

# 강은교 시에 드러난 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리

김지연\*

## 차례

1. 머리말
2. 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리
  - 1) 관조
  - 2) 소극적 감정 이입
  - 3) 적극적 감정 이입
  - 4) 융화
3. 맺음말

## 1. 머리말

현재, 어떤 작품이 '생태주의 시' 인가 아닌가를 판단하는 기준은 명확하게 마련되어 있지 않다. 그 명칭과 범주에 대한 논의가 활발하게 이뤄지고 있지만, 일치된 견해를 이끌어내지 못하고 있기 때문이다. 특히 문명시, 자연시, 생명시, 환경시, 공해시, 녹색시 등의 명칭으로 존재하는 작품들에 있어서는 그 경계가 불분명하고 혼용되어 있는 듯한 느낌마저 갖게 된다.

\* 제주한라대학 강사

본고에서 논의하게 될 강은교의 작품들 역시 그러한 문제에서 자유로울 수 없다. 따라서 여기에서는 '물활론적 자연관을 바탕으로 한 생태적 인식을 보여주는 작품'을 분석의 대상으로 삼고자 한다. 이런 기준에 근거를 둔다면 본문에서 논의할 작품들은 생태주의 시로서 앞서 언급한 명칭들 모두를 포괄하는 특성을 지닐 수도 있게된다.

본문에서 이어질 작업은 강은교의 생태주의 시에 드러나는 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리를 살피는 일이다. 이러한 작업을 통하여 시인이 생태적 인식을 바탕으로 자연 대상에 접근·융화해 가는 과정을 다각적으로 살펴볼 것이다. 물론 그 기저에는 물활론적 사고가 자리잡고 있다. 이러한 사고는 화자와 자연 대상 사이에 유대를 형성함으로써 서로의 거리를 좁히는 데 기여한다. 이때의 '거리'는 시인의 물활론적 생태 인식에서 출발하고 있는 만큼 '생태적 거리'를 의미한다고 할 수 있다. 이 글은 이와 같은 생태적 거리를 추적하면서 시인의 물활론적 생태 인식을 점검하는 데 목적을 둔다.

여기에서는 강은교의 시집들 중 『등불 하나가 걸어오네』(문학동네, 2000)를 논의 대상으로 삼고 있다.

## 2. 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리

강은교 시의 특성은 첫째, 시적 화자가 드러나지 않는 경우가 많다는 점 둘째, 다른 시인의 작품에 비해 비생명체 혹은 추상적 존재에 대해 큰 관심을 보여준다는 점 등이 있다.

전자의 경우는 자연 대상에 대해 객관적 거리를 유지하기 위한 방법으로 '관조'의 측면에서 보다 상세히 다루려 한다. 한편, 후자의 경우는 그의 시 전체를 꿰뚫는 특성이라 할 수 있는데 여기에는 그만의 독특한 생태 인식이 들어 있다. 이러한 특성에 대한 논의도 본문에서 다루게 될 것이다.

'관조'의 측면에서 살펴볼 때 강은교 시에 드러나는 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리는 객관적이고 먼 거리를 유지하고 있다. 그러나 '소극적 감정 이입'과 '적극적 감정 이입'에서 점점 거리가 좁혀지고 '융화'에 이르면 인간과 자연이 일체화됨으로써 밀착되어 드러난다.

생태주의 시의 생태적 상상력은 인간과 자연의 관계에 초점을 맞추고 있다. 따라서 인간뿐만 아니라 모든 자연 존재가 살아 있다고 인식하는 몰활론적 자연관을 살피는 일은 생태주의 시를 이해하는 데 중요한 실마리가 된다. 이와 같은 내용을 바탕으로 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리를 점검하고자 한다.

## 1) 관조

비유의 근본 정신은 비교되는 두 대상 사이의 동일성의 발견에 있다.<sup>1)</sup> 특히 시에 있어서 의유화 기법은 몰활론적 자연관을 가장 잘 드러낸다고 할 수 있다. 의유화란 생물이나 무생물을 인격화시키거나 무생물에게 생물적 성격을 부여하는 animation 기법을 의미한다.<sup>2)</sup> 다시 말해 인간 외 자연 존재들을 인간과 대등한 자격을 가진 존재로 바라보고, 또 그들에게 이러한 자격을 부여하는 것이다. 인간과 자연의 관계에 관심을 갖고 나아가 합일을 추구하는 생태주의 시의 특성에 비추어 볼 때 이처럼 몰활론적 자연관에 근거를 둔 의유화 기법은 그 의의가 크다고 할 수 있다. 여기에서는 의유화 기법에 근거를 두고 작품을 분석하면서 시적 화자와 자연 대상 사이의 관조적 거리를 살펴보기로 한다.

살아 있는 생명체에 대한 인간의 정서는 대체로 관용적이다.<sup>3)</sup> 비생명체

1) N. Frye, 『비평의 해부』, 임철규 역(한길사, 1982), 171쪽.

2) 조기섭 외, 『문학의 이론』(형설출판사, 1986), 182쪽.

