은유 관계를 형성하고 있기 때문이라 할 수 있다. 이 시는 <㉠와 ㉡>, <㉠와 ㉢>, <㉡와 ㉢>, <㉠㉡와 ㉢>, <㉠와 ㉡㉢>, <㉠㉡와 ㉢> 최소한 여섯 개의 은유 관계가 형성되어 있다고 할 수 있다. 그리고 ㉠, ㉡, ㉢에서 말하고자 하는 각각의 의미와 이를 통해 말하고자 하는 전체 의미를 고려한다면, 그 수는 더 많아질 것이다. 이로 인해 텍스트에 나타난 의미들은 무수히 확산된다. <에피소드 병치>가 사용된 시에서 전체 의미를 찾을 수 없다는 것은, 실은 너무 많이 파생되는 의미들을 집중시킬 수 없기 때문이라고 할 수 있다. 만약 이들이 유사성을 가지고 있다면 공통점을 바탕으로 어느 정도 의미 조합이 가능하기 때문이다. 또한 비록 이질적이라 하더라도 연결돼 있으면 앞 뒤 에피소드를 연결할 수 있고, 이로 인해 부분 의미들을 하나의 커다란 의미로 수렴할 수 있기 때문이다. 이렇게 본다면 그가 후기에 실험한 기법들은 대부분 성공을 거두고 있다고 할 수 있을 것이다.

그런데 무의미시에서 나타나는 대상의 해체는 앞서 말한 사상과 관념의 배제가 궁극적인 목적이 아니다. 그는 무의미시를 대상의 붕괴, 부재, 대상의 구속으로부터의 탈피라고 한다. 그리고 자아를 연상, 자유, 방심상태에 위치시킴으로써 결국에는 언어에서 의미를 배제한다고 한다. 이러한 점은 대상의 구속에서 벗어나 자아와 시 자체에 최대한의 자유를 부여하려 했기 때문이라 할 수 있다. 예컨대, 대상과 의미를 잃은 무의미시는 가장 순수한 예술이 되려는 본능에서 비롯된 것이라고 한 점을 미루어도 짐작할 수 있다. 따라서 무의미시에서 발견할 수 있는 <의미 없음>에 대한 발화는 역설적으로 순수한 근원적 세계와의 합일을 지향한다는 뜻이라 할 수 있다. 이는 남기혁의 지적처럼 무의미시에서 대상의 소멸은 역설적으로 자기 동일적 자아의 경계를 회복하기 위한 것이기 때문이다. 그리고 그 방법은 자아나 세계와는 무관한 독립적 소유주의 완성으로 나타나며, 이 소유주는 절대적으로 현존하는 서정의 세계라고 20) 할 수 있다. 여기에서 주체의 모습은 은폐되어 있지만 이로 인해 언어와 이성의 한계를 넘어선 합일이 가능해진다고 할 수 있다.

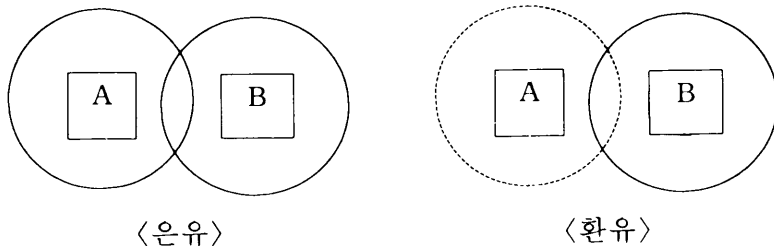
20) 남기혁, 앞의 글, pp.99~100.

결국 김춘수의 시는 절대 세계에 대한 동경과 좌절, 그리고 이를 극복하기 위한 근원적 세계와의 변증법적 합일을 지향한다고 볼 수 있다. 그리고 지금까지 살펴본 것처럼 그의 시에 나타난 어법도 이러한 자아와 세계의 합일을 반영하고 있다고 볼 수 있다.

2. 은유적 어법의 전경화

일반적으로 김춘수 시에 나타난 어법은 수사학의 관점에서 '은유적 어법'이라고 알려져 왔다. 김춘수의 초기시와 중기시를 살펴보면 <객체중심>에서, <주체 중심>으로 이동하고, 기법 상으로는 <묘사적(描寫的) 이미지>, <감정이입(感情移入)>, <의인화(擬人化)> 등에서 <치환 은유>와 <알레고리>로 이동하고 있음이 확인되며, 후기시에서는 <언어 중심>의 시를 선택하고 병치 은유의 기법으로 무의미시를 추구하기 때문이다.²¹⁾

하지만 시가 담화라면 거기에는 시인이 전달하고자 하는 의미가 있고, 시인은 이를 위해 혹은 감추고, 혹은 드러내면서 독자에게 전달할 것이다. 따라서 한 시인의 어법은 어느 하나에 고정된 것이 아니라 은유와 환유를 함께 구사한다고 할 수 있다. 그리고 이러한 은유와 환유는 아주 별개의 것이 아니라고 할 수 있다. 이는 이들의 기본 구조를 살펴보더라도 짐작할 수 있다.



㉠은 일반적으로 알려진 은유의 구조이고, ㉡은 환유의 구조이다. ㉠에서 원관념을 잠재시켜 버리면 ㉡과 같은 그림이 된다. 이들이 차이가 있다면 은유가 유사성을 바탕으로 하고 있

21) 이에 대해서는 현승춘의 논문 「김춘수의 시세계와 은유구조」(제주대학교 대학원, 1993)를 참고.

는 반면에 환유는 인접성을 바탕으로 한다는 점이다. 물론 ㉠의 경우 원관념이 잠재된 은유 형태라고 볼 수도 있다. 하지만 이는 환유가 은유의 하위 유형이라는 입장에서 바라본 것이라 할 수 있다.

이들은 모두 전이(轉移)와 관계되어 있다. 다만 차이가 있다면 은유가 한 개념 영역이 유사하거나 이질적인 다른 개념 영역으로 전이되는 반면, 환유는 동일하거나 인접된 개념 영역으로 전이된다는 점이다. 이렇게 본다면 은유와 환유의 차이란 결국 이동하는 위치와 거리의 차이로 할 수 있다. 이에 따라 흔히 시학에서 논의되는 비유를 정리하면 다음과 같이 정리 할 수 있다.²²⁾

- ㉠ 산문적 치환은유 : 인접된 것으로 1회 치환하는 유형 - $\langle A=B \rangle$
- ㉡ 시적 치환은유 : 거리가 먼 것으로 1회 치환하는 유형 - $\langle A=E \rangle$
- ㉢ 병치은유 : 거리가 먼 것으로 여러 번 치환하고 인과관계를 단절시켜 그 질서를 발견할 수 없는 유형 - $\langle (A)=/C/F/K/P \rangle$
- ㉣ 산문적 환유(산문) : 어느 한 기점에서 출발하여 연결된 것으로 계속 의미를 이동시키는 유형 - $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$
- ㉤ 시적 환유 : 어느 한 기점에서 출발하여 연결된 것으로 계속 의미를 이동시키되 군데군데를 생략하여 연결을 차단하지만 질서를 발견할 수 있는 유형 - $\langle A \rightarrow () \rightarrow C \rightarrow () \rightarrow E \rangle$

한편, 메릴(Merril)은 은유와 환유를 공간과 시간에 대응시키면서 공시성은 은유적 연상과 관계되고 통시성은 환유적 연상과 관계된다고 한다. 그에 따르면 공간은 공시적인 병치로 시간은 통시적 연쇄로 해석되기 때문이다. 하지만 공간과 은유, 시간과 환유에 일대일의 유추적 관계가 있다고 확대해서 생각하는 것은 불합리하다. 은유도 환유도 공간과 시간을 조건짓는 매체와 깔끔하게 부합되지 않기 때문이다. 반대로 그 둘은 결합하여 시간과 공간 사이의 경계선을 파괴한다. 담화적인 은유와 환유는 소쉬르가 랑그와 빠롤에 대해서 언급했을 때의 엄밀하고 극단적인 두 축과는 다르다. 이들은 분리와 융합을 계속하면서 간헐적으로 교차한다. 이들의 교차는 담론상의 시간과 공간 사이의 역동적인 상호작용이다. 이 작용은 담론적인 '결과'의 출현을 급박하게 한다. 바로 여기서 구조적 뒤틀림이 드러나고, 의미적 도약이 발생하고, 새로운 세계에 대한 이미지가 두드러져 나온다²³⁾.

22) 윤석산, 앞의 글(2000), pp.344~345.

23) 정원용, 『은유와 환유』(신지서원, 1996), p.179. 재인용.

이러한 메릴의 말로 미루어 한 담화 내에서 환유적 어법과 은유적 어법은 상호작용을 통해 서로에게 영향을 미치며 존재한다고 할 수 있다. 따라서, 하나의 텍스트는 은유적 서술로만 구성될 수도 있고, 환유적 서술로만 구성될 수도 있다. 그리고 문맥에 따라 환유적 서술은 은유적 서술로 상승하기도 하고, 은유적 서술이라도 환유적 서술로 떨어질 수 있다. 또한 은유적 서술과 환유적 서술이 결합되어 있더라도 나타나는 양과 빈도에 따라 이들은 전경화되기도 하고 배경화되기도 한다고 할 수 있다. 그리고 이로 인해 의미를 형성하고 전달하는 방법도 달라진다고 하겠다. 이와 같은 관점으로 김춘수 시의 어법을 살펴보면 초기시와 중기시는 텍스트를 통해 어떤 사상, 관념을 전달할 수 있고, 그런 점에서 <텍스트 내에서 의미를 지향하는 어법>이라고 할 수 있다. 이는 그의 초기와 중기시가 인과적 구성을 통해 집중적 구조를 취하고 있는 것과 무관하지 않다. 다음은 초기시에 해당하는 작품이다.

㉠나비는 가벼운 것이 미(美)다. / ㉡나비가 앉으면 순간에 어떤 우울한 꽃도 환해지고 다채로워 진다. ㉢변화를 일으킨다. ㉣나비는 복음(福音)의 천사다. ㉤일곱 번 그을어도 그을리지 않는 순금의 날개를 가졌다. ㉥나비는 가장 가벼운 꽃잎보다도 가벼우며 영원한 침묵의 공간을 한가이 날아간다. ㉦나비는 신선하다.

JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY - 「나비」 전문

이 시는 7개의 서술로 이루어져 있다. 우선 ㉠은 환유적 서술이라 할 수 있다. '나비가 팔락이며 가볍게 나는 모습'을 연상하고 '나비의 아름다움 [美] 은 그런 가벼움에 있다'라는 문장을 바꿔 놓은 것에 불과하기 때문이다. 다음에 이어지는 ㉡과 ㉢은 여기서 촉발된 문장들이다. 그런데 ㉡에서 주목되는 것은 '우울한'이란 관형어이다. 따라서 이 진술은 '나비가 닿으면 모든 꽃이 환해지고 다채로워 진다'라는 문장과 '어떤 꽃은 우울하다'라는 문장이 결합된 형태라 볼 수 있다. '우울한 꽃'은 환유적 서술 안에 들어 있는 은유적 서술이라 할 수 있다. ㉣은 이 시에서 두러지는 은유로 이 진술은 '나비는 복음이다'라는 문장과 '나비는 천사이다.'라는 두 개의 은유가 결합되어 있다. 그런데 ㉣의 은유는 앞의 <나비의 가벼운 아름다움→우울한 꽃을 환하고 다채롭게 함→변화를 일으킴>이라는 세 가지 문장에서 의미가 축적된 결과 전이된 문장이다. 다음에 이어지는 ㉤과 ㉥은 ㉣를 바탕으로 가능한 서술들이므로 앞 문장과는 환유적 관계를 맺고 있다. 다시 말해, <복음의 천사>라는 서술이 <일곱 번 그을어도 그을리지 않는 순금의 날개 가짐→침묵의 공간을 한가이 날아감>으로 이어진다. 그러나 ㉤, ㉥은 각각 그 안에 <순금의 날개>와 <영원한 침묵의 공간>이라는 은유

적 서술을 포함하고 있다. 그리고 ㉠의 문장은 앞의 문장들의 의미를 종합하는 서술로, 환유적 서술이라 할 수 있다. 일반적으로 <신선하다>는 말은 <활기찬 상태를> 표현하는 것이기 때문이다. 따라서 이 시는 환유적 서술과 은유적 서술이 결합되어 있는 형태라 할 수 있다.

그런데 여기서 주목할 점은 ㉠~㉣, ㉤~㉦, ㉧은 자체 내에서는 환유적 관계를 맺으면서 각각 은유적 서술을 포함하고 있으며, 이 시를 위와 같이 세 단위로 나눌 경우, 이 세 단위는 유사성을 바탕으로 은유적 관계를 맺고 있다는 점이다. 따라서 이 시는 <환유적 서술→환유적 서술/환유적 서술→환유적 서술/환유적 서술>로 나아간다고 볼 수 있다. 이 시에서 '나비'의 의미가 나비 자체이면서도 '순수' 또는 '절대적 존재'로 확산이 가능한 것은 이 같은 이유 때문이다.

그런데 그의 중기시의 작품 중의 하나인 다음 시는 앞의 시와는 다른 경우라 할 수 있다.

㉠내가 그의 이름을 불러 주기 전에는/ 그는 다만/ 하나의 몸짓에 지나지 않았다.// ㉡내가 그의 이름을 불러 주었을 때/ 그는 나에게로 와서 /꽃이 되었다.// ㉢내가 그의 이름을 불러준 것처럼/ 나의 이 빛깔과 향기에 알맞는 /누가 나의 이름을 불러다오./ ㉣그에게로 가서 나도/ 그의 꽃이 되고 싶다.// ㉤우리들은 모두/무엇이 되고 싶다./ ㉥너는 나에게/ 나는 너에게 /잊혀지지 않는 하나의 눈짓이 되고 싶다.

- 「꽃」 전문

이 시는 여섯 개의 서술로 이루어져 있다. 그런데 <내가 이름을 부름→그가 꽃이 됨→나에게 이름을 불러 주길 바람→나도 그에게 꽃이 되고 싶음→우리 모두는 무엇이 되고 싶음→서로에게 잊혀지지 않는 눈짓이 되고 싶음>으로 이어지는 서술은 모두 인접된 서술로 환유적 관계를 맺고 있다고 할 수 있다. 또한 <이름→몸짓→꽃→빛깔과 향기→이름→꽃→무엇→눈짓>이라는 언어 선택의 축에 초점을 맞추더라도 '꽃'과 관계된 범주에서 선택되고 있음을 확인 할 수 있다. 따라서 환유적 서술로만 이루어진 시라고 볼 수 있다.

하지만 우리가 여기서 주목할 점은 이 시에서 가장 기본이 되는 것이 바로 나와 너의 <관계>라는 점이다. 물론, 나와 너 사이에 의미 있는 관계가 형성되기 위해서는 <이름>이 필요하고, 이름을 가질 때 비로소 서로가 <꽃>이 될 수 있다. 하지만 <이름>을 부른다는 말은, 단순히 상식적인 의미로 풀이되어서는 곤란하다. <이름>을 부르는 행위는 '상대방을

인지(認知)한다. 상대방에게 무엇인가를 바란다. 상대방의 존재 이유를 긍정한다. 상대방에게 실체를 부여한다는 등등의 의미를 포함한다. 하지만 이름을 부르는 행위만으로는 서로 의미 있는 존재가 될 수 없다. 존재의 의미 형성은 꽃의 빛깔과 향기에 맞는, 즉 서로의 본질에 합당한 이름을 부여받을 때만이 가능하기 때문이다.

