

碩士學位論文

金春洙 詩 研究



濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

宋聖德

2010年 2月

金春洙 詩 研究

指導教授 尹石山

宋聖德

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

2010年 2月

宋聖德의 教育學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____ (印)

委 員 _____ (印)

委 員 _____ (印)

濟州大學校 教育大學院

2010年 2月

목 차

□ 국문초록

I. 서론	1
II. 초기시	
1. 이상세계에 대한 동경과 좌절	8
2. 치환 은유적 구성	15
3. 관념적 이미지	21
III. 중기시	
1. 언어의 의미에 대한 회의	27
2. 병치 은유적 구성	35
3. 환상적 이미지	42
IV. 후기시	
1. 과거 회상과 일상에 대한 슬픔	49
2. 단속적 구성	56
3. 일상적 이미지	63
V. 시의 특질과 시사적 의의	
1. 시의 특질	71
2. 시사적 의의	73
VI. 결론	75
참고문헌	79

□ ABSTRACT

金春洙 詩 研究

宋 聖 德

제주대학교 교육대학원 국어교육 전공

지도교수 尹 石 山

이 연구는 문학을 담화(discourse)로 보고 화자와 화제를 중심으로 김춘수 시의 변모양상과 시의 특질, 시사적 의의를 밝히려는 데 목적이 있다. 전체적인 맥락 속에서 시기별로 나타나는 형식과 내용의 변화를 의미적·구조적·조직적 국면에서 다루고 있다.

II장은 초기시를 살펴본다. 화자가 잠재되었을 때, 그는 이상 세계에 대한 동경을 대상을 통해 보여준다. 대상에 초점을 맞추면서도 슬픔이 고조되는 것은 이상 세계에 도달하지 못하는 좌절과 한계를 표현하려는 것이다. 대상에 도달하려는 열망은 '나'라는 화자를 등장시켜 주체의 의지를 담으려고 한다. 대상과 합일을 시도하지만 완전한 합일에 이르지 못한다. 이것은 대상에 대한 동경과 좌절의 상황을 극복하려는 의지로 볼 수 있다.

그는 주로 치환 은유적 구성을 선택하고 있다. 묘사적 어법 외에는 은유적 어법을 사용하고 있다. 단일치환은유와 알레고리는 단일한 의미의 지향에서 비롯된다. 그것은 보조관념으로 선택된 사물이 원관념과 유사성을 지니며, 작품의 조직 역시 인과 관계에 의하여 결합하기 때문이다.

그는 정서와 관념을 표현하는 구체적인 사물로 '꽃'을 선택하고 있다. 이 '꽃'은 모방의 대상이 되기도 하며 소녀의 이미지와 겹치면서 '순수'라는 관념적 이미지를 드러낸다. 이것은 죽음을 통해서 '존재'로 이어지는 관념을 낳게 된다. 죽음과 부재의 상황을 되돌리려는 꽃의 이미지는 명명화에 의해 언어의 한계로 존재와 멀어지고 단절되고 소외되는 상황을 맞이한다.

III장은 중기시를 살펴본다. 그의 '무의미시'는 일상적 의미에서 탈피해서 새로운 의미를 파생하고 독자에게는 다양한 의미를 확산시킨다. 언어의 의미를 연결시킬 대상이나 관념을 비인과적으로 제시하여 현실에서 맛볼 수 없는 세계를 형상화하고 있다.

그는 병치 은유적 구성을 사용하고 있다. 이미지 병치, 리듬 병치, 에피소드 병치가 나타난다. 이런 병치은유는 시 속의 사물들이 고정관념을 깨고 새로운 모습으로 바뀌게 되지만 독자와의 의

※ 이 논문은 2010년 2월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

사소통이 원활하지 못하다는 한계를 지닌다.

그의 중기시는 시인의 풍부한 상상 속에서 시·공간이 탈일상적으로 비현실적으로 표현된다. 이때 대상들이 갖고 있는 이미지들은 이질적인 공간에 배치됨으로써 새로운 이미지들을 구성한다. 작품 속에 자주 등장하는 ‘바다’는 생명과 죽음, 고통과 치유, 존재와 부재와 같은 긍정과 부정의 이미지들을 보여준다. 바다는 창조적인 배경이 되고, 환상적인 이미지를 갖추게 된다.

Ⅳ장은 후기시를 살펴본다. 자전적 화자와 일상생활에서의 화제를 선택하면서 중기시보다 쉽게 독자와의 소통을 꾀하고 있다. 그는 과거 회상을 통해 자신을 되돌아보고, 일상의 자신을 발견하게 된다. 아내의 죽음은 시인의 슬픔과 일상적인 삶의 의미를 더욱 깊이 드러내게 만든다.

후기시는 시적 담화를 중기시보다 쉽게 하기 위해 처음에는 묘사적 어법이 나타난다. 시인이 관념이 강해지면서 치환은유가 나타난다. 관념의 표출은 주로 알레고리와 복합치환은유로 나타난다. 인과관계의 틈이 넓지 않은 병치은유 구성도 나타난다. 아내의 죽음 이후 치환은유 구성으로 이어진다. 이렇듯 그의 전략적 선택은 연속적으로 이어지는 것이 아니라 단속적으로 나타나고 있다.

회상과 추억은 자기가 생각하고 싶을 때 떠오르는 것들이 아니라, 일상에서 마주치는 사물들로 인해 갑자기 떠오르게 된다. 그렇게 되면 그 소재들은 일상적 이미지들이 나타나게 된다. 그는 자신이 살고 있는 일상의 모습에 의미를 부여하면서 자신의 일상성을 이미지화하고 있다. 이것은 좌절과 절망의 이미지가 아니라 일상으로 회복을 의미하는 이미지들이다.

V장은 시의 특질과 시사적 의의를 살펴본다. 전체적인 맥락 속에서 시의 특질을 살펴보면 그의 세계관은 일상적 세계에서 이상적 세계를 동경하고 좌절한다. 그래서 환상의 세계로 향하다가 다시 일상적 세계로 회복한다. 어법 면에서는 묘사적 어법에서 치환 은유로 병치 은유로 이동하고 후기시에는 통합적으로 사용하는 단속적 구성이 나타난다. ‘꽃’과 ‘바다’는 개인 상징이 된다. 문학관은 <화자-독자> 중심에서 <화제-독자> 중심으로 <시인-작품-독자>와의 의사소통을 고려한 <독자>를 중심으로 변화한다.

서정과 물질적 감각을 융합하려는 초기시도 주목할 만하며 1960년대 이후 그의 상상력에 의해 나타난 환상적 세계와 완전 병치에 이르려는 시도는 창작과 비평에 새로운 방향을 제시한 것이다. 이후 완숙한 시세계를 보여줌으로써 현대 시단에 기여하는 바가 크다고 해야 할 것이다.

I. 서론

이 연구는 문학을 담화(discourse)로 보고 화자와 화제를 중심으로 김춘수 시의 변모양상과 시의 특질, 시사적 의의를 밝히려는 데 목적이 있다. 전체적인 맥락 속에서 시기별로 나타나는 형식과 내용의 변화를 의미적·구조적·조직적 국면에서 다루어 그의 시세계를 통합적으로 이해하고자 한다.

그는 1946년 『해방 1주년 기념 사회집』에 「애가」를 발표하면서 문단 활동을 시작한다. 이후 첫 시집 『구름과 장미』(1948)에서 유고시집인 『달개비꽃』(2005)까지 모두 17권의 시집과 8권의 시선집을 남긴다. 그 외에도 7권의 시론집과 7권의 산문집을 남기는 등, 작품과 시론을 병행한다. 해방 이후 한국 현대 시문학사에 있어서 서정주, 김수영 등과 더불어 가장 강력한 영향을 미친 시인으로 평가되기도 한다.¹⁾

기존 연구는 첫째, 시의 변모 과정에 초점을 맞춘 논의, 둘째, 무의미시를 중심으로 한 논의, 셋째, 시적 대상과 지향의식에 관한 논의, 넷째 다른 시인과 대비한 논의 등이 있다.

첫째 유형은 시의 변모과정에 초점을 둔 연구로 현승춘, 황미숙, 신상철, 함중호, 김현나, 박인수 등을 들 수 있다.²⁾ 먼저 현승춘과 황미숙은 무의미시를 기점으로 삼아 초기시와 후기시로 나눈다. 현승춘은 은유 구조의 변모 양상에 초점을 맞추어 그의 시가 동질적 치환은유에서 이질적 치환은유로, 다음에는 병치은유로 변모하였다고 보고 있다. 황미숙은 무의미시 이전에는 은유적 상상력에 지배되고 있고, 무의미시에서는 환유적 상상력이 나타남을 밝히고 있다.

신상철과 함중호는 무의미시를 기점으로 초기, 중기(무의미시), 후기로 나눈다. 신상철은 김두한의 「김춘수시 연구(1991)」를 기준으로 초기는 유의미시를 쓰던 시기, 중기는 무의미시의 시를 쓰던 시기, 말기는 지난날을 돌이키는 산문시를 남기고 있다고 한다. 함중호는 무의미시를 기점으로 이전을 초기시, 무의미시가 등장하는 시기를 중기시, 무의미시 이후를 후기시로 나눈다. 무의미시론이 무의미시에 대한 일종의 창작방법론이었다는 사실에 주목한다. 무의미시론에서 드러난 의미

1) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 2007, pp. 442~443.

2) 김현나, 「김춘수 시 연구」, 충남대학교 석사논문, 1991.

현승춘, 「김춘수의 시세계와 은유구조」, 제주대학교 석사논문, 1993.

신상철, 「김춘수의 시세계와 그 변모」, 『인문논총』 8권 1호, 경남대학교 인문과학연구소, 1996.

함중호, 「김춘수 무의미시의 발생과 구성 원리」, 서울시립대학교 석사논문, 2003.

박인수, 「김춘수 시의 변모 양상 연구」, 관동대학교 석사논문, 2004.

황미숙, 「김춘수 시의 변모양상 연구」, 경성대학교 석사논문, 2004.

생성의 논리가 초기시에 있으며, 그러한 과정을 통해 김춘수 시세계가 연속성의 체계를 띠고 있다고 주장한다.

김현나, 박인수 등은 김춘수의 생애와 시의식을 살피고 다섯 시기로 구분하였다. 김현나는 『구름과 장미』와 『눈』을 1기, 『旗』와 『꽃의素描』를 2기, 『打令調·其他』를 3기, 『處容斷章 제1부』를 4기, 『處容斷章 제2부』와 『南天』을 5기로 나누고 시적 진개를 밝히고 있다. 박인수는 감각적 혼란기(『구름과 장미』와 『눈』), 존재론적 세계(『旗』와 『꽃의素描』), 억압된 무의미의 세계(『打令調·其他』와 『처용』), 실존적 무의미의 세계(『處容斷章 제2부』와 『南天』), 일상성과 의미로의 귀환(『서서 잠자는 숲』 이후)으로 5기로 나누고 그의 시의 변모는 단순한 실험의식이 아니라 시인의 삶의 방식과 관련이 있음을 규명한다.

이런 연구들은 기존의 연구 성과를 토대로 형식과 내용 중 하나에 초점을 맞추어 변모양상을 밝히려고 한다. 김춘수의 창작활동 중에 연구가 이루어지는 면도 있고 무의미시 이후의 시들에 대한 연구가 부족한 까닭으로, 각 시기별 특징을 하나로 묶을 수 있는 논의가 부족하다. 따라서 시세계의 변모 양상은 형식과 내용의 변화를 기준으로 삼고 전 국면을 분석의 대상으로 삼아야 할 것이다.

둘째 유형은 무의미시를 중심으로 한 논의로 조점숙, 유경진, 진수미, 최라영, 나우천, 윤지영, 정민구 등을 들 수 있다.³⁾ 먼저 조점숙과 유경진은 무의미시를 의미가 표면에 드러나지 않는 시라고 본다. 조점숙은 언어의 의미를 포스트모더니즘의 기법으로 처리하면서 새로운 시 쓰기를 한다고 말하고 그를 포스트모더니즘의 선두주자라고 평가하고 있다. 유경진은 『처용단장』 1부에서는 이미지, 2부에서는 리듬만으로 된 시가 완성되고, 3, 4부에 이르러서는 통사구조의 해체에까지 이른다고 말한다. 무의미시는 새로운 실험을 통해 이루어낸 결과물이며 초현실주의의 맥을 잇고 있다고 판단하고 있다.

진수미, 최라영, 나우천 등은 ‘무의미시’를 시작 방법으로 파악하고 있다. 진수미는 무의미시는 의미의 연속성을 의도적으로 파괴하는 불확정성의 전략에서 나온 것이며, 현대 예술의 회화적 방법론을 독자적으로 수용한 것으로 본다. 최라영은 새로운 시적 의미를 생산하는 주요한 원천으로

3) 윤지영, 『김춘수 시 연구』, 서강대학교 석사논문, 1998.

진수미, 『김춘수 무의미시의 시작 방법 연구』, 서울시립대학교 박사논문, 2003.

조점숙, 『김춘수 시 연구』, 한신대학교 석사논문, 2003.

최라영, 『김춘수의 무의미시 연구』, 서울대학교 박사논문, 2004.

유경진, 『김춘수 시 연구』, 단국대학교 석사논문, 2005.

나우천, 『김춘수의 무의미시 연구』, 안동대학교 석사논문, 2006.

정민구, 『김춘수 시의 ‘무의미성’ 연구』, 전남대학교 석사논문, 2007.

무의미시를 바라보고, 언어적 형식 이면에는 김춘수의 현실, 세계에 대한 부정, 허무 의식이 강하게 자리 잡고 있다고 밝힌다. 나우천은 '무의미시'를 언어에서 의미를 증발시키고 언어의 새로운 요소를 부각시켜 제작하는 것으로 본다. 무의미시는 시적 언어의 고유하고 자율적인 자기 전개 방식이라고 말한다. 이것은 한국시에 미학적 현대성과 자율성을 재고하게 된다고 평가한다.

이에 반해 윤지영과 정민구는 무의미시를 일상적·관습적 의미로부터 자유로운 시라고 말한다. 윤지영은 비인과적으로 구성된 무의미시를 맥락적 차원에서 해석하고 초기시와 마찬가지로 합일과 좌절의 구조를 반복한다고 밝힌다. 정민구는 그의 시와 시론을 동등한 연구대상으로 설정하고 무의미시의 시작 방법과 무의미성에 대하여 분석한다. 이것을 통해 도출된 속성은 '순수성'과 '자족성'이라고 보고 있다. 그래서 무의미시는 자체적인 존재 방식을 갖는 문학 텍스트이며 독자적인 순수성을 지향하는 시적 전략을 모색하고 있다고 한다.

이런 연구들은 '무의미'와 '의미'의 의미에 치중하거나, '무의미'가 의도하는 바를 해석하는데 치중하거나 시론과의 연관성을 밝히려는 데 치중한다. 김춘수의 '무의미시론'에 벗어나지 못하고 있음을 드러낸다. 그의 시론을 벗어나지 못한 해석은 '의도적 오류'를 범할 위험성이 있다. 그의 시론은 시를 해석하는 데 있어서 하나의 참고자료일 뿐이다. 작품의 의미를 구성하는 것은 화자와 화제의 관계 속에서 시작된다. 이것을 중심으로 작품의 해석이 이루어지고 작가의 의도를 찾아가거나 사회적 역사적 상황을 끌어들이는 방법으로 연구가 진행되어야 할 것이다.

셋째 유형은 시적 대상과 지향의식에 관한 논의로 이은정, 오정국, 정영신, 이은실, 김예리 등을 들 수 있다.⁴⁾ 먼저 이은정은 인물, 식물, 시간과 풍경의 관계에 따라 시적 대상들을 분석하고 있다. 김춘수에게 있어서 시를 쓰는 행위는 '초월' 그 자체가 '무엇'인가 하는 것보다 각기 대상들을 통해 초월에 다다른 '방법'의 표현에 중점을 두고 있다고 주장한다.

오정국은 무의미시에서부터 등장하는 인물들을 통해 변모양상을 통시적으로 살핀다. 시적 대상으로 삼은 인물들을 통해, 자신에게 국한되어 있던 현실인식을 인간의 보편적 문제로 확대시키고 있다고 보고 있다. 그래서 관념적 상투성이 배제된 새로운 이미지와 연상으로 각각의 인물들을 하나의 인격체로 재창조한다고 증명하고 있다.

정영신은 시 속에 나타난 사계절, 하늘, 바다, 인물 등의 원형적 이미지를 살핀다. 시에 드러난

4) 이은정, 「김춘수의 시적 대상에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사논문, 1985.

오정국, 「김춘수 시의 인물에 관한 연구」, 중앙대학교 석사논문, 1999.

정영신, 「김춘수 시 연구」, 배재대학교 석사논문, 2000.

이은실, 「김춘수 시에 나타난 유토피아 지향의식 연구」, 부경대학교 석사논문, 2002.

김예리, 「김춘수 시에서의 '무한'의 의미 연구」, 서울대학교 석사논문, 2004.

사물과 사계절과의 상관성은 인간의 생명과 자연의 생명이 회귀와 반복을 하며 나타난다는 점을 주목한다.

이은실은 김춘수의 시세계를 유토피아 지향의식을 중심으로 살핀다. 무의미시는 그의 무한에 대한 동경과 염원이 포기된 것이 아님을 보여주며 유토피아 지향의식을 변증법적으로 통합하는 것이라고 한다.

김예리는 ‘무한’이라는 개념을 타자성과 연관 지어 살핀다. 그의 시 세계 전반을 이해하는 것을 목적으로 한다. 그의 시에서 찾아볼 수 있는 이국정서나 유년기 시편들은 현재에서 탈출하고자 하는 적극적인 탈역사, 탈현실의 발로이며, 이타적 공간의 개방이라고 주장한다.

이런 연구들은 전체적인 고찰로 이루어지는 것이 아니라 개별적인 것을 가지고 전체로 확대하고 있다. 작품에서 주제의식은 독립적으로 존재하는 것이 아니라 유기적 관계에서 드러난다. 따라서 전략과 조직적 국면에서 어떻게 형상화되었는가를 살펴서 보완할 필요가 있다.

넷째 유형은 다른 시인과의 대비적 연구로 김수이, 강영기, 박종원 강원갑, 박은희, 이균상, 등을 들 수 있다.⁵⁾ 먼저 김수이, 강영기, 박종원은 김춘수와 김수영의 시를 비교한다. 김수이는 김춘수와 김수영의 시를 주제와 기법의 대응관계를 중심으로 연구한다. 김춘수는 시의 궁극점이나 해탈에 도달하려고 하고 김수영은 진정한 시를 창출하고자 하는 현실적 과정에 풍자가 놓여 있다고 밝힌다. 강영기는 시에 나타나는 인식의 대상과 범주, 화자의 지향과 성격을 통해 구성의 원리와 방법을 구명하려 한다. 김수영의 시는 시대 상황 혹은 개인적 생활과 밀접하게 관련되었다고 보고 김춘수는 현실에서 벗어나 그 현실을 배제하려는 의도를 가지고 시작 활동을 전개했다고 한다. 박종원은 시 창작 방법을 중심으로 연구한다. 김춘수는 언어조직과 형식을 해체, 재구성함으로써 시적 언술을 사용하고 김수영은 삶의 의미를 보여주는 서술적 언술을 사용한다고 밝히고 있다.

강원갑은 김춘수와 김윤성의 시를 어법을 중심으로 연구한다. 은유적 화법과 환유적 화법은 이동하는 위치와 거리에 차이가 있을 뿐이라고 말한다. 그래서 김춘수는 은유적 어법이 전경화 되고 있고, 김윤성은 환유적 어법이 전경화 되고 있다고 본다.

박은희는 김종삼과 김춘수 시를 시간의식을 중심으로 연구한다. 김종삼은 죽음의 숙명적 유대

5) 김수이, 「김춘수와 김수영의 비교 연구」, 경희대학교 석사논문, 1992.

강원갑, 「김춘수 시와 김윤성 시의 어법 연구」, 제주대학교 석사논문, 2002.

강영기, 「김수영 시와 김춘수 시의 대비적 연구」, 제주대학교 박사논문, 2003.

박은희, 「김종삼·김춘수 시의 모더니티 연구」, 성신여자대학교 박사논문, 2003.

이균상, 「유치환과 김춘수 시의 대비 연구」, 창원대학교 박사논문, 2005.

박종원, 「시 창작·방법 연구」, 원광대학교 석사논문, 2005.

감에 의해 현실 세계에 대한 개방성을 보이나, 김춘수는 일상적 현실에 대한 폐쇄적 태도를 표방한다고 밝히고 있다.

이균상은 유치환과 김춘수 시를 대비 연구한다. 유치환은 허무의식으로 일관하여 고백적 진술을 하고 있고, 김춘수는 허무의 세계를 관조하는 자세로 이미지 묘사의 서술을 하고 있다고 주장한다.

이런 연구는 시창작 방법이나 주제의식 또는 한 국면만을 가지고 논의되고 있어서 시의 특질을 제대로 드러내지 못하고 있다. 물론 당시대의 시인들과 대비하여 어느 정도 시사적 의의를 밝힐 수는 있다. 그러나 김춘수의 경우 그의 무의미시가 대표적으로 대비되고 있어서 그것이 그의 시 세계를 온전하게 보여준다고 할 수는 없다.

앞에서 살펴본 연구 외에 『처용단장』을 대상으로 삼은 논의,⁶⁾ 초기시를 대상으로 삼은 논의,⁷⁾ 현상학적 접근이 이루어진 논의,⁸⁾ 시간의식에 관한 논의 등이 있다.⁹⁾ 이런 연구들은 전체적인 고찰로 이루어지는 것이 아니라 부분적인 것을 가지고 전체로 확대하고 있다. 작품에서 주제의식은 독립적으로 존재하는 것이 아니라 유기적 관계에서 드러난다. 따라서 의미적 국면, 전략적 국면, 조직적 국면에서 어떻게 형상화되었는가를 살펴서 보완할 필요가 있다.

지금까지 살펴본 선행 연구의 문제점은 첫째, 작품의 변모양상을 살펴더라도 그 기준을 내용이나 형식 중 하나에 집중하고 있다.

그래서 여기서는 선행 연구를 바탕으로, 시세계의 변모 양상을 형식과 내용의 변화, 화자와 화

6) 현승춘, 「김춘수 『처용단장』의 배경 연구」, 『백록어문』 제12집, 백록어문학회, 1996, pp. 135~150.

이기용, 「김춘수 『처용단장』 연구」, 단국대학교 석사논문, 1997.

동시영, 「김춘수의 『처용단장』 분석」, 『국어국문학 논문집 제18집』, 동국대학교 국어국문학회, 1998, pp. 21~30.

김지선, 「김춘수의 『처용단장』 연구」, 한양대학교 석사논문, 1998.

김유동, 「김춘수 시에 나타난 포스트모더니즘 연구」, 한양대학교 석사논문, 2001.

나기주, 「김춘수 시 『처용단장』 연구」, 명지대학교 석사논문, 2002.

문경희, 「김춘수의 『처용단장』 연구」, 한양대학교 석사논문, 2004.

강경화, 「김춘수의 『처용단장』의 표현 특성 연구」, 한양대학교 석사논문, 2007.

7) 최은석, 「김춘수 시에 나타난 재생모티프 연구」, 한성대학교 석사논문, 1994.

이원영, 「김춘수 초기시의 낭만성 연구」, 숙명여자대학교 석사논문, 1996.

손영주, 「김춘수 시 연구」, 서강대학교 석사논문, 2001.

강영기, 「김춘수 초기시 분석(I)」, 『영주어문』 제4집, 영주어문학회, 2002, pp. 189~212.

8) 오병욱, 「김춘수 시작품의 현상학적 접근」, 경희대학교 석사논문, 1995.

이경란, 「김춘수 시의 현상학적 연구」, 명지대학교 석사논문, 1996.

이경민, 「김춘수 시의 공간 연구」, 중앙대학교 석사논문, 2001.

9) 김혜순, 「김춘수와 김수영 시에 나타난 시간의식의 대비적 고찰」, 건국대학교 석사논문, 1983.

김성희, 「김춘수 시의 시간의식 연구」, 목포대학교 석사논문, 2007.

제를 중심으로 살펴볼 때, 초기시, 중기시, 후기시로 나누고 있다.¹⁰⁾

둘째, 작품을 분석할 경우에 작가의 시론과 의도하는 의미를 해석하는 면이 있으므로 이것을 최소화하고 화자와 화제의 관계 속에서 작품의 의미를 찾아가야 한다. 셋째, 개별적인 연구와 대비적인 연구는 화자와 화제의 관계를 유기적으로 밝혀내는 것이 부족하고 작품들 간의 맥락적 요소를 찾아내기가 어렵다. 작품의 특질을 통합적으로 밝혀낼 필요가 있다. 넷째 기존의 연구가 대상-작가-작품-독자로 이어지는 축 가운데 어느 한 단위만을 대상으로 삼고 있다는 점이다. 그리고 그렇게 연구한 결과를 서로 연결하지 못하며, 각 층위의 요소들을 병렬적으로밖에 설명하지 못하고 있다. 작품과 작가의 의도와 독자의 상황을 고려해서 작품의 의미를 좀 더 구체화시켜야 한다.

시적 담화는 시인의 내부에서 떠오르는 사상과 감정을 그대로 기술한 게 아니라, 그에 적합한 화자를 선택하고, 상황과 배경을 부여한 다음, 그들끼리 교섭하는 과정을 보여주는 양식으로써, 화자를 누구로 설정하느냐에 따라 전체 의미의 윤곽이 결정된다.¹¹⁾ 기본 텍스트에 대한 면밀한 검토를 한다하더라도 기준이 주어지지 않으면 텍스트의 성과나 한계가 불명확하게 된다. 그래서 시적 담화의 주체인 화자를 중심으로 텍스트를 연구하고 주변으로 확대해 나가는 것이 통시적 관점에서의 맥락을 파악하고 미적 성과나 한계를 파악할 수 있을 것이다.

따라서 이 연구는 김춘수의 시 전체를 대상으로 시적 담화를 주재하는 화자를 중심으로 시기별로 나타나는 형식과 내용의 변화를 밝혀 특질을 밝혀내는 것을 목적으로 한다. 화자와 화제의 관계를 중심으로 작품을 해석하고 작품들의 변화 양상 속에서 맥락적 요소를 찾아내고 독자도 고려해서 구체화된 작품의 가치를 드러내고자 한다. 따라서 시의 국면을 의미적·구조적·조직적 국면으로 나눠 살펴봐야 한다. 시적 담화는 어떤 화자와 화제를 선택하느냐에 따라서 세 국면이 달라지기 때문에 이를 중심으로 한 연구를 통해 김춘수 시의 특질을 밝혀낼 수 있을 것이다.

우선 의미적 국면에서 화자와 화제의 관계를 중심으로 시인의 주체의식을 밝히려고 한다. 시적 담화는 시인의 내부에 떠오르는 사상과 감정을 표현하기 위해 그에 적합한 화자를 선택하고, 상

10) 김춘수 시의 형식과 내용이 큰 변화는 '무의미시'의 추구에 있을 것이다. 초기시를 1946년부터 『부다페스트에서 소녀의 죽음』(1959)까지, '무의미시'를 추구하는 중기시를 『타령조·기타』(1969)에서 『처용단장』(1991)까지, '무의미시'의 전환이 일어나는 후기시를 『서서 잠자는 숲』(1993)이후에서 유고시집 『달개비꽃』(2005)까지로 나눌 수 있다.

화자와 화제의 관계를 중심으로 시기를 구분하면 다음과 같다.

초기시(1946~1959) : 자전적 화자/ 화제지향형과 화자지향형

중기시(1960~1991) : 허구적 화자/ 화제지향형, 극적지향형

후기시(1992~2004) : 자전적 화자와 허구적 화자/ 화자지향형, 화제지향형

11) 윤석산, 『현대시학』, 새미, 1996. p. 97.

황과 배경을 부여하고, 그들끼리 교섭하는 과정을 보여주는 양식이기 때문이다. 이 국면을 지배하는 것은 화자이며, 어떤 화자를 선택하느냐에 따라 시적 담화의 특질이 분명해진다.

구조적 국면에서는 작가의 비유의 유형을 분석함으로써 작가의식과 태도를 밝히려고 한다. 이 국면은 화자가 시적 담화를 효과적으로 표현하기 위해 기획하는 단계로서 비유는 화자의 시적 대상을 드러내는 장치이기 때문이다.

조직적 국면에서는 관계되는 요소들로 ‘시어, 심상, 리듬과 운율’ 등을 꼽을 수 있다. 이 가운데 시어와 이미지를 중심으로 분석하려고 한다. 어떤 이미지를 선택하느냐는 그 시인의 지향점을 반영하는 것으로서, 그가 처한 사회적·역사적·문화적 배경을 암시하기 때문이다.

