

春洙詩의 리얼리티

—金春洙詩學의 存在論的 意味—

曹 達 坤*

- | | |
|--------------------|----------------|
| I. 問題提起 | 2. 無意味詩와 리얼리티 |
| II. 리얼리티 追求의 여러 樣式 | 3. 共有와 非共有의 原理 |
| 1. 事物詩와 리얼리티 | III. 마무리 |

I. 問題提起

실재 reality 는 본질적으로 잠재적 latent 이며 시점적 perspective 이다. 1) 실재는 언제나 순수하게 전체가 획득되지 않기 때문이다. 실재가 가장 적극적 탐구자인 시인에게조차 그 자체의 가장 은밀한 비밀을 내보이기를 꺼려한다면 우리는 다양한 각도에서 실재의 다양한 모습을 포착할 수밖에 없는 것이다.

존재의 내적 의미를 새롭게 인식하려는 시인의 기도가 어려운 작업임은 주지의 사실이며, 그러한 어려움을 해결하는 관건은 언어가 지닌 영똥한 면에서 찾아질 수 있다.

언어를 떠난 시를 생각할 수 없다는 것은 자명한 일이다. 언어를 떠나서는 엄밀한 의미에서 인식도 의미도 없다. 시어도 언어다. 시어가 언어인 인상 언어 본래의 기능대로 구체적 대상을 추상화하기 마련이다. 우리가 한 사물을 인식한다고 할 때, 사실 우리는 사물의 외면을 둘러싸고 있는, 즉 사물의 실재를 막고 있는 언어를 만난다. 그것은 실재의 차단이다.

* 釜山産業大學 專講

1) Wheelwright; *Metaphor and Reality* (Indiana Univ. press, 1962), pp. 169—173 참조.

그러나 시어는 실재와의 일체감을 획득하기 위하여 언어를 초월하려는 기능을 가지고 있다. 즉, 시어가 언어이면서도 언어의 제약을 벗어나 사물 그 자체이고자 하는 시어 특유의 모순에서 리얼리티가 획득되는 것이다. 리얼리티란 사물에 대한 인간의 선입견과 편견을 넘어 사물을 직접 인식하는 중국적인 대상이기 때문이다.

현대의 형식주의 (Formalism) 은 시가 언어예술이라는 기본적인 명제를 철저히 인식하는 데서부터 출발한다. 이것은 시의 의미물 시자체의 복합적인 언어구조와 동일시하게 하는 것을 의미한다. 웰렉(Wellek)은 가장 중요한 시의 두 가지 조직원리로 운율과 은유를 제시한다.²⁾ 그러나 본고에서는 은유가 시의 중심원리라는 측면에서 논의의 중심을 이룬다.

은유를 막연히 직유와 대조되는 개념으로 인식하거나 수사학적 입장에서 논의한 재래의 문학연구는 일단 지양되어야 한다. 은유를 장식 혹은 수사학적인 장식으로 보았기 때문에 작품자체와 분리된 것으로 연구되어 왔다. 그러나, 은유에서 실제 문제되는 것은 실재하는 혹은 가상의 대상이 상상력이라는 냉철한 정열 (cool heart)에 의해서 변용될 수 있는 그 정신적인 깊이의 문제다.³⁾

이러한 관점에서 춘수시의 리얼리티 추구의 여러 양식을 밝혀내고, 이 여러 양식이 춘수시의 리얼리티를 구현하는데 얼마나 중요한 기능을 수행하는가를 고찰하려는 것이 본고의 목적이다. 이것은 결국 춘수시의 존재론적 물음이 되기 때문이다.

II. 리얼리티 추구의 여러 樣式

60년대는 춘수시가 종전까지의 그의 초기시 세계를 지배하고 있었던 플라토니즘의 세계에 대한 탐구작업을 일단 마감하고 현상자체로 눈을 돌렸다는 점에서 하나의 커다란 전환점을 보여준 시기라고 평자들은 지목한다.⁴⁾

2) René Wellek and Austin Warren; *Theory of Literature* (Penguin Books, 1966), p. 186.

3) Wheelwright; *Ibid*, p. 71.

4) 李昇勳, 金春洙論, 現代文學, 1977. 11, p. 262, 김현, 「想像力과 人間」(一志社, 1973), p. 156.

그가 60년대 초에 발표한 ‘打令調’ 연작은 한 마디로 말해서 언어의 改新作業으로 시종하는 세계이다. 관습의 때가 묻은 언어양식을 철저히 파괴시키는 作業이었다. 여기서 우리는 춘수시의 변모가 언어에 대한 절망과 깊이 관련되어 있음을 주목할 필요가 있다. 이것은 50년대의 시작업을 통하여 그가 언어특유의 모순을 만났다는 것을 의미한다. 언어에 의해서만 존재가 있게 된다는 그의 인식이 또한 언어에 의해서는 존재를 증명할 수 없다는 데 대한 그의 절망을 시집 「꽃의 素描」(1959)를 통해서 보여준다.

내가 그의 이름을 불러 주었음 때 / 그는 나에게로 와서 / 꽃이 되었다. <꽃>

나는 시방 危險한 짐승이다. / 나의 손이 닿으면 너는 / 未知의 까마득한 어둠이 된다. <꽃을 위한 序詩>

‘꽃’이란 작품에서는 대상과 주체와의 관계는 화해를 이루지만, ‘꽃을 위한 序詩’에서는 언어가 대상의 실재와 너무나 먼 거리에 있음을 인식하고 있다. 다시 말해서, 사물의 실재를 막고 있는 언어를 만나 그는 절망한 것이다. 이 절망은 ‘꽃 II’, ‘裸木과 詩 序章’, ‘噴水’ 등의 작품을 통하여 아프게 형상화를 이룬다. 이 언어에 대한 절망을 그는 ‘관념공포증’⁵⁾이라 불렀다.

