

比喩의 意味 移動 方向과 下位 類型 設定

尹 石 山*

차 례

1. 比喩에 대한 論議의 몇 가지 問題點
2. 比喩의 意味論의 移動方向과 範疇
3. 比喩構造에 따른 類型의 再分類
4. 結-比喩에 대한 또 하나의 誤解

1. 比喩에 대한 論議의 몇 가지 問題點

우리는 일상 생활에서 어떤 느낌을 표현하려 할 때, 그에 적합한 어휘를 발견하지 못해 곤란을 받는 경우가 허다하다. 事物보다 그에 대한 命名의 결과인 語彙數가 절대 부족한데다가, 같은 사물이라도 인식의 주체마다 달리 표현하고자 하는 욕구로 인하여 [言語<事物<事物에 대한 觀念]의 관계가 형성되기 때문이다.

하지만 그때마다 새로운 낱말을 만들어 쓸 수는 없는 노릇이다. 그것은 노력의 낭비일 뿐만 아니라, 그렇게 창조한 낱말도 사회적 公認 過程을 거치지 않으면 자기만이 사용하는 恣意的 記號로 떨어지고 말기 때문이다. 그러므로 대부분의 경우에는 그와 유사한 사물의 관념을 빌어 比喩的 語法(figurative

* 국어 교육과 교수

diction)으로 표현하는 것이 보통이다.

그런데, 종래의 비유에 대한 논의를 살펴보면 몇 가지 문제점을 발견할 수 있다. 첫째로 <詩的 比喩(poetic metaphor)>와 <散文的 比喩(prosaic metaphor)>를 구분하지 않고 모두 修辭的 次元에서 논의한다는 점이다. 예컨대, 시적 비유를 조직적 국면(aspect of texture)의 요소로 설명하거나, <原觀念(tenor)>과 <補助觀念(vehicle)>의 결합의 <根據(ground)>를 '類似性(similarity)'에서 찾으려는 태도가 이에 해당한다.

둘째로, 비유의 각 유형에 대한 범주 설정이 너무 혼란스럽다는 점을 들 수 있다. 이와 같은 현상은 우리 주변에서 흔히 읽히는 詩論書들을 살펴보아도 짐작할 수 있다. 年代와 論者에 따라 각기 달라지기 때문에 일일이 예시할 수 없지만, ①<直喩>·<擬人>·<提喩>·<換喩>·<隱喩>·<알레고리>·<象徴> 등으로 세분하는 유형, ②일부 유형을 은유나 상징에 포함시키고 <隱喩>·<象徴>·<原型>으로 나누는 유형¹⁾, ③원형을 상징 속에 포함시키고 <隱喩>와 <象徴>으로 나누는 유형, ④象徴을 은유의 하위 유형인 <擴張隱喩(extensive metaphor)>로 간주하고 隱喩 中心으로 논의하는 유형을 꼽을 수 있다.²⁾

셋째로, 이미 創作의 실제에서 채택하고 있는 유형을 너무 소홀히 취급하거나 배제한다는 점을 지적할 수 있다. 예컨대 <位置隱喩(diaphor)>와 <記號的 象徴(signal symbol)>이 그에 해당한다. 전자는 1960년대 휠라이트(P. Wheelwright)에 의하여 비로소 논의되기 시작한 것으로서³⁾ 아직도 보수적인 비평가들 사이에서는 달갑지 않은 語法으로 취급되고 있으며, 후자는 진보적인 비평가들마저도 시적 담화에는 적합하지 않은 것으로 간주하고 있는 실정이다.

하지만 시적 담화에서 비유는 단지 대상을 정확히 묘사하기 위해 채택되는

1) 이와 같은 관점을 드러내는 논저로는 R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature*, C. Brooks & R. P. Warren *Understanding Poetry*, P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*를 꼽을 수 있다.

2) 論者 가운데 이와 같은 관점을 내비친 사람은 李昇薰을 들 수 있다. (『詩論』, 고려원, 1986, p.152 참조).

3) P. Wheelwright, 앞의 책, pp.85-86.

것만은 아니다. 詩라는 장르의 成立 條件 가운데 하나로서, 시인의 情緒를 構造化하기 위한 戰略的 要素로 보아야 할 것이다. 그러므로 이와 같은 혼란은 단지 文學觀의 차이를 드러내는 데 그치지 않고 서정적 장르의 전체 문제로 이어진다.

이 글은 이런 혼란을 극복하기 위하여, 먼저 시적 비유의 意味論的 移動 방향을 살피고, 表現 構造에 따라 그 하위 유형을 再分類한 다음, 이들 사이의 상호 관계를 검토하려고 한다. 따라서 이 글은 시적 비유를 중심으로 <反 아리스토텔레스 詩學>과 <아리스토텔레스 詩學>의 절충점을 마련하기 위한 것이라고 할 수 있다.

2. 比喩의 意味論的 移動 方向과 範疇

아리스토텔레스의 설명에 의하면, 비유는 하나의 사물을 다른 사물로 轉移(transference)시키는 어법이라고 한다. 다시 말해, 시인이 話題로 삼는 情緒(emotion)나 思想(thought)은 主觀的이고 可變的이며 非可視的인 것이어서 독자들이 이해하기 쉬운 것으로 바꾸는 장치라는 것이다.

그런데 이와 같은 비유의 表現構造는 시인이 원래 전달하려고 하는 <원관념(本義, 題旨 : tenor, primary meaning)>과 그것을 효과적으로 표현하기 위한 <보조관념(轉義, 手段 : vehicle, secondary meaning)>으로 짜여진다. 이를 語學的 用語로 바꾸면, <對象 言語(objective-language)>와 <說明 言語(meta-language)>의 결합이라고 할 수 있다. 따라서 비유는 <원관념(T)→보조관념(V)>, 또는 <대상 언어(O)→설명 언어(M)>로 이동시키는 어법이라고 할 수 있다.

종래의 시학에서는 이와 같은 轉移의 근거를 類似性(similarity)으로 보아 왔다. 그리고 그와 같은 관점에 따라 <抽象→具體>, <觀念→事物>, <難解→平易> 등으로 이동한다고 설명해 왔다. 하지만, 이와 같은 설명은 情報 傳達을 목적으로 하는 散文的 比喩를 대상으로 삼은 것이다. 이와 달리 詩的 比喩의

意味論的 移動 方向은 그리 단순한 것만은 아니다. 그것은 다음 작품들을 살
펴보아도 짐작할 수 있다.

㉔ 光化門은

차라리 한 채의 소술한 宗教.

— 徐廷柱, 『光化門』에서

㉕ 사랑하는 나의 하나님, 당신은

늪은 悲哀다.

푸줏간에 걸린 커다란 살점이다.