여기서는 『김춘수 시집』(2004)를 기본 텍스트로 삼는다. 각 시집들 속에 나오는 시들의 중복을 피할 수 있다. 또한 시를 개작하거나 변형하였을 때, 마지막에 나온 작품이 궁극적으로 그가 표현하고자 하는 것에 가깝기 때문이다. 『김춘수 시론전집 I』(2004)과 『김춘수 시론전집 II』(2004)는 시론에 입각한 분석을 최대한 피하고 작가의 의도를 파악하는 자료로 본다. 시론의 방향과 일치하게 분석하는 것은 ‘의도적 오류’에 빠질 우려가 있기 때문이다. 따라서 작품 분석을 선행하고, 그 결과를 갖고 시론과 비교하는 것이 바람직한 연구 방향이라고 할 것이다.

이와 같은 연구를 통해 형식과 내용 중 하나에 치중했던 연구 결과를 극복하고 김춘수 시에 나타난 특질을 밝혀낼 수 있을 것이다. 기존의 연구들이 김춘수 시의 형식이나 내용 중 하나의 측면에 치중하거나, 시 전반을 다루지 못한 문제를 극복함으로써 김춘수 시에 대한 종합적인 연구가 될 것으로 기대한다.

II. 초기시

김춘수의 문학 활동은 1945년부터라고 할 수 있지만, 1946년 『해방 1주년 기념 사화집』에 「애가」를 발표한 것을 기점으로 삼고 그의 초기시를 1946년부터 시집 『부다페스트에서 소녀의 죽음』이 발간된 1959년까지로 잡는다. 이 시기의 시집으로는 1948년 『구름과 장미』, 1950년 『눈』, 1951년 『기(旗)』, 1953년 『인인(隣人)』, 1959년 『꽃의 소묘』, 『부다페스트에서의 소녀의 죽음』 등이 있다. 1958년에는 첫 시론집 『한국현대시형태론』을 출간한다. 그는 자비로 시집을 낼 정도로 시작 활동에 열성적이었으며 나름대로 시론을 확립하려고 하는 것을 알 수 있다.

이 시기에 그는 ‘사상혐의’로 일본 경찰로부터 탄압을 받았으며, 해방 후에는 노동자를 위한 야학과 유치원을 운영하고, 전쟁의 비극을 경험하면서 창작 활동을 한다.¹²⁾ 전쟁 중에도 시작활동을 멈추지 않는 것을 보면, 이것은 시적 담화를 통해 외부세계에서 오는 고통을 표현하고 이겨내려고 한 것이다.

그러면 초기시의 특질을 살펴보기로 하자.

1. 이상세계에 대한 동경과 좌절

화자는 작품에서 잠재되기도 하고 드러나기도 하면서 의미적 국면을 주도하고 작품이 주된 내용이라 할 수 있는 화제는 화자와 관련하여 화자의 지향하는 세계를 형상화한다고 볼 수 있다. 화자가 잠재되었을 때는 대상에서, 드러났을 때는 나타난 화자를 통해서 화자의 지향하는 세계를 보여줄 수 있고 화제는 그 세계의 상황이 어떠한지를 보여줄 수 있다.

다음 작품은 이상 세계에 대한 동경을 대상을 통해 나타나고 있다.

12) 이 시기에 생애를 살펴보면, 그는 1922년 엄격한 유교 가풍이 흐르고 있는 유복한 집안에서 태어났고 1939년에 경기공립중학교를 자퇴하고 일본 동경으로 건너간다. 1940년에 동경의 일본대학 예술학원 창작과에 입학하나 사상혐의로 요코하마 헌병대에서 1개월, 세다가야 경찰서에서 6개월간 유치되었다가 송치된다. 그 후 광복을 맞이하고 1945년 충무에서 유치환·윤이상·김상옥 등과 통영문화협회를 만들고, 노동자를 위한 야간중학교 유치원을 운영하면서 창작활동을 시작한다. 1946~48년 통영중학교 교사로 있으면서 조항·김수돈 등과 동인지 『노만파(魯漫派)』를 펴낸다. 6·25 전쟁을 경험하면서도 창작활동을 멈추지 않는다. 1951년에는 『기』를 출간하고 1952년에는 대구에서 펴낸 『시와 시론』에 참여해 「시 스타일론」이라는 산문을 발표하기도 한다. 1953년에는 『인인』을 출간한다. 1956년 유치환·김현승·송옥 등과 시동인지 『시연구』를 펴낸다.

구름 한 점 성급히 스쳐가면
뜰 안에 원통
연듯빛 그늘이 스며든다.
어드메쫘
배추꽃 냄새도 풍기는데
마당개미 날짐승의
재재료운 세계가 멀어질 상하면
잎새 새 새로 주황색 놀이 돌고
해질 무렵에
고요가 감아드는 가뭇마다 덩굴에는
주렁 달린 송이 송이 아싌 대로 한들이고……

-「등」 전문

이 시는 첫 시집에 수록된 것들 가운데 하나이다. 구름이 스쳐가는 해질 무렵을 회화적으로 그리고 있다. ‘잎새 새 새로 주황색 놀이 돌고’ 와 ‘덩굴에는 주렁 달린 송이 송이’에서 보면 시적 대상인 ‘등’을 표현하고자 했음을 알 수 있다. 이와 같이 대상에 대한 정서와 관념을 억제하고 물질적 감각에 초점을 맞추면, 시 속의 사물들은 특정(特定)성을 띠면서 선명하게 드러난다.

하지만 화자의 정서가 완전히 배제되는 것은 아니다. 화자의 시선은 <하늘→뜰→등>으로 이동하고 있다. 하늘에는 구름이 지나가고 그런 이유로 뜰에는 그늘이 생긴다. 그리고 해질 무렵에 주황색 놀이 든 등나무를 화자는 바라보고 있다. ‘아싌 대로 한들이고’라는 표현은 ‘등’이라는 사물이 화자의 눈에 아쉬움을 담고 있는 것처럼 보인다. 그렇다면 화자의 시선은 하늘에서 뜰로, 등나무에서 하늘로 향한다고 볼 수 있다. 지향하는 관점에서 보면 화자는 ‘등’을 통해 하늘(이상세계)에 대한 동경을 드러내고 있다.

다음 작품은 인물이 이상에 대한 동경을 보여준다.

희망은
희망은 하늘이었다.

(소년은 즐고 있었다.)

열린 책장 위를
구름이 지나고 자꾸 지나가곤 하였다.

바람이 일다 사라지고
다시 일곤 하였다.

희망은
희망은 하늘이었다.

소년의 숨소리가
들리는 듯하였다.

「소년」 전문

이 시에서 소년은 맑은 하늘 아래에서 책을 읽다가 졸고 있다. 화자는 인물에 대한 의미부여나 감정을 자제하고 지켜보고만 있다. ‘이었다’, ‘있었다’, ‘하였다’라는 시어의 종결을 보더라도 알 수 있다. 이 시는 초점을 객관적으로 존재하는 외부 대상에 맞춘 시라고 할 수 있는데, 화자는 단지 독자와 시를 연결해주는 렌즈와 같은 역할을 수행한다.¹³⁾

화자의 시선은 <하늘→소년→책장 위→바깥→하늘>로 이어진다. 인간 의식의 지향하는 관점에서 보면 화자는 소년을 통해 이상에 대한 동경을 이야기 한다. ‘하늘’을 ‘희망은’이라고 반복하여 강조한 점, <희망은 하늘→소년은 졸고 있음→구름이 지나감→바람이 붐→희망은 하늘→소년의 숨소리>로 이어지는 관계를 살펴보면, 화자는 하늘(이상세계)을 동경한다고 볼 수 있다.

이상세계에 도달하는 것은 현실적으로 불가능하기 때문에 시인은 좌절의 상황을 맞게 된다. 다음 작품은 대상에 초점을 맞추면서 화자의 고뇌와 슬픔을 다루려고 한다.

이 한밤에
푸른 달빛을 이고
어찌하여 저 들판이
저리도 울고 있는가

낮 동안 그렇게도 쏘대던 바람이
어찌하여
저 들판에 와서는
또 저렇게도 슬피 우는가

알 수 없는 일이다

13) 현승춘, 앞의 글, 1993, p. 6.

바다보다 고요하던 저 들판이
어찌하여 이 한밤에
서러운 짐승처럼 울고 있는가

—「풍경」 전문

이 시는 1연은 들판, 2연은 바람, 3연은 들판이라는 화제를 중심으로 시상이 전개되고 있다. <울음→슬피 울→짐승처럼 울>으로 이어지며 정서가 고조되고 있다. 화제지향형이지만 정서에 초점을 맞추고 있어서 정서가 과잉되고 있다. ‘푸른 달빛’, ‘쏘대던 바람’ 등은 사물의 모습을 시각적으로 보여주지만 시간적 배경이 ‘한밤’이므로 청각적인 ‘울음’이 진경화 되고 있다. 즉 독자는 시각적인 정보보다 청각적인 정보로 알 수 없는 슬픔에 빠져들게 되는 것이다. 이런 슬픔의 원인은 ‘한밤’이 하늘이라는 동경의 세계를 보여줄 수 없는 공간이라는 데 있다. 암울한 공간에서 이상의 세계에 도달하지 못하는 좌절의 상황을 그려내는 것이다. 시인의 의식 밑바닥에 눈물과 슬픔과 울음이 깔리면서 시세계는 비극적인 것으로 바뀔 수밖에 없다.¹⁴⁾

또한 ‘있는가’, ‘우는가’, ‘있는가’라는 물음은 화자가 울음이 가득한 풍경에 몰입만 하는 것이 아니라 관조하는 자세를 보여준다. 당시 시인은 2차 대전을 경험하고 광복을 맞이한다. 남북이 갈라지면서 분단된 땅 남한에는 미군이 주둔한다. 또한 이 시기는 이념이나 사상이 영어를 바탕으로 이국적인 것이 흐름을 이루는 시기이다. 따라서 시인의 의식에는 슬픔과 울음이 깔리면서도 시대적 상황을 유심히 지켜보고 있는 것이다. 이러한 때에 나온 첫 시집의 표제시 「구름과 장미」는 사회적 상황을 지켜보고 이국적 취미를 수용하는 태도를 엿볼 수 있다.¹⁵⁾

저마다 사람은 입을 가졌으나
입은
구름과 장미되어 오는 것

14) 이은실, 앞의 글, 2003, pp. 39~40.

15) 김춘수가 「구름과 장미」에 대한 의미를 밝힌 글은 이렇다.

“1947년에 낸 나의 첫 시집의 이름이 『구름과 장미』다. 이 시집명은 매우 상징적인 뜻을 지니고 있다. 구름은 우리에게 아주 낯익은 말이지만, 장미는 낯선 말이다. 구름은 우리의 고전시가에도 많이 나오고 있지만, 장미는 전혀 보이지가 않는다. 이른바 박래어다. 나의 내부는 나도 모르는 어느 사이에 작은 금이 가 있었다. 구름을 보는 눈이 장미도 보고 있었다. 그러나 구름은 감각으로 설명이 없이 나에게 부닥쳐왔지만, 장미는 관념으로 왔다. 장미도 때로 감각으로 오는 일이 있었지만, 양과자를 먹을 때와 같은 ‘손님이 갖다주는 선물’로 왔지, 제상에 놓인 시루떡처럼 오지 않았다. 장미를 노래하려고 한 나는 나의 생리에 대한 반항으로 그렇게 한 것이 아니라, 그것은 하나의 이국 취미에 지나지 않았다.”(김춘수, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, p. 528.)

눈 뜨면
물 위에 구름을 담아 보곤
밤엔 뜰 장미와
마주 앉아 울었노니

참으로 누가 보았으랴?
하염없는 날일수록
하늘만 하였지만
입은
구름과 장미되어 오는 것

-「구름과 장미」 전문

이 시의 입은 시인이 동경하는 세계의 인물이다. 입은 ‘구름’과 ‘장미’라는 대상을 나타낸다. 입은 ‘구름’과도 ‘장미’와도 동일시된다.¹⁶⁾ 문맥의 표면에 화자나 청자가 잠재되어 있어서 화제지향형의 시라고 볼 수 있다. 주된 화제는 ‘구름’과 ‘장미’다. 구름은 다가 갈 수 없는 동경의 세계이고 장미는 가깝지만 합일할 수 없는 동경의 대상이다. ‘-되어 오는 것’에서 보이는 것처럼 구름과 장미는 합일의 대상은 아니다. 영원한 동경의 대상(구름)에는 다가갈 수도 없고 순간적인 동경의 대상(장미)과는 같이 울 수밖에 없다. 그렇다고 순간적인 동경의 대상과 합일하는 것도 아니다. 장미는 이국적인 것에 대한 호기심과 관념을 수용하는 시인의 태도를 보여주는 사물일 뿐이다. 그래서 화자는 대상에 합일하지 못한 좌절과 한계의 상황을 맞이할 수밖에 없다.

‘오는 것’ ‘보았으랴?’와 같은 어조를 보면 화자는 남성적임을 알 수 있다. ‘밤엔 뜰 장미와/ 마주 앉아 울었노니’에서 보면 수동적인 태도를 보이고 있어서 ‘여성적 남성화자’라고 볼 수 있다. 다음 작품도 여성적 남성 화자가 나타난다.

너도 아니고 그도 아니고, 아무것도 아니고 아무것도 아니라는데…… 꽃인듯 눈물인 듯 어찌면 이
이야기인 듯 누가 그런 얼굴을 하고,
간다 지나간다. 환한 햇빛 속을 손을 흔들며……
아무것도 아니고 아무것도 아니고 아무것도 아니라는데, 온통 풀냄새를 넣어놓고 복사꽃을 올려놓
고 복사꽃을 올려만 놓고,
환한 햇빛 속을 꽃인 듯 눈물인 듯 어찌면 이야기인 듯 누가 그런 얼굴을 하고……

-「서풍부(西風賦)」 전문

16) 황미숙, 앞의 글, 2004, pp. 20~21.

‘아니고’, ‘아니라는데’, ‘하고’, ‘흔들며’, ‘놓고’, ‘하고……’ 등의 어조는 감성적이고 수동적이며, ‘간다’, ‘지나간다’의 단정적 어조는 남성적이다. 그래서 여성적 남성화자임을 알 수 있다. 환한 햇빛이 있는 공간인데도 불구하고 ‘아니고’, ‘아무것도 아니고’라는 부정적 어휘의 반복과 ‘눈물인 듯’, ‘복사꽃을 올려놓고’라는 어휘의 반복, ‘간다’, ‘지나간다’라는 어휘의 사용은 대상에 가까이 다가서지 못하고 있는 것을 보여준다. 꽃과 눈물이 섞인 몽롱함 속에 죽음을 맞이하는 사람들을 지켜 볼 수밖에 없는 화자의 시선이 드러난다.

김윤식과 김현은 “투쟁보다는 화해를, 고통보다는 안정을, 탐구보다는 신앙을 오히려 회원”하기 때문에 그의 시를 여성적 시로 보고 있다.¹⁷⁾ 하지만 그의 시에서 남성적 어조가 드러나고 화자는 죽음을 관조하는 이성적인 태도를 보이기 때문에 여성적인 시로 보기는 어렵다.

다음 작품에서는 ‘나’라는 화자가 등장한다.

언제나 하늘은 거기 있는 듯
언제나 하늘은 흘러가던 것

아쉬운 그대로
저 봄풀처럼 살자고
밤에도 낮에도 나를 달래던
그 너희들의 모양도

풀잎에 바람이 닿듯이
고요히 소리도 내지 않고
나의 가슴을 어루만지던
그 너희들의 모양도

구름이 가듯이
노을이 가듯이
언제나 저렇게 흘러가던 것

—「하늘」 전문

이 시에서 ‘하늘’은 동경의 대상으로 화자가 지향하는 이상향임을 알 수 있다. ‘언제나’를 강조하고 ‘거기 있는 듯’과 ‘흘러가던 것’은 ‘하늘’의 영원한 공간성과 시간성을 보여준다. 그렇다면 화자의 ‘하늘’은 동경의 대상으로 존재하는 초월 세계이며 무한 세계라고 할 수 있다.¹⁸⁾ 그래서 시 속

17) 김윤식·김현, 앞의 책, p. 442.

의 화자인 ‘나’는 이상향인 ‘하늘’을 발견하면서도 그 이상에 도달하지 못할 것임을 인지하고 있다. ‘아쉬운 그대로/저 봄풀처럼 살자고’에서도 보면 화자는 그 이상향의 공간에 도달하지 못하고 하늘 아래 땅 위에 풀처럼 살고 있음을 알 수 있다. ‘밤에도 낮에도 나를 달래던/ 그 너희들의 모양도’ ‘나의 가슴을 어루만지던/ 그 너희들의 모양도’에서 보면 ‘하늘’을 닮은 ‘모양’에서 위로를 받고자 한다. 위로를 받는다는 것은 화자가 위로 받을 상황, 즉 동경의 대상에 도달하지 못하는 좌절의 상황을 겪고 있기 때문이다. 이처럼 화자(나)와 동경의 대상(하늘)이 조화를 이루면서 합일된 세계에 도달하는 것은 쉬운 일이 아니다.

다음 작품은 대상에 도달하려는 주체의 의지를 보여준다.

내가 그의 이름을 불러 주기 전에는
그는 다만
하나의 몸짓에 지나지 않았다.

내가 그의 이름을 불러 주었을 때
그는 나에게로 와서
꽃이 되었다.

내가 그의 이름을 불러준 것처럼
나의 이 빛깔과 향기에 알맞은
누가 나의 이름을 불러다오.
그에게로 가서 나도
그의 꽃이 되고 싶다.

우리들은 모두
무엇이 되고 싶다.
너는 나에게 나는 너에게
잊혀지지 않는 하나의 눈짓이 되고 싶다.

「꽃」 전문

이 시의 2연까지는 화자(나)와 대상(꽃)이 조화를 이루면서 합일된 것처럼 보인다. 그러나 3연부터 ‘-싶다’라는 어조는 통해 볼 때, 화자와 대상은 합일된 것이라 보기 어렵다. ‘그는 나에게로 와서/꽃이 되었다.’에서, ‘다오’와 ‘다’로 끝나는 종결어미를 보면 화자는 남성화자이다. 그리고 ‘꽃’

18) 이원영, 앞의 글, 1996, p. 32.

(대상)을 보는 관점도 이성적이고 능동적으로 대처하고 있다. 그러므로 화자는 이상에 대한 동경과 좌절의 상태에서 벗어나지 못했지만 극복하려는 의지를 갖고 있다고 할 수 있다.

이 때 꽃은 드러난 현상적인 존재자가 아니라, 존재성을 띤 존재이다. 다시 말해 꽃은 명명이란 언어 행위에 의해 비로소 존재자의 근거가 확인된 존재, 즉 현존재(dasein)가 되며, 화자 역시 명명행위라는 양식에 의해 대상이 현존재임을 파악한다.¹⁹⁾ 즉 ‘꽃’이라는 사물은 ‘나’라는 화자와 무관하게 스스로의 힘으로 존재하지 않으며, 오직 화자의 개입에 의해서 비로소 실체가 된다.

그렇다면 이 시는 대상에서 촉발된 관념을 표현한 것이 아니라 시인의 사고가 먼저 발생하고 화자를 ‘나’로 설정하여 ‘꽃’이란 대상을 조율하고 있다. 그래서 시인은 ‘꽃’이라는 사물로 사물화를 시도한다고 볼 수 있다.²⁰⁾ 그러나 그것은 대상과 완전한 합일에 이르는 것은 아니다. ‘꽃’이라는 사물은 대상에 대한 동경과 좌절을 극복하려는 의지의 산물로 봐야한다.

이와 같이 볼 때 초기시는 화자가 잠재되어 있는 작품에서는 대상을 통해 이상세계에 대한 동경을 드러내고 이상세계에 도달하지 못하는 상황은 대상을 통해 화자의 고뇌와 슬픔을 형상화한다. 주로 잠재된 남성 화자를 선택하여 대상을 이성적인 태도로 바라보고 있다.

또한 이상의 세계에 도달하려는 열망을 담기 위해 ‘나’라는 화자를 드러내지만 화자가 이상 세계와 조화를 이루면서 합일된 세계에 도달하는 것은 어려운 일이다. 그래서 화자와 대상(꽃)이 합일을 이루려고 하지만 완전한 합일에 이르지 못하고 있다. 이것은 대상에 대한 동경과 좌절의 상황을 극복하려는 주체의 의지를 담고 있다. 대상을 바라보는 이성적인 태도와 화자와 대상을 합일하려는 시도는 대상 속의 관념을 배제하려는 중기시로 이어진다고 할 수 있다.

2. 치환 은유적 구성

시적 담화에서 비유는 외적 언어로 설명하기 어려운 주관적, 비논리적, 비가시적 정서를 대상으로 삼아 의미를 구조화하기 위한 전략이다. 시인의 정서와 관념을 전달하기 위해서는 가시적 사물이나 관념으로 바꾸는 어법을 채택하지 않으면 안 되기 때문이다.

비유의 유형을 살펴보면, 종래 수사학에 따른 은유, 직유, 대유, 제유, 의인법 등은 <치환은유(epiphor)>로, 상징은 <확장은유(extensive metaphor)>로, <병치은유(diaphor)> 등으로 나눌 수

19) 고경희, 앞의 글, 1933, p. 46.

20) 이경란, 앞의 글, 1996, p. 31.

있다.²¹⁾

다음 작품은 비유적인 표현이 아니라 대상을 선명하게 그리기 위해 묘사(描寫)적인 어법을 취하고 있다.

맺은 이슬 위에
아찔아찔 피어나는 것
밤새 슬픈 풀벌레의 입술 적시고
풀풀 널리는 꽃가루

슬슬瑟瑟한 산기슭을
돌돌
개울물 흐르고
송아지 목덜미를 간질거리며
자수정 보얀 하늘 밀고 오는 것

보리 이랑 밀 이랑
누렁누렁 이랑 사이
꼬리치며 물결치며
기어오는 것

-「여명」 전문

이 시는 대상에 대한 의미나 정서 부여를 억제하면서 ‘여명’을 섬세하게 형상화하고 있다. 또한 ‘여명’이 화자의 시선을 거쳐 들어온 것임에도 불구하고 사물을 객관화시키기 위해 화자를 잠재시키고 있다. ‘여명’의 순간에 ‘이슬’, ‘풀벌레’, ‘송아지 목덜미’, ‘이랑’ 등은 특정성을 띠면서 선명하게 드러난다. 묘사적 어법은 대상을 선명하게 드러낼 수는 있지만 대상에 대한 의미나 관념을 시인

21) 비유의 유형을 정리하면 다음과 같다.

특정\유형	치환은유(은유)		확장은유(상징)	병치은유
보조관념과 원관념	1:1		1:N	N:?
특징	원관념과 보조관념의 분리		보조관념만 반복적 제시 보조관념과 원관념 융합	보조관념의 나열 전후문맥의 비인과성
하위유형과 인접형	직유, 제유, 대유, 의인법, 단일치환은유	알레고리, 복합치환은유	원형상징, 개인상징, 보편적 상징	에피소드형, 이미지형, 리듬형

(윤석산, 앞의 책, 1996, pp. 206~250.)

의 의도대로 표현하고 전달하기 어렵다. 따라서 그는 묘사적 어법에서 벗어나 물질적 대상의 뒤
편에 도사리고 있는 관념을 드러내기 위해 은유적 어법으로 변화한다. 다음 작품에는 직유가 나
타난다.

슬픔 위에 슬픔이 덮이고, 덮인 슬픔 위에 바람이 지나가도 짙은 그 속 한 장 건드리지 못하고,
햇살이 샘물같이 쏟아지고, 밤이면 달빛이 은실모양 흘러내려도 흘러내려도…… 하늘이 울어 땅이
동하고, 드디어 천지가 뒤엎이는 저 나중의 나중에도, 밑바닥의 밑바닥 먼 나의 할아버지가 애터지게
울고 간 그 슬픔 한 장 건드리지 못하고……

-「호(湖)」, 전문

‘햇살이 샘물같이’, ‘달빛이 은실모양’의 직유를 사용하고 있다. 이러한 치환은유 가운데 전체 구
조와 관계가 없는 직유는 산문적 은유(prosaic metaphor)로 떨어지고 있다. ‘샘물’이나 ‘은실’ 등은
‘햇살’이나 ‘달빛’을 보다 정확히 표현하기 위한 장식적 욕구에서 비롯된 것으로서, 제거해도 작품
의 전체 구조에 영향을 미치지 않기 때문이다. 이런 이유로 이 시는 대상 속의 관념이 정확하게
무엇인지 드러내기 어렵다. ‘슬픔’이 무엇인지 왜 ‘슬픔’이 덮이는지, 바람은 왜 그 ‘슬픔’을 한 장
건드리지 못하는지 알 수가 없다. 이런 슬픔은 막연히 ‘슬픔이 많음’을, ‘슬픔이 깊음’을 나타내고
있을 뿐 ‘호’라는 사물이 주는 막연함과 모호함 때문에 애매하게 표현된다.²²⁾ 즉, 생 속의 밀착된
현상으로 느껴지지 않고 추상적으로 느껴진다. 다음 작품은 이런 슬픔의 원인이 은유 구성에 의
해 드러나고 있다.

높을 지키고 섰는
저 수양버들에는
슬픈 이야기가 하나 있다.

소금쟁이 같은 것, 물장군 같은 것,
거머리 같은 것,
개밥 순채 물달개비 같은 것에도
저마다 하나씩
슬픈 이야기가 있다.

산도 운다는
푸른 달밤이면

22) 최은석, 앞의 글, 1994, p. 53.

나는
그들의 슬픈 혼령을 본다.

갈대가 가늘게 몸을 흔들고
온 늪이 소리없이 흐느끼는 것을
나는 본다.

-「늪」 전문

이 시에서는 ‘수양버들’, ‘산’, ‘늪’을 의인화 시키고 있다. ‘소금쟁이 같은 것, 물장군 같은 것/ 거머리 같은 것/ 개밥 순채 물달개비 같은 것에도’에서는 직유가 나타난다. ‘나’라는 화자는 늪을 보고 있고 거기서 앞에 나열한 사물들의 ‘슬픈 혼령’을 보고 있다. 화자는 사물들의 속성에서 관념을 끄집어낸다. 즉 ‘슬픈 이야기=슬픈 혼령’으로 은유되고 있다. ‘슬픈 혼령’은 의인화가 아니라 은유라고 보는 이유는 ‘혼령’이라는 것이 관념적이기 때문이다. 그렇다면 앞의 시에서 나온 ‘슬픔’의 원인은 죽음이라고 할 수 있다. 화자는 모든 사물에 죽음이 들어있는 것을 슬픈 눈으로 바라보고 있다. 그렇다면 시인은 생동하는 삶의 뒷면에 도사리고 있는 죽음을 관찰한다고 보아야 한다.²³⁾

시인은 이 시의 ‘갈대’처럼 죽음 앞에 서 있고 아무 것도 할 수 없는 존재에서 벗어나고자 한다. 사물을 관찰하는 것으로 죽음을 인식했다면 극복하려는 의지도 나타날 수 있다. 다음 작품이 그렇다.

너는 슬픔의 따님인 가부다.

너의 두 눈은 눈물에 어리어 너의 시야는 흐리고 어둡다.

너는 맹목이다. 먼할 수 없는 이 영겁의 박모薄暮를 전후좌우로 몸을 흔들며 천치처럼 울고 섰는 너.

<중략>

어둡고 답답한 혼돈을 열고 네가 탄생하던 처음인 그날 우리러 한눈은 하늘의 무한을 느끼고 굽어 한눈은 끝없는 대지의 풍요를 보았다.

<중략>

그때부터였다. 하늘과 땅의 영원히 잇닿을 수 없는 상극의 그 틀판에서 조그마한 바람에도 전후좌우로 흔들리는 운명을 너는 지냈다.

23) 손영주, 앞의 글, 2001, p. 17.

황홀히 즐거운 창공에의 비상.
끝없는 낭비의 대지에의 못박힘.
그러한 위치에서 면할 수 없는 너는 하나의 자세를 가졌다.
오! 자세-기도.

우리에게 영원한 것은 오직 이것뿐이다.