결국 춘수는 언어를 통한 존재에의 탐구작업을 일단 접어둔 상태에서 언어를 가지고 언어로부터 해방되기를 원했던 것이다. 시집 「打令調·其他」(1969)는 이 ‘관념공포증’을 극복하려는 그의 새로운 實驗精神의 산물이라 볼 수 있다.

사랑하는 나의 하나님, 당신은 / 淋은 悲哀다. / 푸릇간에 걸린 커다란 살점이다. / 詩人 릴케가 만난 / 슬라브 女子의 마음 속에 갈 앉은 / 宍취향아리다. / 손바닥에 못을 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는 / 사랑하는 나의 하나님, 당신은 또대 / 낮에도 옷을 벗는 어리디어린 / 純潔이다. / 三月에 / 젊은 / 느릅나무 잎새에서 이는 / 연듯빛 바람이다. <나의 하나님> 全文

‘나의 하나님’이란 원관념이 보조관념인 ‘淋은 悲哀’, ‘살점’, ‘宍취향

5) 金春洙, 「意味와 無意味」(文學과 知性社, 1978), p. 65.

아리’, ‘어린 純潔’, ‘연듯빛 바람’으로 의미론적 변용이 나타난다. 따라서 ‘나의 하나님’은 일반적 의미와는 다른 모호하고 다양한 문제들을 제기하고 있다. 원관념이 보조관념들과는 아무런 유사성을 찾아볼 수 없을 정도다. 언어가 철저히 긴장되어 있다. ‘은유가 그 어떤 대상을 다른 용도로 뒤집어 써움으로써 그 대상에 의해 그 원모습을 지워버리고 만다’⁶⁾는 오르테가의 은유론을 상기시킨다. 관습화되어 있고, 관념화되어 있는 언어로서는 사물의 실재를 만나지 못한다는 것을 보여주고 있다.

어머니, / 未知의 山河를 / 너울거리는 봄바다의 水素이온 / 의 어머니, / 春夏秋冬
자라는 / 당신의 陰毛 / 의 아마존江流域에서 / 오늘밤 / 눈에 불을 켜고 暗黑으로
投身한 鰐魚는 / 鰐魚는 내일 아침 꽃잎 / 水蓮花꽃잎 / 의 달님 같은 어머니, /
未知의 山河를 / 너울거리는 봄바다의 酸素이온 / 의 어머니, <打令調> (12) 全文

‘봄바다의 水素이온의 / 어머니’는 ‘의’型은유의 삼중적 현상이며, ‘鰐魚는 水蓮花꽃잎의 달님 같은 어머니’는 擊辭型은유와 直喻, ‘의’型은유의 복합적 현상이다. ‘의’型은 A=B의 擊辭型을 B의 A로 대치하여 擊辭型보다 더욱 고도의 긴장성을 유발하는 은유다. 그러나, ‘봄바다’와 ‘水素이온’과 ‘어머니’는 세 이미지 사이에 전연 유사성이 없는 폭력적 결합방식이다. ‘鰐魚’와 ‘水蓮花꽃잎’과 ‘달님’과 ‘어머니’의 결합도 마찬가지다.

그는 言語遊戯에 잠입하고 있는 것 같이 보인다. 유사성이 없는 이미지들을 폭력적으로 결합시킴으로써 시적 긴장을 드러내면서 언어가 가지고 있는 일상적 관념을 의도적으로 파괴시키고 있다. 그러나, 유사성이 없는 이미지들이 충돌할 때 드러난 언어의 긴장성으로 인해 선입견에 물든 일상적 관념의 때가 벗겨지고, 살아움직이는 긴장언어 (tensive language)로 바뀌고 있다는 것을 춘수는 주시하고 있었던 것이다.” 이 實驗을 통해서 그가 만난 것이 ‘敘述의 이미지’의 세계이다. 이 ‘敘述의 이미지’의 세계는 관념을 완전히 배제할 수 있다고 믿었기 때문이다.

6) Jose Ortega y Gasset; *The Dehumanization of Art* (張鮮影譯, 三省出版社), p. 340.

7) 대상의 실재를 획득하기 위한 시어는 켈라이트의 용어로 개방언어 (open language)요, 긴장언어 (tensive language)이다. 그는 리얼리티라는 것이 긴장언어의 대상이며, 그런 언어를 통해서 표현되는 경이적 반응의 대상으로 보고 있다.

春渚는 叙述的 이미지를 두 개의 유형으로 나누고 있다.⁸⁾ 그 하나는 대상의 인상을 재현한 것이고, 다른 하나는 대상을 잃음으로써 대상을 무화시킨 결과 자유를 얻게 된 것이 그것이다. 이것은 전자가 事物詩, 후자가 非對象詩라는 두 가지 양상으로 구체화된다.

1. 事物詩와 리얼리티

관념의 허위를 벗어나려는 몸짓에서 춘수의 사물시 (physical poetry) 는 시작된다.”

오르테가는 현대 예술의 구체적 내용은 인간적인 것으로부터의 탈출, 곧 비인간화의 예술로서 대중이 늘 집착하는 인간적 요소를 될수록 많이 제거한 예술이라고 보고 있거니와,¹⁰⁾ 춘수의 경우 ‘관념이 만들어낸 어떤 抽象’에 대한 거부가 생활과 예술을 엄격히 구분하는 고립주의적 귀족주의적 태도를 드러내면서 인간편에 서지 않고 사물편에 서서 사물의 사물성을 증명하려 한다. 이것은 다만 사물이 있다는 감정으로 사물을 보는 태도, 다시 말하면 사물을 의미차원에서 보지 않고, 존재차원에서 보겠다는 태도이다.

