

韓國 現代詩의 展望과 課題*

— 〈總體詩〉와 〈統合장르〉를 위하여 —

尹 石 山**

1

한국 현대시의 문제점은 무엇인가? 그리고, 장차 어떤 방향으로 진행될 것인가? 이 문제는 문학을 연구하거나 시를 쓰는 사람이라면 누구나 한번쯤 생각해 봤을 것이다. 역사란 반드시 진보해야 하며, 현대시는 어떤 방향으로든 발전을 멈춰서는 안된다는 강박관념 때문만은 아니다. 현대시와 그를 둘러싼 상황이 너무도 정체되어 있다는 느낌을 버릴 수 없기 때문이다.

* 본고는 「玄谷 梁重海 博士 華甲紀念 論叢」(1987)에 게재했던 필자의 「現代詩의 類型 分類」를 보완하기 위한 글이다. 그분의 華甲 때 거론했던 문제를 「定年 退任 紀念論叢」에서 다시 거론하는 것은 선배 교수의 퇴임을 위로하기 위해서만이 아니라 그 글에서 인간의 全人的 認識과 反應의 類型을 〈觀念(C)〉·〈物質(P)〉·〈無意識(U)〉·〈象徴(S)〉으로 분류하고, 이를 모두 포괄하는 작품(CPUS)이 가장 이상적인 작품이라고 나름대로 現代詩 理想과 批評 基準을 피력했으나, 구체적인 예작을 제시하지 못하였을 뿐만 아니라, 작품화할 경우에 〈距離〉와 〈焦點〉 이동으로 인하여 발생하기 쉬운 혼란의 방지 장치를 제시하지 못했기 때문에 그를 보완하려는 의도에서이다.

** 濟州大學校 國語敎育科 敎授

우선 현재 韓國 詩壇의 작품들을 살펴봐도 그렇다. 대부분의 작품들은 이 미 世紀를 달리하는 浪漫主義 時代의 觀念詩(Platonic poetry)거나, 좀 나은 것들이라 해도 한 시대 전에 시도되었던 卽物詩(Physical poetry) 수준에 머물고 있기 때문이다.

물론, 현대적이라는 작품들도 있기는 있다. 하지만, 그 역시 인간의 어느 일면만을 다루는 경우가 대부분이다. 가령, 이 땅의 講壇批評에서 신앙처럼 떠받드는 形而上詩(Metaphysical poetry) 理念만 해도 그렇다. 그것은 理性과 感性의 결합으로서, 아직도 인간의 全人的反應을 담은 것이라고는 볼 수 없다.

또, 詩壇을 선도해야 할 비평계를 둘러봐도 답답하기는 마찬가지이다. 무슨 主義니 무슨 主義니 하고 떠들어도 分析方法만 달리할 뿐, 어떤 작품이 좋은 작품인가, 도대체 현대시가 어디로 가야 할 것인가 방향을 제시하지 못할 뿐만 아니라, 문학 작품은 <對象-作家-作品-讀者>의 상호 관계에 의하여 탄생됨이 분명한 데도 이를 연결하여 해석하지 못하고 孤立的으로 해석하고 있는 실정이다.

이런 停滯性은 文學의 內部에만 존재하는 건 아니다. 시인들을 둘러싼 文學 社會도 마찬가지이다. 시의 독자들은 점점 靑少年層으로 내려오고, 그들마저도 音響媒體에서 映像媒體 쪽으로 옮겨가며, 잡지사나 출판사는 文學 市場의 영세성을 벗어나기 위하여 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 「프랑스 인테리켄차의 현주소」에서 말한 <인테리켄차>들을 동원하여 참다운 작품보다는 불량 작품들의 보급에 열을 올리고 있는 실정이다.

그렇다면 왜 시인들은 이런 수모를 받아가며 시를 쓰는 것일까? 시를 쓰는 일이 즐거워서? 아니면, 자기도 <인테리켄차>들의 도움을 받아 어느 날 문단의 신데렐라가 될지 모른다는 기대 때문에? 그도 아니라면, 먼 훗날 문학사에 자기 작품이 기록되리라는 확신 때문에?

아니다. 적어도 깨어 있는 사람에게는 시를 쓰는 작업은 고통일 뿐이다. 그리고, <인테리켄차>의 그룹에 끼어들기는 더욱 힘든 일이며, 이 시대의 시인들 가운데에 역사에 기록될 사람은 거의 드물다. 좀 잔인한 이야기지만, 살아

있는 동안 인정받지 못한 시인이 미래의 비평가와 독자들의 감수성을 뛰어넘어 그들로부터 재평가되리라는 기대는 서글픈 자위 행위에 불과하다. 그러므로, 시간의 흐름에 따라 덧없이 사라지기를 거부하는 시인들은 오늘과 미래의 세계를 정확히 예견하고 작품으로 대응하는 길밖에 없다.

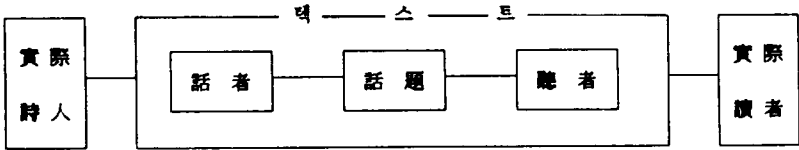
이를 위해서는 우리는 먼저 文學史의 흐름을 면밀히 관찰해볼 필요가 있을 것이다. 역사란 단지 과거에 대한 기록이 아니라, 현재의 座標를 지시할 뿐만 아니라, 미래의 모습을 감추고 있기 때문이다. 따라서, 이 글에서는 먼저 <문학이란 談話>라는 소박한 입장에서 담화의 주체인 話者(persona)를 중심으로 한국 현대시의 흐름을 살피고, 그에 따른 현대시의 문제점을 추출한 다음, 나름대로의 대안을 제시해보려고 한다.