3) 생명체에 대한 인간의 상상력에 대해 줄고(『한국 현대 생태주의 시 연구』, 제주대 박사 논문, 2002)를 살펴보면, 동물의 경우는 들짐승 즉 길들여지지 않은 야생의 동물일수록 부정적인 가치를 대변하고 동물 중에서도 어류나 곤충류 등의 경우는 보다 덜 부정적인 의미로 표현된다. 이에 비해 식물에 대해서는 상대적으로

에 대한 경우와 비교해 보면 이러한 사실은 더욱 분명해진다. 일반적으로 비생명체는 주로 시적 배경으로나 존재할 뿐 그 자체로써 능동적인 역할을 수행하는 경우는 흔치 않다. 그런데 강은교의 시에 등장하는 비생명체들은 주체적이고 능동적인 이미지로 왕왕 묘사되곤 한다. 다음의 시들을 보자.

① 밀물이었다. 춤추는 파도, 계의 겨드랑이에서 날개가 들고 있었다.  
—「너무 짧은 사랑 이미지·」 전문

② 바다가 눈을 뜬다  
물새 한 마리 그 발 밑에 앉아  
바다의 발을 섬 없이  
뒹아주고 있다

문득 흰 구름 두엇 일어선다  
—「다섯 개의 부치지 않은 노래」 중 '물운대'

③ 네거리였다. 낙엽 한 잎이 온몸을 웅크린 채 바람에 떠밀려오고 있었다.  
호느끼는 소리가 들려왔다.  
세상의 문들이 닫히는 소리—

모래 몇이 훌쩍 일어서고 있었다.

—「가을, 네거리」 전문

①에서 소재가 되고 있는 것은 '밀물'이다. 화자가 밀물에 얽혀진 파도를 보면서 '춤춘다'고 여긴 순간, 계 위에 끼여버진 파도는 계의 겨드랑이에서 돋는 날개로 인식되기에 이른다. 즉, 화자의 시선이 처음 '밀물'에

---

긍정적인 의미로 표현되고 있음을 알 수 있다. 이것은 내면적 정체성이 증대된 생명체일수록 시인의 선호도는 낮아지고 역으로 내면적 정체성이 낮은 생명체일수록 시인의 선호도가 높아지기 때문이다. 따라서 생명체를 비유 혹은 의인화할 때 내면적 정체성이 증대된 생명체일수록 그 의인화된 가치 개념은 대체로 부정적인 경향을 띠는 것이다.

가 닿았을 때 이것은 그 자체로서 어떤 생명력을 가진 대상이 아니었다. 그러나 거기에서 ‘춤 추는 파도’의 살아 있는 이미지가 감지되고, 나아가 이 이미지는 계의 날개로 거듭나게 된다. 이때 밀물과 파도, 계를 잇는 화자의 시선은 담담하고 관조적이다. 의유적 사고가 드러나고는 있지만, 화자의 감정이 극히 배제되어 있다. 잠재된 화자의 시선을 통하여 객관적인 태도로 건조하게 처리하고 있는 것이다.

②의 경우도 화자는 잠재되어 있다. 그러나 ①에서 화자가 처음 ‘밀물’을 비생명체로 바라봤던 것과 달리 여기에서는 ‘바다’를 처음부터 ‘눈을 뜨는’ 생명체로 인식하고 있다. 그래서 물새 한 마리를 생명체 바다의 곁에서 그 발을 썩 없이 댈아주는 동료처럼 표현하고 있는 것이다. ①에서 ‘밀물’, ‘파도’와 ‘계’의 관계가 다소 일방적인 경향을 띠고 있던 것과는 비교되는 내용이다. ①의 경우 파도가 계에게 날개를 달아주며 접근하였으나 정작 이에 상응하는 계의 반응을 이끌어내는 데에는 이르지 못했다고 한다면, ②에서 물새가 취한 행동은 자연 대상들 사이에서 보다 원활하게 교류가 이루어지고 있음을 보여주는 것이라고 짐작하게 한다. 이러한 교류가 바탕이 되어 2연에 이르면 독자들로 하여금 더욱 발전한 연쇄 작용으로 이어지리라는 기대를 하게 만든다. 2연의 “문득 흰 구름 두엇 일어선다”는 표현은 1연의 교류에서부터 한 발 전진하고 있다. 이 표현 속에는 흰 구름도 앞서 ‘바다’와 ‘물새 한 마리’가 나눈 교류 속에 동참하게 되리라는 복선이 들어 있는 것이다.

③의 시에서는 ①, ②의 시들과는 또다른 정서가 포착된다. 화자가 비생명체 ‘낙엽’이 바람에 떠밀려오는 모습을 보면서 그 ‘호느끼는 소리’를 감지하고 있는 것이다. ‘호느낀다는 것’은 낙엽의 정서까지 내포하는 의미이기도 하다. 그러나 그 호느낌은 이유가 규명되지 않고 호느낀다는 현상으로만 처리되어 있다. 화자가 개입을 꺼린 채 이 모든 상황을 지켜보는 관람자로서만 존재하고 있기 때문이다. 그러기에 ‘낙엽의 호느낌’ 뒤에는 화자의 심정을 대변하는 “세상의 문들이 닫히는 소리”만이 공허하게 메아리친다.

위 시들에서 비생명체의 자연 대상을 살아 있는 것으로 인식하는 경우를 살펴보았다면, 다음의 시들에서는 비생명체 중에서도 '추상적 존재'에까지 의유적 사고를 보여주고 있는 점에 주목할 필요가 있다.

