

# 現代文學 研究의 일곱 가지 課題

- 話者詩學의 可能性 探索 -

윤 석 산\*

## 목 차

1. 현대문학 연구의 일곱 가지 문제점
2. 話者詩學으로 재 조정
3. 텍스트의 層位와 構成 要素
4. 作品의 分析 節次와 評價 方法

## 1. 현대문학 연구의 일곱 가지 문제점

현대문학의 이론을 처음 접하는 사람들은 그 논리의 정교함과 방대함에 놀라지 않을 수 없다. 그리고 어느 정도 윤곽을 파악한 사람들은 그런 이론들이 서로 뒤얽혀 혼란을 일으킬 뿐, 창작이나 비평 또는 문학사의 기술에 별 도움이 되지 않으며, 그 원인이 연구의 미진에 있는 게 아니라 이론을 위한 이론으로 치달아 온 데 있음을 발견하고 새삼스레 놀라게 된다.

물론 문학연구가 이와 같은 상황에 빠지게 된 것은 그만이 지닌 특수성에 적지 않은 원인이 있다. 자연과학이나 사회과학은 <대상↔보편성>의 양자 관계를 다루는 학문이지만 문학연구는 <보편성↔대상(작품)↔특수성>의 삼자 관계를 다루는 학문이다. 그리고, <물질→물질>이나 <인간→인간>으로 이어지는 단층적이고 공시적인 문제를 다루는 게 아니라 <물질→사회→주체→언어>로 이어지는 중층적이고 변

\* 제주대 교수

중법적이며 통시적인 문제를 다루며, <진위>의 판별에서 그치는 게 아니라 <정서적 판단>까지 고려해야 한다.

하지만, 이런 어려움을 지니고 있다고 해서 혼란스러워도 무방하다는 이야기는 성립되지 않는다. 이론이 축적될수록 혼란스러워진다면 우리는 애써 문학을 연구할 필요가 없기 때문이다. 그러므로 이 시대에 문학을 연구하려는 사람들은 우리가 지금까지 채택해 온 시학을 비롯하여, 그에 따른 각종 연구 방법이 과연 타당성을 지니고 있는가 하는 점부터 검토해야 할 것이다.

이런 관점에서 첫째로 검토해 볼 대상은 과연 <아리스토텔레스 詩學>으로 현대 문학에 나타난 제 양상을 해명할 수 있느냐 하는 점이다. 자연주의 문학까지 논의하는 데에는 이 시학이 아주 유용한 원리였지만, 현대로 접어들어 등장한 심리주의·입체파·미래파·다다·실존주의·해체주의·포스트모더니즘 계열의 작품들을 분석하는 데에는 별다른 도움이 되지 않기 때문이다.

가령 카뮈(A. Camus)의 「이방인」이나 카프카(F. Kafka)의 「변신」과 같은 작품들을 대상으로 삼을 경우만 해도 그렇다. 아리스토텔레스 시학에서 보면, 햇살이 눈부셔서 살인했다거나, 자고 일어나 보니 벌레로 바뀌었다는 이야기는 전혀 개인성이 없는 것으로서, 等外의 작품으로 평가할 수밖에 없다. 그러므로 이들을 논의하자면 새로운 논리를 마련하지 않으면 안 될 것이다.

둘째로, 각 장르를 고립적으로 논의하거나 특정 장르 중심으로 논의하려는 점을 들 수 있다. 헤겔(Hegel) 이전의 아리스토텔레스 시학에서는 서정적 장르를 열등한 것으로 취급하면서 논외로 취급해 왔다. 그리고 현대의 아리스토텔레스 후계자들이나 반 아리스토텔레스주의자들도 전 시대의 문예이론가들처럼 자기들의 논리에 적합한 장르만을 고립적으로 논의하면서 무수한 용어를 양산하고 있을 뿐이다.

영미 新批評만 해도 그렇다. 서사적 장르는 접어두고, 서정적 장르를 실천적으로 분석하는 데 주력하지만 논리화의 작업은 실패하고 만다.1) 그리고 서정적 장르의 논리화에 어느 정도 성공한 러시아 形式主義 역시 어얼리치(V. Erlich)가 지적했

1) 이와 같은 사정은 용어는 달리했지만, 엘리엇(T. S. Eliot), 리처즈(I. A. Richards), 워렌(R. P. Warren) 등이 '통합된 감수성'과 '형이상사'를 강조하고, 엠프슨(W. Empson)이 '다의성(ambiguity)의 언어'를, 램섬(J. C. Ransom)이 '결(texture)의 언어'를, 브룩스(C. Brooks)가 '역설(paradox)의 언어'를, 테이트(A. Tate)가 '긴장(tension)의 언어'를 강조한 점으로 미루어서도 짐작할 수 있다.

듯이 서사적 장르는 외면한다.)

이들과는 반대로 프랑스 構造主義者들은 서사적 장르에만 관심을 기울이면서, 작품의 특질은 <한정 모티프>와 <동적 모티프>로 짜여지는 플롯에 의하여 결정된다고 주장한다. 하지만, 작품의 특질차는 플롯에서 비롯된다고 보다는 이에 개입하지 않는 <자유 모티프>와 <정적 모티프>에 의하여 결정된다고 보아야 할 것이다. 플롯의 유형은 거시적 관점에서 볼 경우 2-3가지밖에 존재하지 않으며,<sup>3)</sup> 그럼에도 불구하고 특질 차가 발생하는 것은 자유 모티프와 정적 모티프, 그리고 그것을 형상화하는 문체가 주된 역할을 하기 때문이다.

또 그들이 구조라고 내세우는 것들이 과연 문학 작품을 조직하고, 변별성을 유지하게 만드는 기능을 지녔는지도 의심스럽다. 야콥슨(R. Jakobson)과 레비-스트로스(Levi-Strauss)가 보들레르의 「고양이들(Les Chats)」을 분석한 것에 대해 리파테르(M. Riffaterre)가 비판하는 글에서 이미 드러났듯이, 그들이 주장하는 구조는 문학적 감수성을 발휘하도록 만드는 요소들의 구조가 아니라 텍스트에 배열된 언어(구문적 특성과 여성 명사와 남성명사의 배열)의 구조에 불과하기 때문이다.

셋째로, <대상-작가-작품-독자>로 이어지는 軸 가운데 어느 한 單位만을 분석 대상으로 삼는 것이 옳은가 하는 점이다. 현대의 모든 비평은 이들 가운데 편의상 어느 한 단위를 분석 대상으로 삼는다. 그리고는 타당성을 강조하기 위해, 자기들이 분석한 단위만을 가지고도 전체를 유추할 수 있다고 주장한다.

하지만, 그들의 주장은 어느 한 단위만을 선택한 잘못을 은폐하기 위해서라는 것을 부정할 수 없다. 그것은 內在的 觀點을 취하는 사람들이 텍스트 밖의 단위를 주목하는 사람들에게 '非本質的'·'意圖的'·'影響的(感情的)' 오류를 범했다고 비난하고, 外在的 觀點을 취하는 사람들이 텍스트만을 주목하는 사람들에게 '存在論的'·'歷史的'·'消費的' 오류를 범했다고 비난하는 점으로 미루어서도 짐작할 수 있다.

넷째로, 과연 작품의 구조적 층위와 이를 이루는 조직적 요소들을 바르게 파악

2) V. Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*, 박거영 역, 『러시아 형식주의-역사와 이론』 (문학과 지성사, 1983)

3) 플롯은 분석자가 어떤 단위로 패러프레이즈하느냐에 따라서 달라질 수밖에 없다. 그러나 거시적 관점에서 추출할 경우에는 ①욕망-대결-성취, ②욕망-대결-패배, ③욕망-대결-미해결의 세 유형으로 나눌 수 있을 것이다.