50년대의 시작업을 통하여 춘수는 대상의 실재를 막고 있는 언어를 만나 절망했던 것인데, 이것은 언어자체가 가진 속성때문에 언어로써는 구체적인 대상을 추상화할 뿐 사물의 실재를 만날 수 없다는 데 대한 절망이었다. “말은 의미를 넘어서려고 할 때 스스로 부서진다”¹¹⁾는 것을 그는 인식하고 있었던 것이다. 그러나, 60년대초 ‘打令調’연작 등의 실험을 통하여 유사성이 없는 이미지들을 의도적으로 결합시킴으로써 드러난 언어의 긴장성으로 인해 기성적 일상적 관념이 파괴되고 대상의 의미화가 무너지

8) 金春渚, Ibid., p. 50.

9) T.C. Ransom 은 ‘서본체론에 관한 노트’에서 시를 시인이 다루는 제재의 유형에 따라 physical poetry (事物詩), platonic poetry (觀念詩), metaphysical poetry (形而上學的 詩)의 세 가지 유형으로 나누고 있다. Daiches, D., *Critical Approaches to Literature* (New York, 1956), pp. 143-157.

10) 오르테가, *ibid.*, (朴相圭역, 德文出版社), pp. 9-10.

11) 金春渚, *ibid.*, p. 63.

고 있다는 것을 인식하고 있었다. 기성관념으로 사물을 볼 때, 그 관념이 아무리 객관성을 떠더라도 사물은 관념의 베일 속에 숨어버리기 때문이다. 따라서 춘수의 사물시는 그의 '관념에 대한 절망'을 극복한 양식의 하나라고 볼 수 있다. 이것은 그가 이미지를 서술적으로 쓰는 훈련, 즉 묘사의 연습 끝에서 획득한 것이다. '관념공포증'은 필연적으로 '관념도피'에로 그를 이끌었다. "시적 진술은 그 목적이 실패했을 때만 성공한다. 시가 잘 되었나 못 되었나 하는 것을 결정할 수 있는 하나의 기준은 그 시가 얼마만큼 서술대상을 의미화하는데 실패했는가에 달려 있다."¹²⁾ 는 朴異汶교수의 진술은 춘수시의 리얼리즘을 반영한다.

춘수는 서술적 이미지를 대상을 가지고 있는 이미지와 대상을 놓친 이미지로 분류하고 있는데, 전자는 대상을 가지고 있는만큼 자유롭지 못하나 대상(사물)에 대하여 판단중지의 상태에 있기 때문에 하나의 방관자적 입장에 설 수 있다는 것이다. '라이락꽃잎', '埠頭에서', '봄바다', '忍冬잎', '잠자리' 등은 제 1 유형인 대상이 있는 서술적 이미지의 세계이다.

한 아이가 나비를 쫓는다. / 나비는 잡히지 않고 / 하늘의 저 透明한 깊이를 헤
집고 있다. / 아침 햇살이 라이락 꽃잎을 / 흥건히 적시고 있다. <라이락 꽃잎>
눈 속에서 초겨울의 / 붉은 열매가 익고 있다. / 서울 近郊에서는 보지 못한 / 풍
지가 하얀 작은 새가 / 그것을 쫓아먹고 있다. <忍冬잎>

순수히 현상 자체만이 제시된 시들이다. 주체와의 관계에 의해서만 대상이 비로소 실재한다는 초기의 인식론이 이제는 주체의 배제를 통해서 대상을 묘사하려는 입장으로 바뀐다. 즉, 대상에 대하여 현상학적 당설임을 보이고 있다. 춘수의 말대로 '寫生의 소박성'이 유지되고 있다. 이 사생의 소박성이 유지됨으로써 사물을 있는 그대로, 사물을 인간의 의미부여 이전의 상태로 되돌려주는 것이 가능할 수 있으며, 여기에서 그의 사물시의 존재론적 의미가 있는 것이다. 따라서 그는 묘사적 양식으로만 이미지를 사용한다. 비유적 이미지는 관념의 수단이 되기 때문에 이미지를 위한 이미지만을 만들려는 데서 작품전체가 그대로 계몽되고 있는 것이다.

12) 朴異汶, 『詩와 科學』(一潮閣, 1975), p. 128. (·은 필자)

2. 無意味詩와 리얼리티

그의 무의미시¹³⁾는 제 2 유형의 서술적 이미지, 즉 대상을 읽음으로써 대상을 무화시킨 결과 자유를 얻게 된 시다. 따라서 의미를 덮어씌울 어떤 대상이 없어졌기 때문에 이것을 非對象詩라 할 수 있다. 그러나, 그의 사물이나 비대상시는 이미지를 가진 시지만 ‘處容斷章’ 제 2부에 가면, 우리는 이미지 자체까지 파괴시켜 버리는 脫이미지의 세계와 만난다. 이것을 필자는 ‘呪術詩’라 부른다.

A. 非對象詩: 춘수의 무의미시론은 ‘對象·無意味·自由’(詩文學, 1973. 4.)에서 그 정체를 제시한 후 많은 논자의 관심의 대상이 되었다.

같은 서술적 이미지라고 하더라도 寫生的 素朴性이 유지되고 있을 때는 대상과의 거리를 또한 유지하고 있는 것이 되지만, 그것을 읽었을 때에는 이미지와 對象은 거리가 없어진다. 이미지가 곧 對象 그것이 된다. 現代의 無意味詩는 詩와 對象과의 거리가 없어진 데서 생긴 현상이다. 現代의 無意味詩는 對象을 놓친 대신에 言語와 이미지를 實體로서 인식하게 되었다고 할 수 있다.