2

문학 작품이 담화라는 점은 굳이 설명할 필요가 없을 것이다. 그것은 문학 작품을 日常的 談話와 비교해보면 쉽게 짐작할 수 있다. 이들은 모두가 <話者(詩人)-話題(作品)-聽者(讀者)>의 상호 관계 아래서 이뤄지는 거래(trasaction)이기 때문이다.”

하지만, 문학의 구조를 좀더 세밀하게 살펴보면 일상적 담화와 완전하게 일치하는 것은 아니다. 시 속의 <나>는 <시인>만이 아니라 테마에 맞춰 창조된 인물일 수도 있고, <너> 역시 <독자>만 의미하는 게 아니라 시적 인물의 <파트너>일 수도 있기 때문이다. 그러므로, 일상적 담화의 <話題>에 해당하는 <作品>(text) 안에는 다시 <話者-話題-聽者>의 관계가 들어있는 이중구조를 취한다고 할 수 있다. 이를 좀더 알기 쉽게 도해하면 다음과 같다.

1) Rebecca Price Parkin, *The Poetic Workmanship of Alexander Pope* (Minneapolis : Univ. of Minnesota, 1955), p.8 참조.



이와 같이 문학 작품을 담화라고 볼 때, 가장 중요한 위치를 차지하는 것은 화자이다. 그는 단지 作中狀況을 설명해주는 解說者(narrator) 역할만 하는 게 아니라, 어떤 사물도 그의 시선을 거치지 않으면 작품 속에 들어올 수 없으며, 누구로 설정하나에 따라 時間的·空間的 背景은 물론 話題도 달라진다.

아니, 화자는 문학 작품의 全體的 構造를 결정하는 데에만 참여하는 게 아니다. 문학 작품의 <距離>·<焦點>·<語調>·<詩型>·<리듬>·<律格>·詩語의 <音聲的 資質> 등은 모두 화자에 의하여 구현된다. 따라서, 화자는 시의 意味的·形式的 局面의 주재자라고 할 수 있다.²⁾

이런 역할을 맡은 화자의 유형은 여러 기준으로 나눌 수 있다. 우선, 시인과 일치하느냐 여부에 따라서 <自傳的 話者>와 <虛構的 話者>로 나눌 수 있고, 아이러니나 패러독스를 구사할 때와 같이 同一 話者의 분열상을 주목하면 <表層 話者>와 <深層 話者>로 나눌 수 있으며,³⁾ 문법적·형태적 질서를 준수하느냐 여부와 정서 상태에 따르면 <文明話者>(civilized persona)와 <原始話者>(elemental persona)로 나눌 수 있다.⁴⁾ 그리고, 문맥의 표면에 등장하느냐 여부에 따라서는 <現象的 話者>와 <潛在的 話者>로 나눌 수 있다.

이와 같은 유형에 따라 현대시의 이동 방향을 살펴보면 대체적으로 <자전적 화자>에서 <허구적 화자>로 이행하며, <표층적 화자>보다는 <심층적 화자>를 증시하는 경향이 짙음을 발견할 수 있다. 그리고, <현상적 화자>보다는 <잠재

2) 筆者, 『葉月詩 研究』(大學社, 1992), pp.9-12 참조.

3) Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", *Interpretation, Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton, p.206 참조.

4) T.G. Wright, *The Poet in Poem*(Gordian Press, 1974), p.9.

적 화자)를 채용하는 작품들이 많고, 화자의 정서적 상태에 따라서 <문명 화자>와 <원시 화자>를 교체해가며 구사하는 작품은 극히 드물다. 따라서, 현대시의 화자는 <匿名的>·<非日常的의>·<非論理的의>·<反道德的의> 성격이 강하다고 말할 수 있다.

화자에 의하여 선택되는 話題(topic) 역시 여러 기준으로 나눌 수 있다. 우선 指向性을 기준으로 나누면, 자기의 느낌과 생각이 중심이 되는 <1人稱 話題>, 상대에게 명령하거나 권유하는 <2人稱 話題>, 대상에 대한 객관적 정보들 전달하기 위한 <3人稱 話題>가 있다.⁵⁾ 그리고, 내용에 따라서도 나눌 수 있다.

하지만, 모든 담화의 내용을 유형화하기란 지극히 불가능한 일이다. 그러므로, 화제의 指向性만 가지고 현대시의 이동 방향을 살펴보면, 대체적으로 <1인칭 화제→3인칭 화제> 쪽으로 진행된다고 말할 수 있다. 그것은 현대가 어느 개인의 主觀的 觀念이나 情緒보다는 客觀的 情報들 중시하는 사회이기 때문이다

詩의 特質은 <同一한 話者>가 <同一한 話題>를 선택해도 談話를 진행할 때 어디에 焦點(focus)을 맞추느냐에 따라 달라진다. 그 초점의 유형은 對象에 대하여 主觀的 意味와 情緒를 부여하는 <觀念型>(conceptual pattern), 物質的 外觀에 대한 관찰을 중시하는 <即物型>(physical pattern), 無意識的 反應에 초점을 맞추는 <無意識型>(unconscious pattern), 외관이나 의미를 초월해서 抽象的 論理의 힘을 빌어 또 다른 '그 무엇'으로 바뀌보는 <象徵型>(symbolic pattern)으로 나눌 수 있다.⁶⁾

물론, 여기서 말하는 '抽象型'이란 文學的 象徵이 아니라 記號的 象徵을 말한다. 사물에 의미를 부여하는 문학적 상징은 <觀念型>과 <即物型>의 중간 유

5) Roman Jakobson, "Closing Statements:Linguistics and Poetics", in T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (The M.I.T. Press, 1960), pp.353-357.