-「갈대」 일부

‘갈대(너는)=슬픔의 따님인 가부다’는 원관념과 보조관념의 의미 관계가 <1:1>로 맺어지며 직유라는 진술 형식을 취한다. ‘너는 맹목이다’에서는 <A는 B이다>라는 은유 형식을 보인다. 이를 통해 직유(유사성)에서 은유(동일성)로 변화하려는 시인의 의식이 드러난다. 앞의 직유는 원관념과 보조관념이 비슷할 뿐 서로 다른 별개의 것이다. 뒤 이은 은유는 원관념과 보조관념의 이질성을 인정하지 않는 태도로 동질성을 갖고 있다. 즉 직유, 의인화, 단일치환은유 구성을 선택하고 있다. 이 외에도 「호수」, 「기」, 「집·1」, 「집·2」, 「딸기」, 「오전의 산령」, 「순정」 등에서 직유, 의인, 단일치환은유 구성이 이루어지고 있다.

이 시에서 ‘전후좌우로 흔들리는 운명을 너는 지냈다.’에서 보면 ‘갈대’는 인간 또는 시인을 은유한다고 볼 수 있다.²⁴⁾ 왜냐하면 ‘하늘의 무한을 느끼고 굽어 한눈은 끝없는 대지의 풍요를 보았다.’에서 ‘갈대’는 이상을 동경하는 인간(시인)임을 알 수 있기 때문이다. 시인은 죽음을 관찰하는 것에서 벗어나 동경과 좌절 속에서도 기도하는 자세를, 극복하는 의지를 보여주고자 한다. 하지만 ‘너는 슬픔의 따님인 가부다.’에서처럼 완전히 슬픔을 극복하는 것은 아니다. ‘갈대’는 하늘을 향해 발돋움 하지만 땅에 못 박힐 수밖에 없는 존재라서 인간의 한계를 보여주는 객관적 상관물이라고 할 수 있다.²⁵⁾

다음 작품도 이러한 인간의 한계를 보여주는 은유구성을 취한다.

겨울하늘은 어떤 불가사의의 깊이로 사라져 가고,
잇는 듯 없는 듯 무한은
무성하던 잎과 열매를 떨어뜨리고
무화과나무를 나체로 서게 하였는데,
그 예민한 가지 끝에

24) 이경민, 앞의 글, 2001, p. 22.

25) 김두한, 「김춘수 시에 나타난 슬픔」, 『국문학연구』 제13집, 1990, pp. 90~91.

땅을 듯 땅을 듯하는 것이
 시일까,
 언어는 말을 잃고
 잠자는 순간,
 무한은 미소하며 오는데
 무성하던 잎과 열매는 역사의 사건으로 떨어져 가고,
 그 예민한 가지 끝에
 명멸하는 그것이
 시일까,

-「나목과 시 서장(序章)」 전문

이 시에서 ‘시’는 ‘나목(裸木)’에 비유되는 것은 아니다. ‘나목’이 비유되는 것은 ‘시인(시를 쓰고 있는 순간의 작가)’이다. ‘무성하던 잎과 열매는 역사의 사건으로 떨어져 가고’에서 보이는 것처럼 드러나지 않은 시인이 원관념이고 드러난 사물인 보조관념은 ‘나목’이다. ‘시’는 ‘무한과 나목의 가지 끝에 땅을 듯 하는 것’, ‘무한과 가지 끝에 명멸하는 그것’이다. 앞의 구성은 상징적 구조를 취하되 원관념과 보조관념이 1:1이라는 점에서 알레고리에 해당하고, 뒤의 구성은 치환은유이지만 보조관념을 반복적으로 제시한다는 점에서 ‘상징’과 유사한 복합치환은유에 해당한다. 알레고리(allegory)와 복합치환은유는 <치환은유>와 <확장은유>의 중간형에 해당한다. 「꽃·II」, 「꽃」, 「분수」, 「꽃을 위한 서시」, 「귀향」, 「눈에 대하여」, 「나목과 시」, 「죽음」, 「바람을 조금만」, 「벽이」 등은 알레고리가 사용된다. 다음 작품도 알레고리 기법을 사용하고 있다.

1

꽃이여, 내가 입김으로
 대낮에 불을 밝히면
 환히 금빛으로 열리는 가장자리,
 빛깔이며 향기며
 화분花粉이며…… 나비며 나비며
 축제의 날은 그러나 먼 추억으로서만 온다.

나의 추억 위에는 꽃이여,
 네가 머금은 이슬의 한 방울이
 떨어진다.
 <중략>

너의 미소는 마침내
갈 수 없는 하늘에
별이 되어 박힌다.

멀고 먼 곳에서
너는 빛깔이 되고 향기가 된다.
나의 추억 위에는 꽃이여,

네가 머금은 이슬의 한 방울이
떨어진다.
너를 향하여 나는
외로움과 슬픔을
던진다.

-「꽃의 소묘」 일부

‘꽃이여, 네가 입김으로 대낮에 불을 밝히면’을 보면 이 시의 의도는 대상을 표현하려는 데에 있지 않다. 그러므로 이 시는 ‘존재’라는 관념을 먼저 떠올리고, 이러한 관념을 구체화시키는 사물로 ‘꽃’을 동원한다. ‘꽃’은 ‘너’라는 타자가 되고 ‘이슬을 머금은’, ‘미소’, ‘별’, ‘빛깔’, ‘향기’, 로 나타는 것으로 보아도 <존재→꽃→너>로 이어지는 알레고리 기법을 사용한다.

그러므로 초기시는 묘사적 어법 외에는 <은유적 어법>을 구사했다고 볼 수 있다. 그는 단순치환은유의 구성을 통해 사물을 관찰하고 그 속에서 ‘죽음’을 관조하며, 사물을 알레고리로 제시하여 죽음을 극복하기 위한 ‘존재’로 형상화하고 있다. 단일치환은유와 알레고리는 단일한 의미의 지향에서 비롯된다. 작가의 의도가 수월하게 파악되기 때문에 시의 이해가 쉬워진다. 그것은 보조관념으로 선택된 사물이 원관념과 유사성을 지니며, 작품의 조직 역시 인과 관계에 의하여 결합하기 때문이다. 이것은 중기시에서 인과 관계를 어긋나게 하는 실험으로 이어진다.

3. 관념적 이미지

시인의 생각은 언어와 사물 쪽으로 직접 연결된다. 하지만 독자의 입장에서 보면 사정이 달라

진다. 언어로부터 출발해야 하는 독자는 시인이 제시한 언어를 통해 사물의 모습을 떠올리고 시인이 의도하는 관념이나 정서에 도달해야 하는데, 독자와 시인의 사용하는 언어의 의미가 일치하지 않고 언어 자체가 추상적 기호이기 때문에 전달되지 않는다. 따라서 이미지화란 시인이 자기의 담화를 제대로 받아들일 수 있도록 만들기 위해 <언어(symbol)와 <사물(referent)>의 관계를 강화시키는 작업이라고 할 수 있다.²⁶⁾ 그는 정서와 관념을 표현하는 구체적인 사물로 대표적인 것은 ‘꽃’을 선택하고 있다. 이 ‘꽃’은 모방의 대상이 되기도 하며, 새로운 관념을 창조하기도 한다. 다음 작품에서 발견할 수 있다.

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

구슬 같은 눈물이 회기 시작한다
 두 손을 흔들어 사모킨 이름을 불리보면
 물결이 더욱 하늘처럼 영롱하다
 물결은 가슴 밖을 하늘처럼 넘쳐 흐른다

바람이 흔들면
 거문고 일곱 줄 은실이 하늘마저 울린다

—「여자」 전문

이 시는 감각적 이미지에 의존하고 있다. ‘푸르고 푸른’, ‘눈물이 회기 시작한다’, ‘물결이 더욱 하늘처럼 영롱하다’, ‘바람이 흔들면/거문고 일곱 줄 은실이 하늘마저 울린다’에서는 시각적 이미지, ‘향기로운’은 후각적 이미지, ‘바다!’에서는 청각적 이미지를 보여준다. 시각적 이미지에 중심을 맞추고 거문고를 타고 있는 여자를 상상할 수도 있다.²⁷⁾ 하지만 그것보다 ‘꽃’이라는 사물이 바다

26) 시적 이미지의 기능을 여섯 가지로 들 수 있다.

첫째, 시의 의미를 육화(incarnation)하는 기능을 한다. 둘째, 대상을 모방적으로 재현하는 기능을 한다. 셋째, 새로운 사물과 관념을 창조하는 기능을 한다. 넷째, 독자의 자율적 해석권을 확대시키는 기능을 한다. 다섯째, 전체 의미를 하나로 수렴하거나 확산시키기도 한다. 여섯째, 시적 분위기(poetic mood)를 조성하는 기능을 한다.(윤석산, 앞의 책, 1996, pp. 367~393.)

27) 함종호, 앞의 글, 2002, p. 12.

와 하늘의 이미지를 뺏어주고, 여성의 이미지를 끌어올 수 있는 매개물로 작용하고 있음을 주목해야 한다.

‘푸르고 푸른 것→꽃밭→바다→물결→거문고 일곱 줄 은실→하늘마저 울림’으로 의미가 이어지고 있다. ‘푸르고 푸른 것’은 하늘이다. 이것은 동경의 대상이며 이상향이다. ‘그치면’에서는 이런 동경에 대한 좌절을 보여주는 것이다. ‘향기로운 꽃밭인 줄 알았단다’에서는 화자가 착각을 했다는 것을 알 수 있다. 향기로운 꽃밭인 줄 알았는데 그것이 아니라는 말이다. 그래서 무의식적으로 ‘바다!’라고 외친다. ‘구슬 같은 눈물이 회기 시작한다’에서는 죽음의 상황을 보여준다. 그래서 죽음을 당한 ‘순수’의 존재를 절실히 부르는 것이다. 그리고 이 ‘순수’는 하늘을 울린다.

그렇다면 이 시의 제목인 ‘여자’는 긍정적인 의미보다 부정적이라는 것을 알 수 있다. ‘순수’는 ‘여자’라는 언어보다 ‘소녀’라는 언어와 관계가 깊다. ‘꽃’은 이렇게 그의 시에서 감각적, 묘사적 이미지에서 정신적, 비유적 이미지로, 기능적 이미지로 나타나게 된다. 또한 ‘꽃’은 소녀의 이미지와 겹치면서 ‘순수’라는 관념적 이미지를 드러낸다. 다음 작품에서도 발견할 수 있다.

다늬강에 살얼음이 지는 동구의 첫겨울
가로수 잎이 하나 둘 떨어져 당구는 황혼 무렵
느닷없이 날아온 수발數發의 쏘련제 탄환은
땅바닥에
취세끼보다도 초라한 모양으로 너를 쓰러뜨렸다.
순간,
바뀌진 네 두부頭部는 소스라쳐 삼십보 상공으로 튀었다.
두부를 잃은 목통에서는 피가
네 낮익은 거리의 포도鋪道를 적시며 흘렀다.
-너는 열세 살이라고 그랬다.
네 죽음에서는 한 송이 꽃도
흰 깃의 한 마리 비둘기도 날지 않았다.
네 죽음을 보듬고 부다페스트의 밤은 목놓아 울 수도 없었다.
죽어서 한결 가비여운 네 영혼은
<중략>
자유를 찾는 네 뜨거운 핏속에서 움튼다.
짙은 또한 인간의 비굴 속에 생생한 이마아쥬로 움트며 위협하고
한밤에 불면의 염염炎炎한 꽃을 피운다.
부다페스트의 소녀여,

-「부다페스트에서의 소녀의 죽음」 전문

‘한 송이 꽃’과 ‘흰 깃의 한 마리 비둘기’는 깨끗함, 순수한 이미지를 감각적으로 보여준다. 이런 감각적 이미지는 ‘염염한 꽃’에서 불로 정화된 ‘순수’의 관념적 이미지를 탄생하게 한다. 소녀와 순수의 관계 속에서는 죽음이 있다. 부다페스트의 소녀가 순수함으로 남을 수 있는 것은 죽음을 통해서이다. 이 죽음은 또한 소녀가 자라지 않고 그대로의 모습을 유지하게 한다. 그래서 시인의 관념 속에서 불로 정화되어 ‘순수’라는 관념적 이미지가 된다. ‘순수(소녀의 순수 이미지)’는 죽음을 통해서 ‘꽃’이라는 사물을 만나게 될 때, ‘존재’로 이어지는 관념을 보여준다. («유월에», «우계», «부다페스트에서의 소녀의 죽음», «그 이야기를……», «곤충의 눈» 등은 죽음을 통한 소녀의 순수 이미지 → «꽃·I», «꽃·II», «꽃», «꽃의 소묘», «꽃을 위한 서시» 등은 존재로 나타나는 이미지) 즉, ‘존재’라는 관념이 ‘꽃’이라는 사물로 형상화가 이루어지는 것이다.²⁸⁾ ‘꽃’이 ‘존재’라는 관념을 자리 잡을 수 있었던 것은 ‘존재’와 반대의 속성인 ‘죽음’이 있었기 때문이다. 다음 작품에서 찾아볼 수 있다.

어쩌다 바람이라도 와 흔들면
 울타리는
 슬픈 소리로 울었다.

맨드라미, 나팔꽃, 봉숭아 같은 것
 철마다 피곤
 소리없이 저 버렸다.

차운 한겨울에도
 외롭게 햇살은
 청석靑石 섬돌 위에서
 낮잠을 졸다 갔다.

할일없이 세월은 흘러만 가고
 꿈결같이 사람들은
 살다 죽었다.

「부재」 전문

‘맨드라미, 나팔꽃, 봉숭아 같은 것/철마다 피곤/소리없이 저 버렸다.’에서 보이는 것처럼 꽃은 죽음의 상황을 맞이한다. 죽음은 사라지거나 없는 ‘부재’의 상황이다. 이것은 시인이 원하는 상황

28) 김현나, 앞의 글, 1991. p. 35.

이 아니다. 죽음 전(꽃의 지기 전)의 상황으로 되돌리기를 원한다. ‘울었다’, ‘버렸다’, ‘갔다’, ‘죽었다’ 로 과거형의 어조를 선택하는 것으로 보아 과거는 지나갔으니 현재는 그렇지 말아야 한다는 시인의 의지가 숨어있다. 죽음으로 인한 존재의 인식과 인간의 유한성이라는 전경화 된 이미지²⁹⁾가 나타나지만, ‘꽃’은 다시 피울 수 있는 것이며 소녀(죽음 전의 혹은 자라서는 안 되는)의 순수 이미지를 되살리는 것이다. 그래서 시인은 ‘부재’의 상황을 극복하려고 ‘꽃’이라는 사물에 ‘존재’라는 관념을 끌어들이는 것이다.

바람도 없는데 꽃이 하나 나무에서 떨어진다. 그것을 주위 손바닥에 얹어놓고 바라보면, 바르르 꽃잎이 훈김에 떠다, 화분도 난(飛)다. 「꽃이여!」라고 내가 부르면, 그것은 내 손바닥에서 어디론지 까막득히 떨어져 간다.

지금, 한 나무의 변두리에 뭐라는 이름도 없는 것이 와서 가만히 머문다.

-「꽃·II」 전문

이 시에서 ‘꽃’은 객관적인 사물이 아니다. ‘순수’ 또는 죽음 앞에 선 ‘존재’를 은유한다. ‘꽃이여’라고 부르는 순간 ‘꽃’에 담긴 관념적 이미지는 사라져 간다. 이런 것은 ‘존재’의 본질이 사물이나 언어의 저 편에 도사리고 있으며, ‘명명화(언어화)’ 역시 존재의 본질로부터 멀어지게 만든다는 인식을 담고 있다. ‘존재’라는 관념을 끌어들이는 것은 성공하지만, 언어의 한계성에 의해 ‘존재’로부터는 더 멀어진다.³⁰⁾ 즉 ‘꽃’이란 사물을 새로운 사물(언어화)과 관념(존재)으로 의미를 확산시키지만 언어의 한계에 의해 구체적인 사물은 존재의 본질로부터 단절되고 소외된다. 다음 작품이 그러하다.

나는 지방 위험한 짐승이다.
나의 손이 닿으면 너는
미지의 까막득한 어둠이 된다.

존재의 흔들리는 가지 끝에서
너는 이름도 없이 피었다 진다.
눈시울에 젖어 드는 이 무명의 어둠에
추억의 한 점시 불을 밝히고
나는 한밤대 운다.

29) 강영기, 「김춘수 초기시 분석(I)」, 『영주어문』, 제4집, 영주어문학회, 2002, pp. 203~204.

30) 이원영, 앞의 글, 1996, pp. 43~44.

나의 울음은 차츰 아닌 밤 돌개 바람이 되어
탑을 흔들다가
돌에까지 스미면 금이 될 것이다.

…… 얼굴을 가리운 나의 신부여,

- 「꽃을 위한 서시」 전문

존재에 의미를 부여하는 ‘나’는 ‘위험한 짐승’으로 은유된다. 존재의 의미를 획득한 대상은 그 순간 ‘미지의 까마득한 어둠’으로 떨어질 것이기 때문이다. 존재의 획득과 소멸이 반복되는 대상(꽃)은 ‘존재의 흔들리는 가지 끝’에 서 있으며 ‘이름도 없이’ 피었다가 지는 것은 명명화(언어화)를 하더라도 존재를 상실하고 있음을 보여준다. 3연에서 ‘울음’은 ‘금’이 된다. 이것은 돌에 금이 가는 것이 아니라 돌이 금이 되는 것이므로 ‘울음’은 ‘황금’이 되는 것이다. ‘울음’은 ‘돌개 바람’이 되어 돌을 황금으로 만드는 극복의 의지를 암시한다. 하지만 마지막 연의 ‘…… 얼굴을 가리운 나의 신부여,’에서 보면 대상과 이미지들이 조화를 이뤄 합일된 상태를 보여주는 것은 아니다.

이상으로 볼 때, 초기시에 나타난 관념적 이미지인 ‘순수’는 ‘소녀’와 ‘꽃’이라는 사물로 이어지거나 죽음을 동반한다. 이런 죽음과 부재의 상황을 되돌리려고 화자는 ‘존재’라는 관념을 끌어들인다. 그러나 사물의 명명화는 언어의 한계로 존재와 멀어지고 단절되고 소외되는 상황을 맞이하는 것이다. 이런 상황은 중기시에서 비현실적인 세계를 형성하게 하는 바탕이 된다.

Ⅲ. 중기시

중기시는 『타령조·기타』(1969)에서 1991년 『처용단장』까지로 잡는다.

이 시기의 시집으로는 1969년 『타령조(打令調)·기타(其他)』, 1977년 『남천(南天)』, 1980년 『비에 젖은 달』, 1988년 『라틴점묘(點描) 기타(其他)』, 1991년 『처용단장』 등이 있다. 시론집으로는 1961년 『시론(시작법을 겸한)』, 1972년 『시론』, 1976년 『의미와 무의미』, 1979년 시론집 『시의 표정』, 1989년 『시의 이해와 작법』, 1991년 시론집 『시의 위상』 등이 있다. 이런 것을 보면 이 시기는 그의 시론이 구체화 되는 시기라고 할 수 있다. 또한 그의 시론과 시창작이 접목되어 나타나는 시기라고 할 수 있다.

당시 시대적 상황을 살펴보면, 정치적으로는 전후 이데올로기의 공방으로 치닫고 있었고 사회·경제적으로는 산업화의 폐해가 속출하기 시작한다. 문단에서는 참여와 순수로 갈라져 논쟁이 심화되던 때이다. 모더니즘 시인이었던 김수영이 ‘온몸의 시론’을 내세우며 현실참여의 시를 추구했다면 김춘수는 ‘무의미시론’을 통해 30년 동안 꾸준하게 새로운 언어실험을 추구한 시기라고 할 수 있다.

이러한 시기에 창작된 중기시의 특질을 살펴보기로 한다.

1. 언어의 의미에 대한 회의

그의 ‘무의미시’란 외부의 대상을 소멸하고, 그로 인해 의미마저 소멸된 시라고 설명한다.³¹⁾ 그러므로 <주체>와 <객체>를 제거하고 <언어>만 남은 것이 ‘무의미시’라는 것이다. 하지만 <주체>와 <객체>가 제거된 상태에서는 담화가 발생될 수 없다. 또한 시적 담화는 의미가 없을 수 없다. 일상적 의미에서 탈피해서 새로운 의미를 파생하거나 독자에게 다양한 의미를 확산시키려는 것으로 보아야 할 것이다. 이러한 무의미시론이 나오게 된 원인은 그가 언어의 의미나 사회적·역사적 의미에 회의를 갖기 시작했기 때문이다.³²⁾ 그래서 사회적·역사적 의미를 연결시킬 대상이

31) 김춘수, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, pp. 521~527.

32) 김춘수의 의미에 대한 회의를 보여주는 글은 다음과 같다.

“나는 어느새 허무를 앓고 있는 내 자신을 보게 되었다. 이 허무의 빛깔을 나는 어떻게든 똑똑히 보아야 한다. 보고

나 관념을 비인과적으로 제시하여 현실에서 맞볼 수 없는 세계를 형상화하고 있다.

다음 작품은 대상에 대한 언어의 의미가 시인의 상상력에 의해 재구성 되고 있다.

①벽벽이 걸어오고 있었다.

늪은 해나무가 걸어오고 있었다.

②한밤에 눈을 뜨고 보면

호주 선교사네 집

희랑이 벽에 걸린 청동시계가

겨울도 다 갔는데

검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있다.

③내 곁에는

바다가 잠을 자고 있었다.

잠자는 바다를 보면

④바다는 또 제 품에

승어새끼를 한 마리 잠재우고 있었다.

...하략...

-『처용단장』 제1부-3 일부

이 시는 ‘벽→늪은 해나무→청동시계→바다’ 순으로 비인과적으로 화자의 초점을 이동시키고 ‘벽’, ‘늪은 해나무’, ‘청동시계’는 걸어 다니고 있으므로 본래의 의미와는 다르게 작용한다.

‘나’라는 화자는 등장하고 있지만 그 화자가 작품을 지배하고 있지는 않다. ①에서는 ‘있었다’의 반복 사용하고, ②에서는 ‘있었다’가 아니라 ‘있다’의 형태로, ③④에서는 다시 ‘있었다’로 나타나는 것을 알 수 있다. ③에서는 ‘나’라는 화자가 등장하다가 ④에서 ‘바다’에게 그 주도권을 넘기고 있다. 사실상 ‘나’라는 화자가 등장하더라도 개인적인 에피소드 삽입으로 볼 수밖에 없는 것이다.

그것을 말할 수 있어야 한다. 의미라고 하는 안경을 끼고는 그것이 보여지지가 않았다. 나는 말을 부수고 의미의 분말을 어디론가 날려버려야 했다. 말에 의미가 얽히고 보니 거기 구멍이 하나 뚫리게 된다. 그 구멍으로 나는 요즘 허무의 빛깔이 어떤 것인가를 보려고 하는데, 그것은 보일 듯 보일 듯 하고 있다. 그래서 나는 「처용단장 제2부」에 손을 대게 되었다.”(김춘수, 위의 책, 2004, p. 537. 밑줄은 필자)

다음 글은 역사에 대한 그의 회의를 찾아볼 수 있다.

① “내 눈에 역사=이데올로기=폭력의 삼각관계가 비치게 되면서부터 나는 도피주의자가 되어 가고 있었다. 왜 나는 싸우려고 하지 않았던가? 나에게서 역사·이데올로기·폭력 등은 거역할 수 없는 숙명처럼 다가왔다.”(김춘수, 『김춘수 시론전집Ⅱ』, 현대문학, 2004, p. 150.)

② “역사는 선한 의지도 가지고 있을는지 모르나 나에게서 악한 의지만을 보여 주었다. 나는 역사를 악으로 보게 되고 그 악이 어디서 나오게 되었는가를 생각하게 되자 이데올로기를 연상하게 되고, 그 연상대는 마침내 폭력으로 이어졌다. 나는 폭력·이데올로기·역사의 삼각 관계를 도식화하게 되고, 차츰 역사 허무주의로, 드디어 역사 그것을 부정하는 지경에 이르게 되었다.”(『처용단장』 시말서)

의미란 주체가 적극적으로 부여할 경우에 발생하지만, 대상을 구성하는 요소들의 인과관계에서도 발생한다. 이 작품에서 의미를 통일적으로 발견할 수 없는 것은 일차적으로 자유연상의 수법에 의하여 대상과 언어와의 관계를 어긋나게 만들고, 이차적으로 그것을 인과관계 없이 전시(展示)하고 있기 때문이다. 다음 작품도 인과관계가 어긋난 형태로 제시되고 있다.

인간들 속에서
인간들에 밝히며
잠을 깬다.
숲속에서 바다가 잠을 깨듯이
젊고 튼튼한 상수리나무가
서 있는 것을 본다.
남의 속도 모르는 새들이
금빛 깃을 치고 있다.

-「처용」 전문

이 시는 『타령조·기타』에 수록된 작품이다. 김준오는 “이 작품에서 인간과 상수리나무의 서열이 뒤바뀌어 있다. 서열의 역전이라는 비인간화의 한 방법으로 춘수는 화자를 우리가 이해할 수 없는 영역에 감추어 둔다.”³³⁾라고 말한다. 현실적 삶의 모습이나 인간의 모습을 배제하고 화자를 최대한 은폐함으로써 ‘인간들 속’이라는 인간 세상보다 상수리나무가 있는 ‘바다가 잠을 깨는 숲속’ 배경이 전경화되고, ‘깬다’, ‘본다’, ‘치고 있다’ 등으로 이어지는 의미 연결도 어긋나게 제시된다.

처용이라는 인물을 생각한다면, ‘역사를 약’으로 보는 시인과 닮은꼴로 파악하고 삶의 부조리함과 인간에 대한 혐오를 보여준 것이라 해석할 수 있고 처용을 화자로 본다면 숲 속에서 잠을 깬 ‘바다’와 젊고 튼튼하게 서 있는 ‘상수리나무’를 통해 처용의 내면을 이야기한다고 해석할 수도 있다. 제목인 「처용」을 생각하지 않는다면 화자가 인간 세상에서 깨어나서 상상 속의 공간에서 상수리나무를 보고 금빛 깃을 치고 있는 새를 보고 있다고 해석될 수도 있다.

이렇게 김춘수는 ‘처용’이라는 인물을 통하여 시 속의 의미들을 다양하게 만들려고 하고 있다. 이것은 그가 ‘화자와 화제 중심’의 시에서 ‘독자 중심’의 시로 변화하려는 것을 보여준다. 이런 것은 실존적 인물인 이중섭 연작을 통해서도 나타난다.

바람아 불어라

33) 김준오, 『가면의 해석학』, 이우출판사, 1985, p. 167.

서귀포에는 바다가 없다.
 남쪽으로 쓸리는
 끝없는 갈대밭과 강아지풀과
 바람아 네가 있을 뿐
 서귀포에는 바다가 없다.
 아내가 두고 간
 부러진 두 팔과 멍든 발톱과
 바람아 네가 있을 뿐
 가도 가도 서귀포에는
 바다가 없다.
 바람아 불어라,

-「이중섭」 3 전문

이 시는 『남천』에 수록된 작품이다. 화자의 눈에 등장하는 이중섭은 「내가 만난 이중섭」에서이다. 이중섭 연작 1에서 8까지는 시인과 화자와 이중섭과 모호한 경계선을 지닌다. 이 시에서도 제목을 빼고 보면 이중섭에 대한 연상이 불가능하다. ‘아내’는 이중섭이 지닌 유일한, ‘외부를 향한 출구’로 보일³⁴⁾ 수도 있지만, 이중섭 연작에서는 ‘아내’와 관련된 묘사는 거의 ‘가다’, ‘오지 않는다’로 되어 있다. 아내에 대한 그리움보다는 있어야 할 곳에 없는 아내에 대한 부정적 의미가 드러나는 것이다. 이것은 시인의 무의식에서는 아내에 대한 부정적 인식이 어느 정도 자리 잡고 있다고 볼 수 있다.³⁵⁾ 이처럼 시인은 인물들을 끌어들이며 의미를 확산시키고 있는데, 「소크라테스의 변명」, 「동지 푸르돈」, 「동지 바쿠닌」, 「동지 피크넬」, 「동지 신채호」 등도 마찬가지로 할 수 있다. 다음 작품은 소설 속 인물을 끌어들이고 있다.

호박잎은 여름을 꿈꾸고
 호박꽃은 호박을 꿈꾸고, 여름은
 여름을 꿈꾼다.
 저녁은
 저녁을 꿈꾸고
 놀은 저녁에 놀을
 꿈꾼다고

34) 오정국, 앞의 글, 1999, p. 33.

35) 김춘수의 아내에 대한 인식을 보여주는 글은 다음과 같다.

“나에게는 난해에의 취향이라고 할까 그런 것이 있는 듯하다. 시를 써놓고 간혹 아내에게 보이고는 아내가 쉽게 이해한 듯한 기색을 나타내면 불안해진다. 뭔지 잘 모르겠네요라는 독후감이 아내 입에서 나와야 어쩐지 안심이 되곤 한다.”(김춘수, 『김춘수 시론전집Ⅱ』, 2004, p. 154.)