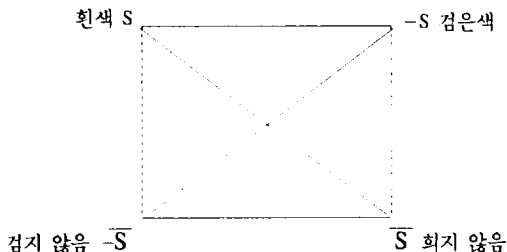
하고 있는가 하는 점이다. 현대 비평에서는 모두가 구조나 조직의 질서에 대해 관심을 기울인다. 심지어는 외재적 관점을 취하는 사람들마저도 이들에 대해 대단한 관심을 갖은 척한다. 작품에 대한 분석을 등한히 할 경우에는 문학에 대한 논의가 아니라 역사이나 사회 또는 심리적 논의로 떨어지기 때문이다.

그러나 문학 작품은 '유기적 시스템(organic system)'이라고 주장하는 形式主義者들마저도 아직까지 선언적 차원에 머무르고 있는 실정이다. 그것은 그들이 작품의 구성 요소들을 병렬적으로 열거할 뿐, 상하나 동일 층위를 구성하는 요소들의 관계에 대해 질문할 경우에는 언제나 침묵하고 마는 점으로 미루어서도 짐작할 수 있다.

다섯째로, 현대 문예이론을 지배하고 있는 이항 대립적 가치관이 과연 타당한 것이냐 하는 점이다. 영미 신비평가들은 <시적 : 산문적>, 러시아 형식주의자들은 <낮설음 : 친숙함>, 프랑스 구조주의자들은 변별적 징표의 <유 : 무>라는 이항 대립적 가치관에서 출발한다.

하지만, 문학 작품은 한 인간의 정신 상태를 다른 인간에게 전달하기 위한 담화이다. 다시 말해, 인간을 소재로 삼아, 인간에 의해 창조된, 그리고 인간을 위한 담화가 문학작품이다. 현대 비평이 창작이나 감상 또는 문학사의 기술에 아무런 도움도 주지 못하고 혼란을 일으키는 것은 이와 같이 인간적인 문제를 비인간적인 이항 대립의 가치관으로 분석·평가하려는 데에서 출발한다고 볼 수 있다.

예컨대 그레마스(A. J. Greimas)의 '의미의 4각형'만 해도 그렇다. 그는 '검은 색(-S)'이 없으면 '흰색(S)'이라는 의미가 탄생될 수 없다면서, 아래와 같이 의미 산출과정을 도해한다.



그러나, '흰색'의 변별적 위치는 무수한 다른 색( $S \leftrightarrow \bar{S}$ )과의 대조에서 얻어진다. 그리고, '검은색'은 흰색을 비롯한 다른 색과의 대조에서 얻어지고, 다른 색들

도 마찬가지로이다. 제임슨(F. Jameson)이 그레마스의 4각형은 4개의 위치(개념)만 발생시키는 것이 아니라 최소한 10개의 위치를 발생시킨다고 비판한 것이나,<sup>4)</sup> 바르트(R. Barthes)가 記標만 고정될 뿐 끝없이 記義가 떠돌기 때문에 의미(혹은 사물들)는 대립 관계에서 발생하는 것이 아니라 <差異의 關係(差延, différance)>에서 얻어진다면서 脫 構造主義로 이적한 것도 그 때문이다.<sup>5)</sup>

하지만, 이들의 비판 역시 우리를 헤어날 수 없는 논리의 늪으로 끌고 갈 뿐이다. 만일 그들의 말대로 기의가 끝없이 떠도는 것이라면, 우리는 어떤 사람에게 낯설게 보이는 것이 왜 다른 사람에게는 친숙하게 느껴지고, 또 같은 사람이 친숙하게 느끼던 것도 갑자기 낯설게 느껴지는가를 비롯하여, '끝없이 기의가 떠돈다'는 그들의 말을 이해할 수 없을 것이기 때문이다.<sup>6)</sup>

여섯째로, 시대적·역사적·문화적 환경이 다른 조건에서 탄생된 문학을 단일한 법칙으로 규제 또는 분석하려는 태도를 들 수 있다. 물론 이론화 작업에서 개인의 <인식>과 <반응>하는 초점까지 고려할 수는 없는 일이다. 그러나 번역 작업에서 흔히 경험하듯이, 문화권이 다를 경우에는 작품을 산출하거나 독서하는 방식이 전혀 달라진다.

가령 未堂의 「국화 옆에서」만 해도 그렇다. 그가 어떤 의도로 '국화'를 제재로 삼았는지는 분명히 말하기 어렵다. 하지만, 우리는 그 꽃을 선비의 상징으로 받아들인다. 반면에 서양 사람들은 죽음의 상징으로 받아들인다. 서양에서는 이 꽃이 무덤가에 심고, 또 장례식에 쓰이는 꽃이기 때문이다. 그리고 이런 차이로 인해 '봄부터 솔작새는/그렇게 울었나보다'라는 구절은 새로운 정신 세계가 열리기 이전의 고뇌로 해석되기보다는 죽음에 대한 예감으로 해석된다.

이런 현상은 같은 문화권에서도 일어난다. 자국의 시학을 상실한 나라에서는 논리와 의식구조의 변화 속도 차이로 인하여 비평가와 독자들이 우수하다고 보는 작품이 다르고, 비평가도 비평적 작업을 위해 읽을 때와 즐기기 위해 읽을 때의 평가 기준이 달라진다. 그러므로 문학연구가 해석 작업에서부터 출발하는 것이라면 결코

4) F. Jameson, Foreword in : A. J. Greimas, On Meaning(University of Minnesota Press, 1987)

5) 차연은 이항 대립과는 달리 두 항목이 상호 의존적이고 보충적이며, 끊임없이 복합적이고 미결정적으로 운동하는 상태로 보는 개념을 말한다.

6) 의미는 이와 같이 이항 대립이나 끝없는 미끄러짐 속에서 떠도는 것이 아니라, <量>과 <距離>와 <頻度>의 차이를 비롯하여 <담화의 場>에 형성된 <상황>과 결합하면서 탄생된다고 보아야 할 것이다.

환경이라는 요소를 외면해서는 안될 것이다.

일곱째로, 同語反復의인 停滯와 孤立 상태를 들 수 있다. 어떤 연구든 그 나름대로 타당성을 지녔다면 다른 연구에서도 활용되어야 하며, 그를 바탕으로 다음 단계로 진행되어야 한다. 그럼에도 불구하고 현대문학 연구는 장르와 장르, 또는 유파와 유파 사이에 뛰어넘을 수 없는 장벽을 쌓고, 각기 다른 언어로 같은 내용을 되풀이하고 있는 실정이다. 그것은 각 장르, 각 유파의 용어를 대조할 경우 얼마나 많은 개념들을 중복하여 다루고 있으며, 어느 정도 달리 정의하고 있는가를 살펴보면 짐작할 수 있을 것이다.

따라서, 현대에 문학을 연구하려는 사람들은 ① 기존 시학을 재조정하여 문학의 체 양상을 포괄할 수 있는 새로운 시학을 창출하고, ② <대상-작가-작품-독자>를 통합적으로 논의할 수 있는 방법을 찾아야 하며, ③ 작품의 구조적 층위와 각 층위를 구성하는 요소들을 밝힌 다음 그들끼리 어떤 관계를 맺고 있는가를 구명하고, ④ 자국의 傳統 詩學을 복구하면서 西歐 詩學과 연결·조정하는 과제가 남았다고 볼 수 있다.