④ 저물녘,

달려오는 어둠 속에 무릎을 꿇고 있는 종소리

—「너무 짧은 사랑 이미지·르」 전문

⑤ 한 어둠은 옆드려 있고

한 어둠은 그 옆에 엉겨주춤 서 있다

언제 두 어둠이 한데 마주 보며 앉을까

또는 한데 허리를 엮을까

—「한 어둠은」 전문

④, ⑤의 소재는 '종소리'와 '어둠'이다. 이들은 이른바 추상적 개념의 존재들로서 드러나는 모양새를 명확히 갖추었다고 할 수 없다. 그런데도 이들은 이 시 속에서 생생히 살아 있는 인물들처럼 묘사되고 있다. 추상적 존재를 의유화한 시도는 몰활론적 자연관의 확대 적용이라는 측면에서도 의미 있다. 비생명체는 물론 추상적 개념의 존재까지 포괄하여 의유화하는 것은 인간과 자연의 바람직한 공존 혹은 합일을 추구하는 생태주의 시의 근본 정신과도 일맥상통하기 때문이다.

그런데 여기에서도 화자는 '달려오는 어둠'과 '무릎을 꿇고 있는 종소리' 혹은 '옆드리거나 엉겨주춤 서 있는 어둠'이 형성하는 이미지 밖으로 밀려나 있다. 잠재되어서 객관적으로 바라만 보고 있는 것이다. 이와 같이 '관조'의 측면에서 살펴볼 때 화자와 자연 대상 사이에는 먼 거리가 놓여 있음을 알 수 있다. 작품 속에서 소재로 등장한 자연 대상들의 경우 생태주의의 몰활론적 사고에 따라 의유화되고 있다. 그러나 이들은 작품 속에서 화자와 아무런 관계도 맺지 못한 채, 그 자신이 살아 있거나 사유할 수 있는 자연 존재로서 자리 매김하고 있을 따름이다.

## 2) 소극적 감정 이입

위에서는 시적 화자가 잠재된 채 먼 거리에서 객관적 태도로 자연 대상을 바라보며 생태적 사유를 하는 예를 살펴보았다. 다음 논의될 시들에서는 소극적이거나 자연 대상에 대해 화자의 감정 이입이 이루어지고 있어서 양자가 그보다 비교적 가까운 거리에 놓여 있음을 알 수 있다.

① 엘리베이터를 타니 어디서 묻어온 것인지 꽃잎 한 장이 떨어져 있었다. 잔뜩 가슴을 오므리고 파리한 주홍색 얼굴로 떨고 있었다. 엘리베이터의 단추를 눌렀다. 투덜대는 낮은 기침 소리, 우리는 상승했다. 상승, 상승... 엘리베이터의 문이 열렸다, 바람이 휘— 하고 불어들어 오면서 꽃잎 한 장을 신고 갔다. 나는 거기 놔둔 채, 닳고 닳은 내 마음자리 거기 벽 속에 가둬둔 채.  
— 「엘리베이터 속의 꽃잎 한 장」 전문

② 빗방울 하나가  
창틀에 터억  
걸터앉는다

잠시

나의 집이  
휘청— 한다

— 「빗방울 하나가·1」 전문

③ 고개를 드니 새들이 줄을 지어 날아가고 있었습니다  
길이 우두커니 그리는 새들을 바라보고 있었습니다

구름이 떨어뜨리는, 허공의 눈썹 같은 새들  
순간 발뒤꿈치를 들고 서 있던 벽이 잔기침을 하였습니다

모든 벽은 외롭지 않습니다  
또하나의 벽과 만나고 있는 한.

— 「길이 우두커니」 전문

④ 모래들의 숨소리가 들리는 바닷가

나는 보았습니다.

파도들이 달려올 때는 옆파도와 단단히 어깨동무한다는 것을  
손에 쥔 하얀 거품이  
모래발을 덮는다는 것을

나는 알았습니다

온몸을 하얀 거품 속에 감춘다는 것을  
파도들이 서로 사랑한다는 것을.

— 「파도」 전문

현대 문명사회에서 인간은 자연과 단절되어 각박한 삶을 영위하고 있다. 더욱이 아파트가 뿔뿔이 들어선 회색 도시 속 현대인들의 삶이란 자연에서 느껴지는 생명력 또는 여유 있는 휴식과는 거리가 멀다.

①의 화자 역시 그러한 도시의 소시민이다. 어느날 문득 그는 엘리베이터 속에서 꽃잎 한 장을 발견하고 그것을 통해 자신의 삶으로부터 유리되어 있던 자연의 의미를 생각하게 된다. “잔뜩 가슴을 오므리고 파리한 주홍색 얼굴로 떨고 있”는 꽃잎 한 장의 상징성은 많은 것을 내포한다. 이 시 속에서 화자는 ‘관조’의 측면에서 살펴본 경우와 달리 그 자신의 모습을 드러내고 있다. 그러나 적극적으로 자연 대상의 정서나 상황 속으로 뛰어들지는 않는다. 소극적인 개입이 이루어지고 있을 따름이다. 그러기에 꽃잎이 잔뜩 가슴을 오므리거나 파리한 주홍색 얼굴로 떨고 있는 이유에 대해서는 깊이 관여하지 않는 것이다. 다만 엘리베이터 안에서 우연히 발견한 꽃잎을 부정적인 이미지로 의의화하고는 자신의 현실에 대입해보는 선에서 매듭짓고 있다. 결국 엘리베이터의 문이 열리고 바람이 불어와 꽃잎을 싣고 갔을 때, 화자는 꽃잎 대신 “맑고 맑은 마음자리 거기 벽 속”에 가뒀진 채 남게된다. 화자 자신이 간혀 있는 현대 문명의 현실 사회는 꽃잎이 간혀 있던 엘리베이터와 그 맥락이 같다고 할 수 있다. 곧, 단절되고 폐쇄적인 현대인의 공간인 동시에 맑고맑은 마음자리의 벽 속이다. 이것은 심리적인 공간을 칭하는 의미이기도 하다. 자연으로부터



유리된 삭막하고 반생태적 현실인 것이다.