6) 筆者, 「現代詩의 類型 分類: 文學地圖 作成을 위한 序說」, 「玄谷梁重海 博士 華甲紀念論叢」(玄谷 梁重海 博士 華甲紀念論叢刊行委員會編, 1987)

형으로서 증복될 뿐만 아니라, 종래의 詩論에 기피해온 기호적 상징을 설정하지 않으면 인간의 인식과 반응 가운데에 추상적 사고를 바탕으로 이뤄지는 記號化 領域이 빠지게 된다. 그리고, 그로 인해 다다(Dada)를 비롯한 현대의 기호적 성격을 지닌 시들을 분류하기 어렵기 때문에 설정한 유형이다.

이 유형에 맞춰 현대시의 초점 이동방향을 살펴보면 <觀念型→即物型→無意識型→象徵型> 쪽으로 흐르는 것으로 보인다. 그것은 浪漫主義 詩에서 이미 지극의 시로, 다시 超現實主義, 현대에 이르러서는 기호화된 작품들이 급격히 늘어가는 문예사조의 흐름을 살펴 보아도 짐작할 수 있다.

또, <같은 話題>에 <같은 焦點>을 맞춘 작품이라 해도 화자가 그 화제를 어떤 거리(距離)에서 이야기하느냐에 따라 시적 특질이 달라진다. 오르테가(José Ortega Y. Gasset)는 이 유형을 어느 저명 인사의 죽음을 지켜보는 아내·主治醫·記者·畫家의 입장을 예로 들면서, <沒入>·<介入>·<觀察>·<非人間化>로 나누고 있다.⁷⁾ 그리고, 사람에 따라서는 <지나치게 짧은 거리>·<비교적 짧은 거리>·<비교적 먼 거리>·<지나치게 먼 거리>로 나누기도 한다.

하지만, 이 心理的 距離(psychologica distance)는 몇 단계로 나누고, 어떤 명칭을 부여하느냐가 중요한 것은 아니다. 그것은 話者(시인)의 價値觀과 世界觀을 기초 삼아 나타나는 詩的對象에 대한 情緒的 態度로서, 어떻게 객관적으로 분석해내느냐가 더 중요한 문제이다.

가령, 이 거리 문제를 語法 중심으로 분석할 때만 해도 그렇다. <逆說>이니 <反語>니 하는 것들은 독자가 미처 이해하지 못하면 <直說>로 받아들인다. 그리고, 엉뚱한 거리로 해석하고 만다. 그러므로, 독자의 解析 能力에 따라 다른 결과가 나올 수 있다. 따라서, 이와 같은 막연한 구분보다는 主觀과 客觀, 抽象과 具象, 意識과 無意識과 같이 확연한 기준에 의하여 설정한 焦點의 유형 속에 내재된 거리감을 나누는 것이 바람직할 것이다.

7) José Ortega Y. Gasset, 朴相圭 譯, 『藝術의 非人間化』(總文出版社, 1979), pp.37-45.

이 초점에 따라 나누면 아마도 가장 먼 거리에 해당되는 것은 <상징형>일 것이다. 대상을 <그 어떤 것>으로 바꿔보는 추상적 사고는 가장 냉철한 이성을 바탕으로 이뤄지기 때문이다. 그리고, 그보다 가까운 거리에 해당되는 것은 이성적 관찰이 중심이 되는 <즉물형>일테고, 그 다음은 주관적 입장에서 의미와 정서를 부여하는 <관념형>일 것이며, 무의식은 정서가 극단적으로 활발하게 움직일 때 발동하는 것이므로 가장 짧은 거리에 해당한다고 볼 수 있다.

이런 기준에 의하여 현대시의 거리 이동 방향을 살펴보면 두 가지 흐름을 발견할 수 있다. 하나는 <비교적 짧은 거리(觀念型)→비교적 먼 거리(卽物型)→지나치게 짧은 거리(無意識型)>로 回歸하는 흐름이며, 다른 하나는 <지나치게 먼 거리(상징형)> 쪽으로 계속 멀어지는 흐름이다. 하지만, 어느 쪽의 방향이든 모두가 非人間化·非日常化 쪽으로 진행한다고 말할 수 있다. <지나치게 짧은 거리>에서 보는 사물은 顯微鏡으로 사물을 관찰할 때와 마찬가지로 우리가 보통 생각하는 모습과는 너무 다른 것이기 때문이다.

따라서, 현대시의 모든 면에서 非人間化·非日常化 쪽으로 치닫는다고 볼 수 있다. 그리고, 오늘날의 批評家들은 그런 작품을 現代의인 작품이라고 극찬한다. 하지만, 과연 비인간화·비일상화된 작품이 우수한 작품일까? 그것이 문학의 본래의 목적에 합당한 것인가? 그리고, 문학 작품의 소비자들이 그런 평가를 동의하고 있는가? 여러 가지 의문이 뒤따른다.

물론, 현대 문학이 이렇게 비인간화의 방향으로 치닫는 데에는 나름대로 이유가 없는 것은 아니다. 현대가 그마만큼 비인간화되었기 때문일 것이다. 예컨대, 예전에는 남자에게 손목 한번 잡힌 여인은 당신의 여자라며 목숨을 걸었다. 그리고, 烈女門을 세워 만인의 귀감으로 삼았다. 하지만, 오늘날에 그런 여인이 있다면 웃음거리가 되거나 억지를 부린다고 비판을 받을 것이다.

그러나, 사회 풍조 탓만은 아니다. 그보다는 오히려 작가들이 文學史 속에 기록되기 위하여 사회보다 앞서 비인간화를 선도해온 데 더 큰 원인이 있는 것으로 보인다. 우리 주변에서는 현대문학 작품 속에 나오는 인물같은 사람들은 좀처럼 발견하기 어렵기 때문이다.

물론, 작가들의 이런 의욕은 나무랄 일만은 아니다. 로브그리에(Alain Robbe-Grillet)가 말했듯이, '작가의 의무는 日常性 속에 가려진 人間性을 탐구'하는 것이며, 그렇게 탐구한 인물의 肖像畫를 '文學史라는 展示室에 거는 일'도 중요한 일이다. 文學史家들은 그런 인물만을 기억하고 역사 속에 기록하기 때문이다.