이반 카라마조프는 또한 말한다.
하느님이 없으니 오늘은 뭘 해도 괜찮다. 고,

-「아비시니아 아비시니아」 전문

이 시는 『샤갈의 마을에 내리는 눈』에 수록된 작품이다. 소설 속 인물인 ‘이반 카라마조프’가 등장한다. 드물게 나타나는 ‘극적지향형’의 시다. 이 유형은 화자가 담화를 이끌어간다는 점에서는 다른 유형과 마찬가지로이다. 그러나 화자의 담화에 청자가 개입한다는 점에서 다른 유형과 다르다. 화자와 청자와 화제에 대해 고루 언급할 경우 이 작품처럼 화자와 청자의 상반된 욕망을 모두 표현할 수 있다. ‘호박잎, 호박꽃, 여름, 저녁, 놀, 카라마조프’는 ‘꿈꾼다.’로 의미연결이 될 수 있으며, ‘꿈꾼다고’까지만 끊는다면 이반 카라마조프가 말한 것이 되기도 한다. 꿈을 꾸는 것은 화자의 욕망이기도 하고, 화제(호박잎, 호박꽃, 여름, 저녁, 놀)의 욕망이기도 하며, 청자(이반 카라마조프)의 욕망이기도 하다. 마지막 행의 ‘하느님이 없으니 오늘은 뭘 해도 괜찮다’는 말은 독자의 해석을 다양하게 만든다.

무엇보다도 이 시에서 주목할 점은 시어의 반복이다. 시인의 무의식에서 생겨나는 리듬이나 주술적 언어행위를 드러내려 했다는 점이다. 이것은 무의식의 방심상태를 끌어내기 위한 실험이라고 할 수 있다.³⁶⁾

다음 작품은 리듬이나 주술적 언어행위를 분명하게 드러낸다.

바보야, 우찌 살꼬
바보야,
하늘수박은 올리브빛이다 바보야,
바람이 자는가 자는가 하더니
눈이 내린다 바보야,
우찌 살꼬 바보야,
하늘수박은 한여름이다 바보야,
올리브 열매는 내년 가을이다 바보야,
우찌 살꼬 바보야,
이 바보야,

-「하늘수박」 전문

이 시는 『남천』에 수록된 작품이다. 하늘 수박은 나무를 타고 올라가는 넝쿨 식물로 주먹만 한

36) 조달곤, 『한국 모더니즘 시학의 지형도』, 새미, 2006, p. 246~247.

수박 모양의 열매가 나무에 열린다. 초록색 열매로 달려 있다가 잎과 줄기가 시들어가면서 노랗게 익어간다. 식용으로는 불가능하고 약용으로 쓰이는 것이다. 화자는 나무에 달린 이 열매를 보고 있다. 그러면서 하늘 수박에 대해 청자에게 이야기 하고 있다. ‘바보야’라는 시어의 반복은 리듬감을 살리고 있고 비판적이거나 멸시하는 것보다 애정이 깔려있다고 볼 수 있다.

전체적인 시간을 살펴보면 하늘수박의 시간은 한여름이다. ‘바보야’라고 부르는 청자의 시간(화자의 시간)은 눈이 내리는 겨울이다. 하늘수박의 빛깔과 닮은 올리브 열매의 시간은 내년 가을이다. 비인과적인 시간 구성을 따르고 있다. ‘바보야’라고 부르는 화자의 발화와는 다르게 은밀히 격정과 애정이 드러나고 있으며 배경은 점차 비현실적이 되어간다.

이렇게 볼 때 이 시는 무의식적 반응에 초점을 맞추고 있으며, 리듬 또한 이 초점을 강하게 드러내는 역할을 하고 있다. 따라서 이 시는 화제 지향형이며 무의식형(unconscious pattern)이라는 것을 알 수 있다. 이 시의 화자는 잠재되어 있지만 주체와 객체가 제거되었다고는 볼 수 없다. ‘하늘 수박은 무엇인가’라는 객체의 정보를 제공하는 ‘화제 지향형’의 시라고 해야 할 것이다. 자유연상의 결과인 모상(模像)을 일상적 논리에 어긋나도록 수정하면서 더욱 멀어지는 방식으로 그려 원상(原象)을 알아 볼 수 없도록 만들고 있다. 독자가 추론할 수 없는 상태까지 이끌어 가는 방법으로 화자의 의도를 감추려 하는 것이다.

그는 이 시에서 이미지를 버리고 리듬만 남는 주문을 남기려고 하였다.³⁷⁾ 즉, 사회적·역사적 의미에 대한 회의로 의미를 배제하고자 시도한 것이다. 그러나 이러한 시도는 사실상 의미를 다양하게 하고 확산시키고 있다.

다음 작품은 언어에 대한 회의를 작품 속에서 보여주고 있다.

줄글로써어쓰기와구두점을무시하고동사를명사보다앞에놓고객순·폴록을앞질러포스트모더니즘으로
존·케이를앞질러소리내지않는악기처럼미국의한병사가갓다준내쓸개한쪽서럽고도서럽던

서기 1945년 8월 15일

-『처용단장』 제3부-28 전문

37) 작가의 말을 인용하면 다음과 같다.

“나는 여기에 이르러 이미지를 버리고 주문을 얻으려고 해보았다. 대상의 철저한 파괴는 이미지의 소멸 뒤에 오는 것으로 생각하게 되었다. 이미지는 리듬의 음영에 지나지 않는다. 물론 그 이미지는 그대로의 의미도 비유도 아니라는 점에서 난센스일 뿐이다. 그러니까 어떤 상태의 묘사도 아니다. 나는 비로소 묘사를 버리게 되었다.”(김춘수, 『김춘수 시론전집 I』, 2004, p. 551.)

이 시는 시의 내용 그대로 띄어쓰기와 구두점을 무시하고 있다. 시인은 1945년의 시간과 현재의 시간을 겹쳐 놓는다. 그래서 화자의 현실은 연속되는 이념대립의 새로운 시작으로 인식되고 화자는 이런 서러운 시간의 고통을 달래기 위해 사회적 현실을 해체한다.³⁸⁾ ‘즐글로 띄어쓰기와 구두점을 무시하고 동사를 명사보다 앞에 놓고’ 쓰는 것은 1945년의 미국인 병사이기도 하고 다른 한편으로는 사회적·역사적 의미에 대한 회의를 보이는, 아니면 포스트모더니즘적으로 시를 쓰기 위한 시인이기도 하다. 그렇다면 시인은 언어의 서술 양식의 파괴를 통해서도 의미를 확대시키고 있다고 볼 수 있다.

다음 작품은 기호를 사용하여 개인적이고 새로운 의미를 만들어 낸다.

깨닫든
 그 야기 도깨비에게 그 뒤에
 일러주었어야 했을까,
 나는 「상호부조론」을 읽은 지가 오래 되었지만
 어느 날 천사가 행주산성의 그
 행주치마를 두르고 조선땅 안양의 그
 개구리참외를 먹는 것을
 나는 그만 봐버렸다. 고,
 그때 나는 이미 「」 안에 들어가고 있었다. 고,
 아니 이미 들어가버렸다. 고,
 실은 입과 항문도 이미 「」 안에 들어가버렸다. 고,
 나는 위선자, 길 다르고
 속 다르다. 고, 네가 그날 밤
 오지 않은 것이 천만 다행이었다. 고,

-『처용단장』 제3부-38 전문

괄호는 「상호부조론」에서는 책 제목을 활자로 쓸 때 문장 부호에 속한다. 「」라는 기호는 ‘괄호’라는 언어로 바꾼다고 할지라도 시의 전체적 구조나 흐름에 큰 영향을 주지는 않는다. 장식적 이미지로 사용되고 있다. 그러나 시 속에 괄호들은 시인이 창조해낸 공간으로 나타난다. 괄호 안에 ‘나’도 들어가 버리고, ‘입’도 ‘항문’도 들어가 버린다. 이 공간은 외부의 억압에서 기인하며 동시에 현실로부터의 단절을 의미한다. 「」는 역사의 폭력으로부터 보호받을 수 있는 안식처로서 화자의 내면 공간이 되는 것이다. 기호를 장식적으로 사용하면서도 의미를 확산시킨다.

38) 문경희, 앞의 글, 2004, p. 52.

다음 작품은 언어의 음절이 해체되고 있다.

① ㅎㅏㅓㅓㅓ ㄱㅡㅓㅣㄱㅓㅓㅓㅣㄱㅓㅓㅓ ㅓㅡㅓ ㅡㅓ
 , 복상腹上의
무덤도 밀쳐낸다는데
글썸,

-『처용단장』 제3부-37 일부

② ㅋㅓㅓㅓㅓㅓㅡㅓ
눈썹이없는아이가눈썹이없는아이를올린다.
역사를
심판해야한다 ③ ㅣㅓㅓㅓㅓㅣ
<중략>
눈이 내린다 바보야
우찌살꼬 ④ ㅓㅓㅓㅓㅓ

⑤ ㅎㅏㅓㅡㅓㅓㅓㅓㅓㅓ ㅡㅓ, 한여름이다 ㅓㅓㅓㅓㅓ
 ,
올리브 열매는 내년 ㅓㅓ ㅡㅓㅣㅓㅓㅓㅓㅓㅓ
 ,
ㅓㅓㅓㅣㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓㅓ
ㅣㅓㅓㅓㅓ,
역사가 ㅋㅓㅓㅓㅓㅓㅓ 하면서
ㅣㅓㅓㅓㅓㅓ

-『처용단장』 제3부-39 일부

이 시는 음절을 해체하고 장식적인 기호로 사용하면서 의미를 다양하게 만들고 있다.

①②③④⑤를 뺀 나머지 글을 보면 무의식에서 표면으로 떠오르는 것을 기술한 것이고 ①②③④⑤는 그렇게 보기는 어렵다. 독자의 독서 활동을 환기시키는 역할을 하고 있다. ‘ㅎㅏㅓㅓㅓ ㄱㅡㅓ ㅣㄱㅓㅓㅓㅣㄱㅓㅓㅓ ㅓㅡㅓ ㅡㅓ’은 앞에 ‘한번 지원진 얼굴은’이라고 읽어갈 수 있다. 똑 같은 것을 읽어나가만 독자는 새롭게 집중하면서 풀어쓰기³⁹⁾ 된 부분을 읽어나간다. 언어가 지원진다는 느낌이 다가오거나 밀쳐낸다는 느낌이 다가오게 할 수 있다. ‘ㅋㅓㅓㅓㅓㅓㅡㅓ ㅣㅓㅓㅓㅓㅣ’, ‘우찌살꼬 ㅓㅓㅓ

39) 박영준, 『우리말의 수수께끼』, 김영사, 2002, pp. 207~224.

고자’, ‘하느님-르스T고자기 -한여름이다’, ‘바보고자’, ‘올리브 열매는 내년 가 -늘이다고자고자
고자’, ‘T지시사르고고고고고고고/ 바보야/ 역사가 커가사고자 하면서/ 바고고고고’에서
보이는 것처럼 독자들도 읽기에 편안하지 않다. 시인도 편안하게 자유연상을 하는 것이 아니라,
그것을 차단시키려고 하는 것이다. 이것은 음절의 해체를 통해 독자의 생각하는 틈을 넓히고 의
미를 새롭게 만들려는 시인의 의도가 담겨져 있다.

중기시를 살펴볼 때, 그는 ‘언어의 의미에 대한 회의’를 ‘무의미시’를 통해 드러내고자 하였음을
알 수 있다. 따라서 시어의 인과관계를 배제하고 이미지, 리듬을 전경화 함으로써 의미를 배제하
려고 한다. 언어 또한 음절을 해체하고 기호를 장식적으로 사용한다. 그러나 ‘무의미시’는 의미가
소멸되는 것이 아니라 독자로 하여금 다양한 의미를 확산하게 하려는 것임을 알 수 있다. 이것은
독자의 생각하는 틈을 넓히고 의미를 새롭게 만들려는 전략이다.

그렇지만 시인의 의미 전달이 어렵고 독자가 받아들이기 쉽지 않다. 따라서 시인과 독자의 원
활한 관계회복을 위해 후기시에는 과거 회상과 일상에 대한 슬픔이 드러나게 되는 것이다.

2. 병치 은유적 구성

의미와 언어에 대한 회의는 의미를 배제하려는 실험으로 이어진다. 그가 말한 ‘대상의 소멸’은
정확한 표현이라고 할 수 없다.⁴⁰⁾ 모든 언어는 명시적이든 함축적이든 어떤 대상을 지시하며, 대
상과의 관계를 드러내려는 의도에서 탄생되기 때문이다. 다음 작품은 인과관계를 어긋나게 하더
라도 의미를 찾아 갈 수 있다.

①남자와 여자의

아랫도리가 젖어 있다.

②밤에 보는 오갈피나무.

40) 창작과정을 밝힌 글은 다음과 같다.

“사생이라고 하지만, 있는(실재) 풍경을 그대로 그리지는 않는다. 집이면 집, 나무면 나무를 대상으로 좌우의 배경을
취사선택한다. 경우에 따라서는 대상의 어느 부분을 버리고, 다른 어느 부분은 과장한다. 대상과 배경과의 위치를 실
지와는 전혀 다르게 배치하기도 한다. 말하자면 실지의 풍경과는 전혀 다른 풍경을 만들게 된다. 풍경의, 또는 대상
의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입하
게 되면 대상의 형태는 부서지고, 마침내 대상마저 소멸한다. 무의미의 시가 이리하여 탄생한다.”(김춘수, 『김춘수 시
론전집 I』, 2004, p. 535.)

오갈피나무의 아랫도리가 젖어 있다.

③멘발로 바다를 밟고 간 사람은

새가 되었다고 한다.

④발바닥만 젖어 있었다고 한다.

「눈물」 전문

이 시는 시선집 『처용』(1974)에 수록된 작품이다. 이 시에서 ①②④는 이미지가 ‘젖어 있다’로 이미지 관계를 반복한다. 단순히 이미지 관계를 찾는다면 a-a-b-a로 전개됨을 알 수 있다. 이런 단순한 전개에 비슷한 이미지를 언어 서술로 이어준다. ①②는 ‘젖어 있다’로 ③④는 ‘한다.’로 이미지를 접목시킨다. ①에서는 ‘남자와 여자의 아랫도리’ ②에서는 ‘오갈피나무의 아랫도리’로 이미지를 중첩시킨다. ③에서는 다른 이미지가 나타난다. 그러나 ‘되었다고 한다.’와 ④에서 ‘있었다고 한다.’에서 보면 화자가 들은 이야기다. 앞뒤 관계가 잘 맞지 않는다.

이미지로 살펴보면, ①은 무의식에서 나타나는 이미지, ②는 대상에서 촉발되는 이미지, ③은 화자가 들은 일상적인 이미지에서 나온 것이다. ④는 일상적인 이미지가 관념화된 이미지로 대상의 이미지가 병치되고 있다. ①②는 서로 병치되며 ③④도 그러하다. ①②를 묶고 ③④를 묶는다면 서로 병치되는 이미지로 나타난다. 시 속에 등장하는 사물들은 고정 관념의 껍질을 깨고 새로운 모습이 된다. 이것은 의미가 없게 만드는 것이 아니라 의미를 확산시키고 다원화 하려는 것이다. 다음 작품도 병치 은유를 사용하고 있다.

바다가 원종일

새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.

이따금

바람은 한려수도에서 불어오고

느릅나무 어린 잎들이

가늘게 몸을 흔들곤 하였다.

날이 저물자

내 늑골과 늑골 사이

흙을 파고

거머리가 우는 소리를 나는 들었다.

베포니아의

붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.

그런가 하면 다시 또 아침이 오고
바다가 또 한 번
새앙쥐 같은 눈을 뜨고 있었다.
뚝 뚝 뚝, 천阡의 사과알이
하늘로 깊숙이 떨어지고 있었다.

가을이 가고 또 밤이 와서
잠자는 내 어깨 위
그해의 새눈이 내리고 있었다.
어둠의 한쪽이 조금 열리고
개동백의 붉은 열매가 익고 있었다.
잠을 자면서도 나는
내리는 그
희디흰 눈발을 보고 있었다.

-『처용단장』 제1부-1 전문

1연과 3연의 주체는 ‘바다’이고, 2연과 4연의 주체는 ‘나’라는 것을 알 수 있다. ‘바다’에 대한 자유연상과 ‘나’에 대한 자유연상을 되풀이함으로써 각각의 인과관계를 단절시키고 있다. ‘새앙쥐’와 ‘어린 잎들’은 유년을 의미하고 재생 가능한 바다와 병치된다.⁴¹⁾ ‘나’라는 화자는 촉각적, 청각적, 시각적 심상을 보여준다. 대상은 바다와 눈과 꽃이다. 또한 ‘바다’를 의인화시키고 직유하고 있다. 그러나 단순하게 의인화되고 직유를 사용한 ‘바다’로 볼 순 없다. 일상과 전혀 다른 모습의 ‘바다’로 나타난다. 이 시에서 눈은 눈(眼)과 눈(雪)으로 중첩되어 의미가 확산된다. ‘눈(眼)’은 ‘뜨고 있었다.’에서 의미가 분명해지지만, 4연에서의 ‘그해의 새눈, 희디흰 눈발’에서는 눈(雪)을 의미한다. 3연에서 ‘천의 사과알’은 눈(眼)과 눈(雪)의 구별이 쉽지 않다. 그래서 시 전체적으로 ‘눈’은 눈(眼)과 눈(雪)의 의미가 중첩되고 있다. ‘느릅나무 어린 잎들이/ 가늘게 몸을 흔들곤 하였다.’→ ‘베꼬니아의/ 붉고 붉은 꽃잎이 지고 있었다.’→ ‘뚝 뚝 뚝, 천阡의 사과알이/ 하늘로 깊숙이 떨어지고 있었다.’→ ‘내리는 그/ 희디흰 눈발을 보고 있었다.’에서 보이는 것처럼 중첩되는 의미를 가진 ‘눈’은 ‘꽃’이란 의미로도 가능하다. ‘바다’는 ‘뚝 뚝 뚝, 천阡의 사과알이/ 하늘로 깊숙이 떨어지고 있었다.’에서는 하늘과 뒤바뀐 상태다. ‘바다’는 하늘도 되고 그냥 일상적인 ‘바다’의 의미를 가지기도 한다. 이런 자유연상과는 달리 보이는 작품도 있다.

41) 이기용, 앞의 글, 1997. p. 25.

①벽벽이 걸어오고 있었다.

늪은 해나무가 걸어오고 있었다.

②한밤에 눈을 뜨고 보면

③호주 선교사네 집

①회랑이 벽에 걸린 청동시계가

겨울도 다 갔는데

검고 긴 망토를 입고 걸어오고 있다.

내 곁에는

바다가 잠을 자고 있었다.

잠자는 바다를 보면

④바다는 또 제 품에

송어새끼를 한 마리 잠재우고 있었다.

다시 또 잠을 자기 위하여 나는

검고 긴

한밤의 망토 속으로 들어가곤 하였다.

④바다를 품에 안고

한 마리 송어새끼와 함께 나는

다시 또 잠이 들곤 하였다.

*

②호주 선교사네 집에는

호주에서 가지고 온 해와 바람이

따로 또 있었다.

⑤탱자나무 울 사이로

겨울에 죽도화가 피어 있었다.

주님 생일날 밤에는

눈이 내리고

⑥내 눈썹과 눈썹 사이 보이지 않는 하늘을

나비가 날고 있었다.

한 마리 두 마리,

-『처용단장』 제1부-3 전문

이 시는 그가 그의 작품들 중에서 여러 소재들을 연결, 삭제, 교체, 삽입 등의 방법으로 재구성한 것이다. ①은 「벽이」 ‘벽이 걸어온다. 늪은 해나무가 걸어온다.’, ‘노오뜰담 사원의 회랑의 벽에 걸린 청동시계가’에서 온 것이다. ②는 「유년시·1」 ‘호주 선교사네 집에는’이라고 나온다. ③은 「이

중첩·6」 ‘한밤에 꿈이 하나 눈 뜨고 있다/ 눈 뜨고 있다.’라는 부분이 있다. ④는 「바다의 늪」 ‘새 봄에는 살오른 송어 새끼/ 온몸으로 바다를 박차고 솟아올랐다간’이라고 나온다. ⑤은 「예배당」 ‘가시덤불 을 새로/ 죽도화도 피어나고’가 있으며, ⑥은 「세르반테스 동상」 ‘그래서 그런지 그의 눈썹과 눈썹 사이가’가 나온다. 이러한 부분은 시인이 시를 쓸 때, 무의식적으로 떠올린 심상이라고 보기는 어렵다. 무의식적으로 떠올린 부분이라 하더라도 의식적 통제에 의해 변이된 작품이라고 볼 수밖에 없다. 그래도 독자들은 변이된 틈을 채우면서 독서를 해나간다. 그래서 시인은 독자들의 의미의 확산과 다양성을 마비시키기 위해 리듬 병치를 구사한다.

메콩강은 흘러서 바다로 가나,
 메콩강은 흘러서 바다로 가나,
 부산 제1부두에서
 귀뚜라미 한 마리가 울고 있다.
 가을이 오면 어디로 가나,
 가을이 오면 어디로 가나,
 여름을 먼저 울자, 여름을 먼저 울자.

-「잠자는 처용」 전문

이 시는 『남천』에 수록된 작품이다. 무엇을 의미하고 있는지는 알기가 어렵다. 앞 뒤 논리가 맞지 않기 때문이다. <객체>와 <언어>와의 관계를 어긋나게 맺은 것이라 할 수 있다. 1행과 2행을 각각 AA로 3행과 4행을 bc로 5행과 6행을 DD로 7행을 반점과 온점의 결과로 CC라고 보자. 그렇다면 이 시의 구조는 AA-bc-DD-CC라고 할 수 있다. 의미구조로 따진다면 A-B-D-C의 단속적이다. c와 C는 운다는 점에서 맥락을 연결할 수 있고, AA나 DD는 리듬적인 면에서 같은 맥락으로 연결할 수 있다. 그러나 1행과 2행의 ‘가나,’는 회상인지, 물어보는 것인지 모호하다. 5행과 6행의 ‘가나,’는 푸념인지, 물어보는 것인지도 애매하다. 그래서 독자는 AA, DD, CC라는 리듬만 받아들일 수 있다. 이러한 리듬병치의 시는 시간적 배경과 공간적 배경이 구체적으로 드러나지 않고⁴²⁾ 독자의 이성적 논의를 잠재우고 무의미한 이야기를 끝까지 읽게 만들고 있다. 다음 작품에서도 리듬병치를 발견할 수 있다.

불러다오.
 멕시코는 어디 있는가,

42) 현승춘, 「김춘수 『처용단장』의 배경 연구」, 『백록어문』, 제12집, 1996, 1, p. 143.

사바다는 사바다, 멕시코는 어디 있는가,
 사바다의 누이는 어디 있는가,
 말더듬이 일자무식 사바다는 사바다,
 멕시코는 어디 있는가,
 사바다의 누이는 어디 있는가,
 불러다오.
 멕시코 옥수수는 어디 있는가,

-『처용단장』 제2부-5 전문

이 시에서는 ‘멕시코’가 어디 있는가를 부르고 있다. 무식하고 누이가 있는 멕시코인 ‘사바다’를 이야기 하면서 멕시코와 누이는 어디 있는지 묻고 있는 것처럼 받아들여진다. 독자는 사바다가 누구인지 알 수가 없다. 「제2부 들리는 소리」 36에서는 함정에 빠져 죽은 사바다가 나온다. 『의자와 계단』(1999년)에서 「사파타의 죽음」, 「멕시코의 옥수수」를 읽어야 어느 정도 사바다에 대해 추측할 수 있다. 그러나 사바다가 실존 인물이었는지 시인이 창조해낸 인물인지 판단은 모호하다.

문장이 온점으로 끝난 것은 ‘불러다오.’ 둘이며, 그 외는 모두 ‘-가.’로 끝나면 반점이 쓰이고 있다. 의미에 집중하는 독자를 반복에 의한 리듬으로 유도하는 것이다. 리듬이란 유사한 자질을 규칙적으로 배열할 때 얻어지는 감각으로서 의미가 배제되었을 때 리듬의 효과가 전경화 되기 때문이다.⁴³⁾ 리듬 병치인 경우는 의미와 사물과는 상관없이 규칙적인 언어의 반복으로 주술성을 강조한다. 이미지 병치인 경우 아무리 변형을 거듭해도 어휘 속에 숨어있는 의미가 서로 결합하여 새로운 의미를 형성하는 반면에, 리듬은 의미나 사물과는 관계없이 규칙적 반복으로 작용한다. 그러나 이런 리듬 병치로는 시인의 담화욕구를 충족할 수 없다. 그래서 충분히 담화욕구를 드러낼 수 있는 병치운율을 선택한다.

①나는 어디가 아픈지 아파서 누워 있다. 밖에서는 곳을 한다고 무당이 칼춤을 추고 있다. <중략>
 그러나 나는 눈을 감고도 똑똑히 볼 수 있었다. 증조고曾祖考의 위비位脾. 신위神位, 소지燒紙따위,

②명도明圖가
 아나
 명사明沙
 <중략>
 명사明絲
 명사名士

43) 윤지영, 앞의 글, 1998, p. 24.

<중략>

③사바다는 그런 함정이 자기를 기다리고 있는 것을 전혀 알지 못했다.<중략>그의 시신은 말에 실려가 그의 동포들의 면전에 한 벌 누더기처럼 던져졌을 뿐이다.

-보아라, 사바다는 이렇게 죽는다.

④가마매기를 여러 장 끼워 맞춰 그것으로 원형의 장막(그 직경은 2m가 될까말까 하다.)을 치고, 투계鬪鷄 두 마리를 그 안에서 싸우게 하고 있다.<중략>피를 흘리고 있는 쪽은 한번씩 날개를 치며 솟아오리기는 하지만, 힘없이 허공을 때릴 뿐이다.

⑤증조고曾祖考 제삿날에 그는 오지 않았다.

⑥네잎 토끼풀이 있다고 어떤 아이가 나에게 그걸 보여줬다. 그걸 보고도 믿지 않을 수는 없었다.<중략> 그런데 그 아이는 또 하나 다른 네잎 토끼풀을 찾아냈다. 모과木瓜의 판 이름은

⑦명사檠植

-『처용단장』 제3부-36 전문

①은 나라는 화자가 등장하며 아픈 상태에 있다. 들리는 것은 소리이다. 무당이 내는 칼춤이나 들리는 소리는 주술성에 가깝다. 주술적인 소리는 환자와 현실의 소리들이 어울리면서 몽환적인 느낌을 갖게 한다. ②는 앞의 이야기와 전혀 상관없는 같은 소리 다른 의미의 언어 나열이다. 명사의 의미보다 명사(myung sa)라는 소리들만 남기고 있다.⁴⁴⁾ ③은 사바다의 이야기이다. 『처용단장』 제2부-5에서 보이는 사바다의 이야기이다. 사바다의 죽음에 관한 이야기는 인과 관계를 찾지 못하게 만든다. ④는 투계의 싸움 이야기를 지켜보고 있다. ⑤는 ①에서 보이는 증조고라는 어휘가 등장하지만 증조고의 제삿날에 오지 않은 것은 증조고라는 귀신인지 ‘그’라는 다른 인물인지 확실하지 않으며 이 작품의 구성에 필요한 것인지도 애매한 위치를 담당한다. ⑥은 ‘나’라는 화자가 등장한다. 어린 아이를 등장시킨다. 어릴 때 누구나 해보았음직한 네잎 클로버를 화자는 얻지 못한다. ①에서 아픈 어린 아이와 연계하기도 어려운 감이 있으며 나름대로의 의미를 형성해 간다. ⑦은 ⑥에서 모과의 판 이름으로 이어지는 것 같기도 하나 ②에서 주는 언어의 유희와 연관이 있어 보이기도 한다.

44) 김유동, 앞의 글, 2001, p. 48.

그러므로 여섯 가지의 에피소드가 병치되어 있는 시라고 할 수 있다. 이렇게 함으로써 독자가 여섯 가지 의미를 통일성 있게 통합하려는 독자들의 의도를 막으려는 의도가 엿보인다. 다음 시를 보면 에피소드 병치를 쉽게 찾아 볼 수 있다.