## 2. 話者詩學으로 재 조정

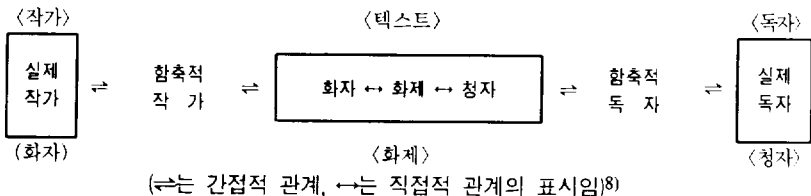
앞에서 지적했지만, <아리스토텔레스 시학>은 자연주의 이전까지 아주 유용한 원리로 적용되어 왔다. 하지만 현대문학을 해명하는 데에는 그리 적합한 시학이라고는 보기 어렵다. 아니, 현대로 접어들면서 탄생된 작품들을 분석·연구하는 데에만 부적합한 것이 아니다. 서정적 장르를 다루는 데에도 그리 적합한 시학이라고 볼 수 없다. 그것은 이 시학이 이데아(Idea)나 실재성(reality)을 대상으로 삼고 인과적으로 모방하는 <객체 중심> 내지 <사실주의> 시학이라는 데 원인이 있다.

그러나 인간 정신은 이성으로만 짜여진 게 아니다. 이성만 각성된 상태에서 기능을 발휘할 뿐, 일상 생활은 감성에 의해 지배된다. 뿐만 아니라, 인류 역사는 보편적 이성보다 개인의 순간적 정서와 심리에 의해 지배되는 <脫 역사 시대>로 진입하고 있다. 따라서 아리스토텔레스 시학의 체계를 그대로 유지하더라도 <주체 중심> 내지 <표현주의> 시학의 일부를 받아들이지 않으면 안 될 것이다. 이성 중심의 시학만을 고집하면 감성을 중시하는 독자들들과 끊임없이 마찰을 일으키고, 마침내 문학의 쇠퇴 현상으로 이어질 것이기 때문이다.

그런데, 우리는 이와 같은 조정 작업에서 함께 해결해야 할 과제가 있다. 그것은 문학적 담화를 산출하는 데 참여하는 모든 단위를 고려해야 한다는 점이다. 얼핏 보면 이런 작업은 거의 불가능한 것처럼 보일는지 모른다. 그러나, 문학 작품을 <原文(text)>으로만 한정하지 말고, <화자(speaker)-정보(message)-청자(hearer)>의 力動的 關係에서 탄생되는 <담화(discourse)>라는 관점으로 물러서서 보면 어느 정도 가능성이 열린다. 이와 같이 물러설 경우, <화자=작가>, <정보=작품>, <청자=독자>라는 대응되는 단위를 지니고 있어 <대상-작가-작품-독자>로 이어지는 단위를 거의 포괄할 수 있기 때문이다.

물론 기존의 시학에 의지하는 사람들은 이와 같이 물러서도 <작가>, <대상>, <실제 독자>라는 단위가 제외되어 자기들의 연구 방법과 마찬가지로 결과를 가져온 다면서 반대할 것이다. 그러나, 형식주의자들이 주장하는 虛構의 話者도 사실은 작가의 의식구조와 경험을 바탕으로 창조되며, 표현론자들이 주장하는 自傳의 話者도 텍스트를 구성하는 각 요소에 따라 수정된다. 다시 말해, <실제 작가>의 욕망과 가치관이 그 작품의 테마에 따라 축소되어 <함축적 작가>가 되고, <함축적 작가>가 작중의 상황을 고려하여 창조한 것이 <화자>라고 볼 수 있다. 그리고, 문학적 대상 역시 작가의 의식 구조를 거쳐 수정된 모습으로 편입된다고 보아야 할 것이다.

또, <실제독자>와 <청자>의 관계도 비슷하다고 볼 수 있다. 화자로 이어지는 축만큼 긴밀하지는 않지만, 작가는 <실제 독자>들에 대한 경험을 바탕으로 삼아 <함축적 독자>를 예측하고, 작중 인물에 속하는 <청자>의 반응 역시 <함축적 독자>에 의해 조절된다고 볼 수 있다. 따라서, 문학적 담화는 아래와 같이 일상적 담화와는 달리 <담화 속에 담화>가 들어 있는 이중 구조로서, 실제 작가와 실제 독자는 텍스트 밖에서 엿보거나 조정한다고 보아야 할 것이다.7)



7) 이 문제는 필자의 『현대시학』(새미, 1996) '화자'에 관한 장을 참조할 것.

8) 이와 같이 텍스트 안의 단위는 직접적인 관계로, 텍스트 밖의 단위는 간접적인 관계로 설정

그렇다면 이와 같이 이어지는 축 가운데 어느 단위부터 논의를 시작해야 할 것인가. 얼핏 생각하면 실제 작가부터 분석해야 옳은 것처럼 보일지도 모른다. 그러나, <실제 작가>는 텍스트 밖에서 간접적으로 조정하고, 작중 인물이 텍스트를 지배한다. 그러므로 작중 인물[화자]로부터 출발해야 할 것이다.

이와 같이 작중 인물이 텍스트의 전 국면을 지배한다는 것은 창작 과정을 살펴 보아도 짐작할 수 있다. 어느 장르를 막론하고 누구를 主人公로 설정하느냐에 따라 시간적·공간적 배경은 물론 화제의 선택 범위가 제한된다. 그리고 그 인물의 행동이나 심리 가운데 어떤 것을 강조하고 싶느냐에 따라 플롯과 전경화의 대상이 결정된다.<sup>9)</sup> 뿐만 아니라, 통사구조와 그를 조직하기 위해 동원되는 어휘, 그 어휘의 음성적 층위까지 화자의 유형과 정서적 상태에 따라서 달라진다. 그러므로, 작중 인물은 그 작품의 전체 구조와 조직을 지배하는 단위라고 보아야 할 것이다.

이와 같은 문제는 작중 인물을 유형화하고,<sup>10)</sup> 그에 대한 실례를 귀납적으로 모아 입증하는 방식이 옳을 것이다. 그러나 짧은 글에서 그와 같은 방법으로 논의하기 어려운 일이니, 서정적 장르를 중심으로 인물의 性差에 따라 담화의 특질이 어떻게 달라지는가를 살펴 보고, 작품의 분석을 통해 타당성을 검증하면서, 다른 장르에 대해서도 유추해 보기로 하자.<sup>11)</sup>

## ① 시의 의미적 국면

i) 화자의 태도와 정서 : 남성화자는 대상으로부터 독립하여 옳고 그름을 따지

한 것은 실제 창작의 단계에서는 텍스트를 구성하는 각 요소들과 작가의 의식 속에 들어 있는 것들이 이중적으로 작용하는 반면에, 텍스트 밖의 요소들은 의식을 통해서만 작용할 뿐, 오히려 텍스트를 구성하는 요소들에 의하여 수정된다는 생각에서이다.

9) 화자는 자기가 의도하는 바 전부를 발화하는 것은 아니다. 그러므로 담화의 유형은 <발화 이전의 담화>와 <발화된 담화> 또는 <내적 담화>와 <외적 담화>로 나눌 수 있을 것이다.

10) 화자 또는 작중 인물은 다음과 같은 기준으로 나눌 수 있을 것이다.