그런데 이러한 의미 파악은 개개의 서술을 통해서서는 발견할 수 없고, 전체적인 서술을 종합하고 '꽃'의 의미를 유추해 낼 때만이 가능하다. 이는 꽃이 다른 무엇으로 치환되어 있음을 의미한다. 따라서 이 시는 환유적 서술로 이루어져 있더라도 은유적 서술로 상승하고 있다고 보아야 할 것이다. 중기시의 '꽃'의 시편들은 이러한 구성 방법이 대부분을 차지하며, 나머지의 경우도 이것과 앞서 살펴본 초기시의 경우로 설명이 가능하다.

하지만 그의 시에서 발견되는 구성 방식은 이러한 것만 있는 것이 아니다. 다음은 은유적 서술로만 구성된 시라 할 수 있다.

㉠사랑하는 나의 하느님, 당신은/ 늙은 悲哀다./ ㉡푸줏간에 걸린 커다란 살점이다./ ㉢
 詩人 릴케가 만난 /슬라브 女子의 마음 속에 갈랐은 / 霈 쇠 향아리다./ ㉣손바닥에 못을
 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는/사랑하는 나의 하느님, 당신은 또/ 대낮에도 옷을 벗는
 어리디 어린 純潔이다./ ㉤三月에 / 젊은 느릅나무 잎새에서 이는 /연두빛 바람이다.
 -「나의 하느님」 전문

이 시는 하나의 원관념(하느님)에 다섯 개의 보조관념이 결합되어 있다. 얼핏보면 <늙은 비애→커다란 살점→霈 쇠향아리→어리디 어린 순결→연두빛 바람>으로 보조관념들이 이동하는 것으로 보인다. 하지만 왜 <늙은 비애>가 <커다란 살점>으로 이동하는지 논리적으로 설명하기 어렵다. 그것은 하나의 원관념을 각기 다른 방향으로 여러 번 치환하고, 이렇게 치환된 보조관념들을 결합시켜 놓았기 때문이라고 할 수 있다. 따라서 이 시는 <하느님=늙은 비애/커다란 살점/霈 쇠향아리/어리디 어린 순결/연두빛 바람>으로 구성되어 있다고 할 수 있다.

이 시에서 주목되는 점은 앞의 초기, 중기시와 흔히 병치 은유로 알려진 후기시의 구성 방식, 다시 말해 비인과적 구성 방식의 중간 형태를 띠고 있다는 점이다. 예컨대, 이 시의 나타난 보조관념들은 앞의 시의 경우들처럼 친숙한 것이라기보다 이질적이라는 점을 보더라도 그렇다.

그는 이 과정을 거치면서 <의미 중심>에서 벗어나 <무의미>를 지향하고 사상과 관념을 배제하기 위한 비인과적 구성 방식을 채택한다.

㉠남자와 여자의 아랫도리가 젖어 있다./㉡밤에 보는 오갈피나무/오갈피나무의 아랫도리가 젖어있다./㉢바다를 밟고 간 사람은 새가 되었다고 한다./발바닥만 젖어 있었다고 한다.

-「눈물」 전문

이 시는 크게 세 개의 의미 단락으로 이루어져 있다. ㉠은 환유적 서술이고 ㉡을 가능하게 한다. ㉢은 은유적 서술이나 ‘아랫도리’는 나무의 밑동을 의미하는 것으로 환유적 진술이라 할 수 있다. 그리고 ㉢에서 <바다를 밟고 간 사람=이상을 추구하는 사람>이고, 이는 다시 <새>로 치환되어 있다. 은유 속에 다시 은유가 포함되어 있는 형태라 할 수 있다. 그리고 다음에 이어진 문장에서 <발바닥>은 <바다를 밟고 간 사람>의 환유적 표현이다.

그러므로 이 시는 앞의 두 서술은 환유적 연상을 바탕으로 한 은유적 관계에 있고, 이들은 다시 세 번째 서술과 은유적 관계를 맺고 있다고 볼 수 있다. 따라서 이 시는 <환유적 서술→은유적 서술(환유적 서술 포함)/은유적 서술→환유적 서술>로 구성되어 있다고 할 수 있다.²⁴⁾

그런데 여기서 주목할 점은 이 시의 초점이 <남자와 여자→오갈피 나무→바다를 밟고 간 사람>으로 이동하는 것처럼 보이지만 사실은 <남자와 여자/오갈피 나무/바다를 밟고 간 사람>처럼 결합되어 있다는 점이다. 다시 말해, 이들은 연결된 관계로 이동하는 것이 아니라 선택적 관계에 있는 것이다. 이는 앞의 「나비」라는 시와 비교해 보면 쉽게 확인 할 수 있다. 시에서 의미를 배제하기 위한 어법은 다음 시에서도 잘 나타나 있다.

키큰해바라기/네잎토끼풀없고/코피/바람바다반딧불//毛髮또毛髮바람/가느다란갈라짐
-「처용단장」 2의 7 일부

이 시는 일종의 언어 유희로 언어의 사물성을 바탕으로 하고 있다. 이러한 어법은 환유적 언어관에서 비롯된 것으로, 수사학적 관점에만 본다면 환유적 어법을 구사하고 있는 시라고 할 수 있다. 환유는 자아와 세계가 결코 합일될 수 없다는 현대적 절망감을 표현한 수사라고 할 수 있기 때문이다.²⁵⁾

24) 은유의 성격과 함께 환유의 성격을 가지고 있는 비유를 두고 <은환유(metaphonymy)>라는 용어로 부르기도 한다. 이 용어는 은유(metaphor)와 환유(metonymy)의 합성어로 환유에 뿌리를 두고 있는 은유가 있는가 하면, 은유 속에 들어 있는 환유나 이와는 반대로 환유 속에 들어있는 은유도 있다. 그러나 환유에 뿌리를 두고 있는 은유는 많지만 이와는 반대로 은유에 뿌리를 둔 환유는 좀처럼 찾기 어렵다.(김옥동, 앞의 책, p.192.)

25) 금동철, 「수사학의 이데올로기성과 전략성」(《시와사상》, 1998년 여름호), p.47.

하지만 이는 역설적으로 자아와 세계와의 합일을 지향하며, 이를 가로막는 관념이나 사상, 역사의 무의미성을 은유하기 위한 것이다. 다음 시에서 이러한 점을 확인할 수 있다.

㉠ ㅋ ㄱ 사 ㄴ ㅡ / 눈썹이 없는 아이가 눈썹이 없는 아이를 올린다. / 역사를 / 심판해야 한다
| ㄴ ㄱ 사 ㄴ | / 심판해야 한다고 ㉡ 니콜라이 베르자예프는 / 이데올로기의 솜사탕이다 / ㉢ 바보야
/ 하늘 수박은 올리브 빛이다 바보야

-「처용단장」 제3부 39 일부

이 시에서 ㉠은 <역사=눈썹이 없는 아이(가)>, <눈썹이 없는 아이(를)=인간>라는 은유적 서술과 <인간이 역사를 심판해야 한다>는 환유적 서술이 교차되어 있다. 그리고 ㉡은 은유적 서술, ㉢은 환유적 서술 속에 <하늘=수박>이라는 은유적 서술이 포함되어 있다. 하지만 ㉠, ㉡, ㉢으로 이어지는 서술은 아무런 연관 관계도 가지고 있지 않다. 따라서 이시는 <환유적 서술→은유적 서술→환유적 서술/ 은유적 서술/ 환유적 서술(은유적 서술 포함)>로 구성되어 있다고 볼 수 있다.

이 시에서 주목할 점은 인간과 역사의 음절들이 모두 해체되어 있다는 점이다. 이러한 음절의 해체는 역사의 무의미성과 그러한 역사의 이데올로기에 속수무책으로 당할 수밖에 없는 인간의 모습을 형상화 한 것이라 할 수 있다. 이데올로기에 해체 당한 인간은 역사를 심판할 수 없기 때문이다. 따라서 이 시는 이러한 김춘수의 허무주의를 반영하고 있다고 할 수 있다. <니콜라이 베르자예프=이데올로기의 솜사탕>과 <하늘 수박은 올리브 빛>이라는 무관한 은유적 서술들의 병치와 <바보야>라는 자탄의 어조가 이를 뒷받침 해 준다고 할 수 있다.²⁶⁾ 그러므로 이 시에 사용된 서술들은 텍스트 자체 내에서는 무의미를 지향하지만, 그의 허무주의를 은유하기 위한 것이라 할 수 있다. 이런 점에서 이 시의 환유적 서술은 은유적 서술로 상승하고 있다고 보아도 무방할 것이다.

지금까지 살펴본 것처럼 은유적 어법이 <A=E>로 바꾸고 이들을 결합해 놓은 것이라고 한다면 김춘수 시의 어법은 은유적 어법이 전경화된다고 할 수 있다. 그리고 초기와 중기시에서는 <인과적>이며 후기시는 <비인과적> 구성방식을 취하고 있다고 할 수 있다.

26) 참고로 니콜라이 베르자예프는 『현대에 있어서의 인간의 운명』이란 책에서 “지금까지는 역사가 인간을 심판했지만 바야흐로 인간이 역사를 심판해야 할 때가 왔다.”고 말한다. 여기에서 김춘수는 베르자예프가 말한 역사는 이데올로기란 점을 알았고, 이데올로기의 허구성으로 하여 희생된(짓눌린) 인간의 모습을 생각해 보았다고 한다. (김춘수, 앞의 글, p.521 참조)

Ⅲ. 김운성 시의 어법

김운성의 전체 작품을 3기로 나누면, 첫시집은 초기시로, 제2시집에서 제3시집까지는 중기시로, 제4시집 이후부터는 후기시로 분류할 수 있다. 제2시집부터 연작시(連作詩) 형식을, 제4시집부터 단장(斷章) 형식을 취하고 있기 때문이다²⁷⁾.

이 장에서는 이와 같은 시기 구분과 II장에서 나눈 시의 유형을 기준으로 김운성의 시세계를 고찰하면서 그 정신적 배경을 살펴보고, 이에 따른 어법의 변모 과정과 실제 개별 텍스트에서는 어떻게 나타나는지 분석하고자 한다.

1. 자아를 향한 내면지향의 어법



앞서 분류한 시의 유형을 기준으로 하면 김운성은 초기부터 주체 중심 중〈사유 중심〉의 시를 채택하고 있음을 발견할 수 있다. 이러한 점은 중기시까지 일관되게 나타나는 특징이기도 하다. 그가 이런 유형의 시를 택하게 된 것은 그의 시관(詩觀)과 관련된다. 제6시집 서문에 실린 다음 글은 그 단서를 제공 해준다고 할 수 있다.

“시는 우선 자신을 감동시켜야 한다. 그렇지 않고서는 남을 감동시킬 수가 없다는 것이 나의 생각이다. 나를 감동시키면 자연 거기에서 어떤 보편성이 태어난다. 따라서 시의 첫째 과제는 ‘나란 무엇인가’라는 질문부터 시작된다. 그렇게 하지 않고서는 ‘인간이란 무엇인가’라는 해답이 얻어지지 않는다. 결국 시를 쓴다는 것은 ‘나’ 속에서 ‘인간’을 찾는 일이 아닐까.”

여기에서 확인할 수 있듯이 그에게 시는 ‘나 속에서 인간을 찾는 일’이다. 그리고 시의 감동

27) 이러한 기준은 윤석산의 「한국현대시의 두 가지 어법」(『예술논문집』 제37호, 대한민국예술원, 1998, p.40)이 제시한 것으로 논자도 이에 따르고자 한다.

은 작위적으로 만들어지는 것이 아니라 '자신부터 감동시켜야' 보편성을 획득할 수 있고, 그러기 위해서는 자기 자신부터 찾아야 한다는 게 그의 생각이다. 그는 또한 이 시집 후기에 실린 「시를 읽는 독자들에게」라는 '강연초(講演稿) · 1'에서 <대상중심>과 <언어중심>의 시에 대해 경계(警戒)하면서 "시란 언제나 사실과 영감과 언어가 조화된 상태에서 탄생되어야 한다."고 말한다.

따라서 감동이란 대상의 묘사나 매체에 대한 지적 분석에서보다 자기 삶을 진지하게 사유하고 고뇌할 때 얻어진다는 점²⁸⁾과 정서가 사유보다 주관적이며, 혼용적(混融的), 동시적, 유동적, 가변적, 비합리적 속성 때문에 자칫 감상으로 빠지거나 관념(觀念)으로 흐를 수 있다는 점을 감안한다면 그가 <사유 중심>의 시를 채택하게 된 이유를 미루어 짐작할 수 있을 것이다.

그의 초기시에서 사유의 중심 내용은 <자아와 세계의 관계>라고 할 수 있다. 그리고 이 자아는 다름 아닌 시인 자신이라 할 수 있다. <사유중심형>은 그 속성상 자전적 화자를 선택할 수밖에 없기 때문이다. 이와 같은 점은 다음 시에서도 발견할 수 있다.

한결같은 빗속에 서서 젖는/나무를 보며/황금빛 햇살과 개인 하늘을 /나는 잇는다.

누가 날 찾지 않는다/또 기다리지 않는다.

한결같은 망각 속에/나는 구태여 움직이지 않아도 좋다/나는 소리쳐 부르지 않아도 좋다./시작도 끝도 없는 나의 침묵은/아무도 건드리지 못한다

무서운 것이 내게는 없다/누구에게 감사 받을 생각도 없이/나는 나에게 황홀을 느낄 뿐이다.

나는 하늘을 찌를 때까지/자랄려 한다/무성한 가지와 그늘을 펼려고 한다.

- 「나무」전문

이 작품은 <빗속에 서 있는 나무>에서 시상이 촉발되었다. '한결같은 빗속에 서서 젖는/ 나무'나 '황금빛 햇살과 개인 하늘', '무성한 가지와 그늘'에 주목하면 객체중심으로 분류할 수 있을 것이다. 하지만 1연을 제외하고 대상을 묘사하거나 다른 것으로 치환하는 부분이 없다.

28) 윤석산, 앞의 글(1998), p.44.

오히려 <—다>, <—려 한다>는 단정적 어미의 반복 사용과 '나는 나에게 황홀을 느낄 뿐이다'라는 점으로 미루어 나무에서 촉발된 정서를 통해 자신의 삶을 사유하고 있다고 보아야 할 것이다. 따라서 마지막 연은 나무의 모습을 묘사한 것이 아니라, 자신의 삶에 대한 정신적 자세와 의지를 드러내는 것으로 볼 수 있다.

이 시에서 한가지 주목할 것은 대상에 의해 촉발된 사유를 나무의 목소리를 빌려 직서하고 있다는 점이다. 이는 자아와 자아가 지향하는 대상이 합일되어있음을 뜻한다고 할 수 있다. 따라서 '비'를 맞으며 '한결같이 서'있는 나무는 자신의 모습이라 할 수 있다. 그리고 마지막 연의 '하늘'은 1연에서처럼 지향의 대상이 아니라 나무와 공존하는 하늘이라 할 수 있다. 자아의 성장은 그를 둘러싼 세계와의 주고받음을 통해 가능하기 때문이다.

이러한 점에서 볼 때 시인은 자아와 세계를 불가분의 관계로 파악하고 있다고 할 수 있다. 그리고 자아의 성장은 세계 속에 이루어질 수밖에 없음을 인식하고 있는 것으로 보인다. 다음은 이러한 인식이 구체적으로 드러난 작품이라 할 수 있다.

