

석사학위 논문

거리에 따른 화자와 대상 연구
-1930년대의 정지용 시·이상 시를 중심으로

지도교수 尹 石 山



제주대학교 교육대학원

국어교육 전공

송문석

2000년 2월

석사학위 논문

거리에 따른 화자와 대상 연구
-1930년대의 정지용 시·이상 시를 중심으로

지도교수 尹 石 山



제주대학교 교육대학원

국어교육 전공

송문석

2000년 2월

거리에 따른 화자와 대상 연구

-1930년대의 정지용 시 · 이상 시를 중심으로

指導教授 尹 石 山

이 논문을 교육학석사학위논문으로 제출함

1999년 10월 일



제출자 송 문 석

송문석의 교육학 석사학위논문을 인준함

1999년 12월 일

심사위원장

심사위원

심사위원

거리에 따른 화자와 대상 연구

-1930년대의 정지용 시 · 이상 시를 중심으로

송문석

제주대학교 교육대학원 국어교육전공

指導教授 尹石山

이 연구는 1930년대 시에 나타난 거리를 살펴보고 그에 따른 화자와 대상의 모습을 고찰해 보았다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 비교적 가까운 거리인 관념형은 시에서 가장 많이 드러나는 유형으로 화자는 자신의 정서와 관념을 전달하려는 태도를 지닌 감성적 화자가 나타나고 있으며 대상은 화자의 정서와 관념을 전달하기 용이하도록 조직함으로써 관념화되고 있다.

둘째, 비교적 먼 거리인 즉물형은 화자가 청자에게 자신의 정서를 전달하려는 태도가 아니라 객관적 대상의 물질적 속성이나 외관을 전달하려는 태도로 화자의 정서나 관념이 억제되며 작품은 <화자↔대상↔청자>의 관계로 나타나고 있다.

지용의 즉물형에서는 대상을 객관적으로 드러내는 매우 이성적인 화자가 나타나고 있다. 대상은 물질적 속성이나 외관을 강화시켜 인간의 주관적 세계를 나타내는 대상이 아닌 객관적 절대 세계를 나타내는 대상으로 창조하고 있다. 이는 지용에 의해 30년대 개척된 것으로 김춘수의 후기 시로 계승되고 있음을 볼 수 있다.

셋째, 지나치게 가까운 거리인 무의식형은 화자가 청자에게 무의식의 내용을 전달하려는 태도를 지닌 것으로 작품은 <강한 무의식 화자↔ 화제↔청자>의 관계로 나타난다. 이는 30년대 이전의 우리 나라 전통적인 작품에서는 보이지 않던 태도로 이상의 시에서 새롭게 드러난 거리라 할 수 있으며 부분적으로 많은 작가의 작품에서 그 영향을 짐작할 수 있다.

무의식형에 드러나는 화자는 강한 무의식과 약한 의식의 정신 세계를 갖고 있는 화자다. 강한 무의식은 화제의 대상에 대한 강렬한 욕망을 갖고 있어 반복과 집착이 드러난다. 약한 의식은 진술의 일관성을 상실하고 있음을 볼 수 있다.

무의식형에서 드러나는 대상은 성과 관련된 내용으로 남성과 여성 그리고 성행위를 나타내고 있으며 대상들은 변용 되어 나타나고 있다. 변용의 형태는 형태적 유사성에 근거해서 남성은 1형태, 여성은 0형태 그리고 성행위는 동일어구의 반복

이나 합침의 형태로 나타나고 있다. 또하나 확인할 수 있는 변용은 대상물의 형태적 유사성만이 아니라 음성이 유사성을 토대로 하는 변용도 보인다.

넷째, 지나치게 먼 거리인 기호적 상징형은 이상의 시에서 나타난다. 이상의 시에 드러나는 기호적 상징형은 화자가 화제를 기호적 상징으로 드러내려는 태도를 지니는 것으로 작품은 <화자↔ 기호적 상징↔ 청자>의 관계로 나타난다. 이는 전통적인 <화자↔언어↔청자>의 관계를 해체하는 특징을 지니고 있으며 이상에 의해 새롭게 개척된 거리이나 이후의 작품에서는 발견되지 않고 있다.

기호적 상징형에서 드러나는 화자는 화제를 전달할 수 없는 심리적 상황에 처해 있는 화자로 화자와 화제의 통합적인 관계가 깨어져 있는 해체 화자다. 이 기호적 상징형에서 드러나는 화자는 지적이고 비교적 이성적인 모습을 보이나 화제는 성에 관한 노골적인 내용이어서 화자가 직설적으로 표현하기가 힘든 내용으로 화자와 화제의 관계가 해체되어 있다.

이러한 기호상징의 체계는 언어체계인 열쇠(key word)를 통해 의미가 드러나고 있으며 이 언어체계인 열쇠(key word)를 통해서만 그 체계는 온전히 드러난다.

이상의 기호적 상징형에서 드러나는 숫자는 기본적으로 인간을 지칭하는 것이며 특히 여성은 '0'이나 '3'으로 기호화되고 남성은 '1'로 기호화되었으며 점(·)들은 아이나 정자를 기호적 상징화한 것이다. '1'는 성적 결합을 기호적 상징으로 나타낸 것이라 할 수 있다. 기호적 상징형에서 드러나는 화자는 의식적인 화자가 무의식화 되는 양상을 보여준다.

※본 논문은 2000년 2월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된
교육학 석사학위 논문임

<목차>

■국문 초록	
I. 서론	1
II. 1930년대의 거리 유형	4
1. 비교적 가까운 거리	5
2. 비교적 먼 거리	8
3. 지나치게 가까운 거리	11
4. 지나치게 먼 거리	13
III. 거리에 따른 화자의 특질	16
1. 감성 화자	16
2. 이성 화자	20
3. 무의식 화자	27
4. 해체 화자	32
IV. 거리에 따른 대상의 특질	38
1. 대상의 관념화	38
2. 대상의 강화	43
3. 대상의 변용	49
4. 대상의 감춤	56
V. 지용과 이상의 시적 특질과 문학사적 위치	63
1. 시적 특질	63
2. 시사적 의의	66
VI. 결론	69
■참고 문헌	72
■영문 초록	

I. 서론

이 연구의 목적은 1930년대 시에 나타난 거리를 살펴보고 그에 따른 화자와 대상의 모습을 고찰하는 데 있다. “1930년대의 시문학은 새로운 시적 가능성을 찾아서 상당히 폭넓게 그리고 진지한 모색을 거듭했던 시기¹⁾ 또는 ”문학 자체에 대한 예술적 자각과 새로운 방법에 대한 모색²⁾이 이루어진 시기로 규정되고 있다. 새로운 시적 가능성과 방법의 모색은 작가는 물론 화자의 인식 방식이 기존의 방식과는 다른 양상으로 전개되고 있음을 의미한다. 이러한 평가의 중심에는 김광균 정지용 이상 김기림으로 말해지는 모더니즘 시인들이 자리하고 있다. 그러나 이들 중 기림은 문명어의 사용과 감정을 억제한 주지적 기법을 사용하나 작품의 성패에 대한 논란이 있고 광균은 뛰어난 이미지 구사에 비해 전대의 센티멘탈리즘을 극복하지 못했다는 비판을 받고 있다. 이는 1920년대의 한계를 넘어서지 못한 것으로 20년대와 다른 시적 거리를 보여 주지 못한 것이라 할 수 있다.

1920년대와는 다른 시적 거리를 보여주는 대표적 작가로 지용과 이상을 들 수 있다. 지용과 이상은 구인회의 동인으로서 전대에는 없었던 시적 가능성과 방법을 보여 주고 있다. 그들은 모더니즘에 속해 있으면서 20년대의 거리를 뛰어넘고 있지만 작품의 특질은 매우 이질적이고 서로 다른 모습을 보여주고 있다. 특히 지용은 우리 문단에 시는 언어로 이루어진다는 것을 작품과 이론을 통하여 실증하였으며 이미지의 감각적 표현을 통하여 “우리 시에 현대의 호흡과 맥박을 불어넣은 최초의 시인³⁾”으로 후대의 청록파를 우리 문단에 등장시킨 중요한 시사적 의미를 지니고 있다. 이상은 “전통적인 시의 형태를 파괴한⁴⁾ 가장 실험적인 시인이다. 그의 시 세계는 모더니즘 또는 다다이즘, 슈르리얼리즘의 여러 각도로 조명되고 있다.

따라서 1930년대에 나타난 거리를 연구하기 위해서는 이들에 관한 연구는 필수적이라 할 수 있다. 이들에 관한 기존연구는 다음과 같은 방향으로 진행되어 왔다⁵⁾.

-
- 1) 김준오 외(1996), 「한국문학개론」, 삼지원, p.321.
 - 2) 정한숙(1986), 「현대한국문학사」, 고려대학교 출판부, p.189.
 - 3) 김기림(1988), 「시론」, 심설당, p.57.
 - 4) 김춘수(1990), “질서와 혼돈”, 「현대시」 1990.7.월호
 - 5) 기존의 연구를 갈래별로 나누어 보면

첫째 시인의 생애에 대한 고찰이나 이와 관련하여 작품을 해석하려는 전기적 측면의 연구로 시인에 대한 연구를 들 수 있다. 둘째 이들이 작품이 지니는 문학사적 위치와 서구문예사조의 수용이 어떻게 이루어졌는가를 살피는 문예사조나 문학사적 연구가 있다. 셋째 프로이트(S.Freud)나 융(C.G.Jung), 라캉(J. Lacan)의 이론을 바탕으로 시인의 작품 속에 어떻게 편입되었는가를 정신 분석학적 방법을 이용하여 시인-화자- 텍스트의 구조를 고찰함으로써 시와 시인의 정신세계를 다루는 연구가 있다.

그러나 지금까지 이들에 관한 연구는 시인과 작품과의 관계를 바탕으로 하는 연구에 머물러 이들이 작품에 대한 거리 연구는 거의 없는 편이다. 거리에 대한 연구로, 김현자⁶⁾, 채수영⁷⁾, 김준오⁸⁾, 하일지⁹⁾, 윤석산¹⁰⁾ 등을 꼽을 수 있다. 김준오와 김현자

가) 이상에 대한 연구

- ① 시인 연구 ㉠김윤식, "이상 연구" 《서울》(문학사상사,1987).
- ② 문예사조 및 문학사적인 연구 ㉠서준섭, 「한국 모더니즘 문학연구」, (일지사, 1988), ㉡ 김용직, 「한국현대시사1」(한국문연,1996), ㉢추은희,「쉬르레알리즘에 비취본 상의 세계」《현대문학》(1973.7), ㉣구연식「다다이즘과 이상문학」《동아논총4》,(1968.4) ㉤ 김현, 「한국문학사」(민음사,1973)
- ③ 텍스트의 구조 연구 ㉠김열규,「현대의 언어적 구조와 이상문학」.《지성》. (1972.2) ㉡이승훈, 「이상 시 연구」(고려원.1987) ㉢김옥순, "이상문학의 은유구조 연구"(이화여자대학교 박사학위논문,1989) ㉣유광우,「이상문학 텍스트의 구현방식과 의미연구」(충남대학교 박사학위 논문, 1993), ㉤이복숙,「이상 시의 모더니티 연구」, (경희대학교 대학원 박사학위논문, 1987)
- ④ 정신 분석학적 연구 ㉠이규동. "이상의 정신 세계와 작품". 《월간조선》,(1981.6) ㉡김우중, "이상론"《현대문학》,(1957.5) ㉢조두영,「이상의 인간사와 정신분석」《문학사상》(1987.9) ㉣김중은, "이상의 이상과 이상"《문학사상》(1973.9) ㉤정귀영, "이상문학의 초의식 심리학"《현대문학》(1973.7)

나) 정지용에 관한 연구

- ① 시인 연구 : 김학동. 『정지용 연구』 새문사. 1988.)
- ② 문예사조 및 문학사적 연구 ㉠오탁번,「한국현대시사의 대립적 구조」,(고려대학교 박사학위논문. 1983), ㉡김용직. 「모더니즘의 시도와 실패」, 《한국 현대시 연구》, (일지사, 1974), ㉢ 이기형,「1930년대 한국 모더니즘 시 연구 : 정지용 시를 중심으로」(인하대 대학원 박사학위 논문,1994)
- ③ 텍스트의 구조 연구 ㉠김명인, 「한국 근대시의 구조 연구」. (한샘. 1988.), ㉡김용희. "정지용 시의 어법과 이미지의 구조", (이화여대 대학원 박사학위논문, 1994) ㉢ 변해명. "정지용 시 연구 : 초기 시에 나타난 바다의 이미지를 중심으로"(고려대학교 석사학위논문,1979) ㉣김훈. "정지용 시의 분석적 연구", (서울대학교 박사학위논문,1990).

는 시인과 작품과의 관계를 다루는 작품 외적 연구를 중심으로하고 있어 작품 내적 거리 연구에 대한 본격적인 논의는 없으며 작품 내적 거리에 대한 연구가 필요함을 말한 하일지도 서사문학에 한정되어 있어 시에 적용하는데는 한계가 있다고 할 수 있다. 윤석산은 화자 시학의 입장에서 거리를 초점의 유형으로 나누어 문학 내적 거리 연구의 가능성을 열었으나 작품을 통한 본격적 논의가 미흡하다.

지금까지의 거리 연구는 우선 거리라는 어휘가 지니는 추상성으로 말미암아 다양한 관점, 다양한 논의 등으로 일관된 기준 설정과 연구가 힘들었다. 또한 시의 본질적인 의미를 총체적으로 밝히는데 거리가 기여하지 못한 감을 준다. 그 이유는 <시인-함축적 화자- 화자>의 유사 및 축소 관계를 고려하지 않은 채 시인과 작품과의 관계를 다루는 작품외적 거리 연구에 머물렀기 때문이다. 특히 지용과 이상의 시는 화자나 대상이 모습의 모습이 감추어지거나 왜곡되어 나타남에도 불구하고 그 동인을 밝히기보다는 현상적 해설에만 그친 것으로 보이는데 이는 근본적으로 거리론(距離論)에 대한 연구가 축적되지 못한 데 있다.

이 연구는 거리란 담화를 전달하기 위한 전략으로 시의 의미를 결정하는 가장 중요한 요소로서, 같은 시인이 동일한 제재를 선택해도 화자 자신과 대상과 독자에 대한 거리가 달라짐에 따라 작품이 달라진다는 입장에서 출발한다. 아울러 거리란 양과 빈도의 문제로 분석자의 주관에 따라 달라질 수 있으므로 이를 극복하기 위하여 초점을 통해 화제와 대상의 모습을 분석함으로써 거리적 특질을 밝히고자 한다.

초점은 시인이나 화자가 드러내고자하는 중심내용으로 이는 시인이나 화자의 심리적 태도에 따라 결정된다. 따라서 초점을 통한 문학 내적 거리 연구는 화자와 대상의 모습을 보다 분명히 함으로서 1930년대에 나타난 거리의 특질을 밝혀줄 것이다. 아울러 30년대 시의 이동방향을 감지할 수 있으며 답보 상태에 빠진 거리에 대한 연구에도 일조할 것이다. 이는 종래의 지용과 이상 시에 대한 연구도 보완해 주리라 기대한다.

-
- 6) 김현자(1984), “박목월 시의 감각과 시적 거리“ 「문학사상 9」
 - 7) 채수영(1987), 「한국문학의 거리론」 수원: 시인의 집,
 - 8) 김준오(1988), 「시론」, 이우출판사.
 - 9) 하일지(1991), 「소설의 거리에 관한 하나의 이론」, 민음사.
 - 10) 윤석산(1996), 「현대시학」, 새미,

II. 1930년대의 거리 유형

일반적으로 거리란 ‘심리적 거리’¹¹⁾, ‘미적 거리’¹²⁾, ‘상상적 거리’¹³⁾, ‘심미적 거리’¹⁴⁾라는 용어로 사용되었다. 거리에 대한 종래의 개념들을 살펴보면 한 남자의 죽음이라는 사건에 대하여 아내와 의사 그리고 신문 기자와 화가 등이 바라보는 시점의 차이를 오르테가(Y. G. Ortega)는 거리로 설명하고 있다¹⁵⁾. 블르흐(E. Bullough)는 거리를 미학의 중요 개념으로 보면서 ‘미적 관조의 대상과 이 대상의 미적 호소로부터 감상자 자신을 분리하는’¹⁶⁾, 즉 대상을 인식하기 위한 태도로 설명하고 있다. 올드리치(V. C. Aldrich)는 대상의 물리적 공간 안에서 구체화하는 지각 양태를 거리로 보고 대상을 단순히 바라보는 ‘관찰(observation)’과 사물이 나타내는 색채나 음향, 명암 등의 특성에 의해 나타나는 미적 지각인 간파’(prehension)’로 설명한다. 다이치(D. Daiach)는 시인에 의해 시에 가해지는 예술적 장치라는 의미로 거리를 보았으며 이 장치가 독자들의 수용방향을 결정한다고 보았다.

거리의 유형도 첫째, 작가가 대상을 어떻게 인식하고 표현하는가하는 표현의 거리와 독자가 작품을 어떻게 인식하고 수용하는가하는 수용의 거리로 나눌 수 있다. 둘째, 작가와 작품 그리고 독자를 중심으로 작가와 작품의 거리, 작품과 독자의 거리, 작가와 독자의 거리로 나누기도 한다. 작가와 작품사이의 거리는 작가가 작품을 창작하는 과정에서 생성되며 작품과 독자의 거리는 독자가 작품을 읽음으로서 생성된다. 또한 작가와 독자사이의 거리는 작품을 읽은 뒤 작품을 매개로 형성된다고 보았다. 이는 작가의 거리, 작품의 거리, 독자의 거리로도 나눌 수 있다. 셋째, 시인과 독자사이의 간격이나 주체와 대상 사이의 간격에 따라 나누는 가장 보편적인 유형으로 지나치게 짧은 거리, 비교적 짧은 거리, 비교적 먼 거리, 지나치게 먼 거리로 나눌 수 있다.

외적 거리는 문학 연구에 있어서 보조적인 역할은 할 수 있어도 본질적인 문제를

11) 김준오(1991), 「시론」 삼지원, pp.247.

12) 김현자(1984). 앞의 책,

13) 김준오(1988), 「시론」, 이우출판사, p.213

14) 김용희(1988), “ 박목월 시의 미적 거리 연구”, 석사학위논문, 이화여자대학교

15) 호세 오르테가. 박상규 역(1988), 「예술의 비인간화」, 미진사, pp.63~65

16) 김준오, 앞의 책. pp. 210.

해결할 수 없다. 작가와 독자를 매개로 하는 작품외적 연구는 작가의 의지와 독자의 감동은 객관화하기 힘들고 짧다, 멀다 등의 기준은 주관에 따라 달라짐으로 객관성을 유지하기가 힘들어 작품의 본질적 의미를 밝히는데도 한계를 지닌다. 문학 연구에 핵심은 문학 텍스트를 해명하는 것이다. 그럼으로 작품의 본질적 의미를 총체적으로 밝히기 위해서는 작품 내적 거리에 대한 연구가 필요하다.

문학적 담화는 <화자- 화제-청자>의 역동적 관계에서 탄생된다. 그리고 이들의 관계는 화자가 화자 자신과 화제 및 청자를 어떤 관점에서 바라보느냐 하는 심리적 거리에 좌우되며, 그것은 초점의 형태로 나타난다. 따라서 화자의 심리적 거리를 살펴려면 발화의 초점이 어디에 가 있는가를 살펴봐야 할 것이다. 이는 “초점의 유형”¹⁷⁾으로 대별할 수 있으며 이 연구는 이를 따라 전개하고자 한다.

1. 비교적 가까운 거리

비교적 가까운 거리는 화자 자신이 대상에 대한 정서나 해석이 중심을 이루며 화자의 의도를 적절히 양식화한 거리를 말한다. 화자의 정서를 드러내는 데에 초점이 맞춰지면 문학적 담화는 화자의 정서나 관념이 지배하는 관념형이 된다. 관념형은 20년대의 작품에서 드러나는 유형으로 화자는 자신의 관념이나 정서를 화제로 채택함으로써 담화는 <화자↔정서↔청자>의 관계로 나타나게 된다. 이는 화제의 초점이 화자의 정서에 맞춰진 것으로 대상은 화자의 정서를 효과적으로 드러내기 위해 기능하는 경우라 할 수 있다. 이는 대상과 정서의 관계에서 정서가 우세하기 때문에 나타나는 현상이다. 정서가 대상을 지배하면 초점은 화자의 정서에 맞춰진다.

1930년대의 시단을 살펴보면 대부분 비교적 가까운 거리를 취하고 있다. 화자가 자신의 정서나 관념을 드러내려는 태도에 초점이 맞춰져 있는 관념형은 즉물시인으로 꼽히는 지용의 시에서도 발견할 수 있다.

넓은 벌 동쪽 끝으로
옛 이야기 지줄대는 실개천이 회돌아 나가고,

17) 윤석산(1996), 앞의 책.

얼룩백이 황소가
해설피 금빛 게으른 울음을 우는 곳,

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐 리야.

----- (중략)-----

하늘에는 석근 별
알 수도 없는 모래성으로 발을 옮기고,
서리 까마귀 우지짓고 지나가는 초라한 집웅,
흐릿한 불빛에 돌아 앉아 도란 도란거리는 곳,

—그곳이 참하 꿈엔들 잊힐 리야.

—정지용, <鄉愁>에서

이 작품은 회화적 이미지를 뚜렷하게 제시하고 있다. 1연에서 보면 넓은 벌 동쪽 끝으로 다정한 모습의 시냇물이 흐르고 얼룩백이 황소가 한가로운 농촌의 모습을 드러내듯이 천천히 우는 모습을 표현하고 있다. 농촌의 한가로운 풍경이 이미지로 제시되고 있다. 2연에서는 질화로에 재가 식어 가는 늦은 밤 추수가 끝난 빈 밭에서 바람이 말달리는 것처럼 불고 있고 옅은 줄음을 조시던 아버지는 짚세기를 짜던 짚으로 베개를 삼아 눈을 붙이고 있다. 3연에서는 내 마음은 흙에서 자란 것처럼 항상 하늘을 갈구하고 함부로 가져보았던 희망을 찾기 위해 노력했던 곳을 말하고 있으며 4연에서는 긴 머리를 날리는 어린 누이와 사철동안 수수한 모습을 지키는 아내와 이삭을 줍는 모습을 나타내고 있다. 5연에서는 밤하늘에 떠 있는 별들이 빛나고 있고 서리 까마귀들이 지저귀는 초라한 지붕을 가진 집에는 흐릿한 불빛 밑에서 다정한 이야기가 흘러나온다는 내용이다. 각 연에는 뚜렷한 감각적 이미지들을 사용하고 있음을 볼 수 있다.

그러나 각 연의 후렴구에 해당하는 ‘그곳이 차마 꿈엔들 잊힐리야’라는 부분에 이르러면 앞에 나타났던 모든 의미지들은 화자가 고향을 떠나 있음을 알려줌과 동시에 잊었던 고향에 대한 향수를 자극함으로써 관념적 정서를 환기하는 역할로 전략하고

있다. 결국 이 작품에 등장하는 모든 대상은 정서의 지배를 받고 있는 것이다. 지용의 시에 나타나는 관념형은 「향수」 외에도 「고향」, 「유리창1」, 「유리창2」, 「귀로」, 「슬픈 인상화」, 「엽서에 쓴 글」, 「새빨간 기관차」, 「호수1」, 「풍랑몽1」, 「풍랑몽2」, 「비극」, 「은혜」, 「임종」, 「카페프랑스」 등 다수가 나타나고 있다. 이 관념형은 1930년대 새롭게 나타난 유형이라 할 수 없으며 1920년대 작품에서 주로 발견되는 유형으로 지용에 의해 개척한 것이라 할 수 없다.