문학이란 모두 談話이니, 좀더 주제와 스토리가 선명하게 들어나는 小說史를 중심으로 이야기해 보자. 한국 고전 소설사에서 白眉로 꼽히는 작품 중 하나는 아마도 「春香傳」일 것이다. 이 작품이 꼽히는 이유는 賤妓의 딸은 천기가 될 수밖에 없으며, 기생들은 그 고을 官長의 수청을 들어야 하는 제도가 엄존하던 시절에, 친한 사람도 자기 사랑을 지킬 권리가 있다면서 사회 제도와 국가 권력에 도전하는 인간상을 제시했기 때문일 것이다. 따라서, 당대의 관점으로는 혁명적 여인상이라고 할 수 있다.

「춘향전」 이후에 꼽을 만한 여인상은 아마도 金東仁의 「감자」에 나오는 〈福女〉나, 李箱의 「날개」에 나오는 〈아내〉일 것이다. 그들은 남의 지어미된 자는 목숨을 바쳐서라도 정절을 지켜야 한다는 사회적 통념을 깨뜨리고, 보다 일을 격게 하고 많은 돈을 벌기 위하여 공사장 십장에게 몸을 내맡기는가 하면, 옆방에 남편을 두고 營業(?)을 했다. 따라서, 이 역시 새로운 인물상이라고 할 수 있다.

물론, 그런 인물은 어느 시대 어느 사회에도 없었던 것은 아니다. 고려 때에는 왕후 장상의 씨가 따로 있느냐고 노비 반란을 일으킨 〈萬穢〉이 있었고, 조선조에는 왕실의 여인이면서도 〈遊女〉노릇을 한 〈於于同〉이 있었다. 하지만, 그들은 별종으로 취급되었을 뿐, 작품 속에 들어오지 못했다.

그러나, 이와 같은 새로운 인간상의 발굴이 문학의 본래 목적 가운데에 하나인 〈인간성의 擁護〉보다는 〈解體〉쪽에 더 많은 기여를 했다는 점만은 부정할 수 없다. 그것은 작가가 자기가 그린 인물의 초상화를 문학사관 전시실에 걸기 위하여, 테마에 맞지 않는 부분은 배제한 데 원인이 있다. 다시 말해, 인간의 全人性을 배제하고 의도적으로 단순화시킨 데 원인이 있다.

韓國 現代詩의 展望과 課題

과연, 金東仁의 〈복녀〉나 李箱의 〈아내〉는 아무런 갈등도 없이 못 사내에게 몸을 맡겼을까? 그렇지 않은 게다. 그들도 고민을 하고, 괴로웠을 것이다. 아마 밤마다 이래서는 안 되지, 이래서는 안 되지를 되풀이 했을 것이며, 때로는 죽고 싶도록 괴로워했을 게 분명하다.

이와 같은 〈人間性 解體〉는 시 쪽으로 넘어오면 도덕성 문제에만 그치는 게 아니다. 시적 인물은 소설 속의 인물과는 달리 代名詞 形態로 제시되며, 狀況이나 背景 역시 暗示의이고 縮約의이어서 傳達의 遮斷을 가져온다. 다음 작품만 해도 그렇다.

患者의 容態에 관한 問題

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	·
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	·	1
3	3	3	3	3	3	3	3	3	·	2	1
〈中略〉											
9	9	·	8	8	8	8	8	8	8	8	8
0	·	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
·	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

診斷 0 : 1

26. 10. 1931

以上 責任醫師 李 箱

이 작품은 「날개」의 주인공 〈아내〉를 창조한 李箱의 「烏瞰圖」라는 連作詩 가운데에 한 편이다. 시인은 ‘責任醫師’로 둔갑하여 작품 속에 등장하지만, 그것은 李箱 자신이 아니라 하나의 기호로서, 담화의 주체인 화자가 潛在된 상태를 지나서 失踪의 상태에 이르고 있다. 그리하여, 도대체 시 속의 ‘醫師’라는 사람은 누구인가, 그리고 그는 지금 어떤 상황에 빠졌는가, 그 상황에

대해서 어떤 생각을 하고 있는가를 도대체 짐작할 수가 없다.

話題도 마찬가지이다. '患者의 容態에 關한 問題'라는 주제로 미루어 3인칭 지향형임을 알 수 있지만, 언어를 포기하고 기호로 진술하고 있어 무슨 내용을 이야기하는지 짐작이 가지 않는다. 뿐만 아니라, 焦點도 記號化되어 있고, 距離는 너무 멀어 헤아릴 수 없는 상태이다. 따라서, 현대시의 흐름에 비춰본다면 가장 현대적인 작품이라고 할 수 있다.

하지만, 이 작품을 제대로 이해할 수 있는 讀者는 몇이나 될까? 李箱 研究家들에 의하면, 숫자의 나열은 個性을 喪失한 현대인들을 의미하며, 숫자를 뒤집어 제시한 것은 價値觀의 顛倒을 암시하고, '診斷 結果'의 '0'이라는 숫자는 女性의 性器, '1'이라는 숫자는 男性 性器를 상징하는 것이지만, 그것은 거창한 이론을 동원할 수 있는 비평가들의 것일 뿐, 독자들은 이것도 시라고 하더니 참 신기하다는 생각만 할 것이다.

그러나, 문학사에 기록되고 싶어하는 이 시대의 시인들을 정말로 괴롭히는 것은 이런 문학의 倫理性이나 傳達의 遮斷 문제가 아니다. 그들이 진정으로 괴로워하는 것은 현대시에는 話者에서부터 話題·焦點·距離·語法·詩型·律格에 이르기까지 어느 한 요소도 더 이상 새롭게 시도해 볼 여지가 없다는 점이다. 이미지를 강화하면 이미지스트를 흉내내는 게 되고, 무의식의 파편들을 나열하면 초현실주의자를 흉내내는 게 되고, 언어를 포기하면 다다이스트를 흉내내는 게 되니, 그들의 관점으로 보면 완전히 출구가 막힌 게 현대시라고 할 수 있다.