현대의 무의미시가 ‘시와 대상과의 거리가 없어진 데서 생긴 현상’이라는 진술은 시가 대상(현실·사회)의 구속으로부터 또는 어떤 의미부여 행위로부터 시가 해방된다는 것을 의미함이다. 대상에 구속되는 한 우리는 의미의 일정한 클레에서 벗어날 수 없기 때문이다. 따라서 대상으로부터의 해방은 시인을 무의미의 영역에 머물게 한다. 대상을 대상으로 인식한다는 것은 어떤 경우에도 대상을 언어로 지시하는 행위며, 대상이 그렇게 언어로 지시될 때 우리는 그 대상이 의미를 지닌다고 생각했기 때문이다. 결국 시가 대상의 구속에서 벗어날 때 언어와 이미지는 바로 대상이 되는 것이다. 언어가 리얼리티를 형성하고 언어가 바로 사물이라는 생각, 즉 시의 이미지는 객관적 대상을 재현하지 않고 실제 그 자체라고 보는 것이 현대의 언어관이다. 아주 단순한 이미지라도 그것은 실제에 대한 설명, 형

13) 대상을 가진 事物詩를 춘수는 무의미시의 한 유형으로 보고 있지만, 이것은 재현적 이미지가 사용되었다는 점에서 현대성이 결여되어 있다. 언어가 바로 사물이라고 생각하는 것이 현대의 언어관이기 때문이다. 따라서 본고에서는 그의 非對象詩와 呪術詩의 두 양상을 無意味詩의 영역에 넣고 있다.

용 또는 대명사라기 보다 실재자체이며, 언어에 의한 이미지인만큼 그것은 상징적이 된다. 그러나 이 상징은 스스로 존재하는 상징, 즉 절대적 상징이지 다른 실재를 대신하는 기호적·표시적 의미의 상징이 아닌 것이다. 따라서 춘추의 비대상시는 절대심상의 세계이다. '리얼리티는 객관적 대상 속에 존재하지 않고 그려진 형상 속에 존재한다'는 피카소의 말은 문학적 차원에서 볼 때, 춘추의 무의미시를 대변하고 있다고 하겠다.

그러면 시의 은유적 관점에서 보는 그의 非對象詩의 존재론적 의미는 어떠한가.

은유적 측면에서 두 사물의 만남의 양상은 동질적인 것의 만남과 이질적인 것의 만남으로 나눌 수 있다. 동질적인 것의 만남은 두 사물의 만남의 상황에서 유사, 등식 같은 서로 닮으려는 모방적 인자가 있는 경우요, 이질적인 것의 만남은 그런 모방적 인자가 배제된 상태의 만남, 즉 병치적 만남의 경우다.¹⁴⁾ 현대시가 유사성이 전혀없는 두 사물의 만남을 통하여 시적 긴장을 야기시키는 경향을 보더라도¹⁵⁾ 여기서 우리는 이질적인 것의 만남의 양상에 주의를 기울일 필요가 있다. 따라서 이질적인 것의 만남의 진정한 가능성은 새로운 자질과 새로운 의미가 탄생될 수 있다는 폭넓은 존재론적 사실에 기인하며 이들은 단순히 과거에 시도된 예가 없는 요소들의 새로운 결합작용으로 존재에 이르게 되는 것이다.¹⁶⁾ 다시 말하면, 이질적인 만남의 성격은 존재론적 사실에 기초를 두고 정서적 일치와 비상사성의 상사성을 추구하는 것이다. 이 Diaphoric 한 만남은 70년대에 나타난 春洙의 詩選集「處容」(1974) 이후의 詩集들에서 특히 많이 나타난다.

男子와 女子의 /아랫도리가 젖어 있다. /밤에 보는 오갈피나무, /오갈피나무의
아랫도리가 젖어 있다. /맨발로 바다를 밟고 간 사람은 /새가 되었다고 한다. /
발바닥만 젖어 있었다고 한다. <눈물> 全文

14) Wheelwright는 기존의 문법적 차원을 지양하여 은유의 본질적인 중요성이 의미론적 변용 semantic transformation에 있음을 새롭게 인식하고 置換은유(epiphor)와 並置은유(diaphor)라는 두 가지 은유방식을 제시하고 있다. 여기서 전자는 동질적인 것의 만남, 후자는 이질적인 것의 만남과 상관된다. (Wheelwright, Ibid., p. 72)

15) 畚想 conceit와 메타이저망 dépaysement 같은 것을 말함.

16) Wheelwright, ibid., p. 85.

이 시는 세 개의 다른 이미지에다 두 개의 국면이 병치적 만남을 보이고 있다. ‘남자와 여자’ (A)와 ‘밤에 보는 오갈피나무’ (B)는 ‘아랫도리가 젖어 있다’는 유추적 동일성에 의하여 결합될 수 있다. 그러나 (A)와 (B)는 ‘맨발로 바다를 밟고 간 사람들’ (C)과 비유사성으로 연결됨으로써 병치적 구조를 이룬다. 결국 (A)(B)와 (C)는 서로 충돌하면서 제 3의 세계를 지향한다. 실제의 풍경이 아니라 그의 상상력에 의해서 再構된, 이 시인의 내면에만 존재하는 ‘내면풍경의 어떤 복합상태’다. 그것은 이 시인의 말대로 ‘非在’의 세계이거나 객체로서의 대상이 소멸한 뒤에 나타난 ‘第二의 自然 같은’ 세계이다.

이 시에서 우리가 다만 만날 수 있는 것은 情調(mood)다. 제목으로 ‘눈물’을 달게 된 것은 ‘바다’와 ‘맨발’과 또는 ‘발다닥’과 ‘아랫도리’와의 관련 속에서 그렇게 한 것이라는 이 시인의 말이 그것을 암시한다. 제목 ‘눈물’은 이미지와 이미지들과의 개념적 유사성보다는 감정적 조화에 바탕을 두고 있다. 이런 점에서 시적 상징이 어떤 것을 지시하거나 언명하지 않고 상호 연관성 속에서 정조를 암시하거나 환기한다는 프라이의 말¹⁷⁾은 타당성을 지닌다.

