

---

碩 士 學 位 論 文

金春洙의 詩世界와 隱喩構造

濟 州 大 學 校 大 學 院

國 語 國 文 學 科



제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

玄 承 春

1993年 12月 日

# 金春洙의 詩世界와 隱喻構造

指導教授 尹 錫 山

玄 承 春

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

1993年 12月 日



제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

玄承春의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長

委員

委員

梁 重 海  
金 炳 濬  
尹 錫 山

濟州大學校 大學院

1993年 12月 日

---

Kim Choon–Soo’s Poetic World and Structure of Metaphor

Hyun, Seung–choon

(Supervised by Professor Yoon, Seok–san)

 제주대학교 중앙도서관  
A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT  
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER  
OF ART

DEPARTMENT OF KOREAN LANGUAGE AND LITERATURE  
GRADUATE SCHOOL  
CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

1993.

# 目 次

## ■ 國文要旨

I. 緒 論 .....	1
II. 初期詩의 世界와 隱喻構造 .....	4
1. 意味를 追求하는 初期 詩世界 .....	4
2. 意味를 指向하는 隱喻構造 .....	10
III. 後期詩의 世界와 隱喻構造 .....	20
1. 無意味를 追求하는 後期 詩世界 .....	20
2. 無意味를 指向하는 隱喻構造 .....	30
IV. 隱喻構造의 變貌過程과 文學史的 位置 .....	35
1. 隱喻構造의 變貌過程과 動因 .....	35
2. 金春洙詩의 文學史的 位置 .....	43
V. 結 論 .....	47
■ 參 考 文 獻 .....	49
■ 英 文 要 旨 .....	52

## 回 國 文 要 旨

### 金春洙의 詩世界와 隱喻構造

玄 承 春

濟州大學校 大學院 國語國文學科

指導教授 尹 錫 山

本稿는 隱喻(metaphor)가 작품을 구성하는 核心 原理라는 입장에서, 無意味詩를 기점으로 삼아 金春洙의 시를 初期詩와 後期詩로 나누고, 作品 世界가 어떻게 변모하는가, 그리고 그에 따라 어떤 유형의 隱喻를 채택하고 있는가를 분석한 다음, 이와 같은 隱喻構造의 變貌過程과 動因을 알아 보았다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 초기시는 명백한 <意味의 詩>로서, 외부 대상에 강조점이 있던 <客體 中心의 詩>에서 자기 내부의 관념 표출에 더 초점을 두는 <主體 中心의 詩>로 이동하고 있다. 이와 같은 변모는 시인의 정신이 성숙함에 따라 담화의 욕구가 증대된 결과라고 할 수 있다.

둘째, 초기시의 은유 구조를 살펴보면, <객체 중심의 시>는 유사성이 강한 置換隱喻를, <주체 중심의 시>는 알레고리를 채택하고 있다. <객체 중심의 시>가 동질적 置換隱喻(epiphor)를 채택한 것은 대상을 모방하려는 욕구에서 출발했기 때문이며, <주체 중심의 시>가 알레고리(allegory)를 채택한 것은 관념이 먼저 발생하고, 이를 표현하기 위해 적절한 사물을 동원했기 때문이다. 초기시의 이런 어법(diction)은 의미를 드러내는데 기여하고 있다.

셋째, 후기시는 <無意味詩>를 추구하며, 주체의 의도가 제거되고, 聯想 作用에 의하여 객체가 變形된 결과만 남아 <言語 中心의 詩>가 되고 있다. 이러한 무의미시의 類型을 살펴보면, 『처용단장』 1부에서는 <이미지 주도형>, 2부에서는 <리듬 주도형>, 3부와 4부에서는 <에피소드 주도형>이 주류를 이루고 있다.

넷째, 無意味詩의 주된 어법은 병치은유(diaphor)라고 할 수 있다. 이러한 병

치은유의 구조는 인과관계가 완전히 차단된 <완전 병치>와 인과 관계를 어느 정도 짐작할 수 있는 <부분 병치>로 나눌 수 있다. <완전 병치>가 무의미시라고 한다면, <부분 병치>는 인과 관계가 의미의 형성을 도와 어느 정도 의미를 짐작할 수 있다.

다섯째, 김춘수 시의 은유 구조는 <同質的 置換隱喻→異質的 複合隱喻 (complexed metaphor)→竝置隱喻>로 바뀌고 있다. 이러한 변모는 그의 價値觀 내지 世界觀이 달라졌기 때문이며, 의미사에서 무의미시로 전환한 것은 역사란 변증법적으로 발전하는 것이 아니라 螺旋形으로 되풀이된다는 생각에서, 가변적이고 부정적인 현실(외부 대상)을 부정하고 대상을 새롭게 창조하려는 쪽으로 의식이 바뀌었음을 드러낸다.

여섯째, 김춘수 시의 독자적인 위치는 무의미시의 새로움에서 찾을 수 있다. ①기존의 <시인-대상> 중심의 문학관에서 탈피하여, 언어가 이루어내는 그림들이 자율적으로 움직여 새로운 의미를 형성하는 <언어-독자> 중심으로 이동했다는 점, ②종래 置換隱喻의 세계에서 벗어나 因果關係를 차단하고 展示하는 수법의 竝置隱喻의 세계로 이동했다는 점, ③언어 중심의 시관과 병치은유를 통해 무한한 言語美學을 개척했다는 점, ④아리스토텔레스 이래 문학 작품은 유기적 구성을 해야 한다는 <플롯 중심의 詩學>을 부정했다는 점을 들 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 김춘수의 실험은 <작가 중심>에서 <독자 중심>으로, <인간적인 거리>에서 <비인간적인 거리>로, <플롯 중심>에서 <플롯 해체>로 이행하는 현대 문학의 흐름과 일치하는 것이라고 할 수 있다. 따라서, 그의 시는 한국 현대시의 지평을 한 단계 끌어 올리는 데 지대한 공헌을 하였다고 評價할 수 있다.

## I. 緒 論

金春洙는 1948년 『구름과 薔薇』 이후 지금까지 17권의 시집을 상재했고,<sup>1)</sup> 그때마다 독자적인 詩世界를 보여온 시인이다. 하지만 이제까지 진행된 연구를 살펴 보면, 몇 편의 학위 論文이 있을 뿐, 거이 연구가 진행되지 않은 상태라고 할 수 있다.<sup>2)</sup> 이와 같이 그에 대한 연구가 미진한 까닭은 가급적 生存 詩人을 다루지 않는 우리 학계의 保守的인 態度와, 1960년대 이후 그가 추구한 ‘無意味詩’가 既存의 詩論으로는 접근하기 어렵다는 데서 원인을 찾을 수 있다.

하지만, 그의 詩世界를 살펴 보면, 그는 韓國 現代詩에서 결코 간과할 수 없는 시인 가운데 한 사람이다. 예컨대, 金春洙의 대명사처럼 불리는 ‘無意味詩’만 보아도 그러하다. 그가 무의미시를 제시하기 이전 우리 시단에는 ‘시란 詩人의 思

1) 지금까지 그가 상재한 詩集(詩選集 포함)을 살펴보면 다음과 같다.

(1) 『구름과 薔薇』(1948), (2) 『눈』(1950), (3) 『旗』(1951), (4) 『隣人』(1953), (5) 『第一詩集』(1954), (6) 『꽃의 素插』(1959), (7) 『부다페스트에서의 少女의 죽음』(1959), (8) 『打令調·其他』(1969), (9) 『處容』(1974), (10) 『金春洙詩選』(1976), (11) 『南天』(1977), (12) 『비에 젖은 달』(1980), (13) 『處容以後』(1982), (14) 『金春洙全集1詩』(1982), (15) 『金春洙詩全集』(1986), (16) 『라틴點插·其他』(1988), (17) 『處容斷草』(1991) 등이다.

2) 기존의 연구를 갈래별로 살펴 보면 다음과 같다.

(1) 시인의 정신에 관한 연구: ① 존재의 탐구, 혹은 인식론적 측면에서의 고찰(이승훈의 ‘詩의 存在論的 解析 試攷’ 이외에 김현, 이형기, 조남현, 김주연 등이 있다.) ② 영향론적 측면의 연구(이재선의 ‘韓國現代詩와 릴케’) ③ 시적 모티브, 유년 체험, 무의식적인 원형을 토대로 한 연구 등(김현의 ‘金春洙의 詩的 變容’ 이외에 장혜원, 장광수 등이 있다.)을 꼽을 수 있다.

(2) 이미지와 상상력에 대한 연구: 학위 논문은 바슐라르의 상상력 이론을 인용한 이방면의 연구가 대부분을 차지한다.(김재만의 ‘金春洙詩研究-물의 이미지와 想像力을 중심으로’ 이외에 손자희, 신정순 등이 있다.)

(3) 무의미시에 대한 연구: 이 방면의 연구는 『김춘수 연구』(학문사, 1982)에 다수의 평론(權奇浩의 ‘절대적 이미지’를 비롯하여, 김준오, 양왕용, 이기철, 박철석 등)이 실려 있다.

이와 같은 기존 연구의 문제점을 살펴 보면, 첫째, 대부분의 연구는 김춘수의 특성을 내포한 몇몇 작품을 중심으로 진행되고 있으며, 둘째, 무의미시에 대한 원론적인 이해가 부족하다는 것을 지적할 수 있다.

想과 感情을 표현한 것'이라는 입장에서 쓰여진 '意味詩'가 주류를 이루고 있었다. 따라서, 시인의 發言을 최대한으로 억제하고, 自律的으로 움직이는 언어만을 겨냥하기 위해 그가 제시한 無意味詩는 종래 文學觀에 대한 도전인 동시에 한국 현대시의 새로운 地평을 열기 위한 작업이라고 할 수 있다.

본고에서는 이런 업적을 감안하여, 金春珠의 작품을 無意味詩를 기점으로 삼아 初期詩와 後期詩로 나누고<sup>3)</sup> 작품 세계가 어떻게 변모했는가, 그리고 이에 따라 그가 작품 속에 채택한 隱喻 構造가 어떻게 변모했는가, 그러한 변모의 精神的 背景은 무엇인가, 그에 따라 詩的 特質이 어떻게 달라졌는가를 고찰하려고 한다. 따라서, 본 연구는 隱喻(metaphor)란 무엇인가라는 질문에서부터 출발하여, 그의 시에 나타난 은유 구조의 분석에 論議의 초점을 두고자 한다.

이와 같이 그의 시세계를 은유로 접근하려는 것은 두 가지 이유 때문이다. 첫째로 은유가 한 시인의 詩的 發想에서부터 構造(structure)를 비롯하여 組織(texture)에 이르기까지 관계한다는 생각에서이다. 은유는 단지 대상을 정확하게 묘사하기 위한 修辭的 次元의 語法이 아니라, 시의 中心構造인 동시에,<sup>4)</sup> 그 시인의 世界觀 내지 價値觀을 배경으로 채택되기 때문이다.

둘째로는 종래의 은유에 대한 論議가 매우 미진하다는 나름대로의 판단 때문이다. 다시 말해, 金春珠에 대한 논의가 미진한 것은 우리 學界의 隱喻論의 부진에 원인이 있다고 생각한다. 예컨대, <直喻>·<隱喻>·<象徵>의 境界 문제만 해도 종래의 修辭學에서는 이들을 각기 다른 유형으로 보기도 하고, 構造的 次元에서 논하는 사람들은 直喻(simile)와 隱喻를 하나로 묶고 象徵(symbol)을 별도로 분리

- 3) 李昇薰은 김춘수의 시를 크게 두 시기로 대별하여, 초기시는 '이데아의 세계'의 탐구를 지향했던 存在論的 詩로 보고, 『打令調·其他』 이후의 후기시들은 형언할 수 없는 갈망의 표출인 無意味詩로 보았다. (李昇薰, '詩의 存在論的 解釋 試攷', 春川敎大 論文集(제11集), 1972, pp.3-14) 대체로 김춘수 작품의 시기 구분은 무의미시를 기점으로 삼아, 무의미시 이전은 『구름과 薔薇』부터 『부다페스트에서의 少女의 죽음』까지로, 무의미시는 『打令調·其他』 이후로 나누는 것이 통설이다. 本稿에서도 이러한 시기 구분을 따르고 있다.
- 4) 윌렉과 워렌은 이미지(image), 메타퍼(metaphor), 상징(symbol), 신화(myth)를 시의 핵심적인 구조로 파악하고 있다. (René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, pp.186-211.)

하거나 같은 範疇로 다루고 있다. 그리고, 은유에 대한 관심도 置換隱喻(epiphor)에만 집중되어 있을 뿐, 竝置隱喻(diaphor)는 등한히 하고 있다.

사실, 김춘수의 업적이 거의 간과된 것은 무의미의 시에 대한 이해 부족, 즉 그의 시의 어법(diction)인 병치은유의 세계를 제대로 이해하지 못하는 데서 비롯되는 것이라 할 수 있다. 그것은 그에 대한 비평이나 논문이 대부분 <무의미시 이전>의 작품들, 예컨대 「꽃」에 대한 연작시나 「부다페스트에서의 少女의 죽음」과 같은 치환은유(epiphor)로 이루어진 작품을 중심으로 다루어 왔을 뿐, 병치은유를 채택한 작품들은 概論書들의 인용으로만 그친 사실로 미루어 보아도 이같은 사정을 짐작할 수 있다.

하기는 우리 학계가 병치은유의 세계를 낫설어 하는 것은 그리 놀라운 사실이 아닐런지도 모른다. 작품상으로는 이미 존재해 왔지만, 그것이 논리화된 것은 1962년 필라이트가 펴낸 『隱喻와 實在(Metaphor and Reality)』부터이고, 시란 類似性을 바탕으로 <A=B>라는 방식으로 치환한다는 종래의 模倣論的 觀點에 정면으로 배치되는 이론으로서, 이를 받아들이기 위해서는 문학 작품의 모든 조직적 요소들은 有機的이어야 한다는 아리스토텔레스 이후의 <플롯 中心의 詩學>을 전면적으로 재조정하지 않으면 안 되기 때문이다.

본고는 이런 이유들을 감안하여, 隱喻라는 하나의 일관된 기준으로 金春珠의 詩世界를 규명하려고 한다. 이것은 그의 文學史的 位置를 정하는 데 도움이 될 뿐만 아니라, 修辭學的 次元에 머물러 있는 隱喻論에 대한 관심을 진작시키는 데도 도움이 되리라고 본다.

## II. 初期詩의 世界와 隱喩構造

現代詩에서 隱喩(metaphor)보다 더 비중을 차지하는 요소는 없다. 은유는 서정적 장르의 基本原理인 동시에, 작품을 구성하는 核心構造이며, 組織을 이루는 要素이기 때문이다. 그러므로, 한 시인의 시적 특질을 살펴 보기 위해서는 먼저 작품 속에서 어떤 類型의 隱喩를 채택하고 있으며, 은유를 이루는 요소들 가운데 어디에 초점을 두었는가를 고찰하지 않으면 안 될 것이다. 本章은 이런 관점에서 金春洙의 初期詩에 나타난 隱喩의 類型과 構造를 분석해 보려고 한다.

### 1. 意味를 追求하는 初期詩 世界

金春洙의 초기시를 <意味 追求의 詩>라고 보는 것은 이미 보편적 견해라고 할 수 있다.<sup>5)</sup> 하지만, 이와 같은 진단만으로 초기시의 특질이 완전하게 드러나지 않는다. 다같이 의미를 추구하는 시라고 해도 의미를 이루는 要素 가운데 어디에 초점을 맞추었느냐에 따라서 詩的 特質이 달라지기 때문이다.