① 작가(시인)와의 관계에 따라 <自傳的: 虛構的>, ② 신분에 따라 <女性: 男性>·<成人: 兒童>·<都市: 農村>·<貴族的: 庶民的>, ③ 동일 화자의 분열 양상에 따라 <表層: 深層>·<文明(civilized persona): 原始(elemental persona)>, ④ 문맥에 현시 되는 정도에 따라 <現象的: 潛在的>. 이 가운데, '문명화자'와 '원시화자'라는 용어는 G. T. Wright의 용어를 번역한 것으로서, 원시화자(elemental persona)는 걱정적 상태에 빠져 문법적 질서를 지키지 못하는 화자를 말하며, 문명화자(civilized persona)는 일상적 정서 상태를 유지하면서 문법적 질서를 준수하는 화자를 말한다. (G. T. Wright, *The Poet in Poem*, Gordian Press., 1974, p. 9 참조)

11) 이에 대한 자세한 논의는 필자의 『현대시학』을 비롯하여, 『문학의 이해』(태학사, 1994), 『소설시 연구』(태학사, 1992) 등을 참고할 것.



면서 이성적·능동적으로 대응하고, 여성화자는 대상과의 관계를 중시하면서 감성적·수동적으로 대응한다.<sup>12)</sup>

ii) 화제의 성격 : 남성화자는 국가·사회·윤리 같은 공적·추상적 화제를 택하고, 여성화자는 이별·사랑·아름다움 같은 사적·구체적 화제를 택한다.

### ② 시의 형식과 조직적 국면

i) 시형과 율격 : 자유율을 택하는 경우 상대적이지만 남성화자는 자유분방한 시형을 택하고, 여성화자는 정제된 시형을 택한다. 그리고 정형율을 택하는 경우 남성화자는 4음보처럼 균형적이며 대응적인 음보를 택하고, 여성화자는 3음보처럼 가변적이며 대응된 짝이 없는 음보를 택한다.<sup>13)</sup>

ii) 시어와 음성 조직 : 남성화자는 기능적이고 소박한 어휘와 음성을 택하고, 여성화자는 섬세하고 장식적인 어휘와 음성 조직을 택한다.<sup>14)</sup>

주인물의 성에 따라 이와 같은 특질차가 나타난다는 것은 다음 작품들을 살펴봐도 확인할 수 있다.

#### ① 나보기가 역겨워

12) 길리건의 주장에 의하면 남성들은 사태로부터 독립하여 옳고 그름을 따지는 <是非의 倫理>에 의하여 행동하는 반면에, 여성들은 대상과 '관계'를 중시하면서 <아낌의 倫理>에 의해 행동한다고 주장한다. 그리고 이런 남성의 심리는 투쟁적인데 반하여, 여성의 심리는 인간관계에 있어서 우호적이고 평화적이기 때문에 결코 열등한 게 아니라고 주장한다. [Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*(Cambridge: Harvard University Press, 1982) 본고는 문은희의 "여성 심리학과 도덕성 연구의 비판", 『현상과 인식』 제9권(한국 인문사회과학원, 1985)을 참조했음.]

13) 우리 시가에서 童謠나 勞動謠는 2음보, 歌唱의인 것은 3음보, 敎述의인 것은 4음보를 취하는 경우가 대부분이다. 그래서 고전문학과 율격을 연구하는 사람들은 2음보는 動的인 것으로, 4음보는 均衡의인 것으로, 3음보는 可變의인 것으로 보고 있다. (성기옥 : "한국시가 율격의 이론", 정병욱 : "고시가운율론서설", 김수업 : "소월시의 율격 파악" 등) 따라서, 可變의인 것을 女性的인 것으로, 均衡의이고 敎述의인 것을 男性的인 것으로 본다면, 3음보는 여성적, 4음보는 남성적이라고 할 수 있다.

14) P. Trudgill, *Social linguistic: An Introduction*, 이희수 역, 『사회언어학-언어와 사회』(범한 서적 주식회사, 1986), p.87. 참조 P. Trudgill은 *American English* 권역의 여성들 언어에서는 前舌母音化, 高母音化 현상이, 남성들 언어에서는 喉舌母音化, 低母音化 현상이 두드러진다고 주장한다. 우리 언어의 관습에서도 이런 현상을 발견할 수 있다. 시가 분석에서 '양성 모음·음성 모음', '평자음·격자음'의 대립으로 나누고, 전자를 여성적인 것으로 후자를 남성적인 것으로 해석하는 경향은 이런 현상을 바탕으로 한 것으로 볼 수 있다.

가실 때에는  
말없이 고이 보내드리우리다.

寧邊에 藥山

진달래꽃  
아름따다 가실 길에 뿌리우리다.

- 「진달래꽃」 1, 2연

- ㉞ 마소의 무리와 사람들은 돌아들고 寂寂히 빈 들에  
엉머귀 소리 우겨져라.  
푸른 하늘은 더욱 낮춰, 먼 山 비탈길 어둔데  
우뚱우뚱한 드높은 나무, 잘 새도 깃들여라.

볼수록 넓은 벌의  
물빛을 물끄러미 들여다보며  
고개 수그리고 박은 듯이 홀로 서서  
긴 한숨을 짓느냐. 왜 이다지!

- 「저녁 때」 1, 2연

㉞는 상대가 '남'인 점으로 미루어 여성화자로, ㉞는 '어라'와 같은 남성적 어미를 택한 점으로 미루어 남성화자로 추정할 수 있다. 그런데 화제를 살펴보면, ㉞는 개인적인 사랑을 다루고, ㉞는 일제의 토지 수탈 정책에 의해 농토를 빼앗긴 농민들의 공적·사회적 화제를 다루고 있다. 그리고 ㉞에서는 남이 떠나는 것을 수동적으로 받아들이면서 변함없는 사랑을 다짐하는 반면에, ㉞에서는 한숨을 지으며 물끄러미 바라보는 행위를 통해 자기가 땅을 빼앗긴 것이 과연 정당한가 따지려 하는, 다소 능동적인 자세를 보이고 있다.

이런 성차는 형식과 율격적인 국면에도 그대로 이어진다. 두 작품은 모두 4연시로 짜여졌지만, ㉞는 하나의 律行을 2개의 層量 3步格으로 나누고, 2개의 율행을 한 연으로 구성했기 때문에 정형성이 강하게 드러난다. 반면에, ㉞는 각 행이 2음보에서 6음보 사이를 불규칙하게 넘나들면서 자유시 형태를 취하고 있다. 이와 같이 ㉞가 대응되는 짝이 없는 3보격을 규칙적으로 택한 것은 여성의 가변적이면서도 정제된 정서를 나타내기 위해서이며, ㉞가 자유시 형식을 택한 것은 남성의 자유분방하고도 격렬한 정서를 표현하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

또한 시어와 통사구조에서 이런 차이를 발견할 수 있다. 한국어에서 화자의 행위와 정서 상태를 드러내는 성분은 서술어이다. 그러므로 서술어를 중

심으로 살펴볼 경우, ③는 轉의 '가시웁소서'를 제외하고 모두 '보내드리우리다'·'뿌리우리다'·'홀리우리다'와 같이 극존칭 종결어미와 음성모음 및 활음조 현상(euphony)이 우세한 시어들을 선택하고 있다. 그리고 서술어를 수식하는 구조를 취하고 있다.

이와 같이 극존칭 어미를 선택한 것은 객체(님)가 주체(화자)보다 상위임을 의미한다. 그리고 음성모음이 우세한 어휘를 선택한 것은 화자의 서럽고도 어두운 심정을 반영하기 위해서이며, 활음조 현상이 일어나기 쉬운 어휘를 선택하고 통사 구조를 정제시킨 것은 이별의 순간에도 아름답게 보이려는 여성적 태도의 반영이라고 해석할 수 있다.