이와 같이 반생태적인 현실을 직시한 화자는 지금까지와는 다른 각도에서 세상을 다시 바라보기 시작한다. ②와 ③을 보자

②에서 “빗방울 하나가 창틀에 터억 걸터앉”았을 때 화자는 “나의 집이 휘청”거리는 것을 느낀다. 엘리베이터 속에서 반생태적 현실의 벽을 감지한 화자가 세상으로 눈을 돌렸을 때, 세상의 모든 것들, 삼라만상 모두가 ‘나의 집을 휘청’이게 하는 연쇄고리에 놓여 있음을 절감한 것이다. 비록 사소한 빗방울 하나일지언정 이것은 자연을 대표하는 상징물이 될 수 있고, 화자와 자연을 잇는 매개물이 되기도 한다. 그러나 이렇게 깊은 자각조차도 이 작품에서는 더 이상의 진전된 행위나 사유로 나아가지 못한 채 정지해 있다. 자연 대상에 대한 화자의 태도가 소극적이기 때문이다. ‘관조’의 측면에서 살펴본 화자와 자연 대상의 거리보다는 가까워졌지만, 화자가 적극적으로 자연 대상 속으로 뛰어 들지 않음으로 해서 여전히 양자 간에는 조금 먼 거리가 존재하고 있는 것이다.

②의 경우 화자가 시적 소재로 삼은 것은 빗방울이라는 자연 대상이다. ‘빗방울 하나가/창틀에 터억/걸터 앉는다’라고 표현한 것은 비생명체들의 의유화한 결과이다. 화자와 비생명체의 자연 대상 사이에 소극적인 감응이 이루어진 셈이다. 그런데 ③에 이르면 비생명체와 생명체, 화자가 한데 드러나 있다.

화자가 맨 먼저 바라본 것은 줄지어 날아가는 새들이다. 길 또한 날아가는 새들을 우두커니 바라보고 있다. 여기서 화자는 새들을 “구름이 떨어뜨리는, 허공의 눈썹”같다고 생각한다. 그러자 화자의 생각을 알아차리 기라도 한 듯 벽이 잔기침을 한다.

이 작품이 무엇보다 재미있는 것은 시상이 연쇄적으로 이어진다는 점이다. ‘화자-새-길-벽’으로 이어지는 시상은 자연 생태계의 순환 고리를 연상시킨다. 자연 생태계 속에서 모든 삼라만상은 공히 연쇄 순환 고리 속에 놓인다. 흙의 자양분을 먹고 자란 풀은 초식동물의 먹이가 되고 초식동물은 육식동물의 먹이가 되며, 육식동물은 흙으로 돌아가 미생물에

의해 분해되어 자연으로 되돌려진다. 이러한 생태계 순환 고리 속에 놓인 모든 것들은 동등한 자격으로 자연의 원리에 참여하는 것이다. 화자 역시 이러한 자연의 일부로서 자신을 겸허히 인식하고 있다고 봐야 옳다.

연쇄고리에 놓인 삼라만상의 이치와 자연의 일부로서 자신을 인식한 화자는 ④와 같이 보다 평화로운 시선으로 '사랑'을 노래한다. 바닷가를 바라보면서 “발자국 하나가 모래흙 위에 앉아 끼이끼이 울고 있었어” (『발자국 하나가』)라거나 “광막한 모래밭에 소리치고 있는 모래알 하나” (『다름』)라고 표현한 시편들과는 다른 시선으로 세상을 포용하기 시작한 것이다.

먼저 화자의 시선에 들어온 것은 ‘달려올 때는 옆파도와 단단히 어깨 동무하는 파도들’이다. 이때 그들이 손에 쥔 하얀 거품은 그 사랑의 방식이라고 표현되고 있다. 거품으로 온몸을 감추고는 조용히 찾아들면서 사랑한다는 것, 이것은 결코 상대방에게 상처를 남기지 않는 사랑의 방식이다. 결국 화자 자신 역시 자연 생태계의 흐름 속에 사라질 자연 존재임을 재확인하고, 파도처럼 흔적 없이 사랑하며 살다 가고 싶음을 피력한 것이다.

그러나 이러한 생태적 사유는 단지 사유의 한 형식으로 갈무리되어서 적극적인 화자의 감정 이입이나 개입은 이끌어내지 못하고 있다. 그리하여 화자는 자연 대상을 바라보며 자신의 처지를 빗댄으로써 생태적으로 확장된 사유를 하는 데 머물고 있다. 조금 먼 거리가 화자와 자연 대상 사이에 놓여 있는 것이다.