金容稷은 이런 관점에서 그의 초기시 세계를 『구름과 薔薇』에서 『눈』까지는 소박하게 心情的인 側面을 드러내는 유형으로, 『旗』에서 『第一詩集』까지는 詩的 素材에 觀念的 解釋을 가하는 유형으로, 『꽃의 素描』 이후부터는 자기의 主觀的 觀念을 想像力에 의하여 心象으로 옮겨놓는 유형으로 나누고 있다.<sup>6)</sup> 이와 같은 구분은 語法 中心으로 세분한 것으로서, 그의 시적 특질을 비교적 잘 드러낸 것이라고 할 수 있다.

하지만, 김용직의 구분에는 한 가지 문제점이 있다. 제1유형과 제2유형의 구분

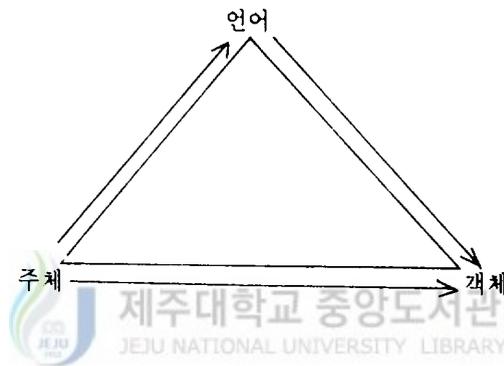
5) 초기시에 해당하는 詩集은 『구름과 薔薇』(1948), 『눈』(1950), 『旗』(1951), 『隣人』(1953), 『第一詩集』(1954), 『꽃의 素描』(1959), 『부다페스트에서의 少女의 죽음』(1959) 등이라고 할 수 있다.

6) 金容稷, 『아네모네와 실험의식』(『김춘수 연구』, 학문사, 1982), pp.69-89.

기준을 <情緒>와 <觀念>으로 삼고 있으나, 그것은 결국 意味 附與를 가리키는 용어로 동질적인 것이기 때문이다. 그러므로, 김춘수의 초기시가 <의미 추구의 시>라고 할 때, 의미란 어떤 과정을 통해 형성되는가, 그리고 그 과정에서 어디에 초점을 맞추고 있는가에 따라 재분류할 필요가 있다.

휠라이트(P. Wheelwright)는 하나의 의미를 탄생시키기 위해서는 話者(speaker)에 해당하는 <主體(subject)>, 담화의 대상에 해당되는 <客體(object)>, 그러한 담화의 조직을 이루는 <言語 媒體(linguistic medium)>가 있어야 한다고 주장한다. 다시 말해, 언어는 哲學的 思考와 意思 傳達의 수단인 동시에 그러한 사고를 이루는 主成分이지만, 그를 활용해 주는 主體가 있어야 하고, 그 언어가 지시하는 對象이 있을 때 비로소 발생할 수 있다는 것이다.<sup>7)</sup>

이를 도표로 그리면 다음과 같다.



그런데, 그의 이러한 견해를 詩的 談話에 적용해 보면 主體는 詩人, 客體는 시인이 말하고자 하는 테마나 詩的 對象, 媒體는 시인이 구사하는 언어나 텍스트라고 할 수 있다. 그리고, 시적 특질은 이 세가지 요소 가운데에 어디에 더 강조점을 두느냐에 따라 달라진다. 그러므로, 시적 담화의 유형은 <主體 中心의 詩>,

7) Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*(Bloomington: Indiana Press, 1962), pp. 21-31.

<客體 中心의 詩>, <言語 中心의 詩>로 나눌 수 있을 것이다.

그런데, 金春洙의 初期詩를 살펴보면, <客體 中心의 詩>에서 출발하여 <主體 中心의 詩>로 이동하고 있다. 다음, 『구름과 薔薇』의 앞부분에 실린 작품만 해도 그렇다.

희망은  
희망은 하늘이었다.

(少年은 즐고 있었다)

열린 冊張 위를  
구름이 지나가고 자꾸 지나가곤 하였다.

바람이 일다 사라지고  
다시 일곤 하였다.

-『少年』 일부

이 작품은 소년이 책을 읽다가 조는 풍경을 그린 것으로서, 시인의 역할은 단지 카메라의 렌즈와 같은 구실을 하고 있을 뿐이다. 따라서, 어떤 思想이나 感情을 표현하기 위한 것이나, 主體와 客體가 서로 교용하는 과정에서 발생한 정서를 표현하기 위한 작품이 아니다. 다시 말해, 담화의 초점을 客觀적으로 존재하는 外部 對象에 맞춘 <客體 中心의 詩>라고 할 수 있다.

하지만, 그의 초기시의 세계는 이처럼 순수한 이미지 중심의 시가 주류를 이루고 있는 것은 아니다. 화제의 초점을 객체에 맞추었으나 대상으로부터 촉발된 정서를 다시 대상에 이입하는 유형이 주류를 이루고 있다.

다음의 작품을 살펴보자.

산도 운다는  
푸른 달밤이면  
나는  
그들의 슬픈 靈魂을 본다.

갈대가 가늘게 몸을 흔들고  
은 높이가 소리없이 흐느끼는 것을  
나는 본다.

- 「늪」 일부

이 작품에는 '늪'·'산'·'갈대' 등이 등장하고 있다. 그리고, 이들은 모두 가늘게 몸을 떨며 우는 모습으로 그려져 있다. 하지만, 實在의 自然物들은 그런 존재가 아니다. 그것은 시인이 애니미즘적 世界觀을 가지고 對象을 바라본 결과이거나, 그런 情緒 狀態에서 그렇게 認識한 결과라고 말할 수 있다. 다시 말해, 외부의 사물을 시적 대상으로 삼았으며 主觀적으로 認識하고, 자기 정서를 다시 對象에 移入시킨 경우이다. 따라서, 이 작품은 시적 대상에 정서를 이입한 <객체 중심의 시>라고 할 수 있다.

그런데 이러한 경향은 다음 작품에서도 발견할 수 있다.

그때부터였다. 하늘과 땅의 永遠히 잊 닿을 수 없는 相戀의 그 둘판에서 조그마한 바람에도 前後左右로 흔들리는 運命을 너는 지냈다.

恍惚히 즐거운 蒼空의 飛翔  
끝없는 浪費의 大地의 못박힘.  
그러한 位置에서 免할 수 없는 너는 하나의 姿勢를 가졌다.  
오! 姿勢 - 祈禱.

- 「갈대」 일부

위 작품은 하늘을 향해 飛翔하려는 갈대의 몸부림을 통해, 현실 세계에서 벗어나 끊임없이 이상을 동경하고 갈망하는 인간의 숙명적인 모습을 보여주고 있다. 따라서, '갈대'로부터 촉발된 정서를 그것에 다시 移入한 유형에 해당된다.

그런데, 이와 같은 <객체 중심의 시>에서는 한 가지 특질을 발견할 수 있다. 그것은 대상의 모습을 극단적으로 感覺化시킨다는 점이다.

푸르고 푸른 줄 알았단다

푸르고 푸른 것이 그치면  
복사꽃 외얏꽃 냉이꽃  
향기로운 꽃밭인 줄 알았단다  
바다!  
바다!

-「女子」 일부

이 작품은 여자에게 ‘푸르고 푸른 것, 복사꽃 외얏꽃 냉이꽃, 향기로운 꽃밭, 바다’ 등의 感覺的 意味를 부여하고 있다. 그가 이처럼 외부의 대상에 의지하여 物質的 感覺을 강화시킨 것은 意味 附與로 인하여 觀念詩(platonic poetry)에 나타날 수 있는 情緒의 過剩과 構造的 虛弱性을 방지하기 위한 노력이라고 할 수 있다.

이와 같은 <객체 중심의 시>는 위에서 인용한 작품 이외에도 『구름과 薔薇』, 『눈』, 『旗』, 『隣人』, 『第一詩集』 등에서 자주 발견된다. 따라서, 의미와 정서 역시 대상으로부터 觸發된 것이라는 입장에서 본다면 그의 초기시의 출발점은 객체 중심의 시라고 할 수 있지만, 시인의 주관적 정서를 극단적으로 억제하는 卽物詩(physical poetry)에 비취볼 때에는 주관적 색채가 강하게 드리난다고 할 수 있다.

그가 이처럼 객체 중심의 시에서 출발하면서도 주관적 정서를 이입하는 수법을 택한 것은 시란 근본적으로 시인의 사상과 감정을 표현하기 위한 장치라는 傳統的 詩觀과 이미지 중심의 시가 ‘의미없는 텅빈 그림’으로 떨어질 뿐만 아니라, 대상에 대한 模倣的 次元에 그쳐, 시인의 창조적인 몫을 설정할 여지가 없기 때문이다. 다시 말해, 대상에 대한 독자적 사상이나 정서를 자기 몫으로 삼으려는 의도로 이해할 수 있다.

이러한 진단은 초기시가 진행됨에 따라 점점 <主體 中心의 詩>로 이동하고 있음을 보아도 짐작할 수 있다.

내가 그의 이름을 불러준 것처럼  
나의 이 빛깔과 香氣에 알맞는

누가 나의 이름을 불러다오.  
그에게로 가서 나도  
그의 꽃이 되고 싶다.

-「꽃」 일부

이 시는 앞의 작품들과는 달리 '꽃'으로부터 촉발된 관념을 표현하기 위한 작품이 아니다. '存在는 저절로 있는 것이 아니고 認識됨으로써 존재한다'는 칸트적 인식을 표현하기 위한 것으로서, 그에 적합한 補助觀念으로 <꽃>을 선택한 것이라고 볼 수 있다. 따라서, 主體의 思考가 먼저 발생하고, 그것을 표현하기 위해 임의로 사물을 고른 <主體 中心의 詩>라고 할 수 있다. 다시 말해, 주체의 사물을 표현하기 위해 여러가지 사물 중에서 어느 하나를 임의로 고르고, 시의 모든 조직을 그에 맞추어 조정한 경우에 해당한다. 그것은 이 작품의 <꽃>을 다른 그 무엇으로 치환하고 그에 따른 부수적 의미를 조정할 경우에도, 전체의 의미망이 변질되지 않는다는 점을 보아도 짐작할 수 있다.

다음 작품도 마찬가지이다.

그는 몸을 움츠리더니 壁을 민다. 벽은 海綿처럼 彈力있게 그 部分만이 오므라든다. 그러나 그 같은 탄력으로 다시 그를 밀어낸다.

그는 막막하다. 그는 모가지물 든다. 불룩한 腹部가 흠뻑해지도록 그는 모가지를 치든다. 오 鶴과 같다. 어디로 날을 것인가? 그 瞬間, 그의 발은 한 발작 빛나갔다. 그는 마루 위에 떨어져서 산산이 부서졌다.

-「香水瓶」 일부

이 시에는 벽 앞에 놓여있는 '香水瓶'이 등장하고 있다. 그리고, 그 '향수병'은 '벽'을 밀치고, 그 '벽'은 오므라들었다가 다시 탄력성을 회복한다. 따라서 '향수병'이나 '벽'은 具體的인 事物이라기보다는 시인의 관념을 표현하기 위해 끌어온 알레고리(allegory)로서, 이 작품 역시 <주체 중심의 시>에 해당한다.

그런데, 이와 같은 <주체 중심의 시>에서는 한 가지 특징을 발견할 수 있다. 앞의 두 작품에서 밝혀졌듯이 대부분이 알레고리 수법을 채택하고 있다는 점이

다. 그것은 알레고리가 지닌 事物性(thingness)를 이용하여 관념을 구체화하기 위한 전략인 동시에, 관념의 전달을 통하여 무엇인가 독자를 일깨우기 위한 것으로 이해될 수 있다.

이러한 <주체 중심의 시>는 위에서 인용한 작품 이외에도 시집 『꽃의 素描』, 『부다페스트에서의 少女의 죽음』 등에서 주로 발견된다. 이처럼 자기 내부의 관념을 드러내기 위해 사물을 비유로 동원하는 주체 중심의 시는 觀念詩에 비해 한결 主觀이 客觀化되었다고 할 수 있다.

지금까지 살펴본 金春洙의 初期詩는 <意味를 追求하는 詩>로서, 대체로 外部 對象으로부터 촉발된 관념을 그 대상에 다시 移入하는 <客體 中心의 詩>에서 獨立적으로 발생한 觀念을 比喩적인 사물을 동원하여 표현하는 <主體 中心의 詩>로 바뀌고 있다. 이것은 그의 관심이 外部 對象으로부터 자신의 觀念을 표현하려는 쪽으로 이행하고 있음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

## 2. 意味를 指向하는 隱喩 構造

그러면, 이러한 특질을 지닌 김춘수의 초기시는 어떤 類型의 隱喩構造를 채택하고 있는지 살펴 보기로 하자.

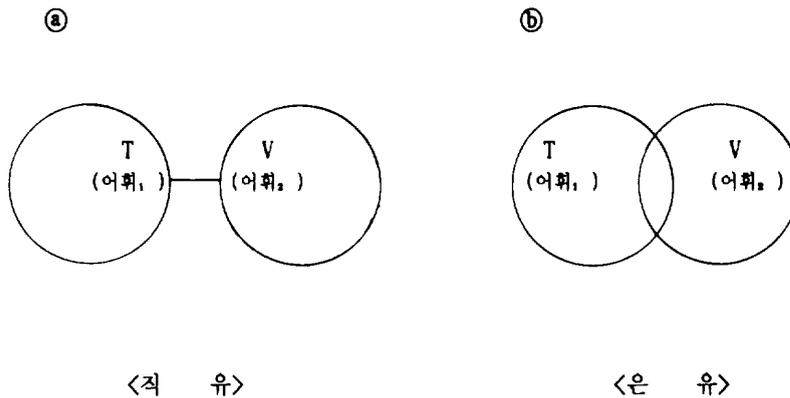
아리스토텔레스는 隱喩를 轉移(transference)로 설명하고 있다.<sup>8)</sup> 다시 말해, 모호하고 추상적인 元觀念(tenor)을 독자들이 잘 알고 있는 補助觀念(vehicle)으로 옮겨가는 것으로 보고 있다. 그리고, 그런 은유의 유형으로는 ㉠種(species)에서 類(genus)로, ㉡類에서 種으로, ㉢種에서 種으로, ㉣類推(analogy)에 의한 轉移로 나누고 있다.<sup>9)</sup>

8) 아리스토텔레스, 千丙熙 譯, 『詩學』(文藝出版社, 1985), pp. 113-117.