반면에, ④는 '-저러'·'-어라'·'-느냐'와 같은 오연한 어미와 투박하고도 실용적인 어휘들을 선택하고 있다. 그리고 행 가운데 쉼표를 찍고 과감한 생략법을 구사하며, '푸른 하늘은 더욱 낮춰, 먼 산 비탈길 어둔데/우뚝우뚝한 드높은 나무, 잘새도 깃들어라'와, '긴 한숨을 짓느냐. 왜 이다지!'에서는 도치법을 구사하고 있다. 그것은 화자의 남성적 성격과 격정적 정서를 반영하기 위한 것이라고 해석할 수 있다.

그런데 화자의 성은 인간의 신체적 특징처럼 분명하게 나뉘지는 것이 아니다. 분류의 기준으로 채택한 아니마(anima)와 아니무스(animus)는 조상 대대로 이어온 이성에 대한 경험의 침전물로서,<sup>15)</sup> 다른 관념들과 마찬가지로 절대적 경계를 지니는 게 아니라 연속된 관념이며, 상대적으로 비교 우위를 나타내는 것에 불과하다. 즉, '여성적'이니 '남성적'이니 하는 관념은 <양>과 <거리>와 <빈도>의 차이만 지닐 뿐이다. 따라서 성별에 의한 화자의 유형은 <남성화자>와 <여성화자> 이외도 <女性화된 남성화자>나 <男性화된 여성화자>와 같은 중간 유형을 설정하고, 이들을 다시 더 세분할 수 있다.<sup>16)</sup>

하지만 각 장르의 화자 또는 인물이 동일한 정도의 기능을 발휘하는 것은 아니

15) C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen den ich und dem Unbewußten*(Rascher Paperback, 1963), p.91.

16) 이와 같은 연속성을 나타내기 위하여 남성을 <M>, 여성을 <F>라고 하고, <+>와 <->로 강화 정도를 표시할 경우, 강화된 남성에서부터 약화된 여성까지는 <M<sup>+</sup> -M<sup>0</sup> -M<sup>-</sup> -F<sup>-</sup> -F<sup>0</sup>>로 표시할 수 있다. 그리고 이 기준을 적용하면, <여성화된 남성화자>는 <M<sup>-</sup>>, <남성화된 여성화자>는 <F<sup>+</sup>>로 표시할 수 있다.

다. 서정적 장르에서는 화자가 <서술자+주인물>의 기능을 맡기 때문에 어느 장르보다 가장 강력한 존재라고 보아야 할 것이다. 반면에 서사적 장르는 <서술자>와 <인물>이 분리되고, 인물은 다시 <주동적 인물>·<반동적 인물>·<부차적 인물> 등으로 나뉘지며, 초점과 등장 빈도가 각기 다르기 때문에 텍스트의 각 국면은 <서술자>와 <주동적 인물>이 지배하고, 여타의 인물들은 <서술자>와 <주동적 인물>을 통하여 간접적으로 영향을 미친다고 보아야 할 것이다.

극적 장르도 서사적 장르와 마찬가지로 <서술자>와 <다수 인물>이 등장한다. 하지만, 서술자(해설자)는 등장 빈도가 떨어질 뿐만 아니라 아예 제거되는 경우가 있기 때문에 텍스트의 각 국면은 등장 인물의 비중에 따라 지배된다고 보아야 할 것이다. 그리고 중간 장르인 수필은 서술자에 해당하는 <나>와 <다수 인물>이 등장하지만 '내'가 텍스트를 지배하고, 다른 인물들은 나를 통하여 간접적으로 영향을 미친다고 보아야 할 것이다.

따라서, 화자(서술자) 역시 인물의 일종이라고 할 때, 장르에 따라 정도 차이가 나지만 인물이 텍스트의 주재자라고 보아야 할 것이다. 그리고, 이와 같은 사실이 타당성을 지닌다면, 플롯 중심의 아리스토텔레스 시학은 화자 중심 또는 왜 인물 중심의 시학으로 수정되어야 할 것이다.

### 3. 텍스트의 層位와 構成 要素

작품을 바르게 분석하기 위해 또 하나 해결해야 할 과제는 담화는 어떤 層位로 구성되었으며, 각 층위는 어떤 요소로 이루어졌고, 그들 사이에는 어떤 관계를 맺고 있는가를 구명하는 작업일 것이다. 인물이 텍스트의 전 국면을 지배한다는 사실을 인정해도 이런 관계를 파악하지 못하면 특정한 층위만을 분석하고도 전체를 분석한 것처럼 확대 해석할 수 있기 때문이다.

종래의 역사·사회학적 연구 방법에서는 주로 작품의 意味의 局面을 중시해 왔다. 반면에 형식주의 연구에서는 이를 기피하고, 構造와 組織의 局面을 중시해 왔다. 전자가 이처럼 의미적 국면을 중시한 것은 작품이란 작가의 것이라는 관점과, 구조와 조직을 분석할 만한 이론적 기반을 확보하지 못한 데 원인이 있다. 그리고 후자가 구조와 조직적 국면을 중시한 것은 작품이란 언어의 산물이라는 생각과 객관성을 확보하려는 데 원인이 있다.

그러나, 담화 의도에 해당하는 의미적 국면을 제외하면 작품의 발생주체를 제거하는 꼴이 되고 만다. 그리고, 그를 피할 수 있어도 의미가 담화의 전략에서부터 조직까지 지배하고, 독자들이 주로 받아들이는 것은 의미적 국면이라는 점에서 볼 때 올바른 분석이라고 보기 어렵다. 그러므로, 작품의 구조적 층위는 주제를 형성하는 <의미적 국면>, 그를 효과적으로 전달하기 위한 <전략적 국면>, 그 전략을 구체화하는 <조직적 국면>으로 나누고, 상위 국면이 하위 국면을 지배한다는 관점에서 차례대로 분석해야 할 것이다.

<의미적 국면>은 그 작품의 주제 또는 내용에 해당하는 부분으로서, 줄거리나 거기서 검출해 낼 수 있는 사상과 정서 및 시대적·역사적 상황 등을 말한다. 그리고, 이를 형성하는 데 참여하는 요소로는 이야기의 주제인 <등장 인물과 화자>, <화제의 지향성과 초점>, <상황과 배경> 등을 꼽을 수 있다. 다시 말해, 어떤 상황(배경)에 어떤 인물이 등장하여 어떤 행위를 전개하느냐가 그 작품의 스토리에 해당하고, 그 스토리에서 검출해낼 수 있는 사상이나 작가의 의도가 그 작품의 주제라고 볼 수 있다.

하지만, 이들은 모두 인물의 지배를 받는다고 보아야 할 것이다. 주인공을 누구로 설정하느냐에 따라 어느 정도 화제가 제한되고, 또한 시간적·공간적 배경은 물론 그 인물에 부여할 수 있는 상황까지 제한되기 때문이다.<sup>17)</sup> 그리고 좀 더 넓은 의미에서는 <작가-당대 또는 선대의 작품과 작가-독자>와 역동적 관계를 맺는다고 보아야 할 것이다.

<전략적 국면>은 객관론자들이 흔히 <구조(structure)>라고 부르는 국면으로서, 화자가 자기 담화를 효과적으로 표현하기 위해 기획하는 국면을 말한다. 이 국면에 관계되는 요소는 <구성>·<비유화>·<거리(시점)와 어조> 등으로서, 이들 역시 화자의 담화 의도에 지배를 받는다고 보아야 할 것이다.