“1920년대를 전후한 시단의 주류는 김억으로 대표되는 프랑스 상징시의 가담과 황석우로 대표되는 관념적 공상성, 그리고 주요한으로 대표되는 일본식 서정성이라 할 수 있다”¹⁸⁾ 이들은 기법이나 태도에 어느 정도 차이는 있을지 모르지만 그 바탕은 감상적 낭만주의로 정서가 대상을 지배하고 있다고 할 수 있다. 이들 뿐만 아니라 우리 나라의 근대시는 화자의 정서가 대상을 지배하고 있다¹⁹⁾고 해야 할 것이다.

20년대의 대표적 시인인 소월의 시에서도 관념형이 나타나고 있음을 볼 수 있다.

산새도 오리나무
위에서 운다.
산새는 왜 우노, 시메산골
영넘어 갈라고 그래서 울지.

눈은 나리네, 와서 덮피네.
오늘도 하룻길
칠팔십리
돌아서서 육십리는 가기도 했소
-김소월, <산> 에서

나보기가 역겨워
가실 때에는
말없이 고이 보내 드리우리다.

寧邊에 藥山

18) 김윤식(1982), “모더니즘 시운동 양상”, 「한국현대시론비판」, 일지사. p.206

19) 박상천(1987), “한국 근대시 형성에 관한 연구”, 박사학위 논문, 동국대학교. p.53.

진달래꽃

아름따다 가실길에 뿌리우리다.

- 김소월, <진달래 꽃>에서

위에 제시된 시 「산」은 고향으로 돌아갈 수 없는 화자의 비애를 나타내고 있는 시다. 이 시에 나타나는 새나 눈은 화자의 처량한 신세와 현실적 어려움의 정서를 나타내는 역할을 하고 있다. 화자는 자신의 처지를 산새로 나타내면서 눈과 산의 막힘으로 고향으로 갈 수 없다고 하고 있다. 이 시에 나타난 새나 눈은 화자의 정서를 효과적으로 드러내기 위해 기능하고 있다.

김소월의 대표적인 작품으로 알려진 「진달래 꽃」에 대한 다양한 해석²⁰⁾은 모두 화자의 정서가 화제를 지배하고 있음을 보여 주는 것이다. 작품에 등장한 ‘진달래꽃’은 물질성의 모습이 약화된 채 화자의 정서를 드러내고 있다. 이러한 관념형은 1920년대의 시인들에게서 공통적으로 드러나는 특징이다.

2. 비교적 먼 거리



비교적 먼거리는 대상에 대한 화자의 정서나 관념을 억제하고 이성적 태도를 바탕으로 대상을 양식화함으로 초점은 물질적 속성이나 외관을 드러내는 즉물형에 맞춰지게 된다.

거리는 화자의 심리적 태도로 화제에 따라 달라지기도 한다. 즉물형은 화자의 심리적 태도가 자신의 정서를 화제로 채택하지 않음으로서 정서가 대상을 지배하지 못하

20)윤석산, 김소월 연구, 태학사, 1992, p.93 첫째 내가 이토록 애원하는데도 떠날 수 있는 나는 고도의 만류 둘째 절대로 보내지 않겠다는 반어적 표현 셋째 죽어도 안잡겠다는 프로이트식의 오기 넷째 님이 없는 사람으로서 나는 님이 떠날 때 꽃까지 뿌려줄 정도로 착한 사람인데 왜 님이 없는나는 자기 선전 다섯째 떠날 때는 막지 않을테니 함께 있는 동안만이라도 마음놓고 사랑해 달라는 현실주의적 책략 여섯째 깨끗이 보냄으로써 잊지 못하여 님을 다시 돌아오게 만들겠다는 가시리식 계산 일곱째 어찌면 울지도 모르는 이별의 경우 미리 가정해 본 자기의 태도 아홉 번째 이별은 꿈도 꾸지 않으면서 만발한 진달래꽃을 보는 순간 모든 것을 순순하게 받아들일겠다는 사랑의 표현 열번째 여성 의 무의식 속에 숨겨진 피학적 욕구로도 해석할 수 있다고 하고 있다.

고 오히려 대상을 드러내는 역할만을 수행하는 경우다. 화자가 정서를 억제하고 대상만을 드러내기란 용이한 일이 아니다. 대상인 물질은 고정적인데 반해 정서는 확산적이며 물질에 대해 끊임없이 반응하고 사고하려는 속성을 지니고 있다. 따라서 시에 대상만을 드러낸다는 것은 화자가 담화 욕구를 이성으로 억제하는 태도를 지닌 것으로 대상이 화제를 지배하는 형태로 나타난다.

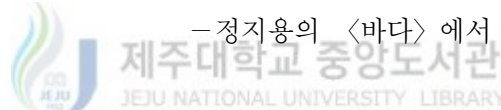
다음 작품은 화자의 담화 욕구를 억제하고 대상의 물질적 속성을 잘 드러내고 있는 작품이다.

고래가 이제 橫斷한 뒤
海峽이 天幕처럼 퍼덕이오.

……흰 물결 피어오르는 아래로 바둑돌 자꾸 자꾸 내려가
고,

銀방울 날리듯 떠오르는 바다 종달새……

한나절 노려보오 움켜잡아 고 뺨안 살 빠스랴고.



—정지용의 〈바다〉에서

먼 데 산이 軍馬처럼 뛰어오고 가까운 데 수풀이 바람처럼 불려 가고

유리관을 펼친 듯, 瀨戶內海 퍼어난 물. 물. 물. 물.

손가락을 담그면 포도빛이 들으렸다.

입술에 적시면 炭酸水처럼 끓으렸다.

복스런 돛폭에 바람을 안고 못 배가 팽이처럼 밀려가다
간,

나비가 되어 날아간다.

—정지용의 〈슬픈 汽車〉에서

위 작품 「바다」에서 보면 <해협=고래/천막>, <물결=바둑돌/은방울/종달새>로 표현되고 있어 원관념(tenor)과 보조관념(vehicle)이 사물과 사물로 연결되면서 감각화되고 있다. 따라서 작품은 화자의 정서나 의식이 억제된 채 대상만을 보여준다. 작

품에 나타나는 이미지들도 감각화 되어 있음을 보여준다. 파도를 ‘바둑돌 자꾸자꾸 내려가고’ ‘은방울 날리듯 떠오르는 종달새’,로 표현함으로써 파도의 속성을 흰색과 검은색으로 나타내고 있을 뿐만 아니라 시각화시키고 있음을 알 수 있다.

「슬픈 기차」에서도 원관념과 보조관념을 살펴보면 <산=군마>, <수풀=바람>, <유리판=물>, <배=팽이=나비> 등으로 나타나고 있으며 그 관계는 사물과 사물로 연결되고 있다.

뿐만 아니라 ‘산이 군마처럼 뛰어오고’, ‘손가락을 담그면 포도빛’, ‘탄산수처럼 끓으려다’ 등의 표현들은 시각과 청각, 촉각, 미각 등의 감각적 이미지들로 구성되어 있음을 알 수 있다. 이는 사물에 고착된 이미지들로 대상의 묘사를 형상적으로 하고 있음을 보여준다. 따라서 작품은 화자의 정서나 의식이 배제된 채 대상만이 나타나고 있다.

이러한 즉물적 태도는 그가 일본의 동지사대 영문과를 다니는 동안 교육받은 영미 이미지즘 내지 주지주의의 영향이라고 볼 수 있다. 시에 나타나고 있는 사물들은 공간적 감각적 형태를 지닌 것으로 몽롱한 시를 쓰지 말고 견고하고 명확한 시를 쓸것이라는 이미지스트들의 주장과 상통한다. 이들은 ‘이미지를 제시할 것과 우리는 화가의 일과가 아니나 우리는 특수한 것을 정확하게 표현하여야 하며 아무리 훌륭하고 격조 높은 것이라도 막연하고 일반적인 것을 다루어서는 안된다²¹⁾고 주장한다.

지용도 그의 <시의 威儀>에서 ‘감정의 무절제한 방출은 예지를 망치는 결과를 가져온다’고 주장한다.²²⁾ 이는 감정을 통제하고 이를 감각화해야 한다는 의미로 이는 감정과의 치열한 투쟁이라 할 수 있다. 감정을 통제하고 감각화하기 위해서는 시어의 단련과 선택에도 신중을 기해야 한다. 지용은 시와 언어에서 시어의 문제를 다음과 같이 말하고 있다.

21) 이창배(1987), 「이십세기 영미시의 형성」, 민음사, p.107-108.

22) 김시태(1982). 「식민지 시대의 비평문학」, 이우, pp.481. 정지용은 “시의 위의”에서 다음과 같이 주장한다. 감격벽이 시인의 미명이 아니고 말았다. 이 비정기적인 육체적 지진 때문에 예지의 수원이 붕괴되는 수가 많았다. 정열이란 상창하기 보담도 어떻게 정리할 것인가 관료가 지위에 자만하듯이 시인은 빈핍하니까 정열을 유일한 것으로 자랑하던 나머지엔 태없이 침울하지 않으면 슬프고 울지 않으면 히스테리칼하다. 아무 것도 갖지 못하였다는 것은 용이한 일이다. 다시 청빈의 적용이야말로 지중한 부담이 아닐 수 없다.

시의 표현에 있어서 언어가 최후 수단이요, 유일의 방법이 되고 만 것은 혹은 일류 문화 기구의 불행한 결핍일지는 모르나. 언어의 불구를 탄하는 시인이 반드시 언어를 가벼이 여기고 다른 부분의 소재를 차용치 않았다. 언어의 불구가 도리어 시의 請賓의 덕을 높이는 까닭이다. (중략)그럼으로 시인이란 언어 개개의 세포적 기능을 추구하는 자요, 다시 언어 미술의 구성조직에 현리적 Life giver가 될지언정 언어 사체의 해부집력자인 문법가로 그치는 것도 아니다.²³⁾

언어에 대한 자각과 정서의 억제 는 작품에 있어서 초점을 대상에 맞추게 된다. 화자가 대상을 드러내려는 태도는 반드시 화자의 정서를 억제해야 한다. 화자의 정서를 억제하지 못하면 지용의 말하는 조개껍질을 희롱하는 어린아이와 같은 시인이 될 수밖에 없다. 지용의 시에 나타나는 화자는 대상인 물질에서 환기되는 정서를 다시 물질로 대체함으로써 자신의 정서를 억제하는 것으로 나타난다. 즉 초점이 물질에 맞춰지는 즉물형이 나타난 것이다. 이러한 즉물형은 새롭게 나타난 유형으로 「바다1」, 「바다6」, 「바다9」 「홍역(紅疫)」, 「아침」, 「바람」, 「다시해협」, 「호수2」, 「호면」, 「겨울」 등의 지용의 작품에서 확인할 수 있다.

3. 지나치게 가까운 거리

지나치게 가까운 거리는 화자가 대상을 양식화할 여유를 갖지 못한 채 자신의 욕망을 그대로 표출함으로써 이미지간의 연결관계가 현실적으로 모순되고 무의미하게 나타나는 경우로 담화의 초점은 무의식에 맞춰지는 무의식형이라 할 수 있다. 이는 화자가 대상을 양식화할 의식의 약해지고 무의식이 강해진 결과다.

지나치게 가까운 거리를 취함으로써 무의식의 그대로 표출되어 이미지간의 연결관계가 모순되고 무의미하게 보이더라도 심리학적으로 보면 이미지들은 실제적 의미를 내포한 것으로 “상징화된 원형으로 인지할 수 있다”²⁴⁾.

23) 김시태, 앞의 책, p. 482-483

24) 제임스 베어드, 박성준 역(1996), “칼 융의 원형 이론과 문예비평” 「정신 분석과 문예

무의식형은 화자가 자신의 무의식을 드러내려는 태도로 작품의 초점은 무의식에 맞춰진다. 무의식에 초점을 맞추면 화자의 정신 세계는 무의식이 강해지게 되고 의식은 약해진다. 무의식형은 <무의식 화자↔무의식 화제 ↔청자>로 나타나기 때문에 개개의 모티브는 살아있으나 그 연결관계는 현실적으로 모순되고 무의미하게 드러난다.

무의식에 초점을 맞추면 화자의 정신 세계도 무의식이 강해지게 되고 의식은 약해진다. 따라서 전통적인 작품이 <강한 의식 화자↔화제(의식)↔청자>의 관계로 나타난다고 하면 무의식형은 <강한 무의식 화자↔화제(무의식) ↔청자>로 나타난다. 무의식형은 화자가 무의식의 내용을 화제로 드러내려는 태도로 작품의 초점은 무의식에 맞춰진다. 무의식에 초점을 맞추면 화자의 정신 세계도 무의식이 강해지게 되고 의식은 약해진다. 1920년대의 작품과는 달리 화자가 무의식의 내용을 화제로 드러내려는 태도를 지닌 작품들은 이상의 시에서 나타난다.

찢어진壁紙에죽어가는나비를본다.그것은幽界에絡繹되는秘密한通話口다.어느날거울가운데의鬚髻에죽어가는나비를본다.날개축쳐어진나비는입김에어리는가난한이슬을먹는다.通話口를손바닥으로꼭막으면서내가죽으면앉았다일어서드키나비도날라가리라.이런말이決코밖으로새어나가지는않게한다.

- 이상의 <시제십호 나비> 전문

위 작품을 보면 화제의 일관된 진술을 확인하기가 매우 어렵다. ‘찢어진 벽지에서 나비가 죽어간다’, ‘그것은 은밀한 통화구다’, ‘거울가운데의 수염에서 나비가 죽어간다’, ‘나비는 가난한 이슬을 먹는다’, ‘통화구를 막으면 내가 죽는다’, ‘죽으면 나비가 날아간다’, ‘말이 밖으로 새어나가지는 않게 한다’ 등 정상적인 어법을 구사하는 사람이 말이라 보기가 매우 어렵다. 또 하나의 특징은 띄어쓰기가 철저히 무시되고 있다는 것이다. 이는 화자의 현실의식에 초점을 맞춘 것이 아니라 무의식에 초점을 맞춘 것이라 할 수 있다.

초현실주의 시인들은 억압적이고 인습적인 이성의 통제에서 정신을 해방시켜 인간과 세계사이의 참된 관계를 실현하기 위해 노력한다고 할 수 있다. 그럼으로 초현실

비평」, 고려원, p.39

주의의 표현 대상은 사회적, 현실적 삶의 필요성이 가하는 통제를 벗어나 인간 의식의 해방을 추구한다. 인간 의식의 해방은 사회적으로 억압되었던 무의식의 표출을 의미한다.

인간의 정신 영역에서 무의식은 자아의 통제를 받지 않는 것으로 강렬한 에너지다²⁵⁾. 리비도를 성적 충동의 배후에 존재하는 에너지라는 프로이트의 이론이나 이를 부정하고 그것은 분별할 수 없는 에너지의 유동 상태라는 새로운 리비도를 주장하는 융의 이론도 무의식의 강렬한 에너지라는 사실은 동일하다. 융에 의하면 예술가는 리비도로서 자신의 의식을 무의식으로 자유롭게 개방시킬 수 있는 사람으로 보았다.²⁶⁾

이러한 무의식은 사고의 과정을 촉발하며 꿈으로 나타난다. 꿈에 나타나는 일련의 이미지들은 겉으로는 서로 모순되고 무의미한 것처럼 보인다. 그러나 심리학적으로 보면 이미지들은 실제적 의미를 내포한 것으로 상징화된 원형으로 인지할 수 있다. 이상의 작품에서 보이는 서로 모순되고 무의미한 내용들은 결국 상징화된 원형이 표출된 것이다. 이는 다음 작품에서 확인할 수 있다.

별관한복판에꽃나무하나가있고.近處에는꽃나무가하나도없
소.꽃나무는제가생각하는꽃나무를熱心으로생각하는것처럼熱
心으로꽃을피워가지고섰소.꽃나무는제가생각하는꽃나무에게
갈수없소.나는막달아났소.한꽃나무를爲하여그러는것처럼나는
참그런이상스러운홍내를내었소.

-이상의 <꽃나무> 전문

시를 보면 '꽃나무'의 이미지들은 서로 모순되고 무의미한 내용처럼 보인다. 이는 무의식에 초점을 맞추므로써 작품의 표면에 모순되고 무의미한 내용으로 채워진 것으로 무의식이 작용한 결과다. 이러한 무의식형의 작품은 이상의 시에서 새롭게 나타난 유형으로 기호적 상징을 제외한 많은 시에서 드러나고 있음을 볼 수 있다.

4. 지나치게 먼 거리

25) 이부영(1986), 「분석심리학」, 일조각, p.42.

26) 제임스 베어드, 박성준 역, 앞의 책, p.39

지나치게 먼 거리는 화자가 화제와 대상을 고도의 지적 능력을 바탕으로 매우 낮설게 양식화함으로 나타난다. 화제와 대상을 매우 낮설게 양식화하는 대표적 방법은 청자와 공유하는 언어체계를 파괴하고 새로운 기호상징을 사용하는 것이다. 이는 기호적 상징형이라 할 수 있다.

기호적 상징형은 화자가 관습적인 청자에게 어떤 이유에서 대상을 지적으로 재배치하여 기호적 상징으로 드러내는 유형이다. 대상을 지적으로 재배치하면 화제는 감추어지면서 전통적으로 사용하던 언어를 매개로 이루어졌던 <화자↔청자>의 관계가 해체되고 <화자↔청자>의 관계가 기호적 상징으로 나타난다.

언어는 의사 소통의 도구이며 동시에 사고의 수단이다. 또한 전통적으로 문학은 언어로 이루어진다는 사실을 부정하기는 매우 힘들었다. 이때 언어는 인간이 관습적으로 사용하던 기호를 가리킨다. 이상의 작품에 이르면 관습적 언어 대신에 새로운 기호상징의 나타나고 있음을 볼 수 있다.

지나치게 먼 거리인 기호적 상징형은 화자의 초점이 기호적 상징에 맞춰진 것으로 화자는 해체되어 비인격화되고 화제도 기호화된다. 이는 화자가 화제를 기호적 상징으로 드러내려는 태도로써, 화제와 관련상황의 관계가 기호화되어 그 체계를 짐작하지 못하는 사람은 의미를 이해할 수 없으며, 그로 인해 화자와 청자의 관계가 해체된다.²⁷⁾ 이는 화자가 관습적인 청자에게 어떤 이유에서 화제를 감추기 위하여, 전통적으로 언어를 매개로 이루어졌던 <화자↔청자>의 관계가 해체시키고 <화자↔청자>의 관계를 기호적 상징으로 나타낸 것이다. 따라서 작품은 <화자↔기호적 상징↔청자>의 관계로 나타난다.

다음 작품은 이를 잘 보여주고 있다.

27) 김태욱 역(1977), 「언어과학이란 무엇인가」. 문학과 지성사, pp.144.~183

환자의 용태에 관한 문제

I S E P C O V 8 e 0 .
 I S E P C O V 8 e . 0
 I S E P C O V 8 . e 0
 I S E P C O V . 8 e 0
 (중략)
 I S E . P C O V 8 e 0
 I S . E P C O V 8 e 0
 I . S E P C O V 8 e 0
 . I S E P C O V 8 e 0

진단 0:1

26-10-1931

이상 책임 의사(責任醫師) 이 상(李箱)

- 이상, 「오감도 서 제4호」 전문

이 작품을 종래에는 무의식의 소산으로 보았다. 그러나 이 작품은 무의식의 반영이라고 보기 어렵다. 들끓는 가마솥과 같은 리비도에 의해 지배되는 무의식의 세계가 이처럼 규칙성을 떨리 없기 때문이다.

이 작품은 사선으로 찍힌 점들을 중심으로 대칭구조를 이루고 있는 뒤집혀진 숫자와 기호가 작품의 중심을 이루고 있어 화제가 무엇인지 파악하기가 어렵지만 이는 이성의 힘을 빌어 대상의 의미나 외관을 제거하고 기호화한 것으로 보아야 한다²⁸⁾. 이 작품은 전통적으로 사용했던 언어를 버리고 기호와 숫자를 통해 작품을 드러내 보임으로서 초현실주의 운동과 맥을 같이 한다고 할 수 있다.

초현실주의 운동은 모든 외부의 압력으로부터 자유로운 인간정신의 구현과 과거의 전통적인 모든 것들로부터 지적 표현을 해방시키려는 파괴적 측면을 갖고 있다. 이 운동은 인간의 창조적 능력의 전면적 해방을 내걸고 관습적인 언어와 사상으로 덮여 있는 문학적 타성을 버리고 왜곡된 형태로만 드러나는 현실의 참된 모습을 표현하고자 했다. 따라서 “초현실주의 운동은 기본적으로 비문학적인 기준을 옹호하며 독자적인 방법으로 현실의 속박상태로부터 사고를 단절 시켜 사고를 본래의 순수성으로 돌이키려 한다.”²⁹⁾

이상의 시에서 드러나는 기호적 상징은 이러한 관습적 언어와 사상으로 덮여 있는 문학적 타성을 기호적 상징을 통하여 타개한 것이라 할 수 있다.

야곱슨은 언어의 소통 구조에 주목하면서 이 소통 구조를 발신자, 관련상황, 전언,

28) 윤석산, 앞의 책, p.160.

29) 박인기(1986), “한국 모더니즘 수용연구”. 박사학위 논문, 서울대학교, p.123~128.

접촉, 신호체계, 수신자라는 6개항목으로 구조화하고 담화를 <화자↔정보↔청자>의 관계로 설정한다.³⁰⁾ 기호적 상징형은 화자 청자의 소통과정에서 작용하는 신호체계인 언어를 버리고 독자적인 기호 상징을 통해 현실의 참모습을 드러내고자 하는 것이라 할 수 있다. 따라서 작품은 <화자↔언어↔청자>의 관계가 <화자↔기호적 상징↔청자>의 관계로 변화한다. 그러나 언어는 화자와 화제와 청자를 모두 포함하고 있음으로 해서 작품에는 기호적 상징만이 드러나게 된다. 기호적 상징은 이상의 다음의 6작품 「선에 관한 각서1」, 「선에 관한 각서2」, 「선에 관한 각서3」, 「선에 관한 각서6」, 「진단0:1」, 「이십이년」에 나타나고 있음을 볼 수 있다.

Ⅲ. 거리에 따른 화자의 특질

화자의 특질은 수많은 기질과 지표등으로 나누어 볼 수 있다. 그러나 그 수많은 기질과 지표를 거리에 따라 나뉘보면 크게 4가지로 대별할 수 있다. 의식적 화자나 무의식이 강한 화자나로 우선 나눌수 있으며 의식적 화자라면 감성적 화자나 이성적 화자나로 나누어 볼 수 있다. 이러한 화자의 태도는 화제에 대하여 통합적인가 그렇지 않은가로 나누어 볼 수 있다. 화제에 대하여 통합적인 관계를 유지하는 경우는 무의식 화자와 감성적 화자의 경우다. 이는 화자의 정서가 대상이나 화제보다 강하기 때문에 화제가 화자의 정서를 벗어날 수 없다. 그러나 이성적 태도에 이르면 화자는 화제에 대하여 객관성을 유지하려하기 때문에 통합이 깨어질 수 있다. 따라서 화자는 크게 감성화자 이성 화자 무의식화자 이성화자로서 화제와의 통합적 관계가 깨어진 헤체화자의 4가지 모습으로 나타난다.

1. 감성 화자

30) 김태욱 역, 앞의 책. pp.144.~183

감성 화자는 화자가 자신의 희노애락 등의 정서를 드러내는 화자다. 비교적 가까운 거리는 화자가 대상을 적절히 양식화함으로서 나타나는 거리다. 여기서 대상을 적절히 양식화 한다는 것은 화자가 자신의 정서를 드러내기에 적합하도록 시적 장치를 가한다는 의미다. 이는 대상에 자신의 정서나 관념을 덧씌우는 것으로 대상은 화자의 정서의 지배를 받게된다.