9) 아리스토텔레스, 전계서, p. 114. 그런데, 예코는 이런 유형을 다음과 같이 설명하고 있다. ㉠ 은유의 첫째 형태는 'Σ내에서의 일반화 재유'로서, 전체가 부분으로 ㉡ 은유의 둘째 형태는 'Σ내에서의 특정한 재유'로 부분이 전체로 전이되며 ㉢ 은유의 셋째 형태

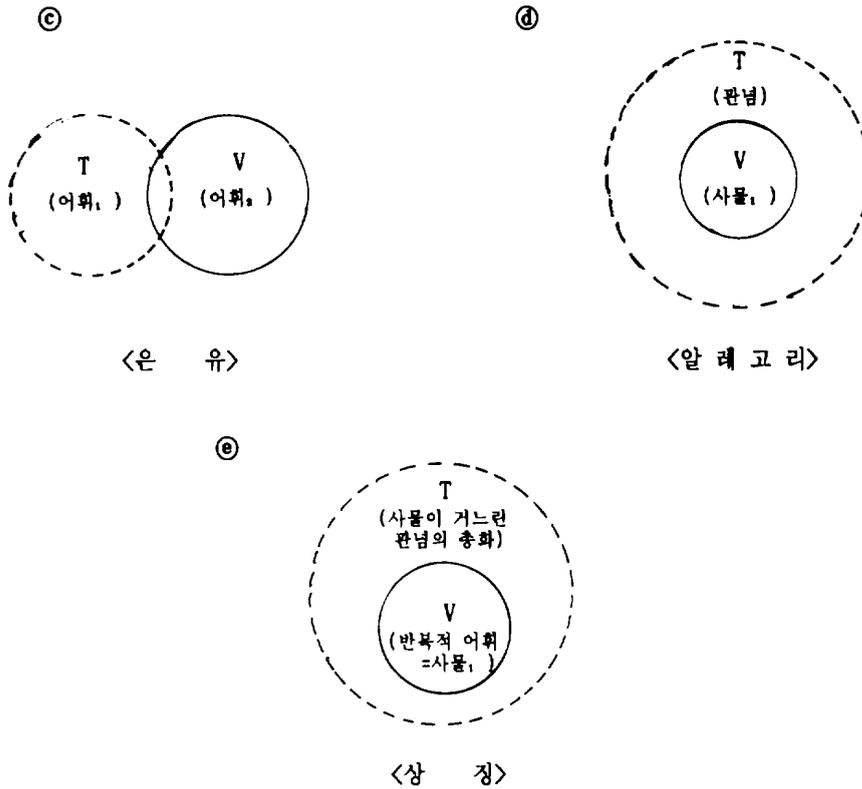
그런데, 이와 같이 하나의 관념을 다른 관념으로 바꾸는 것은 결국 <Word<sub>1</sub>=Word<sub>2</sub>>로 置換하는 것이라고 할 수 있다. 휠라이트는 새로운 은유 유형으로 置換隱喩를 제시하고 그에 대응하는 개념으로 종래의 은유를 置換隱喩라고 부른 것도 그런 이유에서이다.<sup>10)</sup>

그런데, 종래의 수사학에서 <直喩>, <隱喩>, <擬人>, <提喩>, <換喩>, <象徵>이라고 구분하는 것들은 結合樣式만 달리할 뿐 모두 원관념과 보조관념의 결합으로 되어 있다. 이들의 結合構造를 도표로 그리면 다음과 같다.



는 두 사물의 특질들이 전이됨으로써 소위 '진정한 은유'가 되고 ㉑ 은유의 넷째 형태는 유추를 토대로 한다는 것이다. (예코, 『기호학과 언어철학』, 서우석·전지호 역, 청하, 1987, 146-154참조) 한편, 야콥슨은 은유와 환유를 대립 개념으로 규정하여 직유는 은유의 하위개념, 제유는 환유의 하위개념으로 분류하면서, 은유는 유사성을, 환유는 접촉성을 토대로 이루어진다고 주장한다. (이승훈, 『詩作法』, 문학과 비평사, 1988, pp.195-196 재인용)

- 10) 휠라이트는 문맥을 어떻게 조직하느냐에 따라 은유의 유형을 치환은유와 병치은유로 나누고 있다. 치환은유는 <epi(over on to)-phora(semantic movement)>를, 병치은유는 <dia(through)-phora(semantic movement)>를 합성한 말이다. (Phillip Wheelwright, 전거서, pp.70-91.) 김태옥은 이를 交喩와 外喩로 번역하고 있으며, (『隱喩와 實在』, 金泰玉 譯, 文學과 知性社, 1991, pp.67-93) 學界에서는 대체로 치환은유와 병치은유로 해석하고 있다. 그런데, '치환'이란 용어는 일본식 한자어에 해당하며, 병치라는 용어를 염두에 둘 때, '환치'로 바뀌어야 하지 않을까 한다.



㉓는 종래 수사학에서 直喩(simile)라고 부르는 유형으로서, 원관념과 보조관념의 의미 관계가 <1:1>로 맺어진다. 그리고, 繫辭(copular)를 통하여 시인이 직접 개입하기 때문에 그 의미를 쉽게 이해할 수 있는 반면에, 독자의 自律的 解釋을 제약하여 詩的 緊張(poetic tension)이 떨어지는 약점을 지니고 있다.

㉔와 ㉓는 모두 은유(Metaphor)의 유형에 해당한다. 하지만, ㉔는 원관념이 겉으로 드러난 형태이고, ㉓는 원관념이 잠재되었으나 짐작할 수 있는 형태를 염두에 두고 그린 구조도이다. 그런데, 사물에 인간적 속성을 부여하는 擬人法(personification)을 비롯하여, 部分에서 全體로, 또는 全體에서 部分으로 전이

하는 提喻(synecdoche)<sup>11)</sup>, 원관념과 보조관념의 因果的 接觸性을 토대로 전이하는 換喻(metonymy)<sup>12)</sup> 등도 이러한 구조를 취한다.

이러한 은유는 직유와 마찬가지로 원관념과 보조관념의 의미 관계가 <1:1>로 맺어지고, 繫辭에 의해 원관념과 보조관념이 연결된다는 공통점을 지니고 있다. 다시 말하여, 은유는 <T는 V이다(T is V)>라는 진술 형식을 취하고, 직유는 <T는 V와 같다 (T is likes(as) v)>는 진술 형식을 취하고 있다. 다만, 직유는 계사가 文脈에 뚜렷이 드러나는 반면, 은유는 계사가 잠재되는 경우가 많다는 차이만이 있을 뿐이다.

그러나, 시적 효과는 결코 같은 것이 아니다. 이러한 진술 형식의 차이는 시인의 태도를 결정짓고, 이로 인해 독자의 해석 방법이 달라지게 된다. 다시 말해, <-과 같다>라는 진술은 원관념과 보조관념이 비슷할 뿐, 서로 다른 별개의 것임을 인정하는 태도인 반면에 <-이다>라는 진술은 원관념과 보조관념의 이질성을 인정하지 않는 태도이다. 그리고, 이처럼 전혀 이질적인 관념을 같은 것으로 보는 태도는 독자에게 긴장을 불러 일으킨다. 따라서, 은유는 독자 스스로 원관념과 보조관념의 관계를 발견하도록 유도하는 양식이기 때문에 독자와 텍스트(시인) 사이에 <대조→차이점의 발견→투쟁→화해→동일성(identity)의 발견>이라는 知的 競争을 벌이게 되는 반면에 직유는 <대조→시인의 개입에 따른 화해→동일성의 발견>으로 이어져 緊張度가 떨어진다.

- 11) 이승훈은 借유를 은유의 한 형태로서 부분으로 전체를 의미하거나 전체로 부분을 의미하는 표현 형식으로 보고 있다. (이승훈, 전계서, pp.195-196.) 이에 대해서 예코는 전자를 'Σ내에서의 일반화 借유', 후자를 'Σ내에서의 특정화 借유'라고 부르고 있다. (예코, 전계서, pp.146-154.)
- 12) 이승훈은 환유란 接觸性에 토대로 이루어지는 '잘못'된 명칭이라 설명하고 있다. 그것은 하나의 명칭을 사용하되, 의도는 다른 것을 이해하도록 하는 표현 양식을 말한다. 예컨대, '왕관'으로 '왕'을, '이광수'로 '이광수의 소설'을 뜻하는 경우로서, 전자는 物質的 接觸성에, 후자는 精神的 接觸성에 토대를 두고 있는 것이다. (이승훈, 전계서, pp.195-196.) 이기철은 환유를 한 관념을 위해 다른 관념이 대신 쓰이는 것, 결과가 원인인, 원인이 결과를, 기호가 다른 사물을 대신 지칭하는 경우를 가리키고 있다. 그리하여 빵없는 자유, 감투를 쓰다 등을 예로 들면서 <빵=모든 食物>, <감투=관직 전체>를 지칭하는 것으로 보고 있다. (이기철, 『시론』, 일지사, 1989. p.79.)

㉔에는 알레고리가 해당된다. 알레고리는 원관념이 隱蔽된 형식이라는 점에서 象徵과 동일한 구조를 지닌다. 그러나, 원관념과 보조관념의 의미 관계는 <1:多>가 아니라 <1:1>로 나타난다는 점에서 차이가 난다. 그러므로, 상징이 지니고 있는 事物性은 그대로 지니지만 制限的 意味를 지니는 양식으로서, 은유와 상징의 중간 유형이라고 할 수 있다.

㉕는 象徵(symbol)을 말한다. 알레고리와 마찬가지로 보조관념을 겉으로 내세우고 원관념은 잠재시키는 형식을 취한다. 하지만, 원관념의 영역은 보조관념이 喚起시키는 사물에 대한 <모든 觀念의 總和>로서 <1:多>로 나타난다.<sup>13)</sup> 그러므로, 어느 유형보다 의미 발견이 용이하면서도 暗示的이고 多義的이라는 특징을 지닌다.

그런데, 종래의 詩論書들을 살펴보면 대부분 직유와 은유를 하나로 묶어 은유라고 부르고 상징은 별개의 유형으로 취급하고 있다. 그리고, 그 구분의 기준은 은유는 하나의 낱말을 다른 낱말로 置換하는 <word<sub>1</sub> = word<sub>2</sub>>의 양식이며, 상징은 어떤 사물을 보조관념으로 내세워 그 사물이 거느리고 있는 모든 관념을 환기시키는 <thing<sub>1</sub> = idea<sub>∞</sub>>의 양식이라고 주장한다. 다시 말해, 보조관념이 관념(word)이나 사물(thing)이냐로 구분의 기준을 삼고 있다.

그러나, 이런 구분은 무의미한 것으로 보인다. 문학적 담화에 들어올 수 있는 것은 사물이 아니라 언어이며, 은유는 보조관념을 일회적으로 사용하는 반면에 상징은 반복적으로 사용하여 그 언어가 지니고 있는 사물성(thingness)을 강화시키며, 여기에서 환기되는 사물적 감각을 보조관념으로 이용한다. 그리고, 은유는 두 언어가 지시하는 관념이나 사물을 比較와 鬭爭의 과정을 거쳐 同定化(identification)하는 반면에, 상징은 그 사물성의 범주 안에 들어있는 의미가운데 어느 하나를 선택할 뿐 원관념을 보조관념으로 치환한다는 점에서는 마찬가지로, 그러므로, 直喩는 隱喩 가운데 가장 단순한 형태이며, 상징은 '擴張된 隱喩(extended metaphor)'로 보아야 할 것이다.<sup>14)</sup> 따라서, 置換隱喩의 下位類型

13) 상징에서 보조관념과 원관념의 의미관계가 <1:∞>라고 주장하지만(이승훈, 『시론』, p.162) 이는 잘못된 견해로 보인다.

14) 이승훈, 『시론』, 고려원, 1986. p.152

은 <直喩>·<隱喩(擬人, 提喩, 換喩)>·<알레고리>·<象徴>으로 재분류해야 할 것이다.

그러면, 초기시에는 이러한 은유 가운데 어떤 유형을 채택했는가 살펴보기로 하자. 그의 초기시 전반부에 해당하는 <객체 중심의 시>에서는 대체로 직유와 은유의 어법을 택하고 있다. 다음 작품도 마찬가지이다.

㉓ 密林을 잃은 草原을 잃은  
어찌노 우리들의 살결은 造花의 생리를 닮아간다.

힘은 어디로 갔노?  
山岳을 움직이던 原始의 그 힘은 어디로 갔노?

저녁에만 피는, 새하얀 꽃잎을 보고 있는 듯 우리들의 살결은 너무 슬프다.  
-「집(2)」, 일부

㉔ 참으로 뉘가 보았으랴?  
하염없는 날일수록  
하늘만 하였지만  
입은  
구름과 薔薇되어 오는 것  
-「구름과 薔薇」, 일부

㉓는 인간이 집에 살게 되면서 원시적 건강성을 잃어 버렸다고 슬퍼하고 있으며, ㉔는 입에 대한 하염없는 그리움을 드러내고 있다. 그리고, 이를 표현하기 위해 ㉓에서는 <새하얀 꽃잎=우리들의 살결>이라는 직유를 구사하고, ㉔에서는 <입=구름>이며, <입=장미>라는 은유를 구사하고 있다.

그런데, 이러한 직유와 은유는 원관념과 보조 관념의 類似性 여부에 따라서 <同質的 置換隱喩>와 <異質的 置換隱喩>로 나눌 수 있다. 이와 같은 기준으로 살펴볼 때, 위 작품들은 동질적 치환 은유에 해당한다. 다음 작품도 마찬가지이다.

㉕ 햇살이 샘물같이 쏟아지고, 밤이면 달빛이 銀실모양 흘러내려도 흘러 내려도

…… 하늘이 울어 땅이 動하고, 드디어 天地가 뒤엎이는 저 나중의 나중에도,  
밑바닥의 밑바닥 먼 나의 할아버지가 애터지게 울고 간 그 슬픔 한 장 건드리지  
못하고……

-「潮」 일부

㉔) 제일 용맹한 戰士의 손에 잡힌 너는, 叱咤하고 命命하던 戰場에서의 너는,  
우리들 마지막 城이었다.  
旗여,

-「旗」 일부

㉔)는 <햇살이 샘물같이>, <달빛이 銀실 모양>의 직유를 사용하고, ㉕)는 <깃발은 城>이라는 은유를 사용하고 있다. 직유는 '쏟아지는' 성질과 모양의 유사성에 서, 은유는 '최후까지 死守해야 하는' 유사한 이미지에서 비롯된 동질적인 치환 은유에 해당한다.

그런데, 이러한 치환은유 가운데에 전체 구조와 관계가 없는 직유는 산문적 은유(prosaic metaphor)로 떨어져 있다. 이를테면, '샘물'이나 '은실' 등은 '햇살'이나 '달빛'을 보다 정확히 표현하기 위한 장식적 욕구에서 비롯된 것으로서, 제거해도 작품의 전체 구조에 하등의 영향을 미치지 않기 때문이다.

그러나, 추상적인 의미를 드리내는 <주체 중심의 시>로 접어들면서 이와는 다른 어법을 채택하고 있다.

겨울 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  
달을 듯 달을 듯 하는 것이  
詩일까,

-「裸木과 詩序章」 일부

이 작품에서 詩는 裸木에 비유되고 있다. 일체의 허욕과 장식을 거부한 眞實한 상황에서 詩가 쓰여진다는 관념을 드러내기 위해 잎과 열매를 모두 떨구어낸 거

울철의 無花果나무를 대상으로 선택하고 있다. 따라서, 이 시는 관념이 먼저 떠오르고, 이러한 관념을 구체화시키기에 적절한 사물을 임의로 동원한 알레고리에 해당한다.

이러한 알레고리는 원관념과 보조관념의 의미 관계가 <1:1>로서, 그 의미가 단순하고 명백하게 드러난다. 따라서, 작자의 의도가 수월하게 파악되기 때문에 시의 이해가 쉬워진다.

다음 작품도 이러한 알레고리 수법을 사용하고 있다.

무덤 속

祖上들의 靈魂까지 짓밟고 간

그 사나이의 거대한 軍靴를

산토끼야,

<중략>

由第깊은 아궁이에 어머니가 지피는

불은

아직도 따뜻하고 純粹하지만

이 고장의 젊은이들은 마음이 시들하다.