- ①공자는 꿈에 주공周公을 본다. 보고 또 보아도 끝이 보이지 않는 황하의 질펀한 물과 같다.
- ②그때처럼 옷통을 벗은 아이가 입에 바람개비를 물고 해안통을 달리지 않는다. 그늘이(시꺼멧게) 밀리는가 하더니 서북쪽의 하늘 한쪽이 와르르 무너진다. 후두두 굵은 빗방울이 스쳐간다. 제비붓꽃 하나가 목이 부러지고, 그때처럼 어디선가 날콩 볶는 고소한 비린내가 나지 않는다.
- ③서기 1981년, 나는 꿈에 이순耳順의 나를 본다.

-『처용단장』 제4부-9 전문

①은 화자가 공자다.(꿈) ②는 화자가 드러나지는 않지만 옛날 일을 회상하는 화자로 볼 수 있다.(현재) ③은 화자가 '나'이다.(1981년 꿈) 화자가 달라지면 의미가 또한 달라진다. 세 가지 에피소드를 엮어 놓은 것이다. 에피소드란 의미를 지닌 작은 이야기 토막이다. 여기서는 에피소드와 에피소드 사이의 인과 관계를 차단시키려고 한다. 인과 관계를 바탕으로 에피소드들이 지닌 의미를 하나로 통합하려는 독자들의 의도를 봉쇄한 것이다. 각각의 에피소드는 의미의 비중이 대등해져 어느 한 쪽으로 의미의 지향을 보이지 않는다. 따라서 에피소드 병치는 독자의 독서 판단에 의해 독서 행위가 이루어지기를 바라는 것이다.

이상으로 볼 때 중기시에서 볼 수 있는 특징은 병치은유적 구성이라는 점이다. 병치은유는 시적 대상들이 인과관계를 어긋나게 하면서 전시되기 때문에 <화자 중심>의 시를 <독자 중심>의 시로 이동시키려는 데 목적이 있다. 병치은유적 구성은 이미지 병치에서 리듬 병치로, 에피소드 병치로 넘어가는 변화를 보여준다. 이러한 변화는 담화의 상황이 제대로 이뤄지지 않기 때문에 오는 갈등의 산물이라고 할 수 있다.

그러나 병치은유는 시 속의 사물들이 고정관념을 깨고 새로운 모습으로 바뀌게 되지만 독자와의 의사소통이 원활하지 못하다는 한계를 지닌다. 따라서 후기시에서는 이제까지의 은유 구성을 되돌아보고 반성하는 계기를 마련하고, 독자와의 의사소통을 생각하며 자유롭게 은유 구성을 선택하게 되는 것이다.

3. 환상적 이미지

언어의 의미에 대한 회의, 그리고 의미를 배제하려는 시도는 현실적인 시공간에서는 불가능하다. 오직 그가 만들어가는 시공간에서만 가능하다. 그가 선택하는 병치은유는 시 속에서 새로운 사물로 새로운 시공간으로 탄생될 수밖에 없다. 인간의 행동은 반드시 시간과 공간의 지배를 받는 것만은 아니다. 주체의 욕망이 강렬할 경우 일상적인 배경도 달리 보이게 된다. 이 때, 배경소들을 왜곡하고 인과관계를 차단할 경우 창조적 배경으로 발전한다.⁴⁵⁾ 인과관계를 차단한 병치은유의 기법은 이런 배경을 수용한다. 의미론적 차원에서 병치은유는 은유의 하위 유형에 속하지만, 이미지론의 차원에서 보면 이미지의 전시(展示)로서, 주로 배경적 이미지를 나열하고 있기 때문이다. 다음 작품은 새로운 시공간이 나타나고 있다.

샤갈의 마을에는 삼월에 눈이 온다.
 봄을 바라고 쫓는 사나이의 관자놀이에
 새로 돋은 정맥이
 바르르 댈다.
 바르르 떠는 사나이의 관자놀이에
 새로 돋은 정맥을 어루만지며
 눈은 수천수만의 날개를 달고
 하늘에서 내려와 샤갈의 마을의
 지붕과 굴뚝을 덮는다.
 삼월에 눈이 오면
 샤갈의 마을의 쥐똥만한 겨울 열매들은
 다시 올리브빛으로 물이 들고
 밤에 아낙들은
 그 해의 제일 아름다운 불을
 아궁이에 지핀다.

-「샤갈의 마을에 내리는 눈」 전문

이 시는 『타령조·기타』에 수록된 작품이다. 이 시 속의 시간은 ‘삼월’이다. 삼월에 눈이 내린다. 한 때의 기상악화로 눈이 내리는 것이 아니라 ‘샤갈의 마을에는 삼월에 눈이 온다.’에서 보시다시피 현실상황과 다른 공간이기 때문에 눈이 오는 것이다. 전적으로 시인의 환상 속에서 이루어낸 시적 공간임을 알 수 있다. 시적 대상을 살피더라도 ‘샤갈의 마을’을 대상으로 한 것인지, 샤갈이 그린 ‘샤갈의 마을에 내리는 눈’이라는 그림을 대상으로 하고 있는 것인지도 알 수가 없다. 샤갈이

45) 윤석산, 『현대시학』, 새미, 1996. p. 179.

라는 화가는 존재했지만 ‘샤갈의 마을에 내리는 눈’이나 ‘마을에 내리는 눈’이란 작품은 존재하지 않는다.

시의 화자를 살펴보아도, 샤갈이라는 사나이가 화자가 되는지, 샤갈의 마을을 바라보고 있는 사나이가 화자가 되는지, 샤갈의 마을을 바라보고 있는 사나이와 샤갈의 마을에 내리는 눈을 동시에 보고 있는 화자인지 혼란을 만들어 낸다. 뒤집어 말하면, 화자가 샤갈의 마을을 바라보고 있는 사나이의 눈이 되고 그 사나이는 다시 샤갈이라는 인물에 초점을 맞추어진다. ‘밤에 아낙들은/ 그해의 제일 아름다운 불을/ 아궁이에 지핀다.’로 끝나면서 샤갈도 아닌 사나이도 아닌 다른 화자의 존재를 가늠하게 된다. 그러므로 샤갈의 마을이라는 대상은 실제의 마을도 그림도 아닌 시인의 창조해낸 세계로 자리 잡는 것이다. 다음 작품은 이런 일상적인 대상을 떠올리기 어려운 이미지들을 사용한 것이다.

- ①사과나무의 천阡의 사과알이
하늘로 깊숙이 떨어지고 있고
똑 똑 떨어지고 있고
- ②금붕어의 지느러미를 움직이게 하는
어항에는 크나큰 바다가 있고
바다가 너울거리는 녹음綠陰이 있다.
- ③그런가 하면
비에 젖은 선달의 산다화가 있고
부러진 못이 되어
길바닥을 덩구는 사랑도 있다.

-「시·Ⅲ」 전문

이 시도 『타령조·기타』에 수록된 작품이다. 일상에서 발견할 수 없는 낯선 배경들을 보여주고 있다. ①은 하늘로 사과가 떨어지는 배경, ②는 바다가 있고 금붕어도 있는 어항 속 배경, ③은 비에 젖은 꽃과 굴러다니는 사랑이 있는 어항 속 배경이다. 시 속의 사물들은 환상적인 이미지를 제시하고 일상적인 합리화를 가로막는다.⁴⁶⁾ 이처럼 비현실적인 이미지를 보여주면 즉각적으로 의미를 찾는 것이 어려울지는 모르나. 이미지들끼리 비교·대조하는 과정에서 다시 원래의 대상을 추리해 낼 수 있다. ‘하늘로 떨어지는 사과’는 ‘땅으로 떨어지는 사과’를 바꿔 말한 것에 불과하며, ‘금붕어의 지느러미를 움직이게 하는 어항 속 바다’도 ‘어항 속 바다에서 금붕어의 지느러미가 움

46) 윤지영, 『서정과 환상』, 푸른사상사, 2006, p. 95.

직인다.’라고 바꿔 말한 것이며, ‘부러진 못이 되어 길바닥을 뒹구는 사랑’도 ‘사랑이 부러진 못처럼 길바닥을 뒹군다.’라고 바꿔 말한 것이다. 따라서 환상의 효과를 야기하기 위해서는 낯설고 비현실적인 배경을 비유적으로 읽히지 않게 할 필요가 있다.

활자 사이를
코끼리가 한 마리 가고 있다.
잠시 길을 잃을 뻔하다가
봄날의 먼 앵두발을 지나
코끼리는 활자 사이를 여전히
가고 있다.
너무 작아서 잘 보이지도 않는
코끼리,
코끼리는 발바닥도 반짝이는
은회색이다.

-「은종이: 책장을 넘기다 보니 은종이가 한 장 끼어 있었다」 전문

이 시는 『남천』에 수록된 작품이다. 이 시를 구성하고 있는 이미지들은 구체적인 대상에 대해 다시 한 번 생각하게 한다. 코끼리는 아프리카나 동물원이 아니라 ‘활자 사이를’ 지나가고 있다. 몸집이 큰 코끼리는 ‘너무 작아서 잘 보이지도 않는’다고 한다. 본래 구체적인 대상들이 갖고 있는 이미지들을 이질적인 공간에 배치함으로써 새로운 이미지들을 구성하고 있다. 이러한 이미지는 다른 어떤 관념을 환기하지 않고 하나의 낯선 배경을 만들어 낸다. 하지만 이 작품의 제목은 완전히 의미로부터 자유롭게 되는 것을 막는다. ‘은종이’라는 제목과 ‘책장을 넘기다 보니 은종이가 한 장 끼어 있었다’라는 부제는 ‘은종이’를 코끼리로 치환 은유했다는 단서를 제공한다. 각각의 시어는 지시적 의미를 잃고 비유적 의미로 환원된다. 만약 제목마저 전혀 상관없는 것이었다면 낯선 배경은 그 자체를 유지하고, 의미를 찾기 어렵게 된다.

다음 작품은 제목마저 상관이 없다.

나이지리아 나이지리아,
바람이 불면 승냥이가 울고
바다가 거뿔게 살아서
어머님 곁으로 가고 있었다.
승냥이가 울면 바람이 불고
바람이 불 때마다 빛나던 이빨,

이빨은 부러지고 승냥이도 죽고
지금 또 듣는 바람 소리
나이지리아 나이지리아,

-「나이지리아」 전문

이 시는 『비에 젖은 달』에 수록된 작품이다. 제목과 어떠한 인과성이나 인접성도 보이지 않는다. ‘나이지리아 나이지리아’의 처음부분과 끝 부분의 사용은 감탄 혹은 리듬(소리)을 형성하고 있다. 제목은 ‘나이지리아’라는 나라를 연상시킬 수도 있다. 그러나 ‘지금 또 듣는 바람 소리’ 다음에 ‘나이지리아 나이지리아’라고 나온 것으로 보면 ‘나이지리아 나이지리아’는 소리에 가깝다. ‘나이지리아’는 순수한 음향으로서 시인의 단편적 심상을 일깨워 준다.⁴⁷⁾ ‘바람이 불면 승냥이가 울고’, ‘승냥이가 울면 바람이 불고’, ‘바람이 불 때마다 빛나던 이빨/ 이빨은 부러지고 승냥이도 죽고’에서도 보면 ‘바람’이라는 이미지를 보여주는 것이 아니라 소리의 반복이 더 가깝게 느껴진다. 앞서 살펴본 리듬 병치의 시들은 제목과 상관이 별로 없으며 시 속의 사물들도 낯설게 변한다. ‘바다’의 이미지도 ‘거떻게 살아서/ 어머니 곁으로 가고 있었다.’에서처럼 죽음의 이미지를 보여주는 것 같 으면서도 생명의 이미지를 남겨두고 있다. 다음 작품 또한 바다의 이미지가 변형되어 나타난다.

눈썹을 적시는
내 눈썹 위에 드리누운
바다.
밤이고 낮이고 언제까지나
내 눈썹 위에서 잠만 자는
바르셀로나 그 겨울바다.

-「아테네행 탑승」 전문

이 시는 『라틴점묘 기타』에 수록된 작품이다. 제목은 ‘아테네행 탑승’이지만 화제는 ‘바다’와 전혀 상관이 없어 보인다. 바다의 넓고 큰 이미지를 눈썹 위의 작은 공간에 위치시키고 있다. 이같이 현실에서라면 전혀 있을 수 없는 위치에 사물을 위치시켜서 환상적인 바다의 이미지를 불러온다. 이 바다의 이미지는 장소와 시간을 초월한다. ‘밤이나 낮이고 언제까지나’에서 보이는 것처럼 항상 화자와 같이 나타난다.

‘바다’는 시인이 작품에서 자주 사용되는 소재다. 일상적이고 상식적인 이미지로 나타나는 것이

47) 김영아, 「김춘수 시에 나타난 색채의 원형심상 연구」, 공주대 석사논문, pp. 77~78.

아니라 낯선 이미지로 나타나고 있다. 다음 작품도 그러한 면을 보여주고 있다.

눈보다도 먼저
겨울에 비가 오고 있었다.
바다는 가라 앉고
바다가 있던 자리에
군함이 한 척 닻을 내리고 있었다.
여름에 본 물세는
죽어 있었다.
물세는 죽은 다음에도 울고 있었다.
한결 어름이 된 소리로 울고 있었다.
눈보다도 먼저
겨울에 비가 오고 있었다.
바다는 가라앉고
바다가 없는 해안선을
한 사나이가 이리로 오고 있었다.
한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

-『처용단장』 제1부-4 전문

이 시는 바다는 비현실적 이미지를 자아내서 화자의 황량한 내면을 투사하는 기능을 하고 있다⁴⁸⁾고 볼 수 있지만 여기서 바다의 이미지는 생명과 죽음, 고통과 치유, 존재와 부재와 같은 긍정과 부정의 의미를 모두 내재하고 있다. ‘바다는 가라앉고-군함이 한척 닻을 내리고 있었다-물세는 죽어 있었다-물세는 울고 있었다-바다는 가라앉고-죽은 바다를 들고 있었다’ 앞부분에서는 죽음, 고통, 부재였다면 이런 바다를 사나이가 들고 옴으로써 생명, 치유, 존재의 이미지를 암시하고 있다. 죽음과 만나는 바다가 다시 부활하고 있는 공간이 되고 있다. 이 공간은 화자의 의식에 의해 지배되는 공간이 아니라 독자의 자율적인 판단 속에서 창조적인 배경으로 전경화 된다. 어조에 있어서도 ‘있었다’라는 어미의 반복 사용은 시상의 결핍이 아니라 일상적 이미지와 비일상적 이미지를 반복적으로 제시하여 사물성(thingness)을 강화하고, 그것들이 인과 관계를 초월해서 자율적인 그림이 되도록 만들려는 것이다. 다음 작품도 이러한 바다의 이미지가 나타난다.

내 손바닥에 고인 바다,
그때의 어리디 어린 바다는 밤이었다.

48) 김지선, 앞의 글, 1998, p. 13.

새끼 무수리가 처음의 것을 치고 있었다.
 봄이 가고 여름이 오는 동안
 바다는 많이 자라서
 허리까지 가슴까지 내 살을 적시고
 내 살에 떼 굵은 얼룩을 지우곤 하였다.
 바다에 젖은
 바다의 새하얀 모래톱을 달릴 때
 즐겁고도 슬픈 빛나는 노래를
 나는 혼자서만 부르고 있었다.
 여름이 다한 어느 날이던가 나는
 커다란 해바라기가 한 송이
 다 자란 바다의 가장 살찐 곳에 떨어져
 점점 점점 바다를 덮는 것을 보았다.

-『처용단장』 제1부-8 전문

이 시는 바다의 긍정적 이미지, 부정적 이미지, 자율적인 이미지를 보여주고 있다. ‘①어리디 어린 바다→②많이 자란 바다→③다 자란 바다’에서 보이는 것처럼 ①의 바다는 순결하고 생명이 넘치는 이미지이다. ‘작은’, ‘어리디 어린’, ‘새끼 무수리’에서 보면 세상에 때 묻지 않은 어린 이미지와 순결함을 보여준다. ②의 바다는 상처와 슬픔을 주는 이미지이다. 시간이 지나는 동안 바다는 자라지만 몸에 상처를 남기는 바다다. 그래서 화자는 슬픈 노래를 혼자서만 부른다. ③의 바다는 두 개의 상반되는 바다의 이미지를 융합시킨 새로운 이미지이다. 꽃이 바다를 덮는 것은 상처와 슬픔의 이미지가 순결함과 생명의 이미지로 융합되고 있음을 뜻한다.⁴⁹⁾ 이렇게 해서 바다는 창조적인 배경이 되고, 환상적인 이미지를 갖추게 되는 것이다.

이와 같이 후기시에는 비현실적이고 탈일상적인 이미지들이 나타난다. 언어의 의미에 대한 회의를 느끼는 화자는 낯설고 이질적인 세계를 창조해 내고 창조적 배경으로서 ‘바다’는 상처와 슬픔을 순결함과 생명으로 융합시키는 작용을 한다. 이 ‘바다’라는 소재는 시인의 상상력에 의해 환상적인 이미지를 연상시키는 공간이라고 할 수 있다.

그러나 환상적 이미지의 공간은 혼자만의 세계이다. 그곳은 외부와 단절되고 고독하다. 누구와도 대화가 이루어지지 않는다. 따라서 시인은 쉽게 대화가 통하는 일상적 담화를 고려하게 된다. 그래서 후기시에 일상적 이미지들이 나타나게 되는 것이다.

49) 진수미, 앞의 글, 2003, pp. 107~108.

IV. 후기시

후기시는 1993년 『서서 잠자는 숲』에서부터 2005년 유고시집 『달개비꽃』을 포함한다.

이 시기에 나온 시집은 1993년 『서서 잠자는 숲』, 1996년 『호(壺)』, 1997년 『들림, 도스토예프스키』, 1999년 『의자와 계단』, 2001년 『거울 속의 천사』, 2002년 『선한 편의 비가(悲歌)』 등이 있다. 유고 시집인 『달개비꽃』은 2005년에 나온다. 시론은 아니지만 2002년에 비평을 겸한 사회집 『김춘수 사색사회집』이 나오는 것으로 보아 시론을 정립하고, 시창작법을 제시하는 것보다 시인의 시창작을 성찰하는 시기라고 볼 수 있다.

이 시기의 시대적 상황은 이데올로기의 대립보다 경제적 발전에 힘입은 물질적 풍요로움을 만끽하고 있었다. 그러다 1990년대 후반 IMF로 인한 경제적 타격을 입었으며 조금씩 극복하는 중에 있다.

그는 그의 시창작을 되돌아보고, 시창작의 반성으로 <객체중심>, <주체중심>, <언어중심>의 시들이 고루 나타나며 은유적 구성도 자유롭게 선택하고 있다. 이것은 중기시보다 완숙해진 모습으로 독자와 원활한 의사소통을 하려는 것이다.

그렇다면 후기시의 특질은 어떤 것인지 살펴보기로 하자.

1. 과거 회상과 일상에 대한 슬픔

일상적 담화는 주변의 이야기가 진솔하게 진행된다. 문학적 이야기나 철학적인 이야기나 정치적인 이야기보다는 평범하게 일어나는 하루의 일과가 더 친근하게 느껴진다. 그는 자전적 화자와 일상생활에서의 화제를 선택하면서 중기시보다 쉽게 독자와의 소통을 꾀하고 있다. 회상을 통해 이루어지는 과거로의 회귀는 현재의 모습으로 기술되고 이렇게 회상된 경험은 원래의 모습보다 더 실제적인 모습으로 떠오른다.⁵⁰⁾

강설에 따끈한 보리차 한 잔 중학 1학년이던 나에게 그런 흐뭇한 겨울밤을 차려준 중국인 호떡집

50) 손화영, 「한국 현대시의 대화적 관계 양상 연구」, 동의대 박사논문, 2007, pp. 27~28.

이 그때의 화동花洞에는 있었다. 핫토 핫토 발음하면 통나무집이라고 뜻새김한 일인日人 영어 선생도 그때의 경성제일고등보통학교에는 있었다. 통나무집을 알지 못하는 나는 덩달아 핫토 핫토 하기만 하였다. 그때는 또 서울이 얼마나 추웠던지 방(온돌) 안의 잉크며 정강이가 다 얼어붙곤 했다. 한 밤에는 불알도 얼어붙고, 달과 별, 꿈도 다 얼어붙곤 했다.

-「(PIZZA), HUT」 일부

이 시는 『서서 잠자는 숲』에 수록된 작품이다. 화자는 경성제일고등보통학교를 다녔던 과거를 회상한다. 제목은 ‘(PIZZA), HUT’이라는 지금의 것이지만, 그것을 통해 과거의 이야기를 하고 회상한다. ‘나’라는 화자가 주도하는 <주체 중심>의 시이며, 선택된 화제를 이야기 하고 있으므로 ‘화제지향형’의 시다. 화자는 이렇듯 자신의 과거 이야기를 누군가에게 들려주는 자전적인 화자가 된다. 독자는 중기시보다 쉽게 의미를 찾아간다. 화자는 회상을 통해 자신을 되돌아보고, 일상의 자신을 발견하게 된다. 그래서 시인의 생각이나 느낌을 생생하게 전달하려는 것이다.

‘피자’는 옛날의 중국인 호떡집의 호떡을 떠올리게 한다. ‘HUT’라는 발음은 ‘핫토’라는 일본식 발음을 떠올린다. 그러면서 당시의 상황이 얼마나 추웠는지도 이야기 해준다. 이런 담화는 그 당시를 겪은 독자에게는 공감, 경험이 없는 독자에게는 호기심과 재미를 안겨준다. 다음 작품도 과거의 경험담을 보여준다.

내 나이 댕 살 났을까 했을 때다. 나보다 열 살이나 더 먹은 외사촌 형이 땅바닥에 비틀배틀 옆으로 길게 줄을 한 가닥 그어놓고, 요걸 넘은 년 죽는다 알았제! 하며 눈을 한번 부라리고는 친구 멧이와 어디론가 가버렸다. 댕 살 때의 열 살 차이는 너무도 아득했다. 나는 더럭 겁이 났다.

푸르스름한 날개를 하고 고추잠자리가 한 마리 저만치 장다리 꽃밭을 두어 바퀴 돌다가 제 마음에 들었던지 장다리꽃 하나가 가 앉는다. 그 푸르스름한 날개들 한번 가볼까 말까 한번 가볼까 말까 하다가 끝내 나는 그만 거기 쓰러져 잠이 들고 말았다.

-「고추잠자리」 전문

이 시는 어린이들에게서 흔히 볼 수 있는 ‘금기 놀이’를 회상한다. 선을 앞에 그어놓고 넘어오기만 하면 ‘바보’ 혹은 ‘내 아들이다’라는 언어 설정을 해놓고 선을 넘어오지 못하게 하는 놀이를 떠올리게 한다. 이런 경험담은 독자에게 누구에게나 겪을 만한 일들이며 ‘어린 시절’의 기분을 느끼게 해준다. 그러나 시인은 회상에서만 끝나는 게 아니다. ‘고추잠자리’는 붉은 색을 띠지만 이 시에서는 ‘푸르스름한 날개’를 가지고 있다. 푸른색은 하늘의 색이며 날개는 상승의 욕구를 표현한다. 이런 잠자리의 모습에서 현실을 벗어나려는 시인의 욕망이 드러난다.⁵¹⁾

51) 이명희, 『현대시와 신화적 상상력』, 새미, 2003, pp. 238~239.

어린 시절을 회상하는 것은 꿈과 같다. ‘끝내 나는 그만 거기 쓰러져 잠이 들고 말았다’는 회상 속에서 일어나는 좌절이 아니다. 꿈속에서 다시 잠이 들면 그것은 일상으로, 현실로 되돌아오는 것이다.

다음 작품은 과거 회상(꿈)에서 깨어나려고 하고 있다.

꿈에서도 딱지는 팔팔할까. 딱지 하나는 가없게도 모서리 어디가 나가 있다. 그의 발등에 누가 고약을 발라준다. 조趨고약. 그리고 손오공. 그의 손에 여의봉이 없다. 눈을 떠야 한다 떠야 한다 하며 나는 벽을 더듬적거린다. 상의는 손에 잡히는데 포켓이 없다. 어디 갔나. (어제 판) 내 딱지!

-「놀이딱지」 전문

‘놀이딱지’는 아이들에게 있어서는 소중한 것이다. 보물이며 누구에게도 양보할 수 없는 것이다. 꿈속이나 유년시절의 추억에서는 그 존재감이 크지만 현실에서는 굳이 필요하다고는 할 수 없다. 그래서 화자는 현실에서 별로 가치가 없는 ‘놀이딱지’를 소재로 꿈속에서 깨어나 일상으로 회귀해야 한다는 상황을 보여준다. 안타까움과 아쉬움은 있지만 일상의 삶 속에서 살아가야 하기 때문이다.

<모서리 나간 딱지→발등의 조고약→여의봉없는 손오공→눈을 떠야하는 나→포켓없는 상의→‘내 딱지!’라고 외치는 소리>로 이어지는 의미연결은 ‘꿈속에도’라는 앞부분이 있어서 인과관계를 무시해도, 횡설수설해도 독자가 ‘꿈이니까’하는 태도로 받아들인다. ‘놀이 딱지’라는 소재는 친숙하지만 화제의 진술은 현장감이 떨어진다. 담화가 생생하고 현실감 있게 느껴지려면, 일상적인 생활 속에서 담화의 소재를 발견하고 자신의 느낌이나 사상을 곁들여서 이야기하는 것이 좋을 것이다. 다음 작품을 보더라도 알 수 있다.

아까부터 외손녀 자매가 꿈쩍 않고 만화책에 눈을 붙이고들 있다. 나는 그들 어깨 너머로 가만히 들여다보며 미소 짓는다.

외손녀 자매는 만화책에서 좀처럼 눈을 떼지 않는다. 음식을 갖다 줘도 거들떠보지 않는다. 내 입가에서 미소가 떠난 한참 뒤에야 책을 놓고 책을 한번 쓰다듬는다. 언니 쪽이 어드메썸의 책장 하나를 곱게 접는다. 그렇게 얼마큼은 남겨둔다. 언젠가 나에게도 그런 일이 있었다. 그때 나에게도 그랬듯이 그건 그들만의 비밀이다. 그들은 지금 한없이 행복하리.

-「만화보기」 전문

이 시는 자전적 화자가 어린 손녀가 만화책을 바라보고 있는 모습을 그리고 있는 작품이다. 손

녀의 모습을 그리고 있기 때문에 ‘화제지향형’이라고 할 수 있으며, ‘나’는 어렸을 때를 회상하고 있는 점으로 보아 자전적 화자라고 할 수 있다. 화자는 ‘손녀’의 ‘만화보기’를 통해서 어렸을 때를 회상하면서 행복함을 떠올리고 손녀도 행복할 것이라고 추측하고 있다. 이렇듯 일상에서 쉽게 찾을 수 있는 소재를 다루면 의미의 전달은 보다 쉬워진다. 이를 통해 볼 때 화자는 유년의 시절 또는 동심의 세계를 지향하고 있으며, 그것을 ‘비밀’로 남겨두고 있다. ‘그들은 지금 한없이 행복하리.’에서 보면 추억과 그리움에만 잠기는 것이 아니라, 그것이 현재 시인에게 주는 의미를 되새김질 하는 것이다. 이런 노년의 행복과는 달리 쓸쓸한 기분을 느끼게 하는 시들도 있다.

처서 지나고 땅에서 서늘한 기운이 들게 되면 고목나무 줄기나 바위의 검붉은 살갓 같은 데에 하늘하늘 허물을 벗어놓고 매미는 어디론가 가버린다.

가을이 되어 수세미가 누렇게 물들어가고 있다. 그런 수세미의 허리에 잠자리가 한 마리 붙어 있다. 가서 기척을 해봐도 대꾸가 없다. 떨거니 눈을 뜬 채로다. 날개 한 짝이 사그라지고 보이지 않는다. 내 손의 그의 손에 닿자 긴 꼬리의 중간쯤이 소리도 없이 무너져 내린다.

-「순명順命」 전문

이 시는 ‘서늘한 기운’, ‘허물을 벗어놓은 매미’, ‘날개 한 짝이 없는 잠자리’에서 보이는 것처럼 가을이 풍요로움을 보여주는 것은 아니다. 가을이라는 시간에 따른 생명의 소멸되어 감을 보여준다. 아들이 나이가 들어 아버지를 친숙하게 느껴질 때가 굽은 허리, 작아진 키의 뒷모습을 볼 때였을 것이다. 독자들도 약해보이는 화자를 발견하고 측은하게 여길 수 있다. ‘내 손이 그의 손에 닿자 긴 꼬리의 중간쯤이 소리도 없이 무너져 내린다.’에서 보면, 이 시의 사물들은 화자에게 죽음의 의미로 다가온다.⁵²⁾ 초기시와 중기시에서 보이는 죽음은 화자가 아닌 다른 사람들이 죽음이었음을 보여준다. 이 시에서는 화자 자신에게 닥쳐오는 것이며, 직접적이든 간접적이든 시인은 그것을 인식하고 있는 것이다. 다음 작품도 이런 인식을 보여준다.