— 金春洙, 『나의 하나님』

㉖ 내 寢室이 부활의 洞窟임을

너는 알련만

— 李相和, 『나의 寢室로』에서

㉔에서는 '광화문'이라는 구체물을 '종교'라는 추상적 관념으로 바꾸고 있
다. 그리고 ㉕에서는 '하나님'이라는 추상적 관념을 '비애'라는 추상적 관념과
'살점'이라는 구체물로, ㉖에서는 '침실'이라는 구체물을 '동굴'이라는 구체물
로 바꾸고 있다. 따라서 원관념의 이동 방향은 종래의 설명과는 달리 ①〈抽象
→具象〉, ②〈具象→抽象〉, ③〈抽象→抽象〉, ④〈具象→具象〉의 네 가지 경우
를 가정할 수 있다.

그래서, 알텐버드(Altenberd)와 루이스(L. L. Lewis)는 종래의 개념을 수정
하여 비유를 〈抽象(abstract)⇒具象(concrete)〉 사이를 이동하는 양식이라고 설
명한다.⁴⁾ 하지만 그들의 정의는 그리 섬세한 것이라고는 볼 수 없다. 위 예문
에서도 발견할 수 있듯이, ③과 ④는 〈抽象→抽象〉 또는 〈具象→具象〉으로서,
동일 레벨로 이동하고 있기 때문이다.

4) 김재홍, '한국 현대시 은유 형태론', 현대 문학사 편 『詩論』(현대문학사,
1989) p. 78 재인용.

그렇다면 이와 같이 이동하는 시적 비유는 어떤 機能을 지니고 있으며, 어떤 目的에서 채택되는 것일까. 이와 같은 이동 방향을 포괄할 수 있는 先行의 定義로는 비유의 유형을 <시적 비유>와 <산문적 비유>로 나누고, 시적 비유는 <친숙함(familiarity) ⇄ 낯설음(defamiliarity)>으로의 이동이라고 설명한 슈클로프스키(Viktor Sklovski)의 정의를 들 수 있다. 그는 이와 같은 이동을 통하여 意味差를 형성하고, 독자들로 하여금 의미차를 주목하게 만들어 원활한 독서를 '故意的으로 妨害하기 위한 장치(deliberately impeded contrivances)'라고 설명하면서, 독자의 習慣的 反應(stocked response)을 차단하기 위해 채택한다고 주장한다.⁵⁾

하지만, 시적 비유가 이와 같이 意味論的 轉換(semantic shift)의 장치임을 감지한 사람들은 러시아 형식주의자들만이 아니다. 웰렉(R. Wellek)과 워렌(A. Warren)의 고찰에 의하면, 그리스·로마 시대엔 類推가 가능한 隱喩, 신고전주의 시대에는 種에서 類로 또는 特殊함에서 種으로 이동하는 換喩와 直喩를 비롯하여 婉曲法·장식적 形容詞句·均衡과 反對 命題 등을 구사하는 非個性的 比喩가 주류를 이루었으며, 바로크 시대에는 逆說과 矛盾 語法을 비롯한 '比喩의 濫用(catachresis)'이 특징이었다고 한다. 그리고 근대에 이르러서는 過激한 比喩(radical metaphor), 현대로 접어들어서는 科學的이고 技術的이라서 非詩的(unpoetic)으로 보이는 비유와 無意識的이고 도 性的인 비유가 주류를 이루었다고 한다.⁶⁾

또한 엘리엇(T. S. Eliot)는 17세기의 단(J. Dann)을 비롯한 形而上學派 시인들은 '奇想(conceit)'과 '絶縁(depaysment)'을 추구했다면서 현대시의 전범으로 꼽는다. 따라서 아직 論理化하지는 못했을 망정 시적 담화에 <친숙한 것 → 낯선 것>으로 바꾸는 비유가 채택되기 시작한 것은 17세기 전후부터라고 할 수 있다.

5) Viktor Sklovski, *Xod konja* (Moscow-Berlin, 1923), 이 책에서는 Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrin*, 박겨용 역, 『러시아 형식주의』(문학과학 지성사, 1983), p. 226.

6) R. Wellek & A. Warren, 앞의 책, pp. 286-307.

그런데 우리는 시적 담화를 면밀히 읽어보면, '낮설음'은 결코 원관념과 보조관념의 意味差에서만 발생하는 게 아님을 발견할 수 있다. 아무리 이들 사이의 意味差를 크게 만들어도 部分的인 意味를 이동할 경우에는 그 부분만 낮설게 보일 뿐, 全體 意味는 여전히 친숙한 상태를 벗어나지 못하기 때문이다. 그것은 다음 두 작품을 비교해 봐도 짐작할 수 있다.

㉠ 하꼬방 유리 딱지에 애새끼들
얼굴이 불타는 해바라기마냥 걸려 있다.

내려 쪼이던 햇살이 눈부시어 돌아선다.
나도 돌아선다.

— 具常, 『焦土의 詩』에서

㉡ 피아노에 앉은
여자의 두 손에서는
끊임없이
열 마리씩
스무 마리씩
신선한 물고기가
튀는 빛의 꼬리를 물고
쏟아진다.

나는 바다로 가서
가장 신나게 시퍼런
파도의 칼날 하나를
집어 들었다.

— 全鳳健, 『피아노』 全文

㉠은 직유를 구사하여 〈얼굴→해바라기〉로 이동하고, 의인법을 구사하여 '햇살'을 구체화하고 있다. 그리고 의미의 이동 범주는 전체가 아니라 이 작품의 일부분에 해당한다. 반면에, ㉡는 치환은유를 구사하여 ㉠와는 달리 작품의 전체 의미(피아노의 선율)를 '물고기'로 이동하고 있다.

그런데, 이들 원관념과 보조관념의 의미 차를 보면 모두 〈具象→具象〉로 이

동하고 있다. 그러므로 ㉔와 ㉕의 형상화의 정도는 거의 비슷하다고 볼 수 있다. 하지만 ㉔가 ㉕보다 훨씬 신선한 시적 충격을 준다. 그것은 ㉔가 ㉕와는 달리 意味論的 移動의 對象을 그 작품의 〈全體 意味〉로 삼았다는 데 원인이 있다. 따라서, 시적 비유는 원관념과 보조관념을 〈친숙=낯설음〉 사이를 이동시켜야 한다는 조건 이외도 〈전체 의미〉를 이동해야 한다는 조건을 추가시켜야 할 것이다.

따지고 보면 러시아 형식주의자들이 시적 비유는 수사적 차원에 머무르는 게 아니라 작품의 전체 構造에 간여한다고 주장한 것은 결코 우연이 아니다. 어떤 談話의 주된 의미를 바꾼다는 것은 결국 擬似主體(pseudo subject)를 내세운다는 것을 의미하고, 그와 같이 主語를 V(보조관념)로 바꾸면 全體 構造는 물론 그에 따른 下部 組織까지 바뀔 수밖에 없기 때문이다.