<중략>

꽃들은

名節날의 아가씨들처럼 하고

왜 얼굴을 붉힐까,

「歸郷」 일부

이 작품은 <군화→군인→잔인하고 냉혹한 전쟁>을, <꽃→곱게 차린 여인→전쟁 뒤 무너진 성도덕>을 의미하고 있다. 다시 말하여 군화, 꽃들은 각기 냉혹한 전쟁과 무너진 성도덕을 표상하는 알레고리에 해당한다. 그리하여, 모든 의미는 전쟁이 끝난 후의 현실의 모습을 비판하려는 데 초점이 모아지고 있다.

알레고리의 단순성은 바로 이러한 단일한 의미의 지향에서 비롯된다.<sup>15)</sup> 그래

15) 콜월은 알레고리가 문학에서 쓰일 때는 다음과 같은 4가지 기본 특성을 지닌다고 보았다. ① 많은 의미의 요소로 구성되어 있고, ② 각 요소는 한 의미만을 가지며, ③ 각 요소 사이의 관계는 의미 사이의 관계와 수평을 이루고, ④ 그것은 추상적인 것을 구체

서, 알레고리는 대체로 교훈적이고, 풍자적인 내용을 띠는 시가 많다. 철학적인 인식론을 바탕으로 깔고 있는 『꽃의 素描』, 현실 비판 의식이 팽배한 『부다페스트에서의 少女의 죽음』에 알레고리가 많이 사용된 것은 이러한 이유 때문일 것이다.

그런데, <주체 중심의 시>에서는 이런 알레고리가 상징으로 발전한 작품을 거의 찾아볼 수 없다. 다음 작품이 상징을 채택한 유일한 예에 해당한다.

눈은 회다고만 할 수는 없다.  
눈은  
羽毛처럼 가벼운 것도 아니다.  
눈은 보기보다 무겁고,  
우리들의 靈魂에 묻어 있는  
어떤 사나이의 검은 손때처럼  
눈은 검을 수도 있다.  
눈은 검을 수도 있다.  
눈은 勿論 회다.  
우리들의 末梢神經에 바래고 바래져서  
눈은  
오허려 病的으로 회다.  
- 「눈에 對하여」 일부

위의 작품은 눈을 반복해서 제시하고 있다. 이러한 반복은 언어에 사물성을 부여하여, 눈은 물질적인 외관과 관념을 함께 지닌 立體性을 형성한다. 그래서 '눈은 병적으로 회면서, 검을 수도, 무거울 수 있는' 그 무엇을 암시하는 상징으로 바뀌고 있다. 이처럼 의미를 암시적으로 제시하면, 말하고자 하는 관념이 무엇인지 쉽게 파악되지 않는다. 그가 <주체 중심의 시>에서 상징을 채택하지 않은 것은 이러한 의미의 확산 때문이라고 할 수 있다.

지금까지 살펴본 바에 의하면, 김춘수의 초기시는 <객체 중심의 시>에서는 주

---

화시킨다는 것이다.(C. Cowell, A Student Guide to Literature, 이재호 역, 을유문화사, p.132)

로 직유와 은유를, <주체 중심의 시>에서는 알레고리를 채택하고 있다. 순수한 객체 중심의 시에 가까울수록 서술적 이미지가 주류를 이루고, 비유적 이미지를 구사하는 경우라 하더라도 전체 구조에 관여하는 본질적 은유(essential metaphor)가 아니라 산문적 은유(prosaic metaphor)로 떨어지고 있다. 이에 비하여 주체 중심의 시에 가까울수록 본질적 은유, 특히 알레고리(allegory)의 어법을 구사하고 있다는 특징이 나타나고 있다.

그런데, 이와 같은 초기시에서 한 가지 공통된 특징을 발견할 수 있다. 그것은 보조관념으로 선택된 모든 사물들이 원관념과 類似性(similarity)을 지니며, 텍스트의 조직 역시 인과관계에 의하여 결합되고 있다는 점이다. 다시 말해, 유사성을 바탕으로 <T(Tenor)=V(Vehicle)>로 置換한다는 점과 因果的 組織이라는 점을 꼽을 수 있다. 그것은 시적 대상이 외부의 사물이든 시인의 내부에서 발생한 관념이든, 그것을 그대로 표현하고 싶다는 模倣的 欲求에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.



### Ⅲ. 後期詩의 世界와 隱喩構造

金春洙의 후기시는 『打令調·其他』 이후로 잡는 것이 통설이다. 그런데, 후기시로 접어 들면서 점차 意味를 排除하고 있다. 이것은 그가 詩論을 통하여 밝혔듯이, '無意味詩'를 지향하고 있음을 의미한다. 따라서, 그의 후기시 세계는 <無意味의 追求>라고 할 수 있다.

이와 같이 시세계가 변모하면 詩的 語法(poetic diction) 역시 달라질 수 밖에 없다. 그러므로, 본장에서는 먼저 그가 後期詩에서 추구한 無意味詩가 어떠한 것인가, 의미를 排除하기 위하여 어떠한 隱喩構造를 선택했는가를 살펴 보려고 한다.

#### 1. 無意味를 追求하는 後期 詩世界

金春洙는 『詩論』을 통해, '無意味詩'란 외부 대상이 소멸하고 그로 인해 의미마저 소멸한 시라고 말하고 있다.<sup>17)</sup> 다시 말해, 휠라이트가 말한 의미 형성의 요소 가운데에 <主體>와 <客體>가 제거되고, <言語>만 남아 있는 상태가 무의미시라는 것이다.

그러나, 이런 설명만으로는 논리적으로 납득하기 어렵다. 의미를 이루는 세 가지 요소 가운데에 <主體>와 <客體>가 제거된 상태에서는 <言語>가 발생할 수 없기 때문이다. 그러므로, 그가 추구하는 무의미시를 이해하기 위해서는 먼저 無意味의 發生 過程을 살펴봐야 할 것이다.

일반적으로 意味란 주체가 인식한 내용을 因果의으로 조직하고, 나름대로 의미를 부여할 경우에 발생한다. 다시 말해, 시인의 의식 속에 어떤 觀念이 떠올랐을

17) 金春洙, 『金春洙全集·2詩論』(文章, 1982), pp. 376-380.

때 그에 적합한 事物을 선택하고, 그 사물에 자기 관념과 정서를 부여하는 <主體 中心의 詩>나 순수한 觀念詩(platonic poetry)가 그 대표적인 유형이라고 할 수 있다. 따라서, 무의미시의 일차적인 유형은 시인의 意圖(intention) 내지 의미 부여 행위를 중지한 <客體 中心의 詩>라고 할 수 있다.

그러나, 의미란 認識의 主體가 의도적으로 부여하는 경우에만 발생하는 것은 아니다. 意味賦與의 행위를 중지하고 객관적으로 제시한 사물에서도 미약하지만 어느 정도 의미를 발견할 수 있다. 그것은 모든 사물들이 物自體의 意味를 지니고 있을 뿐만 아니라, 中立의인 狀態로 제시된 사물을 가지고도 독자들은 자기 나름대로 의미를 再構하기 때문이다. 따라서, 純粹한 <客體 中心의 詩>에 해당하는 卽物詩(physical poetry)의 경우도 <주체 중심의 시>처럼 선명하지는 않지만, 역시 의미를 지닌 시라고 할 수 있다. 그러므로, 의미 형성을 차단하여 완전한 無意味詩에 도달하기 위해서는 <客體>을 제거하는 방법 밖에 없다.

하지만, 그가 말한 <객체>, 즉 '대상의 소멸'은 정확한 표현이라고 할 수 없다. 모든 언어는 明示의든 含蓄의든 어떤 대상을 指示하며, 대상과의 관계를 드러내려는 의도에서 탄생되기 때문이다. 그러므로 의미를 이루는 세 가지 요소 가운데 <주체>나 <객체>를 제거한 상태에서는 <언어>가 발생할 수 없다.

그렇다면 그가 말하는 '對象의 消滅'이란 어떤 것을 말하는 것일까? 이에 대한 해답은 그가 자신의 창작 과정을 밝힌 글에서 찾아 보기로 하자.

사생이라고 하지만 있는(實在) 풍경을 그대로 그리지 않는다. 집이면 집, 나무면 나무를 대상으로 좌우의 배경을 취사 선택한다. 경우에 따라서는 어느 부분은 버리고 다른 어느 부분은 과장한다. 대상과 배경과의 위치를 실지와는 전혀 다르게 배치하기도 한다. 말하자면 실지의 풍경과는 전혀 다른 풍경으로 만들게 된다. 풍경 또는 대상의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입하게 되면 대상의 형태는 부수지게 되고, 마침내는 대상마저 소멸하게 된다. 무의미의 詩가 이리하여 탄생한다. 18)

---

18) 김춘수, 전계서, p.387.

위의 글은 대상을 실제 그대로 사생하는 경우라도 좌우를 바꾸거나, 어느 부분은 생략하고 과장하는 방법을 사용한다고 주장한다. 따라서, 아무리 사실적으로 그리려고 해도 주체의 표현 과정을 거치면 그 결과인 <模象>은 <原象>과 달라질 수밖에 없다는 것이다. 하지만, 이 글에서 주장하려는 것은 <원상>과 <모상>은 일치할 수 없는 것으로, 결코 불변의 리얼리티(reality)란 존재하지 않는다는 데 목적이 있는 것은 아니다. 그보다는 오히려 自由聯想의 手法과 그 결과인 <모상>이 일상적 논리와 부딪혔을 때 나타나는 詩的 效果를 말하기 위한 것이라고 할 수 있다.

일반적으로 自由聯想이란 주체가 의식의 흐름에 意圖的 統制를 가하지 않고 자유롭게 想像하는 것을 말한다. 그리고, 상상의 결과는 論理的 因果性이 희박해지기 마련이다. 따라서, 이와 같은 자유 연상을 할 경우에 外部의 <客體>는 연상의 出發點에 불과하며, <主體>는 단지 연상을 가능하게 하는 仲介者 내지 <틀>의 역할만을 한다고 볼 수 있다.

물론 自由聯想의 手法을 구사했다고 해서 처음부터 전혀 다른 사물로 옮겨가는 것은 아니다. 聯想이란 결국 類似性을 바탕으로 하나의 사물에서 다른 사물로 옮겨 가는 것이기 때문이다. 置換隱喩의 下位類型인 直喩, 擬人, 換喩, 提喩 등도 모두 이러한 방법을 취한다고 할 수 있다.

그러나, 原象(<A>)을 <B>로, 그것을 다시 <C→D→E>로 자꾸 되풀이하여 바꿀 경우에는 연상의 출발점이었던 <事物>과 그 결과에 해당하는 <言語>가 어긋나게 된다. 따라서, 그가 말하는 '대상의 소멸'이란 연상 작용을 거듭한 결과 대상과 언어의 관계가 어긋나게 맺어진 경우를 말한다고 볼 수 있다. 그리고, 연상을 거듭 되풀이할 경우에는 연상의 출발점이었던 事物과 결과에 해당되는 言語가 완전히 어긋나게 되어 <言語 中心의 詩>가 될 수밖에 없다.

다음 작품을 살펴보기로 하자.

鸛이 걸어오고 있었다.  
 늙은 해나무가 걸어오고 있었다.  
 한밤에 눈을 뜨고 보면  
 濠洲 宣教師네 집

回廊의 벽에 걸린 靑銅時計가  
 거울도 다 갖는데  
 검고 긴 망포를 입고 걸어오고 있었다.  
 내 곁에는  
 바다가 잠을 자고 있었다.  
 잠자는 바다를 보면  
 바다는 또 제 품에  
 승어새끼를 한마리 잠재우고 있었다.  
 - 「처용단장」 제1부 3

이 작품에서는 '벽'· '늪은 왜나무'· '청동시계'가 인간처럼 걸어오고 있다. 그리고, '바다'가 어린 '승어 새끼'를 제 품 안에서 잠재우고 있다. 그런데, 이와 같은 사물들은 우리가 일상 생활에서 보아 왔던 것들은 아니다. 그리고, 각 이미지들 사이에 인과관계를 배제하여 도대체 시인이 무엇을 말하려는 것인지 짐작할 수가 없다. 따라서, 이제까지 그가 추구해 왔던 유형과는 다른 <無意味의詩>인 동시에, 시적 대상이나 시인의 관념을 그리기 위한 것이 아니라 작품 속에 제시된 이미지만을 겨냥하고 있다는 점에서 <言語 中心의 詩>라고 할 수 있다.

그런데, 위 작품들을 좀 더 자세하게 살펴보면 결코 연상의 결과물인 언어들만 남겨 가지고는 무의미시에 도달할 수 없음을 발견할 수 있다. '내 곁에/바다가 잠을 자고 있었다'는 후반부의 경우만 해도 그렇다. '바다'가 내 곁에서 '잠'을 잔다든지, 제 품에 '승어 새끼'를 잠재운다는 표현은 일상적 논리에는 벗어난 것이지만, 擬似陳述(pseudo-statement)을 취하는 시의 세계에서는 흔히 볼 수 있는 것이기 때문이다. 다시 말해, 이 단락은 人間과 自然이 합일된 상태를 표현했다는 의미로 解釋할 수 있다.

그렇다면, 이와 같은 반복적 연상의 결과를 완전한 '無意味詩'로 만드는 최종적인 요인은 무엇인가. 그것은 이 작품의 <①벽과 늪은 왜나무가 걸어오고 → ②청동 시계가 망포를 입고 걸어오고 → ③잠자는 바다가 승어새끼를 잠재운다>라는 단락의 移行을 주목할 필요가 있다. 의미란 주체가 적극적으로 부여할 경우에 발생하지만, 대상을 구성하는 요소들의 因果關係에서도 발생하기 때문이다. 따라서, 이 작품에서 의미를 발견할 수 없게 만드는 要因은 일차적으로 自由聯想의 수법에 의하여 대상과 언어와의 관계를 어긋나게 만들고, 이차적으로 그것을 다

시 인과 관계 없이 전시하는 位置隱喻의 수법을 택했다는 데에서 원인을 찾을 수 있다.

그런데, 이와 같은 무의미시를 시의 支配因子가 무엇인가에 따라서 좀 더 세분화하면, 19) 크게 <이미지 주도형>, <리듬 주도형>, <에피소드 주도형>으로 나눌 수 있다. 이미지 주도형은 1964년 <現代詩學>에 연재하였던 「처용단장」 제1부에서 주로 발견할 수 있다.

㉓월에도 눈이 오고 있었다.

눈은

라일락의 새순을 적시고

피어나는 山茶花를 적시고 있었다.

㉔미쳐 벗지 못한 겨울 털옷 속의

일찍 눈을 뜨는 南쪽 바다.

㉕그날 밤 잠들기 전에

물개의 수컷이 우는 소리를 나는 들었다.

㉖3월에 오는 눈은 숨이가 크고

-「처용단장」 제1부 2 일부

위 작품에서는 <㉓라일락의 새순과 山茶花 위에 눈이 내리는 장면>→ <㉔겨울 털옷 속의 남쪽 바다>→ <㉕잠들기 전에 들리는 물개 우는 소리> 등 이미지들이 병치되고 있다. 그리고, 이미지들의 속성을 중심으로 살펴보면 <㉔日常的 → ㉕非日常的 → ㉖非日常的>의 順으로 이행되고 있다.