3

그러나, 관점을 바꾸면 완전히 출구가 막힌 것은 아니다. 결론부터 말한다면, 이제까지 分析·解體·非人間化의 方向을 포기하고 전인적 인식과 전인적 반응을 다루는 <總體詩>로 선회하는 길 밖에 없을 것이다.

물론, <總體詩>라고 하면 形而上詩를 떠올리는 사람들도 있을 것이다. 그것

은 낭만주의 시대의 感性과 이미지즘 시대의 理性을 포괄한 것으로, 대상에 대한 의미와 물질적 속성을 모두 다루는 것이기 때문이다. 하지만, 그것은 의식의 영역을 포괄한 것일 뿐, 無意識과 記號의 象徵의 영역이 배제된 것으로서, 主知主義 시대까지의 총체시일 뿐이다. 그러므로, 현대적 의미의 총체시란 이제까지 문학사가 모색해낸 〈觀念化〉·〈物質化〉·〈無意識化〉·〈象徵化〉를 모두 포괄하여야 함은 古典과 現代, 東洋과 西洋, 美와 醜, 秩序와 昏亂, 道德과 不道德의 모든 감각을 한 작품 안에 다 담은 것이라야 할 것이다.

이와 같이 총체시로 선회해야 하는 것은 자아를 문학사 속에 기록하기 위해서만은 아니다. 문학이란 全自我를 표현하기 위한 행위라고 할 때, 전인적인 모습을 그리는 것은 문학의 본원적 목적에 합당할 뿐만 아니라, 문학이 사회에 끼친 逆機能을 해소하는 길이기 때문이다.

하지만, 이와 같은 관점으로 선회하는 작업은 논리적으로는 쉬워도 작품화하기에는 용이한 일이 아니다. 하나의 완전한 인간을 그리자면, 〈의식〉과 〈무의식〉, 〈이성〉과 〈감성〉 차원에서 일어나는 모든 반응을 수정없이 표현해야 하는데, 시인들은 그런 총체적 인식을 느끼고도 作品化하는 과정에 접어들면 자기 固定觀念에 어긋나거나, 상호 모순된 것들을 시인 스스로 수정하는 습관이 있다.

예컨대, 어느 시인이 가을비가 부슬부슬 내리는 저녁 젊은 아가씨와 술을 마신다고 하자. 아마 술을 마시는 동안 여러 가지 생각이 떠오를 것이다. 오늘 저녁 저 여자를 어쩌해 보라는 웅크린 생각을 할 수도 있고, 내가 왜 그 따위 생각을 하는가라면서 스스로 나무랄런지도 모른다. 그리고, 빨간 매니큐어를 한 손가락 사이에 목이 긴 양주잔을 끼워 들고 고풍적으로 웃는 모습에서 한 동안 텔레비전에 放映되었던 爬蟲類의 女人〈다이아나〉를 떠올릴 수도 있으며, 입술 속으로 빨려들어가는 칵테일의 빛깔에 〈다이아나〉가 산 채로 삼키던 모르모트나 금붕어를 볼런지도 모른다.

하지만, 그것을 작품화할 때에는 그런 생각을 다 담지 않는다. 일차적으로는 내부에 도사리고 있는 道德的 檢閱官이 자기의 가치관에 어긋나는 부분을 삭제하도록 명령하고, 2차적으로는 論理的 檢閱官이 상호 모순되는 것들을 수

정하도록 요구한다. 시적 모티프들을 발견하는 순간에는 매우 팽팽하고 긴장되지만, 그것을 작품화하면 느슨하고 단조로워지는 것은 바로 이런 겉열 과정 때문이다.

하지만, 우리는 창작 습관을 바로 잡는다 해도 전인적 감각을 다루는 데에는 여전히 어려움이 남는다. 대상으로부터 얻어지는 〈관념〉·〈즉물〉·〈무의식〉·〈상징〉 등의 총체적 인식을 수정없이 표현하자면 자연히 작품의 〈焦點〉과 〈距離〉를 이동해야 하는데, 그것은 결코 용이한 일이 아니다. 同一 작품 안에서 그것을 이동하면 讀者들은 詩人이 황설수설하는 것처럼 받아들이기 때문이다. 종래의 시론에서 초점이나 거리의 이동을 금기시해온 것도 바로 그런 이유에서이다.

그리고, 이와 같은 文學的 慣習(literary custom)을 파괴하기로 결심하고, 그로 인해 발생할 수 있는 혼란의 방지 장치를 발견한다 해도 문제는 여전히 남는다. 詩的衝動(poetic impulse)을 느끼는 순간에는 異質的이고도 相反된 생각들이 同時多發的으로 흐르는 데 반하여, 그것을 전달하는 언어는 單線的이며 順次的인 속성을 지니고 있기 때문이다. 그러므로, 시인의 생각을 완벽하게 전달하기 위해서는 언어도 그것을 동시에 전달할 수 있는 〈廣 채널〉을 발견하지 않으면 안 된다.

하지만, 그것을 극복할 장치가 전혀 없는 것은 아니다. 다음 작품을 면밀히 분석해보면 어느 정도 그런 장치의 운곽을 발견할 수 있다.

- ㉠ 麝香 薄荷의 뒤안길이다.
- ㉡ 아름다운 배암...
- ㉢ 울마나 커다란 슬픔으로 태어났기에, 저리도 징그러운 몸뚱어리
나.
- ㉣ 꽃다넉같다.
- ㉤ 너희 할아버지가 이브를 꼬여내던 遼辯의 햇바닥이
- ㉥ 소리를 잃은 채 널퉁거리는 붉은 아가리로
- ㉦ 푸른 하늘이다…… 물어 뜯어라, 원통히 물어 뜯어,

- ㉔ 달아나거라, 저놈의 대가리!
- ㉕ 돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 麝香 芳草 길
- ㉖ 저놈의 뒤를 따르는 것은
- ㉗ 우리 할아버지의 아내가 이브라서 그러는 게 아니라
- ㉘ 石油 먹은 듯... 石油 먹은 듯... 가쁜 숨결이야.