이는 화자가 <대상 →오감→사유>로 나아가는 것으로 화제는 화자의 정서가 지배하게 된다. 이러한 거리는 화자의 초점(focus)이 자신의 정서와 관념에 맞춰지는 관념형으로 전통적인 유형이라 할 수 있다. 이는 감정의 자연 발생적 유로("For all good poetry is spontaneous overflow of powerful feeling.")라는 워즈워즈의 견해와 일치하는 것이다.

대상 뿐만 아니라 담화 자체를 화자의 특정한 정서가 지배하는 화자는 감성화자라 할수 있으며 이는 화자가 자신의 정서나 관념을 전달하려는 감성적 태도를 지닌 것으로 20년대 뿐만 아니라 30년대의 많은 작품에서 드러나는 태도라 할 수 있다.

이러한 감성적 화자는 지용의 작품에서도 나타난다.

琉璃에 차고 슬픈 것이 어린 거린다.
열없이 붙어서서 입김을 흐리우니
길들은양 언날개를 파다거린다.
지우고 보고 지우고 보아도
새까만 밤이 밀려나가고 밀려와 부디치고
물먹은 별이 반짝 寶石처럼 백힌다.
밤에 홀로 琉璃를 닦는것은
외로운 황홀한 심사이어니
고흔 肺血管이 찢어진 채로
아아, 너는 山새처럼 날러 갔구나 !

-정지용의 <琉璃窓 1> 전문

이 시의 내용을 들여다보면 이 시에 나타나는 화자는 자신의 사랑하고 아끼는 존재가 '폐혈관이 찢어진' 비참한 모습으로 어두운 세계로 떠난 매우 슬픈 상황이다. 그러나 이 화자의 감정은 비교적 차분하게 나타나고 있음을 볼 수 있다. 이는 원관념과

보조관념을 사물로 연결하려는 노력의 결과다. 그 결과 화자의 감성은 비교적 차분해지면서 이쪽 세계에서 저쪽 세계로 날아간 존재를 볼 수 있는 황홀한 심경도 갖게 되는 것으로 나타나고 있다. 그러나 전체적으로 이 시는 비교적 가까운 거리인 관념 형에 머물고 있다. 나타나는 모든 감각적 이미지들은 ‘외로운 황홀한 심사’인 화자의 정서를 드러내기 위한 역할을 하고 있다. 이 시에서 화자가 자신의 감정을 배제하지 못한 것은 산재로 표상되는 대상에 대한 감정이 강력하기 때문이라 할 수 있다. 이는 화제가 화자의 인간적 감정을 배제할 수 있는 내용이 아닌 데서 출발하고 있다. 아끼고 사랑하는 작은 존재를 떠나보낸 화자의 심정은 그 대상에 대한 강한 그리움과 아쉬움을 드러내고 있고 이를 토로하는 내용을 화자가 청자에게 건네고 있기 때문이다. 그러나 20년대의 전통적인 작품에 비하여 비교적 화자의 정서가 많이 억제되고 있다고 할 수 있다.

20년대의 작품은 화자의 감성이 직접적으로 표출되고 있다. 다음의 20년대 작품들은 화자의 감성이 직접적으로 노출되고 있음을 잘보여 준다.

님이여 당신은 봄과 광명과 평화를 좋아하십니다.
 약자의 가슴에 눈물을 뿌리는 자비의 보살이 되옵소서.
 -한용운, 「찬송」에서

당신은 흙밭로 나를 짓밟았습니다.
 나는 당신을 안고 물을 건너갑니다.
 나는 당신을 안으면 깊으나 얕으나 급한 여울이나 건너갑니다.
 -한용운, 「나룻배와 행인」에서

한용운의 「찬송」에서도 화자는 대상에 대한 찬양의 정서만을 표출시키고 있다. 나타나 있는 모든 대상은 화자의 찬양의 정서를 드러내기 위해 동원된 매체들이다. ‘봄’, ‘광명’, ‘평화’, ‘자비’등은 님에 대한 화자의 정서를 적절히 드러내는 역할을 하고 있다. 「나룻배와 행인」에서도 화자는 더럽혀진 당신에 대한 헌신적 봉사를 노래하고 있다. 한용운의 시에 등장하는 모든 화자는 감성화자라고 할 수 있다.

이 두 시에서 나타나는 시어들의 특징은 관념적이고 추상적이라는 특징을 지니고

있다. 「찬송」에서는 <님= 봄과 광명과 평화=자비의 보살>로 원관념과 보조관념이 모두 추상적이라는 특징을 지니고 있다. 「나룻배와 행인」에서도 당신은 매우 추상적이고 관념화된 당신이다. 당신에 대한 선명한 시각적 이미지가 거의 나타나고 있지 않다. 이는 화자가 대상에 대한 선명한 이미지보다는 대상을 통해 자신의 정서를 표출하는 것을 목적으로 하고 있기 때문이라고 할 수 있다.

이는 작품에서 화자의 정서가 주제로 드러나는 경우로 관념형은 화자의 정서와 관념이 화제를 일관성 있게 지배하고 있기 때문에 청자는 화자의 감성을 담화로 받아들이게 된다.

마돈나 지금은 밤도 모든 목거지에 다니로라 疲困하여들
아가려는도다

아. 너도 먼동이 트기전으로,水密挑의 네가슴에, 이슬이
맺도록 달려오느라.

마돈나 오렴으나 네집에서 눈으로 遺傳하든 眞珠는. 다두
고 몸만오느라

빨리가자, 우리는 밝음이 오면 어텐지도 모르게 숨는 두
별이어라

「마돈나」 구석지고도 어둔 마음의 거리에서. 나는 두려
워 떨며 기다리노라,

아 어느듯 첫닭이 울고 —뭇개가짓도다. 나의 아씨여. 너
도 듯느냐,

—이상화, <나의 寢室로>에서

1920년대 이상화의 초기 시로 민족이 겪는 수난 속에서 민족 해방을 기다리는 마음의 깊은 뜻을 폭넓은 상징과 비유, 전설, 신화에 의탁해서 형상화시킨 작품으로 이상화 개인의 시적 성공을 보장했을 뿐만 아니라 한국적 낭만주의 기풍으로 완성시킨 절묘한 시작품³¹⁾으로 평가받고 있는 작품이다. 이 작품에서 화자는 마돈나에게 먼동

31) 정현기(1986), “낭만주의 문학의 한국적 수용”, 「문예사조사」, 민음사, p. 311.

이 트기 전에 달려오라고 하고 있다. 그것도 몸만 오라고 말하고 있으며 올 때까지 구석지고도 어두운 마음의 거리에서 나는 두려움에 떨며 기다린다고 하고 있다. 그리고 마돈나가 오면 내가 밤이 새도록 닦아 놓은 침실로 가겠다고 하고 있다. 화자는 마돈나와 함께 가기를 원하는 곳은 침실이며 그 침실은 누우침과 두려움의 외나무다리 건너 있는 “쾌락의 장소이며 부활의 동굴”³²⁾이다. 이 작품에서 화자의 정서는 일관되게 마돈나를 부르면서 침실로 가고자 하는 태도를 드러내고 있음을 볼 수 있다.

이는 화자가 대상에 대한 강렬한 정서를 드러내는 매우 격정적인 모습을 지니고 있는 것으로 감성화자라고 할 수 있다.

비교적 가까운 거리에서 나타나는 화자는 화제나 대상을 자신의 정서를 효과적으로 드러내기 위해 적절히 양식화하고 있음을 보여주고 있다. 이는 화자의 정서를 드러내기 위해 화제나 대상을 정서에 맞게 재조직하는 것이며 동시에 화자가 의식적으로 자신의 감성을 효과적으로 드러내려는 태도를 지닌 감성화자이기 때문이라 할 수 있다.

2. 이성 화자 제주대학교 중앙도서관 JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

이성화자는 자신이 대상에 대한 이해관계를 단절시켜 객관적인 태도를 유지하는 화자다. 대상에 대한 이해관계를 단절시킨다는 것은 화자 자신의 회노애락 등의 정서를 대상과 분리시키는 것을 말한다. 비교적 먼거리를 취하게 되면 화자의 초점은 대상에 맞춰지고 정서나 관념이 억제되거나 소멸된다. 화자의 정서를 억제하거나 소멸시키기 위해서는 화자 자신의 극도로 자신의 감정을 억제해야 하는 태도를 유지해야 한다. 이는 화자가 이성적 태도로서 감성을 억제해야 한다는 의미라 할 수 있다.

전통적 작품은 자신의 정서나 관념을 드러내는데 초점이 맞춰져 있어 감정을 억제하거나 소멸시킬 필요가 없었다. 따라서 화자의 정서는 모든 대상을 지배했다. 이는 대상을 통하여 자신의 정서를 환기할 목적이라 할 수 있다. 이성적 태도를 유지하기 위해선 화자 자신을 객관적 범주에 포함시켜야 한다.

32) 윤난홍(1986), “1920년대 한국현대시 연구”, 박사학위논문, 경희대학교대학원, p.36.

객관을 아리스토텔레스(Aristoteles)는 인간의 인식작용의 근본 개념으로 대상 자체가 갖는 규정성이며 대상의 성질을 명시하는 것으로 보았다면 칸트(I. Kant)는 순수한 사유 규정으로 의식의 선천적 형식과 기능으로서 바라보았다. 전자는 객관주의적 이해이고 후자는 관념론적 이해다³³⁾. 지용의 작품에 오면 화자는 하나의 대상물로서 작용한다. 이는 화자 자체가 하나의 대상물로 객관화되는 것으로 화자의 정서는 나타나지 않는다.

프로펠러 소리……
鮮妍한 커브를 돌아나갔다.

快晴! 질푸른 六月 都市는 한 層階 더 자랐다.

나는 어깨를 골르다.
하품……목을 뺏다.
붉은 송담모양 하고
피어오르는 噴水를 물었다……뺏었다……
해 사 살이 함빱 白孔雀의 꼬리를 폈다.

睡蓮이 花瓣을 폈다.

움으라쳤던 잎새. 잎새. 잎새.
방울방울 水銀을 바쳤다.
아아 乳房처럼 솟아오른 水面!
바람이 굴고 게위가 미끄러지고 하늘이 돈다.

좋은 아침—
나는 탐하듯이 呼吸하다.
때는 구김살없는 흰 돛을 달다.
—정지용의 <아침>전문

33) 헤센, 이강조 역(1994), 「인식론」 서광사, p.43

이 시를 보면 화자는 자신의 감성을 억제한 이성 화자임을 보여준다. 화자의 정서를 드러내기 보다는 객관적이고 물질적인 내용을 그대로 드러내고 있음을 보여준다. 내용을 보면 ‘프로펠러 소리를 내며 선연한 커브를 돌아나갔다’, ‘유월의 도시는 쾌청한 모습을 보이고 있으며 나도 어깨를 펴고 호흡을 한다’, ‘햇살이 백공작처럼 펼쳐지고 있다’, ‘수련이 화판을 펴고 물방울이 맺혔다’, ‘부드러운 수면위로 바람과 거위가 미끄러지고 하늘이 돌고 신선한 공기를 마시는 나와 시간이 구김살 없이 흘러가는’ 역동적인 모습이다.

이 시에는 ‘나’로 표상 되는 화자는 정서를 환기하는 것이 아니라 거대한 그림 속에 하나의 요소로만 작용하고 있다. ‘나는 어깨를 고르다’, ‘하품……목을 뽑다’, ‘좋은 아침 나는 탐하듯이 호흡하다’에 나타나는 화자가 대상을 지배하지 못하는 것은 대상에 대한 화자의 이성적 태도에 기인한다. 이는 시에 나타나는 화자가 대상과 동일한 역할을 하는 하나의 대상물로 존재하고 있기 때문이다. 프로펠러가 커브를 돌아가듯이 인간이라는 대상 하나가 크게 호흡하는 모습을 제시한 것이다. 따라서 화자는 정서를 동반하지 않은 역동적이고 생생한 아침이라는 대상을 드러내기 위해 동원된 하나의 매재(媒材)에 불과하다. 담화의 주체인 화자가 자신의 감성을 억제하고 대상의 생생한 모습을 드러낼 수 있는 것은 객관적 태도를 지닌 이성화자이기 때문에 가능한 결과다. 그럼으로 화자의 정서는 대상을 지배하지 않는다. 여기에 나타난 화자는 주지(主旨)인 아침을 드러내기 위한 대상으로서의 물질성의 모습을 지니고 있다. 이는 화자가 자신의 정서를 억제하는 이성적 태도를 지니고 있기 때문이라 할 수 있다.

화자가 자신의 이성적 태도를 지키는 다른 방법은 자신을 작품 속에 등장시키지 않고 철저히 카메라 렌즈의 역할로 물러서는 것이다. 다음은 지용의 「바다1」이다.

오·오·오·오·오·오·소리치며 달려가니
오·오·오·오·오·오·연달아서 몰아온다.

간밤에 잠 살포시
머언 뇌성이 울더니,

오늘 아침 바다는
포도빛으로 부풀어졌다.

철석, 처얼석, 철석, 처얼석, 철석,
제비 날아들 듯 물결 사이사이로 춤을 추어.
- 정지용의 〈바다1〉에서

이 작품에서 화자의 모습은 드러나 있지 않지만 화자의 존재를 확인할 수 있다. 작품을 보면 1연에서는 ‘오·오·오·오·오·오 소리치며 달려가는’ 파도의 모습과 ‘오·오·오·오·오·오 소리치며 몰아오는’ 파도의 모습을 보여준다. 2연은 ‘간밤에 잠깐 멀리서 뇌성이 울었다’를 통하여 청각적 이미지를 보여주고 있다. 3연은 ‘오늘 아침 바다는 포도빛으로 부풀어’를 통하여 검은 모습을 띠고 있는 상태를 보여주고 있고 4연에서는 파도가 ‘철석 철얼석’ 춤을 추는 모습을 보여주고 있는 시다. 이 작품 어디에도 화자의 모습은 드러나 있지 않다. 그러나 우리는 작품에서 화자의 존재를 느낄 수 있다. 대상인 바다를 ‘오오오오 소리치며’, ‘철석 철얼석’, ‘머언 뇌성’, ‘달려가니’, ‘몰아온다’, ‘포도빛으로 부풀어졌다’, ‘제비 날아들 듯’, ‘춤을 추어’ 등이 청각과 시각적 이미지로 연결하는 주체가 화자다. 화자는 작품에 모습을 드러내지 않았지만 대상을 카메라 렌즈와 같이 비춰 바다의 생생한 이미지를 전달하고 있다. 이는 지용의 열렬한 지지자인 김기림의 지적한 대로 “독자의 카메라 앵글을 가진 창조자”³⁴로서 존재하고 있다.

이성적 태도를 견지하기 위해서는 화자가 대상을 통해 환기되는 감정을 철저히 억제해야 한다. 화자가 대상에서 환기되는 정서나 관념을 억제하지 못하면 작품은 관념이나 정서의 지배를 받게 되어 관념형이 되어 버린다.

따라서 화자는 철저하게 오감을 통해 드러나는 감각적 표현에 의존해야 한다. 다음 작품은 오감을 통해 드러나는 감각적 표현에 의존하는 화자의 모습을 보여준다.

손바닥을 울리는 소리
굽다랗게 건너간다.
그뒤로 흰게우가 미끄러진다
정지용의 〈湖面〉 전문

34) 김시태(1982), 「식민지 시대의 비평문학」 이우, pp.358

이시는 청각적 이미지와 촉각적 이미지, 시각적 이미지가 결합되어 조용한 호수에 거위가 떠가는 모습이 그려지는 시다. 호수 위에 거위가 떠가는 모습 앞에 잔잔한 물결이 손바닥을 울리는 소리처럼 곱다랗게 건너가고 있는 잔잔한 호수의 상태를 보여 주고 있다. 화자는 철저히 오감을 통해 대상을 재현하고 있다. 로크는 우리가 어떤 대상을 보고 듣고 만져보고 할 때 갖게 되는 생생한 인상을 감각이라 하였다.³⁵⁾ 이는 화자가 가지는 시각, 청각, 촉각, 미각, 후각만으로 대상을 재현하고 있는 것이다.

전통적인 작품은 오감을 통하여 화자의 정서를 환기하는 방향으로 나간다. 그럼으로 감각적 이미지들은 사물과 관념이 결합한 형태로 나타남으로서 사물에서 인간적 관념이나 정서를 환기 할 수 있었다. 1920대와 30년대 전통적 작품들은 대부분 사물과 관념이 결합하는 이미지들이라고 할 수 있다.

지용의 작품에서는 드러나는 화자는 이러한 오감을 통해 대상과 정서를 결합하는 이미지를 버리고 대상과 대상을 결합함으로써 화자의 이성적 태도를 유지하고 있다.

나지익 한 하늘은 白金빛으로 빛나고
 물결은 유리판처럼 부서지며 끓어오른다.
 동글동글 굴러오는 짠바람에 뺨마다 고흔피가 고이고
 배는 華麗한 짐승처럼 짓으며 달려나간다
 정지용의 <甲板 위>에서

이 시의 내용을 보면 하늘이 하얀 구름으로 덮여 있고 물결은 유리판처럼 부서지며 튀어 오르고 있다. 동글동글 굴러오는 물결에 얼굴을 맞고 배는 짐승처럼 달려가고 있다. 멀리 떨어져 있는 섬이 검게 보이고 흩어져 나는 갈매기 떼들은 배 뒤편으로 물러간다는 내용이다.

이 작품에서 원관념과 보조관념을 보면 ‘하늘’과 ‘백금’, ‘물결’과 ‘유리판’, ‘물결’과 ‘동글동글한 짠바람’, ‘배’와 ‘짐승’, ‘검은 해적’ ‘외딴섬’ 등 모두 사물로 이루어져 있음을 알 수 있다. 이는 <물질↔오감↔관념>의 관계로 나타났던 전통적인 작품이 즉물형의 시에서는 <사물↔오감↔사물>로 이어지고 있음을 보여 주고 있다. 사물을 인식하는 오감이 그 인식을 다시 사물로 표현하고 있기 때문에 화자의 정서나 관념이 개

35) 헤센, 이강조 역, 앞의 책, p.97.

입할 여지가 없어지게 된 것이다.

지용의 작품에서 화자의 이성적 태도는 대상을 살아 숨쉬는 역동적 세계로 표현함으로써 정서와 관념을 배제하고 있다. 살아 숨쉬는 역동적 세계는 고요하고 정적인 인간의 감정을 보다 손쉽게 배제시킬 수 있다. 이는 살아 움직이는 듯한 공간 속에서 화자가 자신의 정서를 환기할 고상하고 정감 어린 언어에서 쉽게 벗어날 수 있기 때문이다. 다음 작품은 이를 잘 보여 준다.

프로펠러 소리……

鮮妍한 커브를 돌아나갔다.

정지용의 <아침>에서

오·오·오·오·오·오·소리치며 달려가니

오·오·오·오·오·연달아서 몰아온다.

정지용의 <바다>에서

나지익한 하늘은 白金빛으로 빛나고

물결은 유리판처럼 부서지며 끓어오른다.

정지용의 <甲板우>에서

위시에 드러나는 대상들은 살아 숨쉬는 역동적인 세계를 잘 나타내고 있다. 관념에서 벗어나 대상의 살아 움직이는 모습을 언어를 통해 드러내고 있다. 이는 지용의 시를 시각적 재생이라는 한계성을 탈피시켜 공간성을 구축하게 함으로서 사물을 새롭게 창조하고 그 존재의 의미를 부각시키는 것이라 할 수 있다. 화자에게 있어 대상을 드러내는 것은 화자가 순수 직관으로 대상세계를 체험하는 것이다³⁶⁾. 그럼으로 화자가 대상을 생생한 공간으로 드러내기 위해서는 화자의 생생한 체험에서 출발해야 하고 대상은 화자에 의해 질서와 형태를 부여받고 개성적 세계로 창조된다. 화자에 의해 질서와 형태를 부여받는다고 해서 인간의 사유의 세계를 표현하는 것은 아니다.

화자가 <대상↔오감(시각, 청각, 후각, 미각, 촉각) ↔사유(정서, 판단)>의 관계를 <대상↔오성↔대상>의 관계로 나아가는 것은 화자의 인간적 감정을 억제하는데 그

36) 칸트(I.Kant), 최재희 역(1994), 「순수이성비판」, 박영사, 참조

치는 것이 아니라 사물의 생생한 질서와 형태를 부여하는 개관적 절대 세계를 창조하는 일로 절대적 가치를 추구하는 것이다³⁷⁾.

이는 존재와 인식의 관계로도 설명된다. 대상을 존재의 다른 표현이라 한다면 정서는 인식의 또 다른 표현이다. 이 존재와 인식의 관계는 두 가지로 설명될 수 있다. 하나는 인식을 존재의 선행조건으로 보는 데카르트(Descartes)적 사고와 존재를 인식의 선행 조건으로 보는 고대철학이나 교부 철학적 사고다. 데카르트적 사고는 존재에 대한 인간의 합리적 판단을 중시하는 태도라면 고대철학이나 교부 철학적 사고는 인간의 판단보다 선행하는 초월적 세계를 중시하는 태도이다³⁸⁾. 다음 작품은 이러한 화자의 태도를 잘 보여주는 작품이다.

한백년 진흙 속에
숨었다 나온 듯이,

계처럼 옆으로
기어가 보노니,

머언 푸른 하늘 알로
가이없는 모래밭.

정지용의 < 바다2 > 전문

진흙 속에 있던 옆으로 걸어가는 ‘계’는 거대한 바다라는 세계를 본다. 그것은 경이로운 세계이며 무한의 세계다. 객관적 상관물이라 할 수 있는 ‘계’는 진흙 속에 푸르름을 보지 못했던 존재다. 진실이라고 믿었던 자신의 걸음걸이는 바다라는 세계에서 한낱 허구에 지나지 않는 다는 것을 보여주고 있다. 머언 바다의 세계로 가기 위해 끝없는 모래밭을 지나야 함을 보여주고 있다. 거대하고 경이로운 무한의 바다, 그것은 인간의 세계가 아닌 절대 세계다.

이는 최잔한 현실인 인간의 사상과 정서로부터 벗어나 절대 세계를 추구하는 것으

37) 고명수(1994), "한국 모더니즘시의 세계인식"-1930년대를 중심으로 박사학위논문, 동국대학교, p.102-103

38) 플라톤. 조우현역(1982). 「국가·소크라테스의 변명」, 삼성출판사. 참조

로 여기에 등장한 계는 화자의 객관적 상관물이라 할 수 있다.³⁹⁾ 경이롭고 무한한 절대 세계를 추구하기 위해 인간적 감정을 버리고 객관화된 화자는 매우 이상적이고 절대적인 세계의 규범을 추구하는 이성적 화자다.

결국 지용의 시에 등장하는 화자는 자신을 대상화시키고 카메라 렌즈와 같은 역할을 하고 있다. 또한 화자는 자신의 정서를 배제하고 사물을 드러내기 위하여 자신의 감정과의 치열한 투쟁을 벌이는 화자로서 철저히 오감을 통해 대상을 드러내고 있다. 화자는 주지(主旨)와 매재(媒材)의 관계를 사물과 사물로 드러내면서 생동적인 대상을 묘사하고 있다. 또한 화자는 인간적 가치의 세계를 추구하는 것이 아니라 절대적 세계를 추구하는 화자로서 극도로 이성적인 태도를 지니고 있다고 할 수 있다.