그렇다면, 이와 같이 무의미한 작품을 끝까지 읽게 만드는 장치가 무엇일까. 첫째로는 그것이 일상적 이미지이든 비일상적 이미지이든 반복적으로 제시하여<sup>20)</sup>

19) 지배인자란 한 문학 예술 작품에서 초점화되는 구성 요소를 가리킨다. 그것은 나머지 구성 요소를 지배하고 결정짓고 변형시킨다. 작품 구조의 통합성을 보증하는 것도 지배인자이다. (로만 야콥슨, '지배인자', 『문학 속의 언어학』, 신문수 편역, 문학과 지성사, 1989, p. 40 참조.) 김두한은 이런 기준으로 「김춘수 연구」에서 심상 주도형과 리듬 주도형으로 나누고 있다. 그러나, 이와 같은 분류는 「處容斷章」의 제3부와 4부의 에피소드 주도형을 등한히 한 결과라고 할 수 있다. (김두한, 효성여자 대학교 박사학위 논문, 1991, pp. 102-127. 참조)

20) 반복은 「處容斷章」에서 뿐만 아니라 그의 시집 도처에서 발견되는 수법이다. 같은 구

사물성(thingness)을 강화하고, 그것들이 인과 관계를 초월해서 자율적인 그림이 되도록 만들었다는 데서 원인을 찾을 수 있다. 그것은 이 작품의 각 어미가 존재성을 강화시키는 <있었다>로 끝나는 것만 보아도 짐작할 수 있다.

이와 같은 기법은 다음 작품에서도 찾아볼 수 있다.

㉓ 눈보다도 먼저

겨울에 비가 오고 있었다.

㉔ 바다는 가라앉고

바다가 있던 자리에

軍艦이 한 척 닻을 내리고 있었다.

㉕ 여름에 본 물새는

죽어 있었다.

물새는 죽은 다음에도 울고 있었다.

한결 어른이 된 소리로 울고 있었다.

㉖ 눈보다도 먼저

겨울에 비가 오고 있었다.

-「처용단장, 제1부 4

위 작품도 ㉓겨울에 비가 오고, ㉔가라앉은 바다에는 군함만 남아 있고, ㉕여름에 본 물새는 죽어 있다는 일상적인 이미지와 비일상적인 이미지가 인과 관계를 맺지 않은 채 병치되고 있다. 그리고, 밑줄친 ㉓와 ㉔는 완전한 동어 반복이며, 이들을 포함한 다른 모든 문장들은 存在態를 나타내는 <~ 있었다>라는 동일한 문형을 채택하고 있다. 따라서, 이미지 병치는 맥크리쉬(A. Macleish)가 '시란 意味하는 것이 아니라 存在하는 것(A poem should not mean. But be)'이라는 <存在의 詩>를 지향하기 위한 것이라고 할 수 있다.

<리듬 주도형>은 1973년 <現代詩學>에 연재한 「처용단장」 제2부에서 발견할 수 있다.

절이 같은 작품 안에서도 조금씩 변형되어 제시되거나 앞의 작품에서 나타났던 구절이나 이미지가 뒤의 작품에서 그대로 나타나는 경우가 있다. 따라서, 그의 시에서 반복은 시상의 결핍이라기보다는 기법적인 차원에서 이해해야 할 것이다.

구름 발바닥을 보여다오.  
 풀 발바닥을 보여다오.  
 그대가 바람이라면  
 보여다오.  
 별 거드랑이를 보여다오.  
 별 거드랑이의 하얀 눈을 보여다오.

-「처용단장」 제2부 2 전문

이 작품은 앞 작품과 달리 <보여달라>는 의미가 명백하게 드러난다. 하지만, '구름'·'풀'·'별'에게 '발바닥'이나 '거드랑이'가 있을 리 없다. 그러므로, 이들은 여러 번의 연상을 되풀이하여 <객체>와 <언어>의 관계를 어긋나게 맺은 것이라고 할 수 있다.

그런데, 이 작품은 '보여다오'라는 어휘와 <목적어+서술어>의 文型을 반복하여 구사하고 있다. 리듬이란 일정한 實質의 作爲的 反復으로 형성되는 것이라고 할 때, 그것은 리듬을 형성하기 위한 장치라고 할 수 있다. 그리고 이러한 리듬이 옹고 그름을 논의하려는 독자의 理性을 제이하여 무의미한 이야기를 읽게 만든다고 볼 수 있다. 다시 말해, 이 작품이 지니고 있는 리듬이 '구름 발바닥'이나 '풀 발바닥'이 어디 있는냐고 의의를 제기하려는 독자들의 理性的 判斷力을 마비시켰기 때문이다.<sup>21)</sup>

다음 작품에서도 이런 리듬을 발견할 수 있다.

불러다오.  
 멕시코는 어디 있는가,  
 사바다는 사바다, 멕시코는 어디 있는가,  
 사바다의 누이는 어디 있는가,  
 말더듬이 一字無難 사바다는 사바다,  
 멕시코는 어디 있는가,  
 사바다의 누이는 어디 있는가,



21) C. D. Lewis, *Poetry for You*(Basil Blackwell & Mott, Ltd, 1976) p.31

불러다오.

멕시코 옥수수 는 어디 있는가.

-「처용단장」 제2부 5-

이 시에서도 '불러다오', '어디 있는가'라는 어휘를 비롯하여 평서문과 의문문이 반복되고 있다. 그런데, 앞 작품과는 달리 하나의 완벽한 文章조차도 무엇을 이야기하려는 것인지 그 의도를 짐작할 수 없어, 김춘수 자신이 설명했듯이 '염불을 외는 상태', 또는 '呪文을 외는 상태'에 가까워지고 있다.<sup>22)</sup> 따라서, <리듬 주도형>은 <이미지 주도형>보다 훨씬 더 무의미에 가까워졌다고 볼 수 있다. 그것은 이미지의 경우 아무리 變形을 거듭해도 어휘 속에 숨어있는 背後的 意味가 서로 결합하여 새로운 의미를 형성하는 반면에 리듬은 의미나 사물과는 관계없이 規則的 反復으로 얻어지는 純粹한 것이기 때문이다.

그런데, <에피소드 주도형>은 1991년 그 동안 발표된 작품들을 묶어 『처용단장』이라는 시집을 펴낼 때 덧붙인 제3부와 4부에서 발견할 수 있다. 이 작품들이 덧붙인 것이라는 점은 3부와 4부의 章의 名稱을 어떤 原音의 反響이라는 뜻의 <메아리>, 쓸데없는 덧붙임이라는 뜻의 <뱀의 발>이라고 한 것을 보아도 짐작할 수 있다. 이러한 3부와 4부의 작품들은 의미있는 에피소드들을 병치하고 있다.

㉔太初에

무정부주의가 있었다. 무정부주의는

발이 없다.

보이지 않을 때가 있다.

㉕바쿠닌은 입이 크고

크로포트킨은 수영이 아름답다. 가을에는

모과빛이 난다.

㉖시베리아奧地에는 일년 내내

눈이 오고

丙芮族의 마을은 너무도 멀다.

㉗죽은 늑대는 목뼈가

부러져 있다.

22) 김춘수, 전계서, p.138

㉔모든것 다 잊으라고 눈이  
쉬지 않고 온다.

-「處容新章」 제3부 31 일부

이 시는 앞에서 살펴본 무의미시의 유형과는 또 다르다. 의미를 지니고 있는 5개의 작은 이야기 토막들이 인과 관계 없이 제시되고 있다. 즉, ㉔에는 <무정부주의>, ㉕는 <바쿠닌과 크로포트킨의 입과 수염>, ㉖는 <시베리아 奧地와 芮芮族의 마을>, ㉗는 <목뼈가 부러져 죽은 늑대>, ㉘는 <모든 것 잊으라고 내리는 눈> 등의 나뉠대로 어떠한 의미를 갖고 있는 에피소드들이 병치되고 있다.

근본적으로 에피소드란 의미를 지닌 작은 이야기 토막이다. 그리고, 모든 글들은 이와 같은 에피소드의 결합으로 이루어진다. 그러므로, 에피소드의 결합이 무의미시로 떨어지기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 이 시가 무의미시의 범주를 벗어나지 않는 것은 에피소드와 에피소드 사이의 인과 관계를 완전히 차단시켰기 때문이다. 다시 말해, 인과 관계를 바탕으로 에피소드들이 지닌 의미를 하나로 통합하려는 독자들의 의도를 봉쇄하였기 때문이다. 그리하여, 각각의 에피소드들은 의미의 比重이 대등해져, 어느 한 쪽으로 의미의 지향을 보이지 않는 것이다.

다음의 작품도 마찬가지이다.

㉙孔子는 꿈에 周公을 본다. 보고 또 보아도 끝이 보이지 않는 黃河의 질펀한 물과 같다.

㉚그때처럼 옷통을 벗은 아이가 입에 바람개비를 물고 海岸灘을 달리지 않는다. 그늘이 (시꺼멓게) 밀리는가 하더니 서북쪽의 하늘 한 쪽이 와르르 무너진다. 후두두 쿵은 빗방울이 스쳐간다. 제비붓꽃 하나가 목이 부러지고, 그때처럼 어디선가 날콩 볶는 고소한 비린내가 나지 않는다.

㉛西紀 1981년, 나는 꿈에 耳順의 나를 본다.

-「처용단장」 제4부 9 전문

이 작품에도 <㉙공자가 꿈에 본 주공→㉚추억 속의 아이→㉛나>에 관련된 에피소드들이 서로 병치되면서 무의미시로 넘어가고 있다.

그런데, 그가 추구한 <리듬 주도형>이 한 문장조차도 그 의미를 짐작하기 어려

있다면, <에피소드 주도형>은 부분적이지만 나름대로 의미를 지닌 에피소드들이 모여 있는 게 특징이다. 이러한 轉換의 基底에는 리듬만으로는 독자의 自律的인 解釋이 거의 불가능하고, 자신의 談話 欲求를 충족시킬 수 없다는 점이 작용했으리라 생각된다. 따라서, <에피소드 주도형>은 담화의 욕구를 충족시키면서도 無意味詩論의 범주에서 벗어나지 않기 위해 채용한 수법으로, 무의미시론의 입장에 서는 한결 後退한 것이라 할 수 있다.

그러나, 다음 작품은 담화의 욕구가 지나쳐 명백한 <意味의 詩>가 되고 있다.

알은  
언제 부활할까,  
나의 西紀 1943년은  
손목에 쇠고랑이 차인 채  
해가 지자  
關釜連絡船에 태워졌다.  
나를 삼킨 玄海灘,  
釜山水上署에서 나는  
넋이나마 목을 놓아 울었지만  
세상은  
개도 나를 모른다고 했다.

-「처용단장」 제3부 10 전문

이 작품은 1943년 그가 일본 경찰에 체포되었던 體驗을 바탕으로 삼고 있다. 이처럼 現實的인 리얼리티가 강하게 들어 있는 <意味詩>는 위 작품 이외에도 3부와 4부에서 많이 발견된다. 그것은 앞의 <리듬 주도형>의 限界에 대한 자각에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 극단적으로 의미를 排除함으로써 전달력이 弱化되고 공감대를 형성할 수 없기에, 의미를 드러내고자 하는 담화의 욕망이 강하게 제기된 것이라고 할 수 있다. 이와 같은 葛藤은 김춘수 뿐만 아니라, 언어를 자율적으로 구사하여 새로운 사물을 창조하면서도 의미를 전달하여 독자의 공감도 얻고 싶어하는 창조적 시인들이 흔히 겪을 수 있는 갈등이라고 할 수 있다.

## 2. 無意味를 指向하는 隱喩 構造

그러면, 이러한 병치은유는 어떠한 구조를 가지고 있는지 살펴 보기로 하자. 우리는 일반적으로 병치은유라고 하면 대체로 <완전 병치>만을 떠올린다. 그러나, 실제 작품을 살펴 보면, 전체적으로는 병치은유에 해당하지만 부분적으로는 인과 관계를 짐작할 수 있는 <부분 병치>가 있다. 다음은 <완전 병치>에 속하는 작품들이다.

㉠ 濠洲 宣教師네 집에는  
濠洲에서 가지고 온 해와 바람이  
따로 또 있었다.

㉡ 텅자나무 울 사이로  
거울에 죽두화가 피어 있었다.

㉢ 主님 生日날 밤에는  
눈이 내리고

㉣ 내 눈썹과 눈썹 사이 보이지 않은 하늘을  
나비가 날고 있었다.  
한 마리 두 마리,

-『처용단장』 제1부 3 일부

㉤ 앉아다오.

손바닥에 앉아다오.

손등에 앉아다오.

내리는 눈잔등에 여치 한 마리, 여치 두 마리,  
앉아다오.

-『처용단장』 제2부 6 일부

㉥ 千日草는 天仙果나무가 아니다.

差다.

天仙果나무는 延

色即是空

하늘의 뜻이다. 歷史는

阿羅漢仙人은 그림

무엇일까,

몽고족의 역대 汗은 모두 젓빛 털의 늑대들이다. (『元朝秘史』참조) 눈이 옆으로 길게 찢어지고 광대뼈가 두드러지고 몸은 깡말라 있다.

「라마가 죽어 저승에 가서 스승을 만났다. 스승은 닭으로 재생해서 아무것도 죽이지 말고 오라고 했다. 닭이 된 라마는 모이를 쪼다가 날마다 날마다 무수한 땅 벌레를 죽이게 되었다. 라마인 닭이 죽어서 또 저승으로 갔다. 스승을 만났다. 스승은 말하기를, 너는 이제 구원될 수가 없다.」(오르도스 口碑에서)

-『처용단장』 제4부 14 일부

위 작품에서 ㉠은 <이미지 주도형>, ㉡는 <리듬 주도형>, ㉢는 <에피소드 주도형>에 해당한다. ㉠에서는 <㉠비일상적인 이미지→㉡일상적+비일상적 이미지→㉢일상적 이미지→㉡비일상적 이미지>로 인과 관계를 끊고 병치하고 있다. ㉡는 '앉아 다오'라는 어휘와 <부사어+서술어>의 문형 구조가 반복되면서 리듬을 형성하고, ㉢는 연 구분대로 세 개의 에피소드가 병치되어 있다. 그런데, 1연의 에피소드는 그 의미가 무엇인지 알른 짐작되지 않는다. 이것은 담화의 욕구가 굴절되어 한 문장마저도 정확하지 않으며, 의미가 쉽게 드러나지 않도록 일부러 의미를 記號的으로 사용했기 때문이다. 그러나, 2연과 3연에서는 에피소드 단위별로 그 의미를 유지하고 있다.

그러나, 위의 작품들은 인과 관계를 전혀 짐작할 수 없는 <완전 병치>라고 하더라도 병치의 實質에 따라서 의미 형성에 차이가 없는 것은 아니다. <이미지 주도형→에피소드 주도형→리듬 주도형>의 순으로 더욱 무의미해지고 있다. 이미지 병치는 대상의 원형이 사라지고 변형되었다고 하더라도 事物性을 바탕으로 독자들이 그것을 조합하여 의미를 형성할 수 있는 반면에, 에피소드에 남아 있는 의미는 이미지보다 더욱 抽象的인 요소에 해당하며, 리듬은 그런 의미마저 제거하고 規則性만 제시하기 때문이라고 할 수 있다.

<부분병치>는 크게 두 가지 유형으로 나눌 수 있다. 하나는 치환은유 속에 병

치은유가 둘러싸인 형식이고, 다른 하나는 병치은유 속에 치환은유가 둘러싸인 형식이라고 할 수 있다. 하지만, '치환은유>병치은유'의 경우는 치환은유가 背景化되고, 병치은유는 前景化의 역할을 담당하면서 '낯설게 하기'의 기법적인 차원에 머무를 뿐, 치환은유가 의미를 형성하게 되므로 무의미시라고 말할 수 없다. 따라서, <부분병치>란 '병치은유>치환은유'의 경우만을 가리킨다고 보아야 할 것이다.

다음은 이러한 <부분 병치>에 해당하는 작품이라고 할 수 있다.