### 3) 적극적 감정 이입

위에서 화자가 자연 대상에 대해 소극적으로 감정 이입을 하고, 양자간에 다소 먼 거리를 유지하고 있는 모습을 살펴보았다. 그러나 이러한 거리는 다음의 시들에 이르면 한층 가까워진 양상으로 드러나고 있음을 알 수 있다.

- ① 화분에 물을 주다가 구석에 삐죽 솟아 있는 잡초를 뽑았습니다.  
안 뽑히는 것을 억지로 비틀어 뽑았습니다.  
순간, 아아아— 하는 잡초의 비명이 들려왔습니다.

아, 이걸 어째?  
내 손에 피가 묻었습니다

아, 이걸 어째?

— 「아, 이걸 어째?」 전문

- ② 은행잎 한 장  
집으로 가는 나를 불러세웠어

은행잎 한 장  
멈칫멈칫 내게 손을 내밀었어

은행잎 한 장  
내 손을 파악 잡았어

은행잎 한 장  
내 손안에서 파삭 부스러졌어

노오란 피, 노오란 연기

가을바람 한 울이 바빠 지나가다가  
멈추어 섰어

집으로 가는 길

— 「집으로 가는 길」 전문

- ③ 찬란한 대낮, 계단을 올라가는데 무엇인가 굵은 실 같은 것, 아니 고무 줄 같은 것이 반쯤 잘린 채 햇빛을 맞고 있었다. 뭘까, 고개를 수그리고 바라보니 지렁이였다. 누가 밟고 지나갔는지 반 토막만 남은 것이었다. 아하, 어제 온 비에 길로 나온 것이었군, 가엾게도 집으로 돌아가지 못하고 죽어버

렸군. 그냥 지나치려는데 무엇인가가 길을 막았다. 그림자였다. 내 그림자. 집으로 돌아가지 못한 내 그림자.

— 「집으로 돌아가지 못한 지렁이에 대해 생각하다」 전문

④ 우리가 오리백숙을 다 먹었을 무렵, 그러니까 창 밖에는 휘휘 늦은 바람이 불고, 태양은 구름 속으로 숨어버리고, 어디서인가 걸어오는 어둠이 훗훗 흐느끼는 소리 같은 것을 내던 무렵, 그 여자는 방구석에 숨겨놓은 장구를 꺼냈다. 그 여자는 장구를 치면서 정지용의 '향수'를 부르기 시작했다. 덩더쿱덩더쿱. 그 여자는 눈을 가늘게 찼다. 그러더니 무엇인가를 흔들 듯 두 손을 흔들었다. '귀예요 귀' 그것은 어둠의 귀였다. 어둠의 귀는 오리의 뼈며, 염소의 살점이 떨어져 있는 접시 위로 필력이기 시작했다. 덩더쿱덩더쿱. 귀는 축 늘어져서 접시 위로 달려갔다. 덩더쿱덩더쿱. 덩더쿱덩더쿱. 염소의 주름잡힌 목들이 뛰어갔다. 오리의 붉은 뼈들이 날기 시작. 그 여자의 장구 치는 소리는 빨라졌다. 덩더쿱덩더쿱.

— 「장구 치는 여자」 중에서

강은교의 시에서 자연 대상을 의유화하는 경향이 물활론적 자연관에서 비롯된 것임을 앞에서 살펴보았다. 이것이 생태적 사고의 결과라는 것은 재론의 여지가 없다.

그런데 '소극적 감정 이입'에서 살펴본 작품들에서는 자연 대상에 대한 소극적 접근으로 인해 화자가 그 대상의 감정과 사유의 깊이를 실제적으로 감응하는 단계에까지는 이르지 못하고 있었다. 이에 비해 지금 논의되는 작품들에서는 자연 대상의 회로애락 따위 감정까지 화자의 실제적인 체험·체득을 통하여 그려내고 있어서 다른 양상을 보여준다. 자연 대상에 대한 화자의 태도 역시 한층 더 적극적이다.

①에서 화자는 화분에 물을 주다가 구석에 삐죽 솟아 있는 잡초를 무심코 뽑는다. 그런데 그것이 잘 안 뽑히자 역지로 비틀어 뽑는 순간 “아야야— 하는 잡초의 비명”을 듣게 된다. 여기서 화자는 자신의 손에 묻어 나온 피를 느끼고 깊은 상념에 빠져든다.

상대방에게 어떤 아픔이 있을 거라는 막연한 짐작, 즉 일방적인 감정 이입은 더 이상 진전된 소통으로 나가지 못한 채 막연하고도 소극적인

감정 이입으로 그치기 십상이다. 그러나 마음을 열고 상대방의 아픔을 진실로 이해한다면 그 아픔은 바로 자신의 것인양 공유하고 나눌 수 있게 된다. 보다 구체적인 교감이 가능해지는 것이다.

잡초가 인간과 똑같이 아픔으로 느끼고 비명을 질러 감정을 표현할 줄 안다는 생각은 화자와 그것 사이의 깊은 교감으로 진행된다. 비틀어져 뽑힌 잡초의 진액이 ‘피’라는 인식은 이를 잘 말해 준다. 더구나 이 피는 잡초를 비틀어 뽑는 화자의 손에 묻어난 것이다.