남향 영창을 열고/별을 쪼이고 앓다.//
오직 하나인 나의 시야(視野)엔 /온종일을 /푸른 열(熱)로 내뿜는 생명의 분수(噴水).
/—앞뜰에 서 있는 두어 그루의 나무뿐.//
그러나/그 신비로운 가장귀의 선(線)들은/보다 큰 다른 시야 속에서/남풍에 바르르 떨
기도 한다.//
아, 나의 소원은 무엇이었던가?/이제 나는 그것을 알아지는 것 같다./그것은 저 오월의
나무처럼/어떤 전체의 시야 속에서 성장한다는 그것이다.//
나는 어느새/잠이 들고 있었다.

-「신록(新綠)」전문

이 시도 역시 5월 어느 날 햇별을 쫓다가 본 나무에서 시상이 촉발되었다. 여기에서 <분수 = 나무>로 치환되어있다. <푸른 열로 내 뿜는 분수>는 푸른 잎사귀를 달고 있는 <나무>이며, <가장귀의 선>은 바로 이 <잎새들>을 가리킨다고 할 수 있다. 그런데 시인이 의도는 나무의 모습을 생생하게 그리는데 있는 것이 아니다. '아, 나의 소원은 무엇이었던가?'라는 구절로 미루어 나무를 통해 촉발된 깨달음을 말하고자 한다.

우선, 무성한 잎사귀들을 드리우며 싱싱하게 자라는 앞뜰의 나무는 그에게 '생명'에 대한 경외감을 가지게 한다. 가령, '푸른 열'로 표현되어 있는 잎사귀들을 신비로운 존재로 인식하는 것만 보아도 그렇다. 하지만 그가 보다 주목한 것은 잎사귀들이 '바르르 떨'때도 이를 지켜보

고 있는 '보다 큰 다른 시야이다. 이 시야는 생명을 성장하게 하는 '어떤 전체'로 <자연의 질서>라 할 수 있다. <나무>와 <나> 같이 생명이 있는 모든 것은 자연의 법칙에 따라 성장할 수밖에 없기 때문이다. 만약 이에 역행하면 결코 편안하게 '잠이 들 수'가 없다. 이렇게 볼 때 <나의 성장>도 전체의 시야 속에서 이뤄져야 한다는 것은 결국 그가 자아를 세계의 일부로 인식하고 있음을 의미한다고 할 수 있다.

그의 초기시는 이러한 인식을 직서에 가까운 어법으로 말하는 시들이 다수를 차지한다. 비록 의인화나 치환은유를 사용하더라도 앞의 경우처럼 시인의 사유를 촉발하거나 말하기 위한 수단으로 채택하고 있어 산문적 은유로 떨어지는 경우가 많다. 이는 그가 비유의 방법을 몰라 서라기보다는 작위적인 기법을 꺼리고, 대상을 정지태로 그리지 않으며, 순차적으로 일어나는 사유를 모두 담아내려 한데 원인이 있다. 또 한가지 이유는 그가 <사유중심>형의 시를 택했다는 점에서 찾을 수 있다. 사유는 객관적·순차적(順次的)·연접적(連接的)·체계적이라는 속성²⁹⁾을 가지고 있기 때문이다.

하지만 <사유중심>의 시는 자칫하면 <정서 중심>으로 흐를 수 있다는 약점을 지니고 있다. 그의 초기시에서도 이러한 경향이 발견된다. 다음 시는 이런 경우에 해당하는 시라 할 수 있다.

바라보면 볼수록 가깝고도 먼 얼굴/꽃이여//
 그대로 두면 한없이 고히 잠들어버릴/너는 바람에 흔들리어 피어났나니//
 일찍이 어둠 속에 반짝이던 너의 사념(邪念)은/새별처럼 스러진다.//
 너의 어깨위로 새벽 노을이 퍼져옴은/만상(万象)으로 네 존재의 여백을 채우려 함이니
 //
 너는 영원히 깨어 있는 꿈/태양처럼 또렷한 의식

「꽃」 전문

이 시는 꽃을 의인화하고 <얼굴>, <새별>, <꿈>, <태양> 등으로 치환하고 있다. 그리고 대상에 대한 의미 부여와 함께 <꽃이여>, <피어났나니>, <함이니> 등의 영탄조의 어미를 사용하고 있다. 추상적인 개념에 생명을 부여하는 의인화의 어법은 현대인들에게는 유치해 보일 수 있다. 그리고 영탄조의 어조는 자신의 정서를 직접 드러내어 독자들에게 일방적으로 강요한다는 약점이 있다.

29) 윤석산, 앞의 글(1998), p.44.

이러한 약점에도 불구하고 그는 중기시에서도 여전히 <사유 중심형>을 채택한다. 초기시와 다른 점은 관념 속의 사물로부터 사유가 시작되고, 그 내용이 <자신의 삶에 대한 문제>를 중심으로 한다는 점이다. 다음 시에서도 이러한 점을 발견할 수 있다.

새로운 생명이 탄생하는 진통(陣痛)이듯이/이 중력(重力)을 벗어나야만 /우주(宇宙)는 너의 것이다./처음 아버지의 손에 이끌리어 한 발자국 한 발자국/발을 떼던 아가의 걸음이 /마침내 대지를 자유로이 달리듯이/무중력(無重力)의 허탈(虛脫)이/완전 자유의 순수공간(純粹空間)에/사랑의 손길로 충만되어/생(生)의 연장(延長) 그대로 죽음 속에 뛰어 드는 /새로운 조화(調和)여./고통은 쾌락으로 변하고/새로운 슬픔은 다시 너의 슬픔을 대신한다.

-「탄생(誕生)」 전문

이 작품에서 '생의 연장 그대로 죽음에 뛰어 드는' 이나 '고통'과 '쾌락', '슬픔' 등과 같은 표현들은 그의 사유가 관념 속의 사물로부터 시작되고 있음을 의미한다. 이는 '중력'이나 '우주', '무중력의 허탈', '완전 자유의 순수공간' 등과 같은 추상적 어휘들을 주로 채택하고 있다는 점을 미루어도 짐작할 수 있다. 그리고 여기에서 '순수한 자유의 공간'은 '모든 갈등과 대립'이 해소된 된 '무(無)'의 세계라 할 수 있다. 그 세계는 <삶과 죽음>, <고통과 쾌락>, <너와 내>가 공존하는 세계이기 때문이다. 따라서 이 작품의 테마는 <현상에 집착하는 나의 세계와 이를 극복하고자 하는 형이상학적 고뇌>로 잡아도 무방할 것이다. 그의 초기시의 테마가 <만물은 유전하며 자이는 세계의 일부>였다면, 중기시는 이처럼 삶의 신산(辛酸)과 죽음 등 인생에 대한 概括論³⁰⁾이라 할 수 있다.

그런데 <사유 중심형>은 시인의 형이상학적 고뇌를 드러내기에는 적당한 형식이지만, 초기 시에서 나타났던 문제점 이외도 <다기적(多岐的)>인 내용을 한 작품 안에 다 담으려고 하면 시상의 흐름이 산만해지거나 모호해질 가능성이 높아진다. 그리고 <체계적>·<순차적>·<연접적> 속성을 제거하지 않으면 산문으로 떨어질 수 있다³¹⁾는 약점이 있다.

이와 같은 문제점은 위의 작품에서도 나타나고 있다. 우선 '새로운 생명'부터 '너의 것이다'까지 3행은 '우주'라는 주어 앞에 길게 조건절이 붙어 있다. 그리고 그 속에 <생명 탄생을 위한 진통=중력>으로 비유되어 있다. 이로 인해 시인이 무엇을 말하고자 하는지 짐작할 수 없다. 게다가 '마침내'부터 '조화여'까지 여섯 행을 하나의 문장으로 처리한 부분은 그 의미가 더

30) 이영걸, 「實驗과 探索-金潤成의 詩」(『김윤성 시선』, 탐구당, 1982), p.224.
 31) 윤석산, 앞의 글(1998), p.44.

욱 모호하다. 이 문장은 '무중력의 허탈'까지가 주어부, 그 다음이 서술부라 할 수 있다. 주어부에서는 주어 '허탈'을 비유하는 문장이 3행에 걸쳐 쓰여져 있고, <대지를 자유로이 달림 =무중력>으로, 다시 그런 <아가의 걸음= 허탈>로 치환되어 있다. 그리고 서술부에서도 <허탈=조화>로, <순수공간=완전 자유>로 치환되어 있다. 이로 인해 집중된 초점을 찾을 수 없고, 문장 자체도 뒤틀리고 있다. 이와 같은 문제점은 한 방향으로 진행되던 시인의 사유에 다른 사유가 계속해서 끼여들고, 이렇게 다기적(多岐的)인 사유를 한 작품 안에 모두 담으려한 데서 비롯된 결과라고 할 수 있다.

이런 이유로 그는 사유의 가닥에 따라 별도의 작품으로 분리하는 연작시(連作詩) 형식을 실험한다. 그가 이러한 형식을 실험한 것은 그의 사유가 삶의 본질적인 문제를 보다 구체적인 화제로 삼아 진행된 것과 무관하지 않다. 삶의 문제는 한마디로 꼬집어 말할 수 있는 성질의 것이 아니다. 그 형태는 너무나 다양하고 매순간마다 달라질 수 있기 때문이다.

연작시(連作詩) 형식은 사유의 가닥에 따라 몇 개의 작품으로 나누고, 독자 스스로 전체 테마를 추론하도록 위임하는 양식으로 한 작품에서 모든 이야기를 담아야한다는 부담이 줄어든다. 이로 인해 시 속에 등장하는 사물들을 특정화시킬 여유를 확보할 수 있다. 뿐만 아니라 이 형식은 여러 개의 작품으로 나누는 과정에서 사유가 지닌 체계성과 연결성을 깨뜨릴 수 있다.³²⁾ 이 과정에서 앞의 초기시에 나타났던 문제점도 자연스럽게 극복된다. 다음 시는 「애가(哀歌)」라는 연작시 중 첫 번째 작품이다.

당신과 나는 외나무다리를 건넜다./넓은 냇가 햇살 속/우리들의 그림자가 물 속에 비치
고 있었다./나는 팔을 내밀어 당신을 붙잡아주려고 하고/당신은 잡힐듯 잡힐듯 끝내 잡히
지 않은 채/혼자서 다리를 건넜다.

우리들은 미류나무 숲속에 누워/무수한 잎사귀가 바람에 흔들리는 것을 보았다./「저 미
류나무 잎사귀의 수효는 대체 얼마나 될까」/「사람의 수효만큼 많겠지요」/그 중의 가장 싱
싱하고 잘 생긴 잎사귀를 눈으로 찾아/나는 그것이 속으로 당신이라 여겼다.

-「애가(哀歌) · I」 일부

「애가」 연작시는 <사랑의 본질>이 무엇인가를 사유하고 있는 작품들이다. 이 작품에서는 사랑하는 사람과 헤어지는 애달픔과 이를 자제하려는 복합 정서를 다루고 있다. 여기에서 '외

32) 윤석산, 앞의 글(1998), p.47.

나무다리를 건넜다는 것은 사랑하는 사람과 헤어졌음을 의미한다. 그리고 내가 '팔을 내밀어 붙잡으려 하지만 '당신은 잡힐 듯 잡힐 듯 잡히지 않은 채/ 혼자서 외나무다리를 건넜다'는 것은 '나'와는 달리 '당신'은 이별을 기정 사실로 받아들이고 있음을 뜻한다. 그런 '당신'에게 '나'는 아무런 말도 하지 못한다. 그저 '가장 싱싱하고 잘생긴 앞사귀를 눈으로 찾아' '속으로'만 '당신이라' 여길 수밖에 없다.

이 시에서 주목되는 점은 <사랑>이라는 테마를 취할 때 빠지기 쉬운 정서 과잉이나 관념화의 경향이 보이지 않는다는 점이다. 이는 윤석산의 지적처럼 일상적 어법과 회화체(會話體)를 사용하여 사실감을 강화하되, 사유로써 정서의 고양을 억제하고, 대상의 세부 묘사를 통해 시 속에 등장하는 사물들을 하나하나를 특정화(特定化)시킨 데 원인이 있다고 할 수 있다.

이러한 연작시의 실험이 성공을 거두었다는 점은 다음 시에서 확인할 수 있다. 다음은 후기에 쓰여진 「돌」연작시의 첫 번째 작품이다.

돌은/무서워할 줄 모르고 쓸쓸해하지도 않는다./돌은 먹지도 않고 교미(交尾)하지도 않는다./돌에게는 머리도 없고 손발도 없다./돌은 아무데서나 살아간다. /(중략)/돌은 돌 전체가 눈이고/얼굴이다/돌은 입을 수 있는 그 무엇이다. /(중략)/돌은 그저 존재하고 살아 있어서 완전히 눈에 보이고/그것은 너무 먼 곳에 있는가 하면 /또 너무나 가까운 눈앞에 있다./돌 속에는 모든 시간이 간직되어 있다/태양은 돌을 비추기 위해 솟아오르고/공기도 돌의 언저리에 와서는 이슬을 맺히게 한다/돌은 사람이 눈을 뜬 채로 보는 꿈이다.

- 「돌 I」 일부

이 작품에서 시인은 '돌'의 존재방식과 인간의 존재방식을 달리 파악하고, '태양도 '공기도 <돌>을 위해, <돌>과 함께 존재함을 강조하고 있다. 따라서 인간과 대조되는 <돌>의 <영원성>을 말하고자하는 게 시인의 의도라 할 수 있다.³³⁾

이 시에서 주목할 것은 시인이 사유를 덧붙이는 방식을 취하고 있으면서도 작품이 집중적 구조를 취하고 있다는 점이다. 그리고 복합치환은유와 같은 시적 효과를 거두고 있다는 점이다. 우선 이 시는 돌을 의인화하고, '돌'이라는 어휘를 반복하면서 돌의 속성을 열거하고 있다. 뿐만 아니라, <눈>, <얼굴>, <무엇>, <꿈> 등으로 치환하고 있다. 이럴 경우 '돌'은 돌 자체이면서 그것이 내포하고 있는 관념을 환기한다고 할 수 있다. 그런데 여러 가지 <보조관념>으로

33) 그의 시에서 바다와 돌과 나무가 많이 등장한다. 이에 대해 그는 "변하지 않으면서 변하고 있는 것, 한결같으면서 변화무쌍한 것, 말하자면 영원을 느끼게 해주는 것에 바다와 나무와 돌이 있다."고 말한다. (김운성, 앞의 글, p.254. 참조)

치환되는 과정에서 '돌'과 이 보조관념들은 새로운 관계를 맺어 제2, 제3의 의미로 확산되고 할 수 있다.

하지만 연작시 형식은 시인의 입장에서 보면 결코 편한 양식만은 아니다. 먼저 외물을 언급하고, 그에 대한 사유를 덧붙이는 방식을 택하는 전개 방식으로는 매 작품마다 에피소드를 발견해야 한다는 어려움이 뒤따른다. 그리고 그렇게 찾아낸 에피소드들이 유사할 경우에는 앞뒤 작품의 변별력이 상실되고, 너무 이질적인 경우에는 연작시 계열에서 벗어나고 말기 때문이다.³⁴⁾ 게다가 한 인간이 가질 수 있는 사유의 갈래나 독특한 이미지의 유형은 그리 많은 게 아니다.³⁵⁾

이런 이유로 김윤성은 후기시에 접어들면서 '단장(斷章)'형식을 실험하기 시작한다. 단장 형식은 각 연들이 미완의 상태이고 연작시에서 작품과 작품 사이에서 발견될 의미의 간격이 연과 연 사이에서 발견되며, 간혹 흐름이 단절되어 있는 것처럼 보인다. 다음은 단장 형식으로 쓰인 첫 작품이다.