3. 무의식 화자

무의식 화자는 의식보다 무의식이 강하게 작용하는 화자다. 이는 대상에 대하여 지나치게 가까운 거리를 유지함으로써 나타나는 화자다. 음에 의하면 시인은 욕망의 덩어리로서 자신의 의식을 무의식으로 개방할 수 있는 사람이다. 자신의 무의식을 작품에 드러내더라도 무의식이 강하지 못하면 의식에 의해 현실적 원리에 맞게 재조정된다. 그러나 무의식이 강렬해지면 현실 원리는 약해지고 욕망의 원리는 강해진다. 그렇다고 해서 무의식만으로 작품을 구성하기는 매우 힘들다. 의식과 무의식은 하나의 정신 영역으로 이 둘을 분리하기란 거의 불가능하기 때문이다. 다만 의식이 강하나 무의식의 강하나의 정도의 차이가 존재한다고 할 수 있다.

무의식의 강하다고 해서 의식의 소멸을 의미하지는 않는다. 무의식의 내용을 드러내는 것은 의식의 영역으로 이를 무의식성 의식⁴⁰⁾이라고 한다. 따라서 무의식에 초점을 맞춘다는 것은 강한 무의식과 그에 비례해서 약해지는 의식이 하나의 화자로 출현한 것이다.

전통적인 작품은 의식이 강하고 무의식의 그에 비례해서 약한 작품이다. 따라서 작품은 <강한 의식 ↔ 의식의 화제 ↔ 청자>의 관계로 나타난다. 이러한 작품에서는

39) 김훈(1990), “정지용시의 분석적 연구“ 박사학위논문, 서울대학교. p.55.

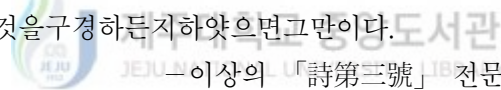
40) 이부영, 앞의 책, p.42

무의식의 에너지가 작용한다고 하더라도 강한 의식에 의해 고도의 의식 상징으로 나아간다. 융은 이러한 의식상징에 대하여 의식상징은 의식의 영역에서 나온 형상으로 또다른 상징에 의하여 설명될 수 있다⁴¹⁾고 하였다.

그러나 무의식형에 오면 무의식이 의식보다 강해진 것으로 작품은 <강한 무의식(+약한 의식) ↔ 화제 ↔ 청자>로 나타나게 된다. 이는 전통적으로 강한 지위에 있던 화자의 의식이 그 지위를 무의식에 넘겨졌기 때문에 나타나는 현상이다.

그러나 담화는 화자의 의식의 세계에서 청자에게 소통되는 것이므로 무의식형은 약한 의식의 주체가 되어 강한 무의식을 전달하는 양상으로 나타날 수밖에 없다. 따라서 작품의 표면에는 약한 의식의 나타난다.

싸움하는 사람은 즉 싸움하지 아니하는 사람이고 또 싸움하는 사람은 싸움하지 아니하는 사람이었기도 하니 싸움하는 사람이 싸움하는 구경을 하고 싶거든 싸움하지 아니하는 사람이 싸움하는 것을 구경하든지 싸움하지 아니하는 사람이 싸움하는 구경을 하든지 싸움하지 아니하는 사람이나 싸움하지 아니하는 사람이 싸움하지 아니하는 것을 구경하든지 하얏으면 그만이다.



이시는 현재 시제와 과거 시제, '싸움하는 사람'과 '싸움하지 않는 사람'이라는 상반된 것들이 등가적으로 교차되어 단순한 리듬 구조를 형성하고 있다. 그렇다고 해서 고정된 의미를 발견할 수 없는 작품으로 보는 것은 화자를 부인하는 결과다. 하지만 이 시에서 우리는 쉽게 화자를 발견할 수 있다.

이 시에서 화자는 매우 황설수설하는 듯한 인상을 준다. 이는 화자의 의식이 약하기 때문에 나타나는 현상이다. 의식이 약해지면 화제를 논리적으로 말할 수 없게 된다. 이 시의 내용에서도 드러나듯이 '싸움을 하는 사람은 싸움을 하지 않던 사람이다'. '싸움하는 사람이 싸움하는 구경을 하고 싶거든 싸움하지 않던 사람이 싸움하는 것을 구경해라' '그렇지 아니하면 싸움하지 않는 사람이 싸움하는 구경을 하든지' 등, 앞말과 뒷말의 연결관계가 모순되게 나타나면서 논리성을 상실하고 있다.

41) 제임스 베어드, 박성준 역, 앞의 책. p.44

하지만 화자가 진술하는 내용의 논리성을 쉽게 찾을 수 없더라도 싸움과 관련된 내용이 끝까지 이어지고 있음을 볼 수 있다. 이는 화자의 강렬한 무의식의 내용이라고 할 수 있다. 무의식의 에너지가 강렬해질수록 화자는 대상에 대한 강렬한 욕망에 사로잡히게 된다. 이 강렬한 욕망은 대상에 대한 강한 집착으로 드러난다.

또한 강렬한 무의식은 화자의 호흡을 거칠게 하고 절제된 어법을 구사할 수 없도록 만든다. 위 작품에서 나타나는 뛰어 쓰기의 무시와 절제되지 못하는 언어는 강렬한 무의식의 작용으로 보아야 한다. 따라서 무의식이 강해질수록 띄어쓰기와 내용의 일관성은 상실 될 수밖에 없다. 이는 다음 작품에서도 드러난다.

門을암만잡아단여도않열리는것은안에生活이모자라는
 까닭이다.밤이사나운꾸즈람으로나를졸른다.나는우리집
 내門裨앞에서여간성가신게아니다.나는밤속에들어서서
 제웅처럼작구만滅해간다.식구야峰한窓戶어데라도한구
 석터노아다고내가收入되어들어가야하지않나집웅에서리
 가나리고뽕족한데는鍼처럼月光이무뎠다우리집이알나보
 다그리고누가힘에겨운도장을찍나보다壽命을혈어서典當
 잡히나보다.나는그냥문고리에쇠사슬늘어지듯매여달렸
 다.문을열려고않열리는문을열려고

이상의 < 家庭 > 전문

화자는 「시제3호」에 등장하는 화자보다는 덜 열등한 화자로 보인다. 화자는 ‘문을 열려고 해도 안 열리는 것은 안에 생활이 가난하기 때문’이라고 나름대로 이유를 달고 있다. 화자는 ‘밤이 문을 열도록 꾸지람’하기 때문에 ‘집 문패 앞에서’ 성가시다. 화자는 ‘밤만 되면 자꾸만 작아진다’. 화자는 ‘식구를 봉양하기 위해서는 구멍을 한군데 터놓아야 한다고’ 나름대로 이유를 대고 있다. 하지만 문이 안 열리는 까닭으로 넘어가면 ‘지붕에는 서리가 내리고 뽕족한데는 침처럼 하얀색이 묻혀 있기’ 때문이며, ‘집이 아프고’ 그리고 ‘누가 힘에 겨운 도장을 찍고 있고’, 누가 ‘수명을 혈어서 전당 잡히나보다’라고 말하고 있다. ‘문’이 안 열리는 까닭이 ‘집이 아프기 때문’이라는 것은 매우 유아적 발상이다. 이는 화자의 의식이 약하고 열등하기 때문에 나타나는 진술이다. 이 시에 등장하는 화자는 ‘문’에 대한 강한 집착을 지니고 있다. 화자의 모든

진술은 안 열리는 ‘문’을 계속 열려고 하는데 있으며 이는 화자의 무의식이 이 ‘문’에 강한 집착을 하고 있음을 보여준다. ‘문’에 대한 강한 집착은 화자의 호흡을 빠르게 하고 있다.

이상의 무의식형에서 나타나는 강한 무의식과 약한 의식의 관계는 의식과 무의식의 강약관계가 바뀌지 않는 범위 내에서 변하고 있음도 보여준다. 다음 작품은 앞의 「시제 3호」나 「문」에 비하여 의식이 강화되고 무의식이 약화된 작품이라고 할 수 있다.

十三의兒孩가道路로疾走하오.
(길은막다른골목이適當하오.)

十三人의兒孩가道路로疾走하오.
(길은막다른골목이適當하오.)

----- (중략) -----

(길은뜯넌골목이라도適當하오.)
十三人의兒孩가道路로疾走하지아니하야도쫓소.

—이상의 <烏敢圖 詩第一號> 에서

이 작품은 계속해서 앞에서 한말을 뒤집어엮으며 진행되고 있는 “비논리적인 말 재롱”⁴²⁾처럼 보이는 것은 화자의 약한 의식의 진술하는 내용에서 일관된 정서나 의미를 파악할 수 없기 때문이다. 화자의 의식의 진술을 화제로 액면 그대로 받아들이게 된다면 이는 기존의 가치와 질서에 대한 조롱이나 반항의 방식인 말장난에 불과한 것이라 할 수 있다. 그러나 무의식형은 화자의 의식에 초점을 맞춘 것이 아니라 무의식에 초점을 맞춘 것으로 화자의 무의식의 상태가 어떤가를 살펴보아야 한다.

우선 이 작품은 앞의 두 작품 「시제3호」와 「가정」과 비교해 보면 다음과 같은 특징을 지니고 있음을 알 수 있다. 첫째 화자가 강하게 집착하는 것은 아해와 길 또는 도로다. 이는 앞의 작품에서 문이나 싸움에 집착하는 것과 같다. 둘째 행 구분과

42) 정한숙(1986), 「현대 한국문학사」, 고려대학교 출판부, p.205.

연 구분이 되어 있지 않고 띄어쓰기가 무시되어 있다. 띄어쓰기는 화자의 호흡의 급한 것을 나타내고 있지만 행 구분과 연 구분이 되어 있어 이는 앞 작품에 비해 화자의 의식이 강화된 것이라 할 수 있다. 연 구분은 무의식이 에너지의 정도가 변하고 있음을 보여 주는 것이다. 이는 약함→강함→강함→강함→약함으로 변화하고 있다
다음 작품은 의식과 무의식의 강약을 구별하기가 매우 힘든 작품이다.

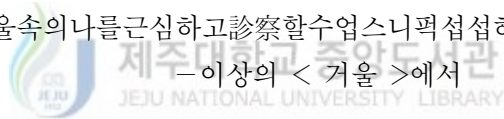
거울속에는소리가없소
저릿케까지조용한세상은참업슬것이오

거울속에도내게귀가잇소
내말을못아라듯는딱한귀가두개나잇소

-----(중략)-----

거울속의나는참나와는反對요마는
또째답앗소

나는거울속의나를근심하고診察할수업스니씩씩하오
—이상의 < 거울 >에서



이 작품은 이상의 시에 관심을 가졌던 많은 비평가들이 언급한 작품으로 그 논쟁은 거울 속의 나와 거울 밖의 나가 누구냐 하는 것이었다. “욕구아와 현실아의 기형 쌍두아”⁴³⁾로 보기도 했고 “현상적 자아와 원초적 자아”⁴⁴⁾로 보기도 했다.

이 작품에서 화자의 의식은 앞선 작품보다도 매우 또렷하다. 1연의 내용을 보면 거울 속에는 소리가 없소 소리가 없으니까 조용한 세상일 것이다. 거울 속에도 내게 귀가 있다. 하지만 거울 속에 귀는 내 말을 못 듣는 귀다. 진술의 일관성이 매우 강해졌다 이러한 진술의 일관성은 5연에서 “거울 속에는 늘 거울 속의 내가 있다”라는 부분에서 약해지는 기미를 보이나 금세 일관성을 유지하고 있다. 즉 연구분과 행구분이 매우 뚜렷할 뿐만 아니라 진술의 내용도 일관성을 많이 보이고 있기 때문이다. 따라서 이 작품은 다른 무의식형의 작품에 비해 의식의 훨씬 강하게 작용하는 작품으로

43) 정귀영(1973), “이상문학의 초의식 심리학” 『현대문학』, 1973.9월호,p.306

44) 원명수(1986), 「모더니즘 시연구」, 계명대학교 출판부, p.194

로 보아야 할 것이다.

이는 그만큼 의식이 강해지고 무의식은 상대적으로 약화되어 거의 대등한 상황에 도달한 것으로 볼 수 있다. 의식과 무의식의 대등해지면 의식과 무의식의 진술이 교차될 수 있다. 의식이 강해지면 논리적이고 일관된 진술을 하게 되고 무의식의 강해지면 대상을 통해 무의식에 초점을 맞추려는 경향이 나타난다.

의식과 무의식의 강약이 교체되면서 이 작품은 두 개의 의식의 교체되는 것으로 볼 수 있다. 앞부분은 의식이 강한 부분으로 의식은 ‘거울’⇒‘귀’⇒‘왼손잡이’⇒‘거울 속의 나’⇒ ‘만질 수 없는 나’⇒‘반대지만 닮은 나’로 비교적 차분하고 사실에 입각한 진술을 하지만 무의식의 강화된 부분에 가면 ‘거울’⇒‘조용한 세상’⇒‘귀 두개’⇒‘악수를 모르는 왼손잡이’⇒‘만나본 나’⇒‘진찰할 수 없어서 섭섭함’으로 흘러가면서 어떤 대상을 환기하고 있다.

따라서 각연의 1행은 의식의 어느 정도 강화된 것으로 의식의 정도는 강→강→약→약→약→강으로 변화하고 있으며 각연의 2행은 무의식의 강화된 것으로 무의식은 약→약→강→강→강→약의 변화를 보이고 있다. 이는 의식이 ‘거울’에 대한 일반적 진술을 하는 동안 무의식은 이를 통하여 잠재되었던 욕망을 환기함으로써 나타나는 현상이다. 무의식은 ‘거울’을 통해 ‘저렇게 조용한 세상은 없다’, ‘딱한 귀가 두 개 있다’는 과정에서부터 강하게 드러나나 의식의 내용은 현실 원리를 지키려고 노력하고 있으나 무의식이 강해지면서 의식은 점점 약해지고 있는 것이다. 그러나 무의식의 대상에 대한 욕망이 성공할 수 없음을 느끼자 무의식은 약화되면서 의식은 강화된 현상이라 할 수 있다.

4. 해체 화자

해체라는 말은 언어체계에 있어서 시니피앙과 시니피에가 일대일로 대응한다는 논리에 심각한 의문을 제기한다. 해체의 철학자 데리다(J. Derrida)는 로고스(logos) 중심의 형이상학을 해체시키기 위해 서구 철학의 근거가 되는 본질과 현상이라는 이원적 대립구조를 탐지해 낸다. 이 대립구조는 지적인 것 : 감각적인 것. 남성 : 여성, 선 : 악, 안 : 밖 등이 짝을 보여준다. 해체는 이러한 대립항의 경계를 무너뜨리고 자체

모순을 드러내게 하는 것이다.⁴⁵⁾

지금까지 이상의 시는 주어와 서술어의 관계를 알 수 없을 뿐만 아니라 과거-현재-미래의 시간 구조도 해체되어 있다고 보았다. 이는 표현론적 관점에서 본 것으로 기호적 상징으로 인해 작가가 말하고자 하는 내용을 파악할 수 없었기 때문이다.

담화의 입장에서 보면 이 기호적 상징은 화자의 언어로 나타난 것이다. <화자↔ 화제↔청자>의 관계에서 전통적으로 사용하던 언어 대신에 새로운 언어인 기호상징으로 소통하고 있는 것이다. 전통적인 시에서는 화자의 기질과 화제가 일치하고 화자의 정서를 표출하는데 초점이 맞춰져 있기 때문에 새로운 기호 상징을 사용할 필요가 없었다. 그러나 이상의 시에서는 전통적인 시니피앙(signifiant)과 시니피에(signifie)의 관계가 새로운 기호로 대치됨으로서 해체되고 있다. 즉 화자↔기호상징↔청자의 관계로 화자가 전통적으로 사용하던 언어를 버리고 새로운 기호 상징을 채택한 것이다. 다음은 「시제 4호 환자의 용태에 관한 문제」다.

환자의 용태에 관한 문제

I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ
I	S	ε	ㅏ	ㄷ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ

진단 0:1
26-10-1931
이상 책임 의사(責任醫師) 이 상(李箱)
- 이상, 「오감도 시 제4호」 전문

이 작품에 대한 기존의 해석은 거울에 비친 숫자 판이나 가치체계. 또는 합리성의 진도⁴⁶⁾라고 보거나 유클리드 기하학의 세계로 나아간 것이라는 해석들이 있다. 사용된 기호들은 시 형식을 해체한 것으로 의미성에 얽매어 있는 언어를 해방시켜 의미의 연결성, 서술의 전개, 이미지의 묘사력을 과감히 벗어난 기호놀이의 일종으로 보았다. 숫자 판에 나타난 뒤집혀진 십진법의 체계는 작가의 가치관이 극단적으로 변화하고 있음을 보여 주고 있는 것으로 보고 이를 근대적인 측면에서 해석하여 인간의

45) 김훈. 앞의 책. p.120
46) 우재학(1998), “이상시 연구”, 박사학위논문, 전남대학교, p.63

행복을 위한 모든 제도와 사상 과학 등이 오히려 그 자유와 행복을 위협함으로써 커다란 공포의 근원이 되고 있다는 지적이다. 이러한 종래의 해석은 기호적 상징을 화자의 언어로 본 것이 아니라 작가의 언어로 보고 있는 것이라 할 수 있다.

작품을 청자와 화자 사이에 이루어지는 소통체계로 보면 뒤집혀진 숫자와 기호들은 화자의 언어다. 전통적으로 화자는 언어를 이용해서 소통했다. 시가 언어의 구조물이듯이 전통적으로 화자의 기호는 언어로 이루어져 있었다. 화자는 지금까지 이 언어를 통하여 자신의 정서를 전달하거나 표출시켜왔으며 청자는 이러한 언어를 통하여 화자의 이야기를 해석해 왔다. 그러나 이상의 작품에서 드러나는 것은 화자가 어떤 이유에서건 전통적으로 사용하던 언어를 포기하고 새로운 기호상징을 사용하고 있다는 것이다.

퍼스(C.S.Peirce)는 모든 사고는 기호들에 의해 이루어진다⁴⁷⁾고 했다. 그것이 언어이든 아니면 새로운 상징기호든 기호는 기표와 기의를 갖는 것은 예외일 수 없다. 이에 대하여 가와노 히로시(川野 洋)는 다음과 같이 주장한다.

기호가 기호이기 위해서는 현실에 존재하는 행동의 직접적 무조건 자극이 되는 어떤 특정 사물 또는 특정 사건을 대리하여 그것을 가리키는 작용을 하지 않으면 안 된다. 이 기호의 대리 작용에 의해 지시되어 행동을 직접 유발하는 무조건 자극물의 객관적 대상이 지시대상이нде 일반적으로 기호는 이러한 지시대상을 갖는다⁴⁸⁾.

따라서 기호는 의사 소통의 도구가 될 수 있으며 동시에 사고의 수단이 될 수 있다. 이는 기호가 사유 대상과 내용을 연결하는 핵심적 연결 고리라는 말로 기호를 통하여 사고하고 소통하며 실재체를 창조하는 것이다.

훔볼트(W. Humboldt)는 ‘언어를 추구하는 인간은 기호를 추구하고 기호에서 인간은 그의 사고 내에서 만드는 단편을 통합하여 단위로서 완전체를 만들 수 있다’⁴⁹⁾고 주장한다. 결국 화용론의 입장에서 보면 인간의 사고와 행동을 통제하여 환경에 가장 잘 적응할 수 있도록 하는 것은 기호라는 의미다. 기호적 상징을 취하고 있는 위 작

47) 송요섭(1997), 「문화 기호학」, 민음사, p.70.

48) 가와노 히로시(川野 洋), 진중권 역(1992), 「예술·기호·정보」, 셋길, p.36

49) 김성대(1997), “훔볼트의 사고와 말하기에 대하여”. 단국대학교 논문집 제 31호, pp.94

품에서도 화자의 존재를 발견할 수 있으며 이러한 새로운 기호들이 일정한 의미의 연결성을 지니고 있음을 볼 수 있다.

㉠ 환자의 용태에 관한 문제. ㉡ (기호상징) ㉢ 진단0:1, ㉣ 26·1
0·1931 ㉤以上 책임의사 이상.

이 부분의 내용을 나열하면 환자의 용태에 관한 문제다. 그 환자의 진단결과는 0:1이다. 이는 이상이라는 의사가 1931년 10월 26일 내린 진단이다. 위 내용은 아주 일목요연하게 전개되고 있음을 알 수 있으며 화자는 의사로 표상 되는 이상으로 지적인 화자라 할 수 있다.

의사로 표현되는 화자는 기호화된 부분을 빼고는 매우 논리가 정연함을 볼 수 있다. 그런데 기호적 상징으로 나타나고 있는 부분은 시의 화제를 드러내는 중요한 부분이다. 이 기호적 상징을 취하고있는 부분은 앞 뒤 연결관계로 볼 때 중요한 화제의 내용을 담고 있다고 보아야 한다. 이를 재정리하면 ㉠화자는 환자의 용태의 문제를 말하려고 했는데 ㉡그 내용은 청자에게 화자가 직접 말하기에는 매우 어려운 내용이다. 그래서 화자는 청자가 알아먹지 못하는 말로 무엇이랴 말하고 ㉢진단 결과만을 내놓았다. ㉣진단 결과도 말하기 어려워 상징화 시켰다. 그리고는 ㉤자기가 했다고 명기(明記)하고 있다는 내용이다.

전통적인 시에 있어서 화자와 화제는 통합적인 관계로 남성 화자는 남성적 정서를 드러냈으며, 지적인 화자는 지적인 정서를, 선한 화자는 선한 정서를 드러냈다. 그러나 이상의 시에 있어서는 이 관계가 해체되고 있음을 보여주고 있다. 위 시에서 드러나는 화자는 의사로 표상되는 매우 지적이고 도덕적인 화자라 할 수 있다. 그러나 화자의 담화 내용은 성에 관한 노골적인 내용으로 지적이고 도덕적이라고 할 수 있는 화자의 화제로는 적합하지 않다.

이는 전통적으로 통합적이었던 화제와 화자가 해체되고 있음을 보여주는 것이다. 이러한 해체는 데리다가 지적한대로 이원적 대립구조의 파괴를 의미한다. 전통적으로 시는 화자가 자신의 정서를 표출하는 양식으로 지적인 화자는 지적인 정서를, 여성 화자는 여성적 정서를 화제로 채택함으로써 화제와 화자가 통합적인 관계를 지니고 있어 화자가 화제를 전달하는데 어려움을 겪을 필요가 없었다. 그러나 위 작품에서는

화자가 화제를 말할 수 없는 상황으로 <지적인 화자 - 반지적인 화제>로 구성되어 있음을 보여주고 있다.

이는 화자와 화제의 통합적인 관계가 깨어진 것으로 화자가 화제를 그대로 말할 수 없는 심리적 상황에 직면했다는 의미다. 전통적 작품에서 담화는 화자와 청자가 공유하는 기호인 언어를 통해 이루어진다. 그러나 이상의 작품은 화제를 그대로 표출할 수 없는 상황에 화자가 처하자 이를 기호상징으로 나타낸 것이라 할 수 있다.

화자의 입장에서 보면 기호적 상징이 되었다고 해서 의미의 연결성이 상실되거나 서술의 전개가 파괴되거나 이미지에 대한 묘사가 없다고 말할 수는 없다. 기호는 자의성을 바탕으로 만들어지는 것이며 이 기호는 기표와 기의를 지니고 있다. 이는 전통적인 언어 기호가 아닌 기호적 상징을 통해서도 자신의 정서를 표현할 수 있다는 의미다. 청자에게 생경하게 보이는 기호들도 그것이 담화인 이상 그 속에는 화자와 화제가 일련의 체계를 유지하고 있다. 전통적인 기호인 언어만이 유일한 화제 전달 방식으로 알거나 기호 상징을 해석할 수 있는 능력을 지니지 못하는 청자에게는 기호 상징의 작품은 해석 불능이 상태로 남을 수밖에 없다.