물론, 이런 요소들 이외에도 <前景化나 낮설게 만들기> 또는 <장면과 요약> 등을 추가시킬 수도 있을 것이다. 그러나, 전경화는 낮설게 만들기 기법에서 얻어지는 것이고, 낮설게 만들기는 비유와 같은 특정한 요소에만 적용되는 기법이 아니

17) 화제는 작품의 소재에 해당하는 <작가의 화제>와 작중 인물에 의해 조정된 <화자의 화제>로 나눌 수 있다. 작가의 화제는 <합축적 작가>를 탄생시키고, 그에 의해 다시 <작중의 화자>를 탄생시키며, 작가의 화제는 이 작중의 화자에 의해서 조정된다고 보아야 할 것이다. (필자, 『현대시학』, pp.137~139 참조)

라 의미적 국면에서부터 조직적 국면에 이르기까지 모든 국면에서 차용되는 기법이다. 그리고, 장면화나 요약은 구성과 거리에 포함된다. 다시 말해, 구성의 단계에서 어느 부분을 생략하고 또 자세히 묘사할 것인가를 결정하고, 그와 같은 결정은 결국 화자의 심리적 거리에 따라 좌우된다고 볼 수 있다.

그러나, 장르에 따라 강조되는 요소들이 조금씩 달라진다. 서정적 장르는 <비유화>, <거리와 어조>가 강조되는 반면에, <구성>이나 <시점>은 그리 중시되지 않는다. 그리고, 전 국면에 속한 것이지만 낮설게 만들기가 강조된다. 비유화가 강조되는 것은 주관적이고 형체가 없는 정서를 화제로 삼기 때문이며, 인물·시간·공간의 교체현상이 일어나지 않기 때문에 구성과 시점 대신에 거리와 어조가 강조된다. 그리고 산문적 비유를 구사할 경우 여전히 추상성을 면할 수 없기 때문에 낮설게 만들기가 강조된다.

이와 달리 서사적 장르에서는 <구성>·<시점>이 강조된다. 주된 화제가 사건이고, 사건은 곧 시간과 공간의 변화를 의미하며, 그로 인해 인물·시간·공간의 교체 현상이 자주 일어나기 때문이다.<sup>18)</sup> 그리고 <비유화>나 <낮설게 만들기>가 등한시되는 것은 작품의 길이가 길어 독자들이 일일이 원관념을 발견하면서 읽기가 어렵다는 데 원인이 있다.

또 극적 장르에서는 <구성>·<어조>·<장면과 요약> 등이 강조된다. 그러나, 음성 언어로 공연할 것을 전제로 삼는 장르이기 때문에 관객들이 이해하기 어려운 <비유>나 <낮설게 만들기>가 억제된다.

<조직적 국면>은 담화의 言表的 局面을 말한다. 장르에 따라 비중의 차이가 있으나 <이회>·<심상>·<화법>·<리듬과 시형 또는 문체>를 꼽을 수 있다. 이 국면 역시 화자의 지배를 받되, 그 작가가 사용하는 언어의 특질과 문화적·역사적 배경과 장르의 관습 등이 함께 작용한다고 보아야 할 것이다.

이와 같이 동일 층위와 상하 층위의 각 요소들이 상호 연관 관계에 의하여 짜여진다는 사실은 다음 未堂의 「花蛇」를 살펴 보아도 발견할 수 있다.

㉓ 사향 박하의 뒤안길이다.

㉔ 아름다운 배암...

㉕ 울구나 크다란 슬픔으로 태어났기에, 저리도 징그러운 몸둥이리나.

18) 필자, 같은 책, pp.42~47 참조.

- ㉑ 꽃다님 같다.  
 ㉒ 너의 할아버지가 이브를 꼬여내든 達辯의 헛바다이  
 ㉓ 소리 잃은 채 널롱그리는 붉은 아가리로  
 ㉔ 푸른 하늘이다...물어뜯어라, 원통히 무러뜯어,  
 ㉕ 다라나거라. 저놈의 대가리!
- ㉖ 돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 사향 방초스길  
 ㉗ 저놈의 뒤를 따르는 것은  
 ㉘ 우리 할아버지의 안해가 이브라서 그러는 게 아니라  
 ㉙ 석유 먹은 듯...석유 먹은 듯...가쁜 숨결이야
- ㉚ 바늘에 꼬여 두를까부다. 꽃다님보단도 아름다운 빛...
- ㉛ 크레오파투라의 피먹은양 붉게 타오르는 고혼 입설이다...숨여라! 배암.
- ㉜ 우리 순네는 스물난 색시, 고양이같이 고혼 입설...숨여라! 배암.

이 작품에서 시간적 배경을 대낮으로 설정한 것은 화자의 남성성을 강조하기 위해서라고 볼 수 있다. 그리고 공간적 배경을 '뒤안길'이라는 조용하고 어두운 느낌이 드는 곳으로 설정한 것은 밤에나 느낄 수 있는 성적 욕망을 화제로 삼았기 때문이라고 볼 수 있다. 또, 구조적 국면에서 성적 욕구의 양가치적 갈등을 '뱀'이라는 상징물을 내세우고, 그를 아름답다고 예찬하면서도 돌맹이를 들고 뒤쫓는 모습으로 은유화한 것은 성이 지닌 아름다움과 징그러움의 이중적 정서를 형상화하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

그런데, 화자가 이렇게 성적 흥분에 휩싸임에 따라 심리적 거리가 이동하면서 문명화자(civilized persona)가 원시화자(elemental persona)로 바뀌고, 그에 따라 어조나 통사구조는 물론, 어휘의 탄생 배경과 음성적 자질까지 달리 선택하고 있다. ㉑에서 ㉔까지는 문명화자의 발언에 해당한다. 다소 정서가 고양된 상태이기는 하지만, 대상이 등장하는 시간과 공간을 객관적으로 그리고, 또한 정상적 어법을 지키고 있기 때문이다. 그러다가 ㉕에서부터는 갑자기 기독교 신화인 에덴 동산의 전설을 거론하는가 하면, 원관념과 보조관념의 결합도 일상적 감각을 초월하고 있다. 따라서 이 부분부터는 원시화자의 발언이라고 보아야 할 것이다.

예컨대, '곱다'는 뜻으로 동원한 '피먹은 양 붉게 타오르는(㉛)'이나 '고양이같

이 고힌 입설(㉔)' 같은 보조관념만 해도 그렇다. 피먹은 입술은 징그럽고, 고양이 같은 입술은 야옹하고 할컬 것 같은데도 아름답다는 의미를 보조하기 위해 이와 같이 낯선 사물들을 차용하고 있다. 그리고 또 뱀을 무슨 형질이라도 되는 양 바늘에 꼬여 두르고 싶어하며(㉕), 액체처럼 입술로 스며들라고 명령하는 것(㉖㉗) 역시 비논리적이다. 이와 같이 원관념과 보조관념을 暴力的으로 결합한 것은 화자의 정서 상태가 원관념과 보조관념의 유사성 여부를 따질 만큼 이성적인 상태가 아님을 의미한다.

통사구조 역시 뒤틀린 상태이다. '너희 할아버지가 이브를 꼬여 내던 달변의 첫 바닥(㉘)'이라는 구절 뒤에는 그 상태가 <어떻다>든지, <무엇을 한다>라는 서술부가 와야 한다. 그런데도 엉뚱하게 '소리를 잃은 채 날롱그리는 붉은 아가리(㉙) 푸른 하늘이다...물어뜯어라, 원통히 물어뜯어(㉚)'로 연결하고 있다. 또 '돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 사향 방초사길/저놈의 뒤를 따르는 것(㉛)'이라는 구절 뒤에는 무엇 때문이라는 이유가 와야 하는데 '석유 먹은 듯...석유 먹은 듯...가쁜 숨결이야 (㉜)'라는 구절로 연결하고 있다.