㉙ 바늘에 꼬여 두볼까 부다. 꽃대님보다 아름다운 빛...

㉚ 클레오파트라의 피먹은 양 붉게 타오르는 고운 입술이다... 숨여라, 배암!

㉛ 우리 순네는 스물난 색시, 고양이 같이 고운 입술... 숨여라! 배암.

이 작품은 주지하다시피 未堂 徐廷柱의 '花蛇'이다. ㉔에서는 '박하 냄새'가 나는 5월이라는 時間的 背景과 '뒤안길'이라는 空間的 背景을 卽物化하고 있다. 이와 같은 즉물화는 대상으로 부터 객관적 거리를 유지하고 있음을 의미한다. 따라서, 초점상으로는 <즉물>에, 거리상으로는 <비교적 먼 거리>에 해당한다.

그러나, ㉕에 접어들면 뱀을 <아름답다>고 의미를 부여한다. 그리고, ㉖에서는 '울마나 커다란 슬픔으로 태어났기에'라고 憐憫의 情緒를 보이는가 하면, '저리도 징그러운 몸뚱어리냐'라고 嫌惡의 情緒를 보이고 있다. 따라서, ㉕와 ㉖의 초점은 <관념>이며, 거리는 <비교적 가까운 거리>로 이동했다고 볼 수 있다.

㉘는 좀 해석하기에 까다로운 행이다. 시인이 '뱀'을 '꽃대님'처럼 <길다>와 <굽다>는 類似性을 바탕으로 연결한 것이라면 초점은 <즉물화>에 해당하고, 거리는 다시 <비교적 먼 거리>로 물러났다고 볼 수 있다. 그리고, 이런 同質性을 바탕으로 연결한 게 아니라 임의로 결합한 것이라면 <상징>에 해당하는

것으로서 <지나치게 먼 거리> 쪽으로 이동했다고 볼 수 있다.

하지만, 정도의 차이가 있을 망정 ㉞와 ㉟보다는 <보다 먼 거리> 쪽으로 이동했다는 점은 분명하다. 그것은 그 다음에 올 <지나치게 짧은 거리>로 이동하기 위한 준비로서, ㉞와 ㉟를 거쳐오는 동안 정서가 고양되면서 가물가물해지는 의식을 되찾으려는 노력과 같은 것이라고 할 수 있다.

㉟이후부터는 초점이 <무의식> 쪽으로 옮겨간다. 기독교적인 에덴의 전설을 떠올리는가 하면, '石油 먹은 듯... 石油 먹은 듯...' 가쁜 숨결을 내 쉬며 성적 흥분을 느끼고, 징그럽다고 돌팔매를 쏘며 排斥하다가 '바늘에 꼬여' 所有하고 싶다고 하며, 뱀에게 무슨 液體처럼 입술 속으로 '슴여라'라고 명령한다. 따라서, ㉟이후부터의 초점은 <무의식>으로서 <지나치게 짧은 거리>라고 할 수 있다.

또 이 작품에는 대립된 감각과 태도들이 교차적으로 나타나고 있다. 첫행의 '사향 박하'는 밝고 환한 느낌을 주며, '뒤안길'은 어스므레한 느낌을 준다. 그리고, 뱀에 대해서는 美와 醜(㉞:㉟ ㉠ ㉡), 憐憫과 排斥(㉢:㉣ ㉤), 所有와 拒否의 욕망(㉥ ㉦ ㉧:㉨ ㉩)을 보이고, 그를 수식하기 위해 補助觀念으로 동원한 사물들은 東洋과 西洋(㉪ ㉫ ㉬ ㉭:㉮ ㉯ ㉺), 古典과 現代(㉻ ㉼ ㉽ ㉾:㉿)의 감각을 띄고 있다. 그것은 시인이 뱀으로부터 받은 총체적 자극을 배제하지 않고 그대로 표현한 결과라고 할 수 있다.

그렇다면, 이 작품은 <초점>과 <거리>를 이동할 때 일반적으로 빠지기 마련인 <受容의 昏亂>이라는 함정을 무엇으로 극복했는가? 이 문제는 우선 <즉물→관념→무의식> 쪽으로 바뀐 초점과, <비교적 먼 거리→비교적 짧은 거리→지나치게 짧은 거리> 쪽으로 바뀐 거리 이동의 방향에서 해답을 찾을 수 있다.

우리는 일상 생활에서 어떤 사물을 접했을 때 먼저 外觀을 살핀다. 그리고, 아름답다든지 추하다든지 의미와 정서를 부여한 다음, 그런 意味와 情緒가 폭발할 단계까지 蓄積되면 무의식적 반응이 일어난다. 반면에 별다른 의미물 부여할 수 없거나, 정서적 반응이 미약해지면 다시 객관적인 거리를 취하고, 抽象的·論理的 思考가 시작된다.

이 작품도 그런 順序를 따르고 있다. 따라서, 문학 작품에서 초점과 거리는 이동할 수 없는 制度가 아니라, 인간의 인식과 반응의 순서에 맞추면 얼마든지 가능하다고 볼 수 있다.

하지만, 이 작품은 이런 構造에만 의지하고 있는 것은 아니다. 그에 따른 下部的 裝置도 그에 알맞게 조정되었음을 발견할 수 있다. 예컨대 統辭的 構造만 해도 그렇다. 의식의 상태에 초점을 맞췄을 때에는 文明話者를 등장시키고, 정서의 과잉으로 인하여 무의식 상태에 빠졌을 때에는 原始話者를 등장시켜 文法을 파괴하고 있다.