시적 비유가 이와 같이 전체 구조와 조직을 바꾼다는 것은 앞에서 인용한 全鳳健의 작품(㉔)을 살펴봐도 짐작할 수 있다. '피아노의 선율'을 '물고기'로 바꿈에 따라 '바다'를 제시할 수 있었고, '바다'가 제시되었기 때문에 '파도의 칼날'을 집어 들 수 있었다고 보아야 할 것이다. 그리고 下部 組織도 마찬가지로 지이다. 의미 이동 과정에서 뒤따라 들어온 〈여자-빛-파도-칼〉 등의 이미지가 相互 浸透하여 피아노의 선율에서 느낄 수 없었던 의미와 뉘앙스를 만들어 내고 있다. 그것은 이 작품의 보조관념을 '물고기'가 아닌 다른 것으로 바꾸었을 때 전체가 어떻게 바뀔 것인가를 생각해 보면 짐작할 수 있다.

그런데, 이와 같은 시적 비유의 채택은 결국 〈感覺的 經驗의 異化〉라고 할 수 있다. 하지만 시적 담화에서 〈낯설음〉은 위의 두 가지 방법으로만 얻어지는 것은 아니다. 이동시킨 의미의 配列 過程에서 因果 關係를 차단하는 〈並置 隱喩(diaphor)〉의 기법으로도 얻을 수 있다.

㉕ 男子와 女子의

아랫도리가 젖어 있다.
 밤에 보는 오갈피나무,
 오갈피나무의 아랫도리가 젖어 있다.
 맨발로 바다를 밟고 간 사람은

새가 되었다고 한다.

발바닥만 젖어 있었다고 한다.

- 金春洙, 「눈물」에서

이 작품은 <남자와 여자의 아랫도리가 젖어 있음>, <밤의 오갈피나무 아랫도리도 젖어 있음>, <바다로 간 사람은 새가 됨>, <새가 된 사람의 발바닥이 젖어 있음>이라는 4개의 이미지로 이루어져 있다. 그리고 이들은 '젖어 있다'는 感覺的 共通點을 지니고 있으면서도 論理的 因果나 契機性이 단절되어 있다. 다시 말해 남자와 여자의 아랫도리가 젖어 있다고 해서 오갈피나무의 아랫도리가 젖을 리도 없고, 이들이 젖었다고 해서 맨발로 바다를 밟고 간 사람이 새가 될 리도 없다.

그런데 이와 같이 <T→V>로 바꾸는 틀은 그대로 유지하되 <V>를 세분화하고, 이들 사이의 논리적 관계를 단절시킨 채 '組合(combining)'하는 병치은유는 모든 의미들이 破片化되기 때문에 感覺的 異化를 피하는 어느 수사법보다도 훨씬 낫설어진다. 그것은 독자들 스스로 補助觀念群을 연결하여 새로운 의미를 형성할 것을 요구하기 때문이다. 따라서 병치은유의 채택은 가장 낫설게 만드는 기법이라고 할 수 있다.

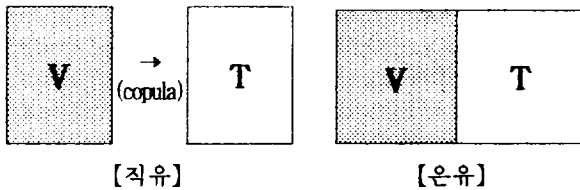
하지만, 병치은유에서 보조관념의 配列의 問題는 수사법 차원에서 그치는 게 아니다. 그것은 시적 담화의 構成(plot)의 문제로써, 小說論에 대응시켜 말하면 <竝列的 플롯>에 해당하고, 더 나가서는 시인의 인생관 내지 세계관과 연결된다. 그리고 문학관의 입장에서 보면 <作者 中心>에서 <讀者 中心>으로 이동했음을 의미한다.

3. 比喻構造에 따른 類型的 再分類

종래의 수사학에서는 비유의 유형을 아주 細分化하고 있다. 그러나 이들의 구조를 살펴보면, <直喻(simile)-擬人(personification)-提喻(synecdoche)-換喻(metonymy)-置換 隱喻(epiphor)>와 <諷喻(allegory)-象徵(symbol)-原型

(archetype)으로 이어지는 群은 상호 類似한 構造임에도 불구하고 서로 다른 것처럼 논의하고 있다. 그리고 置換隱喩와 並置隱喩(diaphor)는 다른 구조를 취하는 것들임에도 불구하고 隱喩(metaphor)의 下位 類型으로 논의하고 있다.

우선 直喩와 종래에 ‘은유’라고 부르던 置換隱喩의 관계를 살펴보면, 전자는 <T는 V와 같다(T likes V)>라는 陳述 形式을 취하는 반면에, 후자는 <T는 V이다(T is V)>라는 형식을 취한다. 다시 말해 직유는 <T≠V>로서 類似關係로 진술하고, 치환은유는 <T=V>로서 相同 關係로 진술하며, 전자는 아래 그림처럼 원관념과 보조관념이 繫詞(copula)로 연결되는 반면에, 후자는 이런 도움 없이 직접 연결된다. 그리하여 종래에는 이들을 서로 다른 유형으로 설명해 왔다.



그러나 言語化 以前の 段階를 보면, 이들은 이처럼 명확하게 구분되는 것이 아니다. 직유적 표현인 <그녀는 한 송이 꽃처럼 아름답다>와 치환 은유적 표현인 <그녀는 한 송이 꽃이다>는 같은 發想에서 출발하지만, 문장으로 記述하는 과정에서 달라지는 경우가 대부분이다.

아니, 이들 사이에는 이런 共通點만 있는 게 아니다. 이들은 모두 원관념(T)을 보조관념(V)으로 바꾸는 양식(T→V)으로서, 원관념과 보조관념이 의미 역시(1:1)의 관계이며, 하나의 낱말을 다른 낱말로 바꾸는 형식(Word₁=Word₂)을 취한다. 따라서 직유와 치환은유는 繫詞의 有無 차이만 있을 뿐, 하나의 의미를 다른 의미로 轉移시키는 어법이라고 할 수 있다.

그런데, 이런 구조는 사물에게 人間的 特性을 부여하는 擬人, 部分으로 全體를 나타내는 提喩, 그릇된 명칭을 붙이는 換喩에서도 발견된다. ‘나무가 춤을 춘다’든지 ‘새가 노래한다’는 擬人的 表現은 <사물→인간>로 이동하고, ‘감

무를 쓰다(벼슬을 하다)'나 '푸른 계복의 시절(군대 시절)' 같은 提喻는 物質的接觸性을 바탕으로 <부분→전체>로 이동하고, '왕관→왕', '이광수→이광수 소설'을 나타내는 換喻는 精神的接觸性 즉 因果性을 토대로 <부분⇄전체>로 전이하는 양식으로서, 계사 없이 직접 <T→V>로 이동한다.” 따라서 종래의 구분은 보조관념의 내용에 따라 유형화한 것으로서, 이들은 모두 치환은유의 하위 유형으로 보아야 할 것이다.