어휘적 국면은 동양과 서양, 고전과 현대, 시골과 도시 등의 상반된 감각을 지닌 시어들로 교차 조직하고 있다. '이브'·'크레오파트라'·'피 먹은 양 붉게 타오르는 고힌 입설'이 서양적 감각을 대변한 것이라면, '할아버지'·'안해'·'순네'는 동양적 감각을 대변하는 시어이고, '사향 박하 뒤안길'·'꽃다님'은 시골의 감각을, '석유'나 서양적 감각을 지닌 어휘들은 도시적 감각을 대변하기 위한 것이라고 볼 수 있다.<sup>19)</sup> 이와 같이 상반된 감각을 교차적으로 조직한 것은 화자의 정서 상태가 불안정한 것을 의미하는 동시에 상반된 정서를 전경화하기 위한 전략으로 볼 수 있다.

뿐만 아니라 시어의 음성조직마저 달라지고 있다. ㉔만 해도 그렇다. 연속적으로 流暢이 등장하고, 음운을 변형시킨 어휘들이 채택되고 있다. 연속적으로 유음을 택한 것은 무의식 속에서 번들거리면서도 미끄러운 성적 뉘앙스를 강화시키려는 욕망이 가세했기 때문이라고 볼 수 있다. 그리고, <얼마나>를 '을마나'로 <커다란>을 '크다란'이란 사투리로 쓴 것은 향토적 리리시즘을 강화하거나 표준어를 모르기 때문이

19) 한국어의 언중들은 서양적 감각을 지닌 어휘에 대해서는 현대적·도시적 감각으로 받아들이는 경향이 있다.



아니다. <:i>로 개구도를 좁힌 것은 어둡고 우울한 느낌을 강조하기 위해서이며, <:a>로 넓혀 억눌린 감정을 터트리기 위한 것으로서, 독자들에게 그 음운을 유의하여 읽어 달라는 징표라고 보아야 할 것이다.

이러한 화자의 심리는 연이나 행의 배치에서도 발견할 수 있다. ㉓에서 ㉔까지는 한 행을 하나의 완결된 의미로 구성하고 있다. 그리고 ㉕부터는 한 연을 하나의 문장으로 짜는가 하면, 한 행의 길이를 2음보에서부터 7음보까지 불규칙하게 구성하고 있다. 이 역시 화자의 정서가 적당한 단위로 의미를 분절할 만큼 이성적 상태가 아님을 보여주는 증거라고 해석할 수 있다.

이와 같이 인과관계 중심의 텍스트에서 벗어나 인물 중심으로 인과성을 따질 경우에는 아리스토텔레스 시학에서 논의로 취급해야 할 작품들도 자연스럽게 해석할 수 있다. 그리고, 이런 논리들을 좀더 보완하면 텍스트의 유기성만을 주목할 경우 완전히 배제될 수 있는 비인과적 작품들도 논리의 범주 안으로 끌어들일 수 있을 것이다.

그런데, 텍스트의 유기성은 장르마다 동일한 것은 아니다. 인물이 <해설자>와 <작중 인물>로 분리되는 장르, 다시 말해 소설·희곡·수필과 같은 장르에서는 한결 유기성이 떨어진다. 그리고 길이가 긴 장르에서는 어휘론적 층위까지만 장악될 뿐, 음성론적 층위는 화자의 정서에 지배받기보다는 의미에 지배받는다고 보아야 할 것이다. 그것은 다음 素月的 「꿈꾼 그 옛날」과 이 작품의 테마를 다른 장르에서 취할 경우를 비교해 봐도 짐작할 수 있을 것이다.

밖에는 눈, 눈이 와라,  
고요히 창 아래로 달빛이 들어라.  
어스름 타고서 오신 그 여자는  
내 꿈의 품 속에 들어와 안겨라.

나의 버게는 눈물로 함뻍히 젖었어라.  
그만 그 여자 가고 말았느냐  
다만 고요한 새벽, 별 그림자 하나가  
창 틈을 엿보아라.

- 「꿈꾼 그 옛날」 전문

이 작품의 표면에 드러난 징표를 종합하면 남성화자임이 분명하다. 그러나 님을 찾아 오고가는 사람은 화자가 아니라 상대역인 여자이다. 그리고 꿈이라는 장치를 설정하고 있지만, '그 여자'가 떠나자 '벼게'를 함박 적시며 울고 있다. 다시 말해, 이 작품의 화자는 문맥적 의미에서는 남성적이고, 수동적인 태도를 취한다는 면에서는 여성적이라고 할 수 있다. 따라서 이 작품의 화자는 <여성화된 남성화자>에 해당한다. 하지만 어쩐지 '못난이'의 낯두리 같다는 느낌을 버릴 수가 없다. 그것은 화자의 성과 화제의 성격 및 그에 대한 태도를 일치시키지 못한 데 원인이 있다.

그러나, 소설이나 수필 또는 극적 장르에서는 이런 정도의 어긋남은 그리 문제가 되지 않는다. '그는 문득 꿈에서 깨어나 흐느끼는 자기 모습을 발견하고 씩씩 웃음을 터트렸다'라고 이야기 방향을 전환하거나, 그렇게 울 수밖에 없는 모티프를 삽입하면 해결된다. 따라서, 화자와 주인공이 하나로 합쳐진 서정적 장르가 가장 유기적 진밀도가 높고, 양자가 분리되지만 주인공에 초점이 모아지는 소설이 그 다음 단계이며, 주동적 인물과 반동적 인물이 고루 초점을 받는 희곡이 가장 뒤떨어진다고 보아야 할 것이다.

#### 4. 作品의 分析 節次와 評價 方法

그렇다면 실제로 작품을 분석할 때, <대상↔실제 작가-담화[함축적 작가↔텍스트(화자↔화제↔청자)↔함축적 청자]↔실제 독자>로 이어지는 단위 가운데 어디서부터 출발해야 할 것인가? 얼핏 생각하면, 담화의 발생 주체인 작가나 그를 자극한 대상으로부터 출발해야 되는 것처럼 보일는지 모른다.

그러나, 이와 같은 출발은 역사·사회학적 연구가 범한 실수를 되풀이할 우려가 있다. 그러므로, 작품을 분석하고, 그를 종합하여 작품 밖의 요소들을 살펴보는 방법을 택하는 것이 옳을 것이다. 그리고, 작품을 분석할 때에는 상위 국면이 하위 국면을 지배한다는 입장에서 의미적 국면에서부터 출발하여 음성적 국면까지 분석하고, 그를 종합하는 방법을 택해야 할 것이다.

의미적 국면을 분석할 때에는, 그 이야기를 이끌어 가는 인물을 비롯하여, 그 인물이 등장하는 시간적·공간적 배경이 어떤 유형에 속하는가를 따져 봐야 한다. 하지만, 하위 국면을 분석할 때 선입견이 개입되는 것을 방지하기 위해, 의미적 국면을 형성하는 요소들과 <작가>나 <독자> 또는 <시적 대상>과 같은 외재적 요소들

과의 관계를 따져보는 일은 유보함이 바람직하다.

<전략적 국면>과 <조직적 국면>은 종래의 形式主義 理論이 개척한 방법론을 원용하면서, 상하와 동일 층위의 다른 요소들 사이의 관계를 고려하고, 구성이나 대단락 같은 커다란 단위에서부터 통사구조, 어휘, 음성적 특질 같은 미세한 단위 순으로 옮겨가며 분석한다. 그리고 분석이 끝나면 그 결과를 다시 종합하고, 그것이 인물(화자)에 어울리게 조직되었는가 여부를 판단한다. 이 때의 기준은 화자에 어울리는 주제를 선택했는가, 그의 욕망[주제]을 고려한 에피소드의 배열인가, 문체나 어휘들이 화자의 상황과 심리를 표현하는 데 적합한가 등을 따지고, 화자의 심리에 비추어 유기적이고 필연적인 작품은 우수한 것으로, 그렇지 못한 작품은 열등한 것으로 평가한다.