장미나무 밑에 강아지가 입에 거품을 물고 죽어 있다./ (취약을 먹은 모양이다)/ 이미 물체로 변해버린 그 시체 위에 쏟아지는 여전한 햇살

남의 눈에 띄지 않고 살아간다는 건 어려운 일이다./ 더구나 아무 흔적도 남기지 않고 살아간다는 것은 더욱 어려운 일이다.

생후 일주일밖에 안 된 딸의 조그마한 발에다 뺨을 부비면서/ 아버지는 이 발이 앞으로 밟고 살아갈 세계를 생각했다./ 그로부터 12년이 지난 요즘/ 그 발은 신을 신고 매일 학교에 다닌다./ 작년 봄에는 아버지하고 북한산까지 올랐고/ 올 여름에는 인천 바닷가에 다녀왔다./ 앞으로 이 발은 또 얼마나 많은 세계를 다닐지?

이 세상에 가장 신선한 감촉(感觸)이 있다면 / 그것은 맨발로 풀밭을 거니는 감촉일 것이다.

낙엽이 땅에 떨어진다./ 땅에는 껍질만이 쌓이고/ 알맹이는 끝없는 나락으로 낙하 중 (하락)

-「끝나버린 술래잡기」 일부

34) 윤석산, 앞의 글(1998), p.47.

35) 윤석산, 앞의 글(1997), p.454.

이 작품은 42편의 단상으로 이루어져 있다. 대부분 직서적인 어법을 택하고 있으며, 의미 단위로 행과 연을 구분하여 그냥 시상을 메모한 것처럼 보이는 곳이 많다. 게다가 이 시에서는 연과 연 사이에 인과 관계를 쉽게 찾을 수가 없다. 이러한 점은 시인이 사건을 이야기하는 〈에피소드〉와 자신이 말하고자 하는 〈사유〉를 교차시키고 있기 때문이라 할 수 있다. 1연과 3연에서는 에피소드가, 2연과 4연은 시인의 사유만이 드러난다. 그리고 5연은 1·2행은 에피소드지만 3행은 시인의 사유를 반영하고 있다고 할 수 있다. 따라서 독자들은 시인이 전달하고자 하는 것이 무엇인지 파악할 수 없을는지 모른다. 하지만 〈에피소드〉가 드러나는 부분과 〈사유〉가 드러나는 부분을 먼저 분리하고, 이를 다시 교차시켜 보면 시인의 의도를 어느 정도 짐작할 수 있다. 먼저 에피소드는 〈강아지의 죽음과 햇살→생후 일주일 된 딸이 밟고 갈 세계와 밟아 온 세계→낙엽이 떨어지고 땅에 껌질만 쌓임〉으로 연결할 수 있다. 그리고 〈사유〉는 〈남의 눈에 뜨지 않고 살아가기가 힘들 → 흔적을 남기지 않고 살아가기는 더욱 힘들→이 세상에 가장 신선한 감촉은 맨발로 풀을 밟는 것임→알맹이가 끝없이 낙하중〉으로 연결할 수 있다. 이 연결들을 주목하면 에피소드의 연결은 〈죽음→삶→죽음〉로, 사유의 연결은 〈삶→죽음〉으로 연결되면서 모두 〈삶과 죽음〉의 문제를 다루고 있음을 확인할 수 있다. 따라서 이 시는 〈삶과 죽음〉을 화제로 삼아 〈인생의 전반적인 문제〉를 다루고 있는 작품이라 할 수 있다.

이런 점을 감안하면서 에피소드와 사유를 교차해 보면 〈강아지의 죽음=낙엽=껌질〉, 〈물체로 변한 시체=끝없이 나락하는 알맹이〉, 〈딸의 신발=삶의 흔적〉, 〈맨발=생의 감각〉이면서 〈흔적을 남기지 않은 삶〉으로 치환할 수 있다. 그리고 〈강아지의 시체를 발견함→삶의 흔적에 대해 생각함→딸의 삶의 흔적을 생각함→흔적을 남기지 않은 삶이 신선함→삶의 흔적만 남고 알맹이는 사라짐〉으로 이동하는 의미를 주목하면 〈죽음의 흔적=삶의 흔적〉이라 할 수 있다. 또한 죽은 강아지를 비추는 햇살은 〈삶과 죽음〉을 모두 아우르고 있는 세계의 표상으로 볼 수 있다. '여전한'이란 시어는 과거와 현재의 시간이 모두 담겨져 있으며, 앞으로도 그럴 것이라는 뜻이 내포되어 있기 때문이다. 따라서 이 시는 시인의 순환론적 세계관을 반영하는 것으로 〈삶과 죽음은 유전하고 인간은 거기에서 벗어날 수 없다〉는 의미를 담고 있다고 할 수 있다.

하지만 이 시의 효과는 여기에서 그치지 않는다. 무관하게 보이는 각 연들을 조합하는 과정에서 제2, 제3의 의미들이 만들어지고 이러한 의미들은 하나의 커다란 의미를 형성하게 된다. 그리고 이렇게 형성된 의미는 부분들의 의미에 작용하여 이들을 응집시키고, 문맥을 뛰어 넘는 또 다른 의미를 형성하게 한다. 다시 말해, 각기 다른 사유와 미완의 에피소드를 연결하는 과정에서 의미의 응축과 도약이 일어나는 것이다.

이러한 원인은 역설적이게도 그가 직서적 어법을 택하고, 인생이란 커다란 테마를 선택했기 때문이라 할 수 있다. 미완의 에피소드와 사유는 하나의 온전한 의미를 드러내지 않는다. 이럴 경우 독자들은 답답함을 느끼고 나름대로 미완의 단상들을 논리적으로 연결하여 완결성을 부여하려 한다. 물론 이 과정에서 그 단서를 마련하지 못한 독자들은 쉽게 해석을 포기하고 만다. 그런데 직서적 어법은 독자들에게 의미가 직접 전달되고, 독자들도 그런 의미를 쉽게 환기할 수 있다는 점에서 생각의 단서를 쉽게 발견할 수 있다. 그리고 〈인생〉이라는 테마는 인간이면 누구나 한번쯤은 진지하게 생각해보는 문제로 독자들이 쉽게 공감할 수 있다는 장점이 있다.

그는 후기시에서 이러한 형식을 많이 취하며, 〈인생과 자신의 본질적 문제〉를 구체적으로 탐구한다. 그가 단장 형식을 취하게 된 이유는 제5시집 「시에 관한 단장」이라는 글에서 그 단서를 찾을 수 있다. 그는 이 글에서 “복잡한 유추과정을 거쳐 차원 높은 인식이나 발견 등을 해내는 것을 동정 작용(同定作用)”이라고 한다. 그리고 “나의 경우 멀리 떨어진 두 개 현실의 정당한 결합에 앞서 항상 직관적인 동정 작용이 있다”고 한다. 그러면서 피엘 루베르디와 딜런 토머스의 시작 방법을 소개하면서 이미지는 “파괴적이면서도 건설적”이라야 한다는 토머스의 말에 유의해야 한다고 당부한다.

그가 단장형식을 취한 이유는 이 때문이라 할 수 있다. 이 형식은 그가 『바다와 나무와 돌』 후기에서 스스로 밝히고 있듯이 “아무런 연관이 없어 보이는 단시들의 연쇄 속에서 오히려 논리를 초월한 구성의 쾌감을 맛”볼 수 있게 하는 힘을 지니고 있기 때문이다.

그렇다고 이러한 발언이 단지 시의 기법만을 염두해 두고 한 것이라고 보아서는 곤란하다. 그는 슈르레알리스트의 시나 패러리스트의 시처럼 시인 자신의 주해를 필요로 하는 시를 원치 않으며, 시는 작자의 주해 없이도 독자에게 전달되어야 한다고 한다. 그리고 오래 애창되거나 읽혀지는 시란 기법에 매달려서 쓴 시가 아니고 대개 그 기술을 지양하고 초월한 위치에서, 즉 그 표현을 그의 생활태도에서 획득한 시라고 한다. 이런 점으로 미루어 그에게서 시란 삶의 다른 표현이며, 그가 택한 시의 기법도 자기 삶을 사유하고 고뇌하는 과정에서 얻어진 것이라 할 수 있다. 이와 같은 점은 다음 시를 통해서도 확인할 수 있다.

1

이런저런 궁극한 일. 못다한 일/다 접어 두고서 /얼마 남지 않은 여생/산책이나 하면서
살아 가고파

2

나의 정원에/어김없이 봄은 또 찾아와/아들아들한 연록색 새싹들이 돌아나오고/벌레들은 땅에서 기어 나온다/세상은 다시 이렇게 시작되는데

3

하룻밤 자고 나니/몸은 가뻐하고 아침공기 상쾌하다/죽음의 그림자는 어디에도 없다/영원히 살 것 같은 이 한 때(중략)

6

해 떨어진 바다 위에/노을 빛 사라지고 어둠이 깔리기 시작한다/이것으로 오늘하루가 끝나는가 했더니/하얀 항적 이끌며 돌아오는 작은 배 하나

7

던져서 숫자가 나타나면/그 순간에 /무엇인가 많은 것들은 사라져 버린다/되풀이로도 회복할 수 없는 그 무엇이(중략)

15

구름 위로 우뚝 솟은 암벽 위에/암자 하나 아스라이 걸려 있다/아무리 찾아보아도 길은 없다

나는 암자에/수염이 허연 노인 하나를 그려 놓는다/장차/어떻게 산아래 계곡을 /오르내리게 할 셈인지

16

누가 이렇게 이른 새벽에 산에 올랐나/백지처럼 고운 눈위에 찍힌/발자국이 산으로 나 있다/날보고 따라오라고 한다

17

오늘도 나는 걷는다/걷는다는 의식도 없이/아직은 피곤한 줄 모르고/일없이 걷는다/겨울에서 봄으로/늘 다니던 길을 걷는다/보고 만나는 것들은 모두 낮이 익어서/기억에 남을 만하지도 않는다

-「겨울에서 봄으로」 일부

이 작품은 <남은 여생>이라는 말에서 확인할 수 있듯이 자신의 삶을 테마로 하고 있다. '나의 정원'은 곧 나 자신을 가리키며, <나의 정원에서 세상은 이렇게 시작하는데 → 영원히 살 것 같은 이 한때>나, <어둠이 깔리는 항구로 돌아오는 작은 배→ 되풀이로 회복할 수 없는 그 무엇>, <암자에 그린 허연 수염의 노인→ 산으로 나 있는 발자국>이 환기하는 이미지는 삶과 죽음의 문제에 대한 시인의 사유를 반영하는 것으로 볼 수 있다. 따라서 '겨울에서 봄으로 걷는다'는 것과 '보고 만나는 것들은 모두 낮이 익어서 /기억에 남을 만하지도 않는다'는 것은 그가 <만물은 서로 유전하고, 삶과 죽음도 서로 공존한다>는 진리를 체득하고 있음을 의미한다. 그리고 '아직은 피곤한 줄 모르고/ 일없이 걷는다'에서 '아직'은 <살아갈 여생이 남아 있다>는

뜻으로, '일없이'는 인간이 피할 수 없는 운명, 즉 죽음을 순순히 받아들이며 살아가겠다는 의미로 해석할 수 있다. 흔히 이 말은 <하는 일이나 별일이 없다>는 뜻으로 사용되기 하지만 <괜찮다>라는 뜻도 포함하고 있기 때문이다.

그리고 이 시가 담담하면서도 명징한 느낌을 주는 것은 성숙된 사유를 바탕으로 연접된 이미지들을 병치했기 때문이라 할 수 있다. 이미지들은 미완의 상태에서도 비슷한 것끼리는 겹치려는 속성을 지니고 있으며, 사유가 성숙될수록 무엇을 직접 말하기보다 보여주면서 스스로 깨닫도록 하기 때문이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 김윤성은 자신을 세계의 일부로 받아들이면서 자신과 삶의 본질에 천착(穿鑿)한 시인이라 할 수 있다. 초기시와 중기시에서는 자신의 사유를 말하려고 하지만, 후기시에서는 사유나 에피소드를 교차하거나, 연접된 이미지들을 통해 보여주려는 부분이 많아지고 있다. 그가 거두고 있는 시적 성과는 단순히 기법 때문만이 아니라 자신의 말과 시와 삶을 일치시키고 있기 때문이다. 그의 사유는 항상 자신의 삶에 대한 확인과 재다짐을 반영한다는 점에서 자신의 내면을 향하고 있다고 할 수 있다.



2. 환유적 어법의 전경화

한 편의 텍스트에서 은유적 어법과 환유적 어법은 세 가지 층위에서 나타난다고 할 수 있다. 어휘와 어휘, 문장과 문장, 한편의 텍스트와 이것이 드러내고자 하는 의미관계를 통해서이다. 그리고 은유와 환유가 작용하는 범주와 원리, 지향점을 고려한다면 은유적 어법은 어휘론적 차원에서는 유사하거나 이질적인 두 어휘의 강제적 결합이고, 문장 차원에서는 유사하거나 이질적인 문장들의 결합이라 할 수 있다. 그리고 텍스트 차원에서는 각기 다른 의미나 이미지들의 결합에 의해 새로운 의미로 확산되는 경우라 할 수 있다. 동일한 기준을 적용할 경우, 환유적 어법은 어휘론적 차원에서는 문장 내에서 한 낱말이 다른 낱말을 대치하는 것으로 의미론적 전이가 급격하게 일어나지 않는다. 문장 차원에서는 한 문장이 연접된 의미의 문장으로 옮겨가고, 텍스트 차원에서는 연접된 의미들이 공통된 의미로 수렴되지만 텍스트 전체가 또 다른 의미들을 형성하는 경우라 할 수 있다.

여기에서 한가지 사실을 확인하고 넘어가야 할 것은 수사법 상에서 흔히 은유로 취급하고

있는 산문적 치환은유는 은유적 어법과 환유적 어법 중 어디에 속하느냐는 점이다. 이를 위해 은유의 보조관념의 역할을 살펴볼 필요가 있다.

은유에서 보조관념은 어떤 관념이나 정서를 표현하기 위하여 시인이 임의적으로 선택한 것에 불과하다. 그리고, 보조관념으로 선택한 사물들은 본래 의미와 그것이 문맥 속에서 형성하는 의미가 부분적으로 겹칠 뿐, 전체적인 의미에서는 상당한 차이가 난다고 할 수 있다.³⁶⁾ 그런데 친숙하고 인접한 것으로 한번 치환하는 산문적 치환 은유는 본래의 의미와 문맥속에서 형성되는 의미가 상당 부분 겹쳐질 뿐만 아니라, 이로 인해 대부분 장식적이 되며, 수동적 수용을 가져온다고 할 수 있다.

이러한 점은 산문적 치환 은유를 흔히 사은유(死隱諭)라고 부르면서 산문적 비유에 포함시키고 있다는 점을 보더라도 짐작 할 수 있다. 게다가 종래에는 은유를 <서로 비슷한 것끼리 치환하는 어법>이라고 정의해 왔지만 현대로 접어들면서 <비슷한 것>보다는 <서로 다른 것>에서 비슷한 점을 찾는다는 쪽을 더 강조하고 있다. 예컨대, '기상(conceit)과 절연(depaysment)'을 주장하는 주지주의자들, '낯설게 만들기(defamiliarization)'를 주장하는 러시아 형식 주의자들, 그리고 입체파, 미래파, 다다이스트들의 정의가 이에 속한다³⁷⁾고 할 수 있다. 따라서 산문적 치환 은유는 은유와 비슷한 구조를 취하고 있다 할지라도 환유적 어법에 속한다고 보아야 할 것이다.