금붕어의 지느러미를 쉬게 하는  
 魚缸에는 크낙한 바다가  
 저물고 있었다.  
 VOU 하고 뱃고동이 두 번 울었다.  
 木瓜나무 그늘로  
 느린 햇발의 땅거미가 지고 있었다.  
 장난감 噴水의 물보라가  
 솟았다간  
 하얗게 쓰러지곤 하였다.  
 -『처용단장』 제1부 6 일부

이 작품은 무의미시 중에서도 가장 의미의 시에 가까운 <이미지 주도형>에 속한다. 그런데, 앞 작품들과는 달리 日常的인 이미지가 우세하게 나타나고 있음을 발견할 수 있다. 그리고, 부분적으로 <어항>→<장난감 분수의 물보라>, <크낙한 바다>→<뱃고동>으로 연상의 인과 고리를 발견할 수 있다.

우리는 이러한 일상적 이미지와 인과관계를 통해서 시인의 의도와 상관없이 이 시의 의미를 어느 정도 추측해 볼 수 있다. '바다가 저물고, 땅거미가 지고, 장난감 분수의 물보라가 솟았다가 하얗게 쓰러지는' 이미지에서 어스름녘에 보편적으로 느껴지는 소멸의식, 혼자 있을 고독한 밤의 시간을 상기하면서, 도피하려는 몸부림과 그럴 수 없는 상황에서 다시 침울하게 가라앉는 체념의 정서를 추출할 수도 있다.

다음도 어느 정도 의미를 짐작할 수 있는 작품이라고 할 수 있다.

㉠ 키가 작은 아이

눈썹이 없는 아이가 눈썹이 없는 아이를 울린다.

역사를

심판해야 한다 | 키가 큰 |

심판해야 한다고 ㉡ 니콜라이 베르자예프는

이데올로기의 숨사탕이다

㉢ 바보야

하늘 수박은 올리브빛이다 바보야

-「처용단장」 제3부 39 일부-

이 시는 ㉠ 역사를 심판해야 한다, ㉡ 니콜라이 베르자예프는 이데올로기의 숨사탕이다, ㉢ 하늘 수박은 올리브빛이라는 세 개의 에피소드가 병치되어 있다. 그런데, ㉠과 ㉡의 에피소드는 나름대로 인과 관계를 맺을 수 있으나, ㉢는 이들과 無關한 에피소드라고 할 수 있다.

그런데, ㉠과 ㉡는 <역사→이데올로기>로 이어지면서, 역사에 대한 비판 의식을 드러내는 쪽으로 의미를 지향하고 있다. 그리하여, 에피소드 간의 의미의 均衡이 깨어지고, 에피소드 ㉢도 의미의 비중이 많은 ㉠과 ㉡를 지향하게 된다. 이처럼 에피소드 사이에 인과 관계를 짐작할 수 있으면 그로 인해 의미가 형성되고, 의미의 비중이 많아진 에피소드들은 합세하여 열세인 에피소드를 包含하려고 한다. 다시 말하여, 독자들은 어느 정도 인과 관계를 짐작할 경우에는 나름대로 의미를 재구하고, 전혀 무관한 부분까지도 이러한 의미의 영역 속에 끌어들이는 것이다.

그런데, <부분 병치>에서는 <이미지 병치>보다 <에피소드 병치>가 의미 형성에 더욱 용이할 수 있다. 사물의 이미지를 바탕으로 의미를 추론하기보다는 이미 제시된 에피소드의 의미를 재구하는 것이 더 쉽기 때문이다. 그리고, 이미지 병치는 독자가 제시된 이미지에 나름대로 의미 부여를 하는 것이라면, 에피소드 병치는 작가가 부여한 의미가 남아 있는 상태이기 때문이다.

이와 같이 <부분 병치>는 전체적인 병치은유의 구조 안에 부분적으로 인과 관계를 발견할 수 있는 연상의 고리가 남아 있다. 그리고, 이러한 연상의 고리는 무언가를 말하고 싶은 주체의 의도가 그 흔적을 남긴 것으로 볼 수 있다. 인과

관계가 해석의 실마리를 제공하고, 의미를 짐작해 보도록 유도하는 것도 바로 이러한 이유 때문이다.

김춘수가 연상 작용에 의해 대상이 가진 원형을 완전히 變形하고, 또 인과 관계를 차단하고 竝置한 이유는 의미 형성을 배제하여 완전한 무의미시에 도달하기 위한 것이라고 할 수 있다. 이 때, 의미의 배제는 병치된 보조관념들이 대립하고 갈등을 일으키면서 발생하는 의미의 무한한 擴散이라고 할 수 있다. 작가가 제시하는 어느 하나의 의미로 수렴되는 시가 아니라 독자에 의해 재창조되는 그러한 시세계라고 할 수 있다. 따라서, 그의 무의미시는 意味가 없다는 뜻이 아니라 '意圖'를 배제했다는 뜻으로 받아들여야 할 것이다.



#### IV. 隱喻構造의 變貌過程과 文學史的 位置

한 시인의 文學史的 位置를 평가할 때에는 그의 작품이 先代 또는 當代의 작품들과 비교하여 얼마나 獨自性을 지니고 있는가를 따지지 않을 수 없다.<sup>23)</sup> 문학사적 평가는 그 시인의 독자성과 함께 그러한 시적 특질이 불러 일으키는 審美的 價値를 살펴야 하기 때문이다.

본장에서는 이런 점을 염두에 두면서 金春洙 詩의 隱喻構造 變貌過程과 그 動因을 살핀 다음, 그런 은유를 채택함으로써 나타나는 詩的特質과 그의 文學史的 位置를 가늠해 보려고 한다.

##### 1. 隱喻構造의 變貌過程과 動因

앞장에서 살펴 본 바와 같이 金春洙의 初期詩는 <客體 中心의 詩>에서 <主體 中心의 詩>로 바뀌고 있다. 그리고, <客體 中心의 詩>에서는 주로 直喻와 隱喻를 구사하고, <主體 中心의 詩>에서는 주로 알레고리를 채택하고 있다. 따라서, 그가 초기시에서 채택한 은유 구조는 주로 <直喻→隱喻→알레고리>의 순으로 바뀌었다고 볼 수 있다.

그가 <객체 중심의 시>에서 이렇게 치환은유를 구사하는 것은 詩的 對象을 정확히 표현하려는 의욕에서 비롯된 것이다. 그러므로, 이 시기의 文學觀은 시란 '對象의 模倣'이라는 리얼리즘에 바탕을 두었다고 볼 수 있다. 하지만, 직유를 구사할 경우에는 산문적 비유(prosaic metaphor)로 떨어지는 경우가 많았다. 그러다가 관념을 드러내기 위해 사물을 선택하는 <주체 중심의 시>로 옮겨 가면서

23) 아리스토텔레스 外, 『世界評論選』, 김용권 外 譯, (삼성 출판사, 1982)pp. 267-274.

알레고리(Allegory)로 바뀌고 있다.

이처럼 초기시의 후반부에서 <주체 중심의 시>로 바뀐 것은 시인의 정신이 성숙함에 따라 대상에 대한 談話 欲求가 증가된 결과라고 해석할 수 있다. 그리고, 이와 같이 시인의 내부에 觀念과 情緒가 먼저 형성될 경우, 그것을 直述하지 않으려면 적합한 사물들을 동원하는 방법 밖에 없다. 물론, 이 경우 상징으로 발전시키는 방법을 가정할 수 있으나, 象徵의 半透明性(translucence)과 多義性(ambiguity)으로 인하여 시인이 의도하지 않았던 의미로 독자들이 해석할 수 있는 위험성이 뒤따른다. 따라서, 事物性(thingness)을 유지하면서 剩餘意味를 발생시키지 않기 위해서 알레고리를 채택한 것으로 보인다.

하지만, 초기시의 후반부에서 채택한 알레고리는 시의 自律的 秩序를 억제하고, 意味의 幅을 제한하는 약점을 지닌다. 그가 후기시에서 聯想作用을 통하여 사물의 모습을 變容하고, 그런 결과에 도달한 과정을 엿보게 만드는 <연상의 고리>들을 제거하면서 竝置隱喻를 채택한 것은 이런 약점을 극복하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

따라서, 전기시에서 후기시로 변모는 시인이 제시한 이미지들을 바탕으로 독자 스스로가 재구하여 자기 나름대로 풍경이나 의미를 만들도록 유도한다는 점에서는 <詩人 中心>에서 <讀者 中心>의 受容美學 쪽으로, 존재하지 않는 새로운 사물과 풍경을 창조하려 했다는 점에서는 <模倣論>에서 <創造論> 쪽으로 전환했음을 반영하는 것이라 할 수 있다.

그러나, 이와 같은 문학관의 변화는 그냥 이루어지는 것이 아니다. 먼저 시인의 價値觀 내지 意識構造가 바뀌어야 하고, 그에 알맞는 手法을 발견하지 않으면 안 된다. 그가 후기시의 주된 어법인 병치은유의 세계로 넘어가는 중간 기법은 <同質的 置換→異質的 置換>으로, <單純 置換隱喻→複合 置換隱喻(complexed metaphor)>로 전환한 『打令調·其他』에서 발견할 수 있다.<sup>24)</sup> 다음 「나의 하느님」

24) 치환은유의 유형을 원관념과 보조관념의 관계에 따라 나눌 때, 단일은유와 복합은유로 나눌 수 있다. 단일은유는 원관념과 보조관념이  $T_1=V_1$  를 말하며, 복합은유는  $T_1=V_1+V_2+V_3...$  를 말한다. 이승훈의 경우는 복합은유와 같은 개념으로 混合隱喻(mixed metaphor)라는 용어를 사용하고 있다. (이승훈, 전거서, p.141.) 그러나, 혼합은 두 개의 성질을 가진 것들이 단순히 섞여 있다는 개념이 강하다. 그러므로, 나열된 보조관념들이 상호 간섭과 상호

은 그런 기미가 가장 잘 드러나는 작품이라고 할 수 있다.

- T 사랑하는 나의 하느님, 당신은  
V<sub>1</sub> 늙은 悲哀다.  
V<sub>2</sub> 푸줏간에 걸린 커다란 살점이다.  
詩人 릴케가 만난  
슬라브 女子의 마음 속에 갇힌  
V<sub>3</sub> 낯쇠 향아리다.  
손바닥에 못을 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는  
사랑하는 나의 하느님, 당신은 또  
대낮에도 옷을 벗는 어리디 어린  
V<sub>4</sub> 純潔이다.  
三月에  
젊은 느릅나무 잎새에서 이는  
V<sub>5</sub> 연둣빛 바람이다.

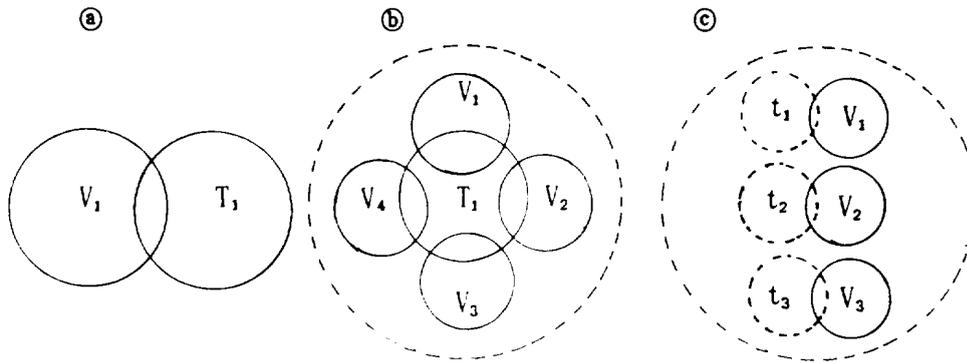
-「나의 하느님, 전문

(시행 앞의 기호는 필자가 임의로 붙인 것임)

이 작품의 元觀念(T)과 補助觀念(V)의 결합 방식을 살펴보면, '하느님'이라는  
원관념 하나에 <늙은 비애(V<sub>1</sub>)>, <살점(V<sub>2</sub>)>, <낯쇠 향아리(V<sub>3</sub>)>, <순결(V<sub>4</sub>)>, <연  
두빛 바람(V<sub>5</sub>)> 등 5개의 보조관념이 연결되고 있다. 그리고 원관념과 보조관념  
의 관계는 類似性(similarity)에 의한 결합이 아니라, 이질적 결합이라고 할 수  
있다. 따라서, 이 작품은 같은 치환은유라고 해도 單純置換이 아니라 複合置換이  
고, 同質的 置換이 아니라 異質的 置換에 해당한다.

이와 같은 이질적·복합 은유가 병치은유로 넘어가는 중간 단계임은 다음 도표  
를 살펴보면 짐작할 수 있다.

침투에 의해 원관념으로 수용된다는 입장에서는 복합이라는 용어가 더욱 적절한 것으로 보  
인다. 이에 대해 김준오는 치환은유의 유형을 세가지로 나누어, 단순은유, 확장은유, 액자  
식 은유라 부르고 있다.(김준오, 전개서, p.106) 확장은유는 복합 은유와 같은 개념이고  
액자식 은유는 은유 속에 다시 은유가 들어있는 경우로 휠라이트의 용어에 해당한다. 일견  
단순은유가 여러개 모여 확장된 은유라는 측면에서 확장은유는 무리가 없다. 그러나, 이  
용어를 채택할 경우, 앞서 '상징'을 치환은유의 하위 유형으로 분류하여 '확장된 은유'라  
고 보았는데, 이 용어와 혼란을 일으킬 것 같아 피한다.



〈단순 치환은유〉

〈복합 치환은유〉

〈병치은유〉

㉑는 단순 치환은유로서 하나의 원관념에 하나의 보조관념이 결합하는  $\langle T_1=V_1 \rangle$ 의 형식을 취하기 때문에 의미가 선명하게 드러난다. 그러나, ㉒는 복합 은유로서  $\langle T_1=V_1+V_2+V_3 \dots \rangle$ 의 형식을 취하여 다양한 각도에서 원관념을 조명하기 때문에 의미가 확대 상승하지만, 여러 개의 보조관념들이 지니고 있는 의미가 원관념 쪽으로 수렴되는 과정에서 분열과 결합이 되풀이되어 의미가 모호해진다.

㉓는 병치은유로서, 원관념은 숨어 있고, 여러 개의 보조관념이 병치되어 있는  $(T)=[(t_1)=v_1, / (t_2)=v_2, / (t_3)=v_3 \dots]$ 의 형식을 취한다. 어떠한 유사성이나 논리적인 인과성을 배제하고 '組合(combining)'하여, 보조관념들의 의미와 감각이 相互 浸透하고 干涉하면서 새로운 의미나 사물을 창조한다는 점이 특징이다.<sup>25)</sup> 이런 새 유형을 비교할 때, 복합 치환은유는 의미가 확대된다는 점에서 단순 치환은유의 확장이라고 할 수 있지만, 원관념이 잠재되고 보조관념들만 드러나면 곧바로 병치은유로 넘어갈 수 있다는 점에서 병치은유의 전 단계라고 할 수 있다.

25) 맥스블랙(Max Black)은 相互作用論(interaction view of metaphor)의 입장에서, 은유를 원관념이 보조관념에 작용하고, 보조관념이 원관념에 부단히 작용하면서 시의 형태, 구조를 활성화시키는 역학적 실체로 파악하고 있다. (金容復, 『現代詩原論』, 學研社, 1988, pp.127-133.)