기호적 상징형은 문학적 화자와 청자의 담화라는 관점에서 보면 화자와 화제의 관계가 해체된 경우에 발생한다. 이는 화자와 화제가 일치하지 않는 경우로 화자 자신이 화제를 관습적이고 사회화된 언어로는 표현할 수 없는 상태이거나 화제가 비관습적인 내용인 경우라 할 수 있다. 다음의 작품은 이를 잘 보여준다.

	0	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
(고요하게 나뉠 電子의 陽子로 하라)	1
(사람은 數字를 버려라)	2
(宇宙는 霧에 依하는 霧에 依한다)	3
	4
	5
	6
	7
	8
	9
	10

「線에 關한 算書1」에서

이 시에 대한 기존의 논의는 “시체의 폐기, 수학적 기호와 숫자의 직관적 사용, 자

유로운 철자법을 들어 미래과의 기법과 일치한다“는 견해⁵⁰⁾와 ”숫자나 기호를 사용해 금제된 현실을 우회적으로 돌파하려는 의도를 지닌 작품“⁵¹⁾으로 보았다.

이 작품을 보면 일련의 기호와 숫자의 나열들이 중심을 이루고 있다. 그러나 기호적 상징에 앞서 화자의 목소리인 ‘삼차각 설계도’와 ‘선에관한각서1’을 들을 수 있다. 그리고 기호적 상징을 제시하고 있다. 기호들은 잘 짜여진 체계를 이루고 있는 것도 보아 화자는 지적인 화자라 할 수 있다. 그러나 ㉠우주는 먹에 의하는 먹에 의한다. ㉢사람은 숫자를 버려라. ㉣고요하게 나를 전자의 양자로 하라는 내용으로 넘어가면 화자의 목소리는 기호 속에 묶여 있고 띄어쓰기가 무시되는 등의 특징과 ‘의한다’, ‘버려라’, ‘~하게 ~하라’는 매우 단정적이고 확신에 찬 명령적 어조를 채택하고 있음을 볼 수 있다. 이를 정리하면 화자는 삼차각 설계도로서 선에 관한 각서 1이라는 내용을 청자에게 전달하려고 하고 있다. 그러나 화자는 어떤 이유에서 그 내용을 기호화했다. 대신에 청자로 하여금 이 기호적 상징의 해결을 통하여 그 내용을 파악하도록 하고 있는 것이다.

따라서 ㉠㉢㉣는 기호적 상징체계를 풀 수 있는 화자의 심리적 내용을 표출시킨 것이라 보아야 한다. 화자는 화제의 내용을 알고 있다. 그러나 화제의 내용을 직접 청자에게 전달할 수 없는 상황에 처해 있다. 화자가 자신과 청자가 공유하는 언어를 버리고 새로운 기호로 체계화했다. 그러나 화자는 이를 해석할 수 있는 언어를 제공하였다. 이것은 <수수께끼 풀이 형식>⁵²⁾과 같다고 할 수 있다. 자신의 화제를 기호적 상징으로 체계화하고 이를 해결할 수 있는 과정을 제시하는 화자는 어느 정도 이성적인 화자라고 보아야 할 것이다. 그것은 화자가 전체적 인지(認知) 패턴의 일종인 플랜(plan)을 통하여 자신의 목표를 달성하려는 의도를 갖고 있기 때문이다⁵³⁾

따라서 「오감도 시제 4호」가 <지적인 화자와 반지적인 화제>에서 기호적 상징이 나타나고 있다면 이 작품은 <비교적 이성적 화자와 비이성적 화제>의 관계에서 기호적 상징이 발생하고 있다. 이상의 다음 작품도 이를 잘 보여 준다.

50) 이승훈(1983), “이상시 연구-자아의 시적 변용”, 박사학위논문, 연세대학교, 1983.

51) 유광우(1992), “이상문학텍스트의 구현방식과 의미연구“, 박사학위논문, 충남대학교, p.20.

52) 수수께끼는 하나의 대상물을 감춰놓고 그 대상물을 현시적 상징으로 나타내거나 여러 가지 언어적 기법을 이용하여 대상을 찾게 하는 방식이다.

53) 이재오(1993), “한국현대시의 텍스트언어학적 연구”, 박사학위논문, 서울대학교, p.23.

線에 關한 覺書 6

數字의 方位學

4 ⇨ ㄴ ⇦ ㄷ

數字의 力學

時間性(通俗事考에 依한 歷史性)

速度와 座標와 速度

ㄴ + ㄷ

ㄷ + ㄴ

4 + ㄷ

ㄷ + 4

e t c

이상 「선에 관한 각서 6」에서

이 시에서도 화자의 목소리는 ‘선에 관한 각서’, ‘숫자의 방위학’, ‘숫자의 역학’, ‘시간성(통속사고에 의한 역사성)’, ‘속도와 좌표와 속도’를 통해 드러나고 있다. 이를 통하여 숫자 모양의 기호적 상징을 해결하도록 하는 작품이다. 이 화자의 목소리는 어느 정도 절제되어 있음을 보여주는 것으로 보아 화제의 내용은 화자와 일치하지 않는 내용이라 할 수 있다.

IV. 거리에 따른 대상의 특질

1. 대상의 관념화

대상을 바라보는 화자의 심리적 태도에 따라 대상의 모습은 변하게 된다. 거리는 화자가 자신의 의지나 정서에 따라 대상에 대한 양식화의 정도가 달라짐으로 대상의 모습도 달라진다. 그러나 거리에 따른 대상의 모습은 양식화의 적절성이나 원근의 여부만을 나타내는 것이 아니라 양식화의 방향도 나타내준다. 어떤 방향으로 양식화할 것인가에 따라 대상의 모습이 달라지게 되기 때문이다.

비교적 가까운 거리를 취하게 되면 대상은 화자의 의지나 정서에 맞게 적절히 양식화된다. 적절히 양식화된다는 것은 화자의 의지나 정서가 대상에 더해져 대상의 물질성은 약화되고 화자의 의지나 정서가 대상을 통해 부각되는 것을 말한다.

비교적 가까운 거리인 관념형은 화자의 정서에 초점이 맞춰지는 형이다. 화자의 정서에 초점이 맞춰지면 대상의 역할은 크게 약화된다. 이는 화자의 정서를 효과적으로 드러내기 위해 대상이 동원되거나 대상 자체가 화자의 정서로 대체되기 때문이라 할 수 있다. 이는 대상 자체의 물질적 속성이 약화되며 화자의 정서에 의하여 억제되는 형태로 나타난다.

1930년대의 김광균의 다음 작품은 이를 잘 보여준다.

낮서른 풍경을 다닐적마다
나는 서글픈 하품을 씹어가면서
고요히 두눈을 감고 있었다.
- 김광균, 「북청 가까운 풍경」에서

이 시에서 화자는 자신의 정서를 객관화 시키면서 감각화 하고 있다. 그러나 ‘나는 서글픈 하품을 씹어가면서’라는 표현은 ‘낮서른 풍경’을 서글픈 풍경으로 만들어 버리고 있다. 이 시에 나타난 대상들은 화자의 서글픈 감정을 드러내기 위해 동원된 것으로 대상은 관념화되고 있음을 보여준다. 대상의 관념화는 원관념과 보조관념의 관계도 물질과 관념이 결합하는 형태로 나타난다.

안해여 작은 마음이어
너의 날러가는 자유의 나래를
나는 막지 안는다

호올로 싸허놓은 좁은 성벽(城壁)의 문을 닳고 돌아서는
나의 외로움을 돌아봄업시 너는 가거라

안해여 나는 안다.
너의 마음의 병들었습을
- 김기림 「가거라 새로운 생활로」에서

이시에서 화자는 ‘아내의 작은 마음이 자유의 날개를 펴는 것을 막지 않겠다’고 말하면서 ‘나의 외로움에 상관없이 가라고’ 말하고 있다. 그것은 ‘아내의 마음이 병들어 있기’ 때문이다. 이 시에서 화자는 자신의 정서를 관념형으로 표출하고 있다. 화자의 어조를 서술어를 중심으로 보면 ‘막지 안는다.’ ‘가거라’ ‘나는 안다’ 등 서술어가 화자의 정서를 나타내기에 적합한 언어로 나타난다. 또한 사용하고 있는 시어들도 ‘작은 마음’, ‘자유의 나래’, ‘호울로’, ‘좁은 성벽의 문’, ‘외로움’, ‘병’ 등 관념어와 추상어를 중심으로 사용하고 있음을 알 수 있다.

이 시에 나타나는 원관념과 보조관념의 관계를 살펴보면 <아내=마음=자유의 나래>, <외로움=좁은 성벽의 문>으로 물질과 관념이 결합하는 형태로 나타나고 있음을 볼 수 있다. 관념형에 있어서 물질과 관념의 결합은 대상을 통해 화자의 감성을 드러내는 결과로 나타난다.

이러한 대상의 관념화는 1920년대 시에서 공통적으로 나타나는 현상이다. 20년대 감각적 표현이 가장 뛰어난 시인으로 알려져 있는 이장희의 작품에도 대상은 관념화되어 나타나고 있음을 보여준다.

꽃가루와같이 부드러운 고양이의 털에
고흔봄의香氣 어리우도다.

금방울과같이 호동그란 고양이의 눈에
미친 봄의불길의 흐르도다

고요히 다물은 고양이의 입술에
폭은한 봄 줄음이 떠돌아라

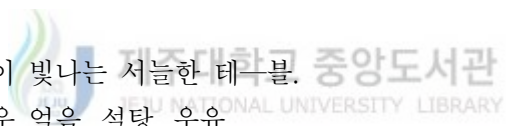
날카롭게 쪽뻗은 고양이의 수염에
푸른봄의 생기가 뛰놀아라.

—이장희, <봄은 고양이로다> 전문

이 작품에서 화자는 ‘봄’을 ‘꽃가루와 같은 고양이의 털’, ‘금방울 같은 호동그란 고양이의 눈’, ‘고요히 다물은 고양이 입술’, ‘날카롭게 쪽뻗은 고양이의 수염’으로 표현

하고 있다. 이는 화자가 봄을 특성을 고양이라는 물질에 의탁해서 드러내고 있는 것이라 할 수 있다. 그렇다고 해서 화자가 즉물적 태도를 취하고 있는 것은 아니다. 화자는 ‘봄’을 한 마리의 고양이를 빌어 화자가 느끼는 봄의 향기와 봄의 불길 그리고 봄 졸음과 봄의 생기를 청자에게 설명하는 방식을 취하고 있다. 화자는 ‘봄’에 대한 자신의 정서를 고양이를 통해 표현하고 있는 것으로 화자는 관념적인 원관념(tenor)을 물질적 대상을 빌어 표현함으로써 관념형에 머물고 있다고 하겠다. 이 작품에서 화자가 드러내고자 하는 것은 봄에서 느끼는 화자의 정서로 ‘고혼 향기’, ‘불처럼 번져가는 봄의 느낌’, 그리고 ‘포근함’과 ‘따스함’ 등이다. 이러한 화자의 정서를 드러내기 위해 대상인 고양이의 털과 눈과 입술 그리고 수염을 동원한 것이라 할 수 있다. 결국 보조관념인 고양이가 대상으로서의 물질성을 지니고 있다 할지라도 원관념이 정서인 경우에는 물질이 정서의 지배를 받고 있음을 보여 준다.

이는 물질과 정서의 결합으로 정서가 물질인 대상을 지배하고 있기 때문이다. 이는 다음 작품에서도 드러나고 있음을 보여 준다.



 운모같이 빛나는 서늘한 테—불.
 부드러운 얼음, 설탕, 우유.
 피보다 무르녹은 딸기를 담은 유리잔.
 얇은 옷을 입은 저윽히 고달핀 새악시는
 길음한 속눈썹을 까라매치며
 …… (중략)……
 그것은 밝은 한울을 비취인 적은 못 가운데서
 거울같이 피어난 연꽃의 이슬을
 헤엄치는 백조가 삼키는 듯하다
 —이장희, <夏日小景>에서

이 시는 감각어의 사용으로 색채의 배합이 잘된 풍경화를 연상케 하고 있다. 그러나 이러한 감각어의 사용은 화자의 정서를 드러내기 위하여 동원된 것이라 할 수 있다. 화자는 ‘여름날 딸기로 청량제를 만들어 앵도보다 고운 입술로 달콤한 꿈을 마시듯’하는 모습을 통하여 맑고 청순하고 고결한 정서를 전달하려는 것이다.

이러한 이장희의 작품은 보조관념을 물질을 통해 드러내고 있다는 특징을 지니고 있으나 원관념 자체가 추상적인 관념을 벗어나지 못하고 있다고 할 수 있다. 화자의 관념적 정서를 대상을 통해 드러내는 태도로 말미암아 이 작품을 표현기교나 구성의 완벽한 짜임은 물론 고도의 감각적 형상화를 피하고 있는 작품⁵⁴⁾으로 말해지기도 한다. 그러나 이 작품은 기본적으로 대상이 화자의 정서에 의해 관념화되고 있다고 할 수 있다. 이는 20년대뿐만 아니라 지용의 작품에서도 발견되는 특징이라 할 수 있다.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 고향은 아니러뇨

산뽕이 알을 품고
뼈국이 제철에 울건만

마음은 제고향 진히지 않고
머언 항구로 떠도는 구름

오늘도 मे 끝에 홀로 오르니
한점 꽃이 인정스레 웃고

어린 시절에 불던 풀피리 소리 아니나고
메마른 입술에 쓰디쓰다.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 하늘만이 높푸르구나

—정지용의 「故郷」 전문

이 시에서 화자는 고향에 돌아와 보아도 옛날의 고향의 정서를 느낄 수 없음을 슬퍼하고 있다. 이 시에 등장하는 대상들을 보면 ‘산뽕’, ‘뼈국이’, ‘구름’, ‘메’, ‘꽃’, ‘풀피리’ 등은 모두 화자의 정서를 동반하고 있다. ‘산뽕이 알을 품고 뼈국이 제철에 우

54) 윤난홍(1986), “1920년대 한국현대시 연구”, 박사학위논문, 경희대학교 대학원 p.21.

는’ 정경은 화자의 고향에 대한 정서를 촉발시키고 있다. 그러나 ‘머언 항구로 떠도는 구름’에서 화자의 마음은 구름처럼 정처 없이 떠돌고 정착하지 못함을 나타내고 있다. 이는 화자의 정서가 허무와 비애를 바탕으로 하는 감성적인 모습을 지니고 있기 때문이다. 대상에 자신의 감성을 투영함으로써 자신의 정서를 드러내고 있는 감성 화자이기 때문이다. 이 시에 나타나고 있는 대상과 정서의 관계를 살펴보면 <마음=구름>으로 표현되어 있어 <관념=사물>로 나타나고 있다.

2. 대상의 강화

전통적으로 인간의 사유는 인간의 진리 능력에 대한 부단한 신뢰에서 출발한다. 이러한 태도는 인간은 만물의 척도라는 명제와 통한다. 모든 진리는 인식하는 의식의 개인적 조직에 의하여 제약되어 있다고 보는 것이다. 이는 대상을 통해 인간의 사유로 연결하는 것으로 절대적 진리나 가치를 보지 못하는 것이라 할 수 있다.

객관적인 절대 세계를 보기 위해서 인간은 대상의 인식을 통해 대상과 동화되어 가야한다. 이는 대상을 감각적으로 인식하는 것으로 지성적 인식의 토대를 이룬다. 오감이 대상에 동화되는 것이다. 오감이 대상에 동화되면 대상은 감각적 형상만을 지니는 것이 아니라 사물의 본질 형상으로, 구체적이고 개별적인 사물 속에 투입된 플라톤(Platon)의 이데아⁵⁵⁾와 같은 것이다.

바람 속에 薔薇가 숨고
바람 속에 불이 깃들다.

바람에 별과 바다가 씻기우고
푸른 뿔부리와 나래가 솟다.

바람은 音樂의 湖水.
바람은 좋은 알리움!

55) 헤센, 이강조 역, 앞의 책, 41.

오릇한 사랑과 眞理가 바람에 玉座를 고이고
커다란 하나와 永遠이 펴고 날다.

- 정지용의 <바람> 전문

이 작품을 보면 바람 속에 장미가 있고 바람 속에 불이 들어 있다. 바람에 별과 바다가 씻기 우고 푸른 뿔부리와 날개가 솟아난다. 바람은 음악의 호수이며 바람은 좋은 알리움이다. 오릇한 사랑과 진리가 바람에 옥좌를 고이고 있으며 커다란 하나와 바람은 영원이 펴고 난다는 내용이다. 바람의 만물의 근원과 관련되어 있는 내용으로 바람 속에 진리와 가치가 있다는 인식이다. 인간의 오감은 인간이 감정과 판단을 통해 존재와 진리를 파악하기 이전에 대상 속에 존재와 진리를 향한다. 대상 속에 있는 어떤 존재와 진리는 인간적 판단이나 가치에 선행하는 것이라 할 수 있다⁵⁶⁾. 이 시에서 화자가 말하는 바람은 아름다움과 생명이 근원을 가지고 있으며 진리가 가치를 지니는 것으로 모든 것을 포용하는 이데아의 형상을 지니고 있다. 지용의 시에 나타나는 대상은 결국 이데아의 세계와 연결되어 있다.

이렇게 해서 드러나는 대상의 세계는 인간이 사유하고 반응하기 이전의 세계다. 이는 인간의 정서나 관념으로 드러나기 이전의 세계다. 대상을 인식하고 반응하기 해서는 반드시 오감을 거쳐야 한다. 오감은 대상을 인식하는 가장 중요한 통로다. 이 오감을 통하여 인간은 사유하고 반응한다. 즉물형에 드러나는 대상은 이러한 오감을 통해서 드러나고 있다. 사유의 세계로 넘어가지 않고 철저히 오감에 의한 대상의 드러냄이다. 다음 작품은 이를 잘 보여준다.

나지막 한 하늘은 白金빛으로 빛나고
물결은 유리판처럼 부서지며 끓어오른다.
동글동글 굴러오는 짙바람에 뺨마다 고흔피가 고이고
배는 華麗한 짐승처럼 짓으며 달려나간다
문득 앞을 가리는 검은 海賊 같은 외딴섬이

정지용의 <甲板 위>에서

인간의 인식은 <대상↔오감(시각, 청각, 후각, 미각, 촉각)↔사유(정서, 판단)>의 관

56) Hessen, 이강조 역, 앞의 책, p.97.

계다. 모든 인식은 오감에 의존해서 드러나게 된다. 오감을 통해 사유의 세계로 넘어 가면 인간적 가치의 세계가 되고 오감이 대상으로 동화되어 가면 절대적 세계가 드러난다. 이 시에서도 ‘하늘은 백금빛’, ‘물결은 유리판’, ‘배는 화려한 짐승’, ‘해적 같은 외딴 섬’ 등은 주지(主旨)와 매재(媒材)가 구체적 사물로 연결되고 있다. 서술어도 ‘빛나고 끓어오른다’, ‘고이고, 나간다’, ‘물러나가고’, ‘안기어’, ‘피덕인다’ 등으로 오감에 의존하고 있음을 보여준다.

이는 대상 속에는 대상의 본질이 들어있으며 그 대상은 특수한 존재 속에 실존하는 것으로 인식될 때만이 올바르게 인식할 수 있다고 보는 것이다. 그러기 위해서는 대상은 대상으로 연결되어야 하고 대상을 드러내는 오감은 감각으로만 대상을 포착해야 한다. 이는 존재와 인식의 관계로 인간의 판단보다 선행하는 초월적 세계를 중시하는 태도이다. 대상 자체를 드러내기 위해서는 화자는 자신의 정서와 언어에 대한 끝없는 투쟁을 해야한다. 그 방법은 감각적 표현에 의존이다. 로크(J. Locke)는 우리가 어떤 대상을 보고 듣고 만져보고 할 때 갖게 되는 대상에 대한 생생한 인상을 감각이라 하였다⁵⁷⁾.

대상과 오감의 관계로 나타나는 것이 객관적 세계라면 오감-정서의 관계로 나타나는 세계는 주관적인 인간의 세계다. 토마스 아퀴나스(Thomas von Aquino)는 객관을 철저히 현상을 향하는 작용으로 형상을 갖춘 대상을 모사(模寫)하는 것이라고 설명한다. 따라서 화자는 대상을 적확하고 생생하게 드러내려고 한다. 이는 언어에 대한 치열한 자각이며 감정의 억제다. 이러한 과정을 거쳐 나타난 대상은 인간은 만물의 척도라는 명제를 부정하고 객관적 진리의 세계를 향하도록 한다. 객관적 진리의 세계는 지속적으로 화자에게 나타나지 않는다. 화자는 순간적이고 찰나적으로 그 대상을 포착해야 한다.

오 · 오 · 오 · 오 · 오 · 소리치며 달려가니
 오 · 오 · 오 · 오 · 오 · 연달아서 몰아온다.
 - 정지용의 〈바다〉에서

눈보라는 꿀벌때처럼


57) Hessen, 이강조역, 앞의 책 p.99.

잉잉거리고 설레는데,
-정지용의 「홍역」에서

지용의 작품에서 드러나는 대상들의 특징은 그것이 순간적이고 찰나적인 순간의 감각임을 보여 준다. 이에 대하여 바슐라르는 시간의 직관은 시간의 비연속적 특징과 순간의 절대적인 형태⁵⁸⁾로 나타난다고 보았다. 이는 인과성에 바탕을 둔 지속적이고 미래지향적인 근대적 시간관이 부정⁵⁹⁾이기도 하다. 지용의 즉물형에서 드러나는 대상은 순간적이고 찰나적인 감각적 형상이다. 이는 파운드(E. Pound)의 이미지(image)에 대한 정의와도 맥을 같이한다. 파운드(E. Pound)는 이미지(image)란 지적 정서적 복합체를 한순간에 제시하는 것이라고 말한다. 순간적이고 찰나적으로 대상을 인식하는 방법의 하나는 색채를 통한 대상의 포착이다.

빗방울 나리다 누워알로 구울러
한밤중 잉크빛 바다를 건너다.

정지용 「겨울」 전문

 제주대학교 중앙도서관
오늘아침 바다는 JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY
포도빛으로 부풀어졌다.

정지용 「바다1」에서

위사에서 드러나고 있는 대상은 색채를 지닌 채 감각화되고 있음을 보여준다. 색채는 대상의 물질적 속성을 드러내는 한 요소다. 색채는 화자의 정서를 개입할 여지를 줄임으로서 대상의 물질성을 강화할 수 있도록 한다. 대상과 색채의 관계는 ‘밤바다’=‘잉크빛, 바다’=‘포도빛’으로 묘사되고 있다. 이는 종래의 시가 대상과 정서의 관계라면 지용의 즉물형에서는 대상과 색채어의 관계로 나타나고 있는 것이다. 이러한 특징은 위 작품에만 국한되는 것이 아니다. 지용의 대부분의 시에 나타나는 대상은 많은 색채어를 동반하고 있다. 이는 양왕용의 연구⁶⁰⁾에 의해서도 드러나듯이 많은 색채어를 사용하고 있다. 다음 작품은 정지용의 즉물형의 세계를 가장 잘 보여주는 작

58) 손진은(1996), "서정주 시의 시간성 연구", 박사학위논문, 경북대학교. pp.13-14

59) 이승훈(1983), 「문학과 시간」, 이우, p.24.

60) 양왕용(1972), "1930년대 한국시의 연구", 「어문학」, 26호, 한국어문학회, p.27

품인 「바다2」 다.

바다는 뿔뿔이
달아나려고 했다.

푸른 도마뱀때같이
재재발랐다.

꼬리가 이루
잡히지 않았다.

흰 발톱에 찢긴
산호보다 붉고 슬픈 생채기!

가까스로 몰아다 붙이고
변죽을 돌려 손질하여 물기를 씻었다.

이 얽쓴 해도(海圖)에
손을 씻고 떼었다.