㉔만 해도 그렇다. '너희 할아버지가 이브를 꼬여내던 達辯의 헛바닥' 다음에는 <어떻다>라는 敘述語가 뒤따라야 하는데 그것을 생략했다. 그리고, 내가 '돌팔매를 쏘면서, 쏘면서, 麝香 芳草 〆길/저놈의 뒤를 따르는 것'의 다음에는 무슨 이유 때문이라고 原因을 말해야 하는데 엉뚱하게도 '石油 먹은 듯 ... 石油 먹은듯 ...가쁜 숨결이야.'로 끝을 맺고 있다.

㉕에서 ㉔까지도 마찬가지이다. '뱀'은 '꽃다님'처럼 '바늘로 꼬여 두물' 수 있는 대상이 아니다. 또 액체처럼 입술 속으로 스며들라고 명령한 것도 모순이다. 그리고 또, '피먹은' 입술이나, '고양이' 같은 입술은 결코 '고운 입술'이 아니다. 前者는 너무 음탕하고도 징그러우며, 後者는 야옹하고 할릴 것같은 느낌이 든다. 이것은 話者의 情緒가 原始的의 狀態에 빠져 論理的·文法的의 秩序를 지킬 여유가 없음을 의미한다.

이와 같은 예는 우리의 日常的 談話에서도 발견할 수 있다. 정서적으로 안정되었을 때에는 논리적으로 이야기하지만, 다급 상황에는 논리는 물론, 하나 하나의 문장도 문법에 맞추어 말하기 힘들다. 집안이 온통 불길에 휩싸였는데, '아버님! 지금 집이 활활 타고 있으니, 제 생각으로는 어서 피하는 게 좋을 듯 싶습니다'라고 말하는 사람이 있겠는가? 인간의 욕망 가운데에 가장 비논리적이고도 강렬한 성적 흥분에 휩싸인 상태에서 未完과 非文의 文章을 구사하는 것은 당연한 태도라고 할 수 있다.

또, 이런 장치는 意味的 局面에 그다지 큰 역할을 미치는 것처럼 보이지 않는 音聲的 層位에서도 그런 장치를 발견할 수 있다. 수시로 교체되는 陽性母

音과 陰性母音 對立은 물론, '올마나'와 '크다란'이 그런 대표적 예라고 할 수 있다. 標準語로는 '얼마나'와 '크다란'으로서, 모음 하나 차이에 불과하지만, 표준어로 바꾸면 어둡고 슬프며 거칠기 짝이 없는 성적 욕망은 한결 약화되어 버린다. 그것은 /ɪ/와 /-/의 開口度 差異 때문이다. 다시 말해, /-/가 /ɪ/보다 훨씬 개구도가 작고, 성적 욕망과 어둡고 거칠은 音色이 잘 어울린 결과라고 할 수 있다. 따라서, 초점과 거리의 이동은 반응의 순서를 맞추는데 그치지 말고, 의미적 국면에서 음성적 국면에 이르기까지 有機的으로 조직해야 한다.

그러나, 시인들에게는 아직도 극복해야 할 문제가 남아 있다. 그것은 앞에서 말한 언어의 單線的·線條的 屬性이다. 이와 같은 속성은 어쩌면 言語藝術의 宿命적 한계일런지도 모른다. 音樂의 경우는 低音部에 우울하고도 절망적이며 느린 가락을 깔고 高音部에는 화려하고도 빠른 가락을 깔아 전체를 우울하고도 화려한 가락을 만들 수 있으며, 美術의 경우는 畫面을 分割하여 상반된 形象과 色彩를 配置할 수 있지만, 문학은 그와 같은 積層的 方式이 불가능하다.

하지만, 이 역시 전혀 불가능한 영역은 아니다. 앞의 「花蛇」에서도 발견할 수 있듯이, 우선 전체 構造를 象徵化하는 것도 한 가지 방법일 것이다. 直喩(simile)는 <A=B>라는 시인이 직접 설명하는 형식이라서 독자의 想像力을 제한하고, 隱喩(metaphor)는 <A=B>의 형식으로서 독자가 스스로 연결 고리를 발견해야하므로 그만큼 自律的 解析權이 부여되고 그로 인해 상상력을 발휘할 기회가 확대되지만, 元觀念(tenor)와 補助觀念(vehicle)의 관계가 <1:1>이므로 그 고리를 발견하면 그만이다.

그러나, 象徵(symbol)의 경우는 다르다. 그것은 은유나 직유처럼 하나의 날말을 또 다른 날말로 置換하는 것(Word₁=Word₂)이 아니라, 처음부터 사물을 내세우고 그 사물이 거느리고 있는 모든 관념을 야기시키는 형태(thing, Idea[∞])이다.⁸⁾ 따라서, 그것이 상징임을 감지하는 순간, 독자들은 全人的 感覺을 받

8) C. Brooks & R.P. Warren, *Understanding Poetry*, p. 555.

동시적이다. 그리고, 그로 인해 象徵物과 意味관계는 <1:1>이 아니라, 解析能力에 따라 <1:∞>으로 늘어나게 된다. 그러므로, 直喩나 隱喩的 構造보다는 象徵的 構造를 채택할 때 한결 여러 가지 의미를 共時的으로 전달할 수 있다.

또, 언어의 單線的 屬性을 극복하는 방법으로는 殘像 效果를 이용하는 방법도 있을 것이다. 언어가 순차적으로 전달되고, <앞에 한 말>이 <뒤에 한 말>에 의하여 뒤덮힌다 하더라도, 보다 강력한 인상을 지닌 언어의 경우는 순서에 관계없이 그 의미와 杼昂스가 살아 남게 되며, 그로 인해 <뒤에 한 말>과 겹쳐 複合的 意味와 情緒를 형성할 수 있기 때문이다.