①누군 인생을

커피 스푼으로 되질했다고 한다.

②누군 또 인생을

위대한 요리사가 친

한술의 소금이라고 한다.

③라디오는 오늘 아침

상해上海는 쾌청

52) 박인수, 앞의 글, 2004, p. 47.

레닌그라드는 눈보라가

으루나무가지를 분질렀다고 한다.

④한 시인은 조찬朝餐의 수저를 놓고

장미나무 가시에 찢린

피가 안 멎는 자기의 별난 죽음을

저만치 유심히 바라본다.

-「어느 날 아침」 전문

이 시는 『호』에 수록된 작품이다. 어느 날 아침을 먹는 중에, ‘한 시인’이 ‘자기의 별난 죽음’을 바라본다는 것은 화자에게 과거나 미래가 아니라 현재의 상황을 보여준다. 김춘수가 인지하고 있는 ‘현재’는 시적 상황에 있어 과거나 미래라는 지향점을 갖는 것이 아니라 화자가 머무는 시간과 사건이 일어나는 동시성을 의미한다.⁵³⁾ ‘별난 죽음’은 ‘장미나무 가시’에 찢려서이지만 이것은 ① ②③에 그 원인이 있다. ①②에서는 인생에 대해서 철학적인 물음이 있다. 하지만 화자의 인생에 대한 답은 아니다. ③에서는 라디오에서 나오는 것이므로 사회적인 문제라고 할 수 있다. 어디서 는 맑고 어디서는 눈보라가 치는 것은 뉴스에서 나오는 것임에도 불구하고 ‘조찬의 수저’를 놓게 만드는 원인이 된다. 중기시에서 이어져오는 사회적·역사적 의미에 대한 회의는 시인의 아침에 ‘별난 죽음’을 겪게 하는 것이다. 화자는 이것을 관조하는 입장에서 서 있다. 이런 관조하는 태도는 『들림, 도스토예프스키』(1997)에서 소설 속의 인물들을 관조하는 특이한 모습을 보인다.

인물 재림한 예수

대심문관

사동使童

장소 예수가 수감돼 있는 감방.

막이 오르자 대심문관이 사동에게 작은 나무의자 하나를 들고 나타난다. 사동은 대심문관의 지시에 따라 들고 온 나무의자를 감방 앞 두서너 발짝 거리에 놓고 나간다. 대심문관은 의자에 걸터앉아 감방 안을 살핀다. 기침을 한 번 하고 입을 떼는다.

대심문관 이런 곳에 모셔써 죄송하오.

그러나 어쩔 수 없었소.

바깥 접촉을 막아야 했소.

당신을 위한 짓은 아니나

53) 김성희, 앞의 글, 2007, p. 42.

저들을 위한 길이있소.
나는 그렇게 생각하오.

밖에서 할렐루야 할렐루야 부르는 소리 들려온다. 간헐적으로 찬송가 합창 소리도 들려온다.

<중략>

대심문관 그럴 수 있다면

맘대로 하시오.

가고 싶을 때 가고 싶은 곳으로 가시오.

대심문관은 꼴뚱한 자세로 천천히 무대 밖으로 걸어나간다.

그날 밤 사동은 꿈에서 본다. 어인 산뜻한 나는 애벌레 한 마리가 날개도 없이 하늘로 날아오르는 것을. (사동의 이 부분은 슬라이드로 보여주면 되리라.)

-「대심문관: 극시를 위한 데생」 일부

이 시에서 '예수'는 아무 말도 하지 않는다. 감방 안에서 변기 뚜껑을 열고 소변을 보긴 하지만, '대심문관'이 말로 작품을 이어간다. 부제 '극시를 위한 데생'에서 보이는 것처럼 연극이나 영화의 장면처럼 느껴진다. 화자의 담화에 청자가 개입한다는 점에서 '극적 지향형'이라고 볼 수 있다. 주관적인 정서와 의미부여 기능, 상대에 대한 요구와 명령 기능, 객관적 자세와 이미지화 기능을 모두 수용할 수 있어서 작중 상황이 눈에 선하게 드러난다. 반면에 간결성과 압축성은 떨어지고, 산문처럼 길어지면 초점이 분산되고 있다. 이처럼 『들림, 도스토예프스키』에서는 '소냐, 아료샤, 라스코리니코프, 이반, 베르호벤스키, 스타브로긴, 드미트리, 소피야, 치훈, 나타샤, 제브시킨, 구르센카, 조시마, 표트르, 스비드리가이로프, 즈메르자코프, 아료샤, 네루리, 아그라야, 에반친, 리자 할머니' 등(도스토예프스키의 소설 속 인물들)을 등장시켜 '극적 지향형'인 경향을 띤다. 이것은 아직도 역사적 의미에 회의적이며 자신의 시창작 방법을 되돌아보고 그의 화제에 대한 암시를 받으려는 것이다.⁵⁴⁾ 이런 반성은 회상을 하더라도 고독감과 소외감을 낳게 한다.

54) 『들림, 도스토예프스키』(1997)의 책 뒤에는 이 시집을 쓰게 된 이유를 밝히고 있다.

“도스토예프스키를 읽으면 들리게 된다. 프로이트를 읽을 때처럼 단지 논리적 수금만 하고 있을 수가 없다. 그것이 문학과 과학의 차이라고 한다면 너무 단순한 도식적 해석이 되지 않을까? 도스토예프스키는 인간의 존재 양식이 비극적(신학적 용어를 쓰면 엔티노미의 상태)이라는 것을 여실히 그려 보인다. 여기서 우리는 하나의 계시를 받게 된다. 인간 존재의 이 비극성은 역사의 대상이 될 수 없다는 그 계시 말이다. 이미 인간의 존재 양식은 한 패턴으로 굳어 있다. 역사는 늘 이점을 잊어서는 안 된다. 역사주의의 낙천주의는 도스토예프스키에게서 좌절을 경험해야 한다. 그래야만 역사주의는 겸손해질 수 있다.

나는 오래 전부터 도스토예프스키를 되풀이 읽어왔다. 그때마다 나는 그에게 들리곤 했다. 그러는 그 자체가 나에게 하나의 과제였고 화두였다. 이것을 어떻게 풀어야 하나? 나는 나대로 하나의 방법을 얻었다. 그의 작중 인물들끼리 서로 대화를 나대로 시켜보으로써 나는 내 과제, 내 화두의 핵심을 나대로 다시 짚어보고 암시를 받을 수 있을

어느날, 70년 전의 어느 여름 저녁입니다. 어머니가 장독간에 간장을 뜨러 갑니다. 어머니의 치마 끝을 붙잡고 나도 아장아장 따라갑니다.

어머니가 어떤 동작을 하다가 무심코 고개를 들어 서쪽 하늘을 바라봅니다. 나도 무심코 어머니의 시선을 따라 서쪽 하늘을 쳐다봅니다. 그쪽은 온통 놀로 물들어 있습니다.

놀로 물든 하늘이 어머니의 불을 적십니다. 어머니의 불도 놀빛으로 불그스름 물들어갑니다. 나는 또 그런 어머니의 불을 눈을 뚱그랗게 뜨고 하염없이 들여다봅니다. 그러자 내 눈의 꺼풀을 젖히고 예쁜 간장종지를 든 어머니가 샹갈의 그림에서처럼 내 눈 안으로 선풍 들어옵니다. 그 뒤로 어머니는 소식이 묘연합니다.

-「놀」 전문

이 시는 『의자와 계단』에 수록된 작품이다. ‘놀’을 보면서 70년 전 어린 날의 어머니를 회상한다. 어린 화자는 <어머니를 따라간다→서쪽 하늘을 따라본다→놀빛으로 물든 어머니의 불을 본다→어머니가 눈 안으로 들어온다>에서 보이는 것처럼 스스로의 판단 의지를 보여주지 않는다. 그러므로 어머니의 슬픔은 고스란히 화자에게로 다가온다. 슬픔의 원인은 알 수 없지만 대상의 슬픔을 자신의 슬픔처럼 보여주는 것이다. 원인도 알 수 없고 곁에 있던 대상도 사라져 버려서 화자는 고립되고 고독하다. 시인이 ‘놀’을 보며 떠올린 회상에서 발견한 것은 혼자 남겨진 슬픔과 외로움이다.

다음 작품은 슬픔과 고독이 회상에서 오는 것이 아니라 일상에서 다가오고 있다.

어제는 슬픔이 하나
한려수도 저 멀리 물살을 따라
남태평양 쪽으로 가버렸다.
오늘은 또 슬픔이 하나
내 살 속을 파고든다.
내 살 속은 너무 어두워
내 눈은 슬픔을 보지 못한다.
내일은 부용꽃 피는
우리 어느 뚱길에서 만나리
슬픔이여.

-「슬픔이 하나」 전문

것 같았다. 그것을 내가 오래 길들여온 시로써 해보고 싶었다. 시는 이미지를 뽑아내는 일이다. 즉 육화 작업이다.” (김춘수, 『김춘수 시전집』, 2004, pp. 886~887. 밑줄은 필자)

이 시는 『거울 속의 천사』에 수록된 시로 아내의 죽음을 표현한다. ‘어제는 슬픔이 하나 - 가 버렸다’는 과거형이다. 이것은 아내의 죽음이 아니라 시인이 보았던 죽음들이다. ‘오늘은 또 슬픔이 하나’, ‘파고든다’, ‘못한다’는 현재형으로 시인이 지금 느끼는 슬픔, 즉 아내의 죽음이다. ‘우리 어느 독길에서 만나리’는 미래형이다. ‘슬픔이여’라고 아내를 불러봄으로써 안타까움을 표현하고 있다. ‘내 살 속을’, ‘내 살 속은’, ‘내 눈은’의 강조는 시인이 느끼는 감정을 강조한다. ‘나’란 화자가 등장하는 것도 시인의 슬픔을 직접 드러내어 독자가 시인의 의도하는 바를 받아들이게 만들고 있다.

절제된 긴장에서 벗어나 조금 느슨하고 편안한 심정으로 시인은 노년의 적막감을 드러내고 죽음을 의식하면서 유년의 체험을 회상하게 된다. 시인은 다가온 죽음 앞에서 반성과 성찰을 통해 인간으로서의 슬픔과 자신의 일상성을 드러내며, 아내의 죽음은 죽음의 일상적인 삶의 의미를 더욱 깊이 드러내고자 한다. 그러므로 그의 시작은 초기시로 돌아가는 것이 아니라 이제까지 있어 왔던 시작을 반성하고 재구성하려는 하려는 것이다.⁵⁵⁾

후기시는 자전적 화자를 선택하고 일상적이고 친근한 화제를 통해 독자에게 다가가려고 한다. 그의 시적 화제에 대한 반성으로 ‘극적 지향형’을 선택하며 사회적·역사적 회의를 이어간다. 이런 반성이 회상으로 이어질 때, 고독한 자신을 발견하게 된다. 그러던 중 아내의 죽음은 그의 슬픔을 직접 드러내며 죽음의 일상적인 삶의 의미를 깊이 드러내게 만든다.

2. 단속적 구성

55) 그의 말을 인용하면 다음과 같다.

“60년대 중반쯤 해서 나는 새로운 트레이닝을 의도적으로 시도하게 되었다. 시는 관념(철학)이 아니고 관념 이전의 세계, 관념으로 굳어지기 이전의 세계, 즉 결론(의미)이 없는 아주 소프트한 세계가 아닐까 하는 자각이 생기게 되었다. 이 자각을 토대로 시를 추구해간 결과, 나는 마침내 무의미시라는 하나의 시적 입지를 얻게 되었다. 무의미시의 일상적인 과제는 시에서 의미, 즉 관념을 배제하는 일이다. 이 과제를 실천에 옮길 때 얻게 되는 것이 서술적 이미지라고 내가 부른 그것이다. 이미지를 서술적으로 쓴다는 것은 이미지를 즉물적으로 쓴다는 뜻이기도 하다. 그러나 이미지는 의미(관념)의 그림자를 늘 거느리고 있다. 이 그림자를 지우기 위하여 나는 탈이미지로 한걸음 더 나가게 되었다. 탈이미지는 결국 리듬만으로 시를 만든다는 것이 된다. 그러나 이것 역시 낱말을 버리지 않는 이상 의미의 그림자가 늘 따라다니게 된다. 그래서 나는 낱말을 해체하여 음절 단위의 시를 시도하게 되었다. 이것은 언어도단의 한계다. 나는 나도 모르게 선적 세계에 들어섰는지도 모른다. 그러나 그 이상 시는 더 나갈 수 없게 되었다. 나의 무의미시는 막다른 골목에 다다르게 되었다. 나는 여기서 또 의미의 세계로 발을 되돌릴 수밖에 없게 되었다. 그러나 물론 무의미시 이전의 의미의 세계로 후퇴할 수는 없다.”(김춘수, 위의 책, 2004, pp. 5~6. 밑줄은 필자)

친근한 화제로 과거를 회상한다면, 그 표현방법은 독자가 이해하기 쉬워질 수밖에 없다. 시집 『서서 잠자는 숲』(1993)은 묘사적 어법이 주를 이루고 있다.

후박나무는 잎을 몇 개도 달고 있지 않다. 몇 개 남지 않은 잎들은 안으로 말리어 오프라들고 파삭파삭한 흠빛이 되어 있다. 가지며 줄기까지도 검붉은 반점들이 드러나고 있다. 특히 위쪽이 심하다. 가을 하늘은 무한으로 뻗어 있고 내 눈앞에는 후박나무 두 그루가 서 있다. 잎이 거의 다 지고 초라한 몰골로 겨울을 기다리며 서 있다. 지금 막 후박나무 두 그루가 보이지 않는 먼 곳을 바라보고 한 발짝 발을 뻗 듯하다.

몇 개 남은 잎들이 바람에 떨고 있다.

-「가을을 나며」 전문

이 시는 ‘가을의 후박나무’의 모습을 그리고 있다. 잎 떨어진 후박나무, 잎들은 흠빛으로 말라가고 몇 개 남은 잎들이 바람에 떨면서 초라한 몰골로 겨울을 기다리는 후박나무의 모습을 보여준다. ‘흠빛’, ‘검붉은 반점’, ‘초라한 몰골’로 봤을 때, 사람의 모습을 후박나무에 표현한 것이라고 볼 수 있지만, ‘뻗 듯하다’에서도 보면 ‘후박나무’를 의인화시키지도 않으며 직유하고 있다. 가을이라는 시간적 의미를 드러내기 위한 표현일 뿐이다. ‘몇 개 남은 잎들이 바람에 떨고 있다.’에서도 보면 시의 분위기를 통해 시인의 정서를 나타내고 있으며 사물을 객관적으로 묘사하고 있다고 볼 수 있다.

넓적넓적한 꽃잎을 여러 개나 달고 대구 만촌동 옛 내 집 연못에 수련꽃이 피었다. 너무너무 흐뭇하다. 하늘은 쾌청, 연못가 수련꽃 그늘을 고개 뺏뺏이 세운 어인 삼사리 한 마리 가고 있다. 66년 전 소꿉질친구 옥수나 같은 머리를 땅고 댕기를 길게 드리우고,

-「낮잠」 전문

이 시는 『서서 잠자는 숲』의 첫 작품이다. ‘넓적한 꽃잎을 단 수련꽃’, ‘그 그늘을 지나가는 삼사리’, ‘수련꽃을 보며 흐뭇하게 웃으며 낮잠을 자는 사람’을 선명하게 그리고 있다. ‘옥수나 같은’이라는 직유를 선택하는 것으로 보아도 묘사적 어법을 주로 선택한다. 그리고 산문적인 경향을 보이는데, 이것을 그는 ‘물리적 세계와 심리세계의 화학적 배합이요 대립의 지양이다’라고 말하고 있다.⁵⁶⁾ 시 속의 ‘66년 전’을 기준으로 앞을 물리적 세계 뒤를 심리적 세계로 나누고 대립적이지 않

56) 『서서 잠자는 숲』(1993)에서는 거의 산문적인 경향이 나타나는 데 이것에 대한 그의 말을 ‘후기’에서 인용하면 다음과 같다.

“나는 오랫동안 시 쪽에 서 있었다. 극단적으로 시를 고집하기도 했다. 내 나름의 순수시를 말함인데 나는 그것을

다고 말할 수는 있다. 왜냐하면 앞부분은 일상적 세계이고 뒷부분은 회상, 또는 낮잠이 일어나는 공간으로 나눌 수 있기 때문이다. 하지만, 굳이 물리적 세계와 심리적 세계의 배합으로 보고 두 세계가 대립이 없다고 할 필요는 없다고 본다. 앞부분도 대상을 그리고 있고, 뒷부분도 ‘머리를 땅고 땀을 길게 드리운 것 같은 수련꽃’이라는 대상을 선명하게 그리고 있을 따름이다.

다음 작품은 심리적 세계를 묘사하고 있다.

한 번 본 천사는 잊을 수가 없다. 봄바다가 모래톱을 적시고, 한 줄기의 빛이 열 발짝 앞의 느릅나무 앞에 가 앉더니 갑자기 수만 수천만의 빛줄기로 흩어진다. 그녀가 저만치 새로 날개를 달고 오고 있다.

-「실제實題」 전문

어하둥둥 어하 둥둥, 마지막 한 박자는 물기 짝 가신 뚝 하고 부러지는 나무 목木 자로.

-「둥둥動動」 전문

비행기가 바르셀로나 상공을 날 때, 바다 하나는 구름 위에 있고, 바다 하나는 내 눈썹 위에 드러누워 있었다. (내 눈썹을 적시며) 프랑스말로 그것을 쉬르레알리즘이라고 하는가. 그러나 아니다. 살바도르 달리가 눈이 멀었다는 건 헛소문이다. 그는 처음부터 눈을 뜨지 않고 있었다.

-「바다 하나는」 전문

이 시들은 시인의 심리적 세계를 드러내려 한 것이다. 「실제」에서는 ‘한 번 본 천사’의 심리적 이미지를 날개 달린 새로 나타난다. 여기서 바다는 일상의 공간이 아니며 그가 창조한 세계이다. ‘바다’가 ‘나무’에 앉거나 ‘수만 수천만의 빛줄기로 흩어지는 것은 환상적 세계에서만 가능하다. 「둥둥」에서는 리듬적 요소와 그 리듬이 한자인 ‘木’자로 나타난다. 리듬에서 얻어지는 이미지를 기호의 형태로 바꾼 것이다. 「바다 하나는」에서도 ‘바다’가 눈썹 위에 드러눕는다는 것은 있을 수 없는 일이다. 이것을 또한 ‘쉬르레알리즘’이라는 언어로 표현하고 있다. 이러한 것이 심리적 세계를 묘사적으로 표현한 것이라 본다.

그러므로 객관적 세계와 심리적 세계의 조화가 아니라 객관적 사물을 묘사적으로 표현한 것과

무의미시로 명명하기도 했다. 그러나 처용단장이란 연작시를 30년에 걸쳐 완성하고 나니 나는 더 이상 시만을 고집할 수 없게 되었다. 시를 위한 나의 미학은 일단 쉽표가 찍히게 되었다. 처용단장의 3부와 4부를 쓰면서 이미 나는 암시를 받았다. 그때 내 머리에 지양이란 낱말이 것들게 되었다.

산문과 시는 나에게 있어서는 리얼리즘과 반리얼리즘을 뜻하기도 한다. 다르게 말하면, 물리세계와 심리세계라고도 할 수 있다. 산문시는 나에게 있어서는 리얼리즘과 반리얼리즘, 즉 물리세계와 심리세계의 화학적 배합이요 대립의 지양이다.”(김춘수, 위의 책, 2004, p. 723. 밑줄은 필자)

심리적 세계를 묘사적으로 표현한 것으로 나눌 수 있다. 그가 지향하는 관점에서 보면 물리세계와 심리세계를 조화하려는 노력은 독자에게 쉽게 다가가려는 전략일 뿐, 그의 말대로 ‘대립이 지양’하는 형태로 나타나는 것은 아니다. 그래서 시인의 정서나 관념이 강해지면 치환 은유적 구성이 나타나게 된다.

하늘이 멍멍하다.
눈썹이 없다.
낮 가리고 대낮에 반음반음 소리내던
까만 걸눈썹도 젖은 눈시울도 이젠 없다.
기다리다 기다리다
까치가 다 쪼아 먹고
하늘에는 눈이 없다.
없는 것이 너무 많은 하늘이
남의 집 울타리에 하릴없이
긴 다리 하나를 걸치고 있다.

-「칸나」 전문

이 시는 『호』에 수록된 작품이다. ‘칸나’라는 사물의 정보를 제공하면서도 사물 뒤에 도사린 관념을 대상으로 한다. 하늘은 ‘눈썹’, ‘눈시울’, ‘눈’이 없다. ‘긴 다리 하나를 걸치고 있다’에서 보면, ‘하늘⇔칸나’라는 알레고리 기법을 ‘하늘⇔눈썹 없음, 눈시울 없음, 눈 없음, 긴 다리 하나 있음’이라는 복합치환은유를 사용하고 있다. 그래서 ‘하늘의 맛(미각적 이미지)은 심심(멍멍)하다.’고 표현되고 있다. 초기시에 보면, 하늘은 동경의 세계로, 꽃은 순간적인 동경의 세계로 표현된다. 그렇다면 이런 동경의 세계가 부질없고 남의 집 울타리어나 볼 수 있는 일상적인 것이 되어버린 것이다. ‘칸나’라는 사물은 자신의 사물성을 독특하게 드러내면서도 사물 속에 내재된 시인의 관념을 ‘하늘’이라는 매개물을 통해 잘 드러내고 있는 것이다. 다음의 작품도 시인의 관념이 은유적 어법으로 표현되고 있다.

기적을 울리며 기차는 산모퉁이를 돌아서 갔다.
어디쯤 가고 있을까
누군 땅콩을 까고
누군 오징어 다리를 씹고 있을까
자유는 것처럼 저 혼자 흐뭇하다.
차창 밖은 바다

어느새 눈은 수평선에 가 있다.
 그 너머는 보이지 않는다.
 어쩌나
 바다를 봐 버린 자유는
 거머쥘 지푸라기 하나 없다.

-「자유」 전문

만약 위 시의 제목이 다르다면 독자의 생각하는 틈이 더 넓어졌을 것이다. 그러나 그는 독자와 의미의 틈을 벌리던 중기시와 달리 그 틈을 쉽게 좁히고 있다. 이것은 자신의 시창작 방법보다 독자의 수용 상태를 생각하는 것으로 볼 수 있다. 자유라는 주체를 따라 시의 흐름을 따라가면 <기차를 탄 누군가를 생각한다→흐뭇하다→바다를 본다→거머쥘 것이 없다>로 이어진다. ‘자유’는 의인화 되어 그 언어가 주는 관념이 퇴색해지고 ‘자유’는 ‘시인’일 것이라는 추측을 하게 된다. 그러나 ‘바다를 봐 버린 자유는/거머쥘 지푸라기 하나 없다’에서, 자유란 원래 언어의 본 의미와 ‘허무’를 은유하는 것을 알 수 있다. ‘바다’는 ‘생명과 죽음’을 나타내는 알레고리 기법을 사용하고, ‘자유’는 원래 언어의 의미인 ‘구속에서 벗어남’과 ‘허무’를 나타내는 복합치환은유 기법을 사용하고 있다. 그는 전략적 선택에서 자유롭다. 그의 시를 적극적으로 능동적으로 읽어가는 독자는 충분히 작품의 의미를 찾아가면 읽을 수 있다. 다음의 병치 은유적 구성을 취한 작품도 독자와 원활한 의사소통이 가능하다.

①예수의 목에는 유태인의 왕이라고 쓰인 호패가 차여져 있다.

골고다 언덕의 좁은 꼬부라진 길바닥은 당나귀의 분노로 범벅이 돼 있다 <중략> 이내는 땅 위에 발자국을 남기지 않는다. 발이 없으니까,

*

②깨묵발을 쪼으며 또 쪼으며

어디까지 갔으면 소미小米만큼 보였을까,

<중략>

내 어릴적 아주 옛날에 그까짓

속절없이 바람비에 실려갔으리,

*

③라인홀드 니버라는 아이가 있었다. <중략> 라인홀드 니버라는 아이는 뒤에 유명한 신학자가 되었다.

*

④원장(유치원의) 선생님은 호주에서 온 선교사다. <중략>

유치원 곁에 그이 사택이 있다. 붉은 벽돌의 이층집이다. 담쟁이가 사방에 넉출을 치고 있다. 그

사이로 반질한 참나무계단이 가지런히 놓여져 있다. 꿈에 나는 그 계단을 밟아 본다.

<하락>

-「계단을 위한 바리에떼」 전문

이 시는 『의자와 계단』에 수록된 작품이다. 중기시의 에피소드 병치와 유사하다. 그러나 중기시의 에피소드 병치처럼 인과관계를 완전히 끊어버린 것은 아니다. ①은 예수의 이야기, ②는 어릴 적 이야기, ③은 ‘라인홀드 니버’라는 아이 이야기, ④는 호주에서 온 선교사 이야기로 에피소드 병치 구성을 하고 있다. 그러나 중기시에서 서로의 에피소드가 상관없는 전략을 보이는 것이 아니라 그 틈을 독자가 알아볼 수 있게 연결고리를 만들면서 구성하고 있다. ‘이내는 땅 위에 발자국을 남기지 않는다. 발이 없으니까,’는 ‘깨묵발을 쪼으며 또 쪼으며’로 연결되며, ‘내 어릴적’은 ‘라인홀드 니버라는 아이가 있었다.’로, ‘라인홀드 니버라는 아이는 뒤에 유명한 신학자가 되었다.’는 ‘원장(유치원의) 선생님은 호주에서 온 선교사다.’로 연결시키고 있다. 서로 다른 에피소드들을 상관하게 만들어 시의 흐름을 일관성 있게 주도하는 전략이다. 그러므로 독자는 부드럽게 연속적으로 시를 읽어가고 의미를 찾아갈 수 있다. 다음 작품은 리듬 병치 구성을 하고 있다.

멧산아 멧산아
나 꺼꺼쟁이 다 가지고 가거라.
멧산아 멧산아
네 꺼꺼쟁이 다 버리고 오너라,
멧산아 멧산아 고치 고치 세우고
자지 자지 세우고
멧산아 멧산아
밭가벗은 멧산아, 아무데도 없는
멧산아.

-「비를 위한 말놀이·5 : 동요풍으로」 전문

이 시는 『쉬한 편지 비가』에 수록된 작품이다. 이 시는 리듬만으로 시적 이미지를 추구하고 있음을 유추해 낼 수 있다. 리듬은 이성적 세계에서 의사소통의 수단으로 전략한 언어를 순수한 사물성을 가진 언어로 복원시킨다.⁵⁷⁾ 그래서 적극적인 담화가 이루어지지 않는 독자들은 ‘말장난’ 혹은 ‘언어유희’로 이해할 것이다. 그리고 아무 의미를 찾지 못하고 낯설게만 느껴질 것이다. 그러나 양과 질을 확보한 독자는 보다 쉽게 독서가 이루어진다. 「비를 위한 말놀이·5: 동요풍으로」

57) 송승환, 「김춘수 사물시 연구」, 중앙대 박사논문, 2008, p. 165.

라는 제목과 부제에서도 쉽게 유추해낸다. ‘발가벗은 뗏산’은 시인에 은유되고 있다. 즉 시인은 언어의 주술적인 말놀이를 통해 고독감과 슬픔을 털어내려는 것이다. 중기시에서 보여주는 시창작 방법이 아직도 남아있는 것이며, 의미의 분산을 시도하지만 의미의 다양화와 확산은 중기시보다 약하게 작용한다. 리듬 병치는 이 외에도 「제34번 비가」, 「비가를 위한 말놀이·6: 동요풍으로」 등에서 찾아볼 수 있다. 다음 작품도 중기시의 작품과 연관해서 쉽게 의미를 찾아갈 수 있다.