찰찰 넘치도록
돌돌 구르도록

회동그라니 받쳐 들었다!
지구는 연잎인 양 오므라들고……피고……
정지용의 「바다」 전문

이 작품은 ‘암담한 조국의 모습과 희망을 나타낸 작품’으로 보는 견해나 ‘소의 의식을 다룬 작품’⁶¹⁾으로 보거나 또는 ‘바다는 정체를 알 수 없는 시름의 이름’이며 ‘시인을 둘러싸고 있는 배경으로 보려는 관점’⁶²⁾이 존재한다. 그러나 이 작품에서 화자의 정서를 찾아내기는 힘들다. 작품에 표출되지 않은 상태에서 객관적으로 바다의 모습을 이미지를 통하여 시각화하고 있기 때문이다

시의 내용을 보면 1연은 달아나려는 바다의 모습을 보여주고 있다. 2연은 도마뱀처럼 재재발발거리는 바다의 모습을 통해 바다의 포말이 부서지는 장면을 제시하고 있

61) 원명수, 앞의 책, p.65.

62) 변해명(1979), “정지용 시 연구”, 석사학위 논문, 고려대학교, p.46.

다. 3연에서는 꼬리가 잡히지 않았으며 부서진 파도의 포말의 금새 모양을 바꾸는 장면
 면을 보여주고 있으며 4연에 흰 받톱에 찢긴 산호보다 붉고 슬픈 생채기는 부서지는
 포말이 해빛에 반사되는 광경을 제시하고 있다. 5연은 ‘가까스로 몰아다 붙이고 변죽
 을 돌려 손질하여 물기를 씻었다’는 표현을 통해 파도가 부서진 후 모래 위에 밀려오
 다 밀물처럼 빠져나가는 광경을 보여주고 있으며 6연에서는 파도가 밀려오고 밀려나
 가는 과정에서 생긴 경계를 시각적으로 나타내고 있다. 7연의 찰찰 넘치도록 돌돌 구
 르도록은 이를 청각적으로 드러낸 것이다. 1연에서 7연까지의 내용은 바다의 속성에
 맞추어져 있다면 8연의 ‘회동그라니 받쳐들었다’, ‘지구는 연잎인 양 오므라들고 ……
 펴고……’는 화자의 시각의 전체화되고 있는 것이다. 지구를 연꽃으로 시각화하면서
 바다가 출렁거리는 모습을 드러내고 있는 것이다.

이 시에 나타나는 대상은 순간적이고 찰나적인 감각적 묘사가 중심을 이루고 있다.
 화자는 바다를 연결하는 모든 매재(媒材)를 통해서 바다 자체의 찰나적인 모습을 드
 러내고 있다. 이를 통하여 바다로 표상 되는 객관적인 절대 세계를 추구하는 것이라
 할 수 있다.

따라서 이 시는 사상과 감정이 끼어 들 수 없는 비인간적 세계를 암시하는 사물
 시⁶³⁾로 보아야한다. 시는 기본적으로 화자의 이야기다. 화자의 정서를 찾을 수 없
 는 것은 대상의 특성만을 보여주기 때문에 나타나는 현상이다. 즉 화자가 문맥 뒤로
 잠재⁶⁴⁾했기 때문이다. 그것은 화자가 자신의 정서나 이념을 전달하려고 하는 것이
 아니라 바다로 표상 되는 객관적 세계를 추구하기 위한 것으로 화자는 자신의 인간
 적 감정을 유보하고 외부에 객관적으로 존재하는 물질성에 주목하고 있는 즉물형을
 취하고 있는 것이다.

결국 화자는 대상의 모사(模寫)를 위해서만 작용함으로서 인간 정서에서 나타나는
 미감을 추구하는 것이 아니라 대상을 통한 절대 세계의 미를 추구한 것이다. 대상을
 철저히 모사하여 대상미를 추구하기 위해서는 대상에 대한 가치판단을 보류하고 화
 자는 카메라 렌즈와 같은 역할만을 수행하는 것이다.

따라서 지용의 즉물형의 시를 화자의 소외 의식을 나타내는 작품이나 암담한 조국
 의 모습과 희망을 나타내는 작품으로 보거나 시름으로 보는 견해는 화자의 정서를

63) 문덕수(1981), 「한국 모더니즘 시 연구」, 시문학사, pp.76-78.

64) 윤석산, 앞의 책, p.203.

독자나 비평가의 입장에서 자의적으로 복구해낸 의도적 오류의 결과이며 지용의 작품에서 드러내고자 하는 것은 대상자체의 강화를 통한 절대세계의 미라 할 수 있다.

3. 대상의 변용

라캉은 언어를 상징의 하나로 보면서 상징은 언어적 상징과 비언어적 상징이나 논술적 상징과 현시적 상징⁶⁵⁾으로 나눌 수 있다고 주장한다. 언어적 상징으로 불리는 논술적 상징은 그 논리 구조의 유형이 약정적이라는 특징이 있지만 현시적 상징 또는 비언어적 상징은 그 논리 구조가 지시대상의 성질 상태와 일정한 동형성내지 유사성을 갖는다고 보았다.

융(C.G.Jung)에 의하면 꿈에서 이루어지는 시각적 경험이 이미지들은 표층적 형상으로 이는 상징화된 원형으로 표출된다고 보았다⁶⁶⁾. 또한 꿈의 상징은 의식의 의미영역을 초월하여 있기 때문에 합리적 성찰을 하기 어렵다고 말한다.

융(C.G.Jung)의 말하는 꿈의 상징은 무의식의 내용을 가리킨다. 따라서 무의식에서 촉발된 꿈은 일련의 이미지(image)들로 겹으로는 서로 모순되고 무의미한 것처럼 보인다. 그러나 심리학적으로 보면 꿈의 내용은 그 실제적 의미를 내포한 것으로 상징화된 원형으로 인지 할 수 있다⁶⁷⁾.

담화에 있어서 화자의 의식이 약할수록 상징화된 원형의 모습은 뚜렷이 나타날 수 밖에 없다. 이는 무의식이 강하게 나타난 결과로 무의식이 강할수록 화자는 원형에 가까운 형태로 변용 시킨다. 이러한 변용은 다음 작품에서도 확인 할 수 있다.

내키는커서다리는길고원다리아프고안해키가작아서다
리는짧고바른다리가아프니내바른다리와안해원다리와성
한다리끼리한사람처럼걸어가면이아이부부는부추할수없
는절름발이가되어버린다無事한世上이病院이고꼭治療를
기다리는無病이끝내있다.

65) 가와노 히로시(川野 洋). 진중권 역. 앞의 책,p.75.

66) 제임스 베어드, 박성준 역, 앞의 책,p.39

67) 제임스 베어드, 박성준 역, 앞의 책,p.39

이상의 <紙碑> 전문

이 작품은 1935년 조선중앙일보에 실렸던 작품이다. 이 작품의 약한 의식의 진술하는 내용을 보면 화자는 ‘키가 커서 왼쪽 다리가 아프다’. 그리고 ‘아내는 키가 작아서 오른쪽 다리가 아프다’. ‘두 사람의 성한 다리를 합쳐서 한사람처럼 걸어가면 이 부부는 부축할 수 없는 절름발이가 된다’. ‘아무 일도 없는 세상이 병원이고 치료를 기다리는 무병이 끝내 있다’라는 내용이다. 이 「紙碑」를 버림받고 소외된 부부의 상황을 통해 시적 화자의 입장을 간접적으로 암시하고 호소하는 작품⁶⁸⁾으로 보는 것은 화자가 강한 의식의 지배를 받고 있다고 보는 해석이다. 그러나 의식적 진술은 요소 요소에서 정서적 흐름이 일관성이 파괴되고 있음을 알 수 있다. ‘키가 크고 다리가 길어서 아프다’, ‘키가 작고 다리가 작아서 아프다’, ‘부축할 수 없는 절름발이, 무사한 세상이 병원이고 꼭 치료를 기다리는 無病이 끝내 있다’ 등은 일관성을 상실하고 있다. 이는 화자의 의식이 약하기 때문에 나타나는 현상이다.

무의식은 그대로 표층에 드러나는 것이 아니다. 무의식은 억눌린 욕망이나 사회화하기 어려운 내용이다. 무의식이 표층으로 나타나기 위해서는 의식의 검열을 거쳐야 하고 이 과정에서 변용 된다. 이 시에 나타난 ‘다리’는 무의식이 변용 되어 나타난 것이다.

무의식이 강할수록 대상에 대한 집착은 강하게 나타난다. 이 시에서 ‘다리’가 반복적으로 사용되는 것은 화자가 이 문제에 매우 강하게 집착해 있음을 보여주는 것이며 대상에 대한 강한 집착은 강한 욕망의 표현이며 이는 절제되지 못하는 어법과 띄어쓰기 파괴 등으로 나타나는 것이라 할 수 있다.

이 시에서 ‘키가 크고 다리가 길다’는 것은 아내에 비하여 키가 크고 다리가 길다는 것이며 ‘키가 작고 다리가 짧다’는 것은 화자에 비해서 그렇다는 것이다. 화자는 남성이며 아내는 여성이다. ‘키가 크고 다리가 길다’는 것은 그 어떤 욕망이 많거나 강하다는 것이며 이로 인해 갈등을 느낀다는 것이다. ‘키가 작고 다리가 짧다’는 것은 그 어떤 욕망이 적거나 약하다는 것이다. 따라서 부부간의 어떤 욕망이 많고 적은 불일치로 인해서 둘 다 아프다는 것이다. 욕망이 많고 강한 나와 욕망이 적고 약한 아내의 문제는 이 부부에게는 매우 심각한 절름발이다.

68) 원명수, 앞의 책, p.202.

그러나 이부부가 역으로 화자의 욕망을 줄이고 아내의 욕망을 키워도 그 문제는 해결되지 않는다. 부족할 수 없는 절름발이가 된다는 것은 외부의 관점에서는 정상적으로 보인다는 것이다. 부족할 수 없다는 것은 부족할 필요를 인식하지 못한다는 것으로 겉으로 보기에는 정상적으로 보인다는 것이다. 형태적 유사성을 근거로 보면 다리는 여성과 남성의 상징과 매우 유사한 형태다. ‘다리는 아내가 짧고 나는 길다’에서 우리는 쉽게 남성과 여성을 변용 했음을 알 수 있다. 따라서 부부간의 문제는 사회화하기가 매우 힘들다. 그러나 성적 불일치로 절름발이가 된 화자는 타인의 관점에서 지극히 정상적이고 아무런 문제도 없는 세상으로 보이지만 또 정상적으로 보이는 타인의 부부도 우리가 알지 못할 뿐 절름발이라는 것이다. 따라서 정상적인 사람처럼 보이는 무수한 절름발이들이 존재하는 세상 그것은 꼭 치료를 필요로 하는 병원이라는 내용으로 보아야 할 것이다. 이 작품에서 화자는 아내와의 성적 갈등을 ‘다리’라는 변용물을 통해서 나타낸 것이다.

무의식의 대상에 대한 욕망과 집착은 대상에 대한 반복적 환기로 나타나고 있지만 의식은 이를 현실 원리에 맞게 수용해야 한다. 무의식은 기본적으로 억압되었던 내용으로 반전통적이다. 반전통적인 내용을 그대로 표출하기에는 현실 원리의 지배를 받는 의식은 매우 부담스럽다.

의식은 무의식을 촉발시킨 대상을 변용⁶⁹⁾시킴으로서 현실 원리를 지킨다. 변용은 형태적 유사성을 근거로 이루어진다. 의식의 존재 공간은 관습적 사회다. 그럼으로 의식은 무의식을 촉발시키는 대상을 변용 시킴으로서 무의식을 수용하고 사회적 부담을 해소해 나가는 현실 원리를 따른다. 이러한 변용은 형태적 유사성을 취함으로서 원형적 상징과 유사한 특징을 보인다.

이상의 작품에서 드러난 변용물들의 공통점은 그것이 1자형이나 0의 형태로 드러나는 것은 이 변용물들이 형태의 유사성을 근거로 하는 것임을 보여준다.

별판한복판에꽃나무하나가있고.近處에는꽃나무가하나도
없소.꽃나무는제가생각하는꽃나무를熱心으로생각하는것처럼
熱心으로꽃을피워가지고섰소.꽃나무는제가생각하는꽃나무에
게갈수없소.나는막달아났소.한꽃나무를爲하여그러는것처럼나

69) 김용직(1996), 「한국현대시사1」 p.48.

는참그런이상스러운흉내를내었소.

이상의 <꽃나무> 전문

화자의 의식은 열등한 위치에 있음으로 고도의 지적인 능력을 요구하는 의미의 유사성을 근거로 하는 변용을 할 수 없다. 비유나 상징에서 나타나는 원관념과 보조 관념은 화자가 두 사물간의 유사성을 고도의 인식 능력을 근거로 하는 것이다. 이는 의식이 무의식에 비해 강한 경우라 할 수 있다. 그러나 의식의 고도의 인식 능력을 갖추지 못하면 화자가 취할 수 있는 방법은 가장 단순하게 형태가 비슷한 사물을 찾아 변용 시키는 것이다

1933년 7월에 쓰여진 것으로 알려진 이 작품은 지금까지 인간의 원초적 소의의식을 다룬 작품으로 해석되거나 일상적 자아와 이상적 자아의 대립양상으로⁷⁰⁾으로 보아왔다. 그러나 이 「꽃나무」를 분석해 보면 화자의 목소리와 행위가 드러나고 있다. 그런데 화자의 목소리는 (1) ‘별관 한 복판에 꽃나무가 하나가 있고 ~ 꽃나무에게 갈 수 없소’까지는 목소리만 들리고 있다. 그리고 화자의 행위라고 보여지는 (2) ‘나는 막달아났소’ (3) ‘나는 참 그런 이상스러운 흉내를 내었소’에 화자가 드러나고 있다. 여기서 화자의 목소리와 행위는 일치하지 않고 있다.

뿐만 아니라 이 작품에서는 사회화된 의미나 정서를 그 자체에서는 발견할 수 없으며 ‘꽃나무’의 정체도 불분명하다. 그것은 지금까지 ‘꽃나무’의 의미를 일상적 의미로 해석하고 있기 때문에 나타나는 현상이다. ‘꽃나무’는 화자의 억눌렀던 욕망이나 사회화할 수 없는 욕망의 변용물이다.

‘별관 한 복판에 꽃나무 하나가 있소’에서 꽃나무는 꽃이 피어 있는 나무다. ‘꽃을 피웠다’는 것은 열매를 맺기 위한 과정이다. 열매는 다른 꽃나무와의 결합을 통해서만 이루어진다. 그러나 다른 꽃나무는 근처에 없다. 다른 꽃나무와 결합을 하려는 강렬한 욕망을 지닌 꽃나무는 생각 속에서 결합 장면을 열심히 생각하면서 결합할 때와 같은 흥분 속에 휩싸여 있다. 그러나 나는 열매를 맺을 수 있는 다른 꽃나무에게 갈 수가 없다. ‘나는 막 달아났소’에서 달아난다는 것은 지향하던 장소가 아니라 다른 곳으로 간다는 의미다. ‘한 꽃나무를 위하여 그러는 것처럼’ 나는 다른 ‘꽃나무’가 없는 데도 불구하고 그 꽃나무와의 결합할 때와 같은 그런 ‘이상스러운 행위’를 하고

70) 이승훈(1983), “이상시 연구”, 박사학위논문, 연세대학교, p.41.-43.

있다는 것이다. 따라서 이 작품에 나타난 ‘꽃나무’는 남녀의 성기를 형태적으로 변용시킨 것으로서 이 시는 남녀의 성기와 성행위를 상상하며 하는 “자위 행위를 나타낸 시”⁷¹⁾로 보아야 옳을 것이다.

남녀의 성기와 성행위를 상상하며 하는 자위 행위는 일반적 의미와 정서 그리고 대상의 직접 드러나도록 표현하는 것은 현실의 원리의 지배를 받는 의식이 존재하는 한 매우 부담스러운 일이다. 이러한 부담을 피해가는 하나의 방식이 변용이다. 성적 욕망에 대한 화자의 의식은 ‘꽃나무’라는 변용물을 통해 ‘꽃나무’에 대한 진술을 하고 있으나 무의식은 성행위를 상상하는 자위 행위의 내용을 담고 있다. 이 「꽃나무」의 표층적 의미는 전체적인 흐름이 파괴되지만 심층적 흐름은 일련의 체계가 있음을 알 수 있다. 결국 약한 의식은 강렬한 무의식을 변용을 통하여 수용함으로써 성적 욕망을 ‘꽃나무’로 변용시키고 있음을 알 수 있다. 무의식형에 나타나는 화자는 열등한 것처럼 보인다. 이는 무의식이 강한 만큼 의식이 약해지기 때문이다. 다음 작품은 의식과 무의식의 관계를 잘 파악하게 해준다.

배고픈얼굴을본다

만드르한머리카락밑에어췌서배고픈얼굴은있느냐

저사내는어데서왔느냐

저사내는어데서왔느냐

저사내어머니의얼굴은薄色임에틀림이없겠지만저사내
아버지의얼굴은잘생겼을것임에틀림이없다고함은저사내
아버지는위낙은富者였던것인데저사내어머니를娶한後로
는급작히가난든것임에틀림없다고생각되기때문이거나
참으로兒孩라고하는것은아버지보담도어머니를더닮는다
는것은그무슨얼굴을말하는것이아니라性行을말하는것이
지만저사내얼굴을보면저

71) 마광수(1996), “한국 현대시의 정신 분석학적 해석”, 「정신분석과 문학비평」, 고려원, p.206.

-이상의 <얼굴> 에서

이 시는 1연에서 3연까지 그리고 4연이 확연히 구별되는 특징을 보여주고 있다. 1연에서 3연까지는 논리적인데 비해 4연은 매우 비논리적이란 것과 1연에서 3연까지는 문장과 행 구분이 뚜렷하고 4연에 가면 행 구분은 물론 문장 구분도 없어지고 있음을 보여준다. 이는 1연에서 3연까지는 호흡이 완만한데 비해 4연은 호흡이 매우 거칠다는 것이다. 진술 내용도 1연에서 3연까지는 '배고픈 얼굴'인데 비하여 4연에서는 '험상긋은 얼굴'로 변하고 있다.

이 시를 자세히 살펴보면 1연은 '배고픈 얼굴'을 한 사람을 화자가 보았다는 내용이다. 행이 짧고 진술이 명료한 것으로 보아 화자의 의식이 상대적으로 강하게 자리 잡고 있다. 2연에서는 '머리에 번지르한 기름을 바른 사내가 배고픈 얼굴을 한 모습'을 보면서 의아해 하는 내용이다. 화자는 머리에 기름을 바른 사람이 배고프다고 하는 것에 대하여 의문을 표시하고 있다. 머리에 기름을 바른 사내는 부유한 사람이라고 할 수 있다. 그런데 '배고픈 얼굴'을 한 것은 이해가 되지 않는다는 내용으로 누구나 가질법한 의문으로 논리적인 면을 드러내고 있다. 이는 화자의 의식이 강하게 작용하고 있음을 보여주는 것이다. 3연에 가면 화자는 '저 사내는 어디서 왔을까'를 반복하고 있다. 사내에 대해 생각하다 화자는 사내의 머리털과 얼굴의 지니는 형태와 유사한 남성과 여성의 상징을 생각하고는 강한 욕망에 휩싸이게 되면서 무의식의 세계로 넘어가고 있다. 4연에 들어가면 무의식이 강하게 작용하면서 본능적 욕구라고 할 수 있는 성적 내용이 변용 되면서 표출되고 있다. 의식이 매우 약해지면서 호흡이 빨라지고 있다. '배고픈 얼굴'로 보던 의식의 진술이 무의식이 강해지면서 '험상긋은 얼굴'로 바뀌고 있다. 이는 강한 욕망으로 남자의 성기를 더 원형에 가깝게 드러낸 것이다.

화자가 3연을 거치면서 무의식으로 넘어가는 것은 이미 1연에서 화자는 어느 정도 강하지는 않지만 성적욕망을 느끼고 있었다고 보아야 한다. 띄어쓰기가 무시된 것은 이를 말해 주는 것이라 할 수 있다. 성적 욕망을 느끼고 있던 화자에게 머리에 기름을 바른 배고픈 얼굴은 이 욕망을 더욱 강하게 하는 촉매제 역할을 한 것이다. 따라서 이 시에서 무의식은 약⇒약⇒약⇒강으로 의식은 강⇒강⇒강⇒약으로 변화하고 있음을 알 수 있다.

一層위에있는二層위에있는三層위에있는屋上庭園에 올라서南쪽을보아도아무것도없고北쪽을보아도아무것도없고해서屋上庭園밑에있는三層밑에있는二層밑에있는一層으로내려간즉東쪽에서솟아오른太陽이西쪽에떨어지고東쪽에서솟아올라西쪽에떨어지고東쪽에서솟아올라西쪽에떨어지고東쪽에서솟아올라하늘한복판에와있기때문에時計를꺼내본즉서기는했으나時間은맞는것이지만

-이상의 < 運動 > 에서

이 시는 의식의 진술을 토대로 보면 '일층에서 이층' '이층에서 삼층'을 거쳐 '옥상정원'까지 오르고 다시 '옥상정원'에서 '1층'까지 반복하는 운동의 모습이 나타나고 있다. 그리고 '태양은 동에서 서로' 계속 반복 운동하는 공간적 인식으로 볼 수 있다. 그러나 이를 시간과 공간의식의 해체라고 본다면 화자는 '일층에서 이층으로' '이층에서 삼층'으로 순차적 공간이동을 할 필요가 없다. 일층과 이층이 역전되거나 이층과 3층이 역전되어야 한다. 그러나 작품 어디에도 역전되는 내용은 없다. 그래서 다시 '3층 밑에 있는 2층 밑에 있는 1층 밑에 있는' 곳으로 갔다. 그곳에서는 '동에서 서로' 반복운동이 계속 일어나고 있다. 머리의 좌우를 남과 북이라 한다면 성행위의 운동은 동쪽과 서쪽의 방향이다. 이는 무의식의 욕망이 변용 되어 나타난 것으로 일층과 이층 삼층은 연결되어 있는 부분이며 옥상정원은 나무나 풀과 같은 형상을 지닌 것이다. 이러한 조건을 갖고 있는 것은 신체다. 배(1층)위에 가슴(2층) 가슴 위에 얼굴(3층) 얼굴 위에 머리(옥상정원)라는 의미가 변용된 것으로 보아야 한다. 이러한 변용을 토대로 보면 이 작품은 여성과 결합하기 위해 그 교점을 찾고 있는 모습이 시의 앞부분에 드러난 것이다. '1층 밑'에 있는 곳을 찾은 화자는 '동에서 서로'의 반복 운동을 하고 있다. 이 시에 드러나는 시계는 여성의 상징이다. 시계가 여성의 상징이면 시간은 남성의 상징이다. 시계의 형태적 유사성은 원이지만 시간을 나타내는 시계침은 1과 형태적으로 유사하다. 결국 이 작품의 의미는 성행위의 전 과정을 나타낸 것으로 보아야 한다. 이러한 성행위를 정상적인 의식으로 드러내기는 매우 어렵다고 보인다.

이상의 무의식형에는 일정한 형태적 유사성을 지니고 있는 대상이 많이 등장하고

있음을 볼 수 있다. 이는 여성과 남성의 상징을 취하고 있는 것들이다. ‘묵직한 총신’, ‘팔’, ‘내팔이 면도칼을 든’, ‘장승’, ‘인감’ 등은 형태적으로 1과 유사하며 이는 남성 상징의 변용물이라 할 수 있다.

여성의 변용물들은 ‘지문의 골짜기’, ‘모자’, ‘컵’, ‘꽃’, ‘묘혈’, ‘꽃나무’, ‘문’, ‘죽어 가는 나비’ 등은 0과 유사한 형태를 지닌 여성의 변용물들이다.