그런데 ②에서 화자는 비단 잡초 같은 생명체뿐만 아니라 은행 나무로부터 떨어져 부서지는 낙엽에서도 똑같이 ‘노오란 피’를 보고 있다. 비생명체라 여겨지는 자연 존재 또한 아픔을 느끼고 ‘노오란 피’를 흘린다는 정서적 교감은 의미심장하다. 더구나 이 작품에서 은행잎은 화자의 적극적 개입을 유도하기 위해 능동적으로 행동하는 행위의 주체자로 그려져 있다. 무심코 지나가는 화자를 불러 자신의 아픔을 보여줌으로써 화자가 생태적 사유의 폭을 넓히는 데 기여하고 있는 것이다.

한편, ‘잡초’라는 명칭은 명백히 반생태적임을 주지해야 한다.<sup>4)</sup> 언어 생활이 너무 인간중심적으로 이루어지고 있기 때문에 이로 인해 야기된 문제와 해악에 대해서 우리는 전혀 관심을 기울이지 못했던 것이다. 우리가 눈 감고 지나온 사이 수많은 생명체들의 고통과 절망은 간과되어 왔다. 이들을 진정으로 끌어안는 일은 그들의 고통을 이해하고 그들의 절망을 인식하는 데서부터 시작해야 한다는 메시지가 들어 있다. 시 속에서 인간중심적 명명인 ‘잡초’를 그대로 사용하고 있는 것도, ‘잡초’에 각인된 인간중심적인 편견과 대비하여서 잡초의 아픔을 역설적으로 강조하기 위한 의도라고 할 수 있다. 이와 같이 손에 묻은 잡초의 피를 보면서 “이걸 어찌?”라고 외치는 화자의 생태적 각성은 다음의 시 ③에서 더욱 분명히 드러난다.

4) Alwin Fill, 『생태언어학』(박육현 역, 한국문화사, 1999), 182~183쪽에 의하면 인간 중심적인 명명은 인간을 위한 유용성의 가치를 반영한다. 그러므로 식물의 경우도 이와 같은 유용성의 가치 기준에 따라 ‘채소’ 혹은 ‘잡초’ 등과 같이 명칭이 달라진다.

③에서 화자는 계단을 올라가다가 토막 나 죽은 지렁이를 발견하고는 그것이 다름 아닌 '집으로 돌아가지 못한 내 그림자' 라고 말하고 있다. 집으로 돌아가지 못하고 토막 나 죽은 지렁이가 집으로 돌아가지 못한 자신의 그림자라는 인식은 커다란 울림을 전해준다. 토막 난 그림자는 토막 난 육체의 다른 모습이다. 곧, 토막 난 지렁이는 토막 난 자신의 모습에 지나지 않는다는 것이다. 이것은 ①에서 잡초의 비명을 듣고 그 피를 손에 묻힌다거나 ②에서 부서지는 은행잎으로부터 노오란 피를 느끼는 감정적 대응보다 훨씬 더 섬뜩하고 강렬하다.

그러나 자연 생태계의 연쇄적 순환 고리를 염두에 둔다면 이러한 정서적 교감은 당연한 것이라고도 할 수 있다. 모두가 동등한 자격으로 생태순환의 한 축을 이루고 있는 자연 존재들에 있어서, 어느 한 축의 상실은 결국 나머지 다른 축의 상실로 이어지는 것이 자명하기 때문이다.

결국 이 작품 속에서 화자는 자연 대상에 대한 적극적 감정 이입을 통하여 그 상대의 아픔을 이해함은 물론 이에 대한 생태적 사유의 폭을 확장시키고 있다. 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리도 한결 가까워져 있음을 알 수 있다. ④에 드러나는 화자의 생태적 각성 역시 이러한 맥락에서 짚어볼 수 있다.

④에서 화자는 오리백숙을 먹고 난 뒤 '오리 뼈, 염소 살점' 들의 환영을 본다. 비로소 맛있게 먹은 음식 재료들도 인간과 다를바 없는 하나의 존재이고 아픔을 느끼는 생명체임을 자각하기 시작한 것이다. 이러한 생태적 각성으로 인해 화자의 시상은 '염소의 주름잡힌 목, 피로 얼룩진 오리의 붉은 뼈' 들로 옮겨가게 된다. 밥상에 오르기 전 그것들이 살육되던 때의 모습이 화자의 상상 속에 펼쳐지고 있는 것이다. 밥상에 올려졌을 때에는 한낱 고기 살점에 지나지 않았으나, 화자의 생태적 각성을 통해 인간과 다를 것 없는 생명체로서 그 본래의 존재 가치를 되찾는 과정이 드러나고 있다.

이처럼 화자가 자연 대상에 대해 적극적인 감정 이입의 태도를 취함으로써 양자간의 생태적 거리가 더욱 좁혀지고 있는 것을 알 수 있다. 작품

속에서 드러나는 화자의 정서적 감응 역시 상대방의 피를 묻히거나 토막 난 몸뚱아리를 보고, 오리백숙을 먹는 등 구체적 체험을 통해 얻어진 것이었다. 그러나 이마저도 화자의 일방적인 감정 이입에 의존하고 있어서 양자간의 원활한 커뮤니케이션을 일으키는 데까지는 나아가지 못했다는 점을 한계로 들 수 있다.