하느님,
 나보다 먼저 가신 하느님,
 오늘 해질녘
 다시 한번 눈 뚫다 눈 감는
 하느님,
 저만치 신발 두짝 가지런히 벗어놓고
 어찌노 떡같은 까치처럼
 맨발로 울고 가신
 하느님, 그
 하느님,

-「쥐오줌풀」 전문

이 시는 『선한 편의 비가』 이후의 작품으로 《현대시학》 2003년 10월호에 실려 있다. 이 시는 중기시 「나의 하나님」을 떠올리게 한다.⁵⁸⁾ 「나의 하나님」에서 원관념인 하나님이 ‘늪은 비애’, ‘커다란 살점’, ‘눗쇠 향아리’, ‘순결’, ‘연듯빛 바람’으로 은유되었다면, 여기서는 ‘하느님’은 쥐 오줌 냄새와 비슷한 독특한 향기가 나는 여러해살이풀, 즉 ‘쥐오줌풀’로 은유된다. 이처럼 독자는 서로의 텍스트를 관련시키며 독서 행위를 할 수 있다. 또한 ‘하느님’은 ‘하나님’이라는 언어를 생각했을 때, ‘신’이 아니라 ‘하늘님’이라고 볼 수 있다. 이때의 ‘하늘님’은 하늘에 있는 분을 은유한다. 먼저 하늘로 가버린 임으로, 눈 감은 임으로, 신발을 벗어놓고 떠난 임으로, 울고 가는 임으로 은유되는 것이다. 그렇다면 이 ‘하느님’은 아내를 은유한다고 할 수 있다. 이렇듯 독자는 작품 하나에서 발견하는 의미를 찾아가며 독서를 해나간다.

후기시는 시적 답화를 쉽게 하기 위해 초기는 묘사적 어법이 나타난다. 이것은 물리적 세계를 객관적으로 묘사한 것과 심리적 세계를 묘사한 것으로 나타난다. 시인이 관념이 강해지면 치환은

58) 「나의 하나님」은 중기시 『타령조·기타』에 수록되어 있다. 제목이 같은 것으로는 후기시 『서서 잠자는 숲』에 들어있는 「쥐오줌풀」이라는 시가 있다. ‘게 좀 안겨라 서 있지만 말고, <중략> 선 채로 벌써 잠이 들었네,’에서 보이는 것처럼 ‘쥐오줌풀’을 의인화하고 있다.

유가 나타난다. 관념의 표출은 주로 알레고리와 복합치환은유로 나타난다. 인과관계의 틈이 넓지 않은 병치은유 구성도 나타난다. 이것은 독자와의 의사소통을 원활하게 하기 위한 전략이다. 자신의 작품을 많이 읽는 독자를 생각하면서도 아내를 잃은 슬픔을 강조하기 위해 치환은유 구성으로 이어진다. 이렇듯 그의 전략적 선택은 연속적으로 이어지는 것이 아니라 단속적으로 나타나고 있다.⁵⁹⁾

3. 일상적 이미지

회상과 추억은 자기가 생각하고 싶을 때 떠오르는 것들이 아니라, 일상에서 마주치는 사물들로 인해 갑자기 떠오르게 된다. 일상의 담화에서도 바로 옛 경험담을 서로 이야기 하는 것이 아니라 일상에서 얻어지는 유사한 이야기, 즉 소재가 추억을 떠오르게 하고 옛 이야기를 하게 만드는 것이다. 그렇게 되면 그 소재들은 일상적 이미지들이 나타나게 된다.

뜻밖이다. 겨울 에게해는 남빛으로 가라앉았다. 눈앞의 사라미스해협은 낮고 좁스럽다.

나는 눈을 감는다. 60년 전 우리집 넓디넓은 마당귀 키 튼 감나무 제일 높은 가지 끝에 까치가 한 마리 앉아 있다. 풍지 통박한 옛날의 그 새(鵲), 울지는 않고 이상한 눈으로 나를 본다. 너는 왜 거기 가 있는가 하는,

—「까치」 전문

이 시는 『서서 잠자는 숲』에 수록된 작품이다. 여행 중 ‘에게해’는 옛날을 떠오르게 한다. 화자가 살았던 60년 전의 집과 까치를 머릿속에 그려낸다. ‘눈을 감는다’도 초기시나 중기시에서 보여 주던 죽음의 이미지를 끌어오지는 않는다. ‘에게해’나 ‘까치’는 평범하고 일상적인 이미지들이며 시인의 관념이나 새로운 모습으로 변화된 사물들이 아니다. ‘바다’는 관념적이지도 환상적이지도 않다. ‘까치’가 올 때는 반가운 손님이 찾아온다고 한다. 그런데 이 시에서 울지 않는다는 것은 화자가 반갑지 않은 손님으로 다가온다. 그러므로 화자가 회상하는 옛날의 까치는 화자의 회상이 반갑지만은 않다는 말이다. 이것은 시적 긴장을 이완시키고 부드럽게 해준다. 대상을 보여주고 독자가 대상에 대한 느낌이나 판단을 편안하게 유추할 수 있도록 하고 있다. 이런 원인은 읽기가

59) 화제의 지향성에 따라서도 어느 한 부분이 강화되는 것이 아니라, 화제 지향형, 극적 지향형, 화제지향형이 단속적으로 나타나고 있다.

쉬어진 까닭이다.⁶⁰⁾ 읽기가 쉬어졌다는 말은 관념적이고 환상적인 이미지들이 일상적 이미지로 환원된다는 말도 된다. 다음 작품도 이러한 성격을 보여준다.

그날도 노근한 봄날의 저녁 무렵이었다. 친구네 집은 언덕빼기에 있었기 때문에 앞동네는 굽어봐야만 했다. 친구와 마루 끝에서 딱지놀이를 하고 있었다. <중략> 그런 생각을 하자 갑자기 눈앞에 그들이 지고, 그들은 삼시간에 내 몸을 덮치고 말았다.

내 나이 스물이 되었을 때, 어느 날 이국의 하숙방에서 웨스토프를 읽고 있었다. <중략> 웨스토프의 책에는 ‘천사는 온몸이 눈(안)으로 되어 있다’는 구절이 있었다. 그렇다면 어디선가 그때 천사가 나를 빤히 보고 있었다는 것일까? 어렴풋이 나는 또 그것을 느끼고 있었다는 것일까?

—「그들」 전문

‘그날도 노근한 봄날의 저녁 무렵이었다.’에서 보면 일상적인 봄날의 저녁을 통해 회상으로 들어간다. 또한 제목인 ‘그들’이 회상을 야기하는 소재가 되고 있다. ‘그들은 삼시간에 내 몸을 덮치고 말았다’에서, ‘천사가 나를 빤히 보고 있었다는 것일까? 어렴풋이 나는 또 그것을 느끼고 있었다는 것일까?’에서는 시인의 관념이 밖으로 나온 것처럼 보인다. 하지만 이것은 회상을 하는 상황, 화자에게 책을 읽던 시공간의 상황을 구체화시키는 작용을 한다. 관념보다 책을 읽고 있는 ‘화자의 현실’, ‘그들’이라는 대상이 전경화 된다. ‘눈앞에 그들이 지고, 그들은 삼시간에 내 몸을 덮치고 말았다’에서 알 수 있다. 이것은 환상적 이미지가 아니라 화자가 그들 아래에 있는 상황일 뿐이다. 다음 작품은 일상적 이미지가 표출되고 있다.

울봄에는 자주 쭈욱이 눈에 쏜다. 좀 유난스럽다. 길을 가다가도 문득 눈에 쏜다. 손톱이 얇어지고 뒤로 자꾸 휘곤 한다. 어릴 때 먹은 쭈욱버무리가 문득문득 생각난다. 숨을 쉬면 코에서 쭈욱 냄새가 난다.

—「빈혈」 전문

이 시에서 ‘쭈욱’은 일상적 소재이다. 시인은 일상적이지만 자신의 눈에 띄지 않던 소재들을 찾아낸다. 이 시에서도 쭈욱은 화자의 관심을 끄는 사물은 아니었다. 그래서 ‘유난스럽다’라고 표현한다. ‘쭈욱’은 어릴 때의 ‘쭈욱버무리’도 생각나게 한다. 화자는 길을 가지만 자꾸 쭈욱이 눈에 들어온다. 제목

60) 김춘수는 읽기가 쉬어진 원인을 『선한 편의 비가』(2002) 책 뒤에 다음과 같이 말한다.

“시는 화술이다. 더 알잡아 말하면 레토릭이다. 나의 수사는 요즘 많이 달라지고 있다. 비의秘義적인 요소를 줄이고 풀어쓰기로 했다. 해이해졌다는 뜻은 아니다. 읽기에 수월해졌다는 뜻으로 새기면 되리라. 그것이 어쩔 수 없는 나의 시작 행로의 또 하나의 과정인 듯하다. 스스로 그렇게 생각한다.”(김춘수, 『김춘수 시전집』, 2004, p. 1102.)

이 ‘빈혈’인 것으로 보아 화자는 병색이 있는 것으로 볼 수 있다. ‘코에서 썩 냄새가 난다.’에서도 몸이 시원찮음을 알 수 있다. 회상과 시적 분위기로 보아 화자는 노년의 화자로 볼 수 있다. 그래서 늙은 사람에게서 보이는 병약한 이미지가 썩을 통해 드러나는 것이다.

다음 작품은 이런 노년의 일상을 보여준다.

어떤 늙은이가 내 뒤를 바짝 달라붙는다. 돌아보니 조막만한 다 으그러진 내 그림자다. 늦여름 지는 해가 혼신의 힘을 다해 뒤에서 받쳐주고 있다.

-「산보길」 전문

‘늙음’과 같이 따라오는 것은 죽음이다. 노년의 산보길에서 화자는 이런 ‘늙음’과 ‘죽음’을 인식한다. 그러나 여기서 ‘죽음’은 관념적이지도 환상적이지도 않다. 시인에게 일상적으로 다가온다. 이 시기의 ‘죽음’의 이미지들은 좌절과 절망이 아니다. ‘늦여름 지는 해가 혼신의 힘을 다해 뒤에서 받쳐주고 있다.’에서 보이는 바와 같이 인식하는 것일 뿐 일상으로 회복을 의미한다. 시인은 자신이 살고 있는 일상의 모습에 의미를 부여하면서 자신의 일상성을 시로 형상화하고 있다. 이것은 시인이 일상적이고 주관적인 삶의 세계를 드러낸 것이다.⁶¹⁾ 이런 의지에도 불구하고 일상에서 오는 시련은 일상적 이미지들이 슬픔을 담게 한다. 다음 작품은 그것을 잘 나타내고 있다.

앵초꽃 핀 봄날 아침 홀연
어디론가 가버렸다.
비쭈기나무에 그늘을 치는
돌벤치 위
그가 놓고 간 두쪽의 희디흰 날개를 본다.
가고 나서
더욱 가까이 다가온다.
길을 가면 저만치
그의 발자국 소리 들리고
들리고
날개도 없이 얼굴 지운,

-「명일동 천사의 시」 전문

이 시는 『거울 속의 천사』에 수록된 작품이다. 아내의 죽음으로 일상에서 오는 느낌을 쓴 시다.

61) 박인수, 앞의 글, 2004, pp. 44~55.

아내의 신발(돌벤치 위/그가 놓고 간 두쪽의 희디흰 날개)은 일상적 소재이면서 ‘그리움, 슬픔’을 형상화 한다. 아내의 부재 상황을 확연히 드러낸다. ‘길을 가면 저만치/그의 발자국 소리 들리고/들리고’에서는 시인의 일상에서 ‘죽음’은 여운으로 자리 잡는다. 다음 작품에서는 그 일상이 여운이 계속된다. 그는 그의 일상에 의미를 부여하면서 일상적 소재 속에서 시적 분위기를 이미지화 한다.

이사와서
그쪽을 바라보니
그쪽은 너무 일찍 여름이 온다.
너는 발자국이 없고
해태마트 앞뜰 돌벤치
네가 두고 간
물푸레나무 꽃빛 물푸레나무 그늘만 아직도 거기 있다.
한 번 뒤돌아보렴, 뒤돌아보고
소금기둥이 꽤라, 너는

-「돌벤치」 전문

‘해태마트 앞뜰 돌벤치’는 아내를 떠올리게 만든다. 그러나 일상은 여름이 일찍 오고, 발자국이 없고, 그늘만 아직도 있다. 평범하고 습관적인 것들의 흔적은 사라진 후에도 남아 있는 것처럼 느껴진다.⁶²⁾ 사람이 죽었다하더라도 그 사람에 대한 기억은 마치 살아있는 것처럼 생활 속에서 흔적은 남긴다. 머리에서는 죽었다는 것을 인정하지만 감정은 그 죽은 것을 잊어버려 살아있을 것 같아 자꾸 흔적을 찾게 되는 것이다. 그래서 ‘한 번 뒤돌아보렴, 뒤돌아보고/소금기둥이 꽤라, 너는’에서는 일상의 작은 소망을 엿볼 수 있다. 이러한 이유로 시인은 그 흔적을 찾기 위해 일상의 일탈을 시도하기도 한다.

그녀에게는
살이 없었으면 좋겠다.
밀구멍이 없었으면 좋겠다.
그녀의 밤하늘에는 보늬 쓴

62) 2001년에 발간된 시집 『거울 속의 천사』 서두에는 “이 시집을 아내 숙경의 영전에 바친다.”라는 말로 시작한다. 후기에서 시인의 말을 인용하면 다음과 같다.

“이 시집에 실린 여든 아홉 편의 시들 모두에 아내의 입김이 스며 있다. 나는 그것을 여실히 느낀다. 느낌은 진실이다.”(김춘수, 『김춘수 시전집』, 2004, p. 1043.)

바끄림타는 별들만 있었으면 좋겠다.

하늘에는 새들이 나는
길이 나 있다.
뻥하다.
하늘에는 대문이 없다.
지붕이 없다.
하늘에는 나라가 없으니
국기가 없다.
하늘에는 아무 일도 없으니
너무 싱겁다고 천둥이 치고
어느 날 하늘에는
고래가 한 마리 죽어 있었다.

-「하늘에는 고래가 한 마리」 전문

이 작품은 일상적인 이미지를 유추하기 어렵다. ‘하늘’에는 ‘고래가 한 마리 죽어 있었다’에서 보이는 것처럼 있을 수 없는 일들이 일어난다. 첫 연도 시인의 욕망을 무의식적으로 드러내는 것처럼 보인다. 그러나 김춘수의 시를 읽은 독자들은 매우 일상적인 의미를 강화한다. 보통의 독자들은 낯설게 느껴지는 시이지만 그의 시에 대해 양과 질을 갖춘 독자들은 시인의 일상, 시의 맥락, 그 의미를 해석한다. ‘별’, ‘새’, ‘대문’, ‘지붕’, ‘국기’, ‘천둥’ 등은 일상적 소재들이며 ‘고래’는 구름을 의미한다. ‘그녀’는 아내의 부재를 보여주는 그의 일상을 나타내는 소재인 것이다. 아내가 없는 상황을 있는 상황으로 만들려는 욕구를 드러내려는 것이다.

뒷에 걸린 몸,
(누구나 다 그렇다.)
살아서는 새가 되고 싶어 했다.

블라인드를 걷어보니
아침인데 벌써 새 한 마리
사철나무 열매를 쪼고 있다.
어디서 왔니,
한 번 더 물어봐도
대답이 없다. 이리로
고개 돌릴 때 보니 그에게는
귀가 없다.

귀가 없는 새,
여기서도 잘 보인다. 그
없는 귀가, 어느새
하늘에 둥 뜬,

-「제11번 비기悲歌:나는 요즘 간혹 귀가 없는 새를 본다.」 전문

이 시는 『쉬한 편 의 비가』에 수록된 작품이다. ‘블라인드를 걷어보니/아침인데 벌써 새 한 마리 /사철나무 열매를 쪼고 있다’에서도 보면 아침에 일어나는 일들에서부터 시적 담화를 끌어내고 있다. 부제 ‘나는 요즘 간혹 귀가 없는 새를 본다.’에서도 이것은 빈번히 일어나는 일인 것이다. 이것은 시인이 일상적인 이미지들을 조직화하는 가운데서 일어나는 전략적 기법들이다. 화자의 말을 들을 수 없는 ‘새’는 귀가 없다. 그 ‘귀’는 ‘하늘에 둥 뜬’ 상태다. 시인의 일상에서 느끼는 ‘죽음’의 이미지를 나타내는 것이다.

- ① 비가 오고 눈이 오고
바람이 불고
물새들이 울고 간다.
- ② 저마다 입에 바다를 물었다.
- ③ 어디로 가나,
네가 떠난 뒤
바다는 오지 않는다.
- ④ 새양쥐 같은 눈을 뜨고
아침마다 찾아오던 온전한
그 바다

-「찢어진 바다」 전문

이 시는 《현대시학》 2004년 1월 호에 실린 작품이다. 소극적인 독자는 일상을 벗어난 시라고 느낄 수 있다. 그러나 적극적인 독자는 시인의 일상에서 나온 시임을 알 수 있다. ①은 일상적 이미지들이며 소재들이다. ②는 탈일상적인 모습이긴 하지만 주위의 사람들이 죽음에 처해있음을 보는 것이다. ③④도 탈 일상적이라 볼 수 있지만 여기서 ‘바다’는 ‘아내가 없는 일상’을 이미지화한다. 그래서 이 시는 죽음이 다가오는 일상을 벗어나지 않고 있다. 제목 「찢어진 바다」에서 보이는 것처럼 매일처럼 아내가 찾아오던 일상이 아내가 오지 않는 일상으로 바뀐 것일 뿐이다.

초기시부터 보여주는 여성과 죽음이 관계되는 사물은 ‘꽃’이다. 다음 작품도 이러한 관계를 보여준다.

장미는 시들지 않는다. 다만
눈을 감고 있다.
바다 밑에도 하늘 위에도 있는
시간, 발에 채이는
지천으로 많은 시간,
장미는 시간을 보지 않으려고
눈을 감고 있다.
언제 뜰까
눈을,
시간이 어디론가 제가 갈 데로 다 가고 나면 그때
장미는 눈을 뜨며
시들어 갈까,

-「장미, 순수한 모순」 전문

이 시는 초기시 「구름과 장미」에서 보여준 장미는 소녀의 ‘순수’에서 ‘꽃’에 관한 시에서 ‘순수’와 ‘존재’의 의미로 나타나는 것을 찾아볼 수 있었다. 이때, ‘순수’는 소녀의 죽음을 거쳐야 이루어지는 것이다. 여기서도 ‘아내’는 죽음을 거쳐서 ‘순수’에 다가서지만 시인의 일상에서 보면 모순에 가깝다. 일상에서 ‘존재’하기 전에는 몰랐던 것이 죽어서야 ‘순수’화 되는 것은 일상적인 삶의 의미에 너무 벗어나 있었다는 것을 의미한다. 그래서 시인은 그의 관념적, 환상적 이미지들을 일상의 이미지들로 환원하려는 것이다. 이것은 일상에 대한 시인의 자각이며 삶의 발견이다. 다음 작품도 이런 자각을 보여준다.

울고 가는 저 기러기는
알리라,
하늘 위에 하늘이 있다.
울지 않는 저 콩새는 알리라,
누가 보냈을까,
한밤에 숨어서 앙금양금
눈 뜨는,

-「달개비꽃」 전문

이 시는 ‘달개비꽃’이라는 사물을 대상으로 삼고 있다. ‘기러기’도 알고 ‘콩새’도 아는 것은 ‘하늘 위에 하늘이 있다’라는 부분이다. 하지만, ‘울고 가는 저 기러기’와 ‘울지 않는 저 콩새’의 대립적인

사물들은 전체적으로 보면 ‘눈 뜨는’ 것을 아는 것이다. ‘우는 것’과 ‘울지 않는 것’은 상반된다. 상반된 사물마저 아는 것을 깨닫고 있는 화자의 모습을 보여준다. 일상적이고 평범한 진리는 삶의 소중함과 나아가려는 의지라 할 수 있다. 이것은 화자가 달개비 꽃이 피는 모습을 보는 과정에서 일어난다. 이것은 시인의 관념적 이미지와, 환상적 이미지들이 일상적 이미지로 환원되고 있음을 보여준다.

후기시는 자전적 화자와 친숙한 화제로 일상에 대한 회상과 슬픔을 보여주고 있다. 표현방법은 단속적 구성으로 나타나는데 이것은 초기시와 중기시의 시창작 방법을 성찰하는 것에서 나온 것으로 독자와의 담화를 쉽게 하려는데 있다. 그래서 관념적 이미지나 환상적 이미지들보다 일상적 이미지들을 끌어와서 삶의 소중함과 삶의 의지를 밝히고 있다.



V. 시의 특질과 시사적 의의

1. 시의 특질

전체적인 맥락 속에서 시기별로 나타나는 의미적·구조적·조직적 국면을 통해 그의 시의 특질을 살펴보고자 한다.

의미적 국면에서 초기시는 이상에 대한 동경과 좌절을, 중기시는 언어의 의미에 대한 회의를, 후기시는 과거회상과 일상에 대한 슬픔을 보여주고 있다. 이 가운데 화자와 화제의 관계를 살펴볼 수 있다. 화자와 화제의 관계는 시인이 시적 담화의 대상을 어떻게 인식하고 있는가를 보여준다. 시인이 시적 대상을 어떻게 인식하느냐 하는 문제는 결국 그가 어떤 세계관을 지니고 있느냐 하는 문제로 이어진다. 초기시와 중기시, 후기시에 나타나는 세계관을 종합하면 다음과 같은 그림을 그릴 수 있다.



시인에게 있어서 꽃이 존재하는 일상적 세계는 여러 가지로 고통을 겪게 하는 곳이다. 거기에 서도 시인은 이상 세계를 동경하지만 좌절을 경험하고, 일상적 세계의 상황은 현실보다 환상의 세계를 지향하게 만든다. 그러나 그가 창조한 세계는 의사소통할 사람이 없어 고립되고 고독하다. 환상적 세계에서는 자신의 스스로 위로해야 하고 스스로 감당해야 하기 때문이다. 그래서 시인의 일상적 세계로 되돌아올 수밖에 없었던 것이다.

구조적 국면에서 초기시는 대상을 모방하는 묘사적 어법과 대상에 도달하려는 열망과 좌절의 정서를 다루기 위해 치환 은유와 알레고리 어법이 나타난다. 중기시는 의미를 확산시키고 다원화하려고 이미지 병치와 리듬 병치, 에피소드 병치를 실험한다. 후기시는 묘사적 어법과 치환은유가

주도하고 병치은유는 한 부분에 나타나는 단속적 구성을 띤다. 또한 ‘꽃’과 ‘바다’라는 사물은 그의 개인 상징⁶³⁾으로 확장된다. ‘꽃’과 ‘바다’와 관계된 작품명을 살펴더라도 다음과 같이 나타난다.

개인 상징	작품명
꽃	「구름과 장미」, 「장미의 행방」, 「오랑캐꽃」, 「백매(白梅)」, 「꽃밭에 든 거북」, 「꽃·Ⅰ」, 「꽃·Ⅱ」, 「꽃」, 「꽃의 소묘」, 「꽃을 위한 서시」 / 「동국(冬菊)」, 「라일락 꽃잎」, 「베르디의 꽃잎처럼이나」, 「더 많은 앵초」, 「풍란(風蘭)」, 「두 개의 꽃잎」, 「석류꽃 대낮」, 「앵초」, 「많은 앵초」, 「아만드꽃」, 「천리향」, 「분꽃을 보며」, 「겨울 꽃」, 「샌디에이고의 백일홍」, 「꽃, 순수한 거짓」, 「제1부 눈, 바다, 산다화」 / 「매우(梅雨)」, 「꽃」, 「꽃」, 「칸나」, 「꽃샘」, 「금잔화」, 「난(蘭)」, 「달맞이꽃」, 「장미, 순수한 모순」, 「달개비꽃」
바다	「동해」 / 「부두에서」, 「봄 바다」, 「바다 사냥」, 「경포대에서」, 「바다의 주름」, 「예수의 이마 위의 주름」, 「바다의 늪」, 「제1부 눈, 바다, 산다화」 / 「바다 밑」, 「계」, 「바다 하나는」, 「겨울 에게해」, 「남녘 섬마을」, 「해조(諧調)를 위하여」, 「통영」, 「찢어진 바다」

꽃과 바다는 초기시, 중기시, 후기시에 끊임없이 시 속에 등장하는 사물이다. 즉 빈도나 양이 다른 소재보다 더 많이 나타난다. 그의 개인 상징으로서 ‘꽃’은 여성, 순수, 존재, 이상, 위로, 일상으로 환원이라는 의미로 나타난다. ‘바다’는 생명의 근원인 동시에 공포의 대상이 된다. 생명과, 죽음, 고통과 치유, 존재와 부재와 같은 긍정과 부정의 의미로 상징된다.

조직적 국면에서 초기시는 관념적 이미지, 중기시는 환상적 이미지, 후기시는 일상적 이미지들이 나타난다. 이런 시의 이미지들은 시인이 독자와 어떻게 의사소통을 하기 원하는가 하는 문학관으로도 나타난다. 그는 시에서 화자의 역할을 충분히 인지한다.⁶⁴⁾ 그리고 독자의 판단 또한 충

63) 일반적으로 상징이란 우리의 지각 경험 가운데 비교적 지속적이며 반복적인 요소를 말하며 지각 경험 자체만으로 전달되지 않거나 충분히 전달될 수 없는 더욱 광범한 어떤 한 의미 혹은 일련의 의미를 뜻한다. 개인 상징이란 한 시인의 상상적 삶과 그의 실제 생활에 대하여 지속적인 활기를 불어 넣고 타당성을 가질 뿐 아니라 시 작품 속에서 다양한 형태를 취하며 수시로 반복해 나타나는 상징을 두고 말한다.(P. E. wheelwright, 김태욱, 역, 『은유와 실제』 (Metaphor and Reality), 문학과 지성사, 1982, pp. 94~113.)

64) 비록 ‘화자’라는 말을 쓰지는 않았지만 시적 담화에서 화자의 역할을 충분히 인지하고 있다. 그의 말을 인용하면 다음과 같다.

“언어는 인식의 도구가 아니라 인식 그 자체다. 이런 생각이 착각이라 할지라도 이런 생각 위에서 바라볼 때, 시는 페르소나의 극이라 할 수 있다.

라틴어 페르소나persôna는 가면 및 배우를 뜻한다. 시는 가면의 소리지, 가면을 쓰고 있는(가면 뒤에 숨은) 인격이 소리가 아니다. 가면은 가면의 소리를 해야 한다.”(김춘수, 『시론전집Ⅱ』, 현대문학, 2004, p. 210.)

분히 고려한다.⁶⁵⁾ 그렇다면 그의 문학관은 <시인> 중심과는 달리 <독자> 중심으로 가려고 한다는 것을 알 수 있다. 시인의 의도를 최대한도로 억제하고 언어가 이루어내는 그림들이 자율적으로 움직여 새로운 의미를 형성하도록 유도하는 데 목적을 두려는 것이다. 초기시는 대상의 뒤편에 도사리고 있는 관념을 떨쳐버리지 못하고 언어의 한계를 경험하지만 ‘순수’와 ‘존재’의 이미지를 화자를 통해 독자에게 충분히 전달하려고 한다. 즉 <화자-독자> 중심으로 가려고 한다. 중기시에서는 병치 은유를 전략적으로 사용하면서 <화제-독자> 중심으로 나타난다. 거기에서 새롭게 태어난 사물들의 의미가 다양화되고 다원화되기를 원했지만 환상적인 이미지들은 <시인-작품-독자>와의 의사소통을 어렵게 만든다. 그래서 시인은 후기시에, 독자와의 의사소통을 원활하게 하기 위해서 중기시보다 친근한 화자와 화제를 선택하고 관념적·환상적 이미지들을 일상적 이미지들로 환원시킨다. 이것은 그의 문학관이 <독자>를 중심으로 한 것이며, 시인과 독자 쌍방향간의 의사소통도 고려한 것이다.

2. 시사적 의의

이렇게 살펴본 바에 따라 그의 시사적 위치를 가늠해 볼 수 있다.

그의 초기시는 1930년대의 정치용으로부터 출발하여 청록파로 이어지는 한국적 서정과 물질적 감각을 융합한 한국 서정시의 현대화를 추구한다는 데 의의가 있다. 그는 일제강점기에 감옥생활을 경험하고 광복을 거치면서 문학 활동을 시작한다. 그 와중에 6·25 전쟁을 겪으면서도 시작 활동을 계속한다. 초기시에 나타난 이상 세계에 대한 동경과 좌절은 이런 시대적 상황을 바탕으로 하며 소녀와 꽃을 ‘순수’의 이미지로, 죽음의 상황을 거치면서 ‘존재’의 이미지로 대상과 관념을 조화롭게 합일하려는 시도는 높게 평가할 만하다.

중기시는 그의 상상력에 의해서 나타난 환상적인 세계와 병치 은유에서 시사적 의의를 찾을 수 있다. 60년대는 정치적으로는 전후 이데올로기의 공방으로 치닫고 있었으며, 학계와 문단에서는 참여와 순수로 갈라져 논쟁이 심화되고 사회·경제적으로는 산업화의 폐해가 속출하기 시작한다. 그는 사회적·역사적 의미에 회의를 느끼며 시작활동을 계속하였고 이것은 언어의 의미에 대한 회의로 나타난다. 시의 대상들을 다양하고 확산적인 의미로 탈바꿈 하게 하고 창조적인 시세계를

65) 시의 경우 감독은 독자로, 판단은 감독이 한다고 말하고 있음. (김춘수, 위의 책, 2004, p. 465.)