그런데, 「나의 하느님」에서 또 하나 주목할 것은 앞 시기의 작품들과는 달리 원관념과 보조관념의 결합이 異質的이라는 점이다. 아리스토텔레스가 말한 대로 <抽象→具象>, <模糊→具體>, <異質→親熟>의 의미론적 이동만 발견되는 게 아니라, 26) '하느님'을 '비에', '순결'로 전이시키는 <추상→추상>의 유형이 섞여 있으며, '살점', '눗쇠 향아리', '연두빛 바람'과 같이 <추상→구상>으로만 치환하는 경우에도 <친숙→이질> 쪽으로 이동하고 있다.

따지고 보면, 현대시에서 은유란 모호하고 추상적인 元觀念을 친숙하고 구체적인 補助觀念으로 이동시켜 독자들의 이해를 돕기 위한 것만은 아니다. 사물의 實體에서 분리되어 관념 상태로 떠도는 언어들에 낯설게 만들어 의미의 自動的 受容을 막고, 그로 인하여 <대조-차이점의 발견-투쟁-화해-동일성의 확보>의 과정을 거치는 동안에 '이질성 속에서 유사성(similarity in difference)'을 확보하도록 만들기 위한 장치라고 할 수 있다. 베네트(J. Benett)를 비롯하여 텐버드(A. Tenbernd)와 루이스(L. Lewis)가 현대시의 은유 유형에 아리스토텔레스가 말한 고전적인 유형 이외에 <추상→추상>, <구상→구상>의 유형을 더 추가하면서 <추상(abstract)↔구상(concret)> 사이를 이동하는 게 은유라고 설명한 것도 이런 이유에서이다. 27)

그러나, 이질적 치환은유는 동질적 치환은유보다 言語에 自律性을 부여하고, 事物을 創造하는 힘이 강화되지만 詩的 對象으로부터 완전히 자유로운 상태라고 할 수는 없다. 그래서, 후기시로 접어들면서 金春洙는 詩的 對象을 聯想의 手法에 의하여 계속 변형시키면서, 그 연상의 고리를 자른 채 位置하는 수법을 채택한다.

이와 같은 후기시의 變遷過程을 살펴보면, 자질상으로는 <이미지 병치→리듬 병치→에피소드 병치>로, 구조상으로는 <완전 병치→부분 병치>로 이동하고 있다. 그가 후기시의 출발 기점을 <이미지의 병치>로 삼은 것은 초기시의 출발점을 <객체 중심의 시>로 삼은 것과 결코 무관하지 않은 것으로 보인다. 다시 말해, 그의 시의 출발점은 이미지이고, 그에 대한 반동으로 관념 중심인 <주체 중심의

26) 아리스토텔레스, 전계서. pp.113-117.

27) 現代文學社 編, 김재홍, 한국현대시 은유형태 분석론, 『시론』(현대문학, 1989) p. 78

시>로 넘어갔다가 후기시에서 다시 <이미지의 병치>로 되돌아왔다고 볼 수 있다.

하지만, 다같은 완전 병치의 시라고 해도 의미의 자율적 형성 정도가 같은 것은 아니다. 이미지 병치의 경우는 시인이 무엇인가 말하려는 의도가 없어도 變形된 이미지들을 組合하여 독자들이 나름대로 해석할 수 있지만, 동일한 語彙나 文型을 規則的으로 配置하는 리듬 병치의 경우는 리듬에 초점이 모아지기 때문에 한결 무의미시에 도달하기 용이해진다. 그래서, 후기시의 중간에서 리듬 병치로 옮겨간 것으로 보인다.

그러나, 그는 이 리듬 병치에 만족하지 못한다. 리듬의 병치는 모든 의미를 배제하고 詩的 自律性을 최대한으로 보장해주는 장점을 지니지만, 무엇인가 말하고자 하는 시인의 담화 욕구를 충족시킬 수 없기 때문이다. 그리하여 의미있는 에피소드 병치들을 병치하되, 에피소드와 에피소드 사이의 因果關係를 단절시키는 쪽으로 다시 방향을 바꾼다.

따라서, 김춘수 시의 전반적인 변모 과정은 <객체 중심의 시→주체 중심의 시→언어 중심의 시>로 바뀌고, 그에 따라 표현 전략에 해당하는 은유도 <동질 치환은유→이질 복합은유→병치은유>로 이동했다고 볼 수 있다. 그리고, 문학관 역시 <모방론적인 관점→창조적인 관점>으로 이동했다고 볼 수 있다. 그렇다면, 그의 시를 이렇게 변모시킨 動因은 무엇인가?

이에 대한 해답은 역사 의식을 강렬하게 드러내는 「부다페스트에서의 少女의 죽음」에서 찾아볼 수 있다.

漢江의 모래 沙場의 말없는 모래알을 옮겨 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>

다남江에 살얼음이 지는 東歐의 첫겨울  
街路樹 잎이 하나 둘 떨어져 당구는 黃昏 무렵  
느닷없이 날아온 數發의 소련製 彈丸은  
땅바닥에  
쥐새끼보다도 초라한 모양으로 너를 쓰러뜨렸다.  
부다페스트의 少女여,

이 작품은 時間的·空間的 背景이 다른 두 소녀의 죽음을 다루고 있다. 하지만, 두 소녀의 죽음은 그들 자신의 잘못 때문이 아니다. 모두가 비인간적인 이데올로기 때문에 잔인하게 죽은 것이다. 다시 말해, 인간은 이데올로기로 대변되는 歷史 앞에서는 지극히 미미한 존재이고, 實存이 끊임없이 위협받고 있음을 고발하기 위한 작품이라고 할 수 있다.

그런데, 그의 역사에 대한 부정적인 의식은 이 작품에서만 발견되는 것은 아니다. 무의미시를 추구하게 된 동기를 설명하는 「장편 연작시 <處容斷章> 시말서」에서는 <역사=이데올로기=폭력>이라고 보면서 '역사라는 惡'은 인과 관계에 의하여 辨證法的으로 개선되지 않고 '螺旋形'으로 돌면서 되풀이된다고 설명하고 있다.<sup>28)</sup> 따라서, 김춘수의 역사에 대한 관점은 '偶然'과 '混沌'과 '反復'으로 요약할 수 있다.

일반적으로 置換隱喩는 모방론적 관점에서 출발하는 것이라고 볼 수 있다. 그리고, 무엇인가 모방하는 행위는 불변의 實在體(reality)가 있다는 것을 전제로 한다. 그러나, 그 모방의 대상이 가변적이고 부정적일 경우에는 그것이 포함되어 있는 現實(역사)에 대하여 냉소적인 태도를 취할 수밖에 없고, 담화의 의욕을 상실하고 마침내 침묵하려 들 것이다. 김춘수가 객관적으로 존재하는 외부 대상을 연상에 의하여 변형시키고, 의미의 흔적마저 지우려고 한 것 역시 그런 이유 때문이라고 할 수 있다.

그런데, 이와 같은 추론이 결코 논리 조작이 아님을 『부다페스트에서의 少女의 죽음』에 수록되어 있는 다음 작품에서 발견할 수 있다.

벽이 걸어온다. 늙은 왜나무가 걸어온다.

머리가 없는 人形이 걸어온다.

(어디서 오는 것일까,)

노오뜰담 寺院의 回廊의 壁에 걸린 靑銅時計가

28) 김춘수, 「장편 연작시 <處容斷章> 시말서」, 『處容斷章』, 미학사, 1991. pp.135-147

밤 한시를 친다.  
어딘가, 늪의 바닥에서 거머리가 운다.  
그 눈물 위에 떨어져 쌓이는  
뾰고 뾰은 꽃잎,

-「鬘이, 전문

이 작품에서 '벽', '늪은 왜나무', '머리가 없는 人形' 등은 구체적인 외부의 대상이 아니다. 그리고, 4,5행의 '노오뜰담의 청동 시계'나 '늪에서 우는 거머리', '눈물 위에 쌓이는 꽃잎'들도 마찬가지이다. 그런데, 이런 비밀상적인 이미지들은 아무런 인과 관계 없이 병치하고 있다. 다시 말해, 「處容斷章」 제1부의 이미지 병치와 같은 유형의 작품이라고 할 수 있다. 29)

29) 위의 이미지들은 조금씩 변용되어 「처용단장」 제1부에 다시 등장한다.

날이 저물자  
내 肋骨과 늑골 사이  
흉을 파고  
거머리가 우는 소리를 나는 들었다.  
베르니아의  
붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.  
-처용단장 제1부 1-에서

鬘이 걸어오고 있었다.  
늪은 왜나무가 걸어오고 있었다.  
한밤에 눈을 뜨고 보면  
濠洲 宣教師네 집  
回廊의 벽에 걸린 靑銅時計가  
겨울도 다 갔는데  
검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있었다.  
-「처용단장」 제1부

「처용단장」에 보면, 이처럼 앞에 썼던 자신의 작품에서 표절하여, 부분적으로 인용하거나 조금씩 변용시키는 부분이 많다. 그는 이러한 시도가 과거를 현재에 재생하고자 하는 한 방법임을 밝히고 있다. 즉, 자신의 정서적 과거가 서로 포개지면서 되풀이되는 생의 나선형적인 반복을 보여주려는 것으로, 이러한 생각의 기저에는 역사란 유일 회적인 것이 아니라 반복된다는 의식이 깔려있다. (김춘수, '장편 연작시 <처용단장>

물론, 같은 시집에서 이러한 유형의 작품은 더 이상 발견되지 않는다. 그러므로, 이 작품으로부터 본격적인 무의미시를 추구했다고는 말하기 어렵다. 하지만, 이 시집 다음에 상재한 『打令調·其他』에서부터 병치은유와 치환은유의 중간 기법이라고 할 수 있는 複合隱喩를 구사하고 있는 점으로 미루어 무의미시의 출발점으로 잡아도 무방할 것이다.

## 2. 金春洙詩의 文學史的 位置

앞에서 살펴본 바대로, 김춘수의 초기시는 대상에 대한 모방론에서 출발한 <客體 中心의 詩>와 자신의 관념 표출에 중점을 둔 <主體 中心의 詩>로 나눌 수 있다. 그러나, 객체 중심의 시라고 해서 외부 대상의 물질적인 면만 두드러지게 나타나는 卽物詩가 아니고, 주체 중심의 시라고 해서 사상과 감정만 표현하는 觀念詩도 아니다.

그렇다고 그의 시를 形而上詩(metaphysical poetry)로 분류할 수도 없다. 형이상시가 '奇想(conceit)'과 '絶緣(depaysment)'의 異質的인 經驗과 感受性을 바탕으로 관념과 물질을 융합한 시라고 한다면, 그의 초기시는 유사성에 바탕을 둔 동질적인 결합이기 때문이다. 따라서, 그의 초기시는 1930년대의 鄭芝滯으로부터 출발하여 靑鹿派로 이어지는 한국적 서정과 물질적 감각을 융합한 한국 서정시의 현대화라고 볼 수 있다.

그러나, 김춘수 시의 시사적 위치는 초기시보다는 무의미시를 추구한 후기시에서 찾을 수 있다. 물론 그는 이와 같은 무의미시를 자기가 처음 시도한 것은 아니라고 겸손하게 말하고 있다. 그는 이미지를 관념을 표출하기 위한 비유적 이미지와 이미지 그 자체를 목적으로 삼는 서술적 이미지로 나누고 있다. 그리고, 서술적 이미지를 다시 대상의 인상을 재현한 유형과 대상을 자유 연상을 통해 무화

시말서', 『처용단장』, 1991, 미학사. pp. 135 - 147.)

시킨 유형으로 재분류한 다음 후자를 무의미시라고 보았다. 그리하여, 전자의 예로는 鄭芝滂의 「地圖」와 朴木月의 「佛國寺」를, 후자의 예로는 李箱의 「꽃나무」나 趙鄴의 「바다의 層階」 등을 꼽고 있다.<sup>30)</sup>

하지만, 그가 꼽고 있는 전대 시인들의 작품들이 무의미시라고 보기는 어렵다. 李箱이나 趙鄴의 작품 속에 등장하는 사물들은 김춘수의 작품 속에 등장하는 사물들과 마찬가지로 일상적인 모습이 아니라는 점에서는 공통성을 지니지만, 전자는 無意識 속에서 변용된 대상을 모방적으로 그리기 위하여 自動記述한 것인데 반하여, 김춘수의 사물들은 自由聯想 기법을 통하여 意圖的으로 변용한 것들로서, 대상의 원래 모습을 지우기 위하여 연상의 고리를 차단하면서 병치하는 방법으로 얻은 것들이다.

그렇다면, 이와 같은 김춘수의 후기시의 특질은 무엇인가? 그리고, 1960년대의 한국 시인들과는 어떤 차이를 지니고 있는가? 첫째로 文學觀의 차이를 들 수 있다. 1960년대의 시인들은 물론 이 시대의 대부분의 시인들은, 시란 韻律的 言語로 '시인의 思想과 感情을 표현한 것'이라는 생각이거나 '어떤 對象을 그리는 것'이라는 관점을 지니고 있는 데 비하여, 그는 시인의 意圖를 최대한도로 억제하고 언어가 이루어내는 그림들이 자율적으로 움직여 새로운 의미를 형성하도록 유도하는 데 목적을 두고 있다. 따라서, 그의 문학관은 이 시대의 보편적 문학관이라고 할 수 있는 <시인-대상> 중심과는 달리 <언어-독자> 중심 쪽으로 이동했다는 점에서 차이가 난다.

둘째로는 隱喻觀의 차이를 지적할 수 있다. 이 역시 문학관의 차이에서 기인되는 것이기는 하지만, 이 시대의 대부분의 시인들은 시란 자기 안의 관념이나 또는 외부의 대상을 표현하는 것을 목적으로 삼기 때문에 표현하려는 대상(원관념)과 유사성이 큰 置換隱喻를 즐겨 구사한다. 하지만, 그는 치환은유를 채택하는 경우에도 <同質的 置換>이 아니라 <異質的 置換>을 하며, 치환은유가 지닌 의미

30) 그밖에도 그는 9인의 9편의 시를 무의미시의 경향이라 하였다. 그것을 나열해 보면, 전봉건의 「속의 바다(21)」, 박남수의 「새 臺」, 김종삼의 「울폐의 유니폼」, 김구용의 「어느날」, 김광림의 「석쇠」, 김영태의 「자주꽃 속에」, 이승훈의 「사진」, 문덕수의 「선에 관한 소묘」, 조항의 「바다의 층계」 등이다. (김춘수, 전계서, PP. 365-37)

의 집중성으로 인하여 의미의 폭이 제한되는 것을 막기 위해 <複合置換隱喩>를 구사하고, 마침내 인과관계를 맺지 않고 展示하는 수법의 <竝置隱喩>를 구사하고 있다.

특히 그가 병치은유의 기법을 적극적으로 實驗하면서 <이미지 병치>, <리듬 병치>, <에피소드 병치>의 유형을 제시하고, 휠라이트가 1962년에 펴낸 『은유와 실제(Metaphor and Reality)』에서 가장 이상적인 것으로 제시한 <부분 병치>의 한계를 뛰어 넘어 <완전 병치>에 도달하려고 노력했다는 것은 詩論의 입장에서도 획기적인 것이라고 할 수 있다.

셋째로, 무한한 言語 美學의 세계를 開拓했다는 점을 지적할 수 있다. 시가 시인 중심일 경우에는 그 의미나 심상은 시인과 그것이 지시하는 사물을 연관시켜 해석하지 않을 수 없다. 하지만 주체와 객체를 벗어나 언어 중심이 될 경우에는 제시된 언어들끼리 결합하고 분열을 일으키면서 독자마다 새로운 해석이 가능해진다. 그리고, 그와 같은 언어들만 제 스스로 <움직이는 그림>이나 무제 음악과 같은 투명한 <추상 음악>을 만들어낸다. 그야말로 황홀한 언어의 향연을 이룰 수 있는 것은 언어 중심의 시에 병치 은유를 채택함으로써 얻어지는 효과라고 할 수 있다.