이 절에서는 위에서 논의한 관점과 II- 2절에서 제시한 내용을 기준으로 김윤성의 시의 어법을 분석하겠다. 다음 시는 초기시에 해당하는 작품이다.

가을 햇볕 속에 반짝이는/무성한 잎새들은/국민학교 교실의 음악시간처럼/맑고 쨍쨍한
音律

이만큼 서서 바라보는 내 얼굴에/아련히 피어오르는 微笑/그것은 나무에 앉은/한 마리
새의 모습

내 언제인가 熱든 病席에 누워/한없이 아득한 回響의 골짜기를 보았노니/그 神秘로운
골짜기로부터 새는 날아와/다시 그리로 사라진다.

-「나무에 앉은 새」 전문

36) 윤석산, 『현대시학』(새미, 1996), p.236.

37) 윤석산, 앞의 글(1998), pp.53~54.

이 작품에서 <무성한 잎새=짹짹한 음률>, <나의 미소=한 마리 새의 모습>, <회상의 골짜기>라는 은유가 사용되고 있다. 따라서 얼핏 보면 은유적 서술이 우세한 작품으로 볼 수 있다. 하지만 '무성한 잎새'가 '짹짹한 음률'로 치환되는 과정이 '반짝이는'이나 '초등학교 교실의 음악 시간처럼'이라는 서술을 통해 드러나고 있다. 다시 말해, 1연은 <나무의 무성한 잎을 봄→그 잎들이 햇빛에 반짝임→반짝임이 음악처럼 느껴짐→음률을 생각함>이라는 연접된 서술로 이동하고 있다.

그리고 2연에서 '내 얼굴의 미소'가 '한 마리 새의 모습'으로 치환되어 있는 것도 <새의 모습을 보고 미소를 띤>다는 뜻이라고 할 수 있다. 3연의 회상 속에서 본 <새>가 다시 나오는 점으로 미루어 <—때문이다>는 서술어가 생략된 것으로 볼 수 있기 때문이다. '회상의 골짜기' 또한 '회상'이라는 어휘를 대할 때 흑백의 이미지가 먼저 떠오른다고 한다면, '골짜기'로 치환된 이유를 쉽게 짐작할 수 있을 것이다.

게다가 이 시는 모든 사유와 서술들이 '그 신비로운 골짜기로부터 새는 날아와/ 다시 그리로 사라진다.'는 것으로 수렴되고 있다. 따라서 '잎새'나 '새'는 사유를 촉발한 자극체에 불과하고, 이 시는 <새를 봄→새가 앉아있는 나무 이파리를 봄→미소를 짓다가 자신도 새 같다고 생각함→어릴 적 병석에서 본 새를 떠올림→자신도 언젠가 알 수 없는 곳으로 사라지리라고 생각함>으로 순차적으로 이동하고 있다고 할 수 있다. 또한 이 서술들은 모두 앞 문장에서 촉발된 서술로 모두 연접되어 있다는 점을 감안하면, 이 작품에서 은유적 서술은 환유적 서술로 수렴되고, 전체적으로 환유적 서술이 지배적이라고 할 수 있다. 이와 같은 점은 비단 초기시만이 아니라 중기시의 작품에서도 발견된다. 다음 시의 경우만 해도 그렇다.

나에겐 친구가 없다./혼자 말없이 하늘만 쳐다볼 뿐./나중에 사랑하는 이가 없다./군중 속에 파묻혀/이미 복수를 잊은 나는 /기교와 의지만으로 살아간다. /

살아 있다는 것은 벌써 잔인하다는 증거다./살아 있다는 것은 벌써 비겁하다는 증거다./살아 있다는 것은 벌써 잘못이라는 증거다.

무엇 때문에 싸우는지 모르고 싸우다 죽어간 무명 전사(無名戰士)들의 묘지. 거대한 도시./나는 가끔 그 도시의 동물원 우리 속에 갇힌 사자의 눈을 보러 간다./피로에 지친 슬프디 슬픈 그 눈을.

-「애가IX」 전문

이 시에서 1연과 2연은 자신의 사유를 그대로 직서하고 있다. 우선 1연은 <나에겐 친구가 없다>는 서술에서 <혼자임→사랑하는 이가 없음→군중 속에 파묻혀 나를 잊음→ 그저 기교와 의지로 살아감>으로 이동하고 있다. 그리고 2연은 언뜻 보면, 복합치환은유의 형태를 취하고 있는 것으로 보인다. <살아 있음>이 <잔인>, <비겁>, <잘못>으로 치환되어 있기 때문이다. 하지만 이는 1연의 '복수를 잊은 나는/기교와 의지만으로 살아간다'는 서술을 바탕으로 화자가 <살아있음>에 대한 의미를 부여하는 서술들이라고 할 수 있다. 그리고 보조관념으로 쓰인 것들도 모두 부정적 의미를 내포하고 있는 어휘들로, 2연은 <그저 살아간다는 것은 잔인하고→비겁하고→잘못이다>는 연결된 서술로 이루어져 있다고 할 수 있다.

그런데 3연에서는 <현대인=무명전사>, <무명전사의 묘지=거대한 도시>로 치환되어 있다. 다음에 이어지는 '슬프디 슬픈 눈'은 '사자'의 환유적 표현이지만 '우리에 갇힌' 사자는 1연에서 '군중 속에 파묻혀' 있어도 외로운 <나>의 모습이다. 따라서 <사자의 눈>을 보러 간다는 것은 <나 자신>을 확인한다는 의미로 해석할 수 있다. 그리고 3연 첫 행의 의미도 <삶의 올바른 의미를 찾지 못한 채 살아가는 현대인의 삶은 죽어있는 삶과 같다>는 뜻으로, 우리에게 갇힌 채 길들여지는 <사자>와 한갓 기교와 의지만으로 살아가는 <나>는 동일시되어 있다. 이런 점에서 3연은 은유적 서술이 지배적이라 볼 수 있으며, 이 작품은 <환유적 서술→환유적 서술/은유적 서술(은유적 서술→은유적 서술→환유적 서술)>로 이루어 졌다고 할 수 있다.

하지만 우리가 흔히 현대를 익명의 시대로 파악하고, 현대인의 삶을 곧잘 전쟁에 비유한다는 점을 감안한다면, <현대인=무명전사>, <무명 전사의 무덤=거대한 도시>로 치환된 것은 사실은 <현대인→무명전사→무명전사의 무덤→현대인이 생활하는 도시>로 연결된 것으로 이동한 것이다. 그리고 <사자=나>로 치환된 것도 <우리 속에 갇힌 채 아무런 의미도 없이 살아감→나도 삶의 의미를 찾지 못한 채 살아감>이란 연상 작용을 바탕으로 한 것으로, 여러 번 치환하는 과정을 거친 것이 아니라 인접된 것으로 치환된 경우라 할 수 있다. 게다가 3연의 의미는 1,2연의 의미를 바탕으로 형성되고 있다. 다시 말해, 3연은 1,2연의 서술을 이어 받아 의미를 덧붙인 것이라 할 수 있다. 이러한 점은 의미의 이동 폭이 크지 않다는 점과 서술의 초점이 <나-나의 삶→현대인(우리)의 삶→우리 속에 갇힌 사자(나)>로 순환하고 있다는 점을 보더라도 짐작할 수 있다. 따라서 이 작품은 환유적 어법을 취하고 있다고 보아도 무방할 것이다.

그런데 그의 후기시에서는 초기시와 중기시의 어법을 모두 포괄하고 있으면서, 자동적 수용을 불러일으키며 거부감을 유발할 수 있는 말하기(telling)보다 사유와 에피소드 중 어느

하나를 삭제하거나, 혹은 이미지를 통해 보여주려(showing)하는 부분이 많아지고 있다. 이로 인해 시의 의미가 확장되고 있다고 할 수 있다.

1

안데스산맥에 자리 잡은 /라스칸파나스 천문대의 돔의 문이/서서히 열리기 시작한다/
직경 2미터 50센티의 거대한 망원경을 통해/이 지상에서 볼 수 있는 가장 먼 거리/7천 3
백만 광년 떨어진 에리다누스 은하가/희미한 안개처럼 눈앞에 다가온다

2

아무리 바라보아도 나의 창문에는 /파란 하늘밖에 보이는 것이 없다/가끔 흰구름이 나
타나지만 그것은 잠시일 뿐/구름 흘러 가버리고 나면/다시 파란 하늘만이 남는다/언젠가
는 나도 구름처럼 흘러가 여기에 없을 것이다/파란 하늘만 남기고

3

네모진 창틀 가득 넘치는 빛, 파란 하늘/ 구름이라도 나타나지 않으면/그것은 깊이도
넓어도 가늠할 수 없는/ 그저 눈앞을 가로막는 단색(單色)의 벽이다.

4

누군가 방금 모퉁이를 돌아 사라져 간 듯/텅 빈 골목은 고요만이 흐른다/무슨 일이 일
어날지 아직도 모른다/항상 끝난 데서 시작하는 /영원히 이어지는 이 윤회(輪廻)의 길목

5

새가 앉았다 떠나버린 빈가지/아직 아무도 살아보지 못한 내일의/백지 같은 새하얀 시
간이 머무는/빈가지(중략)

11

산비둘기 푸드득 날아오르는 소리에 놀라

12

'이건 꿈이로구나/생각하며 높이높이 하늘로 날아오른다./오를수록 깊이를 더 해가는
하늘/내려다보지 말라. 땅은 죽어서나 내리는 곳/눈부신 암록색 심연(深淵)에서 심해어
(深海魚)처럼 살아라(중략)

20

차디찬 눈 위에 찍힌 참새 발자국/시리디 시린 여린 발자국/그것을 지우려 하면/하얀
눈은 점점 더 더럽혀 진다/그냥 놔두어라

21

나 떠날 때/다른 건 다 버리고 가더라도/내 앉았던 빈자리 비추는 햇살 한 움큼/이것만
은 꼭 가지고 가고 싶다

-「햇살 한 움큼」 일부

이 시의 각 연들은 모두 환유적 서술이 지배적이다. 3연에서 〈단색의 벽〉은 네모진 창틀을

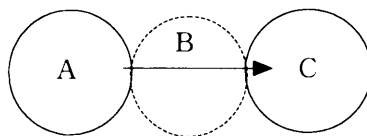
통해 보이는 푸른 하늘의 다른 표현이고, 5연의 <백지 같은 새 하얀 시간>도 앞의 <아직 아무도 살아보지 못한 내일의>의 다른 표현이다. 한가지 눈에 띄는 것은 12연으로 '눈부신 암록색의 심연에서 심해어처럼 살아라'라는 진술이다. 여기에서 <하늘=심연>이나 <새=심해어>로 치환되어 있다. 하지만 이러한 치환은 앞의 '오를수록 깊이를 더 해 가는 하늘'에서 촉발된 서술이라 할 수 있다.

이 작품은 또한 연과 연 사이에서도 서로 이질적이 아니라 연결된 서술로 이어지고 있다. 다시 말해, 1,2,3연은 <천문대의 문이 열리고 은하가 눈에 들어오는 장면을 봄→나도 창문을 통해 하늘을 봄→흰구름이 나타났다 사라진 하늘→단색의 벽이라고 생각함>으로 이동하고, 4연과 5연은 <텅 빈 골목을 봄→영원히 이어지는 윤회를 생각함→새가 날아간 빈 가지를 봄→아직 살아보지 못한 시간을 생각함>으로 이동하고 있다. 그리고 20연과 21연은 <참새의 흔적→삶의 흔적→지우고 싶지 않음→나의 삶의 흔적→햇살 한 움큼→가지고 가려함>으로 이어진다.

한가지 주목되는 점은 하나의 사유가 또 다른 사유를 드러내는 서술로 바로 이어지는 것이 아니라 에피소드나 이미지와 엇갈리면서 의미의 간격을 보이고 있다는 점이다. 1연, 11연, 20연은 <에피소드>, 5연은 <이미지>, 21연은 <사유>만 제시되어 있다. 그리고 2연, 4연 12연은 <에피소드와 사유>, 3연은 <이미지와 사유>가 함께 나타난다. 이중 의미간 간격을 주목하면 3연과 4연, 11연과 12연 사이가 눈에 띈다. 하지만 이 시가 자신의 삶과 죽음의 문제, 즉 인생에 대한 사유를 드러내고 있다는 점을 감안하면 이 간격들은 앞뒤의 사유를 연결하면서 충분히 좁힐 수 있다. 가령, 3연과 4연은 <구름이 나타났다가 사라짐→텅 빈 하늘→텅 빈 골목→누군가 방금 모퉁이를 돌아 사라진 골목→끝난 데서 시작되는 윤회>로 연결할 수 있다.

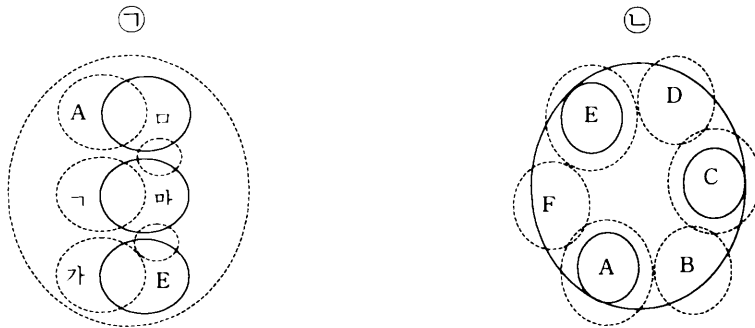
그런데 이러한 점 때문에 그가 후기시에서 채택한 어법이 환유적인지, 은유적인지 구분이 모호해 지는 경우가 발생한다고 할 수 있다. 사실 시적 환유는 형태상으로 보면 <산문적 치환은유>와 <시적 치환은유>의 중간 형태를 띠고 있기 때문이다.³⁸⁾ 그리고 그가 취한 단장 형식은

38) 이를 그림으로 나타내면 다음과 같이 나타낼 수 있다.



<A→()→C>는 <A=B>처럼 유사한 것으로 치환하는 경우보다는 거리가 멀고, <A=E>처

미완의 단상들을 병치해 놓은 것으로, 단상과 단상 사이에서 빈틈을 발견할 수 있다. 물론 이러한 빈틈이 하나라면 그리 문제가 되지 않을 것이다. 그런데 이러한 빈틈은 미완의 단상과 단상 사이에서 매번 발견되고 있다. 이러한 점 때문에 김춘수의 에피소드 병치와 유사한 구조를 취하고 있는 것처럼 보인다. 이들을 비교하기 위해 도식화하면 다음과 같이 나타낼 수 있다³⁹⁾.



㉠은 <에피소드 병치>를, ㉡은 <시적 환유>를 채택한 단장형식의 구조라 할 수 있다. ㉠의 경우는 각기 다른 대상을 자유 연상을 통해 이질적인 것으로 치환하고, 의도적으로 인과관계를 단절하여 병치해 놓은 형태이다. 여기에서 <A=□>, <가=마>, <가=E>로 나타낸 것은 연상이 이질적인 방향으로 진행되었음을 뜻한다. 그럼에도 불구하고 이들이 각각 겹쳐지는 것은 드러난 에피소드를 통해 어느 정도 의미를 짐작할 수 있기 때문이다. 그리고 보조관념 사이에 나타난 점선은 시적 대상 <□>, <마>, <E> 사이에 은유적 관계가 형성되고 있음을 뜻한다.