확보한 점은 당시 문단에서도 독창적인 것이라 할 수 있다. 병치 은유는 1960년대 사회적 상황과 그 이전에 전개되었던 한국적 모더니즘을 고찰하는 과정에서 얻어진 자생적인 것이다. 그의 사물들은 자유연상 기법을 통하여 의도적으로 변용한 것들로서, 대상의 원래 모습을 지우기 위해 연상의 고리를 차단하면서 병치하는 방법으로 그 의미가 다원화 다양화된다. 휠라이트가 제시한 ‘부분 병치’를 넘어 ‘완전 병치’에 도달하려고 한 것은 시론의 입장에서도 획기적인 것이라고 할 수 있다. 즉 창작과 비평 이론에 새로운 방향을 제시한 것이다.

후기시는 그가 이전의 시작법을 종합하고 독자를 고려하려는 완숙함을 보여주는 데 의의가 있다. 이것은 문학이 <작가>에 의한 일방적인 소통이 아니라 <독자>도 <작가>의 창작에 영향을 줄 수 있다는 것을 보여준다. 그는 독자를 고려하여 친근한 화자와 화제를 선택하고 과거회상과 일상에 대한 슬픔을 드러낸다. 중기시의 은유 구성도 중기시보다 쉽게 전략적으로 사용한다. 이것은 초기시나 중기시로 되돌아가는 것이 아니다. 그동안의 시창작 방법을 통합하고 앞으로 나아가려는 것이다. 반성과 성찰을 통해 삶의 의미를 발견하고 일상적 이미지를 보여주는 것도 마찬가지다. 이것은 그의 삶이나 시작에서 주도적이고 주체적인 의지를 보여준 것이다.

그의 시와 시론이 이승훈의 ‘비대상시’로 이어지고 1980년대 이후 많은 시인들의 시창작에 영향을 준 사실은 인정하지 않을 수 없다. 그에 대한 많은 연구가 이루어지고 있음을 봐도 알 수 있는 사실이다. 한 시인의 문학사적 위치를 평가할 때, 그의 작품들이 앞 선 시대의 작품들이나 당대의 작품들과 비교하여 얼마나 독창성을 지니고 있는가를 따지지 않을 수 없을 것이다. 왜냐하면 시인의 독창성과 함께 그러한 시적 특질이 불러일으키는 예술적 가치를 살펴야 하기 때문이다. 현대의 문학이 작가 중심에서 독자 중심으로 이동하고 플롯의 강화에서 플롯의 해체 쪽으로 진행되고 있음을 감안할 때, 언어를 예술 작품의 매개를 삼아 새로운 사물을 창조하려 한 점이라든지, 독자적인 시창작을 통해 독창적인 시세계를 보여주려 한 점, 부분 병치에서 벗어나 완전 병치에 이르려고 한 점은 한국 현대시를 새로운 차원으로 이끌어 올리려는 노력으로 이해해야 할 것이다.

VI. 결론

문학을 담화로 보고 화자와 화제의 관계를 중심으로 김춘수 시의 변모양상과 시의 특질, 시사적 의의를 살펴보았다. 이를 요약하면 다음과 같다.

초기시는 첫째, 이상에 대한 동경과 좌절을 담고 있다. 화자가 잠재되었을 때는 대상을 통해서 이상 세계에 대한 동경을 보여준다. 대상에 초점을 맞추면서도 슬픔이 고조되는 것은 이상 세계에 도달하지 못하는 좌절과 한계를 표현하려는 것이다. 그러면서도 남성적이고 이성적인 태도를 유지하려고 한다. 대상에 도달하려는 열망은 ‘나’라는 화자를 등장시켜 주체의 의지를 담으려고 한다. 그러나 화자(나)와 동경의 대상(하늘)이 조화를 이루면서 합일된 세계에 도달하는 것은 쉬운 일이 아니다. 그래서 ‘꽃’이라는 사물을 끌어오고 화자와 대상(꽃)이 합일을 이루려고 하지만 완전한 합일에 이르지 못하고 있다. 이것은 대상에 대한 동경과 좌절의 상황을 극복하려는 의지의 산물로 봐야한다.

둘째, 주로 치환은유적 구성을 전략적으로 선택하고 있다. 대상을 선명하게 그리기 위해서는 묘사적 어법을 사용한다. 사물을 관찰하고 그 속에서 죽음을 관조하면서 직유, 의인화, 단순 치환은유를 선택한다. 시인이 관념이 먼저 떠올리고 구체화시키는 사물을 동원하면 알레고리가 나타난다. ‘꽃’ 연작은 ‘존재’라는 관념을 구체화시키는 사물로 ‘꽃’을 동원한 알레고리에 해당한다. 단일 치환은유와 알레고리는 단일한 의미의 지향에서 비롯된다. 작가의 의도가 수월하게 파악되기 때문에 시의 이해가 쉬워진다. 그것은 보조관념으로 선택된 사물이 원관념과 유사성을 지니며, 작품의 조직 역시 인과 관계에 의하여 결합하기 때문이다.

셋째, 관념적 이미지가 나타난다. 이미지화란 언어와 사물의 관계를 강화시키는 것이다. 그는 정서와 관념을 표현하는 구체적인 사물로 대표적인 것은 ‘꽃’을 선택하고 있다. 이 ‘꽃’은 모방의 대상이 되기도 하며 소녀의 이미지와 겹치면서 ‘순수’라는 관념적 이미지를 드러낸다. 소녀와 순수의 관계 속에서는 죽음을 동반한다. ‘순수(소녀의 순수 이미지)’는 죽음을 통해서 ‘꽃’이라는 사물을 만나게 될 때, ‘존재’로 이어지는 관념을 낳게 된다. 이런 죽음과 부재의 상황을 되돌리려는 꽃의 이미지는 명명화에 의해 언어의 한계로 존재와 멀어지고 단절되고 소외되는 상황을 맞이한다.

중기시는 첫째, 언어의 의미에 대한 회의를 보여준다. 그는 ‘무의미시’란 외부의 대상을 소멸하고, 그로 인해 의미마저 소멸된 시라고 설명하지만 이것은 일상적 의미에서 탈피해서 새로운 의

미를 파생하거나 독자에게 다양한 의미를 확산시키려는 것이다. 언어의 의미를 연결시킬 대상이나 관념을 비인과적으로 제시하여 현실에서 맞볼 수 없는 세계를 형상화하고 있다. 자유연상의 수법에 의하여 대상과 언어와의 관계를 어긋나게 만들고, 이차적으로 그것을 인과관계 없이 전시하고 있기 때문이다. 그가 끌어들이는 인물들도 시 속의 의미들을 다양하게 변화시킨다. 리듬만 남기려고 하거나, 띄어쓰기와 구두점을 무시하거나, 단어의 음절을 해체하고 기호를 장식적으로 사용하는 것은 독자의 생각하는 틈을 넓혀 다양한 의미를 확산하게 하려는 것이다.

둘째, 병치 은유적 구성을 사용하고 있다. 이미지 병치는 대상들이나 의미가 앞뒤 관계없이 비인과적으로 제시되어 나타난다. 의식적 통제에 의해 변이된 작품이라고 해도 독자들은 변이된 틈을 채우면서 독서를 할 수 있다 그래서 그는 독자들이 의미의 확산과 다양성을 마비시키기 위해 리듬 병치를 구사한다. 리듬병치의 시에서는 구체적인 시간적 배경과 공간적 배경이 드러나지 않고 독자의 이성적 논의를 잠재우고 무의미한 이야기를 끝까지 읽게 만든다. 그러나 이런 리듬 병치로는 시인의 담화욕구를 충족할 수 없어서 에피소드 병치가 나타난다. 그렇더라도 각 에피소드의 의미를 통일성 있게 통합하려는 주제의식이 나타나지 않는다. 이러한 변화는 시적 담화의 상황이 제대로 이뤄지지 않기 때문에 오는 갈등의 산물이다. 병치은유는 시 속의 사물들이 고정관념을 깨고 새로운 모습으로 바뀌게 되지만 독자와의 의사소통이 원활하지 못하다는 한계를 지닌다.

셋째, 환상적 이미지가 나타난다. 시인의 풍부한 상상 속에서 시·공간이 탈일상적으로 비현실적으로 표현된다. 대상들이 갖고 있는 이미지들을 이질적인 공간에 배치함으로써 새로운 이미지들을 구성하고 있다. 이러한 이미지는 다른 어떤 관념을 환기하지 않고 하나의 낯선 배경을 만들어낸다. ‘바다’는 시인이 작품에서 자주 사용되는 소재다. 일상적이고 상식적인 이미지로 나타나는 것이 아니라 낯선 이미지로 나타나고 있다. 그러면서 바다의 이미지는 생명과 죽음, 고통과 치유, 존재와 부재와 같은 긍정과 부정의 의미를 모두 내재하게 된다. 또한 바다라는 공간은 화자의 의식에 의해 지배되는 공간이 아니라 독자의 자율적인 판단 속에서 창조적인 배경으로 전경화 된다. 그래서 바다는 창조적인 배경이 되고, 환상적인 이미지를 갖추게 되는 것이다.

후기시는 첫째, 과거회상과 일상에 대한 슬픔을 보여준다. 그는 자전적 화자와 일상생활에서의 화제를 선택하면서 중기시보다 쉽게 독자와의 소통을 꾀하고 있다. 독자는 중기시보다 쉽게 의미를 찾아간다. 그는 과거회상을 통해 자신을 되돌아보고, 일상의 자신을 발견하게 된다. 그래서 그의 생각이나 느낌을 생생하게 전달하려는 것이다. 중기시에서 이어져 오는 사회적·역사적 의미에 대한 회의는 대상을 관조하는 태도를 보이게 한다. 『들립, 도스토예프스키』(1997)에서 소설 속의

인물들을 관조하는 특이한 모습을 보이는데 이것은 자신의 시창작 방법을 되돌아보고 그의 화제에 대한 암시를 받으려는 것이다. 아내의 죽음은 시인의 슬픔과 일상적인 삶의 의미를 더욱 깊이 드러내게 만든다.

둘째, 시인의 전략이 단속적 구성으로 나타난다. 후기시는 시적 담화를 중기시보다 쉽게 하기 위해 처음에는 묘사적 어법이 나타난다. 이것은 사물의 세계를 선명하게 묘사한 것과 심리적 세계를 묘사한 것으로 나타난다. 시인이 관념이 강해지면 치환은유가 나타난다. 관념의 표출은 주로 알레고리와 복합치환은유로 나타난다. 인과관계의 틈이 넓지 않은 병치은유 구성도 나타난다. 이것은 독자와의 의사소통을 원활하게 하기 위한 전략이다. 아내의 죽음 이후 자신의 작품을 많이 읽는 독자를 생각하면서도 아내를 잃은 슬픔을 강조하기 위해 치환은유 구성으로 이어진다. 이렇듯 그의 전략적 선택은 연속적으로 이어지는 것이 아니라 단속적으로 나타나고 있다.

셋째, 일상적 이미지가 나타난다. 회상과 추억은 자기가 생각하고 싶을 때 떠오르는 것들이 아니라, 일상에서 마주치는 사물들로 인해 갑자기 떠오르게 된다. 그렇게 되면 그 소재들은 일상적 이미지들이 나타나게 된다. 사물들은 평범하고 일상적인 이미지들이며 시인의 관념이나 새로운 모습으로 변화된 사물들이 아니다. ‘바다’ 또한 관념적이지도 환상적이지도 않다. 그는 자신이 살고 있는 일상의 모습에 의미를 부여하면서 자신의 일상성을 시로 형상화하고 있다. 아내의 죽음 또한 그의 관념적, 환상적 이미지들을 일상의 이미지들로 환원시키게 한다. 이것은 시 속의 대상들이 좌절과 절망의 이미지가 아니라 일상으로 회복을 의미하는 이미지들로 자리 잡고 있음을 의미한다.

전체적인 맥락 속에서 시의 특질을 살펴보면 첫째, 의미적 국면에서는 화자와 화제의 관계 속에서 그의 세계관을 찾을 수 있었다. 초기시는 일상적 세계에서 이상적 세계를 동경하고 좌절한다. 그래서 중기시는 일상적 세계에서 환상의 세계로 향한다. 그러나 고립되고 고독하다. 후기시는 환상적 세계에서 일상적 세계로 회복한다. 둘째, 구조적 국면에서는 초기시는 대상을 모방하는 묘사적 어법과 열망과 좌절의 정서를 다루기 위해 치환 은유와 알레고리 어법이 나타난다. 중기시는 의미를 확산시키고 다원화 하려고 이미지 병치와 리듬 병치, 에피소드 병치를 실험한다. 후기시는 묘사적 어법과 치환은유가 주도하고 병치은유는 부분적으로 나타나는 단속적 구성을 띤다. ‘꽃’과 ‘바다’는 개인 상징으로 자리 매김한다. 셋째, 조직적 국면에서는 초기시는 관념적 이미지, 중기시는 환상적 이미지, 후기시는 일상적 이미지들이 나타난다. 이런 이미지들은 시인의 문학관으로도 나타난다. 초기시는 <화자-독자> 중심으로 가려고 한다. 중기시는 병치 은유를 전략적으로 사용하면서 <화제-독자> 중심으로 나타난다. 이것은 <시인-작품-독자>와의 의사소통을 어렵게 만든

다. 그래서 후기시는 <독자>를 중심으로 한 문학관이 중심을 이룬다.

시사적 의의를 살펴보면 첫째, 그의 초기시는 1930년대의 정지용으로부터 출발하여 청록파로 이어지는 한국적 서정과 물질적 감각을 융합한 한국 서정시의 현대화를 추구한다는 데 의의가 있다. 소녀와 꽃을 ‘순수’의 이미지로, 죽음의 상황을 거치면서 ‘존재’의 이미지로 대상과 관념을 조화롭게 합일하려는 시도는 높게 평가할 만하다. 둘째, 중기시는 그의 상상력에 의해서 나타난 환상적인 세계와 병치 은유에서 시사적 의의를 찾을 수 있다. 그의 사물들은 자유연상 기법을 통하여 의도적으로 변용한 것들로서, 대상의 원래 모습을 지우기 위해 연상의 고리를 차단하면서 병치하는 방법으로 그 의미가 다원화 다양화된다. 이것은 창작과 비평 이론에 새로운 방향을 제시한 것이다. 셋째, 후기시는 그가 이전의 시작법을 종합하고 완숙한 시세계를 보여주고 있다는 데 의의가 있다. 이것은 문학이 <작가>에 의한 일방적인 소통이 아니라 <독자>도 <작가>의 창작에 영향을 줄 수 있다는 것을 보여준다. 그는 독자를 고려하여 친근한 화자와 화제를 선택하고 과거 회상과 일상에 대한 슬픔을 드러낸다. 이것은 초기시나 중기시로 시작법을 되돌리는 것이 아니라 통합하고 성숙된 모습을 보여주려 한 것이다. 이런 점은 한국 현대시를 새로운 차원으로 끌어올린 것으로 평가해야 할 것이다.

참 고 문 헌

<기본 텍스트>

- 김춘수, 『김춘수 시전집』, 현대문학, 2004.
_____, 『김춘수 시론전집1』, 현대문학, 2004.
_____, 『김춘수 시론전집2』, 현대문학, 2004.

<보조 자료>

- 김춘수, 『부다페스트에서의 소녀의 죽음』, 춘조사, 1959.
_____, 『김춘수 시선 처용』, 민음사, 1974.
_____, 『남천』, 근역서제, 1977.
_____, 『김춘수 시선』, 정음사, 1981.
_____, 『김춘수 시선2 처용이후』, 민음사, 1982.
_____, 『처용단장』, 미학사, 1991.
_____, 『김춘수 시전집』, 민음사, 1994.
_____, 『서서 잠자는 숲』, 민음사, 1994.
이남호, 『김춘수 문학앨범』, 웅진출판, 1995.
김춘수, 『壺』, 한밭, 1996.
_____, 『들림, 도스토예프스키』, 민음사, 1997.
_____, 『사갈의 마을에 내리는 눈』, 답게, 2000.
_____, 『겨울 속의 천사』, 민음사, 2001.
_____, 『쉬한 편의 悲歌』, 현대문학, 2002.
_____, 『김춘수가 가려 뽑은 김춘수 사색시화집』, 현대문학, 2002.
_____, 『달개비꽃』, 현대문학, 2005.

<논문>

- 강경희, 「김춘수 시 연구」, 『송실어문』 19권, 송실어문학회, 2003.
강원갑, 「김춘수 시와 김윤성 시의 어법 연구」, 제주대 석사논문, 2002.
강영기, 「김춘수 초기시 분석(I)」, 『영주어문』 제4집, 영주어문학회, 2002.
_____, 「김춘수 시학 연구」, 『영주어문』 제5집, 2003, 2.

- _____, 「김춘수 시에 나타난 화자의 지향과 성격」, 『영주어문』 제6집, 영주어문학회, 2003, 8.
- _____, 「김수영 시와 김춘수 시의 대비적 연구」, 제주대 박사논문, 2003.
- 고경희, 「김춘수 시의 언어기호학적 해석」, 건국대 석사논문, 1993.
- 김두한, 「김춘수 시에 나타난 슬픔」, 『국문학연구』 제13집, 1990.
- 김미로, 「김춘수 무의미시에 대한 교육적 고찰」, 세종대 석사논문, 2007.
- 김병택, 「무의미시론의 성격론」, 『영주어문』 제3집, 영주어문학회, 2001.
- 김성희, 「김춘수 시의 시간의식 연구」, 목포대 석사논문, 2007.
- 김수이, 「김춘수와 김수영의 비교 연구」, 경희대 석사논문, 1992.
- 김영아, 「김춘수 시에 나타난 색채의 원형심상 연구」, 공주대 석사논문, 1998.
- 김은정, 「김춘수와 릴케의 비교문학적 연구」, 『어문연구』 32, 1999.
- 김의수, 「김춘수 시의 상호텍스트성 연구」, 서울대 박사논문, 2002.
- 김주애, 「화자 중심 시교육 방법 연구」, 부경대 석사논문, 2006.
- 김지선, 「김춘수의 『처용단장』 연구」, 한양대 석사논문, 1998.
- 김재혁, 「시적 변용의 문제: 릴케와 김춘수」, 『독일어문학』 제16집, 고려대, 2000.
- 김현나, 「김춘수 시 연구」, 충남대 석사논문, 1991.
- 김혜순, 「김춘수와 김수영 시에 나타난 시간의식의 대비적 고찰」, 건국대 석사논문, 1983.
- 나기주, 「김춘수 시 『처용단장』 연구」, 명지대 석사논문, 2002.
- 나우천, 「김춘수의 무의미시 연구」, 안동대 석사논문, 2006.
- 동시영, 「김춘수의 처용단장 분석」, 『국어국문학논집』 제18집, 1998.
- 박선희, 「김춘수 시 연구」, 『송실어문』 제8집, 1991.
- 박은희, 「김종삼·김춘수 시의 모더니티 연구」, 성신여대 박사논문, 2003.
- 박인수, 「김춘수 시의 변모 양상 연구」, 관동대 석사논문, 2004.
- 박종원, 「시 창작·방법 연구」, 원광대 석사논문, 2005.
- 문경희, 「김춘수의 『처용단장』 연구」, 한양대 석사논문, 2004.
- 손영주, 「김춘수 시 연구」, 서강대 석사논문, 2001.
- 손화영, 「한국 현대시의 대화적 관계 양상 연구」, 동의대 박사논문, 2007.
- 송문석, 「거리에 따른 화자와 대상 연구」, 제주대 석사논문, 1999.
- 송상윤, 「현대시 교육 방법 연구」, 홍익대 석사논문, 2000.
- 송승환, 「김춘수 사물시 연구」, 중앙대 박사논문, 2008.
- 신상철, 「김춘수의 시세계와 그 변모」, 『인문논총』 8권 1호, 경남대 인문과학연구소, 1996.
- 신정순, 「김춘수 시에 나타난 <빛><물><돌>의 이미지와 상상력의 질서」, 이화여대 석사논문, 1981.

- 안지애, 「한국 현대시의 포스트모더니즘 수용양상 연구」, 건국대 석사논문, 2006.
- 오병욱, 「김춘수 시작품의 현상학적 접근」, 경희대 석사논문, 1995.
- 오정국, 「김춘수 시의 인물에 관한 연구」, 중앙대 석사논문, 1999.
- 오형엽, 「김춘수 시의 기법 연구」, 『수원대 논문집』 제24집, 2006.
- 유경진, 「김춘수 시 연구」, 단국대 석사논문, 2005.
- 윤석산, 「한국현대시의 두 가지 어법: 김춘수와 김윤성을 중심으로」, 『예술논문집』 제37호, 대한민국예술원, 1998.
- 윤지영, 「김춘수 시 연구」, 서강대 석사논문, 1998.
- 이경민, 「김춘수 시의 공간 연구」, 중앙대 석사논문, 2001.
- 이균상, 「유치환과 김춘수 시의 대비 연구」, 창원대 박사논문, 2005.
- 이기성, 「1950년대 모더니즘 시의 시간의식과 시쓰기」, 이화여대 박사논문, 2001.
- 이기용, 「김춘수 『처용단장』 연구」, 단국대, 석사논문, 1997.
- 이명희, 「한국 현대시에 나타난 신화적 상상력연구」, 건국대 박사논문, 2001.
- 이승훈, 「1950년대 한국 모더니즘시 연구」, 『한국학논집』 제33집, 1999.
- 이은실, 「김춘수 시에 나타난 유토피아 지향의식 연구」, 부경대 석사논문, 2003.
- 이원영, 「김춘수 초기시의 낭만성 연구」, 숙명여대 석사논문, 1996.
- 이현정, 「김춘수 시 연구」, 성신여대 석사논문, 1997.
- 정영신, 「김춘수 시 연구」, 배재대 석사논문, 2000.
- 조두섭, 「김춘수 시 연구」, 『우리말글』 제22집, 2000.
- 진수미, 「김춘수 무의미시의 시작 방법 연구」, 서울시립대 박사논문, 2003.
- 최리영, 「김춘수의 무의미시 연구」, 서울대 박사논문, 2004.
- 최유리, 「김춘수 시 교수-학습 방안 연구」, 성신여대 석사논문, 2008.
- 최은석, 「김춘수 시에 나타난 재생모티프 연구」, 한성대 석사논문, 1994.
- 한경화, 「시적 화자와 어조의 지도 방법에 관한 연구」, 공주대 석사논문, 2002.
- 함중호, 「김춘수 무의미시의 발생과 구성 원리」, 서울시립대 석사논문, 2003.
- 현승춘, 「김춘수의 시세계와 은유구조」, 제주대 석사논문, 1993.
- _____, 「김춘수 『처용단장』의 배경 연구」, 『백록어문』 제12집, 1996 1.
- 황미숙, 「김춘수 시의 변모 양상 연구」, 경성대 석사논문, 2004.

<단행본>

- 강영기, 『한국 현대시의 대비적 인식』, 푸른사상, 2005.
- 김준오, 『시론』, 삼지원, 1999.

- _____, 『도시시와 해체시』, 문학과 비평사, 1993.
- _____, 『가면의 해석학』, 이우출판사, 1985.
- 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 2007.
- 김현, 『전체에 대한 통찰』, 나남, 1992.
- 오규원, 『현대시작법』, 문학과지성사, 1993.
- 윤지영, 『서정과 환상』, 푸른사상사, 2006.
- _____, 『현대시의 주제학을 위한 시론』, 태학사, 2006.
- 윤석산, 『현대시학』, 새미, 1996.
- 이명희, 『현대시와 신화적 상상력』, 새미, 2003.
- 이승훈, 『해체시론』, 새미, 1998.
- _____, 『한국모더니즘시사』, 문예출판사, 2000.
- 이창민, 『양식과 심상』, 월인, 2000.
- 조달곤, 『한국 모더니즘 시학의 지형도』, 국학자료원, 2006.
- 최리영, 『김춘수의 무의미시 연구』, 새미, 2005.
- _____, 『김춘수 무의미시 연구』, 새미, 2005.
- 한계전 외, 『한국 현대시론사 연구』, 문학과 지성사, 1998.
- Derrida, Jacques, 김보현 역, 『해체』, 문예출판사, 1996.
- Freud, Sigmund, 오태환 역, 『정신분석 입문』, 선영사, 1992.
- Husserl, Edmund, 이종훈 역, 『시간의식』, 한길사, 1998.
- Jung, Carl, Gustav, 설영환 역, 『옴 심리학 해설』, 선영사, 1992.
- Lacan, Jacques, 권택영 역, 『욕망이론』, 1994.

<ABSTRACT>

A Study on the Poetry of Kim, Chun-Su

Song, Seong-Duk

Korean Language and Education Major
Graduate School of Education, Cheju National University

Supervised by Professor Youn, Suk-San

This study views literature as discourse and aims to figure out the changes in Kim Chun-su's poetry and its properties and historical meaning while focused on the relation between personae and themes. It deals with his poem's general changes of structures and significance in the semantic, structural, and organizational aspects.

The second chapter focuses on the early poetry. When personae is latent, he indicates aspiration toward an ideal world through objects. Concentration upon objects and an upsurge of sadness are for expressing his despair and limitation of not reaching an the unknown world. Introduction of I as 'persona' is mainly about the subject's desire to get to the place. However, 'I' fail to make complete unification with objects. It exhibits persona's admiration for the object and will to survive the difficult situation.

His early poetry is mainly expressed in a descriptive and metaphorical style and a structure of epiphor. The poet uses simple epiphor and allegory to convey the same meaning, which makes his readers grasp his intention and understand his poetry easily. That is because a tenor has similarity with the object employed as a vehicle and the structures of his works are organized in accordance with the relation between cause and effect.

In his early poetry, 'flower' is used as a concrete object to represent his emotion and idea. The 'flower' is a subject of imitation and shows a notion of innocence overlapped with the image of a girl. This creates the idea leading to 'existence' through death. When denominated with a particular name, the image of 'flower' restoring death and nonexistence is withdrawn, isolated and alienated.

Chapter 3 takes care of the middle poetry. His poetry in words devoid of sense is meant for growing out of casual meaning and producing a new meaning or conveying various meanings to readers. Intentional avoidance of the causal relationship of a subject or an idea and meanings of the words demonstrates the world that does not exist in reality.

His middle poetry is written in a structure of diaphor and different diaphors such as image

diaphor, rhythm diaphor, and episode diaphor are found. Although he defies stereotypes about the objects by using diaphor and they revolutionize into new forms, it has a limit on smooth communication with readers.

In his middle poetry, time and place are described in a distinctive and imaginary way. The images of subjects are placed in totally different places and produce a new image. 'Sea' frequently appeared in his works shows positive and negative images like life and death, pain and healing, and existence and nonexistence. Sea becomes a creative background with a fantastic image.

The fourth chapter concerns with the late poetry. He seeks easier way to communicate with readers by choosing autobiographical personae and routine issues. He finds himself as an ordinary person through reminiscence of the past. His wife's death deepens his sadness and emphasizes meaning of his daily life.

In a structural aspect of he uses a descriptive style to make poetic discourse easier in his late poetry. As the idea of the poet turns firm and certain, epiphor starts to appear. Allegory and complex epiphor are an exhibition of his idea. The use of diaphor results in structure lacking of a causal relation. After his wife's death, epiphor is harnessed in his poetry. Like this, his strategical choice appears periodically not continuously.

In the late poetry, he ponders the memories of old times looking at the articles for daily use. He creates images of his daily routine by granting a certain meaning to his daily life. These images are the ones showing return to life not the ones despair and frustration.

Chapter 5 tackles characteristics and historical meaning of Kim Chun-su's poetry. Looking at features of his poem in the whole context, it is found that he admires ideal world but fails to reach it and finally collapses. In consequence, he aims at the illusory world but goes backward to the real world. The style undergoes a change from descriptive usage to epiphor, and later into diaphor. They are all synthetically used in the late poetry. 'Flower' and 'sea' become the poet's own personal symbols. His view of literature alters from <persona - reader> - centered to <subject - reader> - centered and finally considerations of the communication among the poet, the work, and the reader ossifies his <reader>-centered view.

In conclusion, the early poetry are notable for incorporating emotion and material perception. The illusory world created by his imagination and his attempt to reach complete juxtaposition since 1960s open a new door to the field of creation and criticism. Later he made a great contribution to the world of modern poetry by attaining full maturity in his poetry.

※ This thesis is submitted to the Committee of Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education In February, 2010.