#### 4) 융화

앞에서 살펴본 바와 같이 '관조'에서 아주 먼 거리에 놓여 있던 화자와 자연대상 사이의 거리가 '소극적 감정 이입'을 거쳐 '적극적 감정 이입'의 단계에 이르면 아주 가까워져 있음을 알 수 있다. 그러나 이렇게 가까워진 '적극적 감정 이입'의 단계에서조차도 다분히 정서적 거리로부터 크게 벗어나지는 못하고 있다.

지금부터는 화자가 자연 대상에 대한 정서적 감응에 머무르지 않고, 원활한 교류를 통해 구체적 반응을 하고 있는 예들을 살펴보기로 한다. 여기에서는 거리감이라곤 찾기 힘든 융화의 경지를 보여주고 있다.

##### ① 등불 하나가 걸어오네

등불 하나는 내 속으로 걸어들어와  
환한 산 하나가 되네

등불 둘이 걸어오네  
등불 둘은 내 속으로 걸어들어와  
환한 바다 하나가 되네

— 「등불과 바람」 중에서

##### ② 빨간색의 벽돌과 회색의 시멘트로 나의 뼈는 발려졌습니다.

그런데 어느 날인가 몹시 바람 불던 날  
내 몸은 깨지기 시작했습니다. 몇 사람이 와서 망치로 나를 마구 두들겨 찢었던 것입니다.

나는 부서졌습니다. 부서진 뼈 사이로 바람이 불어갔습니다.

그런 뒤 누구인가가 오더니 내 살에 유리를 끼우기 시작했습니다. 그 사람들은 그것을 창이라고 불었습니다.

햇빛이 황금빛으로 물드니 창은 황금빛으로 빛나며 주섬주섬 그림자를 꺼내기 시작했습니다.

나는 내 몸 속에 이런 것이 있는 줄 처음 알았습니다.

밤이 되니 창으로 별빛이 비치기 시작했습니다.

오 아름다운 별빛, 별의 입술이 파르르 떨렸습니다. 나는 별의 입술을 안았습니다.

어둠 속에서 천 개의 별이 자라났습니다.

— 「그림자와 별」 중에서

③ 새들이 줄을 지어 날고 있었네

황혼이 하늘의 눈시울을 붉게 출렁이고 있을 때

나는 새들의 날개를 따라가고 있었네

그 발톱에 묻은 구름살이 되어 따라가고 있었네

새 한 마리가 눈을 동그랗게 뜨고 뒤를 돌아보며 물었네  
길이 안 보이니?

그래,

나는 가만히 대답했네.

— 「새」 전문

①의 소재인 '등불'과 '바람'은 화자보다 더 능동적이다. 이들 자연 존재들은 행위의 주체자로서 작품 속에 등장하고 있다. 그런데 '등불'이 화자 속으로 걸어 들어가 각각 '환한 산'과 '환한 바다'가 된다고 할 때, '환한 산'과 '환한 바다'는 '등불'이나 '바람'은 물론 화자와도 유리된 대상이 아니다. '환한 산'과 '환한 바다'는 독립적으로 새롭게 파생된 대상이 아니라, 등불과 바람이 화자와 융화하여 이루어낸 결합체라고 할 수 있다. 등불이 '화자의 속으로 걸어 들어가는' 교류 끝에 산과 바다로 변모하는 데서 드러나듯이 이들 사이에 거리란 있을 수 없다. 이미 융화되어 새로운 의미 개념으로 거듭 나고 있기 때문이다.

②에서는 시적 화자가 곧 자연 대상으로 드러난다. 그리고 "빨간색의 벽돌과 회색의 시멘트로 나의 뼈는 발라졌습니다"라는 내용으로 미루어



볼 때, 그 시적 화자는 바로 현대식 건물이라는 것을 알 수 있다. 이것은 반생태적인 현대 문명의 상징이기도 하다. 그런데 현대 문명을 상징하는 화자, 곧 현대식 건물이 시적 소재로서 이 시에서처럼 아름답게 읽혀지는 예는 흔치 않다. 사람들이 “망치로 나를 마구 두들겨 패”고 “살에 유리를 끼운” 뒤 이것이 ‘창’이라 불려지면서부터 창에 비치는 햇빛을 보고 “나는 내 몸 속에 이런 것이 있는 줄 처음 알았습니다”라며 회색만면하는 화자의 모습은 현대 문명의 삭막함과 거리가 멀다. 더구나 창을 통해 비춰지는 별빛을 끌어들여 ‘어둠 속에서 천 개의 별이 자라나’게 하는 힘은 한층 더 삭막함으로부터 멀어져 있다. 화자와 자연 대상의 일체화된 융화는 나아가 또다른 자연 존재들까지도 조화로운 융화의 세계 속으로 끌어들이는 원동력이 되고 있는 것이다.

③에서는 이러한 융화를 바탕으로 화자와 자연 대상 사이에 자유로운 의사 소통이 이루어지고 있다. 줄지어 날아가는 새를 바라보던 화자는 어느 순간 자신도 직접 그 무리 속에 끼어 들어 적극적으로 교류에 동참한다. 이때 새 한 마리가 돌아보며 “길이 안 보이니?”라고 물어온 것은 화자가 자연스럽게 그들의 무리에 융화했기 때문이다. 어떤 이질적인 조화가 아니라 “그 발톱에 묻은 구름살이 되”었다고 할만치 허물없는 관계로 융화되어 있기에, 새들조차 화자를 자연스럽게 타자가 아닌 동료로서 인식하고 있는 것이다. 조화로운 융화를 바탕으로 한 교감이 있었기에 능동적인 형태의 교류가 가능해진 것이다. 따라서 단순한 감정 이입 차원의 교류에서 벗어나 원활한 의사 소통 단계로까지 진행되고 있다.