결국 이상의 시에 나타나는 무의식형은 화자-화제-청자의 관계에서 화자의 의식이 약화되면서 무의식이 강화되면서 사회적으로 억눌렸던 성적 욕망이 드러나고 있음을 볼 수 있다. 그 내용은 여성과 남성 그리고 성행위에 대한 내용들이 주류를 이루고 있다. 그러나 이러한 욕망은 현실 공간에 모습을 드러내는 의식에 의해 변용 되고 있으며 그 변용은 형태적 유사성을 근거로 하고 있다. 아울러 변용은 무의식이 강화될 수록 원 모습에 가까운 형태적 변용과 비슷한 음성적 차이를 이용한 음의 변용으로 드러나고 있다.

4. 대상의 감춤



일반적으로 화자는 자신의 정서를 청자에게 효과적으로 전달하려는 경향을 지닌다. 이는 관습적으로 허용된 화제이거나 화자의 권위를 손상시키지 않는 화제로 화자와 화제가 통합적인 경우다. 이 경우 화자는 청자에게 잘 알 수 있도록 언어를 통해 자신의 정서를 조직한다. 따라서 전통적인 시들은 자신의 정서나 관념을 청자에게 어떻게 하면 생생하게 전달하느냐에 초점을 맞췄다

그러나 나타내고자 하는 화제가 관습적으로 허용될 수 없거나 화자의 권위를 손상시키는 경우에 화자는 기본적으로 화제나 대상을 감추려는 태도를 지니게 된다. 이러한 태도는 화제를 청자가 쉽게 알아듣지 못하게 하거나 알아들을 수 없게 하는 방법을 채택한다. 이러한 한 방법이 기호적 상징으로 나타난다.

기호 상징은 일반적 상징의 다른 특징을 지닌다. 일반적인 상징은 동일한 대상을 반복적으로 사용하여 여러 개의 원관념을 떠올려 사물성을 획득하는 것으로 원관념과 보조관념의 관계가 감춤과 드러남이라는 특징을 지닌다.

기호 상징은 물질적 담지체 위에 구현되어 있는 논리 구조에 힘입어 현실 세계의

대상과 사건에 대한 의미를 표시하는 것⁷²⁾으로 언어와 같은 기능을 지닌 새로운 언어라고 할 수 있다. 새넨은 기호를 매개하는 커뮤니케이션의 매커니즘을 설명하면서 기호의 커뮤니케이션 시스템은 정보원과 전언 그리고 송신기 채널. 목표로 구성된 다⁷³⁾고 하였다. 정보원은 이미지와 사상이 관념적으로 발생하는 장소를 가리키는 것으로 인간의 뇌나 사회가 될 수 있다. 전언은 정보원으로부터 발생하는 구체화되지 않은 관념적 형태의 이미지와 사상으로 기호요소와 논리구조는 이때 획득된다. 이러한 전언이 현재화되어 나타나는 것이 정보다, 송신기는 감각적으로 포착할 수 있는 형태로 구체화되는 약호화를 말한다. 채널은 약호화의 수단이 되는 물질적 매체를 가리키며 목표는 이러한 정보가 전달되어야 하는 목표물을 지칭한다.

시의 입장에서 보면 담화는 화자의 머리 속에 떠오른 전언 정보가 화자의 입을 통해 발생되면 화자의 입은 송신기가 되고 외부로 나타난 소리는 약호화 되는 것으로 화자의 음성을 통해 물질적인 현실 존재를 가진 기호열로 청자에게 전달된다. 해독의 과정도 전달의 과정과 마찬가지로이다. 해독이란 약호화의 반대 절차로 기호열을 해독하여 관념적 전언의 정보로 역변환하는 과정이라 할 수 있다.⁷⁴⁾ 이는 모든 기호에 적용되는 것으로 언어나 기호상징도 예외일 수 없다. 전통적인 기호인 언어는 이러한 과정의 매우 관습적으로 이루어지나 새로운 기호는 그렇지 못하다. 더욱이 화자와 화제의 불일치로 나타나는 기호상징은 개인적인 기호 상징 체계를 지니고 있어 파격적이고 난해한 형태로 나타난다.

작품이 기호상징체계만으로 이루어지면 화제는 철저히 감춰지고 이 새로운 기호체계의 의미구조와 논리 구조를 습득하기 전에는 해석할 수 없는 상태에 빠지고 만다. 따라서 기호적 상징은 대상과 화제를 감추려는 화자의 태도에 기인한 것이다. 이상의 시에 있어서 나타나는 대상의 모습을 파악하기 위해서는 기호적 상징으로 된 부분을 해독해야만 한다. 이상의 작품에는 두 가지 기호체계를 공유한 것으로 보인다. 숫자와 도형으로 된 것은 기호 상징 체계이며 제목을 비롯하여 화자의 목소리를 확인 할 수 있는 것은 전통적인 언어체계다.

이는 전체적으로 하나의 정보를 전달하는 것으로 전통적인 언어체계와 기호체계사

72) 가오노 히로시, 진중권, 앞의 책, p.105.

73) 가오노 히로시, 진중권, 앞의 책, p.105.

74) 가오노 히로시, 진중권, 앞의 책, p.108.

이의 일련의 의미와 논리구조가 형성되어 있음을 말하는 것이다. 기호적 상징이 화제를 감추는 역할을 한다면 언어체계는 이미 청자가 알고 있는 체계로 이는 화제를 드러내는 역할을 할 수밖에 없다. 결국 이상의 시에서 기호적 상징체계는 언어체계를 통해서 드러낸다. 이 언어 체계의 중간에 들어 있는 기호 상징은 앞뒤에 있는 언어체계를 통해 해석할 수 있는 것으로 언어체계는 열쇠(key word)라 할 수 있다. 이는 수수께끼풀이 형식과 유사하다. 따라서 이상의 시에 드러나는 기호 상징을 파악하기 위해서는 언어체계에 대한 파악이 선행되어야 한다.

다음 작품은 「선에 관한 각서 1」이다



이 작품에서 기호적 상징의 해석은 열쇠(key word)인 언어 체계를 통해 드러난다. 이 작품에서 등장하는 무수한 숫자와 기호들은 화제를 감춘 것이며 제목과 화자의 목소리를 확인 할 수 있는 것들은 감춰진 화제를 드러내기 위한 열쇠(key word)라고 할 수 있다.

작품을 보면 숫자 기호가 중심을 이루는 것으로 보인다. 그러나 일련의 질서를 규정하는 언어를 보게 되는데 그것은 생경한 기호들의 질서를 파악할 수 있도록 하는 화자의 목소리이다. 그것은 제목인 ‘삼차각설계도’, ‘선에관한각서1’, ‘우주는떡에의하는 떡에의한다’, ‘사람은숫자를버려라’, ‘고요하게나를전자의양자로하라’이다. 즉 이 일련의 목소리가 숫자들의 의미를 규정하는 단서를 제공하는 열쇠(key word)라 할 수 있다.

우선 기호적 상징의 앞에 있는 내용을 보면 그것은 제목이다. 제목의 의미는 또한 작품의 전체와 연결되어야 한다. 제목인 「삼차각 설계도」와 「선에 관한 각서1」의 의미를 살펴보면 ‘삼차각’이란 확장하여 우주 또는 세계로 보아도 무방하다. ‘설계도’란 무엇을 만들기 위한 것을 말하며 ‘선에 관한 각서’에서 중심적인 내용은 ‘각서’다. 이것은 화자가 무엇을 어떻게 하겠다는 내용을 담았다는 것이다. 결국 이 시의 언어 기호의 내용을 분석해 보면 그것은 우주 또는 세계를 만들기 위해 자신이 이렇게 하겠다는 내용을 담았다고 보아야 할 것이다.

기호적 상징의 뒤에 있는 것은 ‘우주는 떡(제공근)에 의하는 떡에 의한다’, ‘사람은 숫자를 버려라’, ‘고요하게 나를 전자의 양자로 하라’는 언어체계로 이루어져 있다.

‘우주는 떡에 의하는 떡에 의한다’는 말은 우주는 제공에 의한다는 말이다. 이는 많은 숫자도 사람도 제공에 의한다는 것이다. 여기서 떡이란 2세의 의미를 지닌 것이라 할 수 있다. 이는 5의 떡은 5·5이이듯이 사람의 떡은 사람과 사람이기 때문이다.

‘사람은 숫자를 버려라’를 그대로 실천에 옮기면 작품의 표면에 있는 숫자들을 버려야 하는데 버리면 무수히 많은 점·만이 남는다. 이 점의 정체는 다음 말인 ‘고요하게 나를 전자의 양자로 하라’라는 말로 드러난다. 이 말은 자신이 양전자와 같은 역할을 하겠다는 말이다.

이를 정리하면 우주는 만들기 위해서는 이렇게 해야 한다. 우주는 떡에 의한 것처럼 사람도 2세를 만들어야 한다. 그리고 나를 움직이는 정자이게 하라는 말이다. 결국 이 작품은 우주 또는 세계를 만드는 설계도로 「선에 관한 각서」는 즉 ‘성에 관한 각서’라고 보아야 하고 0에서 10까지의 숫자는 인간들과 인간들이 갖고 있는 문화를 지칭한 것으로 보인다. X축과 Y축은 인간의 갖고 있는 문화와 함께 여성과 남성인 인간을 지칭하며 무수히 많은 점들은 남자의 정자를 표상하고 있는 것으로 모든 인간의 문명의 근원은 성에 의해서 만들어진 것이라는 의미다. 결국 이 작품에서 「삼차각설계도」, 「선에관한각서1」, ‘우주는 떡에 의하는 떡에 의한다’, ‘사람은 숫자를 버려라’, ‘고요하게 나를 전자의 양자로 하라’는 내용은 전통적인 언어기호를 통해 화자의 정서와 사고 내용을 찾을 수 있도록 하는 화자의 목소리이며 수수께끼를 푸는 방식으로 성의 문제를 작품화한 것이다.

「선에 관한 각서1」은 숫자와 기호를 통해 화제를 감추고 전통적인 언어기호를 통해 새로운 기호들을 해석할 수 있도록 하는 장치를 마련하고 있다.

이러한 관점에서 보면 이상의 시에 등장하는 숫자들은 인간을 지칭하거나 아울러 문화를 지칭한다. 이상의 기호적 상징형에 나타나는 언어는 숫자와 기호를 해석할 수 있는 열쇠(key word)가 된다. 「선에 관한 각서」라는 작품의 기본적 의미는 성과 관련되어 있음을 알 수 있다. 이는 다음 작품을 보면 쉽게 그 모습이 드러난다.

線에關한覺書 6

數字의方位學

4 + 4 + 4 + 4

數字의力學

時間性(通俗考에 依한歷史性)

速度와座標와速度

4 + 4

4 + 4

4 + 4

4 + 4



「선에 관한 각서 6」에서

이 작품은 언어 체계와 기호적 상징 체계가 혼합되어 있다. <언어체계⇒기호상징 체계⇒언어체계⇒기호상징체계>의 구조로 되어 있다. 앞선 언어 체계는 뒤에 오는 기호적 상징 체계의 의미에 영향을 주는 것이라 할 수 있다. 「선에 관한 각서 1」에서 숫자는 기본적으로 인간을 지칭하는 기호 상징 체계다. 그런 측면에서 이 작품을 보면 숫자는 인간을 기호화한 것으로 ‘숫자의 방위학’이란 인간의 방위학이 되면 기호 ‘4’의 모양은 인간이 형상을 나타내고 있다. 기호 ‘4’의 모양은 바른 자세, 누워있는 자세, 엎드린 자세, 뒤집혀진 자세를 가리키고 있는 것이다. ‘숫자의 역학’이란 사람의 힘을 가리키며 사람의 힘은 통속적으로 시간이 있으면 뜻을 갖는다. ‘속도’는 사람의 힘이 속도 즉 운동을 가리키고 있다. ‘좌표’는 이 운동이 행해지는 곳이나 목적지를 가리키고 있다. 기호 ‘4’와 기호 ‘4’가 ‘+’로 결합된 내용을 보면 그것은 엎드린 자세와 누운 자세의 결합, 누운 자세와 엎드린 자세의 결합, 바른 자세와 뒤집힌 자

세의 결합, 뒤집힌 자세와 바른 자세의 결합이라는 의미다. 이를 정리하면 사람의 방향은 보통 서있는 자세, 누운 자세, 엎드린 자세, 뒤집혀진 자세가 있는데 사람들은 시간이 있으면 통속적으로 결합을 위한 운동을 한다. 그것은 엎드린 사람과 누운 사람이거나, 누운 사람과 엎드린 사람이거나, 자세가 바른 사람과 자세가 뒤집혀진 사람이거나, 자세가 뒤집혀진 사람과 자세가 바른 사람, etc (기타 등등)이라는 의미다. 즉 성행위의 모습을 드러낸 것이라 할 수 있다.

이 작품에서도 「선에 관한 각서」는 성에 관한 각서라는 의미로 ‘선’은 성이라는 유사한 형태의 말에서 차용해온 것이라 할 수 있으며 성에 관한 이야기에서 화자는 사람들의 체위에 대하여 말하고 있다. 이러한 관점에서 보면 다음 작품의 기호적 상징의 의미도 쉽게 파악할 수 있다.

환자의 용태에 관한 문제

1 5 8 4 2 0 7 8 0 0 .
 1 5 8 4 2 0 7 8 0 . 0
 1 5 8 4 2 0 7 8 . 0 0
 1 5 8 4 2 0 7 . 8 0 0
 1 5 8 . 4 2 0 7 8 0 0
 1 5 . 8 4 2 0 7 8 0 0
 1 . 5 8 4 2 0 7 8 0 0
 . 1 5 8 4 2 0 7 8 0 0

(중략)

진단 0:1

26·10·1931

이상 책임 의사(責任醫師) 이 상(李箱)

- 이상, 「오감도 시 제4호」 전문

이 작품도 언어 체계와 기호적 상징체계를 하나의 기호로 보고 환자의 용태에 관한 문제가 기호적 상징 앞에 있으며 나머지 진단0:1, /26·10·1931 /이상 책임의사 이상, 이 기호적 상징 체계 뒤에 있다.

이 부분의 내용을 나열하면 환자의 용태에 관한 문제다. 그 환자의 진단결과는 0:1이다. 이는 이상이라는 의사가 1931년 10월 26일 내린 진단이다.

이상의 시에서 숫자는 인간을 지칭하거나 인간이 이룩한 문화를 지칭한다는 관점에서 보면 이 작품은 양쪽에 ‘1’과 ‘0’이 존재하고 있다. ‘1’은 남성의 상징이며 ‘0’은 여성의 상징이다. 사선으로 1쪽에 있는 사람들은 다양한 특징을 지니고 있는 남성들을 가리키며 ‘0’쪽에 있는 사람들은 다양한 특징을 지니고 있는 여자들을 가리킨다.

또한 점(·)들은 성을 나타내는 기호다. 수많은 사람들이 ·을 축으로 대칭구조를 이루고 있다. 이는 ·을 축으로 사고하고 대립한다는 의미다. 의상이라는 의사는 수많은 특징을 갖고 있는 남자와 여자들의 문제를 진단해 본 결과 남성들과 여성들은 성에 문제를 갖고 있으며 수많은 사람들의 문제를 해결하는 방법은 여성과 남성의 결합으로 해결된다는 진단을 내리고 있다는 내용이라 할 수 있다.

다음은 「선에 관한 각서3」이다. 제목으로 보아 성에 관한 내용의 이야기다 그러나 앞에서 보이지 않던 기호적 상징인 수식이 나타나고 있다. $nP_n = n(n-1)\dots$ 의 수식은 좀 생소하지만 이는 순열을 나타내는 것으로 몇 번째 가능성인가 하는 내용이다.



숫자와 점은 기본적으로 인간과 인간의 성을 가리키고 있다. ‘뇌수는 부채와 같이 원에까지 전개되었다’와 ‘그리고 완전히 회전하였다’는 정자와 난자의 결합 장면을 지칭하는 것이라 할 수 있다. 여기서 ‘ $nP_n = n(n-1)\dots(n-n+1)$ ’은 순열을 나타내는 가능성의 경우로 사람으로 태어날 가능성을 말하고 있는 것이다. 이를 정리하면 성에 관한 이야기로 아이는 정자와 난자의 결합을 통해서 생산되는 데 이 경우 생산할 수 있는 경우는 ‘ nP_n ’에 따라 즉 어떤 사람과 어떤 사람이 결합하는가에 따라 태어나는 경우는 달라진다. $1P_1$ 인 경우의 점·과 $1P_2$ 인 경우의 점(·)은 서로 다르지만 매우 비슷한 것으로 이는 아이를 지칭하는 것이라 할 수 있다. 이를 통해서 나타날 수 있는 정도가 기호적 상징을 통해 제시된 세 가지 정도라고 할 수 있다. 이 작품에서 다른 작품에서와 같이 숫자의 나열이 3으로 그치는 것은 아이의 출산과 관련되었기 때문이

라고 할 수 있다.

화자의 이야기는 기호화된 정보다 그것이 언어든 기호적 상징이든 그 속에는 나름의 논리 구조와 의미구조를 지니고 있다. 하나의 기호적 상징 체계는 작품을 달리해도 동일한 의미를 지니고 있다고 할 수 있다. 또다른 기호적 상징체계를 만드는 것은 엄청난 지적 작용을 필요로 한다. 이상의 작품에서 상징화된 기호들이 숫자나 점으로 많이 나타나는 이유이기도 하다.

V. 지용과 이상의 시적 특질과 문학사적 위치

1. 시적 특질

지용의 관념형에 나타나는 화자는 감성적 화자와 관념화된 대상이 나타난다. 이는 화자의 내면에 넘쳐흐르는 정서와 관념에 초점을 맞췄기 때문에 시적 특질은 화자의 정서를 드러내는데 머물게 된다. 그럼으로 시에 나타나는 물질적 감각들은 관념을 보조하는 데 머물게 되고 원관념과 보조관념의 관계는 유사성을 바탕으로 하는 동질적 결합으로 나타난다. 그러나 지용의 관념형은 20년대의 관념형과는 달리 이미지가 강화되고 있음을 보여주고 있다.

비교적 먼거리에 해당하는 지용의 즉물형에서는 이성적 화자와 물질성의 강화된 대상이 나타난다. 이성적 화자는 자신의 담화 욕구를 억제함으로 객관적 태도와 어조를 보여주고 화자의 정서를 쉽게 찾을 수 없게 만든다. 물질성의 강화는 원관념과 보조관념의 관계를 <물질-물질>로 대체함으로써 <관념-물질>을 보이던 종래의 시와는 다르게 사물의 관념적인 모습을 벗어나 구체적인 모습을 지니게 한다. 이는 정서의 과도한 노출에 허덕이던 종래의 시와는 다른 특질을 지니게 하는 것으로 현대적 감각을 불어넣은 것이라 할 수 있다. 화자가 담화욕구를 억제하고 객관적 사물의 세계를 드러내기 위해서는 언어에 대한 고도의 단련과 자각을 필요로 한다. 그럼으로 그의 시는 본관념과 보조관념의 관계가 <물질-물질>의 결합하는 형태로 드러난다.

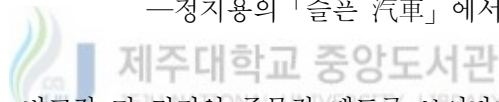
따라서 즉물형은 이성적 화자와 사물의 물질적 속성이 강화로 인하여 화자의 의지나 정서가 무엇인지 잘 알 수 없으며 생생한 물질의 세계만이 드러나게 된다.

지용의 시는 비교적 가까운 거리인 관념형과 비교적 먼 거리인 즉물형의 사이를 오가고 있음을 보여준다.

먼 데 산이 군마처럼 뛰어오고 가까운 데 수풀이 바람처럼 불려 가고
유리판을 펼친 듯, 너호내해 퍼어난 물. 물. 물. 물.
손가락을 담그면 포도빛이 들으렸다.

나는 차창에 기댄대로 옥토끼처럼 고마운 잠이나 들자
청만틀 깃자락에 마담 R의 고달픈 뺨이 붉으레 피었다.
고은 석탄불처럼 이글거린다.
당치도 않은 어린아이 잠재기 노래를 부르심은 무슨 뜻이뇨

—정지용의 「슬픈 汽車」에서



위 시에서 화자는 비교적 먼 거리인 즉물적 태도를 보이다가 다음 연으로 이어지면서 화자의 감정이 직접적으로 드러나는 비교적 가까운 거리인 관념형으로 넘어가고 있음을 보여준다. 이는 시에 화자가 자신의 감정을 철저히 억제하여 이성적 태도를 끝까지 지키기가 매우 어렵다는 것을 보여주는 것이기도 하다. 이는 화자가 자신의 담화욕구를 항시 지니고 있기 때문이며 자신의 담화욕구를 억제하려는 이성적 태도를 유지하고 있다해도 담화가 진행되면서 감성적 태도가 이성적 태도보다 강해지면 시는 가까운 거리인 관념형으로 넘어가기 때문이라 할 수 있다.

이상의 무의식형의 시적 특질은 화자의 어법의 파괴되고 대상을 반복적으로 드러내는 특징을 지니고 있다. 어법의 파괴는 무의식의 강화되어 의식이 약해진 결과이며 반복의 궁극적 목적은 성적 욕망을 드러내는데 있다. 대상의 반복적 표현은 대상에 강한 집착을 드러내는 것이며 동일어구나 문장의 반복은 화자의 호흡의 무질서한 가운데도 일정한 운동을 보여주는 것으로 성행위의 동일한 반복을 나타내고 있다.

기호적 상징형에는 화자와 대상이 해체되어 나타난다. 이는 비교적 지적이거나 이

성적인 화자가 성에 관한 담론을 관습적인 청자에게 직설적으로 전하지 못하기 때문이다. 따라서 화제와 관련상황의 관계가 기호화되어 그 체계를 짐작하지 못하는 사람은 시의 의미를 이해할 수 없으며, 그로 인해 화자와 청자의 관계가 해체된다. 시적 특질은 성에 관한 담론을 해체의 방식으로 드러내는데 화자는 해체되어 비인격화되고 화제도 기호화된다.

그러나 비교적 지적이거나 이성적 화자에 의해 드러나는 성에 관한 담론은 무질서한 기호체계가 아닌 매우 체계적이고 규칙적인 일련의 질서를 유지하고 있음을 보여준다. 따라서 숫자는 기본적으로 인간을 지칭하며 '1'은 남성을 '0'은 여성을 상징하고 '3'은 여성성을 '4'는 남성과 여성을 동시에 지칭하며 점(·)들은 남자의 정자를 지칭하고 더하기(+)는 성적 결합의 의미를 드러낸다.

비교적 지적이거나 이성적인 화자는 해체된 화제와 관련상황을 복구할 수 있도록 하는 열쇠(key word)를 반드시 기호상징의 앞이나 뒤에 배치함으로써 기호적 상징은 언어체계와 결합되는 특질을 지니고 있다. 따라서 시의 의미는 기호적 상징 앞뒤에 있는 언어체계와의 관련하에서만 의미가 온전히 드러난다.

이상의 시는 지나치게 먼거리인 기호적 상징에서 지나치게 가까운 거리인 무의식형으로 이동하고 있음을 보여준다.

	0	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
(고요하게 나타날 정자의 陽子로 하라)	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	1
(가 밝은 藏字를 버려라)	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	2
(우리는 離에 依하는 聲에 依한다)	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	3
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	4
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	5
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	6
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	7
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	8
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	9
	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	10

『線에關한覺書1』의 시

스펙틀

X축Y축Z축

速度etc의統制예컨데光線은每秒當三〇〇〇〇킬로미터달아나는것이確實하다면사람의發明은每秒當六〇〇〇〇킬로미터달아날수없다는法은勿論없다.그것을幾十倍幾百倍幾千倍幾萬倍幾億倍幾兆倍하면사람은

이상, <線에關한覺書1>에서

이 시는 「線에關한覺書1」이다. 이 시는 화자의 초점(focus)이 기호적 상징에서 무의식으로 넘어가고 있음을 보여주고 있다. 이는 화자가 성에 관한 담론을 기호적 상징으로 하는 동안 화자 자신의 강렬한 욕망에 휩싸인 결과다.