반면, ㉡의 경우는 미완의 에피소드나 사유에서 출발하여 새로운 에피소드나 사유를 추가하고 군데군데 생략해 놓은 형태다. 그리고 각각의 에피소드나 사유는 미완의 상태라 할 수 있다. 여기에서 <A>, <C>, <E>와 생략된 , <D>, <F>는 그 자체로 연결되는 것이 아니라 앞뒤의 단상들에 완결성을 부여하고 상상력을 통해 생략된 빈틈을 추론할 때 가능하다. N개

럼 이질적인 것으로 치환하는 경우보다는 가까운 거리로 이동한다고 할 수 있다. 그런데 이러한 생략은 서로 다른 두 의미 영역을 강제적으로 결합하는 은유와는 다르다고 할 수 있다. 한 기점에서 출발하여 연결된 것으로 계속 의미를 이동한다는 것은 이들이 보다 큰 동일영역에서 속한다는 뜻이며, 이로 인해 비록 연결이 차단된 것처럼 보이지만, 그 질서를 발견할 수 있기 때문이다. <시적 환유>라는 용어를 사용하고 <환유적 어법>으로 분류한 것은 이 때문이다.

39) 윤석산, 「서정적 장르에서 동서양 시학잇기」, 《시와사상》, 2001년 봄호, pp.38~39. 참조.

의 단상을 기준으로 하면 빈틈의 횟수는 $\langle N-1 \rangle$ 개이고, 이러한 연결의 과정도 같은 수만큼 반복하게 된다.

그런데 한편의 텍스트에서 독자들이 의미를 파악하는 과정은 \langle ①제목을 통해 추론한 의미 $\rangle \rightarrow$ \langle ②전체 내용을 한번 읽으면서 ①을 수정하고 파악한 의미 $\rangle \rightarrow$ \langle ③ ②의 의미를 바탕으로 자세히 읽으며 ②를 수정하고 분석한 의미 $\rangle \rightarrow$ \langle ④ ③에서 분석한 의미를 바탕으로 ①, ②, ③의 의미를 다시 한 번 수정하고 종합한 의미 $\rangle \rightarrow$ \langle ⑤ ④에서 파악한 의미를 독자 자신의 경우에 비추어 수정한 의미 \rangle 로 나아간다고 할 수 있다. 그리고 이를 가능케 하는 것이 의미의 수렴 가능성과 상상력을 발휘할 수 있는 \langle 빈틈 \rangle 때문이라고 한다면, 시적 환유를 채택한 작품도 의미의 수렴과 확산을 반복하면서 텍스트 자체가 지시하는 의미 이상으로 확대된다고 할 수 있다.

따라서 환유적 어법이 $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ 나 $\langle A \rightarrow () \rightarrow C \rightarrow () \rightarrow E \rangle$ 처럼 말하는 방식이라고 한다면 김윤성의 어법은 환유적 어법이 전경화되고 있다고 할 수 있다. 그리고 초기시와 중기시의 경우는 산문적 환유를, 후기시에서는 시적 환유를 채택하고 있다고 볼 수 있다.



IV. 세계관과 시적 특질의 차이

한 시인의 어법은 그가 가진 세계관과 무관하지 않다. 시인의 세계관은 시관과 시작(詩作) 태도에 영향을 미치고, 자신의 의도를 어떻게 전달할 것인지 결정하도록 한다. 그리고 어떤 수사를 선택할 것인지도 결정하도록 한다.

이탈리아의 역사 철학자 지암바티스타 비코는 『새로운 과학』(1725)에서 일찍이 은유를 비롯한 환유와 제유를 단순히 비유의 차원을 넘어 언어사와 문화사를 재는 잣대로 삼았다. 그리고 인간의 역사를 크게 신의 시대와 영웅의 시대 그리고 인간의 시대의 세 갈래로 나누고 이 세 시대에 각각의 비유를 적용하였다. 그에 의하면 신의 시대에는 어느 비유보다 환유가 지배적으로 많았다. 예를 들어 이 무렵 천둥과 번개는 도무지 그 원인을 알 수 없는 아주 신비스런 현상이었고, 사람들은 바로 신 가운데 신이라고 할 주피터 신이 분노하는 것으로 생각하였다. 한편 영웅의 시대에는 제유가 압도적이어서 이 무렵 인간은 곧잘 주피터 신의 아들로 자처하였다. 그런가 하면 인간의 시대에 이르러서는 어떤 비유보다도 은유가 가장 널리 쓰였다. 이 무렵 인간의 신체는 추상적인 정신이나 영혼을 표현하는 은유와 크게 다름없었다.⁴⁰⁾

비코의 발언은, 환유는 인접한 것끼리의 동일시에 따라 형성되고, 제유는 부분과 전체의 동일시, 은유는 차별성 속에 유사성을 바탕으로 형성되고 있음을 의미한다고 할 수 있다. 천둥과 번개를 신의 분노로 여긴 것은 천둥과 번개는 신과 가까운 하늘에 있고, 그것은 신의 소유로 곧 신과 동일시되며, 영웅이 신의 아들이라는 것은 '아들'은 '아버지'에 속한 한 부분으로 영웅(아들)은 신(아버지)과 동일시된다는 것이며, 인간의 신체가 추상적인 정신이나 영혼의 표현이라는 생각은 인간은 단지 신의 부속물이 아니라 인간의 존재 자체를 강조하는 것으로, 한편으로는 인간은 신과 유사한 존재로 여기기 때문이라 할 수 있다.

그런데 그의 발언이 주목되는 점은 한 사회의 세계관이 일원론적 세계관에서 이원론적 세계관으로 변천하고 있다는 점을 암시하기 때문이다. 그리고 일원론적 세계관은 환유적 사고와, 이원론적 세계관은 은유적 사고와 관계되어 있음을 시사하고 있기 때문이다. 이와 같은 점은 제유, 환유, 은유의 어원과 작용을 살펴보다도 짐작할 수 있다.

40) 김옥동, 앞의 책, p.191. 재인용.

제유(synecdoche)는 '함께 받아들인다'라는 의미의 synekdechethai라는 희랍어에서 연유되었다. 이곳에서 전이(轉移)는 전체를 대신하기 위하여 옮겨가지는 어떤 것의 일부분의 형식을 취하거나 그 반대의 형식을 취한다. 그리고 환유(metonymy)는 meta change와 onoma 'name'에서 연유된 희랍어 metonymia에서 왔다. 여기에서는 사물의 이름이 그 사물과 관련된 다른 어떤 것을 대신하기 위하여 전이(轉移)된다. 명백히 이 작용은 의인화를 포함하며 제유의 작용과 밀접히 관련되어 있다.⁴¹⁾ 반면 은유(metaphor)는 '초월해서'라는 뜻의 meta와 '옮긴다'라는 뜻의 phora가 결합된 합성어이다. 박현수는 창조적 의미에서 은유는 필연적으로 절연된 세계에서 소통가능성을 믿으며, 그 소통가능성은 이원적 세계를 은유라는 다리를 통해 건너는 일이라고 한다.⁴²⁾ 이런 점으로 미루어 환유적 사고는 일원론적 세계관과, 은유적 사고는 이원론적 세계관과 관계된다고 할 수 있다.

그런데 동양 철학⁴³⁾이 일원론적이며, 서양 철학이 이원론적이라는 점을 인정한다면 이와 같은 점은 누구나 인정하는 사실이라 할 수 있다. 물론, 동양과 서양 모두 사유의 출발은 〈있으나 말해 질 수 없음〉에서 시작된다.

동양의 경우 노자의 '도가도 비상도(道可道非常道)'나 선불교의 돈오(頓悟)와 격외선(格外禪)은 개념적 설명이나 이론적 정식화로 이해될 수 있는 차원이 것이 아니다. 동양 사상에서는 이 차원을 가장 궁극적이며 근원적인 것으로 보며, 핵심적인 용어들은 대부분 이 차원을 지칭하는 것들이다. 즉 도(道), 자연(自然), 무위(無爲), 천(天), 무극(無極), 태극(太極), 성(性), 성(誠), 심(心), 리(理), 기(氣), 불성(佛性), 견성(見性), 진여(眞如), 본성(本性), 자성(自性), 깨달음 등 학파와 학자에 따라 용어의 사용이나 견해의 차이는 있지만, 이러한 말들은 모두 존재 차원과 직접적으로 관련된다. 스스로 존재한다(自存)는 뜻인 여래(如來, Tathagata)도 어원적으로 존재 자체를 지칭하는 것이다.

서양의 경우도 철학의 주제가 우주의 원리, 자신과 자기 근거에 대한 물음이라 할 수 있다. 그리고 자신에 대한 물음은 자기를 지탱하고 있는 보이지 않는 것, 다시 말해 초월적 존재에 대한 물음이라 할 수 있다. 서양에서 존재의 문제에 대한 논의는 우주와 만물의 본질(혹은 원질, arche)을 규명하려 했던 고대 자연 철학에서부터 핵심적인 문제였으며, 칸트(I. Kant)의 '물자체(物自體)', 헤겔(G.W.Friedrich Hegel)의 '절대정신(絕對精神)' 등을 거쳐 실존

41) Terence Hawkes, *Metaphor*, 沈明鎬 譯, 『隱喻』(서울대학교출판부, 1978), p.5.

42) 박현수, 「본질 탐구와 은유적 상상력」, 《시와 사상》, 1998년 여름호, p.28.

43) 여기에서 동양의 범주로 설정한 지역은 주로 한자문화권에 속하는 동아시아 지역에 한한다.

철학에서도 존재 해명은 여전히 서양 철학의 핵심적인 문제였다. 여기에서도 <존재>는 가장 근원적이고 본질적인 어떤 것을 지칭하고 있는 개념이다.

하지만 동서양이 존재를 인식하는 방법은 다르다고 할 수 있다. 동양적 사유가 직관에서 출발한다면, 서양의 경우는 가정(假定)에서 출발하기 때문이다. 이로 인해 서양의 경우 존재는 자기 밖에 있고, <유추적>, <객관적>, <논리적> 사고로 이를 찾아 나서며 모방하려는 한다. 반면 동양의 경우는 <직관적>, <주관적>, <융합적>으로 사고하면서 자신의 실천을 강조한다. 이와 같은 점은 서양이 존재를 해명하기 위한 것이 목표였으며, 동양은 이미 이것을 알고 거기에 어긋나지 않게 삶을 영위하는 것이 학문의 궁극적 목표였다는 점을 미루어서 짐작할 수 있다.⁴⁴⁾

이와 같은 인식은 문학의 경우에도 마찬가지라 할 수 있다. 우리나라 천기(天機)론자들과 서구의 낭만주의자들의 자연관을 통해서도 이를 확인할 수 있다. 서구 낭만주의 시인들은 자연을 움직이는 생명체로 인식하면서 생명체의 역동적인 힘을 상상력이라고 하고, 인간의 영혼과 동일시했다. 이에 따라 상상력을 시의 본질로 주장하며 무한한 이상세계에 대한 동경을 보인다. 하지만 그들에게 현실세계는 정체와 정신적 결핍의 공간으로, 거기서는 어떤 진실도 내재해 있지 않다. 따라서 내면적으로는 꿈과 무의식, 죽음의 세계, 시간적으로는 과거의 원초적 시간이나 밤, 그리고 공간적으로는 먼 이국이나 고향을 정신적 이데아의 세계로 갈망한다. 거기서 진정한 인간적 진실을 찾고, 현실에서 정신적 갈등을 해소하거나 정신적 결핍을 보상받을 수 있다고 믿었기 때문이다. 반면, 우리나라 천기(天機)론자들의 자연 의식은 장자에게서 영향을 받았다. 그들도 시적 감정의 자연스러운 표현을 중시하고, 탈규범과 반기교의 입장에서 개성을 중시한다. 하지만 서구 낭만주의자들과는 달리 그들에게 자연은 인간을 포함하거나 연결된 개념이었으며, 자연의 천기 또한 현실 세계를 벗어나서 초월적인 힘을 지니는 것은 아니었다⁴⁵⁾.

이러한 차이는 현대로 올수록 더욱 심해진다고 할 수 있다. 김재범에 의하면 동양 사상의 세계 인식 원리는 유(儒)·불(佛)·선(仙)을 막론하고 한결같이 본무인과(本無因果)의 존재 이해를 근원으로 삼는다. 학문 활동의 출발도 이 차원을 지향하며, 궁극적인 귀결도 항상 이 차원으로 회향(回向)된다. 반면, 서양에 의해 주도된 근대의 주류 학문의 인식론 자체는 주체

44) 김재범, 「동서 사상의 비교를 위한 인식 기준 1」, 『동양사회사상』 제1집, 동양사회사상학회, 1998) 참조.

45) 박경수, 「천기론(天機論)과 낭만주의 시학」, 《시와 사상》, 2001년 봄호, pp.42~74. 참조.

와 객체의 분리를 전제로 객체에 대한 인식을 어떻게 객관화할 것인가에 치중해 왔다. 그리고 근대 학문 일반의 위기와 한계는 인식의 차원이 이원론적이고 이분법적인 표상적·범주적 차원에 머물러 있다는 데 기인한다는 것이다. 이런 점에서 주체와 객체가 합일 될 수 없다는 절망감은 서양의 관점에서 바라본 것이라 할 수 있다. 이러한 세계관의 차이는 미학이나 예술적 태도, 문학관의 차이로 이어지고 진다고 할 수 있다. 그리고 문학관의 차이는 문예 이론 전반에 영향을 미치고, 이는 다시 그 사회에 속한 개개의 구성원에게도 영향을 미친다고 할 수 있다.

김춘수와 김윤성 시의 특질은 일원론적 세계관과 이원론적 세계관, 동양적 사유의 방식과 서양적 사유의 방식을 반영하고 있다는 데서 찾을 수 있다. 우선, 김춘수가 <절대세계에 대한 동경>이나 <자아와 세계의 합일>을 지향한다는 것은 <자아>와 <세계>를 이분법적(二分法的)으로 받아들이고 있음을 의미한다. 그리고 김윤성이 <자아는 세계의 일부>로 받아들이며 <만상은 끊임없이 유전한다>는 테마를 채택했다는 것은 일원론적(一元論的) 세계관에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 이와 같은 차이점은 다음 글을 통해서도 확인된다.

㉠ 1947년 낸 나의 첫시집의 이름은 『구름과 장미』이다. 이 시집명은 매우 상징적인 뜻을 지니고 있다. 구름은 우리에게 낯익은 말이지만 장미는 낯선 말이다. 구름은 우리의 고전 시가에도 많이 나오고 있지만, 장미는 전혀 보이지 않는다. 이른바 박래어이다. 나의 내부는 나도 모르는 사이에 작은 금이 가 있었다. 구름을 보는 눈이 장미도 보고 있었다.

㉡ 언어와 언어 사이에는 서로 결합하려는 친화력이 작용한다. 그와 마찬가지로 이미지와 이미지 사이에도 결합하려는 힘이 작용한다. 사람의 내부에서 만들어지는 이미지들은 그것이 아무리 동떨어진 이미지라 할지라도 결국은 서로 결합하여 하나의 구성체를 형성하기 마련이다. 이미지 중에는 아주 강력한 인력(引力)을 지닌 것이 있다. 이런 이미지 앞에서 다른 이미지들은 마치 자석에 이끌리는 철분처럼 끌려와서 하나의 커다란 구성체를 이룬다. 이런 구성체의 중심 또는 핵(核)이 되는 이미지가 곧 시를 쓰게 만드는 원동력이라는 생각을 해 본다.