살펴본 바와 같이 ‘융화’ 단계에서 보여지는 화자와 자연 대상의 거리는 아주 밀착되어 있다. 생태주의의 물활론적 자연관이란 결국 모든 자연 대상을 인간과 동등한 자격을 가진 동료로서 인정한다는 것, 여기에는 생명체와 비생명체의 구별도 필요치 않다. ‘융화’에서는 화자가 그들을 관념적으로 인정하거나 그 아픔을 느끼는 것과 같은 정서적 차원의 교감에서 벗어나, 양자간의 능동적이고 원활한 커뮤니케이션으로 이어지고 있다. 여기에 이르면 화자와 자연 대상 사이에 거리란 있을 수 없는 것이다.

### 3. 맺음말

지금까지 강은교의 시에 드러나는 시적 화자와 자연 대상 사이의 생태적 거리를 살펴보았다. 본문에서 논의한 작품들의 기저에는 물활론적 사고가 자리잡고 있다. 이것은 세상의 모든 자연 존재가 다 살아 있다는 인식에서 출발하므로, 화자와 자연 대상 사이에 유대를 형성함으로써 서로의 거리를 좁히는 데 기여한다. 본문의 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, '관조'의 측면에서 살펴볼 때 시적 화자와 자연 대상 사이에는 먼 거리가 놓여 있음을 알 수 있다. 시적 소재로 등장한 자연 대상들은 물활론적 사고에 따라 의유화되고 있다. 그러나 이들은 작품 속에서 화자와 아무런 관계도 맺지 못한 채 그 자신이 살아 있거나 사유할 수 있는 자연 존재로서 자리 매김하고 있을 따름이다. 의유적 사고가 드러나고 있는 있지만 화자의 감정이 극히 배제되어 있다. 잠재된 화자의 시선을 통하여 객관적인 태도로 건조하게 처리하고 있는 것이다.

둘째, '소극적 감정 이입'에서는 화자의 감정 이입이 조금씩 이루어지고 있어서 '관조'의 경우보다 화자와 자연 대상 사이의 거리가 비교적 가깝다는 것을 알 수 있다. 그러나 여기에서도 적극적인 화자의 감정 이입이나 개입은 이끌어내지 못하고 있다. 화자가 자연 대상을 바라보며 자신의 처지를 빗댄으로써 생태적으로 확장된 사유를 하는 데 머물고 있는 것이다. 조금 먼 거리가 화자와 자연 대상 사이에 놓여 있는 셈이다.

셋째, '적극적 감정 이입'에서는 화자가 자연 대상에 대해 적극적인 감정 이입의 태도를 취함으로써 양자간의 생태적 거리가 더욱 좁혀지고 있는 것을 알 수 있다. 작품 속에서 드러나는 화자의 정서적 감응 역시 상대방의 피를 묻히거나 토막 난 몸뚱아리를 보고, 오리백숙을 먹는 등 구체적 체험을 통해 얻어진 것이었다. 그러나 이마저도 화자의 일방적인 감정 이입에 의존하고 있어서 양자간의 원활한 커뮤니케이션을 일으키는 데까지는 나아가지 못했다는 점을 한계로 들 수 있다.

넷째, '융화'에서는 화자가 자연 대상에 대한 정서적 감응에 머무르지

않고, 원활한 교류를 통해 구체적 반응을 하고 있어서 주목된다. 여기에서 보여지는 화자와 자연 대상의 거리는 아주 밀착되어 있다. 생태주의의 몰랐론적 자연관이란 결국 모든 자연 대상을 인간과 동등한 자격을 가진 동료로서 인정한다는 것, 여기에는 생명체와 비생명체의 구별도 필요치 않다. '융화'에서는 화자가 그들을 관념적으로 인정하거나 그 아픔을 느끼는 것과 같은 정서적 차원의 교감에서 벗어나, 양자간의 능동적이고 원활한 커뮤니케이션으로 이어지고 있다. 여기에 이르면 화자와 자연 대상 사이의 거리란 있을 수 없는 것이다.

살펴본 바와 같이 강은교는 자신의 작품을 통해 살아 있는 생명체는 물론 비생명체 혹은 추상적 존재에 대해서도 남다른 관심을 보여준다. 이것은 그의 시 전체에 걸쳐 드러나는 특성으로써 몰랐론적 생태 인식의 확장이라는 면에서 의의가 크다. 무릇 세상에 존재하는 모든 대상을 인간과 대등한 자격을 가진 자연 존재로 인정하는 것, 이것이야말로 강은교가 진정으로 의도하고 있는 생태적 가치관이라 해도 무방할 것이다. 본문에서 논의한 '관조', '소극적 감정 이입', '적극적 감정 이입', '융화' 등에는 그가 이러한 생태적 가치관을 바탕으로 하여 다각적으로 자연 대상에 접근하고 융화해 가는 과정이 드러나 있다. 따라서 그가 다다른 '융화'의 세계에서는 화자와 자연 대상, 혹은 인간과 자연 대상이 서로 밀착되어 자연스러운 커뮤니케이션이 이루어지고 있는 것이다.