이와 같은 치환은유 하위 유형을 表現 構造에 따라 再分類할 경우에는 우선 원관념과 보조관념이 文脈의 表面에 顯示되느냐 潛在되느냐 하는 점을 기준으로 나눌 수 있다.

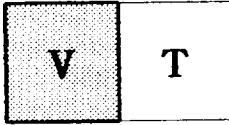
㉔ 언덕은 꿈을 꾸는 짐승

언덕을 깨우지 않으려고
유월이
능금꽃 속에 숨어 있었다.

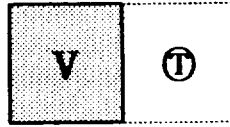
— 김요섭, 『옛날』에서

이 작품은 話者가 원래 말하려던 원관념(언덕)이 문장에 드러나는 반면에, 앞에서 인용한 ㉔는 전체 문맥으로 미루어 '피아노'라는 것을 짐작할 수 있을 뿐, 화자가 직접 거론하고 있는 것은 아니다. 따라서 잠재되는 경우를 ○ 문자로 표기하기로 한다면, ㉔는 <㉔=V>이고 ㉕는 <T=V>라고 할 수 있다. 이들의 관계를 보다 알기 쉽게 도해하면 다음과 같이 그릴 수 있다.

7) 에코, 『기호학과 언어철학』, 서우석·전지호 역, 청하, 1987. pp.146-154 참조. 그는 은유의 형태를 둘로 나누고, 첫째 형태는 'Σ내에서의 일반화', 둘째 형태는 'Σ내에서의 특정화'로 부르면서 전자는 은유, 후자는 제유로 보고 있다. 그러나, 야콥슨의 경우는 은유와 환유를 대립된 개념으로 보고, 직유는 은유의 하위 개념, 제유는 환유의 하위 개념으로 분류하면서, 은유는 유사성을 환유는 접촉성을 토대로 이뤄진다고 주장한다. (D. Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, 1983, pp.73-80)



【현시형 치환은유】



【잠재형 치환은유】

(* 원문자는 의미의 잠재를 나타냄)

그런데 置換隱喩의 表現 構造를 살펴보면, ㉑나 ㉒처럼 <T:V=1:1>인 경우만 존재하는 것은 아니다. 하나의 원관념에 여러 개의 보조관념을 거느리는 <T:V=1:N>의 유형이 존재할 수 있다. 다음 작품이 그런 예에 속한다.

㉑ 바람도 없이 공중에서 수직으로 파문을 내며 고요히 떨어지는 오동잎
은 누구의 발자취입니까?

지리한 장마 끝에 서풍에 물려가는 무서운 검은 구름의 터진 틈으로 언뜻
언뜻 보이는 푸른 하늘은 누구의 얼굴입니까?

꽃도 없는 높은 나무에 푸른 이끼를 거쳐서, 옛탑 위의 고요한 하늘을 스
치는 알 수 없는 향기는 누구의 입김입니까?

근원을 알지 못하는 곳에서 나서 돌부리를 울리고 가늘게 흐르는 작은 시
내는 굽이굽이 누구의 노래입니까?

연꽃 같은 발꿈치로 가이없는 바다를 밟고 옥같은 손으로 끝없는 하늘을
만지면서 떨어지는 해를 곱게 단장하는 저녁 노을은 누구의 시입니까?

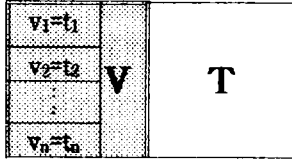
타고난 재가 다시 기쁨이 됩니다. 그칠 줄 모르고 타는 나의 가슴은 누
구의 밤을 지키는 약한 등불입니까?

- 한용운, 「알 수 없어요」에서

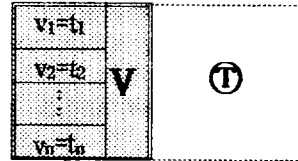
이 작품은 앞의 기준을 적용하면 원관념이 잠재되고 보조관념만 제시되는 <潛在形>에 해당한다. 하지만, ㉑와는 달리 <오동잎의 떨어짐(t_1)=님의 발자취(v_1)>, <푸른 하늘(t_2)=님의 얼굴(v_2)>, <옛탑 위를 스치는 향기(t_3)=님의 입김(v_3)>, <작은 시냇물 소리(t_4)=님의 노래(v_4)>, <저녁 노을(t_5)=님의 시(v_5)>, <나의 가슴(t_6)=님의 밤을 지키는 등불(v_6)>이라는 여섯 개의 작은 잠재형 치환은유로 연결되어 있다. 따라서 <T=V>로 대응하는 구조를 <單純 置換隱喩>, <T= $v_1+v_2+\dots+v_n$ >의 구조를 <複合 置換隱喩>라고 명명할 경우, 위

작품은 복합 치환은유 잠재형합으로서 $\langle \textcircled{T} = (v_1 + v_2 \cdots + v_n) \rangle$ 로 표시할 수 있다.

복합 치환은유의 구조를 도해하면 다음과 같이 그릴 수 있다.



【복합 치환 명시형 은유】



【복합 치환 잠재형 은유】

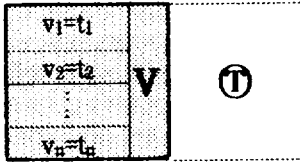
그러므로 치환은유의 유형을 ①〈단순 치환은유 명시형 $(T=V)$ 〉, ②〈단순 치환은유 잠재형 $(\textcircled{T}=V)$ 〉, ③〈복합 치환은유 명시형 $(T = (v_1 + v_2 \cdots + v_n))$ 〉, ④〈복합 치환은유 잠재형 $\textcircled{\langle (v_1 + v_2 \cdots + v_n) \rangle}$ 〉로 나눌 수 있다. 그리고, 직유는 단순 치환은유의 명시형으로, 환유·계유·의인은 단순 치환은유의 잠재형으로 분류할 수 있다.

치환은유群은 모두 하나의 원관념에 여러 개의 보조관념을 거느린다는 특징을 지니고 있다. 그런데, 병치은유도 여러 개의 보조관념群으로 이루어진다는 점에서 유사한 구조처럼 보인다. 하지만, 좀더 자세히 살펴 보면 결코 같은 구조를 취하는 게 아니다. 복합 치환은유의 나열된 보조관념 $(v_1, v_2 \cdots v_n)$ 은 다시 하나의 커다란 보조관념 (V) 으로 收斂되고, 그것은 원관념 (T) 과 $\langle 1 : 1 \rangle$ 의 관계를 맺지만, 병치은유의 경우는 나열한 작은 보조관념들이 하나의 커다란 보조관념 (V) 으로 수렴되지 않으며, 그로 인해 전체의 원관념 (T) 도 짐작할 수 없는 상태로 제시된다.