㉠은 김춘수의 「의미에서 무의미까지」라는 글의 일부이고, ㉡은 김윤성 시선집 『바다와 나무와 돌』에 실린 「단선에서 복선으로」라는 글의 일부다. '구름을 보는 눈으로 장미를 보고 있었다'는 것은 김춘수가 자아와 세계를 이원론적으로 보고 있음을 의미한다. 그리고 김윤성이 '아무리 동떨어진 이미지들라도 핵이 되는 이미지를 중심으로 이들이 결합하여 하나의 커다란 구성체를 이룬다'고 파악하는 것은 세계를 일원론적 입장에서 인식하고 있음을 의미한다.

게다가 김춘수가 「처용단장」 시말서에서 “나는 (나의 생은) 결박당해 있었다. 프로이드 관념, 마르 크스(혹은 크로토프킨) 관념이 서로 같등하면서⁴⁶⁾”라고 한 점이나, 김운성이 “나의 영혼이 바다와 돌과 합쳐지는 순간을 경험하기 위해 나는 시를 쓰고 있는지 모른다.⁴⁷⁾”라고 한 점은 그들의 세계관이 각기 다르다는 점을 의미한다.

이와 같은 차이는 그들의 문학적 환경을 살펴보더라도 확인할 수 있다. 김춘수는 “나는 나의 관념을 담을 유추를 찾아야 했다. 그것의 이국 취미가 철학 하는 모습을 하고 부활한 셈이다. 나의 발상은 서구 관념 철학을 닮으려 하고 있었다.⁴⁸⁾”고 고백한다. 그리고 무의미시의 탄생 과정을 말하면서 “세잔이 寫生을 거쳐 추상에 이르게 된 그 과정을 나도 그대로 체험하게 되고, 寫生은 寫生에 머무를 수만은 없다는 확신에 이르게 되었다.⁴⁹⁾”라고 한다. 이런 점으로 미루어 그의 문학적 환경은 서구적 세계관과 그 영향아래 놓여 있다고 할 수 있다.⁵⁰⁾

반면, 김운성은 「시를 읽는 젊은이들에게」(講筵少(2))라는 글에서 “부처의 마음은 곧 사랑과 슬픔의 마음”이라고 한다. 부처님의 자비심을 제 나름대로 추측하고 조금이라도 이해해 보려고 들지 못하면 시는 써지지 않을 거라는 것이 그의 지론이다. 그리고 “세상만사, 우리가 살아가면서 당면하는 모든 일을 놓고 볼 때에도 자비심은 그 판단의 기준이 되어야 하는 것이며, 또 실천의 계기가 되어야 하는 것이다.”라고 한다. 이로 미루어 그의 사유는 늘 동양적 세계관과 맞닿아 있다고 할 수 있다.⁵¹⁾

이러한 차이는 이들의 문학관의 차이로 이어진다고 할 수 있다. 동양에서는 문학 작품을 <작가의 인격적 표현>이라고 보고 작품 속의 모든 진술에 대해 도덕적 책임을 지려한다. 그리고 그런 책임 때문에 작가는 작품 속에 직접 등장하고 말하려 한다. 반면, 서구의 경우는 시인

46) 김춘수, 앞의 책, p.528.

47) 김운성, 앞의 책, pp.254~255.

48) 김춘수, 앞의 책, p.502.

49) 김춘수, 앞의 책, p.506.

50) 김춘수의 「대상·무의미·자유 줄고 「한국현대시의 계보」에 대한 주석」이란 글을 보면 그가 서구문학의 영향 아래 있다는 점이 곳곳에서 확인된다.(김춘수, 앞의 책, pp.513~518 참조.)

51) 김운성의 시세계가 내면지향적이라는 점은 앞서 확인하였다. 홍신선은 시인의 내면지향성과 선(禪)의 관계를 다음과 같이 말한다.
“선은 이미 그 인식 방법 속에 자아(주체라고 해도 좋을 터이다)의 내면을 지향하도록 규정해 놓고 있다...(중략)...여느 시인들에게 있어 내면 지향성이란 밖과 짝을 이룬 ‘안’을 들여다 본다는 것이 아닐까. 일상 현실 속에 깊이 감춰진 의미나 실체를 발견한다는 점에서 선의 인식 방법론은 그 나름의 효용성을 가지고 있는 것이다.”(홍신선, 「시의 논리 선의 논리」(《현대시》, 한국문연, 2000년 11월), pp.53~54.)

과 작품 속의 화자를 별개로 구분하고, 시를 하나의 기술로 본다. 이러한 차이로 인해 동양에서는 시인 자신의 사유를 강조한다. 비유를 사용하더라도 의미를 작위적으로 이동하여 '낯설게 만들기'보다는 '교즉졸(巧則卒)'이라면서 유사성이 큰 보조관념을 선택한다. 반면 서양에서는 작가의 사상과 감정을 객관화하기 위해 <허구적 화자>를 택하거나 혹은 이를 아예 제거한다. 그리고 작가의 주관적 발언을 포기하는 대신 이미지화나 비유화에 힘쓰고, 현대로 내려올 수록 점점 '낯설어지고' '폭력적'이며 '이질적인 비유'를 택한다⁵²⁾.

이와 같은 점은 두 시인에게서도 발견된다고 할 수 있다. 김춘수는 허구적 화자를 택하고 논리적·지적·분석적 태도를 취하며, 객체를 구체화하기 위해 이미지화나 비유화에 힘쓴다. 반면에 김윤성은 자전적 화자를 택하고 같은 자리에서 자기 내부를 들여다보면서 사유한 내용을 가감 없이 드러낸다. 또한 김춘수가 후기시에서 문학 작품을 하나의 기교의 놀이로 보는 반면, 김윤성은 늘 감동을 중시하고, 시에서 자신과 인간을 찾으려 한다.

이러한 차이는 비단 여기에 그치는 것이 아니라 어법의 차이로 이어진다. 김춘수는 객체를 정지태(靜止態)로 그리고, 어느 일순간의 풍경을 그리거나 그것을 $\langle A=E \rangle$ 라는 식으로 바꾸는 <은유적 어법(metaphorical diction)>을 채택한다. 수사법상의 비유도 전체를 그 무엇으로 바꾸는 '본질적인 은유(essential metaphor)'를 채택한다. 반면, 김윤성은 연쇄적으로 초점을 이동하면서 자기 느낌을 덧붙이는 형식을 취하고, <환유적 어법(metonymical diction)>으로 직서(直敘)한다. 그리고 수사법 상의 비유도 시적 풍경을 이루는 어느 한 부분을 정확하게 묘사하려는 '산문적 은유(prosodic metaphor)'를 구사한다.

김춘수가 은유적 어법을 취하고 있으며 서구적이라는 점은, 은유는 유사성을 연결의 고리로 삼아 원관념과 보조관념을 연결하지만, 동일성(同一性)에서 이탈하기 위한 어법으로 '비인간화(非人間化)'를 목적으로 한다는 오르테가(Y. G. Ortega)의 말⁵³⁾이나, 산문에서는 이해하기 어려운 것을 이해하기 쉬운 것으로 바꾸지만, 시적 담화에서는 독자의 자동적 반응을 차단하기 위해 원활한 독서를 '고의적으로 방해하기 위한 장치(deliberately impeded contrivances)'⁵⁴⁾ 러시아 형식주의자들의 말을 통해서도 확인할 수 있다. 이와 같은 점은 또한 그의 어법이 <의인화나 치환은유→ 알레고리→ 복합치환은유→ 병치 은유>로 전개되면

52) 윤석산, 앞의 글(2000), p.329~338.

53) Y. G. Ortega, 張鯨嶸 譯 『藝術의 非人間化』(삼성출판사, 1976), p.340.

54) Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, 박겨용 역, 『러시아 형식주의』(문학과지성사, 1983), p.226.

서 점점 폭력적이고 낮설어지며, 후기시에서 <비인과적 구성>을 취하고 있다는 점을 미루어도 짐작할 수 있다.

그런데 김운성의 세계관과 문학관이 동양적인 면이 강하고, 환유적 어법을 채택한 것은 사실이지만 시적 환유가 동양적 성격이 강하다는 점은 쉽게 동의할 수 없을는지 모른다. 게다가 후기시에서 채택한 단장 형식이 김춘수의 에피소드 병치와 유사하다는 점을 고려하면 더욱 그럴 것이다.

하지만 이에 대한 단서가 전혀 없는 것은 아니다. 윤석산은 『시경』의 작품들을 분석하면서 부(賦)는 시적 대상에 시인의 정서를 이입시키면서 묘사하는 <서정적 묘사(lyrical description)>로 환유적 어법에 해당한다고 한다. 그리고 비(比)는 서양에서 말하는 은유에 가장 가까운 유형이며, 흥(興)은 구조나 어법의 유형이라기 보다는 <담화동기> 가운데 한 유형이거나 '선경 후정(先景後情)'의 구성 방식으로 보는 것이 옳다고 한다. 또한 '흥'이 '먼저 외물을 말하고 그에 따른 정'을 말하는 방식이라면 그 결과는 <A=B>처럼 보이지만 사실은 초월적 관계로 이동하는 것이 아니라 연접(延接) 또는 계기적(契機的) 관계로 이동하는 환유적 성격이 강하다고 한다.

그의 논의에서 더욱 주목되는 점은 주희(朱熹)의 『시경』을 집주한 자료들을 분류하고 도표화하는 부분에서이다. 그에 따르면 『시경』의 경우 환유적 성격이 강한 <부>가 과반수를 차지한다. 은유로 분류해도 환유적 성격이 강한 <흥>과 이들의 결합형을 합치면 전체의 5/6이 환유이거나 그에 가깝고, <비>는 21편에 불과하다. 따라서 그의 주장대로 한자문화권의 서정적 장르는 환유적 어법을 취해오다가 서구의 시학이 유입되면서 은유적으로 바뀌었다고 볼 수 있을 것이다.⁵⁵⁾

또한 유약우는 『시경』이나 『초사(楚辭)]가 진부한 심상들로 가득 차 있다고 하는 것은 셰익스피어가 인용으로 가득 찼다고 말하는 것과 같이 모순된다고 한다. 그에 의하면 심상의 효과는 오로지 그 독창성에 달려있는 것이 아니다. 독창적인 심상은 신기함 때문에 독자의 상상력을 자극할 수 있지만 습관적인 심상은 그 친근성 때문에 더욱 쉽게 의욕적인 반응과 관련된 연상을 불러일으킬 수 있다. 만약 시인이 한 장의 일치되는 그림을 그려내기 위하여 비슷한 연상들을 지닌 심상들을 사용한다든가 습관적 심상을 사용하지만, 그것이 한 줄의 새로운 문맥 속에서 묘하고도 청신한 의미를 부여하거나, 이러한 심상을 더욱 발전시키거나, 혹은 그것

55) 윤석산, 앞의 글(2000), pp.332~337.

을 그의 지금 목적에 부합시키기 위해서 수식한다면 그것이 독창적인 것인가 아닌가 하는 것은 별로 문제가 되지 않을 것이기 때문이다.⁵⁶⁾ 이런 유약우의 발언은 상투어가 되어가는 하나의 심상을 그 본연의 상태로 회복하려는 노력이 필요함을 요구하는 것이라 할 수 있다.

이와 같은 점은 김윤성에게도 해당한다. 그의 초기시와 중기시는 다분히 관습적 반응을 일으키고, 산문화될 위험성을 안고 있었다. 그리고 그 스스로도 이러한 점을 인식하고 있었다. 하지만 그는 미완의 에피소드와 사유를 교차하고, 이를 병치하는 어법으로 이와 같은 문제점을 극복했다. 이는 “지금까지 나의 시들은 하나의 차선만 달려온 단선적인 시라면 단시와 단시를 연결해 나열해 놓은 시는 복선 적인 시다. 단시와 단시에 아무런 연관이 없고 또 그 거리가 멀면 멀수록 나에게서는 그것이 오히려 상상력을 유발시켜주는 매력이 된다.”라고 한 점을 통해서도 미루어 짐작할 수 있다.⁵⁷⁾ 이렇게 볼 때 그의 후기시에서 발견되는 시적 환유의 어법은 동양적 어법에 속하는 것으로, 그가 새롭게 개척한 것이라 할 수 있다.

그런데 김춘수와 김윤성의 후기시에서 취한 에피소드 병치와 시적 환유는 전혀 별개의 어법이 아니라고 할 수 있다. 이들의 채택한 단장 형식은 구조뿐만 아니라 시적 효과도 비슷하다. 다만, 전자가 비인과적 구성을 취한 반면, 후자는 비록 빈틈을 만들고 있어도 어느 정도 인과 관계를 유추해낼 수 있다는 차이점만 있다. 이런 점에서 이들의 어법은 은유와 환유처럼 서로 연접되어있다고 할 수 있다.

56) 劉若愚, 李章佑 譯, 『中國詩學』(명문당, 1994), pp.177~206.

57) 김윤성, 앞의 글, p.257.

V. 결론

지금까지 이 연구는 김춘수와 김윤성의 시세계를 살피고, 은유적 어법과 환유적 어법은 한 텍스트 내에 동시에 존재한다는 점과 이들이 아주 별개의 것이 아니라 이동하는 위치와 거리에 차이가 있을 뿐이라는 관점에서 이들이 채택한 어법을 중심으로 시적 특질의 차이점을 살펴보았다. 지금까지 논의한 내용을 정리하는 것으로 결론을 삼고자 한다.

첫째, 은유가 두 어휘의 강제적 결합이고, 문장차원에서의 은유는 유사한 문장이나 이질적인 문장들의 결합이라는 점, 그리고 텍스트 차원에서의 은유는 각기 다른 의미, 이미지들의 결합에 의해 새로운 의미로 확산된다는 점, 은유가 $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ 로 연결된 상태에서 $\langle A=B \rangle$ 처럼 유사한 것들끼리 치환하는 것이 아니라 $\langle A=E \rangle$ 처럼 바꾸고 이를 결합해 놓은 것이라는 점을 고려하면, 김춘수의 어법은 은유적 어법이 전경화되고 있음을 알 수 있다. 그리고 그것이 텍스트와 그것이 지시하는 어떤 의미 관계로 발전하고 있음을 알 수 있었다.

둘째, 환유는 서로 같은 개념 영역에서 일어나며 어휘론적 차원에서 환유는 한 낱말이 다른 낱말을 대치하지만 은유에서처럼 의미론적 전이가 일어나지 않는다는 점, 문장차원에서의 환유는 한 문장이 연결된 문장으로 옮겨간다는 점, 텍스트 차원에서는 연결된 의미들이 공통된 의미로 수렴되면서 텍스트 전체가 또 다른 의미들을 형성한다는 점, 환유가 $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ 나 $\langle A \rightarrow () \rightarrow C \rightarrow () \rightarrow E \rangle$ 처럼 말하는 방식이라는 점을 고려하면 김윤성 시에서 발견되는 어법은 환유적 어법이 전경화되고 있음을 확인할 수 있다.

셋째, 이들의 어법을 논의하는 과정에서 서정적 장르에서 동양은 환유적 어법을 주로 채택하고, 서양은 은유적 어법을 채택하고 있음을 확인할 수 있었다. 그리고 이러한 차이는 서로 다른 문화적 환경에 의해 발생한 의식구조와 세계관의 차이 때문이라고 할 수 있다. 그런데 이러한 차이는 동서양의 미학적 태도와 문예 이론 전반에 걸쳐 영향을 미치고, 시학과 작품의 의미적 조직적 국면에도 관계하고 있음을 알 수 있었다.