키큰해바라기/비일토끼풀없고/코피/바람바다반딧불//毛髮 또 毛髮 바람/
가느다란 갈라짐. 〈處容斷章 제 2부 XI〉

상호 모방적 인자가 배제된 상태의 철저한 병치적 만남이다. 李箱의 시에서 보듯이 띄어쓰기도 무시되고 있다. 현상학적 망설임의 상태, 판단(판념의 설명)을 괄호 안에 집어 넣은 상태다. 이미지가 이 시인의 해명처럼 ‘대상에 대한 통일된 전망’¹⁸⁾을 두고 한 말이라면 한 행 또는 두 개나 세 개의 행이 어울려 이미지를 만들어가는 기세를 보일 때, 사정없이 처단해 버리고만 그러한 상태의 詩다. 이것은 서로의 이미지들이 충돌하는 변증법적인 지향의 세계이다. 유사성이 없는 세 개의 이미지인 ‘바람바다반딧불’은 띄어쓰기를 무시하고 있는데, 그것은 이 이미지 사이에서 발생하는 충돌을 막아

17) N. 프라이 (임철규 역), 「批評의 解剖」(한길사, 1982), p. 116.

18) 金春洙, *ibid.*, p. 68.

긴장감을 완화시키려는 의도에서 나왔다기보다 한 이미지처럼 녹아 있게 함으로써 존재를 창조하려는 그의 긴장된 의식에서 나왔다고 볼 수 있다.

네가 뿌리고 간 씨앗은 자라 / 菜松花가 낮에는 다당을 먹고 있다. / 가장 키 큰
해바라기 하나는 / 해가 다 질 때까지 / 네 있는 쪽으로 머리를 박고 있다. / 수
박은 잘 익어 살이 연하다 / 바다로 눈을 씻고 / 오늘 밤은 반딧불을 보고 있다.

〈수 박〉 全文

이 시 역시 菜松花, 해바라기, 수박, 바다, 반딧불 등의 병치적 만남으로 이루어지고 있다. 여름의 낮과 밤이 시인의 기억 속에서 ‘한 장면의 光體’¹⁹⁾로 떠 올리려는 이 시인의 작시 의도를 엿보게 한다. 이 ‘光體’야말로 그가 추구하는 존재 인식이다. 이와 같이 사물들의 예기하지 못하는 만남을 통하여 시의 리얼리티가 획득된다는 것으로 보아 이질적인 것의 만남의 중요성이 있는 것이다. 여기서 모방적 인자가 없는 병치적 만남의 양상은 춘수의 ‘자유연상’의 개입의 결과임은 물론이다.

B. 呪術詩 : 춘수의 절대심상의 세계인 비대상시는 그의 ‘자유연상’의 개입의 결과이다. 대상물 가진 사물시는 주체의 배제를 통해서 대상을 묘사함으로써 어떤 의미나 관념을 배제하려는 의도였다. 그러나, 그러한 묘사는 ‘자유연상’의 개입으로 주체의 내면적 자발성으로 시선을 돌리게 됨으로써 모든 객체로서의 대상은 소멸하기 시작한 것이다. 그는 이 ‘자유연상’이 ‘현실을 일단 폐허로 만들어 놓고 非在의 세계를 엿볼 수 있게 하겠다’는 의지의 旗手²⁰⁾임을 말한다. 그러나, ‘處容斷章’ 제 2부에 오면 이미지마저 날려버리고 소용돌이치는 리듬 안에서 극한적 긴장상태를 유지함으로써 또 하나의 무의미시의 양상을 보여준다.

둘러다오. / 불이 앓아간 것, 하늘이 앓아간 것, 개미의 달똥이 앓아간 것. / 女
자가 앓아가고 男子가 앓아간 것, / 앓아간 것을 둘러다오. / 불을 둘러다오. 하
늘을 둘러다오. 개미와 달똥을 둘러다오, / 女子를 둘러주고 男子를 둘러다오. /
쟁반 위에 별을 둘러다오. / 둘러다오. 〈處容斷章 第二部 I〉

19) 金容洙, *ibid.*, p. 200.

20) 金容洙, *ibid.*, p. 67.

이 시에서는 모든 대상이 소멸하고 자유연상은 가열화되어 정신만이 뒹굴고 있는 세계를 형성한다. ‘불’, ‘하늘’, ‘개미’, ‘말뚝’, ‘女子’, ‘男子’ 등은 어떤 객체도 의미하거나 지시하지 않는다. 오직 다급한 리듬만을 타고 있다. 리듬을 탄다는 것은 이것이 이미지로부터 해방된다는 것이다. 脫이미지고 超이미지다. 하나의 이미지는 뜻이 그리는 상이지만, 리듬(소리)은 뜻을 가지고 있지 않기 때문이다. 의미가 없어진 언어는 소리만 남는다. 이 소리로 일종의 주술적 도취상태를 빚고 있다. 춘수의 표현대로 ‘땀이 돌아가는 현것중나는 긴장상태’다. 의미도 이미지도 소멸된 절대허무의 상태에서 그는 ‘허무의 빛깔’을 본다. 이때 허무의 빛깔은 ‘영원이라는 것의 빛깔’²¹⁾이다. 이 영원이라는 것의 빛깔은 해탈의 경지와 같은 絶對의 상태를 말한다. 이 ‘영원이라는 것의 빛깔’ 속에서 그는 시의 리얼리티를 제시하고 있다. 모든 이질적인 것의 만남의 구조가 함축하듯이 변증법적 지향을 통한 리얼리티의 세계를 이 시에서도 은밀히 읽을 수 있기 때문이다. ‘虛無, 그 論理의 逆說’이 여기서 제시된다. 우리는 이 세계에서 춘수의 진정한 ‘도덕적 긴장’을 만날 수 있다.