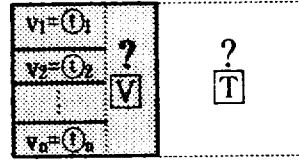
이런 차이는 앞에서 인용한 ①과 ②를 비교해 보면 잘 드러난다. 韓龍雲의 작품(②)은 나열된 보조관념들이 모두 '님'이라는 의미로 수렴되는 반면에, 金春洙의 작품(①)은 보조관념으로 선택한 이미지들의 配列에서 論理的 因果性이나 契機性을 단절시켜 전체의 보조관념 (V) 이 형성되지 않고 원관념을 떠올릴 수도 없다. 따라서 유추할 수 없는 의미를 뜻 문자로 표시할 경우 병치

은유는 <①=②> 「V₁/V₂/.../V_n」로 표시할 수 있다.

이들의 관계를 보다 이해하기 쉽게 도해하면 다음과 같다.



【복합 치환 잠재형 은유】



【병치 은유】

(* 네모 문자는 의미가 형성되지 않음을 나타냄)

병치은유의 유형은 우선 <完全併置>와 <部分併置>로 나눌 수 있다. 完全並置는 앞에서 인용한 ①처럼 작품을 구성하는 보조관념들이 모두 인과관계가 없이 병치되는 유형을 말하고, 部分並置는 작품의 일부분이 병치된 유형을 말한다. 하지만 대부분의 현대시는 '낮설게 만들기'를 통하여 부분적으로 병치하는 수법을 채택하고 있다. 그리고 이와 같은 부분병치는 무엇인가 지시하는 대상을 보다 효과적으로 전달하기 위한 것으로서, 병치되지 않은 나머지 부분들이 의미를 형성하여 전체를 지배하기 때문에 치환은유의 하위 유형으로 분류해야 할 것이다.

또 병치한 요소의 자질이 類似한 것이나 異質的인 것이냐에 따라 <類似 並置>와 <異質 並置>로 나눌 수 있다. 하지만 유사 자질을 병치할 경우에는 상징으로 변모한다. 그러므로 部分並置와 類似 並置는 종래에 우리가 말하는 병치은유의 영역에서는 제외해야 할 것이다.

순수한 異質並置의 하위 유형으로는 병치한 자질들의 성질에 따라 <이미지 並置>, <리듬 並置>, <에피소드 並置> 등을 설정할 수 있다.⁸⁾ 물론, <音韻 並置>나 <語彙 並置>를 가정해 볼 수도 있다. 하지만 현대시가 아무리 의미를

8) 현승춘, 「김춘수의 시세계와 은유 구조」(제주대학교 대학원, 석사 학위 논문, 1993), pp. 24-29.

배제하는 쪽으로 진행되고 또 일부의 <反 아리스토텔레스 시학>에 입각해 쓰여진 작품 속에서 더러 발견되기도 하나 음운이나 어휘만으로는 완결된 의미를 형성할 수 없으므로 <이미지 병치>, <리듬 병치>, <에피소드 병치>로 제한해야 할 것이다.

이미지 병치는 앞에서 인용한 ㉑가 이에 해당한다. 그리고 다음 작품은 <리듬 병치>와 <에피소드 병치>의 예에 해당한다.

① 불러다오.

멕시코는 어디 있는가,
 사바다는 사바다, 멕시코는 어디 있는가,
 사바다 누이는 어디 있는가,
 말더듬이 一字無識 사바다는 사바다
 멕시코는 어디 있는가,
 사바다 누이는 어디 있는가,
 불러다오.
 멕시코 옥수수 는 어디 있는가.

— 김춘수 『處容斷章』 제2부 5 전문

① 太初에

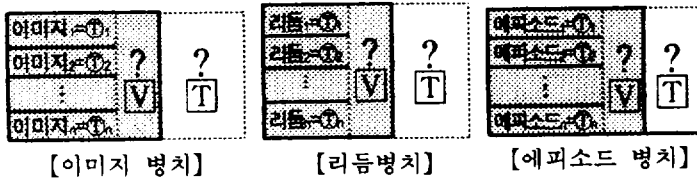
무정부주의가 있었다. 무정부주의는
 발이 없다.
 보이지 않을 때가 있다.
 바쿠닌은 입이 크고
 크로포트킨은 수염이 아름답다. 가을에는
 모과빛이 난다.
 시베리아 奧地에는 일년 내내
 눈이 오고
 芮芮族의 마을은 너무 멀다.
 죽은 늑대의 목뼈가
 부러져 있다.
 모든 것 다 잊으라고 눈이
 쉬지 않고 온다.

— 『處容斷章』 제3부 31에서

①은 '불러다오'와 '어디 있는가'라는 請誘文과 疑問文을 반복적으로 제시하고 있다. 리듬은 組織에 참여하는 要素 가운데 어느 일부를 반복적으로 제시할 때 얻어지는 것이라고 한다면, 이와 같은 文型의 反復은 리듬을 획득하기 위한 것이라고 할 수 있다.

하지만 리듬은 의미에 비하여 전달력이 약하다. 그러므로 리듬을 강화시키기 위해서는 의미를 弱화시키지 않으면 안된다. 이 작품에서 '멕시코'가 사람이 아닌데도 불러 달라고 하고, '사바다는 사바다'라고 반복하는가 하면, 엉뚱하게 '멕시코 옥수수'를 거론하면서 논리적 因果關係와 契機性을 파괴한 것은 의미를 약화시키기 위해서라고 할 수 있다.

①은 <무정부주의>, <바쿠닌과 크로포트킨의 입술과 수염>, <시베리아 오지와 예예족 마을>, <목뼈가 부러져 죽은 늑대>, <모든 것을 다 잊으라고 내리는 눈>이라는 다섯 개의 에피소드로 이루어졌다. 그런데 동일 에피소드 내에서는 인과관계를 유지하면서도 소설의 繼續的 構造처럼 에피소드와 에피소드 사이는 단절되어 있다. 따라서 이 작품은 에피소드의 병치라고 할 수 있다.

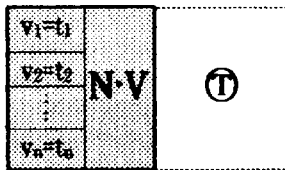


이와 같은 병치은유는 나열된 보조관념들의 원관념이 문맥 속으로 잠재한다. 그리고 그들 사이에 인과관계를 파괴시켜 전체 보조관념이 형성되지 않고, 그에 따라 원관념도 형성되지 않는다. 따라서 문장의 표면에 드러나는 것은 오직 인과관계가 없는 보조관념群 뿐이다. 병치은유를 채택한 작품이 무의미한 서술형식의 집합처럼 보이는 것도 이 때문이다.