지나치게 먼 거리를 유지하는 기호 상징인 「환자의 용태에 관한 문제」와 「線에關한覺書3」은 화자가 무의식형으로 초점(focus)을 바꾸지 않는 것으로 보인다. 이는 화제가 「환자의 용태에 관한 문제」에서는 환자의 용태에 관한 진단을 내리는 것으로 화자가 매우 객관적인 결과를 제시해야 하는 지적인 의사인 점과 「線에關한覺書3」은 성과 관련하여 아이의 출생을 내용으로 다룬 때문으로 보인다.

그러나 이를 제외한 기호적 상징은 화자의 태도가 기호적 상징에서 무의식형으로 변화하고 있다. 이는 지나치게 먼 거리인 기호적 상징형을 화자가 계속 유지하기가 매우 어려운 것임을 보여 주는 것이라 할 수 있다.

2. 시사적 의의



1920년대의 전통적인 작품들은 초점(focus)이 관념형에 맞춰진 작품으로 비교적 가까운 거리를 지니고 있다. 그러나 지용과 이상에 이르러 새로운 거리를 개척하고 있음을 볼 수 있다.

지용의 시에 나타나는 거리는 초점(focus)이 화자의 정서에 맞춰지는 비교적 가까운 거리와 초점(focus)이 물질에 맞춰지는 비교적 먼 거리가 나타나고 있다. 비교적 가까운 거리는 전통적인 작품에서 나타나는 유형이지만 비교적 먼 거리는 지용에 의해 개척된 거리로 1930년대에 새롭게 나타난 거리라 할 수 있다.

그에 의해 개척된 비교적 먼 거리는 화자의 정서와 관념을 억제하고 물질의 외관이나 속성을 강화하는 시적 특질을 드러내고 있다. 따라서 지용의 시에 등장하는 화자는 이성적 태도를 지니고 있으며 대상의 물질성은 강화되고 있다. 비교적 먼 거리인 즉물형은 감각적 표현을 통한 이미지의 강화에 영향을 주었으며 김춘수의 무의미시로 계승되고 있음을 볼 수 있다.

벽이 걸어오고 있었다.
 늙은 해나무가 걸어오고 있었다.
 한밤에 눈을 뜨고 보면
 호주 선교사네 집
 회랑의 벽에 걸린 청동시계가
 겨울도 다 갔는데
 검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있었다.

—김춘수, 「처용단장」 제 1부 3에서

이 작품은 화자의 정서나 관념이 억제된 채 이미지(image)만이 드러나고 있음을 볼 수 있다. 벽이 걸어오고, 늙은 해나무가 걸어오고, 청동시계가 걸어오는 이미지(image)들 사이의 인과관계를 배제함으로써 화자의 관념과 정서를 억제하고 있음을 볼 수 있다. 이는 화자의 관념과 정서를 억제하고 사물성을 강화한 지용의 즉물형을 계승한 것이라 보아야 할 것이다.

이상의 시에 나타나는 거리는 20년대 전통적인 시에서는 나타나지 않는 새로운 거리라 할 수 있다. 지나치게 가까운 거리는 화자의 무의식에 초점(focus)을 맞춘 것으로 개개의 모티브는 살아 있으나 모티브의 연결관계가 현실적으로 모순되고 무의미하게 나타난다. 이는 강한 무의식과 약한 의식을 지닌 화자가 대상을 변용 시켜 표출시킨 결과라 할 수 있다.

이상에 의해 개척된 무의식형을 전면적으로 계승한 뚜렷한 시인은 별로 눈에 띄지 않는다. 다만 부분적으로 시의 중간 중간에 무의식에 초점(focus)을 맞추는 내용들이 다수의 작가에서 발견되고 있다고 할 수 있다. 다음은 <후반기 동인>인 조향의 작품이다.

기기기기기기(旗旗旗旗旗旗)이천만개(二千萬個)가기
 기기인(旗旗旗人)마다기기기(旗旗旗)방촌(方寸)의인(刃)
 을회(懷)하고기기기(旗旗旗)
 천백세조령(千百歲祖靈)이기기기기기기기기기기(旗旗旗旗旗旗旗旗旗旗)
 오등(吾等)을음우(陰佑)하며기
 기기기기(旗旗旗旗)

—조향, 「그날의 신기루(蜃氣樓)」에서

1958년 자유문학에 발표된 위시를 보면 이천만인이 마음속에 칼날을 품고 천백세의 조상들의 음덕이 우리들을 돕는다는 내용의 기미독립 선언서의 내용이 흐르고 있음을 볼 수 있다. 그러나 중간 중간에 삽입되고 있는 기기기기기기(旗旗旗旗旗旗)는 이러한 전체적인 흐름을 깨는 역할을 하면서 화자의 무의식을 드러내는 역할을 하고 있음을 보여준다. 이는 전체적으로 강렬한 구호의 내용인 이천만인의 방촌의 인을 회하고를 기계음과 같은 소리로서 파괴하고 있으며 형식화되는 이념이나 구호에 대한 부정의 의미를 지니게 하고 있다. 다음 작품은 이상의 무의식의 계승을 잘 확인할 수 있는 작품이다.

열 오른 눈초리, 한잔한 입모습으로 소년은 가만히 총을
겨누었다.

소녀의 손바닥이 나비처럼 총 끝에 와서 사뿐히 앉는다.

이윽고 총 끝에선 파아란 연기가 물씬 올랐다.

뚫린 손바닥의 구멍으로 소녀는 바다를 내다 보았다.

—조향, 「EPISODE」에서

이 작품을 보면 개개의 모티브가 살아 있으나 현실적 연결 관계는 많이 파괴되어 있음을 볼 수 있다. 이는 외부에 객관적으로 존재하는 풍경을 대상으로 삼은 것이 아니라 화자의 내면 세계를 드러낸 것으로 보아야 한다. 이러한 특징들은 이상의 의해 개척된 무의식형의 계승이라 보아야 할 것이다.

지나치게 먼 거리인 기호적 상징형은 개개의 모티브가 해체되어 화제와 관련 상황이 기호화된 것이다. 이는 화자와 화제의 통합적인 관계가 깨어져 화자가 화제를 청자에게 직접 말할 수 없는 상황에 직면한 것으로 대상의 해체는 화자가 화제를 감추려고 하는 의도에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

지나치게 먼 거리인 기호적 상징형은 이상에 의해 1930년대 개척되었지만 이후의 작품에서는 발견되지 않고 있음을 볼 수 있다. 이는 화자가 지나치게 먼 거리를 취함으로써 화제와 대상간의 관계가 해체되어 청자가 접근하기가 어려운 데에 기인하는 것이라 할 수 있다. 이는 이상의 기호적 상징형의 대부분이 무의식형으로 이동하는

현상에서도 확인할 수 있다.

기호적 상징을 취하는 이상의 작품 「선에 관한 각서1」 「선에 관한 각서2」 「선에 관한 각서3」 「선에 관한 각서6」 「환자의 용태에 관한 문제」의 드러나는 화제와 대상은 노골적인 성에 관한 내용이다. 화자가 이를 기호적 상징으로 감춤 것은 화자가 자신의 직접 말하기에는 매우 어려운 성에 관한 담론이기 때문이다. 결국 이상의 기호적 상징은 <화자↔ 성에 관한 담론↔ 청자>로 이를 <화자↔기호 상징↔청자>의 관계로 나타낸 것이다.

VI. 결론

이 연구는 거리란 담화를 전달하기 위한 전략으로 시의 의미를 결정하는 가장 중요한 요소로서, 같은 시인이 동일한 제재를 선택해도 화자 자신과 대상과 독자에 대한 거리가 달라짐에 따라 작품이 달라진다는 입장에서 출발한다. 아울러 거리란 양과 빈도의 문제로 분석자의 주관에 따라 달라질 수 있다. 그럼으로 이를 극복하기 위하여 초점을 통해 화제와 대상의 모습을 분석해 보았다. 텍스트는 30년대 거리 유형을 모두 보여주는 지용과 이상시를 중심으로 고찰 하였으며 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 비교적 가까운 거리인 관념형은 시에서 가장 많이 드러나는 유형으로 화자가 청자에게 자신의 정서를 전달하려는 태도로 문학적 담화는 <화자↔정서↔청자>의 관계로 나타난다. 이는 20년대뿐만 아니라 30년대에도 나타나고 있으며 지용의 시에서도 나타나고 있다.

비교적 가까운 거리인 관념형에서 드러나는 화자는 자신의 정서와 관념을 전달하려는 태도를 지닌 감성적 화자가 나타나고 있으며 화자는 대상을 자신의 정서와 관념을 전달하기 용이하도록 조직함으로서 관념화시키고 있다.

둘째, 비교적 먼 거리인 즉물형은 화자가 청자에게 자신의 정서를 전달하려는 태도가 아니라 객관적 대상의 물질적 속성이나 외관을 전달하려는 태도로 화자의 정서나 관념이 억제되며 작품은 <화자↔대상↔청자>의 관계로 나타나고 있다.

지용의 즉물형에서는 대상을 객관적으로 드러내는 매우 이성적인 화자가 나타나고 있다. 이 화자는 객관적 절대 세계를 추구하는 화자로 인간의 주관적 감정이나 사상의 배제하는 태도를 보이고 있다. 이를 위하여 화자가 작품 속에 등장할 때는 화자 자신을 대상물화 시키거나 화자 자체를 작품 속에서 배제하여 카메라 렌즈와 같은 역할로 물러서 있으며 철저한 오감을 통해 대상을 포착하고 이를 다른 물질적 대상으로 연결함으로써 주지(主旨)와 매재(媒材)가 모두 사물화 되고 있다.

이성적 화자에 의하여 대상은 역동인 사물로 표현함으로써 대상의 물질적 속성이나 대상을 강화시키고 있다. 이를 통하여 인간의 주관적 세계를 나타내는 대상이 아닌 객관적 절대 세계를 나타내는 대상으로 창조하고 있다. 이는 지용에 의해 30년대 개척된 것으로 김춘수의 후기 시로 계승되고 있음을 볼 수 있다.

셋째, 지나치게 가까운 거리인 무의식형은 화자가 청자에게 무의식의 내용을 전달하려는 태도를 지닌 것으로 작품은 <강한 무의식 화자↔ 화제↔청자>의 관계로 나타난다. 이는 30년대 이전의 우리 나라 전통적인 작품에서는 보이지 않던 태도로 이상의 시에서 새롭게 드러난 거리라 할 수 있으며 부분적으로 많은 작가의 작품에서 그 영향을 짐작할 수 있다.

무의식형에 드러나는 화자는 강한 무의식과 약한 의식의 정신 세계를 갖고 있는 화자다. 강한 무의식은 화제의 대상에 대한 강렬한 욕망을 갖고 있어 반복과 집착이 드러난다. 약한 의식은 진술을 일관성을 상실하고 있는 것으로 나타남을 볼 수 있다.

무의식형에서 드러나는 대상은 성과 관련된 내용으로 남성과 여성 그리고 성행위를 나타내고 있으며 대상들은 변용 되어 나타나고 있다. 변용의 형태는 형태적 유사성에 근거해서 남성은 1형태, 여성은 0형태 그리고 성행위는 동일어구의 반복이나 합침의 형태로 나타나고 있다. 또하나 확인할 수 있는 변용은 대상물의 형태적 유사성만이 아니라 음성이 유사성을 토대로 하는 변용도 보인다.

넷째, 지나치게 먼 거리인 기호적 상징형은 이상의 시에서 나타난다. 이상의 시에 드러나는 기호적 상징형은 화자가 화제를 기호적 상징으로 드러내려는 태도를 지니는 것으로 작품은 <화자↔ 기호적 상징↔ 청자>의 관계로 나타난다. 이는 전통적인 <화자↔언어↔청자>의 관계를 해체하는 특징을 지니고 있으며 이상에 의해 새롭게 개척된 거리이나 이후의 작품에서는 발견되지 않고 있다.

기호적 상징형에서 드러나는 화자는 화제를 전달할 수 없는 심리적 상황에 처해

있는 화자로 화자와 화제의 통합적인 관계가 깨어져 있는 해체 화자다. 이 기호적 상징형에서 드러나는 화자는 지적이고 비교적 이성적인 모습을 보이거나 화제는 성에 관한 노골적인 내용이어서 화자가 직설적으로 표현하기가 힘든 내용으로 화자와 화제의 관계가 해체되어 있다.

이러한 기호상징의 체계는 언어체계인 열쇠(key word)를 통해 의미가 드러나고 있으며 이 언어체계인 열쇠(key word)를 통해서만 그 체계는 온전히 드러난다.

이상의 기호적 상징형에서 드러나는 숫자는 기본적으로 인간을 지칭하는 것이며 특히 여성은 '0'이나 '3'으로 기호화되고 남성은 '1'로 기호화되었으며 점(·)들은 아이나 정자를 기호적 상징화한 것이다. '+'는 성적 결합을 기호적 상징으로 나타낸 것이라 할 수 있다. 기호적 상징형에서 드러나는 화자는 의식적인 화자가 무의식화 되는 양상을 보여준다.



■참고 문헌

◎기본 자료

- 김승희(1993), 「이상」, 문학세계사
정지용(1991) 「정지용 전집」, 민음사.
——(1935), 「정지용 시집」, 시문학사.

◎단행본

- 김기림(1988), 「시론」, 심설당.
김명인(1988), 「한국 근대시의 구조 연구」. 한샘.
김시태(1982), 「식민지시대의 비평문학」, 이우 출판사.
김열규외(1996), 「정신분석과 문학비평」, 고려원.
김외곤(1995), 「한국근대 리얼리즘문학 비판」, 태학사.
김용직(1996), 「한국현대시사1」, 한국문연.
김준오(1988), 「시론」, 이우 출판사.
김태옥 역(1977), 「언어과학이란 무엇인가」, 문학과 지성사.
김학동(1988), 「정지용 연구」, 민음사.
——,(1988), 『정지용 연구』 새문사.
김현(1973), 「한국문학사」, 민음사.
문덕수(1981), 「한국 모더니즘 시 연구」, 시문학사.
박철휘외(1984), 「문학의 이론과 방법」, 이우 출판사.
서준섭(1988), 「한국 모더니즘 문학연구」, 일지사.
송효섭(1997), 「문화기호학」, 민음사.
원명수(1986), 「모더니즘 시 연구」, 계명대학교 출판부,
윤석산(1996), 「현대시학」, 새미.
----(1994), 「문학의 이해」, 태학사.
이부영(1986), 「분석심리학」, 일조각.

- 이승훈(1983), 「문학과 시간」, 이우.
 ----(1987), 「이상 시 연구」 고려원.
 ----(1989), 「이상문학전집1」, 문학사상사.
 이창배(1987), 「이십세기 영미시의 형성」, 민음사.
 장수근(1989), 「한국의 세시풍속」, 형설출판사.
 정지용(1988), 「정지용 시와 산문」, 깊은 샘.
 정한숙(1986), 「현대 한국문학사」, 고려대학교 출판부.
 조석준(1988), 「재미있는 날씨이야기」, 해냄.
 하일지(1991), 「소설의 거리에 관한 하나의 이론」, 민음사.
 황패강외(1996), 「한국문학연구입문」, 지식산업사.

◎논저

- 고명수(1994), “1930년대 한국 모더니즘시의 세계인식 연구”, 박사학위논문 동국대학교 대학원.
- 구연식(1968) “다다이즘과 이상문학” 「동아논총4」
- 권복주(1992), “정지용의 바다시 연구”, 석사학위논문, 공주대학교 대학원.
- 김병택(1993), “정지용의 백록담에 대하여”, 「제주문화연구」, 제주 문화
- 김성대(1997), “흠볼트의 사고와 말하기에 대하여”. 「논문집」 제 31호. 단국대학교.
- 김수복(1998), “정지용 시의 산의 상징성”, 「논문집」 제32집, 단국대학교
- 김열규(1972), “현대의 언어적 구조와 이상문학”. 「지성」.
- 김영희(1983), “한국 현대시에 나타난 삶의 인식방법 연구”, 박사학위논문, 경희대학교 대학원
- 김옥순(1989), “이상문학의 은유구조 연구”박사학위논문, 이화여자대학교
- 김용직(1974), “모더니즘의 시도와 실패”, 「한국 현대 시 연구」, 일지사.
- 김용희(1988), “ 박목월 시의 미적 거리 연구”, 석사학위논문 이화여대 대학원.
- (1994), “정지용 시의 어법과 이미지(image)의 구조”, 박사학위논문, 이화여

대 대학원

김우중(1957), “이상론” 「현대문학」 1957.5.

김윤식(1987), “이상 연구” 「서울」 문학사상사.

——(1982), “모더니즘 시운동 양상”, 「한국현대시론비판」, 일지사.

김은정(1993), “한국현대시의 거리 연구”, 석사학위논문, 충남대학교 대학원

김종은(1973), “이상의 이상과 이상” 「문학사상」 1973.9월호

김춘수(1990), “질서와 혼돈”, 「현대시」 1990.7월호.

김현자(1984). “박목월 시의 감각과 시적 거리”, 「문학사상」.

김훈(1990), 정지용 시의 분석적 연구”, 박사학위논문, 서울대학교 대학원.

노창수(1993), “한국현대시의 화자 연구”, 석사학위논문 조선대학교 대학원.

마광수(1996), “한국 현대시의 정신 분석학적 해석”, 「정신분석과 문학비평」, 고려
원.

박상천(1987), “한국 근대시 형성에 관한 연구” 박사학위논문, 동국대학교 대학원.

박인기(1986), “한국 현대시의 모더니즘 수용연구”, 박사학위논문, 서울대 대학원.

변해명(1979). “정지용 시 연구 : 초기 시에 나타난 바다의 이미지(image)를 중심으로”, 석사학위논문, 고려대학교 대학원.

서준섭(1988), “1930년대 한국 모더니즘 문학 연구”, 박사학위논문, 서울대학교 대
학원

손진은(1996), “서정주 시의 시간성 연구”, 박사학위논문, 경북대학교 대학원.

엄성원(1996), “한국모더니즘 시에 나타난 시간의식 연구”, 석사학위논문, 서강대학
교 대학원.

양왕용(1972), “1930년대 한국시의 연구”, 「어문학」, 26호 한국어문학회.

오탁변(1982), “한국현대시사의 대립적 구조- 소월 시와 지용 시의 시사적 의의”-
박사학위논문, 고려대학교 대학원.

우재학(1998), “이상 시 연구”, 박사학위논문, 전남대학교 대학원.

유광우(1993), “이상문학 텍스트의 구현방식과 의미연구”, 박사학위논문, 충남대학

교 대학원.

윤석산(1981), 소월과 지용 시의 대비적 연구, 석사학위논문, 한양대학교 대학원.

이경수(1997), “이상 텍스트의 생산과정 연구”, 석사학위논문, 서울대학교 대학원.

이규동(1981). “이상의 정신 세계와 작품”. 「월간조선」 1981.6월호.

이기형(1994), “1930년대 한국 모더니즘 시 연구 : 정지용 시를 중심으로”, 박사학위 논문, 인하대학교 대학원.

이복숙(1987), “이상 시의 모더니티 연구”, 박사학위논문, 경희대학교 대학원.

이승훈(1983), “이상 시 연구-자아의 시적 변용”, 박사학위논문, 연세대학교 대학원.

이재오(1993), “한국 현대시의 텍스트 언어학적 연구”, 박사학위논문, 서울대학교 대학원.

정귀영(1973), “이상문학의 초의식 심리학” 「현대문학」 1973.7월호

조두영(1987), “이상의 인간사와 정신분석” 「문학사상」 1987.9월호

추은희(1973), “취르레알리즘에 비취본 상의 세계” 「현대문학」 1973.7월호.



© 외국 논저

가와노 히로시(川野 洋), 진중권 역(1992) 「예술·기호·정보」, 셋길출판사.

르네월렉·오스틴워렌, 이경수역(1995), 「문학의 이론」, 문예출판사.

슈퇴리히, 임석진 역(1983), 「세계철학사」(상,하), 분도출판사.

윌 듀란트, 황문수 역(1984), 「철학이야기」, 문예출판사.

제임스 베어드, 박성준 역(1996), “칼 융(C.G.Jung)의 이론과 문예비평” 「정신 분석과 문예비평」 고려원.

칸트(I.Kant), 최재희 역(1994), 「순수이성비판」, 박영사.

플라톤, 조우현 역(1982), 「국가·소크라테스의 변명」, 삼성출판사.

헤셴, 이강조 역(1994), 「인식론」, 서광사.

호세 오르테카. 박상규 역(1988), 「예술의 비인간화」, 미진사.

A Study on the Speakers and the Objects on the Physical distances of the Poems

- Centering Chung Ji-yong's and Yi Sang's Poems in the 1930s -

Song, Mun-sok

Major in Korean Language Education

The Graduate School of Education

Cheju National University

Directed by Professor Yun, Sok-san

This study is aimed to consider the physical distances of the poems in the 1930s and their speakers and objects in the poems. The results from the study are as follows;

Firstly, the comparatively close ideology is one of the most familiar types in poems, in which is most reflected the emotion of the speaker who wants to express his own emotion and ideology. And their objects are ideologized so that the speakers' emotions can be well expressed.

Secondly, the comparative distant ideology is not the attitude to express the speaker's own emotion but the attitude to express the objective nature and appearance of the materials, in which speaker's emotion and feelings are restricted with the relations of [speakers, ⇔ objectives ⇔ listeners]in the poems.

In Ji-yong' s comparative distant ideology appears a rational speaker who is trying to express the objects objectively. The object is created as the absolutely objective world by strengthening material nature and appearance, not as the subjective world. This is regarded as Ji-yong's succession of Kim Chun-su's poems developed in the 1930s.

Thirdly, the extremely close ideology, the unconsciousness, has the attitude to express speakers' unconsciousness to listeners with the relations of unconscious [speakers ⇔ speakers ⇔ listeners]. This attitude had not existed in the Korean traditional work before the 1930s. Therefore this attitude seems to have appeared in Yi Sang' s poem for the first time. And we have found that its tendency has been reflected in many poems so far.

The speakers in the unconsciousness have both complete unconsciousness and a little consciousness. The complete unconsciousness has so much eagerness with speakers' objects that we can find repetition and persistence. On the other hand, we can find that a little consciousness has lost the consistent statement.

The speakers in the unconsciousness have something to do with sex, which deals with male ,female and sexual acts. And its objects have been transformed. As to the transformations, males are the type 1, females, 0, and the sexual acts are symbolized as the repetitions of words or compounds. Another transformation is phonetically similar symbols as well as the types of objects.

Fourthly, the extremely distant symbolic figures show up in Yi Sang's poems, in which the poet has the attitude to express his objects by the use of symbolic figures with the relations of [speakers ⇔symbolic figures⇔listeners]. This attitude tries to abolish the traditional relations of [speakers ⇔words⇔listeners].

We have not found this attitude since Yi Sang' s poem and streets.

The speakers in the symbolic figures are not in the psychological position to express the topics. They are intelligent and comparatively rational. However, their topics are mainly about sexual acts, so they can not talk about the sexual acts directly. Therefore, the speakers appear to have nothing to do with the topics.

These symbolic figures can be interpreted through the key words and only the key words can reveal the systems.

The numerical symbols are basically the symbols of man“0 or 3” stand for females, “1”stands for males and dots stand for children or spermatozoons. The figure“+”stands for sexual acts. The conscious speakers in the symbolic figures have been changing into the unconscious speakers.

This essay is submitted for the master's degree of education.