넷째로 종래의 創作이나 批評 理論에 새로운 방향을 제시했다는 점을 들 수 있다. 다시 말해, 아리스토텔레스 이래 문학 작품을 구성하는 모든 요소들은 물론 하나하나의 이미지들도 서로 긴밀한 관계를 맺고 有機的으로 조직되어야 한다고 주장한다. 종래의 시학을 <플롯 중심의 詩學>이라고 부르는 것도 이 때문이다. 하지만, 병치은유란 근본적으로 인과관계를 배제하고 전시하는 수법을 말한다. 그리고, 연상의 고리를 자르고 그 결과만을 제시하는 수법도 마찬가지이다. 따라서, 그의 작품은 종래의 유기성이나 플롯의 이론으로 쓰여진 작품이 아니며, 또한 그와 같은 이론을 적용하여 평가할 수 없는 새로운 양식이라고 할 수 있다.

물론 이와 같은 김춘수의 시에 대해 이의가 없는 것은 아니다. 기존의 문학관을 가지고 접근하는 사람들에게는 무의미한 언어 유희처럼 보일 수가 있다. 하지만, 이 시대의 문학이 <作家 中心>에서 <讀者 中心>으로, <진지하고 人間的인 距離>에서 <非人間的인 距離>로, <플롯의 강화>에서 <플롯의 해체> 쪽으로 진행되

---

고 있음을 감안할 때, 언어를 예술 작품의 매재로 삼아 새로운 사물을 창조하려 한 점이라든지, 인과 관계를 파괴하는 양식인 병치 은유를 통하여 의미를 무한히 확산시키려고 한 점은 한국 현대시를 새로운 차원으로 이끌어 올리려는 노력으로 이해해야 할 것이다.



## V. 結 論

本稿는 隱喻(metaphor)가 작품을 구성하는 核心 原理라는 입장에서, 無意味詩를 기점으로 삼아 金春洙의 시를 初期詩와 後期詩로 나누고, 作品 世界가 어떻게 변모하는가, 그리고 그에 따라 어떤 유형의 隱喻를 채택하고 있는가를 분석한 다음, 그와 같은 隱喻構造의 變貌過程과 動因을 알아 보았다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 초기시는 명백한 <意味의 詩>로서, <客體 中心의 詩>에서 <主體 中心의 詩>로 변모하고 있다. <객체 중심의 시>는 外部 對象에 관념을 이입하는 유형으로서 感覺化된 표현이 주류를 이루고 있었으며, <주체 중심의 시>는 관념을 드러내기 위해 임의로 사물을 동원하고 있다. 이와 같은 그의 초기시는 主體와 客體, 즉 <觀念>과 <物質>이 서로 융합된 시세계로서, 기존의 한국 서정시 영역을 확대시킨 것이라고 평가할 수 있다.

둘째, 초기시의 은유 구조를 살펴보면, <객체 중심의 시>에서는 유사성이 강한 치환은유를, <주체 중심의 시>는 알레고리를 채택하고 있다. <객체 중심의 시>가 동질적인 치환은유를 채택한 것은 대상을 模倣하려는 欲求에서 출발했기 때문이며, <주체 중심의 시>가 알레고리를 채택한 것은 관념이 먼저 발생하고 이를 표현하기 위해 적절한 사물을 동원했기 때문이다. 따라서, 초기시의 주된 어법은 類似性을 바탕으로 한 置換隱喻이며, 텍스트의 組織이 因果關係에 의해 결합되고 있어, 명백한 의미를 드러내는데 기여하고 있다.

셋째, 후기시는 <無意味詩>를 추구하며, 주체의 의도가 제거되고, 聯想 作用에 의하여 객체가 變形된 결과만 남아 <言語 中心의 詩>가 되고 있다. 이러한 무의미시는 언어가 빚어내는 이미지들이 자율적으로 움직여 새로운 存在를 創造한다. 그 類型을 살펴보면, 『처용단장』 1부에서는 <이미지 주도형>, 2부에서는 <리듬 주도형>, 3부와 4부에서는 <에피소드 주도형>이 주류를 이루고 있다.

넷째, 無意味詩의 주된 어법은 병치은유라고 할 수 있다. 이러한 병치 은유는 인과관계가 완전히 차단된 <완전 병치>와 인과 관계를 어느 정도 짐작할 수 있는 <부분 병치>로 나눌 수 있다. <완전 병치>는 <이미지 병치>, <에피소드 병치>,

<리듬 병치>의 순으로 더욱 무의미시해지고 있는 반면, <부분 병치>는 병치은유의 구조 속에 둘러싸인 치환적인 요소가 인과 관계를 짐작하게 만들어 어느 정도 의미의 형성을 돕고 있다. 따라서, <완전 병치>가 무의미시라고 한다면, <부분 병치>는 어느 정도 의미시를 지향하는 움직임이라고 할 수 있다.

다섯째, 김춘수 시의 전체적 변모는 <同質的 置換隱喻→異質的 複合隱喻→竝置隱喻>로 변모하고 있다. 이러한 은유 구조의 변모는 그의 價値觀 내지 世界觀이 달라졌기 때문이다. 명백한 의미 추구의 시에서 무의미시로 전환한 것은 역사관 변증법적으로 발전하는 것이 아니라 螺旋形으로 되풀이된다는 생각에서, 가변적이고 부정적인 현실(외부 대상)을 부정하고 대상을 새롭게 창조하려는 쪽으로 의식이 바뀌었음을 드러낸다.

여섯째, 김춘수 시의 독자적인 위치는 그가 30여 년에 걸쳐 추구한 무의미시에서 찾을 수 있다. 그의 무의미시의 새로움을 꼽아보면, ①기존의 <시인-대상> 중심의 문학관에서 탈피하여, 언어가 이루어내는 그림들이 자율적으로 움직여 새로운 의미를 형성하는 <언어-독자> 중심으로 이동했다는 점, ②종래의 置換隱喻세계에서 벗어나 因果關係를 차단하고 展示하는 수법의 竝置隱喻의 세계로 이동했다는 점, ③언어 중심의 시관과 병치은유를 통해 무한한 言語 美學을 개척했다는 점, ④아리스토텔레스 이래 문학 작품은 유기적 구성을 해야 한다는 <플롯 중심의 詩學>을 부정했다는 점을 꼽을 수 있다. 특히, 휠라이트가 이상적이라고 주장한 <부분 병치>를 뛰어 넘어 <완전 병치>를 추구했다는 점은 詩論史에서 획기적인 것이라고 할 수 있다.

이와 같은 김춘수의 실험은 <작가 중심>에서 <독자 중심>으로, <인간적인 거리>에서 <비인간적인 거리>로, <플롯 중심>에서 <플롯 해체>로 이행하는 현대 문학의 흐름과 일치하는 것이라고 할 수 있다. 따라서, 金春洙의 詩는 韓國 現代詩의 地平을 한 단계 끌어 올리는 데 지대한 공헌을 하였다고 評價할 수 있다.

## ▣ 參考文獻

### ◎ 基本資料

- 金春洙, 『金春洙全集 1·詩』, 문장사, 1984.  
——, 『金春洙全集 2·詩論』, 문장사, 1986.  
——, 『金春洙全集 3·隨筆』, 문장사, 1983.  
——, 『處容斷章』, 미학사, 1991.

### ◎ 單行本

- 權奇浩, 『詩論』, 학문사, 1983.  
金炳澤, 『韓國近代詩論研究』, 민지사, 1988.  
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·박철회, 『韓國現代詩 作品論』, 문장사, 1982.  
김윤식, 『韓國 近代 文藝批評史 研究』, 일지사, 1976.  
김윤식·김 현, 『韓國文學史』, 민음사, 1973.  
김재홍·정한모, 『韓國代表詩評說』, 문학세계사, 1983.  
김주연, 『現代 韓國 文學의 理論』, 민음사, 1972.  
金竣五, 『假面의 解釋學』, 이우출판사, 1987.  
——, 『詩論』, 이우출판사, 1989.  
金春洙研究刊行委員會, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.  
김 현, 『想像力과 人間』, 일지사, 1975.  
김현자, 『韓國現代詩作品研究』, 민음사, 1988.  
문덕수, 『韓國 모더니즘시 研究』, 시문학사, 1982.  
박철석, 『韓國現代詩人論』, 학문사, 1981.  
신동욱, 『文藝批評論』, 고려원, 1984.  
——, 『우리 詩의 歷史의 研究』, 새문사, 1981.

- 尹石山, 『소월시 연구』, 태학사, 1992.  
 李起哲, 『詩學』, 일지사, 1989.  
 李昇熏, 『非對象』, 민족문화사, 1983.  
 ——, 『詩論』, 고려원, 1979.  
 ——, 『詩作法』, 문학과 비평사, 1989.  
 정한모, 『韓國現代詩文學史』, 일지사, 1974.  
 韓啓傳, 『韓國現代詩論研究』, 일지사, 1983.

## ◎ 論 著

- 고정희, 「金春洙의 無意味論 考察」, 『시와 인식』(제20호), 시와 인식사, 1981.  
 권기호, 「絶對的 이미지」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.  
 김두한, 「金春洙研究」, 효성여자대학교 대학원, 1991.  
 ——, 「無意味詩 考察」, 경북대학교 대학원, 1983.  
 김재만, 「金春洙詩研究-물의 이미지와 想像力을 중심으로」, 한양대학교, 대학원, 1988.  
 김주연, 「1945년 이후 詩人 概觀」, 『現代韓國文學의 理論』, 민음사, 1972.  
 김준오, 「處容詩學」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.  
 김 현, 「處容의 詩的 變容」, 『想像力과 人間』, 일지사, 1975.  
 박유미, 「金春洙詩研究」, 고려대학교 교육대학원, 1987.  
 손자희, 「金春洙詩研究-이미지를 중심으로」, 중앙대학교 대학원, 1983.  
 신정순, 「金春洙 詩에 나타난 <빛>·<물>·<돌>의 이미지와 想像力의 秩序」, 이화여자대학교 대학원, 1981.  
 엄국현, 「無意味詩의 方法的 理解」, 『金春洙研究』, 학문사, 1982.  
 이경철, 「金春洙 詩의 變貌 樣相」, 동국대학교 대학원, 1983.  
 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.  
 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.  
 정유화, 「金春洙 詩의 記號學的 構造 研究」, 중앙대학교 대학원, 1990.  
 조명제, 「金春洙 詩의 現象學的 研究」, 중앙대학교 대학원, 1983.

조 향, 「〈대미이즈망〉의 美學」, 『韓國戰後問題詩集』, 신구문화사, 1961.

◎ 外國 論 著

- G. Poulet, 『현대 비평의 이론』, 김봉구 譯, 홍성사, 1979.
- I. A. 리처드·C. K. 오그든 共著, 『意味의 意味』, 김영수 譯, 玄岩社, 1987.
- J. Jacobi, 『칼 음의 심리학』, 이태동 譯, 성문사, 1978.
- J. Macqueen, 『알레고리』, 宋洛憲 譯, 서울대출판부, 1983.
- M. 마렌그리제바하, 『문학 연구의 방법론』, 장영태 譯, 홍성사, 1986.
- M. 폰티, 『意味와 無意味』, 권혁면 譯, 서광사, 1985.
- N. Frye, 『批評의 解剖』, 임철규 譯, 한길사, 1982.
- P. Dixon, 『수사학』, 姜大虔 譯, 서울대출판부, 1987.
- P. 윌라이트, 『은유와 실재』, 김대옥 譯, 문학과 지성사, 1991.
- R. 윌렉·A. 워렌, 『문학의 이론』, 이경수 譯, 문예출판사, 1992.
- T. Hawkes, 『은유』, 심명호 譯, 서울대출판부, 1986.
- V. 쉬클로프스키, 『러시아형식주의문학이론』, 문학과사회연구소, 청하, 1980.
- 김 현 編, 『修辭學』, 문학과 지성사, 1985.
- 아리스토텔레스, 『詩學』, 천병희 譯, 文藝出版社, 1985.
- 에코, 『기호학과 언어철학』, 서우석·전지호 譯, 청하, 1987.
- 車鳳禧 編著, 『수용미학』, 문학과 지성사, 1988.
- Brooks, C., The Well Wrought Urn, New York: Harcourt, Brace and Company, 1947.
- C. D. Lewis, Poetry for You, Basil Blackwell & Mott, Ltd, 1976.
- Philip Wheelwright, Metaphor and Rearity, Bloominton: Indiana Press, 1962.
- R. Wellek & A. Warren, Theory of Literature, Penguin Books, United Publishing & Promotion Co., Ltd, 1956.

---

<Abstract>

## Kim Choon-Soo's Poetic World and Structure of Metaphor

Hyun, Seung-choon

Korean Language and Literature

Graduate School

Cheju National University

Supervised by Professor Yoon, Seok-san

This thesis attempts to analyze Kim Choon-Soo's poetry in terms of its structure of metaphor. This purpose is based on the fact that metaphor is one of the most important elements of poetry and the metaphors Kim used vary according to the changes in his poetic world, which is usually divided into two periods: the first period of meaning-centered poems and the second period of language-centered poems (meaningless poems). The results of the analysis are as follows:

1. In his early poems, which clearly emphasize meaning, Kim moves from the object-centered poetry of external objects to the subject-centered poetry of his inner ideas. It seems that this movement results from the increase of his conversing desire as his spirit matures.

2. To examine the metaphoric features of his early poems, the

object-centered poetry adopts epiphor based on similiar entities, mainly because it is motivated by the desire to imitate objects; on the other hand, the subject-centered poetry adopts allegory, mainly because it only uses objects to express an idea. This technical change of metaphor in his early poems contributes to conveying meaning.

3. In his late poems, which usually emphasize meaninglessness, Kim composes language-centered poetry in which he excludes his intention and reveals only a variant of objects produced by association. To examine the techniques for meaninglessness in 「Cheo-Yong-Dan-Jang」, section 1 is mainly composed of images, section 2 of rhythms, and section 3 & 4 of episodes.

4. The main technique in his language-centered poems is diaphor. The diaphor in his poetry is divided into two types: the complete diaphor which denies the traditional concept of cause and effect and the partial diaphor in which the principle of cause and effect is partially allowed. In the case of the former, it is almost impossible to read poetic meaning, while, in the case of the latter, it is possible to understand it.

5. Thus, Kim's metaphor changes from the epiphor of similar entities, through the complex metaphor of different entities, to diaphor. It seems that this technical change of metaphor results from the change of his vision of value and life. The movement from the meaning-centered poetry to the language-centered poetry seems to reflect his conscious efforts to create new meanings of objects apart from changeable and negative reality. This is also based on his view of history which uses the principle of repetition rather than the principle of dialectic development.

6. The uniqueness of Kim's poetic world lies in the following artistic experiments in his language-centered poems: the movement to language and reader-centered poetry away from the contemporary poet and object-centered poetry; the movement to diaphorical technique away from epiphorical technique; and the rejection of the plot-centered theory in which a literary work must be an organic form based on cause and effect.

In short, Kim's poetic experiment is in accord with the trend of contemporary literature in that it centers on the reader rather than the author, on impersonal distance rather than personal distance, and on the deconstructive plot rather than the traditional plot. Accordingly, it may be concluded that Kim's poetry has made a great contribution to the development of contemporary Korean poetry.