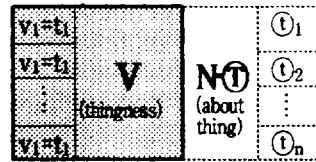
이제 마지막 남은 상징의 영역을 살펴보기로 하자. 종래의 시론에서 상징의 보조관념은 사물(thing)이고, 그것이 환기시키는 것은 은유처럼 낱말(word)이

아니라 관념(idea)이라고 설명한다. 다시 말해, 상징의 보조관념은 사물의 상태로 제시되며, 그것이 거느리고 있는 무수한 관념들을 환기시키는(thing, = Idea.) 어법으로써 원관념이 잠재되는 형태를 취한다고 주장한다.

하지만 상징이든 은유든 텍스트 안에 들어오는 것은 사물이 아니라 낱말(word)이다. 그리하여 상징은 복합치환은유 잠재형과 비교할 경우에는 보조관념이 여러개라든지, 원관념이 잠재된다는 점에서 공통점을 지닌다. 李昇薰을 비롯한 일부 論者들이 상징을 '擴張 隱喩'로 보려는 것도 이 때문이다. 그러나 의미 이동의 국면에서 볼 때, 잠재형 복합 치환은유의 보조관념群은 〈類似〉에서 〈異質〉까지 광범위한 영역을 취하는 반면에, 상징은 〈同一〉관계의 것들로 짜여진다는 데서 차이가 난다. 그리고, 그로 인해 복합 치환은유는 하나의 원관념에 여러 개의 보조관념이 결합하는 <T=N·V>의 구조를 취하고, 상징은 하나의 보조관념이 여러개의 원관념을 환기시키는 <N·T=V>의 구조를 취한다는 점에서 차이가 난다.



【복합치환 잠재형 은유】



【상 징】

이와 같이 상징이 동일한 보조관념을 반복적으로 제시하여 사물성을 먼 낱말로 바꾸고, 그를 擬似主體로 내세우면서 그것이 거느리고 있는 모든 관념을 이용한다는 것은 다음 작품을 살펴봐도 확인할 수 있다.

- Ⓚ 풀이 늙는다
 비를 몰아오는 동풍에 나부껴
 풀은 높고
 드디어 울었다
 날이 흐려져 더 울다가
 다시 누웠다

풀이 눕는다

바람보다 더 빨리 눕는다

바람보다 더 빨리 울고

바람보다 먼저 일어난다

— 金洙暎, 「풀」에서

이 작품에는 '풀'이 반복적으로 제시되고 있다. 그로 인해 '풀'이라는 낱말은 記號的 次元을 벗어나 사물로 바뀌게 되며, '풀'이 거느리고 있는 모든 관념, 예컨대 草芥같이 보잘 것 없는 존재들이라든가 시대적 상황에 순응할 수밖에 없는 서민적 삶의 양식을 떠올리게 만든다.

이한 상징은 논자에 따라 다르게 부르지만, 우선 〈記號的 象徴〉과 〈文學的 象徴〉으로 나눌 수 있다.⁹⁾ 전자는 話者가 설정한 論理 體系에 의하여 원관념과 보조관념을 연결하고, 후자는 그 텍스트를 읽을 言衆들이 지니고 있는 普遍的 感覺과 心理的 要因에 의하여 연결한다는 점에서 차이가 난다. 그러므로 기호적 상징은 화자가 설정한 論理的 體系를 모르는 사람들에게는 의미가 전달되지 않는다는 단점을 지닌다. 휠라이트를 비롯한 대부분의 논자들이 기호적 상징은 문학작품에서 쓰이기 어렵다고 주장한 것도 이런 이유 때문이다.¹⁰⁾

하지만 기호적 상징은 실제 創作에 쓰이고 있다. 또한 논리적 체계를 나타내는 抽象精神 역시 意味나 感覺 이상으로 인간 정신의 중요한 부분을 차지한다. 그러므로 기호적 상징을 배제하는 문제는 재고해 볼 필요가 있을 것이다.

다음 작품은 기호적 상징을 구사한 예에 해당한다.

① 患者의 容態에 關한 問題

9) 기호적 상징과 문학적 상징을 휠러(C. B. Wheeler)는 〈언어적 상징〉과 〈문학적 상징〉으로, 랑그(Langer)는 〈비추리적 상징〉과 〈추리적 상징〉으로, 휠라이트(P. Wheelwright)는 〈약속 상징(steno symbol)〉, 〈긴장 상징(tensive symbol)〉으로 부르고 있다.

10) P. Wheelwright, 앞의 책, pp.92-110.

1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321
 1534297800
 0087024321

診斷 0 : 1

26. 10. 1931

以上 責任 醫師 李 箱

— 李箱, 「鳥瞰圖 : 詩 第四號」

우리는 흔히 이 작품을 無意識의 反影으로 설명해 왔다. 그리하여 나열된 숫자는 個性을 상실한 現代人을, 숫자를 뒤집어 쓴 것은 價値觀의 顛倒를, '0 : 1'이라는 진단 결과는 프로이트 精神分析學의 도움을 받아 여성 상징(0)과 남성 상징(1)으로 해석해 왔다. 그러나 이 작품이 무의식의 세계를 自動記述한 것이라고 한다면, 이렇게 질서정연한 상태로 나타날 수는 없을 것이다. 그러므로 시인 자신이 어떤 논리적 체계 아래서 설정한 記號的 象徴, 다시 말해 이성의 힘을 빌어 대상의 意味나 外觀을 記號化한 결과로 보아야 할 것이다.

문학적 상징의 표현 구조는 앞에서 도해한 것처럼 더 이상 세분되지 않는다. 그러므로, 그 하위 기준인 탄생 배경을 적용하여 나눌 경우, 〈個人的 象徴(personal symbol)〉, 〈普遍的 象徴(universal symbol)〉, 〈原型的 象徴(archetype)〉 등으로 설정할 수 있다. 이 가운데 원형적 상징은 民族과 時代를 초월하여 자주 채택된다는 이유로 문학적 상징과 동일한 層位로 격상시키는 사람들이 있으나, 그것은 구조적 차이를 보이는 게 아니므로 하위유형으로 분류해야 할 것이다.

個人的 象徴은 시인의 個人的 無意識을 배경으로 삼아 보조관념을 선택하는

유형을 말한다. 金春洙의 시에 자주 나타나는 '바다'가 그런 예에 속한다. 그는 '바다'를 '질병·죽음·회복·부활·유년·무덤' 같은 의미로 쓴다고 주장하지만,¹¹⁾ 누구나 그런 의미로 쓰는 것은 아니기 때문이다.

普遍的 象徴은 역사적·문화적 배경을 같이하는 사람들이라면 누구나 이해할 수 있는 상징을 말한다. 다시 내용에 따라 나눌 경우 因襲的, 制度的, 傳統的, 文化的, 自然的 象徴으로 나눌 수 있다. 이 가운데 因襲的 象徴은 그 사회에서 인습적으로 쓰이는 상징으로서, '十字架'를 희생이나 사랑의 의미로 쓰는 예가 이에 해당한다. 그리고 傳統的·文化的 象徴은 話者가 속하는 민족의 전통이나 문화를 배경으로 채택한 상징을 말하고, 自然的 象徴은 그 모습이 비슷하여 채택된 상징을 말한다.