3. 共有와 非共有의 原理

춘수의 무의미시는 대상의 구속으로부터 벗어나려는 그의 의지의 소산이다. 그는 대상(역사=이데올로기)을 ‘폭력’으로 규정하고 있다.²²⁾ 역사의 폭력에 대한 혐오는 삶의 현장성으로부터 도피하여 자신의 내부로 시선을 옮긴다. ‘우리’라는 허구는 ‘관념이 만들어낸 어떤 抽象’일 뿐이다. ‘참여가 실은 도피보다 덜 성실하다는 역설’을 그는 확신하고 있다. ‘그녀는 그녀의 세계에 살고 나는 내 세계에서 살 수밖에 없다’는 비공유적인 삶의 방식을 춘수는 ‘리얼리스트틱하게 사는 方法’이라 말하고 있다. 그래서 그의 詩作生活은 생활로부터의 도피인 동시에 해방이요 구원이 된다. 그의 ‘도피의 시적 적극적 의의’가 여기에 있고 도피가 결핵이 되는 이유

21) 金春洙, *ibid.*, p. 69.

22) 金春洙, 「詩의 表情」(文學과 知性, 1979), p. 143.

도 여기에 있다. 이것은 결국 삶을 철저히 타인과 공유하지 않겠다는 그의 唯我主義로 나타난다. 이 비공유적 태도는 그의 무의미사에서 제재에 대한 자기 감정을 타인과 공유할 필요를 느끼지 않는 고립주의적 양상으로 발전된다. 이것은 이데올로기와 ‘우리’라는 허구에서 벗어나 기성관념이 없이 순수하게 사물을 바라보겠다는 그의 리얼리티 의식에서 드러난다. 이 非共有性(unshareability)은 시적 상징이라는 측면에서 볼 때 시인 스스로의 개인적 체계에 의존하는 개인적 상징(personal symbol)이 된다.

눈보다 먼저/겨울에 비가 오고 있었다./바다는 가라 앉고/바다가 없는 海岸
線을/한 사나이가 이리로 오고 있었다./한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

〈차용단장 1부 1의 IV〉

‘바다’는 자연적 세계에서 얻어 온 이미지이지만, ‘바다가 없는 海岸線을 따라 한 사나이가 한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다’는 것은 실제의 바다가 아님을 보여준다. 그것은 일상적 현실을 배제한 시인의 심리 속의 어떤 공간이요, 우리들이 공유할 수 없는 오직 시인만의 바다다. 철저히 비공유적인 양상만을 제시한다. 따라서 우리는 이 시를 시인의 내면의 식과 결부시켜 살피도록 만든다.

바다는 病이고 죽음이기도 하지만, 바다는 또한 회복이고 부활이기도 하다. 바다는 내 幼年이고, 바다는 또한 내 무덤이다. 물새가 날고 거기서 죽는다. 물새의 죽음은 그러나 주검(屍體)를 남기지 않고, 거기서는 증발하거나 가라앉아 버린다 흔적이 없다. 말하자면 완전히 抽象이 된다. 나는 이러한 추상을 사랑한다.²³⁾

이 시인의 말은 그의 비공유적 태도가 시에서 들어날 때 어떤 특수한 의미를 가지고 있는가를 해명한다. 그러면 ‘處容斷章’ 제 1부에 빈번히 보이는 바다라는 이미지의 내포에 대해서 알아보자. 13편 중 9편에서 ‘바다’를 시적 공간 속에 끌어들여 다양한 의미로 드러남을 보게 된다.

① 바다가 원종일/새양쥐 같은 눈을 뜨고 있었다./이따금/바람은 閑麗水道에서 불어오고/느릅나무 어린 잎들이/가늘게 몸을 흔들곤 하였다.(1의 I)

23) 金養洙, 내가 가장 사랑하는 한마디 말(文學思想, 1976. 6), p.283.

- ② 미처 벗지 못한 겨울 털옷 속의, / 일찍 눈을 뜨는 南쪽 바다, / 그날 밤 잠 들기 전에 / 물개의 수컷이 우는 소리를 나는 들었다. (1의 II)
- ③ 내곁에는 / 바다가 잠을 자고 있었다. / 잠자는 바다를 보면 / 바다는 또 제 품에 / 숨어새끼 한 마리 잠재우고 있었다.
- ④ 눈보다도 먼저 / 겨울에 비가 오고 있었다. / 바다는 가라앉고 / 바다가 없는 海岸線을 / 한 사나이가 이리로 오고 있었다. / 한 손에 죽은 바다를 들고 있었다. (1의 IV)
- ⑤ 금붕어의 지느러미를 쉬게 하는 / 魚缸에는 크낙한 바다가 / 저물고 있었다. / you 하고 뱃고동이 두 번 울렸다. (1의 V)
- ⑥ 내 손바닥에 고인 바다, / 그 때의 어리더 어린 바다는 밤이었다. / 새끼 무자리가 처음의 깃을 치고 있었다. / 봄이 가고 여름이 오는 동안 / 바다는 많이 수라서 / 허리까지 가슴까지 내 살을 적시고 (1의 VI)
- ⑦ 울지 말자, / 山茶花가 바다로 지고 있었다. / 꽃잎 하나로 바다는 가리워지고 / 바다는 비토소 / 밝은 날의 제 살을 드러내고 있었다. (1의 XI)
- ⑧ 봄이 와서 / 바람은 또 한번 閑麗水道에서 불어오고 / 겨울에 죽은 배 무르팍의 껍질 / 바다가 씻어주고 있었다. / 산토끼의 바보, / 너는 죽어 바다로 가서 / 밝은 날 햇살 피지는 내 조그마한 눈웃음이 피고 있었다. (1의 XII)
- ⑨ 봄은 가고 / 그득히 비어 있던 풀밭 위 여름, / 비일 토끼풀 하나, / 상수리나무잎들의 / 바다가 조금씩 채우고 있었다. (1의 XIII)

①②③④의 ‘바다’는 ‘회복이고 부활’을, ⑦의 ‘바다’는 ‘병이고 죽음’이면서 ‘회복이며 부활’을 표상하며, ③⑥의 ‘바다’는 ‘유년시절’이면서 지금은 가고 없는 시인의 ‘무덤’을 표상한다. 그리고 ④의 ‘바다’는 완전히 증발하거나 가라앉아 버려 흔적이 없는 완전한 ‘抽象의 세계’를 표상한다. 그래서 바다는 ‘病이고 죽음’이며, ‘회복이고 부활’이며 ‘유년’이고 ‘무덤’이면서 ‘완전한 抽象’의 세계로서 개인 특유의 의미관련을 지닌 비공유적 상징으로 나타난다. 물론 여기서 ‘완전한 抽象’의 세계를 지향하고 있는 것이 그의 무의미시인 것이다.