하지만 최종 평가는 보류해야 할 것이다. 텍스트의 성공 여부는 작품의 유기성 여부에 의해서만 결정되는 것이 아니라, <작가> 입장에서는 자신의 의도가 얼마나 완벽하게 표현되었는가, <독자>와 <사회> 입장에서는 그것이 어떤 의미와 가치를 지니고 있는가, <문학사> 입장에서는 동시대 또는 선대 작품과 어떤 변별성을 지니는가를 고려하여 종합적으로 판단해야 하기 때문이다.

이와 같이 텍스트에 대한 분석이 끝나면 작품 속에서 발견된 의미와 가치관을 종합하여 작품 속의 <인물>과 작품 밖의 <실제 작가> 사이에 어떤 공통점과 차이점이 있는가를 살피고, 그 차이가 작품 내적 구조의 요구 때문인가, 아니면 의도적으로 변형시킨 것인가를 판별한다. 그리고 의도적으로 변형시킨 것들을 중심으로 작가의 심리 및 그런 심리 상태에 이르게 된 동기 등을 추론하면서, 그 작품이 채택한 가치관 내지 심미의식을 비롯하여 역사적·시대적 상황이나 문학적 대상의 의미를 분석한다. 그러므로, 이 단계에서는 종래의 歷史主義 내지 心理主義 분석 방법을 원용할 수 있을 것이다.

마지막 단계에서는 이와 같은 잠정적 평가들을 바탕으로 작가의 의도와 독자의 반응, 동시대 또는 선대 문학 작품과의 관계를 고려하여 최종 판단을 내린다. 따라서, 이 단계에서는 受容美學 또는 讀者反應 批評이 개척한 방법론을 비롯하여, 社會學的·文學史的 方法論을 원용해야 할 것이다.

이상에서 논의한 절차를 요약하면 다음과 같다.

대상·작가·독자· 시대적 환경	인물 국면	전략적 국면	조직적 국면
	① 인물·화제·배경 및 상황 분석 ⇨	② 거리와 어조·비유·구 성과 전개 분석 ⇨	③ 시어·심상·리듬(문 체) 분석 ⇩
⑥ 작품·작가·대상·독 자 관계를 종합하여, 사회·문화·역사와 연결	⇨⑤ 모든 국면을 종 합하여 작가·대상 과 연결	⇨⑤ 조직적 국면과 전략 적 국면 종합을 의미적 국면으로 연결	⇨④ 조직적 국면의 종합결과를 전략적 국면으로 연결
←작가론→		←작품론→	

이처럼 의미적 국면에서 출발하여 조직적 국면까지 분석하고, 그 결과를 화자 중심으로 종합한 다음, 실제 시인과 그 작품의 대상, 시인을 둘러싼 사회와 역사 쪽으로 연결하면 종래의 문학 연구 방법에서 부딪혔던 한계를 극복할 수 있을 것이다. 뿐만 아니라, 이제까지 고립적으로 다뤄 온 作品論과 作家論도 자연스럽게 연결될 것이다.

하지만 종래의 연구방법에 집착하는 사람들은 여전히 다음과 같은 이의를 제기할 것이다. 첫째로, 작중 인물이 과연 작품의 전 국면을 지배하는 기능을 지녔는가 하는 점일 것이다. 그러나, 인물은 주제의 구현자요, 스토리의 전개자이며, 비유나 문체, 또는 그 하위 요소들 역시 인물의 행위와 심리 상태를 표현하기 위한 장치라고 한다면, 잘 짜여진 작품은 인물의 지배를 받을 수밖에 없을 것이다.

둘째로, 과연 <실제 작가=합축적 작가=작중 인물>의 관계가 성립하느냐 하는 점일 것이다. 물론, 대부분의 작중 인물은 허구적인 인물에 해당한다. 그리고 그런 인물들 가운데에는 작가와 정반대의 모습을 띠는 경우가 허다하다. 하지만, 훗설(E. Husserl)이 지적했듯이, 우리의 '-으로 志向하는 의식'은 그 사람과 일치하지 않는다고 해도 '-이하고자 하는 나'라고는 볼 수 있다.<sup>20)</sup>

예컨대 「홍길동전」에 나타난 합축적 작가와 실제 작가의 관계만 해도 그렇다.史料에 나타난 許筠의 모습과는 합축적 작가나 작중 인물의 모습이 너무 달라 그의 작품이나 여부가 논란된 적이 있었다. 하지만, 허균이 권모술수에 능한 사람이라 해도, 의리 없는 사람이 언제나 의를 논하듯, 그렇게 되고 싶어하는 열망이 합축적 작가의 모습을 바꿔놓았다고 보아야 할 것이다. 그러므로 작품에서 추출한 작가의 초상이 실제 작가와 어긋난다 해도, 그것은 그 작가가 그런 상황에 처했을 때 선택할

20) 차인석, '현상학에서 지향성과 구성', 한국 현상학회 편, 『현상학이란 무엇인가』(심설당, 1993), pp.45~48.

수 있는 행위 가운데 하나라고 보아야 할 것이다. 라이트(G. T. Wright)가 어떤 시인의 작품 속에 자주 나타나는 '유형화된 화자(stylized persona)'는 그 시인의 세계관 내지 인생관을 대변하는 존재라고 주장한 것도 이런 이유에서이다.<sup>21)</sup>

셋째로 작품의 구조적 층위를 위와 같이 나눌 수 있느냐는 점일 것이다. 하지만, 이 문제는 그리 중요한 것이 아니다. 이 시대의 문학 연구가 작품을 산출하는 어느 한 단위를 선택하고, 또 어느 한 층위만을 분석하는 것이라고 할 때, 통합적인 관점에서 유기적으로 분석해야 한다는 것만은 부정할 수 없을 것이다. 그러므로 자기 나름대로 텍스트의 층위를 설정할 수 있다면 그에 따라 분석하고, 이 글의 설정이 미흡하다면 보완하면 될 것이다.

넷째로, 이런 종류의 話者詩學을 인정하기로 한다면, 너무 규범적인 작품만이 산출될 게 아니냐 하는 점일 것이다. 하지만 이 문제 역시 크게 우려할 대상이 아니다. 화제의 유형만도 <지향성>과 <초점>을 결합시킬 경우 무한히 설정할 수 있다. 그리고 다시 화자의 거리와 태도에 연결하면 도저히 헤아릴 수 없을 만큼 늘어났다.<sup>22)</sup>

마지막으로 보면 이런 이의는 수천년 동안 신봉해 온 아리스토텔레스 시학을 우리 힘으로 수정할 수 있느냐 하는 두려움에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 그리고 그 근거에는 서구 시학에 대한 열등 의식이 깔려 있기 때문이라고 보아야 할 것이다. 그러나, 우리의 문예 이론 수준도 거의 필요한 것은 다 학습한 상태이고, 전통 시학은 서구 시학과 달리 인간 중심이라는 점을 고려할 때, 학문적 수준의 문제가 아니라 용기의 문제라는 게 필자의 신념이다.

21) T. G. Wright, *The poet in the Poem*(Gordean press, 1974), p.9.

22) 필자, 앞의 책, 「화제」의 장을 참고할 것.