原型的 象徴은 문학·종교·풍습 등에서 무수히 되풀이되는 原型的(archetypical) 이미지나 話素(motif)를 채택하는 상징을 말한다. 尹東柱의 『十字架』에서 세상을 구하기 위해서 '어두워가는 하늘 밑'에서 '모가지'를 드리우고 죽겠다는 것이나, 『荒蕪地(The Wast Land)』의 '漁父王 전설'은 전세계에 널리 퍼져 있는 贖罪羊(scapegoat) 意識을 모티프로 삼은 것으로서 이런 예에 해당한다.

알레고리(allegory)는 상징과 잠재형 단순 치환은유와의 중간 구조를 택하는 수사법이라고 할 수 있다. 같은 어휘를 반복적으로 제시하여 事物性을 강화시킨 다음 擬似主體를 내세운다는 점에서는 상징과 유사하고, 원관념과 보조관념의 의미 관계가 <1:1>로 대응한다는 점에서는 단순 치환은유의 잠재형과 유사하다.

하지만 알레고리는 어떤 의미에서 복합 치환은유보다 더 한정적인 의미 이동을 한다고 볼 수 있다. 보조관념으로 내세운 사물은 그 자체가 지니고 있는 의미 가운데 일부분을 환기시키는 데 그치지 않고, 그 의미를 통해서 다시 인

11) 김춘수, 「내가 가장 사랑하는 한마디 말」, 《문학사상》(1976. 6월호). 참고로 해당되는 구절을 인용해 보면 다음과 같다.

…바다는 병이고 죽음이기도 하지만, 바다는 또한 회복이고 부활이기도 하다. 바다는 내 유년이고, 바다는 또한 내 무덤이다.……

간들을 비판하는 쪽으로 이동하고 있기 때문이다. 다시 말해 $\langle N \cdot V \rightarrow \textcircled{T}_1 \rightarrow \textcircled{T}_2 \rangle$ 로 이동하며, \textcircled{T}_2 는 \textcircled{T}_1 에 대비되는 인간의 속성이다.

이와 같은 二重의 移動은 다음 작품에서도 확인할 수 있다.

㉓ 새는 울어

뜻을 만들지 않고
지어서 교태로
사랑을 가식하지 않는다

포수는 한 덩이 남으로
그 순수를 겨냥하지만
매양 쏘는 것은
피에 젖은 한 마리 상한 새에 지나지 않는다.

— 朴南秀, 『새』에서

이 작품에서 중심 이미지는 '새'이다. 그리고 '새'는 자연의 순수성을, '총'은 인간이 발달시킨 문명의 야만성을 암시한다. 다시 말해, $\langle \text{총} \rightarrow \text{문명} \rightarrow \text{인위적} \rightarrow \text{야만성} \rangle$, $\langle \text{새} \rightarrow \text{자연} \rightarrow \text{순수} \rightarrow \text{아름다움} \rangle$ 으로 이어지고 있다. 그리고 보조 관념으로 동원한 '새'의 의미(\textcircled{T}_1)는 그 자신으로 지향하기보다는 그에 대비되는 인간(\textcircled{T}_2)으로 지향하며, 다분히 비판적인 의미를 내포하고 있다. 따라서 알레고리의 구조는 다음과 같이 그럴 수 있을 것이다.

$V_1 \neq T_1$	V (thing-ness)	T₁ (about thing)	T₂ (about man)
$V_1 = T_1$			
$V_1 \neq T_1$			
$V_1 = T_1$			

[알레고리]

우리는 이제까지 意味論의 移動 方向을 일차적인 기준으로 삼고, 表現 構造를 이차적인 기준으로 삼아 비유의 계 유형을 논의해 왔다. 논의한 사실들을 요약하면 다음과 같다.

- (1) 의미론적 이동 방향에 따라 비유의 유형은 ①〈T=V〉의 형식을 취하는 치환은유, ②〈 $\textcircled{T}=\textcircled{V}(v_1/v_2/\dots/v_n)$ 〉의 형식을 취하는 병치은유, ③〈N·T=V〉의 형식을 취하는 상징으로 나눌 수 있다.
- (2) 치환은유의 하위 유형은 〈T=V〉인 顯示形과 〈 $\textcircled{T}=\textcircled{V}$ 〉인 潛在形으로 나눌 수 있고, 이들은 다시 〈T=V〉인 單純 置換과 〈T=N·V〉인 複合置換으로 나눌 수 있다. 따라서, 표현 구조에 따른 치환은유의 하위 유형으로는 ①단순 치환 현시형(T=V), ②단순치환 잠재형($\textcircled{T}=\textcircled{V}$), ③복합치환 현시형(T=N·V), ④복합치환 잠재형($\textcircled{T}=\textcircled{N}\cdot\textcircled{V}$)으로 나눌 수 있다. 그리고 직유는 단순 치환 은유의 현시형에, 환유·제유·의인법은 단순치환의 잠재형 구조를 취한다.
- (3) 병치은유의 표현 구조는 모두 $\textcircled{T}=\textcircled{V}(V_1/V_2/\dots/V_n)$ 의 형식을 취한다. 이와 같은 구조를 취하는 병치은유는 나열하는 實質에 따라 音韻 並置, 語彙 並置, 이미지 並置, 리듬 並置, 에피소드 並置 등으로 나눌 수 있으나, 음운 병치와 어휘 병치는 반아리스토텔레스 시학에 입각한 일부 실험적인 작품에서만 발견될 뿐, 널리 채택되는 유형은 아니다.
- (4) 상징은 크게 記號的 象徴과 文學的 象徴으로 나눌 수 있다. 그러나, 기호적 상징은 일부 실험적인 작품에서 발견될 뿐 널리 채택되는 양식은 아니다. 문학적 상징은 〈N· \textcircled{t} =V〉의 구조를 취하며, 보조관념은 同語 反復의 형식을 취하여 事物性이 強化된다. 이 문학적 상징의 하위 유형은 보조관념의 탄생 배경에 따라 個人的 象徴, 普遍的 象徴, 原型的 象徴으로 나눌 수 있다.
- (5) 알레고리의 의미론적 이동 방향은 복합 치환 은유와 유사하되, 〈 $\textcircled{T}_1 \rightarrow \textcircled{T}_2$ 〉로 이동하며, \textcircled{T}_2 는 \textcircled{T}_1 에 대비되는 인간이고, 다분히 비판적이라는 데 특징을 지닌다. 그리고, 표현 구조는 상징과 동일하다. 따라서 복합 치환은유의 잠재형과 문학적 상징의 중간 유형이라고 볼 수 있다.