그러면 이 비공유적 배도와 춘수의 處容에 대한 관심은 어떤 관제가 있는가.

춘수가 처용에 관심을 가지게 된 것은 윤리적인 데 있었다. 즉, 처용의 행동을 그는 忍苦行으로 해석했고, 자신이 현실과 대결하는 방법을 처용

의 忍苦主義에서 받아들였던 것이다. 역사의 폭력에서 도피하여 그가 유년을 택했을 때, 유년시절은 시인의 내부에서 처용과 화해하고 있었고, 그래서 ‘處容斷章’ 제 1 부가 쓰여졌던 것이다.

유년은 아무런 선입견을 갖지 않고 사물을 있는 그대로 바라볼 줄 아는 눈을 가진다. 유년의 눈은 타인과 공유할 수 없는 개인적 차원이요 자기만의 공간이다. 유년시절을 불러일으킨 것은 춘수의 무의식의 결정체라 할 수 있다면 그의 언어는 의미(기성관념)이전의 상태에서 사물을 바라보는 유년의 눈과 또한 화해할 수 있었던 것이다. 따라서 우리는 비공유성이 춘수시의 리얼리티를 위한 중요한 원리가 된다는 점이 여기에 있다.

그러나, 기억에는 개인적 영역에 속하는 비공유성 이외에 共有性(sbar-eability)이라는 또 하나의 기능이 있다. 타인과 체험을 공유하겠다는 시인의 욕망은 개인적 체험을 뛰어넘는 아득한 과거까지 나아간다. 그것은 인간의 기억의 영역을 넘어서 있는 심층의식에는 체험의 원초적 심상, 즉 원형이 침잠되어 있다는 것인데, 이 원형이 집단무의식(collective unconscious) 속에서 유전되어 개인적 체험의 선형적 결정자가 된다는 융(Jung, C.G.)의 논리를 우리가 받아 들일 때,²⁴⁾ 춘수시에는 의식적이든 무의식적이든 타인과 체험을 공유하겠다는 태도를 안고 있음을 알 수 있다.

시에서 대상이 무너져 갔을 때, 시인은 주제를 상실하고 어둠에 묻히게 된다. 이 때의 어둠은 심리세계의 그것이다. 그것은 이념의 밝음을 일단 등지게 된 상태라고 할 수 있다. 말하자면 그것은 가치의 세계가 아니고, 가치의 세계를 바탕이 되는 사실(現實)(reality)의 세계라고 할 수가 있다. 이 사실, 이 어둠은 또한 한 사람의 ‘他者’이면서 인류의 원형이기도 한 내 자신의 모습이기도 하다. 이 현기증 나는 심연을 들여다 보면 우리는 인류의 아득한 과거 속에 잠긴 우리들 자신과 만나게 된다.²⁵⁾

춘수의 진술처럼 시어가 대상을 지시하는 의미론적 기능을 벗어나 인류의 원형이기도 한 내 자신의 모습과 만나려 할 때, 시는 주관과 객관, 자아와 세계의 분열에서 벗어나 신화세계와 공감적으로 연결된다. 신화세계

24) 李符永, 「分析心理學」(一潮閣, 1979), pp. 83-97.

25) 金春洪, 「詩의 衷情」, *ibid.*, pp. 108-109.

는 의미의 분열 속에서 소외된 현대인에게 원초적이고 통일적인 세계를 보여준다. 시인들은 자신의 고유한 노력에 의해서 그러한 실재를 보려고 투쟁한다. 그리하여 시어는 신화세계가 보여 준 살아 있는 통일의 원리, 즉 리얼리티를 회복하기 위한 가장 본질적이고 자율적인 언어가 되는 것이다. 따라서 춘수시에서 공유적 원리, 즉 원형의 기능을 말할 때, 결국 어떠한 이미지가 再生 혹은 再現의 기능을 수행하는 것을 말함이다.

하늘 가득히

자작나무 꽃 피고 있다.

바다는 南太平洋에서 오고 있다.

언젠가 아라비아 사람이 흘린 눈물,

죽으면 공지가 하얀 새가 되어

날아간다고 한다.

<리듬 1>

‘하늘’, ‘꽃’, ‘바다’, ‘눈물’, ‘새’ 등의 이미지는 물론 자연적 세계에서 얻어 온 이미지가지만, 하늘 가득히 피는 꽃이라든지, 눈물이 새가 되어 날아 간다는 것으로 보아 ‘꽃’이나 ‘새’는 비축어적(nonliteral)으로 존재하고 있다. 비축어적으로 존재한다는 것은 이들이 축어적으로 존재하면서 동시에 꿈이나 환영처럼 존재한다는 것을 의미한다.