넷째, 이들의 시적 특질도 이러한 의식구조와 세계관의 차이에서 비롯된 것으로 김춘수가 서구적이라면, 김윤성은 동양적이라 할 수 있다. 우선 김춘수의 경우 절대 세계에 대한 동경과 좌절을 테마로 잡고 <자아>와 <세계>를 이분법적(二分法的)으로 받아들이는 반면, 김윤성의 경우 <자아는 세계의 일부>로 받아들이면서 <만상은 끊임없이 유전>한다는 테마를 채택한 것은 이들이 각각 이원론적(二元論的)세계관과 일원론적(一元論的) 세계관을 지니고 있음을 의미한다고 할 수 있다.

다섯째, 김춘수와 김윤성의 세계관의 차이는 그들의 문학적 환경과 관계된 것으로 김춘수가 서구 문학의 영향 아래 있었다면, 김윤성은 동양적 사유의 세계를 지향하고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 점은 김춘수가 객체를 구체화하기 위해 이미지화나 비유화에 힘쓰고, 논리적·지적·분석적 태도를 취하는 반면, 김윤성은 같은 자리에서 자기 내부를 들여다보면서 사유에 빠지고, 생활에서 한 걸음 뒤로 물러선 태도를 취하고 있다는 점을 통해 확인할 수 있다.

여섯째, 이들의 세계관과 문학적 태도는 어법의 차이로 이어진다고 할 수 있다. 김춘수가 어느 일순간의 풍경을 그리거나, 그것을 $\langle A=B \rangle$ 라는 식으로 바꾸는 <은유적 어법(metaphorical diction)>으로 이야기하고, 김윤성은 <환유적 어법(metonymical diction)>으로 직서(直叙)하며, 수사법상의 비유도 김춘수는 전체를 그 무엇으로 바꾸는 '본질적인 은유(essential metaphor)'를 채택하는 반면에, 김윤성은 시적 풍경을 이루는 어느 한 부분을 정확하게 묘사하려는 '산문적 은유(prosodic metaphor)'를 구사하고 있음을 확인할 수 있다.

그리고 김춘수의 어법이 <의인화나 치환은유→알레고리→복합치환은유→병치 은유>로, 김윤성은 <산문적 환유→시적 환유>로 발전해 왔고, 김춘수의 시가 병치 은유를 채택할수록 점점 난해해져 가고, 김윤성의 시가 시적 환유를 채택하면서 산문으로 떨어지지 않은 것은 이들이 지닌 문학관과 그에 따른 어법의 차이 때문이라 할 수 있다.

일곱째, 이들의 채택한 단장 형식은 서로 비슷한 구조를 취하고 있다고 할 수 있다. 다만 차이가 있다면 에피소드 병치와 시적 환유의 차이라고 볼 수 있다. 다시 말해 전자가 비인과적인 병치라면 후자는 비록 생략을 통해 빈틈을 만들고 있어도 어느 정도 인과 관계를 맺고 있다고 할 수 있다. 하지만 이들의 시적 효과는 비슷하다고 할 수 있으며, 이런 점에서 후기시에

서 이들은 취한 어법은 서로 연결되어있다고 볼 수 있다.

마지막으로, 김춘수가 현대적 입장에서 독자적 노력을 통해 한국현대시를 한 걸음 발전시켰다면, 김윤성은 전통적 입장에서 한국 현대시의 새로운 영역을 개척했다고 평가할 수 있다. 그리고 이런 시적 성과는 그들의 지닌 세계관과 문학관에서 비롯된 것이라 할 수 있다.



■ 참고 문헌 ■

<기본자료>

- 김춘수, 『김춘수시 전집』, 민음사, 1994.
김윤성, 『바다와 나무와 돌』(시선집), 월간 에세이, 1999.
_____, 『저녁 노을』, 마을, 1999.
_____, 『깨어나지 않는 꿈』, 마을, 1995.
_____, 『돌아가는 길』, 나남, 1991.
_____, 『김윤성 시선』, 탐구당, 1982.
_____, 『예감』, 문원사, 1970.

<단행본>

- 국어국문학회편, 『현대시 연구』, 정음문화사, 1984.
權奇浩, 『詩論』, 학문사, 1983.
권혁웅, 『한국 현대시의 시작방법 연구』, 깊은샘, 2001.
김 현, 『想像力과 人間』, 일지사, 1975.
김경용, 『기호학이란 무엇인가』, 민음사, 1994.
金炳暉, 『韓國近代詩論研究』, 민지사, 1988.
_____, 『비벨탑의 언어』, 문학예술사, 1986.
_____, 『한국현대 시론의 탐색과 비평』, 제주대학교 출판부, 1999.
金時泰, 『文學의 理解』, 이우출판사, 1985.
_____, 『現代詩와 傳統』, 성문각, 1978.
金容稷, 『現代詩原論』, 학연사, 1988.
김용직·박철희, 『韓國現代詩 作品論』, 문장사, 1982.
김옥동, 『은유와 환유』, 민음사, 1999.
김운식, 『韓國近代 文藝批評史 研究』, 일지사, 1976.
김운식, 김우종의, 『한국현대문학사』, 현대문학, 1994.

- 김윤식·김 현, 『韓國文學史』, 민음사, 1973.
- 김재홍·정한모, 『韓國代表詩話』, 문학세계사, 1983.
- 김주연, 『現代 韓國 文學의 理論』, 민음사, 1972.
- 金垓五, 『假面의 解釋學』, 이우출판사, 1987.
- _____, 『詩論』, 이우출판사, 1989.
- 김현자, 『韓國現代詩作品研究』, 민음사, 1988.
- 나병철, 『문학의 이해』, 문예출판사, 1995.
- 문덕수, 『韓國 모더니즘시 研究』, 시문학사, 1982.
- 박영순, 『한국어 은유연구』, 고려대학교출판부, 2000.
- 박이문, 『시와 과학』, 해남문화사, 1988.
- 박철석, 『韓國現代詩人論』, 학문사, 1981.
- 신 진, 『우리 시의 상징성 연구』, 동아대학교출판부, 1994.
- 신동욱, 『文藝批評論』, 고려원, 1984.
- 신동욱, 『우리 시의 歷史的 研究』, 새문사, 1981.
- 심재기외, 『의미론 연구』, 집문당, 1984.
- 尹石山, 『소월시 연구』, 태학사, 1992.
- _____, 『현대시학』, 새미, 1996.
- 李起哲, 『詩學』, 일지사, 1989.
- 이상섭, 『文學理論의 歷史的 發展』, 연세대출판부, 1985.
- 李昇熏, 『非對象』, 민족문화사, 1983.
- 이승훈, 『詩論』, 고려원, 1979.
- _____, 『詩作法』, 문학과 비평사, 1989.
- _____, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995.
- _____, 『한국 현대시의 이해』, 집문당, 1999.
- 정원용, 『은유와 환유』, 신지서원, 1996.
- 정한모, 『韓國現代詩文學史』, 일지사, 1974.
- 최문규, 『탈현대성과 문학의 이해』, 민음사, 1996
- 韓啓傳, 『韓國現代詩論研究』, 일지사, 1983.
- 한국 기호학회 엮음, 『은유와 환유』, 문학과지성사, 1999.

_____. 『언어와 기호』, 문학과지성사, 1999.

〈국내논저〉

고정희, 「金春洙의 無意味論 考察」, 『시와 인식』(제20호), 시와인식사, 1981.

권경원, 「개념체계와 은유」, 『목원대학교 논문집』 제36집, 1999.

권기호, 「絶對的 이미지」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.

김두한, 「金春洙研究」, 효성여자대학교 대학원, 1991.

김재만, 「金春洙詩研究-물의 이미지와 想像力을 중심으로」, 한양대학교대학원, 1988.

김재범, 「동서 사상의 비교를 위한 인식 기준 1」, 『동양사회사상』 제1집, 동양사회사상학회, 1998.

김준오, 「處容詩學」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.

박유미, 「金春洙詩研究」, 고려대학교 교육대학원, 1987.

서준섭, 「순수시의 향방(向方)」 - 1960년대 이후의 김춘수의 시세계, 작가세계, 1997.

손자희, 「金春洙詩研究-이미지를 중심으로」, 중앙대학교 대학원, 1983.

신범순, 「무화과나무의 언어: 김춘수의 초기시에서」, 작가세계, 1997

엄국현, 「無意味詩의 方法的 理解」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.

윤석산, 「서정적 장르에서 동서양 시학잇기」, 시와사상, 2001.

_____, 「동양시학과 서양시학의 접점찾기」, 다층, 2000.

_____, 「한국현대시의 두 가지 어법:김춘수와 김윤성을 중심으로」, 대한민국예술원, 1998.

_____, 「사유(思惟)중심의 새로운 시학(詩學):김윤성의 문학과 인간」, 『한국예술총집·문학편Ⅳ』, 대한민국예술원, 1997.

윤지영, 「김춘수시 연구 : 무의미시의 의미」, 서강대학교 대학원, 1998.

이경철, 「金春洙 詩의 變貌 樣相」, 동국대학교 대학원, 1983.

이미순, 「조향 시의 수사학적 읽기」 『국어국문학125』, 국어국문학회, 1999.

이승훈, 「詩의 存在論的 解析 試攷」, 『춘천교대논문집』(제11집), 1972.

이은정, 「金春洙의 詩的 對象에 관한 研究」, 이화여자대학교 대학원, 1986.

이정복, 「미와 해석:가디머의 『진리와 방법』을 중심으로」, 『현대철학강좌』(권2호 1), 한

들, 1999

- 장광수, 「金春洙 詩에 나타난 幼年 이미지의 變容」, 경북대학교 대학원, 1988.
- 장혜원, 「金春洙 詩의 主題 批評的 研究 : 모티브 분석을 중심으로」, 부산대학교 대학원, 1990.
- 정동현, 「텍스트 이해의 관점들」, 『독일어문학』, 1997.
- 정유화, 「金春洙 詩의 記號學的 構造 研究」, 중앙대학교 대학원, 1990.
- 정형철, 「시작품과 시적대상 : 시와 시인의 탈신비화」, 『외대어문논집』(권2호 1), 부산외국어대학교 어학연구소, 1987.
- 조명제, 「金春洙 詩의 現象學的 研究」, 중앙대학교 대학원, 1983.
- 車仁錫, 「現象學에 있어의 志向性과 再構成」, 한국현상학회편, 『현상학이란 무엇인가』, 심설당, 1983.
- 현승춘, 「김춘수의 시세계와 은유 구조」, 제주대학교 대학원, 1993.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

<국의논저>

- Alan D.Schrift, 박규현 역, 『니체와 해석의 문제』, 도서출판 푸른숲, 1997.
- E.D.Hirsch, Jr, *The Aims of Interpretation*, 김화자 역, 『문학의 해석론』, 이화여자대학교 출판부, 1988.
- Edmund Husserl, 신오현 역, 『현상학적 심리학 강의』, 민음사, 1992.
- Ezra Pound, 이덕형 역, 『시를 어떻게 읽을 것인가』, 홍익사, 1984.
- Jean-Paul Sartre, 김봉구 역, 『현상학이란 무엇인가』, 문예출판사, 1989.
- Jigmund Freude, 정성호 번역센터 옮김, 『정신분석입문』, 오늘, 1994.
- M.마렌그리제바하, 장영태 譯, 『문학 연구의 방법론』, 홍성사, 1986.
- Madan Sarup의, 임현규 편역, 『데리다와 푸코 그리고 포스트모더니즘』, 인간사랑, 1997.
- Newton Garver · 이승중, 이승중 · 조성우 옮김, 『데리다와 비트겐슈타인』, 민음사, 1998.
- P. E. Wheelwright, *Metaphor and Reality*(Bloomington : Indiana University Press, 1962), 김태옥 역, 『은유와 실재』, 한국문화사, 2000.
- Pierre Thévenaz, 심민화 역, 『현상학이란 무엇인가』, 문학과지성사, 1982.

- R. 웰렉· A. 워렌, 이경수 譯, 『문학의 이론』, 문예출판사, 1992.
- Raman Selden, 현대문학이론연구회 역, 『현대문학이론』, 문학과지성사, 1990.
- T.W.아도르노, 홍승용 옮김, 『미학이론』, 문학과지성사, 1984.
- Umberto Eco, 서우석 역, 『기호학이론』, 문학과지성사, 1996.
- Victor Ealish, 박거용 역, 『러시아형식주의』, 문학과지성사, 1993.
- Y. G. Ortega, 張鯨濤 역, 『藝術의 非人間化』, 삼성출판사, 1976.
- 로만 야콥슨, 신문수 編譯, 『문학 속의 언어학』, 文學과知性社, 1989.
- 아리스토텔레스, 천병희 譯, 『詩學』, 文藝出版社, 1985.
- 유약우, 이장우역, 『中國詩學』, 명문당, 1994.



〈Abstract〉

The Study of the diction of Kim, Chun-soo and Kim,
Yoon-sung

Kang, Won-gap

Korean Language and Literature Graduate School
Cheju National University

Supervised by Professor Yoon, Seok-san

This study is purposed to search about the diction of Kim, Chun-soo and Kim, Yoon-sung, to find where it from, and its effort and the problem

The result of study is as follows.

First, the diction of Kim chun-soo is foregrounding metaphorical diction, considering the metaphor is the diction which is not changing the similar things like $\langle A=B \rangle$ from the connecting state as $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$, but discovering the similarity among heterogeneous things.

Second, the diction of Kim, Yoon-sung is foregrounding the metonymy diction, considering the metonymy is the method of telling like $\langle A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rangle$ or $\langle A \rightarrow () \rightarrow C \rightarrow () \rightarrow E \rangle$

Third, the characteristic and difference of their poetic diction : Kim, chun-soo uses the metaphorical diction which is drawing the momentary scenery or changing it as $\langle A=B \rangle$, Kim, yoon-sung is describe with metonymical diction. the difference of the metaphor : Kim, chun-soo chooses the essential metaphor, but Kim, yoon-sung uses the prosodic metaphor.

Fourth, Kim, chun-soo has world view of dualism which is divided of the self and the world, describing the aspiration and the collapse about the idea. On the

contrary, Kim, yoon-sung has world view of monism

Fifth, Kim, chun-soo is under the influence of western literature, but Kim, yoon-sung intends to the oriental speculation. It can be confirmed

through their attitude : Kim, chun-soo efforts to imagination and figuration, and he takes logical, intellectual and analytical attitude, though, Kim, yoon-sung considers about the depth of self and he takes objective attitude.

Sixth, the diction of Kim, chun-soo is developed into ⟨personity or epiphor → allegory → complex epiphor → diaphor⟩, and Kim, yoon-sung's is ⟨prosaic metonymy → poetic metonymy⟩.

The poem of Kim, chun-soo is getting hard to understand for the diaphor, and the Kim yoon-sung's isn't getting prose. It is caused by their difference of the view of the literature and diction.

Seventh, the poetic effects of Kim, chun-soo and Kim, yoon-sung are similar although the former used the diaphor of non-causation and the latter focused on metonymy. It can be said the diction they used in their poetry in the latter period are related to each other very closely in this context

Finally, I reach the conclusion that Kim, chun-soo is a poet who has developed Korean modern poetry one stage further on the modern basis and Kim, yoon-sung, opened a new realm to Korean modern poetry on the basis of the traditional method.