4. 結-比喩에 대한 또 하나의 誤解

일찍이 리차즈(I. A. Richards)는 「批評의 10가지 難關」이라는 글에서 그릇된 비유관 때문에 시를 제대로 감상하지 못한다면, 〈直敘→直喩→隱喩→象徴〉의 순으로 표현의 효과가 증대한다고 믿고 그에 의해 작품을 평가하는 것은 잘못이라고 주장한 바 있다.¹²⁾ 그리고 우리 비평가들도 대체로 이런 주장을 받아들이고 있다.¹³⁾

하지만 리차즈의 주장을 逐字的으로 받아들이는 데는 몇 가지 문제점이 있다. 그의 주장은 어느 한 부분의 의미를 이동하는 散文的 比喩인 경우에는 대체적으로 타당한 것이지만, 주된 의미를 이동시키는 詩的 比喩에서는 유형에 따라 시적 효과가 달라지기 때문이다.

우선 直敘와 直喩를 비교할 때만 해도 그렇다. 直敘란 대상을 설명하는 어법으로서, 대상을 설명하기 위해 동원되는 언어들은 外延的이고 指示的이라서 $\langle T \leftarrow V(nt) \rangle$ 의 형식을 취하게 된다. 그리고 이와 같은 어법 때문에 대상과 일정한 간격을 갖게 되어 아무리 설명을 가해도 메타언어(meta language)는 대상 그 자체로 바뀌지 못하고 외부에 머물게 된다. 다시 말해, 피아노의 선율이 '신선하다'든지 '아름답다'라는 식으로 설명할 경우 피아노의 선율에서 느낄 수 있었던 정서로는 바뀌지 않는다.

이에 비하여 직유는 $\langle T \rightleftharpoons V \rangle$ 의 진술 형식을 취한다. 그리고 對象言語를 다른 對象言語로 바꾸는 양식이기 때문에 다분히 內包的이고 含蓄的이며, 壓縮

12) I. A. Richards, *Practical Criticism*, pp.13-18.

13) 우리 나라에서 비유에 대한 대부분의 논의들은 리차즈의 이런 견해를 받아들여 등급을 인정하지 않고 있다. 참고로 김준오의 앞의 책 제6장 〈상징〉 첫머리를 인용하면 다음과 같다.

...그리하여 언어의 가장 높은 형태가 상징적 단계가 되는 것이다. 그러나 이것이 시평가의 기준은 아니다. 오히려 원시적인 언어 형태인 사실적 단계에서 시적 가치를 더 많이 발견할 수 있다. 리차즈는 이 점을 시 감상을 저해하는 한 원인으로 진단했다. (p.119.)

된 형식을 취하게 된다. 따라서 대상을 외부에서 설명하는 직서보다 直喩가 한결 대상과 밀착되며, 이질적인 두 관념을 同定化하기 위해 이질성을 극복하는 과정에서 緊張(tention)이 형성될 수 밖에 없다.

이런 차이는 直喩와 置換 隱喩를 비교할 경우에도 발견할 수 있다. 근본적으로 직유와 치환은유는 같은 어법이지만 前者는 繫詞를 통하여 시인이 직접 연결하기 때문에 시인을 믿는 독자들은 무비판적으로 받아들이는 반면에, 後者는 그 고리를 생략한 채 단정적으로 연결하기 때문에 독자 스스로 置換의 根據를 찾아야 하며, 그 과정에서 상상력이 발동되어 자율적 해석의 폭이 넓어진다. 그러므로 시인이 직접 意味移動의 연결 고리를 설정하는 직유보다 그를 생략한 치환은유가 한 단계 더 어려움을 강화시키는 '수수께끼 형식'으로서, 독자의 자율적 해석의 폭을 확대시키는 것은 당연한 결과라고 할 수 있다.

상징은 어느 유형보다도 원관념과 보조관념이 긴밀하게 결합되며, 그로 인해 讀書 過程에서 무수한 의미를 떠올릴 수 있도록 만든다는 장점을 지닌다. 하지만 한 낱말을 다른 낱말로 치환하는 은유와 같은 낱말을 반복적으로 제시하여 사물성을 확보하고 그것을 擬似主體로 내세워 떠올리도록 만드는 상징의 효과는 다르다. 異質的인 두 낱말을 結合시키는 은유는 讀者가 자기 意識 속에 들어 있는 의미와 文脈의 意味를 조정하기보다 새로운 의미를 형성하는 반면에, 擬似主體를 내세우는 상징은 그 사물이 거느리고 있는 普遍的 意味와 文脈의 의미를 조정하는 데 그치고 만다. 그러므로 은유는 새로운 사물(의미)을 창조하는 데 더 강력한 기능을 지닌 것이라고 한다면, 상징은 전달력을 강화하는 데 더 강력한 기능을 지니고 있다고 보아야 할 것이다. 따라서 리처즈의 주장은 잘 짜여진 직서보다 부적절한 은유나 상징이 더 우수하다는 批評 基準을 반대한 것이지 동일한 수준의 비유 사이에도 等級이 없다는 이야기로 받아들여서는 안 될 것이다.

批評의 基準은 결국 작품을 어떤 관점에서 받아 들이느냐에 따라서 달라진다. 따라서 시를 模倣이란 관점에서 받아들일 경우에는 <병치은유→직유→치환은유→알레고리→상징>의 순으로 리얼리티가 강화되고, 시인의 사상과 감

정의 표현이라는 입장에서 받아들일 경우에는 <병치은유→상징→알레고리→치환은유→직유>의 순으로 시인의 意圖(intention)가 장악된다. 전자의 관점에서 병치은유가 가장 등급이 낮은 것은 대상과의 인과관계를 단절한 데 원인이 있고, 후자의 관점에서 병치은유와 상징이 순위가 낮은 것은 독서 과정에서 독자가 갖고 있는 관념이 개입할 요소가 가장 크기 때문이다.

그리고 또 작품의 의미는 텍스트 안에서 결정되는 것이 아니라 讀書 過程에서 결정되며, 가장 많은 의미를 형성할 수 있는 작품이 우수하다는 입장을 받아들이면, 그 순위는 <직유→치환은유→알레고리→상징→병치은유>로 바뀐다. 직유에서 알레고리까지는 시인이 표현한 대로 受容할 것을 요구하는 작품이고, 상징은 그 사회가 의식과 무의식 속에 지니고 있는 一般的 意味로 還元해서 읽을 것을 요구하는 작품인 반면, 병치은유는 시인이 병치한 요소들을 바탕으로 독자가 任意로 組合하면서 그 의미를 창출할 것을 요구하는 작품이기 때문이다. 그러므로 시의 전략적 국면에서 어떤 수사법을 택할 것이냐 하는 문제는 시인의 創作動機 다시 말해 話題의 屬性에 따라야 할 것이다.