이 시의 화자는 남쪽바다를 바라보고 있다. 바다 기슭으로 하얗게 물결이 부서지고 있었다. 케에린이 말한 ‘바다’ 이미지는 ‘모든 생명의 어머니’, 영혼의 신비와 무한성, ‘죽음과 재생’, ‘무시간성과 영원’, ‘무의식’ 등으로 그 원형의 의미가 드러난다고 한다.²⁶⁾ 이 시에서 1행과 2행을 통하여 ‘하늘 가득히 피는 꽃’은 생명의 誕生을 감지하는 것이기 때문에 ‘바다’는 ‘모든 생명의 어머니’로서 動化되는 것이다. 이때 ‘바다’는 神話 속에서 눈물이 모여 생긴 것이라는 原始的 思考에 유의할 때 ‘눈물’은 ‘바다’의 변신의 이미지임을 알 수 있다. 또한 ‘눈물’의 변신인이 ‘바다’는 ‘죽음과 재생’의 의미와 연결되어 죽어서 공지가 하얀 새가 되어 날아갈 수 있는 것이다. 여기서 ‘하얀 새가 되어 날아간다’는 飛翔은 인간이 오랫동안 꿈꾸어 왔던

26) 윌프레드 L. 케에린의 공저, 鄭在浣 金聖坤 공역, 「文學의 理解와 批評」(靑鹿出版社, 1979), p. 122.

근원적인 소망을 드러낼 뿐 아니라, 휠라이트가 말한 상향운동(UP)과 결부되어 성취의 개념으로 연상된다.²⁷⁾ 그에 의하면 'UP'의 관념과 결합되는 이미지는 '비상하는 새' '공중으로 쓰는 화살' '벽' '산' '들기둥' '자라는 나무' 등이며 이것은 성취를 소망하면서 마침내 善의 상징으로 된다.

결국 1행과 2행의 '하늘 가득히 / 자작나무 꽃피고 있다'는 탄생의 이미지는 하나의 幻觀의 세계이지만, 그것이 단순한 幻觀에 머무는 것이 아니라 神話的 眞實의 세계인 것이다. 그러므로 이 시는 '바다=눈물=하얀새=하늘=꽃'이라는 신화적 회귀를 상징할 수 있겠다. 그리하여 이 시는 시인의 의식 속에 유전적으로 침윤되어 있는 보편적 심성을 再現할 뿐 아니라, 보이지 않는 實在(unseen reality)을 再生시키는 것이다.

Ⅲ. 마무리

현대시에서 특히 필요로 하는 것은 관습적으로 형성되어 있는 인식과 가치관의 낡은 양식을 깨뜨려 존재를 새롭게 볼 수 있는 감수성과 언어의 改新作業이다.²⁸⁾ 존재를 새롭게 볼려면 시어가 지시적(referential)이면서 동시에 지시성을 초월해야 한다. 그것은 단순한 행동세계의 연장으로써가 아니라, 언어자체의 자율적인 힘을 나타내기 때문이요, 이 힘이 사물의 숨은 본질을 인식하기 때문이다.

사물의 숨은 본질은 시인의 감응력 있는 정신과의 관련 속에서만, 그리고 시어를 통해서만 확립될 수 있다.

'道可道非常道'라는 老子的 진술은 시의 본질적인 모순을 찌른 의미론적 통찰의 표현이다. 이와 같은 시어의 본질적인 모순은 인간 존재에 대한 형이상학적 진리를 제시한다. 시인의 시도는 다름 아니라 하나로서의 모든 존재로부터 소외된 인간이 다시금 그 존재 속에 통합되어 그것과 하

27) Wheelwright, *ibid.*, p. 112.

28) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber and Faber 1934), p. 155.

나가 되어 조화를 찾고자 하는 인간 존재론적인 욕망을 나타낸다. 결국 시는 언어를 통해서 언어를 파괴하고 존재와 일체감을 회복하려는 언어표현인 것이다. 이것은 시어에 의해서 대상의 실재를 증명하려 했던 춘수의 경우도 마찬가지다.

이러한 점에서 춘수의 리얼리티의 여러 양식을 은유적 관점에서 밝혀내고 이 제양식이 춘수의 리얼리티를 구현하는데 얼마나 중요한 기능을 수행하는가를 고찰하려 한 것이다. 은유는 리얼리티를 획득하려는 긴장체계의 언어이기 때문이다.

60년대의 춘수는 시어 특유의 모순을 극복하려는 폐서 언어의 改新作業에 몰두한 실험기였다. 그것은 관념에 대한 절망을 반영한다. 그의 관념에 대한 절망이 사물시를 탄생시킨다. 그러나, '자유연상'의 개입으로 대상을 일단 폐허로 만들어 놓고 '非在의 세계'를 엿보겠다는 그의 시작태도로 발전하면서 70년대 초기에 비대상시가 태어난다. 이것은 대상(현실·사회·이데올로기·폭력)에 구속되지 않으려는 자유의지와 상관된다. 또한 이것을 만남의 양상에서 보면 이질적인 것의 병치적 만남을 통한 존재의 창조에 근거한다. 그러나, '처용단장' 제2부에 오면 그는 이미지 자체까지 파괴시키고 다급한 리듬 안에서 긴장상태를 유지하는 또 하나의 무의미시의 양상을 보인다. 모든 이질적인 것의 만남의 구조가 함축하듯이 변증법적 지향을 통한 리얼리티세계를 이 시들에서도 우리는 은밀히 읽을 수 있다.

따라서, 그의 시학은 언어의 변증법적 긴장 속에 지행되고 있으며 이 '방법론적 긴장'을 통하여 그의 리얼리티 의식을 고조시킨다. 이 '방법론적 긴장'은 또한 그의 '도덕적 긴장'에 연결된다. 그런데 이 '도덕적 긴장'은 타인과 삶을 공유하지 않겠다는 고립적 태도를 이루면서 또한 이것이 무의미시의 원리가 되고 있는 것이다. 다만 그의 공유적 태도는 그의 '논리'의 밖에 존재하는 무의식적 논리에 속하지만, 우리는 이 태도를 통하여 70년대 후기 이후의 시, 가령 李中燮 연작과 예수 연작 등 일련의 시들에 접근할 수 있을 것이다.