하지만, 이와 같은 효과는 그냥 얻어지는 것은 아니다. 효과를 노리는 어휘의 의미와 정서는 다른 말보다 強化시키지 않으면 안 된다. 그런 방법으로는 異質的 事物들을 暴力的으로 結合시키고, 論理的 高리를 차단한 채 竝置하며, 語法을 變奏하거나, 反復 또는 列擧하는 수법을 쓰지 않으면 안 된다. 낯선 것들은 독자의 시선을 끌게 되며, 주목해서 받아들인 것은 오래 기억될 것이기 때문이다.

이런 장치는 앞의 '花蛇'에서도 발견된다. 예컨대, 동일한 대상에 대하여 <미:추>, <소유:배척>, <서양적 감각:동양적 감각>, <고전적 감각:현대적 감각>의 병치라든가, 原始話者의 非文法的 陳述이 바로 그런 예라고 할 수 있다.

따라서, 우리가 어떤 사물을 접하는 그 순간의 총체적 감각을 표현하는 작업은 결코 불가능한 일은 아니다. 그 순간에 떠오른 생각을 수정하지 말고, 화자의 정서에 따라 초점과 거리를 이동하면서, 상징적 구조와 언어의 잔상 효과를 이용하면 가능할 것이다.

4

우리는 흔히 문학의 장르를 고정적인 것으로 받아들이고 있다. 그리고, 장르와 장르 사이는 넘지 못할 장벽처럼 생각한다. 하지만, 레빈 해리(Levin Harry)가 말했듯이, 장르는 하나의 '制度'로서, 시대의 흐름에 따라 정치나 사

회 제도가 수정되듯이, 개조할 수 있는 대상이다.

이와 같은 관점에 보면, 2000년대의 시인들은 앞에서 주장한 '總體詩'의 도달에만 그치지 말고, 문학이란 내 이야기를 남에게 전하기 위한 담화라는 입장에서, 시를 근간으로 삼아 小說·戯曲·隨筆·評論까지 포괄하는 <統合 장르>를 창출해야 할 것이다. <總體詩>는 문학의 이념상으로 타당한 것이라도 더욱 난해하며, 독자와의 간격을 넓힐 것이기 때문이다. 그리고 필요하다면 音樂과 映像까지 받아들여야 한다. 그것은 현대가 더 이상 스토리를 배제한 抒情詩의 時代가 아니기 때문이다.

그것은 독자의 구미를 맞추기 위해서만은 아니다. 시라는 장르가 지니고 있는 制度的 拘束 때문에 할 말을 다 못하고, 그로 인해 창조적 상상력의 표현을 제약받는 시인들 자신을 위해서도 필요한 시도라고 할 수 있다. 오늘날 自由詩나 散文詩도 그렇게 해서 탄생된 장르이다.

그렇다면, 이런 <통합 장르>는 文學 社會 어떤 효과가 올것인가? 아직 탄생되지 않은 장르이기 때문에 단언해서 말하기는 어렵지만, 몇 가지 커다란 수확을 거두리라고 기대된다.

첫째로, 시인과 독자의 거리가 훨씬 좁혀지리라고 본다. 물론, 처음에는 독자들은 당황할 것이다. 그리고, 시다운 시만을 교육받아온 사람들은 뭐 이런 게 다 있어, 비난할런지도 모른다. 그러나, <抒情>과 <敘事>와 <行爲>와 <說明的 告白>과 <分析 및 批判>이 조화있게 짜여질 때에는 인간의 총체적 욕구를 만족시켜주기 때문에 끝내는 새로운 장르로 받아들여질 것이며, 우리가 지금 시라고 생각하는 장르는 <시조>나 <가사>처럼 낡은 것 취급을 받을 것이다.

둘째로, 작가의 의무는 새로운 초상화를 거는 일이라는 大前提 아래, 양반 집 규수에서, 천기 소생으로, 편한 일을 하면서 돈 몇 푼 더 받으려는 칠성문 밖 복녀나 열방에 남편을 사육하면서 영업을 하는 서울 뒷골목 여인을 제시함으로써 문학이 사회에 끼진 逆機能을 줄일 수 있을 것이다.

물론 總體詩나 統合 장르에도 여전히 부도덕한 인물들은 등장할 것이다. 하지만 어떤 主義에 사로잡힌 작품들은 그에 적합한 등장 인물의 一面的 性格만

韓國 現代詩의 展望과 課題

강조하고 여타의 부분은 배제하지만, 총체적인 작품에서는 그들의 정신적 고뇌와 갈등도 함께 표현하여 역기능을 끼치던 부분을 서로 상쇄하고, 이것도 인간이라는 생각만 들게 할 것이기 때문이다.

세계로는 음악과 영상 매체를 받아들일 단계가 되면 文學 社會는 완전히 바뀔 것이다. 오늘날과 같은 형태의 文壇은 물론, 活字 媒體의 出版物들은 사라지고, 독자들은 디지털 수신기 앞에서 音樂과 映像이 합쳐진 시를 골라보고, 필요하다면 프린터로 뽑아서 벽에 걸어두고 감상할 것이며, 이해되지 않는 작품은 시인과 직접 通信을 할 수도 있을 것이다. 그리고, 그로 인해 시는 더 이상 지식인들의 오락물이 아니라 생활의 필수품이 될 것이다.

물론, 완전한 장르로 성립하지 못할런지도 모른다. 그러나, 실패로 끝난다고 해도 역시 문학의 발전에 도움이 될 것이다. 극단적 해체주의는 통합으로 되돌아갈 수밖에 없으며, 것처럼 양극을 오고가는 동안에 모순이 발견되고, 그것은 필연적으로 문학의 발전으로 이어질 것이기 때문이다.

시인이여! 수모받는 현대의 시인들이여, 反逆하라. 반역하는 자만이 미래의 시인이며, 역사가 기억할 것이다. 하지만, 反逆의 方向은 解體가 아니라 統合 쪽임을 명심하라. 未來 社會는 더욱 解體主義 시대일 것이기 때문에 독자와 문학사가들은 그 반대의 것을 갈구할 것이다.